المملكة العربيّة السعوديّة
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربيّة والدراسات الاجتماعيّة
قسم اللغة العربيّة وآدابها

شعرية الحياة والموت في شعر أبي العلاء المعري

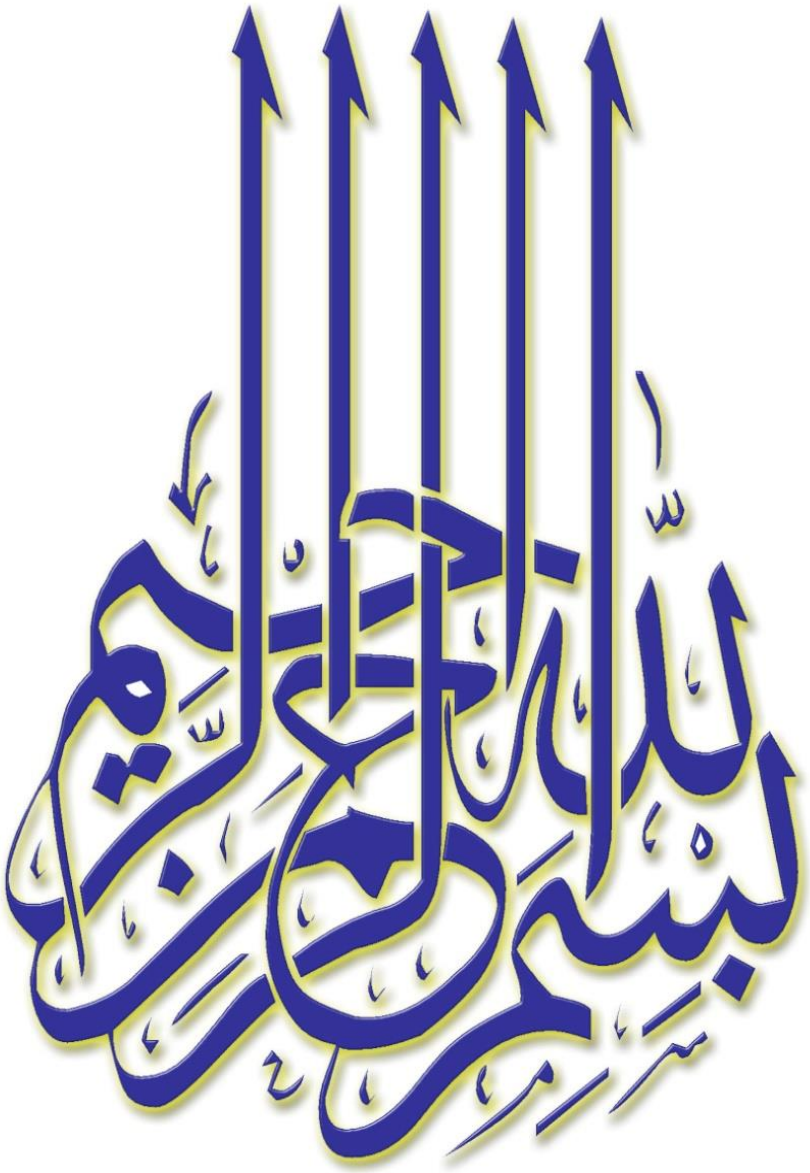
The Poetics of Life And Death
In Abul'Alaa Al-Ma'arry's Poetry

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على دكتوراه الفلسفة في
الدراسات الأدبية

إعداد الطالب
بدر بن دبشي بن صعب الشمري
الرقم الجامعي ٣٥٢١١٧٣٥٥

إشراف
الدكتور حمد بن عبد العزيز السويلم
الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية و آدابها

١٤٤٠هـ / ٢٠١٩م


بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربيّة السعوديّة
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربيّة والدراسات الاجتماعيّة
قسم اللغة العربيّة وآدابها

شعرية الحياة والموت في شعر أبي العلاء المعري

The Poetics of Life And Death
In Abul'Alaa Al–Ma'arry's Poetry

الطالب

بدر بن دبشي بن صعب الشمري

تقرير اللجنة:

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات

درجة الدكتوراه في الفلسفة في الدراسات الأدبية (اللغة العربية)

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف الرئيس				
المناقش الداخلي				
المناقش الخارجي				

شعرية الحياة والموت في شعر أبي العلاء المعري

بدر بن دبشي بن صعب الشمري

ملخص الرسالة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا مُحَمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين ... وبعد

فإن موضوع الحياة والموت يمثل حضورا إنسانيا واسعا شديد الامتداد والتعقيد والتناقض، وقد تتمحور رؤية شخص حول هذا الموضوع بالكل وبالجزء، وتتأثر هذه الرؤية بالبنية المعرفية والثقافية والاجتماعية التي تعمل على تشكيل شخصية الفرد، ويظهر ذلك التأثير والتشكيل في طريقة تعبيره عن رؤاه أدبا وفكرا. ويكاد يجمع الدارسون على أن للمعري رؤية خاصة، تمثلت في نتاجه الأدبي والفكري، هذه الرؤية المبنية على ثنائية الحياة والموت وما تضمه هذه الثنائية من مفردات متناسلة عنهما أو أفكار تؤدي إليهما أو رؤى متشظية منهما تصب في معينهما.

وقد عملت هذه الدراسة الموسومة ب(شعرية الحياة والموت في شعر أبي العلاء المعري) على أن تتلمس رؤية المعري في لغته، وقدرة الشعرية ومكنونات الأصوات والتراكيب والدلالات على التعبير عن تلكم الرؤية. فالرؤية كما يرى الفكر اللغوي المعاصر يتكون ويتشكل كلما عبرنا عنه بالكلمات، إذ إن هذا التعبير هو في الحقيقة عملية تكوين له تعطيه قيمته كشيء متماسك بذاته. وهكذا فإن متعة اللغة الفنية هي متعة إعطاء الفكر والشعور المعبر عنهما تشكيلا جماليا متميزا، وعلى اللغة أن تلتزم بأداء هذا التشكيل الداخلي الجمالي الذي يستحيل تحقيقه دونها، وهنا تتجلى الحاجة الشديدة إلى جميع مظاهر الثراء والتنوع في اللغة كي تتحقق الشعرية.

وللكشف عن السمات الجمالية التي انتظمت في النصوص، اعتمد البحث منهج الشعرية الذي يدرس الانزياحات التي طرأت على التركيب ووصف ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية، ورصد مواطن الاختيار والتوزيع في النص، وأثرهما في الإسفار عن رؤية الشاعر الفلسفية. وقد بدا للباحث قبل الشروع في دراسة نصوص المعري، أن يسبقه بتمهيد يحوي شقه الأول عرضا مبسطا لمنهج الشعرية وفي شقه الآخر تناولت مفهومي الحياة والموت في الفكر الفلسفي.

أما الفصول الثلاثة التي تشكل متن هذه الدراسة، فقد كانت الغاية منها الكشف عن مواضع جمال النص الشعري عند المعري، وقد وزعت هذه الفصول الثلاثة وفق الترتيب الآتي:

الفصل الأول تناول المستوى الصوتي بغية الكشف عن البنى التعبيرية التي ينهض بها التشكيل الصوتي في نص المعري، وشمل هذا الفصل ثلاثة مباحث، هي: الإيقاع اللفظي والإيقاع الموسيقي والإيقاع الصوتي.

أما الفصل الثاني فقد تناول المستوى التركيبي، وقد جاء على ثلاثة مباحث كذلك هي: الأول: بناء الجملة في تعبير أبي العلاء عن الحياة والموت والثاني: الفصل والوصل وبناء العبارة والثالث: تبادل الضمائر وشعرية النص عند أبي العلاء.

ثم الفصل الثالث الذي درس المستوى الدلالي وحوى ثلاثة مباحث أيضا هي، الأول: المماثلة الدلالية أو البينة السطحية ودلالتها على الحياة والموت، الثاني: المفارقة الدلالية أو البنية العميقة ودلالتها على قلق الوجود والفناء، الثالث: أفق الدلالة في التعبير عن فلسفة المعري تجاه الحياة والموت. ولم يلبث البحث أن ذيلته خاتمة أوجزت ما قد وصل إليه من نتائج.

The poetry of life and death in the poetry of Abul' Alaa Al – Ma'arry

Badr Debshi Saab Al - Shammary

Message summary

Praise be to Allah, Lord of the Worlds, and prayers and peace be upon the honorable prophets and messengers, our master Muhammad and his family and companions.

The subject of life and death represents a wide human presence with a great depth, complexity and contradiction, and may be centered on the vision of a person on this subject in whole and in part, and is affected by this vision of the cognitive, cultural and social structure that works to shape the personality of the individual, and shows that influence and form in the way he expressed his views literature and thought. It is almost the scholars that Maari has a special vision, represented in his literary and intellectual work, this vision based on the dual life and death, and what this dualism contains, or the ideas that lead to them, or visions that are fragmentary of them.

This study, which is characterized by the poetry of life and death in the poetry of Abul' Alaa Al – Ma'arry is based on the perception of Al-Ma'arry in his language, the ability of poetry, and the ability of sounds, structures and meanings to express such vision. The vision, as seen by contemporary linguistic thought, is formed and formed every time we express it in words, since this expression is in fact a process of composition that gives it its value as a coherent thing in itself. Thus, the pleasure of the language of art is the pleasure of giving thought and feeling expressed aesthetic form distinct, and the language to be committed to the performance of this internal formation aesthetic impossible to achieve without, and here is reflected the need for all manifestations of richness and diversity of language to achieve poeticism.

In order to uncover the aesthetic features that were organized in the texts, the research adopted the poetic approach which examines the shifts in the structure and description of the phenomena of the linguistic system by studying linguistic levels, monitoring the selection and distribution in the text and their impact on the philosophical vision of the poet. The researcher began before the study of the texts of Ma'arry, to precede the preparation of the first apartment contains a simplified presentation of the method of poetry and the other dealt with the concepts of life and death in philosophical thought.

The three chapters that form the basis of this study were intended to reveal the beauty of the poetic text at Al-Ma'arry. These three chapters were distributed in the following order

The first chapter deals with the vocal level in order to reveal the expressive structures that the vocal composition performs in the text of Al-Ma'arry. This chapter includes three subjects: the verbal rhythm, the musical rhythm and the vocal rhythm.

The second chapter dealt with the structural level, and it is based on three questions as follows: First: the syntax in the expression of Abul Alaa on life and death and the second: separation and connection and construction of the third statement: the exchange of consciences and poetry of the text at Abul Alaa.

The third chapter, which studied the semantic level and the content of three questions, is: First: Symmetrical or surface evidence and its evidence of life and death; Second: The semantic paradox or the deep structure and its significance to the anxiety of existence and the courtyard. . The research did not conclude that the tail end and summarized the results reached.

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
ملخص الرسالة باللغة العربية	أ
ملخص الرسالة باللغة الانجليزية	ج
المقدمة	١
الفصل التمهيدي	
مفهوم الشعرية	٤
الحياة و الموت في الفكر الفلسفي	٢١
الفصل الأول : المستوى الصوتي	
المبحث الأول : الإيقاع اللفظي.	٤٠
المبحث الثاني : الإيقاع العروضي.	٦٦
المبحث الثالث : الإيقاع الصوتي و الرؤية الفلسفية للحياة والموت.	٨٩
الفصل الثاني : المستوى التركيبي	
المبحث الأول : بناء الجملة في تعبير أبي العلاء عن الحياة والموت.	١١٨
المبحث الثاني : الفصل و الوصل و بناء العبارة.	١٤١
المبحث الثالث : تبادل الضمائر و شعرية النص عند أبي العلاء.	١٦٨
الفصل الثالث : المستوى الدلالي.	
المبحث الأول: المماثلة الدلالية، أو البنية السطحية ودلالتها على الحياة والموت	١٩٢
المبحث الثاني: المفارقة الدلالية، أو البنية العميقة ودلالتها على قلق الوجود والفناء	٢٢١
المبحث الثالث : أفق الدلالة في التعبير عن فلسفة المعري تجاه الموت و الحياة.	٢٥٠
الخاتمة.	٢٨١
المصادر والمراجع.	٢٨٤

مقدمة

يعد المعري[1] من رواد الأدب و الشعر وممن أثرى التراث العربي وأغناه، لما كان ينماز به من السمات الفكرية والإبداعية وسعة المعرفة في علوم شتى، شاعر له باع طويل و مدى واسع في الثقافة وتراكم الحضارات السابقة والديانات المتباينة، عقلية فريدة وفلسفة حرة ونفسية قلقة، كانت هذه وغيرها دواعي جذب للمتلقي حاثة على الدرس، وتعزز ميل الباحث نحو العمل في هذا الحقل، لا سيما وقد تبين للباحث قلة الدراسات التي تناولت شعر المعري في ضوء مناهج النقد الحديثة، كدراسة حميد سمير الموسومة ب(النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري) الصادرة عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ٢٠٠٥م، ودراسة إبراهيم الدهون الموسومة ب(التناص في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية) الصادرة عن دار تموز للطباعة بدمشق عام ٢٠١٣م.

وبعد التقصي والبحث في الدراسات التي تناولت شعر أبي العلاء المعري ، عقدت النية مع أستاذي الفاضل على تسجيل الموضوع (شعرية الحياة والموت في شعر أبي العلاء المعري) وسيكون البحث وفق منهج الشعرية.

ولم تكن عملية استكناه شعرية نص أبي العلاء المعري عملية هينة؛ لأن هذا النص شكَّله عالمٌ لغوي أحاط بعلوم اللغة وخباياها، فضلاً عن ثقافته الواسعة والشاملة، وأضف إلى ذلك ندرة الدراسات التطبيقية وفق المناهج الحديثة، التي عالجت التشكيل الشعري لهذا الشاعر، فقد اتجهت معظم الدراسات التي تناولته إلى وجهة مضمونية خاصة بشخصيته وآرائه وفلسفته التي شغلت النقاد قرونًا.

وقد واجه البحث صعوبة تعدد شروح ديوان سقط الزند وكذلك اللزوميات، فاعتمد الباحث في درسه شروح سقط الزند التي تمت تحت إشراف: طه حسين، وبتحقيق خمسة من الباحثين هم: مصطفى السقا، وعبد السلام هارون وعبد الرحيم محمود وإبراهيم الإبياري، وحامد عبد المجيد، وكذلك شرح اللزوميات بتحقيق: منير المدني و زينب القوصي و وفاء

(١) أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان بن مُحَمَّد بن سليمان بن أحمد بن سليمان المعري، ولد سنة ٣٦٣هـ، وعمي من الجدري أول سنة سبع و ستين، توفي سنة ٤٤٩هـ وكان عمره ستاً و ثمانين سنة إلا أربعة وعشرين يوماً، لم يأكل اللحم منها ٤٥ سنة. (انظر أبو العلاء وما إليه، لعبدالعزيز الميمني الراجكوتي الهندي)

الأعصر وسيده حامد وإشراف ومراجعة: حسين نصار. والشروح صادرة عن دار الكتب و الوثائق القومية في مصر.

وقد اشتملت الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول، ابتدأت بالمقدمة وانتهت بالنتائج، على النحو التالي:

في التمهيد نتناول مفهوم الشعرية من خلال عرض مبسط للشعريات الغربية والعربية أمثال ياكبسون وكوهن و تودوروف وأدونيس وكمال أبو ديب، بالإضافة إلى الكشف عن مفهومي الحياة والموت في الفكر الفلسفي.

وتناول الفصل الأول المستوى الصوتي الذي يشرع في تأسيس فرادته ونوعيته، وذلك لامتلاكه خصائص تنظيمية وتنسيقية تشتغل بفاعلية مغايرة سواء على مستوى الإيقاع اللفظي بفنونه الصوتية المتنوعة، أو الإيقاع العروضي بأوزانه وبحوره، أو على مستوى الإيقاع الصوتي وبيان رؤية الشاعر الفلسفية تجاه الحياة والموت من خلاله.

أما الفصل الثاني فقد تناول المستوى التركيبي على مستوى الجملة مبينًا ما حدث بها من انحراف عن وضعها المعياري، مفيدًا من أساليب البلاغة القديمة متمثلةً في التقديم والتأخير والحذف والقصر والفصل والوصل، بالإضافة إلى تبادل الضمائر والتنوعات الأسلوبية.

ثم الفصل الثالث الذي ناقش المستوى الدلالي ومدى فاعليته في متن التشكيل الشعري، فدخوله هذا المتن يفارق طرق اشتغاله في لغة النثر؛ لأن وظيفته التعبيرية هنا تجاوزت حدود المستوى السطحي إلى مستوى آخر عميق، فتناول المماثلة الدلالية أو البنية السطحية ودلالتها على الحياة والموت، وكذلك المفارقة الدلالية أو البنية العميقة وأثرها على قلق الوجود والفناء، وأخيرًا أفق الدلالة في التعبير عن فلسفة المعري تجاه الحياة والموت.

وإذا كان مقدرا أن لا ننجو من السقطات والثغرات التي لا يخلو منها مبحث، فقد يشفع للباحث أنه أمام مفكر رحب الأفق عميق الغور، يحث الدارس على مواصلة الخوض في بحره وألا يقف عند حدود هذه الدراسة.

الفصل التمهيدي

- مفهوم الشعرية.
- الحياة و الموت في الفكر الفلسفي.

مفهوم الشعرية

ظهر العديد من المناهج النقدية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين ذات الاتجاه اللغوي في تناول النص كالشكلية والبنيوية والأسلوبية والتفكيكية وغيرها، فهذه المناهج جميعها انطلقت في تناولها للنص الأدبي من بنيته اللغوية، باعتباره أولا وأخيرا نصا لغويا يستغل إمكانات اللغة الواسعة في اكتساب خصوصيته، ومن بين هذه المناهج النقدية التي عنيت بالنص الأدبي "الشعرية POETICS"، والشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته[١]، قديم لأنه يمتد في عمقه التاريخي إلى أرسطو عندما وضع كتابه " فن الشعر" أو "البويطيقا"[٢] في القرن الرابع قبل الميلاد، والذي تناول فيه مفهوم الشعرية من خلال مفهوم المحاكاة والتخييل، ومصطلح حديث لأنه حظي من النقاد المعاصرين باهتمام كبير لا سيما نقاد الاتجاهات النصية.

ويرى تودوروف أن موضوع كتاب أرسطو ليس الأدب لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة)، وهذا ما ظهر جليًّا في قوله: " إن المخيلة متصلة من ناحية بالفكر ومن ناحية أخرى بالحواس، فإذا تعطل استخدام الحواس، فإن الفكر يستخدم المخيلة – وهي القوة المصورة- ليطبع في النفس الصورة التي وصلت إليه من قَبل عن طريق الحواس"[٣]، حيث يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة، ويعني بها " الملحمة والدراما"[٤]، فالشعر عنده ينحصر في المحاكاة، بمعنى تمثل أفعال الناس ما بين خيّرة وشريرة، و يتجلى هذا في المأساة والملحمة والملهاة لا الأوزان التي تفرّق بين الشعر والنثر، فقد يكون الكلام ذا طابع شعري دون أن يكون له وزن، وهذا الفهم للشعر يختلف جوهريا عن إدراك العرب له "إذ يكاد الشعر العربي ينحصر في النوع الغنائي[٥]، "أما أرسطو فلم يقم وزنا للشعر الغنائي؛ لأنه يخلو من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية"[٦].

---

(١) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص١١.

(٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

(٣) أرسطو، فن الشعر، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، ص٢٨٢.

(٤) تزفيتان تودروف، الشعرية، ت:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٩٠م. ص١٢، ص٢٤.

(٥) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م. ص٥٠.

(٦) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥١.

ولقد عرف النقاد العرب كتاب أرسطو "البويطيقا "أو "فن الشعر" ولكنهم فهموا المحاكاة على أنها مرادفة للمجاز(الاستعارة والتشبيه والكناية)، وتحدثوا عن اجتماع هذه الأنواع في الموشحات والأزجال، وهذا التصور ينقض النظرية اليونانية من أساسها[١]، ويعود ذلك إلى طبيعة الشعر العربي الذي يمتاز بالغنائية على النقيض من الشعر اليوناني القديم الذي تغلب عليه المحاكاة الدرامية، ويرى عزالدين المناصرة أن أرسطو طرح الشعرية وفق مفهوم "صناعة الكتابة"، أما النقاد العرب فقد استخدموا الشعرية بمفاهيمها الثلاثة: التأليف أو النظم ومفهوم الصناعة، وأخيرا مفهوم الصياغة"[٢].

وعند متابعة مفهوم الشعرية في الفكر النقدي والبلاغي العربيين نجد لها حضورا في بناء النظرية الشعرية، حيث فهم العرب الشعرية من منطلق فهمهم للشعر من خلال أركان هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، كما عرّفه قدامة بن جعفر في قوله: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[٣]، وهذا التعريف يغفل العناصر الفنية التي أشار إليها الجاحظ قبله في تعريفه للشعر حين قال:" الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير"[٤].

أما ابن رشيق القيرواني فلم يبتعد في عمدتهِ عن تعريف قدامة، فجعله كلاما موزونا مقفى يدل على معنى مع القصد والنية إليه، فقال: " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حدُّ الشعر؛ لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي –ﷺ –وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر[٥]، وأضاف النقاد العرب القدامى إلى الشعر قضية الحس أو الشعور؛ لأن المشاعر التي هي الحواس تشترك جميعها في

---

(١) مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ١٥٧.

(٢) عز الدين المناصرة، الشعريات قراءة مونتاجية، مكتبة برهومة، عمان، ١٩٩٢م. ص٣٢-٣٣

(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص١٥.

(٤) عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان،ج٣، ت:عبد السلام هارون، دار مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥م، ص١٣١ - ١٣٢.

(٥) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ١، دار الجيل، بيروت، ت: مُحَمَّد محيي الدين عبدالحميد، ط٢، ١٩٧٢م، ص١١٩.

بناء الشعر، وهل الإنسان غير كتلة من المشاعر والحواس؟ كما يشترك في الشعر عند النقاد العرب الطبع والرواية والذكاء، ثم الدربة، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسِن المبرز[١].

وهكذا بات الشعر بمفهوم النقاد القدامى كلاما انفعاليا منغما، يفيد علما ومعرفة، بما وراء الأحاسيس والمشاعر ومن هنا كان الكلام الذي ينبع من مشاعر الشعراء يتميز عن الكلام العادي ببعض الخصائص الفنية، فهو أصوات انفعالية مسموعة تنبع من مشاعر الشاعر وأحاسيسه؛ لمخاطبة مشاعر الآخرين، ومثيرة إياها بما تحمل من انفعالات تعبر عن الفرح والسرور أو الحزن والغضب[٢]، وعلى هذا فالشعر ينبوع المشاعر الإنسانية ولغتها الموحية المثيرة، وهو فيض الحس الذي يكتنه النفس البشرية بكل صدق وعفوية، ويعبر عنها بكلام جميل، قد يقبله الذوق وقد يرفضه تبعا للموقف الأدبي، وقد تنبه إلى ذلك أبو العلاء المعري، فقال: "الشعر كلام موزون، تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس"[٣].

ويمكن القول إن النقاد العرب طرحوا مفاهيم عدة للشعرية باعتبارها علما للشعر بدء من ابن سلام الجمحي الذي يرى أن للشعر " صناعة وثقافة كسائر الصناعات تعرف بالعلم"[٤]، ولكننا سنقصر الحديث في هذا الجانب على معالجات عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني للشعر بسبب تقدم هذه المعالجات على عصرها وتواشجها مع المعالجات الحديثة للشعرية، **فعبد القاهر الجرجاني** (٤٠٠-٤٧١هـ) أرسى في كتابيه " دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة" الكثير من دعائم الشعرية سواء ما يخص النثر أو ما يخص الشعر، فهو على خلاف من سبقه من النقاد أمثال قدامة وابن طباطبا الذين حاولا تقصي الشعرية في الأدب لا سيما الشعر، إذ لم يجد في الوزن شيئا من الفصاحة أو البلاغة " وليس به ما كان الكلام كلاما، ولا به كان الكلام خيرا من كلام"[٥]، كما أنه لم يجد الشعرية في اللفظ بنفسه ولا المعنى بنفسه، وإنما وجد الشعرية كامنة في الاستعمال الخاص للغة الذي يسميه (النظم)، إذ وجد أنه لا بد من

---

(١) القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط٤، تحقيق، مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ١٩٦٦م، ص١٥.

(٢) عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ص١٠.

(٣) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق، عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف، مصر، ط٦، ١٩٧٧م، ص٢٥١.

(٤) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ت: مُحَمَّد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، ج١، ص٥.

(٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق :رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة،١٩٨٤م، ص ٤١٦.

ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، وعلى نسق المعاني في النفس، إذن الشعرية تكمن في المجاز الذي كلُّ محاسن الكلام متفرعة عنه وراجعة إليه، " ولكن ليس كل كلام مجازي يعد شعرا، أو أن له المرتبة نفسها؛ لأن اللغة المجازية درجات أعلاها الاستعارة والتمثيل والتشبيه الذي يعمل عمل السحر في تأليف الأشياء المختلفة"[١]، ويرى الغذامي أن (النظم) هو أهم مصطلحات النظرية القديمة في دقته الفنية وأبعاده البيانية"[٢].

كما تناول الجرجاني دور الاستعارة والكناية في تحقيق الشعرية خاصة في الشعر، فأنواع البلاغة المتعددة من مجاز وتلميح وإيحاء وإشارة ...إلخ، تؤدي دورا رئيسا في تحقيق الشعرية وطبع الشعر بخصوصيته وتفرده وصبغته الفنية والأدبية، كما أنّها تعد تجسيدا لمقولته النقدية (المعنى ومعنى المعنى)، يقول: "نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[٣]، وفي هذا تمييز بين اللغة المستخدمة في تأدية الأغراض الحياتية، وبين اللغة الأدبية المستخدمة في النصوص الأدبية، وهو ما عرف ب"معنى المعنى" الذي تؤديه اللغة الشعرية، وهذه من الأمور التي دارت حولها الدراسات الحديثة في محاولة لإيجاد الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية[٤].

ويأتي فيما بعد حازم القرطاجني (٦٠٨هـ- ٦٨٤هـ) الذي تجاوز الإنجازات النقدية السابقة عليه في تناوله للشعرية، فيعرف الشعر بأنه " كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل[٥]، ويضيف ويضيف في غير مكان من كتابه منهاج البلغاء بأن الشعر: " كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس، ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، بما يتضمن من حسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه..، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت : محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ص ١٧٧.

(٢) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط٧، ٢٠١٢،ص١٦.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٢٠٣

(٤) انظر كتاب معنى المعنى دراسة لأثر اللغة في الفكر و لعلم الرمزية، أوغدن و ريتشاردز، ت: كيان أحمد و حازم يحي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٥

(٥) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ت:مُحَمَّد الخوجه،دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص٨٩.

فإن الاستغراب أو التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها[١]، فحازم يستند إلى أن حقيقة الشعر تقوم على التخييل والمحاكاة، فعدّ التخييل أساس المعاني الشعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطابية[٢].

ويرى أن المحاكاة هي التشبيه، وقد يكون ظاهرا أو متضمنا ولكنه أساس الشعر، ولا سيما إذا اقترنت بالإغراب، فغاية الشعر هي التأثير في نفس المتلقي من خلال التخييل للوصول إلى الفعل، وهذا الفعل قد لا يكون مطابقا للحقيقة، فالمحاكاة تخييل المعنى، والتخييل موجه إلى نفس المتلقي، ولتحقيق التأثير في نفس المتلقي باعتباره طرفا رئيساً في العملية الإبداعية؛ رأى القرطاجني أن المعاني المنوط بها القيام بهذا الدور هي المعاني الثواني التي تمثل المستوى الجمالي أو الإبداعي في اللغة، فالمعاني لديه تنقسم إلى المعاني الأول والمعاني الثواني[٣]، وهو في ذلك يتفق مع ما جاء عند الجرجاني في حديثه عن المعنى ومعنى المعنى وإن اختلف المصطلح، ويقوم التخييل بدوره تجاه المتلقي من خلال الصورة الفنية، فالتخييل" أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها[٤].

وهذا يتحقق من خلال المستوى الفني للغة، الذي يتمثل باستخدام الألوان البلاغية المختلفة؛ مما يسبغ الجمال والغموض الفني على النص المبدع، ويميزه عن الكلام العادي؛ لأن الشعرية ليست كلامًا عاديا، أو نظما للألفاظ، وإنّما هي ما يمنح الشعر الجمال، ويجعل منه عملا أدبيا متميزا، كما كان لحازم القرطاجني السبق في الحديث عن العلاقة بين العناصر الشعرية والعناصر النثرية في محاولة إثراء كل منهما للآخر، فصناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذا بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة[٥].

وقد رفض القرطاجني أن يكون كل كلام موزون ومقفى شعراً[٦]، وهو ما يؤكد أن حازما بحث عن قانون للشعرية بعيدا عن الوزن والقافية و ترتيبا لألفاظ، فالبحث عن خصائص الأدب من خلال الأدب

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٧١.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٦١.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٣.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٨٩.

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٩٣.

(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٦٩

نفسه ومن خلال لغته بحث ليس بالجديد، أضف إلى ذلك أن النظريات العربية القديمة أقرب إلى منطق النظريات الحديثة الموجهة نحو استكناه جوهر الأدب من نظرية أرسطو.

وعلى الرغم مما سبق، فإن الشعرية كمفهوم لم يبرز بشكل لافت للنظر، يجذب إليه الدارسين إلا في العصر الحديث، فوضع الدارسون الغربيون العديد من الدراسات التي تتناول الجانبين التنظيري والتطبيقي لمفهوم الشعرية، كانت الأساس الذي اعتمد عليه النقاد العرب المحدثون في دراساتهم المختلفة لمفهوم الشعرية، لذا فالحاجة ملحة لتقديم عرض مختصر لآراء النقاد والدارسين لمفهوم الشعرية في الغرب وعند العرب المحدثين.

مفهوم الشعرية في النقد الحديث

هناك علائق متواشجة وجذرية بين ما هو لساني وما هو بنيوي وما هو شعري، فقد تضافرت جميع هذه المناهج من أجل إيجاد تفسير مقنع للإبداع، فتفرقة دوسوسير بين مستويين لغويين أحدهما قائم بصورة ذهنية مجردة لا متناهية في مقابل الأداء الفردي الخاص، ساعد اللغويين فيما بعد على مناقشة الأسئلة الصعبة حول حقيقة الأدب، أو بعبارة أخرى، ما الذي يجعل عملا ما أدبا ؟ إن العلاقة بين لغة الأدب والنظام اللغوي الذي تنتمي إليه تشكِّل محور المسألة الشعرية التي أنتجت بدايةً على يد "الشكلانيين الروس"[1]، وقد حُدد مجال الشعرية في الدراسات الشكلانية والبنيوية من خلال تعارضها مع اتجاهين: "الأول هو النقد الذي يتناول الأعمال الأدبية، ولكنه لا يسعى إلى تأسيس علم، وإنّما إلى شرح الحضور المتفرد لكل عمل على حدة، والثاني العلوم الإنسانية التي تتناول الأدب بوصفه موضوعا لمعرفتها، أو مجالا لتجلي قوانينها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأنثروبولوجية[2]، ويرى بوريس ايخنباوم أنّه لا وجود لمنهجية ثابتة لدراسة الأدب، إذ تخضع المنهجيات عادة لمتطلبات التطبيق، فالمنهج الذي يعتد به الشكلانيون هو اعتبار الأدب نفسه موضوعا للدراسة[3].

ورفض الشكلانيون اعتبار التصوير المكانة الأولى في التمييز بين النثر والشعر بسبب اتساع مساحة الخطاب المعتمد على المحسنات لتشمل أنماطا متعددة من الاستعمال اللغوي، بالإضافة إلى أن

---

(١) روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ت:حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب، (د.ط)، ١٩٨٤م. ص٢٥

(٢) جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار المدى، دمشق،١٩٩٨م، ص٢٢.

(٣) بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ت: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط١،١٩٨٢م، ص٣٠.

الأثر الشعري قد يستغني عن الصور دون أن يفقد شيئا من جاذبيته، إذ تحقق التعارضات النحوية والتنغيم الجمالي والإيقاع الأثرَ المطلوب، كما أن الصور ليست كلها شعرية، وقد جعلهم هذا يفرقون بين الصورة الشعرية والصورة النثرية، " فالاستعارة النثرية تسعى إلى تقريب الموضوع إلى الجمهور في حين يستخدمها الشعر لتقوية الأثر الاستيطيقي[١].

وقد وجه رومان ياكبسون اهتمام المدرسة الشكلية نحو النص في ذاته عندما طرح نظريته في الوظائف اللغوية، التي تتلخص في أن هناك رسالة ترسل من مرسل إلى مستقبل، وتتطلب شفرة (Code) وسياقا(Context) وقناة اتصال (Contact) ويقابل هذه العناصر وظائف محددة لكل عنصر[٢]، إذ يوجه المرسل رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه، كما تقتضي شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أحيانا قناة اتصال، ويولد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة.

والشعرية تعني بهذه الوظيفة الأدبية التي تولدها الرسالة[٣]، ويخلص ياكبسون إلى أن الشعرية هي: " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، لا في الشعر فحسب، وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية[٤]، فالشعرية إذن وفق هذا المعنى، هي نظرية دراسة خصائص الأشكال الأدبية، وهي بمعنى من المعاني نظرية الأدب نفسها، مما يعيدها تاريخيا إلى أرسطو، حسب رأي تودوروف وهو واحد من نقاد الشعرية الحديثة الذي ذكر بأن كتب الشعرية ابتداء من عصر النهضة ليست إلا تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية[٥].

ويرى ياكبسون أن الفرق بين رسالة وأخرى يتعلق بالوظيفة المهيمنة، فتنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة، وإنّما يكمن في الاختلاف في الهرمية بين هذه الوظائف، وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما،

---

(١) فكتورايرليخ، الشكلانية الروسية، ت: مُحَمَّد الوالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م. ص١٩.

(٢) آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، ت :سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢م. ص٤٤

(٣) ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومبارك حنّون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨م، ص٥٧.

(٤) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٣٥.

(٥) تزيفتان تودوروف، شعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢،١٩٩٠، ص٢٣.

قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة[١]، وقد اعتبر ياكبسون أن المجال الواسع للشعرية يكمن في استغلال إمكانات اللغة المتنوعة بحيث تخرج المفردة عن دلالتها المعجمية لتقوم بدور يضفي على النص المبدع قيمة فنية وجمالية تكسبه خصوصيته وتفرده، فكل "بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة؛ ذلك لأن الشعر فن لفظي، يستلزم استعمالا خاصا للغة[٢].

ونتيجة للعلاقة الوثيقة التي تربط الشعرية باللسانيات، باعتبار الشعرية إحدى ميادين المعرفة التي تقارب النصوص اللغوية، ربط ياكبسون الشعرية بعلم اللسانيات، فهي لديه" ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب-حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة- وإنّما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[٣]؛ لذلك يمكن للشعرية دراسة الرسائل اللفظية، فيقول: " يمكن للشعرية أن تُعْرَف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص"[٤]،وهي بذلك تعدّ نظرية دراسة خصائص الأشكال الأدبية المختلفة، وفي معنى من المعاني (القيم السائدة في النص الأدبي) التي تجعل منه عملا أدبيا متفردا ذا خصوصية.

وتتسع الشعرية عند تزيفتان تودوروف لتشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية، فيقول تودوروف "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... فإن هذا العلم- الشعرية- لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن... وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[٥]، فالشعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى، كما أن هذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي ومن ثم

(١) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٢٨

(٢) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٧٧.

(٣) ياكبسون ،قضايا الشعرية، ص٣٨.

(٤) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٨٧.

(٥) تودوروف،الشعرية، ص٢٤.

تكسبه صفة الأدبية، ومن خلال تركيز تودوروف على النظرية الأدبية نجده يحدد مجالات الشعرية في النقاط التالية:

١. تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

٢. تحليل أساليب النصوص.

٣. تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي[١].

لقد تراوحت مجالات الشعرية عند تودوروف بين المجالين النظري والتطبيقي المتمثل في تحليل أساليب النصوص ومن ثمّ استخراج المعايير التي تضبط ولادة كل عمل أدبي، فالنظرية الضمنية للأدب هي التي تنطلق من الأدب بحد ذاته بعيدا عن العوامل الخارجية المؤثرة فيه[٢].

وبما أن الشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية، لم يقتصر الاهتمام على الشعر وحده، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى.

وفي هذا الصدد يؤكد تودوروف أنه يجب أن لا يحدد معنى الشعرية في مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر وحده، بل تتجاوز ذلك إلى البحث عن نظام معين داخل النص الأدبي نثرا كان أم شعرا، وفي معرض حديثه عن علاقة الشعرية بالبنيوية، يرى تودوروف أن " كل شعرية هي بنيوية ما دمنا نفهم من كلمة بنيوية إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان، أما اللسانيات فهي واحدة من العلوم التي تفيد منها الشعرية[٣]، ويظهر من خلال ذلك توجه الشعرية إلى وضع تصور منهجي واضح ومضبوط يجيب عن أدبية العمل الأدبي، والحيلولة دون سقوط التحليل الأدبي في الارتباك وإصدار الأحكام المعيارية وتقديم الأدوات والضوابط التي تحقق ذلك.

يتضح مما تقدم أن الشعرية تعنى بدراسة الأدب من حيث خصائصه، ومن حيث الكشف عن قوانينه، وهي بذلك اسم آخر لنظرية الأدب، وعلى وفق تعبير تودوروف " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العلم إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ

---

(١) الغذامي،الخطيئة و التكفير، ص٢٣

(٢) تودوروف، الشعرية، ص٢٣.

(٣) تودوروف، الشعرية: ص٢٧.

ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية[١].

ويبدو أن تودوروف قد حدد موضوع الشعرية الذي استند إليه (بارت) مبينا الفرق الدقيق بين الأثر الأدبي والنّص، فالأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو ما ينتجه القارئ، وكأن تودوروف قد نفى أن تكون ثمة إمكانية الأثر الأدبي موضوعا للشعرية، وذلك أن " الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل؛ أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية.

أما شعرية جان كوهين تقوم على مبدأ الانزياح اللغوي وهو يقوم عنده على ثلاثة مستويات كبرى " المستوى التركيبي و الصوتي والدلالي"، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين[٢]، ويؤكد جان كوهين أن الشعرية هي علم موضوعه الشعر، ويجري هذا المصطلح بتوسع في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس فنقول عن منظر طبيعي إنّه شعري[٣]، كما يؤكد أن الهدف ليس دراسة الأدب أو اللغة الأدبية، وإنما دراسة الشعر أو اللغة الشعرية، وبهذا المعنى تكون الشعرية متعلقة بجنس أدبي واحد هو القصيدة المتميزة باستعمال النظم، هذا هو المعنى الأول للشعرية، وهو فهم أصبح كلاسيكياً باعتبار أن الشعرية تجاوزت الاتصال بجنس الشعر فقط، وفي تأكيده أن الشعرية علم موضوعه الشعر يشير إلى كلمة شعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية، فنقول: شعر الموسيقى، شعر الرسم، كما نقول عن مشهد طبيعي: أنه شعري، ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ تلك اللحظة، وهو يعطي اليوم لونا خاصا من ألوان المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود .

ويؤكد كوهين أن كلمة الشعر لم تكتسب هذا المعنى إلا بدءًا من العصر الرومانتيكي بالتحديد[٤]، فأصبح للشعر خواص جمالية، مما دعا إلى التلاؤم بين الوسائل الشعرية والوظيفة الشعرية شيئا فشيئا[٥]، وربما لا تخلو القصيدة من الغموض عند كوهين، فأصبح من الشائع أن يقال قصيدة

---

(١) تودروف، الشعرية، ص٢٣.

(٢) جان كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م، ص٣٢.

(٣) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي و مُحَمَّد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م، ص٩.

(٤) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص٤٢.

(٥) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص٤٢.

النثر، فقد كان يعد قصيدة ما وافق قواعد النظم، ويعد نثرا ما لم يوافق هذه القواعد، فهذا التعبير المتناقض- قصيدة النثر- يدعو إلى إعادة تعريف القصيدة.

ونظرية الانزياح عند كوهين تتجلّى في خرق الشعر لقانون اللغة بيد أنّه -في لغة الشعر -لا يكتفي بالانزياح، بل لا بد "من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن اللغة المنزاحة، وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية، تتخطّى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى[١].

والشعرية عند (جيرار جينيت) علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها إلى حدما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية[٢]، فهو يعنى بالتعالي النصي لا بالنص "أي ما يجعل النص في علاقة خفية مع غيره من النصوص[٣]، لكنه ينفي أن يكون النص موضوع الشعرية، فهو يقول: " ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية[٤]، كما أن حسن ناظم قد أشار إلى صعوبة إخضاع الشعريات لتصنيف محدد يضعها في إطار أو اتجاهات محددة؛ وذلك بسبب تنوع المفاهيم، وخضوعها لمناهج متعددة[٥]، فالنص عنده فضاء ذو معانٍ متعددة، متعددة، وأصبحت الشعرية بحثا في هذا الفضاء، لهذا فالنص عنده هو موضوع الشعرية التطبيقي.

وقد اتخذ هذا المصطلح مفاهيم متعددة لدى النقاد العرب في العصر الحديث، فمنذ البداية لم يتفقوا على ترجمة موحدة للمصطلح (Poetics) فترجمه سعيد علوش إلى (الشاعرية)[٦]، واتفقَ معه في هذه الترجمة عبدالله الغذامي حيث يرى فيها "مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر[٧]، ويرى أن الأخذ بهذه الترجمة أحق بالاتباع من (الشعرية)؛ لأن الشعرية ألصق بالشعر وأقرب إليه من

---

(١) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص١١٥.

(٢) جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، ت: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص١٠.

(٣) جينيت، مدخل لجامع النص، ص٩١.

(٤) جينيت، مدخل لجامع النص، ص١٠.

(٥) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص١١٥.

(٦) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٥م،ص ٧٤

(٧) الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص١٩.

الشاعرية، مع أن الشاعرية مشتقة من (شاعر) وكلاهما يعود إلى أصل واحد(ش ع ر)، وبالتالي تتساوى من حيث البعد والقرب مع الشعرية مما ينفي مبرر تفضيل الشاعرية على الشعرية.

وراوح عبد السلام المسدي بين الإنشائية و الشعرية في كتاباته، في حين يستخدم الدكتور خلدون الشمعة المصطلح القديم الذي وضعه بشر بن المعتمر أثناء ترجمته لكتاب أرسطو في الشعرية المعروف ب(بويطيقا)، وعرّب حسين الواد المصطلح (Poetic)إلى (بويتك) في كتابه "البنية القصصية في رسالة الغفران"، ومنهم من ترجمها إلى "نظرية الشعر "كعلي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب نور ثروب فراي "تشريح النقد"[١]، في حين استخدم فالح صدام الإمارة والدكتور عبد الجبار مُحَمَّد علي (فن النظم) في كتاب "أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب "لرومان ياكبسون، وهناك من يترجمها (الفن الإبداعي) أو(الإبداع) كجميل نصيف في ترجمته لكتاب ميخائيل باختين "شعرية ديستويفسكي"، ومُحَمَّد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت "نظرية النص"[٢].

كما تبنّى جابر عصفور ترجمة (علم الأدب) في ترجمته لكتاب"عصر البنيوية "لإديث كيرزويل، وكانت الترجمة الأخيرة هي (الشعرية) وقد تبناها كل من مُحَمَّد الوالي ومُحَمَّد العمري في ترجمتهما لكتاب جان كوهين"بنية اللغة الشعرية "وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتهما كتاب تودوروف "الشعرية"، وتبعهم في استخدام هذه الترجمة كثير من الدارسين والنقاد، فشاع استخدامها في الكثير من كتب النقد والكتب المترجمة بالمقارنة مع غيرها من الترجمات

وقد تناول أدونيس الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تجعل من النص الأدبي نصا متعدد التأويلات نتيجة الغموض الفني الكامن فيه، فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة[٣]، ويؤكد أدونيس أن الشعرية لا تتوقف على الوزن والقافية، فقد وجد ميلًا لدى الجرجاني إلى التشكيك في أن يكون الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر، وإلى جعل اللغة الشعرية وطريقة استخدامها، مقياسا في هذا التمييز، وفي تقسيم المعنى عند الجرجاني إلى تخيلي وعقلي، دليل بارز على ذلك، فحيث يكون النص قائما على التخييل، يكون

---

(١) نورثروب فراي، مقدمة كتاب "تشريح النقد "ت :علي الشرع، مجلة الأقلام، ع٩، ١٩٨٩م. ص٦٦

(٢) رولان بارت، نظرية النص، ت :مُحَمَّد خير البقاعي، مجلة العرب و الفكر العالمي،ع ٣، ١٩٨٨م. ص٧٦

(٣) أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ط ٢، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٩م. ص ٤٦-٤٧

في رأيه شعريا، وحيث يكون قائما على العقل لا يكون شعريا، وإن جاء موزونا مقفى[١]، فالمجاز بأنواعه المختلفة يمنح النص تعدد المعاني، فإذا "كان النظم سر الشعرية، فما يكون سر النظم؟ إنّه كما يجيب الجرجاني:" المجاز، إن محاسن الكلام في معظمها، إن لم نقل كلها متفرعة عن صناعة المجاز و أدواته راجعة إليها"[٢].

و يرى حسن ناظم أن الشعرية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا، لهذا ظهر الاختلاف في طبيعة تصور تلك القوانين "فالشعرية بخضوعها لنظرية الانبثاق؛ أي انطلاقها من النص ذاته كونه بنية منفتحة، اكتسبت تعددية في استنباط القوانين وإثراء مجالها، ذلك أن النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاق هذا النص لا بد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر؛ لهذا يصبح الحديث عن استنطاقات عدة لا استنطاق واحد[٣].

وقد عدّ توفيق الزيدي الشعرية " طاقة مركزية منظمة للعمل الإبداعي، فالتحول الدلالي الناتج عن التلميح والمجاز والاستعارة من الطاقات الموجدة للأدبية في النص الأدبي"[٤]؛ لأن الأدبية تحقق غايتها من خلال إثارة المتلقي، وإحداث اللذة والنشوة عنده، " وهذه اللذة تنتج عن تعدد التأويلات التي تعتمد على التحولات الدلالية الكامنة في اللغة المجازية، و التي تعتبر مرتكز النص المبدع ومحور أدبيته.

وانطلق نور الدين السد من العلوم اللسانية في تحديد مفهوم الشعرية، فهي"الحضور الكلي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص، فالنص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاما معرفيا دالا [٥].

ويرى عبد الله الغذامي أن الشاعرية هي (فنيات التحول الأسلوبي)، فالنص من خلال بنيته المتكئة على المجاز والاستعارة والرمز يصبح نصا شعريا، وهكذا تصبح وظيفة الشعرية هي الانزياح عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية، فالشاعرية "هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص كتطور لاستعارة

---

(١) أدونيس، في الشعرية، مجلة الكرمل، ع ٣، ١٩٨١م. ص١٣٨.

(٢) أدونيس، الشعرية العربية، ص٥٤.

(٣) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص٥٥.

(٤) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث إلى نهاية القرن الرابع، دار العودة، بيروت، ص١١٧.

(٥) نورالدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، ع٨، ص٨١، ١٩٩٦م.

الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي[١]، ويلتفت الغذامي إلى تقاطع نظرية الأقاويل الشعرية مع نظرية ياكبسون في الوظائف الشعرية، فيقول "من قبل ياكبسون بسبعمائة عام– مات حازم ١٢٨٥م– حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو يرجع إلى المقول له، فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكبسون لدى القرطاجني يحددها الغذامي كالآتي:

- ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.
- ما يرجع إلى القائل= المرسل.
- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.
- ما يرجع إلى المقول له= المرسل إليه.

ثم يشير القرطاجني إلى تركيز الوظيفة الأدبية على الرسالة وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمود هذه الوظيفة، ويأتي المرسل والمرسل إليه كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة، ويركز القرطاجني على أن اللغة هي أساس التجربة الأدبية وحقيقتها، وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار، وإجادة التأليف، وهذه عناصر المدرسة البنيوية، فيقول: " إن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميًلا إليه، أو نفورا عند إبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيئته ومناسبته لما وضع بإزائه"[٢].

ويرى عبد السلام المسدي أن اللسانيات كعلم "شمل ميدان الدراسات الأدبية لتقييم الأثر الفني تقييماً علمياً، فظهر بذلك مشغل جديد ضمن فروع شجرة اللسانيات يتصل رأسا بالأدب، من حيث كونه يعتزم البحث عن نظرية في الخطاب الإبداعي الشعري منه و النثري[٣]، وقد كان هذا المشغل هو،

(١) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص٢٥.

(٢) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص١٥-١٦، والقرطاجني: من منهاج البلغاء، ص٣٤٦.

(٣) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ص٣٢، ١٩٨٣م.

الشعرية التي يمكننا أن نصفها بأنها جديدة؛ لأنها شملت الخطاب الأدبي بأنواعه المتعددة من جهة؛ ولأنها تأسست على نظر جديد إلى القضايا اللغوية والأدبية من جهة أخرى[١].

كما أن الأثر الغربي في شعرية كمال أبو ديب يبدو جليا في تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعها، وفي تحليلاته التي أوردها في كتابه (في الشعرية) فهو يرى في مؤلفه هذا أن الشعرية "خصيصة علائقية، تتجسد في النص المبدع بشبكة من العلاقات النامية بين مكونات أولية خصيصتها الرئيسة أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه ضمن السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي تواشجه مع مكونات أخرى لها الخصيصة ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ودال على وجودها[٢].

في هذا التعريف تركيز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل، فالشعرية لا تميز اللفظة وهي منفردة و إنما تكمن في النص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها و تساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية و هنا تكمن الخلفية البنيوية لتعريف أبي ديب للشعرية، " فالشعرية... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات[٣].

إن الجديد في رؤية أبي ديب للشعرية يكمن في اعتبارها " إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر"[٤]، وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهي ما سمي ب (خيبة أفق المتلقي) وهذا هو سر جمالية الإبداع الأدبي، والتضاد والفجوة: مسافة التوتر هي المسافة بين البنية العميقة للنص بصورها الشعرية ومكوناتها والبنية السطحية للنص المبدع.

فالشعرية كما يرى أبو ديب "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا)، " وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق

(١) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص١٠٨.

(٢) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص١٤.

(٣) كمال أبوديب، في الشعرية ، ص٢١

(٤) كمال أبوديب، في الشعرية، ص٣٧.

الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[١]، ونجد هنا حضورا بارزا لنظرية النظم وحديث عبد القاهر الجرجاني عن المعنى ومعنى المعنى، ويوضح أبو ديب ذلك من خلال حديثه عن الفجوة: مسافة التوتر؛ على أنّها الفضاء الذي يتكون من إقحام مكونات للوجود، أو اللغة أو لأي عناصر ينتمي إلى ما يسميه ياكبسون (نظام الترميز Code) في سياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بعدين متميزين، وهما:

١. علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تتملك صفة الطبيعية والألفة .
٢. علاقات تتملك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في طبيعة المتجانس[٢].

وعلى الرغم من أن حديث "أبو ديب" السابق يحدد مجال الشعرية بالبنية اللغوية، إلا أنّه من خلال تطبيقاته يؤكد أن مكونات الشعرية تتجاوز البنية اللغوية إلى "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام[٣].

وهنا تتجاوز الشعرية الجانب اللغوي على الرغم من أن جميع البنى المذكورة تتم معاينتها من خلال لغة النص، إلى معالجة بنى رؤيوية متعددة في محاولة لتحقيق الشمولية في شعرية كمال أبو ديب، ولا بد من القول إن هناك علاقة وثيقة بين ما يقدمه أبو ديب كمفهوم للشعرية ومفهوم الانزياح لدى جان كوهين من خلال تحول المكونات الأولية من نص في سياق لتصبح دالة على الشعرية، وقد أشار "أبو ديب "إلى هذا النوع من الانزياح الذي يمكن تقبله، فيقول" :إن نمط الانحراف [الانزياح] الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي :أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً: دلاليا، أو تصوريا، أو فكريا، أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص"[٤]، ثم يجعل أبو ديب الانزياح عنصرا فاعلا في خلق الفجوة: مسافة التوتر، فيقول: "إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٥٧.
(٢) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ٢١.
(٣) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ٢٢.
(٤) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ١٨٥.

طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدةٍ، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر[١]، فانزياح الكلمات عن طبيعتها المألوفة يؤدي كما يرى "أبو ديب" غالبا إلى كسر بنية التوقعات وهذا يتعالق مع "التوقع الخائب" و"الانتظار المحبط"[٢] لدى ياكبسون.

فإذا أضفنا إلى ذلك بحث أبي ديب عن العلاقات بين مكونات النص من خلال استخدام المحورين اللسانيين: المحور الاستبدالي والمحور السياقي، حيث يقابلهما أبو ديب على التوالي بالمحور المنسقي والمحور التراصفي ويشير إلى أن" الخيارات في المحور المنسقي (الاستبدالي) لا نهائية لأنّه يصف بنية اللغة الشعرية، في حين كانت الخيارات في هذا المحور محدودة لدى ياكبسون لأنّه يصف بنية اللغة في المستوى العادي[٣]، و يتضح مما سبق تأثر "أبو ديب" بما ورد في نظرية النظم عند الجرجاني، واتفاق نظريته مع الانزياح لدى جان كوهين، مع أن "أبو ديب"ألغى معيارية النثر أو مفهوم الأصل – الانحراف، فليس النثر معيارا للشعر، إنّما هما أصلا متوازيان– مبدأ تودوروف–، كما يتفق "أبو ديب" في الكثير من الجوانب مع ما ورد لدى ياكوبسون، مع محاولته إعطاء شعريته بُعدا أعمق وأشمل.

ويظهر مما سبق سعي الشعرية إلى إيجاد تصور واضح يجيب عن أدبية العمل الأدبي، ويبتعد بالتحليل الأدبي عن المعيارية، ويشمل نشاطه جميع عناصر العمل الأدبي، وما ينشأ بينها من علاقات تمنحه سماته الفنية، إن القاسم المشترك بين آراء النقاد المعاصرين بشأن تحديد مفهوم الشعرية، هو أن التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية[٤]، فالتجاوز يجعل العمل الأدبي عملا فنيا ويمنحه خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي وتبعده عن المباشرة والتقريرية، ويبدو أن اختلاف النقاد حول مفهوم الشعرية يعود إلى اختلاف مرجعياتهم الثقافية والفكرية.

وكذلك يظهر من خلال العرض السابق لمفهوم الشعرية صعوبة الإحاطة بالشعرية بشكل كامل، أو حصرها في نظرية أو منهج نقدي، فهي تتجاوز ذلك إلى تحليل الأعمال الإبداعية بغض النظر عن جنسها أو نوعها، وطرق ووسائل صناعة الشعرية، فالكل يحاول تشكيل الشعرية بشكل مستمر، كما يرى جينيت أن الكل "يشكّل الشعرية، ويعيد دون انقطاع، تشكيلها، فموضوع الشعرية

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ٣٨.

(٢) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٨٣.

(٣) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٢١.

(٤) وائل بركات، مفهوم في بنية النص، دار معد للطباعة، دمشق، ط ١، ١٩٩٦م، ص٣٤.

ليس النص وإنّما جامع النص، وقد تسهم هذه العلوم في الكشف عن هذا التعالي المتعلق بجامع النص أو التعالي المتعلق بجامع النسيج[١]، ووجود الشعرية في النصوص الإبداعية واجب لا يمكن تجاوزه، وضرورة ملحة بدونها يعد العمل الإبداعي خارجا من دائرة الأدب، باعتبارها مجموعة العناصر، والتقنيات والوسائل التي تشكل العمل الأدبي، وتصنع فرادته وتميزه وتدخله ضمن دائرة الأدب.

إن الشعرية مدّ هائل، والدراسات التي تناولتها من الكثرة والاتساع إذ يصعب الإحاطة بها وتناول كل ما ذكر عنها في مدخل لا يتعدى كونه مِهادا نظريا، ولكن حسبنا أننا قدمنا فيه إحاطة بأهم المفاهيم والنظريات القديم منها والحديث.

ومن جملة المقولات التي أفاضوا بشرحها والحديث عنها تتضح معالم وأفكار مشتركة بين تلك النظريات مفادها أن الشعرية تمثل فن الإبداع والتجاوز والإدهاش، فهي تمثل دراسة للتشكيل الجمالي والإبداعي للنصوص، والقدرة على الابتكار وخلق الصياغات الجديدة واستحضار الأشكال والمضامين النادرة التي تدل على قدرة الأديب وعمق تجربته الأدبية وفهمه للتجارب السابقة وتجاوزه لها، الأمر الذي يُدهش القارئ ويصدمه بما يخالف توقعه ويحقق له المتعة والفائدة.

من هنا فالشعرية تهتم بأسلوب الأديب أولا ثم بقدرته على خلق نص يتجاوز وينزاح عن النصوص الأخرى بما فيه من ابتكار ثم بالقارئ الفاعل الذي يتلقى النص ويكون حافزا للأديب على الإبداع.

ب- الحياة والموت في الفكر الفلسفي

لقد شغلت مسألة الحياة والموت اهتمام البشر منذ القدم، فوقفَ الإنسان باحثًا عن سرها، مع يقينه أن الموت أمر لابد منه، ففيه ينتهي ويرجع إلى التراب، " وقد جُبِل الإنسان على حب الحياة، والرهبة من الموت، وسعى منذ القدم إلى تأكيد ذاته الإنسانية، فراح يكتبُ اسمه وطرفًا من سيرته، على أحجار يبنيها فوق قبره، لعلها تنطق بدلًا عنه حين يسكته الزمن"[٢].

والتأمل في ثنائية الحياة والموت ليس أمرًا حديثًا، " فمنذ أن استيقظ فجر الوعي لدى الإنسان، بدأت التساؤلات ووضعت الحلول، ولما كان الإنسان ذا محتوى فكري ضيق وتجارب قليلة فقد لجأ أولا إلى

---

(١) جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، ص ٩٤.

(٢) عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت- لبنان، بلا تاريخ، ص١٠٩.

الأسطورة ثم بتطور الفكر وتراكم التجارب، وبظهور الأديان تحوّل إلى الدين فالعلم محاولًا أن يقنع نفسه بما توصل إليه من إجابات وحلول تتصف بالنسبية، وذلك لأنه كلما تقدّم الزمن بالإنسان، ازدادت تجاربه وتوسع أفقه الفكري وتوصل إلى حلول أخرى تتلاءم مع التطور الذي يشهده العصر الذي يعيش فيه، فالوجود في تغير مستمر وصيرورة دائمة لا نتمكن فيه من الحصول على إجابة مطلقة حول لغز الحياة والموت، كما أن كل شخص سوف يفهم الحياة من وجهة النظر الخاصة به ويستخلص من النتائج ما يشاء"[١].

وبما أن الحياة والموت موضوعهما واحد هو الوجود، إلا أن العدم ضد الوجود، فهو ضد الحياة والموت، وهذه المعادلة أقلقت الإنسان وأرّقته وأثارت في نفسه القلق والمعاناة[٢]، حتى ليقف الإنسان مقهورًا ومفزوعًا أمام الموت، فما ذُكرت الحياة إلا وكان الموت مقترنًا بها، ويعد الموت مشكلا من الناحية الوجودية لأكثر من سبب، ففيه قضاء على كل فعل للإنسان، وفيه نهاية للحياة سواء أكانت تلك النهاية في صورة انتهاء الإمكانات ببلوغها مستوى النضج، أم كانت وقفًا للإمكانات عند حد معين، وهو فوق ذلك مشكل من ناحية المعرفة أيضًا، أي معرفتنا بحقيقة الموت، وإدراك سر الموت ولا يدرك الأحياء إلا الآثار الخارجية التي تظهر على الميت، وهذا قطعًا ليس إدراكًا لحقيقة الموت في ذاته"[٣].

فالإنسان لا يمكن أن يعي الموت ما لم يكن مدركًا لذاته المستقلة، لهذا نجد كلما كان الشعور بالشخصية أقوى و أوضح كان إنسانا أقدر على إدراك الموت، لذا فقد أخذت هذه المسألة جانبًا غير قليل من تفكير الفلاسفة والمفكرين، وقبل الدخول في دراسة هذه المسألة – مسألة الحياة والموت–، لابد لنا أن نمهد لها بإضاءة للمدلول اللغوي، ثم نطل على هذه المسألة من خلال الفكر الفلسفي:

المعنى اللغوي للحياة

الحياة: الحيُّ ضد الميت، والحَي بالكسر والحيوان محركة، والحيَاةُ والحيَوْة بفتح الياء وسكون الواو: نقيض الموت[٤]، أما الفيروز آبادي فيعرّف الحياة بأنها من حيي يحيي حياة وحيوانًا: كان ذا نماء. ويقال: حي يحي فهو حي، وأحي الله فلانًا جعله حيًّا، والأرض: أخرج فيها النبات، قال تعالى ﴿فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ

(١) عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٤٥م .

(٢) أحمد مُحَمَّد عبد الخالق، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، مارس ١٩٨٧م، ص١٣.

(٣) بدوي، الموت والعبقرية، ص ٥–٦.

(٤) لسان العرب، لابن منظور، مادة (حياة)، ٢١٢/١٤؛ وينظر قاموس المحيط، الفيروز ابادي: ٣٢١/٤.

فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ ﴾[1]، واستحي الأسير: تركه حيًا فلم يقتله قال تعالى﴿ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ ﴾[2]، والحياة: النمو والبقاء والمتعة[3].

المعنى اللغوي للموت

قال الأزهري عن الليث: الموت خلقٌ من خلقِ الله تعالى[4]. وقال بعض أهل اللغة: الموت ضد الحياة[5]. ومن معاني الموت المجازية التي بحث عنها أهل اللغة هو: الموت: السكون فكل ما سكن قد مات، وماتت النار موتًا: برد رمادها فلم يبق من الجمر شيء[6]، ومن الموت ما هو بإزاء القوة النامية الموجودة في الحيوان الحيوان والنبات كقوله: ﴿ يُحْيِي الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾[7]، ومنها زوال القوة الحسية كقوله تعالى ﴿ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا ﴾[8]، ومنها زوال القوة العاملة وهي الجهالة كقوله تعالى ﴿ أَوَمَنْ كَانَ مَيْتاً فَأَحْيَيْنَاهُ ﴾[9]، وقد يُستعار الموت للأحوال الشاقة، كالفقر والذُل، والسؤال، والهرم، والمعصية وغير ذلك[10]، ومنه ما كان بمعني الحزن والخوف المكدر للحياة[11]، كقوله تعالى﴿ وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ﴾[12].

الحياة في الفكر الفلسفي:

الحياة هي نقيض الموت، والإنسان في حياته لا يتربى في فراغ؛ بل تؤثر فيه بيئته الاجتماعية أشد ما يكون[13]، وقد اتسمت نظرة الفلاسفة تجاه الحياة بالتضاد، حيث إنهم قسّموا الحياة إلى نوعين، الأول:

---

(١) سورة فاطر، الآية:٣٥.

(٢) سورة البقرة، الآية: ٤٩.

(٣) القاموس المحيط، للفيروز آبادي: ٣٢٢/٤؛ والمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية: ٢١١/١٠.

(٤) تهذيب اللغة، الأزهري: ٣٤٢/١٤؛ ينظر: لسان العرب، مادة (موت)، ٩٢/٢.

(٥) الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار ج٢٦٧/١.

(٦) أساس البلاغة، للزمخشري: ٦٠٧.

(٧) سورة الروم، الآية ٥٠.

(٨) سورة مريم،الآية٢٣.

(٩) سورة الأنعام، الآية ١٢٢.

(١٠) لسان العرب: ٣٩٨/٢.

(١١) لسان العرب: ٣٩٨/٢.

(١٢) سورة إبراهيم، الآية ١٧.

(١٣) يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٦.

حياة إرادية، والثاني: حياة الطبيعة، وعنوا بالحياة الإرادية، ما يسعى له الإنسان في حياته الدنيوية من المأكل والمشرب والملذات، والحياة الطبيعية: هي بقاء النفس السرمدي في الغبطة الأبدية بما تستفيده من العلوم الحقيقية، وتبرأ به من الجهل، ولذلك أوصى أفلاطون طالبَ الحكمة بقوله: مُت بالإرادة تحي بالطبيعة[١].

إن الحياة مليئة بالأضداد، لذة وألم، خير وشر، نشاط وكسل، حب وكراهية، مما جعل الحياة تتصف بصفة الإشكال[٢]، ولعبت هذه الأضداد دورًا بارزًا في بلورة النظرة نحو الحياة، فهنالك من نظر بصورة إيجابية نحوها، مثل المفكر الأسباني أونامونو والفيلسوف الفرنسي بسكال، ومنهم من كانت لديه عكس تلك النظرة – أي نظرة سلبية- كأبي العلاء المعري وشوبنهاور، فأصحاب الفريق الأول قالوا بأن لفظة الحياة تثير في داخلنا الكثير من الوعود والآمال، كون الحياة تعني عندهم الوجود، والقوة، والخلق والإبداع. ومن هنا فقد عدّوا الحياةَ أسمى بلا شك من كل شيء آخر[٣]، أما الفريق الثاني فوجد بأن الحياة ليست سوى لفظة تعني الجهل[٤].

وهذا الاختلاف في النظرة تجاه الحياة ربما يعود سببه إلى عامل البيئة، حيث تؤثر البيئة على ذهنية الإنسان وطِباعه ونفسيته، كما حدث مع أبي العلاء المعري –مثلا- الذي أُصيب بالعمى مما كان له بالغ الأثر في رؤيته للحياة، فقد كانت نظرة أبي العلاء إلى الحياة نابعة من المصائب المتلاحقة والنكبات الكثيرة التي أُبتلي بها سواء نتيجة لظروفه الذاتية الخاصة أو نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية التي أحاطت به، وبناء عليه فإن رؤية الحياة موقف فكري تتخذه الذات تجاه قضايا المجتمع على اختلاف مستوياته وطبقاته، وذلك من خلال تشكيل فني تتعدد فيه طرق التصوير ومجالاته حتى تقترب تلك الرؤية من الشمولية أو العالمية، وبذلك تكتسب رؤية الحياة صفة الخلود باعتبارها عملًا إبداعيًا إنسانيًا.

---

(١) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، ص٤٤١.

(٢) بدوي، الموت والعبقرية، ص١٤.

(٣) زكريا إبراهيم، دارسات في الفلسفة المعاصرة، ج١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٨م، ص١١٨.

(٤) معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي، المجلد الأول، الاصطلاحات والمفاهيم، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، الحياة، ص٤٠٢.

هذه الرؤية ينتج عنها دلالة "يؤول إليها تفسير النص وأبعاده؛ من الناحية السياسية والاجتماعية والنفسية والتاريخية والحضارية والفكرية، وهي المحصلة المضمرة أو المتخفية التي يطرحها النص طرحًا غير مباشر، لكننا نتوصل لهذه الدلالات من خلال الرؤية الشمولية المطروحة في النص الشعري؛ لأن النص الشعري لا ينفصل عن الواقع الذي أنتجه، بل إن النص في هذه الحالة يكون متوّجًا إبداعيًا لهذه الجوانب الحياتية"[١].

لذا اهتم أبو العلاء المعري بالحياة اهتماما شديدا؛ فهو الشاعر الوحيد بين شعراء العربية الذي نالت الحياة قسطا كبيرًا من شعره خاصة في لزومياته، "ولا يكاد يضاهه في هذا المجال إلا أبا العتاهية الذي اهتم بهذه القضية خاصة في الطور الثاني من حياته وشعره؛ لأن الفكرة الأساسية التي يدور حولها شعر أبي العتاهية في هذه المرحلة من حياته؛ هي فكرة مصير الإنسان في الحياة ومصيره بعد الموت والفناء"[٢].

من خلال ما سبق يتضح أن رؤية الحياة وفق هذا التصور ليست نقلًا حرفيًا لها؛ إنما هي اكتشاف للعلاقات وراء الكون وظواهره، وبذلك تسعى تلك الرؤية إلى تطهير الواقع السياسي، وتنمية الواقع الاقتصادي، وتهذيب الواقع الاجتماعي، ومناقشة الواقع الفكري، وتحليله بكل ظواهره.

الموت في الفكر الفلسفي:

لقد شغل الموت اهتمام الكثير من العلماء والفلاسفة، فأُلّفت في ذلك الكتب، وكُتبت من أجله القصائد، وقيل فيه الحِكم، حتى أصبح كلٌّ يفهم الموت بطريقته الخاصة؛ وذلك تبعًا للزمن، والدين والاعتقاد،فهذا (ويليام ديورانت)[٣] يجعل الموت أصل الديانات فيقول: "إن الموت هو أصل الديانات كلها، يجوز أن لو لم يكن هناك موت لما كان للإله عندنا وجود"[٤].

---

(١) مراد عبد الرحمن مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، القاهرة، ٢٠١٢م، ص١١٤.

(٢)يوسف خليف، حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، ط٢،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م. ص٢١.

(٣) ويليام جيمس ديورانت (١٨٨٥-١٩٨١م) : فيلسوف ومؤرخ أمريكي من أشهر مؤلفاته كتاب (قصة الحضارة).

(٤) وليام ديورانت، قصة الحضارة، تقديم: محيي الدّين صَابر، ترجمة: زكي نجيب محمُود وآخرين، دار الجيل، بيروت – لبنان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس ج٦٨/٣.

ولقد وَجدت إشكالية الموت مكانًا بين القدماء حيث" ترك لنا العلماء الأنثروبولوجيون كمية كبيرة من المعلومات التي تتصل بالموت لدى الأقوام البدائية، والتي تعبر عن المراحل المتقدمة للثقافة الإنسانية" [١].

ولقد كانت بداية الإشكالية عندما اعتقد الإنسان القديم بأن الموت أمر فردي، وزادت المعضلة عندما اكتشف بأنه أمر حتمي؛ وذلك لأنه " لم تكن لدى البدائيين فكرة واضحة عن الموت، ولم يكونوا يتصورون أن الجميع سيقضون نحبهم عاجلاً أم آجلاً"[٢].

ولكل حضارة من الحضارات القديمة شأنٌ في الموت، فنجد الحضارة الفرعونية تفكر بالموت وبما بعد الموت، ولقد كانت لديهم اعتقادات إلى جانب المحنطات التي أُشتهرت بها تلك الحضارة، فإن لهم رسل للموت هما(سخمت، وباستت)[٣].كذلك نجد كتاب الموتى "كتاب يعود تاريخه إلى حوالي (٣٥٠٠ق.م) يتناول رحلة الروح الإنسانية في دار الخلود باعتبارها يقينًا حقيقيًا، وباعثًا على البهجة على الأقل كالوجود الأرضي"[٤].

ولم تكن الحضارة الفرعونية فقط من فكرت بالموت، بل الحضارة العراقية القديمة شغلها ذلك، ويكفينا أنها خلّفت لنا " أقدم وثيقة تدل على اكتشاف الإنسان للموت، ولقد احتوت على صورة كاملة لتأمل الموت، الرهبة منه، والرحيل إليه"[٥]، وتلك الوثيقة هي ملحمة جلجامش[٦]، جلجامش[٦]، والحضارة اليونانية شأنها شأن الحضارات السابقة، فقد وجدت قضية الموت صداها عند أكبر فلاسفة ذلك الوقت، وهم سقراط وأفلاطون وأرسطو .

ويعد سقراط من أهم الفلاسفة الذين تعايشوا مع الموت فكرًا وسلوكًا. فسقراط هو"أكثر مَن تحدث عن الموت في الفكر اليوناني وعاش تجربة الإعداد له، وتحسس أثره في النفس والروح"[٧]،

---

(١) عادل الآلوسي، الموت والعبقرية، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة،١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، ص١٤.

(٢)الآلوسي، الموت والعبقرية، ص١٤.

(٣)الآلوسي، الموت والعبقرية، ص١٦.

(٤)الآلوسي، الموت والعبقرية، ص١٨.

(٥)الآلوسي، الموت والعبقرية، ص٢٢.

(٦) ملحمة جلجامش هو ملك من ملوك أرض وادي الرافدين، بطل الأسطورة الشهيرة التي تصوره على أنه ضخم الجسم، شجاع مقدام، (ثلثاه إله وثلثه الباقي إنسان)... ألقي الرعب في قلوب الناس، من كتاب الموت والعبقرية، عادل الآلوسي، ص٢١.

والروح"[١]، كما آمن سقراط بأن "الروح لا زمن لها"[٢]، ويرى أن "الموت قد يكون خيرًا من الحياة"[٣]، وخلاصة تجربة سقراط عن الموت يمكن تتبعها ورصد أهم معالمها من خلال محاكمته الشهيرة التي قامت في أثينا عندما أُتهم (بالكفر) وعمره في السبعين، وهو الذي ظل طوال هذه السنوات خادمًا لشعب أثينا!

وتجاوزًا لأحداث القصة يبرز موقف سقراط الذي واجه المحكمة وذهب إليها احترامًا للقانون، وواجه الموت احترامًا لمبادئه الفكرية، فهو لم يسترحم القضاء ولم يرضخ لنصائح أتباعه، فقد كان يرى الأمل في الموت من خلال أحد أمرين:

١- أن الموت غيبوبة وانعدام الشعور شيء مريح للإنسان، فهو كراقد بسلام لا ينغص نعاسه كوابيس مزعجة، وهذه من الأشياء المحببة للإنسان.

٢- أو أن الموت فيه انتقال من عالم إلى آخر يجتمع الموتى فيه، فهو بذلك سيزداد حكمة وخبرة من خلال لقاء عمالقة الفكر وقادة الحرب.

لذا طالب سقراط القضاة أن يلحقوا بأبنائه العقاب نفسه إن بدأ منهم الاهتمام بالثروة أكثر من اهتمامهم بالفضيلة.

وفي هذا ردّ على من اعتقد أن سر شجاعة سقراط في مواجهة الموت عائد إلى كونه في العقد السابع من العمر![٤]. " فالأقرب أن تكون هناك مجموعة من الأسباب التي أدت إلى هذا الموقف الشجاع تجاه الموت (السن- سير المحاكمة- التهم الجائرة- إحساسه بالجحود من قبل مجتمعه.....إلخ)، ولكن المفكر لا يبني قرارته المصيرية إلا من خلال عمق وتأصيل فكري"[٥].

---

(١) الآلوسي، الموت والعبقرية، ص٢٤.

(٢) الآلوسي، الموت والعبقرية، ص٢٤.

(٣) الموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص٤٧.

(٤) الموت في الفكر الغربي، ص٥٠.

(٥) للاستزادة من نظرة سقراط للموت ينظر التالي:

الموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ص٤٧-٥١.

الموت في خدمة الحياة، سعيد الكردي، ص٤٨-٥٨.

ج-الموت والعبقرية، د. عادل الآلوسي، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، ص٢٤-٢٥

وإذا تجاوزنا سقراط يواجهنا تلميذه أفلاطون، والذي يعد اسمًا مهمًا في الحقل الفكري. ويرى أفلاطون"أن الحياة والموت يرتبط كل منهما بالآخر"[١]، وأن الموت هو انعتاق النفس من الجسم. فكأن الموت في نظر أفلاطون إذًا " جسر ومَعبَر ينتقل بنا من حياة النفس في البدن إلى عالم الصور؛ هو ابتداء أولي من أن يكون نهاية"[٢].

لذا فعلى الفيلسوف الحق ألا يخاف الموت بل يتهيأ لمواجهته،" فمحبة الحكمة والمعرفة تقتضي البحث حتى في المجهول (ما بعد الموت)؛ سعيًا إلى الحقيقة، فالجسد يقف عائقًا في رحلة الفيلسوف التأملية، فالفيلسوف تساوره (الرغبة في الموت طول حياته) بسبب تعطشه إلى المعرفة والحقيقة"[٣]. وهذا مما تعلمه من أستاذه سقراط الذي ظل متماسكًا في ساعاته الأخيرة.

ويُعد أرسطو تلميذ أفلاطون النجيب، ولم يمنعه ذلك من مخالفة رأي أستاذه في منهجه الفكري، فأرسطو كان على طرف نقيض مع أستاذه، ولكنه شق لنفسه مكانةً في عالم الفكر والفلسفة.فهو يرى أن "الحياة هبة والموت هبة"[٤]، كما يؤكد على خلود العقل الذي هو جزء من النفس، والعدم إنما يكون فردي ولا ينطبق على المجتمع لأنه متواصل، فالواجب هو تنظيم الحياة. لذا جاءت فلسفة أرسطو تجاه الموت مهادًا وانتقالاً لمدارس أخرى في الفكر الغربي.

والفلاسفة اليونانيون قد يجزمون بأنه لا شيء يدعو للخوف، ليس إيمانًا منهم بما بعد الموت، وإنما علاجًا لأنفسهم من القلق الذي سيطر على أنفسهم، ويؤكد ذلك جولد أفرايم ليسنج (١٧٧٩-١٧٨١) في بحثه الشهير (تصور القدماء لفكرة الموت) "أن الموت لم يكن مخيفًا لأبناء العصور القديمة"[٥].

وأما الموت عند العرب القدامى، فقد كانوا يعبدون الله عز وجل لأنهم "قد طبعوا على التوحيد عقيدة النبي إبراهيم عليه السلام"[٦]، أما الوثنية وغيرها من العبادات فقد جاءت طارئة عليهم

---

(١) الآلوسي، الموت والعبقرية، ص٢٥.

(٢) بدوي، الموت والعبقرية، ص١٦.

(٣) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص٥٥.

(٤) الآلوسي، الموت والعبقرية، ص٢٥.

(٥) وليد المشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر(١٩٥٠-١٩٩٠)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ت، ص٥٨.

(٦) غادة جميل، إشكالية الحياة والموت في شعر الحنفاء، ط١، ٢٠٠٤م، دار فرحة، السودان، ص٢٥.

وذلك عندما نسوا العبادة الحنيفية، "فالديانة الحنيفية قبل ظهور الإسلام، كانت مشوشة مطموسة المعالم إلى حدٍّ ما، كما أن الأخبار الواردة عن هؤلاء الحنفاء ليست بالقدر الواسع لتفصيل حياتهم الدينية، وما يشوبها من قلق وتوتر"[١].

ولقد دفعهم الإيمان بالله عز وجل إلى الإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره، " فقد كان يؤلمهم ويؤرقهم ذلك القدر المجهول... ولكنه يدرك أن كل ما يصيب المرء يتم وفق إرادة الله ومشيئته"[٢]، وكان هناك شعراء حنيفيون قد مثلوا في شعرهم شيئًا مما يشكل الموت في أنفسهم وعقيدتهم، وكان على رأسهم الشاعر الجاهلي المعروف زُهير بن أبي سلمى، كذلك زيد بن نفيل، وأمية بن أبي الصلت، أما بعد انبثاق فجر الإسلام فقد أصبح المسلمون يفهمون الموت على أنه "انتقال من دار الدنيا إلى دار البرزخ، انتظارًا فيها للوصول إلى الدار الآخرة"[٣].

وبعد هذه النظرات في موضوع الموت في الفكر الفلسفي القديم، أقف على إسهام الفكر الفلسفي الحديث في موضوع الموت بشكل عام وعلى (الوجودية) بشكل خاص لما لها من إسهام من الجانب النفسي حيث (الحديث عن القلق والخوف من الموت)، ومن الجانب الأنطولوجي (الذي يتعلق بمبحث الوجود إذ يعد الموت هو نهاية الوجود)[٤]. وسيكون الحديث الحديث بصورة مختصرة وقوفًا عند بعض أعلام الفكر الغربي.

ويعد ديكارت من أوائل فلاسفة عصر النهضة، الذين تناولوا الموت، والذي كان امتهن الطب وحاول من خلاله ومن خلال الطبيعة إلى تسخير كل المعطيات في قهر الموت الذي أقلقه والوقوف في وجهه[٥]، فذهب يبحث عن علاج للموت ولكن دون جدوى، فتكللت محاولاته بالفشل، فأطلق تبعًا لذلك عبارته التي فيها يقول: (أنفسنا تبقى بعد أجسامنا) "[٦] .

---

(١) غادة جميل،إشكالية الحياة والموت في شعر الحنفاء، ص٢٨.

(٢) غادة جميل،إشكالية الحياة والموت في شعر الحنفاء، ص٣١.

(٣) عبد الحي الفرماوي، الموت في الفكر الإسلامي، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩١م، دار الاعتصام، ص١٥.

(٤) إبراهيم تركي، فلسفة الموت عند الصوفية،دار الوفاء، الاسكندرية، ط١،٢٠٠٧م، ص٢٣٥.

(٥) ينظر: الموت في الفكر الغرب، ص١٢١.

(٦) جاك شورون،الموت في الفكر الغربي، ص١٣٠.

أما الفيلسوف هيجل فتأثر وهو في السن الثالثة عشرة من عمره بموت أمه الذي أثر فيه أشد الأثر، وكذلك بموت وليدته الأولى وفقيدته الوحيدة. فنظر إلى الموت بفلسفته الخاصة فهو يرى " أن الموت ما لا يستطيع الفكر أن يستوعبه في ذاته، فالتهديد بالانفصال يأتي من الداخل فنحن مرغمون على تقبله والتفكير فيه، وليس هناك طريق للالتفاف حوله– وعليه فإن هيجل يرى أن– " الحي ليس هو إلا ميت، أو أنه حي لم يمت بعد، بمعنى آخر أنه فانٍ"[١].

وكذلك الفيلسوف الألماني شوبنهاور الذي يتوافق مع المعري في تشاؤمه والذي يربطه شوبنهاور بخيبات الأمل التي لها الأثر البالغ في جلاء الرؤية وعمق النظر، بينما يظهرك التفاؤل مغفلا بعض الشيء. ويؤكد شوبنهاور أن كل فلسفته فلسفة في الموت وأنه لولا الخوف منه لما كان هناك فلسفة ولا دين، حيث أنهما يتقاسمان ذات المشروع وهو التغلب عل الحيرة الميتافيزيقية. ويربط شوبنهاور ذلك الخوف وغيره من ضروب الخوف بعبثية العالم والذي تكون نتيجته الحكم بالشقاء على الوجود الإنساني وكونه مسخر للألم والملل بالإضافة إلى عبثية وجوده وأنها بلا سبب ولا غائية. في سلسلة أسباب يحيل بعضها إلى آخر إلى مالانهاية له[٢].

وفي توافق آخر يرى شوبنهاور بأن الرغبة سبب للمعاناة ومصدر آخر للملل الملازم لعبثية العالم، حيث "البنية اللامتعينة للرغبة والمرتبطة بكون البحث اللامحدود عن اللذة يتحول إلى لامعنى، تؤدي بنا إلى الاكتفاء بالبحث المتواصل عما يمكن أن يحدد الفائدة من أفعالنا"[٣] ويؤكد بأن "منطق الرغبة إنما هو العوز واللا اشباع الدائم، فحالما يتم اشباع الرغبة، تزول وتنقطع اللذة لتفسح المجال لرغبة أخرى لما تشبع، بمعنى أنا مادمنا نشعر بالرغبة فهي علامة عدم الارتواء واللااشباع حيث يتحول الاشباع إلى اللااشباع حسب تعبير هيجل"[٤]

ومن خلال الوقوف البسيط على بعض أبرز فلاسفة الفكر الغربي، أجد من المناسب والضروري للدراسة الوقوف على المدرسة الوجودية وما أسهمت فيه في موضوع الموت. فقد اهتمت الفلسفة الوجودية بقضايا الإنسان المحورية والمهمة في حياته؛ فأَوْلَت موضوعات مثل الألم والقلق

---

(١) الآلوسي، الموت والعبقرية، ص٣٣.

(٢) لوك فيري، أجمل قصة في تاريخ الفلسفة، ت:محمود بن جماعة ،دار التنوير للنشر، لبنان،٢٠١٥م، ص٢٦٤.

(٣) لوك فيري، أجمل قصة في تاريخ الفلسفة، ص٢٦٩.

(٤) لوك فيري، أجمل قصة في تاريخ الفلسفة، ص٢٧٠.

والموت اهتمامها، فالوجودية تهتم في (فلسفة الحياة) وتعدها إحدى روافدها. لكن مع العلم أن الوجودية تهتم بالإنسان في فرديته وليست معنية بالإنسان عامة، وللتعرف أكثر على إسهامات وآراء أصحاب المذهب الوجودي، نقف بشيء من التفصيل على علمين من أعلام الوجودية في النصف الأول من القرن العشرين الميلادي هما مارتن هيدجر، وجان بول سارتر.

هؤلاء الفلاسفة يعلنون انتسابهم إلى الفيلسوف سرن كيركجور الذي يُعد فيلسوفا وجوديا مؤثرا في القرن العشرين، والذي يرى " أن حقيقة موت الشخص تعد حقيقة شخصية؛ لأنها تعتمد على حقيقة وجود الشخص ذاته، الذي يكتشف أنه سوف يموت عاجلا أو آجلا، ويرى- كذلك- أن وجود الإنسان مقارنة بالخلود والوجود المطلق هو وجود تافه يقترب كثيرا من العدم، وهذا الوجود ليس له معنى، فكثيرا ما يشغل الناس أنفسهم بتفاهات وصغائر لا جدوى منها"[١].

والمشكلة الفلسفية عند كيركجور ليست هي الموت، بل المشكلة الحقة- لديه- هي: (أنى أنا أموت)[٢]، ولا ينفصل الموت- لدى كيركجور- عن الخطيئة والقلق، فالشعور بالخطيئة- لديه- يؤدي إلى الشعور بالقلق، القلق بمعناه السيكولوجي والديني والفلسفي[٣]، فالموت إذن جزء من الوجود، وحقيقة فيه، يشبه بذلك أمورا كثيرة في الحياة، ولعل رؤية كيركجور للموت بهذه الصورة تعكس نوع فلسفته، التي أثرت في الوجوديين بعده؛ لأنها تعد خلفية معنوية اعتمد عليها الفلاسفة الآخرون في رؤيتهم للوجود وما فيه من أشياء، جعلت أي باحث في تاريخ الفلسفة الوجودية لا يهمل اسم كيركجور في بحثه.

ولمارتن هيدجر (١٨٩٩-١٩٧٦م) رؤية خاصة للموت؛ فهو يرى أن لا وجود حقيقي للإنسان إلا في مواجهة الموت. انطلاقًا من فلسفة الظاهريات التي بناها هُسرل القائمة على أساس فكرة المبادلة بين الذات والموضوع، " فلا وجود للذات إلا من حيث كونها محيلة إلى موضوع"[٤]. فالموت عنده عنصر وجوهر أساسي في الوجود، فمتى ما كان هناك وجود يكون هناك موت

---

(١) أ.م. بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة: د.عزت قرني، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، ص٢١١. وينظر أيضا في نفس هذا المعنى: اللزوميات، ج١، ص٤٢.

(٢)إيهاب الخراط، سورين كيركجارد والطب النفسي الوجودي، مجلة الإنسان والتطور، سبتمبر١٩٨٨.

(٣)إمام عبد الفتاح إمام، كيركجور رائد الوجودية- حياته ومؤلفاته، ج١،ص٣٣.

(٤) للاستزادة من هذا الموضوع ينظر: الموت والعبقرية، د. عبد الرحمن بدوي، ص٤٤.

بالضرورة؛ لأن الوجود- لديه- هو وجود للفناء أو الموت، فبمجرد ولادة الإنسان يكون جاهزًا للموت؛ لأن الموت أسلوب في الوجود لا ينفصل عن حياة الموجود البشري أي الإنسان[١].

مما سبق يتضح أن فلسفة هيدجر بصفة خاصة، والفلسفة الوجودية بصفة عامة تميزت في هذا الجانب، وهو البحث والتأمل في المشكلات المصيرية للإنسان ووجوده.

أما جان بول سارتر فقد جعل الموت "خارج نطاق الإنسان، وبأنه حادث غير ضروري، لا تستطيع الذات أو الوجود من أجل ذاته أن تنتظره أو تحققه، أو تقذف بنفسها نحوه، فهو واقعة صرخة كالولادة، تأتينا من الخارج، وتغيرنا من الخارج، وإن الموت ليس هو السبب في تناهي الإنسان، بل الوجود الإنساني متناهٍ بطبعه **وأن** الإنسان حتى لو أصبح خالدًا سيبقى متناهيًا من الناحية الوجودية[٢].

وسارتر في كتابه (الوجود والعدم) يشير إلى ملاحظات مفادها، " أن الموت يُنظر إليه عادةً على أنه نوع من الحدود، ومن طبيعة الحدود أن تتجه اتجاهين، أحدهما للخارج نحو المجهول الغريب، والآخر للداخل المعروف والمألوف، لكن سارتر يرى أن استعادة الحدود هي استعارة خاطئة؛ لأن الموت دائمًا لا معنى له سواء نظرنا إليه من الخارج أو من الداخل، والحياة على وجه التحديد، في رأي سارتر هي الحرية"[٣]. فالموت عند سارتر هو ما يسلب الحياة من كل مغزى![٤].

ولا تقف فلسفة سارتر عند هذا الحد بل يرى عبثية الوجود، فيقول:" إن وجودي عبث، ووجودي مع الآخرين عبث، وأنا موجود لذاتي وموجود أيضًا للآخرين، وقد أفعل شيئًا فلا أحس تلقاءه بشيء"[٥]، وعبثية الوجود- لدى سارتر- تجعله يرى الموت رؤية خاصة؛ فالموت- لديه- يقيد إلى حد كبير حريتنا، والحرية في كل شيء إلا في الموت؛ حيث يقول:" إنني لست حرا في أن أموت، وإنما أنا فانٍ حر"[٦].

---

(١) أشرف ناجح إبراهيم، فلسفة الموت في فكر مارتن هيدجر ضمن المكتبة الإلكترونية .

(٢) سيمون دي فوار ومشكلة الموت، نهاد التكرلي، مجلة الأديب، ع٧، السنة الثانية عشر، ١٩٥٣: ٣٦.

(٣)الآلوسي، الموت والعبقرية، ص٣٥.

(٤) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص٢٥٩.

(٥) عبد المنعم الحنفي، الوجودية في حياة سارتر وفلسفته، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص١٠٤.

(٦) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص٢٦٤.

وعلى الرغم من عدم حريتنا في الموت إلا أن سارتر يرى للموت "جوانب إيجابية، منها أنه يكشف النقاب عن حريتنا، وهذه هي وظيفته الأولى، بل إن المرء قد يتجاوز ذلك فيذهب إلى القول بأن الموت لا يحقق فحسب الكشف عن الحرية بل يحرر الإنسان بالفعل من عبء الوجود"[١]، ورأي سارتر في الموت يختلف عن رأي مارتن هيدجر، والاختلاف حول مفهوم "إمكانية الموت" حيث يتحول هذا المفهوم إلى نوع من "الموت للأنطولوجيا" عند سارتر، الذي يعتبره انعداما لجميع إمكانيات الوعي.

أما لدى هيدجر، فيتحول المفهوم إلى "أنطولوجيا عن الموت"؛ بحيث يرى أن الوجود للموت إمكانية تخص الموجود الإنساني[٢]، فكلا الفيلسوفين له رؤية خاصة تجاه الموت، ويكمل سارتر رأيه في الموت حيث يراه نسيجًا متضمنًا في وجود الذات، ولا داعي للخوف من الموت؛ لأنه عنصر من عناصر الحياة، فوجب على الإنسان أن يعمل جاهدًا من أجل أن يعيش من خلال قدرته على الاختيار، ورغبته في التحرر من جميع القيود التي يفرضها الدين والتقاليد"[٣]، وهذا التحرر جعل فلسفة سارتر لها طابعها الخاص الذي يدعو للحرية والمسئولية وهما من أهم السمات في تفكير سارتر الفلسفي.

مما سبق يتضح أن الفلاسفة الوجوديين- الذيم سبق ذكرهم- اهتموا بالموت باعتباره عنصرًا رئيسًا في فلسفة كل واحد فيهم بحيث أدلى كل فيلسوف بدلوه في قضية الموت، ولكن رؤية كل فيلسوف للموت اختلفت فيما بينهم، حتى إن الإنسان نفسه الذي يموت، لم يتفقوا على تحديد كنهه، فالإنسان- لدى هيدجر- كائن قلق، والقلق- هنا- قلق وجودي، واتفق معه كيركجور، ولكن الأخير أضاف للقلق عنصرًا آخر وهو الاكتئاب، ورأى اليأس في صور ثلاث، تختلف حدته تبعًا لكل صورة من الصور الثلاث. أما سارتر فقد رأى أن الآخر هو المشكلة؛ يهدد الذات الإنسانية بأشياء سلبية، منها الخوف والقهر، مما جعل الآخر هو المشكلة المحورية في فلسفة سارتر الذي قال في إحدى مسرحياته الشهيرة (الجلسة المغلقة) مقولته المعروفة (الجحيم هو الآخرون). وهكذا يبقى الموت أشمل وأقوى ظاهرة عرفها الأحياء كمأساة إنسانية كبرى.

---

(١) جاك شورون،الموت في الفكر الغربي، ص٢٧٠.

(٢) مجموعة باحثين: (جان بول سارتر، رؤى وقراءات)، المجلس الأعلى للثقافة، بمناسبة الاحتفال بمرور مئة عام على مولد سارتر، وكتبت المقال الباحثة: صفاء عبد السلام ضمن ورقة بحثية بعنوان (موت الإمكانية وإمكانية الموت- دراسة مقارنة في أنطولوجيا الموت بين هيدجر وسارتر).

(٣) السابق، ص ٨٩.

ولأن الشعر من أجمل الوسائل التي يستطيع الإنسان أن يبث بها قلقه، فقد جاء متصلاً بكل ما يشغل ذهن الإنسان ولاسيما الموت، ف"موضوع الموت لصيق بالشعر أكثر من أي شكل فني آخر، فقد نظم الشعراء منذ أقدم العصور الأدبية قصائد تعبر عن رهبتهم للموت أو تفكيرهم فيه، أو إحساسهم بقدومه"(١).

و قد احتلت مشكلة الموت وما بعده مساحة كبيرة في أدب أبي العلاء المعري شعره ونثره- وأكثر من البحث والتنقيب عن هذه المشكلة، فنراه مثلا ينظر إلى الموت بوصفه" وسيلة للخلاص أو التحرر من ربقة الحياة؛ فعن طريقه يستطيع الإنسان أن يحصل على الأمان المفتقد في دنيا البشر"(٢).ويبدو أن مرارة الحياة وكراهية المعري لها، هي التي دفعته إلى تفضيل الموت على الحياة؛ لأن أبا العلاء اعتبر الحياة مأساة كبرى؛ لما يكابده الإنسان فيها من مشقة وعناد يتعرض فيها للعذاب، ولذلك فقد اعتبر الشاعر الموت، هو الراحة الكبرى من هذا الشقاء.

