الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي بتيسمسيلت

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في الأدب العربي القديم

موسومة بـــ:

شِعْرِيَّةُ المُفَارَقَةِ مِنَ التَّشْكِيلِ اللُّغَوِيِّ إِلَى جَمَالِيَاتِ التَّخْيِيلِ المَشْهَدِيِّ

مُقَارَبَةٌ أُسْلُوبِيَّةٌ فِي كَافُورِيَاتِ المُتَنَبِّي

إعداد الطالب:

عبد الهادي جمال الدين

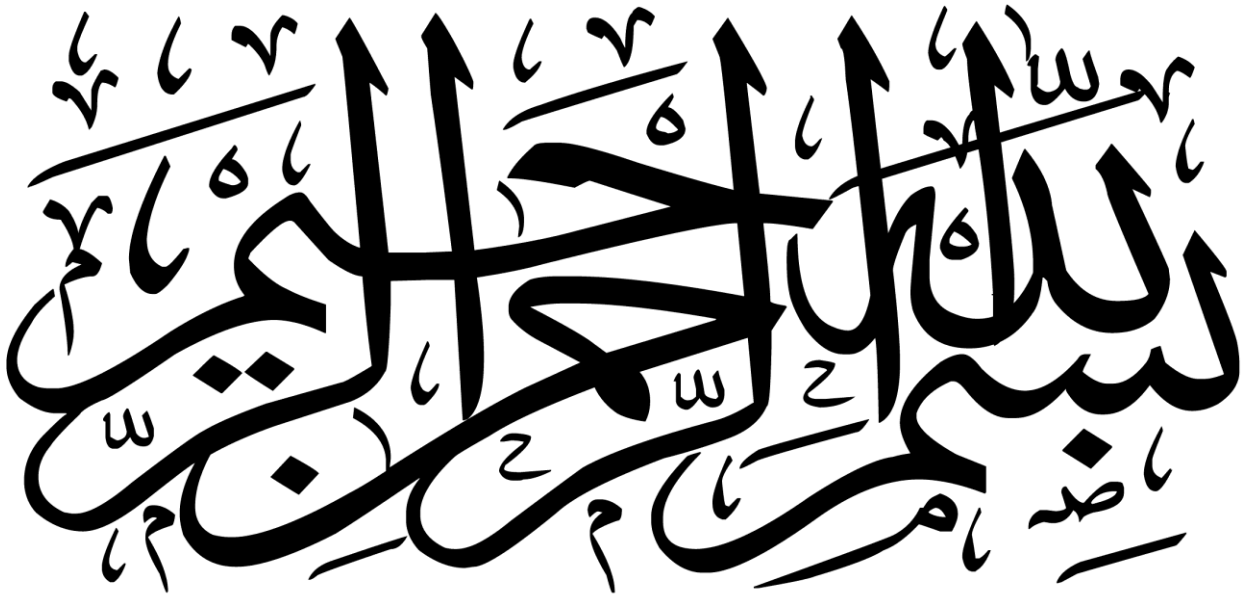
إشراف:

أ.د خلف الله بن علي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
فايد مُحَمَّد	محاضر "أ"	رئيسا	المركز الجامعي تيسمسيلت
خلف الله بن علي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	المركز الجامعي تيسمسيلت
عبدلي مُحَمَّد السعيد	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة البليدة
يعقوبي قدوية	محاضر "أ"	ممتحنا	المركز الجامعي تيسمسيلت
فتح الله مُحَمَّد	محاضر "أ"	ممتحنا	المركز الجامعي تيسمسيلت
مهدان ليلى	محاضر "أ"	ممتحنا	جامعة خميس مليانة

السنة الجامعية : 1442/1441هـ – 2021/2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

"إنّي رأيتُ أنّه ما كَتَبَ أحَدُهُم في يَومِهِ كِتاباً إلا قالَ في غَدِهِ: لوغُيّرَ هذا لَكانَ أَحسن ولَو زُيِّدَ ذاكَ لَكانَ يُستَحسن، ولَو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضل، ولو تُرِكَ ذاكَ لَكانَ أجمل، وهذا مِن أعظَمِ العِبر، وهو دَليلٌ على استيلاءِ النّقْصِ على جُملَةِ البَشر"

القاضي الفاضل عبد الرحيم البيساني (526هـ - 596هـ)

إهداء

إلى وَطَنِي الحَبِيبِ المفدَّى الجَزَائِر

إلى وَالِدَيَّ الكَرِيمَيْنِ حَفِظَهُمَا الله

إلى زَوْجَتِي الطَيِّبَة الَّتِي مَا لَبِثَتْ تُكَاتِفُنِي وَتُكَاتِفُ هَذَا البَحْثَ لَيْلَ نَهَار

إِلَى إِخْوَتِي الأَحِبَّاء

إِلَى أَصْدِقَائِي الأَوْفِيَاء

كُلٌّ بِاسْمِه

إِلى كُلِّ مَنْ سَانَدَنِي وَشَدَّ عَلَى يَدِي

أُهْدِي هَذَا الجُهْدَ المتَوَاضِعَ

شكر وعرفان

اللهم لك الحمد حمدًا كثيرًا طيّبًا مباركًا فيه، ملء السموات وملء الأرض، وملء ما شئت من شيء بعد، أهل الثناء والمجد، أحق ما قال العبد، وكلنا لك عبد، أشكرك ربي على نعمك التي لا تعد، وآلائك التي لا تحد، أحمدك ربي وأشكرك على أن يسرت لي إتمام هذا البحث على الوجه الذي أرجو أن ترضى به عني.

ثم أتوجه بالشكر والتقدير إلى من رعاني طالبا ومُعِدًا لهذا البحث أستاذي ومشرفي الفاضل الأستاذ الدكتور: خلف الله بن علي، الذي له الفضل- بعد الله تعالى- على البحث والباحث مذ كان الموضوع فكرةً وعنوانًا إلى أن صار رسالة وبحثا، فله مني جزيل الشكر والتقدير والعرفان.

وإنه من الواجب علي -اعترافًا بالفضل- أن أشكر الأساتذة الفضلاء في المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي -تيسمسيلت- وجامعة ابن خلدون -تيارت-: رئاسة وإدارة وأساتذة على الجهد المبذول في سبيل تيسير سبل البحث العلمي.

وأخصُّ بالذّكر أساتذتي الفضلاء في قسم اللغة والأدب العربي الذين لم يألوا عليّ جُهدًا في توجيهي وإمدادي بما احتجت إليه من كتب، وأرى أن أقف شاكرا لأساتذتي الأفذاذ رشيد مارسي وبشير دردار ويعقوبي قداوية وغانم حنجار وسبع مرسلي وكراش بخولة ومُحَمَّد يونسي وخالد التواتي وخالد عطار وجيلالي العقاب الذين اغتبطت بالأخذ عنهم وصحبتهم مذ عرفتهم، فكانوا نعم المعين والموجه والصاحب حضرًا وسفرًا فجزاهم الله عني كل خير.

وأتقدم بجزيل شكري إلى أساتذتي الموقرين في لجنة المناقشة -رئاسةً وأعضاءً- لتفضلهم علي بقبول مناقشة هذه الرسالة، فهم أهل لسد خللها وتقويم معوجّها وتهذيب نتوآتها والإبانة عن مواطن القصور فيها، سائلا الله الكريم أن يثيبهم عني خيرا.

وكما لا يفوتني أن أعترف بفضل كل من وجهني قراءةً ونقدا وتقويما، وكل من ساعدني وأعانني على إنجاز هذا البحث، فلهم في النفس منزلة وإن لم يسعف المقام لذكرهم، فهم أهل للفضل والخير والشكر، ولا أملك إلا أن أسأل الله التوفيق والسداد للجميع والهداية والرُّشد إلى خيري الدنيا والآخرة وحسن الختام، والسلام.

مقدمة

الحَمْدُ لله رَبِّ العِبَادِ بَدِيعِ الاكْوَانِ مِنَ النَّقَائِضِ وَ الأَضْدَادِ، لِتَكُونَ مِرْآةً تُنَزِّهُهُ عَنِ الأَنْدَادِ وَالصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ عَلَى أَفْصَحِ مَنْ نَطَقَ بِالضَّادِ، الشَّفِيعِ المشَفَّعِ يَوْمَ التَّنَادِ، وَعَلَى آلِهِ الأَمْجَادِ وَصَحْبِهِ الأَوْتَادِ، وَبَعْد:

إِنَّ لُغَةَ الفَنِّ أَو مَا اصْطُلِحَ عليها بـ "اللّغة الشّعريّة" المُنْزَاحِ بهَا عن المألُوفِ والمعياريَّةِ بَلَغَتْ مُستَواهَا المثالي عَبرَ إنشاءِ نَافذَةٍ تُطلُّ على فَضَاءاتٍ رحبةٍ من الرّمزيَّة والخيَال، لولَاهَا لانحَصَرَت وَظِيفَتُها في الإخبارية/التواصلية، مُكوّنةً بذلك عَلَاقَةً جدليَّةً بين التَّواصُلِ والجماليّة علاقةٌ تقومُ علَى التَّكامُل والتَّواشُج.

وهذه النَّافِذَةُ يَسْتحيلُ فتحُهَا إِلَّا بِوهْبِ المبدِعِ حُريَّةً في التَّعامُل مع الأَلفَاظ وتَرَاكِيبِهَا والجُمَل وأسَالِيبهَا خُصُوصًا حينَمَا يَخُوضُ غِمَارَ سِياقٍ تخاطُبِيٍّ يفْرِض عليهِ ابتكَارَ مُعْجَمِهِ الخاصّ للاستعانَة به في اختيار المفردَات والتَّراكيبِ واستعمَالها استعمَالًا يخرجُ بها عن المألُوفِ بحيثُ تتَّصِفُ بما ينبغِي لها مِن تَفَرُّدٍ وإبدَاعٍ وقُوَّةِ جَذْبٍ وأسْرٍ وتأثيرٍ، ليؤدِّي هذا الفهم إلى بَعْثِ الحيَاة في اللّغة واكسَابهَا نمطًا تَحرُّريًّا يَدفَعُ بها إلى أَقْصَى حُدودِ المجازَفَةِ اللُّغويَّة -إن صحّ التعبير- الّتي في غِيَابهَا يَتمُّ إعلَان مَوتِ النَّص من أوَّل قِراءةٍ، فالبَاثُّ كلما كَان في مَقْدُورِه أن يستُرَها بحُجُبِ الغُمُوض المُستَحَبّ، الذي يجعل من القِراءَة مُتْعة كَشْفٍ وتأوِيلٍ كَسبتْ قيمة شعريَّةً، بِشَرْطِ استِحضَارِ كَاملِ تَركيزِه أثناءَ هَنْدَسَةِ الفِكرَة حتى لَا يَقعَ في مضِنَّة الإبهام.

لتتَبنَّى اللغة -بعد اكتسائها بالفنيّة التي تَهَبُ الأدب مصداقية الوجود- دور الوَسيطِ الذِي يعْمَل عَلى إيصَالِ الفِكرَة إلى ذِهنِ المتلَقِّي؛ في صور موحية، ومثيرة لانفعالاته، محرّرًا إيَاهَا من سِجنِ الأصْوَاتِ والأَلفَاظِ والتَّراكِيبِ والخَط، فَاتحًا المجال أَمامَهَا لعَوَالمَ لَامُتَناهيَّةٍ من الخيال تاركًا للمخيّلة المتَلَقّيَةِ فُسحَةَ التِقاطِ الظِّلالِ التي تُؤَثّثُ المشهَدَ الشّعريَّ بالمعاني، والأحاسيس والمشَاعِر، وبذا تُضْمَنُ شِعريَّةُ النَّص وفُرادَتُه وانفتَاحِيَّتُهُ، ويصنَعُ له مَكَانًا في فضاء التَّلقي والنَّقد.

ولعلَّ هَذَا ما جَعَل الشِّعر مُنذُ بدَايَاتِه التَنْظِيريَّة مَحلَّ إثَارةٍ وجدلٍ بين النُّقادِ والدَّارسِينَ بِسببِ هذِه البنْيَةِ التَّشكيليَّةِ الدَّلاليَّةِ، ومقصَدِيَّتِه التَأثيريَّة الجماليَّة، ومُقوّمَاتِهِ البنَائِيَّةِ، والَّتِي أَساسُهَا -لمن أمعن النظر- **المفارقةُ**؛ تلك الظَّاهرةُ اللُّغويَّة المفجّرة للخطَاب الأَدبيّ؛ من حيثُ إن الشِّعريَّةَ تَعتَمدُ على أساليبَ عِدةٍ أَثْناءَ العَمليَّة الإبداعيَّة؛ تَمُدُّها بِقيمةٍ جَماليَّةٍ بشَحن لُغتها الفنية التي بها يغْدُو النَّصُ مُنفتحًا مُتجدّدًا، والمبدعُ الحقُّ هو من يُتقن هذهِ الأَسَالِيب ويُحسِنُ

توظِيفَهَا وفهم المفَارَقَةِ سبيله لذلك، تلك الَّتِي تجسِّدُ روحَ الصُّورة الشِّعْرِيَّةِ، والَّتِي تَكادُ تُسَاهمُ -إلى حَدٍّ ما- في تشكيلِ كلِّ لغَةٍ فنيَّةٍ ومَشْهَدٍ شعرِيٍّ؛ إذ لا يخلُو منها عملٌ إبداعيٌّ البَتَّةَ بوجهٍ أَوْ بآخَر.

وهذَا رَاجعٌ إلى كونِها أسلوبًا فَنيًّا يتمتَّع بقدرةٍ مثاليةٍ على إبرَازِ مَواطنَ الجَمَال؛ للأدبِ عامَّةً وللشِّعر خاصَّةً، بإعانته المبدعَ على تركِ حَقْل المباشَرَةِ اللُّغوية والصيَاغَةِ الفنيَّة البسِيطةِ إلى حقل الضبابيَّة الجماليَّة (الغموض)؛ وتحفيزهَا بَصريًّا وجَماليًّا لما فيهَا من تقنيَّات فكريَّة وآليات لُغَويَّةٍ تدلُّ على مهارة المبدِعِ وتجهيزاتهِ الفنيَّة، كمَا أنَّها تجعلُ منه خلَّاقَ صُور وتراكيب شعريَّة جديدة باعتبارها جَوهر كلِّ انزياح، وبحملها إيَّاه على الخوضِ في حَقلٍ إبدَاعِيٍّ خصبٍ، يجذِب من خلَالهِ المتَلقِّي بصيَاغاتِه المستجدةِ والمتفرِّدة؛ إذا فهم كُنهَها وأَوْجد السبيل إلى شيفراتها.

وَمنه ليسَ كلُّ أحدٍ يستطيعُها، فهي ليست رداءً خارجيًّا؛ ولا أداةً في متناول الجمِيع بلْ هي فلسفةٌ ونظرَةٌ جوهريَّة للكون، تتَطلَّب عقْلًا مستنيرًا ووعيًا تَأَمُّليًا وخَيَالًا خصبًا وقدرَةً لغويَّة مُتميّزة، وإذا لم يَغرق المبدِع فيهَا ويتشبَّعُ بها فلنْ يجد فكره وخيَالُه الطريق إليها.

لذا كانت ولا زالت ظاهرةً لا يُقدم عليها إلا المبدع الحصيف المتمرّسُ العميق التجربة ويفرُّ منها من كانت تجربته بسيطة ومحدودة، كونها تحتاجُ إضافةً إلى تحديد معالمها والتفاعل معها والشعور بها في الحياة اليومية إلى القدرة على اِلتقاطِ شتَاتها في الواقع والكَون حتَّى يتمكَّن من قَوْلَبتها لُغةً وإحساسًا، ولن يكونَ هَذَا إلاَّ إذَا أصبَحَت فَلسفَةً وسلُوكاً وَشعوراً في رحابِ إبْدَاعيَّته.

مِن أَجلِ هَذا تُعتَبرُ المفارقة عُنْصُرًا تَشْكيليًّا فعَّالًا، ذَا مَوقعٍ محْوَريٍّ في فَضَاءِ الكتَابَةِ الإبداعيَّة بشَحنِها التَّعابيرَ بقوّةٍ إبلاغيَّة وإمتَاعيَّة فَنِّيَّة تَنْطلِقُ بمتلقيهَا مِن حُدُود الاستِقْبال المطمَئِنِّ إلى الاستِقبَال المضْطَرِب الَّذي يُدخلُه في مَتَاهَات جَماليَّة تَتَكشَّفُ فيها -بالإرتكاز على قَاعدَةٍ تأويلية نَاضِجَةٍ- أسْرارُ الخَلْقِ الشِعريّ، و باقتفائهِ للآثار الَّتي تَرَكتْهَا تِقنِيَّاتها الجامعة لكل المتنَاقضَات في مَشْهدٍ بانورامي جَامِعٍ هُو النَّصُّ.

لهذا لا عجب من أن تستقطبَ اهتمَامَ الكثير من الدَّارسين والنُّقاد وأن تكون مجالًا فسيحًا لجهودٍ متكاملةٍ ومتضَافرةٍ من أجل دِراستهَا والاطِّلاع على أنواعها ووظائفها.

ورغم غلبة الغربِ في مجال الإبداع النَّقدي بالنِّسبة لدراسات المفارقة، مُقارنَة بالإبدَاع النَّقدي العربيّ فلا شَكَّ أنَّ الأمر ليس كَذَلكَ في مجَالِ الإبدَاعِ الأدَبي، إذْ إنَّ النَّاظرَ في الأَدَبِ

العربيّ شِعرِه ونَثْرِه، قَديمِه وَحديثِه، لا يَنفَكُّ يجدُ مِسَاحَاتٍ شَاسِعَةٍ من أرَاضِي المفارقة الَّتي لم تَطَأْهَا قَدَمُ نَاقِدٍ بعدُ.

مِنْ هُنَا كَانَ اختيَارُنا لِعُنْوان البَحثِ كالتَّالي: « **شِعرِيَّةُ المفَارَقَةِ منَ التَّشْكِيلِ اللُّغَوِيّ إلَى جَمَالِيَاتِ التَّخْيِيلِ المشْهَدِي، مُقَارَبَةٌ أُسْلُوبِيَّةٌ في كَافُورِيَاتِ المتَنَبِّي** » وقدْ جَاءَ ليخْطُو خُطوَةً ضَرورِيَّةً في مَجَالِ المفَارَقَةِ وعلائقيتها بالمشْهَدَة الشِّعرِيَّة نظريًّا من جهةٍ، وإعادة قراءةٍ لكافوريات المتنبي بوصفها خِطَابًا مشهديًّا مفارقاتيًّا؛ وتحليلِهَا بتقنيَّات وإجْرَاءَاتٍ حَدَاثيَّةٍ من جهةٍ أخرى، ساعين إلى تَذَوُّقهَا واستِجْلاءِ جماليَاتِهَا وظِلَالِهَا؛ الَّتي استطاعت عَبقَريَّة المتنبِّي اللُّغوية المنقطِعَةُ النَّظير إخفَاءَها بَينَ الكَلِماتِ، وكيفَ أنَّها سَاهمَت في بناءَ المشهَدِ الشِّعرِيّ في قصائده.

فَجَاءَ حِينَئِذٍ البَحثُ ليعَالج الاشكَاليَّات التَّاليَّة:

– إلى أَيِّ مَدَى تُسَاهِمُ المفارقة في العَمَلِيَّةِ الإبْدَاعِيَّةِ للكِتَابَةِ المَشْهَدِيَّةِ عُمومًا وفي كَافُورِيَاتِ المتَنَبِي خصوصًا؟

– هَلْ المفَارَقَة ضَرُورِيَّة أَثنَاء عَمليَّة الخلقِ الفَنِيّ كمَا يَدَّعِي البَعضُ من مُنَظِّريهَا؟

– هل المفارَقَة مُجرَّدُ أُسلُوبٍ سَاخِرٍ أمْ أنَّها ظَاهِرَةٌ جَماليَّة ذَاتُ خَصَائِصَ فنيَّة وأبعَادَ موضُوعَيَّةٍ أوْسَعُ مِنْ أنْ تُحصَر؟

– إذَا كانَت مَقْصَدِيَّةُ المبْدِعِ مِنْ عَملهِ الفنِيّ تَوصِيلَ مَعنًى مُعيَّن فلمَا يُجَازِفُ بإخفَائِهِ في ظِلَالِ المفَارقَات؟

– هل تُعدُّ كَافُوريَاتُ المتنَبي قَصَائِدُ مُفَارَقَاتِيَّةٌ سَاخِرَةٌ بامْتِيَازٍ أمْ أنَّهَا قَصَائِدُ تمَّ لِيُّ عُنُقِ دَلَالَاتِهَا بفرْطِ التَّأْوِيل؟

– وإنْ كَانَتْ كَذلِكَ – مُفَارَقَاتِيَّةٌ سَاخِرَةٌ – فَهَلَ في مَقْدُورِ التَّحَاقُل المعْرِفي بَينَ المفارَقَةِ والأُسلُوبيَّة والتَّأْوِيلِ اسْتِجلَاءَ بُنَاهَا العَمِيقَة؟

تَكمُن أَهمِيَّةُ هذَا الموضُوعِ في فَهم المفَارقَة الَّتي تُعدُّ المفتَاح لِفهم التصوير الفنِيّ في الشِّعر العربي وفِيهِ لـمُريدِ الشِّعر ومدَاخلِهِ تَنْويرٌ وسبيل إلى متعة التذوق الشعري؛ كَونَ جَمَاليَّة الشِّعر وعُمقهُ تَكمُن في عمقِ مفَارَقَاتِهِ كَمَا سَنُحاولُ من خِلالِه الوُلوُج إلى عَالمِ المتنبِّي؛ بمعَالجَة شِعرِه مُعَالجةً حَدَاثيَّةً وبرؤيَة أُسْلُوبِيَّةٍ قَائِمَةٍ عَلَى التَّأوِيل بِشقَّيهِ اللُّغوي والنَّفسِي، ومحاولة الكشفِ عن

الحَلقَة الوَاصلة بَينَ المفارقة والمشْهد الشِّعري ومَدَى مُسَاهمتِها في بِنائِه وتَشكيلِ جَماليَّته وشَاعريَّتِهِ وهلْ وَظيفَتُها مُؤَقتَةٌ أم أَنَّها دَائمةٌ بحيثُ تَجعَلُ منْها محور كُلِّ شَيءٍ فيه.

كما نَهْدِفُ بِدِرَاسَتِنا هَذِه إلى تَحديدُ الإطَارِ النَّظَرِيّ لأسلُوبِ المفارقة؛ بفهِمِهِ والوقُوفِ على عَناصِرِهِ ووظَائِفِه، وأنَوَاعِه، وأهميَّة الدور الذي يَؤدِّيه أثناء المَشهدة الشعرية، وإبراز ما له من أَثرٍ في تَوجيهِ المعنى ثم الوُقوفِ عليهِ في كَافوريَّات المتنبي؛ واستجلاء المشَاهد الشِّعرية التي سَاهم في تشكيلها؛ فَضلًا عن محَاولة كَشف السِّتَار عن هَذا اللُّغز الغَامضِ الَّذي يكتنِفُ الكَافوريَّات وعَن مَاهيتِها أمدحٌ هي أم هِجاءٌ؟

وسَاعين إلى الإجَابَةِ عن التَّساؤلات الَّتِي فَرَضَهَا الموضُوعُ والخلُوص إلى نَظرَةٍ تُبرِزُ حَقِيقَةَ المفَارَقَةِ ودَورهَا في تَفجِيرِ جَماليَّة المشهد والمخيَال الشِّعرِي، من خلال وضع مقاربة لكافوريات المتنبي التي انتخبت لهذه الدراسة، لدوام غناها الفنيّ وعمق رؤاها وانفتاحيتها وقدرتها على المواصلة والعطاء.

– وكذا محاوَلَةُ كَشفِ السِّتَارِ عن نِقَاطِ التَّقَاطُعِ بين المفارقَةِ والأَسَالِيب اللُّغَوِيَّة/البلاغية في التُّرَاث العَرَبِيّ.

– وتحديد ظاهرة المفارقة ومصطلحيّتها، واستخلاص تقنياتها وآلياتها المُسهمة في تشكيل الكتابة المشهدية للنص الأدبي.

– والْتماسَ مَواطنِ الجَمالِ والإبداعِ في كَافُوريَّات المتنبِّي، وَعَرضِ بانُورامَا شَامِلة للمشاهد المفارقاتيَّة في القَصِيدة المدرُوسَةِ، وَمَدى عُمْقِ بُؤرتها ونجاعَتِهَا في تجسيدِ عَقْليَّة المتنبي وعَوَاطفه وانفعالَاتِه وسَرْدِ الوَقائع وَالأحْداثِ.

– وتَسْلِيط الضَّوء عَلى عَبْقَرِيَّة المتنبِّي اللُّغوية والحبْكَة الفنيَّة الَّتي استَطاعَ من خِلَالِهَا اقنَاع المتلقِّي والضحيَّة بِفكرة –إن صحّ التعبير– هي في وَادٍ ومقصديَّتُهُ في وَاد آخر.

وكلُّ هذا سَيكونُ بالتَّطرُّق إلَى المفَارَقة اللَّفظِيَّة (النَّسقيّة) لتعزيز عمليَّة التَّذَوُّقِ لَدَى المتَلقِّي كَما سنُحاولُ الغَوصَ في بنيَّة النَّص النَّفسيَّة وسيَاقِهِ العَام باستِخرَاج المُفَارقَات الموقفيّة (السياقيَّة) ومُراقَبَةُ المتنبِّي وهو يَتَحوَّلُ من حَالٍ إلى حَالٍ، والاجتهَاد في ازاحَةِ السِّتار عن مَقْصديّته وحَالتهِ النَّفسيَّة الحقيقيَّة الَّتي يُخفيهَا خَلْفَ قِنَاع المودَّة الزَائِف، لأنَّه مهمَا حاول التَّملُّصَ من الكشْفِ عمَّا بداخِله لَابدَّ أن يترُك خلفهُ قَرائنَ –عامدًا أو غير عامدٍ– تَشِي به.

وقـد كـان وَراء اختيَـار المفَارَقَـة وعلَاقَتهـا بالمشـهَدِ الشِّـعريّ والكتابـة المشـهديَّة دَوافِـعُ موضوعية أبرزها:

- شُحُّ الدِّرَاسَات النَّقدِية العربيَّة المتَخَصِّصة في الموضُوع ، خَاصَةً التَّطبِيقيَّة منهَا بالرّغم من أَهَميَّة المفارقة وَدَورِهَا في تَفْجِير شِعْريَّة الخطَابِ الأَدبي.
- البَحثُ في عَلَاقة هذَا المصطَلَح بالأَدَب عَامةً والشِّعر خَاصَة.
- نَظرَتنا للمفارقَة وأنها جوْهر اللُّغة الشعريَّة والتَّصوِيرِ الفنيّ وسِرُّ جماليَّته؛ حيث لَا يخْلُو خِطابٌ شِعريٌّ منهَا.

واختيَارُ المتنبِّي جَاءَتْ بِه أَسْبَابٌ؛ أَبرَزُهَا الافْتِتَانُ بهذِهِ الشَّخْصِيَّةِ العَظِيمَةِ، وأنَّ مُعظَمَ دِراسَات وتَطبيقَات المفَارقَة في الأَدَب العَرَبِيّ كانَت على الرِّواياتِ والشِّعر الحديث؛ خاصة الحرَّ منهُ، وفي التُّراث كانت مُعظَم تَطبِيقَاتهَا على المقَامَات، ومنه رأينا ضرورة الالتِفات إلى المورُوثِ الشِّعري العربي القديم.

والنَّاظر في الكَمِّ المهول للدِّرَاسَاتِ المهتَمَّة بالخِطَابِ الأَدَبِيّ العَربِيّ؛ يجِدُ أنَّ مُعظَمَهَا مُتعلقٌ بالجوَانبِ الصَّوتيَّة والنَّحوِيَّة، والصَّرفيّة والدَّلاليَّةِ -خَلَا بعض الدِّرَاسَات- دون النَّظر إلى البُنَى العَمِيقَةِ ومَعنَى المعنَى، ليَقَعُوا بذلِكَ في عَمَليَّة اجترَارٍ لما قَالَهُ الأَوَّلون، وَصِياغَته في قَالَبٍ جَدِيدٍ دُونَ الوُقوفِ على سرِّ جمَاليَّةِ النُّصوصِ وأَسرَارِها الخفيّة بتمعُّنٍ كافٍ تُستجلى من خلاله مقصدية النص.

كمـا لَا نَنسَـى أنَّ المتنبِّي أَحـدَ أَشْـهر شُـعراءِ العربيَّـة؛ المعـروفِين بِعَـدَمِ تَقْـدِيمِ مَـدلُولَاتٍ واضحةٍ عَلى نَحوٍ مُطَمْئِنٍ رَاسِخٍ، بل يَترُكُ النَّصَ الشِّعريَّ مَفتُوحًا عَلَى شَتَّى التَّأويلاتِ؛ مما يُعزِّزُ قِيمتَهُ الجماليَّة وبِتَبَنِّيهِ للمُفَارقة نَمطًا في الكتَابَة يَعمَدُ إلى قَولِ شَيءٍ، وقَصْدِ شيءٍ آخر بالكليَّة وإن أَثْبَتَ حَقِيقةً لا يلبثُ فَيُلغيهَا ثمَّ يضَلُ مُتَحَفِّظًا بشَأنِها؛ محتفظًا بِشفرَتها السريَّة، فأَبُو الطيِّب يُخاطِب العقُول بشِعرِه الَّذي تُخيمُ علَيهِ التَّناقُضاتُ مما يَتَطَلَّبُ من قَارئِهِ بَذلَ المزيدِ منَ الجهد والتَّأمُّل كي يُفسِّرَ لُغَتَهُ ويَتَوصَّل إلى مَقَاصِدِه ويَكْشِف مَاهِيتَهُ.

أمَّا قَصائدُ التَّطبيقِ فسبَبُ اختِيَارِهَا مُنْبَثقٌ عن:

- مكانتهـا الأدبيـة والتَّاريخيـة؛ فطالمـا كـان الشـعر أوسـع الفنـون تَـدَاولًا وأكثرهـا تجـذّرا واتّصالا بالذاكرة العربية(تاريخيًّا وجماليًّا).

– أَهَمِيَّةُ قَصَـائِدِ هـذِه المْرْحَلَةِ مـن حَيَـاةِ المتَنَبِي، وَهِـيَ آخِـرُ حَيَاتِـه؛ وفِيهَـا نَضـجَ شِـعْرُهُ واستَقَامَ مَنهَجُه وتَوَضَّحَ أُسْلُوبُه.

– جماليتها ومَدَى عُمقِهَا، وأنَّها مبنيَّةٌ علَى لُغَةٍ انزياحيَّة تحفيزِيَّة تثيرُ المتلَقِّي بتَشكِيلَاتها المفَارقَاتيَّة؛ بنوعيها النَّسقيَّة والسِّياقية (لفظية وموقفية)، فتُدهِشُه بانسيَابِيتهَا التَّصويريَّة الغَامضَة القصد والدَّلَالَةِ والإيحَاء، رَغمَ أنَّها قَد تَبدُو للقَارئ العاديّ سطحِيَّةً مَدْحيَّةً لا غُبَار عَليهَا، غيرَ أنَّ القِـرَاءَةَ النَّقديَّـة تَهْتِـكُ مَسْتُورَهَا؛ لتنْتَقِـلَ بهـا مـن مُستَوى السَّـطحيَّةِ إلى مستَوَيَاتٍ تَأْوِيليَّـةٍ مَفتُوحَةٍ؛ تزدَادُ انفتَاحًا كلَّما تعدَّدت رُؤَى المتلقي.

وأمَامَ هذِه الطُّرُوحَاتِ المتَبَاينَةِ والمقَاربَات المتَشَعِّبَة التي عُرِضَت أَمَامَنَا حِيالَ كُنه المفَارَقَةِ وَهُويَّتِهَـا ارْتَأينَـا اعتمَـادَ مُقَـارَبَةٍ مُرَكَّبَةٍ؛ آملين أنْ تمكِّنَنَـا مـن الإجَابَة عـن الإشكَاليَاتِ المطْروحَةِ من زَاويَةٍ غيرِ مَطرُوقَةٍ، وتَفتَحُ أمَامَنَا مَنْهَجًا مُستَحْدَثًا للدِّرَاسَةِ، ونتَائِج هي مِن الجِدّةِ بمكَان.

ومنـه فرضـت علينـا طبيعَـةُ البَحـث في المفارقـة في شـقّها التنظـيري ومحطّاتـه التّقعيديـة الإفَادَةَ من عـدَّة مناهج نقديَّةٍ ؛ فاستعَنَّا بالمنهج التَّاريخي والاستقرائي والوَصفي، لجمع المادَّة النَّظرية ومقارنَتِها دون الوقوف على حدود الرَّصد والوصف والاستخلاص، بل تجاوز ذلك إلى التعليل والتفسير والمقارنة، والمحاججة.

وبما أنَّ دِراسَةَ أيّ نَصٍّ –تطبيقيا– دِرَاسةً شَامِلَةً تقتضي من نَاقِدِهِ الكشفَ عن عَلائقِهِ الإيقاعيـة واللُّغويـة والبيانيـة مـن صُـورٍ وتراكِيـبَ وَأخيلَـةٍ، ومَـدلُولَاتٍ شِـعْرِيَّة، للوُصُـول إلى رُؤاه الدَّاخليَّة وأبعادِهِ النَّفسيَّة الدَّفينة، ولنبضِهِ الإيحائي، كان لِزامًا علينا اللُّجوء إلى مقاربة تكاملية قائمـة علـى تظـافر وتحاقـل عـدّة مقـاربات –علـى قـدر الحاجـة– والاسـتعانة بكـلّ إمكاناتهـا وتسخيرها في سبيل رصد معظم جوانب ظاهرة المفارقة –كلّها أوجلّها–و تعزيز نتائج البحث وجعلهـا أكثر دقة وموضوعيّة ليكـون الأصـل هـو **المقاربـة الأُسـلوبيّة** كونُهـا تُراعـي جميـعَ هـذهِ الجوَانب السَّالفة الذِّكر وتجمع بين العِلميَّة والذَّوق الصَّافي في التَّحليل والتَّعليل، مع الاستعانة بإجراءات مناهج أخرى ليست غاية في ذاتها بل هي آليات تساعد مقاربتنا الأسلوبية في تجلية النص وكشف جمالياته؛ منها:

– **المنهج التَّأويلي** وذلك بِوصفِه في اعتقَادِنا أنجعَ طريقَةٍ لتفجِير النَّصِّ واستكشَاف خباياه،كمَا أنَّه يمنح القارئ الجادَّ والنّاقد حريَّةً أكْبرَ في التَّحليل باعتبَارِ المفارقة بحثٌ في المعنى العَميقِ للنَّصِّ، وهذا ما جَعلهُ الأنسَبَ للدِّراسةِ.

– وكـذَا الاعتِمَـادُ على **المـنهَجِ الإحْصَـائيّ** في رَصْـدِ الأبْيَـاتِ الشـعرِيَّة ذَاتِ الموضُـوعِ الواحِـدِ في الكـافوريَّات وإعَـادة تَرتِيبِهَـا حَسـبَ ذلِـك، ووضْـعهَا في حُزمَـةٍ سَنُسَـمِيهَا اللَّقطَـة، ثم نَقُومُ باستجلاء وسَائِلِهَا الأُسْلُوبِيَّة المفارقَاتيَّة الأسَاسِيَّة واستشفَافِ ما يُعِينُها في مقصَدِيَّتها من مفَارَقَاتٍ ثَانَويَّةٍ، مع عدَم التَّقَيُّد بمعيَارٍ واحد مِن مَعايِيرِ تَقسيمِ المفارقة؛ واستخراجهَا حسبَ موقعِهَا من النَّص وبمَا يخدُمُ الموضُوع، وبما أنَّ هنَاك العديد من اللَّقطَات سَنقُومُ بإحصَائهَا هي الأُخرَى ووضعها في مشَاهد؛ كلٌّ حسب موضُوعِه، ثم يُجمَعُ بينها في الخاتمة في مشهد بانوراميٍّ /كليٍّ يُمثِّل كُنْهَ الكافوريات.

وكـذَا الاستفَادَة مـن **آليَّـات التَّصـوِيرِ المشْـهَدِي** (التَّكامُـل، زَاويَةُ التَّصـوِيرِ، الإيحَـاء التَّـرَابُط الإطَـار، التَّناسُـق، الظِّـلَال)، **وعَنَاصِـر المشْـهَد** (اللُّغـة، الحِـوَار، الحُبكَـة (العقـدة) الشَّخصِيَات الأَحـدَاث، الفِكـرَة) ، في مُحاولـةٍ منَّا لاسْـتِجلَاء كُـلِّ ذلِـكَ في النَسِيجِ الشِّـعرِيِّ للكـافوريات، الَّتي نَظرنَا إليهـا أثْنَـاءَ التَّحليلِ على أنَّهَـا قصيدَةٌ وَاحِـدةٌ لا قَصَـائِدَ مُتَفرِّقَة؛ نظرًا لوحدة الموضوع والسياق والمادح والممدوح.

وبما أنَّ الكَافُورِيَات رَغْمَ كَثْرَةِ شُرَّاحِهَا واخْتِلَافِ مُقَارَبَاتِهَا النَّقْدِيَّة تَبْقَى مُحاطةً بِكَثيرٍ منَ اللُّبس فقدْ اخترْنَا مُوَافَقَةَ أَكْثَرِهَا جُرْأَةً وَأَغْوَرِهَا تَأْوِيلًا؛ وهُوَ مَذْهَبٌ منْ أشهر رُوَّادِهِ ابنُ حُسام زَادَه ورَغـمَ اتِّهامِـهِ بِضـعْفِ أَدِلَّتِـهِ يبْقَـى عَلَـى دَرَجَـةٍ مـنَ الـوَعِي الـذَّوْقِي، وَلَا يُوجَـدُ كـالإجراء المفَارَقَاتِيّ لِدَعْمِ أَدِلَّتِهِ وَتَقْوِيَتِهَا؛ الأَمْر الَّذِي قَدْ يَحْمِلُ النُّقادَ عَلى اسْتِسَاغَتِهِ جَمَاليًّا؛ بَلْ وَالغَوصُ إلى أَبعَـدِ نُقطَـةٍ تَأْوِيلِيَّـةٍ تَقتَرِحُهـا الذَّائِقَـةُ؛ مـع كِسْـوَتِهَا بالمشْـرُوعِيَّةِ الموضُـوعيَّةِ بإقَامَـةِ الأَدِلَّـةِ والبَرَاهِينِ.

وبمَا أَنَّ المقَاربَة النَّقدِيَّة للمُفَارقَة في الكَافُورِيَات يُمكِنُ بلُوغُها باختِيَارِ نَماذِجَ فَقطْ؛ وَقَع اختيَارُنَا على أَرْبَعٍ منْهَا مِن أَصلِ عَشرِ كَافُورِيَات، إذ لَيْسَت غَايَتُنَا مُلَاحَقَتُهَا فيهَا كُلُهَا وإنَّمَا تَسْلِيطُ الضَّوءِ علَيْهَا بوَصْفِها وَسيلَةً أُسْلوبيَّةً للمَشْهَدَةِ الشِّعرِيَّة لَجَأَ إليهَا المتَنبِي، ونظرًا لاستحَالَة دِراستِها كُلّها؛ احترامًا لمنهجية البَّحث الآكاديمي وعدَد الصَّفَحَات الملزَمِينَ بتقديمها وحفاظًا علَى التَّناسُقِ بينَ الفُصُولِ، وكَذا ضِيقُ الوَقتِ وتَشَعُّبِ المادَةِ العِلْمِيَّة.

واهتمامنَا بالقَصَائد الأَربعِ لم يكُن اجتزائيًّا بَل رَأَينَا أنَّهُ من الضَّرُورَة الاعْتِنَاءُ بالقَصَائِدِ كَامِلَةً دُونَ الحَاجَـةِ إلى إهْمَـالِ بعضِـهَا بَـل أَخْـذِها جُمْلَةً؛ كـونَ الاجْتِـزَاء عَـادةً مـا يَـنْجُمُ عنـهُ مُلَاحظَاتٌ عامَةٌ لا يمكنُ الاطْمِئنَانُ لـدقَّتِها العِلمِيَّة، مَا لم تَرْتَكِز عَلَى الاسْتِقْصَاءِ والإحصَاء

والتَّحْلِيل النَّمُوذَجِي الكُلِّي للقصِيدَة الوَاحِدَةِ، ولَعَلَّ هذَا مَا يُسَاهِمُ في صَرفِ النَّتَائِجِ عن الظَنِيَّةِ البَحْتَةِ؛ وحتَّى يَسْتَطِيعُ المُطَّلِعُ علَى بحثِنَا مَعرفَة عَمَلِنَا فيه وَأَخذِ تَصوُّرٍ كامِلٍ عن الكَافوريَّات وصَاحِبِهَا.

كَمَا لا يَفُوتُنَا أن نُرجِعَ الفضلَ لأهمِّ الكُتبِ الَّتي اعتمَدنَا علَيهَا وأفادَتنا كثيرًا في فهم وإثرَاءِ موضوعنا؛ منها كِتابُ المفارقَة وَصفَاتُها لدي سي ميويك الَّذي تَرجمَهُ عبد الواحد لؤلؤة ومجموعة البُّحوث التي كُتِبَت في المفارقة ؛كمقال المفارقة لنبيلة ابراهيم وكذَا كتَابها فَنُّ القصِّ بين النَّظريَّة والتَّطبيق، والمفارقة في الشّعر العربي الحديث لنَاصِر شَبَّانة والمفارقة في شعر الرواد لحمزة خفاجي، والمفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة لمحمّد العبد.

وبعض كُتبِ الفلسفَة كحُلمِ العقل لأنتوني جُوتليب؛ ترجمة مُحَمَّد طلبة نَصَّار، وتاريخ الفلسفة اليونانيَّة ليوسف كرم، وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز للجرجاني، وكتاب جَابر عصفور الصُّورة الفنيَّة في التُّراث النَّقديّ والبلاغيّ عند العرب، وَشعريَة المشْهَد في الإبدَاع الأَدبي لحبِيب مُونسِي، ومَقاله: آليات التَّصوير في المشْهَد القُرآني، ومقَالهُ: بَلاَغَةُ الكِتَابَةِ المشْهَدِيَّةِ نحوَ رُؤيَةٍ جدِيدَةٍ للبلاغةِ العَربيَّة، وبعْضُ كُتبِ الدَّرسِ السِينِمَائِي، لِإِثْرَاءِ مُصطَلَحِيَّة وإجْرَاءِ البَحْث.

كَمَا لَا يَفُوتُنَا ذِكْرُ دِيوَانِ المتَنَبِّي الَّذِي كَان المْنْهَلَ الرَئِيسَ للدِّرَاسَةِ، وبَعض شُرُوحِهِ كـ"رسالة في قلب كافوريات المتنبي" لابن حُسام زَادَه وشرح ديوان المتنبي للعُكْبُرِي، و"معجز أحمد" للمَعَرّي وغيرهم.

