بلاغةُ التَّشويش في الشِّعرِ العبَّاسيّ (أبو نُواس، أبو تَمَّام، المتنبّي) أنموذجًا

The eloquence of confusion in Abbasid poetry (Abu Nawas, Abu Tammam, Al-Mutanabbi) as a model

نهال عبد الله عبد الرحمن غرايبة [1] عبد الباسط محمد محمود الزيود [2]
Nehal Abdallah Abdel Rahman Gharaibeh [1] Abdel Baset Mohammad Al- Zyoud [2]

10.15849/ZJJHSS.231130.04

الملخص

تهدفُ هذه الورقةُ إلى معالجةِ الشِّعرِ العبَّاسيّ من منظورٍ جديدٍ وفقَ نظريَّةِ الفوضى، الّتي تُعَدُّ واحدةً من نظريَّاتِ ما بعدَ بعدَ الحداثةِ في النَّقدِ الغربيّ. وتمركزتْ الدِّراسةُ حولَ النَّظريَّةِ وتجلّياتِها في الشِّعرِ العبَّاسيّ، واختيرَ الشُّعراءُ أبو نُواس وأبو تمَّام والمتنبّي لِمَا في شعرِهِم من خروجٍ على استراتيجيَّاتِ الشَّكلِ التَّقليديّ للقصيدةِ العربيَّة.

أمَّا أهمّيَّةُ هذه الدِّراسةِ فتأتي من أنَّ الموضوعَ يُعَدُّ جديدًا، ويناقِشُ نظريَّةً جديدةً ولأوَّلِ مرَّةٍ على نحوٍ تطبيقيٍّ –فيما أعلم–. واختيرَ المنهجُ التَّفكيكيّ لمعالجَةِ الموضوعِ. خَلُصَتْ الدِّراسةُ إلى أنَّ بعضَ التِّقنيات الشِّعريَّة لها دورٌ جماليٌّ من خلالِ التَّشويشِ في النَّصِّ لاستفزازِ المتلقّي. وتُعَدُّ وسائلَ لإخفاءِ المقصود، وتساعدُ في كسرِ أُفُقِ توقُّعِ المتلقّي، والبحثِ عن الدَّلالاتِ الجديدةِ للنَّصِّ الّتي تكونُ مخالفةً، وتمثَّلَتْ في الانزياح الدَّلاليّ، والمفارقة، وثنائيَّةِ المحوِ والكتابة.

الكلمات المفتاحية: التّشويش، الشّعر العبّاسيّ، أبو نواس، أبو تمّام، المتنبّي.

Abstract

The research aims to address Abbasid poetry from a new perspective according to chaos theory, which is one of the post-modernist theories in Western criticism. The study focused on the theory and its manifestations in Abbasid poetry, and the poets (Abu Nawas, Abu Tammam, and Al-Mutanabbi) were chosen because their poetry deviated from the strategies of the traditional form of the Arabic poem.The importance of this study is that it is a new topic, and a new theory is discussed for the first time in an applied manner. The deconstructive approach was chosen to address this topic.

The study concluded that some poetic techniques have an aesthetic role by distorting the text to excite the recipient. These are means that help break the horizon of the recipient's anticipation and search for new contradictory connotations for the text, namely: (semantic displacement, contradiction, and duality of erasure and writing).

Keywords: Confusion, Abbasid poetry, "Abu Nuwas", "Abu Tammam", Mutanabbi.

[1] جامعة إربد الأهلية، الآداب والفنون، اللغة العربية وآدابها، أدب ونقد

[2] الجامعة الهاشمية، الآداب، اللغة العربية وآدابها، أدب ونقد

*للمراسلة: nihalgharaibeh@hotmail.com

تاريخ استلام البحث: 2023/03/21

تاريخ قبول البحث: 2023/10/11

[1] Irbid National University, Faculty of Literature and Arts, Department of Arabic Language and Literature

[2] Hashemite University , Faculty of Literature, Department of Arabic Language and Literature

*Corresponding author: nihalgharaibeh@hotmail.com

Received: 21/03/2023

Accepted: 11/10/2023

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

المقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى معالجة الشعر العباسي من منظور جديد وفق نظرية الفوضى، التي تعدّ واحدة من نظريات ما بعد بعد الحداثة في النقد الغربي. وتمركزت الدراسة حول النظرية وتجلياتها في الشعر العباسي، واختير الشعراء أبو نواس وأبو تمام والمتنبي لما في شعرهم من خروج على استراتيجيات الشكل التقليدي للقصيدة العربية والثقافة العربية القارّة، والتي تعد فصلًا تطبيقيًّا في أطروحة الدكتوراه المعنونة بـ"**جماليات الفوضى ودلالاتها في الشعر العباسي: (أبو نواس، وأبو تمام، والمتنبي) أنموذجًا**". إذ اعتنت بالتعرف على مفهوم نظرية الفوضى ونشأتها. وسُلِّطَ الضوء على موضوع التشويش وبلاغته، فجاء بملخص عن مفهوم التشويش. ودُرِسَت الكثيرُ من الأبياتِ الشعرية من خلال التقنيات الشعرية (الانزياح الدلالي، والمفارقة، وثنائية المحو والكتابة).

أما أهمية هذه الدراسة فتأتي من خلال أن الموضوع يعد جديدًا، ويناقش نظرية جديدة ولأول مرة على نحو تطبيقي –فيما أعلم–. فقدمت تعريفًا بنظرية الفوضى ونشأتها، وألقت الضوء على استراتيجيات الفوضى وجمالياتها في شعر الشعراء أبي نواس وأبي تمام والمتنبي. كما ألقت الضوء على بعض التقنيات الشعرية التي كان لها دور جمالي من خلال التشويش. وقد اختير المنهج التفكيكي لمعالجة هذا الموضوع، فوُظِّفَ لمقاربة شعر الشعراء الثلاثة من أجل الوصول إلى الفوضى وجمالياتها.

ومن الدراسات السابقة لهذه الدراسة: سعيد علوش، نظرية العماء وعولمة الأدب، ط1، 2000، مطبعة فيدبرانت، الرباط. وإليا بريغوجين، وإيزابيلا استنجر، نظام ينتج من الشواش: حوار جديد بين الإنسان والطبيعة، 2008، ترجمة: طاهر بديع شاهين وديمة طاهر شاهين، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق. وشريفة محمد العبودي، نظرية الفوضى والأدب، 2011، مؤسسة اليمامة للنشر والتوزيع، الرياض.

قُسِّمَتْ الدراسة إلى مقدمة وتمهيد أطَّرتُ فيه لبعض المفاهيم الواردة في الدراسة، ومن ثم تحدثتُ عن بلاغة التشويش عند الشعراء الثلاثة.

التمهيد: تأطير للمفاهيم

المنهج التفكيكي

يعد هذا المنهج من المناهج النقدية التي دار حولها نقاش واسع في أوروبا، وقد جاء رد فعل على المنهج البنيوي، وارتبط بالناقد جاك دريدا. أما تعريف مصطلح التفكيك فهو مبهم وغامض، وأثار عدة تساؤلات، أيُعَدُّ منهجية للقراءة أم نظرية في اللغة أم استراتيجية في التلقي أم منهجًا نقديًّا؟

المنهج التفكيكي يحثّ القارئ على استقراء المدلولات، والتفكيكية تقول بمشروعية (القراءات اللانهائية)، ذلك أن النص يحفل بالفجوات، وبمناطق الصمت التي ينبغي على القارئ أن يملأها، وهذا ما يجعل القارئ يقوم بمهمة كتابة النص ثانية.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

وعلى الرغم من أن دريدا يرفض اعتبار التفكيك منهجًا نقديًّا، كما يرفض تقنين القواعد والإجراءات له، فإنه وضع مفاهيم ومصطلحات للتحليل التفكيكي تمثّلت في ميتافيزيقا الحضور، والتمركز حول العقل، والاختلاف أو (التأجيل)، والانتشار (أو التشتيت)، والتناقض (أو العمى)، والملحق (أو الإضافة)، والتكرار، والأثر[1].

يرى دريدا أن قراءاته التفكيكية إنما هي عمليات (إيجابية) مزدوجة، لأنها تسعى إلى دراسة النصّ دراسة تقليدية لإثبات معانيه الصريحة أولًا، ثم تسعى ثانيًا إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في القراءة الأولى، في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النصّ من معانٍ تتناقض مع ما يصرّح به. وتهدف القراءة الثانية (التفكيكية) إلى إيجاد شرخ بين ما يصرّح به النصّ وما يخفيه، بين ما يقوله صراحة وبين ما يقوله دون تصريح[2].

فالتفكيك يكشف أن ما يبدو عملًا متناسقًا وبلا تناقضات هو بناء من الاستراتيجيات والمناورات البلاغية، وإن كشف هذا البناء ينسف الافتراض بوجود معنى متماسك، فالتفكيكية تكشف التناقض والمراوغة الموجودة في النصّ، وهذا يتلاقى مع نظرية الفوضى والتشويش.

على الرغم من رفد التفكيكية للنقد العلمي المعاصر برؤية جديدة لماورائيات النص الأدبي، إلا أنها واجهت انتقادات مختلفة كان أبرزها اهتمامها المنصب على مركزية اللغة وعدم النظر إليها في سياقاتها الخارجية، وغموض مصطلحاتها. وظهرت بعدها مناهج جديدة، من أبرزها نظرية (جماليات التلقي).

نظرية الفوضى

ظهرت نظرية الفوضى كما قلنا في ستينات القرن الماضي، وتسمى أيضا بنظرية الشواش، وعلم اللامتوقع، ونظرية الأنظمة الديناميكية غير الخطية، ونظرية التعقد، وتُرجمت إلى العربية باسم الهيوليّة، والكاوس Chaos فهي كلمة يونانية لها المدلول نفسه، وتعني الفوضى والعماء.

تعود أصول التعامل مع الفوضى مكونًا رئيسًا في الكون إلى أساطير الخلق في الحضارات القديمة[3].
وإن مفردة الفوضى موجودة منذ القدم، وردت في أساطير الخلق القديمة، وارتبطت بكل حالة تتصف بالتشوش والاضطراب.

وفي الاعتقاد أن الأب الحقيقي لنظرية الفوضى هو (هنري بوانكاريه Jules Henri Poincaré)، "إذ أثبت أن المجموعة الشمسية هي بالضرورة منظومة شواشية"[4]. أما الاهتمام الحقيقي بنظرية الفوضى فكان في مستهل الستينات الميلادية ومن خلال أعمال المتخصص بالأرصاد الجوية (إدوارد لورينز Edward Norton

---

[1] انظر: دريدا، جاك، **الكتابة والاختلاف**، ط2، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص27، 53، 60-63.

[2] المصدر السابق، ص58.

[3] انظر: سلامة، أمين، **الأساطير اليونانية والرومانية**، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1988، ص12. وانظر: بارندر، جفري، **المعتقدات الدينية لدى الشعوب**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، 1993، ص58، 122، 265، 305.

[4] جربين، جون، **البساطة العميقة: الانتظام في الشواشي والتعقيد**، عرض: صبحي رجب عطا الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص36.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

Lorenz)، بدأت نظرية الفوضى. ونضجت بوصفها علمًا في وسط السبعينات وبداية الثمانينات، وبعدها توالت الدراسات وأصبحت علمًا له خبراؤه، وتم تطوير النظرية على أيدي العلماء واكتشاف خصائص جديدة لها[1].

