

بلاغة بنية قصيدة أبي تمام في فتح عمورية

خالد عبد الرؤوف الجبر*

ملخص

يسعى الباحث للإبانة عن بلاغة بنية قصيدة أبي تمام في فتح (عمورية) "السيفُ أصدقُ..."، بما يتضمّن ذلك من الكشف عن البنية العميقة للقصيدة، وعن تحولاتها النوعية، مستكشفاً الثنائية الضدية الأساسية فيها، وترانبات هذه الثنائية في البنية اللغوية؛ فيدرس اللغة وبنية التّضادّ، وفيها: أفعال الانقلاب والتّحوّل، والحال والتّضادّ، وأفعال التّفضيل، والبينية والطّرفية، والتّضادّ بالتّقي للثبات، والشّرط وبنية التّضادّ. ثمّ يسرّ الباحثُ توظيف الشاعر لألوان البديع، لا سيّما ما عدّه ابن المعتزّ منها، في بناء القصيدة، فيدرس: الاستعارة وبنية التّضادّ، والطّباق والجناس، والمذهب الكلامي، وردّ أعجاز الكلام على صوره. ويتناول بالتحليل الشخصيات وبنية التّضادّ في القصيدة، فيكتنه شخصيات طرف التّضادّ الأوّل (الفاعلة)، ثمّ شخصيات طرف التّضادّ الثّاني (المفعلة). ويختّم الباحثُ بلمحة عن الصورة الشعريّة في القصيدة وعلاقتها ببنية التّضادّ. ويكتفي بدراسة النّصّ نفسه غير متّكي على سياقه إلاّ في مواطن محدّدة تُظهرها الدّراسة، بما يخدم الدّراسة البنيوية الخالصة.

الكلمات الدّالة: قصيدة أبي تمام، فتح عمورية.

المقدمة

إبداعية قوامها الجدل بين المعطيين الجمالي والدلالي⁽³⁾. ومن الملاحظ "أن التفكير الفني لأبي تمام في هذه القصيدة، وربّما في كثير من شعره، يعتمد أساساً على بنية التّضادّ، حتّى لتبني قصيدته على عدد من الثنائيات المتضادة. تؤدّي هذه الثنائيات بما تكتنزه من توتر وتناقض، وبما تشير إليه من نشاط عقليّ واتكاء ذهنيّ، دورها في تصوير أبعاد الصّراع الذي تحمله القصيدة على نحو يركّز عليه قبل أيّ شيءٍ غيره"⁽⁴⁾.

بنية القصيدة:

إنّ الوصول إلى البنية العميقة للنص الشعريّ في فتح (عمورية) يمثّل كشفًا؛ إذ تبرز في النّصّ بنى سطحية متراكمة، وهي جميعًا تنوع على بنية واحدة، ولعلّ الصّعوبة في إنجاز هذا الكشف متعلّقة بقدرة الشّاعر المذهلة على التّنويع، ونتيجة حتمية لنقشي التّضادّ في تداعياتها كلّها، وبانسحاب ذلك التّنويع وهذا التّضادّ على عناصرها الفنيّة (الشخصيات؛ الصّور؛ اللغة). وقد قسم بعض الباحثين البنية مفهومين؛ فهناك "بنية نسقيّة، وهي بنية استبدالية تأخذ الإشارات منها وظائفها وقيمتها، وهناك بنية للخطاب، وهي بنية تركيبية تأخذ الإشارات منها آثارها المعنوية"⁽⁵⁾.

وقد يُعينا الموقف الذي نُظمت القصيدة بسبب منه على اكتناه ما نسعى إليه عبر سبيل من الثنائيات تصلح كلّ منها لتكون هي المبتغى؛ فالموقف يمثّل صراعًا وحرابًا ضروريًا دارت رحاها بين المسلمين - العرب/ والمشرّكين - الرّوم، وقد

مع أبي تمام ليس بالإمكان إبقاء اصطلاحات مثل الإلهام والوحي والانفعال المباشر في الذهن، وليس صوابًا تأمل الشعر للبحث عمّا هو خارجه، ولا هو بقّد ذاك الذي يبتغي بيان ألوان البديع وحدها، أو الصورة وحدها، أو العاطفة وحدها كذلك. الشعر بين يدي حبيب بن أوس يضحي عملاً واعياً، وتصيحُ القصيدة معمارًا فنيًا دقيقًا كلّ ما فيه خُطط له ليكون في مكانه العُضويّ من نسيج مُحكم، ويتركّب هذا الشعر عبر فِكْرٍ منسجم ورؤية فاحصة وغوّص عميق وراء الفكرة والصورة، واستقصاء لكلّ الوجوه التي يمكن إظهاره عبرها⁽¹⁾. وفي حال شعريّة كهذه لا يجوز النظر إلى القصيدة على أنها أجزاء؛ ذلك لأنّ "الكلمة عند الشّاعر ليست علامةً أوّلاً، وليست عاكساً شفّافاً، بل هي رمز، قيمتها في ذاتها مثلما أنّ قيمتها في قدرتها على التّمثيل"⁽²⁾.

ورؤية الشاعر ليست أحادية الاتجاه، بل توقّر له رؤية الجمال في الفُبح مثلما تمكّن غيره من سبر غور التّعجب وصولاً إلى الراحة. هي، إذاً، رؤية تقع على الشيء ونقيضه مجتمعين مُساوقين؛ رؤية تولدت عنها رؤيا خاصة، وفكرٌ بديع تخلّق في رجمه إبداعٌ فنيّ عجيب؛ والنّصّ الأدبيّ في حالٍ كهذه وثيقة

* كلية الآداب والعلوم، جامعة البترا، الأردن. تاريخ استلام البحث 2013/4/21، وتاريخ قبوله 2013/7/4.

على الثاني بسبب ضَعْفِهِ، كما انعكس أثره على المكان والأشياء والأشخاص، حتى على المقاييس العقلية في تَفْوِيم الأشياء، وعلى نتيجة هذا كله في حال الطَّرْفِ الأوَّل الذي تحقَّق له التَّوَازُنُ⁽⁹⁾:

وَمُعْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السُّيُوفِ بِهِ

حَيَّ الرَّضَا مِنْ رَدَاهُمْ مَيَّتَ الْعَضَبِ

ولم تَعَبْ هذه البنية الضدِّية ولا فعلُ طرفها الأوَّل في طرفها الثاني عن بناء القصيدة الذي أسَّسه أبو تمام على النَّضَادِ، ولعلَّ إبراز أثر هذه البنية وتحولاتها في بناء القصيدة يَجَلِّي في دراسة هذه الجزئيات: (اللغة؛ البديع؛ الشخصيات؛ الصورة) كلاً على حِدَّة، وإنَّ يَكُنْ فصلُ دراسة بعضها عن بعضٍ عسيراً، لما أسْلَفْتُ من قُدْرَةِ الشَّاعِرِ على بناء نسيجٍ محكمٍ تَمْتَرُجُ فيه هذه العناصر كلها؛ أبياتُ القصيدة "تواتر متشابهة، بل متطابقة في موسيقاها ونسقها، وكلٌّ منها دلالاته المستقلة وإن اختلفت الدلالات"⁽¹⁰⁾.

والتَّائِيَّاتُ الضدِّية تولد فضاءً مائلاً للنص؛ إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، وفعليَّة بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النصَّ، وتعدّد إمكانيات الدلالة فيه، فالتضادُّ الفعلي والاسمي يشكِّل عالماً من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة. ووفرة التَّائِيَّاتِ في النصِّ الأدبي دليلٌ على انسجام إيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور، فيمكن أن عثر على مجموعة أنساقٍ متضادة في النصِّ الأدبي الواحد تُضفي عليه مزيداً من الحيويَّة والحركة. هذه الأنساقُ المتضادة ذاتُ صلة بالكون الذي تصوَّره، سواءً أكان ذلك الأمرُ بالتضادِّ أو بالتكامل؛ لذا تجتمع فيه الخصائص الجمالية⁽¹¹⁾.

اللُّغَةُ وَبِنْيَةُ النَّضَادِ:

تُعابِنُ الدِّراسةُ البنيويَّةُ النصَّ من جهة كونه عملية معقدة ثنائية؛ أي أنها في جذورها تتبع من تمايز ظواهر معيَّنة في جسد النصِّ، ثم من تكرار النسق عدداً من المرات، ثم من انحلال هذه الظواهر واختفائها. بهذه الصِّفة بكتسب النصُّ طبيعته الجدلية⁽¹²⁾. ولذا لا بدَّ من توفّر النَّضَادِ وبروزه لغةً ليتشكَّل النسق؛ ولكي يتشكَّل لا بدَّ من أن ينحلَّ لتنشأ عبر التَّعَايُرِ (الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدِّية تتبع من التمايز بين عنصرين أساسيين يجسِّدان جدلية النصِّ⁽¹³⁾.

واللُّغَةُ هي وسيلة الشَّاعِرِ للبناء الفنِّي، ونلاحظ في هذه القصيدة أنَّ أبا تمام قد طَوَّع اللغة تطويحاً حقَّق له فُرَادَةً ومُغَايِرَةً لمن تقدَّمه من الشعراء، ولا ينسحب ذلك على الأساليب البيانية والبديعية وحدها، إنَّما يبدو جلياً أيضاً في فهم الشَّاعِرِ العميق

ظهرت هذه الثنائية في القصيدة ممثلةً في نتيجة الصِّراع، وهي أصلاً سببه في الجانب الآخر زَمَنِيًّا (لَبَّيْتُ صَوْتًا زَيْطَرِيًّا)، ونرى ثنائية النَّضَادِ العميقة في الأبيات الآتية⁽⁶⁾: [البسيط، وكذلك سائر الأبيات من القصيدة]

أَبَقَيْتَ جِدَّ بَنِي الْإِسْلَامِ فِي صَعْدِ

والمشركين ودارَ الشَّرِكِ فِي صَبَبِ

أَبَقَّتْ بَنِي الْأَصْفَرِ الْمِمْرَاضِ كَاسِمِهِمْ

صُفْرُ الْوُجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهُ الْعَرَبِ

وَحَسُنُ مُنْقَلَبِ تَبَقَى عَوَاقِبُهُ

جَاءَتْ بِشَاشَتِهِ مِنْ سُوءِ مُنْقَلَبِ

وإذا كان الصِّراعُ فنِّيًّا يقتضي صراعاً واقعيًّا موضوعياً (مُعَايِنًا أو مُمَكِّنًا)، وكان الصِّراعُ هنا مُسْتَمَدًّا من الواقع المثبت، فليس بالضرورة أن يُمَائِلُهُ تماماً؛ إذ يَمَثِّلُ الواقعُ الفنِّيُّ انزياحاً بدرجته ما عن الواقع الموضوعي (تَجْمِيلًا أو تَقْبِيحًا) بحسب الموقف الدائري للشَّاعِرِ الذي يمكن أن يُخَفِّفَ أو يُهَوِّلَ، وقد يَحْدِفُ أو يُضَيِّفُ؛ فهناك "تغييران يدخلان ضمن الانزياحات التركيبية هما الحذف والإضافة؛ إذ يُلاحَظُ في الشعر حذفُ أشياء لا تُرى محذوفة في الكلام العادي، وذكرُ أشياء لا تُرى في الكلام العادي" أيضاً⁽⁷⁾. وقد فعل أبو تمام ذلك حين أغفل ذكرَ دور الاحتيال في فتح (عمورية)، وتجاوز كلَّ ما فعله الروم في (زَيْطَرَةَ) بإشارة واحدة (صوتاً زَيْطَرِيًّا)، وتجانفَ عن تصوير المعركة التي دارت رَحَاهَا قبل تَسَلُّمِ (عمورية) لما ذهب فيها من قتلى من المسلمين.

