جمالية الانزياح في شعر المتنبي

الدكتور/ محمد بوسعيد

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر

رقم الهاتف: ٠٧٧٧٣٢٣٨٤٧

البريد الإلكتروني: mohammedbousiiad@gmail.com

الاستلام	٢٠١٧/١٠/٢٣	المراجعة	٢٠١٧/١١/٢٠	النشر	٢٠١٧/١٢/٣١

ملخص:

تتناول هذه المقاربة ظاهرة جمالية في شعر المتنبي، تتمثل في تقنية الانزياح، مبيّنة أهم التحولات النسقية والنحوية التي تطرأ على اللغة العادية فتنحرف إلى لغة شعرية مؤثرة في المتلقي، محاولة ربط هذه الظاهرة بما جدّ في حقل الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تعد الانزياح من أبرز معايير تمييز اللغة الشعرية عن لغة الخطاب العادي. وتعتمد هذه المقاربة على ثلاثة معايير في تتبع الانزياح في النص الشعري، وهي: الانزياح الدلالي، والانزياح التركيبي، والانزياح الصوتي.

الكلمات المفتاحية:

جمالية الانزياح، شعر المتنبي، اللغة الشعرية ،الدلالة، التراكيب، الصوت.

The aesthetic deviation in the poetry of El-Mutanabi

Dr. mohammed bousiiad

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie

Téléphone: 0777323847

Email: mohammedbousiiad @gmail.com

Received	13/10/2017	Revised	20/11/2017	Published	31/12/2017

Abstract

This approach addresses an aesthetic phenomenon in El- Mutanabi'spoetry, that is the' Shift technique, showing the most important structural and grammatical transformations that occurs on the ordinary language and makes it shift to poetic language which affects the audience. This is an altempt to link this phenomenon to what's new in the field of modern stylistic stidies, that consider this shifte ' as on of the most important standards that distinguishes the potic language from the ordinary one. This approach is based one three criteria in tracking the shift is the poetic tert.

Key words:

Aaesthetic displacement, Al-Mutanabipoetry, poetic language, significance, composition, sound.

علينا أولاً أن نتذكر أن الخطاب النصي يتشكل من أبنية لغوية، وأي مقاربة علمية له ينبغي أن تنطلق من اللغة وتتأسس عليها، وأن النصوص الأدبية الكبرى، تختلف دلالاتها، وتتعدد قراءاتها، وتظل عصية على الفهم لا تبوح بكل أسرارها، وتريد تحقيق هويتها باختلاف لغتها عن مستوى لغة الخطاب العادي، إنها "لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله".(١)

وضمن هذا السياق نحاول الاقتراب من ظاهرة الانزياح في شعر المتنبي، والتي تعد من أهم الظواهر الجمالية التي تهتم بها الدراسات الأسلوبية الحديثة. ولاشك أن المتنبي كانت له جرأة على اختراق الأنساق اللغوية، ومخالفة المألوف، سعياً إلى استثارة القارئ ومفاجأته بما لا يتوقعه. وانطلاقاً من هذا تشكلت لنا رغبة في رصد بعض المواطن التي خرج فيها الشاعر عن معايير اللغة وأنساقها، وكان تركيزنا على ظواهر اللغة التركيبية والدلالية والصوتية باعتبارها من أهم محاور الدراسة الأدبية وتجلياتها، ومن خلال المحاور التالية:

أولاً: الانزياح وجمالية نص المتنبي:

يمكن قراءة شعر المتنبي بوصفه نصاً مشاكساً يختزن دلالات متعددة، لم يصرح بها الشاعر، ولم تفصح عنها البنية الظاهرة، لأن غياب السياق يحيل إلى تعددية المعنى "فالسياق لا يوجد في اللغة الشعرية شكلياً، وإنما يتكون هناك ضمن علاقات الغياب حيث البنية الدلالية، ويكون إنتاجه إنتاجاً للمعنى".(٢)

لقد كان المتنبي يتلاعب بالدلالة ويميل إلى المراوغة، ويتخطي ثوابت الاستعمال العادي للغة ... يستثير قارئه، ويبث فيه روح المغامرة، ويجعله يقوم بعملية حفر في طبقات النص، لكشف الدلالة المسكوت عنها، ولاسيما شعر المديح الذي جسد فيه ملامح البطل الأسطوري إلى درجة لا يستطيع معها القارئ أن يفرق بين "أنا" الشاعر، والأنا "الآخر" الممدوح، فهل كان المتنبي يصف شخصية واقعية حقيقية، أم كان يلوذ بمخيلته ويستعير من المطلق ما يستعيض به عن واقع تراجيدي يتكشف عن أبشع صور القهر والمعاناة، لأن المعنى الشعري يتم إنتاجه من تداخل عالمين متقابلين "عالم الحلم، وعالم الواقع، عالم الحلم بلا نسقيته التي تمثل أعلى قدر من حرية "الحالم". وعالم الواقع بنظامه وقوانينه التي تعبر عن أبشع صور القهر، غياب السياق إذن دال فكرياً، إنه حرية المفردة/الفرد في مواجهة اللغة/القهر".(٣)

كان المتنبي شخصية متعالية تحمل كثيراً من مواصفات الغرابة والتفرد والتمرد والهوس بالعظمة إلى حد الشذوذ والجنون، وكانت هذه المعاني تبدو أكثر تجلياً في منجزه النصي، وإعادة قراءة هذا المنجز في ضوء ما تقترحه المناهج الحداثية من مقاربات وآليات، من أهم المعطيات التي تساعد القارئ على اكتشاف الدلالة الغائبة أو المفقودة في النص حسب منظور جان كوهن "لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ".(٤)

إن نص المتنبي نص غامض لم يصرح فيه بكل الملفوظات، تقول بنيته السطحية شيئاً، وتقول بنيته العميقة شيئاً آخر، لأن صاحبه قفز فوق تضاريس الكتابة العادية، وكان يجد لذة غير عادية في كسر نمطية الخطاب، ومخالفة سنن اللغة، وإنتاج نص إشكالي مفتوح على احتمالات متعددة، تفاجئ القارئ وتفتح أمامه أفقاً قرائياً زاخراً بالقيم الدلالية والتعبيرية.

وكان الانزياح وسيلته في ذلك، يتوسل به لخلق الغموض، وتجاوز المألوف، وخرق قوانين المعيارية، والسنن الثقافية، والانزياح حسب المنظور النقدي الحديث" هو الشرط الضروري لكل شعر"(٥). وهو "حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرار للذات بفعل كلامي يبدو خارقا لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معياراً".(٦)

وذلك يعني أن الانزياح خروج عن أصول قاعدة متعارف عليها، لأغراض بلاغية، وغايات أسلوبية، يسعى من خلاله المبدع إلى بلوغ درجة التميز، بإعادة تشكيل اللغة وبنائها بطريقة تخالف معياريتها "لأجل زيادة عدد الدلالات الممكنة"[7]، لكنه مقاربة لا تفسد اللغة بل تجعلها أكثر ثراء وخصوصية، فاللغة لا تكتسب صفة الشعرية إلاّ بقدر ما تنزاح عن العرف، وتتحرر من قيودها المؤسساتية.

وقد أدى ارتباط الانزياح من حيث المفهوم بنظرية النص، إلى ظهور عدة مصطلحات تعبر عن حرية المتكلم إزاء اللغة، وانتهاك قواعدها، منها: الانحراف والعدول والتجاوز والانتهاك والاختلال والتحريف، وغيرها من المفاهيم التي تشير إلى الخروج عن المألوف، والتعدي على أنظمة اللغة وقواعدها المرعية. وقد عالجت البلاغة العربية قديماً ظاهرة الانزياح وعبرت عنها بمصطلحات نابعة من السياق الثقافي السائد آنذاك، مثل العدول والالتفات وشجاعة العربية والضرورة الشعرية وغيرها.

ويظل مصطلح العدول أقرب ملامسة لطبيعة الانزياح، لأنه يمثل مسافة من الانحراف أو البعد عن معيار أو وضع لغوي مألوف استحال بعامل التقادم إلى قاعدة، وفي ذلك تأكيد لفاعلية البلاغة العربية التي لم تمارس تسلطها على الإبداع، بل دافعت عن حرية القائل، وأباحت له العدول عن الوضع اللغوي والنحوي، مجوّزة له صوراً من مخالفة المألوف كالتقديم والتأخير، والحذف، والوصل والفصل، وغيرها من المباحث التي تحررت من سلطة النحو، ومعيارية القاعدة، مؤكدة أن ذلك مظهراً من مظاهر الإبداع، أو الحرية التي تبيح للشاعر انتهاك نظام اللغة سعياً إلى التميز. يقول الخليل بن أحمد ت ١٧٥هـ: "الشعراء أمراء الكلام يصرِّفنه أنّى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلَّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج لهم ولا يحتج عليهم".[8]

وإذا تصورنا أنّ الانزياح خروج عن معيار، فلابد من معرفة المعيار الذي يمثل الخروج عنه انزياحاً، وذلك بافتراض نص خال من الأسلوب، وهي إشكالية أرّقت الباحثين، فلم يجدوا مصطلحاً يعبرون به عن الكلام غير الحامل لأي سمة أسلوبية، أو لغة في "درجة الصفر" على ضوئها يمكن معرفة الانحراف، وهو إشكال له مسوغاته، لأنه لا يتصور انحراف أو عدول إلاّ عن شيء معروف.