بعد ذلك تبوأت نظرية الفوضى مكانة مرموقة، وتدفقت البحوث من مختلف الميادين العلمية والإنسانية، وظهرت مفاهيم نظرية الفوضى في البيولوجيا، والإحصاء، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والاقتصاد، والحواسيب، وفي الأدب أيضًا.

الفوضى (الشواش): عكس النظام. وفي علم السياسة هناك مذهب يطلق عليه (الفوضوية)، وهي بمعناها الضيق نظرية في المجتمع الذي لا تحكمه دولة. أما بمعناها الأوسع فهي نظرية في مجتمع لا يخضع إلى إكراه من أي سلطة في أي مجال (الحكومة أو العمل أو التجارة أو الدين أو التربية أو الأسرة)[2]. وفي موسوعة لالاند الفلسفية جاءت الفوضى على أنها اللاسلطة، وهي مذهب سياسي، وتكمن سمته المشتركة في رفض كل نظام دولة يفرض نفسه على الفرد من فوق[3].

فالهدف من الفوضوية إحلال نظام جديد محل النظام القديم. وحتمًا يتبادر للأذهان مصطلح الفوضى الخلّاقة، الذي أطلقه بعض أهل اليمين السياسي الأمريكي تجاه مسارات التغيير في الشرق الأوسط، وفي ظنهم أنه تغيير نحو الأفضل.

أما نظرية الفوضى: فهي "دراسة نوعية لسلوكيات غير منتظمة وغير مستقرة في أنظمة حتمية* لا خطية* وديناميكية*"[1]. وهي: العلم الذي يصف ويشرح سلوك النظم المعقدة والدينامية واللاخطية بعيدًا عن نظم التوزان.

---

[1] للاستزادة والتوضيح انظر: غرايبة، نهال عبد الله، **جماليات الفوضى ودلالاتها في الشعر العباسي: (أبو نواس، وأبو تمام، والمتنبي) أنموذجًا**، رسالة دكتوراه، الجامعة الهاشمية، الأردن، 2020، ص9-15.

[2] تد هوندرتش، **دليل أكسفورد للفلسفة**، ترجمة: نجيب الحصادي. المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، د.ت، ج3، ص692.

[3] لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية**، ط2، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت-باريس،2001، ص67-68.

* الحتمية: مذهب يقول بأن أفعال المرء والظواهر الاجتماعية هي ثمرة عوامل لا سلطة له عليها (البعلبكي، منير، ورمزي منير البعلبكي، **المورد الحديث**، دار العلم للملايين، لبنان، 2008. ص337)، وهي سمة نظام وقائع أو أشياء يكون كل عنصر فيها متعلقا ببعض العناصر الأخرى بحيث يمكن أن نتوقع أن نُحدِث أو أن نمنع الحدوث بكل تأكيد وفقا لمعرفتنا لإحداثنا أو لمنعنا حدوث هذه العناصر (**موسوعة لالاند الفلسفية**، ص268).

الحتمية: مذهب يرى أن جميع حوادث العالم، وبخاصة أفعال الإنسان، مرتبطة بعضها ببعضها الآخر ارتباطا محكما. وأصحاب هذا المذهب يرون أن لهذا العالم نظامًا كليا دائما لا يشذ عنه في الزمان والمكان شيء، وإن كل شيء فيه ضروري، وأنه من المحال أن يكون إطّراد الأشياء ناشئا عن المصادفة والاتفاق بل الطبيعة في نظرهم مبرأة من كل إمكان خاص وجواز عام ليس فيها ابتداء مطلق ولا علة أولى ولا طفرة ولا معجزة. (صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1994، ج1، ص444).

* لاخطية: علاقة رياضية لا تؤدي فيها التغيرات المتساوية في المدخلات إلى نتائج متساوية في المخرجات (باركر، باري، **الهيولية في الكون: التعقيد المذهل للكون**، ط1، ترجمة: علي يوسف علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص14).

* دِيناميكا: علم يبحث في الحركة بمعناها العام (عمر، أحمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008، مج1، ص797). وهي القوى المحركة طبيعية كانت أو أخلاقية أو فكرية في أي حقل أو النواميس الخاصة بها (**المورد**، ص379).

يناسب هذا المصطلح أيضا المذاهب التي تطرح الحركة أو الصيرورة كمبدأ قديم، وتعد المادة بوصفها محددة ببعض سمات الحركة أو الشيء بوصفه مرحلة من التقدم (**موسوعة لالاند الفلسفية**، ص310).

[1] Valle V Jr. Chaos, Complexity and Deterrence, 2000.

تؤكد نظرية الفوضى –في مضمونها– فكرتي الفوضى والنظام، فما يبدو فوضى ظاهريًّا فهو يحمل صفات النظام الذي يسيطر، ويتحكم فيها داخليًّا. وتكمن أهمية هذه النظرية في كشفها عن أن كثيرًا من الأنساق التي كنا نظن أنها فوضوية تمامًا، تحمل في الواقع درجة من النظام.

أما صلة الفوضى بالأدب فتقوم على التشابه القوي بين الفوضى مفهومًا، وبين ما بعد الحداثة مفهومًا لدرجة اعتبار المفهومين نموذجين متوازيين زمنيًّا ونظريًّا. وتقوم الصلة أيضًا على أن الأنظمة الاجتماعية والخيالية التي تتناولها الدراسات الإنسانية قابلة للمقارنة بالأنظمة التي تدرسها العلوم[2].

اهتمت نظرية الفوضى بالنص الأدبي، فقد حاولت تطوير استراتيجيات للبحث عن معنًى لما يبدو فوضويًّا وغير واضح في النص. وكان تركيزها على استهلال النص الأدبي تبعًا لاهتمامها بانطلاقة البداية، بالإضافة لاستحسانها التعامل مع النصوص التي تتصف بالتعقيد والتركيب.

فإن المفاهيم الخاصة بالنظرية مثل (اللاخطيّة) و(التعقيد) و(الحتمية) و(اللاتوقّع) تشرح العلاقة بين عقل الأديب، وبين ما يحيط به سواء أكان إنسانًا آخر أو عملًا آخر، وسواء أكان حقيقيًّا أو خياليًّا. أي مختلف العلاقات المتداخلة التي تقع ضمن التجربة الإنسانيّة، فالإنسان فاعل مؤثر، وتأثيره يحدده تفاعله مع محيطه. والعلاقة بين عقل الكاتب وعمله، وما يحيط به من مؤثرات هي في صلب تطبيقات نظرية الفوضى التي تشغل قارئ العمل الأدبي[3].

يجب أن يهتم الكاتب بنظرية الفوضى، لسببين، الأول: يعطي الكاتب أهمية بالغة لجميع مكونات عمله الأدبي من حبكة وبؤرة تركيز وتطور وأسلوب ووصف، فهي تعدّ مؤشرات لما يعنيه العمل. أما السبب الثاني: الكاتب لا يكتب عملًا يتصف بالجِدّة بمجرد أن يكتب عن أمور جديدة، فالجِدّة تعني أن يكتب تبعًا لأحدث أساليب الكتابة[1].

التشويش

يُعْتَقد أن الظهور الأول لكلمة (الشواش) كان في العام 700ق.م، لدى الشاعر الإغريقي هَسِيُوْد (Hesiod) في قصيدته (الأعمال والأيام)*، يقول: "في البدء كان الشواش، لا شيء سوى الخلاء والهيولي والفراغ غير المحدود"، فهو يرى أن أصل العالم يرجع إلى خليط غامض (الشواش) تكونت منه الموجودات بفعل قوة توليد دافعة أطلق عليها اسم Eros أي الحب، ثم وَرَدَتْ الكلمة –فيما بعد– في الفردوس المفقود لميلتون: "في البدء برزت السماوات والأرض من الشواش". كما تطرق إلى الكلمة كلٌّ من شكسبير في (عطيل)، وهنري ميلر في (ربيع أسود). وفي

---

[2] العبودي، شريفة، **نظرية الفوضى والأدب**، مؤسسة اليمامة للنشر والتوزيع، الرياض، 2011، ص36.

[3] المرجع السابق، ص60.

[1] انظر: العبودي، شريفة، **نظرية الفوضى والأدب**، ص60.

* الأعمال والأيام هي قصيدة من نحو 800 بيت للشاعر الإغريقي هَسِيُوْد، والتي كتبها نحو سنة 700 قبل الميلاد. تتطرق قصيدة الأعمال والأيام لعدد من المواضيع، منها قصة بروميثيوس وباندورا، وكذلك عصور الإنسان (انظر: فرج، نبيل، **الكتابة مهنة مقدسة**، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997، ص16).

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

موسوعة لالاند الفلسفية جاء الشواش بمعنى "ملتبس ومختلط، والمشوش: تكون عناصره ممزوجة بلا نظام ويصعب تمييزها أو يستحيل"[2].

فعامل التشويش، الذي كان يعد خاصية من خواص الفوضى غير المرغوبة، هو كاصطلاح علمي يعد "نظرية في سلوكٍ يبدو عشوائيًّا ضمن نسق حتمي، مثل الجو. فعدم قابلية الأنساق المشوشة للتنبؤ لا ترجع إلى عوز في القوانين المتحكمة؛ بل إلى كون النتائج حساسة لتنويعات دقيقة لا يمكن قياسها في الظروف الابتدائية. مثال ذلك (أثر الفراشة: فكرة أن مجرد خفق فراشة لجناحها قد يحدث فرقا بين حدوث إعصار أو عدم حدوثه)"[3].

أما مفهوم التشويش فهو مستعار من الإعلام، فالنص الإعلامي لا بد أن تكون ألفاظه واضحة الدلالة وبعيدة عن الغموض، وخالية من التشويش الدلالي؛ وهذا النوع من التشويش يحدث نتيجة لعدم فهم الرسالة من جانب المتلقي، حتى لو تم نقل الرسالة بدقة فائقة[4].

ومن أهم أنواع التشويش ما اصطلح عليه بالتشويش الدلالي. وله عدة مصادر: الكلمات شديدة الصعوبة، واختلاف دلالة الكلمات من المرسل إلى المستقبل، والاختلاف في فهم المعنى الضمني للكلمة بين المرسل والمستقبل، واختلاف المستوى الثقافي بين كل من المرسل والمستقبل، فضلا عن الجمل شاذة التركيب، والتي يصعب على المستقبل إدراك معانيها بسهولة[5].

ومن الأمور التي تساهم في إحداث تشويش المعاني عدم وضوح قصد المرسل، وما يقصده في رسالته وضوحًا كافيًا، والفهم الخاطئ للمعاني بسبب التفاوت الثقافي بين المرسل والمتلقي.

كما يأتي التشويش من خلال التعقيد اللفظي والمعنوي. فالتعقيد اللفظي هو: عدم وضوح دلالة الكلام؛ لخلل في نظمه، فالتراكيب التي تنطوي عليه غير فصيحة، والألفاظ لم تسفر عما وراءها من معنى إلا بعد جهد وعناء في ترتيبها[1]. وأما المعنوي فهو: خفاء دلالة الكلام على المقصود منه لخلل ناشئ من عدم قدرة الذهن على الربط بين الدلالة اللغوية والدلالة الكنائية المجازية المرادة من الجملة[2]. بالإضافة لبعض الظواهر والتقنيات الفنية التي تمثل خروجًا وانتهاكًا للمألوف، وخرقًا لقوانين اللغة المعيارية، فتخرج عن المألوف والمتوقع إلى غير المألوف والمدهش وغير المتوقع.