وإذا سلَّم لنا تحديد ثنائية (المسلمون - العرب/المشركون - الروم) بنية عميقة للقصيدة، فإنَّ التَّائِيَّاتِ الأخرى كلها تمثل بنى سطحية مستمدة منها، أو هي تتويجٌ عليها في نسيج القصيدة⁽⁸⁾. ومن تلك البنى: ((السيف/الكتب، الجد/اللعب، الصدق/الكذب، الرماح/الشهب، الجلاء/الشك، الخميسان، المعتصم/ثيوفليس)، الله/المنجمون)). ولعلَّ من الطبيعي أن انحياز الشَّاعِرِ إلى الطَّرْفِ الأوَّل من طرفي ثنائية النَّضَادِ في الواقع قد خلق انزياحاً موازياً في القصيدة فنِّيًّا، إذ يمكن تصوير هذه البنية الضدِّية بشكل لا تساوي فيه بين طرفيها، إنَّما هي راجحة لصالح الأوَّل الفاعل على حساب الثاني المُنْفَعِلِ؛ ولهذا برز الطَّرْفُ المُنْفَعِلُ في صيغة المفعول به نحوياً هنا:

(المسلمون - العرب)

المشركين - الروم

وتُظهِرُ العلاقة بين طرفي الثنائية أنَّ الفعلَ مُوجَّهٌ قسراً من الأوَّل على الثاني سعيًا لإلغائه، ورغبةً في إحداث التَّوَازُنِ النَّفْسِيِّ والماديِّ بسبب ما كان الثاني قد فعله في الأوَّل، وقد تبدَّى هذا الفعل في صور متعددة أظهرت التحولات التي طرأت

فدلالة الفعل (غادرت) مسنداً إلى الطرف الأول تشير بوضوح إلى تغير حال الطرف الثاني، ولم تكن تلك حالها قبل حدوث الفعل، وفي قوله (بهيم الليل وهو ضحي) بياناً لصورة ذلك التحول والانقلاب في الحال؛ وهي صورة صارخة للانقلاب. وقوله⁽¹⁹⁾:

حتى تَرَكْتَ عمودَ الشَّرِكِ منعِراً

ولم تُعْرَجْ على الأوثانِ والصلبِ
يحمل فعل الترك مسنداً إلى الطرف الأول من ثنائية التضاد دلالة مباشرة على قوته في اصطدامه بطرفها الثاني الذي هو في موقع المفعولية (عمود الشرك)، وكانت نتيجة هذا الصدام أن تغير واقع الآخر إلى ضد ما كان عليه من قبل (منعراً) والعمود يكون أصلاً قائماً. وقوله⁽²⁰⁾:

عَدَا يَصْرِفُ بالأموالِ جريئتها
فِعْرَةُ البحرِ ذو التِيَارِ وَالْحَدْبِ
فلم يكن الآخر يفعل ذلك قبل اطلاعه على قوة الطرف الأول في فعله، بل كان الرومان ممثلين في قائدهم (ثيوفلس) هم البادئين بالحرب في هجومهم على (زبطرة)، ويظهر البيت قوة الطرف الأول بادية في فعله المؤدي إلى التحول في سلوك الآخر، وفي ثباته أمام فعل الآخر بالإغراء بالمال تخلصاً من المواجهة (فِعْرَةُ البحر). وقوله⁽²¹⁾:

ومُغْضِبٍ رَجَعْتُ بِيضَ السِيُوفِ به

حي الرِّضَا من رداهم، مَيَّتَ الغَضَبِ
فالفاعل رجعت مستنداً إلى بيض السيوف دال على فعل الطرف الأول في الآخر، وإن لم يظهر هذا الفعل في صيغة تغير حال الآخر من ثنائية التضاد سوى في قوله (من رداهم)، فإنه يظهر تغير حال الطرف الأول بسبب مما أصاب الآخر في صيغتين حاليتين (حي الرضا - مَيَّتَ الغضب)، والأثر هنا أعمق منه في غير هذا البيت؛ إذ لم يكتف أبو تمام بإماتة غضب المغضب إلا بعد أن أحيا رضاه لما فعلته السيوف بتحقيق ردى الآخر. وقد يشكّل هذا التركيب أبسط صور العلاقات الجمالية التي تُقضي إلى أفاق من العلاقات المعنوية التي تتراءى لمن يلتمسها في الكلمات والعبارات، ثم لا تزال تتسع حتى تستوعب الصور الشعرية بأسرها وكأنها تدل على السرّ الروحي الأخير الذي يكمن وراء التركيب كله⁽²²⁾.

ويرد فعل السيوف في أبيات متعددة، وفي كل هذه الأبيات يرتبط فعلها بالحال التي تتغير نتيجة لفعلها في الآخر⁽²³⁾:

كَمْ أَحْرَزْتُ فُضْبُ الهِنْدِيِّ مصلتةً

تَهْتَرُّ من فُضْبٍ تَهْتَرُّ من كُتْبِ
بيض إذا انْتَضِيَتْ من حُجْبِها رَجَعَتْ
أحَقَّ بالبيض أتراباً من الحُجْبِ

لدلالات الألفاظ ومعانيها وإيحاءاتها. وقد عاصدَتْ بعضُ الأساليب اللغوية منعى أبي تمام لبناء القصيدة على التضاد كما يظهر من توظيفه للأساليب الآتية:

* أفعال الانقلاب والتحول:

وهي مركّبة في بيان أثر فعل الطرف الأول من ثنائية التضاد في الطرف الثاني منها، وتوضيح ما أصاب الطرفين من تحول نتيجة لذلك الفعل. وتتعلق هذه الأفعال غالباً بالزمان؛ نحو قوله⁽¹⁴⁾:

أبقيت جد بني الإسلام في صعد

والمشركين ودار الشرك في صَبَبِ
فالقول هنا يوّدي وظيفة الاستمرار بعد حال مختلفة، لكنّه استمراراً في مسارين مختلفين؛ من حيث وقوعه على المسلمين من جهة، وعلى المشركين من الجهة الأخرى، ويظهر ذلك في الحالين المتقابلتين: (في صعد، في صَبَب). والرغبة في الاستقصاء بادية للبيان في الشطر الثاني من البيت المتقدم، فهو يفصل بين المشركين ودار الشرك لهدف بيانه الاستقصاء؛ فضلاً عن أنّ هذا الفصل بين الدار وأهلها في حالة الزوم/ المشركين يُقابلُه توحيد ومزج في الشطر الأول بين المسلمين جميعاً بغض النظر عن ديارهم؛ سواء أكانوا في ديار الإسلام أم في غيرها؛ جدّ هؤلاء جميعاً متأزرين متّحدين في صعد، وجدّ أولئك وديارهم جميعاً في صَبَب. وقوله⁽¹⁵⁾:

عجائباً رَعَمُوا الأيامَ مُجْفَلَةً

عَنْهُنَّ في صَفَرِ الأصْفَارِ أو رَجَبِ
الرَّعْمُ لَيْسَ يَفُودُ إلى المزعوم، وكان الرعم في هذه القصيدة دليلاً على ضعف الطرف الثاني/ الروم، والواقع أنّ ضد ما رَعَمُوا هو ما حَدَث. ويلتقي مع هذا البيت في الدلالة قوله مؤكداً ضعف الروم باعتماده على التجيم⁽¹⁶⁾:

وصَيَّرُوا الأبرجَ العُلَيَا مُرْتَبَةً

ما كان مُنْقَلَباً أو غير مُنْقَلَبِ
وإذا كان الفعلان يدلّان على فعل قام به الآخر، فإنهما فعلاّن لا أثر لهما في الصراع أو التحول في الحال، إنّما كان أثرهما سلبياً على فاعلها على غير ما يتوقع. وقوله⁽¹⁷⁾:

أنَّهُم الكُربُ السَّوداءَ سادرةً

منها وكان اسمها فَرَاجَةَ الكُربِ
تدلّ كان الزمانية على تغير حال (عمورية)، وقد توسط الفعل الحاليتين السابقة واللاحقة، والجمع بينهما يدل على عظمة فعل الطرف الأول في الآخر، وكيف أدى إلى إغائه. وقوله⁽¹⁸⁾:

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحي

يَسْئَلُهُ وَسَطَهَا صَبْحٌ من اللهبِ

يبرز غياب الآخر وضعف حجته وجهله من حيث يظن أنه يستخدم عقله⁽²⁶⁾:

يقضون بالأمر عنها وهي غافلة

ما دار في فلكٍ منها وفي قُطْبٍ

ولأن صورة النصر فخمة وعظيمة لا تحيط بجمالها الأشعار والخطب، فقد رأيناها يصوغ حالين متعاقبتين لبيان أثره في النفوس، وإذا كان يشخص المنى بالنوق فهو يستدل على أثر اليوم نفسه في تلك المنى بما حققه المسلمون من أمان، وصيغت الحالان لتدلا على الجمع لأن آثار ذلك اليوم كانت كثيرة، ونتائجه على الإسلام والروم كانت أكبر من أن تحد، وصيغت الحال هنا تدلان على التغيير الذي طرأ على الطرف الأول نتيجة لفعله هو، لا بفعل الطرف الثاني⁽²⁷⁾:

يا يوم وقعة عمورية انصرفت

منك المنى حُفلاً معسولة الحلب

ولجعل صورة النصر أكثر فخامة وتأثيراً فخم صورة (عمورية)، وجعل لها صفة القوة والثبات على مدار الزمن الماضي حتى محاولة المعتصم فتحها، ولذلك استخدم صيغة الحال بالجملة الاسمية لكنه قرنها بالزمن لتنبئ بانعدام صفة الديمومة حاضراً؛ إذا ظلت محافظة على شبابها حتى يوم فتحها إذ شابته فيه نواصياها⁽²⁸⁾:

من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد

شابته نواصي الليالي وهي لم تشب

ف(عمورية) كانت ثابتة في وجه كل التغييرات؛ في وجه كل الفاتحين، في وجه صروف الدهر ولياليه. إنه انقلاب في الصورة بين هذا القول وبين أقوال من تقدمه من الشعراء بقولاتهم مثل: (والليالي يبيلن كل جديد)؛ (مر الليالي واختلاف الأعصر)؛ (أرى العيش كثرًا ناقصًا كل ليلة)... "فاللغة بجميع أنواعها، حتى لغة التَّنْظِيرِ والتَّقدِّمِ والفلسفة، هي لغة استعارية تهدف إلى إحداث تأثير، أو تكوين صورة بدلاً من نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً"⁽²⁹⁾. والناظر في القصيدة يجد أبا تمام أحياناً يرتب حالاً على حال أخرى، والواقع النصي يشهد ببراعته في الإتيان بالمعنى بصورة مختلفة متآزرة، ولو خالفنا النحويين قليلاً في بعض آرائهم انزياحاً عن القواعد المقررة لرأينا أنه في قوله⁽³⁰⁾:

أنتهم الكزبة السوداء سايرة

منها وكان اسمها فزاجة الكرب

جرى لها الفأل بزحاً يوم أنقرة

إذ غودرت وحشة الساحات والرحب

قد جعل البيت الثاني ممثلاً في البيت التالي بصيغتين

أخريين من الحال "تجوزاً باعتبار خبر كان حالاً"⁽³¹⁾:

ولعل الشطرين الأولين من البيتين يصوران بملح من التشابه - حتى على مستوى الصياغة - أثر الطرف الأول من الثنائية وقوة فعله في الآخر، والتشابه قائم بين (أحررت) - رجعت أحق، انتضيت من حجبها - مصلنة، قضب الهندي - ببض)، لكن الشاعر ينوع في الأثر الذي تحدثه في الطرف الثاني برد الأعجاز على الصدور؛ إذ تستدعي القضب المصلنة في الأول اهتزاز القضب في الكتب، أما البيض المنضاة في حجبها في الثاني فقد استلزمت (أحق بالبيض أتراباً من الحجب). وتلح صورة التحول الذي طرأ على حال الآخر من الثنائية الضدية على أبي تمام، فيعود إليه مرة أخرى في نهاية القصيدة مركزاً صورته قصداً، وكأنه يهدف إلى ترسيخ تلك الصورة وإثباتها في الأذهان من حيث هو هدف الأداء النهائي لقصيدته⁽²⁴⁾:

أبقت بني الأصفر الممرض كاسمهم

صفر الوجوه وجلت أوجه العرب

والبيت يبرز بوضوح قدرة الشاعر على البناء، فهو يفيد من اسمهم ومن لونه، ثم يقابل بينهم وبين ما حل بهم وبين أثر فعل الأول فيهم وفي نفسه (وجلّت)، ولم يكن بإمكانه إحداث المقابلة (الثنائية المختلفة) بين (أبقت - وجلت) لولا توظيف اسمهم ولون وجوههم (وهي ما يظهر منه لون البشرة غالباً) فجاء بأوجه العرب.

* الحال والتضاد:

تؤدي صيغ الحال في القصيدة وظائف متعددة، وهي مرتبطة إما بثبات طرفي التضاد على حال واحدة بقطع النظر عن علاقتها بالزمن، أو بمسار التحول الذي أصاب الطرف الثاني بسبب فعل الأول الإلغائي، أو بالتحول الذي طرأ على الأول كنتيجة للتحول الذي أصاب الآخر، وإما بتقرير حقيقة واقعية تنبئ بنقيضها ومؤداه. وأول حال تقابلنا في القصيدة هي تلك التي قرر بها الشاعر قوة الأول؛ لاعتماده على الفعل لا القول، مقابل الآخر وضعفه بسبب اعتماده على التتجيم والتخرص، فاعتماد الطرف الثاني على أقوال المنجمين لم يقد العلم، ولهذا تنبئ الحال (لامعة) بأن هذه الرماح كانت رماح الطرف الأول الذي اعتمد عليها، وإذا كان تركيب الصورة ملبساً فإنه يشف عن هذه المقابلة بمجرد النظر في إثبات العلم بالأرماح لامعة ونفيه عن السبعة الشهب⁽²⁵⁾:

والعلم في شهب الأرماع لامعة

بين الحميسين لا في السبعة الشهب

ويميل أبو تمام أحياناً إلى صيغة الحال بالجملة الاسمية

لتدل على ثبات الآخر على غفلته، والثبات هنا ينطلي على الزمن بأبعاده الثلاثة: ماضيه وحاضره ومستقبله، وهو بذلك

لَمَّا رَأَتْ أُخْتَهَا بِالْأُمْسِ قَدْ خَرَبَتْ

كان الخراب لها أُعْدَى مِنَ الْجَرْبِ
فالحال في (وحشة الساعات والرحب) هي نفسها الظاهرة
في (قد خربت)، والحال في جرى الفأل لها (برحاً) هي نفسها
في (أعدى من الجرب) من حيث المؤدى النهائي، لكن الصيغ
المتنوعة التي تنوعت فيها الأحوال لفظاً أدت وظيفة الاستقصاء
والتركيز والتثبيت. وما نراه هنا يؤكد "أن الأفعال الصوتية ذات
قيم إيصالية بحتة، لكنها عندما تتحول صيغها فإنها تحمل قيماً
تعبيرية" إضافة⁽³²⁾. وقد أشرت آنفاً إلى أن الشاعر يستخدم
الحال بصيغة الجملة الاسمية للدلالة على ثبات صورة التحول
والانقلاب الناتج عن فعل الطرف الأول في الثاني من ثنائية
التضاد: (غادرت فيهم بهيم الليل وهو ضحي)، (ضوء من
النار والظلماء عاكفة)، (يقضون بالأمر عنها وهي غافلة)، أما
حين يرتبط الحال بزمن التغيير فهو يميل إلى استخدام قد
المؤكدة للفعل المتضمن لحال التغيير⁽³³⁾.

