

فصول

مجلة النقد الأدبي

تراثنا الشعري

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع • العدد الثاني • يناير/فبراير/مارس ١٩٨٤

٦

البيديع في تراثنا الشعري

دراسة تحليلية

عاطف جوده نصر

١ - مَدْخَلٌ

عنى المشتغلون بالبلاغة والتقد من القدماء والمحدثين بتحليل القيمة الفنية لأنماط البيديع ، وميزوا بين ما هو بسبيل التعمل والتكلف والاستكراه ، وما سبق بطبع صحيح عفوى لا نبؤ فيه ولا غثائه . ولقد يدرك القراء أن الأدب في العصر الجاهلى لم يخلُ من هذه الأنماط التى كانت تتردد فيه لماماً ، ولم يخلُ كذلك منها الأدب في صدر الإسلام والعصر الأموى ، غير أن هذه الأشكال لم تكن قد أخذت بعد المصطلح الذى أطلق عليها في عصر العباسيين .

وقد عرفت طوائف من الخطباء والمتكهنين نمط السجع في العصر الجاهلى ، وكان هذا السجع يختلط أحياناً بضرور من التجنيس . وكان الخطباء يبيون به في المحافل والأسواق للمفاخرة أو المنافرة أو إصلاح ذات البين بين القبائل ، أو للتذكير بآلاء الله والدعوة إلى التأمل ؛ أما الكهان فكانوا يموهون بهذا السجع والجناس على العامة ، زاعمين معرفة الغيب فيما يتعلق بأمور الزواج والحرب والتجارة والتضحية لمجامع الأرباب .

وقد حفظت لنا الكتب أنماطاً من سجع المتنبئين من أمثال عفراء الحميرية ، وابنة الخس ، وحمل بن النابغة الهدلى ، وحازى جهينة ، وشق ، وسطيح ، وعزى سلمة ، وزبراء الكاهنة ، وعوف بن ربيعة ، وخنافر بن التوهم الحميرى ، ومسيلمة ، والفيظلة وسواد بن قارب الدوسى ، وابن الهيبان ، والمأمور الحارثى وسجاح . وحفظت لنا كذلك ضرورياً من سجع الخطباء أمثال قس بن ساعدة ، وأكثم ابن صيفى ، وحاجب بن زرارة والحارث بن ظالم ، وقيس بن مسعود ، وخالد بن جعفر ، وعلقمة بن علاثة ، وعامر بن الطفيل ، وزهير بن جناب ، والحارث بن كعب المذحجى ، وذى الإصبع العدوانى ، وأبى الطمحيان القينى^(١) .

وكانت أسجاع الكهان بعد الإسلام متأثرة بالسور القصصار مما نزل من القرآن في مكة ، كأنما رغبوا في أن يضاهاوا القرآن نظماً وأسلوباً ، فجاء ما قالوه خلقه ناقصة وشكلاً لا يخلو من قبح وركاكة وتشويه . وقد تميزت هذه الأسجاع بالجمل القصصار تُحرى فيها

إن هذه الأسجاع لم يصح ماروى منها صحة كاملة ؛ فبعضها إن لم يكن أكثرها ، مدخول انتحلته في العصور الإسلامية كتاب السير والرواة والإخباريون ، احتجاجاً لما أثار عن العرب من فصاحة وبيان وبلاغة ، أو برهاناً على ما في القرآن من تحدٍ وإعجاز .

يقدرونه أنه سجع فهو وهم ، لأنه قد يكون الكلام على مثال السجع وإن لم يكن سجعاً ، لأن ما به يكون الكلام سجعاً يختص ببعض الوجوه دون بعض ، لأن السجع من الكلام يتبع المعنى فيه اللفظ الذى يؤدى السجع ، وليس كذلك ما اتفق مما هو فى تقدير السجع من القرآن ، لأن اللفظ يقع تابعا للمعنى^(٤) .

وذهب ابن الأثير فى سرّ الفصاحة إلى أن الأسجاع حروف متماثلة فى مقاطع ، والفواصل عنده على ضربين ؛ ضرب يكون سجعاً هو ما تماثلت حروفه فى المقاطع ؛ وضرب لا يكون سجعاً وهو ما تقابلت حروفه فى المقاطع ولم تتماثل . ولا يخلو كل واحد من التماثل والتقارب من أن يأتى طبيعاً سهلاً متقاداً تابعا لها ، وقد يأتى بالصد من ذلك فيتبعه المعنى ، وهذا هو الذى يعرض الاستكراه وتحمل مؤنة الكلفة ؛ فإن كان من القسم الأول فهو المحمود الدال على الفصاحة ؛ وإن كان من الثانى ، فهو مذموم ناقص . وقد عارض ابن الأثير مذهب من ينفون السجع عن القرآن ؛ لأنه لو كان مذموماً لما ورد فى القرآن ، فإنه قد أتى منه بالكثير حتى إنه ليؤتى بالسورة جميعها مسجوعة ، كسورة الرحمن وسورة القمر وغيرهما^(٥) .

والحق أن الباعث على هذا الإشكال ، يمثل رغبة ملحّة فى تنزيه القرآن عما نعته الرمانى بمغايب السجع ؛ وهو موقفه للبلاغيين يناظره موقف طائفة من المتكلمين ، تأولوا بعض الآيات لنفى المجاز عن القرآن ، لما ينطوى عليه من شبه الكذب ومغايرة حقائق الأشياء . وهكذا نرى بعض القدماء متى تصدروا للتنزيل ، يروغون إلى نفي العيب تارة وإلى نفي الكذب أخرى ، بإبطال أن يكون فى القرآن سجع ومجاز .

ومما يؤسف له أن هذه النتائج الضعيفة لا تفضى إليه مقدماتها ، ولا تتفق مع اللغة العربية وما تميزت به من مروءة واتساع وفضل تفنن فى التعبير . وليس فى القرآن آية واحدة تدل على أنه كالم العرب بما لا يفهمون : « لسان الذى يلحدون إليه أعجمى وهذا لسان عربى ميين » النحل ١٠٣ ، « وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم » إبراهيم - ٤ ، « إنا أنزلنا قرآنا عربياً لعلكم تعقلون » يوسف - ٢ ، « إنا جعلناه قرآنا عربياً لعلكم تعقلون » الزخرف / ٢ ، « وكذلك أوحينا إليك قرآنا عربيا » الشورى / ٧ .

هذه الآيات وأمثالها تدل على أن القرآن إنما كلم العرب وفى ما كانوا يتعاطون من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وسجع وتجنيس ومقابلة ، ولا معنى عندئذ لتشدّد الرمانى فى التمييز الزائف بين السجع والفواصل . ولو كان السجع نقيصة أسلوبية فى ذاته ، تردد فى القرآن .

وإنما المذموم منه كل سجع يلوى المعانى ليسببها فى قوالب الألفاظ . إن التخوف على القرآن وتقديسه وتنزيهه إعجازه عن النقائص ، أمور أفضت بالوجدان الإسلامى رداً من الزمن إلى

الفواصل القاطعة ؛ لأنها أعون على الحفظ ، وأخف على الألسنة ، وأعلق بالعقول ، وألصق بالأفئدة . ومعلوم أن النبى عليه السلام نهى عنه بقوله « هذا من سجع الكهان » وفى رواية أخرى « أسجعا كسجع الكهان ؟ » فجعله مختصاً بهم بمقتضى الإضافة^(٦) . وذكر الجاحظ أن الأسباب الداعية إلى كراهة السجع ، أن كهان العرب الذين كان أكثر أهل الجاهلية يتحاكمون إليهم ، كانوا يتكلفونها ويحكمونها ، فوقع النهى عن ذلك فى الحديث لقرب عهد المسلمين بالجاهلية ، فلما زالت العلة زال التحريم^(٧) .

إننا لا نملك بين أيدينا نصوصاً نثرية أو شعرية أقدم مما وصل إلينا ، ولا شك أن ثم طائفة من النثر وأخرى من الشعر لم تحفظ الرواية من أمرها شيئاً ، لا كثيراً ولا قليلاً . وهذا الذى انطوت صفحته وجُهل أمره ، حرى - متى كشف عنه النقاب - أن يثير البحث عما إذا كان النثر الفنى قد سبق الشعر فى الظهور ؛ لأن تماثل الفواصل فيه مهد لنشأة القافية فى الرجز الذى نما من بعد فى المقطعات والقصائد الطوال .

وقد ثارت حول الفواصل القرآنية مشكلات نجدها عند ابن عيسى الرمانى وعبد القاهر الجرجانى وأبى هلال العسكري وابن سنان والقاضى الباقلانى وغيرهم ، وذلك أن نهى النبى عليه السلام عن السجع صريح ؛ فكيف ينهى عنه والقرآن لا يخلو منه ؟ إن النهى ليس على جهة الإطلاق ، مما يعنى أنه مقيد بسجع الكهان لما فيه من تكلف ونبوء عن الذوق وفساد فى الطبع ، وإلا فالسجع متى انقاد إلى المعانى ، لطف موقعه ، وتلقته النفس بالقبول والإذعان .

ومذهب الرمانى التفريق بين الفواصل والسجع ، وعدّ السجع عيباً والفواصل بلاغة . وقد ردّ عليه أبو هلال فقال : « » وكذلك جميع ما فى القرآن مما يجرى على التسجيع والازدواج مخالف فى تمكين المعنى وصفاء اللفظ ، وتضمن الطلاوة والماء لما يجرى مجراه من كلام الخلق ؛ ألا ترى قوله عز اسمه [والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات ضبحا ، فأثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا] قد بان عن جميع أقسامهم الجارية هذا المجرى من مثل قول الكاهن : « والسما والأرض ، والقرض والقرض ، والعمر والبرض » ، ومثل هذا من السجع مذموم لما فيه من التكلف والتعسف ؛ ولهذا قال النبى لرجل قال له : أندى من لا شرب ولا أكل ، ولا صاح فاستهل ، فمثل ذلك يُطل - أسجعا كسجع الكهان ؛ لأن التكلف فى سجعهم فاش ، ولو كرهه لكونه سجعاً لقال أسجعاً ثم سكت ، وكيف يذمه ويكرهه ، وإذا سلم من التكلف وبرئ من التعسف لم يكن فى جميع صنوف الكلام أحسن منه » .

أما الباقلانى فقال « ذهب أصحابنا كلهم إلى نفي السجع من القرآن ، وذكره أبو الحسن فى غير موضع من كتبه ، والذى

ومتى اقتفينا تاريخ المشكلة ، وجدناها تبسط ظلها على موروث الثقافة الإسلامية ، وما ألم بها من جدل ، ثم ما سيطر بهذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . إن هذه القطيعة بين اللفظ والمعنى ، لم يدرك العرب في جاهليتهم من أمرها شيئاً ، مما يجعلنا نظمن إلى أن هذا الفصل الحاد كان ثمرة تصورات مختلفة تعزى إلى أحكام القيمة ؛ فالألفاظ في تصورات المسلمين في العصر الوسيط ، توصف بأنها طينية مهافتة قابلة للصبورة والتغير ، أما المعاني فسموية ثابتة ، لا يطرأ عليها تغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفضت هذه الاعتبارات إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طبقي يلوذ بدلالات الشرف والخساسة ، وما هو عال وما هو متسفل لاصق بوخامة الطبيعة وبلادة الطينة . وعند أبي حيان التوحيدى ترديد لهذه التصورات في الإمتاع والمؤانسة وفي المقابسات ، غير أنه لم يأخذ هذه التصورات عن المشتغلين بالبلاغة ، وإنما أخذها عن أستاذه أبي سليمان طاهر بن بهرام السجستاني بوصفه من المتفلسفة الذين تأثروا بالأفلاطونية المحدثة : وهذا الذى شداه التوحيدى ، يعد عرضاً جيداً لمشكلة من مشكلات الثقافة العربية . ويكاد المذهب المجمع عليه عند المشتغلين بالبلاغة التراثية ، يعتمد ثنائية أنماط السجع ، تلك التى تتأسس وفق ثنائية اللفظ والمعنى . والمعول عليه في معيارية القيمة الفنية للسجع والجناس وما أشبه ، أن تكون المعانى هى المفضية إلى التجنيس والفواصل المسجوعة ، حتى لا يكون ما هو بسبيل الزخرف والتوشية متكلفاً مقحماً ؛ أما إن كانت الألفاظ هى الغاية المرجوة ، فحرى بالشاعر أو الكاتب أن يجتبط خبط عشواء ، وألا يواتيه الطبع بحيث تسعفه سجيته وفطرته .

إن التصورات القديمة عاجلت «محسناً البديع» ، بله الموضوعات البلاغية الأخرى ، انطلاقاً من هذه القسمة الصارمة ؛ فهذه كومة من الألفاظ ، وتلك كومة من المعانى . وكان لابد مع هذه الثنائية من البحث عن وسائط أو علامات تجعلها وجهين لعملة واحدة .

وليس شرطاً ضرورياً دخول الكلمة في نسق تعبيرى من أجل أن تنطوى على دلالة ؛ فاللفظ المفرد ، الذى يسميه منطقة العصور الوسطى «تصوراً» ، دال على ما وضع له ، واصطلاحاً الجماعة اللغوية على المفردات ، هو الذى يهبها دلالاتها . وفي الحقبة الأسطورية للغة لم يحدث هذا الفصل الذى بدا بمثابة عزل بين اللفظ والمعنى ، وكانت الأسماء متحدة بمسمياتها ، غير أن أزمة الإنسان لما انبثقت ، ووهن شعوره بالأساطير ، نشأت نظريات المعرفة لتفصل بين الاسم والمسمى ، والصفة والموصوف ، ولتمييز بين الذات والموضوع بضرور من العلو والقصد والشعور الوضعى .

