

من مظاهر الانحراف الأسلوبي في عينية أبي تمام

Amongst the Style Deviation Features in Abu Tammam's Aennea

فتحي أبو مراد

Fathi Abu Murad

قسم العلوم الأساسية، كلية الحصن الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

بريد الكتروني: fat.morad@hotmail.com

تاريخ التسليم: (٢٠١١/٥/٤)، تاريخ القبول: (٢٠١١/٩/٢٧)

ملخص

تحاول هذه الدراسة فهم شعر أبي تمام، وفك أسرارها الجمالية والفكرية، من خلال قراءتها لقصيدته العينية في مدح أبي سعيد الثغري. لذا فقد حاولت الدراسة تقصي مظاهر الانحراف الأسلوبي المختلفة في هذه القصيدة، ودورها في الإيحاء بروى الشاعر وأفكاره. وقد لاحظت الدراسة أن الانحراف لم يكن عند الشاعر حلية تزيينية، بل كان حيلة لغوية، استغرقت اللغة نفسها، كما استغرقت مكنونات الشاعر وأفكاره، وأسهمت في إنتاج دلالة النص المراوغة وتعدد قراءاته. ولحظت الدراسة أيضاً أن كثيراً من مظاهر الانحراف في هذه القصيدة قد قامت على خرق قاعدة الإسناد بين المسند والمسند إليه. وبالتالي فقد مثّل الانحراف في القصيدة نتوءات برّاقة ظلت تتحدى أفق القارئ لفك أسرارها واكتناه مكامنها الجمالية.

Abstract

The article studies Abu Tammam's poetry to unveil its artistic and speculative secrets by considering his poem lauding Abu-Said Al-Thaghri. Therefore, it investigates the different features of style deviation in the poem and their role in revealing the poet's visions and thoughts. The study indicates that the deviation is not a kind of figurativeness but a linguistic subtlety in which language consumes itself as well as the poet's insights and thoughts. It produces the discourse dilutive connotation and various interpretations. It also indicates that many of the deviation features in the poem rely on overriding the rule of relativity between the related and the relating aspect. In conclusion, the deviation in the poem exemplifies glittering points that continuously challenge the readers' horizons to unveil its secrets.

مقدمة

حظي شعر أبي تمام بقدر وافر من الدراسات النظرية والتحليلية، غير أن قصيدته العينية في مدح أبي سعيد الثعري لم تحظ بهذا الحظ من الدراسات والتحليل – رغم وفرة الظواهر الأسلوبية فيها – من هنا فقد كان اختيار الدراسة لهذه القصيدة، إذ حاولت الدراسة الحالية أن تستغرق في هذه القصيدة ظاهرة أسلوبية انماز بها شعر أبي تمام عامة، وهي ظاهرة الانحراف الأسلوبي، التي اتكأ عليها الشاعر، وحملها عبء الإيحاء بأبعاد رؤيته القائمة أصلاً على مغايرة المؤلف، وخلخلة البنى الثقافية والمعرفية القارة في وعي المتلقي استشرافاً للجديد، وافتضاضاً لآماد أرحب في الروية والتعبير.

وقد تراءى للباحث: أن تكون الدراسة في ثلاثة محاور رئيسة. تناول الأول: دواعي اختيار الباحث لظاهرة الانحراف الأسلوبي في شعر أبي تمام، ولحظ أنه ثمة صلة وثيقة بين رؤية أبي تمام القائمة على الازدواج والتركيب والتعقيد، وبين الانحراف الذي يمكنه من استكناه أبعاد هذه الرؤية، واستغوار أعماق الشاعر ومكوناته النفسية والشعورية. كما حاول هذا المحور بسط مفهوم الانحراف وطبيعته، كما ورد عند بعض النقاد العرب والأجانب. ثم تناول هذا المحور بعض التطبيقات العملية على قصيدة أبي تمام، فاستغرقت هذه التطبيقات محور الاختيار وظاهرة التضاد بوصفهما بعض ملامح الانحراف الأسلوبي.

أما المحور الثاني، فقد حاول رصد أهمية الانحراف ودوره في التعبير والتصوير في قصيدة أبي تمام، ولحظ أن الانحراف لم يكن في شعر أبي تمام حلية تزيينية، بل كان حيلة فنية استخدمها الشاعر للاحتيال على لغته وعلى نفسه وعلى متلقيه، فكان الانحراف يفجر اللغة، ويستحثها للبوح بما لا تبوح به بشكلها الاعتيادي عبر كسر قاعدة التناسب بين المسند والمسند إليه وتوليد أنواع المجاز المختلفة مثل: الاستعارة التي شكلت بدورها شكلاً مهماً من أشكال الانحراف والتعبير. كما كان الشاعر يتخذ من حيلة الانحراف وسيلة لاستغوار أعماق نفسه الخبيئة التي يعزّ على الوعي التام أدراك حقيقة هذه الأعماق ومكوناتها النفسية والشعورية أو تصورها. ولحظ في هذا المحور أن: حيلة الانحراف مثلت في النص نتوءات لغوية براقية، تستوقف المتلقي وتتحدى أفق توقعه لاكتناه أبعادها، فكانت هذه النتوءات اللغوية بمثابة سمات فنية مضللة للقارئ، إذا لم يستتر في نفسه طاقات تخيلية ورؤية تفك أسرارها، وتمكّنه من عبورها عبوراً جمالياً ناجحاً. أما المحور الأخير، فقد تناول دور الانحراف في إنتاج الدلالة المراوغة، وطبقات المعنى المتحققة والمحتملة في النص. فلحظ أن الانحراف يخلق في النص شتى أنواع المجاز، والمجاز بدوره يعمل على إنتاج الدلالة، وتعدد المعنى والقراءة. كما لحظ أن الشاعر لجأ إلى خلق سلسلة من الأنساق الانحرافية عبر كسر قاعدة التناسب بين المسند والمسند إليه، مثل: المضاف والمضاف إليه، والفعل والفاعل، وخلق علاقات جديدة بينها تعمل بدورها على توليد الدلالات المراوغة التي تظل تنأى على الإمساك أو التحديد الدقيق.

تمهيد

الشاعر والانحراف . دواعي الاختيار

عهد عن أبي تمام أنه ظل مأخوذاً بضرورة الإسهام في بناء التغاير ومخالفة النمط المأنوس، وتأسيس النمط الفخم في التعبير والتصوير، لذا فإن شاعريته تقوم على ما سماه كمال أبوديب بإحداث "خلخلة في الحساسية النقدية... أو خلخلة في بنية العقل النقدي والتصوير الثقافي"^(١).

وبالتالي فقد دأب أبو تمام على مخالفة المؤلف ومغايرة النمط المأنوس. من هنا فقد قام المنهج الأساس في شعره على القياس والاشتقاق والتأويل، أي الأصل والخروج على هذا الأصل، لذا تظل قصائده تفاجئ المتلقي بسبل متدفق من الرؤى المغايرة والانحرافات الأسلوبية ومخالفة المعهود.

فالرجل كان من الحرّاص على شعره كثيراً، وبلغ حرصه في ذلك شأواً لا يلحق. وكان يرى إبداعه فريداً ومائزاً، ولا يستطيع أن يفك أسرار هذا الإبداع والمائزية إلا ناقد جاد مائز، كمائزية شعره. لذا فقد "انطلق أبو تمام من أولية اللغة الشعرية، ومن هنا كان إحاحه الدائم على أن القصيدة عذراء. فلقاء الشاعر والكلمة هو كلقاء زوجين عاشقين، وكأني به يستحضر معنى قوله: والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمتفترعه.

ويقصد أبو تمام بالعذرية: أن شعره ابتكار لا على مثال، ولذلك يتمتع مثله على غيره. ومن هنا يخدم الآخرين، فهو بسيط بساطة الخلق الإلهي، لكنه صعب إلا على الخالق، لا من حيث إبداعه وحسب، بل من حيث تذوقه. فتذوق الإبداع شكل من أشكال افتراع العذرية، كما يعبر أبو تمام. ف شعر أبي تمام من هذا المنظور أنسي وحشي في أن"^(٢).

أما من جانب آخر، فإن الصياغة الشعرية – أية صياغة – معنية في المحل الأول بمحاولة تجسيد أوتشبيء ما بداخل الشاعر عبر كلمات وجمل وأنساق صياغية معينة قابلة للمعابنة، وإذا كان هذا الداخل غريباً ومدهشاً وغير قابل للمعابنة بشكل واضح – وكل داخل كذلك – فإن الشاعر سيجهد نفسه ولغته بمحاولة التعبير عن هذا الواقع، وبالتالي فإنه سيخوض صراعاً شديداً مع الكلمة أو الجملة التي سيجاول أن يحتملها ما بداخله من عوالم غير حسية وغير واضحة أصلاً. لذا فالشاعر سيشعر في رحلة شاقة من الحدس والتخمين وانتقاء الكلمات، ثم اختيار الطريقة الأنسب التي سيصّب فيها هذه الكلمات في سياق شعري موح. وكل ذلك يقتضي من الشاعر توظيف اللغة توظيفاً خاصاً سيشرع القارئ بنوع من القلق القرأني^(٣). وسيشكل في نهاية الأمر

(١) أبوديب، كمال. (١٩٧٩)، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت: ٢٥٠.

(٢) المصري، يسرى يحيى. (١٩٩٧)، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٧.

(٣) عياد، شكري. (١٩٨٢)، مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض: ٤٦.

ما يسمى بـ (الأسلوب). فالأسلوب إذاً يمثل همزة وصل بين عوالم الشاعر الداخلية وما يعتلج فيها من أفكار ورؤى ومشاعر، وبين اختيار الطريقة الأفضل^(١) لتشكيل هذه العوالم الداخلية بصيغة مؤثرة تتقصى الكيمياء السحرية الإسطاطيقية التي تخصب الشعرية، وتحقق التواشج بين الإشارات اللغوية، وكيوننة الغياب المؤشرة عليها. فالأسلوب إذاً "هو صراع اختيار بين الشعور الصامت وقصور اللغة عن نقل الإحساس المعيش"^(٢). من هنا يلجأ الشاعر إلى إقامة علاقات بين أشياء لم يؤلف بينها علاقات، وهذا سيبدو انحرافاً عن المؤلف، وهو في الوقت نفسه يعطي للانحراف معنى شعرياً واضحاً.

فالشاعر يحاول أن يقيم داخل اللغة علاقات غريبة وجديدة تتناغم مع ما يشعر به داخلياً. وبالتالي فإن هذه العلاقات الجديدة بدورها ستؤشر على (كينونات دلالية جديدة) غير محددة، ويصبح المعنى الشعري مرجحاً ورائياً في أفق النص بانتظار أفق تلقى رحب لاقتناصه. واللغة بدورها تتحول إلى إشارات مفرّعة من معانيها المعجمية، تجدد في إغراء المدلولات واستقطابها، مما يولد لدينا عالمين متناغمين: عالم داخلي غير محسوس، يحاول الشاعر أن يبوح ببعض أسراره ومكوناته عن طريق اللغة، وعالم جديد تؤشر عليه اللغة، يحاول الشاعر من خلاله الإيحاء بالعالم المكنون والمتكتم في داخله. من هنا فلا بد للشاعر من (انتفاضة صياغية) تخلخل المؤلف، وتقيم علاقات جديدة غير مألوفة لدى المتلقي. وكل ذلك سيخلق فجوة أو مسافة توتر^(٣) بين القارئ والنص، أو ما يسميه ريفاتير (المفاجأة)^(٤) التي تقجؤ وعي المتلقي بالانتظار الخائب وتكسر بنى توقعه. وهذا ما سيثبد انتباه القارئ، ويوقعه تحت سطوة النص، وبالتالي سيسهل عبور النص عبوراً جمالياً التذادياً. وتلك غاية من غايات الإبداع، وعلامة من علائم الشعرية، وسمّة من سمات الحداثة.

طبيعة الانحراف . . ومفهومه

يشكل الانحراف منطقة براقعة في النص منبهة لوعي المتلقي وزيادة حساسيته تجاهه، وهذا من شأنه أن يسهل عبور النص عبوراً جمالياً - كما أشرنا - وأبسط تعريف للانحراف أنه: (عبارة تستخدم في غير موضعها)، ولا يفهم الانحراف إلا في ضوء المعيار. فنحن لا نميز الطويل إلا في طباقه مع القصير. ويرى جان كوهن: أن (لغة النثر العلمي الإخبارية) التي تمثل درجة (صفر الشعرية) تشكل معيار الانزياح الأساس الذي يتبناه أغلب المختصين. فلغة النثر هي اللغة الشائعة، ولغة الشعر هي انحراف عن هذه اللغة^(٥).

- (١) عيد، رجاء. (١٩٩٣)، البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، الإسكندرية: ١١٥-١١٩.
- (٢) المسدي، عبد السلام. (١٩٩٣)، الأسلوب والأسلوبية، ط٤، دار سعاد الصباح، الكويت: ٧٨.
- (٣) أبوديب، كمال. (١٩٨٧)، في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت: ٤٢-٦٣.
- (٤) المسدي، عبد السلام. (١٩٨٢)، "الأسلوبية والنقد، منتخبات من تعريف الأسلوبية وعلم الأسلوب"، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الرابع عشر، السنة الثانية: ٣٨.
- (٥) كوهن، جان. (١٩٨٦)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، الدار البيضاء، المغرب: ١٥-١٦.

