الفصل الثالث

جمالية التعبير
في شعر المتنبي

يحتوي هذا الفصل على:

- المبحث الأول: العدول الغامض/ شعرية التلقي
- المبحث الثاني: شعرية النحو واستنطاق الخطاب الشعري

المبحث الأول

العدول الغامض/ شعرية التلقي

هل أغفل النقد العربي القديم أو النقد التراثي ظاهرة التقبل؟، وما مدى حضور السامع أو المخاطب أو المتلقي في التراث النقدي؟

وكيف يبرر النقاد هذا الحضور؟.

لقد رأينا في (عدول الضرورة) كيف يصبح النص منتجاً في سياق شعرية الحذف بجبر البنية على الغياب الدلالي، الذي يعتبر في نفس الوقت استحضاراً لمدلول غائب.

ورأينا أيضاً كيف تأسس الجانب الجوهري في (عدول الالتفات) على شعريتي التقبل والتأويل، ومدى حضور (السامع) بإسهامه بدرجة عميقة في استدعاء المعنى المنفلت.

وسوف نرى كيف تم العدول عن عمود الشعر مع بعض الشعراء، وكيف ارتبط هذا العدول بكينونة القصيدة في إرادتها المزدوجة، سواء من حيث ضرورة اتساع الأفق التقبلي للمخاطب أو السامع بدافع من استغلاق النص وإبهامه، أو من حيث انصرافها إلى مداعبة رغباته بشرط إشباعها ومباراتها.

لقد كان حضور السامع أو المخاطب في التراث النقدي حضوراً مشروطاً بالتزام المخاطب للمعايير التي تحقق القدر الكافي والوافي من الإفهام والإيضاح تجنباً للبس والغموض، ومادامت القصدية هي التي تحدد معيار الاستجابة النصية، فإن المدى التواصلي بين منشئ الخطاب ومتلقية ظل محكوماً بالرضوخ لهذا النظام الذي عرف بـ(عمود الشعر) وكل خروج عنه، وعن ضوابطه، يعد من باب مخالفة العرب والإتيان بما ليس في العادة.

وقد تشكل في وعي القارئ النمطي - فيما يرى بعض النقاد - مفهوماً معيارياً التزم به عمود الشعر واعتبر نظاماً « من السنن في الكتابة تتعدى النص المخصوص لتؤسس نصاً

مجرداً جامعاً لما أنجز وما سيُنجز، فهو بمثابة أفق انتظار يضبط العلاقات والإشارات التي يغرسها الكاتب في النص، ليوجه بها فهم القارئ، ويمكنه من تذوق القول الأدبي»[1]

على اعتبار أن التقبل في مرحلة أولى استلهم بلاغة الإفهام والإيضاح، ولم يراع أبداً بلاغة الغموض والإبهام، بل استبعدت كل المسالك التي تفضي إليها؛ وبذلك تدرج التقبل من التبليغ إلى الإفهام إلى التوصيل.

وظل مستوى الوضوح ثابتاً في أدبيات البلاغة العربية.

ومما يدل على ثبوت هذا المستوى اتفاق معظم الآراء على أحادية الرؤية بخصوصه، وذلك من خلال ما قد نستخلصه من الأمثلة التالية:

- البلاغة هي: كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك[2].
- مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليه على أقدار منازلهم[3].
- إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ[4].

من خلال هذه الأمثلة نجد أن: السامع والعسكري يلتقيان في التبليغ.

والسامع والجاحظ يلتقيان في الإفهام.

والسامع والرماني يلتقيان في التوصيل.

هناك إذن بناء مسبق قائم في ذهن المبدع (منشئ الخطاب) وهذا البناء مكيف - بحسب آراء بعض النقاد البلاغيين - بما يجب أن تكون عليه العلاقات بين النص والمتلقي (السامع)، ولكنها في الواقع تبدو علاقة بين الناص والمخاطب لغياب فاعلية التقبل في حد ذاتها؛ فالسامع لا يملك أكثر من مجرد التلقي المحكوم أو الملزم بدائرة بلاغية، مهما اتسعت فإنها لن تخرج من حيز الإفهام والإيضاح والتبليغ.

---

(1) شكري المبخوت: جمالية الألفة - النص ومتقبله في التراث النقدي - المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، ط 1، 1993، ص 29

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 16.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، ج 1، ص 67.

(4) انظر: شكري المبخوت: المرجع سابق، ص 18.

إن التحول الدلالي الذي بلغته شعرية الحداثة بانتقالها من كلمة معنى، لتصبح كينونة لهو من صميم تحول مغزى الخطاب الفني من المقول الذي يتعاطى الحيز المدرك بالتعيين إلى المقول الذي يتوسل انتشار اشارياته في ضوضاء القراءة[1] .

وتشمل المعيش الخفي لمرموز الصورة منظوراً إليها من الخارج، من حيث كون « الصورة تعيش فقط من خلال الإنسان الذي ينظر إليها »[2]، فهذا الحضور المكثف والمطلق للآخر ما هو إلا نوع من السبي المنظم لقارئ الصورة وما ترمز إليه، حين لا تقع القصيدة في شرك المعنى بل في فضاء الكينونة.

فهل أدرك التراث العربي على الرغم من كل ما تجشمه من شجاعة وجرأة أهمية التلقي في إثراء الصورة من الخارج المتعدد؟.

ربما كانت الموازنة سابقة هامة في تصور قراءة واضحة الملامح للشعر، لو أنها لم تهمل متعة التأمل التي تفتح للقارئ شهية الدخول في تخوم النص، ولعل أولى تجليات القراءة الشفاهية – تلك الصادرة عن حكم أم جندب[3]– كانت جديرة بادراك لذة النص، فحتى وإن كانت ارتجالية إلا أنها فازت بمتعة التذوق المنسجم بتلذذ حرارة النص في لحظة المعيش التي قال بها بيكاسو فيما بعد، إن رد الشعر إلى وظيفته الجمالية هومن واقع النفس التواقة دائما إلى المجهول؛ لما تستلطفه – في الحالات الشعرية الأكثر رقياً – من شاعرية وحضور، ونحن أمة شعر، والشعر عندنا طبع (حسب الخليل) وليس غريباً أن نفتتن بمقولة « إن من البيان لسحراً »[4]، ونتلذذ بمجاهيل اللغة والمجاز، وخفايا الرمز والتباس ذلك بلحظة التعجيب الذي « يكون باستدعاء ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إليها»[5]، لكن حتى التعجب لم ينل من تغيير النمط الذي سلكه الشعراء احتذاء بنمطية التلقي ذاتها.

---

(1) انظر: روجرز فرانكلين: الشعر والرسم، تر / مي مظفر، دار المأمون، 1990، ص 227.

(2) نفسه، ص 227، (والنص لبيكاسو)

(3) لمعرفة فحوى هذا الحكم الصادر عن أم جندب بعد تنازع امرىء القيس وعلقمة الفحل في الشعر، انظر: الموشح للمرزباني، ص 28، 29.

(4) المقولة المذكورة نص حديث نبوي صحيح رواه الإمام مسلم.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص، 90.

ومن المهم هنا أن نؤكد بأن التراث النقدي، في عنايته بألفة التلقي، لم يراع تجربة القراءة في حين حرص على تقديم التجربة الشعرية في أحسن صورها المألوفة، وأدق إيقاعاتها المتداولة وصيغها المعروفة التي تستجيب لمتطلبات التلقي الذوقية والجمالية المهيمنة، ومن ثمة أهمل تجربة القارئ في احتضان مسالك الغموض، وأنواع الالتباس التي تصطدم بها الأفهام ويلتبس بها الفكر، وبذلك ظل الشعر في أدق مميزاته الفنية مجرد صورة تطابقية لمقتضى الظاهر و« كل كلام قيل فيه (لو كان موضع هذه الكلمة غيرها، أو لو تقدم هذا المتأخر؛ وتأخر هذا المتقدم؛ أو لو تمم هذا النقص بكذا؛ أو لو حذفت هذه اللفظة؛ أو لو أتضح هذا المقصد، وتسهل هذا المطلب لكان أحسن والمعنى أبين) كان ذلك الكلام غير منتظم في سلك نوع التهذيب والتأديب »[1].

ويتضح من هذا المنظور أن الفن الشعري كانت تختار له القوالب والمواضع، واللغة والأسلوب، والمعنى والدلالة، والتراكيب والصيغ..... وكلٌّ يدلي بما يراه قاطعاً ونافذاً وحاسماً، وليس متعدداً ومحتملاً، في عالم إشاري يكتظ بالمساحات والفراغات ويمتزج بحالات متغيرة وبكيفيات مختلفة الإحالات، ويستند إلى مرجعيات غير ثابتة، ويصعب فك مغاليقه بسهولة ويسر؛ كما يصعب كذلك إخضاعه إلى تجربة تفسيرية أحادية، بل هو ينفلت من إمكانية أن تستوعبه أية قراءة، لأنه مهما كانت استنتاجاتها التأملية ثرية، فإنها تظل مؤقتة ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا بأن « غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك لا عندما تعرف، وتقنية الفن هي جعل الأشياء (غريبة) وجعل الأشكال صعبة، مضاعفة صعوبة الإدراك وطوله، لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها وينبغي إطالة أمدها»[2]، وينبغي لأجل ذلك أيضاً أن يمتد الشعر في تفاصيل العالم والأشياء بأكثر الطرائق غرابة، لأن مسالك العلامة الشعرية هي التعمية والغموض.

وإذا نظرنا إلى التراث البلاغي فإننا نجد أنه قد استن لنفسه سنناً تعتبر من ابتكاراته الذوقية الخاصة، التي يلتحم فيها النص بمتلقيه، أو يتناص فيها المتصور الذهني للسامع

(1) شمس الدين محمد بن حسن النواجي: مقدمة في صناعة النظم والنثر، مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ص 43.

(2) ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر/ عيسى علي، عين للدراسات والبحوث، ط 2، 1996 م، ص 22.

بالمتخيل النصي لمنشئ الخطاب؛ ولذلك فقد شملت تلك التنظيرات كل صور الفهم والإفهام والإطراب والتوصيل والتبليغ، وغيرها من القيم القريبة من معالم هذه السنن، في إطار ما أطلقوا عليه اسم (عمود الشعر) الذي لم يختلف المتأخرون من البلاغيين فيه عن المتقدمين منهم إلا في بعض الجزئيات.

وفضلاً عن ذلك فإن تحديد هذه السنن لم يكن بدافع تمكين الرغبة أو الإرادة في صنع الممكن، بقدر ما كان دافعاً لحصول الإمكان، ولعل (التقبل) هو الممكن الوحيد الذي ظل غائباً – بعض الشيء – في تاريخ البلاغة العربية، لكونه ارتد إلى مظاهر قسرية تنشئ قوالبها مسبقاً لتمليها على منشئ الخطاب، كالذي يصف الدواء قبل معرفة الداء أو حتى تشخيصه.

وعلى هذا يمكننا رصد تلك السنن[1] التي أقامها التراث النقدي وأوجبها لتكون بمثابة نسق محدد (بكسر الدال) لكل نظام شعري أنجز أو سيُنجز:

	ثبوت	
– شرف المعنى وصحته	الدلالة	– حصول صفات الكمال
– جزالة اللفظ واستقامته	الشكل	–حصول صفات القوة والجودة
– الإصابة في الوصف	الصياغة	– مطابقة الصفة للموصوف
– المقارنة في التشبيه	اللغة	– قوة المشابهة بين وجهي الشبه
– مشاركة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية	الأسلوب	– مطابقة الدوال لمدلولاتها
– التحام أجزاء النظم واختيار لذيذ الوزن	الإيقاع	الملائمــة

وفي مقابل ذلك جعل المرزوقي لكل من هذه السنن عياراً يضبطها، وقيداً يحفظها بما يهجع في قلب السامع ليبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر

(1) انظر بهذا الخصوص: محمد الطاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ص 61 وما بعدها.

صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس وألفة الإيقاع « كما يطرب لفهم صواب تركيبه واعتدال نظومه »[1]، وألفة اللغة والأسلوب « الطبع والرواية والاستعمال»[2].

ولم يكن المعنى مستقلاً، فقد كان الناص مرجعيته الوحيدة، ومن المستبعد أن يكون التراث النقدي قد أثار سؤال التقبل إلا في إطار السياق التواصلي (منشئ الخطاب – السامع) الذي استنته قوانين عمود الشعر، ومع ذلك فإن هناك ملامح أخرى لمحاولة توجيه قراءة تأويليه بعيداً عن القصدية المعنوية للناص، وهي قراءة اتضحت أبعادها عند بعض المحدثين وذلك « أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى؛ وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى»[3] ، ومثاله قول امرئ القيس:

مكرٍّ مِفَرٍّ مقبل مُدبرٍ معـا كجلمود صخر حطه السيل من علِ

فبعد أن يعرض ابن رشيق قراءة حرفية تفسيرية لمعنى قول الشاعر – وهي قراءة تعتمد على تتبع الصور ورصد المعنى القصدي أو اللفظي – يشير إلى تفسير أحد المحدثين الذي ظن بأن الشاعر « إنما أراد الإفراط، فزعم أنه يُرى مقبلاً ومدبراً في حال واحدة عند الفر والكر لشدة سرعته واحتج بما يوجد عياناً فمثله بالجلمود المنحدر»[4]، إذ تحاول هذه القراءة إخراج النص من حيز المقول بالتعيين إلى حيز المجرد، بعد أن يتم نقل الدلالات من سياقها المادي إلى سياقها المدرك، لكن حتى وإن فازت هذه القراءة بحضور مختلف ومغاير – نسبياً – فإنها تظل وفية لعيار الشعر.

وعلى الرغم من المرونة والشعرية، وسرية التناغم الخفي الذي تتمتع به شعرية حازم القرطاجني من حيث تعاملها مع ما يمكن تسميته (بالحيل الشعرية) لتوصيل الدلالة المبتغاة إلى (المتلقي) بواسطة استثارة انفعالاته « بأن يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول

(1) نفسه، ص 92.

(2) المرجع السابق: ص ص 86، 97. وللمزيد حول رؤية المرزوقي راجع مشاكلة الغذامي، ص 56 ـــ 62.

(3) ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 153.

(4) نفسه: ص 154.

باستلطافه وتقريضه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام »[1].

على الرغم من ذلك فقد فاتها أن تراعي تجربة التلقي بعيداً عن لحظة الانفعال التي قد لا تكون أكثر من مجرد انطباعات حسية يشترك فيها المخاطب مع غيره لارتباطها في الأساس، بأيقونات إيقاعية ودلالية وجمالية، تحدد الصياغة التي يجب أن يكون عليها النص، عوض أن تحتضن التوقعات التي ينبغي أن يصل إليها.

ومهما كانت طبيعة هذا التصور، فغالباً ما نجد نفور أغلب البلاغيين من مظاهر التعقيد والغموض والالتباس، مراعاة لضمان (تبليغية) ثابتة يمر عبرها كل من (الملقي) و(المتلقي) و(المقول).

لقد حرص عمود الشعر حرصاً شديداً على أن يرد الخطاب الشعري (مغسولا !) واضحاً غير مموه، (محلولاً) غير معقود ولا مستغلق لا غموض فيه ولا إبهام، إذ لم يكن « يحمد من القائل أن يعمي معرفة مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه، حتى ينتهي إلى آخره، بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته، ومبين لمغزاه ومقصده، كما أن خير أبيات الشعر ما إذا سمعت صدره عرفت قافيته »[2].

وقد يرجع هذا التصور إلى الأفق التقبلي الذي اعتاد على سياق مرجعي تواصلي معين، وثابت ومحدد، بحيث يتصل بكل دلالات الوضوح، والإبانة عن الغرض والمغزى، وينفر من كل ما يناقضها من دلالات الالتباس والغموض، الذي ينجم عنه اهتزاز في تطابق الدال / المدلول.

وقد تبين الجرجاني أسباب ذلك النفور من التعقيد حين قال « أما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي يمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليها »[3]، وبذلك يكتسب التعقيد شعرية خاصة

(1) منهاج البلغاء: ص 347.

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 463.

(3) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 120

تضاف إلى القيم الجمالية التي يتضمنها النص وتمنح المعنى شرفاً وفضلاً « فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً.....» [1].

وقد ذهب الجرجاني إلى أبعد من هذا حين نظر إلى التقبل بوصفه فضاء للتوقع غير المسبق، ويجعله يتحول إلى القوة الكامنة في مخيلة القارئ التي تستحوذ على النص في مستوى من التلقي المجهد « وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد »[2].

فالقراءة بهذا المستوى، هي معاناة مستمرة من أجل القبض على المعنى أو ملاحقته، ولما كان الأمر كذلك، كان جواب أبي تمام – المشهور – حين سئل: لم لا تقولون ما يُفهم؟، بسؤال آخر: ولم لا تفهمون ما يُقال؟!!

تجاوباً مع جماليات الخفاء، وكان تجربة جديدة لأثر المتلقي في النص إثراء منه لما يمكن تسميته بـ(شعرية العمى)....

وقد حمل هذا السؤال – الجواب – تطلع المحدثين إلى محاولة خلق فضاءات جديدة؛ وذلك بصرف النظر، أو رفض كل علامات الوضوح والإبانة، والمطابقة، والسهولة، والملاءمة، التي هي من قبيل (حصول الكمال) أو اكتمال الصور والمعاني في سياق ثابت ومنتظم بحسب معايير التلقي المألوفة.

إن التراث البلاغي – باستثناء بعض المواقف – لم يراع تجربة المتلقي في خوض معرفة النص، أو التعرف على مستوياته وإيقاعاته المبهمة والخفية؛ إذ ظلت تلك العملية مجرد استهلاك لصور المعاني والدلالات، واكتفت في مجملها بامتحان الذوق الانطباعي، ولم تسمح بأكثر من تطلع ساذج إلى أنماط المجازات المألوفة في جميع أشكالها من مقاربة التشبيه، وجزالة اللفظ... ولذلك فقد عُدّ أي انحراف أو عدول عن عمود الشعر، خروجاً عن تلك النواميس والقواعد والقوانين التي استنها أفق التلقي المغلق حين انطمس في حدود المفهومات والمعايير

(1) نفسه: ص 118.

(2) نفسه.

الجاهزة، والتي ورد فيها، ومن ثمة اعتبرت ثورة بعض الشعراء كأبي تمام مثلاً تجربة جديدة، زعزعت تلك المعايير، وارتبطت في معظم تجلياتها بالعدول الغامض أو شعرية العمي.

فما مظاهر هذا العدول؟ وهل كانت تحولاً نوعياً وجوهرياً، أم كانت مجرد تغيير سطحي؟ ولماذا كانت تجربة أولئك الشعراء مثالاً لهذا العدول؟.

من المسلّم به في عالم الإبداع أنه لا توجد رقابة للفنان على وعيه لحظة إبداعه، فحين ينهمر السكون الداخلي للمبدع، لا يمكن أن يوجه إليه القالب الذي يُصب فيه، إنه لا يتشكل إلا بمقدار سعة ذلك الانسياب من التداعي.

والحقيقة؛ أن ما يكشف وجود أو حدود ذلك التشكل وملامحه وأبعاده، ليس سلطة الناص، ولا سلطة النص أيضاً، وإنما هي العين الثالثة للمتلقي الرائي والمتقبل.

ولا يمكننا تصور أن الصورة المنتجة والصورة المحتملة هما على نحو متساوٍ، على الرغم مما قد يبدو عليهما من التشابه؛ إذ أن ما ينطبع في رؤية الناص يختلف تماماً عما يهجع في ذهن القارئ ومخيلته.

وهذه اللارقابة (اللاوعي) هي الفسحة التي يتسلل منها المتلقي لاستحضار ذلك الغائب الدلالي بما تمنحه إياه قدراته التخييلية والجمالية من مقارنة الأشياء والأسماء والأفعال والعلامات، في سياق منتظم من القراءة المشروطة.

ومثلما تأسس عمود الشعر كقاعدة نصية يترسخ بها، ويتقوم بتعميم استعمالاتها، فقد انبثق ما يناقض هذا الاستعمال - وتلك سنة التحول الشعري - بجميع مقتضياته، ويمكن رصد هذا التحول كالآتي:

- الشعر المحدث ـــــ صلته بالقديم ـــــ كسر عمود الشعر.
- الشعر المحدث ـــــ بنيته ـــــــــــ أشبه بزمانه.
- الشعر المحدث ـــــ قراءته ـــــــــــ أفق انتظاره[1].