ولم نَقِف عَلَى دِراسَاتٍ سَابقة مُتخَصِّصَةٍ عَالجَت المفَارَقَة وعَلَاقَتُهَا بالمشْهَدِ الشِّعري ودَورُها في تَشكِيله وبِنَائِه، غَيرَ أنَّ هذا لَا يَنْفِي أنَّ درَاستنَا هَذهِ لا تَتَقاطَعُ مع دِرَاسَاتٍ أُخْرَى -في محاورها الرئيسة- عَالجَتِ الموضوع من زوايا مختلفة، أهمها:

- خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال للميداني أنموذجا، لصالح أمال.
- المفَارَقَةُ في شِعرِ أَبي نَوَاس، لكَرّار عبد الإله عَبد الكَاظِم الإبرَاهِيمِي.
- المفَارَقَةُ في شِعرِ الصَّنَوبَرِي، مَاجستِير ليُسرَى خَليل عبدُ الرَّحمَن أَبُو سنِينَة.
- المفَارَقَة في مَقَامَات الحرِيرِي، مَاجستِير لسِهام حَشِيشِي العَشّي.

ولقد أمْلَتْ علينا الطبيعةُ الإبستيمولوجية للإشكال المطروح أن نُفْصلَ البحث ونقدّم اجْتهادًا يقضي بِتقسيمِ عَملنا إلى بَابَيْنِ؛ يتقدَّمُهُمَا مدْخَلٌ مُعَنْوَنٌ بـ: **كرونولوجيا اللُّغَة "من**

المعيارية إلى المفارقاتية"، واكتنفه حَديثٌ عَنْ تطَوُّرِ اللُّغةِ وَوظائِفِهَا ، وكذَا وظِيفةُ المبدِعِ والمتلقِّي وأَساليبِ التَّعْبِيرِ وُصولًا إلى المفَارَقَةِ والدَّوْرِ الَّذِي أدّته أَثْنَاءَ خَلْقِ الشِّعريَّة.

أَمَّا عُنْوَانُ الباب الأول فهو: **"شعرية المفارقة أصولها وامتداداتها"** وفيه ثلاثة فصول.

– الفَصْلِ الأَوَّلِ :" **شِعْرِيَّةُ المفَارَقَةِ الغَرْبِيَّةِ أُصُولُها وَامْتِدَادَاتها"**.

وَتطرقنا فِيهِ إِلَى بِدَايَةِ ظُهُورِ المفَارَقَةِ، مُؤَرِّخين لِذَلِكَ بِـ (600ق.م) وأَنَّها أَوَّلُ ما ولِدَت عندَ الفلاسفةِ اليُونانِ؛ وُلِدَتْ أُسلُوبًا حِجاجِيًّا حَاسمًا في الجَدَلِ، ثمَّ لترتبِطَ معَ أَرِسطُو بالدرَامَا وَالشِّعرِ والأَدَبِ والمسْرَحِ، وَتتَّسعَ دائرَةُ استِعمَالِهَا، وهِي تُوَاصِلُ سَيْرُورَتَهَا في دَرْبِ التَّطور لِتَجِدَ مَوضعًا أَوسَعَ وَتَتَبَوَّأَ مَكانَةً أَرفَع بعدَ ظُهُورِهَا –بِوصفهَا مُصطلَحًا– في الأَدَبِ عَلَى يدِ الغَرْبِ.

وَكذا تطرقنا فيه إِلى المفارَقةِ في الدَّرسِ النَّقديّ الغربي الحدِيثِ وَالمعاصرِ؛ من تعريفهَا وخصَائصهَا في الخِطابِ البيانِيّ (عناصرها) إلى أنوَاعِهَا وصفَاتِهَا ودواعيها الأسلوبية (وظائفهَا) وتبَلوُرِ مفهُومِها مَعَ المنَاهِجِ الحَدِيثَةِ الَّتِي أَوْلَت المتَلَقِّي جَانِبًا مِنَ الأَهَمِّيَّةِ.

– وجاءَ الفَصلُ الثَّاني بعنوانِ: "**شِعْرِيَّةُ المفَارَقَةِ العَرَبِيَّةِ أُصُولُها وَامْتِدَادَاتها"**.

وقد ناقشنا فيه المفارقَةِ في الوَعيِ البَلَاغِيّ العَرَبِيّ؛ وأَنَّهَا لَيست بِالظَّاهِرةِ الجديدَةِ على الأدبِ العربِيّ وَتجليها في الكثير من الظَواهِر اللُّغوية وأَنَّها تَتَضمَّن كلَّ ما يَدخُل تحتَ مسمَّى العُدول عن مُقتضَى الظَّاهر، وأَنَّهَا جَوهَرُ الفُنُونِ البَلاغِيَّةِ العربِيَّةِ.

ثم تطرقنا فيه إِلى الجانبِ النَّظَريّ المتعلِّقِ بالمفارَقةِ في الدَّرسِ النَّقديّ العربي الحدِيثِ وَالمعاصرِ، الحدود والتماهي مع الدرس الغربي.

– وَعَنْوَنَّا الفَصْلِ الثَّالث بـ: " **ميكانيزم الخلق الفني (من الإدراك الحسي إلى المشهدة الشعرية)"** وتحدّثنا فيه عن مِيكَانيزم الخَلق الشِّعرِي، وقسمنَاه إلى ثَلَاثِ مراحل، خَصَّصنَا الأُولَى لـ"**مَا قَبلَ المشهَدَةِ النَّصيَّةِ"**، وتحدَّثنَا فيه عَن الإدرَاكِ الحِسيّ بِأنوَاعه (المحسوسات، الوجدانيات والنزوع) ومَوْضِعهُ من مِيكَانِيزم الخَلقِ الفنيّ، وأنه تظْهَرُ مَعَالِمُهُ جَرَاءَ عَمليَّةٍ تَبدَأ بالإدراكِ الحسِيّ ثم تَشَكُّل التَّصوُّر الذِّهنِي في الخَيَال ثُم تَشَكُّل الرُؤَى الفَنِيَّة بامتزاج هذه الصور بالمفارقة في المتخيّلة التي تُشكِلُ مَنْبَعَها بعدَ أنْ تُمَدَّ هَذِه الأَخِيرَةُ بشُحْنَاتٍ من لَحظَةِ الكَشْفِ لِتَبْدَأَ عمليَّةُ الإبدَاعِ بعدَ ذلك بِأَسْلَبَةِ كل هَذا في قالب لغويّ.

ثم انتقَلنَا إلى مَرحَلَةِ "**ما بَين يَدَي المشهَدَةِ النّصيَّة**" وفيها تطرَّقنا إلى التَّشكيلِ المفَارقَاتِيّ من التَّصْوِير الفنيّ إلى المَشْهَدَة، والأسلبة المفارقاتية ونَفَسُهَا، ثم المشهدة المفارقاتية وتلخصت المرحلة الأخيرة في **ما بعد المشهدة النصية، وفيها تحدثنا عن** تلقي النص المفارقاتي وجدلية التأويل وأسلوبيته، وحياة النص المفارقاتي.

– أَمَّا الباب الثاني فَجَاءَ تَتويجًا عَيْنِيًّا لمتغيّراتِ البَّحثِ، وتَصَوُّرَاتِه الكُبْرَى، وإجابَةً إجرَائِيَّةً عن إشكَالِيَاتِه المطروحة، مُفَضِّلينَ أن يَكُونَ تَحلِيلُنَا في أربعةٍ من كافوريات المتنبي فعنونّاه بـ: "**مقاربة تطبيقية في كافوريات المتنبي**"

وقسمناه إلى ثلاثة فصول:

الفَصل الأول وعنوناه بـ:"المتنبي وكافورياته" وتكلمنا فيه عن سَايْكُولُوجيَا التَّهَكُّم عِندَ أبي الطَّيب المتنبي، ثم عنْ عَلَاقَتِه بكَافُور، وعن جَوْهَر الكَافُورِيَّات، ثم عن مُنَاسَبَات القَصَائِد المنْتَخَبَة للتطبيق.

وعَنْوَنَّا الفصْلَ الثَّاني بـ: "**مَنَازِل أَبي المسْكِ في الكَافُورِيَات**"، وَقَسَّمْنَاهُ إلى مَشْهَدَيْنِ اثْنَيْنِ، الأَولُ: **المتنَبِّي بينَ الشَّرْقِ والغَرْبِ**، وفيه ثَلَاثُ لَقَطَاتٍ: المتنبي بَيْنَ الحَنِينِ والجَفَاءِ والمتنبِي بَيْنَ التَّبَرُّمُ والرَّحِيلِ، والمتنبي بَيْنَ الفَخْرِ والتَرفُّع، والثَّاني: **كَافُورُ أُعْجُوبَةُ الدَّهْرِ**، وفيه ثَلَاثُ لَقَطَاتٍ: كَافُورُ الجَاهِل، وكَافُورُ مَعَرَّةُ الملْكِ، والفخر بالشعر والتَّعْرِيضُ بمُضْمَرِ الهِجَاءِ.

وعَنْوَنَّا الفصْلَ الثَّالث بـ: "**سِيمْيَاءُ أَبِي المِسْكِ في الكَافُورِيَات**" وَقسَّمْنَاهُ هو الآخَر إلى مَشْهَدَيْنِ، الأول: "**السِّيمِيَاءُ الخِلْقِيَّةُ لأبي المسْكِ في الكَافُورِيَاتِ**"، وفيهِ ثَلَاثُ لَقَطَاتٍ كَافُورُ العَبد، وَكَافُورُ الحَيَوَان، وكَافُورُ الخَصِيّ، والثَّاني: "**السِّيمياءُ الخُلُقِيَّة لأبي المسْكِ في الكَافُورِيَّات**" وفيه ثَلَاثُ لَقَطَاتٍ، كافُورُ المتَرَبّع (سيّءُ الخُلق) ، وكافُور البَخِيل، وكَافُور الجَبَان.

ثمَّ خَتَمنَا البَابَ بخُلَاصةٍ تَكلَّمنَا فيهَا عن المشْهدِ البَانُورَامِيّ/الكلِيّ للكافُوريَّات، عَنْ مَاهِيتِه وعناصره، وكَونِه تَضَمَّنَ مَشْهَدَيْنِ "مَاثِلٌ وَظِلُّ" ومَدَى تَوَفُّق المتنبي في الوُصُول لمقصَدِيَّتِهِ بلجُوئِه لأُسْلُوبِ المفَارَقَة، ومَدَى تَمَكُّنِهِ من تَحْقِيقِ المشْهَدة الشِّعرِيَّة فيه.

ثُمَّ أتبعنا هذه الفصول بخاتمة مركّزة؛ هي أَقرَبُ إلى الخُلاصَة الاستنتَاجِيَّة لِدرَاسَتِنَا جُملةً علّها تَكْشِفُ آفاقًا بحثيّةً جَديدةً لما بَعدَ هذِه الدِّراسَة أو تُوَسِّعُهَا من زَوَايَا أُخْرَى؛ ثم ذَيَّلْنَا

البَحْثَ بملَاحِق للقَصَائِد المدروسة وقَائِمَة مِنَ المصَادِرِ والمرَاجِعِ وَفَهْرَسٍ للخَطَاطَاتِ وفَهْرسٍ للمُحْتَوَيَات.

وَاجهَت الدِّراسَة بعض الصُّعوبَات؛ علَى رَأسِهَا صُعوبة الوُصُولِ لبعْضِ المرَاجعِ المهِمَّةِ إمّا أنَّهَا حدِيثةُ الإصْدَارِ أو كَونُها بِلُغاتٍ ليست ضِمْنَ مؤهّلاتنا؛ وكذَا تَضارُبُ الآراءِ واختلَافُ التَّرجمَات لمصطَلَحِ المفارقَة ومَاهيَّتهُ؛ وعلائقِيَّتهُ معَ كلِّ مَا هو فنيٌّ مما صَعَّبَ الإلمامَ به وَبأَسَالِيبِهِ،كَمَا لَا نَنْسَى سِعَةَ العُنوان وَصعُوبَة التَّوفِيقِ بين مُتَغيّرَاتِه.

في الخِتَام أَسأَلُ الله تعَالى السَّدادَ فيمَا ذَهبنَا إلَيْهِ، والتَّوفِيقَ في الإجَابة عن بَعضِ الأسْئِلَة الَّتي قَد تَعتَرِض الدَّارس لكَافُورِيَات المتنَبي في ظِلِّ هذا الأُسْلُوب، والمسَاهَمَةِ وَلَو بِفِكْرَةٍ في تَوسيعِ دائِرةِ الدِّراسَات المهتمَّة بالتُّراثِ العَربيّ خاصةً الشعريَّ منه، وحَسْبُ الباحث أنْ يُقَدِّم إلى مَكتَبة الدِّراسَات الَّتي تَنَاوَلَت المتنبّي إضَافة، علَّ القَارئَ أوالدَّارس يجدُ فيها ما يُفيد.

وَحسْبُنا أَنَّ هَذَا البَحْثَ لم يَغرفْ سِوَى غَرْفَةٍ من بَحرِ المفَارَقَةِ، ولم يُضِيء سوى رُكنٍ ركِينٍ من فَضَاءَاتِ العِلم، وأكوَانِ المعرِفةِ، وما كَان ليَكْتَمِل لَولَا إشْرَافُ أسْتَاذِنَا الفَاضِل أستَاذ التَّعليمِ العَالي خَلْف الله بن عَلِي، وَحِرصِهِ على إنجَازِهِ وَبُلُوغِ تَمَامِهِ.

ثمَّ لَا حَوْل ولَا قُوَّة إلَّا بالله العَليِّ العَظِيم، لَهُ الحمْدُ في الأُولَى ولَهُ الحمْدُ في الآخِرَة وهوَ المستَعَانُ علَى كُلِّ أَمْرٍ، والمعين على كُلِّ خَيرٍ، فإنْ أصبْنَا فذلِكَ مُبْتَغَانَا، وَإن تَكُن الأُخْرَى فمَا قَصَدْنَا، ويُعَزّينَا أَنَّنَا حَاوَلْنَا، وَأَمَلُنَا أَنْ نُنَبَّهَ عَلَى مَا فَاتَنَا مِنَ العِلْمِ فَأَوْقَعَنَا في مَوَاطِنِ الزَّلَلِ وَمَا تَوْفِيقُنَا إلَّا بالله عَلَيه تَوَكَّلْنَا وإليهِ نُنِيبُ.

جمال الدين عبد الهادي

05 جويلية 2020م

الموافق لـ:14 ذي القعدة 1441هـ

-تيسمسيلت-

مدخل

كرونولوجيا اللغة (من المعيارية إلى المفارقاتية)

– كرونولوجيا اللغة:

إنّ الله –جلّ وعلا– منذ خلق الانسان كرّمه بالعقل؛ وجعل تواصله مع من حوله فطرة متجذّرة في كيانه، ووهبه لبلوغ ذلك وسيلة جليلة وهي**"اللّغة"**، علّمه إيّاها بنفسه سبحانه؛ قال تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّها﴾[1]، وأورثها آدم نَسْلَهُ –على أحد الأقوال– فكانت مَلَكَةً راسخةً في النّفس البشريّة؛ تطوّرت بتطوّرها، وتشعّبت بين الشّعوب وتنوّعت واختلفت «وهذا النّوع من الاختلاف بين اللّغات يدلّ دلالة قاطعة على أنّ اللّغة تخضع لمنطق خاص؛ وضعه الأفراد المتكلمون بها، وليس هناك منطقٌ عامٌّ يجمع بين اللّغات في مثل هذه الأمور »[2]، لتكون بذلك كائنا حيّا، تنمو وتترعرع وتشبّ وتشيخ، وقد تموت إذا انعدمت عوامل ديمومتها المرهونة بتطوّر المجتمعات وتقدّمها، ومنه كان تطوّر المجتمع حضاريًّا يحمل اللغة على التطور والعكس؛ وفي عالم اللّغات كان البقاء للأصلح ثمّ كان للأقوى ثمّ هو اليوم للأسرع*.

وقد حدّها أهل الاختصاص بقولهم أنّها «عبارة المتكلّم عن مقصوده، وتلك العبارة فعلٌ لسانيٌّ ناشئٌ عن القصد بإفادة الكلام، فلا بدّ أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللّسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم..»[3]، وهي قائمة على تزاوج الألفاظ والمعاني «فاللّفظ جسمٌ وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم؛ يضعف بضعفه ويقوى بقوّته»[4].

وقد كان لها في بداية الخلق وظائف بسيطةٌ؛ هدفها إنشاء رابط تواصليّ بين البشر للتّعبير عن الأحاسيس وترجمة الأفكار، إلّا أنّها مع تطوّر الانسان ونضج فكره وظهور فنون القول تطوّرت وتوسّعت مجالاتها وتحدّدت خصائصها وتعدّدت وظائفها، بعد أن كانت نفسيّة اجتماعيّة

(1) سورة البقرة، الآية 31.

(2) محمّد محمّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الاسلامي ،بيروت، ط2، 2007، ص 66-67.

* في عالم اللغات قديمًا كان البقاء للأصلح، أي للأكثر استعمالًا وانتشارًا، ومع مرور الوقت أصبح البقاء للأقوى أي اللغة الأكثرُ هيمنةً سياسيًّا وإقتصاديًّا وثقافيًّا، إلا أنّ هذا تَغَيَّرَ في عصرنا مع التَّطور الحضاريّ العلميّ فأصبح البقاء للأسرع وهذا يصلح مع اللغات الأخرى غير العربية فإنها محفوظة بحفظ القرآن.

(3) عبد الرحمان بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح:خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ج01، ط2، 1988م، ص 753.

(4) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح:محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ج01 ط5 1981م، ص 124.

أصبحت فكريّة إبداعيّة تسهم في تطوّر العلوم والفنون النّاشئة، لتغدو ركيزة من ركائز الحضارة الّتي من دونها لم تكن لتصل إلى ما هي عليه اليوم.

ولم تبق اللّغة في نظر العالم مجرّد وسيلة؛ بل اهتمّ بها الباحثون، وأسّسوا لها علوما قائمة بذاتها، علومٌ «تبحث في اللّغة، وتتّخذها موضوعا لها، فَتَدْرُسُها من النّواحي الوصفيّة والتّاريخيّة والمقارنة؛كما تدرس العلاقات الكائنة بين اللّغات المختلفة، أو بين مجموعة مُنْتَخَبَةٍ من هذه اللّغات، وتدرس وظائف اللّغة وأساليبها المتعدّدة، وعلاقتها بالنّظم الاجتماعية المختلفة»[1]، وفي مقدّمة هذه العلوم علم اللّغة الإجتماعي وعلم اللّغة النّفسي والنّظريات الحديثة فى علم النّفس التّعليمي وغيرها.

ومادّة هذا العلم اللّغات على اختلافها، وذلك حتّى يتمكّن من فهم الحقائق والخصائص الّتي تجمع اللّغات الإنسانيّة كلّها، في إطار واحد، وتتحدد بذلك وظائف اللغة؛ فمن خصائصها أنّها « منظومة كبرى، لها أنظمة متعدّدة، فلها نظامها الصّوتيّ الموزع توزيعا لا يتعارض فيه صوتٌ مع صوت، ولها نظامها التّشكيلي الّذي لا يتعارض فيه موقع مع موقع، ولها نظامها الصّرفي الّذي لا تتعارض فيه صيغة مع صيغة ولها نظامها النّحوي الّذي لا تتعارض فيه قاعدة مع قاعدة ولها بعد ذلك نظام للمقاطع، ونظام للنبر ونظام للتّنغيم، فهي منظومةٌ كبرى يؤدّي كل نظام منها وظيفته بالتّعاون مع النّظم الأخرى»[2].

ولعلّ التّساؤل عن وظائف اللّغة يعدّ طرحا عبثيا للوهلة الأولى، كون النّاس تمارسها لتتعايش فيما بينها؛ وفي شتّى جوانب الحياة، دون ضرورة البحث عن وظائفها، لكنّ هذا لا يعني أبدًا عدم الوقوف عليها وتحديدها.

وقد تفطّن لهذا علماء العربية من قِدَمٍ، منهم ابن جنّي (ت392هـ) الذي قال عنها: « أمّا حدّها **فإنّها أصواتٌ** يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم»[3] وهو من التّعريفات الدّقيقة الشّاملة، التي

(1) رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، م1997م،ص07.

(2) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط ،1990م، ص 58.

(3) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص،تح: مُحَمَّد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط4، 1999م، ج01، ص34.

تحيط بالجوانب المميّزة للّغة؛ كما يذكر وظيفتها **الاجتماعية** في التّعبير ونقل الفكر، وقد تقاربت هذه النّظرة عند معظم اللّغويّين العرب قديما.

وبقيت كذلك إلى غاية العصر الحديث؛ ذات بعد لسانيّ وظيفيّ، ثم لتحدّد لها وظائف أكثر دقةً مع النهضة الغربيّة، لعلّ أشهرها الوظائف الستّ لرومان جاكبسون(**1896-1982م Roman Jakobson**) [1]وهي كالتّالي[2]:

1. الوظيفة الانفعاليّة: (Emotive function).

وظيفة لغويّة تظهر جليّة في الرّسائل الّتي تتكيّف فيها اللّغة لتتّخذ من المرسل مرتكزا لها بشكل مباشر من دون سواه، مشيرة بالتّالي إلى موقفه ممّا يتحدّث عنه، فتهدف إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو خادع.

2. الوظيفة النّدائيّة: (Conative function)

تولّد هذه الوظيفة لغويّا بالتّركيز على عنصر المرسل إليه، وتسعى متوسّلة باللّغة إلى إثارة انتباهه أو الطّلب إليه القيام بعمل ما.

3. الوظيفة المرجعيّة: (Referentielle function).

تتوجّه هذه الوظيفة نحو المرجع المشترك بين طرفي التّواصل الأساسيين؛ أي ما هو مشترك ومتّفق عليه من قبل المرسل والمرسل إليه، وهو المبرّر لعمليّة التّواصل؛ ذلك لأنّنا نتكلّم بهدف الإشارة إلى محتوى معيّن نرغب بإيصاله إلى الآخرين وتبادل الآراء معهم حوله.

و العلوم المعرفيّة دائما تسعى إلى تأكيد هذه الوظيفة؛ لأنّها هدفها الأساسيّ، إذ يتمّ حمايتها من تداخلات وتضمينات الوظائف الأخرى.

(1) أنظر: رومان جاكبسون، قضايا الشِّعريَّة، تر: محمَّد الولي ومازن حنون، دار توبقال، الدَّار البيضاء، المغرب، ط01، 1988م، ص 28-29-30-31-32-33.

(2) ينظر: رضوان القضماني وأسامة العكش، نظرية التواصل المفهوم والمصطلح، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج 29، العدد 1، 2007م، ص 143 – 144 – 145.

4. وظيفة إقامة الاتّصال: (Phatique function).

تظهر هذه الوظيفة في الرّسائل الّتي توظّف اللّغة لإقامة اتّصال وتمديده وفصله، وتعتمد على كلمات تتيح للمرسل إقامة الاتّصال أو قطعه؛ من مثل: (ألو ! أتسمعني؟ أفهمت؟ استمع إليّ!)، وقد توجد حوارات تامّة هدفها الوحيد تمديد الاتّصال والحفاظ عليه والتّأكّد من أنّ المرسل إليه ما يزال مصغيا مقبلا على التّواصل.

5. وظيفة تعدّي اللّغة: (Metalinguistique function).

تظهر وظيفة تعدّي اللّغة في الرّسائل الّتي تتمحور حول اللّغة نفسها، فتتناول بالوصف اللّغة ذاتها وتشمل تسمية عناصر منظومة اللّغة وتعريف المفردات.

6. الوظيفة الشّعريّة: (Poetiqe function).

تبرز هذه الوظيفة في الرّسائل الّتي تجعل اللّغة تتمحور حول الرّسالة نفسها؛ فتمثّل عنصرا قائما بذاته؛ أي تمثّل العلاقة القائمة بين الرّسالة وذاتها، فهي الوظيفة الجماليّة بامتياز؛ إذ إنّ المرجع في الفنون، هو الرّسالة الّتي تكفّ عن أن تكون أداة الاتّصال لتصير هدفه.

وهذه الوظيفة لا يمكن اختزالها فقط في دراسة الشّعر؛ بل هي حاضرة في جميع الأجناس الأدبيّة الّتي تصبح فيها الرّسالة هي الموضوع، وهذا ما أكّده جاكبسون؛ إذ قال: «ليست الوظيفة الشّعريّة هي الوظيفة الوحيدة لفن اللّغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة، مع أنّها لا تلعب (كذا) في الأنشطة اللّفظيّة الأخرى سوى دور تكميليّ وعرضيّ »[1].

واستنادا على الدّراسات السابقة حاول الباحثان مايكل هاليداي (**Michael 1925 -2018Halliday**) ورقية حسن (1931-2015م) تقديم خلاصة لأهمّ الوظائف وبعد دراسة شاملة مكثّفة تمخضت محاولتهما عن ما يلي:

1- الوظيفة النّفعيّة (الوسيلية): (Instrumental function) .

فيها تسمح اللّغة لمستعمليها منذ طفولتهم المبكرة أن يشبعوا حاجاتهم، وأن يعبّروا عن رغباتهم وهي الوظيفة التي يطلق عليها وظيفة (**أنا أريد**).

(1) رومان جاكبسون، قضايا الشِّعريَّة، ص33.

2- الوظيفة التنظيمية: (Regulatory function)

وهي تعرف باسم وظيفة "**إفعل كذا، ولا تفعل كذا**" من خلال اللغة يستطيع الفرد أن يتحكم في سلوك الآخرين لتنفيذ المطالب أو النهي، وكذا اللافتات التي نقرؤها، وما تحمل من توجيهات وإرشادات.

3- الوظيفة التفاعلية: (Interpersonal function)

وهي وظيفة "**أنا وأنت**" تستعمل اللغة للتفاعل مع الآخرين في العالم الاجتماعي؛ باعتبار أن الإنسان كائن اجتماعي لا يستطيع الفكاك من جماعته، فيستخدم اللغة في المناسبات والاحترام والتأدب مع الآخرين.

4- الوظيفة الشخصية: (Personal function)

من خلال اللغة يستطيع الفرد أن يعبر عن رؤاه الفريدة، ومشاعره واتجاهاته نحو موضوعات كثيرة وبالتالي يثبت هويته وكيانه الشخصي، ويقدّم أفكاره للآخرين.

5- الوظيفة الاستكشافية: (Heuristic function)

ويطلف عليها الوظيفة "**الاستفهامية**" بمعنى أنه يسأل عن الجوانب التي لا يعرفها في البيئة المحيطة به حتى يستكمل النّقص في معلوماته عن هذه البيئة.

6- الوظيفة التخيلية: (Imagination function)

تسمح للفرد بالهروب من واقعه، وتتمثّل فيما ينسجه من أشعار في قوالب لغوية، كما يستخدمها الإنسان للترويح، أو لشحذ الهمة والتغلب على صعوبة العمل، وإضفاء روح الجماعة، كما هو الحال في الأغاني والأهازيج.

7- الوظيفة الإخبارية (الإعلامية): (Informative function)

باللغة يستطيع الفرد أن ينقل معلومات جديدة ومتنوعة إلى أقرانه، بل ينقل المعلومات والخبرات إلى الأجيال المتعاقبة، وإلى أجزاء متفرقة من الكرة الأرضية، خصوصا بعد الثورة

التكنولوجية الهائلة، ويمكن أن تمتد هذه الوظيفة لتصبح وظيفة تأثيرية إقناعية؛ لحث الجمهور على الإقبال على سلعة معينة أو العدول عن نمط سلوكي غير محبّب.

8- الوظيفة الرمزية: (Symbolic function)

يرى البعض أن ألفاظ اللغة تمثل رموزا تشير إلى الموجودات في العالم الخارجي، وبالتالي فإن اللغة تخدم كوظيفة رمزية[1].

وبفهم هذه الوظائف يفرّق عادة بين لغة العلم ولغة الفنّ، أنّ الأولى ألفاظها سجينةٌ لمعانيها السّطحية الملتزمة بالتّخصّص، عكس الأخيرة الّتي هي «ملكةٌ يقتدر بها على التّصرّف في فنون الكلام وأغراضه المختلفة، ببديع القول وساحر البيان»[2]، حاملة المعاني على اغتصاب حدودها العادية وانتهاك حرمة ألفاظها المعجميّة، ليبلغ من المخاطب غايته، ومنه كانت لغة الفن -الشعر خاصة- هي التي تُعيد بعث الحياة في اللغة، بعد الوقوع في مضنّة الاستهلاك والمعيارية وتُصبح مجرد لغة يومية مبتذلة ودارجة.

- اللّغة بين العلميّة والفنيّة:

إذا كانت لغة العلم قد رضيت لنفسها -مجبرة- أن تكون مجرّد طريق للمعنى أو رمز له؛ كما هو الحال مع كتابة التّقارير والأبحاث العلميّة، فإنّها حين تدخل حيّز الأدب لا ترضى بأقلّ من مقعد دائم في ذهن المبدع ونصّه[3].

نعم إن المتكلم ملزمٌ في خطاباته بأن تكون معانيه منطقيّة تكتسي ألفاظها صبغة معجميّة وإعرابيّة سليمة متلائمة مع ما قبلها وما يليها « فليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النّطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل »[4] لتنتج خطابا متماسكا ذا مستوى عادي له غايةٌ وقصدٌ؛ إطاره لغة العلم.

(1) لمزيد من التفاصيل حول هذه الوظائف ينظر: جمعة سيد يوسف: سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد (145)، يناير 1990م، ص22.

(2) أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة ،دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 1993م، ص 39.

(3) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2001، ص 17.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح:محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة مدني، جدة، ط03، 1992م، ص 49- 50.

غير أنّ لغة الفنّ أو ما يطلق عليه "اللّغة الشّعريّة" المنزاح بها عن المألوف والمعيارية تسير على غير هذا المنهج؛ حيث بلغت مستوى مثاليًّا، بإنشاء نافذة تطلّ على فضاء رحب من الرّمزية والخيال، لولاه لانحصرت وظيفتها في الإخبارية –كسابقتها– مقيمة بذلك علاقة جدلية بين التّواصل والجماليّة؛ علاقةٌ تقوم على التّكامل؛ فبدون الوظيفة الإخبارية يصبح الشّعر مجرد طلاسم وألغاز، وبدون الرّمزية لا تتبلور معالم الشّعرية.

وإنّما كانت هذه النّافذة بوهب المبدع الحريّة في التّعامل مع الألفاظ وتراكيبها؛ والجمل وأساليبها خصوصا حينما يخوض غمار سياق تخاطبي يفرض عليه ابتكار معجمه الخاصّ للاستعانة به في اختيار المفردات والتراكيب واستعمالها «استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف؛ بحيث تؤدي ما ينبغي لها أن تتّصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر»[1] ليؤدّي هذا الفهم إلى بعث الحياة في اللّغة واكسابها نمطا تحرّريا يدفع بها إلى أقصى حدود المجازفة اللّغوية –إن صحّ التعبير–، الّتي بغيابها يتمّ إعلان موت النّص من أوّل قراءة.

ومما ينبغي التنويه إليه –أيضا– أنّ المخزون اللّغوي وثراءه عاملٌ أساسٌ لدى المبدع؛ فبه يتمكن من تشكيل جماليّة نصه وتقديمه في الصورة التي يريد؛ وعلى نحو يرتضيه الذّوق، فكما هو معلوم أن اتّساع فضاء اللغة يستلزم اتّساع فضاء الشعرية والمخيال الشعري، لأن المخزون اللّغويّ هو وَلّادُ تراكيب الجملة الشّعرية، وإلّا فما فائدة الثّقافة والمخيال الشعري بدون لغة تجسدهما وتصفهما.

وهذا الاستعمال للألفاظ من طرف المبدع قد لا يكون في الظّاهر متناسبًا مع النصّ متناسقًا مع سياقه، إلّا أنّه يخدم موضوعه؛ على سبيل الإيحاء والخيال والاستعارة، فيقوم باستدعائها من مضانّها مفرغا إيّاها من دلالاتها المعجميّة؛ مثريا بذلك إيحاءاتها، لتجدها اكتست دلالة معيّنة في نصّ شعريّ، بينما هي في آخر تحمل دلالة مغايرة تقتضيها السّياقات الإنتاجيّة للنّصّ، ومثل هذا كثير في الخطابات الأدبيّة، وهو يعدّ خصيصة من أهمّ خصائص اللّغة الشّعرية.

وهنا يتجلى الفيصل بين الخطاب العاديّ والشعريّ –ببساطة– فالأوّل يوضع فيه المعنى على طاولة الإدراك؛ في أفضل حالاته قد يغطّى بديباجة تشفّ عمّا تحتها، ليكون بذلك في

(1) ويس أحمد مُحَمَّد، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط01، 2003م ص08.

متناول المتلقي يلتقطه دون عناء، بينما في الآخر يوضع المعنى في صندوق مذهب مرقّش فاخر، به قفلٌ مشفّرٌ، يستوقف المتلقّي حسنه ورونقه وغرابته، قبل أن يغريه بفتحه للوصول لمكنونه وجوهره غير واهب مفاتيحه لأيّ كان.

لأنّ غاية اللّغة الفنية ليس إيصال المعنى وإفهامه؛ إذ « قد يفهم المعنى متكلّمان أحدهما بليغٌ والآخر عييٌّ»[1]؛ ولا غايتها تحقيق اللّفظ على المعنى «لأنه قد يحقق اللّفظ على المعنى وهو غثٌّ مستكرهٌ ونافرٌ متكلّفٌ»[2]، وإنما اللّغة الشّعريّة غايتها «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ»[3] وعلى هذا الأساس يقوم منهج المبدعين في التأليف.

ولبلوغ هذه الغاية ينبغي إدراك قضيتين جوهريّتين:

– **الأولى**: إدراك المبدع أنّ استخدام الألفاظ والمبالغة في تداولها بين النّاس يُفقدها قوّتها وبريقها لأنّ «كثرة الاستعمال تبلي الكلمات في معناها وفي صيغتها، ولا سيما إذا كانت من الكلمات المعبّرة؛ لأنّ قيمتها التّعبيريّة تتضاءل بسرعة في الاستعمال»[4]، لذا وجب عليه التّجديد في جوهر الألفاظ وإعطائه وجها جديدا، باتّباع منهج «ينهض على إعادة النّظر في النظام اللّغويّ والإمساك بما يتضمّنه من قوانين توليديّة تسمح بتمزيق ذلك النّظام اللّغوي المتعارف قصد خلق ذُرَى تعبيريّة جديدة»[5] حيث تؤدّي ظلال المعاني فيها دورا يفوق الدّور الذي تؤدّيه المعاني المحدّدة ذاتها.

– **الآخرة** : إدراكه أنّ ما حدث للألفاظ تبعاً لكثرة الاستعمال «يحدث للمجاز حين يصير أمره إلى الذّبول فيفقد طرافته وجدّته بسبب كثرة الاستهلاك»[6] ويتلاشى سحره وتعتاده النّفوس فلا تجد له وقعا ولا نفعا، لذا نجد المبدع المجيد هو الذي يملك القدرة على استحداث

(1) علي بن عيسى الرمّاني، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تح:مُحَمَّد خلف الله ود.زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط03، 1976م ،ص 75.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) مُحَمَّد مُحَمَّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 199.

(5) مُحَمَّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط01، 1985م، ص 24.

(6) مُحَمَّد مُحَمَّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 199.

صور بديعة أو إعطاء القديم منها صبغة جديدة، وذلك بإعمال الفكر في الخيال، وهو بهذا لا يخلق مجازا بل يخلق لغة جديدة تعمل على إيقاع المتلقي في الدّهشة بخرق أفق توقعه.

يقول مُحَمَّد عبد المطلب: «ومع كلّ هذا تتأتّى مقدرة المبدع في قلب هذه الأحوال متخطّيًا لها، بُغية الانحراف عن النمط المألوف، وقد يصبح هذا الانحراف يومًا نمطًا مألوفًا هو الآخر- في مثل ما أطلقوا عليه المجازات الميّتة- فمستعمل اللغة يتصرف بحرية في تنظيم تراكيبه دون استسلام لاستخدام معيّنٍ، ويصبح هذا التصرف الجديد خاصَّةً أسلوبية قد تأخذ شكلا عامًا في عصر من العصور نتيجةً لجهد مبدعين متعدّدين، أو يكون نتيجة جهدٍ فردي لشخصية أدبية فذّة، تفرض باستعمالها نمطًا في الأداء يؤثر فيمن حولها مكانا وزمانًا، كالجاحظ أو بديع الزمان وغيرهما من أصحاب الكتابة في العصور القديمة والحديثة»[1].

وهذا يختلف في الوسط الإبداعي من واحد لآخر؛ فكلٌّ له تصوّره وأسلوبه، وَسِيلَتهم في ذلك لغةٌ مراوغةٌ متّكؤها « الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة العمل الأدبي»[2] الدّاعمة للتّمرُّد على المألوف والمساعدة في الانفصال عنه.

وهذا المذهب في الإبداع لا يعني الحرية المطلقة في التعامل مع اللغة بل هي حرية مقيّدة بالمنطق الفني والفهم؛ ولها «حدودها التي يجب مراعاتها؛ فكل شخص حرٌّ في أن يقول ما يشاء بشرط أن يكون مفهوما ممن يُوجَّه إليه الخطاب؛ لأن اللغة في الأصل همزة وصل، ولن يتحقق ذلك إذا كان الخطاب غير مفهوم»[3]، فالنص الإبداعي هو نص إبلاغيّ ووظيفته إخبارية بالدرجة الأولى، ثم هو نص ذو إثارة تكمن في جماليات العمل الأدبي.

- شعرية الغموض:

بعد نزول القرآن الكريم طرأت على المجتمع العربي تغيّرات جمّة؛ على المستوى العقدي وكذا الثّقافي والمعرفي والأدبي، واللّغة الشعرية لم تكن في منأى عن هذا، بحيث تطوّرت هي الأخرى يقول أدونيس:« لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة

(1) مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط01، 1994م، ،ص191.
(2) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار نوبقال للنثر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990،ص23.
(3) المصدر نفسه، ص 195.

جديدة، وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثل قطيعة معها على مستوى الشّكل التّعبيريّ، هكذا كان النّص القرآني تحوّلا جذريّا وشاملا، به وفيه تأسّست النّقلة من الشّفويّة إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرّويّة والتّأمل»[1].

وبما أن شعر كلّ أمّة خاضعٌ لتطوّر حياتها الاجتماعية ولجملة التّغيرات السياسية والثّقافية شهد المشهد الشّعري عند العرب نقلة نوعيّة تبدلت فيها موضوعاته وصوره واستثيرت معان جديدة وصياغة لم تكن مألوفة، في حقبةٍ كان الشعراء فيها ملزمون بتقاليد العرف الشعري التي كانت سائدة منذ الجاهلية، والتي أقرّها المرزوقي(ت 421هـ) في عموده للشعر[2]، وصار القالب الشّعري كما عرف من زمن الجاهليّة «طرازا قديما باليا في أواخر عهد الدّولة الأموية، فلم يَقْوَ على مسايرة العصر، لقد كانت مواده ومعانيه المتوارثة المحدودة في نطاق ضيق، مرتبطة بحياة البادية، فلم تعد تتفق مع الروابط والصلات الجديدة التي تختلف عن علاقات البادية اختلافا كليا، التي قامت بين السكان المختلطين من العرب والعجم في المدائن الكبيرة التي غدت مراكز الحياة العقلية، وهكذا انحل عمود الشعر »[3].

لتظهر بذلك فئةٌ متمرّدة على التّقاليد الشّعريّة، حافزها نحو ذلك الأفكار الوافدة على بيئتها من الثّقافات الأخرى؛ والتّمازج الّذي حدث بين الحضارات زمن بني العباس–أو مايعرف بالمثاقفة– حيث اضطرّ الشّاعر « إلى الاستزادة من هذه الصّنعة اللّفظية، ليُلْبِس نهجَه القديم في الشعر لباسا يوائم عصره ويتساوى مع المجددين من معاصريه الّذين خرجوا عن عمود الشعر التّقليدي من أمثال أبي نواس وأبي العتاهية»[4].

إلى حدّ الآن حقّقت اللغة الشّعريّة قفزة نوعية؛ ببعثها وكسوتها من جديد وإحياء مجازها وإعاة بريقه، «لكنّ هذه اللغة التي حققت قدرا من النّجاح في الانفصال عن جسد المعنى كي لا تكون ظلاّ له أو صورة عنه، لم يقف بها الطّموح عند هذا الحدّ، إذ ظلّت قوانين المجاز بتأثير من سطوة النّقاد ورهبة المبدعين تقيّد الانفعال اللّغوي وتحدّ من حركته لصالح شروط تحقيق **التّلقي**

(1) أدونيس، الشعرية العربية ،دار الأديب، بيروت،ط01، 1985م، ص35

(2) أنظر المرزوقي، شرح ديوان الحماسة (المقدمة)، تح:أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة 1951، ج01، ص9.

(3) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف ،اقاهرة، ط4 ،دت، ص09.

(4) هدارة، مُحَمَّد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1963م، ص625.

فكان لابدّ من انفصال آخر وحاسم هذه المرّة، ينأى باللّغة تماما عن التبعيّة للمعنى بل قد يصل بها الأمر إلى أن تكون **نقيضا** مباشرا له»[1].

وكان هذا بعد التّمرّد الّذي قاده أبو تمام على العرف الشّعري وعموده الّذي بطبيعته ينفي صفة الغموض، وعمق الاستعارة عن الشّعر الجيّد ويحبّذ إلزام الشّاعر بضرورة الوضوح؛ وقرب التّشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له، فبإدراكه –ومن كان على شاكلته– للقضيّتين السّابقتي الذّكر (التّجديد في المعجم والمجاز) ظهر أهل الصّنعة وهو منهم، وبقي أهل الطّبع على حالهم في واجهتهم البحتري، ليتشكّل بذلك قطبان كلٌّ وطريقته في التأليف؛ يقول الآمدي: «فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السّبك وحسن العبارة وحلو اللّفظ وكثرة الماء والرّونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة وإن كنت تميل إلى الصّنعة، والمعاني الغامضة الّتي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[2].

ليصبح الغموض بذلك نقيصة عند بعض النّقاد والبلاغيين العرب القدماء، ومزيّة وعلامة للجودة وأساسا للشّعرية الحقّة عند البعض الآخر؛ والّذي يرى أنّ الفهم ليس شرطا في نجاح العمل وإنّما خلق اللّذة والدّهشة على المستويين الحسيّ والعقليّ هو معيار نجاحه.

وعليه فليس المراد من الخطاب الأدبيّ أن يكون أكثر قراءةً وتداولًا، بل أن يحدث تساؤلا عميقا في ذات المتلقي والعالم، وهذه هي وظيفة الغموض.

ونستطيع القول أنّ من أتى بعد أبي تمام من الشّعراء تفطّن لها، منهم المتنبّي، وكذا المعرّي واللّذان بتشبعهما بالثّقافة اليونانيّة والفلسفة انزاحا بلغة الشّعر العربيّ الواصف الّتي لم تتجاوز حدود المرئي –في كثير من الأحيان– إلى لغة شعريّة مفكّرة لا واصفة، بتوظيفهما للمفاهيم الفلسفية في الشعر؛ متأثرين بالفلاسفة اليونان –على رأسهم أرسطو– لتتقارب الفلسفة من الشّعر على يد هؤلاء؛ وهو ما أدّى إلى استحالة الفصل بينها، وذلك بمزجهم الذّوق الجمالي والحدس الفلسفي، مما دعى إلى ضرورة وعي المتلقي بهذين لاستخراج مكنون النّص وبلوغ مقصديته.

