انسجام المتخالف في الشعر (نقد تطبيقي)

مختار علي أبو غالي*

* حصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة عين شمس عام ١٩٨٩م.
يعمل مدرسًا بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت.

الملخص

تدخل هذه الدراسة إلى النص الأدبي بمنظور جديد تجعله نصب عينيها، هو: لغة التوتر في الشعر، ومن خلال هذا المنظور تحاول الدراسة أن توحد بين مصطلحات ثلاثة، هي: «الطباق»، و«الثنائيات»، و«المفارقة»، الطباق كما عرف في بلاغتنا العربية القديمة، مع رفض المفهوم القديم الذي يعتبر «الطباق» محسنا بديعيا، والدراسة تعتبره عنصرا أساسيا داخلا في تكوين النسيج الفني للعمل الأدبي، وهو بهذا يتسامى ليتلاقى مع المفهوم الحديث لكل من «الثنائيات» و«المفارقة»، وثلاثتها تعتبر عماد لغة التوتر في النص الشعري الذي قامت عليه دراسات كثيرة.

والملمح الثاني الذي تحاول هذه الدراسة إبرازه، هو أن الشاعر العظيم هو الذي يخلق من هذه التناقضات وحدة وتجانسا، وهي حقيقة نقدية ركزت عليها دراسات معاصرة لها وزنها العلمي، سواء في ذلك الدراسات الغربية، والدراسات العربية المنفتحة على التيارات العالمية.

كما أن هذه الدراسة تنحو إلى النقد التطبيقي لهذا المنظور، فالتطبيق من وجهة نظرنا يجيء بالنظرية والدليل عليها، فتستقر في الأذهان بشكل مريح، وبهذه المعاني تفرغت الدراسة لقصيدة أبي العلاء المعري في رثاء ابن عمه علي بن المهذب.

- تركز هذه الدراسة أولاً على إظهار محاور التضاد في قراءة النص، بما أن التضاد أهم عناصر الشعر في الدراسات المعاصرة[١]، وتركز ثانيا على إبراز ما يخلقه التناقض من توحد وتجانس، ففي هذه الدعوى تكمن الحقيقة الكبرى في الشعر العظيم، ومن هذين الهدفين أخذنا عنوان الدراسة.

ونشير إلى أن الدراسة تستخدم ثلاثة مصطلحات هي: «الطباق» بمفهومه التقليدي في بلاغتنا العربية القديمة، و«الثنائيات» كما تستعمل في الدراسات الأسلوبية، و«المفارقة» التي تتردد في كثير من الدراسات المعاصرة، لأننا نرى تقاربا كبيرا بين المفاهيم الثلاثة، بحيث نستطيع الجمع بينها في «لغة التضاد»، وهو ما أسسنا له في مبحث مفصل نشر في حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت، الرسالة المائة وثلاثة ١٩٩٤ - ١٩٩٥م.

وتفرغ هذه الدراسة، بأبعادها المشار إليها، لقصيدة قالها أبو العلاء المعري (أحمد بن عبدالله بن سليمان ٣٦٣ - ٤٤٩هـ) في رثاء ابن عمه علي بن المهذب[٢]، وقد وقع اختيارنا عليها لعدة عوامل:

- من هذه العوامل أن القصيدة في الرثاء، ونحن ننظر إلى الرثاء على أنه من أبرز الميادين الخصبة للغة التضاد.
- ومنها أن هذه القصيدة ربما كانت أكثر قصائد الرثاء احتفالا بلغة التضاد، فهي على طولها لا يكاد بيت منها يخلو من ملمح للتناقض، بله ما يتخلق من تجاور الأبيات، وما يكشف عنه السياق في الجملة الشعرية، على ما سنذكره في أثناء الدراسة.
- كما أن القصيدة تحتل ذروة الرثاء في الشعر العربي، مع دالية أبي العلاء التي قالها في رثاء أبي حمزة الفقيه الحنفي (كما يرى الدكتور طه حسين في كتابه: تجديد ذكرى أبي العلاء ص٢١٥)، ومع ذلك لم تأخذ حظها من الذيوع والانتشار بين عامة المثقفين.

ونأمل أن تقوم هذه الدراسة بشيء من حق القصيدة ومكانتها في الشعر العربي.

هذا وسوف نذكر القصيدة كاملة بعد الفراغ من دراستها من قبيل التيسير على الدارس والقارىء في المتابعة.

وتبدأ القصيدة بقول أبي العلاء:

١- أحسن بالواجد من وجده صبر يعيد النار في زنده

أول كلمة في أول بيت في القصيدة هي كلمة «أحسن»، وهي أفعل تفضيل، والصيغة تقتضي مفضلا ومفضلا عليه، فالمستوى الصرفي يؤسس منذ البداية لخلق لغة التضاد، فالمفضل هو الواجد الصابر، والمفضل عليه هو الواجد الذي استسلم لداعي الأسى حتى اخترمته الأحزان، وإذا أردنا أن نكشف عن عناصر التضاد في الطرفين، يجب أن يكون التعبير: الواجد الصابر الذي يعيد النار في زنده أحسن من الواجد الذي يستسلم للحزن فيغتاله الحزن، وعناصر المفضل هي المذكورة في البيت، بينا لم يذكر الشاعر من عناصر المفضل عليه غير استسلامه للحزن «وجده»، وترك سائر العناصر في الطرف الثاني للقارىء الذي يدركها من نقائضها في الطرف الأول، فلغة الشعر لغة تكثيف، لا تقول كل شيء، بل تترك للقارىء شيئا كي يكون مشاركا في عملية الإبداع، فللقارىء أن يتم المضمر أو المحذوف، ما دام النص قد ترك له مفاتيح المغلق، ولو جاء الشاعر بجميع العناصر في الطرفين لكان النص كاملا، وهذا ما تأباه لغة الشعر.

والشاعر لم يظهر ما أظهر، ولم يضمر ما أضمر، بمجرد المصادفة وإلا كان غائبا عن سر الصنعة، فالسياق الشعري في البيت يحدده مساره الذهني، فهو يؤكد في المفتتح على فضيلة الصبر في مقابل الهلع، فليعلن إذن عن الصبر وعناصره ما دام هو المطلوب، ولتتخلف عناصر الهلع ما دام الهلع غير مطلوب، فالظهور والتخفي في النص يقولان ما يقوله المعنى الافتتاحي، وليكن هذا معلوما ومقصودا في عملية الخلق الفني.

ولمزيد من الكشف عن تكثيف اللغة الشعرية في هذا البيت نشير إلى نوع من الغموض في معنى البيت، والغموض هنا ليس في استغلاق المعنى على القارىء كهذا الغموض الذي ساد الشعر الحديث في موجته الأخيرة، بل بمعناه الصحيح كما أشار إليه بحق «وليم أمبسون»، وهو غموض المعنى حين يكون

حمال أوجه[٣]، فقد أشار البطليوسي (أبو محمد عبدالله بن محمد بن السيد البطليوسي ٤٤٤-٥٢١) إلى أن هذا البيت يحتمل معنيين، ومعناه في الاحتمال الأول: «أحسن بالواجد من وجده الذي دلهه حتى أصبحت زنده كابية، صبر يزيل تدليهه حتى تعود زنده وارية»، ومعنى البيت في الاحتمال الثاني: «أحسن من وجد الواجد الذي قدح النار على فؤاده، صبر يعيد ما انقدح منها إلى زناده»[٤]، وواضح أن انشطار المعنى عند البطليوسي منصب على الجملة الأخيرة في البيت «يعيد النار إلى زنده»، وهي جملة الصفة لكلمة «صبر»، و«صبر» على المستوى الوظيفي للجملة من تمام الجملة الأولى في صدر البيت، لأنها خبر المبتدأ، وهي الجملة التي تكفلت دراستنا بالكشف عن لغة التضاد فيها، وحتى الآن لم تكتمل صورة التضاد.

٢ - ومن أبى في الرزء إلا الأسى كان بكاه منتهى جهده

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدناه مبنيا على نقيض من البيت الأول، لأنه يركز على بيان العناصر في المفضل عليه الذي كان مختفيا هناك، وليس في هذا البيت أية إشارة لأي عنصر من عناصر الطرف الأول وهو المفضل، لأن المسار الذهني يركز على خلق ثنائية جديدة، تتولد من اختلاف وجهات النظر في البكاء، فمن استسلم للأسى والبكاء فوجهة نظره تحصيل النفع، ولكن الواقع المقروء يقول عكس ذلك، فليس للباكي من منفعة يحصلها غير بكائه، إذن لقد فقد أمله، وعليه فلا داعي للاستغراق في الأحزان غير المجدية، وهذا من الحقائق الثابتة والمقررة التي أدركها أبو العلاء في القصيدة السابقة على هذه القصيدة مباشرة في ديوان «سقط الزند»، حيث قال:

أسف غير نافع واجتهاد لا يؤدي إلى غناء اجتهاد

وقد يعترض علينا بأننا أشدنا باختفاء عناصر المفضل عليه من البيت الأول، وجعلنا هذا الاختفاء من أسرار التكثيف في اللغة الشعرية من ناحية، ولإبراز عناصر الصبر المطلوب من ناحية أخرى، فما بال أبي العلاء في البيت الثاني يجيء بالنقيض السافر؟ ألا يبطل هذا إشادتنا بسر التركيب في البيت الأول؟

ونقول هنا: إن المجيء بالنقيض في البيت الثاني يأتي بالدرجة الأولى من باب التضاد في لغة الشعر التي هي سر الأسرار في هذه اللغة والتي هي لغة التوتر المستمر، وقد أشرنا إلى أن المفتتح ينطلق في اتجاه الصفة المرغوبة، وهي الصبر، ومن هنا كان تخلف عناصر الهلع، والعودة في البيت الثاني إنما هي لتأكيد التخلف الذي كشفنا عنه، وذلك عن بيان اللاجدوى في وجهة النظر التي تأخذ في المسار السلبي، فمن الثابت أن أهل الميت يأخذون أنفسهم بهذا الاتجاه، على الرغم من معرفة لا جدواه.

وبذلك يكون البيت الثاني في مساره متضادا مع البيت الأول في مساره، ومع هذا التضاد البين فإن السياق الشعري في البيتين يخلق من هذا التضاد والتناقض وحدة وتجانسا، إذ هما يتعاوران معنى واحداً، وهو أخذالنفس بالصبر، والابتعاد بها عن مصارع الحزن، عند الملمات، والشاعر العظيم هو الذي يخلق من التناقضات تجانسا.

وننبه من جديد إلى أن التناقض لا يقف عند هذا الحد، فالبيتان الأولان على تناقضاتهما في الداخل، وتناقضهما فيما بينهما، يعتبران جملة شعرية واحدة[٥] بما أنهما مجتمعان على معنى واحد، وسنرى فيما يأتي مباشرة، أن هذه الدعوى المنبثقة عن جماع البيتين، تمثل تناقضا أكبر، مع الجملة الشعرية الثانية، وإذا كان هناك اعتراض، فلن يكون علينا هذه المرة، بقدر ما هو موجه إلى الشاعر، وستكون مهمتنا هي الكشف عن بيان السر في هذا التناقض.