(1) انظر: محمد أديوان: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة، ص 75.

ويمكننا اعتبار الشعر المحدث بمثابة المناقض التام لعمود الشعر الذي يصف الدلالات بسمات الوضوح، وثبات العلاقات بين الدوال ومدلولاتها، ولما كانت الاستعارة هي إحدى أهم هذه العلاقات في تفجير مستويات الدال والمدلول في تلاحمهما، فقد اشترط فيها دقة الوضوح وعدم الإفراط في الغموض « ومن مراعاة المناسبة بين المستعار له والمستعار منه كان حقاً أن لا يغفل الشاعر عن استعارته فينقضها كقول أبى تمام:

تحمّلت ما لو حُمّل الدهر شطره لفكّر دهراً أي عبئيه أثقلُ

فإنه لما جعل الدهر بمنزلة الإنسان المفكر، كان عليه إلا ينقض ذلك بأن يجعل لتفكيره مدة يسميها دهراً فتصير مدته هي عينه»[1].

فما كان شائعاً لم يتعد حدود مطابقة المشار للمشار إليه؛ لانتماء العلامة الشعرية وانقيادها إلى حيز الوضوح، وابتعادها ما أمكن عن القيم الزاخرة والمتفجرة بجماليات غامضة ومستوحاة، ولعل هذا هو الأمر الذي جعل الآمدي يظل وفياً في موازناته – لعمود الشعر ومألوف البيان، وللتصور القاعدي الذي تم استخلاصه من طبيعة مكونات القصيدة العربية القديمة بفضاءاتها الشكلية الدلالية والإيقاعية، غير أن أبا تمام كان متقدماً في إدراكه لخفيات المسميات، فلم تبق الاستعارة في أفقه الخاص مجرد نقل مدلول شيء إلى مدلول شيء آخر، وإنما تجاوزته إلى ابتكار مدلولات أخرى ذات انحرافات وانزياحات عميقة «فحاول التخلص من سيطرة القديم وسطوته، وكسر أطواقاً كثيرة، وفتح بانزياحاته الشعرية أمام الإنسان أبعاداً شعرية مجهولة، لقد تمرد على الذهنية التقليدية وتخطى ما في المفهوم القديم من قيم الثبات والانسجام والتآلف وأشكالها، وتخطى اللغة الشعرية القديمة باعتبارها لغة ذوق عام وقواعد نحوية وبيانية، وانحرف بها أو انزاح عنها إلى أن تكون تجربة متميزة وجدة في الرؤيا، تتطلب وعياً شعرياً كبيراً، وبكلام آخر فقد تخطى أبو تمام اللغة الشعرية المألوفة وانزاح عنها باعتبارها مسألة نحو وقواعد إلى لغة هي نسيج من الحالات النفسية والشعورية، ومن هنا كانت لغة الانزياح الشعري لغة إيحاءات تفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية

(1) شرح المقدمة الأدبية، ص 78.

وتملؤها بشحنات جديدة»[1]، و«هذا سلوك أبي تمام في شعره، فقد كان نزاعاً إلى هذا التجاوز والتخطي»[2].

وإذا كان إنجاز أبي تمام على هذا المستوى من الانحراف، فإن ذلك – بلا شك – كان من متطلبات النظام الجديد الذي دخلته وانتقلت إليه القصيدة المحدثة، ولم تكن المسألة مجرد انتقال يعطي للقصيدة وجوداً خاصاً بها وحسب، وإنما هي نقلة جوهرية تعيد تنظيم العلاقة التقبلية، وتضع القارئ والنص في فضاء رحب من الحرية الممكنة، تسمح بكثير من التأملات وتتجاوز قيم الثبات التي رافقت الصيغ والأساليب والتراكيب والمفردات في القصيدة العربية.

لقد تورط !.. النقد التراثي في مأزق (التقييم) الذي أدى إلى تقييد النص برؤية عملية تطبيقية، ونظرة معيارية تكاد تخنق حرية الإبداع وتجعل الشعر مجرد تطبيقات باهتة لعيارات جاهزة في النظرية النقدية العربية[3].

وكل ما تضمن غير ذلك أدرج في « المحال » « والغريب » و« المفسد » حتى قالوا أن أبا تمام يريد البديع فيخرج به إلى المحال، وقالوا أيضاً أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد – وأن أبا تمام تبعه حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها، إلا مع الكد والفكر وطول التأمل ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس[4].

---

(1) محمد أديوان : م. س، ص 62. و انظر : عبدالله التطاوي : النظرية و التجربة عند أعلام الشعر العباسي، دار غريب، القاهرة، 1999، ص 90 ـ 95.

(2) عبدالقادر الرباعي : في تشكل الخطاب النقدي ـ مقاربات منهجية معاصرة ـ الأهلية للنشر، عمان، ط 1، 1998، ص 117.

(3) ينظر في هذا الشأن: المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة لأبى تمام، تح / أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991 ف. وانظر: شكري عياد: المذاهب النقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر 1993، ص219. راجعه فإنه مهم.

(4) انظر: سوزان بينكى ستتكيفتش: أبو تمام في موزانة الآمدى – حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع – تر / أحمد عثمان، مجلة فصول، م 6، ع 2، يناير، فبراير، مارس، 1986، ص 42 وما بعدها، وانظر: الهادي الجطلاوى: خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام، المرجع نفسه، م 6، ع 2، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985، ص 137.

لقد كان من الممكن لتلك التحولات – لو أنها نالت حظها من العناية والاهتمام المبكر والواعي – أن يتسع مجالها لتشمل إشكالية القراءة من حيث هي تأمل في النص، وإعادة بناء مستمر لانتظامه المزعوم.

وسواء اعتبر أبو تمام غامضاً أو مخطئاً، فإن « استحالة المغامرة لم تكن واردة لديه، وظل حضور القصيدة مرهوناً بغياب دلالتها، وهي الحقيقة التي أملاها الإحساس بوجود فراغ في اللغة لا يكتفي بالمعمول به ويتطلع إلى انسجام حر، يدفع بالمرء إلى الاتجاه الذي لا يجد فيه بُداً من تجديد علاقته بالعالم، سعياً منه وراء استخلاص لغته الحية[1]».

ويمكن استخلاص أهم مظاهر العدول الغامض والتي يمكن وصفها بـ (شعرية التنافر) أو (شعرية التجاوز) كالآتي:

- خرق التسلسل المنطقي.
- تداخل الرموز والصور والمشاعر.
- حمل الكلمات معاني لم تتحملها.

ولم يكن في هذا الاختراق ما يسئ إلى الشعر العربي، بل إن فيه كثيراً مما يكشف عن قوته وسحره، من حيث كونه ومن خلال لغته يمتلك أدوات وأساليب لا حصر لها، يمكن للشاعر أن يتصرف فيها وفي استعمالاتها بما يمنح للقصيدة أو للنص شعريته وقوته وحضوره.

ومن اللافت للنظر أن العدول الغامض هو وجه آخر ينمّ عن طموح مبكر لإثارة الكفاءة الشعرية للمتلقي، وأمكننا القول – بالتالي – أن هذا العدول هو بداية انفتاح القارئ على مستويات غير ورادة في سياقه التقبلي المألوف « فبقدر ما يتضمن الشعري من أبنية لغوية، فإن كل متحدث أصلي باللغة يستطيع أن يفهمها إلا أنه بقدر ما يتضمن النص الشعري ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة فإنها لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية»[2].

(1) محمد أديوان : م. س، ص 64، بتصرف.

(2) صلاح فضل : نحو تصور كلي لاساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، ع 3-4، 1994، ص 72.

لقد بدأت إشكالية التقبل تعرف نوعا من النضج المبكر بداية مع إشكالية الشعر المحدث، سواء من حيث الوظيفة الشعرية الملتبسة بالغموض والتعمية أو من حيث صلته بالمتقبل الذي ألف نظاماً جاهزاً من مستويات التلقي (إيضاح، تبليغ إفهام.....)، وإذا كانت المسألة في ظاهرها تنم عن ثنائية الذوق الشعري الجديد والذوق الشعري القديم، إلا أن حقيقة الأمر هي في « صراع السنة والعدول في مستوى الكتابة، وصراع أفق الانتظار الموجود وأفق الانتظار الذي يعد به الأثر المتفرد الطارح أسئلة جديدة على وعي المتقبل، وبذلك تكون قضية الشعر المحدث قضية قراءة بامتياز، كيف قرىء فرفض؟ وكيف ينبغي أن يقرأ حتى تتبين شعريتـه؟»[1]، فحتى وإن كان حاصل الإجابات هو ناتج الوعي الكلي لحلم كتابة شعرية متفوقة تبحث عن متعالياتها في مجهول الكلام والبيان، فإن الحرية – ضمن هذا التفوق – تظل أساساً جوهرياً لكل ابتكار أصيل، ويظل العدول عالماً شمولياً ولا نهائياً، وغير محصور، ورؤية خارقة تتجدد بتجدد الإنسان، وتتفجر بتفجر المعرفة، وتكتمل في أفق الحر والكلي على الإطلاق.

فإذا كان عمود الشعر قد أسس لقراءة مغلقة، وسن لها قواعدها، التي جعلت النص الشعري – حسب عبدالقاهر – (كالحسناء العقيم !)[2]، فإنه كان على الشعر المحدث أن يخترق هذه القراءة ويتجاوزها؛ ليخلق بذلك شعرية العدول الجمالي في لحظة انبثاقها، ولحظة تلقيها وتقبلها.

(1) شكري المبخوت : جمالية الألفة، ص 99.

(2) الأســـــرار : ص 267.

جماليات التلقي وإنتاج الدلالة.

مدخل إلى المفاهيم.

اهتمت الدراسات النقدية العربية القديمة – ولو من طرف خفي – بظاهرة التلقي التي اقترنت أول ما اقترنت بمقولة « موافقة الكلام لمقتضى الحال [1]».

ومن هذه المقولة انبثقت أحكام نقدية كثيرة[2]، وإن كانت في حقيقتها لا ترقى إلى مستوى التأسيس لنظرية كقصدية وكوعي منهجي؛ تعتبر سؤالاً عن جواب، واستجابة لحاجة؛ وتحمل في طياتها نموذجاً استبدالياً متجاوزاً النماذج السابقة[3].

وسنحاول في هذا المبحث معالجة ظاهرة المتوقع واللامتوقع، من خلال دراستنا لجماليات التلقي ودورها في إنتاج الدلالة.

فقد اتخذ الاهتمام بالقارئ ودوره في دراسة النص الأدبي حيزاً كبيراً ومهماً من الدراسات النقدية الحديثة، وقد اختلفت نظرة هذه المدارس إلى القارئ باختلاف منطلقاتها وتوجهاتها التي تنطلق منها، فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك، ولا تتعدى ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة، ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير، فالقارئ لم يعد مستهلكاً[4]، ولم يعد النص هو الذي

---

(1) انظر : شكري عياد : اللغة والإبداع الأدبي، انترناشيونال، القاهرة، 1988، ص15 ومابعدها، و محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية، ص 238.

(2) وذلك في إطار المعالجات التي كانت تشير إلى معنى المعنى والغموض، والجرأة، والمحال، وتأثير ذلك على القارئ ودوره في تفسير مثل هذه الظواهر.

(3) انظر حول المتلقي في النقد العربي القديم: شكري المبخوت:المتقبل الضمني في التراث النقدي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، م1ع 52، 1989، ص 48 – 58، وصدوق نور الدين: في النص وتفسير النص، الفكر العربي المعاصر، ع 76- 77، 1984، ص 22- 29، وحاتم الصكر: ما لاتؤديه الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ــ، بيروت، دار كتابات، 1993، ص136 ومابعدها، وعبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 102 وما بعدها.

(4) انظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 145 وما بعدها.

يمارس السلطة على القارئ وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص[1].

لقد أدركت الدراسات التي تتعامل مع النص - تنظيراً وتطبيقاً - أن المنشئ يدعو القارئ لتقبل العمل، ودون هذا التقبل لا وجود للنص ولا مشروعية له، فالتلقي أضحى عنصراً مهماً وفاعلاً في دراسة النص وتأويله؛ لأن دراسة النص دون تفاعل بينه وبين القارئ تغدو دراسة مبتورة وناقصة، وهذا يعني أن « النص نصان: نص موجود تقوله لغته،ونص غائب يقوله قارئ منتظر»[2].

كما أن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، ولهذا السبب نبهت نظرية الفينومولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس بالنص الفعلي فحسب، بل - وبالدرجة نفسها - بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، ويرى أصحاب نظرية جمالية التلقي أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ ومن خلال اشتغال القارئ به[3].

ومن أهم الفاعليات التي تتعلق بالقارئ دوره في الكشف عن أمور لم يصرح بها النص مباشرة، وهذا الكشف لا يمكن أن يتم إلا بالتفاعل العميق بين القارئ والنص « فالعمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع، إنما يتمدد باستقباله، وما يتحقق جمالياً بالقراءة، وتلك مهمة المتقبل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يداهمه النص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسية ما، نفتقدها في الدراسات التي تقف عند حدود التقبل ولا تتفحصه» [4].

---

(1) للحديث عن سلطة النص على القارئ وأثرها في الدراسات التراثية النقدية والبلاغية، راجع: عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص 130 وما بعدها.

(2) منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 144.

(3) انظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، تر / عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص144، و: فولفغانغ ايزر: فعل القراءة - نظرية جمالية التجارب ــ، تر / حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص 12.

(4) حاتم الصكر : مرجع سابق، ص 15.

وانطلاقاً من هذه الرؤى التي تمنح القارئ دوراً أساسياً فاعلاً في عملية القراءة، لم يعد القارئ مرسلاً إليه فقط، إنما أصبح متلقياً قادراً على الدخول أو العبور إلى النص، أو الاندماج فيه.

وقد تطورت النظرة إلى القارئ عبر الدراسات التي قامت حول الأسلوبية والألسنية والشعرية ونقد استجابة القارئ ونظرية التلقي والاستقبال، على الرغم من وجود بوادر اهتمام بالقارئ والقراءة قبل ظهور نظرية التلقي، غير أن هذا الاهتمام لم يسفر عن تصور منهجي نسقى لهذه العملية، بحيث بقى في طور البدايات البسيطة، وإن الفصل الذي خصصه جون بول سارتر في كتابه (ما لأدب؟) تحت عنوان: لمن نكتب؟، يبرز بجلاء الانشغال المبكر لدى الفيلسوف الوجودي بمسألة القارئ والقراءة[1].

ومن خلال استقراء موقف هذه المدارس من القارئ يبدو هناك خيط يجمع هذه المواقف بشكل موحٍ، وذلك من خلال بعض الصفات أو المسميات التي تتصل بدور القارئ وموقفه حيال ما يقرأ، فقد ظهرت بعض المسميات التي نذكر منها على سبيل المثال: المفاجأة، والانحراف، والتوقع، والانتظار الخائب أو المحبط، والصدمة، والفجوة أو الفراغ، والتوتر ومسافة التوتر وأفق التوقع، وكل هذه المسميات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشاركة القارئ في استخراج خبايا النص والوقوف عند المدهش أو المثير فيه.

ولذلك لم يعد دور القارئ مقتصراً على ملامسة سطح النص، وإنما أصبح دوره كامناً في الكشف عن أعماق النص بشكل يجسد تفاعلاً خلاقاً بين النص والقارئ.

فالقراءة لا تخرج من مأزقها إلا إذا توقفنا عن النظر إلى النص بوصفه أحادي المعنى، وإلى القراءة بوصفها تتطابق مع النص، وبدلاً من ذلك علينا أن ننظر إلى القراءة بوصفها اختلافاً عن النص لا تماهياً معه، ونهتم بما تظهره قراءة النص من التعدد والتنوع، والتفاضل والترجح، والتعارض، والتراتب والتنضد، والتراكم والترسب[2].

---

(1) انظر : جون بول سارتر : ما الأدب ؟، تر / محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر،القاهرة، د. ت.ص 72.

(2) انظر : علي حرب : قراءة ما لم يقرأ – نقد القراءة –، دراسة منقولة عن مجلة الفكر العربي عبر شبكة المعلومات الدولية "الانترنت ".

ولقد ركزت الدراسات الحديثة - خصوصاً في الفترة الأخيرة - على التفاعل الذي يحدث بين القارئ ولغة النص التي يتحرك معها، فالنص عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص، كما تتجلى من خلال الكاتب والقارئ، ولاشك أن إنتاج النص مرتبط بزمن معين ومحدد، وأما تلقيه والتأثير الذي يمكن أن يحدثه فإنه لا يرتبط بزمان بعينه، بل إن هذه العملية تحدث وتتكرر في أزمنة متعددة، وتظل منفتحة على تفسيرات وتأويلات تتعدد بتعدد القراءات، وينغلق حين يعجز القارئ عن النفاذ أو الولوج إلى داخله ويظل فقط عند السطح[1].

وردت كلمة (المفاجأة) في النقد الأسلوبي وفي الشعرية بشكل واضح، وهي تعني ذلك الأثر الذي يخلفه النص أو عبارة من نص في وعي القارئ، أو ذلك الاستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ وتجعله مستنفراً؛ وقد اعتمدت نظرية ريفاتير في تحديد مفهوم الأسلوب على عنصر المفاجأة، ويتمثل هذا فيما يحدثه تجاوز النمط السائد أو المعروف من مفاجأة لمتلقي الرسالة « وتتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها على نفس القارئ أعمق»[2].

فالمفاجأة التي يثيرها النص هي اختراق وتجاوز لما هو متوقع، فالمتوقع أو المنتظر لا يثير شيئاً ذا بال في وعي القارئ، بينما تثير هذا الوعي العناصر غير المتوقعة، وعلى هذا الأساس ارتبطت المفاجأة بعملية التلقي والتقبل، وهي عملية جعل ريفاتير القارئ أحد أسسها إلى جانب المرسل والسياق؛ ولذلك أصبحت المفاجأة وصفاً لردود فعل القارئ إزاء المثيرات الكامنة في النص، وفي ضوء هذا حدد ريفاتير السياق الأسلوبي على أنه « نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع»[3].

---

(1) انظر : سعيد بحيري : علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر-، القاهرة 1997، ص 168، و انظر : حسن البنا عز الدين : الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط1، 2001، ص 8،9

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، ليبيا - تونس، 1982، ص 86.

(3) ميكل ريفاتير: معايير لتحليل الأسلوب، ضمن (اتجاهات البحث الأسلوبي)، دراسات أسلوبية اختارها وترجمها : شكري عياد، دار العلوم، الرياض، 1985، ص148.

ولما كانت الدراسات الأسلوبية تركز على ردود فعل القارئ؛ فإنها تحدثت عن بعض العناصر التي تصف البعد التأثيري للنص في القارئ؛ وهو بعد لا يمكن الاستهانة به في عملية القراءة، وبخاصة تركيز الأسلوبية على ما هو لافت للقارئ، ومدى تأثيره فيه، حتى أن الأسلوب كان يتحدد عند بعض الباحثين من خلال النظر إلى الطرف الثالث في العملية التواصلية وهو (المتلقي) باعتباره هو « الذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر وما تقوم به من وظيفة »[1].

ومن أهم العناصر التي ركزت عليها الدراسات الأسلوبية إضافة إلى عنصر المفاجأة، (عنصر التوقع)، وحاولت أن تدرس هذا العنصر من خلال علاقته بالقارئ والمتلقي، ولذلك فإن عملية التلقي تقوم في الدرجة الأولى على التشابك أو التفاعل بين المتوقع واللامتوقع، وردود فعل المتلقي حيال ذلك، غير أن هذا التوقع مشروط بمعرفة القارئ وخبرته، فربما يكون ما هو متوقع عند قارئ غير متوقع عند قارئ آخر، ولذلك فإن «استرجاع الأسلوب يتحدد في المقام الأول من خلال توقع القارئ، كما يرتبط – من جانب آخر – بمعارف القارئ السابقة مثل خبرات القارئ ومعرفته بالأعمال الأدبية الأخرى، وأخيراً بتصوراته عن الكيفية الأدبية والمقاييس الجمالية» [2].