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 17.

(2) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمتم والبحتري، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة،ط04، 1994م، ج01، ص05.

وبخلق المفاجأة في النّص من خلال تعدد المعاني واحتمالات التفسير والتأويل المختلفة تشكّلت اللّذة الحسيّة والعقليّة عند قارئ الشّعر ومتلقيه، يقول أبو إسحق الصابي (ت384هـ): «أفخر الشّعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه..»[1]، ليكون النّص الّذي يستفزّ القارئ إلى بذل الجهد في المتابعة والتفكير بتعدّد وجوه تأويله هو النّصّ الإبداعيّ بحق، وهذا الطرح لا يعني الخروج بالشّعر عن نطاق الفهم، حيث يصبح القبض على معاناه ضربا من الخيال، وليغدو بذلك عبثا لغويّا مقصودا لذته، غايته ووظيفته ملغاةٌ.

ومجال اللّغة الشّعريّة عند العرب يكمن في المستوى الفنيّ للعمل الإبداعي المتمثل في الأساليب البلاغية المعروفة؛ الكناية والمجاز والاستعارة والتشبيه ثم في الصورة والصياغة، وهذا ما يوضّحه عبد القاهر الجرجاني(ت 471هـ) بقوله: «قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتّعريض أوقع من التّصريح، وأن للاستعارة مزيّة وفضلا، وأن المجازَ أبدًا أبلغ من الحقيقة»[2].

وهذا الفهم هو ما عبّر عنه في موضع آخر في الدلائل مطلقا عليه مصطلح "**معنى المعنى**" وهو المستوى الفنيّ الّذي يتبلور فيه الغموض؛ يقول: «وإذا عرفت هذه الجملة فها هنا عبارةٌ مختصرةٌ وهي أن نقول المعنى ومعنى المعنى؛ تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللّفظ الّذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللّفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[3].

وقد استخدم مصطلح الغموض بالإشارة إليه مباشرة أو بما يدلّ عليه كـ"**التّوسّع**"[4]، و"**الغرابة**"[5]، و"**معنى المعنى**"[6]، حيث بيَّن أن الغموض يكمن في المعنى الثّاني أو المستوى الفنيّ للخطاب الأدبيّ نثرًا كان أو شعرًا، أو ما يصطلح عليه حاليا بالبنى العميقة -أيضا-

(1) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، تح:أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة، بيروت 1962، ج4ص6-7 .
(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 70.
(3) المرجع نفسه، ص 263.
(4) انظر: أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمّد شاكر مطبعة المدني، جدة ،دط ص 30
(5) انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص75-76-534.
(6) أنظر: المرجع نفسه، ص 263.

وإنّما استخدامه لهذه المصطلحات كان سببه أنّها أقلُّ سلبيّة من لفظ الغموض الّذي حمل معنى سلبيا في تلك الحقبة من الزّمن، وهذا ينمّ عن إدراكه لأهمية الغموض في عمليّة الخلق الإبداعي، ولا سيما الشّعريّة يقول: «ومن المركوز في الطبع أنّ الشّيء إذا نيل بعد الطّلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف ولذلك ضرب المثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ ... فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التّعقيد والتّعمية وتعمّد ما يكسب المعنى غموضا، مشرّفا له وزائدا في فضله، وهذا خلاف ما عليه النّاس، ألا تراهم قالوا إنّ خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب إنّي لم أرد هذا الحدّ من الفكر والتّعب وإنّما أردت القدر الّذي يحتاج إليه في نحو قوله:

..... * **فــإن المســك بعــض دم الغــزال**[1]».[2]

ليعود بعد هذا وينوّه بوظيفة المبدع والأسلوب الذي ينبغي عليه اتباعه لمفاجأة المتلقي وإثارته؛ وذلك بعمله «عمل السّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق وهو يريك للمعاني الممثّلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء ومن أخرى نارا»[3] .

وهو بهذا يخاطب عقل المتلقي؛ حيث يدرك النزعة العقلية المتجذرة في الجمع بين المتناقضات، وكذا الأثر النفسي الناجم عن تشكلها ضمن أنساقها الضدّية؛ فبها وفيها يخلق المعنى المُذْكِي لروح الشّعريّة والجمال في النّص، فبالتقاء الأضداد والتئام النّقائض وانصهارها في صورة واحدة يثار المتلقي ويترك لديه انطباعٌ وأثرٌ عميقٌ وهذه غاية كل مبدع والهدف من إنتاج أي نص،

(1) ديوان أبي الطيب المتنبي، تح: عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، سعيدة جودة السّحار، مكتبة مصر، القاهرة، دط، ص246.
(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص139-140.
(3) المرجع نفسه، ص 132.

لأن« الذي يدعو إلى لفت الانتباه وتيقظ الفكر، وشدة الاهتمام، وتوليد اللغة الشعرية التضاد، لا المشابهة؛ إذ يعدّ الجمع بين المتضادات مولّداً أساسياً للشعرية»[1].

لتؤدّي بذلك اللّغة دورا آخر، فبعد أن كانت وظيفتها إظهار الفكر في مرحلة سابقة، وهو بالتّحديد ما يعنيه الجرجاني بقوله: «ومعلومٌ أنّ الفكر من الإنسان يكون في أن يخبر عن شيء بشيء أو يصف شيئا بشيء، أو يضيف شيئا إلى شيء، أو يشرك شيئا في حكم شيء، أو يخرج شيئا من حكم قد سبق منه لشيء، أو يجعل وجود شيء شرطا في وجود شيء، وعلى هذا السّبيل»[2] أصبحت وظيفتها إخفاء الفكر باستخدام اللّغة على نحو يوهم المتلقي بضدّ ما يعتقده وبذا يُوَفَّقُ المبدع بين الوظيفتين بإعتبار أنه ينقل أفكارا لإخفاء أخرى.

ليأتي بعد هذا دور المتلقي في التّصرف في هذه البنية اللّغوية، و هو إلى حد ما « المبدع المشارك لا للنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمته»[3]، إذ لا يخلو أيّ عمل أدبيّ من ضرورة وجود متلقي، أو ما يسمّى بالقارئ الضّمني المتصل بآليات القراءة، لأنّ النّص على حدّ قول الغذّامي «وجود عائم؛ يطلقه مبدعه في فضاء اللّغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ ويأخذ في تقرير حقيقته»[4]، ويبقى عديم القيمة «ليس له وجود إلا عندما يتحقّق وهو لا يتحقّق إلّا من خلال القارئ، ومن ثمّ تكون عمليّة القراءة هي التّشكيل الجديد لواقع مشكّل من قبل، هو العمل الأدبيّ نفسه، وهذا الواقع المشكّل في النّص الأدبي لا وجود له في الواقع، حيث إنّه صفة خياليّة أوّلا وأخيرا، وذلك على الرّغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع..»[5].

والمتلقي في هذه المرحلة يقف عاجزا أمام النّصّ ولا معين له إلّا تلك الاعتبارات السّياقية وجملة القرائن المرفقة الّتي يجب على المبدع وضعها في مجال إدراكٍ مضبَّبٍ ولكن مرغوب، غير مجازف باستحالة القبض عليه، لأنّ في ذلك درجةٌ كبيرةٌ من الخطورة، بزيادة احتماليّة تشويه مقصدية النص في عيون من يتلقّاه، ولتقوده للوصول إلى مكنون ما تخفيه البنية لا ما تصرّح به

(1) سمير الدّيوب، الثنائيات الضدّية بحثفي المصطلح ودلالته، ص35.

(2) الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 416.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص 313.

(4) عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط 6، 2006م، ص27.

(5) نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص، نظرية التّأثير والاتّصال، مجلة فصول، القاهرة، مج5 ،ع1، 1984م ،ص102.

ويؤدّي دورًا غير دوره المعتاد، متبنيا مقولة «لا تبحث عن الكلمة، بل ابحث عن استخدامها»[1] وبذا يسهم في عملية الخلق الفنيّ الجمالي.

– المفارقة ودورها في تشكيل جماليّة اللّغة الشّعريّة وتطويرها:

لقد اتّضح لنا من خلال كلّ ما سبق أنّ أهم ما يميّز لغة الشّعر صدق الإعراب عن بنات الأفكار والوجدان بأسلوب إيحائي بديع؛ يجعل من الشعر خلقا لغويّا ذا دفق جمالي ممتع؛ يحوّل فيه الشّاعر تجاربه الذاتيّة إلى مشاهد انفعالية، مرتكزا على **الصورة** التي تعدّ اللبنة الأساسية في سبك هذه البنية المشهدية، وهي وعاؤها الّذي يحتويها، كما أنها العامل الرّئيس والميزان الّذي تقاس به حداثة النّصّ وشعريّته؛ لذا نجد النّقاد والدّارسين من قدم ينوّهون بضرورة الاهتمام بها وبدراستها لتغدو بهذا معيارا لجودة النظم والخلق الفني، وإنما كان ذكرنا للغموض قبلا؛ كونه العنصر الأساسي والقاعدة التي تقوم عليها جمالية التصوير.

وهو ما سيقودنا إلى الحديث عن ظاهرة لغوية تُعدُّ من أهم مناهلها الفنيّة وهي المفارقة وسنحاول البرهنة على أنّها جوهر الغموض المتجلّي في أيّ خطاب أدبيّ وجوهر كلّ تجديد، وهي برهنةٌ على أنّها هي جوهر جماليّة التّصوير بذاته؛ طريقنا إلى ذلك استجلاء البنى التشكيلية للّغة الفنية بأساليبها اللغوية والبلاغيّة؛ الّتي هي أداة المبدع والإطار الّذي توضع فيه الصّورة المكتسية بالغموض؛ الّذي هو في الحقيقة عمليّة جمع بين الأضدد وتآلفٌ بين النّقائض، وانشاء علاقات بينها؛ لتجعلنا اللّغة الأدبيّة أمام بناء متكامل متماسك لظاهرة مفجّرة للخطاب اللّغوي، وللجمال في آن واحد، وهو ما يعرف **المفارقة**؛ بها يرى المبدع العالم من منظور جديد [2]ومختلف، وبها يجعل عمله الفني مفتوحًا «على كل الرياح، على كل الاحتمالات والذي يمكننا أن نخترقه صوب كل الاتجاهات"»[3].

لتجتمع –بذلك– المفارقة ورؤى المبدع للكون في بوتقة شعريّة واحدة؛ من حيث أنّ صلة الشّعر بالعالم ليست صلة منطقيّة بل صلة الدّهشة والافتتان اللّذين يعصفان بالرّوح والقلب معا فالرؤيا في الشّعريّة هي نفاذ الشّاعر ببصيرته الحادّة إلى ما تحبّئه المرئيّات وراءها من معان وأشكال

(1) محمّد محمّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 370.

(3)عبد الهادي مفتاح، الشعر وماهية الانسان، مجلة فكر ونقد السنة الأولى، العدد 08، 1998 ص 60.

فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها وبذلك يفتح عيونًا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفنّ[1].

وبذا تصبح اللّغة خطابا بلاغيّا خلّاقا يمتاز بالجدّة، تمتلك قدرة و«قوّة مغناطيسيّة خاصّة تجتذب بها الكلمات إلى مجال دلاليّ مختار من إمكانات أخرى متعدّدة»[2]، وكلّما حسن تشكيل الشّاعر لمفارقاته ارتفع مستوى الإبداع لديه واتّسمت تجربته بالأصالة وأصبح نصّه مؤسّسا على رؤى فكريّة، وهذا ما يثري عقل المتلقّي وينيره، ويوسّع من ذائقته الأدبيّة والمعرفيّة، ليقوم بدوره – هو الآخر– بإعادة إنتاج للنّصّ انطلاقا من تكوينه الثّقافي والسّيكولوجي والاجتماعي وخلفياته الأيديولوجيّة وخبراته الجماليّة في الخلق والتّذوق، وميكانيزماته التّأويليّة، وهو ما سنعالجه فيما يلي من البحث.

(1) ينظر ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار، بيروت،دط، 1980م، ص145.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط03، 1987م، ص 343.

الباب الأول

شعرية المفارقة أصولها وامتداداتها

الفصل الأول

شعرية المفارقة الغربية أصولها وامتداداتها

1. المحضن الثقافي الإغريقي لظاهرة المفارقة (من الجدل إلى الشعرية).
2. نماذج عن المفارقة الإغريقية.
3. المفارقة مصطلح نقدي.
4. مقصديّة المفارقة (الفنية عموما و الشعرية خصوصا).
5. وظائف المفارقة وأطرافها.
6. مجال المفارقة الشعرية.
7. مقياس شعرية المفارقة.

أوّلا– المحضن الثقافي الإغريقي للمفارقة (من الجدل إلى الشعرية):

لقد تمخض عن البشرية في رحلتها نحو التطور عبر العصور تراكمٌ معرفيٌّ وامتزاجٌ ثقافي وتبادل حضاري؛ أدى إلى توسّع دائرة المعارف وتطور أنماط التّفكير لدى البشر وتعدّدها، وهذا ما عزّز الاختلاف بين الناس؛ فتباينُ عقولهم طبعٌ غالبٌ جبلوا عليه، كون الإنسان ذاتٌ عاقلةٌ مفكرةٌ لها وعيها الخاص وحريتها الفكرية المستقلة عن غيرها.

وهذا راجع إلى «تفاوت الذّوات المتدبّرة والمؤولة في مراتب الفهم والإدراك، وفي اعتقادهم ووثوقهم بالأفكار وثوقاً يُعمي ويُصِمّ فضلا عن تضارب المصالح، وتباين الأمزجة والأهواء والعصبيات والتقاليد، وتباعد المنازل وتعقّد العلاقات وما يترتّب عليها من حالات الرّغبة والتّوافق أو الرّفض والنفور، والأمر أكثر تعقيدا متى تُنوول في مجال العقائد»[1]؛ كون الأمر مُنَاطًا بالزوايا المنظور منها إلى الكون، وهذا –إن لم أبالغ– هو أصل كلّ اختلاف، فعقل المرء مهما نبغ وأحاط يبقى فهمه للأشياء قاصرًا –إلا أن يكون نبيّا–.

من هذا المنطلق يعمد الناس في نقاشهم إلى التشبث بآرائهم والاستماتة في الدّفاع عنها فمتى ما حصل اجتماع لهم كان هناك حوار داعٍ إلى الاختلاف والذي بدوره يدعو إلى الجدل والحجاج وعليه أصبح الجدل خصيصة لصيقة بالإنسان تتفاوت درجاتها بتفاوت العقل، وليس أدل على ذلك من قوله تعالى: ﴿وَكَانَ ٱلْإِنسَٰنُ أَكْثَرَ شَىْءٍ جَدَلًا﴾[2] .

وهدف العقل من هذا هو البحث عن حقيقة الوجود بتبصّره في الكون وظواهره، وبناءً عليه استحدثت الكثير من الصناعات والعلوم والفنون، التي بدورها أسهمت في انبعاث الحضارات التي تموضع معظمها في الشّرق (المصرية والرافدية والفينيقية واليونانية..) وفضلا عن هذا نجد في هذه الحضارات «قصصًا دينيّة وأفكارًا في العالم والحياة إذ اعتبرنا موضوعها ومغزاها رأيناها حقيقة بأن تسمَّى فلسفيّة؛ فقد نظروا في أسمى المسائل مثل الوجود والتغيير والخير والشر والأصل والمصير..»[3]، وهذا ما بنى عليه الإغريق حضارتهم فيما بعد؛ بسيرهم على خطى

(1) عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية في نماذج من التراث اليوناني والعربي، دار نهى للطباعة، الناشر: قرطاج للنشر و التوزيع، تونس، ط01، 2013م، ص "ب" (المقدمة).

(2) سورة الكهف، الآية 54.

(3) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، دت، ص أ (المقدمة).

الحضارات الشرقيّة السابقة لهم، التي أغنتهم عن بذل الجهد والوقت في البحث والاستكشاف والخلق المعرفي بل التوجّه مباشرة إلى استثمار ذلك وتطويره.

غير أن هذا الحذو لم يكن القذة بالقذة، حيث إن هذه العلوم عند المتقدمين غلب عليها الطابع الأسطوري والخرافات؛ وكانت كذلك عند اليونان في بداياتها، إلاّ أن العقلية اليونانية ما لبثَتْ أن تحرّرت من الخرافة؛ وذاك « لأسباب اجتماعية وعوامل فكرية أخرى توفرت عند اليونان ولا نجد لها نظيرًا عند قدماء الشرقيين وأهم هذه الأسباب الاجتماعية هو تمتع الإغريق بحرية لا مثيل لها؛ سببها عدم تقيدهم بسلطان العقائد الدينية المتوارثة في الشرق القديم»[1]؛ وهنا كانت القفزة الفكرية من الميتوس (**Mythos**) القائم على الأسطورة إلى اللُّوغوس (**Logos**) الذي قوامه العقل.

لتبدأ رحلة العقل والفلسفة مع رجال مَبْلَغُ هِمُّهم الوصول إلى الحقيقة؛ وذلك بطرح أسئلة حول كل شيء؛ (ما أصل الأشياء جميعا؟ هل الوجود ثابت أم متغير؟ هل العالم تحكمه الوحدة أم الكثرة؟...)، يقول برتراند راسل (**Bertrand Russell 1872-1970**): «تبدأ الفلسفة حين يطرح المرء سؤالا عاماً، وعلى النحو ذاته يبدأ العلم، ولقد كان أول شعب أبدى هذا النوع من حب الاستطلاع هو اليونانيون، فالفلسفة والعلم، كما نعرفهما، اختراعان يونانيان، والواقع أن ظهور الحضارة اليونانية، التي أنتجت هذا النشاط العقلي العارم، إنما هو واحد من أروع أحداث التاريخ، وهو حدث لم يظهر له نظير قبله ولا بعده»[2]، إلا مع الحضارة العربية الإسلامية التي أعادة بعث هذا الإرث واستثماره أحسن استثمار وإخضاعه لمنطق العرب والعربية وعلومها.

ففي مدّة لم تتجاوز القرنين، نبغ اليونان في ميادين شتّى، وجادت عبقريتهم بروائع منقطعة النّظير ليكون لهم قصب السبق في التأسيس للفلسفة وعلم الجدل وتطوير «العلوم الرياضية والطبيعية فضلا عما أبدعوه من روائع الفن والأدب والمؤلفات التاريخية التي مازالت حتى اليوم تسترعي إعجاب العالم أجمع»[3].

(1) أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء، القاهرة، طبعة جديدة، 1998م، ص23.

(2) برتراند راسل، حكمة الغرب، تر: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1983، ع62، ج01، ص21.

(3) جميل صليبا، كامل عياد، المنطق وطرائق العلم العامة، مكتبة العلوم والآداب، دمشق، دط، 1984م، ص55..

وقد اشتملت فلسفتهم على جميع العلوم، وهي عندهم قسمان: نظري وعملي؛ أما النظري فينقسم إلى: علم إلهي، ورياضي، وطبيعي، وعملي وينقسم إلى: سياسة الرجل نفسه وسياسته أهله وسياسة المدينة والملك[1].

وحول كلّ هذا دارت قضايا الجدل الذي غدا في ما بعد توجّها فلسفيا؛ ومنهجا علميًّا له أصوله وأُطره؛ وقد تمخّضت عنه الكثير من القضايا المحورية أو ما يعرف بالقضايا الكلّية والنظريات الجوهرية؛ التي لازالت إلى يومنا هذا محلّ جدل؛ تتبوأُ مكانةً خاصة وتسهم في شتَّى العلوم والمعارف؛ كما أنها لاتزال « تتخذ نفس الصيغة التساؤلية التي اتخذتها منذ ألفي سنة كيف يمكن أن يتولّد شيء عن نقيضه، مثلا كأن يتولّد العقل من اللامعقول، المحسوس من الجامد، المنطق من اللامنطق، التأمل النزيه من الإرادة الجشعة، الغيرة من الأنانية، الحقيقة من الخطأ؟..»[2].

وهذا أساس ما يعرف اليوم بالنظرية الثنائية (**Dualism**) وهي نظرية فلسفية «تقول بازدواج المبادئ المفسِّرة للكون، ومنها ثنائية الأضداد وتعاقبها، فهي تعدّ الجوهرين: الروحي والمادي جوهرين متساويين، لا ينحلّ أحدهما في الآخر، خلاف الواحدية (**Monism**)»[3].

ويمكن تلخيص مضمونها في أنه «اجتماع الأضداد؛ إذ يتغلب الضد على ضده، فلا توجد حالة إلا وهي تنطوي على ما يتضاد معها، فلا تبلغ تمامها إلا بظهور الضد، فالتضاد -حسب هذه الفلسفة- جذر كل مادة حيوية»[4].

والمتمعن في الثنائيات الضدّية يجدها مادة علم الجدل وجوهره؛ كونها على علاقة بشتّى مستويات الحياة (الطبيعية والإنسانية والمعرفية..) حيث تشكل «جزءاً من الإيقاع الكوني والبشري، .. وهي ثنائيات تمثل أمثلة متعددة من أزواج كونيات، واجتماعيات، ودينيات

(1) ينظر: عبد الكريم بلبل، مدخل إلى الفلسفة، مركز الكتاب الآكاديمي، عمّان، الأردن، ط01، 2018م، ص 11- 12.

(2) فريديريك نيتشه، انسان مفرط في انسانيته، تر: محمّد الناجي، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2002م، ص 17.

(3) سمر الديوب، الثنائيات الضدّية بحث في المصطلح ودلالته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسسية المقدسة، العراق، ط01، 2017م، ص64.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ضمنت التناوب الإيقاعي للحياة والعالم»[1]، مشكّلة بتضافرها مع بعضها أساس كلّ شيء- مخلوق- في الوجود.

من أشهر هذه الثنائيات الفلسفية التي أثارت الكثير من المفارقات قضية "الوجود والعدم" و"الروح والجسد" و"المُثُلُ والحسّ" و"الوحدة والكثرة"، و"الطبيعي والميتافيزيقي" وغيرها ومن هذه الثنائيات تولّدت ثنائيات ضدية أخرى، وكلّها ساهم في تأجيج الصراعات الفكرية والإيديولوجية على مرّ الزمن؛ منها ظهرت الفلسفة والجدل، أو ما يعرف بالفلسفة الجدلية الديالكتيك (**Dialectics**) أو الجدل، الذي يستدعي وجود طرفين، تنشأ بينهما علاقة كلامية حوارية، تعمل على خلق حوار؛ لا يكون- عادة- هدفه الإفادة والتعليم أو التأثر والتسليم، بل هو من قبيل الخصومة والدَّحض والاعتراض[2].

وكثيرًا ما يتحول من بحث عن الحقيقة إلى كونه «بحثًا عن العيوب وتقصِّيًا للأخطاء وتضخيما لمواطن الضّعف والزّلل ونهجًا لطريقة السخط والنقمة والتّحقير والاستهزاء»[3]، ليكون الجدل بهذا المعنى « قياسًا مفيدًا لتصديق لا يعتبر فيه الحَقِيَّةُ وعدمها بل عموم الاعتراف، أو التسليم المركّب من مقدّمات مشهورة لا يعتبر فيها اليقين، وإن كانت يقينية بل تطابق جميع الآراء»[4]، وقد عُدَّ هيراقليطس (**Heraclitus 540-480 B.C**) «جدّ الجدلية، ثم أتى فيما بعد هيجل، وماركس وأتباعه»[5].

وهذان الطرفان المتحاوران غالبًا ما يكونان متقاربين كفاءة ومنزلة «وفي معرض الاعتراض تتعدّد الطرائق وتتنوّع الأساليب من قبيل أن يُعترض على شكل القول ومحتواه لإبراز عدم نجاعة الحجّة، أو تُستَدْعى معطيات مقامية من شأنها أن تحدث تأثيرات تساعد على تحقيق المقاصد»[6].

(1)سمر الديوب، الثنائيات الضدّية بحث في المصطلح ودلالته، ص66.

(2) ينظر: عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، ص15.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) محمّد التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط01، 1996م، ج01، ص553.

(5) سمر الديوب، الثنائيات الضدّية بحث في المصطلح ودلالته، ص36.

(6) عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، ص08.

وللوصول إلى هذا عمدَ فلاسفة تلك الحقبة إلى ابتكار أسلوبٍ زئبقيٍّ مراوغٍ ذا لغةٍ طيّعة يساعدهم في معاركهم الفكرية؛ لا يستند على عقلٍ ولا يعوّل على منطقٍ في إقامة الحجّة ليتولّد عن هذا بزوغ فجر أسلوب لغوي يرقى هو الآخر أن تُؤسس حوله نظرية؛ وهو المفارقة لتنتقل من كونها ظاهرة كونية إلى أسلوب جدلي حجاجي؛ ولد بإدراك الفلاسفة آنذاك أن اللغة العلمية لا يمكنها الصمود في ميادين الجدل والحجاج؛ وأنّهم بحاجة إلى لغة سلسة طيّعةٍ تنأى عن أسلوب الإكراه؛ وهذا باللجوء إلى أسلوب مراوغٍ في الحوار؛ وبذا انتقلت المفارقة مرة أخرى من كونها سلوكًا إنسانيًا إلى أسلوبٍ حاسم في الجدل –كما سيبين البحث لاحقًا–.

وبها أصبح الجَدَلِيُّ (**The dialectician**) في كتاب الطوبيقا (**Topeka**) لأرسطو الشخص «القادر على الكلام في الشيء وضدّه، وصوغ القضية ونقيضتها، إثباتا ونفيا، ودعما ودحضا» [(1)]، ليكون الجدل خصيصة فكرية مهَّدَ لها اليونان؛ وفجّرتها الثنائيات الضديّة والمفارقة استراتيجية دفاعية وتقنية لغويّة تولّدت عنها؛ تُسَخَّر لإعجاز الخصم وإفحامه.

ثمّ لتكون أسلوبا لغويّةً له انعكاساته على البلاغة والأدب فيما بعد؛ حيث «لا يَخْلُو عصرٌ من العصور أو أَدَبٌ من الآدابِ، ولو بدرجة متفاوتة من التَّعبير بالمفارقة»[(2)]؛ التي حملت في طيّاتها دلالات –هي من الأهمية بمكان– أثناء عملية تفكيك شيفرات النّصوص، واستنطاق خباياها أثناء بعثها من جديد.

وفهم كُنْهِ الثنائيات الضدية في الكون، وانعكاساتها في رؤى المبدع من خلال أثرها الجمالي في البنية الفكرية لأي نصٍّ؛ يفسّر لنا سبب البحث عن علاقة الثنائيات الضدية بالمفارقة وسبب إدراجها في سياق الحديث عن الأصول الفلسفية للمفارقة.

إذًا التقاء هذه الثنائيات في نقطة تقاطع واحدة هو ما يولِّد المفارقة وهو ما يثير دهشة متلقيها، فاجتماع الضدين في موقف واحد أو نص واحد يحدث نوعا من التوازن؛ حيث «يوفر الضد إمكان الموازنة بينه وبين ضده، وهذا ما يولد تصورا معرفياً عن الأشياء يساعد المتلقي

(1)عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، ص 16.

(2) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ط01، 1990م، ص 216.

على استيلاد ثنائية من ثنائية، فثنائية "النور/ الظلام" مثلاً يمكن أن تحيل على ثنائية "الحلم/ الواقع" وغيرها..»[1].

وبذا يُخْلَقُ تميّز النّص وتفرّده «إذ تجتمع جملة علاقات زمانية مكانية، فعلية بأزمنة مختلفة فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النص وتعدد إمكانات الدلالة فيه، فالتضاد الفعلي والاسمي يشكل عالماً من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، ووفرة الثنائيات في النص الأدبي دليل انسجام إيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور، فيمكن أن نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيدا من الحيوية والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره؛ سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية»[2].

مرادنا من كلّ هذا التّوصّل إلى أن المفارقة على علاقة وطيدة بلعبة الأضداد، وأن جوهرها قائم على الصراع بينها، وهو ما يشكل نقطة انحراف للخطاب؛ فيها تُخْلَقُ الدّهشة وفيها تتكون فجوة التوتّر التي تخلق شعريته –سنوضح ذلك في موضعه–

1. بين الفيلسوف والشاعر:

إن المتأمّل في ما سبق سيراوده سؤال جوهريٌّ وهو: ما العامل الذي مكَّن المفارقة من جمع الفلسفة والأدب على صعيد واحد رغم الخصومة التي تجمعهما منذ آلاف السنين، ورغم المزالق التي يمكن أن تنجم عن ذلك؟

والجواب –لمن أمعن النظر– بسيط جدًا، فرغم قُطْبية كلٍ من الفلسفة والأدب وخصوصية كل منهما؛ موضوعًا ومقصدًا وبنيةً ودلالةً ومنهجا، إلا أنّهما يجتمعان في خصيصة هي العناية باللغة لحاجة كليهما إليها في عملية إنتاج النص – وإن كانت جمالية في الأدب تجريدية في الفلسفة– فالشاعر والفيلسوف كلاهما يسعى إلى تكوين العبارة اللّائقة للتعبير عما يخالجه ويراه ضروريا لأن يقال، ولأن «الخطاب الفلسفي خطاب فكري فإن ذلك أمر يجعل مضمونه خاضعا لمعيار الصدق أو الكذب، بينما الخطاب الأدبي بوصفه ينتمي إلى عالم الجمال ينطبق عليه معيار الذوق.

(1) سمر الديوب، الثنائيات الضدّية بحث في المصطلح ودلالته، ص161.
(2) المصدر نفسه، ص 161-162.

لهذا تسري عليه المقولات والأحكام الجمالية كأن نقول عنه إنه " جميل" أو "رائع" أما أنه صادق أو كاذب فلا »[1] كما أن الفيلسوف يشارك الشاعر في «مصادره التي يغلب عليها المنطق والعقل والتأمل، ويغلفها بطابع الفكر فيفتح أمام مادته مجالات متميزة فيما وراء الطبيعة والوجود، أو في عالم القيم والمثل..»[2]، ثم إنهما يحتاجان إلى لغة في حِجاجهما ومنافحتهما عن المعنى، وليس أنجع في هذا من اللجوء إلى لغة المفارقة؛ لامتلاكها القدرة على تعمية المعنى فتخدم كلا من الفلاسفة في جدلهم والأدباء في شعريتهم .

ولولا ما قيل في هذا الموضوع ولازال، لجزمنا أن المفارقة هي ما جمعت بين الأديب والفيلسوف لدرجة التمازج واستحالة الفصل بينهما، كون الحدود الفاصلة بين لغة الفلسفة من جهة ولغة الأدب والشعرية من جهة أخرى قد شهدت تواشجًا مع السفسطائيين وفلاسفة ما بعد الحداثة، في خضمّ معركتهم النقدية للثنائيات والقضايا المهيمنة على تاريخ الفكر الفلسفي.

ثم إنه لمن «المعروف أن الفلسفة ما قبل السقراطية، أي ما قبل ظهور النسق الأفلاطوني تمّ التعبير عنها بواسطة القصيدة والشّذرات النثرية، فنحن نعرف تصور بارمنيدس للعالم من خلال قصيدته في الطبيعة، وموقف هيرقليطس من شذراته المكثفة في اختصارها ودلالاتها»[3] باختصار لم تحصل القطيعة بين الفلسفة واللغة الشعرية إلا مع النسق الأفلاطوني التجريدي ذي النظرة المحتقرة للشعراء.

حتى إن أرسطو كان يرى في الشعر فلسفةً، يقول وردزورث **(1850-1770 William Wordsworth):** «لقد بلغني أن أرسطو قال: إن الشعر هو أكثر ضروب الكتابة تفلسفا، وهذا صحيح؛ إذْ إن موضوع الشعر هو الحقيقة، لا الحقيقة الفردية المحلية، ولكن الحقيقة العامة التي تحكم الأفراد، وليست هي بالحقيقة التي تقوم على أساس من المشاهد الخارجية؛ وإنما تنقلها العاطفة حية إلى القلب؛ فهي حقيقة دليلها في ذاتها

(1) ابراهيم سعدي، الخطاب الروائي، والخطاب الفلسفي، مجلة الخطاب، العدد01، جامعة تيزي وزو، 2006م، ص176.
(2) عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط 1992م، ص13.
(3) المرجع نفسه، ص206.

تخلع صفتي الثقة والكفاءة على المحكمة التي تدافع عن نفسها أمامها، كما تستقبل هاتين الصفتين من هذه المحكمة ذاتها»[1].

وبحمل المفارقة لغةَ الفلاسفة على الانحراف نحو اللغة الشعرية زالت الحدود بينها، ولعل هذا ما جعل بعض الفلاسفة المتأخرين لا يرى فرقا بين الشاعر والفيلسوف، كما فعل رودولف كارناب (**Rudolf Carnap 1891 - 1970**) حين قال عن الفيلسوف الميتافيزيقي أنه: «فريسة سهلة لوهمٍ بالغ، لأنه يصوغ عباراته في قالب منطقي، محاولًا أن يقيمها على أسس برهانية فيتوهم أن أداته هي العقل والتفكير، لا الخيال والعاطفة بينما الصحيح أن تأملاته كلها لا تخرج عن كونها أحلام شاعرٍ ضل سبيله»[2]، وقد نجد العكس حين ننظر إلى أسماء بارزة كالمعري وأبي الطيب ودرويش وفولتير، وكل من حُسِبَ على الأدب رغم الفيض الفلسفي الغزير في نصوصهم.

ولغة التجريد التي أحكمت قبضتها على عقل الفلسفة خارت قواها أمام فلاسفة القرون المتأخّرة –خاصة عصر النهضة–كنيتشه **(Nietzsche 1844 -1900)** الذي لم يجد حرجا في صياغة فلسفته في قالب شعري؛ في كتابه "هكذا قال زرادشت" **(Thus Spoke Zarathustra)**، وليوناردودافنشي **(Leonardo da 1442 -1519 Vinci)** الذي استطاع التأليف بين الفلسفة والجمال في أعماله الفنية، –وغيرهما– ليكون هذا اعترافا ضمنيا على أن الفلسفة لا تختلف مطلقا عن الفن والشعر والرسم والموسيقى في التعبير عن الجمال.

لتبقى جدلية العلاقة بين الفلسفة والشعر أزلية؛ و« ذلك أنهما ينطويان على شيء من هذا ونقيضه في نفس الوقت، وما يزيد الأمر تعقيدا أن كل واحد منها غالبا ما يتقمص الآخر يحل فيه ويتلبس به شكلا ومضمونا دون أن يقبل بحمل اسمه أو يتنكر لهويته، إنهما على العهد والوفاء والصداقة والإخاء أحيانا، وأحيانا أخرى تضطرم بينهما نار العداء والصراع كحرب مواقع، فهل يرجع ذلك إلى كونهما يقيمان في نفس "المجال" ويحتلان نفس "الفضاء" ويستعملان نفس "الخطاب" و"الأسلحة" و"الأدوات" لتملكه وتأثيثه؟! أم لكونهما يخرجان من

(1) إ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 312.

(2) غادة الإمام، اتجاهات الفلسفة الأوروبية المعاصرة، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، ط01، 2015م، ص34-35.

نفس "الرحم" يرضعان نفس "الحليب" من نفس "الثدي"، ينهلان من نفس "النبع" ويستنشقان نفس "الهواء" ليرتدَّا في الأخير إلى نفس "البحر" ويغرقا في نفس "الحلم" ويواريا نفس "التراب"؟!·»[1] لتجد الفلسفة نفسها تحت حتميّة مراجعة ماهيتها، وأساليبها وطرقها في معالجة مواضيعها التي تتناول فيها الشعر والفن والجمال.

2. إيتيمولوجيا المفارقة:

أجمع الباحثون – منهم دي سي ميويك **(Douglas Colin (D.C) Muecke)** وفردريك شليجل **(Schlegel Friedrich)** – على أن الحقبة التي شهدت أعظم الفلاسفة هي الحقبة التي شهدت ميلاد المفارقة أسلوبًا جدليًّا مراوغًا.

وأصل كلمة **(Irony)** إغريقي بحت يعني المفارقة [2]؛ و(**Paradox**) «أو التناقض الظاهري في أصلها الإغريقي تتألف من مقطعين: (**para**) أي الضد و(**doxa**) بمعنى الرأي فيكون معناها الدلالة على ما يخالف أو يتضاد مع الرأي الشائع»[3] والدارج المألوف.

وقد أورد البَحْثُ المصطلحين للتفرقة بينهما، كون معظم الباحثين في هذه الظاهرة منهم ناصر شبانة يجدون تباينا بينهما؛ ويؤكدون أنه «ثمّة من يلتفت إلى ضرورة التفريق بين المصطلحين، إذْ يبدوان متقاربين إلى حدّ بعيد، غير أنّ واقع الأمر أنهما مختلفان، وإن كانا يلتقيان في بعض الوجوه»[4]، فعبد الواحد لؤلؤة يؤكد في هامش ترجمته للموسوعة النقدية أنّ مصطلح (**Irony**) ترجم بالمفارقة، و(**Paradox**) ترجم بالنَّقيضة؛ يقول:«1-المفارقة (**Irony**) أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية، والكلمة في اللغات الأوربية مشتقة من الكلمة الإغريقية (إيرونيئيا)؛ التي تفيد (التظاهر) أو (الإدعاء)،وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية بإسم أيرون؛ وتفيد المفرِّق؛ أي الذي يفرق بين المظهر وواقع الحال، 2- النّقيضة (**Paradox**) من المحسنات البلاغية، عبارة يبدو على ظاهرها أنّه يناقض باطنها

(1) عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، عالم التربية، ط01، 2008، المدخل، ص14.

(2) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، مج 4، ط01، 1993م، ص 25.

(3) صالح سعد، الأنا الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دط 1978م ص 37.

(4) ناصر شبانة، في الشعر العربي الحديث، ص 49.

لكنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين نقيضين»[1]،وفي آخر دراسات مُحَمَّد العبد للمفارقة يلفت انتباهنا قائمة بالمصطلحات وترجمتها، ولم يَعْدُ أن وافق القول السابق[2].

وكذلك وافقهم مُحَمَّد الزموري في قوله: «إن الاعتناء بالتحديد الاصطلاحي يفرض علينا تحديد مفهوم المفارقة (Paradox) الذي لا يخلو من اضطراب الترجمة، حيث سيكون من الاجحاف وضع عبارة مفارقة ترجمة لعبارة (Irony)»[3].

وبناءً على ما بين يدي البَحْث من معطيات؛ يمكن القول إن ترجمة المفارقة بـ: (**Irony**) يكون حال تعلقها **بأسلوب** إنساني معين (سلوك)؛ يتظاهر فيه صاحبه بالجهل أو بعكس ما هو عليه، وهذا ما اضطرّ أفلاطون وأرسطو وبعض الفلاسفة إلى استخدامها على هذا النحو أثنا معالجتهم لبعض القضايا اللغوية والأدبية، و تترجم بـ: (**Paradox**) عند تعلقها **بظاهرة** عامة يكسوها التناقض؛ وتحتمل المعنيين معا الصحة والخطأ، لذا استعملت في الكثير من المحاورات الفلسفية؛ **المنطقية** التي لها علاقة بالكون والوجود والفيزياء والرياضيات وغير ذلك، **والأخلاقية** التي لها علاقة بالإنسان، عموماً رغم اختلاف المصطلحين لفظا فهما يَقِفَان على قاعدة واحدة وهي التناقض؛ وكلٌّ يستعمل في سياقه لتكون (**Paradox**) بهذا المعنى أعم وأشمل من (**Irony**) وإن سبقتها في الاستعمال.

3. نماذج عن المفارقة الإغريقية:

لعل أول من استعمل هذا الأسلوب فلاسفة جزيرة كريت (Crete) اليونانية، ويقال إنّ أول من أتى على ذكره واستعماله «فيلسوف كريت ابيمنيدس **Epimenides** (600 ق.م) حين قال إنّ أهالي كريت يكذبون دوما »[4]، **«Cretans are always liars»** [5]

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها،(موسوعة المصطلح النقدي) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج 4، ط01، 1993م ص114.

(2) ينظر: مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، ص 230، 232.

(3) مُحَمَّد الزموري، شعرية السخرية في القصة، الوظائف التداولية للخطاب، مطبعة آنفو برنت، المغرب، دط، 2007م، ص12.

(4) جورج سوروس، عصر اللاعصمة، تر: معين الامام، العبيكان للنشر، الرياض، ط01، 2008م، ص38.

(5) Matthew Bagger ،The Uses of Paradox: Religion ،Self-transformation ،and the Absurd ، Columbia University Press ،New york ،2007 ،p88.

وكلامه هذا يدفعنا إلى طرح سؤالٍ هو : بما أنّ ابيمنيدس من أهل كريت؛ هل كان في كلامه هذا صادقًا أم كاذبًا ؟

والإجابة عن هذا التساؤل تكمُنُ في أحد احتمالين، إمّا أنّ:

– **ابيمنيدس صادق**: ومعنى هذا أن كل كلامه سيكون كذباً لأنه قال أن ماسيقوله كذب.

– **ابيمنيدس كاذب**: ومعناه أنه صادق في كلامه؛ أي أن أهالي كريت وهو منهم كل مايقولونه كذب وهذا سيعيدنا للاحتمال الأول، وبذلك ندخل في دوامة أو حلقة مفرغة، لا يُتَوَصَّل فيها إلى أي نتيجة، وهذا ما يعرف بمفارقة كريت أو مفارقة الكاذب **(Liar paradox).**

01– المفارقة عند الطبيعيين (naturalist philosophers) :

وأشهرها مفارقات هيرقليطس (**Heraclitus** 535 ق.م–475ق.م)، وتكمن في تصوره لجميع الأشياء؛ حيث كان يرى أنها «جميعها تنشأ بفعل الصراع بينها، وهذا يعني أنَّ خلف حالة الانسجام والتَّناغُم التي تظهر عليها الأشياء يتغير كل شيء بشكل مستمر ولا يثبت على حال أبدًا؛ إذ توجد حالة من الصراع بين الأضداد وحرب ضروس تدور بينها جميعًا إلا أن هذه الأضداد هي الشيء نفسه في الوقت ذاته..»[1].

فالعالم لو أمعنا النظر –في تصور هيراقليطس– عبارة عن صراع بين الاضداد فالماء يصبح نارًا والنار تصبح ماءً، ولا يمكن تصور الأشياء دون نقيضاتها فلا حياة بلا موت،ولا نهار بلا ليل وبضدها تحدد الأشياء وتعرف[2]، وهذه الفلسفة هي ما تبناه هيغل فيما بعد لبناء فلسفته حول الوعي،والذي يَعُدُه تأليفا بين الوجود واللاّشيء، أو بعبارة أخرى فهم التّناسب والتّلاؤم بين الظّاهرة ونقيضتها.

(1) أنتوني جوتليب، حلم العقل، تر: مُحَمَّد طلبة نصار، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط01، 2015م، ص67.

(2) ينظر: عبد الرحمان بدوي، ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط03، دت، ص140.

