

كلية الآداب

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت



الشعر والغزل بضائداً

الرؤية - الميدان والنطيق



د. مختار أبوغالي
قسم اللغة العربية - جامعة الكويت



١٤١٥ - ١٤١٦
١٩٩٤ - ١٩٩٥

الطبعة الخامسة عشر
الرسالة السابعة والثلاثون

مدونة: لسان العرب

<http://lisaanularab.blogspot.com>



مركز تحقيقات كامپيوتر علوم اسلامي

مدونة لسان العرب

<http://lisaanularab.blogspot.com>

مراجعة وترتيب
بنياد وإدارة المعارف الإسلامي

حوليات كلية الآداب

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت



مركز تحقيق وتطوير علوم إسلامي

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

الرسالة المائة وثلاثون

الحوالية الخامسة عشر

١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م

الهيئة الاستشارية

أ.د. حسن حنفي
أ.د. غانم هـنا
أ.د. عبد السلام المسدي
أ.د. محمد الجراش
أ.د. لطيفة عاشور
أ.د. مصطفى سوييف
أ.د. محمود عودة

هيئة التحرير

أ.د فتوح عبد المحسن الخترش

مركز تحرير
رئيسة التحرير

أ.د محمود اسماعيل

أ.د عبد الله الصالح العثيمين

أ.م.د. فاطمة العبد الرزاق

د. منيرة الشقار

قواعد النشر في

حوليات كلية الآداب

- ١ - حوليات كلية الآداب دورية علمية محكمة تنشر مجموعة من الرسائل في الموضوعات التي تدخل في مجالات اختصاص الأقسام العلمية بكلية الآداب .
 - ٢ - تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية باللغتين العربية والإنجليزية ويراعى ألا يتجاوز عدد صفحات أي بحث ١٣٠ صفحة ولا يقل عن ٤٠ صفحة .
 - ٣ - تقدم البحوث مطبوعة على الآلة الكاتبة على مسافتين من ثلاث نسخ على ورق مقاس ٢٩×٢١ سم (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 - يرفق الباحث ملخصاً باللغتين العربية والإنجليزية في حدود ٢٠٠ «مائي» كلمة تتصدر البحث .
 - ٥ - 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 فلا بد من تقديم الشريحة الأصلية .
 - ٦ - يراعى وضع خطوط متعرجة تحت العناوين الجانبية، وكذلك الألفاظ والعبارات التي يراد طبعها بينظ ثقیل .
 - ٧ - 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 .
- رئيسي سي فتحة النشر في الآداب العربي - أ. د. محمد عبد الحليم عبد الحليم
- تاريخ الرسم والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، مصر، دار المعارف، د. ت
جامع البيان في تأويل القرآن، محمد عبد الحليم عبد الحليم، ط ٣، دار المعارف، د. ت
- الشايب، أحمد، تاريخ النفاض في الشعر العربي، ط ٣، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦ .

٨- 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 :

- الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، ج ٣ ، ص ٩١ .

- الطبري ، جامع البيان في تأويل القرآن ، ج ٢ ، ص ١٢٠ .

- الشايب ، ص ٤٠ .

٩- 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- أصول البحوث التي تصل للحوليات لا ترد ولا تسترجع سواء نشرت أو لم تنشر .

١١- 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- 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- تمنح إدارة الحوليات لمؤلف كل بحث منشور ثلاثين نسخة مجانية من بحثه .

١٤- ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى :

رئيسة تحرير حوليات كلية الآداب

كلية الآداب - جامعة الكويت

ص.ب : ١٧٣٧٠ الخالدية

مز.بريدى : 73454

الكويت



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

الرسالة المائة وثلاثة

الشجر والغبار الضال

الرؤية - الميدان والتطبيق

مركز تحقيق تكاميل علوم إسلامي

د. مختار أبوغالي
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 - كتب منشورة:

١ - أحزان مصرية. شعر.

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

ب - بحوث أكاديمية منشورة:

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

٢ - الأسطورة المحورية... مونيقة الخصب والجذب، «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٨.

٣ - الصمت مزرعة الطنون، قراءة نقدية، «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٨.

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

ج - بحوث مقبولة للنشر:

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

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

٣ - الشاعر العربي ناقدًا.. في القديم خاصة، عالم الفكر، الكويت.

د - كتابات عن شعره:

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

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

٣ - د. عياد، منها: مجلة شريفة للعلوم الإنسانية، جئس النشر العلمي، جامعة الكويت، العدد الثامن والأربعون، صيف ١٩٩٤م.

٤ - د. رانيا: مجلة شريفة للعلوم الإنسانية، جئس النشر العلمي، جامعة الكويت، الخلية الخامسة عشرة ١٩٩٤ - ١٩٩٥م.

المحتوى

- ١٣ مقدمة
- ١٤ أولاً: الرؤية
- ٢٤ ثانياً: الميادين والتطبيق
- ٢٤ أ - منظومة الرثاء:
- ٢٥ - مقطوعة لأشجع بن عمرو السلمي .
- ٢٨ - قصيدة أبي العلاء في رثاء أبي حمزة الفقيه الحنفي .
- ٤٣ - رثاء البحري للمتوكل .
- ٤٧ - رثاء الممالك الزائلة، ورثاء البحري لإيوان كسرى .
- ٤٩ ب - افتراق المحبين:
- ٤٩ - نونية ابن زيدون .
- ٥٦ ج - القضايا الفلسفية -
- ٥٦ - عينية ابن سينا في النفس
- ٦٥ - عينية أحمد شوقي في النفس
- ٧١ - في بستان الروح، محمود حسن إسماعيل
- ٧٤ د - الخواطر الفلسفية:
- ٧٥ - الحماسية ٢٠٧ من ديوان الحماسة لأبي تمام

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

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 ما يفهم 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 مبناهما 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 الحسانات والتقدميات التي تؤخذ عكس الحدث، كما أشار البحث إلى أن لغة التناقض لا تكون وفقاً على هذه الميادين التي استقرتها الدراسة.

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

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 لا يتباعد 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، حيث عدّ النماذج التي أحضرها لدراسه، ولأن الأمر كذلك جاءت صور تحليله وجدوله من رؤيته الخاصة التي لم نسبو بسبق لها، فما تحرب الدراسة إلى التاري، وأصبح عليها عبء من الوضوح الذي يورث القناعة الكافية.

حوليات كلية الآداب

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 دراستنا القديمة، وعلى وجه التحديد بين مفهوم «الطباق» و«المقابلة» كما عُرفا في البلاغة العربية، وما جدَّ حديثا على مقربة منهما، فيما يعرف بـ «الثنائية» من جهة، و«المفارقة» من جهة أخرى، معتبرين أن الشُّعب الثلاث تتفرع من «لغة التضاد».

كما أننا نهدف إلى اعتبار «الطباق» - بما هو شعبة من لغة التضاد - 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 محسَّن بلاغيّ، كما استقر عليه أمره لدى بلاغينا 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، ويأتى هذا الهدف في تحريضه على هذه الدراسة تالياً للهدف الثاني، إن لم يكن موازيا له.

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

الأدبية - وخاصة الشعر-، 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 المحاجة الخطابية، ويشير إلى التضاد على أنه من أهم مواضع الحجج في القياس المضمحل الاستدلالي، ولهذا القياس مواضع تؤخذ منها الحجة، وأول هذه المواضع عند «أرسطو» الحجج «المأخوذة من الأضداد». ومثال ذلك، إن كانت العفة نافعة فالشُّرُّ ضارٌّ، وإن كانت الحرب هي علة الشرور الحاضرة، فالسلم ينبغي أن يصلح ذلك ويدفعه»^(١)

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 تشجيعاً على الفعل، أو تثبيطاً عنه، كالتى نصحت ولدها ألا يتحدث أمام الناس، قائلة: «إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة». وأيضاً من مواضع القياس المضمحل الاستدلالي أن يعتمد على المقدمات

(١) «العبارة نفسها من كتاب «البيان» لابن رجب، الجزء الثاني، ص ٢٣٣ من الطبعة الثانية، ص ٢٢٦، وانظر الصفحات بعدها حتى ص ٢٣٢، وانظر د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ١٠٦ - ١١١.

حوليات كلية الآداب

المتضادة، وهي التي يكون أحد المتضادين فيها جميلا ومعترفا به في الظاهر واللسان، وضده ناقعا 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 يلزمها 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 تكون مقسمة تقسيما بسيطا، وإما أن تكون متقابلة، والثانية ما تضادت فيها الأجزاء، ومثال الجمل المتقابلة الأجزاء بعامة قول «ازوكراتس»: «طلما حدث في مثل هذه المشروعات أن يخيب العقلاء، وينجح الحمقى» وقوله أيضا: «وقد منحتهم الطبيعة وطنهم، ولكن القانون نظامهم». أما «أرسطو» فيقول: «أرسطو» بالمتبقيات أو المتقابلة، فيقول بعد حديثه عن بيان «الكلام» الذي «يؤلفه» المؤلف، وذلك أن الأسماء المنصودة تكون أعرف إذا وضع بعضها حيايا بعض، وذلك أنها تعلم بوجهين:

بذاتها وبزيادة، أعني بمقايستها إلى الضد، وفي ذلك أيضا بجهة ما استدلال على الشيء، فهي بذه الجهة تشبه الاستدلال 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، والاعتقاد في جعل الشيء كأنه نصب العين يكون بثلاثة أجزاء، أحدها: التغيير الحسن، والثاني وضع مقابله حذاءه، والثالث: وصف الأفعال الواقعة المترتبة 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 فنون البديع ولا سبقني إليه أحد»^(٤) والبديع في مفهوم ابن المعتز كلمة

(٢) تلخيص الخطابة، السابق، ص ٢٩٠.

(٣) ابن المعتز، الخطابة، ص ٢٩٢. انظر أيضا: محمد عيسى، البلاغة، الطبعة الأولى، ص ١١٩ - ١٢٠.

(٤) ابن المعتز، الخطابة، ص ٢٩٢. انظر أيضا: محمد عيسى، البلاغة، الطبعة الأولى، ص ١١٩ - ١٢٠. فالبعض يرى أنه مسبق بعلماء لغويين كالخليل بن أحمد، والأصمعي، ونقاد مثل قدامة بن جعفر، وهو معاصر لابن المعتز، انظر د. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور،

حوليات كلية الآداب

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 رشيقي (الحسن بن رشيقي القيرواني ٣٩٠-٤٦٣هـ)، وعبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني (توفي ٤٧١هـ).

وبعيداً عن الدخول في اضطراب المصطلح البلاغي - فهذا ليس مما يهمننا الآن، وله أماكنه^(٥) - 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 - ٤٤٥. كما يرى آخرون أن أول من اقترحها مسلم ابن الوليد، انظر د. شوقي شريف، البلاغة تطور وتاريخ، ص ٦٩. ونرى أن أبرز العلة حادق في أبحاثه التي أشار إليها من حيث الجمع وإفراد كتاب خاص بهذه الوجوه البلاغية، لا من حيث ورودها مشوثة
عن الحسن

(٥) انظر د. علي عشري زايد: البلاغة العربية، تاريخها - مصادرها - 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 محسن 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 - فبعض الدراسات تنهت إلى هذا^(٧) - 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، السبقي ص ٢٨٨.

(٧) انظر، د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، السبقي ص ٢٨٨.

والدكتور عبد الواحد علام: البديع المصطلح والقيمة، ص ١٢٧ - ١٥٥، ود. بكري

شيخ: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع، ج٣، من ص ٥٤ - ٦٤.

حوليات كلية الآداب

القصيدة»^(٨)، كما يقول «توماس هوبز» (١٥٨٨-١٦٧٩م)، فلا يمكن والحال كذلك أن يكون الطباق مجرد محسن، 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: «كولدرج» (صمويل بتلر كولدرج 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- من مؤلفات الشاعر الإنجليزي «توماس هوبز» (١٥٨٨-١٦٧٩م) «سيرة أدبية» ص ٢٠٠، وهو الفيلسوف صاحب «فرنسيس بيكون» زمتا، واهتم بالناحية العملية أو التطبيقية في المعرفة، واشتهر بكتابه «شأن ثان» وهو كتابا نظريا مشاهرا «السلوك البشري» وهو كتابا نظريا مشاهرا أيضا.
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 سحر الطرافة في أمور الحياة اليومية، بقصد إيقاظ العقل من سباته المعتاد، وتوجيهه إلى جمال العالم وعجائبه، مما يفهم منه انهمك الرومانتيكيين في تتبع المدهش الذي يضع العالم المتبدل 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 موحى 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) كولردج، ص ٢٥١ - ٢٥٢.

(١١) ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ٢٤٦، وانظر ص ٢٤٧ -

حوليات كلية الآداب

حالين^(١٢)، وهذا الاستثناء هو ما يهمننا 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 - كمفردة من علم البديع - إلى بهرج وحلى وزخارف، وكان لهذه الرؤية القاصرة أيما أثر سيء على الدراسات الأدبية، نقداً وبلاغة، مما جعل الأذى يمتد إلى الإبداع نفسه، فأسرف بعض المبدعين - في فترات من تاريخنا الأدبي - في طلب هذه الحلى والزخارف، دوغماً داع إليها، وتكلفوها، حتى هجنوا بها إبداعهم.

تجعلنا هذه الرؤية نعيد النظر في مفهوم الطباق كما تناولته البلاغة العربية، لنذكر أنه ليس مجرد محسن 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 محسناً 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:

(١١) طرقت محمداً عيسى خليل: النقد الأدبي الحديث، ص ١١٧، وما بعدها، وانظر النماذج التي جاء بها والتي تعفى على الأثر السيء في الاحتجاج العقلي، وتشيع فيه ماء ورونقاً بها تتخلص الصورة من جفاف المنطق وتجريداته.

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

٢ - تقابلات مراتبية، مثل: كبير / وسط.

٣ - تقابلات متناقضة، مثل: متزوج / أعزب.

٤ - تقابلات متضادة، مثل: صعد / نزل.

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

ولا تقف قائمة الثنائيات عند هذا الحد في حقيقة الأمر، لأن الثنائية - كما قلنا - 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 - كما كان الأمر عليه في بلاغتنا القديمة -، فهذا مبناه على مجرد الجمع بين ضدتين 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» تكتيكا 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. علي عشري، تحليل المعاني الشعرية، ص ١٤٠ - ١٦٠. من جهة أخرى ونحن هنا نركز حتى لا نستغرقنا المرفس النظري، وإلا فإن الأمر لا يقتصر على الثنائية، بل إن الثنائية - والثلاثية - هما الأساس في تجميع مكوناته الأساسية الشعرية بآلياتها ومتغيراته، وانظر المرجع نفسه، ص ١٤٠ - ١٦٠.

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

حوليات كلية الآداب

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 لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدَعَاةٍ 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 ابنُ جنيٍّ حين قال: «لَمَّا قرأتُ على أبي الطيب هذا البيت قلتُ له: ما زدتَ على أن جعلتَ الرجلَ أباً زِنَةً - وهي كنية القرد - 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 دوراناً وشيوعاً، وهي رؤية جديدة تنبعت إليها الدراسات الأدبية المعاصرة، ومن منظورها كشفت عن أبعاد أخرى في شعرنا القديم، فمثلاً 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.

(١٥) «طرب» شرح ميرزا القاسمي، شرح على «الرحمن البغدادي»، ص ١١٦، «طرب» شرح 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 - ٧٠.

وقد تمتد المفارقة التصويرية حتى تستغرق القصيدة كلها، بحيث يكون مبنى القصيدة فناً 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 تداخلاً 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 نجد في بلاغتنا قديماً، فإذا استخدمنا لغة التناقض أو التضاد، فإن الأمر يشمل المفاهيم الثلاثة.

ثانياً: الميادين والتطبيق

وتطرح هذه الدراسة بعض الموضوعات المؤهلة بطبيعتها إلى لغة التناقض - طباقاً ومقابلة، أو ثنائية، أو مفارقة - وجماع هذه الموضوعات أن تحمل في ذاتها تناقضاً صارخاً 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 التناقض - طباقاً ومقابلة، أو ثنائية، أو مفارقة - وجماع هذه الموضوعات أن تحمل في ذاتها تناقضاً صارخاً 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.

