نظرات جديدة في قراءة البديع في شعر أبي العلاء المعري

New Insights on Reading Figures of Speech in Abu Ala Al-Maari Poetry

د. عاصم زاهي مفلح العطروز

أستاذ مساعد في الجامعة الإسلامية بولاية منيسوتا (و.م.أ)

asemalatroz@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/03/13 **تاريخ القبول: 2021/03/30**

ملخص:

موضوع هذه الدراسة هو نظرات جديدة في قراءة البديع في شعر أبي العلاء المعري. وقد جاءت في مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة.

ولقد خصّصتُ هذه المباحث لدراسة البديع في شعره، فدرستُ ثلاثة من ألوانه هي من أشهر فنون البديع عموماً وأكثرها وروداً في شعره؛ وهي: الجناس، والمقابلة، والتقسيم. وأوردت نماذج وشواهد من شعره على كلّ نوع، وحلّلتُ النماذج، وعلّلتُ ورود البديع. وبيّنتُ أنّه استعمل هذه الفنون الثلاثة، وأكثر من استعمالها؛ توضيحاً لأفكاره وتجلية لمبادئه، وإظهاراً لتفوقه اللغوي والفني، وأنّه استعمل المقابلة على وجه الخصوص استجابة لنفسيته التي كانت أمشاجاً من الثنائيات والأضداد. وأمّا الخاتمة فإنّي ذكرت فيها أبرز النتائج التي خرجت بها من هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: البديع، النص الأدبي، الأسلوبية، اللزوميات، سقط الزند، النصيّة.

***Abstract*:**

This study is a new perspective on reading figures of speech in the poetry of Abi Ala Al-Maari. It is presented through an introduction, three sections and a conclusion. This investigation is devoted to the study of figures of speech in his poetry. Three of the figures of speech types are studied, which are among the most famous in general, and the mostly used in Abi Ala Al-Maari ‘s poetry: the hyponymy , antonymy, and division. Examples are cited as evidence

from his poetry on each genre, the models analyzed, and the occurance of figures of speech was justified. An explanation of his ideas and a manifestation of his principles, and a demonstration of his linguistic and artistic excellence, and that he used the antonomy in particular in response to his psyche, which was constructed of dualities and oppositions. Finally , the most prominent results concluded the study

***keywords**:* figures of speech, literary text, stylistics, necessities, the fall of the ulna, textuality.

مقدمة:

إنّ من يدرس أبا العلاء فإنّ عليه أن يفصل بين أبي العلاء في سقط الزند، وأبي العلاء في اللزوميات، بين أبي العلاء في صباه وشبابه وحداثة سنّه، وبين أبي العلاء في كهولته وشيخوخته، بين أبي العلاء طليقاً يتراكض وأترابه إلى اللهو، وأبي العلاء فريداً في سجونه الثلاثة التي فرضها على نفسه أو فرضتها عليه نفسه وفلسفته، أو فرضت نفسها عليه وعلى نفسه وفلسفته، بين أبي العلاء الشاعر المادح الفاخر الراثي والناسب الفيلسوف، وأبي العلاء الفيلسوف الناظم الزاهد والخطيب الواعظ الثائر، المقدم المحجم والمقبل المدبر والمحبط اليائس والمتشائم الحزين البائس معاً.

فإنّ من يقرأ سقط الزند سيجده أمام شاعر كسائر شعراء عصره أو من سبقوا عصره بقرون، فقد نظم فيما نظموا فيه من أغراض، وشبّه كما شبّهوا وبما شبّهوا، وصوّر كما رسموا وصوّروا، ورحل كما رحلوا، ووصف راحلته ورحلته كما وصفوا، وذكر الديار والأطلال. ولكنّه لم يتطرق في اللزوميات إلى أيّ غرض من أغراض الشعر المعروفة، وإنما انصرف فيها إلى نقد الحياة وذمّ سلوك وطبائع البشر؛ فالقارئ للزوميات يجده أمام فيلسوف ناظم ومرشد موجّه، وخطيب محبط ومتبرّم ساخط على الدنيا وعلى الحياة وعلى الناس، وأمام خطب موزونة ومواعظ منظومة أكثر منها قصائد، فما هي بالتي تصلح للغناء فتشجي وتطرب ولا هي بالتي يجد قارئها أو سامعها في نفسه نفحة جمالية، أو معالم لمسة سحرية شاعرية. إنها مجموعة من الأفكار والآراء والمبادئ حاول فيها أن يقدّم وجهة نظره في إصلاح المجتمع في كافة أحواله ومختلف شؤونه، فراح يكرّرها في أوزان مختلفة وقوافي وحركات متعدّدة. وإذا

لم يجد في الناس آذاناً صاغية لما يقول ويدعو، فقد استحالت مآسي يكابدها وغصصاً يتجرّعها انعكست آثارها كرهاً للدنيا وبغضاً للحياة وللناس. منظومات أفرغ فيها ثنائيات نفسه التي كانت أمشاجاً من الثنائيات والأضداد؛ ثنائيات فقره المادّيّ وغناه الثقافيّ وثنائيات ضعفه الجسديّ وقوّته اللغوية والفنية، ثنائيات من ثنائيات في ثنائيات بثّها أو نفثها في هذه المنظومات التي التزم فيها ما لا يلزم؛ فكانت سجناً رابعاً قيّد به نفسه فأضافه إلى سجونه الثلاثة، ثنائيات جحوده بالبعث وإيمانه به، وبخلود النفس وفنائها، وبتفوّق العقل وقدرته وقصوره وعجزه، وبحب الحياة وبغضها وتفضيل الموت عليها، وبكرهه للناس منذ كانوا وحبه لهم وشفقته عليهم ورحمته بهم.

إنّ القارئ لشعر أبي العلاء تستوقفه مجموعة من القضايا أهمّها البديع، فقد رأيته من أبرز القضايا وأكثرها شهرة وشيوعاً؛ فجعلته مقام البحث وموضوع الدراسة؛ فدرستُ الجناس، والمقابلة، والتقسيم؛ وعليه فقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة مباحث مع مقدّمة وخاتمة. وذلك على النحو الآتي:

- **البديع في شعر أبي العلاء المعري**

البديع هو أحد ثلاثة علوم البلاغة، وأوسعها أبواباً[1]، وأكثرها مجال نظر ومدار بحث. وقد جرى البلاغيون على جعله آخر هذه العلوم؛ فقدّموا عليه علمي: المعاني، والبيان. ولقد رأى الباحث أن يخصص هذا المنجز لدراسته في شعر أبي العلاء؛ لتكون الدراسة فيه اتصالاً بدراسة التكرار التي قدّمها سابقا، ولتكون كذلك مجال تجلية لما أرجئت تجليته منها هناك؛ ذلك لأنّ فنون البديع؛ نحو: الجناس، وطباق السلب، وردّ العجز على الصدر وغيرها، هي كذلك لون من ألوان التكرار ونمط من أنماطه[2].

والبديع لغة: الإنشاء، والبدء. جاء في اللسان: "بَدَعَ الشيءَ يَبْدَعُهُ بَدْعاً: أنشأه وبدأه... والبديع والبِدْع: الشيء الذي يكون أوّلاً ..."[3]. وجاء في أساس البلاغة:" أبدع الشيءَ وابتدعه: اخترعه ... وسِقاء بديع: جديد ..."[4].

وفي المعجم الوسيط:" بدعَهُ بَدْعاً: أنشأه على غير مثال سابق. فهو بديع، للفاعل والمفعول..."[5]. والمراد بقوله: للفاعل والمفعول أنّ (بديع) ونحوها من الصيغ من بناء: (فعيل) تكون بمعنى اسم الفاعل؛ فيكون (بديع) بمعنى: مُبْدِع –بضم الميم، وكسر الدال المهملة–، ومنه قوله تعالى: (بديع السموات والأرض)[6]؛ أي: خالقها ومُبدِعها. أو تكون بمعنى اسم المفعول؛ فيكون (بديع) بمعنى: مُبْدَع – بفتح الدال –؛ أي مخترَع، ومُبْتكَر ومُسْتَحْدَث. ومنه (البِدْعَة).

والبديع اصطلاحاً: "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"[7]. وهو: "النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق إمّا بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك"[8].

ولقد كان أبو العلاء من أكثر الشعراء الذين اهتموا بالمحسّنات البديعية، والذين أفرطوا في استعمالها إفراطاً يربو على ما كان عند شعراء البديع قبله، بل إنّه ليربو كذلك حتى على البديع في شعر الشعراء الذين جاءوا بعده بعقود أو قرون، أو يكاد. فأمّا في سقط الزند فإنّ القارئ لا بدّ واقف على ألوان من المحسّنات البديعية في القصيدة الواحدة أو في القصائد المختلفة، ولا سيّما الجناس والطباق منها، كما أنّه يجد كذلك كثيراً من القصائد والمقطّعات تكاد تخلو منها. لقد كانت المحسنات البديعية في سقط الزند قليلة إذا ما قيست بها في اللزوميات؛ ولعلّ مردّ ذلك إلى أنّ أبا العلاء لم يكن بعدُ قد فرض على نفسه هذه السجون الثلاثة، أو لم تكن فرضت نفسها عليه، كما أنّه لم يكن بعيد العهد كثيراً من روّاد البديع وشعرائه؛ فسار على نهجهم في بناء قصائده، ونظم على منوالهم ما أتى به من المحسّنات. ولقد كانت المحسنات البديعية في سقط الزند غالباً ما تخدم المعنى، وتبعث في النظم موسيقى داخلية ترفد موسيقاه العروضية؛ فتكسبه إثراء وغَناء، وتكسو الصورة فيه روعة وجمالاً، وتضفي عليها رونقاً وأنغاماً عذبة تحبّبه إلى النفوس وتُبلغه القلوب قبل

الأسماع. وأمّا في اللزوميات فإنّه قد أفرط في استعمال المحسنات البديعية إفراطاً زاد على ما كان من شعراء البديع، حتى أولئك الذين عاشوا في عصور الانحطاط الأدبي، وكانت الصنعة، وكان التكلف، وكان البديع والجمود اللفظي طابع أشعارهم، والسمة البارزة فيها والغالبة عليها. ولقد ضمّنها كلّ ضروب البديع وألوان المحسنات البديعية. ومن النادر جدّاً أن يجد القارئ قصيدة أو مقطوعة أو حتى أبياتا مفردة دون أن يجد فيها لوناً أو أكثر من هذه المحسنات، بل إنّه سيجد أنّ قصائد كاملة أقامها المعري على المحسنات البديعية وبخاصة: الجناس، وردّ العجز على الصدر، والطباق[9]. مما يمكن معه القول بأنّ صفي الدين الحلي إذ أوصل عدد المحسنات البديعية إلى ما أوصلها إليه، فإنّ اللزوميات كانت مصدره في هذا، أو كانت أحد أهم مصادره. غير أنّ أبا العلاء يختلف ممن ذكر من شعراء البديع أنه كثيراً ما كان يولي المعنى اهتمامه، وأنّه كان يستعمل البديع على اختلاف ألوانه ليخدم معانيه وليوضح ويؤكد أفكاره التي كان يؤمن بها ويدعو إليها، بخلاف أولئك الذين كان همّهم الأوّل هو اللفظ، أمّا المعنى فإنهم قليلاً ما كانوا يعيرونه شيئاً من الاهتمام والعناية. حقّاً إنّ القارئ للزوميات سيجد فيها كثيراً من الأبيات التي يتبين منها نسيان أبي العلاء للمعنى غفلةً في غمرة ولعه بضروب البديع وألوان محسّناته، أو تعمّداً لحاجة في نفسه، ولكنّه إذا دقّق فسيلمس أنه مهما أوغل في ضروب البديع وفي التعقيد اللفظي، فإنّ المعاني تتراءى له بين ركامه. "وإذا كان أبو العلاء يهدف من استعماله المحسنات البديعية في سقط الزند إلى إثراء الموسيقى وإغناء الصورة الجمالية، فإنّ استعماله في اللزوميات لم يكن هدفه منها التزويق ولا الزخرف، وإنما استعملها لتخدم معانيه وتوضح صوره"[10].

– أوّلاً: الجناس

الجناس، ويقال فيه أيضاً: التجنيس، والمجانسة. وقد جاء الاسمان الآخران على لسان ابن المعتز؛ إذ يقول في تعريفه: "التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[11]. وفي المعجم الوسيط:" الجناس في اصطلاح البديعيين: اتّحاد الكلمتين أو تشابههما في اللفظ مع اختلاف المعنى"[12].

وهو من أكثر ألوان البديع استعمالاً لدى الشعراء والأدباء؛ فأكثرها شيوعاً في الأعمال الأدبية، كما أنّه من أكثرها أهمّية في توضيح المعنى وتوكيده، وجلاء الصورة وإغنائها، وازدهار الموسيقى وإثرائها. ولذلك كان موضوع عناية واهتمام علماء البلاغة قدماء ومحدثين، ولقد أفردوا له مساحات واسعة في مؤلّفاتهم، تناولوا فيها مكانته بين سائر ألوان البديع، وأهميته في الكلام شعراً ونثراً، وما له من أثر بالغ فيه. كما تناولوا تفصيلاته وتفريعاته، فقدّموا فيها وأخروا، وزادوا وحذفوا، وأكثروا من إيراد الأمثلة من القرآن الكريم والحديث الشريف، ومن الشعر والأقوال، والحكم والأمثال. ولقد قامت بينهم اختلافات واسعة في تعريفه وفي تحديد مصطلحه، وفي أقسامه وأنواعه، وفروع كلّ قسم[13]، ليس هذا مقام تفصيل القول فيها. وإنّما المهمّ قوله أنّ الجناس يقع في قسمين رئيسين؛ هما: "الجناس التام، ويسميه بعض البلاغيين: الكامل؛ وهو: ما اتفق ركناه وتماثلا لفظاً وخطّاً، واختلفا معنى، من غير تفاوت في تركيبهما، ولا اختلاف في حركاتهما، سواء كانا من اسمين، أو فعلين، أو من اسم وفعل، أو من اسم وحرف. فإن كانا من نوع واحد سمّي الجناس مماثلاً وإن كانا من نوعين سمّي مستوفى. والجناس التامّ أكمل أنواع الجناس"[14]. وهو كثير في شعر أبي العلاء؛ نحو قوله[15]:

مَعَــانٌ منْ أَحبّتِنَا مَعَــانُ تُجِيبُ الصَّاهلاتِ بِهِ القِيانُ

ومعان الأوّل: موضع بعينه. ومعان الثاني: بمعنى المنزل. ويكون هذا النوع من الجناس بين اسمين؛ نحو ما تقدّم، ونحو قوله[16]:

فإنّ إباءَ الليث ما حلّ أنفُهُ وإنَّ محــلَّاتِ اللّيوثِ إبــاءُ

فإنّ إباء الأوّل: مصدر أبى الشيء؛ بمعنى: رفضه وكرهه، وامتنع عنه. والثاني: جمع إباءة؛ وهي الأجمة، والعرين.