٣- فليذرف الجفن على جعفر إذ كان لم يفتح على نده

يبدأ البيت وبداخله طرفان متضادان، **أولهما**: المرثي (جعفر)، **ثانيهما**: شبهه ومثله (نده)، والتضاد ليس في جعفر ومثله، لأن الندية تجمعهما، وإنما يأتي التضاد بين السلب والإيجاب، فالأول ثابت للند، والثاني ثابت لجعفر، والتضاد في الوجود والعدم بين الاثنين، وبما أن هذا البيت مفتتح الجملة الشعرية الثانية، التي ستمتد إلى البيت العاشر، يحضر السؤال الاعتراضي الأكبر عن التناقض الهائل بين دعوى الشاعر في البيتين الأولين: الأخذ بالصبر، ورفض

الأسى والحزن، وما نراه من الدعوة إلى البكاء الشديد والحار على جعفر في مفتتح الجملة الشعرية الثانية.

نعم.. لقد انتقل الشاعر من معنى أكد عليه تأكيدا مبالغا فيه، حين دار على جانبيه: المرغوب والمرذول، يحرض على الأول، ويحذر من الثاني، فكيف يسقط مباشرة في نقيض ما دعا إليه، دون تمهيد أو تبرير لحسن الانتقال، إذا استعرنا لغة النقاد القدامى؟، وقد كان سقوطه في مسار النقيض قويا في الكلمة الأولى «فليذرف»، فالسياق الشعري يجعل من «الفاء» حرفا للتفريع، فعن أي معنى يفرع أبو العلاء؟ المعنى السابق ضد ولا يصح مثل هذا التفريع عنه، و«اللام» هنا لام الأمر، تفريع يليه أمر، وكلا الأداتين تنصبان على ذرف الدموع، فكيف يقع أبو العلاء في هذا المأزق بهذه البساطة؟

لقد أجاب التناقض الداخلي في البيت والذي يتركز في عجز البيت، هذا التناقض بين السلب والإيجاب الذي كشفنا عنه منذ قليل، عن التناقض الأكبر، تناقض أصغر داخلي يجيب عن التناقض الأكبر، ويرجع الأمر إلى السوية، فيعقد صلحا بين المعاني المتضاربة، إن الدعوة إلى البكاء على جعفر بسبب من عدم وجود نظير له، إذن هو نسيج وحده، فهو خارج عن نطاق الدعوى الأولى، وهذا التبرير من منتوج الخيال والوهم، فالحقيقة أن المرثي في القصيدة كعباد الله أجمعين، والمؤلف أبو العلاء يقر بهذه الحقيقة، والقارىء أيضا يقر بهذه الحقيقة، وكلاهما يكذّب تفرّد المرثي عن سائر الخلق، ومع ذلك فإن الكذب الذي نراه في النص، يسلم به القارىء على ما قرره الشاعر، لأن الكذب هو المنبع الأول للخيال الشعري على ضوء ما قررته الدراسات الحديثة[٦]، ولعل هذه من أعجب العجائب في المفارقات، أن نقر جميعنا بحقيقة من أكاذيب الخيال الشعري! أليس الشعر هو السحر الحلال؟

٤- والشيء لا يكثر مداحه إلا إذا قيس إلى ضده

هذا البيت وما يليه حتى العاشر - كما سبق وقلنا - جملة شعرية واحدة، لكن البيت مع ثلاثة تالية له كلها أمثال لشرح البيت الثالث، والمعنى هنا أنه

حدث تفضيل للمرثي حين قيس بمن عداه، فكلهم قصر عن شأوه، ومنه يتضح أن المرثي في كثرة مدحه وضع في مقابلة الآخرين كطرفين لا يستويان، وظهرت كثرة المديح مع الطرف الأول وهو المرثي، ولم يظهر مع الضد عدم المديح، مع فهمه من ضرورة المقابلة، لأن الشاعر معني بالمرثي ولا يعنيه من الآخرين شيء، فتخلف ملحقاته طبيعي ومتروك لفهم القارىء، ويكون ما قلناه هو التناقض الأول الذي ذُكر طرفاه، أما التناقض الثاني فالكشف عنه ليس بسهولة ما مضى، وخلاصته أن الحقيقة التي تقررت في التناقض المشار إليه، وهي كثرة المداح للمرثي، ثبتت عن طريق نفي النفي، فالنفي الأول لا يكثر مداحه، والنفي الثاني هو استخدام أداة الاستثناء «إلا» لأنها تنقض مضمون الجملة السابقة، فتتولد لدينا هذه النقيضة التي تقولها الجملة عبر وظائفها النحوية، وهي أن نفي النفي إثبات، وبذلك تشارك الصياغة في مهرجان لغة التناقض التي تسيطر على فضاء القصيدة بكل مستوياتها.

٥- لولا غضى نجد وقلامه لم يثن بالطيب على رنده

أول التناقضات في البيت وأبسطها بين الغضى والقلام من جهة، مقابل الرند من جهة أخرى، وعلى ظاهرة التعبير عند الشاعر حتى الآن، يظهر العنصر المصاحب للطرف المقبول، فالثناء على الطيب ثابت في النص مع الرند، بينما مقابله وهو عدم الثناء على الرائحة مختف مع الطرف المرذول وهو الغضى والقلام، بل تركه الشاعر كعادته للقارىء، إذ لا يريد معايشته ولا التوقف عنده، وكأن في هذا الإغفال دعوة للقارىء أن يصنع صنيعه بالمرور السريع عند غير المستحب، ولندع وقتنا كله أو معظمه على الأقل لنستروح فيه أفياء الطيب وروائحه.

وإذا كانت عبارة «نفي النفي إثبات» يتنازعها النحويون والبلاغيون والفلاسفة، حيث يدعي كل منهم أبوتها وانتسابها إليهم، فقد يكون التحليل النحوي هو الكفيل بالكشف عن النقيض الثاني في البيت الخامس، وذلك أن «لولا» كما يقول النحاة حرف امتناع لوجود - وليكن هذا شكلا من لغة التناقض

تكفل به المعنى النحوي - أي أن الثناء على طيب الرند لن يكون إلا في حضور الغضى والقلام، وفي هذه الصياغة نكون أيضا قد أثبتنا الثناء بأسلوب النفي، أليست هذه واحدة أخرى من لغة التضاد؟ فإذا صح لنا ذلك - وهو صحيح - فإن الصياغة تكون مشاركة في صناعة النسيج الهائل للمفارقات والثنائيات ومحاور التضاد.

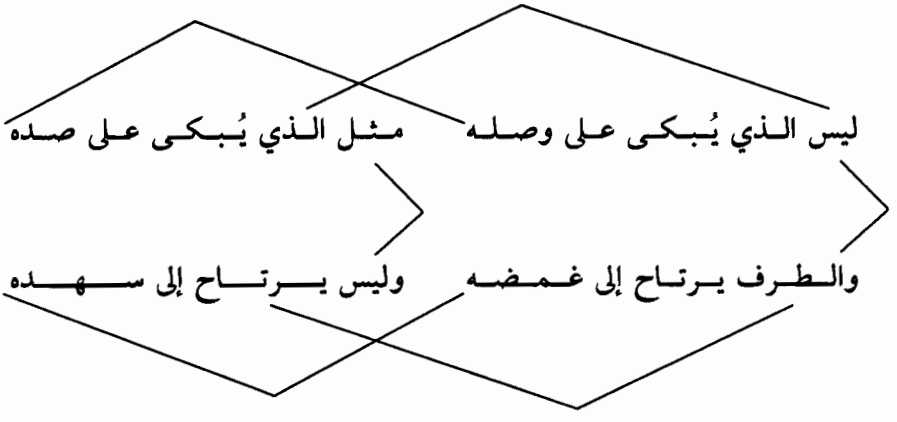
٦- ليس الذي يُبكى على وصله مثل الذي يُبكى على صده

هنا طرفان نقيضان لا يستويان: رجل محبوب مقبول نفاع للناس، فإذا فارقهم بكوا على مافاتهم من وصاله، ونقيضه رجل كريه المنظر بغيض إلى الناس يرغبون في بعده، وبكاؤهم مما لحقهم من أذى الصد والزجر، والتناقض بين الشخصين ثبت بأسلوب النفي، فالرجلان ليسا سواء في البكاء عليهما، وتستحيل الدلالة إلى صيغة الإثبات، فمنزلة المرثي تستوجب البكاء عليه، والذي اضطرنا إلى الإحالة في الدلالة، هو سياق الجملة الشعرية، منذ البيت الثالث الذي قرر فيه الشاعر أحقية المرثي بالبكاء والخروج به عما قرره في مفتتح القصيدة من ضرورة اللجوء إلى الصبر.

٧- والطَّرْفُ يرتاح إلى غمضه وليس يرتاح إلى سهده

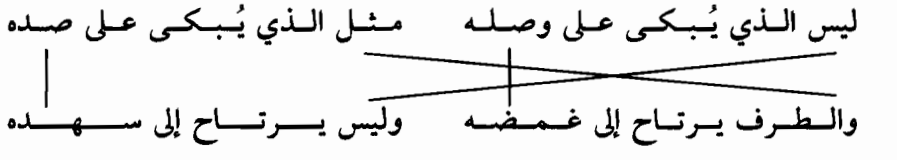
بين «الغمض» و«السهد» تناقض، وبين «يرتاح» و«ليس يرتاح» طباق الإيجاب والسلب، وإذا شئنا استخدام بلاغتنا القديمة قلنا إن في البيت مقابلة بين: «يرتاح إلى غمضه» من جهة، و«ليس يرتاح إلى سهده» من جهة أخرى، وبعبارة ثالثة، المقابلة بين الطرف ونفسه في ظرفين مختلفين، وإذا تأملنا نسيج هذا البيت مع سابقه عثرنا على نوعين آخرين من التضاد، كما نعثر على نوعين من التساوي والتماثل، والمهم في الأمر أن الاختلافين يولدان تجانسين، ذلك أن الطرفين في كل من البيتين أحدهما مثبت والآخر منفي، فهذان تجانسان، ولكن المتجانسين في البيتين يتبادلان المواقع، فالمنفي الذي احتل صدارة البيت الأول تحرك إلى عجز البيت الثاني، والمثبت في عجز البيت الأول تصدر البيت الثاني،

ليتولد في النهاية روعة المشهد من تجانس الاختلاف الذي لا يكون إلا في الشعر العظيم، وسنحاول ترجمة ذلك كله في التشكيلين التاليين:



هذا شكل يكشف عن مدى التضاد في البيتين وبين البيتين، فكل خط منكسر يجمع بين متضادين، ويظهر من الشكل ستة خطوط منكسرة، وإذا أضفنا أن هناك تقاطعا بين الخطين المنكسرين في الأعلى، وتقاطعا آخر بين الخطين المنكسرين في الأسفل، أصبح لدينا ثمانية تقاطعات، وبإعادة التأمل نجد أن أول البيتين مختلف، وآخرهما مؤتلف، فهذا تقاطع تاسع، ولكنه لا يظهر في خريطة التشكيل، وائتلاف آخر البيتين أن كلا منهما كريه مرذول.

