مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية المجلد (٣) العدد(١٠)– يونيو ٢٠٢٤م الترقيم الدولي للنسخة المطبوعة: x ١٤٥-٢٨١٢ الترقيم الدولي للنسخة الإلكترونية: ٢٨١٢- ٥٤٢٨
الموقع الإلكتروني: https://jlais.journals.ekb.eng

تحولات التقابل الدلالي في شعر ابن سنان الخفاجي

د.إسلام ماهر فرج عمارة

دكتوراه بمرتبة الشرف الأولى في كلية دار العلوم جامعة القاهرة.

Journal of Arabic Language and Islamic Science Vol **(3)** Issue **(10)- June 2024**
Printed ISSN:2812-541x **On Line ISSN:2812-5428**

Website: https://jlais.journals.ekb.eg/

تحولات التقابل الدلالي في شعر ابن سنان الخفاجي

د.إسلام ماهر فرج عمارة

دكتوراه بمرتبة الشرف الأولى في كلية دار العلوم جامعة القاهرة.

الملخص:

يتناول نماذج من شعر ابن سنان الخفاجي فيقابل بين أدواته الشعرية، ويسعى إلى توظيف مفاهيم النقد الأدبي بإعمال أدوات فنية وثقافية ذات طبيعة خاصةٍ؛ تسهم عادةً في إحداث دلالات وإنتاج أخرى، أملًا في النفاذ إلى معطيات جمالية مخبوءة في أعطاف النص تتجلى فيها الإيحاءات والدلالات، وتتعدد المستويات، وتنتج علاقات تصويرية ورمزية.

وقد بني على ركنين؛ الأول: ينهض بدراسة "تقابلات الأدوات" بين التوازي بالتكامل، والتوازي بالتناقض، والازدواج. والثاني: يرصد ما في الشعر من تحول في وظيفته، ومدى ازدواج الوظيفة مع غيرها. وهي تحولات تشي بضرورة قراءة نتاجات شعرية مشابهة قراءةً تحليلية نقدية.

واعتمد على استقراء الظواهر الفنية في شعر الخفاجي ورصدها وتحليلها في إطار منهج نقدي يُعنَي بدراسة النص دراسة مباشرة مشفوعة بمقولات نظرية بثها النقاد. ويتساءل: ما دور تقابل الأدوات الشعرية في التعبير الشعري؟ ما قيمة ازدواجية التعبير الشعري؟ كيف تكون قراءة النص منتجةً للإيحاءات والدلالات؟

These pages' deal with examples of Ibn Sinan al-Khafaji's poetry and contrast between poetic tools and artistic means in it, and seek to benefit from the concepts of literary criticism and the implementation of special artistic and cultural tools. It has other connotations and production, in the desire to know the aesthetic data hidden in the poetic text. And the interest here is in the language the poet possesses and disposes well in it; So he can reveal his self and feelings, and there is no doubt that his language will carry new intellectual connotations and psychological signals, moving the reader from interacting with the

text until he is a product of a new reading in which the poetic language appears with its indications, connotations and the multiplicity of its levels, and then the poem will perform a major function and play a suggestive, emotion-driving and exciting role. For agitation; Then it produces pictorial and symbolic relationships.The research brings specific examples to reach the intended goal, and it is based on two bases: The first: the study of "contrasts of tools" and the second: It monitors shifts in hair function and the extent of the job duplication with others. Through this reading, we can analyze and critique similar poetic products in order to obtain new meanings

النتائج:

خلص إلى نتائج؛ أهمها:

-قدرة الشاعر على صوغ أدوات شعرية متوازنة ظهرت في التقابل بالتكامل والتقابل بالتوازي، بصورة ملفتة.

-امتلاك الشاعر تقنية (التحولات الشعرية) وتوظيفها في شعره، وبدا فيما عقده على ممدوحه من آمال وما خلعه عليه من مدائح، وهو ما يشي بأن كثيرًا من الخواطر راودت الشاعر تجاه ممدوحيه الآخرين أيضًا.

-أن تردد الدوائر التصويرية والتحولات لا يعني اضطراب الشاعر في نفسيته وعلاقاته، أو تذبذبه في مواقفه من ممدوحيه؛ وإنما يشير إلى ثراء لغته، وتنوع أساليبه، وتعدد مستويات خطابه، مما يمنح الرؤية الإبداعية تتابعًا واستمرارية من جهة، وطريقًا لخلق عوالم جديدة منشؤها التفسيرات المتباينة التي يستمدها المتلقي من عطاءات النص من جهة ثانية.

-أن اضطلع بدوره فأدى مَهَمَّته، وحقق غايته في العملية التبادلية القائمة بين عناصر التلقي.

كلمات مفتاحية:

تحولات/ تقابل دلالي/ شعر/ ابن سنان الخفاجي

توطئة ومهاد:

على الرغم من التطور الذي حققه الدرس النقدي في تناول كثير من الظواهر الأدبية إلا أنه عند تناولها لا يفتأ إلا أن يعود إلى مهاده اللغوية الأولى، فيولي تلك الظواهر مزيدًا من البحث بين بنيات النص، باعتبار أن اللغة قاسم مشترك بين جميع مداخل الدرس الأدبي، وما اختيار (عبارة دالة) أو (العبارة المفتاح) –التي قد تكون كلمة أو جملة– إلا لدلالتها المعنوية أو التصويرية، فهي علامة مميزة لشرح عالم النص الذي يفسر الكل في ضوء الجزء، وهو ما يعود بالدارس إلى بنية النص التي أشار إليها شكري عياد بقوله: "المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها، هذا مبدأ لا يختلف حوله أي من الدارسين الأسلوبيين، لكن هذا المبدأ لا يقول شيئًا مهمًّا من الناحية العملية، فأنا لا أدري أمام أي قصيدة من أين آتي لغتها: آتيها من جهة اختيار المفردات أو الجمل؟ وعلى أي أساس أصنف المفردات والجمل؟ وهل يجب علي أن أحصيها لأعرف نسبة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما النتيجة التي أطمح في الوصول إليها من وراء هذا المجهود؟ وينتهي إلى أن يقول: إن المهم دائمًا هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهمٍ أسلوبيٍّ للقصيدة"[1].

وفي هذا الإطار لا يحفل العمل كثيرًا لما يكتظ به من قيم اجتماعية أو تاريخية أو فكرية، وما يستتبع ذلك من تصنيف للمبدعين وإطلاق مسميات اتجاهية معدة سلفًا عليهم، أو قولبة إبداعاتهم الفنية في قوالب جامدة؛ لأنه يبغي التحرر من الآصار، ويسعى إلى وضوح صورة القيم لدى المتلقي التي لا يراها إلا مستوى من مستويات بنية النص التحتية، ناجمةً عن علاقة تبادلية بين المرسِل والمستقبِل.

هذه القراءة التفاعلية يحكمها سنن مشترك –لتتم عملية التواصل بين الطرفين– لنص مؤلف من عدة طبقات مغلفة بعدد من الأغلفة أو الأداءات المختلفة، ولكل طبقة وظيفتها، وما إن تنتهي واحدتها حتى تسلم إلى تاليتها، فهي قشور أو طبقات بعضها فوق بعض، تتوالى وظائفها وتتآزر جميعها بغية الكمال، وكل قراءة جمالية أو مرجعية أو تغريضية أو تأويلية هي

[1] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، طبعة ثانية، ١٤١٣هـ /١٩٩٢م)، ٥/ ٥٥.

محاولة جديدة لتجويد الفهم، وتعميق الفكر، وكشف خبيء الدلالات، وما يحكم نسيج العمل من علاقات يتمخض بعضها عن بعض؛ فتتجدد عطاءات النص.

