جامعة بنها كلية الآداب

مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

كَسر أُفُق التَوقُّع في الشِّعر العربِي القَدِيم "كفَى بِكَ داءً" للمُتنبِي أنموذجًا

إعداد/

د/ شيماء سعيد محمد بكري

مدرس– قسم اللغة العربية

كلية الآداب– جامعة بنها

المجلد ٦١ إبريل ٢٠٢٤

https://jfab.journals.ekb.eg/

كَسر أُفُق التَوقُّع في الشِّعر العربِي القَدِيم
"كفَى بِكَ داءً" للمُتنبِي أنموذجًا

الملخص:

يسعى البحث إلى تطبيق مفهوم "كسر أفق التوقع"، الذي قدمه Hans Robert Jauss ضمن إطار نظرية التلقي؛ على قصيدة المتنبي في مدح كافور الإخشيدي، وذلك بهدف الكشف عن الكيفية التي يتجاوز بها النص الشعري توقعات القارئ المسبقة، ويُثير فضوله الفكري والعاطفي. كما يهدف البحث إلى تسليط الضوء على أهمية نظرية التلقي في تحليل الشعر العربي القديم، من خلال استعراض نماذج لشعراء قدماء استطاعوا توظيف هذا المفهوم بإبداع؛ مما يُظهر مدى فعالية هذه النظرية في فهم النصوص الشعرية وتفاعلاتها مع القراء عبر العصور.

يركز البحث على الدور المحوري للقارئ في عملية تأويل النص وتفاعله معه، ويؤكد أن هذه النظرية تُعد أداةً منهجية فعالة لفهم العلاقة الديناميكية بين النص والمتلقي، وقدرة النص على خلق تجربة قرائية غنية ومثيرة تتجاوز التوقعات التقليدية. كما يبرز البحث كيف يمكن لهذه النظرية أن تُسهم في إعادة قراءة النصوص الشعرية الكلاسيكية بمنظور جديد، يكشف عن طبقاتها الدلالية والفنية التي قد تكون غائبة عن القراءة التقليدية.

ومن خلال تطبيق هذه النظرية على قصيدة المتنبي، يتضح كيف استطاع الشاعر أن يصوغ نصًا شعريًا متميزًا، معتمدًا على أساليب فنية ولغوية غير مألوفة؛ هذا إلى جانب إبداعه في توظيف المفارقة بأنواعها المختلفة (الحدث– الدراما–

التصوير – اللفظ–...)، مما يفتح آفاقًا جديدة للتأويل والتفسير، ويعزز فهمنا لقدرة النص الشعري على التفاعل مع المتلقي بطرق مبتكرة ومثيرة.

جاء هذا البحث موزَّعًا على مقدمة وثلاثة مباحث رئيسة وخاتمة. خُصِّصت المقدمة لبيان أهمية الموضوع الذي يتناوله البحث، وتسليط الضوء على أبرز الإشكاليات التي يطرحها، إلى جانب توضيح المنهجية المعتمدة، والإشارة إلى الدراسات السابقة ذات الصلة، أما **المبحث الأول**، بعنوان: "جماليات التلقّي: من بناء أفق التوقّع إلى كسره في النص الأدبي"، وقد عُني بالجانب النظري؛ إذ تناولتُ فيه مفهوم كسر أفق التلقّي كما ظهر في الدراسات الأدبية الحديثة، وعرّفتُ مصطلح أفق التوقّع بوصفه مفهومًا نقديًّا، ومدى دوره في تأسيس العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ. وفي **المبحث الثاني**، المسمى بـ "إبداع الشاعر القديم في كسر أفق المتلقي"، توجَّهتُ في هذا المبحث للإجابة عن سؤالٍ رئيس مفاده: هل كان للمتلقّي حضورٌ فعّال في بنية الأدب العربي منذ العصور الأولى؟ وقد وقفتُ في هذا السياق على دور المجالس الأدبية في تفعيل هذا الحضور، مع تتبّع كيفية إبداع الشاعر العربي القديم في كسر أفق توقّعات المتلقّين من خلال تلاعبه بالسياقات والأساليب. أما **المبحث الثالث:** تقنيات المفاجأة والتجديد الفني في قصيدة كفى بك داء؛ وقد خُصِّص لدراسة النموذج التطبيقي للدراسة، "كفى بك داء، وقسّمته إلى ثلاثة محاور رئيسة: تناول الأول شخصية الشاعر من حيث خلفيّته التاريخية والنفسية والاجتماعية، وسياق القصيدة؛ بينما تضمّن الثاني نصَّ القصيدة محلّ الدراسة؛ في حين ركّز المحور الثالث على تحليل آليات كسر أفق التوقّع في القصيدة، مع إبراز مظاهر المفارقة

الفنية والانزياح الدلالي والصور المبتكرة، واختُتم البحث بخاتمة عرضتُ فيها أبرز النتائج التي تمّ التوصّل إليها، تلاها ثبتٌ بالمصادر والمراجع التي تمّ الاعتماد عليها في إعداد البحث.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي – كسر أفق التوقع – المتنبي – الشعر العربي القديم – قصيدة كفي بك داء.

المقدمـة:

تكتسب يائية المتنبي في مدح كافور الإخشيدي أهمية أدبية ونقدية؛ لكونها من أبرز قصائده التي جمعت بين البلاغة الرفيعة والتجربة الشعرية العميقة. فقد استطاع أن يكسر أفق التوقع لدى المتلقي من خلال تركيباته اللغوية وأفكاره الفلسفية العميقة، كما استخدم كسر أفق التوقع كأداة أدبية تُغني النص الشعري وتضيف أبعادًا جمالية ودلالية جديدة.

كما يسلط البحث الضوء بشكل مفصّل على مدى حضور نظرية التلقي في الشعر العربي القديم؛ حيث يُظهر أن الشعراء العرب القدامى، وعلى رأسهم المتنبي، كانوا يدركون أهمية تفاعل القارئ مع النص الشعري، ويعملون على خلق نصوص قادرة على تجاوز التوقعات المسبقة وإثارة الدهشة. وقد تميز المتنبي بشكل خاص بقدرته الفائقة على توظيف اللغة بطرق إبداعية غير تقليدية؛ مما جعل نصوصه تحمل دلالات متعددة وتفتح الباب أمام تأويلات مختلفة تتناسب مع اختلاف قراءات المتلقين.

تكمن أهمية الدراسة في السعي إلى وصل الماضي بالحاضر؛ من خلال إعادة قراءة المتنبي قراءة معاصرة تُظهر عمق تجربته الشعرية وتعيد تفعيلها في الذائقة النقدية الراهنة. ومن ثَمَّ، كشفها عن إبداع المتنبي حين حادَ عن الأعراف التقليدية في مقدمته المدحية لهذه القصيدة؛ مما أثار حيرة النقاد، واعتبروه خروجًا على معايير البلاغة العربية وآداب المجاملة.

وأخيرًا، يؤكد البحث أن نظرية التلقي لا تقدم فقط أداة لتحليل النصوص الشعرية، بل تسهم أيضًا في فهم أعمق للتفاعل بين الأدب والمجتمع، وكيفية تأثير النصوص الأدبية في تشكيل الوعي الجمعي والذائقة الفنية. ويتضح من خلال دراسة شعر المتنبي، أن الشعر العربي القديم كان يمتلك رؤية متقدمة لدور القارئ في إعادة إنتاج المعنى، مما يجعله مجالًا خصبًا للدراسات النقدية المعاصرة.

لقد حفزني لهذه الدراسة، وخاصة دراسة موضوع كسر أفق التوقع في قصيدة "كفى بك داء هو جملة من الأسباب العلمية والمنهجية؛ أولها قلة الدراسات التطبيقية الحديثة التي تناولت شعر المتنبي من زاوية تحليلية جمالية تُعنى بمفاهيم التلقي وكسر التوقّع، بالرغم من كثافة الدراسات التقليدية التي أحاطت بشعره من منظور بلاغي أو تاريخي. ثانيًا، لفت انتباهي الثراء الدلالي في هذه القصيدة تحديدًا، وما تحمله من تحولات مفاجئة في المعنى والموقف واللغة، مما يجعلها نموذجًا صالحًا لدراسة نظرية "أفق التوقّع" كما صاغها Hans Robert Jauss، وتطبيقها في سياق الشعر العربي الكلاسيكي. ثالثًا، ترتب على ماسبق شعوري المُلِح إلى تسليط الضوء على الكيفية التي يوظّف بها المتنبي الأساليب البلاغية والتصويرية لإرباك المتلقي ومفاجأته.

إشكاليات البحث وتساؤلاته:

تساءلت هنا عما إذا كان للمتلقي دور فعال في تلقي القصيدة الشعرية، أم أن النص الشعري كان منغلقًا على ذاته، وتحقيقًا لهذا الهدف، **نطرح الأسئلة الآتية:**

١. ما مفهوم كسر أفق التوقع في الدراسات الأدبية والنقدية؟

٢. كيف وظّف المتنبي كسر أفق التوقع في يائيته؟

٣. ما الأثر الجمالي والنفسي الذي يحدثه هذا الكسر على المتلقي؟

٤. كيف يعبر المتنبي عن القضايا الفكرية والوجودية من خلال كسر أفق التوقع؟

٥. ما التقنيات البلاغية والأسلوبية التي اعتمدها المتنبي لتحقيق هذا الكسر؟

الدراسات السابقة:

تركزت معظم الدراسات السابقة على استكشاف أفق توقّع القارئ في نصوص شعرية محدّدة؛ حيث سعت إلى تحليل كيفية تفاعل القارئ مع النص في ضوء توقعاته المسبقة، سواء عبر تأكيد هذه التوقعات أو خرقها. وقد اتجه عددٌ من هذه الدراسات إلى ربط حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والسياسية والثقافية بتشكيل أفق التوقّع لدى القارئ؛ بالإضافة إلى ذلك، هناك دراسات ركزت على دور اللغة والأسلوب في كسر أفق التوقع، ومن أهم هذه الدراسات:

دراسة بعنوان: (قراءة في قصيدة كفى بك داء للمتنبي)، محمد أبو صبيح، عبدالله العنبر، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٨، العدد٣، ٢٠٢١م؛ تبدأ الدراسة بمدخل نظري يستعرض المنهج البنيوي التكويني وأسس اعتماده في تحليل شعر المتنبي، موضحة أهميته في الكشف عن العلاقة الدينامية بين النص والسياق. تنتقل بعد ذلك إلى تحليل قصيدة "كفى بك داءً"، حيث تسعى إلى الكشف عن بنيتها الداخلية واستجلاء الروابط التي تجمع بين العناصر الجمالية للنص والبنية الذهنية والاجتماعية للشاعر. ويركز الباحثان على حضور الذات المتفردة في القصيدة، محللين كيفية تفاعلها مع المحيط الثقافي والسياسي الذي أُنتجت فيه، كما توضح

الدراسة الأبعاد التكوينية التي تسهم في تشكيل المعنى، متناولة أثر خلفية المتنبي الفكرية، وسياق العصر الذي عاش فيه، ومرجعية النص في تحديد دلالاته الجمالية والمعرفية.

ودراسة بعنوان: (أفق التوقع في شعر عمر بن أبي ربيعة)، ا.م.د/ عبد محمود عبد بشر، الجامعة العراقية، جامعة تكريت، كلية الآداب، العدد ٥٤، ج١، د.ت؛ تستعرض الدراسة المفهوم النظري لأفق التوقع كما طرحه ياوس وإيزر، موضحة دوره في تشكيل تجربة القراءة واستجابتها الجمالية للنص الأدبي. ثم تطبق هذا المفهوم على نماذج مختارة من شعر عمر بن أبي ربيعة، مع التركيز على قصائد الغزل والمجالس، حيث يكشف التحليل عن استراتيجية الشاعر في خرق توقعات المتلقي عبر التلاعب بالسرد والحوار، وتقديم أنماط نسوية غير تقليدية تتحدى الصور النمطية السائدة. كما تسلط الدراسة الضوء على دور التكرار، والحوار القصصي، والانعطاف المفاجئ في نهاية القصيدة كأدوات فنية تساهم في كسر أفق التوقع وتعميق التأثير الجمالي للنص.

وأخرى بعنوان: (أفق التوقع في قصيدة مصابيح الشوارع)، لأحمد عبدالمعطي حجازي، مجلة القرطاس، عدد الجزء الثالث، يونيو ٢٠٢١م؛ تمهّد الدراسة لمفهوم التلقّي الحديث في الشعر المعاصر، موضحةً آلياته في إعادة تشكيل العلاقة بين النص والقارئ، وتتناول قصيدة "مصابيح الشوارع" بوصفها نموذجًا للحداثة الشعرية؛ حيث يعمد الشاعر إلى تفكيك اللغة التقليدية وإعادة بنائها بأسلوب يثير الدهشة ويحفّز القراءة التأويلية. كما تسلط الدراسة الضوء على دور الرموز، والتصوير السريالي، والإيقاع الداخلي في خلق مفاجآت شعرية تغير من مسار فهم القارئ، مما يعكس

دينامية التفاعل مع النص، إضافةً إلى ذلك، تربط الدراسة بين السياق الاجتماعي للقصيدة، الذي يتجلى في المدينة الحديثة وما يترتب عليها من عزلة وقلق وجودي، وبين كسر أفق التوقع الذي يعيد تشكيل التجربة الشعرية.

ودراسة بعنوان: (الرؤى المطلقة كسر أفق التوقع في لامية الشنفرى)، د/ أحمد داود عبد خليفة، جامعة طيبة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، السنة التاسعة، العدد ٢٤، ١٤٤٢هـ، تتناول الدراسة أبعاد "التمرد" في قصيدة لامية الشنفرى، موضحةً ارتباطها بكسر أفق التوقع الجاهلي، حيث يبرز النص الشعري بوصفه تحديًا للمفاهيم التقليدية السائدة. وتعمل الدراسة على تفكيك الصور الشعرية، مع إبراز علاقتها بالمجتمع القبلي ومفاهيم الفروسية والانتماء، ما يكشف عن صراع القيم الذي تعكسه القصيدة. كما تركز على ثنائية الشاعر/الآخر والداخل/الخارج، موضحةً دورها في بناء المفارقة وتعزيز الرؤية النقدية للنص. إضافةً إلى ذلك، تحلل الدراسة نبرة الخطاب والأساليب اللغوية الحادة، معتبرةً إياها أدوات فاعلة في تفكيك المعيار الجاهلي وإعادة تشكيل مفاهيم البطولة والهوية.

ودراسة بعنوان: (كسر أفق التوقع في الشعر الجاهلي)، ا.م.د/ إخلاص محمد عيدان، مجلة التراث العلمي العربي، العدد٤٠، ٢٠١٩م، تتناول الدراسة المفهوم العام لأفق التوقع في إطار النظريات الغربية، ثم تطبق هذا المفهوم على الشعر الجاهلي، مستكشفةً كيفية تشكُّل التفاعل بين النص والمتلقي في سياق الثقافة البدوية. ومن خلال اختيار نماذج من المعلقات والمراثي، تكشف الدراسة عن المفارقات التي يعتمدها الشاعر الجاهلي لخرق التوقعات المألوفة، مما يساهم في إعادة تشكيل تجربة

القراءة. كما تسلط الضوء على ظاهرة التحوّل في بنية المديح والرثاء، إلى جانب الاستخدام غير التقليدي للصور البيئية، موضحةً أثر هذه التحولات في تعميق الرسالة الشعرية وتوسيع إمكانيات التأويل.

منهج الدراسة:

اعتمد البحث على منهج جمالية التلقي، وهو منهج تحليلي شامل متعمق للنص الشعري؛ اعتمدت عليه كإطار نظري يُضيء تجربة القصيدة من زاوية التفاعل بين النص والمتلقي. فـ"يُشكّل التفاعل بين النص والمتلقي حجر الزاوية في قراءة الأعمال الأدبية، إذ لا تكفي دراسة النص بذاته، بل لا بد من الالتفات إلى استجابات القارئ وتفاعلاته معه"(١). كما يركز هذا المنهج على استكشاف الأثر الفني والعاطفي والنفسي الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، وكيفية تشكيل المعنى عبر الانزياحات البلاغية والإيقاع والصورة الشعرية، ففي قصيدة المتنبي، تُدرس الانزياحات اللغوية (كالمجاز والاستعارة) والبناء الدرامي للقصيدة (صراع الألم والصبر) كعناصر تُحفِّز وعي المتلقي وتُثير لديه تأويلات متعددة، كما يسلط المنهج الضوء على دور السياق التاريخي والثقافي في تشكيل تلقي القصيدة قديمًا وحديثًا؛ مما يثري التحليل بأبعاد جمالية تتجاوز الشرح التقليدي إلى تفكيك سحر النص وتأثيره النفسي، هكذا يصبح التلقي الجمالي أداةً لفهم عبقرية المتنبي في تحويل المعاناة الذاتية إلى فنٍ عالمي يُحاور الوجدان الإنساني عبر العصور.

كما أوضح البحث أن المتنبي لم يكن شاعرًا تقليديًا يلتزم بالشكل الكلاسيكي للقصيدة العربية فحسب؛ بل كان واعيًا تمامًا بأهمية التفاعل بين النص والقارئ، وقد حرص على إثراء نصوصه بطبقات متعددة من المعاني والإيحاءات، مما جعل شعره

قادرًا على مخاطبة قراء من خلفيات وتجارب مختلفة، هذا التنوع في المعاني والإيحاءات هو ما جعل شعر المتنبي يحتفظ بجاذبيته وقدرته على إثارة الدهشة والإعجاب عبر العصور؛ حيث يظل قادرًا على مخاطبة الأجيال المتعاقبة بذات القوة والتأثير.

إضافة إلى ذلك، أدى هذا النهج الأدبي الذي اتبعه المتنبي إلى دفع القارئ لتجاوز أنماطه الفكرية التقليدية؛ مما أسهم في توسيع مداركه وتنمية ذائقته الأدبية. فمن خلال كسر أفق التوقع، استطاع المتنبي أن يخلق تجربة قرائية فريدة، تدفع المتلقي إلى التفكير بعمق وإعادة النظر في مفاهيمه المسبقة. وقد كشف البحث أيضًا عن الأثر النفسي والجمالي الذي يحدثه هذا الأسلوب في شعر المتنبي، حيث يعتبر نموذجًا بارزًا لتأثير كسر أفق التوقع في الشعر العربي القديم.

لم يقتصر البحث إذن على تحليل الجوانب الفنية والبلاغية في شعر المتنبي؛ بل غاص في أعماق النصوص ليكشف عن الأبعاد الاجتماعية والتاريخية والنفسية التي شكلت خلفية هذه القصائد، كما أظهرت كيف استطاع المتنبي، من خلال شعره، أن يخلق حوارًا مستمرًا مع القارئ، يتجاوز الزمان والمكان، ليظل شعره مصدرًا للإلهام وموضوعًا للدراسة والتحليل في كل عصر.

المبحث الأول

جماليات التلقّي:

(من بناء أفق التوقّع إلى كسره في النص الأدبي)

لقد أسهم الانفتاح على الثقافات الغربية الحديثة، سواء عبر التعليم أو الترجمة، في التعرف على العديد من التيارات الثقافية الجديدة، والتي تجلّت في تبني مناهج غربية متنوعة في النقد العربي الحديث. ومن بين هذه المناهج: منهج التلقي، الذي يركز على تفاعل القارئ مع النص الأدبي بهدف تفسير الصور المتخيّلة وتأويلها .

وبهذا الشكل، مثّلت هذه النظرية تحديًا للعديد من المناهج النقدية السابقة؛ مثل البنيوية، التي اهتمت بدراسة النص المغلق بمعزل عن القارئ، أو تلك المناهج التي ركّزت على المبدع وظروفه وحياته، متجاهلةً دور المتلقي كعنصر أساسي في العملية الإبداعية، فإذا كان المؤلف القديم ينظر إلى كتابه كالأب ينظر إلى طفله، لأنه سبق وجوده؛ فإن الوضع يختلف اليوم بالنسبة للكاتب الحديث، فهو يولد في اللحظة ذاتها التي يولد فيها نصه، ولم يحدث ذلك إلا لأن النص لم يعد يحمل كيانًا سابقًا أو بذرة تُخصب بالكتابة، وهكذا دفن الكاتب الحديث دور المؤلف التقليدي. (٢)

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا عام ١٩٦٦م، وللتلقي مدرستان رئيسيتان: المدرسة الألمانية – المعروفة بمدرسة **Constance**، وهي المدرسة الأساسية للتلقي، والتي أسسها كل من **Wolfgang Iser** و **Hans Robert Jauss** ؛ والمدرسة الثانية: المدرسة الأمريكية، وقد أسهم في تأسيسها أيضاً الكثير من أبرز النقاد، منهم

Jonathan Cullerو **Stanley Fish**و **Michael Riffaterre**، وكلاهما يقران أن القارئ يسهم على نحو فعال بشيء ما تجاه النصوص(٣).

إن الهدف من هذه النظرية هي تجديد التاريخ الأدبي من خلال إشراك القارئ في عملية بناء دلالات النص الأدبي؛ واعتبروها واحدة من تيارات النقد ما بعد البنيوية، خصوصاً بعد أن جردت البنيوية النص من كل ما يحيط به، منصبة على دراسته لذاته(٤). كما تؤسس هذه النظرية لقوة العلاقة بين النص والقارئ، هذه العلاقة القائمة على التفاعل والحوار بين الطرفين، والذي لا يمكن لأي حال من الأحوال الفصل بينهما.

وهكذا نقل "**Hans Robert Jauss**" – المؤسس الأول لهذه النظرية(٥) – ثنائية (الكاتب/ النص) إلى ثنائية (النص/ القارئ) قائلاً:

"أن تاريخانية الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديًا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولاً"(٦)، فهي بذلك محاولة جادة استحدثت من أجل تجديد تاريخ الأدب.

تلك النظرية التي تعد "فرعاً من الدراسات الأدبية الحديثة المهتمة بالطرق التي يتم بها استقبال الأعمال الأدبية من قبل القراء بدلاً من التركيز التقليدي على عملية إنتاج النصوص أو فحصها في حد ذاتها"(٧).

وقد أشار **Jan Mukařovský** (٨) –أحد زعماء مدرسة براغ البنيوية– إلى الاهتمام بالمتلقي، حيث قال: أن المتلقي ما هو إلا نتاج للعلاقات الاجتماعية

المختلفة، و"هدف نظرية التلقي تجديد التاريخ الأدبي وتفعيله، ونقل مركز الاهتمام من مبدع العمل الفني ومن عملية إنشائه إلى المتلقي." (٩)

استطاع بذلك **Jan Mukařovský** أن يفرض رأيه في الاهتمام ولفت الأنظار نحو المعايير الجمالية التي أولاها الأهمية الكبرى، حيث أدرك أن التفاعل الاجتماعي وطبقات المجتمع المختلفة، ودور العلاقات الاجتماعية الخارجة عن الإطار الجمالي، لها دور بارز في تكوين تلك المعايير وتشكيلها، ومن هنا جاء دور المتلقي في تأسيس الموضوع الجمالي للأشكال الفنية(١٠).

"إن جمالية التلقي دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبي يروم استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه، لاستنطاق عمقه الفكري في حد ذاته أو وصف سيرورة تشكله الخارجي كما هي في ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره في القراء والنقاد من خلال فحص ردود فعلهم وخطاباتهم، فهي إذن – نقد للنص من خلال نقد تلقياته(١١).

وهكذا جاءت تلك النظرية لتأخذ بيد القارئ(١٢)، وتعلي من أهميته في صياغة النص الأدبي، وتجعله عنصرًا فعالًا في بناءه، فتخرجه من عباءته التقليدية القديمة، عباءة المستهلك الذي يكتفي بالقراءة السطحية والاستقبال(١٣) إلى التفاعل البناء وإعطاء الرأي، لذلك نجد ما يسمى بالنص المفتوح، "فطبيعة اللغة الشعرية الانزياح والابتعاد عن التصريح والمباشرة... ولذلك تتعطل الوظيفة الإبلاغية في الرسالة لتنتقل إلى المتلقي الذي يحاول أن يجدها، ولكي تحقّق القصيدة وظيفتها الشعرية ينبغي أن تكون دلالاتها مفقودة، ثم يتم العثور عليها في ذهن القارئ." (١٤)

إن قراءة النص تشبه قراءة الفيلسوف للوجود، كون القراءة ليست قراءة واحدة، وغير ثابتة، إنها قراءة متعدّدة ومفتوحة(١٥)، وقابلة للتطوّر والتغيّر والتعديل من

مسارها[١٦]، وبهذا تكون القراءة فعلاً غير عادي كونها عملية مشاركة وتفاعل، بل هي إضافة؛ هذه الإضافة هي ما يمكن أن نسميه بالمتعة التي يشعر بها القارئ أثناء القراءة [١٧].