فالشَّمْسُ طالعةٌ ذا وقد أَقْلَتْ

والشَّمْسُ واجبةٌ في ذا ولمْ تَجِبْ

ولا الخدودُ وقدْ أَدْمِينَ من حَجَلٍ

أشهى إلى ناظري من رُبعها الخرب
وحين يتعلق الأمر ب(ثيوفلس) (الأخر) يستخدم الشاعر
صيغة الحال الفعلية؛ ولا شك في أنها أدل على الانقلاب
والتغيير الذي أصابه، والحركة التي تحملها الحال الفعلية تأتي
في مقابل الثبات الذي يبرز في فعل طرف التضاد الأول⁽³⁴⁾:

وَلَى وَقَدْ أَلْجَمَ الحَطِيءُ مَنْطِقَهُ

بِسَكِّتَةٍ تَحْتَهَا الأَحْشَاءُ في صَحَبِ

أخذى قَرَابِينَهُ صَرْفَ الرَّدَى وَمَضَى

يَحْتَنُّ أَنْجَى مَطَايَاهُ مِنَ الهَرَبِ

وفي إظهار فعل الإلغاء الذي يفرضه الطرف الأول على
الآخر يميل أبو تمام إلى تكرار صيغ الحال منسوبة إليه
(المعتصم - السيف)، وينحسر الفارق بينهما في هذه الحالة،
إذ إن الجواب جزء من المجيب⁽³⁵⁾:

أَجْبَتْهُ مُعَلِّناً بالسيفِ مَنْصِلَتًا

ولو أُجِبْتَ بغيرِ السِّيفِ لَمْ تُجِبْ

ويستفيد أبو تمام من قدرته اللغوية في ابتداع أنماط جديدة
من الحال يظهر عليها التضاد لغة، وفي الحقيقة تؤدي المعنى
ذاته، فالمقابلة بين (حي/ ميّت، الرضا/ الغضب) تشعر
باختلاف الحالين، غير أن المطابقة الكاملة في جانبي عبارة
المقابلة أدت إلى تماثل المعنى في كلتا العبارتين⁽³⁶⁾:

ومُعْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السِّيفِ بِهِ

حَيِّ الرِّضَا من رداهم، مَيَّتَ الغَضَبِ

* أفعال التفضيل:

لا يعقل استخدام أفعال التفضيل بدون وجود طرفين؛
أحدهما يشتمل على الصفة أكثر من الآخر، وهو بذلك يحمل
صيغة الثنائية الضدية بمعنى من المعاني، ولا سيما إذا كان
طرفا التفضيل يمثلان تضاداً واقعياً (قائماً أو ممكناً). ويرد
أفعال التفضيل في القصيدة في الصورة العادية المتقدمة آنفاً
وفي صورة أخرى، وقد وظفه أبو تمام في البيت الأول الذي
أسسه على السيف قاعدة للطرف الأول من الثنائية الضدية
بصفته يمثل القوة والوسيلة لتنفيذ الفعل، وهو هنا رمز لكل
سلاح، ثم أقام عليه بنية التضاد في القصيدة كلها من حيث قوة
فعله في الآخر.

وتأسيس القصيدة على الشطر الأول من مطلعها يدل على
أن البنى الضدية الأخرى التي سترد فيها ستكون عائدة على
البنية الأولى بما تمثله (الطرف الأول - الآخر)، وعلى ذلك
فقد استخدم الشاعر صيغة التفضيل في إرساء الركن الأساسي
لقصيدته⁽³⁷⁾:

السيفُ أَصْدَقُ إِنْباءٍ من الكُتُبِ

لكن الحس اللغوي لأبي تمام، والذوق اللغوي العام،
يقتضيان الإحساس بدرجة من درجات الصدق قائمة في
الكتب، فالقول بأن فلاناً أصدق من فلان لا يعني في عمومه
أن الأول صادق والآخر كاذب؛ بل الثاني صادق بدرجة
معينة ويزيد عنه المفضل في تلك الدرجة من حيث هو
أصدق منه، وقد استدعى ذلك من أبي تمام الاستمرار في
إثبات ادعاء كذب الآخر (تمثله الكتب) في مقابل صدق
السيوف بصور كثيرة للتضاد وضحائها في بنية القصيدة.
ونراه ينوع في الصورة التفضيلية كرة أخرى بانزياح نوعي، من
حيث يقول⁽³⁸⁾:

بييضٌ إذا انْثَضِيَتْ منْ حُجْبِها رَجَعَتْ

أَحَقُّ بالببيضِ أُنْرابًا من الحُجْبِ

فالسيف المنتضاة من أعمادها أحق بنساء الروم البيض
من خدورهن؛ السيوف هنا تجلي الحجب وتبرز الكوامن وتجلو
الحقائق. ويوظف أبو تمام أفعال التفضيل لإبانة الفعل التحولي
الذي أداه الطرف الأول فغير به حال (عمورية)، ويأتي في
سياق عكس المألوف وقلب الموازين العادية التي يمثل انقلابها
انقلاباً موازياً في المشاعر والنفس في اتجاه موجب، وبهذا تغدو
الصورة مغايرة تماماً، وتمثل انزياحاً في مقاييس الذوق ليرى
الجمال في الخرائب، وتضحى الخدود المغفرة بالتراب أشهى
من الخدود أدامها الحجل تورداً⁽³⁹⁾:

ما رَبِعُ مِيَّةً مَعْمُورًا يُطِيفُ بِهِ

غَيْلانٌ أبهى رُبِيٍّ من رُبعِها الخرب

ولا الخدودُ وقد أدمين من خجلي

أشهى إلى ناظري من خدها التَّربِ ترى هل كان الموقف وحده يقتضي هذا الانقلاب في الصورة التفضيلية؟ لو كان الأمر كذلك لكان كل موقف من النوع نفسه يستدعي مغايرة وانقلاباً في اللغة، والواقع أن ذلك غير منعقد الثبات والاطراد، ولكن أبا تمام يبني بناءً معقدًا من خلال وعيه ب/ وقدرته على العكس والمغايرة، والبناء قائم في أصله على الإلغاء؛ على تقيض الطرف الأول من ثنائية التضاد لطرفها الآخر. إن الصورة هنا هي التي تولد الفكرة لا العكس، وهما في النهاية تعودان إلى مرجعية واحدة، إلى ثنائية واحدة؛ من حيث إن صورة التضاد المسيطرة ولدت فكرة التضاد بين جزئيات الثنائية وتنوعاتها الحاضرة، وبين أطراف أخرى غائبة تستدعي تخيلاً لتكون أطرافاً في ثنائيات ضدية جديدة؛ فالنصّ الشعريّ يقومُ المعنى فيه على حركةٍ "جدلية لا تتمثل في الانتقال من الجزء إلى الكل، وإنما على وجه الخصوص بالتكثيف الدلالي للأجزاء في ضوء البنية الكلية الشاملة للنصّ"⁽⁴⁰⁾.

ولم يستخدم أبو تمام أفعال التفضيل في حالته التامة (المعرف) إلا نادراً في هذه القصيدة، ومن ذلك وصفه لهروب (ثيوفلس) من المعركة، وأبرز باستخدامه حرص الآخر على حياته واستهانته بحياة جنوده (قرايينه)⁽⁴¹⁾:

أحذى قرايينه صرفَ الردى ومضى

يَحْتَثُّ أنجي مطاياهُ من الهربِ

* البنية والظرفية:

تتجلى بنية التضاد في القصيدة صياغة في تركيب لغوي آخر قائم على البنية ثم الظرفية، فالبنية تجسيد نوعي جديد للتضاد، تقتضي وجود حدين بينهما تباين، وليس بالضرورة أن يبدو الحدان تقيضين تماماً، ولكن البنية الضدية للقصيدة تستوجب ذلك، وبهذا يمكن فهم قوله في الشطر الثاني من المطلع⁽⁴²⁾:

في حدهُ الخدُ بينَ الجدِّ واللَّعبِ

والصيغة البينية المشار إليها تقوم على الحد (الحسم) بين الحدين اللذين رتباً ترتيباً سياقياً ينسجم مع الثنائية الأولى (السيف - الكتب). وتظهر الصيغة البينية مرة أخرى حادة بين طرفي ثنائية ضدية تبدو في صيغة التثنية (الخميسين)؛ فهي صيغة واحدة تحمل التقيضين مشيرة إلى الاشتباك، وهي بذلك تصلح أن تكون مثني من حيث المستوى المجرد لغوياً، في حين تتضمن ثنائية يتباين طرفاها كلياً (جيش المسلمين - جيش الروم)، ولم يلجأ الشاعر إلى المباينة بينهما على المستوى اللغوي (بالتعاقب) لأنه كان يحفل بصورة تقريرية

بإعادة بنية التضاد الأساسية إلى الأذهان (السيف - الكتب) عن طريق (شهب الأرماح - السبعة الشهب).

وفي صيغ أخرى للبينية نلمح الشاعر يحاول تقرير حقيقة فنية بوساطة المعنى اللغوي السطحي لعبارة (بين) وحديها، وقد لا يظهر المعنى السطحي التقريري أية ثنائية تشعر بالتضاد، غير أن السياق النصي للعبارة يكشف عن مسار التحول الذي طرأ على طرف التضاد الثاني، وتتحول البنية المكانية لتشي بالتحول في سياق زمني منبئ بالانقلاب المترتب على فعل الطرف الأول الإلغائي (السيوف والرماح)⁽⁴³⁾:

لَوْ يَعْلَمُ الكُفْرُ كَمْ من أعْصُرٍ كَمَنْتُ

لَهُ العَوَاقِبُ بَيْنَ السُّمْرِ والفُضْبِ

وبالطريقة نفسها يمكن النظر إلى البنية الزمانية - وهي متحولة عن البنية المكانية أصلاً - في المحاولة الناجحة التي اخترق بها الشاعر الزمن لإقامة تشابه بين فتح (عمورية) وبين النصر في بدر؛ والطرفان هنا متكاملان من حيث الفعل والأثر، وبظل السياق حافظاً بصيغ التضاد المتكاملة (طباق يتكامل طرفاه) إذ يندرجان تحت معنى واحد، مع النظر إلى التمهيد الشرطي المشعر بالفارق، فضلاً عن أفعال التفضيل الذي يؤدي وظيفتي التقريب بين الطرفين (أقرب النسب)، مع المحافظة على المسافة بينهما في أن معا⁽⁴⁴⁾:

إِنْ كَانَ بَيْنَ صُرُوفِ الدَّهْرِ من رَحِمِ

مُوصولةٍ وذِمَامِ غَيْرِ مُنْقَضِبِ

فَبَيْنَ أَيَّامِكَ اللَّاتِي نُصِرْتَ بها

وبَيْنَ أَيَّامِ بَدْرِ أَقْرَبُ النَّسْبِ

ولا شك في أن هذا التقريب في حد ذاته بين النصرين يستدعي المشابهة التي أحال إليها الشاعر قصداً بين المعتمص وبين الرسول الكريم، وإقامة القرينة (نصرت بها) توحى بذلك في المستوى العميق، فضلاً عن النسب الذي يجمع المعتمص به (عليه السلام). أما الصيغ الظرفية في القصيدة فقد ارتبطت بمسار التحول الذي فرضه طرف التضاد الأول على الآخر في المحاولة الناجحة فنياً لإلغائه، وقد وردت مكانية في قوله⁽⁴⁵⁾:

كَمْ بَيْنَ حِيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطَلٍ

قَانِي الدَّوَابِّ مِنْ أَنِي دَمِ سَرَبِ

غَادَرَتْ فِيهَا بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَى

يَسْأَلُهُ وَسَطَهَا صَبْحٌ مِنْ اللَّهَبِ

وَلَى وَقَدْ أَلْجَمَ الحَطِيَّ مَنْطِقَهُ

بِسَكَنَةِ تَحْتَهَا الأَحْشَاءُ فِي صَحْبِ

وفي كلا البيتين الثاني والثالث تظهر بنية التضاد بالنظر إلى مسار التحول من طرف التضاد الأول على الآخر ((عمورية المكان - ثيوفلس القائد)). وكشفت بقية صيغ

لكنه وظف فيها الطباق اللوني والجناس الضدي في آن معاً ملغياً الطرف الثاني مثبتاً الطرف الأول، وتلك هي الحقيقة الفنية الأساسية التي يبني عليها قصيدته كاملة⁽⁵²⁾:

بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُوْدُ الصَّحَائِفِ فِي
مُتُونِهِنَّ جِلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ

ولا تستقر الصورة الضدية بالنفسي للإثبات لديه بذلك وحده؛ فيولد صورة جديدة قائمة على الثنائية الأولى، والتنوع الوحيد فيها هو استبدال الرماح بالسيوف، واستبدال الشهب بالكتب⁽⁵³⁾:

وَالْعُلْمُ فِي شُهْبِ الْأَرْمَاحِ لِامِعَّةٍ

بَيْنَ الْخَمِيْسَيْنِ لَا فِي السَّبْعَةِ الشُّهْبِ

ثم يتخلص من الطرف الأول لتقرير حقيقة الآخر؛ وهو في هذا يحاول تعميق الفكرة، ويتأني في قلب وجوهها، ويظل نفي الآخر الحاضر لغة وسيلته لإثبات الأول الغائب نصاً⁽⁵⁴⁾:

تَحْرَصًا وَأَحَادِيثًا مَلْفَقَةً

لَيْسَتْ بِنُوعٍ إِذَا قَيْسَتْ وَلَا عَرَبٍ

وبنفيه أن تكون تلك الأحاديث أحد طرفي ثنائية (نوع - غرب) يقرر أنها لا شيء؛ هو إلغاء كلي، ولا يقصد البيئية في الصفة البتة؛ إذ إن نفي طرفي الصفة قوة وضعفاً من ناحية عقلية لا ينفي التوسط بينهما في الاتصاف بها كما في قول الشاعر من القصيدة المعروفة بـ"الدعية" أو "البيئمة":

[الكامل]

مَا شَانَهَا طَوَّلٌ وَلَا قِصْرٌ

فَقِيَامُهَا وَتَعُوذُهَا قِصْدٌ

فأبو تمام لم يقصد إلى هذا التوسط، ولكنه أراد - حين نفي طرفي الصفة عن تلك الأحاديث - نفي كونها شيئاً ينظر إليه. وتلح بنية التضاد بصيغة النفي للإثبات على أبي تمام في مواقع أخرى من القصيدة، فنراها ملاصقة لمسار التحول الذي أحدثه فعل الأول من ثنائية التضاد في الآخر⁽⁵⁵⁾:

بِسِنَّةِ السَّيْفِ وَالْحِنَاءِ مِنْ دَمِهِ

لَا سِنَّةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مُخْتَصِبِ

كما وظف الصيغة ذاتها في سعيه لإثبات جمال الخراب الذي أصاب (عمورية) (الأخرى)، والفكرة المسيطرة وحدها قادرة على هذا التوليد العقلي الواعي للصورة المنفية تنويحاً على مسار الفعل المفروض (ما ربع مية معموراً...، ولا الخدود وقد أدمين...). وفي إثبات فعل القوة لأول من ثنائية التضاد نجد الصيغة ذاتها فاعلة في تقرير الثبات والعلو والمضاء، والمعتمصم هنا هو الأول⁽⁵⁶⁾:

وَمُطَعَمِ النَّصْرِ لَمْ تَكْهَمْ أَسِنَّةُ

يَوْمًا وَلَا حُجْبَتٌ عَنْ رُوحِ مُحْتَجِبِ

الظرفية عن التحول الزمني، وهو يقصد إلى التحول في الحال التي كان عليها الطرف الثاني منسجماً في قصده مع الوظيفة التي أدتها أفعال التحول والانقلاب (كان... فأصبح)، وصيغته واضحة الدلالة بالربط بين طرفي التضاد ورسم مسار فعل الأول في الثاني⁽⁴⁶⁾:

رَمَى بِكَ اللَّهُ بُرْجِيهَا فَهَدَمَهَا

وَلَوْ رَمَى بِكَ غَيْرُ اللَّهِ لَمْ يُصِيبِ

مِنْ بَعْدِ مَا أَشْبَوْهَا وَاتَّقِينَ بِهَا

وَاللَّهُ مِفْتَاحُ بَابِ الْمَعْقَلِ الْأَشْبِيبِ

ومثل ذلك قوله موهماً بالتضاد غير القائم في الواقع الموضوعي⁽⁴⁷⁾:

تَسْعُونَ أَلْفًا كَأَسَادِ الشَّرَى نَضَجَتْ

جُلُودُهُمْ قَبْلَ نُضْجِ التَّيْنِ وَالْعَنْبِ

ولعل الصيغة الأخيرة تكشف عن سيطرة الفكرة على أبي تمام مستقصياً كل وجوهها، فما كانت هذه المحاولة في إيهاض التضاد (جلودهم - التين والعنب) إلا بسبب قول المنجمين المزخرف بأن (عمورية) لن تفتح قبل نضج التين والعنب⁽⁴⁸⁾.

* التضاد بالنفي للإثبات:

إن سيطرة الفكرة على المبدع ليس بالضرورة أن تقود إلى تشويه عمله الإبداعي، بل العكس هو الصحيح إذا ارتكزنا في تقييم الإبداع على كونه عملاً عقلياً واعياً، وبناءً فنياً مقصوداً؛ ولعل ذلك كان سمة العصر التي ظهرت بعد هذا عند ابن طباطبا حين جعل الشعر نتاجاً للعمل العقلي الخالص، والوعي المطلق؛ فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى في فكره نثرًا، ثم بدأ يتخير له ما يناسبه من الألفاظ والأوزان والقوافي⁽⁴⁹⁾. وعلى ذلك النحو تكون مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال، وإما بحسب الضرورة⁽⁵⁰⁾.

وفكرة التضاد والصراع التي سيطرت على أبي تمام في هذه القصيدة ملكت عليه لغته، وامتزج نتيجة لذلك فكره بشعوره، ولهذا أيضاً كان التضاد هو الطابع العام الغالب على لغته، والنفي للإثبات أحد الوسائل التي اتبعتها لتحقيق ذلك على مستوى البنية اللغوية. والشاعر يصنع شعره من خلال الصور المتقابلة؛ المتناقضة والمتفارقة. فيجمع بين نوافر الأضداد... وهكذا نرى أبا تمام قد أوغل في كتابة قصيدته من خلال ما أسمته البلاغة العربية الطباقي، وبالغ في تعقيده، فتدرج إلى استخدام التناقض الظاهري، ثم إلى استخدام نوافر الأضداد⁽⁵¹⁾.

وأول ما يصادفنا من ذلك هو تلك الثنائية في البيت الثاني من قصيدته، وهي ذات الثنائية التي أقامها في مطلع القصيدة،

لَمْ يَغْرُ قَوْمًا وَلَمْ يَنْهَدْ إِلَى بَلَدٍ

إِلَّا تَقَدَّمَهُ جَيْشٌ مِنَ الرُّعْبِ
هذا في مقابل اعتماد الآخر على التخمين والتخمين والأحاديث الملفقة، ألا يكون الإلغاء والحالة هذه مفروغاً منه (57):
وَقَالَ ذُو أَمْرِهِمْ لَا مَرْتَعٌ صَدَدٌ

لِلسَّارِحِينَ وَلَيْسَ الْوَرْدُ عَنْ كَنْبٍ
وفي السياق نفسه نفهم سعي أبي تمام إلى تعميق إثبات أقصى درجات الصفة إيجاباً للمعتصم بنفي النفي؛ الاستثناء من النفي حصراً؛ فالراحة الكبرى لا تتال إلا بقطع جسر من التعب، لماذا الجسر؟ لأنه أَدْعَى للتعب والنَّصَب، ولأن المخاطر التي تحف به أكبر مما لو كان يجتاز إلى الراحة مروراً أرضياً صعب المسلك (58):

بَصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا

تُنَالُ إِلَّا عَلَى جِسْرِ مِنَ التَّعَبِ

* الشرط وبنية التضاد:

يشير انكاء أبي تمام على أسلوب الشرط في القصيدة إلى الجانب العقلي الذي سيطر عليه في بنائها، ويكشف عن متابعته تداخلات الفكرة وبحته عن نظائرها وأضدادها، وقد شكلت له تلك المتابعة متعة خالصة بالجمال غير المنبت من أصوله الفكرية والنظرية. وقد استخدم أسلوب الشرط في القصيدة (14) أربع عشرة مرة بنسبة تمثل (20%) عشرين في المائة تقريباً، وورد في (7) سبع منها بنسبة (50%) خمسين في المائة بصيغة (لو) التي تحمل دلالة امتناع الجواب لامتناع الفعل، في حين كانت الصيغ الأخرى (إذا - لما - إن) مرتبطة إما بتقرير حقيقة فنية ملتصقة بأحد طرفي التضاد، نحو قوله (59):

حَتَّى إِذَا مَخَّضَ اللَّهُ السَّنِينَ لَهَا

مَخَّضَ الْبَحِيلَةَ كَانَتْ زَيْدَةَ الْحَقَبِ
بِيضٌ إِذَا انْتَضِيَتْ مِنْ حُجْبِهَا رَجَعَتْ

أَحَقُّ بِالْبَيْضِ أَثْرَابًا مِنَ الْحُجْبِ
وإما بتوضيح أثر فعل الإلغاء الذي مارسه الطرف الأول ضد الآخر (60):

لَمَا رَأَتْ أَحْتَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ حَرَبَتْ

كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الْجَرْبِ
إِنْ يَغْدُ مِنْ حَرِّهَا عَدُوٌّ الظَّلِيمِ فَقَدْ

أَوْسَعَتْ جَاغِمَهَا مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ
والمدقق في توظيفه لأسلوب الشرط ب (لو) يلمح إزاحة للعبارة عن أصول القاعدة (امتناع لامتناع) إذ يثبت به في البنية العميقة معنى يحيل إليه الشرط غالباً، أو هو يسبق الشرط في البنية اللغوية السطحية، وكلاهما ينبئ بالتضاد،

ومنه قوله (61):

رَمَى بِكَ اللَّهُ بُرْجِيهَا فَهَدَّمَهَا

وَلَوْ رَمَى بِكَ غَيْرُ اللَّهِ لَمْ يُصِبِ
فالبنية السطحية تنبئ بالتضاد ظاهرياً، لكن البنية العميقة تدل على أن الشطر الثاني هو تنويع في البنية للشطر الأول، وتقرير لما أورده فيه من مزج بين صورتين من صور الطرف الأول (الله - المعتصم)، وفعله (فهدمها) في الطرف الثاني (برجي عمورية). وهو التوظيف نفسه لأسلوب الشرط ب (لو) في قوله (62):

أَجَبْتَهُ مُغَلِّيًا بِالسَّيْفِ مُنْصَلَّتًا

وَلَوْ أَجَبْتِ بِغَيْرِ السَّيْفِ لَمْ تُجِبِ
أما ما يحيل إليه الشاعر في المستوى العميق للبنية الشريطية، فهو إثبات الوجه الذي يحمله فعل الشرط (الذي يمتنع عادة بسبب لو)؛ إذ يجعل الجواب (الذي يمتنع هو الآخر عادة لنفس السبب)، أقوى في صفة الوجه الذي يحمله الفعل، ولننظر في قوله (63):

لَوْ لَمْ يَقْدُ جَحْفَلًا يَوْمَ الْوَعَى لَعَدَا

مِنْ نَفْسِهِ وَحَدَّهَا فِي جَحْفَلٍ لَجِبِ
فالبنية اللغوية التي تثبت الفعل الشرطي بعد (لو) بسبب نفي هذا الامتناع عن الفعل ب (لَمْ) تشعر بإمكانية تحقق الجواب، وهي الصورة التي أراد الشاعر إثباتها للمعتصم، ويعاضد هذا التوجيه أنه لم يصور الجيش الذي يقوده المعتصم، ولم يوضح دوره في المعركة سوى في قطف ثماره (بانٍ بأهل ولم تُعْرَبِ على عَرَبٍ). ولعل هذا التعاضد اللغوي القائم على الانسجام يشير إلى أَنَّ النَّصَّ "كان شديد الحرص على التزام ما يمكن وصفه بالتوازن الألسني؛ فكان مرةً يبتدئ الوحدة ببنية من جنس الفعل، وتارةً أخرى من بنية من جنس الاسم" (64). ويؤدي الشرط ب (لو) في السياق نفسه دوراً إضافياً؛ وهو السخرية من الطرف الثاني في ضعفه عن مواجهة الموقف وصد فعل الطرف الأول للتضاد فيه، فضلاً عن إثبات الوجه الذي عمل الشرط على نفيه (65):

لَوْ يَبِينْتُ قَطَّ أَمْرًا قَبْلَ مَوْقِعِهِ

لَمْ تُخْفِ مَا حَلَّ بِالْأوثَانِ وَالصُّلْبِ
وتمثل (قط) القرينة التي بها يثبت المعنى الذي يفنيه الشرط؛ لم تبيين قبلُ أمراً قبلَ مَوْقِعِهِ، وهي لا يُعْقَلُ أن تبيين أمراً قبل موقعه بعد أيضاً، غير أن الشاعر ركز على اللحظة الحاضرة بما أبطله ما حل بالأوثان والصلب من تخروصات المنجمين. ويتداخل الشرط أحياناً في القصيدة في ثنائية طرفها الثاني يؤكد طرفها الأول؛ وهو أسلوب عقلي محض يبرز الطاقة الإبداعية للشاعر على التوليد وعكس الحالة الجمالية

فكرياً⁽⁶⁶⁾:

يا رَبِّ حَوْبَاءَ لَمَّا اجْتُنْتُ دَابِرُهُمْ

طَابَتْ وَلَوْ ضُمُخْتُ بِالْمِسْكِ لَمْ تَطِبْ

البديع وأثره في بنية التضاد:

تتكشف القصيدة عن إحساس الشاعر الجمالي بالإنسان وبمظاهر الحياة من حوله وهو يعكس ذلك كله من جديد في بناء القصيدة تمثلاً واعياً بوحدة تلك المظاهر - رغم التضاد الظاهر بين بعضها أحياناً - وفي ضوء ذلك يمكن الحديث عن وظيفة البديع في القصيدة؛ فهو - إن أدى دوراً تجميلياً مقابلماً لما يلحظه الشاعر من جمال في البيئة المحيطة - لا شك يؤدي أدواراً أخرى تحكم نسيج التضاد الذي أقام عليه هذه القصيدة. بل لعلّ دراسة وظيفة البديع في القصيدة، واندغامه الكلي في وحداتها النظمية، يكون "المفتاح لفهم المعنى الكلي للقصيدة، فضلاً عن كونه عنصراً أساسياً" في بنيتها⁽⁶⁷⁾. وسأحاول عرض الوجوه التي عدها ابن البديع مبيئاً دورها في بنية التضاد المتواترة في قصيدة فتح (عمورية).