يميل بعض الدارسين إلى أنه يمكن اعتماد لغة النثر معياراً صالحاً يقاس عليه الانزياح، فهي مثال للغة المحايدة، بينما لغة الشعر مشحونة بالانفعالات، والسمات الأسلوبية، والقيم التعبيرية، وينبغي أن تقارن بمستوى آخر تنعدم فيه هذه السمات، ولا يكون ذلك إلاّ في النثر الذي يمثل اللغة الطبيعية الشائعة" فالنثر هو بالتحديد اللغة الطبيعية، أما الشعر فلغة الفن، أي لغة مصنوعة ... وكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار تعتبر القصيدة انزياحاً عنه".[9]

وارتبط الانزياح في النقد الحديث بمحاولة الشكلانيين تحديد الفروق الجوهرية بين لغة الشعر ولغة النثر، واعتبار لغة الشعر لغة ثانية، ودفاعهم عن خصوصية لغة الشعر، وتزايد الاهتمام به في المناهج النقدية الحديثة، معتبرة إياه من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تعد النص الإبداعي ظاهرة لغوية مخالفة للمألوف تركيباً وصياغة وصورة، ومن خلاله تتحدد وظائف الخطاب، وتعرف دلالته وأبعاده عبر الانتقال من الصورة إلى المعنى، ومن الدلالة الظاهرة إلى الدلالة الخفية "لقد ورث الكتاب المعاصرون مفهوم الانزياح. وقد أقام جون كوهن على أساسه نظرية اللغة الشعرية التي يتمثل جوهرها في "خرق معايير اللغة". وكانت أداتها هي الخطاب العلمي الذي يقول الحقيقة. واستعملها ريفاتير في وقت ما لتعريف الأسلوب. وسَمَّت جماعة مو المعيار درجة الصفر

التي نتعرف بواسطتها وبسرعة على التحول الذي يطرأ على الخطاب العادي. وعرفت الجماعة بعد ذلك البلاغة بأنها "مجموعة من الانزياحات".[١٠]

ومع ظهور الأسلوبية باعتبارها علماً يحاول مقاربة الظاهرة اللغوية مقاربة علمية وصفية تستند في معطياتها وآلياتها إلى منجزات الدرس اللساني الحديث، تعمق الاهتمام بالانزياح، وأصبح عاملاً مشتركاً بين جل التيارات التي تعتمد الخطاب أساساً لتعريف الأسلوب، وتحديد وظيفته، حتى بات عنصراً قاراً في التفكير الأسلوبي" ولئن استقام له أن يكون عنصراً قاراً في التفكير الأسلوبي، فلأنه يستمد دلالته لا من الخطاب الأصغر، كالنص والرسالة. وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يسبك".[١١]

ويفهم ممّا تقدم أن الانزياح تكمن أهميته في تموقعه ضمن أهم ظاهرة لغوية، وهي الأسلوب، فلا سبيل إلى صياغة الأسلوب صياغة جمالية إلاّ بتجاوز نمطية اللغة، وإعادة تشكيلها تشكيلاً يخالف المألوف، ولذلك كان حضوره لافتاً في جل تيارات الحقل اللغوي التي تجعل من اللغة منطلقاً ومرجعاً في تحليل الخطاب، وقد تعزز وجوده باستفادة هذه التيارات من معطيات الدرس اللساني، فيبدو الخطاب في أعلى مستوى تبلغه اللغة عندما تخرق النظام، وتتجاوز المعايير.

والانزياح لون من ألوان تجاوز اللغة، وانفتاح النص على تعدد القراءات وإمكانية التأويل، وهي رغبة لا يحققها المبدع إذا التزم بقوانين اللغة التزاماً حرفياً، وتكمن قيمته في "أنه يرمز إلى صراع قار بين اللغة والإنسان: هو أبداً عاجزٌ عن أن يلّمَ بكل طرائقها ومجموع نواميسها ... بل إنه عاجز أن يحفظ اللغة شموليّاً، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجتِهِ ... وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معاً".[١٢]

وتكمن أهمية الانزياح فيما يحدثه من خلخلة في بنية التوقعات التي تؤثر في عملية التطابق بين الدال والمدلول، محدثا مسافة من التوتر في المتلقي، وذلك بخرق قوانين اللغة، التماساً لجمال الأداء وروعته، فهو "خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"[١٣] لكن هذا الخطأ أو التعديل اللغوي لا ينبغي أن يمس جوهر اللغة، وإلاّ استحالت عملية الفهم، لأن اللغة لها وجود موضوعي متميز عن فكر المؤلف. يقول شلير: "إن اللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التي يسلكها للتعبير عن فكره. وللغة وجودها الموضوعي المتميّز عن فكر المؤلف الذاتي، وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة. ولكن المؤلف من - جانب آخر- يعدل من معطيات اللغة تعديلاً ما. إنه لا يغير اللغة بكاملها، وإلا صار الفهم مستحيلاً، إنه - فحسب - يعدل بعض معطياتها التعبيرية، ويحتفظ ببعض معطياتها التي يكررها وينقلها".[١٤]

وفي ضوء هذه الأهمية نحاول تتبع ظاهرة الانزياح في شعر المتنبي، وكشف خصوصية تراكيبه الشعرية، وسياقاته الفنية، وما يجسده شعره من دلالات انزياحية في الصياغة والتركيب والصورة، فهو الذي نسج حول شعره ظلالاً من الحجب والتمويه، والتكثيف والصدمة غير المتوقعة، وجعل أساليبه تخرج بتشكيلها اللغوي والدلالي عن المألوف" ليس غريباً أن يكون المتنبي على معرفة عميقة بالاضطراب الذي تحدثه انزياحاته الشعرية في الأوساط اللغوية والأدبية المعاصرة له. فراح يكثر منها، ولكنه كان يستند إلى مسوغات لغوية وبلاغية من القرآن والشعر الجاهلي".[١٥]

وقد اتخذت انزياحات المتنبي الشعرية أشكالاً متعددة تندرج تحت مبدأ عام، هو انفلات لغته من هيمنة الوظيفة التواصلية الإبلاغية، وتحررها من سلطة المرجع أو اللغة العادية، ونزوعها نحو حركية الإبداع، من خلال مستويات ثلاث من أهمها المستوى الدلالي، والمستوى التركيبي، والمستوى الصوتي.

ثانياً: المستوى الدلالي:

ربما كان المتنبي أول شاعر عرفت بنية قصيدة المدح على يديه انزياحات متعددة، في أبعادها اللغوية والدلالية والنفسية، وكانت مجالاً واسعاً لاستيعاب موضوعات متعددة، فإذا هي كما تنحرف عن نموذجها المثالي، تنحرف أيضاً عن موضوعها الرئيس، وتصبح فضاء للحديث عن طموحاته والتغني بذاته، واعتزازه بفنه وفروسيته، مجسدة صورة المثال النموذج الذي يرغب في تسويقه.

وما أنا إلاَّ سَمْهَرِيٌّ حملْتَـــهُ فزيَّـنَ مَعْروضاً وراعَ مُسَـــدَّدا

وما الدَّهرُ إلاَّ من رُواةِ قصائدي إذا قلْتُ شعراً أصبحَ الدّهر مُنْشِـدَا

فسَارَ به مَنْ لا يسيرُ مُشَمِّـرا وغـنَّى بـه مَـنْ لا يغـني مُغَـــرِّدا

أجِزْني إذا أنْشـدْتَ شِعْراً فإنَّما بشعـري أتاكَ المادحــون مردَّدا[١٦]

ولعل أهمية الانزياح تكمن هنا في خروج الشاعر عن مألوف الخطاب، بحيث جعل القصيدة تنزاح عن سياقها الأساسي وهو المدح، إلى سياق الفخر والاعتزاز بنفسه، والتغني بقصائده التي أصبح الدهر لها منشداً. ولاشك أن المتلقي يصدم بهذا الانزياح الذي لم يتواضع عليه الناس، لأن المعنى قدّم بطريقة فيها إثارة ولذة فنية، فالقصيدة تتسع عند المتنبي، وتتعمق بنيتها، وتعدد مستوياتها، مشكلة انزياحات تجعلها تنحرف عن موضوعها الأساسي، فنجده يمدح ويهجو معاً، أو يبطن المدح بالهجاء، وقد تفطن ابن جني إلى هذه الظاهرة في شرحه للبيتين

عَدُوَّكَ مَذْمومٌ بكلِ لسانِ ولَو كانَ من أعدائكَ القمرانِ

وللّه سرٌّ في عُلاكَ إنّما كلامُ العِدَا ضَرْبٌ من الهذيانِ

قال ابن جني "هذا المدح ينعكس إلى هجاء. يقول: أنت رذل ساقط، والساقط لا يضاهيه إلاّ مثله، وإذا كان معاديك مثلك فهو مذموم بكل لسان، كما أنك كذلك ولو عاداك القمران".[١٧]

وقال في تعليقه على البيت الثاني: "هذا ممّا ينقلب من مديحه إلى الهجاء، وهو مع التأمّل له في أكثر شعره، والسر هنا في علاه: "أن يغيظ به الأحرار".[١٨]

وبهذا الانزياح وسع المتنبي دلالة قصيدته، وحمّلها موضوعات ليست من موضوعها الأساسي أجرى فيها ألفاظ المدح مجرى ألفاظ الهجاء، حتى صارت القراءة متعثرة تتطلب مزيداً من الجهد لقراءة ما بين السطور، ينتقل فيها القارئ من دلالة مصرح بها إلى أخرى غير مصرح بها. ومن هذا النوع إشارته بمهارة ودهاء إلى أن سواد جلد كافور يقابله بياض النفس، وأن الباطن أهم من الظاهر.