حوليات كلية الآداب

عانيه في الوقت نفسه، وربما كان الموت أخطر قضايا البشرية منذ نشأتها، وربما كان وراء أكبر جهد إنساني بُذل في محاولة فكِّ لغزه، وما تولّد عن ذلك من بناء أسطوري ما زال يعمل عمله في الإنسان حتى الآن ومن جهود فلسفية مضمّنية، وقد منحت الأديان السماوية اهتماماً كبيراً، فهذا الموضوع من أكثر الموضوعات تهيؤاً 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 السلمي (توفي نحو ١٩٥هـ - نحو ٨١١م)، تقول هذه الأبيات (من بحر الطويل):

- ١ - مَضَى ابْنُ سَعِيدٍ حِينَ لَمْ يَبْقَ مَشْرِقُ
 - ٢ - وَمَعَا كُنْتُ أُدْرِي مَا فَوَاضِلُ كَفِّهِ
 - ٣ - فَأَصْبَحَ فِي لَحْدٍ مِنَ الْأَرْضِ مَيِّتًا
 - ٤ - سَأُبْكِيكَ مَا فَاضَتْ دُمُوعِي فَإِنْ تَغَضُّ
 - ٥ - وَمَا أَنَا مِنْ رُزْءٍ وَإِنْ جَلَّ جَارِعُ
 - ٦ - كَأَنْ لَمْ يَمُتْ حَيٌّ سِوَاكَ وَلَمْ تَقُمْ
 - ٧ - لَيْتُنْ حَسُنْتَ فِيكَ الْمَرَاثِي وَذَكَرُهَا
- وَلَا مَغْرِبٌ إِلَّا لَهُ فِيهِ مَادِحُ
عَلَى النَّاسِ حَتَّى غَيَّبَتْهُ الصَّفَائِحُ
وَكَانَتْ بِهِ حَيًّا تَضِيقُ الصَّحَائِحُ
فَحَسْبُكَ مِنِّي مَا تُكِنُّ الْجَوَائِحُ
وَلَا بِسُرُورٍ بَعْدَ مَوْتِكَ فَارِحُ
عَلَى أَحَدٍ إِلَّا عَلَيْكَ النَّوَائِحُ
لَقَدْ حَسُنْتَ مِنْ قَبْلُ فِيكَ الْمَدَائِحُ^(١٧)

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

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

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

١ - التضاد في البيت بين مشرق ومغرب، إشارة إلى عموم النفع الذي عمّ الناس على يد المرثي، ولكن التعبير عن عموم النفع واكتياله في الشخصية جاء بصيغة تثبت هذه الحقيقة بأسلوب النفي، ذلك أن النفي في البيت انتقض بإلا، وذلك ملمح آخر لا يتأتى بغير التأيي والرؤية.

٢ - لغة التضاد هنا قد لا تبين، فالطباق بين السلب والإيجاب، والسلب موجود في التعبير، فالشاعر نفى درايته بفواضل المرثي على الناس، وعاد فأثبت ذلك العلم بعد وفاته، فمقتضى التعبير إثبات الدراسة بالفواضل بعد أن خلى المرثي مكانه، فظهر الحمد والثناء من كافة من تحمّلوا نعمه.

٣ - قد يظن البعض أن التضاد في هذا البيت هو مجرد ما بين الوصفين: حيًا/ ميتًا، وقد يجتهد بعض آخر فيزيد ثنائية بين: لحد/ 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 هي: في البيت خمسة متضادات، منها ما يوصل بالذات، ومنها ما يعلق بالحاضر، ولعلها ثنائية سادسة ولكننا نراها تقريبا في كل بيت، بل هي

حوليات كلية الآداب

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

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

٥- والظاهر من الثنائيات هنا اثنتان: الأولى هي: رزء/ سرور، والثانية: جازع/ فرح، لكن التأمل يكشف عن ثنائيتين أخريين، تتولد الأولى من الشطر الأول، فمقتضى الرزء الجليل أن يصاب صاحبه 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 فرحاً، 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 المرجو والمخوف عليه، فإذا ما فات أمن الإنسان من أي جزع، ويثس من أي فرح.

٦- وظاهر البيت أن الطباق فيه بين «يَمْتُ» و«حَيٌّ»، ولكن نقي الموت عمّن سوى ابن سعيد، وعدم النوح إلا عليه دون الخلائق، هذا النفي مضاد لحقيقة الأمر، والشاعر يدرك ذلك تماماً، ولذا جعل النغم في إشار أداة التشبيه (كان)، ليشعر أن موت ابن سعيد كما لو كان بدعاً من فعلات الدهر، وكأن الناس في النواح عليه لم يُرزعوا بمفقود سواه.

٧- 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، فالمرثي في السياق آنية، وهي تقتضي أن يكون الفعل المصاحب مضارعا، ولكنه جاء في الصياغة ماضيا «لئن حَسُنْتَ»، والتحليل يؤكد أن «حَسُنَ» هنا في موضع المضارع، لأن حرف الشرط نقل المضي إلى الاستقبال، وهذا من دقائق الأمور في أسرار التركيب.

وبهنا 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 أدواته التعبيرية المصاحبة هي «الطباق».

ومن النماذج المثلى في الرثاء قصيدة أبي العلاء المعري (أحمد بن عبدالله بن سليمان ٣٦٣-٤٤٩هـ) 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 التمسك، تنول التمسك (١٨) من النقيض:

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

حوليات كلية الآداب

- ١ - غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَأَعْتِقَادِي نَوْحُ بَاكِ وَلَا تَرْنَمُ شَادٍ
- ٢ - وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَّعِيِّ إِذَا قِيدَ سَسَ بِصَوْتِ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادٍ
- ٣ - أَبَكَّتْ بَلَكُمُ الْحَمَامَةُ أَمْ غَدُّتْ عَلَى فَرْعِ غُضُنِهَا الْمِيَادِ

على مستوى القراءة الأفقية، يبدأ البيت الأول باللاجدوى، وهي متحققة في النقيضين: نوح باك / ترنم شاد، وهما نقيضان في نقيضين على مستوى الصياغة، فالنوح ضد الترنم، وكلاهما مصدر، وباك ضد شاد، وكلاهما اسم فاعل، واسم الفاعل في النقيضين وقع مضافا إلى المصدر، فهناك تساوي بين النقيضين على المستوى الصرفي والنحوي، يضاف إليه أن اسمي الفاعل من الثلاثي كلاهما منقوص محذوف الآخر، وهذا التساوي في الاشتقاق بين النقيضين يتماثل مع «غير مُجْدٍ» التي هي عامل التسوية، فـ «مجد» اسم فاعل، وإن كان من الرباعي، وهو منقوص محذوف الآخر، وجاء في التركيب مضافا إليه، فهو من الاشتقاق والتركيب يتماثل مع النقيضين.

وهذا الكم من التساوي بين النقيضين صورة لفظية، تأتلف مع التساوي بينهما في المعنى / اللاجدوى، والمجال الذي يتحرك فيه التساوي بين النقيضين - أو النقائض - في معتقد الشاعر وبقينه، فالشاعر إذن استطاع أن يوحد بين الطرفين المتناقضين في المعنى وفي الصياغة والتركيب، وهذا أجل ما نتظره من الصورة الشعرية.

والبيت الثاني يبدأ بالتماثل - شبيه - بين نقيضين هما: صوت النعير / صوت البشير، وكلاهما في التركيب مضاف إليه، والمضاف إليه في النقيضين مشتق على صيغة واحدة / فَعِيل بمعنى فاعل، ومعها «شبيه» التي هي عامل

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

وفي بداية البيت الثالث نجد عامل التسوية حرفا هو الهمزة، وهو يعمل على التوحيد بين النقيضين: بكت/ غنَّت، وفاعل النقيضين واحد هو الحماة وضميرها، والفعالان ناقصان محذوف 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 نظيرتها، وليبان ذلك نضع هذه الوحدات في جدول على الشكل التالي:

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

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

حوليات كلية الآداب

الأولين، حيث جاء في كل منهما اسماً، وهذا يتقاطع مع العامل في البيت الثالث لأنه حرف، واتفق عاملاً التسوية في البيتين الأولين والثاني، فجاء بأسلوب خبري، بينما جاء العامل إنشائياً في البيت الثالث، ويتقاطع العامل في البيت الأول مع مثليه بَعْدَهُ سلباً وإيجاباً، والسلب والإيجاب من صور الطباق. والنقيضان تماثلاً في البيتين الأول والثاني/ تركيب إضافي، وهذا يتقاطع مع النقيضين في البيت الثالث/ فعلان، كما 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 - ومثلها صوت النعي وصوت البشير - 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 جداً^(٢٠).

فصوت الحمامة إذن مهياً للتعامل مع النقيضين، وهو في هذا يكون أكثر تلاهماً من نظيره في البيتين الأول والثاني، ففي البيت الأول وقف

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

حمامة بطن الواديين ترغبي سفاك من الغر الغواذي مطيرها
أبيتي لنا لازال ريشك ناعماً ولازلت في خضراء غصصاً ناصيرها

وانظر شروح سقط الزند، ص ٦٧١.

(٢٠) هذا كقول الشاعر عوف بن مخلم الشيباني:

والله يسأري روحاً حياً مدحت ردم الشيبو الشريب
وناحت وفرخاها بحيث تراهما ومن دون أفراخي مهامه فيح

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، أفقياً ورأسياً، يكشف عن كم 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 داخلية في النسيج الشعري.

- ٤ - صاح هدي قبورنا تملأ الرُح
ب، فَأَيْنَ الْقُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادٍ؟
٥ - خَفَّفَ الْوَطَاءَ مَا أَظُنُّ أُدِيمَ الـ
أَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ
٦ - وَقَبِيحٌ بِنَا وَإِنْ قَدَمَ الْعَهْدِ
دُ هَوَانُ الْأَبَاءِ وَالْأَجْدَادِ
٧ - سِرٌّ إِنْ اسْطَعَّتْ فِي الْهَوَاءِ رُؤَيْدًا
لَا اخْتِيالًا عَلَى رُفَاتِ الْعِبَادِ
٨ - رَبِّ لِحَدِّ قَدْ صَارَ لِحَدًّا مِرَارًا
ضاحِكٍ مِنْ تَزَاخُمِ الْأَضْدَادِ
٩ - وَدَفِينٍ عَلَى بَقَايَا دَفِينٍ
فِي طَوِيلِ الْأُزْمَانِ وَالْأَبَادِ

في هذه الأبيات مجسومة من المراتب، كما أنها لغة التناقضات، التي تقف على رأسها حركتان: الزمن في قايمة وحاضره، ومن هذا الحيز تفرع سائر الثنائيات، ويوازي محور الزمن محور المكان، بل هو متلبس به ومتداخل معه بحيث لا فكاك، وثنائية المكان تتمثل في «قبورنا» الأنية والتي تملأ الأرض

حوليات كلية الآداب

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 ضرباً 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 في هذه الثنائية تتلخص في كيفية الوطاء على أديم الأرض، فهو إما أن يكون رويداً، أو يكون اختيلاً، وهي ثنائية أخرى وليدة الرؤية الشفافة لأجساد الآباء والأجداد التي بليت واختلطت بتراب الأرض، فمن الوفاء إذن أن نخفف الوطاء، وألا نهين السلف بأن نطأ أجسادهم جهلاً 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 قبراً مرات عديدة، ويتوافد عليه من الناس أشكال مختلفة. واللحد يتسبب من نوارده هؤلاء المسلمين طيبين، لأنهم... منهم الأبرار والشهداء، والكثير من الضحايا والكثير من الفقراء 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: ﴿وَأَمْرَأَتُهُ قَائِمَةٌ فَضَحَكْتُ﴾ 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 - فَاَسْأَلُ الْفَرْقَدِينَ عَمَّنْ أَحْسَا مِنْ قَبِيلٍ وَأَنْسَا مِنْ بِلَادِ

١١ - كَمْ أَقَامَا عَلَى زَوَالِ نَهَارٍ وَأَنَارًا لِمُدْلِجٍ فِي سَوَادِ

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

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

القبيل بمسند بنات نعش

فَضَحَكْتُ نَبِيَّةً إِذْ هَا زَلَّتْهَا

ابن عباس في تفسيره، وقد استشهد ابن عباس في قوله تعالى: ﴿وَأَمْرَأَتُهُ قَائِمَةٌ فَضَحَكْتُ﴾

«تنوير المقياس من تفسير ابن عباس» لأبي طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، ص

حوليات كلية الآداب

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

١٢ - تَعَبُ كُلُّهَا الْحَيَاةُ فَمَا أَعْدُ جَبُّ إِلَّا مِنْ رَاغِبٍ فِي ازْدِيَادِ

ليس التناقض في هذا البيت مبنيًا على الطباق بين لفظين أو أكثر، وليان 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 - إِنَّ حُرُونًا فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ أَضْعَا فُ سُرُورٍ فِي سَاعَةِ السَّيْلَادِ

(٢٢) هناك إعراب آخر، حيث يقدم الحال، مكملًا تركيبًا، مفضلاً الإعراب الذي اقتضاه البناء النحوي، لإظهار أكبر عدد من التقديم والتأخير، مما يبرز ثنائية التعب كما أن للبيت إعراباً ثالثاً قال به الخوارزمي، وهو إعراب لانظمئن 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 - خُلِقَ النَّاسُ لِلْبَقَاءِ فَضَلَّتْ أُمَّةٌ يَحْسِبُونَهُمْ لِلنَّفَادِ

١٥ - إِنَّمَا يُنْقَلُونَ مِنْ دَارِ أَعْمَاءٍ إِلَى دَارِ شَقِوَةٍ أَوْ رِشَادٍ

١٦ - ضَجَعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيحُ إِلَيْهَا جِسْمٌ فِيهَا وَالْعَيْشُ مِثْلُ السُّهَادِ

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 تبتثق 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 تركيبيا كما مر، أو تجرى بين المفردات، فالموت يطابق العيش، وموت الرقدة الجسم طابق السهاد، على ما نرجح، عليه الإجراءات البلاغية، ومعلوم أن هذا البيت من تمام البيت الثامن عشر.

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

حوليات كلية الآداب

- ١٧ - أَبْنَاتُ الْهَدِيدِ أَسْعِدْنَ أَوْ عِدْنَ
١٨ - إِلَيْهِ لِيهِ دَرْكُنَّ، فَأَنْتُنَّ
١٩ - مَا نَسَيْتُنَّ هَالِكًا فِي الْأَوَانِ أَلْ
٢٠ - بَيْدَ أَنِّي لَا أَرْضِي مَا فَعَلْتِ
٢١ - فَتَسَلَّبْنَ وَاسْتَعِرْنَ جَمِيعًا
٢٢ - ثُمَّ غَرَّدْنَ فِي الْمَاتَمِ وَأَنْدَبْنَ

ذهب صوت الحمام مثلا للوفاء عند العرب لأنه بكاء على ذكر الحمام (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»، صحيح أن المصائب يجمعن المصابينا، ولن تكون هذه حقيقة إلا على المركز في الطبائع، حين لا يجيء الإسعاد إلا من شدة الحزن الذي يعتور الآخرين، أليس هذا من التناقضات؟

ورغم أن أبا العلاء استعان ببينات الهديل كمثال للوفاء، فإنه لم يلبث غير قليل حتى خلع عليهن غلالة من التناقضات، فإذا كن لم يقصرن في النوح وحفظ العهد، فإنهن يحتفظن في أجسادهن بالأطواق، وهي زينة لا تليق بالشكالي، ولذا أنكر عليهن أبو العلاء هذا التناقض، وطلب منهن التخلص من هذه الخيالي، وأن يرددين 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 - قَصَدَ الدُّهْرُ مِنْ أَبِي حَمْزَةَ الْأَوْ وَّ ابِ مَوْلى حِجِّي وَخِذْنَ اقْتِصَادَ
٢٤ - وَفِيهَا أَفْكَارُهُ شِدْنَ لِلنُّعْمِ مَانَ مَا لَمْ يَشِدَّهُ شِعْرُ زِيَادِ
٢٥ - فَالْعِرَاقِيَّ بَعْدَهُ لِلحِجَازِيَّ قَلِيلُ الخِلَافِ سَهْلُ القِيَادِ
٢٦ - وَخَطِيئاً لَوْ قَامَ بَيْنَ وَحُوشِ عِلْمِ الضَّارِيَاتِ بَرَّ النِّقَادِ

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

وجاءت صورة فقه المرثي طباقاً بين السلب والإيجاب: شِدْنَ / لَمْ
يَشِدْ، ولكن المقابلة في تمامها: أن فقه أبي حمزة على مذهب أبي حنيفة
النعمان (النعمان بن ثابت، إمام الحنفية ٨٠-١٥٠هـ / ٦٩٩-٧٦٧م) شاد لأبي
حنيفة بلطف أفكاره ما يُحْتَجُّ به على المالكية والشافعية، في مقابل عَجَزِ شِعْرِ
«زياد» وهو النابغة الذبياني (زياد بن معاوية، أبو أمامة... - نحو
١٨ق.هـ / ... - نحو ٦٠٤م) عن بناء مثل من مدحه للنعمان بن المنذر،
على شهرة هذا المديح في الأدب العربي.

ويستلحق من الطباق السابقة أنه المقابلة السابقة محور: العِرَاقِيَّ /
الحِجَازِيَّ، فالعِرَاقِيَّ هو أبو حنيفة لأنه كوفي، والحِجَازِيَّ هو الإمام
الشافعي (محمد بن إدريس ١٥٠-٢٠٤هـ / ٧٦٧-٨٠٢م)، فالمرح
الفقهي لأبي حمزة كاد يقضي على الخلاف بين المذهبين، أو قضى عليه

حوليات كلية الآداب

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 خطيباً بين الوحوش الضارية من أسودٍ وثُورٍ وذئاب، لَعَلَّمَهُنَّ بِرَّ الصغار من الغنم فلا تتعرض لها بالافتراس.