إن الكلمة مفردة ومنعزلة عن السياق ، لا تخلو من دلالة على التصور ، غير أن التصديق بتعبير المناطقة ، ينمى التصور

أن يلوذ بما لا ينور النص القرآنى ، ولا يجلى بلاغته الرفيعة ونظمه المتلاحم ، ونسقه الأسلوبى الذى يسقى بماء واحد ، وهى فى الحقيقة مخاوف وتوجسات ، استتبت بذرتها فى تربة الجدل على أيدي المشتغلين بعلم الكلام ، ولم تلبث أن امتدت آثارها وتناثرت إلى الدرس البلاغى .

والحق أن أبا هلال وابن الأثير كليهما لم يتوقفا فى نفى السجع عن القرآن ، بل إنهما أقرا به ولم يريا فيه ما رأى الرمانى من عيب فى النظم ؛ ذلك أن الأسجاع فى التنزيل لم تسترقها الألفاظ ولم تستهوها ، وإنما كانت توابع للمعانى .

وهكذا نتبين فى تحليل القدماء للسجع والجناس ، أن الألفاظ والمعانى هى المحك الذى يرجع إليه ، والمعيار الذى بواسطته تتفاضل أنماط البديع فى قيمتها الفنية . وقد ربط الجرجاني فى الأسرار أشكال الزينة الأدبية بما يرام أداؤه من المعانى ؛ ولا يختلف مذهبه عن الآخرين فى التمييز بين بديع لا تقضى إليه المعانى إفضاء طبيعياً ، وآخر تقود المعانى إليه . ولا يخالف عبد القاهر فى هذا العرض عن مذهبه فى تقصى المعانى ومراعاة أنساق النظم ، والتمييز بين بديع تتطلبه الألفاظ تحقيقاً للفواصل المسجوعة ، وإن أفضى إلى ركافة العبارة وضعف الأسلوب وضحالة المعنى ، فيكون الساجع بعرض الاستكراه ، ولا يكاد يخلو من التعمل والتكلف اللذين ربما انتهيا به إلى ما يشبه ضرائر الشعر التى تدل على ضعف فى ملحوظ . وأما النوع الآخر فهو الذى تراعى فيه المعانى التى تنقاد إليها الألفاظ انقياداً ، فتقع اللفظة متمكنة فى غير ما نبو أو قلق أو فساد فى الذوق

وقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المقتضى اختصاص هذا النحو بالقبول ، هو أن المتكلم لم يقدر المعنى نحو التجنيس والسجع ، بل قاده المعنى إليهما ولن نجد أيمن طائراً ، وأحسن أولاً وأخراً ، وأهدى إلى الإحساس ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعانى على سجيته ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها^(١) . إننا نحن المعاصرين ندير ، إذا ما أخذنا فى حديث النقد الأدبى ، طائفة من هذه التصورات القائمة على ثنائية الألفاظ والمعانى فنقول ، هذا شاعر أو كاتب استرقت الألفاظ ، يكرهها خضعاناً منها لتأدية المعنى ، وذلك دان له المعنى فاتاه اللفظ طوعاً لا يبدى نفوراً ولا يظهر تأبياً . إننا أمام النص الأدبى لا نواجه ، كما واجه القدماء ، هذه القطيعة بين اللفظ والمعنى ، ولسنا نودّ كذلك أن نعيد قولهم جذعا . لقد ميز القدماء فى إطار الألفاظ والمعانى بين نمطين من البديع يثولان إلى وضعين محددتين ؛ فإما أن تستدعى الألفاظ المعانى ، وإما أن تنسج المعانى الألفاظ ، وأولها بعرض الاستكراه والصنعة ، وثانيها أخذ بسبب الطبيعة الأدبية الجاذبة بمعانيها أنساق الجمل ، حتى إنها لتضع السجعة فلا تجد عنها حولا ، ومتى استبدلت بها غيرها ، اختل ميزان الصياغة .

بإدخاله في نسب وإضافات . وهكذا تبدو دلالة اللفظ غير المرتبط بسياق ، تصوراً لما تواضعت عليه الجماعة ، أما النسب بوصفها روابط وعلاقات ، فحزى أن تعقد الدلالة ، لما توقعه من تضاييف بين ألفاظ يتغذى بعضها ببعض في وضع تداخل واندماج .

وقد حفلت كتب اللغة بباب مهم يدور على ما يُسمى «الاتباع» . وفي هذا السياق ذكر أبو علي القالي أنه يقع على ضربين : فضربٌ يكون فيه الثاني بمعنى الأول فيؤتى به تأكيداً ، لأن لفظه مخالف للفظ الأول ؛ وضرب فيه معنى الثاني غير معنى الأول (٧) . والاتباع بضريه يقدم لنا ما نسميه سجعاً أو جناساً ؛ وبعبارة أخرى ، إنه يتيح جناساً أشرب سجعاً ، وسجعاً سيط به جناس .

وينحصر الإتيان في طوائف من الكلم ، مما يسوغ أنه بسبب السماع وليس بسبب القياس . قال أبو علي القالي : ومن الإتيان قولهم : عطشان عطشان ، والنطيش مأخوذ من قولهم ما به نطيش أى حركة فهو عطشان قلق ، ... ويقولون شيطان ليطان ، أخذوه من قولهم لا ط حبه بقلبي أى لصق ... ويقولون غنى ملى ، وخبيث نبيث أى يثبت أمور الناس فيستخرجها ، ... ويقولون خفيف ذيف أى سريع ، وقسيم وسيم ، وقبيح شقيح ، مأخوذ من قولهم شقق البسر إذا تغيرت خضرته بحمرة أو بصفرة ، ... ويقولون كثير بثر وهو فى معناه ، وضليل بئيل وهما بمعنى واحد ، ... وشحيح نحيج وهو الذى يتنحج إذا سئل عن الشيء للؤمه ، إلى آخر ما ورد فى باب الإتيان .

٢

المقابلة بين الوجّه المنطقى والوجّه اللغوى

إن المقال معنى بدياً بتحليل التقابل والتطابق في تراث الشعر العربى ، للتمييز بين طابعه الزخرفى الشكلى ، وما يمكن أن يستند إليه من أساس أنطولوجى . صحيح أن التقابل يتحقق بلاغياً في الشعر وفى النثر الفنى ، غير أننا نود أن نتعرفه فى مجال المنطق ثم فى مجال علم اللغة .

وتعنى المقابلة فى المنطق الأرسطى ، التقابل بين الألفاظ . وقد حدد المناطق للتقابل أربعة أنواع تتول إلى تقابل المتناقضين وتقابل الضدين وتقابل المتضاييفين وتقابل ما يعرف بالعدم والملكة .

أما تقابل التناقض فيكون بين لفظين أحدهما ثابت والآخر منفى يسمى عند المشتغلين بالمنطق «محصولاً معدولاً» ، نحو عالم ولا عالم وإنسان ولا إنسان . والأمر فى تقابل النقيضين أنها

لا يجتمعان ولا يرتفعان ؛ إذ الشيء لا يخلو عن الانصاف بواحد منها . أما تقابل التضاد فيقع بين لفظين يدلان على صفتين بينهما بون فى الخلاف ، كالعالم والجاهل ، والأبيض والأسود . ويشبه تقابل التضاد تقابل التناقض فى أن اللفظين المتضادين لا يصدقان معاً على شيء واحد فى آن واحد . ويختلف هذا الضرب عن تقابل التناقض فى أن المتضادات يمكن أن توجد بينها متوسطات ، كالشبهة وهى لون بين البياض والسواد . والمتضادان لا يصدقان معاً على شيء واحد .

ولا ينشأ تقابل التضاييف إلا بين لفظين لا يفهم معنى أحدهما إلا بالآخر ، كالأبوة والبنوة ، والذكورة والأنوثة ؛ وهذا تقابل منه مطلق ومنه نسبي ، قابل لطروء الزيادة والنقصان . ويدور تقابل العدم والملكة على وجود صفة أو انتفائها . ومن هذا القبيل التمثيل بالعمى والسكون والموت ومقابلاتها الماثلة فى البصر والحركة والحياة . والسبب فى هذا التقابل واحد ؛ إذ متى وجد وُجدت الملكة ، ومتى غاب أوجب عدمها ، كالقوة التى تدفع الشيء المتحرك ، إن وجدت ووجدت الحركة ، وإن غابت حصل عدم الحركة وهو السكون (٨) .

إن الوضع الدلالى للبديع يدل على أنه بسبب الجديد والمختر والمستنبت والمحدث على غير مثال سابق محتذى (٩) . والبديع فى وجدان الثقافة الإسلامية ، اسم من الأسماء الحسنى التوقيفية ؛ فالله موصوف بأنه البديع ، أى الذى خلق على غير مثال يحاكيه ومحتذيه ؛ إذ لو كان ثم مثال يخلق على غراره لأشعر هذا الوضع بنقص فيه كما هو مذهب المشتغلين بالجدل والكلام . ولا شك أن المطابقة والمقابلة من بين أنواع البديع ، تأثر مفهومها لدى الشعراء والكتاب والنقاد فى العصر العباسى ، وهو العصر الذى ازدهرت فيه الترجمة عن التراث اليونانى ولا سيما منطق أرسط الصورى ، بالتصورات المنطقية للتقابل بأنواعه المختلفة .

وللدلالة على التقابل وضع بينه علماء اللغة ، يتمثل فيما يُعرف «بألفاظ الأضداد» ؛ وهى طائفة من الألفاظ والدلالات تطل على الشيء أو الصفة وما يقابلها . ولا سبيل إلى معرفة الدلالة المعنوية إلا بقرائن تقوى الوجه المقصود .

ومن هذا القبيل أن العرب تصرف معنى «الناهل» | العطشان والريان (١٠) . وذكر ابن منظور أن النهل : الر والعطش ، ونقل عن الجوهري وغيره أن الناهل فى كلام العرب العطشان ، وأنه الذى قد شرب حتى روى . قال ابن برى وشاهده بمعنى العطشان قول ابن مقبل :

يدود الأوبد فيها السموم ذباد المجر المخاض النها

ابن سیده أن ضدَّ الشيء وضديده وضديده خلافه . وعن ثعلب وحده أن الضد المثل ؛ والقوم على ضد واحد إذا اجتمعوا عليه في الخصومة ؛ وفي التنزيل « ويكونون عليهم ضيِّداً » . قال الفراء : أى عوناً . وقال ابن السكيت : حكى لنا أبو عمرو ، الضدُّ مثل الشيء ، والضدُّ خلافه^(١٤) .

إن لدينا حتى الآن مستويين يعبران عن بنية منطقية وأخرى لغوية ، وتعد المحاوراة التي دارت في القرن الرابع الهجري ، بين أبي بشر متى بن يونس القناني المنطقي وأبي سعيد السيرافي النحوي ، وثيقة معبرة عن جدلية التقابل في ذلك العصر ، بين الفكر اليوناني والفكر النحوي العربي ، وفي المحاوراة - كما سجلها ورواها أبو حيان التوحيدى في الإمتاع والمؤانسة - مسائل ومشاكل تتعلق بالمنهجين ، سيقت على نحو لا يخلو من الزاوية والاستخفاف والمصادرة . ومن اللافت فيها خاتمتها التي انتهت إلى أن المنطق نحو ، وأن النحو بدوره منطق . ذلك بأن المنطق يكفل صحة البرهان والقياس والتحليل ، ويميز في هذا المجال بين الصحيح المستوي والفساد العقيم ، وكذا النحو ، يحدد أوضاع الإعراب لبيان ما بين الكلم من علاقات يتحقق من خلالها فهم التركيب اللغوي والوقوف على معناه .

وكان يكفى في تلك المحاوراة ، التسليم ببداهة أننا نفكر باللغة ؛ وهى بداهة تجعل من النحو والمنطق وجهين لحقيقة واحدة ، وإن اختلفت السبل المفضية إليها . وتدور المشكلة كما طرحها السيرافي ومتى ، على جملة من تصورات القرنين التاسع والعاشر ، من أهمها تأكيد أن المنطق مهتم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فبالعرض ؛ وأن النحومعنى بالألفاظ ، فإن عن له اهتمام بالمعنى فبالعرض لا بالأصالة . على هذا النحو لم تنشأ القطيعة غير المسوغة بين الألفاظ والمعاني في مجالى النحو والمنطق فحسب ، وإنما امتدت أيضاً إلى علوم البلاغة والنقد والجدل .

وقد فطن السوفسطائيون في حدود اللغة اليونانية إلى ألفاظ الأضداد ، وأداروها في مجادلاتهم وتعاليمهم ، إظهاراً للتفوق والبراعة ، وقطع الخصم بالحجة تموه وتبني على دالتين متضادتين للفظ واحد ؛ وأما العرب فلم يكن لهذه الألفاظ عندهم دور في بث التعليم المغلوط .

وتدل هذه الألفاظ في العربية على أن اللغة بلغت في تاريخ تطورها النفسى والوجدانى والاجتماعى مرحلة جعلتها تعبر بالكلمة الواحدة عن وجهين متقابلين ، واضعة الدلالة على هذا النحو كىما تحتضن الأطراف المتقابلة ، ومُرسية هذا الديالكتيك اللغوى الذى يحتضن الأطراف المتقابلة وجهات الدلالة المتجاذبة . وجرى بهذا التجاذب أن يتيح مرونة في الانتقال من معنى إلى معنى ، سواء كان ذلك في الإبداع الأدبى ، أو فيما يتعاطى الناس من أحاديث وحوار .

