المبحث الثالث

تقابلات البنية

لعل من أبرز الإنجازات التى حققتها الدراسات الأدبية فى مرحلة «ما بعد الواقعية»، هو عودتها مرة أخرى إلى توكيد المنظور اللغوى للظاهرة الأدبية، بعد أن شحب هذا المنظور وحالت ألوانه فى غمرة الافتتان بما وراء الظاهرة من قيمة تاريخية أو اجتماعية أو فكرية ، ثم الغلوّ فى تصنيف هذه القيمة طبقا لمقولات الزمان والمكان، بكلّ مايترتب على هذا التصنيف من إغراء بتحويل المبدعين إلى قوائم، وتأطير مخلوقاتهم الفنية داخل قوالب اتّجاهية جامدة.

واقع الحال أن القيمة فى العمل الأدبى ليست كلّ هذا العمل، وليست بديلا له، وليست تلخيصا لمعانيه، وليست حاصل جمع هذه المعانى فى نهاية الأمر. إنها - بالأحرى - مستوى من مستويات البنية، يتولّد من خلال التأثير المتبادل بين طبقات عديدة من الأداء، وبقدر ما تنهض إحدى هذه الطبقات الأدائية بوظيفتها كدالّة Function للأخرى، تقوم هذه الأخرى بنفس الوظيفة بالنسبة لطبقة ثالثة، وهكذا تكون دلالة العمل عطاءً متجددا لا يكتمل إلا باكتمال آخر لمسة فيه، بل لا يفنى تجدد عطائها حتى مع وهم الاكتمال؛ لأن كل قراءة للعمل تمنح المزيد من فرص الكشف عما يحكم نسيجه من علاقات، وعما تقوم به هذه العلاقات من وظائف، وما تنتجه من دلالات يتمخض بعضها عن بعض، وتندلح صُغْراها فى كُبْراها انديلح الأمواج فى نهر لا ينضب له معين.

وليس تولّد القيمة الدلالية على هذا النحو هو المظهر الوحيد لما يتّسم به العمل الأدبى من تعقيد وازدواج، فمثل هذا الازدواج يستغرق مستويات ذلك العمل على تنوّعها، وإن يكن بدرجات مختلفة؛ لأن كل مستوى فى نسبته إلى حدّيْه من بقية المستويات - سابقة أو لاحقة - لا يخلو من آثار هذا الازدواج، ومن قبل لحظ «فرويد Freud» بعض مظاهر هذا الازدواج من الناحية النفسية، حين فرق بين الـ «أنا ego» والـ «هى id»، ثم راح يتعقب تجليات هذه التفرقة فى الرموز والصور التى تعبر بها النفس عن تجاربها، مستنتجا أنه ليست هناك صورة

ذات معنى واحد، فدائما تحمل الصورة معها عكسها، وكثيرا ما يكون النقيض فيها مفتاحا لنقيضه، ولايقتصر هذا على مجال الإبداع الشعرى فحسب، بل يتجاوزه إلى ما عداه من أشكال التعبير الفنى على وجه العموم[١].

ولازدواج التعبير الشعرى - بخاصة - أكثر من غاية، وليس أقلّ هذه الغايات أنه يضفى على البنية قدرا من التوازن، سواء على مستوى السياق وما عسى أن يرفد به الصورة الشعرية من خصوبة الإيحاء وثراء الدلالة، أو على المستوى الموقعى وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبية، بحيث يعادل بعضها بعضا، أو يقابل بعضها بعضا، وبحيث يتكوّن منها - فى النهاية - ما يشبه الدفقات القوْلية أو الأدوار المقابلة antistrophes، كما كان يدعوها أرسطو، وهو يعنى بالأدوار جملا محدودة البدء والختام، ومعقولة الحجم طولا وقصرا، حتى يمكن إدراكها دون عنت، ومن نسق هذه الجمل أو الأدوار يتكون - فى نظره - الأسلوب الدوْرىّ الذى ينهض على محورين كبيرين : التقسيم والتقابل، «ومثل هذا الشكل - بتعبيره - يبعث على الرضا؛ لأن معنى الأفكار المتقابلة يُدرك بسهولة، لاسيّما إذا وُضعت هكذا، بعضها إلى جوار بعض، وأيضا لأن لها تأثير الحجة المنطقية[٢]»، بحكم ما يفضى إليه مفهوم المخالفة من دلالات استنباطية أو مضمرة.

وتوازن الصيغ - كما أشرنا - ظاهرة موقعية؛ من حيث إن الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجاما معه، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو - فى الوقت ذاته - من رعاية للمستويين الإيقاعى والتركيبى معا؛ لأن هذا الانتخاب مرهون بمقتضيات الوزن الشعرى من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى. وكثيرا ما يكون العدول عن صيغة لغوية إلى صيغة أخرى لا بسبب أن هذه الأخيرة أكثر دقة فى نقل المعنى فحسب، بل لأنها كذلك

---

(١) انظر : Roy P. Basler. Sex, Symbolism and Psychology in literature, New Brunswick, Rutgers University Press. 1948.P.17.

