ملامح الشّعرية
في مقدمات المتنبي المدحيّة

الشعرية مفهوماً:

-١-

الشعريّة وفق جون كوهين [١] علم موضوعه الشعر. وكلمة شعر في العصر الكلاسيكي كانت تعني جنساً أدبياً يتميز باستعمال النظم. ولكن كلمة شعر، اليوم، أخذت معنى أوسع (بخاصة مع الرومانسيّة) لتعني الإحساسَ الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة. ثم استعملت الكلمة توسعاً في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس الجمالي، ولم تعد الشعرية قيمة خاصة بالعمل الأدبي ذاته، ولكنها صفة نطلقها على قدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجماليّة، وإثارة الدهشة، وخلق الحس بالمفارقة، وإحداث الفجوة مسافة التوتر، والانحراف عن المألوف. وبهذا المعنى فإن اللغة الشعريّة ليست جاهزة، وإنما هي تتكون بمعنى أنه لا نموذج لها من خارج نظام اللغة.

وتبحث الشعريّة عن قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والشائع منذ أرسطو حتى وقتنا الحاضر. ويرى طودوروف [٢] أن الشعرية وضعت حَدّاً للتوازى القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي، بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم، التي هي علم النفس وعلم الاجتماع وغيره، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فهي إذًا مقاربة للأدب "مجرّدة" و"باطنية" في الآن نفسه. ومن هنا أكد طودوروف على أنْ ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكأن كل عمل أدبي عندئذ ما هو إلا تجلٍّ لبنية محدَّدة وعامة، ليس

العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ومن هنا جاءت عناية الشعرية بالخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة.

ويعتقد ياكبسون[٣]، وهو منظّرٌ آخر من منظّري الشعريّة، أن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، وهو يتغير مع الزمن، إلا أنَّ الوظيفة الشعرية أي الشاعريّة هي عنصر فريدٌ، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله. ويقول: إذا ظهرت الشاعريّة أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر. ويتساءل ياكبسون قائلاً: ولكن كَيف تتجلّى الشعرية؟ وما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ ويجيب: إنها تتجلّى في كون الكلمة تُدْرَكُ بوصفها كلمة، وليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة. ولعلّه، هُنا، يلتقي مع أحدث نظريات السيميولوجيا (علم الإشارة) الذي أسس له الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (١٨٩٣ -١٩١٤م)[٤]، وطوّره من بعده ومدَّ في أبعاده العالم اللغوي السويسري دي سوسير[٥].

ولعل أبرز ما يهمنا في موضوع السيميولوجيا في هذا السياق هو تأكيدها على إطلاق قيد الإشارات كدوال حرّة من غير تقييدها بحدود المعاني المعجميّة، وترسيخها لمبدأ (القراءة السيميولوجيّة) للنص بحيث تغدو له فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي فيصير القارئ المدّرب هو صانع النص[٦].

-٢-

إن الشعريات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، وإنما اتسعت لتشمل فنوناً إبداعية أخرى، كالفن التشكيلي والسينمائي، ومن هنا يمكن للباحث أن يجد ملامح مشتركة بين كثير من الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها إثارة الانفعال الشعري أو الإحساس الجمالي. يَبْدَ أننا، وبحكم غرض منهجي، متوجهون نحو البحث عن شعريّة اللغة وحدها دون غيرها من الرموز السيميائية بغية الكشف

عن مجمل المواصفات التي تجعل من نصٍ ما أو خطابٍ ما شعريًا أو يكتسب صفة الشعريّة. ولعلنا ممن يعتقد بأن الشعر ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر تماماً. وطبيعة الفارق بين النثر والشعر لغويّة تكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدّال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى[٧]. إن الشعر انزياح أو انحراف عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويًا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول. أمّا الانزياح المفرط الذي يستعصي على التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة ألا وهي (التواصل). وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما ، فإنه لا يقف عند هذا الخرق، وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية[٨].

وليس المقصود بخرق اللغة مجافاة قواعد النحو والتركيب والقفز عليها، وإنما ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي، أو الخطاب النثري. فإذا كانت اللغة، على سبيل المثال، تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة [النقط والفواصل]، فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير. وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة، من مثل : "السماء ميتة، والجبال تبكي"، وهكذا دواليك[٩].

- ٣ -

وحتى نفهم شعريّة الانزياح لابُدَّ من معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية، وبناء المعيار ومعرفته ليس أمراً ميسوراً في كل حين، وبخاصة حين يتعلق الأمر بفترات مختلفة من تاريخ اللغة، فما يُعَدُّ معياراً في عصر قد لا يكون كذلك في عصر لاحق. ولذا فإن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح وحسب

لا يمكن إلا أن يكون منهجاً مقارناً. فلكون النثر هو اللغة الشائعة فمن الممكن إذًا مواجهة الشعر بالنثر ، فيكون الثاني معياراً نعدّ الأول انزياحاً عنه. وربما يبدو الأمر أكثر صعوبة حين نجد بعض ملامح الشعريّة تتحقق في النثر: رواية، قصة، وإن تكن شعرية الرواية أو القصة تختلف عن شعريّة الشعر.

ولعل مما يحسن ذكره في هذا السياق القول: إن الشعريّة اليوم شعريات؛ فثمّة شعريّة جان كوهين[١٠]، وشعريّة طودوروف[١١]، وشعريّة ياكبسون[١٢]، وشعرية كمال أبي ديب [١٣]، وهكذا. ولكننا نعتقد، مستفيدين من أصحاب كل تلك الشعريات على اختلافهم في أشياء واتفاقهم على أشياء، أن الشعريّة ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي فى ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجّانيّة، أو خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئة أو مستمعة.

ولذا فقد يتكشف للباحث المتأمل في خطاب أدبي أو في قصيدة من القصائد مجموعة من الملامح الأسلوبيّة التي ميَّزت ذلك الخطاب أو زانت تلك القصائد ومنحتها صفة الشعرية، فإنه يثبتها، ثمَّ يبحث عن ملمح آخر، فإذا كان على سبيل المثال لا الحصر وجد أن التقديم والتأخير يشكلان في خطاب ما ملمحاً من الملامح الشعرية أقره، وهكذا بحث عن ملمح آخر. وهذا مطلب علمي يُقصد لذاته؛ لأنه يعفي الباحث من تقديم أحكام عامة، ويمنحه فرصة التعمق في النصوص، التي يريد قراءتها.