من هنا يمكن القول إن نظريته (وحدة الأضداد) جعلت من المفارقة القانون العام الذي يحرك الوجود، فالكون في نظره مركب من الأضداد، وكل شيء –عنده– موجود وغير موجود.

02: المفارقة عند الفيثاغورثيين (Pythagoreans):

أثار الفيثاغوريون مسألتين تشملان جانباً من المفارقة من خلال أطروحاتهم لعلم الكونيات الجمالي وهما التناغم والانسجام (**Harmony and Proportion**) فالتناغم «هو توافق الاضداد»[1] والانسجام تناسبها مع بعضها .

وتجسد هذا في دراستهم التي شملت «الأعداد والأشكال والحركات والأصوات وما بينها من تقابل عجيب، وما لها من قوانين ثابتة،صرفت عقولهم إلى ما في العالم من نظام وتناسب فرأوا أن هذا العالم أشبه بعالم الأعداد منه بالماء أو النار أو التراب، وقالوا: إن مبادئ الأعداد هي عناصر الموجودات، أو إن الموجودات أعداد وإن العالم عدد ونغم »[2].

وتوصّلوا إلى أنَّ للمفهوم المزدوج للمحدود واللامحدود تأثيرًا «على الأرقام عن طريق المفاهيم الحسابية الخاصة بالأعداد الزوجية والفردية فاللامحدود يطابق الأعداد الزوجية (أو ربما يؤدي إلى تكوينها)، أما المحدود فله العلاقة نفسها ولكن مع الأعداد الفردية. وتتحد الأعداد الزوجية والفردية مكوِّنة الرقم، بينما تكونت كل الأعداد الأخرى من الرقم 1»[3]؛ أي إنّ الجمال في الكون يُخلق بتزاوج الأضداد، ومنه الجمال يخلق بمفارقة، وهم أول من قال بهذا الرأي، الذي عدَّ فيما بعد ركيزة الجمالية في النصّ الأدبي.

03–المفارقة عند فلاسفة إيليا (philosophers of Elea):

ممن وظّف المفارقة في التعبير عن آرائهم الإيليون، ولعلّ أبرزهم بارمنيدس **Parmenides** (540 ق.م – 480 ق.م)؛ الذي اشتهر بجملة من الاستنتاجات، أوردها في قصيدته "طريق الحقيقة" **(The Way of Truth)** المتضمِّنة لمجموعة من التَّصورات التي تتخطى نطاق الطبيعة والحس والمادة إلى الميتافيزيقا؛ بمناقشة مواضيع مؤرقة جدا، مثل: موضوع الوجود؛ فعلى حدِّ قوله «الوجود موجود ولا يمكن ألا يكون موجودًا فلا يدرك إذن إنّه

(1) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص 38.

(2) المصدر نفسه، ص36.

(3) أنتوني جوتليب، حلم العقل، ص54.

مستحيل لا يتحقق أبدًا ولا يعبر عنه بالقول، فلم يَبْقَ غير طريق واحد وهو أن نضع الوجود وأن نقول: إنّه موجود»[1]، أي لا يعقل أن يصدر الوجود عن اللاوجود أو العدم، لأنه غير موجود أصلا، وأنّ الكون نشأَ مُكتمِلًا وَتَامًّا وممتَلِئًا، وأنّه أزلي لاماضٍ له ولامستقبل، وهذا من مفارقاته.

إلّا أنَّ الفلاسفة اليونان لم يلبثوا أنْ أدركوا عبثية ما توصل إليه بارمنيدس، وتجندوا لآرائه بالتّضعيف والتّفنيد، ولكن هذا لم يردع تلميذه زينون الإيلي **Zeno of Elea** (-490 ق.م – 430 ق.م) عن التّمسُّك بآراء معلمه؛ فظل «مقتنعًا بأفكار بارمنيدس لأنه اعتقد أن بمقدوره أن يقلب الطاولة على الآراء المنافسة التي تتحدث عن المنطق السليم ».[2]

وثمة رواية عن زينون أنّه ألَّفَ كتاب يدافع فيه عن بارمنيدس ويرد على معارضيه؛ فيه مستخدمًا في ذلك منهجه في الجدل -الجدل اللفظي-، وهو جدل مغاير تماماً للجدل السوفسطائي، وكان الهجوم عنده هو خير وسيلة للدفاع، مؤلفا جملة من المقولات الحجاجيّة عُرِفَت فيما بعد بمفارقات زينون **(Zeno's Paradoxs)**؛ هي غاية في البراعة والسبك والجدل؛ «في محاولة منه للتّشكيك في رُؤَى المنطق السليم بتوضيح أن مثل هذه الرؤى قد تقود إلى نتائج غير مقبولة، وكان غرضه من ذلك هو إعلاء شأن بارمنيدس على الأقل بتوضيح أن آراء معارضيه ليست بأفضل منه حالًا»[3].

ولم يتبقَّ من هذه المفارقات إلَّا تسع، أربع منها تتحدث عن الحركة، وثلاث عن فكرة التعدديّة التي تشير إلى وجود العديد من الأشياء بدلًا من شيء واحد فقط كما يقول بارمنيدس وواحدة للرد على فكرة الفضاء، وأخرى توضح أن الحواس لا يمكن الاعتماد عليها أو الوثوق بها..[4] ولا يستبعد وجود مفارقات أخرى ضاعت مع الوقت؛ إذْ لا يمكن لفيلسوف حذق كزينون أن يكتفي في حجاج عمالقة زمانه بهذا الكمّ من المفارقات فقط.

(1) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص 45.

(2) أنتوني جوتليب، حلم العقل، ص 91.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص92.

وبما أن مذهب برمانديس ونظرته للوجود قائم على أصلين رئيسيين هما الوحدة والثبات كان على زينون أن يُقِيمَ حُجَجَهُ في الدِّفاع عن معلمه على هذين الأصلين، لذا قسم مفارقاته إلى قسمين رئِيسَينِ: قسم خاص بالتَّعَدُّدِ، وقسم خاص بالحركة وكلُّ قسم يَتَضَمَّنُ أربع مفارقات وهي:

1– مفارقات زينون ضدّ التّعدد:

1.1. خاصة بالمقدار، وفيها يقول زينون إذا كان الوجود متعدداً سيكون حينئذ لامتناهياً في الصِّغَرِ، ولامتناهياً في الكِبَرِ في آن واحد .

2.2. تقوم على العدد، وهنا يقول زينون: إنه إذا كان الوجود متعدداً فمعنى هذا أنه لا محدود عدداً ومحدود عدداً في آن معاً.

1-3 – المفارقة الثالثة: تقوم على المكان، ويقول زينون: إنَّه إذا كان كل ماهو موجود فهو في مكان، فإنَّ هذا المكان لا بدَّ أيضا أن يكون موجودًا في مكان.

1-4 – المفارقة الرابعة: تقوم على فكرة التأثير الكلِّي، بمعنى أنّه إذا كانت الأشياء متعددة فلا يمكن أن تنتج شيئًا؛ أيْ أنّ مجموع الوحدات كَكُلْ لَهَا صفةٌ معينة إلاّ أنّ كل وحدة على حدة لا تحمل هذه الصفة[1].

هذا ما أورده زينون من مفارقات في التَّعَدُّد؛ إلّا أنَّها ليس في شهرة مفارقاته ضدَّ الحركة.

2 – مفارقات زينون ضدّ الحركة:

2-1- المفارقة الأولى: وتسمى الثنائية لأنها تقوم على القسمة الثنائية المتكررة وتتلخص في أنه لكي يمر جسم من مكان إلى مكان، فلا بد أن يمر بكل الأجزاء الموجودة بين كلا المكانين.

2- 2- المفارقة الثانية: يقول زينون فيها إن أسرع العدائين لا يمكن أن يلحق بأشد الأشياء بطءًا في الحركة إذا كان هذا الشيء سابقاً له بأي مقدار من المسافة.

(1) ينظر، عبد الرحمان بدوي، ربيع الفكر اليوناني، ص 127-128.

2- 3- المفارقة الثالثة: وهي مفارقة السّهم، ويقول زينون فيها ما معناه: لوتصوّرنا أن سهماً انطلق من نقطةٍ ما لكي يصل إلى نُقطة أخرى، فإن هذا السّهم لن يتحرك، وذلك لأنه من المعروف أن الشّيء في الآن يكون غير متحرك.

2-4- المفارقة الرابعة: مفارقة الملعب، وتقوم على فكرة أنّ الشيئين المتساويين في السرعة يقطعان مكانًا متساويًا في نفس الوقت[1].

شكَّلت هذه المفارقات وسيلة في الجدل والبرهان غير المباشر عند زينون، وفيها تجلَّتْ عبقريَّته في المحاورة وإفحام الخصم؛ في صِبْغَةٍ لَهو جِدّيٍ على حد تعبير أفلاطون [2]؛ لذلك قال عنه أرسطو معظما شأنه « إنَّه مؤسِّس عِلْمِ الجَدَلِ، من حيث إنه كان يسلم بإحدى قضايا خصومه ويستنتج منها نتيجتين متناقضتين ويثبت بذلك بطلانها »[3] وهذا هو لبُّ المفارقة وجوهرها الذي تقوم عليه؛ حيث تولِّد احتمالية تصور نتيجتين متناقضتين في خضمّ معالجة قضية واحدة.

الملاحظ أنّ أغلب الفلاسفة الذين تطرَّقوا لهذه المفارقات بالنَّظر والتَّمحيص «لم يحاولوا شرحها أو وضعها في إطارها الخاص بها، ولكنهم حاولوا نقضها، مع أن الغَايَةَ الكُبرى لمؤرِخِ الفَلْسَفَةِ أن يُعِيدَ قِيمَتَهَا وَوَضعها في فكر مُؤلفها، وأن تُعْلَمَ الغَايَةُ التي قَصَدَ إليها»[4].

وقد شكّلت هذه المفارقات مصدر رعب هزّ كيان الإغريق ومنطقهم، إذْ لم يدروا أين يكمن الخطأ؟ حيث كانت براهين زينون على مسائله صحيحة ومنطقية في منطق الإغريق، إلا أن معارضيه رغم اقتناعهم بها كانوا يعلمون أنّ نتائجها مستحيلة.

رغم ما واجهته هذه المفارقات من انتقادات إلّا أنَّها لم تندثر مع الزمن؛ بل أثبتت وجودها إلى يومنا هذا، «إذْ كان لها الفضل في ظهور علم النهايات (التفاضل والتكامل) على يد ليبنتز ونيوتن فزينون بمفارقاته عن اللا تناهي وضعنا أمام مشكلة كان حلها إيجاد حساب

(1) ينظر: عبد الرحمان بدوي، ربيع الفكر اليوناني، ص 129-130-131-132.

(2) ينظر: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص 49.

(3) نبيل حاجي نائف، زينون الإيلي أعظم المفكرين، صحيفة الحوار المتمدن، العدد 1631، 3-8-2006- 03:33 http://www.ahewar.org.

(4) علي سامي النشار، ديموقريطس فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة، الهيئة المصرية العمة للكتب الاسكندرية، ط01، دت، ص 317.

اللانهايات»[1] بل وإن تأثيرها لا يزال فعَّالًا وإشكالاتها مفتوحة حتى الآن وأنّ ثمة دروسًا علينا أن نتعلَّمها منها.

وعند مليسوس **(Melissus)** 470ق.م – 430ق.م)، تكمن في معالجته لجملة من القضايا؛ والتي أوردها في كتابه "في الطبيعة أي في الوجود"، أثناء دفاعه عن مذهب بارمنيدس لا ضدّ الفيثاغورثيين كما فعل زينون؛ بل ضدّ مواطنيه الإيونيين[2]؛ وتتلخّص الأطروحات والقضايا التي أثارها فيما يلي: «لوكانت الأشياء وكيفياتها حقيقية على ما تبدوفي الحس، ولوكان هناك حقًّا ترابٌ وماء ونار وذهب وحديد وأبيض وأسود لوجب أن يبقى كل منها على حاله بدون تغير؛ إذ إن ما يتغير يبطل أن يكون هو هو، وكيف نصدق أن شيئًا هو بارد بعد أن نكون قد صدقنا أنه حار؟! ولوصح التغير لكان معناه أن الوجود ينعدم، وأن اللاوجود يظهر ولكن الطبيعيين أنفسهم يقولون: إن شيئًا لا يخرج من لا شيء، ولا يعود إلى لا شيء، فقولهم يرتد عليهم والمعرفة الحسية التي يعتمدون عليها كاذبة فإنها ترينا الوجود كثرة متغيرة، والحق الواضح في العقل أن الوجود واحد متجانس ثابت»[3].

وتتجلى مفارقاته فيما خلص إليه من براهين على هذه الأطروحات؛ حيث عمد إلى محاولة تعجيز مناظريه من خلال جمعه بين المتناقضات في قوله: «كل ما يحدث فله مبدأ، وإذن كل ما لا يحدث فليس له مبدأ، وليس الوجود حادثًا وإلا كان حادثًا من اللاوجود وهذا خلف، وإذن ليس للوجود مبدأ، وما ليس له مبدأ فليس له نهاية، وإذن فليس للوجود مبدأ ولا نهاية فهو لا متناهٍ واللامتناهي واحد فقط؛ إذ يمتنع أن يوجد شيء خارج اللامتناهي، وهو ساكن من حيث إنه لا يوجد مكان خارجه يتحرك إليه، وهو ثابت؛ لأنه إن تغير فقد باين نفسه ولم يعد واحدًا؛ وإذن فالوجود واحد لا متناهٍ ساكن ثابت.»[4].

(1) نبيل حاجي نائف، زينون الإيلي أعظم المفكرين، صحيفة الحوار المتمدن، العدد 1631.

(2) ينظر: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص49.

(3) المصدر نفسه، ص49.

(4) المصدر نفسه، ص49-50.

04-المفارقة عند السفسطائيين (The Sophists):

شهدت المفارقة عند السّفسطائين توسعا في المفهوم، فقبل «السفسطائيين وسقراط كان البحث في أصل وتفسير الوجود وصيرورة الطبيعة، أمّا مع السّفسطائيين كان البحث في وضع الانسان في الكون»[1]، كما أنه كان لكلٍّ منهما طريقته في التحاور ومسلكه في تعريف الأشياء فالسفسطائيون كانوا تحت فتنة البيان؛ بتوظيفهم أساليب الإثارة والتأثير، على غرار سقراط الجدليُّ الحريص على الدّقة والإيجاز، إلّا أنهم اجتمعوا على استخدام المفارقة كأسلوب في الجدل.

يقول بروتاغوراس السفسطائي (**Protagoras** ت420 ق.م): «الانسان هو مقياس الأشياء جمِيعًا، فهو مقياس وجود ما يوجد منها ومقياس لا وجود ما لا يوجد»[2] فبظهور الذاتية الأولى عند السّفسطائيين ظهرت المفارقة عندهم، على أنها «ضربٌ من التلاعب اللَّفظي الذي يعين صاحبه على تأييد القول الواحد ونقيضه على السواء»[3]، وهذا التلاعب عبارة عن خداع يصور المجهول في صورة المعلوم والزيف والكذب في صورة الحقيقة والواقع، لأنه وفي مرحلة ما كان الحوار بين الفلاسفة «تسعى فيه ذات المحاور إلى إبراز تفوّقها على الخصم أكثر من سعيها إلى الإقناع، وإلى تبشيع صورة الخصم وتقويض أطروحته بالاعتماد على الحجاج الشخصي **(Argumentum ad hominem)**»[4].

وقد تميّز جورجياس (**Gorgias** 480ق.م - 375ق.م) أعظم فلاسفة الجدل بأسلوبه الإقناعي، وبلاغته التأثيرية القائمة على المفارقة؛ حيث كان «ماهرا في تحويل صور الاشياء، قادرا على تعظيم الصغير حتى يعْظُم وتصغير العظيم حتى يَصْغُر، وإخراج المحمود مخرج المذموم والمذموم مخرج المحمود»[5]، وهو ما أكسبه مهارة جدلية؛ مكّنته من الانتصار في معاركه

(1) فيصل عباس، موسوعة الفلسفة، دار الفكر، بيروت، ط01، 1996، ص28.

(2) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص63.

(3) مُحَمَّد عبدالله الشرقاوي، مدخل نقدي لدراسة الفلسفة، دار الجبل، بيروت، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط02، 1990م ص93

(4) عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، ص08.

(5) المرجع نفسه، ص26.

الكلامية، كمحاورته لسقراط والتي لم يكن لهذا الاخير «إلا أن يبدي حيرته إزاء هذا الفنّ الماكر »[1]، وإليه ينسب كتاب "في اللاوجود" الذي احتوى على الكثير من المفارقات.

عموما الممارسات السفسطائية بتوظيفها للمفارقة أسلوبًا في المحاورة «أنتجت الجدل بوصفه "فنّ النقاش" في مقامٍ مليءٍ بالتناقضات والمغالطات، يَقْصِدُ به صاحبه أولًا إلى تحسين تدبير الكلام سبيلًا إلى الغلبة والظفر»[2]، وأسلوبهم هذا دفع خصومهم إلى رميهم بالتدليس والإفك والكذب، وهو عكس ذلك، إذْ كانوا من أرباب الكلام وأهل تخصّصٍ؛ في الخطابة وعلوم اللغة والجدل، فلا عجب إذًا من أن يؤثرو في الجماهير ويكتسبوا غالبية الأصوات في المجالس الشعبية[3].

05– المفارقة عند الرُّواقيين (stoic philosophers):

طرحت الفلسفة الرُّواقية التي سادت الفكر اليوناني في القرن الرابع قبل الميلاد وسيطرت على العقلية الرومانية بعد ذلك في مفهوم المفارقة ما يسمى بالمفارقات الرواقية (**The Stoic Paradoxs**) وهي تمثل « الآراء الأخلاقية المطلقة كقولهم: إن الحكيم لا يخطئ، ولا يضطرب ولا يخاف، ولا يرجو ولا يأسف ولا يندم بل يرتفع بنفسه فوق كل شيء » [4]، ومن الشائع عندهم أن الإنسان يجب أن يتحرر من الأهواء لا يحركه حزن أو سرور أيضًا.

وقد لخَّص الفيلسوف الروماني سنيكا الأصغر (**Seneca the Younger** 004 ق.م – 065) مذهب الرواقيين في قوله: «إن القَدر يقود ذوي الإرادة ولكنه يجر فاقديها»[5] وهذا هو لبُّ المفارقة، لأنّهم بفكرهم هذا يحاولون رسم صورة الانسان المثالي الذي يملك الخيار الحرَّ لتوجيه أفعاله في مجتمع حرٍّ دون حكومة تعلوه، إلا أن صورة الانسان هذه مستحيلة ما دامت محكومة بقوانين الطبيعة المحددة .

(1) عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، ص37.

(2) المرجع نفسه، ص41.

(3) ينظر: أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، طبعة جديدة، 1998م، ص118.

(4) جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مكتبة المدرسة، بيروت، دط، 1982م، ج 2، ص 403، 402.

(5) أحمد حسن الزيات باشا، الرواية المسرحية في التاريخ والفن، مجلة الرسالة، العدد 62، ص 2.

06- المفارقة عند خطباء وأدباء اليونان(Greek orators & literati paradox):

تفيد كلمة (**Irony**) عند ديموستينس(**Demóshtenes** 384ق.م-322 ق.م.) «رجلا يتهرب من مسؤولياته كمواطن بادّعاء عدم اللّياقة»[1]، ليتفلّت من مسؤولياته اتجاه أهله وقومه ووطنه بادّعائه الجهل بها وبأخلاقيات العيش في وسطه، في محاولة للتملّص منها ومن العقاب على حدٍّ سواء؛ مقدما منفعته الشخصية على المنفعة العامة، وهذا يتناقض وفلسفَةَ أخلاق المجتمع الإغريقي.

وقد تبنى المعنى نفسه ثيوفراسطس(**Théophraste** 371 ق.م. – 287 ق.م.) ورأى أنها «إنسانٌ مراوغٌ لا يلتزم بحال، يخفي عداوته، يدّعي الصداقة، يسيء التعبير عن أفعاله، ولا يدلي بجواب واضح أبدا» [2]؛ ناظرًا إليها كسلوك إنساني بحت، يلجأ إليه في بعض شأنه للخروج من مواقف تواجهه في حياته.

أمَّا عند سوفوكليس (**Sophocles** 496ق.م-405ق.م)، فيتجلى مفهومها من خلال مقال لكونوب ثرلوال **(Connop Thirwall)** بعنوان "حول مفارقة سوفكليس" وهي أسلوب مفارقة تشبه ما لدى سقراط [3]، وهذا ما نلمحه في مأساة أوديب **(The Tragedy of Oedipus)** في تلك الدرامة المسرحية التي تبدوفي بعض الشخصيات التي تتصرف على نحويتصف بالجهل بحقيقة الوضع وبكلّ مايدور حولها، خاصة حين تكون هذه الحقيقة مناقضة لوضعها الحقيقي بالنسبة للصورة التي تراها بها الشخصية.

07- المفارقة عند سقراط (Socrat 469 ق.م - 399 ق.م):

رغمَ ما ذُكِرَ آنفًا يكاد يُجْمِعُ الباحثون إستنادًا إلى ما بين أيديهم من مادة علمية على أن سقراط هو الصانع الأول للمفارقة(**irony**) في التاريخ -بمفهومها الخاص -،إذ يُعَدُّ «أستاذ التَّهكم من غير منازع فقد ظهر التهكم لأول مرة في العالم على يد سقراط، وسقراط

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 26.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 34.

هو الذي برع في فنّ الحوار؛ فكان الشخصية الرئيسية على مدار التاريخ في هذا الضرب من التهكم »[1].

ويُذكر أنّه كان يتجوّل في شوارع أثينا، وشعاره «الأكثر ذكاءً هو الذي يعرف أنّه لا يعرف» فيستوقف النّاس ويحاورهم بلغة هي عنده تحتمل الصدق والكذب، لأن اللغة عنده «ظاهرة تواضعيّة؛ أي إتّفاقية تتوقف على مستخدميها..»[2].

انتهج سقراط منهجًا جديدًا في الجَدَلِ، قائمًا على"التَّهكم والتَّوليد"، إذْ «كان يتصنع الجهل ويتظاهر بتسليم أقوال محدثيه»[3]، وبذلك يتسنى له ترتيب الحوار بشكل يجعل المحاور يتوهم أنه في مركز القوة، ثم يقوم بخلخلة معتقداتهم وتوليد اضطرابات في مفاهيمٍ هم متأكدون منها «فيلقي الأسئلة ويعرض الشُّكُوكَ، شَأْنَ من يَطْلُبُ العِلْمَ والاستفادة بحيث ينتقل من أقوالهم إلى أقوال لازمة منها، ولكنهم لا يسلمونها فيوقعهم في التناقض، ويحملهم على الإقرار بالجهل»[4].

وأمَّا أسئلته الملقاة فهي ضربان: «1– أسئلة لا يقصد منها الحصول على جواب بقدر ما يريد مضمون السؤال.

2 – يطرح أسئلة بقصد الحصول على الإجابة ومن خلال تبادل السؤال والجواب تنمو المعرفة بالموضوع المطروح وتزداد عمقا وثراء، ولقد رأى كيركجور(**Søren Kierkegaard**) أن الحالة الأولى تمثل منهج التّهكم السقراطي الشهير»[5]، أو ما يسمى بالمفارقة السقراطية (**Socratic irony**)، ليكتشف الخصم بعد تنبيهه وتحريك كوامن عقله شيئًا فشيئًا مثالب تفكيره ويجد نفسه محاصرًا حيث يضطر إلى التمييز بين الصواب والخطأ ويفنّد نفسه بنفسه، وأخيرًا يُحْمَلُ على الاعتراف بجهله.

(1) إمام عبد الفتاح إمام، كيركجور رائد الوجودية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ج2، دط . 1986م، ص 34.

(2) حامد خليل، مشكلات فلسفية، المطبعة الجديدة، دمشق، ط01، 1984م، ص 40.

(3) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص69.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) ينظر: إمام عبد الفتاح إمام، كيركجور رائد الوجودية، ج2، ص 35.

ولعلّ أشهر مثال: محاورته مع الفيلسوف جورجياس -ذكرها أفلاطون في كتابه محاورة جورجياس [1]-، حول الفنّ البلاغي الذي كان يُعلِّمه هذا الفيلسوف لتلامذته، حيث تظاهر فيها سقراط بالجهل وأخذ في طرح أسئلة عليه، ليعترف في الأخير بمعرفته للجواب، وبأنه كان يقصد إنطاق خصمه ليلزمه بما يقول فيحتسبه عليه[2]، وهذا دفع جورجياس إلى إبداء إعجابه واستحسانه لهذه الطريقة في الجدل والإقناع وتثمينها، بقوله[3]: «تلك يا سقراط طريقة جيّدة للغاية!..»[4]

«How characteristic of Socrates! he replied، with a bitter laugh; that's your ironical style!.. »[5].

لم يكن أسلوب سقراط هذا تعاليًا على النّاس أو سخريةً منْهُم؛ بل شفقته وحبُّهُ لهم حمله على ذلك، وهدفه كان تعليمهم وحملهم على التّفكير للوصول إلى الحقيقة والتخلص من العلم السُّفسطائي الزَّائف، وإنّ تظاهره عدم المعرفة، ولعب دور الجاهل أو على الأقل دور من هو أكثر غباء، يمكنه من كشف مواطن الضعف في تفكير الأثينيين، وتقويتها، ويفسر هذا قوله: «تشبه أثينا حصانا كسولا وأنا أشبه ذبابة تحاول إيقاظها وإبقاءها حية»[6]، وقد جره تفكيره هذا إلى أن تنتهي حياته بمفارقة؛ حيث أعدمه من كان يحرص على تعليم نَشْئِهِم وتَثْقِيفِهِ.

08- المفارقة عند أفلاطون (Platon 427 ق.م - 347 ق.م):

وَرَدَ مصطلح المفارقة (**Irony**) لأول مرَّةٍ عند أفلاطون في كتابه الجمهورية (**Republic**)، ويبدو أنّها تفيد طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين[7]، وأدرج فيه أيضًا

(1) أفلاطون، محاورة جورجياس، تر: محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، دط، 1970م، ص34.

(2) ينظر: عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، ص33.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

(4) أفلاطون، محاورة جورجياس، ص43.

(5) Plato ،The Republic ،http://www.idph.net 18 de maio de 2002 ،p188.

(6) جوستاين غاردر، عالم صوفي، تر: حياة الحويك عطية، دار المنى، ستوكهولم، ط02.، 1991م، ص75.

(7) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها: ص 26.

«محاورات يتوارى فيها وراء شخص سقراط، يستخدمه لأغراضه ويُنْطقُهُ بأفكاره على ما يفعل مؤلف القصص التَّمثيلي»[1] .

محاوراتٌ معظمها مبنية على الجدل؛ على أنّه «قِيَاس مُؤَلَّفٌ من مُقَدِّمَات وَمسلَّمَاتٍ مُوجهةٍ لتصحيح الكلام وإفحام الشَّخص»[2]، وكان يلجأ إلى المفارقة في أغلب الأحيان لبلوغ مراده متَتبّعا نهج شيخه سقراط.

09– المفارقة عند أرسطو (Aristotle 384 ق.م – 322 ق.م):

ظهرت كلمة المفارقة (**Irony**) بعد ذلك بكتاب فن الشعر (**Poetics**) **لأرسطو** على ما ثبت في بعض الترجمات، لتفيد ما عناه بكلمة "التبيُّن" أو عبارة "انقلاب الحال المفاجئ" في قوله: «والتّحوّل هو انقلاب الفعل إلى ضدّه»[3]؛ والتحول كما يقول بدوي «يقتضي سرعة الانقلاب مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين: سخرية الأقدار، أو المفاجأة .. فيكون التحوّل حينما يصل الشخص إلى غايةٍ أو يقع في موقف مضادٍ لما توقّعه»[4] وهنا وقع التشابه مع ما تحققه المفارقة ومقصديتها من خلقٍ للدهشة واللمفاجأة.

ومما يعزّزُ هذا القول ما نجده في مصطلح المأساة «أن انقلاب الحال هو انعكاس مفاجئ يأتي بمفعول الصدمة .. حيث يكتشف المرء أن أفعاله تؤدي إلى نتائج هي على النقيض المباشر مما قصد الفاعل أو توقّع»[5]، مما ينجم عنه «أثرٌ يتّسم بقوّة مفارقةٍ ملحوظةٍ»[6].

(1) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص 67 –68.

(2) زكي نجيب محمود، من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط01، القاهرة، 1979م، ص 95.

(3) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1953م، ص30.

(4) المصدر نفسه (الهامش) ص31.

(5) كليفرد ليج، المأساة (موسوعة المصطلح النقدي)، تر: عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للنشر و التوزيع، بيروت، ط02، 1983م، ص118.

(6) المرجع نفسه، ص122.

وهذا التوظيف للمفارقة من طرف صانعها عند حبكه للدراما ييساعده في خلق «الاشفاق والخوف وهذا ما يشكل الهدف المقصود من المأساة»[1]، بمعنى أنّ المفارقة تؤدي إلى حتمية الصِّراع الدرامي الّذي يُؤَدِي بِدَوْرِهِ إلى التَّطهير (**Catharsis**).

وأرسطو برؤيته هذه نحا بالمفارقة منحًى مُغايرًا؛ فهي عنده «الاستخدام المراوغ للغة وهي شكل من أشكال البلاغة»[2] (**Figure rhétorique**)، أقربُ إلى ما يعرف بالجدل اللفظي حيث كان يرى «أنّ للكلام صورًا وأشكالًا خاصةً، وتوسعَ في البحوث المنطقية، أين عَزَّزَ آراء برماندیس وزینون الإیلي وكذلك آراء الفیثاغورثیین وهیراقلیطس وخاصة سقراط في محاوراته التّهكّمية التي بيّن من خلالها عيوب اللّغة السّفسطائية التي تقوم على أسلوب التّلاعب البارع في معاني الألفاظ ومحاورات أفلاطون الجدلية»[3].

وتعرّض في بحوثه للمفارقة السقراطية أيضا؛ حيث « يضع "آيرونيئيا" بمعنى المغايرة التي تقوم على الحطِّ من الذَّات بمنزلة أعلى من نقيضتها "الآزونيئيا" أو المغايرة التي تقوم على الإدعاء فالتواضع حتى عندما يكون تظاهرًا يدل على حسن تربية أكثر من التفاخر »[4]، وربَّما وربَّما هذا ناتجٌ عن تفكيره الدائم بسقراط.

وبِتَبَنِّيهِ مصطلح المفارقة أخرجه من قالبه الفلسفي الجدليّ وأعطاه بُعْدًا بلاغيا – جديدًا– وذلك بإسقاطه على الدراما والمسرح والشعر والأدب، ومنه ما قاله في فن الشعر أثناء معالجته لقضية الدراما التي هي من الأهمية بمكان عنده؛ وأهم العناصر المكوّنة لها، فذكر «حبك الأحداث، وبناء مشاهد التعرف، والانكشاف، والمفاجأة، والمفارقة، ومثل هذه العناصر تدخل في تركيب الدراما»[5]، كما وردت في كتابه "الأخلاق" قاصدا بها «الاستخدام المراوغ للغة وهي

(1) إيليزابيت ديل، الحبكة موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج3، ط01 1998م، ص 487.

(2) خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشرق، عمان، ط01، 1999م، ص 129.

(3) مهدي فضل الله، آراء نقدية في مشكلات الدين والفلسفة والمنطق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط01، 1981م، ص230.

(4) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ج 4، ص 26.

(5) أرسطو، فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفني، الامارات، دط، 2000م، ص97.

وهي عنده شكل من أشكال البلاغة**(Figure rhétorique)** يندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح»[1].

وإنما استطاع ذلك بحكم الخاصية التي يمتاز بها جدله أو ما يعرف بالجدل الأرسطي أن كان واقعًا «بين القضايا البرهانية والأقاويل الخطابية، بين الفلسفة والعلوم من جهة وبين الخطابة من جهة ثانية...»[2]، لتتصل بهذا المعنى بالجدل باعتبار الغاية وهي الغَلَبَةُ، وبالشعرية باعتبارات توظيف طرائقها وأساليبها الجمالية، وتكون أسلوبًا -هجينا- يظهر في كل خطاب -جدلي كان أو شعري-.

10- المفارقة عند الرومان:

ولم يلبث المصطلح أن وجد له مكانًا في «الأدب الروماني بلفظ (**irony**) حتى صار دليلًا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ، أحدهما ظاهر والآخر خفي ويرمي إلى نوع من التورية»[3]، ليكون معناها عندهم هو امتداد لما كان عليه عند الإغريق.

فها هو خطيب روما كيكِروأو شِيشرُون (**Cicero** ولد 106 ق.م) تفيد كلمة آيرونيئيا (**Eironeia**)عنده، « ما تفيده الكلمة الإغريقية من معاني الإساءة، فهي تظهر لديه إما على شكل صيغة بلاغية (**Rethorical Figure**) أو على شكل ذلك (التظاهر المتمدِّن) العجيب..»[4] وهي كذلك عند كوينتليان (**Quintilian**)، وكذلك عند باقي الفلاسفة الرومان.

عمومًا إن فلسفة اليونان وثقافتهم القديمة كانت قائمة على فكرة المفارقة، مفارقة الأشياء لمثلها في الميتافيزيقا الأفلاطونية؛ ومفارقة الموجودات لماهيتها في الميتافيزيقا الأرسطية ومكانة هذين عند اليونان كان سببه الدور الذي أدياه في إرساء معالم الفلسفة اليونانية وابرازها

(1) نبيلة ابراهيم، المفارقة، مجلة فصول، القاهرة، مج 7، العدد 3، 1987م، ص131-132

(2) أبو علي الحسين ابن سينا، الشفاء، تصدير طه حسين باشا، تح: الأب قنواتي، محمود الخضيري، فؤاد الأهھوافي، وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1952م، ص46.

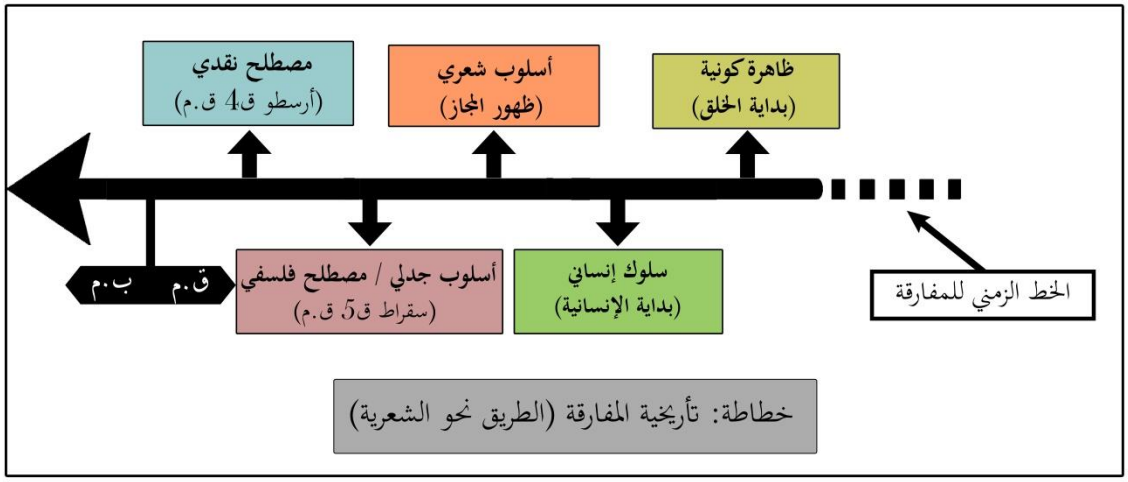
(3) عزّت محمّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2002م ص412.

(4) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 27.

في شكلها الناضج المتكامل وما أولياه من إهتمام بالمفارقة في مشروعهما الفلسفي، هو ما ضمن استمرارية هذه الأخيرة؛ وهو ما جعلها محل دراسة ونظر.

خلاصة القول إن عقلية اليونان وثقافتهم القديمة «قائمة أصلا على فكرة المفارقة مفارقة الأشياء لمثلها في الميتافيزيقا الأفلاطونية؛ ومفارقة الموجودات لماهيتها في الميتافيزيقا الأرسطية..»[1]،وتبوؤ هذين مكانة رفيعة عند اليونان سببه الدور الذي أدياه في إرساء معالم الفلسفة اليونانية وابرازها في شكلها الناضج المتكامل وما أو لياه من إهتمام بالمفارقة في مشروعهما الفلسفي، هو ما ضمن استمرارية هذه الأخيرة؛ وهو ما جعلها محل دراسة ونظر.

إذا بدأت المفارقة كظاهرة كونية مع بداية الخلق ثم غدت سلوكا إنسانيا مع خلق الإنسان وبداية الإنسانية ثم أسلوبا شعريًا مع ظهور المجاز ثم أسلوبًا في الجدل مع سقراط ثم مصطلحًا نقديا مع أرسطو، وهو ما سنوضّح من خلال الخطاطة التالية:



خطاطة: تأريخية المفارقة (الطريق نحو الشعرية)

(1) جورج طرابيشي نقد نقد العقل العربي، دار الساقي، بيروت، ط01، 1996م، ص 260.

ثانيًا– شعرية المفارقة في النقد الغربي الحديث والمعاصر:

– تصدير:

تشاء الدراسة خوض غمار التأصيل لمصطلح المفارقة لغويا واصطلاحيا، ذلك أن المفارقة مصطلح إشكاليٌّ أثير حوله الكثير من الجدل؛ حدَّ الالتباس والاختلاف والتباين والتناقض، أو حدّ التعارض والتنازع بين أقوام تتنوع مذاهبهم وتتعدّد مشاربهم، كون إيجاد تعريف مُحَدَّدٍ دقيقٍ له يُعَدُّ أقرب إلى المستحيل نظرًا لتاريخهِ الطَّويل المتشعّب فهو أشبه بِكَيَانٍ مُزِّقَتْ أجزاؤه في الآفاق دونما اتفاق، فوُزِّعت بين العلماء والرياضيّين والفلاسفة واللُّغويين وآخرين تَداولوه، كلٌّ وتخصصه؛ وطوَّروه ليُصبح له في كلِّ سياق يرد فيه دلالة وقصد، وهذا ما جعلها تتباين حسب الحيّز والمستوى التي هي فيه « ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر..»[1].

لذا يجد الباحث في حدّ المفارقة أن معظم تعريفات دارسيها إنما هي وليدة وعيٍ مرتكزٍ على منطلقات واهتمامات وتخصصات متباينة، تبعًا للتكوين الإيديولوجي والفكري والمعرفي والثقافي، مما يعني أنه مهما كانت التعريفات شاملة إلا أنها تبقى قاصرةً عن حصر هذه الظاهرة وتبقى مجرد مقاربات ضيّقة الزّوايا.

وهذا ما حاول **دي.سي ميويك (Douglas Colin (D.C) Muecke)** توضيحه، حيث وجد أنه من الصعوبة حَصْرُ المصطلح في تعريف؛ بالرَّغْمَ من كونه من أَوَائِل الممهّدين والدارسين لهذه الظاهرة في الفكر الغربي الحديث؛ يقول: « لو اكتشف شخص ما رغبةً بداخله في الإيقاع بآخرَ في اضطراب لغوي وذهنيٍّ فلن يجد أمامه أفضل من أن يطلب منه أن يضع تعريفًا للمفارقة في الحال»[2].

والملاحظة التي يجب توكيدها حَتْمًا، هي أن المفارقة أضحت مثار اهتمام جِدّيٍ في أطروحات كل العلوم والتيارات الفكرية إن لم نقل إنها صارتْ تحتلُّ موقعا محوريا في التَّنْظِيرِ الحديث لكل شيء، ينكب عليها أكثر من تخصص، وتتعاطاها أكثر من مدرسة، وعلى رأسها

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 129.

(2) المصدر نفسه، ص 19.

المدارس الفلسفية والمدارس الأدبية المعاصرة المختلفة وهو ما سيحملنا للوقوف على «أقوالٍ كثيرة لكتاب وفلاسفة وأدباء، تتغنى كلها بأهمية المفارقة سواء في الأدب، أو الحياة »[1].

1. مقاربة معجمية لمصطلح المفارقة:

مما لا شك فيه أنَّ مُتَصَفِّح المعاجم العربية قديمها وحديثها؛ يجد أنها لم تأتِ على ذِكر المفارقة كمصطلح، كما أنه عندما يقف على بعض ما له صلة بمعاني لفظ المفارقة بمختلف صياغاتها واشتقاقاتها يُوقِنُ أنه لا يخرج عن صفة التَّبَايُنِ، ليكون مُنْطَلَقُهُ الجذر الثلاثي (ف ر ق) فيقع على ما نصه:

المفارقة مصدر ميمي لـ(**فَارَقَ**) من الجذر الثلاثي (**فَرَقَ**)، ومصدرها (**فَرْقٌ**)، بتسكين الرّاء.

الفَرْقُ عند الخليل بن أحمد هو (**الافتراق**): «تَفارَقَ القومُ وافْتَرَقُوا: أي فارَقَ بعضُهم بعضاً».[2]

في مقاييس اللغة ورد بمعنى (**التمييز**) «الْفَاءُ وَالرَّاءُ وَالْقَافُ أُصَيْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى تَمْيِيزٍ وَتَزْيِيلٍ بَيْنَ شَيْئَيْنِ».[3]

وفي لسان العرب هو (**عكس الجَمْعِ**) « الفَرْقُ: خِلَافُ الْجَمْعِ، فَرَقه يَفْرُقُه فَرْقاً وفَرَّقه وَقِيلَ: فَرَقَ لِلصَّلَاحِ فَرْقاً، وفَرَّق للإفساد تَفْرِيقاً، وانْفَرَقَ الشَّيْءُ وتَفَرَّق وافْتَرَقَ»[4]، وقد يُقْصَدُ بالفَرْقِ (**الفَصْلُ**) «فَرَقَ يَفْرُقُ فَرْقاً: فَصَلَ: وَقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿فَٱلْفَٰرِقَٰتِ فَرْقًا ۝٤﴾[5]»[6]، أي الملائكة تُنَزّل لتفصل بين الحلال والحرام، «وَرَجُلٌ فارُوقٌ: يُفَرِّقُ مَا بَيْنَ الْحَقِّ وَالْبَاطِلِ.

(1) ينظر: حسن حماد، المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2005 م، ص19.

(2) أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح:د. مهدي المخزومي ود. ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط، دت، ج5، ص147.

(3) أبو الحسين أحمد بن فارس القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، ص493.

(4) ابن منظور، لسان العرب، ج010 ص 299.

(5) سورة المرسلات، الآية 04.

(6) ابن منظور، لسان العرب، ج010 ص 301.

والفارُوقُ: عُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ، رَضِيَ الله عنه، سماه الله بِهِ لتَفْريقه بَيْنَ الْحَقِّ وَالْبَاطِلِ»[1]، ويرد أيضا بمعنى (**التَّبَايُنِ**) يقال: « فارَقَ الشيءَ مُفَارقةً وفِرَاقاً: بايَنَهُ ».[2]

وفي القاموس ورد أنَّ من معاني الفَرْقِ **القَضاءُ** ﴿فِيهَا يُفْرَقُ كُلُّ أَمْرٍ حَكِيمٍ ۝٤﴾ [3]، أَي: يُقْضى»[4].