وشاهده على توجيه المعنى إلى الارتواء قول النابغة :

الظاعنُ الطعنة يوم الوغى ينهلُ منها الأسدُ الناهلُ

ومن ألفاظ الأضداد ما ذكر ثعلب في مجالسه ؛ إذ نصَّ على أن المعين صفة للماء الجارى السائل قلَّ أو كثر ، وذكر في قولهم أخذ الشيء عنوةً ؛ أنهم يصرفون الدلالة إلى الأخذ عن طاعة أو عن تاب وكراهة ، وأنشد في هذا التضاد قول كثير عزة :

فما أسلموها عنوة عن مودة ولكنَّ بحدِّ المرهفات استقلها

ومن ألفاظ الأضداد قولهم « وشلَّ » للماء أو الدمع قلة وغزارة ؛ وبالكثير فسر بعضهم قول جرير بن الخطفى :

إن الذين غدَّوا بلبك غادروا وشلاً بعينك ما يزال معينا^(١٥)

وفي التنزيل القرآنى طائفة من ألفاظ الأضداد كالقرء والدلوك . وقد وقع بين المفسرين خلاف لتحديد الدلالة المقصودة ، راغوا فيها إلى قرائن وشواهد من الشعر ولغة العرب .

أما القرء فتحمل دلالاته على طمَّث المرأة وطهرها ؛ وقد فتح هذا الحمل على الوجهين باب الخلاف والاجتهاد للوقوف على معنى الآية : « والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء » . وبينما ذهب الشافعى وأهل الحجاز إلى معنى الطهر ، ذهب أبو حنيفة وأهل العراق إلى معنى الطمَّث .

واختلفوا في الدلوك الذى ورد في القرآن : « أقم الصلاة لدلوك الشمس » ، وقالوا : الدلوك من قوهم : دلكت الشمس غربت ، وقيل اصفرت ومالت للغرب ، ودلكت زالت عن كبد السماء . قال الشاعر :

ما تدلك الشمس إلا حدَّو منكبه
في حومة دونها الهامات والقصُر

وروى جابر عن ابن عباس أن دلوك الشمس زوالها . قال ابن منظور : ورأيت العرب يذهبون بالدلوك إلى غياب الشمس . قال الشاعر :

هذا مقامُ قدمي رباح ذبَّ حتى دلكت برّاح

ومما يقوى دلالة الغروب قول ذى الرمة :

مصاييح ليست باللواتى يقودها

نجوم ولا بالأفلات الدوالك^(١٦)

والضدُّ في كلام العرب يحمل على المخالف والمائل . قال الليث : الضد كل شيء ضادٌ شيئاً ليغلبه ؛ فالسواد ضدُّ البياض ، والليل ضد النهار ، إذا جاء هذا ذهب ذلك . وذكر

إن الزينة على هذا النحو تتعلق بموضوع ما ، وتحيل على من يزين أو يزين إحالة مليئة بالقصد . وليس الموضوع الذي نزينه خارجياً عنا بالضرورة ، فنحن أنفسنا نبدو موضوعاً للزينة في بعض الأحيان ، ولا ينطوي الموضوع بالضرورة على قبح ما نرغب في إخفاء معالمة ، لأنه ربما تضمن قيمة جمالية نرغب في إبراز معالمها .

والزينة أمر لاحق يعرض ويعن ، إنه مضاف من خارج للطبيعة التي نقصدها ، غير أنها حالما تتحقق تلتحم بالموضوع . والمسألة من بعد خاصة بما نسميه التفنن والبراعة ؛ ذلك أن من الزينة ما يبدو وكأنه بضعة من الطبيعة ذاتها ، ومنها ما يظهر نافرأ غير مستقر في موضعه الملائم ، لفساد في الذوق أو الطبع أو الحس الجمالي . وهي عندئذ ناتجة لا تراوغ ؛ ففي المراوغة المتقنة تخفى الزينة طبيعتها المصنوعة ، لتتحول إلى ضرب من الإيهام بالطبيعي والإيجاء بما هو غفل وخام .

إن ما نتخذه للزينة ليس دائماً ذا طبيعة جامدة ، كالمطرز من الثياب ، والتمين من قبي المعادن والأحجار ، وذلك أن الطبيعي الحى يتخذ كذلك للزينة ، كالزهر ونبات الظل والطيور والأسماك الملونة . وهذا كله مؤذن بأن الزينة تكتسب دلالتها من الجامد والحى ، وتستمد قيمتها من الطبيعي وغير الطبيعي .

إن الرغبة في التزين والتجمل ، تتكشف عند الوصف في مستويات متفاوتة ، تفاوت الصارخ الزارع والهادئ الساجي ، وتختلف اختلاف المتنافر الناشز والمنسجم المتألف ، وبنى القصد في الوصف الظواهرى للزينة ، عن إحالة على الشعور . والزينة ذاتها أسلوب متفاوت ، والإحالة فيها على القصد ، تتخذ شكل شعور وضعى . إنها تقتضى ، سواء كانت بسبيل التقنى والصناعى والموضوعات المحسوسة ، أو كانت بسبيل البديع فى الأدب وفن القول ، ضرباً من العلو والتجاوز ، يتخذه الوعى مؤسساً قيمة الزينة فى شكل نسق من العلاقات المتبادلة بين الوعى الذى يضفى القيمة ، والموضوع الذى يزين على هذا النحو أو ذاك .

ومن اللبس تصور الزينة موقوفة على الوجه التقنى ؛ ذلك أنها تتجلى أيضاً فى السلوك الأخلاقى والمواقف الاجتماعية والأحوال النفسية . إننا قد نزين لأنفسنا أو لغيرنا أن نتهك إلزاماً أخلاقياً أو قاعدة قانونية ، وقد نجمل بالقدر ذاته الحق والخير ، غير أن تزين مالا يفتح إلا فى حمأة الغواية ، يبدو بمثابة تسويل وترغيب - فى - ، وكأننا نعلن بهذا التجميل للمسيح من الفعل والسلوك ، عن غبطة مستسرة وابتهاج خفى بالرديلة التى تضعنا فى سياق انتهاك وإباحة وتجاوز للمحظور ؛ أما تزين الفضيلة - وإن كانت جميلة فى ذاتها - فإنه يضم إلى - الترغيب فى - الترغيب - عن - .

لقد فطن القدماء لهذه الظاهرة ، غير أنهم لم يتخذوا منها سبباً لتركيب أفضية وبراهين وأقيسة على غرار ما كان السوفسطائيون يصنعون . ولعلنا نقع على شىء من هذه الأغاليط عند المناطقة المسلمين الذين لم يتخذوا هذا الضرب من التضاد بضاعة مزجاة للتكسب ، وإنما كانوا يسوقونه فى كتبهم على سبيل التمثيل لفساد القياس أو البرهان . ولعلهم كانوا يهيبون بالفاظ الأضداد فيما يعن من خصومات ، وما يعرض من مواقف تقتضى الهجاء أو التنصل وتبرئة الدمة .

قال ابن منظور فيما نحن بصدده ، كَجَّ أمه وملجها إذا رضعها ، وملج المرأة نكحها . وذكر أعرابي رجلاً فقال : ماله ليج أمه ؟ فرفعه إلى السلطان ، فقال : إنما قلت ملج أمه أى رضعها ، فحلى عنه السلطان السبيل^(١٥) .

٣

تحليل نفسى وجودى لمفهوم الزينة فى البديع

بينما يخفى السجع والجناس فى أكثر الأحوال بتوفير ضروب من الإيقاع تمس الشكل الخارجى أكثر مما تمس التركيب الداخلى للنص الأدبى ، تخفى المقابلة والطباق بالالتحام بالعمق ، إن جاز لنا أن نهيب بهذه التصورات الطبوغرافية ، غير أنها ربما اتجهت هذه الوجهة التى تعنى بالسطح أكثر من عنايتها بالعمق .

إننا نجابه من خلال المطابقة والمقابلة طابع المفارقة ، على نحو يسمح لنا بتصور الاختلاف بين التطريب الأدبى ، وتوليد المتألف من المتعارض والمنسجم من المتقابل . هذا الضرب من الإيقاع المركب ، يختلف عن إيقاع السجع والجناس فى بساطتها ومباشرتها ، وربما فقدت هذه القيمة فإذا هو بسبيل الزخرف والتوشية ، شأنه شأن السجع والتجنيس .

إن التساؤل عن دلالة الزينة ، يحيلنا على الماهية والمعنى الموضوعى للظاهرة متجلية فى آفاقها المتنوعة . ولا بأس من الإحالة على المعنى مأخوذاً فى ظهوراته المختلفة ، ومقارنة بعضها ببعض ، استخلاصاً لعيان ماهوى ربما أفاد فى تعرف البديع الأدبى ، ما دام بسبيل الزخرف والزينة .

وتنصرف الدلالة اللغوية للزينة إلى معنى التجميل والتنسيق والتحسين ، ويتردد هذا المعنى فى الاستعمال اللغوى ، الشائع منه والتميز ؛ فالمرأة تزين ، والرجل يتجمل ويتنوق ، والضالع فى الجريمة يزين لنفسه أولغيره ارتكابها ، والمدن والعواصم تزين شوارعها وميادينها بالتماثيل والأضواء والخضرة الزاهية . وفى التنزيل تزين الحياة الدنيا بالأموال والأولاد ، ويزين الشيطان سوء الأعمال ، وتزين قلوب المؤمنين بالتقوى .

ويكشف هذا الولع بالبديع عن فضل اهتمام بالشكل ، وحرص على زخرفته بضروب من الزينة ، منها الملتهب المتأجج ، والصاحب الزاعق ، والدافئ الرفيق ، والهاديء الساجي .

إن شعورنا ونحن نشاهد قطعة فنية مفرقة في الزخرف ، يشبه شعورنا ونحن نقرأ القصائد التي توخى الشعراء فيها صناعة البديع . وشعورنا في الوضعين يبدو بمثابة من يتأمل ضرباً من المهارة والحدق والإتقان . وقد تدعو المهارة إلى الإعجاب ، ولكنها لا تثير الدهشة من الصور التي يبدعها خيال موهوب .

إن الموضوع ذاته في سياق البديع ، يمارس لعبة الاختفاء والظهور . وفي هذا السياق تبدو أنواعه المختلفة بمثابة جشطلتات أساسية وأرضية للصيغة . وفي البديع المفرط يبدو التزيين والزخرف ، الأرضية والصيغة معاً ، مما يفرض بالمشاهد أو القارئ إلى حشد نوع من تأمل البراعة والحدق والتعمية . وذلك أننا عندما نكدّ الفهم اللغوي للصنعة البديعية التي لا تخلو من غرابة ومخاتلة ، تلفتنا بدياً تحويرات الزينة ، فنصرف عن المضمون إلى الشكل ، ونتابع بشغف التعقيد البديعي كما نرده إلى بساطته الأولى . وحرى بهذا التزيين أن يكرّ بنا ويثير فينا لذة مسترخية واهنة ، ونحن نتأمل مهارة الشاعر وحذقه صنعتته وهو يفك الألفاظ ويعد تركيبها ، ويقابل بينها ويصحفها ويحرفها ويرفوها ، على غرار التباديل والتوافيق الرياضية .

إن للزينة أساليب وسبلاً ترتبط بالذوق الفردي الخاص والاجتماعي العام ، متجلياً في مجموعة من الأنماط والتقاليد ، ولها من هذه الوجهة مراحل زمنية وأطوار تاريخية تختلف باختلاف العصور والأجناس والشعوب .

ويبدأ في الأغلب نمط الزينة فريداً ، ثم لا يلبث بواسطة التقليد والعدوى والمؤسسات الاجتماعية كالأندية والمحافل والندوات وأجهزة الإعلام ، أن يتهياً له مستوى عام ، بحيث يحقق هذا الأسلوب أو ذلك ذبوعاً سريعاً لمجموعة من الأنماط التي تأخذ وضع متحد وإجماع عام . وعلى هذا النحو لا يحقق الأديب في أكثر الأحيان شعوراً وضعياً يراجع من خلاله الإبداع الفني ، كما يحدث انقطاعاً مباعثاً لسلسلة التقليد الآلي . وربما يلجأ الذوق العام في مساق الزينة إلى إحياء أساليب قديمة . ولا يختلف الأدب في ذلك عن الأزياء والأصباغ وطرز الأثاث والبناء ، فلكل عصر وجيل ذوق وأنماط من القيم .

لقد أطلق القدماء والمحدثون مصطلح «المحسنات البديعية» على طائفة من الأساليب التي تعتمد الزخرف والتوشية والتزيين ، ووصف القدماء والمحدثون بعض الشعراء بالصنعة ، ليميزوا بينهم وبين شعراء الطبع والديباجة ؛ وهو تمييز يأخذ في الحسبان ، الاحتشاد للبديع بأنواعه المختلفة . أما فيما عدا هذا

ولئن قدم لنا التحليل النفسي عند فرويديين مجموعة من الدوافع المتباينة ، كالنرجسية والرغبة الآسرة في الاستعراض ، والنظرية وما أشبهه ، لقد بات عاجزاً عن تأسيس العيان الماهوي وغير قادر على استكناه المعنى الموضوعي للزينة .

إن التزيين وإن كان يضيف على الموضوع شيئاً ما ليس من طبيعته ، فإنه في الوقت ذاته لا يفرغ الموضوع من طبيعته تماماً . إنه يغطي جزئياً الطبيعة الجوهرية للشيء ليظهرها في سياق مختلف . إنه حجب لكشف وتغطية لإظهار ؛ وهو بعد يتراوح بين الإتقان والتآلف ، والفجاجة والتنافر .