فهل تولِّدُ تلك القيم الدلالية هو المظهر الوحيد لازدواجية العمل الأدبي وتعقيده؟ بالطبع لا؛ ذلك أن الازدواج يندا ح في مستويات النص ويتداخل فيها حتى يأتي عليها جميعا –ولو بدرجات متباينة– فكل مستوى تظهر فيه آثار ذلك الازدواج وملامحه. وليست هناك صورة ذات معنى واحد، بل إنه ليجتمع في الصورة الواحدة الشيء ونقيضه، ولعل هذا ما ترسمه الصورة الذهنية المتخيلة في عقل المتلقي، وليس ذلك مقصورًا على الشعر وحده؛ بل يمتد إلى كل فن تعبيري، لكن؛ ما قيمة ازدواجية التعبير الشعري أو ما غايتها؟ ازدواجية التعبير ضرورة لغوية وليست ترفًا فكريًّا؛ لأن لها غايات، فهي أولًا؛ تحقق لبنية النص قدرًا من التوازن، وثانيًا؛ تغذي الصورة الشعرية بمزيد من الإيحاءات والدلالات، ولولا ذلك لنضب معين الصورة، وثالثًا؛ أنها تمنح المبدع فرصة لأن ينتقي الأدوات الأنسب لنصه، والشكل الفني الأليق به، فيفاضل بين الأدوات ويوازن بعضها ببعض، وهو ما أطلق عليه أرسطو الدفقات القولية أو الأدوار المقابلة٢.

ويذهب البحث إلى أن هذه الأدوار تُدرَك –ساعتئذ– دون كد أو مشقة؛ لأنها محدودة في مستهلها وختامها، معقولة في حجمها، تُكَوِّنُ مع رصيفاتها أنساقًا أو أدوارًا لتكون –حسبما يرى أرسطو– الأسلوب الدوري الذي يقوم على أساسين هما: التقسيم والتقابل." ومثل هذا الشكل – حسب تعبيره– يبعث على الرضا؛ فمعنى الأفكار المتقابلة يُدرَكُ بسهولة لاسيما إذا وُضِعَتْ هكذا بعضُها إلى جوار بعض، ولأن لها تأثير الحجة المنطقية أيضًا".

توازن الأدوات:

التوازن ظاهرة موقعية، تتيح للمبدع الاختيار من بين الألفاظ المختارة لشغر الموقع، فينتقي ما يكون أكثر ملائمة وأشد اتساقًا، وأدق انسجامًا؛ لكن على الرغم من أنها ظاهرة موقعية إلا أنها تتداخل مع مستويين آخرين هما:الإيقاعي والتركيبي معًا؛ لصلة الأول بالوزن الشعري وصلة الثاني بمقتضيات اللغة، والعدول عن أداة لغوية إلى أخرى لا يكمن

٢ الخطابة، أرسطو، ترجمة د.عبدالرحمن بدوي، ص٢١٦–٢١٧.

في دقة هذه عن تلك فحسب، بل قد يكون استجابة لإيقاعات الموسيقى الداخلية أكثر من استجابة غيرها، أو العكس، وقد يكون أبعد من ذلك فيضطر الشاعر إلى الترخص العروضي حذفًا أو إضافةً أو تسكينًا. فإذا توافق الإيقاع والأداة وتجاوبتا دونما معاظلة أو تكلف أثمرت من جمال الموسيقى الداخلية وسخاء الدلالات ما أثمره قول ابن سنان في مدح الأمير ابن ملهم[٣]:(الكامل)

ما هزَّهُ طَرَبُ العُقارِ وإنَّما أَعْطَتْهُ نَشْوَةُ كَأسِهَا الأخْلاقُ
هِيَ في الهَوَى وَعْدُ الوِصالِ وفي طَيْفُ الخيالِ وفي الوداعِ عِنَاقُ[٤] الكرى
يَنْمِي إلى حَسَبٍ تَقدَّم مُلْهَمٌ فيهِ وعزَّ على النجومِ لحَاقُ
بَيْتٌ لَه الشَّرَفُ القَديمُ وَغَيرُهُ كالشَّيْبِ جِدَّةُ مثلِهِ إخْلاقُ
البَرْكُ دَثْرٌ، والقِبابُ فسيحةٌ والجودُ غَمْرٌ، والجِفانُ عِماقُ

وقداستعمل الخفاجي تركيب البيت الثاني في موضع آخر:

له خُلُقٌ في المَحْلِ غَيْثٌ وفي الصَّبا نسيمٌ وفي جنحِ الدُّجَى غُرَّةُ البدرِ

وقوله في رثاءابن العُمَرِيّ لما قُتلَ وصُلِبَ[٥]:(الكامل)

وَمُعَذَّلٍ جارٍ على غُلَوائِهِ يُرْوَى حديثُ نَداهُ عَنْ أَعْدائِهِ
لَدْنٍ كَعالِيَةِ القَناةِ يَخِفُّ في عَزَمَاتِهِ وَيَميدُ في أهْوائِهِ
ثَمِلُ الشَّمائِلِ، مالَ في أَعْطافِهِ وَوِدادِهِ، وَنَعيمِهِ، وَشَقَائِهِ
عَجِلَتْ عَلَيْهِ يَدُ الْحِمامِ وَعُودُهُ رَيَّانُ مِنْ خَمْرِ الشَّبَابِ وَمائِهِ
وَتَتَابَعَتْ هَفَوَاتُهُ وَلَرُبَّمَا فَلَّ الخُطُوبَ بِخَطْرَةٍ مِنْ رائِهِ
عَجَبًا لِحَدِّ السَّيْفِ كَيْفَ أصابَهُ وَمَضاؤُهُ في الرَّوْعِ دونَ مَضائِهِ
وَلِمُصْعَبٍ مَلَأَ الزَّمانَ هَديرُهُ قادوهُ بَعْدَ شِماسِهِ وَإبَائِهِ

---

[٣] ديوان ابن سنان الخفاجي، تحقيق د.عبدارزاق حسين، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، سنة١٩٨٨م.

[٤] البيت الثاني مأخوذ من قول ابن نباتة:
إنها في السحاب وَبْلٌ وفي الرْ ريحِ نسيمٌ ونشْوَةٌ في الشَّرابِ

[٥] المصدر نفسه، ص٣٢.

إنْ يَرْفَعُوهُ فَقَدْ غَنُوا بِعِلَائِهِ أَوْ يُشْهِرُوهُ فَقَدْ كُفُوا بِثَنَائِهِ
أَوْ تُبْدِعُ الأَعْدَاءُ فِيهِ فَسُنَّةٌ لِلدَّهْرِ جَرْيَةٌ عَلَى نُظَرَائِهِ
لا يَفْرَحُونَ بِها فَكَمْ مِنْ شَامِتٍ بِحِمَامِهِ وَلَعَلَّهُ في دَائِهِ
يا صَاحِبَ الجَدَثِ الغَرِيبِ وَدونَهُ خَطَرٌ يُعَدُّ مَسَافَةً في نائِهِ
ذَكَرَ الْغَمَامَ على ثَرَاكَ عَلَاقَةً تَجْرِي بِهَا الْعَبَرَاتُ مِنْ أَنْوائِهِ
وَتَنَفَّسَتْ فيهِ الرِّيَاحُ مَرِيضَةً مِنْ حَرِّ نَارِ الْحُزْنِ أَوْ بِرُحَائِهِ
فَلَقَدْ جَفَوْتُكَ رَهْبَةً وَلَرُبَّمَا هَجَرَ الصَّديقُ وَأَنْتَ في أَحْشَائِهِ

فالتوافق في الوزن الشعري واضح بين:"غلوائه" و"أعدائه" و"أعطافه"(//٠/٠/). وأيضا بين: "وداده و"نعيمه"و"شقائه" (//٠/)؛ فضلا عن توافق: "أعداء، أعطاف" في الصيغة الصرفية، وكذلك: "وداد، شقاء"؛ مما زاد من مستوى التوافق، وشكل بنية إيقاعية. وفي البيت الخامس"الخطوب بخطْرَةٍ" و "من رائه" على قلب"رأي". وفي البيت السادس: "مضاؤه" و"مضائه". ولنتأمل الإيهام في البيت الثامن في حسن التقسيم، وفي لفظة: "علائه" فالرفع – هنا– يمكن أن يكون رفع الذِّكْر أو الرَّفعَ على الأعواد. و"يشهروه" بدلالتيها نوَّه به وفضحه. وفي البيت العاشر رميٌ بداء الموت على الشامتين فلعل موت المرثِيّ يكون داءً للشامت، فصبرًا "لايفرحون بها" وهو إنشاء في قالب خبر، زاده الضمير في صيغة " لعله" تأكيدًا في دلالة عوده على الحِمام، ودلالة "قريب" في البيت الحادي عشر، و"ناء" من النأي على القلب المكاني، و"أنوائه": في البيت الذي يليه حين جعل الغمام يبكي عليه لما بينهما من علاقة فكلاهما يجود بالخير.

