حوليات
كلية الآداب
تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

مجلس النشر العلمي
Academic Publication Council

الشعر ولغة التضاد

الرؤية - الميدان والتطبيق

د. مختار أبو غالي
قسم اللغة العربية - جامعة الكويت

الحولية الخامسة عشر
الرسالة المائة وثلاثة

١٤١٥ - ١٤١٦ هـ
١٩٩٤ - ١٩٩٥ م

ثمن الرسالة

الكويت ٥٠٠ فلس ـ البحرين ٧٥٠ ـ قطر ٨ ريالات ـ الإمارات ٨ دراهم ـ السعودية ٨ ريالات ـ عمان ريال واحد ـ اليمن الجنوبي ٥٠٠ فلس ـ اليمن الشمالي ١٠ ريالات ـ العراق دينار واحد ـ مصر جنيه واحد ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الأردن دينار واحد ـ سوريا ٢٥ ليرة ـ السودان ٥٠٠ مليم ـ ليبيا ٨٠ قرشا ـ الجزائر ١٥ دينار ـ تونس دينار واحد ـ المغرب ١٠ دراهم.

الاشتراك السنوي لعدد (٨) رسائل		الاشتراك	المجلد
الكويت	أفراد	٤,— د.ك	٦,— د.ك
	مؤسسات	١٦,—	١٨,—
الدول العربية	أفراد	٥,— د.ك	٧,— د.ك
	مؤسسات	١٨,—	٢٠,—
الدول الاجنبية	أفراد	٣٢,— دولارا	٤٠,— دولارا
	مؤسسات	٦٤,—	٧٠,—

لأعضاء هيئة التدريس والطلاب خصم ٥٠٪

جميع المراسلات الخاصة بشروط النشرة أو أية استفسارات أخرى بشأن الحوليات توجه إلى رئيس هيئة تحرير الحوليات ـ ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية ـ الكويت: 72454 ت: ٤٨١٠٣١٩ فاكس ٤٨١٠٣١٩

حوليات كلية الآداب

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

دورية علمية محكمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكلية الآداب

الحولية الخامسة عشر — الرسالة المائة وثلاثة

١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م

الهيئة الاستشارية

أ.د حسن حنفي
أ.د عبد السلام المسدي
أ.د غانم هنا
أ.د محمد الجراش
أ.د لطفية عاشور
أ.د مصطفى سويف
أ.د محمود عودة

هيئة التحرير

أ. د فتوح عبد المحسن الخترش
رئيسة التحرير

ا. د محمود اسماعيل
ا. د عبدالله الصالح العثيمين
أ.م.د. فاطمة العبدالرزاق
د. منيرة الثمار

قواعد النشر في

حوليات كلية الآداب

١ ـ حوليات كلية الآداب دورية علمية محكمة تنشر مجموعة من الرسائل في الموضوعات التي تدخل في مجالات اختصاص الأقسام العلمية بكلية الآداب.

٢ ـ تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصيلة باللغتين العربية والإنجليزية ويراعى ألا يتجاوز عدد صفحات أي بحث ١٣٠ صفحة ولا يقل عن ٤٠ صفحة.

٣ ـ تقدم البحوث مطبوعة على الآلة الكاتبة على مسافتين من ثلاث نسخ على ورق مقاس ٢١×٢٩سم(A 4) وعلى وجه واحد فقط وترقم جميع الصفحات بما في ذلك الجداول والصور التوضيحية، وينبغي مراعاة التصحيح الدقيق للطباعة على الآلة الكاتبة في جميع النسخ.

٤ ـ يرفق الباحث ملخصاً باللغتين العربية والإنجليزية في حدود ٢٠٠ «مائتي» كلمة تتصدر البحث.

٥ ـ ترسم الخرائط والأشكال والرسم بالحبر الصيني على ورق «شفاف» حتى تكون صالحة للطباعة. أما الصور الفوتوغرافية فيراعى أن تكون مطبوعة على ورق لماع، وإذا كانت ملونة فلابد من تقديم الشريحة الأصلية.

٦ ـ يراعى وضع خطوط متعرجة تحت العناوين الجانبية، وكذلك الألفاظ والعبارات التي يراد طبعها ببنط ثقيل.

٧ ـ تكتب في قائمة المصادر كل التفاصيل المتعلقة بكل مصنف من حيث اسم المؤلف كاملاً مبتدأ بالكنية أو الاسم الأخير، وعنوان المصنف تحت خط متعرج وذكر الأجزاء أو المجلدات واسم المحقق أو المترجم ورقم الطبعة، ومكان النشر ثم اسم المطبعة أو دار النشر، ثم سنة النشر ويتبع في قائمة المصادر النظام الآتي: الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير.

ـ تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، مصر، دار المعارف، د.ت.

ـ جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق محمد محمود شاكر، ط٢، دار المعارف بمصر. د.ت.

ـ الشايب، أحمد، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ط٣، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦.

٨ ـ تثبت الهوامش على النحو التالي :

يذكر لقب المؤلف ثم الجزء ثم رقم الصفحة، وإذا كان للمؤلف أكثر من مصنف في البحث فيذكر لقب المؤلف ثم عنوان المصنف، ثم يليه الجزء، ثم رقم الصفحة، ويتبع في الحواشي النظام الآتي :

ـ الطبري ، تاريخ الرسل والملوك، ج٣، ص ٩١ .
ـ الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، ج٢، ص١٢٠ .
ـ الشايب، ص ٤٠ .

٩ ـ توضع أرقام التوثيق بين قوسين وترتب متسلسلة حتى نهاية البحث، فإذا انتهت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى عند الرقم (٦) يبدأ التوثيق في الصفحة الثانية بالرقم (٧) وهكذا .

١٠ ـ أصول البحوث التي تصل للحوليات لا ترد ولا تسترجع سواء نشرت أو لم تنشر .

١١ ـ لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها، كما لا يجوز نشر البحوث في مجلات علمية أخرى بعد إقرار نشرها في الحوليات إلا بعد الحصول على إذن كتابي بذلك من رئيس تحرير الحوليات .

١٢ ـ عند طباعة البحث المقبول للنشر على المؤلف أن يقوم بمراجعة تجربة الطبعة الأخيرة بمطابقتها على الأصل، مع مراعاة عدم إجراء أي تغييرات فيها تختلف عما ورد في الأصل، سواء بالإضافة أو الحذف .

١٣ ـ تمنح إدارة الحوليات لمؤلف كل بحث منشور ثلاثين نسخة مجانية من بحثه .

١٤ ـ ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى :

رئيسة تحرير حوليات كلية الآداب
كلية الآداب ـ جامعة الكويت
ص . ب : ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي : 72454
الكويت

الرسالة المائة وثلاثة

الشعر ولغة التضاد

الرؤية - الميدان والتطبيق

د. مختار أبو غالي
قسم اللغة العربية - جامعة الكويت

حوليات كلية الآداب - الحولية الخامسة عشر - ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م

المؤلف

الاسم: د. مختار علي أبو غالي

من مواليد قرية دست، الأشراف بحيرة، ج.م.ع.

ليسانس وماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ودكتوراه من آداب عين شمس، شعبة الأدب.

أ ــ كتب منشورة:

١ ــ أحزان مصرية. شعر.

٢ ــ المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني، الكويت، العدد ١٩٦ إبريل ١٩٩٥م.

ب ــ بحوث أكاديمية منشورة:

١ ــ الأسطورة المحورية. الرؤية والمصطلح، «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٦.

٢ ــ الأسطورة المحورية ... موتيفة الخصب والجدب، «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٨.

٣ ــ الصمت مزرعة الظنون، قراءة نقدية، «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٨.

٤ ــ أمادير ومدخل للعدواني، الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء الكويتية ١٩٩١م.

جـ ــ بحوث مقبولة للنشر:

١ ــ منظومة الكون في الشعر العربي الحديث.. حوليات كلية دار العلوم ــ جامعة القاهرة.

٢ ــ سندباد صلاح عبدالصبور، نقد أسطوري، عالم الفكر، الكويت.

٣ ــ الشاعر العربي ناقدا.. في القديم خاصة، عالم الفكر، الكويت.

د ــ كتابات عن شعره:

١ ــ د. عبدالغفار مكاوي: الموسم الثقافي لكلية الآداب جامعة الكويت، بإشراف د. سهام الفريح عام ١٩٨٦/ ١٩٨٧م.

٢ ــ د. صلاح فضل: بناء الخيال في أحزان مصرية، ضمن كتابه: إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة.

٣ ــ د. عبدالله المهنا: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، العدد الثامن والأربعون، صيف ١٩٩٤م.

٤ ــ د. نسيمة راشد الغيث: شعر العدواني في مرايا عصره، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الخامسة عشرة ١٩٩٤ ــ ١٩٩٥م..

المحتوى

ـ مقدمة ١٣

ـ أولاً: الرؤية ١٤

ـ ثانياً: الميادين والتطبيق ٢٤

أ ـ منظومة الرثاء: ٢٤

ـ مقطوعة لأشجع بن عمرو السلمي. ٢٥

ـ قصيدة أبي العلاء في رثاء أبي حمزة الفقيه الحنفي. ٢٨

ـ رثاء البحتري للمتوكل. ٤٣

ـ رثاء الممالك الزائلة، ورثاء البحتري لإيوان كسرى. ٤٧

ب ـ افتراق المحبين: ٤٩

ـ نونية ابن زيدون ٤٩

جـ ـ القضايا الفلسفية ـ ٥٦

ـ عينية ابن سينا في النفس ٥٦

ـ عينية أحمد شوقي في النفس ٦٥

ـ في بستان الروح، محمود حسن إسماعيل ٧١

د ـ الخواطر الفلسفية: ٧٤

ـ الحماسية ٢٠٧ من ديوان الحماسة لأبي تمام ٧٥

ـ من شعر العقاد ٨١
هـ ـ الحنين إلى الصبا والشباب: ٨٨
ـ وداع الشباب لحافظ إبراهيم. ٨٩
و ـ الأحداث الهامة: ٩٢
ـ لأبي تمام في مدح المعتصم، وفتح عمورية. ٩٢
ـ السويس، للشاعر أمل دنقل ١٠٧
ي ـ موضوعات عامة: ١١٢
ـ مقطوعة لعروة بن الورد. ١١٢
ـ خاتمة ١٢١
ـ أهم المصادر والمراجع. ١٢٣

الملخص

يحاول هذا البحث أن يجلو ثلاثة أمور

الأول منها: يتعلق بمصطلح «الطباق»، الذي درجت بلاغتنا العربية على التعامل معه باعتباره حلية وزينة، وقد أكد البحث على ضرورة إعادة النظر إلى «الطباق»بمفهوم جديد، حيث يدخل في تكوين بنية النص جنباً إلى جنب مع معطيات ومفاهيم معاصرة، وهي: الثنائيات، والمفارقة، وكل مايفهم منه التناقض والتضاد، وهي معطيات أصبحت عماد كثير من الدراسات الأدبية الحديثة في النظر إلى لغة الشعر، لأنها تقوم أول ما تقوم على لغة التوتر.

وثاني هذه الأمور: أن الدراسة تقدم رؤية لمجالات وميادين يكون مبناها في حقيقة الأمر قائماً على النقيضين، ومن ثم فإن لغة التناقض تكون مرشحة للسيادة على فضاء النص، وذكرت من هذه الميادين موضوعات: الرثاء بمستوياته المختلفة، سواء في ذلك رثاء الأفراد، أو رثاء الأمم والشعوب، ومن هذه الموضوعات ما يتصل بالوجدانات والعواطف، لاسيما الهجران، كما أن من بينها ما يكون غاية في التناقض، كما هو الحال في النفس، ومنها النكبات التي تصيب الأمم والشعوب، أو الأحداث الكبرى التي تجيء على خلاف المتوقع خالقة صدمة لكل الحسابات والتقديرات التي تؤكد عكس الحدث، كما أشار البحث إلى أن لغة التناقض لاتكون وقفاً على هذه الميادين التي استقرأتها الدراسة.

ودعم الباحث كل هذه الميادين بنصوص وافرة تنتمي إلى مدارس متعددة قديماً وحديثاً، ولكنها تشترك جميعها في وسائط التعبير القائمة على دراما التوتر.

والأمر الثالث الذي يهدف إليه البحث هو القيام بدراسة تطبيقية لعدد كبير من النصوص في الميادين المقترحة، وقد احتلت النماذج التطبيقية مساحة كبيرة، لأنها كما نرى تقدم الرؤية النظرية ومعها دليلها الناطق، كما أن النص هو محور العملية النقدية، ونحن نؤمن بأن الدراسات النظرية المستفيضة التي تلحق بعيداً عن التطبيق، أشبه بمن يدور في الفراغ.

وعن الخطة فقد شاء الباحث أن يدمج الهدفين الثاني والثالث في قسم واحد، حيث رأى من الأفضل أن يكون كل ميدان مصحوباً بنماذجه التطبيقية، حتى لاتتباعد المسافة بين الميادين ونماذجها، ولأننا سنضطر إلى التكرار عند تحليل النماذج فيما لو فصل بينهما، والجمع بين الميدان والتطبيق، علاوة على ما سبق، يقضي على الرتابة التي تصيب بعض الدراسات بالملل.

والجديد في هذه الدراسة يكمن بالدرجة الأولى في الهدفين الأخيرين، اكتشاف الميادين التي لم يسبق لأحد أن نبه إليها، والدراسة التطبيقية، التي هي من اختيارات الباحث وحده، على تعدد النماذج التي أخضعها لدراسته، ولأن الأمر كذلك جاءت صور تحليله وجدوله من رؤيته الخاصة التي لم تسبق بمثيل لها، مما قرب الدراسة إلى القارىء، وأسبغ عليها صبغة من الوضوح الذي يورث القناعة الكافية.

أما الهدف الأول فقد سبق من أشار إلى اعتبار «الطباق» جزءاً من النسيج الفني للعمل الأدبي، وقد نوه الباحث إلى ذلك في أثناء الدراسة، ومع ذلك لم تقتصر الرؤية هنا على مجرد التأييد لمن سبق في هذا المجال، ولكنها طورت نفسها، بالربط بين مفهوم «الطباق» في مفهوم البلاغيين القدامى، وبين المستجدات في هذا السياق، مما خلق من «الطباق» مفردة من منظومة التناقض، الذي هو أبرز سمات اللغة الشاعرة.

مقدمة

تهدف هذه الدراسة إلى شيء من المقاربة بين القديم في بلاغتنا العربية، وما شاع استخدامه في الدراسات الأدبية الحديثة مما لم يكن يتردد في دراساتنا القديمة، وعلى وجه التحديد بين مفهوم «الطباق» و«المقابلة» كما عُرِفا في البلاغة العربية، وما جدّ حديثا على مقربة منهما، فيما يعرف بـ «الثنائية» من جهة، و«المفارقة» من جهة أخرى، معتبرين أن الشُّعَب الثلاث تتفرع من «لغة التضاد».

كما أننا نهدف إلى اعتبار «الطباق» ـ بما هو شعبة من لغة التضاد ـ أداة تعبيرية مصاحبة ذات وزن أثقل بكثير مما وزنته به البلاغة العربية قديما، وربما كانت هذه الأداة أهم أدوات التعبير في مجالها، كما تفصح عنه هذه الدراسة، وهذا الاعتبار يتضمن بالضرورة ألا يكون «الطباق» مجرد محسِّن بلاغيّ، كما استقر عليه أمره لدى بلاغيينا القدامى، وننوه منذ البداية إلى أن هذا الهدف كان المثير الأول لهذه الدراسة.

والهدف الثالث هو أن تطرح هذه الدراسة بعض الموضوعات التي تستدعي لغة التضاد كأداة تعبيرية أولى، إذ هي بطبيعتها مبتناة على التناقض، مما يوحد بين الموضوع وصورة التعبير عنه، ويأتي هذا الهدف في تحريضه على هذه الدراسة تالياً للهدف الثاني، إن لم يكن موازيا له.

ووسيلتنا لتحقيق هذه الغايات أن نقدم بتأسيس نظري للشعب الثلاث التي أشرنا إليها، يكشف عن موقع «لغة التضاد» من الدراسات

الأدبية ــ وخاصة الشعر ــ، ثم نشفع هذه الرؤية بدراسة تطبيقية على نماذج من شعرنا العربي قديمه وحديثه، بعد أن نقدم لها بالميادين المقترحة التي تكون بطبيعتها مادة خصبة لما نسميه «لغة التضاد».

أولاً: الرؤية

تجيء لغة التضاد عند «أرسطو» وهو يعرض المحاجَّة الخطابية، ويشير إلى التضاد على أنه من أهم مواضع الحجج في القياس المضمر الاستدلالي، ولهذا القياس مواضع تؤخذ منها الحجة، وأول هذه المواضع عند «أرسطو» الحجج «المأخوذة من **الأضداد**. ومثال ذلك، إن كانت العفة نافعة فالشَّرَهُ ضارٌّ، وإن كانت الحرب هي علة الشرور الحاضرة، فالسلم ينبغي أن يصلح ذلك ويدفعه»[1]

ومن مواضع هذا القياس عند أرسطو علاقة **الأقل بالأكثر**، أن يحكم على شيء ما بحكم ما، لأنه قد حكم به من قد سلف في ذلك الشيء أو في شبيهه أو في نقيضه. كما أن من مواضعه **الموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين** للاحتجاج بها، إما تشجيعا على الفعل، أو تثبيطا عنه، كالتي نصحت ولدها ألاّ يتحدث أمام الناس، قائلة: «إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة». وأيضا من مواضع القياس المضمر الاستدلالي أن يعتمد على **المقدمات**

(١) العبارة بنصها من كتاب «تلخيص الخطابة» لابن رشد، أول الفصل ٢٣ من المقالة الثانية، ص ٢٢٦، وانظر الصفحات بعدها حتى ص٢٣٢، وانظر د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ١٠٦ ـ ١١١.

المتضادة، وهي التي يكون أحد المتضادين فيها جميلا ومعترفا به في الظاهر واللسان، وضده نافعا ومعترفا به في الباطن والضمير، فإذا تحرى الخطيب أمثال هذه المقدمات أمكنه الإقناع في الشيء وضده، ويرى «أرسطو» أن هذا من العجائب وجودة الحيلة. ويضيف «أرسطو» إلى هذه المواضع، أن يكون الضدان أو المتقابلات يلزمهما شيء واحد بعينه، كقول «اكزيتوفانس»: «إن من يزعمون أن الآلهة تولد، هم في الكفر كمن يزعمون أن الآلهة تموت»، إذ يلزم من هذين المتقابلين أمر واحد، هو أن تكون الآلهة فانية في كلا الأمرين.

وفي المقالة الثالثة التي تحدث فيها «أرسطو» عن الأسلوب، يذكر أن النثر نوعان، مستمر ومطرد، ولا يستحسنه «أرسطو»، لأنه خال من الوقفات الطبيعية، ولا يربط بين أجزائه غير أدوات الربط كحروف العطف والتعليق، ويفضل «أرسطو» عليه النوع الآخر من النثر، وهو أن تكون العبارة مقسمة **وأجزاؤها متقابلة**، وكل جزء منها غير طويل، بحيث تدركه العين بنظرة واحدة، ثم يعود لتقسيم الجمل ذات الأجزاء إلى نوعين، لأنها إما أن تكوون مقسمة تقسيما بسيطا، وإما أن تكون متقابلة، والثانية ما تضادت فيها الأجزاء، ومثال الجمل المتقابلة الأجزاء بعامة قول «ازوكراتس»: «طالما حدث في مثل هذه المشروعات أن يخيب العقلاء، وينجح الحمقى» وقوله أيضا: «وقد منحتهم الطبيعة وطنهم، ولكن القانون نفاهم منه»، مما يكشف عن عناية «أرسطو» بالطباق أو المقابلة، فيقول بعد حديثه عنهما: «والكلام الذي بهذه الصفة لذيذ، وذلك أن الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها حيال بعض، وذلك أنها تعلم بوجهين:

بذاتها وبزيادة، أعني بمقايستها إلى الضد، وفي ذلك أيضا بجهة ما استدلال على الشيء، فهي بذه الجهة تشبه الاتسدلال على الدعوى»[٢].

ويقول في الفصل العاشر: «وبالجملة فينبغي للمتكلم في الشيء عن طريق البلاغة أن يجعل الشيء الذي يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر، وذلك بوصفه أفعاله الواقعة والمتوقعة، والاعتماد في جعل الشيء كأنه نصب العين يكون بثلاثة أجزاء، أحدها: التغيير الحسن، والثاني **وضع مقابله حذاءه**، والثالث: وصف الأفعال الواقعة المترقبة الوقوع»[٣].

ومن الواضح أن «أرسطو» كان يتكلم عن فنون البلاغة بمستوى واحد من حيث أهميتها في التعبير، فهذه كلها في نظره إذا استعملت فإن هذه الصناعة تنجح نجاحا كبيرا.

أما الوجوه البلاغية فقد كانت موجودة في الشعر العربي منذ نشأته، هي حقيقة أكدتها الدراسات في علوم البلاغة وهي تخطو خطواتها الأولى، يقول عبدالله بن المعتز (توفي ٢٩٦هـ) في كتابه «البديع»: «والبديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم، ولا يدرون ما هو، وما جمع فنونَ البديع ولا سبقني إليه أحد»[٤] والبديع في مفهوم ابن المعتز كلمة

(٢) تلخيص الخطابة، السابق، ص ٢٩٠.

(٣) تلخيص الخطابة، السابق، ص ٢٩٣، وانظر د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي ص ١١٩ - ١٢٠.

(٤) ابن المعتز: البديع: ص ٥٧، والبلاغيون المعاصرون يخاصمون ابن المعتز في هذه العبارة، فالبعض يرى أنه مسبوق بعلماء لغويين كالخليل بن أحمد، والأصمعي، ونقاد مثل قدامة بن جعفر، وهو معاصر لابن المعتز، انظر د. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور،

شاملة لفنون البلاغة كلها، ومعنى ذلك أنه كان يتعامل مع هذه الفنون كوحدة يتطلبها التعبير، وكذلك كان الأمر مع علماء البلاغة الأول، كالذي نراه عند قدامة بن جعفر (توفي ٣٣٧هـ)، وأبي هلال العسكري (الحسن بن عبدالله بن سهل توفي بعد ٣٩٥هـ)، وابن رشيق (الحسن بن رشيق القيرواني ٣٩٠-٤٦٣هـ)، وعبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني (توفي ٤٧١هـ).

وبعيدا عن الدخول في اضطراب المصطلح البلاغي ـ فهذا ليس مما يهمنا الآن، وله أماكنه[٥] ـ نريد التأكيد على أن علوم البلاغة مع السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي ٥٥٥-٦٢٦هـ) قد بلغت غايتها من حيث القاعدة، وتحديد المصطلحات، لما يتمتع به عقله من الدقة، وضبط المسائل، وترتيب المقدمات، وإحكام المقاييس، وصحة البراهين والتبويب، والإحاطة بالأقسام والفروع، ونظراً لهذه القيم، عكف البلاغيون على رؤيته البلاغية، ملخصين أو شارحين أو معلقين، وأصبح هذا العلم وقفاً على هذه الرؤية، فقسموا علوم البلاغة إلى شعب ثلاث: علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع، وجعلوا علم البديع مجرد تابع للعلمين الأولين، لأنه يتعلق بتزيين الكلام وتحسينه، ودرج الأمر على ذلك فيما بعد السكاكي.

ص ٤٤٢ ـ ٤٤٥. كما يرى آخرون أن أول من اقترحها مسلم ابن الوليد، انظر د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ٦٩. ونرى أن ابن المعتز صادق في أولويته التي أشار إليها من حيث الجمع وإفراد كتاب خاص بهذه الوجوه البلاغية، لا من حيث ورودها مبثوثة بين الكتب.

(٥) انظر د. علي عشري زايد: البلاغة العربية، تاريخها ـ مصادرها ـ مناهجها، وما أشار إليه من مصادر، مع كتاب د. شوقي ضيف، السابق، أماكن متعددة في الكتابين.

وبعيدا عن الخصومة في أمر السكاكي وصنيعه في البلاغة، فإننا نود الإشارة في البداية لأمرين هامين، لأن لهما تعلقا كبيرا بموضوع هذه الدراسة:

أولهما: أن البلاغة على يد السكاكي ومن سار في فلكه، فرغت من التعليقات الأدبية الرفيعة، التي كانت تملأ نفوسنا بالإعجاب، والتي كنا نراها عند عبدالقاهر الجرجاني مثلا، فقد أصبحت علما دقيقا، ولكنه خال من كل ما يمتع النفس، حيث سلط عليها الرجل المنطق بأصوله ومناهجه حتى في لفظها وأسلوبها المنطقي الجاف(٦).

ثانيهما: أننا لا نوافق على جعل علم البديع مجرد محسّن تابع لعلمي المعاني والبيان، بل هو بما فيه في الطباق أخطر من هذا بكثير، وهو الأمر الذي تحاول هذه الدراسة أن تقوله، لا من وجهة نظرية فحسب ــ فبعض الدراسات تنبهت إلى هذا(٧) ــ ولكن بدراسة تطبيقية تعمل على استقرار هذه الرؤية.

والطباق كما هو معروف، هو لغة التضاد، سواء كان بين شيئين: اسمين، أو فعلين، أو حرفين، أو كان في السلب والإيجاب، أو كان بين عدد من الأشياء وما يقابلها فيما يسمى بالمقابلة.

ولغة التضاد، أو التناقض في الرؤية النقدية الحديثة، تشكل أهم عناصر الصورة الشعرية، فإذا كان «التصور هو الذي يولد محسنات

(٦) انظر، د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، السابق ص ٢٨٨.

(٧) منها على سبيل المثال دراسة الدكتور رجاء عيد التي أشرنا إليها (٤) ص ٤٤٢ ـ ٤٧٣، والدكتور عبد الواحد علام: البديع المصطلح والقيمة، ص ١٤٧ ـ ١٥٥، ود. بكري شيخ: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع، جـ٣، من ص ٥٤ ـ ٦٤.

القصيدة»[٨]، كما يقول «توماس هوبز» (١٥٨٨-١٦٧٩م)، فلا يمكن والحال كذلك أن يكون الطباق مجرد محسّن، لأن هذا الفيلسوف الإنجليزي يستخدم التصور بمعنى الخيال، إذ هو لا يفرق بين الكلمتين، وللخيال أيما شأن في الرؤيا الشعرية.

وبعد ذلك بأكثر من قرن ونصف يقول: «كولردج» (صمويل بتلر كولردج ١٩٧٢-١٨٣٤م) في الفصل الرابع عشر من كتابه «سيرة أدبية» إن الشاعر في الكمال الأمثل «يشيع نبرة وروحا من الوحدة» باستخدام خياله، ويرى أن التوصل إلى الوحدة يتم عن طريق «الموازنة بين الصفات المتضادة، أو المتنافرة، بين التشابه والاختلاف، . . . بين الفكرة والصورة. . . بين حس بالجدة والطرافة، وبين القديم والمألوف من الأشياء، بين حالة من الشعور أكثر من المعتاد ونظام أكثر من المعتاد، بين حكم دائم اليقظة وتمالك للنفس دائم وبين حماس وشعور بالعمق والعنف. .»، وقال في مكان آخر: «الرموز جميعا تنطوي بالضرورة على تناقض واضح» وهذا التناقض آت من أن جزءا منها شيء، والجزء الآخر فكرة[٩].

وكان يشاركه في هذه الرؤية معاصره وصديقه الشاعر «وردزورث» الذي قال إن غرضه العام من مجموعته «حكايات غنائية» أن يعالج ما يختاره من مألوف الحياة، بحيث يبدو أمام العقل في مظهر غير عادي، وأكد

(٨) عن موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثاني، ص ١٩٣، و«هوبز» فيلسوف انجليزي صحب «فرنسيس بيكون» زمنا، واهتم بالناحية العملية أو النفعية في المعرفة، واشتهر بكتابه «ليڤايا ثان» وهي كلمة عبرية معناها «الغول البحري»، وهو عنوان غريب لكتاب يدور حول سياسة الدولة ومنزلة الفرد في المجتمع، وظهر الكتاب سنة ١٦٥١م.

(٩) انظر، موسوعة المصطلح النقدي، السابق، ص ٢٥٢، ٢٥٣.

«كولردج» إشارة صديقه في وضعه سِحْرَ الطرافة في أمور الحياة اليومية، بقصد إيقاظ العقل من سباته المعتاد، وتوجيهه إلى جمال العالم وعجائبه، مما يفهم منه انهماك الرومانتيكيين في تتبع المدهش الذي يضع العالم المبتذل في ضوء جديد، وهذا على ما يبدو سر أكثر التناقضات الرومانتيكية(١٠).

كما نجد أن بعض النقاد المحدثين ضيقوا في تعريفهم للشعر «فاكتفوا بأن يؤكدوا نوع التناقض وازدواج المعنى الذي تعبر به القصيدة عن موقف من المواقف، وهؤلاء النقاد ينصون على أهمية القراءة اللبقة لنص القصيدة، لكي ينكشف ما فيها من مفارقات ومن تناقضات مُوحىً بها، وهم يرون ذلك أساسيا لكل منطوق شعري جدير بالاعتبار»(١١)، كما يرون أن الشعراء لا يكتفون بقول ما يعنون، بل يحاولون إثبات ما يعنونه، وذلك بأن يخضعوا رؤاهم لنار المفارقات، حتى ترهفها النار وتنفي الخبث عنها، وكثيرا ما ذهب النقاد إلى اعتبار التناقض هو العنصر الفارق في القصيدة الجيدة دون غيره من العناصر.

ومن جهة أخرى، نستخلص من دراسة الصورة الأدبية في مختلف المذاهب أن البراهين العقلية تضعف الصورة، لما في الاحتجاج من تجريد يجافي التصوير الحسي، نظرا لأنه تصريح يقضي على الإيحاء، الذي هو من خصائص التعبير الفني، **ويستثنى من ذلك إذا كانت صورة الاحتجاج في دلالتها الفكرية مبنية على تصوير الشعور عن طريق التقابل بين**

(١٠) انظر، ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ٢٥١، ٢٥٢.
(١١) ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ٢٤٦، وانظر ص ٢٤٧ - ٢٥٠.

حالين[١٢]، و وهذا الاستثناء هو ما يهمنا إبرازه في هذه الدراسة، لأنه يحتفي بالطباق والمقابلة، ويكشف في الوقت نفسه عن دور هذا الفن البلاغي، وأهميته في بناء الصورة الشعرية، هذا الفن الذي لحقه كثير من الأذى في البلاغة العربية، وتحول ـ كمفردة من علم البديع ـ إلى بهرج وحلى وزخارف، وكان لهذه الرؤية القاصرة أيما أثر سيىء على الدراسات الأدبية، نقدا وبلاغة، مما جعل الأذى يمتد إلى الإبداع نفسه، فأسرف بعض المبدعين ـ في فترات من تاريخنا الأدبي ـ في طلب هذه الحلى والزخارف، دونما داع إليها، وتكلفوها، حتى هجنوا بها إبداعهم.

تجعلنا هذه الرؤية نعيد النظر في مفهوم الطباق كما تناولته البلاغة العربية، لندرك أنه ليس مجرد محسّن بلاغي، بل هو داخل في صميم الصورة الشعرية، وأكثر من ذلك هو أساس في فلسفة الشعر نفسه، وكان وقوف البلاغيين القدامى في شرح الطباق عند كونه محسّنا وزينة، يقصر عن رؤية السياق للعبارة في النص وما يكمن وراء ذلك من فلسفة تجعل من الطباق إحدى ضروريات التركيب، إن لم تكن أهم عناصره في بعض السياقات.

وعن «**الثنائية**» فقد أصبحت صلب الدراسات البنيوية للمعنى، وتنطلق هذه الدراسات من ثنائية الظواهر التي هي من خصائص الفكر الإنساني، واستغلتها إلى أبعد حد، وهذا واحد من أهم الذين استفادوا من الثنائية، يصنف التقابلات إلى خمسة أنواع، هي:

(١٢) انظر د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤١٧ ومابعدها، وانظر النماذج التي جاء بها والتي تعفى على الأثر السيىء في الاحتجاج العقلي، وتشيع فيه ماء ورونقاً بها تتخلص الصورة من جفاف المنطق وتجريداته.

١ ــ تقابلات محورية لا تقبل وسطا، مثل: زوج/ زوجة.

٢ ــ تقابلات مراتبية، مثل: كبير/ وسط.

٣ ــ تقابلات متناقضة، مثل: متزوج/ أعزب.

٤ ــ تقابلات متضادة، مثل: صعد/ نزل.

٥ ــ تقابلات تبادلية، مثل: باع/ اشترى.(١٣).

ولا تقف قائمة الثنائيات عند هذا الحد في حقيقة الأمر، لأن الثنائية ـ كما قلنا ــ صلب الدراسات البنيوية، لأنها تضيف محاور جديدة، تتعمق من خلالها لغة التناقض، ولأن الأمر كذلك سنجد هذا المفهوم يتردد في دراستنا مصاحبا للطباق والمقابلة، أو منفردا في بعض الأحيان، من منطلق أن الأمر في النهاية دراسة عن لغة التناقض.

أما «**المفارقة**» فقد عمقت صورة التناقض، فلم تعد مجرد «طباق» في صورته البسيطة، ولا «مقابلة» في صورته المركبة ــ كما كان الأمر عليه في بلاغتنا القديمة ــ، فهذا مبناه على مجرد الجمع بين ضدين أو مجموعة من الأضداد، دون اشتراط لوجود تناقض واقعي في السياق الشعري بين هذه المتناقضات، بحيث لا تتجاوز العبارة الواحدة أو البيت الواحد.

لقد أصبحت «المفارقة» تكنيكا فنيا يبرز التناقض بين وضعين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وتقوم فكرته على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع من شأنها التماثل أو التجانس(١٤).

(١٣) انظر، د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص ١٦٠، ١٦١، ونحن هنا نركز حتى لايستغرقنا العرض النظري، وإلا فإن الأمر لايقتصر على الثنائية، بل يمتد إلى: المعينات، والموجهات، كما جاء في مشروع «كريماس» للخطاب الشعري بثوابته ومتغيراته، وانظر المرجع نفسه، ص ١٤٠ ـ ١٦٠.

(١٤) انظر، د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٣٧، ١٣٨.

والمفارقة أشمل بكثير من الطباق، فقد تكون في الكلمة الواحدة أو العبارة الواحدة، وذلك حين يقصد قائلها أن يكون لها وظيفتان: الأولى تؤخذ من الدلالة اللغوية باعتبار الأصل اللغوي، والثانية إيحائية على نقيض سابقتها، وفي هذه الحال تكون المفارقة ذاتية مفردة، ونظيرها من شعرنا قول المتنبي في مدح كافور (من الطويل):

وما طَرَبِي لَمّا رَأَيْتُكَ بِدْعَةً لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْرَبُ

فالطرب عند رؤية كافور يحمل دلالتين: المدح باعتبار الوضع اللغوي، وهو الظاهر السطحي، والدلالة الثانية هي الهزء والسخرية، وهو المعنى الذي أدركه ابْنُ جِنِّي حين قال: «لمّا قرأتُ على أبي الطيب هذا البيت قلتُ له: ما زدتَ على أن جعلتَ الرجل أَبَا زِنَة ــ وهي كنية القرد ــ فضحك»(١٥).