أصبحت نظرية التلقي أهم النظريات المطروحة على الساحة الأدبية بشكل كبير والمتصلة بجودة العمل الأدبي الذي يحدده المتلقي (الطرف الثاني في هذا العمل)، وذلك من خلال اندماجه وانطباعه وتأثره به، حتى إذا قام هذا العمل بوظيفته في المتلقي، فقد حقق بذلك أدبيته وأعطي لنصه قيمة ووزنًا، بل ووفر له الخلود والبقاء.

وقد أوضح ياكوبسون أن فعالية الرسالة تعتمد على وجود سياق مشترك بين المرسل والمرسل إليه، بالإضافة إلى قناة اتصال تُمكِّن من نقل الرسالة بشكل فعّال.[١٨]

أما مصطلح "**كسر أفق التوقع**"، فقد نشأ ضمن سياق نظرية التلقي (Reception Theory)التي تطورت على يد نقاد مثل Hans Robert Jauss و .Wolfgang Iserويشير هذا المفهوم إلى حالة تصادم بين توقعات المتلقي المسبقة وما يقدمه النص الأدبي أو الفني من مفاجآت أو تغييرات غير متوقعة، مما يسهم في إعادة تشكيل تجربة القراءة وإثراء التفاعل الجمالي مع النص.

يعتمد هذا المفهوم على فكرة أن القارئ أو المتلقي يأتي إلى النص محمَّلًا بخلفيات ثقافية وتوقعات مسبقة حول سير الأحداث، أو طبيعة الشخصيات، أو نوع النهاية. وعندما يكسر الكاتب هذه التوقعات بطريقة مبتكرة، يُحدث ذلك تأثيرًا نفسيًا وجماليًا يسهم في إعادة تشكيل فهم القارئ للنص، وربما الواقع من حوله.

وهكذا، يفترض **Jauss** في القارئ أن يكون على دراية ومعرفة مكتسبة من خلال الاحتكاك المباشر بالنصوص، وفهم الخصائص الفنية التي تميز الأجناس الأدبية، ويوضح الدكتور أحمد بوحسن أن القارئ الواعي يدرك تتابع النصوص زمنيًا، مما يمكنه من اكتشاف ما تقدمه النصوص الجديدة من تحولات أو تجديدات تخرق التقاليد الفنية السائدة، كما يتمكن هذا القارئ من رصد البذور الإبداعية الحديثة التي تثير أسئلة جديدة، تتحدى التوقعات التقليدية المألوفة.(١٩)

يرتبط هذا المصطلح بالمتلقي ارتباطًا وثيقًا، فالمتلقي يُقبل على النص الأدبي وهو ينتظر أو يتوقع شيئًا ما، ومن هنا فأفق التوقع هو "الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعني، ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعني عن طريق التأويل الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية المتلقي"(٢٠).

إنَّ فكرة أفق التوقُّع لا تعني إطلاقًا التقيُّد بضوابط مُحدَّدة لا يجوز الخروج عليها، بل تتطلَّب إحداث الدهشة في وعي القارئ، سواء أكانت صدمةً أم مفاجأةً، وذلك من خلال كسر أفق التوقُّع، غير أنّ هذا الكسر يحدث ضمن نطاقٍ محدَّد ترسمه حدود الجنس الأدبي، ولولا هذه الحدود، لما استطاع المنشئ توليد أيّ صدمةٍ أو دهشة. ويمكن تشبيه ذلك بعملية بناء دار؛ إذ لا يمكن توقُّع دارٍ من دون جدران، وسقوف، وأبواب، ونوافذ، وإنارة، وتأسيسات كهربائية وصحية، غير أنّ هناك ما لا نهاية له من احتمالات التصاميم الهندسية التي تحتوي هذه العناصر. (٢١)

إذن، "فإنَّ للمتلقي ذخيرةً معرفيةً عن طبيعة النص الذي يتلقَّاه، من حيث جنسه، ونوعه، وتراكيبه، وأبعاده الجمالية، وعندما يُغاير الناص في نصيَّته النمطَ المألوف لدى المتلقي، فإن ذلك يُحدث خيبةً فيما يتوقَّعه"(٢٢).

إن النص الأدبي الذي يقدم تجربة جمالية جديدة هو الذي يكسر توقعات القارئ؛ فعندما يتطابق أفق توقع النص مع أفق توقع القارئ، فإننا نحصل على نص تقليدي يكرر المعايير الجمالية السائدة، ولكن عندما ينحرف النص عن هذا التوقع، يخلق صدمة جمالية تجعله عملاً فنيًا متميزًا، ولهذا السبب أطلق **Hans Robert Jauss**على هذه المسافة بين التوقع والواقع الفني اسم **المسافة الجمالية**[٢٣] (الفراغات، البياضات التي يجب على القارئ ملؤها) [٢٤]، وهي المسافة التي تقاس بردود أفعال القراء وتحليلات النقاد.

إن استخدام مثل هذا المصطلح "المسافة الجمالية" وتطبيقه على النص الشعري، يساعد كثيرًا في فهم الدلالات والجماليات، لذلك فهو من أهم المصطلحات النقدية في تحليل النصوص الأدبية، وخاصةً الشعرية منها، حيث يساعدنا على فهم دلالاتها وجمالياتها العميقة التي لا يمكن استيعابها من خلال القراءة السطحية، ويتحقق ذلك من خلال استخدام الشاعر لعنصر المفاجأة والصدمة في شعره، إذ يلجأ إلى التناقض لخلق شعور بالارتباك لدى القارئ، ثم يدفعه إلى البحث عن المعنى المقصود.

بالإضافة إلى ذلك، يستخدم الشاعر التضاد والتقابل، ويعرض أفكارًا متناقضة سواء في بيت من أبيات القصيدة أو في القصيدة بأكملها، إلى جانب المبالغة في وصف الأشياء، واستخدام الألفاظ القوية والمعبرة، مما يشد انتباه القارئ ويجعله يتوقف للتأمل في فهم المعنى المقصود. ويؤدي ذلك بدوره إلى خلق شعور بالدهشة

والإعجاب، وهنا يتجلى إبداع الشاعر في توظيف اللغة للتعبير عن مشاعره وأفكاره بأسلوب يميز نصه الشعري عن غيره من النصوص الأخرى.

وهكذا، يُعدُّ كسر أفق التوقُّع أو عنصر المفاجأة ظاهرةً تُعبِّر عن الخروج عن المألوف والمتوقَّع، مما يُؤكِّد قدرة الشاعر على إثارة الإعجاب والدهشة لدى المتلقِّي، وهي ظاهرة أدبية يفاجئ فيها الشاعرُ المتلقِّي بصورةٍ هادمةٍ غير متوقَّعة، وذلك من خلال استخدام الأساليب الجمالية المختلفة؛ مثل: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والجناس، والسجع، والتورية... فأعذبُ الشعر هو ذلك الذي يكسر أفق التوقُّع لدى المتلقِّي، مُحدثًا لديه دهشةً ولذَّةً تطربه، فيترنَّم قائلًا: "ما أبدعه"!

تضفي هذه النظرية على الشعر العربي التجديد في المعنى، وذلك من خلال كسر القوالب الجاهزة والابتعاد عن التكرار، مما يؤدي إلى الجمال والابتكار، كما أن عنصر الصدمة يحول قراءة النص إلى تجربة ممتعة وتفاعلية، بالإضافة إلى إثراء المعني من خلال فتح آفاق جديدة أمام القارئ، مما يساعده على فهم النص بشكل أعمق وأدق، بل وتبقيه متعلقاً بهذه الأبيات الصادمة حتى بعد الانتهاء من القراءة.

يجب أن ترتبط عناصر المفاجأة والصدمة عند الشاعر والمكونة من (الفكرة – الصورة – اللفظ) بالطرق غير التقليدية وغير المألوفة حتى تكون قادرة على إيصال المعني بطريقة مقنعة ومؤثرة برهانًا على قدرة الشاعر وإبداعه.

والصدمة أو المفاجأة[٢٥] هي التي "تولد اللامنتظر من خلال المنتظر"[٢٦]، مما يولد في المتلقي خيبة في الانتظار أو التوقع، لأنه يتوقع شيئًا في حين يتلقى شيئًا آخر، ولكنه على الرغم من ذلك، يشعر بمتعة فنية جراء هذه الخيبة الإبداعية، وما

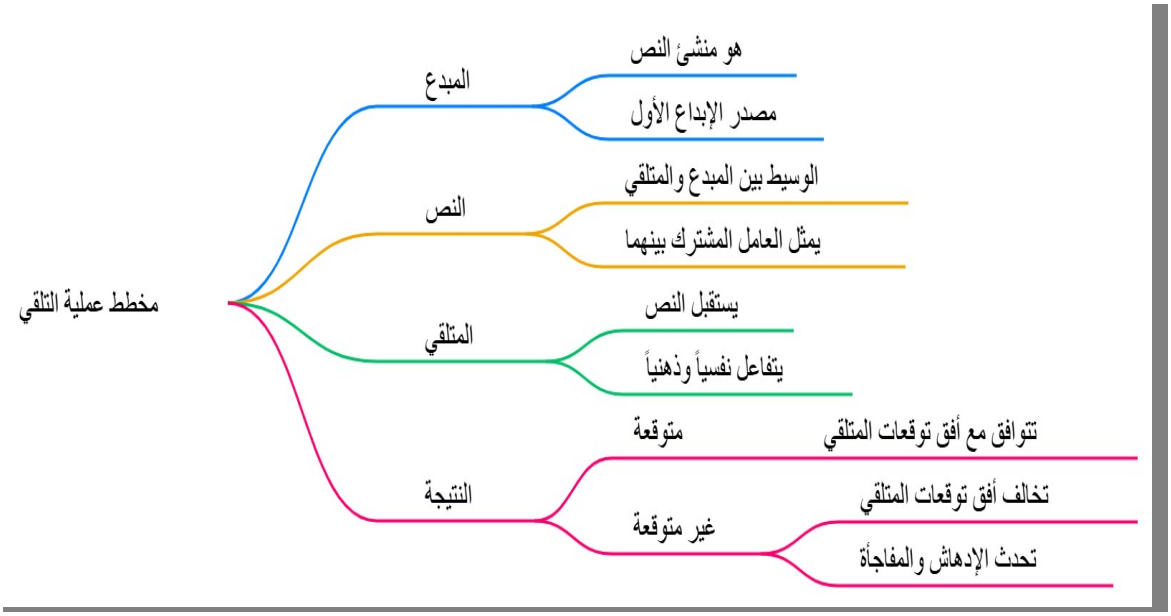
ينتج عنها ليصبح النص بمثابة" توتر ذبذبي بين لذة التقبل وخيبة الانتظار لدى القارئ(٢٧).

وهكذا يؤسس مفهوم "كسر أفق التوقع" علاقة تفاعلية بين النص والمتلقي، حيث يتجاوز القارئ دوره السلبي ويتحول إلى مشارك نشط في عملية الإبداع. فمن خلال مواجهة المفاجآت التي يقدمها النص، يقوم القارئ ببناء معانٍ جديدة، وربطها بتجاربه الشخصية ومعرفته السابقة، هذا الحوار المستمر بين النص والقارئ هو ما يجعل القراءة تجربة غنية ومجزية.

ويجب أن نكون على بينة أن "القارئ المتمرس قد يقع تحت سلطة أفق التلقي أكثر من الآخر الأقل مراسًا، فهو حين يقبل على قراءة نص لكاتب معين سيتوقع منه ما عرفه عنه من نصوصه السابقة، فحين أتوجه لقراءة نصّ لصلاح عبد الصبور مثلا، فأنا أتوقع أنماطا لغوية تختلف عن تلك التي أتوقعها في نص لبدر شاكر السياب، على الرغم من أن كليهما يكتب نصا منتميًا إلى الجنس ذاته." (٢٨)

وهكذا فالأدب " في الواقع سيرورة إنتاجية تفاعلية غير خاصة بجانب دون جانب، أو على الأصح تجربة دينامية تسهم فيه أطراف متعددة، لا عن طريق التحكم والهيمنة التامة، ولكن عن طريق التفاعل، **وهذه الأطراف هي: المؤلف والنص والقارئ.**" (٢٩)

وعليه يمكننا صياغة قاعدة تُوجِّه عملية تلقِّي النص الأدبي، حيث تتشكل استجابة المتلقي وفقًا لتوقعاته المسبقة، ومدى قدرة النص على تجاوز هذه التوقعات أو إعادة تشكيلها بأسلوب إبداعي.



ومن هنا نصل إلى أهمية أفق التلقي في تشكيل العلاقة بين النص والمتلقي:

يعتبر النص الأدبي، نصًا إنسانيًا أكثر منه نصًا لغويًا فقط: "إن وجود المتلقي لحظة من لحظات الوجود كذلك العمل لحظة وجودية وعن طريق الالتقاء بين اللحظتين يبدأ الحوار وتبتدئ عملية الفهم فإذا انتقلنا للنص الأدبي الذي يتجلى فيه العالم من خلال اللغة وجدنا أن مثل العمل الفني يقوم على التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة والاستتار والغموض من جهة أخرى ومهمة الفهم هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف اكتشاف ما لم يقله النص من

خلال ما يقوله الفعل وهذا الفهم للغامض والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص".(٣٠)

إن "النص مصنوع من كتابات مضاعفة، ونتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها معا في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر إنه القارئ." (٣١)

إذن "توجد علاقة وثيقة ومتلازمة بين فعل إنتاج النصوص، وبين فعل تلقيها؛ لأننا في واقع الأمر نعايش ثقافة نصوصية تجعلنا لا ندرك العالم، وما يحيط بنا إلا من خلال ما تنتجه النصوص بوصفها مصدرًا للمعرفة ، ونافذة مفتوحة على الحاضر، والماضي بحيث تسمح للذوات أن تدرك كينونتها الفعلية، فالنصوص تتولد من ذوات وتتوجه نحو ذوات أخرى بهدف مد جسور التفاعل والتواصل بين مختلف الثقافات؛ ولهذا لا يُكتب النص لذات محدودة وبخصوصيات معينة، وحتى إن سلمنا بذلك فإن ذوات أخرى لامحالة تختطفه، ولا يكون بالضرورة من زمن معين أو من ثقافة مخصوصة." (٣٢)

وهكذا فإن العلاقة بين النص والمتلقي تتلخص في الآتي:

١ –إثارة التفاعل والنقد:

عندما يكسر النص توقعات القارئ، يجبره ذلك على إعادة التفكير والتفاعل مع النص، يُعَدُّ هذا التفاعل أساسًا لإحياء العملية النقدية وتأويل النصوص بشكل أعمق.(٣٣)

٢-تعزيز التشويق والإبداع:

يُضفي كسر أفق التوقع على النصوص الأدبية نوعًا من التشويق، حيث لا يستطيع القارئ التنبؤ بما سيحدث، يجعل ذلك النص أكثر جذبًا وإثارة للفضول. (٣٤)

٣-إعادة تشكيل الواقع:

يساعد كسر أفق التوقع على تقديم زوايا جديدة لفهم العالم، كما أن النصوص التي تتحدى توقعات القارئ قد تدفعه إلى إعادة التفكير في أفكاره المسبقة عن القيم، الحياة والمجتمع. (٣٥)

٤-تعميق الأثر الجمالي:

تتضاعف المتعة الجمالية التي يحصل عليها القارئ عندما يُفاجَأ بتحولات غير متوقعة في النص، هذا التأثير يمتد إلى جعل النص أكثر استذكارًا واستدامة في الذاكرة. (٣٦)

وهكذا فالنص "إنساني يخترق الحدود الجغرافية والسياسية، وينسف الاختلافات الثقافية الأيديولوجية والفكرية – دون أن يلغيها بطبيعة الحال –؛ لأنه يؤمن بالاختلاف والتعدد – اختلاف الثقافات وتعدد الذوات – وقدرتها على التواصل والتفاعل، لإنتاج ذاتها أساسا، ولإنتاج المعرفة عبر بوابة إنتاج المعنى، ننتج نصوصًا؛ لأننا نبحث عن المعنى، ونقرأ نصوصا؛ لأننا نبحث عن المعنى أيضا."(٣٧)

وعليه فإن " الآثار الأدبية الجيدة هي التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، أما الآثار الأخرى فإنها ترضي رغبات القراء النمطيين، وذلك لأنها آثار على درجة من الاعتيادية والنمطية." (٣٨)

المبحث الثاني

إبداع الشاعر القديم في كسر أفق المتلقي

هل كان للمتلقي دور فعَّال في الأدب العربي منذ القدم؟

لم يكن الشعر العربي في العصور القديمة، مجرد فنّ أدبي يُكتب ليُلقى في بطون الكتب؛ بل كان وسيلة تواصل حية تنبض بالحياة والتفاعل بين الشاعر وجمهوره. وقد ولعب المتلقي (الجمهور) دورًا حيويًا في تلقي الشعر وفهمه، بل في تحفيز الشاعر على الإبداع والتطوير. ومن خلال العصور المختلفة للشعر العربي القديم، نجد أن المتلقي كان له تأثير كبير في شكل الشعر ومحتواه، وكان الشعر نفسه يتأثر بوعي المتلقين واستجاباتهم.

اعتمد الشعراء القدماء في تقديم محتواهم الشعري على الابتكار والتلاعب بالألفاظ والمعاني، وقد ظهر ذلك في أساليب متعددة؛ مثل التورية، والمجاز، والتلاعب بالمعاني، والإتيان بخاتمة غير متوقعة.

كما اهتم النقد القديم عامة بالمتلقي اهتمامًا وضعه في منزلة كبيرة من منازل الأدب؛ فهو المقصد والمنتهى، الذي يصب الشاعر فيه خلاصة تجربته، وبذلك اشترك مع الأديب في بناء نصه الأدبي.

لقد ظهر **الاهتمام بالمتلقي منذ العصر الجاهلي**؛ إذ كان جمهور المتلقين في ذلك الوقت جاهلاً بالكتابة إلى حد كبير، وعليه فقد كان السماع في أغلبه سماعًا شفويًا، ليصح مصطلح التلقي "أشد دلالة على الحالة السماعية للشعر من

مصطلحات أخرى، كمصطلح القارئ والسامع، لوصفه مصطلحًا شاملاً تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية، فضلاً عن القرائية"[٣٩].

ويلاحظ أن النقاد العرب القدامى فرّقوا بين عمليتي إرسال النص وتلقيه، فمالوا إلى تفضيل الإلقاء الشفاهي واعتبروه فنًا قائمًا بذاته، خاصة في مجال الخطابة، إذ رأوا أن كتابة النص تُفقده جزءًا من جماله وقيمته الفنية، لأن تأثير المُلقي يبلغ ذروته عندما يكون مباشرًا وشفاهيًا، بفضل التفاعل النفسي الحي بينه وبين السامع، وهذا ما يُفسر قولهم: "فلان لا يُلقي بالًا لما يُقال"، أي إن المتلقي لم يستجب عاطفيًا ونفسيًا لكلام المُلقِي، مما يدل على أن الإلقاء الناجح في تصورهم كان مرتبطًا بمدى استثارة المشاعر واستحضار القلب، ومن هنا أولوا عملية التلقي أهمية كبرى، باعتبارها عنصرًا أساسيًا في اكتمال الدلالة الجمالية للنص. [٤٠]

والمتأمل في تاريخ الأدب، يجد أن الشاعر القديم كان "يلقي ما دبجته فريحته معتمدًا على ذاكرته وجمهور يتلقى عنه، معتمدًا على الحافظة، فكانوا يسمعونه ويرددونه بحكم شغفهم بالأدب وميلهم الغريزي، لحفظه وصيانته، معتمدين كذلك لا على قلم يدون وقرطاس يحفظ، بل على قواهم العقلية الطبيعية: الذاكرة والحافظة، أقلامهم الوعي والانتباه ودقة السماع والإنصات، وقراطيسهم صفحات القلوب والأفئدة"[٤١].

فحين يبرز الشاعر في القبيلة، يكون حدثاً كولادة نجلٍ عزيز، فلا تتردد في إطلاق الزغاريد، وإكرام الضيوف، وإعداد الولائم ابتهاجًا بمقدم سفيرها إلى العالم الخارجي، حيث تُجاورها القبائل، بعضها يُمدُّ يدَ الصداقة، وبعضها يُضمرُ العداء، يقول ابن رشيق القيرواني: " كانت القبيلة في الجاهلية، إذا نبغ فيها شاعر أتت

القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج "(٤٢)

هكذا غلب الاهتمام بالشعر في العصر الجاهلي سائر الأجناس الأدبية، فكان الشعر يحتل مكانة مرموقة في نفوس العرب، وتجلّت هذه المكانة في مختلف طبقات المجتمع الجاهلي، سواء من علية القوم أو من عامة الناس، حيث كان إنشاد الشعر والاستماع إليه وروايته سمة بارزة لتلك المرحلة. وقد أسهم كل من النص الشعري والمتلقي في تشكيل إبداع شعري متكامل العناصر، إذ كان الشاعر الجاهلي يحرص على تنقيح قصيدته وصقلها، لتخرج في أبهى صورة ممكنة، حرصًا على وقعها في نفوس السامعين.

فكان الشاعر ينظم قصيدته في أربعة أشهر، ثم يهذبها ويعيد النظر فيها في أربعة أخرى، ثم يعرضها على نخبة من الشعراء في الأربعة الأخيرة، فلا ينشدها على الملأ إلا بعد انقضاء عامٍ كامل، وكل ذلك من أجل المتلقي، الذي حظي منذ القدم بمكانة رفيعة في وجدان المبدعين. ومن أبرز الأمثلة على ذلك الشاعر "زهير بن أبي سلمى"، الذي لُقّب بشاعر الحوليات، لأنه كان يقضي عامًا كاملًا في إعداد قصيدته، تنقيحًا وتهذيبًا، حرصًا على أن تبلغ أقصى درجات التأثير والجمال الفني في أذن المتلقي، يقول الجاحظ: "ومن شعراء العرب، من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولًا ، وزمنًا طويلًا، يردَّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه اتهامًا لعقله وتتبعًا

على نفسه، فيجعل عقله زمامًا على رأيه، ورأيه عبارًا على شعره، إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات، ليصير قائلها شاعرًا مفلقًا"(٤٣)

ومما يدل على وجود جمهور المتلقّي منذ القدم، ما كان يقوم به العرب في العصر الجاهلي من اختيار أجود القصائد وأفضلها، ثم كتابتها بماء الذهب وتعليقها على أستار الكعبة في موسم الحج(٤٤)، وقد قام بذلك شعراء عظام مثل امرؤ القيس بن حجر، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، وعنترة بن شداد، وطرفة بن العبد، وعلقمة بن عبدة، والأعشى، وغيرهم من أصحاب المعلقات السبع، ولم يكن يُسمح بتعليق الشعر على الكعبة إلا لمن بلغ شعره أعلى درجات الفصاحة والجودة، وكان ذلك مرتبطًا بمكانة الشاعر بين قومه، وعصبيته، ووزنه الاجتماعي في قبيلة مضر، وهو ما يُقال إنه السبب في تسمية تلك القصائد بالمعلقات. (٤٥)

وقال البغدادي: "ومعنى المعلقة أن العرب كانت في الجاهلية، يقول الرجل الشعر منهم في أقصى الأرض، فلا يعبأ به ولا ينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قريش، فإن استحسنوه روي، وكان فخرًا لقائله، وعلق على ركن من أركان الكعبة، حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يعبأ به، وأول من علق شعره في الكعبة، امرؤ القيس، ثم تبعه الشعراء"، ثم قال: "وروي أن بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار، فسماها المعلقات."(٤٦)

تدل هذه الآراء على أن سبب تسمية هذه القصائد بالمعلقات، يُعزى إلى تعليقها على الكعبة، ويؤيد أصحاب هذه الآراء تفسيرهم بأن العرب كان من عاداتهم تعليق الأمور الهامة على الكعبة، ويعكس هذا الاهتمام الحرص على المتلقي (المستمع)،

الذي وإن لم تُذكر أدواره صراحة في المصادر، إلا أنه كان يحتل مكانة بارزة في سير العملية الإبداعية.