كما أن المقولة التي شاعت في تراثنا النقدي والبلاغي والتي تعتبر من أوضح علامات التسلط – على حد تعبير عبد الله الغذامي[3]– وهي قولهم: «المعنى في بطن الشاعر » يمكن فهمها بوصفها علامة على اختلاف القراء حول المعنى، وتعدده في الوقت نفسه، كما أنها تترك المجال مفتوحاً أمام هذا الاختلاف والتباين[4].

وهذا الاختلاف هو الذي يحدد مساحة المتوقع واللامتوقع لدى القارئ من خلال معرفته وخبرته، فالقارئ – ومن خلال متابعته للجمل داخل النص – يصطدم بالعناصر غير

(1) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 108.

(2) برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ـ دراسة الأسلوب والبلاغة، علم اللغة النصي ـ، تر / محمود جاد الرب، الدار الفنية، الرياض،1987، ص 110.

(3) انظر : تأنيث القصيدة، ص 111.

(4) انظر : حسن البنا عز الدين : المرجع السابق، ص 7، 8.

المتوقعة من تركيب أو عبارة أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معارفه الأولية، والتي تثيره وتفتح أمامه آفاقاً أرحب للتفسير.

وقد استخدمت الشعرية مفهوم التوقع، وتحدثت عن كسر معيار هذا التوقع، وهذا هو الأمر الذي ركز عليه كمال أبوديب وأسماه «خلخلة بنية التوقعات»، وإن كان كمال أبو ديب يتحدث عن الشعرية دون أن يربطها بعملية التلقي[1].

وفي إطار الدراسات الشعرية لعملية التلقي أو لدور القارئ في النص، عرف جاكبسون الأسلوب بأنه: الانتظار المحبط، وهو مفهوم ركز عليه في دراساته للشعرية يقول: « إن اللامتوقع والفجأة والذهول تشكل بدورها جزءاً جوهرياً من المفعول الفني، أو بعبارة أخرى التابل الضروري لكل جمال، لكن عملنا قد وظف – منذ حوالي سبعين سنة – هذا التابل في الشعرية توظيفاً واسعاً تحت تسميتي التوقع الخائب أو الانتظار المحبط »[2].

ومما لاشك فيه أن النقد الذي يركز على دور القارئ ويصر على إبراز دوره يعمد إلى تأكيد ما هو غير متوقع، فالمتوقع لا يثير، وكلما واجه القارئ تصادمات وتعارضات مع موقفه ووعيه وثقافته وذوقه، خلق ذلك لديه إمكانية الانفعال بالنص، وهذا الانفعال كفيل بتوليد الحس الجمالي لدى القارئ،هذا الحس الذي هو نتاج التأثير الذي يمارسه النص على القارئ؛ ولذلك يستطيع اللامتوقع أو التوقع الخائب – حسب جاكبسون – أن يشكل لذة التقبل لدى القارئ، وهي لذة تقوده إلي ملازمة النص، ومعايشته ومحاولة استبطانه بشكل موحٍ ومؤثر.

ولقد ركزت بعض الدراسات على استجابة القارئ، ونقلت اهتمامها من العمل الأدبي بوصفه منجزاً لفظياً يحمل دلالات محددة، إلى استجابة القارئ، وبهذا اكتملت رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ كما يقول الغذامي[3].

ولقد ارتبط عنصر التوقع والانتظار الخائب أو المحبط بمفهوم شاع في الدراسات الأسلوبية

---

(1) انظر : كمال أبوديب : في الشعرية، موسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 27، 28.

(2) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر/ محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 83، وانظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 86.

(3) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 127.

والشعرية والألسنية وهو مفهوم (الانحراف)، والذي حظي باهتمام كبير وواسع لأنه يمثل مخالفة واضحة لتوقعات القارئ وافتراضاته وآماله، فقد اهتمت بعض الدراسات الأسلوبية بهذا المفهوم حتى عرفت الأسلوب بأنه انحراف[1]، كما واهتمت الشعرية به، والتي ترى أن اللغة الشعرية هي الأخرى انحراف عن اللغة النثرية[2].

ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن الدراسات التي حاولت أن تبرز دور القارئ من خلال عناصر التوقع والمفاجأة والانتظار الخائب، وغيرها من العناصر المشابهة تصطدم بالحقيقة التي تبرزها بعض النصوص والتي لا تكون فيها هذه العناصر هي الأساسية، أضف إلى ذلك أن النص نفسه يمكن أن يحوي عناصر غير متوقعة وأخرى متوقعة، فإذا كانت الأولى هي التي تثير القارئ فإن هذا لا يعنى أن تبقى الثانية مهملة، ولذا نرى أن بعضهم يعرف الأسلوب بأنه: «العناصر أو الخصائص غير المتوقعة والبارزة فقط»[3].

وقد تطورت النظرة إلى القارئ ودوره الفاعل في قراءة النص عند الناقد الألماني فولفغانغ ايزر وهو أحد أصحاب نظرية الاتصال والتأثير.

يرى إيزر أن « العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد، من النص إلى القارئ، حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل الاتجاه البنيوى أو السميولوجى أو الاجتماعي ونحوها، وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثر بالقارئ وتأثر به على حد سواء»[4].

ولكن والأمر هكذا، كيف تتم عملية التبادل بين القارئ والنص في ضوء نظرية الاتصال والتأثير؟.

---

(1) انظر : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، ص 108.

(2) انظر : صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط 1، 1996، ص 79 وما بعدها.

(3) برند شلبنر : مرجع سابق، ص 88.

(4) محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، 1989، ص 37، 38.

لقد استطاع ايزر أن يتجاوز ما فعله غيره في التركيز على العلاقة بين النص والقارئ فقط، بما أسماه بالفراغات أو الفجوات، وجعلها أساساً لنظريته[1].

وعلى هذا الأساس فإن القارئ لابد له أن يتفاعل مع النص ليكون مشاركاً في تشكيله واستبطانه بصورة تحقق قراءة أقرب إلى عالم النص وقصديته ورؤيته ولذلك فإن النص يحتوي على عدد من الفجوات أو العناصر غير المحددة ويجب على القارئ أن يملأ هذه الفجوات والفراغات ذاتياً بطريقة المشاركة الخلاقة مع ما هو معطى في النص الذي أمامه، وبهذا تصبح القراءة عملية ارتقائية من التوقع والإحباط وإعادة البناء[2].

والقارئ الذي يطلب منه ملء الفراغات لا بد أن يكون قارئاً متمرساً وليس قارئاً عادياً يكتفي بملامسة سطح النص وتحسس بنياته، فالقارئ المتمرس يمتلك قدرة على ملء الفراغات التي يتركها المبدع لذكاء القارئ وفطنته، ووفقاً لهذا فإن القارئ « لابد أن يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه، وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارئ، وعادة ما تنجم هذه الفراغات من حيل أسلوبية لا يكتشفها ولا يفهم أبعادها إلا قارئ متمرس»[3]، وكل قراءة أخرى للنص تجد معنى آخر وتفسيراً آخر، وهذا كله يدل على«مدى الثراء الذي يكتسبه النص من خلال القراءات المتعددة حتى من قبل القارئ الواحد»[4].

ومما تجدر الإشارة إليه أن المقصود بالفراغات هنا هو ما أسماه كمال أبو ديب في كتابه: في الشعرية، (الفجوة – مسافة التوتر)، وقد أشار أبو ديب نفسه إلى تطابق مفهوم الفجوة عنده مع مفهوم الفراغات عند ايزر وذلك في هوامش كتابه المذكور آنفاً[5].

---

(1) انظر : حاتم الصكر : مرجع سابق، ص 12.

(2) انظر : نبيلة إبراهيم : القارئ في النص، مجلة فصول، م 5، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر،1984، ص 106.

(3) نبيلة إبراهيم : نفسه، ص 103، وانظر : لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب – بحث فى فلسفة اللغة والاستاطيقا –، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1، 1997، ص 14.

(4) ماجد ياسين : التناص والتلقي ـ دراسات في الشعر العباسي ـ، الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2002، ص60.

(5) في الشعرية : ص 155، و حول مفهوم (الفجوة – مسافة التوتر) عند كمال أبو ديب انظر : عمر أوكان : اللغة و الخطاب، ص 176- 177.

إن الفراغات التي أشار إليها ايزر؛ تسهم في إبراز دور القارئ، فإذا كان المبدع يركز على الجانب الفني، فإن القارئ لابد أن يظهر البعد الجمالي للنص؛ وذلك عبر عملية ملء الفراغات الموجودة بالنص، وعند اكتمال هذه العملية يتحقق التواصل بين النص وقارئه، وتتصل الفراغات باللامتوقع من خلال تشكيلها عن طريق الحيل الأسلوبية التي يعمد إلى خلقها المبدع.

وقد تطورت النظرة إلى القارئ من خلال مفهوم جديد طرحته نظرية الاستقبال على يد الناقد الألماني هانز روبرت ياوس، هذا المفهوم الذي أسماه ياوس: (أفق التوقع) [1]، وكان لدراسات ياوس أهمية كبيرة في التركيز على القارئ[2]، وذلك ضمن معطيات جديدة تقوم على تجسير الهوة بين ما هو تاريخي وما هو جمالي في دراسة النص الأدبي معتمداً في ذلك على مفهوم (أفق التوقع)، وهو المفهوم الذي أخذه ياوس من علم الاجتماع، وهو مفهوم أساسي وجوهري لتاريخية التأثير للنصوص الشعرية فبالنسبة « لطبقة القارئ المحددة ضمن إطار ثقافي معين، فإن ظهور عمل فني في فترة ما يشكل توقع القارئ، وهو توقع يتأسس من خلال الأعمال الأخرى المتشابهة والمتقاربة من خلال الوضع التاريخي العام»[3].

ومن هنا فإن العمل الأدبي – ضمن إطاره التاريخي الذي أفرزه – يمكن أن يمارس سلطة توجه تجربة القارئ الجمالية، ولذلك فإن أفق القارئ قد ينسجم مع العمل وقد لا ينسجم، وقد سمي ياوس تصادم أفق التوقع للقارئ مع أفق النص بـ (المسافة الجمالية)، وهو مفهوم يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وبين ما يتوقعه القارئ، فالنص ربما يطابق أو يخيب أو ينقض ما يتوقعه القارئ، ولكن النص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا القارئ، وهذا ما أسماه ياوس بـ (بتغيير الأفق) [4].

---

(1) نود الإشارة إلى أن كثيراً من الدراسات ترجمت هذا المصطلح عن اللغة الألمانية بأفق الانتظار، مع أن الترجمة الصحيحة –حسب عبده عبود – هي أفق التوقع، انظر: عبده عبود: التلقي أم الاستقبال أم التقبل – مقدمات منهجية لدراسة استيعاب نظرية التلقي الأدبي ومنظومتها المصطلحية في الوطن العربي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، الأردن، 1994، ص 13.

(2) انظر : صلاح فضل :مناهج النقد المعاصر،ص 140.

(3) عبده عبود : المرجع السابق، ص14

(4) انظر : رشيد بن حدو : قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، م 1، ع 48، 1998، ص 22.

ومما هو لافت أن أفق التوقع الذي قدمه ياوس قد تأسس على ما كانت الشكلانية قد أسمته بكسر التوقع أو خلخله بنية التوقعات، غير أن ياوس وسع من دائرة هذا المصطلح وقدمه في إطار تاريخي، لأن الفترة التاريخية لظهور العمل الفني مهمة جداً بالنسبة إلى توقع القارئ، ومع ذلك فإن ياوس «وسع مفهوم كسر التوقع وجعله مبدأ مرناً لا يقف عند حدود الانزياحات الأسلوبية المفردة، ولكنه مفهوم يتسع ليشمل العمل كله، فإذا كان كسر التوقعات عند الشكليين ملمحاً أسلوبياً يقف عند الدال وإدراكه يصبح أمراً ثابتاً؛ بينما أفق التحول يظل متحولاً ومتغيراً مع تحول وتغير القراء»[1].

وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى البعد الجمالي للعمل الفني من خلال قراءاته التي تتعدد بحسب طبيعة القارئ وخبرته السابقة التي يجمعها وهو يتهيأ لقراءة النص، هذه القراءة التي تعتبر التوقعات والانتظارات الخائبة من عناصرها الأساسية التي ترتبط بدور القارئ، حتى أن الأسلوبية ركزت على هذين العنصرين إلى جانب عناصر أخرى وحددت الأسلوب - وفقاً لذلك - باعتباره قائماً على «سلسلة من التفضيلات والمفاجآت والاختيارات والعدولات والانتظارات الخائبة، والنص على أنه سمات لحظة شعرية أفلتت، يسعى القارئ لإعادة تمثلها وتمثيلها»[2].

(1) عبد الله الغذامي : القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 164. وهكذا قال و لعل الصواب : (.... فإن أفق التحول يظل.....). الباحث.

(2) عمر أوكان : مرجع سابق، ص 169

الدراسة التطبيقية:

اتخذ البحث مجالاً تطبيقياً في قراءة قصيدة للمتنبي في مدح كافور تسير على هذا النحو[1]:

من الجآذر في زي الأعاريب ... حمر الحلى والمطايا والجلابيب
إن كنت تسأل شكا في معارفها ... فمن بلاك بتسهيد وتعذيب
لا تجزني بضنى بي بعدها بقر ... تجزي دموعي مسكوباً بمسكوب
سوائر ربما سارت هوادجها ... منيعة بين مطعون ومضروب
وربما وخدت أيدي المطي بها ... على نجيع من الفرسان مصبوب
كم زورة لك في الأعراب خافية ... أدهى وقد رقدوا من زورة الذيب
أزورهم وسواد الليل يشفع لي ... وأنثني وبياض الصبح يغري بي
قد وافقوا الوحش في سكنى مراتعها ... وخالفوها بتقويض وتطنيب
جيرانها وهم شر الجوار لها ... وصبحها وهم شر الاصاحيب
فؤاد كل محب في بيوتهم ... ومال كل أخيذ المال محروب
ما أوجه الحضر المستحسنات به ... كأوجه البدويات الرعابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية ... وفي البداوة حسن غير مجلوب
أين المعيز من الآرام ناظرة ... وغير ناظرة في الحسن والطيب
أفدي ظباء فلاة ما عرفن بها ... مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولا برزن من الحمام ماثلة ... أوراكهن صقيلات العراقيب
ومن هوى كل من ليست مموهة ... تركت لون مشيبي غير مخضوب
ومن هوى الصدق في قولي وعادته ... رغبت عن شعر في الرأس مكذوب
ليت الحوادث باعتني الذي أخذت ... مني بحلمي الذي أعطت وتجريبي
فما الحداثة من حلم بمانعة ... قد يوجد الحلم في الشباب والشيب
ترعرع الملك الأستاذ مكتهلا ... قبل اكتهال أديباً قبل تأديب

(1) ديوان المتنبي: بشرح البرقوقي، ج 1، ص 202- 210.

مجربا فهما من قبل تجربة ... مهذباً كرماً من غير تهذيب
حتى أصاب من الدنيا نهايتها ... وهمه في ابتداآت وتشبيب
يدبر الملك من مصر إلى عدن ... إلى العراق فأرض الروم فالنوب
إذا أتتها الرياح النكب من بلد ... فما تهب بها إلا بترتيب
ولا تجاوزها شمس إذا شرقت ... إلا ومنه لها أذن بتغريب
يصرف الأمر فيها طين خاتمه ... ولو تطلس منه كل مكتوب
يحط كل طويل الرمح حامله ... من سرج كل طويل الباع يعبوب
كأن كل سؤال في مسامعه ... قميص يوسف في أجفان يعقوب
إذا غزته أعاديه بمسألة ... فقد غزته بجيش غير مغلوب
أو حاربته فما تنجو بتقدمة ... مما أراد ولا تنجو بتجبيب
أضرت شجاعته أقصى كتائبه ... على الحمام فما موت بمرهوب
قالوا هجرت إليه الغيث قلت لهم ... إلى غيوث يديه والشآبيب
إلى الذي تهب الدولات راحته ... ولا يمن على آثار موهوب
ولا يروع بمغدور به أحداً ... ولا يفزع موفوراً بمنكوب
بلى يروع بذي جيش يجدله ... ذا مثله في أحم النقع غربيب
وجدت انفع مال كنت أذخره ... ما في السوابق من جري وتقريب
لما رأين صروف الدهر تغدر بي ... وفين لي ووفت صم الأنابيب
فتن المهالك حتى قال قائلها ... ماذا لقينا من الجرد والسراحيب
تهوى بمنجرد ليست مذاهبه ... للبس ثوب ومأكول ومشروب
يرى النجوم بعيني من يحاولها ... كأنها سلب في عين مسلوب
حتى وصلت إلى نفس محجبة ... تلقى النفوس بفضل غير محجوب
في جسم أروع صافي العقل تضحكة ... خلائق الناس إضحاك الأعاجيب
فالحمد قبل له والحمد بعد لها ... وللقنا ولإدلاجي وتأويبي
وكيف أكفر يا كافور نعمتها ... وقد بلغنك بي ياكل مطلوبي
يا أيها الملك الغاني بتسمية ... في الشرق والغرب عن وصف وتلقيب
أنت الحبيب ولكني أعوذ به ... من أن أكون محبا غير محبوب

الدراسة التطبيقية:

المقطع الأول:

يجدر بنا في البداية أن ننتبه في أثناء قراءتنا للشعر القديم إلى عملية الإنشاء والأداء في المقام الأول، ومن تم نلتفت إلى المكونات الاستعارية والمجازية، ذلك لأن الشعر القديم قام على الإنشاد، ومعنى هذا أن الشاعر كان يقف حيث ينتهي المعنى، وقد يكرر ويعيد ويوصل، فالفصل والوصل مهمان في توليد الدلالة وتأكيدها.

«ويعد الإنشاد صفة للقول الجميل في الشعر، وهو ليس إلا ضرباً من الغناء الذي يعتمد أساساً على جمال الصوت ورقته ورخامته »[1].

كما أن الإنشاد في الشعر عامل من عوامل التأثير، إن عن طريق المعنى أو عن طريق الإيقاع وتنويعاته ودرجاته والصوت وطبقاته، « وقد اختلف الشعراء في هذه الصفة فمنهم من كان يجيد الإلقاء والعرض وإخراج الأصوات إخراجاً حسناً والتحكم في عمليتي التنغيم والترنيم، ومنهم من كان يخطئ السبيل إلى سمع المتلقي بصوته الأجش وسوء الدراية بأداء الصوت تضخيماً وترقيقاً، ورفعاً وخفضاً، انكساراً وامتداداً »[2].

فالمتنبي في قصيدته هذه حينما ينشد: من الجآذر؟ نعتقد أنه وقف هنا لأن المعنى قد اكتمل من خلال الجملة الاسمية الاستفهامية، ولذا فإن طبيعة الإنشاد الوقفية هنا تلقي المتلقي في حيرة لبعض الوقت حتى يتخيل أو يخمن الإجابة أو يتوقعها وتطرح في ذهن المتلقي تساؤلاً مفاده: هل الشاعر يسأل عن معنى الجآذر؟ وما علاقة هذا بموقفه المديحي؟، ويقود السؤال إلى الإجابة؛ فالجآذر مفرد جؤذر، والجؤذر ولد البقرة الوحشية، ولكن توقع المتلقي يصاب بكثير من الخيبة عندما يعيد الشاعر إنشاده من جديد، واصلاً ما انقطع، من الجملة الاسمية الاستفهامية بشبه الجملة التي تليها: من الجآذر في زي الأعاريب؟، إذاً فالإجابة عن الجآذر تختلف، وتصنع معها موقفاً مختلفاً في ذهن المتلقي، إذ هي النساء

(1) علي الجندي: الشعراء وانشاء الشعر، دار المعارف، القاهرة، 1969، ص 88. بنصرف.

(2) خالد الغريبي: الشعر ومستويات التلقي، بحوث المؤتمر السابع للنقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، ص 4.

الأعرابيات، تم يقف في نهاية الشطر، ومن ثم يستأنف بشكل فيه وقفات أخرى، يتيحها توالي المعطوفات على هذا النحو:

حمر الحلى، والمطايا، والجلابيب.