---

[2] لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية**، ص205.

[3] المرجع السابق، ص205.

[4] الفلاحي، حسين علي إبراهيم، **الديمقراطية والإعلام والاتصال**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص177.

[5] المرجع السابق.

[1] محمد، رفعت علي، **من شواهد التعقيد اللفظي في ديوان المتنبي**، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، جامعة الأزهر، العدد 25، 2006، ص213.

[2] المرجع السابق، ص215.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

بلاغة التشويش في الشعر العباسي

إن التقنيات الأسلوبية والشعرية تكتنف لغة الفن والإبداع، وهذه التقنيات تخلق نوعًا من تعدد احتمالات المعنى، وتتسع بها دائرة التأويل والتفسير؛ ويحدث ذلك بسبب الغموض والتشويش الذي يلجأ المبدع إليه، فالغموض يعد جوهر الشعر، وبه يميّز النص الشعري عن غيره، فيمنحه الخصوصية الجمالية.

وفي هذه الدراسة جاء التركيز على بعض التقنيات التي من الممكن القول بأن الشعراء الثلاثة أبو نواس وأبو تمام والمتنبي قد برعوا بها، فاخترقوا الأنساق اللغوية وخالفوا المألوف رغبةً في التشويش والغموض والدلالة على معانٍ غير مرادة؛ لاستثارة المتلقي وإحداث مفاجأة بما لا يتوقعه.

أولًا: الانزياح الدلالي

يهدف الشاعر من خلال الانزياح إلى إبهار المتلقّي وشدِّه لقصيدته؛ فهو يعدّ من الظواهر المُهمَّة بوصفه تقنية شعرية تقارب النص الشِّعري، باعتبار أنه يُميِّز نفسه بالخروج عن المألوف.

ويعد الانزياح من باب شجاعة العربية* وإقدامها على خرق أفق انتظار المتلقي، وكسر الرتابة المقيتة، للوصول إلى غاية الإمتاع ورونق الإبداع، فهي إقدام المبدع على أسلوب مشوّش ومستفزّ من شأنه كسر الرتابة والخروج عن المعيار وخرق المألوف لدى القارئ، أو خرق أفق انتظاره، بعناصر مفاجئة تجمّل النص الأدبي وتعمل على إنتاجية الدلالات الجديدة من خلال علائق كثيرة تتولّد من خلال القراءات المتعددة[3].

واهتم النقد القديم بصور الانزياح فبحث في الخروج عن القاعدة والمألوف، ولكن بتسميات مختلفة: (العدول والالتفات والضرورة الشعرية)، ولكن يبقى العدول الأقرب لطبيعة الانزياح لأنه يمثل مسافة من الانحراف والبعد عن المعيار. وقد أباحت للقائل العدول عن الوضع اللغوي والنحوي وأجازت له صورا من مخالفة المألوف كالمجاز (الاستعارة والتشبيه)، والتقديم والتأخير والحذف والفصل والوصل وغيرها، وتعد مظهرا من مظاهر الإبداع، فقد تحررت من سلطة النحو ومعيارية القاعدة.

تتجلى أهمية الانزياح فيما يحدثه من خلخلة في بنية التوقعات، مسببا مسافة من التوتر في المتلقي وذلك بخرق قوانين اللغة لأجل جمال الأداء[1]. وربما يكون المبدع على معرفة بالاضطراب الذي ستحدثه تلك الانزياحات الشعرية. والمبدأ الذي تقوم عليه هو انفلات اللغة من هيمنة الوظيفة التواصلية الإبلاغية وتحررها من سلطة المرجع واللغة العادية وميلها نحو الإبداع[2].

---

* أفرد ابن جني في كتابه الخصائص بابًا يتحدث فيه عن شجاعة العربية يتناول فيه كل ما قد يخرج على النظام اللغوي أو يخلخله أو يحرفه عن مساره الطبيعي. للاستزادة انظر: ابن جني، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج2، ص360.

[3] بن قويدر، مختار، **الانزياح من منظور شجاعة العربية: بين المعيار والانزياح**، الأثر: مجلة الآداب واللغات، ع9، الصفحات 270–277، 2010، ص270.

[1] انظر: بوسعيد، محمد، **جمالية الانزياح في شعر المتنبي**، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، الجزائر، العدد 7، الصفحات 78–96، 2017، ص82.

[2] انظر: المرجع السابق.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

ومن أهمها الانزياح الدلالي حيث ينحرف الشاعر عن الموضوع الرئيس، ويحوّل السياق لسياق جديد مخالف ومناقض لسياقها الأصلي. وقد عمد أبو نواس إلى الانزياح وذلك بنقل الأفكار والحقائق من سياقها الأصلي إلى سياق آخر جديد ومخالف، كقوله (الطويل):

وَلاحٍ لَحانِي كَي يَجيءَ بِبِدعَةٍ وَتِلكَ لَعَمْري خُطَّةٌ لا أُطِيقُها
لَحانِيَ كَيْ لا أَشرَبَ الرّاحَ إِنَّها تُوَرِّثُ وِزرًا فادِحًا مَن يَذوقُها
فَما زادَني اللّاحونَ إِلّا لَجاجَةً عَلَيها لأَنّي ما حَييتُ رَفيقُها
أَأَرفُضُها وَاللَه لَم يَرفُضِ اسْمَها وَهَذا أَميرُ المُؤمِنينَ صَديقُها؟[3]

انحرفت وانزاحت فكرة الخمرة من سياقها الأصلي المحرم، والممنوع والمحظور، إلى سياق آخر جديد مناقض له، فقد أصبحت من المحلل والمسموح والمباح، ويرى أن التخلي وترك الشرب يعد من باب البِدَع. إذًا يُلحُّ أبو نواس على شرب الخمرة لاعتقاده بقدرتها على التغيير، ويبدو بتوظيف المفارقة جمعت بين المتناقضات. ويقول (الكامل):

نفَسُ المُدامَةِ أطيبُ الأنْفاسِ أهْلًا بمَنْ يحميهِ عن أنْجاسِ
فإذا خلوْتَ بشُرْبِها في مجْلسٍ فاكْفُفْ لسانَكَ عن عُيوبِ النّاسِ
في الكأسِ مَشْغَلَةٌ، وفي لذّاتِها فاجْعَلْ حديثَكَ كلَّهُ في الكاسِ
صَفْوُ التّعاشُرِ في مُجَانَبةِ الأذَى وعلى اللَّبيبِ تَخَيُّرُ الْجُلّاسِ[4]

يقدم لنا صورة جديدة ومغايرة عما هو متعارف عليه، أعطى لنا شعورًا أشبه بالشعور الديني وخلق جوًّا مقدسًا، فقد قلب الصورة وضوابطها، وجعل الخمرة شرابًا مقدسًا تثير في النفس الرهبة والخشوع؛ وبهذا يبدأ بالتشويش وبإرباك فكر المتلقي واضطراب استيعابه؛ فيحقق نوعًا من الإدهاش والإثارة التي تجعل المتلقي يضاعف وعيه، واندماجه في النص ليكتشف بعد ذلك أن المراد من ذلك كله رفض الشاعر للسلطة الدينية والاجتماعية اللتين تشكلان عائقا في طريق حريته واستمتاعه بلذته وخمرته.

ومن انزياحات أبي تمام قوله (الكامل):

إنَّ الطَّلاقةَ والنَّدَى خَيْرٌ لهُمْ مِنْ عِفَّةٍ جَمَسَتْ عَلَيْكَ جُمُوسَا
لو أنَّ أَسْبَابَ العَفافِ بلا تُقًى نَفَعَتْ لقد نَفَعتْ إذًا إبْليسَا[1]

---

[3] أبو نواس. **ديوان أبي نواس**. ط1، 1982، حققه وشرحه وضبطه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص9.

[4] المرجع السابق، ص221.

[1] أبو تمام، ديوان أبي تمام، **ديوان أبي تمام** بشرح الخطيب التبريزي، ط4، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ج2، ص272.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

فالشاعر خرج عن سياق المديح إلى الهجاء، فاستلهم صورته من الثقافة الدينية، وجعل شخصية إبليس في عدم تقواها كالممدوح وطريقة تعامله الجافة مع قومه والشعراء الذين يمدحونه، فالممدوح مثل إبليس في عفته دون تقواه، وهنا يقدم صورة مغايرة يصدم بها المتلقي وتشوش تفكيره وتربك عقله.

ومن انزياحاته أيضا قوله (الطويل):

هو السَّـــيْـلُ إنْ واجَهْتَـه انقدتَ طَوْعَـهُ وتـقـتـادُهُ مِـنْ جَـانِـبـيْـهِ فـيَـثْـبَـعُ

.....

مَعَـادُ الوَرَى بَعْـدَ المَمَـاتِ وسَـــيْبُـهُ مَـعَـادٌ لـنـا قـبْـلَ الـمـمَـاتِ ومَـرْجِـعُ

لَـهُ تـالِـدٌ قـدْ وَقَّـرَ الـجُـودُ هَـامَـهُ فـقَـرَّتْ وكـانَـتْ لا تَـزَالُ تَـفـزَّعُ

.....

مَصِـــيفٍ مِنَ الهَيْجَا ومِنْ جاحِمِ الوغَى ولـكـنَّـــه مِـــنْ وابِـلِ الـدَّمِ مَـرْبَـعُ[2]

فالانزياح يتمثل في الخروج عن النمط المألوف في التشبيهات والوصف من خلال رسم صورة كرم الممدوح، فقد وصفه بالسيل وهو أمر غير متوقع مختلف وغير مألوف، والمتوقع وصفه بالبحر؛ وبذلك فقد خالف الشعراء وخلق المفاجأة باختيار الصفة الجديدة. عدا عن ذلك فوصفه له كان في حالتين متناقضتين: قوة الطغيان الهادمة، وقوة الري للأرض، فيثير بذلك عقل المتلقي ويشوش ذهنه، فيبدأ بالبحث عن السبب وراء استخدامه لهذا الوصف دونما استخدامه للبحر، فالبحر يدل على الكرم، ولكنه لا يدل على القوة المدمرة لمن يقترب ويعاند الممدوح.

كذلك فقد صوّر أن هناك جنتين واحدة في السماء، والثانية هي جنة الممدوح على الأرض، وأتى الخرق للمألوف بتصويره لتلك الإبل التي من المفترض أن تجزع من الذبح، ولكنها في هذه الأبيات فهي تألفه. وما توظيفه للاستعارة (استعار للإبل التالد والهام) والمباعدة بين طرفي الاستعارة وتوظيفه للتشخيص وأنسنة الحيوانات ونقلها من عالمها إلى عالم الإنسان إلا لخلق مسافة توتر لتشوش على المتلقي، ويمعن النظر بهذا التصوير المغاير، ليستفزه ويستقرئ الدلالات الغائبة والمخفية.

كما خرج المتنبي في قصائده عن سياقاتها الأصلية، لتصبح فضاءً واسعًا للتغني بذاته، موظفًا الانزياح في المستوى الدلالي. فقد تنزاح القصيدة إلى سياق آخر هو الافتخار بالذات والاعتزاز بها، والتغني بقصائده وشعره. ففي مثل هذا يصدم الشاعر المتلقي ويشوش عليه أساسيات المدح، وكيف انحرفت قصيدة المدح عند المتنبي وأصبحت تتسع له وللممدوح. ويقول في مدح محمد بن سيّار التميمي (الطويل):

فَـلَـمَّـا رآنِـي مُـقْـبِـلًا هَـزّ نَـفْسَـــهُ إلـيَّ حُسَـــامٌ كـلُّ صَـــفْـحٍ لـهُ حَـدُّ

فلم أرَ قَبلي مَنْ مَشَـــى البحرُ نحوَهُ ولا رَجُـلًا قـامَـتْ تُـعـانِـقُـهُ الأُسْـــدُ[1]

---

[2] المرجع السابق، ج2، ص326، 328، 330.