تُعدُّ المجالس الأدبية من أبرز الظواهر الثقافية والاجتماعية التي ساهمت في بروز المتلقي وتطور الشعر العربي عبر العصور، فقد شكّلت هذه المجالس منذ العصر الجاهلي منصات لتبادل الأفكار، واستعراض المواهب، وتقييم الإبداع الشعري، كما شهدت المجالس تطوراتٍ مهمةً مع تغير العصور، إذ تحوّلت من أسواق الجاهلية إلى المجالس الدينية في العصر الإسلامي، ثم إلى المجالس السياسية والأدبية في العصرين الأموي والعباسي.

امتاز العصر الجاهلي بأسواقه الشهيرة التي كانت تجمع القبائل، إذ لم تكن هذه الأسواق مجرد أماكن للتجارة، بل كانت مراكز ثقافية وأدبية حيوية. وكان سوق عكاظ أبرز هذه الملتقيات الأدبية في الجاهلية، حيث اجتمع فيه الشعراء لإلقاء قصائدهم أمام جمهور متنوع من التجار والحكماء، ولعب الجمهور دورًا كبيرًا في تقييم الشعر، فكان يثني على الشاعر المبدع وينتقد من يخطئ أو يكرر نفسه. ومن أشهر الأمثلة على ذلك الشاعر امرؤ القيس الذي قال معلقته الشهيرة التي تبدأ بـ: (قِفا نبكِ من ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ)، والتي أثنى عليها الجمهور باعتبارها من أروع القصائد، فتم تعليقها على الكعبة. كما كانت المنافسات بين الشعراء، مثل النابغة الذبياني وحسان بن ثابت، تظهر جليّة في هذه الأسواق. وكان النقاد من الأدباء، ومنهم النابغة الذبياني في سوق عكاظ، يقيّمون الشعراء ويصدرون أحكامهم على جودة الشعر من حيث المعنى والوزن واللغة.

يقول "النابغة الذبياني"، مؤكداً على وجود تلك المجالس الأدبية قائلاً:

وَإِنَّما الشِعرُ لُبُّ المَرءِ يَعرِضُه عَلى المَجالِسِ إِن كَيساً وَإِن حُمُقا

وَإِنَّ أَشعَرَ بَيتٍ أَنتَ قائِلُهُ بَيتٌ يُقالُ إِذا أَنشَدتَهُ صَدَقا(٤٧).

هذا الشاعر الجاهلي الذي كانت تُنصب له قُبَّة حمراء من أدم في سوق عكاظ،(٤٨) يجلس فيها للفصل بين المتخاصمين من الشعراء، وكان يؤدي في ذلك الوقت دور المتلقي (المستمع) الذي يمنح القصيدة صفتها الفنية، مؤكدًا على ما تحويه من خصائص جمالية. ويتضح ذلك حين حكم للنّساء خُنَيسا بعد أن أنشدته قصيدتها في رثاء أخيها صخر في سوق عكاظ، ثم أنشده الأعشى وبعض الشعراء، قائلاً لها: "لولا أن أبا بصير أنشدني قبلك، لقلتِ أنك أشعر العرب". وهكذا كان النابغة الذبياني في هذا الموقف المتلقي الحاذق بالعناصر الجمالية لقول الشاعر، التي أدركها من خبرته الطويلة في الإنشاد والاستماع.

وكذلك لعبت "أم جندب" امرأة أمرئ القيس دور المتلقي، عندما نُصِّبت حكمًا بين زوجها وبين شاعر من العرب، وهو "علقمة" بن عبده الفحل" (٤٩)، حينما حكم لعلقمة على زوجها، وقالت: "علقمة أشعر منك" ... فلما سمع زوجها هذا الحكم الظالم في نظره له ولشعره، قال: "ليس كما قلت، ولكنك هويتيه، فطلقها وتزوجها علقمة (٥٠).

كان الشعراء يتبعون تقاليد ثابتة في التعبير عن الفخر والشجاعة، وكان للشاعر مكانة اجتماعية كبيرة في قبيلته، وكان المتلقي في هذا العصر يتوقع أن يتناول الشعر مواضيع مثل الحرب، الفخر بالأنساب، والكرم... ولكن شعراء مثل امرؤ القيس والشنفرى، وغيرهم خالفوا هذه التوقعات، ليصدموا الجمهور بأساليبهم الشعرية الجريئة.

إن اللغة الجديدة ستصبح لغة مفاجئة للقارئ، لا بل صادمة له، ولقد ألح الشعراء الجدد على كلمة الصدمة أو المفاجأة، حتى صارت تعبيرا اصطلح عليه الفن الجديد منذ عهد "**Baudelaire**"(٥١) ، وأن الشعر إنما هو إعلان للتمرد، وكأن هذه اللغة الجديدة لم تحرص منذ عهد الرومانتيكية على شيء حرصها على الاحتجاج، وكأنها لم تسع إلى شيء سعيها إلى زيادة الهوة التي تفصل بين الشاعر وجمهوره، بحيث لا نغالي إذا قلنا إنها تحاول عن قصد أو غير قصد أن تصدمه وتفاجئه وتعاديه؛ ذلك لأن الاهتمام بالأسلوب وحده قد أصبح هدفًا في ذاته، يختفي وراءه المعنى والموضوع والمضمون(٥٢).

يُعد امرؤ القيس من أبرز شعراء العصر الجاهلي الذين برعوا في تصوير المعاني بأسلوب غير مألوف، في وصفه للحبيبة والخيل والطبيعة، كسر أفق التوقع بصوره المبتكرة التي جمعت بين العفوية والجدة:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدوله عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي(٥٣)

في هذا البيت، كان المتلقي يتوقع وصفًا مريحًا للّيل، لكنه صدم بربطه بالهموم والابتلاء، مما خلق تأثيرًا قويًا وعميقًا.

وأما الأعشى فنراه يبدع في استخدام التورية ليكسر بها توقع القارئ، التورية أحد أبرز أدوات كسر أفق التوقع، حيث يعتمد الشاعر على كلمة تحمل معنيين: قريب وبعيد، ويقصد المعنى البعيد، فيقول:

أرقتُ وما هذا السُهادُ المؤرِّقُ وما بيَ من سقمٍ وما بيَ مَعشَقُ(٥٤)

هنا يُظهر الأعشى نفسه وكأنه في حالة مرض أو عشق، لكنّه ينفي ذلك في النهاية، يُفاجئ المتلقي بتركيز البيت على حالة وجدانية أعمق، مما يجعل النص أكثر غموضًا وجمالًا.

كان عنترة بن شداد بارعًا في توظيف المفاجآت في تصوير المعارك وحبه لعبلة، يقول:

ولقـــد ذكرتُـــكِ والرمـــاحُ نواهـــلٌ منـي وبـيضُ الهنـدِ تقطرُ مـن دمـي(٥٥)

يضع عنترة مشهدًا قتاليًا دمويًا يتوقع فيه القارئ مشاعر خوف أو حذر، لكنه يُفاجئنا بذكره للحبيبة في خضم القتال، مما يبرز شجاعته ووفاءه.

لقد زاد الاهتمام بالمتلقي ضمنًا في العصور التالية للعصر الجاهلي، فزاد الاهتمام بالمجالس الأدبية في العصرين الإسلامي والأموي، وبانت ملامحها في العصر الأموي، ومن الخلفاء الذين اهتموا بهذه المجالس "معاوية بن أبي سفيان" الذي كان شغوفًا برواية الشعر وخاصة الجاهلي منه، ومجالسة الرواة ومنادمتهم وإجزال العطايا عليهم، إذا كان "يمتحن في ذلك كل من يفد عليه، فإذا وجد عنده علمًا زاد في عطائه له، ودعاه إلى مجالسته، وهكذا دواليك حتى كثرت المجالس الأدبية في ذلك العصر."(٥٦)

تغيرت موضوعات الشعر وأغراضه مع **ظهور الإسلام**، وظهرت المجالس الأدبية التي تأثرت بالطابع الديني والأخلاقي، يقول حسان بن ثابت – شاعر الرسول ﷺ – مدافعًا عن الإسلام، يقول:

هجـــوتَ محمـــدًا فأجبـــتُ عنـــه وعنـــــد الله فـــــي ذاك الجـــــزاءُ(٥٧)

كان جمهور المسلمين يقيّم الشعر بناءً على مدى توافقه مع القيم الإسلامية، مما حد من الشعر الغزلي والهجاء المبتذل، وهكذا تطور الشعر ليعبر عن قيم الإسلام الجديدة ويخدم أغراض الدعوة، لكن الشعراء لم يتخلوا عن إبداعهم في كسر أفق التوقع، يبدع كعب بن زهير في قصيدته الشهيرة "بانت سعاد"، التي ألقاها بين يدي النبي ﷺ، يبدأ بالحديث عن الغزل، مما يهيئ المتلقي لصورة تقليدية للغزل في الجاهلية، لكنه يفاجئه بالتحول إلى مدح النبي والإسلام، يقول:

إن الرسـول لنـورٌ يُستضـاء بـه مهنـد مـن سـيوف الله مسـلول

هذا التحوُّل المفاجئ من الغزل التقليدي إلى مدح النبي يُحدث صدمة لدى المتلقي، تعكس عمق التغيير في الشاعر وتوجُّهه نحو الإسلام. وفيها نرى كعب بن زهير يصف الرسول وصفًا روحانيًّا على غير عادة العرب قبل الإسلام؛ فالرسول ﷺ في نظره نورٌ يهدي إلى الحق، وسيفٌ يزهق الباطل. وهذا السيف يلمع، فيظهر لمعانه عن بُعد، فيهدي التائهين إلى مكان الجماعة. وهذا السيف الهندي هو أعظم السيوف وأنبلها، وهو لا يخرج من غمده إلا لأمرٍ عظيم. وكأنما الرسول ﷺ هو نورٌ في حد ذاته، وهو سيفٌ هنديٌّ صقيل، وينعكس هذا النور على هذا السيف الصقيل، فيظهر لمعانه عن بُعد، فيهدي الكافرين إلى الصراط المستقيم.

وانتقل المسلمون المهتدون بضياء الإسلام وهاجروا إلى المدينة، هاجروا دون ضعفٍ ولا ذلّة، هاجروا بإيمانهم للمحافظة على هذا الإيمان، وقد أيقنوا أن الله سينصرهم على القوم الكافرين المتجبّرين." (٥٨)

اشتهر حسان بن ثابت بمدحه للنبي ودفاعه عن الإسلام، ونراه يبدع في استخدم كسر أفق التوقع حين وصف أعداء الإسلام بطريقة ساخرة تجمع بين المدح الظاهري والهجاء الباطني، حيث يقول:

قـومٌ إذا الشـرُّ أبـدى ناجذيـه لهـم طـــاروا إليـــه زرافـــاتٍ ووحـــدانا

ففي " لفظة الشر استعارةٌ مكنية، وفي إجرائها يُقال: شُبِّه الشرُّ بحيوانٍ مفترس، ثم حُذِف المشبَّه به، وهو الحيوان المفترس، ورُمِز إليه بشيءٍ من لوازمه، وهو إبداء ناجذيه. والقرينةُ المانعةُ من إرادةِ المعنى الأصلي هي إثباتُ إبداءِ الناجذين للشر، وهذه الاستعارة، التي استوفت قرينتها، قد خلت من كلِّ ما يلائم المشبَّه والمشبَّه به، ومن أجل ذلك تُسمَّى استعارةً مطلقة "[٥٩]، هذه الاستعارة التي تجعل القارئ يضطر إلى تجاوز التوقع المباشر لفهم المعنى المجازي، فبداية البيت يوحي بمدح شجاعتهم، لكن نهايته يفاجئ المتلقي بسخرية مبطنة، تجعل من الشجاعة تهورًا.

وشهد **العصر الأموي** تطورًا كبيرًا في المجالس الأدبية، حيث برزت في البلاط الأموي مجالس الخلفاء والأمراء، أسس الخلفاء الأمويون مجالس أدبية في قصورهم، مثل مجلس الخليفة عبد الملك بن مروان، الذي كان الشعراء يتنافسون على استحسان الخليفة، حيث ألقى الشعراء قصائدهم بهدف كسب الجوائز والمكافآت، وكان جرير والفرزدق والأخطل من أبرز شعراء العصر الأموي، واشتهرت بينهم مناظرات شعرية في حضرة الخلفاء

لم يكن الخلفاء فقط من يقيم الشعر، بل كان الجمهور أيضًا يشارك في إبداء آرائه، خاصة في مجالس الشعر المفتوحة، وقد استخدم الشعراء كسر أفق التوقع

لإحداث تأثير درامي أو إبراز تناقضات الحياة السياسية والاجتماعية، كان التهاجي بينهما مليئًا بكسر أفق التوقع، ففي إحدى قصائد جرير، يقول:

إذا غضبت عليك بنو تميمٍ حسبتَ الناس كلهم غضابا(٦٠)

هنا يوهم جرير القارئ بمدح قوة تميم، لكنه في النهاية يقلب التوقع بالسخرية من هيبتها المزعومة، مشيرًا إلى أنهم يغضبون بلا تأثير.

يمدح الأخطل بني أمية، مستخدمًا أسلوبًا مفاجئًا حين وصف قوة بني أمية بطريقة تعكس ولاءه الحاد، حين يقول:

قد ناطت المجدَ منا لوذعيَّته بناطحاتٍ من العزِّ الأشمامِ(٦١)

الصورة توحي في البداية بالتماهي مع مدح تقليدي، لكن القوة في التشبيه المفاجئ "ناطحات العز" تجعل الصورة خارجة عن المتوقع، مما يعزز تأثير المدح.

ويفاجئنا الفرزدق حين يصف خصومه، فقد كان بارعًا في استخدام الألفاظ المزدوجة التي توحي بشيء وتخالفه عند التأمل، على سبيل المثال يقول:

وما عُدتُه شريفًا حين جئته ولكن شريف القوم من يتشرف(٦٢)

في البداية يظن القارئ أنه يمدح خصمه، لكن البيت ينقلب ليصبح هجاء مبطنًا، يوحي بأن الشرف الحقيقي بعيد عنه.

كما شهد **العصر العباسي** أوج ازدهار المجالس الأدبية، حيث تنوعت بين مجالس الخلفاء ومجالس العلماء والمثقفين، اتسمت مجالس الخلفاء العباسيين مثل المهدي وهارون الرشيد والمأمون بالتنوع، حيث اجتمع فيها الشعراء والعلماء

والموسيقيون، فكان الخلفاء يعقدون منافسات أدبية بين الشعراء، ويغدقون عليهم بالهبات والمناصب.

ألقى أبو نواس قصائده في مجلس الرشيد بأسلوبه الساخر والمبتكر:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراءُ وداوني بالتي كانت هي الداءُ(٦٣)

والواقع أن أبا نواس كان من أبرز الشعراء الذين كسروا أفق التوقّع لدى المتلقي، في مجال الخمريات، فقد تخلى عن تقاليد المديح المعتادة للخمر وصورها بطريقة جديدة، فكسر أفق التوقع بجعل "الداء" هو نفسه "الدواء"، في تناقض ظاهري يدعو القارئ للتأمل.

وكذلك ألقى أبو الطيب المتنبي هو الآخر الكثير من قصائد المديح في مجالس سيف الدولة وكافور، يقول:

إذا غامرتَ في شرفٍ مرومِ فلا تقنعْ بما دونَ النجومِ(٦٤)

يستخدم المتنبي هنا الانزياح الدلالي في كسر توقع القارئ، كلمة "النجوم "تُستخدم عادةً كرمز للعلوّ، لكن المتنبي يجعلها أدنى حدٍّ مقبول للطموح، فيخلق مفارقةً تهزّ ذهن القارئ، يخرج المتنبي القارئ من دائرة التوقعات المألوفة (الرضا بالقليل) إلى فضاء التحدي، حيث يصبح رفضُ المُتاح فضيلةً، والسعي نحو المُتعذّر ضرورةً، وهذا الانزياح يُحدث صدمةً إيجابيةً تدفع إلى التأمل وإعادة تقييم مفاهيم الطموح والنجاح، لذا، يُعدّ هذا البيت نموذجًا لفنّ المتنبي في تحطيم التوقعات عبر اللغة الصاعقة والرؤية الجريئة.

امتد جمهور المجالس ليشمل العلماء والنقاد الذين كانوا يشاركون في تقييم الشعر والنثر، كان الخليفة أحيانًا يطلب رأي الجمهور علنًا حول جودة الشعر.

لقد برع البحتري في كسر أفق التوقع باستخدام الصور الفنية المدهشة، كما في وصفه لقصر الخليفة:

كأنمـــا بـــرقٌ علـــى أرائكـــه وفـــي ذراهُ شـــعلةٌ مـــن النـــارِ(٦٥)

يُقدّم البحتري في هذا البيت صورةً خارجةً عن المألوف، حيث يدمج بين متناقضات الطبيعة في تشبيه واحد، فيجمع البرقَ الباردَ بالنار الحارقة ليخلقَ صورةً آسرةً تخرق قوانينَ الطبيعة، فبدلاً من الوصف التقليدي، يحوّل الشاعرُ البرقَ العابرَ إلى مشهدٍ ثابتٍ متكاملِ التفاصيل، وكأنه قطعة فنية محسوسة يمكن تفحصها عن قرب، هذا الانزياح الإبداعي ينقل القارئ من عالم الواقع إلى فضاء الخيال، حيث تتداخل العناصر وتتحد الأضداد في لوحة شعرية فريدة، لقد تجاوز البحتري مجرد كسر التوقع إلى خلق عالم شعري جديد، يحوّل المجرد إلى ملموس، ويمنح الظواهر الطبيعية أبعاداً غير مألوفة، هذه الرؤية الثورية تترك أثرًا عميقاً في ذهن المتلقي، حيث تختزل عبقرية الشاعر في قدرته على صهر المتناقضات وتقديمها في قالب جمالي أخّاذ.

اشتهر أبو تمام بجمعه بين عمق المعنى وجدة الأسلوب، حيث كان يقدم صورًا شعرية غير مألوفة، يقول في بيته الشهير:

إقـدامُ عَمـرٍو فـي سَـماحةِ حـاتِمٍ وفـي حلـمِ أحنـفَ فـي ذكـاءِ إيـاسِ(٦٦)

جمع في هذا البيت بين شخصيات مختلفة في التاريخ، مما يكسر توقع القارئ من حيث المقارنة التقليدية، ليبني صورة مركبة ومعقدة، هذه التقنية تخلق تأثيراً مدهشاً

للقارئ، حيث تقدم له نموذجًا مثاليًا يجمع كل الفضائل، وهو ما يجعله يتجاوز التوقعات المعتادة في المدح التقليدي.

كان أبو العلاء المعري مثالاً للفكر الفلسفي العميق والتجديد، حين يقول:

تعــبٌ كُلُّهــا الحيــاةُ فمــا أعــ جــبُ إلّا مــن راغــبٍ فــي ازديــادِ(٦٧)

هذا البيت يكسر التوقع من حيث النظرة التقليدية للحياة، إذ يقدم رؤية فلسفية وجودية تستوقف المتلقي، يبدأ البيت بتصوير الحياة ("تعبٌ كلها الحياة")، ثم يفاجئنا باستغرابه من رغبة الإنسان في المزيد ("فما أعجب إلا من راغب في ازدياد")، هذه المفارقة تهزّ وعي القارئ، فبدلاً من الحديث التقليدي عن طلب الزيادة في الخير، يقلب الشاعر الصورة ليكشف عن مفارقة وجودية، كذلك يستخدم كلمة "ازدياد" التي تحمل عادة معاني إيجابية (كزيادة الخير أو المال)، لكنه يضعها في سياق سلبي، مما يخلق صدمة فكرية للقارئ، وهكذا يختزل فكرة كاملة عن فلسفة الحياة في شطرين فقط، حيث يقدم حكمة وجودية في إيجاز مذهل.

لقد شكلت **المجالس الأدبية، إذًا، على مر العصور منصةً حيويةً لإبراز إبداع المتلقي ودوره** المحوري، حيث مثّلت هذه المجالس منذ القدم مسرحًا أساسيًا يعبر فيه الشعراء عن أفكارهم، ويتفاعلون مع جمهورهم ونقادهم، انطلاقًا من أسواق الجاهلية، مرورًا بمساجد العصر الإسلامي، ووصولًا إلى قصور الخلفاء، ظلت هذه المجالس نابضةً بقلب الثقافة العربية، وحافزًا رئيسيًا لتطور الشعر وازدهاره.

ولتعزيز تفاعل الجمهور، اعتمد الشعراء تقنياتٍ إبداعيةً متنوعةً، كان أبرزها كسر أفق التوقع، عبر توظيف مفردات جديدة وصور بلاغية مبتكرة، فضلًا عن استلهامهم من العلوم والفلسفة، مما أثرى نصوصهم بأفكارٍ عميقةٍ ومضامينَ غير

مسبوقة، كما حرص الشعراء على جذب المتلقي وإثارة دهشته بأساليب غير تقليدية، مما عمّق التفاعل بينهم وبين جمهورهم.

بهذه الأدوات، نجح الشعراء في تحويل كسر أفق التوقع إلى أداةٍ إبداعيةٍ تعكس براعتهم وقدرتهم على التأثير، مضافةً أبعادًا جديدةً للنص الشعري، فبتجاوزهم المألوف، استطاعوا إشراك القارئ أو السامع في رحلةٍ من التأمل والإعجاب، وهكذا يبقى كسر أفق التوقع عنصرًا جوهريًا في إبهار الشعر العربي، جيلًا بعد جيل.

المبحث الثالث:

تقنيات المفاجأة والتجديد الفني

في قصيدة كفى بك داء

أولًا: المتنبي، سياق التاريخ والنفس والمجتمع في تشكيل القصيدة:

ولد أبو الطيب المتنبي في مدينة الكوفة بالعراق عام ٣٠٣ هـ (٩١٥ م)، في أسرة متوسطة الحال ذات نسب عربي عريق ينتمي إلى قبيلة كندة، نشأ المتنبي في بيئة ثقافية نابضة بالحياة، حيث كانت الكوفة مركزًا علميًا وأدبيًا هامًا في ذلك العصر، مما أثرى تجربته الثقافية والفكرية منذ صغره، تميز منذ نشأته بذكاء فذّ وموهبة شعرية لافتة، فأخذ ينهل من منابع الشعر العربي القديم والمعاصر، وبدأ ينشد أشعاره في سن مبكرة، لتتبلور شخصيته الشعرية التي جمعت بين الفصاحة والبلاغة والقوة التعبيرية، ما جعله من أعظم شعراء العرب على مر العصور. (٦٨)

وعاش في حقبة اتسمت بالصراعات السياسية والعسكرية التي خاضتها مختلف القوى الإسلامية آنذاك، مثل الدولة العباسية والدولة الحمدانية(٦٩)، وقد شهد القرن العاشر الميلادي تقلبات كبيرة في أنظمة الحكم، بما في ذلك النزاعات على السلطة بين خلفاء بغداد والولاة العسكريين في الأقاليم المختلفة. (٧٠)

وكان المتنبي يتنقل بين الأقطار المختلفة بحثًا عن الدعم والتقدير من الحكام والأمراء، وقد وجد هذا الدعم في بلاط سيف الدولة الحمداني في حلب، وكان أبرز شعراء بلاطه، هذه الفترات شهدت توترًا بين المتنبي وسيف الدولة بسبب خلافات

شخصية وفكرية، مما جعل المتنبي يعبر عن مشاعره بأسلوب شاعري مليء بالحكمة والفلسفة والتحدي.

