المبحث الأول

مفارقات الشكل

١

العمل الأدبى ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها، وعضويتها تقتضى بالضرورة أن يكون التأثير الجمالىّ مرتبطا بها ككلّ، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة، وليس كمشروع مفترض. وإذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة باعتبارها مجموعة الأعراف والقواعد التى يتّم التصرّف اللغوى طبْقا لها، والكلام باعتباره الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك الاعراف والقواعد فى موقف بعينه، ولوظيفة بعينها[1]؛ فإننا - بالمثل - ينبغى أن نقبل التفرقة بين وحدات اللغة الأدبية وهى ماتزال بعد مادة صمّاء، وهذه الوحدات بعد أن تتخلّق نسقا حيا من العلاقات والتراكيب والأنظمة، فهى فى الوضع الأول فى حالة غياب جمالى مطلق، على حين هى فى الوضع الثانى رهينة حضور جمالى محتمل، كما أن عطاءها الأدبى فى المرحلة الأولى لا وجود له، أو هو ليس موجودا إلا بالقوة، على حين أن هذا العطاء فى المرحلة الثانية موجود بالفعل.

فإذا انتقلنا من الأدب فى عمومه إلى الظاهرة الشعرية فى خصوصيتها، استطعنا أن نكتشف نوعاً من التوازى العجيب بين علاقة اللغة بالكلام، وعلاقة الشعر بالقصيدة، فالشعر باعتباره صورة ذهنية مجردة لا يتجاوز ما نعرفه من تقاليد فنية فى الإيقاع والصياغة، ولكن القصيدة تعنى هذه التقاليد وقد انبعثت - أو انتعشت - فى إطار قوْلى يحتذى منظومة هذه التقاليد أو يتصدّى لها بالإضافة أو الحذف أو التعديل. وربما كان الشكليون ومن اسْتلْهَمَ رأيهم من رُوّاد البنائية يضعون أعينهم على هذه الحقيقة، حين نادوا بأن لغة القصيدة محاولة لإحياء

---

(١) انظر فى التفرقة بين اللغة والكلام:

G.W.Turner, Stylistics, England, 1975, P.14.

الكلمة وإنعاشها فى المقام الأول[١]، وأن هذا الإحياء قد يفضى - أحيانا - إلى الإخلال المنهجى ببعض القواعد اللغوية، الأمر الذى يؤدّى - من ثمة - إلى إعادة النظر فيما يُدْعى بالضرورة الشعرية.

والقصيدة حين تتمثل فى هذا النّسق الكلّى الحى من العلاقات والأنظمة اللغوية، تطرح افتراضين للرؤية يتعلق كل منهما بزاوية النظر إليها؛ فهى باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورها إلّا على نحو تركيبىّ خالص؛ لأنها فى انبعاثها من حدقة المُرْسِل - أو لِنَقُلْ المبدع - إنما تصدر كاملة البنْية مستقلة التكوين، وهى بالنسبة له رسالة جُمْلية تتواكب عناصرها الصوتية والتركيبية والإيقاعية فى سياق آنىّ غير خاضع لمنطق التعاقب، ضرورة أن المرسِل لا يتعامل مع كلٍّ من هاتيك العناصر منفردا، فهو لا يؤلف بين أصوات الكلمة ثم يتوقف ريثما يراجع دلالتها، ثم يتلبث لكى يختبر صيغتها الصرفية وموقعها التركيبى، ثم لكى يوائم بينها وبين قوانين الإيقاع الشعرى، بل إنه - من خلال الممارسة الإبداعية - يعالج كل هذه المستويات دفعة، وبطريقة مركبة، بحيث يبدو العمل الشعرى فى النهاية وكأنه وليد زمن إبداعى واحد.

غير أن الزمن الإبداعى لا ينطبق بالضرورة على زمن التلقّى، فإذا كان الشاعر يتعامل مع القصيدة على هذا النحو الجُمْلى المركّب، فإن الدّارس - وعمله لا يعدو أن يكون درجة عالية من درجات التلقى - يتعامل معها بوجْهَيْها من التحليل والتركيب، وهو يبدأ مما يدْعى بالشكل الخارجى، أعنى مجموعة الوسائل التى أمكن بوساطتها إبداع النسيج اللغوى للقصيدة، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته الزمنية والمقطعية، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها،

---

(١) أطلق فكتور شكلوفسكى على واحد من كتبه نشر سنة ١٩١٤ عنوان «بعث الكلمة»، ووضع هذا المصطلح فى مقابل «تحجير الكلمة» بردّ قيمتها إلى ما تدلّ عليه، وتبعه الشكليون والبنائيون فى التمسك بمنطوق هذا المصطلح ومفهومه.

كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل، كالاطّراد والمفارقة، وكتوازن السياق أو توازيه، وكتشعيب الأداء بين الوصف والحوار، وبين صوت الشاعر وأصوات الآخرين.

وتنظيم المادة الكلامية على هذا النحو يفضى بدوره إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعرى، نعنى بذلك بنية الصور الفنية الصادرة أساسا عما يُدعى بِطَاقة التخيّل، ابتداءً بالصور المجهرية أو العلاقات المجازية الصغرى كالتشبيه والاستعارة ونحوهما، ومرورا بالصور الكبرى كالرمز والأسطورة وما إليهما، ثم انتهاء بنُواة العمل أو محوره الفكرى motive. وهذه البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحتّى، الذى تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى إلى الآخر، ومن ثم يبدو المتلقى كمن يذرع درجات سلّم صعودا وهبوطا، كما تبدو القصيدة محصّلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية، تتبادل التأثير فيما بينها، وتتأزر جميعا على تصحيح مسار الرسالة الشعرية[1].

٢

قد يكون فى هذا المفتتح النظرى نوع من المصادرة على المطلوب، ولكنها - على أية حال - مصادرة لم أشأها ولم أقصد إليها، فضلا عن أن ما تضمنته من أفكار حول العلاقات المتبادلة فى بنية العمل الشعرى لم ينبثق إلا فى ضوء مراجعة حديثة لأحد النماذج الذائعة من شعر أبى الطيب المتنبى، وبالطبع لم يكن ذيوع هذا النموذج هو سرّ التوقف عنده، كما أن بواعث ذيوعه لم تكن فى كل الأحوال بواعث فنية خالصة، فقد تركزت هذه البواعث حول ما فى هذا النموذج من عبارات

(١) لمزيد من التفصيل فى معنى الشكل الخارجى والشكل الداخلى للقصيدة، تراجع للمؤلف دراسة بعنوان: الشكلية.. ماذا يبقى منها؟» - مجلة فصول - العدد الثانى - القاهرة - يناير سنة ١٩٨١ - ص ١٦٠ ومابعدها.

جامعة سارت مسير المثل، أو استقطبت معنى من معانى الحكمة، أو توافقت مع ضرب من ضروب الخبرة الحية للمتلقى، أما النسيج البنائى لعلاقات هذا النموذج، وما عسى أن تكشف عنه هذه العلاقات من ظواهر أسلوبية، فأمور لم تسْتَرع بعد اهتمام القارئ التقليدى، أو - على الأقل - لم تسترع اهتمامه بدرجة كافية:

صَحب الناس قبْلنا ذَا الزمانا ... وعناهم فى شأنه ما عناناً
وتَولَّوْا بغُصّة كلُّهم منه ... وإنْ سَرّ بعضَهم أحيانا
رُبَّما تُحْسِن الصّنيعَ لياليه ... ولكنْ تكدّر الإحسانا
وكأنَّا لم يرْضَ فينا بريْب الدهر ... حتّى أعانه مَنْ أعَانا
كُلّما أنْبَتَ الزمانُ قناةً ... رَكَّب المرءُ فى القَنَاة سِنَانا
ومُرَادُ النفوس أصْغر مِنْ أنْ ... نَتَعادَى فيه وأن نَتَفانَى
غيرَ أنّ الفتى يُلاقي المَنَايا ... كالحات ولا يُلاَقِى الهوانَا
ولو انّ الحياة تَبْقَى لحىّ ... لعَدَدْنا أضلَّنا الشّجعانَا
وإذا لم يكنْ مِنَ الموت بُدٌّ ... فمن العجز أن تكون جَبَانا
كُلّ مالم يكنْ من الصّعب فى الأنْفُس ... . . سَهْل فيها إذا هو كَانَا[1]

والنموذج الماثل من وزن الخفيف الذى يتولّد الإيقاع فيه من التوالى النظرى لتفعيلتين تتساويان فى كمّ ما تتضمنه كل منهما من مقاطع لغوية، ولكنهما تختلفان بعد ذلك فى طريقة توزيع هذه المقاطع وكيفية تواليها؛ فالتفعيلة الأولى «فاعلاتن» تتكون من سببين يفصل بينهما وتد مجموع، والتفعيلة الأخرى «مُسْتَفْعلن» تتكون من سببين، ثم وتد مجموع كذلك.