كما تكون المفارقة بين العبارات والصور المتقابلة التي يهدف الشاعر من ورائها إلى غايات اجتماعية أو سياسية، أو تحقيق دلالات نفسية، وهذه الصورة من المفارقة هي الأكثر دورانا وشيوعا، وهي رؤية جديدة تنبهت إليها الدراسات الأدبية المعاصرة، ومن منظورها كشفت عن أبعاد أخرى في شعرنا القديم، فمثلا دراسة تقابلات البنية في شعر المتنبي، كشفت عن التقابل الدقيق بين صورة الشاعر وصورة الآخر، سواء كان هذا التقابل من قبيل توازن الأشياء وتكامل النظائر، أو من قبيل تقابل الأضداد التي لا تجتمع إلا لتتنافر، وكما أن الصورة تستدعي نظيرها، قد تستدعي نقيضها(١٦).

(١٥) انظر، شرح ديوان المتنبي: وضع عبد الرحمن البرقوقي، ٣١١/١، وانظر، د. جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ١٩٤، ١٩٥.

(١٦) لهذه الدراسة انظر، د. محمد فتوح أحمد: شعر المتنبي قراءة أخرى، ص ٥٥ ـ ٧٠.

وقد تمتد المفارقة التصويرية حتى تستغرق القصيدة كلها، بحيث يكون مبنى القصيدة فنيا على هذه الأداة التعبيرية، ويستغل هذا التكنيك في تصوير بعض المواقف والقضايا لأداء دور فعال في إبراز أبعادها، ومثالها من شعرنا الحديث قصيدة «السويس» للشاعر المصري أمل دنقل، وسنخضعها للدراسة التطبيقية كنموذج في بابها.

ومن هنا يتضح أن هناك تداخلا في حدود المفاهيم بين «الطباق» أو «المقابلة» مع «الثنائية» من جهة، ومع «المفارقة»، من جهة أخرى، بحيث يكون في مفهوم المصطلحين الأخيرين تعميق وإضافة لمفهوم التناقض الذي كنا نجده في بلاغتنا قديما، فإذا استخدمنا لغة التناقض أو التضاد، فإن الأمر يشمل المفاهيم الثلاثة.

ثانيًا: الميادين والتطبيق

وتطرح هذه الدراسة بعض الموضوعات المؤهلة بطبيعتها إلى لغة التناقض ــ طباقاً ومقابلة، أو ثنائية، أو مفارقة ــ وجماع هذه الموضوعات أن تحمل في ذاتها تناقضا صارخا بين موقفين أو حالين، يقف كل منهما في مواجهة الآخر موقف الضد من الضد، والنقيض من النقيض، بحيث تشكل الصورة الشاملة مفارقة تكون محصلة العمل الفني، فيما يقتضيه البناء اللغوي من انسجام مع سائر الأدوات التعبيرية الأخرى.

ومن هذه الموضوعات التي تطرحها الدراسة كأرض خصبة للغة التضاد **منظومة الرثاء**، سواء كان رثاء لشخص، أو لدولة، أو نظام حكم، لأن الموت بطبيعته حاد وصارخ، يقفنا بين عالمين، هما أبعد ما عايناه وما

عانيناه في الوقت نفسه، وربما كان الموت أخطر قضايا البشرية منذ نشأتها، وربما كان وراء أكبر جهد إنساني بُذِل في محاولة فَكٍّ لغزه، وما تولّد عن ذلك من بناء أسطوري ما زال يعمل عمله في الإنسان حتى الآن ومن جهود فلسفية مضنية، وقد منحته الأديان السماوية اهتماما كبيرا، فهذا الموضوع من أكثر الموضوعات تهيؤا للغة «التضاد»، وسنحاول أن نتبين هذه الحقيقة على واقع من الشعر الذي قيل في الرثاء.

وأول هذه النماذج مقطوعة من سبعة أبيات، قالها أشجع بن عمرو السّلمي (توفي نحو ١٩٥هـ ـ نحو ٨١١م)، تقول هذه الأبيات (من بحر الطويل):

١ ـ مَضَى ابْنُ سَعِيدٍ حِينَ لَمْ يَبْقَ مَشْرِقٌ ... ولا مَغْرِبٌ إلَّا لَهُ فِيهِ مَادِحُ
٢ ـ وَمعا كُنْتُ أَدْرِي مَا فَواضِلُ كَفِّهِ ... عَلى النَّاسِ حَتَّى غَيَّبَتْهُ الصَّفَائِحُ
٣ ـ فَأَصْبَحَ في لَحْدٍ منَ الأَرْضِ مَيِّتًا ... وكانَتْ بِهِ حَيّاً تَضِيقُ الصَّحَائِحُ
٤ ـ سَأَبْكِيكَ مَا فَاضَتْ دُموعِي فَإِنْ تَغِضْ ... فَحَسْبُكَ منِّي ما تُكِنُّ الْجَوانِحُ
٥ ـ وَمَا أَنَا منْ رُزْءٍ وَإِنْ جَلَّ جَازِعٌ ... وَلَا بِسُرُورٍ بَعْدَ مَوْتِكَ فَارِحُ
٦ ـ كَأَنْ لَمْ يَمُتْ حَيٌّ سِوَاكَ وَلَمْ تَقُمْ ... عَلى أَحَدٍ إلَّا عَلَيْكَ النَّوائِحُ
٧ ـ لَئِنْ حَسُنَتْ فِيكَ الْمَرَاثِي وَذِكْرُها ... لَقَدْ حَسُنَتْ مِنْ قَبْلُ فِيكَ الْمَدائِحُ[١٧]

فلا يخلو بيت من هذه الأبيات من طباق أو مقابلة، والملاحظة العامة أن كل بيت منها يجمع بين زمنين هما: ماضي المرثى أي ما قبل وفاته، مع ما بعد وفاته، يعني أن الشاعر بالفعل يقف بين زمنين، يلقي نظرة إلى حياة

(١٧) هي الحماسية رقم ٢٨٠ من ديوان الحماسة، لأبي تمام بشرح المرزوقي، المجلد الأول، ص ٨٥٦ ـ ٨٦٠، وقد انتفعنا بهذا الشرح في التحليل.

المرثى، وأخرى لما بعد موته، مما يولد بالضرورة لغة التضاد، وسنتتبعها على التوالي في قراءة أفقية.

١ ــ التضاد في البيت بين مشرق ومغرب، إشارة إلى عموم النفع الذي عمَّ الناسَ على يد المرثيّ، ولكن التعبير عن عموم النفع واكتماله في الشخصية جاء بصيغة تثبت هذه الحقيقة بأسلوب النفي، ذلك أن النفي في البيت انتقض بإلا، وذلك ملمح آخر لا يتأتى بغير التأنّي والرّوية.

٢ ــ لغة التضاد هنا قد لا تبين، فالطباق بين السلب والإيجاب، والسلب موجود في التعبير، فالشاعر نَفى درايته بفواضل المرثيّ على الناس، وعاد فأثبت ذلك العِلمَ بعد وفاته، فمقتضى التعبير إثبات الدراسة بالفواضل بعد أن خلَّى المرثيّ مكانَه، فظهر الحمد والثناء من كافة من تحمَّلوا نعمه.

٣ ــ قد يظن البعض أن التضاد في هذا البيت هو مجرد ما بين الوصفين: حيًّا/ ميتًا، وقد يجتهد بعض آخر فيزيد ثنائية بين: لَحْد/ الصحائح (الأرض المستوية الواسعة)، والصحيح هو أن في البيت مجموعة متضادات، فهناك زيادة عما سبق ثنائية: يتسع/ تضيق، ولم نتبرع بكلمة «يتسع» لأن المقابلة هي التي تقتضيها، فأصل التعبير التام: فأصبح وهو ميت يتسع له ضيق من المكان هو القبر، وكان وهو حيّ يضيق به متسع من الأرض(الصحائح)، ومن هذا الفهم تتخلق ثنائيتان جديدتان، هما: يتسع/ اللحد، وثنائية: تضيق/ الصحائح، والخلاصة أن في البيت خمسة متناقضات، منها ما يتصل بالماضي، ومنها ما يتعلق بالحاضر، ولعلها ثنائية سادسة ولكننا نراها تقريبا في كل بيت، بل هي

الثنائية الكبرى التي تتحرك من داخلها محاور التناقض في الأبيات كلها.

٤ ــ والتضاد في هذا البيت بين ظاهر وخفيّ كذلك، أما الظاهر ففي ثنائية: فاضت/ تَفِضْ، أما الخفي من لغة التضاد، فنستطيع أن نتبينه من العاطفة الظاهرة في فيض الدموع، في مقابلة ما تكنّه الصدور والأفئدة إذا لم تسعف الدموع عند الحاجة إليها.

٥ ــ والظاهر من الثنائيات هنا اثنتان: الأولى هي: رزء/ سرور، والثانية: جازع/ فارح، لكن التأمل يكشف عن ثنائيتين أخريين، تتولد الأولى من الشطر الأول، فمقتضى الرزء الجليل أن يصاب صاحبُه بالجزع، على ما هي مجريات الأمور، ولكن الشاعر خرج على المألوف فلم يجزع لفداحة المصاب، وكذلك تتولد لنا ثنائية جديدة من لازم التركيب اللغوي في الشطر الثاني، فإذا حل بالإنسان سرور عظيم فمن الطبيعي أن يكون به فرحا، ولكن الشاعر خالف الطبيعي، فلم يستجب لدواعي السرور، لأن موت ابن سعيد خلق في نفس الشاعر تسوية بين العطايا والرزايا، وهذا مما لا نراه إلا في حال فقدان المرجوّ والمخوف عليه، فإذا ما فات أَمِنَ الإنسانُ من أي جزع، ويئس من أي فرح.

٦ ــ وظاهر البيت أن الطباق فيه بين «يَمُتْ» و«حَيَّ»، ولكن نَفْيَ الموتِ عمن سوى ابن سعيد، وعدم النوح إلا عليه دون الخلائق، هذا النفي مضاد لحقيقة الأمر، والشاعر يدرك ذلك تماما، ولذا جعل النفي في إطار أداة التشبيه (كأن)، ليشعر أن موت ابن سعيد كما لو كان بدعا من فعلات الدهر، وكأن الناس في النواح عليه لم يُرزءوا بمفقود سواه.

٧ ــ وفي البيت الأخير يظهر الطباق بين المراثي والمدائح ولكن كلمة «من قبل» في النقيض الثاني، تقتضي لها نظيرا عند النقيض الأول أي أن حسن الرثاء فيك الآن، يقابله حسن المدائح فيك فيما مضى، كما أن في البيت ثنائية أخرى لا ينكشف أمرها إلا بالتحليل النحوي للتركيب اللغوي في الجملة الأولى من صدر البيت، فالمراثي في السياق آنية، وهي تقتضي أن يكون الفعل المصاحب مضارعا ، ولكنه جاء في الصياغة ماضيا «لئن حَسُنَتْ»، والتحليل يؤكد أن «حَسُنَ» هنا في موضع المضارع، لأن حرف الشرط نقل المضي إلى الاستقبال، وهذا من دقائق الأمور في أسرار التركيب.

ويهمنا في نهاية التحليل لهذه الأبيات أن نؤكد مرة أخرى على أن الشاعر كان يراوح على مدار الأبيات بين الزمانين: الماضي/ الحاضر، فنظرة وصورة من هنا، ونظرة وصورة من هناك، فالماضي ماثل في الحاضر، لأن الشاعر لم يستطع أن ينتزع نفسه من حال ويلتبس في حال أخرى، من النقيض إلى النقيض، بل لا بد أن يلتبث زمنا بين الزمانين هو زمن الذهول والدهشة، والذي هو في حقيقة الأمر المحرض الرئيسي على قول الشعر، فلا بدع أن تكون أداته التعبيرية المصاحبة هي «الطباق».

ومن النماذج المثلى في الرثاء قصيدة أبي العلاء المعري (أحمد بن عبدالله بن سليمان ٣٦٣ـ٤٤٩هـ) في رثاء أبي حمزة الفقيه الحنفي، وقد اكتسبت هذه القصيدة خلودها من الطابع الفلسفي لقضية الموت، ومن الصياغة الشعرية المليئة بمسافات التوتر في الخلق الشعري، والذي يعتمد أساسا على لغة التضاد، تقول القصيدة[١٨] (من الخفيف):

(١٨) هي القصيدة الثالثة والأربعون من ديوان أبي العلاء «سقط الزند»، وقد اعتمدنا على شروح سقط الزند، وانتفعنا بها.

١ ـ غَـيْرُ مُجْـدٍ فِي مِـلَّتِي وَاعْتِـقَـادِي نَـوْحُ بَـاكٍ وَلَا تَـرَنُّـمُ شَـادِ
٢ ـ وَشَـبِيـهُ صَـوْتُ الـنَّـعِـيِّ إذا قِيـ ـسَ بِصَـوْتِ الْبَشِيرِ فِي كُـلِّ نَـادِ
٣ ـ أَبَـكَـتْ تِـلْكُـمُ الْحَـمَـامَـةُ أَمْ غَـنَّـ ـتْ عَـلَى فَـرْعِ غُصْنِهَـا الْمَيَّـادِ

عـلى مستوى القـراءة الأفقية، يبـدأ البيت الأول بـالـلاجـدوى، وهي متحققة في النقيضين: نوح باك/ ترنم شاد، وهمـا نقيضان في نقيضـين على مستوى الصياغة، فالنـوح ضد الـترنم، وكلاهمـا مصدر، وبـاكٍ ضد شـادٍ، وكلاهما اسم فاعل، واسم الفـاعل في النقيضـين وقع مضـافا إلى المصـدر، فهناك تساوٍ بين النقيضين عـلى المستوى الصرفي والنحـوي، يضاف إليـه أن اسمي الفاعل من الثلاثي كلاهما منقوص محذوف الآخر، وهذا التساوي في الاشتقاق بين النقيضين يتماثـل مع «غـير مُجْدٍ» التي هي عـامل التسـوية، فـ «مجـد» اسم فاعـل، وإن كان من الـرباعي، وهـو منقوص محـذوف الآخر، وجـاء في التركيب مضـافا إليـه، فهـو من الاشتقـاق والـتركيب يتـماثـل مـع النقيضين.

وهـذا الكم من التساوي بـين النقيضين صـورة لفـظيـة، تـأتلف مـع التساوي بينهما في المعنى/ الـلاجدوى، والمجـال الذي يتحـرك فيه التسـاوي بـين النقيضين ـ أو النقائض ـ في معتقد الشـاعر ويقينـه، فـالشـاعـر إذن استطاع أن يوحد بين الطرفين المتناقضين في المعنى وفي الصيـاغة والـتركيب، وهذا أجمل ما ننتظره من الصورة الشعرية.

والبيت الثاني يبدأ بالتماثل ــ شبيه ــ بين نقيضين هما: صوت النعي / صوت البشير، وكلاهما في التركيب مضاف إليه، والمضاف إليـه في النقيضين مشتق على صيغة واحدة/ فَعِيل بمعنى فاعل، ومعهـا «شبيه» التي هي عـامل

التسوية، كما توحد النقيضان في المضاف/ صوت، إذ هو واحد مع النَّعِيّ والبشير، والمجال الذي تتحرك فيه التسوية بين النقيضين هو: في كل ناد.

وفي بداية البيت الثالث نجد عامل التسوية حرفا هو الهمزة، وهو يعمل على التوحيد بين النقيضين: بكت/ غنَّت، وفاعل النقيضين واحد هو الحمامة وضميرها، والفعلان ناقصان محذوفا اللام، وهذا القدر من الائتلاف بين النقيضين يأتلف في أداء المعنى مع أثر الهمزة التي هي عامل التسوية، والمجال الذي تتحرك فيه التسوية بين النقيضين هو: على فرع غصنها.

فإذا انتقلنا إلى مستوى القراءة الرأسية للأبيات، وقفنا على نوع آخر من التماثل، ففي كل بيت أربع وحدات، وكل وحدة تتماثل مع نظيرتيها، ولبيان ذلك نضع هذه الوحدات في جدول على الشكل التالي:

فاعل التسوية	النقيضان		المجال
أو التماثل	النقيض الأول	النقيض الثاني	أو الوسط
غير مجد	نوح باك	ترنم شاد	في ملتي واعتقادي
وشبيه	صوت النعي	صوت البشير	في كل ناد
الهمزة	بكت	غنت	على فرع غصنها

القراءة الرأسية تعين على اكتشاف تماثلات وتقاطعات أخرى في الأبيات غير التي وجدناها في القراءة الأفقية، فعامل التسوية يتفق في البيتين

الأولين، حيث جاء في كل منهما اسما، وهذا يتقاطع مع العامل في البيت الثالث لأنه حرف، واتفق عاملا التسوية في البيتين الأولين والثاني، فجاءا بأسلوب خبري، بينما جاء العامل إنشائيا في البيت الثالث، ويتقاطع العامل في البيت الأول مع مثيليه بَعْدَه سلباً وإيجابا، والسلب والإيجاب من صور الطباق. والنقيضان تماثلا في البيتين الأول والثاني/ تركيب إضافي، وهذا يتقاطع مع النقيضين في البيت الثالث/ فعلان، كا تماثل المجال/ الوسط في البيتين الأولين: مجرور بحرف واحد/ في، واختلف الحرف في البيت الثالث/ على.

ومن تمام القراءة الرأسية أن النوح والترنم لما كانا سواء في الاعتبار والقياس ـ ومثلهما صوت النعي وصوت البشير ـ استدعى ذلك مجيء «الحمامة» في البيت الثالث، لأن العرب تتعامل مع صوتها باعتبارين متناقضين، فمنهم من يستقبله كغناء[١٩]، ومنهم من يجعل صوت الحمام بكاء، وهذا كثير جدا[٢٠].

فصوت الحمامة إذن مهيأ للتعامل مع النقيضين، وهو في هذا يكون أكثر تلاحماً من نظيريه في البيتين الأول والثاني، ففي البيت الأول وقف

(١٩) ممن تعامل مع صوت الحمام كغناء الشاعر توبة بن الحمير في قوله:

حمامة بطن الواديين ترنمي ... سقاك من الغر الغوادي مطيرها
أبيني لنا لازال ريشك ناعما ... ولازلت في خضراء غصنٌ نصيرها

وانظر شروح سقط الزند، ص ٩٧٣.

(٢٠) هذا كقول الشاعر عوف بن محلم الشيباني:

وأرقنى بالري نوح حمامة ... فنحتُ وذو الشجو الغريب ينوح
وناحت وفرخاها بحيث تراهما ... ومن دون أفراخي مهامه فيحُ

انظر شروح سقط الزند السابق، ص ٩٧٢، ٩٧٣ وانظر هناك نماذج أخرى.

النقيضان بعيد عن بعضهما بالمفردات الأربع: نوح باك/ ترنم شاد، ولم يتوحدا إلا بعامل خارج عنهما، وهو «غير مجد»، وفي البيت الثاني اقترب النقيضان: صوت النعي/ صوت البشير، خطوة، حيث اتحدا في المضاف/ صوت، ولكننا في البيت الثالث نجد أن الصوت يتوحد في مصدره، فالباكي والمغني هو الحمامة، أي أن النقيضين اجتمعا في ذات واحدة، والفعل في ذاته واحد، والتناقض وارد من مصدر خارجي، هو المستقبل لصوت الحمامة، الذي سوى بين الاعتبارين، لاتحاد معناهما في فلسفته.

إن التغلغل في قراءة النص، أفقيا ورأسيا، يكشف عن كمّ هائل في لغة التضاد، التي بنى الشاعر عليها تصويره، فالمعاني اختلاف وائتلاف، والوحدات تتجانس وتتقاطع والأدوات التعبيرية بين الأخذ والعطاء، وكل ذلك يحتم أن يكون لغة التناقضات بمستوياتها المختلفة ضرورة داخلة في النسيج الشعري.

٤ ـ صاح هدي قبورنا تَمْلأ الرُّحْـ ـبَ، فَأَيْنَ الْقُبُورُ مِنْ عَهْدِ عادِ؟
٥ ـ خفِّف الْوَطْءَ ما أَظُنُّ أَدِيمَ الـ أَرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأَجْساد
٦ ـ وَقَبِيحٌ بِنا وَإِنْ قَدُمَ الْعَهْـ ـدُ هُوَانُ الآباءِ والأجدادِ
٧ ـ سِرْ إِنْ اسْطَعْتَ في الهواءِ رُوَيْدًا لا اختيالاً عَلَى رُفاتِ العِبَادِ
٨ ـ رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صارَ لَحْدًا مِراراً ضاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأضدادِ
٩ ـ وَدَفِينٍ عَلى بَقَايَا دَفِينٍ فِي طَوِيلِ الأَزْمانِ وَالآبَادِ

في هذه الأبيات مجموعة من المحاور تتألف منها لغة التناقضات، يقف على رأسها جميعا محور الزمن في قديمه وحديثه، ومن هذا المحور تتفرع سائر الثنائيات، ويوازي محور الزمن محور المكان، بل هو متلبس به ومتداخل معه بحيث لا فكاك، وثنائية المكان تتمثل في «قبورنا» الآنية والتي تملأ الأرض

على سعتها، في مقابل قبور من مات في الأزمنة القديمة وقد اندرست ولم يبق منها أثر، وستندرس قبورنا كذلك.

وثنائية: أنا/ أنت التي نلمحها في خطاب الشاعر لصاحبه (صاح)، وهي منتزعة من خيال الشاعر لتحدث ضربا من الحيوية، نراها في النداء مرة، وفي فعل الأمر (خفف) مرة أخرى، ولكن الطرفين يتحدان في البيت السادس في ضمير جماعة المتكلمين (بنا)، ثم يعود الطرفان للافتراق في البيت السابع حيث يوجه الأنا الخطاب إلى الأنت من جديد (سر إن اسطعت)، فالأمر كما نرى في هذا المحور مبني على الافتراق ثم الاتحاد فالعودة إلى الافتراق.

ومن الحاضر والماضي تتخلق ثنائية: نحن/ الآباء والأجداد، والجدلية فى هذه الثنائية تتلخص فى كيفية الوطء على أديم الأرض، فهو إما أن يكون رويدا، أو يكون اختيالا، وهي ثنائية أخرى وليدة الرؤية الشفافة لأجساد الآباء والأجداد التي بليت واختلطت بتراب الأرض، فمن الوفاء إذن أن نخفف الوطء، وألا نهين السلف بأن نطأ أجسادهم جهلا بأقدارهم، حتى لو استطعنا أن نمشي في الهواء برفق وتؤدة.

ثم يأتي التضاد في البيت الثامن صراحة في كلمة «الأضداد»، أي أنه لغوي هذه المرة، أما التناقض فيأتي من الدلالة، فحقيقة المعنى: أن اللحد لطول عهد الدهر وتطاول أمده أصبح قبرا مرات عديدة، ويتوافد عليه من الموتى أشكال مختلفة، واللحد يتعجب من توارد هؤلاء المختلفين عليه، لأنهم متناقضون، فمنهم الخيّر والشرير، والمؤمن والكافر، والصغير والكبير، والرجل والمرأة، والمكان يعجب من تباين أوصافهم واختلاف سماتهم، وهذا الفهم أفضل من التكلف في خلق ثنائية من اللحد والضحك، لأن

الضحك في السياق بمعنى العجب، فقد جاء في بعض الشروح ما حكى عن ابن عباس في تفسير قوله تعالى: ﴿**وامرأته قائمة فضحكت**﴾ أنه كان يقول: فضحكت، «تعجبت من خوف إبراهيم من أضيافه»[٢١].

ولأن البيت التاسع يؤكد البيت الثامن تكون كلمة «دفين» الأولى طرف ثنائية مع «دفين» الثانية، لأن اجتماعهما مثار العجب الذي رأيناه من اللحد.

وهكذا نرى في هذه الأبيات الستة مجموعة من الثنائيات الكبرى والصغرى تتوازي وتتداخل، ومجموعها يفوق عدد أبياتها:

١٠ ـ فاسْأَل الفرقدين عَمَّن أَحَسّا مِنْ قَبِيل وأَنسا مِنْ بلاد

١١ ـ كم أقاما على زوال نهار وأَنَارَا لِمُدْلِجٍ في سوادِ

امتداد لطرفي الزمان الممتدين بين القديم والجديد أو الماضي والحاضر، وشاهد هذه الثنائية الكبرى هذان النجمان (الفرقدان) اللذان لا يغربان بل يطوفان بالجدي، أو الكوكبان القريبان من القطب، أو من بنات نعش الصغرى، أو الكبرى، على اختلاف التفسيرات، والفرقدان لا طلوع لهما ولا غروب، يكونان محورًا للتناقض مع القبيل والبلاد الفانين بعد جدتهما.

كما أن الفرقدين كذلك محور آخر مع الليل والنهار الزائلين، ثم إن

(٢١) انظر شرح الخوارزمي في المصدر السابق، ص ٩٧٦، وقد استشهد ابن عباس على هذا التفسير بصدر بيت من الشعر هو:

ضَحِكَتْ ميَّةُ إذ هازلتها

أي عَجِبَتْ، وقد رجعنا إلى تفسير ابن عباس فوجدناه صحيحاً، وأخذنا نص عبارته من «تنوير المقياس من تفسير ابن عباس» لأبي طاهر محمد بن يعقوب الفيروزابادي، ص ١٤٣.

طرف المحور الأخير يتكون من ثنائية صغرى هي: النهار/ الليل، وهكذا تتوالد التناقضات بكثافة، إذ الموضوع في ذاته ينطلق من تناقض الموت والحياة.

١٢ ـ تَعَبٌ كُلُّها الحياةُ فَمَا أَعْـ ـجَبُ إلاَّ مِنْ راغبٍ في ازديادِ

ليس التناقض في هذا البيت مبنيا على الطباق بين لفظين أو أكثر، ولبيان التناقض هنا يجب أن نتأمل تركيب الجملة الأولى «تعب كلها الحياة».

علينا أن نعيد ترتيب الجملة حسب الإعراب الذي نؤيده[٢٢]، فالأصل في التركيب كما يقتضيه النحو «الحياة كلها تعب»، فالحياة مبتدأ أول، وكلّ مبتدأ ثان، وتعب خبر المبتدأ الثاني، وجملة المبتدأ الثاني وخبره خبر للمبتدأ الأول، وعليه يكون المبتدأ الأول قد تأخر عن خبره، والمبتدأ الثاني كذلك تأخر عن خبره في البيت، وترتب على سبق الخبرين أن تصدرت كلمة «تعب» في الصياغة، وهذا التركيب يقضي بحصر الحياة في التعب، وهو القصر البلاغي، مما يبرز ويضخم متاعب الحياة، ويتولد من ذلك لازم المعنى، وهو الزهد في الحياة، أما الرغبة في الازدياد من الحياة وهذا حالها فإنها نقيض لازم المعنى، وهذا ما أثار عجب أبي العلاء، ثم يمضي أبو العلاء في تأكيد معناه:

١٣ ـ إنّ حُزْناً في ساعة الموت أَضْعا فُ سُرُورٍ في ساعة الميلاد

(٢٢) هناك إعراب آخر: تعبٌ خبر مقدم للحياة، وكلٌّ توكيد، وفضلنا الإعراب الذي أثبتناه في الدراسة لإظهار أكبر عدد من التقديم والتأخير كي نبرز فداحة التعب كما أن للجملة إعراباً ثالثاً قال به الخوارزمي، وهو إعراب لانطمئن إليه، انظره ص ٩٧٨ من شروح سقط الزند.

لغة التضاد هنا مقابلة بين الحزن والموت من جهة، والسرور والميلاد من جهة أخرى، ومنهجنا في البحث هو الذي جعلنا نفضل الرواية التي تثبت «الموت» بدل كلمة «الفوت» في رواية الشروح، فكلما كانت التناقضات أكثر وضوحا كانت أدخل في باب الشعر، ما دامت واردة في بعض الروايات.

١٤ ـ خُلِقَ النـاسُ للبقـاءِ فَضَلَّتْ أُمَّـةٌ يحسبونهم للنّفَادِ

١٥ ـ إنَّما يُنقلونَ مِن دارِ أعْمَا لِ إلى دارِ شقـوةٍ أو رشادِ

١٦ ـ ضَجْعَةُ الموتِ رقدةٌ يستريح الـ جِسْمُ فيها والعيشُ مثلُ السُّهادِ

طابق الشاعر بين البقاء والنفاد، فأثبت البقاء للخليقة على وجه اليقين، كما تقضي بذلك جميع الأديان، وجعل ذلك في مقابل من يزعمون بطلا أن الناس فانون.

وفي البيت الخامس عشر يداخل أبو العلاء بين ثنائيتين: الدنيا/ الآخرة، فالدنيا هي دار الأعمال، والآخرة دار شقوة/ رشاد، ومن الطرف الثاني من هذه الثنائية تبثق ثنائية أخرى هي: شقوة/ رشاد، لأنها إما جنة أبدا، أو نار أبدا.

والثنائية في البيت السادس عشر مركبة على هيئة المقابلة في البلاغة العربية، فالموت رقدة للراحة، في مقابل العيش مثل السهاد، فإما أن تكون المقابلة تركيبا كما مَرَّ، أو تجرى بين المفردات، فالموت يطابق العيش، والاستراحة الجسم تطابق السهاد، على ما درجت عليه الإجراءات البلاغية، ومعلوم أن هذا البيت من تمام البيت الثاني عشر.

ثم ينتقل أبو العلاء إلى نوع آخر من الخطاب الموجه إلى الحَمَام، للاستعانة به في الإفصاح عن عواطفه:

١٧ ـ أَبَنَات الْهَدِيلِ أَسْعِدْنَ أَو عِدْ ... نَ قَلِيلَ العَزاءِ بالإسعادِ
١٨ ـ إيهِ لِلهِ دَرُّكُنَّ، فأنتُنَّ ... اللَّواتي تُحْسِنَّ حِفْظَ الوِدادِ
١٩ ـ ما نَسِيتُنَّ هَالِكاً في الأَوانِ الْـ ... خالِ أَوْدَى مِنْ قَبْلِ هُلْكِ إيادِ
٢٠ ـ بَيْدَ أَنِّي لا أرتضي ما فَعَلْتُـ ... ـنَّ وَأَطْوَاقُكُنَّ في الأجيادِ
٢١ ـ فَتَسَلَّبْنَ واسْتَعِرْنَ جميعا ... مِنْ قَمِيصِ الدُّجَى ثِيَابَ حِدادِ
٢٢ ـ ثُمَّ غَرِّدْنَ في المآتِمِ وانْدُبْـ ... نَ بِشَجْوٍ مَعَ الغواني الخِرادِ

ذهب صوتُ الحَمَامِ مثلا للوفاء عند العرب لأنه بكاء على ذَكَرِ الحَمَام (الهديل)، إذ صاده واحد من جوارح الطير على عهد نوح، فما من حمامة تهتف إلا بكاء عليه، والاستعانة بالحمام إشعار بنضوب عاطفة الوفاء في بني الإنسان، هذه واحدة يشترك فيها كل من استدعوا الحمام في حالات الحزن، ولكن المهم هنا أن أبا العلاء يعبر عن حاجته النفسية بمشاركة الحمام له في البكاء على المرثي بلفظ «أسعدن» و«الإسعاد»، صحيحٌ أن المصائب يجمعن المصابينا، ولن تكون هذه حقيقة إلا على المركوز في الطبائع، حين لا يجيء الإسعاد إلا من شدة الحزن الذي يعتور الآخرين، أليس هذا من التناقضات؟

ورغم أن أبا العلاء استعان ببنات الهديل كمثل للوفاء، فإنه لم يلبث غير قليل حتى خلع عليهن غلالة من التناقضات، فإذا كن لم يقصرن في النوح وحفظ العهد، فإنهن يحتفظن في أجيادهن بالأطواق، وهي زينة لا تليق بالثكالى، ولذا أنكر عليهن أبو العلاء هذا التناقض، وطلب منهن التخلص من هذه الحلي، وأن يرتدين بدلها ثياب الحداد من سواد الليل، ومثل هذا التناقض من منتوج الخيال ليس غير.

فإذا انتقل أبو العلاء إلى المرثي صراحة تكون لغة التضاد هي المسيطرة على أدواته التعبيرية كذلك:

٢٣ ـ قَصَدَ الدَّهْرُ مِنْ أَبِي حَمْزَةَ الأَ وَّ ابِ مَوْلَى حِجًى وَخِدْنَ اقتصاد
٢٤ ـ وَفِقيهاً أفكارُه شِدْنَ لِلنُّعْـ ـمَانِ ما لَمْ يَشِدْهُ شِعْرُ زِيَادِ
٢٥ ـ فالعراقيّ بعده لِلحِجازِ يّ قليلُ الخلافِ سَهْلُ القِيادِ
٢٦ ـ وخطيباً لو قامَ بينَ وحوشٍ عَلَّمَ الضارياتِ برَّ النقّادِ

كل صفة من صفات المرثي يصوغها الشاعر من مادة المتناقضات، وأقلها في التناقض ما بين «الأوّاب» المبالغ في العودة إلى الله، و«خدن اقتصاد» بمعنى ترك الغلو، والوقوف على القصد ومجانبة الإسراف.

وجاءت صورة فقه المرثي طباقا بين السلب والإيجاب: شِدْنَ/ لَمْ يَشِدْ، ولكن المقابلة في تمامها: أن فقه أبي حمزة على مذهب أبي حنيفة النعمان (النعمان بن ثابت، إمام الحنفية ٨٠ـ١٥٠هـ/ ٦٩٩ـ٧٦٧م) شاد لأبي حنيفة بلطف أفكاره ما يُحْتَجُّ به على المالكية والشافعية، في مقابل عَجْزِ شِعْرِ «زياد» وهو النابغة الذبياني (زياد بن معاوية، أبو أمامة... ـ نحو ١٨ق.هـ/ ... ـ نحو ٦٠٤م) عن بناء مثيل من مدحه للنعمان بن المنذر، على شهرة هذا المديح في الأدب العربي.

ويتخلق من الطباق السابق أو المقابلة السابقة محور: العِراقِيّ/ الحجازي، فالعراقي هو أبو حنيفة لأنه كوفي، والحجازي هو الإمام الشافعي (محمد بن إدريس ١٥٠ ـ ٢٠٤هـ / ٧٦٧ـ٨٢٠م)، فالصرح الفقهي لأبي حمزة كاد يقضي على الخلاف بين المذهبين، أو قضى عليه

بالفعل، أي أن الشاعر حاول خلق ثنائيات نراها أحيانا منحوتة، لأن روح التضاد هو المسيطر عليه.

كما أن صفة الخطابة في المرثي تؤلف بين النقيضين، بحيث لو وقف خطيبا بين الوحوش الضارية من أُسُودٍ ونُمُور وذئاب، لَعَلَّمَهُنَّ بِرَّ الصغار من الغنم فلا تتعرض لها بالافتراس.

ونترك الأبيات التي قد يبدو التكلف واضحا إذا حاولنا إظهار ما بها من لغة التناقض، مع أن الباحث عن ذلك لا يعدم وجوده فيها، وننتقل إلى ما لا شبهة في بنائه على لغة التضاد.