ونترك الأبيات التي قد يبدو التكلف واضحاً 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 - أَسْفُ غَيْرُ نَافِعٍ وَاجْتِهَادُ لَأَيُودِي إِلَى غَنَاءِ اجْتِهَادِ
٣٦ - طَالَمَا أَخْرَجَ الْحَزِينَ جَوَى الْحُزْنِ نِ إِلَى غَيْرِ لَائِقٍ بِالسَّادِ
٣٧ - مِثْلَمَا فَاتَتِ الصَّلَاةُ سُلَيْمًا نَ فَأَنَحِي عَلَى رِقَابِ الْجِيَادِ
٣٨ - وَهُوَ مَنْ سُوخِرَتِ الْإِنْسُ وَالْجُنُّ نَ بِمَا صَحَّ مِنْ شَهَادَةِ صَادِ
٣٩ - خَافَ عَدَرَ الْأَيَامِ فَاسْتَوَدَعَ الرَّيِّ حَ سَلِيلًا تَغْذُوهُ دَرَّ الْعَهَادِ
٤٠ - وَتَوَخَّى لَهُ النِّجَاةَ وَقَدْ أَيْ قَنَ أَنَّ الْجِمَامَ بِالْمِرْصَادِ
٤١ - فَرَمْتَهُ بِهِ عَلَى جَانِبِ الْكُرِّ سَيَ أُمُّ اللَّهَيْمِ أُخْتُ النَّادِ

إنها جدلية الحياة والموت، الحقيقة المسلم بها، والشواهد التاريخية عليها، ففي البيت الخامس والثلاثين يأتي التضاد من خلف الثمرة المرتبة على الفعل، فلا ثمرة مرجوة من الأسى على الميت، ولا غناء في الاجتهاد،

ويتم عن أبيات التناقض الأبيات التالية

فشدة الحزن تُخْرِجُ صَاحِبَهَا عَمَّا يَلِيْقُ بِالصَّوَابِ، وَشَاهِدَ ذَلِكَ لَمَّا فَاتَتْ

صلاة العصر سيدنا سليمان بسبب انشغاله بعرض الخيل عليه، غضب لله، فقال «رُدُّوْهَا عَلَيَّ فَيَطْفِقَ مَسْحاً بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ»، أي كسف عراقيها 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: ﴿وَلَقَدْ 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 والسخره، وأرادوا قتله أو إلحاق الخبل به، فلما علم سليمان استودع ابنه الرياح لحضائنه تغدوه الأمطار، حتى يكون بمنجاة من الآفاق والغوائل ومضرة الشياطين، فما راعه إلا أن ألفت الريح بابنه على كرسيه ميتاً، فتنبه لخطئه، وعلم أنه لامرد لمحتوم القضاء، وأن الحذر لا يغني عن القادر.

وحين ينتقل أبو العلاء لمخاطبة المرثي يجعله خِذْناً للصبيا، 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 لا يمكن من ذكرها، ولقد أتت أن أبو العلاء في هذا الموضع قد أخذ بأحد التفاسير التي تقرر القتال، ولم ينظر إلى التاويلات الأخرى التي تبيح هذا الفعل للنبي سليمان خاصة في سياق الوفاء، أو التي تحسم المسألة بأن من أوفى الوفاء لم يبق له شيء من الدنيا. انظر ذلك ابن جرير الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن، عند تفسير الآية ٢٢ من سورة ص، وأيضاً، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، المجلد الثالث، ص ٣٥٧.

حوليات كلية الآداب

٥١ - وخلصت الشبابَ غضاً فَيَا لَيْدِ سَتَكَ أَبْلَيْتَهُ مَعَ الْأُنْدَادِ

٥٢ - فَاذْهَبَا خَيْرَ ذَاهِبَيْنِ حَقِيقَيْدِ مِنْ بِسْقِيَا رَوَائِحِ وَغَوَادِ

فأبو العلاء عقد صحبة بين أبي حمزة والشباب، فلما ذهب الشباب وجد أبو حمزة أن من الوفاء الذهاب مع صاحبه الأول، والصحبة والوفاء منتوج الخيال، ولكن عاطفة أبي العلاء تمت على أبي حمزة نقيض وفائه لصحبة الشباب، حيث تمنى له أن يعيش حتى يُبْلِيَ شبابه مع أقرانه ولِداته.

وفي البيت الثاني والخميسن يطابق أبو اعلاء بين «روائح» و«غواد»،

من حيث وُحِدَ بينهما في السقيا، كما وحد من قبل بين الشباب والفقيد.

ثم يعود الشاعر إلى فلسفته العامة في حتمية الموت:

٥٤ - زُحَلُ أَشْرَفِ الْكَوَاكِبِ دَاراً مِنْ لِقَاءِ الرَّدَى عَلَى مِعَادِ

٥٥ - وَلِنَارِ الْمَرِيخِ مِنْ حَدَثَانِ الدَّهْرِ مُطْفِئٌ وَإِنْ عَلَتْ فِي اتِّقَادِ

٥٦ - وَالثَّرِيَا رَهِينَةٌ بِافْتِرَاقِ الشَّمْسِ مَلْرٍ حَتَّى تُعَدَّ فِي الْأَفْرَادِ

يستوي أمام الموت ما قرب مكانه وما بعد مكانه، فزحل أعلى

الكواكب السيارة داراً، لأنه في الفلك السابع على وعد بقاء الردى، ومثله

المريخ الذي يتضمن في السياق تناقضاً بين «نار» و«مطفئ» وكذلك الثريا -

المكونة من سبعة كواكب مجتمعة - على موعد من التفرق، وجميع هذه الكواكب

ميسادها «وَإِذَا الْكُذَّابُ انْتَشَرَتْ» «وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ»، إذ «كُلُّ شَيْءٍ

هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ».

ويتحدث أبو العلاء عن عاطفته من جديد مصطنعاً لغة التناقضات:

٥٩ - وَإِذَا الْبَحْرُ غَاضَ عَنِّي وَلَمْ أَرُ وَ فَلَارِيَّ بِسَادِّخَارِ الشَّهَادِ

ولكي نفهم لغة التناقضات علينا أن ندرك تشبيه المرثى بالبحر كرمياً
وسعة علم، فإذا نقص أو جف فلا رجاء من نقيضه / الثماد قليل العطاء
والعلم.

٦٠ - كُلُّ بَيْتٍ لِلْهَدْمِ مَا تَبَتَّى الْوَرْدُ قَاءُ وَالسَّيِّدُ الرَّفِيعُ الْعِمَادُ
٦١ - وَالْفَتَى ظَاعِنٌ وَيَكْفِيهِ ظِلُّ السُّ - دِرْ ضَرْبَ الْأَطْنَابِ وَالْأَوْتَادِ

فما دامت كل البيوت للهدم، مصيرها للزوال، فلا بد 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 ظلُّ الشجر مُقَابِلَ
الخيامِ والأبنية المشيدة.

٦٢ - بَانَ أَمْرُ الْإِلَهِ وَاخْتَلَفَ النَّاسُ سُو فِدَاعٍ إِلَى ضَلَالٍ وَهَادٍ
٦٣ - وَالذِّي حَارَتِ الْبَرِّيَّةُ فِيهِ حَيَوَانٌ مُسْتَحْدِثٌ مِنْ جَمَادٍ

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

وهذا تكون لغة التناقضات أبرز الأدوات التعبيرية التي اعتمدها أبو
العلاء في هذه السدائنية، وكان ذلك من عناصر روعة التصدير التي حدثت
مع الدهر.

حوليات كلية الآداب

ومما يدخل في منظومة الرثاء قصيدة البحترى (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 البحترى حاضراً معها 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 البحترى هذه القصيدة، يرثي فيها المتوكل، كما يرثي القصر بما يرمز إليه.

وقد صرح البحترى 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، والبحترى في هذا الموقف يسمو لدرجة التصوف في سلوكه الذي يتبع فيه عقيدته أياً كانت النتيجة المترتبة على هذا السلوك.

تبدأ قصيدة البحترى بهذه الأبيات^(٢٤) (من بحر الطويل):

- ١ - مَحَلُّ عَلَى الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَائِرَهُ عَادَتِ صُرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشاً تُغَاوِرُهُ
- ٢ - كَأَنَّ الصَّبَا تُوفِي نُذُوراً إِذَا انْبَرَتْ تُرَاوِحُهُ أَذْيَالُهَا وَتُبَاكِرُهُ
- ٣ - وَرُبَّ زَمَنِ نَاعِمٍ نَمَّ عَهْدُهُ تَرِقُّ حَوَاشِيهِ، وَيُورِقُ نَاضِرُهُ

المعنى هو التغير الذي طرأ على القصر مع الحدث فبدل حاله، وأصابه بالبلي بعد أن كان في سالف الزمان مليئاً وعامراً، وانفراءه الألفية تكسب إذا حور الشبان سحر العنبر. ما أوسع سلكه، مع أنها درج في

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

حوليات كلية الآداب

الكلمتين، اسمين أو فعلين، على مدارج الأمر عليه في رؤية البلاغة العربية القديمة لفن «الطباقي»، 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» تماماً 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 وجاء في البيت الرابع، هما: تَغَيَّرَ، 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 يصعد من قوة الحدث، فيصاب من عاينه بالذهول، والموت فجأة يجعل الحاضر المائل للعيان ينتزع بشدة من الآنية إلى الماضي، قبل أن يستوعب المرء الفارق بين الحاضر والماضي، فيظل واقفاً بين الزمنين لا يريم، 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

حتمها القراءة الأفقية. ونراها في الأبيات الثلاثة التي نقرأها في هذا الفصل، 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 تمتلئ 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 منفي 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 - ١٤، وبيان ذلك في النظرة الشاملة للأبيات كلها، أننا نجد لها 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، يضلح 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 عذر من توسيع النقيض الثاني الشعري، ثم يرد نفسه «سائر السائرين»، ثم يكتفي بكتبة النقيض الثالث من البيت السادس في الصورة، والبيت السادس منقسم على النقيضين، كل شطر نقيض للآخر، ثم يبدأ تداخل النقيضين في سائر الأبيات على ما ذكرناه في الفقرة السابقة.

حوليات كلية الآداب

فالشاعر بحسه الفطن، وفؤاده الذكي، استغل لغة التضاد المتمثلة في الطباق، وشكّل منه أفضل أداة للتعبير عما عاناه في كارثة الموت الفجائي، هذا الموت الذي جاء في شكل غدر، وضخّم حجم الكارثة أن المنتصر بين جماعة المتآمرين ضدّ أبيه المتوكل، وجاهرَ البحثري 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 - وَهَلْ أَرْجِي أَنْ يَطْلُبَ الدَّمَّ وَاتِرٌ يَدَ الدَّهْرِ وَالْمُوتُورُ بِالدَّمِّ وَاتِرُهُ
٢٨ - فَلَا مِلِّيَ الْبَاقِي تَرَاثَ الَّذِي مَضَى وَلَا حَمَلَتْ ذَاكَ الدُّعَاءَ مَنَابِرُهُ

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 قاتلاً، وهو الموتور لأنه وليّ الدم، ويترتب على هذه التركيبة العضلة أن يذهب دم القتيل سدى، ولا يملك الشاعر القليل الحيلة غير الدعاء على من كان سبباً في صنع هذا الموقف، ويحيى دعاؤه بجعل الأب والابن نقيضين متباعدين متنافرين بعدها بن طرفي الزمان المتناهيين: الماضي (الذي مضى)، والمستقبل (الباقي).

ومن قبيل الرثاء والموت ما يقال في رثاء المهالك الزائلة، فهي
التي تروك وتترى وتتب وتترى وتترى وتترى وتترى وتترى وتترى وتترى
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 ما بين الخاص والعام، وفرق ما بين العنصر الذاتي والموضوعي، أن رثاء الفرد يكون أقرب إلى الحدث منه في رثاء الأمم.

وفارق ما بين هذا ومصراع 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 البحثري 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 تحوّل إلى تقليد وعُرف في مطلع القصيدة العربية، وأقرب منه إلى رثاء الممالك الزائلة ما عرف من رثاء القصور منذ عصر الجاهلي (٢٥).

(٢٥) انظر، د. محمود حسن أبو ناجي: الرثاء في الشعر العربي، ص ٢٦٠ - ٢٧١، ونأسف لكثرة الأخطاء في هذا الكتاب لدرجة تكاد تعفَى 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 «رمان» انظر ديوان الأعشى، ص ٢٤، وتبدأ القصيدة بقوله:

أمر صلتك ملكك من ليس اليوم أم ملكك احتجاب

وأبيات الأعشى في قصر «رمان» هي:
يا من رث رثاءك من تطول تطول كما
أمسى الثعالب أهله بعد الذين هم مآبه
من سوقه حكم ومن ملك يعد له ثوابه

حوليات كلية الآداب

- وافتراق المحبين - أيّاً كان السبب - 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 - ٤٦٣هـ) كأحلى ما تكون الشواهد على موضوع الفراق بين المتحابين، وعلاقة هذا بلغة التناقض، وثبت 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 - أَضْحَى التَّائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا
 - ٢ - مَنْ مَبْلَغُ الْمَلْسِينَا بِأَنْتَرَا حَهُمْ
 - ٣ - أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَازَالَ يُضْحِكُنَا
 - ٤ - فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُوداً بِأَنْفُسِنَا
 - ٥ - وَقَدْ نَكُونُ وَمَا يُحْشَى تَفَرُّقِنَا
 - ٦ - كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسَلِّينَا عَوَارِضَهُ
 - ٧ - بِتُّمْ وَبِنَا فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانِحُنَا
 - ٨ - حَالَتْ لَفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَعَدَّتْ
- وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا
حُزْناً مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى وَيُبَلِّينَا
أَنْسَاءً بِقُرْبِهِمْ قَدْ عَادَ يُكِينَا
وَأَنْبَتَ مَا كَانَ مَوْصُولاً بِأَيْدِينَا
فَالْيَوْمَ نَحْنُ وَمَا يُرْجَى تَلَاقِينَا
وَقَدْ يَسُنَا فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا
شَوْقاً إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَا قِينَا
سُوداً، وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضاً لِيَالِينَا

بكرت عليه الفرس بعد الحبش حتى هدّ بابه
فتراه مهذوم الأعالي وهو مسحول ترابه
ولقد أراه بغبطة في العيش مخضراً جنباه
شخوي وبنا من شي شيبات دائم أبداً شابه

وانظر، ابن قتيبة: السمر والشعراء، ٢٢٥/١، وابن عبد ربه: العقد الفريد ١٢٦/٣
رسالة التائي، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٥٩، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٢، ١٤٦٣، ١٤٦٤، ١٤٦٥، ١٤٦٦، ١٤٦٧، ١٤٦٨، ١٤٦٩، ١٤٧٠، ١٤٧١، ١٤٧٢، ١٤٧٣، ١٤٧٤، ١٤٧٥، ١٤٧٦، ١٤٧٧، ١٤٧٨، ١٤٧٩، ١٤٨٠، ١٤٨١، ١٤٨٢، ١٤٨٣، ١٤٨٤، ١٤٨٥، ١٤٨٦، ١٤٨٧، ١٤٨٨، ١٤٨٩، ١٤٩٠،

- ٩ - لَا تَحْسَبُوا نَأْيَكُمْ عَنَا يُغَيِّرُنَا
١٠ - مَا ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَ شَرَفًا
١١ - يَاجِنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا
١٢ - كَأَنَّنَا لَمْ نَبِتْ وَالْوَصْلُ ثَالِثَنَا
١٣ - إِنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فِي الدُّنْيَا اللَّقَاءُ فَفِي
١٤ - سِرِّانٍ فِي خَاطِرِ الظُّلَمَاءِ يَكْتُمَا
١٥ - لَا غَرَوُ فِي أَنْ ذَكَرْنَا الْحُزْنَ حِينَ نَهَتْ
١٦ - أَمَا هَوَاكَ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ
١٧ - لَا أَكْوَسُ الرَّاحِ تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا
١٨ - دُومِي عَلَى الْعَهْدِ مَا دُمْنَا مُحَافِظَةً
١٩ - فَمَا اسْتَعَضْنَا خَلِيلًا مِنْكَ يُحْسِنَا
٢٠ - وَلَوْ صَبَا نَحُونَا مِنْ عُلُوِّ مَطْلَعِهِ
٢١ - عَلَيْكَ مِنَّا سَلَامُ اللَّهِ مَا بَقِيَتْ
٢٢ - بَارَوْضَةٌ طَالَمَا أَجْنَتْ لَوَاحِظُنَا
- إِذْ طَالَمَا غَيْرَ النَّأْيِ الْمُحِبِّينَا
وَفِي الْمَوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا
وَالْكَوْثَرِ الْعَذْبِ زُقُومًا وَغَسَلِينَا
وَالسَّعْدُ قَدْ غَصَّ مِنْ أَجْفَانِ وَأَشِينَا
مَرَاقِبِ الْحَشْرِ نَلْقَاكُمْ، وَيَكْفِينَا
حَتَّى يَكَادَ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا
عَنْهُ النَّهْيُ، وَتَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِينَا
شُرْبًا، وَإِنْ كَانَ يَرُونَا فَيُظْمِنَا
سَيْمًا أَرْتِيحًا، وَلَا الْأَوْتَارُ تَلْهِينَا
فَالْحُرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافًا كَمَا دِينَا
وَلَا اسْتَفَدْنَا حَيِيًّا عَنْكَ يَتِينَا
بَدْرُ الدُّجَى لَمْ يَكُنْ - حَاشَاكَ - يَضِينَا
صَبَابَةٌ بِكَ، نُخْفِيهَا فَتُخْفِينَا
وَرَدًا، جَلَاءَ الصَّبَا غَضًا وَنُسْرِينَا (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

١٧٣٣: ١٧٣٣ - ١٧٣٣: ١٧٣٣ - ١٧٣٣: ١٧٣٣ - ١٧٣٣: ١٧٣٣ - ١٧٣٣: ١٧٣٣
بالغرض. وانظر در صلاح فضل: علم الأسلوب، مادته وإجراءاته، ط الثانية، الهيئة
للدراسات والبحوث، ١٩٨٥، ص ١٧٣. ج ١٧٣٣: ١٧٣٣ - ١٧٣٣: ١٧٣٣ - ١٧٣٣: ١٧٣٣
قد تتوحد في النص ممثلة كتلة متناسبة من مظاهر التوافق والتخالف، وأشار إلى البيت
الأول من القصيدة فقط. وانظر أيضاً ص ١٧٣، ١٧٤.