غير أن هذا التساوى الكمى من الناحية النظرية لا يُفترض أن يتحقق بحذافيره

---

(١) اعتمدنا فى توثيق النص على مصدرين:

أبو البقاء العكبرى: التبيان فى شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - نشر دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - جـ ٤ - ص ٢٣٩ - ٢٤١.

عبد الرحمن البرقوقى: شرح ديوان المتنبى - دار الكتاب العربى - بيروت (د.ت) - جـ ٤ - ص ٣٧٢

فى البنية الإيقاعية للقصيدة؛ إذ يحدث فى كثير من الأحوال أن يحذف الثانى الساكن من إحدى التفعيلتين أو كلتيهما، ضرورة أنّ المستوى الإيقاعى لا يتم بمعزل **عن بقية المستويات الأدائية، ومن ثم قد تفرض هذه المستويات نوعاً سن صدع -أوْ** لنقُلْ ترويض - الإيقاع بحيث ينسجم تماما مع غيره من عناصر البنْية الشعرية، وهو صدع نلمحه بخاصة فى الأبيات : الخامس والسادس، ثم التاسع والعاشر، حيث يتم فى أضرب هذه الأبيات حذف الثانى الساكن، على حين تظل بقية الأضرب فيما سوى ذلك من أبيات محتفظة بالانسجام بين صورتى الإيقاع : الصورة الذهنية المفترضة، والصورة الصياغية الماثلة.

ومردّ هذا الصدع إلى أن البنية الرأسية للإيقاع لا تتطابق بالضرورة تطابقا تماما مع البنية الأفقية للعبارة الشعرية، حقيقة قد يحدث هذا التطابق التام أحيانا، إذ نرى بنية التعبير موازية للصورة الذهنية للتفعيلة، بيد أنه فى كثير من الأحوال يحدث العكس، فنرى بنية التعبير أكثر سعة أو ضيقا، مما يؤدى إلى تعديل مماثل فى التفعيلة بالإضافة أو الحذف، الأمر الذى قد يوحى بأن مبدع العمل الشعرى قد تجاوز أو ترخّص، والواقع أنه لا تجاوز ثمة ولا ترخص، وإنما هو نوع من كسْر النظام - إذا صح التعبير - يلجأ إليه الشاعر للمواءمة بين الإيقاع ومقتضيات الصياغة[1].

ويعنى ذلك أن كسر النظام إن أَوْهَم بتَجاوز الشاعر، من ناحية، فإنه يبرهن، من ناحية أخرى، على أن مستويات الأداء الشعرى لا تنفصل وإنما تتكامل، ولاتتدابر فيما بينها، بل تتفاعل مؤثرة ومتأثرة، وليس محض مصادفة أن نرى تفعيلات القوافى فى هذا النموذج بخاصة، وقد أخذت مسارا عجيبا فى العلاقة بين الإيقاع والتعبير، أو بين ما يسمى بالبنية الرأسية والبنية الأفقية، فعلى حين تتطابق هذه التفعيلات مع وحدات لغوية ذات معانٍ مستقلة فى البيت الأول :

---

(١) ما أحرانا بمراجعة عروض الشعر العربى فى هذا الجانب، فالحق أن مايسمى فى اصطلاح العروضيين زحافا أو علة، ليس إلا كسر للصورة الذهنية فى الإيقاع، وهو فى حقيقة الأمر ضرب من المواءمة بين المستويين الموسيقى والتعبيرى.

« ما عنانا »، والثانى : « أحيانا »، والثالث : « إحسانا »، والرابع : « من أعانا »، والسادس : « نتفانى »، والثامن : « شجعانا »، والعاشر : « هو كانا »، نراها فى الأبيات : الخامس والسابع والتاسع تستغرق وحدة لغوية دالّة، بالإضافة إلى مقطع من كلمة سابقة : « ةِ سنانا »، « فى الهوانا »، « نَ جبانَا ».

ثم إن التطابق المشار إليه فى أبيات المجموعة الأولى لا يتم فى كل الأحوال بنفس الطريقة، بل يخضع لمبدأ الوحدة من خلال التنوع، فهو فى البيت الأول تطابق مع ثلاث وحدات ذات معانٍ نحوية مستقلة، وهو فى البيتين الرابع والعاشر تطابق مع وحدتين، على حين أنه فى بقية الأبيات تطابق مع وحدة لغوية لا تزيد، الأمر الذى يمكن لمحه بوضوح لوْحَاوَلْنا ترجمة مسار هذه العلاقة طبقا لتوالى الأبيات إلى هذا الشكل الرمزى :

ا، ب، ب، جـ، د، ب، د، ب، د، جـ

ومنه يبدو أن نسبة تردّد الرمز « ب » أكثر من نسبة تردد غيره، أىْ أنّ هذه العلاقة بين الإيقاع والتعبير تميل إلى التطابق أكثر مما تميل إلى التقاطع، وإذا كان التطابق يعنى مزيدا من ثراء الموسيقى الداخلية للنموذج، فإن التقاطع بدوره - وكما أسلفْنا - يعتبر مؤشرا إلى أن البنية التعبيرية تحاول باستمرار ترويض البنية الإيقاعية وتذليلها لمنطق السياق.