٣٥ ـ أَسَفٌ غيرُ نافعٍ واجتهادٌ لايُؤَدِّي إلى غَنَاء اجتهاد
٣٦ ـ طَالَمَا أخرجَ الحزينَ جَوَى الْحُزْ نِ إلى غير لائقٍ بالسّداد
٣٧ ـ مثلما فاتت الصلاةُ سُلَيْمَا نَ فَأَنْحَي عَلَى رِقاب الجياد
٣٨ ـ وهو مَنْ سُخِرَتْ الإنْسُ والْجِـ نُّ بِمَا صَحَّ مِنْ شهادة صاد
٣٩ ـ خَافَ غَدْرَ الأيامِ فَاسْتَوْدَعَ الرِّيـ حَ سَلِيلاً تَغْذُوه درَّ العهاد
٤٠ ـ وَتَوَخَى له النجاةَ وقد أَيْـ قَنَ أنّ الحِمَامَ بالمِرْصاد
٤١ ـ فَرَمَتْه به عَلَى جانب الْكُرْ سيَ أُمُّ اللُّهَيْمِ أُخْتُ النَّآد

إنها جدلية الحياة والموت، الحقيقة المسّلم بها، والشواهد التاريخية عليها، ففي البيت الخامس والثلاثين يأتي التضاد من خلف الثمرة المرتبة على الفعل، فلا ثمرة مرجوة من الأسى على الميت، ولاغناء في الاجتهاد، ويتفرع عن ذلك نقائض الأبيات التالية.

فشدة الحزن تُخرِج صاحبها عما يليق بالصواب، وشاهِد ذلك لمّا فاتت

صلاة العصر سيدنا سليمان بسبب انشغاله بعرض الخيل عليه، غضب لله، فقال «رُدُّوها عليَّ فَطَفِقَ مَسْحاً بِالسُّوقِ وَالأَعْنَاق»، أي كسف عراقيبها وضرب أعناقها[٢٣] وهذا فعل غير جائز لأنه تعذيب من غير جناية، فكيف يجيء من النبي سليمان «وهو من سخرت له الإنس والجن» وفي ذلك ثنائية صغرى.

وفي جدلية الحياة والموت يأخذ أبو العلاء بقول بعض المفسرين في قوله تعالى: ﴿**وَلَقد فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَداً ثُمَّ أَنَابَ**﴾ أن سليمان وُلِدَ له ابنٌ بعد أن ملك عشرين سنة، فقالت الشياطين إن عاش لم نتخلص من البلاء والسخرة، وأرادوا قتله أو إلحاق الخبل به، فلما علم سليمان استودع ابنه الرياح لحضانته تغدوه الأمطار، حتى يكون بمنجاة من الآفاق والغوائل ومضرة الشياطين، فما راعه إلا أن ألقت الريح بابنه على كرسيه ميتا، فتنبه لخطئه، وعلم أنه لامرد لمحتوم القضاء، وأن الحذر لايغني عن القدر.

وحين ينتقل أبو العلاء لمخاطبة المرثي يجعله خِدْناً للصبا، وهذا الخليل يرى أنه من الوفاء أن يذهب من الحياة مع ذهاب الشباب، ثم يقول:

---

(٢٣) انظر، ص ٩٧٨ من شروح سقط الزند، وانظر هناك تفاسير عديدة لتخريج الخلاف لاطائل من ذكرها، وننبه إلى أن أبا العلاء في هذا السياق قد أخذ بأحد التفاسير التي تقرر القتل، ولم ينظر إلى التأويلات الأخرى التي تبيح هذا الفعل للنبي سليمان خاصة في سياق الواقعة، أو التي تفسر المسح بأنه كان على أعراف الخيل وعراقيبها حُباً لها، انظر في ذلك ابن جرير الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن، عند تفسير الآية ٣٣ من سورة ص ، وأيضاً، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، المجلد الثالث، ص ٣٥٧.

٥١ ـ وخلعتَ الشبـابَ غضـاً فَيَـا لَيْـ ـستَـكَ أَبْلَيْـتَـهُ مَـعَ الأنـداد
٥٢ ـ فـاذهبـا خَـيْرَ ذَاهِبَـيْنِ حَـقِيقيْـ ـنِ بِـسُقْـيَـا رَوَائِـحٍ وغَـوَاد

فأبو العـلاء عقد صحبـة بين أبي حمـزة والشباب، فلما ذهب الشبـاب وجد أبو حمزة أن من الوفاء الذهاب مع صـاحبه الأول، والصحبـة والوفـاء منتـوج الخيال، ولكن عـاطفة أبي العـلاء تمنت على أبي حمـزة نقيض وفـائـه لصحبة الشباب، حيث تمنى له أن يعيش حتى يُبْلِيَ شبابَه مع أقرانه وَلِداته.

وفي البيت الثاني والخميسن يطابق أبـو اعلاء بـين «روائح» و«غـواد»، من حيث وحّد بينهما في السقيا، كما وحد من قبل بين الشباب والفقيد.

ثم يعود الشاعر إلى فلسفته العامة في حتمية الموت:

٥٤ ـ زُحَـلٌ أَشْـرَفُ الْـكَـوَاكِـبِ دَاراً مِـن لِقـاءِ الـرَّدَى عَـلَى مـيعـاد
٥٥ - وَلِنَـارِ الْمَرِّيـخِ مِنْ حـدثـانِ الـ ـهْـرِ مُـطْفٍ وَإِنْ عَلَتْ في اتِّقَـاد
٥٦ - والثُّـرَيَّـا رَهِينَـةٌ بِـافـتِرَاقِ الشَّـ ـمـلِ حـتى تُـعَـدّ في الأفـراد

يستـوي أمام المـوت ما قـرب مكانـه وما بعـد مكانـه، فزحـل أعـلى الكواكب السيارة دارا، لأنه في الفلك السابع على وعد بلقاء الـردى، ومثله المريخ الذي يتضمن في السياق تناقضاً بين «نار» و«مطف» وكذلـك الثريـا ـ المكونة من سبعة كواكب مجتمعة ـ على مـوعد من التفـرق، وجميع هـذه الكواكب ميعـادها «وَإِذَا الْكَـوَاكِبُ انتَثَـرَتْ» «وإِذَا النُّجُـومُ انْكَـدَرَتْ»، إذ «كُـلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إلاّ وَجْهَهَ».

ويتحدث أبو العلاء عن عاطفته من جديد مصطنعاً لغة التناقضات:

٥٩ . وإذا الـبَحْـرُ غَـاضَ عَـنِّي وَلَمْ أَرْ وَ فَـلَارِيَّ بِـادِّخـار الـثِّـمـاد

ولكي نفهم لغة التناقضات علينا أن ندرك تشبيه المرثى بالبحر كرماً وسَعَةَ عِلْم، فإذا نقص أو جَفّ فلا رجاء من نقيضه / الثماد قليل العطاء والعلم.

٦٠ ـ كـلُّ بيتٍ لِلْهَـدمِ مـا تَبْتَنِي الْـوَرْ قَـاءُ والسَّيِّـدُ الـرفيـعُ العـماد
٦١ ـ والْفَتَى ظَـاعِنٌ وَيَكْفِيه ظِـلُّ السِّـ ـدْرِ ضَـرْبَ الأَطْنَـابِ وَالأَوْتَـادِ

فما دامت كل البيوت للهدم، مصيرها للزوال، فلابد أن يستوى النقيضان: البيت الواهي الذي تبنيه الحمامة الضعيفة دون إحكام، والبيت المحكم الذي يرفع بناءه السيد الشريف.

ومادام الإنسان راحلاً فإنه يستوي لإقامته الموقوتة ظِلُّ الشجر مُقَابِلَ الخِيامِ والأبنية المشيدة.

٦٢ ـ بَـانَ أَمْـرُ الإِلَـهِ وَاخْـتَلَفَ النَّـا سُ فَـدَاعٍ إلى ضَـلَالٍ وَهَـادِ
٦٣ ـ والـذي حـارت البَـرِيَّـةُ فِيـهِ حَيَـوَانٌ مستـحـدثٌ مِـنْ جَمَـاد

محوران للتناقض، الأول في وضوح أمر الله وتقديره الموت على العباد مما لايترك مجالاً لأي اختلاف حوله، ومع ذلك فالناس مختلفون، والمحور الثاني متفرع من اختلاف الناس، فمنهم الداعي إلى ضلال، ومنهم الهادي، أما الذي عَمِيَ أمرُه على الناس فلم يهتدوا بعقولهم لوجهه، فهو خلق آدم، لغز الألغاز، المستحدث في البداية من التناقض، الحي القادم من الجماد.

وبهذا تكون لغة التناقضات أبرز الأدوات التعبيرية التي اعتمدها أبو العلاء في هذه الدالية، وكان ذلك من عوامل روعة القصيدة التي خلدت مع الدهر.

ومما يدخل في منظومة الرثاء قصيدة البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي ٢٠٦ هـ - ٧٨٤م) التي قالها في رثاء الخليفة العباسي المتوكل، بعد مؤامرة أودت بحياة الخليفة في قصره، ومعه الفتح بن خاقان، وكان البحتري حاضراً معهما في هذه الليلة، وشاهد ما حدث من القتل، وما حدث من تدمير اللؤلؤة الذي بناه المتوكل في الجعفري، ومن ترويع ساكني القصر من النساء، فكتب البحتري هذه القصيدة، يرثي فيها المتوكل، كما يرثي القصر بما يرمز إليه.

وقد صرح البحتري في هذه القصيدة تصريح من أذهلته الفاجعة عن البصر بالعاقبة، ولولا أن البحث موسوم بلغة التضاد لكنا كشفنا الغطاء عن خصوصية الشاعر في صدقه ووفائه، مما يدفع تهمة استغراق التكسب لشعر المديح العربي،والبحتري في هذا الموقف يسمو لدرجة التصوف في سلوكه الذي يتبع فيه عقيدته أيا كانت النتيجة المترتبة على هذا السلوك.

تبدأ قصيدة البحتري بهذه الأبيات[٢٤] (من بحر الطويل):

١ - مَحَلٌّ عَلَى الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَاثِرُه عادت صروفُ الدهرِ جيشاً تُغَاوِرُه
٢ - كأنَّ الصَّبَا تُوفِي نُذُوراً إذَا انْبَرَتْ تُرَاوِحُهِ أذيالُها وتُبَاكِرُه
٣ - وَرُبَّ زَمَنٍ نَاعِمٍ ثَمَّ عَهْدُهُ تَرِقُّ حَوَاشِيهِ، وَيُورِقُ نَاضِرُه

المعنى هو التغير الذي طرأ على القصر مع الحدث فبدل حاله، وأصابه بالبلي بعد أن كان في سالف الزمان مليئاً وعامراً، والقراءة الأفقية لاتكشف إلا عن الطباق بين الفعلين: تراوحه، تباكره، مع أنهما وردا في

(٢٤) ديوان البحتري، المجلد الأول، ص ٥٤ - ٥٧.

إطار طرف واحد هو اندثار القصر، وهو الجانب الذي جاءت صورته في البيتين الأولين، والصورة فيها مقابلة لحسن القصر قبل الحدث، والذي نراه في البيت الثالث، وتكون القراءة الرأسية هي التي ضلعت بالكشف عن هذه المفارقة التصويرية.

والقراءة الرأسية كذلك تكشف فيما بعد عن سوء ما حدث للقصر، فيطيل الشاعر في رصد مظاهر التغير، ثم يعقب بصورة القصر في الماضي، حتى تكون المقابلة بين الحالين ماثلة للعيان، وشاهدة على فظاعة الحدث:

٤ ـ تَغَيَّرَ حُسْنُ الجَعْفَرِيِّ وأُنْسُهُ ... وَقُوِّضَ بَادِي الْجَعْفَرِيِّ وحاضِرُه

٥ ـ تَحَمَّلَ عنه سَاكِنُوه فُجَاءةً ... فَعَادَتْ سَوَاءً دُورُهُ وَمَقَابِرُه

٦ ـ إذا نَحْنُ زُرْنَاهُ أَجَدَّلَنَا الأَسَى ... وقد كان قَبْلَ اليومِ يَبْهَجُ زائِرُه

٧ ـ وَلَمْ أَنْسَ وَحْشَ الْقَصْرِ إذْ رَيعَ سِرْبُهُ ... وَإِذْ ذُعِرَتْ أَطْلاَؤُهُ وَجَآذِرُه

٨ ـ وَإِذْ صِيحَ فِيهِ بِالرَّحِيلِ فَهُتِّكَتْ ... عَلَى عَجَلٍ أَستَارُهُ وَسَتَائِرُه

٩ ـ وَوَحْشَتُهُ حَتَّى كَأَن لَمْ يقمْ بِهِ ... أَنِيسٌ، وَلَمْ تَحْسُنْ لِعَينٍ مَنَاظِرُه

١٠ ـ كَأَن لَمْ تَبِتْ فِيهِ الْخِلاَفَةُ طَلْقَةً ... بَشَاشَتُهَا وَالْمُلْكُ يُشْرِقُ زَاهِرُه

١١ ـ وَلَمْ تَجْمَعِ الدُّنْيَا إِلَيْهِ بَهَاءَهَا ... وَبَهْجَتَهَا، وَالْعَيْشُ غَضٌّ مَكَاسِرُه

١٢ ـ فَأَيْنَ الْحِجَابُ الصَّعْبُ، حَيْثُ تَمَتَّعَتْ ... بِهَيْبَتِهَا أَبْوَابُهُ وَمَقَاصِرُه؟

١٣ ـ وَأَينَ عَمِيدُ النَّاسِ فِي كُلِّ نَوْبَةٍ ... تَنُوبُ، وَنَاهِي الدَّهْرِ فِيهِمْ وآمِرُه؟

١٤ ـ تَخَفَّى لَهُ مُغْتَالُهُ تَحْتَ غِرَّةٍ ... وَأَولَى لِمَنْ يَغْتَالُهُ لَوْ يُجَاهِرُه

ونبدأ بالكشف عن التناقضات عبر القراءة الأفقية في هذه الأبيات، فنجد على الترتيب: بادي /حاضر، دوره / مقابره، أجد لنا الأسى/ يبهج زائره، ثم : ناهي/ آمر، وأخيرا: تخفى /يجاهر، وهو تضاد نراه بين

الكلمتين، اسمين أو فعلين، على مادرج الأمر عليه في رؤية البلاغة العربية القديمة لفن «الطباق»، ونزيد على ذلك أننا نستطيع الوقوف على تناقضات غير مصرح بها ولكننا نستشفها من لازم الصياغة في تركيب العبارة، فإذا تأملنا صدر البيت الثاني عشر «فأين الحجاب الصعب» وجدنا الاستفهام قد خرج عن أصله إلى التحسر على فقدان الحجاب الصعب، أي أنه كان موجوداً وهو الآن غير موجود مصحوباً بمشاعر الحسرة والأسى، وما قلناه عن هذه العبارة، نقوله عن أختها في صدر البيت الثالث عشر «وأين عميد الناس» تماما بتمام.

وتعمق القراءة الرأسية لغة التضاد في الأبيات، وفي هذه القراءة تبرز بعض الكلمات التي تمثل دور الفعل، وهي ثلاث كلمات، ثنتان كل منهما فَعْلٌ وجاءا في البيت الرابع، هما: تِغَيَّرَ، قُوِّضَ، والثالثة اسم جاء في البيت الخامس، هو: فجاءة، فالتغير والتقويض حدثان يمثلان جوهر المحرض على القول، وهما ناجمان عن الموت، والموت إذا كان فجأة يصعّد من قوة الحدث، فيصاب من عاينه بالذهول، والموت فجأة يجعل الحاضر الماثل للعيان ينتزع بشدة من الآنية إلى الماضي، قبل أن يستوعب المرء الفارق بين الحاضر والماضي، فيظل واقفاً بين الزمنين لايريم، يعاين النقيضين اللذين اجتمعا وتوحدا في داخله، وهذا هو العنصر المأساوي الذي يعمل عمله في الإنسان حيال الموت الفجائي.

والقراءة الرأسية أيضاً تكشف لنا عن مفارقة تصويرية، لم تستطع كشفها القراءة الأفقية، ونراها في الأبيات: التاسع حتى الثالث عشر، وهي مفارقة بين الوحشية ونقيضها، وجمال المفارقة في الصياغة أن الشاعر وحد

بين النقيضين في التعبير، فالنقيض الأول / الوحشة، جاء في أول البيت التاسع في كلمة واحدة هي «ووحشته» وجاء النقيض الثاني ضمناً، عبر التوسع في امتداد صورة الوحشة، فالنقيض هو إقامة الأنيس، وحسن مناظر القصر، وبشاشة الخلافة الطلقة، وإشراق الملك وازدهاره، والبهاء والبهجة اللذان تمتلىء بهما الحياة، والعيش غض مكاسره، وهيبة الخلافة وتصرفها باقتدار في أمور الناس والدهر.

إن النقيض الثاني جاء تعميقاً للوحشة، لأنه داخل في التشبيه المنفى «كأن لم» فهو موجود كنقيض من جهة، وغير موجود من جهة أخرى لأنه منفى معضد للنقيض الأول، أليست هذه الصياغة صورة لفظية لما يعتمل في نفس الشاعر من المشاعر المتضاربة حيال الموت فجأة؟

ثم تفرز لنا القراءة الرأسية نوعاً من التلاحم والتوحد بين النقيضين في البناء الفني للعمل الشعري، كما هو عليه في الأبيات من ١ ـ ١٤، وبيان ذلك في النظرة الشاملة للأبيات كلها، أننا نجدها صورة كبرى ترسم لنا المفارقة الحادة والصارخة بين واقعين يتجاوران في الزمان والمكان كما أن النقيضين يتبادلان المواقع، وبالتفصيل تبدأ اللوحة الكلية بصورة جزئية عن الحاضر الأليم، يضلع بها البيتان الأولان، يليهما البيت الثالث منعطفاً بحدة، وكأنه مقطوع من السياق يرسم الصورة الجزئية الضد للعهد المنصرم وكأنه الملاط بين جزئي النقيض الأول قبله وبعده، فالبيتان الرابع والخامس يعودان لتعميق النقيض الأول مع قدر من توضيح العموم، فـ«الجعفري» هو نفسه «مَلَلٌ على القَاطُول»، وهكذا ينكشف الغموض كلما تقدمنا في الصورة، والبيت السادس منقسم على النقيضين، كل شطر نقيض للآخر، ثم يبدأ تداخل النقيضين في سائر الأبيات على ماذكرناه في الفقرة السابقة.

فالشاعر بحسه الفطن، وفؤاده الذكي، استغل لغة التضاد المتمثلة في الطباق، وشكَّلَ منه أفضل أداة للتعبير عما عاناه في كارثة الموت الفجائي، هذا الموت الذي جاء في شكل غدر، وضخَّمَ حجم الكارثة أن المنتصرَ بَيْنَ جماعةِ المتآمرين ضِدَّ أبيه المتوكل، وجاهَرَ البحتري بتعجبه من ذلك، ناسياً أو متجاهلاً ما قد يحيق به من الأخطار جراء استنكاره، فلا يمكن أن يغيب عنه أن من يتآمر ضد أبيه لن يرحم بالتالي مَنْ يتعاطف مع أبيه، وهذا هو منطق الانقلابات، سياسية كانت أو عسكرية، ونختم دراسة هذه القصيدة بالبيتين اللذين أفصح فيهما عن استنكاره لاشتراك المنتصر في المؤامرة، ثم الدعاء عليه:

٢٦ ـ وَهَلْ أَرْتَجِي أَنْ يَطْلُبَ الدَّمَ وَاتِرٌ ... يَدَ الدَّهْرِ وَالْمَوْتُورُ بِالدَّمِ واتِرُه

٢٨ ـ فَلاَ مُلِّيَ البَاقِي تُراثَ الذي مَضَى ... وَلاَ حَمَلَتْ ذَاكَ الدُّعَاءَ مَنَابِرُه

واخترنا البيتين من أواخر القصيدة لبيان حسن استغلال الشاعر للطباق، فالواتر نقيض للموتور، والمذهل في الأمر أن النقيضين يجتمعان في شخص واحد، هو المنتصر، فهو الواتر باعتباره قاتلا، وهو الموتور لأنه وَلِيُّ الدم، ويترتب على هذه التركيبة المعضلة أن يذهب دم القتيل سدى، ولايملك الشاعر القليل الحيلة غير الدعاء على من كان سبباً في صنع هذا الموقف، ويجيء دعاؤه بجعل الأب والابن نقيضين متباعدين متنافرين بُعدها بين طرفي الزمان المتنائيين: الماضي (الذي مضى)، والمستقبل (الباقي).

ومن قبيل الرثاء والموت ما يقال في رثاء الممالك الزائلة، فهي كالإنسان تُولَد وتنمو وتشب وتزدهر وتسمق وتنحدر وتشيخ وتضمحل شيئاً فشيئاً ثم تموت، وهي الأطار التي يمر بها الإنسان، والفرق في الحالين أن

عمر الفرد قصير إذ قيس بعمر الأمم والشعوب، ومن جهة أخرى فرق مابين الخاص والعام، وفرق مابين العنصر الذاتي والموضوعي، أن رثاء الفرد يكون أقرب إلى الحدث منه في رثاء الأمم.

وفارق ما بين هذا ومصرع المتوكل أن نظام الحكم لم يتغير بالقضاء على المتوكل، فالدولة مازالت قائمة، وهي الدولة العباسية الإسلامية، ولم يتغير فيها شخص الحاكم، ولم يترتب على تغييره زوال حضارة وتاريخ أمة، فرثاء البحتري أقرب إلى الرثاء الفردي، لأنه مبني على علاقة خاصة بشخص الخليفة العباسي، أما في رثاء العهود الماضية فالشاعر يكون على التجريد والموضوعية.

وقد يمتد موضوع رثاء الأمم والممالك، فيتسع لبكاء الأطلال، كما عرف في الشعر العربي، فيما لو حاول الشاعر السقوط على زاوية التناقض بين الماضي والحاضر، ولكن بكاء الأطلال تحّول إلى تقليد وعُرْف في مطلع القصيدة العربية، وأقرب منه إلى رثاء الممالك الزائلة ماعرف من رثاء القصور منذ عصر الجاهلي(٢٥).

(٢٥) انظر، د. محمود حسن أبو ناجي: الرثاء في الشعر العربي، ص ٢٦٠ ـ ٢٧١، ونأسف لكثرة الأخطاء في هذا الكتاب لدرجة تكاد تعفّى على قراءة الشعر نفسه، ونشير إليه للأمانة العلمية، وما أشار إليه في رثاء «الخورنق» و«السدير»، انظر، الأغاني لأبي الفرج ١٤٤/٢، ١٤٥، وفي رثاء الأعشى لقصر «ريمان» انظر ديوان الأعشى، ص ٢٤، وتبدأ القصيدة بقوله:

أصرمت حبلك من لميس اليوم أم طال اجتنابه

وأبيات الأعشى في قصر «ريمان» هي:

يا من رأى ريمان أمسى خاويا خربا كعابه
أمسى الثعالب أهله بعد الذين هم مآبه
من سوقه حكم ومن ملك يعد له ثوابه

ـ **وافتراق المحبين** ـ أيّاً كان السبب ـ من الموضوعات التي تفرض نفسها على لغة التضاد، لأنه مما يولد شعور النقيض لأيام الوصال، وهنا تجيء نونية ابن زيدون (أحمد ابن عبدالله بن أحمد المخزومي أبو الوليد ٣٩٤ ـ ٤٦٣هـ) كأحلى ما تكون الشواهد على موضوع الفراق بين المتحابين، وعلاقة هذا بلغة التناقض، ونثبت منها في هذا السياق ما كان شاهداً، وهو كثير كثرة بينة، وما ذلك إلا لأن لغة التناقض ألصق بموضوعها، تقول القصيدة [من بحر البسيط].

١ ـ أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا ... وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا

٢ ـ مَنْ مُبْلِغُ الْمُلْبِسِينَا بِانْتِزَاحِهِمُ ... حُزْناً مَعَ الدَّهْرِ لايَبْلَى وَيُبْلِينَا

٣ ـ أَنَّ الزَّمَانَ الَّذي مازال يُضْحِكُنا ... أَنْساً بِقُرْبِهُمُ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا

٤ ـ فَانْحَلَّ مَاكَانَ مَعْقُوداً بِأَنْفُسِنَا ... وَانْبَتَّ مَاكَانَ مَوْصُولاً بِأَيْدِينَا

٥ ـ وَقَدْ نَكُونُ وَمَا يُخْشَى تَفَرُّقُنَا ... فَالْيَوْمَ نَحْنُ وَمَايُرْجَى تَلاَقِينَا

٦ ـ كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ ... وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لِلْيَأْس يُغْرِينَا

٧ ـ بِنْتُمْ وبِنَّا فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا ... شَوْقاً إِلَيْكُمْ ولاَ جَفَّتْ مآقِينَا

٨ ـ حَالَتْ لفَقْدِكُمُ أَيَّامُنَا فَغَدَتْ ... سُودًا، وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضاً لَيَالِينَا

بكرت عليه الفرس بعد الحبش حتى هدّ بابه
فتراه مهدوم الأعالي وهو مسحول ترابه
ولقد أراه بغبطة في العيش مخضرا جنابه
فخوى وما من ذي شباب دائم أبدا شبابه

وانظر، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٢٢٥/١، وابن عبد ربه: العقد الفريد ١٢٦/٣ وكتاب الأغاني، ١٥٢/٢، لتقف على مراث لهذا الشاعر في هذا الباب، وانظر أيضاً ديوان البحتري، المجلد الأول، حيث قصيدته الشهيرة في رثاء إيوان كسرى.
التي تخدم البحث فقط.

٩ ـ لاَتَحْسَبُوا نَأْيَكُم عَنَّا يُغَيِّرُنَا ... إذْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمُحِبِّينَا

١٠ ـ مَا ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرَفاً ... وَفِي الْمَوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا

١١ ـ يَاجَنَّةَ الْخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا ... وَالْكَوْثَرِ الْعَذْبِ زَقُّوماً وَغِسْلِينَا

١٢ ـ كَأَنَّنَا لَمْ نَبِتْ وَالْوَصلُ ثَالِثُنَا ... وَالسَّعْدُ قَدْ غَصَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا

١٣ ـ إنْ كان قَدْ عَزَّ في الدنيا اللِّقَاءُ فَفِي ... مَوَاقِفِ الْحَشْرِ نَلْقَاكُمْ، وَيَكْفِينَا

١٤ ـ سِرَّانِ في خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمُا ... حَتَّى يَكَادَ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

١٥ ـ لاغَرْوَ في أَنْ ذَكَرْنا الْحُزْنَ حِينَ نَهَتْ ... عَنْهُ النُّهَى، وَتَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِينَا

١٦ ـ أَمَّا هَوَاكِ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ ... شُرْباً، وَإنْ كَانَ يَرْوِينَا فَيُظْمِينَا

١٧ ـ لا أَكْؤُسُ الرَّاحِ تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنا ... سِيمَا ٱرتِيَاحٍ، وَلَا ٱلْأَوْتَارُ تُلْهِينَا

١٨ ـ دُومِي عَلَى الْعَهْدِ مَادُمْنَا مُحَافِظَةً ... فَالْحُرُّ مَنْ دَانَ إنْصَافاً كَمَا دِينَا

١٩ ـ فَمَا اسْتَعَضْنَا خَلِيلاً مِنْكِ يَحْبِسُنَا ... وَلَا اسْتَفَدْنَا حَبِيباً عَنْكِ يَثْنِينَا

٢٠ ـ وَلَوْ صَبَا نَحْوَنَا مِنْ عُلْوِ مَطْلَعِهِ ... بَدْرُ الدُّجَى لَمْ يَكُنْ - حَاشَاكِ - يَصْبِينَا

٢١ ـ عَلَيْكِ مِنَّا سَلَامُ اللهِ مَابَقِيَتْ ... صَبَابَةٌ بِكِ، نُخْفِيهَا فَتُخْفِينَا

٢٢ ـ يَارَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتْ لَوَاحِظَنَا ... وَرْداً، جَلَاهُ الصِّبَا غَضًّا ونَسْرِينَا[٢٦]

ولمعالجة القصيدة من منظور التناقضات نبدأ هذه المرة بشيء من القراءة الرأسية، وهذه القراءة تفرز لنا خمس كلمات مبثوثة في ثنايا القصيدة، هي: «أضحى، ناب» في البيت الأول، و«عاد» في البيت

(٢٦) ديوان ابن زيدون، والقصيدة من ص ٣٨٦ ـ ٣٩٣، وقد أسقطنا منها ما لايتصل بالغرض، وانظر د. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ١٧١، حيث أشار إلى ملامح التناسب والتضاد التي قد تتوحد في النص ممثلة كتلة متناسبة من مظاهر التوافق والتخالف، وأشار الى البيت الأول من القصيدة فقط. وانظر أيضاً ص ١٧٣، ١٧٤.

الثالث، وكلمتان في البيت الثامن هما «حالت» و«غدت»، وجميعها أفعال ماضية تفيد التغير والتحول، «حالت» بدلالتها، «وناب» بما تدل عليه من البدلية، والأخريات من أفعال الصيرورة.

كما تفرز القراءة الرأسية كذلك بعض مشتقات التبدل والتغير من حال إلى حال، فتكرر مشتق البدلية أكثر من مرة، والغيرية كذلك ـ مع مراعاة أن منها ماذكر في أبيات لم نثبتها هنا ـ، كما أن التبدل والتغير ـ أو نقيضها ـ جاء بألفاظ أخرى (لم نعدل، في البيت السادس عشر، ما استعضنا، ولا استفدنا، في البيت التاسع عشر).

صحيح أن التحول والتبدل والغيرية ليست نصاً في التناقض، فقد يتحول الشيء أو يتغير إلى شيء آخر، ولكن ليس بالضرورة أن يكون الشيء الآخر ضدا ونقيضاً مع ما كان عليه قبل التحول والتغير، وإنما جاء التناقض من السياق، والدلالة اللغوية لايمكن عزلها عن السياق كما هو معروف، وستكشف القراءة الأفقية بعد قليل أن كل ماتُحُوِّلَه عنه نقيض لما تحوّل إليه، فمن الضروري إذن أن تكتسب ألفاظ التحول والتبدل والتغير نقل الشيء من النقيض إلى النقيض.

هذه القراءة الرأسية تتعامل مع تناقضات القراءة الأفقية، وسنحاول أن نتلمسها على ترتيب الأبيات التي أثبتناها، فثنائية: التنائي / التداني، طيب اللقيا/ التجافي، تخلع من وضوح التناقض ظلا على كل من «أضحى»، و«ناب»، والثنائية هنا بين المصادر، بيناهي في البيت الثاني بين السلب والإيجاب: لايبلي /يبلينا، والسلب والإيجاب من صور التناقض كما بينه البلاغيون.

والمقابلة في البيت الثالث بين جملتين: يضحكنا أنساً بقربهم /يبكينا، والنقيض الثاني في هذا التركيب يستلزم بقية تكمل صورة التناقض، وتقدير الكلام: يبكينا بانتزاحهم.

وفي البيت الرابع يجيء «الطباق» مرتين بين اسم وفعل، الأولى هي: انحل /معقودا، والثانية هي: انبت/ موصولاً، ويلاحظ أن التقسيم التام بين شطريي هذا البيت من عناصر التوحيد بين المتناقضات، فالشعر العظيم هو الذي يخلق من المتناقضات وحدة، والتماثل في البيت بمستويات متعددة، في عدد الحروف (ثلاثة وعشرون حرفاً منطوقاً في كل شطر)، والتماثل في التركيب (حروفاً وأسماء وأفعالا)، كما أن هناك تماثلاً في الوزن الصرفي.

و«طباق» في البيت الخامس بين فعلين: يخشى / يرجى، ومصدرين: تفرقنا/ تلاقينا، أو قل بين تركيبين: يخشى تفرقنا /يرجى تلاقينا، فالنتيجة واحدة في الحالين، ويجب أن يكون معروفاً أن كل نقيضين يتعاوران على منطقة واحدة بذاتها هي الحبيبان، فالحبيبان هما اللذان يوحدان بين جميع صور التناقض في القصيدة، لأنهما الوسط بين الماضي الجميل في عهود الوصال والواقع الآني مع القطيعة والهجران.

والثنائية في البيت السادس: تسلي /تغري، فاليأس يسلينا في زمن الوصال، وهو نفسه يتضاعف في الهجران، وقد أغرانا بهذا التفسير أن مكمل الفعلين ـ أو متعلقهما ـ لم يصرح به، فلم نعرف يقينا ما الذي سلیناه بسبب اليأس في الماضي، وما الذي أغرانا به اليأس في النقيض الآخر للزمن، ففضلنا أن يقع النسيان والإغراق على اليأس نفسه، فيكون اليأس أولاً قد أنسانا اليأس، وأخيراً اليأس أغرانا باليأس، وهذا هو الأليق

بلغة التناقض، ويكون الفهم العام للروح المسيطر على النص مساعداً على تعيين أحد الاحتمالات التي تفهم من النص.

ومن أبسط صور «الطباق» ما جاء في البيت السابع، حيث اقتصر على الفعلين: ابتلت/ جفت، ويمكن أن تكون الثنائية كذلك بسيطة في البيت الثامن فيما لوكانت فقط بين «سودا» و«بيضا»، على اعتبار أن الليل ليس نقيضاً لليوم، إذ اليوم يعني الليل والنهار معاً، ولكن السياق الذي يتحكم فيه لغة التناقضات، يحتم أن يفسر اليوم هنا بالنهار، والنهار لايثني ولايجمع على الأرجح، «لايقال نهاران ولا ليلان إنما واحد النهار يوم، وتثنيته يومان، وضد اليوم ليلة، هكذا رواه الأزهري» كما جاء في حاشية القاموس المحيط.

وعليه تتم في البيت المقابلة بين الجملتين: الأيام (جمع نهار) غدت بفقدكم سودا/ كانت بكم بيضا لياليا.

ويجيء «الطباق» في البيت التاسع سلباً وإيجاباً، وهو كذلك في البيت العاشر، ولكنه في الحادي عشر مقابلة بين السدرة والكوثر العذب /زقوما وغسلينا، فالسدرة ـ شجرة في الجنة ـ نقيض للزقوم ـ شجرة في جهنم ـ والكوثر ـ نهر في الجنة ـ نقيض للغسلين ـ ما يسيل من جلود أهل النار وهو شراب لهم ـ، وحقيقة الأمر هي مشاعر السعادة في تواصل الأحباب، ومقاساتهم في الهجران.

وتخطف لغة التناقضات في البيت الثاني عشر، بحيث تكاد تختفي، فالبيت معمق للبيت قبله، فنفى المبيت معادل للإبدال، أي أننا كنا زمن الوصل في سعادة دون وشاة، وهو منفى، فيفهم بالضرورة أنه متقابل مع

نفسه باعتبارين، وأوضح منه المقابلة في البيت الثالث عشر بين ندرة لقاء الأحباب في الدنيا، وتحقيق لقياهم في يوم الحشر.

والكشف عن المقابلة في البيت الرابع عشر يحتاج إلى جهد، فالتناقض واضح بين الظلماء ويكتمنا من جهة، والصبح ويفشينا من جهة أخرى، وهو مردود، لأنه لو كان كذلك لكان ضمير الظلماء فاعل يكتمنا، وهذا بين الخطأ، فاقتضى الأمر أن يكون «خاطر» داخلا في جملة المقابلة، كنقيض لثالث في الجملة الثانية، وهو «لسان».