وهكذا بعد ما يقارب عشر سنوات قضاها المتنبي في كنف سيف الدولة، حدثت بينهما جفوة بسبب وشايات وفتن أثارها الحاسدون، هذه الوشايات جعلت سيف الدولة يتجاهل ما تعرض له شاعره من إهانة علنية على يد ابن خالويه، الذي ضرب المتنبي بمفتاح حديدي أثناء نقاش لغوي بينهما، مما أدى إلى إصابة المتنبي وسيلان الدم على وجهه وثيابه، ومع ذلك لم يقف سيف الدولة إلى جانب شاعره أو ينصفه، مما يشير إلى أن الجفاء قد ترسخ في نفس الأمير، وأن الوشايات قد أثرت في موقفه، ولا سيما أن تلك الوشايات كانت تُثار من قبل أبي فراس الحمداني، ابن عم سيف الدولة، الذي كان يحاول مع آخرين إبعاد المتنبي عن مكانته المرموقة لدى الأمير.(٧١)

شعر المتنبي بالغضب والإهانة مما حدث، فقرر مغادرة بلاط سيف الدولة والمناطق التي تخضع لحكمه، توجه إلى دمشق، وهناك تلقى دعوة من كافور الإخشيدي لزيارة مصر، أو أن ابن طغج –عامل كافور على الرملة – ألح عليه وحمله على الذهاب إليه، كما تشير المصادر التاريخية (٧٢)، كان الهدف واضحًا: استمالة المتنبي وكسب ولائه، ومن جهته، بعدما شعر بالإذلال والإهمال من سيف الدولة، بدأ يفكر في رد الاعتبار، فاتجه ببصره نحو كافور الإخشيدي، الخصم اللدود لسيده السابق. فقد كانت المناطق الشامية ساحة صراع متكرر بين الطرفين، وكان كافور أحد أبرز قادة الجيش الإخشيدي الموكل بهذه المهمة، مما عمّق العداء بينهما

ولعل كافور، إذ أدرك الهوة التي تفصل المتنبي عن سيف الدولة، بادر إلى دعوته ليكون في صفه، فلبَّى الشاعر الدعوة، طامعًا في استعادة كرامته الضائعة، ومتطلعًا إلى منزلة تليق بمكانته، كما أن سمعة كافور كراعٍ للأدب وحامٍ للشعراء زادت من إغراء الانتقال إليه، فوجد فيه المتنبي فرصته ليس فقط لتعويض ما فاته، بل أيضًا لتحقيق آماله المغبونة. (٧٣)

وهكذا بعد مغادرة المتنبي بلاط سيف الدولة في حلب نتيجة توترات وخيبة أمل، توجه إلى مصر وقصد كافور الإخشيدي طامحًا في الحصول على منصب سياسي أو عطاء كبير، كان مدح المتنبي في البداية جزءًا من محاولته للتقرب من كافور. (٧٤)

تعد هذه القصيدة مثالًا بارزًا على شعر المتنبي الذي يتسم بالحكمة والفلسفة العميقة، كتبها في سياق فلسفي يعبر عن صراع الإنسان مع ذاته ومع الواقع، ويصور فيها فكرة الاستسلام للقدر والتعامل مع مشاكل الحياة.

تأتي هذه الأبيات في سياق فترةٍ تاريخيةٍ كان فيها كافور الإخشيدي يحكم مصر، وذلك في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي). وعلى الرغم من أصوله كعبدٍ حبشي، استطاع كافور أن يصل إلى الحكم بفضل مهاراته السياسية والعسكرية الفذّة. وقد تميّز عهده بدرجةٍ من الاستقرار النسبي، خاصةً إذا ما قورن بالاضطرابات التي كانت تعصف بمناطق أخرى في المشرق الإسلامي.

ومع ذلك، فإن كافور، بوصفه حاكمًا من أصلٍ غير عربي، كان يواجه تحدياتٍ تتعلّق بشرعيته السياسية والاجتماعية، مما جعله عرضةً للنقد والشكوك، ولتعزيز مكانته كان بحاجةٍ إلى دعم الشعراء الذين يمكنهم التأثير في الرأي العام، وهنا برز

المتنبي، الذي استغل هذا السياق لصالحه، فقدم مديحًا بارعًا لكافور، موظفًا الظروف الاجتماعية والسياسية لإضفاء مصداقيةٍ على كلماته، إلا أن بعض النقاد يرون أن مديح المتنبي لم يكن نابعًا من إعجابٍ حقيقي، بل كان وسيلةً لتحقيق مكاسب شخصية، إذ كان الشعراء في ذلك العصر يعتمدون على مدح الحكام لكسب الرزق أو تحقيق طموحاتهم السياسية والاجتماعية.(٧٥)

استخدم المتنبي في هذه القصيدة بكثرة أسلوب "المفارقة"، فنراه يفجر من قلبه شخصًا يحاوره وينكر عليه تعلقه بالأمير ويتهمه بالخيانة والضعف، في أبيات تدل على عجزه عن نسيان أمره أكثر مما تدل على تمرده عليه بدلاً من الشعور بالخوف والندم، وكان طبيعيًا أن يفطن كافور إلى هذه الحقيقة، وأن يقيم صلته بالمتنبي على أساس اقتصادي فيشتري منه ما يبيعه من قصائد المديح (٧٦)، فنجد المتنبي يعاتب قلبه على تمسكه بسيف الدولة في أبيات تظهره رجلاً ممزقًا من شدة الألم جراء هذا الفراق الذي أُجبر عليه، نلمس من خلالها أنه ما زال يحتفظ في أعماقه بحبٍ عميقٍ لسيف الدولة، وأن تلك الألفاظ التي صاغها في قصيدته عن الغدر والجود المختلط بالمنّ والأذى وعدم صفاء الود، والتي يُلمح من خلالها إلى سيف الدولة، ليست سوى تعبيرًا عن الصدمة العاطفية التي أصابته بسبب فراق صديقه وحبيبه، إنها محاولة للتنفيس عن ذلك الألم العميق ورد فعلٍ طبيعيٍ لصدمةٍ لم يكن يتوقعها أو يتخيل أنها ستقع به.

تدور القصيدة حول فكرة أن معاناة الإنسان النفسية تفوق أمراضه الجسدية، إذ يكمن ألمه الحقيقي في أفكاره وطموحاته التي لم تتحقق، كما تتناول مفاهيم مثل:

الموت وتقبّل قَدَر الله، إلى جانب مواضيع أخرى كالأمل والقلق والصراع الداخلي بين الطموح والواقع، تعكس هذه الأبيات مرحلة من الألم النفسي الذي عاشها المتنبي، حيث واجه خياناتٍ وإحباطاتٍ على المستويين الإنساني والسياسي، بعد أن كانت علاقته بسيف الدولة الحمداني في أوجها، شعر بالخذلان عندما انشغل الأخير بصراعاته الداخلية، مما أدى إلى تسلل مشاعر الاغتراب والشكوى إلى قلب المتنبي، فعبّر عن رفضه لحياة لا تلبي طموحاته. لم يكن يواجه خيانة الحكام فحسب، بل عاش صراعًا وجوديًا حول مكانته في العالم ومعنى حياته.

وتكاد "تخلو الكافوريات من أبيات المدح أو تكاد تكون معدومة، وما بقي فيها يدور حول نفس الشاعر أو مقامه بحلب وحنينه إلى سيف الدولة وأيامه الكريمة، وتخلل ذلك كله فلسفة حزينة متشائمة أملتها عليه ملابسات حياته، فأتت في موضعها من قصائد ملونة بإحساسه... وتجلى ذلك في أسلوب أول قصيدة مدح بها كافورا، فقد كشفت مقابلاتها عن جانب نفسي قوي صادق، فهذه القصيدة وثيقة نفسية تؤرخ لحياة الشاعر إبان نزوله مصر، وقد ظهر ذلك في معاني الحكمة التي نطق بها، وفي معجم ألفاظه الذي اختاره، وفي الصورة الشعرية التي أتى بها، وفي العاطفة الغالبة على النص، فلو تأملنا مقدمة هذه الكافورية لوجدناها مقدمة لاندفاع الشعور وتفجر الإحساس والفكر تكمن قيمتها الفنية في دقة تعبيرها عن التجربة." (٧٧)

إن لهذه القصيدة مطلعًا نفسيًا يكشف عن نفس لم تخلص بعد من حب سيف الدولة، أو من الآثار التي خلفتها علاقته الطويلة بهذا الأمير، وينبغي لكي نفهم النغم الغزلي في هذه الأبيات، أن نلتفت إلى المفارقة التي يقيمها المتنبي في الأبيات

الأربعة الأولى بين مطلع القصيدة ومناسبتها، ويقيمها بين أبيات الغزل بين غضبه من سيف الدولة و تعلقه به أو فلنقل بين ماضيه في كنف هذا الأمير وواقعه مع كافور الإخشيدي فقد رسم المتنبي لنفسه صورة شاذة حزينة تنم عن القلق والخوف واليأس، حين اتخذ من الموت طريقاً إلى الخلاص النفسي من همومه وأحزانه التي يردها إلى خيبة أمله في الصداقة والأصدقاء، وهي خيبة أمل مصدرها ما لاقاه في بلاط الأمير من غير ونس وتآمر، انتهت به إلى الهرب من الأمير إلى كافور الإخشيدي، ذلك الأمير الذي يكني عنه بالموت رمزاً عن الندم والخوف وعدم الثقة به، وقد أخذ المتنبي ينمي من خلال المفارقة التي يقيمها بين أبيات الغزل بين حبه لسيف الدولة وتمرده عليه الشعور بالندم والخوف، وفي عبارة أخرى أخذ يؤكد حبه للأمير وفشله في نسيانه ومعلناً لكافور أنه ترك الأمير أسفاً ووفد عليه مضطراً. (٧٨)

وقد "أتى المتنبي إلى مصر لغاية محددة، مدح كافور من أجلها ووضع في ذهنه كل الاحتمالات التي منها عدم تحقق تلك الأماني، فأبقى لنفسه مساحة للرد على من قد يعيره بمدح كافور، وأعد الإجابة على ذلك بأن مدحه كافور لم يكن ينال من المدح إلا وجهه الظاهر، وهو في داخله وحقيقته هجاء، فوظف ألفاظه بطريقة تجعلها ذات مستويات دلالية متعددة تحتمل أكثر من مغزى."(٧٩)

كتب المتنبي هذه القصيدة في فترة مليئة بالخذلان الشخصي، بعد مروره بظروف سياسية واجتماعية قاسية، حيث شعر بالوحدة وانسحب الكثير من داعميه، كما تعكس القصيدة حالة من التيه والبحث عن الذات، حيث يعبر الشاعر عن الحيرة التي كانت تسيطر على الكثيرين في ذلك الوقت حول معنى الحياة والموت، ليست القصيدة إذن

مجرد تأمل في الموت، بل هي تعبير عن الأسئلة الوجودية التي كانت تشغل المتنبي خلال فترة من الضعف النفسي والصراع الداخلي، لذلك يبدأ بمخاطبة النفس، مؤكدًا أن أخطر داء يصيب الإنسان هو اعتباره الموت حلًا لمشاكله، معبرًا عن أن الموت ليس شفاءً بل نهاية حتمية لا مفر منها.

وهكذا ومن خلال السياق التاريخي، يتضح أن المتنبي كان يسعى للحفاظ على كرامته في عالم مليء بالخيبات والصراعات، كما يظهر رفضه للنظرة التقليدية التي ترى في الموت حلًا للمشاكل، القصيدة تتجاوز المعنى الظاهري للموت لتصبح تأملًا فلسفيًا عميقًا في الوجود والكرامة الإنسانية.(٨٠)

ثانيًا: نص القصيدة:

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا
تَمَنَّيتَها لَمّا تَمَنَّيتَ أَن تَرى صَديقاً فَأَعيا أَو عَدُوّاً مُداجِيا
إِذا كُنتَ تَرضى أَن تَعيشَ بِذِلَّةٍ فَلا تَستَعِدَّنَّ الحُسامَ اليَمانِيا
وَلا تَستَطيلَنَّ الرِماحَ لِغارَةٍ وَلا تَستَجيدَنَّ العِتاقَ المَذاكِيا
فَما يَنفَعُ الأُسدَ الحَياءُ مِنَ الطَوى وَلا تُتَّقى حَتّى تَكونَ ضَوارِيا
حَبَبتُكَ قَلبي قَبلَ حُبِّكَ مَن نَأى وَقَد كانَ غَدّاراً فَكُن أَنتَ وافِيا
وَأَعلَمُ أَنَّ البَينَ يُشكيكَ بَعدَهُ فَلَستَ فُؤادي إِن رَأَيتُكَ شاكِيا
فَإِنَّ دُموعَ العَينِ غُدرٌ بِرَبِّها إِذا كُنَّ إِثرَ الغادِرينَ جَوارِيا
إِذا الجودُ لَم يُرزَق خَلاصاً مِنَ الأَذى فَلا الحَمدُ مَكسوباً وَلا المالُ باقِيا
وَلِلنَفسِ أَخلاقٌ تَدُلُّ عَلى الفَتى أَكانَ سَخاءً ما أَتى أَم تَساخِيا

أَقِلَّ اِشتِياقاً أَيُّها القَلبُ رُبَّما رَأَيتُكَ تُصفي الوُدَّ مَن لَيسَ جازِيا
خُلِقتُ أَلوفاً لَو رَحَلتُ إِلى الصِبا لَفارَقتُ شَيبي موجَعَ القَلبِ باكِيا
وَلَكِنَّ بِالفُسطاطِ بَحراً أَزَرتُهُ حَياتي وَنُصحي وَالهَوى وَالقَوافِيا
وَجُرداً مَدَدنا بَينَ آذانِها القَنا فَبِتنَ خِفافاً يَتَّبِعنَ العَوالِيا
تَماشى بِأَيدٍ كُلَّما وافَتِ الصَفا نَقَشنَ بِهِ صَدرَ البُزاةِ حَوافِيا
وَتَنظُرُ مِن سودٍ صَوادِقَ في الدُجى يَرَينَ بَعيداتِ الشُخوصِ كَما هِيَ
وتَنصِبُ لِلجَرسِ الخَفيِّ سَوامِعاً يَخَلنَ مُناجاةَ الضَميرِ تَنادِيا
تُجاذِبُ فُرسانَ الصَباحِ أَعِنَّةً كَأَنَّ عَلى الأَعناقِ مِنها أَفاعِيا
بِعَزمٍ يَسيرُ الجِسمُ في السَرجِ راكِباً بِهِ وَيَسيرُ القَلبُ في الجِسمِ ماشِيا
قَواصِدَ كافورٍ تَوارِكَ غَيرِهِ وَمَن قَصَدَ البَحرَ اِستَقَلَّ السَواقِيا
فَجاءَت بِنا إِنسانَ عَينِ زَمانِهِ وَخَلَّت بَياضاً خَلفَها وَمَآقِيا
نَجوزَ عَلَيها المُحسِنينَ إِلى الَّذي نَرى عِندَهُم إِحسانَهُ وَالأَيادِيا
فَتىً ما سَرَينا في ظُهورِ جُدودِنا إِلى عَصرِهِ إِلّا نُرَجّي التَلاقِيا
تَرَفَّعَ عَن عَونِ المَكارِمِ قَدرُهُ فَما يَفعَلُ الفَعلاتِ إِلّا عَذارِيا
يُبيدُ عَداواتِ البُغاةِ بِلُطفِهِ فَإِن لَم تَبِد مِنهُم أَبادَ الأَعادِيا
أَبا المِسكِ ذا الوَجهُ الَّذي كُنتُ تائِقاً إِلَيهِ وَذا الوَقتُ الَّذي كُنتُ راجِيا
لَقيتُ المَرَورى وَالشَناخيبَ دونَهُ وَجُبتُ هَجيراً يَترُكُ الماءَ صادِيا
أَبا كُلِّ طيبٍ لا أَبا المِسكِ وَحدَهُ وَكُلَّ سَحابٍ لا أَخَصُّ الغَوادِيا
يَدِلُّ بِمَعنىً واحِدٍ كُلَّ فاخِرٍ وَقَد جَمَعَ الرَحمَنُ فيكَ المَعانِيا

إِذا كَسَبَ الناسُ المَعالِيَ بِالنَدى فَإِنَّكَ تُعطي في نَداكَ المَعالِيا
وَغَيرُ كَثيرٍ أَن يَزورَكَ راجِلٌ فَيَرجِعَ مَلكاً لِلعِراقَينِ والِيا

فَقَد تَهَبَ الجَيشَ الَّذي جاءَ غازِيًا لِسائِلِكَ الفَردِ الَّذي جاءَ عافِيا
وَتَحتَقِرُ الدُنيا اِحتِقارَ مُجَرِّبٍ يَرى كُلَّ ما فيها وَحاشاكَ فانِيا
وَما كُنتَ مِمَّن أَدرَكَ المُلكَ بِالمُنى وَلَكِن بِأَيّامٍ أَشَبنَ النَواصِيا
عِداكَ تَراها في البِلادِ مَساعِيًا وَأَنتَ تَراها في السَماءِ مَراقِيا
لَبِستَ لَها كُدرَ العَجاجِ كَأَنَّما تَرى غَيرَ صافٍ أَن تَرى الجَوَّ صافِيا
وَقُدتَ إِلَيها كُلَّ أَجرَدَ سابِحٍ يُؤَدّيكَ غَضباناً وَيَثنِكَ راضِيا
وَمُختَرَطٍ ماضٍ يُطيعُكَ آمِرًا وَيَعصي إِذا اِستَثنَيتَ لَو كُنتَ ناهِيا
وَأَسمَرَ ذي عِشرينَ تَرضاهُ وارِدًا وَيَرضاكَ في إِيرادِهِ الخَيلَ ساقِيا
كَتائِبَ ما اِنفَكَّت تَجوسُ عَمائِرًا مِنَ الأَرضِ قَد جاسَت إِلَيها فَيافِيا
غَزَوتَ بِها دورَ المُلوكِ فَباشَرَت سَنابِكُها هاماتِهِم وَالمَغانِيا
وَأَنتَ الَّذي تَغشى الأَسِنَّةَ أَوَّلاً وَتَأنَفَ أَن تَغشى الأَسِنَّةَ ثانِيا
إِذا الهِندُ سَوَّت بَينَ سَيفَي كَريهَةٍ فَسَيفُكَ في كَفٍّ تُزيلُ التَساوِيا
وَمِن قَولِ سامٍ لَو رَآكَ لِنَسلِهِ فِدى اِبنِ أَخي نَسلي وَنَفسي وَمالِيا
مَدىً بَلَّغَ الأُستاذَ أَقصاهُ رَبُّهُ وَنَفسٌ لَهُ لَم تَرضَ إِلّا التَناهِيا
دَعَتهُ فَلَبّاها إِلى المَجدِ وَالعُلا وَقَد خالَفَ الناسُ النُفوسَ الدَواعِيا
فَأَصبَحَ فَوقَ العالَمينَ يَرونَهُ وَإِن كانَ يُدنيهِ التَكَرُّمُ نائِيا(٨١)

ثالثًا: كسر أفق التوقع في قصيدة المتنبي (التحليل):

إن المزج بين التأمل الفلسفي والمدح، بين الصدق والسخرية، يعكس رؤية المتنبي للحياة بوصفها ساحة للصراع المستمر بين الآمال والخيبات، فالشاعر الذي عاش تجارب حياتية صعبة مليئة بالخداع والخذلان، لم يكن يرى المدح مجرد أداة للتقرب من الحكام، بل كان يستخدمه وسيلة لطرح أفكاره العميقة حول الطبيعة البشرية، مما جعل شعره أكثر تعقيدًا وأبعد أثرًا من مجرد كونه مديحًا تقليديًا، وربما يكون هذا النهج هو ما جعل مقدمة القصيدة تثير الجدل حتى يومنا هذا، حيث يجد بعض النقاد فيها خروجًا على الأعراف البلاغية، بينما يرى آخرون أنها تجسيد لعبقرية المتنبي وقدرته على المزج بين الأغراض الشعرية المختلفة بطريقة إبداعية، فبدلًا من أن يقتصر المديح على تقديم صورة مثالية للممدوح، ينفتح النص على أبعاد إنسانية أعمق، حيث يصبح المدح نفسه مجالًا للتأمل في مفارقات الحياة وتناقضاتها، ومن هنا يتجاوز شعر المتنبي كونه مجرد خطاب مدحي إلى أن يصبح تجربة فكرية وجمالية تستفز القارئ وتدعوه إلى إعادة النظر في معاني الوجود والخيبة والطموح.

استخدم المتنبي البحر الطويل في أول كافورياته ليعبر بموسيقاه عما كان يشعر به في نفسه من أن فراق سيف الدولة، أو اتصاله بكافور لم يكن أمرا سهلاً، كذلك عبر بموسيقاه عن أنه ترك سيف الدولة مكرهًا وقصد كافور مكرهًا أيضًا، استخدم البحر الطويل ليعبر بموسيقاه عن تيارين عنيفين هما: محبة صادقة لسيف الدولة وكراهية صادقة أيضاً واحتقار لكافور(٨٢)، لذلك يحاول أن يسكت صوت قلبه ويلبي صوت عقله، معبراً عن صراع داخلي يشتد فيعلو الصوتان المتضادان خالقين جوًا

درامتيكيًا عبر عنه البحر الطويل، فالموقف والفرض ونفسية الشاعر وراء استخدام موسيقى البحر بجرسه الممدود ونغمه المزدوج التفعيلة معبراً في لون يشبه الرثاء عن الاستسلام واليأس.(٨٣)

وهكذا فإن من الظواهر الفنية البارزة في أسلوب الكافوريات الشعري اعتمادها على البحر الطويل، لا سيما في القصيدة الأولى التي جاءت في غرض المدح، حيث يُعد البحر الطويل من الأوزان الشعرية التي تُعبر عن سعة النفس وقوة العبارة، مما يتناسب مع طبيعة المدح الذي يتطلب إطالة في الوصف وترسيخًا للمعاني .

وقد اختار الشاعر هذا البحر تحديدًا لما يتيحه من مساحة واسعة للتعبير عن المشاعر والأفكار، حيث يتميز بطول تفعيلاته التي تمنح النص حيوية وإيقاعًا متدفقًا، مما يعكس قدرة الشاعر على الإبداع في إطار هذا الوزن الصعب، كما أن استخدام البحر الطويل في الكافوريات يعكس مدى إتقان الشاعر للأدوات الشعرية وقدرته على توظيفها بشكل يتناسب مع الغرض الشعري، فالمدح يتطلب بلاغة وفصاحة، والبحر الطويل يوفر لهذا الغرض الإطار المناسب لبناء الصور الشعرية المكثفة والمؤثرة، إضافة إلى ذلك، فإن هذا الاختيار يُظهر مدى ارتباط الشاعر بالتراث الشعري العربي الأصيل، حيث يُعتبر البحر الطويل من أكثر الأوزان استخدامًا في الشعر العربي القديم، مما يعكس استمرارية التقاليد الشعرية وقدرتها على التكيف مع الأغراض المختلفة.

وهكذا، فإن اعتماد الكافوريات على البحر الطويل ليس مجرد اختيار عشوائي، بل هو نتاج وعي فني عميق بخصائص هذا البحر وقدرته على حمل المعاني السامية والأفكار الرصينة، مما يجعل هذه القصائد نموذجًا لفن شعري راقٍ ومتميز.

فنراه يبدأ بالحديث عن الموت كعلاج، وهو طرح صادم يناقض المتوقع من الحياة بوصفها قيمة تسعى الكائنات للحفاظ عليها، هذا يعكس حالته النفسية المتأزمة جراء خيبة أمله في سيف الدولة وكافور الإخشيدي، وتوتر علاقاته الاجتماعية –كما وضحنا سابقًا–، قائلًا: (٨٤)

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا

تَمَنَّيتَها لَمّا تَمَنَّيتَ أَن تَرى صَديقاً فَأَعيا أَو عَدُوّاً مُداجِيا (٨٥)

يفاجئ المتنبي هنا قارئه حين يربط بين الموت، الذي يفترض أن يكون مصدرًا للخوف والألم، وبين الشفاء، فبدلًا من تصويره كعدوٍ مخيف أو مصير محتوم، يعكس الشاعر المشهد تمامًا، ليجعل الموت علاجًا لداءٍ ليس جسديًا، بل حالة نفسية مُرهقة تدفع الإنسان إلى اعتباره مخرجًا وحلًّا، ثم يتناول مفهوم "المنايا" (الموت)، وذلك ليقدمه في صورة غير مألوفة، حيث تتحول إلى "أمنية"، هذا التحوّل يصدم القارئ، إذ يناقض التوقعات المعتادة؛ فالموت، الذي يُتجنَّب عادةً، يصبح هنا غاية تُرتجى بفعل قسوة الواقع، وهكذا يضيف المتنبي بُعدًا فلسفيًا عميقًا، يجسد اليأس والألم إلى درجة تجعل الموت، الذي يُهرب منه، حلمًا بعيد المنال.