حوليات كلية الآداب

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

كما تفرز القراءة الرأسية كذلك بعض مشتقات التبدل والتغير من حال إلى حال، فتكرر مشتق البدلية أكثر من مرة، والغيرية كذلك - مع مراعاة أن منها ما ذكر في أبيات لم نثبتها هنا -، كما أن التبدل والتغير - أو نقيضهما - جاء بألفاظ أخرى (لم نعدّل، 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 ضداً ونقيضاً مع ما كان عليه قبل التحول والتغير، وإنما جاء التناقض من السياق، والدلالة اللغوية لا يمكن عزلها عن السياق كما هو معروف، وستكشف القراءة الأفقية بعد قليل أن كل ما حُوِّلَ عنه نقيض لما حُوِّلَ 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: التناهي / التذاني، طيب القلب / النجافي، تخلع من وضوح التناقض ظسلاً عن كل من «أضحى»، و«ناب»، و«ناب»، و«ناب» هنا بين المصادر، ينهاى في البيت الثاني بين السلب والإيجاب: لا يبني / يبني، والسلب والإيجاب من صور التناقض كما بينه البلاغيون.

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

وفي البيت الرابع يجيء «الطباق» مرتين بين اسم وفعل، الأولى هي:
انحل / معقودا، والثانية هي: انبت / موصولاً، ويلاحظ أن التقسيم التام
بين شطري 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 وأسماءً وأفعالاً)، 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، لأنها الوسط بين الماضي الجميل في عهود
الوصال والواقع الآني مع القطيعة والهجران.

والثنائية في البيت السادس: تسلي / تغري، فالياس يسلينا في زمن
الوصال، وهو نفسه يتضاعف في الهجران، وقد أغرانا بهذا التفسير أن
مكمل الفعلين - أي متعلقهما - لم نصرح به، فلم نعرف يقينا ما الذي
سليناه بسبب اليأس في الماضي، وما الذي أغرانا به اليأس في النقيض
الآن للزمن. فتمثلنا أن يمح السيار والإعراق على الرأس، فليكن
اليأس أولاً قد أنسانا اليأس، وأخيراً اليأس أغرانا باليأس، وهذا هو الأليق

حوليات كلية الآداب

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

ومن أبسط صور «الطباقي» ما جاء في البيت السابع، حيث اقتصر على الفعلين: ابتلت/ جفت، ويمكن أن تكون الثنائية كذلك بسيطة في البيت الثامن فيما لو كانت 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 لا يعني ولا يجمع على الأرجح، «لا يقال 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 ليلينا.

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

وتخطف لغة التناقضات في البيت الثاني عشر، بحيث تكاد تخفي، فائيب معمو لئيب قبته، ففي المبيت معادل لئبذال، أي أنا كما زمن الوصل في سعادة دون وشاة، وهو منفي، 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 ويكتمننا من جهة، والصبح ويفشينا من جهة أخرى، وهو مردود، لأنه لو كان كذلك لكان ضمير الظلماء فاعل يكتمننا، وهذا بين الخطأ، فاقتضى الأمر أن يكون «خاطر» داخلا في جملة المقابلة، كتنقيض لثالث في الجملة الثانية، وهو «لسان».

وأسهل منه ثنائية البيت الخامس عشر، وهي: ذُكر 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 يطفئ ظمأنا، يجب أن نفلح 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 يستحقون الموتى يفصلون التلويح، كما أنه يتحقق ذلك من الشاعر:

رفى البيت الثامن عشر: «يا من تبارك يا من في
السياق في أن الحر ينتصف من نفسه، فيحمل نفسه على الوفاء بالعهد مادام

حوليات كلية الآداب

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 لا يستجيب لصبابة القمر، وعلى النقيض تكون استجابة الشاعر لولادة، وهذا النقيض يأتي في كلمة قاطبة مركزة ومكثفة، هي «حاشاك» وتأخذ في الصياغة شكلاً اعتراضياً 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 القارئ إلا إلى التجانس بينهما، هما: نخفيها / تخفيها، 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، فأى تناقض؟ وأي تجانس هذا؟ إنه الشعر العظيم الذي يتخذ من لغة التناقض أدواته 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 لانتسته»^(٢٧).

في هذه الفصدة تتضح لنا الكم الهائل من صيد «الطاقة» محل الأدب.

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

حوليات كلية الآداب

١ - هَبَطْتُ إِلَيْكَ مِنَ الْمَحَلِّ الْأَرْفَعِ وَرَقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّعٍ

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 - مَحْجُوبَةٌ عَنْ كُلِّ مُقَلَّةٍ نَاطِرٍ وَهِيَ الَّتِي سَفَرَتْ وَلَمْ تَتَبَرَّعْ

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 تدركها الأبصار، ولا تذوقها الألسن، ولا تسمعها الأذان، ولا تلمسها الأصابع، ومع ذلك فالنفس تتضح تمام الوضوح أمام العقل لأنه من جنسها، فالعقل يدرك أن النفس تلازم صاحبها ولا تفارقه، مبشوة 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، ج١، ص ١٠٠،
ونسجل هنا شكرنا للأنسة 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 / سfert، وأخرى بطريق النفي / لم تتبرقع، وهي ثنائية جزئية.

٣ - وَصَلْتُ عَلَى كُرِهِ إِلَيْكَ وَرُبَّمَا كَرِهْتَ فِرَاقَكَ وَهِيَ ذَاتُ تَوَجُّعٍ

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

فكرهية 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 سداجة، ومتحركة وفاعلة ذات أثر، ولهذا الاكتشاف من جهة، ولحكم الإلف في العادة من جهة أخرى، تجزع النفس حين يدنو الأجل المحتوم، ويتقرر فصلها عن الجسد الذي ألفتها، مما يشكل تناقضاً واضحاً مع نفرتها الشديدة في بداية الاتصال.

٤ - أَنْفَتْ وَمَا أَنْسَتْ فَلَمَّا وَاصَلْتُ أَلْفَتْ مُجَاوِرَةَ الْخَرَابِ الْبَلْقَعِ

وهذا من تمام ما قبله، ويحتمل مع استيعيبين. السرور وانتم النفس عند التبرقع، وألفته الخمر، الخراب الجسد الخمر، مجاورة النفس في الخمر، وهذا في النقيض الأول ثنائية - أو طباق - جزئية، لأن ابن سينا أقره بشكلين

حوليات كلية الآداب

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 لا يصل إلى حد الاندماج الذي يجعل مصيرهما واحداً، إذ النفس خالدة، ولا تعدو الصلة بين النفس الخالدة والجسد الفاني أكثر من ارتباط إلى حين.

- | | |
|--|---|
| ٥ - وَأَظْنَهَا نَسِيَتْ عُهُوداً بِالْحِمَى | وَمَنَازِلًا بِفِرَاقِهَا لَمْ تَقْنَعِ |
| ٦ - حَتَّى إِذَا اتَّصَلَتْ بِهَاءِ هُبُوطِهَا | مِنْ مِيمٍ مَرَكِزَهَا بِذَاتِ الْأَجْرَعِ |
| ٧ - عَلِقَتْ بِهَا ثَاءُ الثَّقِيلِ فَأَصْبَحَتْ | بَيْنَ الْمَعَالِمِ وَالطُّلُولِ الْخُضْعِ |
| ٨ - تَبْكِي إِذَا ذَكَرْتَ عُهُوداً بِالْحِمَى | بِمَدَامِعِ تَهْمَى وَلَمْ تَتَقَطَّعِ |
| ٩ - وَتَظَلُّ سَاجِعَةً عَلَى الدَّمَنِ الَّتِي | دَرَسَتْ بِتَكَرُّارِ الرِّيَّاحِ الْأَرْبَعِ |
| ١٠ - إِذْ عَاقَهَا الشَّرْكُ الْكَثِيفُ وَصَدَّهَا | قَفْصٌ عَنِ الْأَوْجِ الْفَسِيحِ الْمُرْبَعِ |

لقد تجاوزت النفس في علاقاتها بالجسد مجرد الألفة للوضع الجديد، وبالغت وأسرفت في الائتلاف حتى وصلت مرحلة العشق للجسد، وأنساها عشقتها منازلتها الأولى وما أخذ عليها هناك من عهود ومواثيق، فلعوقها بالبدن، وهو مادة أرضية كثيفة (ذات الأجرع)، ينذر الوصول معه إلى التناهي، ويوضعها في وضع مماثل لما عاشت عليه من عدم «الصاحبة بمراف العالم العلوي الرفيع، وضع يخشى عليها منه، أن يكون قد لحقها الفساد

بمجاورة الخسيس، وإلا ما الذي جعلها تفرع كل هذا الفرع 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 نفساً خبيثة، فحسرتها على ما سلبته من المتع واللذائذ المصاحبة للجسد.

ولأن ابن سينا صور النفس بالورقاء في مطلع الأبيات نجد مفردات من منظومة الحمامة مشبوبة في ثنائيا القصيدة، وإنما جاء منها هنا ساجعة، لأن هذه صفة للحمامة كما نص عليها القاعوس المحيط، ومنها: الشراك، والقفص، في البيت العاشر، فالشرك الذي يسهط تامد النفس إما هو الدنيا التي يجذب إليها القاعوس بما تلقيه من حبوب اللذة والشهوة والمتاع، فتسقط النفوس للالتقاط فيمسك بها

حوليات كلية الآداب

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 - حَتَّى إِذَا قُرْبَ الْمَسِيرُ إِلَى الْحِمَى وَدَنَا الرَّجِيلُ إِلَى الْفَضَاءِ الْأَوْسَعِ

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 - وَغَدَتْ مُفَارِقَةً لِكُلِّ مُخْلَفٍ عَنْهَا حَلِيفِ التُّرْبِ غَيْرِ مُشِيعِ

وكلمة «غدت» تفيد التحول والصرورة 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 - سَجَعَتْ وَقَدْ كُشِفَ الْغِطَاءُ فَأَبْصَرَتْ مَا لَيْسَ يُدْرَكُ بِالْعُيُونِ الْهَجَّعِ

بابتعاد النفس عن الجسد أدركت ما لم تستطع إدراكه إبان اتصالها بالبدن،

فعلامة من جسد أن الجسد كان يعرقها من تحصيل المدركات الروحية، فاليقين إذن كان حجابا، وإدراكه لا يتعدى إدراك النعسان، وبالتخلص منه انكشف عن البصيرة غطاؤها وأغزلها، فرأت الحقائق والغيوب واليقين بصفاء حائض.

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

والذي يهمننا 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 التناقض، 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.

وتقضي القصيدة مبينة مشاعر النص في رحلة العودة:

١٤ - وَغَدْتُ تُغَرِّدُ فَوْقَ ذِرْوَةِ شَاهِقٍ وَالْعِلْمُ يَرْفَعُ كُلَّ مَنْ لَمْ يَرْفَعِ

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

ولأننا مع فيلسوف - كما قلنا سلفا - علينا أن نتميز على وجه الحقيقة لا المجاز كيفية ارتفاع النفس إلى شاهق والشطر الثاني يتولى البيان، فالعلم هو سبب الارتفاع من الحضيض، وهو بيان جيد دقيق، وفي بيان السبب، نقف على طباق بين الإيجاب والسلب وهو: يرفع/ لم يرفع.

حوليات كلية الآداب

١٥- فَلَايُّ شَيْءٍ أَهْبَطُ مِنْ شَامِخِ عَالٍ إِلَى قَعْرِ الْحَضِيضِ الْأَوْضَعِ

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- إِنْ كَانَ أَهْبَطَهَا الْإِلَهُ لِحِكْمَةٍ طُوِيَتْ عَنِ الْفُذِّ اللَّيْبِ الْأَرْوَاعِ

١٧- فَهَبُوطُهَا لَا شَكَّ ضَرْبُهُ لِأَرْبٍ لِنُكُونِ سَامِعَةٍ لِمَا لَمْ تَسْمَعْ

١٨- وَتَعُودَ عَالِمَةً بِكُلِّ خَفِيَّةٍ فِي الْعَالَمِينَ فَخَرَقُهَا لَمْ يُرْقِعْ

فإن كان الله أهبطها لحكمة خفية مجهولة مستعصية حتى على إدراك من كان نصيبهم من الحكمة موفورا، فهبوطها - لا ريب - قدر محتوم، لعلها تحصل في هذا الهبوط معرفة لم تقف عليها أول أمرها من علوم وأخلاق، عن طريق الحواس، وتعود بعد زيارتها للعالمية لمحملة 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.

والأحظ ما تسميه الكلمات من مسائل حركة النفس، فليسك أن هناك عالَمين، متناقضين، والنفس بين العالمين هابطة صاعدة، والحكمة التي كانت غرضاً من أهبوط 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 متممة 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- وهي التي قطع الزمان طريقها حتى لقد غربت بغير المطلع

علينا أن نتنبه لثنائية: غربت/ المطلع، فهي الغروب والشروق، المساويان للموت وال ميلاد، 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- فكأنه برق تآلق بالحمى ثم انطوى فكأنه لم يلمع

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

وفي القرامطة الألفية تسلطنا القولة «الحمى» إلى «البرق» عند مرأتها، فحدد أنها ذكوت في القصيدة أربع مرات، بحيث تختلف المجاورتان منها، وتأنف البعيدتان بالتناوب بين المختلف والمؤلف على ما يوضحه الشكل التالي.

حوليات كلية الآداب

المؤتلف	المقصد منها	المختلف	الكلمة	البيت
١	علوي	٤	الحمى	الخامس
٢	سفلي	١	الحمى	الثامن
	علوي	٢	الحمى	الحادي عشر
	سفلي	٣	الحمى	العشرون

وخلاصة الشكل أن لدينا أربعة من المختلف، يقابلها اثنتان 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 - أَنْعِمُ بَرْدٌ جَوَابٍ مَا أَنَا فَاجِصٌ عَنْهُ فَتَارُ الْعِلْمِ ذَاتُ تَشَعُّعٍ

وقد استجاب الآخرون لدعوة ابن سينا، وسأخذ 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 (١٨٦٨-١٩٣٦) على طريقتي المشاعر في الوصف، فإذا كان الفيلسوف يحاول أن يودع حكمته في عبارة مساهمة لها، فالشاعر يسون بما أوتي من سومية في الوصف الخلاق، فربما أخذ شوقي فكرة مركزة في بيت واحد مما رأيناه عند ابن سينا، وتوسع فيه، وبني 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- ضُمِّي قِنَاعَكَ يَا سَعَادُ أَوْ أَرْفِعِي هَذِي الْمَحَاسِنُ مَا خُلِقْنَ لِبُرْقَعِ
٢- الضَّاحِيَاتُ الضَّاحِكَاتُ وَدُونَهَا سِتْرُ الْجَلَالِ وَبُعْدُ شَأْوِ الْمَطَّلَعِ

وهو مطلع على الطريقة التقليدية للقصيدة العربية، ولو وقفنا عند هذا الحد
لكننا قد ظلمنا الشعر والشاعر، والحقيقة أن الشاعر حافظ على البداية التقليدية،
ولكنه نحا بها منحى آخر لم تعرفه البدايات القديمة، لأنه خلق من «سعاد» رمزاً
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:

ب- مَا نَسْتُ لَا نَسْتُكَ تَالِيَا زِيَارَةَ بِنِ الْبُرْقَعِ الشَّرِيعِ

(٢٩) أحمد شوقي: الشوقيات، المجلد الأول، ج٢، ص ٥٥ وما بعدها.

حوليات كلية الآداب

والطباق هنا بين السلب والإيجاب، لا يستزاد / زبديه، 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 - مَاذَا عَلَى سُلْطَانِهِ مِنْ وَقْفَةٍ لِلضَّارِعِينَ وَعَظْفَةٍ لِلخُشَعِ
٥ - بَلْ مَا يَضُرُّكَ لَوْ سَمَحْتَ بِجَلْوَةٍ إِنَّ العُرُوسَ كَثِيرَةَ المَتَطَّلِعِ

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 - لَيْسَ الحِجَابُ لِمَنْ يَعِزُّ مَنَالُهُ إِنَّ الحِجَابَ لِهَيْنٍ لَمْ يُنْعَمِ

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

- ٧ - أَنْتِ الَّتِي اتَّخَذَ الجَمَالَ لِعِزِّهِ مِنْ مَظْهَرٍ، وَلِسِرِّهِ مِنْ مَوْضِعٍ

- ٨ - وَهُوَ الصَّنَاعُ يَصُوغُ كُلَّ دَقِيقَةٍ وَأَدَقُّ مِنْكَ بِنَانُهُ لَمْ تَصْنَعِ

والخطاب في البيت السابع للرمز، سعاد/ النفس، التي جعلها الجمال

الأسمى / الله... لأن الله هو الجمال المطلق... صورة له، وأرى 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- الله في الأخبارِ مِنْ مُتَهَالِكِ نَضُو وَمَهْتُوكِ الْمُسُوحِ مُصْرَعِ
١٠- مَنْ كُلُّ غَاوٍ فِي طَوِيهِ رَاشِدٍ عَاصِي الطَّوَاهِرِ فِي سَرِيرَةٍ طَبَّعِ
١١- يَتَوَهَّجُونَ وَيَطْفَأُونَ، كَأَنَّهُمْ سُرْجٌ مُبْعَثُوكِ الرِّيحِ الأَرْبَعِ
١٢- عَلِمُوا فَضَاقَ بِهِمْ وَشَقَّ طَرِيقَهُمْ وَالْجَاهِلُونَ عَلَى الطَّرِيقِ الْمُهَيَّجِ

فشوقي لم يزد عن شرح شطربيت هو «محبوبة عن كل مقلة عارف»، فهذه
الآيات الأربعة في شرح حجاب النفس عن العارفين، وآيات 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- حَتَّى إِذَا طُوِيَتْ وَرَثَتْ خِلَالَهَا رُفِعَ الرَّحِيقُ وَسِرُّهُ لَمْ يُرْفَعِ
١٤- قَسَمْتُ مَنَازِلِكَ الحُطُوطِ: فَمَنْزِلًا أُنْرَعْنَ مِنْكَ، وَمَنْزِلًا لَمْ تُنْرَعِ
١٥- وَخَلِيَّةً بِالنَّحْلِ مِنْكَ عَمِيرَةً وَخَلِيَّةً مَعْمُورَةً (بِالتَّبَعِ)
١٦- وَحَظِيرَةً قَدْ أُودِعَتْ غُرَّرَ الدَّمَى وَحَظِيرَةً مَحْرُومَةً لَمْ تُودِعْ

إن هذا التصور من تفريعات الخيال في قدرته على التصوير، أودع في كل
بيت إيماناً كبيراً، كما أن كل بيت من الأبيات يودع في كل بيت
ورثته، وهو طباق السلب والإيجاب.