لكن هذا التوازن يبلغ مداه حين نعيد قراءة الأبيات الثلاثة بخاصة (الثامن والتاسع والعاشر) حيث يتواكب توازن الأدوات اللغوية والتشابه التركيبي المتمثل في (إنْ) ثم في تكرار (أو)+ الصيغة (الفعل المضارع) + الفاء، مع توازن الإيقاع المتمثل في توازن معادلة كل قسم بتفعيلة واحدة من تفعيلات بحر الكامل.

إن استنفار الحواس لتوظيف إمكانات التوازن التعبيري على هذا النمط لا يتوقف على نتاج الخفاجي وحده بل إن ثمة شعراء يستهويهم ذلك وتكتظ أشعارهم به؛ لكنها سمة بارزة لدى الخفاجي وملمح حاضر في بنائه الفني، وتجلياته تطل على القارئ بأكثر من صورة، لتبدو

على مستوى الصيغة كما سبق، أو تمتد فتضفي على الصورة توازن التراكيب الشعرية في جملتها، ولك أن تتأمل قوله في العتاب والشكوى والغزل، وقد عاد تائبًا متنصلًا من وشاية دسَّها الأعداء عليه[٦]:(الكامل)

هَلْ تَسْمَعُونَ شِكَايةً مِنْ عَاتِبٍ أَوْ تَقْبَلونَ إِنَابَةً مِنْ تَائِبِ
أَمْ كُلُّ مَا يتْلو الصَّدِيقُ عَلَيْكُمُ في جانِبٍ وَقُلُوبُكُمْ في جانِبِ
أَمَّا الوُشاةُ فقد أصابوا عِنْدَكُمْ سُوقًا تُنَفِّقُ كُلَّ قَوْلٍ كَاذِبِ
فَمَلِلْتُمُ مِنْ صابِرٍ، وَرَقَدتُمُ عن ساهِرٍ، وَزَهَدْتُمُ في راغِبِ

والخفاجي يلح على التنويع الشعري رغم خلوصه من الحديث عن الممدوح الفرد إلى الحديث عن قومه فيقول[٧]:

بَلَى لِبَني مُنْقِذٍ مَنْهَلٌ مِنَ الجُودِ لَولاهُ لَمْ أَشْرَعِ
هُمُ جَنَبُونِيَ بَعْدَ الإباءِ إلى خِصْبِ وادِيهِمُ المُمْرَعِ
نَقَعْتُ بِهِمْ غُلَّتِي بَعْدَمَا عَزَفْتُ عَنِ السُّحُبِ الْهُمَّعِ
وأبلجَ مِنْهمْ بَغَوْا شَأوَهُ وَقَدْ فَاتَ شَارِدَةَ الأَرْبَعِ

ومما يلحظ أن النماذج السابقة دلت على ثراء الإيقاع الداخلي، وهو نتاج توازن الأدوات اللغوية كـ: "نقعت، عزفت"، وانتشار المد وتنويعه مكانيًّا: "بلى، بني، لولاه، جود، الإباء، جنوبي، فات، شاردة، غلتي، بعدما، واديهم". وليس التوازن وحده قادرًا على صنعه ومن ثمَّ إشاعتِه؛ فَعُلُوُّ نبرة هذا الإيقاع مرهونٌ بتحققه، ولا شك في أن ذلك له انعكاسات على ثراء الصورة وتدفقها، ينضاف إليها أن له علاقةً بانديا ح النفس الشعري، وهي عوامل في مجموعها تشكل جملة إغراءات تجذب الشاعر فيقع في شَرَكِ مجازات مطروقة أو تقريرات مباشرة، أو تراكمات تعبيرية تُذهِبُ برونق الشعر ومائيته.

الشاعر والآخر:

[٦] ديوانه: ٤٢و٤٣

[٧] ديوانه:١٣٧

تعد هذه الازدواجية انعكاسًا لتوازنات الأدوات وثمرةً من ثمراتها، تكشف عن كثافة العالم الشعري وأنسجة خيوطه المتداخلة، وطبقاته المتعددة، وألوانه المتماوجة، فلا يكاد يظهر صوت الشاعر إلا بقدر ما تتجاوب معه أصوات المتلقين، وتتفاعل صورته مع صور الآخرين بمحاسنها ومساوئها، بل الأصل أن لا تبدو صورته كيلا تكون النظرة أحادية قدر ما تبدو تجليات الأخذ وتبادلية العطاء. وهي صورة لا تتأتى للقارئ العجِلِ من النظرة الآنية بل إنها تتطلب صبرًا منه وأناةً؛ لأنها تتدثر بدثارات بعضها فوق بعض إذا نظر إليها من بعيد لم يكَدْ يراها. وتأمَّلْ قوله في الأمير ابن منقذ مادحًا[٨]:(الكامل)

في مُنقِذٍ شَرَفٌ فإنْ وُصِلَتْ بِهِ عَجَلٌ فَلَيْسَ وَرَاءَهُ مِنْ مَفْخَرِ
سَبقوا الْكِرامَ وَأُخِّرَ ابنُ مُقَلَّدٍ عَنهُمْ فَكَانَ السَّبْقُ للمُتَأَخِّرِ
شُهِرَتْ مَنَاقِبُهُمْ وَزادَ فَعَالُهُ عن شأْوِهَا فَكَأَنَّهَا لَمْ تُشْهَرِ
إِنَّ الأُصولَ وَإِنْ زَكَتْ أَغْرَاسُهَا لَوْلَا فُروعُ غُصونِهَا لَمْ تُثْمِرِ
إِنْ جَاوَدوهُ فَحَاتِمٌ في طَيِّءٍ أَوْ نَازلوهُ فَعَامِرٌ في جَعْفَرِ
يُبْدِى على عَنَتِ الزَّمَانِ وَكُلَّمَا صُقِلَ الْحُسَامُ أَفَاضَ مَاءَ الْجَوْهَرِ

شَرِقَتْ[٩] أَسِرَّةُ وَجْهِهِ بِحَيائِهِ شَرَقَ الصَّوارِمِ بالنَّجيعِ الأَحْمَرِ
وَأَرَادَ إِخْفَاءَ النَّدَى فَأَذَاعَهُ لا يَظْهَرُ المَعْرُوفُ ما لَمْ يُسْتَرِ

وعلى الرغم من الأدوات اللغوية والتركيبية للنص إلا أنه يحفل بعديد الصور التي تعلوها طبقات من الأغلفة تتبدى مع كل قراءة نستملح فيها الانتقال بين ضمائر الجمع الغائب والمفرد الغائب، وأن ذلك ليس سوى تلوين في العرض وطريقة في الأداء.

ولنتأمل حديث الشاعر في كثرة استخدامه للفعل الماضي حتى وصلت إلى عشرين فعلًا خلاف ما جاء مضارعًا في حديثه عن الماضي كأن يكون مسبوقًا بنفي (لم): تشهر، تثمر، يستر، أو مسبوقًا بالفعل الناقص (كان)، ولا نعدم تسلل أفعال مضارعة حقيقيّة؛ لتدل على الديمومة بيد

[٨] ديوانه:١٠٩.

[٩] هكذا في الديوان، ولعل الأدق منها: (شرقت).

أنها أعطت دلالة الماضي، والتعبير عن الماضي بالمضارع يشير –من حيث القيمة البلاغية– إلى أن ذلك الماضي المجيد حي يشكل ذكريات في وعي المتلقين، فضلا عن تعزيزها بالألوان: "فروع، وغصون، ماء، نجيع، أحمر"، والحركة: "أفاض، سبقوا".

أما التراكيب فقد حفلت ببنية فريدة، (لم تشهر) و(لم تثمر) تركيبان منسجمان جاءا في بيتين متتاليين بينهما إيقاع موسيقى أعانت عليه القافية وأظهره حرف الروي. وثمة هندسة في بناء التركيب منحت المعنى بساطةً وجمالًا في قوله: (إنْ جاودوه فـ..+ في..// أو نازلوه فـ../ في..)، وقد حرص الشاعر في كل ذلك على أن يرسم صورة ممدوحه في النموذج الذي يحياه ويتغياه ويروم بقاءه.