واللافت للنظر أن أبا العلاء المعري حين نظر إلى الموت لم يفكر في كنهه؛ بل بدأ الوعي به مع وعيه في الحياة، حتى صار الموت والحياة وجودًا كليًا وعته الذات الإنسانية وعيًا يقينيًا لكونه حاضرًا في فضاء الدهر، وجبرية الذات، وهو بذلك يرى الموت من خلال ذاته، لا من خلال تجارب الأخرين، وهذا يتفق مع ما طرحه كيركجور في مفهومه للوجود الإنساني؛ إذ كان مشغولًا بأن يدرك الإنسان "أهمية هذه الحقيقة فيما يتعلق به هو نفسه ذلك الكائن الإنساني الفرد المتعين"(٣).

بعد الحديث عن مفهوم الحياة والموت وقد سبقه الحديث عن الشعرية، بقي لنا في ختام هذا التمهيد أن نشير إلى مسألة تضافرهما وماهي العلاقة التي تربط بين اللغة والفلسفة أو بشكل أدق بين الفلسفة والشعر؟

تعمل الفلسفة وكذلك الشعر على نقض الاعتقادات المرتبطة بالدلالة وزعزعة الفكرة القاضية بوجود نوع من الشفافية بين قول ما وغرض ما ، يعمل كل منهما وفق منهجه أو طريقته الخاصة بغية نقض ذلك

---

(١) طلعت عبد العزيز أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ص٢٤.

(٢) عبد القادر زيدان، قضايا العصر في أدب أبي العلاء: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٦م، ص٣٤٩.

(٣) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص٢٥٣، ٢٥٤.

الاعتقاد وبنائه بشكل مغاير[١] ويؤكد ذلك برغسون في قوله " بأن الفيلسوف لا ينطلق من أفكار موجودة قبلا، ويمكننا على الأكثر أن نقول إنه يتوصل إليها وحين يدركها تتحول الفكرة التي تتوالى مع تحرك ذهنه من خلال اكتسابها حياة جديدة أسوة بالكلمة التي تتخذ معناها من سياق الجملة التي ترد فيها عن ما كانت عليه خارج العصف الذهني"[٢]

ويتضافر الشعر والفلسفة للكشف عن عمق الأشياء ويتمم عملهما عمل بعض ، فهما يؤسسان معا فضاءنا الروحي، وهو ما أشار إليه نيتشه في دعوته" إنه لمن الضروري ألا نوغل في الفكر وننسى الوجدان الذي يمثله جانب الأدب والشعر، فلا بد من العودة إلى ما يعتمل في أنفسنا من عناصر بدائية للارتشاف من نبع العاطفة"[٣] وقد بين هيدجر في كتابه ضرورة تضافرهما بقوله" أن يكون قول شعري ما قادراً في الحقيقة أن يشكل نتاج فكر ما، هو ذا ما بقي علينا أن نتعلمه"[٤] فكما ذكر في كتاب آخر " مايدوم يؤسسه الشعراء"[٥]

و تعاضدهما يشكل عملية جذب من نوع خاص وقد يحدث بأن يصبح أكثر شخص عاقل بيننا مهووسا بالإيقاع ولو كان السبب الكامن من وراء ذلك يتجلى في أنه يشهر بأن الفكرة تبدو صحيحة أكثر لمجرد أنها تتخذ شكلا بحريا مهما كان ضئيلا وهذا ما أكده نيتشه، فبعض الفلسفة تستوجب إرهاف السمع، إذ ينبغي الاصغاء إليها بقدر ما تنبغي قراءتها كما يتعين تصورها بقدر مايتعين الاستماع إليها [٦] ، فما يحرك متعة الفهم إنما هو نبضات الصور واندفاعاتها، فأن نفكر بواسطة الصور مثلما يميل الشاعر إلى فعله، لا يعني أن نجمع الأيقونات وأن نسلسل الصور الفوتوغرافية، بل يعني أن نفهم مجددا من خلال الصور قدرتها التخيلية[٧] .

و الأشكال المنجزة في النظام الشعري تشاطر نظيرته في الفكر من حيث وصفها أشكالا خيالية وقدرتها المحفزة وتأخرها في الظهور مما يكسبها تلك القوة المشوقة والجاذبة وقدرتها على النفاذ. لقد استمر حضور

---

(١) كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، ت: ريتا خاطر،المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط١ ،٢٠١٣،ص٣٩.

(٢) دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، ص٥٩.

(٣) دوميه،جنوح الفلاسفة الشعري، ص٨.

(٤) دوميه،جنوح الفلاسفة الشعري، ص٢٨١

(٥) مارتن هيدجر، إنشاد المنادى، ت: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط١، ١٩٩٤، ص٥٣

(٦) دوميه،جنوح الفلاسفة الشعري، ص٦٥.

(٧) دوميه،جنوح الفلاسفة الشعري، ص٩٩.

الشعر مع الفلسفة منذ بدايتها، فقد كان أفلاطون شاعراً من حيث أسلوب كتاباته وابتكاراته وكذلك المحدثين أمثال ديكارت وباسكال الذي أصبح شبه مجنون في أيامه الأخيرة من فرط الخيال[١] .

يقول لامارتين في كتابه (موت سقراط) " إن الميتافيزيقا والشعر هما صنوان أو بالأحرى هما وجهان لعملة واحدة، باعتبار أن الأولى تمثل المثال الأعلى المؤاتي على صعيد الفكر، في حين يعد الثاني بمثابة المثال الأعلى المؤاتي على صعيد التعبير وليست الفلسفة الجليلة والشعر الوقور إلا حالتي كشف خاطفتين نادراً ما تقطعان رتابة القرون الكئيبة"[٢].

(١) دوميه،جنوح الفلاسفة الشعري، ص٢١٨

(٢) دوميه،جنوح الفلاسفة الشعري، ص٢٢٠

الفصل الأول

المستوى الصوتي

- **المبحث الأول : الإيقاع اللفظي.**
- **المبحث الثاني : الإيقاع العروضي.**
- **المبحث الثالث : الإيقاع الصوتي و الرؤية الفلسفية للحياة والموت.**

الفصل الأول

المستوى الصوتي

إن اللغة في حقيقتها ما هي إلا أصوات أو مقاطع صوتية، فالصوت هو البنية الأساسية لأي لغة من اللغات كما أنه المادة الخام لإنتاج الكلام، هذا وتعد الدراسة الصوتية أول خطوة في أي دراسة لغوية؛ ذلك لأنها تتناول أصغر وحدات اللغة وهو الصوت مما يعني أن الدراسة الصوتية أصبحت علما قائما بذاته له ضوابط وقوانين معينة ويخضع لمنهج محدد، وربما يظهر مفهومه جليًّا في تعريف رمضان عبد التواب له بأنه: " الدراسة العلمية للصوت الإنساني من ناحية وصف مخارجه وكيفية حدوثه وصفاته المختلفة التي يتميز بها عن الأصوات الأخرى، كما يدرس القوانين الصوتية التي تخضع الأصوات في تأثيرها بعضها ببعض عند تركيبها في الكلمات أو الجمل[١].

فمن هذا التعريف يتبين أن علم الأصوات ينقسم إلى قسمين مختلفين، فالشق الأول من هذا العلم يهتم بالدراسة العلمية الموضوعية للصوت الإنساني، إذ يحدد مخارج الأصوات وكيفية حدوثها وبيان صفاتها المميزة لها عن غيرها وهذا ما يُطلق عليه مصطلح "الفونتيك" أي علم الأصوات أو الصوتيات ، وأما الشق الآخر من هذا العلم فهو الذي يعنى بدراسة وظائف الأصوات في المعنى اللغوي أو بعبارة أخرى الدور الذي يلعبه الصوت داخل التركيب أو السياق وقد أُطلق عليه " علم الأصوات الوظيفي" الذي يتناول أصوات اللغة باعتبارها عناصر حاملة لوظيفة لغوية معينة ، فهو لايهتم بالخصائص النطقية والسمعية للأصوات؛ لأنه يعتبرها مجرد وسيلة وليست غاية لتحديد دور الصوت اللغوي في عملية التبليغ ومدى تأثيره على المتلقي "[٢].

والدراسات التي تناولت الإيقاع الصوتي تحاول الكشف عن الارتباط الوثيق بين أصوات الكلمة ومعانيها، وقدرة الأصوات على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها؛ لأن الشاعر في انتقاء

---

(١) رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط٣، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٣.

(٢) محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، الدار المصرية السعودية، القاهرة ، ٢٠٠٦م، ص٤٢

ألفاظ قصيدته التي ينظمها لا يتعامل معها تعاملًا اعتباطيًّا، بل يسعى إلى أن يكشف الخواص الحسيّة لأصوات الكلمات وينتقيها انتقاءً تنسجم ورؤيته الفكرية والشعورية.

ويهدف هذا الفصل إلى كشف البنى التعبيرية التي ينهض بها التشكيل الصوتي في نص المعري، فالشعر كما يراه كوهن "نَظْمٌ لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، إذ أنه بنية صوتية دلالية"(١)، كما أن تحريك اللغة واستنطاقها يتطلب في وقت واحد، انتباه مرسِل الرسالة إلى "نوعين من الوسائل البلاغية: هما وسائل التشكيل الصوتي ووسائل التشكيل الدلالي"(٢)، فلا يمكن لكلمة أن تحمل صوتًا وتُفرغ من معنى، ولا أن تُشحن بمعنى دون أن ينغّمها صوت.

وبناء عليه سيتناول الباحث ثلاثة محاور من الدراسة الصوتية وهي: الإيقاع اللفظي، والإيقاع الموسيقي (العروضي)، والإيقاع الصوتي.

(١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، صـ ٥٢.

(٢) سعيد الغانمي، أقنعة النص- قراءة نقدية في الأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩١م، صـ ٩٩.

المبحث الأول

الإيقاع اللفظي

تعتمد الصياغة الكلية للقصيدة دائمًا على اللفظ، فهو الوسيلة المتاحة للشاعر لتشكيل آفاق تجربته الشعرية، وهو أقدر وسيلة تحدد طبيعة نفسه وكنه أفكاره ونوع تصوراته، ولهذا حينما يتبنى الشاعر في قصيدته نوعًا من الألفاظ، فإن هذه الألفاظ تحدد بالضرورة شخصية الشاعر وأفكاره وتعبر عن حقيقة مشاعره وعاطفته.

ويحمل اللفظ في القصيدة الشعرية دائمًا طاقة تعبيرية عاطفية وحسية تنتمي إلى أفكار الشاعر ووجدانه، فالشاعر الذي يمر بتجربة ما يُحسن اختيار الكلمة المعبرة، فتصبح اللغة أداة طيعة لإيقاع شعوره، بحيث نرى في لغة الموضوع المعالج جانبًا يتصل اتصالًا حميمًا بتجربته النفسية، " ففي المرض يأتي الشاعر بالألفاظ المعبرة عن الألم والإعياء والإنهاك والعناء. وفي القلق تتوتر كلماته وتصبح قِطَعًا من روحه القلقة، وفي الحب تفيض ألفاظه بالعشق والشوق والوله والصبابة، وفي الحزن يسيل من ألفاظه الأنين والشعور بالوحدة واليأس والتمزق وحينما تسود الحياة أمام ناظريه تصبح ألفاظه قاتمة سوداء"(١).

ولذلك فإن النقاد يرون أن الشاعر كلما كان أصيلًا: "كانت ألفاظه تنضح بالقيم، وتتقطر من ألفاظه الموسيقى، والمعنى والذاكرة والبساطة والزخرفة والصورة والفكرة والقوة الدرامية والتركيز الغنائي والعبارة الصريحة والكناية واللون والضوء والقوة....ونحن نقوّم القصيدة بالقدر الذي نحس فيه بصوت الشاعر الخاص وهو يُخرج الألفاظ مَخرجًا يجعلُ اللغةَ معبرةً عن حقيقة نفسه في اللحظة التي يكتبها فيها...." (٢).

ولعل من أبرز السمات التي تسترعي نظر القارئ وتلفت انتباهه في شعر أبي العلاء؛ ذلك الاحتفاء الهائل بموسيقى الألفاظ، حيث يتجلى ذلك من خلال بناء العلاقات بينها،

---

(١) طلعت أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث-دراسة فنية، القاهرة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م، صـ٣٦٧.

(٢) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: د. مُحَمَّد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت سنة١٩٦١م، صـ٩١.

وإظهار وشائج القربى وأوجه التماثل أو الافتراق بينها، هذا من جانب، ومن جانب آخر، الحرص على إبراز الجرس الصوتي لها في النسيج الشعري وهو ما سنوضحه في الآتي:

أولاً:- التكرار

يلعب التكرار دورا إيجابيا في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة؛ وهو سمة أسلوبية عند العرب يقصدون به معاني شتى تتنوع باختلاف السياقات وتعددها، لذلك كان "من سنن العرب التكرير، والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[(١)].ويقصد به إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف؛ وذلك " لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة"[(٢)]، فضلا عن ذلك التردد الموسيقي الذي ينشأ من تعانق حروف الكلمات وتكرارها مرارا في فترة زمنية وجيزة.

وبالإضافة لوظائف التكرار الصوتية هناك وظائف دلالية وأخرى نفسية، كما يعد لونًا من ألوان التنبيه الفني التي يمكن رصدها من خلال الخصائص التركيبية لبعض الصيغ، " وأهمها التأكيد سواء أكان التكرار في اللفظ والمعنى أم كان في المعنى دون اللفظ"[(٣)]، كما أن "التكرار جزء من الهندسة العاطفية للعبارة في تنظيم الكلمات على أساس عاطفي من أي نوع كان"[(٤)].

وانطلاقًا من أن الشعر ليس رجوعًا كاملاً، إذ لو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى[(٥)]،" ولو كان رجوعًا لتعارض مع أدبية الشعر التي تقتضي أن كل عمل أدبي هو سلسلة من الأصوات ينبعث عنها معنى"[(٦)]، فالتكرار إن لم تتنوع أنماطه وأشكاله فقدَ قيمه الصوتية

---

(١)ابن فارس،أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م.ص١٧٧.

(٢) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣٠.

(٣) مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، سلسلة أدبيات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، صـ٢٢٠-٢٢١.

(٤) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠١٠م، صـ٢٤٣.

(٥) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس،١٩٨٢م، صـ ٨٦.

(٦) أوستن وارين وينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢م، صـ٢٠٥.

والجمالية، وصار نظامًا بنائيًا جافًا خاليًا من الوظائف التي ينبض بها النص، وبناء على ذلك فإن "الخطاب يكرر كلا أو جزءًا نفس الصورة الصوتية"[١]، والكل أو الجزء المكرر يحدده سياق النص وإيقاع الكلمة.

ويعد التكرار من أهم خصائص الشعر؛ لإسهامه في إعطاء جزء من الكلام أهمية أكثر من غيره من أجزاء الكلام، فحين يكرر الشاعر اسمًا أو فعلاً فإنه " يتجاوز من خلاله حدود المألوف، وهذا شكل من أشكال الانزياح أو الانحراف الذي يعطي النص شعريته ويبرز جوهره، بوصفه عملاً إبداعيًا يتجاوز اللغة العادية إلى لغة مجازية تضع المبدع والنص أمام إشكالية التأويل بتعدد الاحتمالات والمعاني"[٢]، فتكرار كلمة بعينها متواتر في دالية السقط مع تنوع في نمط التكرار حيث نجد تكرارًا مطابقًا في الأبيات[٣]:

صَـــاحِ هَـــذِي قُبُـــورُنا تَمْـــلأ الرُّحْـــ ... ـــبَ فـأينَ القُبُـورُ مِـنْ عَهـدِ عـادِ

وَدَفِـــينٍ عَلـــى بَقـــايا دَفِيـــنٍ ... فِي طَويـــلِ الأزْمـــانِ وَالآباءِ

رُبّ لَحْـــدٍ قَـــدْ صَـــارَ لَحْـــدًا مـــرارا ... ضَـاحِكٍ مِـنْ تَزَاحُـمِ الأضْـدادِ

أسَـــفٌ غَيْـــرُ نافِـــعٍ وَاجْتِهـــادٌ ... لا يـــؤدّي إلى غَنَـــاءِ اجْتِهـــادِ

وَانْتَهَـــى اليـــأسُ مِنـــكَ وَاستشـــعَرَ الوَجْـــ ... ـــدُ بأنْ لا مَعـــادَ حتـــى المعـــادِ

فَعَزيـــزٌ عَلـــيّ خَلْـــطُ اللّيالـــي ... رِمَّ أقـــدامِكُمْ بِـــرِمّ الهَـــوَادي

واللّبيـــبُ اللّبيـــبُ مَـــنْ لَيـــسَ يَغْـــترْ ... رُ بِكُـــوْنٍ مَصيـــرُهُ للفَســـادِ

فقد تكررت كلمة (القبور) في البيت الأول، وكلمة (دفين) في البيت الثاني، وكلمة (لحد) في البيت الثالث، وكلمة (اجتهاد) في البيت الرابع، وكلمة (معاد) في البيت الخامس، وكلمة (رم) في البيت السادس، وكلمة (لبيب) في البيت الأخير في القصيدة، ومن الواضح ارتباط هذه الكلمات المكررة جميعًا بالدلالة العامة أي- حتمية الموت ولا جدوى الحياة-، فالتكرار فضلاً عن جرسه في السمع يلفت الذهن إلى كلمة يرتكز عليها المدلول، "إذ تعبر كلمة رئيسية

(١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، صـ ٥٢-٥٣.

(٢) نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، صـ١٠٧.

(٣) شروح سقط الزند، ق٣/٩٧١-٩٩٣.

تتكرر في النص عن جوهر التوتر كما تعبر عن فضاء النص العام"[1] وتكرار الكلمة حين يكون مطابقًا (ودفين) ، فإن ثمة تماهيًا أو تشابهًا يظهر في سطح النص يعكس إيحاء داخليًا في المضمون الفكري المراد من خلال فاعلية التأكيد التي ينهض بها هذا التشكيل الشعري، أما حين يختلف الموقع الإعرابي للكلمة المكررة فإن التطابق ينتفي محدثًا خلخلة واضحة في دلالة النص، فثمة فارق بين (لحد ولحدا) لأن (لحد) مجرورة بحرف جر زائد (ربَّ) أما (لحدا) الثانية منصوبة مع استتار اسم صار، أو لنقل تعمد الشاعر تغييب الاسم ثم إلحاقه بكلمة (مرارا) مع مجيء الشطر الثاني مؤكدًا لما ذهبنا إليه من افتراق دلالة اللحدين (ضاحك من تزاحم الأضداد)، فوجود (الأضداد) يعني أن ثمة فارقاً بين (لحد) الأولى و (لحدا) الثانية؛ لأن اللحد لا يكون خاويًا، ولا يسمى لحدا إلا إذا احتوى ملحودًا، وبما أن الكائنات متباينة فلابد أن يتبعها تباين في اللحود شكلاً ومحتوى، فضلاً عن أن حركة الكسر في (لحدٍ) تعطي نَفَسًا قصيرًا يوحي بالتوقف، أما الفتحة في (لحدًا) فهي نَفَسٌ مفتوح يوحي باستمرار صيرورة اللحود وتراكمها على بعضها تبعًا لتواتر حدث الموت بين الكائنات.

وقد ينقلب المدلول في الكلمة المكررة إلى ضده في الكلمة الأولى، إذا ما أُضيف إلى كلمة أخرى كما في الأبيات[2]:

وشَبِيهٌ صَوْتُ النّعيّ إذا قِيـ ... ـسَ بِصَوْتِ البَشيرِ في كلّ نادِ
إنّ حُزْناً في ساعةِ المَوْتِ أضْعَا ... فُ سُرُورٍ في ساعَةِ المِيلادِ
إنّما يُنْقَلُونَ مِنْ دارِ أعْمـ ... ـلٍ إلى دارِ شِقْوَةٍ أو رَشَادِ

ففي (صوت النعي/ صوت البشير) و(ساعة الموت/ ساعة الميلاد) و(دار أعمال/ دار شقوة) هنالك مبدأ ينسجم مع مبدأ الشاعر في العزلة والانفراد، فالمفردة تنقلب إلى ضدها إذا ما أُضيفت إلى أخرى؛ لذا آثر أن ينفرد على أن يضاف إلى الآخر، وفي مثل هذا النمط من التكرار يقتصر التماثل على الجانب الصوتي مع حدوث افتراق دلالي مما يخلق تنوّعًا إيقاعيًا في مسار القصيدة.

---

(١) نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، ص١٠٧.

(٢) شروح سقط الزند، ق٣/٩٧١-٩٩٣.

هذه الظاهرة الأسلوبية قد وردت عند أبي العلاء المعري وشكّلت إحدى لبنات رؤيته للحياة والموت، وتكرار لفظ بعينه إنما ينظر إليه باعتباره تكثيفا لدلالة ما، وذلك بما يتيحه للشاعر من إعادة إنتاج المعاني الشعرية في ضوء السياق اللغوي والنفسي. ولذلك أفرز تكرار اللفظ عند أبي العلاء المعري دلالات شعرية انبثقت من السياق وأعطته تجديدا ملموسا في المضمون على نحو يبرز رؤيته الشعرية والفلسفية للحياة والموت؛ وذلك كقوله:

واللبيبُ اللبيبُ مَن ليس يَغْتَرّ بِكَوْنٍ مَصيرُهُ للفَسادِ(١)

إذ كرر الشاعر–من خلال التوكيد– كلمة "اللبيب" مرتين في صدر الشطر الأول، وجعل التكرار في موضع الابتداء ليدل دلالةً قاطعة على ابتداء نقصان العمر بابتداء ميلاد المرء، لذا فقد أدى التكرار وظيفةً دلاليةً جامعةً لمعاني الشمول والإحاطة، وذلك من خلال إثارته لتلك الثنائية الضدية بين الموت والحياة، بين الميلاد والفناء. من هنا كان التكرار منبّهًا للراقدين، وموقظًا للغافلين، ومحذرًا للمغترّين الذين يُخدعون بآمال الخلود في هذا الكون الذي مآله الفساد. كما جاء في قوله:

أَدَراكَ دهرُكَ عن تُقاكَ بِجَهدِه فَدَراكِ مِن قبلِ الفَواتِ دَراكِ(٢)
دَراكِ(٢)

إذ كرر الشاعر مادة "دراك" مرتين في الشطر الثاني، وما ذاك إلا لدلالة تعكس حرص الدهر على دفع المرء عن التقوى والإيمان، الأمر الذي رمز إليه الشاعر بقوله: "أدراك" في صدر الشطر الأول، وما يشير إليه من معاني الدفع والشدة؛ لأن الدهر لا يزال مستمرا في النيل من المرء و دفعه إلى طرق الهلاك، لذا جاء الأمر محذرا إياه من الوقوع في براثنه.

ولأن الدهر يسعى إلى قلب حال المرء وتغيير مساره كما يرى أبو العلاء، فقد كان أصل الفعل "أدراك": "درأك" أي دفعك، فخفف وأدخَلَ عليه الهمزة ليدل على التوبيخ،

(١) شروح سقط الزند، ج٣، ص١٠٠٥.

(٢) اللزوميات، ج٢، ص٣٧٤.

وكذلك "دراك" أمر بالإدراك بمعنى أدرك وتنبه. ومن هنا استدعى التكرار معنى المواظبة على فعل الطاعات، وتكثيف الطاقات للثبات على دروب المجاهدة.

وقد أكد ذلك مجيء مادة "أدراك" المتعلقة بالدهر مرة واحدة في صدر الشطر الأول، ومجيء "دراك" في صدر الشطر الثاني وآخره، وذلك بنسبة [١: ٢]، وكان المرء يجب أن يحاط بالحذر وأن يحرص على الطاعات، كما أحيط الشطر الثاني بالمادتين في صدره وعجزه.

كذلك دلت الفاء وما فيها من إيحاءات الوهن والرقة في قوله: "فدراك" في صدر الشطر الثاني على ضرورة الإسراع في العودة إلى طريق التقوى رغم معوقات الدهر، فالندم السريع على المعصية سرعان ما يفتح باب التوبة، وذلك بخلاف سير المرء طويلا في سُبل الشيطان وما يتبع ذلك من استصغار الكبائر واستحلال الموبقات، ومن ثمّ تصعب عودته إلى طريق الهدى والرشاد.

وتتجلى القيمة الإيقاعية في التكرار اللفظي بحيث تعلو حدّتها وتزداد جرعتها الموسيقية فتطغى على القيمة المعنوية المتوخاة منه في قوله[١]:

إن مازت الناسَ أخلاقٌ يُعاشُ بِها فإنَّهم عِندَ سُوءِ الطَّبْعِ أَسْواءُ

أو كانَ كلُّ بني حواءَ يُشْبهُنِي فبئس ما ولدتْ للخلقِ حواءُ

فقد كان يُغني — في غير الإبداع الشعري- الضمير المستتر عن الاسم الظاهر كما في (فبئس ما ولدت) وفيها ضمير مستتر تقديره "هي" يعود على الاسم الظاهر السابق له (حواء)، غير أن الغاية الإيقاعية هي المتوخاة أولا من التكرار، بما تحمل من ثراء موسيقي، ثم تأتي القيمة المعنوية آخرًا بعده.

من خلال ما سبق يتضح أن التكرار عند أبي العلاء المعري قد أكسب المعنى عمقا ودلالة؛ وذلك بما أضفاه من إثراء للمعنى والدلالة و إيحاءاته النفسية أَثْرت السياق ومنحته تجددًا وتميزًا.

ثانياً: الجناس

---

(١) اللزوميات، ج١، ص ٦٠

الجناس " بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ" [١] ويقصد به "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها"[٢]. و"سُميَّ جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة"[٣].

وتكمن بلاغته في قول عبد القاهر الجرجاني: "أما التجانس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعا حميدا؛ ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرميً بعيدا"[٤] .

وقد تناول المعري الجناس ووظفه في خلق علاقات تثري النص وتضيف إليه شيئا من التصور الجمالي والصوتي، ومن ذلك قوله:

وأقـــرب لمـــن كـــان في غبطـــة بلقيـــا المُـــنى مـــن لقـــاء المَـــنَى
ينـــافي ابـــن آدم حـــالَ الغُصُـــون فهاتيـــك أجنـــت و هـــذا جَـــنَى[٥]

يتوزع الجناس على مستوى البيتين، حيث كان في البيت الأول بين"المنى" جمع أمنيات و "المنى" جمع منايا، وجاء في البيت الثاني بين "أجنت" بمعنى أثمرت و "جنى" بمعنى ارتكب جرمًا، إذ يغدو الموت أكثر قربا وقبولاً لدى الإنسان البائس الحزين العاجز عن تحقيق أبسط أمنيات الحياة. وفي البيت الثاني تفصح المجانسة الضدية عن الشر المتلبس داخل النفس الإنسانية وتعرضه بأسلوب يدعو للإصغاء والتفاعل، بعد مقابلته بالغصون اليانعة الرامزة للخير والمودة و العطاء. فهو ربطٌ على مستوى الصوت والدلالة.

---

(١)الخطيب القزويني،جلال الدين مُحَمَّد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.ص٤٣١.

(٢)ابن المعتز، عبد الله بن مُحَمَّد المعتز بالله بن المنوكل، كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م،ص٢٥.

(٣)علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٣.

(٤) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م، ص٧.

(٥)اللزوميات، ج١، ص٩٨

وهذا ما بيّنه كمال أبوديب في كتابه (في الشعرية) وذكره من حيث إن "الشعرية خصيصة علائقية، تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلًّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا، لكنه في السياق الذي فيه تنشأ هذه العلاقات في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها..." (١)

ويقول أيضًا:

بِنــتُ عــن الــدنيا ولا بِنــتَ لي فيهــا ولا عــرسٌ ولا أخــتُ(٢)

إذ جانس الشاعر بين الفعل "بِنْتُ" الذي صدر به الشطر الأول؛ والاسم "بنتَ" الذي جاء بعد لا النافية للجنس. وهو جناس تام مستوف أثرى المعنى الشعري، ولم يكن اختيار هذا الجناس من قبيل الزخرف فقط بل كان بعناية ودراية، حيث كانت بنت الأولى مرتبطة ارتباطا تاماً بالأخرى بالإضافة إلى الجناس، بمعنى أن الأولى كانت فعلا والثانية اسمًا وهو نتيجة لهذا الفعل، فلما بانَ عن الدنيا وزهد بها وعاف ملذاتها كانت نتيجة ذلك عدم وجود (البنت و الزوجة و الأخت) وتأكيد ذلك بتكرار النفي مع كل اسم. وهو ما منح السياق دلالة الغربة وإيثار الوحدة الناتجة عن العزلة التي كان لها بالغ الأثر عليه وكان مكابدته لها وَقعًا تجلَّى في حالة الحزن وغيره مما يعتري النفس في فقده للركن الركين – البنت والزوجة والأخت– حيث تسكن لها النفس ويكون بها الملاذ.

ويقول أبو العلاء موظفًا الجناس بين فعلين أحدهما بمعنى التخويف والآخر بمعنى الحفظ(٣):

راعتــكَ دُنيــاكَ، مــن رِيــعَ الفــؤادُ، ومــا راعتــك في العــيش، مــن حســن المُراعــاةُ

تتجلى الشعرية من خلال التوافق السطحي بالتجانس اللفظي، والاختلاف العميق من خلال الدلالة، فقد وظف أبو العلاء الجناس التام بلفظة (راعتك) في صدر كل شطر، فدلت الأولى على الخوف والفزع، ولذلك فسرها المعري خوفًا من التباس الأمر على المتلقي فقال: (من ريع الفؤاد)، ثم دلت الأخرى على (الحفظ) أي: ما حفظتك الدنيا في العيش،

---

(١)كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧، لبنان.

(٢) اللزوميات، ج١، ص٢٤٧.

(٣) اللزوميات، ج١، ص٢٧٠.

وفسرها أيضًا بقوله (من حسن المراعاة)، ولو ترك الشاعر الدلالتين- بدون تفسير- لخيال المتلقي لكان أدعى من تفسيرهما، ولكنه خشي اللبس والإلغاز، فتنحرف الدلالة بعيدًا عن الإدراك والتصور.

ويقول مستخدمًا الجناس التام الذي فسر بعض ألفاظه[1]:

قَرَتــكَ مِــنَ القِــرى وَقَــرَت بِهُلــكٍ وَأَقــرَت عِبأَهــا وَقَــرَت شُــرورا

نلاحظ الدلالة من خلال التجانس اللفظي والتماثل الصوتي مع الاختلاف الدلالي وتنوعه، ففي الأولى: جاءت لفظة (قرتك) بمعنى: قدمت لك الطعام، ثم (قرت) الثانية بمعنى تتبعت الناس بالموت والهلاك، وجاءت الثالثة (قرت الشرور) بمعنى: جمعتها كما يُجمع الماء في الحوض.

وأراد أبو العلاء من خلال هذا التماثل الصوتي المتتابع مع الاختلاف الدلالي الواضح، أن يظهر لنا واقع حياتنا التي نعيشها، فالدنيا متاع تعطي الإنسان- أحيانًا- ما يريده منها ويظل على هذه الحال مفتونًا بها؛ ولكنها سرعان ما تقلب له ظهر المجن، فتتبعه هو ونسله بالموت، وقد أجاد المعري توظيف هذه الصور من خلال المستوى السطحي والمستوى العميق للدوال.

وفي الوقت ذاته عكس الجناس- هنا- رؤية الذات تجاه الحياة التي اعتزلت الدنيا وآثرت الوحدة، تلك هي الحياة الدنيا التي لم يعد في طريقها ماء عذب كما في قوله:

سَــل ســبيلَ الحيــاة عــن سلســبيلِ لا تُخَــبَّر عــن غــيرِ وِردٍ وَبيــلِ[2]

إذ جانس الشاعر بين قوله "سل سبيل" وهي جملة مركبة من فعل وفاعل ومفعول في صدر الشطر الأول، وقوله "سلسبيل" في نهاية الشطر الأول وهي كلمة بمعنى الماء العذب، وقد جاءت ألفاظ الجناس موافقة للمعنى المنشود من حيث مرونة اللفظ ورشاقته مع مطلب الحياة الرغيدة والعيش السهل بدون مكدرات.

---

(١) اللزوميات، ج٢، ص١٦٢.

(٢) اللزوميات ، ج٣، ص٤٥

ومن الأبيات العلائية التي يشكّل الجناس مصدرًا أساسيًا لطاقتها الموسيقية، والتي دار حولها الكثير من الجدل [١] قوله:

عـذِيري مـن الـدنيا عَـرَتنِي بظُلمِهـا فتمنحنـــي قُـــوتي لتأخـــذ قوّتـــي
وجـــدْتُ بهـــا ديـــني دَنِيّـــا فضـــرَّنِي وأضـــللتُ منهـــا في مُـــروتٍ[٢] مُـــروَّتِي
وأصـــبحتُ في تيـــهِ الحيـــاةِ منـــاديًا بأرفـــع صـــوتي: أيـــنَ أطلـــبُ صُـــوَّتي
رآني فيهـــا رب النـــاس متابعًـــا هـــوايَ فـــويحي يـــوم أســـكن هُـــوَّتي[٣]

ففي الأبيات جناس في اللفظ بين "قُوتي"و"قوّتي"، "مروت" و"مروتي"، "صَوتي" و"صُوَّتي"، والمجانسة هنا ليست مجانسة معنوية أو صوتية فحسب بل هما في اللفظ والمعنى متكافئان يشيعان في الأبيات نغمًا متكاملاً وينفيان في الوقت نفسه محدودية الجناس في شعر المعري، أو اقتصاره على الغرض التجميلي الشكلي المحض، فكثيرا ما حمل في طياته مفارقات لها دلالاتها العميقة كما في قوله "قُوتِي" و "قوَّتي" فهذه الفجوة الأكثر عمقاً وتوترا في النص التي تفيض من المفارقة الضدية، فهذه الدنيا تمنحك القوت وأسباب الحياة ثم تصيبك بنوائبها فتسلبك قوتك وحياتك، وكذلك في قوله "هوايَ" و"هُوَّتي" فحيث كان العيش في رغد و فضاء واتباع للهوى ومافيه من سعة، سيكون مآلي في ذلك المكان الضيق وما يُكِنُّ لي، فكأن المجانسة هنا ترديد لنغمتين متقابلتين تمثل إحداهما صوت محاولة تكتمها النغمة الأخرى وتمنعها من السيطرة، كل ذلك ينبع من روح متشائمة لا ترى سوى العدم وجودًا، والموتَ خلاصًاكما جاء في قوله:

ودُنيـــانا الـــتي عُشِـــقَتْ وَأَشـــقَتْ كـــذاك العِشـــقُ مَعروفًـــا شَـــقاءُ[٤]

إذ جانس الشاعر بين "عُشِقتْ" و"أَشقتْ" في البيت، وحرفا العين والهمزة من الحروف متحدة المخرج؛ إذ إن العين حرف حلقي مجهور مرقق، والهمزة حرف حلقي مهموس مرقق.

---

(١) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٣٩٩-٤٠٠، و"تجديد ذكري أبي العلاء" لـ طه حسين، ص١٢٩، ص١٢٩، و"الفكر والفن في شعر أبي العلاء- رؤية نقدية عصرية للتراث" لـ صالح حسن اليظي ، صـ٣٨٧.

(٢) المروت: جمع مرت وهي الأرض الجرداء لا نبت فيها، والمروّة بالتشديد والمرؤة بالهمزة: الإنسانية.

(٣) اللزوميات، ج١، ص٢٦٠.

(٤) اللزوميات، ج١، ص٦٤

وكان استخدام لفظة"عشقت" ونسبتها إلى الدنيا خروج بها عن معجمها وطبيعتها الراسخة إلى طبيعة أخرى، من لغة مترسبة إلى لغة مبتكرة في بنى جديدة تكتسب فيها دوراً و فاعلية ودلالات جدية. وقد اتكأ الشاعر على الجناس في البيت متمثلا بأحد ملذات هذه الدنيا مستشهدا به عليها، واصفًا إياها بالشقاء حتى في ملذاتها وإن كان ظاهرها السعادة، فهي كما أسلف تمنحك لتسلبك؛ ليجسد شقاء بني آدم الذي يلهث وراء الدنيا ملبيا نداء قلبه كحال العاشق الذي لا يعرف العقل إليه سبيلاً، عاشقًا للدنيا التي لا تزال تفتنهم بشهواتها، ولا يزال العاشق يلهث وراءها إلى أن تقضي عليه، وهو ما جاء في قوله:

وَحُــبُّ الأنفُــسِ الــدنيا غُــرورٌ أقــامَ النــاسَ في هَــرْجٍ وَمَــرْجِ[1]

حيث جانس الشاعر بين "هرج" و"مرج"، وحرفا الهاء والميم من الحروف متباينة المخرج؛ إذ إن الهاء حرف حلقي مهموس مرقق، والميم حرف شفوي مجهور مرقق.

وقد كشف الجناس في البيت اغترار بني آدم بالدنيا وزينتها؛ حيث يُمْسي الناس ويصبحون وقد زاغت أبصارهم ووقعوا في فتن وشك وتقاتل على هذه الدنيا التي خلت من الأحباء كما جاء في قوله:

خُلُــوُّ فُــؤادِي بالمَــوَدَّةِ إخْــلالُ وإبْــلاءُ جِســمي في طِلابِــكِ إبْــلالُ[2]

ولي حاجــةٌ عنــد المنيَّــةِ فَتْكُهــا بِرُوحــي والأهــواءُ مُــذْ كُــنَّ أهــوالُ

إذا مــت لم أحفــل أبالشــام حفــرةٌ حــوتني أم رَيْمٌ بِرَيْمــانَ منهــالُ

علــى أن قلــبي أنــيسٌ أن يقــال لي إلى آل هــذا القــبر يــدفنك الآلُ[3]

حيث جانس الشاعر في البيت الأول بين "إخلال" و"إبلال"، والخاء والياء حرفان متباينان في المخرج؛ فالخاء حرف طبقي مهموس مفخم، والباء حرف شفوى مجهور مرقق. ثم

---

(١) اللزوميات، ج١،ص ٣٢٦.

(٢) الإخلال: الإضرار. وإبلال: مَن بلّ من مرضه وأبلّ إبلالا.

(٣) شروح سقط الزند، ج٤، ص١٦٨٥، ١٦٨٦.

جانس الشاعر بين "أهواء" و"أهوال" في البيت الثاني، والهمزة واللام حرفان متباينان في المخرج أيضا؛ فالهمزة حرف حلقي مهموس مرقق، واللام حرف لثوي مجهور مرقق.

وكسابق الأبيات لم يكن الجناس شكليا بل نشأت بينه وبين بنىً أخرى علاقات من نمط معين، حيث يحمل الجناس مفارقات تعكس حال الدنيا وما فيها من تناقضات، فالتعب يصبح عافية في سبيل طِلابك، والأهواء وما تحمل من طاقة تفيض بالحياة إلا أنها قرينة للأهوال وقد توردك إلى المهالك كما لم يخل عجز البيت الرابع منه أيضاً، حيث جانس بين "آل" التي كانت بمعنى شخص القبر و "الآل" الأخرى التي كانت بمعنى الأهل والقرابة، وهذه المفردة التي بدورها تمتد قرابتها مع دال آخر، حيث إن مفردة " الأليل" تأتي بمعنى الأنين والبكاء والصياح، ولم يكن اختيار المعري لها إلا لمجانسة ذلك المعنى وليشير إلى واقع حال الأهل في ذلك الموقف. وهذا يدل على شدة حرص المعري في انتقاء ألفاظه بدقة وتوظيف العلاقات بينها وتفاعلها اعتماداً كذلك على رمزية غنية بالدلالات القريبة و البعيدة، وهنا تنتج كما ذكر أبوديب مسافة التوتر، من هذه البؤرة التي أسماها " الانفصام بين الكلام و اللغة " .

كذلك كان للجناس في الأبيات دور مؤثر في صياغة المعنى وإنتاج دلالته؛ ذاك المعنى الذي بلغ فيه الشاعر المدى في حبه حتى حكم على نفسه بالتقصير إذا خلا فؤاده ممن يهوى حتى تمنى الموت كي يضنى جسده ويفتك بروحه؛ وذلك لأن الأهواء وإن كانت في ظاهرها السعادة إلا أنها تبطن خلاف ماتظهر مِن تعرّض صاحبها للأسقام والآلام والتي تجعله يفضل الموت عليها،أو كما جاء في قوله:

ونَعيبُهـــا كنحيبِهـــا وحِدادُهـــا أبـــدًا سَـــوادُ قَـــوادمٍ وخَـــوَافِ

أســفٌ أسَــفَّ بهــا و أثقــل نهضــها بالحــزن فهــي علــى الــتراب هــوافٍ[1]

إذ جانس الشاعر بين "نعيب" و"نحيب" في البيت، وحرفا العين والحاء من الحروف متحدة المخرج؛ فالعين حرف حلقي مجهور مرقق، والحاء حرف حلقي مهموس مرقق. وكذلك جانس بين "أَسَفُ" و " أَسَفَّ" وقد أضفى الجناس- هنا- على المعنى الشعري ثراءً؛ إذ ساقه الشاعر من خلال صورة شعرية تشبيهية تعانقت مفرداتها مع مراعاة النظير؛ حيث إنه شبه

(١) شروح سقط الزند، ج٣، ص١٢٧٦. والقوادم: الريشات الأربع التي في مقدمة الجناح. والخوافي: ما خلْف المقاديم من من الريش.

نعيب الغربان بنحيب النساء اللاتي يندبن على ميت، وشبَّه سوادها بالملابس التي تلبسها النساء حدادا.

وهنا تشكل الانحراف كما هو عند كوهين أو الفجوة: مسافة التوتر كما هي التسمية عند كمال أبو ديب، حيث إن الفجوة تتكون بالإضافة إلى البنى اللغوية، كذلك من المكونات التصورية، وهكذا يكون الإقحام أحد المنابع الأصيلة للشعرية، لأنه ينشأ من وضع مكونات لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة، كما حصل مع هذه الطيور و ما أصابها من أسف و حزن وهذه البنى من متعلقات البشر. ثم اشتق من هذا الأسف الحاصل لها فعلاً يصف ما آلت إليه حالتها حيث أصبحت مثقلة بهذا الكمد و الوجع الذي أضعفها عن الطيران فأصبحت لا تقوى على الارتفاع، وبذلك منح الجناس البيت دلالة الوحشة والهول والأسى.

ويقول واصفاً خيارات الحياة:

وهـــي الحيـــاة فعفَّـــةٌ أو فتنـــةٌ ثم الممـــــــات فجنـــــــة أو نارُ[1]

فقد جانس في صدر البيت بين هذين الخيارين الوحيدين "عفَّة" و "فتنة" وهل بين العفة والفتنة إلا دقائق الأمور، يقع فيها المرء من حيث يعلم أو لا يعلم ويكون بذلك اختار إحدى الطريقين يؤدي به إلى نتيجة نجدها في عجز البيت والتي طابق فيها المعري بين "الجنة" و "النار".وهنا تتجلى شعرية البيت حيث جمع في بنائه عدة فنون ترتبط فيما بينها، حاملة دلالات بدورها، خالقة فجوة: مسافة توتر بين الصدر والعجز، بين طبيعة المكونين، بين اليومي الحياتي، وبين بُعد آخر ميتافيزيقي.

وفي موضع آخر يصف نفسه في هذه الدنيا:

قالـــت لي الـــنفس إني في أذى وقـــذى فقلـت لهـا صـبراً و تسـليماً كـذا يجـبُ[2]

يجـــــــــــــــــــــــــــــبُ[2]

يلجأ الشاعر إلى الحوار الداخلي متكئاً على هذه التقنية ليبين حدة التوتر التي سيطرت عليه وما آلت إليه نفسه فأصبحت في "أذى" و "قذى" .

---

(١)اللزوميات، ج٢، ص١١٥

(٢)اللزوميات، ج١، ص١١١

تجانست المفردتين لفظاً وتقاربا في المعنى وتكالبا على الشاعر في مكون بنيوي إنساني والذي يجد الحل في المكون الديني وما فيه من حث على الصبر والتسليم حلاً وصداً لذلك المكون السابق في الصبر والتسليم حلاً لحاله.

ويشكي حاله في هذه الدنيا وما أصابه من غربة وفقر:

مُقِــلٌ مــن الأهلــين يســر و أســرةٌ كفــى حَــزَناً بَــيْنٌ مُشِــتٌّ و إقــلالُ[1]

جانس الشاعر بين "يسر" و "أسرة" ونسبهما إلى شجرة واحدة وكأن تشابه اللفظين إنما كان نتيجة رحم بينهم ، فكل منهما يكون أهل ويطرد الحزن.

وقد تنبه عبدالله الطيب إلى جمال مجانسات المعري بعد أن درس قصيدتين فقال:" مسكين مسكين أبو تمام، لو قد سمع هذا، أظنه كان يضطرب في لحده، على أنه لم يستطع أن يجيء بمثله فيما سهره من ليالٍ. فقد كان أبو تمام – رحمه الله– يعتد أمر هذا الجناس عسراً عويصاً. وكان يطلبه من بعيد ويقيم من أجله الألفاظ ويقعدها، فما هو إلا أن جاء هذا العبقري الضرير فجعل يلهو بالألفاظ و المعاني لهواً و يعبث بهن عبثاً"[2].

ثالثاً: رد الأعجاز على الصدور

وهو "في النثر: أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما، في أول الفقرة، والآخر في آخرها.....وفي الشعر: أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر الشطر الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني"[3]. وقسّمه ابن المعتز ثلاثة أقسام فقال: "فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول"[4] و"منه ما يوافق يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول....ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه"[5]. وهو من الفنون التي تقوم بتأكيد المعنى وبيانه، فضلا عن تكثيفه وتماسكه بفضل

---

(١)شروح سقط الزند، ج٣،ص١٢٥٢

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ج٢، ص٦٥١

(٣) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٣٨، ٤٣٩.

(٤) ابن المعتز، البديع، ص٤٧.

(٥) ابن المعتز، البديع، ص٤٨.

الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، كما أن التردد المتمثل باللفظتين يعطي لونا من الإيقاع. كما جاء في قول المعري في لزومياته:

وضـــــعتُ بُـــــواني في ذلـــــةٍ وألقيـــــتُ للحـــــادثات البوانـــــي
ثـــــوانيَ ضـــــيف فلـــــم أقـــــرِهِ أوائِـــــلَ مـــــن عـــــزمَتِي أو ثـــــواني
فيـــا هنـــدُ وانٍ عـــن المكرمـــاتِ مـــــن لا يســـــاورُ بالهندوانـــــي
زواني خـــــوفُ المقـــــام الذميـــــم عـــن أن أكـــون خليـــل الـــزَّواني[1]

تمثل هذا الفن في جميع الأبيات التي بيّن فيها الشاعر تفاعلات الحياة وتناقضاتها، والتي يكافح في تصديها المعري وهو ماأشارت إليه لفظة "بواني" في القافية في حين كان مقامه الذي دلت عليه لفظة"بواني" في الصدر وما أشارت إليه من معاني الاستقرار، لكنه استقرار حسي يقابله اضطراب معنوي يعانيه الشاعر.

وفي البيت الثاني يحاول مقارعة هذه الحوادث والعثرات ومقاومتها، حيث إنها لم تروض المعري بل تصدى لها بسيف "هندواني" والتي جاءت رداً لما جاء في صدر البيت من تركيب مؤلف من " يا هند وانٍ" ياء نداء ومنادى "هند" و "وانٍ" بمعنى الضعيف، ويظهر التركيب المتضاد في البيت الرابع بين صدر البيت وعجزه بين لفظة" زواني" بمعنى أبعدني ومنعني و" "زواني" في قافية البيت وتعني الزانيات. وقد قامت هذه الآلية برفد المعنى وإبرازه بعد ارتداده لتكثيف الدلالة وتماسك النص ورفع مستوى إيقاع النص ، إذ أن كل لفظة في الصدر ترتطم بطرفها الثاني الثابت في قافية البيت وعندها تنتج كثافة دلالية مكونة إيقاعا صوتياً متناثراً في فضاء النص حيث تأتلف مع مثيلاتها من الألفاظ المتجانسة لما بينها من نسب وقرابة في الصوت .

القسم الأول: ما وافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول:

ومنه عند أبي العلاء المعري قوله:

---

(١)اللزوميات، ج٣، ص٣٠٠

أَسَـــفٌ غَـــيرُ نافـــعٍ واجْتِهـــادٌ لا يُـــؤدِّي إلى غَنَـــاءِ اجتهـــادِ[1]

وقد أفاد رد العجز على الصدر- هنا- انتفاء أثر الاجتهاد في الأسى على الميت؛ لأنه لا يخلف إلا التوجع والحسرة.

وقوله:

أخـــلاقُ سُـــكانِ دنيـــانا مُعَذِّبَـــةٌ وإن أتتـــكَ بمـــا تَســـتعذِبُ العَـــذَبُ[2]

حيث أفاد رد العجز على الصدر- هنا- وقوع الذات أسيرة بين خداع الناس وعذوبة حديثهم، ولم يخل رد العجز من خلخلة لبنية توقعات المتلقي من حيث إبراز الفرق عبر درجة من التشابه.

ومنه قول أبي العلاء المعري:

الـــــدهرُ لـــــيسَ بِمُنْصِـــــفٍ والعَيـــــبُ يَســـــتُرُهُ النصـــــيفُ[3]

حيث أسهم طباق الترديد بين "ليس بمنصف" و"النصيف" في تشكيل المعنى الشعري الذي جسد الشاعر من خلاله قسوة الدهر وتوزيعه للظلم بين العباد، وقدرته على كشف العورات والعيوب وسروره بذلك؛ إذ لا ينفك الدهر عن إزعاج البشر، ومهما حاول المرء ستر عيبه فإن الدهر له بالمرصاد؛ ينغص حياته، ويفضح أمره، ويبطش به.

---

(١) شروح سقط الزند، ق٣، ص٩٩١. وانظر أيضا: ق٢، ص٧٦٧، ٨٥٠، ٨٩١.

(٢) اللزوميات، ج١، ص١١٢.

(٣)اللزوميات، ج٢، ص١٠٧.

القسم الثاني: ما وافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول:

ومنه قوله:

كُتِبَ الشَّقاءُ على الفتى في عيشه ... وليبلُغَنَّ قضاءَهُ المَكتوبا[1]

وبؤسه، إلى درجة تصل إلى الجبرية التي رمز إليها الفعل المبني للمجهول في صدر البيت، ومن هنا تصارعت الذات بين الحرمان والأسى.

وقوله:

نشكو الزمانَ وما أتي بجنايةٍ ... ولو استطاع تكلُّمًا لشَكانا[2]

حيث ساق الشاعر رد العجز على الصدر من خلال صورة شعرية استعارية شخص فيها الزمان وجسد فساد بني آدم وسوء صنيعهم، كما جسد تواكلهم واعتمادهم على شكاية الزمان دون اتخاذ مبادرة إيجابية للإصلاح. وهنا تقابل بين بنيتين أولاهما ميتافيزيقية والأخرى دنيوية تبلورت في العجز وهذا التقابل بين البنيتين أحدث فجوة من خلال تشكل البعد التصوري.

ومن أمثلة ذلك أيضا قول أبي العلاء:

قَضى اللهُ أنَّ الآدميَّ مُعَذَّبٌ ... إلى أنْ يقولَ العالِمون به قَضَى[3]

فالأولى بمعنى (حكم) بينما الأخرى بمعنى (مات)، مع اتفاق الدال "قضى".

وقوله أيضاً:

وَيَشجُبُ كُلُّ أمرىءٍ في الزمانِ ... من آلِ عدنانَ أو يَشْجُبِ[4]

فمعنى "يشجب" الأولى: يهلك، على حين كان المراد من الأخرى "يشجب" بن يعرب بن قحطان أبو اليمانية.

وقوله أيضاً:

---

(١) اللزوميات، ج١، ص١٥٣.

(٢) اللزوميات، ج٢، ص٣٦٥.

(٣) اللزوميات، ج١، ص٨٩

(٤) اللزوميات، ج١، ص٢٠٨.

هاويـــةٌ نفســـك مـــا ســـاءها فلـــتخش أن تلقـــى إلى الهاويـــة[1]

فهاوية في صدر البيت بمعنى راغبة ومحبة وجاءت "هاوية" الأخرى في عجز البيت بمعنى النار؛ وكثير ما ربط المعري الهوى بالمصير المأساوي حاله حال أبي تمام و سابقيه[2].

وبهذا الاستحضار الذهني عند المعري يكون قد واشج بين جناسه وبين فن آخر تعددت أسماؤه، فكان جدلية الحضور والغياب عند كمال أبوديب ، و"عبر النصية" كمفهوم عند جوليا كريستيفا أو مفهوم" ظل النص" عند رولان بارت.

ويقول عن خوفه من المآل:

عـودي يخـاف مـن الإحـراق صـاحبُه إن قـال ربي لأجسـام البلـى عـودي[3]

كانت "عودي" في الصدر بمعنى الجسم ، في حين كانت "عودي" التي جاءت في الشطر الآخر بمعنى ارجعي.

القسم الثالث: ما وافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه:

ومنه قول أبي العلاء المعري:

لَم يَقـــــدُرِ اللهُ تَهـــــذيبًا لِعالَمِنـــــا فـــــلا تـــــرومنَّ للأقـــــوامِ تَهـــــذيبا [4]

إذ أضفى التصدير علي البيت جبرية الإنسان وانتفاء قدرته، لذا خاب أمله في تنقية المجتمع وسكانه من العيوب، ولذلك صدر كل شطر بالنفي رامزا إلي استحالة التحول والتغيير، ومنه قوله أيضاً:

---

(١) اللزوميات، ج٤، ص١٨٧

(٢) يقول أبو تمام: فلا تتبع نفس هواها شريفة فكل هوان والهوى إخوان

وكذلك : نون الهوان من الهوى مسروقة فإذا هويت فقد لقيت هوانا

(٣) اللزوميات، ج٢، ص٦

(٤) اللزوميات،ج١، ص ١٤٨.

كـــم أَمِـــيرٍ أُمِـــيرَ في عاصـــفاتٍ بعـــد مـــا حـــابَ في الحيـــاةِ وحَـــابَى[1]

فكلمة "حاب" الأولى من الحوب وهو الإثم، والأخرى من المحاباة وتعني الإيثار، كما نلاحظ أن المعري لم يكتف بالاشتراك اللفظي- هنا- في آخر الشطرين فقط، بل ضاعفه في نسيج البيت الشعري فاستقل كل شطر بعنصري الاشتراك، فكان في الشطر الأول "أمير أمير" والآخر "حاب، حابي"، وكأنه بهذا التقارب اللفظي يريد أن يعقد علاقة بين الألفاظ ودلالاتها، وأن يوجد صلات القربى ووشائج التشابه في اللفظ، وأن تنوع وافترق في الدلالة، هذا بالإضافة إلى جانب آخر وهو الإيحاء بأن الجزاء من جنس العمل، ولعل ذلك قد تجسد من خلال استنباط المدلول المراد من الدال (أمير).

رابعاً: لزوم ما لا يلزم

وهو أن "يجيء قبل حرف الروي أو ما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم في مذهب السجع"[2]. أو التزام الشاعر في شعره قبل روي البيت من الشعر حرفا فصاعدا على قدر قوته قوته وبحسب طاقته مشروطا بعدم الكلفة"[3]. أو أن "يأتي الشاعر بحرف يلتزم قبل الروي وليس وليس هو بلازم"[4].

و"اللزوم عمل فني يعد من أشق صناعة الكلام مذهبا، وأبعدها مسلكا- كما يقول ابن الأثير- وهو —من أجل هذا- يحتاج إلى نية سابقة، يظهر أثرها بتوخيه في أبيات القصيدة كلها

(١) اللزوميات، ج١، ص١٥٤.

(٢) الخطيب القزويني، الإيضاح في علم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٤٨.

(٣)ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني مُحَمَّد شرف، شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلي للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني، يشرف علي إصدارها: مُحَمَّد توفيق عويضة، د.ت.، ص٥١٧.

(٤) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م، ص١٣٤.

أو جلها على الولاء"[١]. ومن "أهم هذه القيود التطوعية أن يلتزم الشاعر قافيتين؛ كما فعل المعري في اللزوميات وبعض الدرعيات"[٢].

وقد افتن أبو العلاء المعري فيه حتى نُسب إليه، فلا يكاد يُذكر إلا مقرونا به، كما أن هذا الفن لم يقتصر على اللزوميات، وإنما ورد في سقط الزند كثير منه[٣]. ومن مجموع أشعاره يتبين أن اللزوم قد جاء فيها على النحو الآتي:

القسم الأول: التزام الحرف والحركة معا:

ومنه قوله:

طـالَ صـومي ولسـتُ أرفـعُ سَـوْمي ... ووفـودي علـى المنيـةِ فِطـرُ
أيُّهـا الشـيبُ لا يريبُـكَ مـن كَفِّـ ... ـي مِقَـصٌّ ولا يواريـكَ خِطْـرُ
إنْ نَهَيـتَ الـنفسَ اللجـوجَ عـن الإثـ ... ـمِ وطابـتْ فإنمـا أنـت عِطْـرُ[٤]

إذ التزم الشاعر حرف "الطاء" وحركة "السكون" في الأبيات الثلاثة في كلمات القافية "قطر" و"خطر" و"عطر" قبل حرف الروي "الراء".

القسم الثاني: التزام حرفين واختلاف الحركة:

ومنه قوله:

عجبـتُ لِركـبِ المـوجِ يَرجُـونَ كوكبًـا ... وجـيشُ المَنـايا مـن نفوسـهم فِتْـرُ[٥]
مُدامـةُ سِـنٍّ وافقَتهـا مُدامـةٌ ... إذا هـي دَبَّـت فالعِظـامُ بهـا فَتْـرُ[٦]

فقد التزم الشاعر حرفي "الفاء" و"التاء" قبل حرف الروي "الراء" في البيتين، لكن اختلفت حركة الفاء بين الفتح في البيت الثاني والكسر في البيت الأول والذي بين فيه قرب

---

(١) علي الجندي، البلاغة الغنية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٦م، ص١٧.

(٢) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ج١، ص٥٣.

(٣) شروح سقط الزند، ق١، ص٢٥ وما بعدها. ١١٤ وما بعدها، ٢٨١ وما بعدها، ق٢، ص٨٧٣. ق٣، ص١١١٢، ١١١٣، ١١٢٨، ١١٢٩.

(٤) اللزوميات، ج٢، ص١٢٣.

(٥) الفِتر بالكسر: ما بين السبابة والإبهام. وبالفتح: الفتور: وهو الضعف والكلال.

(٦) اللزوميات، ج٢، ص ٥١.

الموت من الإنسان وكأنه (يحيا موته) فبمجرد أن يأتي الإنسان إلى هذه الحياة يكون مستوفيا في الحال شروط الموت، فالموت لا يلتقي بالإنسان في نهاية حياته وإنما الموت طريقة للوجود تتكفل بالإنسان حالما يوجد[١].

القسم **الثالث: التزام ثلاثة أحرف واتفاق الحركة:**

ومنه قوله:

إذا مـــا عـــراكُم حـــادثٌ فتحدثـــوا فـــإنَّ حـــديثَ القـــومِ يُنســـي المَصـــائِبَا
وَحيـــدوا عـــن الأشـــياء خيفَـــةَ غَيِّهـــا فلـــم تُجعـــل اللـــذاتُ إلا نَصائِبَـــا
ومازالـــت الأيامُ وهـــي غَوافِـــلٌ تُسَـــدِّدُ سهمًـــا للمنيـــةِ صَائِبَـــا[٢]

إذ التزم الشاعر أحرف "الصاد" و"الألف" و"الهمزة" مع حركاتها قبل حرف الروي "الباء" في الأبيات الثلاثة.

القسم الرابع: التزام أربعة أحرف مع اتفاق الحركة:

ومنه قوله:

والمُلـــك لله والـــدنيا بهـــا غِيَـــرٌ خـــيرٌ وشـــرٌّ وإعـــدامٌ وإنجـــادُ
والنـــاسُ شـــتى ولم يجمَعُـــهُ غـــرضٌ شَـــدٌّ وحَـــلٌّ وإتهـــامٌ وَإنجـــادُ[٣]

إذ التزم الشاعر أحرف "الهمزة" و"النون" و"الجيم" و"الألف" مع حركاتها قبل حرف الروي "الدال" في البيتين. "وفي هذه الأبيات تقترن ثنائية الخير والشر بثنائية الوجود والعدم، فهذه حال الدنيا المتغيرة فما مِن ثبات بل سيرورة تتبادل فيها الأضداد مواضعها دون قرار، خير وشر يصطرعان فيتنافيان، فيتولدان من جديد، وجود ذاهب إلى العدم ، وعدمٌ يفصح عن وجود، إنها الدينامية التي تنظم الكون. ويشكل التغاير أو التناقض، القوة التي تغذي هذه الدينامية وهي قوة لا تنضب أبداً، تتساكن فيها الأضداد مؤتلفةً في صراعها"[٤].

---

(١) زكريا إبراهيم، الوجود والزمان "هايدغر"، مجلة تراث الإنسانية،١٩٦٥.

(٢)اللزوميات، ج١، ص١٣٨.

(٣)اللزوميات، ج١، ص ٤٢٠

(٤) كمال القنطار، فكر المعري ملامح جدلية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ٢٠١٤م.

القسم الخامس: التزام خمسة أحرف مع اختلاف الحركة:

ومنه قوله:

لضَــربةُ فــارسٍ في يــومِ حــربٍ تُطــيرُ الــروحَ مِنــكَ مــع الفَــراشِ[١]

أخــفُّ عليــكَ مــن سُــقمٍ طويــلٍ ومــوتٍ بعــد ذاكَ علــى الفِــراشِ[٢]

إذ التزم الشاعر أحرف "الألف" و"اللام" و"الفاء" و"الراء" و"الألف" قبل حرف الروي "الشين" في البيتين، لكن اختلف حركة الفاء بين الفتح في البيت الأول والكسر في البيت الثاني.

يتضح من الأمثلة السابقة أن القافية لم تكن مجرد تكرار للأصوات الأخيرة، فهي بالإضافة إلى وظيفتها الإيقاعية، تعمل على تأكيد المعنى، فالقافية ترتبط بالمعنى ارتباطا وثيقًا بما يسبقها من الكلمات ارتباطاً عضوياً، بحيث تسوق الأفكار والمعاني إليها، وتكون هي أحق بهذا بالموضوع دون غيرها، فليس الهدف من القافية هو مجرد التوحيد بين أبيات القصيدة في حرف الروي، وإنْ أحس القارئ باجتلابها واستدعائها، وإنما هي تدخل في سياق الكلام كله و تؤدي وظيفتها مع ما يجاورها من كلمات، فالقافية لا يمكن أن يقتصر دورها على ضبط الإيقاع فقط، دون أن تشترك في التشكيل الدلالي و ضبط المعنى. ويقول ياكبسون في هذا السياق" على الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة، فإن من قبيل المبالغة في التبسيط، تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"[٣].

ومن مبدأ أن دلالية القافية استعارية، وأن التجانس الصوتي يوحي دائماً بقرابة معنوية، وبالرجوع إلى المثال الأول، نلحظ بالقافية "خِطْر" و "عِطْر" دلالة ضمنية بجامع كل ما يتزين به المرء من الطيب و مما يتخضب به، فالخِطر والعطر من أدوات الزينة. وفي المثال الثاني قوله "فِتْر" و "فَتْر" تجمعهما دلالة الضعف والوهن . وفي المثال الثالث قوله "مصائباً" و " نصائباً" و "صائباً" كلها دوال تجتمع بدلالة وقوع الشر، فالمصائب ما يحدث للمرء من شر، والنصائب

---

(١) الفَراش بالفتح: فراش الدماغ؛ عظام رقيقة تبلغ القحف، الواحدة فراشة.

(٢) اللزوميات، ج٤، ص١١٢.

(٣) ياكبسون، قضايا الشعرية، صـ ٢٣٣.

هي ما يعمل من شرك لإحداث ضرر، وكذلك سهم صائب يقتل صاحبه. وفي المثال الرابع قوله "إنجاد" و " إنجاد" كانت الأولى بمعنى الإعانة على الحياة على نقيض الموت و الإعدام، وكانت "إنجاد" الأخرى بمعنى الإقامة في نجد وتجتمع ضمنيا مع الأولى بجامع الاستقرار والحياة.

خامساً: التصريع

وهو "أن يجعل العروض مقفاة تقفية الضرب"[١]. وقد ورد التصريع في شعر أبي العلاء المعري على النحو التالي ومنه قوله:

تـــرابُ جُسُـــومُنَا وَهْـــيَ الـــترابُ إذا وَلَّى عـــــن الآلِ اغـــــترابُ[٢]

فالأول "تراب" من الريب، والمراد منه الجزع والفزع والنفور، والآخر هو التراب، ثم يعقب ذلك في مقطع القافية "اغتراب"، فيسهم ذلك في الثراء الموسيقي وكثافة الإيقاع فضلا عن تجسيد دلالة بعينها يتوخي الشاعر التركيز على ظلالها وإبراز خطوطها، وهي أن التراب هو أصل الإنسان فينبغي ألا يأنف منه في حياته ولا يجزع منه إن حواه التراب في مماته، وهذا المعنى أكده المعري في قوله:

تَرِيـــبُ وســـوف يَفـــترِقُ التَّريـــبُ جَـــوَانا والثـــرى نســـبٌ قريـــبُ[٣]

إذ أضفى التصريع على المعنى الشعري دلالة الوحدة والغربة التي يشعر بها المرء حال حياته وبعد مماته؛ حيث تنزعج الذات إذا فارقت عزيزا رغم يقينها بأن الموت هو أصل الحياة والكل صائر إليه. لذا كانت التربة أصلا يُرجع إليه.

وقوله:

إن صَحَّ لي أنَّـــني سعيـــدُ فَلَيتَنِي ضَمَّـــني صَعيـــدُ[٤]

إذ أفصح التصريع بين "سعيد" و"صعيد" عن تشاؤم الذات وضياعها. وقد ساق الشاعر ذلك من خلال الجناس المضارع بين الكلمتين؛ فالسين حرف أسناني لثوي مهموس مرقق، والصاد حرف أسناني لثوي مهموس مفخم، وكأن الشاعر رسم بهذا التصريع مشهدا يصور فيه

---

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٤٦.

(٢) اللزوميات، ج١، ص ١١٩

(٣)اللزوميات، ج١، ص١٢١ .

(٤)اللزوميات، ج١، ص ٤٢٢.

لحظة فارقة تقع بين حياة الإنسان على وجه الأرض ، وسكونه في جوفها ، إلا أن التصريع جاء مغلبا الألم على السعادة مستنكرا إياها، حيث جاءت لفظة (سعيد) بدلالتها المعبرة عن السعادة والفرح، إلا أنها تعبر عن نفس حزينة زاهدة بالدنيا متمنية الموت كي تنال السعادة الحقيقية، حيث أخبر الله سبحانه وتعالى عنهم في محكم تنزيله ﴿ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ﴾[1] إلى أن قال ﴿ وَأَمَّا الَّذِينَ سُعِدُوا فَفِي الْجَنَّةِ خَالِدِينَ فِيهَا..﴾[2].

سادساً: الترديد

أحد مصادر الموسيقى في شعر أبي العلاء، وهو لون بديعي يعتمد على الناحية اللفظية، ويكون بالإتيان بلفظة متعلقة بمعنى ثم يرددها الشاعر بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، وهذا اللون له أثر صوتي يشبه الذي يتركه الجناس.

نوائبٌ إن جلَّتْ تَجلَّتْ سريعةً وإمَّا توالت في الزمان تَولَّتْ[3]

ودنياكَ إن قَلَّتْ أَقلَّت وإن قَلت فمن قَلتٍ في الدِّينِ نجَّت وعلَّتْ

غَلَت وأَغالت ثمَّ غالت وأوحشت وحشَّت وحاشت واستمالت وملَّت

وَصلّتْ بنيران وَصَلّت سُيُوفُها وَسَلّت حساماً من أذاة وَسَلّت

أزالت و زلّت بالفتى عن مقامه وحَلَّت فلما أحكم العقد حَلَّت[4]

فلفظة: جلَّت: ترددت مرتين في الشطر الأول، ولفظة (تولّت) تكررت مرتين في الشطر الثاني، ولفظة (قلت) ترددت في البيت الثاني ثلاث مرات بهذه الصورة ومرة رابعة بزيادة (الهمزة) في (قلت)... و(القاف) من أصوات أقصى الحنك وهي حرف مجهور مفخم، أوحى بالمحاكاة الصوتية الصادقة لموقف أبي العلاء من الحياة.

---

(١)سورة هود: آية ١٠٥

(٢)سورة هود : آية ١٠٨

(٣) نوائب الدهر: أحداثه ومصائبه، وأحدها نوبة، القلت الهلاك، أقلت من أقللت الشيء إذا رفعته، والقلت: الهلاك، الهلاك، وغلت من الغلو، وغالت: من قولك أغالت المرأة، وأغلت: إذا أرضعت ولدها وهي حامل، وحشت: من قولك حششت النار، إذا جمعت جمرها لتوقده، وحاشت: من المحاشاة.

(٤) اللزوميات، ج١،ص٢٦٣.

وإذا نظرنا إلى البيت الثالث حيث تتردد الألفاظ التي تحتوى على حرف الغين، وهو صوت مجهور احتكاكي مفخم[1] يحاكي المغالاة ويساعد على تمثل معانٍ: أغالت وما فيها من من الانفصال والوحشة، وفي البيت الرابع تكررت لفظة"وصلت" وكذلك "سلت" في العجز، وجاءت في البيت الخامس لفظة "حلت" مكررة في عجزه.

وقد رسم النص صورة حية للحياة بمتناقضاتها و متضاداتها، وكأن التكرار والجناس يسمعنا إيقاع الحياة بمختلف أصواته، بجلجلتها وصليلها و سليلها، فالنص يَشهد جدلا و توترا ويعيش صداما بفعل المتناقضات المحتشدة بكثافة، والتي يتشكل منها معنى شامل و رؤية واسعة للحياة، فهي تضيق و تفرج، وتُهِلك وتنجي، وتنفع وتضر، وتفرق وتجمع. وقد واكب هذا الإيقاع المناسب جو النص بمتناقضاته. فالمعري أراد أن يصوغ إيقاع الحياة الصاخب وعلاقات الناس المتناقضة المتصارعة، فحرص على أن يظهر المعنى بإطار صوتي متلاحق يلائم وقع الحياة وبذلك يكون هذا الإيقاع ليس من قبيل الزخرف بل بنية تعمل على المستوى الدلالي كذلك.

وقوله أيضاً:

قــد أصــبَحَت وَنُعاتُهــا ونُعّاتُهــا وكــذلك الــدنيا تخيــبُ سُعاتُهــا
كــــرارةٌ أحزانُهــــا ضَــــرّارَةٌ سُكّانَهــــا مَــــرّارَةٌ ساعَاتُهــــا[2]

حيث أضفى الترديد- فضلا عن التقسيم الموسيقي- هالة من التخويف والترهيب من الدنيا التي لا تجود على المرء إلا بالأحزان؛ ولم يقتصر الترديد على اللفظة فقط وإنما زاده في أحرف الكلمة ذاتها، فحرف الراء تكرر في "كرَّارة، ضرَّارة، مرَّارة" للدلالة على تأكيد المعنى الذي أراده وتقويته وجاء مناسباً له حيث التكرار والتشديد ولم لا؟ وأهلها لا يعرفون إلا الضر، وأوقاتها مشهورة بالمرارة والأسى، وهذا دليل على انشغاله بهذه القضية بمجملها وتشكيلها هاجسًا، وما تركته هذه الدنيا بداخله من نفور من الناس بل من الحياة وتفضيله العزلة وما آلت إليه من انشغاله بتلك القضايا؛ إذ أن زهده في الحياة ونفوره منها ومن الناس الذين ينغمسون في مظاهرها البراقة لم يجعلاه يرى من طريق فيها يستحق سوى العبور منها إلى الموت الذي

---

(١) ينظر: مُحَمَّد عبد الحفيظ العريان، أصوات العربية بين الوصف والتنظيم، القاهرة، ط/وهبة، ط ١، سنة١٩٩١،صـ٢٢٣. سنة١٩٩١،صـ٢٢٣.

(٢) اللزوميات، ج١، ١٦٠، ١٦١. وانظر أيضا: ص٣٦٩.

يتوق إليه. مما دعاه إلى توظيف حروف اللغة وقيمتها الموسيقية وتجسيدها للتعبير عن قضاياه الفكرية ونزعته التشاؤمية التي كفلت بعزلته عن الآخرين، فمن شأن هذه القضية أن تلقن هذه الذات درسا هاما في بطلان الحياة و فناء الوجود، ومن هنا فإن الذات التي تدرك حقيقة هذه القضية لابد أن تستشعر تفاهة الاستمساك بالحياة و التعلق بها.

المبحث الثاني

الإيقاع العروضي

الإيقاع هو " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت الشعري، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[١]، والإيقاع يُعرف به الشعر ويُميَّز؛ لأنه " خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروضا عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة عن الحقيقة في طبيعة التجربة الشعرية ذاتها؛ تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"[٢].

ويتميز النص الشعري عن باقي الأشكال الأدبية الأخرى، بالموسيقى التي تنبع من داخله من خلال بعض الأنظمة والتشكلات اللغوية الخاصة، " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيًّا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[٣]، وكلما كان الشاعر حريصا على تقديم بناء فني يحقق أعلى مستوى من الموسيقى داخل النص ازدادت موهبته ومكانته الشعرية. والموسيقى داخل النص تنشأ من خلال عنصرين أساسيين وهما الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية والتي تحكمها بعض التشكلات الصوتية الخاصة.

وقد اتفق نقاد الشعر القدماء وأغلب المحدثين على أن "الوزن والقافية هما عماد الشعر، ومن أهم مقوماته وعناصره الفنية"[٤]؛ وذلك لأنه من المسلم به أن "الكلام الموزون ذا النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا؛ وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية"[٥].

---

(١) عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقي في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥م،ص٤٧.

(٢) سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٠٩.

(٣)إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧م، صـ١٧.

(٤) عبد العزيز شرف، ومُحَمَّد عبد المنعم خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ص١٩.

(٥) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، صـ١١.

لذا كانت علاقة الوزن بالقافية علاقة تلازم في التفعيلة الأخيرة من كل بيت. " والوزن الذي يختاره الشاعر لبناء قصيدته يحدد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستخدمة في البيت، وتعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات بعضها وبعض، واختيار أكثر البدائل ملاءمة لما يريد"(١).

وإذا كانت الموسيقى عاملاً جوهريًا في جمال الشعر فإنها ترتبط بتشكيل المعنى وإنتاج الدلالة ارتباطًا وثيقًا؛ يتضح هذا الارتباط من خلال كون الوزن "يزيد الصورة حدة، ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة؛ لا بل يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة"(٢).

وإذا كان الوزن على علاقة تلازم بالقافية، فإن القافية هي الأخرى تقوم بوظيفة إيقاعية تكون مدخلاً لمنتج دلالي يعكس براعة الذات المبدعة وتفرد صورها.

هذا؛ ويتنوع المعنى الشعري بتنوع الأوزان والقوافي مما يسهم بدور كبير في تنوع الدلالة وإثرائها؛ ذلك لأن علوم العربية لا تستغني بأية حال عن موسيقى الشعر؛ إذ "تدرس البلاغة- علم البديع- كثيرًا من التكوينات الصوتية، كما يدرس علم البيان التصوير الشعري، ويشمل علم المعاني مع علم النحو والصرف والتراكيب والأوزان الصرفية لكل كلمة ذات أصول عربية. ويستفيد- من هنا- علم موسيقى الشعر من كل ما تقدم في هذه العلوم، لأنه سيعرض جانبًا خفيًا أو علاقة متوازنة لم يكن الدارس قد لاحظها من قبل بأدوات علمه"(٣).

ويمكن القول بأن الموسيقى داخل النص الشعري لا تنبع من عنصر واحد فقط كالوزن أو القافية، ولكنها تنبع من تضافر مجموعة أنظمة وتراكيب معينة تمدنا من خلال تكاتفها وتوحدها داخل النص بإحساس موسيقي مؤثر، "فليس الإيقاع الشعري عنصرا محددا"(٤)، بل هو مجموعة متكاملة داخل النص.

---

(١) مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م، صـ٩٣.

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٢٥.

(٣) مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي "قضايا ومشكلات"، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٥م، صـ٧٢.

(٤) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م،صـ١٥.

وللموسيقى الخارجية طرفان نناقشهما على النحو الآتي:

(١)- الوزن الشعري وأثره في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة:

يعد الوزن عنصرًا فاعلاً في الإيقاع العروضي؛ لأنه "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية على مسافات متساوية أو متجاوبة"[١]. وبتفصيل أكثر نعني "توالي الأصوات المتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي ترد على مستوى البيت، ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات هذا التردد يتكون الوزن الشعري في القصيدة"[٢] وأوزان وأوزان الشعر العربي قائمة في أسس تكوينها الإيقاعي على الكم "أي كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنًا"[٣].

كما أن الوزن هو "إبرازٌ أو إحداثٌ لفجوة حادة في طبيعة اللغة، خلق لمسافة توتر عميقة بين المكونات اللغوية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر، ووجودها في داخله"[٤]، داخله"[٤]،

كما يتكئ الوزن على مبدأ التكرار من جانب المبدع، والتوقع من جانب المتلقي، وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا؛ لأن تتابع المقاطع على نحو خاص، سواء أكانت هذه المقاطع أصواتا أم صورا للحركات الكلامية، يهيئ ذهن المتلقي لتقبّل تتابع جديد من نفس النمط دون غيره، وهذا بدوره سر آخر من أسرار الإيقاع الشعري بصفة عامة، والوزن بصفة خاصة؛ لأنه يعتبر استجابة لنزوع نفسي تلقائي من قبل المتلقي"[٥].

وقد اهتم أبو العلاء اهتمامًا كبيرًا بالأوزان الشعرية، ولم يكن اهتمامه بها شكليًا، بل إن اهتمامه بالوزن اهتمام وثيق الصلة بخصوصية حياته وهمومه الخاصة ووثيق الصلة بنفسه المتشائمة التي تميل إلى الشكوى والمناجاة، وذلك لأن الوزن الشعري يعبر عن الحالة النفسية للشاعر؛ لأن "الشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر

---

(١) محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٢٥٧.

(٢) محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م. ٣٦٤.

(٣) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص٢٥٧.

(٤) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص٨٩.

(٥) محمد فتوح أحمد، الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، ص١١٩-١٢٠.

الأشكال الطبيعية تناسبًا مع حالته الشعورية، وعندئذ يمكن أن يقال: إن الوزن رغم أنه صورة مجردة يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة"[١]:

لا تَعـرِفُ الـوزنَ كَفِّـي بـل غَـدتْ أُذني وَزَّانَـــةٌ ولـــبعض القـــولِ ميـــزانُ[٢]

والوزن في هذا البيت، هو ممارسة الحياة والاحتكاك المباشر بها، هذا الاحتكاك الذي تنشأ من خلاله العلاقات وتنضج الرؤى والقضايا، ونتيجة لفقد البصر بدأ أبو العلاء يبحث عن البدائل، لأن وجوده قد سيطر عليه الظلام الدائم المستمر، وهنا كان لابد لسمعه أن يتسلل ليقيم علاقة بينه وبين الحياة.

وإذا كانت "موسيقى اللغة مجيبة لموسيقى العقل"[٣]، فإننا نتمكن من إدراك قول أبي العلاء:

فَـــاقتَنِع بالـــرويّ والـــوزنِ مِـــنّي فهمـــــــــومِي ثَقيلـــــــــةُ الأوزانِ
مِـن صُـرُوفٍ مَلَكْـنَ فِكـرِي ونُطْقِـي فَهِـــي قيـــدُ الفُـــؤادِ قَيْـــدُ اللســـانِ[٤]

من خلال البيتين السابقين نستطيع أن ندرك العلاقة العميقة التي أقامها أبو العلاء بين قضاياه وأوزان شعره.

ومعاملة أبي العلاء للأوزان في شعره تؤكد هذه الصلة، فقد أولى اهتمامه بالبحور الشعرية التي كان ينظم عليها فحول الشعراء القدامى، ومن خلال فهرس قصائد سقط الزند والدرعيات الملحق بالقسم الخامس من شروح سقط الزند، نجد أن أبا العلاء قد لجأ إلى استعمال وزن الطويل ست وثلاثين مرة، والكامل تسع عشرة مرة، والوافر أربع عشرة مرة، والبسيط ثلاث عشرة مرة، والسريع إحدى عشرة مرة، والخفيف ثماني مرات، والمتقارب أربع مرات، والمنسرح ثلاث مرات، والرجز مرة واحدة[٥].

---

(١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، د.ت. ص٥١.

(٢) اللزوميات، ج٣، ص٢١٣.

(٣) وليم هازلت، مهمة الناقد، ترجمة: نظمي خليل، الدار القومية للطباعة والنشر، سلسلة كتب ثقافية، ص٩٥.

(٤) شروح سقط الزند، ق١/٤٦٠-٤٦١.

(٥)انظر: أبو العلاء الناقد الأدبي،السعيد عبادة، رسالة دكتوراه بكلية اللغة العربية، ج الأزهر، ص٣٦٧.

أما بالنسبة للزوميات، فقد كانت أكثر حظًا من الأوزان إذا قيست بأشعار السقط، وقد كشفت الإحصاءات لما في ديوان اللزوميات من مقطوعات وقصائد أن البسيط كان أوسع الأوزان انتشارًا فيها إذ فاز بنصيب كبير من اللزوميات حيث نظم فيه نحواً من سبع وعشرين وأربعمائة لزومية، ويلي البسيط الطويل الذي كان نصيبه ثماني وسبعين وثلاثمائة لزومية، ثم الكامل الذي نظم فيه سبعًا وعشرين ومائتين لزومية، فالوافر وكان نصيبه إحدى عشرة ومائتي لزومية، ثم تنخفض النسبة إلى قريب من النصف في كل من المتقارب والسريع، إذ كان نصيب المتقارب أربعًا ومائة لزومية والسريع ثلاثًا ومائة، أما الخفيف فخمسًا وسبعين لزومية، بينما كان نصيب المنسرح سبعًا وأربعين لزومية، أما بالنسبة للرمل فقد كان نصيبه عشر لزوميات، والهزج سبع، والزجر خمس، والمجتث أربعًا فقط، بينما أتي المديد في لزوميتين.

أما الأوزان التي لم ينظم عليها مطلقًا: فكانت المضارع والمقتضب، والمتدارك[1].

وعلى هذا، فقد جاء استعمال أبي العلاء المعري لبحور الشعر العربي موافقًا للذوق العربي، وملائمًا لمختلف المعاني والقضايا المتعددة التي عالجها في أشعاره؛ لأن أبا العلاء لا يرى الشعر وسيلة تعبيرية فقط أو وسيلة لبث همومه وأحزانه، بل يراه محط رحاله وعالمه الذي لجأ إليه بتشاؤمه وقلقه، ولذلك فإننا نرى أبا العلاء في كثير من شعره يستغل أسماء الأوزان الشعرية موظفًا ما بها من دلالة تصلح إسقاطًا على نفسه وعلى الحياة الإنسانية، فنراه يستغل وزن الرجز في الإفصاح عن المكنون الداخلي لنفسه:

بَقَـائي الطويـلُ، وغيـي البَسـيطُ وأصـبحتُ مضـطربًا كـالرَّجزْ[2]

إن لأبي العلاء موقفًا متعمدًا من هذا الوزن، وهذا الموقف أضخم من أن يكون موقفًا من وزن شعري، ولكي تتضح الصورة أكثر فإننا يجب أن نتعرف على الأصل اللغوي للرجز المأخوذ من صورة البعير المستضعف أو الناقة الرجزاء[3]، فإن هذا الضعف وهذا العَجْز اللذان

(١) انظر: خليل إبراهيم أبو دياب، المعمار الفني في اللزوميات، ص٥٢، الشركة العربية للنشر والتوزيع، سنة١٩٩٢، وانظر: النقد الأدبي الحديث حول شعر المعري، ص٢٩١.

(٢) اللزوميات، ج٣، ص٣٠٨

(٣) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري، دار الثقافة العربية، ص٩١.

يوضحهما الأصل اللغوي، شديدا الإيحاء نتيجة عجز أبي العلاء الجسدي بسبب فقده للبصر، وبالتالي اضطراب نفسه نتيجة لهذا العجز.

ومن هنا وجَّه هذا العجزُ الشاعرَ لاختيار بحر الطويل للتعبير عن طول زمان الفقد واستمرار دلالات الضياع التي عمت أرجاء الكون إثر فَقْد الشاعر لأبيه الذي قال فيه[1]:

نَقِمتُ الرّضا حتّى على ضاحكِ المُزنِ ... فلا جادِني إلا عبوسٌ من الدَّجْنِ
وليتَ فَمي إنْ شامَ[2] سِنّي تَبسُّمي ... فَمُ الطَّعنةِ النَّجلاءِ يَدْمَى بلا سِنّ
كأنَّ ثناياهُ أَوانِسُ يُبْتَغَى ... لها حُسنُ ذِكرٍ بالصيانةِ والسَّجْنِ
أبي حَكَمَتْ فيه الليالي ولم تَزَلْ ... رِماحُ المَنايا قادراتٍ على الطَّعنِ
مضى طاهرَ الجثمانِ والنَّفْسِ والكَرَى ... وسُهدِ المنى والجَيْبِ والذيلِ والرُّدْنِ[4]
فيا ليت شعري هل يَخِفُّ وقارُه ... والرُّدْنِ[4]
وهل يَرِدُ الحوضَ الرويَّ مُبادرًا ... إذا صارَ أحدٌ في القيامةِ كالعِهْنِ[5]
حِجًا[3] زادَهُ من جُرأةٍ وسماحةٍ ... مع الناس أم يأبى الزحامَ فيستأني
وبعض الحِجا داعٍ إلى البخل والجُبنِ

على أمِّ دَفْرٍ غَضبةُ اللهِ إنها ... لأجدرُ أنثى أن تخونَ وأن تُخْنِي[6]
كَعابٌ دُجاها فَرْعُها ونهارها ... محيا لها قامت له الشمسُ بالحُسنِ
زمانَ تَوَلّتْ وأدَ حواءَ بِنتِها ... وكم وَأَدَتْ في إثر حوّاءَ من قَرْنِ

إذ تبدو العلاقة بين الوزن والغرض في الأبيات السابقة أوضح ما تكون، حيث أتكأ الشاعر على تفعيلات بحر الطويل- وهي:

---

(١) شروح سقط الزند، ق٢، ص٩٠٧-٩١٥.

(٢) شام: مأخوذ من شام السيف إذا سله.

(٣) الحجا: العقل.

(٤) الجثمان: الجسم. والردن: أصل الكم، وذيل الثوب: آخره.

(٥) العهن: الصوف الملون المصبوغ.

(٦) الدفر: النتن. وتخني: تهلك وتفسد.

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعيلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعيلن

في تصوير حالة نفسية اغتالته بفقده لأبيه؛ ذاك البحر الذي ساقه الشاعر من خلال مجموعة من الصور الشعرية التي كان لها أكبر الأثر في تشخيص تلك الحالة التي بدأها بتفضيل العبوس وكره الرضا، الأمر الذي وصل به إلى أن سَخِطَ على المزن الضاحك وفضّل ألا يجوده إلا سحاب لا برق فيه.

ويطول معنى التشاؤم من خلال البيت الثاني الذي دلت فيه الصورة اللونية على تملك الكآبة منه؛ إذا يشبه فمه- إذ ما أقدم على الضحك بعد موت أبيه- بفم الطعنة النجلاء التي تفيض بالدم وليس لها سنّ، وهي صورة يعلوها الغضب والقتامة.

ولأن أحزانه ممتدة، وهو غارق في بحر ألمه الطويل نجده قد أطال في الصورة التشبيهية حتى ربط بين البيتين الثاني والثالث؛ وذلك من خلال تشبيه ثناياه بحسان حرصن على الاحتجاب عفة وصيانة. ولذلك دلت الصورة التشبيهية الأخيرة على جمع الشاعر بين حبس ثناياه داخل فمه، وقصر الحزن على فؤاده.

هنا يبدو بحر الطويل بتكرار تفعيلاته- فعولن مفاعلين- راسمًا صورة طويلة مخيفة لحُكم الليالي التي قضت بالموت على أبيه، ثم يتعانق طول البحر مع حكم القضاء ليمنح السياق دلالة الاستمرار والدوام، فرماح المنايا لا تزال تسعى وراء فرائسها.

وحرصًا من الشاعر على خلق مواءمة فنية نراه يزاوج بين تفعيلات بحر الطويل التي يتخذ من تكرارها مدخلاً لتعدد أحكام الليالي وتنوع شمائل أبيه؛ إذ وصفه بطهارة الجيب والذيل والردن، ثم تساعده تفعيلات بحر الطويل أيضًا على خلق موازنة بينه وبين طول يوم القيامة، وطول وقوف البشر أمام حوض النبي- ﷺ- وتكرار لعناته المتتابعة على الدنيا التي نَسب إليها الخيانة والغدر.

وكما بدأ الشاعر أبياته بمعاني الفقد نجده يختمها بمعاني الضياع؛ إذ أن الدنيا وأدت بنت حواء ولا تزال تفعل ذلك قرنًا بعد قرن.

إن بحر الطويل ساعد الشاعر على انتقاء ألفاظه وطول نفسه، الأمر الذي خلق مواءمة فكرية دلت عليها الألفاظ والمعاني؛ من نحو "نقمت الرضا" و"عبوس" و"يدمي" و"فيا ليت" و"غضة" و"وأد"..... هي مفردات جامعة بين الخوف والحزن.

وإذا تأملنا بحر الوافر وتفعيلاته وهي:

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن

" وجدناه يتميز عن غيره بسمة فريدة؛ وهي" أن عجزه سريع اللحاق بصدره، حتى إن السامع لا يكاد يفرغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العجز؛ لا بل الشاعر نفسه أثناء النظم- فيما أرجح- يشعر بهجوم العجز والقافية بمجرد فراغه من الصدر، وربما سبق عجز صدره إلى نفسه"(١).

و"أحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات، وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح"(٢)، وهو ما سنبينه مع النموذج التالي.

ولا شك في أن القارئ أيضًا تتأثر حالته بالوزن؛ "فالوزن أولا يؤثر بمفرده فيه، فهو يزيد من انتباه القارئ ومن قدرته على الاستجابة والتأثير، وبالتالي فهو يخلق في القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية، والطريقة التي يؤثر بها الوزن بمفرده في القارئ هي أن يثير دهشته وحبه للاستطلاع من وقت إلى آخر، ثم لا يلبث أن يُرضي حبه للاستطلاع؛ وذلك لأن النغم لا يتكرر بصورة آلية رتيبة؛ ففي النغم- إذن- مواضع شبه ومواضع اختلاف معًا. ومواضع الشبه هي التي يتوقعها القارئ وهي تُرضي حبه للاستطلاع، بينما تثير أوجه الاختلاف دهشته"(٣).
دهشته"(٣).

ولذلك دلّت كلمات بحر الوافر في الشطر الأول على نظيرتها في الشطر الثاني؛ حيث توقع القارئ مستقرها من خلال ربط الشاعر بين الوزن والمعنى في قوله:

---

(١) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ج١، ص٤٠٦.

(٢) عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص٤٠٧.

(٣) مُحَمَّد مصطفي بدوى، كولردج، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م، ص١٠١.

تُفَـــدِّيكَ النُّفـــوسُ ولا تَفـــادى فَـــأَدْنِ الوَصْـــلَ أو أَطِـــلِ البِعـــادا
أرانا يا علـــــــيّ وإن أقمنـــــــا نُشـــاطِرُكَ الصَّـــبَابةَ والسُّـــهادا[1]
وقيـــل أفـــادَ بالأســـفارِ مـــالا فقُلنـــا هـــل أفـــادَ بهـــا فـــؤادا
وهـــل هانـــتْ عزائِمُـــهُ ولانـــتْ فقـــد كانـــت عَرَائِكُهـــا[2]شِـــدادا
إذا ســـارَتْكَ شُـــهْبُ الليـــل قالـــت أعـــــانَ اللهُ أبعدنَـــــا مـــــرادا[3]

فالمتأمل للأبيات يجد تناغمًا بين الوزن والمعنى؛ وذلك من خلال تعانق تفعيلات بحر الوافر وتلاحقها، وتعانق الصور الشعرية وتلاحقها في الدلالة على مكانة خال الشاعر عليّ بن مُحَمَّد بن سَبيكَة الذي سافر إلى الغرب؛ إذ رفعه عن مصاف الأَكْفَاء؛ ليجعل فداءه في كل حال؛ حال القرب أو البعاد، وكما أن الشاعر جعل الفداء حاصلاً من اجتماع طرفين فإنه جعل مشاطرة الشوق والسهر قائمة بينهما، حتى كان البيت الثاني دليلاً عقليًا أو نتيجة منطقية لتقديم قرابين الفداء في البيت الأول. ولأن الفداء مبعثه الإخلاص جعل الشاعر حبه خالصًا من كل شائبة، بعيدًا عن كل مجاوزة.

ثم أعقب الشاعر ذلك بتصوير شعري كنائي جسد فيه حكمة الممدوح وحنكته وتجربته للأمور ومعرفته بحقائقها، وذلك من خلال تقلب فؤاده في البلاد، الأمر الذي استتبعه نضج عزيمته وإنجازه الأمور، لذا أفادته الأسفار خبرة وزادته قوة وإصرارا.

إن بحر الوافر- هنا – أثرى المعنى شكلاً ومضمونًا؛ وذلك من خلال تدفق المعاني وتلاحق الصور؛ هذا التلاحق المعنوي الذي أضفى على خال الشاعر تفردا، يبدو ذلك أيضًا من خلال تلك الصورة التي شخص فيها الشاعر شهب الليل لتتعجب من سُرى الممدوح معها حتى تدعو له بالمعونة؛ لأن مراده أبعد من مرادها، وهمته أسمى من علوها.

---

(١) السهاد: السهر.

(٢) العرائك: جمع عريكة؛ وهو ما يعرك باليد ليعلم أصلب هو أم لين.

(٣) شروح سقط الزند، ق٢، ص٧٧٠-٧٧٣.