تَفْضَح الشَّمْسَ كلَّما ذَرَّتِ الشمـ ـشُ بشمسٍ منيرةٍ ســـوداءِ

إنّ في ثوبكَ الذي المجدُ فيــه لضياءً يُزْري بكل ضِـــياءِ

إنّما الجِلدُ مَلْبسٌ وابيضاضُ ال ـنفسُ خيرٌ من ابيضاض الْقَبَاءِ [١٩]

إن المتنبي في هذه الأبيات يؤسس لما يسمى جمالية الصدمة وكسر التوقع، ومخالفة السائد وتجاوزه، وإنشاء علاقات لغوية قائمة على مبدأ الانحراف الدلالي، وتعدد القراءات، فالنص مفتوح على دلالات متعددة، وما الدلالة الظاهرة سوى قشرة تخفي وراءها دلالات أخرى، فعبارة "شمس منيرة سوداء" ما كان يتوقعها القارئ، ولا يوجد في مرجعيته الذهنية والثقافية أي انطباع عنها، لقد أقام الشاعر علاقة "غير متوقعة بين الشمس وبين اللون الأسود، وظفها في صنع هذه المفارقة، التي تفصح عن قدرة إيحائية في تصوير ما يعتمل داخل الذات من مشاعر وانفعالات، تقود الشاعر للتعبير عنها بهذه الصورة المفاجئة وغير المتوقعة".[٢٠]

لقد كان للمتنبي قدرة على إخفاء ما يضمر، بإظهار المعنى واستبطان ضده، وتبطين المدح بالهجاء، لا سيما عندما يتعلق الأمر بالحديث عن نسب كافور، مدعياً أن أفعاله تغني عن نسبه، فهو لا يحتاج إلى نسب عريق، لأن المكرومات تنسب إليه.

ويُغْنيكَ عمَّا يَنْسُبُ الناسُ أنَّه إليك تَنَاهى المكرومات وتُنْسَبُ

وأيُّ قبيلٍ يَسْتَخِفُّكَ قَــدْرُهُ مَعَدُّ بنُ عَدْنانُ فِداكَ ويَعْــرُبُ

وما طَرَبِي لمَّا رأيتُك بِدْعَـةً لقد كنْتُ أرجو أن أراكَ فَأَطـرَبُ

وكاد يجمع شراحه على أن هذه الأبيات تنقلب إلى هجاء. نقل العكبري عن الخطيب: "ليس هذا مما يمدَح به ولاسيما الملوك، لأنه أشبه بنفي النسب عنه "وقال عن البيت الثاني: "هذا تهزؤ منه، وقد كان يقول: لو قبلت مدحي فيه كان هجاء ... وقال أبو الفتح: لما قرأت عليه هذا البيت (أي الأخير) قلت له: جعلت الرجل أبا زنة، وهي كنية القرد فضحك".[٢١]

وما لبث المتنبي أن تخلى عن التلفيق وكشف الدلالة الحقيقية عندما قطع علاقته بكافور، معلناً أن هذا الشعر ليس مدحاً لكافور، وإنما هجو لمَنْ رضوا به ملكاً عليهم، مشبهاً كافور بالكركدن تارة.

وشعرٍ مدحتُ به الكَرْكَدَنَّ بينَ القريض وبينَ الرُّقَى

فما كان ذاكَ مدحاً لَــهُ ولكنَّه كان هَجوَ الوَرَى [٢٢]

وبالقرد الذي تتسلى به ربات الحداد عمّن فقدن من أحبابهن تارة أخرى:

ومِثْلُكَ يُؤْتَى مِنْ بلادٍ بعيدةٍ لِيُضْحِكَ ربَّاتِ الحدادِ البَواكِيَا[٢٣]

ولا ترتبط اللغة الانزياحية عند المتنبي بقصيدة المدح فقط، بل تتعداها إلى الغزل فنجده يوظف ألفاظ الحب في الرثاء، فتخرج القصيدة عن ذاتها، ولا تكون وفية لسياقها الفني، بمعنى أنها انزاحت في دلالاتها عن الرثاء، ولم تتعلق بالمعاني المألوفة عادة في الرثاء، ومن ذلك قوله في رثاء أم سيف الدولة:

صلاة الله خالقنا حنوط على الوجه المكفن بالجمال [٢٤]

قال الصاحب بن عباد في تعليقه على هذا البيت: "استعارة حداد في عرس، فلا أدري هذه الاستعارة أحسن، أم وصفه وجه والدة ملك يرثيها بالجمال".[٢٥]

وأحياناً تتخذ قصيدة المدح عنده تفجيرات انشطارية مؤسسة لانزياحات بعيدة عمّا استدعيت لـه الدلالة، فيُلبس نص المدح رداء صوفياً، يمارس من خلاله اللعب باللغة مؤسساً مستويات بديلة، فيتغزل بالممدوح على طريقة المتصوفة، محاولاً إقامة علاقة اتصال بين اللفظ وما يحيل عليه كقوله في مدح سيف الدولة:

أنت الحبيب ولكنّي أعوذُ بِهِ منْ أنْ أكونَ مُحبّاً غيرَ محبوبِ[٢٦]

ومن هذا الصنف افتتاحه بعض قصائد مدح سيف الدولة على هذه الشاكلة

أغالبُ فيك الشوقَ والشوقُ أَغْلبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصْلُ أعْجبُ [٢٧]

هذا على مستوى بنية القصيدة، أما على المستوى الدلالة فقد تضمن شعره أنماطاً من التحولات الأسلوبية التي تغاير الخطاب العادي، وتحدث خلخلة في وعي المتلقي، كقوله:

فلمَّا رآني مقبلاً هزَّ نفسَــــه إليَّ حُسامٌ كلُّ صَفْحٍ لهُ حـدُ

فلم أر قبلي مَنْ مشى البحرُ نحوه ولا رجلاً قامتْ تعانقُه الأُسْـد[٢٨]

فلاشك أن المتلقي تتملكه دهشة أمام هذه المفارقة، لأن الشاعر خالف المألوف، وكسر قوانين الاختيار، بإسناد فعل المشي إلى البحر، والمعانقة إلى الأسد، مخالفاً نمطية الخطاب العادي، بقصد إثارة المفاجأة والاندهاش في المتلقي. وفي هذا تكمن متعة النص، ولولاه لأصيب الأدب بالجمود والتكلس كما يقول الناقد الأمريكي وليام بلومفيلد: "إن الانزياح متأصل في الكتابة والتفكير، فلولا هذه العملية لكان الأدب جامداً والفكر الإنساني متكلساً".(٢٩)

لقد صنع المتنبي بالانزياح عالمه الشعري الخاص به، وعبر به عن حياته الحافلة بالمتناقضات، فكان شعره صدى لما يحس به من اغتراب وخيبة أمل وإخفاق، ومعوقات كثيرة حالت دون بلوغ مقاصده، وهو يملك من المؤهلات ما لا يملكه سواه، ولذلك نجده يقول:

ومُهجةٍ مُهْجَتي من همِّ صاحبها أَدْركتُها بجواد ظهرهُ حَرَمُ
ومرهفٍ سِرتُ بين الجَحْفليْنِ به حتى ضربْتُ ومَوجُ الموتِ يلتَطِمُ
فالخيلُ والليْلُ والبيداءُ تعرفني السيفُ والرّمحُ والقرطاس والقلمُ(٣٠)

لقد تعوّد المتلقي في شعرية المدح أن يسمع سرداً لخصال الممدوح وفضائله، ومن غير المتوقع أن تحتل ذات الشاعر مساحة بهذا الحجم، وهذا نوع من الانزياح الدلالي الذي يحدث خلخلة في المتلقي، ويفاجئه بمفارقات غير متوقعة.