التقابل الدقيق بين صورة الشاعر وصورة الآخر:

يكون ذلك التقابل الذي يمثل"الآخر" في أشكال مختلفة، فتارة يبدو بين صورة المبدع وصورة الممدوح، وتارة يكون بين الأضداد المتنافرة كما بين الشاعر وشاعر آخر منافس له، أو بين الممدوح وعدوه، وبهذه الأضداد تظهر التقابلات وقدرتها على التأثير والإقناع، ويثبت الشاعر من خلالها جدارته الشعرية وطاقته الفنية في عقد موازنات المفارقة بين الظواهر والكائنات، وهو ما عبر عنه جوستاف لانسون بـ"حس الفروق"[١٠] ودوره في تحديد أصالة المبدع و تجليات إبداعه، وقد كان لابن سنان نصيب موفور من ذلك.

ومثلٌ يغني عن مُثُلٍ، وسوف نسوق في ذلك صورة من مدائحه كهذه في الشريف أبي علي الهاشمي لما كان الخفاجي بقلعة عزاز، وتتجلى في هذه الأبيات تقابلات الأدوات والتقابل الكلي، يقول[١١]: (المتقارب)

فؤادٌ يَهِيمُ بِذِكْرِ الوَطَنْ وَدَمْعٌ يُعيدُ رُسُومَ الدِّمَنْ
وليلٍ كَمَا عَلِمَ الساهرونَ أسيرُ الصباحِ عَصِيٌّ الوَسَنْ
وحيٌّ نَزَلْتُ بِهِ في الصِّبا وما كنتُ أَعْرِفُ بعد الوطَنْ
أَعَقُّ خليليَّ فيه القديمُ وَأَعْذُرُ إخوانيَ المؤتَمَنْ

[١٠] جوستاف لانسون، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة د.محمد مندور، بيروت،١٩٤٦، ص٢٣

[١١] ديوانه:٢٣٣

وَفَقْدَ أناسٍ أَعُدُّ الحيا ةَ بَعْدَهُمُ من تَمامِ المِحَنْ
وَلِي نَظْرَةٌ تَسْتَمِدُّ الغَرَامَ وقلبٌ له كلَّ يومٍ شَجَنْ
وبرْحٌ من الحُبِّ أخفيتُهُ فقدْ أكثرَ الناسُ فيه الظَّنَنْ
فقال الوشاةُ سَمِعْنا بِهِ فقلْتُ صَدَقْتمْ ولكنْ بمَنْ
وهل عندكم غيرَ أني أهيمُ بِشَكْوى الصَّبابةِ في كلِّ فنْ
وأذكر بيضاءَ من عامرٍ وكم من بني عامرٍ في اليمنْ
خليليَّ قد عاد قلبي إليَّ وقرَّتْ بلابلهُ واطمأنْ
ومازلت أزهد فيمن عرفـ ـتُ حتى سَكَنْتُ لفقدِ السَّكَنْ

والتقابل في الحركة واضح في (فؤاد يهيم) و(دمع يعيد). والتقابل بين عمران الوطن وخرابه: (الوطن)، (رسوم، الدمن)؛ فثمة دمع غزير يعيد إلينا ذكرى الصِّبا الذي كنا نبكي فيه رسوم ديار الحبيب التي تبدلت بفعل الزمن، ثم التقابل بين:(الصباح)، و(ليل) وما فيه (الساهرون)، وكلاهما أسير للصباح. والتقابلات كشفت عن معاناة الشاعر النفسية، فضلًا عن تعزيزها بالمعاناة الاجتماعية بعقوق الخلان وغدر الإخوان، ففي أي نهج؟ ودلالة الفاء ظاهر أنها واقعة في جواب شرط مقدر فعلُه، والمعنى أنه إذا كان هذا شأني (فؤاد يهيم، ودمع يُعيد، وليل أسير، وحي نزلت به، وفقد أناس..) ففي أي نهج أروم السرور؟ إن عينه لا تخطئ في رؤية الشر الوافد كل يوم، وإن في قلبه لعذابًا وحزنًا دائمين. وقد أخفى تباريح الشوق حتى ذهبت في ذلك الظنون والأوهام على سبيل الاستدراك كما يسميه البديعيون.

ولئن كان الوشاة لا يفتأون ينمون ويوغرون؛ فإن التقابل في البنية الشعرية يستوجب حسمًا لازبًا في سؤال مجرد يسترعي الانتباه (بمن؟) وكأنه لا يشبب بامرأة عامرية معينة، وإنما يقصد الجمال العامري المطلق. وقوله: (سكنت لفقد السكن) إما أن تكون اللام للتعليل؛ وإما أن تكون بمعنى (إلى) وهذا أوْجَهُ؛ لأن السياق يقتضيه، ولدلالته على التوكيد، ولا يخفى ما بينهما من جناس يحدث أثرًا موسيقيًّا. كما شكل المضارع جزءًا كبيرًا من بنية القصيدة، والبدء بالحديث

عنه يدل على أهميته بالنسبة للشاعر ويريد بثه للمتلقين ليصدروا موقفه، وهي دعوة لمشاركة المتلقي الشاعر في تجربته الشعرية ثم يقول[١٢]:

مَنِيعُ الجِوارِ، رفِيعُ المنارِ مَرِيعُ الدِّيارِ، وسيعُ العَطَنْ
تلوحُ له خافياتُ الغُيُوبِ فَسِرُّ القضاءِ عليهِ عَلَنْ
إذا أخْصَبَتْ بِنَداهُ البِلادُ فما شاءتِ السُّحْبُ فَلْتَفْعَلَنْ
أبوكَ على تَبَلٍ شَنَّهَا بَدائِدُ ما حُسِبَتْ أنْ تُشَنْ

فالبيت الأول فيه حسن تقسيم أنتج إيقاعًا مميزًا قصد إليه قصدًا؛ ليبقى في أذن المتلقي ويؤثر فيه لقبول كون الممدوح منيعًا في حمىً بين قومه، علمًا على المنار، ذا مال كثير، وخير وفير.

وله مدائح في ناصر الدولة الحسين بن عبدالله بن حمدان، يشكره على جميل فعله معه عند أهله، ضمن ذكره وقعةً جرت له بناحية الصعيد مع العبيد، استظهروا عليه فيها وكبسوا عسكره ليلًا؛ لخيانة من كان معه من العرب، وهو يصوغ ذلك في مفارقة يُظهِر فيها خوضَ ممدوحه الحرب التي لم يواته الحظ فيها بالنصر معتذرًا إليه بأن لا عار يلحقه، إذ لا مفر من القدَر، ولئن آلمك الدهر مرة فكثيرًا ما سرَّكَ بانتصارات أحرزتها؛ فبعد الانكسار انتصار، وبعد الظلام نور ونهار، ولن يحجب الكسوفُ حقيقةَ الشمس، وإنما يُخَيَّل إلى الناظر حجبها، فأنت الشمس لم يصبك كسوف بما حدث، فلا تأبه، ولا عار على الذابِّ عن الحمى أن يُهزمَ إذا ما أسلمه أعوانه أو خذلوه.يقول[١٣]: (البسيط)

السَّيْفُ مُنتَقِمٌ، والجَدُّ معتذِرٌ وما عليكَ إذا لم يُسْعِدِ القَدَرُ
وإنْ دَجَتْ لَيْلَةٌ في الدَّهر واحدَةٌ فَظَالمَا أَشْرَقَتْ أيَّامُهُ الأُخَرُ
وما شَكَوْنَا ظلامًا منْ غياهِبِهَا حتى تَطَلَّعَ في أثْنائِهِ القَمَرُ
ولا يَنالُ كُسُوفُ الشَّمْسِ وإنَّما هُوَ فيما يَزْعُمُ البَصَرُ طَلْعَتَهَا

[١٢] ديوانه :٢٣٤

[١٣] ديوانه: ٧٨

وهلْ على البطَلِ الحامِي حقيقَتَهُ عارٌ إذا جَبُنَ الأعوانُ أو غَدَرُوا
أمَّا الكِرامُ فقد أبْلَى وَفاؤهُمُ على البُحَيْرَةِ ما لَمْ يُبْلِهِ الظَّفَرُ
ما ضَرَّهُمْ والعَوَالي في نُفُوسِهِمُ تَعْفُو الكُلومُ وَتَبْقَى هَذِهِ السِّيَرُ