(٢)- القافية وأثرها في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة:

القافية هي الوجه الآخر للموسيقى الخارجية في الشعر العربي لأنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمي شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"[١]. وهي "جزء إيقاعي خارجي متمم للوزن، ومساهم في ضبط نهايات الأبيات، فحد الشعر هو "الموزون المقفي..." والقافية تضبط نهايات الأبيات محددة"[٢]، وقد نبه أبو العلاء نفسه إلى أهمية القافية والوزن لاستقامة الشعر[٣].

والقافية "في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى، من حيث ناحيتاها: الدلالية والموسيقية معًا"[٤]، أما أثرها في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة فإنها بلاشك تقوم "بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة"[٥]؛ لأن لها وظيفتين "إحداهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات. والأخرى: دلالية بسَلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر"[٦].

ولذلك سنقوم بدراسة القافية وأثرها في تشكيل المعنى عند أبي العلاء المعري من خلال ذكر الروي وحروفه وحركاته، والقافية بين الإطلاق والتقييد، وذلك على النحو الآتي:

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٥١.

(٢) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩م، ص٧١.

(٣) ينظر: رسائل أبي العلاء، ت: إحسان عباس، ص٤٥-٦٢-٦٣.

(٤) محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة الروضة، دمشق، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص١٧٥.

(٥) مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ص١٨٢.

(٦)مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، صـ١٣١.

أ- الروى:

يُعرف بأنه "الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد"[١]. وهو "أقل ما يمكن أن يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات.. فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[٢]. ويكون "إما ساكنًا وإما متحركًا، وهو أقل ما تتألف منه منه القافية"[٣].وتبدو ميزته في أنه "صوت تنسب له القصائد أحيانًا؛ مثل سينية البحتري، وهمزية شوقي، إلى غير ذلك مما تعارف عليه الأدباء واصطلحوا عليه، ولا يكون الشعر مقفى إلا به"[٤].

ومن الملاحظ أن حروف الروي عند أبي العلاء المعري قد تنوعت بتنوع تجاربه الذاتية، ولذلك نراه ينظم- باقتدار- على جميع حروف الهجاء دون استثناء، الأمر الذي يثبت اتساع رؤيته بطريقة شمولية واعية منحته رؤية ثاقبة على المستوى الفردي والجماعي.

ولنأخذ مثالا على ذلك وهو حرف الراء، وقد لاحظ علماء العربية القدامى خاصية التكرار التي يتميز بها صوت الراء وفسروا ذلك بقولهم "وذلك أنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتعثر بما فيه من التكرير"[٥].

ونستطيع أن نقول إن كثرة تكرار الشاعر لحرف بعينه سواء على مستوى شعره أو على مستوى القصيدة له مغزى نفسي عميق، فقد يرجع هذا إلى صورة الحرف أو شكله أو إلى صوته، وما يوحي هذا الصوت في نفس الشاعر من إيحاءات نفسية معينة، تعكس شعورًا يسيطر عليه، وهو بصدد ممارسته لتجربته الفنية في هذه القصيدة أو تلك، " وقد يكون الباعث

---

(١) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعده ، كتاب القوافي، عني بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م، ص١٠.

(٢)إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٤٥.

(٣) على جميل سلوم، وحسن مُحَمَّد نور الدين: الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م، ص٢٣٨.

(٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٤٥.

(٥) ابن جني ،أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، ت: مصطفي السقاج، ج١، ص٧٢.

على ذلك ناحية عضوية، نشأت عن شعور نفسي معين جعل الشاعر، يستصعب نطق بعض الحروف ويستسهل نطق أخرى"[١].

وقد كان أبو العلاء يتمتع بقدرة كبيرة على انتقاء الأصوات، وتوجيهها وما يتناسب مع حالته النفسية، فنراه في قمة الغضب والثورة والتشاؤم، مستخدمًا (الراء) حرفًا للروي، حين يتحدث عن الجناية التي ارتكبها آدم في حق البشرية حين تزوج حواء وأعقبا نسلاً وتكرار هذا الجرم إلى يومنا هذا:

يا ليتَ آدمَ كانَ طَلَّقَ أُمَّهُمْ ... أو كان حَرَّمَهَا عليه ظِهارُ
ولَدَتْهُمُ في غيرِ طُهْرٍ عارِكًا ... فلذاكَ تُفقدُ فيهُمُ الأَطهارُ
ولديَّ سِرٌّ ليسَ يُمْكِنُ ذِكْرُه ... يَخْفَى على البصراءِ وهو نَهارُ
أما الهُدى فوجدتُه ما بيننا ... سِرًّا ولكنَّ الضلالَ جِهارُ[٢]

ونجد أبا العلاء يجيد استخدام الروى مردوفًا بالألف، لما يحقق ذلك من امتداد صوتي يمثل صيحة رفض كبيرة للدنيا وما فيها، ويجسد من خلال المد الصوتي حالة الشكوى والأنين وفساد طبائع البشر مع دلالة التكرار و التأكيد على هذا المعنى من خلال التضعيف:

وهل تَظْفَرُ الدُّنيا عليَّ بِمنَّةٍ ... وما ساءَ فيها النَّفسَ أضعافُ ما سَرَّا؟
يُلاقِي حَليفُ العَيشِ ما هو كارِهٌ ... ولو لم يكن إلا الهَواجِرَ والقُرَّا
نوائبُ منها عَمَّتْ الكهْلَ والفَتى ... وطِفلَ الورى والشيخَ والعبدَ والحرَّا
سعى آدمٌ جَدُّ البريَّةِ في أذى ... لذُرِّيَّةٍ في ظَهرِهِ تُشْبِهُ الذَّرَّا
تلا الناسُ في النَّكراءِ نهجَ أبِيهُم ... وغرَّ بَنُوهُ في الحياةِ كما غُرَّا[٣]

---

(١) رينيه ويليك أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م. صـ٢٤٠.

(٢) اللزوميات، ج٢ ، ص١١١.

(٣)اللزوميات، ج٢ ، ص ١٣٨ .

وتنفرد بعض قصائد أبي العلاء بقوافٍ يكاد يقوم عليها نغم القصيدة كله وقيمتها الموسيقية، وهذا يؤكد عبقرية المعري وقدرته الفنية على التأليف بين التجربة والشعور، هذا وإن دلّ فإنما يدل على موهبة المعري الفنية، ونستشهد على ذلك بمقطع من إحدى لزومياته:

فليـــت حـــواءَ عقـــيمٌ غَـــدَتْ لا تَلِـــــدُ النـــــاسَ ولا تَحْبَـــــلُ
وليـــــت شـــــيثاً وأبانا الـــــذي جـــــاءَ بِنـــــا أهبَلَـــــهُ المهبِـــــلُ[1]
وليتنـــــا تـــــتركُ أجســـــادُنا كمـــا يـــزولُ السَّـــمَرَ المحْبِـــلُ[2][3]

وأبو العلاء في هذه الأبيات تسيطر عليه معاني الزوال والفقد والثكل والعقم، وكل ما يرتبط بالحياة من أسباب، فيتمنى أن تصبح كل أنثى عقيمًا لا تلد ولا تحبل، لأن أبا العلاء كان يرى أن الراحة الكبرى أن يتجنب الإنسان النسل[4]، حتى لا نعذب الأجيال التي نعقِبها، وفي هذه المقطوعة ينتشر حرف الروي (اللام)، وهو حرف رئيس في كلمة (تلد)، التي هي بدورها اللفظ المحوري الذي يعد رمزًا لمادة التجربة، إن حرف اللام ينتشر في نسيج التشكيل المادي للتجربة فيتخلق في الكلمات إثراء للطاقة الموسيقية، وتمكينا لها خاصة في القافية من الإيحاء بكنه العاطفة المسيطرة على الشاعر، كما أن حرف اللام حرف رئيس في الكلمات (تحبل، أهبله)، وهي بمعنى الثكل والفقد، وكلمة (زال) من الزوال.

كما أن لحركة الروي أيضا دورًا فعّالا في تشكيل المعنى وإنتاج دلالته؛ وهذا يتفق مع ما قاله مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف من أن حركة الروي تكاد تكون "مفتاحًا للبيت كله؛ لأن الكلمة في آخر البيت لابد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التعالق الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوي، وإيقاع القصيدة الصوتي"[5].

---

(١) هبلته أمه: إذ ثكلته، ورجل مهبل إذا قيل له هبلتك أمك. القاموس المحيط- مج٤، فصل الهاء باب اللام، ص٦٧.

(٢)السمر المحبل: نوع من الأشجار ينتشر في شبه الجزيرة العربية بكثرة ويتميز بقوة اللهب.

(٣) اللزوميات، ج٢، ص٤٢٤ .

(٤) اللزوميات، جـ٢، ص١٥٧ .

أَنْسِلْ أوِ اعقُمْ، فالتَّوحدُ راحةٌ سيّان نَجلُكَ، والخبيثُ الناسلُ

(٥) مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص١٨٢.

وهو ما تحدث عنه جون كوهين من قبل في معرض حديثه عن دراسة المستوى النحوي في ترتيب الكلمات عبر عناصره الصرفية والتركيبية وعلاقته الشعر؛ أي كيف يؤثر ترتيب الكلمات أو عدم ترتيبها في إنتاج الدلالة ؟وبالتالي تحقيق الانزياح.

بالإضافة إلى حديثه عن القافية والتي عرفها بقوله : "تماثلُ الصوت الأخير وتماثل الفونيمات التي قد تتلوه.. إذ ليست هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هو الذي يحدد القافية، ولا تكتسب صفاتها إلا بوقوع النبر عليها وإتباعها بوقفة. وبدون ذلك يتعذر تمييزها عن المجانسة الصوتية الداخلية، ولا تظهر وظيفتها إلا في علاقتها بالمعنى"(١).

وهذه الصفة فارقة للنظم– والذي هو بنية صوتية دلالية– دون المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة مثلا التي توجد في مستوى الدلالة فحسب،" ذلك لأن التجاوب الموسيقي كالذي يحدثه الوزن والقافية والتكرار في عملية النظم تعطيه تميزاً عن النثر، وتفرقه عنه في الوقت ذاته، ليكون النظم خاصة شعرية بامتياز"(٢).

وبناء عليه فإن لها دورًا مؤثرًا في إنتاج الدلالة التي يبتغيها المبدع. ولنبدأ في توضيح ذلك مع حركة الضم؛ يقول أبو العلاء المعري:

نفـــوسٌ للقيامـــةِ تَشْـــرَئِبُّ وَغَـــيٌّ فِي البطالـــةِ مُتلَئِـــبُّ(٣).
تأبّى أن تجـــيءَ الخـــيرَ يومًـــا وأنـــتَ ليـــومِ غفـــرانٍ تَئِـــبُّ(٤).
فَـــلا يَغـــرُرْكَ بِشْـــرٌ مـــن صـــديقٍ فـــإنَّ ضـــميرَه إِحَـــنٌ وَخَـــبُّ(٥)
وإنَّ النـــاسَ: طِـــفلُ، أو كَبـــيرٌ يَشـــيبُ علـــى الغَوايَـــةِ أو يَشـــبُّ
تُحِـــبُّ حَياتَـــك الـــدنيا سَـــفاهًا ومـــا جَـــادَتْ عليـــكَ بِمـــا تُحَـــبُّ

(١) انظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية صـ٧٦– ٨٤.

(٢) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، صـ٥٢–٥٣

(٣) متلئب: مستقيم أو منتصب.

(٤) تئب: تتهيأ وتشتاق.

(٥) خَبَّ: بالفتح تعني الخداع

وإنــك منــذُ كــونِ الــنفسِ عَنْسًــا لَتوضِـــعُ في الضَّـــلالةِ أو تُخِـــبُّ[1].
وإنْ طــالَ الرُّقـــادُ مـــن الـــبَرايا فـــإنَّ الراقـــدينَ لَهـــم مَهَـــبُّ
غرامُـــك بالفتـــاةِ خَـــنًى وَغَـــمٌّ ولـــيسَ يَسُـــرُّ مَـــن يَشـــتاقُ غِـــبُّ[2].

حيث اعتمد الشاعر حرف الباء رويًّا وهو حرف شفوى مجهور يُنطق بإطباق الشفتين، ثم أشبعه بالضم الذي منح السياق دلالة الإصرار على السير في طريق الغي والاستمرار فيه. كما دلّت حركة الروي في البيت الثاني على الشدة التي وقع فيها الناس، والتي نتجت من خلال ما هم فيه من تناقض؛ إذ يرجون ثواب الله ولم يقدموا خيرًا قط!!

لذا أفاد الضم وضوح الطريق وأثبت أن الجزاء من جنس العمل، ولا تزال حركة الروي تعكس فداحة الأمر وغصته؛ وما ذلك إلا لامتلاء الصدور بالأحقاد، ومصاحبة النفوس للشرور منذ مهد المرء حتى هِرمه.

وإذا كانت حركة الروي قد أوضحت مدى الشدة أو المصيبة التي ألّمت بالنفوس في صدر الأبيات فإنها أشارت إلى أن تلك الشدة لم تقع على أصحابها بين ليلة وضحاها.... إنه طريق طويل نتج عن حب الدنيا وزينتها.

ثم تأتي حركة الروي في نهاية الأبيات لتؤكد تعانق حرف الروي وحركته في تشكيل المعنى، وذلك من خلال ربط الشاعر بين الموت- الذي لا محالة منه- وبين الدنيا وغرورها التي رَمَزَ الشاعر إليها بالفتاة[3].... هي مواطن ابتلاء عصيبة لا ينجو منها سوى من قويت عزيمته وأصرَّ على انتهاج طريق الحق المستقيم.

وفي قصيدة (رثاء الفقيه الحنفي) تتجلى العبقرية الفنية لأبي العلاء، حيث استطاع الشاعر أن يجد نوعًا خاصًا من الحزن والتشاؤم العميق والإحساس بعدم جدوى الحياة، وذلك عن

---

(١) العَنْس : الناقَةُ القَوِيَّةُ شُبِّهت بالصَّخْرَةِ وهي العَنْسُ لصَلابَتِها، والوضع: أهون سير الإبل. والخبب: السرعة.

(٢)اللزوميات، ج١، ص ١١٦ ، ١١٧.

(٣) انظر أيضا إلى قوله ينعت الدنيا بالفتاة: اللزوميات ج٣، صـ٢٠.

وَأُمُّ دَفرٍ فَتاةُ سوءٍ تَخبُؤني في ثرىً مُهالِ

طريق استعمال الروى[1] المكسور، ونضيف إلى ذلك توالي الكسرات في الأبيات، وذلك يوحي في الغالب الأعم بالحزن الشديد، والانكسار النفسي.

غَيْـــرُ مُجْـــدٍ فِي مِلَّـــتِي واعْتِقَـــادِي نَـــــوحُ باكٍ وَلا تَـــــرَنُّمُ شَـــــادِي
وَشـــبِيه صـــوتُ النعـــي إذا قِيـــ ـــسَ بصـــوتِ البَشِـــيرِ فِي كُـــلِّ نَـــادِي
أَبكَـــتْ تِلْكُـــمُ الحَمَامـــةُ أَم غَنَّـــ ـــتْ عَلـــى فَـــرعِ غُصْـــنِها المِيَّـــادِ
صَـــاحِ هَـــذِي قُبُـــورُنا تَمْـــلأ الـــرُّحْ ـــبَ فـــأينَ القُبُـــورُ مِـــنْ عَهـــدِ عـــادِ؟ [2]

إننا نقف أمام شعور إنساني عميق، وأمام تعبير تصويري معبر، يزدحم فيه المشهد بالصور، ومع أن الأبيات كلها من وزن واحد وهو بحر الخفيف إلا أنها تختلف إيقاعاً؛ لأن الوزن وحده لا يحدد لون الإيقاع. فالوزن يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة، وهناك موسيقى داخلية ناشئة من طبيعة توالي الحروف ومخارجها واستعمال الروي المكسور.

و قد استعمل (المد بالألف) ذلك المد الصوتي الذي ساعد بتجسيد حالة الشكوى والألم في نفس المعري، كما أوجد مساحة كبيرة للمعنى الذي تحمله الألفاظ (شادي- نادي- ميادِ) كما أن المد يزيد الإيقاع بطأً يومئ إلى حالة الحزن المترسبة في ذاته.

ففي البيت الأول يقول: غير مُجدٍ -أي غير مُغْنٍ- نوح الباكي، في استرجاع حياة الميت، و لا غناء المتغنّي المطرب، في استمرارية هذا الفرح و ديمومة الحياة، و الوقاية من الموت، فإن صوت نعي الميت و صوت البشير بولادة المولود و إن كانا في الظاهر مختلفين غاية الاختلاف، بل يمكننا أن نقول أنهما ضدان، إذ هذا ينبئ عن انتهاء حياة، و هذا يؤذن ببدء حياة جديدة، فإنهما -في الحقيقة- شيء واحد، من حيث إن هذا الذي تعلم الناس بولادته ما هو -في حقيقته و أصله- إلا ميت سيُنعى بعد مدة قصيرة من الزمن نسميها: "العمر"!

ويفسر المعري -ببراعة- و يشبه الحالة التي ذكرها في البيت الثالث ، إذ قال إن صوت النعي و صوت المبشّر وجهان -أو زاويتان- لحقيقة واحدة، بمشهد واقعي حيٍّ، فيقول أن الحمامة يسمع صوتَها فريقٌ من الناس فيَخالُونه بكاءً، و آخرون يظنونه غناءً، إلا أن صوتها -في

(١) انظر: علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، بغداد، ط، وزارة الإعلام، ص٥٠٩.
(٢) شروح سقط الزند، ق٣،ص٩٧٠-٩٧٧.

الحقيقة- واحد. وكأن صوت النعي مكنون في صوت البشير منذ صيحة الولادة الأولى، فمن المسرة ساعة الميلاد يتولد الحزن ساعة الموت، بل إن المسرة مسكونة بالحزن في كل لحظة.

و وجه الشبه الدقيق بين هاتين الصورتين شيئان، الأول أن كليهما ارتجاع صوت، يعبران عن حزن الحمامة أو فرحها، كما أن النعي و البشرى يعبران عن ذلك -بحسب نظرة الناس-، و الثاني أن الحقيقة واحدة وإن اختلفت الزوايا التي تنظر منها للشيء.

وفي البيت الرابع يسأل المعري صاحبه، ما الذي حلَّ بالقبور منذ عهد عاد، إن كانت قبورنا نحن في هذا العصر قد ملأت كلَّ هذا المكان الشاسع؟! والحقيقة أنَّ المعري بنفسه قد أشار إلى الإجابة على هذا السؤال بذات القصيدة بعد أبيات قليلة، فقال:

رُبَّ لَحْـدٍ قَـد صـارَ لَحـدًا مِـرارًا ضَـاحِكٍ مِـن تَـزاحُمِ الأضـدادِ
وَدفيـنٍ علَـى بَقـايا دفـينٍ في طويـلِ الأزمـانِ والآبـادِ

نلاحظ أن أبا العلاء المعري لم يُرِدْ هنا مجرد موت السلف من الناس، بل إنه أشار إلى أعمق من ذلك، فلم يمت السلف من الناس فحسب، بل وأيضًا قد فنيت قبورهم بعد الممات. و هو دلالة أبلغُ على غاية الفناء، و التي سيواجهها كل عصر من العصور منذ عهد عاد مرورًا بعصره -أي المعري- ثم إلى يوم القيامة.

لقد كانت واقعة موت صاحبه الفقيه الحنفي بالنسبة له وقفة جادّة للتأمل في حقيقة الموت والفناء وما يليهما، فلم تكن هذه القصيدة مجرّد رثاء، بل قد حشاها بالحِكم و بنتاج هذا التأمل والتحليل وما اعتلج في صدره وخَطَرَ في فكره، ومما نتج من هذا التفكر هذا السؤال لصاحبه، ففاض على هيئة قصيدة—المتنفس الوحيد له-.

كما نلحظ في قصيدة أخرى قيلت في الرثاء مطلعها[1]:

أحْسَـنُ بالوَاجِـدِ مِـن وَجْـدِهِ صَـبْرٌ يُعيـدُ النّـارَ في زَنْـدِهِ

أن قافيتها متداركة وهي التي يُفصل بين ساكنيها متحركان[2]، مما يستدعي اعطاء الصوت الأخير امتدادًا أكبر للتعبير عن معاني الرثاء بما فيها من حزن وألم، كما يلاحظ إضافة

(١) شروح سقط الزند، ق٣/١٠٠٦-١٠٣٠.

(٢) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٦٩.

الكلمة الأخيرة في كل بيت إلى ضمير الغائب الذي غيَّبه النص؛ ليكون إشارة حرة تفعِّل دلالةَ الترميز إلى الإنسان- فريسة الموت-، فالقصيدة قد جسدت رؤية الشاعر للحياة والموت، ثم ساوت بينهما وبين معنى وجودهما، فالإنسان غائب وهو حي، وغائب وهو ميت، فهو في كلا الحالين منتظِر نهاية مقدرة قبل وجوده.

وقد جاءت ثلاثة أبيات من القصيدة كلها منتهية بأفعال مجزومة لتفيد الجزم بحقيقة الموت، " فكل أمر قطعته قطعًا لا عودة فيه فقد جزمته"[1] لذا جُزِمت الأبيات بلا جدوى الحياة أمام حقيقة الموت:

كـانَ الأسَـى فَرْضـاً لـو أنّ الـرّدى قـــال لنـــا افْـــدوهُ فلـــم نَفْـــدِهِ
أيُّ جَديـــــدٍ لـــــكَ لم تُبْلِـــــهِ وأيُّ أقـــــــــــرانِكَ لم تُـــــــــــرْدِهِ
جـــاءَكَ هـــذا الحُـــزْنُ مُستَجديًـــا أجْـــــرَكَ في الصّـــــبرِ فـــــلا تُجْـــــدِهِ

يبين في هذه الأبيات حقيقة الموت بأنه إمكانية خاصة لكل إنسان على حدة بما يتوافق مع آراء هيدجر في فلسفة العصر الحديث الذي يذكر بأن الموت واقعة شخصية لن يستطيع أحد يعانيها بدلا عن آخر، فهي إمكانية بالغة الخصوصية لا يملك موجود أن يدفعها عني، حتى وإن فداني بنفسه فلا يستطيع أن يدفعه لاحقا، فالموت قابع في الموجود الإنساني نفسه وليس شيئا يأتيه من الخارج، بل طريقة للوجود تتكفل بالموجود الإنساني حالما يوجد[2].

ومثلما الفعل المجزوم آخره لا إعراب له، فإن الحياة لا معنى لها، ويبدو استسلام المتكلم لهذا الأمر:

كأنّنـــــا في كَفّـــــهِ مالُـــــهُ يُنفِـــقُ مـــا يَختـــارُ مـــن نَقْـــدِهِ

والملاحظ أن جرّ المفردات في أواخر الأبيات كأنه يجرّ المرء إلى حتفه فكل شيء يُجرّ إلى نهايته، ويرتبط الروي المكسور دلاليًا بانكسار الشاعر أمام حكمة الخلق؛ لذا يمكننا أن نعد " القافية بحق من أكبر مجالات التوقيع في الشعر، ومن أخصب الطاقات في التعبير والتأثير[3].

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (جزم): ٤٥٦/١.

(٢) جمال أحمد سليمان، الوجود والموجود "مارتن هيدجر"، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ٢٠٠٩،ص١٨٩.

(٣) مُحَمَّد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م، ص٧.

أما حركة الفتح ودلالتها فنمثّل لها بقول أبي العلاء المعري:

إنْ يَصحبِ الرّوحَ عَقلي بعد مَظعِنها ... للموتِ عني فأجدرْ أن ترى عَجَبا
وَإن مَضَت في الهواءِ الرَّحبِ هالِكَةٌ ... هَلاكَ جِسْمِي في تُرْبى فَواشَجَبا
الدِّينُ إنصافُكَ الأقوامَ كُلَّهُمُ ... وأيُّ دينٍ لآبِي الحقِّ إن وَجَبَا
والمرءُ يُعِيبُه قودُ النفسِ مُصحبة ... للخيرِ وهو يقودُ العَسكَرَ اللَّجِبا
وصومُهُ الشهرَ مَا لَم يَجنِ معصيةً ... يُغنِيهِ عن صومِهِ شعبانَ أو رجبا
واحذر دعاءَ ظَليمٍ في نَعامَتِه ... فَرُبَّ دعوةِ داعٍ تَخرِقُ الحُجُبا[1]

حيث استدعى الشاعر حرف الباء المفتوح رويًّا ومافيه من إيحاءات بالظهور و الارتفاع و الاتساع ليدلل به على مضمون مراده من خلال القافية ودورها البديعي والدلالي، والمتأمل في كلمة القافية في البيتين الأول والثاني يجدها دالة على التسليم بما هو غيبيّ؛ لأن الجسم كالملجأ الذي تسكن فيه الروح، ولذلك آمن الشاعر بعودة الأرواح إلى الأجساد حين البعث.

ثم يقترن حرف الباء المفتوح في الأبيات الثلاثة التالية بدلالات الإخلاص وتزكية النفس ومحاولة جهادها؛ لأن الدين مرتبط بالإنصاف وتأدية الحقوق وبلوغ الأركان وسلام القلوب. ولما كان الأمر مرتبطًا بجهاد النفس وما يصاحبه من مشقة وصعاب لجأ الشاعر إلى ألف الإطلاق كي يردد آهات تزكية النفس في الفضاء الفسيح.

وتستمر تلك الدلالة أيضًا في البيت الأخير الذي قرن الشاعر فيه بين حرف الروي وحركته وبين ثقة المظلوم في استجابة الله- عز وجل- لدعائه. وقد ساق الشاعر ذلك من خلال أسلوب الأمر الدال على التحذير، والتصوير الشعري الكنائي الذي كنّى فيه الشاعر عن ضعف المظلوم بلزومه مكانه في الليل....لكنه الضعف الذي يصبح قوة بدعائه لله تعالى؛ ذلك الدعاء الذي ليس بينه وبين الله حجاب.

وأخيرًا تأتي دلالة حركة الفتح متعانقة مع وظيفة ألف الإطلاق في قافية البيت الأخير لترمز إلى سعة رحمة الله وعدله؛ فإن ضاقت الأرض بصدر المظلوم فإن باب الكريم مفتوح على مصراعيه لا يغلق في وجهه أبدًا.

---

(١)اللزوميات، ج١، ص١٣٩.

أما السكون فقد وظفه المعري في قوله:

إِنّي ونفسِـــي أبـــدًا في جِـــذاب أَكـــذِبُها وهـــي تُحِـــبُّ الكِـــذابْ
إِنْ أَدخُـــلِ النـــارَ فَلـــي خـــالقٌ يَحمِـــلُ عَـــنِّي مُـــثقَلاتِ العَـــذابْ
يَقـــدِرُ أَن يُســـكِنَنِي رَوضَـــةً فيهـــا تَرامَـــى بالميـــاهِ العِـــذَابْ
لا أُطْعَـــمُ الغِســـلينَ فِي قَعرِهـــا ولا أُغـــادى بالحمـــيمِ المُـــذَابْ[1].

إذ إتكأ الشاعر على حرف الباء الساكن رويا، وهو حرف شفوى مجهور لاءم المعنى وناسبه، وزاده السكون دلالة وحركية، إذ رسم السكون مشهدًا دنيويًا يتصارع فيه طرفان؛ هما الشاعر ونفسه، وما يحدث إبان ذلك من دفع وجذب واتهام.... هذا الصراع في حقيقته صراع بين طريقين؛ طريق الهدى وطريق حقت عليه الضلالة، لكن المعري عنده ثقة في أن هناك خالقًا يحمل عنه ثقيل العذاب.

ثم يتصدر السكون المشهد في البيت الثاني ليصور صراعا آخر يوم ينفخ في الصور ويهب الراقدون إلى المحشر ليحاسبوا على ما قدموا؛ صراع الذات بين الخوف والأمل؛ الخوف من النار، والأمل في رحمة الله وعفوه. ولذلك أضفى السكون على البيت الثاني صمتًا يوم الحشر الأعظم؛ حيث كل بني آدم مشغول بنفسه ومصيره.

وإذا كان السكون صمتا فإن دلالته في الأبيات تتحول إلى عطاءات ربانية تتبدي في حسن الظن بالله- عز وجل- فهو وحده القادر على أن يسكنه روضة لا شقاء فيها ولا عقاب.

من خلال ما سبق يتضح أن حركة الروي لم تقف عند المعنى المعجمي الذي ألزمها بالوقوف على حرف الروي، بل تحولت في شعر أبي العلاء المعري من حركة إلى حالة شعورية تسهم بكل حيوية وحركية في إنتاج دلالة المعنى الشعري.

ب- القافية بين الإطلاق والتقييد:

(١)اللزوميات، ج١، ص٢١٨، والغسلين: ما يسيل من جلود أهل النار . والحميم: الماء الحار.

يحدد نوع القافية في الشعر العربي- طبقًا لإطلاقها أو تقييدها- بناء على حركة الروي أو سكونه، ولا أفضلية للقافية المطلقة على القافية المقيدة؛ فالأمر مرهون بدلالة كل منهما على المعنى في موضعه وملاءمته للسياق، كقول أبي العلاء المعري:

مَـا بِاختيـاري مِـيلادي ولا هَرَمـي ولا حيـاتي لـي بعـدُ تَخييـرُ
وَلا إقـامةَ إلا عـن يَـدَى قَـدَرٍ ولا مَسـيرَ إذا لم يُقـضَ تَسـييرُ
زعمـتَ أنَّـكَ تَهـديني لِواضِـحَةٍ كَـذَبتَ هـذا الـذي تَحكِيـهِ تَحيـرُ
غَـيَّرتَ أمـرًا فَهـل غَـيرتَ مُنكَـرَهُ أم لـيسَ عِنـدَكَ لِلنَّكـراءِ تَغيـرُ[1].

فالقافية المطلقة التي أتكأ فيها الشاعر على حرف الراء المضموم رويا- وهو حرف لثوى مجهور-،تجسد هذه القافية المطلقة منذ البيت الأول الجبرية المطلقة للموت والحياة، يبدو ذلك في قوله: "تخييرُ" و"تسييرُ" و"تحيرُ" و"تغييرُ" وقد دل تكرار حرف الياء في كلمات القافية على الإكراه والإجبار والسلبية.

ولذلك كانت القافية المطلقة- هنا مفتاحًا للمعنى الشعري والعقلي المراد؛ إذ نفى الشاعر من خلالها كون الإنسان مخيرًا في أعماله، حتى أنَّ مَن يتصدى لهداية الآخرين لا مجال معه لحرية أو إرادة؛ إنه انتقال من جبرية إلى أخرى، لذا كانت كثرة اللآت في قوله: "لاهِرمي" و"ولا حياتي" و"ولا إقامة" و"ولا مسير" رمزًا إلى القيد المحكم على إرادة المرء وحريته، وكأن النفس ضاقت ذرعا بهذا الأسر الذي لا تكاد تنفك منه، وهذا ما ذهبت إليه فلسفة هيدجر التي جعلت (الوقائعية) من البناءات الأساسية لهذا الموجود الإنساني الذي متى ماوجد فإنه يوجد كواقعة، أي أنه يلقى في العالم دون أن يكون له اختيار في ذلك وما يلتقي به الموجود الإنساني الملقى في عالمه هو قدره الذي لا حيلة له على دفعه[2].

ومن هنا جاءت قافية البيت الثالث في قوله: "تحير" دالة على ضياع الذات وَتَيْهِهَا ووقوعِها في براثن الشك والاضطراب....، ومهما حاولت الذات الفكاك من مصيرها فلن

(١)اللزوميات، ج٢، ص٨١.

(٢)انظر الوجود و الموجود، ص ١٠٩.

تستطيع، الأمر الذي عبرت عنه قافية البيت الأخير في قوله: "تغيير" خير تعبير.... إنه الغرق في بحار الجبر والقلق.

ولذلك أوجدت القافية في البيت الأول في قوله: "تخيير" تماثلا صوتيًا بينها وبين القوافي التي أعقبتها، الأمر الذي يدل على توحد تلك القافية على مستوى الشكل والمضمون، حتى قامت كل منها بأداء دوره الصوتي والدلالي على أكمل وجه. ومن هنا كان لكلمة القافية دور بالغ الأثر في تشكيل المعنى وإنتاج دلالته.

أما في القافية المقيدة فيلاحظ أن "الوقف بالسكت أو السكون يُظهر حرف الروي ويبرزه، ويكون أشد وضوحا في سماع صوت هذا الحرف، لأنه لا يكون بعده حرف آخر يعتمد عليه، ولذلك فإن الوقف عليه شديد لأنه نهاية للنَفَس ومجرى الهواء من الحلق، ومن هذه الشدة تستمد القوافي المقيدة سماتها، فهي قوافٍ شديدة عسيرة تتطلب جهدا ومشقة تتناسب مع حالة نفسية مجهدة ضيقة"(١)، ومن القوافي المقيدة الدالة على المعنى قول أبي العلاء المعري (٢):

أَرى الشَّـــهدَ يَرجِـــعُ مِثـــلَ الصَّـــبرِ فَمـــــا لِإبـــــنِ آدَمَ لا يَعتَبِـــــرْ؟
وَخَبَّـــرَهُ صـــــادِقٌ بِالحَـــديثِ فَـــإِن شَـــكَّ في ذاكَ فَليَختَـــبِرْ
وَجَبـــرٌ وَكَســـرٌ لَهُ في الزَمـــانِ وَيُكسَـــرُ يَومًـــا فَـــلا يَنجَـــبِرْ

سَـــأَلنا المَعاشِـــرَ عَـــن خَيرِهِـــم فَقـــالوا بِغَـــيرِ اِكتـــِراثٍ قُـــبِرْ
فَقُلنـــا وَكَيـــفَ أَتاهُ الحِمـــا مُ عاجَلَـــهُ بَغتَـــةً أَم صُـــبِرْ؟
فَقـــالوا تَمـــادى بِـــهِ وَقتُـــهُ وَأَدرَكَـــهُ المَـــوتُ لَمّـــا كَـــبِرْ.

فالقافية المقيدة- هنا- أسهمت في إثراء المعنى الشعري الذي سعى الشاعر من خلاله إلى إظهار التحسر على ابن آدم الذي لا يَعتبِر من هذه الدنيا التي تكسره وتقبره .

---

(١)أحمد أحمد غريب، صوت القافية ودلالته على نفسية الشاعر، مطبعة الذروة، حلوان، ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م،: ص١١٣.

(٢) اللزوميات،ج٢، ص ٢٨٥،٢٨٦، وانظر أيضا :شروح سقط الزند، ج٤، ص١٧٧٢- ١٧٧٣.

مما سبق يتضح الدور الموسيقي والدلالي الذي تقوم به الموسيقي الخارجية- من وزن وقافية- في تشكيل المعني وإنتاج دلالته طبقا للسياق، الأمر الذي يتم على الوجه الأكمل إذا ما تشابكت عناصر التشكيل الشعري مع ذاتية المبدع ونفسيته.

المبحث الثالث

الإيقاع الصوتي والرؤية الفلسفية للحياة والموت

عُرفَ الأدب العربي بأنه أدب شفاهي يعتمد على ملكة اللسان والرواية والحفظ، ولذا اهتم العرب قديما برياضة اللسان وصناعة الكلام، فكانوا أهل فصاحة وبلاغة، يعرفون من أسرار لغتهم ما يجعلهم يختارون لكل مقام مقاله، وقد أدرك العربي بحسه المرهف وسليقته السليمة قيمة أصوات اللغة التي يستخدمها وما توحي به هذه الأصوات من حساسية شعورية عند النطق بها ومن إحساس موسيقي ناتج من تكرار أصوات ما أو مجموعة صوتية معينة، ولذا " فقد كانت أمة العرب قديمًا أمة صوتية – إذا صح التعبير – لأنها اعتمدت على الأذن واللسان، ولا غرابةً أنَّا نجد أهم فنونها قوليًّا أو صوتيًّا وهو فن الشعر الذي كان ديوان العرب"(١).

وعليه فقد كان للعرب براعة في صوغ الأصوات ومحاولة إيجاد المعاني التي تتناسب مع حساسية الصوت حين النطق به، وهو ما عُرف عندهم بـ"المحاكاة الصوتية" وقد أشار ابن جني في كتابه (الخصائص) إلى هذا التوافق الصوتي الناشئ عن المشاكلة بين الصوت اللغوي ومعناه وعقد له بابًا خاصًا أسماه (إمساس الألفاظ أشباه المعاني) وقال عنه " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر ما نقدره وأضعاف ما نستشعره"(٢).

والمحاكاة الصوتية من أبرز الخصائص الأسلوبية التي تشكّل الموسيقى الداخلية للنص، فالتوافق بين الصوت ومعناه يُولد لدى المتلقي إحساسا جماليًّا يثري فهمه لطبيعة النص الشعري وتذوق معانيه، وهذه الظاهرة " تعرف منذ العصر الإغريقي باسم Onomatopea، والمقصود بحكاية الأصوات للمعنى أن يكون في جرس الصوت ما يُذكِّر بالمقصود بالكلمة"(٣).

---

(١)كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية– دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، صـ١١٣-١١٤.

(٢)ابن جني،أبوالفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار، ط٣، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، صـ١٥٩.

(٣)تمام حسان، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، م٤، ديسمبر، ١٩٨٤م، صـ١٢٠.

والمحاكاة الصوتية – في أية لغة – تعبر عن طاقة اللغة ومقدرتها في صوغ الأصوات ومحاولة إيجاد الألفاظ التي تناسبها في جرسها الموسيقي " وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تماما، وإنما يحاكي نشاطه وفاعليته محاكاة كلية، وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل يخرج عن نطاق اللغة، وهنا يقوم التشكيل اللغوي العضوي بنقل السمات العامة للظاهرة التي يحسها المستخدم – في ذلك الفعل – إلى أصوات لغوية تؤثر في فهم المعنى وتحديده في العمل الفني اللغوي"(١).

وتأثير الصوت من حيث نشاطه وفاعليته وموسيقاه على المتلقي يسهم في تصوره لهذا الشيء الموصوف حيث يقول شوشري لابري: " إنّ بعض القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي ضمني غير معلن من التوترات الصوتية والدلالية المميزة، مستقل تمام الاستقلال عن النسق التركيبي النحوي لهذه القصائد"(٢)، ويتكشف ذلك من خلال (السياق) وهو الظروف المحيطة بهذا النظام الصوتي والذي تتحدد هويته من خلالها لا بوجوده بمفرده، فمن خلال السياق تتبين لنا دلالة المعنى المراد توصيله بالصوت، وذلك من خلال الإحساس الذي يقوم بنقله تجاه المتلقي، وتوصيله إليه، إذًا فالمحاكاة الصوتية نوع من الموسيقة الداخلية التي تنشأ من تكرار عدة أصوات معينة يمثل كل صوت فيها عنصرا مستقلا عن غيره.

ويُعد الصوت جزءاً مهماً من بنية واحدة متماسكة لا يمكن الفصل بين أجزائها، ومكمل حقيقي وفاعل لشعرية القصيدة فضلا عن النثر على حدٍّ سواء، فدراسة الشعر مثلا بمفاهيمه ومدلولاته المتعددة تُوجِبُ علينا دراسة الوحدة الكلية للعمل الشعري، والذي تعد فيه المواقع العروضية واللفظية ومواقع الأصوات من الكلمات الأكثر بروزًا في هذه الوحدة، وبعد دراسة الإيقاع اللفظي والعروضي في شعر أبي العلاء نأتي إلى الإيقاع الصوتي.

ويعد الإيقاع الصوتي مسألة جوهرية في الخطاب الشعري، والمراد منه تلوين النغمات الإيقاعية بتنوع استخدام أصوات الحروف التي تُوظف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه، والصوت لا يشمل فقط التنغيم والتسجيع أو النسق الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية –بصورة عامة– وإنما يتعدى ذلك لمعطيات أخرى لها علاقة

(١)مُحَمَّد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهل، دار المعارف، ط١، ١٩٨٨م، صـ١٤-١٥.

(٢)جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م، صـ٩٠

بمجال التوازن ما بين الحروف في الكلمة الواحدة والألفاظ في التركيب الواحد فضلا عن التفاعل ما بين الدلالة والصوت.

ولا شك أن هناك علاقة بين أصوات الحروف وصوت الشاعر، ذلك لأن الإبداع الشعري به من الألوان الصوتية والإيقاعية ما تجعله يتلاءم وطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر الشاعر عنها. هذا النوع من الإيقاع يعد من أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولِّدها المفردات، وغالبا ما يتحقق ذلك في القصائد التي يكثر فيها تكرار الأصوات ذات التردد العالي؛ لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيرًا للإلقاء، إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه.

وفي شعر أبي العلاء المعري يوجد أكثر من مصدر لهذه القيم الصوتية، والتي لا تنفصل عن فلسفة ورؤية أبي العلاء الفنية للحياة والموت، فهو ينطلق في استعماله لها من منظور فكري وجداني موحد، "فالجهر والهمس" في الأصوات ليسا قيمًا نغمية منفصلة عن حياة أبي العلاء، بل هما مرتبطان أشد الارتباط بعلاقته بالمجتمع والكون، إذ يقول:

إذا قلــتُ المحــالَ رفعــتُ صــوتِي وإن قلــتُ اليقــينَ أطلــتُ هَمْسِــي(١)

إن القضية في شعره لا تنفصل بحال من الأحوال عما يشايعها من أجواء موسيقية تعكس الإيقاع النفسي، فالجهر والهمس مشروطان عنده بعلاقته بـ"الآخر" ولما كانت هذه العلاقة شائهة، فقد انقلبت مقاييس الكلام ليصبح الجهر درعًا للذات وحمايةً لها، وتخفيًا عن أعين الآخرين، وانقلب الهمس حديثًا إلى الذات لا يسمعه الآخرون فصار من أدوات الاستتار.

وبناء على هذا فقد حاول أبو العلاء أن يناسب بين القيم الصوتية التي تحملها اللغة والقيم النفسية في أعماقه، هذه القيم الصوتية جزءٌ من المعنى لا يكمل بدونها، وهي دليل من أدلة الشاعر على صدق إحساسه بقضيته وحسن تعبيره عنها فيتعمد- أحيانًا- أن يكرر حروفًا

(١) اللزوميات، ج٤، ص٨٧.

بعينها، هذه الحروف تتكرر في كلمات القصيدة أكثر من غيرها، وربما كان لهذه الحروف علاقة بالمعنى المساقة فيه أو الذي يقصده الشاعر، فالشاعر يواجه الواقع بتشكيل يوازيه رمزيًا.

لذلك كله فإن القافية والوزن لا يكفيان وحدهما لتجسيد موسيقى النفس الداخلية، بل "إننا نقيس في العروض مقاطع الصوت قياسًا كميًّا، على حين هناك مقاييس كيفية لها تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها، منها درجة الصوت علوًا وانخفاضًا ودوام الصوت طولاً وقصرًا، ونبرة الصوت قوةً وضعفًا، ثم نسبة ورود الصوت كثرةً ودقةً، وأثره الايحائي..." (١).

ومن خلال شعر أبي العلاء يستطيع الباحث أن يتناول في المستوى الصوتي، المحاكاة الصوتية، وهي وسيلة أسلوبية مهمة وظفها المعري في نقل الحدث وتجسيده للمتلقي، وتتنوع المحاكاة الصوتية لدى المعري، فقد تتجسد بتكرار صوت واحد، أو بعدة أصوات متقاربة الصفة (جهرًا أو همسًا) أو المخرج الصوتي في الجهاز النطقي.

وقد تكون المحاكاة الصوتية باستخدام الحركات الطويلة منها أو القصيرة، وقد تكون المحاكاة أيضا باستخدام بنية الكلمة وشكلها الصوتي فتسهم صيغتها وبناؤها الصوتي وشكلها – خلال السياق– في تجسيد المعنى وتمثيل الدلالة؛ لتحدِث إيقاعًا معينًا وجرسًا موسيقيًّا خاصًا يعمِّق الإحساس والشعور بالدلالة، ويوحي بظلال المعنى وتمثيل الحدث في النسيج الشعري؛ لأن إيقاع البنية الصوتية بالحرف– كوحدة صوتية– مرورًا باللفظة المفردة، حتى تصل إلى الشطر أو البيت الذي يقع في إطار القصيدة ككل، وفي هذا الإيقاع يردد الشاعر الوحدات الصوتية المتمثلة في تكرار صوت واحد أو أكثر من مجموعة أصوات متقاربة المخرج والصفة، في نسق متوالٍ أو متقارب؛ ليحدث إيقاعًا معينًا وجرسًا موسيقيًّا خاصًا يعمِّق الإحساس والشعور بالدلالة، ويوحي بظلال المعنى وتمثيل الحدث في النسيج الشعري؛ لأن إيقاع البنية الصوتية يسهم في محاكاة فعالية الدلالة ونشاطها، ولا يحاكي المعنى أو الدلالة محاكاة كاملة؛ لأن المحاكاة– هنا– "ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل يخرج عن نطاق اللغة. وهنا

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، (د.ت)، ، ص٤٤٠، وانظر: طه وادي، شعر ناجي– الموقف والأداة، القاهرة، دار المعارف، ص٧٠. وسعد أحمد الحاوي، دور الكلمة في العمل الأدبي، القاهرة، مطبعة الأمانة، ط سنة ١٩٩١،ص١٠٨–١١٠.

يقوم التشكيل اللغوى بنقل السمات العامة للظاهرة التي يحسها المستخدم- في ذلك الفعل- إلى أصوات لغوية تؤثر- بالتالي في فهم المعنى وتحديده في العمل الفني اللغوى"[١].

فاللفظة العربية لا توحي بمعناها الأصيل فحسب وإنما تجسده أيضا، وهذا ماعناه ابن جني في قاعدته "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني "فاختيار الحروف يكون بتوافق أصواتها مع الحدث الذي يريد التعبير عنه.

وتجيء اللفظة العربية تعبيرا عما يؤثر في النفس من أحاسيس و مشاعر متجسدة بأصوات الحروف الأبجدية و ذلك إثر تقمص العربي لأوضاع الأشخاص والأشياء والحيوانات والحداث الخارجية، وهذا ما أشار إليه ابن جني في قوله " حذواَ لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث".

وإذا كانت الوحدة الصوتية (المتمثلة في صوت أو أكثر) تسهم في سخاء الإيقاع الداخلي للنسيج الشعري، وتثري موسيقاه من خلال ترددها متوالية أو موزعة على نسق العبارة الشعرية، وإذا كانت- أيضا- تسهم في تعميق الإحساس والشعور بالدلالة، والإيحاء بظلال المعنى وتجسيده؛ فإن ذلك كله لا يتحقق إلا من خلال شبكة متناسقة من العلاقات التي يولدها السياق الشعري؛ لأن "السياق هو الحقيقة الأولى وإليه يرجع تحديد مدلول الظاهرة الصوتية، وقيمته كبيرة في استجلاء طبيعة المكون الصوتي، وكشف الانحناءات الدقيقة التي تميزه...فالمكون الصوتي يمدُّنا بطريقة الإحساس فحسب، وحينئذ ينبغي أن نرجع في تبين دلالته إلى ما يؤنس على وجوده أو يمهد له من الإطار أو السياق"[٢].ولعل ذلك هو ما أكده

---

(١) مُحَمَّد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص١٤-١٥.

(٢) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار، سورية، ط١، ١٩٨٣م، ص٤٤. ولمزيد من الإيضاح عن أهمية السياق ودوره في تحديد مدلول الظاهرة الصوتية ينظر- على سبيل المثال:

بيار غيرو: علم الدلالة، ترجمة: أنطوان أبوزيد، ص٥١-٥٢.

مُحَمَّد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (د.ت)، ص٥١ وما بعدها.

آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٢م، ص١٠٦ وما بعدها.

تمام حسان: التحليل اللغوى للأدب، مجلة الحصاد الكويتية، العدد الأول، السنة الأولى ، ١٩٨١م، ص١٣-١٤.

"ريتشاردز" في قوله: "ولا يحدِدُ الصوتُ ذاتُه طريقةَ تأثيره بقدر ما تحدده الظروف التي يدخل فيها هذا الصوت"[١].

أولاً:- المحاكاة الصوتية بتكرار صوت واحد

للتكرار دور إيجابي في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة؛ وقد سبق الحديث عن دوره في إثراء النص في المبحث الأول.

وتكرار الحرف يقصد به: عمد الشاعر وقصيدته إلى تكرار صوت بعينه على مدار بيت شعري؛ وما يصاحب ذلك من دلالة يدل عليها صوت الحرف؛ وهي "الدلالة المستمدة من طبيعة بعض الأصوات"[٢]. الأمر الذي يؤكد حضور الاتصال الدلالي بين صوت الحرف والمعنى.

وقد لوحظ "من قديم أن التكرار الصوتي في الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني؛ فإذا كان الكلام العادي يُنظر إليه باعتباره كلامًا غير منتظم- بمعنى أنه لا يأخذ في الحسبان تميز بنائه بوضع لغوي خاص- فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رُتبت على نحو خاص، بما في ذلك المستوى الصوتي"[٣]؛ وذلك من منطلق كون ذلك التكثيف الصوتي لعنصر معين "يجعل من ذلك العنصر محلا للملاحظة، كما يجعل منه عنصرا نشطا من الوجهة البنائية، وبالمثل فإن التردد الأقل لعنصر ما أو مجموعة عناصر يمكن أن يكون طريقة من طرق التميز"[٤].

مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م، ص٣١ وما بعدها.

(١) روستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: مُحَمَّد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م، ص٩٤.

(٢) فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م، ص٣٠.

(٣) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٩٧.

(٤) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص٩٧.

وبذلك يتحول الصوت المادي إلى صوت إنساني؛ "والصوت الإنساني واقع حياة، وهو هاتف مركب يتحرك تحرك الحياة بيسرها وتعقيدها؛ إنه نبرة خلاقة تجري في شعور الكلمة ونبض الجملة وحركة الدلالة والإبداع"[١].

صوت الراء:

والراء حرف لثوي مجهور يصفه علماء اللغة بأنه " لا يُفخّم بعد ساكنات مُفخَّمة فحسب، بل يفخّم حيثما وجد في جوار الفتحة بنوعيها القصيرة والطويلة"[٢]. ومن دلالات حرف الراء أنه يوحي بالحركة والتكرار والترجيع[٣] وهوما نلاحظه في قول المعري:

ولــــو طـــارَ جبريـــلٌ بقيـــةَ عمـــرِهِ عـنِ الـدهرِ مـا اسـطاعَ الخُـرُوجَ مِـن الـدَّهرِ[٤]

الـــــــــــــــــــدَّهرِ[٤]

ولعل تكرار حرف الراء خمس مرات في البيت السابق بحركات مختلفة يوحي بدلالات الحركة والتكرار في بعض الألفاظ مثل (طار – الخروج- الدهر) وهي ألفاظ تدل دلالة واضحة على الحركة، كما نجد أحيانا أن صوت الراء يوحي بدلالات الاضطراب والاختلاف والتكرار[٥]، وهو ما عبر عنه المعري بقوله (ما اسطاع الخروجَ من الدهر) في إشارة منه لمسألة تناهي العالم التي اختلف فيها مع المتكلمين؛ إذ إن "المتكلمين حين سلكوا في إثبات الإله طريق حدوث العالم، وإنه مسبوق بالعدم اضطروا أن يقولوا بانحصار الزمان وغيره من الموجودات، فقالوا بتناهي الزمان والمكان وما اشتملا عليه، أما أبو العلاء فإنه لما سلك مسلك الفلاسفة وقال بِقِدم المادة والزمان والمكان لم يلزمه القول بتناهي الأبعاد"[٦] .

---

(١) أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوى "محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي"، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ٢٠٠٦م، ص٧.

(٢) ينظر: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، سلمان حسن العاني ، ترجمة: ياسر الملاح، ومراجعة: مُحَّد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص٥٥.

(٣) انظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها : عباس حسن، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٨م.ص٨٦.

(٤) اللزوميات، ج٢، ص١٧٦.

(٥) انظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص٨٥.

(٦) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧٤م. ص٢٧١.

كما اهتم أبو العلاء المعري اهتماما ملحوظا بالجبرية وارتباطها بحياة الناس وسلوكهم، وهو ما جسده من خلال صوت الراء المضموم بقوله:

جَيْبُ الزمانِ عَلى الآفاتِ مَزرورُ ... ما فيه إلا شَقِيٌّ الجَدُّ مَضرورُ
أرى شواهِدَ جَبرٍ لا أُحَقِّقُهُ ... كَأنَّ كُلًّا إلى مَا سَاء مَجرورُ
هَوِّنْ عَليكَ فما الدُّنيا بِدائِمةٍ ... وإنَّما أنتَ مِثلُ الناسِ مَغرورُ[1]

فالقافية المطلقة التي اتكأ فيها الشاعر على حرف الراء المضموم رويًّا، جسدت منذ البيت الأول الجبرية المطلقة لأحكام الدنيا على الإنسان، ويبدو ذلك من خلال (مضرور، مجرور، مغرور) سبق فيها الرويّ حرف الواو و أعقبه بحركة الضم وما فيهما من دلالة على الإكراه و الإجبار، بالإضافة إلى استخدام الشاعر ألفاظاً في الصدر (أرى ، جبر) دل فيها حرف الراء على الاستمرارية و دوام هذا الفعل و تكراره.

واهتمام المعري بتلك القضية إنما هو نابع من سبب وجوده في الحياة. والجبرية مذهب من يرى أن إرادة الإنسان العاقلة عاجزة عن توجيه مجرى الحوادث، وإنَّ كلّ ما يحدث للإنسان قُدِّر عليه أزلًا، فهو مُسيّر لا مُخيّر... وكثيرًا ما يكون القول بالجبر نتيجة للقول بقدرة الله على كل شيء، وبإحاطة علمه بالأشياء كلها..." [2].ومن ذلك ما يعانيه المرء في حياته من مصائب تداهمه، وكأنه سيق إليها دون اختيار منه، كل ذلك أدي إلى نعت المرء للحياة بـ"دار المصائب" لأنه لا يستطيع تغيير شيء فيها ولو امتلك إرادة ذلك، فهو يعيش مُكرها ويموت كذلك[3]. بل إن مشيئة الإنسان لا إرادة لها ولا تفعيل، طالما وجدت مشيئة الله[4]. ولذلك أكثر من الحديث عن جبرية الانتقال من دار المصائب إلى دار الحق[5].

وتعد مقاومة الموت نوعًا من تمرد الذات الإنسانية على مصيرها المحتوم؛ وهو ما جسده المعري بقوله:

---

(١) اللزوميات، ج٢، ص٧٩.

(٢) جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج١، ص٣٨٨.

(٣) اللزوميات، ج٢، ص١٧٦. وانظر أيضا: ص ١٩٥، ٢٣٥، ٣٣٢، ٣٥٠، ٤٢٩.

(٤) اللزوميات، ج٢، ص ٤٤٥.

(٥) اللزوميات، ج٢، ص٤٤١.

إلى كـــم تشـــكّاني إليَّ رَكـــائبي وتُكْثِـــرُ عَتْـــبي خُفْيـــةً وجِهـــارا
أســـيرُ بهـــا تحـــتَ المَنـــايا وفوقهـــا فيَســـقُطُ بي شـــخصُ الحِمـــام عِثـــارا
وكـــنَّ إذا لاقَيْنَنـــي ليَرِدْننـــي رَجَعْـــنَ كَمـــا شـــاءَ الصّـــديقُ حِـــرارا[1]

ومن الملاحظ تكرر صوت الراء في الأبيات السابقة في كلمات(رَكائبي- تُكْثِرُ - أسيرُ – عِثارا- ليَرِدْنني - رَجَعْنَ)وهي كلها أصوات توحي بالحركة، حركة الذات في تحديها للموت من خلال تحلّيها بالقوة والصلابة والقدرة، على الرغم من اقتناعها التام بحتمية المصير ووحدته، فإنها تنزع أحيانا إلى مناشدة البقاء من خلال وسائط متعددة؛ منها حَمْلُ الذات على المهالك حتى تواجه شخص الحِمام، في الوقت الذي يجد فيه الصوت نفسه متعثرا أمام جبروت تلك الذات؛ ولِم لا؟! والمنايا تفرُّ منها من شدة الفزع .

وإلى جانب تبرم المعري من الحكام والمحكومين، نراه أيضا يكرر تبرمه من عجز أصحاب الديانات المختلفة عن محاربة الشر الذي عمّ البشر بقوله:

مُتَمَجِّســـون، ومُســـلمونَ، ومَعشـــرٌ مُتنصّـــرون، وهانـــدونَ رســـائس
وبيـــوتُ نيـــرانٍ تُـــزار تَعبّـــدًا ومســـاجدٌ مَعمـــورةٌ وكَنائـــس
والصّـــابئِون يُعظِّمـــون كواكبـــا وطبـــاع كـــلٍّ، في الشـــرور حبـــائس[2]

والملاحظ أن صوت الراء تكرر في الأبيات الماضية، ومعظم هذه الألفاظ تدل دلالة واضحة على الحركة والتكرار مثل (معشر، تزار، معمورة) بالإضافة إلى كلمة (نيران) التي دلت على الحرارة والتي يشترك فيها حرف الراء في كثير الألفاظ التي تدل معانيها على منابع الحرارة الأصلية التي كان العربي يتعامل معها في الطبيعة [3].

---

(١) شروح سقط الزند، ق٢، ص٦١٩، ٦٢٠. وانظر أيضا: ق٣، ص١٠٢٠.

(٢) اللزوميات، ج٤، ص٦٢. الرسائس: الواحد رسيس: خبر لم يصح.

(٣) ومنها: أرّ النار أرّاً، (أوقدها). أسعر النار (أشعلها). السَّقر (حر النار أو الشمس وأذاه). الأوار والحرور(حر الشمس أو النار). الجمر. الحرّ. الرمضاء (شدة الحرّ).الشرار. صهر (اذاب بالحرارة). أضرم النار. كهر الحر (اشتد، ومنها لفظة كهرباء المحدثة). النار. الهاجرة (نصف النهار عند اشتداد الحر) . وأر (اشتد حرّه).وغرت الهاجرة (اشتد حرها). الرَّضفة (الحجر المحمى بالنار أو الشمس). نجر اليوم وِرَمِهَ (اشتد حرّه). ذمر النار (أوقدها).انظر : حرف الراء المعجم الوسيط الصادر عن مجمع اللغة العربية في القاهرة .

ولكن ما علة هذه الظاهرة من حيث استعمال (الراء) لمعاني الحرارة؟ يجيب حسن عباس على ذلك بقوله: " من المرجح أن العربي قد استخدم لسانه في المرحلة الزراعية للتعبير إيماءً وتمثيلا، عن تأثر لسانه بالأطعمة والأشربة الساخنة بحركة لسانية ترافقها حركات بدنية فسقطت هذه الحركات المرافقة أيضًا في المرحلة الرعوية وبقي صوت الراء للحرارة"(١).

وورود الراء مرتين في كلمة (شرور) يدل دلالة واضحة على الكثرة والتكرار، لتوحي باستفحال الشر على هذه البسيطة، ويقابل ذلك عجز أهل الديانات في محاربة ذلك الشر، فالأرض منذ خُلقت وهي ساحة للشرور، ومن يتصورها على غير هذه الصورة فقد ضل... والجهول هو الذي يظن أن أهل الأرض كانوا صالحين ثم حلّ بهم الفساد(٢).

ولعل المعري في ذلك قد سبق كثيراً من الفلاسفة والمفكرين أمثال فرويد وداروين(٣) الذين الذين رأوا أن الإنسان مطبوع على الشر وارثا الخطيئة التي اقترفها أبو البشر آدم، وبناء عليه وحتى يكون الإنسان خيّرا لابد أن يسمو بروحه عن جسده، والعمل على قمع شهواته، والتقشف والزهد في الدنيا، وليس كما اعتقد سقراط وروسو وديكارت بأن الإنسان خيّر بالطبع ويصير شريرا بمجالسة أهل الشر.

يقول حسن عباس في حرف الراء "وفي الحقيقة، إن حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل. فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيوتها وقدرتها الحركية ، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع. فكما أن مفاصل الجسد تساعد أعضاءه على التحرك بمرونة في كل الاتجاهات، وعلى تكرار الحركة المرّة بعد المرّة، فإن حرف الراء بتمفصل صوته (ر. ر. را) ، وبرشاقة طرف اللسان في أدائه، قد قدَّم للعربي الصور الصوتية المماثلة للصور المرئية التي فيها ترجيع وتكرار"(٤).

صوت السين:

---

(١) حسن عباس، الحرف العربي والشخصية العربية نشر عام ١٩٩٢م، ص٧١-٧٦ .

(٢) أحمد عبد الحي، مفاتيح كبار الشعراء العرب، ص١٥٥.

(٣) فرويد سجموند ولد فى النمسا ويعد مؤسس مدرسة التحليل النفسي.

داروين: من علماء علم الأحياء صاحب نظرية النشأ والتطور.

(٤) حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها ،اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص١١٣

وهو صوت لثوى احتكاكي مهموس، وهو نظير الزاي، غير أن الأخير مجهور[١]. وحاكى وحاكى بتكراره دلالات التدرج في تكثيف الحدث وصعوده واتساع دائرته، ثم هبوطه ورسوبه إلى القاع أو نقطة البداية ومحل الانطلاق، وذلك ما نحسه في قوله[٢]:

وكـــم دَرَســـتْ هـــذي البســـيطةُ عالَمًـــا ... وعَـــالَمَ جيـــلٍ مِـــن عوائِـــدِه الـــدَّرْسُ
لقـــد فَرَسَـــتْ تلـــك الأُســـودُ طَوَائفًـــا ... أنيسًـــا وَوَحشًـــا ثم أدركَهَـــا الفَـــرْسُ
ومَـا بَـرِحَ الإنسـانُ في البُـؤسِ مُـذْ جَـرتْ ... بـه الـروحُ لا مُـذ زالَ عـن رأسِـهِ الغِـرْسُ[٣]
الغِـــــــــــــرْسُ[٣]

إذ كرر الشاعر في البيت حرف "السين" إحدى عشرة مرة، وهو حرف أسناني لثوى مهموس، أحد الحروف الصفيرية صوته المتماسك النقي يوحي بإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وكذلك له دلالة التحرك والمسير. وبالرجوع إلى الأبيات نجد بعض الألفاظ التي تدل معانيها على التحرك والمسير بما يتوافق مع خاصية الانزلاق في صوته (درس)ولحرف السين دلالة تحمل إيحاءات الضعف والرقة واللين(بؤس-إنسان-غرس). وهذه الإيحاءات إنما تعكس الاضطرابات التي يعيشها الشاعر في صراعه مع قضيته.

أيضا كان عماه- لاشك- أحد الروافد التي شكلت تشاؤمه ونفوره من الحياة، ومن يتتبع شعر أبي العلاء الذي يتعرض فيه لذكر الجدري والعمى يجده مغمورا بالألم والحزن العميق، طافحا بالحسرات والزفرات، وهذا يدل على أن لهما في نفسه أشد وقع وأمض أثر[٤]؛ فعماه أحد سجونه الثلاثة — العمى والعزلة وسجن الروح في الجسد- التي عبر عنها من خلال حرف السين الذي يوحي بدلالات الخفاء والاستقرار والظلام، بقوله:

---

(١) كمال بشر، في الأصوات العربية، ، دار الثقافة العربية، ١٩٨٤م ، ص٩٢.

(٢) اللزوميات، ج٤، ص٣٧.

(٣) ولمزيد من الأمثلة ينظر السابق نفسه : ٢٤٢/١، ١٤/٢، ٩٧/١، ٨٥/١.

(٤) مُحَمَّد سليم الجندي، الجامع في أخبار أبي العلاء، ، تعليق: عبد الهادي هاشم، المجمع العلمي العربي، دمشق، دار صادر، بيروت، ١٩٦٢م. ١/ص٦٧.

أَراني في الثلاثـــةِ مـــن سُـــجوني فـــلا تَســـأل عـــن الخـــبرِ النّبيـــثِ[1]
لفقـــدي ناظـــرى، ولُـــزوم بيـــتِي وكـــون الـــنَّفسِ فِي الجســـدِ الخَبيـــثِ[2]

إن "الظلام المعنوى الذي عاشه أبو العلاء أفضى به إلى هذا التشتت الفكري الذي جعله يرى كل الأشياء سواء، أما الظلام المادي الذي اكتنفه فقد صور له الحياةَ لونا واحدا، لقد انحسرت كل الألوان بكل ما تحمل من أطياف وظلال، ولم يبق إلا لون واحد هو السواد"[3]... وهذا الظلام أو السواد الذي يعيش فيه أبو العلاء سواء أكان معنويا أو ماديا، لا لا يجد منه مناصا، ولا يؤمل له شفاء إلا بالخلاص منه عن طريق الموت. ولأن الذات العلائية تسعى إلى الفضائل فإنها تهش إلى الموت العاجل[4]. بل إنها تحب الموت ولا تخشي وقوعه لأنه لأنه وسيلة للراحة وحصن من الكربات[5].

كما زاوج المعري مرارا وتكرارا مستخدما صوت السين بين العناء والراحة- عناء الحياة وراحة الموت-[6]، فيقول:

وَمِـــن الـــيُمنِ للفـــتى أن يَجـــيءَ الـــ مَـــوتُ يَســـعى إليـــه ســـعيًا سَـــريحَا
لم يُمـــارسُ مِـــن السِقـــام طـــويلًا ومضـــى لم يُكابـــدِ التَّبريحَـــا[7]

نلاحظ في البيتين أن الشاعر استخدم صوت السين خمس مرات تدل على الحركة مثل (يسعى- سعيا- يمارس-سريحا) بما يتوافق مع خاصية الرقة والسلاسة و الانزلاق في صوت السين، في حين استخدم السين في (السقام)والتي توحي بالضعف وعدم الحركة، في إطار تلك المزاوجة يوازن المعري بين رجل فطن يكره العيش ويقبل على الموت، وآخر لا يعي تلك

(١) النبيث: الشرير، وهو أيضا من نبث التراب: أخرجه، ونبث عن السرّ: بحث عنه.
(٢) اللزوميات، ج١، ص٢٩٧.
(٣) أحمد عبد الحي، مفاتيح كبار الشعراء العرب، ص١٦٧.
(٤) اللزوميات، ج١، ص٧٤.
(٥) اللزوميات، ج١، ص١٠٧، ١٠٨.
(٦) اللزوميات، ج١، ص١١٠، ١١. وانظر أيضاً: ص١١٧، ١٣١، ١٤٧، ١٧٠، ١٧١.
(٧) اللزوميات، ج١، ص٣٦١. وانظر أيضا: ص٢٧١، ٤١٠.

الحقيقة[١]؛ وما ذاك إلا لأن الشرور معلقة في رقبة الحياة، لا تُنزع إلا بالموت والفناء[٢]، ثم أن الفتى السعيد مَن أتاه الموت في سن مبكرة دون معاناة للأسقام وتجرع للأدواء.

صوت العين:

وهو صوت حلقي احتكاكي مجهور، فعند النطق به "يندفع الهواء مارًا بالحنجرة فيتحرك الوتران الصوتيان حتى إذا وصلا إلى وسط الحلق ضاق المجرى، ولكن ضيق مجراه عند مخرجه أقل من ضيقه مع الغين، مما جعل العين أقل رخاوة من الغين"[٣]، وعند تناول الخصائص الصوتية لصوت العين نجد أن صوت هذا الحرف هو نقيض صوت حرف الغين، فصوت الغين يتشكل بتقبُّض مخرجه في الحلق بشيء من التشنُّج، ثم يتوزع النَفس بفعل هذا التقبض، في دغدغة يوحي معها بغرغرة الموت والظلام والغؤور، أما صوت العين، فهو يتشكل بتضيُّق مخرجه في أول الحلْق على شكل حلقة ملساء، ومن ثم بتجميع ذبذبات النفس في بؤرة هذه الحلقة. وهكذا لا بد لصوته النقي الناصع أن يوحي بالفعالية والإشراق والظهور والسمو، على العكس مما يوحيه صوت الغين المخرب المحكوك.. [٤]

وحرف العين في تعامله مع الحروف، إما أن يشّدها إلى تحقيق خصائصه الذاتية، من الفعالية والقوة والصفاء والفخامة والسمو، وإما أن ينساق معها للتعبير عن مختلف خصائصها الحسية والشعورية، وإن تناقضت أصلاً مع خصائصه. ولكن ليضفي على معاني الألفاظ التي يشارك في تراكيبها في الأعم الأغلب، كثيراً من الفعالية والظهور. وقد حاكى المعري تكرار هذا الصوت (٥مرات) في قوله[٥]:

أأخشـــي عـــذابَ اللهِ واللهُ عـــادلٌ؟ وقـد عِشـتُ عـيشَ المُستضَـامِ المُعَـذَّبِ

نلاحظ أن حرف العين في البيت السابق قد اشترك مع حروف عدة جعلت دلالته تتغير من لفظة لأخرى، نظر التوافق خصائص العين مع خصائص هذه أصوات هذه الحروف مما

---

(١)اللزوميات، ج١،ص١٨٨.

(٢) اللزوميات، ج١، ص١٨٩.

(٣) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م. ص٨٨.

(٤) انظر خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٢٨٦.

(٥) اللزوميات، ج١، ص١٦٥.

سهُل عليه أن يتعاون معها جميعا، ضعيفها وقويها. رقيقها وغليظها، فمثلا نجد في بداية البيت اشتراك العين مع الذال في كلمة (عذاب) والذي يوحي بالتذبذب والاضطراب، واشتراكه مع الدال في (عادل) والذي يوحي بالشدة، واشتراكه أيضا مع الياء في (عيش) والذي يوحي بالاستقرار، هذا وإن دل فإنما يدل على أن العين هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية، من حب وحنين وخشوع ونخوة وسمو وعزة نفس، وذلك لما يتمتع به هذا الصوت من مرونة وعذوبة وصفاء ونقاء وفخامة .

صوت الفاء:

وهو صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس، يتم نطقه "بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى، ولكن بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق بالفاء"[(١)].

وقد تكرر هذا الصوت أربع عشر مرة في أربعة أبيات، ما بين مبثوث على غير انتظام في حشو الأبيات، ومنتظم في مقطع القافية وقد ورد رويًّا مسبوقًا بالتاء الملتزمة وموصولا بالألف (تفا)، في قوله[(٢)]:

وابـــكِ علـــى طَـــائرٍ رَمـــاهُ فَـــتًى ... لاهٍ فـــــأَوهَى بِفِهـــــــرِهِ الكَتِفـــــا
أو صـــــادَفَتهُ حِبَالـــــةٌ نُصِبَـــــتْ ... فَظَـــــلَّ فيهـــــا كأنمـــــا كُتِفَـــــا
بَكَّـــــرَ يَبْغِـــــي المعـــــاشَ مُجتهِـــــدًا ... فَقُـــــصَّ عنـــــدَ الشـــــروقِ أو نُتِفَـــــا
كأنـــــهُ في الحيـــــاةِ مـــــا فَـــــرَعَ الـــــ ... ـــــغُصْنَ فَغَـــــنَّى عليـــــه أو هَتَفَـــــا

نلاحظ في الأبيات السابقة كثافة الأصوات المهموسة في الأبيات (ك=٦، ط=١، هـ=١١، ت=٨، ق=١) ويضاف إليهما صوتان آخران (ع=٥، غ=٣)،وقد دل حرف "الفاء"- هنا- على إحساس نفسي كثيف اتضح من تطابق صفات الحرف مع دلالته، الأمر

(١) كمال بشر، في الأصوات العربية، ص٩٠.

(٢) اللزوميات،ج٣، ص٣٩٨.

الذي أبدى الصورة الدرامية متكاملة الأركان، من منطلق أن "مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي"[١].فجاءت بعض ألفاظه بدلالة الضعف و الوهن (كتفا- نتفا-هتفا)

كما تحدث المعري عن القبر من خلال عرضه لقصائد الرثاء؛ من نحو تلك القصيدة التي رثى فيها أباه عبد الله بن سليمان، يقول:

ولـــو حَفُـــروا فِي دُرّةٍ مـــا رَضِـــيتُها لجِسْـــمِكَ إبقـــاءً عليـــهِ مِـــن الدَّفـــنِ
ولـــو أَودَعُـــوكَ الجـــوّ خِفْنَـــا مَصـــيفَهُ ومَشـــتاهُ وازدادَ الضّـــنينُ مِـــن الضّـــنِ[٢]
فَيـــا قَـــبرُ واهٍ مِـــن تُرابِـــكَ ليّنًـــا عَليـــه وآهٍ مِـــن جَنَادِلـــكَ الخُشـــنِ
لأُطبِقـــتَ إطبـــاقَ المحـــارةِ فـــاحتفِظْ بلؤلـــؤةِ المجـــدِ الحقيقـــةِ بالخـــزْنِ[٣]

نلاحظ في الأبيات السابقة تكرار صوت الفاء والذي رمز من خلاله إلى عظم أبيه الذي لم يرض بالهواء قبرا له لأن شرفه كان يفوق الأرض، ولا بالدرة مكانا لدفن لأبيه، وهي معاني تدل على الانفراج والتباعد والاتساع، بما يحاكي انفراج الفم عند خروج صوت الفاء، وفي الحقيقة إن اطباق و انفراج الأسنان العليا عن الشفة السفلى (كصورة بصرية مرئية) يمثّل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها الشقُّ والفصل والتفريق والتبعيد والتوسُّع. ولعله جسد بإيقاعه دلالات الابتئاس والتألم والحزن من هذا القبر الذي يبقي صاحبه وحيدا لا ينفعه حمد أو ذم[٤]. ذم[٤]. وقد يتساوى عند صاحبه موضع موته لتساوي البقاع لديه[٥].

ويقول أيضا مكررا حرف الفاء[٦]:

---

(١) مصطفي صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، حقق أصوله: مُحَمَّد سعيد العريان، مطبعة الاستقامة، القاهرة، القاهرة، ط٤، ١٣٥٩هـ، ١٩٤٠م، ص٢٢٦.

(٢) الجو: ما بين السماء والأرض. والضنين: البخيل؛ أي ازداد البخيل من البخل على الجو بجسمك.

(٣) شروح سقط الزند، ق٢، ص٩٣٨-٩٤٠. والمحارة: الصدفة.

(٤) شروح سقط الزند، ق٣، ص١٠١٦.

(٥) شروح سقط الزند، ق٤، ص١٦٨٦.

(٦) اللزوميات، ج٢، ص١٠١.

فَجَــرَتْ قُــريشٌ بالفِجــارِ[1] وَحَربِــهِ ولكــلِّ نفــسٍ فِي الحيــاةِ فِجــارُ

حيث كرر الشاعر حرف "الفاء" خمس مرات في البيت، وذلك بنسبة [٢: ٣] وفق وروده في الشطرين مثل (فجرت- بالفِجار- فِجارُ..) ، " ولكن باستقراء معاني المصادر التي تبدأ بهذا الحرف، نجد أن قرابة ثلاثين بالمائة منها تدل معانيها على الشق والقطع والشدخ في أحداث يتطلب تنفيذها شيئا من القوة والشدة والفعالية، ومن هنا كان صوت "الفاء" خير ممثل لدلالات الفجور في قوله (فجرت).

على الرغم من أن هذا يتناقض أصلا مع موحيات الصوت من الرقة والوهن والضعف في صوت حرف الفاء"[2]، إلا أن الرابط بين هذه الدلالات التي توحي أحيانا بالشدة والقوة وأحيانا أخرى بالرقة والضعف هي ظاهرة (الانفراج) هي التي تؤلف بينها جميعا؛ لأن نهج العربي بمعرض التعبير عن معانيه أن يطابق بين الصورة البصرية (المرئية) للحدث أو الشيء، وبين الصورة الصوتية المعبرة عنه إيحاء، والمطابقة مع هذا الحرف قد تمت هنا بين الصورة البصرية للحدث في (الشق والفصل والقطع)، وبين الصورة الصوتية لكيفية خروج صوت الفاء من بين الأسنان العليا والشفة السفلى، أي وفقا لطريقة النطق به، إيماء وتمثيلاً، فعندما يخرج النَّفَس مع صوت الفاء على المدرج الصوتي يبدو لنا وكأن الأسنان الأمامية العليا هي التي تقوم بالضرب خفيفا على طرف الشفة السفلى، حبْسًا للنفَس، ثم يتمُّ الانفراج بينهما بشيء من التأنّي، فيخرج الصوت مع النفَس المبعثر أثناء الانفراج ضعيفًا واهيًا.

صوت الميم:

وهو صوت شفوي أنفي مجهور فيه "تنطبق الشفتان انطباقا تاما عند النطق به، فيُحبس الهواء حبسا تاما في الفم، ولكن يُخفض الحنك اللين (الأقصى)، فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند

---

(١) هي "فجاران؛ الفجار الأول: ثلاثة أيام. والفجار الثاني: خمسة أيام في أربع سنين. وقد حضر النبي- صلي الله عليه وسلم- يوم عكاظ مع أعمامه، وكان يناولهم النبل، وانتهت سنة ٥٨٩هـ". انظر: أيام العرب في الجاهلية، مُحَمَّد أحمد جاد المولي بك وآخرون: منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٤٢م.ص٣٢٢.

(٢) عباس حسن، الحرف العربي والشخصية العربية، صـ١٣٠.

النطق به"[١]، ويحصل صوت هذا الحرف بانطباق الشفتين على بعضهما بعضا في ضمة متأنية متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس. ولذلك فإن صوته يوحي بذات الاحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضا، من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة. وقد عدّه اللغويون من أشباه الحركات لوضوحه السمعي[٢].

فانطباق الشفة على الشفة مع حرف الميم يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السدّ والانغلاق. أما انفراج الشفتين أثناء خروج صوت الميم فهو يمثل الاحداث التي يتم فيها التوسع والامتداد. ونجد ما يمثل هذه الحالة عند المعري قوله:

شــكَوتُ مِــن الأيامِ تبــديلَ غــادرٍ بِــوافٍ ونقــلًا مِــن ســرورٍ إلى هــمّ
وحــالًا كــرِيشِ النســرِ بينمــا رأيتــه جناحًــا لِشَــهْمٍ آضَ رِيشًــا عَلــى ســهمِ
ولا مثــلَ فُقــدانِ الشــريفِ محــمّدٍ رزِيّــةَ خَطــبٍ أو جِنايــةَ ذي جُــرْمِ
فيــا دافنيــهِ في الثَــرى إنَّ لحــدَهُ مَقَــرُّ الثّــرَيّا فــادْفِنوهُ علــى عِلــمِ
فــويحَ المَنــايا لم يُبَقِّــيْنَ غايــةً طَلعــنَ الثّنــايا واطّلَعــنَ عَلــى الــنّجمِ[٣]

فقد تكرر صوت الميم المكسور الذي يوحي بالامتداد والتوسع، في دلالة واضحة على امتداد تقلبات الدهر واستمرارها وإن اختلفت صورها؛ لأن الدهر حافل باستعذاب الآلام فإنه أشبه ما يكون بسموم الحية التي لا تتوانى عن إيذاء المرء، والذي صارع الملوك وأضحى أداة من أدوات الموت[٤]. وها هو الدهر الذي ما ترك مُلكًا ولا خطابا إلا وأذاقه عذاب الهون[٥].

وكذلك يتكرر صوت الميم في البيتين المتوالين على هذا النحو[٦]:

---

(١) كمال بشر، في الأصوات العربية، ص١٠٩.

(٢) كمال البشر، في الأصوات العربية، ص١١٧.

(٣) شروح سقط الزند، ق٣، ص٩٤٩-٩٥٢. وانظر أيضا: ص١٠١٢، ١٣٤٦.

(٤) اللزوميات، ج١، ص١٤٢. وانظر أيضا: ص١٩٢، ١٩٩.

(٥)اللزوميات، ج١،ص٢٠١.

(٦)اللزوميات، ج٣، ص١٩٨.

ومغفـــــــــرةُ اللهِ مرجـــــــــوّةٌ إذا حُبِســـــت أَعظُمـــــي في الـــــرِّمَمْ
مُجـــــاوِرَ قـــــومٍ تَمشَّـــــى الفنـــــا ءُ مـــــا بـــــين أقـــــدامِهِمْ والقِمَـــــمْ[1]

تتكرر صوت الميم ثلاث عشرة مرة ليحاكي دلالة التوسع والامتداد، كما في قوله (تمشى الفناء ما بين أقدامهم والقِمم) ليصور حركة المشي ودبيب السير، ويرسم صورة للفناء تجعله ماثلا للأنظار، وهو يتخلل رفات الناس من أقدامهم إلى رؤوسهم.

ويقول أيضا مكررا صوت الميم:

إذا القـــومُ صـــاموا فَعـــافوا الطعـــامَ وقـــالوا المُحـــالَ فَقَـــد أفطَـــروا[2]

حيث كرر الشاعر حرف "الميم" أربع مرات في البيت، وقد منح التكرار السياق دلالة، فهو حرف شفوى مجهور رسم- لنا- من خلال مخرجه قيمة أخلاقية للصيام؛ فليس الصوم- الذي ينسبه الله تعالي لنفسه- صوما عن الطعام والشراب فحسب، إنه صوم عن الخوض في الأعراض، وعن قول ما يغضب الله، وقد دل حرف الميم على ذلك؛ إذ إن تطابق الشفتين عند النطق به رمز إلى الصمت والسكوت، لأن النطق به كالجهر بالإثم في نهار رمضان.

ومما يؤكد تلك الدلالة ورود حرف الطاء في قوله: "الطعام" و"أفطروا" مرتين إلى جانب ورود حرف الميم أربع مرات، وذلك بنسبة [٤: ٢]؛ إذ ينتج حرف "الطاء"- وهو حرف أسناني لثوى مهموس- بتطابق طرف اللسان مع الحنك الأعلى مما يلي أصول الثنايا العليا، وهو حرف يتسم بالشدة، وتدل شدته على ضرورة إغلاق الفم عند النطق به، وباجتماع الحرفين يتضح مدى دلالتهما في الحث على الصمت، ومن هنا كان الصمت عبادة أثناء الصيام.

صوت النون:

وهو صوت أسناني لثوى أنفي مجهور، فيه "يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، ويخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق

---

(١) للمزيد من الأمثلة ينظر اللزوميات: ٢١١/١، ٧٣/١، ٣٠٩/٢، ٣١٤/٢، ٣٠٨/٢.

(٢)اللزوميات، ج٢، ص١٣٠.

الأنف ويتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق به"[1]، وهو من أشباه الحركات من حيث قوة الوضوح السمعي.

وتتكرر النون المشددة الملتزمة مع الروي (الواو) في مقطع القافية، هذا من جانب ومن جانب آخر تنتشر (النون المشددة) في نسق الأبيات بعامة وتكثف في أشطرها الأخيرة بخاصة؛ لعل كل ذلك جعل النون، بقوة وضوحها السمعي، تطغى في جرسها الصوتي على الروي (الواو) وتغدو محور انتباه المتلقي من الناحية الإيقاعية والكثافة النغمية، وذلك في قوله[2]:

لَعمـــرُكَ مـــا زوجُ الفتـــاةِ بحـــازمٍ إذا مـــا النَّـــدامى في محلَّتِـــه غَنَّـــوا
أتَـــى بَيتَـــه بالـــرَّاحِ والشَّـــرْبِ لاهيًـــا فإمَّـــا رَنَـــوا نحـــو الظَّعينـــةِ أو دَنَّـــوا
رآهـــم علـــى مـــا يكـــرهُ النـــاسَ ربُّهُـــم وعُـــذْتُ بـــه فيمـــا تمنَّـــوا ومـــا مَنَّـــوا
وددتُ بعلـــــمِ الله أن صَحَابتـــــي علـــى كـــلِّ حـــالٍ أفـــردُوني فمـــا ثَنَّـــوا
إذا كـــان ســـكانُ الـــبلادِ كمـــا هُـــمُ فـــلا تَحفِلَـــنْ إنْ صَـــغَّروا اسمـــك أو كَنَّـــوا
ينـــافسُ في الـــدنيا الخسيســـة جاهـــلٌ رُويـــدكَ يـــذهبُ عنـــك عـــارِضُ هـــذا النَّـــوا
يســـيرُ عـــن الأرضِ الرحيبـــةِ أهلهـــا ويُـــترَكُ مـــا شـــادوا هنـــاك ومـــا بَنَّـــوا

فالملاحظ أن بؤرة النغمة الإيقاعية ومحور ارتكازها يكمن في هذا المقطع المكرر على المستوى الرأسي في نهاية كل بيت (غنَّوا- دَنَّوا- مَنَّوا- ثَنَّوا- كنَّوا- النَّوا- بَنَّوا)، وكأنها تحاكي الطرقات التنبيهية المتكررة لإثارة اهتمام المتلقي وتعميق إحساسه وشعوره بأمر عظيم، لابد أن يأخذ حذره تجاهه، وأن لا يترك الغفلة تسري إلى عقله، فيتسلل الفساد إلى نفسه وأهله، ويجب ألا يغترّ بتوافه الدنيا وتكالب أهلها عليها، فكل ذلك إلى زوال.

يقول حسن عباس عن حرف النون وإيحاءاته" للنون من رقيق الفضة الخالصة صافي رنينها، ومن أنين المفجوع ذوب صميمه، لا أمس بإنسانية الإنسان منها ولا ألصق، ففي النون رقة وعصير أنفاس و إلفة، لا أرشق بداية تبدأ الألفاظ بها ولا ألطف نهاية، ولذا كانت النون

(١) كمال بشر، في الأصوات العربية، ص١٠٩-١١٠.

(٢) اللزوميات، ج٤، ص١٧٢.

دنيا من المشاعر والشعر و الموسيقى، لولاها ما اهتدى الإنسان إلى وتر يئن و ناقوس يرن و لا إلى ناي أو كمان" [١]

صوت الهاء:

وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس رخو "عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار، ويتخذ الفم عند النطق بالهاء وضعا يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[٢].

وتختلف الايحاءات الصوتية للهاء بحسب كيفية النطق بها:

١. فإذا لفظ صوتها مشبعاً مشدداً عليه، أوحت الاهتزازات المتوتّرة بالاضطراب والاهتزاز والسحق والقطع والكسر والتخريب.
٢. وإذا لفظ صوت الهاء باهتزازات رخوة مضطربة، أوحى بمشاعر إنسانية من حزن ويأس وضياع.
٣. وإذا لفظ صوتها مخففاً مرققاً مطموس الاهتزازات، أوحى بأرق العواطف الإنسانية وأملكها للنفس.
٤. أمَّا إذا لفظ صوتها بطريقة تهكمية (هزلية)، كان أوحى أصوات الدنيا بالاضطرابات النفسية، وبما يُضحِك من مظاهر الخبل والتشوهات العقلية والجسدية[٣].

ويتكرر صوت الهاء في تعريف المعري للزمان بقوله: "إنه كون يشتمل أقل جزء منه على عامة الموجودات"[٤]. وفي ذلك يقول:

---

(١)عباس، حسن ،خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٢٣٢

(٢) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٨٨.

(٣)انظر خصائص الحروف ومعانيها، ص٢٦٦.

(٤) تجديد ذكرى أبي العلاء، المجموعة الكاملة، ص٢٦٩.

الســـاعُ آنِيـــةُ الحـــوادثِ مـــا حَـــوَت لم يَبـــدُ إلا بَعـــدَ كشـــفِ غِطَائِهـــا[1]
وكأنَّمـــا هـــذا الزمـــانُ قصيـــدةٌ مـــا اضـــطرَّ شَـــاعِرُها إلى إيطائِهـــا[2]

نلاحظ أن الهاء في كلمات (غِطَائِها–إيطائِها) التي فيها رقة وضعف تدل على حزن بما يتوافق مع صوت الهاء مرققا مخفّفًا، هذا الحزن نابع من الزمان الذي يصوره الشاعر بالإناء الممتلئ بالأحداث ونتائجها، لا تدركه الأبصار، ولا تحيط العقول بمكنون سره إلا إذا أراد، فهو كالقصيدة التي استقامت لصاحبها فلم يعمد إلى إيطاء أو إكفاء أو خروج على مقتضيات القافية للضرورة.

أما سُنة الدهر في الكون فقد لخصها المعري بأنها لا تعدلها مأساة؛ فالدهر منحه محنة، وأمله ألم، فما أعطى إلا ليسلب، وما أسعد إلا ليبكي، يقول مصورا قسوة الدهر والموت:

زمـــانٌ حَبـــاكَ قَليـــلَ العَطـــاءِ مَـــا زالَ يُكثِـــر أَخـــذَ المُهـــج
فـــلا تُـــودِ أنفسَـــنا حَسبُنـــا قضَـــاءٌ لَـــه بِأَذَانَا لَهَـــج[3]

نلاحظ في الأبيات السابقة بأن حرف الهاء جاء مرققا باهتزازات رخوة مضطربة في وسط الألفاظ (المهج- لهج)ليوحي بمشاعر إنسانية من حزن ويأس وألم من هذا الدهر. وإذا كان الدهر ظالما المرء سالبا إياه حياته في الدنيا، فما من سبيل إلى استردادها إلا عدل الله واللجوء إليه[4] .

وتتكرر الهاء أيضا في قوله[5]:

بخيفـــــــةِ اللهِ تعبّدتنـــــــا وأنـــت عـــينُ الظـــالِمِ اللاهـــي
تأمـــرُنَا بالزهـــدِ في هـــذه الـــد دنيـــا ومـــا همُّـــك إلا هـــي

فتكرار الهاء المكسورة على هذا النحو نشعر معها بدلالات التعجب والدهشة من خلال المفارقة بين القول والفعل لذلك الواعظ الذي يلحُّ في تزيين القول للناس، ويحثهم على فعل

---

(١) الساع: الوقت الحاضر. والآنية: الإناء.

(٢) اللزوميات،ج١، ص٨٢.

(٣)اللزوميات،ج١،ص٣٣٩. وتود: من دية القاتل أعطي وليه ديته.

(٤) شروح سقط الزند، ق٣، ص١٢٩٦. وانظر أيضا: ق٤، ص١٧٧٥.

(٥)اللزوميات، ج٤، ص١٦٣.

شيء ويغريهم به، بينما هو يسلك نهجًا مخالفا لما يقول، فيناقض قوله فعله، وكأن الشاعر ينظر إلى قوله تعالى: "أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم...."الآية[١].

وقد بلور المعري رؤيته للحياة والموت بين العناء والراحة في كثير من أشعاره، يقول:

دنيـــاكَ دَارٌ إن يَكُـــن شُهّادُهـــا عُقَـــلاء لا يَبكُـــوا عَلَـــى غِيابِهَـــا
قَـد أَظهَـرَتْ نُـوبًا تَزيـدُ عَلَـى الحَصـا عَـــدَدًا وَكَـــم في ضَـــبْنِهَا وَعِيابِهـــا[٢]
تَفـــريهِمْ بِسيـــوفِها وَتَكُبُّهُـــم بِرِمَاحِهـــا وَتَنَـــالُهُم بِصُيابِهـــا[٣]
مَـــا الظـــافِرونَ بِعِزّهـــا وَيَسارِهـــا إلا قَريبـــو الحـــالِ مِـــن خُيّابِهـــا[٤]

جاء صوت الهاء في الأبيات السابقة مشبعا بالفتحة الطويلة موحياً بالاهتزاز المتوتّر والاضطراب؛ لأن صوت حرف الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية. وإذن لابد أن يكون الإنسان العربي قد اهتدى إلى صوت هذا الحرف للتعبير عفوياً عن اضطراب نفسي معين قد أصابه.

وهو ما حدث لأبي العلاء أمام أحزان الموت، ولذلك نعى على الناس عشقهم للدنيا التي لا تتوانى في إرهاقهم، والتي تختص بتبديل أحوالهم من اليسر إلى العسر[٥]. ومن ملامح عناء الحياة أنها مضطربة لا فرار منها، ومائجة ولا مرسى لها، قد كثر فيها الشر، وقل فيها الخير[٦]. وكأن البؤس أو الشقاء مقترن بها، ورغم ذلك فإن الناس يتهالكون عليها[٧].؛ لذا كان كان صوت الهاء هو أكثر الأصوات ملائمة لهذه الحال

"فالإنسان المنفعل الذي يدخل في حالة يأس أو بؤس أو حزن أو ضياع ولو لعارض مفاجئ، لابد أن تنقبض معها نفسه، فينعكس ذلك على جملته العصبية. وتبعاً لذلك لابد أن ينقبض لها بدنه بما في ذلك جوف الصدر وأنسجة الحلْق. وهكذا عندما ينطلق النفَس الهيجاني

---

(١) سورة البقرة، آية ٤٤.

(٢) الضبن: ما بين الكشح والإبط. والعياب: كني بها عن الصدور والقلوب.

(٣) تكبهم: تقلبهم على رءوسهم. والصياب: السهام.

(٤) اللزوميات،ج١، ص٢٠١.

(٥)اللزوميات، ج١، ص٣٨. وانظر أيضا: ج٢، ٣٩١.

(٦)اللزوميات، ج١، ص٤٥. وانظر أيضا: ص٧٤.

(٧)اللزوميات، ج١، ص١٠٤. وانظر أيضا: ص١١٤.

المشحون بمثل هذه الحالات النْفسية من جوف الصدر إلى مخرج الهاء في جوف الحلق ليتحول إلى صوت، لابد له أن يرتعش على شكل اهتزازات توحي بالحالة النفسية التي تعرَّض لها صاحب هذا الصوت— الشاعر- .

وكذلك عندما تتأصّل تلك الحالات في نفْس صاحبها لأسباب عاطفية عميقة الجذور من فواجع موت أو حب، أو لظروف قاهرة من يأس دائم وأسى مقيم، وما إليها من دواعي البؤس المتحكِّمة في النْفس، لابد لطبيعة الانقباض بالذات أن تتحكم في جملته العصبية، لذا كان صوت الهاء أبلغ الأصوات في التعبير عن مشاعر اليأس والبؤس.. "[1]

ويقول أيضا مكرراً صوت الهاء الساكنة:

صـــنوفُ هَـــذي الحيـــاةِ يجمَعُهـــا طـــولُ انتبـــاهٍ وَرقـــدةٌ وَسِنـــهْ
دُنيـــاكَ لَـــو حَاورتْـــكَ نَاطقـــةً خاطَبْـــتَ مِنهَـــا بَليغَـــةً لِسنـــهْ
لِيَفعَـــلِ الـــدَّهرُ مَـــا يَهُـــمُّ بـــه إنَّ ظُنـــونِي بِخـــالقي حَسَنـــهْ
لا تَيـــأسُ الـــنَّفسُ مِـــن تَفضُّلِـــهِ وَلَـــو أقامَـــت فِي النـــارِ أَلـــفَ سَـــنهْ[2].