إن الملاحظة المباشرة للموضوع الذي نقصده بالزينة ، نجعلنا نميز فيه بين الأصلي في ضرورته ، والزائد في طروئه وعرضيته ، مما يسمح للشعور أن ينحى هذا الذي ألحق بالطبيعة . وفي الزينة غرابة وتقنية تجميلية ورغبة في التجاوز ، تتمثل في أن يكون الموضوع مطابقاً وغير مطابق لطبيعته في آن واحد . والتجاوز مسلك يقتضى ما منه التجاوز وما إليه التجاوز .

إن الزينة البديعية في الأدب غير مُنبئة الصلة بالفنون العربية الإسلامية ، فهذه الفنون سواء في طابعها الجمالي الخالص أو طابعها النفسي ، يكشف قدر منها عن ولع بالزخرفة التي استمدت من أشكال تجريدية ، كالأسطح المتقاطعة والدوائر المتداخلة ، أو أشكال محسوسة كورق النبات . وتغلغل هذا الشغف بالزخرف والزينة في الموسيقى التي اعتمدت تكرار الوحدة في الإيقاع ، أكثر من اعتمادها على توليد التآلف من اللحن المتقابلة . وتكاد الصنعة البديعية على هذا النحو تكون عنصراً مميزاً لكثير من منجزات التشكيل والعمارة والموسيقى وفنون القول . ولا يخفى ما بين الفواصل المسجوعة في النثر وفن الأرابسك من شبه لا ينكر ؛ ففي كليهما إهابة بالتمائل وتكرار الوحدة . غير أن تكرار الوحدة في الفواصل مرن متسع مرونة اللغة واتساع ألفاظها . وعلى هذا النحو ذاته يماثل التجنيس في الشعر والنثر ، متى أخذنا في الحسبان أنواعه المتعددة ، كالتمام والمرفق والمصحف والمحرف والمقلوب والملفق ، ما نلاحظه في الفنون العربية الإسلامية من تقليد وتنويع للوحدات الزخرفية .

على هذا النحو يتسع مفهوم الزينة البديعية ليشمل ما أفرزته الثقافة العربية من فنون في العصر العباسي وما تلاه من عصور . وهي زينة لم نكد نحس بها لا في العصر الجاهلي ولا في صدر الإسلام والعصر الأموي . وقد بلغ الإغراق في الزينة والولع بالزخرف والتوشية شأواً بعيداً في عصور التدهور الثقافي والانحطاط الأدبي ، حتى كان التفنن في البديع معياراً تقاس به الفنون كلها ، ولا سيما فن الشعر .

الحسبان ، فإن القدماء عدّوا الشعر كله ضرباً من صناعة الكلام ، يشهد لذلك ما أداروه في معجمهم النقدي من ألفاظ تحيل على جملة من الفنون التقنية ، كصياغة الذهب والفضة ، وتسهم البرود ، وصنع الثياب ونظم العقود .

ولهذه النظرة مسوغات تتول إلى الترف والرفاهة ، وما عرفه الناس من صناعات وحرف في العصر العباسي ؛ وهو العصر الذي شهد صناعة البديع ، والاتجاه بالأدب لدى طوائف من الشعراء والكتاب ، إلى الزخرف والزينة والتحسين .

ومما يضاف إلى هذه الاعتبارات ، استكاف المشتغلين بالنقد والدرس البلاغي ، من وصف الشاعر أو الكاتب بالخلق والإبداع ، لما يثيره هذا الوصف من أزمت دينية ؛ إذ الإبداع بوصفه الخلق على غير مثال يحتذى ، صفة للوجود القديم واسم من أسماء الله ، غير أن هذا التخرج الجدلي ، لم يمنع بعض المتفلسفة من المسلمين ، من أن يطلقوا على الله اسم الصانع ، محتدين في هذه التسمية الديمورجوس الأفلاطوني .

وربما كان الإغراق في الصنعة الزخرفية والزينة البديعية ، قريناً لما أصاب العصر العباسي الذي شهد هذه الظاهرة من أساليب البذخ والترف والمدنية . ذلك أن مما يجمع بين النمطين ، نمط البديع في الأدب ونمط الرفاهة في العيش ، أنها كليهما بسبيل الترف الفائض عن الحاجة الأساسية في الأدب وفي أسلوب الحياة .

لقد انخرط بعض الشعراء والكتاب في البديع فالزموا أنفسهم بما لا يلزم ، وفرضوا على أدبهم قيوداً كانوا في غنى عنها . وفكرة القيد هذه ليست بمعزل عن الصنعة البديعية ؛ ذلك أن كتاب البديع وشعراء وضعوا أنفسهم في هذه القيود باختيار حر ، كأنما رغبوا في استعراض إمكان الإبداع من خلال ما يكبل ويقيّد .

وشتان بين حركة حرة مرنة طليقة ، وأخرى مغلوطة مصفدة ، غير أنها لا تخلو من كشف عن ضرب من البراعة في إبداع مشروط بلزوم مالا يلزم ووجوب مالا يجب . إن الغاية من القيد ، الاتجاه إلى نوع من التكبيل الذي لا يتيح الحركة إلا في أضيق الحدود ، إنها حركة محاصرة تعبر عما يكف ويلزم باتجاهات محددة . وفي الأدب الذي يعول على الزينة البديعية يتحد القيد والمقيد ؛ فالأديب يقرن نفسه في أصفاد يحكم صنعته ، فتحكم هي الأخرى الدائرة وتضيّقها ؛ وهكذا يبدو الالتزام بطرز الزينة البديعية كاشفاً عن حرية اللا حرية ، إنه بتعبير استعاري ، أن يرقص الشاعر وهو مقيد بخيوط من حرير . والزينة من بعد اختيار لضرورة فارغة تفرضها في عصر من العصور أنماط الذوق الفني .

إن البديع نمط يتسع ليشمل الفنون كلها متى استحوذ عليها هذا الطابع . ويتيح لنا هذا التصور أن نتحدث عن وحدات بديعية في المعمار والتشكيل والموسيقى ، بله نتحدث عن أسلوب بديعي لمجموعة من القيم والسلوك والمواقف . ولكن ألا يحق لنا ونحن نحلل البديع بمفهومي العام والخاص ، أن نتساءل عما إذا كان مسلك التزييق ينطوي على وجوه إيجابية ؟

ليكن البديع على هذا النحو أو ذاك ؛ ليكن قصداً إلى التحسين ورغبة في التجميل ، وشغفاً بالزخرف والتزييق ، وولعاً بلزوم مالا يلزم ، واختياراً للعب المقيد ، والدخول في قوالب محكمة وأنماط صارمة ، أفليس يكشف برغم هذه الاعتبارات كلها عن ضروب من الإغراء بصرف الانتباه ، والانحراف بالتأمل عن المضمون إلى صيغ الأشكال ؟

لقد درج كثير من الناس بحكم عادات فكرية وقيم موروثية ، على الزرابة بالشكل والتهوين من أمره ، لأنه صائر متغير قابل للتدور والتهافت ، مع أن للشكل قيمة معطاة في تجليه ، وانتظاماً داخلياً وبنية تتأثر بالحذف والإضافة .

إن لوحدة الشكل بتعبير الجشطلتيين صيغة ومحيطاً خارجياً وانتظاماً^(١٦) . ولا يخلو الأسلوب البديعي - مهما تكن قيمة الزينة - من صيغة تثير الاهتمام . إننا نميز فحسب ، بين البديع عندما يكون أسلوباً مقصوداً لذاته ، وبين هذه الزينة نفسها عندما تلتحم بالمضمون .

ومن اللافت في التحليل الجمالي أن المعنيين بالإستطيقا كثيراً ما يحيلون في تعرف قيمة الزخرف والزينة إلى طرز الأبنية ، وقلما يحيلون على فنون القول . وقد ذهب جورج سانتايبانا G. San-tayana في وصف العلاقة بين الشكل أو الصيغة والزخرف العرضي ، إلى أن جمال الشكل هو آخر شيء يبدي به إعجابنا ، سواء كان ذلك في الموضوعات الطبيعية أو غير الطبيعية . غير أن الإعجاب بجمال الأشكال ليس بالأمر اليسير ؛ لأنه يقتضى منا لنستمع به وقتاً وتدريباً كافيين ، أن يكون إدراكنا الحسي على درجة عالية من الصحة والإحكام . واللذة الجمالية التي نتمتع بها أنفسنا ونحن نشاهد الفنون التشكيلية ، إنما تبدأ بالرمزية والزخرف العارض . إنها لذة تكمن في الشعور بثناء المادة ووفرة الزينة وتنوعها ، أكثر مما تكمن في الشكل ذاته .

ويميز سانتايبانا في سياق الأعمال الفنية بين مصدرين مستقلين يولدان التأثير ، يتول أولهما إلى الأشكال ذوات الطابع النفعي وهي الأشكال التي يتولد منها الطراز على نحو شامل ، وذلك عندما نرفع الشكل إلى مستوى مثاله بتأكيد سماته الجوهرية التي تبعث اللذة فينا . وأما المصدر الثاني فيتمثل في جمال الزخرف والزينة ، عندما ينبثق من إثارة الحواس ، أو إثارة الخيال بواسطة

فأبدلوا مكان «سوية» «جميعه» ؛ لأنها أليق في المقابلة . وأنكر الأصمعي قول ذي الرمة :

ألا يا أسلمي يا دارمي على البيل
ولا زال منهلاً بجزعائك القطر

وقالوا : الجيد في هذا المعنى قول طرفة :

فَسَقَى دِيَارَكَ غَيْرَ مُفْسِدِهَا صَوْبُ الرِّبِيعِ وَدِيمَةُ تَهْمَى

ومما عده المرزبان من قبيل التناقض قول أبي نواس يصف الخمر :

كَأَنَّ بَقَايَا مَا عَقَا مِنْ خِيَابِهَا تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي سَوَادِ عِذَارٍ
تَرَدَّتْ بِهِ ثَمَّ أَنْفَرَى عَنْ أَدِيمِهَا تَفْرَى لَيْلٍ عَنْ بِيَاضِ نَهَارٍ

ذلك أنه شبه الحجاب بالشيب وهو جائز ، لأن الحجاب يشبه الشيب في البياض وحده لا في شيء آخر غيره ، والحجاب الذي جعله في البيت الثاني كالليل هو الذي في البيت الأول أبيض كالشيب ، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار ، هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار . وليس في هذا التناقض منصرف إلى جهة من العذر ، لأن الأبيض والأسود طرفان متضادان ، فليس يجوز أن يكون شيء واحد يوصف بأنه أبيض وأسود إلا كما يوصف الأدكن في الألوان بالقياس إلى كل واحد من الطرفين اللذين هو وسط بينهما ، وليس فيما قال أبو نواس حال توجب انصراف ما قاله إلى هذه الجهة .

وكثيرا ما كان الشعراء يتناشدون على سبيل المحاجة التي ربما أخذت شكل البحث المنطقي في استواء القول أو الوقوع في التناقض . روى عن مسلم بن الوليد أنه قال لأبي نواس : كيف يستوى قولك :

ذَكَرَ الصَّبُوحَ بِسُخْرَةِ فَارِتَاحَا
وَأَمَلُهُ دِيكَ الصَّبَاحِ صِيَاحَا

فكيف يكون ارتياح وملل ؟ فقال أبو نواس : هذا لا عيب فيه ولكن ما معنى قولك ؟

عَاصَى الْغَرَامِ فَرَاحَ غَيْرَ مُفْنَدٍ
وَأَقَامَ بَيْنَ عَزِيمَةٍ وَتَجْلُدٍ

وهذه مناقضة لأنك جعلته راثحا مقبلا^(١٨) .

وتدل هذه الآراء على تأثر الذوق القديم بشيء من مباحث المنطق . ولا تشريب على الشعراء في بعض ما عيب عليهم ؛ فلشعر منطق متميز مؤسس بفضل الوعي التخيلي على التأليف بين الأضداد والجمع بين المقابلات ، على نحو يجعله يند عن قانون الهوية وعدم التناقض .

اللون ، أو بالسرف والتنوع ورقة التفاصيل ونعومتها .

إن الحضور الفعلي للزخرف يجذب التأمل ، ويسعفنا الانتباه للموضوع كما نثبت شكله في الذهن . وتمثل الغاية من تنوع الزخارف في تأكيد الماهية الإستطيقية للشكل ، ورفعها إلى مستوى مثاله بأن تضيف إليه استنارات عرضية تتآلف مع الاستمتاع الأساسي بخطوط البنية .

إن لدى بعض الفنانين ولوعاً بالزينة وافتتاناً بالتفكير في البنية ، لأنها هي التي تبرز فوقها الزخارف على نحو مُرْضَى . أما الفنانون الذين يفصحون عن ذوق متمز ، فيهيئون بالزخرف لتأكيد الخطوط الأساسية ، أو لإخفاء العناصر المتنافرة . وهكذا نجد أنفسنا تتذبذب بين بواعث زخرفية وأخرى بنيوية^(١٧)

٤

المُقَابَلَةُ وَالْمُطَابَقَةُ

بين الطابع الزخرفي والأساس الأنطولوجي

سبق أن أشرنا إلى وحدات تدخل في تركيب هذا النسق البديعي ، وتعرفنا الوجه المنطقي والوجه اللغوي ، وحرى بهما أن يسلمنا إلى الوجه البلاغي ، كما نميز بين مستويين للمقابلة يثولان إلى الطابع الزخرفي والأساس الأنطولوجي . ولم يفظن القدماء لهذا التمايز ، ووجدوا غنيتهم في التحدث عن فساد المقابلات من جهة التناقض ، وعمّا يظن أنه طباق وهو داخل في الجناس ، وأفاضوا في بيان التكافؤ والفرق بينه وبين المطابقة ، وفيما يظن من الطباق وليس داخلاً فيه ، وفي المقابلة التي تتحلل إلى الموازنة ، وفي أغاليط التقابل التي وقع فيها الشعراء ، والتكلف الذي يفضي إلى الاستهجان ، وعفو الخاطر الذي هو داعية الاستحسان .