ويظل المجاز بتشكيلاته المختلفة أساس الفعل الانزياحي، من حيث هو عدول التراكيب عن نمطية التعبير العادي إلى لغة الفن واستحداث لغة شعرية جديدة. ويشغل المجاز مساحة واسعة في شعر المتنبي، فقد كان من أهم أدواته في صياغة تجاربه الشعرية. يقول في مدح أبي علي هارون الأوراجي المتصوف:

أمِنْ ازدِيارِكَ في الدُّجَى الرُّقَبَاءُ إذْ حيث كنتِ منَ الظلام ضِياءُ
قلقُ المليحةِ، وهْيَ مِسكٌ هتْكُها ومسيرُها في الليل وهيَ ذُكَاءُ
مثّلْتِ عَيْنَكِ في حَشايَ جِراحةً فتَشابَها كِلْتاهُما نَجْلاءُ(٣١)

يسعى المتنبي من خلال هذا التشكيل المجازي إلى إقامة علاقة بين ضياء الشمس، وبياض الحسناء، في سياق تعبيري يوحي بالتميز والخروج عن حدود المواضعة اللغوية، مؤسساً انزياحات جمالية تتجاوز حدود الصورة التقليدية. وتبدأ مسافة الانزياح بإسناد ضياء الشمس إلى الحسناء، وتشكيل صورة من امتزاج الضياء وجمال هذه الحسناء. ويرسم التشكيل المجازي في البيت الأخير أفقاً انزياحياً متمثلاً في الجرح الذي فتحته عين هذه الحسناء في الفؤاد، وظل يتسع باتساعها"وفي كل ذلك تأكيد أن انزياحات المتنبي على المستوى الدلالي تمثل سلسلة متشابكة من العلاقات غير المعهودة التي يدركها المتلقي الناقد ويحسن تقدير قيمتها في سياقها الصحيح".(٣٢)

وكان المتنبي يمارس الفعل المجازي عن طريق الاستعارة متجاوزاً الاستعمال العادي الذي يعطل الانزياح، فبالاستعارة تتغير مواقع الاصطفاف البلاغي، ويحدث الاستثمار الأمثل لإمكانات اللغة، وهي ليست مجرد تغير في نمط المعنى، بل وسيلة لاختراق المألوف، ونزوع نحو التجديد. يقول المتنبي في وصف الحمى:

وزائرتي كأنَّ بها حياءً فليس تَزورُ إلاَّ في أوقاتِ
بذَلْتُ لها المطارفَ والحشايا فَعافَتْها وباتتْ في عظامي
كأنَّ الصُّبْحَ يَطْرُدُها فَتَجْرِي مَدَامِعُها بِأَرْبَعةٍ سجام (٣٣)

لقد استطاع المتنبي بهذا الانزياح أن يشكل نصاً جمالياً نسج خيوطه بلغة شفافة، صادرة عن نفس أَرَّقَها الألم، في أغرب ما تتكشف عنه بنية اللغة عندما يتحرر الدال من سيطرة المدلول، فينتج المبدع باللغة فضاء نصياً، تصبح من عناصره الحمّى حبيبة زائرة تتجنب الرقباء، ولا تزور حبيبها إلاَّ في الظلام، تعاف الفراش الوثير، وتعشق المبيت في العظام، ويطردها الصباح فتجري مدامعها حزناً على مفارقة حبيبها، يا لها من عاشقة مظلومة!

وشكل المتنبي مجازات لغوية شخَّص فيها الجمادات، وبث فيها الروح، مثل إسناد المَلل إلى الحصون، تشبهاً لها بالإنسان، في قوله:

تمَلُّ الحصونُ الشُّمُّ طولَ نِزالنا فَتُلْقي إليْنا أهلها وتزولُ[٣٤]

فتشبيه الحصون بالإنسان تجسيم وتشخيص للجماد "والتجسيم والتشخيص هما لونا الاستعارة الإبداعية. والتجسيم هو حلول المعنوي بالماديّ، والتشخيص ارتفاع الماديّ إلى المعنوي".[٣٥]

واستعان المتنبي بالكناية في تشكيل بعض صوره، فأضفت على أسلوبه اتساعاً، لما تنطوي عليه من خفاء، وطرافة في الأداء، متجاوزة ظاهر المعنى إلى ما خفي منه. وقد وردت الكناية عند المتنبي في سياقات مختلفة جعلته يعدل عن التصريح إلى الإيماء والتلميح تلطفاً في الكلام مثل قوله:

صَحبْتُ في الفَلَواتِ الوَحْشَ مُنْفَرِداً حتّى تَعَجَّبَ مِني القُورُ والأكمُ[٣٦]

فمعجم المتنبي المجازي ثري بالإيحاء، لأنه لا يقف عند بنية السطح اللغوي، ولا يريد البوح بالأشياء وتعريتها، رغبة في إخفاء المعنى، وتأسيس الغموض الشعري، وذلك دليل على تعدد طبقات المعنى، واختلاف مستوياته ودرجاته، فلو قال إني شجاع مغوار لكان كلامه عادياً، ولكن عندما يتحدث عن مصاحبته للوحوش في الفلوات فإنه يحيل القارئ على دلالة أعمق وأبعد، وهي شجاعته وفخره بنفسه، وبذلك يخلق إشكالية في المتلقي، ويجعله يحفر في أعماق بنية اللغة بحثاً عن الدلالة المستترة وراء الألفاظ.

ومن أسلوب الكناية قول المتنبي:

ومن يك ذا فم مرّ مريض يجدْ مرّاً به الماء الزلالاَ[٣٧]

يقول أحمد مبارك معلقاً على البيت السابق: "كان يبحث في البيت عن معنى أكثر اتساعاً عن صورة أكثر انزياحاً .. لذلك في البيت دلالات لا متناهية، كلّما كشفنا فيها انزياحاً تطلّب ذلك كشفاً جديداً وانزياحاً جديداً، ففي كل دال إشارة إلى مدلول آخر".[٣٨]

ثالثاً: الانزياح التركيبي:

المفردة لها مواقع في نظام الجملة تسمى الرتبة، وقد تطرأ عليها تغيّرات فتتزحزح عن رتبتها تحقيقاً لسمات جمالية، وذلك يفترض "تكسير الهياكل الثابتة للغة، وقواعد النحو وقوانين الخطاب"[٣٩]. والمتنبي خرج في بعض أشعاره عن قواعد النحو وخرق قوانين المعيارية، من أجل تحقيق سمات شعرية جديدة، فتصرف في رتب ألفاظه بما يحقق هذه الغاية، فقدم ما حقه التأخير، وأخر ماحقه التقديم؛ لاستثارة المتلقي، ومفاجأته بتغيير مواقع الاصطفاف البلاغي، تأسيساً لمستويات بديلة من التعبير، لأن الأسلوب انزياح عن قاعدة، ومهارة في استحضار البدائل. وقد ارتبط التقديم والتأخير في ذهن المتنبي بخصائص بلاغية وجمالية نقل فيها اللفظة من موقع إلى آخر، دون أن يَحدث خلل في بنيتها العميقة، أي الجملة، كتقديم الضمير المنفي على الخبر الفعلي في هذا البيت:

وما أَنا وَحْدِي قُلتُ ذا الشِّعْر كُلَّهُ وَلكنْ لِشعْري فيكَ مِنْ نَفْسِهِ شِعْرُ[٤٠]

فمضمون البيت أن المتنبي ليس وحده قائل هذا الشعر، وإنما شاركه الممدوح في نظمه، فقدّم ضميره "أنا" المنفي على الخبر الفعلي، ليدل على أن الشعر ثابت، ولكن النفي منصب على أنه ليس وحده قائل هذا الشعر بل هناك من شاركه في نظمه، وبذلك يكون قد قلب اعتقاد المخاطب الذي يزعم أنه انفرد وحده بقول هذا الشعر.

وتقديمه الخبر على المبتدأ في قوله:

أولى اللئام كُويفيرٌ بمعذرة في كلّ لؤمٍ وبعضُ العذر تفنيدُ[٤١]

فالمتنبي كغيره من الشعراء يقوم بتحويل وحدات التركيب، وإعادة ترتيبها بما يخالف من وضع الألفاظ، وهو إجراء قبله البلاغيون وأشادوا به وعدوه من الأساليب التي يفضل بها الكلام الكلامَ، وفي هذا البيت قدم المبتدأ على الخبر أولى اللئام بمعذرة كويفير. قال ابن سيدة: "أراد: أولى اللئام بمعذرة كويفير، لأن قوله "بمعذرة من تمام الاسم الذي هو أولى، فكان ينبغي له أن لا يجيء بالخبر الذي هو"كويفير" إلاّ بعد قوله بمعذرة لتعلق الباء بأولى، وكذلك إن جعل "كويفير" هو المبتدأ أو جعل "أولى اللئام"خبر مبتدأ مقدما، فقد جعل بين الاسم الذي هو الخبر وبين ما هو من تمامه".[٤٢]

ومن مواضع تقديم المسند إليه على الخبر قول المتنبي :

ما كلُّ ما يتمنىَّ المرءُ يُدركُه تجري الرّياحُ بما لا تشتهي السفنُ[٤٣]

وهذا البيت صار يضرب مثلاً لمن يسعى ويرغب في المجد، ولا يحقق المبتغى رغم الأخذ بالأسباب، فلفظة أداة العموم "كل" وقعت مسنداً إليه وجاء بعدها حرف النفي، ومجيئها على هذا النحو كما يرى البلاغيون تفيد سلب العموم، وتفيد من خلال هذا الحكم ثبوت الحكم لبعض الأفراد دون بعض.