ويرى بعض النقاد: أن المعيار هو (نموذج افتراضي وهمي)، تحكمه النسبية والذاتية والحساسية الشخصية لكل ناقد. فما أراه انحرافاً ليس بالضرورة أن يراه غيري كذلك. أما شكري عياد فيرى: أن منشأ الانحراف عند القارئ يعود إلى تلقي النص بنوع من القلق القرائي "والإحساس بهذا القلق واكتشاف أسبابه يعني اكتشاف التصور الكامن وراء القطعة، ومن ثم نقول: إن القراءة الأسلوبية ليست إلا تدريباً للقدرة الطبيعية على القراءة، وما نسميه اختيارات وانحرافات ليست إلا توضيحاً لأسباب القلق التي يشعر بها القارئ، حين يجابه بطريقة خاصة في استعمال اللغة"^(١).

ويرى بعض النقاد^(٢): أن المعيار يؤخذ من النص نفسه، حيث تكون الانحرافات داخلية بالنسبة إلى (البنية اللغوية السائدة)، ويتحقق الانحراف عندما يلجأ الشاعر للابتعاد - الانحراف - عن هذا السياق بدرجات قد تزيد أو تقل: سموماً أو هبوطاً، سلباً أو إيجاباً نحو ظهور عنصر غير منتظر، أو غير متوقع في النص، فيحقق هذا الخروج / الانحراف المفاجأة أو الدهشة. ويتجلى هذا الانحراف في قصيدة أبي تمام على مستوى المبنى والمعنى معاً بصور وتجليات متنوعة. وستجوس الدراسة أهم المفاصل في القصيدة التي تتبار فيها الانحرافات والانزياحات اللغوية، وسترصد الدراسة أثر هذه الانحرافات في تشكيل القصيدة ونموها وتطورها ودورها في إنتاج الدلالة، ومحاولتها في استغوار منعرجات نفس الشاعر الخبيثة، وكذلك دورها في صدم وعي المتلقي من خلال خرقها لقواعد التناسب المألوفة لديه، وما يولده هذا الخرق من إقحامات لغوية، وخلق بؤر التوتر والمفاجأة. وكل ذلك سيفجؤ القارئ بالانتظار الخائب. وهذا من أخص خصائص الانحراف وسماته.

الانحراف.. ومحور الاختيار

وما أن نتقدم رأسياً في الدراسة النصية للقصيدة حتى تتراءى أمامنا الكثير من الظواهر التوليدية للمعنى، والذرى التجبيرية للدلالة التي تتعالق بشكل عام بكيفيات استخدام اللغة وتوظيفها توظيفاً خاصاً، ولا سيما عندما يشرع الشاعر بتهديم العلاقات المعيارية بين الألفاظ، ويقيم علاقات جديدة غير مألوفة بينها، تتناغم مع عالمه الداخلي بعلاقاته الغريبة والمتداخلة، فتبدأ المسافات بين الدال والمدلول تتسع، وتبدأ الفجوات والإقحامات ومسافات التوتر تطفو على سطح القصيدة، وتفرض على القارئ قلقاً قرائياً معيناً يسعى لتفسيره وحل إشكالاته.

وأول ما يفجؤنا به الشاعر هو: هذا الانحراف الأسلوبي الحاد، الذي يطرح به جوهر موضوعه أصلاً - وهو المدح - وغايته العطاء. إذ يعدل الشاعر عن الموضوع، وتتزاح

(١) عياد، شكري. (١٩٨٢)، مدخل إلى علم الأسلوب، ط١: ٤٦.
 (٢) إيفانكوس، خوسيه ماري بوشولولو. (١٩٩٢)، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة: ٣٦-٣٧.
 - شبلنر، برنر. (١٩٨٧)، علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة - الأسلوب - البلاغ - علم النص. ط١، ترجمة، محمد جاد الرب، دار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض: ٦٢.

عباراته عنه باتجاه موضوع جديد، هو الغزل والمرأة، فتبدو القضية مخالفة لأصلها، وخروجاً عن موضوعها:

أما إنه لولا الخليط المودع وريع عفا منه مصيف ومربغ
لرذت على أعقابها أريحية من الشوق واديها من الهم مترع
لحقنا بأخراهم وقد حوم الهوى قلوباً عهدنا طيرها وهي وقع

فيختار الشاعر المرأة ويحملها قضيته، غير أن الشاعر بهذا الاختيار، أيضاً، يفجؤنا بخروقات عديدة لقضية الغزل نفسها، بل وللمفردة المختارة الدالة على المرأة. إذ قدمت المرأة من خلال الدال(الخليط)، ويتمحور المعنى المركزي للفظ (الخليط) حول اختلاط الناس واجتماعهم على أماكن المياه والمراعي، ثم تفرقهم عند الرحيل. والخليط -أيضاً- هو ما تخالطه وتعاشره، وهو جمع بين شيئين فأكثر. أو هو تدخل أجزاء الشيء الواحد، وبالتالي فليس بالضرورة أن يكون هذا الدال / الخليط دالاً على المرأة وحدها. ولعل الشاعر تعمد اختيار هذا الدال الذي ينطوي أصلاً على كل هذه الطبقات المترامية من المعنى والتفسير، كي يدل على المرأة. فهنا لدينا عملية أسلوبية معينة، تتمثل في الاختيار: اختيار الألفاظ خاصة، والموضوع عامة. وقد نُظر إلى الأسلوب على أنه "اختيار واع لسلطة المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات"^(١).

إن محور الاختيار يتحقق باختيار مفردة بدل مفردة أخرى، ويتم هذا الاختيار بإقامة علاقة غير عادية (اللاتناسب) بين الكلمات تتحقق بتركيب المفردة مع مفردات أخرى، مما يفضي إلى إنتاج دلالة جديدة غير متوقعة أيضاً. والمتأمل في القصيدة يلحظ كيف أن الشاعر أقام علاقات غير متوقعة بين هذا الدال / الخليط والمرأة، وعناصر النص الشعري الأخرى، وخاصة عندما راح الشاعر يردم الهوية بين المرأة والممدوح في الثنائية الجوهرية التي أقام عليها بناء قصيدته بشكل عام، لتتحرف المرأة عن بعض خصائصها الحقيقية، وتكتسب بعض خصائص الممدوح، وبالتالي تتناوب دلالات المرأة ما بين الدلالة الحقيقية للمرأة / الحبيبية، وبين دلالات الممدوح، حتى يكاد يتلاشى الفرق بين المرأة والممدوح. بل ويتلاشى تفريق الشاعر بين حبه للمرأة وحبه للممدوح، وكأنني به يريد أن يقول: إنه لا يوجد فرق في جوهر الحب، سواء أكان حياً للمرأة، أم حياً لسواها، وكانت نتيجة هذا الأمر: أنه قدم صورة مغايرة للمرأة عن الصورة المألوفة لدى المتلقي في الغزل، بعد أن قام بتخريب بعض الدلالات الطبيعية للمرأة، وأكسبها بعض دلالات الممدوح.

والتأمل في صنيع أبي تمام هذا يلحظ: أنه يتناغم تماماً مع رؤيته الفنية والحياتية القائمة على التعدد والتنوع والمزج بين الأشياء، حتى تضحى العملية الشعرية عنده نوعاً من الانحراف والتجاوز، أو الانتهاك للحدود المألوفة يصل إلى درجة العبث والفتك بالأبعاد الموضوعية

(١) المسدي، عبد السلام. (١٩٩٣)، الأسلوب والأسلوبية: ٧٠ - ٧١.

للأشخاص والأشياء^(١). أضف إلى ذلك أن أبا تمام قد خالف مذهب القدماء في وصف الرحيل نفسه، "فقد تعارف الشعراء على أن يصفوا أنفسهم ساعة الرحيل بشدة الجزع وانطلاق العبرات وانحلال العزائم والبكاء المرير على الحبيب الراحل. . . وجرروا أيضاً على وصف المحبوبة المفارقة بأنها تبدي التماسك خوف أن يدل عليها جزعها فيفتضح أمرها"^(٢).

غير أن الشاعر لم يفعل شيئاً من هذا كله، بل قد أخذته (الأريحية) وارتاح للشوق والهم، وهذا انحراف آخر ومفاجأة لوعي المتلقي الذي ألف أن يسمع كلمة (الأريحية) في مجال الكرم خاصة. وإقحام هذه الكلمة في مجال جديد من شأنه أن يحدث الفجوة: مسافة التوتر عند القارئ، ويفجوه بقلق قرآني، على حد تعبير شكري عياد، يحفزّه لتوضيح أسبابه. فالأصل النفور من الرحيل وآثاره، لكن الشاعر يفاجئنا بالارتياح لما خلفه هذا الرحيل من شوق وهم في نفسه، وهذا أمر مخالف لطبيعة النفس البشرية. ودرءاً لهذه المخالفة يمكن أن نفهم كلمة (الأريحية) بمعنى الهزة النفسية أو الرعدة الداخلية التي تصيب الإنسان من الشوق، كما تصيب الكريم، كاهتزاز السيف الذي أطلقوا عليه (أريحية). وبذا فالشاعر يخرج هذه الكلمة/الأريحية من مجالها المادي/الكرم إلى مجال روحي ونفسي / الشوق والهم. غير أن الشاعر يعود مرة أخرى للكلمة نفسها، ويصحبها في نسق سياقي جديد، فيقيم بينها وبين سواها من الكلمات المختارة معها علاقات جديدة، فيعمل على تشخيصها وتشبيهاها، فيكون لها أعقاب تَرَد عليها، ويكون لها واد من الشوق والهم. فالشاعر قد "وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة قصد خلق الشعرية"^(٣)، لكن التجانس يظهر عبر الدلالة الباطنية التي يشعر بها الشاعر تمور في نفسه، ولا يجد لها تفريغاً سوى هذا النسق من الانحراف اللغوي المتناغم مع دواخله ورؤيته العميقة المعقدة. فعمد إلى لغة التجاوز، وراح يثور التراكيب والألفاظ ويفجر باطنها، بغية استخراج كينونات المعاني المتكتمة في بواطنها. وقد "أجمع النقاد في القديم والحديث على تصنيف أبي تمام في زمرة شعراء المعاني. . . والمعاني في الشعر هي التي تكسبه الخلود، وهي التي تعبر عن تفكير الشاعر المنتج للشعر"^(٤).

أما المحبوبة المفارقة نفسها، فقد اختلفت تصرفاتها وتناقضت في ما بين مفتتح القصيدة، وتصرفاتها في الأبيات التالية، كما يلحظ في البيتين الآتيين مثلاً:

أَلَمْ تَرَ أَرَامَ الظَّبَاءِ كَأَنَّمَا رَأَتْ بِي سَيْدَ الرَّمْلِ وَالصَّبْحُ أَدْرَعُ
لَنَنْ جَزَعُ الوَحْشِيِّ مِنْهَا لِرُؤْيِي لِأَنسِيَّهَا مِنْ شَيْبِ رَأْسِي أَجْرَعُ

(١) السريحي، سعيد مصلح. (١٩٨٣)، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، ط١، النادي الأدبي الثقافي، السعودية: ١٤٥.

(٢) الربداوي، محمود. (١٩٧١)، الفن والصناعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق: ١٢.

(٣) أبوديب، كمال. (١٩٨٧)، في الشعرية، ط١: ٣٧.

(٤) الربداوي، محمود. (١٩٧١)، الفن والصناعة في مذهب أبي تمام: ١٣٣.

فالمرأة تظهر -هنا- بصورة المرأة النافرة الكارهة للرجل الذي شاب وشاخ وما عاد مرغوباً عند النساء، في حين ظهرت في مفتتح القصيدة من خلال (الخليط المودع)، والخليط - كما أشرنا - يوحى بالألفة والمحبة والتجانس ويودع بعضه بعضاً، لأن الناس سيقفرون. ولاحظ أيضاً كلمة (المودع) صيغة صرفية تدل على اسم الفاعل، وهو من قام بفعل الوداع، وكل هذا يوحى بعلاقة حميمة، وطالما الأمر هكذا، فلماذا هجرت المرأة ورحلت؟! مع أننا نعلم أن سبب الرحيل بالنسبة للقبيلة هو عفاء المكان. أما المرأة فيظهر -هنا- أنه (شيب الرجل وشيخوخته)، هو ما يجعلها تنفر منه، كما تنفر الطباء من الذئب، لكن الصورة التي قدمها الشاعر للمرأة في بداية القصيدة / الرحيل تغاير هذا المفهوم وتتحرف عنه.

إذاً فالصورة التي تعرضها القصيدة -في مفتتحها- للمرأة، وموقفها من الرحيل تناقض هذه الصورة تماماً، وتعمق الفجوة بينهما. فالمرأة الراحلة -في مفتتح القصيدة- لا تبدونافرة أبداً من الرجل، ولا تبدومأزومة، أو معرضة عنه، بل مودعة له وناظرة إليه، أما المرأة التي تقدمها الأبيات السابقة، فإنها تبدونافرة وجازعة ومرعوبة من شيب هذا الرجل. إذاً فهل كان الرحيل الذي يتحدث عنه الشاعر رحيلاً للمرأة / الحبيبة حقيقةً، أم أنه رحيل مؤقت للمرأة / الممدوح عن المكان لحرب أو ما شابه ذلك؟ هذا ما ستوحى به القصيدة فيما بعد.

الانحراف . والتضاد

يشكل التضاد شكلاً جوهرياً من أشكال الانحراف. فالانحراف - كما أشرنا - لا يفهم إلا في ضوء المعيار، ونحن لا نميز الضد جيداً إلا في مقابله مع ضده. وهذا هو الأساس المشترك بين الانحراف والتضاد، وبالتالي فإننا ننظر للثنائيات الضدية بوصفها شكلاً من أشكال الانحراف، سواء على مستوى المبنى، أم على مستوى المعنى. وقصيدة أبي تمام هذه تنهض أساساً على سلسلة من الثنائيات الضدية الجوهرية والفرعية. فهي تقوم على ثنائية الغياب والحضور: غياب المرأة وما خلفه من آثار سلبية، وحضور الممدوح وما تقصاه من آثار إيجابية، يشكل في جوهره تقصياً واضحاً لآثار غياب المرأة.