(٢) الخطابة لأرسطو - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى - مرجع سابق - ص ٢١٦-٢١٧.

تستجيب لنمط الإيقاع ودواعى الموسيق الداخلية بما لا يستجيب به سواها، وكثيرا - ايضا - ما يحدث العكس، حين تفرض الصيغة على الإيقاع ضروبا من الترخّص العروضى بالحذف أو الإضافة أو التسكين، فإذا تمّ التجاوب المنشود بين الإيقاع والصيغة دون قسر أو تكلف أنتج من سخاء الموسيق الداخلية ما أنتجه قول أبى الطيّب فى مدح على بن منصور الحاجب :

إن تَلْقَه لا تَلْق إلا قَسْطَلا ... أو جَحْفلا أو طاعنا أو ضاربا
أو هاربا أو طالبا أو راغبا ... أو راهبا أو هالكا أو نادبا
وإذا نظرت إلى الجبال رأيتها ... فوق السّهول عواسلا وقواضبا
وإذا نظرت إلى السّهول رأيتها ... تحت الجبال فوارسا وجَنائِبَا[1]

فالتوازن واضح بين صيغتى « قسْطلا » - « جحفلا »، ثم بين صيغ أسماء الفاعلين فى البيتين الأول والثانى، ثم بين صيغ جمع التكسير فى البيتين الثالث والرابع. بل إن هذا التوازن يبلغ مداه حين نعيد قراءة البيتين الأوّلين بخاصة، حيث يتواكب توازن الصيغة (اسم الفاعل)، وتوازن الأقسام المتمثل فى تكرار « أو » + الصيغة، مع توازن الإيقاع المتمثل فى معادلة كل قسم بتفعيلة واحدة من تفعيلات بحر الكامل.

وصحيح أن استغلال إمكانات التوازن التعبيرى على هذا النحو لا يقتصر على نتاج المتنبى وحده، ولكنه بالنسبة لشاعرنا كان ملمحا عريضا من ملامح بنائه الفنى، وهو ملمح يطرح نفسه فى أكثر من مجال، وباكثر من طريقة، فهو قد يتجلى على مستوى الصيغة كما رأينا، ولكنه فى بعض الحالات قد لا يقنع بذلك حتى يضيف إليه توازن التراكيب الشعرية فى جملتها، واقرأ - إن شئت - تعليقه على حديث تلك الأعرابية التى استشهدت لديه بالمغيث العجْلى :

---

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - جـ ١ - ص ١٢٦-١٢٧.

جاءت بأشجع مـن يُسْـمى وأسـمح مـن
أعْطَى وأبْلغ مـن أمْلَـى ومـن كَتَبَـا
لوْ حَـلّ خـاطِرُهُ فى مُقْعَـدٍ لمشـى
أو جـاهلٍ لصَـحَا أوْ أخْـرسٍ خَـطَبَا[1]

أو قوله فى مدح محمد بن سيّار التميمى :

بنفْسي الـذى لا يُـزْدَهى بخـديعةٍ
وإن كثـرتْ فيهـا الـذّرائع والقَصْـدُ
ومَنْ بُعْده فقـر، ومـن قـربه غِنـى
ومن عِرضه حـرّ، ومـن مـالُه عبْـدُ

مع الإلحاح على تشعيب الأسلوب بهذه الطريقة الدوْرية، حتى بعد الخلوص من الحديث عن الممدوح الفرد إلى الحديث عن قومه فى مجموعهم :

لهُمْ أوْجُـهٌ غُـرّ وأيـدٍ كريمـةٌ
ومعـرفة عِـدّ، وألْسِـنَةٌ لُـدُّ
وأرْدِيـة خُضْر، ومُلْك مُـطاعَةٌ
ومـركوزة سُـمْر، ومُقْـربة جُـرْدُ[2]

ولسنا نُخفى أننا تعمدنا طرح هذه النماذج بالذات، برغم كثرة شواهد تلك الظاهرة فى المادة الشعرية المدروسة؛ لأن هذه النماذج إن برهنت على ثراء الإيقاع الداخلى نتيجة لتوازن الصيغ والتراكيب، فإنها تُرينا إلى أى حدّ يمكن أن تعلو نبرة هذا الإيقاع إذا بُولغ فى تحقيق هذا التوازن إلى درجة الصّرامة، ثم إلى أىّ حدّ يمكن أن تطغى جهارة هذه النبرة واستواء تردّداتها على تدفق الصورة واندياح

(١) المصدر السابق - ص ١١٢.
(٢) السابق - ص ٣٧٩، ٣٨٢.