٣

وهذا السّياق التعبيرى لا يخلو بدوره من مثل ذلك التوتر الدائم بين التوازن والتقاطع، بين الاطّراد والمفارقة، بين تتابع المتواليات السياقية وكسر تتابعها؛ فالأبيات الخمسة الأولى تعتمد اعتمادا شبه مطلق على بِنَى الجمل الفعلية التى يتبادل الفاعلية فيها قطبان كبيران، يتناوبان فيما بينهما وظيفتى المؤثر والمتأثر، وهذان القطبان هما « الناس » (أو « المرء »)، والزمان (أو « الدهر »)، ففيما ينهض القطب

الأول بوظيفة المؤثر فى جملتىْ الصدر من البيتين الأولين :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا
وتولوا بغصة كلّهم منه

نرى الثانى ينهض بنفس الوظيفة فى جملتى العَجُز :

وعناهم فى شأنه ما عنانا
وإن سرّ بعضهم أحيانا

مع قيد وحيد، وهو أن كلا منهما إن كان قد ذُكر فى الجملة الأولى صراحة، فقد ذُكِر فى بقية الجمل إضماراً أو إيماءً، وفى كل الحالات كان اطّراد السياق بتكرار صيغة الماضى : صحب، عَنَى، تولى، سرّ، أو حتى بتكرار منطوق هذه الصيغة : عناهم، عنانا، كما كان كسر السياق - أو عنصر المفارقة فيه - متمثلا فى تناوب مواقع التأثير والتأثر بين القطبين المشار إليهما.

وبوسعنا أن نرى كيف أن هذه المفارقة على مستوى التركيب قد أنتجت - بقوة التفاعل - أثرا فوريا فى الشكل الداخلى، وبخاصة فى مستويات التصوير والدلالة الشعرية، فقد خالط الناس هذا الزمان مخالطة من يتوقعون منه الوفاء لرفقة الطريق، ومع ذلك لم يرجعوا منه إلا رجعة من يغصّ بالشراب حين يظن أن فيه حياته، وهو قد أهمّهم وأكرثهم حتى رجوا ما يرجوه المُعانِ من ثواب على عنائه، وبرغم ذلك لم تكن مسرّته إياهم إلاّ لماما، ولم تكن - على ندرتها - لهم جميعا، بل لبعضهم. وبإمكانك أن تمضى بهذه المفارقة الدلالية إلى امتداداتها الناجمة عن المفارقة التصويرية، لترى أن صورة الإقبال التى يرسمها النموذج لرفقة الطريق سرعان ما تنعكس إلى صورة التَوَلّى أو الإدبار - أخشى أن أقول الفرار - المقرون بإحباط من يتبع السراب على ظمأ، حتى إذا جاءه لم يجده شيئا.

ولا يقلّل من حجم هذا الإحباط الناشئ عن علاقة الناس بالزمان ذلك التعليق الشرطى : «وإن سرّ بعضهم أحيانا»، ولا تلك الصياغة الاحتمالية :

« ربّما تحسن الصنيع لياليه »؛ لأنّ الشاعر قد حدّد أثر هذين - أو أضعفه - حين جعل المسرّة مرهونة بالشرط مرة، ومقيدة بالتبعيض والحينية مرة أخرى، وكذلك حين جعل الإحسان فى إطار الاحتمال الذى تفيده « ربّما » مرة ثالثة، بل لعله قد ألغى هذا الأثر نهائيا بذلك الاستدراك الواضح الحاسم : « ولكن تكدّر الإحسانا »، بكل ما يعنيه من قطع الأمل فى أن يحسن الزمان إحسانا يخلو من الإساءة أو يصفو من الكدر.