لكن ما يعيننا هنا: أن نتناول بعض النماذج الأبسط من ذلك، والتي تتصل بصورة أوضح بجوهر موضوع الانحراف، من حيث أنه مغايرة للنمط المألوف، وخروج عليه، على نحو قول الشاعر: (وربع عفا منه مصيفٌ ومربع)، فالرحيل أثر من آثار العفاء الذي طال المكان، ولاحظ أن الشاعر قد اختار بنى صرفية معينة (مصيف ومربع)، وهما اسما مكان على وزن (مفعَل)، ولم يختار الصيف والربيع مثلاً، تأكيداً منه على الأثر الذي حلّ بالمكان، فنسج منهما ثنائية ضدية توحى بفجاعة العفاء والجفاف والعطش والشيخوخة التي طالت المكان، كما طالت الإنسان. ولاحظ أن الشاعر قد جعل أماكن الصيف والربيع مرتبطة بفعل واحد هو الفعل (عفا)، وهو فعل يعلن شيخوخة المكان التي تتعاضد مع شيخوخة الإنسان، وشيخوخة المكان تتجسد من خلال

الظلال والإيحاءات التي يبثها الفعل / عفاء، والتي تؤشر في مجملها على الإنمحاء والانطماس والالتشكل والتلاشي، وانفلات المكان من يد الإنسان^(١).

وإذا أمكننا أن نتصور الجفاف والعفاء والعطش في الصيف يحلّ في المكان ويهدّمه، فكيف لنا أن نتصور العفاء والجفاف والعطش في الربيع. ثمرة فصل الشتاء. فصل الري والارتواء والسيول يحلّ بالمكان ويهدّمه؟! إنه إمعان وإيغال في تصوير بشاعة الصورة وفجاعتها. "ومما لا شك فيه أن جملة الانزياحات (التجاوزات) نشي بمنطق خاص ينتهجه الشاعر في أسلوبه القائم على اختيار ألفاظ غير متوقعة، وإقامة علاقات بينها تجعل دلالاتها متمفصلة يصعب الشعور معها بالانسجام ما لم نتعامل معها في ضوء هذا المنطق الخاص"^(٢). فقد امتدت مساحة الانحرافات وانتشرت على صفحة القصيدة بشكل لافت، ولا سيما في تشكيل عناقيد أخرى من الثنائيات الضدية، على نحو قول الشاعر:

لحقنا بأخراهم وقد حومَ الهوى قلوباً عهدنا طيرها وهي وقَعُ
فردتْ علينا الشمسُ والليلُ راغَمَ بشمسٍ لهم من جانبِ الخدرِ تطلُعُ
نصاً ضوؤُهُ ها صَبِغَ الدُّجْنَةَ فأنطوى ليهجتها ثوبُ السماءِ المجرعُ
فوالله ما أدري أحلامٌ ناسِمٌ أَلَمْتُ بنا أم كانَ في الرُّكْبِ يوشعُ
وعَهْدِي بها تُحْيِي الهَوَى وتُمِيتُهُ وتشعبُ أعشَارِ الفؤادِ وتصدُعُ

لقد "سجل تاريخ الأدب العربي على أبي تمام: إسراره في تقصّي المعاني، وغوصه عليها، وقصد الأغراض الخفية منها، فصار هذا الجنس غير القليل من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إجهاد الفكر وكذّ خاطر"^(٣).

فالهوى لا يحوم، والقلوب لا تقع، والسماء ليس لها ثوب، والهوى، أيضاً، لا يحيا ولا يموت كما يموت الإنسان ويحيا. إن بنية القصيدة تقوم على تأجيل المغزى الحقيقي الذي يستثير فينا عكس البنية السطحية الظاهرة، لذلك جعل الشاعر من الاستعارة أحد تجليات الانحراف التي تحفز عند المتلقي طاقة انتباهية عالية، ونسج بين طرفيها (المحذوف والمذكور) علاقة جديدة غريبة غير مألوفة، فمثلت استعارته هذه (انتفاضة صياغية) تنتهك حدود الأشياء والموجودات، فتخلص الحسي من أدران المادة وأثقالها المادية البليدة، حتى يرى شفافاً، فيترأى قلبه وجوهره، وتكسب المعنوي مادية معينة، حتى يمكن معاينته وتلمس كيانه وماهيته، ومن ثم تتحلل كل مادة من حقيقتها ودلالاتها المألوفة، وتستحيل إلى إشارات لغوية مفرغة من المعاني والدلالات المعيارية، وتشرع في حركة جديدة دائية تعمل على إغراء المدلولات واستقطابها. ولم يكتفِ الشاعر بذلك، بل إنه يقيم بين هذه الإشارات اللغوية علاقات جديدة وغريبة، وبالتالي فهي حتماً

(١) ربابعة، موسى. (١٩٩٨)، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، اربد، الأردن: ١٠٨.

(٢) أبو العدوس، يوسف. (٢٠٠٤)، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، وزارة الثقافة، عمان، الأردن: ٢٩٠.

(٣) الريدوي، محمود. (١٩٧١)، الفن والصناعة في مذهب أبي تمام: ١٨٢.

ستبوح بمعانٍ جديدةٍ وطارئةٍ عليها. وكلها تحاول أن تستغور مطاوي منحرجات النفس الباطنة وتستكشف البنية العميقة للنص.

وفي الوقت نفسه سنشكل هذه المدلولات (سمة تضليلية) في النص وعائناً لغويّاً أمام عملية التوصيل المألوفة، مما يربك العلائق بين ما هو داخل اللغة، والمدلولات التي تشير إليها الدوال خارج اللغة. وكل هذا يفجؤ وعي المتلقي ويسهل عبور النص عبوراً جمالياً مؤثراً، ويفتح أمامه احتمالات المعنى وتعدد التأويل، ومحاولة الظن والتخمين بحقيقة هذا الشعور المعقد الذي يمر في أعماق الشاعر وإحساسه العميق بمفارقة شعورية ومعاناة حياتية فاجعة عاشها مع المرأة، توزعت على مرحلتين اثنتين: مرحلة حميمة دفاقة بالحب والعطاء قطعها الرحيل والفرق المفاجئ، وأحالتها جفاءً وعطشاً وخواءً وموتاً، فأورثته صدمة عارمة من الهم والاضطراب، وحولت قلبه من السكون والاطمئنان (الوقع) والارتواء إلى الاضطراب والقلق والفوران (الحومان). فكانت هذه بؤرة توتر وتآزم تسعى القصيدة لتجاوزها، مما ولد ثنائية جديدة، تألف طرفاها من ضدين متفارقين: الواقع / الغياب، والحلم / الحضور حاول الشاعر عبرها تفريغ هذا التوتر، فلجأ لاستعادة المرأة عن طريق الحلم، فاستعادها شمساً مضيئة مزقت كل أسترة الظلام (فانطوى لبهجتها ثوب السماء المجزغ)، فالسما ليس لها ثوب، وحضور الشمس مألوف لدى الإنسان، وليس فيه مفاجأة أوبهجة، غير أن الشاعر ما يفتأ أن يفتك بالحدود والفواصل بين الأشياء، لتتداخل صفات المرأة مع صفات الشمس، وتتحلل كل منهما من صفاتها المعيارية الأليفة، لتتولد بنية حية جديدة للشمس / المرأة بدلالاتها المزدوجة، تحمل رؤية الشاعر لواقعه المعيش المظلم مع الغياب، وتستشرف لحظات المستقبل مع الحضور المبهج الذي يؤسس له الحضور الذي يفتت أسترة الظلام، ويعيد الحياة والابتهاج للمكان والإنسان معاً. إنها تلميح للحلم الذي يراود الشاعر، واستشراف للمستقبل المأمول المناقض للواقع المعيش.

فهل هذه الشمس تبوح بالوعي الباطن للشاعر الراغب في عودة المرأة / الأنثى إليه؟ بعد أن شاب وهجرته المرأة، وأصبحت عودتها ضرباً من المستحيل في مثل هذا الوضع، تماماً كعودة الشمس في الليل (والليل راغم). فهذه مخالفة لنواميس الكون، إن تحققت في الطبيعة يمكن أن تحقق في واقع الشاعر. أم أن هذه الشمس تبوح بالوعي الظاهر للشاعر الراغب في عودة الممدوح والابتهاج بلفائه وبعطاياه؟ إذا فهذه المرأة المستعادة هي النقيض المعوّض للمرأة الراحلة. إنها المرأة / الشمس التي تخرق نواميس الكون، وتنحرف عن طبيعتها وواقعها المألوف، وتأتي في وقت غير وقتها، في خرق لنواميس الكون، كما خُرقت هذه النواميس ليوشع بن نون، وفي شكل غير شكلها.

فالحلم نقيض الواقع "وقد كان عجز الشاعر سبباً في فتح نافذة على الحلم. والحلم يحتاج إلى النوم لأنه مصدره. وحين يكون الإنسان قاصراً عن احتواء الحقيقة فلا بد له من اللجوء إلى حيز حالم يكون قادراً على احتوائه"^(١). وقد أوحى صيغة القسم والاستفهامات المتتالية (فوالله

(١) مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٢)، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: ١١٦.

ما أدري أأحلامٌ نائمٍ أَلَمْتُ بنا أمْ كانَ في الرِّكْبِ يُوشَعُ) بحالة الحيرة واختلاط الأمور على الذات المصدومة، وعدم تحملها للواقع المأزوم، مما أفضى بها إلى خلق عالم الحلم الذي تحقق من خلاله توازنها النفسي، وتفرَّغ فيه كتبها وتآزمتها. وبذلك شكلت هذه الثنائية الضدية: الواقع/الحلم دورة مصغرة من دورات القصيدة، وحركة تحوّل من التآزم إلى التفريغ المؤقت. وبالتالي فهذه الثنائية الضدية الواقع / الحلم تشبه الثنائية الجوهرية في القصيدة: الغياب/الحضور، وتختلف عنها في أن واحد؛ تشبهها من حيث الشكل العام، إذ إن الشاعر استعاد في الحلم والخيال كل ما قد خسره في الواقع، وتختلف عنها بأنها لم تحقق غاية الشاعر الرئيسية في الاستحواذ على مشاعر الممدوح وكسب عطايه. لذلك فإن هذه الثنائية لم تنه القصيدة، لأن التفريغ الذي حققته لم يكن تفريغاً حقيقياً، واستعادة المرأة لم تكن استعادة واقعية. وكل ذلك يرهص بدورات أخرى للقصيدة، وثنائيات جديدة تنفرع عن الثنائية الأم: الغياب / الحضور.

أهمية الانحراف ودوره في التعبير والتصوير: احتمالات لغوية. . . وسمات تظليلية

يؤسس الانحراف في النص الشعري كل أنواع المجاز، ويولد طبقات متعددة للمعنى، كما أنه يعمل على إنتاج الدلالة المراوغة، وفي الوقت نفسه يسهم في تحريض طاقات المتلقي الرؤيوية والتخيلية. وبالتالي فإن الانحراف، إذا أجاد الشاعر في توظيفه في المنجز الشعري، فإنه يشكل سراً من أسرار شاعرية الشاعر وحدثته الشعرية.

إذا فالانحراف وسيلة منتجة للشعرية، وسمّة فنية تظليلية محرّضة للقارئ على اكتشاف السر الجمالي المسكوت عنه في النص، واستحضار النص الغائب، والدلالات المراوغة، كما أن الانحراف يعد (حيلة لغوية) يلجأ إليها الشاعر، كلما أحس بقصور لغته^(١) عن البوح بعوالمه الداخلية، أو كلما أحس هون نفسه بقصوره عن الإحاطة بأساليب اللغة القادرة على استكناه عوالمه الداخلية الفوّارة بالغريب والمدهش، وكما أثارت الأشياء في نفسه أحاسيس غامضة، يحسها، ولكنه لا يدرك كنهها، فيحتال على لغته، وعلى نفسه، وعلى قارئه بالانحياز إلى التعالي على اللغة المألوفة وعلاقتها العادية، فيحرق نواميس هذه اللغة بالإقحام، ويلجأ إلى الانحراف الذي يحقق له خلق عوالم إيحائية ودلالية جديدة، تشبه ما يعتلج في أعماقه، ويجول في إحساسه، إن لم يكن يوازيه تماماً.

فالانحراف يشكل وسيلة لغوية لاستنطاق طاقات اللغة الكامنة، واستغوار لمناطق صعبة المنال في أعماق الشعور، ومكونات الكون، والتعبير عنها بشكل لغوي أقرب ما يكون إلى المعاينة والمشاهدة والملاسة عبر قدرة الانحراف على انتهاك حدود الأشياء والأشخاص، وتلمس الوحدة الكونية التي توحد جواهر الأشياء، وتقرب ما تباعد منها، وتباعد ما تقارب من خلال كسر قواعد الإسناد اللغوي، أو خرق النمط المعرفي المألوس عند المتلقي، فتجرد الماديات، وتشخص المعنويات، فتصنع صورة جديدة ومدهشة للكون وموجوداته وللإنسان وأحاسيسه، لا يمكن أن نتصورها ونلتذذ بدهشتها إلا إذا أوتينا طاقة تخيلية أوروپوية عالية قادرة

(١) المسدي، عبد السلام. (١٩٩٣)، الأسلوب والأسلوبية: ٧٨.