النَّفَس الشعرى، الأمر الذى قد يغرى المبدع - حتى ولو كانت له مثل قامة المتنبى - بالوقوع فى أسر مجازات مطروقة، أو تقريرات مباشرة، أو تراكمات تعبيرية يجفّ فيها ماء الشعر أو يكاد.

ومن أهم تجلّيات هذه الظاهرة وأحراها بالعناية، ما يتعلق **بازدواج الرؤية** الشعرية وكثافة العالم الفنى الذى يتحرك فيه المبدع، إلى درجة تجعل من هذا العالم نسيجا مشتبك الخيوط، متعدد الطبقات، متماوج الألوان، فلا مكان فيه لصوت الشاعر إلا حيث يكون له رجْع فى أصوات الآخرين، ولا مكان فيه لصورته إلا حيث تستدعى صور الآخرين سالبة أو موجبة، بل إن صورة المبدع ذاته لا تبدو من خلال هذا العالم واحدة العطاء، فهى «تستر» بقدر «ما تكشف»، وهى تمنح القارئ «الخاص» ما لا يظفر به قارئ متعجّل، يرقب المنظر عن بعد، ويقنع من طبقاته المتعددة بالوقوف عند السطح[1]

وهذه الصورة «الساترة» «الكاشفة» تتجلى عند التأمل فيها متدثرة بعديد من الأغلفة والرتوش الإضافية، إلى الحدّ الذى يجعل من ذاتيتها مجرد اصطلاح، والذى يجعل من ضمائر التكلم المقترنة بها مجرد أسلوب فى العرض أو طريقة فى الأداء، وحينذاك يصبح البحث فى حجم دلالتها على واقع حياة الشاعر نوعا من المصادرة؛ لأن صاحبها لم يكن حريصا على تسجيل هذا «الواقع» بقدر حرصه على أن يرسم بهذه الصورة مثالا يتغيّاه، أو هاجسا من هواجس الخوف يناوشه، أو راسبا من رواسب الاحباط يكاد يحول بينه وبين مثاله :

تُنْسى البلاد بُروقَ الجوّ بارقتى ... وتكتفى بالدّم الجارى من الدِّيَمِ
رِدِى حَياض الرّدى يا نفسُ واتّركِى ... حياض خوف الردى للشاء والنَّعَمِ
إن لم أَذُدْكِ على الأرْماح سائلةً ... فلا دُعيتُ ابنَ أُمّ المجد والكرم

(١) أشار جوستاف كوهن G. Cohen إلى هذا التفاوت فى عطاء الصورة عند عرضه التطبيق لقصيدة المقبرة البحرية لبول فاليرى. انظر : W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 253-254.

أيملك المُلْك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحمٌ على وَضَمِ
من لوْ رآني ماءً مات من ظمأ ولوْ مثلتُ له فى النوم لم ينَمِ[١]

لقد قاس بعض شرّاح المتنبى هذه الصورة - وأمثالها - بمدى مطابقتها للأصل، نعنى بقدر دلالتها على واقع حياة الشاعر وشخصيته، وحين ظهر لهم حجم المفارقة بين الأصل والصورة حملوا هذه المفارقة على محمل المبالغة، ثم لحظوا ما فى هذه المبالغة من غلوّ وإسراف فوصموها بالادّعاء ومجافاة المعقول، وسجّل العَكْبَرى هذا الملحظ قائلا : وهذا كلام مشبع بالحماقة، حتى لو قاله أحد بنى بويه، أو بنى أرتق، أو بنى أيوب، لنسب إلى ذلك، وهم ملوك الأرض وحماتها، وأرباب المغازى وولاتها»[٢].

والمسألة فى حقيقتها ليست مسألة «حماقة» أو مجافاة للمعقول، فليس من الضرورى أن تكون «صورة الشخصية» تكرارا لواقع الشخصية، وحتى إذا بدا الأمر وكأن الشاعر يركزّ على الملامح الذاتية لهذه الشخصية عن طريق إسناد الحديث إلى ضمائر التكلم أو إضافته إليها : بارقتى، أذرْك، دُعيت، مثلتُ، فإن هذه الملامح لا تعدو أن تكون خطوطا فى الصورة الفنية وليست توثيقا للأصل؛ ومن ثم يخفت النبض الذاتى فى حديث الشاعر لتصبح الشخصية المرسومة مجرد صورة[٣] تقوم بوظيفتها فى العمل مواكبة لغيرها من الصور الشعرية.

وحين تتحول الشخصية - على هذا النحو - إلى حيث تصبح صورة، أو لنقُلْ، إلى حيث تصبح قناعا فنيا، فإنها لا تجد حرجا فى أن تستعير بعض القسمات والألوان التى ليست لها فى واقعها، وقد يشتد بروز هذه القسمات والألوان إلى حد يضفى على الصورة شيئا من المبالغة أو الإحالة الظاهرية، وواقع الأمر أن

---

(١) المصدر الأسبق - جـ ٤ - ص ٤٢-٤٣.