ومخاطبًا ناصر الدولة وضِرامُ الحرْبِ يستعرُ:

أنتم صَوارِمُهَا والبِيضُ نائِبَةٌ وَشُهْبُهَا وَظَلامُ الْخَطْبِ مُعْتَكِرُ
وحَامِلُو الرَّايَةِ البيضَاءِ ما بَرِحَتْ على رِماحِكُمُ تَعْلُو وَتَنْتَشِرُ

والممدوح موصوف بالعطاء في سنيي القحط، وبالشجاعة ونباهة الذكر إذا اشتد الخطب، وقصيدته من معجزاته، ولو لم يكن سابقًا إلى بدائعها لشبهها قوم بخير ما سحروا به الناس. وهنا نلحظ أن البيت لا يخلو من تعقيد في التركيب والمعنى.يقول[١٤]:

يا واهبًا وغوادِي المُزنِ باخلةٌ وصاعدًا وعوالي الشُّهْبِ تنْحَدِرُ
أما القوافي فقدْ جاءَتْكَ سابقَةً كما تَضَوَّعَ قبلَ الدِّيمةِ الزَّهَرُ
منظومةٌ فإذا فاه الرواةُ بها ظَنَنْتَ أنَّ نُجومَ الليلِ تَنْتَثِرُ
منْ مُعْجِزاتي التي لولا بَدائعُهَا في الشِّعرِ شَبَّهَ قَوْمٌ بَعْضَ ما سَحِروا
تُثْني عليْكُمْ وَتُبْدي عيْبَ غَيْرِكُمُ فقَدْ هَجَوْتُ بِهَا قَوْمًا وَمَا شَعَروا

ونجد كثيرًا من مدائحه ومرثياته تنهض على هذا النحو من المعادلة المقدَّرة بين وجهين يتفوق كل منهما بما ليس في الآخر لتبرز المفارقة والتفرد، فهذا مجد السلطان وذاك مجد القوافي، وفيهما يكون الانجذاب وظهور التفوق.

التقابل التكاملي: تتجلى العلاقة النموذجية بين المادح والممدوح، فكلما كان الآخر(أ) فيها موجبًا مع الآخر(ب) أو العكس، تكون الصورة إيجابية، فتستدعي النظير، وهي صورة تفرض على الشاعر إحساسًا بالتدني لتتم علاقة طرفي الصورة على أكمل وجه من التكافؤ، لا يستغني أحدهما عن الآخر، ولا يصلح إلا به.يقول[١٥]:

أتاكَ رائدُ قَوْمٍ ليسَ عِنْدَهُمُ على الحقيقةِ لا ماءٌ ولا شَجَرُ

[١٤] ديوانه: ٨١

[١٥] ديوانه: ٨١

يلوحُ ذِكْرُكَ في داجي همومِهِمُ كما يلوحُ لِعَيْنِ الساهِرِ السَّحَرُ
فاسْتَجْلِهَا غُرَّةَ الغوَّاصِ أخْرَجَهَا من بَعْدِ ما غَمَرَتْهُ دونَهَا الفِكَرُ
ما تَشْتَكي غُرْبَةَ المَثْوَى وَرُفْقَتَهَا أَفْعَالُكَ الشُّهْبُ أو أخلاقُكَ الغُرَرُ
واسمعْ أبُثُّكَ أخباري فإنَّ لها شرْحًا وإن كنتُ أرويهِ وأخْتَصِرُ
جادتْ لِقَوْمِي سَحابٌ مِنْكَ هاطِلَةٌ ما غُيِّبَتْ مِنَّةٌ منها وقد حَضرُوا
فَعِنْدَكَ الجودُ لا مَنٌّ ولا كَدَرٌ وعنده الحَمْدُ لا عِيٌّ ولا حَصَرُ

ونلحظ أن ثمة دلالات سلبية تعترضنا ليس في مواقف الهجاء فحسب بل وأحيانًا في نسق بعض الأشعار التي يختلط فيها المديح بعاطفة مشبوبة ظاهرة، وتتراوح التحولات بين المدح والغزل، وبين تصعيد مكانة الممدوح من حيث مكانته المستحقة للفضل بما حازته نفسه التي بين جنبيه من مناقب ومكارم، وتصوير مكانه في قلب المادح من حيث هو مستحق للحب بذاته، ونلحظ الازدواج بين المادح والممدوح، هذا بالشعر وذاك بالفضل، وبهما يظل الحبل متصلًا، مما يضفي على الظاهرة ديمومةً، ويجعلها قابلة للتكرار لتكون ملمحًا بارزًا في مدائحه، مع فروق أدائية فيها بحيث يتسم التقابل التكاملي بالجدة مع كل أنموذج.

ولئن جادت لقومه سحب هاطلة من ممدوحه فمنه الجود، ومن مادحه الحمد والشكر، وهو تقابل زوده بالدلالة الإضافية حيث أصبح جمال القول مرهونًا بأفضلية من يقال فيه، إذ إننا نجد تلك الدلالة الإضافية تكتسب طابعًا أدائيًّا مختلفًا في الصورة وقريبًا منه في المعنى حيث يتوجه الشاعر بمديحه إلى الحسن بن ملهم فيقول[١٦]: (الكامل)

يا جامعَ الحسناتِ إنَّ غَرَائِبِي تُهْدَى وليسَ سِوى الوِدَادِ صَدَاقُ
لو أُنْصِفَتْ زُفَّتْ إلى خُطَّابِهَا والبَدْرُ تَاجٌ والنُّجومُ نِطاقُ
لم تَعْتَرِضْهَا بالحِجَابِ نَقِيصَةٌ ما كُلُّ ما سَتَرَ البُدورَ مَحَاقُ

ونلحظ كيف يجود الشعر كلما اقترن بجود القيمة التي يمثلها النموذج الممدوح، وكأنه يشعر من وجهين، من حيث هو، ومن حيث إن هذه القيمة موضوعٌ له.ومن هنا يبقى تشوق الجمال لرائيه مقيدًا بجمال النموذج الذي يُجتلى من خلاله.

[١٦] ديوانه:١٥٦

النمط الأخير من التقابلات:

وهو النمط الذي نرى فيه تجليات العلاقة بين طرفين إيجابًا وسلبًا في مفاضلة متتالية ومقابلة جهيرة بين الأضداد، ثم يختم قصيدته ويخلص إلى نهاية مطافه، وفي كل ذلك لا يكاد يتهيأ للحديث عن نفسه حتى يشير إلى الطرف الآخر تصريحًا أو تلميحًا؛ لكنه يتبنى صفات الكمال حيث النموذج المنشود، يقول[١٧]:(الكامل)

أَعْرَضْتُ عن ذلِّ الطِّلابِ ورُبَّمَا وجَدَ المُريحُ وأَخْفَقَ المَكْدودُ
وَسَكَنْتُ في ظِلِّ النزاهَةِ فلْيَصُنْ مالَ البَخيلِ رِتاجُهُ المَسْدودُ
وإذا وَجَدْتَ العَيْشَ يُعْقِبُ صَفْوَهُ كَدَرًا فإنَّ شَقِيَّهُ لَسَعيدُ
العُمْرُ حُلْمٌ، والليالِي قُلَّبٌ والبُخْلُ فَقْرٌ، والثناءُ خلودُ

إذ ما يكاد يعرض عن ذل السؤال ولربما وجد المستريح ما يريد وأخفق المتعَب، كما قال ابن زيدون:

ولَكَمْ أجدى قعودٌ وَلَكَمْ أكْدى الْتِماسُ

فما إن ينزع عن نفسه تلك الصفة حتى يخلعها على آخرين، ويمضي في إذكاء هذا التقابل بينه –أي الشاعر– ومن حوله في دنيا الناس، فالحياة كلما زاد كدرها ساد أشقياؤها، ثم يختزل المشهد كله بتناقضاته ومفاضلاته فالعمر حلم، والليالي قُلَّب، والبخل فقر، والثناء خلود، وقد جمع إلى ضمير المتكلم ما يستأثر لذاته بالصورة الإيجابية، وإلى ضمير المفرد الغائب الصورة السلبية.وكل هذه الدلالات والصور تشبه التداعيات الحِكْمِيَّة الموجّهة، تكشف عنها صراحة العبارة، ووضوح التركيب الذي يفصحه ملفوظ البيت الأخير، في تقابل موجز.