فيظهر كسر التوقع في فكرة التمني نفسها، فالإنسان عادةً يتمنى الصديق الصادق أو الأمل، لكن المتنبي يربط تمني الموت بالعجز عن إيجاد صديق حقيقي أو حتى عدو صريح، هذا التحول يدهش القارئ لأنه يكشف عن عالم مظلم يعيش فيه الشاعر، حيث الأصدقاء غائبون، والعدو الذي يمكن مواجهته بصراحة أصبح شخصًا مخادعًا، نجد في هذا البيت خيبة أمل في الصداقة والعداوة معًا.

فيكمن كسر التوقع في تصوير الصداقة والعداوة كحالات محبطة، فالقارئ يتوقع إيجابية من أحد الطرفين (الصديق أو العدو)، لكن الشاعر يظهر فراغ العلاقات الإنسانية في عصره، يضيف المتنبي إلى المفارقة بجعل الموت أمنية، وهو ما يتناقض مع الشعور الطبيعي بالخوف من الموت، هذا التصوير يجبر القارئ على إعادة النظر في مفهومي الأمل واليأس، وهكذا يستخدم المتنبي التناقضات (الصديق/العدو، الموت/الحياة) ليخلق صدمة نفسية لدى القارئ، مما يدفعه للتفكير في المعاني العميقة خلف هذه التناقضات، فيقلب المفاهيم التقليدية، فيجعل الموت، الذي يُرى عادةً كعدو للحياة، حلًّا وشفاءً من آلامها، هذا الربط يحمل فلسفة وجودية عميقة عن معاناة الحياة وحتمية الموت، ثم يقول: (٨٦)

إذا كُنتَ تَرضى أَن تَعيشَ بِذِلَّةٍ فَلا تَستَعِدَّنَّ الحُسامَ اليَمانِيا
وَلا تَستَطيلَنَّ الرِماحَ لِغارَةٍ وَلا تَستَجيدَنَّ العِتاقَ المَذاكِيا (٨٧)
فما ينفع الأسدَ الحياءُ من الطوى ولا تُتقى حتى تكون ضواريا(٨٨)

ويزداد التناقض وعدم الاتفاق، إذ لا تتفق طبيعته وما جبل عليه من مزايا ومواهب مع المكانة التي أنزلها إياه سيف الدولة، بأن يكون شاعره والمتغني بانتصاراته، ثم لا شيء بعد ذلك(٨٩)، ونجد المتنبي يبدع هنا فيقدم لنا شرطًا مفاجئًا وغير مألوف، حيث يتوقع المتلقي منه أن يحث الإنسان على الاستعداد للقتال والدفاع عن الكرامة، لكنه يذهب في الاتجاه المعاكس تمامًا، إذ يطلب ممن يقبل بالذلّ ألا يستعد للحرب، بل يبتعد عن أدوات العزة والشرف، مثل (الرماح والخيل العتاق)، هذا

التحول المفاجئ يحطم أفق توقع القارئ الذي ينتظر تمجيد البطولة، لكنه يجد بدلاً من ذلك سخرية مبطنة من الخاضعين للمهانة.

كما أن التشبيه بين الإنسان والأسد يعزز هذا الانقلاب غير المتوقع، حيث يربط بين الكرامة الإنسانية والغريزة الحيوانية، فالأسد الجائع الذي لا يهاجم يفقد جوهره كملكٍ للحيوانات، تمامًا كما يفقد الإنسان كرامته إذا ارتضى الذلّ، ومن هنا تأتي الاستعارة الصادمة: الأسد، رمز القوة والشجاعة، لا ينفعه الحياء أو الضعف، بل لا بد أن يكون ضاريًا ليحافظ على مكانته، بهذه الصورة، يخرج المتنبي بالأسد من معناه التقليدي إلى دلالة غير مألوفة، حيث يربطه بعنصر متناقض وهو الحياء، ليكشف التناقض الصارخ بين التوقعات المعتادة وما يطرحه في شعره. (٩٠)

ثم يخاطب الشاعر قلبه: "طالباً منه أن يترك حب أولئك الذين رفضوه وغدروا به وأن يفي لصاحبه، لا يلبث أن يعترف بأن قلبه سيظل يشكو الفراق وسيألم للبعد لتعلقه الشديد بسيف الدولة، وتبرأ الشاعر نفسه من قلبه إن رفض طلبه وظل مقيماً على وفائه لسيف الدولة."(٩١)، أنصت إلى النزاع الذي دار بينه وبين قلبه(٩٢)، لتظهر **المفارقة الرومانسية** في تعارض المشاعر أو التوقعات العاطفية(٩٣)، حيث يقول:(٩٤)

حببتكَ قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غدّارًا فكن أنتَ وافيا
وَأَعلَمُ أَنَّ البَينَ يُشكيكَ بَعدَهُ فلستَ فؤادي إن رأيتُك شاكيا
فإن دموع العين غدر بربّها إذا كنّ إثر الغادرين جواريا

"الشاعر هنا في معركته مع قلبه يحاول أن يملي على نفسه ما لم تتعوده، وأن يلزمها بما لم تسر عليه، فتضرب بالعواطف عرض الحائط وتحكم العقل، ثم أخذ

المتنبي يسوق العلل والأسباب بعد ذلك، ليقنع قلبه المتمرد الرافض، قائلاً إن دموع العين غدر بربها أي صاحبها إذا جرت في إثر الغادر وفاء له، وأن الجود إذا لم يخلص من الأذى سيغنى صاحبه المال ولن يكسب المحامد، وأن أخلاق الفتى تدل على طبعه أو تطبعه، وكان المتنبي عرف بأنه يخوض معركة خاسرة مع قلبه، ومن ثم جاء هذا الخطاب إلى قلبه بأن يقلل اشتياق لأولئك الذين لم يصفوه الود، فهو يراه لا يزال متعلقًا بمن لم يجازه مودة بمودة وحبًا بحب"(٩٥)

يتوقع القارئ من الحب هنا وفاءً مطلقًا، لكن المتنبي يفاجئه بكسر هذا التوقع، إذ يشترط إخلاص المحبوب رغم مروره بتجربة خيانة سابقة، ويظهر كسر آخر حين يرفض أن يشكو قلبه ألم الفراق، مخالفًا الصورة النمطية التي تربط الحب بالضعف والشكوى، فهو يرى في الشكوى خيانة، مما يعكس موقفه الحازم من المشاعر، فعند حديثه عن الفراق، ينتظر المتلقي تعبيرًا عن الشوق، لكن المتنبي يقدم رؤية مختلفة، إذ يعتبر البكاء خيانة للقلب، فيتناقض بذلك مع الفهم السائد للدموع كرمز للحزن أو الحب، هذا التصوير غير التقليدي يحول الدموع من تعبير عن المشاعر الصادقة إلى علامة على الضعف والاستسلام، هذا الطرح يحدث صدمة معرفية لدى المتلقي، ويدفعه إلى إعادة التفكير في المعاني المتداولة حول مشروعية البكاء في لحظات الحزن، مما يعيد تشكيل أفق توقعاته، ثم يسترسل قائلًا(٩٦):

إذا الجودُ لم يُرزق خلاصاً من الأذى فلا الحمدُ مكسوباً ولا المالُ باقيا

وللنفس أخلاقٌ تدلّ على الفتى أكان سخاءً ما أتى أم تساخيا

يقول المتنبي في هذين البيتين أن الجود إذا صاحبه أذى، فإنه لا يجلب المدح ولا يبقي المال، فهو بذلك يكسر التوقع الذي يظهر في ربط الجود بالأذى،

الجود عادة يُفهم كفعل نبيل، وأن الأخلاق هي التي تحدد قيمة الإنسان، لا مجرد التظاهر بالسخاء، ما يخرج عن التصور السطحي للكرم، يستخدم الشاعر أسلوب الشرط والنفي المتكرر ("فلا... ولا...") ليؤكد رفضه للتصورات السائدة، مما يُحدث كسرًا للإيقاع المتوقع من النصوص التحفيزية التقليدية.

من خلال الأبيات السابقة، يقدم المتنبي رسالة قوية ومباشرة إلى كافور الإخشيدي، يؤكد فيها أنه لم يأتِ إليه عن ضعف أو تحت وطأة الإكراه، بل بدافع الاختيار الحر والإرادة المستقلة. يحرص المتنبي على أن يضع أساس العلاقة منذ البداية بشكل صريح، موضحًا أنه رجل ذو شجاعة وعزيمة لا تقبل الانحناء، وأنه يدخل هذه العلاقة بكرامته، رافضًا أن يكون موضع شفقة أو تسوّل، عندما يقول المتنبي" :**إذا الجود لم يرزق خلاصًا من الأذى**"...، فإنه يصيغ مفهوم الكرم في قالب فلسفي؛ حيث يشير إلى أن الكرم الحقيقي يجب أن يكون خالصًا من الشوائب والأذى، سواء كان ذلك الأذى ماديًا أو معنويًا، بهذه العبارة، يرفع المتنبي قيمة الكرم فوق البخل، ويمهد لكافور ليكون عطاؤه مبررًا بحجم الجهد والمشقة التي تكبدها الشاعر للوصول إليه، ومن جانب آخر تظهر **المفارقة الحدثية** (الموقفية) [٩٧]، فالجود (الكرم) الذي يُفترض أن يجلب الخير، قد لا يُنجي صاحبه من الأذى، مما يُظهر قسوة الواقع.

علاقة المتنبي بكافور لم تكن علاقة مديح تقليدية تقوم على التبعية المطلقة، بل كانت أقرب إلى صفقة تبادلية؛ حيث يضع المتنبي المديح مقابل العطاء في إطار من

الاستحقاق لا الاستجداء، وهو بذلك يؤكد أن عطايا كافور ليست منحة مجانية، بل هي ضريبة يجب أن يدفعها كافور مقابل مكانة المتنبي وقيمته كشاعر عظيم.

هذه العلاقة تحمل في طياتها نزعة المتنبي الاستعلائية، التي تتجلى في رؤيته لنفسه كشخص جدير بكل ما يطلبه، بل وأكثر، ويُلمح المتنبي هنا بشكل غير مباشر، إلى خيبة أمله من علاقات سابقة ربما لم تُقدّر قيمته كما ينبغي، مما يضيف إلى خطابه نبرة تأكيد على أن التنازلات التي قدمها تأتي مقابل منفعة واضحة، وليس تنازلًا مجانيًا عن كرامته أو عزته.

ينتقل الشاعر إلى الحديث عن الغرض من قدومه إلى كافور، معبرا عن تجربة وجدانية عميقة، ويعبر عن استسلامه للحزن الذي أصبح جزءًا من كيانه، وتظهر هنا **المفارقة الوجودية**، الفلسفية، والتي مفادها:(أن التمنُّع العاطفي للعودة إلى الماضي يتناقض مع حتمية الشيخوخة والألم، مما يعكس رؤية وجودية للزمن)، في النهاية يربط ذلك كله بشخصية عظيمة في الفسطاط (كافور)، وكأنها النقطة المحورية التي توجه حياته وأدبه، يقول:[٩٨]

أَقِلَّ اِشتِياقاً أَيُّها القَلبُ رُبَّما رَأَيتُكَ تُصفي الوُدَّ مَن لَيسَ جازِيا

ويذهب المتنبي متسائلًا عن سبب هذا الحنين المتواصل إليه بعدما لحقه من الإهانة في مجلسه، قائلًا(٩٩):

خُلِقتُ أَلوفاً لَو رَحَلتُ إِلى الصِبا لَفارَقتُ شَيبي موجَعَ القَلبِ باكِيا
وَلَكِنَّ بِالفُسطاطِ بَحرًا أَزَرتُهُ حَياتي وَنُصحي وَالهَوى

يبدأ المتنبي بمخاطبة قلبه بأسلوب يأمره فيه بتقليل الاشتياق، وهذا الطلب يحمل في طياته عنصر المفاجأة، إذ إن المألوف هو أن يعبر الشاعر عن شدة شوقه، لكنه هنا ينصح نفسه بعدم الإسراف في الاشتياق، مما يثير تساؤلاً لدى القارئ حول السبب، كسر التوقع يبرز أكثر في تعليله، إذ يبين أن القلب يصفي وده لمن لا يبادله الجود أو العطاء، وكأن الشاعر يعاتب نفسه على الإخلاص لمن لا يستحق، مما يعكس تجربة وجدانية غنية بالتأمل، حيث يصور الشاعر القلب كأنه كيان واعٍ يمكن محاسبته ونصحه، وهي استعارة تجسد الحوار الداخلي، فكرة "تصفي الود" كناية عن النقاء التام في المحبة، لكن هذه المحبة تُمنح لمن لا يستحق (سيف الدولة)، مما يوحي بخيبة الأمل.

لا يلبث المتنبي أن يعود إلى طبيعته ويتقبل الهزيمة بصدر رحب، ويأتي ببيته العظيم في نهاية المطاف " خلقت ألوفا ..." [١٠١] ، فلقد خلقه الله ألوفا، فإذا صادق أو أحب فإنه يحفظ المودة ويرعاها، وأن شدة ألفه وتعلقه كثيراً ما تكون مبعث حزن وأسى له، عندما يعرض على قلبه أن يترك ما ألفه أو أحبه، ولعلنا نفهم من مضمون ما سبق قيام الكافوريات على التضاد والمقابلة، يمدح ويهجو ، يمدح ويشكو، يقف أمام ممدوح ويخاطبه وهو متعلق بممدوح آخر غائب، ولذلك فهو موزع بين قلبه وفكره وقد ظهر ذلك واضحاً في أسلوب المدح بظاهر اللفظ والذم بباطنه[١٠٢]، حيث يعترف المتنبي بطبيعته العاطفية المفرطة ("خُلِقتُ أَلوفاً")، لكنه يضيف بُعداً غير متوقع: حتى لو عاد إلى شبابه، سيظل متمسكاً بشيبه، وكأن الكبر في العمر أصبح جزءًا من هويته، هذا الاعتراف يوحي بأن الألم والشوق لا يتأثران بعمر الإنسان، فالقارئ يتوقع

أن العودة إلى الصبا قد تمثل انطلاقة جديدة، لكن الشاعر يقلب هذا التوقع، مما يبرز ثقل الحزن الذي يحمله، ويظهر ذلك من خلال قوله: "لو رحلت إلى الصبا" استعارة تعني العودة إلى الشباب، وكأن الزمن مكان يمكن التنقل إليه، وقوله: "فارقت شيبي موجع القلب باكيًا" تصوير جميل يعكس التعلق بالماضي حتى لو كان مؤلمًا، وكأن الشاعر لا يستطيع الانفصال عن أحزانه.

ثم ينتقل المتنبي فجأة إلى ذكر مكان (الفسطاط) وشخصية (البحر)، وهو ما يثير دهشة القارئ، يبدو كأنه يقدم دليلاً على سبب تمسكه بشيبه وحزنه، البحر في الفسطاط يمثل شخصية عظيمة أو رمزًا للمعرفة والفضل، حيث يستعير للبحر شخصية عظيمة (ربما كافور الإخشيدي)، حيث يجمع البحر صفات الجلال والعطاء اللامحدود، "وتأمل ذلك في تعبيره بكلمة (بحرا) التي جاءت نكرة، وقد وظفها بدقة عالية وذكاء ملحوظ؛ حيث أوهم سامعه أنه يريد بها الكرم الواسع والعطاء الدائم، كما هو معلوم عند الشعراء من تشبيههم الكرام بالبحر ، وأتى به نكرة ليدل على أنه بحر عظيم الشأن... إن بحر كافور إذا أرجعت فيه البصر وعاودت التأمل والنظر تجد أنه لا يكاد يرى، وكأن المتنبي وظف دلالة التنكير لتطابق الحالة النفسية التي ترسخت لديه من تحقير هذا الممدوح ووضاعة أصله ونسبه، ويؤكد ذلك افتتاح البيت بحرف الاستدراك (لكن) وهذا ليس من قبيل المصادفة، وإنما قصد الشاعر هذا الأمر قصدا ؛ ليشير إلى أن هذا الممدوح لم يكن له الحضور اللامع الذي يجعل منه علما يدفع الشاعر لذكره ابتداء، بل كان نسيا منسيا بعيدا عن الذهن، فلما تذكره أورده استدراكا، فهذا الممدوح لا يتمتع بالعظمة التي يؤتى إليه طوعا على حب ولهفة؛ لذا تجد

المتنبي يقسر نفسه قسرا على المضي نحو كافور ويحملها على تلك الرحلة وكأنها كارهة ممتنعة وهو يدفعها عنوة" (١٠٣)

وقد دفع ذلك أبو بكر الكندي إلى أن يعلق على هذا البيت قائلا: "إنه سخف وتطفل وتعد على الوزراء وكبار الدولة؛ لأن قوله: آزرته حياتي معناه جعلت حياتي تزوره، وليس لهذا المعنى قيمة يتجه إليها شاعر، ثم يقول: وازرته نصحي فيدعى أنه وصل في أصالة الرأي وبعد النظر في السياسة إلى القمة، وأنه قدم من الشام؛ لأن الأستاذ كان في حاجة إلى نصحه وثاقب رأيه، على الرغم من كثرة قوداه ووزرائه."(١٠٤)

وقد يقول قائل: كيف يتأتى استعمال البحر في الذم والمعهود عنه أنه مضرب المثل في الكرم والسخاء؟ ويمكن الرد على ذلك بأن هذا الاستعمال يشف عن غزارة ثقافة هذا الشاعر الذي استطاع أن يوظف تلك اللفظة على تلك الهيئة لرسم ومضات نفسية تجول بخاطره ويشهد على ذلك أن من يتتبع لفظة البحر يجد أن استعمالها في الكرم هو الوجه الظاهر المشهور، وقد استغل المتنبي هذا الوجه ليكون هو ما يلوح لسامعيه ويغري ممدوحه...

ولكن المتأمل يجد أن أبا الطيب لم يغب عنه الأوجه الأخرى لمعنى البحر والظلال النفسية لتلك المفردة، فنجح في توظيفها توظيفا إبداعيًا، بحيث جعلها ترسم وتجسم حالته الشعورية تجاه هذا الممدوح، فمعلوم أن البحر يغلب على الماء المالح حتى قل في العذب، وسمي بَحْرًا لملوحته، والماء المالح كما هو معلوم لا يرجى منه نفع في شراب ولا ري لعطش، كما أن من استعمالات هذه اللفظة أنها تطلق على

الشاة أو الناقة التي لا ينتفع منهما بلبن ولا ظهر، بل إن ماء البحر إذا شرب أورث داء، كذلك كل ماء ملح وإن لم يكن ماء بحر، ومنه – أيضا – الرجل الباحر، وهو الأحمق، وذلك أنه يتسع بجهله فيما لا يتسع فيه العاقل.. (١٠٥)

وقوله: "أزرته حياتي ونصحي" كناية عن الإخلاص والوفاء لهذا البحر، و"القوافي" تمثل التزام الشاعر الأدبي تجاه هذا الشخص. كسر التوقع هنا يتمثل في الربط بين البحر وكل هذه الجوانب (الحياة والنصح والهوى والشعر)، مما يضفي على الصورة عمقاً غير متوقع.

يظهر المتنبي كإنسان يتصارع مع عواطفه وتجاربه الحياتية، يظهر العتاب للنفس في البداية كوسيلة لمراجعة الذات وتخفيف الآلام الناتجة عن إخلاصه لمن لا يستحق. ثم يعترف بطبيعته العاطفية ويعبر عن استسلامه للحزن الذي أصبح جزءاً من كيانه. في النهاية، يربط ذلك كله بشخصية عظيمة في الفسطاط، وكأنها النقطة المحورية التي توجه حياته وأدبه.

وهكذا "تخضع قصائده لمنطق العتمة وبلاغة القوة والارتجاج، وهي لا تحمل إجابات قريبة، وإنّما تظلّ دلالاتها معلّقة ومؤجّلة ومُرْجَأةً، ويظلّ القارئ في شوق لمعرفة طبيعة هذه الشخصية التراجيدية السيزيفية..." (١٠٦)

ينتقل المتنبي في الجزء الثاني من المقدمة إلى تصوير الخيل التي حملته إلى كافور، مستعرضًا من خلالها رموز القوة والعزة التي تجسدها، فما "يلبث أن تسابق بصيرته عينه المبصرة، لتسجيل صفات الأشياء وما يرجو من جدواها، فانظر

إلى وصفه للخيل بقوة الحوافر وصلابتها، وصدق النظر في الظلام وبعد مداه، وحدة السمع، ووضوح ما تسمع على ما به من شديد الخفاء".(١٠٧)

حيث يتغير هنا إيقاع القصيدة من التأمل الثابت في حتمية الموت، الذي يسيطر على مطلعها، إلى نبض قوي بالحركة وحياة متدفقة، يستخدم المتنبي في هذا التحول وصفًا ديناميكيًا للخيل، فيبرز سرعتها، خفتها، وقدرتها على التغلب على الصعاب، وكأنها تجسد روحًا لا تهدأ ولا تستكين، هذا الانتقال في البناء الفني للقصيدة يُبرز مهارته في نقل القارئ بين عوالم متناقضة: من السكون إلى الحركة، ومن التأمل إلى التفاعل، مما يثري النص ويجعله أكثر عمقًا وحيوية، حيث يقول: (١٠٨)

وَجُردًا مَدَدنا بَينَ آذانِها القَنا فَبِتنَ خِفافًا يَتَّبِعنَ العَوالِيا (١٠٩)

تَماشى بِأَيدٍ كُلَّما وافَتِ الصَفا نَقَشنَ بِهِ صَدرَ البُزاةِ حَوافِيا(١١٠)

وَتَنظُرُ مِن سودٍ صَوادِقَ في الدُجى يَرَينَ بَعيداتِ الشُخوصِ كَما هِيَ(١١١)

وَتَنصِبُ لِلجَرسِ الخَفيِّ سَوامِعًا يَخَلنَ مُناجاةَ الضَميرِ تَنادِيا

يصف المتنبي الخيول (الجُرْد) وكأنها جسور يمتد بينها الرماح، مما يخلق صورة فريدة تعكس جاهزيتها للمعركة، ثم يُفاجئ القارئ بوصف هذه الخيول بـ"خفافًا"، أي أنها خفيفة الحركة رغم ثقل الأسلحة، يتوقع القارىء أن الخيول المثقلة بالرماح ستكون بطيئة وثقيلة، لكن المتنبي يصفها بخفة وسرعة، مما يكسر التوقع بشكل لافت، وقد عزز ذلك الطباق في استخدام الكلمات المتناقضة مثل "خفافاً" و"العواليا"، مما يثري النص بإيقاع داخلي.

ثم يشبه المتنبي حركة الخيول وهي تصعد الصخور بحركة اليدين، وكأنها تنقش صدر الصخور كالنقش على البزاة (الصقور)، وفي وصف الخيول بأنها تنقش الصخر بأقدامها، مما يخلق صورة جديدة وغير مألوفة، ويصف عيون الخيول بـ"سود صوادق"، أي أنها صافية ورؤيتها دقيقة حتى في الظلام، وكأنها ترى الأشياء البعيدة بوضوح، يتوقع القارئ أن الحديث عن الخيول سيتوقف عند ذكر سرعتها وقوتها، لكن المتنبي يُضيف جانبًا غير متوقع، وهو براعتها في الإبصار، مما يُثري الوصف ويزيد من دهشة القارئ.