وأسهل منه ثنائية البيت الخامس عشر، وهي: ذِكُر الحبيبين الحزنَ الذي نهت عنه العقول / نسيانهم الصبر الذي أوصت به العقول، وقد أكملنا في الثنائية المحذوف المفهوم من النقيض الثاني.

والنظرة العجلى تجعل «الطباق» في البيت السادس عشر فقط بين: يروينا ويظمئنا، والتأمل يقول: إن مانتساقاه عند الحاجة فلا يطفىء ظمأنا، يجب أن نقلع عن تناوله، ونبحث عن بديل ينقع الغلة، وهذا ما لم يحدث حيال الشراب في البيت، لأن المنهل هو الحب، والشارب منه يطلب المزيد دائما وأبداً.

والتناقض في البيت السابع عشر يبدو في تخلف الأثر المتوقع من الفعل كما جرت عليه العادة، فشاربو الخمر يتعاطونها طلباً للراحة، والذين يستمعون للموسيقى يقصدون التلهي بها، ولم يتحقق ذلك مع الشاعر.

وفي البيت الذي يليه ثنائية: كما تدين تدان، وتبدو كما هي في السياق في أن الحر ينتصف من نفسه، فيحمل نفسه على الوفاء بالعهد مادام

الشريك ملتزماً بالمحافظة عليه، وكون البيت التاسع عشر مؤكداً التزام الشاعر بعهده.

والبيت العشرون يرسم صورة لبدر الدجى وهو يطل من عليائه على الشاعر في وله شديد، والشاعر لايستجيب لصبابة القمر، وعلى النقيض تكون استجابة الشاعر لولادة، وهذا النقيض يأتي في كلمة قاطبة مركزة ومكثفة، هي «حاشاك» وتأخذ في الصياغة شكلا اعتراضيا يخترق الجملة فيقع فاصلاً بين جزءيها، وهذا التقاطع في الموقع صورة لفظية للتضاد في المعنى بين أثر الحبيبة الإيجابي، ونقيضه: أثر القمر السلبي.

وينتهي البيت قبل الأخير بكلمتين متجانستين، ربما لا ينتبه القارىء إلا إلى التجانس بينهما، هما: نخفيها / تخفينا، والتضاد يبين إذا عرفنا أن المفعول به في الجملة الأولى، أصبح فاعلاً في الجملة الثانية، وما كان فاعلاً في الأولى، تحول إلى مفعول به في الجملة الثانية، ضميران قام كل منهما بالفعل مرة، ووقع عليه الفعل مرة أخرى، ومع ذلك يتبادلان المواقع، فأي تناقض؟ وأي تجانس هذا؟ إنه الشعر العظيم الذي يتخذ من لغة التناقض أداته في الإعراب عما يعتمل في النفس، وفي الوقت نفسه يوحد بين هذه المتناقضات، أما البيت الأخير فإننا نكتفي في التعليق عليه بما قاله أحد الأسلوبيين العرب، حيث قال: «قابل ابن زيدون بين الغض من الورد والنسرين على وجه لانتبينه»(٢٧).

في هذه القصيدة يتضح لنا الكم الهائل من صور «الطباق»، وجلى أن

(٢٧) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١، ص ٢٦٢.

الذوق لاينبو عن هذه الكثرة، وما ذلك إلا لأنه جاء طبيعياً وضرورياً - أو كالضروري - في النسيج الشعري، فإذا قال القدامى من البلاغيين إن قليل البديع مستملح، وكثيرة غير ذلك، يجب علينا ألا نأخذ القول على علاته، بل لابد من وضع البديع في سياقه، والعملُ الفنيُّ كاملاً، في موضوعه وصياغته، هو الذي يقول على وجه التحديد، مايستملح من البديع، ومالا يستملح منه، وأكثر من ذلك، ما كان ضرورياً منه أو غير ضروري، والكثرة الغالبة في قصيدة ابن زيدون من خيرة الشواهد على مانقول.

ـ **والقضايا الفلسفية** من أقرب الموضوعات صلة بلغة التضاد، ولاسيما التعبير الذي يتخذ من الشعر وسيلته، ولو كانت القضية الفلسفية ميتافيزيقية فإن الثنائيات تكون أكثر ضرورة، فمثل هذه القضايا تتسم عادة بالتناقض، فهي قد تكون بينة الظهور في أحد جوانبها، شديدة الخفاء في جانب آخر، ومن قراءة الشعر الذي قيل في «النفس» تتكشف لنا هذه الحقيقة.

وللفيلسوف العربي ابن سينا (الحسين بن عبدالله بن الحسين أبو علي، ٣٧٠هـ ـ ٤٢٨هـ) قصيدة عينية عن «النفس»، وهي أول شواهدنا في هذا السياق، وسنتناولها مجزأة، وتبدأ القصيدة بقوله[٢٨] [من بحر الكامل]:

(٢٨) اعتمدنا الأبيات من رواية د. زكي نجيب محمود: قشور ولباب، لأنه أفضل توثيقاً وفهماً، وقد أفدنا من شرحه للقصيدة ص ١٩٧ ـ ٢٠٨، وفي ديوان شوقي خمسة أبيات منها م الأول جـ٢، ص ٥٤، وانظر د. جميل صليبا: من أفلاطون إلى ابن سينا من ص ١٩٧ ـ ١٢٣. وننبه هنا إلى اضطلاعنا على القصيدة فيي «عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ ص ٤٤٦، كما ذكرها د. سليمان دنيا، ضمن مقدمة «الإشارات والتنبيهات»، مع شرح نصير الدين الطوس،

١ ـ هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ الْمَحَلِّ الْأَرْفَعِ وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّعِ

من البداية هناك عالمان متقابلان، العالم العلوي (عالم المثل عند أفلاطون) حيث الأرواح تسبح مطلقة مجردة، والعالم المادي المتمثل في الجسد، وبين العالمين هبوطاً وصعوداً سنرى حركة للنفس مصحوبة بانفعالات متناقضة، فالنفس في البداية حين تقرر هبوطها إلى الجسد المادي ترددت وتمنعت، نفوراً وازوراراً من الأخلاط الجثمانية المضادة للصفاء الروحاني الذي كانت تنعم به، وسنرى فيما بعد أن للنفس حركة أخرى هي الصعود في مقابل الهبوط، كما سنرى شعوراً مضاداً.

٢ ـ مَحْجُوبَةٌ عَنْ كُلِّ مُقْلَةِ نَاظِرٍ وَهِيَ الَّتِي سَفَرَتْ وَلَمْ تَتَبَرْقَعِ

وهنا ثنائية من أبرز ثنائيات النفس، فهي محجوبة سافرة، وحجابها شديد، وتجيء شدته من المتعلق، الذي تم العارفين (بعض الروايات تروى «عارف» مكان «ناظر» مما حدا بنا إلى هذا التفسير)، وإذا حجبت النفس عن العارفين فعن غيرهم من باب أولي، وسبب هذا الحجاب أن النفس تتعالى عن الإدراك الخسيس بالحواس، فلا تدركهاالأبصار، ولاتذوقها الألسن، ولاتسمعها الآذان، ولاتلمسها الأصابع، ومع ذلك فالنفس تتضح تمام الوضوح أمام العقل لأنه من جنسها، فالعقل يدرك أن النفس تلازم صاحبها ولاتفارقه، مبثوثة في كل أعضائه وفي دمه، وكما كان الحجاب شديداً فإن الوضوح كذلك شديد، نعلم ذلك من تعبير الشاعر، الذي

مؤسسة النعمان للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ١٤١٣هـ ١٩٩٢م، جـ١، ص ١٠٠، ونسجل هنا شكرنا للآنسة رابحة نعمان، المدرس المساعد بقسم الفلسفة بآداب جامعة الكويت التي كانت زودتنا بنسخة من كل من الأصليين في حينه.

أثبت الوضوح مرتين، مرة بطريق الإثبات / سفرت، وأخرى بطريق النفي / لم تترقع، وهي ثنائية جزئية.

٣ ـ وَصَلَتْ عَـلَى كُـرْهٍ إِلَيْـكَ وَرُبَّمَـا كَرِهَتْ فِرَاقَكَ وَهْيَ ذَاتُ تَوَجُّعِ

علينا في هذا البيت أن نستحضر ثلاثة محاور: محور الوصول / الفراق، ومحور النفس/ الجسد، ثم فراقه فيما بعد، والكراهية في الحالين من عجائب النفس، ولأن الشاعر فيلسوف في سمته الأولى، فاللغة هنا ليست من تهويمات الخيال، بل الأمر معنىً ومقصود، ولذا يحتاج إلى بيان.

فكراهية النفس حين الهبوط لإدراكها عدم التجانس بين طبيعتها وطبيعة الجسد، وهي روحانية وهو مادي، والتنافر بين الماهيتين يمنعهما من الوصول إلى الكمال، فلا أنس إذن من اقترانها به. ولكنها بعد إرغامها على الاتصال بالجسد، تمكنت منه، وسرت في أنحائه، فتشبثت به، واستطابت مقامها الجديد، لأنها اكتشفت في الحواس أدوات لتحصيل فضائل ايجابية من الأخلاق والعلم، مما يجعلها عارفة بعد سذاجة، ومتحركة وفاعلة ذات أثر، وبهذا الاكتشاف من جهة، ولحكم الإلف في العادة من جهة أخرى، تجزع النفس حين يدنو الأجل المحتوم، ويتقرر فصلها عن الجسد الذي ألفته، مما يشكل تناقضاً واضحاً مع نفرتها الشديدة في بداية الاتصال.

٤ ـ أَنِفَتْ وَمَـا أَنِسَتْ فَـلَمَّا وَاصَلَتْ أَلِفَتْ مُجَـاوَرَةَ الْخَـرَابِ الْبَلْقَـعِ

وهذا من تمام ما قبله، ونحن هنا مع النقيضين: النفرة وعدم الأنس عند النزول وألفة الجوار لخراب الجسد الذي يتعاوره الفساد في المآل، وهنا في النقيض الأول ثنائية - أو طباق - جزئية، لأن ابن سينا أقره بشكلين

من أشكال التعبير، مرة بالإثبات /أنفت، وأخرى بالسلب/ ما أنست، وفي هذا تتبع شديد لأحوال النفس ومايتعاورها من تناقض شديد.

ومرة أخرى ننبه إلى أننا نتعامل مع فيلسوف بالدرجة الأولى، فالكلمات التي يختارها دقيقة جداً للتعبير عن رؤيته الفلسفية، فكما وفق في أول كلمة، وهي «هبطت» وما تدل عليه من معنى الشعور والإدراك، كذلك وفق في قوله «مجاورة» وما في اللفظ من تحديد العلاقة بالجسد، فالأمر مجرد جوار لايصل إلى حد الاندماج الذي يجعل مصيرهما واحداً، إذ النفس خالدة، ولاتعدو الصلة بين النفس الخالدة والجسد الفاني أكثر من ارتباط إلى حين.

٥ ـ وَأَظُنُّهَا نَسِيَتْ عُهُوداً بِالْحِمَى ... وَمَنَازِلاً بِفِرَاقِهَا لَمْ تَقْنَعِ
٦ ـ حَتَّى إِذَا اتَّصَلَتْ بِهَاءِ هُبُوطِهَا ... مِنْ مِيمِ مَرْكِزِهَا بِذَاتِ الأَجْرَعِ
٧ ـ عَلِقَتْ بِهَا ثَاءُ الثَّقِيلِ فَأَصْبَحَتْ ... بَيْنَ الْمَعَالِمِ وَالطُّلُولِ الْخُضَّعِ
٨ ـ تَبْكِي إِذَا ذَكَرَتْ عُهُوداً بِالْحِمَى ... بِمَدَامِعٍ تَهْمِي وَلَمْ تَتَقَطَّعِ
٩ ـ وَتَظَلُّ سَاجِعَةً عَلَى الدِّمَنِ الَّتِي ... دَرَسَتْ بِتَكْرَارِ الرِّيَاحِ الأَرْبَعِ
١٠ ـ إِذْ عَاقَهَا الشَرَكُ الْكَثِيفُ وَصَدَّهَا ... قَفَصٌ عَنِ الأَوْجِ الْفَسِيحِ الْمُرْبَعِ

لقد تجاوزت النفس في علاقاتها بالجسد مجرد الألفة للوضع الجديد، وبالغت وأسرفت في الائتلاف حتى وصلت مرحلة العشق للجسد، وأنساها عشقها منازلها الأولى وما أخذ عليها هناك من عهود ومواثيق، فلعوقها بالبدن، وهو مادة أرضية كثيفة (ذات الأجرع)، يندر الوصول معه إلى الكمال، ووضعها في وضع مقابل لما كانت عليه من عدم القناعة بفراق العالم العلوي الرفيع، وضع يخشى عليها منه، أن يكون قد لحقها الفساد

بمجاورة الخسيس، وإلا ما الذي جعلها تفزع كل هذا الفزع عند الموت؟

ونلاحظ أن كلمة «الحمى» وردت مرتين، مرة في البيت الخامس، وتعنى فيه موطنها العلوي، ومرة في البيت الثامن، وتعنى فيه موطنها السفلى، فالكلمة الواحدة شكلت ثنائية بذاتها، وهي أكبر ثنائية تتحرك فيها وبينها جميع المحاور في القصيدة، وهذه الثنائية العجيبة يكشف عنها سياق الكلمة، مع أن الحديث في هذه الأبيات يركز على إبراز المفارقة في نقيضها الثاني، وهي كراهية النفس لفراق الجسد.

والاستغراق في كراهية الفراق وَقَفَ النفسَ على أطلال الجسد بأوصاله المفككة، بعد أن دب فيه الدمار، وخلفه تراباً، وفي الوقوف تتزاحم ذكريات أيام الوصال مع البدن المحطوم، وتفسير أحزان الفراق تكشف عن ثنائية جزئية، هي المدامع المنهمرة بغزارة، التي وحد فيها ابن سينا بين أسلوب الإثبات / تهمى، وأسلوب النفي / لم تتقطع.

كما يحمل التعبير في طياته ثنائية جزئية أخرى، مجراها في بيان أن هذه النفس في فجيعتها من الفراق، إما أن تكون خيرة فاضلة، وفجيعتها حينئذ على فقدان آلة الخير في تحصيل العلوم والمعارف، أو تكون نفسا خبيثة، فحسرتها على ما سلبته من المتع واللذائذ المصاحبة للجسد.

ولأن ابن سينا صور النفس بالورقاء في مطلع الأبيات نجد مفردات من منظومة الحمامة مبثوثة في ثنايا القصيدة، ومما جاء منها هنا: ساجعة، لأن هذه صفة للحمامة كما نص عليها القاموس المحيط، ومنها: الشِّرَك، والقفص، في البيت العاشر، فالشرك الذي يصطاد حمامة النفس إنما هو الدنيا التي تجذب إليها النفوس بما تلقيه من حبوب اللذة والشهوة والمتاع، فتسقط النفوس للالتقاط فيمسك بها

الشرك، وهو شرك عات وكثيف، يحوك حول فريسته خيوطا كثيرة تستحيل إلى قضبان حديدية بمثابة قفص يحبس فيه طائر النفس، بحيث لا فكاك من سياجه المنيع.

ثم تمضي القصيدة قائلة:

١١ ـ حَتَّى إذا قَرُبَ الْمَسِيرُ إلى الْحِمَى وَدَنا الرَّحِيلُ إلى الْفَضاءِ الأَوْسَعِ

ومرة ثالثة كلمة «الحمى» وتعني هنا العالم العلوي، فتكون اللفظة ذاتها شكلت مسارا لحركة النفس، بداية من «الحمى» العلوي، في طريقها إلى «الحمى» الأرضي، ثم عودة إلى «الحمى» العلوي، في رحلة عكسية مناقضة لرحلة الهبوط، والخلاصة ثنائية من رحلتين: رحلة الهبوط/ ورحلة الصعود.

١٢ ـ وَغَدَتْ مُفَارِقَةً لِكُلِّ مُخَلَّفٍ عَنْها حَلِيفِ التُّرْبِ غَيْرِ مُشَيَّعِ

وكلمة «غدت» تفيد التحول والصيرورة كما هو معروف، فالنفس التي كانت عالقة بالجسد وعاشقة له، تحولت إلى النقيض أمام القرار الحتمي بالفراق، ففارقت الجسد، وتركته كتلة مادية معطلة مطروحة على التراب، محتقرة مزدراة، لا يلتف إليها بعد أن خلفته الروح، أي أن النفس قطعت أسبابها بالجسد، وهو فعل نقيض لحسرتها عليه منذ قليل، ولكن لماذا هذا التحول؟ يجيب البيت التالي:

١٣ ـ سَجَعْتَ وَقَدْ كُشِفَ الْغِطَاءُ فَأَبْصَرَتْ ما لَيْسَ يُدْرَكُ بِالْعُيونِ الْهُجَّعِ

بابتعاد النفس عن الجسد أدركت ما لم تستطع إدراكه إبان اتصالها بالبدن، فعلمت من جديد أن الجسد كان يعوقها عن تحصيل المدركات الروحية، فالبدن إذن كان حجابا، وإدراكه لا يتعدى إدراك النعسان، وبالتخلص منه انكشف عن البصيرة غطاؤها وأغلالها، فرأت الحقائق والغيوب واليقين بصفاء خالص..

فانتشت وطربت طربا شديدا، وأخذت تغني، دون أن يسمي الشاعر ما رأته، إذ هو فوق طاقة اللغة في التعبير.

والذي يهمنا إبرازه، بيان تردد النفس في مفارقة الجسد وبكائها عليه، ثم الانخلاع من هذا بالكلية والإقبال الشديد على العالم العلوي، المفهوم من قوله: «سجعت»، وما في ذلك من تناقض الأحوال والمشاعر، وهو مساو لمصاحبات النفس عند الهبوط، في التردد أول الأمر، ثم عشق البدن فيما بعد الاتصال، ونخرج من هذا وذاك بتساوي النقائض، وبتعبير آخر، تكون حركة التناقض عند الصعود، مساوية لنقيضها من حركة التناقض في الهبوط، فتقضي حركة التناقض الأخيرة على حركة التناقض الأولى، فيعتدل الميزان، ويكون الشعر قد خلق من التناقضات انسجاما رائعا.

وتمضي القصيدة مبينة مشاعر النفص في رحلة العودة:

١٤ ـ وَغَدَتْ تُغَرِّدُ فَوْقَ ذِرْوَةِ شَاهِقٍ وَالْعِلْمُ يَرْفَعُ كُلَّ مَنْ لَمْ يُرْفَعِ

الفعل «غدت» يؤكد على التحول الثاني في عالم التجريد من المادة وكدورتها، والبراءة من نقائص الجسد/ الشَّرَك الذي كان يجذب النفس إلى الأسفل، الانعتاق إلى العالم الروحاني وما فيه من كنوز، مما سبب للروح نشوة وسعادة، وقارن ذلك ببكائها وفزعها في لحظات الفراق، كما ننبه إلى الذروة الشاهقة، في مقابل الحضيض والسفل، إبان تطواف النفس على أطلال الجسد.

ولأننا مع فيلسوف ـ كما قلنا سلفا ـ علينا أن نتبين على وجه الحقيقة لا المجاز كيفية ارتفاع النفس إلى شاهق، والشطر الثاني يتولى البيان، فالعلم هو سبب الرفعة من الحضيض، وهو بذلك جد كفيل، وفي بيان السبب نقف على طباق بين الإيجاب والسلب وهو: يرفع/ لم يرفع.

١٥ ـ فَلأَيِّ شَيْءٍ أُهْبِطَتْ مِنْ شامِخٍ عَالٍ إلى قَعْرِ الْحَضِيضِ الأَوْضَعِ

وهنا طباق بين شامخ عال من جهة، مع نقيضه، وهو قعر الحضيض الأوضع، وقد جاء الطباق على هيئة سؤال عن السر الذي يكمن وراء هبوط النفس إلى الحضيض، ما دام المصير والمآل هو العودة إلى السيرة الأولى، ويأخذ التساؤل شكل اعتراض:

١٦ ـ إنْ كانَ أَهْبَطَها الإلَهُ لِحِكْمَةٍ طُوِيَتْ عَنِ الْفَذِّ اللَّبِيبِ الأَرْوَعِ
١٧ ـ فَهُبُوطُها لا شَكَّ ضَرْبَةُ لازِبٍ لِتَكُونَ سامِعَةً لِما لَمْ تَسْمَعِ
١٨ ـ وَتَعُودَ عَالِمَةً بِكُلِّ خَفِيَّةٍ في الْعَالَمِينَ فَخَرْقُها لَمْ يُرْقَعِ

فإن كان الله أهبطها لحكمة خفية مجهولة مستعصية حتى على إدراك من كان نصيبهم من الحكمة موفورا، فهبوطها ــ لا ريب ــ قدر محتوم، لعلها تحصل في هذا الهبوط معرفة لم تقف عليها أول أمرها من علوم وأخلاق، عن طريق الحواس، وتعود بعد زيارتها للدنيا محملة بأسرار العالمين، اللذين يكونان الثنائية الكبرى: عالم الغيب/ عالم الشهادة.

فإذا كانت هذه هي الحكمة من نزولها فلن تتحقق، فالعلوم لا حد لها، وجوانب الأخلاق تعز على الحصر، والمدة المقدرة لبقائها في الحياة لا تتسع للتحصيل، فهي رحلة محكوم عليها بالفشل، ويأتي الجواب ضمنا، في أن الفشل لا ينتقص من نبل الغاية، ولا يحط من شرف الوسائل المؤدية إليها.

ونلاحظ ما ترسمه الكلمات من مسار حركة النفس، فندرك أن هناك عالمين، متناقضين، والنفس بين العالمين هابطة صاعدة، والحكمة التي كانت غرضا من الهبوط لا تتحقق، فيتولد عندنا محور آخر من الثنائيات هو: الحكمة/ الخرق الذي لم يرقع، كما نلمح ثنائية أخرى مفادها: أن العالم العلوي خير كله،

والعالم الأرضي مليء بالشر، مما يولد تناقضا في مفهوم النفس، خلاصته: ما دامت النفس منتمية إلى العالم العلوي في البداية، فكيف تكون ناقصة، بل وتريد كمال نقصها من عالم أقل فضيلة مما كانت فيه؟ إن لغة التناقضات مبثوثة في الكلمات والمعاني بشكل مركز ومكثف وعميق، ومرة أخرى، على سبيل الحقيقة لا المجاز، لأننا مع فيلسوف يعبر عن رؤيته بلغة الشعر، لأن الشعر أقرب الأجناس الأدبية للغة التضاد.

وتستمر القصيدة في بيان المساحة الزمنية الضيقة في الدنيا:

١٩ ـ وهِيَ الَّتِي قَطَعَ الزَّمَانُ طَرِيقَها حَتّى لَقَدْ غَرِبَتْ بِغَيْرِ المَطْلَعِ

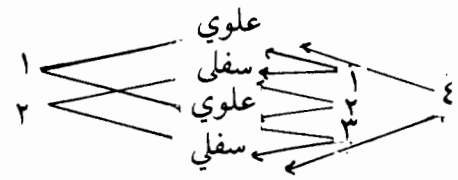
علينا أن نتنبه لثنائية: غربت/ المطلع، فهي الغروب والشروق، المساويان للموت والميلاد، وترجمتها في عالم الحقائق من منظور ابن سينا الفلسفي، أن النفس لم تغرب ساذجة كما جاءت، بل ذهبت مزودة بقدر من الكمال يكفيها حافزا ودافعا لمتابعة المسير، ويستمر تفجير لغة التضاد:

٢٠ ـ فَكَأَنَّهُ بَرْقٌ تَأَلَّقَ بِالْحِمَى ثُمَّ انْطَوَى فَكَأَنَّهُ لَمْ يَلْمَعِ

قراءة البيت أفقيا تكشف عن تناقض في البرق المتألق، مقابل انطوائه كأن لم يلمع، والحقيقة الفلسفية تقول: إن النفس عند مفارقة البدن تبدو كأنها لم تفد من مصاحبة الجسد شيئا، لأن الزمن مر عليها بسرعة شديدة، فكان ظهورها واختفاؤها بهذه السرعة كومضة البرق الخاطف.

وفي القراءة الأفقية تعيدنا لفظة «الحمى» إلى مراجعة عدد مرات ذكرها، فنجد أنها ذكرت في القصيدة أربع مرات، بحيث تختلف المتجاورتان منها، وتأتلف البعيدتان بالتناوب بين المختلف والمؤتلف على ما يوضحه الشكل التالي:

البيت	الكلمة	المختلف	المقصود منها	المؤتلف
الخامس	الحمى			
الثامن	الحمى			
الحادي عشر	الحمى			
العشرون	الحمى			



وخلاصة الشكل أن لدينا أربعة من المختلف، يقابلها ائتلافان يواحدان المختلف، فكل مختلفين يوحدهما مؤتلف، مع مراعاة أنه ليس هنا طباق بالمعنى الاصطلاحي في البلاغة، ولكننا أمام انشطار في اللفظ، بحيث يتشكل منه تناقضات، لأن الموضوع في الأصل مبني على التناقض، ومن أمر النفس في التناقض يجيء عجب الشاعر الفيلسوف، فيختم قصيدته بتعجب قياسي يحث فيه الآخرين على التمعن وإدامة النظر في مثل هذا اللغز المحير:

٢١ - أَنْعِمْ بِرَدِّ جَوابِ مَا أَنا فَاحِصٌ عَنْهُ فَنَارُ الْعِلْمِ ذاتُ تَشَعْشُعِ

وقد استجاب الآخرون لدعوة ابن سينا، وسنأخذ شاهدين لشاعرين من شعراء العصر الحديث، ينتميان لمدرستين في الأدب، ومع اختلاف مذهبهما الشعري نلمح لغة التضاد في التعبير عن موضوع النفس.

وقد أفاض أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) على طريقته المبدعة في الوصف، فإذا كان الفيلسوف يحاول أن يودع حكمته في عبارة مساوية لها، فالشاعر يفوقه بما أوتي من موهبة في الوصف الخلاق، فربما أخذ شوقي فكرة مركزة في بيت واحد مما رأيناه عند ابن سينا، وتوسع فيه، وبنى عليه بما يكشف عن فرق

ما بين الشاعر والفيلسوف، كما سنرى في قصيدة عارض فيها عينية ابن سينا، تبدأ بهذه الأبيات[٢٩] (من بحر الكامل):

١ ـ ضُمِّي قِنَاعَكِ يا سُعادُ أَوِ ارْفَعِي هَذِي المَحاسِنُ مَا خُلِقْنَ لِبُرْقُعِ

٢ ـ الضَّاحِيَاتُ الضَّاحِكَاتُ وَدُونَهَا سِتْرُ الجَلَالِ وَبُعْدُ شَأْوِ المَطْلَعِ

وهو مطلع على الطريقة التقليدية للقصيدة العربية، ولو وقفنا عند هذا الحد لكنا قد ظلمنا الشعر والشاعر، والحقيقة أن الشاعر حافظ على البداية التقليدية، ولكنه نحا بها منحى آخر لم تعرفه البدايات القديمة، لأنه خلق من «سعاد» رمزا لموضوعه وهو «النفس» في غموضها، وعشق الإنسان لها، وبحثه الدائب في طلاسمها، ولذلك لم يكن يعنيه من الغزل غير المفردات التي تصلح لموضوعه، فذكر «المحاسن الضاحيات الضاحكات»، وما يحجبها من «قناع وبرقع»، مما خلق «دونها ستر الجلال»، وجعل مطلبها بعيد الشأو، وهذه معان تنطبق على النفس، فكسب الشاعر بضربة واحدة هدفين، فقد أبعد المطلع عن التقليدية بما خلع عليه من بعد رمزي، ويلزم من ذلك البعد عن المباشرة الفجة.

يصور الشاعر سعاد/ النفس مكونة من المحاسن، وقد ضرب حولها سور من الأقنعة والبراقع يحجبها، في حين أن هذه المحاسن لم تخلق لكي تتوارى، ولذلك يطالب الشاعر رمزه بضم قناعه أو رفعه، حتى تنسجم المحاسن مع ما خلقت له، وبتحديد أكثر: هذه المحاسن مخبأة وراء الأقنعة، ومن حقها أن تظهر للعيان.

ثم يقول:

٣ ـ يا دُمْيَةً لا يُسْتَزادُ جَمَالُها زِيدِيهِ حُسْنَ المُحْسِنِ المُتَبَرِّعِ

(٢٩) أحمد شوقي: الشوقيات، المجلد الأول، جـ٢، ص ٥٥ ومابعدها.

والطباق هنا بين السلب والإيجاب، لا يستزاد / زيديه، فكيف يكون الرمز قد بلغ من الجمال ما لا مزيد عليه، ثم يطالبها الشاعر بالزيادة؟ والجواب أن الزيادة المطلوبة في فعل الأمر لا تكمن في الجمال ذاته، فهذا قد تقرر أنه لا زيادة عليه، وإنما هي في إظهارها والكشف عنه، وألا يظل حبيسا للبراقع، كما يقرره قوله فيما بعد:

٤ ـ مَاذا عَلى سُلْطَانِهِ مِنْ وَقْفَةٍ لِلضَّارِعِينَ وَعَطْفَةٍ لِلْخُشَّعِ
٥ ـ بَلْ مَايَضُرُّكِ لَوْ سَمَحْتِ بِجَلْوَةٍ إنَّ الْعَرُوسَ كَثِيرَةُ الْمُتَطَلِّعِ

كثيرون هم الذين يبتهلون إلى سلطان الجمال، وكثيرون هم الذين وقفوا في محرابه خاشعين، والجمال محتجب عن هؤلاء وهؤلاء، والشاعر يطالبه بأن يتجلى ويتعطف عليهم، وهذا لن يجور على سلطانه في شيء، على غرار ما ضربه مثلا من العروس في جلوتها.

٦ ـ لَيْسَ الْحِجَابُ لِمَنْ يَعِزُّ مَنَالُهُ إنَّ الْحِجَابَ لِهَيِّنٍ لَمْ يُمْنَعِ

ألا إن الأمر على النقيض فالجميل محتجب عزيز المنال، بينما غيره مبتذل، والمفروض أن يكون الأمر معكوسا، فيحجب الهين، ويباح الجميل.

٧ ـ أَنْتِ الَّتِي اتَّخَذَ الْجَمَالُ لِعِزِّهِ مِنْ مَظْهَرٍ، وَلِسِرِّهِ مِنْ مَوْضِعِ
٨ ـ وَهُوَ الصَّنَاعُ يَصُوغُ كُلَّ دَقِيقَةٍ وَأَدَقَّ مِنْكِ بَنَانُهُ لَمْ تَصْنَعِ

والخطاب في البيت السابع للرمز، سعاد/ النفس، التي جعلها الجمال الأسمى / الله ـ لأن الله هو الجمال المطلق ـ صورة له، وأبى الشاعر إلا أن يصوغ المعنى في ثنائية: مظهر/ سر.

ثم يأخذ شوقي في تناول معان جاءت مكثفة وبتركيز شديد، ويضيف عليها

من خياله الخصب بحيث تخرج وعليها طابع شوقي من الفيوضات الموسيقية، يقول:

٩ ـ اللهُ في الأَخْبَارِ مِنْ مُتَهَالِكٍ نِضْوٍ وَمَهْتُوكِ المُسُوحِ مُصَرَّعِ
١٠ ـ منْ كُلِّ غَاوٍ في طَوِيّهِ رَاشِدٍ عَاصي الظَّواهِرِ في سَرِيرَةِ طَيِّعِ
١١ ـ يَتَوَهَّجُونَ وَيَطْفَأُونَ، كَأَنَّهُمْ سُرُجٌ بِمُعْتَرَكِ الرِّيَاحِ الأَرْبَعِ
١٢ ـ عَلِمُوا فَضَاقَ بِهِمْ وَشَقَّ طَرِيقُهُمْ وَالْجَاهِلُونَ عَلى الطَّرِيقِ المَهْيَعِ

فشوقي لم يزد عن شرح شطر بيت هو «محجوبة عن كل مقلة عارف»، فهذه الأبيات الأربعة في شرح حجاب النفس عن العارفين، وأبيات شوقي مبتناة على التناقضات، فالغواية كامنة في الرشد، والعصيان في الظواهر يقابل الطاعة في السريرة، وهؤلاء العلماء في بحثهم الدائب بين نقيضين: توهج وانطفاء، وعلمهم كان سببا في الضائقة التي يعانون منها، وصعوبة سبيلهم، في مقابلة التوسعة ووضوح الطريق على الجاهلين.

ثم تحدث شوقي عن علاقة النفس بالأنبياء وعلو شأن النفس معهم، ويقول عن هذه العلاقة بعد رفع النبوة:

١٣ ـ حتى إذا طُوِيَتْ وَرِثْتِ خِلاَلَها رُفِعَ الرَّحِيقُ وَسِرُّهُ لَمْ يُرْفَعِ
١٤ ـ قَسَمَتْ مَنَازِلَكِ الحُظُوظُ: فَمَنْزِلاً أُتْرِعْنَ مِنْكِ، وَمَنْزِلاً لَمْ تُتْرَعِ
١٥ ـ وَخَلِيَّةً بالنَّحْلِ مِنْكِ عَمِيرَةً وَخَلِيَّةً مَعْمُورَةً (بِالتُّبَّعِ)
١٦ ـ وَحَظِيرَةً قَدْ أُوْدِعَتْ غُرَرَ الدُّمَى وَحَظِيرَةً مَحْرُومَةً لَمْ تُودَعِ

إنَّ هذا التصور من تفريعات الخيال في قدرته على التصوير، أودع في كل بيت إحدى الثنائيات كما نرى، فالنبوة رفعت، ولكن سرها لم يرفع، لأن النفس ورثته، وهو طباق السلب والإيجاب.

وعن حظوظ النفس البشرية، لم يجد شوقي أفضل في بيانها من وضع النقيض بجانب النقيض: فمنزل مترع، وآخر لم يترع، سلب وإيجاب، والحظوظ أيضا جعلت خلايا النحل ثنتين، واحدة عامرة بالنحل ــ الشغيلة أو العاملة ــ، وخلية عامرة باليعسوب الأعظم ــ الملكة ــ، في أحد التفسيرين، ونفضل أن تكون الخلايا بين ثنتين: واحدة عامرة بالنحل، والأخرى لا نحل فيها[٣٠]، والحظوظ كذلك جعلت الحظائر نوعين متقابلين: حظيرة أودع فيها صور أو تماثيل جميلة، وأخرى بلا تماثيل.