هذه لمحات خاطفة تومئ إلى بعض التقابلات وتوازن زوايا الرؤية، يمكن تأملها والقياس عليها، وهي تشير إلى أن ظواهر التقابل والازدواج قد فرضت نفسها في شعر الخفاجي حتى على أدق مكونات البنية الشعرية.

[١٧] ديوانه:٦٧.

التحولات الشعرية:

لعل أول ما يتبادر إلى الذهن في التحول هو اللغة، ويقصد بها هنا مادتها الخام وطبيعتها الأولية، كونها لم تتشكل بعدُ في نسق تعبيري ذي نظام ووظيفة خاصة، حتى إذا ما استعملت على نحو ما في نظام قولي مغاير اكتسى العمل أبنية لفظية ودلالات معنوية، وإيحاءات نفسية، يصبح للنظام اللغوي الجديد من السمات والخصائص الفارقة ما يحيل البارد دافئًا، وعديم الطعم ذا مذاقٍ متميزٍ.

والتحول في الشعر–مثل أي جنس أدبي– يضع المبدع أمام جملة اختيارات واحتمالات، وعليه أن ينتقي أكثر الاحتمالات دقة، وأقربها إلى طبيعة السياق وبنية العمل، وذلك –بالطبع– بعد تجاوز الصحة اللغوية كبدهية ومسلمة أولى، ثم الارتقاء إلى مستوى أعلى حيث الجمال الذي يتطلبه العمل الأدبي، وهو مناط عمل دارس الأدب الذي يقفنا على سر اختيار المبدع وطبيعته ووظيفته في السياق.

إن اللغة الشعرية تختلف وتتعدد بتعدد وظائفها، فالأمر يعود إلى وظيفة العمل حتى داخل أضرب الجنس الأدبي الواحد، فالشعر الغنائي له وظيفة تختلف عن الشعر التمثيلي والمسرحي، بل إن الناحية الوظيفية للأغراض الشعرية داخل الضرب الواحد تختلف عن بعضها، فالمديح غير الهجاء، والهجاء غير الرثاء، وكل ذلك يختلف عن الغزل، فإذا كان ثمة تحول فإن ذلك معزو إلى ازدواج الوظيفة بغيرها من الوظائف. وتأسيسًا على ما سبق من تفسير موجز لطبيعة العلاقة بين الشعر ووظيفته يمكننا إدراك سر التحولات في عدد من نماذج شعر الخفاجي. فمن التحول الشعري أنه حين يمضي الشاعر بنظمه على النسق المدْحِيّ المعهود فإننا نجد نهجًا نمطيًّا مألوفًا يمدح به محمد بن نصر بن مرداس سنة٤٤٣هـ، يقول[١٨]: (المتقارب)

عَلَوتَ فخُيِّلْتُ أن النُّجُو مَ مِنْ نُورِ وَجْهِكَ فيها السَّنَا
وَجُدْتَ فأَعْلَمْتَ أنَّ الغَمَا مَ يشْكُو إلى راحَتَيْكَ الصَّدَى
مَدَحْتُكَ أَخْطُبُ مِنكَ الوِدادَ إذا حَاولَ القَوْمُ مِنكَ الغِنَى

[١٨] ديوانه:٢٢٧.

ولي في فَخَاركُمُ شُعبَةٌ وفي الأفْقِ بدرُ الدُّجَى والسُّهَا
إذا عَامِرٌ فرَعَتْ في العُلا ولم يبقَ من فوقِهَا مُرْتَقَى
عَلِقْتُ بأطرافِ ذاكَ النِّجارِ وَحَلَّتْ بِعَادي ذاكَ اليَنَا
وَقُورٌ إذا طَرَّقَتْنِي الخُطوبُ وحلَّ من الخوفِ عِقْدَ النُّهَى
بِعشْرينَ أنفقْتُها في الصُّدودِ وَجُدْتَ بها في زمانِ النَّوَى
وإني علَى شغفِي بالقَريضِ لأَذْخُرهُ عن جميعِ الورَى
ولكنَّ حُبَّكَ نادَى به ولم يزَلِ المرءُ طوعَ الهَوَى
وقد جلَّ قدرُكَ عن نظمِهِ ولكنها سنةٌ تُقتَفَى

لكنه يتحول عن نهجه الأول إلى نهج مغاير في ذات الممدوح في نص آخر يمدحه فيه، يعبر عن صلة الشاعر بممدوحه وقد بلغت علاقتهما مبلغًا من توأمة الروح ومحض الود فتنزهت عن بواعث الرغب والرهب التي تحكم المديح التقليدي، فاستعار بعض أنماط الصياغة الغزلية في النص السابق لينفذ من خلالها إلى مستوى أعلى يوحي بالتكافؤ والندية بين الطرفين في النص الثاني، فلا سيد ولا مسود، ولا راجح ولا مرجوح، ولا أدنى ولا أعلى، ولنتأمل قوله وهو يمدح محمد بن نصر، سنة ٤٦٣هـ،يقول[١٩]:(الكامل)

فَنَدَىً فحسبُكَ أن مثلِي شاكرٌ وغِنىً فحَسبي أن مثلَكَ مُنْعِمُ
لا تَحْفِلَنَّ إذا بقيتُ بِنَاطِقٍ غيري فليس مع الفُراتِ تيمُّمُ
ودَعِ الكلامَ لمن يسيرُ ثناؤه والريحُ حسرى والكواكبُ نُوَّمُ
قد كان قبلك واهبونَ وَفَاتَهُمْ مَدْحِي فماتوا والمواهبُ مَعْهُمُ
لم يبقَ بعدَهُمُ حديثٌ سَائرٌ فيها ولا حَادٍ بِهَا يَتَرَنَّمُ
لا يدَّعي الفصحاءُ فيكَ غريبةً والبيضُ تُنثَرُ، والأسِنَّةُ تُنْظَمُ
إنْ أَحْسَنُوا عنكَ الثَّناءَ فإنها نَطَقَتْ بِمَدْحِكَ قبلَ أنْ يَتَكَلَّموا

اغمرني بنداك، وأغنني بغناك فحسبك أن مثلي شاكر، وحسبي أن مثلك منعم، هو نمط يصرخ بالنِّدِّيَّة، ولا يخفى ما فيه من تطاول على الممدوح، يوجهه إليه مباشرة، هكذا دون أقنعة؛ لكنه

[١٩] ديوانه: ١٩٠ ومطلعها:
هل غادر الشعراء من يترنم إن كان يُسمَعُ ما أقولُ ويُفهَمُ

لايقنع بما سبق بل يمعن في الندية فيلقي بنهي في معنى الأمر، فينهاه أن لا يحفل بشاعر سواه، فإذا حضر حرُمَ إنشاد أحد إلا إياه.[٢٠] وما أمارة علو مقام شعره إلا جريانه على ألسنة السمار في الليالي الهادئة. هكذا يمضي الخفاجي محتفيًا بشعره ليرسخ الندية بموازنة شعره وشعر غيره فيعرِّض بمعاصريه من الشعراء كابن حيوس وابن أبي حصينة اللذين استوليا على المرداسيين، مخاطبًا ممدوحه بأن من كانوا قبلك أمراء واهبون لكن فاتهم مدحي، فلم يخلِّدْ شعرُ غيري ذكرَهُم، وماتوا فماتت مواهبهم معهم.

والنهي في هذا المقام أقرب إلى طبيعة الشعر العربي وعادة الشعراء، ويعضد ذلك الشرط في البيت السابع (إن أحسنوا عنك الثناء..) فالبيض تنثر الكلام في إشارة إلى شجاعة الممدوح وبأسه، والأسنة تخترق أجساد الأعداء بقصائد تنظم في بأس الممدوح، فيخاطبه لئن ألهمتَ الفصحاءَ الغريبَ من القول، فما زادوا على أن رددوا ما نثر سلاحك، وما نظم في ساحات الوغى قتالك، فلا دعوى لهم بمدحك.هكذا بدا الطرفان مقترنان طولًا وحجمًا، هذا تفوق بالشاعرية وذاك علوٌّ بالسلطان، فلا سبيل إلى المقاييس المعهودة في العلاقة المدحية "مدح"و"عطاء"،ولا سبيل لنا إلى العجب من التكافؤ وتحول النهج في المديح سواء في الندية للممدوح أم في الاستطالة على الشعراء الذين جمعه الزمان بهم فغدوا قرناءَ صنعةٍ متلاحين، وليس شعره فوق شعرهم فحسب، بل أربى عليهم بحقيقة الشاعرية وجوهرها. ولا غرو بعد هذا أن يروق البيت السادس والسابع ابنَ الصيرفي ليوردهما مع بيتين آخرين في الأفضليات شاهدين على مليح التورية، وجميل التعريض[٢١].