ولنعد إلى البيتين من جديد، بتشكيل آخر، لنرى قدر الائتلاف والانسجام:



هذه خطوط أربعة مستقيمة، يجمع طرف كل منها بين متماثلين، ولكننا نجد ثلاثة منها يتقاطع بعضها مع بعض، فهذه ثلاثة تقاطعات تضاف إلى التقاطعات التسعة في الشكل الأول، وتكون الخلاصة أن لدينا في البيتين اثني عشر تقاطعا، يجمعها من الداخل أربعة تجانسات، ولعله من الميسور الآن أن نستوعب معنى أن الشعر العظيم هو الذي يخلق التجانس من التخالف، والائتلاف من الاختلاف، والانسجام من التناقض.

٨- كان الأسى فرضا لو أن الردى قال لنا افدوه فلم نفده

في البيت تناقضان، نبدأ بأولهما، لأنه الأظهر، وهو الطباق بين: «افدوه» و«لم نفده» وهو الطباق بين الإيجاب والسلب في البلاغة العربية، ولبيان التناقض الثاني ندخل إليه بتحليل التركيب على المستوى الوظيفي، وصلب هذا التحليل يتركز في أن «لو» حرف امتناع لامتناع، كما يقول النحاة، أي أنه امتنع تحقق شيء، لأن شيئا آخر لم يتحقق، فامتنع وجود الأسى علينا، لامتناع طلب فدائه ورفض هذا الطلب، فكل الموجود في التعبير لم يتحقق، والذي تحقق هو لازم المعنى، وهذا اللازم غير مساو للمعنى، وليس موازيا له، بل هو نقيض له، أي أن عدم الأسى واجب، حيث لم يطلب منا الفداء ونحن رفضنا، وإذا تأملنا هذا المعنى وجدناه مقلوب التعبير في البيت تماما بتمام، وهذا المقلوب هو التناقض الثاني، وما دام التناقض هو الذي يسود النص، فعلى جواب «لو» أن يجيء في غير مكانه المألوف، ومن هنا وجدناه يسبقها ويحتل صدر البيت، حتى يشارك في لغة التناقض بأسلوب التقديم والتأخير.

٩- هل هو إلا طالع للهدى سار من الترب إلى سعده

التناقضان الموجودان في البيت لا يكشف عنهما إلا الكد، أقلهما كدا هو ما بين الترب والسعد، ووجه الكد أن الترب ليس نقيضا للسعد، فالنقيض للسعد هو النحس، ولذا قد يمر البلاغي القديم على الترب والسعد ولا يرى فيهما تناقضا يؤدي إلى طباق، ولكننا ونحن ندرس القصيدة في سياقها، ندرك أن أول ظاهرة تعبيرية تتجلى في التناقضات، وهذه الظاهرة هي التي تتحكم في فضاء

القصيدة كلها، وبذلك تخلع من ظلالها على المفردات، فتتلون هذه وتتشكل في إطار من الظاهرة السائدة، وعليه فإن الترب هنا لا بد أن يكون نقيضا للسعد، وليكن معناه هنا «النحس»، ولو قالها الشاعر لأراحنا في هذا السياق، ولكنه لم يقلها حتى لا يسيء إلى حياة ابن عمه علي بن المهذب، بالحكم على حياته بأنها كانت نحسا.

والكد في التضاد الثاني - وهو الأول في البيت وصعوبة الكشف عنه أكبر من الصعوبة في التضاد الأول - يتكفل به التحليل الوظيفي للتركيب، وهو تحليل يتداخل معه في بعض مراحله التحليل البلاغي، فالنحوي والبلاغي يجتمعان في «هل» التي هي وظيفيا حرف استفهام، ولكن البلاغة تسميها في مثل هذا السياق، استفهاما إنكاريا معناه النفي، بتأييد من بيان الوظيفة في تركيب الجملة، حيث إن الجملة في تمامها أسلوب استثناء، ورفع المستثنى بإلا وهو «طالع» حسب الإجراءات الوظيفية، هو بمقتضى أن الكلام منفي ناقص، فيجرى حسب موقعه في الكلام، وهو رفعه على أنه خبر المبتدأ، فيكون التحول الأول للتعبير هو: «ما هو إلا طالع للهدى»، وبما أن النفي انتقض بإلا، فإن العبارة تنتقل إلى التحول الثاني، وهو: «هو طالع للهدى»، والتحول الأخير هو الذي يقذف التعبير إلى سياقنا الخاص في التناقضات، فالشاعر أثبت حقيقة طلوع المرثي للهدى بأسلوب النفي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إذا نظرنا إلى الاستثناء المفرغ باعتباره استثناء من اسم عام محذوف - وهو ما يقرره النحاة - يكون أصل التعبير مع تقدير المحذوف العام: ما هو نجم إلا طالع للهدى، فيتبدى لنا طرفان بحسب المستثنى منه، وبين الطرفين تناقض بين نجم المرثي الطالع للهدى وغيره من سائر الأنجم، والخلاصة أن هذا التناقض الثاني تناقض مركب، وهذا شكل آخر من أشكال التناقضات التي يفرزها النص.

١٠- فبات أدنى من يد بيننا كأنه الكوكب في بعده

هذا البيت هو تمام الجملة الشعرية التي تبدأ من البيت الثالث، لأن الأبيات تمثل سياقا خاصا بالحديث عن المرثي، وفيه مستويان من التضاد أبسطهما

الطباق بين «أدنى» و«بعده»، وهذا بيِّنٌ بنفسه، ولا يحتاج إلى عناء، والمستوى الثاني نلمحه في أفعل التفضيل «أدنى» الذي يجعل المفضل - وهو اسم بات الذي يعود على المرثى - طرفا يزيد في قربه منا عن المفضل عليه، وهو قرب يدنو منا، وهذا ليس من التناقض الذي يخلق طباقا في العرف البلاغي، فهما يشتركان في صفة واحدة، وكل ما في الأمر أن أحدهما يزيد في هذه الصفة عن الآخر، ولكن الدراسات الحديثة بتوسعها في مفهوم التناقض، تجعل من أي طرفين وضعا متقابلين مقارنة أو موازنة - شكلا من أشكال لغة التضاد.

والأجمل من هذا وذاك أن التركيب على المستوى الشعري يخلق صورة من التضاد هي الأطرف في بابها، ولمعرفة هذا المستوى سنستعين بالمستويين النحوي والبلاغي، فعلى المستوى الأول يجب أن يكون معروفا أن «أدنى من يد» في محل نصب على الحال، صاحب الحال هو اسم «بات»، وجملة «كأنه الكوكب» في محل نصب خبر «بات»، فكيف يكون المرثي حالة كونه أقرب من يدنا، بعيدا بعد الكوكب؟ لا يقدر على الجمع بين النقيضين بهذا الشكل إلا عبقرية الشعر وحدها، إذ لا يجرؤ إنسان على تكذيبها مع إقراره بحقيقة التناقض الذي يشكل أهم عناصرها.

ومن عجائب التركيب المختلف والمؤتلف معا، أن «بات» هنا تحل محل «ظل» أو بدقة أكثر محل «صار»، ونقول «بات» ليس هو الفعل الأصل، لأن الحدث لم يحدث ليلا، بل هو حادث في جميع الأوقات، فالأصل «صار» لأنه يدل على مطلق التحول غير المقيد بزمن، ومع ذلك فالشاعر جاء بالفعل الناقص «بات» - كما لاحظ البطليوسي بحق - لسببين: أحدهما أن «بات» أشكل بذكر الكوكب الطالع من لفظة «ظل»، الثاني أن الإنسان في الدنيا كالنائم، لأن حقائق الأمور مغيبة عنه، فإذا مات صار كالمتستيقظ، لمشاهدة ما كان مغيبا عنه، وأصل المعنى قوله تعالى: ﴿**لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد**﴾ [الآية ٣٢ من سورة ق]، وقول النبي صلى الله عليه وسلم: «الناس نيام

فإذا ماتوا انتبهوا»[٧]، وهكذا تتحرك الألفاظ من مداراتها المعجمية، ومن دوائرها النحوية، لتتخلق مع الإبداع الشعري خلقا جديدا.

وإلى هنا تنتهي الجملة الشعرية الثانية، ويأخذ الشاعر بعدها في جملة ثالثة يمكن أن نسميها من باب تحديد النسق والسياق: خطاب الدهر والاعتبار من فعله، وتبدأ الجملة الثالثة بقول الشاعر:

١١- يا دهر يا منجز إيعاده ومخلف المأمول من وعده
١٢- أي جديد لك لم تبله وأي أقرانك لم ترده
١٣- تستأسر العقبان في جوها وتنزل الأعصم من فنده

أول ما يبدأ هنا به التعبير هو التشخيص في نداء ما لا يعقل، ومساءلته، وإسناد عظائم الأمور إليه، وهذه إحدى عظائم البيان في الفعل الشعري، التي لا تقف عند حد التجسيد للمعنى المجرد، بل تسند إليه القوة الخارقة، والبيان الفائق لإظهار القوة يتجلى أكثر ما يتجلى في هيمنته وسيطرته على مقادير الأمور في الجمع بين النقيضين، والقرآن الكريم مثلنا الأعلى في تجليات التعبير عن القدرة الإلهية حين يجمع النقائض والأطراف المتنائية تحت عباءة القدرة: ﴿**قل اللهم مالك الملك، تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء، وتعز من تشاء وتذل من تشاء بيدك الخير إنك على كل شيء قدير. تولج الليل في النهار وتولج النهار في الليل، وتخرج الحي من الميت وتخرج الميت من الحي، وترزق من تشاء بغير حساب**﴾ [الآيتان ٢٦، ٢٧ من سورة آل عمران]، والآيتان كانتا مضرب المثل في البلاغة العربية قديمها وحديثها لبيان الطباق[٨]، والأبيات الثلاثة في مجموعة متوالية من المتناقضات، وهذه هي الثنائيات على التوالي: إهلاك الأقران، منجز/ مخلف، الإيعاد/ الوعد، الجديد/ تبلى، أسر العقبان في جوها، إنزال الوعل من الجبل، وننبه إلى أن التضاد في الجمل الثلاث الأخيرة مكتسب من النسق في سياق الجملة الشعرية على ما بيناه فيما سبق، فهنا ستة تناقضات، ثلاثة بينة بنفسها كما قررته البلاغة العربية القديمة، وثلاثة مكتسبة، وهناك ثلاثة أخر، كشفنا في البداية عن أحدها في تشخيص المجرد، والثاني والثالث يتمخضان من الاستفهام الإنكاري،

فيولدان نقيضا لهما، فلدينا ثلاث مجموعات، وكل مجموعة ثلاثة تناقضات من مستوى واحد، في ثلاثة أبيات. ولولا مخافة اتهامنا بالتمحل والتكلف لكشفنا عن مزيد من صور التضاد في الأبيات الثلاثة، ولكن فيما ذكرناه غنى، وهو كاف لتأسيس ما نحن بصدده وإقامة البرهان على صحته.