ثم يعود شوقي إلى الحديث عن كنه النفس، فيحاول الاقتراب من هذا اللغز، ولما وجد أن الوصول إليه مستحيل لجأ إلى التعبير عن ذلك بالصورة، واختار من مظاهر الطبيعة ما عبر به عن المعنى الذي لا يناله التعبير:

١٧ ـ يَانَفْسُ مِثْل الشَّمْسِ أَنْتِ أَشِعَّةٌ ... في عَامرٍ وَأَشِعَّـةٌ في بَلْقَـعِ
١٨ ـ فَإذا طَوَى اللهُ النهارَ تَرَاجَعَتْ ... شَتَّى الأَشِعَّةِ فَالْتَقَتْ في المَرْجِعِ
١٩ لَمَّا نُعِيتِ إلى المَنَازِلِ غُـودِرَتْ ... ذِكًا وَمِثْلُكِ في المنازلِ ما نُعِي
٢٠ ـ ضَجَّتْ عَلَيْكِ مَعَالِمًا وَمَعَاهِـدًا ... وَبَكَتْ فِرَاقَكِ بِالدُّمُـوعِ الْهُمَّعِ
٢١ ـ آذَنْتِها بِنَوًى، فقالت: لَيْتَ لَمْ ... تَصِلُ الحِبَالُ، وَلَيْتَها لَمْ تُقْطَعِ
٢٢ ـ وَرِدَاءُ جُثْمَـانِ لَبِسْتِ مُـرَقَّمٍ ... بِيَدِ الشَّبَابِ عَلَى المَشِيبِ مُرَقَّعِ
٢٣ ـ كَمْ بِنْتِ فِيهِ، وَكَمْ خَفِيتِ، كَأَنَّهُ ... ثَوْبُ المُمَثِّلِ، أَوْ لِبَاسُ المَرْقَعِ

(٣٠) الطبعة التي أخذنا منها النص تفسر (التبع) بأنها يعسوب النحل الأعظم، وهذا صحيح، ولكن التَّبع بمعنى الظل أيضاً كما جاء في القاموس المحيط، والضبط للكلمة في هذه النسخة غير صحيح، حيث ضبطت هكذا (بالتَّبَع)، لأنه يخرج التفعيلة من متفاعلن إلى مستفعلن بعد دخول الزحاف عليها، كما أننا لاندري السر في وضع الناشر الكلمة بين قوسين دون سواها.

لقد خلع الموضوع/ النفس من تناقضاته الغزيرة على لغة التعبير، فحتى المشبه به يجيء في ثنائية: عامر/ بلقع، لأنه مواز للمشبه في تناقضاته، فأشعة الشمس عندما تهبط على الأماكن، تسوي في هبوطها بين المتناقضين، تماما كهبوط النفس التي لا تفرق بين جسوم خربة، وأخرى عامرة، والأمر كذلك عند انقشاع الأشعة الموازي لفراق الأنفس عن الجسوم، وفي الموت ينصب النعي على الأجسام وحدها، ولكن النفس لا تنعي، لأنها باقية، ـ طباق السلب والإيجاب.

وحتى لحظة الفراق/ الموت يكون البكاء مسويا بين النقيضين: المعالم/ المعاهد، فذوو النفوس الكبيرة يشتركون في البكاء عند الموت، مع ذوي النفوس الصغيرة.

وعندما أعلنت النفوس أجسادها بلحظة الفراق، عبرت هذه عن فزعها بصورة متناقضة: ليت الحبال لم تصل/ وليتها لم تقطع، إن فراق الموت يجعل عدم الوجود أصلا أقل مرارة، والرغبة في الخلود تجعل من دوام اتصال النفس بالجسد أمنية، ولن يتحقق هذا ولا ذاك.

وحلول النفس في الأجسام لا يميز بين النقيضين: الشباب/ المشيب، فثوبها في الحالة الأولى مرقم، وفي الأخرى مرقع، وهي في هذا الثوب تأخذ في نقيضين: بِنْتِ/ خَفِيتِ، كما يفعل الممثل الذي يظهر أو يتخفى وراء الشخصية التي يؤدي دورها، فيخلع ثوبه الذي يعيش به بين الناس ويرتدي زي البطل المسرحي، أو كملابس مزوقة يتخفى بها من يحتفلون في الكرنفالات خلف شخصيات تاريخية أو فنية.

وينهي شوقي قصيدته ببيتين على الصورة التعبيرية نفسها، يخاطب النفس قائلا:

٢٤ ـ أَزْمَعْتِ، فَـانْهَلَّتْ دُمُـوعُـكِ رِقَّـةً وَلَـو اسْتَـطَعْتِ إِقَـامَـةً لَمْ تُـزْمِعي
٢٥ ـ بَـانَ الأَحِبَّـةُ يَـوْمَ بَيْنِـكِ كُلُّهُـمْ وَذَهَبْتِ بِـالمـاضي وَبِـالْمُتَـوَقَّـعِ

فطباق السلب والإيجاب، في عقد العزم على الرحيل، مقابل عدم الرحيل لو استطاعت، ويجب التنبيه إلى المحذوف الذي يفسره المذكور في النقيض، فكلمة «أزمعت» ذكرت بدون متعلق، وتقدير «على الرحيل»، والمتعلق مفهوم من كلمة «إقامة» في النقيض المقابل، بدليل أن الإزماع كان مصحوبا بدموع رقيقة منهلة.

وفي النهاية، كان ذهاب النفس عن الجسد ذهابا بطرفي الزمان المتنائيين: الماضي/ المستقبل، وما في هذا الزمان من الأحباب.

وللشاعر محمود حسن إسماعيل (٢ ـ ٧ ـ ١٩١٠ ـ ٢٥ ـ ٤ ـ ١٩٧٧) قصيدة في النفس، وهي من آخر ما كتب، إن لم تكن الأخيرة[٣١]، وقد وضع للقصيدة عناوين ثلاثة، على النحو التالي: «في بستان الروح» وفي السطر التالي «الحمامة المسحورة» وفي سطر ثالث «صلاة لقدرة الله، من أغوار النفس»، ومن هذه العناوين ندرك أن الشاعر تعامل مع الروح والنفس بمعنى واحد، أي أنه انتحى جانبا، بعيدا عن الخلاف المذهبي أو العقائدي أو الفلسفي بين الكلمتين، فمثل هذه الخلافات مما لا يعنيه بما هو شاعر، وتكون الحمامة المسحورة هي الرمز الشعري لكل من الروح والنفس، تبدأ القصيدة بهذا المقطع (من بحر الرجز):

(٣١) نشرت في مجلة «العربي» الكويتية، العدد ٢١٣، شعبان ١٣٩٦هـ ـ أغسطس ١٩٧٦م، وساعدنا مشكوراً الأستاذ عبد الحميد البسيوني في الحصول على نسخة منها.

حَـطَّتْ بِـرَوْضِي وَمَضَتْ حَمَـامَـهْ
مَجْـهُـولَـةُ السِّرِّ، بِـلَا عَـلَامَـهْ
. . . لَيْسَ لَهَا كَالطَّيْرِ فِي جَنَاحِهـا جَنَاح
وَلَا لَهـا كَـالـطَّيْرِ فِي صَفَـائِهـا صُـدَاح
وَلَا تَـذُوقُ الشَّـدْوَ إِنْ عَـانَقَهـا الصَّبَـاح
وَلا بُكَـاءَ اللَّحْنِ إِنْ أَنَّتْ بِهَـا الْجِـرَاح
أُسْـطُورَةٌ مَقْهُـورَةٌ، لا تَعْـرِفُ النُّـوَاح
وَلا تُـطِيـقُ نَـشْـوَةَ الإِفْـلاتِ وَالسَّرَاح
مَسْحُـورَةٌ فِي قَيْـدِهـا مَسْعُـورَة الـرِّيَـاح
تَشْـرَبُ مِنْ ذُهُـولِهَـا الْغُـدُوَّ والـرَّوَاح

بدأ الشاعر بما بـدأ به ابن سينـا، فـ«حطت. . . حمـامة» هي نفسهـا «هبطت. . . ورقاء» انـطلق من هذه البـداية، ليبـدع إبداعـه، على طـريقته الخـاصة في صـورته الشعـرية، بعيـدا عن ابن سينـا، وبعيـدا عن شـوقي، ويهمنا بالدرجة الأولى إبراز لغة التضـاد في تصويـر عالم النفس، هـذا العالم الملغز حقا.

الثنـائية الأولى نجـدها في أن الحـمامة، وهي طـائر، ليست كـالـطير، وهي الثنائية الأم، التي في إطارها العام تتحرك سائر الثنائيات، لأنها تتفـرع عنها أساسا، إذ هي مبنية عـلى فروقـات ما بـين حمامـة النفس الطير، فهي تختلف عن الـطير لأنها بدون جنـاح، وهي طير لا يصـدح في الصفـاء، ثم هي طير لا يغني في الصباح، وطـير لا يبكي إذا ألمت به الجـراح، وهي لا تبكي في القهـر، وهي في نشـوة لا تُحْتَمَـل عنـد إطـلاق سراحهـا، وهــذه الأخيرة ليست متضادة مع طبيعة الطائر فقط، ولكنها متضادة مع ما يليهـا،

أي تكـون ثنائيـة مع «مسحـورة في قيدهـا»، وسحرهـا في القيـد من جهـة أخرى يتضاد مـع «مسعورة الـرياح»، والثنـائية الأخـيرة في الأبيات السـابقة هي: الغدو/ والرواح، وجميع هذه المتناقضات متفـرعة عن اختـلاف حمامـة النفس عن الطائر الطبيعي.

ويبدو أن الشاعر ابتعد بعـد ذلك عن تصـور الفلاسفـة، واقترب من التقسيم الإسـلامي للنفس، فـاختـار أن تكـون نفسـه من جنس «النفس اللوامة» التي أقسم بها الله عز وجل، وهي التي تجمع بين النقيضين فقال:

إن همستْ في نـارهـا المـلامـة
واحتسبت في قـلبهـا النـدامـة
تَـنَـاقَـضَـتْ، فَـأَصْـبَـحَـتْ عِـبَـادَة
وَنَـشْـوَةً بِـسِـحْـرِهَـا مُـنْـقَـادَة

لقد صرح الشاعر بالتناقض، وما دامت النفس اللوامة هي التي في السياق، فيتحتم أن يكـون هناك نقيض للعبـادة، نفهمه من النقيض المـذكور، وهـو «عبـادة»، فلا بـد أن يكون قبـل الصيرورة نقيض للعبـادة، يقدره القـارىء وينـتزعه من السيـاق، وليكن هـذا النقيض فسقـا أو فجـورا، أو غفلة عن العبادة، مما يلهب نار الملامة والندامة في النفس اللوامة.

ثم تجيء فيما بعد هذه الصورة في صفة النفس:

بِـغَـيْرِ تَـيَّـارٍ أَرَهـا عَـائِـمَـة
وَغَيْـرِ أَوْتَـارٍ أَرَاهـا نَاغِمَـة
كِبِـرْتُ في ضَـلَالِهـا وَرُشْـدِهـا
وَهِمْـتُ فِي سُبَـاتِهـا وَسُـهْـدِهـا

وهي أربعة محاور من الثنائيات: عائمة/ بغير تيار، تعزف/ دون أوتار، ضلالها/ رشدها، سباتها/ سهدها، مع ملاحظة أن كل بيتين هنا يتوحدان في عدد الكلمات، وأوزان الأسماء والحروف، والتساوي في تركيب الجملة من حيث التقديم والتأخير، أو الالتزام بالترتيب، والتساوي كذلك في القافية، والبداءة في الأولين باسمين مجرورين، والبداءة في الأخيرين بفعلين ماضيين، وهذا التساوي يتقاطع مع المتناقضات، فيخلق منها وحدة هي النفس البشرية في أحوالها العجيبة، والتي عبر عنها الشاعر في نهاية القصيدة بقوله:

لَكِنَّهَا فِي غَفَلَاتِ الْكُلِّ
شَيْءٌ وَلَا شَيْءٌ كَظِلِّ الظِّلِّ

فالنفس شيء لأننا نراها في السلوك والأفعال، وهي لا شيء لأننا لا نلمسها بأية حاسة من حواسنا، وهذا التناقض المذهل هو الذي فتق شاعرية الشاعر بتعبير «ظل الظل»، تعبير نقف أمامه معجبين فقط، فربما أخلت به أية محاولة لتفسيره.

ـ وقريب من الموضوعات الفلسفية بطبيعتها، الخواطر والأفكار الفلسفية، وهي غير السابقة، فالخواطر التي نتحدث عنها الآن ليست مما يدخل عادة في مجال الدراسات الفلسفية بما هي علم له أصوله ومناهجه وقضاياه، التي يقوم بها فلاسفة مختصون، أما الخواطر فهي معالجة أدبية لأفكار وتأملات في شئون الناس والحياة بعامة، ولكن يغلب على أسلوب تناولها مسحة فلسفية، من حيث الزاوية التي يسقط منها الأديب أو الشاعر على موضوعه، في الوقت الذي يحتمل فيه الموضوع طرقا أخرى وأساليب شتى لمعالجته لدى الأديب نفسه، أو عند غيره من الأدباء.

فالنظرة للحياة متعددة الجوانب والرؤى، وكل رؤية تختار أسلوبها وأدواتها في التعبير، كما يراها المؤلف، فربما خلع المؤلف على موضوعه مسحة فلسفية، بسبب من فكره العميق الطاغي، وفي هذه الحالة تكون لغة التضاد هي المرشحة للتعبير.

وسيكون شاهدنا الأساسي في دراسة هذا المجال، هو شعر الأستاذ العقاد، ولأن وجهات النظر في شعر العقاد ليست على اتفاق، ولكونه محل تركيز في السياق، نخشى أن يساء فهمنا في شعره بعامة، وأنه لا يحتمل عندنا سوى ما يقال هنا، لهذا وذاك نحب أن نمهد له بدراسة حماسيتين، من مختارات أبي تمام، ليكون الفهم الصحيح أن هذه الرؤية ظاهرة ليست خاصة بالعقاد.

الحماسية الأولى لن نأخذ منها إلا الأبيات الثلاثة الأخيرة من المقطوعة التي اختارها أبو تمام في الحماسية رقم ٢٠٧، وهي مكونة من ستة أبيات، والثلاثة الأخيرة هي التي تهم سياقنا، وهي[٣٢] (من بحر الطويل):

٤ ـ إذا رَكِبَ النّاسُ الطَّرِيقَ رَأَيْتَهُم ... لَهُمْ قَائِدٌ أَعْمَى وَآخَرُ مُبْصِرُ

٥ ـ لَهُمْ مِنْطِقَانِ يَفْرَقُ النّاسُ مِنْهُمَا ... وَلَحْنَانِ مَعْرُوفٌ وآخَرُ مُنْكَرُ

٦ ـ لِكُلِّ بَنِي عَمْرِو بْنِ عَوْفٍ رباعَةٌ ... وَخَيْرُهُمُ في الْخَيْرِ والشَّرِّ بُحْتُرُ

الشاعر بنى هذه الأبيات على ثلاثة محاور من الثنائيات، هي: قائدان، ومنطقان، ولحنان، لأن كل محور من هؤلاء مركب من نقيض كما

(٣٢) انظر شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمام، م الأول، من ص ٦٣١ ـ ٦٣٤، وقائل الأبيات هو حريث بن عَناب، أحد بني نبهان عمرو بن الغوث من طيء، عاش في عصر عمر إلى زمن معاوية.

سيتضح من التحليل بعد قليل، ومن كل محور من الثلاثة تتخلق ثنائية أخرى.

ولكي نقف على جلية الأمر، علينا أن نكشف عن المثير والمحرض على هذا الشعر، ذلك أن الشاعر في الأبيات الثلاثة السابقة على ما أثبتناه هنا، أشار إلى هذا المحرض، وهو أن قومه من بني نبهان تخلوا عنه وتركوه في مفازة مخوفة، تخطر فيها الحوادث، فلما تخلوا عنه، استنصر قوما آخرين ذكرهم بأسمائهم، فنهضوا لنجدته، فأخذ الشاعر في شكر الله أن أغاثه بهؤلاء.

وأهمية ذكر المحرض في أنها تفسر لنا مرجع الضمير في «لهم»، فإذا عاد إلى قومه من بني نبهان، حُمِل الكلام على ذمهم في كل ثنائية من المحاور الثلاثة، ويكون المعنى حينئذ على الوجه التالي: إذا استبصر الناس مراشدهم فيما يقدمون عليه أو يحجمون عنه، وجدتَ هؤلاء مضطربين، يستشيرون كل ذي نحلة، فالبعض يرشدهم، والبعض يغويهم، وهذه هي ثنائية القيادة.

وثنائية المنطقين تبدو في: التقول والتنفق/ والبهت والتخرص، وكلا المنطقين يخافه الناس، أما ثنائية اللحنين فتفسيرها أن لهؤلاء تعريضين، أحدهما: نكث العهود، وهذا مشهور يعرفه الناس عنهم، والآخر: خبىء يتعاطونه للتحايل والدس والمكيدة، وهذا مجهول عند الناس.

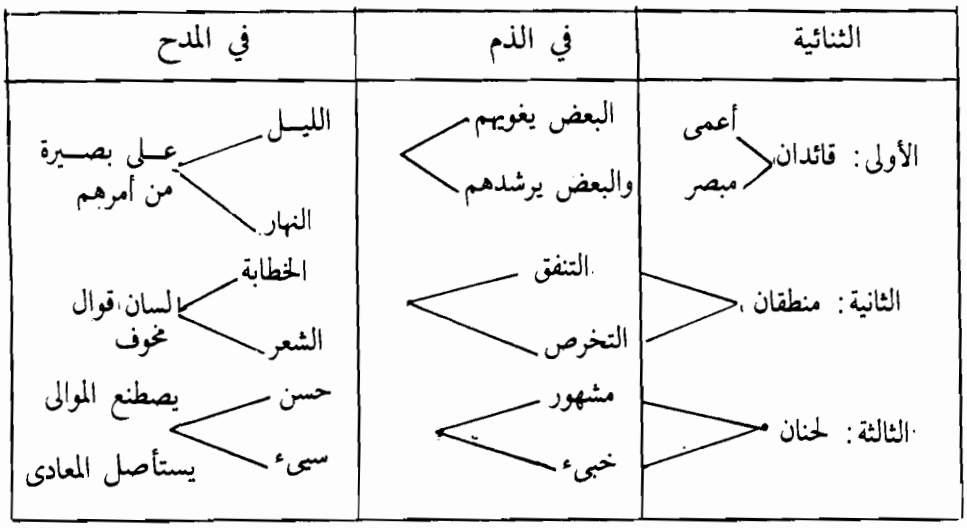
أما إذا عاد الضمير على من نصروا الشاعر، فيكون مجرى الكلام على المدح، وعليه يعاد التفسير من جديد لكل ثنائية، على نقيض مما سبق.

فثنائية القائدين: الليل/ النهار، فهؤلاء على بصيرة من أمرهم،

يُقْدمون غير هيابين ولا خائفين، فيتحقق لهم ما يريدون، ولا يتعرضون لأذى ولا مكروه.

وثنائية منطقهم: الخطابة/ الشعر، وكلاهما لسان قوال يَفْرَق الناس منه، ويتفرع عنهما ثنائية اللحنين: معروف/ منكر، لا من الجهل والمعرفة، كما كان في سياق الذم، بل من الحُسْن والسوء، فالحسن يصطنع مواليهم، ولذلك هو مرجو، والسيىء يستأصل معاديم، لذلك هو مخوف.

ونستطيع تصورها على الشكل التالي:



والحماسية الثانية هي الحماسية رقم ٨٦ من مختارات أبي تمام، وهي[٣٣] (بحر السريع):

(٣٣) انظر، أبو تمام: ديوان الحماسة، بشرح المرزوقي، ص ٢٨٥ - ٢٨٨.

١ ـ أَنْـزَلَـنِي الـدَّهْـرُ عَـلَى حُكْـمِـهِ مِـنْ شَـامِـخٍ عَـالٍ إلى خَفْضِ
٢ ـ وَغَـالَـنِي الـدَّهْـرُ بِـوَفْـرِ الْـغِـنَى فَـلَيْسَ لِي مَـالٌ سِـوَى عِـرْضِي
٣ ـ أَبْـكَـانِيَ الـدَّهْـرُ وَيَـا رُبَّمَـا أَضْـحَكَـنِي الـدَّهْـرُ بِمـا يُـرْضِي
٤ ـ لَـوْلَا بُـنَـيَّـاتٌ كَـزُغْـبِ الْـقَـطَا رُدِدْنَ مِـنْ بَـعْضٍ إلى بَـعْضِ
٥ ـ لَـكَـانَ لِي مُـضْـطَرَبٌ وَاسِـعٌ فِي الأَرْضِ ذاتِ الطُّولِ والْعَرْضِ
٦ ـ وَإِنَّمـا أَوْلادُنَـا بَـيْـنَـنـا أَكْـبَـادُنَـا تَمْشِي عَـلَى الأَرْضِ

للدهر حكمه الثابت، وهو التغير من حال إلى حال، وهذا معروف ومألوف لدى العامة والخاصة، فما بين غمضة عين وانتباهتها يغير الله من حال إلى حال، هذا هو الحكم المقرر، وضعه الشاعر في البداية، وبدأ يفرع عن هذا الحكم بعض الصور التي خضع لها الشاعر نفسه.

وأول الأحكام التي أجراها الشاعر لحكم الدهر جاء في صورة من صور التضاد، وهي: شامخ عال/ خفض، فالدهر قد أنزل الشاعر عن منزلته الرفيعة إلى أخرى منخفضة.

ثم فرع عن هذه الثنائية في البيت الثاني ــ وكأنه يفسر التضاد الأول ــ بثنائية أخرى، فالدهر قد اغتال أمواله، فأصبح الشاعر بلا مال، سوى عرضه، والعرض ليس من المال في شيء، والاستثناء بـ «سوى» يؤكد انتفاء الغنى، إذا كان المستثنى ليس من جنس المستثنى منه.

وتفريع آخر عن حكم الدهر جاء في البيت الثالث على هيئة مقابلة بين جملتين، هما: أبكاني الدهر، ونقيضها: أضحكني الدهر بما يرضى، وقد لا يرى فيها البعض إلا طباقا بين كلمتين، هما: أبكاني، وأضحكني، ولكن المتعلق في النقيض الثاني، وهو «بما يرضى»، يقتضى نظيرا له في الجملة

الأولى يكون نقيضا في الوقت نفسه، فيكون أصل الكلام: أبكاني الدهر بما أسخطني، في مقابل: أضحكني الدهر بما يرضى.

وتكون الأبيات الثلاثة الأولى إثبات حكم معروف للدهر، وتفريعات على هذا الحكم، وهذا ما يربط بين ثلاثتها.

والحديث عن الأبناء هو كذلك الرابط بين الأبيات الثلاثة الأخيرة، فالبيت الرابع ذو علاقة نحوية بما يليه، فجواب «لولا» يجيء في صدر البيت الخامس «لكان لي مضطرب واسع في الأرض»، ومن هذا الجواب نعرف أن الشاعر في البيت السابق تلوّم ولزم مكانا محدودا خوفا على ضياع بنياته الصغار وهن كثيرات.

ويجيء البيت السادس والأخير، والذي سار مع الزمان بين الناس يتمثلونه ويستشهدون به، وقلة نادرة هي التي تعرف قائله، لتقرر حقيقة حب الولد وأنه قطعة من الكبد، والجميل أنه أثبت هذه الحقيقة بأسلوب النفي، فقوله («إنما» يدخل لتحقيق الشيء على وجه مع نفي غيره عنه)[٣٤].

إن هذه الرؤية الفلسفية المبسطة لوقائع الحياة اليومية، هي نفسها رؤية العقاد في هذا السياق، وإن كانت المتناقضات فيها أقل مما هي عليه عند العقاد.

وللأستاذ عباس محمود العقاد (١٣٠٦-١٣٨٣هـ/ ١٨٨٩-١٩٦٤م) شعر كثير جدا في هذا المجال، بل قل إن شئت، إن شعر العقاد في طابعه

(٣٤) العبارة للمرزوقي، شرح ديوان الحماسة، السابق، ٢٨٨.

العام شاهد على شعر الخواطر الفلسفية، دون الدخول في تفصيل مع المؤيدين والمعارضين لشاعرية الرجل، فهذا أمر يطول، ويخرج بالبحث عن مساره، ويكفينا في هذا السياق من لغة التضاد، أن نحيل إلى عناوين القصائد المبثوثة في دواوين العقاد، لنعرف إلى أي مدى تنطلق من لغة التضاد، بداية من عنوان القصيدة(٣٥).

ونبدأ معه بأربعة أبيات من ديوانه الثالث «أشجان الليل» وعنوانها «لعب أم جد»، وهذه الأبيات هي (من بحر البسيط):

أَتَلْعَبِينَ بِحُبِّي أَمْ تَجِدِّينَا؟ وَتُضْمِرِينَ الْهَوَى أَمْ أَنْتِ تَلْهِينَا؟
وَبَيْنَ جِفْنَيْكِ مَاءُ الْحُبِّ نُبْصِرُهُ أَمِ السَّرَابُ الَّذِي بِالْمَاءِ يُغْرِينَا؟
إِنِّي لَأَعْلَمُ أَنَّ الْهَزْلَ يَتْبَعُهُ فِي الْحُبِّ جِدٌّ وَإِنْ مَارَيْتِهِ حِينَا
فَالْهَيْ بِنَا أَوْ فَجِدِّي لَسْتِ نَاجِيَةً مِنْهُ وَإِنْ رُغْتِ مِنَّا مَا تُرُوغِينَا

وكما أشرنا تبدأ لغة التضاد من العنوان، والعناوين ظاهرة جديدة في الشعر الحديث، واختيار العناوين داخل في تقييم العمل الفني، والشاعر هو الذي يقع على عنوانات معبرة عن إبداعه الممتاز، والعقاد بما هو صاحب فكر عملاق لا بد أن يحسن اختيار عناوينه لقصائده ودواوينه.

وعنوان الأبيات التي نحن بصددها يختصر التجربة التي نجدها في الأبيات، فالطباق بين اللعب والجد، يتكرر في كل بيت، سواء كان باللفظ نفسه أم كان بمعناه، والبيت الأول يكثف التجربة، فيأتي منه الطباق مرتين، مرة في كل شطر.

(٣٥) انظر، ديوان العقاد، مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج بأسوان ـ مصر، ١٩٦٧، وفيه الدواوين الأربعة الأولى مجموعة.

وفي البيتين الثاني والثالث يجيء الطباق مرة واحدة في كل بيت، وكأنه قد حدث نوع من تهدئة الموقف، ولكن الشاعر يعود للتكثيف في البيت الرابع والأخير، فنجد ثنائية: اللهو / الجد، وهذا مما لاخفاء فيه، ولكن بقية البيت تضمر مفارقة هي نكتة الفكرة الفلسفية في التجربة، فهذه اللاعبة اللاهية لابد واقعة في شباك الهوى التي نسجتها بيديها، مهما حاولت الهروب، وهي نتيجة حتمية مهد لها الشاعر في البيت الثالث حين أكد أن الهزل في الحب يتبعه الجد.

وهكذا نرى أن خير الأدوات التعبيرية المصاحبة للتعبير هنا هي لغة التضاد، ومثل الأستاذ العقاد عليم بسر صنعته.

ونأخذ مثلاً آخر من شعر الأستاذ العقاد نفسه، ليؤازر ما نحن فيه، والشاهد هذه المرة لايقل في بيانه عن المقطوعة الأولى، إن لم يزد.

يقول العقاد في قصيدة بعنوان «القدر يشكو»: (من ديوان عابر سبيل) [مجزوء الوافر]

١ - صَغِيرٌ يَطْلُبُ الكِبَرا وَشَيْخٌ وَدَّ لَوَ صَغُرَا
٢ - وَخَالٍ يَشْتَهِي عَمَلاً وَذُو عَمَلٍ بِهِ ضَجِرَا
٣ - وَرَبُّ المالِ في تَعَبٍ وَفِي تَعَبٍ مَنِ افْتَقَرَا
٤ - وَيَشْقَى الْمَرْءُ مُنْهَزِما وَلَايَرْتَاحُ مُنْتَصِرَا
٥ - وَلَايَرْضَى بِلاَ عَقِبٍ فَإِنْ يُعْقِبْ فَلاَ وَزَرَا
٧ - وَيَخْمُدُ إِنْ سَلاَ فَإِذَا تَوَلَّهَ قَلْبُهُ زَفَرَا
٨ - فَهَلْ حَارُوا مَعَ الأَقْدَارِ، أَمْ هُمْ حَيَّرُوا الْقَدَرَا

٩ ـ شَكَاةُ مَالَهَا حَكَمٌ سِوَى الْخَصْمَيْنِ إنْ حَضَرَا[٣٦]

«القدر يشكو» عنوان لايجرؤ عليه إلا واحد من اثنين، إما مستهين مستهتر بالقدر، وهذا لا شأن لنا به لأنه خارج عن السياق، وإما شاعر كبير له مثل ما للعقاد من فكر قدير، فالجملة تطرح تساؤلات ذات بالغة، أولا.. كيف يشكو القدر وهو المصرف لجميع الأمور في الخليقة بأسرها، وهو الذي قدر المقادير بعلم سابق، واقتدار، وبصر نافذ إلى جوهر الحقيقة، بحيث لاتصح إلا كما قدرها؟

وثانياً.. إذا اشتكى القدر، وهو المهيمن على مقاليد الأمور، وهو السلطة العليا، التي ليس وراءها سلطة، ولايحاذيها ولايقترب من مجالها سلطة أخرى، فلمن يشكو إذن؟

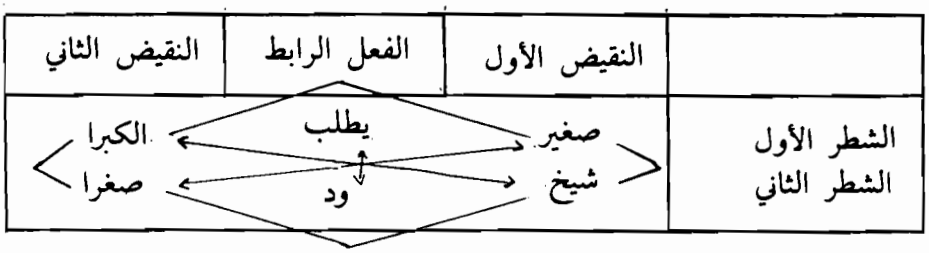
هذان سؤالان يتولدان بالضرورة الحتمية من الجملة التي وضعت عنوانا للقصيدة، وفي حقيقة الأمر ليس في الفكر ولا في اللغة إجابة مشروعة على الإطلاق عن أي من هذين السؤالين، اللهم إلا عند من انزلق إلى التجديف، أو انتقل إلى عالم الأساطير.

والسؤال الثالث والأخير.. مادام القدر يشكو، فمن يشكو؟ وهو السؤال الوحيد الذي تجيب عنه القصيدة، فهو يشكو من الناس، ومن سخط الناس الدائم على حظوظهم، مهما أوتوا من نصيب، ومع ذلك فهي إجابة تظهر من خلال الأبيات في شكل معضلة لاحل لها.

(٣٦) عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، جـ١، ص ٤٠٥.

وسنحاول قراءة الأبيات بمستويين، مستوى أفقي، وآخر رأسي، وفي القراءة الأولى سنأخذها مرقمة، كل بيت على حدة.

١ ــ في هذا البيت ثنائيتان: الصغير / الكبر في الشطر الأول، ثم ثنائية: شيخ / صغراً في الشطر الثاني، وبين الثنائيتين يتوسط فعل بمعنى واحد: يطلب، ود، وكل من الفعلين يربط نقيضيه، كما نلاحظ أن ثنائية الشطر الثاني صيغت في ترتيبها على نقيض الترتيب في الثنائية الأولى، ومع تعدد النقائض يظل الفعل في مكانه رابطاً، ولو شئنا صياغة البيت بلغة هندسية تكشف عن حقيقة مابيناه فعلينا أن نتأمله في هذا الشكل:



فعندنا نوعان من الخطوط، منكسرة تحدد لغة الثنائيات، وجميعها على أطراف التشكيل، وهناك ثلاثة مستقيمات تشير إلى المتجانس وهذه وتلك تلتقي في نقطة واحدة هي مركز التوحيد بين جميع المتناقضات.

ونستطيع أن نقوم بمثل هذا التحليل أو مايقرب منه، مع اختلاف قليل في سائر الأبيات، فالعاطل يشتهي عملاً، وعلى عكسه صاحب العمل يشعر بالضجر، وصاحب المال ونقيضه الفقير كلاهما في تعب، والمرء نفسه شقي بالهزيمة والنصر، فلكل منهما تبعاته، وكذلك من أنجب الأطفال ومن

حرم منهم يستويان في عدم الرضا، والذي يتلهف على المجد حتى إذا وصل إليه فترت همته، والشأن في الحب أيضاً متناقض في السلوان والتوله.

وهذه النماذج التي انتقاها الشاعر من واقع الناس، وجميعها مبنية على التناقضات تصب في البيت الثامن، وتخلق بتناقضاتها تناقضاً ميتافيزيقيا في علاقتها بالقدر، فمن ياترى سبب الحيرة للآخرة، أهم الناس أم الأقدار؟ وهذه هي المعضلة التي خرج بها الشاعر من نماذجه المنتقاة، لأن السؤال الأخير مازال يدوي في الفراغ الكوني، فهي شكاة مالها حكم، اللهم إلا في حالة واحدة، هي أن يجتمع الخصمان، وهما بطبيعة الحال لن يجتمعا، فالشاعر قد علق الإجابة على مستحيل.

وفي القراءة الرأسية تستطيع أن تقرأ الأشطر الأولى من الأبيات على حدة ـ فيما عدا البيتين الأول والأخير ـ لتجد أنها كل متماثل، وفي مقابلها الأشطر الثانية في القصيدة، وبين الكل والكل فعل متماثل في عملية الربط بين النقيضين.

وبهذا يجزم البحث والباحث أن المسألة التي تعرض لها الأستاذ العقاد، وعرضها بشكل ثابت لايتغير، هي وضع النقيض بجانب نقيضه، لايمكن التعبير عنها بأفضل مما جاءت به في هذه الأبيات.

وكثرة شعر الخواطر الفلسفية في شعر العقاد تحرض على النظر في مزيد منه، مما يدعم رؤية البحث، تقول إحدى قصائده [من مجزوء الرمل]:

١ ـ عِمْ صَبَاحاً عِمْ مَسَاءَ ذَهَبَ الْعُمْرُ هَبَاءَ
٢ ـ أَقْبَلَ الصُّبْحُ وَوَلَّى وَمَضَى اللَّيْلُ وَجَاءَ

٣ - وَأَخَـــذْنَـا وَرَدَدْنَـــا فَـحَـكَـى ٱلْأَخْـذُ الْـعَـطَاءَ
٤ - وَلَقِيَنَـــا أَصْدِقَـــاءً وَفَقَـــدْنَا أَصْدَقِـــاءَ
٥ - فَشَقِينَـــا بِـــوَلَاءٍ وَتَمَلَّيْنَـــا عَـــدَاءَ
٦ - وَعَـشِـقْـنَـــا وَتَـرَكْـنَـا حُبَّ مَنْ سَـــرَّ وَسَـاءَ
٧ - مَـنْ عَـشِقْـنَـاهُ وَمَـنْ لَمْ نَـــرَهُ قَـطُّ سَـــوَاءَ
٨ - وَعَـرَفْـنَـا الْحَـقَّ أَحْـيَـا نـاً، فَـلَمْ نَـعْـرِفْ هَـنَـاءَ
٩ - وَجَـهِـلْنَـا الْحَـقَّ أَحْـيَـا نـاً، فَـلَمْ نَجْـهَـلْ شَـقَـاءَ
١٠ - وَقَـتَـلْنَـا الْجِـسْـمَ وَالـرُّو حَ سقَـاماً وَشِفَـــاءَ
١١ - ثُـمَّ نَمْضِي حِـيـنَـمَا نَمْـ ـضِي سِرَاعاً أَوْ بِطَـــاءَ
١٢ - لَمْ نَـزِدْ فِي الْأَرْضِ نَمْـلُو ءاً، وَلَمْ نُـنْـقِصْ فَـضَـاءَ
١٣ - عِـمْ صَـبَـاحـاً يَـازَمَـانِي يَـازَمَـانِي عِـمْ مَـسَـاءَ[٣٧]

ننبه في البداية إلى أن بعض أبيات القصيدة يستقل بالمعنى، والبعض الآخر يتصل بما بعده، فالكلمات تأخذ بحجز بعضها بين الأبيات، ولذا سنداخل القراءتين الأفقية والرأسية في وقت واحد، ولتحديد ما بين القراءتين سنحدد الأرقام في بداية التحليل والبيان.