أما في مختار الصِّحَاح تَفَرَّقَ بمعنى (**تشَعَّبَ**):« وَكَذَا (مَفْرِقُ) الطَّرِيقِ و(مَفْرَقُهُ) وَلَا جَمْعَ لَهُ وَهُوَ الْمَوْضِعُ الَّذِي يَنْشَعِبُ مِنْهُ طَرِيقٌ آخَرُ فَرَقَ بين الشَّيئين من باب نَصَرَ، ».[5]

وجاء في المعجم الوسيط:فرق بمعنى (**التَّحكيم**) «فرَّق.. بَيْنَ الْخُصُوم حكم وفَصَلَ وَفِي التَّنْزِيل الْعَزِيز ﴿فَٱفْرُقْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ ٱلْقَوْمِ ٱلْفَٰسِقِينَ ۝٢٥﴾[6]»[7]، وبمعنى (**التَّبيين**) «فرَّقَ.. «فرَّقَ.. بَين المتشابهين بَيَّنَ أوجُهَ الْخلاف بَينهمَا،وَلَهُ عَن الْأَمر كشفه وَبَينه وَله الطَّرِيق أو الرَّأْي اسْتَبَانَ»[8] وبمعنى (**التَّقسيم**) «وَ فرَّق الشَّيْء قَسَمَهُ وَفِي التَّنْزِيل الْعَزِيز ﴿وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ ٱلْبَحْرَ ۝٥٠﴾[9]»[10].

بناءً على هذه النَّظرة الخاطفة في المعاجم العربية قديمها وحديثها، نخلص إلى أن المفارقة من الفَرْقِ والافتراقُ والتَّمييزُ وعَكْسُ الجمعِ والفَصْلُ والقضَاءُ والتَّقْسِيمُ وَالتَّبَايُنُ بين شيئين أو أمرين أو موقفين لا سيما إذا كان هذان الأمران على طرفي نقيض، أو أن أحدهما خلاف الآخر أو مُضَادٌ له؛ ولعل هذا المعنى يَبْقَى أُحَاديًّا قاصرًا لا يُوصِلُ إلى معنى المفارقة المَنشُود ما لم يُرْدَفْ بالمعنى الاصطلاحي حتى يستقيم طرفا المعادلة من كلتا زاويتي الرَّصد.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج010، ص 303

(2) المرجع نفسه، ج010، ص300.

(3) سورة الدُّخان، الآية 04.

(4) أبو طاهر مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروزآبادى، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005م، ص 916.

(5) مُحَمَّد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تحق يوسف الشيخ مُحَمَّد، بيروت، المكتبة العصرية، ط05، 1999م ص238.

(6) سورة المائدة : الآية 25.

(7) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار الدعوة، ج2، ط02، دت، ص685.

(8) المرجع نفسه، ص685.

(9) سورة البقرة : الآية 50.

(10) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ج2، ص 685.

2. جينالوجيا المفارقة القدرية (Fatalistic Paradox genealogy):

إن الوجود في –نظر كل من يتأمله– أثر فنيّ إبداعي إلهي محض خلقه الله واخترعه على غير مثال سابق، سبحانه هو ﴿ ٱللَّهُ خَٰلِقُ كُلِّ شَيۡءٖ ﴾ [الرعد: 16] وخلقه للأشياء إنما هو عن علم بما يخلق، وكيف ومتى يخلق، وله حكمة من خلقه، فهو سبحانه لا يخلق شيئا عبثا وهو القائل: ﴿ وَمَا خَلَقۡنَا ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ وَمَا بَيۡنَهُمَا لَٰعِبِينَ ٣٨ ﴾[1]، وقال: ﴿أَفَحَسِبۡتُمۡ أَنَّمَا خَلَقۡنَٰكُمۡ عَبَثٗا وَأَنَّكُمۡ إِلَيۡنَا لَا تُرۡجَعُونَ ١١٥ ﴾[2].

وخلقه سبحانه للوجود قائمٌ على الأضداد[3]، ومن أمعن النظر في تشكلها وصراعها –الأبدي– مع بعضها تجلّت له قدرة الخالق جلّ وعلا وحكمته وإتقان صنعه وتفرده بالوحدانية والقهر وأنه الغني عن خلقه وكل ما سواه مفتقر إليه، والأدلة والبراهين واضحة الدلالة لأصحاب العقول والألباب، للذين يجهدون خلف الحقيقة والحق، قال تعالى: ﴿ إِنَّ فِي خَلۡقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَٱخۡتِلَٰفِ ٱلَّيۡلِ وَٱلنَّهَارِ لَأٓيَٰتٖ لِّأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ ١٩٠ ﴾[4].

إذا ما على العاقل إلا أن يُبحر في ملكوته؛ ليقف على آياتٍ باهرات، وجميل معجزاته وقدرته سبحانه وتعالى ودقته المتناهية، التي يقف العقل البشري أمامها صاغرًا مذعنًا منصاعًا لمولاه، مؤمنا بتفرّده بالألوهية والربوبية –عزّ وجلّ– ولا يجحد هذا إلا سفيه.

(1) سورة الدخان، الآية 38.

(2) سورة المؤمنون، الآية 115.

(3) التضاد: وجود الند أو العنصر القادر على خلق توازن، فالمضاد هو الشيء الذي اذا انصهر في ضده خلق نتيجة معينة وليس لذلك علاقة علاقة في خواصهما منفصلين.

التعاكس: هو الاختلاف التام، حيث الفرق بين العكس والضد هو ان الخواص هنا تهم، فالشمال عكسه الجنوب وهو ليس ضده، لانه اختلف عنه تماماً واجتماعهما معاً لا يغير من حقيقة كونهما منفصلين.

التنافر: هو قدرة الشيء على ابعاد نظيره، فالتنافر هنا هو عدم المطابقة وعدم الملائمة وعلى ذلك هو عدم امكانية الاجتماع للشيء مع ما ينفر منه، فمهما شيئان بعيدان ولا يطيقان القرب من بعضهما.

التناقض: عدم وجود رابط في خصائص امرين فنقول امرين متناقضين. وأحياناً يكون التناقض في شيء واحد اذا ما تعددت خصائصه أو وجهات النظر فيه. وهذا الأخير أعم وأشمل من كل سابقيه، لذا سنراه يتكرر معنا كثيرا في هذه البحث.

(4) سورة آل عمران، الآية 190.

ثم إن المبدع باعتبار الوجود مادة لفنه؛ يحاكيه ويقلّده -فنيًّا- هو أجدر الخلق بعملية التأمل والتفكر هذه؛ التي كلما أحسن اتباع أسبابها والحرص على مهيئاتها فُتِحَت أمامه مغاليق الوجود ووضعت بين يديه أسرار الحكمة والإبداع والخلق الفني.

والأجدر بالتأملِ الثنائياتُ الضديَّةُ وأثرها الكوني؛ الناجم عن إرادة إلهية محضة ومطلقة وحده سبحانه القادر عليها، قال تعالى: ﴿ ٱللَّهُ خَٰلِقُ كُلِّ شَيۡءٖۖ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ وَكِيلٞ ٦٢ لَّهُۥ مَقَالِيدُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۗ وَٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡخَٰسِرُونَ ﴾[1] منها ما هو مدركٌ معلوم ومنها ما هو غيبيٌّ معلوم ومنها ما هو غيبيٌّ مجهول لا يعلمه إلا الله.

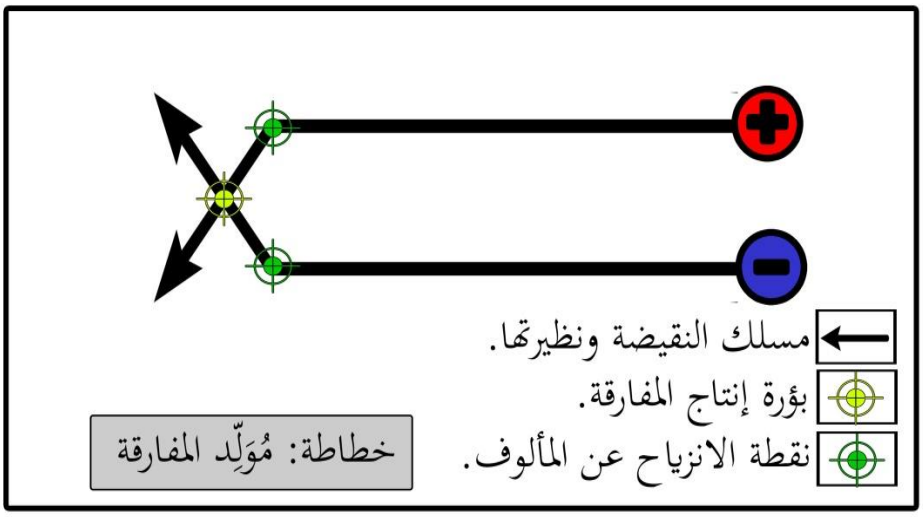
وهذه الظواهر هي ما يعرف بالمفارقات ظواهر على علاقة جدلية وطيدة بصراع الأضداد وطالما أثارت الدّهشة في عقول البشرية طوال تاريخها الفكري؛ ولا يكاد يسلم منها شيء في الوجود (النور/الظلام، الحياة/الموت السلبية/الإيجابية، الزيادة/النقصان، البرودة/حرارة الملوحة/الحلاوة ...)، وكل طرف من هذه المتناقضات يسير في موازاة مع نظيره ووفق نسق كوني محدّد منذ بداية الخلق، وهي في صراع سرمديٍّ إلى غاية زواله؛ بها تتحقّق استمرارية الحياة وإيقاعية الكون وديناميّته، وهذه النقائض والأضداد خلال سيرورتها الكونية كثيرًا ما يكون لها نقطة تنزاح بها عن مسارها المألوف، مما يجعلها تتقاطع مع مسالكِ نظيراتها، في بؤر معيّنة، هي المولّدات المفجّرة لبؤر إنتاج المفارقة، وهذا التداخل يكون بين متناقضين أو أكثر.-سنوضحه في بابه-

أما صانعها في الكون فهو الخالق جل وعلا -ابتداءً- وفي النص المبدعُ -تقليدًا- حيث بوقوفه على هذه المتناقضات والمزج بينها بالانزياح بها عن مساراتها نحو نظيراتها يخلق ما ليس له صورة ذهنية في عقل الإنسان -وهو سرّ الابداع في رأينا- الأمر الذي من شأنه أن يربك المتلقي ويوقعه في الدّهشة؛ وهو مُبْتَغى كل مبدع.

وانزياح الضدّ نحو نظيره يستلزم انزياح هذا الأخير أيضا، فتتشكل المفارقة نتيجة انزياحات في مسارات الثنائيات الضدية؛ والتقاؤها في نقطة معينة هو ما يولّدُ المفارقة، فقولنا مثلا: فكرة مضيئة فنحن نشبه معقولا بمحسوس؛ فتصبح الفكرة كأنه شيء محسوس ويغدو

(1) سورة الزمر، الآية 62-63.

النور كأنه شيء معقول، ومنه انزياح المعقول نحو المحسوس استلزم انزياح المحسوس نحو المعقول وهو ما يشكل هذا النوع من المفارقة الاستعارية. أنظر الخطاطة التالية.



3. لماذا المفارقة القدرية ؟

حديثنا عن المفارقة الشعرية دون المفارقة الفنية ودون التطرق للمفارقة القدرية –عموما– هو إجحاف في حقّ الموضوع، وتعتيم للمشهد الكليّ لهذه الظاهرة، إذْ كيف نفهم قضيةً ما ونحن لم نتصورها تصورًا كاملا، ثم إن حديثنا عن المفارقة القدرية هو توسيع لأفق فكر المبدع الذي تُمثل له هذه الأخيرة وقودا طاقويًّا لخياله، وللمتلقي وفهمه (المتلقي العادي والمتلقي الناقد والمتلقي المبدع) وهو ما ينجم عنه نضج قرائي تأويلي يخوّله لإعادة إنتاج العمل الإبداعي – بدرجات متفاوتة –.

حيث يهبُ الإلمامُ بهذه الظاهرة للمتلقي العادي فسحة فكرية؛ بها يقف على مضان العمل وانفتاحيته ورموزه وإيحاءاته... وبالتالي المثُول أمام مقصديته؛ التي بها تتحقق الوظيفة التأثيرية الجمالية للنص وحصول اللذة.

أما المتلقي الناقد فزيادة على ما يتشاركه مع العادي فهو ينمي من ملكته الناقدة؛ الأمر الذي يزيد من نضج تجربته النقدية، كما يساعده هذا في العمل على ابتكار آليات تحليلية جديدة وتطويرها، والتي من شأنها أن تساهم في دفع عجلة تطور الدرس النقدي في شتى الفنون إلى الأمام.

أما المتلقي المبدع فزيادة على ما عند سابِقَيْهِ يُخَوِّلُه هذا الوقوفَ على مشارف ومنافذ الإبداع وأسرار التجديد، بفهمه للمفارقة القدرية التي هي مادة الإبداع ومنهله، وهو ما يطمح له كل مبدع ويبغي كسبه؛ ثم إنّ تعرفه وفهمه للمفارقة الفنية التي تتلخّص في جملة الآليات الإبداعية المُشكلة لبنية أعماله يستطيع أن يضمن فُرَادَة إبداعه وانفتاحيته وسرمديته، وبلوغ مقصديته، وتحقيق وظيفة الفن عموما (الإمتاع والإقناع).

ولعل هذا ما توصل إليه نبيل صالح في نصه المعنون بـ: رسالة (فان كوخ) الأخيرة[1] حيث استطاع بفلسفته وفكره الوقوف على أسرار الإبداع بل وأسرار الحياة، وتلخيص ذلك كله في رسالة[2]، والمتأمل فيها يجد أنها رسالة إلى كل المبدعين في كل الفنون، حيث نجد فيها أن أهم خطوة نحو التجديد والإبداع هي تمثّل الأشياء وتشكيلها من جديد ؛ كما يريدها الفنان لا كما أرادتها الطبيعة، والبحث عن الجمال في القبح والقبح في الجمال؛ كون كل الأشياء تغدو باردة وباهتة بعدما تطؤها أرجل الزمن وتنال منها أيدي التكرار.

وهذا لا يكون إلا بإخراجها من منطقها إلى فضاءات المفارقة وتلاقح الأضداد والمتناقضات، بعد ابتكار آليات جديدة لبلوغ ذلك، وهو ما يصنع الفن الذي مهما تكن علاقته بالحياة، فهو غير الحياة وهو غير المنطق الوجودي، «صحيح أنه ينبثق عن الإنسان ويشطأ من تربة الحياة؛ إلا أنه –شأن كل كيان انبثاقي (Emergent)–مستقل عن منشئه مغاير لأصله ولا يمكن ردُّه إلى عناصره الأولى»[3].

ونجد في الرسالة –أيضا– الدور الذي يؤديه الفن في الحياة وأنه قاهر للمَلَلِ ونمطية الحياة وأنه متنفس الإنسان وملاذه الذي يخرجه من سلطة العقل وتجريديته؛ و«يفتح لنا مغاليق العالم الوجداني، فإلى جانب العلم الذي يزيد من تمكننا الفكري والتصوري من العالم، فإن الفن يزيد من تمكننا الإدراكي والانفعالي، فبفضل كُتّاب من طراز (شكسبير) و(بروست) أمكننا أن نفطن إلى دقائق سيكلوجية ما كان لنا أن نراها، وبالتالي نحسها، لولا قدرتهم على اقتناصها والتعبير عنها، وبفضل مصوّرين من طراز (سيزان) و(مانيه) تعلّمنا كيف ننظر إلى الأشياء

(1) نبيل صالح، رسالة فان جوخ الاخيرة، 2011-08-26، **https://kharejalserbsy.wordpress.com**

(2) ينظر: الملحق 02.

(3) عادل مصطفى دلالة الشكل، دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي سي أي سي، القاهرة، ط02، 2018م، ص 43.

ونلاحظ العالم، وكيف ننتشي بالتحامنا بالوجود والتقائنا بماهية الأشياء، ومهما أمدنا العلم من معرفة عن حقائق العالم الخارجي، سنبقى بحاجة إلى الفن لكي يزودنا بمعرفة عن عالمنا الداخلي وفضاءات أعماقنا السحيقة»[1].

فلو أن الفن اقتصر على رهافة الحس الإنساني وتوقّده الوجداني «لكانت أي فتاة مراهقة نزقة هي أشعر الناس، ولو كان الفن مجرد تأثر بالطبيعة أو بأحداث الحياة لانتفت الحقيقة التي نراها جميعًا من أن المدرسة الأولى للفنانين هي مدرسة الفن لا مدرسة الحياة، وأن نقطة البداية في حياتهم هي التأثر بأعمال غيرهم من الفنانين العظام لا التأثر بمناظر العالم الخارجي، وهي المشاركة في عالم الفن لا المشاركة في عالم الطبيعة»[2].

4. مفهوم المفارقة القدرية:

يجد المنقب في تاريخ الحضارات الإنسانية أن من أوائل من اهتمّ بها الفلاسفة اليونان وتبعهم في ذلك من أتى بعدهم من الحضارات ... الصينية الفارسية -أنظر الفصل الأول- وفي العصر الحديث كان الألمان على رأس هؤلاء، ومفهومها عندهم كان مبنيًّا على مفهومهَا عند يوهان فولفغانغ فون جوته (**Goethe Johann Wolfgang 1749-1832 von**) الذي رأى أنّها «ترفع الإنسان فوق السعادة أو الشقاء، الخير والشر، الموت والحياة»[3] ونظرتُهُ إليها كانت مبنيّة على أساس أنّها أداة إصلاحية، يقول توماس مان (**Thomas Mann 1875-1955**) ناقلا عن غوته: «المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق»[4]، وهو بهذا ينطلق في تعريفه من وظيفة المفارقة -في نظره- لأن المفارقة حين تتكشَّف لنا في الحياة بمستوياتها المتعددة وكذا اتجاهاتها المختلفة، تؤدي وظيفة المرآة الصافية التي تظهر لنا ذلك التباين بين حقيقة ما هي عليه الحياة وظاهرها، مُعِيدةً بذلك ومُحَقِقةً لتوازنها وهذا ما يمثل المرحلة الأولى من هذا التطور الجديد للمفارقة، بتسليط الضوء أثناء معالجتها على من يسقط ضحيتها، لا على من يمارسها.

(1) عادل مصطفى دلالة الشكل، دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، ص80.
(2) المرجع نفسه، ص 43-44.
(3) دي سي ميويك المفارقة وصفاتها، ص 55.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص126.

ويرى شليجل أنّ المفارقة وعيٌ جليٌّ بالفوضى الكاملة اللانهائية، وهى وعي بالذات بدرجة عالية، لأن المفارقة عنده محاكاة ساخرة، فهي الهزل الغامض الذي يحاول أن يرتفع فوق إبداع الإنسان وفضيلته ونبوغه، كذلك تقترن المفارقة عنده بـ «الشعر الغامض» **Transcendental Poetry** وبـ"شعر الشِّعر" **Poetry of Poetry** الذي يجده عند بندار **Pindar**، ودانتي **Dante** وجوته **Goethe**، وهو المعنى نفسه للمفارقة الذي أكده الناقد الإنجليزي إيفور آرمسترونج رتشاردز (**Ivor Armstrong Richards** 1893-1979م) في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" **Principles of Literary Criticism** حين كان يناقش موضوع الخيال مشيرًا إلى أن الشعر الذي لا يصمد أمام المفارقة ليس شعرًا من الطراز الأول، كما أن المفارقة ذاتها هى دائمًا من الصفات المميزة للشعر الرفيع[1].

و تصور شليجل للمفارقة مبني على نظرته للطبيعة التي يرى أنّها فوضى متدفقة بلا حدود وعملية جدلية من الخلق المتواصل من الإفناء، وأنّ من أبرز خصائصها أنّها دَفْقٌ لا ينتهي من الطّاقة الحيويّة[2].

ذهب -أيضا- إلى أنها شكلٌ من النقيضة (**A Form of Paradox**)، وهي إدراك لحقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تناقض، وأن الوعي الضديَّ هو الذي يستطيع الإمساك بكليته المتنافرة، والمفارقة عنده تعنى أيضا ذلك الصراع بين **المطلق والنسبي**[3].

ولمّا كان تفكير شليجل في الحياة وفهمه لها راسخًا – على أنّها عملية جدلية- يكون فيها كل شيء هازلًا وجادًّا، مكشوفًا ببراءةٍ ومستورًا بعمقٍ، فقد أسَّسَ لمفارقة جديدة هي المفارقة الرومنسية التي هي التظاهر الوحيد غير المقصود ومع ذلك هو مقصود تمامًا، وعرف في القرن التاسع عشر تسميات كثيرة للمفارقة كالمفارقة المأساوية أو مفارقة القدر والمفارقة العدمية وغيرها.

(1) ينظر: إ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر 1963م، ص 321.

(2) ينظر: : دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 150.

(3) رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750-1950)، مج 2، ص15.

أمَّا في أبحاث الفيلسوف الحديث **كانت** فقد وجدت المفارقة سبيلها عنده في تناوله لموقف العقل الانساني من المحدود واللامحدود، والواقع والمثال، والقيد والحرية، وقد نبعت فلسفته من وقوف المفكر المثالي عاجزاً أمام التجربة الفعلية، فهو ذو سلطان مطلق في العالم المعقول أما في الواقع الفعلي، فهو ضائع وعاجز عن التدخل أو التأثير في مجرى الحوادث.

واقترنت المفارقة عنده بما سماه " **التركيب الأعلى** " وقصد به الوعي الذاتي "الترانستدتالي" وهو «الوعي بوجود " **أنا أفكر** " مقترنة بكل تجربة .. وعن طريق الوعي يعرف الأنا المفكر ذاته بوصفه متصلاً وحاضراً، فعالاً على مدى سلسلة تجار به »[1]، والذَّات "الترانستدتالية" فهي «الذات السلبيَّة الَّتي لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التَّاريخ والواقع بل تتجاوزهما وتَعْلُو فوقهما، تاركة نفسها لعفوية الفكر، وهي الذات المفارقة الّتي تخضع سلبيتها لموضوعية مزعومة»[2].

وفي رأي صموئيل هاينز **(Samuel Hynes 1924م - 2011م)** المفارقة «نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوّعة ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وأن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود»[3]؛ حيث تتسارع فيه عجلة الحياة المليئة بالتناقضات السرمدية اللامتناهية.

ونجد تعريفات أخرى على درجة من الفلسفة والتعقيد، كتعريف زولجر **Solger** الذي يعطي المفارقة نظرة ميتافيزيقية؛ واضعا إيّاها في لبّ الوجود فيقول: «إنّ المفارقة الحقّة تبدأ بتأمّل مصير العالم بمعناه الواسع»[4].

و يحاول إ.أ.ريتشاردز **(I.A.Richards 1978-1893)** تعريف المفارقة وتحديد وظيفتها على أنَّها «إدخال النَّقيض والدوافع المكمِّلة للوصول إلى وضع متوازن»[5]، وهذا ما بنى عليه النقاد الجدد مفارقتهم.

(1) نبيلة ابراهيم، المفارقة، ص34.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(3) دي سي ميوك، المفارقة وصفاتها، ص36.
(4) المصدر نفسه، ص 32.
(5) إ.أ. رتشاردز، مباديء النقد الادبي ص 250.

بالجمع بين كل هذه المقاربات يمكن القول أن **المفارقة القدرية: "هي كل ظاهرة تُناقض الأصل والعادة؛ الأمر الذي يخرجها عن المألوف، بتداخل المتناقضات والأضداد مع بعضها –لحكمة أرادها الله– مع بقائها جزءًا من بنية الوجود؛ الأمر الذي يستدعي عدّة تفسيرات؛ كل واحدة منها يحتمل الصدق بطريقة ما"** وهي ما يعرف في الإسلام بالآيات الكونية.

والمفارقة القدرية –بتفريعاها وموضوعاتها– تشكّل مادةً للمفارقة الأسلوبية وفضاءً واسعًا يسبح فيه صانعها.

5. تفريعات المفارقة القَدَرِيَّةُ:

يمكننا تمييز قسمين للمفارقة القدرية:

1. المفارقة الوجودية (Existential Paradoxs):

هي ظواهر وجودية تناقض فيها المخلوقاتُ فطرَها وقوانينها الكونية بإرادة إلهية محضة ومطلقة.

1.1. مفارقات طبيعية مدركة (perceptible natural Paradoxs): (تمثيلا لا حصرا):

1.1.1.مفارقة جيولوجية (Geological paradox):

من نعم الله تعالى علينا إنزال المطر، وتعظم هذه النعمة عندما يشتد القحط وتجف التربة، فإذا نزل المطر صاحب ذلك النزول ظواهر عديدة، ومن هذه المفارقات التي تحصل في التربة الاهتزاز الذي يحصل لحبيبات التربة ومن ثم الانتفاخ وأشد منه الزلازل، وغيرها من الأمثلة.

2.1.1. مفارقة بيولوجية (biological paradox):

يعدُّ خَلَقُ الله للدواب مِّن مَّاءٍ من المفارقات الكونية، ومِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ ويَخْلُقُ سبحانه مَا يَشَاءُ وهو عَلَى كُلِّ شَيْءٍ

قَدِيرٌ، وأشد منها مفارقةً: الطفرات الوراثية؛ وولادة مخلوقات بأطراف زائدة أو ناقصة، وهل التشوّه الخلقي إلا مفارقة، تخرق أفق متلقيها، لتناقضها مع واقعه.

3.1.1. مفارقة كيميائية (Chemical paradox):

كمشهد السحاب كيف يصنعه الله، والبَرَد كيف يكوّنه ويصرفه، قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يُزْجِي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُۥ ثُمَّ يَجْعَلُهُۥ رُكَامًا فَتَرَى ٱلْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَٰلِهِۦ وَيُنَزِّلُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مِن جِبَالٍ فِيهَا مِنۢ بَرَدٍ فَيُصِيبُ بِهِۦ مَن يَشَآءُ وَيَصْرِفُهُۥ عَن مَّن يَشَآءُ ۖ يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِۦ يَذْهَبُ بِٱلْأَبْصَٰرِ ﴿٤٣﴾﴾[1] وأشدّ منه مفارقة المطر الحمضي.

4.1.1. مفارقة ضوئية (Light paradox):

من مفارقاته عزَّ وجلَّ أنْ ﴿ جَعَلَ ٱلشَّمْسَ ضِيَآءً وَٱلْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُۥ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا۟ عَدَدَ ٱلسِّنِينَ وَٱلْحِسَابَ ۚ مَا خَلَقَ ٱللَّهُ ذَٰلِكَ إِلَّا بِٱلْحَقِّ ۚ يُفَصِّلُ ٱلْءَايَٰتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴿٥﴾﴾[2] يقول ابن كثير: « يُخْبِرُ تَعَالَى عَمَّا خَلَقَ مِنَ الْآيَاتِ الدَّالَّةِ عَلَى كَمَالِ قُدْرَتِهِ، وَعَظِيمِ سُلْطَانِهِ وَأَنَّهُ جَعَلَ الشُّعَاعَ الصَّادِرَ عَنْ جُرْمِ الشَّمْسِ ضِيَاءً وَشُعَاعَ الْقَمَرِ نُورًا، هَذَا فَنٌّ وَهَذَا فَنٌّ آخَرُ فَفَاوَتَ بَيْنَهُمَا لِئَلَّا يَشْتَبِهَا، وَجَعَلَ سُلْطَانَ الشَّمْسِ بِالنَّهَارِ، وَسُلْطَانَ الْقَمَرِ بِاللَّيْلِ، وَقَدَّرَ الْقَمَرَ مَنَازِلَ، فَأَوَّلُ مَا يَبْدُو صَغِيرًا، ثُمَّ يَتَزَايَدُ نُوره وَجِرْمُهُ، حَتَّى يَسْتَوْسِقَ وَيَكْمُلَ إِبْدَارُهُ، ثُمَّ يَشْرَعُ فِي النَّقْصِ حَتَّى يَرْجِعَ إلى حَالِهِ الْأَوَّلِ فِي تَمَامِ شَهْرٍ»[3]، وأشد منه مفارقة انفصال ألوان الشمس الذي يشكل قوس المطر.

5.1.1. مفارقة فلكية (Cosmological paradox): حيّزها الفضاء، ومثالها: سيرورة الشمس والقمر، يقول تعالى: ﴿وَٱلشَّمْسُ تَجْرِى لِمُسْتَقَرٍّ لَّهَا ۚ ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْعَلِيمِ ﴿٣٨﴾ وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ ﴿٣٩﴾ لَا ٱلشَّمْسُ يَنۢبَغِى لَهَآ أَن

(1) سورة النور، الآية 43.

(2) سورة يونس، الآية 05.

(3) أبو الفداء عماد الدين إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن مُحَمَّد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط02، 1999م، ج04، ص248.

تُدۡرِكَ ٱلۡقَمَرَ وَلَا ٱلَّيۡلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِۚ وَكُلّٞ فِي فَلَكٖ يَسۡبَحُونَ﴾[1]، وأشد من هذه مفارقة الكسوف والخسوف، وغيرها من المفارقات الوجودية.

2.1. مفارقات ماوراء طبيعية غيبية (Metaphysical Paradoxs):

وتتمثل في خوارق **العوالم الموازية** لعالمنا وهي عوالم الملائكة والجن والشياطين، وعلمها غيبي، لا نعلم منها إلا ما ورد في القرآن الكريم والسنة النبوية..

2. المفارقة الأسلوبية (stylistic Paradox):

هي محور هذا البحث وما نروم التركيز عليه، **وهي أسلوب إنساني بحت يُلْتَجَأُ إليه للتعبير عن فكرة ما، عن طريق سُلوكٍ –فعلي قولي– يناقض فيه الإنسان فطرته أو قوانينه الوضعية ونظرياته بإرادته، –نسبيًا– داخل الأطر التي حددها له خالقه؛ هدفه منها إما تأثيريٌ أو جماليٌ**، وهي قسمان واقعية وفنية.

2.1. مفارقة واقعية: لا دخل للخيال فيها، وهي ثلاث أقسام: أدائية، تشكيلية وبيانية وتشمل:

1.1.2. مفارقات الكائنات الغيبية (Supernatural Beings Ironies) : من ملائكة وجن وشياطين.

2.1.2. مفارقات إنسانية (Human Beings Ironies): وهي التي تكون وليدة:

1.2.1.2. المعجزة (Miracle): مفارقات يجريها الله على يد أحد أنبيائه أو رسله تأييدا لهم، وطالما كانت مقرونة بالتحدي، منفعتها عامة، ومثال الأدائية: عصى موسى –عليه السلام– وانشقاق البحر وانشقاق القمر، والتشكيلية: خلق إبراهيم –عليه السلام– من الطين كهيئة الطير والبيانية القرآن العظيم، وغيرها.

2.2.1.2. الكرامة (Charisma): مفارقات يجريها الله على يد أوليائه، لا يستلزم اقترانها بالتحدي، وغالبا ما تكون ذات منفعة خاصة، ومثال الأدائية: كالمشي على الماء

(1) سورة يس، الآية 38-40.

والتشكيلية: ما حدث مع «عكاشة بن محصن مِنْ سَادَاتِ الصَّحَابَةِ وَفُضَلَائِهِمْ، هَاجَرَ وَشَهِدَ بَدْرًا وَأَبْلَى يَوْمَئِذٍ بَلَاءً حَسَنًا، وانكسر سيفه، فأعطاه رسول الله يومئذ عرجونا، فعاد في يده سيفا أمضى من الحديد، شديد الْمَتْنِ، وَكَانَ ذَلِكَ السَّيْفُ يُسَمَّى الْعَوْنَ»[1]، والبيانية: ما حدث مع عمر -رضي الله عنه-وأن الله أجرى بعض آيات القرآن على لسانه قبل نزولها[2].

3.2.1.2. الشعوذة (sorcery): مفارقات يعمل على اختراعها العقل البشري (بالاستعانة بالجن والشياطين) غايتها الشر وإحداث الضّرر -بإذن الله-

وهذه الثلاثة (المعجزة والكرامة والشعوذة) قد تُدْخِل العقل في مزالق فكرية وحيرة سرمدية، في حال لم تكن له مرجعية دينية وقاعدة عقدية، كطائفة الملحدين الماديين، الذين يعجزون عن تفسير كثير منها، وهو ما يدفعهم في كثير من الأحيان إلى إنكارها.

4.2.1.2. المفارقات العلمية: (Scientific ironies) هي أساليب يعمل على إنتاجها العقل البشري، مناقضًا بها الإدراك مطلقًا، خَادِعًا نُظَراءه؛ بمخالفة النظريات والقوانين الوضعية والمنطق.

وهي نوعان:

1.4.2.1.2. مفارقات تجريبّية (Empirical Ironies): ينتجها العقل -صدفة أو قصدًا- بالاستناد على الملاحظة والتجربة والوصف.

ومثاله:

- المفارقات الفيزيائيّة (Physical Ironies):

جملة الأساليب غير العادية التي يعتمدها العقل في تطبيق القوانين والنظريات الطاقوية والحسابية الحجمية والكتليّة التابعة للكون المادي، والدينامية والحراريّة، والكهرومغناطيسية والميكانيكية وغيرها.

(1) أبو الفداء إسماعيل ابن كثير، البداية والنهاية، تح: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط01، 1988م، ج06، ص372.

(2) ينظر: أبو عبدالله البخاري، صحيح البخاري، تح: محمّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت، ط01، 1422هـ، ج01، ص89.

– المفارقات الكيميائية (Chemical Ironies):

جملة الأساليب غير العادية التي ينتجها العقل، أثناء إخضاع المادة للتجارب، بجعل العناصر والمُرَكَّبات تدخل في تفاعلات وتحوُّلاتٍ تصرفها عن هيئتها الأولى مما قد يغير خصائصها، بل وقد تنتج عناصر كيميائية جديدة.

– المفارقات البيولوجية (Biological Ironies)، والطبية (**Medical Ironies**)

وغيرها من المفارقات المتّصلة بالعلوم التجريبية.

2.4.2.1.2. مفارقات تجريديّة (Abstract Paradoxs):

هي الظواهر التي يحدثها العقل على مستوى المفاهيم والكمّيات المجردة، مما يجره إلى مخالفة الاستدلالات والتصورات، والمقولات الوضعية.

ومثالها: المفارقات الرياضية والعددية ومفارقات الجبر، ومفارقات علم النفس، وعلم الاجتماع، والمفارقات المنطقية، والفلسفية وغيرها –أنظر الفصل الأول–.

2.2. مفارقة فنيّة (Artistic Paradox):

المفارقة الفنية هي: **كل فعل أو قولٍ إنساني يجري خلاف العادة؛ كونه مبنيٌّ على التناقض والتّضاد مع المألوف؛ هدفه تأثيري جماليٌّ، ويندرج تحته الرسم، الموسيقى النحت الشعر، المسرح، وهي خلاف كل المفارقات التي سبقت؛ فالأولى هي مادة الفن ومنهله وهذه الآخرة هي آليته وأداته.**

وهي ثلاث أقسام:

1. أدائية: ويندرج تحتها التمثيل والمسرح، والرقص، والموسيقى .. وغيرها، وكلها مبنية على أداءات مناقضة –بالضرورة– لما هو كائن، فالتمثيل مثلا يناقض فيه صاحبه شخصيته – غالبا– وكلما أحسن ذلك أجاد الدور، والمسرح كذلك، والرقص هو حركات منسجمة كلما كانت أبعد عن طبيعة الإنسان كلما حدث الفن، والموسيقى نوتات منسجمة كلما خرجت عن المألوف المسموع كانت هي الفن.

2. تشكيلية: النحت، والرسم، والتصوير الفوتوغرافي، والفسيفساء .. وغيرها، وهي فنون كلما أحسن صاحبها استغلال الثنائيات الضدية ومزجها بطرق استثنائية تفجّرت قوة عَزم مولّد المفارقة، وهو ما يحدث الدهشة في ذهن متلقيها، ويجعلها أنجع وأجمل وأدوم.

3. شعرية: – الخطابية– وهي: "**أسلوب** تعبيري **واستراتيجية** إنزياحية ميتالغوية، قائمة على **التناقض** الشاحن للخطابات بدلالات متعدّدة القراءات؛ **هدفها** خرق أفق انتظار المتلقي وإثارة دهشته، بإغراقه في حيرة التأويل الجمالي، **مادتها** المفارقات القدرية **وآلتها** اللغة والإيقاع" وهذا هو جوهر اللُّغة الشِّعرية، وهي مرتبطة بفنون القول مشتملة على كل ما يقوم على اللغة الشاعرة، وهي موضوع دراستنا وما سنركّز عليه.

ووصفنا لها أنّها "**أسلوب واستراتيجية**" كونها آلية ومخطط يتبناه صانع المفارقة بغية الإيقاع بضحيّته وإثارة دهشة المتلقي.

و"**انزياحية**" لأنها تُنْسَجُ على نسق غير مألوفٍ، مُتمرّدٍ على قَانُون الدَّلالاتِ السّطحية بابتعاد صانعها عن كلّ سائد؛ وابتداع صيغ وأساليب جديدة مناقضة لكل منطق، ولكونها تتولّد عن انزياح نقيضتين نحو بعضهما –كما وضّحنا–

و"**متالغوية**" لأنّ لغتها مثاليّةٌ، لا ينبغي النظر إليها مباشرة بل إلى ما ورائها أو ظلال دلالاتها (معنى المعنى)، أي أنها لغة متَخفِّية خلف لغة، وهي أكثر عمقًا وانفتاحًا في نفس الوقت وأوسع أفقًا؛ ولا ينبغي النظر إليها بسذاجة وسطحيّة، لأنّ «وراء كل معنى ظاهر في لغة الشعر معنى آخر يختفي في الماوراء، وهذا المعنى لا يمنح نفسه بسهولة لكلّ قارئ، فهو في حاجة إلى من يخلق معه علاقة حميمية دافئة حتى يسمح له بالدّخول إلى عالمه الخاص»[1] وهوما تصنعه المفارقة.

"**قائمة على التناقض**" كَوْنُ لغتها مبنيّة على التضاد والتنافر والتعاكس والتناقض الذي هو عنصر أساسيٌّ في تَرْكِيبَتِهَا –كما ذكرنا سابقًا–.

(1) محمّد عبد اللطيف حماسة : اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط01، 2001م، ص 141.

ثالثا– المفارقة مصطلح نقدي:

لقد خلص ميويك في دراسته إلى أن هذا النوع من المفارقة ظهر في اللغة الانجليزية «عام 1502م، ولم يجر استعمالها بشكل عام حتى بواكير القرن الثامن عشر، فقد استعملها **درايدن** مثلا مرة واحدة، لكن اللغة الإنجليزية كانت غنية بمفردات تجري على الاستعمال اللفظي بما يمكن احتسابها مفارقة من حيث الجوهر مثل: يسخر، يهزأ، يعير، يغمز، يتهكم يذري يحتقر، يهين»[1].

ومفهومها هذا قد تطور ببطء شديد في إنجلترا وباقي أوروبا الحديثة، فقد أهملت أول الأمر المعاني الأكثر عمقًا عند كيكيرو **(Cicero)** وكوينتليان **(Quintilian)** حيث كانت المفارقة طريقة في مجابهة الخصم في جدالٍ، أو وسيلةٌ من الوسائل اللَّفظية، وبقيت على مدار قرنين معدودة كصيغة بلاغية بالدّرجة الأولى[2].

أي إنّ مفاهيمها في هذه المرحلة استقرت والمفهُومَ الرُومَانِيَّ تحت سقفٍ واحدٍ، ومن هذه المفاهيم « أن يقول المرء عكس ما يَعني" أو أن تقول شيئًا وتعني غيره" أو "المدح في سياق الذم والذم في سياق المدح" أو "الهزء والسخرية" كما أفادت معنى " الرياء"»[3]، وهذا أقرب ما يكون إلى ماهية بعض ما ذكرناه من أساليب بلاغية ومجاز عند العرب.

وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر أشرقت شمس المعارف في دول أوروبا خاصة العلوم الإنسانية والفلسفة مما جعلها مركزَ الزَّعامة الفكرية وعلى رأس هذه الدول ألمانيا «التي بدأت تنتج تدفقا لا ينتهي من الكتب عن علم الجمال وفنِّ الشِّعر.. وقد شارك أعظم الفلاسفة في هذا الانشغال بالأفكار الجمالية »[4]، مثل إيمانويل كانت(**Immanuel Kant** 1724-1804) وفريديريك هيجل(**Friedrich Hegel** 1770-1831) وشوبنهور (**Arthur Schopenhauer** 1788 -1860) فردريك شليجل **Schlegel** (**Friedrish** 1772-1829) وأخوه أوغست فلهلم(**August**

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 27.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750-1950) تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مج02، دط 1998م، ص523.

Wilhem 1887-1949) وكارل زولجر(**Karl Solger** 1780-1819)، وفي خضم تأملاتهم الفلسفية والجمالية اكتست المفارقة حلة جديدة، وبدأت معانيها في التوسع دون أن تهجر المعاني القديمة كليَّةً، إلا أنّ هذا لا يعني الأسبقية التاريخية للألمان إذ لم يقم أحد بأبحاث تحدد ذلك بشكل نهائي[1].

ويذكر رينيه ويليك (**René Wellek 1903-1995**) في الجزء الثاني من "تاريخ النقد الأدبي" (**History of Modern criticism 1750–1950**) أن فردريك شليجل هو أول من أدخل مصطلح المفارقة في مجال الأدب، ولم تكن هناك أية إشارة إليه سوى عند هامان (**Johann Georg Hamann**)[2] في بعض كتاباته النقدية.

ففي كلام شليجل عن مسرحية شكسبير بعنوان "ترويلوس وكريسيده" **(Troilus and Cressida)-** ذكرها عرضًا، كما قال عن مسرحية " الملك لير" أنّ ثمة بها مفارقة مأساوية[3] إلا أن استخدامه للمصطلح يختلف عن المعنى البلاغي القديم، وعن فكرة التراجيديا التي أتى بها سوفوكليس المذكورة سابقا.

بغض النظر عن كل هذه الضبابية حول أول من استعمل مصطلح المفارقة؛ ورغم تضارب المقاربات حول الموضوع؛ إلا أن هذه الظاهرة استطاعت في هذه الحقبة من الزمن وما بعدها أن تصنع لنفسها مكانةً مرموقةً في الأدب؛ لتُصَنَّفَ بعد ذلكَ ظاهرةً جديدةً انْكَبَّ عليها الأدباء والنقاد بالبحث والدراسة.

ورغم أنَّ هذه الظاهرة رَبَتْ واستوت على سوقها -كما أسلفنا الذِكر- في وسط فلسفي إغريقي قائم على الجدل؛ إلّا أنّ المُحْدَثِينَ أخرجوها إلى حقل الأدب، وحاولوا إرساء دعائمها بالتنظير لها في البلاغة والنقد الحديثين، مستعينين بمفهومها الفلسفي، ولعلّ شليجل كان أوّل المهدين لذلك بدراساته للمفارقة الأدبية وماهيتها، ليكون أوَّل استعمال أدبي **مُتَخَصِّصٍ** لكلمة "**المفارقة**" نهاية القرن الثامن عشر ثم تدرج استعمالها منذ نهاية هذا القرن في فَلَكِ التَّطور، لتكتسب دلالات جديدة أضيفت إلى دلالاتها السّابقة.