١٤- أرى ذوي الفضل وأضدادهم يجمعهم سيلك في مده

لا زال الخطاب في هذا البيت موجها إلى الدهر في بيان سلطانه وجبروته، حيث يعم الناس بالاستئصال، وشاء الشاعر أن يعبر عن هذا الشمول بصريح لفظ التضاد في ثنائية: ذوي الفضل/ أضدادهم، حيث الطرفان المتضادان يجتمعان في الخضوع لاستئصال الدهر، وإذا كانت الثنائية واحدة في البيت، فإنها تتعدد بعدد أصحاب الفضل في الحياة مقابل أضدادهم، وطرفا الثنائية في البيت لهما مستويات بعدد كل فضيلة من الفضائل، فهناك العلماء في مقابل الجهال، والأقوياء في مقابل الضعفاء، والخيِّرون في مقابل الأشرار، والمؤمنون والكفار، والصالحون والطالحون، والمصلحون ومن يعيثون في الأرض فسادا، وأصحاب الشهامة والنجدة مقابل الأنذال، وعدد ما شاء الله لك من أصحاب كل فضيلة ورذيلة، ثم اجعل هذه المستويات تتعدد رأسيا من لدن الخليقة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، لترى مدى التضاد الكامن في الثنائية الواحدة في هذا البيت، وعليه فنحن لا يكفينا قول الخوارزمي [أبو الفضل قاسم بن حسين بن محمد الخوارزمي ٥٥٥-٦١٧] في شرح عموم الاستئصال حين قال: «فلا تبقى على العلماء ولا الجهال»[٩]، لأن هذا قد ينطبق على بيت أبي الطيب الذي أشار إليه الخوارزمي في شرحه:

يموت راعي الضأن في جهله ميتة جالينوس في طبه

لأن أبا الطيب لم يذكر من أصحاب الفضل إلا العالم في مقابل الجاهل، وأبعد من هذا أنه خص نوعا معينا من العلم وهو الطب، فجعل من الفضيلة خاص الخاص، على عكس العموم عند أبي العلاء الذي فتح باب الفضائل إلى آخر المدى.

١٥ - إن لم يكن رشد الفتى نافعا فـغـيـه أنـفـع مـن رشـده

ليس هنا خطاب للدهر، تكلما أو خطابا أو غيبة، ومع ذلك فالدهر حاضر، لا بنوع من سياقات الخطاب، بل بنتائج آثاره، فالبيت حكمة مجردة مستخلصة من عمق التجارب المكثفة في قراءة الدهر وأفعاله وهيمنته، وعلينا أولاً أن نأخذ في سياقنا الكاشف عن التضاد، بادئين بالأبسط جريا على عادتنا، فلدينا أولا ثنائية: الرشد/ الغي، ثم ثنائية: لم يكن نافعا/ أنفع، وبلاغتنا تجعل الثنائيتين مقابلة بين عدم نفع الرشد مقابل نفع الغي، والرشد والغي عامان شاملان لصنوف ومستويات عديدة، كتعدد ذوي الفضل وأضدادهم في البيت السابق، فما قيل هناك يقال هنا، دون أن نضطر إلى تكراره، ولكن الخطورة في معنى البيت الخامس عشر أنه تسرب إلى تفضيل الغي على الرشد ما دام الأخير لا يجدي، هكذا على إطلاقه، وهذا ما جعلنا نسم المعنى بالخطورة، ولا يقلل من خطورة المعنى تفسير البطليوسي لبيت أبي العلاء هذا، «إنما قال هذا تعنيفا لمن يرى مصارع الأنام فلا يزدجر، ويشاهد تقلب الأيام فلا يعتبر، فجعل الجاهل أحسن ممن هذه صفته، لأن الإنسان إنما يحاسب على قدر عقله، ومن لا عقل له لا حساب عليه»[١٠] فمثل هذا تأويل حسن ينطوي على عاطفة يكنها الشارح لأبي العلاء، فنقب عن أفضل توجيه يحتمله النص، دفاعا عن الشاعر، ودرءا للمخاطر التي قد تقع في نفس القارىء.

ولكن النص يذهب إلى أبعد من ذلك، أو على الأقل يترك الباب مشرعا لأبعد من تأويل البطليوسي، فسياق الجملة الشعرية التي تبدأ من البيت الحادي عشر، من خلف الدهر لوعده بالخير، وإنجازه لوعيده بالشر، وإبلائه الجديد، وإهلاكه الأقران، وأسر العقبان في جوها، وإنزال الوعل من قطعة الجبل، وجمعه ذوي الفضل وأضدادهم في الاستئصال، هذا السياق من الأفعال الموئسة، يزج بمعنى البيت إلى اللاجدوى والعدمية والعبثية واللامعقول[١١]، ولا نريد الإلحاح على هذا الاتجاه في تحرك المعنى، لأننا أيضا من محبي أبي العلاء، وإلى جانب هذا وذاك ندعو إلى حب الحياة، وإلى عدم اليأس من الرشد وفاعليته.

ولكي نضيق على العبثية في الباب الذي شرعناه، سنستغل الدلالة البلاغية في التركيب، حيث استعمل أبو العلاء من أدوات الشرط «إن»، وهي تستعمل حين يكون المعنى مشكوكا فيه، إذن أبو العلاء في جملته الشرطية على شك في لا جدوى الرشد، والحمد لله أنه وضع «إن»، ولم يضع أداة أخرى مثل «إذا» أو «لو»، لأن الصورة حينئذ ستكون قائمة.

ونعود إلى سياقنا، حيث كشف المستوى البلاغي عن الشك في المعنى، فهناك إذن مقلوب المعنى، الذي يميل إليه أبو العلاء باستخدامه «إن»، هذا المقلوب المعكوس وهو الناتج: أن الرشد أنفع من الغي، بما يولده لازم المعنى هذا من ثنائيات جديدة، عكس ما بيناه منذ قليل في أول سياقنا عن متضادات البيت.

١٦- تجربة الدنيا وأفعالها حثت أخا الزهد على زهده
١٧- والقلب من أهوائه عابد ما يعبد الكافر من بده
١٨- إن زماني برزاياه لي صيرني أمرح في قيده
١٩- كأننا في كفه ماله ينفق ما يختار من نقده

وإنما آثرنا جمع هذه الأبيات لأن إفرادها لا يكشف عن التضاد فيها منفردة، مع أن المعاني تقترب في داخل كل بيت من مشارف التضاد، فالبيتان السادس عشر، والسابع عشر، لا يظهر فيهما تناقض، ولكن وضعهما في السياق يجعل لهما نصيبا من متتالية المتناقضات، فتجربة الدنيا وأفعالها، هي نفسها أفعال الدهر بتناقضاتها فيما سبق، وهي نفسها رزايا الزمان على ما تشكله من تضاد في البيت الثامن عشر، مما يجعل من تجربة الدنيا وأفعالها ذات فعل متناقض، والأوضح من هذا أن منتوج البيت السادس عشر الذي لا يظهر فيه تناقض، والسابع عشر الذي لا يظهر فيه تناقض كذلك، هما في وضعهما المتوالي يخلقان تضادا بين المنتوج في البيتين، فالزاهد مقابل لعابد هواه.

وإضافة «زمان» لياء المتكلم في البيت الثامن عشر لا تجعل منه زمانا خاصا، بل هو الدهر وتجربة الدنيا فيما مضى من الأبيات، ولا ترفدنا هذه الإضافة بأكثر

من أن هذه الرؤية الفلسفية - التي قد يسميها البعض تشاؤما وقنوطا - هي نظرة الشاعر إلى الدهر العام من خلال الإجراءات التي تولد قناعاته، والدليل على أن الزمان ليس خاصا حلول ضمير الجميع محله في البيت التالي، أما موقف الشاعر حيال رزايا الزمان التي رأيناها متناقضة فهو موقف الهازىء الساخر المستعلي الذي يقابل التناقض بتناقض، فلا يفل الحديد إلا الحديد، ولا يقوى على التناقض إلا التناقض، فليمرح أبو العلاء في القيد الذي أحكمه زمانه حوله، لأن طول معاناته منه جعلته يألف هذا القيد، بل يحبه ويستطيبه، إذ هو الحل الوحيد المستطاع، وتصوير الناس بالمال في كف الزمان ينفق منه ما يختار، تصوير صائب، فالصالحون يذهبون أسلافا، الأول فالأول، حتى لا يبقى منهم غير حثالة كحثالة التمر والشعير، لا يبالي الله بهم، مما يكشف عن تصنيف البشر في ثنائية: الصالحون/ الحثالة.

٢٠- لو عرف الإنسان مقداره لم يفخر المولى على عبده

ثنائية: المولى/ العبد بيِّنة بنفسها، ولو أن كلمة المولى تحتمل النقيضين: السيد والعبد، لأنها في السياق ليست غير السيد في مقابلة عبده، ويتكفل شرح الخوارزمي للبيت بالكشف عن ثنائية مستكنة، يقول: «لو تصور الإنسان فاتحة عمره، ثم تذكر خاتمة أمره، لترك الافتخار ولو على مملوكه»[١٢]، فمقدار الإنسان إذن من فاتحة العمر إلى خاتمة الأمر، ولكن الشاعر يتولى بنفسه شرح مقدار الإنسان في الأبيات الثمانية الآتية:

٢١- أمس الذي مر على قربه يعجز أهل الأرض عن رده

علام الافتخار إذن ما دام أهل الأرض مجتمعين عاجزين عن رد أمس وهو أقرب الأيام؟

٢٢- أضحى الذي أُجِّلَ في سِنِّه مثل الذي عوجل في مهده

هي ثنائية: الكبير/ الصغير، في تساويهما أمام الفناء، وهذا تفريع ثان عن معنى المقدار الإنساني بلغة الشاعر، فعلام الكبرياء؟

٢٣- ولا يبالي الميت في قبره بذمه شيع أم حمده

ثنائية: الذم/ الحمد، تتساوى عند الميت الذي عاد إلى الجماد، فلن ينتفع بالحمد، ولن يتأذى من الذم، فلماذا التكبر؟

٢٤- والواحد المفرد في حتفه كالحاشد المكثر في حشده

يستوي أمام الموت النقيضان: من كان واحدا مفردا، ومن جمع جيشه ليعينه على القتال، وهذا المعنى من المعاني المحورية عند أبي العلاء، وله نظير في القصيدة السابعة والتسعين من ديوانه «سقط الزند» يقول فيه:

ولا يعجز الأيام أخضع واحد ولا أهل عز كلهم متشاوس

٢٥- وحالة الباكي لآبائه كحالة الباكي على ولده

البيت يستحضر ثلاثية الزمن: **الماضي/ الحاضر/ المستقبل**، الطرفان المتنائيان نقيضان، ويتوسطهما الحاضر ليجمع بينهما، أو ليتمزق بينهما، فهو نتاج الماضي، وله به تعلق، وهو يوطىء للمستقبل، وله به أمل معقود، فالماضي والمستقبل يلتقيان في الحاضر، وهذا أول التساوي بين النقائض في البيت.

فإذا أرجعنا الثلاثية إلى المنشأ اللفظي في البيت، وجدنا الآباء والأبناء طرفي نقيض بما هما امتدادان متعاكسان متدابران، ويقف بينهما حالة الباكي منشقا بالسوية على الطرفين: باك لآبائه، وباك على ولده.