حوليات كلية الآداب

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 - الشغيلة أو العاملة -، وخلية عامرة باليعسوب الأعظم - الملكة -، 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 - يَأْنَفُسُ مِثْلَ الشَّمْسِ أَنْتِ أَشَعَّةٌ فِي عَامِرٍ وَأَشَعَّةٌ فِي بَلْقَعِ
١٨ - فَإِذَا طَوَى اللهُ النَّهَارَ تَرَاجَعْتُ شَتَّى الْأَشَعَّةِ فَالْتَقَتْ فِي المَرْجِعِ
١٩ - لَمَّا نُعِيَتْ إِلَى المَنَازِلِ غُودِرْتُ دَكًا وَمِثْلِكَ فِي المَنَازِلِ مَا نُعِي
٢٠ - ضَجَّتْ عَلَيْكَ مَعَالِمًا وَمَعَاهِدًا وَبَكَتْ فِرَاقِكَ بِالدُّمُوعِ الهُمَّعِ
٢١ - أَذْنَيْهَا بِنَوَى، فَقَالَتْ: لَيْتَ لَمْ تَصِلْ الحِبَالَ، وَلَيْتَهَا لَمْ تُقَطِعِ
٢٢ - وَرَدَاءُ جُثْمَانٍ لَيْسَتْ مُرَقَّمِ بِيَدِ الشَّبَابِ عَلَى المَشِيبِ مُرَقَّعِ
٢٣ - كَمْ بِنْتٍ فِيهِ، وَكَمْ خَفِيَّتِ، كَأَنَّهُ ثَوْبُ المُمْتَلِ، أَوْ لِبَاسُ المُرَقَّعِ

٣٠ - الطائفة التي أخذت منها النحل تسمى (الزجاج) أما يعسوب النحل الأعظم، فقد وجدنا في هذه ولكن التبوع بمعنى الظل أيضا كما جاء في القماموس المحيط، والضبط للكلمة في هذه النسخة هو: يعسوب، حيث لم يلاحظ هكذا في النسخة الأولى، لأنه يخرج الضميمة من الفعلين إلى مستفعلن بعد دخول الزحاف عليها، كما أننا لاندرى 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 جسم 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، - 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 ذلك.

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

نذابي شعري مصرعته بيتين على الصورة التعبيرية نفسها، بجانب
النفس قائلا:

حوليات كلية الآداب

٢٤ - أَرَمَعْتَ، فَانْهَلْتِ دُمُوعَكَ رِقَّةً وَلَوْ اسْتَطَعْتَ إِقَامَةً لَمْ تُزِمِعِي
٢٥ - بَانَ الْأَجْبَةُ يَوْمَ بَيْنِكَ كُلُّهُمْ وَذَهَبْتَ بِالْمَاضِي وَبِالْتَوَقُّعِ

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

وفي النهاية، كان ذهاب النفس عن الجسد ذهاباً بطرفي الزمان المتنايين: الماضي / المستقبل، وما في هذا الزمان من الأحاب.

وللشاعر محمود حسن إسماعيل (٢ - ٧ - ١٩١٠ - ٢٥ - ٤ - 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 جانباً، بعيداً 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 (مع بحر الرجز):

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

حَطَّتْ بِرَوْضِي وَمَضَتْ حَمَامَةٌ
مَجْهُولَةٌ السَّرِّ، بِلاَ عَلامَةٍ

... لَيْسَ لَهَا كَالطَّيْرِ فِي جَنَاحِهَا جَنَاحٌ
وَلَا لَهَا كَالطَّيْرِ فِي صَفَائِهَا صُدَاحٌ
وَلَا تَذُوقُ الشَّدْوَ إِنْ عَانَقَهَا الصَّبَاحُ
وَلَا بُكَاءَ اللَّحَنِ إِنْ أَنْتَ بِهَا الجِرَاحُ
أُسْطُورَةٌ مَقْهُورَةٌ، لا تَعْرِفُ النُّواحُ
وَلَا تُطِيقُ نَشْوَةَ الإِفْلاتِ وَالسَّرَاحُ
مَسْحُورَةٌ فِي قَيْدِهَا مَسْغُورَةٌ الرِّياحُ
تَشْرَبُ مِنْ ذُهوْلِها الغُدُوَّ وَالرَّوِاحُ

بدأ الشاعر بما بدأ به ابن سينا، فد «حطت... حمامة» هي نفسها «هبطت... ورقاء» انطلق من هذه البداية، ليبعد إبداعه، على طريقته الخاصة في صورته الشعرية، بعيدا عن ابن سينا، وبعيدا عن شوقي، ويهمننا بالدرجة الأولى إبراز لغة التضاد في تصوير عالم النفس، هذا العالم الملغز حقا.

الثنائية الأولى نجدها في أن الحمامة، وهي طائر، ليست كالطير، وهي الثنائية الأم، التي في إطارها العام تتحرك سائر الثنائيات، لأنها تنفرع عنها أساسا، إذ هي مبنية على فروقات ما بين حمامة النفس الطير، فهي تنفرع عن الطير لأنها بدون جناح، وهي طير لا جناح في المثلثات، كما هي طير لا يغني في الصباح، وطير لا يسكر إذا ألمت به الجراح، وهم لا تبكي في القهر، وهي في نشوة لا تحتمل عند إطلاق سراحها، وهذه الأخيرة ليست متضادة مع طبيعة الطائر فقط، ولكنها متضادة مع ما يليها،

حوليات كلية الآداب

أي تكون ثنائية مع «مسحورة في قيدها»، وسحرها في القيد من جهة أخرى يتضاد مع «مسعورة الرياح»، والثنائية الأخيرة في الأبيات السابقة هي: الغدو/ والرواح، وجميع هذه المتناقضات متفرعة عن اختلاف حماسة النفس عن الطائر الطبيعي.

ويبدو أن الشاعر ابتعد بعد ذلك عن تصور الفلاسفة، واقترب من التقسيم الإسلامي للنفس، فاختر أن تكون نفسه من جنس «النفس اللوامة» التي أقسم بها الله عز وجل، وهي التي تجمع بين النقيضين فقال:

إن همست في نارها الملامة
واحتسبت في قلبها الندامة

تَنَاقَضَتْ، فَأَصْبَحَتْ عِبَادَةً
وَنَشْوَةً بِسِحْرِهَا مُنْقَادَةً

لقد صرح الشاعر بالتناقض، وما دامت النفس اللوامة هي التي في السياق، فيتحتم أن يكون هناك نقيض للعبادة، نفهمه من النقيض المذكور، وهو «عبادة»، فلا بد أن يكون قبل الصيرورة نقيض للعبادة، يقدره القارئ وينتزعه من السياق، وليكن هذا النقيض فسقا أو فجورا، أو غفلة عن العبادة، مما يلهب نار الملامة والندامة في النفس اللوامة.

ثم تجيء فيما بعد هذه الصورة في صفة النفس:

بِسْفَسِيرٍ تَسْبِيرٍ أَرَاهَا عَجَائِمَةً
وَعَبِيرٍ أَوْتَارٍ أَرَاهَا نَاعِمَةً
بِئْسَتْ فِي حَالِهَا وَرُؤْسُهَا
وَهَمْتُ فِي سُبَاتِهَا وَسَهْدِهَا

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 بفعالين 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»، تعبیر نقف أمامه معجبين فقط، فربما أخلت به أية محاولة لتفسيره.

- 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 وقضاياها، التي يقوم بها فلاسفة مختصون، أما الخواطر فهي معالجة أدبية لافتقار وباملاط بي شؤون الناس واخلية بعامة، ولكن ينبى على أسلوبه بداهة، فموضوعه فلسفي، غير ان موضوعه الفلسفي ليس موضوعاً فلسفياً بل موضوعاً أدبياً، على موضوعه، في الوقت الذي يحتمل فيه الموضوع طرقاً أخرى وأساليب شتى لمعالجته لدى الأديب نفسه، أو عند غيره من الأدباء.

حوليات كلية الآداب

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 الطاعني، 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 بعمامة، وأنه لا يحتمل عندنا سوى ما يقال هنا، لهذا وذاك نحب أن نعهد 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 - إذا ركب الناس الطريق رأيتهم
لهم قائد أعمى وآخر مبصر
٥ - لهم منطلقان يفرق الناس بينهما
ولحنان معروف وآخر منكسر
٦ - لكل بني عمرو بن عوف رباغة
وخيرهم في الخير والشرُّ بَحْرُ

الشاعر بني هذه الأبيات على ثلاثة محاور من الثنائيات، هي: ثنائيات: وسنطان، وحنان، لأن كل محور من مؤلفات سيبويه ليس لها

٣٢١ - شرح الرزقي لآيات القرآن الكريم، الجزء ١، ص ١١١ - ١١٢، وشرح الأبيات هو حريث بن عتاب، أحد بني نهبان عمرو بن العوث من طي، عاش في عصر عمر إلى زمن معاوية.

سيوضح 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، فهضوا 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، حُمل الكلام على ذمهم في كل ثنائية من المحاور الثلاثة، ويكون المعنى حينئذ على الوجه التالي: إذا استبصر الناس مرآشدهم فيما يقدمون عليه أو يجمعون عنه، وجدت 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 هؤلاء تعريضين، أحدهما: نكث العهود، وهذا مشهور يعرفه الناس عنهم، والآخر: خبيء يتعاطونه المتحابين والناس والكراقة وهذا مجهول عند الناس.

أما إذا عاد الضمير على من ضموا والشاعر، فيكون مجرى الكلام على المدح، وعنده يعاد التفسير من جديد لكل ثنائية، على تقييد ما سبق.

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

- ١- أَنْزَلَنِي الدَّهْرُ عَلَى حُكْمِهِ مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إِلَى خَفْضٍ
- ٢- وَغَالَنِي الدَّهْرُ بِوَفْرِ الْغِنَى فَلَيْسَ لِي مَالٌ سِوَى عِرْضِي
- ٣- أَبْكَانِي الدَّهْرُ وَيَا رَبِّمَا أَضْحَكَنِي الدَّهْرُ بِمَا يُرْضِي
- ٤- لَوْلَا بُنْيَاتُ كَرْزُغِبِ الْقَطَا رُدِدْنَ مِنْ بَعْضٍ إِلَى بَعْضٍ
- ٥- لَكَانَ لِي مُضْطَرَبٌ وَاسِعٌ فِي الْأَرْضِ ذَاتِ الطُّولِ وَالْعَرْضِ
- ٦- وَإِنَّمَا أَوْلَادُنَا بَيْنَنَا أَكْبَادُنَا تَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ

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 - وكأنه يفسر التضاد الأول - 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.

وتلخيصاً لهذا الحكم الدهري، فإن الشاعر قد أتى على هيئة مقابلة بين حملتيه، هما: أكباد الدهر، ونقضها: أضحككم الدهر بما يرضي، وقد لا يرى فيها البعض إلا طباقاً بين كلمتين، هما: أبكاني، وأضحكني، وليس المتعلق في النقيض الثاني، وهو «بما يرضي»، يقتضى نظيراً له في الجملة

حوليات كلية الآداب

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

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 تلوم 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، فقولته «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.

ولأسناد عباس محمود العقاد (١١٠١-١٢٨١هـ / ١٨٨٦-١٩٦٢م)

سعد تميم جندا في هذا المنحدر، بل قبل أن يمشي، إن سعد 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، ويكفيينا في هذا السياق من لغة التضاد، أن نحيل إلى عناوين القصائد الماثوثة 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 تَجِدِينَا؟ وَتُضْمِرِينَ الْهَوَى أَمْ أَنْتِ تَلْهِينَا؟
وَبَيْنَ جَفْنَيْكَ مَاءَ الْحُبِّ نُبْصِرُهُ أَمْ السَّرَابُ الَّذِي بِالْمَاءِ يُغْرِبُنَا؟
إِنِّي لِأَعْلَمُ أَنَّ الْهَزْلَ يَتَّبَعُهُ فِي الْحُبِّ جَدٌّ وَإِنْ مَارَيْتَهُ جِينَا
فَالْهَيَّ بِنَا أَوْ فَجِدِّي لَسْتُ نَاجِيَةً مِنْهُ وَإِنْ رُغْتِ مِنَّا مَا تُرْوِغِينَا

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 بصددنا يختصر التجربة التي نجدها في الأبيات، فالطباق بين اللعب والجد، يتكرر في كل بيت، سواء كان باللفظ نفسه أم كان بمعنى، والبيت الأول يكثف التجربة، فيأت منه الطباق مرتين، مرة في كل شطر.

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

حوليات كلية الآداب

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 تضمّر مفارقة هي نكتة الفكرة الفلسفية في التجربة، فهذه اللعبة اللاهية لا بد 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 لا يقل في بيانه عن المقطوعة الأولى، إن لم يزد.

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

[مجزوء الوافر]

- ١ - صَغِيرٌ يَطْلُبُ الْكِبْرَ وَشَيْخٌ وَدَّ لَوْ صَغُرَا
- ٢ - وَخَالٍ يَشْتَهِي عَمَلًا وَذُو عَمَلٍ بِهِ ضَجْرًا
- ٣ - وَرَبُّ الْمَالِ فِي تَعَبٍ وَفِي تَعَبٍ مَنِ افْتَقَرَا
- ٤ - وَيَشْقَى الْمَرْءُ مُنْهَزِمًا وَلَا يَرْتَاحُ مُنْتَصِرًا
- ٥ - وَتَوَيْسَى بِأَلَا حَيْبٍ فَمَنْ يُعْجِبُ كَرَّ وَرَرَا
- ٦ - وَتَشْتَهُ بِأَنَّ سَاءَ نَيْمًا تَرَانًا تَأْتِيهِ نَارَا
- ٨ - فَهَلْ حَارُوا مَعَ الْأَقْدَارِ، أَمْ هُمْ حَيْرُوا الْقَدْرَا

٩ - شَكَاةٌ مَا لَهَا حَكْمٌ سِوَى الْخُضْمَيْنِ إِنْ حَضَرَ (٣٦)

«القدر يشكو» عنوان لا يجروء 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، أولاً.. كيف يشكو القدر وهو المصرف لجميع الأمور في الخليفة بأسرها، وهو الذي قدر المقادير بعلم سابق، واقتدار، وبصر نافذ إلى جوهر الحقيقة، بحيث لا تصح إلا كما قدرها؟

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

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

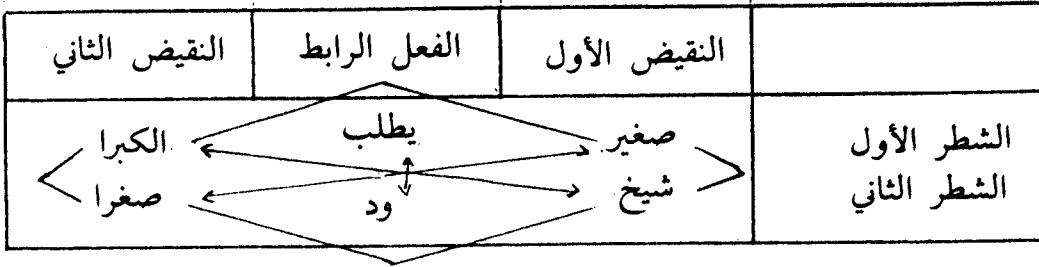
والسؤال الثالث والأخير.. مادام القدر يشكو، فمن يشكو؟ وهو السؤال الوحيد الذي تجيب عنه القصيدة، فهو يشكو من الناس، ومن سحق الناس الدائم على حظوظهم، مهما أوتوا من نصيب، ومع ذلك فهي إجابة تظهر من خلال الأبيات في شكل معادلة لا حل لها

(٣٦) عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ج١، ص

حوليات كلية الآداب

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

١- 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 ما بيناه فعلينا أن نتأمله في هذا الشكل:



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

ونستطيع أن نقوم بمثل هذا التحليل أو ما يقرب منه، مع اختلاف قليل في سائر الأبيات، فالعاطل يشتهي عملاً، وعلى عكسه صاحب العمل يشعر بالفضجر، وصاحب المال وتقيضه الغير كلاماً في تب، والمرد نسسه شقي بالهزيمة والنصر، فلكل منها 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 ميتافيزيقياً في علاقتها بالقدر، فمن ياترى سبب الحيرة للأخرة، أهم الناس أم الأقدار؟ وهذه هي المعضلة التي خرج بها الشاعر من نماذجه المنتقاة، لأن السؤال الأخير مازال يدوي في الفراغ الكوني، فهي شكاة ماها 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 - فيما عدا البيتين الأول والأخير - 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 لا يتغير، هي وضع النقيض بجانب نقيضه، لا يمكن 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 مخزوء الرمل]:

- ١ - عَمَّ صَبَاحاً عَمَّ مَسَاءً ذَهَبَ الْعَمْرُ هَبَاءً
- ٢ - أَقْبَلَ الصُّبْحُ وَوَلَّى وَمَضَى اللَّيْلُ وَجَاءَ

حوليات كليفا الاداب

- ٣ - وَأَخَذْنَا وَرَدَدْنَا فَحَكَى الْأَخْذُ الْعَطَاءَ
 ٤ - وَلَقِينَا أَصْدِقَاءَ وَفَقَدْنَا أَصْدِقَاءَ
 ٥ - فَشَقِينَا بِوَلَاءِ وَتَمَلَّيْنَا عَدَاءَ
 ٦ - وَعَشِقْنَا وَتَرَكْنَا حُبَّ مَنْ سَرَّ وَسَاءَ
 ٧ - مَنْ عَشِقْنَاهُ وَمَنْ لَمْ نَعْرِفْنَا الْحَقُّ أَحْيَا
 ٨ - وَعَرَفْنَا الْحَقُّ أَحْيَا وَجَهَلْنَا الْحَقُّ أَحْيَا
 ٩ - وَقَتَلْنَا الْجِسْمَ وَالرُّوْحَ سَقَامًا وَشَفَاءَ
 ١١ - ثُمَّ تَمَضَى جِينًا نَمَّ ضَيِّ سِرَاعًا أَوْ بَطَاءَ
 ١٢ - لَمْ نَزِدْ فِي الْأَرْضِ تَمَلُّوْا أَمْ، وَلَمْ نُنْقِصْ فِضَاءَ
 ١٣ - عِمْ صَبَاحًا يَارْمَانِي يَارْمَانِي عِمْ مَسَاءَ (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 - يبدأ العقاد بعبارة تراثية، كان الشاعر منذ الجاهلية يبدأ بها في تحية ديار المحبوبة، كما أسس لذلك امرؤ القيس في بعض مطالعه:

«ألا نعم صباحاً أهبها الربيع وانطق

وحدث حديث الركب إن شئت واصدق»

(٣٧) عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، السابق، ج١، ص ٤٠٦.