وما لمحناه فى البيتين الأوّلين من تبادل مواقع الفاعلية يستمر ملحوظا فى البيتين الثالث والرابع، مع فارق أنه كان أوّلا يتم فى نطاق الصدر والعجز من كل بيت، على حين يتم هنا فى نطاق البيتين مجتمعين، فالليالى - وهى محصلة مفردات زمنية - تحسن وتكدّر، والإنسان بدوره لا يرضى بحوادث الدهر حتى يعينها على غيره، بل وعلى نفسه، وقد توازت المفارقة الناجمة عن هذا التبادل مع مفارقة أخرى على مستوى الصيغة؛ إذْ نرى متواليات الماضى فى بيتى البداية تفسح المجال فى البيت الثالث لمتواليات آنيّة : تحسن، تكدّر، لتعود فى البيت الرابع إلى متواليات المضىّ : لم يرض (و « لم » تقلب زمن المضارع إلى الماضى)، أعانه، أعانا. بل إن المفارقة على المستويين المشار إليهما تتساوق مع مفارقة دلالية ناتجة عنهما ومواكبة لهما، هى المفارقة بين إحسان الصنيع وتكدير الإحسان، ثم بين النفى والإثبات، أو بين عدم الرضا والإعانة، وهى مفارقة يتدرج طرفها السلبى ابتداءً من طبيعة الدهر فى خلط المسرّة بالإساءة، وانتهاءً بتلك المعونة الطوعية التى يبذلها له الإنسان من تلقاء نفسه، ثم هى مفارقة تطّرد - إن صح أن فى المفارقة اطرادا - مع ما أنتجتْه أبيات البداية من دلالات العودة المقهورة والرجاء المخذول.

ومع أن المفارقة فى أحد حدَّيها تعتبر خروجا على رتابة النظام، فإنها فى حدّها الآخر لا تخلو من رعاية للسّمات الموقعية التى تدفع إلى اختيار دون آخر، قد يكون هذا الاختيار فى مجال الصيغة، كالتناوب المشار إليه آنفا بين صيغ الماضى وصيغ المضارع، حتى يبلغ هذا التناوب مستقره فى صيغتى الماضى الشاخصتين فى البيت

الخامس : أنبت، ركّب، وقد يكون هذا الاختيار فى مجال وظيفة الكلمة، كذلك التبادل بين الناس والزمان فى الفاعلية، وهو تبادل يبلغ هو الآخر مستقره بتلك المعادلة الصريحة المتوازية فى وحداتها ووظائفها :

أنبت ← الزمان ← قناة = ركّب ← المرء ← سنانا.

بل إن هذا الاختيار الموقعى يدقّ أحيانا إلى حدّ المفاضلة بين رموز لغوية تبدو متساوية الدلالة، وهنا يكون الانتقاء مرهونا - أوّلا - بالهوامش الدلالية التى تكتسبها الكلمة عبر تاريخها فى الاستعمال ومكانها فى السياق، ومرتبطا - ثانيا - بالبنية الإيقاعية ومدى مواءمتها لهذه اللفظة أو تلك، ومن ثم نرى - مرة أخرى - كيف يتفاعل الشكلان الخارجى والداخلى بحيث يتحول كل منهما إلى الآخر فى حركة تبادلية مستمرة. ولعلّ مما لا يخلو من مغزى فى هذا المقام أن نلحظ تلك المراوحة بين لفظتى الزمان والدهر، برغم اشتراكهما فى الدلالة المعجمية، فقد استخدمت الأولى فى البيتين الأول والخامس، ليس فقط من باب الانسجام مع الايقاع، بل لأن دلالتها الحيادية على مطلق الزمن تتواءم تماما مع الاستقلال الموقعى الذى حظيت به فى الحالتين منفعلة وفاعلة، على حين كانت الظلال السلبية لدلالة « الدهر » فى البيت الرابع مكملة لدلالة المضاف « ريْب »، بكل ما توحى به تلك الكلمة الأخيرة من صروف وأحداث.

٤

وحتى الآن كانت حركة البنْية الشعرية دائرة فى نطاق متواليات فعلية تَبادَل الزمان والإنسان فيها موقعىْ المؤثر والمتأثر، وغير خافٍ أن هذا التبادل ذو دلالة حدثيّة لا ينقطع توتّرها بين هذين القطبين، وغير خافٍ أيضا أن صيغة الفعل تعنى الزمان والحدث، وقد كانت من هذا الوجه مناسبة تماما لدلالة التبادل المشار إليه، فهل لنا أن نرتب على هذا الملمح ما ينبغى أن يترتب عليه من دقة التوازن

بين بنيتى السطح والعمق، أو بين الشكلين الخارجى والداخلى؟ ثم ألا يعتبر هذا الملمح - فى الوقت ذاته - ذريعة كافية لتحوّل النموذج إلى المتواليات الاسمية[1] حين لم تعد محصلة الزمان والحدث بالنسبة له مناط العلاقات الوحيد؟