أمّا الإفادة من التنظير النقدي العالمي فهذا أيضاً مطلب علمي ولكن دون أن ننسى خصوصية أدبنا وجماليات لغتنا. وفي هذا السياق يمكن وضع تراثنا النقدي في موضعه الصحيح وفي سياقه التاريخي، حيث قدَّم كثير من النقاد العرب نظرات نقدية ثاقبة في كثير من الموضوعات النقدية التي تطوّرت مفاهيمها اليوم بفعل تراكم العلوم وانفتاح الخطاب النقدي على العلوم الإنسانية، من فلسفة وعلم جمال وعلم نفس، وغيرها من العلوم الإنسانية.

إنَّ هذا المنهج في البحث عن قوانين الإبداع قد حظي ببعض التأسيس النظري في تراثنا النقدي العربي مثلما يحظى اليوم بالتطوير في النقد العالمي. فقد بحث النقاد العرب القدامى كثيراً في قوانين الإبداع، وقدّموا تفسيراتهم المختلفة من منظورهم الخاص النابع من ثقافتهم.. وإذا كانوا اختلفوا عنا في تسمية المصطلحات فإن المفاهيم واردة بشكل واضح. فابن طباطبا (٣٢٢هـ) في كتابه "عيار الشعر"، و عبد القاهر الجرجانى (٤٧١ هـ) في نظرية (النظم)، وحازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ) في (الأقاويل الشعريّة المستندة إلى المحاكاة والتخييل)، كلُّ هؤلاء وغيرهم من النقاد كانوا يبحثون في قوانين الإبداع، ويحاولون تقديم تفسيرات مختلفة لها. ولعلَّ عنوان كتاب ابن طباطبا (عيار الشعر) يوحى لنا بالكثير ؛ إذ العيار يقتضي معياراً تنزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعريّة، يقول ابن طباطبا:

"الشعر كلام منظوم بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إنْ عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق" (١٤).

وحديث عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم يشمل المستويين اللذين تحدَّث عنهما النقد الحديث، وهما: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، يقول الجرجاني في دلائله:

"في نظم الكلم - تقتفي الحروف في نظمها - آثار المعاني، وترتّبها على حسب ترتّب المعاني في النفس. فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وضُع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح. والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة" أنك إذا عرفته عرفْتَ أن ليس الغرض بنظم الكلم

أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل؟؟" [١٥]. وإذًا فقد كان إحسان عباس مُحِقاً حين قال:

"كانت نظرية النظم (أو التأليف) عند عبد القاهر إنكاراً لتلك الثنائية، أي أن يعنى الناقد برؤية الصورة مجتمعة من الطرفين معاً، دون الفصل بينهما. لقد أصبح مصطلح "المعنى" لديه يعني الدلالة الكلية المستمدة من الوحدة"[١٦].

-٥-

إننا نواجه مفاهيم واحدة بمصطلحات متعددة مع مراعة التطوّر وما يضيفه اللاحق للسابق. وإذا ما قصدنا المفهوم العام للشعرية؛ بمعنى البحث عن قوانين الإبداع فإننا واجدون: شعريّة أرسطو، ونظم القرطاجنّى، وهكذا. أما النظريات التي كانت وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) مع اختلاف التصوُّر في سر الإبداع وقوانينه فكثيرة جدّاً كما أشرت سابقاً. بل إن هناك نظريات أخرى ومفاهيم ومصطلحات وضعت في سياق شعريّات متعدّدة، مثل: نظرية التماثل equivalence عند ياكبسون، ونظرية الانزياح Ecartement عند جان كوهين. وثمة من يهاجم الشعرية في وسائلها وغاياتها كالأسلوبي ريقاتير؛ إذ يرى فيها تحطيماً للنص، فضلاً عن أنه من العبث محاولة وضع نظرية في الشعرية، فَهي لا تستطيع، حسب قوله، تحديد خصوصية النص بوصفه نصاً فحسب أي تحديد مكامن فرديته. وعوضاً عن ذلك ينصرف ريفاتير إلى تحديد المظاهر الأدبية الخاصة في النص من خلال أسلوبيّته[١٧].

ونحن لا نوافق ريفاتير فى قوله كلّه، لأننا نعتقد أن الشعريات مهما تعدَّدت وتنوعت فإن مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المراجع أمرٌ مفيدٌ للأدب والفن[١٨]. ومن هُنا فإن كُلَّ شعرية، حتى في إطار اختلاف المفاهيم، تكشف جانباً من جوانب الشعرية، فتنير بصيرتنا النقدية في ضوء ما قلناه من أن النقد عمل تراكمي دائم التطوَّر وغير منغلق على نفسه كما الفن، وهو لا يقوم على البرهان العلمي أو المنطقي، وإن أفاد من المنطق والعلم. ولعلَّ تجارب

بعض النقاد العرب المحدثين أمثال صلاح فضل[١٩] ، ومحمد مفتاح[٢٠] ، وعبد الله الغذّامي [٢١] ، وكمال أبي ديب [٢٢] ، وغيرهم ، ماثلةٌ أمامنا في الإفادة من النقد العالمي والعربي في دراساتهم النقدية الجادّة التي تثبت فعالية القراءة ، ومنحها سلطة على النص يقول الغذّامي في هذا السياق :

" إن الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحراً بيانياً يسرقون به ما تبقى منا : أخيلتنا. وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه ، فنحوّل النص إلينا عن طريق القراءة .... وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة لأنها ليست سوى أثر (عودة) الطفل إلى أمّه " [٢٣].

ولعل هذه القراءة الحرّة لا تلغي أهمية السياق ولكنها لا تتقيّد به تماماً وإنما تمنح القارئ الحرية في تفسير تلك الشيفرة وتحليلها على وفق ثقافته ، وكأنما القراءة محاولة البحث عمّا يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفوس متلقيه لا عن معناه. وبهذا المعنى فلا وجود إطلاقاً لشيء اسمه (القراءة الصحيحة) أو (القراءة الخاطئة) ، ولا لشيء اسمه (المعنى الثابت) ، وإنما كل قراءة لنص هي وصف نقدي لفهمنا للنص ، أي وصف للعلاقة بين القارئ والنص. وربما يبدو الفرق واضحاً بين النقد والقراءة ، فإذا كانت كلمة النقد تحمل بعدًا أو حكماً سلطوياً على النص ، فليس للنص معنى مفرد ، وثمة تعدد فى التأويلات وإن يكن ثمة قراءة أكثر وفاءً من قراءات أخرى ، على الرغم من أنه لا توجد قراءة تامّة الوفاء[٢٤].