١، ٢ ــ يبدأ العقاد بعبارة تراثية، كان الشاعر منذ الجاهلية يبدأ بها في تحية ديار المحبوبة، كما أسس لذلك امرؤ القيس في بعض مطالعه:

«ألا انعم صباحا أيها الربع وانطق
وحدث حديث الركب إن شئت واصدق»

(٣٧) عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، السابق، جـ١، ص ٤٠٦.

ويقول في مفتتح قصيدة أخرى:

«ألا عم صباحا أيها الطلل البالي
وهل يعمن من كان في العصر الخالي»

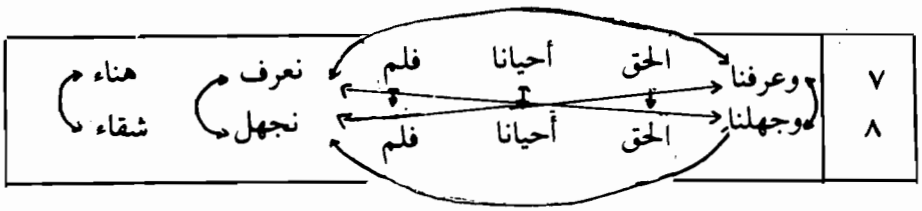
ولكن الأستاذ العقاد خرج بالعبارة عن مجراها القديم، وخلق لها سياقاً آخر فيه رائحة الفلسفة الخفيفة، المطعمة بقدر خفي من اللامبالاة القادم من التساوي الدائم والمسيطر على أطراف النقيضين في كل ما جاء به خلال الأبيات العشرة، ودعم العقاد خروج العبارة عن تقليديتها تكرارها مع الصباح والمساء في جملتين متتاليتين في الشطر الواحد.

والنقيضان: صباحا / مساء، جاء كل منهما في البيت التالي ليقوم كل نقيض فيفجر في ذاته نقيضاً آخر، فالصبح أقبل وولي، والليل مضى وجاء، ويلاحظ أن الفعلين مع كل نقيض في البيت الثاني تبادلا المواقف فمن جاء أولاً في الشطر الأول، جاء أخيراً في الشطر الثاني، وما كان أخيراً في الشطر الأول تقدم في الشطر الثاني، ليحمل ذلك في طياته تناقضاً آخر مع المتناقضات، وبين الصباح والليل ذهاباً وإياباً ينقضي العمر هباء.

والتناقض بين الأخذ والرد، وقد تكرر، يوحد بينهما التساوي في الرؤية الفلسفية التي تحكم الأمر في القصيدة كلها، فكما لقينا من الأصدقاء، فقدنا كذلك أصدقاء آخرين، مع هذا وذاك رأينا العجب، فشقينا بالولاء، وتمتعنا بالعداء، وفي الأمرين تناقض مع المتوقع من كليهما.

٥، ٦ ــ والعشق ونقيضه تسلطاً بالسوية على نقيضين: من سر / من ساء، لأن المعشوق وغير المعشوق يستويان.

٧، ٨ ــ وفي مجال المعرفة والجهل تشكل التناقضات والاتساقات صورة بديعة، يمكن رسمها على هذه الهيئة:



القراءتان الرأسية والأفقية لازمتان في وقت واحد، لأنهما معا يولدان خمسة تناقضات تشير إليها الأقواس، يضاف إليها في الوسط خمسة من الاتساقات توحد وتربط بين كل هذه المتناقضات.

٩، ١٠، ١١ ــ في البيت التاسع طباقان، أحدهما بين الجسم والروح، وثانيهما بين السقام والشفاء، ولو وقفنا عند هذا الحد نكون أسأنا فهم المعنى، فحقيقة الأمر أن النقيضين: الروح والجسد، كلا منهما على حدة، وبتوضيح أكثر، يكون السقم عاود الجسم أكثر من مرة، وعاود الروح أكثر من مرة، وجاء دور الشفاء ليعاود كلا من الجسم والروح أكثر من مرة، فتعدّدت بذلك صور التناقض، وإلى هنا لم يأت مايوحد هذه التناقضات.

ويأتي البيت الذي يليه بالمضيّ في كل اتجاه، مع مراعاة أننا نحمل في هذا المضيّ تناقضاتنا المتعددة في البيت التاسع، ليزيد التناقض في مضينا سرعة وبطئاً، ومرة أخرى لم يأت حتى الآن مايوحد بين هذه المتناقضات.

حتى ننتقل إلى البيت الحادي عشر، فتتوحد كل المتناقضات في البيتين السابقين، فكل ما حشدناه من جهود مضنية، تنتهي إلى لاشيء، واللاشيء هو الذي وحد بين ما رأيناه من التناقضات، والجميل في الأمر أن هذا

التوحد، جمع في طريقه مقابلة جديدة، بين: لم نزد ولم ننقص، وبين مملوء وفضاء، فوحد بأسلوب التناقض، لتكون لغة التناقضات سيدة التعبير على الإطلاق، حتى في حال جمع الشتات.

١٣ ــ ولأن العمر هو الضحية في عالم المتناقضات، فقد ختم الشاعر بما بدأ به، مطابقاً بين الصباح والمساء، اللذين هما طرفاً الزمان،وبين تواليهما وكرهماً يذهب العمر، وما في ذلك من أسى ومرارة، عليهما مسحة من الفلسفة المبسطة، التي يسلم بها القاصي والداني، وكل على قدر مستواه.

ــ والحنين إلى الصبا والشباب من الموضوعات التي تزدهر فيها الثنائيات ولغة التضاد، فالشاعر في هذه الأثناء يقف على أرض الشيخوخة، وهي الهزيع الأخير من الحياة، وتبدأ نظرة الإنسان في القلق والارتياب من الحياة، يشعر أنه قاب قوسين أو أدنى من النهاية، فليس بعد المشيب مرحلة أخرى إلا.. ما لايحب التصريح باسمه، أو حتى النظر إلى عالمه، مع يقينه أن القادم مرحلة حتمية، فينظر بكثير من القلق إلى المستقبل الغامض، ولأنه لايريد معايشته أو الاستغراق فيه حتى لايستهلكه الرعب والفزع، يهرع إلى الماضي، هرباً من الحاضر الذي يكاد يقذف به إلى المستقبل.

وتتولى الدراسات النفسية الكشف عن حالة الانتكاس في هذه المرحلة، ويكفينا في هذا السياق أن نعبر على وجه السرعة بنظرية «الليبيدو» أو «الغرائز الجنسية» كما وضحها «يونج»[٣٨].

(٣٨) لمزيد من التفاصيل في نظرية «يونغ» انظر، د. شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير، فصل «التضحية»، ص ٥١ ـ ٥٤، وما أشار إليه.

ففي النصف الأول من الحياة تتجه الحركة للنمو، أي أن الاتجاه يكون في الطفولة إلى الأمام، وفي النصف الثاني يتجه «الليبيدو» إلى الخلف، ونحن من جانبنا على قناعة بهذه النظرية، فبها نقف على تفسير لبعض الظواهر، كرغبة الصغار في تقليد الكبار، ملبساً وسلوكاً، وثورتهم حتى على أسماء التحبب «الدلع» التي يناديهم بها ذووهم، كما تفسر لنا سلوك بعض الكهول وكبار السن، من التصابي، وزواج الصغيرات وصبغ الشعر، وكراهية الإعلان عن السن الحقيقية التي بلغوها، ومن ذلك الحنين إلى عهود الصبا والشباب.

والأدب العربي مليء بهذا الموضوع، وهذا طبيعي، فمثل هذه المشاعر التي تنتاب الكبار والطاعنين في السن، من السمات المركوزة في الطباع، وليس بعيداً - من وجهة نظرنا على الأقل - أن يكون هذا التحليل وراء أكبر تقليد عرفته القصيدة العربية، وسيطرت عليه زمناً ليس بالقصير، وهي ظاهرة البكاء على الأطلال، ونحن هنا نركز فقط على ما ورد من الشعر في الحنين إلى العهود الماضية من صباً وشباب.

ولشاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧١ - توفي سنة ١٩٣٢م) قصيدة بعنوان «وداع الشباب»، قالها حين زار داراً له قديمة، فوجدها قد تهدمت، فأسند ظهره إلى جدار مسجد أمامها، وكتب هذه القصيدة[٣٩] ونثبت منها ما يفي بالغرض: [من بحر البسيط]:

كَمْ مَرَّ بِي فِيكِ عَيْشٌ لَسْتُ أَذْكُرُه
وَمَرَّ بِي فِيكِ عَيْشٌ لَسْتُ أُنْسَاهُ

(٣٩) حافظ ابراهيم: ديوان حافظ ابراهيم، ص ١٢٠، ١٢١.

وَدَّعْتُ فِيكِ بَقَايَا مَاعَلِقْتُ بِهِ
مِنَ الشَّبَابِ وَمَا وَدَّعْتُ ذِكْرَاهُ
أَهْفُو إِلَيْهِ عَلَى مَا أَقْرَحَتْ كَبِدِي
مِنَ التَّبَارِيحِ، أُولَاهُ وَأُخْرَاهُ

فلم يجد الشاعر للتعبير عن أساه المسيطر، أفضل من لغة التضاد، ففي كل بيت يضع الشاعر المعنى بجوار نقيضه، فكثير من العيش الذي لايذكره، بجانب كثير من الأحوال لا ينساها.

وقد ودع بقايا شبابه العالقة به، ولكنه لم يودع ذكرى الشباب، والصورتان من «طباق» السلب والإيجاب.

والشاعر يهفو إلى ماعاناه من تباريح الحب كلها، ويجيء بثنائية: أولاه / أخراه للتعبير عن الاستغراق الذي خضعت له المشاعر.

ثم يتحدث بعد ذلك عن الشباب الذي كان يعينه على وجده، بما في الشباب من امتلاء وحيوية، ويقول بعدهما:

إِنْ خَانَ وُدَيِّ صَدِيقٌ أَصْحَبُهُ
أَوْ خَانَ عَهْدِي حَبِيبٌ كُنْتُ أَهْوَاهُ
قَدْ أَرْخَصَ الدَّمْعَ يَنْبُوعُ الغِنَاءِ بِهِ
وَالْهَفَتِي وَنُضُوبُ الشَّيْبِ أَغْلَاهُ

إن خيانة الأصدقاء والأحباب للود والعهد، تخلق موقفاً مضاداً لما كان ينتظر من الوفاء، وهو موقف قاس على النفس، ولكن الشباب يعين على تحمل الموقف، لغزارة الدمع في عهد الشباب، والدموع تخفف من

الأوصاب، وفي عهد المشيب ينضب ينبوع الدمع، فلا يسعف الإنسان حين يستدعيه، فغزارة الدمع في الشباب أرخصتْه، وشِحَّتُه في المشيب جعلتْه غالياً، وقد فصل الشاعر هذا المعنى في البيتين التاليين.

ويعود الشاعر إلى مقابلة أخرى بين العهدين، وعلاقتهما بحرية الإنسان، فيشير إلى الرأي القائل بأن الشباب يأسر المرء ويقيده بالحسان، وبذلك يفقد حريته، والقائلون بهذا الرأي يغرون الشاعر بالمشيب ففيه حريته، والشاعر بطبعه عاشق للحرية.

وفي مقابلة أخرى، يعارض الشعر هذا الرأي، ويفصح عن تمنيه لدوام الشباب، مع صرامته، لأنه في نظره أرفق وأحنى من قيد الشيخوخة الذي لايمكنه الإفلات منه، فهذا القيد من صنعة الخالق:

قالوا: تَحَرَّرتَ مِنْ قَيْدِ الْمِلاحِ، فَعُشْ
حُرّاً، فَفِي الأَسْرِ ذُلٌّ كُنْتَ تَأْبَاهُ
فَقُلتُ: يَالَيْتَهُ دَامَتْ صَرَامَتُهُ
مَاكَانَ أَرْفَقَهُ عِنْدِي وَأَحْنَاهُ
بُدِّلْتُ مِنْهُ بِقَيْدٍ لَسْتُ أُفِلتُه
وَكَيْفَ أُفْلِتُ قَيْداً صَاغَهُ اللَّهُ!

ويختم الشاعر قصيدته بحكم أخذ شكل الحكمة، أيضاً عن طريق المقابلة:

أَسْرَى الصَّبَابَةِ أَحْيَاءٌ وَإِنْ جَهِدُوا
أَمّا الْمَشِيبُ فَفِي الأَمْوَاتِ أَسْرَاهُ

ألا إن عذاب الهوى عذوبة، والفقد فيه منتهى قمة الوجود، وقوة

القوة في الحياة أن تكون أسيراً للحب، أما أسرى المشيب ففي حقيقة الأمر أسرى للموت، لأنهم محرومون من أجمل غذاء للقلوب، هذه هي رؤية الشاعر، ولن يكون شاعراً من لايذود عن حدائق الحب في بساتين الشباب.

ولا أجمل من وضع الدفاع عن عهود الصبا والشباب، من وضعها بجوار النقيض المقابل، فالتجاور بين النقيضين يخلق المفارقة الصارخة بين الحالين، وهذه هي بلاغة التعبير في مثل هذه القضايا.

ـ ومن الموضوعات التي تستدعي لغة التناقض بكل أشكالها، **الأحداث الهامة** التي تحدث هزة عميقة في المجتمعات، سواء كانت هذه الهزة سلبية، أو كانت إيجابية، لما ينتج عنها من مفاجآت تأتي على غير المتوقع، فيتجاور النقيضان: المتوقع/ غير المتوقع، مما يقتضي أن تكون الصورة اللفظية هي «الطباق»، وسنختار هنا نموذجين يؤكدان هذه الحقيقة، أحدهما قديم ذو منتوج إيجابي، والثاني معاصر ومنتوجه سلبي، حتى تكون خطة البحث في مسارها الذهني مواكبة هي الأخرى للطباق.

الشاهد الأول، قصيدة أبي تمام (حبيب بن أوس الطائي ١٨٨ـ٢٣١هـ) في مدح المعتصم (أبو إسحق محمد بن هرون الرشيد ١٧٩ـ٢٢٧هـ ـ ٧٩٥ـ٨٤١م)، ويذكر في هذه القصيدة حريق عمورية وفتحها، و«كان المنجمون قد حكموا أن المعتصم لا يفتح عمورية، وراسلتْه الرومُ بأنا نجد في كتبنا أنه لا تفتح مدينتنا إلا في وقت إدراك التين والعنب، وبيننا وبين ذلك الوقت شهور يمنعك من المقام بها البرد والثلج،

فأبى أن ينصرف، وأكب عليها، ففتحها، وأبطل ما قالوا»[٤٠] هذا هو الحدث، وهذه ظروفه، فلننظر في العمل الفني، تقول الأبيات الأولى في القصيدة (من بحر البسيط):

١ ـ السَّيْفُ أَصْدَقُ انْبَاءً مِنَ الْكُتُبِ
في حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ واللَّعِبِ

٢ ـ بِيْضُ الصَّفَائِحِ ، لا سُودُ الصَّحَائِفِ في
مُتُونِهِنَّ جِلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

٣ ـ وَالْعِلْمُ في شُهُبِ الأَرْمَاحِ لاَمِعَةً
بَيْنَ الْخَمِيسَيْنِ لاَ فِي السَّبْعَةِ الشُّهُبِ

لتوضيح صورة التناقضات في القصيدة، يجب أن تقرأ قراءتين، إحداهما أفقية، وهذه لا تكفي، والأخرى رأسية، ونبدأ بها لما سنبينه فيما بعد، وفيها يبني الشاعر الشكل الأدبي في التعبير على التناقض بين مقولتين: مقولة السيف، ومقولة المنجمين، والتناقض ليس بين السيف وكتب التنجيم، فقد يجتمعان حتى ولو بالصدفة، وعليه فليس بين اللفظين طباق، ولكننا نجد النقيضين في أثر كل منهما على الحدث، فكتب التنجيم تدعو إلى انصراف المعتصم عن عمورية دون فتحها، وقال السيف كلمته المضادة وعمل بالفعل على الفتح.

فالنقيض الأول يجيء في صدور الأبيات الثلاثة في صورة مبتدأ له خبره، فهو السيف أصدق، وبيض الصفائح في متونهن جلاء الشك،

(٤٠) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، م الأول، ص ٤٠ ـ ٧٤، وقد حافظنا على ترقيم الأبيات كما وردت في هذه النسخة، ليُعلم أننا نكتفي بما يتصل بالغرض، وننوه إلى أننا انتفعنا بهذا الشرح.

والعلم في شهب الأرماح لامعة بين الخميسين، والنقيض الثاني هو: الكتب، وسود الصحائف، والسبعة الشهب.

وصيغة التعبير التي تفيد النقض هي: التفضيل والنفي، وهي تقع فاصلا بين الطرفين المتنائيين، على ما نراه في الشكل التالي:

الترتيب	النقيض الأول أ	صيغة النقض	النقيض الثاني ب	الأثر إيجابي مع أ	الأثر سلبي مع ب
الأول	السيف وحدّه الجدّ	التفضيل الحدّ	الكتب اللعب	أنباء صادقة	أنباء كاذبة
الثاني	بيض الصفائح ومتونهن	لا	سود الصحائف	جلاء الشك والريب	البلبلة والخلط
الثالث	شهب الأرماح لامعة بين الخميسين	لا	السبعة الشهب	العلم	الجهل

وهذا الشكل يفصح لنا عن بعض الظواهر في الصياغة، أولها: أن السيف وحدّه، والجدّ، وبيض الصفائح ومتونها، ولمعة الرماح بين الجيشين، كلها تقوم بدور النقيض الأول، وهي الرمز(أ).

ثانية الظواهر: أن الرمز (ب) يندرج تحته مجموعة متجانسة كذلك هي من قبيل واحد: الكتب، واللعب، سود الصحائف، السبعة الشهب، وهي نقيض(أ).

والثالثة: أن الأثر ولد مجموعتين كل منهما متجانسة في خانتها، وكل مهما تضاد الأخرى، والإيجابي منهما ثابت للمجموعة (أ)، والسلبي ثابت بالضرورة للمجموعة (ب).

وظاهرة رابعة: هي أن الأثر السلبي غير متحدث عنه في التعبير، ولكنه متروك للقارىء الذي يقف عليه بسهولة، لأنه متخلف في معادلة النقائض.

وآخر ما نلاحظه: أن الإيجابي بين النقيضين احتل الصدارة، وترك المؤخرة للسلبي، على خلاف ما حدث في الواقع، فالمحرض على الانصراف وعدم الفتح وهو التنجيم كان أولاً في الترتيب الزمني، وجاء بعده حدث الفتح، والفتحُ على الرغم من المثبطات السابقة، ومجيئُه بنتيجة الظفر على غير المتوقع، هو الذي هيج القول عند أبي تمام، فمن حق ما جاء في النفس أولاً، أن يجيء في الترتيب أولا كما قال عبدالقاهر.

والقراءة الرأسية السابقة للأبيات الثلاثة، تجعل من السهولة بمكان تبين الثنائيات في كل بيت على حدة، فهي في البيت الأول ثنائية السيف/ الكتب، وأيضا ثنائية: الجد/ اللعب.

وفي البيت الثاني هي: بيض الصفائح/ سود الصحائف.

وفي البيت الثالث: الرماح المحاربة/ السبعة الشهب.

وكنا قد فضلنا القراءة الأساسية أولا لأنها مفهومة من ظروف الحدث، حتى نقطع الطريق على الفهم القاصر، الذي لا يرى الطباق في غير: الجد/ اللعب، ومعه بيض/ سود، لأن مثل هذا الفهم بعيد تماما عن التلبس باللغة الشعرية، وسر التركيب فيها، لأنه يقف ببلاهة عند حد اللفظ وقوفا غير جدير بمنازلة الشعر.

إن «السيف إذا استعمل فقد برىء من الهزل»، هذه هي عبارة

الخطيب التبريزي (توفي ٥١٢هـ)، وصيغت صياغة فاهم مستوعب للغة التناقضات.

ثم يتوجه أبو تمام إلى خطاب الفتح الذي كان محرضه على الشعر، ومما جاء في خطابه:

١٢ ـ فَتْحٌ تَفْتَّحُ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ
وتَبْرُزُ الأَرْضُ فِي أَثْوابِها الْقُشُبِ

١٤ ـ أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الإِسْلامَ فِي صُعُدٍ
والْمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشِّرْكِ فِي صَبَبِ

فالطباق في ثنائية: السماء/ الأرض، والمقابلة بين حظ المسلمين الصاعد في مقابل حظ المشركين المنحدر، ومن الجميل أن المتناقضات تتساند كل مع نقيضه في خلق وحدة من نوع جديد، فالسماء والأرض كنقيضين تعاونا في خلق وحدة من الفرح الكوني بالفتح، وهذا الفرح الكوني نفسه مبني على النقيضين: سعود حظ المسلمين، وانحدار المشركن، وكما قلنا إن الشعر العظيم هو الذي يخلق الوحدة والتجانس عن طريق المتناقضات.

وعلى ذكر دار الشرك يبالغ أبو تمام في منعتها واستعصائها على الفاتحين فيما قبل، فقد عجز عن دخولها كسرى، ورُدَّ عنها أحدُ التبابعة، وهو «أبو كرب»، ويمضي في تمجيدها قائلاً:

١٧ ـ بِكْرٌ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِثَةٍ
وَلَا تَرَقَّتْ إِلَيْهَا هِمَّةُ النُّوَبِ

١٨ ـ مِنْ عَهْدِ اسْكَنْدَرٍ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ
شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهْيَ لَمْ تَشِبِ

فيؤكد حصانتها في أول البيتين مرتين، بالتشبيه في «بكر»، وأخرى بالاستعارة في «افترعتها» والأولى بالإثبات، والثانية بالنفي، ونرى في البيت التالي ثنائية: شابت/ لم تشب، وتمهد هذه الحصانة على امتداد التاريخ لتكشف عن عظمة الفتح الإسلامي، ومدى وقعه على أهلها:

٢٠ ـ أَتَتْهُم الْكُرْبَةُ السَّوْدَاءُ سَادِرَةً
مِنْهَا وَكَانَ اسْمُهَا فَرَّاجَةَ الْكُرَبِ

وتأمل بُعد ما بين النقيضين: الكربة السوداء السادرة/ وفراجة الكرب، لتعلم ما كانت عليه، وما آلت إليه.

ويستغرق الشاعر في وصف عمورية بعد الحدث، فيرسم لوحة رائعة للخراب والدمار، لتكون نقيضا لسالف مجدها الغابر على مدى الدهر:

٢٦ ـ غَادَرْتَ فِيها بَهِيمَ اللَّيلِ وَهْوَ ضُحًى
يَشُلُّهُ وَسْطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ

٢٧ ـ حَتَّى كَأَنَّ جَلَابِيبَ الدُّجَى رَغِبَتْ
عَنْ لَوْنِها، وَكَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبِ

٢٨ ـ ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ وَالظَّلْماءُ عَاكِفَةٌ
وظُلْمَةٌ مِنْ دُخانٍ في ضُحَى شَحِبِ

٢٩ ـ فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَفَلَتْ
والشَّمْسُ واجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تَجِبِ

٣٠ ـ تَصَرَّحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الْغَمَامِ لَها
عَنْ يَوْمِ هَيْجَاءَ مِنْهَا طَاهِرٍ جُنُبِ

٣١ ـ لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسَ فِيهِ يَوْمَ ذَاكَ عَلى
بانٍ بِأَهْلٍ وَلَمْ تَغْرُبْ عَلى عَزَبِ

٣٢ ـ مَـا رَبْـعُ مَيَّـةَ مَعْمُـورًا يَـطيفُ بِـهِ
غَـيْـلَانُ أَبْهَى رُبًى مِـنْ رَبْـعِـهـا الْخَـرِبِ
٣٣ ـ وَلَا الْخُـدُودُ وَقَـدْ أُدْمِـينَ مِـنْ خَجَـلٍ
أَشْـهَى إلى نَـاظِـرٍ مِـنْ خَـدِّهـا التَّـرِبِ
٣٤ ـ سَـمَـاجَـةٌ غَنِيْت مِنّـا الْعُيُـونُ بِهَـا
عَـنْ كُـلِّ حُسْـنٍ بَـدَا أَوْ مَـنْـظَرٍ عَـجَـبِ
٣٥ ـ وَحُـسْـنُ مُـنْـقَـلَبٍ تَـبْـدُو عَـوَاقِـبُـهُ
جَـاءَتْ بَـشَـاشَـتُـهُ مِـنْ سُـوءِ مُـنْـقَـلَبِ

عن البيت السادس والعشرين، ننقل شرح الخطيب التبريزي بنصه هنا، لأنه مفيد من جهة، ومن جهة أخرى لمناقشته، قال: «غادرت، أي تركت، والبهيم، أراد به الليل الذي لا ضوء فيه، ويشله، أي يطرده. يقول: كان ضوء النهار يطرد الليل وهو كالإصباح لتوقده وتلهبه. وجمع بين الترك والطرد، وبين ظلمة الليل والصبح، فطابق في موضعين، إلا أن حقيقة المطابقة أن يقول: الليل والنهار والصبح والمساء، والأول أيضا جائز»(٤١).

ولنا عليه مراجعتان، الأولى: أنه جعل المطابقة في موضعين، ونحن نراها في ثلاثة مواضع، ونراجعه مرة ثانية في حقيقة الطباق، لأنهم ـ أي القدامى من البلاغيين وفيهم من يتفق مع الصولى في شرحه ـ يلحون على الجانب اللفظي بحدة، وبعد ذلك نأخذ في الأمر كما نراه.

(٤١) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، السابق، ص٥٣، وقد أشار التحقيق في الهامش رقم (٣) إلى أن هذا من الصولى بمعظم لفظه.

لقد طابق الشاعر في البيت ثلاث مرات: الأولى بين بهيم الليل والضحى، والثانية، بين بهيم الليل (ضمير النصب في: يشله) وصبح من اللهب، فكأنه كرر المعنى مع تغير الألفاظ، والثالثة، بين غادر = ترك، ويشل = يطرد.

وفي البيت السابع والعشرين نرى الظلمات تزهد في جلابيبها وتستبدلها، وبصورة أخرى كأن الشمس لم تغب، فكأن الشاعر طابق مرتين في البيت.

ومثل ذلك في البيتين الثامن والعشرين والتاسع والعشرين، وتتماثل فيها المطابقات وتتقاطع أفقيا ورأسيا بشكل متفرد، يحتاج للوقوف عليه أن نتمثله في الشكل التالي:

البيت	الشطر	النقيض الأول	النقيض الثاني
٢٨	الأول	ضوء من النار	الظلماء عاكفة
	الثاني	ظلمة من دخان	ضحى شحب
٢٩	الأول	الشمس طالعة	أفلت الشمس
	الثاني	الشمس واجبة	لم تجب الشمس

تقاطع تماثل تقاطع تماثل تقاطع تماثل تقاطع تماثل

فانظر، وتأمل، لترى العجب العجاب في هذا التشكيل، الذي يفرق إلى أقصى حد، ويجمع في الوقت نفسه إلى أقصى حد، ثم يعود كي يفرق

ليجمع من جديد، ويحدث هذا التفريق وهذا التجميع أفقيا ورأسيا، فبين كل اثنين متجاورين أفقيا أو رأسيا تقاطع، والتماثل يجمع بين كل طرفين متنائيين، فالناتج شبكة هندسية مذهلة، يحار العقل في تمديداتها المطردة في اختلافها وائتلافها، ويحاول العقل بجماع قواه الإمساك باتجاهاتها، ولا يكاد يبلغ هدفه إلا بشق النفس.

لدينا في الشكل عشرة تقاطعات، يحددها مسار الخط المتصل، ثلاثة منها على كل جانب، فهذه ستة، وأربعة في الوسط، وكل تقاطع يشكل طباقا، كما أن لدينا ثمانية تماثلات يحددها الخط المنقط.

وبإعادة النظر في الشكل نكتشف علاقات جديدة، ففي الطرفين تتقاطع بانتظام كل التماثلات والتقاطعات، وفي الوسط يتقاطع التماثل مع مثيله، مما يترتب عليه إيجاد أحد عشر تقاطعا جديدا، فالتماثلات تدب بين المتفرقات، وتختلط بها أينما وحدت، على الأطراف، وفي الوسط، مشكلة مغناطيسية جاذبة هي الملاط الذي يوحد المتناقضات، لتخلق لنا عبقرية التركيب خلقا آخر، تَخَلُّقاً بخلق الله، فسبحان الذي أبدع مثل موهبة أبي تمام(٤٢).

ويجتهد شراح أبي تمام (الصولي، والمرزوقي، والتبريزي) في تفسير الطباق بين: «طاهر» و«جنب»، في البيت الثلاثين، لأنهما جاءا في السياق لـ «يوم هيجاء» وتعود محاولاتهم إلى العادة في التعامل مع الشعر بيتاً بيتاً، ولو نظروا إلى البيت الذي يليه، لوجدوا ما هو أبسط، لأن الطهارة والجنابة تتلاقيان مع الطباق في البيت الواحد والثلاثين: بانٍ بأهل/ عزب،

(٤٢) انظر: د. ديزيرة سقّال: من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص ١٨ ـ ٢٥، حيث درس الأبيات من ٢٦ ـ ٢٨ ومعها بيت سابق عليها، وكشف عما بها من تشكلات ثنائية.

والتجانس في الطباقين يحسم أن الأمر يختص بأهل عمورية، لأن عدم طلوع الشمس، وعدم غروبها، انصبا على المتزوج والعزب، اللذين يشكلان طرفي مقابلة مع عدم طلوع الشمس وعدم غروبها.

أما الأبيات: ٣٢، ٣٣، ٣٤، فتثمر فيها القراءتان: الأفقية والرأسية، الأولى تظهر الطباق بين: معمور/ والخرب، والخدود الحمراء/ والخدود المتربة، والسماجة بمعنى القبح/ والحسن، أي أن القراءة الأفقية تنتج المتضادات، والثانية ـ الرأسية ـ تولد التماثل أو التجانس بين: ربع مية معمورا يطيف به ذو الرومة، والخدود المحمرة من الخجل، مع الحسن والمنظر العجب، والتجانس بين: المدينة الخربة، وخدها الترب/ والسماجة.

والتماثل أيضا موجود في صيغتي: التفضيل: أبهى، وأشهى، مع صيغة تؤدي معنى المفاضلة: غنيت منا العيون بها.

وفي البيت الخامس والثلاثين نرى الطباق بين: حسن، سوء، وحسن المنقلب يكون بالنسبة إلى المسلمين، وسوء المنقلب يكون في جانب الكفار، والتناقض هنا يعمل صورة التفاضل في الأبيات الثلاثة السابقة عليه، لأن المفضل فيها في جانب المسلمين، والمفضل عليه في جانب الكفار، ولم يظهر منهما في الأبيات الثلاثة السابقة، إلا المسلمون في البيت الرابع والثلاثين (منا)، ومعنى هذا أن البيت الخامس والثلاثين وثيق الصلة بالثلاثة قبله.

ويقول الشاعر:

٢٥ ـ إن الحِمامَيْنِ مِنْ بِيضٍ وَمِنْ سُمْرٍ
دَلُوَا الْحَيَاتَيْنِ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشُبِ

والمقابلة فيه بين الشطر الأول من جهة، والشطر الثاني من جهة أخرى، ومقتضاه أن يجري التضاد هكذا: الحمامين /الحياتين، بيض/ ماء، سود/ عشب، وهذا الإجراء لايصح فيه عند قدامى البلاغيين إلا الثنائية الأولى، إذ التضاد صريح بين الحياة والموت، وبما أن السياق يجعل البيض والسود ـ وفيهما طباق صريح آخر ـ بيانا، أو تبعيضاً ـ للحمامين كما أن الماء والعشب كذلك مع الحياتين، فالمعنى إذن على التضاد، فبعض النقيض لابد أن يكون ضدا لبعض النقيض الثاني، وإلا لما صح أن يكون جزءاً منه.

وكثير من الأبيات بعد ذلك مبتنى على لغة التضاد في القصيدة، وفيما ذكرناه ما يكفي، وإنما وقع اختيارنا على قصيدة أبي تمام، زيادة على أنها نص في سياق البحث أن أبا تمام أكثر المتعرضين في ذاك العصر لاتهام بالخروج على مألوف الشعر، حيث أكثر من المحسنات ـ مع التكلف والمبالغة في بعض الوجوه البلاغية الأخرى ـ، وقد رأينا إلى أي حد كانت كثرة الطباق خاصة من أشد الضرورات في قصيدته هذه.

أما الشاهد الثاني على الأحداث الكبرى، التي تهز المجتمع بعنف، وتضعه بين يوم وليلة في حال النقيضين، فنحن نحبذ أن يكون حدثاً معاصراً، حتى نكون شهوداً عليه من جهة، ومن جهة ثانية نقر ونعترف بمدى أثره، علينا، لنعاين بأنفسنا مدى المفارقة، بين حالين.

هذا الحدث الكبير المعاصر، هو هزيمتنا في حرب العام السابع والستين، فعلى قدر ماكنا مشحونين بالثقة الفائقة التي أوهمتنا با أجهزة الإعلام، كانت الصدمة والفجيعة، والذهول الذي حل بنا جعلنا لفترة من الزمن غير قادرين على استيعاب حجم الكارثة، فكنا بين مصدقين ومكذبين

لأنفسنا، وعليه وقفنا بمشاعرنا بين عالمين، فأحلام ما قبل الكارثة مازالت أمام عيوننا، فليس من السهل أن تنتزع نفسك بالكلية منه، لتمتلىء مرة واحدة بمشاعر مضادة والسقوط في عالم آخر غاص بالهزيمة العسكرية والسياسية والاجتماعية، وبكلمة قاطبة، اكتشاف ما نحن عليه من الخلف الحضاري.

والشاعر الحق هو الذي يتمثل هذه المعاني، وعلى قدر نجاحه في تصوير هذه المفارقة، تكون درجة إقناعه لقارئه، وخير مثال في هذا السياق - كما نرى - يتجلى في كثير من أشعار أمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٣/٥/٢١م)، وربما كانت قصيدته: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» أولى قصائده في الشهادة على الهزيمة، لأنها مؤرخة بالثالث عشر من يونيو في عام الهزيمة، أي أنها كتبت بعد تمام الهزيمة بيوم واحد، وإذ كانت المعركة لم تستغرق إلا ستة أيام، فمساحة الزمن لم تكن تسمح بالانتقال من الشموخ الوهمي الذي كنا غارقين فيه، إلى الكارثة بحجمها الذي هو فوق التصور والاحتمال.

وزرقاء اليمامة فتاة من بني جديس، وكان هؤلاء من سكان اليمن، وتقول الروايات إنها كانت تتمتع بحدة الإبصار، حتى إنها لتبصر من مسيرة ثلاثة أيام، وكانت مضرب المثل في الرؤية من بعد، وكانت قد أنذرت قومها من جيش مغير عليهم، هو جيش حسان ابن تبّع، وجاءوا مختفين في أشجار يحملونها كي يضللوا الزرقاء، والذي حدث أن قوم الزرقاء لم يصدقوها، فاجتاحهم حسان الحميري، ولم يتنبه قوم الفتاة إلى صدقها إلا بعد وقوع الكارثة، هذه هي الشخصية التاريخية التي وظفها الشاعر ليعبر من خلالها عن معاناته في قضيته المعاصرة.