وقد جشد المرزبان طائفة من المقابلات الفاسدة التي أنكرها الرواة والنقاد ، ومنها قول زهير :

حَسَى الدِيَارَ الَّتِي لَمْ يَغْفُهَا الْقِدْمُ
بِئْسَ وَغَيْرَهَا الْأَزْوَاجُ وَالْدَيْمُ

وهو منكر من جهة التناقض ، لأنه نفى في أول البيت تغير الديار بقدم عهدها ، ثم أوجب ذلك في آخره . ومن فساد المقابلات أن يصنع الشاعر معنى يريد أن يقابله بأخر إما على جهة الموافقة أو المخالفة ، فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر ولا يوافق . وللمعدول عن هذا العيب غير الرواة قول امرئ القيس :

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ سَوِيَّةً
وَلَكِنَّا نَفْسٌ تَسَاطَطُ أَنْفُسَا

واختار الأخص قول ابن الزبير الأسدى :

رمى الحِذنانِ نسوة آل حرب
بمقدار سَمَدْنٍ له سُمُوداً
فردَ شعورهنَّ السودَ بيضاً
وردَ وجوههنَّ البيضَ سوداً

وقال الرمانى : المطابقة مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان ومن نماذج المطابقة قول القرآن «وما يستوى الأعمى والبصير ، ولا الظلمات ولا النور ، ولا الظل ولا الحرور ، وما يستوى الأحياء ولا الأموات» . وعن ابن المعتز من الطباق قول القرآن الكريم «ولكم فى القصاص حياة» لأن معناه القتل أنفى للقتل ، فصار القتل سبب الحياة .

وأشار ابن رشيق إلى أن الجرجاني كان يستغرب الطباق ويستلطفه فى قول أبى تمام :

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس
قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

وذلك لمطابقته هاتا وتلك ، وإحداهما للحاضر والأخرى للغائب . وهذا القول عن ابن رشيق ليس بمحقق ؛ لأنها أداتا إشارة للقريب والبعيد . ومما يساق على هذا الخذو قول المتنبي يذكر خيل العدو الزاحف للحرب :

ضربن إيلنا بالسياط جهالة فلما تعارفنا ضربن بها عنا
ومن أنواع الطباق قول هُدبة بن خشرم :

فإن تقتلوننا فى الحديد فإننا قتلنا أحاكم مطلقاً لم يكبل

لأن قوله فى الحديد ضد قوله مطلقاً لم يكبل ، وإن لم يأت على متعارف المضادة . وكذلك قول الشاعر :

فإن يك أنفى زال عنى جماله
فما حسى فى الصالحين بأجدعا

ومما عنى ابن رشيق ببيانه ، اختلاط التجنيس والمطابقة فيما يعرف بألفاظ الأضداد ؛ وقد أشرنا إليها فى موضعها من المقال . ومن هذا القبيل قولهم «جلل» بمعنى صغير وعظيم ، فإن باطنه مطابقة وإن كان ظاهره تجنيساً ، وكذلك «الجون» يطلق على الأبيض والأسود وكذلك إن دخل النفى ، . . . كقول البحرى :

يُقَيض لى من حيث لا أعلم الهوى
ويَسْرِى إلى الشوق من حيث أعلم

فهذا مجانس فى ظاهره ، وهو فى باطنه مطابق ؛ لأن قوله لا أعلم كقوله أجهل .

إن القارىء ليشعر بأن بعض القدماء كانوا ينظرون فى طائفة من الشعر الذى يعتمد المقابلة ، نظر المنطقى فى القضايا ، صحة وكذبا ، تبعاً لمقولات معينة ، وهو نظر مبنى على خلف فى قياس منطق الخيال على منطق العقل .

واقضى الأمر أن تأخذ طائفة أخرى سبيل الاحتجاج للشعراء تبرئة لهم من وهم المناقضة .

قال الأعلام الشنتمرى محتجاً لبنت زهير : المعنى أن بعضها عفا وبعضها لم يعف رسمه

وقال العكبرى : قال أصحاب المعانى : قد يفعل الشاعر مثل هذا فى التشبيب خاصة ، ليدل به على وله وشغله عن تقويم خطابه ، وعلى هذا يحمل قول زهير (١٩) .

وتكافىء هذه الاحتجاجات من ناحية السدالة معنى المؤاخذة ؛ إذ يدور كلاهما على تصور الشعر بمعزل عن المفارقة . ولا ريب أنه تصور صادر أصحابه على ما فتحه بعض الشعراء المولدين من سبل إلى المغامرة والخروج على الموروث من الأساليب والمعانى والصور ، وعلى ما أخذ الأسلاف أنفسهم به فى سياق التجربة الشعرية .

ولا يخفى ما فى هذا الحجاج من تحمل بعيد عن روح النسق التبعيى فى الشعر ، وما ينطوى عليه من خيال ينسج الأطراف المتقابلة ، وما يستند إليه أحياناً من إهابة بالأنماط الشعرية الموروثية ، كالدعاء للدار العافية أن يسقيها الرودق المبارك ؛ وهو دعاء فهم الأصمعى منه أن ذا الرمة إنما أراد فساد الدار بكثرة المنهل من المطر ، فناقض هذا القول منه دعاءها بالسلامة من الأفات .

أما ابن رشيق فمذهبه أن المطابقة جمع بين الضدين ؛ وخالف عن هذا المذهب قدامة لأنه عدّه بمثابة تكافؤ ، وتابعه على رأيه النحاس .

وللمطابقة معنى لغوى أخذه أصحاب البديع فتحول عندهم إلى معنى اصطلاحى . وقد ذكر ابن رشيق آراء نسبها للخليل والأصمعى والرمانى وقدامة .

قال الخليل : المطابقة الجمع بين شيئين على حذو واحد ، وقال الأصمعى : أصل المطابقة لغوياً وضع الرجل فى موضع اليد فى مشى ذوات الأربع ، وأنشد للنابغة الجعدى :

وخيل يطابقن بالذارخين
طباق الكلاب يطان الهراسا

ومثل الأصمعى للمطابقة بقول زهير :

ليت يعثر يصطاد الرجال إذا
ما الليث كذب عن أقرانه صدقا

يستقران في نهاية الأمر بضربة لازبة وخطفة مباحثة في وكر مصير
محتوم (٢١)

لقد كان البديع - كما يقول صاحب الوساطة - يقع في خلال
قصائد العرب ، ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد
وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك
الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة
واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع ، فمن محسن
ومسيء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط .

وأما المطابقة فلها شعب خفية ، وفيها مكانن تخمض ، وربما
التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الشاقب والذهني
اللطيف ومن أشهر أقسام المطابقة عند مؤلف الوساطة
ما جرى مجرى قول دعبيل الخزاعي :

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكي

وقول مسلم بن الوليد :

مُسْتَمِيرٌ يبكي على دِمْنَةٍ ورأسه يضحك فيه المشيب

وقول أبي تمام :

وتنظري حَبَبَ الرُّكَّابِ يَنْصُهَا محمى القريض إلى نُمَيْتِ المَالِ (٢٢)

وتنبىء هذه الآراء أن القدماء من شعراء الجاهلية والعصر
الأموي ، لم يعرفوا سبل التنوُّق في الشعر ، ولم يسلكوا بالزينة
طريق الإغراء الداعية إلى التكلف والتعمل ، وإنما كان يعن لهم
شيء منه ، فيض الخاطر وعفو السانح ، فلما أفضى الشعر إلى
العصر العباسي ، وصار البديع نمطاً يجتدى وأسلوباً يقتدى ونمطاً
فنياً يحاكي ، أغرق شعراء الصنعة فيه إغراقاً لم يبالوا معه أحياناً
بالتباس الصيغة وغموض العبارة ، والخروج إلى التكلف ،
والوقوع في الاستكراه .

وقد ذكر الأمدى في الموازنة وهو ينقل آراء أبي عبد الله محمد بن
داود الجراح في كتاب الورقة ، وابن المعتز في الكتاب الذي جرده
لذكر البديع ، أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، وأن أبا
تمام تبعه فسلك في البديع مذهبه فتحير فيه ، كأنهم يريدون
إسرافه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات ، حتى صار
كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع
الكدِّ والفكر وطول التأمل ، ومنه ما لا يعرف إلا بالظنِّ
والحدس . وعلل الأمدى شغف أبي تمام بالطباق ، ورده إلى أنه
رأى الطباق في أشعار العرب وهو أكثر وأوجد في كلامها من
التجنيس . والطباق عند الأمدى مقابلة الحرف بضده أو
ما يقارب الضد ، وإنما قبل مطابقة لساواة أحد القسمين صاحبه
وإن تضادا أو اختلفا في المعنى (٢٣) .

وبما ظاهره تجنيس وباطنه طباق الوعد والوعيد في قول عامر بن
الطفيل :

وَإِنِّي إِذْ أَوْعَدْتُهُ أَوْ وَعَدْتُهُ
لُخْلِفْتُ إِيعَادِي وَمُنَجَّرٌ مَوْعِدِي

ومن اختيارات ابن رشيقي للمقابلة والمطابقة قول النابغة
الجعدي :

فَتَى تَمَّ فِيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ

على أن فيه ما يسوء الأعداء

وقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي :

ويبقى بعد حلم القوم حلمي

ويبقى قبل زاد القوم زادي

وقول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطباً وبابساً

لدى وكرها العُنَابِ والحشف البالي

فقابل الرطب أولاً بالعناب مقدماً ، وقابل اليباس ثانياً
بالحشف تالياً ، ومثل هذا الشعر عند ابن رشيقي يجمع إلى طرافة
المقابلة دقة التقسيم ، وكلما توفرت حظ الشعر من المقابلة بين
التقسيم والطباق ، كان أدعى لزيادة مزيمته وحسن عبارته ولطافة
موقعه (٢٤) .

على هذا النحو لم يلتفت ابن رشيقي في بيت امرئ القيس إلا
للمزيمية واللطافة التي أفضى إليها الجمع بين الطباق والتقسيم
الدقيق ، وكيف أنه قابل بين الأول والمقدم والثاني والثالث .

وكأن مثار إعجابهِ وتقديرهِ يرد إلى ما يشبه الإحكام
الهندسي ، وهو إحكام حجب عنه أنطولوجية هذا التقابل الثرى
الذي لا سبيل إلى رفعه أو تجاوزه .

إن الصورة في بيت امرئ القيس تجلو أمامنا قوة هذه العقاب
وتجليتها المرن في الأعالي ، وسطوتها وانفضاضها المباحث ،
وتضعنا بالمثل أمام وجه آخر من الحياة ، لنرى غريزة الحي في
المزاحمة والصراع طلباً للبقاء . إننا بإزاء ضرب من طيران
المراوغة والختل ، تكتسب في سياقه مرونة الجناح ولين المفاصل
وشراسة المخلب الملتقف ، معانيها من طيران آخر يبدو إذا
ما قيس بالأول واهناً قصير المدى .

وكأن القلوب المنتزعة التي مائل بعضها العُنَابِ في طراوته
وغضارته وحرمة القانية ، وشاكل بعضها الآخر الحشف في تشنه
وتغضنه وبيوسته ، إيدان بمستوى رمزي لهذا التقابل الذي
يحتضن الوجود ، ويعبر عن الحياة متجلية في شرخ الشباب وورقه
وغبطته ، تجليها في عجز الكبير ووهن الهرم . وكيف أنهما

وبما يظهر القول بجوانية الطباق ونفسانية التقابل في ذلك الشعر ، قول امرئ القيس يصف فرسه :

مكسر مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حطه السيل من عل

وقوله يصف محبوبته :

ألم ترياني كلما جئت طارقاً
وجدت بها طيباً وإن لم تطيب

وقول النابغة معبراً عن ثقل الزمان ورضانته ، ومصوراً حزنه الذي لا يريم :

وصدر أراح الليل عازب همّه
تضاعف فيه الحزن من كل جانب

ولو أننا قومنا هذه الأبيات بالمعيار الذي سبق أن احتكم إليه مسلم بن الوليد وأبو نواس ، لانهينا إلى أن فيها إحالة في المقابلة ، وفساداً في المطابقة ، وعدم استواء في جهات التضاد . ولسنا بحكم المنهج الذي نتبعه ، منتهين إلى هذه الأحكام ، لما فيها من خلل في قياس التقابل الشعري على التقابل المنطقي الصوري وجدير بهذه النظرة المنطقية أن تفسد المطابقة به الشعر بشكل عام .

إننا بتحكيم هذه النظرة الضيقة ، ننكر على امرئ القيس أن يكون فرسه مقبلاً مندبراً في آن واحد ؛ ذلك لأن الكر والفر حركتان متضادتان تعاقبتا على موضوع واحد في زمن واحد ، ومعلوم أن الضدين لا يصدقان في وضع معية وننكر عليه أن تكون لمحبوبته رائحة تنضوع وطيب يسطع ، وإن لم تضحج جسدها وثيابها بالطينوب ، وذلك لأنه أوجب صفة ونفاها ، وننكر على النابغة أن يكون الهم غائباً حاضراً ، ومسرحاً في فضاء الكون مقبياً في حبة القلب وكوامن الصدر لا يبيدي حراكاً .