شعرية المقدّمات المدحية :

- ١ -

ليس ثمة قانون ثابت أو ملمح محدَّدٌ للشعرية ، ولكننا نحاول البحث عن الملامح والأسباب التي جعلت هذه المقدمات تثير فينا مشاعر الرضى والإعجاب ، فنصفها بأنها مقدمات مبدعة أو جميلة أو شعرية. وقد يلتقي معنا في محاولة تسويغ هذه المقدمات ، جمالياً ، آخرون ، وقد يبحثون عن ملامح أخرى ومسوغات لم نكن تنبهنا إليها ، فيكونون على حق أيضاً ، وإنما الأمر يكمن في تسويغ التحليل ، وقراءة

كل واحد وقدرته على الإقناع من خلال سوقه الأدلّة والتفسيرات التي تحقق رؤيته، وتدعم وجهة نظره.

وأوّل ما تفجؤنا به مقدمات المتنبّي المدحيّة من مظاهر الشعرية هو ذلك الانحراف الأسلوبى الحاد عن نموذج المقدمات التي سبقته أو عاصرته، وخروجها أو عدولها عن النمط المألوف في المدح. فأنت حين تطالع تلك المقدمات لا تشك لحظة أنك أمام غزلية وأمام شاعر محب مدنف مدلّه وليس أمام شاعر مدّاح البتة. فهذه أوّل قصيدة قالها في صباه يمدح فيها سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابي، وهي من الشاميّات، وتجري المقدمة على هذا النحو:

أحيا وأيسرُ ما قاسيْتُ ما قَتَلا
والبيْنُ جارَ على ضَعْفي وما عَدَلا

والوجْدُ يقوى كما تقوى النوى أبداً
والصبرُ ينحلُ في جسمي كما نحلا

لولا مفارقةُ الأحباب ما وجدت
لها المنايا إلى أرواحنا سُبُلا

بما بجفنْيكِ من سحرٍ صلِي دنفاً
يهوى الحياة، فأما إن صددْتِ فلا

إلاّ يَشِبْ فلقد شابت له كبدٌ
شيْباً إذا خضبتْه سُلوةٌ نَصلا

يحنُّ شوْقاً فلولا أنَّ رائحة
تزورُه في رياح الشَّرْقِ ما عقلا

ها فانظري أو فظنّي بي تري حُرُقاً
من لم يَذُقْ طرفاً منها فقد وألا

علَّ الأمير يرى ذلّي فيشفع لي
إلى التي تركتني في الهوى مثلا[٢٥]

إنَّ مظاهر الشعريّة في هذه المقدمة، بَلْهَ ذلك الانحراف الأسلوبي في التعبير عن المدح والعدول عنه إلى الغزل، يبدو في مستويات عدّة: في المستوى النظمي (التأليف)، وفي المستوى الإيقاعي (الصوتي)، وفي مستوى الانسجام اللافت بين النظم والإيقاع. أمّا من حيث النظم فإن في هذه المقدمة غني في التأويل، ولكنك على أي وجه أوّلتها أو حملتها تجد فيها جمالاً وإبداعاً. ففي البيت الأول ثمة تقديران في " أحيا" : أحدهما أنه أفعل تفضيل من الحياة، وتقديره: إني أكثر حياة مع أنَّ أيسر ما قاسيتُ ما قتل غيري، ومع أن البين جارَ على ضعفي وما عدل.

والثاني أنه فعل مضارعٌ من الحياة، ثم فيه تقديران: أحدهما الخبر، والآخرُ الاستفهام. فأما الخبرُ فتقديره كأن يقول على وجه التعجب: إنى أحيا، وأيسر ما لقيته في محبة هذه المرأة ما قتل غيري!وهذا موضع التعجب! وأمَا الاستفهام فتقديره: أأحيا؟ وأيسرُ شيء قاسيته في حبها هو الذي يقتل! وإنك على أي وجه أخذت المعنى لواجدٌ فيه خصب الدلالة وقوَّة الإيحاء، وروعة الشعرية. ثم يواصل الشاعر رسم صورته وتنميتها في البيت الثانى؛ حيث المفارقة تكمن في جعل نفسه حيّاً ميتاً، وفي إسناده إلى الصبر صفة النحول، وكان قبلها أسند إلى البين صفة الجور وقلة العدل، فأن ينحل جسمه هذا شيء من طبيعته ومما يسند إليه، وأن يجور الإنسان ويظلم فهذا أيضاً مما يسند إليه، أما أن يجعل الصبر ينحل، ويجعل البين يجور ولا يعدل، فتلك من علائم الشعرية في التعبير ومن مظاهر الانحراف الأسلوبي المبدع.

ويستمر الشاعر ويتصاعد في رسم صورته الشعرية حيث ينكر السبب الحقيقي للموت وهو انتهاء الأجل إلى أن يجعل مفارقة الأحباب سبباً بل السبب الرئيس للموت. وهذا ما عُرِف فى البلاغة العربيّة بـ"**حسن التعليل**". بَيْد أن الشاعر هنا يجدّد ويبدع حتى على المستوى البلاغي نفسه؛ إذ وصل إلى هذه النتيجة بعد ما كان قاسى وكان أيسر ما قاساه ما قتل غيره، فكأن حسن التعليل جاء من خلال الصورة الشعرية كاملة ،أو قل من خلال اللوحة الفنية الممتدة ،وليس من خلال بيت واحد فحسب.