(1) ينظر: رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750-1950) مج 02، ص 30.

(2) المرجع نفسه، ص20.

(3) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 30.

ولما كانت المفارقة ممارسة أدبية، تملك تاريخا طويلا يمتد إلى عصور الأدب الأولى، فإنها تستعصي على التعريف الواحد، الذي يجمع مفاهيم النقاد والأدباء لها، أو يضمّ كل أنواعها ودرجاتها ناهيك عن أساسياتها وأثرها في العمل الأدبي.

وربما يعود تنوع التعريفات والتسميات وتعدُّدها إلى تعدّد من تناولها بالدراسة والنظر عبر رحلتها الطويلة عبر ما يربو على القرنين من الزمن، وأدقّ من هذا أن التشكيل المفاهيمي المتنوّع لهذا المصطلح جاء نتيجة «تراكميةٍ لاستعمالنا الاصطلاح من وقت لآخر عبر قرون، بشكل بديهي تارة، لا مبالٍ تارةً، متعمَّد تارة أخرى في وصف ظواهر كانت تبدوا -ربّما من باب الخطأ- أنها تحمل ما يكفي من التشابه مع ظواهر أخرى معينة سبق لنا ان أطلقنا عليها الاصطلاح»[1].

أمّا التَّعامل معها فشبيه إلى حد كبير بمطاردة السَّراب، ذلك أنّ كثيرًا منها مرئيٌّ في النَّص الأدبي وغير الأدبي، لكنَّنَا عندما نقترب منه لنمسك به، نجده دائم الابتعاد والتَّحول.

ومن هنا فلا عَجَبَ إذا رأينا اضطراب آراء النُّقاد أمام مفاهيمها المتباينة وأشكالها المتعدِّدة.

وفي مقاربتنا هذه وقفنا على العديد من التعريفات لهذه الظاهرة، فوجدنا بعضها خاص بالمفارقة الموقفية وأخرى بالمفارقة اللَّفظية.

1. المفارقة الشعرية:

هي أكثر أشكال المفارقات تعريفا، حيث أجمع على تعريفها وتوضيحها كل من كتبوا عن المفارقة وأنماطها، وهي تمثل القاسم المشترك في الدراسات التي تناولت المفارقة وأبحاثها وهي «لا تخرج عن كونها دالا يؤدي مدلولين نقيضين أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيا والآخر سياقي خفي يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه »[2]، وهي مناط دراستنا كونها تهتم بالخطابات الفنية والإعجازية -القرآن- لذا حرصنا على وضع مقاربات شاملة لها.

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 19.

(2) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص64.

1.1. ماهية المفارقة الشعرية في الفكر الغربي الحديث والمعاصر:

هي عند هيجل (**Friedrich Hegel 1770–1831**) في كتابه " تاريخ الفلسفة" سقراطية بحتة؛ من حيث إن «سقراط هو الذي أظهر الذاتية اللامتناهية وحرية الوعي الذاتي»[1] فتأثر به وبطريقته في الجدل، وعابها أحيانا أن بدت باطلة عنده من أحد الوجوه.

ومعنى هذا بالمختصر المفيد « أنّ المفارقة عند هيجل ترتبط بالذاتية؛ فهي الحالة القصوى التي يمكن أن تبلغها، ومن هنا كانت ضربا من الجدل الذي يُسْتَخْدَمُ كطريقة في الحوار فحسب بغية توضيح الأفكار المجرّدة ليجعلها عينية ولا بد من رفعه في مسار الفكر الجدلي»[2].

وللفيلسوف الألماني سورن كيركيجور(**Søren Kierkegaard 1813–1885**) رأيٌ آخر إذْ يعيب على هيجل نظرته القاصرة للمفارقة ويرفض تصوره لها[3]، ويتجه بشكل رئيسي في مفهومه عنها إلى ما يدعوه التطور الروحي، في مرحلتيه الجمالية والأخلاقية ويرى أن من يمتلك مفارقة جوهرية، فإنه يمتلكها طوال النهار فهو لا يتصف بالمفارقة بين وقت وآخر بل إنه يعتقد أن الوجود كله يقع في باب المفارقة، ولا يتخذ المفارقة وسيلة كي ينال إعجاب الآخرين[4].

وتعد دراسة سورن كيركغور (**Søren Kierkegaard** 1813-1855م) الأكاديمية (**The Concept of Irony: With Continual Reference to Socrates**) فيما يرى إمام عبد الفتاح إمام – بمثابة المدخل الرئيس إلى فلسفة كيركيجور النهائية، حيث كان كيركيجور ينظر إلى سقراط على أنه أستاذ المفارقة بلا منازع فقد ظهرت المفارقة لأول مرة في العالم على يد سقراط، ومن خلال هذه الدراسة التاريخية ينتهي كيركيجور إلى أن يميز عند سقراط بين ضربين من المفارقة؛ المفارقة بوصفها طريقة في الحوار وإدارة الحديث بين الناس

(1) إمام عبد الفتاح إمام، كيركجور رائد الوجودية، ج2، ص22.
(2) المرجع نفسه، ص25.
(3) ينظر: إ.ا. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص321.
(4) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 38.

والمفارقة بوصفها أسلوبًا في الحياة، وطريقة في الوجود وهو ينتهي عند سقراط في الحالتين إلى ضرب من "**العدمية**" عندما يفضيان إلى نتيجة واحدة هي"**السلبية اللامتناهية المطلقة**"[1].

وذهب أغلب الغرب إلى أخصّ من ذلك فاهتموا بالمفارقة **الأسلوبية الشعرية فقط**: حيث انطلق ماكس بيربوم (**Max Beerbohm** 1872-1956م) في تعريف المفارقة من منطلق أسلوبي إذ يعد ضربا من التأنق في الأسلوب وهي لديه «إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذير»[2]، وبذلك يحدث وجه شبه للمفارقة مع الايجاز في البلاغة العربية الذي هو التعبير عن المعاني الكثيرة بأقل عدد من الألفاظ.

ولم يعدو تعريف **صموائيل جونسون**(**Samuel Johnson** 1709-1784م) للمفارقة التركيز على عنصر التضاد إذ يرى أنها « طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضا، أو مضادا للكلمات ».[3]

أما **أوغست فيلهلم** (**August Wilhem** 1887-1949) فإنه يفهم المفارقة على أنها «توازن بين الجد والهزل أو بين التصور والمألوف، والتصور عنده هو نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه يزيد أو ينقص في وضوح التعبير.. ويجد ذلك في أعمال "كوّزي" الدرامية التي تقوم على الحكايات الخرافية بما فيها من مشاهد القناعية المتضاربة».[4]

وعرفها كلٌّ من فلايشر وميشال **(Wolfgang Fleischer** 1922م - 1999م**)** **(Georg Michel** 1926م - 1999م**)** في كتابهما: "أسلوب اللغة الألمانية المعاصرة" على أنها «نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية، إنها تصوير آخر للمعنى، يومئ إلى المعنى العكسي (**Gegenbedeutung**)، ومن أجل ذلك يترجم -أو يحول- إلى ضده، فتقويم السلبيات مثلا، يلمح -في ظاهره- إلى الضدّ الإيجابي **(Positives Genenteil)** »[5].

(1) ينظر: : إمام عبد الفتاح إمام، كيركيجور رائد الوجودية، ج2، ص 13.

(2) : دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص190.

(3) خالد سليمان، المفارقة والادب، دراسة في النظرية والطبيق، ص18.

(4) إ.ا. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 321.

(5) محمّد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط02، 2006م، ص16.

وهي عند واين بوث (**Wayne C. Booth** 1921 - 2005م) « لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين: أحدهما صانع المفارقة، والآخر قارئُها بطريقة يقدم فيها صانع المفارقة النص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعوه إلى رفض معناه الحرفي»[1].

وقد ركّز هذا الأخير جهوده في كتابه "بلاغة المفارقة" **(Rehetoric of Irony)**

على ما سمّاه بالمفارقة الثابتة؛ ووصفها بأنها مفارقة يقدم فيها المرسل للمتلقي تأكيداً ضمنيًّا (**Implie**) أو صريحا (**Explicit**) يَجعله مُرْتَكَزًا ثابتا يقف عليه لإلغاء المعنى الظاهري وإبطاله[2].

ورغم أنه يعترف في هذه الدراسة هو الآخر، بصعوبة ضبط مصطلح المفارقة، ويرى أنه موضوع على درجة من الغموض و التعقيد، فهو من جانب آخر ينوه بأهميته في الدراسات الحديثة، ويورد الكثير من الأمثلة التطبيقية على المفارقة الثابتة التي يراها مختلفة عن بقية أنواع المفارقات الأخرى. ويشير إلى أن هذا النوع من المفارقة قد ظهر متأخرًا وأصبح موجودًا ضمن مفارقات الحدث **(Ironies of Events)** ومفارقات القدر (**Ironies of Fate**).

ثم راح يدعّم مقولته بجملة من الأمثلة؛ جاعلًا لمفارقته الثابتة أربع خصائص تميزها هي:

01- المفارقات كلها مقصودة، وهي أُبدعت أو «خُلقت» بواسطة كائنات بشرية كي تُسمع أو تُقرأ ولكي تُفهم بالدقة نفسها من قبل كائنات بشرية أخرى، فهي ليست مقدمات جاءت عفوية، أو تعبيرات جاءت بمحض المصادفة، تسمح لمن يبحث عن المفارقة أن يقرأها على أنها انعكاسات لأفكار في مواجهة المؤلف.

02- كل أشكال المفارقة الثابتة خفية، حتى يتم إعادة بنائها بمعانٍ مختلفة عن المعاني السطحية، فهي ليست محض تعبيرات صريحة مثل: "إنه من المفارقة أن..." أو أية إشارة مباشرة مثل القول بأن "هذه الأشياء" ترجع إلى المفارقة أو أنه عالم ذو مفارقة.

03- وهي كذلك تتصف بالثبات، بمعنى أن إعادة بناء المعنى بمجرد أن يوُضع، فإن القارئ ليس مطالبًا بأن يقوِّضه أو يُحرِّفه بوسائل تدمره، وإذا ما اختار القارئ أن يفعل، فإنه

---

(1) W. C. Booth، A Rhetoric of Irony، Chicago، 1974، p176.

نقلا عن سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، القاهرة، ط01، 2001، ص 27.

(2) Abrams, M.H, A Glossary of Literary terms; Op. Cit, Term Irony, p98.

بذلك يحول أي نوع من المفارقة الثابتة إلى مفارقة غير ثابتة. لكننا طالما سوف نأخذ العلاقة الأولى على محمل الجد، فإنه ينبغي علينا أن نبقى مهتمين فقط بالمفارقة المقصودة.

04- وهي كذلك أيضًا محددة عند التطبيق، على عكس تلك المفارقات غير المحددة منها، الثابتة أو غير الثابتة [1].

ويعتقد بوث أن هذه العلامات الأربع التي تميز المفارقة الثابتة تفتح أمامنا موضوعًا يمكن دراسته بشكل متعمق، حيث إن هذه العلامات لا تميز بوضوح بين المفارقة والمقاصد الأخرى المقصودة وغير الحرفية والمضللة، وهي دعوة لقراءة ما بين السطور، وثمة حيل لفظية كثيرة: "تقول شيئًا" وتعنى "شيئًا آخر"، وبذا فهي تدعو القارئ لإعادة بناء المعاني المسكوت عنها في الكلام[2].

ويعرفها رولان بارت (**Roland Barthes 1915-1980م**) بقوله: «المفارقة شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز(تعدد الدلالات) قائمًا».[3]

أما **ماريك فينلي (Marike Finlay) في كتابها " The Romantic Irony Of Semiotics"** فذهبت إلى أن «المفارقة علامة مُنْتِجَةٌ لعدد غير محدود من العلامات»[4]، لأنّ صاحبها يستعمل لغةً خاصةً تترك المعنى مفتوحًا على أكثر من تأويل ويفيد أكثر من دلالة.

وهي عند **كلينث بروكس (Cleanth Brooks 1906م - 1994م)** « اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التّنافر والغموض والتّوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص الّتي تكون في الشعر الجيّد، فعلى الشعر أن يتّصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المُفَارِقة»[5]، لتكون بهذا –عنده– جوهر الأدب وقوامه، والخصيصة التي تكسو العمل الأدبي فنيته، على اعتبار أن «العالِمُ هو الذي يحرص على التعبير عن الحقيقة بلغة الحقيقة الخالية من

(1) ينظر: نجاة علي:" مفهوم المفارقة في التراث الغربي" مجلة "نزوى"، النسخة الإلكترونية، ع 53.**http:// www.nizwa.com**

(2) ينظر: المرجع نفسه.

(3) خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، ص 18.

(4) المصدر نفسه، ص 18.

(5) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص397.

التناقض، في حين أنّ الشاعر يُعبّر عن الحقيقة بلغة تسمح بالكثير من التناقض الظاهريّ والتضادّ اللفظي»[1].

أما المفارقة عند ميويك **(Muecke)**، وهو أحد أبرز الوجوه الأدبية النقدية التي قامت بدراسة المفارقة لغويًا وأدبيًا، هي «قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرًا واحدًا، بل سلسلةً لا تنتهي من التفسيرات المغايرة»[2]، وبذا ينقل لنا مفهوما أكثر نُضْجًا للمفارقة من حيث إنَّه لا يَحْصُرُ دلالة المعنى الخفي فيها في دلالة واحدة؛ بل في دلالات هي عُرْضَةٌ لِلتَّعَدُّدِ بتعدُّدِ القراء والقراءات.

ويقول عنها أيضا: « المفارقة اللَّفظية انقلاب في الدلالة »[3] ويعلق شبانة على هذا التعريف بقوله: «هو انقلاب غير زمني، في حين أن مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنية لأنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن ».[4]

ويرد في تاريخ مفهوم المفارقة اسم الناقد الإنجليزي كونوب ثرلوال (**Connop Thirwall** 1797-1875م) الذي نشر عام 1833م مقالة طويلة بعنوان "المفارقة عند سوفوكليس" **" On the Irony of Sophocles"** وهي دراسة يعتبرها ميويك -رغم أنها تدين بشيء للمفاهيم الألمانية- آخر خطوة مهمة في التاريخ الطويل لمفهوم المفارقة، لأن بها أفكارًا تخص الكاتب وحده، كأن «يفكر بمفارقة من دون مؤلف مفارقة، وهو تطور على جانب من الأهمية»[5].

كما أنّه توصّل إلى ما هو أهم من ذلك؛ حيث رأى «أنّ المفارقة قد توجد في موقف المراقب المتصف بالمفارقة، بل في الحالة موضع المراقبة»[6] وهذا المفهوم صارت له أهمية كبرى في النظرية النقدية فيما بعد وقد أخذ به زولجر.

(1) إبراهيم خليل، من الشعر الحديث والمعاصر، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2009م، ص 226.
(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص161.
(3) المصدر نفسه، ص147.
(4) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص64.
(5) دي سي ميويك المفارقة وصفاتها، ص 34.
(6) المصدر نقسه، ص 35.

وفيما يخص معجم أكسفورد –طبعته المختصرة– فالمفارقة فيه هي تعبير المرء عن معنًى يُخالجه «بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ ستخدم لهجة تدلّ على المدح، ولكن بقصد السخرية أو التهكم؛ وإمّا هي حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتّة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء، موجّها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول »[1].

أمّا البلاغيون الجدد أو ما يعرف بجماعة ميو (**Group Mu**) فقد لخصت ماريك فينلي مفهوم المفارقة لديهم بقولها: «إن مجموعة البلاغيين الجدد، وهم مجموعة لهم شهرتهم يتكئون بشكل خاص، في تعريف المفارقة، على التعارض المتمثل في بنائها، وهؤلاء البلاغيون الجدد يدّعون بأنهم يتمسّكون بالتعريف البلاغية للمفارقة، وهو التعريف الوحيد المقبول لديهم، يحصرون مفهومهم في حقول بناء الجملة، وفي دلالات ألفاظها، وعلى وجه الخصوص في مفهوم "البُعد" (**Ecart**)* الذي يرون أنه يمثل تعارضا ثنائيا في المعنى»[2]، وبهذا هم يعتنون بالمفارقة اللَّفظية الفنية دون باقي المفارقات.

وجعلوا المفارقة في صيغ ثلاث:

01: الباث يقول شيئا وهو يعني شيئا آخر.

02:الباث يقول شيئا، ويفهم المتلقي شيئا آخر.

03: الباث يقول شيئا، بينما يقول في الوقت نفسه شيئا آخر[3].

إذا المفارقة بهذا المفهوم انزياح يهدف إلى بقاء السؤال قائمًا حول كنه المعنى المقصود.

ومن جملة تعريفات الغربيين للمفارقة يتوصل خالد سليمان إلى عناصر مشتركة بينها وهي:

1 – أن الدال له مدلولان: معجمي سطحي وسياقي يكون ضده ونقيضه.

(1) نقلا عن سليمان خالد، المفارقة في الأدب، ص14.

*Ecart والترجمة الحرفية له الإنزياح، أنظر: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط02، 1982م، ص 163.

(2) ينظر: نبيل الخطيب، اللغة والآداب والحضارة واقع وآفاق، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 2013م، ص 157.

(3) نبيل الخطيب، اللغة والآداب والحضارة واقع وآفاق، ص 157.

2 – الرسالة: وهي ما تحمله المفارقة من معاني مناقضة للمعاني المعجمية.

3 – صاحب البصيرة: هو الذي تُحَقَّقُ لديه رسالة المفارقة ويكون واحدًا من الثلاثة أو أكثر:

1 – الباث **(Emitter)**، 2 – المتلقي **(Receiver)**، 3 – الضحية **(victim)**[1].

عمومًا تُعَدُ المفارقة من المصطلحات الزئبقية التي يتعذر حصرها في تعريف، لأنها مسألة وصلت إلى درجة من التعقيد؛ بحيث لا يمكن حلها لكشف خباياها، لأنّها مصطلح غامض مُرَاوِغٌ عَصِيُّ الفهم، غير مُستقرٍ، مُتَعَدِّدُ الأشكال، يثير في نفوس دارسيه ارتباكا ولبسًا كثير التسميات والأنواع؛ حيث نجدها قائمة على التشاكل حينا، والافتراق أحيانًا أخرى، وكانت تلتقي حول فكرة الاختلاف القائم على التضاد بين الظاهر والمخفيّ، أو المنطوق والآتي، وبذا تتجاوز توقفها على الأعمال الأدبية كما يرى بعضهم إلى ميدان الحياة ولا تقتصر على الأعمال الأدبية وحدها[2].

ومنه نرى أنها انتقلت من كونها «نمطٌ من السلوك ينطوي على استعمال اللغة بنحو خادع، أو أن تكون وسيلة لمعالجة الخصم في جدال حتى وصلت إلى تأمل مصير العالم بمعناه الواسع»[3]، ولعلّ هذا ما دفع **توماس مان(Thomas Mann 1875–1955) إلى القول: بأن «المفارقة بلا استثناء أعمق المشاكل في العالم وأشدها فتنة»**[4].

2.1. أنماط المفارقة الشعرية:

حس المبدع بالمفارقة لا يقتصر على رؤية الأضداد ووصفها في إطار المفارقة، بل في قدرته على إعطائها صورة في الذهن أولاً، ثم مطاردتها على الواقع؛ عندها يستطيع أن يتفاعل مع ما حدث في الواقع ضمن مفهوم المفارقة، وليس كل إنسان يستطيع أن يتبنى فلسفة المفارقة، فهي ليست بالأمر الهين، بل فلسفة ونظرة جوهرية للعالم، وإذا لم يستغرق المبدع فيها

(1) خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، ص 18.

(2) ينظر: سامح الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، الجامعة الأردنية، م22(أ) (64، الملحق)، 1995م، ص 3788.

(3) جيل دو لوز، عن المفارقة، تر: ادريس منير، مجلة علامات، ع15، ص 55.

(4) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص112.

ويتشبع بها لا يجد فكره وإبداعه الطريق إليها، وحين تصبح المفارقة عنده فَلْسَفَةً وسُلوكاً وشُعُوراً يستطيع عندها أن يلتقط شتاتها في الكون ويوظفها كيفما شاء.

وقد حاول دي سي ميويك في دراسته التركيز على المفارقة الفنية الشعرية منها فقط وميَّز بين نوعين منها؛ لفظيةٌ وموقفيةٌ.

1. المفارقة اللَّفظية: قسمها قياساً على وظائفها إلى نمطين لها: «المفارقة الهادفة والمفارقة الملحوظة».[1]

1.1. المفارقة الهادفة:

وهي مفارقة يتعمّدها صانعها للتَّأثير في المتلّقي، بتقديم نَصٍّ يحمل مدلولين متضادَّين فتكون مهمَّةُ المتلّقي استنباط المعنى الخفي.

وهذا النوع «لعبة يقوم بها اثنان، فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير(الضّحية) يعرض نصًا ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ أن يرفض ما يعبر عنه من معنى حرفي، مفضلا ما لا يعبر عنه النَّص من معنى منقول ذي مغزى نقيض»[2]، وصاحب هذه المفارقة تضطره الظروف إلى أن يقول ما يُسَاءُ فهمه لا محالة ويؤدي إلى عواقب وخيمة أو العكس.

ويعتبر أيضا دي سي ميويك «أن ا لمفارقة الهادفة ترتبط بشكل ما بالمفارقة القدرية عن طريق الإيمان بقوة خارقة أو قدرة حياةٍ أو حظٍ تجسَّد بشكلٍ معادٍ».[3]

ولكن مُحَمَّد العبد يعلق على هذه المفارقة ويعتبر أنّها ليست مفارقة، لأنّ من شروط تحققها وجود صانع المفارقة وهنا لا يوجد هذا الصانع[4] وقوله هذا يحتمل الصواب كون الصانع في هذا النوع غير جليٍّ منطقيًّا، ويحتمل الخطأ كون الصانع في نظر ميويك هو قوى خارقة يعتقد بتأثيرها في حياة الناس.

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص189.
(2) المصدر نفسه، ص181.
(3) المصدر نفسه، ص167.
(4) ينظر: مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، ص65.

2.1. المفارقة الملحوظة:

تكتسي بصفة الدرامية أو المسرح؛ حيث من شروطها وجود مراقب، بل إن تحقّقها يشترط إقامة مسرح ذهني تقوم فيه بدور المراقِب غير المراقَب لترى الموقف بوضوح كما هو عليه ونشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضَّحيَّة[1]، وفي هذا النوع لا يوجد صاحب مفارقة ظاهر للعيان لذلك لا يوجد تظاهر بالمفارقة.

وقسمها –ميويك– بناء على أساليبها إلى نمطين:

1.2.1. أسلوب الإبراز: هو الذي يبرز سير وهدف المفارقة، وأبسط مثال على ذلك: المديح بدل الذم كعبارة **"التهاني"** التي تقولها في حق أخرق تسبب في فعلة مؤذية[2] ويدخل تحته التهكم، اللّمز، الغمز، النّكتة الكوميديا، الفكاهة، المزاح، الكاريكاتير، والجدّ في موقف الهزل، والهزل في موقف الجدّ، السّخرية، الاستهزاء ... «وهذا القسم من الكلام يسمى الموجَّه: أي له وجهان وهو مما يدلّ على براعة الشاعر وحسن تأتّيه»[3] .

2.2.1. أسلوب الإغراق أو النَّقش الغائر: فهو أسلوب «يعزل هدف المفارقة أو موضوعها، وهو لا يرفع موضوعها بل يتمثل في النيل من الذات والقيام بدور غرير المفارقة لا غرير التّبجح»[4]، وهو بهذا أقرب إلى المفارقة السقراطية **(Socraty Irony)**، أو ما يسمى تجاهل العارف عند العرب.

ويمكن إدراجهما تحت مُسَمَّى **المفارقة الهزلية / التهكمية** ؛ التي تعني: السُّخرية خاصة القائمة على التَّصنُّع والادعاء، أي الاختفاء تحت المظهر الكاذب أو الخداع، و تصوير الحقيقة تصويرًا معاكسًا[5].

وبواعث هذا النوع من المفارقات إنما يكون من «خصيصة الانفلات عن محددات الصون الاتباعي، وهي تكرع فعل المغايرة من النكتة والسخرية والخطابات السوقية واليومية

(1) ينظر: المصدر نفسه،، ص53.

(2) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، 195، 196.

(3) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج01، ص 66.

(4) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص202.

(5) سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصريّة، العراق، مج 8، ع46 2006م، ص104.

والأساليب الهجائية صوغهم الإنواعي والدلالي وفق خاصية من التشكل البنائي المتفرد بانفتاحه المتعدد الذي يتأتى عنه إفراز صوغ، يستوجب تعايش جملة من الأنماط المختلفة، ضمن تنضيد نسقي معقد التركيب، مُتَشَافِعُ العلائق، مكثف الدلالات، جريء الطرح متمرد الأداء يتمرس لعبة؛ الخداع، وفن الالتفاف على المحظور، الذي يهدف إلى تمرير الممنوع، بأسلوب السخرية المغلق، باعتماد المفارقة التي تنهض على الازدواج والتنافر في حيزها»[1].

عمومًا الفَطِنُ من القُرَّاء والنُّقاد والأُدباء يجد أنَّ المفارقة الأسلوبية لا يُقْدِمُ عليها إلَّا المبدعون الكبار، ويفرُّ منها ذَوُو التَّجارب البسيطة المحدودة فهي تحتاج إضافةً إلى تحديد معالمها والتَّفاعل معها والشُّعور بها في الحياة اليومية، قدرة في تجسيدها في واقع اللُّغة والشِّعر والاحساس[2].

والمقبل على المفارقة الشعرية يدرك طوعًا أنّها «تنطوي على تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضّرورة، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، بين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصرًا مبدعًا منعشًا وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه المتَقَدِّم الموضوعي»[3] والمتتبع لأدبها يجد أن تفاعله الجدلي أدّى إلى تباين الرُؤَى النَّقدية حول أنماط المفارقة، واختلفت اجتهادات كتابها حول أشكالها، فهناك من دعا إلى أنها ثمانية أشكال والبعض يكتفي بثلاثة منها وغير ذلك.

وكل هذا حالَ دون الدَّرسِ النَّقدي الحديث والمعاصر في محاولته للإحاطة بها جميعها والسبب في هذا التَّباين هو اختلاف المنطلقات التي اعتمدها كلُّ دارسٍ في تقسيمه للمفارقة وعدم ثباتها هي الأخرى على وجه، فقسَّمها البعض انطلاقًا من درجاتها، وهناك من انطلق من ناحية طرائقها وأساليبها والبعض الآخر اهتمّ بتأثيرها كما عُني آخرون بموضوعاتها[4].

(1) وفاء مناصري، الشعر والتمثيل، أحمد مطر أنموذجا، ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران 01، الجزائر: 2011م، ص96.

(2) ينظر: :أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات المفارقة النصية قراءة بدائية في ديوان(مجروح قوي) لمحمد صبحي، الثلاثاء 15أفريل 2008، **www.diwanalarab.co**

(3) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 109.

(4) ينظر: : خالد سليمان المفارقة في الأدب، ص24.

عمومًا لقد وجدت المفارقة لنفسها متنفّسًا في عدّة أشكال –تكاد لا تحصر– تبدو لمتلقيها مهما تعدّدت وتنوّعت ضبابيّة غامضة، حتّى إذا أُعِيدَ النظر في نسيجها اللغوي اتّضح المعنى المراد –شبه اتّضاحٍ– استنادا إلى جملة القرائن اللفظية والدلالية والإشارات المنبثقة من تراكيبه.

3.1. مستويات المفارقة اللَّفظية:

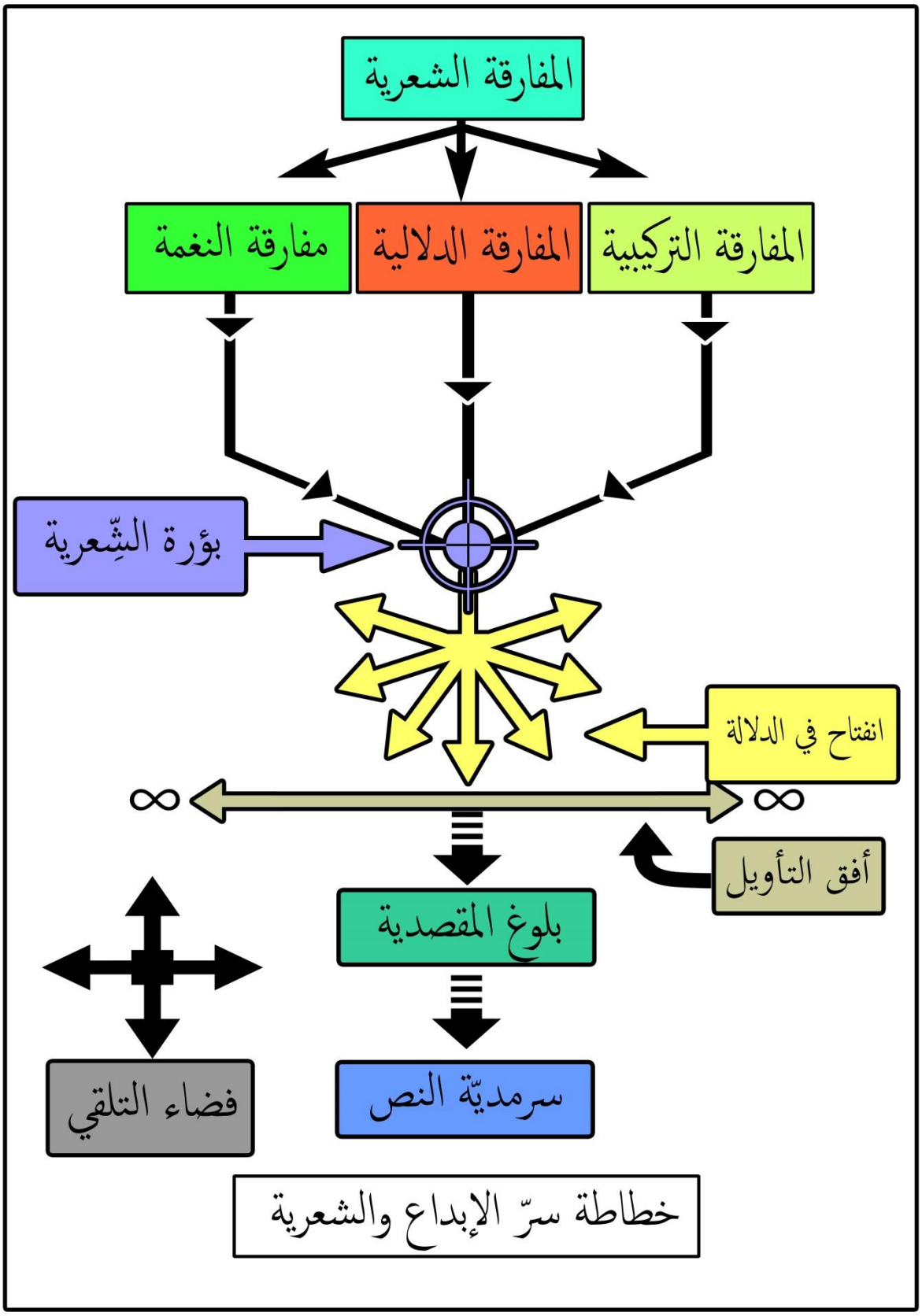
باستقصاء ما أثبته النقاد في مقارباتهم وجدنا أن المفارقة اللَّفظية لا تخرج عن ثلاثة مستويات (التركيب، الدلالة، النغمة)، وكلها تندرج ضمن المفارقة اللَّفظية **(Irony Verbal)** لدي سي ميويك

1.3.1. تركيبية (نحوية): وتشمل كل المفارقات اللغوية والنحوية –ينظر الفصل الثاني– ولم يُزَدْ عليها إلا ما أضافه بعض المحدثين ممن تبنّى نظرية النَّحو، وليس مجاله بحثنا هذا إذْ يستدعي بحثا مستقلّا.

2.3.1. دلالية: تمزج بين التفكير البلاغي والتفكير الفلسفي، فالأول هو الآلة ويشمل كل الأساليب البلاغية القائمة على التناقض والإيحاء –ينظر الفصل الثاني– والثاني فلسفي وهو مادة الشعرية ومنهلها، وقد بلغ ذروته مع الشعراء المعاصرين خاصة شعراء التّفعيلة أمثال أحمد مطر وغيره ممن تبنى المفارقة نمطا كتابيًّا في أشعاره.

3.3.1. مفارقة النغمة: وتشمل مفارقات التنغيم –أنظر الفصل الثاني– وما أحدثه الثوار على الإيقاع الخليلي من طفرات أو ما يعرف بالتفعيلة.

زبدة القول: إحكامُ القبض على المفارقة بمستوياتها الثلاث (التركيبي، الدلالي النغمي) وإجادة استعمالها في مواضعها دون الاستهانة بوظيفة أيٍّ منها، يرقى بالنصوص إلى درجات عالية في سلم الشعرية والإبداع؛ حيث تضمن انفتاحيّتها وتمكّن من تبليغ مقصديتها ومنه تكسب –النصوص– صفة السرمديّة ∞، وهذا هو سر الإبداع الفني لمن فهمه وفهم سيرورته، أنظر الخطاطة التالية.



خطاطة سرّ الإبداع والشعرية

2. المفارقة الموقفية (سياقية): وهي «التناقض بين أفعال الشخصية وما هو مرسوم لها من الخارج في لحظة معينة»[1]:

1.2. أنماط المفارقة الموقفية عموما:

1.1.2.مفارقة التَّنافر البسيط:

و تسمى مفارقة كنتليان، «وهي أسلوب مفارقة أن تُجَاوِرَ من دون تعليق بين قولين متناقضين أو صورتين متنافرتين»[2]، كونها تدرك بسهولة.

2.1.2. مفارقة الأحداث:

تتحقق مفارقة الأحداث عندما يكون هناك تناقض أو تعارض بين ما نتوقعه وبين ما يحدث وحينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعًا غير متوقع للأحداث يغلب ويخيب توقعاتنا أو خططنا[3].

3.1.2. المفارقة الدراميَّة:

لما كان الخطاب الشعري عموما –قديمه وحديثه– لا بدَّ يحوي ما يمكن تسميته بالمفارقة الدرامية، كان لزامًا تسليط الضوء على هذا النمط من المفارقة، وهي مفارقة لا تقوم على التضاد اللفظي التركيبي بالضرورة ، بل تقوم على إيقاع الضحية في غفلة تخرق أفق توقعه وتدخله في حالة من خيبة الأمل، نتيجة تعثُّر كل افتراضات توقعه أمام المفارقة وصانعها؛ حيث يؤسس عليها المتلقي احتمالاته التي ييأس أمام اختيار أيّها الأصوب، كون مقدمات الصانع لا تُفضي إلى الخاتمة المتوقّعة لجملة الاحداث في النص؛ والمعلن عنها ظاهريًّا،

ومنه يمكننا القول أن المفارقة الدرامية ليست بالضرورة قول شيء والمقصود ضدُّهُ، أو أن للمفردات معانٍ قريبة وأخرى بعيدة، ... وغيره، بل هي «عصف ذهنيٌّ في بوتقة التفكير عند الولوج في المسافة القائمة بين فلقتي البذرة، تلك التي تحتضن سرّ الحياة، هذه المسافة هي عينها

(1) سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، ص 98.

* نتيجة هذا الاسراف في التّقسيم لم تزد المفارقة إلا غموضًا ولُبسًا، كما أنّها فقدتها وَهَجَها وبعض رونقها.

(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص87.

(3) ينظر: : نجاة علي:" مفهوم المفارقة في التراث الغربي" مجلة "نزوى"، النسخة الإلكترونية، ع 53.**http:// www.nizwa.com**

مَدرج الإقلاع للجهة الأخرى للحياة، وفي ذات الوقت هي محطة التخصيب المهيأة للعبور؛ ليواجه بأعلى درجات التضاد للتشكيل الفكري المنتج من التلقي في الشق الأول؛ فيكون التصادم طاقة هائلة من إشعاعات النص أو ما ندعوه بوهج المفارقة»[1].

لذا نجد بعض من يعرف المفارقة عموما بأنها «التصارع بين معنيين الذي يوجد في البنية الدرامية المتميزة لذاتها: بداية؛ المعنى الأول هو الظاهر الذي يقدم نفسه بوصفه حقيقة واضحة، لكن عندما يتكشف سياق هذا المعنى، سواء في عمقه أو في زمنه، فإنه يفاجئنا بالكشف عن معنى آخر متصارع معه، هو في الواقع في مواجهة المعنى الأول الذي أصبح الآن ، وكأنه خطأ، أو معنى محدود على أقل تقدير، وغير قادر على رؤية موقفه الخاص» (2).

و تسمى هذه المفارقة –أيضا– بمفارقة "سوفوكليس" وقد حاول كونوب ثروول لها تعريفًا فيرى أنَّنَا نُسمِّي المفارقة دراميَّةً عندما نرى شخصيَّةً ما تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور وخاصة عندما تكون هذه الأمور بالصورة التي تراها بها الشخصيَّة مناقضة تماما لوضعها الحقيقي (3).

وهذا النوع المفارقات أساسٌ في قَوامِ نظرية المفارقة في النقد الأدبي، منبعها أعماق النص الأدبي القائم على الحوار المخادع، الذي هو بؤرة النص، ومقصديته التي وجد من أجلها.

4.1.2. مفارقة خداع النَفس:

يتمثل هذا النوع من المفارقة حينما يكشف شخص ما بشكل – غير واعٍ – جهله أو ضعفه أو خطأه أو حماقته بما يقول أو بما يفعل وليس بما يحدث له، وقد وجد هذا النوع في الدراما الإغريقية ومحاورات أفلاطون ولوسيان، كذلك وجد في أعمال شكسبير وموليير، وقد أصبح منذ فيلدنج هذا النوع من المفارقة هو المفضل في الكتابة الروائية (4).

(1) أحمد عبد الرحمان مُحَمَّد الذنيبات، القصيدة المفارقة: عينية أبي ذؤيب الهذلي أنموذجا، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة–كلية الآداب، مج76، ج02، يناير 2016م،ص 82-83.

(2) نجاة علي:" مفهوم المفارقة في التراث الغربي" مجلة "نزوى"، النسخة الإلكترونية، ع 53.**http:// www.nizwa.com**

(3) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص35.

(4) ينظر: نجاة علي:" مفهوم المفارقة في التراث الغربي" مجلة "نزوى"، النسخة الإلكترونية، ع 53.**http:// www.nizwa.com**

و هي أن يحسَّ المرء المفارقة على حساب نفسه [1]،و تميل دائما إلى تفضيل الدُّعابة فهي آلية توليد المعنى الفكاهي، وتكون الغفلة صفة تلتصق بالشخص القائم بالفكاهة.

5.1.2. مفارقة الورطة:

هي مفارقة موقف، تصاحبها نظرة مستعلية إلى أعمال البشر لتبعث على الضحك والابتسام ففي الوقت الذي يميل فيه المراقب ذو المفارقة إلى «تصعيد شعوره بالحرية واستنباط مزاج من القناعة والهدوء والمرح بل من الحبور، ووعيُهُ بعدم وعيِّ الضَّحيَّة، دفعه أن يرى الضَّحيَّة مُقَيَّدًا أو مُتَوَرِّطًا من حيث يشعر بالحريّة تَتَقَاذَفُهُ العواطف والمضايقاتُ والتَّعاسة بينما المراقب هادئ رائق بل مندفع للضَّحِك»[2]، من تخبط الضَّحية وحيرتها.

2.2. أنماط المفارقة قياسا على درجتها:

هذا المعيار يهتم برقي المفارقة من البساطة إلى التَّعْقِيدِ، ويرى نوكس أَنَّه معيار قائم على مدى فهم الضَّحية؛ إذ يتراوح بين درجة عالية من التّحرر إلى درجة عالية من التَّعاطف والتمثل وقسمت المفارقة من ناحية درجاتها إلى أقسام ثلاثة:

1.2.2. المفارقة الصريحة:

يكون فيها الضحية أو القارئ أوكلاهما على وعي وإدراك بالمعنى الحقيقي الذي يعنيه صاحب المفارقة ويدركانه في الحال، وما يميز (المفارقة الصريحة) هو ظهور التَّنافر أو التناقض فيها بشكل واضح[3].

ويرى ميويك أن السُّخرية **(Sarcasm)** يمكن أن تكون أكثر أشكال المفارقة قسوة لكنه يشير إلى أنه ليس كل سخرية مفارقة، وهذا ما ذهب إليه يعيد شوقي في قوله: إن المفارقة لا يمكن أن تكون ساخرة إلا إذا تولّد عنها ضحك متولّد من خلال بنية التضاد، أو من خلال عدم انسجام بين العلة والنتيجة في الشيء المضحك[4].

(1) ينظر: زكريا ابراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، دط، ص 204.

(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 184.

(3) ينظر: نجاة علي:" مفهوم المفارقة في التراث الغربي.

(4) ينظر: شوقي سعيد، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 74.

وهناك أشكال من السُّخرية، لا تُعد من المفارقة، ويضرب ميويك مثلاً على ذلك كأنْ يقول الأستاذ: حسنًا.. بالطبع لم أكن أتوقع منك أن تصل إلى الإجابة الصحيحة، يعد هذا القول قولاً ساخرًا وليس من المفارقات، فنبرة السَّاخر هنا، تُظْهِرُ المعنَى الحقيقي – بشكل واضح – لا يقبل التَّردُّد، بحيث لا يغدو من الممكن التَّظاهر بأنه لا يَعِي قصده في ذلك المعنى بينما نجد أن من شروط المفارقة الإحساس بقوة المعنى الظاهر والحقيقي معًا.[1]

2.2.2. المفارقة الخفية:

يتميز هذا النوع من المفارقة بخصيصة التَّعَمُّد في إخفائها وجعلها غير مرئية، وصاحب المفارقة فيها يتجنب أية إشارة من شأنها أن تكشف مفارقته بشكلٍ مُباشرٍ وواضحٍ، سواءٌ أكانت هذه الإشارة في النَّغمة أم السُّلوك أم الأسلوب، فهو يحاول أن يمرر ما يريد أن يقوله دون أن يُكتشف.

والمفارقة الخفية ربما تكون هي الأفضل والأكثر ملاءمة للتَّعبير، وغالبًا ما يتمُّ ذلك عن طريق استخدام التَّعليقات والمقتطفات القصيرة، لكن هذا النوع من المفارقة يفقد قوته إذا صار مُبْهَمًا أو طَوِيلًا أو مُسْهبًا، كما أنه يعتمد أكثر على فِطْنةِ القارئ وذكائه [2].