إن القارئ ليدرك دوغماً عسر ، استحالة النظر في التقابل الشعري على هذا النحو من الردة إلى أحكام المنطق ؛ وإنما السبيل إلى استيطان هذا التقابل ، أن نلوذ بمنطق الشعر ذاته ، معترفين بأنه منطق وجداني ينسج المتقابلات ، ويسمح لها بأن تتألف وتتوحد ، غير مكترث بالهوية وعدم التناقض . إنه بتعبير لا يخلو من التناقض ، يضع منطق اللا منطق ، ويهوى ضروباً من الحمل الشعري موضوعة في مساق المفارقة التي تدهش وتباغت . ولا غرو أن أفضى ابتداء المحتوى في هذا الشعر ، سواء كان صورة أو عاطفة أو فكرة مجردة ، إلى ابتداء التعبير ونسق الصياغة .

أما امرؤ القيس فصور فرساً لا تتعلل وجوده ، لا لشيء إلا لأنه لا يقع في مجال الإدراك الحسي المشترك ؛ ولو أنه استغنى عن قوله «معاً» ، ومحال أن تكون من الحشو والفضول الشعري ، لأنمكن أن تناول الصورة ، ونحتج لاستقامة التضاد بأن الفرس

وذهب ابن خلدون مذهباً آخر فعدهً بشاراً رأس الصنعة ، وعدهً ابن المعتز الشاعر الذي به ختم البديع . قال صاحب المقدمة : « وقد تعددت أصناف هذه الصنعة عند أهلها ، واختلفت اصطلاحاتهم في ألقابها . وكثير منهم يجعلها مندرجة في البلاغة ، على أنها غير داخلية في الإفادة ، وأنها هي التي تعطى التحسين والروتق . وأما المتقدمون من أهل البديع فهي عندهم خارجة عن البلاغة ؛ ولذلك يذكرونها في الفنون الأدبية التي لا موضوع لها . وهو رأي ابن رشيق وأدباء الأندلس .

وذكروا في استعمال هذه الصنعة شروطاً ؛ منها أن تقع من غير تكلف ولا اكتراث فيما يقصد منها . وأما العصف فلا كلام فيه ؛ «لأنها إذا برئت من التكلف ، سلم الكلام من عيب الاستهجان ؛ لأن تكلفها ومعاناتها يصير إلى الغفلة عن التراكيب الأصلية للكلام ، فتخل بالإفادة من أصلها ، وتذهب بالبلاغة رأساً ، ولا يبقى في الكلام إلا تلك التحسينات» (٢٤) .

ومن ضروب المقابلة التي كان الشاعر الجاهلي يسوقها ، نستشف أنها كانت ترد دوغماً استكراه وسرف ، وأنها لم تكن لمجرد الزخرف الشكلية والتحلية والتنوق الذي يصطنع الشاعر إليه سبيل المهارة والفتنة التي كثيراً ما ترتبط بحرفية الشعر . ولم يكن الشاعر الجاهلي يصوغ المطابقة وفق أنماط قبلية متعارف عليها ، أو وفق أشكال منطقية من التناقض والتضاد والتضاييف ، ولم يرغ إلى المطابقة كما يروغ الشاعر الصانع إلى استعراض حذقه وبراعته . وهذا كله جددير بأن نصف الطباق في الشعر الجاهلي بأنه داخلي لا يكتفي بأن ينتظم انتظاماً خارجياً ، ولا أن يتسق اتساقاً منطقياً شكلياً . وإذا لم يكن بد من الانتظام والاتساق ، فإنها يجيلان على امتلاء المضمون ، مما يجعل المطابقة تنمو وفق منطق وجداني ، يتجه بالطباق إلى المدركات المحسوسة في الطبيعة ، أو ينحوها صوب العاطفة الذاتية أو الحكمة الفطرية يصطفئها الشاعر من تجارب الحياة .

إن القارئ لا يشعر بتواء المقابلة ونبو المطابقة وشكلية التضاد في قول سلمة بن الخرشب الأحمري :

تأوبه خيال من سلمي
فإن تقبل بما علمت فإن

وقول المرقش الأكبر :

سكن ببلدة وسكنت أخرى
فما بالي أفي ويحان عهدي

وقول المثقب العبدى :

حسن قول نعم من بعد لا
إن لا بعد نعم فاحشة

وقبيح قول لا بعد نعم
فبلا فابدأ إذا خفت الندم (٢٥)

وشتان بین مقابلة سبیلها الفطنة وطول الممارسة والحدق للغوی والقصد إلى الزخرف ، وأخرى نفسية وجدانية تستند إلى الأساس الأنطولوجی الأول . هذا الاختلاف فی السبیل يجعلنا نمیز بین ضربین من التقابل الشعری ؛ ينحل أحدهما إلى التوشية والزينة ، ويثول الآخر إلى رصید وجودی أصیل .

ويفضى هذا التمييز إلى التساؤل عما إذا كان التضاد فی الوجود أساس التقابل فی اللغة ، أو أن الوعى اللغوی بالتقابل هو الأساس الذى إليه تستند المضادة فی الوجود ؟

إن الوجود هو التفتح الأول ، والشرط القبلى لكل مشروط ؛ وهو ليس مما يحمل لأنه أصل لجميع أشكال الحمل التى نعبّر عنها باللغة ، ومن ثم يبدو التضاد الأساسى فی الوجود أصلا للتقابل اللغوی . «والوجود فی مشاققة مع ذاته . . . التناقض جوهره ، والتغير قانونه الذى يجرى عليه فی تحققة . والتغير معناه المغايرة ، والمغايرة أن يصير الشيء غير ذاته ، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد فی طبيعة الوجود . . . وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك . . . ومنطق الوجود يجب - من ثم - أن يكون جارياً على نحو ديالكتيكى . ولذا كان الديالكتيكى ، بمعنى السياق المنطقى من الموضوع إلى نقيض الموضوع ، صحيحاً فی التعبير عن حقيقة الوجود ، وهو وحده المنطق الوجودى ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض ، وهو المنطق الأرسطالى ؛ فإن هذا المنطق مجرد فكري مثالى» (٢٦) .

إن الوجود لكونه نسيج الأضداد ، يجعلنا ننقل المطابقة من الخاص إلى العام ، فإذا الوجود كله طباق وتقابل خصب ، امتلاً به صوفى كابن سبعين (٦١٣/٦٦٩ هـ) فهتف : «سبحان الفرد الزوج ، الحضيض الأوج» (٢٧) ، وتدهش منه صوفى آخر كإبى سعيد الخزاز (٢٧٩ هـ) فقال : «عرفت الله بجمعه بين الأضداد» (٢٨) .

إن إنعام النظر فى الشعر العربى يدل على أن الشعراء فهموا من المقابلة معنيين أساسيين : أنها حد يفصل ويميز فى سياق المعرفة والإدراك ، كما أنها تبرز معارض الجمال من خلال تضائيف المتضادين ، ولا سيما إذا أمعنا فى التباعد . وإلى المعنى الأول أشار المتنبي بقوله :

وَنَدِيمُهُمْ وَبِهَا عَرَفْنَا فَضْلَهُمْ وَبُضْدُهَا تَمَيِّزُ الْأَشْيَاءِ

وإلى المعنى الثانى أشار المتنبي بقوله :

فَالْوَجْهُ مِثْلُ الصَّبْحِ مُبَيِّضٌ وَالشَّعْرُ مِثْلُ اللَّيْلِ مُسَوِّدٌ
ضِدَانٌ لَمَّا اسْتَجْمَعَا حَسَنًا وَالضُّدُّ يُظْهِرُ حُسْنَ الضُّدِّ

يكر فى وقت ويفرّ فى آخر ، ويقبل فى حال ويدبر فى أخرى . ولكن كيف نستغنى عنها وهى التى بواسطتها خالف نسق البيت عن عدم التناقض ، ومن خلالها تواددت الأضداد ؟

ولا سبيل إلى استبطان هذا التقابل إلا بأن نرغب عن مقولة الاستواء وعدم الإحالة ، مادامنا غير مطالبين ونحن فى حضرة الشعر ، بما يفصله المناطقة من شروط وأحكام ومقولات .

إننا نقصد مباشرة نظاماً آخر يدمج المتقابلات ، ويقفنا على الكيفية التى تتجلى بها الأشياء للوعى الشعرى . إننا لا نقصد هذا النظام الآخر إلا لأن تقابل الأضداد فى صورة الفرس ، يباغتنا بما لم نألف جريانه على النسق المعتاد . ومن ذا الذى رأى فرساً يقبل ويدبر ، بحيث يكون زمان إقباله زمان إدباره ؟

إن الشاعر يهينا بهذه الصورة التى تفتح عن مقابلة لا معقولة ، تخيلاً جدلياً للمفارقة ، ويؤسس ماهية حركة تكاد لرشاقتها ومرورتها وتدققها ، تسعى صوب الاتجاهات كلها فى آن واحد . وهذا الكيف المميز لها فنياً ، يجعلها تند عن قانون الاتجاه والقصور الذاتى . وما أشبه هذه الحركة بالسكون ، لما تنطوى عليه من تضاد منتظم وانتظام متضاد . هذه الرؤية لجسم يتحرك بسرعة منتظمة ، تحادع بصرنا حتى إننا نرى الجسم كما لو كان ثابتاً . وعلى هذا النحو ساق زينون الإيلى برهانه الغريب على أن ما نتوهمه متحركاً هو فى حقيقة الأمر ساكن ؛ فالسهم المنطلق يمرّ بنقط المكان ، ولا بد أن يكون ساكناً فى كل نقطة يمرّ بها ، لارتباطها بأن متوسط بين لحظة ماضية بلغت حد الانتهاء ، وأخرى لاحقة لم تأت بعد . وهكذا تقتطع اللحظة الحية لتأخذ شكلاً متحجراً ، أو لتصور على هيئة التخارج فى المكان ، فإذا نحن بصدد زمان مكاني ، وإذا بالتوالى ينقلب إلى التتالى .

إن الفرس لفرط سرعته وشدة انصبابه ومرونة مفاصله ، يماثل الزواحف والرخويات فى حركتها التى تضطرب صوب نقط المكان فى زمان واحد ، آخذة وضع معينة نشطة تستقطب الاتجاهات فى زمان واحد . هكذا يبدو التقابل تحطياً شعرياً مقصوداً لكيانات الإدراك الحسى المعتاد ، وتصديعاً لمقولات الفهم المنطقى ، وتنمية بواسطة الخيال لحركة تتجاوز بنيتها قانون الاتجاه الواحد ، وتصويراً لفرس تشطره سرعته بين إقبال مديبر وإدبار مقبل .

إن التقابل فى هذه الصورة ليس زينة طارئة وتوشية عارضة بقدر ما هو كشف شعرى عن حركة تجد تحقّقها فى الخيال البدع .

إن المقابلة فى كثير من شعر المولدين لا تجرى على هذا النسق ؛ لأنهم كانوا يحتفلون بالشكل لا بالمحتوى ، مما يسمح لنا بوصف هذه المقابلات بأنها برّانية ومحض مهارة لغوية ، إن فرغت من الدلالة النفسية فإنها لا تكاد تخلو من الطرافة وإثارة التأمل الشبلى .

وإلى هذين المعنيين تضاف دلتان أخريان تصنف التقابلات الشعرية تحتها ؛ أما الدلالة الأولى فتحدد «التقابل المنفصل» . وفي هذا النوع نلاحظ استقلال الطرفين وانعزالهما عن السياق العام ، مما يؤذن بأن التقابل شكلي ، غير ناشئ عن التوتر الذي يميز كل تقابل ينقسم بواسطة الطرفين ليعودا إلى الالتحام ببنية العمق . أما الدلالة الثانية فإنها بسبيل «التقابل المتصل» ؛ وهو الذي يختفي فيه الاستقلال الزائف ، كما يتحقق التألف والانسجام الذي يحتفظ بتقابل الأضداد ، وينسج في الوقت نفسه من هذا التمزق توافقاً ، فإذا نحن أمام نقيضة تفض نفسها في توافق المتقابل وتقابل المتوافق . وما أشبه الدلالة الثانية بالعمليات البيوكيماوية ، تلك التي تتم وفق توالج متبادل وتفاعل مستمر وانشطارات تسمى إلى الوحدة المفتحة على انقسام جديد ، لا يلبث أن يعود كرة أخرى من خلال تداخل الهدم والبناء إلى ضرب من الانتظام .

إن الشعر ينحرف بالتقابل في سياق الدلالة الثانية عن التلفيق المصطنع ، لما فيه من تصديق لتوتر الأضداد برفعها إلى مركبات يحكمها منطق عقلي ، يعلى من قيمة الطرف الموجب ، مغضياً عن الطرف السالب ، وبين هذا المنطق ومنطق الوجود الحى المفعم بالتقطع والمفارقة والمباغته بون بعيد .

ويؤسس هذا التمايز المعيار النقدي الذي يتيح لنا الحكم بامتلاء المضمون أو خواتمه . وليس التقابل مما يختص بمعاني الشعر فحسب ؛ لأننا نصادفه أيضاً في الصور ، وهو في دورانه على الصور أو المعاني ، ربما جنح إلى السطح ، وربما اتجه إلى بنية العمق .