يصور المتنبي سمع الخيول وهو يصغي حتى لأدق الأصوات، لدرجة أنها تبدو وكأنها تستمع إلى حديث النفس أو الهمسات الداخلي، يتوقع القارئ هنا أن يتحدث الشاعر عن السمع العادي للخيول، لكن المتنبي يبالغ بشكل مدهش، مشبهًا قدرتها على السمع باستماعها للمناجاة الخفية، هذه المبالغة البلاغية تكسر أفق التوقع وتُظهر عظمة الخيول. وهكذا فالإطناب في وصف عيون الخيول وسمعها، أضفى عمقًا وتفصيلًا غير متوقع.

وهكذا يبدع المتنبي في رسم صورة مزدوجة تعكس القوة والهيبة في الخيول من ناحية، والعزيمة والإرادة التي يتمتع بها الفارس من ناحية أخرى، الخيول تُظهر قوة ظاهرية من خلال سرعتها وشدة حركتها، بينما الفارس يعكس القوة الباطنية من خلال عزيمته التي تتفوق على الجسد، يجمع المتنبي بين هاتين القوتين ليُبرز صورة مثالية للفرسان في بلاط كافور، مما يُعلي من شأنهم ويمجد قوتهم ومكانتهم. ثم يقول: (١١٢)

تُجاذِبُ فُرسانَ الصَباحِ أَعِنَّةً كَأَنَّ عَلى الأَعناقِ مِنها أَفاعِيا

بِعَزمٍ يَسيرُ الجِسمُ في السَرجِ راكِبًا بِهِ وَيَسيرُ القَلبُ في الجِسمِ ماشِيا

يصور الشاعر الفرسان في ساحة القتال يتجاذبون أعنّة خيولهم، مما يعكس شدة الحركة والاندفاع، فهو يصور الأعنة وكأنها أفاعٍ تتحرك على أعناق الفرسان. هذا التشبيه يبرز الحركة الملتوية والمرعبة للأعنّة، مما يضفي جوًا من الخطر والشدة.

ثم يخلق المتنبي مفارقة بين حركة الجسم وحركة القلب، الجسم يبدو قويًا ومتحركًا بسرعة فوق السرج، بينما القلب يظهر وكأنه يتحرك ببطء داخل الجسم، وكأن القوة الخارجية تخفي اضطرابًا داخليًا، وهنا القلب مجسد كشخص يسير داخل الجسم، مما يضفي بعدًا دراميًا للبيت.

يتوقع القارئ أن الشاعر سيصف الفرسان بطريقة مألوفة تتعلق بالقوة أو الجمال، ولكنه يفاجئنا بتشبيه الأعنّة بالأفاعي. هذا التشبيه يخرج عن المألوف ويثير دهشة القارئ، حيث يجمع بين الحسية (حركة الأعنة) والمجازية (الأفاعي كرمز للخطر والفتك). وكذلك يتوقع القارئ وصفًا نمطيًا للشجاعة والقوة، لكن الشاعر يعكس المشهد بإبراز البعد النفسي الداخلي للإنسان (القلب الماشي ببطء). هذه المفارقة بين الحركة الخارجية (القوة) والداخلية (القلق أو التردد) تفاجئ القارئ وتثير تساؤلات حول المعنى الأعمق للبطولة.

ثم ينتقل الشاعر إلى الجزء الثالث من قصيدته، وهو مديح كافور الإخشيدي، واعتماده في هذا المدح على المفارقة في كسر أفق توقع القاريء[١١٣]، فهو يستخدمها لنقد الواقع الاجتماعي أو السياسي، حيث قد يبدو الشخص أو الحاكم كريمًا في

الظاهر، لكنه في الحقيقة لا يعطي إلا القليل أو لا يعطي شيئًا، بينما المحسنون الحقيقيون هم من يعطون دون ضجيج أو توقع، حيث يقول:(١١٤)

قَواصِدَ كافورٍ تَوارِكَ غَيرِهِ وَمَن قَصَدَ البَحرَ اِستَقَلَّ السَواقِيا
تَماشى بِأَيدٍ كُلَّما وافَتِ الصَفا نَقَشنَ بِهِ صَدرَ البُزاةِ حَوافِيا(١١٥)
فَجاءَت بِنا إِنسانَ عَينِ زَمانِهِ وَخَلَّت بَياضاً خَلفَها وَمَآقِيا(١١٦)
نَجوزَ عَلَيها المُحسِنينَ إِلى الَّذي نَرى عِندَهُم إِحسانَهُ وَالأَيادِيا(١١٧)

يتحدث المتنبي عن كافور الإخشيدي، ويوظف هنا أسلوبًا بلاغيًا يعتمد على المبالغة في مدحه، ثم يكسر التوقع باستخدام رمز البَحر، يبدأ البيت بالإشارة إلى أن كل الطرق التي تؤدي إلى غير كافور لا تستحق القصد، لأن كافور هو المركز، ثم يعزز هذا المعنى بالمجاز: من قصد البحر، استقل السواقي، يشبّه كافور بالبحر في عطائه وثرائه، ويقلل من شأن غيره بالسواقي، التي تبدو ضئيلة أمام البحر، كافور هو البحر الواسع العظيم، بينما الآخرون مجرد سواقي ضئيلة، فقوله: "إنسان عين زمانه" استعارة مبتكرة تُظهر كافور كأعظم ما في زمانه، فهو محور كل شيء، الصورة هنا تقوم على التضاد بين العظمة والتفاهة، استُخدم هنا الاستعارة التصريحية؛ البحر يشير إلى كافور، والسواقي تشير إلى صغار الأشخاص.

هذه الأبيات الشعرية تحمل مفارقة عميقة من خلال كسر أفق التوقع، حيث يقدم الشاعر صورةً غير متوقعة تتعارض مع التوقعات الأولية للقارئ، حيث يبدأ الشاعر بالحديث عن "قواصد كافور"، أي أولئك الذين يقصدون كافور طلبًا للإحسان أو العطاء، ثم يذكر أن من يقصد البحر (رمز العطاء الواسع) فإنه يكتفي بالسواقي

(القنوات الصغيرة)، أي أنه يرضى بالقليل رغم أنه قصد الكثير، هذه الصورة تُظهر مفارقة بين التوقع (البحر الواسع) والواقع (السواقي الصغيرة).

يكسر الشاعر أفق التوقع بشكل أكبر، فبدلًا من أن يحصل القاصدون على العطاء المتوقع، يأتي "إنسان عين زمانه" (أي شخص فريد في زمانه: كافور)، لكنه يترك وراءه "بياضًا" (فراغًا أو عدم إعطاء) و"مآقيا" (أشياء تثير الدهشة أو الاستغراب). هذه المفارقة تكمن في أن التوقع كان الحصول على العطاء، ولكن الواقع كان الفراغ والاستغراب، هذا الانتقال يخلق شعورًا بالمفارقة البلاغية.

ثم يوضح الشاعر أن المحسنين الحقيقيين هم من يقدمون الإحسان والأيادي (العطاء) دون أن يتركوا فراغًا أو استغرابًا، هنا يكمن التضاد بين من يتوقع منهم العطاء (كافور) ولا يعطون، وبين المحسنين الحقيقيين الذين يعطون دون توقع.

ويستكمل المدح، ولكن ببنية أكثر مبالغة وتفخيم، فيستخدم المتنبي هنا كسر أفق التوقع ليجعل مدحه لكافور أكثر تميزًا وتأثيرًا، يكسر المتنبي أفق التوقع باستخدام الصور الشعرية المبتكرة والجمع بين الصفات المتناقضة، مع التركيز على المبالغة المدروسة والأسلوب البديع الذي يجعل القارئ يشعر بأن الممدوح ليس مجرد إنسان، بل شخصية أسطورية متكاملة الصفات، حيث يقول:[١١٨]

فَتىً ما سَرَينا في ظُهورِ جُدودِنا إلى عَصرِهِ إلّا نُرَجّي التَلاقِيا

تَرَفَّعَ عَن عَونِ المَكارِمِ قَدرُهُ فَما يَفعَلُ الفَعلاتِ إلّا عَذارِيا[١١٩]

يُبيدُ عَداواتِ البُغاةِ بِلُطفِهِ فَإِن لَم تَبِد مِنهُم أَبادَ الأَعادِيا

با المِسكِ ذا الوَجهُ الَّذي كُنتُ تائِقًا إِلَيهِ وَذا الوَقتُ الَّذي كُنتُ راجِيا

لَقيتُ المَرَورى وَالشَناخيبَ دونَهُ وَجُبتُ هَجيراً يَترُكُ الماءَ صادِيا(١٢٠)

أَبا كُلِّ طيبٍ لا أَبا المِسكِ وَحدَهُ وَكُلَّ سَحابٍ لا أَخَصَّ الغَوادِيا(١٢١)

يَدِلُّ بِمَعنىً واحِدٍ كُلَّ فاخِرٍ وَقَد جَمَعَ الرَحمَنُ فيكَ المَعانِيا

يبدأ المتنبي بالمدح والإشارة إلى امتداد الزمان من أسلافه حتى وصوله إلى كافور، الصورة هنا تمثل الزمن كجسر يصل بين الأجيال، وكأن الأمل في اللقاء بكافور كان قائمًا منذ القدم، يتوقع القارئ وصفًا مباشرًا لكافور، لكن المتنبي يأخذنا إلى الماضي، ويجعل اللقاء به نتيجة لتاريخ طويل من الرجاء، يوحي الشطر الأول بأن هناك فخرًا متوارثًا بالأجداد، لكن الشطر الثاني يكشف عن عنصر مفاجئ وهو أن الغاية ليست مجرد الفخر بل التطلع للقاء هذا الشخص تحديدًا. عنصر المفاجأة في تحويل السياق من الماضي إلى الحاضر يثري المعنى، وقد عزز كسر أفق التوقع هنا الإضافة المفاجئة: مثل تحويل انتظار الأجيال إلى رجاء لقاء شخص واحد.

يصور المتنبي عظمة هذا الفتى، حيث يرفع قدره إلى درجة تجعل مكارم الأخلاق تبدو أدنى منه. واستخدام كلمة "عذاريا" يشير إلى الأفعال النادرة، الفريدة، والبكر التي لم تمسها يد. في البداية قد يتوقع القارئ أن الحديث عن مكارم الأخلاق يتجه إلى الإشادة بها، لكن المتنبي يقلب المعنى بأن يجعل هذه المكارم نفسها بحاجة إلى هذا الفتى، مما يكسر التوقع التقليدي عن علاقة الفضائل بالبشر.

يعتمد المتنبي على التناقض بين اللطف والإبادة، حيث يصور لطف الفتى وكأنه قوة قاهرة تجعل الأعداء يتلاشون دون قتال. وإذا لم يفعل اللطف ذلك، فإن القوة تحسم الأمر. يتوقع القارئ أن اللطف لا يكون وسيلة للإبادة، لكن المتنبي يستخدم هذا

التضاد ليخلق صورة مدهشة وغير مألوفة عن قوة اللطف، مما يكسر أفق توقع القارئ. وقد عزز هذا الكسر التضاد: مثل الجمع بين اللطف والإبادة.

ثم يعبر المتنبي عن توقه لرؤية هذا الشخص كما لو أن وجوده هو الزمن المنتظر بذاته. المزج بين الشخص والزمن يمنح البيت بعدًا فلسفيًا، إذ ربما يتوقع القارئ أن يكون الحديث عن شخص أو وقت على حدة، لكن الجمع بينهما في وحدة واحدة يخلق عنصر المفاجأة ويعبر عن أن الشخص يمثل الزمن في أهميته.

يستخدم المتنبي صورة الشناخيب والهجير كعقبات عظيمة تحول بينه وبين الوصول، مما يعظم من قيمة اللقاء، هنا قد يتوقع القارئ أن وصف العقبات سيكون عاديًا، لكن المتنبي يضيف عنصرًا مدهشًا بتشبيه الحر الشديد الذي يجعل الماء صاديًا، وكأن الحرارة تزيل صفة الماء الأساسية، مما يضخم العقبات ويكسر التوقعات.

" وإذا تتبعت كافوريات المتنبي في المدح خاصة ترى أن قصائد المدح تستطيع قلب معانيها إلى الهجاء في الوقت نفسه".(١٢٢)

يعبر هنا عن سخاء الممدوح بتشبيه عطره بالمسك وكل طيب، وسحاب كرمه بكل الغواديا (الأمطار الغزيرة). الصورة تتجاوز حدود الوصف الاعتيادي لتشمل كل طيب وكل سحاب، استخدام "لا أبا المسك وحده" و"لا أخص الغواديا" يجعل القارئ يتوقع تخصيصًا معينًا، لكن المتنبي يفاجئه بالشمولية المطلقة التي تتجاوز الحدود المألوفة.

يصور الممدوح كأنه محور لكل المعاني الفاخرة، وكل ما يدل على الفخر يتجه إليه. هذه الصورة توحي بالكمال المطلق. يتوقع القارئ تعددية المعاني الفاخرة، لكن المتنبي يفاجئه بأن كل هذه المعاني تصب في شخص واحد، مما يعزز من فرادة الممدوح. وقد عزز كسر أفق التوقع الشمولية المطلقة :مثل جعل الممدوح جامعًا لكل معاني الفخر.

إن كسر أفق التوقع –كما وضحنا من قبل– هو توجيه القارئ نحو فكرة مألوفة، ثم مفاجأته بفكرة جديدة تتجاوز توقعاته، ومن هنا تُظهر براعة المتنبي في الأبيات الآتية، باستخدام أساليب بلاغية وصور شعرية متنوعة، يُثني المتنبي فيها على الممدوح، مبالغًا في وصف كرمِه(١٢٣) وقوته وشجاعته بأسلوب يثير الإعجاب والتأمل، ويلح المتنبي إلحاحه المتواصل على كافور، أن يوليه ولاية، أو يجعله على عمل(١٢٤)، قائلًا:(١٢٥)

إِذا كَسَبَ الناسُ المَعالِيَ بِالنَدى فَإِنَّكَ تُعطي في نَداكَ المَعالِيا
وَغَيرُ كَثيرٍ أَن يَزورَكَ راجِلٌ فَيَرجِعَ مَلكاً لِلعِراقَينِ والِيا
فَقَد تَهَبَ الجَيشَ الَّذي جاءَ غازِيًا لِسائِلِكَ الفَردِ الَّذي جاءَ عافِيا
وَتَحتَقِرُ الدُنيا اِحتِقارَ مُجَرِّبٍ يَرى كُلَّ ما فيها وَحاشاكَ فانِيا
لَبِستَ لَها كُدرَ العَجاجِ كَأَنَّما تَرى غَيرَ صافٍ أَن تَرى الجَوَّ

"قال فيه ابن جني: أي عطاؤك يعلي محل آخذه، وهذا أيضًا مما يمكن قلبه إذ اتفق لك كسب معلاة انسلخت منها لأنك لا تحسن حفظها فكأنك قد سلمتها إلى غيرك ممن تحسن به، وتقيم لديه... ويقول الزوزني وعندي أنه يقول إذا كسب الناس

والممالك والولايات ببذل الأموال فيها والاتفاق عليها واستمالة قلوب الرجال بها وجمع الأهواء لهم ببذلها حتى يقدروا عليها، فإنك تعطيها في نداك أي تنوط الولايات بالقصاد وتسند الممالك إلى الزوار فكأنه قال إذا كسب الناس الممالك بالندي، فإنك تعطي في نداك الممالك ويؤيده قوله بعده: وغيرُ كَثِيرٌ أَنْ يَزُورَكَ راجل... فَيَرْجِعَ مَلْكا للعراقينِ." (١٢٧)

إن التوقع الطبيعي هو أن يُشار إلى أن الممدوح كريم فقط، لكن المتنبي يتجاوز ذلك، حيث يجعل كرم الممدوح ليس مجرد وسيلة لتحقيق المعالي، بل أن العطاء ذاته يصنع المعالي، هذا تصور جديد يُفاجئ القارئ، وقد عزز ذلك هنا الجمع بين المبالغة والتصوير غير التقليدي، الجمع بين "الندى" و"المعالي" بأسلوب الجناس البديع يضفي على البيت موسيقية ويؤكد الترابط بين الصفات النبيلة.

ويبدع المتنبي في قلب المعاني المعتادة، فمن المتوقع أن يعود السائل بما يكفيه، لكن المفاجأة أن الممدوح يمنحه ما يجعله ملكًا، هذه المبالغة تجسد كرمًا أسطوريًا، ويستطرد في إبداعه عندما يستخدم المفارقة في الجمع بين جيش بأكمله وسائل واحد يخلق مفارقة عظيمة، هذه الصورة تثير دهشة القارئ حيث يتوقع عادةً أن يكون العطاء محدودًا بسياق الفرد، لكنه هنا يبلغ مستوى إعجازي.

تمكن المتنبي من كسر أفق التوقع باستخدام التضاد، الجناس، الصور المجازية، والمبالغة البلاغية، مما جعل الممدوح شخصية خارقة تتجاوز حدود البشر.

ويلح المتنبي في الطلب، فيرسم صورة درامية **(مفارقة درامية)** (١٢٨) للممدوح كصانع معجزات، يحول الفقراء إلى ملوك بمجرد زيارتهم له، مستخدما المقابلة بين

"راجل" و"ملك"، مما يبرز الفرق الشاسع بين الحالين ويزيد من وقع المفاجأة، يتوقع القارئ أن الزيارة ستعود بالنفع العادي، كالمساعدة أو الهدايا. لكن المتنبي يفاجئه بتحول الزائر من مجرد "راجِل" فقير إلى "ملك" يحكم العراقين، هذا التحول المفاجئ يكسر التوقع التقليدي حول العطاء. (١٢٩)

في البيت الثالث يتوقع القارئ أن الجيش الغازي هو رمز القوة والسيطرة، وأن التعامل معه سيكون بحزم أو مواجهة. لكن المتنبي يفاجئ القارئ بأن الممدوح يمنح الجيش الغازي كهدية لمجرد سائل، في تحول غير متوقع يجعل الكرم يتجاوز الحدود العقلانية. تصوير السائل الفرد وكأنه يفوق الجيش أهمية، مما يعكس عظمة كرم الممدوح. والجمع بين "غازياً" و"عافياً" يمثل تضادًا يزيد من عمق الصورة البلاغية ويعزز عنصر الدهش

يحتقر الناس الدنيا عندما يعانون من خيباتها، لكن الممدوح يحتقرها لأنه جربها ووجدها فانية وصغيرة أمام عظمته، ما يُبعد الفكرة التقليدية عن الازدراء نتيجة المعاناة . تصوير الدنيا كشيء ملموس يمكن قياسه وتجربته، ثم الحكم عليه، يجعل التجربة أكثر وضوحاً وحيوية. الجمع بين "مجرب" و"فانيا" يبرز فلسفة عميقة تتعلق بزهد الممدوح.

إن القارئ يتوقع أن الكدر عائق عن الوضوح، لكن المتنبي يجعل الكدر شرطاً للوصول إلى الصفاء، مما يكسر النظرة التقليدية. تصوير العجاج كثوب يلبسه الممدوح يُظهره محارباً يتحدّى الصعاب، كما أن الجمع بين "كدر" و"صافٍ" في تناقض يعبر عن فلسفة عميقة للصراع والنصر.

يستطرد المتنبي في هذه الأبيات بتجسيد الأشياء الجامدة، مما يضفي على النص حيوية وتشويقًا، الأسلوب البلاغي هنا يعزز شعور التفرد بقوة القائد وأدواته، ويبرز أن النصر ليس مجرد قوة مادية، بل قدرة على توظيف كل شيء، حتى الجمادات، لتحقيق السيطرة.

"يؤسس المتنبي لجماليات الصدمة والمفاجأة وكسر أفق التوقّع، فقد اعتاد قارئ شعر المديح أن يستمع إلى الشاعر وهو يبثُّ إحساساته تجاه الممدوح، ويتحدّث عن فضائله وخصاله وعطاياه، ولكن أن يخصَّ الشاعر نفسه بمساحة كبيرة من بنية القصيدة المدحية، فهذا يؤدي إلى تغيير النمط والبنية في الثقافة السائدة، وهذا ما فعله المتنبي، فإذا هو في أماديحه رجل صراع وسيف وبطش وبطولات وعنفوان وعبقرية، وإذا هو في حرب ضروس مع البشرية، بل هو يتسامى على بني جنسه في جوهره حين"(١٣٠) يقول:

وَقُدتَ إِلَيها كُلَّ أَجرَدَ سابِحٍ يُؤَدّيكَ غَضبانًا وَيَثنِكَ راضِيا
وَمُختَرَطٍ ماضٍ يُطيعُكَ آمِرًا وَيَعصي إِذا اِستَثنَيتَ لَو كُنتَ ناهِيا
إِذا الهِندُ سَوَّت بَينَ سَيفَي كَريهَةٍ فَسَيفُكَ في كَفٍّ تُزيلُ التَساوِيا
وَمِن قَولِ سامٍ لَو رَآكَ لِنَسلِهِ فِدى اِبنِ أَخي نَسلي وَنَفسي
مَدىً بَلَّغَ الأُستاذَ أَقصاهُ رَبُّهُ وَنَفسٌ لَهُ لَم تَرضَ إِلّا التَناهِيا
دَعَتهُ فَلَبّاها إِلى المَجدِ وَالعُلا وَقَد خالَفَ الناسُ النُفوسَ الدَواعِيا
فَأَصبَحَ فَوقَ العالَمينَ يَرونَهُ وَإِن كانَ يُدنيهِ التَكَرُّمُ نائِيا(١٣٢)

يبدأ المتنبي بوصف القوة في القيادة، حيث تُستخدم كلمة "أجرَد" للدلالة على الحصان السريع المجرد من الشعر، ما يشير إلى السرعة والقوة. المفاجأة تأتي في تصوير الحصان ككائن له مشاعر: "غَضباناً" و"راضِيا"، ما يضيف بُعدًا نفسيًا للحيوان ويخلق تفاعلًا غير متوقع بين القائد (المخاطَب) والحصان، ويقوي ذلك التضاد بينهما، الحصان "الغضبان" عند الانطلاق و"الراضي" عند التوقف يوحي بقدرة القائد على التحكم الكامل، ليس فقط بالقوة المادية، بل بالعاطفة أيضًا. الصورة تمزج بين الحيوية والشخصنة لتبرز مهارة القائد.

إن المألوف عند المتلقي هو وصف السيف بأنه يطيع الأوامر ولكنه يعصي عند "الاستثناء"، مما يُثير المفارقة: كيف يمكن لأداة غير عاقلة أن تعصي أوامر مستخدمها؟ الفكرة هنا تعتمد على التجسيد المبالغ فيه للسيف، وعزز ذلك التضاد بين: "يطيعك" و"يعصي." السيف "الماض" يُصور كرفيق مخلص يطيع دون تردد، إلا أن استثناءً صغيرًا قد يجعله يبدو وكأنه يتمرد. هذا يشير إلى أن القائد نفسه لا يحتاج إلى الاستثناء لأنه لا يهاب المواجهة. كسر التوقع يتمثل في تضارب الصفات المتناقضة

إذا اعتبرت الحرب سيفين متساويين في القوة، فإن سيف الممدوح هو الذي يزيل هذا التساوي ويُرجِّح كفة النصر لصالحه. الهند (كناية عن الحرب) تجعل السيوف متكافئة، لكن سيف الممدوح ينفرد بالقوة والقدرة على تغيير مجرى المعركة، مما يجعله عنصرًا فريدًا يتجاوز التوازن التقليدي. بدلًا من أن تكون الحرب سجالًا متكافئًا بين الطرفين، يُفاجئنا الشاعر بجعل سيف الممدوح العنصر الحاسم الذي يكسر هذا التكافؤ. هذا الأسلوب يُبرز تفوق الممدوح بطريقة غير مباشرة.