كما يكون بين فعلين؛ نحو قوله[17]:

تمسّكْنَ طِيباً أمْ تمسّكنَ حِليَةً فإنّي رأيتُ النّوعَ يَلحَقُ بالجنسِ

وتمسكن الأول بمعنى: تطيّبْنَ، والثاني بمعنى: لبسن.

وأمّا القسم الثاني من أقسام الجناس فهو الجناس الناقص؛ وهو: ما اختلف فيه أحد ركنيه عن الآخر في ترتيب حروفه أو عددها أو حركاتها، مع اختلافهما في المعنى. وهو كثير أيضاً في شعر أبي العلاء؛ نحو قوله[18]:

من الماذِيّ كالآذِيّ أرْدى عَواسِلَ غيرَ طيِّبة المَجاجِ

فإن بين الماذيّ والآذيّ جناساً، وقد اختلفا في أحد حروفهما. والماذي: الدروع، والآذيّ: العسل، وقد شبّه به الدرع للينه وسهولته.

فإذا زاد أحد الركنين على الآخر في مثل هذا القسم من الجناس سمّي: المذيّل والمطرف، والمردوف[19]. وإذا كانت الزيادة في أوّل الركن الثاني، أو في ثانيه سمّي المردوف ومنه قوله[20]:

وصْلُكِ بالنّارِ والشّنارِ فقد عِفناهُ إذ قَطّ شَعرَه فقَطِ

فركنا الجناس في البيت: نار وشنار، ويختلف الثاني عن الأول بزيادة الشين في أوله. وكذلك الشأن في قوله: قط، وفقط، فإنّ المجانس الثاني يختلف عن الأول بزيادة الفاء في أوله.

وإذا كان أحد الركنين يزيد على الآخر بحرف في وسطه سمّي مكتنفاً، نحو قوله[21]:

هَمَمْنَ بدُلْجَةٍ وخَشِينَ جُنْحاً فَبِتْنَا فَوْقَ أَرْحُلِهَا جُنُوحَا

فقد قال: جنحاً، ثم قال: جنوحاً، وفرق اللفظ بينهما زيادة الواو في الوسط. وإذا زاد أحد الركنين على الآخر بحرف في آخره سمّي مطرّفاً؛ ومنه قوله[22]:

إذا مِتُّ لم أحْفِلْ أَبِالشَّامِ حُفْرَةٌ حَوَتْنيَ، أمْ رَيْمٌ بِرِيْمانَ مُنْهَالُ

وركنا الجناس في البيت هما: رَيْمٌ؛ بمعنى: قبر، وريمان؛ وهو اسم جبل. ويختلف ثاني الركنين عن الأول بزيادة الألف والنون في آخره. وإذا كانت الزيادة في وسط أحد الركنين وفي آخره سمّي المكتنف المطرّف؛ ومنه قوله[23]:

دعا اللهُ أُمَّاً ليْت أنّي أمامَها دُعيتُ ولو أنّ الهواجِر آصالُ

والجناس في البيت في قوله: أُمّا، وقوله: أمامها، وقد زاد في الركن الثاني منهما حرفين: الألف في وسطه، والهاء في آخره.

وهناك أنواع أخرى من الجناس ذكرها البلاغيون، وهي في شعر أبي العلاء؛ منها ما يعرف بالجناس المصحّف؛ وهو ما تشابه ركناه، واختلفا في النقط؛ نحو قوله[24]:

فَرَتِّبِ النَّظْمَ تَرْتِيبَ الحُلِيّ عَلَى شَخْص الجَلِيّ بِلا طَيشٍ ولا خَرَقِ

وركنا الجناس قوله: الحليّ، والجليّ. وهما متشابهان خطاً، وإنما الفرق بينهما هو نقطة الجيم. والمراد بالحلي: ما يتزيّن به من الذهب ونحوه. والمراد بالجليّ: العروس.

ومنها الجناس المحرّف: وهو ما تشابه ركناه خطّاً واختلفا حركة، سواء أكانا اسمين أم فعلين، أو اسماً وفعلاً. وقد يكون التحريف كذلك بالحركة والسكون، أو بالتشديد والتخفيف؛ ومنه قوله[25]:

ونَسْتَشْفِي بِسُؤرِ جَوادِ خَيْلٍ قَدِمتَ عَليه إنْ خِفْنا الجُوَادَا

وركنا الجناس فيه هما: الجَواد، والجُواد. والفرق بينهما فتح الجيم في أولهما، وضمّها في الثاني. والجَواد بالفتح: هو الكريم والأصيل من الخيل وغيرها. والجُواد بالضم؛ بمعنى: العطش.

ومنها كذلك ما يعرف بالجناس المضارع؛ وهو ما اختلف ركناه في حرفين غير متباعدين في المخرج؛ نحو قوله[26]:

هَمُّوا فَأَمُّوا فلمَّا شَارَفُوا وَقَفُوا كَوقْفةِ العَيْرِ بَيْنَ الورْدِ والصَّدَرِ

وركنا الجناس هما قوله: همّوا، فأمّوا. وقد بدأ أولهما بالهاء، وبدأ الثاني الهمزة، والهمزة والهاء متقاربتان مخرجاً. وقوله[27]:

إنّما المَرءُ نُطْفَةٌ ومَداهُ خَطْفَةٌ ليسَ عَطْفَةٌ حينَ يَمضِي

فقد قال: نُطْفَة، وخَطْفَة، وعَطْفَة. فأمّا خَطْفَة، وعطفة فإن أوّلهما مبدوء بالخاء، وثانيهما مبدوء بالعين، والخاء والعين متقاربان مخرجاً؛ فهما من هذا النوع. وأما نطفة فإنّه مبدوء بالنون، وهي بعيدة المخرج من كلّ من الخاء والعين، ويسمّى الجناس بينها وبين هذه الأسماء المذكورة بالجناس اللاحق؛ إذ الجناس اللاحق هو ما كان بين متباعدين مخرجاً؛ نحو الجناس فيما ذكر بين: نطفة، وخطفة، أو بينهما وبين عطفة.

ومنها ما يعرف بالجناس المشتقّ؛ وهو أن يكون الركنان مما يجمعهما أصل واحد في اللغة؛ نحو قوله[28]:

وما زِلْتَ الرّشيدَ نُهيً وحاشا لفَضْلك أن أُذكّـرَهُ الرَّشَادا

فقد قال: الرشيد، وهو صفة مشبّهة، ثم قال: الرشاد، وهو المصدر الذي اشتقّ منه الرشيد وغيره مما جاء من مادّة (رشد).

ومنه نوع يعرف بجناس المشابهة؛ وهو ما وجد في كلّ ركن من ركنيه جميع حروف الركن الآخر، أو أكثرها، ولكنهما لا يرجعان في الاشتقاق إلى أصل واحد؛ ومنه قوله[29]:

فجُدْ بِعُرْفٍ ولو بالنّزْرِ محتسباً إنّ القَناطيرَ تُحوى بالقراريطِ

وركنا الجناس قوله: القناطير، والقراريط، وقد اشتركا في أكثر الحروف، ولكنهما لا يعودان إلى أصل لغويّ واحد.

ومنه ما يعرف بالجناس المركّب؛ وهو نمط من أنماط الجناس التامّ، غير أنّ أحد ركنيه كلمة مفردة، والآخر مركب من كلمتين أو أكثر. وقد ورد في شعر أبي العلاء منه نوعان: نوع أطلق عليه اسم: الجناس المقرون أو المتشابه؛ وهو ما اتفق ركناه لفظاً وخطّاً؛ نحو قوله[30]:

سُرحُـــوبُ عمّن ســـــرى لله مبتعثاً وجناءُ في الكورِ أو في السّرحِ سرحوبا

وركناه هما: سُرْحوب، وسُرْحوب. والأول مؤلّف من كلمتين؛ هما: فعل الأمر سُرْ والماضي منه سار، والمضارع يسور[31]؛ بمعنى: وثب وثارَ، وحوب؛ بمعنى الإثم والهلاك، وهو منادى حذفت قبله أداة النداء؛ فكأنه قال: سُرْ يا حوبُ. أمّا الركن الثاني: سرحوب؛ فإنه بمعنى: الناقة الطويلة العنق.

وقد ذكر ابن سنان في كتابه: سرّ الفصاحة أنّ أبا العلاء ليس مسبوقاً بهذا الفن قال: "ومن المجانس فن ورد في شعر أبي العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان، وسمّاه لنا مجانس التركيب؛ لأنه يركب من الكلمتين ما تتجانس به الصيغتان، كقوله:

مَطَا يَا مَطَايَا وجْدَكُنّ مَنَازلٌ مَنّى زَلّ عنها لَيس عَنّي بمُقلِعِ

ثم عقّب بقوله: "وما أحفظ لأحد من الشعراء شيئاً من قبيله، وهو عندي غير حسن ولا مختار، ولا داخل في وصف من أوصاف الفصاحة والبلاغة"[32]. وقد يكون رأيه هذا راجعاً إلى ميله إلى السهولة والبيان، ونفوره من التعقيد والتركيب.

وركنا الجناس في البيت هما: مطايا، مطايا. فأمّا الأول فإنه مؤلّف من الفعل مطا، وياء النداء؛ فصار مطايا. ومعنى مطا: مدَّ وأطال[33]. ثم قال: مطايا؛ فكأنّه قال: أطال يا مطايا وجدكنّ منازلٌ. والوجد مفعول مقدّم، والمنازل فاعل مؤخر.

ولقد تقدّم ذكر ما للجناس من أهمية كبيرة وأثر بالغ في إظهار المعنى وتوكيده وتقويته وإيضاح الصورة وإغنائها، ورفد الموسيقى وإثرائها بما يتلاءم والدفقة الشعورية القائمة في نفس الشاعر؛ همساً أو دويّاً؛ ولذلك وصفه ابن الأثير بقوله: "اعلم أنّ التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام"[34]. وقال فيه بعض المحدثين: "وبعد، فلا يخفى على الأديب ما في الجناس من الاستدعاء لميل السامع؛ لأنّ النفس ترى حسن الإفادة ، والصورة صورة تكرار وإعادة، ومن ثمّ تأخذها الدهشة والاستغراب، ولأمر ما عُدّ الجناس من حُلى الشعر"[35]. وقال غيره: "فالجناس يقوم على مفارقة بين وجهي العلاقة اللغوية؛ إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسيّ (الدالّ) مدلوله، ولكنّ الجناس يشوّش ذلك التطابق، فيفتق تلك اللحمة، ويخيّل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب، ولكنها تخفي اختلافاً في الدلالة، فتكون للمتقبل لذتان: الأولى صوتية موسيقية يُحدثها التناغم الذي يوحده القياس. والثانية دلالية؛ إذ يبحث عن المعنى المخفيّ وراء تشابك صوتيّ صيغيّ"[36].

ولكي يكون للجناس هذه الأهمية وذلك الأثر فقد جعلوا له شروطاً ينبغي أن يكون عليها وأن تتحقق فيه؛ من ذلك ما ذكره عبد القاهر الجرجاني؛ قال:" أمّا التجنيس، فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولكي يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً"[37]. وقال: "فقد تبيّن لك أنّ ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتمّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن ولما وُجد فيه معيب مستهجن..."[38]. وقال في موضع آخر: "وعلى الجملة فإنك لا تجد

تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حِوَلا؛ ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلّم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه"[39].

ولقد تقدّم أيضاً أنّ أبا العلاء كان من أكثر الشعراء استعمالاً للجناس، إن لم يكن أكثرهم، حتى إنّه أقام عليه قصائد كاملة كان بعضها من القصائد الطوال. ولا ريب في أنّ كثيراً من هذا الجناس كان متكلّفاً مصطنعاً – كما سيتبين–، وكان الدافع أو الدوافع إليه ما ذكره طه حسين. ولا ريب كذلك في أنّه كان لتحكّم القوافي التي ألزم بها نفسه أثر كبير في ذلك. يقول شوقي ضيف: "ولعلّ من الطريف أنّ أبا العلاء استطاع أن يستخدم هذا الجناس استخداماً مزدوجاً؛ فهو يأتي به غالباً ليعبّر عن جناس من جهة، وليعبّر عن لفظ غريب من جهة أخرى. كان أبو العلاء يستخدم الجناس استخداماً لغوياً يريد به أن يدلّ على مهارته في اللغة قبل أن يدل على مهارته في استخدام لون قديم من ألوان التصنيع، ولم يكتف أبو العلاء بما أحدثه بين الجناس والألفاظ الغريبة من مزاوجة، بل راح يصعّب على نفسه؛ إذ نراه يطلبه بين حشو البيت والقافية؛ حتى يحدث هذه القيم المعقدة في قوافيه فهو يلتزم فيها حرفين أو أكثر، وهو يلتزم فيها اللفظ الغريب، وهو أخيراً يلتزم الجناس بينها وبين ألفاظ البيت"[40].

وليس الجناس بمجرّد لفظ يؤتى به ليجانس لفظاً آخر من ألفاظ الكلام الأصلية ويكرّره تكراراً كلياً أو جزئياً يقصد به مجردّ تحسين الكلام وتزويقه وتنميقه، وإنما هو زيادة تزاد على التركيب، وإضافة تضاف إلى النظم. ومعلوم أنّ كلّ زيادة في المبنى تحدث في الكلام اتساعاً يترتّب عليه زيادة في المعنى، فإذا كان الكلام في معنى ما ازداد بالجناس توكيداً وقوّة، وغدت به الدلالة أكثر وضوحاً وجلاء، وصار المعنى أجلى بروزاً وأوضح بياناً وأضفى على الصورة رونقاً وجمالا، وأكسب الإيقاع ثراءً وغَناء.

وبدهيّ بعد هذا البسط لموضوع الجناس عند أبي العلاء، أن يكون ختام القول فيه أن يوضع في ميزان النقد. نمهّد له بإعادة القول في أن أبا العلاء قد أولع بالجناس ولوعاً، وأفرط في استعماله إفراطاً يلفت إليه نظر كلّ من يقرأ شعره، ولا ريب في أنّه قد لفت إليه أنظار

وأسماع قارئيه وسامعيه من تلامذته وجلسائه ومعاصريه. ولقد كان وراء ولوعه بهذا اللون من ألوان البديع، وهذا الفنّ من فنون المحسّنات اللفظية حرصه على إيضاح وتوكيد أفكاره التي تبنّاها، وآرائه التي كان يدعو إليها. ومثله يعلم ما للجناس من أثر بالغ وأهمية كبرى في ذلك، إلى جانب شعوره بما يبعثه من موسيقى كان حريصاً عليها، همساً هي رجْع أنّاته أنّات تشاؤمه، وأنّات يأسه، وأنّات شجونه وأنّات سجونه. ودوياً هي صدى ثورته على الدنيا وعلى الحياة وعلى الناس، وصدى دعوته إلى ما يريدهم أن يكونوا عليه.