فنلاحظ في الأبيات السابقة بأن الهاء جاءت رويّا ساكنا في قافية مقيدة؛ حيث أن "الوقف بالسكت أو السكون يُظهر حرف الروي ويبرزه، ويكون أشد وضوحا في سماع صوت هذا الحرف"[3]، وما هذا إلا لدلالة يريدها المعري في توضيح حقيقة الحياة للمرء، بأن يجعل دنياه من الأعمال الصالحة زادا يتزود به في رحلته إلى الدار الآخرة[4]؛ وذلك لأن طاعة الله- عز وجل- في الدنيا إن كانت مصحوبة بحسن الظن به في الآخرة فقد فاز صاحبها فوزا عظيمًا؛ لأن الله تعالى عند ظن عبده به.

وتكرر صوت الهاء الموصولة بالفتحة الطويلة (ها) ثماني مرات (عدا واحدة جاءت بمفردها)، وتوزعت في الأبيات على نسق إيقاعي خاص ضَمِن لكل شطر تكرارها مرتين في

---

(١) عباس، حسن ، خصائص الحروف ومعانيها، ص٢٦٥.

(٢)اللزوميات، ج٣، ص٢٤٩.

(٣) أحمد أحمد غريب، صوت القافية ودلالته على نفسية الشاعر، مطبعة الذروة، حلوان، ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م،: ٢٠٠٦م،: ص١١٣.

(٤) اللزوميات: ج٢، ص١٠٣.

مواقع منتظمة، في صدر وعجز الأشطر عدا الشطر الثالث الذي تركز تكرارها في عجزه؛ مما أسهم في الثراء النغمي والخصوبة الإيقاعية لنسيج الأبيات، وذلك في قول أبي العلاء[١]:

وهـــي النفـــوسُ إذا تُمَيِّـــزُ بينهـــا فأعزُّهَـــا في العَـــيشِ مُقْتَنِعاتُهَـــا

ومـــتى طـــردتَ أمورَهـــا بقياسِـــهَا فأحقُّهَـــا بِمَذلَّـــةٍ طَمِعَاتُهَـــا

وقد يكون إيقاع تكرار الهاء المشبعة بالفتحة الطويلة على هذا النحو في الأبيات لما له من إيحاءات تعكس حالة الاضطراب الداخلي والوجع النفسي.

صوت الياء:

وهو صوت صامت (أو يصف حركة) حنكي وسيط مجهور- كما يصفه علماء اللغة- وفيه "تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق نوع من الكسرة، تاركة هذا الوضع إلى حركة أخرى بسرعة ملحوظة، ويتجه أوسط اللسان نحو وسط الحنك، وتنفرج الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف، وتتذبذب الأوتار الصوتية"[٢] حين النطق به.

وتكرر هذا الصوت موصولا بالفتحة الطويلة في قوله[٣]:

تجـــيء الـــرزايا بالمنـــايا كأنمـــا نفـــوسُ الـــبرايا رهـــائِنُ

فتكرار المقطع (ايا) في ختام الكلمات (الرزايا- بالمنايا- البرايا) يشكل تقفية داخلية تثري الإيقاع وتبرز سخاء النغم الموسيقي في البيت، ولعل اتحاد الكلمات الثلاث صيغة ووزنا أسهم في ذلك، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن تكرار المقطع (ايا) في بنيات لفظية متماثلة مع غلبة حركة الفتحة بنوعيها (القصيرة والطويلة)؛ لعل كل ذلك أسهم في محاكاة حركة المنايا في قوة هجومها، وشدة إقبالها بجنودها وعتادها الضخم؛ على نفوس الخلق، فلا تستطيع نفس واحدة الفرار أو الإفلات من بطش الحِمام وصَولته.

ثانياً:- المحاكاة الصوتية بأكثر من صوت:

تتشكل أصوات اللغة من عدة مجموعات صوتية مصنفة — من قِبل علماء العربية- حسب مخارجها عند النطق، أو ما تتصف به من جهر أو همس، أو شدة و رخاوة، أو سمات

---

(١) اللزوميات، ج١، ص ٢٤٤

(٢) كمال بشر، في الأصوات العربية، ص١١٤.

(٣) اللزوميات،ج٣، ص٢٠٤.

خاصة تتميز بها بعض الأصوات عن باقي الأصوات الأخرى، وهذه الأصوات عندما تتجمع في نسق شعري ما فإنها تحاكي أحداثًا وأفعالًا، وتنقل الجو العام من خلال هذا السياق الذي تتردد فيه " إذ إن تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر، أو في مقطع، أو في قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من التيار الدلالي الباطن على حد تعبير – ادجارآلن بو– مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعري"(١).

ومعظم ما ورد من ذلك تركز منتظما ومتواليا في مقطع القافية، تلك التي أولاها الشاعر عناية خاصة؛ بإلتزامه صوتا أو أكثر من الروي، هذا بالإضافة إلى بث هذه الأصوات على درجات متفاوتة قلة وكثرة، وقربا وبعدا في نسق البيت أو الأبيات، مما أسهم في إثراء الإيقاع وسخائه ومضاعفة الإحساس بخصوبة النغم وموسيقى الشعر. ومن أمثلة ذلك قول أبي العلاء(٢):

قـــد فاضـــتْ الـــدنيا بأدناسهـــا علـــــى برایاهـــــا وأجناسِهـــــا
والشـــر في العـــالم حـــتى الـــتي مكســـبُها مـــن فضـــل عِرْنَاسِهـــا
وكـــلُّ حـــيٍّ فوقهـــا ظالِـــمٌ ومـــا بهـــا أظلـــمُ مـــن ناسِهـــا

تكرر صوت "السين" في الأبيات السابقة خمس مرات، " وبالاطلاع على المصادر العربية التي تنتهي بحرف السين نجد أن صوتها يوحي بالشدة والفعالية"(٣)، كما أن حرف السين في آخر المصدر يوحي شكله بإحساس بصري من الامتداد؛ في إشارة من الشاعر إلى امتداد الشرور والظلم والفساد وما يضارع ذلك في دنيا الشاعر، مما يمارسه الأحياء في الأرض. وهو ما أكده بإشباع صوت السين بصوت الهاء المفتوحة كما رأينا في قوله (أدناسها– أجناسها– عرناسها– ناسها)،والتي تحمل في طياتها دلالات الحزن والهم واليأس.

ويتكرر المقطع (رش) في قوله(٤):

---

(١)صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م، صـ٣٠٥-٣٠٦.

(٢)اللزوميات، ج٤، ص٩٥.

(٣)انظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها : عباس حسن، صـ١١٠.بتصرف

(٤)اللزوميات، ج٤، ص١١٥.

لم يَكُــن لي عــرشٌ فَيُــثْلَمَ عَرشِــي كـــم جـــروحٍ جُرِّحتُهَـــا ذاتُ أَرْشِ
مُقنِعــي في الزمــانِ سَــتْري وَدِفئِــي مـــن لبـــاسٍ راقـــه العيـــونَ وفَـــرْشِ
قـــد شـــربتُ الميـــاهَ بالخَـــزفِ الوَخْـــ ـــشِ غَـــنِيٌّ عـــن مُحكَمَـــاتٍ بِخَـــرْشِ
وَتَغنَّيْـــــتُ في الأمـــــور فنَابَـــــتْ قَـــدَمِي عـــن ركـــوبِ دُهْـــمٍ وَبُـــرْشِ
أُمَّ دَفْـــرٍ لقـــد هَوِيتُـــكِ جـــدًّا أيَّ ضَـــبٍّ تركـــتِ مـــن غـــير حَـــرشِ
خَفِّفِـــي الهَمْـــزَ في النوائِـــبِ عنِّـــي واحْمِلِيـــنِي علـــى قـــراءةِ وَرْشِ

فنلاحظ أن المقطع الصوتي المكون من الراء الساكنة والشين المكسورة وما قبلها من حركة قد تكرر في مقطع القافية تكرارا منتظمًا ومتواليًا، كما انتشرت أصواته في الأبيات على تفاوت في الكثافة؛ يحاكي دلالات البعثرة والتشتت والاضطراب والتضجر والنفور التي يحسها الشاعر بما يحاكي بعثرة النفَس عند خروج صوته، من تجرعه مرارات الدنيا، ومنغصات الحياة وآلامها، رغم عزلته واكتفائه بأهون الأشياء منها، وزهده في متاعها وترفعه عن زينتها، فنشعر بالآلام المبرحة والتأوهات الحزينة التي يعانيها الشاعر، ونشاركه البحث عن النجاة والتوق إلى الخلاص والراحة الأبدية، مع مقطع القافية في كل بيت، حيث غدت بمثابة الفاصلة الإيقاعية التي تبلور البؤرة الدلالية للبيت.

ويتكرر المقطع (عاش) في القافية في قوله[1]:

ركـــوبُ الـــنَّعشِ وافَى بانتعـــاشِ أراحَ مِـــن التعثُّـــرِ رِجْـــلَ عَـــاشِ
ألم تَعْجَـــبْ مـــن الشـــيخِ المُعَـــنَّى يقـــومُ علـــى انحنـــاءٍ وارتعـــاشِ
يكـــونُ عـــن الصـــلاةِ لـــه قُعـــودٌ ويمشـــي بالمفـــاوِزِ للمَعَـــاشِ[2]

لعل هذا التكرار المنتظم للمقطع (عاش) في قافية كل بيت، وما بث من أصواته في الأبيات على تفاوت في الكثافة قلة وكثرة (العين=١٠، والشين=٧مرات)؛ يجسد دلالات بطء الحركة والتثاقل والتكاسل فيما يأتي به الموصوف من أفعال أو حركات، كما يحاكي دلالات التخبط والضلال في السير على غير هدى، والتعثر والارتعاش في خطوات الأقدام، ومن

(١)اللزوميات، ج٤، ص١١١.

(٢) ومثل ذلك الشاهد في اللزوميات، ج٢،ص٦١.

العجيب أن يقعد الموصوف (الشيخ المِعَنَّى) عن الصلاة، بينما يجد في اختراق المفاوز والفيافي بحثًا عن الرزق والمعاش.

ويتكرر المقطع (سر) المكون من السين الساكنة والراء المكسورة في مقطع القافية في قوله[١]:

إذا كَسَـــر العبـــدُ الإناءَ فَعَـــدِّهِ أداةً لـــــه إنَّ الإناءَ إلى كَسْـــــرِ
رقيقُـكَ أَسْـرَى في يـديك فـلا تكُـنْ غليظًـا علـيهم واتَّـقِ اللهَ في الأسـرِ
تَمُـرُّ سِـرَاعًا بـين عُـدْمَيْنِ مـا لَنَـا لبـاثٌ كـأنَّا عـابرونَ علـى جِسْـرِ
نسـيرُ ونَسْـرِي عامـدينَ لمنـزلٍ تَشُـدُّ يَـدَاهُ رِبَقـةَ السـائِرِ المُسْـرِي
وقـد نأمـلُ الآمـالَ وهـي منوطـةٌ إلى ذَنَـبِ السِّـرحانِ أو عُنُـقِ النَّسْـرِ

فتكرار هذا المقطع بانتظام واتساق على المستوى الرأسي في القافية، وانتشار-أصواته في نسق الأبيات؛ لعله يجسد دلالات تدفق الحركة وفرط النشاط وسرعة الإقصاء إلى مصير واحد، يتجلي فيه الفناء والعدم بعد تقلب الزمان واضطراب المكان، وعدم استقرار أحوال الكائنات وتذبذب أفكارهم.

ويتكرر المقطع "دم" المكون من الدال المفتوحة والميم الساكنة في قول أبي العلاء[٢]:

قـد نـدمنا علـى القبـيح فأمسيـ ـنَا علـى غـير قَهـوةٍ نتنـادَمْ
خـالِقٌ لا يُشـكُّ فيـه قديـمٌ وزمـانٌ علـى الأنامِ تَقَـادَمْ
جـائِزٌ أَن يكـونَ آدمُ هـذا قبلَـه آدمٌ عَلـى إِثْـرِ آدَمْ
خَـدَمَ اللهُ غَـيرنَا وأرَانـا أهـل غـيٍّ لربّنـا نتخـادَمْ
لسـتُ أنفِـي عـن قـدرةِ الله أشـبا حَ ضـياءٍ بغـير لحـمٍ ولا دَمْ
وبصـيرُ الأقـوامِ مثلـي أعمـى فَهَلُمُّـوا في حِنْـدسٍ نتصـادَمْ[٣]

فانتظام المقطع (دم) مكررا في قافية الأبيات على المستوى الرأسي، وشيوع أصواته في نسق الأبيات ومعه النون والتنوين؛ يغدو تشكيلا صوتيا يثري الإيقاع ويضاعف إحساسنا

---

(١) اللزوميات، ج٢، ص١٨٤.

(٢) اللزوميات، ج٣، ص١٩٥.

(٣) لمزيد من الأمثلة أو الشواهد ينظر- على سبيل المثال: ٦٦/٢، ١٠٧/٢، ١٣٣/١-١٣٤، ١٣٦/١، ٣٧٨/١، ٢١١/١، ٣٣٧/٢-٣٣٨، ١٤٦/١، ٣٨٥/٢، ٤٦/١، ٥٨/١.

بموسيقى الأبيات من ناحية، ومن ناحية أخرى يحاكي دلالات كثافة الضلال والباطل والفساد الذي يعم البشر، ويجسد خطل الآراء وزيف المبادئ والمسلمات التي يدينون بها، كما يعكس حيرتهم واضطرابهم في بحر الغي؛ فبصيرهم مثل أعماهم، لا يهتدي لسواء السبيل، والكل يتخبط في ظلمات الشك وليل الظنون.

ولعل إيقاع هذا التشكيل الصوتي المكون من الميم والنون والتنوين المبثوث في تضاعيف الأبيات، بالإضافة إلى نطق المقطع (دم) ذي الروي الساكن عدة مرات في ختام كل بيت يجسد طرقات الاصطدام وصخب الارتباط، ويعمق الشعور بالتوتر والهلع وتعجل الاهتداء إلى الطريق السوية، ولذا نحس أن نهاية البيت يمثل اصطدام، يعاود بعده الاهتداء مرة أخرى، فتأتيه اللطمة الثانية في ختام البيت الذي يليه وهكذا، إلى أن أطلقها مدوية؛ بأن البصر الذي نعهده حاسة كاشفة لنا نور الهداية، ليس صالحًا للاهتداء هنا؛ لأن ثمة حاسة أخرى مؤهلة لتلقي أنوار المعرفة، وتخترق حجب المادة وتخومها فتصافح اليقين وتأنس به، ولذا استوى البصيرُ والأعمى لدى الشاعر – هنا– فهما معًا في الظلمات الحالكة.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

- المبحث الأول : بناء الجملة في تعبير أبي العلاء عن الحياة والموت.
- المبحث الثاني : الفصل و الوصل و بناء العبارة.
- المبحث الثالث : تبادل الضمائر و شعرية النص عند أبي العلاء.

المبحث الأول

بناء الجملة في تعبير أبي العلاء عن الحياة والموت

تعد اللغة تشكيلا جماليا دالا على خصائص المعاني ومرادها؛ وذلك لأن القصيدة بنية لغوية تعكس خلجات المبدع وانطباعاته ورؤيته للذات والعالم.

وهي كذلك وسيلة يطل الإنسان من خلالها على العالم؛ فكانت دراسة الجانب اللغوي من ألفاظ وتراكيب في حياة الشاعر هي العنوان الصحيح لدراسة إبداعه؛ لإسهامه الفعّال في كشف النقاب عن رؤيته الكلية للذات والكون في إطار النص الشعري.

ولأن "معنى أي تعبير ما هو إلا مجموع علاقات المعاني القائمة بينه وبين التعابير الأخرى.."[(١)]؛ كانت اللغة هي "أداة الأدب، ومحققة لكل سماته؛ الموسيقية والدلالية والرمزية، وتحافظ من حيث البناء والدلالة على معنى اللفظة القاموسي، مع الحرص على وضوح نبرة الجرس الصوتي لها"[(٢)].

هذا التصور إنما ينتج بتضافر الألفاظ والمعاني ودلالة الأولى على الأخرى؛ وهنا يمكن للمرء أن يتساءل: هل يمكن فهم الصورة الشعرية دون فَهم تركيبها أولا، أو دون الالتفات إلى هذا التركيب وطريقة بناء الجمل في القصيدة وتدرج هذا البناء؟، فلا شك أن الخطوة الأولى يجب أن تعنى بالوقوف على " مفردات الدلالة اللغوية للألفاظ والدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين، ثم الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغما بعضها مع بعض، ثم الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة"[(٣)]. وبذلك تكتسب اللغة دلالتها من تلك العلاقات الجديدة التي تقيمها بين الأشياء، والتي تنصهر جميعا في بوتقة واحدة دالة على رؤية المبدع تجاه الذات والكون.

---

(١) جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، مراجعة: يونيل عزيز، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص٦٢.

(٢) طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦م، ص٢٥.

(٣) سيد قطب، النقد الأدبي "أصوله ومناهجه"، دار الشروق، القاهرة، ط٦، ١٩٩٠م، ص٤٣.

إن "للغة دورًا في الشعر لا يخالف دورها في الإطار المعياري العام فحسب، وإنما ينبني على أنقاضه، أو قل: يعيد تأسيسه من جديد؛ فإذا كانت اللغة بالنسبة للاستخدام اليومي المألوف وسيلة نحقق بها جملة فوائد فإنها بالنسبة للشاعر وسيلة خلق وإبداع متجدد...."[١].

و أبرز ما يميز اللغة الشعرية هو "ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودية"[٢]. لذا كان البناء الشعري "يتجاوز اللفظة المفردة إلى تركيبها وتشكليها مع غيرها سياقا تتفاعل فيه الكلمات والأشياء ليحدثا معًا نصًا متكاملا في المبنى والمعنى"[٣]. وإذا كانت لغة الشعر تنماز عن غيرها بنظامها ودلالاتها، فإن الشاعر يؤسس "وظيفته الشعرية على أساس تشكيل الرسالة اللغوية معتمدا على وحدة الاختيار وزاوية الرؤية الفنية"[٤].

والشاعر حين يشكِّل رسالته اللغوية لا يتعامل مع المفردات من حيث كونها مفردات، ولكنه يتعامل مع تراكيب تقوم فيها المفردات بوظائف تكتسب بها معاني جديدة لم تكن متوافرة لها من قبل، فالكلمة في التركيب غيرها مجردة مفردة؛ لأن الألفاظ المفردة لم توضع لتُعرف معانيها في نفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، وضم الكلمات بعضها إلى بعض في الشعر تختلف غايته عنه في النثر، وهنا تكمن عبقرية الشعراء الأفذاذ في منح الكلمات معاني لم تكن لها قبل أن توضع في تراكيب مفيدة.

إن بناء الجملة هو الذي يكشف عبقرية الشاعر ويكشف تفرده، فليست القيمة في المفردات من حيث هي، ولكنها في بناء الجملة ونظم التركيب، ولو كان المعول على المفردات وحدها لكان الأحرى بأصحاب المعاجم أن يكونوا أشعر الناس، ولكن ملاك الأمر وقوامه ينبني على انعقاد التراكيب وبناء الجمل واستغلال الأساليب والوسائل التي يتيحها النظام اللغوي لتفجير الطاقة الهائلة التي تشتمل عليها هذه الوسائل والأساليب.

---

(١) أيمن إبراهيم تعيلب، التجريب اللغوى في الخطاب الشعري المعاصر، ضمن: نجيب محفوظ والرواية العربية، كتاب أبحاث المؤتمر العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢١-٢٧نوفمبر، ٢٠٠٦م، ص٣٥٠.

(٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م. ص٤٨.

(٣) عبد القادر الرباعي، بناء اللغة في شعر عرار، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، أربد، الأردن، المجلد١٩، العدد١، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م، ص١٥٣.

(٤) مُحَمَّد نجيب التلاوى، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣٢.

من هذا المنطلق كانت "اللغة عند أبي العلاء هي الحياة، وهي نظام يعكس حركة الطبيعة، ولا قيمة لأي عنصر فيها ما لم يعبر عن مقصد يحيل إلى معنى، لذا فإن انتفاء العلاقة بين الكلمات والأشياء- أي بين الدال والمدلول- ضرب من العبثية باعتبار ذلك خروجا عن منطق النظام ومقتضياته"(١).

ولذلك فإن ما يقوم به الشاعر في سبيل بناء قصيدته ليس عبثا، ولكنه يُجْري أثناء بناء قصيدته موازنة دقيقة بين عدد من التراكيب، ويكون في ذهنه عدد من البدائل اللغوية وأنماط متعددة من التراكيب وفي النهاية يختار منها ما يرتضيه ويقدمه في قصيدته، فبإمكانه أن يأتي بالجملة الشعرية قصيرة أو طويلة والتي قد تمتد لعدة أبيات فتكون بذلك صورة متماسكة الأطراف، ، أو أن يأتي بالكلمة فاعلا فأتى بها مفعولا به وغير ذلك من القيم الاستبدالية المختلفة على مستوى الكلمة المفردة أو على مستوى الجملة، ومن المعروف أن هذا الجهد كله لا يعانيه سوى الشاعر، غير أن الذي يظهر لنا في النهاية هو البناء اللغوي للقصيدة على الوجه الذي قرر الشاعر أن تظهر عليه، ولو سُئل الشاعر نفسه أن توضع كلمة مكان أخرى لما رضي بما جاء به بديلا، وقد لا يستطيع تعليل ذلك وليس ذلك مطلوبا منه على كل حال، وعلى ذلك فإن للغة الشعرية تفردا خاصا ينبع من خصوصيتها؛ إذ إن "خصوصية اللغة مقوم أساسي من مقوماته، ولولا ذلك لانهارت الحواجز بين لغة الفن ولغة الحياة"(٢).

والشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده و فهمه يكون قائما على فهم بنائه في أول أمره ، وبناء الشعر لا يقوم إلا على بناء جمله المسلوكة، كما أنه " لا يخفى أن التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري يحوي في حناياه المؤثرات النفسية التي دفعت الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب لغوية دون غيرها؛ إذ إن الاختيار اللغوي محكوم بمؤثر نفسي ينبع من الوعي واللاوعي. ولذلك سنقوم بدراسة الظواهر التركيبية والتي منحت السياق تشكيلا لغويًا جماليًا؛ وذلك من خلال تحليل فني يكشف عن رؤية المعري للحياة والموت، وهي:

---

(١) يوسف العثماني، أبو العلاء المعري معجميا، منشورات دار سحر للنشر، ومعهد بورقيبة للغات الحية، د.ت، ص٢٥.

(٢) يوسف خليف، نداء القمم، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٢٦.

أولاً: التقديم والتأخير **وأثره في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة**

التقديم والتأخير لا يكون في الكلام إلا لدلالة؛ تلك الدلالة التي تنبثق من خلال إعادة ترتيب الكلام بما يخالف طبيعته، الأمر الذي يضفي عبئا ابداعيا على الذات المنشئة حتى ينبض إبداعها بالحيوية والحركة وهذا سر تميزها.

وإذا كان "التقديم والتأخير من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم"(١). فإن الشاعر الحاذق يلجأ إليه رغبة في توليد الدلالات التي تنبثق طبقًا للسياق اللغوي .

هذا؛ وقد تنوعت أنماط التقديم والتأخير ودلالاته في شعر أبي العلاء المعري على نحو يبرز رؤيته للحياة والموت كما في تالي الأبيات:

قوله:

غَيْـــرُ مُجْـــدٍ فِي مِلَّـــتِي واعْتِقَـــادِي نَـــــوْحُ باكٍ ولا تَـــــرنّمُ شـــــادي(٢)

فتقديم الخبر "غير مجد...." على المبتدأ "نوح باك...." أكد انتفاء نفع البكاء للميت أو الغناء للحي، وتقديم الخبر- هنا- قطعٌ باليقين في ذلك، وبناء عليه فقد حمل المقطع الثاني- المشتمل على المبتدأ- في طياته مبدأ التسوية في كل شيء رغم تعددها وتناقضها، بخلاف المقطع الأول- المشتمل على الخبر- والذي ركز على إفادة وحدة المصير رغم تنوع أفعال العباد واختلاف حالاتهم بين البكاء والغناء.

وقد جاء هذا النمط على صورة أخرى؛ كتقديم الظرف على المبتدأ في قوله:

بَـــينَ الغريـــزةِ والرَّشـــادِ نِفـــارُ وَعَلـــى الزخـــارفِ ضُـــمَّتِ الأســـفارُ(٣)

---

(١) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١١٤.

(٢) شروح سقط الزند،ق٣، ص٩٧١.

(٣) اللزوميات، ج٢،ص١٠٩.

فتقديم الظرف "بين" على المبتدأ "نِفارُ" كان له الفضل في رسم خارطة الطريق بين سبل الغريزة والرشاد؛ إذ وقف شبه الجملة في مفترق الطريق بين متناقضين؛ لينفي اجتماع الهدى والضلال في جوف واحد، ولذا أقرَّ في الشطر الثاني مدى تمويه أسفار اليهود وبطلانها.

ومن أمثلة تقديم خبر إن وأخواتها على اسمها قوله:

وإمـــــرَاضُ المَواعـــــدِ أَعلَمَتْـــــني بأنّ وَرَاءهـــــا سَـــــقَمًا صَـــــحِيحًا[1]

إن تقديم الشاعر شبه الجملة "وراءها" على اسم إنّ "سقما" ركز الضوء على نتيجة التباعد والتسويف، ولذلك قدّم المسافة المكانية المرموز إليها بالظرف على المسافة المعنوية المرموز إليها بالسقم، وذلك من خلال تصوير شعري كنّى فيه الشاعر عن الهجر واليأس وانقطاع الأمل.

وقوله:

لا يَرهَبُ الموتَ من كان امرِأً فَطِنًا فـــإن في العـــيش أرزاءً وأحـــداثًا
ولـــيس يأمـــن قـــومٌ شـــرَّ دهـــرهُمُ حـــتى يحلُّـــوا بـــبطن الأرض أجـــداثا[2]

في البيت الأول يطرح فكرة الزهد بالحياة وعدم الرهبة من الموت في بنية تركيبية خالفت البنية الثقافية السائدة التي تربط بين الشجاعة والإقدام على الموت بينما الفطن من يتجنب مسالك المهالك ويكون أحرص الناس على حياة، قدم الشاعر فيها شبه الجملة "في العيش" على اسم إن "أرزاء" لأن العيش سبب كل بلاء وبدونه تنتفي الأرزاء، ولذا قدّم منبعَ الشرور على المصائب تقديمَ العام على الخاص، وكأنه جانس بين تركيبه اللغوي المخالف للسائر وبين مخالفته للبنية الثقافية السائدة .

ومن أمثلة تقديم خبر كان وأخواتها عليها ومنه قوله:

---

(١) شروح سقط الزند، ق١، ٢٤٤..

(٢) اللزوميات، ج١، ص٢٩٥.

جمــالَ ذي الأرضِ كــانوا فِي الحيــاةِ وهُــمْ بعــدَ الممــاتِ جمــالُ الكتــبِ والسّــيرِ[1]

إذ أفاد تقديم "جمال" في صدر الشطر الأول تأكيد استمرار أثرهم، ودوام حضورهم، من خلال الجمع بين جمال الشكل وجمال المضمون؛ إذ زُينت الأرضُ بوجودهم في الحياة، وأنارت كتبُهم الحياةَ بعد رحيلهم بسيرتهم العطرة، فالجمال عنوان الشطرين ولبهما وتقديمه لأهميته أولى.

وفي تقديم خبر كان وأخواتها على اسمها قوله:

وإن المــــوت راحــــة هــــبرزيٌّ أضــــر بلُبّــــه داءٌ عَيَــــاءُ
وقــد فتشــتُ عــن أصــحابِ ديــنٍ لهــم نُســكٌ وَلــيس لَهــم رِياءُ
فألفيــــتُ البهــــائمَ لا عقــــولُ تقــيمُ لهــا الــدليلَ ولا ضــياءُ [2]

فتقديم شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر ليس "لهم" على اسمها "رياء" قد ضيق سُبل البحث ونطاقه عن أصحاب الدين المخلصين الذين يفعلون ما يقولون بما يوحي ضمنًا تفشي الرياء في المجتمع دون استثناء لأحد؛ حتى إن الواعظين بالإخلاص لم يسلموا منه، وإن كان البيت لا يحمل من عناصر الشعرية ما يتجاوز عذوبة إيقاعه وأي خلل في الإيقاع يطرأ عليه يفقده انتماءه للشعر، بيد أن توسطه بين بيتين تخللتهما صورة فنية اكسب النص صفة الشعرية.

ومن أمثلة تقديم المفعول به على الفاعل قوله:

تَــزَوَّجَ دُنيَــاهُ الغَــبِيُّ بِجَهلِــه فقــد نَشَــزَتْ مِــن بعــدِ مَــا قُــبِضَ المَهــرُ
تَطَهَّــر بِبُعــد مــن أذاهــا وكيــدها فتلــك بغــيٌّ لا يصــح لهــا طهــرُ[3]

ما خلق الشعرية ليست الصورة الفنية التي ظهرت بتشخيص الدنيا وجعلها فتاة تتزوج فحسب بل بالبنية اللغوية كذلك، والتي قدّم الشاعر فيها المفعول به "دنياه" على الفاعل "الغبي"؛ وكان تقديمها على الفاعل دالا على المفاجأة الشديدة التي أذهلت العقول. كيف لا وهي من أغرت الغبي ورمته في شراكها فلعظيم شأن هذا الجرم كان تقديمها حتى وإن كانت في

---

(١) شروح سقط الزند، ق١، ص١٤١.

(٢) اللزوميات، ج١، ص٦٢.

(٣) اللزوميات، ج٢، ص٥٧.

ثوبها اللغوي مفعولا به إلا أنها هي من قامت بالفعل الأشنع وأصبح تأخير الفاعل تحقيرا له وتصغيرا وقد أكد ذلك وصفه بالغبي الجاهل الذي لم يحسن اختيار خليلته، وإنما أُغرى بها وسار وراءها رغم عصيانها وصدِّها وإعراضها.

وقوله:

شَـــجَّعَ قَلـــبِي علـــى الـــردى رَشَـــدي والـــــنفسُ مَجبُولـــةٌ عَلـــى الجُـــبنِ[1]

لأن القلب مناط الهداية ومحور الرشاد؛ انشغل الشاعر به وأخّر الفاعل "رَشَدي"؛ فالرشد إن اقتصر على العقل كان تنفيذ سياسته عسيرا، أما إذا ترجم القلب رشاد العقل فإن الأمر يصبح يسيرا، وبذلك جعل الشاعر القلب مناط التشجيع على الردى؛ فبصلاحه يصلح الجسد، وبفساده يفسد فكان تقديمه للمفعول به "قلبي" انعكاسا لما يدور في خلد الشاعر .

ولتقديم الجار والمجرور على الفعل في شعر المعري نصيب كقوله:

وللمنـــايا سَـــعى الســـاعون مُـــذ خُلِقـــوا فـــلا تُبـــالي أَنَـــصَّ الرَّكـــبُ أم أَرَكَـــا[2]

إن تقديم الجار والمجرور "للمنايا" على الفعل "سعى" قد أفاد حتمية وقوع الموت وحقيقة ملاقاته، كما أفاد دلالة مغايرة تكمن في إقبال الناس على الموت دون شعورهم رغم تلون حالاتهم بين المكوث والرحيل؛ وذلك لأن الموت قد خُلق مع بني آدم قبل خلقهم، يصحبهم أينما حلّوا أو رحلوا.

ويتقدم كذلك الجار والمجرور على الفاعل في قوله:

وَأَمَّتْـــــــــنِي إِلى الأجـــــــــداثِ أُمٌّ يَعِـــزُّ عَلَـــيَّ أَنْ سَـــارَتْ أَمَـــامِي
وأكـــــبر أن يُرَثّيهـــــا لســـــاني بلفـــظ ســـالك طـــرق الطعـــام [3]

استهل الشاعر بيته بالفعل "أمَّ" الذي استرفده من الموروث الديني في إمامة الناس بالصلاة، وذاك لفضلها وعلو قدرها، ثم كان تقديم الشاعر للجار والمجرور "إلى الأجداث" على الفاعل "أُمٌّ" إنما جاء تركيزا للصورة على فضاء المكان وتداعياته؛ ذاك المكان الذي يستدعي

---

(١) اللزوميات، ج٣، ص٢٩٥.

(٢) اللزوميات، ج٢، ص٣٥٩.

(٣) شروح سقط الزند، ق٤، ص١٤١٦.

دلالات أليمة تكمن في الفراق والهلع. وكان تأخير الشاعر للفاعل "أمٌّ" – الذي نكَّرَهُ تعظيماً لشأنه– تحسرًا منه على فِراق أمه، وهو ما تجلى في الشطر الثاني بوضوح، في الوقت الذي كان تأخيره أيضا محاولة منه في الهروب من تصديق ذلك الخبر أو تأجيله، تلك الأم الطاهرة التي يعظم أن يرثيها بلسانه بل هي أجل من أن ترثى بذلك. هذه المكونات التصورية متواشجة مع المكونات اللغوية تخلق شعرية هذا النص.

وقوله:

مَـــلَّ المقـــامُ فَكَـــم أُعاشِـــرُ أمـــةً أَمَـــرت بغـــيرِ صـــلاحِها أُمراؤهـــا[1]

تقديم الجار والمجرور "بغير صلاحها" على الفاعل "أمراؤها" رسم صورة واضحة المعالم للفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري، من قِبل ملوك وأمراء عصره تجاه رعاياهم، وكأن هناك سياسات مرسومة يكمن فيها هلاك الأمم دون النظر إلى مُنفّذها، لذا أخّر الفاعل شكلا ومضمونا، لأن فعلهم أشنع و أشد إيلاما في القلب فكان ذكره مقدما على من جاء في نهاية البيت تهميشا لذكره ودوره في عملية القيادة أو الإصلاح.

وفي تقديم الجار والمجرور على المفعول به يقول:

في بلـــــدةٍ نهارُهـــــا ليـــــلٌ ســـــوى كواكـــــبٍ إلى النهـــــارِ تَعْـــــتَرِي
جَـــدَّدَتِ الحيـــاتُ فيهـــا لِبْسَـــها وَطَرّحـــتْ للـــريحِ كـــلَّ مِعْـــوَزِ[2]

كما قدم ذكر البلدة في البيت الأول، جاء تأكيد ذلك في البيت الثاني بتقديم الجار والمجرور "فيها" على المفعول به "لِبْسَها" في الشطر الأول والذي أفاد وعورة تلك البلدة، وأضفى عليها دون غيرها وحشية وفزعا. وقد دلل على ذلك من خلال الصورة الشعرية الدالة على الإحساس بالخوف– إذ شبه انسلاخ جلود الحيات التي تقطنها بانسلاخ الثياب البالية التي يطرحها المرء عن جسده، وفي ذلك رمز لاستمرار النسل وتجدد الحياة وبقاء تلك البلاد على حالاتها مع مرور الأزمنة.

ويقول:

---

(١) اللزوميات، ج١، ص٦٦.

(٢) شروح سقط الزند،ق١، ص٤١٦، ٤١٨.

وضعتُ على قُرى الأيامِ رَحْلِي فما أنا للمُقامِ بمُطمئنِّ[1]

لمنح السياق دلالة القلة والاضطراب شكلا ومعنى، جاء تقديم الجار والمجرور "على قُرى...." على المفعول به "رَحْلي" إذ رسم- لنا- مشهد وضع الرَّحْل على ظهر الأيام التي شبهها بالبعير؛ ترفع تارة وتخفض أخرى، وفي ضوء ذلك المعنى زاوج الشاعر بين الدهر وتقلبات أحداثه، وبين البعير واضطرابات سيره، وذلك بجامع التداول بين الخير والشر، وانتفاء العقل عن كل منهما. هنا وقعت الذات أسيرة تلك الأرزاء.

وفي تقديم الجار والمجرور على الصفة قوله:

وَيصمي الفتى سهمٌ من الدهر صائِبٌ وَإن صُرِفَت عَنهُ السِّهامُ الزَّوالِجُ[2]

تأخرت الصفة "صائب" عن الجار والمجرور "من الدهر" ؛ لأن شبه الجملة يؤكد ذكر الصفة، فيكفي الفتى أن يعلم أن هذا السهم موجه إليه من الدهر. ناهيك عن ما منحه الفعل "يصمي" في صدر البيت من معان دالة على دقة الإصابة وقوة التمزق، ولذلك قُدمت سهام الدهر على السهام الزوالج.

وقوله:

تخافينَ شيطانًا من الجِنّ مارِدًا وعندكِ شيطانٌ من الإنسِ خَنَّاسُ[3]

خَنَّاسُ[3]

إن تقديم الجار والمجرور "من الجن" على الصفة "ماردا" في الشطر الأول، وتقديم الجار والمجرور "من الإنس" على الصفة "خناس" في الشطر الثاني، قد جاء في إطار مزاوجة بين شياطين الإنس والجن؛ وإلباس الإنس لباسا جديدا "خناس" ليس من طبيعة ما يرتدي بل ألبسه إياه الشاعر بجامع الدعوة إلى كل شر، هذا الإقحام –الذي عده النقاد أحد منابع الشعرية – الذي ينشأ من وضع تصورات لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة.

وقوله التالي مثال على تقديم الجار والمجرور على خبر المبتدأ:

---

(١) اللزوميات، ج٣، ص٢٨١.

(٢) اللزوميات، ج١، ص٣٠٨.

(٣) اللزوميات، ج٤، ص٣٩.

دعـت ربَّهـا أن يهلـك البِـيضَ والقَنـا وكـــلٌّ لـــه مـــن قـــدرة الله آزلُ
رياءُ بَـــني حـــواءَ في الطبـــعِ ثابـــتٌ فَمِـــنهم مُجِّـــدٌ في النِّفَـــاقِ وهَـــازِلُ[1]

حيث قدّم الشاعر الجار والمجرور "في الطبع" على الخبر "ثابت"؛ لأن طباع بني حواء هي محور حديثه، وقد اكتسب الرياء ثبوته من تمكنه في تلك الطباع، ولولا ذاك التمكن ما قدّم الجار والمجرور على الخبر. ومن ناحية أخرى قرن الشاعر بين اختلاف طبائع الناس واختلاف حالهم في النفاق بين الجِّد والهَزْل؛ ذلك ليدلل على عموم الرياء في البشر وانتشاره، وما ذاك إلا لأنه ثابت في الطبع لا يتحرك.

وقوله:

مـا أحسـنَ الأرضَ لـو كانـت بغـير أذىً ونحـــن فيهـــا لـــذِكْرِ الله سُـــكّانُ[2]

إذ قدّم الشاعر الجار والمجرور "فيها...." على الخبر "سكّان" ليدلل على رغبته في تعمير ذكر الله في أرضه، إلى الحد الذي وصلت فيه تلك الرغبة إلى درجة الأمنية التي يصعب تحقيقها. الأمر الذي تناسب مع تقديم الجارين "فيها" و"لذكر الله" بما يجسد صعوبة حدوث ذلك في عالم يمتلئ بالأذى والشهوات.

ومن نماذج تقديم الجار والمجرور على خبر إن وأخواتها قوله:

كـــلُّ الـــبلادِ ذمـــيمٌ لا مقـــام بـــه وإن حللـــت ديار الويـــل و الـــرّهَمِ
إنّ الحِجَـــازَ عـــن الخـــيراتِ مُحتَجـــزٌ ومـــا تِهامـــةُ إلا مَعـــدِنُ الـــتُّهمِ[3]

جاء البيت الأول على وجه التعميم من ذم جميع البلاد ثم كان التخصيص في البيت الثاني وذكر ما في هذه الأقاليم من شرور ولتأكيد هذا الذم قدم الجار والمجرور "عن الخيرات" على خبر إن "محتجز" لنفي الخير عن الحجاز وإقرار الشر فيها. وقد عمّق من تلك الدلالة تضافر أسلوب القصر في الشطر الثاني مع ذلك التقديم في الشطر الأول، وذلك بالتعاون مع

---

(١) اللزوميات، ج٢،ص٤٠٠.

(٢) اللزوميات، ج٣، ص٢١٢.

(٣) اللزوميات، ج٣،ص١٥٢.

الجناس الناقص بين "الحجاز" و"محتجز" وبين "تهامة" و"التهم". وبذلك فإن التقديم- هنا- قد منح السياق نغمة تشاؤمية وجرسًا موسيقيًا ينبيء عن رؤية عدمية للحياة.

وقوله:

لعل موتًا يُريحُ الجسمَ مِن نَصَبٍ إنَّ العَنَاءَ بِهذا العيشِ مُقترِنُ[1]

إذ قدّم الجار والمجرور "بهذا العيش" على خبر إن "مقترن" لأن العناء مرتبط بالعيش، وهو سبب رئيسي في تمني الموت لإراحة الجسم مما يكابده من أسقام ومشاق، ولذلك لم يفصل بين اسم إن "العناء" والجار والمجرور "بهذا العيش" بفاصل؛ في إشارة إلى اقترانهما واختلاطهما، ودلالة أحدهما على الآخر، واستدعائه له بالتبعية.

ولم يسلم خبر كان وأخواتها من تقدم الجار والمجرور، ومثال ذلك قوله:

فكُن في كلِّ نائبةٍ جريئاً تُصِبْ في الرأيِ إنْ خَطئَ الهِدانُ[2]
الهِدانُ[2]

إن تقديم الجار والمجرور "في كل نائبة" على خبر كان "جريئا" جاء ملائما للسياق اللغوي؛ إن تحقق الجرأة مرهون بمجاوزة النوائب والصعاب، وتجاوز النوائب مرهون بالفرسان، ولذلك استخدم الشاعر حرف الجر "في" الدال على الدخول في الشيء، والرامز إلى معاني الممارسة الحربية والدربة العقلية التي تجعل المرء مصيبا كبد الحقيقة.

وقوله:

فمن ترابٍ إلى تراب ومن سفاةٍ إلى سفاةِ
نعوذ بالله من غوانٍ يكُنَّ باللُّبِّ مُعْصفاتِ
وَمِن صفاتِ النساءِ قِدمًا أَنَّ لَسنَ فِي الوُدِّ مُنصِفَاتِ[3]

إذ أن تقديم الجار والمجرور "في الوُدِّ" على خبر ليس "منصفاتِ" قد أفاد تأصل إخلاف النساء في طباعهن، وخص "الود" دون غيره، إذ أنه بغية الطالب ومراده وفي كسبه ينال رضا

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص٢١٠.

(٢) شروح سقط الزند، ق١، ص٢١٧. والهدان: الضعيف أو الجبان أو الأحمق.

(٣) اللزوميات، ج١،ص٢٧٣.

باقي الصفات لذا أخّر الإنصاف وجعله في نهاية البيت كي يوازي تأخرهن في إنجاز الوُدِّ وإمراضِ الوعود.

ثانيًا: الحذف وأثره في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة

يحمل الحذف سرا فنيا يفيض بالرمز والإيحاء، يحوي بين جنباته ما يغفله الذكر[١]، وقد وقد تنوعت أنماط الحذف في شعر أبي العلاء المعري- على نحو يبرز رؤيته للحياة والموت- ولكلٍّ دلالته؛ فكان منها حذف الحرف والمبتدأ والخبر وكذلك الفعل والمفعول والصفة.

ومن أمثلة ذلك، حذف حرف النداء في قوله:

وَإِنْ عَلِمتَ مآلي عِندَ آخرتِي شرًّا وَأضيَقَ فَانسأ رَبِّ فِي الأجلِ[٢]
الأجلِ[٢]

إن حذف حرف النداء في قوله : "ربِّ" كان في موضعه الدلالي؛ حيث دل على

قربه من ربه ومناجاته وذاك لعدم ثقته بعمله وإظهار التذلل بهذه الصيغة لمراعاته حاله بتأخير أجله كي يستزيد من الخير، وقد رشح تلك المعاني عدم ذكره لحرف النداء، فلو ذكره لأثبت بُعده عن ربه، في الوقت الذي دلَّ حذفه على طاعته من جهة، ورجائه في مزيد من التقوى والمجاهدة من جهة أخرى.

وفي البيت التالي يحذف حرف الجر في قوله:

يقول لكم غدوتُ بلا كساءٍ وفي لذاته رهن الكساءَ
إذا فعلَ الفَتى ما عنهُ يَنهى فمِن جِهَتين لا جهةٍ أساءَ[٣]

حيث حذف الشاعر حرف الجر "من" في قوله: "لا جهة" لعدم الحاجة لذكره وذاك لدلالة السياق عليه، فالشعر مكان إيجاز لا إطناب وابتكار لا تكرار، هذا بالإضافة إلى سبك البناء الموسيقي للبيت من ناحية أخرى .

---

(١) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر بن مُحَمَّد، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٤، ١٩٨٥م، ج٣، ص١٧١، ١٧٢.

(٢) اللزوميات، ج٣، ص١٤.

(٣) اللزوميات، ج١، ص٧٣.

وقوله أيضاً:

تَلقــى النُّفُــوسُ حُتوفَهــا مِــن مُظلِــمِ أَو مُصْــبِحٍ أو مُظهِــرٍ أَو مُوْصِــلِ[1]

حيث حذف الشاعر حرف الجر "من" ثلاث مرات في الشطر الثاني لدلالة الشطر الأول عنها، ولإفادة سرعة انقضاء الآجال في أي وقت كان، ولمناسبة الوزن الشعري.

ومنها حذف الهمزة في قوله:

وَيَامُــلُ ســاكِنُ الــدُّنيا رَباحًــا وَلَــيسَ الحَــيُّ إلا فِي خَســارِ[2]

إذ حذف الشاعر الهمزة من الفعل في قوله: "يأمل" تماشيا مع دلالات الحزن والارتحال، وانسكاب المفردة تماشيا مع حالته وموضوعه، وكأن خسارة المرء الفادحة قد جاءت بخلاف ما يأمله. لذا كان حذف الهمزة رمزا لنقصان العمر .

وكذلك حذف "لا" في قوله:

وأَرى الخُسَــارةَ إِنْ فَعلْــتِ غَــدًا في الــنفسِ لا فِي الأهــلِ والمــالِ[3]

والتقدير: "ولا المال" لكنه اكتفى بدلالة الأولى عليها في قوله: "لا في الأهل". كما دلَّ الحذف على تسليط الضوء على النفس باعتبارها المنوطة بالخسران، فالأولى تقديمها ونيلها كامل حقوقها دون بخس ثم التدرج بحجم الخسارة فيكون الأهل هم التالين للنفس وأخيرا المال الذي يعد أصغر الخسائر فكان حقه التأخير وسلبه حقوقه .

ومن حذف الحرف إلى حذف المبتدأ وهي من المواضع التي تحدث فيها عبد القاهر الجرجاني في دلائله، حيث قال: "ومن المواضع التي يطّرد فيها حذف المبتدأ (القطع والاستئناف)"؛ يبدؤون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يَدَعون الكلامَ الأول ويستأنفون

---

(١)اللزوميات ،ج٣،ص٣٤.

(٢) اللزوميات، ج٢،ص٢٤٤.

(٣) سقط، الزند، ق٢، ص٨٨٧.

كلامًا آخرا. وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبرٍ من غير مبتدأ"[1]. وقد ورد حذف المبتدأ المبتدأ كثيرا في شعر أبي العلاء، وما ذاك إلا لدلالة؛ ومنه قوله:

إذا مَـا طَرِيـدُ العُصْـمِ وافى حَضِيضَـه تبـــوّأ فِيـــه واثقًـــا باعتصامِـــهِ[2]
منـــازلُ لـــو رُدَّ الحِمـــامُ بِعـــزةٍ لَمـا رِيـعَ مَـن يحْتَلّهـا مِـن حِمامِـهِ[3]

أي: "تلك منازل"، لكن الشاعر حذف المبتدأ لسبب ودلالة :

- فالسبب: مواءمة الحذف لطرد الوعل وسعيه إلى الفرار والاختباء.
- أما الدلالة: فاكتساب المنازل قيمتها من قيمة سيدها، وفي ذلك دليل على بُعدها ورفعتها وأمان من يعتصم بها أو يلجأ إليها.

وقوله:

فيـــا قلـــب لا تلحـــق بثكـــل مُحَمَّد سـواه ليبقـى ثُكلُـه بـيّنَ الوَسْـمِ
فـإني رأيـت الحـزن للحـزن ماحيـاً كمـا خُـطَّ في القرطـاس رسـمٌ علـى رسـمِ
كـريمٌ حلـيمُ الجَفْـنِ والـنفسِ لا يَـرى إذا هـو أَغْفَـى مـا يَـرى النـاسُ في الحُلْـمِ[4]
الحُلْـــــــــــــــــــــــــــــمِ[4]

أي: "هو كريم" وقد أفاد الحذف- هنا- تسليط الضوء على بلوغ هذا المرثي درجة رفيعة من العفاف لم يبلغها غيره حتى في نومه؛ إذ لا يرى من أضغاث الأحلام ما يراه الناس، حتى أنه لا يجتمع بامرأة لا تحل له وقت نومه رغم رفع القلمِ عنه، فما بالك بوقت التكليف الذي يُسطّر القلمُ فيه أفعال العبد؟!.

ومن نماذج حذف خبر كان قوله:

---

(١) دلائل الإعجاز، ص١٤٧.

(٢) طريد العُصْم: مطرودها. والعُصْم: الوعول. والحضيض: أسفل الجبل. وتبوأ: أقام مختارا.

(٣) شروح سقط الزند، ق٢، ص٤٧٧.

(٤) سقط الزند، ق٣، ص٩٥٥.

مضـــى النـــاسُ أفواجًـــا ونحـــنُ وَرَاءَهُـــم وَكَـــانُوا وَكُنَّـــا فِي الضَّـــلالِ نَعُـــومُ[1]

والتقدير: "وكانوا في الضلال يعومون" إلا أنه آثر الحذف مع الغائب، والذكر مع المتكلم كي لا يبرئ نفسه من السعي في الضلال مع بني عصره. ولذلك دلّ الحذف على إنصافه؛ لعدم استطاعته الحكم على مَن قبله بشكل نهائي؛ فربما وجد فيهم من تشبث بالحق إذ جاءه، في حين أنّ ذكر الخبر مع المتكلم في قوله: "وكنا في الضلال نعوم" قد دلّ على عموم الضلال وانتشاره دون استثناء لأحد.

ومن أشكال الحذف أيضا، حذف الفعل التي يقول فيها عبد القاهر الجرجاني: "وكما يضمرون المبتدأ فيرفعون، فقد يضمرون الفعل فينصبون"[2]. وحذف الفعل لا يكون إلا لدلالة؛ لدلالة؛ وذلك من نحو قوله:

ولـــيلًا تُلْحِـــقُ الأهـــوالُ فِيـــه بفَـــودِ الشـــيخِ ناصـــيةَ الغُـــلامِ[3]

والتقدير: "واذكر ليلا" وقد آثر الشاعر حذف الفعل لأن المقام لا يحتمل وجوده في ذلك الليل المتلاطم الأمواج؛ إذ اجتمعت على الذات ظلمات بعضها فوق بعض؛ منها: ظلمة الليل وظلمة الخوف..... وعلى إثر تلك الظلمات النفسية اشتعلت ناصية الطفل شيبا من هول ذلك الليل.

وكما يحذف الفعل كذلك قد يحذف المفعول، ولا يكون حذفه اعتباطا بحال؛ فقد يكون للفعل مفعول "إلا أنه يُحذف من اللفظ لدليل الحال عليه"[4].

ومما جاء في شعر أبي العلاء المعري قوله:

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص٨٦.

(٢) دلائل الإعجاز، ص١٤٧.

(٣) شروح سقط الزند، ق٤، ص١٤٥٦. والفودان: ناحيتا الرأس.

(٤) دلائل الإعجاز، ص١٥٥، ١٥٦.

ولا تُخْـــبِر شُـــؤونَكَ واجعلنهـــا ســـرائرَ في الضـــميرِ مُكَتَّمـــاتِ[1]

والتقدير : " ولا تخبر أحدا"، وقد أثبت الشاعر الفعل للفاعل وحذف المفعول به؛ لأن ما يهمه هو الإخبار من عدمه؛ فإخبار فرد مثل الجميع، لذا كان حذف المفعول به رمزا إلى الكتمان والتستر.

وهنا مثال لحذف الفعل وإضمار الفاعل في قوله:

أخـــلاقُ ســـكانِ دنيـــانا معذِّبـــةٌ وإن أتتـــك بمـــا تســـتعذبُ العـــذبُ

سَمَّـوا هِـلالًا وبـدرًا وَأنجمًـا وَضُـحىً وفَرقَـدًا وَسِماكًـا شَـدَّ مـا كَـذَبوا[2]

والتقدير: "وسمّوا بدرا وسمّوا أنجما....."، ولكنه حذف الفعل وأضمر الفاعل لدلالة الأول عليهما من جهة، ولصرف العناية إلى التسمية بذاتها من جهة أخرى؛ وهي "البدر، والأنجم، والضحى، والفرقد، والسِّماك".....هي مسميات لا تتفق ودناءة أخلاق أصحابها. ولذلك صرف الشاعر عنايته إلى من وقع عليه الفعل لا إلى من قام بالفعل، لأن المسمى ملازم لمن سُمِّي به، وليس للتسمية نفسها أو من قام بها.

وقوله:

حـــرَّقَ الهِنـــدُ مَـــن يمـــوتُ فَمـــا زا روهُ في رَوْحـــــــةٍ ولا تَبكـــــــيرِ

واســـتراحوا مِـــن ضـــغطةِ القـــبرِ ميتًـــا وســـــؤالٍ لمُنْكَـــــرٍ وَنكيـــــرِ[3]

والتقدير: "واستراحوا من سؤال"، إلا أن الشاعر آثر الحذف لأن الراحة يعقبها استرخاء ونسيان للآلام والأهوال، فكان الحرق في معتقدهم بديلا عن المرور على الصراط، يستريحون بعده من عناء السفر والارتحال. فلا ريب أن فلسفة الهند في الزهد والابتعاد عن الحياة المادية، وكذلك الرأفة بالحيوان وتقديسه وبإحراق الميت بعد موته"[4].قد لاقت من نفس أبي العلاء استعدادا وقبولا .

---

(١) اللزوميات، ج١،ص٢٧٨.

(٢) اللزوميات،ج١،ص١١٢.

(٣) اللزوميات، ج٢، ص٢٦٥

(٤) طه حسين: تجديد ذكري أبي العلاء، ص٢٣٦.

وقوله:

يموتــونَ بالحُمَّــى وغَرقــى وفي الــوَغى وشــتّى مَنــايا صــادَفَت قَــدَرًا حُمّــا[1]

والتقدير: "يموتون غرقى ويموتون في الوغى"، لكن الشاعر حذف الفعل وأضمر الفاعل؛ لأن وقوع الموت ثابت في الأحوال كلها، وإن اختلفت طريقته وتنوعت، ولذلك حذف الفعل المضارع الدال على التجدد والاستمرار؛ والتجدد تنوع في الدلالة بين الموت بالحمى أو الغرق أو في الوغى.

ومن أمثلة حذف الفعل والمفعول به وإضمار الفاعل قوله:

فَيَــا ركــبَ المَنُــونِ أَمَــا رَسُــولٌ يُبَلِّــــغُ رُوحَهَــــا أَرَجَ السّــــــلامِ
ذكيًّــا يُصْــحَبُ الكَافُــورُ مِنْــهُ بِمِثــلِ المِسْــكِ مَفضُــوضَ الخِتــامِ[2]

والتقدير: "يُبَلِّغُ سلاما ذكيًّا"، إلا أنه آثر الحذف لدلالة البيت الأول عليه من جهة، ولانشغاله بتلك الصورة الشمية العطرة التي زاوج فيها بين المسك وقت فضّه والكافور من جهة أخرى. وقد جمع الشاعر بين برد الكافور وحرّ المسك لإذكاء رائحة أمه، وكان الحذف مدعاة إلى بدء البيت الثاني بقوله: "ذكيًّا"؛ لأن الصفة قد تجلت ودلت على الموصوف.

وفي مثال لحذف الصفة يقول:

يُغنيــكَ مَــا حــلَّ في السَّــجَايَا أَن يَتعــدَّى بِــكَ الفُسُــوقُ
لا يَفــرحَنَّ بالحيــاة غِــرٌّ فإنهــا مَهْلكــاٍ تســوقُ[3]

فالتقدير: "السجايا السليمة"، وقد حذف الشاعر الصفة لأن الفطر السليمة تُجبَل على الفضائل والشيم، بخلاف ذوى الفطر السقيمة التي تُجيز الفسق وتَقبَل الضلال.

ثالثاً: القصر وأثره في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة

يؤدي القصر وظيفة فعالة في تشكيل المعنى الشعري وإنتاج دلالته. ويقصد به ابتداءً "تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص؛ والشيء الأول هو المقصور، والشيء الثاني هو

---

(١) اللزوميات،ج٣، ص١١٥.

(٢) شروح سقط الزند، ق٤، ص١٤٢٠، ١٤٢١.

(٣) اللزوميات، ج٢، ص٤٢٥.

المقصور عليه، والطريق المخصوص هو أدوات القصر. والمقصود بتخصيص الشيء بالشيء إثباته له ونفيه عن غيره"[١].

والقصر نوعان؛ "حقيقيّ وغير حقيقيّ، وكل واحد منهما ضربان: قصر الموصوف على الصفة، وقصر الصفة على الموصوف، والمراد: الصفة المعنوية لا النعت. والأول من الحقيقي كقولك: "ما زيد إلا كاتب" إذا أردت أنه لا يتصف بصفة غير الكتابة، وهذا لا يكاد يوجد في الكلام لأنه ما من مقصور إلا وتكون له صفات تتعذر الإحاطة بها أو تتعسّر. والثاني منه كثير؛ كقولنا: "ما في الدار إلا زيد". والفرق بينهما ظاهر؛ فإن الموصوف في الأول لا يمتنع أن يشاركه غيره في الصفة المذكورة، وفي الثاني يمتنع"[٢].

وبناء عليه فلابد للقصر من أن "يكون حبس صفة على موصوف فلا يوصف بها غيره، أو حبس موصوف على صفة فلا يتصف بغيرها"[٣]. وبذلك تكون" حركة المعنى في بنية القصر القصر مزدوجة؛ حيث تبدأ الحركة من الموصوف لتتسلط على الصفة؛ ليستأثر بها هذا الموصوف وكأنه لا صفة له سواها"[٤].

طرق القصر:

تنوعت طرق القصر وأشهرها " العطف بلا أو بل أو لكن، والاستثناء من النفي، وإنما، والتقديم. والعطف أقوى هذه الطرق في الدلالة على القصر، للتصريح فيه بالإثبات والنفي، ويليه في ذلك الاستثناء من النفي، ثم إنما، ثم التقديم. ودلالته على القصر بالذوق والنظر في سر التقديم حتى يُفهم بالقرائن الحالية أنه للتخصيص ونفي الحكم عن غير المذكور فيه. أما دلالة الثلاثة قبله على القصر فبالوضع لا بالذوق[٥].

---

(١) عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة ط٣، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ص٢٣٩.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص١٥٠.

(٣) مُحَمَّد مُحَمَّد أبو موسي، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبه، ط١، ١٩٧٩م، ص١٦.

(٤) مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٦١.

(٥) عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية "علم المعاني" قدم له وراجعه وأعد فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، الآداب، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ص٤٨، ٤٩.

وقد أكسب القصر عند أبي العلاء المعري السياق ثراء وعمقا ودلالة على نحو يبرز رؤيته للحياة والموت، وذلك كما يأتي في النماذج التالية لبعض أشكال القصر ومنها العطف "بلا" ومنه قوله:

بُعـدي مِـن النـاسِ بُـرءٌ مِـن سَـقامِهِمُ وَقُـــــربُهُم للحِجـــــا والـــــدينِ أَدواءُ

كَالبَيـــتِ أُفـــرِدَ لا إيطـــاءَ يُدْرِكُـــهُ ولا ســـــنادَ ولا في اللفـــظِ إِقـــواءُ[1]

حيث زاوج الشاعر بين الصورة الشعرية التشبيهية في تصوير مزايا العزلة والانفراد، معتمدا على المقابلة في البيت الأول الناتجة من ثنائية البُعد المقرون بالشفاء، والقُرب الموصول بالأدواء. ثم أقام المعنى باستدعاء حرف التشبيه "الكاف" في مزاوجة بين حاله القوية وبيت الشعر المطرد الذي لا ينغصه سنادٌ أو إقواءٌ أو ضرورةٌ شعرية، فتراه قويًّا مستقيمًا لا تدخله الأدواء من زحافات وعلل.

وقد استقى الشاعر تلك الدلالة من خلال العطف بـ"لا" في قوله: "لا إيطاء" و "لا سناد" و"لا إقواء". الأمر الذي منح السياق دلالة الوقاية المادية والمعنوية، وكأن تكرار العطف بـ"لا" دال على الإلحاح في طلب العزلة، كما يلح على المريض في تناول علاجه كي يبرأ من أسقامه. وبين الوقاية والعلاج كان القصر بـ"لا" دالا موحياً.

لكن ما الرابط والجامع بين حاله وبعده عن الناس وتشبيهها بالبيت المفرد الذي لم تلحقه تلك العلل ؟ ولماذا استدعى خياله هذا التشبيه دون غيره رغم غزارة فكره و خياله وثراء معجمه، إن اللغة وهاجسها كانت قد تملكت من أبي العلاء وأصبح يراها في كل خيالاته رغم بعد الموضوع الأول عن الآخر.

وفي مثال للعطف بـ"لكن" يقول:

---

(١) اللزوميات، ج١، ص٦٠.

ولـــولا مَـــا تُكَلِّفُنَـــا اللَّيَـــالِي لطـــالَ القـــولُ واتَّصـــلَ الـــرَّويُّ
ولكـــنَّ القـــرِيضَ لـــه معـــانٍ وَأَولَاهَـــا بِـــهِ الفكْـــرُ الخَلِـــيُّ[1]

إذ زاوج الشاعر بين حالين؛ حال الزمان وحال الوصال وما بينهما من فوارق قد دل عليها العطف بـ"لكن"؛ إذ توسط هذا العطف الحالين وأصبح واسطة العقد بينهما، وذلك من خلال صورة شعرية منح العطف فيها السياق دلالة الانقضاض والهجوم، حيث عبّر الشاعر عن دوام التهنئة والسرور برمزه إلى رجائه دوام القول واتصال الرويّ.

إلى أن جاء العطف بـ"لكن" دالا على كون الزمان متربصا تلك الحركات والأقوال، فأقام مزاوجة بين شروط التهنئة وما تستدعيه من معاني السرور ونعيم البال، وبين قرض الشعر وما يستدعيه من صفاء القريحة. وبذلك منح العطف بـ"لكن" السياق منزلة وسطى بين دلالة الانقضاض ودلالة النعيم.

(١) شروح سقط الزند، ق٣، ص١٣٢٩، ١٣٣٠.

وقوله أيضاً:

يَا أُمَّ دَفْـــــرٍ لَحَـــــاكِ اللهُ وَالِــــدةً مِنـــكِ الإِضَـــاعَةُ والتفــريطُ والسَــرَفُ
لَــو أنَّــك العِـرسُ أوقعـتُ الطـلاقَ بِهـا لَكِنَّــك الأُمُّ هَــل لِي عَنــكِ مُنْصَــرَفُ[1]
مُنْصَـــــــــــــــــــرَفُ[1]

إذ صور الشاعر ذمّ الدنيا وشرورها مستندا إلى البنية اللغوية من خلال عدة محاور؛ أهمها: تصديره الأبيات بحرف النداء "يا" الذي رمز من خلاله إلى بعد المسافة القلبية بينهما، ثم دل من خلال تقديم شبه الجملة "منك" على المبتدأ "الإضاعة" على قصر منبع السوء والتفريط على الدنيا.

ثم إن ذات الشاعر تقع أسيرة بين نارين؛ بين الشقاء والتحمل، وبين الإعراض والإقبال، إذ منح العطف بـ"لكن" في البيت الثاني السياق منزلة بين المنزلتين؛ فلا يريدها في الوقت الذي لا يستطيع الاستغناء عنها؛ ثم إنه أنزل الدنيا منزلة الزوجة والأم؛ إذ استغنى المرء عن الأولى فلا قِبل له بالاستغناء عن الأخرى. ومن هنا أعطى العطف بـ"لكن" السياق منتجا دلاليًّا زاوج فيه بين البرِّ والعقوق.

ويكون العطف بـ"بل" بعد نفي؛ وذلك من نحو قوله:

تناسَــــلوا فَنَمَــــى شـــرٌّ بنَســـلِهِمُ وكـــم فُجـــورٍ إذا شـــبّابُهم عَنَســـوا
وَمَـــا الظِبــاءُ عَليهـــا الحَلْــيُ مُحْسِــنَةً بَــل الظِبــاءُ لَهَــا بَــينَ الغَضـا كُـنُسُ[2]

حيث جاءت دلالة العطف بـ"بل"- هنا- وسطا بين النفي والإثبات؛ مشيرة إلى ثنائية ضدية اقتضتها طبيعة الصورة الشعرية؛ إذ رمز بالظباء إلى المرأة، وبالحلي إلى الزينة، وبالكُنس إلى العفة. وبين هذه الرموز الثلاثة ينبع المنتج الدلالي المراد؛ إذ قصر العطف بـ"بل" الحُسن على العفة والستر، لا على التبرج والزينة، وبذلك عُدَّ القبح جمالا إذ اقترن بالعفاف.

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص٣٨٥.

(٢) اللزوميات، ج٤، ٥٠.

ومن مواضع القصر الاستثناء من النفي التي قال عنها عبد القاهر الجرجاني: "وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو" ما هذا إلا كذا" و "إن هو إلا كذا" فيكون للأمر ينكره المخاطبُ ويشكُّ فيه"[(١)]، ولا يرِد في السياق إلا مصحوبًا بدلالة؛ ومنه عند أبي العلاء المعري قوله:

فَـلا تَطلُـبِ الـدُّنيا وإن كُنـتَ نَاشِـئًا فَـــإنّي عَنهـــا بِالأخـــلَّاءِ أَرْبَـــأُ

وَمـــا نُـــوَبُ الأيّامِ إلّا كَتائِـــبٌ تُبَـــثُ سَـــرايا أو جُيـــوشٌ تُعَبَّـــأُ[(٢)]

إذ أقام الشاعر صورته على هدى من البنية اللغوية؛ حيث وقعت بين النهي والنفي؛ وذلك لأنه صدّر أبياته بـ"لا" الناهية الدالة على الزجر، كما صدر البيت الثاني بأسلوب القصر من خلال "الاستثناء من النفي"، وذلك في إطار تصويره لمصائب الأيام بكتائب الجيوش المنتشرة في ساحات القتال استعدادا لمعركة ضارية.

وبتضافر تلك الدلالات نجد أن أسلوب القصر- هنا- منح السياق دلالة التخويف والترهيب؛ لذا صدر الشاعر أبياته بأسلوب النهي الدال على حسن التعبئة والاستعداد النفسي للقتال. وكأن أسلوب القصر كان نتيجةً حتمية لأسلوب النهي. ولذلك صاغ الشاعر صورته بين الترغيب في ترك الدنيا، والترهيب لعدم تكافؤ القوى.

ومنه أيضا يصور النعش بالسفينة التي تقذف بالغرقى في موج الردى في قوله:

وَمـــا الـــنَعشُ إلا كَالســـفينةِ رامِيًـــا بِغَرقـــاهُ فِي مَـــوجِ الـــرَّدى المُتَراكِـــبِ[(٣)]

فقد وصف الموجَ بالمتراكب ليرمز إلى وحدة المصير الإنساني من جهة، وإلى شدة الأخذ والقذف من جهة أخرى؛ حيث يتراكم عظام الموتى بعضها فوق بعض. وقد أفاد القصر- هنا- أن الحياة موصولة به لا محالة. وقد أكد ذلك من خلال تشبيه النعش بالسفينة التي تنقل الناس من مكان إلى آخر، وبذلك يضفي القصر على السياق دلالة الانتقال والارتحال.

واستمرارا لتلك الدلالة نجده يقول:

---

(١) دلائل الإعجاز، ص٣٣٢.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٥٧.

(٣) اللزوميات، ج١، ص١٧٠.

وَمَــا العَــيشُ إلا عِلَّــةٌ بُرؤُهَــا الــرَدى فَخَــلَّ سَــبيلي أَنصَــرِف لِطِيــاتي[1]

حيث إتكأ الشاعر على أسلوب القصر في تصوير العيش بالسقم الذي لا يُفارق إلا بالموت. ولكن دلالة الارتحال- هنا- مصحوبة بمعنى الرجاء؛ ذاك المعنى الذي يتضح في الشطر الثاني والذي على إثره فضّل الموتَ على الحياة.

وإذا كانت الدلالات تنبثق من تعدد السياقات فإن دلالة القصر قد تومئ إلى معاني الغرق والضياع والضلال؛ وذلك من نحو قوله:

وَمَــا العَــيشُ إلا لُجَّــةٌ باطِلِيَّــةٌ وَمَــن بَلَــغَ الخَمســينَ جَــاوزَ غَمرَهــا[2]

وما وصفُ اللجّة بالباطلية إلا رمزٌ للابتلاع والاستحواذ من قِبل الموج للإنسان، لكن هذا الابتلاع مشروط بالعمر؛ فعلى قدر العمر تكون درجة الابتلاع ومداه، كما تكون درجة غرق المرء في غرقه في الآخرة على قدر أعماله. ومن هنا زاوج الشاعر من خلال أسلوب القصر بين التيه والغرق في بحار الظلمات.

و من طرق القصر كذلك ؛ ما ذكره عبد القاهر في الدلائل عن "إنما" بقوله "وتأتي إثباتا لما يُذْكَر بعدها، ونفيًا لما سواه "[3]. وسرُّ تفردها "أنك تعقل معها إيجاب الفعل لشيء ونفيه عن غيره دفعة واحدة في حال واحدة، وليس كذلك الأمر في "جاءني زيد لا عمرو" فإنك تعقلهما في حالين. ومزية ثانية وهي أنها تجعل الأمر ظاهرا في أن القادم "زيد" ولا يكون هذا الظهور إذا جعلت الكلام بـ"لا" فقلت: جاءني زيد لا عمرو"[4].

والقصر بها يكون لدلالة تنبثق من السياق؛ من نحو قول أبي العلاء المعري:

---

(١) اللزوميات، ج١،ص٢٦٥ . والطية: الوطر والحاجة.

(٢) اللزوميات، ج٢،ص١٤٣.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٣٢٨.

(٤) دلائل الإعجاز ، ص٣٣٥.

فَمـــا لِلفَـــتى إلا انفِـــرادٌ وَوَحـــْدةٌ إذَا هُـــوَ لَمَ يُـــرزَقْ بُلـــوغَ المَـــآرِبِ
فَحَـــارِبْ وَســـالِمْ إن أردتَ فَإنَّمـــا أَخـــو السِّـــلمِ فِي الأَيّامِ مِثـــلُ مُحـــارِبِ[1]

أقام الشاعر بيته على ثنائية لغوية زاوج فيها بين طريقتين من طرق القصر؛ وهما "الاستثناء من النفي" في قوله: "فما للفتى إلا انفراد..." والقصر بـ"إنما" في قوله: "فإنما أخو الحرب..." تلك الازدواجية الأسلوبية قد استدعت ثنائيات أخرى أقامها الشاعر بين ثلاثة محاور؛ هي:

أ. الانفراد والاختلاط.

ب. الرفعة "بلوغ المآرب" والضعة.

ج. الحرب والسلم.

وقد نتجت عن تلك الثنائيات اللغوية دلالتان؛ هما:

أ. قيمة العزلة ودورها في التأمل وبلوغ المآرب.

ب. مساواة الأيام بين الرفعة والمهانة.

لذا جاء القصر بـ"إنما" دليلا على كون العزلة منهجا ينبغي أن يسعى إليه؛ وما ذاك إلا لأن الأيام لا تفرق بين مُجدٍّ ومتراخٍ.

وقريب منه قوله:

يُؤَمّـــلُ كُـــلٌّ أن يعـــيشَ وإنّمـــا تُمـــارِسُ أهـــوالَ الزمـــانِ إذا عِشـــتا[2]

إذ قام القصر بـ"إنما"– هنا– على برهان عقلي دال على مصائب العيش في تلك الحياة الدنيا، تلك المصائب التي لا تزال تفتك ببني البشر، لذا شهد القصر بـ"إنما" على موقفين متعارضين في السلوك؛ أحدهما: من قِبل المرء الحريص على الحياة، والآخر: من قِبل الزمان الحريص على إماتته أو تدميره. لذا منح القصر– هنا– السياق دلالة الزهد والورع.

---

(١) اللزوميات، ج١، ص١٦٨.

(٢) اللزوميات، ج١، ص٢٥١.

المبحث الثاني

الفصل والوصل وبناء العبارة

الوصل هو عطف جملة فأكثر على جملة أخرى بالواو خاصة، لصلة بينهما في المبنى والمعنى، أو دفعًا للبس يمكن أن يحصل، أما الفصل فهو ترك هذا العطف بين الجملتين، إما لأن الجملتين متحدتان مبنىً ومعنىً، أو بمنزلة المتحدتين، وإما لأنه لا صلة بينهما في المبنى أو في المعنى، وقد ورد في الصناعتين لأبي هلال العسكري أنه قيل للفارسي: ما البلاغة؟، فقال : معرفة الفصل من الوصل[1] . وقد عدَّ عبد القاهر الجرجاني الفصل والوصل من أسرار البلاغة حيث يقول:" ولا يتأتى لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخُلّص"[2].

وبما أن مدار الفصل والوصل في فلك (العطف) فلا بد لنا من أن نتعرف على كنه حروف العطف التي تدخل في هذا المبحث وهي : (الواو) التي تفيد التشريك بين المعطوف والمعطوف عليه، وكذلك (الفاء) التي تفيد العطف والترتيب، و(ثم) تفيد العطف والتراخي، (أو) تفيد التردد أو الإباحة أو التخيير، و(بل) تفيد الإضراب، و(حتى) تفيد الغاية على حد قول النحاة .

وقد أجمل علماء البلاغة مواضع الفصل فيما يلي:

١-أن يكون بين الجملتين (كمال اتصال)، وهو كون الجملة الثانية قوية الارتباط بالأولى، بينهما اتحاد تام وامتزاج معنوي بحيث لا يصلح التغاير بينهما، وهذا يكون في باب التوكيد والبدل وعطف البيان.

٢-أن يكون بين الجملتين (كمال انقطاع)، وهو أن يكون بين الجملتين تباين تام، ولكن ذلك مشروط بألا يكون الفصل إيهام خلاف المراد، وتحت هذا نوعان:

أ- أن تختلفا خبرًا وإنشاءً لفظًا ومعنى.

ب-ألا تكون بينهما مناسبة في المعنى ولا ارتباط بين المسند إليه فيهما ولا المسند.

---

(١) أبو هلال العسكري،الحسن بن عبدالله، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، صـ٤٩٧

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،صـ١٧٠-١٧١

٣-أن يكون بين الجملتين (شبه كمال اتصال)، وهو كون الجملة الثانية قوية الارتباط لوقوعها جوابًا عن سؤال نشأ في الأولى.

٤-أن يكون بين الجملتين (شبه كمال انقطاع) وهو أن تُسبق الجملة الأولى بجملتين يصلح عطفها على إحداهما لوجود المناسبة، ولكن في عطفها على الجملة الثانية فساد في المعنى فلا يصلح الربط بينهما، لذا يُترك العطف دفعًا للتوهم .

٥-أن يكون بين الجملتين (توسط بين الكمالين) مع قيام المانع من الوصل، وهو كون الجملتين متناسبتين وبينهما رابطة قوية ولكن يُمنع العطف لعدم التشريك في الحكم.

كما أجمل العلماء مواضع الوصل كما يلي:

١-أن يقصد تشريك الثانية للأولى في حكم الإعراب حيث لا مانع منه، وذلك أن يكون للجملة الأولى محل من الإعراب، وقصد إشراك الجملة الثانية لها في الحكم الإعرابي .

٢-أن يكون بين الجملتين توسط بين الكمالين (كمال الاتصال وكمال الانقطاع) ويعني اتفاق الجملتين خبرًا أو انشاءً.

٣-أن يكون بين الجملتين كمال انقطاع، وذلك بأن تكون إحدى الجملتين خبرية والأخرى إنشائية ولكن تَرْك الوصل يوهم خلاف المراد.

وبختام هذه المواضع نكون قد وصلنا إلى تحديد مواقعها في شعر المعري والتي أكد من خلالها على موقفه من الوجود الإنساني ومن الحياة وما تحمله تجاه هذا الكون، وتجاه المصير المجهول الذي كان يقلق نفسه ويرهبها من الموت .

أولاً: الفصل

ويتحقق الفصل بأن تتحد الجملتان، وتكون الثانية منهما لها صلة وثيقة بالتي قبلها، وفي هذه الحالة يفصل بينهما، فلا تجيء الواو عاطفة لما بينهما من ربط معنوي، نحو قوله عن الزمان بأنه محدود زائل:

يَفْـــنى الزمـــانُ وأنفـــاسُ الأنامِ لَـــهُ خُطـــىً بِهِـــنَّ إلى الآجـــالِ يَزدلِـــفُ[1]

حيث فصل الشاعر جملة (يزدلف) ولم يعطفها على جملة (يفنى) لا تحادهما التام وامتزاجهما المعنوي، مع وجود صلة وثيقة بينهما في كون المسند إليه واحد وهو (الزمان)، في إشارة من الشاعر على تأكيد حتمية فناء هذا الزمان في ظل هذه الصورة الرائعة التي تجسدت من خلال جبروت الموت وضعف الزمان أمامه الذي جعل من الإنسان قربى له ، والتعبير عن الزمان والإنسان والموت وبعض صفات بني البشر ودخولها في بنية لغوية نشأت بينها علاقات من نمط معين مكونة دلالات جديدة جعلت من النص يفيض شعرية.

كما يحدث شبه كمال الاتصال إذا كانت الجملة الثانية جوابًا عن سؤال نشأ في الأولى ومن ذلك قوله مصورًا بشاعة الإنسان وحقده وغدره بأخيه الإنسان بقوله:

يَغـــدُو علـــى خلِّـــه الإنســـانُ يظلمُـــه كالـــذِّيبِ يأكـــلُ عنـــدَ الغِـــرَّةِ الـــذِّيبَا [2]

حيث فصل الشاعر بين جملتي (يغدو على خلِّه الإنسان) وجملة (يظلمه)، حيث جاءت الجملة الثانية لبيان خفاء وإيهام حدث في الجملة الأولى، وهو كيف يغدو الإنسانُ على خلِّه؟، فأزال الشاعر هذا الإيهام بقوله (يظلمه) هذه المفردة التي دلت على أشد ما يقع على الإنسان لا سيما من خله، والتي استثمر فيها الشاعر مرجعيته الثقافية متمثلة ببيت طرفة بن العبد " وظلم ذوي القربى" وفي ذلك تأكيد على حقد الإنسان وغدره بأخيه الإنسان، لذا وجب الفصل.

ويوضح لنا أبو العلاء من خلال الفصل أيضا مدى استشراء الفساد في المجتمع بين الناس، وأن الدين أصبح سلعة بينهم تُباع بأرخص الأثمان حيث يقول[3]:

نَادَتْ علـــى الـــدينِ في الآفـــاقِ طائفـــةٌ يا قـــومُ مَـــن يَشـــتري دينًـــا بـــدينارِ؟
جَنَـــوا كبـــائرَ آثامٍ وقـــد زَعمُـــوا أن الصَّـــغائرَ تجـــني الخلـــدَ في النـــارِ

---

(١) اللزوميات، ج٣، ص٣٨٧.

(٢) اللزوميات، ج١، ص١٤٨.

(٣) اللزوميات، ج٢، ص٢٠٢.

فانظر كيف صور لنا الشاعر-في دوره كناقد للمجتمع- حال الأمة وما آلت إليه عارضا حال بعض الفرق وآرائها و مدى هوان الدين بين الناس حتى أمسى أهون ما لديهم، حيث نجد في البيت الأول أن الجملة الأولى (نادت) خبرية، والثانية (من يشتري..؟) إنشائية استفهامية، فحدث بينهما كمال انقطاع لحدوث التباين بين الجملتين، لذا وجب الفصل بينهما لعدم اتفاقهما خبرًا أو إنشاءً، لذا وجب الفصل بين الدين وبين هؤلاء المدّعين للتدين الذين يعيشون مفارقة عجيبة بزعمهم أن الصغائر تخلد صاحبها في النار في حين أن ما يفعلونه من الكبائر.

وفي نفس السياق نجده يقول:

أَفِيقُـــوا أفِيقُـــوا يا غُـــواةُ فإنّمـــا دِيانـــتُكم مكـــرٌ مـــن القدمـــاءِ
أرادوا بهـــا جَمـــعَ الحُطـــامِ فـــأدركوا وَبادوا وماتـــتْ سُـــنَّةُ اللؤمـــاءِ[1]

فصل الشاعر بين جملتي (أفيقوا أفيقوا) لحدوث كمال الاتصال بينهما، إذ أن الثانية بمنزلة التوكيد اللفظي للأولى، لذا وجب الفصل بينهما لامتزاجهما المعنوي؛ ليؤكد الشاعر على ضرورة استيقاظ الناس من هذا الخداع الذي يعيشون فيه؛-في صورة يستحضر بها الموروث الديني والتاريخي- لأن الذين يدّعون التدين يمكرون بهم ويخدعونهم، فلم يكن الغرض من تدينهم إصلاح المجتمع وتهذيبه، ولكن جمع الأموال والسعي وراء حطام الدنيا، حتى أصبح النفاق هو الذي يسود المجتمع ويسيطر عليه، وقد عبر عن ذلك بقوله:

سَـــألتْ مُنَجِّمَهـــا عـــن الطفـــلِ الـــذي في المهـــدِ كـــم هـــو عـــائشٌ مـــن دهـــرِهِ؟
فأجابَهَـــا مائـــةٌ ليأخـــذَ درهمًـــا وأتـــى الحِمـــامُ وليـــدَها في شهـــرِهِ[2]

فالشاعر يسوق في سخرية ويأس حديثًا عن المنجمين الذين يخادعون الناس ويأكلون أموالهم بالباطل، عن طريق الفصل بين جملتي (سألتْ) الخبرية، وجملة (كم هو عائش؟) الإنشائية لكمال الانقطاع بينهما، وعدم الاتفاق خبرًا أو إنشاءً . وحال الجملتين كحال المنجم والعلم جمع بينهما كمال الانقطاع.

---

(١) اللزوميات، ج١، ص٧٨.

(٢) اللزوميات، ج٢،ص٢٣١

وكذلك قوله في نفس السياق [1]:

فـأنتم قـومُ سـوءٍ لا صـلاحَ لكـم مسـعودُكم عنـد أهـلِ الأرضِ منحـوسُ

يوضح الشاعر لنا من خلال الفصل بين جملتي (قوم سوء) وجملة (لا صلاح لكم) التي جاءت توضيحا وبيانا لأمر جاء في الجملة الأولى، أن إصلاح البشرية أمر محال، وفي هذا تأكيد على سيطرة الشر على الخليقة وأنهم مطبوعون على ذلك، وأن السعي إلى الضلال غريزة فيهم[2]:

إنَّ الضـلالةَ كـالغريزةِ فـيكمُ يـأوي إليهـا كهلُكُـم وفتـاكُمُ

يسيطر التشاؤم على شاعرنا، وضجره من المجتمع، مخبرا عن أصل الضلالة في بني البشر وكيف اكتسبها الإنسان وكأنها غريزة مطبوعة فيه، في إشارة إلى قصة آدم والتفاحة وكأن المعصية باتت موروثا لبني آدم، يمارسها الكهل والفتى ، فعندما ننظر إلى الجملة الثانية (يأوي إليها) نجد أنها في موقع بيان وتوضيح للجملة الأولى التي تصدرت البيت.

ويؤكد الشاعر أنه ليست هناك تعادلية بين الخير والشر في هذه الحياة بقوله:

تَسَـمّى سـرورًا جاهـلٌ متخَـرّصٌ بِفيـهِ الـبَرى هـل في الزمـانِ سـرورُ؟
نَعـم ثَمَّ جُـزءٌ مـن أُلـوفٍ كثـيرةٍ مـن الخـيرِ، والأجـزاءُ بعـدُ شـرورُ[3]

عند تأمل البيتين السابقين نجد أن الشاعر في البيت الأول فصل بين جملتي (تسمّى سرورا) وجملة (هل في الزمان سرور؟) لكمال الانقطاع بينهما، فالجملة الأولى خبرية ساقها المعري بشكل ساخر داعيا إلى إجهاض أي فكر للتفاؤل وكأنه بذلك يعود إلى البنية الثقافية الجاهلية التي تسمي الأبناء بأشنع الأسماء والعبيد بأجملها، وكانت الجملة الثانية إنشائية، ولكن بينهما مناسبة وهي أنه لم يعد في الزمان شيء يسرُّ؛ لأن الشر يفوق الخير دائما فكل جزء من الخير يقابله أجزاء كثيرة من الشر لذا وجب الفصل.

---

(١) اللزوميات، ج٤،ص٥٦.

(٢)اللزوميات، ج٣، ص١٠٨

(٣) اللزوميات، ج٢،ص٦٧.

وقد كانت نظرة أبي العلاء إلى الحياة نابعة من المصائب المتلاحقة والنكبات الكثيرة التي ابتلي بها سواء نتيجة لظروفه الذاتية الخاصة أو نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية التي أحاطت به، فيقول [1]:

إنَّ العـــراقَ وإنَّ الشـــامَ مُـــذْ زَمَـــنٍ صِـــفرانِ مـــا بهمـــا للمُلـــكِ سلطـــانُ
ســـــاسَ الأنامَ شـــــياطِينٌ مُسلَّطَـــــةٌ في كـــلِّ مِصـــرٍ مـــن الـــوالينَ شـــيطانُ

يبين أبو العلاء من خلال الفصل في البيت الثاني بين جملتي (ساس الأنامَ شياطينٌ) وجملة (في كلِّ مصرٍ من الوالين شيطانُ) لكمال الاتصال بينهما نتيجة اتحادهما التام وامتزاجهما المعنوي، فالجملة الثانية جاءت بيانًا للأولى، يبين فساد الأحوال السياسية، حتى إن الذين يسوسون الناس بسبب ظلمهم للرعية وهم من كان يطلق عليه "سلطان" بات "شيطان" وكأن قافية البيت الثاني جاءت لبيان حقيقة قافية البيت الأول التي وإن بدا عليها المغايرة إلا أنها الوجه الآخر لقافية الأول ، فالسلطان شيطان، كما أن الشرور أصل السرور، والدهر في حقيقته شهر، والقدماء هم اللؤماء، وأهل الدينار في النار.

كما تعدد الفصل بين المبتدأ والخبر أو ما أصله مبتدأ وخبر، وبين الفعل وفاعله بالظرف أو الجار والمجرور..، وقد يكون الفصل أو الاعتراض بجملة النداء أو جملة الشرط أو جملة الحال أو غير ذلك..، نحو ذلك الفصل الواقع بين اسم إن وخبرها في قوله:

إنَّ الصـــروفَ –كمـــا علمـــتَ– صـــوامتٌ عنْهـــا وكـــلُّ عبـــارةٍ في صمتِهـــا
مُتَفَقِّـــــةٌ للـــــدهرِ إنْ تَسْتفْتِـــــهِ نفـــسُ امـــرئٍ عـــن جُرمِـــهِ لم يُفْتِهـــا[2]

فقوله (–كما علمتَ–) فصل بشبه الجملة وفيه تقرير بإثبات العلم للمتلقي وفيه حرص من الشاعر على لفت انتباهه في أول الكلام بما سيخوض فيه وإشراكه فيما يذهب إليه؛ فصروف الدهر لم يسلم من شرورها أحد، والخبر بماهيتها وكنهها لا يختص الشاعر بعلمها، فهي حقيقة لا تكاد تخفى على أحد، وفيه جانب عظيم من التهويل والتعظيم لصروف الأيام، لا

(١) اللزوميات، ج٣،ص٢١٤.

(٢) شروح سقط الزند، ص١٠٣٣.

يكتفي فيه الشاعر فقط بالتوكيد أول البيت بالحرف الناسخ "إن"، بل زاد على ذلك بالاعتراض بقوله "كما علمت" .

و الاعتراض بين الجمل من أكثر الأساليب انتشارا في شعر المعري، وأغلب الظن أن الاعتراض يتناسب مع النفس البائسة المتشائمة؛ لأن المتشائم يعترض على كل ما في الحياة والوجود، بل إننا نراه يعترض على وجوده نفسه، ومن خلال الاعتراض يصف أبو العلاء ملامح الدهر وماهية الحياة وما يراه من شر عميق متغلغل في نسيجها، فالمصائب تتعاقب على الإنسان تثقل كاهله حتى تفقده عقله ورشده، فيقول[1]:

ومـــــا نُـــــوَبُ الأيَّامِ إلا كَتائِـــــبٌ تُبَـــثُّ ســـرايا أو جيـــوشٌ تُعَبَّـــأُ

وجب الفصل بين جملتي (وما نوب الأيام إلا كتائب) وجملة (تبث سرايا) لاتحادهما في المعنى، وما تحمله السرايا والكتائب والجيوش من دلالات للفتك والحرب والضرر و نهاية حتمية هي الموت، فكانت الجملة الثانية بمثابة بدل بعض من كل بالنسبة للجملة الأولى، ولأنهما شيء واحد وجب الفصل لعدم جواز عطف الشيء على نفسه .

وأسلوب الاعتراض أثيرٌ لدى المعري، فقد اعترضت الحياة عليه، واعترض عليها، فسلبت ناظريه طفلا صغيرا، وتجمعت عليه المصائب من كل حدب وصوب، ففقد أباه وأمه، لذا أكثر الشاعر من تكرار كنية الدنيا بـ(أم دفر) أي أم النتن، ووظف هذا في خدمة أفكاره ورؤيته، كقوله:

عَلـــــى أُمِّ دَفْـــــرٍ غَضْبـــــةُ اللهِ إنَّهـا لَأَجـدَرُ أُنْثَـى أن تخُـون وأَن تُخْـنِي[2]

فهنا نجد الشاعر فصل بين جملتي (على أم دفر غضبة) وجملة (إنها لأجدر أنثى) لما فيهما من شبه كمال اتصال، أي أن الجملة الثانية تكون جوابًا لسؤال ينشأ في الجملة الأولى، فجملة (إنها لأجدر أنثى أن تخون) جاءت بمنزلة جواب لسؤال: لمَ غضبة الله على الدنيا؟ فيكون الجواب لأنها أجدر أنثى أن تخون...

---

(١) اللزوميات، ج١،ص٥٧.

(٢) شروح سقط الزند،ق٢،ص٩١٢.

وقد يأتي الفصل بالشرط بين النعت والمنعوت في مقام النصح وإرساء الحكمة ويحمل في طياته دلالة التيئيس مما تحمله يد الإنسان في هذه الدنيا، فيقول في ذلك:

جـــزاكَ ربُّـــك بالجنـــانِ فهـــذه دارٌ –وإنْ حَسُـــنتْ– تغـــرُّ بسُـــحْتِها
ضـــلَّ الـــذي قـــال الـــبلادُ قديمـــةٌ بالطبـــعِ كانـــت و الأنامُ كَنَبتِهـــا
وأمَامَنـــا يـــومٌ تقـــومُ هجـــودُهُ مـــن بعـــد إبـــلاءِ العظـــامِ و رَفتِهـــا[1]

يقر أبو العلاء بالحقيقة التي يتيقن منها أولو الألباب وذوو العقول من أن الدار الآخرة خير وأبقى من تلك الدنيا الفانية التي لا تخلو من غم وهم ونكد وضنك وحزن حتى – وإنْ حسنت–،وفي رد ببطلان مذهب بعض الفرق كالدهرية يتبين في البيت الثاني ويتجلى في تاليه. وكان أبو العلاء حريصا كل الحرص على التنفير من الدنيا وبالتالي:

ودُنيـــايَ إنْ وَهَبَـــتْ باليمـــينِ يَســـارَ الفـــتى أخـــذتْ باليســـارِ
فـــلا تغـــبطنْ بعـــضَ خُـــدَّامها فكُلُّهُـــم دائـــب في خســـار [2]

فالشاعر فصل بين الجملة الثانية (أخذتْ) والجملة الأولى (وهبت) لكمال الاتصال بينهما نتيجة اتحادهما التام في المبنى والمعنى، الذي يحمل بين طياته مفارقة عطاء الدنيا، فهي لا تهب بيمينها مالا تعلم شمالها بل تهب باليمين لتسلبه بالشمال، فيسار الفتى في صدر الشطر وغناه هو ما سيكون خساره وهو ما بينه في بيته الثاني.

ونتيجة لهذا الشقاء في الدنيا، فإنه يتمنى العقم لكل أنثى على وجه الأرض، فذلك هو الراحة من كل عناء وشقاء:

فليـــتَ حـــوّاءَ عقيـــمٌ غَـــدَتْ لا تَلِـــدُ النـــاسَ ولا تَحبَـــلُ[3]

فقد فصل الشاعر بين جملتي (فليت حواء عقيم) وجملة (غدت لا تلد)؛ لأن الجملة الثانية بمنزلة الصفة والتوكيد للجملة الأولى، لذا وجب الفصل لاتحادهما وكمال الاتصال بينهما

---

(١) شروح سقط الزند، ق٣،ص١٠٣٤.

(٢) اللزوميات، ج٢، ص٢٦٥.

(٣) اللزوميات،ج٢،ص٤٢٤.

لأنهما بمنزلة الشيء الواحد، وفي نفس السياق نراه يوجه نصيحة إلى من أراد أن يتزوج حتى لا يقع في الإثم، أن يتزوج ولكن بشرط ألا يعقب نسلا، بقوله:

نصحتُكَ لا تَنْكِحْ فإنْ خفتَ مأثمًا فأعْرِسْ ولا تَنْسِلْ فَذَلِكَ أَحْزَمُ (١)

حيث فصل الشاعر بين جملتي (نصحتك) وجملة (لاتنكح) لكمال الانقطاع بينهما، إذ أن الجملة الأولى خبرية والثانية إنشائية، وهذا التباين والاختلاف بينهما أدى إلى وجوب الفصل، وفي نفس السياق نجد الشاعر يغبط من صار عقيما، ويصفه بال سعادة والهناء، بقوله:

أَرى وَلَدَ الفَتى عبئًا عليه لقد سَعِدَ الذي أَمسى عقيمًا(٢)

حيث فصل الشاعر بين جملتي (أرى ولد الفتى) و (لقد سعد) لأن بينهما شبه كمال اتصال، إذ أن الجملة الثانية بمثابة جواب عن سؤال نشأ في الجملة الأولى، فكأنه قيل للمتكلم: فما شأن العقيم؟، فأجاب: سعد العقيم، وأكد هذه السعادة بقوله (لقد) .لقد جسد المعري في هذه الأمثلة الثلاث السابقة التي أكد فيها السعادة والحزم بالعقم، خروجا من بنية اجتماعية وثقافية ودينية ترى في الأبناء زينة الحياة الدنيا وترى فيهم قوة وسندا وتباهي بذلك، إلى بنية جديدة تنظر إلى الأبناء وإلى الإنجاب بشكل عام نظرة مغايرة تقوم على الضد، هذا الإقحام والخروج من بنية تراثية وإلباسها ثوبا جديدا أحد منابع الشعرية.