إن هذه المتواليات الاسمية تتصدر التركيب الشعرى عبر ثلاثة أبيات متعاقبة، وكل من هذه المتواليات يمثل جملة اسمية كبرى تتولّد منها جملة أو جمل فعلية صغرى، وهذه الجمل الصغرى ترتبط بالجملة الأمّ فى إطار كل بيت ارتباطا خبريًا أو شرطيا :

ومراد النفوس أصغر من أن ... نتعادى فيه وأن نتفانى
غير أن الفتى يلاقى المنايا ... كالحات ولا يلاقى الهوانا
ولو ان الحياة تبقى لحىّ ... لعددنا أضلّنا الشجعانا

فى صدر كل بيت ينهض الاسم مناطا لتلك العلاقة الخبرية أو الشرطية : مراد، الفتى، الحياة، وتصدّره على هذا النحو يوحى بتحول فى النَّسَق يستتْبع بالضرورة تحولا فى علاقاته الداخلية، ولعلّ مما يسترعى الانتباه فى هذا المقام أن جرعة التعبير المباشر فى هذا النسق قد أصبحت ترجح جرعة التعبير بالصورة، ولذلك تفسيره، لأن الموقف هنا لا يخلو من تأمل، ومن استبصار، ومن أحكام قاطعة تُساق فى تراكيب شديدة الاكتناز، فغايات النفوس أهون من أن تكون مجالا للصراع، والإنسان يموت ولا يذلّ، والموت فى نهاية الأمر مورد يستوى لديه الشجعان والجبناء، فإذا تذكّرنا فى هذا الصدد ما يقال من أن التعبير بالصورة يتم فى تناسب طردى مع توهج المشاعر والاستغراق العاطفى، بحيث يميل المبدع إلى

---

(١) نقصد بالمتوالية هنا Proposition، وهى الصورة الإسنادية للجملة حين تتوالى طبقا لنظام معين فى إختيار وحدات الإسناد وطريقة ترتيبها، وهو مصطلح سبق إلى استخدامه كل من شومسكى وتزفيتان تودورف، وتبعهما فى استخدامه بعض الدارسين فى المغرب العربى، وإن كانوا قد آثروا لفظ «متتالية» فى الدلالة على معنى المصطلح، على حين آثرنا من جانبنا لفظ «متوالية» لخفّته النسبية. انظر : محمد بنّيس : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - ط١ - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١١٣.

اتخاذ ذلك التصوير قناعا يستتر به كلما غلبه انفعاله[١]، استطعنا - من هذا المنطلق - أن نفهم كيف أن تيار الدلالة المباشرة قد ازداد مع ازدياد تأمل الشاعر فى معادلة الناس والزمان، حتى أصبحت هذه المعادلة فى التحليل الأخير معادلة صريحة بين الحياة والموت.

وبرغم علوّ النبرة المباشرة فى هذا الطور من أطوار النموذج، فإنه لم يُفْض إلى إلغاء التشكيل بالصورة إلغاءً تاما، لسبب بسيط، وهو أن البنية الخارجية - فى مرحلة من مراحلها - تكون مهيّأة لتُجِنّ بداخلها بذرة صورية، بالغا ما بلغ حجمها من الدقة، ومن ثم تصبح دلالة الاشتراك وتعدّد أطراف الصراع، التى توحى بها الصيغة الصرفية «نتعادى»، مدْرجةً إلى مستوى آخر من مستويات ذلك الصراع يصل إلى حدّ تنازع البقاء أو تبادل الإفناء: «نتفانى». وعندئذ تغدو الدلالة المباشرة مؤهلة للتحول مع بداية البيت التالى إلى دلالة صورية، نبصر فيها أطراف المواجهة وقد آلت إلى هذا النحو:

الفتى ← يلاقى ← المنايا، الفتى ← لا يلاقى ← الهوانا.

إن التبادل فى موقعية المفعول فى الحالتين يوازيه التبادل فى الحدث بين الإثبات والنفى: يلاقى، لا يلاقى، ومع ذلك دعنا نتوقف قليلا عند الدلالة الهامشيّة لمحورى الصورة: الفتى، يلاقى؛ فالأول يوحى بزهو الشباب وعنفوان القوة، والثانى يرقى باللقاء إلى درجة الاصطدام، وهكذا تطرح الصورة دلالتها على النحو التقريبى التالى: الفتى يجد القدرة على خوض معركته ضدّ حشد من المنايا الكالحة الشوهاء تلقاه منجمّة أو مجتمعة، ولكنه لا يجد القدرة - بل ولا الاستعداد النفسى - لخوض معركة مماثلة مع الهوان فرداً، فالمعركة الأولى محتملة، وإن بدت صعبة، أما الأخرى فأكثر صعوبة، وإنْ بدت بخلاف ذلك، وصعوبتها هى التى تجعل من

(١) انظر فى هذا المعنى:

David Daiches, Critical Approaches to Literature , London, 1969 , P. 243.