إنّ من يدرس الجناس وغيره من ألوان البديع عند أبي العلاء، بل إن من يدرس أيّة ظاهرة من الظواهر، أو أيّة قضية من القضايا، ينبغي عليه أن يفصل بين أبي العلاء الشاعر المادح الهاجي، والناسب الراثي والواصف في سقط الزند، وبين المعرّي الفيلسوف الناظم الخطيب الواعظ الزاهد اليائس المتشائم في اللزوميات. وهو أمر تنبّه إليه ونبّه عليه كلّ من قرأ شعره من الأقدمين والمحدثين سواء بسواء[41]. وإن من ينظر في اللزوميات نظرة فنية من حيث الصياغة والتنسيق يتبيّن له أنّ الكثرة الغالبة من قصائدها ومقطّعاتها يسودها الضعف ويعمّها الإسفاف. نعم إنّه قد وفّق في بعضها، ولكن أغلبها ليس غير خطب ومواعظ نظمها، فهو يكرّرها في أوزان مختلفة، وقوافٍ وحركات متعّددة، وإنّه قليلاً ما يغيّر في الأفكار. وما شأن شعر يُملى منه في ليلة واحدة ألفا بيت[42]؟!، شعر قال فيه صاحبه: "كان من سوالف الأقضية أنّي أنشأت أبنية أوراق، توخّيت فيها صدق الكلمة، ونزّهتها عن الكذب والميْط، ولا أزعمها كالسمط المتّخذ، وأرجو أن لا تُحسب من السُّمَيْط"[43]. ووصف ما اشتملت عليه هذه الأوراق بأنه كتاب[44]، لا ديوان. كما أقرّ بأنه متكلّف[45] ونعته بالضعف فقال: "... وأضيف إلى ما سلف من الاعتذار أنّ من سلك في هذا الأسلوب ضعف ما ينطق به النظام..." [46].

و"ليس في اللزوميات غالباً جمال في الصياغة، ولا تنّوع في الأفكار، إنّما فيها بدء وإعادة وتكرار غريب للمعاني، وهي معانٍ عامّة، وكثيراً ما ينقصها العمق والابتكار... ومن أجل ذلك التكرار والإعادة كنا نملّ متابعة أبي العلاء في لزومياته؛ إذ ما يزال يجترّ أفكاراً محفوظة يكررها على قواف وأوزان مختلفة"[47].

وأما وقد كانت لزوميات المعري خطباً ومواعظ منظومة؛ فقد كان المظنون بها أن تكون سهلة في ألفاظها، بسيطة في تراكيبها، لكي يتسنّى فهمها لكلّ أحد، وإن كان غير ذي ثقافة لغوية واسعة. ولكنه أبى إلا أن يصعّب على نفسه، وإلّا أن يشقّ على الناس فتعمّد الإغراب في ألفاظها، والمغالاة في التجنيس بين هذه الألفاظ؛ تدليلاً على تفوّقه اللغوي، ومهارته الفنية. ولقد كان يمكنه وهو المحيط باللغة ألفاظاً، والملمّ بها معاني ودلالات أن لا يكون في قصائده جناس ولا غيره من ألوان البديع؛ فقد كان يمكنه أن يأتي باللفظ وبما يرادفه، لا ما يجانسه، ولكنه وقد أفرط في استعمال الجناس وغيره من المحسّنات، دلّ على أنه قد قصد إليه قصداً، وتعمّده تعمّداً. ولقد أقام قصائد كاملة جانس في بعضها بين القافية والحشو، كما جانس في بعضها الآخر بين القافية والصدر، على طريقة ردّ العجز على الصدر[48]، وجانس في بعض آخر بين كل لفظين متجاورين أو متقاربين متتابعين أو ألفاظ متجاورة أو متقاربة متتابعة؛ ومن النمط الأوّل قوله[49]:

عَذِيري من الدُّنـيا عرَتْني بظلمِها فتمنعُـني قُوتـي لتأخذَ قـوَّتي
وجـدت بها دينـي ذَنِيّاً فضـرَّني وأضللتُ منها في مُروت مُرَوّتي
أخوتُ كما خاتتْ عُقابٌ لو أنَّني قـدرتُ عـلى أمرٍ فَعُدَّ أَخـوَّتي
وأصبحتُ في تِيهِ الحيـاة منادياً بأرفـع صَوْتي أين أطلب صُوّتي
وما زال حُوتي راصداً وهو آخذي فمـا لمتَابي ليـس يغسل حُوَّتي
رآنيَ رَبُّ النـاس فيـها مُتابـعاً هَـوايَ فوَيحي يوم أسكنُ هُوَّتي
أبَوْتُـكَ يا إثمي ومـنْ لي بأنني أتيتكَ فاشـكرْ لا شكرتَ أبُوَّتي

ويتبين من الأبيات أنه جانس في كلّ بيت منها بين القافية ولفظ في حشوه؛ فقد جانس بين: قوت وقوّتي، ومروت ومروّتي، وأخوت وأُخوتي، وصَوْت وصُوَّتي، وحُوت وحُوّتي، وهوى وهُوّتي، وأبوتُ وأُبُوّتي. وإنها كما تبدو مجانسات غريبة مصطنعة مفتعلة ليس لها من حلاوة في النظم، ولا طلاوة عليها من روعة فنّ. وقد أقامها بين ألفاظ لم يكن بين أكثرها مجانسة أصلاً، ولكنه أرغمها إرغاماً وأكرهها إكراهاً. ولقد شقّ على نفسه وعلى قارئيه بهذه الواوات المشدّدة. إنّه إكراه وإعنات قد يكون أراد به التحدّي؛ فكأنّما رأى أنّ الفنّ لن يبلغ ذراه حتى تتميز أدواته بالمشقة والعسر.

ومن النمط الثاني قوله[50]:

أتــراكَ يومــاً قائلاً عن نِيَّــةٍ خَلَصَتْ لنفسِكَ يا لجُوجُ تَراكِ
أدَرَاكَ دهرُكَ عن تُقاكَ بجَهدهِ فدَراكِ من قبل الفــواتِ دَرَاكِ
أبْــراكِ ربُّكَ فوقَ ظهرِ مطيّــةٍ سَــارتْ لتَبلُــغَ سَاعــةَ الإبــراكِ
أفَراكِــنٌ أنَا للــزَّمانِ بمُحْصَدٍ بانَــتْ علَيــهِ شواهدُ الإفــراكِ
أشْرَاكَ ذنبُكَ والمُهيْمِنُ غافِرٌ ما كانَ مِن خطأ سِوى الإشراكِ

ويبدو من الأبيات أنه قد جانس بين القافية وأوّل لفظ في البيت، على نحو ما يعرف بردّ العجز على الصدر. ومن النمط الثالث قوله[51]:

نوائــبُ إن جلّتْ تجلّت سريعــةً وإمّا توالــت في الــزّمانِ تولّــتِ
ودُنياك إن قلّت أقلّت وإن قلَــت فمن قَلتٍ في الدّينِ نجّت وعلّــتِ
غلَتْ وأغالتْ ثمّ غالتْ وأوحشتْ وحشّتْ وحاشتْ واستمالتْ وملّتِ
وصلّــت بنيرانٍ وصلّــت سيوفُها وسلّــت حُساماً من أذاةٍ وسلّــتِ
أزالــت وزلّــت بالفتى عن مقامــه وحلّــت فلمّا أُحكمَ العقدُ حلّتِ

ويبدو وقد جانس بين جلّت وتجلّت، وتوالت وتولّت، وقلّت وأقلّت، وقلَت وقَلتٍ وغلَتْ وأغالتْ وغالتْ، وأوحشتْ وحشّتْ وحاشتْ، واستمالتْ وملّت، وصلّتْ وصلّت وسلّتْ وسلّت، وأزالت وزلّت، وحلّتْ وحلّت. وهو بهذه الصناعة وهذا التكلف قد ضيّق من الأبواب واسعاً، وأعسر من الطرائق يسيراً، وزاد على التضييق تضييقاً، وأضاف إلى المشقة مشقة؛ إذ أضاف إلى التعقيد تعقيداً. ولقد جعل من هذا ونحوه أمارات على تفوّقه اللغوي وبراعته الفنيّة، وأراده صوى في الدلالة عليهما وبيانهما. ولقد سبق تعليل طه حسين لإفراط المعرّي في استعمال البديع عموماً، والجناس منه على وجه الخصوص، بهذه الرغبة وذلك التطلّع. ومثّل عليها بغير نمط؛ ومنها قوله[52]:

خوى دَنُّ شَرْبٍ فاستَجابوا إلى التُّقى فعيسُهُمُ نحوَ الطّوافِ خوادي
تــوى ديّنٌ في ظَنّــهِ ما حرائــرٌ نظائــرَ آمٍ وُكّلــتْ بتوادي

فهو قد قصد إلى الجناس قصداً وتعمّده تعمّداً، وكان يهمه القافية (خوادي)، بمعنى: مسرعات. وحروفها في البيت الأول هي الخاء والواو والألف والدال، ولكي يقيم الجناس بينها وبين أول كلمة في البيت فقد اختار الفعل (خوى)، واختار من آنية الخمرة (الدنّ) وكان يمكنه لولا قصد الجناس أن يختار للخلوّ والفروغ والنضوب فعلاً غير خوى، وأن يختار من آنية الخمرة وعاء غير الدنّ، ولكنّه اختار هذا الفعل وهذا الإناء ليقيم المجانسة بين أوّل البيت وآخره. وكذلك صنع في البيت الثاني؛ فقد أراد (التوادي)؛ وهي أعواد تشدّ بها أخلاف الناقة لكي لا يرضعها فصيلها، وأحرفها هي: التاء والواو والألف والدال، ولكي يقيم الجناس بينها وبين أوّل البيت اختار للموت والهلاك الفعل (توى)، واختار للوصف بعده لفظاً يبدأ بحرف الدال؛ وهو: (ديّن).

ومن مظاهر قصده إلى التدليل على تفوّقه اللغويّ ما تقدّم؛ ونحو قوله[53]:

نوديتَ ألْويْتَ فانْزِلْ لا يُرادُ أتى سَيْري لِوى الرمل بل للنبتِ إلواءُ

وقوله[54]:

وكلُّ أديبٍ؛ أي سيُدعى إلى الرّدى مِن الأدْبِ، لا أنّ الفتى يتأدّبُ

وقوله[55]:

خَمسونَ قد عشتُها فلا تَعِش والنّعشُ لَفظٌ من قولِكَ انتَعِشِ

وهل يلفي قارئ هذه الأبيات ونحوها نفسه أمام شعر رفيع وجناس بديع؟ أم يجده أمام نظم ثقيل، وفي مجلس عالم لغويّ يريد أن يعلّم تلامذته أنّ الفعل (ألوى)، ومصدره (إلواء) يراد به أحد معنيين: السير في منقطع الرمل، أو: ذَيّ النبات وتصويحه. وأنّ المراد في البيت هو المعنى الثاني. وأنه يقال في مادة (أدب): أدْب – بسكون الدال –، وهو من الدعاء إلى المأدبة. و(أدَب)–بفتحها–، والصفة من كليهما: أديب، وأنّ المراد هو الأوّل. وأنّ الاسم (نعْش) والفعل (انتعش)، أصلهما اللغوي واحد.

ومن مظاهر شقّه على نفسه وإعناته لقارئيه هذه الجناسات المتعدّدة، يتكلفها تكلّفاً ويتصنعها تصنعاً، ويقحمها في البيت الواحد إقحاماً؛ نحو قوله[56]:

تَبِعَتْ تُبّعاً وفي القصرِ غالتْ قيْصراً وانتَحتْ لكِسرَى بكَسرِ

وطَــوَتْ طَيّئاً وآدَتْ إيـادا وأصَابـــتْ ملوكَ قَسرٍ بقَسـرِ

أرأيت كيف حمل كلّ بيت ما لا يطيق؛ إذ جانس فيه بين ستّة ألفاظ هي كلّ ألفاظه أو جلّها؛ فقد جانس في البيت الأوّل بين: الفعل تبعتْ والاسم تبّعاً، وبين الاسمين: قصر وقيصر، ثم بين الاسم والمصدر: كسرى وكسر. ومثل هذا صنع في البيت الثاني؛ إذ جانس بين الفعل طوت والاسم طيّء، والفعل آدت والاسم إياد، ثم بين الاسم والمصدر: قسر وقسر. وهو جناس كما يبدو معقّد أضفى على كلّ بيت غلالة صفيقة من الثقل والاضطراب، وجعل البيتين يرسفان في قيود التكلّف وأغلال الجمود. وهو إنّما أراد بهذا ونحوه إظهار براعته الفنيّة في استعمال الجناس والتوسع فيه.

ومنها أيضاً ما هو أشدّ مشقّة على النفس وإعناتاً للقارئ؛ ذلك هو الجناس المركّب نحو قوله[57]:

سُــرْحُوبُ عمّن ســرى لله مبتعـثاً وجناءُ في الكورِ أو في السّرحِ سرحوبا

وقوله[58]:

الجُـلُّ مُودٍ ولا جُلمـودَ يتركُــهُ ريْــبُ الزّمـانِ فأنّى يُخلُدُ القَـزَمُ

وقوله[59]:

ما قرّ طاسُك في كفّ المُديرِ لهُ إلّا وقرطاسُك المرعوبُ مرعوبُ

وهذا النوع من الجناس كثير في شعره، وبمثله تتأكد مقولة أنه كان يقصد إلى الجناس قصداً ويتعمّده تعمداً، وأنه سلكه سبيلاً للتحدّي، ونهجاً لتحقيق هدفه المقصود، وغايته المنشودة في إظهار تفوّقه اللغوي والفنّي؛ فهو قد يأتي بالقافية ثم يختار من الألفاظ في أول البيت ما يقيم به هذا الجناس التامّ بأسلوب كأنّه النحت، وعلى طريقة ردّ العجز على

الصدر. فقد كانت القافية في البيت الأول هي (سُرحوب)؛ فاختار من الأفعال سار، وبناه للأمر، ثم جاء بالمنادى (حوب)؛ فبنى منهما ما يجانس القافية. ولقد أراد في البيت الثاني أنّ صروف الدهر وعواديه لا يأمنها حتى الجلمود من الصخر، فكيف بالناس، وهم قزم إذا ما قيسوا به؟ إذن فقد كان الموضوع هو الجلمود؛ ولكي يقيم المجانسة معه اختار للدلالة على العموم اللفظ (جُلّ)، واختار لمعنى هالك اسم الفاعل (مودٍ)؛ فحقّق بهذه الصورة التي تشبه النحت ما جانس به موضوع حديثه. وقد تقدّم بيان معاني الألفاظ.