ثم يصف الممدوح بأنه وصل إلى أقصى مدى من الكمال الذي يمكن أن يبلغه الإنسان، بفضل فضل الله وسعي نفسه العالية التي لا تقبل سوى الكمال، يجعل الشاعر النفس عنصرًا يتخطى الحدود البشرية العادية، لتصل إلى مرتبة التناهي، وهو تعبير عن الطموح غير المحدود، النفس البشرية عادةً ما تُصور بأنها عاجزة عن الكمال، لكن المتنبي يصور نفس الممدوح على أنها ترفض أي نقص، مما يدهش القارئ بفكرة نادرة، نفس الممدوح دعته إلى المجد والشرف فاستجاب لها، في حين أن النفوس الأخرى تخالف هذه الدعوات وتركَن إلى الدعة والخمول، النفس هنا مجسّدة ككائن حيّ يدعو صاحبه إلى المجد، والممدوح يستجيب لهذه الدعوة على عكس عامة الناس، بدلًا من تصوير النفس كعنصر ضعف أو انحراف، يجعلها المتنبي مصدر الإلهام والتحفيز، مما يغير التصور التقليدي للنفس البشرية.

وبناء على كل ما سبق، أصبح الممدوح في مكانة عالية فوق الجميع، يُرى من بعيد، ومع ذلك فإن كرمه وتواضعه يقربانه من الناس رغم علو مكانته .الممدوح كجبل شاهق، يراه الجميع من بعيد، لكن تواضعه يجعله في متناول الناس .القارئ يتوقع أن الرفعة تبعد صاحبها عن الناس، لكن المتنبي يقلب هذا التوقع بجعل الكرم سببًا للقرب، رغم البعد المكاني والرفعة.

وهكذا فإن قصيدة المتنبي تجسد تعقيداته النفسية والاجتماعية والسياسية، وتعبر عن خيبة أمله في البشر والحكام، مثل سيف الدولة وكافور، الذين خالفوا توقعاته. باستخدام نظرية كسر أفق التوقع، نرى كيف تحدى المتنبي المفاهيم التقليدية عن

الحياة، الموت، الوفاء، والسلطة، وأعاد صياغة رؤيته للعالم، مما جعل قصيدته متجددة الأبعاد وذات دلالات إنسانية شاملة.

الخلاصة:

إن **نظرية التلقي** من النظريات الحديثة في نقد الأدب التي تركز على دور القارئ أو المتلقي في إنتاج المعنى داخل النص الأدبي، وليس فقط على المؤلف أو النص ذاته. وفق هذه النظرية، يصبح النص مفتوحًا لتفسيرات متعددة تعتمد على تجربة القارئ وخلفيته الثقافية والمعرفية، مما يجعل التلقي عملية تفاعلية وحيوية، لأن النص ما هو إلا عبارة عن: " كتابات مضاعفة، ونتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضا معًا في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ." (١٣٣)

ومن أهم مفاهيم هذه النظرية هو "**كسر أفق التوقع**"، وهو ما يحدث عندما يتجاوز النص توقعات القارئ المسبقة أو ينقضها، فيثير دهشته ويعيد تشكيل فهمه للنص، ويُحفّز بذلك تأويلاً جديدًا يثري التجربة القرائية. بهذا الشكل، يصبح المتلقي شريكًا فاعلًا في بناء المعنى، لا مجرد مستقبل سلبي للمحتوى، ويبرز النص الأدبي كفضاء ديناميكي يتفاعل فيه القارئ مع اللغة والرموز والأحداث بشكل مستمر ومتجدد.

وانطلاقًا من هذه الرؤية، برزت الرغبة في تطبيق هذه النظرية على النص الشعري، لاستكشاف الكيفية التي يسعى بها الشاعر المبدع إلى مفاجأة القارئ وتحدي توقعاته، فلا يقتصر دور الشعر على نقل المشاعر والأفكار، بل يتجاوز ذلك إلى بناء تجربة جمالية وفكرية متجددة، قوامها الدهشة والإبداع، وتتحقق هذه المفاجأة من خلال

توظيف أساليب فنية ولغوية مبتكرة تكسر النمطية والرتابة، وتفتح المجال أمام آفاق جديدة من التلقي والتأويل.

إن هذه العملية لا تقوم على العشوائية أو المصادفة، بل تعتمد على تنظيم مبدع لعناصر النص بطريقة غير متوقعة، مما يخلق توترًا جماليًا يحفز الذهن ويدفع القارئ إلى إعادة النظر في مفاهيمه المعتادة، فالتراكيب المفاجئة، والصور غير المألوفة، والانزياحات اللغوية، جميعها أدوات يستخدمها الشاعر لكسر التوقعات وإضفاء طابع المفاجأة على النص، وبهذا يصبح الشعر فضاءً إبداعيًا يتحقق فيه التفاعل الحي بين النص والقارئ، ويصبح فعل القراءة تجربة فريدة قائمة على التأمل والاكتشاف المستمر.

إن كسر أفق التوقع لا يعزز فقط جمالية النص الشعري، بل يسهم أيضًا في تطوير الذائقة الأدبية للقارئ، إذ يدفعه إلى التفكير النقدي، وعدم الاكتفاء بالقراءة السطحية، ومن هنا تتجلى أهمية هذه النظرية في تحليل النصوص الأدبية، حيث تساعد على الكشف عن البنية العميقة للنص، وتفسير كيف يعمل على خلق الدهشة وتحفيز الخيال. (١٣٤)

كان المتنبي شاعر العرب الأكبر من أهم الشعراء الذين خرجوا على الأعراف والسنن والتقاليد الشعرية في شعرهم، وبخاصة شعر المديح، فمديحه لا يتطابق مع من الشعراء، ولذلك يحتاج إلى قراءة مختلفة وخاصة، فهو يتلاعب بالألفاظ والدلالات بمهارة لم نعرفها من قبل، فهي تنتهك المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق توقع القارئ، وهذا أحد أسباب صعوبة شعره وخلوده في آن معًا. (١٣٥)

افتتح المتنبي قصيدته بتعبير غير متوقع يتمثل في تمني الموت، قائلًا:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيًا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

يتجلى هذا الأسلوب الذي تبناه المتنبي كأحد أشكال كسر أفق التوقع، حيث يسعى إلى إرباك القارئ وتحفيزه على إعادة النظر في المعاني التقليدية، فالقصيدة هنا تتجاوز كونها خطابًا موجهًا للممدوح، لتتحول إلى تجربة جمالية وفكرية تتعدى حدود الإطراء، فتفتح آفاقًا أوسع للتأمل في قضايا الحياة والموت الكبرى، هذا التحول المفاجئ يجعل تلقي النص تجربة نشطة وديناميكية، تقتضي من القارئ التفاعل المستمر، وإعادة تأويل النص وفهمه برؤية جديدة قد تختلف تمامًا عن تلك المألوفة في القصائد المدحية التقليدية.

رغم أن التراث الشعري كان يُشدّد على ضرورة الالتزام بالتقاليد، وأن الشاعر القديم كان يعتبر القصيدة طقسًا مقدسًا لا بد من مراعاة بنيته النموذجية المتعارف عليها، فإن المديح في التراث العربي كان محكومًا بقواعد صارمة لا يجوز الخروج عنها، حيث كان يُنظر إليه كطقس أدبي يقتضي التمسك بأساليب التمجيد والمبالغة، مع استبعاد أي عناصر قد تثير الشك أو الالتباس. غير أن المتنبي، بأسلوبه الفريد، قلب هذه القاعدة، فبدلًا من أن يبدأ قصيدته بأسلوب تقليدي يمهّد للمدح، فاجأ المتلقي بالحديث عن الموت واليأس والخذلان، مما كسر التوقعات وأضفى على النص بعدًا فلسفيًا وإنسانيًا يتجاوز الغرض التقليدي للمدح.

فالحديث عن الموت في قصائد المدح يُعد أمرًا تشاؤميًا وغير مقبول وفق المعايير التقليدية، لا سيما أن المتنبي لم يطرحه بوصفه مجرد فكرة عابرة، بل قدمه

في صورة صادمة عندما ربطه بالشفاء، وهو ما شكل تناقضًا صارخًا بين طبيعة القصيدة وموضوعها، **هذا التضاد جعل العديد من النقاد يقفون عند هذه البداية بدهشة، معتبرين أنها خروج عن قواعد البلاغة وآداب المجاملة في المدح، بل إنها تعتبر سوء أدب في خطاب الملوك كما قال القدماء**(١٣٦)، فذهب البعض إلى القول بأن ذلك قد يُخل بجمالية النص ويخرجه عن سياق الخطاب الموجّه إلى الممدوح.

قدم المتنبي هذا المطلع ضاربًا بالمجاملة والتأدب عرض الحائط عاصفا بالتقاليد والقيود، فأتى بما في صدره وأعماقه في حديث أشبه بالمناجاة بين الشاعر وعواطفه، وإذا لم نلتفت إلى أنه حوار الموت والدمار والمنايا وغيرها من دواعي الطيرة، التي تنفر منها العامة والسوقة فضلاً عن الملوك، في مطلع الأبيات أو إذا لم نلتفت إلى ما قاله القدماء من أنه لم يكن موفقًا في مخاطبة ملك من الملوك بذكر الموت والمنايا في أول قصيدة يتوجه بها إليه. (١٣٧)

ولكن إذا نظرنا إلى حياة المتنبي، سنجد أنه كان دائمًا شاعر التجديد والخروج على التقاليد السائدة، فقد عُرف بتنوع أساليبه وابتكاراته المستمرة التي جعلته مختلفًا عن معاصريه (١٣٨) **ومن هنا، يمكننا أن نرى في هذه البداية الجريئة دليلًا على عبقريته ورغبته في كسر الحدود النمطية للشعر العربي**، إنها ليست مجرد انحراف عن القاعدة، بل تمثل انطلاقة نحو آفاق جديدة تعيد تشكيل العلاقة بين المدح والتجربة الذاتية، وبين الخطاب الرسمي والصوت الفردي للشاعر.

وقد يكون تمني الموت الذي عبّر عنه المتنبي في مطلع قصيدته مجرد رمز لرغبته في التخلص من الواقع المؤلم، لا بمعناه الحرفي، وإنما تعبيرًا عن حالة نفسية

عميقة تجسد معاناته وآلامه الداخلية، فالموت هنا لا يشير إلى النهاية، بل إلى تحول وانتقال، وربما إلى تطلع الشاعر إلى حالة أسمى من الوجود، حيث يتجاوز الألم والقيود إلى عالم آخر أكثر نقاءً وحرية، بهذا المعنى لا ي صبح المدح مجرد تقليد اجتماعي، بل فضاءً مفتوحًا يعكس هواجس الشاعر وصراعه النفسي، وهو ما يجعل قصائد المتنبي ليست فقط خطابات مديح، وإنما نصوصًا أدبية زاخرة بالرموز والدلالات العميقة التي تتطلب تأملًا أعمق في بنيتها ودوافعها.

ولكن لماذا الجدل والهجوم حول مقدمة هذه القصيدة؟ ولماذا أثارت التساؤلات والتفسيرات المتضاربة لدى أكثر الدارسين لشعر المتنبي؟

قد يرجع السبب إلى أن القصيدة تحمل طابعًا ذاتيًا[١٣٩] وشخصيًا عميقًا، ما يجعلها عملاً فنيًا معقدًا ومتعدد الدلالات، يصعب تأويله وفق القوالب التقليدية للشعر المدحي. فقد اعتاد المتلقي على أن تكون قصائد المديح واضحة في غاياتها –كما ذكرنا سابقًا –، تحتفي بالممدوح بأسلوب مباشر يفيض بالإعجاب والتبجيل، دون أن تتسلل إليها نبرة الحزن أو السخرية أو التأمل الفلسفي، وهو ما جعل مقدمة المتنبي تثير الدهشة والاستغراب. "إن المرايا في شعر المتنبي، وبخاصة في أماديحه، كثيرة؛ فالمتنبي هو الصوت الخلفي الذي يهب الممدوح شيئاً من ملامحه، وهو يتقنع بأقنعة ممدوحيه، ليتحدث عن ذاته، أو ليرسم صورة للبطل الأسطوري الذي يطمح إلى أن يكونه أو إلى أن يكون حاضراً. ولذلك، هو حاضر في عمق نصه، وإن كان غائباً عن سطحه أحياناً.."[١٤٠]

إن الإبداع الحقيقي يكمن في القدرة على تجاوز القيود، بل وإعادة تشكيلها بطرق غير متوقعة؛ لقد كان الخروج عن النمط السائد يُعتبر تمردًا في الماضي، لكنه اليوم أصبح سمة أساسية من سمات الإبداع، خصوصًا في الشعر المعاصر، حيث يسعى الشاعر إلى خلق حالة من التوتر والإرباك لدى القارئ من خلال مخالفة التوقعات وكسر الأنماط المألوفة، مما يسهم في تعزيز عنصر المفاجأة داخل النص.

فعنصر المفاجأة هذا ليس مجرد ترف فني؛ بل هو أداة لإشراك القارئ في عملية القراءة، إذ يجعله شريكًا في إنتاج المعنى بدلًا من أن يكون مجرد متلقٍ سلبي. فحين يُفاجَأ القارئ بمدخل غير مألوف أو بفكرة صادمة، فإنه يُضطر إلى التفكير والتأمل، محاولًا فك شفرة النص وكشف الدلالات المخفية وراء ظاهره، وبهذا تتحول القصيدة إلى فضاء تفاعلي مفتوح(١٤١)، حيث لا تُمنح المعاني جاهزة، بل تظل في حالة من التوليد المستمر عبر تفاعل القارئ معها، وهو ما يجعل النص الشعري أكثر حيوية وعمقًا وتأثيرًا؛ وحتى إن كان القارئ المتمرّس في شعر المتنبي معتادًا على مثل هذه الانطلاقات غير التقليدية، تظل قصائده مشحونة بعنصر المفاجأة والدهشة، متجاوزة حدود الخطاب التقليدي نحو آفاق أرحب من التعبير الفني والتأمل الفلسفي.

نتائج البحث:

١- يشكل "**كسر أفق التوقع**" ما هو أبعد من كونه نظرية أدبية؛ إذ يعد أداة فاعلة في إعادة تشكيل وعي المتلقي، محولًا النص إلى فضاء حيّ متجدد يثير التفاعل ويحفّز التأمل. فحين يفاجئ النص قارئه بما لا يتوقع، يهدم ما استقر في ذهنه من تصورات، فيوقظه من سلبية التلقي ويحوّله إلى مشارك نشط في صناعة المعنى، ولا يقف هذا

الأسلوب عند حدود الإدهاش؛ بل يعزز حضور النص في الذاكرة ويعمق أثره في وجدان المتلقي، حتى يغدو محفزًا لإعادة النظر في العالم ورؤيته من زوايا جديدة، مانحًا النص امتدادًا حيًّا وأثرًا لا يزول مع مرور الزمن.

٢- تميز الشاعر العربي القديم بقدرته على كسر أفق التوقع، مما أضفى على شعره عنصر المفاجأة والإبداع الذي يأسر السامع والقارئ. وقد تجلّى هذا بوضوح في **المجالس الأدبية** التي كانت تُعقد في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، حيث تنافس الشعراء في إبراز مهاراتهم البلاغية والفنية، مستخدمين أساليب مبتكرة في الصور الشعرية والانزياحات اللغوية. كان الشاعر يقدم فكرة مألوفة ثم يحولها إلى صورة جديدة تدهش المتلقي، كما فعل المتنبي بالمفارقات، وجرير في هجائه الساخر، وغيرهما، وهكذا لم تكن القصيدة مجرد كلمات موزونة؛ بل لوحة إبداعية تتحدى التوقعات وتعيد تشكيل الذائقة الجمالية للسامع، مما عزز مكانة الشعر العربي كأحد أعظم الفنون الإنسانية.

٣- تم تحليل قصيدة المتنبي (كفى بك داء) للكشف عن الأساليب الإبداعية التي وظفها الشاعر، والتي تمثلت في الربط بين مفاهيم متباعدة بطرق غير مألوفة، مما أدى إلى خلق صور شعرية مبتكرة ومفاجئة. وقد أسهمت هذه التقنيات في إثراء إمكانيات التأويل، حيث نجح المتنبي في تحدي توقعات القارئ من خلال استخدامه للتناقضات داخل النص، مما أضفى عنصر المفاجأة وأثار فضول القارئ للبحث عن المعنى في ظل حالة من الترقب وعدم اليقين.

٤- قصيدة المتنبي تبرز عبقرية المتنبي في تصوير المعاني الإنسانية بطرق غير متوقعة؛ إذ يكسر كل بيت فيها أفق التوقع من خلال المفارقات الفكرية، والصور المبتكرة، والمعاني الفلسفية التي تجمع بين المتناقضات.

٥- يبدع المتنبي في_توظيف **عنصر المفارقة** بجميع أنماطها (الدراما القصصية- الحدث- التصوير- اللفظ- الرومانسية...)، وذلك لتعميق الدلالات وإبراز التناقضات في:

- **(الذات الإنسانية)** بين الحب والخيانة، الشباب والشيخوخة.
- **(الواقع السياسي)** بين الكرم والاستغلال، القوة والضعف.
- **(الرؤية الوجودية)** بين الحياة والموت، الزوال والخلود.

هذه **المفارقات** تجعل شعره يحمل طبقاتٍ متعددةً من المعاني، تُظهر براعته في الجمع بين البلاغة والفلسفة.

٦- يخلص البحث إلى أن **نظرية التلقي** تقدم إطارًا نظريًا غنيًا لتحليل النصوص الشعرية العربية القديمة؛ إذ تكشف عن كيفية تفاعل القارئ مع النص، وكيفية قدرة النص على خلق تجربة قرائية تتجاوز التوقعات التقليدية. ومن خلال تحليل قصيدة المتنبي، يتضح أن الشاعر استطاع أن يخلق نصًا شعريًا متفردًا، يعتمد على أساليب إبداعية غير مألوفة، مما يجعله أنموذجًا بارزًا لفهم دور القارئ في عملية التأويل وإثراء المعنى.

"**Subverting the Horizon of Expectation in Classical Arabic Poetry: Al-Mutanabbi's 'Kafā Bika Dā'an' as a Case Study**"

Dr. Shimaa Said Mohamed Bakry

Lecturer, Faculty of Arts, Benha University, Egypt

Abstract:

This study seeks to apply the concept of "breaking the horizon of expectation," introduced by Hans Robert Jauss within the framework of reception theory, to Al-Mutanabbi's poem in praise of Kafur Al-Ikhshidi. The aim is to reveal how the poetic text transcends the reader's preconceived expectations and stimulates their intellectual and emotional curiosity. Additionally, the research highlights the significance of reception theory in analyzing classical Arabic poetry by examining examples of ancient poets who skillfully employed this concept. This demonstrates the effectiveness of the theory in understanding poetic texts and their interactions with readers across different eras.

The study focuses on the pivotal role of the reader in interpreting and engaging with the text, emphasizing that this theory serves as an effective methodological tool for comprehending the dynamic relationship between the text and the recipient. It also underscores the text's ability to create a rich and stimulating reading experience that surpasses traditional expectations. Furthermore, the research illustrates how this theory can contribute to re-reading classical poetic texts from a fresh perspective, uncovering their semantic and artistic layers that may remain obscured in conventional readings.

By applying this theory to Al-Mutanabbi's poem, it becomes evident how the poet crafted a distinctive poetic text that relies on unconventional artistic and linguistic techniques. Moreover,

his innovative use of various types of irony (event-based, dramatic, imagistic, verbal, etc.) opens new horizons for interpretation and enhances our understanding of the poetic text's capacity to interact with the reader in innovative and engaging ways.

The study consists of an introduction, three main sections, and a conclusion. The introduction outlines the research's significance, key questions, methodology, and prior studies. The first section, Theory and Concept, discusses the notion of "breaking the horizon of expectation" in literary studies, the term itself, and the importance of the horizon of reception in shaping the relationship between the text and the reader. The second section addresses whether the recipient played an active role in classical Arabic literature, exploring the influence of literary gatherings and the creativity of ancient poets in subverting the reader's expectations.

The third section is divided into three key elements:

1. A discussion of Al-Mutanabbi's historical, psychological, and social background, as well as the context of the poem.

2. The poem's text.

3. The breaking of the horizon of expectation in Al-Mutanabbi's poem.

The study concludes with a summary of the key findings, followed by a list of references and sources.

Keywords: Reception theory - Breaking the horizon of expectation - Al-Mutanabbi - Classical Arabic poetry - "Kafā Bika Dā'an" poem.

الهوامش:

(١) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة دحميد لحمداني، دالجلالي الكدية، مكتبة المناهل، د.ت، ص١٢.

(٢) عبدالدائم السلامي: النقد بين سلطة النص وسلطة القارئ، مركز عبدالرحمن السديري الثقافي، العدد٣٧، ١٤٣٣ه - ٢٠١٢م، ص١٧ وما بعده.

(٣) راجع صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الطبعة السادسة، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ٢٠١٢م، ص ٩٧ وما بعدها.

عبد محمود عبد بشر: أفق التوقع في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة جامعة تكريت، كلية الآداب، ج١، ع٥٤، ص٢٣٣.

(٤) السيد إبراهيم: النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافية بجدة، مج٧، ج ٣٢، مايو ١٩٩٩م، ص ١٠٢.

(٥) عبدالناصر حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٣.

(٦) هالين فرناند، شوير فيجن فرانك، أوتاه سيشر: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة وتعليق خير البقاعي محمد، الطبعة الأولي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ص ٣٤-٣٥.

(٧) جاك دريدا: الصوت والظاهرة، ترجمة فتحيس أنقزو، الطبعة الأولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م، ص ١٤٨.

(٨) موركاروفسكي: من الأوائل الذين تناولوا بعض لمشكلات المتعلقة بالمتلقي، وقد ظهرت له عدة ترجمات باللغة الألمانية للكثير من المقالات النقدية التي تعرض سواء للحديث من البنيوية أو نظرية التلقي، وانتشرت وزاغ سيطها في الفترة ١٩٦٧م: ١٩٧٤م.

انظر هولب روبرت: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولي، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، ص ٧١: ٧٣.

(٩) ستاروبيسنكي، جان، وآخرون: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، دار الغد، دمشق، ٢٠٠٠م، ص١١٢.

(١٠) انظر هولب روبرت: نظرية التلقي (مرجع سابق)، ص ٧٥. ينظر فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، الأردن، ٢٠٠٦م، ص٤١،٤٤.

(١١) هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي ؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م ، ص ١٧.

(١٢) أحمد بوحسن: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مقال بعنوان (نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث)، (مرجع سابق)، ص١٦.

(١٣) ينظر: محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ١٩٩٩م، ص٣٨.

(١٤) خليل الموسى: جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي: مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد١٠٥، يناير ٢٠٠٧م، ص٩٣.

(١٥) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، (مرجع سابق)، ص٥٦. ينظر فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، (مرجع سابق) ، ٤٥ .

(١٦) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب ، (مرجع سابق)، ص٢٩.

(١٧) استقبال النص عند العرب: (المرجع السابق)، ص٣١. ينظر كذلك: قضية التلقي في النقد العربي القديم، (مرجع سابق) ، ٤٥.

(١٨) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد السولي ومبارك حنون، الطبعة الأولي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨م، ص ٢٧.

(١٩) أحمد بوحسن: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مقال بعنوان (نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠١، ص٥١.

(٢٠) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٤٥.

(٢١) ثائر العذاري: الأدب الرقمي وأفق التوقع، جريدة الزمان، العدد ٤١١٣، فبراير ٢٠١٢م، (نسخة إلكترونية)،
https://www.azzaman.com/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF

(٢٢) عبد محمود عبد بشر: أفق التوقع في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة جامعة تكريت، كلية الآداب، ج١، ع٥٤، ص٢٣٣.

(٢٣) هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي ؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي (مرجع سابق)، ص ١١. راجع: صلاح الدين فاروق سلامة: أفق التوقع في قصيدة "مصابيح الشوارع" لأحمد عبدالمعطي حجازي قراءة في ضوء نظرية التلقي، مجلة جامعة عمر المختار، كلية العلوم والآداب، القبة، ج٣، د.ت، ص٢٧٧.

(٢٤) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، (مرجع سابق)، ص١٠١. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٦٨.

(٢٥) المفاجأة :لغةً، من فجئة الأمر، وفجأة، وفاجأ—يفاجئه مفاجأة؛ أي هجم عليه من غير أن يشعر به، وقيل: إذا جاءه بغتةً من غيرِ تقدُّمِ سببٍ.انظر: محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر، الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، د.ت، ص٤٩١.