إن هذه الأبيات شواهد قليلة على أن التقديم والتأخير في بُنى النص تقنية أسلوبية يتوسل بها الشاعر من أجل إمتاع المتلقي وإبلاغه ومراوغته بتراكيب مخالفة لنمطية اللغة، ومتساوقة في الوقت ذاته مع البنية الدلالية للنص. وهذا يؤكد أن كل تقديم أو تأخير له وظيفة يؤديها في نسج النص الشعري، وأنه يمكن أن يكون مجالاً خصباً لدلالات متعددة يتوقف عليها إنجاز النص. وتبقى هذه التقنية الجمالية التي تتيح للشاعر تجاوز المألوف، ومخالفة المعروف في حدود ما تسمح به معيارية اللغة. وربما كان المتنبي من أكثر شعراء العربية تجاوزاً لمواضعات اللغة، بيد أنه تجاوز لا يتناقض مع طبيعتها الجمالية، ولعل هذا ما جعل بعض اللغويين وشُراح شعره يبيحون له هذا الخروج ويدرجونه ضمن قانون الضرورة.

ولعل الحذف من أهم أنماط الانزياح وتجلياته في شعر المتنبي، وهو تقنية أسلوبية يتخطى بها الشاعر الاستعمال العادي للغة، ويعني في مفهومه العام، تغييب الدلالة بقصد إحداث اللذة والمتعة في النص والمتلقي، وتنبع جماليته من تجاوز بلاغة الإفصاح إلى بلاغة الإخفاء أو الغياب، ولبلاغة الغياب حضورها القوي في تأكيد أدبية النص، لأن الحذف إضمار المعنى المحتمل الذي يسكت عنه النص، ويتم استدعاؤه عن طريق المتلقي. ولهذا كان الحذف عند المتنبي من وسائل إنتاج الدلالة، ومن أهم سماته الأسلوبية، وقد حذف الحركة والكلمة والجملة، كقوله:

وهانَ فما أُبالي بالرَّزاياَ لأنَّني ما انتفعْتُ بأن أبالي

قال ابن الإفليلي وهو من أبرز شراحه: "قال: وهان: يريد : رميَ الدهر برزاياه، فحذف الرّميَ لدلالة قوله "رماني الدهر" عليه، وأضمر ثقة بما قدمه التفسير، لأنه لما قدّم وصف حاله، ورمي الدهر له: قال وهان، يريد وهان ذلك، وإضمار ما يقدم ذكره حسن في الكلام".[٤٤]

لقد استحسن الشارح الحذف في البيت السابق، وعده مزية بلاغية، مشيراً إلى أن حذف ما يقدم ذكره حسن في الكلام، لأنه من أهم مميزات المعنى الشعري، ويختص بإنتاج الكلام الموازي للدلالة.

إن الحذف من الإمكانات الانزياحية التي كان المتنبي يلجأ إليها لتغييب الدوال عندما يحتاج السياق النصي لذلك، ولو كان يطال أركان الجملة، ولذلك نجده حذف فعلين في بيت لدلالة المصدر عليهما كقوله:

فَتيهاً وفخراً تَغلبَ ابنةَ وائلٍ فأنتِ لخيرِ الفاخرينَ قبيــلُ

وأصل الكلام "تيهي تَيْهاً، وافخري فخراً"

ولعل حذف المفعول به من أهم أنماط اللطف التي تميز بها شعر المتنبي، ومن أكثره وروداً في كــلام العرب، لأن الكلام لا يتأثر بحذفه، ويكون حذفه مستحسناً لدلالة السياق عليه، وقد حذف المتنبي هذا الركن كثيراً مثل قوله:

لم تُسمَّ يا هارونُ إلاَّ بعدما اقْتَرعتْ ونازعت اسمَك الأسماءُ

ومعلوم أن الشاعر حذف المفعول الأول "هارون" لدلالة السياق عليه، وتقدير الكلام لم تسم "هارون يا هارون". وقد استحسن ابن سيدة هذا الحذف: "أي تنافست فيك الأسماء رغبة في التشرف بذاتك وتغالبت فلجأت إلى الاقتراع، ففاز هذا الاسم ـ وهو هارون ـ بك. وتقديره: لم تُسمَّ هارون يا هارون، فاكتفى من ذكر المفعول الثاني بقوله :"يا هارون" لأن نداءه إياه به دليل على أنه اسمه. وهذا من أحسن الحذف وأوجزه".[٤٥]

ومن مواضع حذف الصفة قوله:

جلا اللّونُ عن لونٍ هدى كلّ مسلكٍ كما انجابَ عن ضوء النهار ضبابُ

قال ابن جني: "شبه خفاء السواد بالبياض بانجياب الضباب عن ضوء النهار، وأراد جلاء اللون الأسود أو الأول نحو ذلك، فحذف الصفة بما في الكلام من الدلالة عليها، ومثله قوله صلى الله عليه وسلم "لا صلاة لجار المسجد" أي لا صلاة كاملة الفضل، يدل على ذلك إجماع الأمة، على أنه لو صلى جار المسجد في بيته لكانت صلاته متقبلة مجزية ... وقال سيبويه ستر عليه ليل،أي ليل طويل، فحذف الصفة مع الحاجة إليها. فإذا جاز هذا في النكرة كان في المعرفة أجوز".[٤٦]

رابعاً: الانزياح الصوتي:

من المعلوم أن القصيدة بنية دالة تتشكل من جميع معطيات السياق بمختلف تجلياته الصوتية والتركيبية والدلالية، ولذلك كانت القصيدة الأكثر شعرية هي التي يتآزر فيها النظام الإيقاعي والنظام اللغوي من أجل تشكيل الدلالة، لأن الكلمة التي تحمل المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية. يقول بوب: "إنّ الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى"[٤٧]. وقد أولى علماء العربية اهتماماً للجانب الصوتي للغة، وكانت لهم ملاحظات دقيقة عما يعتري الأبنية اللغوية من تبدل وتغير، وما ينشأ عن تضافر الأصوات اللغوية من إيقاع موسيقي تنبثق عنه شبكة من العلاقات الدلالية، باعتبار أن أي عنصر دال من عناصر البنية الصغرى، يسهم في إنتاج البنية النصية الكبرى أو البنية الدلالية.

وقد أولى المتنبي أهمية قصوى للبنية الإيقاعية في شعره كالصوت والتكرار والجناس والوزن والقافية، لأن هذه العناصر جميعاً لها دور مهم في تشكيل بنية النص، وأهمية كبرى في التلقي. والبنية الإيقاعية في النقد الحديث تشمل الإيقاع العروضي الخارجي والداخلي، فالإيقاع "أوسع من العروض ومشتمل عليه".[٤٨]

والتشكيل الإيقاعي عند المتنبي يرتبط ببنية النص، ومعول عليه في إنتاج الدلالة النصية، وبه تناط عملية النسج اللغوي والدلالي معاً، وقد استغل الشاعر جميع طاقات البنية الصوتية لتشكيل إيقاع موسيقي منتظم، يتعاضد فيه الصوت والحركة والكلمة بأبعادها الصوتية والدلالية والنفسية، ولا شك أن لذلك تأثيراً في المتلقي. يقول المتنبي في مدح سيف الدولة:

ليالِيَ بَعْدَ الظَّاعِنينَ شُكولُ طِوالٌ ولَيْلُ العاشِقينَ طويلُ

يُبِنَّ لِيَ البَدْرَ الَّذي لا أُريده ويُخْفينَ بدْراً ما إليهِ سَبيلُ [٤٩]

فهذا البيت يتشكل إيقاعياً من أصوات وحركات تتكرر محدثة نغماً معبراً عن حالة الشاعر النفسية، المتأثرة ببطء حركة الزمن، ومعاكسته لرغبة الشاعر، وقد توالت الحركات والمدود وأشاعت جواً من الحزن خيم على الشاعر "ليالي، الظاعنين"، ثم الضمة "شكول، طوال" ثمّ الياء الممدودة "طويل، سبيل". وبهذه التشكيلات الإيقاعية المنتظمة استطاع الشاعر أن يثير فينا التجاوب والانفعال، فالإيقاع "انتظام موسيقي جميل ووحدة صوتية تؤلف نسيجاً مبتدعاً يهبه الشاعر ليبعث تجاوباً متماوجاً، وهو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته، في صيغة فذّة تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس، وهو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال والعاطفة، فتعلو وتنخفض، وتعنف وتلين، وتشتد وترق.."[٥٠].