(٢) شرح أبى البقاء العكبرى المسمى بالتبيان فى شرح الديوان - هامش المصدر السابق - جـ ٤ - ص ٤٣.

(٣) لتحول الشخصية إلى صورة يراجع كتاب «تندال» الآنف الذكر - ص ١٠٨.

المبالغة فى هذه الحالة ليست سوى ملمح من ملامح ذلك القناع الملحمى الذى آثرت الشخصية أن تتقنع به، وأن تطرح نفسها من خلاله. وليس أدلّ على ذلك من أن هذا الفارس الذى تضيء بارقة سيفه بأكثر مما تضيء بروق السحاب، والذى لو تراءى ماءً لمات دون ورده الظامئون، ولو تمثّل طيفا لحالت مخافته دون لذيذ المنام، هذا الكائن الخرافى نفسه هو الذى تنتابه وساوس الخوف ودواعى الخشية، فيستعين على طردها بالاستحثاث والتجلد والتحريض :

رِدِى حياض الرّدى يا نفس واتّرِكِى حياض خوف الردى للشّاء والنَّعَمِ

ويعنى ذلك، أوّلا، أن البطولة المجتلاة فى هذا النموذج ليست مطلقة، وإنما هى مقيدة بما يخالج النفس الإنسانية من بواعث التوجسّ والمراجعة، حتى وإن بدت صورتها الفنية فى عمومها بخلاف ذلك، كما يعنى، ثانيا، أن النسيج الملحمى فى هذه الصورة ليس أحاديّ الخطوط والألوان؛ إذ يوازنه ويزدوج به ذلك الخيط الإنسانى البالغ الدقة، والذى تمثّل فى استشعار الخطر حتى فى أشد لحظات البطولة تغنيًا بالدم الجارى والسيف الظامئ والطير الجائع، بل ربما لم يكن هذا التغنّى فى حقيقته إلا ردّ فعل لذلك التخوّف الذى كشف نفسه بمجرد التجلد والتحريض، نعنى أن هذه الملحمية فى عرض الذات ليست إلاّ الوجه الآخر من كيان جريح، كيان يغالب الألم بالتصبّر، ويعالج مرارة الإخفاق بالتعلل، فهو يتخلص من مغبة اللوم بإلقائه على الأيام، ومن رقة الحال بإسناد جريرتها إلى الليالى، ومن إحباط الآمال بقلّة النصير وضآلة العون، وهو لا يتهيأ لطرح هذا الوجه الملحمى إلاّ بعد أن يمهّد له باعتذار هو أشبه بالاعتراف :

لِمِ اللّيالى التى أَخْنت على جِدَتى برقّة الحال واعذرنى ولا تَلُمِ
أَرَى أُناساً ومحصولى على غنمٍ وذِكْر جود ومحصولى على الكَلِمِ[1]

وازدواج إيحاءات الصورة على هذا النحو لا يتجلى فقط فيما تومئ إليه من

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - جـ ٤ - ص ٣٩.

تناقض النوازع وصراع المشاعر، وتوتّرها بين التماسك والخور، وبين الإقدام والإحجام، بل إنه يتمثل بطريقة أكثر وضوحا فى ذلك **التقابل الدقيق بين صورة الشاعر وصورة الآخر**، تارة يكون هذا التقابل من قبيل توازن الأشباه وتكامل النظائر، حين يكون تقابلا بين صورة المبدع المثالى فى فنه، وصورة الممدوح المثالى فى سلطانه ومجده، وتارة أخرى يكون من قبيل تقابل الأضداد التى لا تجتمع إلا لتتنافر، وذلك حين يكون تقابلا بين الشاعر وخصمه، أو بين الممدوح وعدوّه، وفى الحالتين نلحظ قدرة البنية التقابلية على الإثارة والإقناع، كما نلحظ طاقة الفنان فى انتزاع أوجه المفارقة بين الكائنات والظواهر، وإذا كان «حسّ الفروق» - بتعبير جوستاف لانسون[1] - ميزة تسهم فى تحديد أصالة المبدع وجلاء قيمته، فلا شك أن لأبى الطيب من كل هذا نصيبا موفورا.

ولتقتنع بهذه الحقيقة يكفى أن تراجع مدائحه، فسوف تجد الكثير منها ينهض على مثل تلك المعادلة المقدّرة بين وجهين يتفوق كل منهما بما ليس فى الآخر، ويكتمل كل منهما بصاحبه اكتمال العملة بوجهيها، فلا تدرى هل كان الشاعر يضع عينه على ممدوحه فقط، أم كان يجلو نفسه من خلاله ،وهل كان يراه وحده، أم كان يرى نفسه معه :

خليلىّ إنّى لا أرى غير شاعر ... فلِم منهمُ الدعوى ومنّى القَصَائِدُ
فلا تعجبا إن السيوف كثيرة ... ولكن سيف الدولة اليومَ واحدُ[2]

فتفرّد الفنان بشعره برغم كثرة الأدعياء، لا يحاكيه ويتوازى معه إلا تفرد سيف الدولة برغم كثرة السيوف، وإن كان التوازى فى هذه الحالة لا يفضى إلى التناقض والابتعاد، بقدر ما يفضى إلى التكامل والالتقاء، فكلا المتوازيين صحيح غير

---

(١) انظر : لانسون : منهج البحث فى الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد مندور - بيروت سنة ١٩٤٦ - ص ٢٣.