وقد يتحول النهج من المدح إلى العتاب إلى إيماءات الذم بل قد يصل إلى التصريح بالهجاء والذم، وهذا ليس غريبًا على الصنعة الشعرية بعامة، وليس غريبًا بالنسبة إلى ابن سنان بخاصة

---

[٢٠] وهو شبيه بقول المتنبي لسيف الدولة:

وَدَعْ كُلَّ صَوْتٍ غيرَ صوتي فإنَّني أنا الصائحُ المحْكِيُّ والآخرُ الصَّدَى

[٢١] ابن الصيرفي، الأفضليات، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، تح. وليد قصاب، وعبد العزيز المانع، دمشق ،١٩٨٢ ص٤١.

"فبعض عبارات الاستحسان يمكن تحويرها –كما يقول آرثر بولارد– بشكل رفيق لتشير إلى بعض العيوب"[٢٢].وقد سبق المتنبي إلى ذلك في كافورياته، وكان يعي ذلك ويقصده، فيقول:

تَجاوَزَ قَدْرَ المدْحِ حَتَّى كَأَنَّه بِأحْسَنَ مَا يُثْنَى عَلَيْهِ يُعَابُ

ونجد التحول في شعر ابن سنان في هذا المشهد الذي يجمع بينه وبين الأمير أبي الحسن علي بن منقذ، الذي كتب إلى ابن سنان يعبر عن شوقه له فرد عليه بمثل ذلك من الوحشة وما اعتراه من لواعج الشوق وبعد الديار، فقال[٢٣]:(الطويل)

أبا حَسَنٍ لو قلْتُ في ذِكْرِ وَحْشَتِي لِبُعْدِكَ شِعْرًا كانَ يُعْرِبُ عن أُنْسِي
أَبَى ذاك إني مُذْ رَحَلْتُ بِخاطِرٍ كَليلٍ وَقَلْبٍ بِالْجَوى عازِبِ الحِسّ
أَطالتْ عَلَيَّ اللَّيْلَ سُودُ هُمومِهِ كأَنِّي خَلَفْتُ السُّرورَ مَعَ الشَّمْسِ
فَهَلْ أَنْتَ مَمَّنْ يَدَّعي مَا ادَّعَيْتُهُ وَقَدْ صِرْتُ بَعْدَ البَيْنِ أَفْصَحُ مِنْ قُسّ
وجاء كلامٌ مِنْكَ دَلَّ صِقَالُهُ وَصِدْقُ مَعانِيهِ على جَذَلِ النَّفْسِ
فأَيْنَ غَرَامٌ يَعْقِلُ الفِكْرَ بَعْضُهُ وَوَجْدٌ يُعيدُ المسهبينَ مِنَ الخُرْسِ
وهَيْهاتَ لو كانتْ جفونُكَ أَطْلَقَتْ مَدَامِعَهَا أَلْفَيْتَ ذِهْنَكَ في حَبْسِ
وَأُجْبِلْتَ حتى صِرْتَ مِثْلي فإنَّني بِبُعْدِكَ قَدْ لاقَيْتُ ضَرْبًا من المَسّ

وقد عبر عن شوقه إلى ممدوحه بندائه (أبا حسن) وبضمير المخاطَب (بُعْدِكَ، أنتَ، منكَ، جفونكَ، ألفيتَ، ذهنكَ، أُجْبِلْتَ، صرتَ) وتكرار (بُعدِكَ)، ثم من المبالغة إلى المقابلة التي اتضحت في التوازي –والتوازي يفرض المباينة– بين هموم ناء بها طوال ليل بهيم، وسرور مخلفًا موعده في ضحى النهار وطلعة الإشراق، ثم بين حالة الشاعر من الجوى وما لاقاه بعد البين من وجد أضر به حتى كأنه المس فلم يستطع أن يجمع عليه شتاته وما تبعثر من نفسه، وحالة صاحبه التي يتنبأ بأن تكون كحالته، مما تسرب إلى نفسه من صدق معاني كلامه إلى تحول تام في النهج يظهر لنا في قصيدة أخرى هي رد على رسالة أرسلها إليه الأمير، قال الخفاجي:(الطويل)

---

[٢٢] بولارد (آرثر)، الهجاء، ترجمة د.عبدالواحد لؤلؤة، بغداد، سنة١٩٧٩م، ص٣٣.

[٢٣] ديوانه:١٢٥

على أيّ حالٍ فيكَ أعجَبُ لِلْغَدْرِ وما أنتَ إلا واحدٌ من بني الدهْرِ
وَذَرْني فما أعدَدْتُ بعدكَ ساعدِي مُعيني ولا صدْري أمينًا على سِرّي
ولكنْ شَجَاني أَنَّ وُدَّكَ ضاعَ مِنْ يدي وقدْ أنفقْتُ في كسْبهِ عُمْري
فلو عَلِقَتْ نفسي بِغَيْرِكَ لم تَكُنْ تُؤَمِّلُهُ إلا لِيَشْفَعَ في الحشْرِ
عَهِدْتُكَ مِطْوَاف الهوَى كُلَّ ليلَةٍ تَرُوحُ إلى وَصْلٍ وَتَغْدو على هَجْرِ
إذا أَحْكَمَتْ فيكَ العهودُ زِمامَها فذلكَ أدنى ما تكونُ إلى الغدْرِ
رِضاكَ على سُخْطٍ، وَصَفْوُكَ في قذىً وَحُبُّكَ في بُغْضٍ، وَحِلْمُكَ عنْ غَمْرِ
خلائقُ تَفْويف الرياضِ كأنَّما سقاها سحابٌ من أناملكَ العشْرِ
ووجهٌ يخالُ البِشْرَ فيه عن الرضى وما كُلُّ ضَوْءٍ لاح مِنْ وَضَحِ الفَجْرِ

والقصيدة فيها هجاء وطول عتاب، وقلة إعتاب –والإعتاب يعني إزالة مسببات العتاب– والعتاب صريح، والهجاء لاذع، في تساؤل يهدم به الحواجز.

فما لكَ تَرْميني بِعَتْبٍ جَهِلْتُهُ فلم أرَ فيهِ وَجْهَ ذَنْبي ولا عُذْري
وكيف أَضَلَّتْني الهمومُ وَطَوَّحَتْ بِلُبّي حتى صِرْتُ أَجْنِي ولا أدري
طَوَيْتُ على غِلٍّ ضَميرَكَ بَعْدَ ما تَوَهَّمْتُ أنَّ السِّرَّ عندَكَ كالجَهْرِ
فما أَعْرَبَتْ عنكَ الجفونُ بنظْرَةٍ إذا بَثَّتِ الأَحْقَادُ بالنَّظَرِ الشَّزْرِ
تَغِلُّ على العَتْبِ بينَ دلائلِ الصَّفاءِ وتجْلُو الحِقْدَ في رَوْنَقِ البِشْرِ
فما كنتُ إلا السَّيفَ يَسْعُرُ حَدَّهُ ضِرَامُ الوَغَى والماءُ في مَتْنهِ يَجْرِي

لكنه يصل إلى قمة العتاب بالتكرار المتمثل في صيغة(أي):

فأيُّ خليلٍ بالتَّجَنّي حَمَلْتُهُ على الخُطَّة الشنعاءِ والمَرْكَبِ الوَعْرِ
وأيُّ حُسامٍ فَلَّ رَأْيُكَ حَدَّهُ وَقَدْ كانَ يَفْري والقَواضِبُ لا تَفْري
فلو لم أر البُقيا أَطَعْتُ حَفيظَتِي عليكَ ولكِنْ ليْسَ قَلْبُكَ في صدْري