[1] المتنبي، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، 1978، شرح: أبو البقاء العكبري. تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ج1، ص378.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

هناك تحولات مغايرة للخطاب العادي، وقد أحدثت خلخلة في وعي المتلقي، فهي تُبْرِزُ صورة الأنا وما استقر في أعماقها من العلو والعظمة على الآخر/ الممدوح. وقد صدم المتلقي بتلك المفارقة المثيرة للدهشة والاستغراب؛ حيث خالف بها الشاعرُ المألوفَ والمتعارفَ عليه من خلال إسناده لفعل المشي للبحر وإسناد فعل العناق للأسد. وكذلك تصويره للهفة الممدوح للقاء الشاعر، فالأصل أن الشاعر هو الذي يكون متلهفًا لرؤية الممدوح وملاقاته. ويصف ما يلاقيه من متاعب ومشاق السفر، ولكن الأمر هنا انقلب، فالممدوح يهتز كالسيف فرحا لرؤية الشاعر، وهو ينتظره بشوق ليلقي عليه قصائده وليمدحه. وما توظيفه للمبالغة والاستعارة والتشبيه إلا لإثارة التعجب والاستغراب في المتلقي والتشويش على وعييه.

ويقول واصفا الحمى التي أصابته في مصر (الوافر):

وزَائِرَتي كـأنَّ بهَـا حَـــيَـــاءً فـلَـيـسَ تَـزُورُ إلَّا فـي الـظّـلامِ
بَـــذَلْتُ لهَا المَطَارِفَ والحَشَـايَا فَـعَـافَـتْـهَـا، وبَـاتَـتْ فـي عِـظـامـي
يَضـيقُ الجِلْـدُ عَنْ نَفَسـي وعَنْـها فَتُوسِـعُـهُ بِـأنْواعِ السِّـقَـامِ
إذا مـا فَـارَقَـتْـنـي غَسَّـلَـتْـنـي كـأنَّـا عـاكـفـانِ عـلـى حَـرامِ
كـأنَّ الصُّـبْحَ يَطرُدُهـا فـتَجْري مَـدامِـعُـهَـا بـأرْبَـعَـةٍ سِـجَـامِ[2]

يصور الشاعر مأساته، ويصف مرضه، فقد ملَّهُ الفراش لكثرة مكثه فيه، وهو غريبٌ في مصر لا أحد يزوره، وقد أكثر من المجاز في تلك الأبيات موظفًا الاستعارة التي تعد وسيلة لاختراق المألوف، وأكثر من التشبيهات. يصف حمّاه التي أصابته وكأنها حبيبة أتت لزيارة عشيقها في الظلام، وأبت أن تنام في الفراش فباتت في عظامه، وعندما يطل الصباح يقوم بطردها فتذهب مسرعة ودموعها تجري لمفارقته. فبهذا الانزياح يشكل لنا نصًا جماليًّا يقوم على مخالفة المألوف.

كذلك قد تنزاح القصيدة من سياق المدح إلى سياق الهجاء، كقوله (الطويل):

عَـدُوُّكَ مَـذْمُـومٌ بِـكُـلّ لِسَـانِ وَلَـوْ كـانَ مِـنْ أعـدائِـكَ الـقَـمَـرَانِ
وَلله سِـرّ فـي عُـلاكَ وَإنّـمَـا كَـلامُ الـعِـدَا ضَـرْبٌ مـنَ الـهَـذَيَـانِ[1]

القصيدة وألفاظها تشير إلى المدح، ولكن استخدم المتنبي براعته حيث بطّن مديحه هذا بالهجاء*، وكسر أفق توقع المتلقي، وانحرفت إلى الهجاء واستدعى ذلك مزيدا من الجهد والعناء لقراءة القصيدة بشكل آخر.

ومن انزياحات المتنبي ما نجده في بعض مطالعه، كقوله (الطويل):

---

[2] المرجع السابق، ج4، ص146.

[1] ديوان المتنبي، ج4، ص242.

* انظر: الديوان، ج4، ص242

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

أُطَـاعِنُ خَيْلًا مِن فوارِسِـــهـا الـدَّهرُ وَحيـدًا، ومـا قَوْلـي كـذا ومَعي الصَّـــبْرُ!
وأشْـــجَعُ مِنِّي كُـــــلَّ يَومٍ سَـــلامَتِي ومـا ثَبَتَـتْ إلاَّ وفـــــي نَفْسِـــهـا أمْرُ
تَمَرَّسْـــتُ بـــــالآفـاتِ حتى تَرَكتُهـا تَقولُ: أمـــــاتَ الموتُ أم ذُعِرَ الـذُّعْرُ!
وأقْـدَمـتُ إقْـدَامَ الأتِـيِّ كـــــأنَّ لـي سِـــوى مُهجَتِي أو كـانَ لـي عنـدَهـا وِترُ[2]

قال هذه القصيدة في مدح علي بن أحمد الأنطاكي، وبدأها بالفخر الذاتي المعبّر عن قوته وفروسيته. وهنا صدم المتلقي بهذه المقدمة وخالف المتعارف عليه في الموروث التراثي لمطالع قصائد المديح، وخلخل المرجعية التي تركزت في ذهنه وكسر أفق توقعاته، حيث بدأ الحديث عن نفسه قبل الحديث عن الممدوح.

ومن ذلك أيضا قوله في مدح كافور (البسيط):

ما أوْجُهُ الحَضَـــرِ المُسْـــتَحسَـــناتُ بهِ كـأوْجُـهِ الـبَـدَوِيَّـاتِ الـرَّعَـابـيـبِ
حُسْـــنُ الحَضَـــارَةِ مَجلُوبٌ بتَطْرِيَـةٍ وَفـي الـبَـدَاوَةِ حُسْـــنٌ غيـرُ مَجـلُوبِ
أيـنَ الـمَـعـيـزُ مِـنَ الآرَامِ نَـاظِـرَةً وَغَيـرَ نـاظِرَةٍ فـي الـحُســـنِ وَالطّيـبِ
أفْـدى ظِبـاءَ فَلاة مـا عَرَفْنَ بهـا مَضْـــغَ الكَلامِ وَلا صَـــبغَ الحَواجيـبِ[3]

بدأ القصيدة بمقدمة غزلية قارن بها بين الأعرابيات والحضريات، ولكن عند التعمق في القصيدة سيدرك المتلقي أن هذا التغزل وهذه المقارنة ما هي إلا الظاهر، وأما المضمر فهو المقارنة بين حياته في بلاط سيف الدولة وحياته في بلاط كافور. وهنا يستفز وعي المتلقي ويشوش تفكيره، فيعيد القراءة مرة أخرى لإدراك قصد المتنبي.

إذًا الانزياح يعمل على خلخلة بنية التوقعات ومن ثم تحدث مسافة بين أفق توقع المتلقي والنص وما يختبئ وراءه، بأسلوب مشوّش ومستفزّ من شأنه كسر أفق التوقع، والخروج عن المعيار وخرق المألوف لدى المتلقي.

المفارقة

تعد المفارقة ذات أهمية بالغة لما لها من قدرة على التأثير في المتلقي وصياغة جماليات النص. وفي لمحة سريعة عن معناها الاصطلاحي فهي: "التعبير عن موقف ما على غير ما يستلزمه ذلك الموقف، كأن نقول للمسيء تهكمًا: أحسنت!، أو نقول للمخطئ: يا للبراعة!، وتعني المفارقة أيضًا حدوث ما لا يتوقع"[1]. وهي: "انحراف لغوي يؤدّي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وبهذا المعنى تمنح القارئ

[2] المرجع السابق، ج2، ص148.
[3] المرجع السابق، ج1، ص168.
[1] عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث**، ط1، 1979، مكتبة الأقصى، عمان، ص61.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

صلاحيات أوسع للتّصرف وفق وعيه بحجم المفارقة"[2]، وتعرّفها نبيلة إبراهيم: "إنها لُعبة لُغوية ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّص بطريقة تَستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالبًا ما يكون المعنى الضّد وهو في أثناء ذلك يجعل اللّغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده"[3].

وتعد كذلك "لغة مُراوِغة، تقول الشيء ولا تقوله، بل تقول أمورًا قد لا تخطر على بال المتلقي الذي يقف عند حدود المعنى الظاهر ولا يتعداه إلى ما خلف التركيب من معان مقصودة"[4].

إذن ترفض المفارقة التوقف عند المعنى الحرفي للكلمات، وتدعو للبحث عن المعنى الآخر الذي يتضمنه النص، ولم يعلن عنه صراحة. كما أن العرب لم تعرف أسلوب المفارقة بهذا الاسم، بل وردت بأشكال مختلفة، مثل: المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، وتجاهل العارف، والمتشابهات، والتعريض، وغيرها من الأشكال أو الأقوال التي يقصد بها السخرية والتهكم[5].

وإن مجال المفارقة في الأدب أكثر اتّساعًا من ذلك، فالأدب مثل جميع الفنون يستطيع أن يُحاكي بأسلوب ساخر أسلوب فن آخر، أو حِقبة أخرى ويستطيع مثل الفنون التّخطيطيّة أن يُصوّر مواقف ساخرة، لكن لغة الأدب أكثر قُدرة على التّعامل مع ما يقول الناس أو يُفكّرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثمّ على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يُعتقد وما هو واقع الحال وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة"[6].

وتعد السخرية أحد أنماط المفارقة التي لجأ إليها الشعراء لاعتبارها قولًا ضد المراد لغرض الاستهزاء. ومن فنونها التهكم والتمرد والعبث. وفي قصائد أبي نواس نجد السخرية الماجنة التي استخف بها من كل شيء، من ذلك قوله (الكامل):

رُدَّا عـلـيَّ الـكـأسَ، إنـكُـمَـا لا تَـدْريَـان الـكـأْسَ مـا تُـجْـدي
خَـوّفْـتُـمـانِـي اللهَ رَبّـكُـمَـا وكَـخِـيـفَـتِـيـهِ رجـاؤُه عـنـدي
.....
إن كنتُمـا لا تشْـربَـانِ معـي خـوْفَ الـعِـقَـابِ شـرِبْـتُـهـا وحْـدي[1]

---

[2] شبانة، ناصر، **المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجًا**، ط1، 2002، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص42.

[3] إبراهيم، نبيلة، **المفارقة**، مجلة فصول، مجلد 7، العددان 3 و4، 1987م، ص132.

[4] الزيود، عبد الباسط، **المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش: دراسة في جمالية التلقي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، المجلد 18، العدد 37، الصفحات 429-462، 2006، ص445.

[5] انظر: نصير، أمل **حول نار الشعر القديم: مقاربات نقدية**، ط1، 2006، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، ص29.

[6] دي. سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، 1993، المؤسسة العربية للدراسات العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج4، ص17.