ونكتفي من القصيدة بالقدر الذي يبرز المفارقة، يقول جزء من المقطع الثاني [من بحر الرجز]:

أَيَّتُهَا النَّبِيَّةُ الْمُقَدَّسَة
لا تَسْكُتي . . فَقَدْ سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَة . .
لِكَيْ أَنَالَ فَضْلَةَ الأَمَان
قِيلَ لِيَ: «اخْرَسْ . .»
فَخَرِسْتُ . . وَعَمِيتُ . . وَائْتَمَمْتُ بِلْخِصْيان!
ظَلَلْتُ فِي عَبِيدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ الْقُطْعَان
أَجْتَزُّ صُوفَهَا . .
أَرُدُّ نُوقَهَا . .
أَنَامُ فِي حَظَائِرِ النِّسْيَان
طَعَامِيَ: الْكِسْرَةُ والْماءُ . . . وَبَعْضُ التَّمَرَاتِ الْيَابِسَة
وَهَا أَنَا فِي سَاعَةِ الطَّعَان
سَاعَةَ أَنْ تَخَاذَلَ الْكُمَاةُ . . وَالرُّمَاةُ . . . وَالفُرْسَان
دُعِيتُ لِلْمَيْدان!
أَنَا الَّذِي مَاذُقْتُ لَحَمَ الضَّان . .
أَنَا الَّذِي لَاحَوْلَ لِي أَوْ شَان . .
أَنَا الَّذِي أُقْصِيتُ عَنْ مَجَالسِ الفِتْيَان
أُدْعَى إِلَى الْمَوْتِ . . وَلَمْ أُدْعَ إِلَى الْمُجَالَسة
تَكَلَّمِي أَيَّتُهَا النَّبِيَّةُ الْمُقَدَّسَة
تَكَلَّمِي . . تَكَلَّمِي . . (٤٣)

(٤٣) أمل نقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٣، ٣٤.

الشاعر وهو يجسد سبب الهزيمة هنا تعامل مع نصرين تاريخيين، أحدهما تعامل معه بما هو رمز، وهو زرقاء اليمامة، وثانيهما قناع، وهو عنترة العبسي (. . . ـ نحو ق هـ = . . . ـ نحو ٦٠٠م)، وحمل رمزه مسئولية الكلمة، التي هي الحرية والصدق في التعبير المخلص من جانب ذوي الفكر والرأي، التي تنبه على الخطر، فلو كانت الكلمة الصادقة مسموعة لدى السلطة، لما وقعت الكارثة، ولأنهم صموا آذانهم، بل كمموا الأفواه وعودوها على الخرس، فقد حدث ما حدث.

وحين اختبأ وراء عنترة أبرز المهانة التي كان يحياها عبداً فاقداً لحريته، لايسمع، ويرى، ولايتكلم، وغير مسموح له بالجلوس في المنتديات للسمر، فهي مقصورة على السادة الأحرار ذوي الحول والطول والشأن أكلة لحم الضأن، هذا الحال في أيام السلم.

وعندما فوجيء القوم بهجوم الأعداء، فَرَّ السادة من الميدان، وتنادوا على عنترة / العبد / أمل دنقل الذي هو الشعب لخوض المعركة فالشاعر يومىء في الأبيات «إلى مقابلات تصويرية غزيرة الدلالة: من يرعى الإبل، ويجتز وبرها، ثم يكون طعامه الكسرة والتمرة، ومن ينام في حظائر النسيان، ثم يدعى إلى الميدان، ومن ينكر ساعة المجالسة، ثم يذكر ساعة الموت، ومن مجموع هذه المقابلات يتشكل معنى المفارقة الذي نهضت عليه الصورة»[٤٤] هذه المفارقة في الحالين، وهي نتيجة حتمية.

ويلاحظ أن الشاعر داخل بين الرمز والقناع، وقد أخذ من الرمز

(٤٤) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص ١٥٦.

حكمته وبصره ودرايته وتوقعه للمستقبل القريب، وفي هذا المشهد لم يشر إلى أنه تكلم بما عنده، ولكنه أشار إلى تصريح الزرقاء بما عندها في مكان آخر من القصيدة، والشاعر انتقص من قناعةِ عنترة، فعنترة رفض النزول إلى الميدان إلا بعد الحصول على حريته، وقد حدث، وللشاعر أن يأخذ من جوانب الشخصية التراثية ما يشاء، ويترك ما يشاء، حسب حاجته في التعبير عن تجربته المعاصرة.

وقد وفق الشاعر فيما أخذ وفيما ترك لأنه يريد أن يبرز دور الكلمة التي هي الحرية في جوهرها، وهي الأمان الأول والأخير لسلامة الوطن، وفقدان حرية التعبير هو محنة الشاعر في رؤيته للهزيمة، ومن هنا تتردد المطالبة بالكلمة سلباً وإيجاباً، لاتسكتي، فقد سكتُّ، اخرس، فخرستُ، وعميتُ، وائتممتُ بالخصيان، وهذه السلبية سبب آخر للهزيمة، وهي تستدعي نقيضها بالتالي: تكلمي.. تكلمي.. تكلمي.. كلمة تتردد على مدار القصيدة، لأنها طوق النجاة:

وتقول نهاية القصيدة:

ها أَنْتِ يازَرقاء
وَحِيدَةٌ.. عَمْيَاء
وَمَاتَزَالُ أُغْنِيَاتُ الْحُبِّ.. وَالْأَضْواء
وَالْعَرَبَاتُ الفَارِهَاتُ.. وَالْأَزْيَاء!
فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِيَ الْمُشَوَّها
كَيْ لَا أُعَكِّرَ الصَّفَاءَ.. الْأَبْلَهَ... الْمُمَوَّهَا
فِي أَعْيُنِ الرِّجَالِ وَالنِّسَاء!؟

وأنتِ يازَرْقَاء
وَحِيدَةٌ.. عَمْيَاء!
وَحِيدَ... عَمْيَاء!

الوحدة والعمى تعيش فيهما الحكمة التي قالت، ولم ينتفع بقولها، والوحدة والعمى يغلفان المشهد في البداية وفي النهاية، وعلى النقيض تعج الحياة بصور البهجة والفرح من أغان وأضواء وأزياء وعربات فارهة، يتخللها نقيض ذو وجه مشوه، هو الشاعر الوحيد الذي يشعر بالمأساة منفرداً، ولأنه نشاز في مواكب الأفراح لايجد مكاناً يخفي فيه صورته الشوهاء، لأنه مستحياً يخشى من نفسه أن تعكر صفاء طوفان الحياة الزائفة من حوله.. منتهى المرارة، في منتهى المفارقة، المفارقة التصويرية المركبة.

والحق أن دارسي شعر أمل دنقل يعرفون أن عنصر المفارقة من أهم عناصر التعبير المصاحبة في شعره، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، وتتكاثر شواهده على من أراد أن يتفحص هذه الظاهرة عنده، ولكننا في سياق لانود الخروج عليه، فنحن لانزال في شعر الهزيمة، ولشاعرنا قصيدة مميزة في هذا السياق، هي قصيدة «السويس»(٤٥).

وتظهر المفارقة التصويرية كبلاغة الأضداد، أظهر ما تكون في هذه القصيدة، فالشاعر أسس بناء القصيدة على مرحلتين: (١)، (٢)، ووفي المرحلة الأولى صوَّرَ مدية السويس قبل الهزيمة، تصوير مَنْ عايَنَ وعرف وعاش تفاصيل حياتها وقت السلم، من حانات، ومشاحنات الشقاوة بين أبناء البلد، والسفن العائمة فيها كالإوز، وذكر لنا من معالمها «الكبانون»،

(٤٥) القصيدة كاملة في: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٣١ - ١٣٤.

وتحدث عن العمال وكدحهم، ومع كدحهم وجهدهم كانوا يُعَزُّون أنفسهم بالمواويل والأحلام وصيد الأسماك الخرافية، ولاينسى أن يشير إلى بناياتها البيضاء، وهي صورة طويلة ممتدة ستكون نقيضا لصورة المدينة بعد الحرب، وننبه هنا أشد التنبيه إلى أن الشاعر في هذا الجزء الأول من القصيدة، كان يبدؤه دائماً بالفعل الماضي، وما جاء على غير الماضي سيكون داخلاً في صورة ضمن فعل ماضي، وما ذلك إلا لأن الشاعر يتحدث في هذه المرحلة عن ماضي السويس.

وما دمنا قد عرفنا صورة المرحلة الأولى، فلنقرأ المرحلة الثانية، التي هي النقيض المفارق لماضي السويس، يقول الشاعر: [من بحر الرجز].

١ ـ والآنَ وَهْيَ في ثِيَابِ الْمَوْتِ والْفِدَاء
٢ ـ تَحْصُرُها النِّيرانُ.. وَهْيَ لاَتَلِين
٣ ـ أَذْكُرُ مَجْلِسِي اللاَّهِي.. عَلَى مَقَاهِي.. الأَرْبَعِين
٤ ـ بَيْنَ رِجَالِها الذين..
٥ ـ يَقْتَسِمُونَ خُبْزَها الدَّامِي، وَصَمْتَها الْحَزين
٦ ـ وَيَفْتَحُ الرَّصَاصُ في صُدُورِهم طَرِيقَنَا إلَى الْبَقَاء
٧ ـ وَيَسْقُطُ الأَطْفَالُ في حَارَاتِها
٨ ـ فَتَقْبِضُ الأَيْدِي عَلَى خُيُوطِ «طَائِرَاتِها»
٩ ـ وَتَرْتَخِي هَامِدَةً في بِرْكَةِ الدِّمَاءِ
١٠ ـ وَتَأْكُلُ الْحَرَائق
١١ ـ بُيُوتَها الْبَيْضَاء والْحَدَائِق
١٢ ـ وَنَحْنُ هَاهُنا.. نَعَضُّ في لِجَامِ الانْتِظَار
١٣ ـ نُصغِي إلَى أَنْبَائِها.. وَنَحْنُ نَحْشُو فَمَنَا بِبَيْضَةِ الإفْطَار!

١٤ ـ فَتَسْقُطُ الأَيْدِي عَنْ الأَطْبَاقِ وَالْمَلاَعِق
١٥ ـ أَسْقُطُ مِنْ طَوَابِقِ الْقَاهِرَةِ الشَّوَاهِق
١٦ ـ أَبْصِرُ فِي الشَّوَارِعَ أَوْجُهَ الْمُهَاجِرِين
١٧ ـ أُعَانِقُ الْحَنِينَ فِي عُيُونِهِمْ.. وَالذِّكْرَيَات
١٨ ـ أَعَانِقُ الْمِحْنَةَ والثَّبَات
١٩ ـ هَلْ تَأْكُلُ الْحَرَائِق
٢٠ ـ بُيُوتَها الْبَيْضَاءَ والْحَدَائِق
٢١ ـ بَيْنَا تَظَلُّ هَذِهِ الْقَاهِرَة الْكَبِيرَة
٢٢ ـ آمِنَةً قَرِيرَة؟
٢٣ ـ تُضِيءُ فِيها الْوَاجِهَاتُ فِي الْحَوَانِيتِ وَتَرقُصُ النِّساء..
٢٤ ـ عَلَى عِظَام الشُّهَدَاء!؟(*).

يبدأ المشهد بكلمة «الآن» تحديداً للإطار الزمني، والآنية مقابِلةٌ للمرحلة الزمنية السابقة، والآنية زمن المضارعة، فإذا كان الشاعر واعياً في اعتماد الفعل الماضي في المقطع (١)، فهو واع أيضاً في اعتماد المضارع في المقطع (٢) الذي بين أيدينا، فالتقابل يبدأ أول مايبدأ بين الماضي والمضارع في المقطعين، ثم تكون الصورة الممتدة من أول المشهد إلى نهايته على النقيض من صورة السويس في المقطع الأول.

ومع أن المشهد الثاني كله يشكل المفارقة الصارخة للسويس في عهدها الماضي، فإنه في حد ذاته يعج بالمتناقضات، فنرى مجلس الشاعر اللاهي على مقاهي الأربعين (٣)، واقعاً بين صورتين كل منهما نقيض له، فقبله

(*) الترقيم هنا ليس من لوازن الشعر الحديث، وأثبتناه فقط كي تسهل الإحالة إليه في الدراسة بدل التكرار.

صورة المدينة وهي في ثياب الحداد، والنيران تحاصرها، وهي صامدة متأبية، (١، ٢)، وبعده (٤، ٥، ٦) أهل المدينة الذين قربت بينهم المأساة، فيقتسمون كسرة الخبز المغمسة بالدم، كما يقتسمون خيمة الصمت التي ضربت على المدينة، ويقفون بالسوية في مواجهة النيران دفاعاً عن مدينتهم وكرامتها، ويموتون كي تبقى مدينتهم، وبين الصورتين تقع صورة اللاهي العاطل المتسكع على مقاهي الأربعين، ليصنع لبنة في المفارقة، وإن كانت مفارقة جزئية.

وتتضمن المفارقة الجزئية مفارقة أصغر، ففي رقم (٦) يفتح الرصاص في صدور المدافعين من أبناء السويس، طريقنا إلى البقاء، فهم يموتون لنعيش.

وفي (٧، ٨، ٩) ينال الموت أطفال المدينة، وموت الأطفال بسبب الحرب من أبشع المآسي، ولذا يحرص الإعلام في أية حرب على إبراز هذا العنصر المأساوي للتنفير من الحرب والداعين لها، لأن الأطفال براءة مطلقة، فلا شأن لهم بالكبار أعداء البراءة.

ولكي يظهر الشاعر في الطفولة عنصر البراءة أكثر وأكثر، يشير إلى أنهم حال سقوطهم صرعى في بركة الدماء، تقبض أيديهم على خيوط «طائراتها»، والطائرات هنا لعبة للأطفال البراء مصنوعة من الورق المُلَوَّن، فتخلق كلمة «طائراتها» مفارقة ذاتية مفردة مع الطائرات الحربية التي تسبب الموت والدمار، ومثل هذه المفارقة الذاتية المفردة «تمنحها الكلمة أو العبارة الواحدة دون اللجوء إلى مقابلة عبارية فعلية، وإن كان عنصر المفارقة لن

يفهمه المتلقي إلا إذا قام بعملية ذهنية تعتمد على التصور التقابلي»[٤٦]، كما يحدث في مثل هذا التركيب الذي يعتمد أساسا على وعي المتلقى بخلق المقابل لطائرات الأطفال وما تسببه من متعة وسعادة، والطائرات الحربية وبشاعة ماتسببه لهم، وهذه مفارقة ضمن مفارقة.

وفي (١٠، ١١) مقابلة مع نقيض جاء في المقطع الأول، فقد ذكر الشاعر هناك بيوت السويس البيضاء، وليس ذلك فقط، ولكنه يصنع مفارقة آنية مع ما بعدها، مع الذين ينتظرون بمرارة، ويتسقطون أخبار المدينة المصابة، وهم يحشون أفواههم ببيضة الإفطار، على موائد، وعلى الموائد أطباق وملاعق ـ تَـذَكَّرْ من يقتسمون الخبزة الدامية في المدينة التي تحاصرها النيران ـ فيسقط الشاعر من الطوابق الشاهقة في القاهرة، ليقابل أوجه المهاجرين من أبناء السويس ليعانق في وجوههم نقيضين: حنينهم الآني إلى مدينتهم، وذكرياتهم وذكرياته الماضية في المدينة، كما يعانق فيهم المحنة والثبات (١٢ ، ١٨).

ثم تأتي وقفة لاسترجاع الأنفاس المتلاحقة، عبر عنها الشاعر بسطر مفرغ من الكلمات يعني سكتة يستجمع فيها الشاعر قواه من جديد ويعود ليجمع ويلم شعث كل المفارقات والتناقضات على اختلاف مستوياتها، فيما تبقى من الأبيات (١٩ ـ ٢٤).

وتبدأ خلاصة المفارقة بين المدينتين: السويس والحرائق تلتهم بيوتها البيضاء، أو التي كانت بيضاء، وحدائقها، في مقابل القاهرة الكبيرة الآمنة القريرة، ولا تزال واجهاتها مضاءة، وحوانيتها عامرة، ثم.. ثم.. رقصة

(٤٦) د. جابر قمحية: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ١٩٦.

النساء على عظام الشهداء!! وتأتي الخلاصة بلغة الاستفهام الإنكاري، بعيدا عن التقريرية والخطابية، إن الصور بجانب الصور، النقيض بجانب النقيض، هو اللغة الشعرية التي تقول ما لا يقال.

ــ ونحب أن ننوه قبل نهاية هذه الدراسة، أن ما طرحناه من ميادين القول التي تستدعي لغة التناقض بطبيعتها، هذا الطرح ليس جامعا وليس مانعا، فقد يكون هناك موضوعات مماثلة، كما أن لغة التضاد يمكن أن تكون الوسيلة التعبيرية الأولى، أيا كان الموضوع، ولنا من الشعر القديم على ذلك شاهد، يقول عروة بن الورد (. . . ـ نحو ٣٠ق هـ/ . . . ـ نحو ٤٩٤م) (من بحر الطويل):

١ ـ لَحَى اللهُ صُعْلُوكاً إذا جَنَّ لَيْلُهْ
مُصَافِي الْمُشَاشِ آلِفاً كُلَّ مَجْزَرِ

٢ ـ يُعِدُّ الغِنَى مِنْ نَفْسِهِ كُلَّ لَيْلَةٍ
أَصَابَ قِرَاهَا مِنْ صَدِيقٍ مُيَسَّرِ

٣ ـ يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يُصْبِحُ نَاعِساً
يَحُتُّ الْحَصَى عَنْ جَنْبِهِ الْمُتَعَفِّرِ

٤ ـ يُعِينُ نِسَاءَ الْحَيِّ مَا يَسْتَعِنَّه
وَيُمْسِي طَلِيحاً كَالْبَعِيرِ الْمُحَسَّرِ

٥ ـ وَلَكِنَّ صُعْلُوكاً صَحِيفَةُ وَجْهِهِ
كَضَوْءِ شِهَابِ الْقَابِسِ الْمُتَنَوِّرِ

٦ ـ مُطِلًّا عَلى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَه
بِسَاحَتِهِمْ زَجْرَ الْمَنِيحِ الْمُشَهَّرِ

٧ - إذا بَعُدُوا لا يَأْمَنُونَ اقْترابَه
تَشَوُّفَ أَهْلِ الْغَائِبِ الْمُتَنَظِّرِ
٨ - فَذَلِكَ إنْ يَلْقَ المَنِيَّةَ يَلْقَهَا
حَمِيداً وَإنْ يَسْتَغِنِ يَوْمًا فَأَجْدَرِ(٤٧)

رسم لنا الشاعر في الأبيات الثمانية لوحة من مشهدين، كل مشهد من أربعة أبيات بالتساوي، والقراءة الأفقية لا تكشف إلا عن ثنائيتين في الأبيات الثمانية، واحدة في المشهد الأول بين «ينام عشاء» و«ثم يصبح»، أو بين «يصبح» و«يمسي» في البيت الذي يليه، والثانية في المشهد الثاني، بين «بعدوا» و«اقترابه»، وهذا قدر من التضاد هزيل، وتكون القراءة الأفقية ظلمت هذا النص ظلما كبيرا.

وإذا أردنا أن نعطي النص حقه من قوة التصوير فعلينا بقراءته قراءة رأسية، فكل أربعة أبيات تتولى رسم صورة تفصيلية لصعلوك من الصعاليك، وبوضع الصورتين جوار بعضهما تتكشف لنا المفارقة، ونستطيع الوقوف على مدى ما بين المشهدين من تباعد، ولنبدأ في قراءة الصورتين، كلّ على حدة.

قبل أن يبدأ عروة في رسم الصورة للصعلوك الأول، يفصح لنا عن شعوره بالتضايق من هذا الصعلوك، فيسبه منذ البداية «لحى الله صعلوكا»، فيدعو عليه بأن يزيده الله فقرا على فقره، لأنه دنيء، يرضى من حياته طوافا بالليل على المجازر، يلتقط منها العظام الهشة، ويصافي هذه العظام

(٤٧) الحماسية ١٤٥، وانظر شرح ديوان الحماسة، للمرزوقي، ص ٤٢١ - ٤٢٤.

بملازمته لها، وهذا مطمح خسيس، لا يتفق إلا مع ساقط الهمة، الذي لا ينهد إلى كبريات الأمور.

وهو لدناءته يرضى عن عيشه إذا تسقَّط قوته من لدن اتَّسَعَ رزقُه من شِياهٍ وُلِدَت له، ولا يلحقه عار، ولا يشعر بالذلة والمهانة إذا عاش عالة على غيره.

ثم هو كسول، يفرح ويلتذ بالنوم، فيسلم نفسه للنوم منذ أوائله، ويظل يغط في نومه، حتى الصباح، ولاستيلاء الكسل عليه «يصبح ناعسا»، وكأنه يستيقظ من نومه لينام من جديد، لأنه لا يمل الرقاد مجندلا على التراب والحصى، فإذا ما قام من نومه ينفي عن جنبه ما لصق به منهما.

وليس له من شاغل يشغله طيلة النهار، اللهم إلا أن يعين نساء الحي إذا ما طلبن معونته، فلا عمل له من أعمال الرجال.

أما الفقير الثاني، الذي نراه في الأبيات الأربعة الأخيرة، فهو محتفظ بإشراقة وجهه، وصفاء لونه، لا يتخشع للفقر، ولا يتذلل إذا عضه الدهر، بل يبذل جهده ونفسه في طلب الغنى، ولذا نراه يستشرف أعداءه غازيا ومغيرا، المرة تلو المرة، ويزجره أعداؤه حالا بعد حال، ولكنه لا ينزجر عنهم، فهو يسبب لهم قلقا دائما، لا يأمنون غزاته مهما بعدوا وشحط بهم المكان، وهم دائما على حذر منه، يتوقعون غارته في كل وقت، كما يتوقع أهل الغائب عودة غائبهم إذا حان وقتها، ومثل هذا الصعلوك يفوز بإحدى الحسنيين، فإذا مات يكون موته حميدا، لأنه استفرغ الوسع في السعي فقد أقام عذره، وإما ينال الغنى وهو بالغني جدير.

هذه هي اللوحة التي تكونت من مشهدين مستقلين متناقضين، كل

مشهد جاء على حدة، بحيث تتحدد فيه السمات البارزة لكل من الصعلوكين، ولا رابطة بين الصورتين على المستوى اللغوي، اللهم إلا ما نلمحه في هذا الاستدراك الوارد في أول المشهد الثاني، ووظيفة الاستدراك الوارد في أول المشهد الثاني، ووظيفة الاستدراك هي التنبيه على عدم المضي فيما أخذت فيه من المضي والاستمرار في المعنى الذي مضيت فيه من قبل، وكأنه علامة من علامات المرور التي ترشدك إلى الخطأ الذي يمكن أن تقع فيه إذا واليت السير بنفس النهج.

من الاستدراك إذن نعرف أن الصعاليك ليسوا سواء، فإذا رأينا في الأبيات الأربعة الأولى صعلوكا ساقط الهمة، خانعا أسلم نفسه للمذلة والهوان، راضيا من عيشه في مجتمعه بعيشة الهوام والحشرات، ولا فاعلية له في الحياة، وكل علاقته بالآخرين طفيلية، إذا رأينا مثل هذا الصعلوك، فلنعلم أن هناك آخر على النقيض، متمرد على أوضاع مجتمعه المتخلخلة، ولا يرضى من العيش إلا بحقه كاملا حتى ولو دفع حياته ثمنا لهمته العالية، وأحلامه الكبيرة، وعلاقته بالآخرين فاعلة ومؤثرة، والآخرون مستوفزون دائما، هم على حذر منه في حلهم وترحالهم، وهو على عكس الصعلوك الأول، فالأول كانت علاقته بالليل هي المسيطرة، فقد ورد في رسم صورته «جن ليله» «كل ليلة» «ينام عشاء» «يمسي طليحا» وحتى الجملة الوحيدة التي لها صلة بالنهار، وهي «يصبح» جاء خبرها «ناعسا» فحياته ظلامية.

أما الصعلوك الثاني، فلا علاقة له بالليل، وكأن ليله نهار، وانظر إلى التعبير «كضوء شهاب القابس المتنور» وهي كلمات أربع متتالية، وكلها أسماء

للنور الثابت، صفات غير متحولة، ومتداخلة في بعضها، نور من نور من نور، والذي بهذه الصفة لا يعرف الليل، ومثل هذا الصعلوك هو المعتبر في فن الصعلكة التي أصبحت ظاهرة في أدبنا العربي، بما يتسم به من شهامة ونجدة وكرم وتضحية وفروسية وإبداع، ولذا كان عروة على رأس الصعاليك في الأدب العربي، ولا غرو فقد سمي عروة الصعاليك.

فالصعلوك الأول إذن ليس من الصعاليك ذوي الفتوة، هو مجرد فقير مهمل، ومجيئه في السياق قبل الصعلوك الفتيّ، كان فقط لخدمة الثاني صاحب الصورة المشرقة والمشرفة والفاعلة والحية والمؤثرة، الصعلوك الأول هامشي، جاء لإبراز صورة الصعلوك الثاني، ليزيدها إشراقا وبهجة وحيوية، فالضد يظهر حسنه الضد، وكما رأينا هذه المفارقة لا تجيء إلا من القراءة الرأسية فقط.

ومثل هذه المفارقة المتولدة عن القراءة الرأسية، نجدها كثيرا في شعرنا المعاصر، أكثر منها في شعرنا القديم، ومن هنا استحقت أبيات عروة، أن نقف عندها بالتنويه والإشادة والقراءة المعاصرة كثيرا ما تزيح الستارة عن صور أدبية قديمة، كانت النظرة إليها ليست في مستواها، أو على الأقل، لم تكشف عن إمكاناتها.

وأخيرا..

نود قبل ختام هذه الدراسة أن نعززها بإطلالة سريعة على بعض الدراسات الحديثة التي كان لها الفضل في هذا الاتجاه.

حيث لاحظ الدارسون «أن المبادىء الأسلوبية المتصلة بالتوافق والتخالف، أو التناسب والتضاد، ذات علاقة حميمة بمقولتين أساسيتين في

علم الجمال، هما الانسجام والتخالف[٤٨]، ونظرية «ريفاتير» ـ التي تقدم بها لتأسيس علم الأسلوب منذ عام ١٩٦٠ ـ تعتمد على مقولات التضاد والسياق والانصباب، ولهذ النظرية أهمية خاصة في إثراء الاتجاه الأسلوبي، وعلى أساس من مبدئه أمكن تمييز أنماط مختلفة من التضاد ذات تأثير مختلف، فلم تعد القيمة الأسلوبية إضافة وزنية إلى الوحدات اللغوية ـ كما كان الحال في الدراسات التقليدية ـ بل أصبحت كامنة في حركة هذه الوحدات وعلاقاتها. ويميز هذا المنهج أن العناصر التي يتعين على الدارس أن يرصدها ماثلة في النص ذاته، فلا يدخل إليها الدارس بأحكام «مسبقة» لهذه النظرية.

والتضاد عند «ريفاتير» هو المثير الأسلوبي، وتكمن قيمته في نظام العلاقات بين العنصرية المتقابلين، والسياق الأسلوبي ليس صورا ومجازات، بل هو توالي العناصر المرسومة في مقابل غير المرسومة عبر مجموعات ثنائية تمثل السياق والإجراء المضاد له، وهما لازمان ولا ينفصلان، فكل واقعة أسلوبية تشمل بالضرورة سياقا وتضادا، والتأثير ينشأ من عناصر التوقع المحصورة في أحد أجزاء الوحدة البنيوية المكونة لها، والسياق الأصغر يتكون من الأجزاء غير المرسومة، وهنا ينشأ التضاد.

وخصائص السياق الأصغر عند «ريفاتير» تتمثل أولا: في أن وظيفته بنيوية كطرف في مجموعة ثنائية تتقابل عناصرها، وثانيا: عدم فاعلية أحد الطرفين دون الآخر، وثالثا: مكانه محصور ومحكوم بعلاقته بالطرف الآخر. وفاعلية التضاد تتوقف على مدى التوقع، والإحساس بالتضاد هو الذي

(٤٨) د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٧٢، وانظر أيضاً ص ١٧٣، ١٧٤.

يعزل العناصر التي قام التضاد بالنسبة لها في المتوالية اللغوية، وينسب إليها دور السياق، وتتحدد البنية الأسلوبية بعلاقات التقابل فيما بينها، وهذا يوصل إلى أحكام عامة، فالوقوف على العلاقات والشروط الضرورية لإنتاج قدر معين من التضاد في سياق خاص يتيح الفرصة لتوقع الآثار الأسلوبية، والتحليل الأسلوبي يرصد ملامح التضاد والتناسب الناجمة عن اختيار المؤلف، وتتجسد خاصية الأسلوب في نتائج المقارنة وما تؤدي إليه من توافقات وتخالفات ذات دلالة(٤٩).

وكان «جاكوبسون»* قد أسهم في الدراسات اللسانية المتصلة بالجانب الصوتي والمتمثلة في ما سمّي بـ«الثنائية»، «حيث وضع تحديدا علاقيا خالصا ونسبيا للملامح المميزة، فأصبح بذلك التعارض الثنائي هو نمط العلاقة الأكثر بساطة، وتم اكتشاف الخاصية الثنائية لعدد من العلاقات بين الأصوات التي ظلت لزمن طويل مجهولة وصعبة الإدراك»(٥٠)، وكثيرا ما أكد على أن «محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن»(٥١)، وقال في سياق دراسته عن حقيقة الشعر: «. . . التعارض حتمي، إذ بدون تناقض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم، ولا وجود لمجموع منسق من الدلائل»(٥٢)، وفي سياق دراسته عن «شعر النحو ونحو الشعر» التي نشرت

(٤٩) انظر، د. صلاح فضل، علم الأسلوب. . السابق، ص من ١٦٦ ـ ١٧١ وما أشار إليه من مصادر، وقد أشار إلى قصيدة ابن زيدون التي خضعت للدراسة في هذا البحث، ولم يعلق إلا على البيت الأول منها فقط.

(*) ولد رمان أوسيبوفتش جاكوبسون Roman Ossipocitch Jakobson في موسكو عام١٨٩٦م. وتوفي في عام ١٩٨٢م.

(٥٠) من مقدمة المترجمين لكتاب «قضايا الشعرية» لجاكوبسون ، ص ٧.

(٥١) رومان جاكوبسون : قضايا الشعرية، ص ١٩.

(٥٢) م.ن. ص ٢٠.

بالإنجليزية سنة ١٩٦٨م، يشير إلى أن «التقاطع عبر التماثلات والاختلافات للمستويات التركيبية والصرفية والمعجمية، ومختلف الأنواع على المستوى الدلالي للتجاورات والمشابهات والترادفات والطباقات.. تتطلب كلها تحليلا منتظما وضروريا لفهم وتأويل مختلف الزخارف النحوية..»(٥٣).

ويشير إلى أن تعالقات مختلف الأصناف الصرفية والبنى التركيبية في أي قصيدة يُدهش الممارس للحضور غير المتوقع الذي يثير التناظرات والتناظرات المضادة، وللتوازن بين البنى، وللتراكم الفعال للأشكال المتماثلة وللتباينات الحادة، كما أننا نجد بالفعل أقسام الخطاب القابلة أو غير القابلة للعلامات الإعرابية في عداد المقولات النحوية التي تدعى للمثول في توازيات أو تباينات»(٥٤)، وهذا يفسر ما كنا نلح عليه في دراستنا هذه من أن الشعر العظيم هو الذي يخلق من المتناقضات انسجاما.

أما «جان كوهن» في دراسته عن المستوى الصوتي: النظم، فإنه يفرق بين النثر والنظم، فيكشف عن تناقض المسار في الأسلوبين ـ وقد سبق لنا في هذا البحث التأكيد على ثنائية: الشعر/ الخطابة ص٣٩، ٤٠ ـ فهو في الشعر دوري، وفي النثر خطي، ويرى «جان كوهن» أن التناقض هو الذي يكون النظم «لأنه ليس نظما مطلقا، أي ليس رجوعا كاملا، إذ لو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى، ولأنه ذو دلالة فإنه يبقى خطي المسار، فالرسالة الشعرية نظم ونثر مرة واحدة، فجانب من العناصر المؤلفة لها يؤمن

(٥٣) م.ن. ص ٦٧. وانظر، حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص ٩٩.

(٥٤) رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، السابق، ص ٧٠.

الرجوع، بينما يؤمن الجانب الآخر الاستمرار الخطي العادي للخطاب فالجانب الأخير من هذه العناصر تعمل في الاتجاه العادي، في حين يعمل الجانب الأول عكس ذلك في اتجاه الاختلاف (الالتباس)[٥٥]»، فالخطاب العادي يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه، أما الخطاب الشعري فهو يعاكس النسق، وعبر الصراع يستجيب النسق ويتحول إلى لغة داخل اللغة، حسب عبارة عميقة لـ «ڤاليري»، أي أنه يتأسس نظام لغوي جديد على أنقاض القديم، إن لا معقولية الشعر طريق حتمية على الشاعر أن يعبرها إذا رغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله بشكلها الطبيعي، وخلاصة الأمر أن الشعر يولد من المنافرة، وهذا معنى كرره «جان كوهن» أكثر من مرة في دراسته عن بنية اللغة الشعرية.

وبفعل من الانفتاح الثقافي على الإنجازات والتطورات العالمية، أفادت الدراسات العربية في الأدب والنقد والبلاغة، وطورت نفسها أخيرا مع البنيوية والأسلوبية والمفاهيم الشعرية، وصدرت في هذا المجال أعمال عديدة بين تنظير وتطبيق، أسهمت في إثراء الدراسات الأدبية، وبرز في هذا السياق نقاد عرفوا بتسابقهم الحميد والرشيد والواعي إلى المنجزات المعاصرة، منهم من جهد في الترجمة إلى جانب المنظرين والمطبقين.

وهنا ننوه ببعض الدراسات التي نحت إلى النقد التطبيقي بخاصة، لأننا نحبذ أن يوجه النقد أسلحته الفعالة إلى النصوص، إذ النقد التطبيقي يشمل الرؤية والمصداقية معا، ثم هو أقرب إلى الفهم من التجريد النظري.

(٥٥): (جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ٩٦، وانظر فيه أيضا، ص ١٢٩.

الأولى ـ على سبيل المثال ـ الجهود التي قدمها د. كمال أبو ديب، التي تناولت بالدراسة نماذج من شعرنا القديم والحديث بمنهج معاصر، عبر سلسلة منن الثنائيات الضدية التي يشكلها النص، لا سيما في كتابيه: «جدلية الخفاء والتجلي.. دراسة بنيوية في الشعر» و«في الشعرية»، وهي دراسات تعتبر إنجازا مميزا في هذا المجال.