إن القراءة على هذا النحو تتيح للمتلقي أن يسترجع ما هو محذوف من البيت ويؤثر على الدلالة والمعنى، فحمر الحلى = أنتجت دلالة اللون، إنهن منغمسات في الذهب والياقوت.

وحمر المطايا = أن إبلهن كريمة.

وحمر الجلابيب = دلالة على لبس المعصفرات وثياب الملوك[1].

أول ما يسترعي انتباه القارئ في بيت المطلع دال (الأعاريب)، وإثارته للقارئ ناجمة عن كونه قليل الاستعمال، ذلك لأن المستعمل هو(الأعراب) فالأعاريب جمع الأعراب، وفي هذا تعمد للجمع الثاني ودلالته توكيدية وذات بعد متعمق ومتجذر في العروبة ويوحي بأن الشاعر يركز عليه بكل عمق، وهذا كله ناتج عن استخدامه لجمع الجمع.

وليس هذا وحسب، بل إنه جعله مصرعاً مع نهاية البيت، مبشراً بالقافية التي بدورها تتكرر في القصيدة لتبشر هي الأخرى بميلاد القصيدة ككل.

إن اختيار هذا الدال (الأعاريب) لبناء القافية عليه، يدلل على مدى أهميته في بناء القصيدة؛ لأن تكرار القافية سيظل يذكرنا به إيقاعياً وكأنه يفرض سلطته لا على البيت الأول من خلال التصريع، وإنما على القصيدة كلها.

ومن هنا لا نعتقد أن تكراره في القصيدة بأنماط مختلفة جاء اعتباطاً، فقد تكرر بمادته في البيت السادس (الأعراب) ثم بمعناه في البيت الحادي عشر (البدويات)، وهو بهذا يشكل مثيراً أصلياً في الصورة الشعرية، يمكننا من خلال تتبعه في حركة القصيدة أن نفك مغاليقها وأن نصل إلى تفسير قد يوجهنا إلى المعنى أو الدلالة الكلية للقصيدة.

إن هذا المثير الأصلي يختلط ويمتزج بمستثار إضافي، يتمثل في دال (الجآذر) ويتكرر هو الأخر في أبيات أخرى متخذاً صوراً مختلفة؛ إذ يذكر في البيت الثالث في دال (البقر) وفي

(1) شرح الديوان : للبرقوقي، ج 1، ص 203.

البيت السادس في صورة متوحش وهو (الذئب) وفي البيت الثامن بلفظة (الوحش)، وفي البيتين الثالث عشر والرابع عشر بـدوال (الآرام) و(الظباء).

إن التشابه القائم بين المثير الأصلي (الأعاريب) والإضافي (الجآذر)، يكمن في أن الطرفين يسكنان البادية، وإليه يشير قائلاً:

قد وافقوا الوحش في سكنى مراتعها وخالفوها بتقويض وتطنيب

تربطهما علاقة الجوار من جهة، والصحبة والمعايشة من جهة أخرى.

إن صورة (الأعاريب) تستدعى صورة البادية وما فيها من وحوش وحيوانات، وما تتميز به هذه الحيوانات من معاني التأبد والافتراس وأصالة الطبيعة، وهي معانٍ تشتبك وتتمازج بصفة الاعاريب (حمر الحلى والمطايا والجلابيب) مختلطة بمنعتهم ومحافظتهم على كرامتهم.

يقول:

سوائر ربما سارت هوادجـها منيعـة بين مطعــون ومضروب
وربما وخدت أيدي المطي بها على نجيع من الفرسان مصبوب

إن هذا المستوى من القراءة يولد دلالة معناها؛ أن الطبيعة تحتضن هؤلاء الأعراب والوحش أيضاً، مستأنسين بمنعتها وأصالتها وقيمتها، لم تلوث ولم تخدش أصالتها؛ مع ملاحظة أن البيتان بمعنى واحد ودلالة واحدة.

وهذا التوقع من القراءة يقودنا إلى توقع آخر، يستخدم بنية التضاد، حينما يوازن الشاعر بين جمال البدو الطبيعي، وجمال الحضر الصناعي، بين الأصالة والزيف، بين الكلام الفصيح والتفاصح في الكلام، بين الزينة الطبيعية والزينة الصناعية، بين المشية المقتصدة والمشية المصطنعة، إن الشاعر يسخر جميع إمكاناته ويفجر كل طاقاته الدلالية للوصول إلى هذه النتيجة التي يريدها.

وكل هذه المفارقات جاءت بشكل مباشر لتنبئ وترهص بولادة معنى جديد مفاده أن الصدق مع النفس أمر سام، به قوام المرء وشخصيته، إذ راحت القصيدة توجهنا إلى أن الأمر لم يكن مسألة حضارة وبداوة فحسب، وإنما هي في التحليل الأخير « قضية الأصالة المنشودة

في كل شئ، وبلا حدود، قضية الصدق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصدق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب »[1].

ومن هوى كل مـــن ليست مموهة تركت لـــون مشيبي غير مخضوب
ومن هوى الصدق في قولي وعادته رغبت عن شعر في الوجه مكذوب[2].

إن القارئ الضمني الذي يرافق النص منذ بنائه، بل من مبتدئه تمثل في استدعاءات (الأعاريب) لما هو أقرب إليهم في طباعهم وسكناهم وبيئتهم، وهذا استدعى من القارئ أن يتحسس صفاتهم ومميزاتهم القائمة على الفطرة والعفوية والمتعة والصدق، وهي بنية ظلت محايثة للنص الأصلي الذي يمثُل في الكشف عن هوية (الأعاريب) من خلال تلك البنية، فتحقق لدى السامع والقارئ أن مرجعية النص، تدور حول الصدق مع النفس ونبذ الكذب والزيف.

فانظر إلى قوله:

أفدي ظباء فلاة ما عرفن بها مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب

إن البدويات مطبوعات على حسن الكلام وحسن الحواجب، فلا يصبغن حواجبهن بالسواد، ولا يمضغن الكلام !!؛ لأن كلامهن فيه إفصاح وبيان فلا يحتجن تكلّفه، بينما تسعى غيرهن إلى التفاصح ويصطنعن زينتهن اصطناعاً.

إن الدلالات المتفجرة من هذه المقايسة لا تقف بنا على حدود المفردات، وسطح المعاني، والمفارقات المذكورة في النص توحي بوجود دلالة عامة كان الشاعر يسعى للوصول إليها عبر هذه الموازنة التي أقامها، والتي هي في حقيقة الأمر – كما أسلفنا – موازنة بين الصدق الكذب، بين الأصلي والمزيف، بين الأصيل والدخيل.

وذكر الشاعر للأعاريب يستدعي ويستلزم ذكر الضد، وهو (العجم)، وما العربي الأصيل النقي سوى الشاعر، والأعجمي المزيف الكذاب سوى كافور ممدوحه !!، ومن هنا

(1) محمد فتوح : شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص 79.

(2) ويروى البيت : رغبت عن شعر في الرأس مكذوب، انظر شرح الديوان للبرقوقي ج 1، ص 205، ولعله الأقرب للصحة.

استطاع النص أن يقوم على متواليات لغوية كثيرة، من خلال بنية المفارقة الصريحة عبر هذا السيل المتدفق من البنى ليخبئ في داخلها بنية قوية الدلالة على أن ما أراده هو كافور حينما قال:

ما عرفن بها مضغ الكلام، فمضغ الكلام يعنى التفاصح، وتكلف الفصاحة لا يكون إلا من أعجمي.

المقطـع الثاني:

حاول الشاعر في المقطع الأول من القصيدة أن يظهر لممدوحه بمظهر الأعرابي الأصيل الذي يهوى الصدق ويتخذه عادة له، ويتمنى أن تصل عدوى الصدق هذه إلى الأخر (الممدوح)، وهذا يظهر جلياً من خلال الصورة التقابلية التي امتلأ بها المقطع الأول، وهو يوازن بين البدواة والحضارة، على مثل هذا النحو المتعاكس:

حسن الحضارة	حسن البدواة
بالزيف	بالفطرة
بالتطرية	بالأصالة
بالتمويه	بالبساطة
بالكذب	بالصدق

إن الرؤية التي يريد الشاعر الوصول إليها عن طريق هذه المفارقة في الصورة هي الصدق مع النفس والانسجام مع الذات ولو كلفه ذلك غالياً، كما تكلف صورة المشيب صاحبها غالياً.

إن هذه الصورة التقابلية تجعل الممدوح ينتمي إلى الدائرة الأولى، وتجعل الشاعر ينتمي إلى الدائرة الثانية، ومن هنا نلاحظ أن الشاعر مستمر في مثل هذه المقابلات في المقطع الثاني الذي وصل فيه إلى الممدوح، ومن هذه الصور: التقابل بين الشباب والشيب على هذا النحو:

الممدوح	الشاعر
الشباب	الشيب
الحداثة	التجربة

ولكنه يقوم بعملية إذابة لهذا التناقض بينه وبين الممدوح بشكل تدريجي، إذ بدا في الصورة التقابلية الأولى على النقيض تماماً مع الممدوح، ولكنه في الصورة الجديدة يخفف من غلواء هذا التناقض فيقول:

قد يوجد الحلم في الشبان والشيب

إن الشاعر، ومن خلال متابعتنا لصوره المختلفة، يتجه نحو مصالحة الممدوح فإذا هو يقوم بعملية نقض للصورة الأصلية التي ركز عليها في المقطع الأول، صورة الصدق في مواجهة الكذب، صورة الفطرة في مقابل التكلف، صورة الطبع في مقابل التصنع، متخذاً من الجناس والتوازي والطباق عناصر في الصورة على هذا النحو:

ترعرع الملك الأستاذ (الممدوح):

مكتهلاً　　قبل اكتهال

أديبا　　قبل تأديب

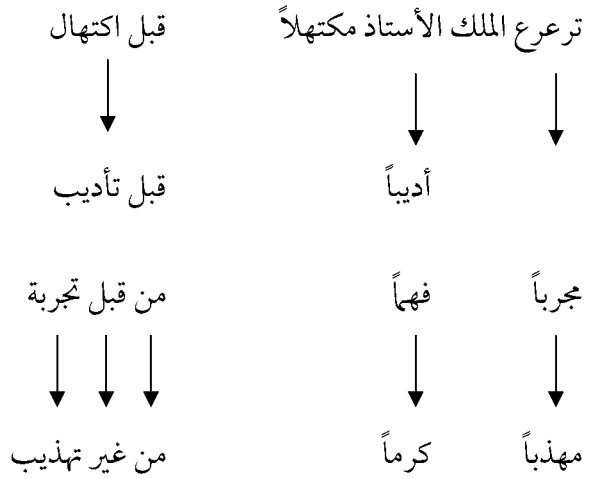
ويتوسع في رسم الصورة على هذا النحو أيضاً:

مجرباً فهماً　　من قبل تجربة

مهذباً كرماً　　من غير تهذيب.

فالممدوح مفطور على الأدب والحلم والتجربة والفهم والتهذيب والكرم، من دون أن يكسب هذه الصفات اكتساباً، وهذه صورة تناقض تماماً الصورة الأولى التي رسمها له في المقطع الأول، إذ أن الاستقرار في صورة التضاد لا يدوم للشاعر لأن المعنى سرعان ما يتغير.

والتقسيم الموسيقي الذي أوجده الشاعر في الصورة السابقة يساعده في عملية الوقف وهو ينشد، وهذا بدوره يؤثر في المتلقي، إذ يمكننا أن تقرأ البيتين هكذا:



والذي يسعفنا أو يساعدنا على هذه القراءة هو بنية التوازن التي اشتملت عليها الأبيات، إذ أن فاعلية التوازي ما ثلة في تصاعد الصفات الممنوحة للممدوح، والدلالة المتولدة عن هذا اللون من التوازي تكمن في تقوية الفكرة التي يريدها الشاعر ويريد تقديمها ولتكوين تأثير مباشر على الأذن[1]، مما يسهم في ترسيخ المعنى في نفس المتلقي.

ويبرز في هذه الأبيات عنصر من العناصر الأساسية التي تمنح التوازي بعداً إيحائياً يسعى إلى تعميق الفكرة من خلال تكرارها، وتكرار البناء ليس هو المظهر الوحيد من مظاهر التوازي، وإنما يقوم التوازي أيضاً على تكرار الفكرة الذي يوفر إنشاداً إيقاعياً، ويخلق أسلوباً غنائياً[2].

إن تغني الشاعر بهذه الصفات على هذا النحو المتكرر الذي تفرضه بنية التوازي من جهة، وبنية الجناس الاشتقاقي من جهة أخرى، وكذلك التماثل في التركيب النحوي، يجعلنا نحس أن الشاعر يتماهى مع شخصية الممدوح الذي يملك هذه الصفات، وإذا كان الشاعر الحديث قد تصرف في الموقف مشكلاً فضاءات ملموسة معبرة، فإن الشاعر القديم قد استعمل الوسائل السمعية الترصيعية داخل البيت، على مثل هذا النحو الذي رأينا، وهي

(1) انظر: فاضل تامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشئون الثقافية، بغداد، ص 231.

(2) انظر : المرجع السابق، ص 234، وانظر: موسى ربابعة: ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، دراسات، م 22، ع 5، 1995، دراسة منشورة على شبكة الإنترنت.

قائمة على توازنات شتى تشعر بحركية النظم، كما تشعر العلاقات النحوية والمنطقية بحركة الدلالة[1].

ويسبغ الشاعر على ممدوحه صفات أقرب إلى صفات الإله !، لأنه ينشد الاكتمال لممدوحه والذي تنطلق صورته من حالة تشابه مع الناس والموجودات، إلا أن الشاعر لا يرضي لممدوحه بالمشابهة إلا مع الأشياء المكتملة والمطلقة في فعلها وفي صفتها.

فصفة الكمال كافية في عمق الصورة حتى وإن ظلت مجرد صفة من صفات (المشبه به)، ومن هنا لم تكن المشابهة عند المتنبي أداة توضيح وبيان، وإنما هي طموح إلى ما هو مطلق ومكتمل من الأشياء، وهي لذلك مجرد مرحلة إلى صورة اللا تشابه أو صورة التضاد، حيث تخرج الموصوفات من حالة المثل إلى حالة المثال، ولكن ذلك لا يتحقق إلا إذا مرت الصور بمرحلة ثانية، هي مرحلة المجاوزة والمبالغة[2].

ومن هذه الصفات قوله:

يدبر الملك من مصر إلى عــدن ... إلى العراق فأرض الروم فالنوب
إذا أتتها الرياح النكب من بلد ... فما تهــب بهــا إلا بترتيــــب
ولاتجاوزها شمس إذا شرقت ... إلا ومنه لهـا إذن بتغــريــــب

ولا يخفى على القارئ ما في هذه الأبيات من مبالغة وصلت حد الإفراط المذموم الذي عابه القدماء على المتنبي، غير أن بعض النقاد رأى أن من عاب تلك المبالغات لم يدركوا صورة الممدوح في علاقتها ببقية الصور في القصيدة، فغاب عن هؤلاء أن تلك الذات في مطالع القصيدة، والتي طالما شكت النقصان والضعف إزاء الزمن والموت، لا يمكن لها أن تسترد آمالها إلا في حضرة ذات أخرى قادرة على تحدي الزمن نفسه، لذلك كانت صورة الممدوح موازية لصورة الإله الذي يحيط علمه بكل ما في الغيب من حيل الزمان، ويمتلك الموت حتى لكأنه يأتمر بأمره[3].

(1) انظر :خالد الوعلاني : دراسة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998، ص 86.

(2) نفسه: ص 88، وانظر محمد العمرى: القارئ وإنتاج المعنى، بحوث مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، الأردن.

(3) انظر : أيمن محمد زكي العشماوي : قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، ص 81 وما بعدها.

وتلقانا في لوحة الممدوح بنية تضادية كبرى، بين الوفاء والغدر، يتناول الشاعر هذه البنية متوسعاً في دلالتها من خلال الاختلاط بين الضمائر الدالة على الممدوح والشاعر وممدوح الشاعر القديم، مستغلاً هذه البنية من خلال سيل الجمل المنفية التي يسندها للممدوح، ويثبتها للممدوح القديم (سيف الدولة) !، مما يوسع من دلالة هذه البنية في توضيح رؤية الشاعر للحياة والتأكيد على الهدف الذي جاء من أجله كما تكشف عنه القصيدة في حركتها يقول:

قالوا هجرت إليه الغيث قلت لهم ... إلى غيوث يديه والشآبيب
إلى الذي تهب الدولات راحته ... ولا يمنّ على آثار موهوب
ولا يروع بمغدور به أحداً ... ولا يفزع موفوراً بمنكوب
بلى يروع بذي جيش يجدّ له ... ذا مثله في أحم النقع غربيب
وجدت أنفع مال كنت أذخره ... ما في السوابق من جرى وتقريب
لما رأين صروف الدهر تغدر بي ... وفين لي ووفت صم الأنابيب

إن استخدام الشاعر لهذه المفردات الدالة على الغدر والفزع مثل: يمنّ، يروع، مغدور، يفزع، يجدل، كذلك صيغ اسم المفعول: موهوب، مغدور، موفور، منكوب، تدلل على أن هناك أزمة ثقة بين الشاعر وممدوحه، ولو حاولنا رسم هذه البنية التضادية الكبرى لوجدناها على الشكل الآتي:

الوفاء	الغدر
الشاعر	الممدوح القديم
الخيل	الممدوح الجديد
الرماح	

كما أن تكرار الضمير العائد على الخيل على النحو التالي:

رأين
وفين
نعمتها
بلغتك
لها

يدل على تقدير الشاعر الكبير لصفة الوفاء التي أسندها إلى الخيل، مذكراً بها ممدوحه بذكر اسمه من خلال بنية جناسية تحمل وقعاً إيقاعياً قوياً من ناحية، وتنتج بعداً دلالياً يتمثل في المعنى الذي يحمله اسم كافور من الكفر والجحود والذي لا يبتعد كثيراً في معناه عن الغدر، حينما يقول مخاطباً إياه:

وكيف أكفر يا كافور نعمتها وقد بلغنك بي يا كل مطلوبي

وعلى الرغم من تغليب الشاعر لصفة الوفاء ليعمقها لدى المتلقي من خلال بنية متولدة عن بنية التضاد الكبرى بين الوفاء والغدر، وهي بنية الحمد مقابل الكفر، على هذا النحو:

فالحمد قبل له ← الممدوح
والحمد بعد لها ← الخيل
وللقنا ← الرماح
ولإدلاجي ← سير الشاعر ليلاً
وتأويبي ← سير الشاعر نهاراً

فإنه انتهى متشككاً في وفاء ممدوحه له؛ بأن يبلغ عنده ما أراده وطلبه بصورة مباشرة من الملك، قائلاً:

أنت الحبيب ولكني أعوذ به من أن أكون محباً غير محبوب

فالتعبير هنا، يحمل في طياته بنية تضادية ينتهي إليها الشاعر، فمنه الحب ومن غيره عكسه، منه الوفاء ومن غيره الغدر.

وهكذا يتبين لنا من خلال هذا النص الذي وصفه بعض الشراح بأنه من محاسن شعر المتنبي، مدى أهمية الصورة الغامضة في الشعر، وفي التأثير على المتلقي وتوليد المعنى وإنتاج دلالاته الكامنة[1].

(1) انظر: خالد الوعلاني: مرجع سابق، ص 94. بتصرف. و للمزيد راجع: عبدالقادر الشيخلي: المنهجية العلمية في التثقيف الذاتي، مطبعة الحرية، بغداد (!!)، 1985، ص 8.

واستخدام صور التضاد والمقابلة بشكل مكثف يكشف عن رؤية الشاعر للحياة والأحياء، وتبيان موقفه منهما، من خلال سيل جارف من المفارقات يدفع التصوير الشعري إلى الحد الأقصى الذي يسمح التخيل به داخل التصور الكلي الذي كان يحكم الإبداع في الأدب العربي.