* الاستعارة وبنية التضاد:

والاستعارة⁽⁶⁸⁾ تكشف عن التشابه عبر التمايز؛ ذلك لأنها قائمة في أصل بنيتها اللغوية على التشبيه، والأخير يحيل إلى علاقة ثنائية الطرف؛ إذ ليس ممكناً تشبيه الشيء بذاته، وعليه فالنابن بين الشبيهين هو البنية العميقة للمشابهة النافرة من البنية السطحية المقصودة؛ فالبنية "العميقة تمثل الجانب الفكري، والبنية السطحية تمثل الجانب السلوكي؛ والجانب السلوكي لا يُفهم إلا من خلال الجانب الفكري"؛ أي إنه لفهم البنية السطحية لا بدّ من فهم البنية العميقة وإن تكن الأولى تقود إلى هذه أيضاً⁽⁶⁹⁾.

والاستعارة في القصيدة مركزة في تقرير حالي طرفي ثنائية (المسلمون - الروم) وتحولاتها النوعية عبر بناء القصيدة، وفي العلاقة الإغائية التي يفرضها أول طرفي التضاد على الآخر بالقوة، وهي بذلك تتساقق والأساليب المتعددة التي وظفها أبو تمام للغرض نفسه. وتبدو الوظيفة التقريرية للصفة في طرفي التضاد باستخدام الاستعارة في الصورة الحافلة بالمنعة والاعتياص التي أثبتتها أبو تمام لقلعة (عمورية)، وصفة ديمومة المنعة التي ألصقها بها استدعت أن تكون تلك الديمومة في الماضي وحسب حتى اللحظة الحاضرة، وكل ما يثبت لها من صورة يستدعي فوراً نقيضه بسبب هذا التحديد للديمومة، وينبئ كذلك بتغير الحال بعد أن كانت على الصورة التي أثبتتها⁽⁷⁰⁾:

يَكْرُ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِثَةٍ

وَلَا تَرَقُّتْ إِلَيْهَا هِمَّةُ النَّوْبِ

مَنْ عَهْدٍ إِسْكَنْدَرٍ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدَّ

شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبْ

فالبكر التي لم تفرعها كف الحوادث قد افترعتها كف المعتصم، وهي إن لم ترق إليها همة النائبات فقد جاوزتها همة المعتصم، وإن شابت الليالي وظلت هي على حالها قديماً فقد أحال المعتصم ليل شعرها نهاراً (والصورة الأخيرة مكررة في أبيات أخرى). وفي تقرير حال الطرف الأول في الثنائية المنوعة على البنية المركزية ((المعتصم - ثيوفلس)) كاد الشاعر يقع في التناقض حين ربط بين الصورة الاستعارية (هرقت له كأس الكرى ورضاب الخرد العرب) بحقيقة واقعية (لبيت صوتاً زبظرياً)، وقد أدى الربط بين الحقيقة الواقعية والأخرى الفنية إلى الإحالة مباشرة إلى نقيض فعل المعتصم قبل تلبية الصوت، وهو ما لم يردده الشاعر⁽⁷¹⁾:

لَبَّيْتُ صَوْتًا زَبْظَرِيًّا هَرَقْتُ لَهُ

كَأْسَ الْكِرَى وَرُضَابَ الْخُرْدِ الْعُرْبِ

فالتلبية لذلك الصوت كانت بإهراق كأس الكرى ورضاب الغيد، ولا تهرق الكأس إلا ملاً، ولذلك كانت الصورة الاستعارية قلقة مما استدعى إحكامها بصورة استعارية أخرى لم تربط فيها الحقيقة الفنية بأي شيء خارجها؛ فهي عامة تتفي التخصيص الناتج عن الإحالة في الصورة الأولى، وجاءت في سياق مفعم بالتضاد⁽⁷²⁾:

عَدَاكَ حَرُّ الثُّغُورِ الْمُسْتَضَامَةِ عَنِّ

بَرْدِ الثُّغُورِ وَعَنْ سُلْسَالِهَا الْحَصْبِ

وأما في بيان مسار الفعل الإلغائي فقد أدت الاستعارة دوراً أساسياً في ضبط النسيج الفني لذلك المسار؛ وقد غلب على الصورة الاستعارية فيه أن تبين التحول الذي أصاب مظاهر البيئة والكون نتيجة فعل الإلغاء، فالفتح كان شامل الأثر لا في طرفي الصراع بتنوعاتهما المتعددة حسب، وإنما تجاوزهما إلى المكان والنواميس، فالأرض كانت قبله جديبة غير حافلة بمن تترنن له/ به، وأبواب السماء كانت موصدة⁽⁷³⁾:

فَتَحَّ تَفْتَحُ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ

وَتَبَرَّرُ الْأَرْضُ فِي أَثْوَابِهَا الْفُشْبِ

وإذا انقلبت الموازين على مستوى الصراع الموضوعي فقد نراها منقلبة على مستوى التضاد الفني في بناء الصورة الاستعارية، وقد أشرت سابقاً إلى توسيع دائرة العكس عند الشاعر في هذه القصيدة حتى خلق من الخراب جمالاً فنياً يفوق الجمالي الموضوعي المألوف؛ تنقلب مقاييس الليل والنهار كلياً في القصيدة فتراها لا متداخلة فقط - بل انعكس ناموسها، فكان الشيء موجود مفقود؛ ظاهر غائب، كل ذلك لأن الفعل كان أقوى من هذه النواميس وتلك المظاهر⁽⁷⁴⁾:

غَادَرَتْ فِيهَا بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَى
يَسْلُهُ وَسَطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
حَتَّى كَأَنَّ جَلَابِيبَ الدُّجَى رَغَبَتْ
عَنْ لَوْنِهَا وَكَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبْ

* الطباقي والجناس:

يبرزُ فنا الطباقي والجناس في القصيدة بوصفها من أهمّ المظاهر الفنيّة فيها؛ وهما إضافةً إلى ذلك تجلّيان ظاهريان لبنيتها الفنيّة، وقد نجمت إليهما التوازن في الحروف والأوزان، وفي القوافي كذلك⁽⁷⁵⁾.

والطباقي⁽⁷⁶⁾ في حد ذاته هو جوهر التضاد على المستوى اللغوي، ولكن فيه شيئاً من التشابه بين طرفي المطابقة إذ الشيء يعرف بنقيضه، وقد دأب اللغويون والمعجميون على شرح المعنى بذكر نقيضه، والتنبه إلى ذلك فطري ساذج المستوى؛ فالجمال لا يظهر تاماً إلا إذا قرن بالقبح، وهكذا تظهر قيمة الأشياء من خلال نقيضاتها (الضدُّ يُظهِرُ حُسْنَهُ الضدُّ). والشاعر بهذا يكتنه التضاد في التشابه والتشابه في التضاد، ومودى هذا الاكتناه النهائي: ليس بالضرورة أن يفقد كل طباق إلى تضاد.

والطباقي في القصيدة أوضح من أن يبرز ويمثل له، غير أن المثير اللافت هو انعكاس بنية التضاد على لغة الشاعر؛ بحيث أصبح يولد الطباقي من خلال التضاد أكثر من اتكائه على الطباقي لتوليد التضاد وتقريره، وهو الأمر الذي يتوقع. وانعكاس المسار بين (الطباقي والتضاد) خلق مطابقات فنية غير متناقضة في الواقع الموضوعي؛ إنه الأثر العميق لبناء الواعي الذي سيطرت عليه فكرة التضاد. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك⁽⁷⁷⁾:

إِنَّ الْجَمَامِينَ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ سُمْرٍ
دَلُّوا الْحَيَاتِينَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبٍ
فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَاتٍ وَقَدْ أَقْلَتْ
وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ فِي ذَا وَلَمْ تَغِبْ
لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ ذَاكَ عَلَى
بَانَ بِأَهْلٍ وَلَمْ تَعْرُبْ عَلَى عَرَبٍ

وقد أثر الباحث ضم الجناس⁽⁷⁸⁾ إلى الطباقي في عنوان واحد هنا؛ لأنه كان وسيلة من وسائل توليد الطباقي في القصيدة، وقد وظف أبو تمام قدرة الجناس على كشف التمايز في البنية العميقة من خلال التشابه في البنية السطحية (التركيب الصوتي). ويمكن عد كثير من ثنائيات الطباقي التي كان الجناس أصلاً من أصولها، وكل هذه الثنائيات هي تنويع لبنية التضاد المركزية: (بيض الصفائح - سود الصفائح، شهب الأرماع - السبعة الشهب، سنة السيف - سنة الدين،

حسن منقلب - سوء منقلب، حر الثغور - برد الثغور، غزو محتسب - غزو مكتسب، خفة الخوف - خفة الطرب، نضجت جلودهم - نضج التين والعنب). ولست أروم التمثيل للجناس التجميلي في القصيدة فهو كثير واضح، ومنه الجناس الاشتقاقي القريب في دلالاته من التوليد في الصورة الضدية كما سيأتي لاحقاً.

* المذهب الكلامي⁽⁷⁹⁾:

وفيه تربط ظاهرتان منفصلتان ربطاً جديلاً يوحد بينهما، وبهذا الربط يتجاوز المبدع الخلل المنطقي في الفكر والواقع، ويستظهر مفهوم التحول في بنيته العميقة ودلالات توتره. ودورها في البناء الفني للقصيدة، وبه نمى أبو تمام القصيدة من حيث هي بنية تنمّي بدورها التضاد وتواتره وتوتره بما يستدعي صيغاً أخرى تنويعاً عليه. ويظهر المذهب الكلامي في القصيدة في مواطن متعددة، وهو موظف بانسجام تام مع بنية القصيدة المحكمة بطريقة عجيبة، فالحجاج العقلي يظهر مثلاً في استخدامه أسلوب الشرط ب (لو) القائم على الافتراض في الفعل وترتيب جواب افتراضي عليه، وهو يوظفه للسخرية من الآخر كما تقدم (لو بينت قط أمراً قبل موقعه...).

وقد أعان المذهب الكلامي أبا تمام على قلب الموازين بسبب جمال النصر وعظمتها؛ فالجميل أضحى قبيحاً إذا ما قيس به أو بآثاره؛ وآثاره لا يقارن بها غيرها؛ هكذا كان الخراب الذي أصاب (عمورية) أعذب من كل ما يعد عذبا في الأحوال العادية، ولهذا أصبحت (عمورية) بعد إخرابها مقياساً لكل ما عداها من مظاهر جمالية، والشاعر يرى الأمر من زاويتين؛ ولعله من زاوية واحدة ولكن باتجاهين مختلفين في آن واحد؛ فهو ينظر إلى ما حل بالروم (عمورية) من جهة، وإلى فرح المسلمين بالنصر من الجهة الأخرى، ولهذا رأى الجمال في الخراب⁽⁸⁰⁾:

سَمَاجَةٌ غَنِيَتْ مِمَّا الْعِيُونَ بِهَا
عَنْ كُلِّ حُسْنٍ بَدَأَ أَوْ مَنْظَرٍ عَجِبَ
وَحُسْنٌ مُنْقَلَبٌ تَبَقَى عَوَاقِبُهُ

جاءت بشائنته من سوء منقلب ولعل خير ما في القصيدة تمثيلاً على المذهب الكلامي - في توظيفه لخدمة بنائها فنياً على التضاد - هو المشهد الذي رسمه الشاعر لـ(ثيوفلس) محاولاً افتداء المدينة بالمال في مقابل المعتمصم العازم على إذلاله وإغائه، ويبدو الحجاج في هذا المشهد جلياً، وتجلي روعة جمع الضدين في موقف واحد فنياً قد لا يكون في الواقع الموضوعي حقيقياً كله (المعتمصم مثلاً لم ينفق من الذهب ما يربي بكثرتة على الحصا، ولا يحتمل الواقع وجود هذا المقدار من الذهب في العالم كله لا في يد المعتمصم

وحده فقط). ويكفي فضلاً عن هذا كله النظر في قوله: (والحَرْبُ مُشْتَقَّةُ المعنى من الحَرْبِ)، والمشهد مكتظ بالتناييات الضدية وبالمقابلة بين طرفي التضاد⁽⁸¹⁾:

لَمَّا رَأَى الحَرْبَ رَأَى العَيْنَ توفيلسَ
والحَرْبُ مُشْتَقَّةُ المعنى مِنَ الحَرْبِ
عَدَا يُصَرِّفُ بالأموالِ جَرِيئَهَا

فَعَرَّةُ البَحْرِ ذُو التِّيَارِ والحَدَبِ
هَيْهَاتَ زُرَعَتِ الأَرْضُ الوَقُورُ بِهِ

عَنْ عَزُو مُحْتَسِبٍ لا عَزُو مَكْتَسِبِ
لَمْ يُنْفِقِ الذَّهَبَ المُرِي بِكثْرَتِهِ

يَوْمَ الكَرِيهَةِ في المَسْلُوبِ لا السَّلْبِ
* رد أعجاز الكلام على صدوره⁽⁸²⁾:

وهذا اللون من ألوان البديع كغيره مما تقدم يؤدي في بناء القصيدة دوراً واضحاً في إبداع نسيج شعري محكم، ولم تكن العلاقة في الأبيات التي ردت أعجازها على صدورها مجرد علاقة لفظية (كما هو المراد من اللفظ في الاصطلاح)، بل تعدت تلك العلاقة الوساطة اللغوية اللفظية حتى اتصلت بالبنية العميقة لطرفي ثنائية التضاد المفرغة في تنوعات عليها. وقد مثل هذا اللون البديعي تارةً في المقابلة بين حالي أحد طرفي التضاد قبل الفتح وبعده، وواقع الأمر في القصيدة يكشف عن أن هذه المقابلة برد الأعجاز على الصدور قد خص بها الشاعر تحول حال (عمورية) بعد فتحها، مثل قوله⁽⁸³⁾:

أَتَتْهُمُ الكُرْبِيُّ السُّودَاءُ سَادِرَةٌ
مِنْهَا وَكَانَ اسْمُهَا فَرَاجَةُ الكُرْبِ

مَا رُبِعَ مَيَّةَ مَعْمُورًا يُطِيفُ بِهِ
غَيْلَانُ أَبِي رُبَيْعٍ مِنْ رُبَيْعِ الحَرْبِ

ولا الخُدودُ وقد أَدْمِينَ مِنْ حَجَلٍ
أَشْهَى إِلَى نَاطِرِي مِنْ خَدَّهَا التَّرْبِ

مَنْ بَعْدَ مَا أُسْبِوْهَا وَاتَّقِينَ بِهَا
والله مِفْتَاحُ بابِ المَعْقَلِ الأَشْبِ

وتارة نراه يمثل في المقابلة بغرض تقرير حال أحد طرفي التضاد، وقد كان ذلك مما خص به أبو تمام طرف التضاد الأول (المعتصم) وحده حيناً، وممتزجاً بفعل الله (الذي هو شخصية مساندة له في الفعل)، وكان رد العجز على الصدر في الأبيات الثلاثة الخاصة بالمعتصم من هذا اللون مركباً على الأسلوب الشرطي بـ (لو)⁽⁸⁴⁾:

لَوْ لَمْ يَقْدُ جَحْفَلًا يَوْمَ الوَعَى لَعَدَا
مِنْ نَفْسِهِ وَحَدَّهَا فِي جَحْفَلٍ لَجِبِ

رَمَى بِكَ اللهُ بُرْجِيئَهَا فَهَدَّمَهَا
ولو رمى بك غير الله لم يُصَبِ

أَجَبَّتْهُ مُعَلَّنًا بالسَّيْفِ مُنْصَلَبًا

وَلَوْ أَجَبَّتْ بِغَيْرِ السَّيْفِ لَمْ تُجِبِ

وتارة أخرى بيني الشاعر هذا اللون البديعي على الطباق أو الجناس، وهو في الحالين يوظفه في تحقيق الغرض نفسه (كشف التضاد أو بناؤه) وقد خصت السيوف بهذا النمط⁽⁸⁵⁾:

وَمُعْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السَّيُوفِ بِهِ
حَيَّ الرِّضَا رَدَاهُمْ مَيَّتَ العَضْبِ

كَمْ كَانَ فِي قَطْعِ أَسْبَابِ الرِّقَابِ بِهَا
إِلَى المُحَدَّرَةِ العُدْرَاءِ مِنْ سَبَبِ

بِيضٍ إِذَا انْتَضَيْتِ مِنْ حُجْبِهَا رَجَعَتْ
أَحَقَّ بِالْبِيضِ أَثْرَابًا مِنَ الحُجْبِ

الشخصيات وبنية التضاد:

لعل الفصل بين الحديث عن الشخصيات وبين بيان بنية القصيدة أمر في غاية الصعوبة في هذه القصيدة، وكذلك الحال في الفصل بين الشخصيات على مستوى كل من طرفي ثنائية التضاد، فالقصيدة قائمة في بنيتها على التضاد بين مجموعتين منها، وكلاهما تمثل طرفاً في الثنائية المركزية (المسلمون - الروم) أو إحدى تحولاتها. وتتداخل الشخصيات الممثلة لكل من طرفي التضاد بحيث ترى مزجاً عميقاً وعجيباً بينها؛ فلا تكاد تستطيع الفصل بينها للإبانة عن خصائص كل منها فنياً في القصيدة لولا أن الشاعر مال أحياناً قصداً إلى إبراز كل شخصية على حدة. ويمكن الحديث في هذا المجال عن نوعين من الشخصيات هما: الشخصية الفاعلة والشخصية المنفعلة، حرصاً على عدم الخوض في صفاتي النبات والتطور أو التسطيح والعمق.

* شخصيات طرف التضاد الأول (الفاعلة):

يبدو المزج واضحاً بين فعل الله وفعل المعتصم؛ فالمعتصم فاعل والله من وراء فعله، وهو الأداة لتنفيذ الفعل الإلهي، ولذلك نرى شخصيته غير منعزلة على الإطلاق عن الفعل الإلهي؛ هو فاعل بالله وله، وفي القصيدة عبارات كثيرة تدل على ذلك بوضوح: (ومطعم النصر، رمى بك الله برجيها، والله مِفْتَاحُ بابِ العقل) لكنه أوضح في مزجه بين الشخصيتين حين يجعل من المعتصم خليفة الله والعادة القول بأن الخليفة هو خليفة رسول الله، يقول⁽⁸⁶⁾:

تَدْبِيرُ مُعْتَصِمٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمِ
لِلَّهِ مُرْتَقِبِ فِي اللهِ مُرْتَعِبِ

خَلِيفَةَ اللهِ جَازِي اللهُ سَعْيِكَ عَنْ
جُرْثُومَةِ الدِّينِ والإِسْلَامِ وَالْحَسْبِ

ويبدو الفعل الإلهي في التمهيد لهذا اليوم الذي كان المعتصم منفذاً فيه للإرادة الإلهية، وكذلك شخصية الدهر التي

الشخصية الفاعلة في الآخر. والنظر في المزج بين شخصيات المجموعة الأولى من ثنائية التضاد في القصيدة يمكن أن نجد له علة واضحة؛ فقد أميل إلى أن الشاعر وحدّ بينها في الفعل نظرًا لما يؤديه ذلك من قوة فيها وفي أثر فعلها في الآخر، وهو ما نلاحظ نقيضه في وصفه لشخصيات المجموعة الثانية في الأسطر الآتية.

* شخصيات طرف التضاد الثاني (المنفصلة):

قدمت آنفًا أن الشاعر أبقى شخصيات هذه المجموعة ما استطاع معزولاً بعضها عن بعض، وحاول جهده أن يصور كل شخصية منها منفردة عن غيرها، وأبرز ما أصابها من تغير نتيجة فعل المجموعة الأولى فيها، وظلت هذه الشخصيات مرتبطة بالمركز (عمورية) الذي انصب عليه فعل طرف التضاد الفاعل.

- (توفلس):

تظهر شخصيته في سياقين مختلفين من حيث الفعل والانفعال، غير أنهما ينتهيان إلى المؤدى نفسه: الانهزام؛ فهو فاعل بالمحاولة الفاشلة في استنقاذ (عمورية) بالمال بسبب ثبات المعتم، وهو فاعل بروية الفعل الذي ولد فيه الانهزام، ولعل أروع صورة لشخصيته المنفصلة بما حدث قول أبي تمام فيه⁽⁹¹⁾:

وَلَى وَقَدْ أَلْجَمَ الْخَطِيئَةَ مَنطِقَهُ

بَسْكَتَهُ تَحْتَهَا الْأَحْشَاءُ فِي صَحْبِ

أَخَذَى قَرَابِيئَهُ صِرْفَ الرَّدَى وَمَضَى

يَحْتَتُّ أَنْجَى مَطَايَاهُ مِنَ الْهَرَبِ

- المسلمون والمشركون:

ترد هاتان الشخصيتان، أو إحدى البنى السطحية المولدة عنهما، متلازمتين غالبًا، وهما على طرفي نقيض واقعا، ولذلك كانت نتيجة الفعل عليهما تتطابق في اتجاهين متناقضين منسجمة في ذلك مع كونهما نقيضين. يقول⁽⁹²⁾:

أَبْقَيْتَ جِدَّ بَنِي الْإِسْلَامِ فِي صَعْدِ

وَالْمَشْرُكِينَ وَدَارَ الشَّرْكِ فِي صَبَبِ

أَبْقَيْتَ بَنِي الْأَصْفَرِ الْمِمْرَاضِ كَأَسْمَهُمْ

صَفَّرَ الْوَجْهَ وَجَلَّتْ أَوْجُهُ الْعَرَبِ

- جيش الروم:

وصف الشاعر التحول الذي طرأ على شخصية جيش الروم فرادى وجماعة، وذلك لاستقصاء أثر فعل طرف التضاد الأول فيهم، ومن ذلك قوله يصف فارسًا صريعًا من فرسانهم⁽⁹³⁾:

كَمْ بَيْنَ حَيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطَلٍ

قَانِي الدَّوَائِبِ مِنْ أَنِي دَمِ سَرِبِ

أما الجيش في حالته الجماعية فالتصوير يقارب بين

هي صنو شخصية الله من منظور ديني - لا تسبوا الدهر فإنني أنا الدهر (حديث)⁽⁸⁷⁾:

حَتَّى إِذَا مَخَّضَ اللَّهُ السَّنِينَ لَهَا

مَخَّضَ الْبَخِيلَةَ كَانَتْ زُيْدَةَ الْحَقْبِ

تَصْرَحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الْعَمَامِ لَهَا

عَنْ يَوْمِ هَبَجَاءِ مِنْهَا طَاهِرٍ جُنْبِ

ولا نجد شخصية المعتم بالله منفصلة سوى في مكانين اثنين من القصيدة؛ أحدهما قبل المعركة وكان هذا هو السبب في فعله (الصوت الزبطري) والانفعال هنا هو الذي ولد الفعل الإلغائي ضد الآخر، لكن الشاعر جعل المعتم على مستوى البنية اللغوية السطحية فاعلاً متجاوزاً فعل الصوت نفسه ليبرز الاستجابة⁽⁸⁸⁾:

لَبَّيْتَ صَوْتًا زَبْطَرِيًّا هَرَقْتَ لَهُ

كَأَسِ الْكَرَى وَرُضَابِ الْخُرْدِ الْعُرْبِ

عَدَاكَ حَرَّ الثُّغُورِ الْمُسْتَضَامَةِ عَنْ

بَرْدِ الثُّغُورِ وَعَنْ سَلْسَالِهَا الْحَصْبِ

والآخر بعد المعركة؛ وكان هو النتيجة لفعل الإلغاء ضد الآخر الذي أحدثه الصوت الزبطري، والانفعال الدال على عظمة الفعل وتحقيقه الرضا الذاتي والعام⁽⁸⁹⁾:

وَمُعْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السُّيُوفِ بِهِ

حَيَّ الرِّضَا مِنْ زِدَاهُمْ، مَيَّتَ الْعَضْبِ

وإذا كان الشاعر قد مزج بين شخصيتي الله والمعتم في الفعل، فإننا نرى هذا المزج قائماً بين المعتم والسيف أيضاً، وفي الأبيات المتقدمة شيء واضح منه، غير أن السيف الذي كان الركن الأول في القاعدة التي انطلقت منها القصيدة على مستوى الصياغة (السيف - الكتب) قد احتل حيزاً رجباً فيها؛ وهو أداة الفعل فهو فاعل في الآخر؛ بل هو الفاعل الأساسي في تحقيق النصر فنياً - وإن كان المنجنيق الذي ذكر أثره في (برجيهما) ووسائل أخرى أكثر فعلاً موضوعياً في فتح القلاع والحصون - ويمتزج السيف والرمح معاً في تحقيق الفعل وإنجازه⁽⁹⁰⁾:

لَوْ يَعْلَمُ الْكُفْرَ كَمْ مِنْ أَعْصِرٍ كَمَنْتَ

لَهُ الْعَوَاقِبُ بَيْنَ السُّمْرِ وَالْقَضْبِ

أَمَانِيًّا سَلَبْتُهُمْ نُجَحَ هَاجِسِهِمْ

طَبَى السُّيُوفِ وَأَطْرَافِ الْقَنَا السُّلْبِ

إِنَّ الْجِمَامِينَ مِنْ بِيضٍ وَمِنْ سُمْرٍ

دَلُّوا الْحَيَاتَيْنِ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عَشْبِ

لقد احتلت شخصية السلاح (السيف/الرمح) ما يقارب

(20%) عشرين في المائة من أبيات القصيدة، وهو دليل على ما كان لها فنياً من دور في بناء القصيدة، وفي تنفيذ فعل

في نسبته (35%) خمسة وثلاثين في المائة، ويكفي أن نسوق الأمثلة التالية عليه⁽⁹⁷⁾:

لَمَا رَأَتْ أَحْتَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ

كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الْجَرَبِ

لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا

لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ النَّارِ وَالْخَشَبِ

إِنْ يَعُدُّ مِنْ حَرْهَا عَدُوَ الظَّلِيمِ فَقَدْ

أَوْسَعَتْ جَاحِمَهَا مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ

- المنجمون⁽⁹⁸⁾:

برزت هذه الشخصية من خلال الأبيات الأولى في القصيدة، والتحول الذي أصابها كان لإثبات كذب ادعاءاتها، وقد قرر الشاعر حقيقة هذه الشخصية منذ البداية، وكانت التفصيلات اللاحقة لوجودها من حيث موقع ورودها في القصيدة دليلاً على كذبها. ولعل بدء الشاعر بالقول: "السيفُ أصدق من الكُتُب"، هو القاعدة التي تأسست عليها القصيدة كلها؛ وذلك لأنَّ أفعال التفضيل يتضمَّن مقابلةً بين طرفين اثنين بعبارةٍ واحدٍ مذكورٍ هو الصدق، لكنَّه من حيث يسكت عن ذكر المقابل بالتصريح يشي بأنَّ الكذب قائمٌ. هكذا، يُضحي الصدقُ صفةً ملازمةً للطرف الأول (السيف)، والكذبُ صفةً ملازمةً للطرف الثاني (الكتب). وإذا كان (السيف) مستند الطرف الأول من الثنائية في الفعل وتحقيق النصر، فإنَّ (الكتب) هي مستند الطرف الثاني وبها كانت هزيمته.