« التعادى » و « التفانى » أمرين مفهومين، وإن لم يكونا مقبولين على إطلاقهما، فهما فى أغلب الأحوال استجابة لأهواء النفوس وتناقضات المنازع، ولكنهما - فى بعض الأحيان - رفض للهوان، وتحقيق لإنسانية الإنسان، وإن كلّفة الرفض والتحقيق فى نهاية الأمر حياته ذاتها.

تُرى هل يعتذر المتنبّى عن مطامحه حين يذكر « مراد النفوس » واقتتالها فى سبيله ؟ أتراه يسوّغ خصومته المدوّية مع الناس والزمان، إذ يجعلها مرتبطة برفض المذلّة ونفى الهوان ؟ إذا سلّمنا بذلك كان « الفتى » المذكور معادلا شعريا لأبى الطيب نفسه، مقاتلا يخرج من تحت عباءة الشاعر ليتحدث بلسانه وينافح بسيفه، وهو فهم يظل مشروعا من واقع إبداع الشاعر، ودعنا من واقع حياته، ثم هو فهم مشروع - كذلك - إذا توسّعنا قليلا فربطناه بثراء مادة الفتاء والفتوّة فى معجم الشاعر، وفى كثير من الحالات ترد هذه المادة ومشتقاتها مقترنة بنموذج الممدوح، وأكثر منها تلك الحالات التى ترد فيها مقترنة بصورة الشاعر نفسه، صراحة أو إضمارا :

ولربّما طعن الفتى أقرانَه ... بالرأى قبل تطاعُن الأقران[1]

وإذا الفتى طرح الكلام معرّضا ... فى مجلس، أخذ الكلامَ الَّلذْ عَنَى[2]

قُضاعة تعلم أنّى الفتى الذى ... ادّخرتْ لصروف الزمانِ[3]

ولكن الفتى العربىّ فيها ... غريب الوجه واليد واللسان[4]

وربما كان هذا الملمح الذاتى فى دلالة « الفتى » سرّا من الأسرار التى أفضتْ إلى إلحاح النموذج على مفارقات الشجاعة والجبن، والخلود والموت، فى البيتين

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - ج ٤ - ص ١٧٤.
(٢) المصدر السابق - ص ٢٠٦.
(٣) المصدر نفسه - ص ١٨٨.
(٤) المصدر نفسه - ص ٢٥١.

الثامن والتاسع؛ ففيهما يُتّخذ القياس الشرطى ذريعة لتقرير الفكرة بطريقة برهانية قاطعة، وفيهما أيضا يتوارى التبادل بين المتواليات الاسمية والفعلية ليصبح مركز الثقل هو ما تكشف عنه تحوّلات الصفة من نتائج مرفوضة أو مقبولة، فلو بقيت الحياة لتحولت الشجاعة إلى ضلال؛ لأنها تفضى إلى الموت، وهى نتيجة مرفوضة لفساد مقدمتها، ومادام الموت حتما فإن الجبن يتحول إلى ضرب من العجز؛ لأنه لن يفضى إلى خلود، وهى نتيجة مقبولة؛ لأن الدلالة المضمرة فى الشرط السابق قد رشحتْها ومهّدت لإحداثها، فضلا عن صحة مقدمتها فى ذاتها. وهذا يعنى أن تحوّل الصفات على ذلك النحو يتعلق - طردا وعكسا - بدلالة القياس الشرطى صحة وفسادا، كما أن هذه الدلالة بدورها لا تتمّ بمعزل عن الوظيفة الأسلوبية ومعطياتها.

ولنقتنع حقا بأن هذه الدلالة لا تحدث معزولة عن المعطيات الأسلوبية، ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن فساد مقدمة القياس الأول إنما تمّ فى إطار «لوْ» التى تفيد الامتناع للامتناع، وأن وظيفة التركيب بهذا قد آلت إلى السلب، برغم ما يبدو فى الظاهر من إيجاب، كما أن صحة مقدمة القياس الثانى قد تمت فى إطار شرط منفى صراحة، يتسلّط عليه نفى ضمنى : «بدّ» فيلغى دلالته ويتحول بها إلى الإيجاب، برغم ما يبدو فى الظاهر من سلب، وهكذا نرى أنفسنا إزاء مجموعة من تحوّلات البنْية، يواكب بعضُها بعضا، ويرفد بعضها بعضا، ويقوّم أحدها مسار الآخر بالحذف والإضافة والتعديل.