3.2.2. المفارقة الخَاصَّة:

تكمن غالبًا المفارقة الخاصة وراء المفارقة الخفية، وليس الهدف منها أن تدركها الضَّحيَّة أو أي شخص آخر، والكاتب الذي ينخرط في «المفارقة الخَاصَّة» ينبغي عليه أن يمتلك دليلًا خارجيًا أو اضافيًا يستخدمه – وحده – بصورة متفردة؛ فهو يستطيع أن يمتدح أحد رجال السِّياسة علانية، وهو يعرف أن هذا السِّياسيَّ يمارس الفساد، ويكون هذا الكاتب قادرًا على الاعتماد على ضَحِيَّتِه الَّتي ليس بإمكانها رؤية هذا التَّناقض الداخلي [3].

(1) ينظر: نجاة علي:" مفهوم المفارقة في التراث الغربي.

(2) ينظر: المرجع نفسه.

(3) ينظر: المرجع نفسه.

3.2. أنماط المفارقة قياسا على طرائقها وأساليبها:

ويعنى هذا المعيار بالسُّلوك الَّذي يتعمده الأديب، ووسيلته المستعملة في إيصال المعنى المتعلِّق بمصير الضَّحيَّة، انتصارًا أم اندحارا، كما يرى نوكس[1].

1.3.2. المفارقة اللَّاشخصية:

هي مفارقة مجردة عن شخصية صاحب المفارقة، «مفارقة يُخَفَّفُ فيها القَوْلُ لتنطوي على تنَافُرٍ قائمٍ على المبالغة والخيال الواسع لإيضاح الفُكاهة »[2]، وأغلب المفارقة اللَّفظية من هذا النوع، إذ يخفي «صاحب المفارقة (اللَّاشخصي) نفسه وراء قناع، وكلماته وحدها، أو تعارضها مع ما نعرف تُنْتِجُ المفارقة».[3]

2.3.2. مفارقة الاستخفاف بالذات: وهي نوع من أنواع المفارقة "السقراطية"، إذ أطلق الكلمة على سقراط أحد الذين كان يهاجمهم وتُفيدُ نوعًا من الأسلوب النَّاعم الهادئ الذي يَسْتَخِفُّ بالنَّاس[4]، وصاحب المفارقة فيها ينل من قدر نفسه، ويكون ما يعطيه من انطباع عن نفسه جزء من وسيلة المفارقة لديه[5].

3.3.2. المفارقة المُمَسْرَحَةُ:

يتَّصلُ هذا النوع هاهُنَا أساسًا بالمسرح لتوَفُّره أوَّلًا على ثلاثة عناصر: الرَّاوي والممثِّلون والجمهور، والمعارف المتبادلة بين « الراوي والجمهور تضع الممثلين في موقف المفارقة، ويضع الكشف التَّدريجيُّ لحقيقة الأحداث السَّابقة الممثلينَ والمشاهدينَ في المستوَى نَفْسِهِ من المفارقة لجَهْلِهِم بالأحداث الماضيَةِ»[6].

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها : ص188.

(2) زكريا ابراهيم،سيكولوجية الفكاهة والضحك، 203، 204.

(3) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 81.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(6) سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، ص 100.

وتتضمن الحُبْكَةُ –و هي عنصر من عناصر المسر– مفارقةً لأنَّها تعتمد أساسًا على «نوع من التَّناقُضِ التَّضَادِّيّ بين المظهر والواقع، بين نية الشَّخصية وما تقوم به أو بين تَوَقُّعها وما يحدث في حقيقة الحال »[1].

4.3.2. المفارقة السَّاذجة:

إذا كان صاحب المفارقة في مفارقة الاستخفاف بالذات يتصنع الجهل، فإنه في المفارقة السَّاذجة يتخلى عن مكانه السَّاذج ليجعل الضَّحيَّة في متناول يده، ويبقى البديل لا يعي حقيقة ما يحدث[2] وتسمى مفارقة الفَجَاجَة أيضا.

و قد عقد ميويك موازنة بين المفارقة اللَّفظية ومفارقة الموقف مفادها أن اللَّفظية مُتَعَمَّدَةٌ يصنعها صاحب المفارقة، وتثير أسئلة في باب البلاغة والأسلوب ووسائل الهجاء وينظر إليها من وجهة نظر صاحبها، في حين أن مفارقة الموقف تؤديها شخصيات غير واعية، وتتولد من كشف حقيقة تكمن وراء المظهر وتميل إلى إثارة مسائل فكريَّة وتاريخيَّة، ويُنْظَرُ إليها من وجهة المراقب المتَّصفِ بالمفارقة، فهو الوحيد القادر على أن يمنح الحقيقة المُكْتَشَفَة معنًى، وغالبا ما تميل إلى الكوميديا والمأساوية والفلسفية.[3]

كما أنّه في المفارقة اللَّفظية يكون المعنيان الظاهر والباطن في مواجهة مباشرة على خلاف المفارقة السِّياقية أو الحدث التي تتطلب خفاءً وعمْقاً في البحث عن طرفي المفارقة داخل بِنْيَةِ القصيدة، وقد تحتاج إلى استنباطٍ وتحليلِ لمُجْمَلِ القصيدة أو رَبْطِها بسياقٍ خارجيٍّ عن القصيدة نفسها، وهذا أكثر أنواع المفارقة صعوبة.

4.2. أنماط المفارقة قياسًا على موضوعها:

1.4.2. المفارقة السقراطية: لها علاقة وثيقة ببداية الوعي بفكرة المفارقة نفسها، إذْ يعدُّ ظهورها من الأسس الأولى لنشأة المفارقة وتطورها.

(1) سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، ص 100.

(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص83.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص72، 73.

وقد ارتبطت المفارقة السُّقراطية عند مؤرخيها وفلاسفتها بسقراط وبطريقته في طرح الأسئلة، وإدارة فنِّ الحوار، فقد كان سقراط بطرحه لأسئلة ظاهرهَا السَّذَاجةُ يقود محاوِرَهُ شيئا فشيئا إلى الشَّك في يقينه المعرفي «فيصير المُتعجرِف بامتلاكه الحقيقة، في موقع الجاهل به»[1]

ولذلك كانت غاية المفارقة السقراطية تكمن في خلخلة يقين الذات المدعية للمعرفة وحضِّها على تأمل ذاتها مرة أخرى « فالمفارقة إذًا هي ثورة على الذَّات، وهي تحديد للذاتية وتعيين لها »[2] وهي منهج قائم على التدرج والتّصعيد في الأسئلة، يطرحها سقراط لتوليد الحقيقة لذلك فهو لا يُقِيم أجوبة شافية بل شكوكًا تحفّز المحاور على الّتساؤل وإعادة النظر في اليقينيَّات الواهية «فمن الأكيد أن مفارقته تندرج ضمن استراتيجية تربوية لكّنها ليست نابعة من حكيم متيقن من امتلاكه الأجوبة الصائبة فمفارقة سقراط تكمن في تواضعه الخَادع وادِّعاء الجهل إخفاءً للحقيقة وخداعا لمُحَاوِرِه»[3].

2.4.2. المفارقة المأساويَّة:

ظهرت هذه المفارقة مع ارسطو وتسمى أيضا "مفارقة التَّراجيديا"، ويمكن استنباط مفهومها من تعريفه للمأساة بوصفها « محاكاة لفعل ذي أهمية كبرى.. وهذا الفعل يتعزَّزُ في اللُّغة بالتزيِنَاتِ المتميزة والمتنوعة.. وعن طريق الشَّفقة والخوف يؤثر في التَّطهير.. والوسيلة الرئيسة التي تحركنا بها التراجيديا مُفارقة الأحداث والإظهار والكشف»[4].

وتتمظهر المفارقة المأساوية في هذا التَّعريف من خلال المحاكاة وهي فعل المأساة الذي يمثل المظهر لا الحقيقة، والتَّعارض بين الاثنين هو الذي يولد المفارقة، مفارقة الايهام بالواقع، كذلك التزينات المجازية، الَّتي تمثل الخصوصيات الشَّكلية للخطاب اللُّغوي، كالسَّجع، والنغمة والايحاء وهي بدورها تُنْتِجُ الصِّيغ التَّنَاقُضِيَّة من خلال التَّنْوِيعَات الشَّكلية المعكوسة على صعيد الخطاب ثم التطهير أيضا مَنْفَذًا لتسريب مشاعر الخوف والشَّفقة التي يُثِيرُها فعل المأساة، وهي الَّتي توصلنا إلى الرِّضا الجمالي حالما يتمُّ التَّخلُّص من هذه المشاعر[5]، ويُلَخِّصُ هنري ميرز

(1) حسن حماد، المفارقة في النص الروائي، ص23.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: زهير مبارك، السخرية في الرواية العربية، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2011م، ص 18.

(4) ينظر: ارسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط02، 1986م، ص175، 176 255، 226.

(5) ينظر: صالح مُحَمَّد عبد الله العبيدي، المفارقة الروائية الرواية العربية نموذجاً، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 2001م ص20. 21.

(Henry Miers) مفارقة التراجيديا بقوله:« التراجيديا منظر من مناظر الشر، والشر هو بعينه ما لا نستمتع به ومع ذلك فنحن نستمتع بالتراجيديا »[1].

3.4.2. مفارقة القدر:

أطلق عليها أرسطو (انقلاب الحال)[2] ويشير **ماركو ليوث ورف. ل.لوكاش** إلى أن أرسطو يرى أن مفارقة القَدَرْ هي « مفارقة الدورة المتكاملة أو الحركة الدائرية لعملية القَدَر الَّتي تحمل أوَّلًا إنسانًا ما عاليا، ومن ثم إلى الأسفل».[3]

4.4.2. المفارقة العدمية:

عرفت مع فلسفة كيركيجور في التَّهكم التي يرى أنها تعني بدقةٍ «العدم »[4]، وتفهم المفارقة العدمية من كون الموقف العدمي يَهْدِم الوجود الحِسّي ويُلْغِي الواقع الفعلي واليقين التَّقريري وُصُولًا إلى عالم الأمكان، كي يحقق غرضه الأخلاقي، فهو موقف سلبيٌّ متناهٍ يفترض ايجابية متناهية، ولذا طرح كيركيجور فلسفته العدمية أو التَّهكمية في ضمن مركبات وجودية ثنائية الحسي / الاخلاقي، الابدي / المؤقت، النسبي / المطلق[5]، كما استعمل كيركيجور المفارقة للدلالة على اللَّامعقول[6].

5.4.2. المفارقة العبثية:

وهي مفارقة تستمد إيحاءاتها من النظرة الوجودية إلى الحياة، فالوجودية لدى سارتر **(Jean-Paul Sartre)** في الأساس تضاد بين الصدق واليقين الفاسد، فاليقين الفاسد

(1) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنتيز، تر: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1981م، ص418، 419.

(2) دي سي ميويك، المفاقة وصفاتها، ص139.

(3) سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، ص 101.

(4) ينظر: إمام عبد الفتاح إمام، مفهوم التهكم عند كيركيجور، حوليات كلية الآداب، جامعة كلية الآداب، رسالة (19)، حولية (4)، 1983، ص12.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 33، 34.

(6) ينظر: معجم المصطلحات العلمية والفنية، ص 499.

ينطوي عل التظاهر أمام أنفسنا والآخرين بأن الأمور لا يمكن أن تكون بشكل آخر، وبذلك فإننا مقيدون بأسلوب حياتنا ولا نستطيع الهرب حتى لو شئنا ذلك[1].

فالوجودية فلسفة رافضة لكل ما يمتُّ بصلة للقيم «وترفض المجتمع والتَّاريخ والعلم لأنَّها تتصور المجتمع عبارة عن مجموعة من الآنات لا روابط بينها والذَّات الحقة هي تلك المنعزلة التي تستمدُّ قِوَامَهَا من نفسها فلا يخضع بالتالي لأيِّ تقويمٍ من خارجها»[2].

6.4.2. المفارقة التَّشكيكيَّة:

مفهوم ساد في القرن العشرين، تعني المفارقة النسبية غير الملتزمة، التي لا تقتصر على مفهومين متناقضين فحسب،بل على سلسلة من التفسيرات والمعاني المتناقضة، حتى اصبح تجاور المتنافرات جزءا من بنية الوجود، وادى ذلك إلى ظهور هذا النوع من المفارقة[3].

7.4.2. المفارقة الدرامية: مر ذكرها.

8.4.2. مفارقة التواضع الزائف:

و تسمى مفارقة جوناثان سويفت **(Jonathan Swift)**، يمثل هذا النوع من المفارقة تطورًا ملحوظًا في مفهوم المفارقة؛ إذ يعتمد على عمليات الأبعاد والعقلنة في آن واحد ومن ثم انجاز الفعل المفارقي دون شعور القارئ بأنه ضحيَّة.[4]

9.4.2. المفارقة الرومانسية:

هذا النوع مدين أساسا إلى فريدريك شليجل، والجوهر الأساسي لمعنى المفارقة الرومانسية هو أن « الكاتب يخلق وَهْمًا للجمال على وجهِ الخُصوص، ثمَّ فَجْأَةً يُدَمِّرُه بتغيير النَّغمة تعليق شخص أو عاطفة تناقضية عنيفة»[5]، وتتجلى في الطبيعة أيضا؛ إذ « تُعَدُّ وسيلةً وسيلةً لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقضات في هذا العالم ومن ثم تصبح الوسيلة المناسبة

(1) آرنولد. ب هنجلف، اللامعقول، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1997م، ص36.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط03، 1986م، ص21.

(3) سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، ص 103.

(4) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لفهم هذه المتناقضات، وخلق حالة من التَّوازن لدى الفرد من الاستمرار في الحياة» [1] فجوهر المفارقة الرومانسية هي لحظة التَّكَشُّف التي تنحرف بالمعتاد المألوف وتكسوه صبغةً جديدة.

10.4.2. المفارقة الفلسفية:

تتمثل هذه المفارقة في تصورات الفيلسوف هيجل للوجود والعالم وتشمل:.

– **مفهوم الديالكتيك (Dialectic):** أي أنَّ ثمة موضوع ونقيضه أو قضية ونقيضها، ولكن هذين النَّقيضين يَجِدَانِ سبيلهما إلى الالتِحَام أو الوحدة في قضية ثالثة هي مجموع لقضيتين المتناقضتين.

– **التناقض:** هو أساس الوجود ورُكْنُهُ المكين في نظر هيجل.[2]

11.4.2. المفارقة الكونية: (العالمية) أو (الماوراطبيعية):

يرى كيركيجور أن المفارقة بهذا المعنى « لا تتوجه ضد الوجود المحدد أو ذاك بل ضد عموم الواقع من زمان وموقف بعينه وهي لا تعنى بهذه الظاهرة أو تلك بل تحسب الوجود بأجمعه يقع في باب المفارقة»[3] ويرى شليجل أن «وضع المفارقة الماوراطبيعي الأساس عند الانسان أنه كائن محدود يجتهد أن يدرك حقيقة غير محدودة»[4].

12.4.2. المفارقة الهزلية:

يشير هذا النوع من المفارقة إلى السُّخرية خاصة التي تعني التَّصنُّع والادعاء، أي الاختفاء تحت المظهر الكاذب أو الخداع، وتصوير الحقيقة تصويرًا معاكسًا[5].

13.4.2. المفارقة العملية:

ناقش (كونوب ثرلوال) هذا النَّوع من المفارقة ويرى أنَّها مفارقة مستقلة عن جميع أشكال الكلام وأنها تقع في نوعين مختلفين هما:

(1) خالد سليمان، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة ابحاث اليرموك، الاردن، مج 13، ع2، 1995م، ص236.

(2) ينظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة واصولها الفكرية، مكتبة الاقصى، جمعية عمان ط01، 1979م، ص123، 119، 118.

(3) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص96.

(4) المصدر نفسه، ص150.

(5) سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، ص104.

– **النوع الأول**: يقوم بتعويض كلمات المفارقة بأفعال المفارقة.

– **النوع الثاني**: يشمل أنماط عدة، ومختلفة منها مفارقة الموقف (الملحوظة)، ومنها الطريقة التي يقلب بها الحدث آمالنا ومخاوفنا، والابتهاج مع مصير مأساوي هي تعادل المفارقة الدرامية وكبرياء الشعوب الذي يسبق السقوط، ومفارقة التناقض بين الظاهري من بهرجة روما وانهيارها الداخلي وجدلية التَّاريخ، فيما يبدو سقوطا فاجعًا لحضارة وهو في الحقيقة تطور ضروري لحضارة أخرى أكثر تقدما[1].

14.4.2. المفارقة البلاغية:

يسميها كلٌّ من كارل بيكسون (**Carl pixon**) وأرثر كاتز **(Arthur Katz)** (المفارقة البيانية) وتحصل هذه المفارقة عندما يكون موقف المتكلم أو الكاتب مناقض لذلك الموقف المصرح به حرفيًّا[2].

15.4.2. المفارقة الوجدانية:

يرى أفلاطون أن هذا النوع من المفارقة ينجم عما تثيره المفارقة من انفعال في المبدع والمتلقي، و" إننا نشعر بالسَّعادة ونحن نحك موضع الألم بالألم "، على وفق هذه الصورة المفارقيَّة[3].

16.4.2. المفارقة المزدوجة:

يرى وليم أمبسون **(William Empson)** أنَّ المفارقة المزدوجة تكون وجهين يختلط فيهما الجيد والرديء[4].

ومن التَّقسيمات أيضا التي مرّ على ذكرها مُحَمَّد سليمان أثناء مقارنته بين دراستين الأولى لسامح رواشدة المفارقة في شعر أمل دنقل ضمن كتابه "فضاءات شعرية" والثانية دراسة ناصر شبانة حول شعر أمل دنقل ضمن كتابه " المفارقة في الشعر العربي الحديث" وبيّنَ مُحَمَّد

(1) ينظر، دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص156.

(2) سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، ص105.

(3) الحكيم راضي عباس التكريتي، الضحك ووظيفته في الحياة، مكتبة داراحياء التراث العربي. بغداد، 1985م، ص 82.

(4) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص84.

سليمان أنّ سامح رواشدة جعل للمفارقة عدّت أنماط منها: مفارقة الأضداد، المخادعة السُّخرية، التَّحول، إنكار الأدوار[1].

17.4.2. مفارقة الكشف عن الذات:

يعرض فيها صاحب المفارقة نفسه أقلّ ذكاءً من محدّثه ويخلُقُ شخصيات تجلب على نفسها مفارقات دون وعي منها، وتتصرّف نيابةً عنه، ويغلب أن تكون الضحية في هذه المفارقة أعمى في كبرياء وواثقاً في حمق[2].

5.2. التقسيم المعاصر للمفارقة:

لقد ظهر في النقد المعاصر تقسيم جديد للمفارقة؛ من حيث كونها:

1.5.2. مفارقة عنوان: وفيها يسعى المبدع إلى وضع عنوان ذا دلالات متنافرة بين أجزائه.

2.5.2. جزء من النص: أن يتَّكئ النص في بنيته على بعض المفارقات.

3.5.2. النص كاملًا: وهو النص الذي تتحكم في بنيته المفارقة بأنواعها وألوانها[3].

وقد استفرد مُحَمَّد العبد في كتابه المفارقة القرآنية بتقسيمات وأنماط جديدة للمفارقة مستنبطةٍ من استقرائه للنص القرآني هي: مفارقة النغمة، مفارقة الحكاية أو الإيهام، والإلماع ومفارقة المفهوم أو التصور، ومفارقة السلوك الحركي[4].

من خلال ما تتطرقنا إليه نخرج بأن المفارقة لها القدرة على خرق القوانين اللغوية المألوفة بمنح الدَّلالات هوية غير هويتها، وبذلك تنتج ألوانًا عديدة كل لون حسب السياق الذي يرد فيه، والذي بدوره يخلق تفاعلا بين أطراف المفارقة الثلاث (المرسل، المتلقي، الضحيَّة) يصعب التكهن بنهايته.

(1) مُحَمَّد سليمان، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العالمية للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2005م، ص176.

(2) ينظر: :دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 84.

(3) ينظر: : نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الابداع والتلقي، مجلة كليّة الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، ع1، جوان 2007م.ص 148، 149.

(4) ينظر: مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، الفهرس.

وجملة المفارقات المذكورة أعلاه هي على سبيل المثال لا الحصر، حيث يمكن استخراج مفارقات أخرى، ولعلّنا في التّطبيق نمثل لكلّ نمطٍ من الأنماط التي ذكرنا لتبسيطها أكثر.

رابعا– مقصديّة المفارقة (الفنية عموما و الشعرية خصوصا):

للغة الشعرية تركيبة عجيبة؛ حيث تتكون من تراكيب تدلّ بألفاظها وعباراتها على معانيها اللغوية أو العرفية أو الشرعية ثم تتّخذ لتلك المعاني دلالات ثواني على المعاني المقصودة التي يحاول المرسل إثباتها أو نفيها، «ومنه كانت هناك ألفاظ ومعان أول ومعانٍ ثوان فالمعاني الأُوَل هي مدلولات التراكيب والألفاظ التي تسمى في علم النحو "أصل المعنى" والمعاني الثواني الأغراض "المقاصد" التي يساق لها الكلام "يقصدها المتكلم" ولذا قيل بمقتضى الحال هو المعنى الثاني كرد الإنكار ودفع الشك، فإذا قلنا إن زيدا قائم فالمعنى الأول هو القيام المؤكد، والمعنى الثاني رد الإنكار ودفع الشك »[1].

وهذا ينجم عنه تحقيق مرتبتين للخطاب الشعري؛ الأولى هي الدلالة المباشرة، التي تهدف للحقيقة وهو إثبات القيام لزيد، أما الدلالة المقصودة حقًا، والتي يوجبها مقتضى الحال فهي رد الإنكار ودفع الشك، وهذا المعنى الأخير يعتبر معنى ثانيا يتوصل إليه بالمعنى الأول.

ومنه كان الأجدر للباحث في مثل هذه المسائل أن ينطلق «في هذا المضمار من قاعدة أوّلية تخص الظاهرة اللغوية أساسا وهي أنّ كل لغة إنّما هي حصيلة نوعين من الضغوط: ضغوط الدّلالة وضغوط الإبلاغ، وكلّ مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المَرْموز إليها والمُتقبَّل لذلك المقطع، وهذه العلاقة ليست عفويّة ولا اعتباطية، وإنما هي تفرض عَقْدًا مزدوجا: أحد العقدين يستجيب لضغوط الدلالة وهو التواضع على رصيدٍ معجميٍّ معيَّنٍ والآخر يستجيب لضغوط الإبلاغ وهو التسليم بمجموعة من القوانين الضابطة لتركيب مقاطع الكلام وهذا العَقْدُ الثاني يشمل الأسس العامة تاركًا بعض المجال لتصرف كل فرد من أفراد المجموعة اللسانية الواحدة»[2].

يبدو جليًّا لدارس المفارقة أنّ مجالها يتّسع أكثر في مجال الأدب بالمقارنة مع الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى وغيره، وذلك لكون الأدب يحمل أفكار الناس ومشاعرهم

(1) التهانوي، كشاف اصطلاحات العلوم، ص 1600-1601.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص55.

ومعتقداتهم وهي تمثل جوهره، بعكسها وظيفته النهائية القائمة على الصراع بين الذات والموضوع، الخارج والداخل، الحياة والموت، المتصور والمألوف، الفاني والأزلي، ولأنها تعكس الرؤية المزدوجة في الحياة، فإنها خير ما يمثل الأدب.

وتقوم المفارقة على مسألة جوهرية جامعة بين جميع ضروب البلاغة، وهي ما يُوَحِّدُ فيما بينها وهي بحدّ ذاتها هدف تسعى إليه هذه الضُّرُوب، وهو اللَّامباشرة والانزياح والمراوغة وممارسة مثل هذه الفنون البلاغية يُعَدُّ انتقالًا من الآلية والمبَاَشَرَة والحَرْفِيَّة إلى الحركيَّة والتعبيريّة وشدِّ عُرى الخطاب[1].

فالمفارقة بهذا هي كذب فني جمالي، يقاوم صدق معناه بقوّة حين يتحقّق في قول نقيض الشّيء المقصود قوله فعلا، والمُخَاطَبُ يرفض المعنى الظاهر للقول لأنّه يدرك تناقضه أو عدم تكافئه مع السّياق، ولهذا يقوم المتلقي بإعادة إنتاج الخطاب ليكون ملائما للسياق، وذلك بالسعي «إلى تشكيل مفارقة ذات دلالة خصوبيّة موحية تجمع بين الجودة والجدّ غير المرتقبة تخرق فجأة توقعات المتلقي، وتحدث صدما مثمرًا ذا لذّة أدبية خاصة، وهذا يفضي إلى أن قيمة المفارقة الجمالية تنبع من طريقة قولها ومما قالته معًا دون جورٍ على الموضوع أو كيفية التشكيل»[2].

كما أن للمفارقة وظائف هي من الأهمية بمكان في الأدب عامةً والشعر خاصةً؛ حيث تتجاوز فيه مجرّد لفت النظر إلى الاستثارة الدلالية في النَّص والمفاجأة عبر مزج الأضداد، الذي لا يعدّ نتاج الألفاظ وعباراتها، بل هو نتاج براعة توظيف هذه الأخيرة وتحويلها من نطاق المعيارية إلى نطاق الشعرية، وهو ما يعرف في الدّرس الأسلوبي **بالاختيار**.

فالمفاجأة في النقد الأسلوبي وفي الشعرية، على نحو واضح تعني ذلك «الأثر الذي يخلفه نَصٌ أو عبارة من نص في وعي القارئ، أو ذلك الاستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ

(1) ينظر: : نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، ص 201.

(2) قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، ط01، 2007م ص 65.

وتجعله مُسْتَنْفَرًا»[1]، وقد قَرَنَتْ الدراسات الحديثة بين المفاجأة وعملية التَّلقي الأدبي والتَّلذذ الأدبيين؛ إذ أصبحت وصفًا لردودِ فِعْلِ القارئ إزاء تلك المنبّهات أو المثيرات الكامنة في النَّص.

و المفاجأة جوهر المفارقات الجمالية التي تعني « لحظة التّكشُّف الّتي تبرِزُ العالم المألوفَ المعتادَ في ضوءٍ جديدٍ»[2].

كما أولت الدراسات النقدية الحديثة عناية بمفهوم التوقع في الدراسات الأسلوبية؛ إذ يعرف ريفاتير (**Michael Riffaterre**) الأسلوب بأنَّه «نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع »[3] وكذلك المفارقة حين تباغت المتلقي بمزج نقيضين في صورة واحدة دون الحاجة لغياب أحدهما.

وقد ورد مفهوم التوقع في الدراسات الشعرية وفي نظرية الاستقبال؛ فقد جاء عند ياوس (1921-1997م **Hans Robert Jauss**) ضمن ما سمّاه "أفق التوقعات" و"الأفق" و"أفق التوقع" و"افق تغير الحياة" ويعني عنده « نظام عقلي يسجل به الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية مبالغ فيها»[4].

ودرس كلويفير **Jürgen Klüver** (ولد 1941)التوقع تحت عنوان « مبدأ كسر معيار التوقع»[5]، وهو المصطلح نفسه الذي استعاره كمال أبو ديب في حديثه عن الشعرية وسمّاهُ «خلخلة بنية التوقعات»[6].

وكذا انتعشت المفارقة من خلال مفهومي "**الانتظار المحبط**" و"**التوقع الخائب**" عند جاكبسون[7]؛ لانهما يشكلان مخالفة واضحة لتوقعات القارئ وافتراضاته وآماله.

(1) موسى ربابة، المتوقع واللامتوقع دراسة في جمالية التلقي، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة الاداب واللغويات، مج 15، ع2 الاردن، 1997م ص47

(2) مُحَمَّد مُحَمَّد عناني، النقد التحليلي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط01، 1963م، ص41.

(3) ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الاسلوب، تر: د.حميد الحمداني . دراسات سيميائية ادبية لسانية (دراسات " سال ")دار النجاح الجديدة . الدار البيضاء . 1993م، ص48.

(4) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط01، 1992م، ص 76، 77.

(5) موسى ربابة، المتوقع واللامتوقع : دراسة في جمالية التلقي، ص48.

(6) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط01، 1987م، ص26.

(7) ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر:مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، ط01، ص83

وقد سمى ياوس تصادم أفق توقع القارئ مع أفق النص **"المسافة الجمالية"** وهو مفهوم مهمٌ لاتِّساع مساحة المفارقة لأنه يقوم على التعارض والتناقض بين ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ[1]، ويمكن أن نقول إن المفارقة تُحْدِثُ اضطرابًا حادًّا لدى المتلقي إثْرَ خيبة الانتظار الذي يبوء بها المتلقي بسبب توظيف الشاعر أسلوب المفارقة في لغة الأدب، ويتحول هذا الاضطراب إلى لغة اتصال من نوع آخر بين المبدع والمتلقي، وهذا مما لا يكون إلاّ بفن المفارقة.

وقد نظر عبد العزيز الأهواني إلى أصل المفارقة انطلاقا من مقصديّتها فقال: «إن المفارقة في أصلها من سمات الشاعر، وهل أصلها إلا الدهشة؛ حين يبدّد الشاعر نفسه في لحظات خاطفة رتابةَ الحياة من حوله وأُلْفُه لها فيراها غريبةً عليه، كأنه فتح عينيه عليها فجأة ورآها لأوّل مرةٍ»[2]، وقد حمله على هذا القول نظرته إلى المنطق الذي يربط بين الظواهر «وأنّ هناك صلة (معقولة) بين الأشياء فإذا اختلّ هذا المنطق وانبترت هذه الصلة كانت المفارقة»[3].

المفارقة»[3].

ولهذا فإنّ القيمة الفنية للمفارقة، وإثراؤها للنَّص يكمنان فيما تثيره في القارئ من بحثٍ جادٍّ عن معنى يجعله يسير عبر خطوط النَّص ويخترقه جيئةً وذهابًا مُحَاوِلًا الوصول إلى إقامَة علاقات بين ظاهر اللَّفظ ومحمولاته الدّلالية، ولكنّه في حركاته هذه محكوم بالسّياق، لأنّ الدّلالة المُفارَقِيَّةِ نابعة من اللّفظ، محدّدة بالسياق[4].

ومن هنا فالمفارقة كصنعةٍ لغويَّةٍ ماهرةٍ، ترتبط بالمقام الذي صنعت به وكذلك بالسّيَاق اللُّغوي الواردة فيه، لذلك تتنوع وظائفها، وطرق فهمها تبني جسرًا بين صانعها وقارئها، حسب جودة الأوّل حَال نسجها، وحَذَقِ الآخر في فكِّ رموزها، ولتحسين أداء المفارقة وإطالة عمرها المقصدي يقترح دي سي ميويك عددًا من المبادئ التي تحقق هذا الغرض[5]:

1- مبدأ الاقتصاد: من الناحية الأسلوبية المفارقة ضرب من التأنق، هدفها الأبرز إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا، وصاحب المفارقة المُتَمَرِّس لا يسرف في استعمال اللغة

(1) ينظر: :موسى ربابة، المتوقع واللامتوقع دراسة في جمالية التلقي، ص53.
(2) عبد العزيز الأهواني، ابن سناء الملك ومشكل العقم والابتكار، ص110.
(3) المصدر نفسه، ص109.
(4) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 56.
(5) ينظر: :دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص190.

كما يعمد إلى استعمال أقلّ الإشارات أي هذا المبدأ يُقْصَدُ به توظيف أقل الإشارات البلاغية لتحقق بنية المفارقة، وهذا لا يكون إلا «بعدم تكرار المشاهد المتجانسة لما في ذلك من إضعاف لقدرتها النموذجية وتمثيلها لما عداها، فإذا تكررت دون إدخال معامل جديد يؤدي إلى تطوير الموقف من داخلها لم يكن ذلك إهدارا لمبدأ الاقتصاد الجمالي فقط، بل يصبح تمييعا لتأثير المواقف بأثر رجعي لدى القارئ يضعف من دراميتها وقدرتها على مفاجأة الفجيعة»[1].

2- مبدأ التَّضاد العالي: ويراد به الإشارة إلى الفرق بين ما يُنْتَظَرُ حُدُوثُهُ وما يحدث فعلا وكلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة، ومثالها أن يُسْرَقَ السَّارق، ويمرض الطّبيب، ويَغْرَق مدرّبُ السّباحة، فتزداد حدّة المفارقة، لأنّه أمر نادرُ الحدوث، ويمكن تصعيد المفارقة بزيادة الظلم، وتوسيع الفرق بين الذَّنب والثواب غير المسْتَحَقِّ أيضًا.

3- موضوع المفارقة: إنّ المجالات المهمة التي سرعان ما تثير المفارقة هي المجالات التي يُودَعُ فيها أكبر رصيد عاطفي (الدِّين والحبُّ والأخلاق والسياسة والتاريخ..)، وسبب ذلك أنّ هذه المجالات تتميز بانطوائها على عناصر متناقضة (الإيمان والحقيقة، الجسد والروح العاطفة والعقل الذات والآخر)، ما يجب وُقُوعه وما هو واقع فعلًا، (النظرية والتطبيق، الحرّيّة والحاجة...) وغيره من المتناقضات التي إن استغلتها المفارقة لمست جوانب حَسَّاسةً تشغل بال المتلقي.[2]

4- لغة المفارقة: إذا كانت اللغة خالقة للأسماء أو مُحَاكِيَةٌ لها، فإنها لا تعكس الواقع ولا تعبر عن الحقيقة، اللّغة تتناسل من اللّغة، وصور الواقع متشظِّية في مرايا مهشمة، إنّ ما يسود هو العماء والسديم، لكن كيف يهدي الشّاعر أتباعه ومريديه في هذا العماء الشامل؟ وهذا جوهر المفارقة.[3]

وينبغي للنّاظر إلى المفارقة أن يراها صورة عاكسة لإيمان العصر المهزوز بكلّ القيم والحقائق فالحقيقة النّسبية توَلِّدُ لغةً نسبية، والمعادلة التي تحمل وجهات نظر متعدّدة ينبغي أن

(1) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، هيئة قصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ع36، جانفي 1995م، ص 92.

(2) ينظر: ناصر شبّانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص61.

(3)ينظر: مُحَمَّد مفتاح مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000م ص231.

يُعَبَّرَ عنها بلغة مُراوغة تقبل وجهات النّظر المختلفة، وتتداخل فيها الأضداد ويتّسع فيها مجال اجتهاد القارئ.[1]

و لنبيلة إبراهيم وجهة نظر أخرى؛ حيث ترى المفارقة ليست صورة عاكسة لإيمان العصر محتجة لذلك بقولها أنّ «المفارقة لا تنبع من تأمّلات راسخة ومستقرة داخل الذات»[2] قائمة على العاطفة، بل تَصْدُر أساسًا عن ذهن متوقّد ووعي بالذّات ومحيطها، ولعلّ هذا ما دفع سيزا قاسم إلى القول بأنها «لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا تستخدم لقتل العاطفة المفرطة وللقضاء على المظهر الزائف ولفضح التضخم الفكري»[3] وذهب مصطفى السعدني إلى أبعد من ذلك؛ حيث رأى أن لغة المفارقة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافيٍّ معيّنٍ[4].

بالتمعن فيما سبقَ نخرج بنتيجة مفادها أنّ لغة المفارقة تنتج عن عقل متوقد بعد تأمُّل وإدراك وهذه العملية هي ما ينشئُ ذلك التواصل السرِّيَّ مع عاطفة المتلقي، لتكون المفارقة عملا عقليا هدفه خلق تفاعل له بالغ الأثر في العاطفة بإنشاء علاقة بين المتناقضات.

(1) محمّد مفتاح مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، 231.

(2) نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، ص 216.

(3) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة العربية العامة للكتاب، القاهرة، مج 2. ع 2، 1982م، ص143.

(4) ينظر: مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر/ قراءة بنيوية، ص50.

خامسا– وظائف المفارقة وأطرافها:

تتصل المفارقة بتجربة الإنسان الوجوديّة أكثر من اتِّصالها بالمتناقضات اللَّفظية والحيل البلاغية تظهر المفارقة في شتَّى مظاهر الحياة اليومية والممارسات الإنسانية، وتناقض الحقيقة المعروفة فتبدو مربكة وتسبب التّشويش والحيرة.

والدّافع وراء صنع المفارقة دافعٌ جمالي فنيٌّ، لأنّ الغامض هو ما يسعى إليه المتلقي بفك شيفرته لبلوغ مكنونه، فكل ممنوع مرغوب والأبعد الأجمل، إلّا أنَّ صانعها يجازف أثناء نسجه لها لأنّها رسالة على درجة كبيرة من الخطورة «وتكمن هذه الخطورة في إمكانية عدم إدراكها ولكن حتّى عدم إدراكها يولِّدُ شكلًا من أشكال المفارقة»[1].

و قد طَرَحَ مُحَمَّد العبد عند معالجته لظاهرة المفارقة سؤالا يقول فيه: لماذا نستخدم التعبيرات استخداما مُفارَقِيًّا على الرَّغم من امكانية قول ما نعنيه تمامًا وحرفيًّا ؟[2]

فما دام المرسل يريد لمتلّقيه أن يفهم فلماذا يحجب عنه المعنى بقدر طاقته ؟، ولماذا يُمَوِّهُ ويُرَاوِغ ويوحي بنقيض ما يريد قوله؟ الإجابة عن ذلك كالآتي: إنَّ ذلك يرجع إلى أَنّ التَّعبير المُفَارَقِي –ويشترك معه في ذلك التعبير الاستعاري والأفعال الكلامية غير المباشرة– مع ما بينها من فروق واختلافات– هو انتقال من الآلية والمباشرة والحرفية إلى الحركية والتعبيرية وشَدِّ عُرى الخِطاب[3].

تعد المفارقة لغة العقل والبصيرة، وتعدّ جهد فكري وليس عاطفياً أو أثراً شعرياً خلاقا إلا أن المتتبع للمفارقة في الشعر مثلا، يجدها أنها سلاح الشعراء الفحول على مرّ الزَّمن.

فهي التي تخلق ذلك التوتر الحادّ في النص بانفتاح دلالتها، وهي الطريقُ إلى الحقيقة وبها تُلْتَمَسُ اللّذة والدّهشة فيه، يقول كلينث بروكس **(Cleanth Brooks)** «أن الحقيقة التي

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط01، 1995م، ص102.

(2) ينظر: مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، ص 28.

(3) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يسعى الشاعر إلى كشفها لا تأتي إلا عبر أسلوب المفارقة»[1]، ومنه كانت حياة الدّهشة رهينة بانفتاح الدّلالة وانفتاح هذه الاخيرة رهين بجودة المفارقة.

والمفارقة لم توجد فجأة في الأدب؛ أنْ كانت صدى لوقعها في الحياة، فإن وقفنا على أهداف وجودها في الحياة كانت أهدافها في الأدب متحققة تلقائيا [2].

(1) أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات المفارقة النصية قراءة بدائية في ديوان(مجروح قوي) لمحمد صبحي، ديوان العرب، الثلاثاء 15أفريل 2008، **http://www.diwanalarab.com**

(2) ينظر: ناصر شبّانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، ص 77.

1. وظائف المفارقة (دواعيها الأسلوبية):

مما لا شك فيه أن مقصدية المفارقة تنتج من كون التعبير المفارق «ينتقل من الآلية والمباشرة والحرفية، إلى الحركية والتعبيرية وشد عرى الخطاب»[1]، الأمر الذي يجعلها تؤدي غير واحدة من الوظائف، وهي ما يمثل دواعيها الأسلوبية في النص، يمكن ذكر بعضها على النحو الآتي:

1.1. الوظيفة الاصلاحية: قد حاولت الدّراسات التي تناولت موضوع المفارقة أن تركز على ما تؤديه من وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة في خط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تُحْمَلُ على محمل الجد، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد[2].

2.1. طريقة لخداع الرقابة[3]: وهي الطريقة المثلى التي يلجأ الإنسان إليها للتعبير عن موقفه تجاه شيء معين أو ظاهرة من الظواهر، فهي تقرر وجود حالة معينة لا يرضي عنها، ويبدأ في استخدام المفارقة للتعبير عن سخريته من ذلك الوضع ورفضه له، وعلى الرغم من استخدام المفارقة كطريقة للسخرية والتهكم، إلا أن ذلك يتم بطريقة غير مباشرة ودقيقة للغاية كأن يعبر عن موقف عدواني ولكن بتعبير غير مباشر قائمٍ على التورية والتعريض، ومثاله كتاب كليلة ودمنة الذي عالج فيه صاحبه قضايا سياسية واجتماعية، ساخرًا من الملوك والحكام والوزراء وغيرهم وجعله على لسان الحيوان، وذلك لخداع رقابة من سخر منهم، وينجي نفسه من العواقب.

3.1. مباغتة المتلقي: وذلك لإثارة انتباهه، بمفاجأته من حين إلى آخر بعبارات مفارقة، يتجلى أثرها فيه «حين تفارق توقعاته، وتعبر عن رؤية للعالم، فيوجِد صانع المفارقة عوالم متصارعة متضادة يقدّم بها رؤية للعالم والوجود برؤية مغايرة، فثمة علاقة ضدية في بنية النص المفارِق تثير في المتلقي الرغبة لاكتشافها»[4].

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 201.
(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 125.
(3) هيثم محمّد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص55.
(4) سمر الديوب، الثنائيات الضدّية بحثفي المصطلح ودلالته، ص31.

4.1. إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذير[1]، وبذلك يحدث وجه شبه للمفارقة مع الايجاز في البلاغة العربية الذي هو التعبير عن المعاني الكثيرة بأقل عدد من الألفاظ، وهو الاقتصاد في الكلام مع تبليغ المقصود.

5.1. إغراء المتلقي: بخلق نشاط فكري في موضوع المفارقة، يدفعه للتّبصُّر وعدم الوقوف على حافة النص بل الغوص في أعماقه، ومنحها إيّاه حِسًّا قويا يولد القدرة على اكتشاف العلاقات الخفيّة في النّصوص، وبعث الفضول وتَحْفِيزه عَلَى مُشَاركة صانع المفارقة فِكْرَتَهُ، ويدخل تحت هذا الأحاجي والألغاز، وغيرها من فنون القول والكتابة التي «تعتمد في تشكُّلاتها الأسلوبية وفي بلوغ غايتها من التأثير والإبلاغ على المفارقة القائمة بين أجزاء المقال أو المفارقة القائمة بين المقال والمقام، وما ينشأ عن هذه المفارقات من خذلان للتوقّع يتحقّق به التأثير الأسلوبي المراد، ومن ثمّ فإنّ العلاقة بينهما في هذا الصّدد يراد لها أن تخالف قصدا عن المألوف والمتوقّع على نحو لا يتحقق الغرض من المقال إلا به، وهو نمط من العلاقة العكسية غير المباشرة»[2]، التي تشعّ بطاقةٍ إغرائية من شأنها أسر المتلقي من أوّل قراءةٍ.

6.1. تنمية ملكة التّبصُّرِ والتَّأويل لدى المتلقي: ومنعه من الانفعالات المتسرعة والقراءة السطحية للنصوص، فالتسرع في بعض الأحيان هو ما يجعل المتلقي يدرج في خانة الضّحية.