ومما يدخل في تقابل المعاني ، مكثفاً تجارب الشعراء في الحياة ، قول بشار بن برد :

إذا كنت في كل الأمور معاتبياً
صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه
فعيش واحداً أو صل أخاك فإنه
مقارف ذنب مرة ومجانبة
إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى
ظمئت وأى الناس تصفو مشاربه

ومن هذا القبيل قول أبي تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة
طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت
ما كان يعرف طيب عرف العود

وقوله :

قد ينصم الله بالبلوى وإن عظمت
ويبثلي الله بعض الثوم بالسقم

وقوله :

وطول مقام المرء في الحى مخلق
لديساجتبه فاغترب تشجده
فإن رأيت الشمس زيدت حبة
إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

ومما يدخل في تقابل المعاني والمطابقة بينها قول المتنبي :

ومن صحب الدنيا طويلاً تقلبت
على عينه حتى يرى صدقها كذباً
أرى كلنا يبغى الحياة لنفسه
حريصاً عليها مستهتماً بها صبياً
فحُب الجبان النفس أوردته الشقى
وحُب الشجاع النفس أوردته الحرباً

وقوله من قصيدة مطلعها : على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتمظّم في عين الصغير صغارها
وتصغّر في عين العظيم العظام

وقوله :

ربما تحمين الصنيع ليا ليل
سه ولكن تكدر الإحسانا
كل ما لم يكن من الصعب في الأند
فَس سهل فيها إذا هو كانا

إن القارئ ليتنقل في هذه الأبيات بين حكم استخلصها الشعراء من التجارب الحية ، وصاغوها في سياق مؤسس على التقابل بين الإغماض والإغضاء عما يشين ويعيب ؛ فذلك أدعى لوصلة الصديق وجمع الصاحب ، وبين التشدد في العتب والتدقيق في المؤاخذة والنفور من الشرب على الأقداء ، فهذا كله داعية التفرق وباعث على الإدبار وإخلاق سبب المودة وأصرة الصداقة ؛ بين الإنعام بالبلوى تمتعض منها النفس وتعانفها وتكرهها غير عالمة بما في طيبتها من سوايغ المنن ، وبين الابتلاء بالنعمة يلذها الإنسان ويفرح بها وهي في حقيقة الأمر عذاب معجل وقتنة مسلطة ؛ بين الفضيلة مطوية منسيا خيرها ، ومشورة يذيعها الحسدة من حيث لا يعلمون ؛ بين مكوث الإنسان في وطنه ، كما تمد الشجرة جذورها في تربتها ، ريشا يأتي عليه زمان يفنيه ، ويلم به شعور يرضيه ، وبين الاغتراب يجدد

وهذا مما عده الأمدى من أخطاء أبي تمام ؛ فهو خلاف ما عليه العرب ، لأن من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، وهو في شعرهم كثير . وقد جاء الطائي بعكس الصورة والمعنى السابقين فقال :

فلعل عينك أن تجود بدمعها
والدمع منه خاذل ومواسي

وقال أيضاً :

فلعل عبرة ساعة أذريتها
تشفيك من إرباب وجد تحول

أما المتنبي فقد عرض ما ابتذله الشعراء في حديثهم عن الناقه يدمى خفافها الحصى وهي تسلك إلى المدوح طريفاً غير مألوقة ، في صورة مؤسسة على تقابل حيوى بين الافتضاض والبيكاره . ولم يكن هذا التقابل ليكتسب دلالة إلا من الاستعارة في صورتين . والاستعارة ذاتها لم تستمد إيجاءتها إلا من وضعها في هذا النسق الشعري الذي اعتمد التقابل بين صفتين ؛ تناسب إحداها وضع هذا الحيوان في نوعه بجامع الأنوثة بينها ، وإن كانت الخفاف لا توصف بما أسقط الشاعر عليها ، وإنما خرج المتنبي بالصفة إلى التوسع والاستعارة التي اقتضتها لينقل العلاقة بين الأخفاف والحصى من مستوى الإدراك الحسى المعتاد ، إلى أرق من العلاقات التي يحققها الكشف الخيالى عن وضع من التوالج والاتحاد . ولم يرشح للصفة الثانية نوع كالأولى ، وإنما سوغها السياق بالإحالة على الطرف الأول ، وطالب بها ما يجريه العرب في لغتهم من قولهم عن الدرّة لم تثقب والرملة لم توطأ إنما عذراوان .

وأما الأمدى فلم يرض عن بيت أبي تمام ، لا لشيء إلا لأنه لا يجرى من حيث التقابل وفق أنماط من الصياغة الشعرية الموروثة عن القدماء . ولو أن الأمر فيها يبدع الشعراء منوط بالمحاكاة والاحتذاء ، لضاعت بهم سبل التعبير ، وغلقت دونهم منافذ الإبداع . ولا تشرب على الطائي إن خرج على المألوف فجعل حرارة اللوعة تزداد اتقاداً بالدموع .

لقد قابل الشاعر في سياق الالتئاع والبكاء ، بين الماء والنار في شكل ثنائية عنصرية متضادة ، غير أنه تقابل فيه من الغرابة والمباغته بقدر ما فيه من تنكب للتقليد وانحراف عن المعتاد . ولو أن الأمدى تبطن هذه الصورة ، لما حكم بالفساد والإحالة ؛ ذلك أن الشاعر فاجئاً بما لا يتوقع ، وفتح لنا وصيداً إلى التأمل والكشف الشعري عن ماء يزكى اللهب ولا يخمده ، ويؤججه ولا يطفئه . إن التقابل الموضوع في سياق تعارض عنصري ، يجيل على تقابل آخر يقويه ولا يوهنه ؛ فالمحب الذى ظعن أحباؤه ، يذرف من التحنان واللهفة والشوق دموعاً لا تزداد معها لوعته إلا توهجاً واتقاداً . إن هذه الدموع ليست بسبيل

نفسه ويزيح عنها ركام الملل . إننا نستشعر هذا التقابل في صدق الدنيا الكاذب ، وفي لواز الجبناء بالقعود عن جسام الأمور من فرط محبتهم للحياة ، واقتحام الشجعان غمرات الهلكة لا عن كراهية للحياة وإنما عن فرط محبة لها . ونستشعره في عظم الصغائر وصغر العظام ، وفي الأمور تشق على النفس حتى إنها لتستصعبها ، فإذا ما وقع الأمر ، هان وسهل فتقبلته النفس بالإذعان .

لقد كان القدماء من الرواة والنقاد لا يخفون إعجابهم بهذا اللون من الشعر ، وهو إعجاب ناطوه بما فيه من الحكم والمعاني ، موازين بينه وبين ضرب آخر من الشعر الذى عنى الشعراء فيه بالتصوير . وعبارتهم في هذا السياق أن الشعر الذى يحفى بإبداع الصور ليس فيه كبير معنى ؛ وأفضى بهم هذا المعيار إلى استساغة طائفة من أشعار المعاني خرجت مخرج السماجة والابتذال والتكلف والغثاثة . وتثول مبررات الإعجاب عندهم إلى أمرين ؛ الأول أن المعاني أولى بأن تتقدم رتبها لأنها لا يعرض لها بحكم ثباتها تغير أو نقصان ، أما الألفاظ فترابية دائرة لا قدرة لها على الاستمرار والبقاء . والثاني أن بين المعاني والتصديقات أصرة ونسباً . وكثيراً ما كان الشعراء يحتجون للتقابل يسوقونه في معرض التصديق ، بالقياس والبرهان كقول أبي تمام :

لولا اشتعال النار فيما جاورت
ما كان يُعرف طيبُ عَرَفِ العود

وقوله :

فإن رأيت الشمس زيدت محبة
إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

ويأخذ البرهان في هذه الأبيات وضع تعليل للمعنى الذى يصاغ في قالب من الحكمة والتأمل ؛ وكان الشعراء يرغبوا في أن يخففوا من صرامة التجريد فألحقوا به البرهان والتعليل الذى لا يخلو من إحالة على الصورة التى لا تقصد لذاتها وإنما لما فيها من تفسير وتعليل وإيضاح .

وكما يقع التقابل في المعاني يقع في الصور . ومن باب التقابل في الصورة التى تقصد لذاتها لا للإيضاح والاحتجاج والتعليل قول المتنبي في ناقته يسوقها إلى المدوح :

أنساعها تمغوطة وخفافها
منكوحة وطريقها عذراء

وقول أبي تمام يصف بكاء المحب وشدة التئاعه :

ظعنوا فكان بكائي حولاً بعدهم
ثم ازعويت وذاك حكم لبيد

أجدر بجمرة لوعة إطفائها
بالدمع أن يزداد طول وقود

وقوله في تأمل النهاية الفاجعة :

نحن بئس الموق فما بالنا
نعاف ما لا يد من شربه
لم ير قرن الشمس في شرقه
فشكت الأنفُس في غربه
يموت راعي الضأن في جهله
ميتة جالينوس في طبه
وغاية المفراط في سلبه
كغاية المفراط في حربته

وقوله متفلسفاً في النفس :

تخالفت الناس حتى لا اتفاق لهم
إلا على شجب والخلف في الشجب
فقبل تخلف نفس المرء سالمة
وقيل تشرك جسم المرء في العطب

إن القارئ يواجه في هذه الأبيات ضروباً من المقابلات الخصبية ، سواء في الصورة أو في المعنى . وحق لحازم أن يبدى فرط إعجابه بالبيت الأول ، لما فيه من بنية ثلاثية للتقابل بين الزيارة والانشاء ، وظلمة الليل وانتشار الضياء ، وشفاعة الحلكتا تبسط له جناحاً يخفيه ، وبياض الصبح يفشى سره ويغري با الأعداء ، فصح له التقابل كما صح التقسيم .

أما الأبيات الأخر فإن التقابل فيها يستند بعضه إلى تأمل وجودى للحياة والموت ، وتبصر بكلية المنون الذي لا يميز بين الرعاء والمنتسبين للأدواء ، واستشعار لكراهة الموت برغم أن من نجله وقطف من غرسه . والغاية من بعد واحدة ، سواء أكان الإنسان في الدعوة إلى السلم والوثام ، أو حرض على الثأ والحرب والانتقام . وتثول الأبيات الأخرى إلى ضرب من الحير والشك والتساؤل عما إذا كانت النفس ترجع بعد الموت إلى معدنها وتندرج في أصلها ، أو أنها تفتى بفناء الجسم وتند بانذاره .

ومن التقابل النمطي الذي تداوله الشعراء في العصر العباسي ، تصوير المشيب يرعى الرأس ضاحكاً ، في حين ينخرط الإنسان في بكاء على عهد الشيبه الذي ولي ولا إياب . وعلى هذا الحد من المقابلة قول دعبل الخزاعي :

لا تعجبي يا سلم من رجل
ضحك المشيب برأيه فبكي
وقول مسلم بن الوليد :

مستغبر يبكي على ذنبة
ورأسه يضحك فيه المشيب

التطهير والتخفيف والشفاء والانفراج والتنفيس على حد قول

امرئ القيس :

إن شفتائي غبيرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول

وقول الآخر :

لعل انحدر الدمع يُغقب راحة
من السوجد أو يشفى نحي البلايل

إن لأبي تمام - شأنه شأن المتنبي - ضروباً من التقابل المنفصل ، لم تنطو على توليد ومباغته ، ولم تشرب الطابع النفسي الوجودي . ومن هذا القبيل قول أبي تمام ، وقد استحسنته الأمدى دون مبرر للاستحسان :

نشرت فريد مدامع لم تنظم
والدمع يحمل بعض ثقل المفرم

وقوله ، وقد عده صاحب الوساطة من لطائف التقابل :

وتنظري خيب الركاب ينصها
تحي القريض إلى مبيت المال

إن الدمع منشوراً ومنظوماً ، تقابل تصويري تداوله الشعراء وابتدولوه ، فضلاً عما في هذا التقابل من غثاثة وسماجة ، لقياس الأحوال الوجدانية على شكلين من فن القول . وهو على هذا الحد تقابل لا يحرك العاطفة ولا يدعو إلى التأمل والاستبصار ، وهو من جهة أخرى مقيس على صناعة عرفت منذ العصر الجاهلي ، تتمثل في نظم المنشور من الأحجار الكريمة في سلك واحد . وكما عول الشعراء على هذه الصورة الفارغة والتقابل البارد ، اعتمدها البلاغيون القدماء للتمييز بين الكلم مفرداً أو منتظماً في مساق أسلوبي ، غير أنه كان عندهم أكثر لياقة ، وأدق موقعا ، وأدل على الغاية منه عند الشعراء .

وهذا التقابل الآخر بين الحياة والموت ، كان يمكن أن يمتلئ بالدلالة النفسية والأنطولوجية لو أن الشاعر ربطه بفضل تأمل للظاهرتين وهما متبادلان الأدوار في سياق وجودي ، لكنه راغ إلى ربطها بالشعر والمال والمديح والعطاء .