والشاعر هنا "ينتصرُ لتقافة الفعل والعقل في مواجهة ثقافة التَّجيم، ولهذا الانتصار صلةٌ بالفكر، وصلاتٌ بالواقع أوثق وأمتن"⁽⁹⁹⁾. وقد تابع الشاعر في تفصيل هذه الصورة للمنجمين (الملازمين للكتب ونبوءاتها) في بيتين آخرين بقوله⁽¹⁰⁰⁾:

عَجَابًا رَعَمُوا الْأَيَّامَ مُجْفَلَةً

عَنْهُنَّ فِي صَفَرِ الْأَصْفَارِ أَوْ رَجَبِ

وَصَيَّرُوا الْأَبْرَجَ الْعُلْيَا مُرْتَبَةً

مَا كَانَ مُنْقَلَبًا أَوْ غَيْرَ مُنْقَلَبِ

وبهما استوت لأبي تمام صورة المنجمين، واستوت بهما كذلك صورتهُم للمتلقين؛ فاعتمادهم على الفكرة والنبوءة قاد جيش الروم وقائده (ثيوفلس) للهزيمة المحققة؛ ذلك لأنَّ الطرف الأول من الثنائية لم يكن يعتمد في حركته على الفكرة التي تشي بها النجوم والكواكب؛ إنما اعتمد على الحركة الحقيقية المنبئة من كتاب يؤمن أتباعه أنه من لدن حكيم عليم، وهو ينبئهم بأنَّ النصر من عنده، وبأنَّ عليهم الإعداد لمقابلة العدو الغازي. السيفُ هنا لا يمثل أداة أو وسيلة أو سلاحاً، وإنما يرمز إلى منظومة كئيبة تبدأ من الفكرة والإيمان بها والإعداد الجيد المناسب إلى الحركة الواثقة المنبئة على وعيٍ حادٍ

المصير الذي لقوه في (عمورية)، وبين المصير الحتمي الذي يلاقه كل مشرك مثلهم في الآخرة (كلما نضجت جلودهم... في جهنم⁽⁹⁴⁾):

تَسْعُونَ أَلْفًا كَأَسَادِ الشَّرَى نَضِجَتْ

جُلُودُهُمْ قَبْلَ نُضْجِ التَّيْنِ وَالْعَنْبِ

وتجدر الإشارة إلى أن إعلاءه من شأن جيش الروم لم يكن إلاَّ لإعلاء قيمة النصر عليهم، وهذه قضية لا يختلف فيها أبو تمام عن غيره من الشعراء موضوعياً، لكن الفرق بينه وبين غيره في مجال الصياغة الفنية شاسع.

- النساء الروميات:

يبدو أن أبا تمام لم يستطع إخفاء الأثر الذي تركه سبي الروم للنساء المسلمات في (زبطرة)، فبرز الصوت الزبطري في القصيدة، كما ولد الحدث المؤلم رغبة لديه في محاولة تحقيق التوازن النفسي ولو فنياً، ولهذا ركز على تصوير ما حل بالنساء الروميات في (عمورية) بعد فتحها⁽⁹⁵⁾:

لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ ذَلِكَ عَلَى

بَانٍ بِأَهْلٍ وَلَمْ تَعْرُبْ عَلَى عَرَبِ

كَمْ نَيْلَ تَحْتِ سَنَاها مِنْ سَنَا قَمَرِ

وَتَحْتِ عَارِضِهَا مِنْ عَارِضِ شَنْبِ

كَمْ كَانَ فِي قَطْعِ أَسَابِ الرِّقَابِ بِهَا

إِلَى الْمُخَدَّرَةِ الْعُلْيَاءِ مِنْ سَبَبِ

- عمورية:

وهي شخصية مركزية في القصيدة من حيث كونها البؤرة التي انصب عليها فعل طرف التضاد الأول، وأصببت فيها/ بها شخصيات المجموعة الثانية، فضلاً عن أثر الفعل فيها بوصفها مكاناً. ومثلما أعلى الشاعر من شأن جيش الروم - لا قائده - تفخيماً لصورة الفتح فقد أعلى من شأن (عمورية) الشخصية والمكان، ساعياً بذلك إلى تعظيم شأن الفاتح، فمال إلى جعل منعنها فوق الممكن بحيث لا يكون فاتحها كغيره ممن حاولها قبل الفتح، وبحيث يظهر أثر النصر المؤلم للأعداء السار للفتاحين⁽⁹⁶⁾:

أَمْ لَهُمْ لَوْ رَجَوْا قَدْ أَعْيَتْ جَعَلُوا

فِدَاءَهَا كُلَّ أُمَّ مِنْهُمْ وَأَبِ

وَبِرَّةِ الْوَجْهِ قَدْ أَعْيَتْ رِياضَتُهَا

كِسْرَى وَصَدَّتْ صُدُودًا عَنْ أَبِي كَرِبِ

يَكْرُ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُ حَادِثَةٍ

وَلَا تَرَقَّتْ إِلَيْهَا هِمَّةُ التُّوبِ

ولسنا قادرين على إثبات هذه الادعاءات التاريخية التي أثبتتها الشاعر، ولكنها جميعاً حقائق فنية في القصيدة. ويحتل التحول الذي أصاب (عمورية) حيزاً كبيراً من القصيدة يتجاوز

1. أن الصورة الثنائية المؤسسة في القاعدة (أول ثلاثة أبيات) تكشف انحياز الشاعر للطرف الأول من حيث يبرز ثباته وبقائه.
2. أن التوليد في صورة الطرف الثاني كان لاستقصاء الخلل الذي انتاب منطقته في تقييم الأشياء والأحداث، وإثبات جهله وضعفه واختلاله.
3. أن صورة الطرف الثاني المختلة كانت تستدعي صوراً في الفكر مقابلة للطرف الأول؛ كونها مقابلة لها بما أسسه في القاعدة.

الخاتمة:

انحسرت قصيدة أبي تمام في "فتح عمورية" عن بنية حادة للتضاد، وعن قدرة أبي تمام العجيبة على البناء الفني، كما أظهرت إمكانية تزامن الفكر والفن من خلال تلازم الفكرة والصورة، وامتزاج الشعور بالوعي. وقد وظف الشاعر البديع توظيفاً أدائياً بديعاً، وعني بأن يؤدي في القصيدة دوراً يخدم المعنى والغرض والبناء؛ فضلاً عن جمالياته الشكلية. والشعر في حال كهذه ينبغي النظر إليه بوصفه عملاً واعياً، وصنعة إبداعية تستلزم جهداً من الشاعر في البناء، وتقتضي من الناقد جهداً أكبر في الكشف والتحليل والتفكيك. لقد أمسك أبو تمام كل الخيوط بيديه، وحرکها بفتية واحتراف، فكانت القصيدة فريدة في شعره، ونسباً محكماً يجمع إلى العمل الفكري إبداعاً جمالياً.

وقد تجلّت بنية القصيدة في ثنائية ضديّة طرفاها يكفّان طرفي الصّراع في الواقع، وهما: العرب المسلمون من جهة، والروم المشركون من الجهة الأخرى. وبنى الشاعر قصيدته كلّها في وحدانيّة النّظميّة على هذه الثّنائية؛ فتجلّت في لغة القصيدة بنية حادة للتضادّ تمظهرت في: كثرة أفعال الانقلاب والتحوّل التي تشي بتحوّل عنيفٍ حادّ أصاب الطّرف الثّاني المنفعل بسبب من قوّة فعل الطّرف الأوّل، وفي الحال التحوّليّة التي كشفت الشّاعر بها عن مظاهر ذلك التحوّل في الطّرف المنفعل، وثبات الطّرف الفاعل، وفي أفعال التّفضيل الذي يبرز التّفاضل بين الطّرف المؤمن بقوّة العقل والفعل (السيف والأرماح) والطّرف الثّاني الضّعيف المتكل على التّحجيم والهرطقة، وفي البينيّة الطّرفيّة الدّالة لُغَةً وواقعاً على المسافة الفاصلة بين طرفي الثّنائية، وفناً على عمق الهوة بينهما في الوجود احتقاً بالنّصر وتمجيداً للمنتصر. وقد تملّكت فكرة التّضادّ الشّاعر حتّى سعى لتوليدِهِ عبر النّقي لإثبات رؤيته لطرفي الثّنائية، ثمّ تراعت جدّة التّضادّ في الشّريط اللغويّ الذي انبنى على إثبات فعل الشّريط وجوابه إذا كان متّصلاً بفعل

بطبيعة الصّراع؛ أي أنّ السيف والفكرة يتلازمان، على العكس من اتّكاء الروم على الكتف وما يقوله المنجّمون بما أدّى إلى تثبيط همهم عن الحركة والإعداد، والاتّكال على استحالة سقوط (عمورية) بأيدي العرب المسلمين قبل شهر صفر أو رجب.

الصورة الشعرية والتضاد:

يقول أبو تمام في وصف قصيدة له⁽¹⁰¹⁾: [البسيط]

الجِدُّ والهَزْلُ في توشيع لِحمتها

والثُّبُلُ والسُّخْفُ والأشجانُ والطَّرِبُ

ولعل قوله هذا يعبر عن رؤيته الجمالية لمظاهر الحياة واقعاً وفكراً؛ إذ هي تحتوي هذه الثنائيات الضدية جنباً إلى جنب، تجمعها وحدة واحدة وإن كانت على طرفي نقيض، وهو في فهمه العميق لذلك قادر على توظيفه بعمق أيضاً في شعره، ولا سيما في هذه القصيدة التي بنيت عليه. وظاهرٌ تماماً أن انصرافه في فنه إلى محاكاة تلك المظاهر فنياً يمتاز عن غيره بمزجه الدقيق بين الفكر والفن، ويختص عن غيره بفهمه للمحاكاة في عمليتي التحليل والتركيب، وتزامن الفكر والفن واتساقهما وتلازمهما؛ فالفكرة تولد الصورة والصورة تولد الفكرة، ثم تستندان إلى جوهر واحد كان الغالب عليه في قصيدته هذه هو التضاد الذي يعد التوالد من أهم سماته⁽¹⁰²⁾.

ويمثل التعبير بالصورة عند أبي تمام هنا جوهر المحاكاة الفنية، وهو عنده أبعد غوراً من قضية اللفظ والمعنى؛ فالأمر ليس في المعنى مستقلاً، ولا في اللفظ وحده، بل هو في الصورة التي تولدها الفكرة نقيضاً له للتعبير عن الغرض، فالضدان يتناهيان إلى (توشيع لِحمتها). وأكثر الأمثلة دلالة على ما تقدم تلك الصورة المتعاقبة التي انكشفت عنها بداية القصيدة تأسيساً لصورة الفتح، حيث راكم الشاعر صوراً ولد بعضها من بعض وهي تحمل الفكرة ذاتها. ولا يتردد في استقصاء كل الوجوه التي يمكن أن تثبت بها الصورة؛ فالحديث عن الصدق يسوقه للحديث عن الكذب، واليقين إلى الشك، والعلم إلى الغفلة، والحسم إلى زعم. إن الصورة "تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدماتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"⁽¹⁰³⁾.

والملاحظ في هذه الصورة أن الشاعر ركز فيها على تصوير الآخر من ثنائية التضاد (الكذب؛ الشك؛ الغفلة؛ الزعم) دون إثبات صفات الطرف الأول سوى في الأبيات الثلاثة الأولى (قاعدة الصورة)؛ وللهولة الأولى يبرز خلل في التوازن فني، والواقع يقتضي غير ذلك، ولهذا مسوغات فنية أهمها:

النَّصْرُ قَرِينٌ انتصاراتٍ كُبرى مثل بدر، وأصبح المنتصرُ في (عمورية) قرينَ المنتصرِ في بدر، ويد الله في أرضه. ولم يكتفِ الشاعرُ بهذا وحده، فقد اشتغلَ بصورةً فذّةً على إبرازِ شخصياتِ الطرفِ الأولِ الفاعلة، مقابلَ طمسِ شخصياتِ الطرفِ الثاني المنفعله؛ من بياضِ الوجوه وصُفرتها، وثباتِ هؤلاء وفرار أولئك، وانقلابِ أحوالِ الطرفين إيجابياً للشخصياتِ الفاعلة، وسلبياً للشخصياتِ المنفعله. ويمكنُ تعميمُ هذا ليشملَ الصّورةَ الفنيّةَ في القصيدةِ أيضاً، بما أنّها أداةٌ مهمّةٌ في تحقيقِ تجلّياتِ الثنائياتِ الضدّيةِ التي انبنت عليها القصيدةُ منذُ مفتتحها.

الطرفِ الأول، والتشكيكِ فيهما حين يتصلُّ الأمرُ بفعلِ الطرفِ الثاني.