المبحث الثاني

شعرية النحو واستنطاق الخطاب الشعري

مدخل نظري:

استهوت الدراسات اللسانية جميع الشعريات النصية التي تناولت الخطاب الأدبي وحاولت استنباط القوانين العامة من داخل هذا الخطاب، وكان من نتيجة التلاحم - الشعري الألسني -، تلاحم الرؤى والمفاهيم بما ينسجم مع مختلف التصورات سواء ما تعلق بالأسلوب كظاهرة لغوية منحرفة، أو تعلق بالوظيفة الشعرية المهيمنة أو ما ارتبط بالفرق بين النثر والشعر واعتبار أن الشعر ما ضد النثر، فإن ما يجمع هذه التأملات هو الدافع المشترك لتميز اللغة الشعرية، من حيث كونها تمتلك نظاماً خاصاً متميزاً شاعرياً، أما طريقة تحقيق هذه الشاعرية، وتفسير طبيعتها، فيكاد يختلف من شعرية إلى أخرى (الشكلانية - البنائية - الأسلوبية...).

وفي الوقت الذي درج فيه البلاغيون على القول « بأن صور الخطاب وأشكاله هي المعالم والصيغ التي يبتعد فيها الخطاب بطريقة ما، عما كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط؛ فإن روح البلاغة تكمن في هذا الوعي بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة في الشعر، واللغة الممكنة التي كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط، ويكفي أن نقيم هذا الفارق في الذهن كي نحدد مساحة أو فضاء الشكل البلاغي»[1].

وإذا كانت الأسلوبية المقارنة تبحث في أنواع الأساليب، فإن على الشعرية الأسلوبية أن تنعطف باتجاه البحث فيما يجعل من أسلوب ما (أدبياً)، وذلك بتكثيف التأمل في الانحرافات الأسلوبية الأكثر جماليةً وشعرية، والتي اكتفت البلاغة بوصفها دون أن تمسك بطبيعتها

(1) صلاح فضل : بلاغة النص وعلم الخطاب، ص 137.

الاختراقية، ولذلك لا يمكننا وصف الأساليب المغايرة بمجرد المخالفات اللغوية والمعجمية والدلالية، بل ينبغي تعليل النظام الذي يكثف كل أسلوب.

وليس المهم - في تصورنا - رصد الانحرافات الواردة والمحتملة وتصنيفها بحسب قواعد معيارية سياقية، وإنما هو كيف تتشكل الأنماط وتدخل في سلسلة من العلاقات التي تؤدي إلى معنى أو دلالة؟[1].

ولقد حاولت الأسلوبية أن تتصدى لهذه الإشكالية، واعتبرت الأسلوب« انزياحاً عن الاستعمال المألوف، ذلك أن اللغة توفر للمتكلم طرقاً مختلفة للتعبير عن شيء واحد فيتولى المؤلف اختيار ما يشاء من اللغة، وفي ذلك يكمن أسلوبه، ويتولى الأسلوب النظر في طبيعة ذلك ومنشئه ووظيفته، وذلك الاختيار هو الذي يعبر عنه جاكبسون بـ (التحول) من محور الاختيار إلى محور التأليف»[2].

وفي الوقت الذي يحول فيه البنائيون هذا الانزياح « إلى هدف لتحليلهم، نجد الأسلوبية ترنو إلى هدف آخر هو تفسير الأصل أو السبب في نشوء هذه الملامح الانحرافية»[3] (3)، ومن الواضح أنه يستحيل تفسير طبيعة الأساليب لمجرد أنها تتضمن انحرافات أو انزياحات حتى وإن كانت تدخل في نسيج أدبي مغاير، ذلك أنه يمكن لبعض الأساليب الإبداعية أن توصف بأنها (شعرية) دون أن تنطبق على أي من الانحرافات، وقد أشار جاكبسون إلى براعة الصورة النحوية في إثارة المشاعر كدليل على صحة ما نرمي إليه؛ وقد تضمنت طروحاته ما يسميه (نحو الشعر/ شعر النحو) معتقداً أن النظام النحوي ينطبق على إبداعية خاصة ومتطورة، فخصه بحضور متـميز لـما يتمتع من جاذبية وتأثير، ذلك أن« التعارض في قصيدة ما، بين ما ينتمي إلى اللغة التصويرية الاستعارية وبين ما يعود إلى مستوى مباشر، يمكن أن يحدده بشكل قوي، تباين بين المكونات النحوية»[4].

---

(1) انظر : صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ص 233، وما بعدها.

(2) الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية ـــ تنظيراً وتطبيقاً ـ، دار توبقال، الدار البيضاء، 1992، ص 30.

(3) ينظر : خوسيه (ماريا بوثويلو ايفانوكس) : نظرية اللغة الأدبية، تر / حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، 1992، ص 29، وانظر : عمر أوكان : م. س : ص 177، 178.

(4) رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ص 71.

وعلى عكس البلاغة التقليدية التي أولت اهتماماً مفرطاً بالصور المجازية، فإن هذا الإفراط لا ينطبق كلياً على البلاغة العربية التي لم تفتقد أية مرحلة من مراحل تاريخ تطورها، إلى مرونة الحس، ورقي الذوق، ومحاولة تجنب الأحكام القسرية، ومن مظاهر هذه المرونة تطلع النحاة إلى أفق الجمال والإبداع في النحو الذي ظل يجتذبه مستويان:

- جدلية الخطأ والصواب (النقل والاستقراء)
- أفق الإبداع والجمال (الناحية الفنية للتراكيب النحوية)

ومعنى هذا أن النحو العربي، قد تطلع - وبشيء من الحكمة والجرأة - إلى العلاقات القائمة بين العبارات وشكلها التركيبي، فلم يكتف بمستوى النقل والاستقراء، بل تنبه إلى ما تضمره التراكيب النحوية من جماليات، ويرجع الفضل في ذلك إلى الإعجاز القرآني الذي فتح باباً واسعاً لانتقال النحو من التقعيد والضبط والإلزام إلى التأويل والاحتمال.

وإذا كان الوضع النقدي - آنذاك - قد تضمن تجاوب الوعي مع المضامين المحدثة (نصاً وتأويلاً)، فإن ما أرادته شعرية النحو هو ضرورة قيام« رابطة بين المعنى والمسائل المتعلقة بنظام التركيب والعبارة على حسب مقتضيات النحو فهذا المقتضى هو الوسيلة إلى إدراك المعنى من وراء اللفظ، وتفهم الغرض الكامن وراء الشكل »[1]، فالإمكانات النحوية لا تعني امتحان الخطأ والصواب بقدر ما تحيلنا إلى استغلال جمالياتها بابتعاد القراءة - ما أمكن - عن مستوى اليقين إلى التقدير والاحتمال، لأن النحو ليس مجرد تقعيد للكلام على مستوى المبنى (الصيغ والتراكيب) ومن ثم « فإن وظيفة النحو العربي هي تخصيص المعنى وتحديده أكثر مما هي تنظيم المبنى وضبطه»[2]، فالنحو قبل كل شيء نظام داخلي، يتكئ على وحدات لسانية صرفية ونحوية، يبني عليها القارئ معرفته بالنص؛ وتضيء فهمه للعلاقات القائمة بين معنى العبارة ومستواها النحوي.

لقد حظيت العلاقات التي هي أساس التفكير البنيوي والشكلاني مثل علاقات التوازي

---

(1) محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص 44.

(2) محمد عابد الجابري : اللفظ والمعنى في البيان العربي، مجلة فصول م 6، ع 1، 1985، ص 22، وانظر ص 41 – 43، وانظر : محمد حماسة عبد اللطيف : النحو والدلالة - مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي - دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2000، ص 25.

والتناسب والتجاوز والتشاكل...، حظيت بمكانتها السديدة في شعرية النحو، فإذا تمكن المبدع من إنتاج صور جمالية (بتوخي معاني النحو)، فكيف السبيل إلى ذلك؟.

هذا ما تجيب عنه - ضمنياً - شعرية النظم - بناء وأسلوباً - بحيث يمكن تصور ما يقصده عبد القاهر الجرجاني (عبد القاهر مرة أخرى!) بـ «توخي معاني النحو»[1] (1) ضمن العناصر التالية:

- الفرق بين نظام النحو في الشعر ونظام النحو في النثر.
- خصوصية النحو لدى كل شاعر.
- إدراك الفرق الجوهري بين التراكيب.
- ارتباط هذه العناصر بالتلقي والتأويل.

لقد أرست شعرية الجرجاني رابطة بين النحو والأسلوب ونشأت هذه العلاقة في جو من التداخل بين الشروحات والتفاسير، ومثل ذلك الجو ينم فعلاً عن حداثة متقدمة في طي التراث النقدي وما فيه من إمكانيات تأملية، حاولت إبراز الطابع اللغوي لبعض الدراسات النقدية، فقد كانت البلاغة لدى الجرجاني خبرة متسامية بالنحو، ولعل ما أحدثه ذلك التأمل هو ما تسعى الشعريات النصية اليوم إلى استكماله من خلال محاولة استيعاب موقع النحو بالنسبة للشعر وفهم مستوى العلاقة بينهما[2].

فما الذي أضافه الجرجاني؟؟

لقد بحث الجرجاني في العلاقة بين النحو والنظم؛ واعتبرها مدخلاً لفهم اللغة الشعرية؛ ويتضح عمق هذا التصور من حيث ارتباط النحو بالشعر (شعرياً) لما في ذلك من تجاوز النحاة الذين لم يميزوا بين نظام النحو في الشعر، ونظامه في النثر، فالمسألة - على هذا الأساس - مسألة نظام، وهذا الإدراك المبكر لأدبية الخطاب هو مدار كل شعرية اليوم.

ولم تهمل شعرية الجرجاني النحو التقعيدي، إلا أنها ثمنت النحو الإبداعي الذي يضمن للقول الشعري إبداعيته الخاصة، ويعود لها الفضل في دمج التركيبي بالدلالي؛ والصور النحوية

(1) دلائل الإعجاز : ص 276.

(2) للمزيد ينظر : محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 51- 86.

بالصور البلاغية، وتؤكد شعرية النحو على هذا الدمج بحيث لا يمكن تذوق الصور المجازية بمعزل عن التراكيب النحوية التي تهيئ لها حيزاً جمالياً لبروز معانيها، ومن خلال قول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

تتوجه شعرية النحو إلى العلاقة بين التركيب النحوي وغرض المعنى الكامن فيه ووفق هذه العلاقة يفسر الجرجاني تجربة النحو في إثراء الصورة التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي؛ والتي دون معاني النحو لم تكن شيئاً مذكوراً:

«وانظر هل يتصور أن يكون بشار قد أحظر معاني هذه الكلم بباله أفراداً عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقّع (كأن) في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكر في (مثار النقع) من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني وفكر في (رؤوسنا) من غير أن يكون قد أراد أن يضيف (فوق) إلى (الرؤوس)؛ وفي الأسياف من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على (مثار)؛ وفي الواو من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن يكون كذلك فكّر في (الليل) من دون أن يكون أراد أن يجعله خبراً وفي (تهاوى كواكبه) من دون أن يكون أراد أن يجعل تهاوى فعلاً للكواكب، ثم يجعل الجملة صفة لليل ليتم الذي أراد من التشبيه؟....»[1]. وسواء أراد (بشار) ذلك أم لم يرده، فإن قراءة الجرجاني تبدو قراءة شكلانية في أساسها، اهتمت في الأساس ببناء النص، أي بالقوانين التي تشكلت في وعي المبدع بوصفها تمس الجانب التكويني لما يكون عليه النص، أي في شكل محتواه وليس في محتوى مضمونه.

إن عبد القاهر يتجاوز مفهوم اللفظ – الوعاء ـ، ويحل محله التركيب – المعنى –« مؤكداً على وحدة عضوية بين العبارة وبنيتها النحوية»[2]، لقد أسهب في الكلام على معاني النحو كالتقديم والتأخير والحذف والتكرار، والإضمار والإظهار والتعريف التنكير، والفصل والوصل...، وأعطاها قيمة سحرية، مظهراً فوائد لطائف كلّ ضرب منها، ففي معرض كلامه عن التقديم والتأخير يقول:« وهو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك

(1) الدلائل : ص 315، وانظر، ص 275، 283، 284، 317.

(2) جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية، ص 93.

مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شئ، وحول اللفظ من مكانه إلى مكان »[1].

إن أبرز إنجازات عبد القاهر – كما يقول محمد زكي عشماوي – يتمثل في مفهومه عن اللغة كنظام علامات تحكم وحداته شبكة علاقات تمكنها من تحقيق الدلالة فقد منحته«ثروته اللغوية؛ وإلمامه الواسع باللغة؛ إلمام إحساس وذوق، القدرة على الوعي بما تحمله من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق الذي وردت فيه، فمضمون الكلمة عنده يقل أو يكثر، ينبسط أو ينكمش بحسب علاقتها بالموكب المتحرك الذي تسير فيه الكلمة مع تقدمها وما تلاها من ألفاظ»، ويذهب العشماوي إلى القول، بأن وجهة نظر عبد القاهر حول أهمية اللغة تلتقي مع وجهة نظر ناقد حديث مثل إليوت[2].

إن قراءة الجرجاني تتبنى أسلوباً جديداً في تأويل المعاني النحوية من حيث اشتباكها بدلالة معاني الكلم، على اعتبار أن معاني النحو تختلف من صيغة إلى أخرى تعطي بموجبها دلالة لا تعطيها في الصيغة الأولى، وتكاد الأمثلة لا تحصى بخاصة ما يتعلق منها ببنية الخطاب الشعري، غير أننا نكتفي ببيت (بشار) لنقول بأن النظام اللغوي الذي تم التواضع عليه لم يستوعب جميع الانحرافات والانزياحات، لذلك تطلعت الشعرية الجرجانية إلى صياغة (نحو – شعري) وأخرجت النحو من حيز الكمون إلى حيز الفاعلية بإعطائه دلالة النسق.

لقد أراد عبد القاهر أن يقبض على الشعر، فاضطر إلى إطلاق النحو وتفجير طاقاته وإمكانياته، ذلك أن النحوي« كان مشغولاً بفلسفة خاصة، كان ينقل فكرة الصانع أو الخالق من مجال الفلسفة والكلام إلى مجال اللغة»[3]، لذلك أرجع عبد القاهر لمعاني النحو كل تأليف خلاق، ورأى في إغناء الحذف؛ والتقديم والتأخير.....، للمعنى ما يشبه السحر، « كان يبحث عن مناطق غيبية من المعنى»[4]، تتسع لها مجاهل اللغة، وتستكشفها معاني النحو.

---

(1) الدلائل : ص 83.

(2) انظر : عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 217، بتصرف.

(3) مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1981، ص 12.

(4) م. ن : ص 35.

ولم تكتف شعرية النحو بأن جعلت جوهر كل أسلوب يتمثل في التمكن من الإمكانات النحوية وكيفية استغلالها، وإنما امتدت لتشمل بعضاً من مظاهر التلقي من نشوة وأريحية، ظناً منها أن الصور النحوية تؤدي حتماً إلى افتقاد الإحساس بمتعة التأمل في الصور الإبداعية.

جدلية التركيب والدلالة عند المتنبي:

الحديث عن جدلية التركيب يفضي بنا حتماً إلى الحديث عن عناصر التجربة الفنية حيث يتم تشكيل اللغة وتوظيفها فنياً، يحقق بها ومن خلالها الشاعر قيمة جمالية تتفاعل برؤيته وتتداخل معها، بحيث تصبح اللغة «حالة إيجابية»[1]؛ تشكل كل كلمة فيها « صورة صوتية وحدسية»[2] في آن واحد.

فالقصيدة ليست شكلاً إيقاعياً فحسب، لأن الإيقاع وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثراً شعرياً، فلابد من توافر شيء آخر يمكن أن نسميه (البعد)؛ أي الرؤيا التي تنتقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، فالقصيدة الجيدة هي تلك التي تترابط أجزاؤها ومكوناتها في علاقة متداخلة يتم فيها وعبرها التفاعل يبين الرؤيا والأداة، أو بين الشكل والمضمون، ومن ثم فالشكل الإبداعي لابد وأن يكون انعكاساً للمضمون، الذي يصنع (مع الشكل) صورة نهائية لما يريد الشعر أن يتفوه به[3].

وسنحاول هنا أن ندرس كيف استطاع المتنبي عن طريق توظيف الكلمة شعرياً أن يقدم تجربته ورؤيته الخاصة وإبداعه المستقل.

لقد ذكرنا في الفصل السابق أن سر عبقرية المتنبي يرجع إلى أنه اكتشف سر استعمال المفردة العربية، وسر تركيبها مع أختها.

وبلغة البلاغة يمكن القول أن المتنبي اكتشف سر الكلمة، متى تكون مسنداً ومتى تكون مسنداً إليه؟ متى تقدم ومتى تؤخر؟ متى تعرّف ومتى تنكّر؟ متى تفرد ومتى تجمع؟ متى

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 137.

(2) م. ن.: ص 127.

(3) انظر : م. ن : ص 108.

تحذف ومتى تذكر؟ ومن خلال هذه المعرفة استطاع أن يقبض عليها وأن يطوعها لما يريد.

هكذا كانت لغة المتنبي « لغة خاصة وغريبة لها أسرارها الخاصة وعالمها السحري ونبضها الإيقاعي المتفرد»[1]، وقد لاحظ هذا من قبل أبو العلاء المعري فيما يرويه ابن فورجه: «وقرأت على أبي العلاء المعري، ومنزلته في الشعر ما قد علمه من كان ذا أدب، فقلت له يوما في كلمة: ما ضر أبو الطيب لو قال مكان هذه الكلمة كلمة أخرى، أوردتُها؛ فأبان لي عوار هذه الكلمة التي ظننتها، ثم قال لي: لا تظنن أنك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره بما هو خير منها، فجرب إن كنت مرتاباً، وهاأنذا أجرب ذلك منذ هذا العهد، فلم أعثر بكلمة لو أبدلتها بأخرى كان أليق بمكانها، وليجرب من لم يصدق يجد الأمر على ما أقول»[2].

ولا يخفى ما في هذا الأمر من المبالغة التي قد يكون أساسها تعلّق المعري كثيراً بالمتنبي[3]، إلا أنه يكشف لنا إدراك شيخ المعرة أن الشاعر الجيد لا يقدم كلمات عادية يمكن استبدالها، إنه « وبالمفهوم الحديث يحاول أن يبحث في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع نغمة النفس أو تقترب منها وتربط الأصوات بكلمات تتجمع ببواعث أو دوافع ينتج عنها في نهاية الأمر معنى أو مضمون»[4].

والشعر رؤيا تنتقل إلينا عبر جسر القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، ولقد كان للمتنبي تشكيلاته الخاصة للغة؛ وتكويناته الفريدة التي تنتمي إليه وحده، بحيث أننا نستطيع إدراكها وتمييزها عن غيرها[5]، ولندع المتنبي يتحدث:

يقول: (من الخفيف)

يا مليك الورى المفـــرق محياً ومـماتاً فيــهم وعـــــزاً وذلاً

(1) أيمن محمد زكي العشماوي : قصيدة المديح عند المتنبي، ص 178.

(2) ديوان المتنبي بشرح البرقوقي : ج 4، ص 266.

(3) انظر : مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص، 85 – 88.

(4) أيمن العشماوي : م. س، ص 179.

(5) انظر : طه حسين : مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة، ط 11، 1976، ص 235.

قلد الله دولة أنــت سيفها أنـ ت حساماً بالمكرمـــات محلّى
وإذا اهتز للندى كــان بحـراً وإذا اهـتز للــردى كان نصلاً
وهو الضارب الكتيبة والطعـ ـنة تغلو والضرب أغلى وأغلى[1]

1- في البيت الأول نداء للممدوح (سيف الدولة) بصيغة (يا مليك الورى) و(المليك) كلمة ترادف (الملك) وفيها حرف زائد، والزيادة هنا تضفي على المعنى موسيقية لانجدها في كلمة (الملك)، وكلمة(الورى) ترادف معنى (الناس) و(المخلوقات) و(البشر)، إلا أنها تتميز بالسعة والشمول والتنغيم في هذا السياق.

ولو أجرينا مقارنة بين تعبير المتنبي (يا مليك الورى) وأي تعبير آخر، لوجدنا أن تعبير المتنبي فيه شمولية مع موسيقى، بينما يغيب هذا الشمول في التعبير الأخر وتضيع الموسيقى.

(المفرق محياً ومماتاً فيهم وعزاً وذلاً): يستخدم المتنبي هنا عدداً من النكرات: محياً، ومماتاً، وعزاً، وذلاً

واستخدام النكرة في العربية يهدف إلى عدة أمور منها: إرادة الإفراد، ومنها التقليل والتكثير، والتعظيم، والتحقير، والإبهام، ومنها إرادة الجنس[2].