كما تجدر الإشارة ـ أيضا على سبيل المثال ـ إلى ما قدمه ويقدمه الدكتور عبدالله الفذامي في كتبه، بدءا من «الخطيئة والتكفير» إلى آخر أعماله «القصيدة والنص المضاد»، وفي كتابه الأخير ركز في الفصل الثاني منه على «المختلف المضاد» و«الكمال الناقص» و«حضور الغياب»، وذلك من خلال المعالجة الفنية لصيد اللؤلؤ عبر قصيدتين قديمتين وثلاث قصائد حديثة، بمنهج معاصر.

ونختم بهذه الدراسة للدكتور/ ديزيره سقّال في كتابه «من الصورة إلى الفضاء الشعري.. العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)، حيث تحدث في الفصل الأول منه عن فضاء الصورة والتشكل الثنائي عبر خمسة أبيات للمتنبي، كشف في كل بيت على حدة عن ثنائية ضدية (ص١٣ـ١٨)، وتحت عنوان: فضاء الصورة والتشكل المتدافع، تناول خمسة أبيات من قصيدة أبي تمام التي خضعت لدراستنا في هذا البحث، وكشف كذلك عن تجليات الثنائيات في كل بيت، ولكنه ربط بين لغة التناقض في الأبيات الخمسة بشكل نعتبره إضافة جدية ومميزة لما قدمناه في بحثنا.

ونـرجو أن نكـون قـد وفقنـا إلى شيء من إضـاءة الـرؤيـة حـول فن بلاغي، وساهمنا في فتح نافذة على عالم في أمس الحاجة إلى أي جهد، وإلى أية نقطة من الضوء.

أهم المصادر والمراجع

١ ــ أحمد شوقي: الشوقيات، دار اليوسف.

٢ ــ الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى، تحقيق لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط الأولى بدون تاريخ.

٣ ــ أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت، ومكتبة مدبولي ـ القاهرة، ط الثانية ١٩٨٥م.

٤ ــ البحتري (الوليد بن عبد بن يحيى الطائي أبو عبادة ٢٠٦ ـ ٢٨٤هـ): ديوان البحتري، دار صادر بيروت.

٥ ــ د. بكري شيخ: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، جـ الثالث، دار العلم للملايين ط الأولى ١٩٨٧.

٦ ــ أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط الخامس دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

٧ ــ أبو تمام: ديوان الحماسة، شرح المرزوقي، نشر وتحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ١٩٩١.

٨ ــ د. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، مصر ط الأولى.

٩ ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،

المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط الأولى ١٩٨٦.

١٠ ــ د. جميل صليبا: من أفلاطون إلى ابن سينا، دار الأندلس، بيروت، ط الرابعة ١٩٦٦.

١١ ــ حافظ إبراهيم: ديوان حافظ ابراهيم، ضبط أحمد أمين وآخرين، دار العودة بيروت.

١٢ ــ حسن ناظم: المفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط الأولى ١٩٩٤.

١٣ ــ د. ديزة سقّال: من الصورة إلى الفضاء الشعري، العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل ـ دار الفكر اللبناني، بيروت، ط الأولى ١٩٩٣.

١٤ ــ ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ت د. محمد يوسف نجم ؛م، د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٦٧.

١٥ ــ د. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط الثانية.

١٦ ــ ابن رشد: تلخيص الخطابة لأرسطو، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت، ودار القلم، بيروت.

١٧ ــ رومان جاكوبسون: قضايا الشعر ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط الأولى ١٩٨٨.

١٨ ــ د. زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشروق، القاهرة، مجموعة مقالات نشرت من ١٩٨١ حتى ١٩٨٨.

١٩ ــ ابن زيدون (أحمد بن عبد الله بن أحمد المخزومي أبو الوليد): ديوان ابن زيدون، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط الأولى ١٤٠١ هـ - ١٩٩٠م.

٢٠ ــ د. صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

٢١ ــ د. شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط الأولى فبراير ١٩٢٩م.

٢٢ ــ د. شوقي ضيف: البلاغة، تطور وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط الثامنة.

٢٣ ــ عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج، أسوان، مصر ١٩٦٧.

٢٤ ــ عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت - صيدا.

٢٥ ــ ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت.

٢٦ ــ د. عبد الله محمد الفدامى: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٢٧ ــ د. عبد الواحد علام: البديع المصطلح والقيمة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٩م.

٢٨ ــ د. علي عشري زايد: البلاغة العربية تاريخها، مصادرها، منهاجها، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٢م.

٢٩ ــ د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت ١٩٨١م.

٣٠ ــ الفيروزابادي، محمد بن يعقوب: تنوير المقباس من تفسير ابن عباس، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط الثانية ١٣٧٠ ـ ١٩٥١.

٣١ ــ ابن قتيبة عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف مصر، الكويت ١٩٨١م.

٣٢ ــ د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط الثالثة شباط (فبراير) ١٩٨٤.

٣٣ ــ مجموعة من المؤلفين: شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٧م.

٣٤ ــ مجموعة من المؤلفين الغربيين: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٣٥ ــ د. محمد فتوح أحمد: شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، مصر.

٣٦ ــ د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، دار المعارف، مصر.

٣٧ ــ د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة.

٣٨ ــ د. محمود حسن أبو ناجي: الرثاء في الشعر العربي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط الأولى ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١م.

٣٩ ــ ابن المعتز، عبد الله بن المعتز بن المتوكل: البديع نشر وتعليق اغناطيسو كراتشقوفسكي، دار المسرة، بيروت، ط الثالثة ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م.

٤٠ ــ محمد مفتاح: تحليل الخطاب العشري (استراتيجية التناص)، ط الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ودار التنوير بيروت ١٩٨٥.

٤١ ــ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١م.

صدر من هذه الحوليات

الحولية الأولى لعام ١٩٨٠ :

١ - الجذور الفلسفية للبنائية	د. فؤاد زكريا
٢ - صفحات مجهولة من تاريخ ليبيا	د. محمد عيسى صالحية
٣ - ابن قلاقس، حياته وشعره	د. سهام الفريح
٤ - الأمير تنكز الحسامي	د. حياة ناصر الحجي
٥ - التدرج الطبقي الاجتماعي في بعض الأقطار العربية (باللغة الإنجليزية)	د. خلدون حسن النقيب

الحولية الثانية لعام ١٩٨١ :

٦ - علي أحمد باكثير	د. عبده بدوي
٧ - تحليل أخطاء الطلبة العرب في استعمال أدوات التعريف والتنكير الانجليزية (باللغة الانجليزية).	د. نايف خرما
٨ - دولة المماليك ودولة مغول القفجاق	د. حياة ناصر الحجي
٩ - المرآة والفلسفة	د. محمود رجب

الحولية الثالثة لعام ١٩٨٢ :

١٠ - الروابط العائلية القرابية في مجتمع الكويت المعاصر	د. فهد الثاقب الثاقب
١١ - البيئة والسلوك	د. طلعت منصور
١٢ - عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها في الفنون	د. صلاح الدين البحيري
١٣ - لورنس ومحفوظ، دراسة أدبية سيكولوجية، مقارنة	د. محمد رجا الدريني
١٤ - آل قدامة والصالحية	د. شاكر مصطفى

الحولية الرابعة لعام ١٩٨٣ :

١٥ - أسلوب إذ في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية	د. عبدالعال سالم مكرم
١٦ - مفهوم التفسير في العلم من زاوية منطقية	د. عزمي موسى إسلام
١٧ - العمل الاجتماعي في المجال التربوي	د. جلال الدين الغزاوي
١٨ - وحدة ميتافيزيقيا أرسطو ومنزلة الرياضيات فيها	د. أبو يعرب المرزوقي
١٩ - مفهوم التهكم عند كير كجور	د. إمام عبدالفتاح

الحولية الخامسة لعام ١٩٨٤ :

٢٠ - نظرة في قرينة الأعراب، في الدراسات النحوية القديمة والحديثة	د. محمد صلاح الدين بكر
٢١ - الأخرويات الإسلامية في الكوميديا الإلهية (باللغة الإنجليزية)	د. رشا حمود الصباح

٢٢ - تسع وثائق في شئون الحسبة على المساجد في الأندلس	د. محمد عبدالوهاب خلاف
٢٣ - مشروع سوريا الكبرى وعلاقته بضم الضفة الغربية	د. أحمد عبدالرحيم مصطفى
٢٤ - مفاهيم العلاج النفسي وأنماط التفاعل داخل الأسر المريضة (النشأة والتطور)	د. حامد عبدالعزيز الفقي

الحولية السادسة لعام ١٩٨٥ :

٢٥ - نحاة القيروان	د. يوسف أحمد المطوع
٢٦ - من وثائق الحرم القدسي الشريف المملوكية	د. محمد عيسى صالحية
٢٧ - الفصاحة : مفهومها وبم تتحقق قيمها الجمالية	د. توفيق علي الفيل
٢٨ - مشكلة التأويل العقلي عند مفكري الإسلام في الشرق العربي وخاصة عند ابن سينا.	الأستاذ/ سعيد زايد
٢٩ - واقع التاريخ في رواية وجوب العنف (باللغة الانجليزية)	د. رشا حمود الصباح
٣٠ - مكانة رواية روبنسون كروزو في القصص الايوطوبي (باللغة الانجليزية)	د. محمد رجا الدريني
٣١ - مفهوم المعنى «دراسة تحليلية»	عزمي موسى إسلام
٣٢ - الوصايا ومدى تطورها في العصر العباسي الأول	د. سهام الفريح

الحولية السابعة لعام ١٩٨٦ :

٣٣ - بردة البوصيري قراءة أدبية وفلكورية	د. محمد رجب النجار
٣٤ - الارشاد النفسي تطور مفهومه وتميزه	د. عبدالله محمود سليمان
٣٥ - اتجاهات الآباء والأمهات الكويتيين في تنشئة الأبناء وعلاقتها ببعض المتغيرات	د. عبدالفتاح القرشي
٣٦ - علم العمران الخلدوني وعلم الاجتماع الحديث (باللغة الانجليزية)	د. فؤاد البعلي
٣٧ - قبيلة تميم العربية بين الجاهلية والإسلام	د. عبدالجبار العبيدي
٣٨ - عيوب الكلام، دراسة لما يعاب في الكلام عند اللغويين العرب	د. وسمية المنصور
٣٩ - المواقع الإسلامية المندثرة في وادي حلي	د. أحمد بن عمر الزيلعي
٤٠ - البخر في شعر الأندلس والمغرب	د. منجد مصطفى بهجت

الحولية الثامنة لعام ١٩٨٧ :

٤١ - البيئة المائية في الأردن (باللغة الانجليزية)	د. عبدالرحيم مسعد
٤٢ - وثائق جديدة عن حملة سنان باشا إلى اليمن (سنة ٩٧٦هـ/ ٦٨ - ١٥٦٩م).	د. محمد عيسى صالحية
٤٣ - التوجيه والارشاد النفسي للأطفال غير العاديين (دراسة تحليلية)	د. محمد ماهر محمود
٤٤ ـ المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي	د. حسن عبدالحميد عبدالرحمن

٤٥ - عبدالله بن سبأ دراسة للروايات التاريخية عن دوره في الفتنة	د. عبدالعزيز الهلابي
٤٦ - ضمائر الغيبة أصولها وتطورها	د. فوزي حسن الشايب
٤٧ - قبيلة إياد منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي	د. محمد إحسان النص
٤٨ - تاريخ العلاقات التجارية بين الهند ومنطقة الخليج العربي في العصري الحديث	د. عبدالملك خلف التميمي

الحولية التاسعة لعام ١٩٨٨ :

٤٩ - أضواء على ملكة سبأ	د. محمد إبراهيم مرسي
٥٠ - دراسة سوسيولوجية حول ظاهرة الشيخوخة ودور الخدمة الاجتماعية	د. جلال الدين الغزاوي
٥١ - هجرة الكفاءات العلمية العربية ودور مجلس التعاون في الإفادة منها	د. محمد رشيد الفيل
٥٢ - الفتح الإسلامي لبلاد وادي السند	د. سعد محمد حذيفة الغامدي
٥٣ - الدولة والتجارة في العصر البيزنطي الأوسط	د. وسام عبدالعزيز فرج
٥٤ - مدن التنمية في فلسطين المحتلة	د. محمد مدحت عبدالجليل
٥٥ - الغزو الفرنسي للجزائر في وثيقة أمريكية معاصرة	د. منصور أبو خمسين
٥٦ - رحلات جلفر الرحلة إلى ليليبوت	د. محمد رجا الدريني

الحولية العاشرة لعام ١٩٨٩ :

٥٧ - التغير الاجتماعي في المدن المنتجة للنفط (مجتمع الكويت)	د. نورة الفلاح
٥٨ - حركة مسيلمة الحنفي	د. إحسان صدقي العمد
٥٩ - الجاحظ والنقد الأدبي	د. وديعة طه النجم
٦٠ - التقليد والتحديث في تعليم اللغات الأجنبية	د. نايف نمر خرما
٦١ - الأحوال السياسية والدينية في بلاد العراق والمشرق الإسلامي في عهد الخليفة القائم بأمر الله العباسي (٤٢٢ - ٤٦٧هـ/ ١٠٣١ - ١٠٧٥م)	د. محمود عرفة محمود
٦٢ - تأملات في بعض ظواهر الحذف الصرفي	د. فوزي حسن الشايب
٦٣ - نجاح الشيخ أحمد الجابر في الإفادة من التنافس الإنجليزية الأمريكي بشأن نفط الكويت	د. ميمونة خليفة العذبي الصباح
٦٤ - المدخل السلوكي لدراسة اللغة في ضوء الدراسات والاتجاهات الحديثة (في علم اللغة)	د: مصطفى زكي التوني
٦٥ - جغرافية الحضر	د. وليد عبدالله عبدالعزيز المنيس

الحولية الحادية عشرة لعام ١٩٩٠ :

٦٦ - النظرية الاستبدالية للاستعارة	د. يوسف مسلم أبو العدوس
٦٧ - النفط والنمو الحضري بدولة الكويت	د. أمل يوسف العذبي الصباح
٦٨ - نظرات في علم دلالة الألفاظ عند أحمد بن فارس اللغوي	د. غازي مختار طليمات
٦٩ - الاقطاع في العالم الإسلامي	د. محمود إسماعيل
٧٠ - الجوار في الشعر العربي حتى العصر الأموي	د. مرزوق بن صنيتان بن تنباك
٧١ - الحدود البيزنطية الإسلامية وتنظيماتها الثغرية (٤٠ - ٣٣٩هـ/ ٦٦٠ - ٩٥٠م)	د. عبدالرحمن محمد عبد الغني
٧٢ - خبرات الكويت: توزيعها، نشأتها، تصنيفها	د. عبدالحميد أحمد كليو

الحولية الثانية عشرة لعام ١٩٩٢ :

٧٣ - بنو سليمان : حكام المخلاف السليماني وعلاقاتهم بجيرانهم	د. أحمد بن عمر الزيلعي
٧٤ - نهاية الأرب في شرح لأمية العرب للشنفري بن مالك الأزدي	د. عبدالله محمد الغزالي
٧٥ - أفلاطون . . والمرأة	أ.د. إمام عبدالفتاح إمام
٧٦ - الخبز في الحضارة العربية الإسلامية	د. إحسان صدقي العمد
٧٧ - الاتجاه نحو الدين	د. نزار مهدي الطائي
٧٨ - دوار الشعب لم يعد موجوداً	د. شفيقة بستكي
٧٩ - الانثروبولوجيا السياسية	د. سليمان خلف
٨٠ - سدوس وتحصيناتها الدفاعية	د. محمد عبدالستار عثمان

الحولية الثالثة عشرة لعام ١٩٩٣ :

٨١ - الغاء الصفة القانونية للرق في سلطنة زنجبار العربية	د. بنيان سعود تركي
٨٢ - مشكلة الحدود الكويتية بين الدولتين العثمانية والبريطانية	د. ميمونة خليفة الصباح
٨٣ - جغرافية الحضر عند المدارس الغربية	د. وليد عبدالله عبدالعزيز المنيس
٨٤ - علل التغيير اللغوي	د. مصطفى زكي التوني
٨٥ - رحلات جلفر	د. محمد رجا عبدالرحمن الدريني
٨٦ - آداب الشعر العربي القديم	د. مرزوق بن صنيتان بن تنباك
٨٧ - المصريون النوبيون في الكويت	د. السيد أحمد حامد
٨٨ - النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت	د. عبدالغفار مكاوي

الحولية الرابعة عشرة لعام ١٩٩٤ :

٨٩ - الفجوة الزمنية بين الأشعة الشمسية والحرارة في المملكة العربية السعودية	أ. د. محمد بن عبدالله الجراش
٩٠ - الدراسة التطورية للقلق	د. أحمد محمد عبدالخالق
٩١ - اللباس في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم دراسة مستمدة من مصادر الحديث النبوي الشريف	د. محمد بن فارس الجميل
٩٢ - الأنماط الشائعة لأدوار الرجل والمرأة في الكتب المدرسية وأدب الأطفال	د. سهام الفريح
٩٣ - التحليل العاملي للسلوك الدراسي المرتبط بالتحصيل الأكاديمي	د. العادل أبو علام
٩٤ - الاغتراب في الشعر الكويتي	د. سعاد عبدالوهاب العبدالرحمن
٩٥ - فنومنولوجية الاتصال الوجاهي	د. عبدالله الطويرقي
٩٦ - سياسات الاتصال في دولة الكويت	د. نبيل عارف الجردي علي دشتي

الحولية الخامسة عشرة لعام ١٩٩٥ :

٩٧ ـ موقف البيزنطيين والفاطميين من ظهور الأتراك السلاجقة بمنطقة الشرق الأدنى الإسلامي	د. عبدالرحمن محمد العبدالغني
٩٨ ـ موقف المشاهدين في دولة الكويت من القناة الفضائية المصرية بعد التحرير	د. محمد معوض ابراهيم د. ياسين طه الياسين
٩٩ - تبني اللغة القومية	د. محمود الحبيب الذوادي
١٠٠ - شعر العدواني في مرايا بعض معاصريه	د. نسيمة راشد الغيث
١٠١ - المقدمة في تقنيات نظم المعلومات الجغرافية	د. عبدالله علي الصنيع
١٠٢ - رؤية الموت ودلالتها في عالم الطيب صالح الروائي من خلال روايتي «موسم الهجرة إلى الشمال» و«بندر شاه»	د. عبدالرحمن عبدالرؤوف الخانجي

قسيمة تقييم آراء القارىء

عزيزي القاريء

أسرة تحرير الحوليات ترحب بك وتتقدم لك بأطيب التحيات شاكرين لك سلفا تعاونك من أجل تطوير هذه الحوليات وذلك من خلال اجابتك عن هذه الاسئلة: ـ

ـ عمر القاريء: - ٢٠ ☐ ٢٠ ـ ٣٥ ☐ ٣٦ ـ ٤٥ ☐ ٤٥ + ☐

ـ الجنس : ذكر ☐ أنثى ☐

ـ بلد الاقامة : الكويت ☐ خارج الكويت ☐

ـ التعليم : ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراة ☐

ـ طبيعة المهنة : اداري ☐ أكاديمي ☐ مهني ☐ أخرى ☐

ـ مواضيعك المفضلة : لغوية ☐ اجتماعية ☐ تاريخية ☐ ادبية ☐ متنوعة ☐

١ ـ كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراك ☐ استعارة ☐

٢ ـ هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟

نعم ☐ لا ☐

٣ ـ ما رأيك بحجم الحوليات؟

مناسب ☐ كبير ☐ صغير ☐

٤ ـ كيف ترى مواضيع الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

٥ ـ ما هو الطابع العام للحوليات؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

٦ ـ هل تقرأ الحوليات بانتظام؟

نعم ☐ لا ☐ احيانا ☐

٧ ـ هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟

نعم ☐ لا ☐

٨ ـ هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟

نعم ☐ لا ☐

٩ ـ هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟

نعم ☐ لا ☐ أحيانا ☐

١٠ ـ شعار الحوليات على الغلاف هل يتناسب وطبيعة الحوليات؟

نعم ☐ لا ☐

١١ ـ ما مقياسك لنوع طباعة الحوليات؟

جيد ☐ متوسط ☐ ضعيف ☐

١٢ ـ ما رأيك بسعر الحوليات؟

مرتفع ☐ قليل ☐ مناسب ☐

١٣ ـ اقتراحات ترى أنها تساعد على تطوير الحوليات وخدماتها للقارىء؟

.....

.....

.....

.....

قسم الاشتراكات

حوليات كلية الآداب

ص.ب : ١٧٣٧٠ الحالدية
الكويت 72454

البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

قسيمة اشتراك

يرجى اعتماد اشتراكي في المجلة لمدة

☐ سنة واحدة ☐ سنتان ☐ ثلاث سنوات ☐ أربع سنوات

بعدد ( ) نسخة

ارفق طية قيمة الاشتراك ..... نقداً/ شيك

☐ رجاء الاشعار بالاستلام و/ أو ☐ ارسال الفاتورة

الاســـــــم : .....

المهنة/ الوظيـفـة : .....

العنـــــــوان : .....

.....

.....

التاريخ / / التوقيع

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

تصدر عن
جامعة الكويت

رئيس التحرير

د. سيمون خليفة العزبي الصباح

المقر: جامعة الكويت - الشويخ
هاتف: ٤٨١٦٨٠٧
٤٨١٦٧٩٩
٤٨١٦٨٢٤
٤٨١٤٢٩٥

- مجلة علمية فصلية محكمة تصدر ٤ مرات في السنة.
بالاضافة الى اصدارات خاصة في المناسبات.
- تعنى بشئون منطقة الخليج والجزيرة العربية السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية، والعلمية.
- صدر العدد الاول في يناير ١٩٧٥.
- تقوم المجلة باصدار ما ياتي :
ا) مجموعة من المنشورات المتخصصة عن منطقة الخليج والجزيرة العربية.
ب) مجموعة من الاصدارات الخاصة والمتعلقة بمنطقة الخليج والجزيرة العربية.
جـ) سلسلة كتب وثائق الخليج والجزيرة العربية.
- عقد الندوات التي تهم المنطقة او المساهمة فيها واصدارها في كتب.
- يغطي توزيعها ما يزيد على ٣٠ دولة في جميع انحاء العالم.

- الاشتراك السنوي بالمجلة

ا) داخل الكويت. ٢ د.ك. للافراد - ١٢ د.ك. للمؤسسات.
ب) الدول العربية: ٥٠٠ر٢ للافراد. ٠ر١٢ د.ك. للمؤسسات.
جـ) الدول الاجنبية: ١٥ دولارا للافراد ٤٠ دولارا للمؤسسات.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير على العنوان الآتي:
ص.ب: ١٧٠٧٣ - الخالدية - الكويت - الرمز البريدي 72451

فصلية - محكمة
تصدر عن مجلس النشر العلمي
جامعة الكويت
- صدر
العدد الأول
في يناير ١٩٨١
- تلبي رغبة الأكاديميين
والمثقفين من خلال
نشرها للبحوث الأصيلة
في شتى فروع العلوم
الإنسانية باللغتين العربية
والإنجليزية، إضافة إلى
الأبواب الأخرى
الندوات، المناقشات
مراجعات الكتب،
التقارير.
- تحرص
على حضور
دائم في شتى
المراكز الأكاديمية
والجامعات في العالم
العربي والغربي، من خلال
المشاركة الفعالة للأساتذة
المختصين في تلك المراكز
والجامعات.
المجلة العربية
للعلوم الإنسانية
الاشتراكات
الكويت
٢ دنانير للأفراد
ديناران للطلاب،
١٤ دينارا للمؤسسات.
• • •
الدول العربية،
٤,٥ دينار كويتي للأفراد،
١٦ ديناراً للمؤسسات.
• • •
الدول الاجنبية،
٢٠ دولاراً للأفراد،
٦٠ دولاراً
للمؤسسات.
رئيسة التحرير
أ. د. حياة ناصر الحجي
تتوجه المراسلات الى رئيس التحرير: ص.ب ٢٦٥٨٥ الصفاة
رمز بريدي 13126 الكويت
المقر: كلية الآداب - الشويخ
هاتف: ٤٨١١٦٨٩ - ٤٨١٦٢٩١ - ٤٨١٥٤٥٣ - فاكس: ٤٨١٢٥١٤

المجلة التربوية

تصدر عن كلية التربية ـ جامعة الكويت

مجلة فصلية ـ تخصصية ـ محكمة

رئيس هيئة التحرير

د. عبد المحسن حمادة

تنشر البحوث التربوية، ومراجعات الكتب التربوية الحديثة
ومحاضر الحوار التربوي، والتقارير عن المؤتمرات التربوية

* تقبل البحوث باللغة العربية

* تنشر لأساتذة التربية والمختصين فيها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية

الاشتراكات: للأفراد في الكويت ٢ د.ك وللطلاب ١ د.ك
للأفراد في الوطن العربي ٢,٥ د.ك وللطلاب ١,٥ د.ك
للأفراد في الدول الأخرى ١٥ دولارا أمريكيا بالبريد الجوي
للهيئات والمؤسسات ١٢ د.ك وفي الخارج ٤٥ دولارا أمريكيا.

توجه جميع المراسلات باسم رئيس التحرير على العنوان التالي:
المجلة التربوية ـ ص. ب ١٣٢٨١ كيفان ـ الرمز البريدي 71953 الكويت
فاكس: ٤٨٣٧٧٩٤ هاتف: (٤٤٠٣) ـ (٤٤٠٩) ٤٨٤٦٨٤٣

مجلة العلوم الاجتماعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

فصلية أكاديمية تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات
السياسة - الاقتصاد - الاجتماع - علم النفس الاجتماعي
الانثروبولوجيا الاجتماعية والجغرافيا الثقافية

رئيس التحرير: د. جعفر عباس حاجي

تأسست عام 1973

ثمن العدد

الكويت (500) فلس، السعودية (10) ريالات، قطر (10) ريالات، الامارات (10) دراهم، البحرين (1,-) دينار، عُمان (1,-) ريال، لبنان (2000) ليرة، الاردن (750) فلساً، تونس (1,5) دينار، الجزائر (15) دينار، اليمن الجنوبي (600) فلس، ليبيا (2) دينار، مصر (3) جنيه، السودان (1,5) جنيه، سوريا (50) ليرة، اليمن الشمالي (15) ريالاً، المغرب (20) درهماً، المملكة المتحدة (1) جنيه.

الاشتراكات

للافراد	سنة	للمؤسسات	سنة
الكويت	2 د.ك	الكويت والبلاد العربية	15 د.ك
الدول العربية	2,5 د.ك	في الخارج	60 دولاراً
البلاد الاخرى	15 دولاراً		

*تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً

(1) إما بشيك لأمر المجلة مسحوباً على أحد المصارف الكويتية.

(2) أو بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم (07101685) لدى بنك الخليج فرع العديلية.

*اشتراكك لأكثر من سنة يمنحك فرصة الحصول على أحد أعداد المجلة الخاصة بأزمة الخليج أو أحد أعداد المجلة القديمة.

تزجه جميع المراسلات إلى: رئيس التحرير
مجلة العلوم الاجتماعية - جامعة الكويت
ص.ب.:27780 الصفاة - الكويت 13055
فاكس: 4836026 - هاتف: 4836026
4810436

مجلة الحقوق

مجلة فصلية أكاديمية محكَّمة تعنى بنشر الأبحاث
والدراسات القانونية والشرعية
تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الدكتور مبارك عبدالعزيز النويبت

صدر العدد الأول في يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

في الكويت : ديناران للأفراد ، وعشرون دينارا للمؤسسات
في الدول العربية : ثلاثة دنانير للأفراد ، وعشرون دينارا للمؤسسات
في الدول الأجنبية : ثلاثة دنانير ونصف للأفراد ، وعشرون دينارا للمؤسسات

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان التالي:

مجلة الحقوق - جامعة الكويت
ص.ب : ٥٤٧٦ الصفاة 13055 الكويت
تلفون : ٤٨٤٦٨٤٣ / ٤٢٢٢ - فاكس : ٤٨٣٥٧٨٩

المجلة العربية للعلوم الادارية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير سالم مرزوق الطحيح جامعة الكويت دولة الكويت

هيئة تحرير المجلة

احمد عبد الفتاح عبد الحليم	جامعة الامارات العربية المتحدة	دولة الامارات العربية المتحدة
احمد عبد الله الصباب	جامعة الملك عبد العزيز	المملكة العربية السعودية
شوقي حسين عبد الله	جامعة القاهرة	جمهورية مصر العربية
صادق محمد البسام	جامعة الكويت	دولة الكويت

* تقبل المجلة الأبحاث الاصيله والمبتكرة فى نطاق العلوم الادارية الأساسية والمجالات الأخرى ذات الصلة وذلك بما يعود بالنفع على الباحثين والممارسين فى مجال الادارة ، التمويل والاستثمار ، التسويق ، نظم المعلومات الادارية ، الاساليب الكمية فى الادارة ، الادارة الصناعية ، الادارة العامة ، المحاسبة ، الاقتصاد الادارى ، وغيرها من المجالات المرتبطة بتطوير المعرفة والممارسات الادارية.

* تخضع كافة الأبحاث المنشورة للتحكيم من قبل هيئة تحرير المجلة وإثنين أو اكثر من المتخصصين من ذوى الخبرة البحثية والمكانة العلمية المتميزة. وفى جميع الأحوال يتم التحكيم بشكل سرى ، الأمر الذى يتطلب من الباحثين عدم إظهار ما يشير الى هويتهم فى صلب البحث.

* تشمل المجلة الأبواب التالية:
  - الأبحاث .
  - التقارير العلمية التقييمية .
  - ملخصات الرسائل الجامعية .
  - الندوات والمؤتمرات .
  - الحالات العملية .

توجه المراسلات باسم رئيس التحرير على العنوان التالى:

المجلة العربية للعلوم الادارية - جامعة الكويت ص.ب ٢٨٥٥٨ الصفاة

هاتف / فاكس : ٢٥٢٨١٧١ [٩٦٥]

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

علمية محكمة تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

تصدر عن مجلس النشر العلمي في جامعة الكويت كل ثلاثة أشهر

رئيس التحرير: الدكتور عجيل جاسم النشمي

تشتمل على:

- ★ بحوث في مختلف العلوم الإسلامية.
- ★ دراسات قضايا إسلامية معاصرة.
- ★ مراجعات كتب شرعية معاصرة.
- ★ فتاوى شرعية.
- ★ تقارير وتعليقات على قضايا علمية.

الاشتراكات:

للأفراد ٣ دنانير داخل الكويت - ١٠ دولارات أمريكية خارج الكويت

للمؤسسات والشركات ١٣ دينارًا داخل الكويت

٤٥ دولارًا أمريكيًا خارج الكويت

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب: ١٧٤٣٣ - الرمز البريدي: 72455 الخالدية

الكويت - هاتف: ٤٨١٢٥٠٤ - بدالة: ٤٨٤٦٨٤٣ : ٤٧٢٣

فاكس: ٤٨١٢٥٠٤

cause they apparently present the theoretical vision concomitant with its concrete evidence. In the meantime the text is basic to the critical process, and we believe that elaborate, theoretical studies, alienated from application, go in a vicous circle.

The researcher has incorporated the second and third objectives in one part of the study, preferring to supplement each field with its applied examples, in order to avoid the separation between, and hence the repetition of, fields and then applied illustrations. Moreover, this design would give no room for monotony and, hence, for boredom.

The novelty of this study lies, in the first place, in the first two objectives: discovering fields which have never been called attention to, and the practical study selected solely by the researcher, albeit the variety of examples subjected to his study. Accordingly the illustrations of his unprecedented analysis and tables areof the researcher's own vision, which approximated the study to the reader and gave it a clarity that made it quite convincing.

As previously mentioned, the first aim is to prove that «antithesis» is part of the artistic texture of the literary work, as pointed out throughout the study. Nevertheless, this writer's viewpoint here is not limited to confirming or supporting previous studies in the field, but it has developed itself by relating the concept of «antithesis», as conceived by ancient rhetoric in to the latest developments in this context - which has made of «antithesis» a link in the chain of contatiety, as the most remarkable characteristic of poetical language.

Poetry and Language of Antithesis

Vision Area Application

Abstract

In this research an attempt is made to clarify three issues.The first issue is concerned with «antithesis» as idiom usually dealt with in our Arabic rhetoric as ornament or decoration.This study has emphasized the necessity of reconsidering «antithesis» from a new perspective, where it is incorporated in text construction side by side with contemporary given information and concepts, namely parallelism, irony, all implicit contrast and conrariety. All these have become basic for many modern, literary studies in the outlook on the language of poetry which is based first and foremost on the language of tension.

Secondly, this study presents an envisioning of fields and domains whose essence is in fact based on contrariety, and thus this language is liable to dominate textual voidness. Of these fields, mention has been made of topics such as elegy in its different levels, both on individuals, nations or peoples.Some of these topics are connected with affections and emotions, especially forsaking. Others are extremely contradictory as in the case of psyche, such as the crises that befall nations and peoples, and great unexpected events which happen contrary to all plans and expectations. The research also argues that the language of contrariety is not limited to the fields envisioned by the research.

The researcher has illustrated these fields by copious texts pertinent to various schools, ancient and modern, all of which are means of expression based on the drama of tension.

Thirdly, the research is aimed at an applied study of a great number of texts in the proposed fields. These applied illustrations have taken a great space be-

The Author:-

Mukhtar Ali Abu Ghali (Ph.D.)
Born at Dast Al Ashraf Village
Buhaira Governorate, E.A.R.

Published Works:

1 - Books

* Egyptian Sadnesses (Poetry)

* The City in Contemporary Arab Poetry
'Alam Almarifah, No. 196, April, 1995
National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait

2 - Academic Researches:-

* Pivotal Myth - vision and technical term. Al-Bayan Journal Issue No. 286

* Pivotal Myth - Fertility and Sterility Documentation, Al-Bayan Journal, No. 288

* Silence is a farm of suspicions, Critical study, Al-Bayan Journal

* Amadeer & Prelude to Al Adwani Memorial.
Book, Literary men League, Kuwait.

One Hundred third Monograph

Poetry and Language of Antithesis

Vision Area Application

Dr. Mukhtar Ali Abu Ghali
Department of Arabic language and litereture
Kuwait University

Annals of the Faculty of Arts
Volume XV 1995

Edition board

Prof. Fatouh Al - Khatrash

(chairman)

prof. Mahmoud Ismail
Prof. Abdullah Saleh Al - U'thimeen
Assist. Prof. Fatma al Abdul Razaq
Dr. Munira Al - thamar

Consultants:

Prof. Hassan Hanafi
Prof. Ghanim Hana
Prof. Lutfia A'Shour
Prof. A'bdul Salam Al Masdi
Prof. Mohammed Al - Jarrash
Prof. Mustafa Al - Souwaif
Prof. Mahmoud A'oudah.

ANNALS OF THE FACULTY OF ARTS

Issued by the Academic Publication Council - Kuwait University

A REFEREED SCIENTIFIC PERIODICAL THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCIENTIFIC CONCERNS OF THE VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTY OF ARTS

Volume XV 1995

ANNALS OF
THE FACULTY OF ARTS
Issued by the Academic Publication Council - Kuwait University

Poetry and Language of Antithesis

Vision Area Application

Dr. Mukhtar Ali Abu Ghali
Department of Arabic language and litereture
Kuwait University

Volume XV 1995 1415 -1416
One Hundred third Monograph 1994 -1995