ولم تقف الصورة الشعرية عند هذا الحد، بل يستمر في صيانتها، ويتأنق في بنائها، لتأخذ أبعادها وأمداءها الحقيقية والإيحائية، فهو متمسك بالحياة على الرغم من مقتله، ورغبته في الحياة من أجل عيون محبوبته القاتلة، ونحن بعدُ لم نعرف محبوبته من تكون. ولكنه يفجؤنا بأن محبوبته ليست امرأة من شحم ولحم ودم، ولكنه يتغزّل بنموذج إنساني جمع له كل صور الحسن والجمال والكمال ليتخلّص عن طريقه إلى غرضه الرئيس ويحسن التَّخلص إلى ممدوحه، وهذا نوع من التخلص الفني الذي برع فيه المتنبّى، حيث يقول:

عَلَّ الأمير يرى ذُلّي فيشفع لي

إلى التي تركتني في الهوى مثلا

وهنا تكمن المفارقة لفظية ومعنويّة، وهي مفارقة مدهشة ولكنها لذيذة وممتعة. وإذًا فكل هذا التذلل أمام المحبوبة، وكل تلك الضراعة جاءت لغرض فني، يرمي من ورائه إلى الوصول إلى ممدوحه فيحظى عنده بالمكانة التي فقدها عند محبوبته، وكأنه يطلب تعويضه عما فقده من محبة صاحبته، وذلك مستوى آخر في التعبير، ومظهر من مظاهر الشعريّة.

أمّا على المستوى الإيقاعي فالشعرية واضحة بدءاً من ترتيب الحروف وتنظيمها، ومروراً بترتيب الكلمات واختيارها، وانتهاء بتركيب الجمل ونظمها: تقديماً وتأخيراً. ولنستمع إلى مظهر واحد من مظاهر تلك الإيقاعية اللذيذة في إلقائنا وترديدنا لحروف المد الناتجة عن إشباع الألف في قوله:

أحيا وأيسر ما لاقيت ما قتلا

والبينُ جارَ على ضعفي وما عدلا

وفي قوله:

والوجْدُ يقوى كما تقوى النوى أبداً

والصبر ينحلُ في جسمي كما نحلا

وفي ألفاظ مثل : [لولا ،ما، المنايا، إلى، أرواحنا، سبلا، بما، فلا، فأمّا، عقلا ،وألا ، مثلا].

إن المدَّ المشبع هنا يبعث نوعاً من الإحساس بالحزن المشوب بالآهات والممتدة حزناً على فراق محبوبته. ويظهر ذلك الحسن الإيقاعي أيضاً في ترتيب الجمل، وما تتمتع به من حسن التقسيم، وكأن كل جملة تناظر الأخرى أو تنافسها جمالاً وحيويّة، هكذا:

[والوجْدُ يقوى، والصبْرُ ينحلُ]، فهما جملتان اسميتان، كلٌّ منهما تبدأ بمبْتدأ خبره جملة فعلية، وبين المبتدأين تناسب سجعي واضح، يجعل من تقديم أو تأخير أية كلمة على الأخرى أمراً مخلاً في صنعته، فلو قدَّم، على سبيل المثال، الفعل على الفاعل في الجملتين السابقتين، فقال: [يقوى الوجد، وينحلُ الصبر]، لما حصلت تلك المتعة الشعرية كما حصلت له في قوله: [والوجْدُ يقوى، والصبْرُ ينحلُ]. ولو حاولنا شرح هذه الأبيات أو نثرها فنيّاً، لما وجدنا لها معاني عجيبة، ولكن شعريّة الأبيات متأتية من هذا النظم والترتيب. ومثل هذا يقال في إشباع الياء في أبياته السابقة من قوله: [على ضعفي، في جسمي، صِلي، ها فانظري، أو فظُنّي بي، ذلّي، فيشفع لي ... إلخ].

وبعد، فما الذي يجعل من هذا الشعر شعراً؟ إنّه النظم بكل ما يحمله هذا المصطلح النقدي من معنى شرحه الجرجاني وطوَّرته الشعريّات الحديثة بمفاهيمها المختلفة.

- ٢ -

وفي قصيدة أخرى قالها في صباه يمدح فيها أبا المنتصر شجاع بن محمد ابن الرضا الأزدي نجد ملامح الشعريّة تتمثل في خلق الثنائيات الضدية، وفيما يحدثه من تناصّ مع شعراء سابقين، وفي ذلك الإيقاع الذي يحدثه تناوب الحروف، وفي غنى الدلالة وخصوبة الصورة.

يقول المتنّبي:

أرقٌ علـــى أرقٍ ومثلـــي يـــأرق ... وجـــوى يـــزيدُ وعـــبرةٌ تترقـــرقُ
جهـدُ الصـبابة أن تكـون كمـا أرى ... عـــيْنٌ مســـهدةٌ وقلـــبٌ يخفِـــقُ
مـــا لاح بـــرقٌ أو تـــرنّم طائـــرٌ ... إلا انثنـــيتُ ولـــي فـــؤادٌ شـــيّق
جـرّبْتُ مـن نـار الهـوى مـا تنطفـي ... نـــار الغضـــا وتكـــل عمـــا تحـــرقُ
وعـذلْتُ أهـل العشـق حتـى ذقـته ... فعجبْتُ كيف يموت من لا يعشقُ؟
وعـــذرْتُهم وعـــرفْتُ ذنـــبي أنـــني ... عيّـــرتُهم فلقـــيت فـــيه مـــا لقـــوا
أبـــني أبيـــنا نحـــنُ أهـــل مـــنازل ... أبـــداً غـــرابُ الـــبين فيـــنا يـــنعقُ
نبكـي علـى الدنـيا ومـا مـن معشـر ... جمعـــتهم الدنـــيا فلـــم يتفـــرقوا
أيـــن الأكاســـرة الجبابـــرة الأولى ... كنـزوا الكـنوز فمـا بقـينَ ولا بقـوا
مـن كـل مـن ضـاق الفضـاء بجيشـه ... حتـى ثـوى فحـواه لحـدٌ ضـيقُ
خُـرُسٌ إذا نـودوا كـأن لم يعلمـوا ... أن الكـلام لهـم حـلالٌ مطلـقُ[٢٦]

فالمقدمة تدهشك بافتتاحيتها وإيقاعيتها اللذيذة؛ إذ يفتتحها بمبتدأ نكرة ويكرر كلمة أرق مرتين، ثم يشتق منها فعل "يأرق"، لتأتي في صدر بيت واحد ثلاث كلمات متشابهة، مما قد يوحي بأنه يخلق تعقيداً لفظيا، ولكن الأمر غير ذلك فإن هذا التكرار لم يكن مزعجاً أو معقداً بل هو تكرار يشي بالحالة النفسيّة القلقة التي يعيشها الشاعر. بل أكاد أزعم أن جمال هذه المقدمة بدا من خلال هذا الانفجار الإيقاعي الناتج عن ترديد حرف القاف يلجمه تنوين التمكين أو (التنتنة) التي تعمل على كبح جماح انفجار الإيقاع وتهدئتها بهذا التنوين كما في قوله: (أرقٌ، أرقٍ، جوىً، عبرةٌ، عينٌ، مسهدةٌ، قلبٌ، خُرُسٌ). ثم في هذه النهايات الإيقاعية التي تحدثها القاف المنطلقة الناتجة من إشباع حرف القاف.