وكأنه أراد النكرات، وهو في سياق المديح، لقصدية التكثير والتعظيم معاً، بمعنى أن الممدوح يفرق الحياة، ولكن أي حياة؟، وموتاً، وياله من موت ! وعزاً وما أعظمه من عز، وذلاً، وهو ذل كبير وكثير، وهكذا نجد أن استخدام هذه النكرات، يضفي على السياق معنى لم يكن ليوجد لو أنها وردت بشكل آخر.

2- قلد الله دولة سيفها أنت حساماً بالمكرمات محلّى

نقف في هذا البيت على تقديم وتأخير لافت للنظر في قوله: (سيفها أنت) إذ قدم كلمة (سيفُها) على الضمير (أنت)، وكان في الإمكان أن يقول: أنت سيفها، لأن كلاّ من المبتدأ والخبر معرفة، ومعلوم أنه عندما يتساوى طرفا الإسناد تعريفاً وتنكيراً؛ فإن النحاة يقولون

(1) الديوان : 3 /184، 185، و الأبيات مختارة. الباحث.

(2) انظر : محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص 341.

بتساوي التقديم والتأخير؛ فلماذا قدّم المتنبي الصفة وأخّر الذات؟، كأنه يريد أن يقول إن للدولة سيفاً يعرفه الناس جميعاً، ولكنهم يجهلون من هذا السيف؟ ويريدون تعرّفه، ويرغبون في الكشف عن اسمه وذاته، وكانت كلمة (أنت) هي الذات التي عرفت صفة السيف.

فلو افترضنا أنه قال: أنت سيفهـا، فما الدلالة المتوفرة في النص عند ذاك؟

إنها بمعنىً بسيط أن الناس يعرفون شخص هذا المخاطب، ويعرفون من (أنت) لكنهم يجهلون صفة هذه (الأنت)، أتتصف بالعلم؟ أتتصف بالجهل؟ بالبخل، بالكرم.....؟.

فأراد أن يقول: أنها تتصف بالقوة والبأس والعز فعبر عن ذلك بلفظ السيف.

ولا شك أن هذا التلاعب بالرتب يحمل ملمحاً جمالياً بارزاً.

والنوع الآخر من التقديم والتأخير في هذا البيت قوله (بالمكرمات محلّى)، فقدم الجار والمجرور على متعلقيهما، وكان الأصل أن يقول: محلّى بالمكرمات ولكنه لما أراد معنى الاختصاص والحصر، وأنه لا يتحلى إلا بالمكرمات وحدها وليس بصفة أخرى، وكفى هذا فخراً، نزع إلى هذا التعبير، ولو أنه قال: محلى بالمكرمات؛ لاختلف الأمر، فإنه من الجائز عندها أن يتحلى كذلك بصفات أخرى غير المكرمات، ومن هنا كان التركيب الشعري « أحوج إلى التقديم والتأخير من غيره لما يقتضيه الوزن وإحكام القافية، فضلاً عما يريغ إليه الشاعر أحياناً من إثارة معان معينة، بتقديم بعض أجزاء الكلام وتأخير بعضه الآخر، وشريطة ذلك كله، وضوح المعنى بالقدر الذي يسمح بالفهم »[1].

3- وإذا اهتز للندى كان بحراً وإذا اهتـز للردى كان نصلا

يستخدم المتنبي في هذا البيت (إذا) الشرطية مرتين، ولم يستخدم شرطاً آخر مثل (إنْ) أو (لو) أو غيرهما، فماذا يعني هذا الاستخدام وهذا التكرار في الشرطيين، والإصرار على هذه الأداة دون سواها؟.

يقول البلاغيون: أن (إذا) تستخدم في الشرط المقطوع بثبوته وحدوثه، وبتعبير آخر: أن الفعل الذي يرد بعد (إذا) متحقق الوقوع حادث ولا محالة.

(1) محمد حماسة عبد اللطيف : لغة الشعر، ص 285.

والمتنبي يريد أن يؤكد أن ممدوحه يهتز عملياً للندى، كما يهتز فعلاً لحرب الأعداء، لا يهدد بلسانه ولا يقاتل بخطبه وبياناته أو بكلماته الرنانة كما يفعل سواه - وكثير ما هم - !!!.

وإنما يمتطي صهوة جواده ويشهر حسامه ويخترق جموع أعداءه، ولا يمكننا أن نصل إلى هذا الفهم إلا من خلال هذا الاستخدام (المدروس) للغة وأدواتها.

4- وهو الضارب الكتيبة والطعـ نة تغلق، والضرب أغلى وأغلى

تختلف صياغة هذا البيت عن سوابقه اختلافاً كبيراً، والاختلاف يظهر في هذه الجمل الاسمية المتلاحقة، ومعلوم أن الجملة الاسمية تفيد الثبوت والاستقرار والدوام، بينما الجملة الفعلية تفيد الحدوث والتجدد ومداخلة الزمن؛ « لأن الإثبات بالاسم هو أن تثبت به المعنى من غير أن يقتضي تجدده شيئاً فشيئاً (سكوني - تزامني)، في حين أن الإثبات بالفعل يقتضي موضوعه تجدد المعنى المثبت به شيئاً فشيئاً (حركي - تعاقبي)»[1].

فالممدوح في نظر المتنبي محارب على طول المدى لا يكل ولا يمل، وكلما سألت عنه وجدته في معركة يخوض أتونها بسيفه يمنة ويسرة، لا تنفصل عنه ولا ينفصل عنها، والجملة الاسمية بطبيعتها المفيدة للدوام والثبوت هي التي توحي بهذه الصورة، وهذا هو الفرق بين المحدود واللا محدود، بين الصيغة الثابتة والأخرى المؤقتة، أو لنقل، بين مدلول الجملة الاسمية ومدلول الجملة الفعلية.

الخلاصة، أننا نكاد نجزم أن المتنبي كان جوهرياً ماهراً في معرفة سر المفردة العربية، وفي صياغة تراكيبه بشكل يحقق هدف البلاغة الرفيع (لكل مقام مقال) من خلال وضع الكلمة المناسبة في المكان المناسب، مما قطع الطريق أمام الكثير من التقد الموجه لشعره،كرأي شيخ المعرة الذي مر معنا، وكاعتراض العروضي على ابن جني الذي انتقد استعمال المتنبي لفظة (سواك) في قوله:

(من البسيط):

قد شرف الله أرضاً أنت ساكنها وشرف الناس إذ سواك أنسانا

(1) عمر أوكان : اللغة والخطاب : ص 90.

معتبراً أن هذا اللفظ لا يليق بشرف ألفاظه، فرد العروضي رداً لا يخلو من تأثره بالصيغ القرآنية قائلاً: «سبحان الله ! أتليق هذه اللفظة بشرف القرءان ولا تليق بلفظ المتنبي؟ قال الله تعالى (الذي خلق فسوى) وقال (بشراً سوياً) وقال (فسواك فعدلك) وقال (ثم سواك رجلاً)» [1].

إن المتنبي يشحذ كل إمكاناته ليجعل اللغة حالة من التماس مع الواقع، أكبر مما قاله البلاغيون واستنتجوا أو عرفوا، أخطأ في ذلك حيناً وأصاب أحياناً، وتلك سمة الأدب الرفيع عبر كل العصور.

إنه يذكرنا بمقولة أبي العتاهية المشهورة عندما سئل عن سبب تمرد إيقاعه الشعري وخروجه على تقاليد بحور الخليل الشعرية فأجاب قائلاً: «أنا أكبر من البحور!!» [2]، وقد حاول المتنبي أن يكون أكبر من بحور الشعر، ولغته أيضاً..... **وقد كان**.....

لقد كان المتنبي يفتقد كثيراً من القيم التي تغنى بها في مجتمعه الإنساني، فراح يبحث عنها، وحين وجدها في (الشعر) لاذ به واحتمى وأعلن انتمائه إليه، وتشبث بكلماته، فبدت ملحمية الذات، بل إن هذا الحضور الملحمي قد ألحقها بعالم الأمل والطموح، وقطع كل صلة تصلها بواقعه البائس.

فإذا رددنا النظر في أبياته السابقة كرة أخرى – وشعره غالباً – وجدنا من أمرها عجباً لا يكاد ينقضي، فقد سما المتنبي بلغته سمواً رفيعاً، يهديه إلى ذلك إحساسه الصادق العميق وتصوره الباهر للحياة، وقد جسدت هذه اللغة الفنية الراقية تجسيداً مدهشاً تصوره وأحاسيسه، وذلك بما برز فيها من انحراف وعدول أسلوبي يخطف البصر ويشد المتلقي.

فالمتلقي يقوم بدور هام ورئيسي في العملية الإبداعية، ولعل دوره يكمن في إعادة تفكيك النص وإنتاجه مرة أخرى، وذلك لأن النص الأدبي مثقل بالدلالات والإيحاءات والرموز والصور، فجدلية التركيب والدلالة المنبعثة من النص تكسب النص الإبداعي

(1) الديوان بشرح البرقوقي : ج 4، ص 266. بتصرف. و راجع وساطة الجرجاني فقد اجتهد كثيراً في تحليل شعر المتنبي و تخريجه بشكل يعفيه من كثير من النقد الموجه له.

(2) جورج غريب: أبوالعتاهية شاعر الزهد، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص 93.

إمكانيات متعددة، واحتمالات مختلفة للتأويل والتفسير فالانحراف الذي يواجه المتلقي ناشئ عن اهتزاز الصورة الثابتة لعلاقة الدال بالمدلول، بحيث تصبح للكلمات والتعابير دلالات جديدة متشابكة مع غيرها في النص الإبداعي، وذلك على خلاف ما كانت تعبر عنه من معاني وأسماء قبل دخولها في هذا النص، فلهذه المعاني والتعابير دلالات محددة في نفس القارئ، بيد أن دخول هذه الكلمات والتعابير ضمن صياغة جديدة في النص الإبداعي يكسر طبيعة النمط المألوف لهذه الكلمات في نفس المتلقي، ويصبح لهذه الكلمات والتعابير ضمن جسد النص الإبداعي أكثر من معنى وصورة ودلالة[1].

ومن هنا يمكن القول أن شعرية المتنبي قامت على جدلية قوامها الهضم والتجاوز، أو الهدم والتأسيس، وحاولت « إخراج الشعر من رخاوته الإنشائية الغنائية وتحويله إلى موقف شمولي من الحياة واللغة والأشياء، وإلى انقلاب مستمر على الذات والعالم »[2].

وإذا ساغ لنا أن نقرّ بأن المتنبي متأخر تأخراً لا يسمح بالكلام عليه في ما يتعلق بتأسيس التيار الحداثي الذي قاده أبو تمام، فإنه يمكننا « الإقرار بأنه كان الثمرة الناضجة لهذا التأسيس، ذاك لأن الحديث عن المؤسِّس ليس هو الأهم؛ إذ يمكن أن يكون الأقل أهمية، المتنبي أتمَّ مشروع الحداثة العربية وكان أكبر من المشروع »[3].

ولا نريد هنا تحميل النصوص ما لا تحتمله ولا أن نطرب بذلك فنكون كالراقصين بالسلاسل !، ومع ذلك يمكننا الإشادة بمشروع المتنبي الذي وإن كان لم يستطع كسر عمود الشعر حقيقة إلا أنه تمكن من تجاوزه بطريقة بمقدورنا الإحساس بها ولو من طرف خفي، و« لنأخذ إحدى قصائده من البحر الطويل ونقارنها بقصيدة من البحر نفسه لحسان بن ثابت: نجد أن المتنبي خلق داخل العمود الخليلي عموداً آخر»[4].

---

(1) انظر: أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط 1، 1977، ص 117، 118. بتصرف.

(2) شوقي بزيغ : الكتاب ـ زواج الشعر و الفلك و التاريخ و المسرح ـ، مقال في صحيفة السفير اللبنانية بتاريخ 24. 1. 2003.

(3) أدونيس : أحب الكتابة الذاهبة إلى حتفها، ملحق صحيفة النهار اللبنانية، بتاريخ 19. 11. 1996.

(4) نفسه.

إن النص حالة إبداعية، والإبداع حالة جمالية، والجمال حالة أقرب ما تكون من عالم المكاشفة، وقد شرقت الآراء وغربت بحثاً عن ماهية الجمال فلم تستطع حسم الأمر بعد - ولن تستطيع ! -، إن أهمية الإبداع تكمن في نقل الجمال إلى المركز من دائرة البهجة « ومن هنا فإن الشعرية تجهد لإقامة علم الجمال الأدبي على أساس الوعي به لكشف الجدل بين ما هو أدبي وما هو جمالي والوصول إلى وهلة البدء، حيث يكون كلّ منهما معنىً للآخر، ومعادلاً له أيضاً في وجدان النص والمتلقي معا»[1].

الدراسة التطبيقية:

اتخذ البحث مجالاً تطبيقياً في قراءة قصيدة للمتنبي في مدح كافور تسير على هذا النحو[2]

1- عيد بأية حال عدت يا عيد ... بما مضى أم بأمر فيك تجديد
2- أما الأحبة فالبيداء دونهم ... فليت دونك بيداً دونها بيد
3- لولا العلى لم تجب بي ما أجوب بها ... وجناء حرف ولا جرداء قيدود
4- وكان أطيب من سيفي مضاجعة ... أشباه رونقه الغيد الأماليد
5- لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي ... شيئاً تتيمه عين ولاجيد
6- يا ساقيي أخمر في كؤوسكما ... أم في كؤوسكما هم وتسهيد
7- أصخرة أنا؟ مالي لا تحركني ... هذي المدام ولا هذي الأغاريد
8- إذا أردت كميت اللون صافية ... وجدتها وحبيب النفس مفقود
9- ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه ... أني بما أنا باك منه محسود
10- أمسيت أروح مثر خازنا ويداً ... أنا الغني وأموالي المواعيد
11- إني نزلت بكذابين ضيفهم ... عن القرى وعن الترحال محدود
12- جود الرجال من الأيدي وجودهم ... من اللسان فلا كانوا ولا الجود
13- ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم ... إلا وفي يده من نتنها عود
14- من كل رخو وكاء البطن منفتق ... لا في الرجال ولا النسوان معدود

(1) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص 8.

(2) ديوان المتنبي : بشرح البرقوقي، ج 3، ص 99 - 105.

15- أكلما اغتال عبد السوء سيده أو خانه فله في مصر تمهيد
16- صار الخصي إمام الآبقين بها فالحر مستعبد والعبد معبود
17- نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تغني العناقيد
18- العبد ليس لحر صالح بأخ لو أنه في ثياب الحر مولود
19- لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد
20- ماكنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء بي فيه كلب وهو محمود
21- ولا توهمت أن الناس قد فقدوا وأن مثل أبي البيضاء موجود
22- وأن ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد
23- جوعان يأكل من زادي ويمسكني لكي يقال عظيم القدر مقصود
24- إن أمراً أمة حبلى تدبره لمستضام سخين العين مفئود
25- ويلمها خطة ويلم قابلها لمثلها خلق المهرية القود
26- وعندها لذ طعم الموت شاربه إن المنية عند الذل قنديد
27- من علم الأسود المخصي مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصيد
28- أم أذنه في يد النخاس دامية أم قدره وهو بالفلسين مردود
29- أولى اللئام كويفير بمعذرة في كل لؤم وبعض العذر تفنيد
30- وذاك أن الفحول البيض عاجزة عن الجميل فكيف الخصية السود

الدراسة التطبيقية:

التشكيل اللغوي في قصيدة: عيد بأية حال عدت يا عيد؟

قد لا يعنينا كثيراً دوافع هذه القصيدة، بقدر ما تعنينا القصيدة ذاتها، إلا أنه يجدر بنا أن نسجل أن المتنبي أبدع قصيدته هذه وهو في قمة الشفافية والصدق مع ذاته، ولا شك أن سر نجاحها وروعتها في المقام الأول صدق عاطفة صاحبهاوشدة ثورته، بل غليان مرجله النفسي إلى حد الغليان والانفجار !.

ولو أمكننا تخيل صورة الشاعر وتعبيرات وجهه وهو ينظم القصيدة لهالنا المنظر، وروعتنا تلك التعبيرات، وأخافتنا تلك الزمجرات واصطكاك أسنانه من شدة الانفعالات.

نظم المتنبي قصيدته هذه في آخر يوم له في مصر، التي جاءها وافداً على كافور الإخشيدي، تحدوه أحلام كبيرة وآمال عريضة سرعان ما ذهبت أدراج الرياح، ولكن شعره بـقي.

ولن نتتبع تفاصيل علاقتهما، فقد كانت منذ بدايتها ومنذ أول مرة يقف فيها المتنبي بين يدي كافور تنذر بالشؤم، ويكفي أن نستشف ذلك من المطلع (الغريب) والمستهجن عند النقاد الذي بدأ به المتنبي أول قصيدة يفتتح بها علاقته بمصر وكافورها[1].

ولقد تميزت هذه القصيدة - شأنها شأن معظم قصائد المتنبي في مصـر (المصريات) - بظاهرة الحزن، إلا أنه حزن متفرد ذو طعم خاص[2].

ويتضح جلياً وجود تيارين في هذه القصيدة: تيار الحزن والانكسار، يقابله تيار التمرد والكبرياء، وهذان التياران يفرزان حالة من المتناقضات، الثورة والسكون، الاستسلام والانفجار، وهذا بدوره ينعكس على التشكيل اللغوي الذي تميزت به القصيدة وبنيتها الدلالية، كما سيأتي معنا.

---

(1) انظر / العمدة. ج 1، ص 361، و المطلع المشار إليه قوله : كفى بك داء أن ترى الموت شافيا و حسب المنايا أن يكن أمانيا !!.

(2) انظر : عبد العزيز الدسوقي : م. س، ص 109، و أيمن زيدان : م. س.

وبرأينا لو أن كافوراً أعطى أبا الطيب حكم مصر كلها لكان خيراً له من أن تقال فيه هذه القصيدة الخالدة، وهنا نسأل عن السبب الذي خلد هذه القصيدة وأشاعها بين الناس حتى حفظوها على مر السنين؟.

يضع البعض أجوبة عدة لهذا التساؤل[1]، ولكن يبقى السبب الأهم، والمتمثل في الجوانب الأسلوبية واللغوية التي صيغت على أساسها القصيدة، والتي بدورها تعكس حالة من التشابك والتداخل في نفس الشاعر، يطفو من خلال التشكيل اللغوي على سطح النص، معطياً للنص بعداً يضمن له الاستمرارية والخلود.

ولن نسهب في الحديث عن هذه الحالة وعن الجوانب النفسية التي صاحبتها، فما يهمنا هو الجانب الأسلوبي والتعبيري الذي يلعب دوراً كبيراً في صناعة وإنتاج الدلالة.

أول ما نحسه ونحن نقرأ هذه القصيدة تلك الانفجارات الهائلة والدوي الكبير للألفاظ وطريقة اختيارها، ففي العربية حروف دفاعية لها دوي وزمجرة ورعد وبرق، يسميها أهل اللغة (حروف القلقلة) ويجمعونها في قولهم (قطب جد) وبدراسة إحصائية نجد أن هذه الحروف في القصيدة بلغت مائة ووستة وخمسين (156) حرفاً، أخذت الدال المدوية وحدها الرقم الأكبر إذ وردت واحداً وسبعين (71) مرة، وهو يتكرر بالضم ثلاثين (30) مرة، عبر ثلاثين بيتاً هي عدد أبيات القصيدة « وهو مقطع قصير يتردد في سرعة لاهثة، وهو حرف صامت مجهور سني انفجاري، والضمة من الصوائت الأساسية في اللغة العربية، فتأمل جيداً اشعاعات هذا الحرف الصامت المتفجر الصائت في نفس الوقت من خلال الضمة التي عليه»[2].

ولو تأملنا الأبيات من الناحية المقطعية لوجدنا أن كل بيت في القصيدة يتكون من نحو ست وعشرين (26) مقطعاً، في كل شطر منها نحو ثلاثة عشر(13) مقطعاً، معظمها مقاطع قصيرة ومتوسطة والمقاطع الطويلة قليلة، ولعل هذا التشكيل اللغوي هو إلي يمنح القصيدة هذا التناسق العجيب[3].