وفي البيت الثالث جناسان، أحدهما ليس من هذا القبيل؛ وهو قوله: مرعوب ومرعوب. فقد أراد بالأول: المملوء، وأراد بالثاني: الخائف الفزع. أما هذا النوع من الجناس فإنّه في قوله: قِرْطاسك، وقرّطاسك. فقد كان موضوع حديثه هو القرطاس مضافاً إلى ضمير الخطاب، بمعنى: صحيفة أعمالك. ولكي يقيم الجناس معه، فقد اختار للثبوت الفعل: (قَرّ)، واختار له فاعلاً من الآنية هو الطاس، وبنى من الفعل والفاعل ما أراده من الجناس. ولا ريب في أنّ القارئ يدرك كم جشم نفسه من العناء في إقامة مثل هذا النوع من الجناس، ويتبين له ما فيه من التكلّف والصنعة، وما هو خلو منه من جمال اللفظ أو جمال النظم. ولكنّه يدرك كذلك أنّه مهما أوغل في استعمال الجناس، فإنّ المعاني عنده تظلّ تطلّ برؤوسها من بين ركامه، بخلاف أولئك الشعراء الذين كان المعنى يضيع لديهم في غمرات الجناس، بل ربّما ضاعوا معه أيضاً.

وممّا يجدر ذكره إلى جانب ما ذكر أنّ أبا العلاء لم يقصر الجناس عنده على هذه الأنماط المتكلّفة المصطنعة، فقد جاء في شعره كثير من أنواع الجناس السهل في ألفاظه والبسيط في تراكيبه؛ نحو قوله[60]:

ما مُقامـــي إلّا إقـــامَةُ عـــانٍ كيفَ أسري وفي يدِ الدّهرِ أسري

فقد جانس في البيت جناساً تاماً بين الفعل: أسري؛ بمعنى: أسير ليلاً، والمصدر أسر المضاف إلى ياء المتكلم. وليس بخاف ما في هذا الجناس من بساطة وسهولة، وأنْ ليس فيه تعقيد ولا تركيب، ولا إفراط في استعمال المحسنات.

كما أنّ تعدّد الجناسات في البيت الواحد قد يكون مستساغاً، بل إنه قد يكون خيراً من خلوّ البيت منه؛ فهو يزيد المعنى تألقاً، ويضفي على الإيقاع إيقاعاً، وإنما يعتمد هذا على حسن اختيار الألفاظ، وحسن تقسيم البيت؛ نحو قوله[61]:

قد أصبحتْ ونُعاتُها نُعّاتُها وكذلك الدّنيا تَخيبُ سُعاتُها

كـرّارةٌ أحـزانُها ضـــرّارةٌ سُكّـــانها مَرّارةٌ ساعاتُـــها

فقد جانس في البيت الأول بين ثلاث كلمات؛ وهي: نُعاتها، ونُعّاتها، وسعاتها، وجانس في البيت الثاني بين ثلاث كلمات أيضاً؛ هي: كرّارة، وضرّارة، ومرّارة، ثم ختم بأن جانس بين القافيتين. ولا ريب في أنّ القارئ سيشوقه إيقاع الجهر مع العين، والهمس الموافق للنعي وخيبة السعي مع الهاء في البيت الأول، وسيجتلي جمال التقطيع والتقسيم في البيت الثاني وتوالي هذه الجناسات مع الراء حرف التكرار والحركة الذي يزيد به الإيقاع إيقاعاً، ويضفي على المبالغة في الألفاظ مبالغة أخرى. ولقد ورد في شعره من هذا النمط كثير؛ نحو قوله[62]:

سمعتُ نعيّها صَمِّي صَمَامِ وإنْ قالَ العَواذلُ لا هَمَامِ

وَأَمَّتني إلى الأجْـدَاثِ أُمٌّ يَعِزُّ عليَّ أَنْ سارَتْ أمامِي

وقوله[63]:

يَذُودُ سَخَاؤُهُ الأذْوَادَ عَنْهُ ويُحسِنُ عَنْ حَرائِبِهِ الذِّيَادَا

ولقد تقدّم الحديث في هذه الأبيات الثلاثة. والبيتان الأولان من قصيدة له في رثاء أمّه. ولنتأمل كيف انتقى الألفاظ، وكيف وزّعها في النظم، وكيف جاء بهذه الجناسات التي أبدع فيها وحلّق؛ فقد بدأ البيت الأول بهذا المثل المأثور: صمّي صَمام، وبين لفظيه جناس وبين ثانيهما والقافية جناس كذلك: (صمام وهمام)، وهو ليس قائماً بينها وبين أوّلها، فكان اختياره للقافية أن تكون لفظاً مجانساً لثاني المتجانسين؛ فيكون هذا الثاني رابطاً إيقاعياً مشتركاً ينبئ بمجانسة بين أوّل البيت وآخره، وهي وإن لم تكن مجانسة بمعنى المجانسة، غير أنها مما تقاربت به النغمة وتجلّى بها الإيقاع. ويصحب هذا الإبداع الموسيقيّ إبداع معنويّ أيضاً؛ فقد بدأ بقوله: سمعتُ نعيّها، مع أن نبأ وفاتها قد بلغه وهو في بغداد، أو وهو في

طريق عودته منها، وكان مقتضى الحال أن يقول: أتاني نعْيُها، وفيه تستحيل شدّة الياء سكوناً، وهو إذ قال: سمعت دلّ على أنها قائمة في نفسه، وأنها ملء سمعه ووجدانه، وبه قامت هذه الشدّة على الياء متناغمة مع الشدّة التي على الميم في (صمّي)، دالتين على ما يعتلج في نفسه من وقْع المصاب وهوْل النازلة.

وأما البيت الثاني، فإنه قد جعل فيه ثلاثة جناسات؛ هي: أمتني، وأُمٌّ، وأمامي. وفيه أيضاً تتجلى عبقريته اللغوية في اختيار الألفاظ وانتقائها، وتفوّقه الفنّي في بناء الجناسات منها. فأيّ فعل كان سيقوم مقام الفعل المجانس (أمتني) وما يتضمنه من معاني التقدّم ورفعة المكانة وسموّ المنزلة؟ وأيّ ظرف كان سيقوم مقام المجانس (أمامي)؟.

وهو في البيت الثالث يمدح أحدهم بفرط الجود وفيض السخاء، فاختار لهذا المعنى هذه الألفاظ الثلاثة المتجانسة: يذود، وأذواد، والذياد؛ فأوقع الفعل أولاً، وأتبعه بلفظ مجانس هو ما يجود به ممدوحه، وختم بأن جعل القافية مصدراً مجانساً لما تقدّم. وأيّ لفظ كذلك كان يمكنه أن يقوم مقام الفعل المجانس (يذود)؟ إنه لو قال: يصدّ، لبقي الوزن قائماً، ولكان المعنى واحداً أو قريباً. ولكن، أكان هذا الفعل يقوم مقام (يذود) وما يتضمنه من الدلالة على الحيوية والحركة؟ وهل كان المعنى سيحسن، والإيقاع سيجمل لو اختار للقافية غير هذا المصدر المجانس؟.

ثانياً: المقابلة في شعره

والمقابلة في علم البديع:"أن يؤتى بمعنيين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب[64]، كما في قوله تعالى: ﴿**فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً**﴾[65]. و"صحة المقابلة: هو أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً ويعدّد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي في ما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفي ما يخالف بضدّ ذلك..."[66]، و"المقابلة: إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة، فأمّا ما كان منها في المعنى فهو مقابلة الفعل بالفعل..."[67].

و"المقابلة: مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم، هذا حدّ ما اتّضح عندي، المقابلة بين التقسيم والطباق، وهي تتصرّف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطى أوّل الكلام ما يليق به أوّلاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدّين كان مقابلة... وهكذا يجب أن تكون المقابلة الصحيحة ... ومن المقابلة ما ليس مخالفاً ولا موافقاً كما شرطوا إلّا في الوزن والازدواج فقط، فيسمّى حينئذٍ موازنة..."[68].

وقال أسامة بن منقذ: "اعلم أنّ التشطير والمقابلة هو: أن يقابل مصراع البيت الأول كلمات المصراع الثاني"[69]. و"دخل في المطابقة ما يخصّ المقابلة، وهو: أن يؤتى بمعنيَيْن متوافقيْن أو معانٍ متوافقة، ثم يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل. وقد تتركّب المقابلة من طباق وملحق به... وقال السكّاكي: المقابلة أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وضدّيهما، ثم إذا شرطت هنا شرطاً هناك ضدّه..."[70].

و"المقابلة: أن يأتي الناظم بأشياء متعدّدة في صدر البيت، ثم يقابل كلّ شيء منها بضدّه في العجز على الترتيب، أو بغير الضدّ؛ لأنّ ذلك أحد الفرقين بين المقابلة والمطابقة. والآخر: التعدّد في المقابلة والترتيب، وكلّما كثر عددها كانت أبلغ"[71].

وقد فرّق ابن أبي الإصبع بين المطابقة والمقابلة من وجهين؛ أوّلهما: أنّ المطابقة لا تكون إلّا بالجمع بين ضدّين، والمقابلة تكون غالباً بالجمع بين أربعة أضداد، ضدّان في صدر الكلام وضدّان في عجزه، وقد يبلغ الجمع بين عشرة أضداد، خمسة في كلّ جزء. وثانيهما: أنّ المطابقة لا تكون إلّا بالأضداد، والمقابلة تكون بالأضداد وغيرها[72].

وقد تكون المقابلة بين اللفظ والمعنى؛ نحو قوله[73]:

وقد كذَبَ الذي سمّى وليداً يَعيشُ، وبرَّ مَنْ سمّى يموتُ

فقد قابل بين كَذَب وبَرّ، وبين يعيش ويموت. وقد تكون في المعنى دون اللفظ؛ نحو قوله[74]:

وخَيْرُ الخَيْلِ ما رَكِبُوا فَجَنِّبْ غُراباً والنعامة والجَمُوحا

وقد قابل بين خيل ممدوحه وبين هذه الخيول المشهورة. فأمّا النعامة فإنها أشهر من أن تعرّف، فهي فرس الحارث بن عُباد أحد صناديد بكر في حرب البسوس، وقد عرفت به وعرف بها فلقّب بفارس النعامة، وقد ذكرها في قصيدته اللامية التي جعل صدر كلّ بيت منها قوله: "قرّبا مربط النعامة منّي"[75]. وقد ذكر بعض شارحي سقط الزند أن هناك فرساً أخرى تدعى النعامة، وأنها كانت لفرّاص الأزدي[76]، وأنّ الجموح كانت فرساً لمسلم بن عمرو الباهليّ، وأن غراباً كان حصاناً لغنيّ بن أعصُر[77]. وذكر صاحب اللسان أنّ غراباً كان فرس البراء بن قيس[78].

وقد تكون مقابلة الشيء بما ليس بضده؛ نحو قوله[79]:

فلم تؤْثر على مُهْرٍ فَصِيلاً ولم تَخْتَر على حِجْرٍ لقوحا

فقد قابل بين مُهرٍ وحجر، وبين فصيل ولقوح، وهي ليست بأضداد. والمقابلة قد تكون بين أربعة أضداد؛ نحو قوله[80]:

ظنّ الحَياةَ عَرُوساً خَلقُها حسنٌ وإنّما هيَ غُولٌ خُلقُها شرِسُ

فقد قابل بين عروس وغول، وحسن وشرس، والعروس والغول ليستا بضدين. وقد تكون بين ستة أضداد؛ نحو قوله[81]:

فما لِلْمَيْنِ يُنطَقُ بالتّنادي وما للحَقّ يُهمَسُ بالسّرارِ

فقد قابل بين المين والحق، وبين ينطق ويهمس، وبين التنادي والسرار، والمطابقة بين هذه الألفاظ جميعاً في المعنى، لا في اللفظ. ونحو قوله[82]:

يُغَالينَ المَدَارِعَ والمَدارِي ويُرْخِصْنَ المنَاصِلَ والنِّصالا

والمقابلة بين يغالين ويرخصن، وبين المدارع والمناصل، وبين المداري والنصال. والمدارع والمناصل ليسا بضدين، وكذلك المداري والنصال. وقد تكون المقابلة بين ثمانية أضداد؛ نحو قوله[83]:

فأبْعِدْ من الصّفراءِ واليومُ واقِدٌ وأدْن من الشّقراءِ والليلُ قارسُ

فقد قابل بين أبعد وأدن، وبين الصفراء والشقراء، وبين اليوم والليل، وبين واقد وقارس. وقد أراد بالصفراء: الخمرة، وبالشقراء: النار[84]، وليس بينهما تضادّ، كما أراد باليوم: النهار.