ويقول في مفتاح قصيدة أخرى:

«ألا عم صباحاً 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: صباحاً / مساءً، 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 تبادلاً للمواقف 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 هباءً.

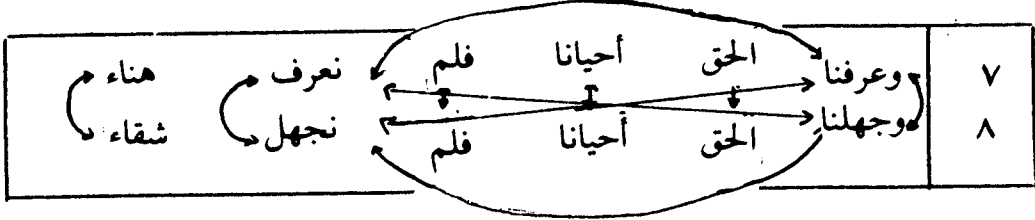
والتناقض بين الأخذ والرد، وقد تكرر، يوحد بينهما التساوي في الرؤية الفلسفية التي تحكم الأمر في القصيدة كلها، فكما لقينا من الأصدقاء، فقدنا كذلك أصدقاء آخرين، مع هذا وذاك رأينا العجب، فشقينا بالولاء، وتمتعنا بالعداء، وفي الأمرين تناقض مع المتوقع من كليهما.

٥، ٦ - والعشق ونقيضه تسلطاً بالسوية على نقيضين: من سر /

من سر / لأن العشق وغير العشق يترددان

حوليات كلية الآداب

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



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

٩ ، ١٠ ، ١١ - 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، فتعددت بذلك صور التناقض، وإلى هنا لم يأت ما يوحد 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 مضيّنا سرعة وبطئاً، ومرة أخرى لم يأت حتى الآن ما يوحد بين هذه التناقضات.

حتى ننتقل إلى البيت الحادي عشر، فستبدأ كل التناقضات في البيت السابعين، فكل ما حسدناه من جهود مضيّنا، تنتهي إلى لا شيء، واللاشيء هو الذي وحد بين ما رأيناه من التناقضات، والجميل في الأمر أن هذا

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

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

- والحين 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 لايجب التصريح باسمه، أو حتى النظر إلى عالمه، مع يقينه أن القادم مرحلة حتمية، فينظر بكثير من القلق إلى المستقبل الغامض، ولأنه لا يريد معاشته أو الاستغراق فيه حتى لا يستهلكه الرعب والفرع، يهرع إلى الماضي، هرباً من الحاضر الذي يكاد يقذف به إلى المستقبل.

وتتولى الدراسات النفسية الكشف عن حالة الانتكاس في هذه المرحلة، ويكفيها في هذا السياق أن نعبّر على وجه السرعة بنظرية «اللسيدو» أو «الغرائز الجنسية» كما وضحتها «يونغ»^(١٨).

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

حوليات كلية الآداب

ففي النصف الأول من الحياة تتجه الحركة للنمو، أي أن الاتجاه يكون في الطفولة إلى الأمام، وفي النصف الثاني يتجه «الليبدو» إلى الخلف، ونحن من جانبنا على قناعة بهذه النظرية، فبها نقف على تفسير لبعض الظواهر، كـرغبة الصغار في تقليد الكبار، ملبساً وسلوكاً، وثورتهم حتى على أسماء التحجب «الدلع» التي يناديهم بها ذوهم، 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 وشباباً.

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) ونثب منها ما يفى بالغرض: [من بحر البسيط]:

كَمْ مَرَّ بِي فِيكَ عَيْشٌ لَسْتُ أذْكَرُهُ

وَمَرَّ بِي فِيكَ عَيْشٌ لَسْتُ أُنْسَاهُ

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

وَدَّعْتُ فِيكَ بَقَايَا مَا عَلِقْتُ بِهِ
مِنَ الشَّبَابِ وَمَا وَدَّعْتُ ذِكْرَهُ
أَهْفُو إِلَيْهِ عَلَى مَا أَقْرَحْتَ كَيْدِي
مِنَ التَّبَارِيحِ، أَوْلَاهُ وَأُخْرَاهُ

فلم يجد الشاعر للتعبير عن أساه المسيطر، أفضل من لغة التضاد،
ففي كل بيت يضع الشاعر المعنى بجوار نقيضه، فكثير من العيش الذي
لا يذكره، 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 ما عاناه 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 وَدِّيَّ صَدِيقٌ أَصْحَبُهُ
أَوْ خَانَ عَهْدِي حَبِيبٌ كُنْتُ أَهْوَاهُ
قَدْ أَرْخَصَ الدَّمْعَ يَنْبُوعُ الغِنَاءِ بِهِ
وَأَهْلَفْتِي وَنُضُوبُ الشَّيْبِ أَغْلَاهُ

إن خيانة الأصدقاء والأحباب للود والعهد، تخلق موقفاً مضاداً لما كان
يشترطه الموقف. وهو موقف قائم على التنسب. ولكن الشباب يحزن على
تحمل الموقف، لغزارة الدمع في عهد الشباب، والدموع تخفف من

حوليات كلية الآداب

الأوصاب، وفي عهد المشيب ينضب ينبوع الدمع، فلا يسعف الإنسان حين يستدعيه، فغزارة الدمع في الشباب أرخصته، وشحته في المشيب جعلته غالباً، وقد فصل الشاعر هذا المعنى في البيتين التاليين.

ويعود الشاعر إلى مقابلة أخرى بين العهدين، وعلاقتها 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 تمنييه لدوام الشباب، مع صرامته، لأنه في نظره أرفق وأحنى من قيد الشيخوخة الذي لا يمكنه الإفلات منه، فهذا القيد من صنعة الخالق:

قالوا: تَحَرَّرْتَ مِنْ قَيْدِ الْمِلَاحِ، فَعُشِّ
حُرّاً، فَفِي الْأَسْرِ ذُلٌّ كُنْتَ تَأْبَاهُ
فَقُلْتُ: يَا لَيْتَهُ دَامَتْ صَرَامَتُهُ
مَا كَانَ أَرْفَقَهُ عِنْدِي وَأَحْنَاهُ
بَدَلْتُ مِنْهُ بِقَيْدٍ لَسْتُ أَفْلَتُهُ
وَكَيْفَ أَفْلَيْتُ قَيْدًا صَاغَهُ اللَّهُ!

ويختتم الشاعر قصيدته بحكم أخذ شكل الحكمة، أيضاً عن طريق

المقابلة:

أَسْرَمِ الصَّبَابَةِ أَحْسَنُ مَا هُوَ حَرَمِيهَا
أَمَّا الْمَشِيبُ فَفِي الْأَمْوَاتِ أَسْرَاهُ
ألا إن عذاب الهوى عدوية، 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 لا يزود عن حدائق الحب في بساتين الشباب.

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

— 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 «الطباقي»، وسنختار هنا نموذجين يؤكدان هذه الحقيقة، أحدهما قديم ذو متوج إيجابي، والثاني معاصر ومنتوجه سلبي، حتى تكون خطة البحث في مسارها الذهني مواكبة هي الأخرى للطباقي.

الشاهد الأول، قصيدة أبي تمام (حبیب بن أوس الطائي ۱۸۸-۲۳۱هـ) في مدح المعتصم (أبو إسحق محمد بن هرون الرشيد ۱۷۹-۲۲۷هـ - ۷۹۵-۸۴۱م)، ويذكر في هذه القصيدة حريق عمورية وفتحها، و«كان النجمون قد حكموا أن المعتصم لا يفتح عمورية، وراسلته الرزم بأنا نجد في حبيبتنا أنه لا يفتح عمورية، إلا في وقت يراك النور والعنب، وبيننا وبين ذلك الوقت شهور يمنعك من المقام بها البرد والثلج،

حوليات كلية الآداب

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 - السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ

فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

٢ - بَيْضُ الصَّفَائِحِ، لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي

مُتُونِهِنَّ جِلاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ

٣ - وَالْعِلْمُ فِي شَهْبِ الْأَزْمَاحِ لِأَمْعَةٍ

بَيْنَ الْخَمِيسِينَ لَا فِي السَّبْعَةِ الشُّهْبِ

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، ج ١، ص ١٠٠، وقد استشهد به

ترقيم الأبيات كما وردت في هذه النسخة، ليعلم أننا نكتفي بما يتصل بالفرض، وننوه إلى أننا اتفطنا بهذا الشرح.

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

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

الترتيب	النقيض الأول أ	صيغة النقيض	النقيض الثاني ب	الأثر إيجابي مع أ سلبي مع ب
الأول	السيف وحده الجد	التفضيل الجد	الكتب اللعب	أبناء صادقة أبناء كاذبة
الثاني	بيض الصفائح ومتونهن	لا	سود الصحائف	جلاء الشك والريب
الثالث	شهب الأرماع لامعة بين الخميسين	لا	السبعة الشهب	العلم الجهل

وهذا الشكل يفصح لنا عن بعض الظواهر في الصياغة، أولها: أن
السيف وحده، والجد، 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 في الصياغة كل صيغة صياغتها في نقيضها وتكامل
مهما تضاد الأخرى، والإيجابي منها ثابت للمجموعة (أ)، والسلبي ثابت
بالضرورة للمجموعة (ب).

حوليات كلية الآداب

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

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، والفتح على الرغم من المثبطات السابقة، ومجيئه بنتيجة الظفر على غير المتوقع، هو الذي هيح القول عند أبي تمام، فمن حق ما جاء في النفس أولاً، أن يجيء في الترتيب أولاً 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، وأيضاً ثنائية: الجد/اللعب.

وفي البيت الثاني هي: بيض الصفائح/ سود الصحائف.

وفي البيت الثالث: الرماح المحاربة/ السبعة الشهب.

وكنا قد فضلنا القراءة الأساسية أولاً 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 تماماً عن التلبس باللغة الشعرية، وسر التركيب فيها، لأنه يقف ببلأها عند حد التلمس وفوقاً غير جدير بمباراة 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 - فَتَحُ تَفْتَحُ أَبْوَابَ السَّمَاءِ لَهُ

وَتَبْرُزُ الْأَرْضُ فِي أَثْوَاهِا الْقُسْبِ

١٤ - أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الْإِسْلَامِ فِي صُعْدِ

وَالْمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشُّرْكِ فِي صَبَبِ

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

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

١٧ - بِكُورٍ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِثَةٍ

وَلَا تَرِفَتْ إِلَيْهَا هِمَّةُ النَّوْبِ

١٨ - سَمَّ حَيْدُ الْكَنْدَرِ لِرَقْدِهَا

شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبْ

حوليات كلية الآداب

فيؤكد حصانتها في أول البيت مرتين، بالتشبيه في «بكر»، وأخرى بالاستعارة في «افتعتها» 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- أَتَتْهُمُ الْكُرْبَةُ السُّودَاءُ سَادِرَةً

مِنْهَا وَكَانَ اسْمُهَا فَرَاجَةَ الْكُرْبِ

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- غَادَرَتْ فِيهَا بَيْمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَى

يَشُلُّهُ وَسَطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ

٢٧- حَتَّى كَأَنَّ جَلَابِيبَ الدُّجَى رَغِبَتْ

عَنْ لَوْنِهَا، وَكَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبْ

٢٨- ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ وَالظُّلْمَاءُ عَاكِفَةٌ

وظُلْمَةٌ مِنْ دُخَانٍ فِي ضَحَى شَجِبْ

٢٩- فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ دَا وَقَدْ أَفَلَتْ

والشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ دَا وَلَمْ تَجِبْ

٣٠- تَقْضِيحُ الدُّمَى تَصْرِيحُ الْغَمَامِ لَهَا

عَدُوٌّ نَمَّ مَسْحَاءً مِنْهَا طَاهِرٌ حُطِبْ

٣١- لَمْ تَطْنَعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ دَاكَ عَلَى

بَانَ بِأَهْلِ وَلَمْ تَغْرُبْ عَلَى عَزَبِ

٣٢- مَا رَبُّعُ مَيَّةَ مَعْمُورًا يَطِيفُ بِهِ

غَيْلَانُ أَبِي رُبٍّ مِنْ رَبِّعِهَا الْخَرِبِ

٣٣- وَلَا الْخُدُودُ وَقَدْ أَدْمِينُ مِنْ خَجَلٍ

أَشْهَى إِلَى نَاطِرٍ مِنْ خَدِّهَا التَّرِبِ

٣٤- سَمَاجَةٌ غَنِيَتْ مِنَّا الْعُيُونُ بِهَا

عَنْ كُلِّ حُسْنٍ بَدَأَ أَوْ مَنْظَرٍ عَجَبِ

٣٥- وَحُسْنٌ مُنْقَلَبٌ تَبْدُو عَوَاقِبُهُ

جَاءَتْ بِشَاشَتُهُ مِنْ سُوءٍ مُنْقَلَبِ

عن البيت السادس والعشرين، نقل 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 والطرده، 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 - أي القدامى من البلاغيين وفيهم من يتفق مع الصولي في شرحه - يلحون على الجانب النسطي بحدده، وبعد ذلك نأخذ في الأمر كما برأه.

(٤١) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، السابق، ص ٥٣، وقد أشار التحقيق في الهامش رقم (٣) إلى أن هذا من الصولي بمعظم لفظه.

حوليات كلية الآداب

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 جلايبها وتستبدلها، وبصورة أخرى كأن الشمس لم تغب، فكأن الشاعر طابق مرتين في البيت.

ومثل ذلك في البيتين الثامن والعشرين والتاسع والعشرين، وتماثل فيها المطابقات وتتقاطع أفقياً ورأسياً بشكل متفرد، يحتاج للوقوف عليه أن نتمثله في الشكل التالي:

البيت	الشطرنج	النقيض الأول	النقيض الثاني
٢٨	الأول	ضوء من النار	الظلماء عاكفة
الثاني	تماثل	دخان	ضحى شحبه
الأول	تقاطع	الشمس طالعة	أفلت الشمس
٢٩	الثاني	الشمس واجحة	لم تجب الشمس

فانظر، وتامل، لترى العجب العجيب 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 أفقياً ورأسياً، فبين كل اثنين متجاورين أفقياً أو رأسياً تقاطع، والتماثل يجمع بين كل طرفين متناهيين، فالنتاج 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 طباقاً، 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 تقاطعاً جديداً، فالتماثلات تدب بين المتفرقات، وتختلط بها أينما وجدت، على الأطراف، وفي الوسط، مشكلة مغناطيسية جاذبة هي الملاط الذي يوحد المتناقضات، لتخلق لنا عبقرية التركيب خلقاً آخر، تَخْلُقاً 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، لأنها جاءت 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 ثلاثان مع الطهارة، في البيت الثلاثين، على ما هو عليه في البيت الثلاثين.

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

حوليات كلية الآداب

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، فتشمر فيها القراءتان: الأفقية والرأسية، الأولى تظهر الطباق بين: معمور/ والخرب، والحدود الحمراء/ والحدود المتربة، والساجدة بمعنى القبح/ والحسن، أي أن القراءة الأفقية تنتج المتضادات، والثانية - الرأسية - تولد التماثل أو التجانس بين: ربع مية معمورا يطيف به ذو الرومة، والحدود المحمرة من الخجل، مع الحسن والمنظر العجب، والتجانس بين: المدينة الخربة، وخدها الترب/ والساجدة.