ونراه يؤكد عن طريق الفصل جبرية الإنسان، وأنه مُسيّر لا مُخيّر، وأنه يقع أسير الدهر لا حول له ولا قوة، بقوله:

ما مُقامي إلَّا إقامَةُ عانٍ كيف أسرِي وفي يدِ الدَّهرِ أَسري؟
تَبِعَت تُبَّعاً وفي القصر غالت قيصرا وانْتَحَت لِكِسرى بكَسْرِ
وطوت طيِّئا وآدت إيادا وأصابت ملوك قَسْرٍ بقَسْرِ(٣)

يبرز الشاعر عن طريق الفصل بين جملتي (ما مُقامي إلا إقامة عانٍ) وقوله (كيف أسري..؟) لأن الأولى خبرية والثانية إنشائية، يبرز مدى سيطرة الدهر ومدى ضعف الإنسان

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص٧١.

(٢) اللزوميات، ج٣، ١٣٢.

(٣) اللزوميات، ج٢،ص٢٦٢.

وجبريته في هذه الدنيا التي لا يقيم فيها إلا إقامة الإنسان المقيد الذي لا يقدر على السير لأنه أسير هذا الزمان ، في ظل استحضار شخصيات تاريخية لم يغن عنها ملكها وسؤددها من قبضة الدهر شيئا، اشتق لها من أسمائها أشكال هلاكها في مفردات أضفت على الأبيات جرساً موسيقياً.

إن أبا العلاء يدرك أنه لا حقيقة سوى انتهاء الديمومة وتسيّد العدم، حتى ما قد يبدو خيرا إنْ هو في الحقيقة إلا وهمًا، إنه يستشعر الغربة في الكون، فما خلاص له إلا الموت الذي هو الحقيقة واليقين، حيث يقول:

وأرحــتُ أولادي فَهُــمْ في نعمــةِ الــ ــعدمِ الــتي فَضَــلَتْ نعــيمَ العاجــلِ
ولــو أنَّهــم ظَهَــروا لعَــانوا شــدّةً تــرمِيهُم في مُتْلِفــاتٍ هواجــلِ[1] [2]

فقد فصل الشاعر بين جملتي (أرحتُ) وجملة (فضلتْ)، إذ أن الجملة الثانية بيانٌ للأولى وإيضاح لها، فالشاعر يريد أن يوضح ويفصّل حقيقة الدنيا أمام محبيها وعاشقيها محاولا إبرازها في ثوبها الحقيقي الذي ترتديه، حتى يتقي الناس شرها ويحْذروها، فإنها لدى المعرى شرٌّ خالصٌ لا خيرَ فيها، ولذلك فإنه يدعو إلى مقاومة الرغبة في الحياة والتعلق بها والحرص عليها مفضلا العدم المطلق على الوجود.

ومما يدل على عبثية الحياة وعدم جدواها حين تتساوى الأشياء أمام ناظريه فلا فرق بين البكاء والغناء، ويسعفه في ذلك أسلوب الاعتراض بقوله:

غــيرُ مُجْــدٍ في ملّــتي واعتقَــادِي نــوحُ بــاكٍ ولا تــرنُّمُ شــادِ[3]

لقد بدأ أبو العلاء برصد اللاجدوى في كل شيء، وهو حينما يفعل ذلك بقوله "غير مُجْدٍ" إنما يبدأ من حيث اكتمل موقفه النهائي من الوجود فكرا وشعورا، إنه يرى ألا جدوى من البكاء والغناء في اعتقاده؛ لتساوي الأمرين كليهما بالنسبة له في حتمية الفناء المطلقة.

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص٣٧.

(٢) الهواجل: الفلاة لا أعلام بها.

(٣) شروح سقط الزند،ق٣،ص٩٧٠.

ومن اللافت للانتباه في شعر أبي العلاء تضافر الأساليب مع الاعتراض في إيصال الدلالة التي يغلب أنها لا تتحقق بغير ما ذهب إليه، من ذلك نموذج ورد فيه مجئ الاستفهام مع الشرط والاعتراض بالأخير بين جملة الاستفهام (المبتدأ والخبر)، وذلك كما في قوله:

فهل أنتَ إنْ ناديتُ رَمسَكَ سامعُ نداءَ ابنِك المفجوعِ بل عبدِكَ القِنّ[1]

الأصل في بناء الجملة في الشطر الأول من البيت: "فهل أنت سامع إن ناديتُ رمسك"، فآثر أبو العلاء الاعتراض بالشرط (إن ناديتُ رمسك) بين المبتدأ والخبر، ليتذكر مصابه وابتلاءه، فالفصل بالشرط دلالة على الحزن الدفين الذي يعتريه ولا يكاد يفارقه ولن يفارقه، وإشارة منه على اعتراضه على هذا الموت .

وقبل أن ننتهي من الحديث عن الموت، لابد أن نتحدث عن نقطة أخرى وملمح آخر من ملامح رؤية أبي العلاء للموت، " وهو ما يعقب الموت من انسحاب الفناء على تلك النفس التي يمتلكها كل فرد منا بوصفه شخصا قائما بذاته"[2]، ولذلك فإن أبا العلاء في نزعة نزعة إنسانية بعيدة عن التشاؤم يهيب بالإنسان أن يحترم إنسانية أخيه؛ لأن الأحياء يسيرون على أديم الأرض وبقايا أجساد البشر السابقين بلا هوادة أو رحمة، وهنا يتجلى أبو العلاء الشاعر الإنسان في إنسانية رائعة، تعلوها نبرة من الحزن والألم حين يقول[3]:

خَفِّفِ الوَطءَ ما أظنُّ أديمَ الـ أرضِ إلَّا مِن هذهِ الأجسادِ
وقبيحٌ بنا وإنْ قَدِمَ العهـ دُ هوانُ الآباءِ والأجدادِ
سِرْ إنْ استطعتَ في الهواءِ رويدًا لَا اخْتِيَالًا على رُفاتِ العِبَادِ
رُبَّ لَحْدٍ قَد صارَ لَحْدًا مِرَارًا ضَاحِكٍ مِن تزاحمِ الأضدادِ

(١) شروح سقط الزند،ق١، ص ٣٦٦.

(٢) ينظر: قضايا العصر في أدب أبي العلاء، عبد القادر زيدان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٣٥٢.

(٣) شروح سقط الزند، ق٣،ص٩٧٤- ٩٧٦.

ودفيـــــنٍ علـــــى بقـــــايا دفيـــــنٍ فِي طويـــــــلِ الأزمـــــــــانِ والآبادِ[1]

حيث عبر الشاعر من خلال الفصل بين جملتي (خفف) و (ما أظن) لكمال الانقطاع بينهما عن الأرض التي تتراءى له وهي تحول أجساد البشر إلى تراب؛ فهي تأكلها بعد أن كانت من قبل تمنحها أسباب الحياة، فقد عشنا حياتنا نأكل منها، ثم جاءت بعد الموت تأكلنا في نهم لا تشبع؛ وكأن الأرض تثأر من البشرية، وقد عبر عن ذلك أيضا بقوله:

والأرضُ تقتـــــاتُ الجســـــومَ كأنَّمـــــا هـــــذا الحِمـــــامُ لتُربهـــــا مَيَّـــــارُ[2]

فالأرض التي تجسدت بالسيد لم تكتفي بالبشر الذي بات طعاما تقتات عليه بل وظفت هذا الموت الذي تجسد من خلال دور الخادم ،الذي أصبح طيّعا، لجلبهم وكأنها أصبحت تقتات بشراهة وبلا هوادة .

و نستطيع أن نقول إن أبا العلاء لم يرهب الموت ولكنه كان يرهب المصير المجهول بعده، وإن ذلك المصير كان من دوافع تشاؤمه ويأسه، كما أن صورة الفناء التي تعقب الموت، كانت مصدر الألم لأبي العلاء، وبذلك لا نستطيع أن نصف أبا العلاء بالتناقض حين رحب بالموت تارة ويرفضه أخرى، فالموت أفضل مطلوب؛ لأنه راحة من عناء الحياة وشقائها، وفي نفس الوقت هو أمر مفروض علينا ويقودنا إلى مصير مجهول لا نعلمه، لذلك فإنه كان يتمنى حياة بلا موت، أو موت بلا نشر:

فيـــا ليتنـــا عِشـــنا حيـــاةً بِـــلا رَدى يـــدَ الـــدهر أو مُتنـــا ممـــاتًا بـــلا نَشـــرِ[3]

ثانيًا: الوصل

تعطف الجملة على الجمل التي قبلها، إذا كانت الجملة الأولى لها محل من الإعراب وأريد إشراك الجملة الثانية في نفس الموقع الإعرابي، وكانت بينهما مناسبة وليس هناك مانع من العطف، ومثال ذلك قوله تعالى" من ذا الذي يقرضُ اللهَ قرضًا حسنًا فيضاعفه له أضعافًا كثيرة

---

(١) نظر الدكتور سامي منير إلى هذه الأبيات على أنها تشكل نظرة متشائمة يائسة سوداء، ويرى الباحث أن هذه الأبيات تخلو من التشاؤم ولكنها تعبير خالص عن نزعة المعري الإنسانية. ينظر: د/ سامي منير: ملامح وحدة القصيدة ف ي الشعر العربي، ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة١٩٧٩م، ص٢٦٢.

(٢) اللزوميات، ج٢،ص١١٢.

(٣) اللزوميات، ج٢، ص١٨٠.

والله يقبض ويبسط وإليه ترجعون"[1]، فالجملتان (يقبض ويبسط) الأولى منهما لها موضع من من الإعراب لأنها خبر للمبتدأ قبلها، والآية تريد إشراك الجملة الثانية في هذا الحكم الإعرابي، وبين الجملتين تناسب إذ أن المسند إليه في كل منهما واحد، فبين الجملتين جهة جامعة وليس هناك مانع من العطف ، ومثال ذلك قول المعري[2]:

تَوَهَّمْتَ يَا مغرورُ أنَّكَ دَيّنٌ عليّ يَمينُ اللهِ مَا لَكَ دِينُ

تَسيرُ إلى البيتِ الحرامِ تَنَسُّكًا ويشكُوكَ جارٌ بائسٌ وخدِينُ

فانظر إليه كيف صور لنا هذا المعنى من خلال الوصل بين جملتين خبريتين (تسيرُ) و(يشكوك) في البيت الثاني، حيث عرض لنا صورةً لفساد أخلاق الناس، وانعدام النزعة الإنسانية لديهم والتناقض الذي يعيش فيه كثير منهم، حيث يتخذون من الدين ستارا لأفعالهم الخبيثة، في حين أنهم في ذات الوقت وهو ما دل عليه حرف العطف، يفعلون نقيض ذلك من أذى للجار وحتى الصديق، في دلالة انه لم يسلم من أذاه أقرب الناس ، ولطالما أرقت هذه المفارقة هاجس المعري، فالدين ليس مجرد طقوس تُؤدى ولكنه إلى جانب ذلك يَحَثُّ على الرحمة والرأفة بين الناس، فالدين المعاملة.

وقد استخدم أبو العلاء الوصل في خدمة أفكاره، وبسط ما فيه من قيمة فكرية ورؤية عميقة لقضايا الوجود ونظرته الشاملة إلى الحياة والموت، فنراه يستخدمه، مثلاً ، محذرًا الناس من الدنيا ومبينًا أنها دار عذاب وشقاء ونحوس، فيقول:

ألا إنَّما الدنيا نُحوسٌ لأهلها فما في زمانٍ أنتَ فيهِ سُعودُ [3]

فقد عبر لنا الشاعر من خلال العطف بين جملتي (إنما الدنيا نحوس) وجملة (فما في زمان..) اللتين اتفقتا خبرًا، وبين من خلالهما انعدام السعادة في الدنيا وأنها إذا أعطت فسرعان ما تسلب ما أعطت، لذا وجب الوصل بينهما لتوسطهما بين الكمالين مع عدم وجود مانع من العطف.

---

(١) سورة البقرة: الآية ٢٤٥

(٢) اللزوميات، ج٣،ص٢٠٩.

(٣) اللزوميات،ج١،ص٣٩٦.

ويقول أيضا في نفس السياق:

هـــي العـــذابُ فجُـــدُّوا في تَـــرَحُّلِكم إلى ســـواها وخلُّـــوا الـــدَّارَ إعـــذابًا [1]

حيث عطف الشاعر جملة (وخلُّوا) على جملة (فجُدُّوا) لاتفاقهما إنشاءً مع عدم وجود المانع من العطف، وفي ذلك إلحاح من المعري على توضيح حقيقة الدنيا، وتصوير مدى خداعها للناس فهي تصب العذاب على رءوسهم صبًّا.

وفي تشاؤمية مفرطة ويأس مطبق يصور لنا الشاعر الناس كلابًا والدنيا جيفة حقيرة، وهم يتصارعون عليها، ولا يكتفي بذلك بل نراه يصور نفسه بأنه أشد هذه الكلاب لؤمًا، وهنا تبرز نزعة المعري التشاؤمية:

رأيـــت قضـــاء الله أوجـــبَ خلقَـــهُ وعـــاد علـــيهم في تصـــرفه سَـــلْبا
وقـــد غلَّـــب الأحيـــاءُ في كـــلِّ وجهـــةٍ هـــواهمْ وإن كـــانوا غطارفـــةٍ غلبـــا
كـــلابٌ تغـــاوتْ أو تعـــاوتْ لجيفـــة وأحســـبُنِي أصـــبحتُ ألأمَهـــا كَلبًـــا[2]

حيث وصل الشاعر جملة (تعاوت) بحرف العطف (أو) الذي يفيد التردد والتخيير بجملة (تغاوت) التي تقع في في محل رفع خبر، فعطف الجملة الثانية عليها لإشراكها في نفس الموقع الإعرابي مع اتحادهما في المبنى والمعنى ووجود تناسب بينهما في كون المسند إليه واحد وهو (كلاب) والمقصود الناس التي تتصارع على الدنيا، وليس هناك مانع من العطف لذا وجب الوصل.

ويبين الشاعر أن الأيام لا توفي إلا بالشر، وأنها تخلِف الخير دائمًا، لأن (الوعد) يكون بالخير، و(الوعيد) يكون بالشر، في ظل مراوحة بين المتقابلات (منجز، مخلف) و(إيعاد، وعيد) فيقول:

---

(١) اللزوميات، ج١،ص١٤٥

(٢) اللزوميات، ج١،ص١٣٣

يا دَهـــــرُ يا مُنجـــــزَ إيعـــــادِه ومُخلِـــفَ المَـــأمولِ مـــن وَعـــده[1]

عطف الشاعر جملة (ومخلف) على جملة (منجز إيعاده) لإشراكها في نفس الموقع الإعرابي؛ لأن الشاعر أراد الجملة الثانية صفة للدهر مثل الأولى، لذا وجب الوصل بينهما.

وفي نفس السياق نجد قوله:

هـــو الشـــرُّ قـــد عـــمَّ في العالميـــ ـــن أهـــلَ الوهُـــودِ وأهـــلَ الـــذُّرى[2]

حيث عطف الشاعر جملة (وأهل الذرى) على جملة (أهل الوهود) لوجود تناسب بينهما وليس هناك مانع من العطف، وفي ذلك توضيح لمدى انتشار الشرور وسيطرتها على الخلائق.

ويؤكد الشاعر رأيه بصراحة ووضوح في الناس، وفي علاقتهم بالخير والشر، حيث يذكر أن الخير معدوم بين الناس لا وجود له، فقد جاب الشاعر البلاد واضطلع على أحوال العباد ولم يجد منهم خيرًا، حيث يقول[3]:

لعمـــري لقـــد شـــاهدتُ عُجمـــا كثـــيرةً وعُـــربًا فـــلا عُجمًـــا حَمـــدتُ ولا عُـــرْبا

عطف الشاعر جملة (وعُربًا) على جملة (شاهدتُ عجما كثيرة)، لإشراكها في نفس الموقع الإعرابي، إذ أن أصل الجملة الثانية (شاهدتُ عُربًا كثيرة) ولكنه حذف الفعل والفاعل لعدم التكرار، بالإضافة إلى اتحاد الجملتين في المبنى والمعنى ووجود تناسب بينهما ولا مانع من العطف.

ويبين لنا الشاعر كيف أنه قلب الدهر على وجوهه المختلفة فلم يجد فيه إلا الشقاء والعذاب[4]:

---

(١) شروح سقط الزند،ق٣،ص١٠١٣.

(٢) اللزوميات، ج١، ص٩٤.

(٣) اللزوميات، ج١،ص١٣٤.

(٤) اللزوميات، ج١،ص٨٥.

وقـــد بَلَـــونَا العـــيشَ أطـــوارَه فمـــا وجـــدنَا فيـــه غـــيرَ الشـــقاءْ

حيث عطف الشاعر جملة (فما وجدنا) على جملة (بلونا) لاتفاقهما خبرًا في المبنى والمعنى، وفي ذلك توضيح بأن الدنيا ليس فيها إلا البؤس والشقاء، لذا وصل بينهما، وفي نفس السياق نجده يقول[١]:

قـــد كَثُـــر الشـــرُّ علـــى ظهرِهـــا واتُّهِـــــمَ المُرْسِـــــلُ والمُرْسَـــــلُ

حيث عطف الشاعر جملة (واتُّهِمَ المرْسِلُ والمرْسَلُ) على جملة (كَثُر الشرُّ)لاتفاقهما خبرًا في المبنى والمعنى، ولعدم وجود مانع من العطف مع وجود صلة بينهما وهي انتشار الشر.

وفي بأس وألم يؤكد لنا أبو العلاء انعدام الخير بين الناس، وموت الوفاء واستحسانهم لطعم الغدر، حتى إن الإنسان العاقل أصبح يرى في الموت مُخلِّصًا من هذا الشقاء [٢] :

قـــد فُقِـــد الصـــدقُ ومـــاتَ الهُـــدى واستُحْسِـــنَ الغَـــدْرُ وَقَـــلّ الوَفَـــاءْ

واستشـــعر العاقـــلُ في سُقمِـــهِ أنَّ الـــردى ممـــا عَنَـــاه الشِّفـــاءْ

في البيتين السابقين وصل الشاعر خمس جمل خبرية ببعضها البعض وهي (فُقِد الصدق- مات الهدى- استُحسِن الغدر- قل الوفاء- استشعر العاقل) فكلهم اتفقوا في الخبرية معنىً، وهو أن هذه الدنيا لم تعد تحتمل الحياة، وأن الموت هو " وسيلة للخلاص أو التحرر من ربقة الحياة؛ فعن طريقه يستطيع الإنسان أن يحصل على الأمان المفتقد في دنيا البشر"[٣]. لذا وجب الوصل بينهم.

وقد أكد لنا الشاعر أن كل البلاد ذميمة، فلا فضل لبلدٍ على الآخر، فقد استشرى الفساد في كل البلاد، وأصبحت تضج بالمعاصي والشرور، والموت متربص بالإنسان متصيد له في كل مكان[٤]:

---

(١) اللزوميات، ج٢، ص٤٢٥.

(٢) اللزوميات،ج١، ص٨٦.

(٣) قضايا العصر في أدب أبي العلاء، ص ٣٤٩.

(٤) اللزوميات،ج١، ص٨٤.

مـــا خـــصَّ مِصـــرًا وبأ وحـــدها بـــل كـــائنٌ في كـــل أرضٍ وبـــأْ
أنبـــأنا اللـــبُّ بلقيـــا الـــردى فـــالغوثُ مـــن صـــحة ذاك النبـــأ

فعندما ننظر إلى البيت الثاني نجد أن الشاعر عطف جملة (فالغوث من صحة ذاك النبأ) على جملة (أنبأنا اللب) لاتفاقهما خبرًا مع وجود مناسبة بينهما وهي إثبات لقاء الموت، لذا وجب الوصل بينهما.

ويبرز لنا الشاعر مدى المكر والخداع الذي يسيطر على النفوس وهوان الدين على الناس، حتى أن الكثير من الناس يتخذون من الدين ستارًا[1]:

ولـــيسَ عنـــدَهُمُ ديـــنٌ ولا نُسُـــكٌ فـــلا تغُـــرَّك أيـــدٍ تَحمِـــلُ السُّبَحـــا
وكـــم شـــيوخٍ غَـــدَوا بيضًـــا مَفـــارقُهم يســـبِّحُون وباتـــوا في الخنـــا سُبُحـــا

فيعرض لنا الشاعر المفارقة التي يعيش فيها الناس وكيف أنهم غرقوا في بحر من المعاصي والذنوب من خلال الوصل بين جملة (نسك) وجملة (دين) لإشراكها في نفس الموقع الإعرابي، إذ أن أصل الجملة الثانية (وليس عندهم نسك) ولكنه حذف ليس وخبرها لعدم التكرار، بالإضافة إلى اتحاد الجملتين في المعنى ووجود تناسب بينهما في كون المسند إليه واحد وهو (الذين يدّعون الدين والنسك).

ويتحدث أبو العلاء المعري عن فساد الحياة في ذلك العصر على نحو يوحي بدلالات التبرم والضيق، ويجسد معاني الرفض والسخط على معاشريه من الأمراء والحكام؛ وذلك لما لمسه من فساد وظلم وشر، بقوله:

و قد تمتد ،كما في قوله[2]:-

مُـــلَّ المُقَـــامُ فكـــم أُعاشِـــرُ أمـــةً أَمـــرَتْ بغـــيرِ صـــلاحِها أُمراؤهـــا
ظلمـــوا الرعيـــةَ واســـتجازوا كيـــدَها وَعَـــدَوْا مصـــالِحَها وهـــم أُجَرَاؤُهـــا

(١) اللزوميات، ج١،ص٣٥٨.

(٢) اللزوميات،ج١، ص٦٦.

فقد وصل الشاعر في العبارة الشعرية السابقة والتي استغرقت بيتين بين ثلاث جمل (ظلموا....واستجازوا.....وعدوا)، حيث أراد الشاعر أن يرسم من خلالها صورة منفرة لفساد هؤلاء الأمراء، من عدم رعايتهم للرعية، وعدم حرصهم على مصالحهم، وظلمهم لأفرادها، وقد أسهم "الحال" التي أعقبت توالي الصفات (وهم أجراؤها) في تعميق المفارقة الموجعة والمؤلمة بين الواقع الذي عليه الأمراء، والمتوقع الذي كان يجب أن يفعلوه للرعية من الأمن والصلاح والعدل.

وقد يمتد نسيج العبارة الشعرية إلى سبعة أبيات، كما في قوله[1]:-

لقد أصبحتْ دنياكَ من فَرْطِ حُبِّها ... تُرينا كثيرًا من نوائِبها نَزْرَا
ولو ظهرتْ أحداثُها لَسَمِعْتَهَا ... تغيَّظُ أو عاينتَ أعيُنَهَا خُزْرَا
تُوَاصِلُنَا رَميًا، وتُوسِعُنَا أَذَى ... وتقتُلُنا خَتْلًا، وَتَلْحَظُنَا شَزْرَا
ولا ريبَ عند اللُّبِّ في أنَّ خيرها ... بكِيٌّ، وإن أمستْ مصائبُها غُزْرَا
وقد جَهَّزَتْ للعَقْلِ راحًا تغُولُهُ ... فدَعْهَا ولا تشربْ طِلاءً ولا مِزْرَا
ولو أنَّها خَلَّابةُ العفو خِلْتُها ... حرامًا، فأنَى وهي تجتلبُ الوِزْرَا
إذا زارتِ الشربَ المراجيحَ هتَّكَتْ ... فلم تَتَّرِكْ فيهم إزارًا ولا أَزْرَا

فقد وصل الشاعر بين مجموعة جمل (وهي خبر الناسخ المتعدد) بصنفيها الفعلي- وهو الغالب- والاسمي، والتي وصف بها الموصوف اسم الناسخ "دنياك" بصفات من نوع الجملة، على هذا النحو:

(دنياك ترينا.... ولو ظهرت.... وتوسعنا.... وتقتلنا.... وتلحظنا.... خيرها بكي.... أمست مصائبها غزرا.... وقد جهزت....) ثم يتمخض من الصفة الأخيرة موصوفًا فرعيًا (الراح) يعد من أهم أسلحة الموصوف الأصلي (الدنيا)، ثم تتعدد صفاته- أي الفرعي- إلى ثلاث صفات من نوع الجملة بشقيها الفعلي والاسمي، ويكاد يشاطر الموصوف الفرعي نظيره الأصلي في المدى النصي للأبيات حيث استأثر بثلاثة أبيات، ومن ثم تحقق ترابط الأبيات

(١) اللزوميات، ج٢،ص١٣٧.

وتماسك بناؤها من خلال بؤرتين دلالتين؛ إحداهما يمثله الموصوف الأصلي (دنياك) والآخراهما يتمثل في الموصوف الفرعي (الراح).

ونراه يؤكد على عدمية الحياة ومصائب الدهر بقوله [1]:

وما لنفسي خَلاصٌ من نوائبِها ولا لغيريَ إلَّا الكونُ في العَدَمِ

عطف الشاعر جملة (ولا لغيري) على جملة (وما لنفسي خلاص) لإشراكها في نفس المحل الإعرابي، ولاتفاقهما خبرًا في المعنى وعدم وجود مانع من العطف، إذ أن أصل الجملة الثانية (ولا لغيري خلاص) مع وجود تناسب بينهما وهو أن المسند واحد (خلاصٌ) .

ونراه يؤكد لنا عن طريق القسم أن الدنيا دار عذاب، وأن كل مولود بها مصيره إلى الذل والشقاء:

لَعَمرُكَ ما الدنيا بدارِ إقامةٍ ولا الحيُّ في حالِ السلامةِ آمنُ
وإنَّ وليدًا حلَّها لَمُعذَّبٌ جَرَتْ لِسِواهُ بالسّعودِ الأيامنُ[2][3]
الأيامنُ[2][3]

حيث عطف الشاعر جملة (ولا الحيّ آمن) على جملة (ما الدنيا بدار إقامة) لاتفاق الجملتين واتحادهما المعنوي، ووجود صلة بينهما وهي أن الدنيا تخلو من الأمن .

ولكن أبا العلاء وجد الإنسان يهاجم الدنيا ولكن حبها متغلغل في أعماق قلبه، بل إننا نجد المعري يشير إلى أن هذا الحب قوة طبيعية في كل إنسان يوجد على ظهر الأرض، يقول:

وحبُّ دنياك طبعٌ في المقيمِ بها فقد مُنيتَ بقِرنٍ منه غلَّابِ[4]

عطف الشاعر جملة (فقد مُنيتَ) على جملة (وحب دنياك طبع) لاتفاق الجملتين في الخبرية، ولعدم وجود مانع من العطف، ولوجود صلة بينهما وهي أن حب الدنيا غريزة في المقيم بها.

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص١٥٥.

(٢) الأيامن: من الطير والوحش: ما يمر من اليمين إلى الشمال وهي مشتقة من اليمن.

(٣) اللزوميات، ج٣،ص٢٠٥.

(٤) اللزوميات، ج١،ص١٨٤.

ولا يمتلك المعري شيئا سوى أن يذكر هذا التهالك والصراع على حب الحياة رغم المفارقات العجيبة والتناقضات الغريبة، بقوله:

وتُظهـــرُ لِي مَقْتًـــا وأُضـــمِرُ حُبَّهـــا كـــأني جهـــولٌ مـــا عرفـــتُ شـــنَارَها[1]

يؤكد الشاعر من خلال الوصل بين جملتي (تظهر) و (وأضمر) الخبريتين على أن الإنسان يضمر حب الدنيا في قلبه ويتمسك بها رغم إظهار بغضها له ومعرفته بذلك وهذا الحب الشديد للحياة والتعلق بأسبابها رغم هذه المفارقة بين البغض والحب، هو الذي يجعلنا نخاف الموت ونرهبه، وقد عبر عن ذلك بقوله:

والـــنّفْسُ آلِفـــةُ الحيـــاةِ فـــدمعُها يجـــري لـــذكرِ فِراقِهـــا مُنْهَلُّـــهُ[2]

لقد أدرك أبو العلاء أن الحياة مأساة كبرى وأنها دار عذاب وشقاء، ولذلك وقف الرجل منكرا للحياة ومنكرا على الناس تهافتهم عليها، فما دام مصيرها الفناء وما دام الموت يرقبهم ويتصيدهم، فلا داعي للحياة؛ ولذلك فقد أخلص الدعوة للناس ومنحهم النصح ودعاهم إلى التخلص منها بوضع حد لما يكابدون من آلامها وشرورها وذلك بالعزوف عن الزواج والإنسال، مؤكدا أنها تخلو من كل خير وسعادة، فيجب عليهم أن يفكروا في سيف القضاء المصلت على رقابهم والمصير الذي ينتظرهم وكؤوس المنية التي كتب عليهم أن يتجرعوها؛ ولذلك فإننا نرى تشاؤم أبي العلاء يتحول إلى منهج عملي، وسلوك حياة، يتبعه الرجل ولا يحيد عنه، فنراه يعزف عن الزواج، وعن الإنسال ويتجنب النساء، ويدعو غيره إلى أن يسير على نهجه؛ بقوله:

يَشـــقَى الوَليـــدُ ويشـــقى والـــدُه بـــهِ وفـــازَ مَـــن لم يُوَلِّـــهْ[3] **عقلَـــه ولـــدُ**[4]

ففي البيت السابق وصل الشاعر بين جملتي (يشقى الوليد) و(يشقى والده) لإشراكها في نفس الموقع الإعرابي ولكمال الاتصال بينهما، ولوجود الاتحاد التام بينهما في المبنى والمعنى وامتزاجهما المعنوي والتأكيد على أن الدنيا دار فناء والأجيال التي تتعاقب مصيرها الشقاء

---

(١) اللزوميات، ج٢،ص١٤٥، الشنار: العار والعيب.

(٢) اللزوميات، ج٢،ص٤١٩.

(٣) الوله: ذهاب العقل والتحير من شدة الوجد، ورجل واله وامرأة واله ووالهة.

(٤) اللزوميات، ج١،ص٤١٠.

والعذاب، لكن لم كان الوليد شقيا ومصدراً للشقاء ولم كان حب والده له خسارة في نظر المعري؟ ولم هذه النظرية في مخالفة الفطرة الإنسانية والتي أكدها في نصحه لمن أراد أن يتزوج أن يرتبط بالمرأة العقيم:

إذا شِـــئتَ يومًـــا وُصْـــلَةً بقرينـــةٍ فخـــيرُ نســـاءِ العَـــالَمينَ عقيمُهـــا[1]

وإن كان قد رزقا بوليد ، فإنه يتمنى لو مات ساعة ولادته ولم يرتضع من أمه، فذلك أفضل من ذل الحياة:

وليـتَ وليـدًا مـاتَ –سـاعة وضـعِهِ– ولم يرتضِـعْ مـن أُمِّـهِ النُّفَسـاءِ[2]

و نراه يلوم المرأة التي يصيبها الحزن فتتألم؛ لأنها لم تعقب نسلا؛ مع أنها لا تدري أن العقم خير لها لو كانت ذات رشد وفطنة:

قَـد سـاءَها العُقـمُ لا ضـمَتَّ ولا وَلـدتْ وذلـك خـيرٌ لهـا لـو أُعْطَيـتْ رَشَـدَا[3]

كل هذه القناعات والرؤى والتي كانت مصدرها شقاء الدنيا وقلقه الدائم وهاجسه من الموت وما بعده، يؤكدها أبو العلاء بارتياحه وسعادته لأنه لم يعقب نسلا ولم يرتبط بقرينة، مخالفا ما دأب الناس وفطروا عليه ، ولذلك فقد أوصى أن يُكتب على قبره:

هـــذا جنـــاهُ أبـــي علـــيّ ومـــا جنيـــتُ علـــى أحـــدْ[4]

فقد عطف جملة (وما جنيتُ) على قوله (هذا جناه) لاتفاقهما معنى ولفظًا في الخبرية، وليس هناك مانع من العطف، لذا وجب الوصل.

ويبدو أن مرارة الحياة وكراهية المعري لها، هي التي دفعته إلى تفضيل الموت على الحياة؛ لأن أبا العلاء اعتبر الحياة مأساة كبرى؛ لما يكابده الإنسان فيها من مشقة وعناد يتعرض فيها للعذاب، ولذلك فقد اعتبر الشاعر الموت هو الراحة الكبرى من هذا الشقاء:

---

(١) اللزوميات، ج٢،ص٣٩١.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٧٦.

(٣) اللزوميات، ج١،ص٤٤٦.

(٤) الذهبي، مُحَمَّد بن أحمد بن عثمان، سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠١م، ج١٨،ص٣٦

فمـــالي أخـــافُ طريـــقَ الـــرَّدى؟ وذلـــك خـــيرُ طريـــقٍ سُـــلِكْ
يُرِيحُـــكَ مِـــن عيشـــةٍ مُـــرَّةٍ وَمـــالٍ أُضـــيعَ ومـــالٍ مُلِـــكْ[1]

في البيت الأول يتساءل الشاعر مع نفسه ويتحدث إليها لماذا يتهيب الناس هذا الطريق؟! مع أنه أفضل طريق يسلكه الإنسان، وفي البيت الثاني يعدد الشاعر مناقب الموت لذا وجب الوصل بين الجمل (يريحك) وقوله (ومالٍ أُضيع) و(ومالٍ مُلِك)، فالموت هو الراحة الكبرى من مرِّ الحياة وعذابها..

ونراه يتمنى سرعة الرحيل من هذه الدنيا، بقوله:

ربَّ مَـــتَى أَرْحَـــلُ عَـــن هـــذهِ الـــدْ دُنْيَـــا فـــإنِّي قَـــد أَطَلْـــتُ المُقَـــامْ
لَم أدرِ مَـــا نَجمـــي ولكنَّـــهُ فِي الـــنَّحسِ مُـــذ كَـــانَ جَـــرَى وَاسْتَقَـــامْ
وَالعـــيشُ سُـــقْمٌ للفـــتى مُنْصِـــبٌ والمـــوتُ يَأتِي بِشـــفَاءِ السَّقَـــامْ
والـــتُّربُ مَثْـــوَايَ وَمَثْوَاهُـــمُ وَمَـــا رَأَينَـــا أحـــدًا مِنـــهُ قَـــامْ[2]

يتساءل الشاعر في البيت الأول متى يرحل عن دار الشقاء والعذاب؟، ويتمنى أن يخلصه الله من شرورها، وفي البيت الثاني يوصل جملة (استقام) بجملة (جرى) لإشراكها في نفس الموقع الإعرابي وهو في محل نصب خبر كان، مع وجود تناسب بينهما في كون المسند إليه واحد (نجمي)، ثم يأتي بعد ذلك بعدة جمل خبرية وصل بينها كما في قوله (العيش سقم) و(الموت يأتي) و(التُّرب مثوايَ) و(ومثواهم) وهي في الأصل الترب مثواهم؛ وهي كلها مسببات لنفوره من الحياة و توقه إلى الموت؛ لأن الحياة مرض والموت هو الشافي من ذلك المرض.

ويرى أبو العلاء أن الإنسان لو كان له صديق يؤثره ويحبه، لتمنى له أن يكون في ظلمات القبور تحت أطباق التراب، فذلك خير له من بهاء القصور:

---

(١) اللزوميات، ج٢،ص٣٩٠

(٢) اللزوميات ، ج ٣،ص١٩٠.

لَكَــونُ خِلّــكَ فِي رَمَــسٍ أَعــزُّ لَــهُ مِــن أَنْ يَكُــونَ مَلِيكًــا عَاقِــد التَّــاجِ
المُلْــكُ يَحتــاجُ آلافًــا لِتَنصــرَهُ والميــتُ لَــيسَ إِلى خَلْــقٍ بِمُحْتَــاجِ[1]

حيث وصل الشاعر بين جملتين خبريتين في البيت الثاني وهما (الملك يحتاج آلافًا) و جملة (الميت ليس.. بمحتاج)،وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال هو: هل استمر أبو العلاء في نظرته إلى الموت على أنه الشيء المرغوب فيه والمشتاق إليه أم أنه قد انطبعت في نفسه نظرة أخرى تجاه الموت؟ وإن كانت قد انطبعت في نفسه تلك النظرة فلماذا؟ .

ونقول إننا نجد لأبي العلاء صورة أخرى للموت، تختلف عن الصورة الأولى التي كان الرجل يتمناه فيها؛ فهي على عكس ما كان عليه الرجل، وتوضح لنا الدكتورة عائشة عبدالرحمن تلك الصورة فتقول: "والآن نزيح الستار عن جانب آخر من نفس أبي العلاء، فإذا هو في صورة أخرى مختلفة كل الاختلاف عما رأيتُ وسمعتُ هذا الرجل المتعب المتشائم يفزع من الموت فزعا رهيبا، ويتمثله تمثلا ملحًا لا ينفك عنه"[2].

نعم إذا نظرنا إلى هذه النغمة الجديدة نجدها مختلفة عما عهدناه عن أبي العلاء من ذم الدنيا والإقبال على الموت فنراه في نظرته الجديدة يفضل الحياة على الموت، والبقاءَ على الفناء، بقوله:

قَبــــيحٌ أَنْ يُحَــــسَّ نحيــــبُ باكٍ إذا حَــــانَ الــــرَّدى فَقَضــــيتُ نَحــــبِي
وَلم أَرِدِ المَنِيَّــــــــةَ باختيــــــــاري ولكــــنْ أَوشَــــكَ الفَتَيــــانُ سَحبِــــي
ولــــو خُــــيِّرتُ لَم أتــــرُكْ مَحِلّــــي فأســــكنَ في مَضــــيقٍ بَعــــدَ رُحــــبٍ[3]

ويفصح أبو العلاء عن المكنون الداخلي والحقيقي المتعمق والساكن في نفسه، معلنا عن الصورة الجديدة، التي يكره الموت فيها ويَفْرُقُ منه، بقوله:

---

(١) اللزوميات، ج١،ص٣٢٢.

(٢) عائشة عبد الرحمن، الحياة الإنسانية عند أبي العلاء، القاهرة، مطبعة المعارف، ص١٥٧.

(٣) اللزوميات، ج١،ص١٩١.

قــديمًا كَرِهــتُ المــوتَ واللهُ شــاهدٌ وَقَــد عِشْــتُ حــتّى أَسْمَحــتْ لي قَــرونَتي[1]

وَأَحســبُه لــو جَــاءَني لأَبَيْتَــهُ ومِــنْ عنــدِ رَبّي نُصرَتــي وَمَعُــونَتِي[2]

وتعلل عائشة عبد الرحمن هذا المسلك الجديد لأبي العلاء من حب الدنيا وكراهية الموت بعدة أسباب حيث تقول: "رأيت أبا العلاء لم يبرأ من حب الدنيا، وأن هذا الحب كان يربطه إلى الحياة ويغريه بالتشبث بها، ولعل هذا كان يكفينا في تعليل جزعه الصارخ من الموت، ولكنا عرفناه متشائما، ضيق الصدر بهمومه، يائسا من بلوغ ما يشتهي، ومثله جدير بأن يسكن إلى الموت، ليخلص مما يكابده من متاعب الحياة، وأهوال الصراع بينه وبين الدنيا....إنه لا يعرف ماذا وراء الموت، ولا يدري ما يلقاه هناك"[3].

من خلال هذا النص السابق نلخص بنتيجتين مهمتين:

الأولى: أن أبا العلاء لم يبرأ من حب الدنيا.

والثانية: أنه لا يعرف المصير المجهول الذي ينتظره بعد الموت.

وهنا أجد نفسي مضطرا للتوقف عند هذين الرأيين، وفي البداية أقول: إن السبل سوف تفترق بنا مع عائشة عبد الرحمن في الرأي الأول؛ والتي ترى فيه أن أبا العلاء لم يبرأ من حب الدنيا، وأتفقُ معها في الرأي الثاني وهو القائل: أن الخوف من المصير المجهول هو الذي دفع أبا العلاء إلى رفض الموت.

أما أن أبا العلاء لم يبرأ من حب الدنيا فذلك هو ما استبعده ولا أقبله عن أبي العلاء ومعي في ذلك الرأي المبررات التي تؤكد صدقه وتقويته وهنا أجد نفسي مضطرا أن أذكر رأيها بالتفصيل حتى تنكشف الأمور.

تقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن عن حب المعري للدنيا "كلا لم ينتصر إلا على ملذاتها التافهة، زهدَ في الطعام وفي الشراب وصحبة الناس، لكن زهده لم يكن إلا اعترافا مرًّا رهيبا

---

(١) القرونة: هي النفس.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٢٦٤.

(٣) عائشة عبدالرحمن، الحياة الإنسانية عند أبي العلاء، ص١٧٤.

بتفاهة هذه الملذات إلى جانب ما كان يرجو"[١] وقد شايعها في هذا الرأي د.إبراهيم عبد الرحمن مُحَمَّد[٢]. وتستشهد على ذلك بقول المعري:

وقـــالَ الفارســـونَ حَليـــفُ زُهـــدٍ وَأَخطَـــأتِ الظّنُـــونُ بمـــا فَرَسْـــنَهْ[٤]
وَرُضـــتُ[٣] صِـــعابَ آمـــالِي فكانـــتْ خُيـــــولًا فِي مَراتِعِهَـــــا شَمَسْنَـــــهْ[٥]

ونقول: هل الزهد في الطعام والشراب، والامتناع عن تناول كل ما فيه روح، الامتناع عن الزواج والنسل واعتزال الناس خمسة عقود، ملذات تافهة، أم أنها غرائز قوية متأصلة في النفس البشرية، تزلزل كيانها وتحطمها؟! ومع هذا فإن أبا العلاء سلك طريقا لم يسلكه سواه، أما بالنسبة لهذين البيتين فأبو العلاء يريد أن يؤكد للناس جميعا أنه بكامل قواه الصحية والجنسية وأنه يستطيع أن يفعل مثل ما يفعل كل الناس في تناول أطايب الطعام والزواج والإنسال وغير ذلك، وأستند في ذلك إلى رأي باحث معاصر يؤكد لنا طبيعة الزهد العلائي"... فهو ليس كما يقولون على أمر هين من هذا الزهد لاعتلال صحته، وضمور دوافعه، أي لا عناء ولا مجاهدة؛ فالذي تموت دوافعه وشهواته يتساوى بمن أُشبعت لديه تلك الشهوات إن لم يكن أفضل منه حالا وشاعرنا لم يكن كذلك، وإنما هو قابض على زهده بجماع إرادته استخلاصا له من دوافع طبعه العنيف وغرائزه المندفعة حتى ليحسبه الناس شبعان ريان وهو ظمآن الدوافع جائع الرغبات مقيمًا على الحرمان بإرادته الفكرية الملتزمة"[٦].

ونسوق الكثير من الشواهد التي تؤكد ذلك والتي يبسطها لنا أبو العلاء ليؤكد لنا طبيعة زهده؛ حيث يصور لنا الصراع الرهيب بين العقل والغرائز مما ينئ بوطأة الغرائز وإلحاح الطباع في مجالدة العقل بشراسة وعناد:

---

(١) عائشة عبدالرحمن، الحياة الإنسانية عند أبي العلاء، صـ١٦٨.

(٢) إبراهيم عبد الرحمن مُحَمَّد الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ط٢، سنة١٩٧٧م، صـ١٨٠.

(٣) رُضتُ: ذللت، وشمس للفرس شموسا وشماسا منع ظهره. والمعري يريد أن يوضح لنا قوة الغرائز الإنسانية وصرامتها والتي لا يستطيع أن يقاومها إلا أصحاب العزائم القوية أمثال أبي العلاء.

(٤) فرسنه: يقال رجل فارس النظر إذا كان جيد الحدس مصيبا بالظن والاسم: الفراسة.

(٥) اللزوميات، ج٣،ص٢٤٢.

(٦) صالح حسن اليظي، الفكر والفن في التجربة العلائية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م، صـ٢١٢.

يتَحــارَبُ الطَّبــعُ الــذي مُزجَــتْ بــهِ مُهَــــجُ الأَنامِ وَعَقلُهــــمْ فَيَفَلُّــــهُ[١]

والعقــلُ فِي مَعــنى العِقــالِ وَلفظِــهِ فــــالخيرُ يَعقِــــلُ والسّفــــاهُ يحلُّــــهُ[٢]

إن أبا العلاء لم يهب الموت حبا في الحياة كما ذكرت عائشة عبد الرحمن، بل إنّ التشبث الغريزي بالحياة والرفض العقلي لها مجتمعان في شخص واحد وفي آن واحد.

وبقي لنا أن نوضح النقطة الثانية والتي أتفق فيها مع الدكتورة عائشة عبد الرحمن وهي خوف أبي العلاء من المصير المجهول بعد الموت، فمشكلة المصير في نهاية المطاف في فلسفة أبي العلاء الميتافيزيقية، وهي تمثل قمة الحيرة[٣] التي فرضت نفسها على كثير من جوانب فلسفته؛ وذلك لأن هذه المشكلة هي أكثر جوانب هذه الفلسفة غيبة وغموضا، لأنها تدور في مجال ما وراء الحس، حيث يبدو قصور العقل وعجزه في أشد أوضاعه، فما بعد الموت أمر غيبي فوق مستوى العقل[٤].

ويؤكد د. زكريا إبراهيم ذلك بقوله: ".....إن الخوف من الموت تعبير عن تمسك الإنسان بالحياة، وجزعه من ذلك المستقبل المجهول الذي ينتظرنا جميعا في نهاية المطاف، فنحن نشعر بأن الإمكانية الوحيدة التي تبقى لنا في آخر الشوط هي في صميمها (لا- إمكانية)، وهذه النهاية الأليمة التي تهددنا في كل حين إنما هي التي تخلع على وجودنا الزماني "ظلالا مأساوية" تجعل لحياتنا نفسها طعم الرماد! فالخوف من الموت إحساس ضمني بضرورة الفشل، وشعور أكيد بحتمية النهاية الأليمة! وقد يستطيع الإنسان أن يجد تبريرا للشر أو الألم أو المرض أو القلق أو العذاب..... ولكنه لن يستطيع أن يجد سببا واحدا لتبرير ذلك الفشل النهائي الأكبر الذي يسمونه (الموت)، ومن هنا فإن الخوف من الموت هو الخوف من ذلك (المجهول) الذي يستطيع في طرفة عين أن يحيل (الكل) إلى لا شيء"[٥]، ولذلك نجد أبا العلاء يحدثنا عن

---

(١) المهج: النفوس، مُزجَت: خلطت.

(٢) اللزوميات، ج٢،ص٤١٨.

(٣) لمزيد من التفصيل ينظر: أحمد عبد الحي، الشاعر العربي ومشكلة المصير، الإسكندرية، ط دار المعرفة الجامعية، ط٢، سنة ١٩٩٣م، صـ٢٥.

(٤) يوسف خليف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٨م، صـ٢٤٨.

(٥) زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٧١م. صـ٢٠٠ وما بعدها.

عن خوفه وفزعه وإشفاقه مما بعد الموت، وجهله لما يحدث هل إلى الجنة يُساق أو إلى النار يُقاد[1]:

أَأُصبحُ في الدنيا كما هو عالمٌ وَأَدخلُ نَارًا مِثلَ قَيصرَ أو كِسرى
وإنِّي لأَرجُو مِنه يومَ تجاوزٍ فيأمرُ بِي ذاتَ اليمينِ إلى اليُسرَى
وإنْ أُعْفَ بَعدَ الموتِ مما يريبُنِي فَما حظِّي الأدنى ولا يديَ الخُسرَى

وكم تمنى أبو العلاء أن يخرج ميتٌ من القبر ويسأله عما سمع ورأى في عالم الأموات؛ الذي يذهب إليه الناس ولا يعودون، ولذلك يقول إن الناس لو كشفوا سرَّ الموت ورفعوا الستار عن مغاليقه، لرأيتهم يتسابقون إليه أفواجا، ولكنهم يتهيبون الموت؛ لأنهم يجهلون طرقه:

لو لم تَكُنْ طرقُ هذا الموتِ مُوحِشَةً مَخْشِيَّةً لاعْتراها القومُ أفواجا
وكان مَن أَلقتِ الدنيا عليه أذىً يَؤُمُّهَا تاركًا للعيشِ أمواجاً[2]

ونراه يرحب بالموت؛ ويجد السعادة في نزوله به، ويعتبر يوم موته عيدًا، ولكننا نجده في نفس الوقت يفزع من الحساب، ومن سؤال الملكين:

إنْ صَحَّ لِي أَنَّنِي سَعيدٌ فَليتَنِي ضَمَّنِي صَعيدُ
صُمْتُ حَياتِي إلى مماتِي لعلَ يومَ الحِمامِ عيدُ
ورَاعِنِي للحسابِ ذِكرٌ وغرَّنِي أَنَّه بَعيدُ[3]

من خلال عرضنا لما سبق نستطيع أن نقول، إن أبا العلاء كان يخاف من المصير المجهول بعد الموت، ويتضح لنا أنه لم يكن متناقضا عندما رحب بالموت ثم رفضه وتمنى أن يبتعد عنه، فالموت هو أفضل مطلوب وأعز مرغوب؛ لأنه كما يرى راحة من عناء الدنيا المتواصل شقائها، وفي نفس الوقت هو أمر مرفوض؛ لأن الإنسان يجهل المصير المجهول الذي ينتظره بعد الموت، وأمرٌ مفروضٌ أيضا على الإنسان خارج عن إرداته، وأظن أن هذه الأمور قد تكشفت بعد عرضنا للأبيات السابقة.

---

(١) اللزوميات، ج١،ص١٠٠.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٣١٨.

(٣) اللزوميات، ج١،ص٤٢٢.

المبحث الثالث

تبادل الضمائر وشعرية النص عند أبي العلاء

يُقصد بتبادل الضمائر تلوّن المعنى الشعري بين جنبات الضمائر وتنوع دلالاته؛ وذلك بالانتقال من التكلم إلى الخطاب أو من الخطاب إلى التكلم، أو من الغيبة إلى الخطاب أو من الخطاب إلى الغيبة، أو من التكلم إلى الغيبة أو من الغيبة إلى التكلم.. إلى غير ذلك من أنواع الالتفات، ومعناه في مصطلح علماء البلاغة : " هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"[(١)].

وهو لون بديع من " ألوان الصياغة يُعين ذا الموهبة الصادقة على الإيحاء بكثير من اللطائف والأسرار، ويلفت النفس المتلقية الواعية إلى كثير من المزايا، وكلّما أمعنت النظر في مواطنه من الكلام الرفيع، بانت لك وجوهٌ من الحُسن تزيدك إحساسا بقدرته"[(٢)]. هذا وقد تجلت ظاهرة تبادل الضمائر عند أبي العلاء المعري على نحو يبرز رؤيته للحياة والموت؛ على النحو الآتي:

[أ] الانتقال من التكلم إلى الخطاب

يعد أبو العلاء واحدا من الشعراء الذين آمنوا إيمانًا مطلقًا بالحياة الأخرى في ضوء ما صورها الإسلام، لذا كان جاهدًا للحصول عليها؛ وذلك لأنه كان يطمح إلى تأسيس مدينة فاضلة على غرار مدينة أفلاطون، وهي مدينة لا ظلم فيها ولا جور، ولا خيانة ولا غش...إنها مدينة يسود فيها الخير وتعمُّها الفضيلة، ولا يشكو فيها الإنسان من أي أذى، بل لا يشكو فيها الحيوان من ظلم الإنسان، ولما لم يجد هذه المدينة كانت نظرته إذن إلى هذه الدنيا نظرة الفيلسوف الزاهد الذي كان في أحيان كثيرة يزدريها طلبًا للآخرة، إذ يقول[(٣)]:

---

(١) العلوي اليمني،يحي بن حمزة. كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٣٢هـ، ١٩١٤م، ج٢، ص١٣١، ١٣٢.

(٢) مُحَمَّد أبوموسى،خصائص التراكيب "دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني"، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٦، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، ص٢٤٩.

(٣) شروح سقط الزند، ج٢، ص٥٣١ .

وطـــالَ اعـــترافي بالزمـــانِ وَصَـــرفِهِ فلســـتُ أُبَالِي مِـــن تَغـــول الغوائـــلُ
فلـــو بانَ عَضُـــدِي مـــا تأسَّـــف مَنْكِـــبِي ولـــو مـــاتَ زَنْـــدِي مـــا بَكَتْـــهُ الأنامـــلُ
إذا وصـــف الطـــائيُّ بالبخـــل مـــادرٌ وعـــيَّر قُسَّـــا بالفهاهـــةِ باقِـــلُ
وقـــال السُّـــها للشـــمس أنـــت خفيـــةٌ وقـــال الـــدجى ياصُـــبحُ لونُـــكَ حائـــلُ
وطاولـــت الأرضُ الســـماءَ ســـفاهةً وفـــاخرتِ الشُّـــهْبُ الحصـــى والجنـــادلُ
فيـــا مـــوتُ زر إنَّ الحيـــاةَ ذميمـــةٌ ويا نفـــسُ جِـــدِّي إنَّ دَهـــرَكِ هَـــازلُ

فانتقال الشاعر من التكلم (طال اعترافي بالزمان..) إلى الخطاب (يا موت زر..) إنما هو يحاكي حركة المعنى النامية في النص في أسلوب تجاوز قيمته الجمالية والتعبيرية، فقد كشف عن نفسية الرجل التي لم تكن مؤهلة لتقبل الانخراط في هذه الحياة بشكل كبير، وإنما كانت نفسًا أبيّة تكره الانقياد وراء كل شيء بسهولة، هذه النفس ستصطدم بما سينمي فيها تلك الخصائص التي ستتحول إلى رؤية وجودية، وموقف صارم من الحياة، وأولى تجليات هذه الرؤية وذلك الموقف، عزلته التي أعلنها وهو راجع من بغداد حوالي سنة ٤٠٠هـ، وهي السنة التي لزم فيها بيته.

فقد تغيرت علاقته بالمجتمع وأخذ يفضّل التفرد والاعتزال والابتعاد ولا يتأسف على حياة العزلة؛ لأن نفسه ستبقى نقية خالصة، فيرى نفسه بعد ذهاب زمن الشباب رهين المحابس الثلاثة– العمى والعزلة وسجن الروح في الجسد–، وهي كالتالي:

أرانِي في الثّلاثـــةِ مـــن ســـجوني فـــلا تســـألْ عـــن الخـــبرِ النّبيـــثِ
لفقـــدي ناظـــري ولـــزوم بيتـــي وكـــونِ الـــنفْسِ في الجســـد الخبيـــثِ[1]

فالانتقال من التكلم بقوله (أراني) إلى الخطاب بقوله (لا تسأل)في محاولة فنية لجذب انتباه المتلقي، ومشاركته بوحه الذي يوحي بتقبله لهذه العزلة ولزوم بيته، فهو يتأمل في ظلمة عماه، وروحه المقيدة بالجسم الخبيث، وينتظر أجله للوصول إلى العالم الخالد الذي سيتحرر فيه، ويختفي فيه تناقض الوجود الذي سينتهي إلى الفناء.

وقريب من هذا قوله أيضاً:

---

(١) اللزوميات، ج١، ص٢٩٧. النبيث: الشرير. وهو أيضًا من نبث التراب: أخرجه. ونبث عن السر: بحث عنه.

وَكَيــــفَ أَقضـــي ســـاعةً بِمَسَـــرَّةٍ وأعلـــمُ أنَّ المـــوتَ مِـــن غُرمَائِـــي
خُـــذوا حَـــذَرًا مِـــن أَقـــربينَ وَجَانـــبٍ ولا تَـــذهَلوا عـــن ســـيرةِ الحُزَمـــاءِ[1]

ينتقل الشاعر من التكلم في قوله "أقضي" وأعلم" مؤكدا تفضيله العزلة على الاختلاط باعتبارها مناط التأمل والتفكر، إلى الخطاب في قوله "خذوا، تذهلوا" لإشراك المتلقي وإيقاظه من سباته ،وأخذ الحذر وتجنب الناس؛ مستدعيا في ذلك دليلا عقليا مفاده تربص الموت للمرء لاقتناصه وحيدا في الدنيا.

وكقوله أيضا[2]:

أَبـــنِي بِجهلِـــي دارًا لســـتُ مالِكَهـــا أُقـــيمُ فَيهَـــا قَلـــيلًا ثم أَنصـــرِفُ
سَـــرفتُ واللهُ يُرجـــى أَنْ يُسَـــامِحَنا وَفِي القـــديمِ خَـــلا مِـــن أهلـــهِ سَـــرِفُ

عبر الشاعر عن المتكلم بالأفعال "أبني، أقيم، سرفت" وإن كان ظاهرها كذلك، إلا أنها كانت أيضا في خطاب إلى الآخر ، فالشاعر ليس صوتا مفردا، إنما هو صوت مشدود إلى أصوات أخرى، يتسم ضميره بالفاعلية والتمدد.

وكذلك صروف الزمان التي تحوّل الفتى إلى شاب فشيخ فعجوز، فالشاعر يدرك موعظتها لذا يدعو الناس إلى ترك الدنيا، بقوله:

تَأَمَّلنَـــا الزَّمـــانَ فمـــا وَجَدْنَـــا إلى طِيـــبِ الحيـــاةِ بـــه سَبيـــلا
ذَرِ الـــدنيا إذا لم تحـــظَ منهـــا وكُـــن فيهـــا كثـــيرًا أو قليـــلا
وأَصْـــبِحْ واحـــدَ الـــرَّجُلَيْنِ إمـــا مليكًـــا في المَعَاشـــرِ أو أَبِـــيلا
ولـــو جَـــرَتِ النَّبَاهـــةُ في طريـــقِ الـــ ـــخُمُولِ إليَّ لاخـــترتُ الخُمـــولا[3]

إذ ينتقل الشاعر من تقرير حقيقة رؤيته للدنيا التي تصدر من رجل محنك، والذي يدل لفظ "تأملنا" على امتداد خبرته وفهمه للمقاصد الدنيوية، متجسدا من خلال الضمير "نا" الدال على الوقار والعظمة والثقة والتي يستلزمها المقام لتقديم النصح الذي استهله بانتقاله إلى

---

(١)اللزوميات، ج١، ص٧٨.

(٢) اللزوميات، ج٣، ص٣٨٨. وسَرِف: ماء على ستة أميال من مكة.

(٣) شروح سقط الزند، ق٣، ص١٣٧٠-١٣٧٤.

المخاطب المفرد ليتوافق مع حال المتلقي، الدال عليه بقوله: "ذَر" و"كُن" و"أَصبِح"؛ وهي أفعال أمر جاءت بالترتيب حاملة دلالات شعرية؛ حيث دل الأول على التخلّي، والثاني على التحلّي، والأخير حث على التدبر والانتقاء بين التخلّي والتحلّي، فهو ينصحه لو طلب الدنيا ولم يحصل على كل ما ترضاه نفسه فيترك طلبه منها، إذ يستوي كل امرىء أمام صروف الزمان الحتمية على الرغم إن كان مليكًا أو راهبًا فقيراً، ويأتي في البيت الأخير بضمير المتكلم المفرد الذي عبر عن فكرته بتفضيل الخمول على المشقة ، وكأن اختياره للمفرد توافقا مع حجم قناعته الأخيرة بالخمول ، في حين أنه عبر عن صروف الزمان بالجمع لتأكيد تلك الحقيقة وعظمتها.

وقريب من هذا قوله أيضا[1]:

أَرَى العنقـــاءَ تَكْبُـــرُ أن تُصَـــادا فعَانِـــدْ مَـــن تُطيـــقُ لـــه عِنَـــادَا

ومـــا نَهْنَهْـــتُ فِي طلـــبٍ ولكـــن هـــــي الأيام لا تُعْطِـــــي قِيَـــــادَا

فـــلا تَلُـــمِ السَّـــوابِقَ والمَطَايَـــا إذا غَـــرَضٌ مِـــن الأَغْـــرَاضِ حَـــادَا

عبر الشاعر عن إيمانه باستحالة اصطياد العنقاء بصيغة المتكلم والتي أعقبها بانتقاله إلى المخاطب لإشراكه في هذه النظرية واستقطاب وعي المتلقي بقوله (فعانِد) ثم يعود إلى المتكلم "نهنهت" مخبرا عن جبرية الإنسان في هذا الزمان، ثم يرجع إلى إشراك المخاطب "تلم" في عملية انتقال من أسلوب إلى آخر مما يقع أثره على المتلقي أو السامع من خلال كسر النمطية المتوقعة.

[ب] الانتقال من الخطاب إلى التكلم

ومنه قوله [2]:

ومـا بَـرِحَ الإنسـانُ في البـؤسِ مـذ جَـرَتْ بـه الـروحُ لا مـذ زال عـن رأسـه الغِـرْسُ

فـــلا تَعـــذُلينَا كُلُّنـــا ابـــنُ لَئيمـــةٍ وَهَـــل تَعـــذُبُ الأَثْمـــارُ إِنْ لَـــؤمَ الغَـــرْسُ

(١) شروح سقط الزند ، ق٢، ص٥٥٣. السوابق: الخيل. المطايا: الإبل.

(٢) اللزوميات ، ج٤،ص٣٨.

يتعدد الضمير في النص، متنكرا بأشكال لغوية، فما كان ظاهره الخطاب في قوله: "تعذلينا" إلا أنه "أنا" المتكلم التي ظهرت في قوله: "كلنا" في عملية تنوع أسلوبي يثري المنظور الدلالي، لإفادة تأصل اللؤم في نفوس البشر، وقد استدعى الشاعر الصورة الشعرية التشبيهية التي شبّه فيها لؤم بني آدم بلؤم الغرس الذي يُضرب جذوره في أعماق الأرض، في إطار مزاوجة خفية تضفي على السياق معنىً ضمنيًّا سلبيًّا.

و كقوله أيضا معبرا عن خسة الدنيا[1]:

خَسِسْتِ يا أمَّنا الدنيا فأُفٍّ لنا بنو الخسيسةِ أوباشٌ أَخِسَّاء

فقد انتقل الشاعر من الخطاب في قوله (خسستِ) إلى التكلم بقوله (أُفٍّ لنا) لإشراك المتكلم بالمخاطب ودمجه معه ،أكد ذلك بنعته بذات الصفة التي وصف بها الدنيا ،واشتقاق صفته من صفتها للتأكيد على حقيقة الدنيا، كاشفًا غدرها وزيف بهرجتها وجمالها، داعيًا إلى الإعراض عنها والزهد فيها، لأن الإنسان إذا آمن بهذه الحقيقة فإنه لا محالة سيتنازل عن كثير من سلوكياته التي أنتجها حبه لها، ولذا فإن الشاعر دعا إلى تركها، وترك ملاذتها، بقوله[2] :

أرى فلكا مازال بالخلقِ دائراً له خبرٌ عنا يصانُ ويُخْبَأُ
فلا تطلب الدنيا، وإن كنتَ ناشئًا فإنيَ عنها بالأخلَّاءِ أَرْبَأُ
ومانوب الأيام إلا كتائبٌ تُبَثُّ سرايا أو جيوشٌ تُعَبَّأُ

تتنوع الأساليب في هذا النص ، فقد بدأ بالمتكلم "أرى" ثم كان الخطاب بقوله "لا تطلب" ثم يعود إلى المتكلم بقوله" إني" و" أربأ" وذاك للإفلات من الرتابة بتنويع الضمائر فالشاعر يوجه رسالة إلى المتلقي تستلزم جلب وعيه وانتباهه ، بأخذ العظة، وإلى ضرورة كبح الشهوة وضبط النفس وزجرها، ذلك أنه كان يرى أن تركها حرة طليقة هو السبب الأساسي فيما يعيشه الإنسان من بلاء.

(١) اللزوميات، ج١،ص٥٨

(٢) اللزوميات، ج١،ص٥٧.

ثم يشير إلى الزهد الأخلاقي الذي يمثل النفس الخالصة، بقوله في رثاء والده[1]:

يُوَافِيكَ عن ربِّ العُلا الصدقُ بالرضا بشيرًا وتلقاكَ الأمانةُ بالأمنِ
وَيَكْني شهيدُ المرءِ غيرِكَ هيبةً وبُقيا وإنْ يُسألْ شهيدُك لا يَكْنِي
يُصَرِّحْ بقولٍ دونهُ المِسْكُ نفحةً وفعلٍ كأمواهِ الجنانِ بلا أَسْنِ
يدٌ يَدَتِ الحُسنى وأنفاسُ ربِّها تُقًى ولسانٌ لا يُجَرَّكُ باللَّسْنِ
فليتكَ في جفني مُوارٍ نزاهةً بتلك السجايا عن حشايَ وعن ضِبْنِي

عبر الشاعر عن والده بصيغة الخطاب " يوافيك، تلقاك ، شهيدك" لعدم تقبله فكرة غيابه رغم موته، وتمثله أمامه يخاطبه فيقول " ليتك في جفني" في انتقال إلى صيغة المتكلم الذي يأبى بعد والده ولا يرضى له إلا القرب وإن نأى، ويتمنى حفظ أخلاق أبيه المنزهة مثل صدقه الذي سيبشر برضا الله وأمانته التي ستعفيه من العذاب الذي كان يقلقه، يحفظها في جفنه عن أنت تكون في جسمه المادي المتدني، ذلك أن الزهد الأخلاقي القائم على التأمل العقلي عند أبي العلاء يؤدي به إلى الاهتمام بحياة النفس الروحانية، أما الجسم الذي يرتبط بعالم المادة مباشرة فهو مادي فاسد.

وقوله أيضا منتقلا من الخطاب إلى التكلم[2] :

كلامُكَ مُلْتَبِسٌ لا يَبينُ كالخَطِّ أَغْفَلَه الناقِطُ
نصحتُكَ لا تَعترِف يا أُخَيَّ بِي فأنا الرجلُ السَّاقِط

إن انتقال الشاعر من الخطاب في قوله: "كلامُكَ" إلى التكلم في قوله: "نصحتُكَ" و"أُخَيَّ" و"أنا" يمنح السياق بُعدًا تشاؤميًّا في إطار العلاقة بين الألفاظ في البيتين؛ هذا البُعد التشاؤمي ينبثق من رؤية عدمية للذات وللوجود، ولذلك عبَّر عن الخطاب بكلمة، وعن التكلم بثلاث كلمات تأكيدا لتلك الدلالة، وإيثارا للانطواء، وذلك من خلال صورة شعرية تشبيهية، شبَّه فيها الكلام الأعجم بحروف أهملها كاتبها، فلا تكاد تَبِيْن.

---

(١) شروح سقط الزند، ق٢، ص٩٣٣-٩٣٦. الأنس: التغير، والآسن، المتغير الطعم ولا يمكن شربه. الضبن: ما تحت تحت الكتف من الخاصرة.

(٢) اللزوميات، ج٢،ص٣١٧.

[ج] الانتقال من الغيبة إلى الخطاب

وذلك من نحو قوله:

أَوعـــزَ الـــدهرُ بالفنـــاءِ إلى النـــا ... سِ فَـــــوَاهًا لِـــــذلكَ الإيعـــــازِ
وَتَـــــداعَوْا في آلِ زيـــــدٍ وَعَمـــــرٍ ... وَعَـــــزاهُم لتربـــــةِ الأرضِ عـــــازِ
أَعرِضـــوا عـــن مـــدائحِ وَتَهَـــانٍ ... فـــالمَراثِي أولى بِكـــم وَالتَّعـــازِي[1]

ينتقل الشاعر من الغيبة في قوله: "تداعوا" و"عزاهم" إلى الخطاب في قوله: "أَعرِضُوا" و"بكم" قد وافق مجريات السياق في ظل حديثه عن أحداث سبقت عبر عنها بالغائب، وجب انتباه المتلقي لها في انتقاله لأسلوب الخطاب، مما أضفى على الأبيات النذير والصيحة التي أراد الشاعر من خلالها إفاقة الناس من سكرتهم وردِّهم عن غيِّهم، وإرجاعهم عما يقيمونه من مدائح، وتنبيههم إلى خطورة الركون إلى الدهر أو الوثوق في وعود الزمان.

ويقول أيضا في نفس السياق[2]:

هِـــي العـــروسُ أَبَانـــتْ عَـــن سَماجَتِهـــا ... فَـــلا يَغُـــرَّكَ مِنهـــا ليلـــةُ العُـــرُسِ
وَاحْـــذَرْ مَقـــالَ أُناسٍ كَـــانَ مُنقَبِضًـــا ... يَلقـــى العُفـــاةَ بوجـــهِ العَـــابسِ الشَّـــرسِ

تقدم الضمير "هي" على العروس وذلك لعظم مكانتها وأهميتها، وأكمل أسلوب الغائب بقوله "سماجتها" ثم يحيل الأسلوب إلى الخطاب بقوله "يغرك" و "احذر" لإشراك المتلقي في عملية التواصل، توسطها ضمير الغائب "منها" وذاك لتأكيد خطورتها، وإبانة الوجه الحقيقي لها وساكنيها، فالطباع واحدة؛ الدنيا تغدر وإن أقبلت على المرء بإغوائها وشهواتها ولذاتها، وكذلك الناس يتلونون تلون الحرباء وصولا إلى أغراضهم.

[د] الانتقال من الخطاب إلى الغيبة

لعل سلوك الشاعر الذي تجلى في العزلة والزهد والعزوف عن الزواج، وما صحب ذلك من سلوكيات يكشف عن منحنى تنويري في فكر الرجل؛ وذلك لأنه رأى الإنسان قد أصبح

---

(١) اللزوميات، ج٢، ص٣٠٥.

(٢) اللزوميات، ج٤،ص٧٩.

عبد شهوات مختلفة، تدفعه إلى تجاوز كل الأعراف والمقاييس، ومتحديًا كل القوانين في سبيل إشباع نهمه وإرضاء نزواته، وهذا ما يعكسه قوله[1]:

لِيَشْــغلْكَ مــا أصــبحتَ مُرتقبــاً لــه عــن العيــبِ يُبْــدَى والخليــلُ يؤنــبُ
فمــا أذنــبَ الــدهرُ الــذي أنــتَ لائــمُ ولكــن بنــو حــواءَ جــاروا، وأذنبُــوا

فالشاعر يبين لنا من خلال الانتقال من الخطاب "ليشغلك، أصبحت، أنت لائم" والذي قد يعني به الشاعر ذاته" أنا المتكلم" التي خاطبها بأسلوب مغاير إلى الغيبة "جاروا، أذنبوا" بهدف الوصف الموضوعي لهذه الظاهرة التي أضفى عليها ضمير الغائب القدم والرسوخ، فالدهر كمفهوم مجرد لا دخل له فيما يحدث للمرء، وإنما بنو حواء هم سبب ما يعانيه بسبب جورهم.

ثم يشبه الشاعر الدنيا بأنها معشوقة ومحبوبة ومنكوحة، ومن الأحسن للمرء أن يطلّقها مذمومة، حين يقول[2]:

دُنيــــاكَ تَحــــدُو بالمُسَــــــــافرِ والمقــــيمِ جِمَالَهَــــا
فعَّالــــةٌ غــــيرَ الجَمِــــــــيلِ فَلِــــمْ هَوِيــــتَ جَمَالهَــــا
نَقُصَــــتْ مَسَــــرَّتُهَا فمــــا يَجِــــدُ السَّــــعيدُ كَمَالهَــــا
والــــنَّفْسُ تخــــدمُ في الحيــــا ة بجهلِهــــا آمالَهَــــا
حَتَّــــامَ تَعْتَسِــــفُ الرِّفــــا قُ حُزُونَهَــــا ورِمَالَهَــــا
مُتَظَلِّلِــــينَ بأيكــــةٍ مَنَــــعَ الهجــــيرُ ظِلَالَهَــــا

فالشاعر يعمل على إشراك المتلقي في عملية التواصل و يصور له بقوله (دنياكَ) –التي دلت على ارتباط السامع بها– مدى خداع الدنيا للناس، ثم انتقل إلى الغائب بعد أن استرعى الانتباه، ليبين أنهم يتمتعون بجمالها، ويمشون في أرضها على غير قصد، ويجدون السعادة فيها ناقصة، والمشي فيها مثل قطع الفلوات التي لا ظلال لها.

كما يخاطب بعض العلويين، بقوله:

---

(١) اللزوميات، ج١،ص١٠٤.

(٢) شروح سقط الزند، ق٥، ص٢٠١٩-٢٠٢٠.

إذا أدركَ البـــينُ السِّـــماكَ ظعنـــتُم وخُوضُـــوا المَنـــايَا والسِّـــماكُ مُقِـــيمُ
فـــآلُ الثُّـــرَيَّا والفَراقِـــدِ أنتـــم وإنْ شَـــبَّهَتكُم بالعبـــادِ جُســـومُ
فـــإنَّ نجـــومَ الأرضِ لـــيس بغائـــبٍ سَـــناها وفي جـــوِّ الســـماءِ نجـــومُ
فليتـــكَ للأفـــلاكِ نـــورٌ مُخـــلدٌ يـــزولُ بِنـــا صـــرفُ الـــرَّدَى وتَـــدُومُ
يَـــراه بنـــو الـــدهرِ الأخـــيرِ بحالِـــهِ كَمَـــا أَبصَـــرَتْهُ جُـــرْهُمٌ وأَمِيـــمُ[1]

يخاطب الشاعر العلويين قائلا سيخلد ذكركم ويدوم كما تدوم النجوم، ثم استخدم الشاعر من خلال الغائب (يراه – بحاله- أبصرته) الأسلوب الذي حتمه عليه السياق وتداعي النص، فحديث الموت استدعى مصير قبائل العرب البائدة للتدليل على أزل الكون وتأكيد نظام الفناء والغياب، فمن بقي من تلك القبائل؟

ونحو قوله أيضا فينفس المعنى[2]:

تَوَاضَـــعْ إذا مَـــا رُزِقْـــتَ العَـــلاءَ فَـــذَلِك ممـــا يَزيـــدُ الشَّـــرَف
وَدَارُكَ أَحسِـــــن إلى جارِهـــــا ولا تجعلـــــنَّ لهـــــا مُشْـــــتَرَف

إن انتقال الشاعر من الخطاب في قوله: "تَوَاضع" و"رزقت" و"دارك" و" أحسن" إلى الغيبة في قوله : "جارها" قد منح السياق علوًّا وعفة؛ وذلك من خلال ربط الالتفات بين العلاء والتواضع والشرف ، وبين الإحسان إلى الجار وكأنه جانس بين العفة والنزاهة في أفعال خفية لا تظهر للملأ وبين الضمير "الغائب" الذي استخدمه لذلك الفعل الخفي.

وقوله:

كُـــن صـــاحبَ الخـــيرِ تَنويـــهِ وَتَفعَلُـــهُ مـــــع الأنامِ علـــــى أَنْ لا يَـــــدِينوكا
إذا طلبـــتَ نِـــدَاهُم صِـــرتَ ضِـــدَّهُمُ وإنْ تـــرِد مِـــنهمُ عـــزًّا يَهِينُوكَـــا [3]

(١) شروح سقط الزند ،ق٢، ص٦٦٨-٦٧١. جرهم وأميم: قبيلتان من قبائل العرب القديمة.

(٢) اللزوميات، ج٣،ص٤١١

(٣) اللزوميات،ج٢،ص٣٦٤.

إذ إن انتقال الشاعر من الخطاب في قوله: "كن" و"تنويهِ" و"تفعله" و " يدينوكا" إلى الغيبة في قوله: "نِدَاهم" و"ضدَّهُمُ" و"منهمُ" قد أثار ثنائية ضدية بين الإخلاص في الفعل ابتغاء وجه الله- عز وجل- وبين رياء الناس وطلب أمور الدنيا، في الوقت الذي صوّر الناسَ فيه طالبين وليسوا مطلوبين.

[هـ]الانتقال من التكلم إلى الغيبة

لقد تنبه أبو العلاء لشغف الناس بالحياة والخوف من الموت بفضل رغبتهم في البقاء المادي، ونجد أن أبا العلاء ينظر إلى عالم الظاهر بالتأمل العقلي، فيرفض المعرفة العيانية الحسية، ويسعى إلى تجاوز عالم المادة خلال التجربة الزهدية، وفي هذا نجده يقول [1]:

تخـيرتُ جُهـدي لـو وَجَـدتُ خِيـارَا ... وطِـرتُ بعزمـي لـو أَصَـبتُ مَطَـارَا
جَهِلـتُ فلمَّـا لَمَ أرَ الجهـلَ مُغنيًـا ... حَلُمـتُ فَأَوسَـعْتُ الزمـانَ وَقـارَا
إِلى كَـم تَشَـكَّانِي إليّ رَكَـائِبِي ... وَتُكْثِـرُ عَتْـبِي خُفْيَـةً وَجِهـارَا
أسـيرُ بهـا تحـتَ المَنـايا وفَوقَهـا ... فيسـقُطُ بي شـخصُ الحِمـامِ عِثَـارا
وكُـنَّ إذا لَاقَيْنَـنِي لِيَرِدْنَنِـي ... رَجَعـنَ كمـا شـاءَ الصـديقُ حِـرَارَا
فللـهِ طَعْمِـي مـا أمـرَّ مَذاقـةً ... ولله عَنْسِـي مَـا أقـلَّ نِفَـارَا

استهل الشاعر قصيدته بصيغة المتكلم ليترجم مكنونات الأنا الذاتية والتي امتدت إلى ثلاثة أبيات "تخيرت، جهدي، وجدت، طرت، عزمي، أصبت، جهلت، أر..." بين فيها صراعه مع تقلبات الزمان ، فتارة يقابلها بالجهل وتارة بالحلم ، على مذاهب العرب في ذلك، ثم ينتقل إلى أسلوب الغيبة في حديثه عن المنايا "بها، فوقها"، لينزاح عن النسق اللغوي الممتد في الأبيات السابقة ويكسر تلك الرتابة بتحوله إلى أسلوب آخر يبين الشاعر من خلال الانتقال بين التكلم بقوله (أسيرُ) والغيبة بقوله (بها).

وفي أخرى يقول:

(١) شروح سقط الزند، ق٢، ص٦١٨-٦٢٠.

وجـــدنَا أذى الـــدنيا لذيـــذًا كأنمـــا جـنى النحـلِ أصـنافُ الشـقاءِ الـذي نجـني
فمـــا رَغِبَـــتْ في المـوتِ كُـــدْرٌ مَسِـــيرُها إلى الـــوِردِ خَمْـــسٌ ثم يَشـــربْنَ مِـــن أَجْـــنِ
يُصـــادفنَ صـــقرًا كـــلَّ يَـــومٍ وليلـــةً وَيَلْقَـــينَ شـــرًّا مـــن مخالبِـــه الحُجْـــنِ
ولا قَلِقَـــاتُ الليـــلِ باتـــتْ كأنَّهـــا مـــن الأيـــنِ والإِدْلاجِ بعـضُ القَنَـا اللُّـدْنِ
ضـــربنَ مَلِيعًـــا بالسَّـــنَابكِ أَرْبَعًـــا إلى المـاءِ لا يَقْـدِرْنَ منـه عَلَـى مَعْـنِ[1]

حب الحياة مجبول في الإنسان كما في غيره، رغم ما يلاقيه من مهالك في سبيل ذلك، فالطير والحيوان تحب الحياة، وتكره الممات، وتؤثر الشقاء فيها على الموت والفناء، فالقطا يتكلف قطع المسافة الطويلة إلى الماء فيجده آجنا متغير الطعم والرائحة لا يمكن شربه، ويلقى الصقر كل وقت لكنه لا يرغب في الموت، بل يتمنى أن تدوم له هذه المشقة؛ وكذلك حال الحمار الوحشي الذي يخاف الصائدَ نهارًا، فيقطع ليله ساريا، خائفا تعبا ضاربا أرضا خلاء في سبيل حصوله على ماء، الذي استخدمه الشاعر ليرمز إلى مورد الحياة الذي يطلبه كل مخلوق ، كان هذا الطرح من خلال سرد الشاعر تصوره مستهلا بأسلوب المتكلم واختار منه الجمعي بقصد إلباس المتكلم الوقار والثقة والتعظيم، لأنه في صدد عرض موضوع جلل، لا يخوض فيه إلا من هو أهل له، وبالتالي كسب ثقة المتلقي، الذي ينقله بعد أن استرعى ذهنه إلى أسلوب آخر هو أسلوب الغيبة في ظل سرده عن صورة الكدر وما تبعها.

أما أبو العلاء فقد فهم العبر والعظات من صروف الدهر، وتعقَّلَ الدلائل المخبرة من الأيام والليالي، ثم أصبح لسان الدهر ليخبر الآخرين عن حكمته، فيقول[2]:

(١) شروح سقط الزند، ق٢، ص٩١٩-٩٢١. الكدر: ضرب من القطا غبر الألوان، الخمس: ورود الماء في كل خمسة أيام، الأجْن: الماء المتغير طعمًا ولونًا ورائحة، الحجن: جمع الأحجن، الملتوي المعوج، قلقات الليل: حمر الوحشي لقلقها في السير إلى الماء، تسير ليلاً لأنه تخاف الصائد نهارًا، الأين: التعب والإعياء. الإدلاج: سير الليل. المليع: الأرض الخالية من الماء. المعن: الشيء القليل.

(٢) شروح سقط الزند، ق٢، ص٥٥٨-٥٦٣.

نَلُـــومُ عَلَـــى تَبَلُّـــدِهَا قُلُوبًـــا تُكَابِـــدُ مِـــن مَعِيشَـــتِها جِهـــادا
إذا مَـــا النـــارُ لم تَطْعَـــمْ ضِـــرامًا فأوشِـــكْ أَن تَمُـــرُّ بِهَـــا رَمـــادًا
فَظُـــنَّ بســـائرِ الإخـــوانِ شـــرًّا ولا تَأْمَـــنْ علـــى ســـرٍّ فُـــؤادَا
فلـــو خَبَـــرَتْهُمُ الجـــوزاءُ خُـــبري لَمَـــا طَلَعَـــتْ مَخافـــةَ أنْ تُكـــادا
تجنبـــتُ الأنامَ فَمـــا أُوَاخِـــي وزِدْتُ عَلـــى العَـــدوِّ فَمَـــا أُعـــادِي
وَلَمَّـــا أَنْ تَجَهَّمَـــنِي مُـــرادي جَريـــتُ مـــع الزمـــانِ كَمـــا أرادا
وهوّنـــتُ الخطـــوبَ علـــيَّ حَـــتَّى كـــأني صـــرتُ أمنحُهَـــا وِدادا
أَؤُنْكِرُهـــا ومنبتُهَـــا فـــؤادي وكيـــفَ تُنُكِّـــرُ الأرضُ القَتـــادا
فـــأيُّ النـــاسِ أجعلُـــه صـــديقًا وأيُّ الأرضِ أَسْـــلُكُهَا ارتيـــادا
ولـــو أنَّ النجـــومَ لـــديَّ مـــالٌ نَفَـــتْ كَفَّـــايَ أكثرَهـــا انتقِـــادَا
كـــأنِّي في لســـانِ الدهـــرِ لفـــظٌ تَضـــمَّنَ منـــه أغراضًـــا بِعـــادا
يُكـــرِّرُنِي ليَفْهَمَـــنِي رجـــالٌ كَمَـــا كَـــرَّرْتَ مَعـــنى مُسْتَعَـــادا

أبو العلاء بذلك جرب أمور الدنيا وعايش الناس وكابد الحياة، وقد كشف فسادها وشرور الناس التي تختبئ في صدورهم، فإذا جربت الجوزاء مثل تجاربه، لما طلعت عليهم. ولذلك يبدو متفردا ليس له صديق ولا عدو، ومستسلمًا للزمان، لا يبالي بأمور الدهر وأحداثه. يميل بعد ذلك إلى الزهد والاعتزال لمجانبة فساد الدنيا، فيذكر عن تجربته الزهدية في رفض الحياة الدنيا بأنه كان "يمتلك نزعة التحدي وهي كامنة فيه، وقد دفعه ذلك إلى الترفع عن ملاذ الحياة وأطايبها، فهي أشد وطأة على الروح، وأبلغ دلالة على رفض الحياة.....وإن هذا الزهد العلائي كان رافضًا فكريًا كاملاً وصريحًا لمطلق الحياة "[1] ؛ هذا البوح الذاتي ترجمته صيغة المتكلم التي كانت محورية في هذا النص ، وراوح بين صيغ أخرى كالمخاطب والغائب كأدوات نظمت عملية بناء الدلالة في تنوع أسلوبي أثرى القصيدة .

(١) سنا خضر، النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين، الإسكندرية، دار الوفاء، ١٩٩٩، ص١١٠.

ولأن المعري يعرف أن التعلق بالحياة يعني الشقاء والتعاسة، فإنه يتمنى أن يكون في عداد الأموات للتخلص منها، فيقول[1]:

فَلَسْـــنَا وإنْ كـــانَ البقـــاءُ محببًـــا بأولِ مَـــن أَخْـــنَى عليـــه حِمـــامُ
وَحُـــبُّ الفَـــتى طـــولَ الحيـــاةِ يُذِلُّـــهُ وإنْ كـــانَ فيـــهِ نَخـــوةٌ وَعُـــرامُ
وكـــلٌّ يُريـــدُ العـــيشَ والعـــيشُ حَتْفُـــهُ وَيَسْـــتَعَذِبُ اللـــذاتِ وهـــي سِمـــامُ
فلمَّـــا تجلّـــى الأمـــرُ قـــالوا تَمَنّيًـــا ألا ليـــتَ أنَّا في الـــتُّرابِ رِمـــامُ

ينتقل الشاعر من التكلم- الذي استهل به الأبيات وكان على صيغة الجمع لمشاركتهم إياه الأمر ذاته، فحب البقاء لا يختص به الشاعر وحد ه وإنما الجميع و ملاقاة الموت كذلك لا يسلم منها أحد، إلى أسلوب الغيبة الأكثر موضوعية من المتكلم ليتوافق مع طرحه عن التعلق بالحياة، مبينا أن كل كائن يتمتع بالشباب وطراوته، ثم ينقضي ويزول كما تزول نعمة الحياة، ويعشق الدنيا ولكنها تهلكه وتغيّرُ أحواله فتنتهي حياته في القبور، كالغصن الطري الذي ينمو ويزهر، ثم يأتي إليه القاطع[2]، كما جاء في قوله:

مَـــتى أنا في هـــذا الـــتُّرابِ مُغَيَّـــبٌ فَأُصـــبِحَ لا يُجْـــنَى عَلَـــيَّ ولا أَجْنِـــي
أســـيرُ عـــنِ الـــدّنيا ولســـتُ بعائـــدٍ إليهـــا وهـــل يَرتـــدُ قَطْـــرٌ إلى دَجْـــنِ
وجـــدتُ بهـــا أحرارَهـــا كعبيـــدِها قِبـــاحَ السّـــجَايَا والصـــرائِحَ كـــالهُجْنِ[3]

إن انتقال الشاعر من التكلم في قوله: "أنا" و"أجني" و"أسيرُ" إلى الغيبة في قوله: "إليها" و"أحرارها" و"عبيدها" أخرج المعنى من الرجاء الذي مثله الضمير الذاتي إلى الغائبة التي تجلت في ضمير الغائب ؛ إذ تمثلت أقصى أمانيه في الرحيل عن العالم البشري، وأصبح حلمه أن يُدفن في التراب؛ وذلك من خلال صورة شعرية ساوى فيها بين الأحرار والعبيد من منطلق تساويهم في اقتراف الآثام.

---

(١) شروح سقط الزند، ق٢، ص٦١٢-٦١٤.

(٢) يُرَبّب مثل الغصن حتى إذا انتهى أتى عاضد واستقبل الترب غارسُ، شروح سقط الزند، ج٥، ص١٩٧١-١٩٧٣. ١٩٧٣.

(٣) اللزوميات، ج٣، ص٢٥٢. والصريح: الخالص النسب.

ويقول معبرا عن ذلك أيضا[1] :

أُبِـــلُّ مِـــن الأمـــراضِ والعلـــمُ واقـــعٌ بعلـــةِ يـــومٍ جانَبَـــتْ كـــلَّ إبـــلالِ
فمـــا أســـتقي باللُّـــدْنِ أسْـــودَ فـــارسٍ ولا أَرتقـــــي في هَضْـــــبَةٍ أُمِّ أَوعَـــــالِ

يبين الشاعر أنه يبرأ من الأمراض مرة بعد مرة، مع علمه بعلةٍ لن يبرأ منها وهي الموت، فاستخدم الجملة الفعلية في أول البيت، واختار الفعل المضارع الذي دل على التجدد والاستمرارية (أبلُّ)، ثم عدل إلى الغيبة وقال: (العلمُ واقعٌ بعلةٍ جانبتْ)، وبعدوله هذا عن طريقة المتكلم إلى الغائب كأنه يشير إلى أن العلم بالموت ثابت لدى الخلق كلهم ولا أحد ينكره، فكيف يتعلقون بالدنيا ويتشبثون بها ؟

وهو ما عبر عنه بقوله أيضا[2]:

أرى أمَّ دَفـــرٍ أخـــتَ هجـــرٍ ولا أرى لهـــا ســـالِيًا مـــا غيَّبَتْـــهُ الرَّوامِـــسُ
يَهِـــيمُ بهـــا الإنســـانُ ثمَّ تُحِلُّـــهُ ذرى الأرضِ وَصَـــفاها زَرُودُ ورَاكِـــسُ

تقدمت صيغة المتكلم البيت في "أرى" ليؤكد رأيه في أم دفر، وكأنه يمثل دور الشاهد عليها، والذي أكده مرة أخرى في ذات الشطر، ثم ينتقل إلى حديثه عنها بصيغة الغائب ليصفها وصفا موضوعيا، مبينا في ذلك طبيعة الدنيا التي لا ينفك عن نعتها بأم دفر وطبيعة علاقتها بالإنسان وارتباطه بها رغم غدرها .

ونحو قوله[3]:

فَأَقْسمتُ مَـا تَـدرِي الحَمَـائِمُ بالضـحى أأطـوَاقُ حُسْـنٍ تلـكَ أَم هـي أغـلالُ
بَـدَتْ حَيَّـةٌ قَصـرًا فقلـتُ لِصَـاحِبِي حيـاةٌ وشـرٌّ بِـئْسَ مـا زَعَـمَ الفَـأْلُ

(١) شروح سقط الزند، ق٤، ص١٨٤٠-١٨٤١، أسود فارس: كناية عن دم القلب .

(٢) شروح سقط الزند ،ق٥، ص١٩٧١-١٩٧٣، من الدرعية (٢٤)، الروامس: القبور.

(٣) شروح سقط الزند، ق٣، ص١٢٤٥-١٢٤٦.

ينتقل الشاعر من التكلم الذي حتمه عليه القسم في قوله (فأقسمتُ) إلى الغيبة في قوله (ما تدري) وكأن عدم معرفتها أكد غيابها فأصبح لزاما الحديث عنها بالغيبة، ليبين للناس الغافلين أن الحياة الدنيا شر وفساد، ولكنهم ينخدعون بجمالها، ويرغبون في التعلق بها مثل الحمائم لا تدري الأطواق التي تلبسها أهي للحُسن أم للقيد ، وهذا ما أكده ظهور الحية ومالها من دلالة على الشر وطول العمر.

ونحو قوله أيضاً:

إلى اللهِ أشـــكو أنـــني كـــلَّ ليلـــةٍ إذا نمـــتُ لَمْ أَعْـــدَمْ خـــواطر أوهـــامِي
وإنْ كـــانَ شـــرًّا فهـــو لابـــدَّ واقـــعٌ وإنْ كـانَ خـيرًا فهـو أضـغاثُ أحـلامِ[1]

بدأ الشاعر أبياته بصيغة التكلم لأنه في صدد بوح لمكنوناته، فالضمير يقوم بوظائف مرجعية منها الانفعالية، و كما هو حال الشاعر هنا والتي أكدها بمفردة "أشكو" والتي تبين معاناته حتى في لحظة غياب عقله في النوم ، إلا أنه يظل يعاني كذلك، وبعد البوح ينتقل إلى صيغة الغائب ليخبر عن حقيقة وإن لم تكن ظاهرة إلا أنها ستأتي، بقوله (إنْ كان شرًّا فهو..) للتأكيد على أن الشر واقع، أما الخير فهو أضغاث أحلام ونتيجة أوهام في تجل واضح عن مدى تمكن التشاؤم من نفسه.

ولقد كتب أبو العلاء أبياتا أخبر بها عن أحواله الزهدية من الصبر والاعتزال، وأن صيرورة الوجود لابد أن تتغير بين الصحة (الخير) والمرض (الشر):

وحـــالِي خـــيرُ حـــالٍ كنـــتَ يومًـــا عليهـــا وهـــي صـــبرٌ واعتـــزالُ
ويُلفـــى المـــرءُ في الـــدنيا صـــحيحًا كحـــرفٍ لا يُفَارِقُـــهُ اعْتِـــلَالُ[2]

إن أبا العلاء حين ينتقل من التكلم (حالي) إلى الغيبة (يُلفى) وكأنه يوحي بانكسار ذاته التي برزت في البيت الأول على مضض، وتحدث عنها في البيت اللاحق بصيغة الغائب، فالمرء لم يكن إلا ذات الشاعر الذي عبر عنه تصريحا في البيت الأول ، إلا أنه ألبسه مدلولا آخر في

(١) شروح سقط الزند ، ق٥، ص٢٠٣٠.

(٢)شروح سقط الزند ، ق٤، ص ١٦٥٩-١٦٦٠.

البيت الثاني، الشاعر الذي يقف صابرا أمام نكبات الحياة، ويواجه الدنيا بعقل حكيم، وبه يتأمل الكون ويفكر بمعنى الحياة.