ومن خلال رصد الإيقاع الصوتي في شعر المتنبي يبدو أن الشاعر قام بمجموعة من الانزياحات على المستوى الصوتي خالف بها المألوف، اقتضاها السياق أو المقام مثل قوله:

واحر قلباهُ ممّنْ قلبُه شَبِمُ ومن بِجِسمي وحالي عندهُ سَقَمُ

وما يلفت الانتباه أن هناك انحرافاً في قوله "قلباه" تمثل في قلب ياء المتكلم ألفاً، وتحريك هاء السكت في الوصل، وهي لا تكون إلاّ في الوقف، وقد عيب عليه ذلك. قال أبو الفتح: "قلباه" بكسر الهاء وضمها، وهو غير جائز عند الكوفيين ولا يجوز إلاّ في الضرورة".[٥١]

إن رغبة الشاعر في رسم صورة معبرة عن معاناته وانفعالاته ومشاعر الغضب والتألم التي انتابته في حضرة سيف الدولة، قاده إلى تشكيل هذا الانزياح الصوتي الذي يجسد حالته المحبطة، ويعبر بمرارة عن عمق مأساته، مستنكفاً عن التعبير العادي، مؤسساً جماليته في تمرده على القاعدة، وعن لغة التواصل المألوفة، فلابد من كسر التوقع، وصنع المفاجأة.

وللمتنبي قدرة فائقة على توظيف الأصوات اللغوية وتشكيل عبر التناغم الصوتي انزياحات تخالف المألوف كاستخدامه لفظة "ذاك" بدل تلك في قوله:

وبيننا لو راعيتم ذاك معرفة إن المعارف في أهل النهى ذِممُ[٥٢]

فقد استخدم ذاك بدل تلك، ولعله عدل إلى ذاك لما فيها من المد الصوتي الذي يعبر عن هذه المعرفة الطويلة التي تجمع بين الأمير والشاعر، لعله يراعي حرمتها فتشفع له، والتأمل الدقيق للقصيدة يكشف أن الشاعر وظف المدود المتناغمة تعبيراً عن حالته النفسية المضطربة، واستطاع بالتناغم الصوتي أن يشكل انزياحاً يصنع المفاجأة والدهشة، ولا يهمّه إن كسر النمط، بحثاً عن شعرية الخطاب.

ولجوء المتنبي إلى التنويع الأسلوبي قاده إلى العدول عن السماع إلى القياس كقوله:

إذا كان بعضُ النّاس سيفاً لدولة ففي الناس بوقاتٌ لها وطبول

وعاب النقاد عليه جمع بوق على بوقات "فقالوا: إن جمع بوق على بوقات خطأ، وإنما يجمع باب فُعَل على أفعال في أدنى العدد له مثل قُفْل وأقفال وعود وأعْواد...". ودافع المتنبي عن هذا الاستعمال فقال: "هذا الاسم مُولّد لم يسمع واحده إلاّ هكذا ولا جمعهُ بغير التّاء، وإنما هو مثل حمّام وحمّامات وساباط وساباطات، وسائر ما جَمعُوه من المذكر بالتاء".(٥٣)

ولا شك أن للإيقاع علاقة وشيجة بالانزياح، لأن الكلام العادي الذي لا يلتزم بالوزن والقافية، لا يعدّ انزياحاً عن المألوف، ولا خروجاً عن المستعمل، فهو أقرب إلى النثرية منه إلى الشعرية.

والتكرار من الظواهر الدلالية التي يمكن إدراجها تحت الانزياح الصوتي، ودوره مهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة وتأكيد المعنى وتقويته، وهو يمثل سمة خاصة في شعر المتنبي، لأن إلحاحه على ألفاظ معينة في البيت يلقي في ذهن المتلقي أن اللفظ المكرر يحمل أبعاداً دلالية ونفسية وجمالية، وليس مجرد ترديد "لكلمة معينة أو لعبارة، إنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعواطفه، بحيث يمكن القول: إن التكرار يرتبط بالحالة الشعورية الملحة على الشاعر".(٥٤)

والتكرار من معالم النسيج اللغوي عند المتنبي، إنه تقنية أسلوبية تهدف إلى إقناع المتلقي وإمتاعه، بتكرير ألفاظ معينة، مثل أسلوب "رب" في ميميته التي عتاب فيها سيف الدولة:

وجاهل مدّه في جهله ضحكي حتى أتته يدٌ فراسة وفمُ

وقوله:

ومهجة مهجتي من همّ صاحبها أدركتها بجواد ظهرُه حَرَمُ

ومرهفٍ سرتَ بينَ الجحفلين به حتى ضربت وموج الموت يلتطم (٥٥)

فأسلوب "رب" يوافق مدى إلحاح الشاعر على ما يقتضيه مقام الفخر من تأكيد المعاني المفتخر بها والاسترسال في تردد بها، وتوليد المعاني بما ينزع عنها الملل ويجعلها في تثبيت المعنى وتأكيده. ومن التكرار قوله:

بنا منك فوق الرمل ما بك في الرمل وهذا الذي يضني كذاك الذي يبلي(٥٦)

فقد كرر لفظة الرمل في شطر مرتين لتشخيص عمق المأساة، وتكثيف دلالة الأسى الذي هيمن على نفسه، فصارت معاناته وهو فوق الرمل أضعاف معاناة الفقيد تحت الرمل، ويضاف إلى هذا الإيقاع الموسيقي الناشئ عن التصريع لأداء المعنى.

ومن ضروب التكرير عند المتنبي:

ذي المَعالي فَلْيَعْلُونَ مَنْ تَعالَى هكذا هكذا وإلاَّ فلاَ

شَرفٌ يَنْطَحُ النجومَ بِرَوْقيْـ ـهِ وعزٌّ يُقَلقِلُ الأجْبالاَ (٥٧)

فالشاعر- هنا- يشير إلى انتصار سيف الدولة على الروم معتبراً ذلك تعالياً ورفعة له، ومن أراد الرفعة فليتعاطى هذه المعالي، ويركب هذا الشرف الذي يطاول الجبال، وإلاَّ فلا، ولتأكيد هذا التعالي لجأ إلى أسلوب التكرار "المعالي، فليعلون، تعالى" وهكذا وهكذا " و"لا لا" لتأكيد أن من طلب هذه المعالي، فلا سبيل له إلى تحقيقها إلا بهذه الطريقة، وتكرار الشاعر لأداة النفي يؤكد أن هذا لا يقوم به إلاَّ سيف الدولة. وبهذا الإلحاح "يعمق درامية النص بمعنى تصاعد حركة المعنى حتى تصل إلى بؤرة الارتكاز الدلالي ذات الكثافة الإيقاعية العالية".(٥٨)

والجناس من المحسنات البديعية التي يمكن إدراجها ضمن الانزياح الصوتي، وأساسه التماثل الصوتي للكلمات مع اختلاف معناها داخل البيت، ويعد نوعاً من الانزياح، رغم اشتراك اللفظتين في أصل لغوي واحد، ولم يخل شعر المتنبي من الجناس، ولو بحثنا عن مظاهره وتجلياته في شعره لوجدناه كثيراً، ومن ذلك قوله:

فدَيْناك من رَبْعٍ وإنْ زِدْتَنا كَرْبا فإنّك كنتَ الشّرقَ للشمسِ والغَرْبَا(٥٩)

لقد جانس الشاعر بين لفظتي " كربا" و"غربا" المختلفتين في حرف واحد، وهذا الاختلاف الصوتي نشأ عنه اختلاف دلالي، بحيث دلت اللفظة الأولى على الضيق، والثانية على غروب الشمس، وبهذا شكل إيقاعا موسيقياً ينفعل به المتلقي (جناس + تصريع)، وهذا دليل على سيطرة الشاعر على اللغة، وتطويعها لتشكيل بنى إيقاعية تأسر المتلقي.

ومن أنواع الجناس في شعر المتنبي ما يعرف بالجناس الاشتقاقي، ويعني أن تتردد في البيت كلمات من أصل لغوي واحد بصيغ مختلفة، تشكل إيقاعاً قوياً ومتميزاً، كما في قوله:

هُمامٌ إذا ما هَمَّ أمْضَى هُمومَهُ بِأَرْعَنَ وَطْءُ الموت فيه ثَقيلُ (٦٠)

فكما يبدو فإن الشاعر حشد في البيت ثلاث ألفاظ مشتقة من جذر لغوي واحد، وهي: (همام، وهَمَّ، وهمومه)، وهذه الصيغ ذات الجذر اللغوي الواحد، شكلت بتجانسها تناغماً يجسد ما يتمتع به الممدوح من همّة عالية تجعله يمضي ما يهم به بجيش قوي يطؤهم بثقله كالجبل.