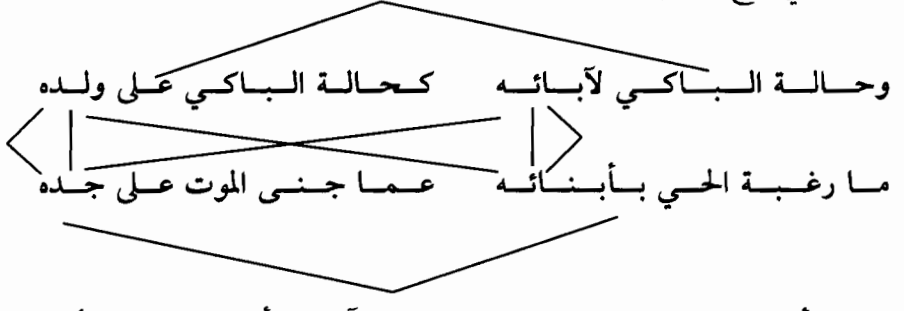
وحين نتأمل البيت نجده شطرين تكفل كل منهما بصورة مستقلة بذاتها، وكل منهما نقيض لأختها، وهذا ضرب آخر من التساوي بين النقيضين، وفي البيت اثنتا عشرة كلمة، ستة أسماء ظاهرة، وأربعة حروف، وضميران، موزعة بالتساوي على شطري البيت، لتحقق ضربا جديدا من التساوي، والضرب الأخير أن الألفاظ المنقسمة على النقيضين في الشطرين خالية من الأفعال المرتبطة بثلاثية الزمن، فليس معنا غير الحروف والأسماء، ليلغي الزمن كلية، ويبقى الأمر على التجريد المطلق، حقيقة ثابتة سارية، كل إنسان ملتحق بآبائه، وإن تخلف إلى حين بعد أبنائه، «إن التقاطع - عبر التماثلات والاختلافات - للمستويات التركيبية والصرفية والمعجمية، ومختلف الأنواع، على المستوى الدلالي، للتجاورات والمشابهات والترادفات والطباقات، وأنواع أنماط ووظائف ما يسمى بالأبيات

المفردة، لهي نفس عدد الظواهر التي تتطلب كلها تحليلا منظما وضروريا لفهم وتأويل مختلف الزخارف النحوية في الشعر»[١٣]. ألم نقل إن الشاعر العظيم هو الذي يخلق من المتناقضات وحدة وتجانسا؟

٢٦- ما رغبة الحي بأبنائه عما جنى الموت على جده

هذا البيت من تمام ما قبله، فما زلنا في ثلاثية الزمن، بين الجد/ الأبناء/ الحي، والتسوية بين المتناقضين يحددها المستوى البلاغي، في أداة الاستفهام «ما» التي تصدرت البيت، لتتسلط على الطرفين النائيين، وهذه الأداة خرجت عما وضعت له، فأصبح الاستفهام استنكاريا يفيد النفي، أي حق الحي ألا يرغب عن موت أبنائه ما دام الموت قد لحق بآبائه وأجداده، ليئول المعنى إلى التسليم بسريان الموت على طرفي الزمان المتباعدين المتمثلين في الآباء والأبناء، وهكذا تتحول اللغة من النفي للإثبات بين اللفظ والدلالة.. وليس عجيبا في سياق لغة التضاد أن تستخدم الموهبة الشعرية كلمة تستعمل في المعنيين المتناقضين وهي «رغبة»، التي بدأت بالرغبة عن، لتئول في المنتوج إلى الرغبة في، وهكذا يختلط التناقض بالتجانس، حتى في الكلمة الواحدة.

ووضع البيتين السابقين في تشكيل يكشف لنا عن جديد في متوالية انسجام المختلف التي نلح على إبرازها:



مع أن المعنى في البيتين واحد نرى مفهوم الآباء والأبناء في تبادل للأماكن، في القراءة الرأسية، فما كان آخر الشطر الأول في القراءة الأفقية وجدناه آخر الشطر الثاني في القراءة الرأسية، والعكس بالعكس، فهذا اختلاف في المواقع ينتج عنه تجانس في القراءة الرأسية، حيث تحولت «ولده» إلى «أبنائه»، لتلتقي مع

نقيضها العلوي «آبائه» في الإيقاع والوزن الصرفي، وكذلك تحولت «آبائه» إلى «جده» في البيت الثاني، لتتناقض رأسيا مع «ولده»، وتتفق معها في الوقت نفسه موسيقيا.

وكما أن الشاعر أدى المعنى الواحد في البيتين بأسلوبين مختلفين، أداه في البيت الأول بأسلوب خبري، وفي البيت الثاني بأسلوب إنشائي.

وللقارىء أن يراجع التشكيلين بين البيتين: السادس والسابع ويوازنهما بهذا التشكيل، ليجد أن الأمر في الحالين واحد، وليتأكد من متوالية انسجام المختلف.

٢٧- ومجده أفعاله لا الذي من قبله كان ولا بعده

تفريع على ما أسسه من ثلاثية الزمن، ولكن بوضع الأعمال مكان الأشخاص، فالأفعال السابقة التي هي من صنيع الآباء والأجداد، ونقيض الأفعال اللاحقة التي هي من صنيع الأبناء، كلاهما لا يحقق للإنسان مجدا، وإنما يتحقق مجد الإنسان بأفعاله الخاصة، وهذا معنى شائع ومتداول بين الشعراء وشواهده كثيرة، وليس ذلك من سياقنا، لأننا نركز على متتالية التضاد، وهنا يجيء تقرير الحقيقة في منتوج البيت مباشرة بأسلوب إخباري «مجده أفعاله»، وفي هذا يتضاد مع ناتج الحقيقة في البيت السادس والعشرين، إذ كان بأسلوب إنشائي، وهذا مستوى آخر في لغة التضاد.

٢٨- لولا سجاياه وأخلاقه لكان كالمعدوم في وجده

يعمق البيت ما قبله، فالسجايا والأخلاق هنا، هي الأفعال في البيت السابق، وبها يتحقق المرء، وبدونها ينعدم وجوده، أو يصبح وجوده كلاوجود، والثنائية هنا ثنائية: الوجود/ العدم، وهي مرتهنة بالسجايا والأخلاق، وملمح التناقض في الشخص نفسه حين ينقسم إلى نمطين: واحد من ذوي السجايا والأخلاق فيتحقق وجوده، والثاني بدون سجايا ولا أخلاق فلا وجود له إلا شكلا وصورة، والنمطان متضادان.

وإذا أردنا تحقيق الثنائية من خلال الألفاظ في البيت فلنا مداران، المدار الأول بين الوجود والعدم، والعدم مذكور بلفظه، أما الوجود فهو خبر المبتدأ

المحذوف بعد «لولا»، والمدار الثاني بين معدوم، وجده، لأنهما متضادان بطبيعة الحال، فإذا اجتمعا في إنسان كان وجوده كعدمه.

٢٩- تشتاق أيار نفوس الورى وإنما الشوق إلى ورده

مثل ضربه الشاعر لفضيلة الإنسان الكامنة في سجاياه، جعل من أيار ضدا للورد، وما هو كذلك، وإنما الضدية في الاشتياق، فليس للربيع قيمة في ذاته، بل قيمته في وروده.

٣٠- تدعو بطول العمر أفواهنا لمن تناهى القلب في وده

٣١- يسر إن مد بقاء له وكل ما يكره في مده

التضاد بين «يسر» و«يكره»، ولكن الثنائية ترتبط بمن تناهى القلب في وده، ولذا شملت الخديعة البيتين بحكم السياق، الخديعة التي نقع فيها جميعا حين ندعو لمن نحب بطول البقاء، والخديعة التي تنطلي على من نحب فيسر بطول البقاء ونحن لا نعلم ولا يعلم من نحب، أن طول البقاء عليه لا له.

٣٢- أفضل ما في النفس يغتالها فنستعيذ الله من جنده

المفروض أن أفضل ما في النفس يقدم للنفس أفضل ما يقدم في الحياة على عكس ما جاء في البيت، حيث يعمل على هلاكها، فأعضاء الإنسان من جنود الله، يهلكه بأيها شاء، إذا ما كانت نفسه إلبا عليه، وكم نعمة لله في عرق ساكن، ثم أخذ الشاعر في التمثيل لهذه الحقيقة.

٣٣- فآفة العاشق من طرفه وآفة الصارم من حده

فعين العاشق تحولت من نعمة إلى نقمة، فهي السبب الذي أوقع به، وبذلك أصبحت حربا على صاحبها، والمتنبي يبرز هذه الثنائية بشكلها الناصع في قوله:

وأنا الذي اجتلب المنية طرفه فَمَن المُطالَب والقتيل القاتل؟

وللقارىء أن يلاحظ ما بين شطري البيت من تجانس على مستويات عدة:

- عدد الحروف واحد، عدد الكلمات واحد، يتكون كل منهما من الأسماء والحروف فقط، وكلاهما خال من الأفعال.

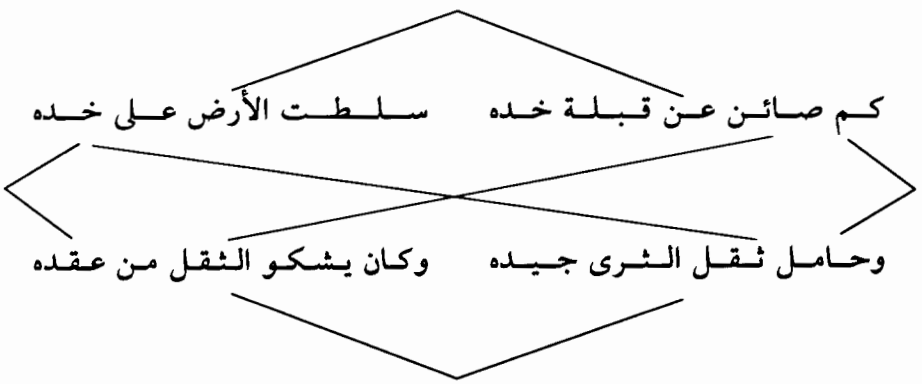
- الوزن الصرفي واحد.
- الوزن الموسيقي واحد، فكل تفعيلة تماثل أختها في الزحافات أو العلل أو التمام.

٣٤- كم صائن عن قبلة خده سلطت الأرض على خده

من قبيل الكبر والتعالي حفظ كثير من الناس خدودهم عن القبلة وهي منتهى الإعزاز والتكريم، وهذا في الحياة، وبعد الممات آلت الخدود إلى ملازمة الأرض، منتهى الامتهان والضعة، أي مفارقة متفجرة عن كنائية التعبير في الشطرين؟

٣٥- وحامل ثقل الثرى جيده وكان يشكو الثقل من عقده

يقال هنا ما قيل في البيت الرابع والثلاثين، مع استبدال الجيد بالخد، والعقد بالقبلة، فالمعنى واحد، والمفارقة واحدة، والتعبير في كلا البيتين كنائي يلزمه الامتهان والضعة، ولذا نحب أن نضعهما من جديد متتاليين لرؤية ما يتجلى عنهما من التناقض والوحدة، والتأمل في التشكيل الآتي كفيل بتوضيح ما نريد، وسنقصر التشكيل على أبسط صورة له، حتى نبتعد به عن أي رائحة للتمحل.