على استرجاع اختيارات الشاعر وانحرافات اللغوية، أو كيفيات تشكيله لرؤيته. فالأسلوب هو اختيار من الشاعر واسترجاع عكسي بالنسبة للمتلقي^(١).

من هنا فإننا نرى أن أبا تمام قد وظف الانحراف في شعره بطريقة مزدوجة، يتكامل من خلالها الحضور والغياب، فالشاعر يتخذ من الانحراف حيلة لغوية مثقلة بالوهج والألق الدلالي، كي يستنطق ما لا تنطقه اللغة صراحة، ويستشف ما لا تشف عنه ظواهر الأشياء، باختيارات واختراقات لغوية معينة. ومن جانب آخر، فإن الشاعر يتخذ من الانحراف (وسيلة تظليلية) تتحدى أفق المتلقي بالقلق القرآني، وتستحثه لاستحضار النص الغائب، واستغوار مركز الحياة الباطني للنص، واسترجاع اختيارات الشاعر واختراقاته التي شكلت في مجموعها نص الحضور المتمد على جسد القصيدة.

لم يكن الانحراف في شعر أبي تمام (حلية تزيينية)، بل كان رؤية وفلسفة حياة، وكيفية تعبير، انتهجها للتعبير عن هذه الرؤية وتلك الفلسفة، فتفاعلت الرؤية والتعبير في قصيدته مولدة حداثة شعرية رائعة، عمادها السياق الشعري، خالق المعنى وواهب الدلالة. هذا السياق الذي ظل نزاعاً للخروج على النمط المألوف، أو النمط السائد والمألوف، وتأسيس النمط الشعري الفخم الذي يقوم على المغايرة والانزياح في الرؤية والتعبير معاً عما هو سائد، وثورة عليه، ولكن دون قطيعة مطلقة معه.

فالحداثة تكاد تكون مصطلحاً يطلق على نوع معين "من الشعر بل التعبير عامة، يغلب عليه طابع المغايرة في الرؤية والتعبير إلى حد ما يشبه القطيعة المطلقة لكل ما هو سائد"^(٢).

لحظ في ما مضى: أن رؤية أبي تمام الشعرية تنهض على أساس الازدواج والتضاد، ومنطلقها الأساس: مغايرة المألوف، أو الانحراف عنه بشتى الأشكال والتجليات والمفاهيم. إذا كانت لغة النثر – حسب جان كوهن – تمثل المعيار، وتحترم قاعدة التناسب الدلالي في الإسناد، فإن اللغة الشعرية على خلاف ذلك، تحرق هذه القاعدة في الإسناد. وبالتالي تقاس "فاعلية الأسلوب بمدى خرقه لقاعدة التناسب الدلالي بين المسند والمسند إليه"^(٣). وقد تعددت أشكال هذا الخرق لقاعدة التناسب، أو الانحراف الذي أتخذ أبو تمام وسيلة جوهرية لتشكيل رؤيته وفكره الجدلي المعقد، فطال المسند والمسند إليه مثل: المبتدأ والخبر، والمضاف والمضاف إليه، والصفة والموصوف، والفعل والفاعل، والمشبه والمشبه به، والمستعار منه والمستعار له، والألوان، وما إلى ذلك.

غير أننا سنخصص هذا الجزء من الدراسة لاستكناه الانحرافات اللغوية التي تتجلى فيها رؤية الشاعر وفكره ومعانيه خاصة، وبالتالي سنركز على انحرافات المعنى هنا أكثر من تركيزنا على انحرافات المبنى، رغم أن المعنى والمبنى وجهان لعملة واحدة، لا يمكن فصل أي

(١) المرجع نفسه: ٧٤-٧٥.

(٢) العالم، محمود أمين. (١٩٩٠)، "أمل دنقل وثلاثة اتجاهات نقدية"، مجلة الشعر، عدد ٥٩، يوليو: ٢٨.

(٣) المصري، يسرى يحيى. (١٩٩٧)، بنية القصيدة في شعر أبي تمام: ٣٨٢.

منهما عن أخيه، ولكن هي محاولة لاستكناه انحرافات لغوية يبدو تصادمها الدلالي أكثر من تصادمها اللغوي. من هنا راح أبو تمام يختار دوالاً معينة ويسندها إلى أخرى، فتبدو عندئذ الفجوة واضحة بينها، ومسافة التوتر متسعة، وراح يؤسس بينها علاقات غير مألوفة، وبالتالي كانت تولد دلالات هي الأخرى غير مألوفة، وتظل تفجؤ متلقياً بغير المنتظر، أو غير المتوقع، أو ما سماه جاكبسون: (الانتظار الخائب)، وكل ذلك من شأنه: أن يوقع القارئ تحت سلطة النص، ويحفّز لديه جماليات القراءة أو التلقي، أو على حد تعبير هانز روبرت ياوس بـ (هيرمينوطيقياً)، وسماه البعض بـ (التأويل)^(١).

لكن أبا تمام لم يكن يلجأ لخرق قواعد الإسناد لتحقيق (حلية فنية تزيينية) بمقدار ما كان يشعر بأنها (حيلة لغوية تعبيرية إيحائية) أكثر صدقاً وتعبيراً عما يعتلج في حناياه ويمور في منعرجات نفسه الخبيثة من مشاعر وأحاسيس غامضة ومعقدة، لا تبوح بها إلا لغة التجاوز والخرق ومخالفة المؤلف. فعندما غزا الشيب رأسه وحوّل حياته من الشباب إلى الشيخوخة شعر بحدة المفارقة، فصبّ أحاسيسه هذه في لغة التجاوز والخرق بين (المبتدأ والخبر)، فجرى ضد التيار، وخالف الواقع، وأنكر المنطق المؤلف، فوصف الشيب بقوله:

هو الزورُ يجفّي، والمعاشرُ يجتنوئ وذو الإلفِ يُقلّي، والجديدُ يرقّع

فجاء بالمبتدأ وفاجأنا بالخبر غير المتوقع، فقد كنا ننتظر أن يُرحب بالزائر، فإذا هو يجفّي، وأن يُلاقى العشير بالمحبة، فإذا به يُنصرف عنه، وأن يُضم الحبيب، فإذا هو يُبغض، وفوق هذا كله وذلك يصبح كل جديد رثاً مرقّعاً. إنها المفاجأة غير المنتظرة التي تحدث عنها ريفاتي^(٢)، والتي ظلت تنتمي في البيت، وتزداد حدثها مع توالي الجمل القصيرة المتعاطفة، والتي جاءت كل واحدة منها تعميقاً للشرح الذي أحدثته سابقتها في توقعنا، وجعلت شحنتها التأثيرية تزداد تدريجياً مع تكرار الإسنادات المخترقة للقاعدة، حتى فاجأنا الشاعر أخيراً بتلخيص القضية كلها، ورأى أن الشيب يطفئ كل جميل في الحياة، ويحيل كل جديد إلى مرقع. والملاحظ أن الشاعر لم يكتفِ بخبر واحد، بل كرر الجملة الإسمية، وكان ما بداخله تيار متدفق من الأحاسيس الفاجعة. راح يلاحقها بجمل متعاطفة يكسر كل منها بنى التوقع عند المتلقي، ويثير في إحساسه المفاجأة والدهشة. وقد ألح الشاعر على أن يكون الخبر غير المتوقع في كل جملة إسمية: جملة فعلية، وفي ذلك تأكيد لإيقاع الفعل المضاد، وإيقاع الحركة الراضة والمستهجنة من الشاعر لهذا التحوّل الذي اعتري حياته، وحوّلها من الشباب إلى الشيب. إن اختيارات أبي تمام هذه، وتشكيلها بهذا النسق العلائقي، إنما هي (اختيارات مقصودة) وليست خطأ في التصوير أو التقدير، ولكنها (كيفية في التعبير)، وسمة أسلوبية مازنة. جسّد من خلالها رؤيته الفاجعة للشعرة البيضاء التي بدأت تغزور رأسه.

(١) المزاريق، أحمد جمال. (٢٠٠٨)، "جماليات التلقي والتأويل: قراءة في نموذج شعري أندلسي"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد ٤، عدد ٤، تشرين أول، الأردن: ٢٠٤.

(٢) المسدي، عبد السلام. (١٩٨٢)، "الأسلوبية والنقد، منتخبات من تعريف الأسلوبية وعلم الأسلوب"، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الرابع عشر، السنة الثانية: ٣٨.

فالاختيار عملية أسلوبية مقصودة عند أبي تمام ابتدع من خلالها كثيراً من الانزياحات السيمانتية التي تسعى إلى تفريغ الدوال من معانيها المعيارية الضيقة، وتحولها إلى إشارات لغوية تغري المدلولات إليها في إطار دائرة النشاط الإنساني الحي. فبالاختيار يستطيع أن يخرق قاعدة التناسب، ويحقق اللاتناسب بين المسند والمسند إليه، حتى يصل إلى توازن قريب بين اللغة المعانية القاصرة عن كشف مكونات الشعور وبين إحساسه الداخلي غير المعين^(١)، من هنا نراه يختار (دال) ساسنا / الفعل، ويسنده إلى دال الزمن / الفاعل، واختار الفعل (تروح)، وأسند إليه الفاعل (خطوب)، واختار لفظ (الدهر) وأسند إليه الفعل (يصرع)، وهذه اختيارات غير متوقعة، تفجؤ القارئ بالانتظار الخائب، ولكنها تظل تراكيب غير مألوفة وخرقاً لقاعدة التناسب. وهذا ما تسميه البلاغة العربية: (الاستعارة)، وهي شكل جوهري من أشكال الانحراف شديد التأثير:

لَقَدْ سَاسَنَا هَذَا الزَّمَانُ سِيَاسَةً سُدَى لَمْ يَسُنْهَا قَطُّ عَبْدٌ مُجَدِّعٌ
تَرَوْحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَعْتَدِي خَطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يَصْرَعُ

إن البنية العميقة للنص تستتر خلف هذه البنية السطحية / الظاهرة، حيث باعد الشاعر في هذا النص بين طرفي الإسناد: المسند والمسند إليه، وأحدث هذه الفجوة المتوترة بالألق الفني في تحدٍ منه لمهارة القارئ في معايشة مركز الحياة الباطنية للشاعر من خلال هذه التراكيب والإسنادات غير التناسبية، والتي ربما تبدو بأنها سمات تظليلية، عليه كشف أسرارها وعبورها عبوراً جمالياً مؤثراً. أما الشاعر نفسه، فقد خصص زمنه وحدده عندما قال: (هذا الزمان). . إنه زمن التحول والتغير من الشباب إلى الشيب. . ومن الحضور إلى الغياب، إذ فقد ذهب زمن الشباب وزمن المرأة. ولعل إسناد الزمن إلى السياسة والحكم والعدل يؤشر باتجاه الممدوح وغيابه، فزمن ليس فيه الممدوح سيتحكم به هذا الزمن، ويتسلط على البشر بالظلم والتحويل من الحياة إلى الموت. فالزمن معنوي غير محسوس، لكن الشاعر شخّصه وأحاله إلى مجال الحس والمعانية عبر هذه الإسنادات الخارقة للعادة، فبدأ وكأنه إنسان يحكم ويتحكم. إذ إنه إحساس الشاعر بفاعلية الزمن التدميرية، وبخطوبه ومصائبه التي لا تبرح حياة الإنسان حتى تفتقره، وكأنها ذلك الحيوان الفاتك^(٢) الذي يفاجئ الإنسان ويتلذذ باقتراسه، بل أن خطوب الزمن ومفاجأته أشد فتكاً من الزمان نفسه، فهذه الخطوب والمصائب تكاد تفتك بالزمن نفسه، وكأنها النار التي تلتهم بعضها بعضاً.

الملاحظ في هذه (الخروقات) الإسنادية التي تتصل بالدهر: طغيان عنصر الحركة والإلحاح على علاقات الحياة المتغيرة المتحولة، فجاءت استعارة الزمان على شكل إسناد فعل وفاعل (ساسنا الزمان)، (تروح خطوب وتعتدي)، وذلك كله إنما هو اكتناه عميق لرؤية الشاعر لهذا الزمن وقدرته الخفية الهائلة على التغيير والتحويل. حاول الشاعر الإفصاح عنها إيحاءً

(١) المسدي، عبد السلام. (١٩٩٣)، الأسلوب والأسلوبية: ٧٨.

(٢) شاع في الخبرة الإنسانية تشبيه الزمن بالحيوان الفاتك. انظر:

- عبد البديع، لطف. (١٩٧٦)، عقريّة العربيّة، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة: ١٤٧.

وتلميحاً لا تصريحاً وتوضيحاً. من هنا فقد اتكأ على حيلة الانحراف وما تحدثه من سمات تظليلية في النص تعتري القارئ بحالة من القلق القرائي، لا تهدأ إلا حين يقتنص كل لحظاتها الجمالية.

من هنا فقد كان الانحراف في قصيدة أبي تمام عنصراً محورياً في استغوار رؤية الشاعر وطريقة تشكيلها، لذا ضجت قصيدته بكل أنواع الانحرافات والتصادمات اللغوية التي أسست في مجملها الفجوة أو مسافة التوتر بين المسند والمسند إليه، وخلقت اللاتناسب بين المصاحبات اللغوية من خلال خرقها "لقاعدة التناسب الدلالي في الإسناد"^(١). فأحدثت بالتالي شرخاً في (الوظيفة البراغمية العملية) للغة، فعطلت الوظيفة الإبلاغية العادية في التواصل بينها وبين القارئ، وأحالت العلاقة بين القارئ والنص إلى (علاقة مراوغة)، وإلى نوع من القلق القرائي الذي يظل يتحدى الأفق الانعكاسي للمتلقي، وبلح عليه لأن يكذب ويجهد نفسه إذا أراد استكناه الدلالات المراوغة في القصيدة، واستحضار النص الغائب المتكتم في نصها الحاضر.