دلالة المخالفة تلعب هنا دورا لا يستهان به، والتنويع فى معزوفة الموت يغرى الشاعر بالمضىّ فى نفس الدرب إلى مداه، ومادام الجبن نوعا من العجز، فإن الشجاعة ضرب من القدرة، وهى قدرة لا تستمد أسبابها الأولى من القوة الجسدية بقدر ما تستمدها من طاقة الإنسان على التآخى مع الواقع والإيمان بحتميته، أى أنها - فى التحليل الأخير - قدرة نفسية لا تتسلط على تغيير طبيعة ما يقع، وإن تسلطت على تغيير مشاعرنا إزاءه، وطريقة إستقبالنا له :

كلّ ما لم يكن من الصعب فى الأنفس، سهل فيها إذا هو كانا

فالتقابل الدلالىّ بين « الصعب » و « السهل »، وتوازيه مع التقابل التركيبى بين أسلوبى النفى والإثبات فى صدر البيت وعجزه : لم يكن، كانا، ينبغى ألا يصرف أنظارنا عن ملمحين شديدى الأثر فى توليد دلالة المركّب الشعرى. أما الملمح الأول فهو أن « الكون » منفيا ومثبتا ليس كونا ناقصا كما قد يتبادر للذهن، بل هو « كون » تام، ومن ثم لا تنصبّ دلالته على اتصاف الواقع بالصعوبة والسهولة فى ذاته، بل تنصبّ على مجرد عدم الوقوع فى الحالة الأولى، ومجرد الوقوع فى الحالة الثانية، وعندئذ تبرز أهمية الملمح الآخر الذى أشرنا إليه، نعنى دلالة القيد الذى حرص النموذج على ترديده فى الحالتين : « فى الأنفس، فيها »؛ فهى دلالة تثرى دلالة الملمح الأول وتضيف إليها، حتى يصبح الصعب سهلا، لا لتطوّر طرأ عليه بالاستئناف أو الإلغاء، بل لمجرد وقوعه، لمجرد أننا مضطّرون إلى معايشته والتكيف معه، لمجرد أنه قضاء لا يقى منه جبن ولا تعجّل به شجاعة، وهو سهل فى النفس وإن كان غير ذلك فى حقيقته، ثم هو سهل فيها كحدث كان، وإن صعب عليها كصورة ذهنية لم تكن. . .

أتُرانا بإزاء فكرة الموت كرّة أخرى؟ صحيح أنه لا يُشار إليه هذه المرة صراحة، ولكن هل ثمة ما هو أبلغ فى التطابق مع كل هاتيك الإيماءات من الموت؟ وألم يمهّد النموذج لهذه الخاتمة القاتمة بالتولّى مع الغصة تارة، وبالتفانى تارة ثانية، وبالموت الصريح تارة ثالثة؟ وإذا اعتبرنا الفكرة نُواة للشكل الداخلى، تُستقطر فيها كل مستويات الأداء متفاعلة، فهل نجد غرابة فى أن يفضى كل هذا إلى مثل تلك النهاية المأساوية العابسة، وإن لم تخل - على جهامتها - من مشروعية؟!

لقد تصورت لوهلة أن التعبير قد التوى بالبيت الأخير دون قصد، وتخيلت أن من الأنسب استبدال كلمة « السهل » بكلمة « الصعب » الواردة فى صدر البيت،

ورحتُ أسوّغ هذا الاستبدال بما عسى أن يتمخّض عنه من أثر التكرار ووضوح الدلالة، ثم عدتُ فتذكرت ما فى المفارقة من إيحاءات لا تقل فى أهميتها عما فى التكرار، هذا فضلا عن أن وضوح الدلالة لا يعنى بالضرورة - وبمنطق اللغة الشعرية - دقة الأداء، فربما كانت رقعة الظلال فى هذه اللغة المهيبة العجيبة أكثر عمقا ورحابة وسخاءً من رقعة الضوء[1]، وما قراءة الشعر فى جوهرها إلا مغامرة مع تلك الظلال.

(١) ربما كان هذا هو مبعث انبهار بعض شرّاح المتنبى بتلك القصيدة، دون تعليل - فى الغالب - يستند إلى معطيات النصّ الشعرى. اقرأ هذا التعقيب الطريف الذى لخص به البرقوق رأيه فى هذا النموذج: «لعل شيطانه - يعنى المتنبى - ممن كانوا يسترقون السمع، فتلقّى هذه الأيات من ذات الرجع»، يعنى السماء. انظر شرح البرقوق على الديوان - حـ ٤ - ص ٣٧٢.