كل خط أحمر منكسر يشير إلى نقيضين، وفي الشكل أربعة خطوط حمراء منكسرة بأربعة تناقضات، فكل شطر يتضاد مع ما يجاوره أفقيا ورأسيا، ولدينا خطان أخضران مستقيمان، يجمع كل منهما بين شطرين متجانسين، فالذي صان

خده عن القبلة (المتعالي) تصدر البيت، ومساويه (المتعالي) تأخر في البيت الثاني إلى عجز البيت، والعكس بالعكس، فصورة الامتهان كانت في عجز البيت الأول، وهي في البيت الثاني تتصدر البيت. . يهمنا استخلاص الحقيقة الإحصائية التي يقررها الشكل أن في البيتين تناقضات أربعة، يقابلها توحدان ومن الواضح أن هذا التشكيل بهذه النتيجة سبق وأن رأيناه، مما يعزز متوالية انسجام المختلف.

٣٦- ورب ظـمـآن إلى مـورد والموت لـو يـعـلـم في ورده

المورد واحد، يقصده الظمآن لينقع غلته، هذا هو الأصل فيه، ولكن يحدث أحيانا أن يجيء منه الموت، وهو النقيض للأصل، والتناقض هنا ظاهر، أما غير الظاهر فيفهم من أداة الشرط «لو»، إذ تفيد بأن الهلاك يحدث للوارد لعدم علمه بذلك، لكن إذا تحقق له علم بارتباط الهلاك بالمورد فلن يقدم عليه، والبيت صورة أخرى مما قبله.

٣٧- ومـرسـل الـغـارة مـبـثـوثـة مـن أدهـم الـلـون ومـن ورده

هذا البيت مع الأبيات السبعة التالية له جملة شعرية منبثقة، وهي مجموعة تحدث التناقض الذي كنا نراه في كل بيت على حدة من الأبيات: ٣٢-٣٦، ومن حق الجملة الشعرية الواحدة أن نكتبها دفعة واحدة، ولكن لغة التناقض التي أخذنا أنفسنا بالكشف عنها، تفضل الانفراد بالبيت والبيتين، حتى تسهل الإحالة على النص في المعالجة، والثنائية في هذا البيت هي: من أدهم اللون/ ورده، وهي ليست من باب الشيء ونقيضه، فالأسود والأحمر ليسا نقيضين، وبهذا لا تعدهما بلاغتنا العربية القديمة طباقا، ولكننا نعدهما ثنائية بما هما طرفان متغايران، ومثله يأخذ رائحة التناقض من المتتالية السائدة.

٣٨- يخـوض بـحـرا نـقـعـه مـاؤه يحـمـلـه الـسـابـح في لـبـده

شدة الارتباط بين هذا البيت وسابقه لا تتوقف عند حد المعنى الواحد، بل في وظائف التركيب في الجملة، فجملة «يخوض» في محل الصفة للمبتدأ «مرسل» المجرور لفظا والمرفوع محلا، وليس في هذا البيت أي نوع من لغة التضاد، ولكن

فيه إيهام، حيث جعل الفارس المغير وما يثيره من غبار في المعركة، سابحا يخوض بحرا، وبهذا يكون الشاعر قد وضع موازيا للصورة يحمل مقابلا لكل جزئيات الصورة، وهذا الموازي لا ندعي أنه يرقى للغة التضاد في شيء.

٣٩- أشجع من قلب خطية على طويل الباع ممتده

هنا نجد محور التضاد منبثقا من أفعل التفضيل «أشجع» الذي يعقد مقارنة بين الفارس وغيره من الفرسان، وتظهر المقارنة تفوقه على من عداه في الشجاعة.

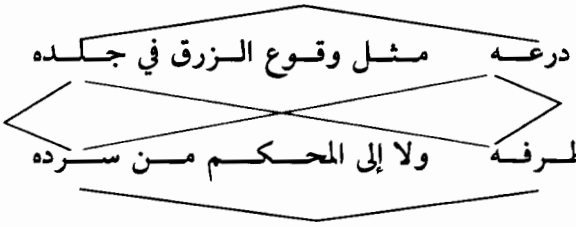
٤٠- يرى وقوع الزرق في درعه مثل وقوع الزرق في جلده

نتبين الثنائية في: الدرع/ الجلد، وهما في حد ذاتهما ليسا ضدين، وإنما يراد التضاد في وقوع الرماح على كل منهما، فيظهر الدرع في هذه الحال وقاية، ولا وقاية إذا نالت الرماح الجلد، وسَوَّى الشاعر بين هذين المتضادين مع فارسه بكلمة «مثل»، والمثلية تتحقق في أن الفارس لخبرته ومهارته في فن الحرب يمنع وصول الرماح أن تصل إلى جلده أو درعه، كما يقرره البيت التالي:

٤١- لا يصل الرمح إلى طِرْفِهِ ولا إلى المحكم من سرده

نعتبر هذا البيت صيغة أخرى لسابقه، ويقال هنا ما قيل هناك، على شريطة فتح الطاء في «طَرفه»، إذ الطرف بالفتح منتهى كل شيء كما جاء في القاموس المحيط، ونحن نأخذ به، أو على الأقل، نشير إلى احتماله، أما ضبط المِصدر الذي اعتمدناه فإنه يجعل «الطرف» فرسا كريم الطرفين، كما جاء في شرح البَطليوسي، ويبدو أن المحققين أخذوا به، ولا نخطئه لأن له معناه في إبراز الفروسية، والتي ترد الطعن المنهال على الفارس من كل جهة فلا يصل إلى فرس الفارس، ولا إلى درعه، فالطعنات تقع بمنأى بعيد تماما عن الفارس، وإنما فضلنا الضبط الذي اقترحناه لأن به تمام التماثل مع البيت السابق، فالدرع توازي المحكم من سرده، كما يوازي الجلد طرفه، وأخذنا بهذا الضبط وهذا التفسير من قبيل تفسير الشعر بالشعر، والشعر حين يفسره الشعر يكون أولى من الاعتبارات الأخرى.

ولكي نوفر القناعة لدى القارىء بمداخلتنا في ضبط النص، نضع البيتين في تشكيل كاشف، يبرز لنا مدى التجانس في لغة التضاد.



كل خط أحمر منكسر يصل بين متضادين، أفقيا ورأسيا، والخطان الأخضران يصل كل منهمام بين متماثلين، وهذا التشكيل له نظير سابق[١٤]، مما يشكل ظاهرة تعبيرية متوالية، وبالتالي يجعل من مداخلتنا في الضبط ذات وجاهة، ما دامت لا تصطدم باللغة ولا بالمعنى في شيء، وهذا يدفعنا إلى الأخذ بفتح الطاء في «طرفه»، مع احترامنا الشديد لما عليه لجنة التحقيق من خبرة وفِقه وخدمة للعلم، ونذهب إلى أكثر من ذلك، ونقول: لو أننا سمعنا أبا العلاء نفسه ينشدنا هذه المرثية، وكسر الطاء في «طرفه»، لاقترحنا عليه فتح الطاء في الكلمة، لأن به تمام التماثل الذي يتخلل التضاد، حيث تكمن حقيقة الحقائق في جوهر الشعر العظيم، وهي أهم المحاور التي تدور عليها دراستنا.

٤٢- يلقي عليه الطعن إلقاءك الـ ـحسـب عـلى المسـرع في عـقـده

يشرح البيت - مع تاليه - التسوية بين الطرفين في البيتين السابقين وفيه تسوية داخلية بين وقوع الطعن على الفارس من كل جانب، كما يتوالى إلقاء العمليات الحسابية من المعلم على الصبية الذين عرف منهم سرعة الحساب.

٤٣- بـلـحـظـة مـنـه فـمـا دونـهـا يـرد غـرب الجـيـش عـن قـصـده

هذا من تمام التسوية، ومع ذلك فإن فيه ملمح ثنائية داخلية، نراها في الجيش يهاجم لتحقيق أرب يسعى إليه، وبلحظة من الفارس - بل بما دون اللحظة - يرد غرب الجيش عن قصده، وهكذا رأينا في كل بيت من البيتين اللذين يشرحان التسوية، ثنائية داخلية، لتتضافر لغة التضاد في صناعة الانسجام الشعري.

٤٤- أمـهـلـه الـدهـر فـأودى بـه مـبـيـضـه يحـدى بـمـسـوده

يتخلق من هذا البيت مستويات متعددة من لغة التضاد، المستوى الأعلى يشكل مفارقة، بما أنه نهاية الجملة الشعرية [من ٣٧-٤٤]، فهو يقوم بدور المقابل المضاد لما جاء في الأبيات السبعة السابقة عليه، والتي تصف الفارس بصور جزئية متلاحقة تجعل الصورة الكبرى له ممتدة، فهو على التوالي: ينشر الغارة السوداء والحمراء، ويخوض بحر المعركة، وأشجع من قلب الرماح، ويمنع رماح الأعداء أن تصل إليه لمهاراته، وحين تتوالى الطعنات عليه يرد غرب جيشها عن مبتغاه خائبا حسيرا، فارس بكل هذه الصفات يغتاله الدهر، ونظرا لامتداد صورة الفارس، آثرنا أن نسمي التضاد هنا مفارقة(١٥).

وعلى المستوى الداخلي للبيت نقف على ثنائية: أمهله/ أودى به، صحيح أن الإمهال هو الترك إلى حين، مما يشي بتوقع الإهلاك، والوشاية تقضي على التناقض بين الطرفين، على غرار «إن الله ليمهل للظالم حتى إذا أخذه لم يفلته»، ولكن الشاعر استخدم الفاء مع الفعل (فأودى)، وهي للترتيب والتعقيب، فكأن الإمهال مر كلمح البصر، وهذه حقيقة أكدها القرآن الكريم: ﴿**كأنهم يوم يرونها لم يلبثوا إلا عشية أو ضحاها**﴾ [الآية الأخيرة من سورة النازعات].

ثم تنقسم هذه الثنائية على نفسها، وتفرخ لنا ثنائية ناصعة لاشية فيها، تتخلق من الطرف الثاني وهو فاعل «أودى»، وهي ثنائية: مبيضه/ مسوده، ووجه النقاء في هذا التضاد أنه حادث على مستوى اللفظ، فاللفظان نقيضان أحدهما مع الآخر، والدلالة فيهما كذلك من باب التناقض، سواء كانا بمعنى: محبوبه/ مكروهه، أو بمعنى: نهاره/ ليله، أو بمعنى: خيره/ شره، فعلى أي حال قلبت التعبير فإن لغة التضاد لا تتخلف ولا تضمحل.

وبما أن البيت مجمع للغة التضاد، فإننا نجد الانشطار يترك أثره على المستوى الوظيفي في التركيب، حيث فاعل «أودى» إما أن يكون ضميرا مستترا يعود على الدهر، وإما أن يكون «مبيضه» هو الفاعل، وعلى الأول تكون جملة «مبيضه يحدى بمسوده» في محل النصب على الحال، أو هي جملة استئنافية لا محل

لها من الإعراب، وعلى الثاني تكون جملة «يحدى بمسوده» هي الحال وصاحبها «مبيضه»، أي أن الجملة في الشطر الأخير إما أن تكون كلها حالا، أو أن جزءا منها هو الحال، وهكذا يسيطر الانشطار والتشظي في البيت من خارجه ومن داخله، على مستوى التضاد، وعلى المستوى الوظيفي.