وبما يدخل في سياق التقابل الخاوي قول المتنبي :

وكلمة لقي الدينار صاحبته
في ملكه أفرقا من قبل يضطجبا

وأين هذا التقابل الفارغ المنفصل من قوله :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي
وأثنى وبياض الصبح يغري بي

التقابل الفارغ والطباق الخاوی ، يقصد للتأنيق والزخرف العارض ؛ وفي هذا الشعر تتناحى الأطراف المتقابلة . وما يمثل التقابل الزخرفي قولُ صفی الدين الحلی (ت ١٧٥٠هـ) في وصف الربيع :

والأرضُ تَعَجَّبُ كيف تضحكُ والحيا
يبكي بدمع دائم المملان
حتى إذا افتتت مباسمُ ثغرها
وبكى السحابُ بدمع هتان
طفيح السرور على حتى إنه
من عظم ما قد سرق أبكان
وقوله يصف حديقة :

وأطلق الطيرُ فيها سجعَ منطِقِه
ما بين تخليل منه ومتفق
والسحبُ تبكي وتغرُ البرق مبتسم
والطيرُ تسجعُ من تبهٍ ومن أنيق
وقوله على مذهب أصحاب المعاني :

لا بُدُّ للشهد من نخل يُمنعه
لا يجتني النفع من لم يحمل الضر
وأخزمُ الناس من لومات من ظمأ
لا يقربُ الوردة حتى يعرف الصدرا
رأى القيسى إنائاً عن حقيقتها
فعاها واشتار الصارم الذكرا
ومن هذا القبيل قول صلاح الدين الصفدي [ت ٧٦٤هـ] :

الجُدُّ في الجدِّ والحرمَانُ في الكسل
فأنصبَ نصباً عن قريب غاية الأمل
وإن أردت نجاحاً كل أونة
فاكتم أمورك عن حافٍ ومُنتمل
من سألته الليالي فليشق عجلأ
منها بحرب عدو جاء بالحيل
وقول أبي الفتح البستي [ت ١١٢٢هـ] :

زيادةُ المرء في دنياه نُقصانُ
وربحُه غير تخض الخير خسرانُ
وكلُّ وُجْدانٍ حظ لا ثبات له
فإن معناه في التحقيق فقدانُ
يا عامراً لخراب الدهر مُجتهداً
بالله هل خراب العمر عُمرانُ
يا خادماً الجسم كم تسمى لخدمته
أتطلب الربح مما فيه خسرانُ

وقد يحال التقابل بين شبح الشيخوخة ويوسيتها ونضارة الشباب وورقة ، إلى تعاقب الليل والنهار . ومن هذا القبيل قول مروان بن أبي حفصة :

والشيبُ إن طرد السوادَ بياضه
كالصبح أخذت للظلام أقولا
وقول محمود الوراق :

فسوادُ رأسك والبياض كأنه
ليل تذبذب نجومه ونسبر
وقول دواد بن جهوة :

وأكثرتُ شمسَ الشيب في ليل لمتي
لعمري لليلي كان أحسن من شمسي

وهذا ضرب من التقابل الفارغ ؛ لا يكاد القارئ يشعر إزاه بما بين الزمان والإنسان من حوار لا ينقطع ؛ فالزمان يطوينا ونطويه ، ونغزقه ويمزقنا بإدائنا من مشارف النهاية ؛ إنه علة الكون والفساد ؛ وهو الذي به وفيه ننضج وتفتح أكمامنا ، ونصوح ونذوي ونذب إلى الختام الذي يضع النهاية لما عانينا من كبد وعناء .

إن القارئ لا يكاد يشعر بهذه المعاني في الأبيات السابقة ؛ لأنهم إنما أسسوا المقابلة على تضاد لون بين البياض والسواد ، ولا شيء بعد مشترك بين المشيب واقترار الثغر عن بياض الأسنان إلا اللون لا غير ؛ وكذا الأمر في الشعر الفاحم والليل الخالك .

لقد راغ الشعراء إلى هذا التعارض اللون ، ولا سبيل إلى امتلاء الصور بالمضمون الخصب ، إلا الانحراف بها عن مجرد التماثل اللون ، كيما يبدو ضحك المشيب هزواً وسخرية من الإنسان إذ يمُدُّ أمله في الحياة ؛ بينما يطارده الكبر وتهدهه الشيخوخة . والحق أن أرسطو أجاد في تحليل هذه الاستعارة وهذا التقابل ، فعنده أن نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار ، فيسمى المساء شيخوخة النهار ، وتسمى الشيخوخة مساء العمر (٢٩) .

والاهتمام بما بين الألوان من تعارض ، أمر مستساغ من الوجهة الفنية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة ، بشرط أن يكون له رصيد نفسي ووجداني ، يهب هذه الألوان بواسطة التشبيه والاستعارة معناها الجواني الذي يصدر الشاعر عنه ، وعلمه عليه رعى قلق بالصراع المحتدم بين الأنية والزمان ، وشعور متوتر بمساوية المصير .

إن لدينا من شعر الوصف والتصوير والمعاني طائفة تدور على

وقد نطقت بأصناف العظمت لنا
وأنت فيما يظن القوم خرساء
فلا تغررتك شم من جبالهم
وعزة في زمان الملك قفساء
نالوا قليلاً من اللذات وارتحلوا
برغمهم فإذا النعماء بأساء

وقوله في رفض الدنيا وغمي الموت :

لحاك الله ينادينا خلوباً
فأنت الغداة بكر العجور
وجدناك الطريق إلى المنابا
وقد طال المدى فمتى نجور

وقوله مهتماً منتقداً سوء النية :

ومن يفتقد حال الزمان وأهله
يدم بهم غرباً من الأرض أو شرقاً
يحد قوهم مينا وودهم قلى
وخيرهم شرأ وصنعتهم خرقاً
وبشرهم خذعاً وفقرهم غنى
وعلمهم جهلاً وحكمتهم زرقاً
رأينا شئون الدهر خفضاً ورفعة
ونحن أسارى في الحوادث أو غرقى

وقوله معرضاً بالتفاوت الطبقي :

لقد جاءنا هذا الشتاء وتحته
فقير معرى أو أمير مدوج
وقد يرزق المجدود أموال أمة
ويحرم قوتاً واحداً وهو أخوج

وفي غير قليل من الشعر الصوفي تنحرف المقابلة عن الوشم
والزخرف ، لتعبر عن تقابل آخر أساسى ، يميز التجربة الصوفى
ذاتها وما تنبنى عليه من مفارقات تجد تحققها في تضاد المقامات
والأحوال ؛ كالسكر والصحو ، والوجد والفقد ، والقبض
والبسط ، والفناء والبقاء ، والتحل والتخل ، والجمع والفرق
والجلال والجمال ، والغيبة والحضور .

ودلالة هذا التقابل أن التصوف ينشط بتأثر ديالكتيك وجدنا
يتسم بتعارض الأطراف ، دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفه
إلى مركبات ، أو إفناء أى منها فى الآخر . وعن هذا التقابل
حيويته وتوتره صدر ابن الفارض [ت ٦٣٢ / ١٢٣٥] معبراً :

إن المقابلات بين المعانى والصور فى هذه الأبيات لا تلتحم
ببنية العمق ، لا لشيء إلا لخواتمها من المضمون النفسى ، وهى
من ثم تدخل فى نسيج السطح والشكل ، لأن الشعراء بيتوا
التقابل خارج الأشعار ، فلم ينبثق من الأغوار فى تقطعها
وتعارضها وتوترها ، مما أفضى إلى أن تعرض الصور المتقابلة التى
تصنف الطبيعية ، فى سياق يحيل على الانفعالات ، أو قل
مسميات الانفعال لا الانفعال ذاته . وهذا كله مؤذن بأن التقابل
الشكى المبيت هو الذى أصاب التصوير بالخلل والعاطفة
بالتفوت . وأين هذا التقابل الخاوى الذى قصد للزينة ، من
التقابل الآخر الذى يبعث على الدهشة ، ويكاشفنا بدورة الحياة
الأبدية على محاور الفصول ؟

والأمر على هذا الخدو فى شعر الحكمة والمعانى ، وذلك أن
الشعراء لم يجربوا العمد إليها ، فضلاً عن أن المقابلة بين المعانى
يغلب عليها النظم والتقرير ، ولا وجود للقصد العفوى ، وبين
احتجاب القصد وظهوره يتقوم المعيار الذى تقاس به المقابلات
بله الشعر بشكل عام .

إن لدينا فى لزوميات أبى العلاء جملة من أشعار المطابقة
والمقابلة ، ساقها مساق الحكمة والتفلسف والتأمل ، وفيها يتحد
الشعر والشاعر ، ويصدر التعبير عن معاناة ذاتية وتجربة
شخصية . ويبدو أنه فى حكمته يتفق مع بدهاه أن الوجود نسيج
من المقابلات والأضداد . وذلك فى قوله :

وعالم فيه أضداد مقابلة
غنى وفقر ومكروب ومقرور

على هذا المحور أدار المعرى تفلسفه وحكمته ، فتارة يتأمل رفاهة
الملوك وترف النبلاء ، وكيف يثول الأمر إلى صمت الموت
وسكون العدم ، وتارة يتأمل الزواج والإنجاب . وينوع
أبو العلاء أشكال التقابل ، فيتحدث عن الضلال والهدى
والميلاد الذى يسلم للموت ، ويصف مسالك سوء النية من قبل
الإنسان إذ يظهر النسك والقناعة والزهد ، مخفياً بين جوانحه
عشق الدنيا والحرص عليها والصبابة بها والانغماس فيها
والركون إليها .

وبواسطة هذا الاستشعار القلق بالتضاد فى العالم ، ينتقد
أحوال معاصريه الذين تفاوتت حظوظهم واختلقت طبقاتهم بين
أغنياء موسرين وفقراء مترين . ولا غرو أن جاء هذا القبيل
متصلاً متلاحماً ، تتفاعل فيه الأطراف وقد بلغت ذروة التمزق
والتوتر . ومن هذا القبيل قوله :

خيسبت يا أمنا الدنيا فأف لنا
بنو الخيسة أو باش أخسأ

مَنْ مَاتَ فِيهِ غَيْرَ مَا عَاشَ مُرْتَقِيًا
مَا بَيْنَ أَهْلِ الْهَوَى فِي أَرْفَعِ الدَّرَجِ (٣١)

إن المقابلة من بين فنون البديع ليست أحادية التجلي ، لأنها تبدو على نحو ثنائي يشول إلى الطابع الزخرفي الخالص ، والأساس الوجودي الأصيل ؛ وهي وحدها التي تحمل بذرة الديالكتيك وجدلية العلاقة بين الأطراف .

الحب الإلهي وجدلية العلاقة بين الحياة والموت والبقاء والفناء في قوله :

الموتُ فيه حياتٌ وفي حياتٍ قتلى
وقوله :

من لي بسائبلاف رُوحِي في هَوَى رَشَا
حُلُو الشَّمَائِلِ بِالْأَرْوَاحِ تَمْتَزِجُ

الهوامش

١٩٦٣ ، ولأبي هلال العسكري ، الصناعتين ط الحلبي ١٩٥٢ .

(١٩) الأعلام الشنتمرى ، أشعار الستة الجاهليين ، ط دار الآفاق ، بيروت ١٩٨١ ، ج ١ .

(٢٠) انظر ، ابن رشيق ، العملة ، بيروت ، الطبعة الخامسة ١٩٨١ ، ج ٢ ، ٢٠/٥ .

(٢١) د . عاطف جودة ، الخيال - مفهوماته ووظائفه ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٨٣ ، ص ١٤١/١٤٢ .

(٢٢) عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، بدون تاريخ ، ص ٤٤/٤٥ .

(٢٣) انظر ، الأمدى ، الموازنة ، تحقيق وتعليق محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، المكتبة العلمية بدون تاريخ ، ص ١٢٤/١٢٥/٢٥٤ .

(٢٤) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٢٠ .

(٢٥) راجع في هذا الشعر ، المفضليات ، ط كارلوس لايل ، بيروت ١٩٢٠ .

(٢٦) د . عبد الرحمن بدوى ، الزمان الوجودي ، النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٥٥ ، ص ٢٤/٢٦ .

(٢٧) عبد الحق بن سبعين ، كتاب الإحاطة وهو ضمن رسائله ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥ .

(٢٨) انظر/السراج ، اللمع ، تحقيق د . عبد الحليم محمود ، ط ١٩٦٠ .

(٢٩) أرسطو ، فن الشعر ، تحقيق وترجمة ودراسة د . شكرى عياد ، دار الكاتب ١٩٦٧ ، ص ١١٨ .

(٣٠) أبو العلاء المعرى ، اللزوميات ، ط الخانجي ١٣٤٢ ، الجزء الأول والجزء الثانى .

(٣١) راجع ، د . عاطف جودة ، شعر عمر بن الفارض ، دراسة في فن الشعر الصوفي ، دار الأندلس بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ .

(١) انظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، الطبعة الرابعة ، وانظر أيضا ، القالى ، الأمالى ، ط بيروت ١٩٨٠ ، ج ١ ، ص ١٢٦ - ١٣٠ .

(٢) ابن خلدون ، المقدمة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ص ١٧٤ - ١٧٨ .

(٣) البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٩٠ .

(٤) راجع : محمد خلف الله والدكتور زغلول سلام ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ط دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ، ص ١٨٧/١٨٨ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٨٨/١٩٢ .

(٦) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ط صبيح ١٩٧٧ ، ص ٢٢/٢٣ .

(٧) القالى ، الأمالى ، ج ٢ ، ص ٢٠٨/٢١١ .

(٨) راجع في هذا السياق : البصائر النصيرية ، بولاق ١٨٩٨ ومقاصد الفلاسفة للغزالي ، القاهرة ١٣٣١ هـ .

(٩) انظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، ط بيروت ، ج ٨ .

(١٠) مجالس نعلب ، شرح وتحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ص ١١٨ .

(١١) ابن منظور ، اللسان ، ج ١١ .

(١٢) اللسان ، ج ١١ .

(١٣) اللسان ، ج ١٠ .

(١٤) المصدر السابق ، ج ٣ .

(١٥) المصدر السابق ، ج ٢ .

(١٦) انظر ، بول جييوم ، علم نفس الجشطط ، ترجمة د صلاح نخيمر وعبد ميجائيل رزق ط ١٩٦٣ .

(١٧) Sec. G. Santayana, The Sense of Beauty, Dover pub. N.Y. p. 101,102 .

(١٨) المرزبان ، الموشح ، تحقيق على محمد الجياوى ، دار النهضة ١٩٦٥ ، وراجع أيضاً لقدماء ، نقد الشعر ، ط الخانجي