أشرنا سابقاً: أن الانحراف يكون وفقاً لمعيار، وأشرنا أنه ثمة معايير خارجية على النص ومعايير تنبجس من النص نفسه، وأشرنا أن الانحراف في شعر أبي تمام لا يقتصر على المبني حسب، بل يطال المعنى والمبنى في آن واحد، إذ إن شعر أبي تمام كله يقوم على المغايرة في الرؤية والتعبير. والمتأمل في قصيدة أبي تمام هذه يلحظ ذلك كله بوضوح، وبالتالي يمكننا أن ندرس بعض الانحرافات في قصيدته طبقاً لهذه المعايير الخارجية، أو الداخلية على حد سواء، رغم تداخل هذه المعايير وامتزاج بعضها مع بعض في كثير من الأحيان، شأنها في ذلك شأن أي شيء في مذهب أبي تمام القائم على الاتحاد والمزج والرؤية المركبة.

ولنتأمل الأبيات التالية التي يمكن أن نلاحظ مغايرتها وانحرافاتهما عن النمط المأنوس في التشبيه والوصف والتعبير:

. هو السيلُ إن واجهته انقادت طوعاً وتقتاده منْ جانبيه فيتبغ
. معادُ الوري بعد المماتِ وسببه معادُ لنا قبل المماتِ ومرجعُ
. له تالدٌ قد وقر الجودُ هامه فقرتْ وكانت لاتزالُ تفرغُ
. مصيفٍ منْ الهيجا ومنْ جاحم الوغى ولكنّه منْ وابلِ الدّمِ مرْبَعُ

إن هذه الأبيات تنهض على عدد من ركامات غير متناسبة، تتمظهر بمظاهر شتى، قصد الشاعر من خلالها تصوير رؤيته لكرم الممدوح وشجاعته، بشكل يند عما ألفنا واعتدنا. فبدأ بخلق الفجوة بين الوصف والموصوف، عندما وصف ممدوحه بالسيل من خلال الجملة الإسمية (هو السيل)، وكنا نتوقع أن يصفه بالبحر مثلاً للدلالة على الكرم، ولكنه خالف هذا الوصف، وفاجأنا باختيار صفة جديدة وقال: بأن ممدوحه يشبه السيل في حالتين متجاورتين ومتناقضتين

(١) المصري، يسرى يحيى. (١٩٩٧)، بنية القصيدة في شعر أبي تمام: ٣٨١-٣٨٢.

معاً، هما: قوة الطغيان المدمرة، وقوة الري المخصبة للأرض. فالشاعر يريد أن يستوقف القارئ عند جوهر الأشياء، ويريد استكناه حقيقة ممدوحه وحقيقة كرمه أيضاً، فلو اختار الدال / البحر للتعبير عن الكرم لغاب عن تصورنا القوة الأخرى التي يمتلكها هذا الممدوح، وهي القوة المدمرة لمن عانده وعاداه. وبالمقابل يريد أن يوقفنا تماماً على حقيقة كرم هذا الممدوح المقترنة بالملاينة والمدارة للممدوح. إذا فهذا التباعد بين المبتدأ والخبر، واللانسجام بين الصفة والموصوف يستحث القارئ على استكناه الدلالات المسكوت عنها في النص، واستحضار النص الغائب، أو البنية العميقة للنص. ثم يفجؤنا الشاعر بأن الجنة التي ألفنا موعدها يوم الرجوع والميعاد، إنما هي جنتان، ويوم الميعاد والرجوع هما يومان. فثمة جنة في السماء، ويوم ميعاد عند الله يوم القيامة، وثمة أيضاً جنة في الأرض وميعاد آخر. إنها جنة الممدوح التي أسسها بعطائه وكرمه، ويوم ميعاده التي يؤول الناس إليها في الدنيا، تاركاً للمتلقي فرصة تخيل هذه الجنة واستحضارها.

ويستمر الشاعر في تصوير بطولة الكرم من خلال اتكائه على سلسلة من الانحرافات السيمانتية التي تستلزم من الدارس، كما يقول سبيتزر: "أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني"^(١)، فيقدم لنا الشاعر صورة تموج بالاختيارات التي تفجؤنا بالانتظار الخائب، على رأي جاكسون، وتجعلنا مباشرة في مواجهة حقيقة كرم هذا الممدوح وعطائه، عندما يعرض لنا صورة لإبل الممدوح الموروثة تخرق النمط المألوف في الحياة، وتخالف نواميس الكون والطبيعة. فالأصل في الإبل أن تجزع من الذبح وتفزع منه، لكن أن تألفه وتأخذها (الأريحية) له، فهذا لم يألفه القارئ. فالخرق في التعبير في هذا البيت: (له تالد قد وقر الجود هامة فقرت وكانت لاتزال تفزع) لم يقتصر على المعنى حسب، بل طال المبنى كذلك. فمحور الاختيارات في البيت يقوم على خرق قاعدة التناسب الدلالي بين المسند والمسند إليه، فالشاعر قد استعار لهذه الإبل / التالد (هاماً) فباعد بين طرفي الاستعارة بمسافة توتر موحية، وهذا (الجود) تصاحب مع الفعل وقر، وهو فعل لا يتصاحب معه أصلاً، فزاد مسافة التوتر والقلق بين الدوال، وانتهك الحدود المألوفة بين الأشياء، فشخص المعنوي / الجود وحوّله عن طبيعته وأصله، فأنقله بكثافة المادة وحسيتها، فبدا أمامنا معانياً ملموساً. . . يمارس عمل الكائن الحي / الإنسان، فيوقر هام الإبل، والإبل بدورها ليس لها هام، لكن الشاعر استعار لها الهام، فأنسناها وشخصها ونقلها من عالمها الحيواني المألوف إلى عالم الإنسان، فبذت صورة الكرم أمامنا نائثة بارزة تفجؤنا بحقيقتها الجديدة غير المألوفة. تلك الحقيقة التي شكلها نسق علائقي جديد أسسه الشاعر بين دواله ومدلولاته، فحرر الدوال من مدلولاتها المعيارية المألوفة، وأكسبها مدلولات جديدة مرجئة طارئة عليها. فالجود معنوي لا يمارس أعمال الكائن الحي، والتالد / الإبل ليس له صفات الإنسان كي يجري عليها الجود، أوسواه مما يجريه على الإنسان.

(١) شبلنر، برند. (١٩٨٧)، علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة - الأسلوب - البلاغ - علم النص: ٦٩ وما بعدها.

إذا فالشاعر يستشعر أن في دواخله صورة غريبة مذهشة لكرم هذا الممدوح وعطائه، ويصارع اللغة من أجل استغوارها وكشف أسرارها، ويبحث عن اللغة الأقدر على نقل هذا الإحساس، وهذه الصورة، فوجد ضالته في هذه الحيلة اللغوية من الانحرافات اللغوية التي يحاول من خلالها سد قصور اللغة بنصها الظاهر المأنوس، كما يحاول من خلالها التعبير عما في نفسه، ومن ثم إيقاظ وعي المتلقي وشد انتباهه إلى منطقة براءة ناتئة في النص مثقلة بالكثافة الإيحائية والدلالية، فتبدو هذه المنطقة البراقة (الانحرافات) وكأنها منطقة مظلمة في النص تبعث على (النشاز)، إلا إذا استثار القارئ طاقة تخيلية ورؤيوية عالية تستطيع أن تسترجع اختيارات الشاعر، وتعيد بناء النص الغائب حسب مقولات جديدة تقدمها لغة التجاوز والانحراف.

من هنا تنشأ قيمة الانحرافات وأهميتها في المنجزات الأدبية بشكل عام، والشعر بشكل خاص. فأهمية الانحراف تكمن إذاً "في أنه يرمز إلى صراع قارٍ بين اللغة والإنسان: هو أبداً عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها. . . وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجاته في نقل ما يريد نقله، وإبراز كوامنه من القول والفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أدواته نقطة أزلية. . صور ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا. وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معاً"^(١).

إذا فالانحراف (حيلة لغوية مقصودة) عند أبي تمام، يتكئ عليها في التعبير والتصوير، وفي شد انتباه المتلقي وإيقاعه تحت سلطة النص، وحثه على استكناه السر الجمالي المسكوت عنه. وهذه الحيلة تشكل في الوقت نفسه (سمة تظليلية) مؤقتة، لأنها تعطل الوظيفة الإبلاغية العادية للغة. وبالتالي فإنها تفرض على المتلقي: أن يتمتع بطاقة تخيلية. . رؤيوية عالية، كي يستطيع أن يتخيل الصورة الجديدة غير المأنوسة التي يرسمها نسق النص الانحرافي الذي ينتهك الحدود بين الأشياء، ويهب الدوال مدلولات جديدة طارئة - كما رأينا - في هذه الصورة الجديدة التخيلية التي رسمها الشاعر لحقيقة الكرم والعطاء الذي تخيله هو نفسه / الشاعر، وهذا العالم الجديد الذي يكتسب فيه الحيوان / الإبل صفات الإنسان / الهام. وأكثر من ذلك يمارس المعنوي المطلق / الجود صفات الإنسان العاقل، ويمارس الإنسان صفات الكون والطبيعة، فيصبح الإنسان / الممدوح مظهراً من مظاهر الطبيعة والكون / السيل، وما يحمله من طاقات مطلقة في التدمير تسير جنباً إلى جنب مع طاقات الإحياء والإخصاب. وكذلك عندما يطلب الشاعر من المتلقي أن يتخيل وجود جنة أخرى غير جنة الله التي في السماء، أو عندما يطلب منه أن يتصور أن المكان الواحد يمكن أن يعتريه طقسان متباعدان ومختلفان ومتضادان من طقوس الطبيعة والكون في آن واحد (مصيف ومربع)، وذلك بفعل قدرة الممدوح وطاقته على التحويل، وتغيير نواميس الكون، وكان المتلقي أمام عالم غريب لا يمكن استيعابه أو تصوره إلا بوجود تلك القدرة التخيلية الرؤيوية، وإلا بدت كل هذه الانحرافات نوعاً من (النشاز اللغوي أو اللامعقول العقلي).

(١) المسدي، عبد السلام. (١٩٩٣)، الأسلوب والأسلوبية: ١٠٦.

دور الانحراف في إنتاج الدلالة المراوغة: المعنى وتعدد القراءات

إن الانحرافات في اللغة الشعرية هي التي تؤسس لفكرة المجاز، وإنتاج المعنى و(الدلالة المراوغة)، وتعدد القراءات. فالمجاز عبور بالمعنى إلى أبعاد جديدة تُكتسب من خلال سياق النص... واهب المعنى وخالق الدلالة، وليس لهذه الأبعاد صفة الثبات أو السكون، ذلك أن المعنى الثاني في المجاز هو ثمرة النسق العلائقي الذي صبت فيه الألفاظ، والذي يتكى عادةً على خرق قواعد اللغة في الإسناد الدلالي، فيتولد نتيجة هذا الخرق والتصادم بين الألفاظ من جهة، وبين معانيها الأصلية ومعانيها المكتسبة / المجازية من جهة ثانية. ففي (الاستعارة) مثلاً نلاحظ هذا التفاعل والتصادم بين المعاني المعيارية الأليفة، وبين المعاني الجديدة الطارئة عليها/ المجازية، إذ لا يمكن كشف المعنى الثاني / المعنى المكتسب إلا بالمرور، أولاً، عبر المعنى المعياري المؤلف. فالمعنى الظاهر في الاستعارة مثل الصدف الذي يخفي الدرّ في أعماقه، ففي "الاستعارة هناك دائماً تغيير في المعنى، أو انتقال بالمعنى، فهناك دائماً لفظ يؤدي إلى معنى أول، ثم إلى معنى ثانٍ، وهو الذي يكمن خلف المعنى الاستعاري الأول. وبعد عدم التناسب بين المسند والمسند إليه خرقاً لنواميس الكلام. فهو خرق على مستوى العلاقات الركنية. والاستعارة خرق لنواميس اللغة، فهي تتمثل في مستوى العلاقة الاستبدالية، فهناك مرحلتان مختلفتان، الأولى قائمة على العلاقة الركنية والثانية على العلاقة الاستبدالية"^(١).

إذاً فالمجاز هو أحد تجليات الانحراف المؤدية إلى قضية تعدد المعنى والقراءة، وهذا بدوره يؤدي إلى فكرة انحراف الدلالة عن مسارها الأصلي المؤلف إلى مسار آخر جديد غير مؤلف من قبل في دلالة الألفاظ. ويتولد المجاز - كما أشرنا من قبل - عن طريق تصادم الدوال غير المتصاحبة، أو بمعنى آخر الدوال التي تخرق قاعدة الإسناد بين المسند والمسند إليه، فيقحم بعضها على بعض إقحاماً بوضع مكونات وجودية غير متجانسة في بنية لغوية متجانسة^(٢)، فيتولد الاصطدام والتنافر الدلالي فيها، وتتخلق الفجوة أو مسافة التوتر والقلق القرآني عند المتلقي، ويبدأ كل دال منها - بفعل هذا الاصطدام والتنافر والتوتر - يفقد معناه المعجمي، ويتحول إلى (إشارة لغوية) مفرغة من الدلالة المحددة، غير أن النسق الإسنادي المفتقد إلى التناسب والانسجام والسياق العلائقي الذي جمع هذه الدوال المتباعدة سيزداد توتراً وقلقاً في حالة تفرغ إشاراته من مدلولاتها، فتتهدم البنية الإبلاغية للتركيب اللغوي، وتتوقف عملية التوصيل المؤلف من يربك العلائق بين ما هو داخل اللغة، وما هو خارجها. لذا فإن السياق الشعري الدلالي سرعان ما يبدأ بحركة دائرية تغري المدلولات الحرة الطليقة العائمة في أفق النص للالتحاق بها، وتشكيل (كينونة غياب) تقع خارج اللغة، تتساكن فيها مدلولات غيابية تظل حرة طليقة مراوغة، تسبح في فضاء النص، ولا يمكن اقتناصها إلا من قبل متلقٍ بارع امتلك طاقة رؤيوية حساسة وجاذبة في آن واحد.