وننتقل مع الشاعر إلى الجملة الشعرية الأخيرة، وهي تتكون من خمسة أبيات، يتجه نسق الخطاب فيها إلى من يعزيه في الميت، وهو واحد من أبناء عمه وأخ للميت، تبدأ الجملة الشعرية بقوله:

٤٥- فيا أخا المفقود في خمسة كالشهب ما سلاك عن فقده

نثبت هنا شرح البطليوسي للبيت، لأنه يكشف عن لغة التضاد التي قد يخفى أمرها، يقول الشارح[١٦] «. .مالك تتوجع لفقده، وفي بقاء هؤلاء الخمسة من إخوتك ما يسليك عنهم [عنه]، وفيهم لك العوض منه، ومن خلف مثلهم بعده، فقد أمن أن يذهب الدهر مجده. .»، هذا الشرح يساعدنا على صياغة لغة التضاد في البيت، وأول ذلك، أن أخا الميت يتوجع، وحقه ألا يتوجع، هذه واحدة، الثانية في تعليل الأولى، لقد خلف المفقود خمسة أبناء كالشهب، وفيهم عوض وتسلية عن أبيهم، فإذا كان فقدان جعفر بن علي يورث النفس وحشة، فعلى النقيض من ذلك، وجود أبنائه الخمسة يورث النفس أنسا، فلدينا طرفان يترك كل منهما أثرا مضادا لما يتركه الآخر في النفس.

٤٦- جاءك هذا الحزن مستجديا أجرك في الصبر فلا تجده

رائحة التضاد في: الاستجداء/ عدم الإجداء، وإنما قلنا رائحة ولم نقل تضادا، لأن فاعل العطاء ليس واحدا في الطرفين، ففاعل الاستجداء في الطرف الأول هو الضمير المستكن العائد على الحزن، وفاعل العطاء في الطرف الثاني هو الضمير العائد على أخي الميت، وجاءت الرائحة من أن الفعلين ينصبان على العطاء أولا بالإثبات، وثانيا بالنفي.

٤٧- سلم إلى الله فكل الذي ساءك أو سرك من عنده

التضاد في طباق: ساءك/ سرك ظاهر، وفيه إشارة إلى تضاد خفي يتولى التحليل الوظيفي لتركيب الجملة الكشف عنه، وبيانه في البحث عن المفعول به في جملة «سلم إلى الله»، فهو محذوف، والغرض من حذفه أن يشمل كل شيء مما يقع للإنسان، وهذا الشمول للمفعول به المحذوف محتوٍ بالضرورة على المتناقضات، لأنه جامع بين ما سر وما ساء، ويسوي بين النقيضين هنا، سواء كانا محذوفين أو موجودين، أن كلا منهما من عند الله، «قل كل من عند الله».

٤٨- لا يعدم الأسمر في غابه حتفا ولا الأبيض في غمده

عجيب أمر الشعر، حين يعبر عن غير المتضاد بلغة التضاد، الأسمر هنا هو الرمح، والأبيض هو السيف، ولا تضاد بينهما، بل هما من قبيل واحد، فكلاهما سلاح يعده الإنسان لدفع النوائب عنه، وللتوقي من عدوه، فما بال الشعر يختار للتعبير عنهما الطباق بين الأسمر، والأبيض؟ فإذا كانت الألفاظ تباعد بين الطرفين لحد التناقض، فإن الدلالة توحد بينهما، كما يوحد المعنى العام بينهما كذلك، هل رأيت تداخلا مثل هذا الذي نراه من خلق للوحدة من التضاد؟

٤٩- إن الذي الوحشة في داره تؤنسه الرحمة في قبره

بين «الوحشة» و«تؤنسه» تضاد، وبين «داره» و«قبره» تضاد آخر، فالدار مقر حياة، والقبر مثوى الميت، فيكون لدينا تناقض بين أربعة من الألفاظ، وقد يكون هناك تناقضات ثلاثة، الأول بين: الوحشة/ الرحمة، والثاني بين: توحشه/ تؤنسه، والثالث بين: داره/ قبره، لأن للوحشة فعلا مضادا لفعل الرحمة، فكان لا بد من هذا التقدير، وبلاغتنا العربية تسمي هذا التركيب مقابلة بين ما جاء في الشطر الأول، وما جاء في الشطر الثاني، ومن عجائب لغة التضاد في تجانسها، أن يوحد التركيب الوظيفي بين المتناقضات، وبيانه أن الشطر الأخير - الذي يمثل النقيض بمفرداته مع الشطر الأول - هو في الوظيفة خبر «إن» في أول البيت، فأي اختلاف وأي ائتلاف هذا الذي ينسجه الشعر العظيم؟

هل هناك مزيد من التضاد المتجانس؟ يقول الخوارزمي عن الشطر الأخير: «تؤنسه الرحمة في لحده، على طريقة الدعاء والتفاؤل»[١٧]، وما دام في الشطر

الأخير وشاية بالتفاؤل، فلا بد من مقابل لذلك في الشطر الأول، وهو الوشاية بالتشاؤم، وكلاهما يعملان تحت مظلة واحدة، يجتمعان في شخص واحد هو اسم «إن».

ثم يجيء البيت الأخير:

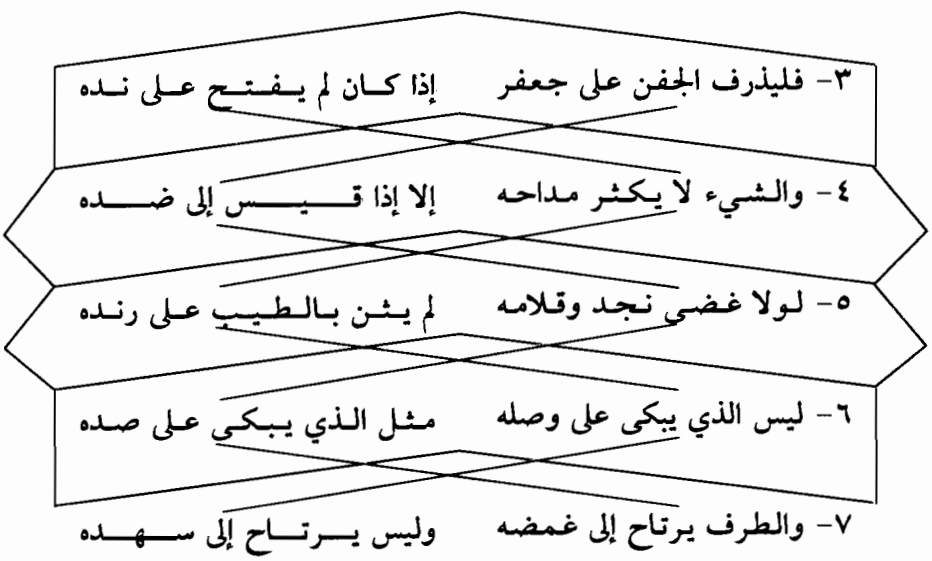
٥٠- لا أوحشت دارك من شمسها ولا خـــلا غـــابـــك مـــن أســـده

وهذا دعاء للمخاطب الحي بألا يموت، كرَّره بصورتين، كل منهما في شطر، وكلا التعبيرين استخدم «لا» الدعائية، وهو أسلوب يشير إلى إثبات حقيقة بنفي نقيضها، وهذا من تجليات اللغة، أما التضاد الأسمى من نوعه فإن هذا البيت جاء نقيضا للحقائق المسيطرة على فضاء القصيدة، إنْ ضِمناً أو صراحة، ونترك الضمني لأن أمره يطول، وقد نتهم فيه بالتكلف، ونحدد صراحة التناقض بين دعاء الشاعر لمخاطبه بطول العمر، ودعواه في البيتين: الثلاثين والواحد والثلاثين، وفيهما يعجب أبو العلاء من الدعاء بطول العمر لمن تعلقت القلوب بوده، والسرور إن طال بقاؤه، وفي ما ندعو به من طول البقاء ما فيه من المكروه، وما بعدهما من أبيات شواهد على هذه الحقيقة، فما بال أبي العلاء يجيء في آخر القصيدة بما تعجب من شأنه قبل ذلك، وفي القصيدة نفسها؟

ليس هذا التناقض مما يؤخذ على الإنسان عادة، كالدعوة إلى الأذى والكف عنه مثلا، أو الأمر بالمعروف ثم الانتكاس إلى الأمر بالمنكر، وما إلى ذلك، فمثل هذا يكون تناقضا محسوبا على صاحبه، أما أبو العلاء فتناقضه محسوب له، لأنه تناقض النفس البشرية بين الواقع والمثال، حين تصفو وتشف وتسمو تقول ما قالته القصيدة في الارتفاع عن الأحزان عند الموت، وتضعف وتهبط فتقول ما قاله البيت الأخير، وعجيبة العجائب أنك تكون مع أبي العلاء في حالتيه، تثني عليه في تطلعه إلى المثال، كما لا يجرؤ أحد أن يخطئه في دعائه الأخير، وما ذاك إلا لأن هذا التناقض مركوز في الطبائع البشرية، وكلنا نجد أنفسنا فيه.

ولهذا التناقض في الخروج على الدعاوى المؤسسة والمطردة، نظير، أشرنا إليه في البيت الثالث، ووجدنا له مخرجا هناك من المنتوج الوهمي للخيال، فهناك خروج في أوائل القصيدة، وهنا خروج في آخر القصيدة، ولا نقول إلا ما يرضي الشعر والشاعر.

حتى الآن كنا نقتصر في التشكيلات التي أجريناها على البيتين، وقد اطردت هذه التشكيلات في خلق متوالية انسجام المتخالف، ونريد قبيل الانتهاء من هذا البحث أن نعزز هذه المتوالية بصورة مركبة، في تشكيل من خمسة أبيات، وهي التي تحمل أرقام: ٣، ٤، ٥، ٦، ٧ من القصيدة، لنرى ماذا يقول التشكيل.



وسنقرأ محاور التضاد - وجميعها موصولة بالخط الأحمر المنكسر - نجدها أفقيا بترتيب الأبيات: جعفر/ نده، الشيء/ ضده، غضى وقلام/ رنده، وصله/ صده، غمض/ سهد، كما تفرز القراءة الرأسية تضاد السلب والإيجاب

بين أوائل الأبيات: ٤، ٥، ٦، وتفرز تضادا في أواخر الأبيات نفسها بين المرغوب فيه وغير المرغوب فيه.

فإذا انتقلنا إلى التماثل أو الائتلاف أو الانسجام، نجد جميع المحاور موصولة بالخط الأخضر المستقيم، وهي لا تبرز إلا في القراءة الرأسية، فسوف نجد تماثل الإيجاب يبدأ من الشطر الأول في البيت الثالث، نازلا إلى الشطر الثاني في البيت الرابع، عائدا في البيت الخامس إلى الشطر الأول، ومنه إلى الشطر الثاني في البيت السادس، ثم يعود إلى الشطر الأول في البيت السابع، في حركة مكوكية مطردة.

هذا في الإيجاب، والعكس بالعكس إذا تتبعنا الحركة في التواصل بين السلب، كما تفرز القراءة الرأسية تماثلا في أول البيتين الرابع والخامس، وفي أول البيتين السادس والسابع، حيث تتفق هذه الأوائل في الإشارة إلى المرغوب فيه، أما أواخر الأبيات فهي تتماثل في الإشارة إلى عدم المرغوب فيه.