وثمة إيقاع التوازي وهو عبارة عن تشابه بين طرفين أو أكثر متجاورين على مستوى البنية التركيبية، ومتقابلين تقابلا ضدياً" .. وأن التوازي تماثل وليس تطابقا"(٦١)

وتتجلى بنية التوازي المتضاد عند المتنبي في حديثه عن قادة الروم حين يجعل منهم عنصراً موازياً لسيف الدولة، فتبدو أمام المتلقي صورتان متضادتان، الأولى صورة سيف الدولة البطل المنتصر، والثانية صورة قادة الروم المهزومين، والصورتان تسيران جنباً إلى جنب، في تداخل مبني على المفارقة والضدية، كقوله عن إقبال الدمستق لملاقاة سيف الدولة ثم فراره:

أتى مَرْعَشا يَسْتقربُ البعد مُقْبلاً وأَدْبَر إذْ أقبلْتَ يستبعدُ القُرْبَا

كذَا يتْرُكُ الأعْداءَ مَن يكرَه القَنا ويقْفِلُ مَنْ كانَتْ غَنيمَتُهُ رُعْبا (٦٢)

فهناك علاقة تضاد بين أتى يستقرب البعد، وأدبر يستبعد القرب، وعن طريق هذه الثنائية، استطاع الشاعر أن يرسم الجو النفسي للدمستق الذي غره الإقبال، لكنه ما لبث أن خذله الإدبار، فولى هارباً يجر أذيال الخيبة والهزيمة، ومن خلال بنية التضاد تتحقق المفارقة، ويحقق النص أبعاده الدلالية والجمالية.

وبنية التضاد من أهم الظواهر الأسلوبية التي لها فاعليتها في تشكيل الخطاب، وتلوين الصورة الشعرية، وقد عبر عنها النقاد العرب بعدة مصطلحات منها الطباق والتكافؤ والمطابقة والمقابلة، أو ما يعرف بالبديع وقد استغل المتنبي البديع في شعره، ووظفه بالقدر الذي يخدم أغراضه، وكان من وسائل تحلية المعنى وتوضيحه، وقلما ما يذهب به مذهب التزويق والتنميق، وقد أعجب النقاد كثيراً بهذا البيت:

أَزُورُهُم وَسوادُ اللَّيلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَني وبياضُ الصُّبحِ يُغْري بي(٦٣)

الوزن والقافية:

يعد الوزن من أهم عناصر تشكيل البنية الجمالية للقصيدة، لأن القوانين التي يخضع لها الشاعر هي قوانين التوافق الصوتي وعدم التنافر، ومنها يتشكل الإيقاع العروضي الذي يسهم بتناغم أصواته في التعبير عن مخزون

الحالة الشعورية للشاعر، ويعمل على نقلها إلى المتلقي، وتمنح قوانين الوزن مساحة إضافية للشاعر تجعله يخرج عن نسق القصيدة العروضي، ويكسر نظامها الموسيقي المتواتر، من خلال ما يعرف بالزحافات والعلل، وما يعتري القافية من تبدل وتغير. ومن خلال رصد تشكيلات المتنبي الموسيقية يتضح أنه خرق النظام الموسيقي بمجموعة من الانزياحات خالفت قواعد العروض، وأضفت على أسلوبه جمالية مثل قوله في البسيط:

أفاضل النّاس أغراضٌ لذا الزّمنِ يخْلو منَ الهَمّ أخلاهُمْ مِنَ الفِطَن

وإنَّما نحنُ في جِيلٍ سَواسِيــةٍ شَرٌّ على الحُرّ منْ سُقْمٍ على بَدنِ[٦٤]

فمن الملاحظ أن الشاعر أسقط الساكن من "مُسْتَفْعِلُنْ"/٠/٠/// فصارت مَفَاعِلُن ٠///٠/// في البيت الأول والثاني، كما أسقط الساكن من فاعلن /٠/// في الحشو فصارت فَعِلُن، وهذا ما يعرف عند العروضيين بالزحاف، وهو محاولة الخروج عن النسق بالتنويع في التفعيلة من حين لآخر، خوفاً من الملل والرتابة، ولذلك عدّت من الانزياحات التي يتوسل بها الشاعر لكسر رتابة الوزن قال المتنبي في هجاء كافور:

عيدٌ بأية حال عُدْتَ يا عِيدُ بما مضى أم لِأَمرٍ فيكَ تجديدُ[٦٥]

فالمتنبي أحس أن العيد لم يأت بجديد، وأن وضعه لم يتغير، بل ازداد سوء، ولذلك لجأ على مستوى البنية العروضية إلى خرق عروض البيت، فجأت فَعِلن /٠/٠/// على شكل فِعْلن /٠/٠، لأن بنية البيت قائمة على التصريع، ولكي يحقق توازناً إيقاعياً بين شطري البيت وآخره، لجأ إلى تقنية الانزياح من أجل أن يجمع بين لفظتين متساويتين وزناً وتقفية.

وفي بعض الأحيان يكون الانزياح بتغير حرف الروي في نهاية البيت، كقوله:

ما مَقامي بأرض نخلــة إلاَّ كمُقامِ المسيح بينَ اليهــودِ

مَفْرَشي صَهْوةُ الحصان وَلَكِــنَّ قَميصي مَسْرودةٌ من حديد[٦٦]

نلاحظ أن الشاعر غيّر التفعيلة في آخر البيت "اليهود- حديد" لكي يزيح عن المتلقي الرتابة والملل، ويفاجئه ويشعره بما هو جديد.

والقافية تشكيلات صوتية تتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة، مؤسسة دلالة إيقاعية تكون منطلق البيت الشعري الذي يتأسس نظمه على القافية، ولاشك أنّ هناك تلاؤماً بين اختيار القافية وبين الدلالة الشعرية، ولذلك حرص القدماء في دراستهم لأوزان الشعر على العناية بالقافية، وعملوا على ربطها بالدلالة، وبينوا عيوباً تصيبها كانزياح على مستوى الإيقاع الخارجي. وتعد القافية من أهم مظاهر البنية الموسيقية في شعر المتنبي، إيماناً من بوظيفتها في تثبيت أركان البيت الشعري:

لِعَيْنَيْكِ ما يَلْقَى الفُؤادُ وما لَقِــي وَلِلْحُبّ ما لم يبقَ منّي وما بَقِي

وما كنتُ ممَّنْ يدخلُ العِشْقُ قَلْبــهُ ولكَّنَ مَنْ يبْصِرُ جفونَكِ يَعْشَقِ

وبينَ الرِّضا والسُّخطِ والقُربِ والنَّوى مجالٌ لدمع المُقْلة المتــرقــرقِ [٦٧]

نجد القافية متواترة، تتشكل من ساكنين بينهما متحرك، قبلهما متحرك حسب مصطلح العرض/٠/٠، وتردد القافية يخلق في القارئ إيقاعاً موسيقياً ناشئاً عن الحركة الطويلة التي تسبق الروي، وتعبر عن الجو النفسي للشاعر، فتكرار القافية يشيع في المتلقي نغماً موسيقياً يشعره بنهاية البيت، من خلال توالي هذه المقاطع وتوازيها بشكل هندسي بديع. ولاشك أن للتصريع في البيت أثراً في إعلاء الجانب الصوتي، لما يتولد عنه من إيقاع يصاحب القافية ويعزز فاعليتها، لأنه يجمع بين لفظتين متساويتين وزناً وإعراباً وتقفية "لقي . بقي".

وتأسيساً على ما سبق فإن ما طرأ على شعر المتنبي من انزياحات عروضية، كان لها أبلغ الأثر في كسر رتابة الإيقاع الشعري، وتخفيف حدته، وإحداث التوافق الإيقاعي الذي يمليه الوزن، و من ثمّ تنوعت التفعيلات الموسيقية في قصائده ولم تسر على نمط واحد.وأبو الطيب نفسه يرى أن هذا التنوع اتساع في الكلام لا اضطرار فيه، حسب ما نقل عنه الجرجاني "قد يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره لا للاضطرار إليه، ولكن للاتساع فيه، واتفاق أهله عليه، فيحذفون ويزيدون".(٦٨)

خاتمة البحث ونتائجه:

لقد تناولت هذه المقاربة ظاهرة هامة في شعر المتنبي، وهي انزياح النص الشعري عن قوانين اللغة العادية، وإعادة تشكيله بطريقة تخالف معياريتها، من أجل الزيادة في عدد دلالاتها الممكنة، وهي زيادة لا تفسد اللغة، بل تجعلها أكثر ثراء وخصوبة.

وقد تتبعنا تجليات هذه الظاهرة في شعر المتنبي، وتبين لنا أنه توسل بها في كثير من شعره، وأنها أضفت علي ظلالا من التكثيف الدلالي والصدمة غير المتوقعة، واتخذت عنده مستويات تحررت فيها لغته من هيمنة الوظيفة التواصلية الإبلاغية، ومن سلطة المرجع أو اللغة العادية، مشكلة مستويات جمالية على المستوى الدلالي والتركيبي والصوتي.