(١) المصري، يسرى يحيى. (١٩٩٧)، بنية القصيدة في شعر أبي تمام: ٢٢٦.

(٢) أبوديب، كمال. (١٩٨٧)، في الشعرية: ٣٧.

فالإشارة اللغوية لا تحتتمل أن تظل طويلاً مفرّعة من المعنى، لذا فهي تحاول أن تتصيد أية معانٍ سابقة في فضاء النص، أو في فضاء المتلقي نفسه. غير أن هذا الاصطيد للمعاني لن يكتسب صفة الثبات أو السكون، بل إن أهم ما تمتاز به هذه المعاني المصطادة هو: صفة (المراوغة والتقلّت)، لذا فسرعان ما تنفلت هذه المعاني من شرك الألفاظ ما بين قراءة وأخرى، ويعزز هذا الانفلات والمراوغة للدلالات من دوالها ما تعمده الشاعر من خرق نواميس اللغة، وما لجأ إليه من إسناد قصري، أقحم دوالاً ذات دلالات متنافرة بعضها على بعض. وتتكسر عملية (الاصطيد والمراوغة والانفلات) مع كل قراءة، مما يعني أن في كل مرة: إمكانية توليد معانٍ وإيحاءات جديدة في النص. وهذا سر خلود النص الشعري، وسر بقائه، وسر شاعرية الشعر، وحدثه الشاعر.

وهكذا فالانحراف يؤسس لثنى أنواع المجازات اللغوية في النص، والتي بدورها تؤسس لإنتاج دلالات جديدة مراوغة ومتكررة. لا سيما الاستعارة التي يمكن أن تنهض على أكتاف عدد كبير من الإسنادات اللغوية المختلفة التي تقوم على خرق قاعدة معينة من قواعد الإسناد الدلالي بين المسند والمسند إليه مثل: المضاف والمضاف إليه، أو الفعل والفاعل، وغير ذلك. وسنتناول فيما يلي بعض النماذج الدالة على ذلك.

الإضافة

تؤسس الاستعارة شكلاً من أشكال الانحراف الأسلوبي في شعر أبي تمام. ومنها ما يتخذ شكل المضاف والمضاف إليه، وهذا التركيب اللغوي/الإضافة متولد بدوره أيضاً من جوهر الرؤية الشعرية لأبي تمام، والقائمة في مجملها على المزج والتداخل وانتهاك الحدود بين الأشياء، وخلق عوالم جديدة في النص، متعددة الأجواء والأفاق، مما جعل الشاعر يتصرف بعناصر الكون وفقاً لرؤاه وأحاسيسه الخاصة. وهذا أدى إلى سحق الحدود الدقيقة بين الأشياء واتحاد بعضها مع بعض. وهذا تماماً ما كان يصطنعه أبوتمام في تركيب الإضافة، من خلال إضافة بعض الدوال إلى أخرى في سياق شعري مخصب، فيحرر هذه الدوال من معانيها المعيارية الحيادية، ويهبها معاني جديدة مؤقتة ودلالات مراوغة تتأبى على الإمساك بسهولة وبسر، لا تؤديها إلا من خلال نسق الإضافة الذي صبّت فيه دوالها، فتصاحبت مع دوال أخرى تتنافر معها أصلاً، ولا يتناسب معناها مع معناها:

. أخذت بحبلٍ منه لَمَّا لَوَيْتُهُ على مِررِ الأيامِ ظَلتُ تقطَعُ
. وأسَمَرَ مَحْمَرَ العَوالي يَوْمُهُ سنانٌ بحباتِ القلوبِ ممتَعُ
. شَفقتُ إلى جبارهِ حومةِ الوغى وقنعتُهُ بالسيفِ وهو مَقْتَعُ
. وكَم عاثِرٍ منا أخذتُ بضبعهِ فأضحى له في قُلّةِ المجدِ مطلَعُ

لاحظ هذه الإضافات: (مِررِ الأيامِ، حباتِ القلوبِ، حومةِ الوغى، قُلّةِ المجدِ) تشكل مزيجاً من عوالم متباعدة، بعضها مادي وبعضها الآخر معنوي، ولكنها جميعاً تتخلى عن صفاتها

الأصلية المانزة، ويقترّب بعضها من بعض حتى تتلاحم جميعها في نسيج جديد متآلف: لغة، أي على مستوى الحضور، أو البنية السطحية، ولكنه غير متآلف على مستوى الغياب، أو البنية العميقة. غير أن الشاعر يحاول أن يخلق التماثل في اللاتماثل من خلال خرقه لقاعدة الإسناد الدلالي، فتبدوا الأشياء والعوالم متقاربة، ومتباعدة في آن واحد، وتعمل على تأسيس طاقة انتباهية عالية لمنطقة برّاقة من النص تفجّر المتلقي بإحباطها ودلالاتها غير المألوفة، فيبدو المعنوي المطلق (الأيام، الوغى، المجد) معانياً ناتئاً، لكنها تظل صورة مراوغة، مهما حاولنا الإمساك بها، وتظل تفر من بين أيدينا، وتتأبى على الوعي التام الذي يحاول أن يستحضر صورة محددة لهذه المعنويات التي جسدها الشاعر وشياً بعض ملامحها. فهذا هوذا الشاعر يتمسك بحبل الممدوح في مقابل حبل الأيام المعانية. فلك أن تتصور كيفية هذه الأيام التي لها حبل، ولك أن تتصور جوهر هذه الأيام نفسها المتشيئة. إذاً هي دلالات وصور تظل مراوغة وتفر من بين يدي المتلقي مهما حاول تحديدها والإمساك بها، ولكن الصورة المتخيلة لحبل الأيام تتناقض صورة حبل الممدوح، فحبل الأيام هنا أصبح هشاً واهناً متقطعاً. وتأمل بأس هذا الممدوح عندما شقّ (حومة الوغى)، فأجرى الشاعر التصادم بين المجرّد والمجرّد كي يجسد للمتلقي شدة المعركة وبأسها، فتشيبات المعركة وتجسدت في كائن حسي، كما تجسدت شدتها في شيء آخر انضاف إليه أيضاً، ثم بادره الممدوح بسيفه القاطع فشقه نصفين وصولاً إلى عدوه والتمكن منه. ويتابع الشاعر رسم البطولة الأسطورية للممدوح وأشياءه، حتى الرمح يؤنسّه الشاعر ويتخطى حدوده الطبيعية، كي يتخلّى عن طبيعته الجامدة البليدة، ويكتسب طبيعة البشر التي تعشق وتكره وتستلذ بالأشياء، ويصبح هذا الرمح بسنانه القاطع مستلذاً بحبات القلوب، فيستعير الشاعر للقلوب (حبات) ويضيفها إليها، فيستلذ رمح الممدوح باختراقها والارتواء من دمائها. ومهما حاول المتلقي أن يقبض على أطراف هذه الصورة للرمح، وهو يستلذ باختراق القلوب، والارتواء من دمائها، فإنها تظل تراوغة وتنفلت دلالاتها من بين يديه. وسيبقى في كل مرة يحاول أن يتخيلها تعطي صوراً ودلالات جديدة.

وأخيراً يصور الشاعر صنيع هذا الممدوح، وإقالته لعثرات الرعية، والأخذ بيدهم من مهاوي الردى إلى قمة المجد ورفعته. فيتشياً المجد ويدلف عالم الحس، ويتحرر من عالمه المجرّد البارد، فيصبح إشارة حرة طليقة غير مقترنة بمعنى أليف، عندما نراه متشيئاً معانياً له قمة وقاعدة ووسط وحيز معاين، وكأننا نعاين عالماً آخر لا مثيل له إلا في عوالم الحلم والخيال، ولكننا نحسه ونكاد نتلمسه بأناملنا في إضافات أبي تمام وانحرافات عن دلالاتها الأصلية إلى دلالات جديدة طارئة عليها. ولا بد لنا من قدرة رؤيوية لتمثلها وتخيّلها.

فالشاعر إذاً يرمي من خلال استخدام لغة التجاوز والخرق إلى أن يضع المتلقي في مواجهة مباشرة مع بواطن الأشياء والحياة الخفية التي تسري في مكونات الكون والإنسان كلها، فيبث فيها نبضاً واحداً نحسه ونكاد نتلمسه عبر كلمات الشاعر وإضافاته.

فالتركيب الإضافي في شعر أبي تمام يوحي بالرؤية الشعرية له القائمة على استبطان حقائق الوجود من خلال (نظرة جدلية)، تتواشج فيها الأشياء وتتفاعل من خلال هذا الانحراف اللغوي بين المضاف والمضاف إليه، وبين ماهية كل منهما، أو تجرّد أحدهما وتجسيد الآخر،

أوتجردهما معاً. "ومن خلال هذا المزيج غير المتجانس يقيم الشاعر تجانساً على المستوى النفسي يغدو فيه الشيء من خلال الإضافة مادة جديدة تستعلي على أكتاف المضاف والمضاف إليه"^(١).

فأبوتمام إذاً برع في توظيف الظواهر النحوية، مثل ظاهرة الإضافة، وتحويلها إلى عاطفة مشحونة بمزيد من التوتر والوهج، لاستكناه رؤيته، وتشكيلها في أنساق لغوية مقصودة لذاتها، ومغايرة للمأنوس من الاستعمالات المملولة. لذا ظلت لغته فياضة بالشعرية ومكتنزة بالطاقات التعبيرية والإيحاءات غير المحدودة التي تمتلك طاقات سحرية أخاذة^(٢). وهكذا كانت إضافات أبي تمام واستعاراته تشكل خطأً واضحاً في إنتاج الدلالة الشعرية والمعنى المراوغ المفضي إلى تعدد القراءة، كما كانت نافذة للإطلاع على حقائق الأشياء وجواهرها الخفية، كما تقع هذه الحقائق في مطاوي شعور الشاعر، وأعماقه الخبيئة التي يصارع اللغة، وتصارعه في سبيل اكتناه هذه العوالم، أو الإيحاء بها، وتقريب صورتها من وعي المتلقي وحسه.

الفعل والفاعل

وتمتد لغة التجاوز والمغايرة عند أبي تمام إلى ثنائية نحوية أخرى: ثنائية (الفعل والفاعل)، التي يؤسس على أكتافها بعض مجازاته واستعاراته التي تشكل بدورها خطأً واضحاً في إنتاج الدلالة وتعدد المعنى والقراءة. من هنا يشرع أبوتمام في تأسيس أنساق شعرية مجازية تنهض على أكتاف (ثنائية الفعل والفاعل)، ولكنه سرعان ما يخرق قاعدة التناسب بين طرفي هذه الثنائية، فيخلق الفجوة والتباعد بين طرفين ألف المتلقي تناسبهما والانسجام التام بين قطبيهما. غير أن الشاعر يحول هذه الظاهرة النحوية إلى (ظاهرة انفعالية شعورية) دالة على شاعريته وحدائته التي نحس نبضها في كل نسق لغوي يصوغه. "وجمالية الصورة الشعرية تكمن في استخلاص المعنى المحوري بين طرفي إسناد يبدوتباعدهما وتضادهما. وعنصر المفاجأة يكمن في تباعد هذين الطرفين"^(٣).

والمتأمل في قصيدة أبي تمام يلحظ: أنها تضج بهذه الإسنادات المتباعدة التي تولد الانزياحات الأسلوبية الفياضة بالدلالة والإيحاء، وتعدد المعنى والقراءة. وسنرى في هذه الفقرة بعضاً من نماذج الانزياحات السيمانتية التي تتحقق من خلال تصادمات يحدثها الشاعر بين الفعل والفاعل:

. وإنْ عثرتْ سودُ الليالي وبيضها بوحدته ألفتها وهي مجمع
. ويوم يظل العز يحفظ وسطة بسم العوالي والنفوس تضيغ
. عبوس كسا أبطاله كل قونس يرى المرء منه وهو أفرغ أنزع

(١) المصري، يسرى يحيى. (١٩٩٧)، بنية القصيدة في شعر أبي تمام: ٤١٨.

(٢) زايد، علي عشري. (١٩٧٨)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط١، دار الفصحى، القاهرة: ٤٢.

(٣) المصري، يسرى يحيى. (١٩٩٧)، بنية القصيدة في شعر أبي تمام: ٢٣٠.