[1] ديوان أبي نواس، ص182.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

تمثل هذه الأبيات سخرية مستخفة وهروبًا من الحياة، كما تمثل حالة انفصال واغتراب للشاعر، سخرية من صاحبيه لعدم معرفتهما بأهمية الخمرة وحاجته لها، وهي إعلان لرفضه موقف صاحبيه ودعوتهما له بالتخلي عنها.

ويقول أيضًا (الوافر):

فـجـاءَ بـهـا تَـخُـبُّ كـمـاءِ مُـزْنٍ وأنْشَـــأَ مُـنْشِـــدًا شِـــعْـرَ اقـتـرَاحِ
أتَصْـــحُـو أم فـؤادك غـيـرُ صـــاحِ عشِـــيَّـةَ هَـمَّ صَـــحْـبُـكَ بـالـرَّوَاحِ
.....
فـلـمـا أنْ وضَـــعْـتُ عـلـيـهِ رحْـلِـي تـبَـدَّى مُـنْشِـــدًا شِـــعْـرَ امْـتِـدَاحِ
أَلَسْـــتُـمْ خـيـر مَـن ركـبَ الْـمَـطـايـا وأنْـدَى الـعـالـمـيـنَ بـطـونَ راحِ[2]

إن الشاعر في هذه الأبيات يشوش فكر المتلقي ويثير وعيه للتأمل والتفكر، قد يلاحظ المتلقي تضمين الشاعر لبيتين قالهما جرير في حضرة عبد الملك بن مروان مادحا إياه، ولكنّ أبا نواس قد نقلها إلى سياق مختلف –من خلال حسه العابث– هو سياق ماجن يمدح الخمرة وما فيها من طقوس؛ فأحدث خللا وتشويشا في وعي المتلقي، فقد عمل على قلب الأمور والضوابط، ومن خلال تأمله سيلاحظ أن أبا نواس قصد من ذلك السخرية من الشعراء السابقين وطريقة نظمهم وأنها لا تلائم العصر الذي عاشوا فيه.

والمفارقة جاءت في المضمون وتوظيفه للسخرية التي من خلالها رفض السلطة السياسية، ورفض التراث العربي القديم؛ إذًا السخرية تعد وسيلة لإحداث تغيير في النظام السياسي والاجتماعي والثقافي، وجاء ذلك رغبة في خلق نظام جديد مختلف ومناقض للنظام القديم. وكانت سخريته واضحة في قضية الطلل التي أثارها وأبدى رأيه فيها، فهو رافض لها وتهكم بأولئك الباكين على الطلل، والذين يذكرونها في مطالعهم.

ثمة أسلوب آخر للتشويش عن طريق المفارقة يعتمد فيه الشاعر على ما يمكن تسميته بخيبة الانتظار أو كسر أفق التوقع؛ وهو الذي يكسر به توقع القارئ الذي كان ينتظر أن يجد ما يتوقعه من الكلام بناء على المقدمات السياقية، ولكنه يتفاجأ بنتيجة أخرى تناقض توقعاته، كقول أبي نواس (الطويل):

ألا فـاسْـــقِني خمرًا، وقـلْ لِي: هيَ الخمرُ ولا تســـقـنـي ســـرًّا إذا أمـكـن الـجـهـرُ
فما الغَبْنُ إلاّ أن تـــــرَانيَ صـــــاحِـــيًا وما الغُنْـــمُ إلا أن يُتَـــعْـــتعني السّـــــكْرُ
فَبُحْ بـاسْـــمِ من تهوى، ودعني من الكُنى فلا خيرَ في اللَّـذَّاتِ من دونهـا سِـــتْرُ[1]

فالشاعر هنا يطلب من صاحبه أن يسقيه الخمرة جهرا وعلانية أمام الناس، وهذا الأمر مناقض لما هو متعارف عليه في عادة الشرب، كما يطلب منه البوح باسم من يهواه وبالتالي ينبذ ما جرت عليه العادة في التكتم

[2] المرجع السابق، ص169.
[1] ديوان أبي نواس، ص28.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

على اسم المحبوبة، فالبيتان الأول والأخير هما ما شكّلا كسرًا لأفق توقع المتلقي. وما شرب الخمرة علانية إلا رد فعل طبيعي لخطيئة الشاعر الأولى المتمثلة في نشأته وتربيته، فقد أصابها الانحراف. فنقطة الانطلاق عند أبي نواس كانت ركاما من حياته العائلية والعاطفية، وتكاثفت فيما بعد خيبات الأمل في العثور على الراحة وما يشعره بأن الحياة جديرة بأن تعاش.

ومن المفارقات ذات طابع السخرية قول أبي تمام في هجائه لمن سرق شعره وذهب به إلى الممدوح وادّعاه لنفسه (الخفيف):

إنَّما الضَّـــيْغَمُ الهَصُـــورُ أبو الأشـــــــــــبالِ مَـنَّـاعُ كـلِّ خِـيـس وغـابِ
مَنْ غَـدَتْ خَيْلُـهُ على سَـــرْحِ شِـــعْري وهْـوَ لـلـحَـيْـنِ رَاتِـعٌ فـي كِـتـابـي[2]

في هذين البيتين لا يتوقع المتلقي أن الشاعر يهجو سارقًا جبانًا، فيجعله أشجع الشجعان، هنا تأتي المفارقة التي ترفع المعاني لأعلى ثم تهوي بها فتحدث صدمة. وانظر إلى وصفه لهذا المهجو فهو (ضيغم)، و(هصور)، و(أبو أشبال)، وهنا سيستقر في ذهن القارئ صورته المنفوخة ولكن يهوي به بعد ذلك ودون أي مقدمات فيصبح فارسا وهميا يجري بخيله على معاني غيره، ويسطو على فن الشاعر، ولا يتوانى عن الترتع وهي صفة ذميمة حقيرة لسارق يستبيح ما ليس له بحق. وتكمن السخرية في استخدامه لكملة (راتع) التي تستخدم في الأصل للحيوانات والإبل التي ترعى. وهذا أيضًا يقع ضمن باب التندير، وهو لغة: من أتى بالنوادر، وفي البلاغة: أن يأتي المتكلم بنادرة حلوة أو مُجْنة مستطرفة، وهو يقع في الجِدِّ والهَزْلِ. ويختلف عن التهكم والهزل الذي يراد به الجد، حيث إنه ظاهره جِدٌّ وباطنه هَزْلٌ[3]، والتشويش حدث للمتلقي بين المعنيين الذين جمعتهما المفارقة والسخرية فحققا الإغراب والدهشة.

وإن التهكم والسخرية من أنواع المفارقة، وهما محورا الاستقطاب في سخرية أبي تمام خاصة في غرض الهجاء، يقول (الكامل):

أَمُـوَيـسُ لا يُـغـنِـي اعـتـذارُكَ طـالِـبًـا عَـفـوي فَـمـا بَـعـدَ الـعِـتـابِ عِـقـابُ
هَـب مَـنْ لَـهُ شَـــيءٌ يُـريـدُ حِـجـابَـهُ مـا بـالُ لا شَـــيءٍ عَـلَـيـهِ حِـجـابُ؟!
مـا إِنْ سَـــمِـعـتُ وَلا أَرانـي ســـامِـعًـا أَبَـدًا بِصَـــحـــراءٍ عَـلَـيـهـا بـابُ!!
مَـن كـانَ مَـفـقـودَ الـحَـيـاءِ فَـوَجـهُـهُ مِـــن غَـــيـــرِ بَـــوّابٍ لَـــهُ بَـــوَّابُ[1]

سنجد مفارقة السخرية في هذه الأبيات من خلال هجاء المهجو بسبب طبيعة بخله فهو يقيم ستارا وغطاء على لا شيء، وتتأجج مبالغة المفارقة في وصف الصحراء وكأن عليها بابًا؛ ومن ثم تجعل المتلقي يضحك من

---

[2] ديوان أبي تمام، ج4، ص308.

[3] يعقوب، إميل بديع، **موسوعة علوم اللغة العربية، ط1، 2006، دار الكتب العلمية، بيروت**، ج4، ص680.

[1] ديوان أبي تمام، ج4، ص311.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

تلك السخرية والمفارقة المبالغ فيها، وهنا تبرز براعة أبي تمام في إحداث التشويش وإخراج المعاني من نمطها الممل والمقيد والتقليدي إلى جمع الأضداد فتحدد براعة اقتناء الألفاظ والمعاني التي لا تأتي إلا من شاعر بارع مغامر. وتمثل المفارقة الغريبة في أهاجي أبي تمام من أنه يجعل المتلقي يضحك من مهجويه ويسخر منهم لحد الضحك الظاهر أو المضمر.

ويُعدُّ التعريض من التقنيات التي تساعد في خلق المفارقة، وهو نقيض الكشف والتصريح والمباشرة في الكلام، وهذا يستلزم الوعي من المتلقي لاستيعاب الحقيقة كما صورها المخاطِب في الدلالة الخاصة بالمفهوم من غير ذكر القصد مباشرةً، رغبة منه في التشويش والغموض والدلالة على معان غير مرادة، أي أنّ التعريض في الكلام هو "اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم، بالوضع الحقيقي والمجازي"[(2)]، الذي يقوم على الإخفاء المتعمّد من جانب منتج النصّ بقصد كشف القارئ له، وإحساسه بالمغايرة التي يحملها النصّ في بنائه القائم على التعريض بكلام آخر خفي يعمد الشاعر إلى تقويضه وحصره في الإشارة أو الملمح الأسلوبي الذي يقود إلى معناه.

والمبدع عندما يريد تحريك الأذهان نحو النص يسعى إلى إثارة المتلقي، وكسر التوقّع لديه عن طريق الغموض في المعنى الذي يشكل عمادًا رئيسًا من أعمدة الأثر الأدبي الذي يرد فيه.

ومما جاء في التعريض قول المتنبي (الخفيف):

يفضَحُ الشّمسَ كلّما ذرّتِ الشـ ـسُ بشَمْسٍ مُنيرَةٍ سَوْداءِ
إنّ في ثَوْبِكَ الذي المَجْدُ فيهِ لَضِيَاءً يُزْري بكُلّ ضِيَاءِ
إنّما الجِلدُ مَلبَسٌ وَابيضَاضُ النَّـ ـفسِ خَيرٌ من ابيضَاضِ القَبَاءِ
كَرَمٌ في شَجَاعَةٍ، وَذَكَاءٌ في بَهَاءٍ وَقُدْرَةٌ في وَفَاءِ
مَن لِبِيضِ المُلُوكِ أن تُبدِلَ اللَّوْ نَ بلَوْنِ الأُستاذِ وَالسّحْنَاءِ[(3)]

يتخذ المتنبي من سواد كافور ميدانا ليمارس به جانبًا من لعبته في المفارقة وقد لجأ للتعريض والسخرية. ومع تنوع الأساليب في هذه الأبيات أضاف عليها الحركة وأغنى الخيال، والغاية التلميح من طرف مضمر للممدوح بما يمكن أن يؤلمه ويبعث على الاستهزاء به. كما أنّ المتعارف عليه في الأنساق الثقافية الاحتفاء باللون الأبيض، وأن تكون صورة الممدوح أكثر بهاءً وأكبر من نور الشمس، لكن المتنبي جاء باللامتوقع وشوّش تفكير المتلقي بهذا المديح الذي جعل فيه اللون الأسود قرينًا لجمال نور الشمس، وكسر المتوقع بصورة الممدوح بعبارته (بشمس منيرة سوداء)؛ ليثير بها سمع المتلقي، ويشغله في تفسيرها، وتُعَبِّر عما يدور في ذات الشاعر من مشاعر وانفعالات اتجاه كافور.