ولعل من أبرز ما توصلنا إليه أن الانزياح في تجربة المتنبي ثري في مضامينه ومقاصده وإجراءاته، وأمل أن يكون هذا العرض قد كشف عن أهمية هذه الظاهرة في النقد الحديث، وعمقِ تجذّرها في تراثنا الشعري، ومن خلال ذلك توصلنا إلى النتائج الآتية:

- إن الانزياح في النقد الحديث ارتبط بفكرة تحديد الفروق الجوهرية بين لغة الشعر واللغة العادية، حتى أصبح من أهم المقاربات الأسلوبية في تحديد وظائف الخطاب، وكشف أبعاده ودلالاته.
- الانزياح إجراء أسلوبي يوظف لدراسة التراكيب البلاغية، ويصلح لدراسة النص الشعري. وقد مارسه العرب قديما تحت اسم العدول تارة، واسم الضرورة الشعرية تارة، وشجاعة العربية أخرى.
- استخدم أبو الطيب الانزياح كظاهرة فنية جمالية من أجل إمتاع القارئ، وخلخلة بنية توقعاته، ولم يقصد من ورائه تجاوز ضوابط اللغة وأنظمتها.
- تميزت انزياحات المتنبي بالثراء والخصوبة، بسبب مقدرة الشاعر على استثمار إمكانات اللغة الصوتية والدلالية والإيقاعية والتركيبية، وخرق سننها النحوية والبلاغية لتحقيق سمات جمالية تمتع القارئ وتربكه، وتدفعه إلى الحفر في بنية النص وأغواره البعيدة.

المصادر والمراجع

- حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة والتأويل، ط٢، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٢م
- فكتور ألكك وأسعد علي: صناعة الكتابة،ط٢، بيروت، لبنان ١٩٧٣م
- ابن الإفليلي: شرح شعر المتنبي، تحقيق مصطفى عليان،ط٢، مؤسسة الرسالة ١٤١٨هـ-١٩٩٨م
- نوال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي،ط١،دار جرير٢٠٠٨م
- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت (د.ت)

- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة١٩٩٥م
- ابن جني: تفسير أبيات المعاني،تحقيق رضا رجب،رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ٢٠١٠م
- الفسر، تحقيق صفاء خلوصي،ج١،مطبعة الشعب،١٩٧٨م
- محمد صلاح أبو حميد: الخطاب الشعري عند محمود درويش،مطبعة المقدادية،ط١ ،غزة٢٠٠٠م
- أحمد مبارك الخطيب: الانزياح في الشعر،ط١،دار الحوار اللاذقية ٢٠٠٩م
- فرانسوا راستي: فنون النص وعلومه، ترجمة إدريس الخطيب،ط١،دار توبقال، الدار البيضاء المغرب٢٠١٠
- ابن سيدة: شرح مشكل أبيات المتنبي،تحقيق الشيخ محمد آل ياسين،وزارة الإعلام العراقية(د.ت)
- الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي،تحقيق الشيخ محمد آل ياسين،ط١،مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٥م
- أبو البقاء العكبري: شرح ديوان المتنبي، تحقيق محمد مصطفى السقا وآخرون،دار المعرفة، بيروت (د.ت)
- عبد الخالق العف: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر،ط١مركز رشاد الشوا الثقافي، غزة ٢٠٠٠م
- صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، دار مختار، القاهرة ١٩٩٢م
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الكتب الشرعية، تونس(د.ت)
- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد المولى العمري، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٢م
- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي،ط١، دار الحصاد،دمشق ١٩٨٩م
- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح النقدي،ط١، منشورات الاختلاف١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م
- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد المولى،دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب١٩٨٨م

الهوامش:

(١) جون كوهن: بنية اللغة الشعر، ترجمة محمد المولى العمري، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٦،ص١٥٥

(٢) محمد فكري: الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٥م ،ص:٢٧٧

(٣) المرجع السابق، ص:٢٨٨

(٤) جون كوهن: المرجع السابق ، ص: ١٧٣

(٥) المرجع السابق، ص:٢٠

(٦) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح النقدي، منشورات الاختلاف ،ط١، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م ،ص:٢٠٥

(٧) صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي ، دار مختار ، القاهرة ١٩٩٢م ، ص:٣٧٥

(٨) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء،وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،دار الكتب الشرعية، تونس، ص:٤٦٣- ٤٦٥

(٩) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص:٢٣-٢٤

(١٠) فرانسوا راستيي: فنون النص وعلومه : ترجمة إدريس الخطيب ،ط١، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب٢٠١٠م ، ص:١٧٩

(١١) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، ط٣، الدار العربية للكتاب (د.ت) ،ص٩٧

(١٢) المرجع السابق، ص:١٠٦

(١٣) المرجع السابق، ص:

[١٤] حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة والتأويل ، ط٢ ، المركز العربي ص:٢١

[١٥] أحمد مبارك الخطيب: الانزياح في الشعر ،ط١، دار الحوار اللاذقية ٢٠٠٩م ،ص:١٧٢

[١٦] أبو البقاء العكبري: شرح ديوان المتنبي ،تحقيق مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت .لبنان ،١/ ٢٩٠

[١٧] المصدر السابق ٢٧٥/٤

[١٨] ابن جني: تفسير أبيات المعاني ، تحقيق رضا رجب ط١، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ٢٠١٠م، ص:٣١٣

[١٩] العكبري: المصدر السابق ٣٤/١

[٢٠] نوال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي ،ط١، دار جرير ٢٠٠٨م ،ص: ٢٥٧

[٢١] العكبري ١٨٦/١-١٨٧

[٢٢] المصدر السابق ٤٣/١

[٢٣] المصدر السابق ٢٩٦/٤

[٢٤] المصدر السابق ١٢/٣

[٢٥] الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين،ط١،مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٥م، ص:٤٧

[٢٦] العكبري: المصدر السابق ١٧٦/١

[٢٧] المصدر السابق

[٢٨] المصدر السابق٣٧٨/١

[٢٩] عبد الله علي: مقدمة في ظاهرة الانزياح " موقع منابر ثقافية على الانترنيت"

[٣٠] العكبري: المصدر السابق٣٦٨/٣

[٣١] المصدر السابق ١٢/١

[٣٢] أحمد علي محمد: المحور التجاوزي في شعر المتنبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٦م، ص:١٥

[٣٣] العكبري: المصدر السابق ١٤٦/٤

[٣٤] المصدر السابق ١٠٣/٣

[٣٥] فكتور الكك وأسعد علي: صناعة الكتابة ، ط٢ ،بيروت ١٩٧٣م ، ص:١٦٣

[٣٦] المصدر السابق٣٦٩/٣

[٣٧] المصدر السابق ٢٢٤/٣

[٣٨] أحمد مبارك الخطيب: المرجع السابق ٢٢٤

[٣٩] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص:١٧٦

[٤٠] العكبري: المصدر السابق ١٥٨/٢

[٤١] المصدر السابق ٤٦/٢

[٤٢] ابن سيدة: شرح مشكل أبيات المتنبي، تحقيق الشيخ محمد آل ياسين ن وزارة الإعلام العراقية (د.ت) ،ص:٣٣٧

[٤٣] العكبري٢٣٦/٤

[٤٤] ابن الإفليلي: شرح شعر المتنبي، تحقيق مصطفى عليّان ط٢ مؤسسة الرسالة ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م ، ص:١٨٦

[٤٥] ابن سيدة: المصدر السابق ،٢٠٤

[٤٦] ابن جني: الفسر ، تحقيق صفاء خلوصي ، مطبعة الشعب ١٩٧٨م ، ١٢٥/١

[٤٧] عبد القادر الرباعي: تشكيل المعنى الشعري ، مجلة فصول مج٤، العدد٢،٠١٩٨٤م ،ص:٥٦

[٤٨] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ١٠٥/٣

[٤٩] العكبري : المصدر السابق ٩٥/٣

[٥٠] عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي ، دار الحصاد للنشرط١، دمشق ١٩٨٩م، ص:٤٤

[٥١] العكبري: المصدر السابق ٢٢٢/٣

[٥٢] المصدر السابق ٣٧٠/٣

[٥٣] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح:محمد أبو الفضل، وعلي البجاوي،المكتبة العصرية، بيروت(د.ت)، ص٤٤٣:

[٥٤] محمد صلاح أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش ، مطبعة المقدادية،ط١،غزة ٢٠٠٠م، ص:٣٠١

[٥٥] المصدر السابق ٣٦٨،٣٦٩/٣

[٥٦] المصدر السابق ٤٣/٣

[٥٧] المصدر السابق ١٣٤/٣

[٥٨] عبد الخالق العف: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مركز رشاد الشوا الثقافي ط١، غزة ٢٠٠٠م ،ص:٢٧٥

[٥٩] العكبري: المصدر السابق ٥٦/١

[٦٠] المصدر السابق١٠٠/٣

[٦١] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد المولى، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٨م ،ص:١٠٣

[٦٢] العكبري: المصدر السابق ٦٣/١

[٦٣] المصدر السابق ١٦١/١

[٦٤] المصدر السابق ٢٠٩/٤

[٦٥] المصدر السابق٣٩/٢

[٦٦] المصدر السابق ٣١٩/١

[٦٧] المصدر السابق ٣٠٤/٢

[٦٨] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص:٤٥٠