. مِّنَ اللَّاءِ يَشْرِبْنَ النَّجِيعَ مِنَ الكَلْبِ غَرِيضاً، وَيَرَوْنَ عَيْرُهُنَّ فَيَنْقَعُ
. أَظْلَتَكَ آمَالِي فِي البَطْشِ قُوَّةٌ وَفِي السَّهْمِ تَسْنِيدٌ وَفِي القَوْسِ مَنَزَعٌ

إن هذه الإسنادات المتباعدة بين الفعل والفاعل: (عثرت سود الليالي، العز يحفظ وسطه عبوس كسا أبطاله، مِّنَ اللَّاءِ يَشْرِبْنَ النَّجِيعَ، أَظْلَتَكَ آمَالِي) من شأنها أن تنسف الدلالة الحيادية المألوفة للدوال، وتحررها من الإلف والعادة والنمط التعبيري المألوف، حيث تعتمد إلى تفرغها من دلالاتها لتعاود شحنها بدلالات جديدة^(١)، يولدها هذا التصادم بين طرفي الإسناد / الفاعل والفاعل. وهذا النسق العلائقي الذي يؤسس الشاعر لإنتاج الدلالة والفضاء الشعري، وعماده (تسلط الخط النحوي على خط المعجمي)^(٢)، حيث يقوم الأول بإفراغ الآخر من دلالاته القاموسية الحيادية، ويعيد تشكيل هذه الدلالات حسب مقولاته الخاصة، فيخرجه من كينونته الحيادية وطبيعته المألوفة إلى كينونة لغوية ذات نسق لغوي جديد، يهب المفردات دلالاتها الجديدة المراوغة، ومعانيها الطارئة المؤقتة المرهونة بهذا النسق الجديد.

فها هو ذا الشاعر يمارس هوايته المفضلة في انتهاك حدود الأشياء والموجودات، ويخترق قواعد الإسناد المألوفة، فيسند المعنوي المطلق/الليالي إلى فعل يبور بالحركة والفعل/عثرت، فيصبح التركيب: (عثرت سود الليالي وبيضها) تركيباً غير منسجم، وغير واضح من حيث الدلالة الواقعية، إلا إذا تصورنا الليالي تتخلى عن طبيعتها المجردة المطلقة، وتتدّ عنها إلى طبيعة أخرى جديدة، عندما يجبرها (التشكيل الأجرومي / النحوي) على أخذ دور الفاعل والممارس للفعل/عثر، وبالتالي سيعمل هذا التشكيل الأجرومي على إفراغها من معناها المعجمي المألوف، بوصفها ليالي غير معاينة، وغير قابلة لممارسة الفعل / عثر، وتحويلها إلى (إشارة حرة)، حسب تعبير رولان بارت، غير مقيدة بالمعنى المفهوم والمألوف للفظ / الليالي. من هنا سنتشأ الاجتهادات القرآنية على وفق الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية^(٣) للمتلقى، الذي سيحاول استحضار النص الغائب والمراوغ لمعنى العبارة (وإن عثرت سود الليالي وبيضها) ومن هنا، وبناءً على تسلط الفعل/عثر على الليالي سيتحتم إكساب الليالي معنى جديداً طارئاً عليها يمكنها من ممارسة الفعل السابق، ولا يتحقق هذا الأمر إلا إذا استثار القارئ طاقته التخيلية، ونظر لليالي بوصفها مؤنسة مالكة لصفات الكائن الحي وممارساته، غير أن هذه الصورة المتخيلة لليالي تظل صورة (ظنية حدسية مراوغة) تنتمي إلى عالم غريب مدهش تصوره الشاعر، ثم يعود كل منلق لاستحضار هذه الرؤية، كما بدت للشاعر، لكن بطريقته الخاصة، وحسب أفق توقعه الخاص لطبيعة هذه الليالي التي يمكن أن تصادف ممدوحه، وتمتلك هذه الخواص والحركية والفاعلية، كي يوحي من خلالها بالقدرة المضادة للممدوح على التحدي

(١) السريحي، سعيد مصلح. (١٩٨٣)، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد: ١٦٩.
(٢) عبد المطلب، محمد. (١٩٩٥)، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٢٣.
(٣) الغدامي، عبد الله. (١٩٩٢)، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء: ٩٨-٩٩.

والصمود أمام هذه الليالي الشديدة القاهرة، وكأنه لا فرق بينها وبين ليالٍ مترعة بالرخاء واللين. وما كان لهذا التعدد في القراءة والتأويل أن يتحقق لولم تكن دلالات النص مراوغة ومتأبئة على الإمساك، أو التصور القطعي. من هنا تكتسب عملية التلقي أهميتها الخاصة، ودورها المميز في إنتاج الدلالة، وتعدد المعنى والقراءة لمثل هذه الانحرافات، والتي بدورها تتيح مثل هذه الإمكانية، ويصبح استحضار النص الغائب جزءاً جوهرياً من جسد النص وتكوين دلالاته وتأثيراته الاستطائيقية الالتهادية. وهذا التقاء واضح مع نظريات التلقي ومقولات التفكيك^(١).

وهكذا الأمر في كثير من الإسنادات التي تخرق القاعدة بين الفعل والفاعل، كما في الأمثلة التالية (العزُّ يُحْفَظُ وَسَطُهُ، عُبُوسٌ كَسَا أَبْطَالُهُ، مَنْ اللّاءِ يَشْرِبْنَ النَّجِيعَ، أَظَلَّتْكَ أَمَالِي)، فالشاعر يخلق الفجوة والتباعد بين الفعل والفاعل بهذه الإسنادات غير التناسيبية، ويسند أفعالاً تضح بالحركة والفاعلية إلى أشياء معنوية تفعد عن القيام بأية أفعال حسب المفهوم المألوف، أو النمط المألوف في التعبير، فالعز أو اليوم العبوس أو الأمالي كلها معنويات مجردة غير حسية، لا يمكن مشاهدتها أو معاينتها، غير أن تسلط الخط النحوي على معانيها المعجمية الحيادية ومن خلال إسنادها إلى الأفعال السابقة يضطرها للخلوص من طبيعتها المجردة، والتحلل من معانيها المألوفة، واكتسابها طبيعة مثقلة بالمادة والحسية، وبالتالي اكتسابها لمعانٍ جديدة طارئة عليها، أي أن النسق الشعري الجديد يضطرها للاستجابة لتأثيرات النسق الأجرومي / النحوي مباشرة، ويُحدث التحويلات المتحتمة الذي يفرضها هذا النسق الأجرومي المتسلط على هذه الألفاظ غير المتصاحبة، ويضطر هذه الألفاظ التي اعترها الانزياح والتباعد بين الفعل والفاعل إلى إفراغ معانيها المعيارية واصطياد معانٍ أخرى جديدة مراوغة ومؤقتة، وبالتالي تتولد لدينا (لغة داخل لغة)، حسب عبارة فاليري^(٢). فالانزياح الذي يعتري التراكيب اللغوية يُخضع النسق الشعري لمنطقه الخاص، ويستجيب للتحوّل الحاصل فيه، ويولد نمطاً جديداً من الدلالات التي ربما تبدو غير معقولة للوهلة الأولى، فتفجؤنا بغرابتها ودشنتها وكسرها لنمط الإلف والعادة الحميم لدينا. وهذا ما سماه ريفاتير بالمفاجأة^(٣) التي تحتم على القارئ نوعاً معيناً من الاستجابة الجمالية، فتستحث مخزونه الانعكاسي بكل طاقاته المعرفية والذوقية والتخيلية كي يسترجع اختيارات الشاعر، ويستدعي نص المراوغة والغياب من خلال نص السكون والحضور. فكل هذه المعنويات (العز، اليوم العبوس، الأمالي) عندما تسند إلى هذه الأفعال لا بد لها من أن تفقد معانيها الأصلية، وتحوّل إلى إشارات لغوية حرة تظل تراوغ القارئ، وتسبح حرة في أفق النص الشعري، وتبحث عن معانٍ جديدة، أو على رأي رولان بارت وجاك لاكان اللذين "رفضاً فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات (تعوم) سابحة لتعري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعاً (دو الأ) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا حرر الكلمة وأطلق عنانها لتكون (إشارة حرة)، وهي تمثل حالة (حضور)، في

(١) الغانمي، سعيد وآخرون. (١٩٩٠)، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت: ١٣٧.

(٢) كوهن، جان. (١٩٨٦)، بنية اللغة الشعرية: ١٢٩.

(٣) المسدي، عبد السلام. (١٩٨٢)، "الأسلوبية والنقد، منتخبات من تعريف الأسلوبية وعلم الأسلوب: ٣٨.

حين يمثل المدلول حالة (غياب)، لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضار دنيا الإشارة^(١)، وبالتالي عليه أن يطل ركامات هذه الصور القائمة على الانحراف كي يستحضر منها الغياب، ويجبر اللغة على أن تقول ما لا تقوله بشكلها الطبيعي المألوف، لذا على المتلقي أن يحفز طاقاته الرؤيوية والتخيلية لرسم صورة لهذا المجرّد / العز، وقد تأنسن وأصبح كأنناً حياً يخوض المعركة ويحفظ الممدوح من طعنات السيوف وأسنة الرماح. أو هذا اليوم العيوس العظيم الذي خرج على هيئة كائن حيّ مهيب، وألبس أبطاله الخوذ وأدوات الحرب الأخرى وشاركهم المعركة. أو صورة تلك الرماح البليدة الجامدة، وقد تأنست بدورها وأغرمت بشرب الدماء من كلى الأعداء. ثم انظر إلى آمال الشاعر وأحلامه بالعطاء، وقد تشيأت واكتسبت خصائص المادة وحسيتها، وأظلت الممدوح. إنها دلالات مراوغة تتأبى على التصوّر الواضح أو، التحديد الدقيق. إنها صورة تضج بالحركة والفعل لفواعل هي أصلاً - في أغلبها - ليست مرئية أو معيّنة، وليس من خصائصها ممارسة الفعل. صبت كلها في نسق شعري متوتر العلائق، فانتهاك حدودها ودلالاتها المعيارية ومعانيها الأصلية، فأحالتها إلى كائنات حية تخوض غمار المعركة، وتقاتل مع الممدوح، أو تطلب عطاءه. أنه عالم غريب مدهش، لا مثيل له إلا في أعماق الشاعر وخبيا فكره.

غير أن احتيال الشاعر على لغته وعلى نفسه وعلى متلقيه بهذا النسق من الانحرافات اللغوية قد أجبر اللغة المعايينة المائلة أمام القارئ أن تقول ما لا تقوله بصورتها الاعتيادية المألوفة، فتولد من المنتظر غير المنتظر، على حد تعبير جاكسون^(٢)، ومن المتوقع غير المتوقع، وبالتالي تزايدت حدة المفاجأة لحظة التلقي، وأشبعت شحنتها التأثيرية^(٣).

و غاية الأمر وملاكه: أن اتكاء الشاعر على نسق من الانحرافات اللغوية أسهم في إنتاج خط رئيس من الدلالة والمعنى المراوغ، الذي يظل ينفث على أماد لا نهاية لها من تعدد القراءة والتأويل. وهكذا يلحظ أن دراسة الانحراف في الشكل قامت على دراسة النسيج اللغوي والبناء الفني للنص، وكشفت عن اتجاه الشاعر نحو الوعي والمنطق والتفسير الاجتماعي. أما دراسة الانحراف في المضمون، فقد قامت على دراسة المعاني والدلالات المتكتمة في النسيج اللغوي، وكشفت عن اتجاه الشاعر نحو استعوار أعماق النفس والكون والأشياء والتعبير عنها، وبذا فهي تميل إلى اتجاه التحليل النفسي.

(١) قطوس، بسام. (١٩٩٨)، استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن: ٥٧-٥٨.

(٢) المسدي، عبد السلام. (١٩٩٣)، الأسلوب والأسلوبية: ٨١.

(٣) المسدي، عبد السلام. (١٩٨٢)، "الأسلوبية والنقد، منتخبات من تعريف الأسلوبية وعلم الأسلوب: ٣٨.

الخاتمة

وأخيراً يمكن الإشارة إلى الملاحظات الآتية:

- شاعرية أبي تمام تقوم على مغايرة المألوف، وخلخلة الحساسية النقدية، وبالتالي فقد ظلت شاعريته تفجؤ المتلقي وتكسر بنى توقعه.
- شكّل الانحراف وسيلة فنية وإيحائية لاستكناه أبعاد رؤية الشاعر القائمة على المغايرة والتركيب والفكر الجدلي، كما شكّل وسيلة فنية للإيحاء بالعالم الميتافيزيقي المكنون في أعماق الشاعر.
- شكّل (الاختيار) اختيار الشاعر لألفاظه وتراكيبه ملمحاً أسلوبياً دالاً وموحياً بأبعاد رؤية الشاعر، ووسيلة تصويرية لهذه الرؤية القائمة على التعدد والمزج وانتهاك الحدود بين الأشياء.
- شكّل (التضاد) ملمحاً من ملامح الانحراف المتعددة للإيحاء بأبعاد رؤية الشاعر، وما تنطوي عليه من ازدواج وتعدد وتنوع وعمق وتضاد.
- كان للانحراف أهمية بالغة في بناء قصيدة أبي تمام، وفي كيفية تعبيره وتصويره لفكره ولرؤاه اتجاه الكون والذات والآخر.
- لم يكن الانحراف في شعره حلية تزيينية، بل كان حيلة لغوية استغرقت اللغة نفسها، كما استغرقت مكنونات الشاعر، وقد حاول الشاعر من خلال هذه الحيلة /الانحراف استنزاف طاقات اللغة الكامنة، واستكناه أبعاد الذات الخبيئة المدهشة.
- مثل الانحراف في النص تنوعات براقية، أو سمات تظليلية لم تفتأ تتحدى أفق القارئ لفك أسرارها، واستثارة طاقاته التخيلية لتصورها، والإبدت وكأنها مناطق نشاز مضللة.
- كان للانحراف دور مهم في إنتاج فكرة المجاز في شعر أبي تمام، ومن ثم إنتاج الدلالة المراوغة وتعدد المعنى والقراءة.
- يقوم الانحراف على خرق قاعدة الإسناد بين المسند والمسند إليه، وإقامة علاقات جديدة بينهما، وبالتالي توليد دلالات جديدة، لا تكتسب سمة الثبوت والسكون، بل تظل سمتها الأساس: المراوغة والتقلت والانعقاد من التحديد الصارم.
- تعددت الظواهر المنتجة للمعنى في شعر أبي تمام، والتي أخضعها الشاعر لقاعدة الخرق بين المسند والمسند إليه، مثل ظاهرة الإضافة أوثنائية الفعل والفاعل وغير ذلك.