هذا نهج استعملت فيه أدوات في غير ما عهد استعمالها لتؤدي وظائف في البناء الجديد، وهي مستمدة من معجم الغزل المعروف بأدواته ووظائفه لإعادة بنائها لتكون ضمن سياق المديح والعتاب، فجمع الشاعر هذا وذاك في قصيدة واحدة، أوردناها برهنة على مهارته في التحول الشعري، وقد وردت بعض مواده في هذا النسق، نشير إليها وإلى نسبة ترددها:

هوى(مرتان)، صدر (ثلاث مرات)، سر (مرتان)، يَسري (مرتان)، علقَ (مرتان)، رضا (خمس مرات)، نمَّ (مرتان)، خيال (مرتان)، لب وقلب (ثلاث مرات)، عهد (مرتان)، وفاء ومواثيق (ثلاث مرات)، غدر (مرتان)، عتب (مرتان)، ذنب (مرة واحدة)، أجني جناية (ثلاث مرات)، عذر (مرة واحدة)، حب (مرتان)، بغض (مرة واحدة)، غل (ثلاث مرات)، حقد (مرتان)، حسد (مرتان)، غفر ومنة (مرتان)، نوال (مرتان)، سحائب (أربع مرات)، جاد (ثلاث مرات)، فقر وخصاصة (ثلاث مرات)، شكر وثناء (ثلاث مرات).

وقد ألَّف الشاعر بينها فألفينا تحولًا في نهجه عن النسق السابق المعهود من جهتين: في مخاطبة ممدوحه عن القصيدة الأولى. وفي النسق الغزلي الهجائي المدحي العتبي الذي حفلت به القصيدة الثانية لتجلو صورة صديق يتأرجح موقفه بين الاعتداد بالذات واليأس والرجاء، فابتدره بطريقة هي أقرب إلى اللامبالاة (وما أنت إلا واحد من بني الدهر) وقد رفعت بينه ومن يخاطبه تلك الحجب المادية المألوفة؛ لكنه يحفظ لمخاطبه كريم صنائعه وسحائب معروفه التي ناء بها ظهره، فقد طوقه بجميل يعجز عن شكره أبد الدهر؛ لكن التأرجح لا يفارقه، وقد أُسدِلَ بينه وأمانيه ستار معنوي كثيف، يجعل الشاعر في حال من التحرج وإن كان يبدي تجلدًا وتماسكًا.

غَضِبتُ على جَدْواكَ نَفْسًا أبيَّةً فصارَ غِنائِي أوضحُ من فَقْري
وعلَّمْتني بذلَ النوالِ توكُّلًا عليكَ كما جاد السحابُ من البحرِ
فإن كان إدلائي عليكَ جنايةً فإنَّكَ أهلٌ للتعمدِ والغفْرِ
ولسْتُ بعيدًا من رضاكَ وبيننا مواثقُ تُلْغي في وسائلِهَا وِزْري

إن الشاعر يقنع بالقليل ويرضى من أعباء المودة ما يقيم أود النفس، خشية أن يكون في الإكثار منها مظنة الإثقال.

وقبلكَ ما عرَّضْتُ نفسي لنائلٍ يُعَدُّ ولا رُمْتُ الرَّواءَ من القَطْرِ
ولا كنتُ إلا راضِيًا بِقناعَةٍ أعيشُ بها بين الخصاصةِ والْيُسْرِ

في ثنايا الأبيات تنبث هنا وهناك بعض الإشارات التي تكاد تميل بالسياق وتصرفه عن وجهه الغزلي: (ولكن حظي من سحابك شيمة) و(ولازلتَ أحلى في الجفون من الكرى)، (وحبكَ أحلى في القلوب) مع تكرار (أحلى) في شطري البيت مع ما يفيده أفعل التفضيل من المفاضلة بين

أمرين، ودلالة (أحلى) بمد الصوت في الألف المقصورة. فهو حريص على إبقاء الود ودوام الوصال رغم كثرة الحساد، وبقيمة الإعطاء على ما فيه من الإعسار.

ولكنَّ حَظِّي من سحابِكَ شِيمَةٌ تُكَثِّرث حُسَّادي وترفعُ من قَدْري
فذاكَ كريمٌ جادَ من فضْلِ مالِهِ فإنَّكَ ما أعطيتَ إلا على عُسْرِ
فكيف عميدٌ بِالثَّراءِ قِلَاصُهُ قِلاصُ الثُّرَيَّا لا تَخَافُ مِنَ النَّحْرِ

لا تفسيرَ لذلك سوى تحول النهج الشعري وتماوجه بين الغزل والمدح والهجاء والعتاب في دقة وإحكام تجاه وظيفة جديدة، مما يفرض ثراء الدلالة وتعدد مستوياتها. فالنموذج المدحي هنا قطب تتحرك في مداره ذات الشاعر إيجابًا وسلبًا. نقول هذا على الرغم من أن الصور المدحية التقليدية تسُودُ، والشاعر بين الفينة والأخرى إليها يعود، فيظهر العمل الشعري كأنه ينهض بمعادلة دقيقة بين التحول الشعري حين يكون المقام مقام رصد لعلاقة الشاعر بممدوحه، وتصحيح مساره بأدوات المدح التقليدي حين يكون المقام مقام رصد لهذا الممدوح من حيث هو، إن هذا المنحى المدحي التقليدي هو ما تؤوب إليه القصيدة في ختامها؛ لكنها متشحة بغلالة غزلية رقيقة، نضَّاحة بغير قليل من القناعة والرضا وتمام التسليم.

النتائج:

حاولت الصفحات إزاحة الستار عن شعر ابن سنان والولوج إلى عالمه؛ فخلصت إلى أربع نتائج:

-قدرة الشاعر على صوغ أدوات شعرية متوازنة ظهرت في التقابل بالتكامل والتقابل بالتوازي، بصورة ملفتة في شعره.

-امتلاك الشاعر تقنية (التحولات الشعرية) وتوظيفها في شعره، وبدا ذلك فيما عقده على ممدوحه من آمال وما خلعه عليه من مدائح، وهو ما يشي بأن كثيرًا من الخواطر راودت الشاعر تجاه ممدوحيه الآخرين أيضًا.

-أن تردد الدوائر التصويرية والتحولات لا يعني اضطراب الشاعر في نفسيته وعلاقاته، أو تذبذبه في مواقفه من ممدوحيه؛ وإنما يشير إلى ثراء لغته، وتنوع أساليبه، وتعدد مستويات خطابه، مما يمنح الرؤية الإبداعية تتابعًا واستمرارية من جهة، وطريقًا لخلق عوالم جديدة

منشؤها التفسيرات المتباينة التي يستمدها المتلقي من عطاءات النص من جهة ثانية، وقد رأينا في ذلك المهْيَعِ شَبَهًا فنيًّا بين المتنبي وابن سنان على اختلاف عصريهما.

–أن النص اضطلع بدوره فأدى مَهَمَّته، وحقق غايته في العملية التبادلية القائمة بين عناصر التلقي.

المراجع:

– أرسطو، الخطابة، ترجمة د.عبدالرحمن بدوي، بغداد، سنة١٩٨٠

– أحمد، محمد فتوح:

شعر المتنبي قراءة أخرى، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة،الفجالة،سنة ٢٠٠٨م.

واقع القصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الفجالة، سنة ٢٠٠٨م.

– جوستاف، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور ،بيروت،١٩٤٦.

–بولارد، آرثر، الهجاء، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بغداد، ١٩٧٩

– درو، اليزابيث، الشعر ،كيف نفهمه ونتذوقه؟ ترجمة د.محمد إبراهيم

الشوش،بيروت،سنة١٩٦١م.

– روزنتال (م.ل.) شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسني، المكتبة الأهلية، بيروت،سنة ١٩٦٣

ابن الصيرفي، الأفضليات، مجمع اللغة العربية بدمشق، تح. وليد قصاب، وعبد العزيز المانع، دمشق ،١٩٨٢.

– سعيد، خالدة (الدكتورة)، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت،سنة ١٩٧٩م.

– عبد الرزاق، حسين، ديوان ابن سنان الخفاجي، تحقيق ،المكتب الإسلامي، بيروت، ط١،سنة١٩٨٨م.

– عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٨٣.

– لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.