وأيضا من مفارقات المتنبي التي تحمل طابع التعريض، قوله في مدح كافور (الطويل):

[(2)] ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.، ج3، ص56.

[(3)] ديوان المتنبي، ج1، ص34.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

وَيُغنيكَ عَمّا يَنسُبُ النّاسُ أنّهُ إلَيكَ تَنَاهَى المَكرُماتُ وَتُنسَبُ
وَأيُّ قَبيلٍ يَستَحِقُّكَ قَدْرُهُ مَعَدُّ بنُ عَدنانٍ فِداكَ وَيَعرُبُ
وَمَا طَرَبي لمّا رَأيْتُكَ بِدْعَةً لقد كنتُ أرْجُو أنْ أرَاكَ فأطرَبُ
وَتَعْذُلُني فيكَ القَوافي وَهِمّتي كأنّي بمَدْحٍ قَبلَ مَدْحِكَ مُذنِبُ
وَلَكِنّهُ طالَ الطّريقُ وَلم أزَلْ أُفَتِّشُ عَن هَذا الكَلامِ وَيُنْهَبُ[1]

إن الظاهر من هذه الأبيات المديح وأن كافورًا لا يحتاج للنسب العريق لأن أفعاله أكبر من كل الأنساب. المفارقة بالأمر أن المتنبي لم يتنازل في شعره عن أي قيم للعرب ولا عن أخلاقهم وأنسابهم، إذا يلتبس على المتلقي المعنى ويشوش تفكيره، ويبحث عما أراده المتنبي من هذا المديح، فكأنه ينبه كافورًا ومستمعيه وكذلك المتلقي إلى وضاعة نسبه*، فالظاهر هو الاستغناء والاكتفاء لكن المخفي والمضمر هو الدلالة على المواساة عما هو مفقود ومحروم منه، وهو النسب الشريف الذي تتفاخر به الناس، ثم هو ينظر إليه كملهاة يطرب لها، فخلط الهزل بالجد والهجاء بالمديح بوجع قاسٍ مدعيًا بأنّه في مجال المديح، ولكنَّه في الحقيقة يسخر ويتهكم من ممدوحه ومن زمنه الذي ينصب أشباه الرجال ملوكًا على ذوي الأنساب الرفيعة.

ومن أساليب المفارقة التي قد تربك تفكير ووعي المتلقي، المدح المنقلب إلى الهجاء، كقول المتنبي (الطويل):

فلو لم تكنْ في مصرَ ما سرْتُ نحوها بقَلْبِ المَشُوقِ المُستَهامِ المُتَيمِ[2]

فظاهر الكلام أن المتنبي سار نحو مصر حبًّا وشوقًا لكافور، ولكن المضمر أنه سار إلى مصر حُبًّا في السلطة، وطمعًا في الولاية، وأملًا في تحقيق طموحاته وآماله التي غزت عقله وقلبه. فقيل: "زار المتنبي مصر في العصر الإخشيدي، ووصل إليها سنة 346هـ، وقيل إنه صَرَّح قبل قدومه أنه إذا دخل مصر لا يقصد العبد، يعني كافورًا، وإنما يقصد مولاه، يعني أبا القاسم أونوجور"[3]. وقوله (الطويل):

وما كُنتُ لَوْلا أنْتَ إلاَّ مُهاجِرًا لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وصِحابُ
ولَكِنَّكَ الدّنْيا إليَّ حَبِيبةٌ فَمَا عَنْكَ لي إلاَّ إلَيْكَ ذَهابُ[1]

---

[1] ديوان المتنبي، ج1، ص186.

* "كافور الإخشيدي كان عبدًا حبشيًّا، اشتراه الإخشيد ملك مصر سنة 312هـ، فَنُسِبَ إليه وأعتقه، فترقى عنده، وما زالت همته تصعد به حتى ملك مصر سنة 355هـ" (الصفدي، الحسن بن أبي محمد، **ملوك مصر من الطوفان إلى الناصر بن قلاوون**، 2007، تحقيق: محمد سيد عبد الوهاب، دار الحديث للطباعة والنشر، القاهرة، ص307).

[2] ديوان المتنبي، ج4، ص139.

[3] كاشف، سيدة إسماعيل وآخرون، **موسوعة تاريخ مصر عبر العصور**، 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص250.

[1] ديوان المتنبي، ج1، ص200.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

فظاهر المعنى أن الشاعر يمدح كافورًا لامتلاكه هذه الأرض الواسعة، وأن معظم البلاد تحت سيطرته، ولكن المضمر أنه يُلّمِح إلى الإقامة الجبرية التي فرضها عليه كافور. كما أنه يُلَمّح إلى استيلائه على أقطار الأرض بالاحتيال، وقد حاول الهرب منه لكن لا يستطع فيجد نفسه تحت أَسْرِ جنوده. وما يدعم هذا المعنى المضمر، قوله (الوافر):

أَقَـمْـتُ بـأَرْضَ مِصـــــرَ فَـلا ورَائـي تَـخُـبُّ بـيَ الـمَـطـيُّ ولا أمَـامـي[2]

فهذا البيت ضمن قصيدته المشهورة في وصف الحمى التي أصابته وهو في مصر، وبعد ذلك مُنِعَ من الذهاب والترحال، وإن لفظة (أقمتُ) تحمل في ثناياها معنى الإجبار والخضوع لأمر كافور، إذ كان المتنبي مُجبْرًا على الإقامة في مصر، وتمنى مِرارًا التخلص من هذا السجن حتى نجح وفَرَّ من هناك.

إذًا الشاعر عندما يريد تحريك الأذهان نحو النص يسعى إلى إثارة المتلقي، وكسر التوقّع لديه عن طريق الغموض في المعنى الذي يشكل عمادًا رئيسًا من أعمدة القصيدة، والمفارقة ترفض التوقف عند المعنى الحرفي للكلمات، وتدعو للبحث عن المعنى الآخر الذي يتضمنه النص، ولم يعلن عنه صراحة، وهذا يستلزم الوعي من المتلقي لاستيعاب الحقيقة كما صورها الشاعر، رغبة منه في التشويش والغموض والدلالة على معان غير مرادة.

ثنائية المحو والكتابة

قد يمحو الشاعر كل ما يشد النص إلى أصل محدد فيجعله دونما انتماء، وبهذا يشير إلى إجراء بعض التحويلات أو التغيير على النصوص فيبتعد بها عن سياقاتها الأصلية، ويعيد إنتاجها من جديد بدلالات مختلفة.

يقول أبو نواس (الوافر):

وَقـائِـلَـةٍ لَـهـا مِـن وَجْـهِ نُصْـــحٍ عَـلامَ قَـتَـلْـتِ هَـذا الـمُسـتَـهَـامِـا؟!
فَـكـانَ جَـوابُـهـا فـي حُسْـــنِ مَـسٍّ أأَجْـمَـعُ وَجْـهَ هَـذا والـحَـرامَـا!
لَـقَـد رَبِـحَـتْ تِـجـارَةُ كُـلِّ صَـــبٍّ ثُـهـاديـهِ حَـبِـيـبَـتُـهُ السَّـــلامَـا[3]

هذه الأبيات تجسيد لرغبة أبي نواس في التواصل مع اللذة، وفي البيت الثالث يستحضر قوله تعالى: **{أُولَٰئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ}**[1]، هذه الآية تتحدث عن أولئك المنافقين الذين عدلوا عن الهدى إلى الضلال، وقد باعوا دينهم، فما ربحت صفقتهم في هذه البيعة[2].

يُلاحظ أن أبا نواس جاء بسياق مختلف حيث تحدث عن علاقته الغرامية مع المرأة الرافضة له، كما أنه حوّل سياقها من النفي إلى الإثبات، فأعاد تشكيل هذه الصورة، فتجارة القوم خاسرة لتحولهم من الهداية إلى الضلالة،

---

[2] ديوان المتنبي، ج4، ص145.

[3] ديوان أبي نواس، ص250.

[1] سورة البقرة، الآية: 16.

[2] انظر: ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، **تفسير القرآن العظيم**، ط1، 2000، دار ابن حزم للطباعة والنشر، بيروت، ص94.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

وتجارته هو رابحة لتحول العلاقة بينه وبين المحبوبة من القطيعة إلى الاتصال ولو بسلام بسيط بينهما، ولأنها قائمة على طلب اللذة والمتعة؛ وهكذا ناقض مضمون الآية وحوّلها لسياق يناسب رغباته.

ويقول في إحدى طردياته (الرجز):

لـمَّـا غَـدَا الـثَّـعـلَـبُ فـي اعـتِـدائِـهِ وَالأَجَـلُ الـمَـقـدورُ مِـن وَرَائِـهِ

صَـبَّ عَـلَـيـهِ اللهُ مِـن أعـدائِـهِ سَـوْطَ عَـذابٍ صُـبَّ مِن سَـمـائِـهِ[3]

يستذكر الشاعر هنا قوله تعالى: **{فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ}**[4]، فمضمون الآية أن الله تعالى أنزل على القوم المجرمين رجزًا من السماء، وأحل بهم عقوبة على أفعالهم[5]، وهو ما جاء به القانون لكل فعل رد فعل.

لكن الشاعر أحدث تحويلًا ومحوًا لمضمون الآية، فالخطيئة مرتبطة باعتداء الثعلب، ورد الفعل مرتبطٌ بالإنسان الذي جعل الكلب كأجلٍ لمطاردة الثعلب. فالوجود الإنساني بالنسبة لأبي نواس وجود فاعل ومؤثر، وهو بهذا يوازيه مع الخالق الله وأفعاله. هكذا يحدث صدمة للمتلقي ويخلخل ما جاء في مرجعيته الدينية، ويربك تفكيره ووعيه، فالله تعالى منزه ومترفع فلا أحد يوازيه بأفعاله وأقداره.

ويقول أيضًا (الرجز):

يـا رُبَّ غَـيْـثٍ آمـنِ السُّـرُوبِ حُـبَـارَيـاتِ جـلْـهَـتَـي مَـلْـحُـوبِ

فـالـقـطَّـبـيَّـاتِ إلـى الـذَّنُـوبِ يَـرْفُـلْـنَ فـي بـرانـسٍ قُشُـوبِ

مـن حِـبَـرٍ عُـولـيـنَ بـالـتّـهـذيـبِ فـهـنَّ أمـثـال الـنَّـصـارى الشِّـيـبِ

فـي يـومِ عـيـدٍ مَـبْـرَزِ الصّـلـيـبِ ذعـرْتُـهـا بـمـلْـهـبِ الشّـؤْبـوبِ[6]

يضمن الشاعر في هذه الأبيات بعضًا من أبيات معلقة شاعر جاهلي، هو عبيد بن الأبرص، التي يقول فيها (مخلع البسيط):

أَقْـفَـرَ مِـنْ أَهْـلِـهِ مَـلْـحُـوبُ فَـالـقُـطَّـبِـيَّـاتُ فَـالـذَّنُـوبُ

فَـرَاكِـسٌ فَـثُـعَـيْـلِـبـاتٌ فَـذاتُ فِـرقَـيْـنِ فَـالـقَـلـيـبُ

فَـعَـرْدَة فَـقَـفَـا حِـبِـرٍّ لَـيـسَ بِـهـا مِـنـهُـمُ عَـريـبُ

وبُـدِّلَـتْ مِـنْ أَهْـلِـهـا وُحُـوشًـا وَغَـيَّـرَت حـالَـهـا الـخُـطـوبُ

أَرضٌ تَـوارَثَـهـا شَـعُـوبُ فَـكُـلُّ مَـنْ حَـلَّـهـا مَـحْـروبُ

---

[3] ديوان أبي نواس، ص639، الأجَلُ: الكلب.