القصيدة

١. أما إنه لولا الخليط المودع
 ٢. لرُدَّتْ على أعقابها أريحية
 ٣. لحقنا بأخراهم وقد حوم الهوى
 ٤. فردت علينا الشمس والليل راغم
 ٥. نضاً ضوؤه ها صيغ الدجنة
 ٦. فوالله ما أدري أحلام نائم
 ٧. وعهدي بها تحيي الهوى وتُميئه
 ٨. وأفرغ بالعنبي حمياً عتابها
 ٩. وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما
 ١٠. ألم تر آراءم الأطباء كأنما
 ١١. لئن جزع الوحشي منها لرؤيتي
 ١٢. غذا هم مختطاً بفودي خطة
 ١٣. هو الزور يجفي، والمعاشر يجتوى
 ١٤. له منظر في العين أبيض ناصع
 ١٥. ونحن نرّجيه على الكره والرضا
 ١٦. لقد ساسنا هذا الزمان سياسة
 ١٧. تروح علينا كل يوم وتغتدي
 ١٨. حلت نظف منها لنكس وذوالنهي
 ١٩. فإن نكأهمنا فأضعف بسعينا
 ٢٠. لقد أسف الأعداء مجد ابن يوسف
 ٢١. أخذت بحبل منه لماً لويئنه
 ٢٢. هو السيل إن واجهته انقدت طوعه
 ٢٣. ولم أر نفعاً عند من ليس ضائراً
- وربع عفا منه مصيف ومربع
من الشوق واديها من الهم مترع
قلوباً عهدنا طيرها وهي وقّع
بشمس لهم من جانب الخدر تطلع
فانطوى ليهجتها ثوب السماء المجزع
ألمت بنا أم كان في الركب يوشع
وتشعب أعشار الفواد وتصدع
وقد تستقيد الراح حين تشعشع
يروقك بيت الشعر حين يصرع
رأت بي سيد الرمل والصبح أدرع
لأنسيها من شيب رأسي أجزع
طريق الردى منها إلى النفس مهيع
وذو الألف يلقى، والجديد يرقع
ولكنه في القلب أسود أسفع
وأنف الفتى من وجهه وهو أجدع
سدى لم يسسها قط عبد مجدع
خطوب كأن الدهر منهمن يصرع
يداف له سم من العيش منقع
وإن نكأجيرنا فقيم نتعنع
وذوالنقص في الدنيا بذي الفضل مولع
عل مرر الأيام ظلت تقطع
وتقتاده من جانبيه فيتبع
ولم أر ضرراً عند من ليس ينفع

٢٤. يَفُوقُ فَيَسْمَعُ وَيَمْشِي فَيَسْرَعُ وَيَضْرِبُ فِي دَاتِ الْإِلَهِ فَيُوجِعُ
 ٢٥. مَمْرٌ لَهُ مِنْ نَفْسِهِ بَعْضُ نَفْسِهِ وَسَائِرُهَا لِلْحَمْدِ وَالْأَجْرِ أَجْمَعُ
 ٢٦. رَأَى الْبُخْلَ مِنْ كُلِّ فَطِيلِعًا فَعَافَهُ عَلَى أَنَّهُ مِنْهُ أَمْرٌ وَأَقْطَعُ
 ٢٧. وَكُلُّ كَسُوفٍ فِي الدَّارِ الرَّيِّ شَنْعَةٌ ۖ وَلَكِنَّهُ فِي الشَّمْسِ وَالْبَدْرِ أَشْنَعُ
 ٢٨. مَعَادُ الْوَرَى بَعْدَ الْمَمَاتِ وَسَيِّبُهُ مَعَادٌ لَنَا قَبْلَ الْمَمَاتِ وَمَرْجَعُ
 ٢٩. لَهُ تَالِدٌ قَدْ وَقَرَ الْجُودُ هَامُهُ فَقَرْتُ وَكَانَتْ لَا تَزَالُ تَفْرَعُ
 ٣٠. إِذَا كَانَتْ النُّعْمَى سَلُوبًا مِنْ أَمْرِي غَدَتْ مِنْ خَلِيجِي كَفَهُ، وَهِيَ مَتْبَعُ
 ٣١. وَإِنْ عَثَرْتُ سَوْدَ اللَّيَالِي وَبَيضِهَا بُوْحَدَّتِهِ أَلْفَيْتَهَا وَهِيَ مَجْمَعُ
 ٣٢. وَإِنْ خَفَرْتُ أَمْوَالَ قَوْمٍ أَكْفُهُمْ مِنَ النَّيْلِ وَالْجُدَى فَكَفَاهُ مَقْطَعُ
 ٣٣. وَيَوْمَ يَظُلُّ الْعِزُّ يُحْفَظُ وَسَطُهُ بِسَمْرِ الْعَوَالِي وَالنَّفُوسُ تُتَضَيِّعُ
 ٣٤. مَصِيفٍ مِنَ الْهَيْجَا وَمَنْ جَاحِمِ الْوَعَى وَلَكِنَّهُ مِنْ وَايِلِ النَّهْمِ مَرْبَعُ
 ٣٥. عَبُوسٍ كَسَا أَبْطَالَهُ كُلَّ قَوْمٍ يُرَى الْمَرْءُ مِنْهُ وَهُوَ أَفْرَعُ أَنْزَعُ
 ٣٦. وَأَسْمَرَ مَحْمَرِ الْعَوَالِي يَوْمُهُ سِنَانٌ بِحَبَابِ الْقُلُوبِ مَمْتَعُ
 ٣٧. مِنَ اللَّاءِ يَشْرِبْنَ النَّجِيعَ مِنَ الْكَلَى غَرِيضًا، وَيَرَوَى غَيْرُهُنَّ فَيَنْقَعُ
 ٣٨. شَقَقْتُ إِلَى جِبَارِهِ حَوْمَةَ الْوَعَى وَقَنْعَتُهُ بِالسَّيْفِ وَهُوَ مَقْنَعُ
 ٣٩. لَدَى سَنْدَبَايَا وَالْهَضَابِ وَأَرْشَقِ وَمَوْقَانَ وَالسَّمْرِ اللَّذَانِ تَزْعَزَعُ
 ٤٠. وَأَبْرَشْتَوِيمِ وَالْكَذَاجِ وَمَلْتَقِي سَنَابِكِهَا وَالْخَيْلُ تَرْدِي وَتَمَزَعُ
 ٤١. غَدَتْ ظُلْعًا حَسْرَى وَعَادَرَ جَدُّهَا جُدُودَ أَنَاسٍ وَهِيَ حَسْرَى وَظَلْعُ
 ٤٢. هُوَ الصُّنْعُ إِنْ يَعْجَلُ فَنَقَعُ وَإِنْ يَرِثُ فَللرَيْثِ فِي بَعْضِ الْمَوَاطِنِ أَسْرَعُ
 ٤٣. أَظَلَّتْكَ أَمَالِي وَفِي الْبَطْشِ قَوْمٌ وَفِي السَّهْمِ تَسْدِيدٌ وَفِي الْقَوْسِ مَنَزَعُ
 ٤٤. وَإِنَّ الْغَنَى لِي إِنْ لَحِظْتُ مَطَالِبِي مِنَ الشَّعْرِ، إِلَّا فِي مَدِيحِكَ، أَطَوَعُ
 ٤٥. وَإِنَّكَ إِنْ أَهْزَلْتَ فِي الْمَحَلِّ لَمْ تَضَعُ وَلَمْ تَرَعُ إِنْ أَهْزَلْتَ وَالرَّوَضُ مَمْرَعُ
 ٤٦. رَأَيْتُ رَجَائِي فَيْكَ وَحَدِّكَ هَمَةً ۖ وَلَكِنَّهُ فِي سَائِرِ النَّاسِ مَطْمَعُ
 ٤٧. وَكَمْ عَاطِرٍ مَنَا أَخَذَتْ بِضَبْعِهِ فَأَضْحَى لَهُ فِي قَلْبِهِ الْمَجْدِ مَطْلَعُ

- ٤٨ . فصار اسمه في الناباتِ مدافعاً وكانَ اسمه من قبلٍ وهو مُدْفَعٌ
 ٤٩ . وما السيفُ إلا زُبيرةٌ لوثرَكتُهُ على الخلقَةِ الأولى لما كانَ يقطعُ
 ٥٠ . فدُونَكها لولا لَيانُ نسيبِها لَطَلَّتْ صِلابُ الصخرِ مِنْها تصدَعُ
 ٥١ . لها أخواتٌ قبلها قد سمعتها وإن لم ترعُ بي مُدَّةً فسَنَسَمَعُ

المصادر والمراجع

- أبوتمام. (دست). ديوان أبي تمام. مجلد ٢. ط ٢. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق: محمد عبده عزام. دار المعارف بمصر.
- أبوديب، كمال. (١٩٧٩). جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. بيروت.
- أبوديب، كمال. (١٩٨٧). في الشعرية. ط ١. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت.
- أبوالعدوس، يوسف. (٢٠٠٤). الأسلوبية: الرؤية والتطبيق. وزارة الثقافة. عمان. الأردن.
- إيفانكوس، خوسيه ماريّا بوشويلو. (١٩٩٢). نظرية اللغة الأدبية. ترجمة حامد أبوأحمد. مكتبة غريب. القاهرة.
- الجيار، مدحت سعيد محمد. (١٩٨٤). الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي. الدار العربية للكتاب. طرابلس. ليبيا.
- دياب، محمد حافظ. (١٩٨٥). "جماليات اللون في القصيدة العربية". مجلة فصول. ٥(٢). مارس.
- ربابعة، موسى. (١٩٩٨). قراءة النص الشعري الجاهلي. مؤسسة حمادة. اربد. الأردن.
- الرباعي، عبد القادر. (١٩٨٠). الصورة الفنية في شعر أبي تمام. اربد. الأردن.
- الريدواي، محمود. (١٩٧١). الفن والصناعة في مذهب أبي تمام. المكتب الإسلامي. دمشق.
- الرفوع، خليل عبد السلام. (٢٠٠٨). "الشيب في الشعر الجاهلي: أسبابه والمواقف منه وصوره المجازية". المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. ٤(٤). تشرين أول. الأردن.
- زايد، علي عشري. (١٩٧٨). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط ١. دار الفصحى. القاهرة.
- السريحي، سعيد مصلح. (١٩٨٣). شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد. ط ١. النادي الأدبي الثقافي. السعودية.

- شبلنر، برند. (١٩٨٧). علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة - الأسلوب - البلاغ - علم النص. ط١. ترجمة: محمد جاد الرب. الدار الفنية للنشر والتوزيع. الرياض.
- شريم، جوزيف ميشال. (١٩٨٤). دليل الدراسات الأسلوبية. ط١. المؤسسة الجامعية. بيروت.
- شلق، علي. (٢٠٠٦). أبوتام. ط١. دار ومكتبة هلال. بيروت.
- طودوروف. (١٩٨٦). الشعرية. ط٢. ترجمة شكري المبخوت ورجا بن سلامة. دار توبقال للنشر. المغرب.
- العالم، محمود أمين. (١٩٩٠). "أمل دنقل وثلاثة اتجاهات نقدية". مجلة الشعر. (٥٩). يوليو.
- عبد البديع، لطفي. (١٩٧٦). عبقرية العربية. ط١. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة.
- عبد المطلب، محمد. (١٩٩٥). قراءات أسلوبية في الشعر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- عيد، رجا. (١٩٩٣). البحث الأسلوبى (معاصرة وتراث). منشأة المعارف. الإسكندرية.
- عياد، شكري. (١٩٨٢). مدخل إلى علم الأسلوب. ط١. دار العلوم للطباعة والنشر. الرياض.
- الغانمي، سعيد وآخرون. (١٩٩٠). معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت.
- الغدومي، عبد الله. (١٩٩٢). القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي. بيروت/الدار البيضاء.
- قطوس، بسام. (١٩٩٨). استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي. مؤسسة حمادة ودار الكندي. إربد الأردن.
- كوهن، جان. (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري. الدار البيضاء. المغرب.
- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٢). دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.
- المزاريق، أحمد جمال. (٢٠٠٨). "جماليات التلقي والتأويل: قراءة في نموذج شعري أندلسي". المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. ٤(٤). تشرين أول. الأردن.

- المسدي، عبد السلام. (١٩٩٣). الأسلوب والأسلوبية. ط٤. دار سعاد الصباح. الكويت.
- المسدي، عبد السلام. (١٩٨٢). "الأسلوبية والنقد. منتخبات من تعريف الأسلوبية وعلم الأسلوب". مجلة الثقافة الأجنبية. (١٤). السنة الثانية.
- المصري، يسرى يحيى. (١٩٩٧). بنية القصيدة في شعر أبي تمام. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- مير هوف، هانز مير هوف. (١٩٧٢). كتاب الزمن في الأدب. ترجمة: سعد رزق. مؤسسة سجل العرب.
- وهبي، مجدي. (١٩٨٤). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان.
- اليافي، عبد الكريم. (١٩٨٠). جدلية أبي تمام. دار الجاحظ. بغداد.