---

(1) انظر: نهى عارف (بالاشتراك) : م. س، ص 170، 171.

(2) عبد العزيز الدسوقي : م. س، ص 110.

(3) انظر : نفسه : ص 111.

إن اختيار حروف معينة وصيغ معينة يحمل مؤشرات دلالية في النص لا يمكن للدراسة الأسلوبية أن تتخطاها، وكثيراً ما اهتم الشعر العربي بهذه الظاهرة على اعتبار أنها ترسم خطوطاً عريضة لجدلية الدلالة والتركيب[1].

وأبو الطيب هنا يعمل على أن يكون دقيقاً في اختياره لحرف الدال روياً وحشو أبيات ففي قوله في البيتين الأول والثاني يلاحظ الدوي الشديد الذي تحققه الدالات المتعاقبة:

عيد بأية حال عدت يا عيد　　بما مضى أم بأمر فيك تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهـم　　فليت دونك بيداً دونها بيـد

كذلك يلفت نظرنا الجيمات المتكررة في البيت الثالث، ويلعب هذا التشكيل دوراً في رسم صورة من اضطراب الحركة وتلعثم اللسان وكأن الجيمات هي التي تصور هذه الحالة:

لولا العلا لم تجب بي ما أجوب بها　　وجناء حرف ولاجرداء قيدود

كما يلفت نظرنا في هذه القصيدة كثرة حروف الصفير، المكونة من الصاد والسين والزاي، فقد تكررت تسعاً وثلاثين (39) مرة، كان منها: سيفي، صخرة، كؤوسكما، صافية، خازناً، أمسيت، اللسان، الخصي، المخصي، السود،.....

وإذا أردنا الانتقال إلى دراسة الجمل، رأيناها بين اسمية وفعلية، إلا أن الاسمية غالبة في كثرتها على الفعلية، فقد بلغت إحدى وخمسين (51) جملة، بينما لم تتجاوز الفعلية الثلاثين (30) جملة، وكأن الشاعر يقصد بهذه الاسمية معاني الثبوت والاستقرار، فالأحبة بعيدون، وخمر في كؤوسكما، وصخرة أنا، وحبيب النفس مفقود، أني بما أنا باك منه محسود، أنا الغني، أموالي المواعيد .....

في حين أن الشاعر حين يريد التعبير عن الحركة والتجدد يأتي بالجمل الفعلية، مثل: لم يترك الدهر، لا تحركني هذي المدام، ماذا لقيت من الدنيا، نزلت بكذابين، لا تشتر العبد، نامت نواطير مصر.....

(1) انظر : يسرية يحي المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 15، 75، 76.

ونلحظ كذلك طغيان الجمل الخبرية على الإنشائية بمقدار الضعف، إذ ترد الأولى أربعين (40)، والثانية عشرين (20)، ويميل الشاعر في الجمل الخبرية إلى التأكيد في معظمها، فالجمل الطلبية ضعف الابتدائية والإنكارية.

أما الإنشائية فقد أتى الشاعر بمعظم ألوانها عدا الجمل الأمرية، فاستعمل النهي مرة، والنداء مرة، والتمني مرة، لكن الاستفهام بكل معانيه بلغ اثنتي عشرة (12) مرة: بأية حال عدت، أخمر في كؤوسكما، أصخرة أنا، مالي لا تحركني هذي المدام، ماذا لقيت من الدنيا، أكلما اغتال عبد السؤ سيده، من علم الأسود المخصي مكرمة،.....

قد يكون أروع ما في شعر المتنبي بشكل عام – وهذه القصيدة بشكل خاص – هو تلاعبه في رصف كلمات البيت، لا يصوغها وفق تسلسلها اللغوي، الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به، أو المبتدأ ثم يتلوه الخبر، وهكذا، ولكنه يقدم ما حقه التأخير ويؤخر ما حقه التقديم لدواع بلاغية، ولبناء صياغة شعرية مبدعة، على أساس راسخ من قيادة اللغة ومفرداتها.

ونضرب على ذلك بعض الأمثلة:

بأية حال عدت يا عيد،... فقد قدم الجار والمجرور على الفعل، كما أنه أخر النداء، وكان الأصل أن يقول: يا عيد، عدت بأي حال؟، والفرق بين التعبيرين واضح.

أصخرة أنا،..... قدم الخبر النكرة وأخر المبتدأ المعرفة، وكان الأصل أن يقال (أأنا صخرة)، وفرق كبير بين العبارتين وبين ما يضعانه من دلالة ومعنى.

أني بما أنا شاك منه محسود،.... الأصل أن يقال: أني محسود بما أنا شاك منه.

في يده من نتنها عود،.... الأصل أن يقال: عود في يده من نتنها.

ونظرة سريعة إلى ما تحدثت به كتب البلاغة عن جماليات التقديم والتأخير – وقد مر معنا بعض منه – تؤكد لنا مدى تميز هذه الصياغة، ومدى إدراك الشاعر لمواطن الجمال والتأثير في النفس، وسمو التعبير، ولاسيما في هذا الجانب من الصياغة الرائعة.؟

وبنظرة سريعة إلى جماليات النص البلاغية يلفت انتباهنا هذا الركام من الكنايات، فقد بلغت العشرين (20)، في الوقت الذي لم يحتل فيه التشبيه سوى أربع عبارات (4)، والمجاز المرسل عبارتين اثنتين (2)، وأما الاستعارة فقد وردت اثنتي عشرة (12) مرة.

ومن أمثلة الكناية: البيداء دونهم، ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود، جودهم من اللسان، فله في مصر تمهيد، نامت نواطير مصر، ما تفنى العناقيد...،.....

ونلحظ كذلك كثرة استعمال الشاعر للنكرة في مفردات النص: عيد، تجديد، بيد، وجناء، جرداء، عين، جيد، خمر، هم، تسهيد، صخرة، شاك، محسود.

والنكرة – كما مر معنا – توحي مرة بالكثرة ومرة بالتعظيم، وقد توحي بالقلة أو بالتحقير أو بالتصغير، أو بالجنس أو بالإفراد، وكل ذلك بحسب الموقع الذي تقع فيه.

إنها تعطي للكلمة ظلاً، وترسم لها أبعاداً لا ترسمها أدوات التعريف المختلفة، فقد كانت أبعد في المعنى والإيحاء والظلال من المعرفة التي لو وردت بها تلك التعابير لقيدت المعنى وربطته بسلاسل وجعلته لا يتجاوز الأمد المحدود الذي رسمته له، كما أن سياق التعريف والتنكير يعتبر من « أهم السياقات المهيئة لحضور المتلقي»[1]، وبعث روح في النص من شأنها أن تنعدم فيه لولا براعة هذا التشكيل اللغوي، ومن هنا كانت « الدراسة المتمهلة للنص، بهدف اختبار أسلوبه تفترض التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فيه، مما يتطلب – كما يقول جاكبسون – التركيز على المجموع لالتقاط الرسالة»[2].

إن هذه الرسالة المتنبئية تكشف من خلال عدولها وانحرافها عن التقعيد وتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب عن محاولة المتنبي إعادة بناء كينونته، القائمة على الإخفاق الدائم في الحياة والمرتبط بطموح جموح في عالم خرب !!.

إلا أن الشعر لا يتحدد بمجرد هذا التلاعب بأدوات اللغة وقواعدها، فكثير من التعابير اليومية والعادية تحمل بعضاً من ملامح هذا التلاعب[3]، بل الشعر قفزة في المجهول وصياغة

(1) محمد عبدالمطلب : قضايا الحداثة عند الجرجاني، ص 242، و انظر له : البلاغة والأسوبية، ص 270، 341، 342.

(2) صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 2، 2002، ص 181، 182.

(3) انظر : أحمد برقاوي : أسير الوهم ـ مجموعة مقالات نشرت ضمن كتاب/ العنف الأصولي ـ مواجهات السيف و القلم ـ، دار رياض الريس، لندن، ط 1، 1995، ص 91.

جديدة للعالم، إنه تمرد ميتا فيزيقي، تمرد على اللغة، تمرد على العالم، حين يستطيل ألم الشاعر ليغدو ألم كل واحد منا يضعفنا في حضرة الإنساني.

ولاشك أن هذا النحت في جدارية اللغة جزء من الشعرية، ولكن الشعرية هنا تكمن في هذا الاستفهام لذات متألمة تفرض على القارئ والمتلقي تواصلاً داخلياً مع النص، وليس مجرد رؤية خارجية للغة.

وهذا التواصل هو الذي يدخل بنا من جدل إلى جدل ومن إشكال إلى إشكال، وهذا هو تاريخ المتنبي في ثقافتنا، إنه رجل الاختلاف والشوارد والخصومات، لأنه صاحب نص مختلف ومفتوح، وقد قارن المتنبي نفسه مع غيره حينما قال:

ودع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الصائح المحكي والآخر الصدى.

و قوله:

بأي حق تقول الشعر زعنفة تجوز عندك لا عرب ولا عجم؟!

تلك حال أصحاب التقليد وأسرى عمود الشعر، أما هو فله شأن آخر مع الزمن:

ومالدهـــر إلا من رواة قصـائدي إذا قلت شعراً أصبـح الدهر منشدا

قد يكون من نافلة القول أن نذكر أننا عشاق للمتنبي - الذات والصفة - ذلك أن تجربة المتنبي، بما لها وعليها، تعتبر من التجارب الفريدة والمتميزة في تاريخ الأدب العـربي، إلا أن هذه الفرضية قد تلقي بنا في مواجهة ساخنة مع كثير من القائلين بمبدأ (موت المؤلف)، هذا المبدأ الذي اعتبره (بارت) إيذاناً بميلاد القارئ، ففي نظرنا أن هذه الولادة ستكون ولادة (قيصرية !!) إذا اعتمدنا هذا النظرية كأداة للتطبيق على تجربة متداخلة الأحداث متشابكة الخطوط حبلى بكل المتناقضات كتجربة المتنبي.

إن الشعور بهذه الذات يعكس شعوراً مساوقاً بصفتها، ليس هذا فحسب، بل إنه يبعث فينا إحساساً بما أبدعته قد يكون ناقصاً - أو أنه قد لا يوجد حتى - لو أننا ألغيناها وحكمنا عليها باللاوجود، فلا يمكننا مثلاً معانقة نص كقصيدته (العيدية) الذائعة الصيت هذه، ولا الإحساس به لو لم نكن على دراية بما قاله قبلها من قصائد الأمل والرجاء الذي ظهر على صورة مديح في كافور وحاشيته؛ ولا أن نذوب في نص كقصيدته (واحر قلباه)، لو لم

نكن على معرفة بما أبدعه قبلها طيلة ما يقارب العقد من الزمن في ممدوحه الأول سيف الدولة.

إن النصوص تتلاحم وتتوالى بشكل يجعلها تلتصق ببعضها كحبات العقد لا يمكن الإحساس بجماله وروعته ما لم تكن جميعاً في خيط واحد، وما يجري على المتنبي قد لا يجري على سواه، لأنه – وكما أسلفنا – ظاهرة متفردة وروح قلقة عزّ نظيرها في أدبنا العربي؛ فقد جربنا قراءة نصوص لشعراء آخرين، فلم نجد حيالها ما يدفعنا لتطبيق مثل هذه الفرضية عليها، فظهر لنا أن التجربة المتنبئية بما مر بها ومرت به من فترات تفاوت في التوفيق، لم تكن راقصة على إيقاع من سبقوها، بقد ما كانت « مبدعة لسيمفونيتها الخاصة وحاولت الاستفادة مما سبقها كمثير ملهم لا كنموذج محاكي»[1]، وتلك هي روح الإبداع الأصيل... في كل وقت وزمان..!!

وهذا هو المتنبي... رجل أثقلته الغربة وأضناه الحلم، فتصدعت ذاته وانشطرت، فألقى ببعض ما في نفسه على (محبرته) لعله يبدد طرفاً من أحزانه ومواجعه الضريرة ونقل الصراع من هذه الذات المهيضة إلى صراع خارجي في ظاهره، بعبارة أخرى أوجز وأكثر تجريداً: لقد عبر المتنبي عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى، فبدت ذاته وراء القناع، يقول غير وغي غاتشيف[2] «فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضاً، ويكشف للناس عن مضمون فيه، متجدد ومفاجئ دائماً، إن الفنان وهو يؤلف عمله الفني لا يدرك إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة».

أصحيح ما قاله غاتشيف حقاً؟ أم «أن الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة»[3].... كما يؤكد غاتشيف نفسه؟.

لقد رفع المتنبي راية الكلمة وعاش لها، يتقاذفه دهر أصم عضوض، فعزّ مفهوم (القوة)

---

(1) التعبير لـ صلاح فضل (بتصرف كبير) في دراسة رائدة له عن ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ضمن كتابه : إنتاج الدلالة الأدبية، ص 188

(2) الوعي و الفن : تر / نوفل نيوف، مراجعة / سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 225.

(3) المرجع السابق، ص 68.

في شعره، وعلا حتى بزّ وبذّ كل مفهوم آخر، ولعل هذا هو السبب في أن أكثر المفردات وروداً في ديوانه مفردة (السيف)، والذي ارتبط في الثقافة العربية بمفهوم القوة ارتباطاً وثيقاً، وكان رمزاً لها، كما كان رمزاً للحسم والفصل عند اشتباه المواقف، ولذلك قيل له (الحسام) و(الفيصل)، والسيف - كان (ولازال !!) - «صالح في تراث الشعر العربي لأداء وظيفة فكرية، والرغبة في تمييز الوهم من الحقيقة»[1].

فكان شعر المتنبي - حتى في أشد ساعاته انكساراً وخيبة كقصيدته هذه - يعمق الوعي والإحساس بهذه القوة (المعتز جانبها) - على حد تعبير الجواهري[2] (الجواهري بالذات !!) - ويحتفل بمجدها الباذخ المؤثّل، وقد كانت هذه القوة في أحيان كثيرة، ضريرة عمياء في مجتمع مضطرب الرؤية، يؤرقه الواقع وتتساوره الأحلام وتشتبه عليه المقاصد والدروب..

وعلى الرغم من كل ما قد يقال في هذه القصيدة وعنها، فإننا نشعر بتعاطف ما مع المتنبي، لأننا نظن أن هذه الذات المتضخمة والقوة الخارقة واللامبالاة القاسية، تخبئ تحتها جرحاً إنسانياً غائراً عميقاً مفتوح الشفة، وحياة المتنبي ترشح لمثل هذا الظن، وجل شعره - إن لم يكن كله - يؤكده وينطق به.....

الدهر يعجب من حملي نوائبه ... وصبر جسمي على أحداثه الحطم
وقت يضيع وعمر ليت مدته ... في غير أمته من سالـــف الأمم
أتى الزمان بنوه في شبيبتـــه ... فسرهم وأتينـــاه على الهـرم[3]

(1) مصطفى ناصف : صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، 149.

(2) في بيت لـــه :

أقسمت بالقوة المعتز جانبها و لست أعظم منها واجداً قســما

(3) الديوان : 4 / 217، 218، و راجع قصيدته فى (الحمى) : 4 / 202 – 206.

الخاتمة

تقف الدراسات المعاصرة اليوم على النقيض من سبل التأمل ذات الطابع المرجعي ، فيما هي تحاول فك الانسداد الذي عانى منه، ساعية إلى التنوع مقابل إلغاء الوحدة، وتعتبر الشعرية إحدى أهم نتائج هذا التنوع بهدف النزوح نحو نفي التطابق، وعدم اللجوء إلى مشار إليه محدد .

غير أن التطلع الذي رافق هذا التحول، لا يمكن اعتباره نموذجاً يفي بغرض إنتاج نمطية من ذلك النوع الذي تشبثت به البلاغة في مستواها التقليدي، وإنما نشير إلى غنى التجربة النقدية الحداثية بأسباب الاختلاف التي من شأنها الإبقاء على سمات الدال المتعدد، بغية الكشف عن خصائص ومزايا لا تزال بعيدة المنال.

وضمن هذا التوجه حاولت الدراسة مواجهة الشعرية بوصفها تساؤلاً ملتبساً ينفلت من كل تعليل أو تقنين، بحكم الطبيعة الغامضة للمصطلح من ناحية، ولعدم إمكانية الفصل – نظرياً ومنهجياً – في هذه الطبيعة من ناحية أخرى.

وبالإضافة إلى ذلك فإن اعتبار (العدول) ظاهرة لسانية لم يفِ باكتمال نظرية في العدول بوصفه خاصية جوهرية للشعر.

ولم يتسن إنجاز رؤيا شاملة بخصوص هذه الظاهرة – حسب ما توصلت إليه الدراسة – لأسباب عدة جئنا على ذكر بعضها في المتن ، ومع ذلك فإن الرؤيا التي شملت هذا البحث ظلت معززة بطرائق الاستقراء وأساليب الكشف، مستعينة بذلك بالتساؤل حول كيفيات انبثاق النص وابتنائه، وهي الكيفيات التي جرت حولها معظم التساؤلات الشعرية، سواء تلك المتعلقة بالأسلوبية أو تلك التي اتخذت من القراءة والتلقي تجسيداً لملامحها الأدبية.

وإذا كان الواقع النقدي يقتضي توجهاً موضوعياً، فإن الدراسة تجانب هدف التوصل إلى نتائج لتبقى إثارة التساؤلات حول قضايا بمستوى الشعرية، الهاجس الجوهري للدراسة، بقصد تحقيق:

أولاً : تأمل الظاهرة النقدية، والتجربة الشعرية في مستوى إبداعها وتلقيها.

ثانياً : طبيعة الكـفاءة الأدبية للأشكال الإبداعية المختلفة.

ولقد أصبحت الشعرية اليوم العلم الذي يضم مختلف الأشكال الأدبية، أما ما يهم العدول فهو طبيعة تنوعاتها الاختراقية من حيث انتهاك الدال الشعري لقوانين اللغة العادية.

ولعله من الخطأ النظر إلى العدول أو الانحراف على أنه مجرد انتهاك ، لأن إنتاج المعنى أو الدلالة يتم من خلال هدم النص الذي تفي به القراءة .

وبغض النظر عن التوجهات المعرفية الجديدة التي ما انفكت تتمحور حول القارئ، فقد أوحت التأملات التراثية بمدى هذه الفاعلية، حين أولت بعض الاهتمام بشعرية التلقي، وقد استنتجت الدراسة أن تلك الشعرية بزغت بدافع التعمية والتشتت والغموض، لا بدافع الألفة والوضوح.

وربما أمكن لهذه الدراسة معاينة الانقلاب الذي امتد ليشمل مختلف وجهات النظر في ما يخص ظاهرة العدول أو الانحراف، لكن دون أن تنفصل عن الدراسات التي رأت في هذه الظاهرة بعداً نظرياً ، ما انفك ينمو ويتطور خارج الأطر التقليدية المعهودة مما يسمح لها بتجديد مفاهيمها وأدواتها الإجرائية، وفي هذه الحال فإن لإلمام بالمعطيات لا يشكل أهمية بمستوى مناقشتها، الأمر الذي يمكّن من مضاعفة كفاءة الإبداع لتصورات خاصة تنفتح في المطلق على مزيد من التساؤلات لما تزخر به اللغة من علامات ورموز.

أتعبني المتنبي كثيراً ..... و أتعبته أكثر ..!!

وتلك مضارب القوم تبدو من بعيد.. أو تلك بعض أطلالها الدارسة وقد غدت نهباً لعوادي الدهر و صروفه، فلا تكاد تتبين منها إلا آياتها التي استعصت على الفناء.

وقد حاولت هذه الصفحات التي (التي بين يديك) - كما حاول سواي في غيرها - مساءلتها عن أهلها الذين طوى الزمن ما بيننا وبينهم، ولا أدري هل استعجمت أم باحت ببعض أسرارها الغامضة؟

وهانحن أولاء نسدل الستار على هذه الدراسة التي لبسنا فيها المتنبي شعاراً و دثاراً، ولبسنا هو أنفاساً وشعوراً، كان معنا آناء الليل وأطراف النهار، يحدثنا ونحدثه، ويسمعنا

ونسمعه إلا أن المتنبي – وإن كان سرق العقول والألباب – ، فقد وجدنا في مادة هذا البحث ما استطاع أن يسرقنا منه، ففترة الإنجاز مؤهلة لتغيير الأفكار والرؤى مع الدراسة والبحث، وفتح آفاق جديدة في ظل الممارسة البحثية، وعلى هذا فطغيان الجانب النظري في الدراسة على صوت المتنبي لم يكن عملية اعتباطية ورهبة من خوض غمار المعالجة، بقدر ما كان رغبة في الاقتراب من دائرة النقد الحديث التي كان بيننا وبينها بون شاسع قبل هذه الدراسة لطغيان سلفية الفكر والمعتقد والاتجاه على الساحة التي ترعرع فيها الباحث ودرس! .