هذا الزهد الأخلاقي لدى أبي العلاء قد أدّى به إلى حالة الاغتراب كما تشير إليه الباحثة "هذا ما حدث عند المعري، فقد شعر بالكمال الأخلاقي وبأنه غريب عن مجتمعه بما يحمله هذا المجتمع من رذائل وأخلاق لا تتفق معه"[١]، وهو في سياق التفرد يشعر بأنه حاصل حاصل بنفسه على القيم الأخلاقية المثلى، وأنه ليس بحاجة إلى الاتصال بالمجتمع إذ هو لا يعترف بأخلاقية هذا المجتمع"[٢]، وفي إشارة إلى ذلك نجده يقول في درعياته مشيرًا إلى رفضه لفساد المجتمع:

وَلَمْ تُغْـــدِرِ الأيامُ بَـــينَ مَفَارِقِـــي وأرجائِهـــا كنَّـــا لأدهَـــمَ جـــوَّالِ
وَمَـــن سَـــرَّهُ ثَـــوبٌ يَعِـــزُّ بِلُبْسِـــهِ فَـــلا تَجْـــرِ مِنْـــهُ أُمُّ دَفْـــرٍ عَلـــى بـــالِ
هَلُـــوكٌ تُهِـــينُ المُسْـــتَهامَ بحُبِّهَـــا وَتلقـــى الرجـــالَ المُبغضِـــينَ بإجـــلالِ[٣]

فانتقال الشاعر من التكلم في قوله (مفارقي) الدالة على حاله لحظة بوحه، وما آل إليه من كبر سن، إلى قوله الغيبة في (سرّه..) الموحية إلى أحوال الناس التي كانت في الماضي ومازالت، مراوحة بين الماضي والحالي بين الحضور والغياب، في عرض لتقلبات الزمان والدنيا، ومدى قسوتها على محبيها وإجلالها لنافريها، حالها حال من سقطت أخلاقها من النساء.

ثم يشبه الشاعر من خلال الانتقال بين التكلم والغائب بداية الحياة بالدخان، ويفنى الوجود في حالة الرماد التي تنطفئ فيها نار الحياة بفقر الهواء، في تأكيد لثنائه على الشباب وذم ما سواه من العيش، حيث يقول من قصيدة يمدح بها أبا الفضائل بن أبي الهيجاء:

---

(١) سنا خضر، النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين، ص١٠٠.

(٢) سنا خضر، النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين، ص٩٠.

(٣) شروح سقط الزند، ق٤، ص١٨٤٠-١٨٤١. تغدر: تترك، الأدهم الجوال: القمل، بمعني صلع لكبر سنه. هلوك: فاجرة .

وَعِيشـــتي الشـــبابُ ولـــيسَ منهـــا صـــــبايَ ولا ذوائـــــبي الهِجـــــانُ
وكالنـــــارِ الحيـــــاةُ فَمِـــــن رمـــــادٍ أَواخِرُهَـــــا وأوَّلُهَـــــا دُخـــــانُ[1]

فالحضور للشباب والمدح له فهو زمن الانتفاع كحال النار في وسطها دون دخان أولها ورماد آخرها، والذم لما سواه من الصبا الذي لا يعقل فيه المرء، وأرذل العمر حين تخور القوى.

[و]الانتقال من الغيبة إلى التكلم

إن الإنسان يعيش في قبضة الموت على الدوام، ومن الطبيعي أن يحس بصحبة الموت في مصيره، ولذلك نراه يهزأ بأهل الدنيا لخوفهم من الموت، ويصف الإنسان بالشمعة في نهاية مصيره، بقوله[2]:

وصـــفراءَ لـــونَ التِّـــبْرِ مِثلِـــي جليـــدةٌ علـــى نُـــوبِ الأيامِ والعيشـــةِ الضَّـــنكِ
تُرِيـــكَ ابتســـامًا دائمًـــا وتجلُّـــدًا وصـــبرًا عَلـــى مَـــا نَابَهَـــا وهـــي فِي الهُلْـــكِ
ولـــو نطقـــتْ يـــومًا لقالـــتْ أظـــنُّكُم تخالـــون أنِّي مـــن حِـــذارِ الـــرَّدى أبكـــي
فـــلا تحســـبوا دمعـــي لِوَجْـــدٍ وَجَدْتُـــهُ فقـــد تـــدمعُ الأحـــداقُ مـــن كثـــرةِ الضَّـــحِكِ

يبدأ الشاعر أبياته بتشبيه حالته ومعاناته بحال الشمعة ساردا وصفها بصيغة الغائب، كالابتسام والتجلد والصبر، ثم ما يلبث من هذه حاله إلا أن يظهر في مشهد المتكلم، ليعبر عن ذاته والتي تجلت من خلال صيغة المتكلم في البيت الثالث، والتي وإن جاءت على لسان الراوي ، إلا أنها شخصت حال الموصوف وما تراه مفارقات.

ونحو ذلك قوله أيضا[3]:

---

(١) شروح سقط الزند ، ق١، ص١٧٧-١٧٨.

(٢) شروح سقط الزند، ق٤، ص١٦٨٣-١٦٨٤.

(٣) اللزوميات، ج١، ص٩٥. والشَّبوب: الثور المسن.

فهـــل قـــامَ مـــن جَـــدَثٍ مَيِّـــتٌ فَيُخـــبِرُ عَـــن مَســـمَعٍ أَو مَـــرى
ولـــو هَـــبَّ صَـــدَّقَهُ مَعشَـــرٌ وَقـــالَ أناسٌ طغـــى وافـــترى
أَحِـــنُّ إِلى أمـــلٍ فَـــاتَنِي وَمـــا لِلشَّـــبُوبِ وعـــيشِ الفـــرى

يسرد الشاعر أبياته بصيغة الغائب "قام، يخبر، هب، صدقه،..." ثم يضيق دائرة الرؤية فيتراجع تدريجيا إلى ضمير المتكلم "أحن" وهذه الفسحة الزمانية كانت ركيزة هامة للذكرى والتعبير عنها حيث انقطع الأمل في الرجوع إلى الصبا، فكان الانتقال إلى المتكلم أحق للبوح.

وقوله:

تَعَاطـــت نَهـــيً حـــتى إذا مـــا تَعَرّضَـــت لهـــا هضـــبات الشـــام جُـــنَّ جُنُونُهـــا
ولَمَّـــا رَمَـــتْ أبصـــارَها تَطْلُـــبُ الحِمـــى وَلَم تَـــرَ تِلـــكَ الأرضَ ســـاءتْ ظُنونُهـــا
بَـــذَلْنَا لهـــا محـــضَ اللُّجَـــيْنِ كَرامـــةً فَلَـــم يُرْضِـــهَا في الجُـــنْحِ إلا لَجِينُهـــا[1]

إذ انتقل الشاعر من الغيبة في قوله: "تعاطت، تعرضت، جنونها..." إلى التكلم في قوله "بذَلنَا" لإفادة معنى المؤازرة النفسية لتلك الناقة فحالها من حال صاحبها والتي حسبت أن أبصارها قد تعلقت بهضبات الشام، فلما لم تتبين لها تلك الأرض، ساءت ظنونها. ثم انتقل الشاعر إلى بذل ما في وسعه لكرامتها عليه، ساعيًا إلى إرضائها، لذا جاد عليها بالماء الفضيّ، لكن لم يُرضها إلا ذلك الورق الذي يُنفض من الشجر ويُبل بالماء. وهذا رمز إلى حنينها وضيق صدرها واجتماع الهموم عليها.

كما تجلت ظاهرة تبادل الأساليب عند المعري، ويُقصد بها تنوع دلالات المعنى الشعري بالانتقال من أسلوب إلى آخر؛ من نحو الانتقال من الخبر إلى التمني أو من التمني إلى الخبر، أو من الأمر إلى الخبر أو من الخبر إلى الأمر، أو من النداء إلى الاستفهام، أو من الاستفهام إلى النداء.... وسواها من الأساليب التي تحمل في طياتها ثراءً دلاليا ملحوظا يمكن تتبعه بالانتقال من أسلوب إلى آخر وتحليل مقتضياته. وذلك على النحو الآتي:

---

(١) شروح سقط الزند، ق٢، ص٨٩٥. واللَّجِينُ: ورق يُنقض من الشجر ويُبلُّ بالماء فتعلفه الإبل.

[أ] الانتقال من التمني[1] إلى الخبر

لقد كان أبو العلاء عقلي النزعة، يهاجم التحجر الفكري والرياء البشري، ويدعو إلى التحرر من قيود الشكل والخرافة والتقليد، كما يدعو إلى تحكيم العقل في أمور الدين والدنيا.... ويحمله على نبذ الدنيا واحتقار الأباطيل، كما يحمله على التطلع الجريء إلى حقائق الوجود والمصير"[2]، كما يظهر في رثاء أبيه، فيقول[3]:

إذا صَارَ أحدٌ فِي القيامةِ كَالعِهْنِ إذا صَارَ أحدٌ فِي القيامةِ كَالعِهْنِ
وَهَل يَرِدُ الحوضَ الرويَّ مُبادرًا مع النَاسِ أم يأبى الزِّحَامَ فَيسْتَأْنِي
حِجًا زَادَهُ مِن جُرأةٍ وَسَمَاحةٍ وَبَعضُ الحِجا داعٍ إلى البخلِ والجُبنِ

بدأ الشاعر الأبيات بأسلوب التمني (ليت شعري) في إشارة إلى عقل والده، في سرد للحظات غيبية أرقت فكر الشاعر ولا يملك لها لا إجابة فهو وإن كان في معرض رثاء لوالده إلا أن تلك المسألة لطالما أرقته ولطالما تناولها في عرضه وظهرت بين ثنايا شعره وكأن ظهورها لا إراديا يخرج بصورة طبيعية، يتناولها في أغلب أغراض شعره، ويتساءل عن والده هل سيخف ذاك الوقار في تلك اللحظة العصيبة، ومن كانت المروءة سجيته، هل ينسيه ذلك الزحام والتهافت، لكن ما أعلمه هو ما وهبك الله من السماحة والحجا، وهنا آثر الشاعر الحديث بالإخبار وبه انتقل من أسلوب إنشائي إلى أسلوب خبري مبينا ما تزين به والده من مكارم أخلاق.

ونحو قوله أيضاً:

---

(١) و" يتحقق إذا كان الأمر موجها إلى ما لا يعقل". انظر: البلاغة الاصطلاحية، عبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر الفكر العربي، القاهرة ط٣، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ص١٥٣.

(٢) حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، بيروت، دار الجيل، ١٩٨٦، ص٨٥١.

(٣) شروح سقط الزند، ق٢، ص٩١١-٩١٢.

فَيَــا لَيتــنِي لا أشــهدُ الحشــرَ فيهــمُ إذا بُعِثُــوا شَــعثًا رُءوسُــهُمُ غُبــرْا
إذا تَمَّ فيمــا تُــؤْنِسُ العــينُ مَضــجَعي فَــزِدنِي هَــدَاكَ اللهُ مِــن ســعةٍ شِــبْرا
وإنْ سَأَلــوا عَــن مَــذْهَبِي فَهْــو خشــيةٌ مــن اللهِ لا طوقًــا أَبُــتُّ ولا جَــبْرا[1]

إذ صدر الشاعر أبياته بأسلوب التمني الذي يعكس رؤيته للحياة؛ حيث إن العزلة لديه منهج حياة، ولذلك رغب فيها في الدنيا والآخرة استمرارا لذلك النهج القويم؛ لأنه أراد أن يبعث على ما مات عليه، لذلك تمنى على الله- عز وجل- ألا يشهد الحشر مع بني آدم؛ لأن في اجتماعه بهم ضيقا وكربا، من أجل ذلك استدعى الأسلوب الخبري الذي أعانه على تقرير مذهبه العقائدي الذي لخصه في خوفه من الله، بعيدا عن أهواء الفرق وضلالها.

[ب] الانتقال من الخبر إلى التمني

لقد طالت صحبة الشاعر مع الأيام، فشهد أمور الدنيا متغيرة، والأحوال الاجتماعية غريبة غير مألوفة لديه، ورأى أن أهل الذل في منزلة أهل الفضل والعز، والشيء المحال أصبح معقولاً بين الناس. ولا يستقر أهل العصر في الحالة التي تقلبها النوائب والشدائد، مما أثر في نفس الشاعر وجعلته في يقين باستحالة الاصلاح، فأصبح يتمنى ما يجاري تلك الاستحالة للقوم بأن يتدرجوا من حال الشباب إلى حال الشيب لتحصل لهم التجارب، ويتيقظون من فساد العالم الدنيوي، حيث يقول:

وَمَــــن صَــــحِبَ الليــــالِي عَلَّمَتْــــهُ خِــــدَاعَ الإلــــفِ والقِيــــلَ المُحَــــالَا
وَغَــــيَّرَتِ الخطــــوبُ عليــــه حــــتَّى تُرِيــــه الــــذَّرَّ يَحْمِلْــــنَ الجِبَــــالَا
فلــــيتَ شــــبابَ قــــومٍ كــــانَ شَــــيبًا وليــــتَ صِــــبَاهُمُ كَــــانَ اكْتِهَــــالَا[2]

[ج] الانتقال من النهي[3] إلى الخبر

---

(١) اللزوميات، ج٢، ص١٣٤. والطوق: من الطاقة وكنّى به عن خلق أفعال نفسه وهو ما ذهبت إليه المعتزلة، والجبر ضده وهو ما ذهبت إليه الجبرية، وذلك طبقا لما جاء في هامش الديوان.

(٢)شروح سقط الزند ، ق١، ص ٨١-٨٣.

(٣) وهو "من أهم أساليب الإنشاء الطلبي، ودلالته الأصلية طلب الكف عن الفعل على جهة الإلزام". انظر: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مُحَمَّد عبد المطلب، ص١٩٨. و"له حرف واحد، وهو "لا" الجازمة في نحو قولك: "لا تفعل"، وقد يستعمل في غير طلب الكف أو الترك". وانظر: الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان

وذلك نحو قوله معبرًا عن زيف الدنيا [1]:

غَــرَّتْ قَطَــا مَــرَّانَ حــتى عَادَهَــا طَمَعًــا وَحَتْــفُ الــنَّفسِ فِي أَطْماعِهِــا

لا يَخْلِبَنَّـــــــكَ بارقٌ مُتَلَمِّـــــــعُ إنَّ البُـــــرُوقَ تَخُـــونُ فِي تَلْمَاعِهَـــا

فالشاعر بدأ البيت الثاني بأسلوب النهي (لا يخلبنك) هذا الدال الذي وافق السياق وإن كان في حضرة نهي والذي يستدعي عادة ألفاظا أكثر حدة، إلا أنه آثر تلك المفردة التي تحمل إيحاءات الرقة ومافي نفس العاشق المتلهف، وكأنه يرأف بحاله فيحذره بأسلوب رقيق من عشق الدنيا التي تغر الوجود بلمعان فتنتها المزيفة؛ وليؤكد ذلك ينتقل إلى أسلوب خبري يبين له الحقيقة، فالبروق دائما ما تخون بلماعها .

ونحو قوله أيضا [2]:

لا تَــدَرَّعْ مِــن القضــاءِ فَمَــا سيــ ــفُ المَنَــايا عَــن الــدُّروعِ بِنــابِ

زارتِ الشــامَ والعــراقَ وكــلَّا الــ أرض مــا جانبــت قطــين الجنــابِ

كَــلَّ عِلْــمُ الطبيــبِ عــن مــرضِ المــو تِ وَقَــد نــابَ فيــه كُــلُّ مَنــابِ

نَطَقَــتْ ألســنُ الحِمــامِ وبالإيــ ــجازِ جــاءَتْ وكثــرةِ الإطنــابِ

إذ انتقل الشاعر من النهي في البيت الأول الذي جاء إقرارا بالقضاء والقدر وحتمية وقوعهما، إلى الخبر الذي فصّل أسباب ذلك الإقرار؛ من نحو عجز الطبيب عن دفعه أو تأخيره. ورمز بالإيجاز إلى غلبة التأمل والتفكر في صمت ورويّة على البشر، ثم رمز بالإطناب إلى مداهمة الموت للبشر في كل حين على مختلف البلاد والعصور، وبذلك كان الالتفات الأسلوبي دالا على المعنى ومشاركا في إنتاج الدلالة.

والبديع"، الخطيب القزويني، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص١٧٨.

(١) شروح سقط الزند، ق٥، ص١٩٨٦، من الدرعية (٣٦).

(٢) اللزوميات، ج١،ص٢٠٧.

لقد وضحت لنا القصائد السابقة أن علاقة الإنسان بالكون تقوم على عجز المرء وقلقه من صروف الزمان وتقلب الأحوال على أمره. فالشاعر يستخدم دلالة الزمان على الدهر والأيام والليالي في تبرير القوة الخفية في إهلاك الموجودات.

إن القوة الدهرية (الزمانية) الحتمية لا تخضع لأي شهوة، ولقد جاءت عند أبي العلاء مرتبطة بالموت الذي يحمل الإعدام والفناء، وإن الحي مهما طال به الزمن فغايته إلى الموت. وحركة الزمان المتداولة التي يأخذها الشاعر في التعبير عن وحدة التغيّر الكبرى في آفاق الكون تقوم على أساسين: أحدهما موضوعي من الدليل الطبيعي الذي يرتبط بكل ما هو محسوس من العالم الخارجي، ويحتوي على الأشياء غير المتحركة وغير الحسية التي لا تخضع للزمان، مثل قدم المادة الكونية من الماء والتراب والنار والهواء، أما الآخر، فهو ذاتي من الدليل النفسي الذي يرتبط بالنفس والشعور، وإننا إذ لا نشعر بالزمان إلا بالحركة .

[هـ] الانتقال من الخبر إلى الاستفهام

يصف الشاعر مظاهر الدنيا التي تنبئ الفرد بزوالها، فالبدر سيعود هلالا، وشروق الشمس دليل زوالها، حيث يقول:

والشـــــمسُ عنـــــدَ شروقِهـــــا عَلِـــــمَ اللبيـــــبُ زوالَهَـــــا
وَعَظَتْـــــــكَ أيامٌ تَمـــــــــ ـــــرُّ فَهَـــــل فَهِمْـــــتَ مَقَالَهَـــا؟
إنْ غَيَّـــــرَتْ حـــــالَ الأنـــــ ـــــامِ فمـــــا تُغَـــــيِّرُ حَالَهَـــــا
سَـــــلَبَتْكَ أوقـــــاتَ الشبـــــ بِ فمـــــا أصـــــبتَ مِثالَهَـــــا[1]

حيث يبرز سخط أبي العلاء على الحياة الدنيا ولومه عليها من خلال الأسلوب الخبري مبينا حقائق هذه الزائلة وتلك الدلالات المرافقة لها والدالة على ذاك، فالشمس تشرق ثم تغيب والأيام قدمت لك العظات فيما تراه وتعقله، ثم ينتقل إلى السؤال، هل اتعظت من هذه الأيام وأخذت العبرة منها؟ ثم يعود ليؤكد طبيعتها وينفي أن تغيرها.

ويقول أيضا[2]:

(١) شروح سقط الزند، ق٥، ص٢٠٢١- ٢٠٢٢.

(٢) شروح سقط الزند، ق٢، ص٨٢٨-٨٢٩ الدد: اللهو واللعب..

والـــنفسُ تبغـــي الحيـــاة جاهـــدةً وفي يمـــــين المليـــــكِ مِقْودُهـــــا
فـــلا اقتحـــامُ الشـــجاعِ مُهلِكُهـــا ولا تَـــــوَقِّي الجبـــــانِ مُخْلِـــــدُها
لِكُـــلِّ نَفْـــسٍ مـــن الـــردى سببٌ لا يَوْمُهـــــا بَعـــــدَه ولا غَدُهَـــــا
قـــل لعـــدوِّ الأمـــيرِ يا غَـــرَضَ الدهـــ ـــــرِ وَمَـــن حَتْـــفُ نَفْسِـــهِ دَدُهَـــا
هـــذا هـــو المـــوتُ كيـــفَ تَغْلِبُـــهُ وَفَضْـــلُهُ الشـــمسُ كيـــفَ تَجْحَـــدُهَا

لقد قُدِّر الموت على كل امرىء، رغم تعلق النفس بها ومجاهدته في طلبها فإنه لا طائل من ذلك فالأقدار مكتوبة وكل نفس تنال نصيبها في ساعتها وإن تعددت الأسباب فالدهر أو الموت لا يمكن لأحد أن ينفلت منه، كل هذه الحقائق استدعت أسلوبا إخباريا ، ختمها بقوله "هذا هو الموت" ساقها ببساطة ودون تعقيد، ليوجه سؤاله المصيري، كيف تغلبه؟

[و] الانتقال من النداء إلى الاستفهام

يكرر المعري قوله بأزلية وحتمية الفناء، وأنه لا مفر من ذلك كونه المصير الأخير للإنسان بقوله[1]:

صـــاحِ هـــذي قبـــورُنا تمـــلأ الرحـــبَ فأيـــن القبـــورُ مـــن عَهْـــدِ عَـــادِ

يلفت الشاعر نظر صاحبه من خلال النداء بقوله (صاحِ) إلى الأرض المفعمة بالقبور منذ القدم حيث اندثرت آثار قبور المتقدمين، وجاء بعدهم ركام آخر من المتأخرين وانقضت آثارهم، ويستمر الشاعر من خلال الاستفهام بهذا النفس الحزين لما ستؤول إليه البشرية نتيجة تزاحم القبور، فيكون القبر مثوى لأكثر من واحد، وهكذا إلى ما لا نهاية في أزل حركة الزمان الدائرة .

من خلال ما سبق يتضح- لنا- أن أبا العلاء المعري قد استطاع تطويع اللغة الشعرية لترسيخ رؤيته للحياة والموت؛ وذلك من خلال إقامة علاقات تركيبية بين الألفاظ والعبارات على مستوى الظواهر الأسلوبية التي وقعت الذات حيالها أسيرة بين التنوع اللغوي والفيض الدلالي، وما نتج عنهما من معطيات كانت امتدادا لرؤيته للحياة والموت.

(١) شروح سقط الزند، ق٣، ص٩٧٤.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

- المبحث الأول: المماثلة الدلالية، أو البنية السطحية ودلالتها على الحياة والموت
- المبحث الثاني: المفارقة الدلالية، أو البنية العميقة ودلالتها على قلق الوجود والفناء
- المبحث الثالث : أفق الدلالة في التعبير عن فلسفة المعري تجاه الموت والحياة.

المبحث الأول

المماثلة الدلالية، أو البنية السطحية ودلالتها على الحياة والموت

الصورة الفنية سمة بارزة من سمات العمل الأدبي، وإحدى المكونات الأصيلة لبناء القصيدة، ولقد حصر نقادنا القدامى الصورة في التشبيه والاستعارة والكناية وهو ما يُطلق عليه "الصورة البيانية"، وإذا كان ذلك عند القدماء فإن المفهوم الحديث يوسِّع من إطارها، " فلم يعد المفهوم الحديث للصورة يعتمد على المجاز، فربما يأتي الشاعر بصورة حقيقية واقعية هي أشد روعة وجمالا" [(١)].مما يعني تجاوز حدّ الصورة البيانية أو المجازية ليشمل المفهوم الصورةَ التي تتحقق أو تتجسد بغير طريق الاستخدام المجازي، ومن خلال هذا المفهوم يمكن للباحث أن يميز بين نوعين من الصورة:

١- الصورة الشعرية القائمة على المجاز.

٢- الصورة الشعرية التي لا يكون المجاز عنصرًا رئيسيًّا في تركيبها.

وفي النوع الثاني من الصورة "لم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلا، فتكون من عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكِّلُ صورةً دالةً على خيالٍ خصب"[(٢)]، ومن ثمَّ فهي صورة فنية قائمة على تصوير بلا مجاز، أو هي تصوير بالكلمات وذلك عن طريق رسم الصورة الكلية للشيء المصوَّر دون حاجة تُذكر إلى المجاز، وذلك باستغلال الطاقات الكامنة في الكلمات.

وهو نفس التوجه الذي سار إليه رومان ياكبسون الذي رأى أن الكلمات لا تصبح أدوات إحالة على العالم الخارجي، ولكنها تغدو أدوات إحالة ذاتية بإثارة الانتباه إلى المادة اللفظية لا إلى المعنى والمرجع الخارجي، يقول ياكبسون: " إنَّ إمكان التكرار هذا المباشر وغير

---

(١) ينظر د. على إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، القاهرة، دار المعارف، ط٢، سنة١٩٨٣، ص٢٤١. ود. سيد قطب- التصوير الفني في القرآن الكريم، ط دار الشروق، ص٣٢، ود. مُحَمَّد غنيمي هلال في الأدب المقارن، ط دار نهضة مصر، ص٢٧٩، والنقد الأدبي الحديث، ص٤٣٢، ود. فايز الداية، الصورة الفنية في الأدب العربي، بيروت، ط دار الفكر، ط٢، ص٢٢.

(٢) على البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط١، دار الأندلس، ١٩٨٠، ص٢٥.

المباشر، وهذا التشيؤ للرسالة الشعرية ولعناصرها المكونة ، وهذا التحويل للرسالة إلى شيء يدوم، كل هذا يمثل خاصية داخلية وفعالة للشعر"[١] .

والصورة الفنية ليست مجرد حلية لفظية، بل تتصل بالمعنى والدلالة اتصالا وثيقًا، ومن ثمَّ "تتمثل أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها، إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه"[٢].

وللصورة الفنية وظيفة مهمة هي التكثيف "فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى، وإنما تغير شكله، إنها تَعْبُرُ من الحياد إلى التكثيف، وهكذا فإن التحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورة، فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية"[٣].

معنى هذا أن "الصورة الشعرية المكثفة عندما يجمع فيها الشاعر بين أشياء قد لا تجتمع في الواقع، أو خطوط قد لا تلتقي في الحياة، فإن هذا التأليف والتكوين والخلق لم يكن اعتباطًا إنما هو أقرب إلى التنسيق النفسي للأحاسيس والمشاعر، وبذلك يرتفع التكثيف بروح الشعر؛ لأنه في الحقيقة رؤية نفسية مما يجعله ركيزة رئيسة في الصورة الشعرية"[٤].

ويتناول الباحث في هذا المبحث أهم الملامح التي أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية، من حيث وسائل بنائها في النسيج الشعري واستكناه العلاقات المتشابكة بين عناصرها، مثل علاقات التشابه في تجلياتها من المقاربة والمماثلة الدلالية.

كما يكشف المبحث عن وسيلتين من أهم وسائل بناء الصورة في شعر المعري ودورهما الواضح في إبراز موقفه تجاه الحياة والموت في إطار رؤية جمالية خاصة، وهما وسيلة التجسيد بما

---

(١) ياكبسون، قضايا الشعرية، صـ٢٥.

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص٣٩٨.

(٣) جان كوهين، اللغة العليا، ص١٤٥.

(٤) سعد أبو رضا، نحو منهج نفسي في نقد الشعر، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص١٦.

تضفيه على المجردات والمعنويات من حياة وحركة وحيوية، ووسيلة التشخيص بما تبثُّه في الكائنات والمجردات والمعنويات من صفات الإنسان العقلية والحسية.

هذا بالإضافة إلى بناء الصورة على علاقات المفارقة الدلالية بما تحمله من أطراف الموازنة والصراع وتقابلات الأحوال والمشاهد وهو ما سنتناوله في المبحث التالي.

أ) اتكاء الصورة على علاقات التشابه:

وفيها ينشئ الشاعر علاقات جديدة بينه وبين مفردات الطبيعة، أو يُوجِد صلات غير مألوفة بين أجزائها بعضها ببعض، فالشاعر "يهدم ارتباطات الألفاظ العامة ويحل محله عالمه اللغوي الخاص به" (١)، ويتحقق ذلك له من خلال إيجاد أوجه التماثل والتشابه(٢) بين العناصر التي قد تبدو لأول وهلة متنافرة وغير متسقة، أو تَحُولُ بينها الحواجز والسدود، ولكن خيال المبدع(٣) يزيل ما بينها من حواجز وعوائق ويمزجها بذاته، وينفث فيها من إحساسه فيخلقها خلقًا جديدًا.

---

(١) مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩، ص٥٢.

(٢) معلوم أن البلاغيين العرب القدامى لم تغب عن بالهم هذه العلاقات والصلات من أوجه الشبه والقرينة الجامعة بين طرفين في معالجتهم لأنواع الصور وخصوصًا التشبيه، على سبيل المثال ينظر:

- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مكتبة المتنبي، ١٩٧٩م، ص٥٨ وما بعدها.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤م، ص١٦٣-٢٧١.
- ابن رشيق القيراوني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ج١، ص٢٨٩ وما بعدها.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ج١، ص٢٧٤ وما بعدها.

(٣) ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٢٦٢.

ومن النقاد من يرى أن «الشعر تخيل وتخييل في آن، وكونه كذلك يعني أنه لا ينسخ المدركات، بل يؤلف بينها ويعيد تشكيلها مكتشفًا العلاقات التي تقرِّب بين العناصر المتباعدة». ينظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٨م، ص٣١٨-٣١٩.

ويتجلى الدور الوظيفي لعلاقات التشابه في دلالات البرهنة والحجاج والاستدلال لما يُطرح من أقوال تقريرية قوامها الترغيب والترهيب للعظة والاعتبار؛ لتوجيه المتلقي إلى غاية يتوخاها المبدع، ومن ثمَّ يُشفعُ التقرير بالتمثيل للدلالة تعليلا وتفسيرًا ليزيد إقناع المتلقي عقليًّا ووجدانيًّا، فيتقبل الرسالة، وهو موقن بنجاعتها وعظيم جدواها، ولعل هذا الأمر يزداد وضوحًا من خلال الشاهد التالي لأبي العلاء[1]:

هربتُ من بين إخوانِي لِتَحْسِبَنِي ... في معشرٍ من لِباسِ الذّامِ هُرَّابِ
كأنَّني كُلَّ حَوْل مُحْدِثٌ حَدَثًا ... يَرى به مَنْ تولَّى المِصْرَ إِعْرَابِي

فنلاحظ أن علاقة التشابه في الشاهد السابق- فضلا عن الجانب الاستدلالي والبرهاني- تؤدي دور التمثيل والتقريب بين الحالات والأوصاف والمشاهد؛ حيث تتجسد حالة نفسية للشاعر والتي تمثل نفوره وشعوره بعدم التوائم والتوافق مع الآخرين، وعدم التواصل معهم؛ لأن معدنه وصفاته وطِباعه تخالف معادن الآخرين ولا تأتلف مع جبلتهم، ولذا يؤثر العزلةَ عنهم ويهرب منهم، كأنه محدث فعلا يُوجَب له الذم ويُشعره بالخزي والعار.

وفي مشهد آخر نراه يصور المنافقين بقوله[2]:

أراهم يضحكون إليَّ غِشًّا ... وتَغْشَانِي المشاقِصُ والحِظاءُ
فلَسْتُ لهم وإنْ قربوا أَليفًا ... كما لم تَأْتَلِفْ ذالٌ وَظَاءُ

وهنا وردت الصورة التمثيلية للدلالة على تنافر الظاهر مع الباطن، وإن اجتمعت ظاهريا، وعدم توائم الشاعر مع المنافقين، وإن تهللوا له بِشرًا وطلاقة وجه وضحكًا، فذلك ظاهرهم الذي يناقض باطنهم الخبيث، كما نلمح- بالإضافة إلى إرداف القول التقريري بالتصويري المستمد من الحقل اللغوي (ذال وظاء)- الطاقةَ الإيحائية لغموض اللفظ وغرابته (المشاقص)[3] مسبوقًا باستثقال نطقي ناجم عن توالي أصوات الحلق (الهاء، والحاء، والغين) والتجانس اللفظي (غشا وتغشاني)، ولعل كل ذلك حاكى دلالات الغش والتناقض، وجسد تنافر الطباع والصفات بين الشاعر والآخرين.

---

(١) اللزوميات، ج١، ص١٨٧.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٦٤.

(٣) المشاقص: جمع مشقص، وهو النصل العريض، أو السهم فيه نصل يُرمى به الوحوش.

ونراه يعقد عن طريق التماثل الدلالي موازنة بين الشر والخير في هذه الحياة، بقوله[1]:

الخـــيرُ كـــالعَرْفجِ المَمْطُـــور ضَرَّمَـــهُ راعٍ يَـــئِطُّ ولَمَّـــا أنْ ذَكَـــا خَمَـــدَا

والشـــرُّ كالنـــارِ شُـــبّتْ لَيْلَهـــا بغضًـــا يأتي علـــى جمرِهـــا دهـــرٌ وَمَـــا هَمَـــدا

فنجد في الصورة السابقة أن الشاعر يماثل بين الخير ونبات العرفج وهو نبات سهلي ضعيف، وقد أشعل فيه الراعي النار فسرعان ما يحترق ويخمد، وهكذا يكون الخير أيضا في الحياة، بينما يكون الشر في هذه الحياة بالنار الدائمة اللهب التي لا يسكن لهيبها ولا يخمد جمرها، وفي ذلك ترجيح لجانب الشر وغلبته في هذه الحياة على الخير مما يؤكد نزعة الشاعر التشاؤمية، لكن ما دقة مماثلة الخير بالعرفج والشر بنار الغضى التي لا تهمد؟ وهل نار العرفج تخمد بعد أن تتقد؟ وجمر الغضى لا يهمد؟ فالعارف بطبيعة هذه الأشجار يعرف أن الغضى لا جمر له وإنما يشتهر بشدة لهبه دون ذكر للجمر ، وكذلك حال العرفج فإنه يتقد لهبا لوقت قصير دون جمر ، والشاعر هنا ذكر الخمود للعرفج ، ولا يخمد إلا ما خلف جمرا والعرفج لا جمر له ، والغضى على نقيض ما ذكر الشاعر فإنه يهمد بعد اشتعاله ولا يخلف إلا جمرا بسيطا يهمد بعد فترة.

ومن صوره التي ماثل فيها بين الخير والماء قوله:

كأنَّمَا الخيرُ مـاءٌ كانَ وارِدَهُ أهلُ العصورِ فَمَا أبقَوا سوى العَكَرِ[2]

ويستمر نفس المعري المتشائم في رسم هذه الصورة ففي البيت صورة رسمها للخير، وقد قصد من وراء تلك اللوحة أن يؤكد قلة الخير في الناس وأراد أن يجد لتلك القلة تعليلا، فجاء بهذه الصورة التي شبه فيها الخير بماء ورده كل من وطئت قدماه الأرض من بني آدم في مختلف العصور، ولذلك ظل يتناقص هذا الماء- الخير- إلى أن غاض فلم يبق منه شيء سوى العكر.لكن ماحال الخير عنده ينضب؟ وهل للماء مصير غير الورد؟ وهو خلاف حال الخير الذي لا ينضب بكثرة وراده ولا يتعكر، بل على نقيض ذلك .

ثم نجد قوله أيضًا مماثلا بين انتشار الحق واللؤلؤة الثمينة النادرة الوجود، بقوله:

---

(١) اللزوميات، ج١، ص٤٤٥

(٢) اللزوميات، ج٢، ص١٩٨.

رأيتُ الحقَ لؤلؤةً توارتْ بلجٍّ من ضـلالِ الناسِ جَمَّ[1]

نجد أنفسنا أمام صورة من روائع لوحاته التصويرية الدقيقة، حرص فيها على توفير بعض العناصر الإيحائية والخطوط التعبيرية لتوضيح تلك الصورة، فأراد أن يعبر عن ضياع الحق بين الناس وصعوبة رؤيته، وكأنه لؤلؤة قد غاصت في أعماق بحر لجي تعلوه طبقات من الموج لا يكاد الإنسان يرى من خلاله تلك اللؤلؤة، ثم أوضح هذا البحر اللجي بأنه ليس بحرًا من ماء وإنما هو بحر غريب لا عهد للناس به، إنه بحر من الضلال الذي يعمي الأبصار والبصائر، ولمسة أخيرة في هذه اللوحة هي قوله (جم) لتدل على مبلغ ظلمة هذا البحر اللجي الذي يخفي تلك اللؤلؤة – الحق – والتي لم تصل إليها يد الإنسان أو عقله عبر تلك الحلكة، ويعيد رسم هذه اللوحة أيضا بقوله:

والحقُ كالشمسِ وارتها حنادسُها فما لها في عيونِ الناسِ إشراقُ[2]

وهذه الصورة تكاد تكون تكون قريبة من سابقتها، إلا أن الصورة السابقة كانت توحي بضياع الحق وانتشار الظلم كلية، دلل على ذلك صغر حجم اللؤلؤة وعظم البحر وظلمته ، وفي هذه الصورة تمثَّل الحق بالشمس في وضوحها وظهورها ، إلا أن هذ لا يمنع من يحاول إنكارها ومواراتها بحنادس شتى والتي كانت في هذه الصورة أقل من سابقتها ، فالحق هنا يأبى إلا أن يظهر في الغد بينما كان هناك قد يئس من كان يرجوه، وقد يكون العامل النفسي له أثره بين الصورتين، كانت الأولى محاكية لنفسه المتشائمة ، فشكلت صورة دقيقة لحال الحق وضياعه بدت أكثر تشاؤما وسوداوية، بينا التالية كانت أخف من صاحبتها

وفي تمثيله للنفوس بالركائب نجد قوله[3]:

ألا ذلِّلُوا هذي النفوسَ فإنَّها ركائبُ سوءٍ ليسَ يَضْبِطُها الحزمُ

ففي البيت السابق أعان الشاعر على إقامة الحجة والبرهان على ما طُرِح من قول تقريري في الشطر الأول بالإرداف بالتعبير التصويري في الشطر الثاني؛ لتزيد جرعة إقناع المتلقي

---

(١) اللزوميات، ج٣، ص١٦٧.

(٢) اللزوميات، ج٣، ص٤٢٥.

(٣) اللزوميات، ج٣، ص٧١

للرسالة الشعرية التي توخّى المبدعُ إبلاغها أو نقلها له، حيث طلب الشاعر في الشطر الأول من الناس أن يهذبوا نفوسهم الجامحة لأنها كالركائب التي لا تعرف الخير، ولذلك يجب على الناس إذلالها وكبحها وإنما يكون ذلك بإحكام العقل عليها فلا يطلق لها العنان، وهذا منهج المعري الذي يرى فيه تقديس العقل وتهميش النفس.

ثم يقول في صورة أخرى رائعة:

وراحلتي نفسٌ خئونٌ كأنَّها　　من الضعفِ شاةٌ في السوامِ رغومُ

لجونٌ إذا بانَ الهُدى لا تؤمُّه　　وإن لاحَ نهجُ الغيِّ فهي سعومُ[1]

فقد رسم للنفس صورة رائعة حيث جعلها راحلته التي تقله في رحلته الشاقة عبر الصحراء –الحياة– ولم يكتف بذلك بل وصف هذه الراحلة كذلك "خئون" وكأنها شاة هزيلة عجفاء لا تقدر على المشي فضلًا عن الإسراع، ضعيفة رغم جودة المرعى، رغوم في أرض طيبة، ثم جاء ببعض الخطوط البارزة في البيت الثاني حين وصفها بأنها لجون إذا ما رأت طريق الهدى والرشاد لا تقوى على ولوجه، وإذا رأت طريق الغي تندفع فيه مسرعة، هذه صفات سيئة في الراحلة، وأبان قبحها مفردة "السوام" والتي دلت على رغد عيشها وحسن معاملتها، لكن أبت إلا أن تكون بتلك الصفات، وفي هذا التطابق تولدت بعض عناصر الإبداع والجمال في هذه اللوحة التي تصور النفس الإنسانية بصفة عامة، مما أسهم في المقاربة والمماثلة .

ومن تلك الصور أيضا رأيناه يشبه مصائب الدهر بالبحر في قوله[2]:

تَروحُ إلى فعلِ السفيهِ وتغتدي　　وتُمْسِي على غَيرِ الجميلِ وتصبحُ

كأنَّ خطوبَ الدهرِ بحرٌ فمَن يَمُتْ　　بفرطِ صَداه فهو في لجٍّ يَسْبَحُ

في هذه الصورة ماثل الشاعر بين كثرة مصائب الدهر والبحر، فالإنسان في هذه الحياة إنما هو في بحر هائل من الآلام والشقاء، وإذا مات الإنسان من فرط الظمأ فذلك طبيعي لأنه على الرغم من خوضه البحر الذي يحيط به من كل جانب إلا أنه لا يَقْدِر على أن ينال منه

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص٨٦.

(٢) اللزوميات، ج١، ص٣٤٣.

شربةً واحدة يروي بها صداه ويصبح مصيره الموت الذي هو ضرب من القتل يقوم به الزمان، ومن الصور الدالة على هذا المعنى أيضا للموت في اللزوميات، قوله[1]:

كـــأنَّ نُجـــومَ الليـــلِ زُرْقُ أســـنَّةٍ بهـــا كُـــلُّ مـــن فـــوقَ الـــتراب طَعـــينُ
ولائـــحُ هـــذا الفجـــرِ ســـيفٌ مجـــرَّدٌ أعـــانَ بـــه صَـــرْفُ الزمـــانِ معـــينُ

فقد شبه الفجر بالسيف، وتشبيه الفجر والصباح والزمن بشكل عام بالسيف تشبيه قديم وتقليدي وردَ عند كثير من الشعراء، ولكنه يختلف في هذه الصور عنده عن تلك الصور التقليدية، فهو يقصد من وراء التصوير الإشارة إلى أن هذا السيف مصلّتٌ على رؤوس الأحياء، فقد أمسك به الزمان وأخذ يضرب به رقابهم ويمزق أرواحهم، فالموت عند أبي العلاء في هذه الصورة يعني قتل الزمان للناس بذلك السيف الذي جرّده من كل فجر وصباح فيه، وكأنه يرى أن الزمان يحمل الموت معه في كل لحظة تمر على الأحياء ويطلع عليهم مع كل صباح، ولم يجيء بهذا الوصف التقليدي إلا متوسلا إلى إبراز هذا الجانب الذي تغافل عنه الناس ، فالسائد في الفجر دلالة خير وانقشاع غمة إلا أنه ساقه في غير المألوف ، فصوره بالسيف وما يحمل من دلالة الموت على خلاف الموروث الذي يرى بأن الفجر بداية جديدة وانتهاء ظلمة (ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ...)

وفي صورة تمثيليّة أخرى يحاول أبو العلاء أن يبرز ضعف الناس أمام قوة الزمن وتناهيهم، فنراه يشبه الناس بالنبت أو الزرع الضعيف، ويروق لأبي العلاء أن يردد هذا كثيرًا[2]:

والناسُ مثلُ النبتِ يظهـرُه الحيا ويكونُ أولَ هُلكهِ الإظهـارُ

فظهور النبات على وجه الأرض هو بداية النهاية؛ لأن بعد النمو والنضج لا يبقى له سوى الحصاد، وكذلك الناس تكون بداية النهاية لهم عندما يرون النور على هذه الأرض فبميلادهم بدأ هلاكهم، وكثيرا ما تكررت هذه الفكرة بصور مختلفة في شعره .

كما صور الشاعر فعل الأيام بالناس بقوله[3](الكامل):

---

(١) اللزوميات ، ج٣، ص٢٠٨.

(٢) اللزوميات ، ج٢، ص١١١.

(٣) اللزوميات، ج٢،ص١٠٩.

تُطوى النضارةُ بالليالي مثلـما يُطوى بأيدي الصائناتِ إزارُ

والعيشُ حربٌ لم يضعْ أوزارَها إلا الحِمـامُ وكُـلنـــا أوزارُ

حيث ماثل الشاعر في البيت الأول بين مشهدين، المشهد الأول هو انطواء نضارة الإنسان وشبابه بفعل الليالي، كانطواء المرأة لثيابها، لكن طي التالي طي اختياري بينما انطواء النضارة لا قدرة للإنسان عليه وإنما هو مجبر عليه، وهي صورة حسية أراد بها الشاعر التأمل بتلك الأيام والليالي التي تسحب من أعمارنا عمرًا، وقد جاءت تلك الصورة مؤثرة لأنها تذكرنا بمرور الأيام دون أن نفكر بمرورها أو العمل على استغلالها بشكل مفيد، وفي البيت الثاني شبه الشاعر الحياة بالحرب والتي لم يضع أوزارها- الناس- إلا الموت. لكن مابال المعري الذي وصل به حد التشاؤم بأن أصبح العيش كالحرب وهل هناك أسوأ من الحرب وما تحمل ؟

وفي صورة أخرى تتجلى فيها علاقة التماثل بين أمرين أو حالين، أراد الشاعر أن يحدث بينهما مماثلة؛ لتترسخ في عقل المتلقي ووجدانه آراء الشاعر فيتلقاها بالقبول والرضا ويقنع بما يسديه إليه من عظات ونصائح تحمل في طياتها الترهيب منها؛ يقول أبو العلاء[1]:

مَـن يَخْضِـبِ الشَّـعَراتِ يُحْسَـبْ ظالِمـا ويُعـدَّ أَخَـرَقَ كـالظَّلِيمِ الخَاضِـبِ

والشـيبُ في لـونِ الحُسـامِ فَـلا تَـدعْ جسـدَ النَّجيـعِ علـى الحُسـام القاضِـبِ

عُمـري غـديرٌ كُـلُّ أنفاسـي بـه جُـرَعٌ تُغَـادرُهُ كـأمسِ الناضِـبِ

في الشاهد عدَّ الشاعر مَن خضب بياض شعره من الظالمين، ولما كان هذا الحكم لا يسلم من جدال أو تردد وعدم قبول، شفعه بالتمثيل الدلالي تعليلاً وتسويغًا؛ بأن بياض الشعر يماثل بياض الحسام تألقًا ولمعانًا، ومن خضب الشَّعْر كمَن ترك الدمَ على صفحة السيف، فتنفر منه النفس وتعافه العين، ثم أردف الشاعر ذلك بتركيب تمثيلي آخر ليقيم الحجة ويقنع المتلقي بأن عمر الإنسان غدير وأنفاسه جُرع معدودة، ولابد أن ينضب الغدير- العمر- بمرور الأيام، وهذا لونٌ من الحِجاج المنطق المستند إلى شواهد الفطرة والطبع والعقل والمنطق، ويعده أرسطو

(١) اللزوميات، ج١، ص١٩٥.

نوعًا من أنواع القياس المنطقي[١]. ومن زاوية أخرى نجد بأن المعري جعل الأصل الشيب بينما التخضيب أمر طارئ عليه ، كالدم الذي يلتصق بالسيف ، وهذا خلاف المتوقع ، فمن يقول بأصل الشيب بالإنسان وإن مدحه كثير من الشعراء وأسبغوا عليه صفات الهيبة والحكمة وبعضهم ذكره جمالا، إلا أنه لم يجعل الأصل في الشعر البياض كما هو حال الحسام.

كما نلاحظ في تمثيلات المعري أن الظلام أثير لديه، فبينهما علاقة، ولذلك فإنه يفضل الليل على النهار، والسواد على البياض، والظلمات على النور بقوله[٢]:

وإذا النهارُ خشيتَ منه غَوَائلًا فعليكَ من ليلٍ يُعِينُكَ حِندسا

فالجنحُ أخضرُ كالسُّدوسِ تَخالُهُ من حبّةٍ خضراءَ غُشِّيَ سُنْدُسَا

إن أبا العلاء في هذا البيت ينسب النمو إلى الليل، إن اخضرار الليل هو اتصافه بالحياة، وليس في ذلك هروب إلى الليل إزاء النهار بقدر ما فيه من تشاؤم الرجل من النهار وما يمثله من يقظة الناس ومشاركتهم له الحياة، ولذا فالنهار رمز للغوائل والشرور، أما الليل فهو سندس أخضر، يرى الاطمئنان في كنفه أولى، فهو يرى في المزيد من الظلام والتعتيم الذي ينشره الليل صورة للظلام الذي يجلل جنبات نفسه، ويذوب فيها وكأن كلا منهما يتداخل في الآخر ويتلاشى معه، الأمر الذي دعاه إلى افتتاح إحدى قصائد السقط به ، عاقدًا مقارنة بين الأماني البيضاء والظلام الدائم المحبب إلى نفسه رائيًا فيه الحقيقة والدوام وكأن نفسه المتشائمة لا تريد أن تجعل وجودًا للأبيض في مقابل الأسود الذي يخيم على عالم المعري كله[٣]:

عَلِّلاني فإنَّ بيضَ الأماني فَنِيتْ والظَّلامُ ليسَ بِفَانِ

وفي صورة تمثيليّة أخرى نراه يصب غضبه على الدنيا وبنيها، بقوله[٤]:

أصاحِ هي الدنيا تُشابِهُ مَيْتَةً ونحن حوالَيها الكلابُ النوابحُ

---

(١) ينظر: مُحَمَّد العبد: النص الحجاجي العربي- دراسة في وسائل الإقناع، مجلة فصول، ع٦٠، صيف٢٠٠٢م، صـ٥٦ وما بعدها.

(٢) اللزوميات، ج٤، ص٦٧.

(٣) شروح سقط الزند، ق١، صـ٣٥.

(٤) اللزوميات، ج١، ص٣٤٤.

فمَن ظلَّ منها آكلاً فهو خاسرٌ ومن عاد عفَّ عنها ساغباً فهو رابحُ

فهاتان صورتان خطوطهما بارزة فيهما عناصر الإبداع والتركيز ودقة التصوير واضحة، صورة للدنيا تمتاز بالتركيز الشديد دون سرد للتفاصيل أو اهتمام بالجزئيات لغنائها عن التفاصيل والجزئيات، ثم صورة الناس ونجد فيها التفصيل والتوزيع للقسمات والظلال والحاجة الملحة للجزئيات لإبراز لوحته للناس لكي يدركوا ما يحيط بهم من شر، ولذلك جاء فيها بتفاصيل ؛ أما الصورة الأولى فهي تمثيله الدنيا بالجيفة وفي هذا الوصف من الإيجاز الشديد والايحاء ما لا يحتاج إلى مزيد من الألوان والخطوط، أما الصورة الثانية فهي للناس وقد شبههم في تهافتهم على الدنيا بالكلاب المتهافتة على تلك الجيفة.

هاتان هما الصورتان الكليتان في لوحته الفنية المبدعة ولكنه وفَّر لصورته الثانية مزيدًا من الخطوط فوفر لها ثلاثة خطوط بارزة زادتها دقة وجمالاً: الخط الأول قوله "النوابح"، وفي هذا تصوير بديع للناس المتهالكين على حطام الدنيا الحقير، والخط الثاني وصفه للذين ينالون منها نصيبًا عندما وصفهم بالخسران المبين، وأي ربح يُرتجى من تلك الجيفة؟!،وأما الخط الثالث فهو وصفه الذين لا يحرصون عليها ويعفون عنها- وهو يرى في عملهم هذا فوزًا مبينًا، لكنه يبقى ضمن دائرة الوصف الأول(الكلاب) والذي أكد ذلك ضمير (نحن) الذي عمم الوصف، وكيف للكلاب أن تعف ، ألم يكن من الأنسب أن يستثني بعد أن عمم كي تستقيم صورة الذي يعف ويخرج من تلك الدائرة ؟ هذا ما أفصحت عنه رؤية الشاعر التشاؤمية للوجود من حوله، فعندما وَصَفَ لم يصف بمعزل عن شعوره وعاطفته، بل مزج تصويره بعاطفته وحسِّه فطابق جوُّه الفنيُّ جوَّه النفسي، وبرزت ألوان صورته ملائمة بين الشعر والشعور، وخرجت عنده درجات عديدة من التمثيلات معبرةً عن نزعته التشاؤمية وعن رؤيته السوداوية للحياة والأحياء الذين أكثر من تصويرهم بشتى الدواب كما مر علينا وسيأتي لاحقا أيضا ، وما تحمله تلك الدلالة من حقارة هذه النفس إن لم يحزمها عقل حصيف.

ولنتأمل صورة أخرى لأبي العلاء في تصوير الإنسان والدنيا[1]:

أخو سَفَرٍ قصْدُه لَحْـده تمادَى به السيرُ حتى بَلَغْ

(١) اللزوميات، ج٣، ص٣٨١.

ودنياكَ مثلُ الإناءِ الخَبِيثِ وصاحِبُها مثلُ كلبٍ وَلَغْ

فقد رسم الشاعر صورتين كليتين للإنسان والدنيا، وفي الصورة الأولى اهتم بالتفصيل والتركيز في بعض خطوطها، فالإنسان مسافر وهذه صورة قديمة رأينا لها نماذج كثيرة، وهذا المسافر يقطع قفارًا هي الحياة، ووجهته لحده الذي يستقر فيه، وفي قوله "قصده لحده" دلالة قوية على نفسيته وموقفه من الحياة والأحياء، فإذا كان الإنسان يقصد من وراء سفره الطويل المضني الوصول إلى القبر فما أتعس ذلك الإنسان وما أشقاه وهو يتكالب على مصيره المحتوم، وقد اعتمد إلى جانب هذا الخط على تماثل دلالي آخر يزيد صورته وضوحًا وجمالا ذلك هو قوله: "تمادى به السيرُ حتى بلغ"، فاستمر في سفره حتى وصل إلى مقصده وبلغ مستقره.

أما البيت الثاني ففيه صورتان مرتبطتان ببعضهما ارتباطًا وثيقًا وفيهما نلمس موقفه من الدنيا والناس الذين يتهالكون على حطامها ومتاعها التافه، ففيه صورة الدنيا التي مثّلها بإناء خبيث تطفح القذارة منه، ثم مثَّلَ الإنسان المتهالك عليها اللاهث في أعقاب متعها بالكلب يلغ ما فيها من قذارة لا تعافها نفسه، وهكذا كانت الصورة في هذين البيتين تصطبغ بأحاسيسه ومشاعره ودالة على موقفه من الناس والدنيا.

ومن هذه الصور للدنيا أيضا هذه الصورة المبدعة:

أريدُ الإناخــةَ في منـــــزلٍ وقد حُدِيتْ لسواه جِمَالِي

لقد خابَ مَنْ يَبْتغي نُصْرتي وعاجزةٌ عَنْ يميني شِمالي[1]

ففيها روعة ودقة في التصوير وإبداع في التركيز وعناية فائقة بالجزئيات، وإبراز الكثير من الخطوط والألوان فيها، فقد شبه الشاعر الدنيا بمنزل يود الإنسان الإقامة فيه، ولكن أنّى له ذلك فقط حظر الموت عنه البقاء، وقد أوجد في الصورة جانبًا مهمًّا تمثل صورة أخرى لا تقل عن الصورة الأولى بل أبدع منها، حيث شبّه فيها إقامته بالجمال والتي حداها حادي الموت العسوف إلى منزل آخر لا يود الإقامة فيه على الرغم من تشبثه بالدنيا ورغبته في الإقامة بهذا المنزل، وهكذا بدا حرص أبي العلاء على إبراز خطوط لوحته وألوانها بالتماثل الدلالي.

وفي نفس السياق يقول أيضا:

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص٤٩.

وَكَم ساعٍ ليُحْبرَ فِي بنـــاءٍ فلم يُرزق بما يبنيهِ حَبْرَا

كـأمِّ القزِّ يخرجُ من حشاها ذُرى بيتٍ لها فيعودُ قبرَا[1]

فما أجمل هذا التماثل الدلالي! الذي يصور فيه حالة الإنسان الذي يبني لنفسه بيتًا ليكون له سكنًا وأمنًا، دل على ذلك مفردة (يحبر) والتي جانس بينها وبين (حبرا) في القافية، فإذا بذلك يصير قبرًا له، بحالة دودة القز التي تصنع لنفسها بيتًا من نسيج خيوطها، فإذا بذلك البيت يستحيل قبرًا لها، وهذا مثلٌ يضربه المعري للإنسان.

ويسترعى نظر الباحث كثرة الصور القائمة على تشبيه المعري لنفسه في حالة عجزه وقيده وفي مشهد أسره وحبسه في الحياة بقاف رؤبة، وهي حرف الروي الساكن من حروف القافية في أرجوزته الشهيرة[2]، أو تشبيه علته ومعاناته في الحياة بعلة الفعل "قال"، ذلك الفعل الفعل الذي آثره على غيره من الأفعال المعتلة الوسط مثل "قام.."؛ لعل تعليل ذلك الأمر يكمن في أن علة المعري في حياته هي علة القول ومعاناة السؤال فلم يشفِ أحد من الأطباء- وهم من المتكلمين والفقهاء وغيرهما- علّته ولم يُرح باله ويُسكن حيرته في التفكير والتأمل.فيقول[3]:

مالي غدوتُ كقافِ رُؤبةٍ قُيّدَتْ في الدهرِ لم يُقْدَرْ لها إجراؤها

أُعْلِلْتُ علةَ (قالَ) وهي قديمةٌ أَعْيَ الأطبَّةَ كلَّهُم إبْرَاؤُهَا[4]

وكقوله أيضا ناصحًا نفسه بالبُعد عن الأخطاء والمعاصي[5]:

أوصيتُ نفسي وعن وُدٍّ نصحتُ لها فما أجابَتْ إلى نُصْحِي وإيصائِي

والرَّمْلُ يُشبِهُ في أعدادِهِ خَطَئِي فما أَهُمُّ لهُ يومًا بإحصاءِ

---

(١) اللزوميات، ج٢،ص١٦٠.

(٢) ومطلعها: وقاتم الأعماقِ خاوى المخترق مشتبه الأعلام لماع الخفق

(٣) اللزوميات،ج١،ص٦٥.

(٤) يرى الشيخ عبد الله العلايلي أن "الجوفية" عند المعري مظهر الفساد، فيقول: "ولذا رأينا المعري ينظر إلى الأجوف في اللغة اللغة مثل (قال)، أنه ينبوع للعلل، وأعقد مظهر من مظاهر الإعلال". ينظر: عبد الله العلايلي: المعري ذلك المجهول- رحلة في فكره وعالمه النفسي، ص١٥٤.

(٥) اللزوميات،ج١،ص٨٠.

نرى أبا العلاء- في هذين البيتين- رجلاً زاهدًا في الدنيا، دائمًا ينصح نفسه ويوصيها، بألا تقع في المعاصي، ولكن النفس تأبى عليه ذلك وترفض النصيحة، فعلى الرغم من أن أبا العلاء لم يعنفها، ولم يؤنبها ولم يلمها على ما اقترفت من إثم وما ارتكبت من ذنب، فإنها لم تجبه إلى نصحه، ومن هنا نحسُّ مرارةَ الفشل وخيبة الرجاء اللتين سيطرتا على عقل الشاعر وقلبه، ثم أبان أبو العلاء في شجاعة معهودة ما يدل على كثرة ذنوبه وعظيم أخطائه، فاستخدم التشبيه المقلوب في قوله: (والرمل يشبه في أعداده خطئي) حيث شبه الرمل بالذنوب والأخطاء فجعل المشبه به مشبهًا، والمشبه مشبهًا به، ونلحظ من هذا التشبيه المقلوب دال الكثرة المفرطة التي يعجز الإنسان أن يحصيها، وأكد هذا شطر البيت الآخر (فما أهمُّ له يومًا بإحصاء)، ولذا فإن توصيل معنى غير المعنى الذي اعتاد الشعراء على توصيله هي مهمة الشعرية عند أبي العلاء، وهي ما أطلق عليها كمال أبو ديب مفهوم (الفجوة: مسافة التوتر) أي خلق مسافة توتر بين البنية السطحية والبنية العميقة في النص[1].

(١) ينظر : كمال أبو ديب: في الشعرية، صـ ٥٨.

ب) بناء الصورة على وسيلة التجسيد:

لعل هذه الوسيلة التي تسهم في بناء الصورة تلي سابقتها (علاقات التشابه) في درجة ورودها لدى أبي العلاء، وهي تُعد من الوسائل المهمة التي تتيح للشاعر "التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس بحيث تكون قريبة الفهم للقارئ، فالشيء المحسوس بطبعه أقرب إلى الفهم من المعقول"[(١)]، وإذا كانت هذه الوسيلة تسهم في تحويل المعنويات من مجالها التجريدي التجريدي إلى مجال آخر حسي، ثم بث الحياة فيها أحيانًا وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك[(٢)]، فإنها تثري اللغة وتسهم في نمو بنائها.

وقد وظَّفَ المعري الصورة التجسيدية لبث الحياة والحركة والحيوية في جَمْعٍ من المعنويات والمجردات من الأشياء، بيد أن تصويره للحياة والموت – بشتى تجلياتهما – هما الأكثر بروزًا في بنية الصورة التجسيدية من الناحية الموضوعية، فقد تناول القضية من خلال مفردات تنتمي إلى ذلك الحقل الدلالي (مثل الأيام، والدهر، والساعات، والأعمار، والزمن، والعمر، والمولد، والمنايا، والردى، والزمن)[(٣)] بين ثنايا أشعاره .

وفي تجسيده للأيام بالرواحل التي تقل الناس، يقول[(٤)]:

أَرَى الأيامَ أنضـــاءَ البَرَايَـــا عليـها منهُمُ أشباحُ سَفْرِ

يَسِرْنَ بِمَن حَمَلْنَ الدهرَ حتى يُنَخْنَ بهم إلى أبياتِ حَفْرِ

فقد صور الشاعر الأيام بالرواحل التي تقلُّ الناسَ على ظهورها وتقطع بهم القفار، ثم يصور الناس كذلك بالمسافرين، ونلاحظ في تشبيهه لهم بالمسافرين ما يدل على أن الإنسان

---

(١) عبد الفتاح عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي، أنواعها، مصادرها، سماتها، مجلة فصول، المجلد الثالث، عدد١، ١٩٨٢م، ص١٤٨.

(٢) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧م، ث٣٣٢.

(٣) يقول أحد الباحثين: "برهن عدد من الدراسات على وجود علاقة موجبة بين قلق الموت وقلق الزمن، مما يشير إلى أهمية أهمية إدراك الزمن بالنسبة لقلق الموت، فقد اتضح أن قلق الموت يرتبط بكل من: القلق بالنسبة للزمن والخضوع لقيوده..، إن الوعي بالزمن يمكن أن يكون في الحقيقة أحد مكونات قلق الموت ذاته..". ينظر: د. أحمد مُحَمَّد عبد الخالق: قلق الموت، عالم المعرفة، عدد١١١، الكويت، ١٩٨٧م، ص١٤١.

(٤) اللزوميات، ج٢، ص٢٠٦.

غير مقيم فيها، فمهما طالت إقامته في الدنيا فإنما هو على سفر وكل ما هنالك أنه ينتظر أن تأتي راحلته لتنقله إلى ذلك العالم البعيد، ثم يفصِّل الشاعر في البيت الثاني صورة الرواحل التي تحمل الناس في الدنيا وكأن الإنسان في حياته محمول كما هو الحال في مماته، فالدال (حملن) يحمل في طياته دلالة إيحائية وتبادر ذهني إلى حمل الإنسان على الأكتاف في حال وفاته. ويظل الإنسان محمولًا على ظهرها إلى أن يبلغ في نهاية المطاف مقره الأخير.

ثم نتأمل هذه الصورة التي جسد فيها العمر بالناقة:

رحْلٌ عَلَى ناقةٍ عفراءَ مِن عُمُرٍ فقد سَرَيْتَ لغاياتٍ توافيها[1]

فقد جعل الشاعر العمرَ ناقة يضع الحيُّ عليها رَحْلَه ليقطع هذه الصحراء القاحلة التي هي الحياة، ثم كيف صور نفسه أسيرًا لتلك الناقة توجهه أينما سار دون أن يقدر على شيء من أمر نفسه، في استحضار للرمز– القصواء– تمثل أمامنا (دعوها فإنها مأمورة).

وإلى جانب وصف الزمان بالناقة نجد في اللزوميات وصفًا له بالخيل في قوله[2]:

وساعاتُنَا كالخيلِ تجري إلى مدى حوالِكُ دُهْمًا لا محجَّلةً غرًّا

وهنا نجد صورة أخرى تدل على موقف أبي العلاء من الحياة، فقد شبه الساعات وهي تمر سراعًا بالخيل، وهنا نجد عجلة الزمن أكثر تسارعا من سابق الأمثلة، فقد كانت ناقة، فأصبحت خيلا شديدة السواد، ومن خلال التأمل في هذه اللوحة يتبين بعض الخطوط البارزة كقوله: "إلى مدى" ففيه تصوير دقيق وتحديد للحياة التي يحياها الإنسان على الأرض، وفي تصويره كذلك للساعات بأنها حوالك واتكائه على إبراز لونها إيحاء هائل بما تضمره تلك الساعات من سوء وشقاء، ثم نصل إلى الخط الثالث من خطوط اللوحة التي اتكأ عليها بوضوح وهي قوله "لا محجلة غرًّا"، هذه العبارة التي جاء بها الشاعر وحرص على إثباتها على الرغم من عدم الحاجة إليها من حيث المعنى لأن قوله "حوالك دهم"، تدل على ما تدل عليه العبارة الأخيرة وقد وضحت الصورة، ولكننا في جملته الأخيرة نستشف إصراره على توكيد سوء تلك الساعات التي كُتِب عليه قضاؤها، وفيها كذلك تأكيد للحلكة التي أرادها وسعى لتقريرها

(١) اللزوميات، ج٤،ص١٤٧.

(٢) اللزوميات، ج٢، ص١٣٩.

في بداية الشطر الثاني، هذه الرحلة التي لم تمن علينا برفاء ، أكده بقوله "غرا" فاللفظ يؤكد أمرا في نفسه، الأمر الذي يوحي ببعض التفاؤل وحب الحياة ، لكن هذه الدهم لم تدعه وشأنه. ولا يغيب عنا أول خطوط لوحته تلك وهو تصويره أو تعبيره الدقيق عن طول الحياة، حين وصفها بالساعات ليؤكد قصرها ومحدوديتها، وإلى جانب وصف الزمان بالخيل نجده قد وصفه بالسفن في قوله(١):

ركبْنا على الأعمارِ والدهرُ لجَّةٌ فما صَبَرَتْ للموجِ تلك السفائنُ

فقد أوجد لنا في هذا البيت صورة تركيبية رائعة مليئة بالجزئيات طافحة بالحركة متنوعة بالخطوط والقسمات، فقد صور لنا الأعمار التي يقضيها الناس في الحياة بالسفن ثم صور الدهر بالبحر وكذلك صور مصائب الدهر وشدائده بالأمواج العاتية التي تعبث بتلك السفن الهزيلة الضعيفة، ولم يدع لنا استشفاف تلك الإيحاءات من صوره المبدعة وإنما كشف لنا عن تلك الإيحاءات في عجز البيت، وفي وجود هذه الصورة التركيبية التي تمثلت في ثلاث صور في صدر البيت ما يدل على دلالة قوية على عبقرية أبي العلاء الفذة وقدرته الفائقة في التصوير وتوفير كل عناصر التركيز والتوزيع والتنويع في حركاته وجزئياته التي يؤلف منها صوره .

إلى جانب قوله في نفس المعنى(٢):

كأنَّا في السفائنِ عائماتٍ وعند الموتِ أُلقيتْ المَرَاسِي

فقد أضاف الشاعر إلى هذه الصورة بعض الخطوط والظلال التي زادتها روعة وقوة في الإيحاء، فالناس في الحياة ركاب سفينة تسير بهم عبر أمواج الحياة العاتية دون أن يقدروا على تغيير أوضاعهم، وهكذا تظل تلك السفائن عائمات بهم إلى أن تبلغ شاطئ الموت وعندها تلقي مراسيها إيذانًا بانتهاء حياتهم، وغير ذلك كثير من الصور التي يشبِّه فيها الناس بركاب السفن، والدهر ومصائبه بالبحر وأمواجه المتلاطمة، كما نجد فيها تعبيرًا دقيقًا عن الموت الذي ينتظر الناس ويتربص بهم في هذه الحياة وأنه قريب جدًا منهم وإنْ ظنَّ بعضهم أنه منه بعيد،

---

(١) اللزوميات، ج٣، ص٢٠٤.

(٢)اللزوميات، ج٤،ص٨٨.

وهكذا كان اهتمام أبي العلاء بالزمان فصوره تصويرًا كاشفًا عن المصائب والأرزاء التي يصبّها الزمن على الأحياء وينشرها في حياتهم .

وللدنيا نصيب موفور من صور أبي العلاء، كما نرى في قوله[١]:

نزلنا بدارٍ كالضيوف ولم نُرِد براحًا لها حتى أَجَدَّتْ لنا طردًا

فقد صور الدنيا بالدار وهذا تصوير تقليد معروف في توضيح الصورة وإبرازها، ولكن الجديد في هذه الصورة هو وصف الناس في الدنيا بالضيوف وقد سبق أن رأينا وصفه لهم بالمسافرين، ووصفه لهم بالضيوف له حدان: الحد الأول أنه أوجز وأدق في وصف حال الناس من المسافرين إذ أن فترة السفر في الغالب الأعم أطول من وقت الضيافة، والحد الثاني هو عدم انطباقه على حال الناس في الدنيا، فالضيف مكرم، لكن ضيف المعري هنا مُهان مُذَل، كيف لا وقد نزل بدار لا تطيقه وهو ما استدركه الشاعر في عجز البيت، فرأى أن الناس ضيوف في الدنيا ولكن ثقال الظل لا يريدون فراقًا لها فقد أحبوا البقاء وتشبثوا بها، ولكن الدنيا كرهت إقامتهم وثقلت عليها ضيافتهم فأجدت لهم طردًا، وفي هذا تعبير عن تشبث الإنسان وتمسكه بالدنيا وكراهة الدنيا له التي تأبى إلا أن تؤثر سلطانها الذي لايكون إلا من خلال موت الموجود الإنساني وبذلك تضمن أولوية الوجود[٢].

وفي صورة أخرى نراه يصور الدنيا بقوله[٣]:

وما العيشُ إلا لجَّةٌ ذات غمرةٍ لها مولدُ الإنسانِ والموتُ شطانِ

بث في هذه اللوحة الحياة وكأنك تنظر إلى صورة حية، شواطئ و بحر هائج تتصارع فيه الأمواج، هذه هي حياة الإنسان في الدنيا: إنه يعيش في بحر هائج مضطرب الأمواج مليء بالأحزان والآلام ولهذا البحر شطان: الأول هو مولد الإنسان عندما يقدم إلى هذه الحياة ويخوضها ويستمر في مصارعة أمواج الشقاء والبؤس إلى أن يبلغ الشط الثاني وهو الموت، فقد وفّر الشاعر لصورته هذه كل ما استطاع من الخطوط والظلال وحشد لها من الألوان ما زادها

---

(١)اللزوميات، ج١،ص٤٤٣.

(٢)جيمس ب. كارتر، الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني، ت: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٧، ص٥٥٥.

(٣)اللزوميات، ج٣،ص٢٥٦.

روعة وجمالا حيث صور العيش بالبحر ثم صور ما فيه من نوائب وشدائد بالغمرة التي هي أمواج البحر العاتية ولم ينس قدوم الإنسان إلى هذه الحياة، فمولده هو أحد الشطين وموته هو الشط الآخر.

وفي صورة أخرى يجسد فيها الشاعر العيش بالوِرد في قوله[1]:

والعيشُ وِرْدٌ سَيُسْقى الحيُّ آخرَهُ عند الحِمام وأنفاسُ الفتى جُرَعُ

فقد رسم في هذا البيت صورتين غاية في الإبداع، فقد جسد العيش بمورد الماء الذي لابد أن يَرِده الإنسان ولا غنى له عنه ثم يستمر في شربه له حتى يصل إلى نهايته ويأتي على آخره، وهنا لا يجد أمامه إلا الموت لنفاد الماء، ثم إن اهتمام الشاعر بالتفاصيل ولّد لنا الصورة الثانية المبدعة "وأنفاس الفتى جرع"، والصورتان مرتبطتان ارتباطًا وثيقًا، فالإنسان الذي وجد في الحياة سيرِد هذا الماء لأنه لا غنى له عنه، و تلك الجرع التي يتجرعها من الماء إنما هي أنفاسه التي يلفظها على طريق الحياة، فالعلاقة عكسية وتنتهج مبدأ المقايضة، وكل جرعة ماء يقابلها نفس تخسره، حياتك إنما هي مساوية لما تجرعه من هذا المورد، وكل جرعة تحسبها حياة إنما هي فقد لأنفاسك وتقريب لحتفك، وفي تصويره لأنفاس الفتى بالجرع إبداع عبقري فذ لما خلع عليه من أحاسيسه وبما صبغه من مشاعره .

وقريب من هذا المعنى قوله[2]:

والعيشُ ماءٌ مزادٌ راحَ يحملُه طاوي الفلاةِ وأنفاسُ الفَتى جُرَعُ

فقد عاد إلى الصورة السابقة يحاول أن يحشد لها بعض الخطوط ويبرز بعض الألوان والظلال، وبالرغم من أن الصورتين متشابهتان وكأنهما تبدوان صورة واحدة إلا أن هذه الصورة تختلف عن تلك، ففي الصورة الأولى شبه العيش بالورد أما في هذه الصورة أصبحت أكثر تشاؤمية، ضاقت عليه سبل العيش، انعكس على البيت بما فيه من تركيز وتجسيم، فأول ما يطالعنا قوله "العيش ماء مزاد"، وقد دلت هذه الصورة على قلة الماء، وزاد من تحديد هذه القلة وتأكيدها قوله "راح يحمله"، ثم نجد تركيزًا في صورته الثانية التي صور الإنسان فيها بأنه مسافر، وأي تعبير أدق من هذا بالنسبة لحياة الإنسان القصيرة التي تؤذن بالرحيل، ولابد لهذا المسافر

(١)اللزوميات، ج٣،ص٣٤٧.

(٢)اللزوميات، ج٣،ص٣٥٢.

من أن يبلغ غايته ويضع عصا الترحال، ثم نجد عناصر التركيز كذلك في صورته الثالثة التي شبه فيها الحياة بالفلاة القاحلة الجرداء التي لابد للإنسان من أن يطويها، وأن يستعد لها فيحمل الماء في مزادته يتجرع منه في سفره الشاق، ثم يصل إلى الصورة الأخيرة التي كررها في البيت السابق لتدل على ما فيها من تركيز وإبداع "وأنفاس الفتى جرع"، فحياة الإنسان في الدنيا تشبه ماء المزاد الذي يحمله المسافر الذي هو الإنسان، وما يتجرعه من ذلك الماء إنما هو الأنفاس التي يستهلكها في كل لحظة، وهذه الصورة تصطبغ إلى حد كبير بأحاسيس المعري وأفكاره حيث كان يرى الحياة شقاء دائمًا وبلاء مقيمًا يجدر بالإنسان أن يرحل عنها وألا يطيل فيها المقام لينجو من شرورها ونوائبها، وعلى هذا النحو كان يوفر لصوره كل ما يقدر عليه من عناصر الإبداع والجمال ليبرزها رائعة مبدعة.

ثم نتأمل هذه الصورة التي يقول فيها:

نَمُرُّ سِرَاعًا بين عُدْمَيْنِ ما لنا لباثٌ كأنَّا عابرونَ على جِسرِ[1]

وهو في هذه الصورة يعطينا مزيدًا من التفاصيل وتوزيع الخطوط في لوحته، يطالعنا فيها صورة الناس وهم يقطعون الحياة، ولكنهم يمرون "سراعًا"، فهذه الكلمة قد أعطتنا إيحاءات مبدعة تدل على إدراك عبقري للحياة التي يحياها الناس، فمهما عمّروا على الأرض فلابد من أن يودعوها ويقطعوها "سراعًا"، والخط الثاني الذي اتكأ عليه في رسم صورته قوله "ما لنا لباث" فهذا توضيح لقوله السابق "سراعًا" لأنه قد يُفهم من قوله سراعا أنهم يلبثون ولو لمدة، فجاء بقوله "ما لنا لباث" ليمحو هذا الخاطر، ثم نراه يركز على خط ثالث أو لون ثالث في هذه اللوحة المبدعة في قوله "كأنا عابرون على جسر" فجاء بهذا اللون ليلخص تلك اللوحة كلها على روعتها وإبداعها في هذه الجملة الصغيرة، فالحياة التي يقضيها الناس تشبه الجسر والناس يمرون على ذلك الجسر سراعا ولا يتوقفون ولا يلبثون.

وفي تصويره الحياة بالجسر ما يدل بوضوح على قصر تلك الحياة، فمهما طالت الأيام فهي كالجسر ومهما طال الجسر فالإنسان يقطعه في لحظات معدودات ويزيد من وحدة التركيز ودقة توزيع الظلال في لوحته الرائعة تلك، أن الناس لا يمرون على هذا الجسر متمهلين وإنما يقطعونه مهطعين دونما لباث أو انتظار، ثم نرى في قوله "بين عدمين" تصويرًا رقيقًا لما قبل

---

(١) اللزوميات، ج٢،ص١٨٤.

الجسر وما بعده أي لما قبل الحياة وما بعدها، فالإنسان جاء من العدم إلى الحياة ثم يقطعها إلى عدمٍ آخر هو الموت، ومثل هذه الصورة قوله في صورة أخرى:

وهَوَّنَ ما نَلْقَى من البؤسِ أنَّنا بنو سَفْرٍ أو عابرون على جسرِ[1]

فقد أعاد رسم تلك اللوحة السابقة ولكن بتركيز شديد وتفصيل جديد فقد صور الحياة وما فيها من بؤس وشقاء بالجسر الذي يعبر عليه الناس، وقوله "وهون ما نلقى من البؤس" يدل على قِصر هذه الحياة لأنها بالرغم مما فيها من البؤس والشقاء إلا أنها ليست دائمة وأن الناس فيها مسافرون ولابد أن يبلغوا النهاية، ثم زادها تفصيلا بذلك التجسيم الذي أثبته في جانب من جوانب لوحته وهو قوله "أو عابرون على جسر" فقد شبه الحياة بالجسر، وكما سبق قولنا أن الجسر مهما طال فإنه قصير وسرعان ما يقطعه العابر، وتبدو هذه الصورة مليئة بالحركة والحيوية.

وعلى هذه الشاكلة كان أبو العلاء يهتم بتصويره وإخراجه للوحاته التي رسمها للحياة ورأينا أنه صورها أحيانًا بالماء الذي يشربه الإنسان، وحالما ينتهي شربه يكون قد لفظ آخر أنفاسه التي شبهها بالجرع، وأحيانًا أخرى صور الحياة فيها بالجسر ولابد للناس من أن يقطعوه دون لباث أو انتظار، وفيها ما يدل على قصر الحياة كما رأيناه في أحيان أخرى يشبه رحلة الناس في الحياة برحلة يقومون بها في صحراء جرداء قاحلة وما فيها من شقاء وبؤس بما يعانون من تعب وإعياء في رحلتهم الصحراوية الموحشة، كما أنه قد اهتم إلى حد بعيد بتلك الصور فعكف عليها يوفر لها ما يزيدها وضوحًا وجلاء ويضيف إليها بعض الخطوط والظلال ويصبغها بمشاعره مما جعلها تنبض بالحياة والحركة.

وفي تجسيده للزمن والمنايا الذين لا ينفصلان بل تربطهما علاقات التفاعل والتداخل والتلاحم، إلى الحد الذي تصير فيه المنايا جندًا من جنود الزمن أو سلاحًا من أسلحته، أو عضوًا من أعضائه الفاعلة، على حد قوله[2]:

إنَّا ضيوفُ زمانٍ ما قِرَاهُ لنا إلا المنايا ونحن الآن في الُّلهَنِ[3]

---

(١)اللزوميات ،ج٢،ص١٧٥.

(٢) اللزوميات، ج٣،ص٢٦٩.

(٣) اللهن: ما يتعجله الإنسان من الطعام ويتعلل به قبل الغذاء.

الإنسان ملاق حتفه لا محالة، فالوجود البشري في صميمه (وجود نحو الموت) أو (وجود للموت) والموت لا يعبر عن اكتمال أو تحقق وإنما أسلوب في الوجود لا ينفصل عن كينونة ذلك الموجود الإنساني[١].

وقد صاغ المعري هذا المعنى من خلال تجسيد المنايا في صورة محسوسة فغدت قِرى يقدمه الزمان لضيوفه حفاوة وإكرامًا، وما قراه سوى الموت، ونحن الآن مقبلون على مقدماته وإرهاصاته، وقد تمتد الصورة التجسيدية للمنايا، ويطول نسيجها هي ومتعلقاتها عما سبق، فترسم صورة متكاملة الألوان والخطوط والقسمات، ولا تنقصها الحركة والحيوية والحياة، وذلك كما في قوله[٢]:

سيدخلُ بيتَ الظالمِ الحتفُ هاجمًا ... ولو أنَّه عند السِّماكِ مُطَنَّبُ[٣]

وقد كان يهوى الطعنَ أما قناتُهُ ... فذاتُ لمىً والخِرْصُ كالنابِ أَشْنَبُ[٤]

ودِرْعُ حديدٍ عنده دِرْعُ كاعبٍ ... من الوُدِّ واسمُ الحرب هِندٌ وزينبُ

ويطوِي المَلَا بعد المَلَا فوق كُورِهِ ... إذا العيشُ تُزْجَى والسوابقُ تُجْنَبُ

له من فِرِنْدٍ جدولٌ إنْ أسَالَهُ ... على رأسِ قِرْنٍ جاشَ بالدمِ مِذْنَبُ

وليس يقيمُ الظهرَ حنَّبَه الرَّدى ... قوامٌ رُدَينيٌّ وطِرْفٌ مُحَنَّبُ[٥]

فهنا تتجسد المواجهة غير المتكافئة بين الحتف بقوة هجومه، وشدة إقباله وتوقه لإهلاك الخصم، وبين الظالم الذي يتحصن بالدروع ويقود الخيل ويمتشق السيف البتار، والذي لا ينقصه التمرس في ملاقاة الأعداء، والحنكة في الكر والفر، لكن كل ذلك يغدو هشًّا لا قيمة

---

(١) انظر: الكينونة والزمان، مارتن هيدجر، ت: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠١٢م ، ص٦.

(٢) اللزوميات، ج١، ص١٠٤.

(٣) مطنب: مشدود بالأطناب.

(٤) الخِرص: السنان.

(٥) تُجْنَبُ: تقاد، الجدول: النهر الصغير، المِذْنَب: مسيل الماء، حنبه: حانه من تحنب الشيخ إذا تقوس ظهره وانحنى، والمحنَّب والمحنَّب من الخيل: المنعطف العظام فهي جنباء وهذا مدح في الخيل، والطِرف: الكريم الأبوين من الناس والخيل وغيرهما، الفرند: السيف، تُزجى: تُساق

له إزاء جبروت الموت وسلطان الحتف، ذلك الذي يصير كائنًا حيًّا ينبض بالقوة والنشاط والجرأة، فيهجم على خصمه الظالم في بيته الذي يتحصن فيه- ولو كان مشدودًا بالأطناب عند السماك- فيرديه قتيلا.

بناء الصورة على وسيلة التشخيص:

هذه الوسيلة "يستخدمها الشعراء في تشخيص مظاهر الطبيعة الصامتة والمتحركة، بحيث تضحي الطبيعة شخوصًا عاقلة تتفاعل وتتجاوب"(١)، ولعل دور هذه الوسيلة لا يقتصر يقتصر فقط على محاولة الاقتراب من الطبيعة للتفاعل مع ظواهرها حوارًا أو مناجاة؛ بل تمتد إلى الإلحاح على خلخلة الحواجز بين الطبيعة والإنسان، حتى تنشأ " محاولة لربط الصلات مع الموضوع ومع أشياء العالم الخارجي، بحيث يصبح الموضوع والذات وحدة يصعب تفكيكها"(٢). تفكيكها"(٢).

ومن أمثلة تشخيص أبي العلاء للدنيا قوله(٣):

أريدُ من الدنيا خُمُود شُرُورها فَتُوقِدُ ما بَيْنَ الجوانحِ نارها

تُضلِّلُنِي في مَهْمَهٍ بَعْدَ مَهْمَهٍ عَدِمْتُ به أنوارَها ومنارَها

وتُظْهِرُ لِي مَقْتًا وأُضْمِرُ حُبَّها كأنّي جَهُولٌ ما عرفتُ شنارَها

فهنا تبث الحياة والحركة والنشاط في (الدنيا) فتغدو كائنًا حيًّا يعقل ويتفاعل مع الشاعر، فيماثل الشاعر في مواجهة قائمة على التقابل بين هيمنة الدنيا وتسلطها، وقدرتها الفعالة من تأجج نيران شرورها بين جوانح الناس، وإغراقها لهم في بحار الأهواء ولجج الضلال معلنةً لهم بغضها وازدراءها إياهم، من ناحية، وبين الشاعر- أو بالأحرى الناس- في إظهار الخضوع والإذعان لرد الفعل، بل وإضمار الحب للدنيا رغم إساءتها وذميم صفاتها المعروفة للناس من ناحية أخرى.

---

(١) ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،١٩٨٢م صـ٢٥.

(٢) مُحَمَّد الولي، الصورة الشعرية، في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولي، ١٩٩٠م، ص٢٥٣.

(٣) اللزوميات،ج٢، ص١٤٥.

ولذلك دعا المعري الإنسان العاقل أن ينسلخ عنها، وأن يتخلص من شقائها، بقوله:

وهم أُسارَى في يَدَي عيشِهِمُ لَعَلَّهُم عندَ الرَّدى يُعْتَقُونْ[1]

فالناس في يد الدنيا أسارى يخضعون لما تريد ولا يقدرون على افتداء أنفسهم أو الانفلات من طريقها، ولن يتخلصوا إلا بالموت الذي يحطم تلك القيود التي تكبل أقدامهم وتغل نفوسهم، فقد شبه الناس في الحياة بالأسارى، ثم جعل للعيش يدين تشدان وثاق البشر، كما جعل الموت مخلِّصًا ومنقذًا لهم من شقائها وجعله عتقًا لهم من آلامهم، والمتأمل لهذه الصورة يدرك قدرة التشخيص في خلق هذه الصورة المبدعة ، التي لم تخل كذلك من ارتباط بالفكر الفلسفي اليوناني الذي دل عليه الدال(يعتقون)، في رؤيته انعتاق الروح بعد الموت وتحررها وانتقالها إلى العالم الأخر، لكنه يتعارض مع ما تذهب إليه بعض مذاهب الفلسفة الحديثة متمثلة بنيتشه الذي يرى في هذه الأفكار هروب المفكر من الحياة لعدم قدرته على تحمل الألم الذي يصاحب كل تغيير، مما يدفعه إلى ابتداع مثل هذه الأفكار التي تعلو على الزمن [2].

ومن أمثلة تشخيص الدهر في هيئة إنسان يمنح ويمنع قوله[3]:

أَجَلُّ هباتِ الدَّهْرِ تَرْكُ المواهِـــب يَمُـدُّ لِما أعطاكَ راحةَ نَاهِبِ[4]

وأفضلُ مِن عَيشِ الغِنَى عيشُ فَاقةٍ ومِن زِيِّ مَلْكٍ رائقٍ زيُّ رَاهبِ

وما خِلْتُهُ إلا سَيَبْعَثُ حادثًـــــا[5] **يَحُلُّ الثريَّا عن جبينِ الغياهِبِ**

فقد غدا الدهر في صورة إنسان يمنح المواهب، ويوزع العطايا على المخلوقات تارة، ثم يمد راحته لينهب النعم ويسلب الهبات تارة أخرى؛ مما خُيل للشاعر أن الدهر سيعرج مرة إلى الآفاق يحل وثاق الثريا عن جبين الغياهب (الظلمات) ويدعها بلا زينة أو جمال تزدهي بهما،

---

(١) اللزوميات،ج٣، ص٣١٠.

(٢) انظر الموت والوجود، ص٥١٣.

(٣) اللزوميات،ج١،ص١٧١.

(٤) ومثله للمتنبي: أبدا تسترد ما تهب الدنيا فيا ليت جودها كان بخلا.

(٥) في شرح المختار من لزوميات أبي العلاء للبطليوسي، القسم الأول، ص١٠٦، "سالبًا" بدلاً من "حادثًا".

ولذا يفضل الشاعر عيش الفاقة على عيش الغنى ولباس الراهب على لباس الملك وهذا من مفارقات الالدنيا التي طالما ذكرها المعري في أشعاره (تهب لتسلب).

ونحو ما نرى في قوله مشخصًا الدهر:

والدهرُ شاعرُ آفاتٍ يفوهُ بها للناسِ يفكرُ تاراتٍ ويَرْتَجِلُ[1]

فقد ماثل المعري بين الدهر والشاعر، وشبّه مصائب الدهر بالقصائد، ولكن لم يقتصر الشاعر على هذه الخطوط الأساسية في لوحتيه، وإنما أبرز فيهما بعض الخطوط والألوان كقوله "يفكر تارات ويرتجل"، فهذه المصائب تأتي أحيانًا عن تفكير وتدبير كما تأتي أحيانًا أخرى من ارتجال دونما تفكير ورويّة مثلما تأتي قصائد الشاعر وقوافيه من تفكير ورويّة وأحيانًا عن ارتجال، وفي هذا دلالة قوية رائعة على إثبات المصائب ووفرتها، يصبُّها الزمان إما بتدبير وإما بدون تفكير، وهكذا نرى في هذه الصورة خيالا خصبًا وقدرة على مقارنة وتركيب وتأليف الجزئيات المختلفة التي تتكون منها تلك الصورة المبدعة.

وفي صورة أخرى يشخص المعري الدهر بقوله:

كأنَّكَ في يدِ الأيامِ مالٌ وكلُّ المالِ عن قَدَرٍ يَسُوفُ[2]

وأحسِبُ أنَّنَا إبلٌ رَذَايَا أجدَّ وراءَها حادٍ عسُوفُ

فقد رسم لوحتين للناس في الحياة: اللوحة الأولى شبه الناس فيها بالمال في يد الدهر، والدهر إنسان مبسوط اليد مبذِّر ينفق ذلك المال ويبعثره في كل اتجاه، وهذا تصوير رائع للناس الذين لابد وأن يتركوا هذه الحياة، وفي قوله: "وكل المال عن قدر يسوف" دلالة واضحة وقوية على حتمية الفناء في الدنيا، أما البيت الثاني فقد اشتمل على صورتين مرتبطتين معًا، صورة الناس حين شبههم بالإبل الرذايا ثم صورة الموت وهو يلاحق الناس ويطاردهم والذي شبهه بالحادي العسوف الظالم يلاحقهم بلا هوادة ولا رحمة، ولا يمهل أحدًا أو يدع شيئًا، ومن الخطوط التي وفرها في صورتيه الأخيرتين قوله: "رذايا" ففيها تصوير ذو دلالة قوية على الناس وضعف حيلتهم تجاه الموت، وفي قوله "عسوف" دلالة قوية بليغة على الموت الذي يقسو على

(١) اللزوميات، ج٣، ص٤٠٤.

(٢) اللزوميات، ج٣، ص٣٩٣.

الأحياء ولا يرحمهم ويطاردهم في كل مكان، وفي صورة أخرى يشخص لنا أبو العلاء (الدهر) بقوله:

وتَطرُدُنا ساعاتُنا وكأنَّنا وسائِقُ خيلٍ ما تُكَفكِفُهَا اللُّجمُ[1]

فيصور الساعات بسائس عنيف جبار، يطرد قطيعًا من الخيل الشوامس–الناس–، وفي ذلك التشخيص ما يدل على قوة هذه الساعات وبطشها، وتأكيد على مدى الصراع المستمر الدائم بين الإنسان والزمن، وفي قوله "وسائق" ما يدل على الجماعات –الخيل/الناس – التي تطردهم الأيام وتلفظهم الدنيا، وفي قوله (ما تكفكفها اللجم) ما يدل على السرعة التي تندفع بها تلك الخيل/الناس، والصورة تفصح عن سيطرة القلق والاضطراب على نفس أبي العلاء.

بالإضافة إلى تشخيصه للّيل بقوله:

فيا موت زر إن الحياة ذميمة ويا نفس جِدّي إن دهرك هازلُ

وقد أغتدي والليلُ يبكي تأسفًا على نفسه والنجمُ في الغربِ مائلُ [2]

ففي هذا البيت يمزج المعري بين عالمه الحزين وعالم الليل، فيسقِط من تشاؤمه ومعاناته الداخلية دفقات شعورية تجعل الليل باكيًا، إن الليل لا يبكي ولكن المعري هو الذي يبكي، حتى أبكى كل شيء حوله، وكأن التشاؤم يفرض نفسه على الرجل، فيكسب المحسوسات دلالات خاصة تنبع من روحه التي يجللها اليأس والتشاؤم، هذه الروح التي ترى في الموت خلاصها "فيا موت زر" فالمرء عندما يواجه بالطابع العشوائي للحياة " بما فيها من ألم و شقاء وغيره فإنه يكون مغرى بأن ينسحب إلى شيء مجرد معفيا من الزمن، والهرب من الحزن إلى الموت هو رد الفعل" [3].

وإذا كانت صورة الحياة والأحياء هكذا عند الرجل فلا غرو أن يكون الموت هو الخلاص الوحيد من هذه الحياة، حين يتسرب في غفلة لتصيّد الأحياء:

---

(١) اللزوميات، ج٣، ص٦٩.

(٢) شروح سقط الزند،ق٢، ص٤٣.

(٣) انظر: الموت و الوجود، ص ٥١٤.

سرى الموتُ في الظلماءِ والقومُ في الكرى وقامَ على ساقٍ ونحنُ قُعودُ[1]

في هذه الصورة الاستعارية الرائعة إفصاح عن الغفلة التي تسيطر على الناس أمام ذلك المجهول الجبار (الموت)، ويمتاز التشخيص بقوة الإيحاء والتركيز، فقد رسم المعري لتلك الصورة خطوطًا رائعة، ومما زاد الصورة جمالا قول المعري (سرى)، والسرى لا يكون إلا في الليل، وقوله (في الظلمات) دليل على التخفي والتستر، ومما زاد تلك اللوحة الفنية روعة قوله (والقوم في الكرى) وهذا دليل على الغفلة؛ ليؤكد جهل الناس بحقيقة الموت، فجعله يقدم عليهم وهم في سبات عميق لا يدرون من أمر ذلك الساري شيئًا.

وإذا ما انتقلنا إلى الشطر الثاني نجد اللوحة تزداد وضوحًا في قوله (وقام على ساق) حيث تدل على الجد والدأب والقوة والبطش، وفي قوله (ونحن قعود) دليل آخر على الغفلة والانشغال بالدنيا التي تخدع الإنسان وعلى سيطرة الموت وقوته العاتية الجبارة، وقد أشعرنا أبو العلاء (بالحركة الديناميكية) داخل الصورة التي رسمها، وقد نجح بهذه الصورة في خلق جو من الرعب والفزع تجاه الموت.

وفي صورة أخرى يشخص الموت بقوله:

والموتُ حَاسٍ ما تعيَّف آجِنًا وتَضَيَّفَ الأعرابَ والأَنْبَاطَا[2]

أَيَفُكُّنِي هذا الحِمَامُ تَفَضُّلًا فالعيشُ أوثَقَنِي وشَدَّ رِبَاطَا

فقد رسم الشاعر للموت لوحة فنية أخرى شبهه بالشارب الذي لا يعاف شيئًا مهما كان فاسدًا آسنا، ومن هذه حاله فهو لا يفرق بين مضيفيه، كما بينه الشطر الثاني بصورة أخرى طريفة هي صورة الضيف الذي لا يفرق بين طعام وآخر، فهو لا يفرق بين أحد من مضيفيه لأنه ينزل ضيفًا على الأعراب كما ينزل على الأنباط وعلى غيرهما من سائر الأجناس دونما تفريق أو تفضيل، وكعادة العربي الذي يكرم ضيفه ويطلب قراه، نرى المعري يطلب هذا الضيف البغيض أن ينزل في داره ويأخذ سؤله، ولا مطلب لهذا الضيف سوى المنية التي أرخصها المعري له والتي يرى فيها انعتاقه من هذه الدنيا وتحرره، حاله حال الفلاسفة من قبله

---

(١) اللزوميات، ج١،ص٣٩٦.