(٢) المصدر الأسبق - جـ ١ - ص ٢٧١

منتحل، وكلاهما مجد ينجذب فيه التفوق بالشعر إلى التفوق بالسلطان انجذاب الشبيه إلى شبيهه :

ناديتُ مجدكَ فى شعرى وقد صدَرَا ... يا غير مُنْتَحَل فى غير مُنْتَحل
بالشرق والغرب أقوام نحبُّهمُ ... فطالعَاهُمْ وكُونا أبْلغَ الرُّسُلِ[1]

ولا يقتصر هذا النمط من **التقابل التكاملى** على تصوير العلاقة بين المتنبى وسيف الدولة على النحو المشار إليه فى هذين النموذجين فحسب، بل إنه يتجلى كلما كانت هذه العلاقة بين الشاعر ونموذجه إيجابية، وكلما كانت صورة « الآخر » فى هذه العلاقة صورة موجبة، وفى هذه الحالة يكون « استدعاء النظير » - نعنى صورة الشاعر - ضربا من التعويض عمّا يفترضه موقف المادح من إحساس بالتدنّ أو الحرج، الأمر الذى يجعل من أطراف العلاقة المذكورة عناصر متكافئة، لا يصلح أحدها إلا بالآخر، ولا يتمّ كل منها إلا بحيث يكون مكانه من قرينه :

وجدتُ عليًّا وابنه خير قومه ... وهم خير قوم، واستوى الحُر والعبد
وأصبح شعرى منهما فى مكانه ... وفى عنق الحسناء يُسْتَحسَنُ العِقْد[2]

وربما اقتضى المقام هنا إيضاحا لا غنى عنه، فعلىّ المذكور ليس سيف الدولة كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو علىّ الهمدانى، وابنه هو الحسين بن على الهمدانى، بيْد أنك ترى، وبالرغم من اختلاف الأسماء، أن الازدواج بين المادح والممدوح، ذاك بالشعر ،وهذا بالفضل، مازال قائما، وهو ما يضفى على الظاهرة طابع الديمومة والتكرار، وما يجعل منها ملمحا ثابتا فى الرؤية الكلية للشاعر، وبخاصة فيما يتعلق من هذه الرؤية بنماذج المدح، هذا - بالطبع - مع اختلافات أدائية يتجلى بها هذا التقابل التكاملىّ كل مرة فى ثوب جديد، ولعلنا لم ننس بعد أن مجرد تنمية صورة الحسناء والعقد فى عجز البيت الثانى من النموذج السابق قد

(١) المصدر نفسه - جـ ٣ - ص ٨٤
(٢) المصدر نفسه - جـ ٢ - ص ١٠

زوّد هذا التقابل بدلالة إضافية، حيث أصبح جمال القول مرهونا بأفضلية من يقال فيه، تماما مثلما يرتهن جمال العقد بجمال الحسناء التى تحمله فى جيدها.

وإنه لمن الطريف أن ترى كيف تكتسب هذه الدلالة الإضافية طابعا أدائيا مختلفا حين يتوجه الشاعر بمديحه إلى على بن أحمد بن عامر الأنطاكى، قائلا :

وما أنا وحدى قلتُ ذا الشعر كلّه ولكنْ لشعرى فيك من نفسه شعرُ
وماذا الذى فيه من الحسْن رونقاً ولكن بدا فى وجهه نحوك البِشْرُ[1]

فتلحظ مرة أخرى كيف يسخو الشعر بنفسه كلما اقترن بسخاء القيمة التى يمثلها النموذج الممدوح، حتى ليستمد من هذه القيمة ما يتمتع به من ملاحة وحسن، وحتى لكأنه شعر من وجهين، شعر من حيث هو، وشعر من حيث إن هذه القيمة موضوع له، وهكذا يغدو اجتلاء الجمال الفنى مقيدا بجمال النموذج الذى يُجتلى من خلاله، فلا ظهور للأول - فيما يتصوّر الشاعر - إلا بموضعه من الثانى، ولا تمام لهما معا إلا بتمام المواءمة ودقة الاقتران.