و"المقابلة بوجه عامّ تقوم على علاقات صوتية وأخرى دلالية؛ ولذلك فهي محسّن لفظي ومعنويّ في آن"[85]. ولقد أكثر أبو العلاء من استعماله للمقابلات في شعره، ولا غرو فهو رجل كانت حياته كلّها مقابلات وكلّها أضداد. وقد أرادها أن تكون كذلك عناداً ومخالفة وحبّا في التفرّد، باعثه تميّز وتفرّد ثقافيّ ولغويّ وفنيّ، أم أنّ ذلك كان نتيجة إحباط أبلغه اليأس، ويأس وصمه بالكآبة المتصلة والتشاؤم الدائم. وهل كانت عاهته هي سبب كلّ ذلك والباعث عليه؟ كلّ ذلك ممكن، وكلّ ذلك مرجّح. والمهمّ أننا أمام شاعر فيلسوف أو فيلسوف شاعر نظر إلى كلّ ما حوله وإلى كلّ من حوله بمنظار أسود اختار إدامة النظر فيه إليهم وعدم طرحه طوعاً أو كرهاً. ولأمر ما اختار أبو العلاء الوحدة والتوّحد، أو أرغم على أن يكون كذلك، ولكن سواء أكان هذا أم ذاك فإنه قد جعله له مبدأ التزمه ودعا إليه:

توحّـــدْ فإنّ الله ربَّـــكَ واحـــدٌ ولا ترغبنْ في عِشْـرَةِ الرّؤساءِ[86]

يُقِلُّ الأذى والعيبَ في ساحةِ الفتى وإنْ هو أكدى قِلّـةُ الجلساءِ

فـــأفٌّ لعَصْرَيْهِمْ: نهـــارٍ وحِنْدِسٍ وجِنْسَيْ رجـالٍ منهمُ ونســـاءِ

وليـــــتَ وليداً ماتَ ساعةَ وضعِـهِ ولم يرتضِـعْ من أُمّهِ النُّفَســاءِ

يقـــولُ لها من قبلِ نُطقِ لسانـــهِ: تُفيدينَ بـــي أن تُنكَبي وتُسائي

لقد وقف أبو العلاء من الدنيا ومن الحياة ومن الناس موقفاً ضدّياً، وكان لترسّخ فكرة الموت في ذهنه، وغلبة التشاؤم على فكره أثرهما الكبير في دفعه إلى أن يجعل حياته وشخصه ونفسه ثنائيات من الاتّصال والانفصال، ومن الالتزام والإقصاء؛ فلقد آثر الوحدة لينفصل عن الناس، واعتمد العقل لينفصل عن اللذة، والتزم الزهد لينفصل عن متع الحياة التي رآها زائفة. وإذا كان قد رأى كلّ شيء قبيحاً، فقد جمّل القبح مكابرة، ومواساةً لنفسه؛ فلقد رأى العمى حسناً:

ذهابُ عينيّ صانَ الجسمَ آوِنَةً عن التطرّحِ في البيدِ الأماليسِ[87]

وإذا كان أبو العلاء كذلك فقد وجد في المفارقات كما وجد في المطابقات وسيلته إلى تجسيد وتشخيص هذه الثنائيات من الأفكار والآراء، وهذه المقابلات من المبادئ

والدعوات، وإدراكاً منه لما تكسبه للمعنى من الوضوح والجلاء، وما تضفيه على النظم من جمال الإيقاع وروعة التصوير؛ ففي المقابلات موسيقى، وفي المقابلات حركات، وفي المقابلات ألوان، وفي المقابلات أصوات، وفي المقابلات لوحات حيّة ناطقة منغّمة ملوّنة ففيها عناصر الجمال في المعاني، وعناصر الخلود للأفكار والمبادئ.

ولهذا وذاك أكثر أبو العلاء من استعمال المقابلات في شعره، ولقد أقام بعض المقّطعات عليها؛ نحو قوله[88]:

أرى حيــوانَ الأرضِ غيرَ أنيسِها إذا اقتاتَ لم يَفرَحْ بظُلمٍ ولا جَدا
أتعْلــمُ أُسْدُ الغيل بعدَ افتِراسِها تحــاولُ دُرّا أو تحاولُ عسّجـدا
وما اتّخــذَ الأبرادَ سِرحانُ قفرَةٍ ولا شَــبّ ناراً أينَ غــارَ وأنجَدا
وأضعــفُ منْ تلقاهُ مِن آلِ آدَمٍ إذا ما شتا يَبغـي وقوداً وبُرْجُـدا
وأُنْصفُهمْ ما هابتِ الوحشُ سُبّةً ولا وقــعَتْ مِن خشيةِ الله سُجَّدا

وواضح من الأبيات أنه قد قابل في كلّ بيت منها بين الإنسان والحيوان، فالحيوان قانع يكفيه قوت يومه، فإن ناله فإنه لا يطلب المزيد، ولا تمتد عينه إلى ما في يد سواه. والأسود لا تستغل قوّتها فتبطش بما دونها وتغصبهم حقوقهم ظلماً وعدواناً كما يفعل أولو الجاه وأرباب السلطان من الناس، ويكتفي الحيوان بما حباه الله من شعر وفراء ليدفئ بهما جسمه، فلا يتخذ لباساً ولا يشعل ناراً سواء أصعد جبلاً أم هبط وادياً، على حين أن أفقر الناس إذا جاء الشتاء لبس الصوف وأوقد النار، وإذا كانت الوحش قد نالت شيئاً من الحقوق مقابلة ببني آدم، فحسبها أنها لم تسمع سبّة ولم تضطرّ إلى الخشوع تكفيراً عما جنته أياديها. ونحو قوله[89]:

الخيرُ كالعَرْفجِ الممــــطُور ضرّمهُ راعٍ يَئِــطُّ ولمّا أن ذكــا خَمَــدا
والشرُّ كالنّار شُبّــــتْ ليلَها بِغَض يأتي عــلى جمرِها دهرٌ وما هَمَــدا
أما ترى شجــــــرَ الإثمارِ مُتعبَةً لم تُجْــنَ حتى أذاقتْ غارساً كمَدا
والشاكُ في كــلّ أرضٍ حانَ منبِتُه بالطبعِ لا الغَمرَ يَستسقي ولا الثمَدا

لا تشكُرَنّ الذي يوليـــكَ عارِفةً حـــتى يكونَ لمـا أولاكَ مُعتَمَـــدا
ولا تُشيمَنْ حُساماً كـــي تريقَ دماً كفـــاكَ سيفٌ لهذا الدّهرِ ما غُمـدا
وشاعَ في النّاسِ قولٌ لستُ أعهدُهُ وذاكَ أنّ رجـــالاً ذامَـــتِ الصَّمَدا
أيُحمَدُ المرءُ لم يَهمم بمكرُمـــةٍ يوماً ويُتـــرَكُ مولى العُرْف ما حُمدا

فلقد بدأ فقابل بين الخير والشرّ، فشبّه سرعة ذهاب الخير وانقضائه بالدقيق من الأعواد والثمام أوقدها راعٍ ثم مضى خلف مواشيه فسرعان ما تخمد، وقابل هذا بأن شبّه طول مدّة الشرّ ودوامه بالنار التي أوقدت بأعواد الغضى، وهي من أصلب الأعواد وأشدّها حرارة وطول اشتعال، حتى لقد صارت وشدّة الحرارة قرينيْن؛ قال عبد بني الحسحاس[90]:

وجيد كجيد الريم ليس بعاطلٍ من الدّر والياقوت والشذر حاليا
كأنّ الثريا عُلّقت فوق نحرها وجمر غضىً هبّتْ له الريح ذاكيا

ثم التفت فقابل بين الأشجار المثمرة وبين الشوك، فهي لا تُجنى ثمارها إلّا بعد عمل دائب وجهود مضنية من حرث وبذر وري وسواها من الأعمال التي يقوم بها الفلاح، أمّا الشوك فإنه ينبت دوماً دون اعتماد على زارع يزرعه أو ساقٍ يسقيه من الماء كثيراً أو قليلاً. ثم قابل بين صنفين من الناس؛ صنف خيّر بجبلّته وطبعه وهذا يجب شكره، وآخر يتصنّع المعروف تصنّعاً ورياءً فهذا لا شكر له. ومضى فقابل بين الدهر والإنسان، طالباً إليه ألّا يشهر سيفاً، فكفى بسيف الدهر المصلت على رقاب الخلق أجمعين. ثم أشار إلى فئة من الناس نالوا من المولى –سبحانه وتعالى– بألسنتهم. وختم بأن أقام مقابلة استنكر فيها حمد الناس لمن لم يصنع خيراً قط، ونسيان حمد الله الذي منه كلّ الخيرات وكلّ النعم.

ونحو قوله[91]:

أجـازَ الشّافعيُّ فَعـالَ شـيءٍ وقالَ أبو حَنيفَـــةَ: لا يَجـــوزُ
فضَـــلّ الشِّيبُ والشّبّانُ مـنّا وما اهتَدتِ الفَتاةُ ولا العَجوزُ
لقد نـــزَلَ الفَقيهُ بدارِ قَـــومٍ فكـــانَ لأمـــرِهِ فيهِمْ نُجـــوزُ
ولم آمَنْ على الفقَهاءِ حَسباً إذا مـــا قيلَ للأمَنـــاءِ جوزُوا

وواضح من الأبيات أنه أراد أن يقيم مقابلة بين الفقهاء، فجعل من الإمامين الجليلين، الشافعي، وأبي حنيفة مثالاً، فكأنه أراد أن يقول: إذا كان شأن هذين كذلك فما شأن غيرهم من أدعياء الفقه والفتوى؟ فلقد تخبّط الفقهاء في نظره، فهذا يحل أو يبيح شيئاً، بينما يحرّمه الآخر؟! ثم قابل بين الشيوخ والشباب من الرجال، وبين العجائز والفتيات من النساء مقابلة لغير التضاد، مقابلة أراد بها شمولهم في الضلال بسبب فتاوى الفقهاء واستنكر إجلال الناس للفقهاء وسماعهم لفتاويهم. وختم بأن أقام مقابلة بين الأمناء والفقهاء، فالأمناء سيجوزون السراط يوم القيامة، أمّا الفقهاء فغير بعيد أن يُحبسوا عليه ويمنعوا الجواز.

ولقد استعمل أبو العلاء المقابلات وأكثر من استعمالها؛ إذ هي صدى لما يعتمل في نفسه من آلام وما يختلج فيها من تشاؤم، وصوت ما يعتلج في كيانه من ثورة على كلّ شيء، وما يحمله ويدعو إليه من مبادئ. لقد استعمل المطابقات والمقابلات ورسم بها صوراً وظلالاً، ورجّع فيما تصنعه من إيقاعات نفسه، ليخلق بهذه المتضادات عوالم متضادّة يقدّم فيها رؤيته للناس والحياة والكون في ثقافة جديدة متفرّدة. ولقد كان للظلام الذي اكتنف حياته، ظلام ما عاين من صروف الدهر، وظلام ما أنكر من أخلاق الناس، وظلام العمى، الأثر الأكبر في هذه النظرة التي التزمها، فكأنه أراد تطبيق المثل: "أن ترد الماء بماء أكيس"[92]، قليقابل الظلام بتصويره؛ أملاً في استعادة النور المفقود الذي لا يستعاد إلّا بإبراز نقيضه والتنبيه إليه ثمّ تغييبه.

فمع أبي العلاء، ونماذج من الصور الحيّة التي جعل من المقابلات أداة رسمها وأداة تلوينها ومبعث حيويتها وجمال إيقاعها؛ لنرى دقة اختياره لألفاظ هذه المفارقات، وانعكاس أثرها المعنوي في توضيح أفكاره، والجماليّ الذي أكسبها ألواناً وإيقاعات أضفت عليها حلاوة ورونقاً، وجعلتها أهلاً للسيرورة والخلود. قال أبو العلاء[93]:

عَلّلانِي فإنّ بِيضَ الأمَانِي فَنِيتْ والظَّلامُ ليسَ بِفَانِ

إنّه مستوحش، فليكن له من يؤنس وحشته، فإن لم يكن ثمة أحد حقّاً فليرسل خياله في الآفاق ليأتيه بمن يؤنس وحدته ووحشته، فيفعل، فيأتيه بمؤنسيْن، وراح يخاطبهما راجياً منهما مواساته، وأتبع طلبه بتعليله؛ فلقد كانت له أماني حبيبة وآمال عزيزة لوّنها باللون الأبيض، لون الفرح والسرور والسعادة والتفاؤل، وبعث بها حياة، ولكنها سرعان ما انطفأت كما تنطفئ الزهور وتذبل، ثم جاء بهذه المقابلة، وكان مقتضى الحال أن يقابل البياض بالسواد، ولكنه قابله بالظلام، وإذا كان قد أخبر عن الأماني بالجملة الفعلية وفعلها الماضي: (فنيت) دلالة على التغيّر والتبدل والانتقال والانقضاء، فإنّه قد وصف الظلام باسم الفاعل (فانٍ)؛ ليدلّ على ثبوته ودوامه، ولو أنّه قابل البياض بالسواد؛ فقال –مثلاً–: وسواد اليأس، أو واليأس الأسود ليس بفان، لما حقّق هذه المزيّة من إغفال ذكره ولونه والتعبير عنه بالظلام الذي هو مصدر لا لون، مع ما في المصدر من معاني الشمول، وما يتضمنه من معاني الوحشة والخوف والفزع، زيادة على لون السواد. وقال[94]:

رُبَّ ليْلٍ كأنَّهُ الصُّبْحُ في الحُسْـ ـنِ وإنْ كان أسْودَ الطَّيْلسَانِ

قدْ رَكَضْـــنَا فيهِ إلى اللهوِ لـمّا وَقَفَ النَّجمُ وِقْفةَ الحَيْـرانِ

فقد بدأ برُبّ التي تفيد معنى تقليل ما بعدها بتنكيره وجوباً، وجعل معمولها ليلاً، وقد يكون التقليل للتحنّن والتحبّب كالتصغير، وهو ليل ليس كأيّ ليل، إنّه يحمل ذكريات عزيزة، ولذلك جعله كالصبح حسناً، وزاد في تجميله بأن جعل ما شبّهه به معرفة: (كالصبح)، ثم جاء بهذه المقابلة التي وضع فيها الحركة بإزاء السكون، ففتية يلعبون ويمرحون، ونجوم واقفة، والحركة من عناصر الجمال في الشعر، إنها تبعث فيه حياة، وتعزف فيه إيقاعات رشيقة محبّبة. وقد بدأ بـ(قد)، وجعل ما بعدها فعلاً ماضياً؛ لإفادة تحقّق الفعل، ثم انتقل إلى الحركة: (ركضنا)، فثمة فتية يلهون ويلعبون في ليل يبدو كأنه ليس له انقضاء، فنجومه واقفة كنجوم ليل امرئ القيس. وقد جرت عادة الشعراء على التشاؤم من طول الليل وسؤاله الانقضاء، فأمّا ليل كهذا لا تشاؤم فيه ولا شكوى من طوله، ولا خطاب له قد ينبّهه إلى طول وقوفه ويذكّره بوجوب انقضائه، فإنّ له عنده لشأنا. وممّا

أضفى على البيت مزيّة أخرى أنه لم يدع نجوم هذا الليل واقفة وحسب، وإنّما وصف وقوفها باسم الهيئة: (وقفة الحيران)؛ إذن فوقوفها ليس وقوف المتحدّي المملّ، ولكنه وقوف متعمّد هادف، إنه وقوف حائر لا يدري أينقضي فينقضي به لعب هؤلاء الفتية ومرحهم ولهوهم أم يبقى واقفاً يستمتع بالفرجة على مرح فتية أنستهم السعادة وبلهنية العيش طوله، وليحتمل طول الوقوف حتى لا يقطع عليهم هذا المرح وهذه السعادة. وقال أيضاً[95]:

أَلاحَ وقَـــدْ رأَى بَرْقاً مُلِيحَا سَرَى فَأَتى الحِمَى نِضْواً طَلِيحَا

إذا مَا اهْتَاجَ أحمَرَ مُسْتَطِيراً حَسِبْتَ اللّيْــلَ زِنْجيّاً جَــرِيحا

والبيت الأول مطلع قصيدة بدأها بوصف برق لمع ليلاً في مكان بعيد، فكان سناه يبلغ الديار ضعيفاً، ولكنّه أهاج فيها برقاً آخر أو بروقاً أُخر، ثم مضى إلى البيت الثاني ليقيم هذه المقابلة، فيجمع بين لون الليل ولون البرق، وليرسم بهذين اللونين: الأسود والأحمر، وبسواهما من العناصر الأخرى هذه اللوحة الحية الناطقة، فيها اللون وفيها الحركة فيها اللون الأسود المتجسد في هذا الليل وفي هذا الزنجيّ الجريح، وفيها اللون الأحمر الذي صبغته حمرة هذا البرق وحمرة دم هذا الجريح، وفيها الحياة المتولّدة من خفق هذا البرق وتواليه، وتلوّي هذا الجريح وتقلبه، وفيها المزج بين اللونين؛ إذ يكتنف الأسود فيها الأحمر وفيها كذلك عنصر ثالث من عناصر الجمال وعناصر الحياة غير اللون والحركة، وهو عنصر وإن كان خفياً غير أنّه متحصّل؛ ذلكم هو عنصر الصوت الآتي من الرعد المصاحب للبرق، ومن صراخ أو أنين هذا الزنجي الجريح.