(٢)اللزوميات، ج٢ ،ص٣٢٠.

الذين يرون في الموت تحرر من الدنيا. لكن ما الدافع الذي حدا بالمعري إلى هذه الدعوة؟ ألا تكون هي الغربة الكاملة التي يعيشها هذا المفكر و التي أوصلته إلى أعلى صور الحزن والشقاء كنتيجة للوعي وكأنها مرحلة "الوعي الشقي" التي تحدث عنها هيجل والتي تصيب من يتدبر الموت و أحواله، يصبح على إثرها المرء في حاجة إلى عالم آخر، عالم لا يكون أياً من الحياة أو الموت إمكانية حقيقية(١).

كما نجد في تشخيصه للموت أيضا قوله(٢):

وما أظــنُّ المَنَايَـــا تخطو كُوَاكِبَ جِرْبَـهْ

ستأخذُ النَّسرَ والغَفْـ رَ والسِّمَاكَ وتِرْبَـــهْ

فَتَّشْنَ عن كُلِّ نَفْسٍ شَـرْقَ الفضاءِ وغَرْبَهْ

وَزُرْنَ عن غيرِ بِـــرٍّ عُجْمَ الأنامِ وعُرْبَـهْ

فتتمثل المنايا كائنًا حيًّا يعقلُ ويَجِدُّ في البحث بأناة ودقة بالغة عن ضحاياه وغرمائه في الوجود، من مفردات الأرض والسماء، وغايتها- أي المنايا- شمول الفناء والهلاك والعدم لأجرام السماء من الكواكب والنجوم والأفلاك، وهدفها افتراس النفوس على تنوع أجناسهم وتعدد أماكنهم، ولعل تصدير الأفعال المسندة للمنايا في الأبيات (ستأخذ- فتشن- وَزُرْنَ) قد أسهم في تشخيص حركة المنايا، وحاكى دأبها في البحث وديمومة التحري والموالاة لحركة الضحايا والغرماء؛ لافتراسهم وإهلاكهم.

و قوله أيضا في تشخيص الشيب(٣):

هذا البياضُ رسولُ الموتِ يبعثُه في كل عصرٍ إلى الأجيالِ والأممِ

فقد وفر لهذه اللوحة من عناصر التشخيص ما جعلها رائعة، فقد شخص الشيب بالإنسان الذي يُبعث في أمر من الأمور، كما شخص الموت بصاحب الملك، يبعث رسولا ينذر الناس ويعظهم وهو الشيب الذي يبعثه لينذرهم أن نهايتهم قد أصبحت آزفة، وقد حشد

---

(١)انظر: الموت و الوجود، ص٤٦٤.

(٢)اللزوميات، ج١،ص١٥٩.

(٣)اللزوميات ،ج٣،ص١٥٤.

لهذه الصورة بعض الخطوط التي أسهمت في توضيحها، فالشيب رسول الموت يبعثه في كل زمان ومكان إلى سائر البشر أو الأحياء وهذا ما يدل عليه الشطر الثاني من البيت.

وقوله أيضا مشخصِّا البقاء[1]:

سأخرُجُ بالكراهة من زماني وفي كشحَيَّ من يده قطاعُ

ومازال البقاءُ يَرِثُّ حبلي إلى أن حانَ للمرسِ انقطاعُ

فهي صورة جديدة تختلف عن تلك الصور السابقة وإن كانت تدور في نفس الحلقة فقد شخص البقاء فجعله إنسانًا يعمد إلى حبل الحياة الذي يشد الناس فيرثه ويبليه، ويظل على هذه الحال إلى أن يحين أجله، ثم انظر إلى تصويره للنهاية التي سيبلغها الإنسان ويستهلك حبله شيئًا فشيئًا إلى أن أتى عليه فقطعه وبذلك انتهت حياته، والصورة مليئة بالتركيز والتشخيص طافحة بالحركة والحيوية .

وعلى هذا النحو ندرك تفنن أبي العلاء وإبداعه في توزيع خطوط لوحته وألوانها وظلالها حيث يهتم بنشر الحركة والحيوية في أوصالها حتى تبدو نابضة بالحياة مليئة بالحركة، وهكذا نجده يحرص على حشد الكثير من الخطوط والألوان والاتكاء على بعضها وإبرازها لكي تخدم صورته فتخرج لنا لوحة في أجمل إطار وأبدع نظام غير مغفلٍ الإطار النفسي لتلك اللوحة، وعلى هذا النحو كان يرسم صوره المختلفة بعناية فائقة ودقة كبيرة ومهارة بارعة ظهرت مظاهرها في لوحاته التي رسمها للحياة والموت والناس والدنيا والزمان والتي دلت على موهبة فذة في تمثيل جوانب الحياة الإنسانية المختلفة ونقده للدنيا وبحثه لمشكلة الحياة والموت والمصير وهذا بلا شك هو الجانب الذي يمثل (شعرية) أبي العلاء وعبقريته الفنية.

(١) اللزوميات، ج٣،ص٣٥٥.

المبحث الثاني

المفارقة الدلالية، أو البنية العميقة ودلالتها على قلق الوجود والفناء

تعد المفارقة من الدراسات الحديثة التي تعنى بدراسة النص الأدبي بطريقة تعتمد على القراءة المتأنية للنص، وتقليب وجوهه وبيان مستويات الدلالة فيه وتعددها، " إذ المفارقة داخلة في الصميم من رؤية المبدع وموقفه، فهي في المقام الأول مبنية على رؤية تأملية فلسفية للذات والوجود"(١)، مما دفع بعض النقاد إلى القول: "إن لغة الشعر هي لغة المفارقة"(٢).

وتقوم المفارقة في أساسها على التناقض (Paradox)، والازدواج في اللغة؛ ومن أبسط صورها أن تقول شيئًا وتعني آخر، وهذا يعني أن المفارقة تقوم على الضدية في المعنى، " فهي لفظة تحمل معنيين: المعنى الظاهر، والمعنى الباطن المتوارى، ولا يدرك اختلاف المعنيين إلا صانع المفارقة، وقارئ واعٍ ومدرك لحقيقة المفارقة"(٣)، وهذا ما جعل نبيلة إبراهيم تقول: "إنما المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي؛ وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبًا ما يكون المعنى الضد.."(٤)، ولا تختلف سيزا قاسم مع نبيلة إبراهيم، في أن المفارقة تعتمد على العقل وتحتاج إلى الذكاء في كشفها، حيث تقول: "إن المفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدًا، فنحن لا ننظر إليها بوصفها تقنية شعرية في الدراسات الحديثة فحسب، بل ننظر إليها بوصفها عنصرًا مهمًّا من عناصر العمل الفني"(٥).

أما ميويك فتمرد على المعنى القديم للمفارقة، فلم تعد تعني عنده "قول شيء والإيحاء بقول نقيضه؛ بل المفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرًا واحدًا، بل سلسلة لا تنتهي من

---

(١) حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، ، مكتبة الآداب، الأوبرا، مصر، د.ت ص١٥.

(٢) كلنثبروكس، لغة المفارقة، ترجمة: محمد منصور، مجلة الدار السعودية، العدد الثاني، ١٤١١هـ، ص١٧١.

(٣) نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، مجلد٧، عدد٣-٤، سنة١٩٨٧، ص١٣٢.

(٤) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص١٣٢.

(٥) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، مجلد٢، عدد٢، ص١٤٤.

التفسيرات المتغيرة"[١]، والتي يحاول أن يصل المتلقي إلى فك شفرتها، وعندئذ يصبح القارئ (المدرك الواعي) عنصرًا رئيساً من عناصر المفارقة؛ وهذا ما أشار إليه شليجل الذي أعطى القارئ الذكي دورًا بارزًا في صنع المفارقة[٢].

فقد نظر علماء الغرب إلى المفارقة بوصفها مصطلحًا فنيًّا قائمًا بذاته يحمل ثنائية في الدلالة، أو معنيين أحدهما سطحي والآخر عميق، والمعنى الذي يقصده المبدع هو المعنى العميق/البنية العميقة، والذي يجتهد القارىء في اكتشافه، ولذلك فالمفارقة عندهم تتطلب متلقيًا جيدًا مدربًا بإمكانه تخطي المستوى السطحي ليصل إلى المستوى العميق، وهو ما يجعلها تقترب من مفهوم الشعرية بمعناها الحداثي والتي تعد "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية" وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقًا تنعدم الشعرية/ المفارقة، وحين تنشأ خلخلة وتغاير (الفجوة: مسافة التوتر) بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر بقدر هذا التغاير بينهما[٣].

ويتضح من خلال ما سبق ذكره "أن المفارقة تقوم على الغموض، والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها"[٤]، " ومن ثمَّ فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشيء دون أن يقال، أو حين يكون القصد مفهومًا دون أن يكون جليًّا"[٥]، "والمهم أولا وآخرًا أن يصبح مفهوم المفارقة محدد الأبعاد بدرجة من الوضوح بوصفها آلية من آليات تحليل النص الأدبي"[٦].
الأدبي"[٦].

ومن هنا ينبغي تحديد العناصر التي تقوم عليها المفارقة، وقد حددتها نبيلة إبراهيم كالتالي:

---

(١) سي، دي، ميويك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٧م. ص٤٣.

(٢) خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد٩،عدد٢، ١٩٩١م، ص٧٨.

(٣) للمزيد حول هذا الأمر، انظر كتاب: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٧- ٥٨.

(٤) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مجلد٢، عدد٢، ص١٤٤.

(٥) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص١٤٤.

(٦) كلنثبروكس،لغة المفارقة، ص١٧٠.

- أولا: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يُعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يُعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه.
- ثانيًا: لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، وقد يُحْدِث هذا الإدراك لدى القارئ حالةً من البلبلة، وبخاصة إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تعمد الغموض، الأمر الذي قد يصل بالقارىء إلى حد أن يقف مترددًا في قبول بعض الحقائق دون بعض.
- ثالثًا: لابد من وجود ضحية في المفارقة، وقد تكون (أنا) الكاتب هي الضحية، وقد تكون الضحية هي الـ"أنت" أو الآخر....."[1].ونحن نجد في معظم شعر المعري أن الضحية هو الإنسان الذي وُجِد في الحياة رغمًا عنه وتكبد مشاقها وقسوتها.

والناظر إلى إبداع المعري يرى بوضوح كيف تسود فيه المفارقة، والتي تقوم في الأساس من خلال علاقتها مع العالم الذي يقوم في جوهره على التناقض، حتى تحولت القصيدة عنده إلى قصيدةٍ تحققَ فيها أعلى درجاتُ التوتر واللذة في النص، ومن هنا كان البحث خلف هذا الإبداع ومن خلال هذا الوعي الضدي به، وهو كيفية الإمساك بكليته المتنافرة من خلال الصراع بين المطلق والنسبي، ومن خلال الوعي الكامل بهذه الفوضى السائدة في المجتمع، وهو وعي بالذات نفسها قبل الوعي بالآخر، ومن هنا تنشأ المفارقة الساخرة التي تنتج من خلال علاقةٍ قائمةٍ على التقابل الدلالي، كقوله متهكمًا ببعض الناس ضِعاف العقول الذين يشربون الخمر[2]:

أَرَى بَشَرًا عقولُهُم ضِعافٌ ... أزالُوهَا لتُعْدَمَ بِالخُمُورِ

أبانُوا عَن قبائحَ مُنْكَرَاتٍ ... فَدَعْ مَا لا يَبِينُ من الأمورِ

وعاشوا بالخداعِ فكلُّ قومٍ ... تُعَاشِرُ مِنْ ذئابٍ أو نُمُورِ

إذا ضَحِكُوا لزيدٍ أو لعَمرو ... فإنَّ السُّم يُخْبَأُ فِي العُمورِ

---

(١) نبيلة إبراهيم،المفارقة، فصول، صـ١٣٣.

(٢) اللزوميات، ج٢ ،صـ ٢١٩، العُمُور: جمع عَمْر، وهو اللحم الذي بين الأسنان.

تتجلى المفارقة في الأبيات من خلال نبرة التهكم بهؤلاء الذين ضَعُفَتْ عقولُهم، فانكبوا على الخمر يحتسونها؛ وكان لزاماً على الخمر رد الصنيع لهذا العقل بذهابه جملة وتفصيلا، وماهي قيمة هذا الإنسان دون عقله، العقل الذي أشقى المعري في حياته وجعله يتدبر دنياه وما فيها من زيف وخداع، فنرى كيف صدّر أبياته بفعل (الرؤية)، حيث صقلته الحياة، وحنكته التجارب، ولذلك فالكلام صادر عن إنسان يرى ببصيرته ما لا يراه المبصرون بأعينهم، فهؤلاء ضعيفة عقولهم ومن هذه حاله حري به إصلاح ذاته لكن المفارقة في أنه يحرص على ذهاب البقية الباقية من عقله. وتمتد دلالة التهكم إلى البيت الثاني، فيصفهم بالتبجح؛ لأنهم يظهرون قبائحهم، ويجاهرون بالمعاصي، وقد جاء بكلمة (قبائح) جمعًا لتدل على كثرتها، ثم وصفها بمنكرات ليزيد السوء سوءً.

ويمتد بالبنية نفسها في البيت الثالث حيث عاش هؤلاء الناس بالخداع في حياتهم، وهم مثل مَن عرفهم وصحبهم، حيث يتصفون بالخبث والخداع مثل (الذئاب) وبصفة الافتراس مثل (النمور)، ثم تبلغ بنية التهكم ذروتها في نهاية الأبيات حيث اختلف المظهر عن المخبر، حيث ينافق هؤلاء مَن حولهم ويضحكون لهذا وذاك، وهم في حقيقتهم كالحيات التي تُخْفِي سمَّها في منابت أسنانها، تترقب فريستها.

وتلج المفارقة منطقة الطباق من خلال الاحتمالات التقابلية بين المفردات، من حيث الاتفاق والاختلاف، كذلك اعتماد الطباق على الثنائية اللفظية بين المستوى السطحي والمستوى العميق للكلمة، أو ثنائية الحضور والغياب؛ لأن " النص الشعري المتميز هو باستمرار نص من الاحتمالات و الإمكانيات، لا نص تقريري.. لأنه جوهريًّا نص ينبني على فجوة : مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة، وهذه الفجوة هي عالم الإمكانيات والاحتمالات"(١).

وعلى كل فإن الصدام اللفظي بين المفردتين في مساحة محدودة تتحول إلى نوع من الاتساع عندما تتكاثر المفردات المشحونة بالتضاد، وتحدث هذه المفردات ضربًا من إفساح المجال

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٥٨.

للعقل البشري للمقارنة والموازنة، بين الدلالتين المتغايرتين، حيث إن الضد يستوجب حضور الطرف الآخر، ومن أمثلة ذلك ما قاله في مفارقة بين الغدر والوفاء، والسقم والشفاء[1]:

قد فُقِد الصدق ومات الهدى، واستُحسنَ الغدرُ وقلّ الوفاء

واستشعر العاقلُ، في سُقمهِ، أنّ الردى، مما عناه، الشِّفاء

استهل المعري البيتين «بقد» التي تقطع الشك تمامًا على المتلقي، ثم أتى بالأفعال المتتابعة في البيت الأول، وبث من خلالها الطباق الذي نلمح فيه نظرة التشاؤم لكل ما في الحياة، فقد فُقِد الصدقُ بين الناس وطُمِسَتْ أعلام الهداية، واستحسن الناسُ الغدرَ، وهي دلالة مفارقية، حيث إن الغدر ليس صفة محببة إلى نفس البشر، حتى تُستحسن! ومع استحسان الناس لصفة الغدر، كان منطقيًا أن يقل ضده (الوفاء).

ونلحظ المفارقة المعجمية المحفوظة في الأبيات، حيث إن الطرف الأول في الطباق يستدعي حضور نقيضه لدى المستقبِل للدلالة، وتمتد دلالة المفارقة حيث أصبح العاقل الحكيم يعتقد أنه ليس له من علته شفاء، ولا من مصيبته برء إلا بالموت المريح.

ومن المفارقات التي تحمل طابع التوافق السطحي والتخالف العميق للبنية، قوله[2]:

أرى النّاسَ شرّاً من زمانٍ حَواهمُ فهَلْ وُجِدَتْ للعالمينَ حَقائقُ؟

وقد كَذَبوا عَن ساعَةٍ ودَقيقَـــةٍ وما كذَبَتْ ساعاتُهم والدّقائِقُ

يستهل أبو العلاء البيت الأول بالفعل (أرى) الذي يحمل دلالات الخبرة الطويلة والمراس في الحياة، وقد وجد الناس في الدنيا أكثر شرًّا من الزمان الذي يعيشون فيه، ثم يستخدم بنية الاستفهام المحولة دلالته إلى التعجب والنفي؛ فهو يتعجب من طباع البشر السيئة، والتي ينفي صدقها بهذا الاستفهام؛ ولذا نراه أكد الدلالة في البيت اللاحق (قد كذبوا) ولم يكتف المعري

---

(١) اللزوميات، ج١، ص٨٦.

(٢) اللزوميات،ج٣، ص٤١٩، هل لهم حقائق؟: أي هل يصدقون؟ ، وظف المعري فعل (الرؤية) في اللزوميات أكثر من ثمانين مرة، وكان هذا بمثابة تحدي العمي، فأراد أن يثبت قدرته على معرفة ما لم يره المبصرون. انظر على سبيل المثال: ٦٤/١، ١٣٣/١، ٣٢٢/١، ٤٤٤/١، ٦٣/٢، ١٨٦/٢، ٢٠٠/٢، ٢١٢/٢، ١٨٧/٢، ٢٦٣/٣، ٢٦٧/٣، ٣٩٦/٣.....

بهذه الوصمة التي يتصف بها بنو البشر، ولكنه امتد بالدال ليؤكد على أن هذا الكذب في كل ساعة، بل في كل دقيقة، وإذا كان البشر يكذبون، فإن الساعات والدقائق لا تكذبان، وقد لعب طباق السلب (كذبوا/ ما كذبت) دورًا في المفارقة بين بني البشر وبين الساعات والدقائق، وظهر من خلالها حالة الخلل والتناقض الذي يعيشه المجتمع في ظل هذا الوجود الزائف الذي انطوى تحت قياده الموجود البشري على حد تعبير هيدغر، فتخلى عن التزامه الشخصي والتحق في الجمهور هارباً من ذاته وقلقه الذي خلق معه وحقيقة الموت التي يحمل عبء حملها منذ وجوده [1].

وفي نفس هذا المعنى يعبر أبو العلاء عن تغيّر حال الناس إلى النقيض[2]:

أراهم يضحكونَ إليَّ غِشًّا وتغشاني المَشَاقِصُ والحِظَاءُ

فلستُ لهم وإنْ قَرُبُوا أَلِيفًا كما لم تأتلفُ ذالٌ وظــاءُ

تتجلى المفارقة من خلال اختلاف الناس وتغير موقفهم من الشاعر، حيث يتعاملون معه برفق وتلطف، ويبشون في وجهه، ولكنهم في هذه المعاملة مراءون، فهم يظهرون غير ما يضمرون، وباختلاف المظهر عن المخبر تدخل البنية بقوة دائرة المفارقة حيث اعتمدت على المثالية السطحية التي ما لبثت أن تغيرت بزاوية كبيرة إلى النقيض تمامًا، فانقلب الصديق إلى عدو، وأكد هذه الدلالة قوله:(تغشاني المشَاقِص والحِظَاء) فبهذه البنية المجازية- بنية استعارية أخصُّ منها- وضحت من خلالها خطوط الدلالة العامة لانقلاب الموقف، حتى إنهم يغطونه بالسهام على اختلاف أنواعها ودل على ذلك استعماله للفعل (تغشاني) الذي يحمل دلالة الشمول كذلك و (المشاقص والحظاء)، ثم نراه ينفي صفة الألفة مع هؤلاء، فلم يكن تقربهم إليه باعثًا للألفة؛ في وجه مفارقة أخرى، فالأصل في القربى الألفة وهنا قرب ليبتعد، لأنه اكتشف خداعهم من خلال معاشرته إياهم، واتضح ذلك من الفعل (أراهم)، ثم يمتد بالصورة ليؤكد ما ذهب إليه من عدم الائتلاف الذي يشبه حاله بين حرفي الذال والظاء في صورة ختم بها أبياته منتهجا مبدأ الاقتحام، تجلى في وضعه مكونات غير متجانسة (عدم ائتلافه مع الغير، وعدم

---

(١)مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، ص٤٥٣.

(٢)اللزوميات، ج١، صـ٦٤، المشَاقِصُ: السهام العريضة النصل، الحِظاءُ: السهام الصغيرة.

الائتلاف بين الذال والظاء) في بنية لغوية متجانسة تفيض شعرية مما هو تحديدا غير شعري، ومرد ذلك في التموضع الجيد للكلمات وخروجها عن قاموسيتها.

ومن المفارقات أيضا التي تحمل طابع الخداع لتغير الموقف وانقلابه قول أبي العلاء[1]:

يَحْسُنُ مَـــرْأى لَبَنِي آدمٍ وكلُّهم فِي الذوقِ لا يَعْذُبُ

مـا فِيهِمُ بَرٌّ ولا نَاسِـــكٌ إِلَّا إلى نفـــعٍ يَجْـــذبُ

أَفْضَلُ مِن أَفضَلِهِم صَخْرَةٌ لا تَظْلِمُ النـاسَ ولا تَكْذِبُ

تتجلى المفارقة من خلال تغير أحوال البشر، فأشكالهم وسيمة، ووجوههم مهيبة، ولكن حالهم غير ذلك، وهؤلاء ليس فيهم بَرٌّ ولا ناسكٌ -كما يدَّعون بمنطقهم العذب- بل هم ذوو خديعة ومكر، يلهثون وراء الدنيا من أجل الحصول على المال، لا من أجل الطاعة وتحصيل العلم، ولذلك فالصخرة الصماء أفضل منهم، بل أخير من فضلائهم؛ لأنها لا تظلم ولا تكذب مثلهم، لكن متى فضلت الصخرة على البشر؟ وهل تدخل في مفاضلة معهم؟ وكيف جمع بينها وأقحمها في هذه المقارنة؟ شعرية فاضت من مخالفته لأفق التوقع ومخادعة المتلقي واقحام عناصر غير متجانسة مع بعضها البعض بدت متجاسنة مستحسنة.

ويقول أيضًا في تغير أحوال البشر معتمدًا المفارقة[2]:

مُلَّ المُقامُ فَكَم أُعَاشِرُ أُمَّـــةً أَمَرَتْ بغيرِ صَلَاحِهِا أُمَرَاؤهَـــا

ظلمُوا الرعيَّةَ واستجازُوا كَيْدَهَا فَعَدُّوا مَصَالِحَها وهم أُجَرَاؤُهَـا

فِرَقًا شَعَرْتُ بأنَّها لا تَقْتَنِـــي خيرًا وأنَّ شِرارَها شُعَرَاؤُهَـــا

أثْرَتْ أحاديثَ الكِرامِ بِزَعْمِهَـا وأجادَ حَبْسَ أكُفِّها إِثْرَاؤُهـــا

وإذا النفوسُ تجاوزتْ أقدارَهـــا حذو البَعُوضِ تغيرتْ سُجَرَاؤُها

كصحيحةِ الأوزانِ زادتْها القُوى حَرْفًا فبانَ لسِامعٍ نَكْرَاؤُهَـــا

---

(١) اللزوميات، ج١،ص١٢٧.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٦٦، السُّجَرَاء: الأصدقاء.

بدأ الشاعر الأبيات بفعل مبني للمجهول؛ ليحرك الدلالة من الخاص إلى العام فقد ملَّ الشاعر الإقامة في الحياة والعيش فيها.

ومن المفترض أن يعمل الأمراء والحكام لما فيه صالح شعوبهم، ويؤدوا الأمانة التي استخلفوا فيها، ويعملوا- دائمًا- لإسعاد شعوبهم والحكم فيهم بما أمر الله؛ حتى يستقيم لهم الملك، وتسعد رعيتهم بهم، ولكن الحال خلاف ذلك فقد تحوَّلَ هؤلاء الأمراء والحكام إلى طغاة مستبدين يأمرون بالمنكر وينهون عن المعروف! وقد ظلموا شعوبهم ظلمًا بيّنًا ورأوا ذلك جائزًا، بل أهملوا ما يصلِح شعوبهم والأصل في حكمهم أنهم وكلاء عن الرعية أُجَرَاء عندهم، ولكن انقلب حالهم إلى النقيض، ولذلك ضاق الناس ذرعًا بهم والحياةَ في كنفهم، وتحول المجتمع إلى فرق ومذاهب شتى، لا يزالون مختلفين.

وقد كان من المفترض أن يقوم الشعراء بدورهم في الإصلاح وتقويم المعوج، وإذ بهم ينقلب حالهم، بل ويصبحون شر الناس بعدما كان يُناط بهم الخير، ويُعقد عليهم أمل الإصلاح. وهنا نرى نزعة الفلسفة اليونانية التي ترى مهمة الشاعر أخلاقية وتقويمية بالمقام الأول.

ثم امتد بالمفارقة ليصل إلى أمة العرب، التي كثرت روايتها لأخبار الجود وأحاديث الأجواد، والصفات النبيلة التي يتجلى بها العرب، ولكن حالهم وواقعهم على خلاف ذلك، فهم أشد الناس بخلاً بالمال، وضنًّا بما يملكون.

ثم انتقل بالمفارقة إلى النفس البشرية فيقول: لم أرَ شرًّا منها فهي إذا تجاوز قدرها جناح بعوضة انقلب حالها وفسدت طبيعتها، وأصبحت كقصيدة الشعر التي يزينها صحة وزنها، فإذا زِيدَ فيها حرفٌ ظهر للسامع عيوبها واختلالها، والأصل في الزيادة يرجى منه الخير لكن هنا حصل النقيض، وهنا صورة أخرى للخروج بالبنية واقحامها في بنية أخرى ، أكسبتها دوراً جديداً وفاعلية جديدة ودلالات أخرى، حيث استخدم المعري بنية أخلاقية وأقحمها في بنية لغوية مما أكسبها حلة جديدة وطبيعة أخرى لهذه البنية.

استطاع أبو العلاء- بمقدرته الإبداعية- أن يرسم لنا صورة مفارقة في هذه الأبيات بيَّن فيها تغير حال حكام العرب وانقلابهم وضعفهم وتفككهم كأنهم اتفقوا على ألا يتفقوا، وكانت رؤيته ثاقبة تجاوزت عصره بقرون عديدة، والواقع خير شاهد على ذلك، ثم استطاع أن يوسع مجال المفارقة فشمل شعراء عصره المعنيين بالإصلاح، ولكن ضَعُفَ أمله وخاب رجاؤه، حيث

وجدهم على عكس ما توقع منهم، ثم تجاوز ذلك إلى أعماق النفس البشرية التي تغبنها النعمة، ولكنها تجحد الفضل!.

كما أبدع أبو العلاء في تصوير مفارقة أخرى للطرف الضد في هذه القضية وأقصد به الرعية وبيان حالهم إزاء مايكيده لهم الحكام والأمراء وبين ماتظهره هذه الرعايا من تقدير واحترام ، حيث يتوجهون إلى الله في جمعاتهم مبتهلين إليه عزو جل أن يحفظ قادتهم ويسدد على دروب الخير خطاهم(١):

ما أجهلَ الأمَمَ الذينَ عَرَفْتُهُم ولعـلَّ سالفَهم أضلُّ وأتبرُ

يدعونَ فِي جُمُعاتِهم بسفاهةٍ لأميرِهِمْ فيكادُ يبكي المِنْبَـرُ

يستغرب أبو العلاء هذا السلوك وهذا التظاهر المقيت من الإنسان تجاه السلطة، تراه يدعو لهم في الصلاة، وخص منها الجمعة رغم ما يكيله لهم هذا الحاكم وإنه إذ يتعجب من هذا، إنما هو من هول مفارقة هذا التصرف، فالشعب يدعو للحاكم الظالم وكأنه يدعو له باستمرار ظلمه ولم يكتف بذاك فقط، بل اختار الدعاء مع الصلاة وكأنه تحين أقدس الساعات ليخلص بالدعاء بل واختار صلاة الجمعة من بين الصلوات ليؤكد هذا الدعاء. أترى هل هو إخلاص في الدعاء ؟ أم أنه إتقان الرياء؟

ومن مفارقات علاقته بالناس أيضًا قوله(٢):

وأشرفُ مَن تَرَى فِي الأرضِ قدرًا يعيشُ الـدَّهرَ عَبْدُ فَمٍ وَفَرْجِ

يقابل الشاعر بين (أشرف) و(عبد) ليكشف المفارقة في أحوال البشر، فمن كان شريفا في قومه مهيبا بينهم، تراه يحمل في ذاته بعض صفات العبودية والتي تضع من قدره، لكن ماهي تلك الخصال التي حطت من منزلته؟ إنها عبودية الفم والفرج والتي يرى المعري المذلة في اطلاق العنان لهما، هذا الحكم الذي قد يكون بناه أبو العلاء في ضوء منهجه وفلسفته في الحياة والتي حرم فيها النساء على نفسه وثير من أنواع الأطعمة المباحة في ظل مفارقة لطبيعة البشر التي تهوى اللذة في شتى طرائقها. يطرح المعري هذه المفارقة التي لا يستطيع الإنسان الإفلات منها،

---

(١) اللزوميات، ج٢،ص٨٨.

(٢) اللزوميات، ج١، ص ٣٢٦

مفارقة خلقت بين واقعه في حتمية مصيره وبين سلوكه اليومي وعماه عن هذه الحتمية رغم مصيره الغيبي المجهول إلا أنه يسحر بالممارسات الجسدية، وما هذا السحر إلا وليد طبيعته كموجود بشري معرض في كل لحظة لخطر السقوط، مستجيبا لواقعة قذفه إلى عالم الأشياء وسط غيره فهو مهدد بالسقوط في عالم الموضوعات والانغماس فيها، إلا أنه قادر على أن يسترد ذاته و وجوده الأصيل الذي يحمل على عاتقه مسؤولية وجوده[١].

ولذلك تساءل أبو العلاء هل يمكن للمطر أن يغسل الأرض من هؤلاء الناس، الذين رأى فيهم سبب تدنيسها الذي لا يزول إلا بزوالهم، لكن هل يرى المعري الموت علاجاً؟ وهل يعتبره شراً أو خيراً متمثلاً كعلاج؟ هذه التساؤلات تضج بمفارقة نظام فكري يمثله المعري مع مطلع البيت الأول، ناهيك عن مفارقاته الأخرى التي حوتها طيات أبياته التالية[٢]:

هل يغسِلُ النّاسَ عن وجه الثرى مطرٌ ... فما بقُوا لم يبارِحْ وجهَهُ دَنَـــسُ

والأرضُ ليَسَ بمَرْجُـــوٍّ طَـهارَتُهـــا ... إلاّ إذا زالَ عن آفاقِها الأنَـــسُ

تَناسَـــلـوا فنَمَى شرٌّ بنَسـلِـهِـــمُ ... وكم فُجُورٍ إذا شبّانهم عنَســـوا

أزكى من العَيْنِ في آنافِـهـا شَمَـمٌ ... عِينٌ من الوحش في آنافِها خَنَسُ

وما الظّباءُ عليْـها الحَلْيُ مُحْسِنـــةً ... بل الظّباءُ لها بينَ الغضا كُنُـسُ

احتَجّ في الغَيّ بالنّسيانِ والدُهُـمْ ... وقد غَوَوْا بادّكارٍ لا أقولُ نَسوا

يعيش المعري مفارقة عميقة مع مجتمعه الذي ينفر منه والذي يرى فيه أذى قد يطهره المطر، لما خالف فيه واقعهم الفاسد سبب وجودهم في الأرض من إعمارها بالخير وأصبح لا يرجى منهم صلاح . وكأنه يطلب طوفان سيدنا نوح عليه السلام متمثلا إياه بسفينته التي حوت الكثير من الحيوان وقليلا من البشر، الذين يرى في تناسلهم شرًّا، إنها مفارقة اللاتكيف مع البشرية جمعاء، بل الرفض البات، والنفور المطلق من أبناء الأنس.

---

(١) انظر: الكينونة والزمان، ص ٥.

(٢) اللزوميات، ج٤،ص٥٠.

ومن المفارقة أيضًا تظاهر الإنسان بغير ما هو عليه حيث يظهر عنصر المخادعة المقصودة من إنسان لا نتوقع منه هذا الفعل وذلك الصنيع، ويظهر من خلال الأبيات أن الإنسان المخادع هو صانع المفارقة، وضحيتها أيضًا، فيقول(١):

رُوَيدكَ قد غُرِرْتَ وأنتَ حُرٌّ ... بصاحب حيلةٍ يعظُ النّساءَ

يحرّمُ فيكمُ الصهباءَ صُبْحا ... ويشرَبُها على عمدٍ مساءَ

تحسّاها فمن مزجٍ وصِرْفٍ ... يَعُلُّ كأنَّما وَرَدَ الحِساءَ

يقولُ لكم غدوتُ بلا كساءٍ ... وفي لذّاتِها رهَنَ الكِساءَ

إذا فعل الفتى ما عنه يَنهى ... فمن جِهتَين لاجهةٍ أساءَ

لست عبد شهوة ولست مملوكاً لأحد يأسرك بفكره وخديعته، فأنت حر بعقلك وحكمك فلا يغررك من يحمل في فكره تناقضات فتراه يدَّعي أنه فقيه عالم، حيث يكثر فيكم الوعظ ويثقلكم بالنصح، ويتردد على نسائكم مرشدًا وهاديًا وأنتم له مصغون، وحوله محتشدون، تتفطر قلوبكم من قوله، وتذرف مآقيكم الدموع تأثرًا به، ولكن انتبهوا فقد غفلتم عن الحقيقة، وانخدعتم بالظاهر المزيف وهنا يتحول (الدال) بتغير الموقف الذي تغير إلى عكس المتوقع، فإذا بهذا الإنسان الذي أعطيتموه ثقتكم، وسلمتم له جوارحكم- محتال- مخادع كذاب أشِر؛ فهو يظهر لكم النسك ويأمركم بالتقوى، وهو بعيد عنها، ينهاكم عن الخمر، وهو لها مدمن، يتظاهر أمامكم بعجزه وفقره، وإنما أفقرته معصيته.

اسألوا هذا المخادع الذي يتظاهر بأنه ليس عنده كساء يستره أين كساؤك؟ فإذا لم يجبكم، فأسألوا صاحب الخمارة عن الكساء ستجدونه مرهونًا لديه، وتجلت المفارقة في الأبيات من تغير حال الإنسان ومخادعته من حوله من الناس الذين وثقوا فيه الثقة كلها، لكن ظهرت حقيقته التي جاءت بعكس المتوقع تمامًا.

---

(١) اللزوميات، ج١، ص٧٣، يَعُلُّ: يكرر الشرب، الحساء: هو سهل من الأرض يتجمع فيه الماء.

وقد حذر الله من هذا السلوك في كتابه العزيز حيث يقول: {يأيها الذين آمنوا لمَ تقولون ما لا تفعلون، كبر مقتًا عند الله أن تقولوا ما لا تفعلون} الصف آية ٢-٣.

وقد أجاد أبو العلاء توظيف المعجم اللغوي في الكشف عن هذه المفارقة من خلال ثنائيات المواقف المتناقضة فهو:

(يعظ الناس ويحرم الصهباء صبحًا) ← (ويشربها على عمد مساء)

(يقول مدعيًا: غدوتُ بلا كساء) ← (رهن الكساء بسبب إشباع لذاته)

ثم يختتم الشاعر الأبيات بحكمة نخرج بها من هذه المفارقة، مفاداها: أن شر الناس من ينهون عن المعاصي ويقترفونها، فهم يسيئون من جهتين لا من جهة، يسيئون لاقتراف الآثام، ويسيئون لغش الناس وخداعهم بالقول وهم يفعلون غير ما يقولون!

وقريب من المثال السابق قوله[1]:

تَوَهّمتَ يا مَغــرُورُ أنّكَ دَيّنٌ عليَّ يَمينُ اللَّهِ مالــكَ دِيــنُ

تَسيرُ إلى البيتِ الحَرامِ تَنَسّكًا ويَشكوكَ جارٌ بائسٌ وخَدِينُ

فلعل المفارقة التي أبرزت حدة التناقض بين ظاهر المغرور وباطنه قد جُسدت دلالتها ورُسمت قسماتها وملامحها من خلال الحال (ويشكوك جار بائس وخدين)؛ فشتان بين الطرفين، بين مظهر خارجي للمغرور قوامه التنسك والتعبد والتدين، وبين أفعاله التي لا تبرهن على تدينه من خلال عدم إحسانه إلى أناس يُنتظر الإحسان إليهم لقربهم منه (الجار والخدين)، فضلًا عن برّه بالآخرين أو تقديم العون لهم، ولعل في هذا توافق مع فلسفة نيتشه الذي يرى في رجال الدين المزيفين أكبر الكارهين الساخطين ولكن أكثرهم ذكاء وإنما كان ذلك لضعف دورهم في توعية المجتمع وما يحدث من انقلاب للقيم، بل الأدهى من ذلك أنهم جسدوا هذا الانقلاب وكان ديدنهم[2]:

ويعرض أبو العلاء موقف الإنسان من الدنيا ووفائه لها ولكنها ترميه بالشرور والآثام[3]:

تُحِبُّ حياتَك الدنيا سَفاهًا، وما جادتْ عليـك بما تُحِبّ

---

(١) اللزوميات، ج٣،ص٢٠٩

(٢) انظر: الموت والوجود ، ص ٥٢١.

(٣)اللزوميات، ج١، ص١١٧.

وإنك منذُ كونِ النفسِ عَنْسًا لَتوضِعُ في الضّلالةِ أو تُخُبّ

تتجلى المفارقة في أن الدنيا تأتي- دائمًا- بعكس ما تفعله لأجلها! تقدم لها الحب كله، وترميك بالشرور، وتجلب عليك المصائب بشتى أنواعها.

ثم يقول أبو العلاء: قد مَلَكَتْ عليكم الدنيا ألبابكم فما تعقلون؟ وفتنتكم بها فما تدركون؟ كأنكم في بحر لجّي أو في صحراء واسعة من الفتن، لا تجدون عنها محيصًا ولا مفرًّا.

ونلحظ من البنية أن الإنسان هو ضحية هذه المفارقة؛ حيث انصب الخداع عليه صبًّا وأتته المصائب طوعًا أو كرهًا، وهو لم يتوقعها من الدنيا التي شغف بها وتعلق قلبه وعقله بآمالها.

ويقول أبو العلاء في مفارقة بين القوة والضعف[1]:

كَم حاوَلَ الرَجُلُ الدُنّيا بِقُوَّتِهِ وَمالِهِ فَخَطَتهُ أَو تَخَطّاها

وَقَد يَرومُ ضَعيفٌ نيلَ آخِرَةٍ فَلا يَشُكُّ لَبيبٌ أَن سَيُعطاها

وَالمَوتُ يَعدو عَلى الآسادِ مُخدَرَةً وَالعَينِ بَينَ خُزاماها وَأَرطاها

وَذاتِ قُرطَينِ في حَلي تَعُدُّهُما قَد صارَ أَجراً لِذاتِ الغَسلِ قُرطاها

فالمفارقة تولدت من خلال الجمع بين وحدات التقابل المتمثلة في عنصري القوة والضعف، وسلوكها إلى بلوغ الغاية وتحقيق الأمنيات، فإذا كان من المألوف لعقول الناس والمعهود لسنن البشر؛ أن الأقوياء بما يملكون من مقومات وعتاد وصفات يبلغون مآربهم ويحققون أهدافهم وأمنياتهم، وأن الضعفاء الذين يعوزهم ذلك يتخلفون عن حاجتهم؛ فإن التحول والتبدل وتقلب الأمور، كل ذلك يفضي إلى المباغتة؛ حيث تتخلف القوة بما تُوفِّرَ لها من مقومات، تمثلت في عدة أمور، هي: قوة الرجل وماله مع هوان الغاية (وهي الدنيا)، وقوة الآساد في أقوى حالاتها من التستر والتحصن في أجسامها، وقوة الجمال والزينة وحيوية الشباب لذات القرطين، بينما يحظى الضعيف ببلوغ الغاية والظفر بالمآرب؛ وقد تمثل ذلك في رجل ضعيف يرجو حسن العاقبة في أخراه فينال ذلك، كما تمثل- أيضًا- في بقر الوحش حال نجاته

(١) اللزوميات، ج٢،صـ٤٢٥.

من الموت، رغم عدم تدرّعه وتحصنه منه، ويتمثل- كذلك- في ظفر ذات الغُسل بقرطى الحسناء وقد كانت عاطلاً، فتتحقق لها أمنية غير منتظرة.

وفي مفارقة أخرى يُظْهِرُ أبو العلاء انخداعه بالدنيا بقوله[1]:

كلابٌ تغاوتْ أوتعاوت لجيفةٍ وأحسبُني أصبحتُ ألأمَها كلْبا

يفاجئنا أبو العلاء بدلالة غير متوقعة، فبعدما وصف الناس بالكلاب التي تجمعت على الشر، ونبح بعضها بعضًا من أجل الدنيا التي وصفها (بالجيفة) تتقاتل الكلاب عليها لتنهشها، نراه يصف نفسه بأنه من هؤلاء الذين يتكالبون على الدنيا، فإذا كان الناس كلابًا فهو مثلهم بل أكثر منهم لؤمًا، وهي مفارقة تعكس موقف أبي العلاء من الحياة ونظرته إليها وانخداعه بها، مثلما انخدع الناس كلهم، وقد كان موقفه واضحًا صريحًا باعترافه الجريء على نفسه، فعلى الرغم من اعتكافه الناس وزهده الحياة بما فيها ومَن فيها إلا أنه عدَّ نفسه من أكثر الناس تكالبًا عليها! وبهذه المفارقة أحدث الهزة وفاجأ المتلقي بغير المتوقع، بخروجه عن بنية تراثية تتمثل بديدن الشعراء بتزكية حالهم، إلا أنه هنا وصف نفسه بأقذع الصفات.

وفي مفارقة أخرى يوضح المعري موقف الإنسان من الحياة، حيث يتمنى أن يمد الله له في عمره، وهو أمر نابع من غريزة حب الحياة وكراهية الموت، ولكن أن يتمنى شقاء العيش، واستمرار هذا الشقاء، فهذه مفارقة تنم عن جهل المتمني، فالإنسان إذا كان شقيًّا بالحياة بائسًا فيها، فإنه يتمنى الأخرى عساه يجد فرجًا ومخرجًا عند الله، ولكنَّ الشاعر جاء بعكس المتوقع حيث قال:

يَودُّ الفتى أنّ الحياةَ بسيطةٌ وأنّ شقاءَ العيش ليسَ يبيدُ [2]

وفي مفارقة أخرى يعبر فيها أبو العلاء عن كرهه للحياة ملحِقًا بها أقبح الصفات وأشدها سلبية بقوله[3]:

ووَجَدتُ دنيانا تُشابه طامثًا لا تستقيمُ لناكحٍ أَقْراؤها

---

(١) اللزوميات، ج١، ص١٣٣.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٣٩٧، بسيطة: ممتدة.

(٣) اللزوميات، ج١،ص ٦٦.

هُوِيَتْ ولـم تُسعِفْ وراحَ غنيُّـها تَعِباً وفازَ براحـةٍ فُقراؤهـا

وتجادلـتْ فقهاؤها من حُبّهـــا وتقرّأت لتنالهـا قُرّاؤهـــا

وإذا زجرتُ النفسَ عن شغف بها فكأنّ زجْرَ غويّها إغراؤها

في هذه الأبيات أصبحت الدنيا امرأة حائضاً، لم يكتف المعري بوصفها بالمرأة والتي سبق عرض رأيه فيها من النفور، لكن يصورها كذلك بحائض لا يرجى طهرها، ومن هذه حالها فإن الإعراض عنها أولى و أوجب، إلا أن المفارقة تكمن في تهافت الإنسان عليها والوقوع في حبائلها رغم معرفته بشاعتها ، وتعظم المفارقة حين يغرم بها الفقهاء والقراء ويشتد تعلقهم بها رغم معرفتهم بحقيقتها وزجر بعضهم عنها إلا أن هذا الزجر لم يزدهم إلا شغفا، وكأن روح أبي نواس تصيح داخلهم (دع عنك لومي فإن اللوم إغراء...)، ويؤكد تعب هؤلاء في مساعيهم (القارئ والفقيه والغني) لوقوعهم ضحية المفارقة بين مظهرها ومخبرها. وقد فاز الزاهد وربح، وكأنه يسقط على حاله ويواسيها من تطليقه الدنيا والنساء وكثير من الملذات المباحة ورضاه بعيش الفقر والزهد، ولم يكتف بذلك بل صور حال المجتمع وممارساته على نحو ماتسميه الفلسفة الحديثة بالوجود الزائف أو الوجود غير الأصيل الذي ينغمس فيه الموجود البشري في ملذاته متمسكا بأهداب الحياة بكل تفاصيلها غيرآبه بحقيقة وجوده ومآله، تلك الحقيقة التي يتجاهلها من خلال اغترابه عن ذاته وانغماسه في الآخر"الهُمْ" الذي يطرح عليه نماذج الإغراء والسقوط حماية من قلق الموت وبالتالي الهروب من الوجود الأصيل[١] .

وكثيرًا ما تخطىء سهام المتأني الذي يجيد الرمي، وتصيب سهام الأخرق المتسرع الذي لا يحسن الرمي، وهي مفارقة في الحياة يلعب القدر دورًا في إحكامها[٢]:

والأمرُ يُدرَكُ عن قَدْرٍ، فكم خطئتْ نَبل المكيث، وصابَ الأخرق العَجِل

نلحظ المقابلة بين (خطئت/ صاب)، (المكيث/ الأخرق العجل) وهذه المقابلة تتغلغل فيها المفارقة، حيث تسير الدوال المتقابلة على غير المألوف الدلالي، فكثيرًا ما تخطىء سهام المتأني الرزين الذي يجيد الرمي، ويحسن التصويب، وعلى النقيض من ذلك، يصيب سهم

(١) الكينونة والزمان ، ص ٤٥٧.

(٢) اللزوميات: ج٢، صـ ٤٠٤.

الأخرق المتعجل الذي لا يحسن الرمي!، وتمتد الدلالة المفارقية إلى آفاق أرحب لتشمل أمورًا كثيرة في الحياة.... وهذا الأمر كله قد حسمه القدر الذي ذكره في الشطر الأول من البيت، ولعبت (كم) الخبرية- التي أفادت الكثرة- دورًا فاعلاً في قطع حبال الشك على المتلقي، ومن يتوهم أن الأمر كان مصادفة.

ومن مفارقات أبي العلاء في نظرته للحياة قوله[1]:

أصاحِ! هي الدّنْيا تُشابهُ مَيتـــةً ونحنُ حواليها الكلابُ النّوابـــحُ

فمن ظلّ منها آكلاً فهو خاسرٌ ومن عاد عنها ساغبًا فهو رابـــح

ومَن لم تبيّتْهُ الخطوبُ فإنّـــهُ سيَصْبَحُهُ من حادث الدّهر صابح

لا ينفك أبو العلاء بتصوير الدنيا بأقذع الصور، لفلسفة يراها تجاه هذه الدنيا، وأي صورة كريهة أبشع من كونها جيفة ؟ ومن هذه حالها كان لزاما تصوير طلابها بالكلاب.

جيفة و كلاب! أي فكر ودوافع دعت المعري لاستحضار هذا التصوير، لقد ساءه حال البشر في تهافتهم على هذه الدنيا والذي استدعاه لتمثيلها بأقذع هيئة للتنفير منها، فمن أقدم عليها فقد خسر ومن عافها وزهد بها ورجع ساغبا فقد ربح. الموازين في معيارها خلاف المألوف ونقيضه، فالأكل الذي هو تجل حيوي للحياة والصحة بات نقيض ذلك، والجوع الذي تهرع النفس منه بات ربحا، والصبح رمز الفلاح والبدايات الجديدة أصبح في ترقب للحوادث.

وحول حب الناس للحياة يقول[2]:

رَغِبْنا في الحياةِ لفرط جهلٍ، وفقدُ حياتِنا حظٌّ رغيبُ

تكمن المفارقة في الطباق بين (رغبنا في الحياة/ فَقْدُ الحياة)، وتسير الدلالة في البيت في خطين متقابلين بين حب الحياة والرغبة فيها، وفقد الحياة بالموت، فالشاعر قد علل سبب حب الحياة والرغبة فيها، فقال: هو شدة الجهل، وسوء الفهم، ثم عرض للموت فقال: إنه يرغب فيه

(١)اللزوميات، ج١،ص٣٤٤.

(٢) اللزوميات، ج١، صـ١٢٤.

رغبةً شديدة، فمن فقدَ حياته فهو ذو حظ عظيم، ولكن الشاعر أوجد تعليلاً لحب الناس للدنيا وعلى النقيض لم يجد الشاعر مبررًا لحب الموت، ولكنه اختزله؛ ليترك العنان لذهن المتلقي.

وأعتقد أن الشاعر قد أعطى من يفقد حياته الحظ الأوفر إذا كان الإنسان شقيًا في الدنيا، فيصبح الموت أملاً يتمنى حدوثه هربًا من الواقع المؤلم، وملاذًا يلجأ إليه علّه يجد في رحمة الله ورضوانه عوضًا عن بؤسه وشقائه.

ويقول أيضًا في حال الدنيا[1]:

ودنيانا التي عُشِقَتْ وأشْقَتْ كذاك العِشقُ معروفًا شقاءُ

سألناها البقاءَ على أذاهـــا فقالت عنكمُ حُظِر البقاءُ

فعل المفارقة هنا يسيطر على أفعال الدنيا فهي المعشوقة دائمًا لكنها تشقي مَن يحبها، إنه لأمر صعب أن يشقيك مَن تحبه وهو يقرّ بأن العشق كله كذلك، وأبو العلاء يقول نحن نقرّ بشقاء الدنيا العشيقة، وزيادة في هذا العشق أننا نريد فقط أن تتركنا نعشقها وتشقينا، وحتى هذه اللحظة حال العاشق كحال غيره من العشاق، لكن ينتقل الشاعر في هذه العلاقة إلى طور آخر في مفارقة حادة، تجعل من المعشوقة التي لم ترض بعذابها لعشاقها بل إنها استكثرت عليهم العيش وأرادت فناءهم، هذا الانتقال والاختيار غير المتوقع في هذه العلاقة، إنما نتج عن شعرية فياضة في رؤيا الشاعر.

و يقول في موضع آخر[2]:

تَغشى النّوائبُ حالي وهيَ رازحة كالشِّعرِ يَلقَى زِحافًا بَعدَما نُهِكا

في هذه المفارقة تكملة لما قاله في المفارقة الماضية من أثر نوائب الدهر والزمان، وكيف وصل إلى تشبيه حاله بالإبل التي أنهكها الهزال، وذلك بعدما شبَّه حالَه مرة أخرى ببيت الشعر الذي يصير على وزن الرجز بتفعيلاته الكاملة (مستفعلن ست مرات) فيُحذف شطره فيصير

(١)اللزوميات، ج١، ص٦٤ .

(٢) اللزوميات، ج٢، ص٣٦١.

ثلاثة أجزاء (مستفعلن ثلاث مرات)، ولم تقف النوائب عند هذا الحد، بل حذفت واحدة من الثلاث، فسمَّاه الخليل منهوكًا لكثرة ما تعرض له من حذف.وتستمر الدنيا بمسلسل مفارقاتها، فمن هذه حاله من تعرض للنوائب وإنهائها ، يستحق الرحمة والشفقة لكنها أبت إلا أن تجهز عليه وتكمل ماتفننت به، ساق هذه المعاني في ضوء علاقة جديدة أدخل فيها بنيات غير متجانسة (الذات ، الإبل، العروض) تجلت في ضوء جديد خارجة على طبيعة كل منها.

و من أجل هذا و ذاك أصبح الموت عزيزاً ومفضلاً على الحياة، بل و كأنه المجد في صعوبة نيله[١]:

يَدُلُّ عَلى فَضلِ المَماتِ وَكَونِـهِ إِراحَةَ جِسمٍ أَنَّ مَسْلَكَهُ صَعبُ

أَلَم تَرَ أَنَّ المَجدَ تَلَقّاكَ دونَـهُ شَدائِدُ مِن أَمثالِها وَجَبَ الرُعبُ

إِذا افتَرَقَت أَجزاؤُنا حُطّ ثِقْلُنا وَنَحمِلُ عِبئًا حينَ يَلتَئِمُ الشَعْبُ [٢]

وَأَمسِ ثَوى راعيكَ وَهوَ مُوَدِّعٌ وَلَو كانَ حَيًّا قامَ في يَدِهِ قَعْبُ [٣]

كيف لا يكون الموت مفضلاً على الحياة وفيه راحة للجسم من ذاك العناء و تلك المشاق؟ ألا يطلب الإنسان الراحة والسكينة فالموت كفيل بهما، ولتقوية هذه الفكرة واسترعاء ذهن المتلقي، يعززها بتمثيله للمجد وما تلقاه دونه من مصاعب و أهوال، تهون في سبيل تحقيقه، وقد يكون للدال "رعب" دلالة ورمزية أخرى نحو ما يلاقيه المرء في سبيل الشهادة والموت في المعارك ومايناله من مجد في ذلك، في مماته أو حياته، وكأن المجد لم يسلم من تصوير المعري الذي جعله قناعاً من أقنعة الموت. إنها نظرة مبنية على موقف مفارق للحياة، انعكست كذلك على صياغة الأبيات في هذه الصورة والمفارقة الحادة التي خالفت السياق المألوف في طلب المجد ونيله مقحمة إياه في سياق جديد وبنية جديدة ترى فضيلة وشرف الموت وتدعو له.

ويؤكد أبو العلاء تلك الفضيلة بهذه الأبيات كذلك [٤]:

---

(١) اللزوميات، ج١،ص١٠٣.

(٢) الشَعب: الصدع في الشيء

(٣) راعيك: والدك، القَعْبُ: القدح الضخم.

(٤)اللزوميات، ج٢،ص٢٣٠.

ويَدُلُّني أنّ المَماتَ فضيلَـةٌ كونُ الطّريقِ إلَيهِ غيرَ مُيَسَّـــــرِ
لوْلا نَفاسَتُهُ لسُهِّلَ نَهْجُـــهُ كأذى الضّعيفِ على اللئيمِ المَكْسِر
آلَيتُ لوْ رُزِقَ العديمُ فطانَةً لنَفَى الهُمومَ وباتَ غَيرَ مُحَسَّـــرِ
ولئن يُعَدَّ حَمامَةً خيرٌ لـــهُ من أن يُضافَ إلى ذواتِ المَنْسَـــرِ [1]

يقف أبو العلاء مرة أخرى في هذه الأبيات موقفا مفارقا للموت، مؤكدا فضيلته على العيش، ساردا الحجة ذاتها في صعوبة مسلكه، شأنه شأن عظائم الأمور ولولا ذلك لسهل ذاك الدرب لسالكه كسهولة أذى الضعيف-الذين طالما نصرهم وانتصر لهم وأعز من شأنهم- حتى لو خير بين كونه ضعيفاً أو قوياً لاختار الضعف وكأنه باختيار هذه الصفة انتصار لذاته وإن عد الموقف والاختيار مفارقا للمنطق، لكنها رؤية أبي العلاء التي يسوقها شعرا يفيض من بؤرة من التناقضات الحادة المأساوية في الوجود الإنساني، بؤرة تفيض منها شعرية لا تتنامى بين المكونات اللغوية فحسب، بل بين موقفين ينمان عن مفارقة في أصلهما، بين رؤيا الإنسان لنفسه ورؤيا الشاعر له.

ومن عده فضيلة إلى كونه سبباً للتهنئة ، فأهل الميت أولى بالتهنئة من العزاء [2]:

قضى اللَّه أنّ الآدميّ مُعذَّبٌ إلى أن يقول العالِمون به قضى [3]
فهنّىءْ ولاةَ الميْتِ يومَ رحيله أصابوا تُراثاً واستراح الذي مضى [4]

فأهل الميت أولى بالتهنئة من العزاء ، لانقضاء عذاب ميتهم، وإيال أمواله إليهم، في فكر مفارق للسائد تبلور من خلال خروج مفاهيم تراثية عميقة إلى بنية جديدة جعلت من التهنئة مكونا آخر غير معهود وخلقته بطبيعتها، فأصبح أصحاب الميت أهلا للتهنئة، علاقة تجلت في ضوء جديد خارجة عن طبيعتها المترسخة. كان تعليله في ذلك راحة الميت من عذاب الدنيا، والإنسان ميال إلى الراحة بطبعه وقد فاز بها، وكذلك ورثهم لما خلفه من مال، فهذه

(١) ذوات المنسَر: جوارح الطير، والمنسر: المنقار الجارح.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٨٩.

(٣) قضى الآدمي: مات.

(٤) أصابوا تراثًا: ظفروا بإرث منه.

ظروف تستحق التهنئة لا العزاء. إنها سخرية مرة تصور حال المجتمع وما آل إليه من تعلق بالدنيا، حَدَتْ بالمعري بالتعبير عنها بهذه المفارقة الساخرة تجاه الموت والإنسان المعذب في دنياه الذي تحدث عنه في صدر البيت الأول والذي وافق رؤى المذاهب الفلسفية الحديثة التي ترى أن مجرد ارتباط الموجود البشري بالعالم يجعل منه موجودا مهموما قلقا يحمل عبء وجوده ، هذا القلق الذي لا يعده هيدجر مفهوما عقليا أو تصورا ذهنيا، بل خبرة معاشة أو عاطفة وجودية تكشف عما في وجودنا من همّ، فالقلق والهَمُّ أساليب خاصة بالكينونة يتضح من خلالها تفاهة الموضوعات بالعالم(١). .

وتتعد فضائل الموت ورؤى المعري المفارقة له فيقول (٢):

إذا لم يكـن خلفي كبيرٌ يُضيعُـــهُ حِمامي ولا طِفْلٌ ففيمَ حيـاتي؟

وَما العَيشُ إِلّا عِلَّةٌ بُرؤُها الرَّدى فَخَلِّي سَبيلي أَنصَرِف لِطِياتي

العيش علة لا يرجى شفاؤها إلا بالموت، صورة مفارقة أصبح الموت فيها شفاء والحياة سقماً، لكن كيف ينظر له كعلاج ؟ كيف أصبح العيش مرضا؟ إنما تتجلى هذه النظرة وهذا الفكر في مواقف المعري التي لا تنفك عن التضاد مع الآخر بكل أطيافه وتجلياته. فكر تدبر الحياة بتناقضاتها و مفارقاتها ابتعد فيها الإنسان عن هدفه الأسمى، طاردا رغباته وشهواته، والتي يرى فيها الشاعر تنافيا مع الفضيلة، ومن هذه حاله فالموت برءٌ له من سقمه، إلا إن كان هناك فعل يستحق العيش لأجله وإن كان مؤقتاً، كرعاية الشيخ الكبير والطفل الصغير والذي يرى فيهما سبباً للعيش. هذه الرعاية التي جعلها هيدجر من مكونات الموجود الإنساني من خلال وجوده في العالم فإنه ملزم بالمعية أو "وجود مع" والرعاية المتبادلة هي مايميز الموجود الإنساني عن الموجوات الأخرى(٣).

(١) انظر: الوجود والزمان ، ص ٦.

(٢) اللزوميات، ج١،ص٢٦٥.

(٣) انظر: الوجود و الموجود ، ص ١٢١ .

لكن لم استثنى هذه الفئة وخصهم وجعل خدمتهم تستحق العيش من أجلها؟ قد تكون هذه الفئة تحاكي ذاته، فالضعف والحاجة قاسم مشترك بين الطفل والشيخ، ولم تكن حالة المعري بأفضل حال من صاحبيه.

و في أبيات أخرى يصور فيها ركوب النعش وما فيه من اللذة والراحة في صورة مفارقة تجعل من هذا النعش شيئا محبباً للنفس [1]:

رُكوبُ النّعــشِ وافَى بانتعاشِ أراحَ من التعثّرِ رِجْلَ عاشِ[2]

ألمْ تَعجَبْ من الشّيخِ المُعَنّى يَقومُ على انتحاءٍ وارتِعاشِ[3]

يكونُ عن الصّلاةِ لهُ قُعودٌ ويَمشي بالمَفاوِزِ للمَعــاشِ

وظف المعري دلالة الركوب وما فيها من الراحة والترف في الغالب وكذلك اللذة، ولطالما كانت كذلك عند العرب – (كأني لم أركب جواداً للذة) — و ألبسها حلة جديدة في صورة مفارقة للسائد في لذة الركوب، إنها ركوب النعش، الذي أبى إلا أن تمتد إليه تلك الدلالات ويتصف بها، فأصبح راحة للكثير من البشر والذين ناب عنهم في تصوير بؤس حالهم (ضعيف البصر) الذي يرى المعري في النعش راحة له، فكيف بمن فقد نظره بالكامل. وقد تكون هناك لذة أخرى ينالها من حاز هذه الفضيلة، حيث يرفع على أكتاف الأحياء وكأنهم أصبحوا بمثابة مطايا للميت. أليست هذه اللذة جديرة بالنيل وأولى من هذه الحياة التي بلغت فيها الهرم وأصابتك لوازمه من ارتعاش وغيره، والتي يعيش بها مفارقة غريبة، يقعد عن الصلاة عجزاً ويتسابق في طلب المعاش، فالنعش راحة من هذا العناء. تعددت مفارقات هذه الأبيات، فمن نعش يصيب لذة ، إلى شيخ هرم يتسابق في طلب المعاش ويتقاعس في سبيل آخرته، وكذلك تزيين صورة الموت والترغيب فيه على حساب هذه الحياة البائسة التي جعلت من الموت راحة للضعيف بعد اليأس من مساعدتهم والأخذ بيدهم فأصبح الموت هو الخلاص الأمثل .

ويقول أيضا في تفضيل الموت على الملك:

---

(١) اللزوميات، ج٤،ص١١١.

(٢) العاشي: ضعيف البصر.

(٣) المعَنّى: العاجز.

لَكَونُ خِلّك في رمسٍ أعزُّ لهُ من أن يكونَ مليكاً عاقِدَ التّاجِ
المَلْكُ يحْتاجُ أُلافاً لتنْصــرَهُ والميتُ ليسَ إلى خَلقٍ بمُحتاجِ[1]

وظف أبو العلاء طباق السلب في قوله: (يحتاج آلافًا/ ليس إلى خلق بمحتاج)، وقد فضل الشاعر موت الإنسان ودخوله قبره عزيزًا على أن يكون ملِكًا متوجًا في الدنيا، ولعب طباق السلب الدور الرئيسي في هذه الموازنة وقد جاء المعري بما يقوي حجته في ذلك، حيث إنَّ المِلك يحتاج دائمًا إلى آلاف حوله من الرجال لكي يحموا ملكه، ويأمن بهم ضد الأعداء، وفي مقابل ذلك لا يحتاج الميت لأحد من هؤلاء ليحموه، فتولدت المفارقة من دالي (العوز والاستغناء) ولم يقتصر الأمر على هذا، بل وجدنا العوز وطلب الحماية خاص بالملوك الأقوياء، ولكن اتضح أن الميت أقوى منهم!

وأراد المعري بمفارقته هذه أن يعلى من شأن الموت الذي تمناه طول حياته، وهو أمر نابع من فلسفته الخاصة التي اعتنقها وآمن بها والتي تؤكد أن الموت إمكانية بالغة الخصوصية من حيث أنه يخصني أنا ولا يملك غيري أن يفضها عني حتى وغن فداني بنفسه فإنه لا يستطيع أن يدرأه عني غنيا كان أو فقيرا، ملكا كان او مملوكا، فالموت تكويني بالنسبة للموجود الإنساني، هو طريقة للوجود تتكفل بالإنسان حالما يوجد، فبمجرد أن يأتي الإنسان إلى الحياة يكون مستوفيا للموت[2]، وهو ماأكده المعري في تالي الأبيات كذلك وإن اختلف التصوير في قوله [3]:

ما بينَ موسى ولا فرعونَ تفرقةٌ عندَ المَنون بإكبارٍ و إصغـــــارِ
كأنّها ذاتُ قُرٍ أطعمَتْ لَهَبًـــا ما ضَمَّهُ الحَطْبُ من سِدرٍ ومِن غارِ[4]
أو أُمُّ أَجْرٍ جرى قتلٌ على نَفرٍ حُرٍّ وعبدٍ فَجَرّتْهُمْ إلى الغـــــارِ

(١) اللزوميات، ج١،ص ٣٢٢، الرمس: تراب القبر.
(٢) انظر: الكينونة والزمان ، ص ٤٣٦ .
(٣) اللزوميات، ج٢،ص٢٠٢.
(٤) ذات قُرٍّ: ليلة باردة، أُطعمت لهبًا: اضرمت فيها النار بحطب من السدر والغار: وهما نوعان من الشجر سريع الالتهاب.

تَرمي بعُضوين ذي نُطْقٍ وذي خَرَسٍ إلى فَمٍ لصُنوفِ الطَّعمِ فَغّـارِ

لقد تعددت صفات هذا الموت فبعد ربطه بالأمجاد واللذة و الراحة، ظهر بصورة بصورة العدل، ينال من الجميع صغيرهم وكبيرهم، صالحهم و طالحهم وكأنه نار تلقف ما حولها، لا تفرق بين حطامها. وفي صورة أخرى مثَّل المنية وكأنها ذات جراء، تجر قتلى إلى صغارها دون تمييز لهم أحرار وعبيد، ملك ومملوك، صامت وناطق، كلهم سواء في سبيل إطعام تلك الجراء الفاغرة، رغبة في البقاء وكأن موت البعض حياة للآخر . صورة الموت هذه (العادل) هل هي امتداد لفضائل ذلك الموت كما صوره في أبيات سبقت؟ أم أنه أصبح كالسلطان المتسلط الذي يسعى للبقاء ولو كان في بقائه نفي للآخر.

ومن صور المفارقة الأخرى قوله في فناء الدهر للناس[1]:

أوْعَزَ الدّهْرُ بالفَناءِ إلى النّا سِ فوَاهًا لذلكَ الإيعـــازِ

وتَداعَوْا في آلِ زيدٍ وعَمرٍو وعزاهمْ لتُرْبَةِ الأرضِ عـازِ

أعْرِضوا عن مَدائحٍ وتَهانٍ فالمَراثي أوْلى بكمْ والتّعازي

يتحسر المعري على ما أمر به الدهر متوجعاً على بني البشر، رائفاً بحالهم، فقد قضي الأمر والفناء شامل للجميع، ذي الشرف الرفيع وكذلك الوضيع، كلهم آيل إلى نسبه الحقيقي "التراب" ومن هذه حاله فالأولى به والأحرى التعزية لا تبادل المدائح والتهاني، في صورة أخرى ظهر فيها المعري مفارقا لرأيه السابق في تهنئة ذوي الميت بل بات متحسراً متوجعاً على حال الإنسان.

ومن صور المفارقة أيضًا قوله[2]:

بَشاشةُ أيامٍ مَضَتْ وشَبيبَـــــةٌ بِشاشَةَ خانَتْ أهلَها وبشـاشِ

وما زالَ هذا الدّهرُ يَثني جَوامِحًا بلُجْمٍ ويَثني مُقْرَمًا بخِشـــاشِ[1]

---

(١) اللزوميات، ج٢،ص٣٠٥.

(٢) اللزوميات، ج٤،ص١١٠.

ويُرْسِلُ صَقراً للمَنونِ مُسلّطـــاً فيظفرُ منْ أبطالِنـــا بخَشـــاشِ[٢]

يُصيبُ أخا النّبلِ الصِّيابِ ويَغتَدي لدى الطّعنِ في الهَيجا بذاتِ رشاشِ[٣]

توالت مفارقات هذه الدنيا، فمن البشاشة للتوجع والتجهم، كيف لا وهذا الدهر يطوّعُ الصعب ولا يعجزه أحد، يصيب من يشاء ويسلط على من يشاء، لكن الإنسان تناسى طبيعة هذا الوجود ووقع فريسة الاغراءات والطمأنة والاغتراب، هروبا من الموت وقلقه، وهذه حال الكينونة المنحطة التي تراوغ الموت من خلال تلك الأساليب لإسدال حجاب دونه[٤]، لكن الموت يأبى ذلك ويمضي في طريقه ويختار من الأبطال أشوسها ظافراً به دون غيره وكأنه يعامله بالمثل ثم يربط أبوالعلاء بين النبال الماهر وكذلك الطعان الحاذق وما أزهقاه من أرواح وبين تربص الموت بهما ونيله منهما، في مفارقة تبين قانون الحياة التي مهما بلغت فيها من القوة والمهارة إلا أنه يصيبك منها ما أصبته غيرك

وصورة أخرى للموت لا تبعد عن الصورة السابقة تلك التي يقول فيها أبو العلاء:

والحَتفُ كالثّائرِ العادي يُصَرّعُنا والأرضُ تأكلُ هلاّ تكتَفي الضّبُع[٥]

أصبح الموت كالثائر صاحب الدم الذي لا يروي عطشه سوى إراقة الدماء ولن يكتفي حتى يصرع الجميع، يفتك بهذا ولا يسلم ذاك، والأرض لا تنفك تأكل هذه الضحايا وكأنها ضبع تبتلع هذه الأشلاء، فأي صورة مرعبة للموت صورها المعري في هذه الأبيات بعد تلك التي سبقت في تعداد فضائله، إنه الفكر المفارق الذي يعيش في كنفه المعري.

وتأتي الأبيات التالية في هذا المقطع معززة حتمية الموت، وفناء الخلائق كلها:

زُحَلٌ أشرَفُ الكَواكـــبِ دارًا مِنْ لِقاءِ الرّدَى على ميعـــادِ

---

(١) يثني: يرد، الجوامح: الخيول الجامحة، اللجم: جمع لجام، يلوي: يحول. مقرم: العير المدلل الذي لا يحمل. الخِشاش: عود يوضع بأنف البعير ليسهل قياده.

(٢) الخَشاش: البطل الماضي بعزمه.

(٣) أخو النبل: مطلق النبال، الصيّاب: الصائبة.

(٤) انظر: الكينونة والزمان ، ص٤٥٩.

(٥) اللزوميات، ج٣،ص٣٤٩.

وِلنارِ المِرّيخِ مِن حَدَثانِ الـدّهْـ رِ مُطْفٍ وَإنْ عَلَتْ في اتّقــادِ
وَالثَرَيّا رَهينَةٌ بِافْتِراقِ الــشْـ ـمْلِ حَتّى تُعَدّ في الأفــرادِ
كُلُّ بَيْتٍ لِلْهَدْمِ ما تَبْتَني الـوَرْ قاءُ والسّيّدُ الرّفيعُ العِمــادِ
والفَتَى ظاعِنٌ ويَكفيهِ ظِـلُّ السْ سَدْرِ ضَرْبَ الأطْنابِ والأوْتادِ
والّذي حارَتِ البَرِيّــةُ فِيــهِ حَيَوَانٌ مُسْتَحْدَثٌ مِن جَمــادِ
واللّبيبُ اللّبيبُ مَنْ لَيسَ يَغْتَرْ رُ بِكُوْنٍ مَصيرُهُ للفَســادِ[1]

تتوالى المفارقات في الأبيات بدءاً من الدال "زحل" والذي يحمل دلالة البعد سواء في اشتقاقه أو في موقعه، إلا أنه ارتبط بلقاء، ولا يرتبط بلقاء إلا من يرجى قربه ، لكن ما طبيعة هذا اللقاء والذي قرب هذه المسافات ؟ إنه لقاء الردى ومن كان على موعد مع زحل فإنه يسهل عليه لقاء المريخ، وفي هذا إشارة إلى قوله سبحانه:" وإذا الكواكب انتثرت" وهذا ما ستؤول إليه الثريا التي تحمل في دالها معاني الاجتماع ولم الشمل ولطالما وصفت بذلك، إلا أنها كائنة إلى فراق، ثم يهبط بنا إلى الأرض بعد عنان السماء ويؤكد أن ما حدث هناك صائر هنا لا محالة، وإن كانت البشر تبني البيوت الشامخة الرفيعة وتتطاول بها وكأنهم إلى خلود إلا أن هذه البيوت مهما علت وشمخت مآلها إلى خراب ومهما بلغت من متانة وقوة إلا أنها كبيت الورقاء، وما الإنسان إلا راحل و مسافر يكفيه في هذه الرحلة ظل شجرة تغنيه عن قصورها. ولم تكتف الأبيات لهذه المفارقة بل حوت ارتكازا على الموروث الديني والثقافي، كما مر من تساقط الكواكب وأيضا في بيت الورقاء وصنيعها الذي تقول العرب فيه "أخرق من حمامة" في قلة الحذق بالعمل.

ويشير في ختام الأبيات إلى حيرة الإنسان بمصيره بعد الموت وما يكون حال الجسم دون الروح والروح دون الجسم، فبعض ذهب إلى انعتاق الروح وتحررها وأن الموت يكون من نصيب الجسم دون الروح وبعضهم ذهب إلى فناء الجسم والروح كما هو الحال عند أبيقور الذي يعتقد أن " النفس هي نتاج تلاقٍ عرضي بين الذرات وأنها تتكون مع الجسد وتفنى بفنائه، ومن الجلي

(١) شروح سقط الزند، ق٣، ص٩٧١- ٩٧٧.

أن ما جذب أبيقور في هذه النظرية هو قابلية النفس للفناء مع الجسم حيث أن هذه القابلية تجعل من جميع المخاوف الدائرة حول معاناة النفس وعذابها بعد الموت أمورًا لا أساس لها" [١].

[١].

وقد تضاربت آراؤه في حال البعث، مفارقة في فكره تسطع بين الفينة والأخرى كما في تالي الأبيات :

ضَحِكنا وكان الضّحكُ منّا سفاهةً وحُقّ لسُكّانِ البَسيطةِ أن يَبكُوا

يُحَطّمُنا رَيْبُ الزّمـــانِ كأنّنـــا زُجـاجٌ ولكن لا يُعادُ له سَبْكُ[٢]

فالإنسان يعيش مفارقة حية، يضحك في حين الأولى له البكاء وكيف يضحك والموت يتربص بنا، يحطمنا كما الزجاج الذي لا يرجى سبكه وإعادته وهنا تكمن مفارقته الفكرية من حيث اعتقاده بالبعث وهل هناك بعث أم لا؟ إلا أنه يأكد قدرة الله على ذلك وأنه لا يعجزه ذلك فيقول [٣]:

وقدرةُ اللَّه حقٌّ ليس يُعجزُها حَشْرٌ لخلقٍ ولا بَعثٌ لأموات

ويؤكد ذلك أيضا في أبيات أخرى في صدق عاطفة ويقين وحسن رجاء يطلب العفو والمسامحة من الله على ما أسلفت النفس من ذنوب في الدنيا، فها هو يقول[٤]:

بعلم إلهي يوجِدُ الضعفُ شيمتي فلستُ مُطيقًا للغدوّ ولا المَسَـــرى

غَبَرتُ أسيرًا في يَدَيهِ ومَن يَكُـنْ لهُ كرمٌ تُكْرَمُ بساحتهِ الأســـــرى

أَأُصبحُ في الدنيا كما هو عـــالمٌ وأَدْخُلُ نارًا مثل قيصرَ أو كســـرى

وإني لأرجو منهُ يومَ تجـــــاوُزٍ فيأمرُ بي ذاتَ اليمين إلى اليســـرى

وإن أُعْفَ بعد الموْتِ مما يريبُني فما حظّيَ الأدنى ولا يديَ الخُسرى

---

(١) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص٦٥.

(٢) اللزوميات، ج٢، ص٣٤٢.

(٣) اللزوميات،ج١، ص٢٧١.

(٤) اللزوميات،ج١،ص١٠٠.

يتجلى يقين أبي العلاء بين ثنايا هذه الأبيات على نقيض شكه في أبيات أخرى مقراً بضعفه وعجزه "بعلم إلهي" مؤمنا بقدرة الله وعظمته، طالبا العفو منه والمغفرة والتجاوز "غبرت أسيرا..." موقنا لما بعد الموت من البعث والحساب" فيأمر بي ذات..." محسناً الرجاء بالله " لأرجو منه يوم..." في يقين منه بعفو الله وعظيم قدرته. في هذه الأبيات كان للمعري موقفا مفارقا لما سبق من التشكيك، قابله بصدق إيمان وعاطفة . أكد ذلك اليقين أبيات أخرى ذكرها في عزاء أحدهم في قوله[١]:

جازاكَ رَبّكَ بالجِنانِ فهَـــذِهِ دارٌ وإنْ حَسُنَتْ تغُرّ بسُحتِها

ضَلّ الذي قال البلادُ قديمةٌ بالطّبعِ كانتْ والأنامُ كنَبتِهـــا

وأمامنا يوْمٌ تقُومُ هُجُـــودُهُ من بَعدِ إبلاءِ العِظامِ ورَفْتِهـا

لم يكتف بذكر أحوال ما بعد الموت موقنا بها، بل وصف من أنكرها بالضلال والرد عليهم، فلا مراء في أن هذه الأبيات تجل واضح لموقفه المفارق للسابق وكذلك الرد على من أنكر البعث كحال القائل " العالم قديم، والورى كالنبات ينبتون، ثم يعودون بالموت هشيمًا، والقائلون بذلك هم الدهريون"[٢]. فيصفهم بالضلال، وليس معقولا أن يصف أبو العلاء مَن لا يؤمنون بالبعث والجزاء بالضلال ويكون منهم في الوقت نفسه والتي أكدها كذلك في قوله أيضا[٣]:

سمّيتَ نجلَكَ مَسعودا وصادَفَـــهُ رَيبُ الزمانِ، فأمسى غيرَ مسعودِ

عودي يخافُ من الإحراق، صاحِبُهُ إن قال ربّي لأجسام البِلى عودِي

حاشى لربّكِ من إخلافِ موعــدِهِ وإنَما الخُلْفُ في قولي وموعــودي

لم تسلم الأسماء من مفارقات المعري، فمن سمى ابنه مسعوداً راجياً أن تكون السعادة حليفته في حياته، كانت المفارقة تترصده في ثوب أحداث الدهر التي قلبت الآية وجعلته غير

---

(١) شروح سقط الزند، ق٣، صـ ١٠٣٤.

(٢) شروح سقط الزند، ق ٣، صـ ١٠٣٤.

(٣) اللزوميات، ج٢،ص٦.

مسعود، فمسعود يدل اسمه على وقوع السعادة عليه ويحمل دلالات التفاؤل، لكن أحداث الدهر جعلته متعوسًا، وتلقي به إلى مصيره المجهول، ذلك المجهول الذي كان هاجسا لشاعرنا الذي يرجو من الله العفو والعتق في يوم البعث الذي أكده في بيته الأخير دون أدنى شك، معتقدا بذلك مؤمنا به مخالفا لآرائه.

وقد كان للثقافة التي ضمها أبو العلاء في وجدانه وبين جوانحه، عن التراث الديني والمذاهب الفكرية، والملل والنحل التي سادت الفكر الإنساني قديمه وحديثه انعكاسا على كثير من مواقف أبي العلاء وآرائه في مختلف جوانب الدنيا والدين، وكان سبيل أبي العلاء في هذا الأمر اتخاذ تيمة بلاغية أسلوبية مهمة، برزت واضحة في قصيدة الحداثة، وهي في الوقت نفسه تتكئ على ميراث قديم يعود لشعراء كان لهم دورهم في تجديد شكل القصيدة العربية ومضمونها، ألا وهي المفارقة التي تتأثر كذلك بتمثل الشاعر الحالة النفسية في الوقت الذي أنشأ فيه شعره، فالشعر يسجل وقع الحياة على نفس الشاعر في كل حين، يقول في ذلك جون كوين" إن التصور النفسي لمفهوم التضاد يعود في حقيقته إلى تأثيرات متضادة متزامنة ويعود هذا أيضا إلى شعورين غريزين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي والثاني يظل في اللاوعي" (١)

والتناقض والصراع قوام حياة أبي العلاء بل هما قوام حياة كل إنسان يجمع بين دقة الحس ورقة الشعور وقوة العقل والإرادة ، وقد كان المعري كذلك ثوري المنزع، المتمرد القلق، الحائر المتوجس، تبدو انفعالاته جلية واضحة في نتاجه الأدبي على شكل تضاد وتناقض وصراع وجدل ومفارقات . يقول ياكبسون" التعارض ضمني، إذ بدون تناقض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم ولا وجود لمجموع منسق من الدلائل"(٢)

وأخيرًا فإن المفارقة التي نراها في شعر أبي العلاء ليست مفارقة دلالية فقط، وليست نمطًا لغويًّا فحسب، إنها مفارقة خلّاقة ناتجة عن عقل فلسفي تفيض من بؤرة من التناقضات المأساوية في الوجود الإنساني لم تقتصر صياغتها على المكونات اللغوية فحسب بل من

---

(١)جان كوهين، اللغة العليا ، ص ١٨٧.

(٢) ياكبسون، الشعرية ، ص ٧

المكونات التصورية أيضا، أي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء كذلك ، فأصبح هذا الإنتاج ينتمي إلى الشعرية ليس فقط لأنه موزون مقفى يدل على معنى بل من التناقضات والمفارقات.

فاستطاع أبو العلاء أن يرتفع فوق قضايا الوجود: الحياة والموت، الفناء والبقاء، الإيمان وإدعاء الإيمان، الفقر والغنى، التنسك والإلحاد، هذا الارتفاع فوق هذه القضايا هو الذي أتاح له رؤيتها رؤيةً عميقة تحمل صفاء ذهن وكشف لحقائقها، وكان سلاح أبي العلاء الأساسي في هذا هو المفارقة، وهو سلاح لا يمتلكه إلا شاعر صاحب رؤية عميقة للوجود وفلسفة للحياة .

المبحث الثالث

أفق الدلالة في التعبير عن فلسفة المعري تجاه الموت والحياة.

إن النص عالم قائم بذاته، عالم تكتظ فيه العلاقات بين الدوال منتجةً عددًا غير متناهٍ من الدلالات، تدور جميعها داخل إطار موحد وما يحكمها ويجمعها هو (السياق)، لذا " لا يمكن أن تكون العلاقات بين الدوال سائبة، فلابد من نُظُمٍ تحكمها مفعِّلَةً قدرتَها اللغوية والإيحائية على الخلق والابتكار، حيث تعمل هذه النظم المختلفة على خلق دلالة النص مستفيدةً من وظائفها التعبيرية؛ ليتسنى للدوال فرزَ مخزونها اللغوي، وجعله إشارةً تنمو وتتحرك داخل النص في علاقة تفاعل مع مثيلاتها؛ لخلق بنية تعبيرية متميزة، فيتم بذلك انحراف اللغة المعجمية عن معيارها متحولة إلى لغة شعرية تحقق شعرية الدال والمدلول في آن واحد"[١].

فكان علينا الانطلاق من الدال المحض بأبعاده المعجمية وصولاً إلى ما يحيل إليه الدال من مدلول أول قد يتحول بدوره إلى دال ثانٍ متشظيًا بعدها إلى دلالات غير متناهية تحكمها تموضعات الدال في علاقاته النصية مع باقي الدوال منتجًا الدلالة الإيجابية للنص.

وتنطلق الدراسة من مبدأ يقول: "إن الأدب هو اللغة لكنها لغة معينة ذات وظيفة خاصة"[٢]، إلا أنه لابد من الاصطدام بمشكلة مزدوجة بين (البُعد المعجمي) للغة و(البُعد الإشاري)[٣] لها أو بين "المعنى من حيث هو نتيجة لآليات الأداء الداخلية التي تحكم ارتباط العلامات اللغوية المفردة، ومعنى المعنى من حيث هو ناتج لعمليات أداء مختلفة تدريجية ترتبط بالنص"[٤] لذا سنضطر إلى رفع شعار وتكنستاين لا تبحث عن معنى الكلمة بل ابحث عن استعمالها"[٥].

---

(١) ينظر: موسيقى القصيدة العربي، مُحَمَّد صابر عبيد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩١م، صـ٥٣.

(٢) ينظر: علم اللغة وفن الشعر، جورج شتاينر، ترجمة: ناجي الحديثي، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد(١)، سنة١٩٨٢م، صـ١٢٤.

(٣) انظر كتاب: في الشعرية، كمال أبو ديب، صـ٨٧.

(٤) كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة الأقلام، عدد(٥)، إيار ١٩٨٩م، ١٢.

(٥) جون لاينر، علم الدلالة، ترجمة عبد الحليم الماشطة، وحليم حسين الفالح، وكاظم حسين باقر، مطبعة جامعة البصرة، ١٩٨٠م، صـ ٢٣.

فسيكون لكل كلمة دلالتها من خلال تموضعها في النص ولو نُقلت إلى نص آخر فإنها ستُفرغ حينها من معناها لتُشحن بدلالة جديدة يفرضها انتظامها في سياق نصي جديد، " فالشعر لا يفصل الكلمة عن معناها بقدر ما يضاعف على نحو محير نطاق المعاني الممكنة لها"[١]. وهذا يعني " أن معنى كل كلمة هو وظيفة المكان الذي تحتله في نظامها الخاص"[٢]،وهذا ما ذهب إليه دو سوسير حين رأى أن " لكل عنصر لغوي مكانه في نظام معين، وإن وظيفته أو قيمته تُستمد من العلاقات التي ترتبط بها مع العناصر الأخرى في ذلك النظام"[٣].

وعلى الرغم من أن أفلاطون في محاورة كراتلس قال: " إن الدال signifier كلمة في اللغة، وأن المدلول signified هو الشيء الموجود في العالم ويمثله الدال أو يشير إليه ويحدده"[٤]. إلا أن الكلمات تبقى إشارات حرة، فالأساس الوظيفي للفن هو "تخليص رؤية الأشياء من آلياتها وجعلها مدهشة فيتم ذلك في اللغة بتبديل جوهري في العلاقة بين الدال والمدلول"[٥]، وهذا ما يجيز القول بأن صانع النص ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي الأثر الفني[٦]، أي أنه يخلق ولكن ليس من عدم، فالألفاظ وحدها لا تصنع القصيدة، وإن كانت هي البنية الصغرى التي ينهض على قدراتها التشكيل الشعري إلا أن من الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيماءات وإيحاءات لم تعرفها من قبل[٧]، وهذا هو ما يخلق الدلالة التي تكون في ثنايا تراكيب النص بما تحتويه من رموز وإشارات تعكس دلالة القول الشعري، وبناء عليه ستسعى هذه الدراسة في هذا المبحث

---

(١) ترنزهوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر الحلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، صـ٥٩.

(٢) جون لاينر، علم الدلالة، صـ ٤٩.

(٣)جون لاينر، علم الدلالة، ص ٦٩.

(٤) إف.آر. بالمر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد الماشطة، وزارة التعليم العالي، منشورات الجامعة المصرية، بغداد، ١٩٨٥م. ٢٣.

(٥) بسام صالح مهدي، هوية القصيدة، مجلة الطليعة الأدبية، عدد (٢)، بغداد، سنة٢٠٠٠م، صـ ٦٩.

(٦) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٢م، صـ ١١٧.

(٧) علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م، صـ٢٧.

إلى إجراء مقاربات دلالية للنص المعري بغية الكشف عن شعرية البناء الدلالي واستكناه دورها في إنتاج الفاعلية الدلالية وخلقها في النص.

ولو استقرينا على سبيل المثال قصيدة "ألا في سبيل المجد"[1]:

ولمَّا رأيتُ الجَهلَ في الناسِ فاشيًـا تَجاهَلتُ حتى ظُنَّ أنِّيَ جـاهِـــلُ

فَوا عَجَبًا كم يَدَّعي الفضلَ ناقِصٌ ووا أسفًا كم يُظْهِرُ النقصَ فاضلُ

وكيفَ تنامُ الطيرُ في وُكَناتِهـــا وقد نُصِبَتْ للفرقدينِ الحبائِـــلُ

ينافسُ يومي في أمسي تشرُّفًـــا وتحسُدُ أسحاري عليَّ الأصائِـــلُ

وطالَ اعترافِي بالزمانِ وصَرْفِـــهِ فَلَستُ أُبالي مَنْ تَغُولُ الغَوائـــلُ

فلو بانَ عَضْدي ما تَأَسّفَ مَنكِبِي ولو ماتَ زَنْدِي ما بَكَتْهُ الأنامِـلُ

يعبر الشاعر عن سلبية الزمن التي جعلت العلماء يفقدون منزلتهم بين جهلاء، لذا جاء الشرط بـ (لما) التي تفيد التوقيت لزمن معين تفشى فيه الجهل، مع وجود (جاهلًا) فاسم الفاعل أقوى من الفعل لشموليته كونه غير محكوم بزمن؛ ليحكي حال العالِم الذي يضطره زمانه للتجاهل كي يعيش في هذا الزمن العجيب، ثم يأتي التوازي متضافرًا مع التعجب (كم يدّعي) و(كم يُظْهِر) فالعجب اقترن بادّعاء الناقص الفضلَ، والأسف اقترن بإظهار الفاضل النقصَ، فالنص لم يكرر (وا عجبًا) في الشطر الثاني؛ لأن الحالة الثانية توجب الأسف أكثر من العجب، فجاءت (وا أسفًا) معبرة عن الأسى والأسف من سير الأمور بخلاف ما يجب، فالكلمات قد تموضعت في مكانها المناسب بحيث لو عكسنا التركيب لاختل المعنى، وهكذا تظهر فاعلية العلاقة التي تربط بنى النص ببعضها، " فالعمل الأدبي وحده تتآزر جميع عناصره لأداء غرض واحد"[2].

كما كان خروج الاستفهام ثانية عن نمطيته في طلب الفهم إلى معنى الإنكار والنفي، ففي زمن تحكمه المظاهر الزائفة ويتفشى فيه الجهل ويضيع قدر العلماء، فيتعالم الجاهل ويتجاهل

---

(١) شروح سقط الزند، ق٢، ص٥٢٨.

(٢) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط٢،١٩٩٢م، ص٧٨.

العالم، ويخاف الفاضل كيد الناقص فيظهر النقص حذر الوشاية التي تجعل نجوم السماء عرضة للوقوع في شباكها.. في مثل هذا الزمن لن تقدر الطير أن تنام في عشها بِدَعة وأمن.

وهنا يستثمر النص ظاهرة الاشتراك في لفظة (فرقد) فهي تطلق على النجم وتطلق على ولد البقرة الوحشية لذا جاء النص بلفظة (الحبائل) ليناسب بينها وبين الفرقدين فضلاً عن أن العرب كانت تشبّه النجومَ بالطير، فالحبائل قد تكون شركًا لها أيضًا.

ثم تأتي المماثلة في التوازي بين الشطرين في البيت الأخير حيث نجد مناسبة بين (بان- تأسف) و(مات- وبكت) لأن الذي يبين تحتمل عودته مما يقتضي الأسف فقط، لكن الذي يموت لا عودة له مما يستدعي البكاء، كما عمد النص إلى علاقة المجاورة المكانية بين (العضد- المنكب) و(الزند- الأنامل) ثم استعار الأسف للمنكب واستعار البكاء للأنامل؛ لأن الأيدي توصف بالندى والانسكاب وتشبه بالبحر والسحاب، أما المنكب والعاتق فيوصفان بحمل الثقل وتقلد الأمور الجليلة، والأسف ثقل يحمله المتأسف، فيأتي البكاء ليخفف ثقل الأسف فضلاً عن كون الموت أشد خطبًا من البين مما ينتهي بنا إلى دلالة أن مَن لا يبكي للأعظم فهو أحرى ألا يبكي للأصغر والأقل.

أما في قوله[1]:

إذا وصَفَ الطائيَّ، بالبُخلِ مادِرٌ ... وعَيَّرَ قسًّا بالفهاهةِ باقِـــــلُ

وقال السُّهى للشمسِ أنتِ خفيَّةٌ ... وقال الدُّجى يا صُبحُ لونُكَ حائلُ

وطاولتِ الأرضُ السماءَ سفاهَـةً ... وفاخرتِ الشُهْبَ الحصى والجنادِلُ

فيـا موتُ زُرْ إنَّ الحياةَ ذميمـــةٌ ... ويا نفسُ جِدّي إن دَهرَكِ هـــازِلُ

فقد تضمنت الأبيات تكثيفًا دلاليًا للمحصلة النهائية للمعنى وللرؤية العامة للنص وهي نقد الزمن، وأول ما يطالعنا في الأبيات هو المماثلة التركيبية بين شطري البيت الواحد، مع تقديم المفعول به على الفاعل لأهميته وفاعليته في النص، ثم الفصل بين المفعول المتقدم والفاعل المتأخر

(١) شروح سقط الزند، ق٢،ص٥٣٣.

بالجار والمجرور اللذين يشكلان صفة سلبية غير متحققة حلت محل صفة إيجابية متحققة لكنها مغيبة، لذا جاء الفصل بها تهكميًا.

وقد جاء حرص أبي العلاء على توسيع المسافة بين طرفي المعادلة ليعمق الدلالة، ويزيد من أثرها في نفس المتلقي، فمادر الذي يُضرب به المثل في البخل يصف حاتمًا الطائي بالبخل وبه يُضرب المثل في الجود والكرم، وباقل الذي يُضرب به المثل في العي يعير قس بن ساعدة أحد خطباء العرب وفصحائهم بالفهاهة، والسهى[1] يقول للشمس – كبرى النجوم وسراج الدنيا المنير– أنتِ خفية، ويقول الدجى – على ظلمته وسواده– للصبح – المتفتق بنوره– لونك حائل، والأرض تطاول السماء، والحصى والجنادل تفاخر الشهب، أية ضدية صارخة تلك التي يحشدها أبو العلاء، لقد وصل التردي في الأحوال في زمنه، واختلال في الموازين إلى النقيض تمامًا مما ينبغي أن تكون عليه، ولو لم تكن كذلك لما اختار أبو العلاء أن ينتقل في طرفي معادلته من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، أو من النقيض إلى النقيض تمامًا، من أدنى درجات البخل المتمثلة في (مادر) إلى أعلى درجات الجود والكرم متمثلة في (حاتم)، ليكون البخيل منتقدًا للكريم، ومن أدنى درجات العي والفهاهة متمثلة في (باقل) إلى أعلى درجات الفصاحة والحكمة متمثلة في (قس بن ساعدة) وهكذا...