ولايقف الأمر بتقابلات البنية عند هذا الحد، فمن البدهى أن الصورة مثلما تستدعى النظير، قد تستدعى النقيض، وأن التقابل مثلما يكون بالتكامل، قد يكون بالتفاضل، نعنى أن صورة الشاعر إذا بدت بكامل طاقتها على الإقناع حين تزدوج بصور المجد والفضل والسلطان ممثلة فى النموذج الممدوح، فإنها قد لا تقلّ إقناعا إذا قوبلت بالصورة السلبية التى يرسمها الشاعر لخصومه وعاذليه، دون تحديد أو تسمية - فى معظم الأحوال - لأولئك أو هؤلاء.

وإنه لأمر مثير للاهتمام حقا أن نتأمل **هذا النمط الأخير من تقابلات البنية**، وأن نلحظ تجليات العلاقة بين طرفيه إيجابا وسلبا، لنرى كيف أن الشاعر ما يكاد يتهيأ للحديث عن نفسه حتى يشير إلى أعدائه صراحة أو إيماء، وما يهم

(١) المصدر نفسه - جـ ٢ - ص ١٥٨

بأن يضيف إلى تلك سمة من سمات الكمال حتى يبادر إلى نفيها عن هؤلاء، وكأن هذه المفاضلة الدائبة تشكّل العصب الداخلى لبناء القصيدة وتحكم مساره، كائنا ما كان قدر هذه المفاضلة من الوضوح والاستتار، فقد تكون مباشرة جهيرة يعلنها مطلع القصيدة فى تقرير وحسْم :

أفاضِلُ الناسِ أغراض لِذَا الزّمن ... يخلو من الهمّ أخْلاهم من الفِطَن
وإنما نحن فى جيل سَواسيةٍ ... شرٌّ على الحرّ من سُقم على بَدَنِ
حوْلِي بكلّ مكانٍ منْهم خِلَقٌ ... تُخْطِى إذا جئتَ فى استفهامها بِمَنِ
لا أقْترى بلدا إلا على غَرر ... ولا أمُرّ بخلْقٍ غيرِ مُضطغِن
ولا أُعاشر من أملاكهم أحداً ... إلّا أحقّ بضرب الرأس من وَثن[1]

إذ ما يكاد يربط بين الأفاضل والمحن، حتى يسارع إلى النقيض بالربط بين الخلو من الفطنة والخلو من الهموم، ثم يمضى فى تغذية هذا التناقض بالمقابلة بينه - أى الشاعر - وبين جيله، أو إن شئت الدقة بين الحرّ وهؤلاء الذين يتساوون فى الاصطلاح عليه بالشر كما تصطلح العلل على البدن، وتغريه الصورة السلبية للآخرين بالاسترسال فيقنع من نقيضها الإيجابى بضمائر التكلّم فى صدر كل بيت : حوْلى، لا أقترى، لا أعاشر، على حين تستأثر هذه الصورة السلبية ببقية الجهد؛ فهم خلق منكورة، وهم كالأنعام فى استلاب العقل، وليس فيهم من لا يجتهد فى اصطناع الضغينة تجاه الشاعر، حتى لا يكاد يسافر من بلد إلى بلد إلا على إحساس دائم بالخطر، وحتى ملوكهم، أو بالأحرى من عاشر الشاعر منهم، لا يفضلون الأصنام فى شىء، وإن كانت رءوسهم أوْلى بالاجتثاث من رءوس الأصنام.

ومعظم هذه الدلالات السلبية فى الصورة الآنفة واضح، يفصح عنه ملفوظ العبارة ومنطوق التركيب، ولكن بعضها من الدقة والرهافة بحيث يحتاج إلى لطف

---

(١) المصدر نفسه - جـ ٤ - ص ٢٠٩-٢١٠

فى التأنّى وروية فى النظر، وتأمّل على وجه الخصوص إيحاء هذه الألفاظ التى تمثل بظلالها السلبية ما تمثله البقع فى التصوير الحديث: «سواسية»، «خِلَق»، «خلْق»، لتجد أن الأول لم يفد معنى التساوى فحسب، بل أضاف إليه نفى التميّز وافتقاد التفرد بين أفراد هذا الجيل على وجه العموم، وأن الثانى والثالث قد اكتسبا من السياق ومن دلالة التنوين على التنكير ما يضفى عليهما ضربا من الهجنة والبشاعة والتنفير.

وهذا التوازن الذى بدأ **بالمقابلة الجهيرة بين الأضداد**، ثم انتهى لصالح التركيز على الصورة السلبية، يظل مستمرا فى القصيدة، وإن يكن بدرجات متفاوتة الوضوح، حتى يئول إلى ما يشبه التداعيات الحِكَمية الموجّهة، والتى تؤدى باللمحة والإشارة ما كانت تؤديه سابقاتها بالذكر الصريح، وتقول بالصفة والمغزى العام ما كانت تقوله تلك بالتسمية والمباشرة:

قد هوّن الصبرُ عندى كلَّ نازلةٍ ... وليَّنَ العزمُ حدّ المرْكَب الخشِنِ
كمْ مَخْلَصٍ وعُلاً فى خوض مَهْلَكةٍ ... وقَتْلةٍ قُرِنَتْ بالذّمّ فى الجُبُنِ
لا يُعجبن مَضيماً حُسْنُ بِزّته ... وهل يروق دفيناً جوْدةُ الكَفَنِ
لله حال أُرجّيها وتُخْلِفنى ... وأقتضِى كونَها دهْرى ويمطُلُنِى
مدحتُ قوما وإن عشْنا نظمتُ لهم ... قصائداً من إناث الخيل والحُصُنِ[1]

وصحيح أنّ الخلاص والعلوّ لم يردا باعتبارهما صفة صريحة من صفات الصورة الإيجابية للشاعر، كما أن القتل المقرون بالذم والجبن لم يأت صفة صريحة من صفات الصورة السلبية، وبالمثل كان الحديث عن الذل مع جمال الهيئة وحسن الثياب مصبوبا فى قالب الحكمة الخالية من أىّ تحديد، كما كان الحديث عن هؤلاء الذين قيل فى مديحهم من الشعر ما لا يستحقون حديثا عن مجرد «قوم» بلا تسمية أو تعيين، بيد أن ربط تداعيات البنية بعضها ببعض، وقرن كل جزئية

(١) المصدر السابق - جـ ٤ ص ٢١٢-٢١٣.

بالأخرى، ربما أعان فى ردّ كل عنصر من العناصر المشار إليها إلى مكانه من الصورتين الكُبْريين المتقابلتين : صورة الشاعر، وصورة الآخرين.

أكثر من هذا، قد تشعر حين تقرأ بعض المدائح، وبخاصة تلك التى قيلت فى سيف الدولة أو كافور، أن **صورة الآخر** - أو الآخرين - لا تكاد تغادر خلفية المشهد الشعرى، حتى لَوْ بدا أن هذا المشهد خالص فى أساسه للعلاقة بين الشاعر وممدوحه، وحينذاك تصبح عناصر الرؤية الشعرية شبه مثلثة، ففى إحدى زواياها صورة الشاعر، وفى ثانيتها صورة الممدوح، وفى ثالثتها صورة « الآخر » بكل ما ينتجه تقابُل الزوايا على هذا النحو من إحساس بالمفارقة، وبكل ما تحدثه هذه المفارقة من دلالات تختلف - بداهة - باختلاف السياق الشعرى.

وهذا التعدد فى أبعاد البنية يفترض من المتلقى أن يقرأ القصيدة وبعض اهتمامه موجّه إلى هذه الإيماءات الخاطفة التى تشير - ولو من بعيد - إلى تلك الركيزة الثالثة من ركائز الصورة. فحين نطالع ذلك النداء الذى يتوجّه به الشاعر إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، أى بعد رحيله عن سيف الدولة بقليل :

فيأيها المنصورُ بالجَدّ سعيُهُ ... ويأيها المنصور بالسعى جَدُّهُ
تولّى الصِّبا عنّى فأخلفْت طِيبَهُ ... وما ضرّنى لمّا رأيتُك فقْدُهُ
لقد شبّ فى هذا الزمان كُهُولهُ ... لديْك، وشابت عند غيرك مُرْدُهُ
ألا ليْتَ يوم السيْر يُخْبر حَرُّه ... فتسألَهُ والليل يخبر بَرْدُه
وليتك ترعانى وحَيْرانُ مُعْرِض ... فتعلمَ أنى من حُسامك حَدُّه
وأنّى إذا باشرتُ أمرا أُرِيدُه ... تدانت أقاصيه وهان أشَدُّهُ
وما زال أهلُ الدهر يشتَبِهُون لى ... إليك، فلمّا لُحتَ لى لاح فردُهُ[1]

نجد أن اقتران صورة المنصور - كافور - بصورة من يخلص فى نصرته - الشاعر الفارس - لم يستطع، على الرغم من أولويته وانفساح مداه التعبيرى، أن

(١) المصدر نفسه - جـ ٢ - ص ٢٦-٢٧.

يحجب ظلّ « الثالث » الذى يقبع فى خلفية المشهد، والذى يتراءى عبر إشارات متقطعة فيها من المواربة أكثر مما فيها من التصريح. ولنعد فى هذا الضوء إلى قراءة قوله : « وشابتْ عند غيرك مرده »، وقوله : « وليتك ترعانى وحيران معرض »، على حين أنه بمصر « وحيران ». الذى يذكره ماء بالشام[1]، وقوله : « ومازال أهل الدهر يشتبهون لى. . . » ترى هل يمكن ضمّ هذه الايماءات الموزّعة بحيث يتوفر منها جميعا ما يوحى بصورة ذلك « الآخر » الذى يعترض بين الشاعر وممدوحه ؟ وهل يحتاج الأمر إلى كبير عناء فى الربط بين هذا الآخر وسيف الدولة الذى كان الشاعر آنذاك ما يزال حديث عهد بفراقه ؟

ولعل لهذه النظرة التى ترقب صورة « الآخرين » حتى وهى فى أكثر اللحظات تمحّضا للمدوح، وخلوصا له، وعكوفا على رصد الوشائج التى تربطه بالشاعر، نقول : لعل لها صلة بما نلحظه فى شعر المتنبى من ثراء المادة اللغوية التى تتقلب فى دلالاتها بين الحسد والحاسدين، والشماتة والشامتين، والجهالة والجاهلين، والعداوة والأعداء، وزعانف الشعر وأدعيائه واللائذين باسمه وإن لم يكن لهم من حقيقته نصيب.