[4] سورة الفجر، الآية: 13.

[5] انظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، مرجع سابق، ص1993.

[6] ديوان أبي نواس، ص666. الغيث: العشب ينبته الغيث. السرورب: جمع سرب، وهو الجماعة من الطير وغيرها. الحباريات: جمع حبارى طائر. الجلهة: ناحية الوادي. ملحوب، والقطبيات، والذنوب: أسماء أماكن في ديار بني أسد. برانس قشوب: بيضاء نظيفة. الحبر: ضرب من برود اليمن. الشؤبوب: الدفعة من المطر، وحد كل شيء.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

إِمّــا قَــتِــيــلًا وَإِمَّــا هــالِــكًــا وَالشَّــــيْــبُ شَــــيْنٌ لِمَن يَشــــيــبُ[1]

إذن ضمّن الشاعر بعضًا من أبيات هذه القصيدة لكنه بدل فيها وأتى بها في سياق مغاير لسياقها الأصلي، وغيّر في المضمون. فمن خلال استحضاره لصورة المكان عبّر عن رؤيته التي كانت مناقضة لرؤية وصورة الشاعر الجاهلي عبيد.

ففي أبيات عبيد نشعر بالمرارة والانقباض والحزن، وأن المكان عنده انعدم فيه الوجود البشري، وحلَّ الخراب فيه واستقرت الوحوش فيه، لكن أبا نواس جعل من المكان وصورته مصدر إلهام له، فرسم صورة مناقضة لتلك الصورة، وتحدث عن ارتباط المكان بالكائن، وأنه يعج بالحياة، فألفاظه تشير إلى الحياة بدلا من الموت.

وفي قول أبي تمام (الطويل):

رَقِـيـقِ حَـواشِـــــي الـحِـلْـمِ لـوْ أَنَّ حِـلْـمَـهُ بِـكَـفَّـيْـكَ مـا مَـارَيْـتَ فـي أَنَّــهُ بُـرْدُ[2]

فهذه الاستعارة تعد سيئة[3] لمخالفتها التقليد الذي يحدد الصورة الفنية كما في شعر شعراء الجاهلية والإسلام، فقد محى أبو تمام الصورة المتعارف عليها، وهي وصف الحلم بالعظمة والرجحان والثقل، وأنشأ صورته الجديدة المتمثلة بالرقة، وذلك لأنه يمدح رجلًا يَلْقى الحوادث مبتسمًا، لأنه فطن، ويتمتع بالسياسة والظّرْف والمدنية.

يعد أبو تمام قد خرق تقليدًا ثقافيًّا عندما تجاوز الوصف الشائع والمألوف للصبر في ثقافتنا العربية، تجاوز وخالف ذلك المعيار الجمالي قصدًا، فإرادة تجاوز وصف المعروف، وخرق السنن المألوفة، تظهر التفاوت بين أفق الشاعر المبدع وأفق المتلقي[4]؛ فهي إرادة الابتداع التي طالما اتخذها مذهبًا في الإبداع الشعري، فالمعاني تتطور، فما وصف بالرقة قد يوصف بالشدة والصلابة، وبالعكس، وهو لا يلتزم بحدود العرف اللغوي وإنما يتجاوزه.

ويقول (الكامل):

رقّتْ حواشي الدهر فهيَ تمرمرُ وغَـدَا الـثَّـرَى فـي حَـلْـيِـهِ يَـتـكسَّــــرُ[1]

يشخص الدهر ويمثله بشكل حسي في الحواشي الرقيقة، وواضح أنه في المطلع يمثل الدهر في تلك الحواشي الزاهية المشرقة التي يتمايل فيها الثرى، وكأنه عروس تنثني في حليها وتنكسر في زينتها، وهي صورة

---

[1] بن الأبرص، عَبيد، **ديوان عبيد بن الأبرص**، ط1، 1994، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ص19. أقفر: خلا. ملحوب: ماء لبني أسد. القطبيّات: جبل. الذنوب: مكان في ديار بني أسد. راكس وثعلبيات وذات فرقين والقليب: مواضع لبني أسد. الخطوب: المصائب. الشعوب: المنية. محروب: مسلوب. شين: عيب.

[2] ديوان أبي تمام، ج2، ص88.

[3] انظر: الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ط4، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص143.

[4] انظر: السعيدي، المختار، **قراءة الآمدي السياقية لشعر أبي تمام**، شبكة الألوكة، 2012/1/23، https://www.alukah.net/publications_competitions/0/37726/

[1] ديوان أبي تمام، ج2، ص191.

حسية بصرية مجسدة. فإن الاستعارة هي نوع من الخروج من حال الملاءمة الدلالية إلى حالٍ من المنافرة[2]، والشاعر هنا خالف صورة الدهر المتمركزة في ذهنية المتلقي، فهي دائما صورة قاتمة وسوداوية ومقترنة بالموت، فمحى هذه الصورة وأنشأ صورة جديدة للدهر رقيقة ولطيفة؛ وبهذه المخالفة أحدث صدمة وتشويشا للمتلقي، فصورته أصبحت تميل للتفاؤل والرضا.

وإنّ تمثل ثنائية المحو والكتابة قد يحدث من خلال إعادة إنتاج الصورة وفق الرؤية والبصيرة، وخاصة في موضوع الهجاء حيث يتم إخفاء ملامح المهجو، وتصويره بطريقة كاريكاتورية مليئة بالسخرية، أو ما يطلق عليها في النقد الحديث الكوميديا السوداء، فتعطيل حاسة البصر أمر ضروري في الشعرية ويسمى هذا التعطيل العمى أو المحو[3].

وقد عمد المتنبي إلى محو كل صور مدحه في كافور الإخشيدي، وأعاد تشكيل صور جديدة مملوءة بالسخرية والاستهزاء، وأعاد إنتاج الصور وفق رؤياه وبصيرته، صورًا متناقضة ومختلفة. يقول في مدح كافور (البسيط):

في جِسْمِ أَرْوَعَ صَافي العَقلِ يُضْحِكُه خَلائِقُ النّاسِ إِضْحَاكَ الأَعاجيبِ[4]

ففي هذا البيت يمدح كافورًا بأن هذه النفس في جسم رجل ذكيّ صافي العقل، وإن كان أسود اللون، فهو أبيض العقل، وهو يضحك من أفعال الناس تعجبًا منهم واستصغارًا لهم، فكأنه رأى شيئًا عجيبًا.

ولكن فيما بعد ينقض هذه الصورة ويمحوها لينتج صورة جديدة دلالتها قلة العقل (المتقارب):

لَقَد كُنتُ أَحسِبُ قَبلَ الخَصِيّ أَنَّ الرُّؤُوسَ مَقَرُّ النُّهى
فَلَمّا نَظَرتُ إِلى عَقْلِهِ رَأَيتُ النُّهى كُلَّها في الخُصَى[5]

فقد رسم صورة جديدة لتشويش فكر المتلقي، فقد كان يظن قبل أن يرى كافورًا أن العقول مركزها الرؤوس، ولكن عندما رأى قلة عقله عدل عن ظنه، وعلم أن العقول كلها في الخصي، لأنه لما خصي ذهب عقله وحمق.

وفي مسألة الجود قال مادحًا (الطويل):

يَجودُ بِهِ مَن يَفضَحُ الجودَ جُودُهُ وَيَحمَدُهُ مَن يَفضَحُ الحَمدَ حَمدُهُ[1]

ولكن تم مخالفة هذه الصورة في هجائه له، يقول (البسيط):

---

[2] انظر: كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ط1، 1986، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ص12، 122.

[3] انظر: الموسى، خليل، **العمى والبصيرة في قصيدة المتنبي**، آفاق المعرفة، العدد 529، الصفحات 196-211، 2007، ص199.

[4] ديوان المتنبي، ج1، ص175.

[5] المرجع السابق، ج1، ص43.

[1] ديوان المتنبي، ج2، ص30.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

إنّـي نَـزَلـتُ بِكَـذّابـيـنَ ضَـــيـفُـهُـمُ عَـنِ الـقِـرى وَعَـنِ الـتَـرحـالِ مَـحْـدُودُ
جـودُ الـرِجـالِ مِـنَ الأَيـدي وَجـودُهُـمُ مِـنَ الـلِسـانِ، فَـلا كـانـوا وَلا الـجُـودُ[2]

وهذا الهجاء شمل أهل مصر كذلك، فهم كاذبون فيما يعدون، ولا يحسنون إلى ضيفهم، ولا يتركونه يرحل عنهم. فالناس كرمهم من أيديهم، وهؤلاء يجودون بالمواعيد دون الأموال، ولهذا دعا عليهم، فقال: لا كانوا ولا كان جودهم. إذن رسم لنا صورتين مختلفتين لكافور، فالأولى ادّعى كافور أنه كريم ويقوم بواجب الضيافة، ولكن الصورة الثانية التي يقدمها المتنبي جاءت مغايرة ومناقضة لها تماما.

ومما قاله في هجاء أهل مصر (البسيط):

نـامَـتْ نَواظِيرُ مِصـــرٍ عَن ثَعـالِبِهـا فَـقَـد بَشِـــمْنَ وَمـا تَـفنـى الـعَنـاقـيـدُ
الـعَـبـدُ لَـيـسَ لِـحُـرّ صـــالِـحٍ بِـأَخٍ لَـو أَنَّـهُ فـي ثِـيـابِ الـحُـرِّ مَـولـودُ
لا تَشـــتَرِ العَبـدَ إِلّا وَالعَصـــا مَعَـهُ إِنَّ الـعَـبـيـدَ لَأَنـجـاسٌ مَـنـاكـيـدُ
مـا كُـنـتُ أَحسِـــبُنِي أَبْقَى إِلى زَمَنٍ يُسِـــيءُ بـي فـيـهِ كَـلـبٌ وَهوَ مَحمُودُ[3]

يحاول الشاعر خلخلة المرجعية الثقافية للمتلقي وتشويش تفكيره من خلال ما هو متعارف عليه في صفات أهل مصر، فبعد أن كانوا أسودًا، أصبحوا في الدرك الأسفل، فها هم ملوك مصر في غفلة عنها، وقد أهملوها فتمكن منها العبيد، فجمعوا الأموال وأُتخموا من كثرتها. واستعان بالتشبيه، فمصر جعلها كالبستان، وملوكها النواطير، والغواة أو العبيد هم الثعالب، وفي البيت الأخير يبث شكواه حيث إن الأجل أخرَّه إلى زمان يسيء إليه شر الخليقة، وهو أستوجب أن أحمده وأمدحه، ولا يمكنه إظهار هذه الشكوى. وهي مفارقة تقوم على السخرية حيث اتصف الكلب بالمحمود، وهو يقصد بذلك أن كافورًا وقد اتصف بهذه الصفة مع ذلك يلقى الحمد والتكريم.

وكان قد مدحهم بقوله (الطويل):

فَـإِلَّا تَكُنْ مِصْـــرُ الشَّـــرَى أَو عَرِينَـهُ فـإِنَّ الَّـذي فيهـا مِنَ النَّـاسِ أُسْـــدُهُ[4]

فهو يرى إن لم تكن مصر مقر الأسود، فإن الذين من جند كافور هم الأسود في بأسهم وشدتهم، ونظيرها في إقدامهم وجرأتهم. فليس الاعتبار بالمكان وإنما بالأسود.