والنتيجة - كما نرى - شبكة هندسية مذهلة، بارعة كل البراعة، منسجمة كل الانسجام، لا يطرأ عليها أي خلل، وأجمل ما في الأمر أن هذا الانسجام الكامل، يتولد من مواد كل عناصرها متضادات، وهذا هو ما قررناه بدءا من عنوان البحث، حقا.. إن الشاعر العظيم هو الذي يخلق من التناقضات وحدة وانسجاما.

ملحق

قصيدة أبي العلاء في رثاء جعفر بن علي بن المهذب، وهي القصيدة الرابعة والأربعون من ديوان «**سقط الزند**»:

١- أحسن بالواجد من وجده صبر يعيد النار في زنده
٢- ومن أبى في الرزء إلا الأسى كان بكاه منتهى جهده
٣- فليذرف الجفن على جعفر إذ كان لم يفتح على نده
٤- والشيء لا يكثر مداحه إلا إذا قيس إلى ضده

٥- لولا غضى نجد وقلامه ... لم يُثن بالطيب على رنده
٦- ليس الذي يُبكى على وصله ... مثل الذي يُبكى على صده
٧- والطرف يرتاح إلى غمضه ... وليس يرتاح إلى سهده
٨- كان الأسى فرضا لو ان الردى ... قال لنا افدوه فلم نفده
٩- هل هو إلا طالع للهدى ... سار من الترب إلى سعده
١٠- فبات أدنى من يد بيننا ... كأنه الكوكب في بعده
١١- يا دهر يا منجز إيعاده ... ومخلف المؤمول من وعده
١٢- أي جديد لك لم تبله؟ ... وأي أقرانك لم ترده؟
١٣- تستأسر العقبان في جوها ... وتنزل الأعصم من فنده
١٤- أرى ذوي الفضل وأضدادهم ... يجمعهم سيلك في مده
١٥- إن لم يكن رشد الفتى نافعا ... فغيّه أنفع من رشده
١٦- تجربة الدنيا وأفعالها ... حثت أخا الزهد على زهده
١٧- والقلب من أهوائه عابد ... ما يعبد الكافر من بده
١٨- إن زماني برزاياه لي ... صيّرني أمرح في قيده
١٩- كأننا في كفه ماله ... ينفق ما يختار من نقده
٢٠- لو عرف الإنسان مقداره ... لم يفخر المولى على عبده
٢١- أمس الذي مر على قربه ... يعجز أهل الأرض عن رده
٢٢- أضحى الذي أُجِّلَ في سِنِّه ... مثل الذي عُوجل في مهده
٢٣- ولا يبالي الميت في قبره ... بذمه شُيِّع أم حمده
٢٤- والواحد المفرد في حتفه ... كالحاشد المكثر في حشده
٢٥- وحالة الباكي لآبائه ... كحالة الباكي على وُلْدِه
٢٦- ما رغبة الحي بأبنائه ... عما جنى الموت على جده
٢٧- ومجده أفعاله لا الذي ... من قبله كان ولا بعده
٢٨- لولا سجاياه وأخلاقه ... لكان كالمعدوم في وُجده
٢٩- تشتاق أيار نفوس الورى ... وإنما الشوق إلى ورده
٣٠- تدعو بطول العمر أفواهنا ... لمن تناهى القلب في وده
٣١- يُسرُّ إن مُدَّ بقاء له ... وكل ما يكره في مده

٣٢- أفضل ما في النفس يغتالها فنستعيذ الله من جنده
٣٣- فآفة العاشق من طرفه وآفة الصارم من حده
٣٤- كم صائن عن قبلة خده سُلِّطت الأرض على خده
٣٥- وحامل ثقل الثرى جيده وكان يشكو الثقل من عقده
٣٦- ورب ظمآن إلى مورد والموت لو يعلم في ورده
٣٧- ومرسل الغارة مبثوثة من أدهم اللون ومن ورده
٣٨- يخوض بحرا نقعه ماؤه يحمله السابح في لبده
٣٩- أشجع من قلب خَطِّية على طويل الباع ممتده
٤٠- يرى وقوع الزرق في درعه مثل وقوع الزرق في جلده
٤١- لا يصل الرمح إلى طرفه ولا إلى المحكم من سرده
٤٢- يلقي عليه الطعن إلقاءك الـ ـحَسْب على المسرع في عقده
٤٣- بلحظة منه فما دونها يرد غرب الجيش عن قصده
٤٤- أمهله الدهر فأودى به مبيضه يحدى بمسوده
٤٥- فيا أخا المفقود في خمسة كالشهب ما سلّاك عن فقده
٤٦- جاءك هذا الحزن مستجديا أجرك في الصبر فلا تجده
٤٧- سلم إلى الله فكل الذي ساءك أو سرك من عنده
٤٨- لا يعدم الأسمر في غابه حتفا ولا الأبيض في غمده
٤٩- إن الذي الوحشة في داره تؤنسه الرحمة في لحده
٥٠- لا أوحشت دارك من شمسها ولا خلا غابك من أسده

الهوامش والمراجع

(١) لمزيد من الوقوف على لغة التضاد، انظر للباحث: **الشعر ولغة التضاد، الرؤية - الميدان والتطبيق**، الرسالة المائة وثلاثة ١٩٩٤-١٩٩٥م، صفحات من ١٣-٢٤، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، **سلسلة المعرفة الأدبية**، العدد ٢٤، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب: ١٩٨٦، ص٩٦-١٢٩.
وانظر د. صلاح فضل: **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م. ص ١٦٦-١٧٤. وانظر أيضا: د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، الدار البيضاء - المغرب: المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان: دار التنوير، ١٩٨٥م،

ص١٦٠، ١٦١. وانظر د. علي عشري زايد: عن **بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة دار العروبة، الكويت: ١٩٨١م، ص١٣٧، ١٣٨.

(٢) انظر القصيدة في: **شروح سقط الزند**، تحقيق لجنة من العلماء برئاسة الدكتور طه حسين، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر: ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م، جـ٣، والقصيدة هي الرابعة والأربعون، وتبدأ من ص١٠٠٦، وتنتهي ص١٠٢٧. وقد انتفعنا بهذه الشروح في الكشف عن معاني القصيدة وتحليلها.

(٣) انظر: ديفد ديتشس: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة: الدكتور محمد يوسف نجم، مراجعة الدكتور إحسان عباس، بيروت: دار صادر، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت ونيويورك ١٩٦٧م، ص٤٧٢ وما بعدها، حيث درس كتاب وليم امبسون: سبعة نماذج من الغموض Seven Types of Ambiguity (١٩٣٠م)، وما فيه من استكشاف أنواع من المعاني حين يكون المعنى حمال أوجه، مع كتاب «امبسون» الآخر، وهو: بعض نماذج من الشعر الرعوي Some Versions of Pastoral الذي طبع سنة ١٩٣٥م، وفيه طبق طريقته في استخراج المعاني المتعددة في نقده لعدد من الآثار الأدبية المختلفة.

(٤) شروح سقط الزند، جـ ٣، ص ١٠٠٧.

(٥) نقصد بمصطلح الجملة «الوحدة الشعرية المتكاملة بنائيا، ودلاليا، تكاملا عضويا يشكل نسقا حيا وذاتيا» كما حدده الدكتور عبدالله الغذامي في كتابه: **القصيدة والنص المضاد**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص٣٠ وما بعدها، وانظر ما أشار إليه، وقد عرضنا هذا الكتاب بما يمثل نقد النقد في دراسة نشرت في **مجلة «البيان» الكويتية**، العدد ٣٠٣، نوفمبر ١٩٩٥م، من ص ١-١١.

(٦) لمزيد من المعلومات انظر المبحث القيم عن جماليات الكذب لدى د. عبدالله الغذامي في كتابه: القصيدة والنص المضاد، السابق، الفصل الثالث ص من ١١٣-١٥١.

(٧) شروح سقط الزند، جـ ٣، ص ١٠١١، وقد جعل البطليوسي التبادل بين «ظل» و«بات» وقد عدلناه إلى التبادل بين: «صار»، و«بات».

(٨) انظر على سبيل المثال كلا من: عبدالعزيز عتيق: **علم البديع**، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٣م، ص٨٢، ود. بكري شيخ: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، جـ٣، ود. عبدالقادر حسين: **فن البديع**، ص٤٩.

(٩) الخوارزمي، شروح سقط الزند، جـ ٣، ص ١٠١١.

(١٠) البطليوسي، شروح سقط الزند، جـ ٣، ص ١٠١٤.

(١١) ترددت هذه المعاني في الفلسفة الوجودية، فالجانب السوداوي في فلسفة نيتشه (Friedrich Nietz che ١٨٤٤-١٩٠٠م) يؤدي إلى العدمية، ومن ثم فإن تأكيد الإنسان لنفسه، وإثباته لذاته يقوم على خلفية، هي عبارة عن عالم عبثي لا معقول، كما عمل البير كامي (Albert Camus ١٩١٣-١٩٦٠م) على تطوير لون من الوجودية سماه وجودية العبث واللامعقول، ووصفه بأنه ضد الإيمان، أكثر من كونه غير مؤمن، وعنده أن «سيزيف» رمز للجنس البشري، وهو البطل الأسطوري الذي حكمت عليه الآلهة أن يدحرج أمامه حجرا ضخما، وكلما صعد إلى قمة الجبل أفلت منه الحجر، وهبط إلى السفح، وعلى البطل المعذب أن يعاود الكرة من جديد، هكذا إلى الأبد، ويرى كامي أن جهود الإنسان التي لا معنى لها ولا ثمر، تشبه جهود «سيزيف». كما يؤكد هيدجر (Martin Heidegge ١٨٨٩-١٩٧٦م) أن

الميتافيزيقا تدرس العلم، وإن كان قد تجنب المأزق العدمي، انظر: جون ماكوري: الوجودية، ترجمة د. إمام عبدالفتاح، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد ٥٨، الكويت: ص ٧٤-٨٠.

(١٢) الخوارزمي، شروح سقط الزند، جـ ٣، ص ١٠١٦.

(١٣) رومان ياكوبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز: **المعرفة الأدبية**، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - **المغرب**: ١٩٨٨م، ص٦٧.

(١٤) انظر: التشكيل بين البيتين السادس والسابع، وكذلك التشكيل بين البيتين الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين، من هذه الدراسة.

(١٥) لمزيد من المعلومات، انظر د. محمد فتوح أحمد: **واقع القصيدة العربية**، الطبعة الأولى، مصر: دار المعارف، ١٩٨٤م، وبخاصة المبحث السابع بعنوان: التشكيل بالصورة، وانظر أيضا، د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، السابق، صفحات متعددة. وانظر، سيزا قاسم: المفارقة في القصص العربي المعاصر، **مجلة «فصول» القاهرة**، المجلد الثاني، العدد الثاني ١٩٨٢م، وقد عقد د. جابر قميحة، دراسة مستفيضة حقا عن المفارقة في كتاب: **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، مصر: من ص ١٩٣-٢٠٥، وأشار إلى مصادر أخرى هناك.

(١٦) انظر: البطليوسي، شروح سقط الزند، جـ ٣، ص ١٠٢٦.

(١٧) الخوارزمي، شروح سقط الزند، جـ ٣، ص ١٠٢٧.

* * *

اقرأ
في العدد القادم

العلاقة بين الرضا المهني والتقاعد المبكر لدى الموظفين الكويتيين - دراسة تحليلية سوسيولوجية

خالد أحمد الشلال