ومما يلفت النظر أن تعترضنا هذه الدلالات السلبية ليس فى مواقف الهجاء المباشر فحسب، بل وأحيانا فى نسق بعض التجارب التى يمتزج فيها المديح بنبرة عاطفية واضحة، والتى تتراوح فيها تحولات الأسلوب بين المدح والغزل، وبين تصعيد مكانة الممدوح من حيث هو مستحق للفضل بصفاته، وتصوير مكانه فى قلب المادح من حيث هو مستحق للحب بذاته، فإذا كان هذا الحب يكتم على الرغم من صدقه ووضوح الدلائل عليه :

ما لى أكتّم حبا قد برى جسدِي

---

(١) حيران : ماء بالشام، بالقرب من سَلَمْية. أنظر شرح العكبرى للمصدر الآنف الذكر - هامش ص ٢٧.

فإن صورة الآخرين لا تلبث أن تتداعى معكوسة فى تلك « الأمم » التى تتظاهر بالحب وتضمر الضغينة :

وتدّعِى حبّ سيف الدولة الأمـمُ

وإذا كان المقام مقام حديث عن العدل فى المعـاملة، ومـا يقتضـيه ذلك مـن سداد الحكم وفطنة النظر، فإن ادّعاء « الآخرين » لا يلبث أن يتراءى لنا فى صورة حسية جديدة، صورة الشحم الذى يبدو من حيث الظاهر آية من آيات العـافية، حتى إذا أصبح موضوعا لذلك النظر المتفطن تكشّف عن ورم وسقم دفين :

أُعيـذها نـظراتٍ منـك صـادقة أن تحسَبَ الشحم فيمن شحمه ورم

وربما لم تكن مسافة الخلْف بين هذه الصحة الـظاهرية والسـقم الـدفين بـأقل منها بين الحب المكتوم والحب المدّعى، أو بين الشاعرية الحقة والشاعرية المزعـومة، بل ربما لم يكن الادعاء والزعم فى الحالتين إلا مظهراً من مظاهر تلك السلبية الـتى تتلوّن بها صورة الآخر عبر مساحة القصيدة، تارة على شكل ورم، وتارة أخـرى فى شخصية الجاهل الذى يغترّ بحلم الحليم - أو الشاعر - حتى إذا أخذه هذا الحلـيم لم يفْلته :

وجاهل مدَّه فى جهله ضـحِكى حتى أتتْـه يـد فـرّاسة وفـمُ

وتارة ثالثة فى تضاعيف إيماءات خاطفة وأسلوب تعريضى لا يحدد بالاسم وإن أوحى بالصفة :

إن كان سرّكمُ ما قـال حـاسدنا فمـا لجـرح إذا أرضـاكمُ ألَـمُ
بأىّ لفـظ تقـول الشـعر زِعْنِفَـةٌ تجوز عندك لا عُرْب ولا عجَم[1]

ومثل هذه الإيماءات الخاطفة - على إيجازها - لا تقلّ عن كل مـا سـبقها فى وضوح الدلالة على ما أشرنا إليه من تقابلات البنية وتوازن زوايا الـرؤية، ويمـكنك

(١) يراجع النص الكامل لهذه القصيدة : المصدر السابق - جـ ٣ - ص ٣٦٢-٣٧٤.

أن تتأمل على وجه الخصوص دقة الاقتران بين عناصر ذلك التركيب الشعرى المقتضب : «سرّكم ما قال حاسدنا»، حيث يشير كل من ضمير المخاطب والاسم الموصول وضمير المتكلم إلى واحدة من هذه الزوايا : النموذج الممدوح ممثلا فى ضمير المخاطب، والآخر ممثلا فى فاعل الصلة «حاسد»، والشاعر ممثلا فى ضمير المتكلم المضاف إليه. ثم ما تلبث هذه العناصر جميعا أن تندمج فى وحدة تصويرية كاملة : «فما لجرح إذا أرضاكم ألم»، فترى كيف تحول الحسد إلى جرح، ولكنه جرح يندّ عن طبيعة الجراح بتعالى المجروح على الألم من ناحية، وبوقوعه فى حيّز رضا الجارح من ناحية أخرى.

ألا يعنى هذا أن ظواهر التقابل والازدواج تفرض نفسها حتى على أدقّ مكوّنات البنية الشعرية ؟