وتبدو شعرية الإيقاع كذلك من خلال تنظيم الأفعال وترتيبها في مثل قوله:

ما لاحَ برقٌ/أو ترنَّم طائرٌ

ومن خلال التصاعد الدرامي في تنامي الأفعال كما فى قوله:

(جرَّبْتُ/وعذلْتُ/فعجبْتُ/وعذرْتُ(هم)/وعرفْتُ/)

ثم تأتى النتيجة المرضية فنيّاً وموضوعياً:

(فلقيتُ فيه ما لقوا)

إن هذه الإيقاعيّة اللذيذة التي تتوفر عليها المقدمة تبدو حتى في جزء من بيت كأن تأتى في صدر بيت أو في عجزه، كما فى قوله:

(الأكاسرة الجبابرة، كنزوا الكنوز)، أو قوله: (حتّى/ثوى/فحوا [ها).

فلو راقبنا إحساسنا ونحن نقرأ: (حتّى /ثوى/فحوى)، لأحسسنا بتلك المتعة الإيقاعية.

أمّا على مستوى الثنائيات الضديّة التي نجدها في القصيدة فهي توازي المفارقة الأزليّة في الجمع بين الحياة والموت في تساؤله:

أين الأكاسرةُ الجبابرةُ الأُلى كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا

وهكذا تبدأ الثنائيات الضديّة:

جمعتهم الدنيا تفرّقوا

كنزوا لم يبقوا

ضاق بهم الفضاء ثووا في لحد ضيّق

كان الكلام حلالاً لهم أُخرسوا، خُرسٌ

ومن هنا يبدو التناقض بين ما يشكو منه الشاعر وما يتمناه، فهو يشكو من الأرق، ثم يعود يتمناه ويجعله جهد الصبابة، وكأن غاية شوقه أن يكون أرِقاً، فما سرُّ هذا التناقض؟

إنه تناقض ظاهري فقط، فهو يحس، أمام مظاهر الوجود وتلك النهاية المحتومة، بضعف الإنسان وعجزه. وإذًا فحق له أن يقلق وأن يبكي، وأن يلتمس عذراً

للعاشقين، وكل ذلك من أمارات ضعف الإنسان. ومن هنا فهو يثير تلك المفارقة الأزلية بين الحياة والموت، فالحياة تحتاج إلى ذلك الأرق بل تطلبه، وأما الموت فنومٌ نهائي لا يُعرف ما وراءه. وإذًا فثمة فلسفة فكرية وراء مثل هذا النظم، وذاك أوّل علائم الشعرية.

- ٣ -

ومن ملامح الشعرية التي تدهشك في مقدمات المتنبي ذلك النمو للصورة الشعريّة، وما تكتسبه في سياقها من دلالات جديدة وإيحاءات خصبة بما تستحق أن تسمّى الصورة المركبة النامية. فهو يتريث في رسم صورته، ويهيّيء لها من أسباب النمو، ويمد في أبعادها وأمدائها وفق رؤية فنية يمليها تطوّر السياق الشعوري والعاطفي والفكري. ولعل قصيدته التي يمدح فيها عمر بن سليمان الشَّرابي ويذكر حُسْن بلائه وهو يتولى الفداء بين الروم والعرب، خير دليل على ما أقول.

يقول المتنبّي :

نرى عظَماً بالصدّ والبيْنُ أعظمُ
ونتّهمُ الواشينَ والدَّمعُ منهمُ
ومَنْ لبُّه مع غيره كيفَ حالُهُ؟
ومَنْ سِرُّهُ في جفنهِ كيفَ يكتمُ
ولما التقينا والنوى ورقيبنا
غفولان عنّا ظلْتُ أبكي وتبسمُ
فلم أرَ بدراً ضاحكاً قبل وجهها
ولم ترَ قبلي ميّتاً يتكلّمُ
ظلومٌ كمتنيها لِصَبٍّ كخصرها
ضعيفُ القُوى من فعلها يتظلّمُ
بفرعٍ يُعيدُ الليلَ والصبح نيّرٌ
ووجهٍ يعيد الصبح والليلُ مُظْلِمُ(٢٧)

فأيةُ صورة هذه التي يتأنّى الشعر في رسمها، وأيّة مفارقة تلك التي يحدثها، بل أيّة مفارقات؟! صورة تتشكل من خلال إثارة المفارقة بين ما هو فيه وبين ما يمكن أن يؤول إليه! وهنا يصغر الأمر العظيم أمام أمر أعظم، فيعود الإنسان بحساباته ليستهون ما حسبه عظيماً. وتلك هي مفارقة الحياة مصداقاً للمثل القائل: "من رأى مصيبة غيره هانت عليه مصيبته". وهكذا رسم الصورة: (نرى عظماً بالصد والبين أعظمُ).

والمفارقة الثانية تكمن في سوء ظننا بالواشين، وننسى أن دموعنا نحن البشر، تفضحنا، فكأنها واحدٌ من الواشين، بل هي أعظم الواشين وأخطرهم وأشدُّهم فتكاً بإفشائها سرّنا وهتك سترنا. أترانا كنا نستشعر ذلك الإحساس الجمالي الذي تحصّل لنا لو كان قال مثلاً:

"ونتهم الواشيين والدمع مثلهم"، أو "والدمع واحد منهم"، أم أن ترتيب البيت بهذا الشكل، والمفاضلة بين عظم الصد، والإتيان بشيء أعظم منه وهو البين، وعودة الضمير في كلمة (منهم) على الواشين، أليس كل ذلك هو ما أكسب البيت شعريته؟ ثم أليست النهاية الإيقاعية المتمثلة فيما أسماه العروضيون العرب بالتصريع وهو انتهاء العروض والضرب بنفس الوزن والقافية، قد أضافت إلى البيت إيقاعيّة جذّابة؟

ويأتي البيت مكملاً للصورة وموسّعاً أبعادها ومتابعاً نموّها. فهو يلتمس العذر لنفسه حين يرى مبرراً لاستعظامه صدَّ محبوبه، فيضع ذلك الالتماس في صورة تساؤل موجع تاركاً للمتلقي أن يقدّر الإجابة، هكذا:

ومنْ لبُّه مع غيره كيف حاله ومنْ سِرُّهُ في جفنه كيف يكتمُ؟

إنّه يؤكد حقيقة ضعف العاشق وقلة حيلته وهو يعجز عن إمساك دمعه، فحق لذلك الدمع أن يعد من الواشين. ولكن كيف توسل إلى تقرير تلك الحقيقة، وما الذي جعل من هذه المقدمة شعريّة؟

إن شعريّة هذه الأبيات تكمن في الصورة المبتكرة، وفي ذلك الاستخدام المجازي للغة الذي ارتفع بها عن مستواها المعْجمي إلى المستوى الدلالي. فقد رسم صورته من خلال وضع بيته في تساؤلين يحملان الإجابة في داخلهما. إنهما تساؤلان موجهان مؤلمان لا ينتظر من أحد أن يجيب عنهما؛ لأن الإجابة متضمنة فيهما بما يثير الدهشة والمتعة، وهي دهشة ليست مفتعلة ولا خلّبيّة، وإنما ترتكز على أساس فني ومن خلال وضع اللغة في علاقات جديدة ووفق رؤية فنية حساسة. ثم يستمر المتنبّي في رسم صورته ومتابعة رمزه الشعري الخصب وتنميته حيث يقول:

ولما التقينا والنوى ورقيبنـــا غفولان عنا ظلت أبكي وتبسمُ

فقد اشتد النوم والغفلة إلى النوى والبين ليقنص لحظة يلتقي فيها محبوبته؛ إذ من غير المعقول أن يظل أمر الانقطاع على حاله وإلا لفسدت الأمور! ولكن ما الذي حدث بينهما في ذلك اللقاء الذي عز مثله؟ لعل من المنطق أن يقتنص العاشق فرصة فينال من محبوبته الوصال، فهل حدث ذلك؟

طبعاً، لا، والسبب فني محض يكمن في رغبة الشاعر في إحداث تلك المفارقة من خلال التضاد بين عنصرين لغويين هما: الضحك والبكاء، ومن ثم معنويين هما: وصف حالها بإزاء وصف حاله. وهو يتابع رسم الصورة وتفجيرها في مستوياتها وأعماقها الجوانية بما يتطلبه نمو السياق الشعوري والعاطفي وحتى الفكري، ليضع البيت الرابع في صورتين متوازيتين في الاستحالة وعدم التحقق في الواقع، ولكنهما تحققتا في الشعر. الصورة الأولى أن صاحبنا لم يسبق له أن رأى بدراً ضاحكاً مثل وجهها، والصورة الثانية أن صاحبة صاحبنا (محبوبته) لم تر قبل الشاعر ميتاً يتكلم:

فلم أرَ بدراً ضاحكا قبل وجهها ولم ترَ قبلـي ميّتـاً يتكلّـمُ

لقد تحققت الصورتان في خيال الشاعر ثم سطرتا على الورق إبداعاً وخلقاً مدهشاً. وصورة التوازي تلك في النظم واضح، وهي قسمةٌ عادلة تماماً فكأن البيت مقسوم متساويين: (لم أرَ بدراً يضحك قبلها)، و (لم تر ميتاً يتكلم قبلي)! هو لم

يرَ، وهي لم ترَ، فمن الذى رأى إذًا؟ عين الشعر، والمخيّلة الرحبة الخالقة، ومتلقي الشعر هو مَنْ رأى واستمتع وهلل!

ومما زاد في هذه الصورة جمالاً وشعريّة، أنه جعل الضحك من حصتها مسايراً كلمة (تبسم) في البيت الذي سبقه، وجعل الموت من حصته مسايراً (أبكي). ناهيك بما في نسبة الكلام للميت من شعريّة متدفقة. ويتريث المتنبّي في مَدِّ صورته الشعرية بكل عناصر القوّة، فيأتي البيت الخامس وقد اقتسم الشعريّةَ فيه صورتان متضادتان أو متصارعتان: صورة ظالم ومظلوم" : لقد صوّر متنها ظالماً وصوّر خصرها مظلومًا. فالأول ظالم لأنه قوي ممتلىء، فهو يظلم خصرها الدقيق النحيف، فالقوي هنا يظلم الضعيف.

والصورة الثانية أنه وصفها بالظالمة وجعل عاشقها مظلوماً. ولكن العجب يكمن في كونها ضعيفة بوصفها امرأة، وهي أضعف من الرجل، فكيف يظلم الضعيف القوي؟! هذا غير معقول: قوي يظلم ضعيفاً بإزاء ضعيف يظلم قويّاً! إنه الاستخدام المبدع للغة، استخدام يقوم على إثارة المتضادات والثنائيات، والتوليف بينهما في حالة متجانسة مع بقاء حالة التنافر والمتضادات مثيرة للدهشة ليس كهدف مطلق أو غاية بحد ذاتها، بل من أجل إضاءة النص في مستوياته المتعدّدة عبر ما يمكن أن نسميه(التفجير اللغوي) بكل ما يحمله المصطلح من معنى الإبداع والخلق.

إن ذلك الظلم الذى أوقعته على محبوبها لم يكن بسبب جَوْرها وخذلانها له، بل على العكس من ذلك تماماً. فقد ظلمته بذلك الضّعف الجميل الأخاذ، بذلك الفرع الأسود الذي لو نشرته فى النهار لصار النهار ليلاً، وبذاك الوجه المنير الذي لو سفرت عنه في الليل لصار نهاراً. وهنا يأتي البيت السادس بمثابة حجر الغَلَق الذي ختم به الصورة الشعرية لتكتمل له لوحة تأنق في رسمها، هكذا:

بفرعٍ يعيد الليل والصبحُ نيّرٌ ووجهٍ يعيدُ الصبح والليلُ مُظْلِمُ

فلو اكتفى الشاعر بتشبيه شعرها بالليل، ووجهها بالصبح، لكانت صورة عادية جدّاً، ولكان كأنه ينسخ قول صاحب اليتيمة حيث يقول:

والــوجه مــثل الصــبح مبــيض والشــعر مــثل اللــيل مســودُّ
ضــدان لمــا اســتجمعا حَسُــنا والضــد يظهــر حســنه الضــدُّ

ولكنه تجاوز صاحب اليتيمة، وإن أفاد منه فهي إفادة تناصّيّة أبدع فيها المتنبّي؛ حيث جعل شعرها يعيد الصبح ليلاً، بإزاء وجهها الذي يعيدُ الليل صبحاً.