باللون والحركة والصوت، وبسعة خياله رسم أبو العلاء هذه اللوحة الحيّة الناطقة. إنّ للألوان ومزجها معاً ومزجها بغيرها من عناصر الجمال في المقابلات عبقرية خاصة لا يؤتاها إلا الكبار من الشعراء أمثال أبي العلاء. أترى لو ترك أبو العلاء هذا البرق وخفقه ولمعانه وترك معه هذا الليل مرخياً سدوله صامتاً، أو لو كان شبّههما بشيء آخر غير هذا الحي النزيف المتلوي المضطرب، كانت ستكون للبيت هذه المزية، وللصورة هذا الرونق؟.

وخلاصة القول أن المقابلة أوسع مجالاً وأرحب أفقاً من الطباق؛ إذ إن فيها فاعلية شعرية تنمو فيها المواقف المتقابلة وتتفاعل، بعكس الطباق الذي ترفض فيه المتقابلات بعضها وإن ظاهراً. وأنها قد مثلت عند أبي العلاء بنية متكاملة حمّلها هموم الناس والأشياء والوجود، وضمّنها شجونه الفكرية والنفسية الخاصة؛ ولذلك استعملها وأكثر من استعمالها ليوضح أفكاره وليرسم صوراً يخلق بها عوالم متضادّة يقدّم من خلالها رؤيته للناس والحياة والكون في ثقافة جديدة مختلفة ومغايرة.

ثالثاً: التقسيم في شعره

التقسيم مصدر الفعل الثلاثي الصحيح المضاعف العين: (قَسّمَ)، و "صحّة التقسيم هي: أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوي فيها ولا يغادر قسماً منها"[96]. و"التقسيم الصحيح أن تقسّم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه. فمن ذلك قول الله تعالى: ﴿**هو الذي يريكم البرق خوفاً وطمعاً**﴾[97]. وهذا أحسن تقسيم؛ لأنّ الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع ليس فيهم ثالث"[98].

و"التقسيم هو أن يقسّم المعنى بأقسام تستكمله فلا تنقص عنه ولا تزيد عليه.."[99]. و"القسم الثاني من صحة التقسيم وفساده. ولسنا نريد بذلك هاهنا ما تقتضيه القسمة العقلية كما يذهب إليه المتكلمون، فإنّ ذلك يقتضي أشياء مستحيلة، كقولهم: الجواهر لا تخلو إما تكون مجتمعة وبعضها مفترقة. ألا ترى أنّ هذه القسمة صحيحة من حيث العقل لاستيفاء الأقسام جميعاً، وإن كان من جملتها ما يستحيل وجوده. وإنّما نريد بالتقسيم هاهنا ما يقتضيه المعنى ممّا يمكن وجوده، من غير أن يترك منها قسم واحد، وإذا ذكرت قام كلّ قسم منها بنفسه، ولم يشارك غيره، فتارة يكون التقسيم بلفظة (إمّا)، وتارة بلفظة (بين) كقولنا: بين كذا وكذا، وتارة بلفظة منهم كقولنا: منهم كذا ومنهم كذا، وتارة بأن يذكر العدد المراد أولاً بالذكر ثم يقسم، كقولنا: فانشعب القوم شعباً أربعاً: فشعبة ذهبت يميناً وشعبة ذهبت شمالاً، وشعبة وقفت بمكانها، وشعبة رجعت إلى ورائها..."[100].

و"التقسيم: هو أن تذكر شيئاً ذا جزأين فصاعداً، ثم تضيف إلى كلّ واحد من أجزائه ما هو له عندك. واشترط البديعيون أن تستوفي أقسام القسمة، فلا تغادر منها قسماً"[101].

و"التقسيم: هو أن يذكر متعدّد، ثم يضاف إلى كلّ من أفراده ما له على وجه التعيين... وقد يطلق التقسيم على أمرين آخرين؛ أوّلهما: أن تستوفي أقسام الشيء... وثانيهما: أن تذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل منها ما يليق به..."[102].

ولقد اهتم البلاغيون بالتقسيم اهتمامهم بأشهر أبواب البديع، وجعلوه في أنواع منها: التقسيم الصحيح، وقد تقدّم تعريف قدامة بن جعفر له. ورأى بعضهم أن أحسن أنواع التقسيم هو التعقيب أو جمع الأوصاف، بحيث تستوعب جميع أوصاف الشيء في الكلام ولا يغادر منها وصف. وذكر من أنواعه: التقطيع أو التفصيل؛ أي أن تفصّل حالات الشيء أو أنواعه، أو أوصافه. وجعل من التقطيع: الترصيع[103].

وتجدر الإشارة إلى أنّ ابن الأثير قد أطال الحديث في التقسيم، وردّ على من ذهبوا إلى أنّ استيفاء الأقسام ليس شرطاً، وأن ترك بعضها لا يقدح في الكلام، وذكر حججهم من القرآن الكريم وفنّدها، وأورد كثيراً من الشواهد، مما لا مجال لبسط القول فيه[104].

ولقد كان التقسيم عماد العرب في النظم قبل أن يعرفوا الأوزان، فقد كان الناظم "يأتي بكلامه قسيماً قسيماً بحسب استراحات النفس ووقفات اللسان وتصدّي الفكر. وكلّ قسم يأتي به يمثّل جملة أو فقرة أو دفعة من دفعات التعبير، ثم يعتمد أن يكافئ ويؤاخي بين هذه الأقسام"[105]. ولم تكن البلاغة القديمة غافلة عن التقسيم، فقد التفتوا إلى كثير من صوره ولكنهم لم يطلقوا عليه اسم التقسيم؛ لأنهم قصّروا مصطلح التقسيم على المعاني، وإنّما خصّوه بأكثر من مصطلح؛ ففي النثر أسموه: السجع المتوازي، والترصيع، والموازنة[106]. والغالب على مذهب القدماء أنهم لم ينظروا إلى التقسيم من حيث كونه أمراً جرسيّاً، ولكن من حيث كونه أمراً يتعلّق بالمعنى[107].

ويقوم مصطلح التقسيم على أساس تماثل الوحدات الصوتية في النص، فهو إذن يأخذ بعين الاعتبار الدوالّ لا المدلولات، وطريقة رصفها على نحو يحقق نوعاً موسيقياً. وهو

يضفي على النص إيقاعاً جديداً ونغماً قويّاً لعله في بعض الحالات يزيد من قوة المعنى[108]. "فالتقسيم في معظم صوره إنما هو تقسيم صوتيّ دلاليّ؛ بمعنى أنّ النصّ يقسم إلى أجزاء في ضوء اعتبارين: الاعتبار الصوتي، فيكون كلّ قسم وحدة صوتية. والاعتبار المعنوي[109].

ولقد اهتم الشعراء بالتقسيم واستعملوه في أشعارهم إدراكاً منهم لأهمته في إثراء الموسيقى الداخلية في القصيدة، ولما يبعثه فيها من الطرافة والرشاقة. وغير أبي العلاء من يعزب عن ذهنه أو يغيب عن خاطره مثل هذه الأهمية أو هذا الاهتمام، فلقد استعمل التقسيم في أشعاره وأكثر من استعماله. والمرجّح أنّه كان يهدف من ذلك هدفه من استعماله للجناس؛ وهو إبراز تفوقه اللغوي وإظهار مهارته الفنية، إضافة إلى مدى اهتمامه ومبلغ عنايته بتنغيم شعره. ولا ريب في أنّ التقسيم أرحب أفقاً وأوسع مجالاً من الجناس في إبراز ذلك التفوّق وإظهار تلك المهارة، إذ إن فيه دلالة على سعة الثقافة اللغوية أكثر من دلالة الجناس عليها، كما أنّ إثراءه للموسيقى الداخلية يفوق ما يسهم في الجناس؛ ذلك لأنّ الشاعر يقسم بيته إلى وحدات موسيقية مستقلة إحداها عن الأخرى، ويختلف إيقاع كلّ منها عن إيقاع الأخرى، وهي تتفاعل وتتناغم مع تفعيلات البيت العروضية، فتندغم فيها أو في بعض أجزائها تارة وتفترق أخرى، وبهذا وذاك تنشأ موسيقى شاملة تتوالى فيها الأنغام وتتنوّع لتكون طبقة موسيقية تنسجم مع الطبقات الأخرى فتحدث جملاً موسيقية تغدو بها القصيدة أشبه بسيمفونية اشترك في عزفها أكثر من آلة.

ولقد استعمل أبو العلاء التقسيم وأكثر من استعماله، وإن لم يكن بالكثرة التي استعمل فيها الألوان البديعية الأخرى كالجناس والطباق والمقابلة. وقد استعمله استعمالاً مجرّداً فأورد الشيء وأقسامه أو الغالب من أقسامه، واستعمله استعمالاً معنويّاً بهدف إبراز فكرة أو توضيح معنى أو ترسيخ قيمة. ولقد كان استعماله له مجرّداً أشبه ما يكون بالاستعمال الصوتي الإيقاعي الذي عمد إليه فنيّاً لتحقيق هذا الإيقاع وتنويعه باستقصاء الأقسام. ولم يكن استعماله له بذلك العمق الذي ألفيناه في المقابلة وفي الطباق.

استعمل أبو العلاء التقسيم فوصف به نفسه، فقال[110]:

أَلا في سَبيلِ المجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ عَفَافٌ، وَإِقْدَامٌ، وَحَزْمٌ، وَنَائِلُ

فقد أثبت له بالتقسيم صفات العفّة والشجاعة والحزم والجود؛ ليرسخ في الأذهان هذه الأخلاق وهذه القيم التي بها يُتغنى وبها يفخر من شاء الفخر.

واستعمله فذكر به أصناف المخلوقات، فقال[111]:

ثلاثُ مراتِبٍ: مَلَكٌ رَفيـعٌ وإنســـانٌ، وجِيلٌ غيَرُ إنْـسِ

فإنْ فَعَلَ الفتى خَيراً تَعالى إلى قِنسِ الملائِكِ خيرِ قِنسِ

فلقد جمع في البيت الأول أصناف الأحياء من المخلوقات، فذكر منهم الملائكة والناس، ثم قال: وجيل غير إنس، فشمل بقوله هذا ما بقي من الأحياء غير الملائكة والناس، وهم الجنّ والحيوانات. واستعمل هذا التقسيم دعوة إلى فعل الخير الذي ذكر أنّ به يسمو الإنسان إلى مراتب الملائكة.

واستعمله فذكر مراتب الشعر تبعاً لمراتب من يقال فيهم، فقال[112]:

فَرَتِّـــبِ النَّظمَ تَرْتيبَ الحُـلِيِّ على شَخْص الجَلِيّ بلا طَيشٍ ولا خَرَقِ

الحِجْلُ للرجلِ، والتّاجُ المُنيفُ لِما فوقَ الحِجَاجِ، وعقْدُ الدُّرِّ للعُـنُقِ

إنّ الشعر كالحلي يزين من يقال فيه كما تزدان العروس بحليها، وإذا كان كلّ نوع من الحليّ يناسب موضعاً في الجسم لا يناسب غيره، فالتاج للرأس، والعقد للجيد، والسوار أو القُلب لليد، والحجل أو الخلخال للساق، فكذلك الناس طبقات ومراتب، فينبغي أن يقال في كلّ واحد منهم ما يناسبه وما هو أهله.

واستعمله فبيّن به أحوال الدنيا وصروفها ومسيرة حياة الإنسان فيها، فقال[113]:

وآخِـــرُها بأوّلِـــــها شَبيهٌ وتُصبحُ في عَجائبِها وتُمسِي

قُدومُ أصاغرٍ، ورحيلُ شِيبٍ وهِجرةُ منزلٍ، وحُلولُ رَمسِ

إنّ الدنيا تجري على وتيرة واحدة ونسق واحد، فأولها كآخرها وآخرها كأوّلها؛ فولادة يتبعها هرم يعقبه موت، فهجر للمنزل المؤقت الذي هو البيت، إلى المنزل الدائم أو شبه الدائم الذي هو القبر.

وقد كان هذا تمهيدا لبيان أنّه استعمل التقسيم في مختلف الأغراض ولمختلف المعاني. ولقد آن أوان إبراز قيمته في الموسيقى وأهميته في المعنى، وسيكون ذلك بانتقاء نماذج من عدّة قصائد، ودراستها معنىً وموسيقى؛ قال أبو العلاء[114]:

ومن يَفتقِدْ حالَ الزّمانِ وأهلَه يذُمُّ بهم غَرْباً من الأرضِ أو شرقَا
يجدْ قولَهم مَيْناً، ووِدَّهُمُ قِلىً وخَـيَرَهُمُ شرّاً وصَنعَتَهمْ خُـــرْقَا
وبِشرَهُمُ خَدْعاً وفَقـرَهمُ غِنىً وعِلمَــهمُ جَهــلاً وحُكمتَهم زَرْقَا

وتمثل الأبيات موقفه من الناس عموماً ونظرته إليهم بمنظار واحد ومعيار واحد، وإنّه ذلك المنظار الأسود وذلك المعيار السلبي، منظار الاتهام ومعيار سوء الظنّ، فمن يختبرهم يعرف حقيقتهم فيذمّهم حيثما كانوا، فقد جبلوا في أفعالهم على الشرور وانطوت بواطنهم على الأحقاد. إنهم في نظره ليسوا غير جهلاء مخادعين، أهل كذب ونفاق وأرباب مكر ورياء. ويلفى وقد استعمل التقسيم واعتمده لبيان تلك الطبائع وإثبات تلك الصفات، فوظفه معنوياً ووظفه فنيّاً إيقاعياً. وإذا كان في البيتين السابقين قد أقام الوحدة وحقق التوازن والتواؤم بين طرفي كلّ قسم من أقسامه الأربعة؛ بأن جعل الطرف الأول من كلّ قسم منها مضافاً والآخر مضافاً إليه: قدوم أصاغر، ورحيل شيب، وهجرة منزل، وحلول رمس فحقق بذلك وحدة معنوية بين كلّ طرفين مصاحبة للوحدة الفنية الإيقاعية؛ إذ إنّ المضاف والمضاف إليه بمرتبة اسم واحد. كما حقق بين الأقسام الأربعة وحدة تركيبية نظمية كذلك إذ جعل كلّ واحد من الأقسام الأربعة خبراً لمبتدأ مضمر أو محذوف. ومثل ذلك فعل في هذين البيتين الأخيرين من هذه الأبيات الثلاثة؛ فلقد قسم كلّ بيت منها أربعة أقسام متساوية، وأقام بين الأقسام وحدة تركيبية نظمية حقق بها الوحدة المعنوية بين الأقسام الثمانية؛ بأن جعلها جميعاً مفعولات لفعل واحد هو الفعل اليقينيّ (يجد)، ودلّ على ثبات

هذه النظرة وهذا المعيار بجعله الفعل يقينياً، وبإسناده إلى غيره وليس له، فقد قال: (يجد) ولم يقل: وجدتُ، واستعمله مضارعاً ليفيد استمرار الزمان وامتداده؛ فكان بهذا وذاك صالحاً لأن يكون لأيّ ناظر ممعن ولأيّ مجرّب مختبر وقت شاء وأنى شاء، فليس هو وحده من وجد الناس على هذه الصفات وفي هذه الطبائع وحكم عليهم بها، فمن أراد أن يختبرهم فليفعل وسيلفيهم على ما قال.