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 منها في الأبيات الثلاثة السابقة، إلا المسلمون في البيت الرابع والثلاثين (منا)، ومعنى هذا أن البيت الخامس والثلاثين وثيق الصلة بالثلاثة قبله.

ويعمل في البيت

٢٨ إِنَّ الْحَيَاتِ لَمِنْ مَنْ يَشْرِي نَفْسَهُ بِسُلْبِ

دَلُّوا الْحَيَاتَيْنِ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عَشْبٍ

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 لا يصح فيه عند قدامى البلاغيين إلا الثنائية الأولى، إذ التضاد صريح بين الحياة والموت، وبما أن السياق يجعل البيض والسود - وفيهما طباق صريح آخر - بياناً، أو تبعيضاً - للحمامين كما أن الماء والعشب كذلك مع الحياتين، فالمعنى إذن على التضاد، فبعض النقيض لا بد أن يكون ضداً 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 ذلك العصر لاتهام بالخروج على مألوف الشعر، حيث أكثر من المحسنات - مع التكلف والمبالغة في بعض الوجوه البلاغية الأخرى -، 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 هزمتنا في حرب العمام الساسع والستين، فعلى قدر ما كنا مشحونين بالثمة الفائقة التي أوهمتنا بأجهزة الإعلام، كانت السندنة والمبيدة، والدشون الذي سل بنا بسلتنا لترا من الزمن غير قادرين على استيعاب حجم الكارثة، فكنا بين مصدقين ومكذابين

حوليات كلية الآداب

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، اكتشف 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 تبيّع، وجاءوا مختفين في أشجار يحملونها كي يضللوا الزرقاء، والذي حدث أن قوم الزرقاء لم يصدقوها، فاجتاحهم حسان الحمري، ولم يتبّه 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]:

أَيُّهَا النَّبِيُّ الْمُقَدَّسَةَ

الَا تَسْكُتِي .. فَقَدْ سَكَتُ سَنَةً فَسَنَةً ..

لِكَيْ أَنَالَ فَضْلَةَ الْأَمَانِ

قِيلَ لِي: «أَحْرُسُ ..»

فَحَرَسْتُ .. وَعَمَيْتُ .. وَاتَّمَمْتُ بِلِخْصِيَانِ!

ظَلَلْتُ فِي عَيْدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ الْقُطْعَانَ

أَجْتَرُّ صَوْفَهَا ..

أَرُدُّ نُوقَهَا ..

أَنَامُ فِي حَظَائِرِ النَّسِيَانِ

طَعَامِي: الْكِسْرَةُ وَالْمَاءُ .. وَبَعْضُ التَّمَرَاتِ الْيَابِسَةِ

وَهَا أَنَا فِي سَاعَةِ الطَّعَانِ

سَاعَةَ أَنْ تَخَادَلَ الْكُمَاءُ .. وَالرُّمَاءُ .. وَالْفُرْسَانَ

دُعَيْتُ لِلْمَيْدَانِ!

أَنَا الَّذِي مَادَقْتُ لَحْمَ الضَّانِ ..

أَنَا الَّذِي لَأَحْوَلَ لِي أَوْ شَانَ ..

أَنَا الَّذِي أَفْصَيْتُ عَنْ مَحَالِسِ الْفِتْيَانِ

أُحْسَى إِلَى التَّوْبِ .. وَمُؤَسَّحٌ إِلَى التَّجَانِسِ

تَكَلَّمِي .. تَكَلَّمِي .. (٤٣)

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

حوليات كلية الآداب

الشاعر وهو يجسد سبب الهزيمة هنا تعامل مع نصرين تاريخيين، أحدهما تعامل معه بما هو رمز، وهو زرقاء اليمامة، وثانيهما قناع، وهو عنتره العبسي (... - نحو ق ه = ... - 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 كمنوا الأفواه وعودوها على الخرس، فقد حدث ما حدث.

وحين اختبأ وراء عنتره أبرز المهانة التي كان يجيها عبداً فاقداً لحرية، لا يسمع، ويرى، ولا يتكلم، 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، فرّ السادة من الميدان، وتنادوا على عنتره / العبد / أمل دنقل الذي هو الشعب لخوض المعركة فالشاعر يوميء في الأبيات «إلى مقابلات تصويرية غزيرة الدلالة: من يرعى الإبل، ويجتز وبرها، ثم يكون طعامه الكسرة والتمر، 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 الحالتين، وهي نتيجة حتمية.

وملاحظ أن الأسماء داخل بيتي الرجز والقناع بقا أختار من الرجز

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

حكيمته 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 قناعة عنتره، فعنتره رفض النزول إلى الميدان إلا بعد الحصول على حرته، 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 سكتُ، اخرس، فخرستُ، وعميتُ، واثممتُ 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 أنتِ يازرقاء
وحيدة.. عمياء
وماتزال أغنيات الحب.. والأضواء
والعزبات الفارقات والأبناء
فأبصر أخضم وجهه المسووها
تي لا أعكر النصفاء.. الأبله.. المسووها
في أعين الرجال والنساء!؟

وَأَنْتِ يَا زَرْقَاءَ
وَجِيْدَةٌ .. عَمِيَاءُ!
وَجِيْدٌ ... عَمِيَاءُ!

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 لا يجد 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 شواهد 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 كבלاغة الأضداد، أظهر ما تكون في هذه القصيدة، فالشاعر أسس بناء القصيدة على مرحلتين: (١)، (٢)، ووفي المرحلة الأولى صور مدينة السويس قبل الهزيمة، تصوير من عاين وعرف وعاش تفاصيل حياتها وقت السلم، من حانات، ومشاحنات الشقاوة بين أبناء البلد، والذين العانية فيها كالتور، وذكر لنا من «الكباشود».

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

وتحدث عن العمال وكدحهم، ومع كدحهم وجهدهم كانوا يُعزّون أنفسهم بالمواويل والأحلام وصيد الأسماك الخرافية، ولا ينسى أن يشير إلى بناياتها البيضاء، وهي صورة طويلة ممتدة ستكون نقيضا لصورة المدينة بعد الحرب، ونبه هنا أشد التنبيه إلى أن الشاعر في هذا الجزء الأول من القصيدة، كان يبدوه 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 - وَالآنَ وَهِيَ فِي ثِيَابِ الْمَوْتِ وَالْفِدَاءِ
- ٢ - تَحْصُرُهَا النَّيرَانُ . . وَهِيَ لِاتْلِينَ
- ٣ - أَذْكَرُ مَجْلِسِي اللَّاهِي . . عَلَى مَقَاهِي . . الْأَرْبَعِينَ
- ٤ - بَيْنَ رِجَالِهَا الَّذِينَ . .
- ٥ - يَقْتَسِمُونَ خُبْرَهَا الدَّامِي، وَصَمَّتْهَا الْحَزِينِ
- ٦ - وَيَفْتَحُ الرَّصَاصُ فِي صُدُورِهِمْ طَرِيقَنَا إِلَى الْبَقَاءِ
- ٧ - وَيَسْقُطُ الْأَطْفَالُ فِي حَارَاتِهَا
- ٨ - فَتَقْبِضُ الْأَيْدِي عَلَى خُيُوطِ «طَائِرَاتِهَا»
- ٩ - وَتَرْتَجِي هَامِدَةً فِي بَرَكَةِ الدَّمَاءِ
- ١٠ - بِتَأْتِي الْحَيَاتِ
- ١١ - تُسَمِّي السُّنَّاءَ، الْحَدَاةَ،
- ١٢ - وَنَحْنُ هَاهُنَا . . نَعْصُ فِي خِجَامِ الْأَنْبِطَارِ
- ١٣ - نُصْغِي إِلَى أَنْبَائِهَا . . وَنَحْنُ نَحْشُو فَمَنَا بَيْبِضَةَ الْإِفْطَارِ!

حوليات كلية الآداب

- ١٤ - فَتَسْقُطُ الْأَيْدِي عَنِ الْأَطْبَاقِ وَالْمَلَاعِقِ
- ١٥ - أَسْقَطُ مِنْ طَوَائِقِ الْقَاهِرَةِ الشَّوَاهِقِ
- ١٦ - أَبْصِرُ فِي الشَّوَارِعِ أَوْجَةَ الْمُهَاجِرِينَ
- ١٧ - أَعَانِقُ الْحَيْنَ فِي عُيُونِهِمْ . . وَالذُّكْرِيَّاتِ
- ١٨ - أَعَانِقُ الْمِحْنَةَ وَالثَّبَاتِ
- ١٩ - هَلْ تَأْكُلُ الْحَرَائِقِ
- ٢٠ - يُبْوِتَهَا الْبَيْضَاءُ وَالْحَدَائِقِ
- ٢١ - بَيْنَا تَظَلُّ هَذِهِ الْقَاهِرَةَ الْكَبِيرَةَ
- ٢٢ - أَمِنَةَ قَرِيرَةَ؟
- ٢٣ - تُضِيءُ فِيهَا الرُّوَاهِجَاتُ فِي الْحَوَائِثِ وَتَرْقُصُ النِّسَاءُ . .
- ٢٤ - عَلَى عِظَامِ الشُّهَدَاءِ!؟ (*) .

يبدأ المشهد بكلمة «الآن» تحديداً للإطار الزمني، والآنية مقابلةً 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 ما يبدأ 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 اللاهبي على سلسلي الألسان (٣)، وأما بعد سورته، كل سبباً للشعر، فقد

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

صورة المدينة وهي في ثياب الحداد، واليران تحاصرها، وهي صامدة متأببة، (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 أشع المآسي، ولذا يحرص الإعلام في أية حرب على إبراز هذا العنصر المأساوي للتفكير 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 البراءة مصنوعة من الورق الملون، فتخلق كلمة «طائراتها» مفارقة ذاتية مفردة مع الطائرات الحربية التي تسبب الموت والدمار، ومثل هذه المفارقة الذاتية المتبركة «تسبب الكلبة أو السبابة الواحدة دون اللجوء إلى مقابلة عبارية فعلية، وإن كان عنصر المفارقة لن

حوليات كلية الآداب

يفهمه المتلقي إلا إذا قام بعملية ذهنية تعتمد على التصور التقابلي»^(٤٦)، كما يحدث في مثل هذا التركيب الذي يعتمد أساساً على وعي المتلقي 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 - تَذَكَّرُ من يقتسمون الخبزة الدامية في المدينة التي تحاصرها النيران - 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 - ٢٤).

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

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

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

– ونحب أن ننوه قبل نهاية هذه الدراسة، أن ما طرحناه من ميادين القول التي تستدعي لغة التناقض بطبيعتها، هذا الطرح ليس جامعاً وليس مانعاً، 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 (... - نحو ٣٠ق هـ / ... - نحو ٤٩٤م) (من بحر الطويل):

- ١- لَحَى اللهُ صُغْلُوكَا إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ
- مُصَافِي الْمَشَاشِ أَلْفَاً كُلُّ مَجْزَرِ
- ٢- يُعِدُّ الْغِنَى مِنْ نَفْسِهِ كُلَّ لَيْلَةٍ
- أَصَابَ قِرَاهَا مِنْ صَدِيقٍ مُسَيَّرِ
- ٣- يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يُضْبِحُ نَاعِسَاً
- يَجْتُ الْحَصَى عَنْ جَنْبِهِ الْمُتَعَفَّرِ
- ٤- يُعِينُ نِسَاءَ الْحَيِّ مَا يَسْتَعِينُهُ
- وَيُؤَسِّي طَلِيحَاً كَالْبَعِيرِ الْحَسَّرِ
- ٥- وَلَكِنَّ صُغْلُوكَا صَحِيفَةٌ وَجْهِي
- كَضَوْءِ شَهَابِ الْقَيْسِ الْمُتَنَوَّرِ
- ٦- ...
- ٧- بِسَاحَتِهِمْ زَجَرَ الْمَيْسِجِ الشُّهُرِ

حوليات كلية الآداب

٧- إذا بَعُدُوا لا يَأْمُنُونَ اقْتِرَابَهُ

تَشَوْفَ أَهْلَ الْغَائِبِ الْمُتَنَظِّرِ

٨- فَذَلِكَ إِنْ يَلَقَ الْمَنِيَّةَ يَلْقَاهَا

حَمِيداً وَإِنْ يَسْتَعِغِنِ 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 «بعدا» 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 لصلعوك من الصعاليك، وبوضع الصورتين جوار بعضها تتكشف لنا المفارقة، ونستطيع الوقوف على مدى ما بين المشهدين من تباعد، ولنبدأ في قراءة الصورتين، كل على حدة.

قبل أن يبدأ عروة في رسم الصورة للصلعوك الأول، يفصح لنا عن شعوره بالتضايق من هذا الصلعوك، فيسببه منذ البداية «لحي الله صلعوكا»، فيدعي عليه بأن يزيده الله فقرا على فقره، لأنه دنيء، ويخبر عن جهالة طوافا بالليل على المجازر، يلتقط منها العظام المهشة، ويصافى 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 تسقط قوته من لدن اتساع رزقه من شياهِ وُلِدَتْ له، ولا يباحقه 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 مجذلا على التراب والحصى، فإذا ما قام من نومه ينفي عن جنبه ما لصق به منها.

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 بإشراقه وجهه، وصفاء لونه، لا يتخشع للفقير، 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 مها بعدوا وشحط بهم المكان، وهم دائما على حذر منه، يتوقعون غارته في كل وقت، كما يتوقع أهل الغائب عودة غائبهم إذا كان وقتها. ومثل هذا الصعلوك يفوز بإحدى الحسينين، فإذا مات يكون موته حميدا، لأنه استفترغ الوسع في السعي فقد أقام عاربه، وإنما يبالى العنى وهو بالنعي سدى.

هذه هي اللوحة التي تكونت من مشهدين مستغلين متناقضين، كل

حوليات كلية الآداب

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 لهتمته العالية، وأحلامه الكبيرة، وعلاقته بالآخرين فاعلة ومؤثرة، والآخرين 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 ضارمية.

أما السمتوك الثاني، فلا علاقته بالليل، وإنما ليله مبار، 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 الفتي، كان فقط لخدمة الثاني صاحب الصورة المشرقة والمشرقة والفاعلة والحية والمؤثرة، الصعلوك الأول هامشي، جاء لإبراز صورة الصعلوك الثاني، ليزيدها إشراقا وبهجة وحيوية، فالضد يظهر حسنه الضد، وكما رأينا هذه المفارقة لا تحيء 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 تزيج الستارة عن صرر أدبية قديمة، كانت النظرة إليها ليست في مستواها، أو على الأقل، لم تكشف عن إمكاناتها.

وأخيرا..

نود قبل ختام هذه الدراسة أن نمرزها بإطالة سريعة على بعض الدراسات الحديثة التي كان لها الفضل في هذا الإتمام.

حيث لاحظ السمارسون «أن المبادئ السنوية المنصنة بالسوافق والتخالف، أو التناسب والتضاد، ذات علاقة حميمة بمقولتين أساسيتين في

حوليات كلية الآداب

علم الجمال، هما الانسجام والتخالف^(٤٨)، ونظرية «ريفاتير» - التي تقدم بها لتأسيس علم الأسلوب منذ عام ١٩٦٠ - تعتمد على مقولات التضاد والسياق والانصباب، ولهذا 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 - كما كان الحال في الدراسات التقليدية - بل أصبحت كامنة في حركة هذه الوحدات وعلاقتها. 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 صوراً 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 سياقاً وتضاداً، والتأثير ينشأ من عناصر التوقع المحصورة في أحد أجزاء الوحدة البنوية المكونة لها، والسياق الأصغر يتكون من الأجزاء غير المرسومة، وهنا ينشأ التضاد.

وخصائص السياق الأصغر عند «ريفاتير» تتمثل أولاً: في أن وظيفته نبوية كطرف في مجموعة ثنائية تتقابل عناصرها، وثانياً: عدم فاعلية أحد الطرفين دون الآخر، وثالثاً: مكانه محصور ومحكوم بعلاقته بالطرف الآخر.

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

يعزل العناصر التي قام التضاد بالنسبة لها في المتوالية اللغوية، وينسب إليها دور السياق، وتحدد 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 سمي 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 - ١٧١ وما أشار إليه من مصادر، وقد أشار إلى قصيدة ابن زيدون التي خضعت للدراسة في هذا البحث، ولم

نماز إلا على البيت الأبرأ منها فقط

(*) ولد رومان أوسيبوفتش جاكوبسون Roman Ossipovitch Jakobson في موسكو عام ١٨٩٦م.

ترجمته: د. صلاح فضل

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

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

(٥٢) م.ن. ص ٢٠.

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 «فاليري»، 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 كرهه «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، وظهرت ننسها 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 والسواعي إلى المنجزات المعاصرة، منهم من جهد في الترجمة إلى جانب المنظرين والمطبقين.

وهنا ننوه ببعض الدراسات التي نحت إلى النقد التطبيقي بخاصة، لأننا ننسذ أن يوجه النقد أسلمته المسئلة إلى التمسور، إذ النقد المسليقي يشمل الرؤية والمصدقية معا، ثم من أقرب إلى الفهم من التجسريد.