ثم انظر في تقدير البيت بعد تقدير (ظلمتني) في البيت السابق على هذا البيت حيث يكون التقدير:

ظلمتني بفــرع يعــيدُ اللــيل والصــبحُ نيّــرٌ

يقابلها:

ظلمــتني بــوجه يعــيدُ الصــبح واللــيلُ مُظلِــمُ

إن نظرة متفحّصة في البيت تظهر ذلك التوليف الإبداعي الذي يحدثه الشاعر من خلال إثارة المتضادات وبشكل حيوي ولافت:

"الليل يضاد الصبح، ونّير يضاد مظلم، والصبح النيّرُ، يضاد الليل المظلم"، وهكذا تأتلف الصورة، وتنبني من خلال التضاد على مستوى المفردة، وعلى مستوى الجملة، وعلى مستوى النظم برمتّه.

وبعد،

فإن شعريّة المتنبّي، كما لمحناها من خلال قراءة نماذج معدودة من مقدماته المدحية، تتحقق في مستويي اللغة معاً: المستوى النظمي الدلالي والمستوى الصوتي الإيقاعي، وإن تكن الحظوة، وفق تصوّري، للمستوى النظمي. وآية ذلك قدرة الإشارة اللغوية في هذه المقدمات على التحرر والانحراف والتجاوز المبدع وخرق السنن في التعبير، وكل ذلك من ملامح الشعريّة وخصائص التجربة الشعريّة لدى المتنبّي. فاللغة هي البطل أوّلا، واللغة هي البطل ثانياً وثالثاً، وغنى اللغة، وخصب الصورة، وتعدد المعاني، وتنوُّع الدلالة، هو أهم ما يميّز شعريّة المقدمات المدروسة. ناهيك بطاقة شعره الإيقاعية، وقدرتها على تحريك الانفعال وخلق الشعور بالانسجام.

الهوامش والتعليقات

(١) **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م، ص٩.

(٢) **الشعريّة**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط ٢، ١٩٩٠ م، ص ٢٣.

(٣) **قضايا الشعريّة**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م، ص١٩.

(٤) C.pierce: **Letters to Lady Welby**. Ed. I.C. Lieb. Ney Haven, 1953,p.32.

(٥) F. Desaussure,**Course in General Linguistics**. Translated by W.Baskin.New Yôurk, 1959,p.16.

(٦) انظر : عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م، ص٤٩.

(٧) انظر : جان كوهين، بنية اللغة الشعريّة، ص٤٩.

(٨) انظر : جان كوهين، بنية اللغة الشعريّة، ص٦.

(٩) المرجع نفسه، ص٧.

(١٠) انظر: بنية اللغة الشعريّة .

(١١) انظر: الشعريّة.

(١٢) انظر: قضايا الشعريّة.

(١٣) انظر : كمال أبو ديب : **جدليّة الخفاء والتجلّي**، دار العلم للملايين - بيروت، ١٩٧٩. وكمال أبو ديب : **في الشعريّة**، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ١٩٨٧.

(١٤) عيار الشعر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١٩٨٢، ١، ص٩.

(١٥) انظر : عبد القاهر الجرجاني : **دلائل الإعجاز**، صححه وعلّق عليه أحمد مصطفى المراغي بك، المكتبة المحمودية - القاهرة، د.ت.

(١٦) انظر : إحسان عباس : **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة –بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

(١٧) انظر : محمد الهادي الطرابلسي، **بحوث في النص الأدبي**، تونس، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ١١٦.

(١٨) انظر : حسن ناظم، **مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص٩.

(١٩) **شفرات النص، بحوث سيميولوجيّة في الشعريّة والقص والقصيد**، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م.

(٢٠) **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التناص**، بيروت، ١٩٨٥م.

(٢١) الخطيئة والتكفير، مرجع سابق.

(٢٢) جدليّة الخفاء والتجلّي، والشعريّة سبق ذكرهما.

(٢٣) الخطيئة والتكفير، ص ص ٢٨٨ -٢٨٩.

(٢٤) انظر : تزيفطان طودوروف، الشعريّة، ص٢٢.

(٢٥) **شرح ديوان أبى الطيّب المتنبّى لأبى العلاء المعرّى "معجز أحمد"**، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦م، ج١، ص ص ٥٩ -٦٢.

(٢٦) المصدر نفسه، ج ١، ص ص ١٠١ -١٠٥.

(٢٧) المصدر نفسه، ج٢، ص ص٥٤ -٥٨.

المصادر والمراجع

أ - العربية والمترجمة

أبرامز، م.هـ.، **المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية**، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، الثقافية الأجنبية، السنة، العدد الثالث، ١٩٨٧.

ابن الأثير، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، قَدّمه وعلق عليه، أحمد الحوفى وبدوي طبانة، مصر، دار النهضة للطباعة والنشر، ج١٩٧٧، ٢.

أبو العلاء المعرّي، **شرح ديوان أبي الطيّب المتنبّي "معجز أحمد"**، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦.ج١.

إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة -بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

إحسان عباس، **فن الشعر**، دار الشروق، عمان، ط٤، ١٩٨٧.

أحمد الزعبي، **الشاعر الغاضب محمود درويش**، دار الكندي، ١٩٩٥.

أحمد عبد المعطي حجازي، **ديوان حجازي**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

أدونيس، **زمن الشعر**، بيروت، دار العودة ط٢، ١٩٧٨.

إلياس خورى، **دراسات في نقد الشعر**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط، ١٩٨٦.

أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، بيروت، دار العودة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢، ١٩٨٥.

بيرجيرو، **علم الإشارة السيميولوجيا**، ترجمة منذر عيّاشي، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٨.

تشتشرين أ. ف. **الأفكار والأسلوب**، ترجمة حياة شرارة ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، د.. ت.

التهانوي، محمد علي الفاروقي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، تحقيق لطفي عبد البديع، مراجعة أمين الخولي ، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣.

جابر قميحة، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، هجر للطباعة والنشر، ١٩٨٧.

جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

جان كوهين، **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب ، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦.

حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت ، دار الغرب الإسلامي، ط ٢، ١٩٨١

حسن ناظم، **مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

حمادي صمود، **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطورّ إلى القرن السادس**، مشروع قراءة، منشورات كلية الآداب بمنوبة، ط ٢، ١٩٩٤..

خوسيه ماريّا بوثويلو إيفانكوس، **نظريّة اللغة الأدبيّة**، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب ، ١٩٩٢.

روبرت شولز، **البنيوية في الأدب**، ترجمة حنا عبّود، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤ ،رومان ياكبسون، **قضايا الشعريّة**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

سعيد الغانمي، **أقنعة النص**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الأولى، ١٩٨٣.

سعيد علّوش، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة** ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، الدار البيضاء سوشبريس، ١٩٨٥.

شكري عياد، **اللغة والإبداع،مباديء علم الأسلوب العربي**، القاهرة، انترناشونال برس ، ط١ ، ١٩٨٨.

صدوق نور الدين، **حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع**، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٤.

صلاح فضل، **شفرات النص، بحوث سيميولوجيّة في الشعريّة القص والقصيد**، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠.

صلاح فضل، **علم الأسلوب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

طودوروف ، **الشعريّة**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب ، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠.

عبد الرحمن ياغي، **مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث**، عمان ، دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٦

عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، ليبيا – تونس، الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٧.

عبد العزيز المقالح، **شعراء من اليمن** ، بيروت ، دار العودة، ١٩٨٣.

عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق هـ - ريتر، بيروت، دار المسيرة، ١٩٧٩.

عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، صححه وعلّق عليه أحمد مصطفى المراغي بك، المكتبة المحمودية – القاهرة ، د.ت

عبد الله إبراهيم وآخرون، **معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدّية الحديثة**، بيروت ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

عبد الله البردّوني، **وجوه دخانية في مرايا الليل، بيروت** ، دار العودة، ١٩٨٠.

عبد الله الغذّامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدّية لنموذج إنساني معاصر**، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م.

عبد الملك مرتاض، ا - ي، **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي "** لمحمد العيد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٢.

عبد الله رضوان، **النموذج وقضايا أخرى**، منشورات رابطة الكتاب الأردنيّين، ١٩٨٣.

غاستون باشلر، **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٢.

فاضل ثامر، **اللغة الثانية**، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩٤.

القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم، د.ت.

كمال أبو ديب، **جدلّية الخفاء والتجلّي دراسات بنيوية في الشعر**، بيروت، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨١.

كمال أبو ديب، **في الشعرية**، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧.

كولردج، **النظرية الرومانتيكية في الشعر : سيرة أدبية** ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف. مصر، ١٩٧١.

كولن ولسون، **اللامنتمي: دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين**، نقله إلى العربية أنيس زكي حسن، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٨٢.

مجاهد عبد المنعم، **الإنسان والاغتراب**، دمشق، ١٩٨٥.

محمد الناصر العجيمي، **في الخطاب السرّدي نظرية قريماس**، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٩٣.

محمد عزّام، **الأسلوبية منهجا نقديّا**، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٩.

محمد مصطفى بدوي، **كولردج**، دار المعارف، مصر ١٩٨٥.

محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التناص**، بيروت، ١٩٨٥.

محمد الهادي الطرابلسي، **بحوث في النص الأدبي**، تونس، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٨.

محمود السمرة، **أدباء الجيل الغاضب**، مكتبة عمان، ١٩٧٠.

مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١.

مورية، س، **الشعر العربي الحديث: ١٨٠٠ - ١٩٧٠. تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي**، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦.

نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار الملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨١

نصرت عبد الرحمن، **في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقديّة حديثة وأصولها الفكريّة**، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٧٩.

هلال ناجي، **شعراء اليمن المعاصرون**، بيروت، مؤسسة المعارف، ١٩٦٦.

وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكيّة**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧.

ويمزات وبروكس، **النقد الأدبي**، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٥.

يوسف غازي، **مدخل إلى الألسنية**، دمشق، منشورات العالم العربي، ١٩٨٥.

ب ـ الأجنبية

Barthes, R: **Elements of Semiology**,(tran. By A. Lavers and C. Smith) Hill and Wang, New York, 1983.

Christopher Norris, **Deconstruction**, Theory and Practice, Methuem, London and New York, 1982.

Coleridge, **Biographia Literaria**, edited by James Engell and W. Jackson Bate (Princeton University Press. 1983

F. Desaussure, **Course in General Linguistics**. translated By W. Baskin. New York, 1959

Jonathan Culler, On Deconstruction, Cornell University press, Ithaca, New york, 1982.

Raman Selden, **Reader Guide to Contemporary Literary Theory**.

Paul Valery, The Art of Petry, Princetion, 1966

Richard Kearny, **Modern Movements in European Philosophy**, Manchester University press, 1986.

Scholes, R: **Semiotics and Interpretation**, Yale University press, New Haven, 1974.

S. Langer, **Feeling and From** (New York: Charless Seribners Sons), 1953.

المؤلف في سطور

أ.د. بسام موسى قطوس

- مواليد عرّابة- فلسطين ، ١٩٥٦ م .
- ناقد- وأكاديمي ، وأستاذ النقد الأدبي الحديث بجامعة اليرموك وجامعة الكويت .
- عضو أكاديمية أكسفورد للدراسات العالية .
- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق .
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين .
- رئيس قسم اللغة العربية بجامعة الكويت (٢٠٠٢- ٢٠٠٤) .

- صدر له من الكتب :

١) وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - إربد ، دار الكندي ، ١٩٩٩م.
٢) مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث - عمان ، دار الشروق، ٢٠٠٠م .
٣) سيمياء العنوان - طبع بدعم وزارة الثقافة الأردنية ، ٢٠٠٢ م .
٤) تمنع النص متعة التلقي : قراءة ما فوق النُص ، إصدار اللجنة الوطنية العليا لاعلان عمان عاصمة للثقافة العربية ، ٢٠٠٢ م .
٥) دليل النظرية النقدية المعاصرة - طبع دار العروبة ، الكويت ،٢٠٠٤م.
٦) المنهج النفسي في النقد الحديث - النقاد المصريون نموذجاً ، نشر مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت ٢٠٠٤ .
٧) نشر العديد من البحوث العلمية والنقدية في المجُلات العلمية المحكمة ، وشارك في العديد من المؤتمرات النقدية العربيّة والدولية .