وكما حقّق بالتقسيم هذه الوحدة التي أبرز بها هذه الصفات وجلّى هذه الطبائع في وحدات ضدّية مستقلة كلّ صفة فيها عن الأخرى ومنفصل كلّ طبع عن الآخر، فإنه كذلك قد أزال به التداخل بين الألفاظ والمعاني والإيقاعات، وأنشأ به موسيقى جديدة متنوعة مستقلة عن تلك التي تعزفها تفعيلتا بحر الطويل: فعولن مفاعيلن المكرّرة أربع مرات في كلّ بيت؛ وهي: يجد قولهم ميناً، وودَّهُمُ قليً، وخيرَهُمُ شرّاً، وصنعتهم خرقا، وبشرهُمُ خدعاً، وفقرهمُ غنى، وعلمهمُ جهلاً، وحكمتهم زَرْقا. وقد أحدث هذا التقسيم تنوّعاً في الموسيقى وصنع طبقات وجملاً موسيقيّة زادت موسيقاه إثراءً وغناء. وقال[115]:

التُّربُ جَدّي، وساعاتي ركائبُ لي والعيشُ سَيري، وموتي راحةُ الجسدِ
العينُ مِن أرَقٍ، والشخصُ مِن قلقٍ والقلبُ مِن أملٍ، والنفسُ مِن حَسَدِ

أقام أبو العلاء في هذين البيتين مطابقة بين الموت والحياة، وقدّم حديث الموت على حديث الحياة؛ إذ كان به أعنى وإليه أهمّ. ولنتأمل كيف اعتمد على التقسيم في بيان التفاصيل وإفراد الحالات، فقد قسم كل بيت منها أربعة أقسام متساوية، وحقّق في الأقسام الثمانية تشابهاً وائتلافاً لفظياً نظمياً عامّاً بأن جعل كلّ قسم منها يأتلف من مبتدأ وخبر ثم خصّص بأن جعل لأقسام كلّ معنى من المعنيين بنيته اللفظية النظمية الخاصّة؛ فقد جعل الأخبار في البيت الأول كلّها أسماء مفردة، وجعلها في البيت الثاني متعلّق الجارّ والمجرور والجارّ فيها جميعاً واحد هو (من). وشبّه الحياة برحلة أو سفر جعل مبتدأه ومنتهاه يكتنفان مطيّته إليه ومسيرها فيه، فقدّم أصل الإنسان الذي هو التراب الذي منه خلق وإليه سيؤول وجعله أباه الأكبر، أو هدفه وحظه الأوفر، ثم انتقل إلى الحياة جاعلاً من ساعاتها المطايا

ومن العمر فيها منطلق المسير إلى الموت الذي رأى فيه الراحة من عناء هذا المسير والخلاص من قتاد دروبه. ثم انتقل إلى البيت الثاني فصوّر فيه الحياة وأحوال الإنسان فيها وجبلّته لديها، فأوضحه جسداً ونفساً وبيّنه جوانح وجوارح، فعينه لطول ودوام نظرها إلى متع الحياة وزخرفها، وإلى الناس وما في أيديهم مؤرّقة أبداً، وكأنما الأرق أصل تكوينها، وكيانه قلق حتى كأنما أنشأ من القلق، وقلبه شديد الخفق متردّد النبض أملاً في حيازة المطامح ونيل المطامع والشهوات فكأنما خلق من الأمل، ونفسه أنانية جشعة تودّ لو أن كلّ شيء ملكها فكأنما وجدت من الحسد. وكما وظف أبو العلاء هذا التقسيم هذا التوظيف المعنوي الذي أوضح به مسيرة الإنسان في هذه الحياة، وبيّن ما فيه من الصفات والأحوال والطبائع، فإنه قد وظفه كذلك توظيفاً فنيّاً موسيقياً، فجعل من كلّ قسم دفقة إيقاعية وجملة موسيقية أضافها إلى موسيقى تفعيلتي البسيط: مستفعلن فاعلن المكرّرة أربع مرات في كلّ بيت، فاندغمت بها تارة وتميّزت تارة أخرى، فأغنتها جمال وقْع وأثرتها غنّة لحن. وقال[116]:

وآخِرُهـــا بأوّلِـــها شَبـــيهٌ وتُصبحُ في عَجائبِها وتُمسِي

قُدومُ أصاغرٍ، ورحيلُ شِيبٍ وهِجرةُ منزلٍ، وحُلولُ رَمسِ

وهو في المقطوعة التي فيها البيتان يتحدث عن عدم خلود أحد من الناس في هذه الدنيا، فهم بين مولود قادم فمقيم في هذه الدنيا ما شاء الله ثم يرحل عنها تاركاً كل ما فيها حتى بيته الذي كان يؤويه، ليأتي بعده من يرثه ثم يمضي وهكذا دواليك، ويمضي أبو العلاء في هذا السبيل المجهول حيران تائهاً يتمنى أن يعود أحد هؤلاء الماضين وإن على عجل فيخبره بما لقي، وظلّ يحدّث نفسه بهذه الأمنية كأنه لا يعلم أنّ من يمضي لن يقدر على العودة ليخبر من بعده الخبر اليقين الذي كان يتشوّق إليه ويتمنى مجيء من يخبره به، وليحلّ لهذا الناس لغز ما استغلق من أمرهم. والتقسيم في البيت الثاني، وإنّ نظرة مقارنة بينه وبين ما قبله كافية لبيان الفرق الذي أحدثه التقسيم في الموسيقى مع أنهما من بحر واحد. فلقد قسم البيت إلى أربعة أقسام متساوية، في كلّ جزء من أجزائه قسمان؛ فأكسبه ذلك طبقات موسيقية لم تكن موجودة في تفعيلة الوافر (مُفاعَلَتُنْ) المتجسدة في: (قدوم أصا)

فلقد تولّدت بهذا التقسيم وحدة موسيقية جديدة تشتمل على عدد من النغمات زيادة على ما في مفاعلتن، إنها (غِرِنْ)، وبه غدت هذه الوحدة الموسيقية متمثلة في: قدوم أصاغرن كلها، وفي الوحدة التالية: ورحيل شيب، ونحو ذلك تم في عجز البيت. وبه يتبين أنّ نغمات جديدة قد أضيفت إلى البيت، نتجت عن تقسيمه هذا التقسيم الجديد، وأنّ هذا التقسيم الجديد قد زاد موسيقاه الأصلية ثراء وغناء. وقال[117]:

وهي الحياةُ، فعِفّةٌ، أو فتنَةٌ ثمّ المَماتُ، فَجنّة، أو نارُ

ذكر أبو العلاء في هذا البيت مفارقتي: الحياة والموت، واستعمل التقسيم فأقام به هذه المقابلة بينهما، فقد قسم البيت ستة أقسام متساوية، فجعل صدره ثلاثة أقسام وعجزه مثلها. وبدأ القسم الأوّل فذكر الحياة، وأتبعها بالفاء حرف التعقيب فبيّن في القسمين التاليين مسلكي الناس فيها بين العفة ونقيضها الذي عبّر عنه بالفتنة، أو قسميْهم بين الطاهر النقيّ البدن والأثواب، والآخر المقابل المضادّ المعاكس، مستعملاً المصدرين: العفة والفتنة في الدلالة عليهما لكون المصدر أصلح البنى إلى أن يُدلّ به على حقيقة الطبع وصحّة وثبوت الحكم. وإذا كان بين الحياة والموت فاصل زماني هو هذا العمر المقدّر المكتوب فقد استعمل (ثمّ) حرف التراخي، وذكر بعده في القسم الأوّل من العجز والرابع من الأقسام مقابل الحياة وهو الموت، واستعمل بعده الفاء كذلك لما تقدّم، فذكر في القسمين: الخامس والسادس مصير الإنسان بعد الموت فإلى الجنة أو إلى النار.

وهو إذ وضع الموت في مقابلة الحياة فقد رتّب بعده في كلّ قسم من القسمين ما يناسبه ممّا تقدّم؛ فالجنة بإزاء العفة، والنار بإزاء الفتنة. وإذا كان قد استعمل التقسيم هذا الاستعمال المعنويّ فحقّق به هذا التقابل وأوضح هذه المعاني والأفكار، فإنه قد استعمله كذلك استعمالاً فنيّاً موسيقياً صنع به إيقاعات موسيقية جديدة أضافها إلى موسيقى تفعيلة الكامل: متفاعلن المكرّرة ست مرات في كلّ بيت وأنتج بها وبالتفعيلة طبقات وجملاً موسيقية لعلّ أبرز مظاهرها هذه الطرافة والرشاقة والخفّة وحسن وقع أنغام هذه الدفقات في

الأسماع، فلنصغ إلى الإيقاعات المتناغمة: فعفّة أو فتنة أو جنّة، مبدوءة بـ: (وهي الحياة) وموسطة بِـ: (ثم الممات)، ومختومة بهذا اللحن المعزوف على وتر آخر: (أو نار). وقال[118]:

والمَرْءُ يَحْتَالُ، ويَغْـتَالُ مَا عَاشَ، ويَأْتَالُ بقَصْدٍ ومَيْلْ

والدَّهْرُ إعْدَامٌ، ويُسْرٌ، وإبـ ـرَامٌ، وَنَقْضٌ، وَنَهَارٌ وَلَيْلْ

هذان البيتان من بحر السريع، وهو فيهما ينظر بمنظاره المعتاد وبمعياره المألوف إلى الناس وأخلاقهم وطبائعهم وما جبلوا عليه، وإلى الدهر وصروفه ومعالم سيره ومجاريه التي هي أخلاق الناس وسلوكهم وطبائعهم التي يغفل فيها ذكرهم وينسبها إليه ويلصقها به. ويبدو وقد استعمل التقسيم لإبراز أفكاره وإيضاح آرائه وبيان أحكامه على الناس وعلى الدهر، أو على الدهر دون الناس منسوبة إليه وملصقة به. ويبدو التقسيم في البيت الأول على طريقة التقطيع والسجع: يحتال، ويغتال، ويأتال، وقد استعمل الأفعال دون أسماء الصفات؛ ليدّل بها على استمرار هذه السلوكيات وتداول هذه الطبائع، فالإنسان في نظره خبٌّ مخادع مخاتل محتال، وشرّير ظالم مغتال مهما امتدّ به الزمان وطال له العمر، وهو إذا ساس أو حكم عدل في أحكامه أو جار. ويبدو التقسيم في البيت الثاني أكثر وضوحاً وجلاء، وقد قسم فيه الدهر قسمتين، وجعل تحت كلّ قسمة منهما أقساماً أُخر؛ فقسمة حالية وصفية ذكر فيها أحوال الناس في الدهر وقد نسبها إليه وجعلها له، وقسمة زمانية ذكر فيها ما يأتلف منه الدهر وما يشتمل عليه، وقد اعتمد المطابقة في قسمتيه: الحالية والزمانية، فالدهر فقر وغنى، وعهود وعقود ووفاء بها أو نقض لها، وهو نهار وليل يتعاقبان. وإذا كان قد استعمل الأفعال في التقسيم في البيت الأول لما ذُكر من الدلالة على الدأب والاستمرار، فإنه استعمل الأسماء في البيت الثاني ليدلّ على لزوم الصفات وثباتها. وكما أبرز التقسيم هذه الأفكار وأوضح هذه المعاني وأفردها، فإنه قد أضاف به كذلك إلى موسيقى البحر الأصلية نغمات جديدة صنعها بهذا السجع في البيت الأول وبهذه الطباقات المفردة المتتالية في البيت الثاني، وتكونت بهذا وذاك وحدات وجمل موسيقية كانت

رافداً لموسيقى تفعيلتي بحر السريع: مستفعلن التي تتكرّر مرتين في حشو صدر البيت ومثلها في حشو عجزه، وفاعلن التي تأتي مرّة في عروض البيت، وأخرى في ضربه.
وقال[119]:

خَـــبِّرِينِي مَـــاذَا كَرِهْتِ مِنَ الشَّيْـ ـبِ فَلا عِلْمَ لي بِذنْبِ المَشِيبِ
أضَيَـــاءَ النَّهَـارِ، أَمْ وَضَـحَ اللُّؤْ لُؤِ، أمْ كَـــوْنهُ كَثغْرِ الحَبيـــبِ
واذْكُرِي لي فَضْلَ الشَّبابِ وما يَجْ مَـــعُ مِن مَنْظـرٍ يَرُوقُ وطِيـــبِ
غَـــدْرُهُ بالحبيـــب، أَمْ حُبُّـهُ الغيّ أم أنَّـــهُ كَـــدَهْرِ الأدِيـــــبِ؟

بدأ أبو العلاء الأبيات على طريقة تجاهل العارف، وأرسل خياله في الآفاق فجاءه بفتاة أو بطيف فتاة، وكأنما كان قد سمعها تتغنى بالشباب وتذم الشيب، وراح يسألها سؤال المعترض ويستخبرها استخبار المنكر عمّا كرهته من الشيب وليس فيه ما يسوء، ثم شاء أن يدعم رأيه ويؤيد حجته، فاستعمل التقسيم؛ ليبيّن لها به مظاهر الحسن في الشيب ومعالم الجمال فيه، وجعل هذه المظاهر والمعالم في أقسام ذكر منها ثلاثة، فشبّهه ببياضه بضياء النهار وببريق صفاء اللؤلؤ، وبياض أشنب الغادة الحبيبة حين تفترّ عنه. ثم أقام هذه المقابلة بينه وبين الشباب، ووضع ما ذكر من محاسن الشيب بإزاء ما يراه من معايب الشباب، فكأنه قابل بياض الشيب المشبّه بضياء النهار بغدر الشاب بحبيبه وإلفه، وقابل جمال بريق الشيب المشبه بصفاء اللؤلؤ بحُب الشباب للرعونة والطيش والغيّ، وقابل بهاء الشيب المشبه ببريق أسنان الحبيبة بقبح الدهر في نوائبه التي يخصّ بها ذا الأدب من الناس.