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

حوليات كلية الآداب

الأولى - على سبيل المثال - الجهود التي قدمها د. كمال أبو ديب، التي تناولت بالدراسة نماذج من شعرنا القديم والحديث بمنهج معاصر، عبر سلسلة من 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 - أيضا على سبيل المثال - 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 قديميتين وثلاث قصائد حديثة، بمنهج معاصر.

ونختم بهذه الدراسة للدكتور/ ديزيره سقال في كتابه «من الصورة إلى الفضاء الشعري.. العلاقات، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)»، حيث تحدث في الفصل الأول منه عن فضاء الصورة والتشكل الثنائي عبر خمسة أبيات للمتنبى، كشف في كل بيت على حدة عن ثنائية ضدية (ص ١٣-١٨)، وتحت عنوان: فضاء الصورة والتشكل المتدافع، تناول خمسة أبيات من قصيدة أبي تمام التي خضعت لدراستنا في هذا البحث، وكشف كذلك عن تحليات الثنائيات في كل بيت، ولكنه ربط بين لغة الناقد في الأبيات الخمسة بشكل نعتبه إضافة جديدة وميزة لما قدمناه في بحثنا.

ونرجو أن نكون قد وفقنا إلى شيء من إضاءة الرؤية حول فن
بلاغي، وساهمنا في فتح نافذة على عالم في أمس الحاجة إلى أي جهد، وإلى
أية نقطة من الضوء.

أهم المصادر والمراجع

- ١- أحمد شوقي: الشوقيات، دار اليوسف.
- ٢- الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى، تحقيق لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط الأولى بدون تاريخ.
- ٣- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت، ومكتبة مدبولي - القاهرة، ط الثانية ١٩٨٥م.
- ٤- البحري (الوليد بن عبد بن يحيى الطائي أبو عبادة ٢٠٦ - ٢٨٤هـ): ديوان البحري، دار صادر بيروت.
- ٥- د. بكرى شيخ: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، جـ الثالث، دار العلم للملايين ط الأولى ١٩٨٧.
- ٦- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط الخامس دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.
- ٧- أبو تمام: ديوان الحماسة، شرح المرزوقي، نشر وتحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ١٩٩١.
- ٨- د. جابر فميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، مصر ط الأولى.
- ٩- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،

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

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

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

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

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

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

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

١٦ - ابن رشد: تلخيص الخطابة لأرسطو، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي،
وكالة المطبوعات بالكويت، دار الفلاس، بيروت.

١٧ - ديوان ياكوبوس: تنزيها للشعر، ترجمة محمد الربيعي، دار
المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط الأولى
١٩٨٨.

حوليات كلية الآداب

١٨ - د. زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشروق، القاهرة،

مجموعة مقالات نشرت من ١٩٨١ حتى ١٩٨٨.

١٩ - ابن زيدون (أحمد بن عبد الله بن أحمد المخزومي أبو الوليد): ديوان

ابن زيدون، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط الأولى

١٤٠١ هـ - ١٩٩٠ م.

٢٠ - د. صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط الثانية، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

٢١ - د. شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة،

القاهرة، ط الأولى فبراير ١٩٢٩ م.

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

٢٣ - عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج،

أسوان، مصر ١٩٦٧.

٢٤ - عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية،

بيروت - صيدا.

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

٢٦ - د. عبد الله محمد الفدائي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي

العربي، بيروت.

٢٧ - عبد الواحد سليم: أربع الصطح والبيد. كتب الشباب،

القاهرة ١٩٨٩ م.

-
- ٢٨- د. علي عشري زايد: البلاغة العربية تاريخها، مصادرها، منهاجها، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٢م.
- ٢٩- د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت ١٩٨١م.
- ٣٠- الفيروزابادي، محمد بن يعقوب: تنوير المقباس من تفسير ابن عباس، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط الثانية ١٣٧٠ - ١٩٥١.
- ٣١- ابن قتيبة عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف مصر، الكويت ١٩٨١م.
- ٣٢- د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط الثالثة شباط (فبراير) ١٩٨٤.
- ٣٣- مجموعة من المؤلفين: شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧م.
- ٣٤- مجموعة من المؤلفين الغربيين: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- ٣٥- د. محمد فتوح أحمد: شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، مصر.
- ٣٦- د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، دار المعارف، مصر.
- ٣٧- د. محمد عيسى: الشعر العربي الحديث، دار المعارف، مصر.
- الفجالة، القاهرة.
-

حوليات كلية الآداب

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

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

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

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



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

حوليات كلية الآداب

صدر من هذه الحوليات

الحولية الأولى لعام ١٩٨٠ :

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

الحولية الثانية لعام ١٩٨١ :

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

الحولية الثالثة لعام ١٩٨٢ :

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

الحولية الرابعة لعام ١٩٨٣ :

- ١٥ - أسلوب إذ في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية
 - ١٦ - مفهوم التفسير في العلم من زاوية منطقية
 - ١٧ - العمل الاجتماعي في المجال التربوي
 - ١٨ - دراسة ستايفي لثبات مستوى التعليم في الدراسات العليا
 - ١٩ - مفهوم التهكم عند كبر كجور
- د. عبدالعال سالم مكرم
د. عزمي موسى إسلام
د. جلال الدين الغزاوي
د. أبو بكر الزيات
د. إمام عبدالفتاح

الحولية الخامسة لعام ١٩٨٤ :

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

- ٢٢ - تسع وثائق في شئون الحسبة على المساجد في الأندلس
 ٢٣ - مشروع سوريا الكبرى وعلاقتها بضم الضفة الغربية
 ٢٤ - مفاهيم العلاج النفسي وأنماط التفاعل داخل الأسر المريضة
 (النشأة والتطور)

الحولية السادسة لعام ١٩٨٥ :

- ٢٥ - نحاة القيروان
 ٢٦ - من وثائق الحرم القدسي الشريف المملوكية
 ٢٧ - الفصاحة : مفهومها وبم تتحقق قيمها الجمالية
 ٢٨ - مشكلة التأويل العقلي عند مفكري الإسلام في الشرق العربي
 وخاصة عند ابن سينا .
 ٢٩ - واقع التاريخ في رواية وجوب العنف (باللغة الإنجليزية)
 ٣٠ - مكانة رواية روبنسون كروزو في القصص الأيوطوبيا
 (باللغة الإنجليزية)
 ٣١ - مفهوم المعنى «دراسة تحليلية» مركز تحقيق تكامل علوم إسلامي
 ٣٢ - الوصايا ومدى تطورها في العصر العباسي الأول
 عزمي موسى إسلام
 سهام الفريخ

الحولية السابعة لعام ١٩٨٦ :

- ٣٣ - بردة البوصيري قراءة أدبية وفلكورية
 ٣٤ - الارشاد النفسي تطور مفهومه وتميزه
 ٣٥ - اتجاهات الآباء والأمهات الكويتيين في تنشئة الأبناء وعلاقتها
 ببعض المتغيرات
 ٣٦ - علم العمران الخلدوني وعلم الاجتماع الحديث (باللغة الإنجليزية)
 ٣٧ - قبيلة تميم العربية بين الجاهلية والإسلام
 ٣٨ - عيوب الكلام، دراسة لما يعاب في الكلام عند اللغويين العرب
 ٣٩ - المواقع الإسلامية المندثرة في وادي حلي
 ٤٠ - البحر في شعر الأندلس والمغرب

الحولية الثامنة لعام ١٩٨٧ :

- ٤١ - البيئة المائية في الأردن (باللغة الإنجليزية)
 ٤٢ - التوجيه والارشاد النفسي للأطفال غير العاديين (دراسة تحليلية)
 ٤٤ - المراحل الارتقائية لنهجية الفكر العربي الإسلامي
 محمد ماهر محمود
 حسن عبد الحميد عبدالرحمن

حوليات كلية الآداب

- 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
 د. عبدالمملك خلف التميمي
 في العصري الحديث
- الحولية التاسعة لعام ١٩٨٨ :
- ٤٩ - أضواء على ملكة سبأ
 د. محمد إبراهيم مرسي
- ٥٠ - دراسة سوسولوجية حول ظاهرة الشيخوخة ودور
 د. جلال الدين الغزاوي
 الخدمة الاجتماعية
- ٥١ - هجرة الكفاءات العلمية العربية ودور مجلس التعاون في
 د. محمد رشيد الفييل
 الإفادة منها
- 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 ليلبيوت
 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 العمدة
- ٥٩ - الجاحظ والنقد الأدبي
 د. ودیعة طه النجم
- ٦٠ - التقليد والتحديث في تعليم اللغات الأجنبية
 د. نايف عمر خرما
- ٦١ - الأحوال السياسية والدينية في بلاد العراق والمشرق الإسلامي في
 د. محمود عرفة محمود
 عهد الخليفة القائم بأمر الله العباسي (٤٢٢ - ٤٦٧هـ / ١٠٣١ - ١٠٧٥م)
- ٦٢ - تأملات في بعض ظواهر الحذف الصرفي
 د. فوزي حسن الشايب
- ٦٣ - ضامع التاريخ الأدبي في الإقليم من القرنين الثامن والعاشر
 د. عبدالمطلب العبدان
- ٦٤ - الأمريكى بشأن نفط الكويت
 د. عبدالمطلب العبدان
- ٦٥ - الحديثة (في علم اللغة)
 د. وليد عبدالله عبدالعزيز المنيس
 جغرافية الحضرة

الحولية الحادية عشرة لعام ١٩٩٠ :

- ٦٦ - النظرية الاستبدالية للاستعارة
٦٧ - النفط والنمو الحضري بدولة الكويت
٦٨ - نظرات في علم دلالة الألفاظ عند أحمد بن فارس اللغوي
٦٩ - الاقطاع في العالم الإسلامي
٧٠ - الجوار في الشعر العربي حتى العصر الأموي
٧١ - الحدود البيزنطية الإسلامية وتنظيماتها الثغرية
(٤٠ - ٤٣٣٩هـ / ٦٦٠ - ٩٥٠م)
٧٢ - خبرات الكويت : توزيعها، نشأتها، تصنيفها

الحولية الثانية عشرة لعام ١٩٩٢ :

- ٧٣ - بنو سليمان : حكام المخلاف السليماني وعلاقاتهم بجيرانهم
٧٤ - نهاية الأرب في شرح لامية العرب للشنفرى بن مالك الأزدي
٧٥ - أفلاطون .. والمرأة
٧٦ - الخبز في الحضارة العربية الإسلامية
٧٧ - الاتجاه نحو الدين
٧٨ - دوار الشعب لم يعد موجوداً
٧٩ - الانثروبولوجيا السياسية
٨٠ - سدوس وتحصيناتها الدفاعية

الحولية الثالثة عشرة لعام ١٩٩٣ :

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

حوليات كلية الآداب

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 عبد الخالق
- ٩١ - اللباس في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم
دراسة مستمدة من مصادر الحديث النبوي الشريف
د. محمد بن فارس الجميل
- ٩٢ - الأغماط 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 عبد الوهاب العبد الرحمن
- ٩٥ - فنونولوجية الاتصال الوجيه
د. عبدالله الطويرقي
- ٩٦ - سياسات الاتصال في دولة الكويت
د. نبيل عارف الجردي
علي دشتي

الحولية الخامسة عشرة لعام ١٩٩٥ :

- ٩٧ - موقف البيزنطيين والفاطميين من ظهور الأتراك
السلاجقة بمنطقة الشرق الأدنى الإسلامي
د. عبدالرحمن محمد العبد الغني
- ٩٨ - موقف المشاهدين في دولة الكويت من القناة الفضائية
المصرية بعد التحرير
د. محمد معوض ابراهيم
- ٩٩ - تبني اللغة القومية
د. ياسين طه الياسين
- ١٠٠ - شعر العدوان في مراهبا بعض معاصره
د. محمود الحبيب الذواذي
- ١٠١ - المقدمة في تقنيات نظم المعلومات الجغرافية
د. نسيمه راشد الغيث
- ١٠٢ - روضة العرب واللاهيا في عالم الطرب صالح الروابي
من خلال روايتي «موسم الهجرة إلى الشمال»
د. عبدالله محمد العبد الغني



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

عزيزي القاري:

أسرة تحرير الحوليات ترحب بك وتقدم لك بأطيب التحيات شاكرين لك سلفاً تعاونك من أجل تطوير هذه الحوليات وذلك من خلال اجابتك عن هذه الاسئلة :-

- عمر القاري: ٢٠ - ٣٥ ٣٥ - ٤٥ ٤٥ +
- الجنس: ذكر أنثى
- بلد الإقامة: الكويت خارج الكويت
- التعليم: ثانوي جامعي ماجستير دكتوراة
- طبيعة المهنة: اداري أكاديمي مهني أخرى
- مواضيعك المفضلة: لغوية اجتماعية تاريخية ادبية متنوعة

١- كيف تحصل على الحوليات؟

- شراء اشتراك استعارة

٢- هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟

- نعم لا

٣- ما رأيك بحجم الحوليات؟

- مناسب كبير صغير

٤- كيف ترى مواضيع الحوليات؟

- متنوعة غير متنوعة

٥- ما هو الطابع العام للحوليات؟

- لغوي اجتماعي تاريخي جغرافي متنوع

٦- هل تقرأ الحوليات بانتظام؟

- نعم لا أحياناً

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

- نعم لا

٨- هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت مستعین بمادتها كمرجع لبحث؟

- نعم لا

٩- هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟

- نعم لا أحياناً

١٠- شعار الحوليات على الغلاف هل يتناسب وطبيعة الحوليات؟

- نعم لا

١١- ما مقياسك لنوع طباعة الحوليات؟

- جيد متوسط ضعيف

١٢- ما رأيك في التصميم العام للحوليات؟

- مرتفع قليل مناسب

نعم لا أحياناً





مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

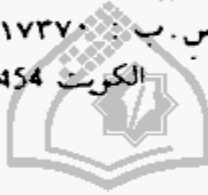


قسم الاشتراكات

حوليات كلية الآداب

ص. ب. ١٧٣٧٠ الخالدية

الكويت 72454



مركز بحوث وتقنية المعلومات

البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

قسمة اشتراك

يرجى اعتماد اشتراكي في المجلة لمدة

سنة واحدة ستان ثلاث سنوات أربع سنوات

بعدد () نسخة

ارفق طية قيمة الاشتراك نقداً/ شيك

رجاء الاشعار بالاستلام و/أو ارسال الفاتورة

مركز تحقيق وتطوير علوم إسلامي

..... : الاسم

..... : المهنة/الوظيفة:

..... : العنوان:

.....

.....

التوقيع

/ /

التاريخ



مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

تصدر عن
جامعة الكويت

رئيس التحرير

د. محمد خليفة (الغزالي) (العجم)

- مجلة علمية فصلية محكمة تصدر 4 مرات في السنة.
- بالإضافة الى اصدارات خاصة في المناسبات.
- تعنى بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية، والعلمية.
- صدر العدد الاول في يناير 1975.
- تقوم المجلة باصدار ما ياتي:
 - (أ) مجموعة من المنشورات المتخصصة عن منطقة الخليج والجزيرة العربية.
 - (ب) مجموعة من الاصدارات الخاصة والمتعلقة بمنطقة الخليج والجزيرة العربية.
 - (ج) سلسلة كتب وثائق الخليج والجزيرة العربية.
- عقد الندوات التي تهم المنطقة او المساهمة فيها واصدارها في كتب.
- يغطي توزيعها ما يزيد على 30 دولة في جميع انحاء العالم.

• الاشتراك السنوي بالمجلة

المقر: جامعة الكويت - الشويخ

هاتف: 1816807

1816799

1816824

1816295

- (أ) داخل الكويت: 2 د.ك. للأفراد - 12 د.ك. للمؤسسات.
- (ب) الدول العربية: 20 د.ك. للأفراد - 12 د.ك. للمؤسسات.
- (ج) الدول الاخرى: 10 دولاراً للأفراد - 20 دولاراً للمؤسسات.

جميع المراسلات توريد باسم رئيس التحرير على العنوانين التاليين:

ص.ب: 17073 - الحالديّة - الكويت - الرمز البريدي 72451



تصدر عن مجلس النشر العلمي
جامعة الكويت

فصلية محكمة

- يحرص
على حضور
دائم في شتى
المراكز الأكاديمية
والجامعات في العالم
العربي والغربي، من خلال
المشاركة الفعالة للأساتذة
المختصين في تلك المراكز
والجامعات.

الاشتراكات

الكويت
٢ دينار للأفراد
ديناران للطلاب،
١٤ ديناراً للمؤسسات.

• • •
الدول العربية،
٤,٥ دينار كويتي للأفراد،
١٦ ديناراً للمؤسسات.

• • •
الدول الأجنبية،
٢٠ دولاراً للأفراد،
٦٠ دولاراً
للمؤسسات.

**المجلة العربية
للملوم الانسانية**

رئيسة التحرير

د. و. حبة ناصر الحجري

- صدر
العدد الأول
في يناير ١٩٨١

- تلبي رغبة الأكاديميين
والمتقنين من خلال
نشرها للبحوث الأصيلة
في شتى فروع العلوم
الإنسانية باللغتين العربية
والإنجليزية، إضافة إلى
الأبواب الأخرى
الندوات، المناقشات
مراجعات الكتب،
التقارير.

توجه المراسلات إلى رئيس التحرير: ص.ب. ٢٦٥٨٥ الصفاة

رمز بريدي 13126 الكويت

المقر: كلية الآداب - الشويخ

هاتف: ٤٨١٧٦٨٩ - ٤٨١٦٢٦١ - ٤٨١٥٤٥٣ - فاكس: ٤٨١٢٥١٤