ومع هذا فقد حاولت الدراسة تتبع خطا التجربة الشعرية للمتنبي، التي اختلفت عن تجارب غيره من الشعراء (إذا ما استثنينا المعري)، في كونها تصدر عن خلفية فكرية وأيديولوجية، ففي حين نجد أن أكثر الشعراء قد كتبوا الشعر كتجربة عاطفية انفعالية، كان الشعر لدى المتنبي أكبر من مجرد تجربة شخصية، بل رؤية منغمسة في العالم، منغمسة في الأشياء، فالخطاب الإبداعي نص ناتج عن التقاء شحنتي الجمالي والأيديولوجي.

وختاماً.... سمعتهم يقولون: هل ترك الأول للآخر شيئاً؟

أقول: أجل، ذلك أن المعرفة لم تكن يوماً – ولن تكون – حكراً على زمن معين وعصر معين وطبقة معينة، وإن كان الفضل للأول بالسبق، فإن الفضل للآخر بالإحاطة، والأخيرة كفيلة بأن تحفظ للآخر أشياء كثيرة ... لا شيئاً واحداً، وإن لم أكن أضفت شيئاً (وهذا مالا أتمناه)، فإن هذا البحث قد أضاف إليّ الكثير، فأن تكون مضيفاً أو مضافاً إليه فتلك ثمرة بذل الجهد في مثل هذه الأعمال ، فالمهم هو حدوث الإضافة هنا أو هناك، وأن يستوي الزرع على سوقه، وأن يكون بداية على الطريق ... الفرق فقط في بضع خطوات ...!! .

وأختم تارة أخرى بالقول أنني راض عن نفسي، لست راض عن عملي – فتلك التي دونها خرط القتاد – إلا أنني مدين لهذه الدراسة عن (العدول) أنها عدلت بي إلى أمور أقصى ما أتمناه أن تكون صائبة، وفتحت أمامي آفاقاً أرحب للتفكير لم أكن وصلتها بعد، ولا طرقت خاطري ولا فؤادي قبل أن ترى هذه الدراسة النور، وميلادها (وإن تأخر أو تعسر) كان إيذاناً بميلاد أفكار ورؤى وتطلعات تجاوزت حد التعامل مع هذا البحث في إطاره الأكاديمي وغايته الدنيوية وألقابه الترابية الهشة إلى نتائج إنسانية، لا يكون لمثل هذه الدراسات غاية ولا جدوى في حال انعدامها ! ، بل تكون ضرباً من المغامرة أو المشاكسة وربما العقوق.

فنحن لا نكتب الكلمات، بل تكتبنا، وعندما يعلونا شبق المعرفة نحاول فض بكارة اللغة باللغة ذاتها، وعندئذ تتحول اللغة من وسيلة إلى غاية، ومن إرادة إلى هدف، فاللغة – حسب بارت – ليست زاداً من المواد بقدر ما هي أفق.

يحدوني الأمل ويطير بي الرجاء وتدفعني الرغبة أن ينال هذا العمل – على ما فيه من قصور – رضى واستحسان قارئه، وأن ينبعث من بين سطوره شيء من سهري وعشقي وجهدي، ما يكون مدعاة للتجاوز عن زلـله وقبول العذر عن خلله ، فهذان مما لا أملك إلا الإقرار بهما ، فالزاد يسير والبضاعة مزجاة، وأجد لي مسوغاً للاعتذار عن خطأ نضح أو نقص وضح ! وقد مثلت الدراسة جهدي البحثي واجتهادي القرائي، وهل الباحث سوى هذين؟ ومن عرف حقيقة الأشياء يدرك أن الكمال ليس بمقدور أحد .... فالحمد لله أولاً وآخراً .

فإن كان مسخوطاً فقل بحث طالب وإن كان مرضياً فقل بحث طالب !! .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا ـ المصادر:

البرقوقي (عبد الرحمن):شرح ديوان المتنبى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2001

البديعي (يوسف): الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تح/ مصطفى السقا وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د.ت.

ابن جني (أبو الفتح): الفسر – شرح ديوان أبى الطيب –، تح / صفاء خلوصي، بغداد، 1978.

الحاتمي (أبو علي): الرسالة الموضحة، تح/ محمد يوسف نجم، بيروت، د.ت.

العكبري (أبو البقاء): التبيان في شرح الديوان، نسخة محفوظة على قرص مدمج، التراث للبرمجيات، القاهرة.

علي بن عبد العزيز الجرجانى (القاضي): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح/ محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين): الديوان، دار صادر، بيروت، ط 15، 1994.

المعري (أبو العلاء): معجز أحمد، تح/ عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

الواحدي: شرح ديوان المتنبي، نسخة محفوظة على قرص مدمج، التراث للبرمجيات، القاهرة.

ابن وكيع (أبو محمد): المنصف للسارق والمسروق منه، تح/ محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1992

ثانيا ـ المراجع العربية:

إبراهيم السامرائي: في مجلس أبى الطيب المتنبي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1993.

إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1، 1997.

ابن أبى الحديد (أبو حامد): شرح نهج البلاغة، تح / محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1987.

ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المكتبة العصرية، بيروت، 1990.

ابن جني (أبو الفتح): الخصائص، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

ابن حجة الحموي (تقي الدين): خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1991.

ابن حمدون (محمد بن الحسن): التذكرة الحمدونية، تح/ إحسان وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط 1، 1996.

ابن خلدون (أبو يزيد عبد الرحمن): المقدمة في التاريخ، المطبعة الأزهرية، القاهرة، ط 1، 1311 هجرية.

ابن خلكان (أبو العباس أحمد): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح/ إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

ابن رشيق (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح/ صلاح الدين الهوارى وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1996.

ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد): العقد الفريد، تقديم، خليل شرف الدين، منشورات الهلال، بيروت، ط 2، 1990.

ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تح/ أحمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط 2، 1998.

ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط2، 1992.

أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

أحمد التائب عثمان: قراضة الذهب في علمي النحو والأدب، تح / محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط 1، 1998.

أحمد درويش: النص البلاغي في التراث العربى والأوروبي، دار غريب، القاهرة، 1998.

ـــــــــــ: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د.ت.

أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمى العراقى، 1983.

أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عن العرب، ثلاثة أجزاء:

- الأصول، دار العودة، بيروت، ط 3، 1980.

- تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط 2، 1979.

- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط 2، 1979.

ـــــــــــــــ: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978.

ـــــــــــــــ: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979.

إنعام فوال مكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1992.

أيمن محمد زكي العشماوى: قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000.

الباقلاني: إعجاز القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996.

بكري شيخ أمين (بالاشتراك): المتنبي - دراسة نفسية وأسلوبية -، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 2003.

تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط 1، 1983.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

جميل عبد المجيد: بلاغة النص – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – دار غريب، القاهرة، 1998.

جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1984.

جورج غريب: أبو العتاهية – شاعر الزهد –، دار الثقافة، بيروت، 1983.

حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، 1993.

حسن البنا عز الدين: الشعر العربى القديم في ضوء نظرية التلقى والنظرية الشفوية، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط 1، 2001.

خالد الوعلاني: دراسة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1988.

خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، د.ت.

الرماني (أبو الحسن): النكت في إعجاز القرآن – ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن –، تح/ محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1991.

الزمخشري (جار الله): أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1965.

سعيد بحيري: علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1997.

سعيد عدنان: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، دار الرائد العربي، بيروت، ط 1، 1987.

السكاكي (أبو يعقوب): مفتاح العلوم، تح/ عبد الحميد هنداوى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2001.

شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني – عالم المعرفة، الكويت، مارس 2001.

شكري عياد: اللغة والإبداع الأدبي، انترناشيونال، القاهرة، 1988.

ـــــــــــ: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1993.

شمس الدين محمد بن الحسن النواجى: مقدمة في صناعة النظم والنثر، مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 7، د. ت.

صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 2 2002.

ـــــــــــ: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، إبريل، 1998.

ـــــــــــ:علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998.

ـــــــــــ: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 1997.

ـــــــــــ:نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998.

طه حسين: مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة، ط 11، 1976.

عاطف جودت نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، 1997.

عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية - القدامة وتحليل النص - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط 1، 1997.

عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقارنة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2001.

عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل - عالم المعرفة، الكويت، مارس 2002.

عبد الرحمن بن حسام زاده الرومي: رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء، تح / محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط 2، 1993.

عبد الستار إبراهيم: الحكمة الضائعة، عالم المعرفة، الكويت، ابريل، 2002.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للنشر، ليبيا - تونس 1982.

عبد العزيز الدسوقى: في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط 2، 1988.

عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 2001.

عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

عبد القادر الرباعي: في تشكل الخطاب النقدي – مقاربات منهجية معاصرة – الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1998.

عبد القادر الشيخلي: المنهجية العلمية في التثقيف الذاتي، مطبعة الحرية، بغداد، 1985.

عبد القادر الفاسي الفهرى: اللسانيات واللغة العربية – نماذج تركيبية ودلالية – دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 3، 1993.

عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، بعناية محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.

ـــــــــــــ: أسرار البلاغة، تح/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 1، 1991.

ـــــــــــــ: دلائل الإعجاز، تح/ محمد عبده (بالاشتراك)، دار المعرفة، بيروت، 1981.

ـــــــــــــ: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1978.

عبد الله التطاوى: النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي، دار غريب، القاهرة، 1999.

عبد الله الغذّامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

ـــــــــــــ: المشاكلة والاختلاف – قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.

ـــــــــــــ:تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1999.

ـــــــــــــ: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2001.

عبد المجيد دياب: خلاصة المتنبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1992.

عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979.

عبده عبد العزيز قلقيلة: أبيات المعاني في شعر المتنبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993.

ـــــــــــــــــ: النقد الأدبي عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 1976.

عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 59، 1988.

العسكري (أبو هلال): كتاب الصناعتين، تح/ علي محمد البجاوى (بالاشتراك)، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1971.

علي الجارم (بالاشتراك): البلاغة الواضحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1 2002.

علي الجندي: الشعراء وإنشاء الشعر، دار المعارف، القاهرة، 1969.

عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، 2001.

الغزالي (أبو حامد): المنقذ من الضلال، مكتبة الجندي، القاهرة، د.ت.

فاضل تامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشئون الثقافية، بغداد، د.ت.

فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية –، مكتبة الأدب، القاهرة، د.ت.

الفيروزبادي (محمد الدين محمد): القاموس المحيط، مطبعة مصطفى الحلبي القاهرة، 1952.

قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح/ كمال مصطفى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط3، 1978.

القرطاجني (أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب الخوجة، تونس، 1966.

القزاز (عبد الله محمد بن جعفر): ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح/ المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، 1971.

القزوينى (جلال الدين): الإيضاح في علوم البلاغة، تح/ على بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1991.

الكتبي (محمد بن شاكر): فوات الوفيات، تح/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت.

كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

لطفي عبد البديع: الاسم والمسمى، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 59 1988.

ـــــــــــــ: التركيب اللغوي للأدب - بحث في فلسفة الاستطيقا - الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1، 1997.

ـــــــــــــ:فلسفة المجاز، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1986.

ـــــــــــــ:فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1، 1997.

ماجد ياسين الجعافرة: التناص والتلقي - دراسة في الشعر العباسي - دار الكندي، الأردن، ط 1، 2003.

مجموعة من الكتاب: العنف الأصولي - مواجهات السيف والقلم - سلسلة كتاب الناقد، دار رياض الريس للنشر، لندن، ط 1، 1995.

محمد إبراهيم عبد العزيز شادي: مدخل القراءات القرآنية في الإعجاز العلمي البلاغي، د.م.ن.

محمد أديوان: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 2000.

محمد التونجي: المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1992.

محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، د.ت.

ـــــــــــــ: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبى تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، د.ت.

محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، 1989.

محمد بن شريفة: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1986.

محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط1، 1990.

ـــــــــــــــــ: الإبداع الموازي - التحليل النصي للشعر -، دار غريب، القاهرة، 2001.

ـــــــــــــــــ: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1999.

ـــــــــــــــــ: النحو والدلالة - مدخل لدراسة المعنى الدلالي -، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2000.

ـــــــــــــــــ: النحو والدلالة - مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2000.

ـــــــــــــــــ: ظواهر نحوية في الشعر الحر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط 1، 1990.

ـــــــــــــــــ: لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1996.

محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان- القاهرة، ط 1، 1994.

ـــــــــــــــــ: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995.

محمد عثمان علي: شروح حماسة أبي تمام - دراسة في مناهجها وتطبيقاتها - دار الأوزاعي، بيروت، ط 1، د.ت.

محمد فتوح: شعر المتنبي - قراءة أخرى -، دار المعارف، القاهرة، 1988.

محمد كمال حلمي: المتنبي - حياته وخلقه وشعره وأسلوبه -، مكتبة سعدالدين، دمشق، ط 2، 1986.

محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى - استراتيجية التناص -، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط 3، 1992.

محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1990.

محمد يونس علي: وصف اللغة العربية دلالياً - دراسة حول المعنى وظلال المعنى -، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، 1993.

محمود الربيعي: مقالات نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978.

محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مؤسسة الرسالة، بيروت ط 1، 1992.

المرزباني (أبو عبيد الله محمد): الموشح في مآخذ العلماء على الأدباء، تح/ علي محمد البجاوى، دار نهضة القاهرة، 1965.

المرزوقي (أبو علي): شرح ديوان الحماسة، تح/ أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991.

مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، القاهرة، 1990.

مصطفى سبيتى: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1986.

مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1980.

مصطفى ناصف: النقد العربى - نحو نظرية ثانية - عالم المعرفة، الكويت، مارس 2000.

ـــــــــــــ: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

ـــــــــــــ: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1981.

منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002.

مي يوسف خليفة: ميمية المتنبي - مجالات الإبداع وطبيعة المعالجة -، دار غريب، القاهرة، د.ت.

نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1992.

ناصيف اليازجى: شرح ديوان أبى الطيب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1996.

ندى عبد الرحمن الشايع: معجم لغة دواوين شعراء المعلقات العشر - تأصيلاً ودلالة وصرفاً -، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1993.

نهى عارف الحسن (بالاشتراك): المتنبي – دراسة نفسية وأسلوبية –، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 2003.

الهادى الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية – تنظيراً وتطبيقاً –، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992.

ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح / إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1993.

يسرية يحيى المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

ثالثا ـ المراجع المعربة:

برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية – دراسة الأسلوب والبلاغة، علم اللغة النصي، تر / محمود جاد الرب، الدار الفنية، الرياض، 1987.

بيار هيبر: سوفرين: زرادشت نيتشه، تر / أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط 1، 1994.

تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر / شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990.

جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب – تر / ليون يوسف وعزيز ايمانويل، دار المأمون، 1989.

جان كوهن: بناء لغة الشعر، تر / أحمد درويش، دار المعارف، ط 3، 1993.

ـــــــ: بنية اللغة الشعرية تر/ محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986.

جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر / مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أورغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، د.ت.

جون بول سارتر: ما الأدب؟، تر / محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

خوسيه (ماريا بوثويلو إيفانوكس): نظرية اللغة الأدبية، تر / حامد أبو أحمد مكتبة غريب، القاهرة، 1992.

روبرت هولب: نظرية التلقي، تر / عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.

روجرز فرانكلين: الشعر والرسم، تر / مي مظفر، دار المأمون، 1990.

رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر / محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي - دراسة في التاريخ الأدبي - تر / إبراهيم الكيلانى، دار الفكر، دمشق، 1985.

غيروغي غاتشيف: الوعي والفن، تر / نوفل نيوف، مر/ سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

فندريس: اللغة، تر / عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

فولفغانغ إيزر: فعل القراءة - نظرية جمالية التجارية - تر / حميد الحمداني والجلالى الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1995.

ك.م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر/ عيسى علي، عين للدراسات والبحوث، ط 2، 1996.

مايكل ريفاتير: معايير لتحليل الأسلوب، ضمن (اتجاهات البحث الأسلوبي)، دراسات أسلوبية، اختارها وترجمها / شكري عياد، دار العلوم، الرياض، 1985.

مجموعة كتاب: النقد الأدبي، تر / هدى وصفى، مكتبة الأسرة برعاية السيدة سوزان مبارك، 1999.

هارولد بلوم: قلق التأثر - نظرية في الشعر، تر/ عز الدين إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1998.

هيدن وايت: ميشيل فوكو، عدد خاص بالبنيوية وما بعدها، تر / محمد حسن عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير، 1996.

رابعاً ـ الدوريات:

أحمد طه حسنين: حول روافد النقد الأدبي عند العرب – نظرة تحليل وتأصيل، مجلة فصول، م 6، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985.

أدونيس (علي أحمد سعيد): أحب الكتابة الذاهبة إلى حتفها، ملحق صحيفة النهار اللبنانية بتاريخ 19/ 11/ 1996.

أيمن محمد زيدان: تأثير المتنبى في الأدب الأندلسى، مجلة أفق، عدد منشور على شبكة الانترنت، د.ت.

حسن عباس نصر الله: مجاز القرآن ولادة علوم البلاغة، مجلة الفكر العربى، عدد منشور على شبكة الانترنت، د.ت.

حسين خريوش: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون (دراسة نصية) دورية أبحاث اليرموك، م 13، ع 2، 1995.

خالد الغريبي: الشعر ومستويات التلقي، بحوث المؤتمر السابع للنقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، د.ت.

رشيد بلحبيب: أمن اللبس ومراتب الألفاظ في النحو العربي، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد الأول – وجدة – المغرب.

رشيد بن حدو: قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، م 1، ع 48، 1998.

سوزان بينكى ستتكيفتش: أبو تمام في موازنة الآمدي – حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع – تر/ أحمد عثمان، مجلة فصول، م 6، ع 2، يناير، فبراير، مارس، 1986.

شكرى المبخوت: المتقبل الضمني في التراث النقدي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، م 1، ع 52، 1989.

شوقي بزيغ: الكتاب – زواج الشعر والفلك والتاريخ والمسرح، صحيفة السفير اللبنانية بتاريخ 24/ 1/ 2003.

صدوق نور الدين: في النص وتفسير النص، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 76 – 77، 1984.

صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، عدد 3، 4، 1994.

عبده عبود: التلقي أم الاستقبال أم التقبل – مقدمات منهجية لدراسة استيعاب نظرية التلقي الأدبي ومنظوماتها المصطلحية في الوطن العربي، بحوث المؤتمر الخامس للنقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، 1994.

عز الدين إسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجانى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م. 7، ع 3، 4، ابريل، سبتمبر 1987.

علي حرب: قراءة ما لم يقرأ – نقد القراءة –، مجلة الفكر العربي، عدد منشور على شبكة الانترنت. د.ت.

فندي هزاع نصر: الاستعارة بين النظرية والتطبيق، مجلة فصول، م 6، ع 2، يناير، فبراير، مارس، 1986.

لطفي عبد البديع: دراما المجاز، مجلة فصول، م م6، ع 2، يناير، فبراير، مارس، 1986.

محمد العمري: القارئ وإنتاج النص، بحوث المؤتمر السابع للنقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، د.ت.

محمد عابد الجابري: اللفظ والمعنى في البيان العربي، مجلة فصول، م 6، ع 2، يناير، فبراير، مارس، 1986.

محمد مصطفى هدارة: الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي، مجلة فصول، م 6، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985.

موسى ربايعة: ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، دراسات، م 22، ع 5، 1995.

نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، م 5، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984.

الهادي الجطلاوى: خصائص الشروح العربية على ديوان أبى تمام، مجلة فصول، م 6، ع 2، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1986.