-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، ج١، دار صادر – بيروت، ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م، ص ١٢٠.

(٢٦) عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٧، ص٨٢.

(٢٧) الأسلوبية والأسلوب (مرجع سابق)، ص ٨١.

(٢٨) ثائر العذاري: الأدب الرقمي وأفق التوقع، (مرجع سابق)
https://www.azzaman.com/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF

(٢٩) حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م، ص٦.

(٣٠) أبو زيد نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الطبعة الثانية، أيلول، ١٩٩٢م، المركز الثقافي العربي، ص٣٦.

(٣١) رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩م، ص٥٣.

(٣٢) قادرة مصطفى نور الدين: النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، كلية الآداب، جامعة وهران، الجزئر، ٢٠١٠م، ص١٩٨.

(٣٣) انظر هانس روبرت ياوس، جماليات التلقي، (مرجع سابق)، ص ٤٨،٤٩.

(٣٤) انظر وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، (مرجع سابق)، ص ١٢٢.

(٣٥) بول ريكور، الزمان والسرد، ج١، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م، ص. ١١٧.

(٣٦) تزفيتان تودوروف، *الشعرية*، ترجمة: منذر عياشي، بيروت: دار توبقال، ١٩٨٧، ص. ٩٠.

(٣٧) قادرة مصطفى نور الدين: النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، (مرجع سابق)، ص١٩٨.

(٣٨)عبد محمود عبد بشر: أفق التوقع في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة جامعة تكريت، كلية الآداب، ج١، ع٥٤، ص٢٣٣.

(٣٩) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، (مرجع سابق)، ص٦٥.

(٤٠) ينظر محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٤ .

(٤١) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م، ص١١٢.

(٤٢) أبو علي حسن بن رشيق القيرواني: العمدة، في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النبوي عبدالواحد شعلان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ص١٨.

(٤٣) علي علي مصطفى صبح: في النقد الأدبي، د.ت، ص١٥٠. نسخة إلكترونية: https://shamela.ws/book/22859

عمرو بن بحر، الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ج٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٤١٨هـ- ١٩٨٨م، ص٢٤٤.

(٤٤) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، (مرجع سابق)، ص١٥٥.

(٤٥) في تاريخ الأدب الجاهلي، (مرجع سابق)، ص١٥٥.

(٤٦) عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ط٤، مكتبة الخانجي، القاهرة، جـ١، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م، ص١٢٥.

(٤٧) عتيق عبدالعزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٤، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦م، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص ٢٥.

(٤٨) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ج١، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣ هـ، ص١٦٦.

(٤٩) الشعر والشعراء، ج١، (مرجع سابق) ص٢١٢.هو علقمة بن عبده، من تيم، وسمي بالفحل بعد هذه المحاكمة الشعرية، التي فضل فيها على امرئ القيس.

(٥٠) أبو الفرج علي بن الحسين، الأصفهاني: الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، طبعة ١٩٨١م، دار الثقافة – بيروت، لبنان، الجزء الثاني، ص ٢٢٦-٢٢٧.

(٥١) هو الشاعر الفرنسي الشهير شارل بودلير (Charles Baudelaire)، صاحب ديوان "أزهار الشر" (Les Fleurs du Mal)، أحد رواد الحركة الرمزية في الشعر.

(٥٢) عبدالغفار مكاوي: دراسات في الأدب والفلسفة، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م، ص١٦.

(٥٣)امرؤء القيس بن حجر بن الحارث الكندي: الديوان، اعتنى به: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م، ص١٠.

(٥٤) ميمون بن قيس بن جندل: ديوان الأعشى، د.ت، (نسخة إلكترونية)
https://www.aldiwan.net/search.php?q=%D8%A7%D9%84%D8%

(٥٥) محمد علي طه الدرة: فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، مكتبة السوادي جدة – السعودية، الطبعة: الثانية، ١٤٠٩ هـ- ١٩٨٩ م، ج٢، ص٢٢٠.

(٥٦) عبدالرحمن محمد إبراهيم، الشعر الجاهلية قضاياه الفنية والموضوعية، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص ٨٦.

(٥٧) حسان بن ثابت بن المنظر: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ١٤١٤ه – ١٩٩٤م، ص٢٠.

(٥٨)(٥٨) حسن حسين: ثلاثية البردة بردة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، دار الكتب القطرية – الدوحة، الطبعة: الأولى – ١٤٠٠ه، ص٤٣.

(٥٩) عبدالعزيز عتيق: علم البيان، ج١، د.ت، ص١٩٠. (نسخة إلكترونية) https://ar.lib.eshia.ir/%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9

(٦٠) جرير بن عطية الخطفي: الديوان، دار بيروت، ١٤٠٦ه – ١٩٨٦م، ص٦٤.

(٦١) أَبُو مَالِك غِياث بن غَوْثِ بن الصَّلْت التغلبي، الأخطل: الديوان، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٤ه-١٩٩٤م، ص٣٢٢.

(٦٢) أبو فراس همام بن غالب الفرذدق: الديوان، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٩م، ص٣٠.

(٦٣) أبو علي الحسن بن هانيء، أبو نواس: الديوان، برواية الصولي، تحقيق د/ بهجت عبدالغفور الحديثي، ط١، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ٢٠١٠م، ص٥٣.

(٦٤) أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت – بيروت، ١٤٠٣ه – ١٩٨٣م، ص٢٣٢.

(٦٥) أبو عبادة الوليد بن عبيد، البحتري: الديوان، تحقيق حسن كامل، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٨٥٣.

(٦٦) حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ص٢٧١.

(٦٧) عبدالله العماوي: تعب كلها الحياة، (مقال)، مجلة الشرق، يونيو ٢٠٢٤م، https://al-sharq.com/opinion/01/06/2014

(٦٨) أبو الحسن علي بن أحمد، الواحدي: شرح الواحدي لديوان المتنبي، ضبطه وشرحه د. ياسين الأيوبي، د.قصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٤١٩ه – ١٩٩٩م، ص وما بعده٨٥.

- ينظر يحيى خاطر: مأساة المتنبي، دار غريب للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ص٨ وما بعدها.

(٦٩) سبحان عالم خان الندوي: أسلوب المتنبي وخصائصه، مجلة البعث الإسلامي، مج٦٧، ع٩، نوفمبر ٢٠٢١م، ص٥٨.

(٧٠) فؤاد مرسي: جدلية المتنبي، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، مج١، ع٢، فبراير ١٩٨٤م، ص ٦٣.

عبدالقادر المبارك: لغة المتنبي، المجمع العلمي العربي، مج١٤، ج٧،٨، ١٩٣٦م، ص٢٨٦ وما بعدها.

(٧١) أحمد أحمد بدوي: المتنبي في مصر، صحيفة دار العلوم، المجلد٢، العدد٤، د.ت، ص٩٠.

(٧٢) أجمعت الغالبية العظمى من المصادر التاريخية التي تناولت علاقة الرجلين على تأكيد هذا الرأي: انظر: محمود شاكر: مع المتنبي، مطبعة المدني، مصر، د.ط، ١٩٨٧م، ص٣٦٢.

طه حسين: مع المتنبي، مصر، دار المعارف، ط١٣، د.ت، ص٢٨٢.

يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، حققه مصطفى السقا وآخرون، مصر، دار المعارف، ط٣، د.ت، ص١١٠.

(٧٣) أحمد أحمد بدوي: المتنبي في مصر، (مرجع سابق)، ص٩٠، ٩١.

انظر عبدالقادر المبارك: لغة المتنبي، المجمع العلمي العربي، مج١٤، ج٧،٨، ١٩٣٦م، ص٢٨٦ وما بعدها.

(٧٤) نعمان ماهر الكنعاني: المتنبي بين الحمداني والإخشيدي، مجلة وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، ع٢، ١٩٦٢م، ص١٣٧ وما بعدها.

(٧٥) المتنبي بين الحمداني والإخشيدي (مرجع سابق)، ص١٤٠.

(٧٦) أيمن العشماوي: قصيدة المديح عند المتنبي وتطوها الفني، النهضة، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٩٠.

(٧٧) صلاح مصيلحي علي عبدالله: أسلوب المتنبي الشعري، مجلة الدراسات الشرقية بالجامعات المصرية، العدد٢٠، يناير ٢٠١٥م، ص٨٧.

(٧٨) صلاح مصيلحي علي عبدالله: أسلوب المتنبي الشعري، (مرجع سابق)، ص٨٧.

(٧٩) محمد شاكر محمد صهوان: توظيف دلالات التنكير في مدائح المتنبي لسيف الدولة وكافور، مجلة كلية اللغة العربية، أسيوط، ع٤٠، ج١، ٢٠٢١م، ص٣٢٠٤.

(٨٠) منى حسن: المتنبي رؤية تاريخية اجتماعية، مركز عبدالرحمن السديري الثقافي، ع٧٧، خريف ٢٠٢٢م، ص٦٨، وما بعدها.

(٨١) أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي: شرح الواحدي لديوان المتنبي (الشاميات أو أشعار الصبا)، ضبطه وشرحه وعلق عليه: د ياسين الأيوبي، د قصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، م١، ١٤١٩ه- ١٩٩٩م،ص١٦٨٣.

(٨٢) عبدالعزيز عتيق: علم البديع، النهضة، بيروت، ١٩٨٥م، ص٨٤،٨٥.

(٨٣) علي بن عبدالعزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ت، ص٦٩.

(٨٤) الواحدي: شرح الواحدي لديوان المتنبي، ص١٦٨٣.

(٨٥) عدوًا مداجيا: شخص يخفي عداوته تحت قناع الود.

(٨٦) شرح الواحدي لديوان المتنبي: ص١٦٨٤.

(٨٧) العتاق المذاكيا: الخيل السريعة.

(٨٨) ضواريا: مفترسة "أو "شرسة".

(٨٩) صالح بن عبدالله بن صالح التويجري: الحجاج في كافوريات المتنبي، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود، العدد ٤٥، ٢٠١٧م، ص٣٥٦.

(٩٠) أحمد عبدالغفار عبيد: وجدانيات أبي الطيب المتنبي (دلالاتها وسماتها الفنية)، الدار المصرية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص١١٠.

(٩١) صلاح مصيلحي علي عبدالله: أسلوب المتنبي الشعري، (مرجع سابق)، ص٨٩.

(٩٢) المتنبي في مصر (مرجع سابق)، ص٩٣.

(٩٣) هنا، القلب يحبُّ قبل أن يُبادَل بالحب، مما يُظهر تناقضًا عاطفيًا بين العطاء وعدم المقابلة.

(٩٤) شرح الواحدي لديوان المتنبي: ص١٦٨٥.

(٩٥) أسلوب المتنبي الشعري، (مرجع السابق)، ص٨٩.

انظر صالح بن عبدالله بن صالح التويجري: الحجاج في كافوريات المتنبي، (مرجع سابق)، ص٣٧٩، ٣٨٩.

(٩٦) شرح الواحدي لديوان المتنبي: ص١٦٨٦.

(٩٧) تحدث المفارقة عندما يكون هناك تناقض بين الحدث ونتيجته.

(٩٨) شرح الواحدي لديوان المتنبي، ص١٦٨٧.

(٩٩) المتنبي في مصر (مرجع سابق)، ص٩٤.

(١٠٠) الفسطاط: مدينة مصر، انظر محمد بن مُكَرَّم بن علي ابن منظور الأنصاري الخَزْرَجي، ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير، محمد أحمد، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ص٣٤١٣.

(١٠١) الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، (مرجع سابق)، ص٧١.

(١٠٢) إبراهيم العريض: فن المتنبي بعد ألف عام، دار العلم للملايين، ط بيروت، ١٩٦٢م، ص١٥.

(١٠٣) محمد شاكر محمد صهوان: توظيف دلالات التنكير في مدائح المتنبي لسيف الدولة وكافور، مجلة كلية اللغة العربية، أسيوط، ع٤٠، ج١، ٢٠٢١م، ص٣٢٠٤.

(١٠٤) علي الجارم: الأعمال النثرية الكامل، دار الشروق، ط١، ١٤٠٩م- ١٩٨٩م، ص١٤٢.

(١٠٥) ابن منظور: لسان العرب، (مرجع سابق)، ص٢١٥.

(١٠٦) خليل الموسى: جماليات النص المفتوح، (مرجع سابق) ص٩٠.

(١٠٧) المتولي قاسم: الوصف في شعر المتنبي، صحيفة دار العلوم، المجلد٢، العدد٤، د.ت، ص١٣٦.

(١٠٨) شرح الواحدي لديوان المتنبي: ص١٦٨٨.

(١٠٩) جردًا: كلمة "**جرد** "تأتي من الجذر اللغوي الذي يدل على التجريد أو الإزالة، والمراد: الخيول التي لا يوجد عليها زينة أو أغطية، أي الخيول السريعة والقوية التي تُستخدم في الحرب.

العواليا: تشير إلى الأماكن العالية والمرتفعة.

(١١٠) صدر البزاة حوافيا: الصقور التي تحوم بسرعة حول الفريسة، كناية عن قوة هذه الطيور ومهارتها في الصيد.

(١١١) سودٍ صَوادِقَ: سود: تعني الظباء السوداء أو الغزلان السوداء، وهي تشير إلى الحيوانات التي تتميز بلونها الأسود. **صوادق**: تعني صادقة النظر أو ثابتة النظر، وهي مشتقة من الفعل "صدق"، أي أن نظرتها ثابتة وحادة ولا تخطئ.

(١١٢) شرح الواحدي لديوان المتنبي: الديوان، ص١٦٨٩.

(١١٣) حسني عبدالجليل يوسف: المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دراسة نظرية تطبيقية، الدار الثقافية للنشر، ط١، ١٤٢١ه- ٢٠٠١م، ص١٣٦.

(١١٤) شرح الواحدي لديوان المتنبي، ص١٦٨٩.

(١١٥) صدر البزاة حوافيا: الصقور التي تحوم بسرعة حول الفريسة، كناية عن قوة هذه الطيور ومهارتها في الصيد.

(١١٦) مآقيا: تعني آثار الأقدام أو العلامات التي تتركها الأقدام على الأرض، وهي مشتقة من الفعل "أَقَى" الذي يعني ترك الأثر أو العلامة.

(١١٧) انظر شرح الأبيات محمد حامد عطية: المتنبي وكافور، العدد٤، المجلد٢، صحيفة دار العلوم، د.ت، ص٨٣ وما بعدها.

(١١٨) شرح الواحدي لديوان المتنبي، ص١٦٩٠.

(١١٩) عذاريا: هي مشتقة من الفعل "عَذَرَ" الذي يعني الاعتماد على النفس أو التصرف، تعني باستقلالية أو بغير مساعدة.

(١٢٠) الشناخيب: جمع "شَنْخُوب"، وتشير إلى التلال الرملية التي تكون مرتفعة وصعبة العبور.

الهجير: الحر الشديد.

(١٢١) الغواديا: مشتقة من الفعل "غَدَا" الذي يعني الذهاب أو الإتيان، وهنا تشير إلى السحاب الذي يأتي بالمطر.

(١٢٢) عبدالرحمن أفندي: قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء، تحقيق وتعليق دحمدي الشيخ، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ٢٠٠٧م، ص١٨. والمعنى الباطني للبيت نراه هجاء، فالحقيقة أنه يعيره بسواد لونه، ونتن ريحه، وقبح منظره، ووضاعة أصله، حيث كان عبدًا خصيًا وصنيعًا، وصل إلى الملك بسيفه ودهائه...ص١٨.

(١٢٣) انظر صالح بن عبدالله بن صالح التويجري: الحجاج في كافوريات المتنبي، (مرجع سابق)، ص٣٧٠.

(١٢٤)المتنبي في مصر، (مرجع سابق)، ص٩٤.

(١٢٥) شرح الواحدي لديوان المتنبي، ص١٦٩٠.

(١٢٦) العجاج: تعني الغبار أو التراب المتطاير، خاصة ذلك الذي يثور بسبب حركة الخيل أو الرياح.

(١٢٧) الزوزني العارض: قشر الفسر، منشورات مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض،م١، ٢٠٠٦م، ص٣٧٠.

قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء، (مرجع سابق)، ص٤٠.

(١٢٨) انظر إسراء سلامة محمد مقدادي: المفارقة في شعر إبراهيم نصرالله، إشراف: ا.د/ موسى ربابعة، (رسالة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠١٧م، ص١٣٥.

(١٢٩) انظر الاغتراب في شعر المتنبي: فليح كريم خضير، وزارة الثقافة والإعلام دائرة الشئون الثقافية، مج٣٦، ع٢، ٢٠٠٩م، ص٨.

(١٣٠) خليل الموسى: جماليات النص المفتوح (مرجع سابق)، ص٩٠.

(١٣١) البيت فيه مفارقة لطيفة، حيث يشبّه المتنبي كافورًا بسام بن نوح (الرمز الأصيل للنبل والعروبة)، مع أن كافورًا كان أسودَ ومولى، وهذا قد يُفهم على أنه نوع من المبالغة في المدح أو حتى تهكّم مقنّع، يعكس أيضًا تحدي المتنبي للصورة النمطية للعظمة في ذلك الزمن، حيث يرفع من شأن كافور رغم لونه ووضعه الاجتماعي السابق كعبد.

فريال بن جدو، نسيبة العرفي: النسق المضمر في قصيدة المدح، قراءة في كافوريات المتنبي، المجلس الأعلى للغة العربية، العدد الرابع، المجلد ٢٤، ٢٠٢٢م، ص٣٥١.

(١٣٢) شرح الواحدي لديوان المتنبي، ص١٦٩١.

(١٣٣) رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩م، ص٨٣.

(١٣٤) أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي: شرح الواحدي لديوان المتنبي (الشاميات أو أشعار الصبا)، ضبطه وشرحه وعلق عليه: دياسين الأيوبي، دقصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، م١، ١٤١٩ه- ١٩٩٩م،ص

(١٣٥) خليل الموسى: جماليات النص المفتوح (مرجع سابق)، ص٩٢.

(١٣٦) عبدالوهاب عزام: ديوان المتنبي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٢٦٩.

علي الجندي ناصف: المتنبي في مصر، صحيفة دار العلوم، العدد٤، المجلد٢، د.ت، ص١٢٢.

يوسف خليف: مطالع الكافوريات وكيف تصور نفسية المتنبي، الهيئة المصرية العامة، العدد١٦، المجلد٢، د.ت، ص٨٦.

(١٣٧) محمد شوكت التوني: أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، بيروت، دار المعارف، د.ت، ص٤٩.

(١٣٨) سبحان عالم خان الندوي: أسلوب المتنبي وخصائصه، مجلة البعث الإسلامي، مج٦٧، ع٩، نوفمبر ٢٠٢١م، ص٥٩.

(١٣٩) أحمد أحمد بدوي: المتنبي في مصر، (مرجع سابق)، ص٩٠، ٩١.

(١٤٠) خليل مرسي: جماليات النص المفتوح، (مرجع سابق)، ص٩٣.

(١٤١) ياسر جابر الجمال: انفتاح النص الشعري وثراء التأويل، (بدون دار نشر) ٢٠٢٣م، ص٥.

المصادر والمراجع

أولًا/ المصدر الرئيسي للدراسة:

- المتنبي، أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي (الديوان)، شرح الواحدي لديوان المتنبي، تحقيق: ياسين الأيوبي وقصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.

ثانيًا/ المصادر العامة:

- امرؤ القيس بن حجر الكندي: الديوان، تحقيق: عبدالرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٤م.
- الأخطل، أبو مالك غياث بن غوث التغلبي: الديوان، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، تحقيق: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.
- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد: الديوان، تحقيق: حسن كامل، ط٣، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- البغدادي، عبدالقادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ط٤، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط٥، دار المعارف، القاهرة.
- الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ج٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٤١٨هـ - ١٩٨٨م.
- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، د.ت.
- جرير بن عطية الخطفي: الديوان، دار بيروت، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

- ابن رشيق القيرواني، أبو علي حسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبدالواحد شعلان، ط١، ٢٠٠٠م.
- الفرزدق، أبو فراس همام بن غالب: الديوان، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٩م.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، ج١، دار صادر، بيروت، ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م.
- أبو نواس، الحسن بن هانيء: الديوان (برواية الصولي)، تحقيق: بهجت عبدالغفور الحديثي، ط١، هيئة أبوظبي للثقافة، ٢٠١٠م.

ثالثًا/ المراجع:

- أحمد بوحسن: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠١م.
- أحمد عبدالغفار عبيد: وجدانيات أبي الطيب المتنبي (دلالاتها وسماتها الفنية)، الدار المصرية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.
- إبراهيم العريض: فن المتنبي بعد ألف عام، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٢م.
- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ط١، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.
- حسن محمد عبدالناصر: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- حسني يوسف عبدالجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.
- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م.
- أبو زيد نصر حامد علي: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٢، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.
- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط٦، أطلس للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.
- عبدالعزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٤، دار النهضة العربية، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- عبدالرحمن محمد إبراهيم: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب، ١٩٩٨م.

– عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، ١٩٧٧م.
– عبدالغفار مكاوي: دراسات في الأدب والفلسفة، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م.
– فاطمة البريحي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، الأردن، ٢٠٠٦م.
– قادرة مصطفى نورالدين: النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٠م.
– محمد علي طه الدرة عبدالمحسن: فتح الكبير المتعال: إعراب المعلقات العشر الطوال، ط٢، مكتبة السوادي، جدة، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
– محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٩م.
– يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت.
- يحيى محمد نبوي خاطر: مأساة المتنبي، دار غريب للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م.

رابعًا/ الدوريات العلمية:

– إسراء سلامة محمد مقدادي: المفارقة في شعر إبراهيم نصرالله، (رسالة دكتوراه)، جامعة اليرموك، ٢٠١٧م.
– خليل الموسى: جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي، مجلة التراث العربي، دمشق، ع١٠٥، يناير ٢٠٠٧م.
– سبحان عالم خان ندوي: أسلوب المتنبي وخصائصه، مجلة البعث الإسلامي، مج٦٧، ع٩، نوفمبر ٢٠٢١م.
– السيد إبراهيم: النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج٧، ج٣٢، مايو ١٩٩٩م.
– صلاح الدين فاروق سلامة: أفق التوقع في قصيدة "مصابيح الشوارع" لأحمد عبدالمعطي حجازي، مجلة جامعة عمر المختار، ج٣، د.ت.
– عبدالله عماوي: تعب كلها الحياة (مقال)، مجلة الشرق، يونيو ٢٠٢٤م.
– عبدالدائم السلامي: النقد بين سلطة النص وسلطة القارئ، مركز عبدالرحمن السديري الثقافي، ع٣٧، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.

- عبد محمود عبد بشر: أفق التوقع في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة جامعة تكريت، كلية الآداب، ج١، ع٥٤.
- نعمان ماهر كنعاني: المتنبي بين الحمداني والإخشيدي، مجلة وزارة الثقافة، ع٢، ١٩٦٢م.

خامسًا/ الكتب المترجمة:

- جاك دريدا: الصوت والظاهرة، ترجمة: فتحي أنقزو، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.
- ستاروبيسنكي، جان وآخرون: في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دار الغد، دمشق، ٢٠٠٠م.
- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.
- روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ط١، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٠م.
- رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩م.
- رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد السولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م.
- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، د.ت.
- هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- هالين فرناند وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: خير البقاعي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، د.ت.

سادسًا/ المواقع الإلكترونية:

– ثائر العذاري: الأدب الرقمي وأفق التوقع، جريدة الزمان، ع٤١١٣، فبراير ٢٠١٢م:
https://www.azzaman.com/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF

– عبدالعزيز عتيق: علم البيان، ج١، (نسخة إلكترونية):
https://ar.lib.eshia.ir/%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%

– علي مصطفى صبح علي: في النقد الأدبي، د.ت، ص١٥٠ (نسخة إلكترونية):
https://shamela.ws/book/22859

– ميمون بن قيس الأعشى: الديوان، (نسخة إلكترونية):
https://www.aldiwan.net/search.php?q=%D8%A7%D9%84%D8

"كسر أفق التوقع في قصيدة المتنبي "كفى بك داء