أما البديعُ بوجهه المتعدّدة، من استعارةٍ، وطباقٍ وجناسٍ، ومذهبٍ كلاميٍّ، وردّاً للأعجازِ على الصّدور، وهي الوجوه التي بنى عليها ابن المعترّ كتابه (البديع)، فقد أدّى وظيفتين مهمتين في القصيدة؛ تناغمت أولهما مع بنية التّضادِّ فيها فكانَ وظيفياً بامتياز، وأنجزت الأخرى وجهاً جمالياً للقصيدة لا ينفصمُ عن الدّورِ الوظيفيِّ للبديع؛ فالنّصرُ والمنتصرُ وجيشه بما يمثّلون ارتقوا درجاتٍ قبالة الهزيمة والمهزوم وجيشه الذين أبرزتهمُ القصيدةُ في وضعٍ مزرٍ. ويمثّل ذلك التّجميل والتّقيحُ أصحّ

الهوامش

أجزاء القصيدة بقوله: "لا تخلو هذه البنية"، والواقع أنّ هذا أقربٌ للحديث عن بناء القصيدة في النّقد العربي القديم، لا سيّما كلام ابن قتيبة الدّينوري في مقدّمة كتابه "الشعر والشّعراء" حين نقل نصّاً عن بعض أهل الأدب.

- (9) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 47.
- (10) إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. ط3، ص 271.
- (11) الدّيوب، سمر: الثنائيات الضدّية، دراسات في الشعر العربي القديم. ص 7.
- (12) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي. ص 109.
- (13) المرجع نفسه، ص 110.
- (14) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 36.
- (15) المصدر نفسه، 1 ص 34.
- (16) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 34.
- (17) المصدر نفسه، 1 ص 37.
- (18) المصدر نفسه، 1 ص 39.
- (19) المصدر نفسه، 1 ص 44.
- (20) المصدر نفسه، 1 ص 45.
- (21) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 47.
- (22) عبد البديع، التّركيب اللغويّ للأدب، بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا. ص 147.
- (23) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 48.
- (24) المصدر نفسه، 1 ص 49.
- (25) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 33.
- (26) المصدر نفسه، 1 ص 35.
- (27) المصدر نفسه، 1 ص 35.
- (28) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 36.

- (1) المصّ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام. ص 72.
- (2) ويليك، وارين، نظرية الأدب. ط3، ص 91.
- (3) الصّائغ، عبد الإله: الخطاب الإبداعيّ الجاهليّ والصورة الفنيّة، القدمة وتحليل النص. ص 92.
- (4) يونس، فنيّة قصيدة المدح والرّؤية الدّينية عند أبي تمام، "فتح عمورية أنموذجاً". دراسات موصليّة، ص 99.
- (5) جبرو، بيبير: الأسلوبية. ط2، مركز الإنماء الحضاري، ص 117.
- (6) أبو تمام، شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي). ط2، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، 1 ص 36، ص 49، ص 41.
- (7) ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ط1، ص 125.
- (8) يربأ الباحثُ هنا بالدراسة البنيوية أن تتكئ على تقسيم النّصّ الشعريّ أجزاءً؛ فالنّصّ وحده كلفة لا ينبغي النّظر فيه باعتباره بناءً مجزأً بالنّظر إلى الموضوعات أو الوحدات النّظميّة كما فعل بعض الباحثين بالقول إنّ القصيدة تنقسم "إلى سبعة أجزاء متساوية تقريباً تتبّعها خاتمة" (انظر: بدوي: وظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط، قصيدة أبي تمام عن عمورية. مجلّة فصول، مجلّد 14، عدد 2، ص 216)؛ وقد تابعه في ذلك بوعجاجة في قراءته للقصيدة (انظر: بوعجاجة، قصيدة أبي تمام في فتح عمورية بين بلاغة الانتصار وغواية الانتظار، قراءة منشورة على موقع www.tunisie-education.com/archive/index.php/t-1922.html، ص 5)، وقد وصف بوعجاجة هذا الحديث عن

- (29) بطر، كريستوفر: التفسير والتفكيك والإيديولوجية. ترجمة نها صليحة، مجلة فصول، مجلد 5، عدد 3، ص 80.
- (30) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 37.
- (31) المصدر نفسه، 1 ص 38.
- (32) عيآشي، منذر: مقالات في الأسلوبية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 38.
- (33) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 40-41.
- (34) المصدر نفسه، 1 ص 45-46.
- (35) المصدر نفسه، 1 ص 44.
- (36) المصدر نفسه، 1 ص 47.
- (37) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 32.
- (38) المصدر نفسه، 1 ص 48.
- (39) المصدر نفسه، 1 ص 40-41.
- (40) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة كتب عالم المعرفة، الكتاب 164، ص 107.
- (41) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 46.
- (42) المصدر نفسه، 1 ص 32.
- (43) المصدر نفسه، 1 ص 41.
- (44) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 49.
- (45) المصدر نفسه، 1 ص 38-39، ص 45.
- (46) المصدر نفسه، 1 ص 42.
- (47) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 47.
- (48) انظر: الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام. ص 136، وانظر: شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص المقدمة، ص 19.
- (49) انظر: ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد: عيار الشعر. ط 1، ص 5، عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط 2، ص 124.
- (50) طاليس، أرسطو: فن الشعر. ص 26.
- (51) يونس، أحمد قتيبة: قصيدة المدح والرؤية الدينية عند أبي تمام، فتح عمورية نموذجاً. مرجع سابق، ص 107.
- (52) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 32.
- (53) المصدر نفسه، 1 ص 33.
- (54) المصدر نفسه، 1 ص 33.
- (55) المصدر نفسه، 1 ص 38.
- (56) المصدر نفسه، 1 ص 42.
- (57) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 42.
- (58) المصدر نفسه، 1 ص 49.
- (59) المصدر نفسه، 1 ص 37، ص 48.
- (60) المصدر نفسه، 1 ص 38، ص 46.
- (61) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 42.
- (62) المصدر نفسه، 1 ص 44.
- (63) المصدر نفسه، 1 ص 37، ص 42.
- (64) مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري، دراسة لقصيدة "أشجان يمانية". ص 29.
- (65) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 35.
- (66) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 47.
- (67) بدوي، محمد مصطفى: وظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط. مرجع سابق، ص 216.
- (68) وهي الباب الأول من البديع عند عبد الله بن المعتز: البديع. ط 1، ص 3.
- (69) عياد، شكري: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي. ط 1، ص 52.
- (70) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 36.
- (71) المصدر نفسه، 1 ص 43.
- (72) المصدر نفسه، 1 ص 44.
- (73) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 35.
- (74) المصدر نفسه، 1 ص 39.
- (75) أبو حمدة، في التذوق الجمالي لقصيدة أبي تمام في فتح عمورية، دراسة نقدية إبداعية. ط 1، ص 27.
- (76) والطباق (المطابقة) هو الباب الثالث من البديع عند ابن المعتز: البديع. مصدر سابق، ص 36.
- (77) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 43، ص 40.
- (78) وهو الباب الخامس من البديع عند ابن المعتز: البديع. مصدر سابق، ص 53.
- (79) عياد، شكري: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي. ط 1، ص 52.
- (80) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 41.
- (81) المصدر نفسه، 1 ص 44-45.
- (82) وهو الباب الرابع من البديع عند ابن المعتز: البديع. مصدر سابق، ص 47.
- (83) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 37، ص 40-41، ص 42.
- (84) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 42، ص 44.
- (85) المصدر نفسه، 1 ص 47-48.
- (86) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 41، ص 48.

- (87) المصدر نفسه، 1 ص 37، ص 40.
- (88) المصدر نفسه، 1 ص 43-44.
- (89) المصدر نفسه، 1 ص 47.
- (90) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 41، ص 42، ص 43.
- (91) المصدر نفسه، 1 ص 45-46.
- (92) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 36، ص 49.
- (93) المصدر نفسه، 1 ص 38.
- (94) المصدر نفسه، 1 ص 47.
- (95) المصدر نفسه، 1 ص 40، ص 48.
- (96) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 36.
- (97) المصدر نفسه، 1 ص 38-39، ص 46.
- (98) روي أنّ المنجَمين كانوا قد حكموا "بأنّ المعتصم لا يفتح عمورية، وراسله الروم: إنّنا نجد في كتبنا أنّ مدينتنا هذه لا تُفتح إلاّ في وقت الثّين والعنب، وبيننا وبين ذلك الوقت شهر يمنعك من المّقام فيها البرد والتّلج. فأبى أن ينصرف، وأكبّ عليها حتّى فتحها، فأبطل ما قالوه" (الأمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. ط1، (25)، 1 ص 56).
- (99) بوعجاجة، قصيدة أبي تمام في فتح عمورية بين بلاغة الانتصار وغواية الانتظار. مرجع سابق، ص 5.
- (100) شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي)، 1 ص 34.
- (101) المصدر نفسه، 1 ص 141.
- (102) لباييدي، ظاهرة التّضادّ في شعر أبي تمام. رسالة ماجستير مخطوطة، ص 72.
- (103) البطل، علي: الصورة الفنّية في الشعر العربيّ حتّى آخر القرن الهجري الثاني. ط2، ص 30.

المصادر والمراجع

- أبو ديب، كمال، 1981، جدلية الخفاء والتجلي. دار العلم للملايين، بيروت.
- الذّيوب، سمر، 2009، الثّنائيات الصّديّة، دراسات في الشعر العربي القديم. منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق.
- الصّانغ، عبد الإله، الخطاب الإبداعيّ الجاهليّ والصورة الفنّية، القدامة وتحليل النص. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.
- الصّولي، أبو بكر، أخبار أبي تمام. تحقيق وتعليق خليل محمود عساكر وزملائه، تقديم أحمد أمين، المكتب التجاري، بيروت، (د.ت).
- طالبيس، أرسطو، فنّ الشّعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي، 1943، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- ابن طباطبا العلويّ، محمد بن أحمد: عيار الشّعر. ط1، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، 1956، القاهرة.
- عبّاس: إحسان، 1997، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط2، دار الشّروق، عمّان.
- عبد البديع، لطفي، 1989، التّركيب اللغويّ للأدب، بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا. دار المزيخ، الرياض.
- عياد، شكري، 1988، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي. ط1، إنترناشونال برس، القاهرة.
- عيّاشي، منذر، 1990، مقالات في الأسلوبية. منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق.
- فضل، صلاح، 1992، بلاغة الخطاب وعلم النّص. سلسلة كتب عالم المعرفة، الكتاب 164.
- لباييدي، سوسن، 1995، ظاهرة التّضادّ في شعر أبي تمام. رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة حلب، سوريا؛ ومنها نسخة مخطوطة
- الأمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. ط1، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، 1961، سلسلة ذخائر العرب (25).
- إسماعيل، عزّ الدين، 1974، الأسس الجماليّة في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. ط3، دار الفكر العربي.
- بدوي: محمد مصطفى، 1992، وظيفة البلاغة في الشّعر العربي الوسيط، قصيدة أبي تمام عن عمورية. مجلة فصول، مجلد 14، عدد 2.
- البطل، علي، 1981، الصورة الفنّية في الشعر العربيّ حتّى آخر القرن الهجري الثاني. ط2، دار الأندلس.
- بطلر، كريستوفر، 1985، التّفسير والتّفكيك والإيديولوجية. ترجمة نها صليحة، مجلة فصول، مجلد 5، عدد 3.
- بوعجاجة، جمال: قصيدة أبي تمام في فتح عمورية بين بلاغة الانتصار وغواية الانتظار، قراءة منشورة على موقع www.tunisie-education.com/archive/index.php/t-1922.html
- أبو تمام، حبيب بن أوس: شرح ديوان أبي تمام (بشرح الخطيب التبريزي). ط2، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، 1994، دار الكتاب العربي، بيروت.
- جيرو، بيير: الأسلوبية. ط2، ترجمة منذر عيّاشي، 1994، مركز الإنماء الحضاري، سوريا.
- أبو حمدة، محمد علي، 1984، في التّدوّق الجماليّ لقصيدة أبي تمام في فتح عمورية، دراسة نقدية إبداعية. ط1، دار الجيل، بيروت؛ مكتبة المحتسب، عمّان.

ويس، أحمد محمد، 2005، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت. ويليك، رينيه، وارين، أوستن، نظرية الأدب. ط3، ترجمة محيي الدين صبحي، 1985، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. يونس، أحمد قتيبة، 2007، فنيّة قصيدة المدح والرؤية الدنيّة عند أبي تمام، "فتح عمورية أنموذجاً". دراسات موصليّة، مركز دراسات الموصل، العدد16.

بمركز استدياع الرسائل الجامعية، الجامعة الأردنية. مرتاض، عبد الملك، 1991، بنية الخطاب الشعري، دراسة لقصيدة "أشجان يمانية". ديوان المطبوعات الجامعية. المصن، يسريّة يحيى، 1997، بنية القصيدة في شعر أبي تمام. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ابن المعتز، عبد الله، 1951، البديع. ط1، تحقيق إغناطيوس كراتشوفسكي، ليننغراد.

The Rhetorical Structure of Abi Tamam's poem 'Fi Fath Amourya'

*Khaled Al-Jaber**

ABSTRACT

This paper sheds light on the rhetorical structure of Abi Tamam's poem 'Fi Fath Amourya'. It examines the deep rhetorical structure of the poem, and the type of shifts attested, in an attempt at identifying the main aspects of opposition prevalent in 'Fi Fath Amourya'. The impact of this opposition imparts on the linguistic structure of the poem is also considered.

The language used by Abi Tamam, and the rhetorical opposition expressed using a number of rhetorical devices, namely verbs of transformation, the superlative, the circumstantial structure, the negative and the conditionals, are studied. The paper also examines how the poet employs metaphor, assonance, antitheses and alliteration to convey the intended message of the poem; the characters are also given due attention in the analysis. The paper concludes by discussing the poetic images, and the role they play in developing the aspects of opposition noted in the aforementioned poem.

Keywords: Abi Tamam Poem, Fath Amourya.

* Faculty of Arts and Sciences, Petra University, Jordan. Received on 21/4/2013 and Accepted for Publication on 4/7/2013.