كما خلخل مرجعية المتلقي وشوش تفكيره واستفز وعيه في مسألة السواد، حيث مدح كافورًا قائلًا (الطويل):

فَـجـاءَتْ بِـنـا إِنســـانَ عَـيـنِ زَمـانِـهِ وَخَـلَّـت بَـيـاضًـــا خَـلـفَـهـا وَمَـآقِـيـا[1]

---

[2] المرجع السابق، ج2، ص41.

[3] المرجع السابق، ج2، ص43.

[4] المرجع السابق، ج2، ص25. الشَّرى: الموضع الكثير الأسد.

[1] ديوان المتنبي، ج4، ص287.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

فقد شبهه بإنسان العين وهو (البؤبؤ)، وهو يستفاد منه في النظر، وهي كناية عن لونه الأسود، وشبه الناس ببياض العين لأنه لا ينتفع به في النظر، وهو يعد فضلة لا حاجة له، وفيه استعارة حيث استعار للزمان عينًا، وهي في الأصل للإنسان.

ولكن بعد مدحه لسواد كافور، تم نقض هذه الصورة بأبشع صور الهجاء، فقال عنه (المتقارب):

وَأَسْـــوَدُ مِشْـــفَـرُهُ نِصـــفُـهُ يُـقـالُ لَـهُ أَنـتَ بَـدرُ الـدُجـى[2]

فكأن المتنبي أخرج كافورًا من دائرة الإنسان إلى دائرة الحيوان وإعادة صياغة الصور وتشكيها بهذا التشبيه، فهو أسود عظيم الشفة، وجعل له مشافر لغلظ شفتيه، والمشافر تكون للجِمال. وإذا وصف الرجل بالغلظ والجفاء جعلوا له مشافر. وهم يثنون على كافور بالكذب، ويقولون له أنت بدر الدجى، والبدر يشتمل على النور والجمال، والأسود، هو القبيح الخلقة العظيم الشفة فكيف يشبه بالبدر؟

وقد تتجلى هذه الثنائية في المبالغة في المدح، كقوله في مدح سيف الدولة (الطويل):

تـجـاوَزْتَ مِقدارَ الشّجاعَةِ والـنُّـهَـى إلـى قَـوْلِ قَـوْمٍ أنـتَ بـالـغَـيـبِ عـالِـمُ[3]

فالشعراء في العادة يمدحون ممدوحيهم بالشجاعة والعقل، ولكن المتنبي في هذا البيت جعل سيف الدولة يتجاوز هاتين الصفتين، بل يتجاوز معظم الصفات الإنسانية إلى درجة أن الممدوح يستطيع أن يعلم ما سيأتي غدًا، فقد قام بمحو صفاته الإنسانية وأعاد تشكيل صورته، فصوّره بإنسان أسطوري، وهذا التصوير من باب المبالغة والإفراط، كما أن عِلم الغيب مما استأثر الله تعالى به، فالزعم أن إنسانًا يعلم الغيب هو إفراط في الغلو، وهذا يحدث خرقًا وكسرًا للمألوف والمتعارف عليه في التشبيهات، ويحدث تشويشًا في وعي المتلقي.

ولكن في بعض الأبيات، وصف المتنبي سيف الدولة بعدم القدرة على التمييز بين الخير والشر، وأنه غير عادل وكان مقصرًا في حقه (البسيط):

شَـــرُّ البلادِ بلادٌ لا صَـــديقَ بهـا وشَـــرُّ مـا يَكْسِـــبُ الإنســـانُ مـا يَصِـــمُ
وشَـــرُّ مـا قَنصَـــتْـهُ راحتي قنصٌ شُـــهْـبُ الـبُـزاةِ سَـــواءٌ فـيـهِ والـرَّخَـمُ[1]

فهنا تعريض بسيف الدولة لعدم تمييزه بين الأشخاص الجيدين والأشخاص السيئين، وأنه مهما كثر عطاؤه فهو لن يعادل ما حدث من تقصير تجاه المتنبي وتفضيل الحساد عليه. فكأنه بهذه الصورة محا ما تم تصويره لسيف الدولة من الرجاحة والرزانة.

إذًا قد يمحو الشاعر كل ما يشد النص إلى أصله، ويجري بعض التحويلات لذلك النص ليبعده عن سياقه الأصلي، أو معانيه الأصلية، فالقصيدة لا تقول دائما ما تظهره وإنما تخفي مضمرًا في ثناياها وفي ألفاظها ومعانيها.

---

[2] المرجع السابق، ج1، ص43.

[3] المرجع السابق، ج3، ص387. النُّهى: جمع نهيه، وهي العقل.

[1] المرجع السابق، ج3، ص373.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

وذلك المضمر هو ما يشد المتلقي لشحن وعيه والبحث عما وراء النص وعن المعنى المخبوء والمغاير للمعاني الظاهرة.

الخاتمة

حاولتُ في هذه الدراسة تقديم توضيحٍ لمفهوم نظرية الفوضى في مصادرها المختلفة، كما بيّنَت الدراسةُ جماليات التشويش من خلال بعض التقنيات الشعرية التي عُدّت وسائلَ لكسر أفق توقع المتلقي واستفزازه لإثارة وعيه.

وخلصتُ في هذه الدراسة إلى أن بعض التقنيات الشعرية كان لها دور جمالي من خلال التشويش في النص لاستفزاز المتلقي، وإثارة وعيه وتفكيره، وتمثلت في: الانزياح الدلالي، والمفارقة، وثنائية المحو والكتابة، التي تعد وسائلَ لإخفاء المقصود، وتساعد في كسر أفق توقع المتلقي، وتستفزه لإثارة وإيقاظ وعيه، فهي عملية ذهنية للتفكير والتأويل، والبحث عن المعنى المخفي وراء الكلمات. والبعض منها يمثل خروجا وانتهاكا للمألوف، وخرقا لقوانين اللغة المعيارية، فتخرج عن المألوف والمتوقع إلى غير المألوف والمدهش وغير المتوقع، والبحث عن الدلالات الجديدة للنص التي تكون مخالفة ومغايرة.

وأخيرًا لقد تقدمنا باليسير في العلم، ونرجو أن نكون قد وفقنا، وما هو إلا نهاية لبداية جديدة قد تفتح أفكارًا لبحث جديد لدى الآخرين يمكن أن يكملوا ما قمتُ به. وأسأل الله التوفيق والسداد.

المصادر والمراجع

- إبراهيم، نبيلة، **المفارقة**، مجلة فصول، مجلد 7، العددان 3 و4، 1987م.
- الإبراهيمي، كرار عبد الإله عبد الكاظم، **المفارقة في شعر أبي نواس**، 2017، رسالة ماجستير، جامعة المثنى، العراق.
- ابن الأبرص، عبيد، **ديوان عبيد بن الأبرص**، ط1، 1994، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت.
- ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: احمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
- الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ط4، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة.
- باركر، باري، **الهيولية في الكون: التعقيد المذهل للكون**، ط1، ترجمة: علي يوسف علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- بارندر، جفري، **المعتقدات الدينية لدى الشعوب**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة. 1993.
- البعلبكي، منير، ورمزي منير البعلبكي، **المورد الحديث**، دار العلم للملايين، لبنان، 2008.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

- تد هوندرتش، **دليل أكسفورد للفلسفة**، ترجمة: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، د.ت.
- الترمذي، محمد بن عيسى بن سورة، **الجامع الصحيح (سنن الترمذي)**، ط2، 1978، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة.
- أبو تمام، **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي**، ط4، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة.
- جريين، جون، **البساطة العميقة: الانتظام في الشواشي والتعقيد**، عرض: صبحي رجب عطا الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013.
- ابن جني، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية.
- دريدا، جاك، **الكتابة والاختلاف**، ط2، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.
- دي. سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، 1993، المؤسسة العربية للدراسات العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الرباعي، عبد القادر، **عرار: الرؤيا والفن**، ط1، 2002، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.
- الزيود، عبد الباسط، **المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش: دراسة في جمالية التلقي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، المجلد 18، العدد 37، الصفحات 429–462، 2006.
- بوسعيد، محمد، **جمالية الانزياح في شعر المتنبي**، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، الجزائر، العدد 7، الصفحات 78–96، 2017.
- سلامة، أمين، **الأساطير اليونانية والرومانية**، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1988.
- شبانة، ناصر، **المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجًا**، ط1، 2002، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الصفدي، الحسن بن أبي محمد، **ملوك مصر من الطوفان إلى الناصر بن قلاوون**، 2007، تحقيق: محمد سيد عبد الوهاب، دار الحديث للطباعة والنشر، القاهرة.
- صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1994.
- العامري، لبيد بن ربيعة، **ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، 2004، دار صادر، بيروت.
- عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث**، ط1، 1979، مكتبة الأقصى، عمان.
- العبودي، شريفة، **نظرية الفوضى والأدب**، مؤسسة اليمامة للنشر والتوزيع، الرياض، 2011.
- عمر، أحمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008.
- غرايبة، نهال عبد الله، **جماليات الفوضى ودلالاتها في الشعر العباسي: (أبو نواس، وأبو تمام، والمتنبي) أنموذجًا**، رسالة دكتوراه، الجامعة الهاشمية، الأردن، 2020.
- فرج، نبيل، **الكتابة مهنة مقدسة**، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

- الفلاحي، حسين علي إبراهيم، **الديمقراطية والإعلام والاتصال**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2014.
- بن قويدر، مختار، **الانزياح من منظور شجاعة العربية: بين المعيار والانزياح**، الأثر: مجلة الآداب واللغات، ع9، الصفحات 270-277، 2010.
- كاشف، سيدة إسماعيل وآخرون، **موسوعة تاريخ مصر عبر العصور**، 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، **تفسير القرآن العظيم**، ط1، 2000، دار ابن حزم للطباعة والنشر، بيروت.
- كُثير عزة، **ديوان كُثير عزَّة**، 1971م، جمعه وشرحه: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت
- كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ط1، 1986، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب.
- لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية**، ط2، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 2001.
- المتنبي، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، 1978، شرح: أبو البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت.
- محمد، رفعت علي، **من شواهد التعقيد اللفظي في ديوان المتنبي**، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، جامعة الأزهر، العدد 25، 2006.
- بن محمد سعيد، أبي الرضا إبراهيم، **نزهة الأبصار في النكت والأخبار**، 2014، تحقيق: محمد عايش، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الموسى، خليل، **العمى والبصيرة في قصيدة المتنبي**، آفاق المعرفة، العدد 529، الصفحات 196-211، 2007.
- نصير، أمل، **حول نار الشعر القديم: مقاربات نقدية**، ط1، 2006، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان.
- أبو نواس، **ديوان أبي نواس**، ط1، 1982، حققه وشرحه وضبطه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت.
- يعقوب، إميل بديع، **موسوعة علوم اللغة العربية**، ط1، 2006، دار الكتب العلمية، بيروت.

مقالات من الإنترنت

- السعيدي، المختار، **قراءة الآمدي السياقية لشعر أبي تمام**، شبكة الألوكة، 2012/1/23، https://www.alukah.net/publications_competitions/0/37726/
- Valle V Jr. Chaos, Complexity and Deterrence, 2000.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023