ويبدو أبو العلاء وقد استعمل التقسيم هذا الاستعمال المعنوي فأوضح به ما شاء من أفكاره، وأعرب به عما أراد من مبادئه وآرائه، وأبدى به ما ودّ من حججه. ولا ريب في أنّ قارئ الأبيات سيلمس فيها كذلك أثر ما أحدثه التقسيم من موسيقى أضافت إلى موسيقى تفعيلات بحر الخفيف الأصلية: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، أنغاماً جديدة زادتها حلاوة ورشاقة وخفّة، وأضفت عليها غناء وقع وثراء ترجيع.

كانت تلك نماذج من بحور متعدّدة وأوزان وقوافي مختلفة، قدّمت صوراً لاستعمال أبي العلاء للتقسيم في شعره، وتوظيفه له توظيفاً معنوياً لإبراز أفكاره وإيضاح معانيه وإعلان مبادئه وإبداء حججه، وفنيّاً لإغناء شعره إيقاعاً وإثرائه موسيقى يجعلان له في الأسماع إصغاء وفي القلوب وقعاً وفي الأذهان قبولاً وفي العقول إقناعاً.

خاتمة

كانت تلك رحلة أدبية بلاغية نقدية قضيناها من الزمن ما شاء الله. وكانت غايتنا منها دراسة أبرز القضايا الأدبية والفنية وأكثرها شهرة وشيوعاً في شعر أبي العلاء المعرّي. وقد تبيّن لي بعد قراءات مستفيضة متأنية لديوانيه: سقط الزند واللزوميات، أنّ من أبرزها البديع.

ولقد ذكرت أنّه استعمل كلّ ألوان البديع أو جلّها، وأنه قد أفرط في استعمال بعضها كالجناس إفراطاً فاق فيه شعراء البديع في مختلف العصور والأمصار. قد استعمله لأكثر من غاية؛ أهمها التحدّي وإظهار تفوّقه اللغوي ومهارته الفنية، وأنه أراد به أن يشقّ على نفسه وأن يرهق به الناس بما ذكره فيه من ألفاظ غريبة أو مهجورة، كما أنه أراد به أن يسلّي نفسه ويسرّي عنها بتلاعبه بهذه الألفاظ التي امتلك ناصيتها وتلك المعاني التي ألقت إليه زمامها، كما أنّه جعل منه سبيلاً لخدمة آرائه ومبادئه ومعتقداته وإظهارها وتوكيدها. وذكرت أنه كان يأتي في شعره سائغاً حسناً حيناً، وثقيلاً مقحماً مصطنعاً متكلّفاً حيناً آخر. وبينت أنه أكثر من استعمال المقابلة استجابة لعوامل نفسه وأمالي فلسفته اللتين كانتا مزيجاً من الثنائيات وأمشاجاً من الأضداد، وأنه أراد باستعمالهما ما أراده من إغناء موسيقاه الداخلية بأنغام جديدة ولكنها هنا مختلفة في جرسها وإخراجها. كما أنه أراد باستعمالهما خدمة أفكاره ومبادئه وإظهارها؛ ذلك لأنّ وضع المتناقضين بإزاء بعضهما يلغي المسافة البصرية بينهما، ويقيم في النفس شعورين متضادين يجعلها إذا أحبت أحدهما أبغضت الآخر، وإذا قربت أحدهما منها باعدت الآخر وعملت على إطفائه. كما أنّه وجد فيه مجالاً لتجسيد ما أملت عليه نفسه وما أوحت إليه فلسفته من آراء متضادّة ونظرات متباينة إلى الناس وإلى الحياة وإلى الأشياء. وذكرت أنه استعمل التقسيم لذكر ما أراده من أقسام أو أنواع أو أصناف أو ما شاكلها ممّا أراد ذكره وتعداده وتفصيله.

الهوامش والإحالات

(1)– بلغت أبواب البديع في القرن الثامن الهجري عند الشاعر صفيّ الدين الحلّي مئة وأربعين باباً ينظر: الحلّي، صفيّ الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي: **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحقيق: نسيب نشاوي، دمشق، 1982.

(2)– العطروز، عاصم: **لمسات بيانية في شعر أبي العلاء المعري**، دار البداية ناشرون وموزعون عمان، ط1، الأردن، ص: 16.

(3)– ابن منظور، د ت: **لسان العرب**، د.ت، دار صادر، بيروت، مادة: (بدع).

(4)– الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر: **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982، مادة: (بدع).

(5)– الزيات، وآخرون: **المعجم الوسيط**، د،ت، المكتبة العلمية، طهران. مادة: (بدع).

(6)– سورة **البقرة**، الآية: (117).

(7)– القزويني، الخطيب، جلال الدين أبو عبدالله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985، ص: 348.

(8)– ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: **المقدّمة**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، ص: 551.

(9)– ينظر مثلاً: المعري، أحمد بن عبدالله بن سليمان، **اللزوميات**، تح: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 2000. اللزومية التائية: 190/1, والدالية: 301/1، والنونية: 411/2–415.

(10)– أبو ذياب، خليل إبراهيم، **المعمار الفني اللزوميات**، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة د.ت، ص: 132–135.

(11)– ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص: 25.

(12)– الزيات، وآخرون: **المعجم الوسيط**، مادة: (جنس).

(13)– ينظر: أمثلة من هذه الاختلافات في: العسكري: **كتاب الصناعتين**، ص: 253–271 والقيرواني: **العمدة**، 265/1–275، وابن منقذ: **البديع في البديع في نقد الشعر**، ص: 26–63 ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، 1998، تحقيق: محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت: 239/1–255، والقزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص: 393–402، والهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 424–432.

(14)– السعدني، مصطفى: **البناء اللفظي في لزوميات المعري**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص: 22.

(15)– المعري، **ديوان سقط الزند**، شرح وضبط وتقديم: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت، ص: 112، والتبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، وآخرون: **شروح سقط الزند** 1986 تحقيق: مصطفى السقا، وآخرون، بإشراف: طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3 مصر.1 /172.

(16)– المصدر نفسه: 54/1.

(17)– المصدر نفسه: 28/2.

(18)– المعري، **سقط الزند**، ص: 305.

(19)– ينظر في هذه الأقسام: الهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 426.

(20)– المعري، **اللزوميات**: 75/2.

(21)– المعري، **سقط الزند**، ص: 121.

(22)– المصدر **نفسه**، ص: 94.

(23)– المصدر **نفسه**، ص: 95.

(24)– المصدر **نفسه**، ص: 157.

(25)– المصدر **نفسه**، ص: 250.

(26)– المصدر **نفسه**، ص: 109.

(27)– المعري، **اللزوميات**: 66/2.

(28)– المصدر **نفسه**، ص: 253.

(29)– المصدر **نفسه**: 2 /74.

(30)– المصدر **نفسه**: 118/1.

(31)– ابن منظور، **اللسان**، مادة (سور)، والزيات، وآخرون: **المعجم الوسيط**، مادة (سور).

(32)– الخفاجي، ابن سنان أبو عبدالله محمد بن سعيد: **سر الفصاحة**، تحقيق: عبدالله المتعال، مكتبة علي صبيح، القاهرة، 1969، ص: 190، وينظر البيت في: المعري، **سقط الزند**، ص: 199.

(33)– ابن منظور، **اللسان**، مادة: (مطو)، والزيات، وآخرون، **المعجم الوسيط**، مادة: (مطو).

(34)– ابن الأثير: **المثل السائر**: 239/1

(35)– الهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 431.

(36)– الزناد: **دروس في البلاغة العربية**، ص: 156. وينظر: أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1976، ص: 202.

(37)– الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق:محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص:7

(38)– المصدر **نفسه**، ص: 8.

(39)– المصدر **نفسه**، ص: 11.

(40)– ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، 1960، دار المعارف، ط7، القاهرة، ص:379.

(41)– ينظر على سبيل المثال: طه حسين: **تعريف القدماء بأبي العلاء**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1986، ص: 318. وينظر: ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص: 395.

(42)– **طه حسين: تعريف القدماء بأبي العلاء**، ص: 249. وينظر: ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص:395.

(43)– المعري، **اللزوميات**، التوطئة: 26/1.

(44)– المصدر **نفسه**: 27/1.

(45)– المصدر **نفسه**: 44/1.

(46)– المصدر **نفسه**: 51/1.

(47)– ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص: 396.

(48)– تقدّمت الإشارة إلى بعض هذه القصائد. وينظر كذلك: المعري، **اللزوميات**: قصيدته النونية: 376/2، والنونية الأخرى: 410/2، وقصيدته اللّامية: 228/2، وقصيدته التائية: 187/1.

(49)– المصدر **نفسه**: 190/1.

(50)– المصدر **نفسه**: 168/2.

(51)– المصدر **نفسه**: 191/1.

(52)– ينظر: طه حسين: **مع أبي العلاء في سجنه**، ص: 126–128. وينظر في البيتين: المعري **اللزوميات**: 301/1–302.

(53)– طه حسين: **مع أبي العلاء في سجنه**، ص: 112. وينظر في البيت: المعري، **اللزوميات**: 95/1.

(54)– طه حسين: **مع أبي العلاء في سجنه**، ص:113. وينظر في البيت: المعري، **اللزوميات**: 90/1.

(55)– المعري، **اللزوميات**: 54/2.

(56)– المصدر **نفسه**: 452/1.

(57)– المصدر **نفسه**: 119/1.

(58)– المصدر **نفسه**: 279/2.

(59)– المصدر **نفسه**: 97/1.

(60)– المصدر **نفسه**: 452/1.

(61)– المصدر **نفسه**: 181/1.

(62)– المعري، **سقط الزند**، ص: 86.

(63)– المصدر **نفسه**، ص: 237.

(64)– الزيات ، وآخرون، **المعجم الوسيط**، مادّة (قبل).

(65)– سورة **التوبة**، الآية: (82).

(66)– ابن جعفر، قدامه: **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، د.ت، ص: 141.

(67)– العسكري: **الصناعتين**، ص: 371.

(68)– القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، 2006، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، ط1، القاهرة. 13/2.

(69)– ابن منقذ، أسامة بن مرشد: **البديع في البديع في نقد الشعر**، 1987، تحقيق: عبد آ. علي مهنّا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، ص: 188.

(70)– القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص: 353–355. وينظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987 ص: 324. وإنني أرى في العبارة الأخيرة نقصاً، وأنها تستوي بقول: ثم إذا شرطت هنا شرطاً (شرطت) هناك ضدّه.

(71)– الحلّي، صفيّ الدين: **شرح الكافية البديعية**، ص: 75.

(72)– العدواني، ابن أبي الإصبع: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، تح: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963، ص:179، وينظر: السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص: 324

(73)– المعري، **اللزوميات**: 179/1.

(74)– المعري، **سقط الزند**، ص: 120.

(75)– تنظر هذه القصيدة في: إبراهيم، محمد أبو الفضل، وآخرين: **أيام العرب في الجاهلية**، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص: 160–161–162. وينظر أبياتها في: الأصفهاني: **الأغاني**: 52/2–63. والبصري: **الحماسة البصرية**: 16/1–17.

(76)– ذكر ابن دريد أن اسمه فرّاص بن عتيبة، وأنّه شاعر جاهلي، ينظر ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: **الاشتقاق**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، د. ت، ص: 493.

(77)– ينظر: التبريزي، وآخرون: **شروح سقط الزند**، 1/255–256.

(78)– ينظر: ابن منظور، **اللسان**، مادّة (غرب).

(79)– المعري، **سقط الزند**، ص: 120.

(80)– المعري، **اللزوميات**: 16/2.

(81)– المصدر **نفسه**: 428/1.

(82)– المعري، **سقط الزند**، ص: 101.

(83)– المعري، **اللزوميات**: 10/2.

(84)– ينظر: ابن منظور: **اللسان**، مادة: (خمر).

(85)– الزوبعي، طالب، وحلاوي، ناصر: **البيان والبديع**، 1996، دار النهضة العربية، ط1، بيروت ص: 195.

(86)– المعري، **اللزوميات**: 71/1.

(87)– المصدر **نفسه**: 35/2.

(88)– المصدر **نفسه**: 289/1.

(89)– المصدر **نفسه**: 289/1.

(90)– عبد بني الحسحاس، سحيم: **ديوان سحيم**، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1950، ص: 17.

(91)– المعري، **اللزوميات**: 469/1.

(92)– ينظر هذا المثل في، الميداني: **مجمع الأمثال**: 32/1.

(93)– المعري، **سقط الزند**، ص: 133.

(94)– المصدر **نفسه**، ص: 133.

(95)– المصدر **نفسه**، ص: 119.

(96)– ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، ص: 139.

(97)– سورة **الرعد**، الآية (12).

(98)– العسكري: **الصناعتين**، ص: 375.

(99)– ابن منقذ، أسامة: **البديع في البديع في نقد الشعر**، ص: 98.

(100)– ابن الأثير: **المثل السائر**، 262/2.

(101)– الحلّي، صفيّ الدين: **شرح الكافية البديعية**، ص: 169.

(102)– الهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 404–405.

(103)– القيرواني: **العمدة**: 2/18–27.

(104)– ينظر: ابن الأثير: **المثل السائر**: 2/262–264.

(105)– الطيب، عبد الله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، 2/308.

(106)– الزوبعي: **البيان والبديع**، ص: 184–186.

(107)– المرجع **نفسه**، ص: 181.

(108)– المرجع **نفسه**، ص: 179–180.

(109)– المرجع **نفسه**، ص: 186.

(110)– المعري، **سقط الزند**، ص: 227.

(111)– المعري، **اللزوميات**: 2/38.

(112)– المعري، **سقط الزند**، ص: 157.

(113)– المعري، **اللزوميات**: 2/38

(114)– المصدر **نفسه**: 2/133.

(115)– المصدر **نفسه**: 1/305.

(116)– المصدر **نفسه**: 2/38.

(117)– المصدر **نفسه**: 1/369.

(118)– المعري، **سقط الزند**، ص: 339.

(119)– المصدر **نفسه**، ص: 296.