إن إحساس أبي العلاء بالغبن في زمانه، وتطاول أناس – لا يساوون في الموازين الحقيقية شيئًا– عليه بالعيب والانتقاص من قدره، ومواتاة الحياة لهم في صنيعهم ذاك، جعله يشعر بمرارة ذلك الواقع وظلمه.

إن هذا الواقع المر المؤلم لم يكن خاصًا بجانب من جوانب الحياة دون آخر، بل يشملها جميعها، فكلٌّ يدَّعي ضد ما هو عليه، ويتهم غيره بضد ما هو فيه، فمن الطبيعي إذن أن يكون الموت هو المطلب في زمن اختلت موازينه اختلالاً حادًا، بديلاً لتلك الحياة في تلك الأحوال والظروف التي عانى منها .

كما يلاحظ أنسنة الطبيعة وتشخيصها في تشكيلات استعارية كإسناد القول وهو فعل إنساني إلى السهى، والشمس والصبح والدجى مع قلب المفاهيم المعروفة كاتهام السهى للشمس

(١) السهى: كوكب خفي تمتحن به العرب أبصارها.

بالخفاء، واتهام الليل للصبح بالعتمة، فالنص يضيء دلالة الزمن الذي انقلبت فيه الموازين إلى ضدها، مع ملاحظة إثبات الصفة للشمس يجعل ضمير الفصل (أنتِ) مبتدأ والإخبار عنه بصفة مقصود ثبوتها (خفية) مع استثمار النداء في الشطر الثاني تأكيدًا وإلصاقًا لصفة غير حقيقية بالصبح، وهذا إمعان في السفه أن يتهم المخطئ المصيبَ في خطاب مباشر باتهام مقلوب، في حين نجد البيت الثالث لم يقدم المفعول به على الفاعل مثلما حصل في الأبيات السابقة؛ لأن فعل المطاولة يستلزم المشاركة، فيطاول الأدنى (الأرض) الأعلى (السماء) فالسماء علوها ثابت والذي يقوم بالفعل هو الذي يحاول الوصول إليها، وهذا سفه أيضًا أن يطاول الأدنى وهو لا يمتلك أدوات الصعود للأعلى مع يقينه باستحالة هذه المطاولة، أما الشطر الثاني فقد تقدم فيه المفعول لأهميته في النص، ولأن الحصى حين تزاحم الشهب المضيئة تسجل حالة متفردة كحال الأبيات السابقة وتعطي توترًا أكثر للنص ليس لاستحالتها فقط ولكن لانعدام التوازن في زمن تسير أموره عكس مسارها الطبيعي.

لا معقولية هذه الأمور تستوجب تمني الموت (فيا موتُ زُر) حيث يرتفع التكوين الدلالي على مستوى النص ليضيء جزيئاته بدلالات متماثلة تنضوي جميعًا تحت دلالة الزمن السلبي مما يؤكد أن القول الشعري حجم وفضاء، حجمه في الدلالات التي يولدها انتظامه[1]. والذي يسهم في تشكيل هذا الفضاء هو التقنيات الفنية التي يستعين بها الشاعر كالمفارقة والاستعارة والتشخيص في (يا موت زر) و(يا نفس جدي) و(دهركِ هازل).

هكذا جاءت ردة فعل أبي العلاء على هذه الحياة التي يريد التخلص منها – فيا موت زُر– لأن الخلل فيها لم يكن بسيطًا بحيث تمكن معالجته، ولم يكن متعلقًا بجانب دون آخر، بحيث يسهل احتماله، بل كان عامًا شاملاً، الأمر الذي وصل معه أبو العلاء إلى أن يجد في الخلاص من هذه الظروف بـ(الموت)، فالموت مع ما فيه من آلام وسكرات، ومع ما فيه من عوالم مجهولة، ومع ما فيه من تنازل عن جانب طالما شغل فكر البشرية، جانب تتشبث به كل نفس وتتوق إليه، جانب الخلود، بات في نظر أبي العلاء زائرًا خفيف الظل (فيا موت زر) بات زائرًا مطلوبًا لأنه يخفف عنه، ويغير من نفسيته المتعبة، فأبو العلاء لم يكتفِ بالخروج خارج لعبة الحياة، ومراقبتها من بعيد، بل تعدّى ذلك طالبًا الخروج عن حدود المشاركة والمتابعة معًا، إنه لا

(١) يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م، صـ ١٨.

يريد حتى أن يبقى مشاهدًا ومتابعًا للعبة الحياة من بعيد؛ لأنه وجد في المتابعة عبئًا وعبثًا لا يقل عن المشاركة، وكأنه يظن أن لعبة الموت أخف وطئًا من لعبة الحياة .

كما توجه إلى نفسه طالبًا منها أن تجِدَّ، ليوجد لها نوعًا من التوازن في مقابل (هزل الدهر)، إنه الجِد في طلب الموت (فيا موت زر)، إنه جادًا في طلب الموت لأنه عبَّر عنه بالزائر، والزائر المطلوب والمرغوب فيه عادة ما تكون زيارته محببة للنفس، إنه يريد الموت ليتخلص به من حالة القلق التي تسببها له الحياة الزائفة والزمان المعكوس وأهل الزمان المنقلبون على حقائقه.

إن الدهر (الهازل) الذي يتلاعب بالناس فيرفع أقوامًا ليسوا أهلاً لذلك ويضع آخرين كان حقه أن يرفعهم، يستحق من أبي العلاء هذه السخرية، وكأنه يرى في صنيع الدهر بأهله وهو منهم تسلية يتسلى بها، ويمارس أنواعًا من الهزل، في جعله الحقيرَ مسؤولاً عن الجليل، وفي جعله الجاهل معلمًا للعالم، وفي جعله البخيل عائبًا على الجواد الكريم، وفي جعله العيي معبرًا عن الفصيح،.....، أية قدرة وهبها أبو العلاء للتعبير عن هذه المعاني بتلك الكلمات القليلة، أية طاقة شحن بها أبو العلاء مفرداته لتحدِث كل هذا التأثر في نفوس متلقيه، إنها فيما أحسب طاقة الفكر، طاقة التأمل، طاقة الغوص في بحر لغة العرب واستخراج الدر منها.

وقد جاء قراره بالعزلة نتيجة يأسه من الحياة، فلزم داره وأحكم الزمان والعمى قبضتهما عليه، وقد بين ذلك في مطلع هذا النص[1]:

وليلانِ حالٍ بالكواكب جَـــوزُهُ وآخَرُ من حَلْي الكواكبِ عاطــلُ

قَطَعتُ بهِ بحرًا يَعُبُّ عُبابُـــــهُ وليسَ لَهُ إلاَّ التبلُّجَ ساحِـــــــلُ

ويُؤنسني في قلبِ كُلِّ مَخُوفـــــةٍ حليفُ سُرىً لم تَصْحُ منهُ الشَمائلُ

مِنَ الزنج كهلٌ شابَ مَفْرِقُ رَأسِهِ وأُوثِقَ حتى نَهضُهُ مُتَثاقِـــــــلُ

كأن الثُريَّا والصباحُ يُروعُهـــا أخو سَقطَةٍ أو ظَالعٌ مُتحامـــــلُ

يكشف النص عن فضاء أسود يتشكل بتعاقب ليلين: الأول ليل الزمان الذي تتخلل سواده النجوم والكواكب المضيئة، وليل آخر هو ليل الشاعر وعماه الذي لا تزينه نجوم فهو

(١) شروح سقط الزند، ق٢،ص ٥٤٢.

أكثر قتامة وعتمة من ليل الزمن، وهنا يصل النص في رفضه ونقده للزمن مدى يتساوى فيه العمى والزمان كلحًا.

وتعيننا الاستعارة على التأويل، ففي عتمة هذين الليلين خاض المتكلم بحر الحياة فلم يجد غير العلم ساحل ترسو فيه مراكبه، فأكبَّ يغرف من بحوره مستأنسًا بليله الدائم الطويل الذي يشبهه بكهل زنجي شابَ مفرقه، وهي استعارة لضوء القمر والنجوم وسط الليل الحالك، وتثاقل السير استعارة للدلالة على طول الليل مع تراكم التشبيهات، فالقمر موثق لأنه لا يختفي ليأذن للصباح بالشروق، والثريا ضالعة عرجاء لا تقدر على العودة عند مباغتة الصباح لها، وقد رصف النص التشبيهات والاستعارات مستعينًا بالتشكيل الشعري على تجميل صورة من أقسى الصور التي عاشها الشاعر واستغرقت كل حياته، وفي هذا المقطع تبرير لدعوة النص للموت بالزيارة العاجلة كما سبق.

فقد جاء المقطع متممًا لسابقه، فبما أن الحياة ذميمةٌ والزمن مرفوض لغدره، إلا أن توازن النفس يمكن إجراؤه بتحقيق السمو العقلي والروحي الذي وصل إليه الشاعر فترة انقطاعه عن الناس منصرفًا إلى علمه وكتبه، فهذه هي سعادة المرء الحقيقية التي تغنيه عن سعادته مع الآخرين وهي التي ترفعه إلى القدر الذي يهابه فيه الناس، ويعجز عن النيل منه الأعداء.

ويمكن بحث البنية الدلالية في نص آخر مطلعه [1]:

أرى العَنْقاءَ تَكْبُرُ أن تُصادا فعانِدْ مَنْ تُطيقُ لهُ عِنادا

وما نَهْنَهَتُ في طَلَبٍ ولكِنْ هيَ الأيّامُ لا تُعْطي قِيادا

فالنص يجعل من العنقاء معادلاً موضوعيًا للحياة لأن الشاعر "لا يعبر عن أفكاره ومشاعره تعبيرًا بل يبحث عن أشياء أخرى تعادلها أو تنوب عنها في نقلها إلى القارىء"[2]، لذا نجد الصيغ الكنائية والتشبيهية مهيمنة تعمل كلها على استثمار مرجعية تراثية يعمل النص على بعثها دعمًا للمدلول المنسرب خلال الدوال باستعارته الأسطورة القديمة[3]، لينتهي إلى نسق

(١) سقط الزند، ق٢،ص٥٥٣

(٢) عناد غزوان، المعادل الموضوعي مصطلحًا نقديًّا، مجلة الأقلام، عدد(٩)، سنة١٩٨٤م.

(٣) تقول الأسطورة أن العنقاء طائر عظيم يخطف الناس وقد اختفى فجأة. ينظر رسائل إخوان الصفا: ج٢/٢٩٣.

إيجابي موحد يحمل دلالة معينة جَهِدَ النصُ في إخفائها وراء أسلوب الفخر الذي توحي به القراءة الاستكشافية والتي لا تُظهر سوى الدلالة السطحية التي تنسجم والتتابع الصوري الذي رسمه النص، إلا أن القراءة المتأنية تتكشف فيها الدلالة العميقة لتنفي الفخر وتفصح عن توتر شديد أفضى بالشاعر إلى كره الحياة والعزوف عنها، إذ من العسير الفصل بين لغة النص الأدبي ومضمونه لأن ذلك يحول دون الكشف عن جوهره ونوعيته وقوته الكامنة[1]. ذلك المضمون الذي يعضده اختيار العنقاء لتكون معادلاً للحياة المستحيلة.

والنص السابق يخلق دلالات موحية بما تضمنته هذه الحياة من تناقض أحبط طموح الذات الشاعرة رغم جهدها في مسعاها، وتظهر دلائل اليأس في المطلع مبدوءًا بالفعل (أرى) الذي لم يأت بمعنى الإبصار؛ لأن المتكلم فضلاً عن فقده البصر أراد بها معنى العلم، كما جاءت بصيغة المضارع لا الماضي تفعيلاً لدلالتها الحاضرة، وجاءت للمفرد المتكلم لأن الشيء المرئي أو المعلوم هو وجهة نظر ورؤية خاصة بالمتكلم ليست حكمًا عامًا مطلقًا.

لذا كان المطلع في شطره الأول يحمل رؤية خاصة يلحقها في شطره الثاني بفعل أمر متعلق بدلالة ما قبله، أي إن كانت الحياة صعبة المنال كما العنقاء صعبة الاصطياد فما جدوى العناد والمكابرة فيما لا تطيق؟

والخطاب هنا (تجريد) للنفس، ثم جاء النفي ملحقًا بالاستدراك (وما نهنهت ولكن) حيث ينعطف الضمير ملتفتًا إلى صوت المتكلم بعد أن كان تجريدًا ينفي المتكلم عن نفسه التخاذل لكنها الأيام لا تعطي قيادًا، مع المجيء بضمير الشأن تأكيدًا على دور الحياة (هي الأيام)، فالنص قد جاء بالإثبات ثم النفي ثم الأمر متدرجًا في خلق دلالة الحياة السلبية والتي ترفض الانقياد لأحد ولا تُظفر أحدا بنيل مراده.

ويستعين التشكيل الكنائي بالتوازي التركيبي؛ لأن ميزة التوازي تكمن في كونه عنصرًا بنائيًا يقوم على أجزاء متساوية[2] .

---

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، صـ ٣٢.

(٢) موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات الأردنية، مجلد٢٢، العدد٥، سنة١٩٩٥م، صـ٢٣٠. صـ٢٣٠.

فلا تَلُمِ السَّوابِقَ والمطايا إذا غَرَضٌ من الأغراضِ حَادَا

مُقارِعَةً أحِجّتَها العَوالـــي مُجَنِّبَةً نَـواظِرَها الرّقـــادا

فظُنَّ بسائرِ الإخْوانِ شَـــرًّا ولا تأمَنْ على سِرٍّ فُـــؤادا

فلو خَبَرَتْهُمُ الجَوزاءُ خُبْرِي لَما طَلَعَتْ مَخافَةَ أن تُكادا[1]

فالخيل –الذات– مظفرة لكنها احتارت في أمر هذه الحياة التي لابد أن تكابد فيها لكي تحيا، وواضح أن هذه الصور الجزئية التي رسمها النص للخيل والنوق لم تأتِ عبثًا بل أتت معززة للمعادل الموضوعي للحياة – العنقاء– في مطلع القصيدة الذي تتفتح فيه الدوال على مدلولات مجازية موسعةً فضاء التأويل واحتمالية المعاني؛ لأن الكلمات تحتفظ بمعانيها المعجمية وفي الوقت ذاته تحيل القارىء إلى تعددية المعنى بتحولها إلى إشارات مفتوحة مطلقة ليس لقارىء أن يقيدها فتنفلت من احتمال لآخر عبر القراءات المتعددة، حيث شحنها السياق بمدلولات جديدة متفردة فصارت قيمة النص بما تحدثه إشاراته في نفس المتلقي لتبرز شعرية النص وفرادته مع التلاعب بتركيب الجملة انحرافًا بأصل وضعها المعياري، واستخدام المعادل الموضوعي لغرض الترميز كما في استخدامه عالم النجوم والكواكب والأبراج (الجوزاء، العنقاء).

ومن الجدير بالذكر تعدد ذكر الناقة في قصائد المعري، وهي ظاهرة تدعو إلى الالتفات إليها على الرغم من تواتر ذكرها في الشعر العربي، فهي عند العربي وسيلة لبلوغ الغاية وهي واسطة نقل من نقطة وجوده في الحاضر إلى حيث سيكون، وهي وسيلة الخلاص حين تجدب الحياة لأنها تنقله إلى مكان أكثر انسجامًا وتوافقًا، وهي وسيلة الحرية التي ينطلق بها حين تضيق السُبل، وهي "رمز الأمومة الخصبة التي تصدر عنها الحياة في أفراحها وأحزانها ومخاوفها وقلقها وأحلامها"[2] وهي لذلك كله تصلح أن تكون معادلاً للحياة، وهي فضلاً عما تقدم تشعر بتداخل نصي مع المرجعية الدينية والتراثية للناقة، مما يعزز دلالة النص في استثماره لدالها في الترميز على الحياة العامة.

(١) شروح سقط الزند، ق٢،ص٥٥٦

(٢) وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، القاهرة، ١٩٧٥م، ص١٧٣.

وقد خص النص (الجوزاء) من بين سائر البروج لأنها بيت عطارد الذي ينسب إليه السِّلم، فحتى الجوزاء المسالمة تخاف أن تطلع على الناس خشية كيدهم وكأنه أراد أن يحدث المفارقة الأليمة بين العالمين: عالم النجوم والكواكب، وعالم البشر الذي يتسم بالسفه والتمرد والضعف[١]، فالجوزاء هنا معادل شعوري لعالم مثالي وتبدو المماثلة الدلالية فاعلة في شحن القول بدلالة أكيدة من خلال التراكيب اللغوية من أمر ونهي وامتناع (ظن، لا تأمن، لو).

وفي قصيدة رثى الشاعر فيها أباه يقول:

نَقمتُ الرّضَا حتى على ضاحكِ المُزْنِ فلا جادَني إلا عَبوسٌ منَ الدَّجنِ

ولَيتَ فَمي إن شامَ سِنّي تبَسُّمـــي فـمُ الطّعنةِ النّجْلاءِ يَدْمى بِلا سِنّ

كـأنّ ثَناياهُ أوَانِسُ يُبْتَغَـــــــــى لـها حُسنُ ذِكْرٍ بالصّيانةِ والسّجنِ[٢]

هـذه القصـيدة يمكـن أن تُعـد- حسـب مُحَمَّد كنـوني- مـن القصـائد المركبـة نظـرًا للتنقـل الحاصل بين أكثر من ضمير تعبيرًا عن التدرج في الموقف وأبعاده ففي الوقت الذي تُبني فيه بعض المقاطع وفق ضمير المتكلم المفرد أو الجماعة، تتأسس مقاطع أخرى على الحوار أو المخاطب الغائب، ولهذا النمط وظيفة أساسية هي تحريك نشاط المتلقي الذي يسترسل مع النص دونما ملل أو رتابة[٣].

وقد عمد النص إلى التقريب بين الثنائيات الضدية في البيت الأول لأن كل ضدين منهما يمثلان حالة من حالات الطبيعة، وتتضح المنافرة في تجاور الألفاظ والتراكيب المتنافرة (ضاحك المزن/ عبوس الدجن)، فالضحك والعبوس متنافران، والمزن والدجن متنافران، إلا أن تنافرهما يوصلنا إلى حالة الحزن التي تكتنف الشاعر لفقد أبيه، فهو في الأبيات الثلاثة ينكر على السماء برقها لأنه بمثابة الضحك مطالبًا إياها أن تمطر من سحاب أسود لا برق فيه حزنًا على الفقيد، ثم يغالي النص في الحزن فيتمنى لو تحول الفم المبتسم إلى فم الطعنة الفائض بالدم مجاورًا بين الضدين (تبتسم/ تدمي) وبين (صيانة وما تمثله من عز/ سجن وما يمثله من ذل) مشبهًا

(١) مصطفي السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري، منشأة المعارف المصرية، الإسكندرية، (د.ت)، ص١٨٦.

(٢) سقط الزند، ق٢،ص٩٠٧.

(٣) مُحَمَّد كنوني، اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م، ص٢١٥.

الأسنان في حالة العبوس بنساء تصان في البيوت، وقد شكلت هذه الأبيات مقدمة يستهل بها النص عرضه لسؤال مفاده ما مآل الناس بعد الموت- جاعلاً من هذا السؤال بؤرة دلالية انطلقت عنها دلالات النص اللاحقة[1]:

أبي حَكَمَتْ فيهِ اللّيالي ولم تَـــزَلْ رِماحُ المَنايا قادِراتٍ على الطّعـــنِ

مضَى طاهرُ الجثمانِ والنّفسِ والكرَى وسُهدِ المُنَى والجَيْبِ والذَّيلِ والرُّدنِ

فيا لَيتَ شِعري هل يَخِفُّ وَقَـــارُهُ إذا صَارَ أُحْدٌ في القِيامَةِ كالعِهْـــنِ

وهلْ يرِدُ الحوْضَ الرّويَّ مُبـــادِرًا معَ النّاسِ أمْ يأبَى الزّحامَ فَيَستأنـي

حِجىً زادَهُ من جُرْأةٍ وسَماحـــةٍ وبعضُ الحجى داعٍ إلى البخلِ والجُبنِ

إن المتأمل للأبيات السابقة يجد أبا العلاء ثائرًا على الموت والحياة التي تقود إليه، على غير ما عرفناه في النماذج التي كان يدعو فيها إلى عدم الجزع من الموت، وإلى تفضيله على الحياة، فقد ابتداها بما يشبه الاحتجاج على حكم الليالي التي حكمت على أبيه بالموت، و بودِّه أنها لم تحكم عليه ذلك الحكم، لكن هذه طبيعة الوجود الذي جعل الموت من أصيل مكونات الموجود الإنساني الذي ثمة نحو من "عدم الكلية" المستمرة فيه، تجد نهايتها عند الموت، وما يحققه أيضا كذلك من ضمان أولوية الوجود التي تأبى تسيد الموجود الإنساني للعالم[2].

وقد جعل أبو العلاء للمنايا رماحًا مازالت قادرة على الطعن، وعند تأمل كلمة "الطعن" نحس بشدة وقعها وألمها، فلقد أحس أبو العلاء بألم الفجيعة عند فقده لأبيه، لقد أوجعه ذلك الطعن وآلمه أشد ما يكون الإيلام، ثم انظر إلى أداة الطعن، إنها الرماح بما فيها من حدة وقسوة واختراق للجسم، مع ما فيها من غضب الطاعن وحقده وألم المطعون وضعفه، وبعد ما أفاق أبو العلاء من حالة الذهول والألم التي أحس بها جراء فقده لأبيه شرع يتحدث عن جميل صفات والده الخُلقية في أبيات تحمل شيم الفقيد ومحاسنه في كنايات متماثلة دلاليًا وإن بدت متنافرة في بنيتها اللفظية (الكرى/ السهد) و(الجثمان/ النفس) و(الذيل/ الردن) وهي تعمل مجتمعة

(١) شروح سقط الزند، ق٢،ص٩٠٩

(٢) انظر: الكينونة والزمان، ص ٤٣٩.

على فرز دلالة النقاء والطهر فهو طاهر النفس والجسد والذيل طاهر الأحلام في نومه وفي يقظته.

ثم يبدأ التوتر في البيت الثالث من خلال التساؤل عن هول اليوم الأعظم- يوم الحساب- الذي عبر عنه من خلال التناص مع القرآن الكريم فقال "إذا صار أحد كالعهن"، فهل يتسبب هذا الهول في تضاد يجعل الوقار يخف ويجعل الرجل يهرع إلى حوض الكوثر أم يتأخر عنه؟، وهل يمكن لعقله الذي أعطاه الجرأة والسماحة أن يعطيه في هذا الموقف الجبن والبخل؟ وبعد أن يستغرق في لعن الدنيا وأفعالها يبدأ بطلب الإجابة عن تساؤلاته مستثمرًا المرجعية التاريخية للمثل القائل: عند جهينة الخبر اليقين لكن لا طاقة لجهينة في تصدي مثل هذا السؤال، السؤال الذي ينكشف للإنسان منذ بدايته على صورة توتر يثير في نفسه الاهتمام والهمّ، وهذا هو السبب في أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذي لا ينفصل وجوده عن الاهتمام بهذا الوجود والتساؤل عنه والقلق عليه[1]، يقول متسائلا:

طَلَبتُ يَقيناً مِنْ جُهَيْنَةَ عنهُمُ ولن تخبريني يا جُهينَ سوَى الظّنِ[2]

فتصير (جهينة) رمزًا للدنيا مفيدًا من دلالة اللفظة اللغوية، فهي تصغير لجهنة التي تعني قطعة من سواد كالجهمة [3]، مما ينسجم ورؤية الشاعر كما تنسجم مع الدلالة السلبية التي أفرزها سياق النص للدنيا حيث يسهم الرمز هنا بأداء وظيفي مزدوج. الأول يشتغل على خلق الفضاء والثاني يشتغل على بعث الدلالة من أجل الإسهام الحاسم في إنتاج شعرية القصيدة[4] القصيدة[4] والنص قد عرض في الأبيات التي سبقت تساؤله بشاعة الدنيا وهي تئد بناتها وأجيالاً كثيرة تبعتهم وتقتلهم وكأنها تخشى عار ولادتهم [5]:

على أُمّ دَفْرٍ غَضْبَةُ اللهِ إنّها لأجْدَرُ أُنْثَى أنْ تَخونَ وأن تُخْنـــــي
زمانَ تَوَلّتْ وأدَ حَوّاءَ بِنتِها وكم وَأَدَتْ في إثْرِ حَوّاء مِن قَـــــرْنِ

(١) انظر: الوجود والزمان ، ص ٢ .

(٢) شروح سقط الزند، ق٢،ص٩٢٥.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة (جهن): ج١/٥٢٥.

(٤) مُحَمَّد صابر عبيد، شعرية القصيدة العربية- نماذج في التطبيق، غيوم للنشر، بغداد، ٢٠٠٠م، صـ٥٥.

(٥) شروح سقط الزند، ق٢،ص٩١٢.

كـأنّ بنيها يُولَدونَ وما لهَـا حليلٌ فتخشَى العارَ إن سَمحتْ بابْنِ

فالسياق النصي يحتم أن يكون السؤال موجهًا إلى (الدنيا) القاتلة، ما مصير هؤلاء القتلى؟ وهي أعلم بمصائرهم، وهنا يبدو التداخل بين المثل الموروث والرمز المستحدث من المثل[١]، ففي مثل هذه الحال يمكن للعلامة اللغوية أن تدل على شيء دون أن تكف عن الإشارة لشيء آخر عندما تجمع بين خاصيتها بوصفها إشارة تعبيرية لكليهما[٢].

فقد أسبغ أبو العلاء على الدنيا من الصفات أقبحها مشفوعة باستنزال غضب الله ولعناته عليها، ولكن لم يكن ذلك لصالح فكرته الايجابية عن الموت، وإنما لأنها هي التي تسببت بهذا الموت وكانت الطريق إليه، لقد كنى الدنيا بـ"أم دفر"، والدفر هو النتن، هذه هي الصورة التي صور بها أبو العلاء الدنيا، لقد جعلها منتنة، كما صورها بالمرأة الخائنة المفسدة، فهي فاسدة تعمل على إفساد غيرها، لكن أبا العلاء يبين أن صفات الدنيا هذه ليست ظاهرة، ولا يستطيع إدراكها ومعرفتها على حقيقتها كثير من الناس؛ ذلك لأن الدنيا لا تظهر بهذه الصورة السافرة عليهم، ولو فعلت لربما كانت رغبتهم بالموت أشد من رغبة أبي العلاء، وإنما تظهر بصورة تخلب العقول، وتزيغ الأبصار، الأمر الذي يجعل بني البشر يغترون بمظهرها فيسعون للنيل منها بكل ما أُوتوا من وسائل وسُبل [٣]:

كَعابٌ دُجاها فَرْعُها ونَهارُهـــا مُحيًّا لها قامتْ له الشمسُ بالحُسنِ

رآها سليلُ الطّينِ والشّيبُ شامِلٌ لها بالثّرَيّا والسّماكَيْنِ والـوَزْنِ[٤]

ثم يستكمل الشاعر معبرًا عن دلالة الدفن[٥]:

فليتَكَ في جَفْنِي مُواريً نَزاهَـــةً بِتِلْكَ السّجايا عن حَشَايَ وعن ضِبْنِي

---

(١) حقيقة المثل: أن امرأة من بني كلاب اسمها صخرة لها أخ اسمه حصين، سافر ولم يعد فأخذت تسأل الركبان عنه ثم ظهر لها أن جهينة وهي قبيلة من قضاعة قتلته، فصار المثل: عند جهينة الخبر اليقين؛ لأنها هي القاتلة، ينظر: سقط الزند: ق٢/٩٤١.

(٢) صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥م، صـ٢٧٣-٢٧٤.

(٣) شروح سقط الزند، ق٢،ص٩١٥

(٤) تقول العرب: "حضار و الوزن مُحلِفان" لأنهما كوكبان يطلعان قبل سهيل ومطلعهما قريب من مطلعه، فيتوهم الناظر الناظر إلى أحدهما أن سهيل وينازع صاحبه في ذلك حتى يحلف أحدهما أنه سهيل ويحلف الآخر أنه ليس به.

(٥) شروح سقط الزند، ق٢،ص ٩٣٦.

ولو حَفَرُوا في دُرّةٍ ما رَضِيتُهـــا لجِسْمِكَ إبْقاءً عَلَيْهِ منَ الدّفـــنِ
ولو أوْدَعُوكَ الجوّ خِفْنا مَصيفَـهُ ومَشتاهُ وازدادَ الضّنينُ منَ الضّـنِّ
فيا قبرُ واهٍ مِنْ تُرابكَ لَيّنًـــا علَيهِ وآهٍ مِنْ جنادِلِكَ الخُشـــنِ
لأُطبِقتَ إطباقَ المَحارَةِ فاحتَفِـظْ بلؤلؤةِ المَجْدِ الحَقيقَةِ بِالحَـــزْنِ
وأحمِلُ فيكَ الحُزْنَ حَيًّا فإن أمُـتْ وألقَكَ لم أسلُكْ طريقًا إلى الحُـزْنِ
فهلِ أنتَ إن ناديتُ رَمسكَ سامِعٌ نداءَ ابنِكَ المَفجوعِ بل عبدِكَ القِنّ

في المشهد الأخير من قصة الموت هذه يلح النص على قضية الدفن، وتبدو دلالة الدفن سلبية عند المعري[1]، فهو يضن بأبيه أن ينتهي في حفرة يغطيها ترابها، لذا فهو في حيرته قد خلق مفارقات غطت سطح النص معلنة مجموع خيارات ممكنة وغير ممكنة، فهل يدفن أباه في جفنه؟ فالجفن أنزه من الحشى الذي يحوي أقذار الجسد، أم يحفر له في درة؟ أم يودعه الجو الذي لا تُؤمن تقلباته؟ يرفض النص كل الخيارات لتستبد به الحيرة أكثر حين يرى القبر بترابه وحجارته، فتظهر المنافرة بين التراب اللين والجنادل الخشن، وقد استخدم للين الدال "واه" الذي يفيد التلهف والحزن وما أصاب القلب من رقة وضعف، ناسب تدفق المفردة وسلاستها نعومة التراب، بينما سقط اختياره على الدال "آه" وما فيها من صعوبة مخرج ودلالة وجع يصحبه ألم وزفرات، لتناسب خشونة الأحجار الصلبة فضلاً عن المنافرة بين الداخل (حشاي) والخارج (جفني) وبين (الحفر في درة/ والحفر في الأرض) وبين (مصيفه/ مشتاه) لذا فالمنافرة في البيت الأول تتلائم والمنافرة الحاصلة في نفس المتكلم بين أن يدفن أباه أو لا يدفنه، والتي أفضت به في التالي إلى التسليم بأمر لا مفر منه، فاستعار الفعل (أطبقت) وهي كناية عن المصائب التي لا

(١) له رأي آخر في الدفن كما في اللزوميات حيث يقول: ٢١٦/١:

إن صحّ تعذيبُ رمسٍ من يُحلُّ به، فجنّبانيَ ملحوداً ومضروحا
الوحشُ والطّيرُ أوْلى أن تنازَعَني، فغادراني، بظهرِ الأرض، مطروحا

يملك إزاءها إلا أن يرسم صورة أفضل من الواقع- صورة المحار حين تطبق على اللؤلؤة لنفاستها[١]- والجامع في ذلك أن أصل اللؤلؤة حبة رمل وأصل الإنسان تراب.

وقد لاءمت الدوال مدلولاتها حيث اشتقاق المحارة من الحيرة، فهي تحار كيف تلف وتحفظ ما بداخلها، وإن كانت (صَدَفة) فهي من صدف عن الشيء أي ردَّه، والصدفة تردّ عن اللؤلؤة كل آفة، الأمر الذي يحيلنا إلى " أبرز نتائج الجمالية الشعرية والتي هي القول بوحدة الشكل والمضمون"[٢]، حتى نصل في النهاية إلى أن المتكلم ضَمِن لأبيه الصون والحفظ في صورة نسجها خياله ليمحو بها بشاعة الصورة الحقيقية عنده- الدفن- والدلالة العميقة في النص لا تخص الفقيد حصرًا، بل هي أمر عام شغل الذات وحفز تأملاتها التي تدور حول- ماذا بعد الدفن؟- وماذا يحصل في القبر؟- وقد تجلت تأملاته في الأبيات الأخيرة من النص فهل يسمع مَن في القبر منافرة توصلنا إلى حقيقة يوضحها الشطر الثاني من البيت الأخير، فالمتكلم وعلى الرغم من تساؤله جاء بوصف (عبدك القن) أي المملوك هو وأبويه، ليقرر حقيقة أن الإنسان لا يملك نفسه بل الله يملكها يعطيها بمشيئته ويأخذها بمشيئته[٣]، مما يعود بنا إلى الشطر الأول لنجد أن دلالة السؤال تشي بفراغ القبر الذي يحتضن جسدًا خاويًا بعد أن عادت النفس إلى بارئها مستلهمًا قوله تعالى: (يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية)[٤]، ولعل عمق الوجد وشدة التأثر هي التي قادت إلى البحث عن حقيقة الموت والحياة، فالنص هنا لا يبكي الفقيد بل يبكي جنس الإنسان ومصيره عامة، وقد رأى البطليوسي في شرحه للديوان أن الأبيات الأخيرة من النص تحمل رأيًا يطابق الفلسفة والشرائع في أن النفوس السعيدة والنفوس

---

(١) تتكون المحارة في هيئة طبقات حول نواة أصلها حبة رمل، ينظر الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٢م.

(٢) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٦٧.

(٣) كان المعري يميل إلى الجبر أحيانا و التوسط أحيانا أخرى فهو يقول في اللزوميات: ج١/٣٠٢:

وما فَسَدَتْ أخلاقُنا باختيارِنـا،	**ولكنْ بأمرٍ سبّبْتْهُ المقـادرُ**
وفي الأصلِ غِشٌّ، والفروعُ تَوابعٌ؛	**وكيف وفاءُ النَّجْلِ والأبُ غادِر!**
فقل للغُرابِ الجَونِ، إن كان سامعا:	**أأنتَ، على تغييرِ لونِكَ، قادر؟**

(٤) سورة الفجر: ٢٧.

الشقية لا تتلاقى بعد الموت لأن السعيدة منها تعلو والشقية تسفل[1] فهي متنافرة وإنما تلاقي السعيدة السعيدة والشقية الشقية، ولهذا يعلن المتكلم لأبيه أنه سيبقى في الحياة حزينًا، فإذا ما قُدِّر له لقاء والده بعد الموت فقد نال السعادة في الجنة مع السعداء أمثال أبيه.

وفي صراعه مع الموت يقول[2]:

تَخَيّرْتُ جُهْدي لو وَجدْت خِيارَا وطِرْتُ بعَزْمي لو أصَبْتُ مَطارا
جَهِلْتُ فلمّا لم أرَ الجهْلَ مُغْنِيا حَلُمْتُ فأوْسَعْتُ الزّمانَ وَقارا
إلى كم تَشكّاني إليّ رَكائبي وتُكْثِرُ عَتْبي خُفْيةً وجِهارا
أسِيرُ بها تحتَ المَنايا وفوْقَها فيَسْقُطُ بي شَخْصُ الحِمامِ عِثارا
وكُنّ إذا لاقَيْنَني ليَرِدْنَني رَجَعْنَ كما شاءَ الصّديقُ حِرارا
فللّهِ طَعْمي ما أمَرَّ مَذاقَةً ولله عَنْسِي ما أقَلّ نِفارا

يتضح من النص السابق صراع الذات مع الموت والفناء، والتوسل بالمجد طريقًا للخلود الأبدي، ومنذ المطلع كان الفضاء المكاني حر مفتوح إلى ما لا نهاية، فالنص لم يقيد مكانًا أو يغلقه بل على العكس أبقى الأمكنة مفتوحة أملاً في الإفلات من قبضة المنايا التي قد تنال الذات وهي ساكنة في مكان مغلق، والأمكنة المفتوحة بنية ثاوية في العقل العربي لذا قال ابن طباطبا عن العرب "هم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء"[3] معبرًا عن فضاء الحياة العربية.

وأمكنة النص مسرح لحركة نشطة لكون الحركة حياة والسكون موت، والذات تعبر عن فكرة الفناء وعن حتمية الموت الملازمة للإنسان محملةً المكان رموز الفناء والخلود، وتبدو مجموعة الأماكن مقترنة بالزمن مع تكثيف دلالي للركائب وجعلها رمزًا للمجد والطموح الذي يصارع الزمان التقويمي أو الطبيعي.

بدأ النص بفعل مرتبط بإرادة الذات مع تقديم جواب الشرط على فعله، تفعيلاً لإرادة الذات في اتخاذ القرارات المتعلقة بمصيرها في فضاء زماني ومكاني مطلق لا تحده حدود، وفي

---

(١) شروح سقط الزند، ق٢،ص٩٤١

(٢) شروح سقط الزند، ق٢،ص٦١٨.

(٣) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: مُحَمَّد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٧م، صـ١٠.

هذا تغطية على إحساس داخلي بالاستلاب تعانيه الذات وتحاول تجاوزه، "فالقصيدة يتم نظمها من خلال العلاقة بين الإنسان والعالم"[١]، فالمكان هنا مفترض من قبل الذات وليس مكانًا حقيقيًا، " والمكان المفترض هو الذي تتكون أجزاؤه وفق منظور مفترض وهو يستمد بعض خصائصه من الواقع إلا أنه غير محدد وغير واضح المعالم"[٢].

فعلاقة الذات بالمكان صميمة بوصفه الخلاص والمنطلق الذي يتم فيه فعل الانفلات من الموت، لذا نجد النص يعمد إلى الانطلاق من الضيق إلى السعة، (طرتُ) مع الهروب من ضيق (الجهل) مع الإبقاء على فضاء (الشكوى) و(العتب) مفتوحًا بكم الخبرية في الضيق (الخفية) والسعة (الجِهار) مما يمكِّن الذات من مراوغة الموت صعودًا ونزولاً (تحت المنايا وفوقها) حتى يسقط الموت صريع العِثار.

ولأن اللغة الشعرية ترتبط بالكيان الداخلي والنفسي للذات وتظل محافظةً على دلالتها المعنوية والجمالية[٣]، فإن لغة النص تخضع لتوجيهات الذات خالقةً فضاء شاسعًا من الانحرافات والمجازات التي تنتقل بالواقع إلى الخيال وبالمستحيل إلى الممكن، فالمنايا تبغي الارتواء من دم الذات لتقتل عطشها الدائم للدماء، إلا أنها تعود خائبة عطشى.

واتخاذ الركائب رمزًا يكون بدافع الرغبة في تجسيد جمالية الذات الإنسانية وقوتها وعظم آمالها من منطلق أن الفن بناء وخلق بمعنى أدق[٤]، فضلاً عن أن الركائب من نوق وخيول هي وسيلة الإنسان التي يستعين بها على بلوغ الهدف من موقف الصراع[٥]، وفي الشعر القديم كانت الناقة هي التعبير الصالح عن فكرة الثبات والقهر والصمود، وهي الوسيلة الوحيدة للسلام فلا حياة لها إلا بمدافعة الضغوط فهي صابرة قادرة راغبة بطبعها في استمرار الحياة[٦].

---

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م، صـ ٢٤٥.

(٢) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجًا، الرياض، ٢٠٠٠م، صـ ٢٧.

(٣) محمد رضا مبروك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م، صـ١٠.

(٤) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٥٥م، صـ ١٥٥.

(٥) محمود الجادر، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهلين، دار الرسالة للطباعة ، بغداد، ١٩٧٩م، صـ ٣٢٧.

(٦) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ١٩٨١م، صـ٩٨-١١٢.

وقد استخدم النص آلية التضاد الاتجاهي المتمثل بـ (فوق) و(تحت) ليفعّل حركة المراوغة، ففي المكان الفوقي الخلاص وفي المكان التحتي الموت، " وقد نجحت الركائب في إسقاط الموت صريعًا؛ لأنها تشكل طموحات أصلية وأمجادًا حقيقية، ويبدو جامع الاختبار في الرمز هو أن الركائب موصلة إلى المكان وحاملة ترتفع بمرتقيها وصولاً إلى الغاية مع جلد وصبر وطول معاناة، وفضاء الرحلة الذي تشغله الركائب يصور قصة صراع من أجل البقاء يستوفي الجهد الشعري أدق تفاصيلها حتى يبدو طرف التشبيه الأول (الناقة) مجرد جسر فني إلى قصة الصراع لا قيمة له إلا بالقدر الذي يُهيىء للذات فرصة ارتياد قصة الصراع"[١].

وفي دراسة بنية الدلالة، كان للبعد الإشاري فاعلية متميزة على البعد المعجمي للمفردة اللغوية، ففي انتظامها داخل التركيب الشعري غطت الدلالةَ السطحية البنيةُ العميقة للنص وهذا ما ظهر جليًا في قوله[٢]:

وأسْوَدَ لم يَعْرِفْ له الإنْسُ والِدًا ... كَسابِيَ منه حُلّةً وخِمـــــارا

سَرَتْ بِيَ فيه ناجِياتٌ مِياهُـــها ... تَجِمُّ إذا ماءُ الرّكائِبِ غـــــارا

فخَرّقْنَ ثوْبَ اللّيْلِ حتى كأنّنـــي ... أَطَرْتُ بها في جانبيْه شَـــــرارا

وباتَتْ تُراعي البدرَ وهْوَ كأنّــه ... من الخَوْفِ لاقى بالكَمالِ سِرارا

تأخّرَ عن جيْشِ الصّباحِ لضَعْفِه ... فأوْثَقَهُ جيشُ الظّلامِ إســـارا

وأَوفَتْ رِعانًا للرّعانِ كأنّمـــــا ... تُحادِثُها الشِّعْرى العَبُورُ سِرَارا

وباتَ غَوِيُّ القوْمِ يَحْسَبُ أنَّــهُ ... أجَدَّ إلى أهلِ السّماءِ مَـــــزارا

إذا ضَنّ زَنْدٌ مَدّ بالشّخْتِ كفَّهُ ... ليَقْبِسَ من بعضِ الكواكبِ نارا [٣]

إذا قُيّدَتْ في مَنْزِلٍ بِتَنُوفَـــةٍ ... حَسِبْتَ مُناخًا أُوطِنَتْهُ مُثَـــارا

---

(١) محمود الجادر، دراسات نقدية في الأدب العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م، صـ ١٢٨.

(٢) شروح سقط الزند، ق٢، ص٦٢٢.

(٣) الشخت: الدقيق من الحطب.

تظُنّ غَطيطَ النوْمِ نَهْمَةَ زاجِرٍ فتَقْطَعُ قَيْداً أو تَبُتُّ هِجــارا [1]

حيث يستثمر النص دالاً إشاريًّا هو (الليل) ليكون فضاء مكانيًا وزمانيًا في أن لاحتوائه خاصية الشمول والاحتواء لكل الموجودات، كما استعار النص الكسوة والخمار ليعزز دلالة الشمول والاحتواء للشخص الأسود الذي هو ليل لا أحد يعرف له نسبًا فهو غريب عن الإنس ممقوت لا يُؤتمن، ويشكِّل ليل الرحلة فضاء محفوفًا بالمخاطر فهو يحمل بين طياته كل دلالات السلب بما فيها الموت والهلاك فكأنما هو تصوير للحياة الداخلية التي تحياها الذات في داخلها، ثم يأتي فعل الخلاص الذي تقوم به (الناجيات) فتظهر فاعلية التوسع الدلالي في المترادفات، فاختيار النص لدال "الناجيات" تخصيصًا عن باقي دوال الركائب جاء مقصودًا لكونها تنجو بصاحبها من المهالك مع بقائها ومكوثها في فضاء مكاني واحد تؤشره (فيه، في جانبيه، من بعض) الدلالة على أنها لا تزال في فضائه غير قادرة على فعل الاختراق الذي كانت تحاوله بكل جهدها.

وتظهر مقاومتها للموت في أن عرقها يسد الحاجة إلى (الماء) الذي هو الحياة، وجفافه يعني الهلاك فهي تجهد وتعرق لتخرق ظلامه بالشرار الذي تحدثه حركتها المستميتة لاختراقه.

كما تظهر دلالة السلب في الليل حين يخافه (البدر) الذي يفترض أن يكون بينه وبين الليل ألفة زمانية ومكانية بوصفهما متلازمين أبدًا، إلا أن البدر يخاف فيختفي في المحاق لأن كل ما يكتمل ينقص، فهو يخاف على كماله من الليل لئلا ينقصه، وقد أدى خوفه إلى ضعفه فلم يلحق الصباح لأنه وقع في الظلام أسيرًا، والأسر يعني الانغلاق والانعزال فهو أشبه بالموت الذي تحاربه الذات مما يضاعف طاقة الركائب على الانطلاق والفرار من قبضة الليل وتبدو حركة الذات وحركة الركائب واحدة فهي تارة (أسير بها) وتارة (تسير بي).

ينتقل الفضاء المكاني في حركته صاعدًا فارًا من الأرض التي يكتنفها الموت إلى عالم أعلى- عالم السماء- حيث يكون الخلود، فتبدو الركائب في حركتها الصاعدة كأنها رؤوس جبال تلامس (الشعري العبور) إذ الصورة مجسمة التي ولدتها صورة الجبل هي الخلود، وقد

(١) الهِجار: حَبلٌ يُعقَد في يد الدابة ورجلها في أَحدِ شِقَّيها.

صاحبت فكرة البقاء والخلود التي يمتلكها كثير من الشعراء قديمًا[١] فضلاً عما يحمله دال الجبل الجبل من معاني الشموخ والعزة والمنعة، وهنا تتضح صفة الذات ما بين اتصالها أي انفتاحها نحو الخارج وانغلاقها لتؤكد هويتها وينبع هذا من الشعور إزاء المكان والبيئة، فهو قمة التعبير عن الذات[٢] التي تتوسل بكواكب السماء لتمنحها الديمومة والخلود.

وتظهر قدسية المكان في جعله (مزارا) وجعل الغوي يقبس نار الكواكب تداخلاً مع عبدة النار لخلق فضاء متميز في النص يرفض الانغلاق (القيد) ليكون مفتوحًا إلى ما لا نهاية كانفتاح السماء، فالقيد موت وفكّه يعني عودة الحياة ثانية.

وفضاء السماء في النص معادل للحياة الخالدة بوصفه ثابتًا على مر الدهر لا يتغير ولا يزول لذا تبتغي الذات ليس فقط الارتقاء إليه، بل والاتحاد به لتنال خلوده، فقد يتحول المكان إلى ملاذ إنساني مؤثر في سير الأحداث وفي احتواء الذات وتلك هي براعة النص في نقل التعبير المكاني المجرد من واقعه الأصم إلى حالة حسية متحركة ربما لا تماثل الواقع، ولكنها تجسده في قوة الذات وعزتها بإطار فني متميز هذا فضلاً عما للمكان من "وظائف فنية دلالية تتصل اتصالاً وثيقًا بالبعد الفكري للموضوع، فتستلهم الذات ما يعتمل في وجدانها وعقلها من مشاعر وأفكار في رسم أبعاد المكان بشكل معين"[٣].

وتظهر انتقالة نوعية في حركة النص وفضائه في الأبيات[٤]:

كأنّكَ أصْغَرْتَ الزمانَ وأهْلَـــهُ عَبيدًا ولم تَرْضَ البسيطـــةَ دارا[٥]

تَظَلُّ المَنايا في سُيوفِكَ شُرَّعًـــا إذا النّقْعُ مِن تحتِ السَّنابِكِ ثارا

فإنْ عُدَّ ضَحْضَاحَ الحِمامِ صَوارِمٌ عُدِدْنَ بُحُورا للرّدى وغِمـــارا

---

(١) نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٤م، صـ ٢٤٥.

(٢) صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر- دراسة نقدية نصية، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت)، صـ ٢٤٦.

(٣) مؤيد اليوزبكي، ملامح المكان في قصة الحرب، مجلة آداب الرافدين، عدد(٣١)، سنة١٩٩٨م، صـ ١٦٦.

(٤) شروح سقط الزند، ق٢،ص٦٣٥.

(٥) البطليوسي:"هكذا وقعت هذه القصيدة في سقط الزند غير متصل بعضها ببعض ، فأثبتناها على ماوجدناه"ص٦٣٥. ماوجدناه"ص٦٣٥.

كأنّ تُرابَ الأرضِ لم يَرْضَ عِزَّهـا فأصْعَدَ يَبْغي في السماء جِـوارا
بكلِّ كُميْتٍ ما رَعتْ خبَطَ الحِمى ولا شَرِبَتْ رِسْلَ اللِّقاحِ سَمَـارَا
إذا ما عَلاهَا فارسٌ ظَنَّ أَنَّـــهُ تَبَوَّأَ ما بينَ النّجومِ قَـــرارا
ولم أرَ خَيْلاً مِثْلَها عَرَبيّـــةً تُذِيلُ عَدُوًّا أو تصُونُ ذِمـــارا
أشَدَّ على مَن حارَبَتْهُ تَسَلُّطًـا وأبْعَدَ منها في البِلادِ مُغـــارا
يُكَلِّفُها الأرضَ البعيدةَ ماجِـدٌ يُشَيِّدُ مَجْدًا لا يُكشِّفُ عـــارا
غَذاهُنَّ مُحْمَرَّ النَّجيعِ قَوَارِحًـا بما كُنَّ يُغْذَيْنَ الحليبَ مِهـــارا

تجهر الذات بإعلان رفضها البقاء على (البسيطة) مستصغرة (الزمان وأهله) فتبدأ الثورة والتمرد على عمر الإنسان الذي يحكمه زمان وعالم و أرض، والإعلان يأتي من الداخل عبر امتداده على البنية اللغوية (أصغرت، لم ترض، ثار، أصعد، علاها، تبوأ، تذيل، تصون، أبعد، أشد، يشيد، يكشف) فمنظومة الأفعال تشي بالاعتلاء والتمرد الذي أسهم في تصعيده النظام الفعلي بنسقه الحركي؛ ليكون مؤذنًا بانطلاقة صاعدة من الأسفل إلى الأعلى ومن العمق إلى السطح إلى أمكنة معينة (السماء) و(بين النجوم) حيث العز والمجد الحقيقي الذي تأنف الذات أن تنزل به أرضًا، فالتحول المكاني موقف مضاد لفكرة الرضوخ الذي تعاني منه الذات على أرض ما، لذا يأتي التحول حلا فكريًا ينطوي على مبدأ الرفض، فضلاً عن أن " الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية، أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فهو عجز وعدم قدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي"[(١)].

ويقول متهكمًا ببني البشر كلهم[(٢)]:

إِذا ما الأَصلُ أُلفِيَ غَيرَ زاكٍ فَما تَزكُو يدُ الدَهرِ الفُـــروعُ
وَلَيسَ يُوافِـقُ اِبنُ أَبٍ وَأُمٍّ أَخـاهُ فَكَيفَ تَتَّفِقُ الشُّـــروعُ
فَإِن أَكدى المُنيلُ فَلا تَلُمْهُ فَقَد تَخلو مِنَ الرِسلِ الضُّروعُ

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤م، صـ ٧٧.
(٢) اللزوميات، ج٣،ص٣٥٥.

وَذَكِّر بِالتُقى نَفَراً غُفـــولاً فَلَولا السَقيُ ما نَمَتِ الـزُّروعُ

بَني حوّاءَ كَيفَ الأَمنُ مِنكُمْ وَلَم يُؤهَل بِغَيرِ الحِقـــدِ رُوعُ

إِذا كانَ القَضاءُ يَجيءُ حَتمًا فَما هَذي المَغافِرُ وَالـدُّروعُ

أُذَكِّرُكُم بِرِحلَتِكُم لَعَلِّـــي أَروعُ قُلوبَكُم وَلِمـــَن أَروعُ [1]

يتهكم أبو العلاء ببني البشر متهمًا إياهم بالمعصية، وقد بدأها أبوهم آدم، ولذلك ذكر (فما تزكو.....الفروع) فالفرع تابع للأصل، فإذا كان الأصل عاصيًا فما بالنا بفرعه (أبنائه) الذين خرجوا من صلبه؟ والناس- دائمًا- مختلفون فيما بينهم، ولا يستثني من ذلك أحد حتى الإخوة الأشقاء بينهم اختلاف، فكيف تتفق الشرائع والأديان، وأصحاب الاتجاهات والمذاهب؟، فالاختلاف من طبيعة البشر لا ينفك عنهم.

ثم يوجه نصحه للناس مستخدمًا الشرط الجازم، بأن الكريم إن قل عطاؤه فلا يجب لومه؛ فقد تخلو الضروع من اللبن يومًا. ثم يستمر في النصيحة مستخدمًا الأمر (ذَكِّر) والتذكرة هنا للغافلين، وقد عبر بالمصدر الذي جاء نعتًا في قوله: (غفولاً)، والإنسان دائمًا يحتاج إلى من يذكره، مثل حال النبات الذي يحتاج دائمًا إلى الماء؛ لينمو.

ثم انتقل بعد النصح إلى اللوم، حيث نادى على بني البشر باسم أمهم (حواء) هذا الدال الذي طالما استخدمه في سياق التحقير والاستصغار وربطه بالدنيا وما تتصف به صفات قبيحة، وقد وجه سؤاله إليهم الذي أفاد النفي، فهم لا يؤمنون؛ لأن الحقد يملأ قلوبهم. ثم استمر في نغمة التهكم نفسها، حيث يتهكم بالإنسان الذي يصنع الدروع وأدوات الحرب، ليقي بها نفسه من الموت، وهو يعلم أن القضاء واقع ليس له من دافع ثم أعلن في نهاية المقطوعة- التي شملت رقعة اللزومية- مبتغاه من هذا، حيث يذكرهم برحلتهم في الدنيا، لعل قلوبهم تلين وتخشع، ولكن هيهات!

ويقول متهكمًا ساخرًا:

قد علِموا أنْ سَيُخْطَفُ الشّبحُ فاغتَبِقُوا بالمُدامِ واصطبِحوا

(١) الزاكي: الصالح والنامي، أكدى: قلَّ عطاءه، الرِّسل: اللبن، الرُّوع: القلب، المغفر: غطاء من الزرد على جانب الوجه الوجه والرقبة.

ما حَفِظوا جارةً ولا فَعَلـــوا خيرًا، ولا في مكارمٍ رَبِحــوا

غالوا بأثْوابِهِمْ فما حَسُنُـــوا من ذهَبيّ اللّباسِ بل قبُحوا

دَعَـوْا إلى اللّه كي يُجيبَهُـــمُ سِيّانِ همْ والخواسىءُ النُّبُحُ

كم قتَلوا عاتِقا، وكم جَرحوا دَنًا، وكم فأرٍ تاجرٍ ذبَحـوا (١)

وظف أبو العلاء بنية التهكم، وظهر ذلك من خلال المعطيات اللفظية، فكيف توجه هؤلاء القوم لارتكاب الموبقات، وهم يعلمون يقينًا أن الموت قادم؟، ثم جاء بالمتواليات الفعلية التي تزيد الدلالة تهكمًا وسخرية بأفعال هؤلاء مثل: (فاغتبقوا..واصطبحوا...ما حفظوا....ولا فعلوا.. ولا في مكارم ربحوا.. غالوا.. فما قبحوا...دعوا.. كم قتلوا...كم جرحوا.. كم ذبحوا) وقد ترابطت أبيات المقطوعة، ورسم الشاعر- من خلال أبياتها- صورة تهكمية مكتملة النسيج مشحونة بأفعال قبيحة لهؤلاء النفر من الناس.

ومن خلال الرؤية الدلالية في البيتين تتجلي دلالة الغدر الناتجة عن حالة التغير، حين خرجت الدلالة عن مسار العقل، فالعقل يحتم أن يحكم الزمان بالعدل بين الناس، ولكنه يحكم بالجور، فيضيع جهد الجاهد.

وأخيرا، فقد أفادت النصوص من فاعلية المماثلة الدلالية في تقوية المعنى من خلال جمعها للمتشابهات وتكرار الدوال التي تنسرب في مدلول واحد، فضلاً عن فاعلية التضاد في جمع الثنائيات المتضادة وجعلها تتصالح في الآخر لتعطي دلالة النص، كما ظهرت فاعلية المكان الحاوي للإنسان والأشياء، وبرزت علاقته الوثيقة بالذات المتحركة فيه؛ لكونه منطلق الكائن ومحيط حركته وصيرورته وتحوله، حيث صار المكان الأرضيةَ الفكرية التي نسجت الذات عليها تأملاتها وأفكارها.

ولم تكن الأمكنة معزولة أو مجردة بل كانت بناءً أساسيًا حملت عواطف وخلجات الذات في تنوع فني فريد بين مكان حقيقي ومكان افتراضي ومكان متصل أو منفصل، ومكان مغلق أو مفتوح ومكان علوي أو سفلي، تفاعلت معها الذات ومع كل ما احتوته هذه الأمكنة من طبيعة وحيوان وسماء وأرض.

---

(١) اللزوميات، ج١،ص٣٥٦، خسأت الكلب أخسؤه: إذا طردته. العاتق: الخَمر القديمة.

وقد طغت أمكنة السماء وأفلاكها على النصوص بوصفها معادلاً مثاليًا لعالم الخير بخلاف الأرض التي مثلت عالم الشر والفساد، كما ظهرت حياة الصحراء وحياة العرب القديمة مسيطرة على دواخل الذات، حتى بدت كأنها تعيش في أمكنة مفترضة في مخيلتها غير الأمكنة الحقيقية التي تقطنها، مما يوصلنا إلى رفض مكبوت للمكان الحقيقي مثلما رفضت الزمن الحقيقي وهو بالتالي رفض للواقع بأكمله.

ومن خلال رفض الذات للموت والسكون عملت النصوص على خلق حركة منوعة تراوحت بين حركة صدام أو حركة شمول واحتواء أو حركة أفقية إلى ما لا نهاية؛ لأن المكان يوغل في البعد والعمق في نفس الذات، أو حركة صاعدة إلى عالم السماء أو هابطة إلى عالم الأرض، وفي الجانب السلبي ظهرت الحركات العشوائية في المكان الثابت لتعطي حالة التذبذب وعدم الاستقرار.

ونختم المبحث بدالية المعري في رثاء الفقيه الحنفي والتي جسدت خصائص قصيدة الرؤية في طرحها قضايا ذات طابع فلسفي وقضايا إنسانية في قصيدة مشحونة بدلالات لم تعهدها القصيدة العربية القديمة

غير مجد في ملتي واعتقـــادي نوح باك ولا ترنم شـــــــــــاد

وشبيه صوت النـعي إذا قيـــ ـس بصوت البشير في كل نـــــاد

أبكت تلكم الحمامـة أم غـــ ـنت على فرع غصنها الميـــــاد

صاح هذي قبورنا تملأ الـرحـــ ـب فأين القبور من عهد عـــاد

خفف الوطء ما أظن أديـم الـ ـأرض إلا من هذه الأجســـاد

و قبيح بنا وإن قدم العـهـــــ ـد هوان الآباء و الأجـــداد

سر إن اسطعت في الهواء رويدا لا اختيـالا على رفات العبـــاد

رب لحد قد صار لحدا مـــرارا ضاحـك من تزاحم الأضـــداد

و دفينٍ على بقايا دفيـــــن في طويل الأزمـان والآبـــاد

فاسأل الفرقدين عمن أحســـا من قبيل وآنســا من بـــــــلاد

كم أقاما على زوال نهـــــــار وأنــارا لمدلج في ســـــــــواد

تعب كلها الحياة فما أعـــــــ ـــجب إلا من راغب في ازديــاد

إن حزنا في ساعة الموت أضعا ف سرور في ساعة الميـــــــلاد

خلق الناس للبقاء فضلـــــت أمة يحسبـونهم للنفـــــــــاد

إنما ينقلون من دار أعمـــــا ل إلى دار شقوة أو رشـــاد[1]

جسد الشاعر أفكاره التجريدية بالصوت، فحمل الأول في طياته تجسيدا عميقا للتشاؤم والحزن بينما مثل الصوت الآخر وجه السرور، تقابل سمعي تضاد لفظا و تماثل معنى، فالمسرة مسكونة بالحزن في كل لحظة ومن مسرة ساعة الميلاد يتولد حزن ساعة الموت وصوت النعي مكنون في صوت البشير منذ الصيحة الأولى، يقول الفيلسوف جان بول سارتر بعد المعري بعدة قرون "من العبث أننا ولدنا ومن العبث أننا سنموت"[2]

جعل الشاعر الأسى والمسرة يتماهيان في وحدة لا تمايز فيها (أبكت تلكم الحمامة أم غنت...) فالفرح بالحياة فرح بالموت والحزن على فراق الحياة حزن على الحياة.

ويطلق المعري دعوته للتأمل بالوجود والمصير(فأين القبور من عهد عاد) التي يرى بأنها وجه الأرض وأن أجساد البشر ماهي إلا المكون لهذا الأديم الذي دعا إلى الرفق به من خلال الدال (اسطعت) الذي له دلالة الجهد القليل على خلاف (استطعت) التي تشير إلى الجهد الكبير.

---

(١) شروح سقط الزند، ق٣،ص٩٧١ .

(٢) فكر المعري، ص٢٥٣.

دقة استخدام الدوال استدعاه المعنى الذي كثف قضية الموت وراعى الألفاظ التي تخدم هذا السياق، ففي قوله(رب لحد قد صار لحدا...) استخدم (رب) التي تفيد الكثرة والتي يساندها الدال(مرارا) الذي يحمل معاني الكثرة والتكرار، كذلك (تزاحم) بما فيه من معنى التفاعل والكثرة، ثم يجيء الدال (ضاحك) على وزن اسم الفاعل- وصف دال على معنى قائم بالموصوف- يتجدد بتجدد الزمان ويفيد استمرارية الدفن باتساق مع البيت الذي يليه (ودفين على بقايا دفين) فجاءت الواو للربط بين اللحد والدفن كما جاءت (بقايا) متسقة مع (مرارا) بدلالة استمرارية الدفن وتواتره.

هذا التجسيد اللغوي والبناء الفني جاء متسقا مع الغرض الفلسفي والتأملي الذي يرى بأن العدالة قد تنشد في الموت حين تعز في هذه الحياة، فكم من قبر رفع جلموده فاستقبل ضيفا، جامعا الأضداد، غني وفقير، شريف ووضيع ، سيد وعبد، أضداد لا حصر لها جمعها لحد واحد، تعاركوا فوق التراب ثم لم يلبثوا إلا أن اعتنقوا في ثراه هامدين، مأساة لم يملك المضيف أمامها إلا الاستغراب حيث جعلت منه المكان الوحيد الذي نشدت فيه العدالة والمساواة. هكذا سارت أبيات القصيدة منحرفة عن البنية النمطية للقصيدة العربية، مخيبة أفق انتظار متلقيها في خروجها عن معايير الأغراض الشعرية، فالرثاء هو رصد فضائل المرثي والتغني بمآثره " لاينفصل عن المديح إلا في حقل دلالي معين يدل في الرثاء على أنه لهالك"[1] لكن قصيدة المعري لم تخضع لهذا المعري، فقد تحولت إلى غرض فلسفي تأملي تطغى عليه النظرات العقلية التي تتجاوز بكاء الفرد الواحد لتشمل الجنس البشري والحياة قاطبة، زامن ذلك جدة على مستوى البناء الفني بتوظيف أساليب مدعمة رؤيته، كالاعتماد على الرمز الحكائي والمقولة الفلسفية المجردة، جعل من القصيدة بنية متعددة المكونات، امتزج فيها ماهو معرفي بما يمثله من

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ص١١٨.

بنى تشرح عقليا لأنها تعنى بالمقولات التجريدية وبالمفاهيم والموضوعات المعرفية، بما هو فني وما يمثله من بنى جمالية في علاقة جدلية بين المتعة الجمالية ولذة المعرفة.

لقد أكدت الشواهد أن القصيدة لم تعد تشكل تجسيدا لغويا يستند إلى نمطية ثابتة، إنما هي انفتاح خارج اللغة والنمطية على مجال التجربة، تجربة واقعية وتجربة معرفية تجسدها الإحالات التاريخية والاستعانة برموز حكائية[١] للإشارة إلى معان تنسجم مع الوحدة العضوية للنص و السياق العام في حديثه عن الحزن والحداد. تلك الإحالات والاستدعاءات أضفت على النص طابعا حواريا جعلها تتعالق مع خطابات أخرى طلبا للتعضيد واستعانة بها من التعبير عن رؤيته، وكذلك اقحام الشعر بقضايا الإنسان والوجود والانشغال بها، الأمر الذي جعل منه تحول في وظيفة الشعر والانتقال به إلى نص مليء بالتجارب والحقائق، نص خصب منفتح على الحياة والوجود.

وقد تجلى ذلك عند أبي العلاء في ثورة فكرية ومعرفية كان النقد فيها منسجما بين الموقف الفكري والبنية الفنية للقصيدة، وإن قلت نماذج ذلك في ديوان سقط الزند الذي أنكر أغلب أغراضه من مدح وغزل وفخر، معتبرا إياها داخلة في باب الكذب الذي يعده جيد الأدب "رغبة عن أدب معظم جيده كذب، ورديئه ينقص ويجدب"[٢] إلا أنها كانت سمة اللزوميات التي هي "عظة للسامع وإيقاظا للمتوسن وأمراً بالتحرز من الدنيا وأهلها..." [٣] مع مايترتب على ذلك من تضييق على النفس بالاقتصار على الصدق الذي لا ينتج شعرا قويا كما أعلن "أن من سلك في هذا الأسلوب ضعف ماينطق به من النظام..." [٤] ورغم هذا وذاك فإن

---

(١) كحكاية فرخ تزعم العرب أنه كان في عهد نوح، فصاده جارح من جوارح الطير، فالحمام تبكي عليه إلى يوم القيامة. سقط الزند،ق٣،ص٩٨١.

(٢) سقط الزند، ص١٠.

(٣) اللزوميات، ج١،ص٤٩.

(٤) اللزوميات، ج١،ص٤٩.

سقط الزند الذي يدين بالكذب، قوبل بالترحاب والتقدير، بينما أثارت اللزوميات التي اتسمت بالصدق ردود فعل عنيفة بسبب ما أثار من قضايا لم يكن المعري يجهل جرأتها ولا رد فعل الجمهور على تلك الأقوال.

الخاتمة:

لقد كان هذا البحث رحلة في أعماق شعر أبي العلاء، وقد استغرقت ثلاثة فصول، يُجمل أهم نتائجها فيما يلي:

بين التمهيد أن منهج الشعرية، كشعرية ياكبسون أو كوهن أو تودوروف أو كمال أبوديب، قد تصلح على نص دون أن تصلح لآخر، وفي كل شعرية مواطن إيجاب ومواطن سلب، إلا أنها تنطلق في الغالب من النص ومن الاستعمال المميز لعناصرها وتشكيلاتها وهذا ما أكده التراث لدى الكثير من الفلاسفة و النقاد. كما شغلت مسألة الحياة والموت اهتمام البشر منذ القدم إلى عصرنا الحديث مع الفلاسفة الوجوديين الذين اهتموا بالموت باعتباره عنصرا رئيسا في فلسفتهم.

وقد ارتكزت نصوص المعري الشعرية في أساس تشكلها على البنية الصوتية، فامتاز الإيقاع اللفظي عند المعري بتنوعه وثرائه وأظهر تكرار الكلمة أهمية خاصة لجزء من الكلام على غيره و إغناء دلالة القول، كما كان للجناس والتصريع دور في تنويع الإيقاع وخلق توازن صوتي في النص، أثراه كذلك اللزوم الذي كان سمة أبياته.

وكذلك تميزت البنية العروضية بانتظام أجزائها انتظاما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على القصيدة التي لاءمت فيها الوقفة التركيبية الوقفة العروضية في عملية تخدم الدلالة بدورها. كما برزت شعرية الإيقاع في البحور الشعرية التي وافقت مدلولات النص، فكان البحر الخفيف مناسبا للحزن وغيره من البحور وما تلائمه من معالجات النفس. وأظهرت القافية فاعليتها الدلالية والصوتية بوصفها جزءا من البناء الصوتي وكونها قرار البيت. وقد أظهر تكرار حرف بعينه فاعليته الدلالية، كالدال الذي تكرر في الرثاء والنون في الحزن، كما تواترت الأحرف المهموسة للتعبير عن دواخل النفس وأشجانها.

وظهر التلاعب بتركيب الجملة انحرافا بأصل وضعها المعياري، مفيدا من أساليب البلاغة كالتقديم والتأخير والحذف والقصر.

وأظهرت النصوص كذلك تبادلا في الضمائر في تنوعات أسلوبية شملت وصفا و حوارا وسردا مما زاد في شعرية النص و أعطى طاقة حركية له.

وأفادت النصوص من فاعلية المماثلة الدلالية في تقوية المعنى من خلال جمعها للمتشابهات وتكرار الدوال التي تتسرب في مدلول واحد، بتخفيف ارتباط الدوال بمدلولات قديمة وشحنها بمدلولات جديدة يفرضها السياق، موجهة آراء الشاعر من الحياة والموت. وقد تفاعلت التشبيهات التمثيلية مع التشكيلات الاستعارية و الكنائية لتبعث الموروث في صورة حية يستلهمها الحاضر ليضيء المستقبل، مفيدا من التراث والثقافة على شكل رموز تستدعي التأويل لفك الشفرة، فضلا عن رموز الشعار الخاصة والتي ميزته عن غيره في مدلولاتها(كالحية والليل و الخيل) وكنايته الخاصة(كأم دفر) وقد تلاءمت هذه الصور مع محمولها الفكري والفلسفي، لاسيما في موضوع الحياة والموت، وقد ارتبطت شعرية النص طرديا مع مدى البعد بين الصورتين، خالقة صورا جديدة تحمل معنى جديدا مغايرا لمعنى كل واحدة منها وهي منفردة.

وظهرت المفارقة في النصوص بصورة جلية من خلال التباين بين المستوى السطحي والمستوى العميق، وقد حملت طابع الثنائية التي ظهرت بوضوح سواء على المستوى المعجمي أو البياني، فأبرزت دلالات عديدة أسهمت بشكل أساسي في وضوح رؤية أبي العلاء للوجود وما يحويه من قضايا ومشكلات، سواء كانت فكرية أو فلسفية أو عقائدية أو قضايا تخص المجتمع و الإنسان الذي كان غالبا هو ضحية المفارقة. وكان للمفارقة دور في الكشف عن طبيعة أبي العلاء المتمردة في كثير من مواقفه تجاه مختلف القضايا التي طرقها في شعره، كما عملت على استثارة القارئ وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى السطحي والوصول إلى المعنى العميق.

وفي دراسة أفق الدلالة، كان للبعد الإشاري فاعلية متميزة على البعد المعجمي للمفردة اللغوية وقد تموضعت المفردات في مكانها من النص، متلاحمة بمدلولات القصيدة، حيث شحنها السياق بمدلولات جديدة متفردة، فصارت قيمة النص بما تحدثه إشارته في نفس المتلقي، لتبرز شعرية النص وفرادته.

قد كان موضوع الحياة والموت بارزا بأشكاله وتفسيراته في نصوص المعري، وغدا أكثر طرحا حين تقدم الشاعر في العمر وأوغل في تجارب الحياة، جمع في نصوصه بين لغتين، لغة الفيلسوف المرتبطة بالأيديولوجيا الصادرة عنها ولغة الشاعر التي تجتهد في أن تحول هذه

الأيديولوجيا إلى عالم متخيل، أي نقل الموت المعقلن إلى موت غرائبي في محاولة لخلق انسجام ومواءمة بين الذات المبدعة المتوترة وبين الموت كواقع و حقيقة، خالقتين لهذا التوتر.

وقد أدى تنوع المشارب وتعدد الثقافة و تنوعها التي حازها المعري، إلى تمازج يؤدي إلى تشظي ذاتي وبالتالي إلى تشتت رؤيوي لموضوع الحياة والموت.

وقد يكون لجوء المعري إلى العزلة واحترافه هذا الفن وتكريس حياته لذلك، لذات سبب مارتن دي جار الذي يقول" السر كله في توجهي إلى الفن، يكمن في الخوف من الموت" لا سيما وأن ذلك الموضوع كان الأبرز في أدبه، ربط بها بين مختلف أعماله وكان موضوعا طافيا على صفحة إبداعه، وكان مجالا لتبيان حجم القلق الذي تركه في أعماق الشاعر، فكثر الخيال لمواجهة ذلك القلق واختلفت الطرق الفنية الابداعية لمعالجة ذلك، كمتنفس يخفف ضغط المشكلة عليه، بعد تحولها إلى هاجس شعوري، لن يكون الهروب منه إلا بفلسفة المشكلة ذاتها عبر حوار داخلي بين (الأنا) الشاعرة و(الأنا) الجوانية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

١. أبو العلاء، أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري (٤٤٩هـ-١٠٥٧م)، شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السقا، وعبد السلام هارون وعبد الرحيم محمود وإبراهيم الإبياري وحامد عبد المجيد، إشراف د. طه حسين، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ٢٠١٠م.

٢. أبو العلاء، أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري (٤٤٩هـ-١٠٥٧م)، شروح اللزوميات، تحقيق: سيدة حامد، زينب القوصي، منير المدني، وفاء الأعصر، إشراف ومراجعة: د. حسين نصار، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٠م.

ثانيًا: المراجع

١- إبراهيم،زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، الجزء الأول، الناشر: مكتبة مصر، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٨م.

٢- إبراهيم،زكريا، مشكلة الحياة، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧١م.

٣- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعده: كتاب القوافي، عني بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م.

٤- أدونيس، علي أحمد سعيد: سياسة الشعر- دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥م.

٥- أدونيس،علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط ٢،١٩٨٩م.

٦- أرسطوطاليس : فن الشعر، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

٧- اريشيبالد، ماكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوشي، مكتبة منيمنة، ١٩٦٦م.
٨- أسعد،يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
٩- أسماعيل،عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، د.ت.
١٠-ابن أبي الإصبع المصري، عبدالعظيم بن واحد،:تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني مُحَمَّد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني، يشرف على إصدارها: مُحَمَّد توفيق عويضة، د.ت
١١- الآلوسي،عادل الموت والعبقرية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١٤٢٤،١هـ-٢٠٠٣م .
١٢- أنيس،إبراهيم الأصوات اللغوية،، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م.
١٣- أنيس،إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧م.
١٤- أوستن وارين وينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢م.
١٥- أوغدن و وريتشاردز: معنى المعنى دراسة لأثر اللغة في الفكر و لعلم الرمزية، ، ت: كيان أحمد و حازم يحي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٥م.
١٦- بالمر،إف.آر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد الماشطة، وزارة التعليم العالي، منشورات الجامعة المصرية، بغداد، ١٩٨٥م.
١٧- البحراوى،سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
١٨- بدوي،عبد الرحمن، الموت والعبقرية، الناشر: وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت- لبنان، بلا تاريخ.
١٩- بدوي،عبدالرحمن، شوبنهاور، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٤٥م .

٢٠- بدوي،مُحَمَّد مصطفى، كولردج، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م .

٢١- بدوي،مصطفى، دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩.

٢٢- بركات،وائل، مفهوم في بنية النص، دار معد للطباعة، دمشق، ط ١، ١٩٩٦م .

٢٣- البطل،علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط١، دار الأندلس، ١٩٨٠م.

٢٤- بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، تر :ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط١٩٨٢،١م.

٢٥- بوشنسكي،أ.م، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة: عزت قرني، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.

٢٦- تركي،إبراهيم، فلسفة الموت عند الصوفية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط١،٢٠٠٧م.

٢٧- ترنزهوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر الحلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

٢٨- تزيفيتان تودروف:الشعرية، ت:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٩٠م.

٢٩- تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٥٤م.

٣٠- تعيلب،أيمن إبراهيم، التجريب اللغوى في الخطاب الشعري المعاصر، ضمن: نجيب محفوظ والرواية العربية، كتاب أبحاث المؤتمر العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢١-٢٧نوفمبر ٢٠٠٦م.

٣١- التلاوي،مُحَمَّد نجيب، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م .

٣٢- الجاحظ،عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق:عبد السلام هارون، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥م.

٣٣- الجادر،محمود، دراسات نقدية في الأدب العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م .
٣٤- الجادر،محمود، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهلين، دار الرسالة للطباعة ، بغداد، ١٩٧٩م .
٣٥- جان كوهن: اللغة العليا، ترجمة: د.أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة رقم (١)، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
٣٦- جان كوهن: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش ، دار غريب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م.
٣٧- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: مُحَمَّد العمري و مُحَمَّد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
٣٨- الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.
٣٩- الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر؛ محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م.
٤٠-الجرجاني، القاضي علي بن عبدالعزيز :الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق، مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ط٤، ١٩٦٦م .
٤١- جعفر،قدامة، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي، د.ت.
٤٢- جفرسون،آن، النظرية الأدبية الحديثة، ت :سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢م.
٤٣- الجمحي، ابن سلام، مُحَمَّد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق : مُحَمَّد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر،(د،ط)، (د،ت) .
٤٤- جميل،غادة، إشكالية الحياة والموت في شعر الحنفاء، دار فرحة، السودان، ط١، ٢٠٠٤م
٤٥- الجندي،علي، البلاغة الغنية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٦م .
٤٦- الجندي،علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م .

٤٧- الجندي،مُحَمَّد سليم، الجامع في أخبار أبي العلاء، ، تعليق: عبد الهادي هاشم، المجمع العلمي العربي، دمشق، دار صادر، بيروت، ١٩٦٢م.
٤٨-ابن جني أبوالفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا، ط ١،١٩٥٤م.
٤٩- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، مراجعة: يونيل عزيز، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
٥٠- جون لاينز: علم الدلالة، ترجمة عبد الحليم الماشطة، وحليم حسين الفالح، وكاظم حسين باقر، مطبعة جامعة البصرة، ١٩٨٠م.
٥١- الجيار،مدحت، موسيقى الشعر العربي "قضايا ومشكلات"، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٥م .
٥٢- جيرارد جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة، عبد الرحمن أيوب، ودار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
٥٣- جيمس كارتر:الموت والوجود-دراسة لتصورات الفناء الإنساني-،ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٧.
٥٤- حجازي،محمود فهمي، مدخل إلى علم اللغة، الدار المصرية السعودية، القاهرة ، ٢٠٠٦م .
٥٥- حسام الدين،كريم زكي، الدلالة الصوتية- دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
٥٦- حسن،عباس خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٨م
٥٧- حسن،عباس، الحرف العربي والشخصية العربية حول نشأتهما وتكاملهما، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢م .
٥٨- حسين،خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجًا، الرياض، ٢٠٠٠م.

٥٩- حسين،طه، تحديد ذكرى أبي العلاء، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
٦٠- الحنفي،عبد المنعم، الوجودية في حياة سارتر وفلسفته، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
٦١- حيدر،فريد عوض، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م .
٦٢- خضر،سنا النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين، الإسكندرية، دار الوفاء، ١٩٩٩م.
٦٣- الخطيب القزويني،مُحَمَّد بن عبدالرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.
٦٤- خلوصي،صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
٦٥- خليف،يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨م.
٦٦- خليف،يوسف، حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.
٦٧- خليف،يوسف، نداء القمم، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م
٦٨- درو،إلزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: د.مُحَمَّد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت سنة١٩٦١م.
٦٩-أبودياب،خليل إبراهيم، المعمار الفني في اللزوميات، ص٥٢، الشركة العربية للنشر والتوزيع، سنة١٩٩٢م.
٧٠-أبو ديب،كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م .
٧١- الرافعي،مصطفى صادق، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، حقق أصوله: مُحَمَّد سعيد العريان، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط٤، ١٣٥٩هـ، ١٩٤٠م .

٧٢- *رتشاردز، إ.آ، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوى، مراجعة: د.لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، مصر، ١٩٦٣م.*

٧٣-ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م.

٧٤-أبو رضا،سعد، نحو منهج نفسي في نقد الشعر، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٧٥- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر:حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب، (د.ط)، ١٩٨٤م.

٧٦- روستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: مُحَمَّد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.

٧٧- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومبارك حنّون، الدار البيضاء، دارتوبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨م.

٧٨- رومية،وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، القاهرة، ١٩٧٥م .

٧٩- رينيه وليك، و آوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: د.عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩١م.

٨٠- زايد،علي عشري،عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م.

٨١- الزمخشري، أبوالقاسم محمود بن عمر :أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، تحقيق .عبد الرحيم محمود، ١٩٧٩م.

٨٢- زيادة،معن، الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي، المجلد الأول، الاصطلاحات والمفاهيم، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م .

٨٣- زيدان،عبد القادر، قضايا العصر في أدب أبي العلاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م .

٨٤-أبوزيد،علي إبراهيم، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م.
٨٥- الزيدي،توفيق، مفهوم الأدبية في التراث إلى نهاية القرن الرابع، دار العودة، بيروت، (د.ت).
٨٦- السعدني،مصطفى، البناء اللفظي في لزوميات المعري، منشأة المعارف المصرية، الإسكندرية، (د.ت).
٨٧- سلوم،تامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٨٣م.
٨٨- سلوم،علي جميل; ونورالدين، حسن مُحَمَّد، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م .
٨٩- سليمان،جمال، الوجود والموجود"مارتن هيدغر"، دار التنوير للطباعة والنشر،لبنان، ٢٠٠٩.
٩٠- سي، دي، ميويك: المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٧م.
٩١- السيد،علاء الدين رمضان ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م .
٩٢- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر بن مُحَمَّد، جلال الدين .: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٤، ١٩٨٥م.
٩٣-أبو شاويش،جماد حسن، النقد الأدبي الحديث حول شعر المعري، دار إحياء العلوم، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
٩٤- شرف،عبد العزيز، ومُحَمَّد عبد المنعم خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م .
٩٥- شريم،جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.
٩٦- صادق،رمضان، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٩٧- صالح،عبد الفتاح، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥م .
٩٨- ابن الأثير، ضياء الدين مُحَمَّد بن عبدالكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٢٠هـ.
٩٩-ابن طباطبا، مُحَمَّد بن أحمد : عيار الشعر، تحقيق: مُحَمَّد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٧م.
١٠٠- الطرابلسي،مُحَمَّد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م
١٠١- العاني،سلمان حسن، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة: ياسر الملاح، ومراجعة: مُحَمَّد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
١٠٢- عباس،إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٥٥م.
١٠٣- عبد التواب،رمضان، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٣،١٩٩٧م .
١٠٤- عبد الحافظ،صلاح، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر- دراسة نقدية نصية، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت).
١٠٥- عبد الحي، أحمد، الشاعر العربي ومشكلة المصير، الإسكندرية، ط دار المعرفة الجامعية، ط٢، سنة ١٩٩٣م.
١٠٦- عبد اللطيف،مُحَمَّد حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م .
١٠٧- عبد المطلب،مُحَمَّد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١، ١٩٩٧م .
١٠٨- عبد المطلب،مُحَمَّد، البلاغة والأسلوبية، سلسلة أدبيات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م .
١٠٩- العبد،مُحَمَّد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ط١، ١٩٨٨م .
١١٠- عبدالخالق، أحمد مُحَمَّد، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، مارس ١٩٨٧م.

١١١- عبداللطيف،مُحَمَّد حماسة،الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م .
١١٢- عبيد، مُحَمَّد صابر، موسيقى القصيدة العربية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩١م.
١١٣- عبيد،مُحَمَّد صابر، شعرية القصيدة العربية- نماذج في التطبيق، غيوم للنشر، بغداد، ٢٠٠٠م .
١١٤- العثماني،يوسف، أبو العلاء المعري معجميا، منشورات دار سحر للنشر، ومعهد بورقيبة للغات الحية، تونس، د.ت.
١١٥- العريان،مُحَمَّد عبد الحفيظ، أصوات العربية بين الوصف والتنظيم، القاهرة، مكتبة وهبة، ط ١، سنة١٩٩١م.
١١٦-أبو العزم،طلعت عبدالعزيز، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث-دراسة فنية، القاهرة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م.
١١٧- عساف،ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،١٩٨٢م .
١١٨- عصفور،جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة،١٩٩٢م.
١١٩- عصفور،جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٨م.
١٢٠- عصفور،جابر،نظريات معاصرة، دار المدى، دمشق،١٩٩٨م.
١٢١- علوش،سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م.
١٢٢- العلوي اليمني، يحيي بن حمزة ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٣٢هـ، ١٩١٤م.
١٢٣- العمري،مُحَمَّد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (د.ت)

١٢٤- عياد،شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط٢ ،١٩٩٢م.
١٢٥- عياد،شكري، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.
١٢٦- عيد،رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
١٢٧- العيد،يمنى، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٤م .
١٢٨- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م .
١٢٩- الغانمي،سعيد، أقنعة النص- قراءة نقدية في الأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
١٣٠- الغذامي،عبدالله، الخطيئة و التكفير ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م .
١٣١- غريب،أحمد أحمد، صوت القافية ودلالته على نفسية الشاعر، مطبعة الذروة، حلوان، ط١، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م.
١٣٢- الفاخوري،حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، بيروت، دار الجيل، ١٩٨٦.
١٣٣- فاخوري،محمود، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة الروضة، دمشق، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م .
١٣٤-ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م.
١٣٥- فتح الباب،حسن، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م .
١٣٦- فتوح،مُحَمَّد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٣٧- فتوح،مُحَمَّد، الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، مطبوعات جامعة الكويت، ط١، ١٩٩٨م .
١٣٨- فرديناند دو سوسير: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.
١٣٩- الفرماوي،عبدالحي، الموت في الفكر الإسلامي، دار الاعتصام، القاهرة،١٩٩١.
١٤٠- فضل،صلاح شفرات النص، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٤١- فضل،صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م.
١٤٢- فضل،صلاح، علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥م.
١٤٣- فضل،صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م.
١٤٤- الفقي،صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م
١٤٥- فكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، ت :مُحَمَّد الوالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.
١٤٦- قاسم،سيزا، بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤م.
١٤٧- قطب،سيد، النقد الأدبي "أصوله ومناهجه"، دار الشروق، القاهرة، ط٦، ١٩٩٠م.
١٤٨- قلقيلة،عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة ط٣، ١٩٩٢م .
١٤٩- القنطار،كمال، فكر المعري - ملامح جدلية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ٢٠١٤م.
١٥٠- القيسي،نوري حمودي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٤م .
١٥١- كريستيان دوميه:جنوح الفلاسفة الشعري،ترجمة:ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، لبنان،ط١، ٢٠١٣.
١٥٢- كشك،أحمد، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥م.

١٥٣- كشك،أحمد، من وظائف الصوت اللغوى "محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي"، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
١٥٤- كنوني،مُحَمَّد، اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م .
١٥٥- لوك فيري،أجمل قصة في تاريخ الفلسفة،ترجمة:محمود بن جماعة، دار التنوير للنشر،لبنان، ٢٠١٥.
١٥٦- مارتن هيدغر،الكينونة والزمان، ترجمة:فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠١٢.
١٥٧- مارتن هيدغر،إنشاد المنادى،ترجمة:بسام حجار،المركز الثقافي العربي، المغرب،ط١، ١٩٩٤.
١٥٨- مبروك،مُحَمَّد رضا، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م .
١٥٩- مبروك،مراد عبد الرحمن، النظرية النقدية من الصوت إلى النص- نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، القاهرة ، ٢٠١٢م .
١٦٠- محي الدين،ابن عربي، تفسير القرآن الكريم دار الأندلس، بيروت، (د.ت).
١٦١- المجذوب،عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م .
١٦٢- المساوي،عبد السلام، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٤م.
١٦٣- المسدي،عبد السلام، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣م.
١٦٤- المسدي،عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس،١٩٨٢م.
١٦٥- المشوح،وليد، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر(١٩٥٠-١٩٩٠)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ت.
١٦٦-ابن المعتز، عبد الله بن مُحَمَّد المعتز بالله بن المتوكل، البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط١٤٠٢،٣هـ، ١٩٨٢م.

١٦٧- المعري، أحمد بن عبدالله، رسالة الغفران،ت:عائشة عبدالرحمن، دار المعارف،مصر،ط٦
١٦٨- مفتاح،مُحَمَّد، تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م .
١٦٩- الملائكة،نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٥، بيروت، ٢٠١٠م .
١٧٠- المناصرة، عزالدين، الشعريات قراءة مونتاجية، مكتبة برهومة، عمان، ١٩٩٢م.
١٧١- مندور،مُحَمَّد، في الأدب والنقد، دار النهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٣م .
١٧٢- مندور،مُحَمَّد، في الميزان الجديد، مكتبة دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١م .
١٧٣-ابن منظور، مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، مصر، د.ت.
١٧٤- موافي،عثمان،:من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، ١٩٩٩م.
١٧٥-أبو موسى،مُحَمَّد مُحَمَّد، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، ط١، ١٩٧٩م .
١٧٦-أبوموسى،مُحَمَّد مُحَمَّد، خصائص التراكيب "دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني"، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٦، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م .
١٧٧- ناصف،مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ١٩٨١م .
١٧٨- ناظم،حسن،مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط١، ١٩٩٤م.
١٧٩- نصر،عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
١٨٠- الهاشمي،السيد أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م.
١٨١-أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
١٨٢- هلال،مُحَمَّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
١٨٣- هيكل،أحمد، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧م.

١٨٤- وادي،طه، شعر ناجي- الموقف والأداة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦م.
١٨٥- الوجي، عبدالرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.
١٨٦- ول ديورانت: قصة الحضارة، تقديم: محيي الدّين صَابر، ترجمة: زكي نجيب محمُود وآخرين، دار الجيل، بيروت - لبنان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٨٨م.
١٨٧- الولي،مُحَمَّد، الصورة الشعرية، في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م .
١٨٨- وليم هازلت: مهمة الناقد، ترجمة: نظمي خليل، الدار القومية للطباعة والنشر، سلسلة كتب ثقافية، مصر، ١٩٦٢م.
١٨٩- اليظي،صالح حسن، الفكر والفن في التجربة العلائية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.
١٩٠- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري - بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م .
١٩١- يوسف،حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، ، مكتبة الآداب، الأوبرا، مصر، د.ت

ثالثا: الدوريات

١- إبراهيم،زكريا، الوجود والزمان"هايدغر"، مجلة تراث الإنسانية، ١٩٦٥.
٢- إبراهيم،نبيلة، المفارقة، فصول، مجلد٧، عدد٣-٤، سنة١٩٨٧م.
٣- أدونيس،علي أحمد سعيد، حداثة النص، مجلة الكرمل، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، عدد (٣)،١٩٨١م.
٤- أدونيس،علي أحمد سعيد، في الشعرية، مجلة الكرمل، ع ٣، ١٩٨١م.
٥- البستاني، بشرى، إيقاع الحصار وحركية المقاومة في ديوان طرديات أبي الحارث- قراءة إيقاعية، مجلة الموقف الثقافي، عدد٢٤، ١٩٩٩م.

٦- تالبوت ج. تايلر، ريفاتير والأسلوبية العاطفية، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، ١٩٩٢م.
٧- تزيفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: مُحَمَّد مساعدي، مجلة نوافذ، عدد(١٣)، سنة٢٠٠٠م .
٨- جاك شورون، الموت في الفكر العربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٧٦، إبريل، ١٩٨٤م.
٩- جورج شتاينر، علم اللغة وفن الشعر، ترجمة: ناجي الحديثي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، ١٩٨٢م.
١٠- حسان،تمام، التحليل اللغوى للأدب، مجلة الحصاد الكويتية، العدد الأول، السنة الأولى ، ١٩٨١م.
١١- حسان،تمام، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، م٤، ديسمبر، ١٩٨٤م.
١٢- خالد سليمان،خالد، أدونيس والنص الشعري، مجلة آداب، جامعة قسنطينة، عدد(٣)، سنة١٩٩٦م.
١٣- الخراط، إيهاب، سورين كيركجارد والطب النفسي الوجودي، مجلة الإنسان والتطور، سبتمبر١٩٨٨.
١٤- ربابعة،موسى، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات الأردنية، مج٢٢، ع٥، ١٩٩٥م .
١٥- الرباعي،عبدالقادر، بناء اللغة في شعر عرار، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، أربد، الأردن، المجلد١٩، العدد١، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م .
١٦- رولان بارت، نظرية النص، ت :مُحَمَّد خير البقاعي، مجلة العرب و الفكرالعالمي،ع ٣، ١٩٨٨م.
١٧- السد، نور الدين، تحليل الخطاب الشعري- رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، ع٨، ١٩٩٦م.

١٨- سليمان،خالد، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد٩،عدد٢، ١٩٩١م
١٩- سيمون دي فوار ومشكلة الموت، نهاد التكرلي، مجلة الأديب، ع٧، السنة الثانية عشر، ١٩٥٣م.
٢٠- عبد الواحد،عبدالحميد، نظرية التواصل عند ياكبسون، مجلة الأقلام، العدد (٥)، سنة ١٩٩٨م .
٢١- العبد،مُحَمَّد، النص الحجاجي العربي- دراسة في وسائل الإقناع، مجلة فصول، ع٦٠، صيف٢٠٠٢م.
٢٢- عبدالخالق،أحمد مُحَمَّد، قلق الموت، عالم المعرفة، عدد١١١، الكويت، ١٩٨٧م.
٢٣- عثمان،عبد الفتاح، الصورة الفنية في شعر شوقي، أنواعها، مصادرها، سماتها، مجلة فصول، المجلد الثالث، عدد١، ١٩٨٢م .
٢٤- غزوان،عناد، المعادل الموضوعي مصطلحًا نقديًّا، مجلة الأقلام، عدد(٩)، سنة١٩٨٤م.
٢٥- الغزي،تامر، مفاهيم الشعرية، مجلة علامات، عدد(٩)، مارس٢٠٠٠م .
٢٦- قاسم،سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مجلد٢، عدد٢، ١٩٨٢م.
٢٧- مهدي،بسام صالح، هوية القصيدة، مجلة الطليعة الأدبية، عدد (٢)، بغداد، سنة٢٠٠٠م .
٢٨- نورثروب فراي: مقدمة كتاب "تشريح النقد "ت :علي الشرع، مجلة الأقلام، ع٩، ١٩٨٩م.
٢٩- يوري لوتمان: مبادئ تحليل البنية الشعرية، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد(١)، سنة١٩٩٢م .
٣٠- اليوزبكي،مؤيد، ملامح المكان في قصة الحرب، مجلة آداب الرافدين، عدد(٣١)، سنة١٩٩٨م .

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry of Education
Qassim University
Faculty: Arabic Language and Social Studies
Department:Arabic Language and Literature

The Poetics of Life And Death In Abul'Alaa Al-Ma'arry's Poetry

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Ph.D Degree in Philosophy in Literary Studies.

By
Badr Debshi Saab AL-Shammary
352117355

Subervisor
Hammad Abdulaziz AL-Swailem
Co-Professor in Department of Arabic Language and Literature

1440/2019