7.1. خلق توتر دلالي: في النص عبر التَّضاد في الأشياء، الذي قد لا يأتي فقط من خلال الكلمات المثيرة والمراوغة في السياق، بل عبر خلق الإمكانيات البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية داخل المفارقة يمكن أن تظهر في الحياة اليومية، وتناقض الحقيقة المعروفة لدى العامة، أو في أطر علمية، في تناقض لمجمل المعرفة الموجود بها. المفارقة تبدو مربكة وتسبب تشويش، ولكن في حقيقة الامر تتحمل المفارقات قسم مهم بالعلم بشكل خاص وبالتجارب الإنسانية بشكل عام، استنتاج مفارقة من فرضية هي من الطرق المنتشرة لنفي فرضية خاطئة[3].

(1) ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 190.

(2) سعد مصلوح، الدراسة الإحصائية للأسلوب، عالم الفكر، مج 02، ع03، 1989م، ص115.

(3) أسامة عبد العزيز جاب الله جماليات المفارقة النصية قراءة بدائية في ديوان(مجروح قوي) لمحمد صبحي، الثلاثاء 15أفريل 2008م **http://www.diwanalarab.com**

عمومًا إن هدف الشاعر من اللجوء إلى المفارقة في الغالب «خلقُ نصٍّ جديدٍ يحملُ طبيعة الرؤيا المعاصرة التي تعدّدت وتشابكت وتداخلت في تعقيد شديد»[1] ؛ به يكون خلق التوتر الدلالي، وفيه تتّسع الفجوة؛ إذا بالمفارقة تجد هذه تجسّدها في بنى النص اللغويّة بالدرجة الأولى وتكون الميزة الرئيسة لها، أنْ كانت تحوُّلًا دلاليًّا في عناصر تشكيل الخطاب.

8.1. سلاح هجومي: إذ يمكن للمفارقة أن تتحوّل إلى« سلاحٍ للهجوم السَّاخر، أو تكون أشبه بستارٍ رقيق يَشِفُّ عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسًا على عقب، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك»[2]، الذي يتولّد عن التّوتر الحاد والضّغط، كونه « رد فعل حماسي على عيب من عيوب التكيف مع الحياة، ووظيفته فيما يبدو إعادة الثقة بالحياة التي حدّدها مشهد التصلّب الآلي في لحظة ما»[3]، لتكون المفارقة بهذا استراتيجية تولد الإحباط وخيبة الأمل.

9.1. فهم الوجود: يحاول صانع المفارقة أن يجعل منها وسيلةً لفهم التناقضات التي يقوم عليها العالم، ترى نبيلة إبراهيم أنّ المفارقة تمثل جسر العبور من المحدود إلى المحدود، ولا تصل الذَّات إلى هذه الحالة إلا بعد أن تمرَّ بمراحل من الوعي الذي تراجع فيه نفسها حتّى إذا ما فقدت الحقيقة، إذا بها تسعى إلى ذات تجريبيّة أخرى في عالم أكثر جِدَّةً وإشراقًا، لأنّه عالم لا تُقَيِّدُه السّببيّة ولا يقيّده زمانٌ ولا مكان[4]، ففي خضمِّ فوضى الاحتمالات التي يغرق فيها العصر، «فإنّ المفارقة معنيّة هي الأخرى بإحداث التوازن من خلال السّمة نفسها؛ إذْ لا تهدف المفارقة إلى جعل الناس يصدّقون بقدر ما تجعلهم يعرفون»[5]، لأن الاحتمالات تجعلهم يقفون على أرضيَّة مضطربةٍ.

وصانع المفارقة يحاول جعلها وسيلةً لفهم التناقض الذي يقوم عليه العالم، وكشفه وتعريته، وقد تكون له علاقة بالعلم بشكل خاص وبالتجارب الإنسانية بشكل عام، فبخلق

(1) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 213.
(2) نبيلة إبراهيم، فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 198.
(3) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، 102
(4) ينظر: نبيلة إبراهيم، فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص202.
(5) ناصر شبّانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، ص75.

مفارقة –مثلا– في فرضية ما يُعدُّ طريقةً من الطرق المنتشرة لنفي فرضية خاطئة، أو إثبات صحة أخرى، لأنّ المفارقة تُلْزِمُنَا بإعادة النظر في معلوماتنا من جديد، وبها يكون حل الفرضيات والحكم عليها، في أيّ سياق وردت فيه.

2. وظائف أطراف المفارقة:

وفي حديثنا عن وظيفة المفارقة لابدّ من الحديث عن دور كلّ طرف من أطرافها التي تسهم في إنتاجها وتحققها، وبما أنها تقوم على العلاقات بين الإنسان وغيره من الناس، أو بين الإنسان وبيئته، أو بين الإنسان ونفسه، كان لا بدّ في المفارقة من طرفين، ولا بدّ بين الطرفين من قدر من التشابه أو الاتّفاق وقدر من الاختلاف، وكذلك لا بدّ أيضا أن يكون لدى كل الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر[1].

وانطلاقا من هذا تجلى أمام المنظرين للمفارقة أطرافٌ هي:(صانع المفارقة، وضحية المفارقة، وقارئ المفارقة) ولكلّ طرف دور مركزي أساسيٌّ يؤديه، يسهم في إقامته البناء المُفارق.

1.2. وظيفة صاحب المفارقة (صانعها):

يجعل دي سي ميويك من صانع المفارقة كائنا ساميا، والكائنات الأسمى في نظره ترى الحياة على أنّها كوميديا، وإقامة مثل هذه الكوميديا يتطلَّبُ ممارسة المفارقة[(2)].

تتمثل مهمة صاحب المفارقة في «إيصال الضّحية إلى جهلها بالحقيقة وخداعها بالمظهر فلا يتركها إلّا بعد أن تكون قد فقدت كلّ رؤية واضحة للحياة»[(3)]، ونَظَرًا إلى دقّة مهمة صاحب المفارقة وخصوصيتها الحساسة «فإنّ عليه أن ينفصل عن خطابه، ويكفَّ عن الدَّوران حول ذاته، ويحلِّق بعيدا، ليتمكّن من صنع المفارقة، فيقول شيئا لا يعبِّر عنه، ويقدِّم خطابا لا يعني سوى نقيض ما يعنيه»[(4)]. فالنص غالبا ما يكون في تضاد مع السياق ويحمل

(1) ينظر: رشاد راشدي، نظرية الدراما من أرسطو لآلن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000م، ص 24.

(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص200.

(3) نبيلة إبراهيم، فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص208.

(4) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، ص78.

في الوقت نفسه تناقضا ذاتيا أو ينطوي على شيء من المبالغة أو التلميح أو الغموض أو غير ذلك من إشارات الإنذار الأسلوبية[1].

لأنّ صاحب المفارقة في تخبيئه للمعنى خلف نقيضه يهدف إلى وضع مُنْطَلَقٍ للمتلقي ليصل إلى ما يقصده «ويحاول الوصول إلى أقصى درجات القَبُول لما يبدو أنّه سيقوله..»[2].

وبراعة المبدع الحذق تظهر في قدرته على رؤية المفارقة في كل شيء واستثمار أيّ موقف لصنع سياق من التناقض، والقدرة على إعادة تشكيل المتناقضات ومحورتها لتخدمه في عملية التواصل مع المتلقي، وهذا ما لا يكون إلا بالخبرة الواسعة في الحياة، واكتساب الحكمة والمهارة «وبهذا يّتضح مدى أهمية الدور الذي يقوم به صاحب المفارقة، إذ هو المبادر إلى اكتشافها وإعادة تشكيلها، ليغدو دوره هو الفعل الذي ينتظر ردود فعل متوقَّعة من القارئ أو المُتلقِّي الذي عليه أن يقوم بدوره على أكمل وجه»[3].

2.2. وظيفة الضّحية:

تعدُّ الضحيةُ عنصرًا ذا أهميَّةٍ بَالِغة في عملية المفَارَقَةِ، لأن النصوص أُلِّفت وأُبْدِعت ليستقبلها المتلقون والقراء، وهذا القارئ أو المتلقي (الضحية) لا بدّ من وجوده ليكون فريسة للمفارقة –سواء كان مقصودا بها أو لا؛ وتعتبر الضحية «متهمة وبريئة ولكنها في الوقت نفسه تدعي لنفسها ما هو مبالغ فيه على سبيل الافتراض فحسب، وهو ما يجعلها هشّة وغير محصّنة ومُعرضة للهجوم ممن هو أعلى منها»[4].

ويختلف دورها الذي تؤديه عن دور صانع المفارقة ومتلّقيها، فهو دور حَتْمِيٌّ لا إرادة للضّحيَّة فيه، أو كما سمّاه ناصر شبانة دور **قدريٌّ** «إذ يبدو دور الضّحية تابعا واستجابة لدور صانع المفارقة، إنّه لا يحقق أفعالا بقدر ما يبدي ردود فعل على أفعال سابقة، واستجابته للمفارقة ليست بأكثر من استجابة الأسماك لشباك الصيد»[5].

(1) دي سي ميويوك، المفارقة وصفاتها، ص79.

(2) دي سي ميويوك، المفارقة وصفاتها،، ص 211.

(3) ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، ص80.

(4) نبيلة ابراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 201-202.

(5) المصدر نفسه، ص83.

وكلّما استغفل صانع المفارقة ضحيته واستغل جهلها كان تأثير المفارقة أعمق وأنجع لأنَّ ضحية المفارقة هي الهدف الذي تريد المفارقة إصابته.

وممَّا يعوِّل عليه صاحب المفارقة لتحقيقها إغراق ضحيَّته بمخاوف أو آمال أو توقعات ليتصرَّف على أساسها ويَتَّخذ خطوات ليتجنب شَرًا متَوقَّعًا، أو يَفِيد من خيرٍ مُنْتَظر، لكنَّ أفعاله لا تؤدي إلَّا إلى حصره في سلسلة من الأسباب التي تؤدي إلى سقوطه المحتوم، وقد يُمسي صاحب المفارقة نفسهُ ضحيَّةً لمفارقته، إذا لم يَشْفَع بناءه الذي يظنُّ أنَّه مفارِق بقرينة توصل المتلقي الّذكي إلى وجود المفارقة[1]، «و إذْ يكون موقف صانع المفارقة موقف رجل يبدو عالمه حقيقيّا ذا معنى؛ نجد عالم الضّحية وهميّا أو غير معقول»[2].

3.2. وظيفة المتلقي:

إنّ الرّسالة التي يوَدُّ صاحب المفارقة إيصالها إلى المتلقي من خلال المفارقة، لا بدَّ أن تمرَّ بتحوّلات عديدة، ووَعْيُ صاحب المفارقة بوجودها فيما يطرح من رُؤى هو الذي يحضُّهُ على إدخالها إلى آلة المفارقة، التي تخرجها من الجانب الآخر مختلفة الملامح على هيئة شيفرة[3].

وبمجرّد وصول هذه الشيفرة «إلى المتلقي فإنّه يشرع بالبحث عن المفتاح السري الذي يمكِّنه من تفكيكها، إذْ يدرك بوعيه أن صاحب المفارقة قد خَبَّأَهُ في مكان قريب، ليشرع بعدها بإعادة إنتاج ما يقرأ ليصل إلى الفكرة كما كانت عليه قبيل إدخالها إلى آلة المفارقة»[4].

إنّ دور المتلقي لا يقلّ أهميَّةً عن دور صاحب المفارقة، فمالم يتمَّ تفسير الهدف من وضع المفارقة كما أُريد لها، فإنّها تبقى كطائر بجناح واحد، لذلك توجب على صاحبها وضع قرينة مناسبة وهو « ما يعينه على اكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بعدٍ من المستوى الأوَّل »[5] ومن دون هذا لن تكون هناك مفارقة، لأنّ المتلقي « شريك أساس في صنع المفارقة»[6].

(1) ينظر: ا نبيلة ابراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص84.

(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص184.

(3) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، ص84.

(4) المصدر نفسه، ص80.

(5) المصدر نفسه، ص81.

(6) نبيلة إبراهيم، فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص216.

ولا بد أن يكون المتلقي ذا مؤهلات تعينه «على قراءة النصوص اللّغوية حتى يتكون لديه حسٌّ ما بشفافية اللّغة وهو أساس العلاقة بين القارئ والنص»[1]، وهو ما يعرف بالقارئ النموذجي الذي يحسن التعامل مع النّصوص، وهذا شرطٌ أساس حتى لا يساء فهم المضمون.

وتضع نبيلة إبراهيم مقاربات ترى من خلالها أنّ درجات تكوين العلاقة بين المتلقي والنّص تمرُّ بمراحل هي[2]:

1- وصول النّبرة (الشيفرة) التي يرسلها صانع المفارقة إليه من خلال اللّغة، مثال: نبرة الاستخفاف والتحدي، التَّذمر والشكوى، السُّخرية...إلخ.

2- يقين القارئ أن بعض العبارات، أو النّص كّله لا يمكن أن يصبح مقبولا للفهم إلَّا بعد رفض ما يقال ظاهريًّا.

3- البحث عن بديل، ويّتصل هذا البديل بإشارات لغوية في النص من جهة، ويأتلف مع وجهة نظر صانع المفارقة من النّاحية الفكرية والعقلية من جهة ثانية.

4- الوصول إلى صياغة موضوعية متكاملة جديدة لما سبق، من خلال تقويم الانحراف اللّغوي الذي صنعه صاحب المفارقة.

فإذا ما نجح صاحب المفارقة في تشكيلها فسيسترعي انتباه المتلقي ويحسن تأثيرها علي كونها تحريض ذهني وأداة تفرض التأمل والمراجعة.

وكما لصاحب المفارقة شروطه على المتلقي، فالمتلقي كذلك لا يقلّ حزما إزاء صانع المفارقة فمن شروطه عليه «أَلَّا يبالغ في التَّعقيد، وأن يفرِّق بين التّعقيد وعدم الرَّغبة في التَّحديد فقد يعطِّل التَّعقيد عملية المشاركة في القراءة بين المنتج والمتلقي، في حين أنّ عدم التَّحديد يفتح له مجالا لتعدُّدِ التَّأويلات»[3]، ومن الممكن ان تبقى المفارقة دون تأويل كونها تتَّسمُ بخاصيّةٍ جوهريَّةٍ وهي إمكانية عدم الإدراك.

(1)نبيلة إبراهيم، فنّ القصّ في النظرية والتطبيق المصدر نفسه، ص216.
(2)المصدر نفسه، ص 217.
(3) المصدر نفسه، ص218.

يشير ناصر شبّانة إلى إمكانيّة حدوث تبادل للأدوار بين أطراف المفارقة، ففي لحظة يمكن للمتلقي أن يمسي ضحيّة من ضحاياها، إذا هو عجز عن تلقي إشارات صانعها وفشل في فكّ شيفرتها وقد يمسي صانع المفارقة نفسه ضحيّة لمفارقته إذا هو لم يُشَفِّع بناءه –الذي يظنّ أنّه مُفَارِق– بخارطته السرّيّة التي من دونها لن يصل حتّى المتلقي الذكي إلى اكتشاف وجود مفارقة.[1]

ومنه يمكننا القول: إنّ متلقي المفارقة غير المقصود بها هو أحد رجلين؛ إما متلقٍّ يتمكن بوعيه من كشف المفارقة، أو متلقٍّ يقع فيما وقعت فيه الضحية حين لم تتمكن من فك شيفراتها «فمقابل ذلك المتلقي شديد الوعي بالمفارقة ثمة من تنطلي عليه لعبة المفارقة فلا يفلح في فك الشيفرة الخاصة بها، فيقع ضحية لها والذي يحدد دور الضحية هو زاوية نظر الكاتب الذي يكتشف أن صنارته غمزت القارئ مكتشف المفارقة الذي نظر إلى الضحية نظرة المتعاطف أو الساخر أو كليهما»[2]، وبالتالي فمكتشف المفارقة يتحول إلى ساخر أو متعاطف من الضحية الذي لم يدرك مغزى المفارقة «وثمة سؤال يطرح هنا؛ فهل يدرك الضحية ذلك؟ والواقع انه لا يُدرك حقيقته، بل يُدرك المراقب أو صانع المفارقة ومتى أدرك ضحية المفارقة أنه كذلك كفّ عن التصرف بوصفه ضحيّةً، وبالرغم من أنه يتحوّل إلى ضحيّة أمام نفسه فقط ولفترة وجيزة»[3].

ومراقب المفارقة يتعرف على الضحية ويدرك وقوعها فريسة للمفارقة «وهذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك المبكي في آن واحد، ولهذا فهي قد تدفع القارئ إلى البسمة التي تختفي بمجرد أن ترتسم على الشفاه وهذا ملمح مهم في المفارقة يحُول بينها وبين أن تختلط بفنّ النكتة»[4] فالمفارقة تترك الضحية في حيرة من أمره لفترة وجيزة، ثم يستفيق من حيرته على وقع ابتسامة مما حدث له.

عمومًا إنّ «الوظيفة الاختزالية التجسيدية لبنية المفارقة لا تنكشف باكتناه علاقة مقومات بنية المفارقة فيما بينها، بل بين بنية المفارقة وبنية الأثر الأدبي الذي احتضنها

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، ص59.

(2) المصدر نفسه، ص 53.

(3) المصدر نفسه، ص 54.

(4) نبيلة ابراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 202.

كذلك»[1]، ومنه كانت جوهر الأدب، والمرآة العاكسة لوظائفه القائمة على الصراعات بين الثنائيات الضديّة، ورؤاه المزدوجة في الكون، لذا كانت ظاهرة من أنجع الظواهر التي تمثل حقيقة الأدب، الذي يعدُّ محاكاةً لصورة الواقع ولكن ليس كما كان بل كما يجب أن يكون، ومنه كانت المفارقة المكوّن الأساسي الذي يحقق التوازن في الكون عامة وفي الأدب خاصة، لتكون بذلك فلسفة قبل أن تكون أسلوبا من أساليب الشعرية، ومُدْرِكُ أسرارها هو مدرك لسرّ الوجود، لترفعه بعد ذلك فوق مخاوفه وهمومه، مانحةً إياه حرية الحياة، ولعلّ هذا ما دفع غوته إلى قولته: «المفارقة ترفع الإنسان فوق السعادة أو الشقاء، الخير والشر، الموت والحياة»[2] وبتكشُّفِها لنا تتبدّى لنا الحياة على حقيقتها، فهي مرآة الحياة الصافية ولعلّه ما دفع توماس مان إلى القول أن المفارقة «لمحة صافية شاملة بلورية النّقاء هي لمحة الفن نفسه أي أنها: لمحة تتصف بأقصى الحرية والهدوء والموضوعية التي لا تقلقها أية فلسفة أخلاقية»[3].

(1) قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرّواد، ص121.

(2) دي سي ميويك المفارقة وصفاتها، ص 55.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سادسا – مجال المفارقة الشعرية:

كلما اتّسعت حدة مجال المفارقة في النص الشعري ارتفعت نسبة الانفتاح الدلالي وبالتالي يرتفع مؤشر الشّعرية، وهذا يكون بإنتاج مُوَلِّدٍ للمفارقة؛ بتقاطع **المباشرة والإبهام** في نقطة هي بؤرة الغموض (الفني)؛ وتَوَقُّقُ المبدع إليها يُجَنِّبُه الوقوع في مضنّة المباشرة والمعيارية من جهة والإبهام من جهة أخرى، وكذا اللاشعر والهرطقة اللغوية أو ما يعرف بشعر اللامعنى الغارق في العبثية، وهذا بسلوك طريقٍ وسطٍ؛ هو طريق الشعرية والأدب، ولا طريق سواه.

ثم إنه من الواجب عليه اختيار مفارقاته بدقّة؛ من شأنها أن تحافظ على التناغم الداخلي و الخارجي للنص (الاتساق و الانسجام)، فهو حال لجوئه لتوظيف **هذه الظاهرة** أسلوبًا في خطاباته الأدبية ينبغي له الالتزام بوظيفة الشعر لأنه أولا وآخرا يبغي إيصال رسالة وتحقيق قصد ونبذ العبثية لا العكس، والنص الجيد كما يقال لا تتحقق فيه صفة النّصية إلا إذا «اجتمعتْ له سبعةُ معايير، وهي: الربط (الاتساق)، والتماسك (الانسجام)، والقصدية والمقبولية، والإخبارية (الإعلامية)، والموقفية، والتناص»[1].

ومنه كان لزاما عليه عدم الخروج بالمفارقة عن إطارها المنطقي ومجالها الفني الذي هو خروج إلى اللاشعر، فبقدر ما هي أداة فنية لها القدرة على الارتقاء بالنص في سلم الشعرية فهي على درجة من الخطورة إذا أُسيء استعمالها حيث قد تهوي بالنص إلى حضيض اللاشعرية والإبهام.

(1) سعيد بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون – لونجمان، ط01، 1977م، ص 146.

سابعا – مقياس شعرية المفارقة:

بعد العملية السابقة وتشكّيل مُوَلِّد المفارقة الفنية، الذي يستمدّ قوّته من شدّة التوتر الحاصل بين المتناقضات؛ وشدّة التوتر هذه قُوّتها من قوّة سياقها ونسقها، فَتَعَالُقُ هذين هو ما ينتج النصَّ؛ الذي يُلقَى به بعد الفراغ منه في فضاء التلقي؛ وهنا تنتهي وظيفة المبدع وتبدأ وظيفة المتلقي؛ حيث يبقى النّص بعد انتاجه وجودًا مبهمًا وحلمًا معلّقًا، ولا يتحقّق إلا بالقارئ؛ الذي تأتي أهميته كفاعلية أساسية لوجود الأدب، والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص ومصير النص[1]، ونحن هنا لا نقصد أي قارئ، وإنما القارئ المتمرّس/الدّارس ذو التفكر النقدي، الذي يُعْتَبَرُ تلقيه للنص تلقِّيًا مبدِعًا؛ ينجم عنه ولادة جديدة للنص الأصلي.

ودوره يتمثّل في قياس درجة الشّعرية في النّص بربطه بعدادٍ لقياس درجة الشعرية –نسبيٍّ يختلف من متلقي لآخر– هذا المقياس هو **المنهج المتّبع في التّحليل**، ونجاح هذه العملية رهن بتوفّر عدّة عوامل أهمها: الخلفية الثقافية للقارئ الناقد؛ من سلامة الذوق ودقة الحس، وسعة الاطلاع والخبرة، والتجرد والموضوعية في الطرح، إضافةً إلى النجاعة الإجرائية لآليات المنهج التحليلي المُتّبع (أسلوبي ،سيميائي، تداولي ...)، ومدى ضبط الناقد لها والتّمكّن منها والقدرة على توظيفها على أحسن وجه.

كما لا ننسى أهم آلية وهي القدرة على التأويل؛ حيث « يحتاج التلقي النقدي السليم إلى موقف واضح محدد من وظيفة التأويل، ذلك لأن السائد بين المتلقين .. هو أن القارئ يبحث عن معنى النص الأدبي، وهو معنى خفيّ يحتاج إلى مؤوّل يكشف عنه ويقدمه للقارئ ليصبح النص الأدبي مفهوماً لديه، وإذا كانت وظيفة التأويل مقصورة على الكشف عن معنى النص فإن القارئ الناقد تماهى بهذه الوظيفة، وعدَّ نفسه وسيطاً بين النص والقارئ العادي تبعاً لامتلاكه وحده الحقيقة التي تستّر عليها مبدع النص»[2].

(1) ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط01، 2002م، ص 64.

(2) وولف غانغ إيزر: (وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي)، ترجمة: حفو نزهة وبو حسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء 1992، ص71.

وهذه الوظيفة مع تطور الإجراء النقدي لم تَعُدْ تقتصر على الأحكام السطحية ومعرفة إذا كان المبدع أجاد أم لم يجد، بل هي أعمق؛ حيث أصبح المُبتغى هو الكشف عن رؤاه بتقمّص دوره وتحليل عمله تحليلاً فنيًّا نابعًا من داخله، والوقوف على كلِّ «ما يحتشد من روابط ونغمات مستمدَّة من جميع المفهومات والتصوُّرات وصور الفكر والتقاليد البلاغية، مع الاهتمام بالعلاقات المتداخلة بين المعاني، والتطرُّق إلى أدقِّ صنوف تلك العلاقات، مع العناية بأصغر العناصر في البنية التي يتألَّف منها النصُّ وما تشعُّه من إيحاءات جانبية وظلال لا يلمحها إلا ذو تمرُّس»[1].

معنى هذا أنَّ دور القارئ/ المتلقي في صلته بالنص لم يَعُد دورًا استهلاكيًّا فقط، ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة تُرضي ظمأه الجمالي، وتشبع فيه – وهو في عزلته البهيجة تلك – نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعِن في كثافته وفرديته، بل أصبح هذا القارئ طاغية جديدًا، تشكلُ استجابته للنص نسيجَ الموقف النقدي برُمَّته، وهكذا شهدنا، ومنذ الستينيَّات اتجاهًا نقديًّا مؤثرًا يقوم على "سُلطة القارئ"، ويَستند إلى استجابته للنص الإبداعي: نقد استجابة القارئ، وهكذا تحولت عناية النقاد من النص باعتباره بناءً متحققًا للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعًا على الورق[2].

وهذه الوظيفة للمتمعّن فيها يجد أنها عبارة عن عملية استجلاءٍ لجملة المفارقات (التركيبية، الدلالية، النغميّة)، ثم تقديمها في نسق معيّن؛ من شأنه أن يزيد من وعي المتلقي العادي ورفع مستوى فعله القرائي، وبالتالي تحقُّق وظيفيّة النص (الإخبارية، التأثيرية، الجمالية) ببلوغ أعلى مستويات اللّذة النصية.

خلاصة:

كلما زادت حدة انزياح اللغة المباشرة عن مسلكها زادت شدّة توتّر المفارقة – بأنواعها– في النصّ وهو ما يصحبه ارتفاع في مؤشر شعرية النص على سلم درجاتها، التي يمكننا التميز بين أربع مستويات لها، وهي الموضّحة في الجدول التالي:

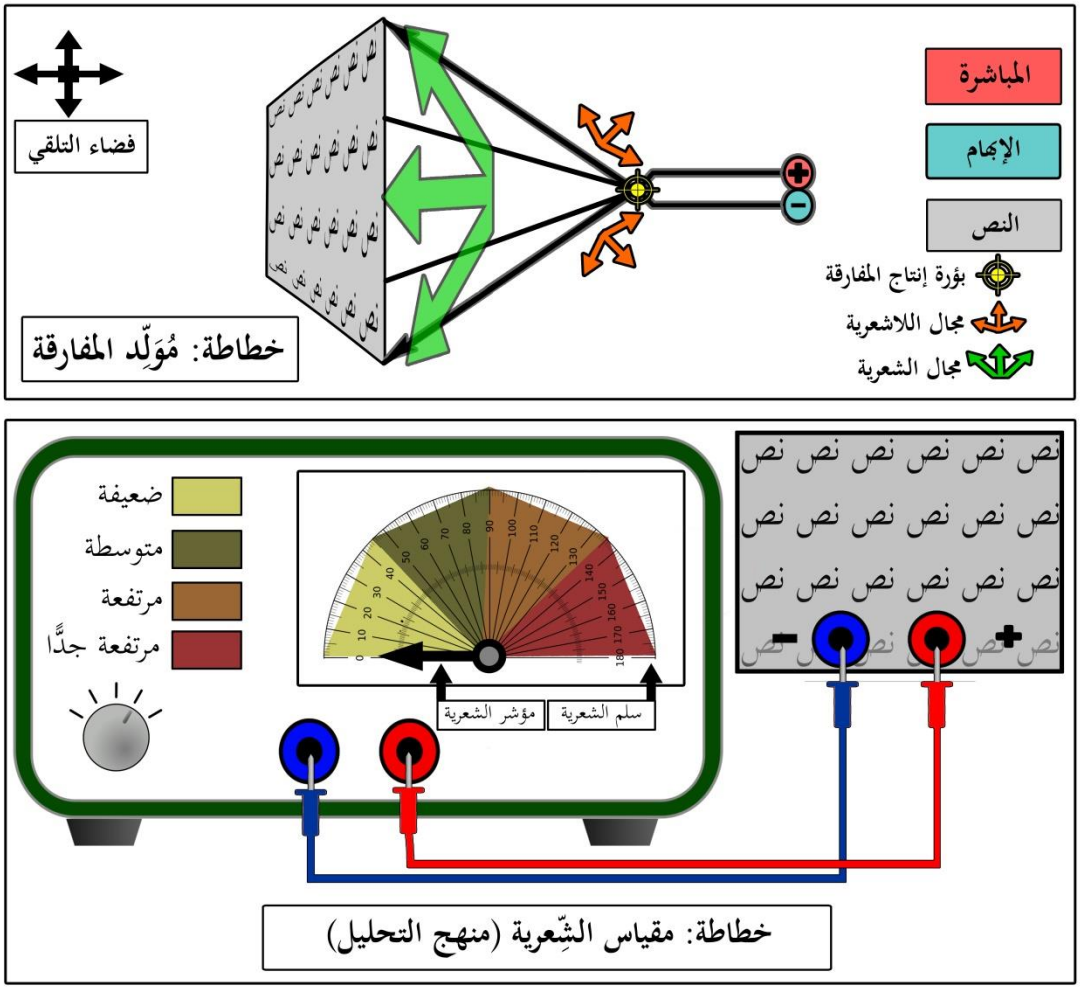
(1) ديفيد ديتش، مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، دار صادر، بيروت، 2007م، ط02، ص205.

(2) ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، ص 64، 65.

مجال الشعرية	مستواها
°45–°0	ضعيفة
°90–°45	متوسطة
°135°90	مرتفعة
°180–°135	مرتفعة جدا

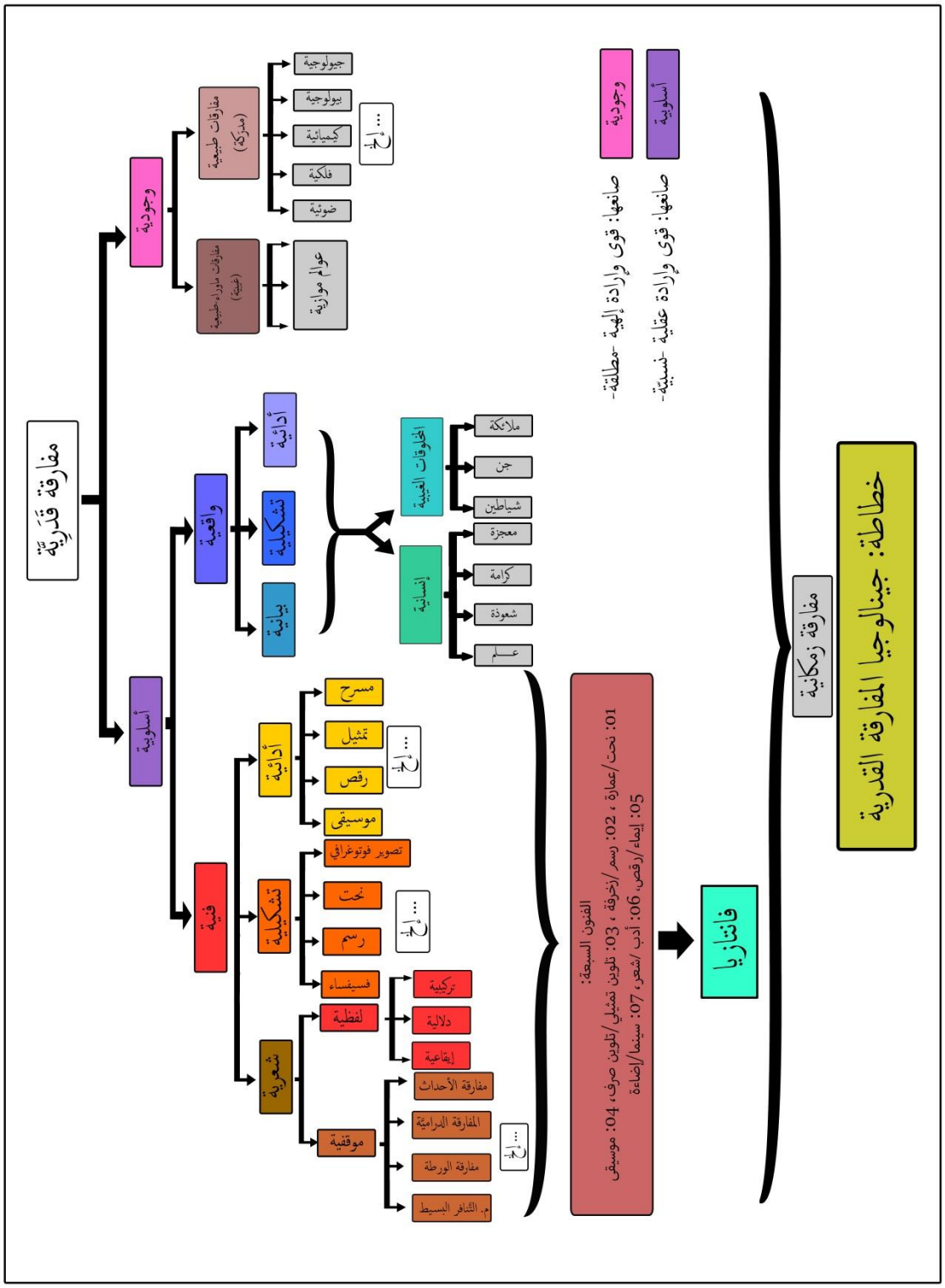
الدرجة 180° تتمازج فيها المتناقضات لدرجة استحالة التفريق بينها وهو أعلى مستويات الشعرية –البشرية– ولا يقدر عليها إلا الفحول من الشّعراء.

لمزيد من التوضيح أنظر الخطاطة التالية:



– خلاصة الفصل:

قد يجد قارئ هذا الفصل معضلة في فهم المفارقة، نظرا لكثرة تفريعاتها، لهذا سأُدعِّمه بخطاطة ختامية لجينالوجيا المفارقة القدريّة، الوجودية والأسلوبية، وذلك لتمكينه من تصورها تصورًا شاملًا، وتصور الشعرية منها، وهو ما سيفتح المجال أمامه لفهم الفصل الثالث الذي سنتحدّث فيه عن ميكانيزم الخلق الفني، بجميع مراحله ومستوياته.


خطاطة: جينالوجيا المفارقة القدرية
مفارقة زمكانية
فانتازيا
الفنون السبعة:
01: نحت/عمارة ، 02: رسم /زخرفة ، 03: تلوين تمثيلي/تلوين صرف، 04: موسيقى
05: إيماء/رقص، 06: أدب /شعر، 07: سينما/إضاءة
مفارقة قَدَرِيّة
أسلوبية
وجودية
صانعها: قوى وإرادة عقلية -نسبية-
صانعها: قوى وإرادة إلهية -مطلقة-
وجودية
أسلوبية
واقعية
فنية
مفارقات طبيعية (مدركة)
مفارقات ماوراء-طبيعية (غيبية)
جيولوجية
بيولوجية
كيميائية
فلكية
ضوئية
...إلخ
عوالم موازية
أدائية
تشكيلية
بيانية
المخلوقات الغيبية
إنسانية
ملائكة
جن
شياطين
معجزة
كرامة
شعوذة
علم
أدائية
تشكيلية
شعرية
مسرح
تمثيل
رقص
موسيقى
...إلخ
تصوير فوتوغرافي
نحت
رسم
فسيفساء
لفظية
موقفية
تركيبية
دلالية
إيقاعية
مفارقة الأحداث
المفارقة الدرامية
مفارقة الورطة
م. التنافر البسيط
...إلخ

الفصل الثاني:

شعرية المفارقة العربية أصولها وامتداداتها

1. المحضن الثقافي العربي للمفارقة (بين المعنى والمبنى).
2. مقاربة مفاهيمية لماهية المفارقة الأسلوبية في الدرس النقدي العربي الحديث المعاصر.

أولًا– المحضن الثقافي العربي للمفارقة (بين المعنى والمبنى):

يُجمعُ النُّقَادُ العرب على انعدام المفارقة كمصطلح في التراث العربي، إلّا أنَّ هذا لايعني أبدًا انعدامها ظاهرةً وأسلوبًا، كما لا يعني عدم وجود ألفاظ كانت تؤدي معناها وتقوم مقام مصطلحها الحداثي، بشكل أو بآخر.

وبما أن مصطلح المفارقة غير عربي، فلن نتوقع وجوده في القرآن الكريم، ولا في المصادر القديمة المؤسِّسة لعلوم اللّغة والبلاغة والنقد، وقد أشار خالد سليمان لهذه النقطة – وهو من أوائل من تفطن لها– فقال–عن المفارقة–: «فقد تتبّعناها في عدد من المصادر المهمّة مثل (المثل السائر)، لابن الأثير، و(العمدة) لابن رشيق، و(منهاج البلغاء) لحازم القرطاجني و(البيان والتبيين) للجاحظ، فلم نجدها واردة فيها، ولكن دلالاتها أو حت بمسميات توحي بالمعنى نفسه للمفارقة، حيث وردت هذه المسميات في الاستعمال الأدبي والبلاغيّ»[1].

وحتى مُتَرْجِمِي المصطلح من لغته الأم رغم ماعانوه من مَشَقَّة في سبيل البحث عن مقابل تُرَاثِيٍّ له؛ لعلهم يجدون ما يُعْطِي المفهوم المركب الذي يؤديه مصطلح **(Paradox)** أو **(Irony)** في الفكر الغربي حَقّه؛ باءت كل محاولاتهم بالفشل؛ مما اضطرهم لاستعمال مصطلح "المفارقة"؛ الذي مع مرور الزمن استطاع أن يصنع لنفسه مكانة في النقد الأدبي العربي؛ وجرى على لسان كل ناقد، فأصبح بمجرد نطقه تعرف مقصدية صاحبه؛ وأنه يريد ذلك الأسلوب الغامض القائم على التضاد والتناقض الظاهري.

ورغم غيابها مصطلحًا عند النقاد القدامى إلا أن رُوح المفارقة لم تفارق تراثنا البلاغي يومًا لحاجة العرب لأساليب المراوغة والهرب من كشف المعنى، وإظهار الوجه الصريح منه وغير ذلك –حاجة كل الأمم– في سياقات تستدعيها ضرورات المقام، وليس يَعْدِمُ المنقِّبُ في التُّراث العربي الإشارات التي تُشَكِّلُ بذور المفارقة، لأنّ أجدادنا لم يتركوا شيئا مما يتعلّق بالعربية وفنونها الأدبية واللّغوية والنّقدية إلا تكلّموا فيه.

(1) خالد سليمان، المفارقة في الأدب، دراسات بين النظرية والتطبيق، ص22.

ولعلَّ الجاحظ عمر بن بحر (ت 255هـ) أول صانع للمفارقة ومستعمل لها استعمالا متخصّصًا -بمفهومها الخاص (**Irony**)- في التراث العربيّ القديم، على رأي نبيلة إبراهيم؛ إذْ تضجُّ نصوصه بالسخرية التي تندرج تحت مسمّى المفارقة اللفظية؛ وذلك في معالجته للظواهر الاجتماعية السلبية؛ حيث مهد الطريق للقارئ حتى يزيح الغطاء عن الظاهر؛ فيرى ما يستقر تحته من متعارضات ومتناقضات على المستوى الواقعي[1].

ولو تمعنّا النّظر نَلْمَحُ معظم الدراسات اللُّغوية الغربية –بكثرتها- نجد لها أصولا وتقعيدا في تراثنا النقدي المُشْرِقِ بعمالقة النّقاد الذين لا تزال آراؤهم النقديّة مَحَلَّ احْتِفَاءٍ إلى يومنَا هذا ويقف النّقد الحديث أمامها صَاغِرًا، لسبب بسيط وواضح للغاية؛ أنَّ النَّقد العربي الإسلامي ينطلق من تصوّر صحيح لوظيفة الإبداع الفنّي والأدبي، ويضع ذلك الإبداع في إطاره الصّحيح من حياة الإنسان، ويحدّد له وظيفته في الوجود مرتكزا على تصوره الكُلِّيّ للحياة، فلا هو يرفع من شأنه فيصبح إلها يعبد ولا هو يحطُّ من شأنه فيجعله مجرّد حرفة تافهة يقتات منها الشعراء والمبدعون.

وحَسْبُ الباحثِ عن هذه القضية في ميراثنا النّقدي ما خلّفه الجهابذة؛ كابن جنّي والخليل بن أحمد وقدامة بن جعفر والسكّاكي والجاحظ والجرجاني والباقلاّني والعسكري والقرطاجني وغيرهم من ذوي العقليّات الجبّارة التي قلَّما يجود بها الزمان، رجال موسوعيون أنّى رميتَ بهم حازوا الفضل والسبق، وكفى بكتبهم الجامعة المثرية للمكتبة العربيَّة شاهدًا.

ولعلَّ ما جاء به هؤلاء النُّقاد في البلاغة والنقد، هي إشارة كافية لتَنَبُّهِ القُدَمَاءِ إلى غير المألوف وإدراكٌ تامٌّ يُفَرِّق بين اللغة المعيارية واللغة الفنية.

1. المفارقة المعجمية (lexical Paradox):

عندما نقول المفارقة المعجمية فنحن بصدد الحديث عن ظاهرة لغوية طالما وظّفها المبدع العربي في التأسيس لمفارقاته النصية، فيخرجها بهذا من كونها **ظاهرة** إلى كونها **أسلوبًا** فنيًّا يلجأ إليه أثناء خلقه الفني، وتمثّلها عدّة ظواهر منها:

(1) ينظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص137.

1.1. التضاد: وهي ظاهرة لغوية تتشارك فيها الأضداد كلمة واحدة؛ حيث تعني الشيء وضدّه وفهمها مناطٌ بالسياق، ومثاله ما يسمى عند اللّغويين بالتّضاد في العربية وقد وضعوا له مؤلفات خاصة **كالأضداد** لابن الأنباري والبعض عقد لها بابا كالسيوطي في **المزهر**.

وهذا من عجائب لغة الضّاد ومن قبيل المفارقة التي قِوَامُهَا التَّضَادُ؛ حَيْثُ يشيرُ مفهومها إلى الأسلوب البلاغي الذي يكون فيه المعنى الخفي في تضادٍ مع المعنى الظاهري والتَّضادُّ من الظواهر اللُّغوية الّتي لها وزنها في فقه العربيَّة، وسَبَّبَ صِراع بين علماء اللغة بين مؤيد ومنكر فيبطله المنكرون ويقول المؤيدون إنَّه « من سُنَنِ العرب فِي الأَسماء أن يُسمُّوا المتضادَّين باسم واحد نحو**"الجَوْن"** للأسود و**"الجَوْن"** للأبيض »[1].

والتضادّ « عند الجمهورِ يُقال لموجودٍ في الخارج مساوٍ في القوةِ لموجودٍ آخرَ ممانع له ويُقال: وقد يُراد بالضدِّ المنافي بحيث يمتنعُ اجتماعُهما في الوجود»[2]، وهو أنواع :

أ. التضاد الحاد: ويسمى التضاد غير المتدرج مثل (حي-ميت، متزوج-أعزب) فهما كلمتان متقابلتان في الدلالة ونفي أحد طرفي التقابل يعني الاعتراف بالآخر.

ب. التضاد المتدرج: ويصفه المناطقة بأن الحدين فيه لا يستنفدان كل عالم المقال ولذا فإنهما قد يكذبان معاً، بمعنى أن شيئاً قد لا ينطبق عليه أحدهما، إذ بينهما وسط، فقولنا: الحساء ليس ساخناً لا يعني الاعتراف ضمنياً بأنه بارد فربما يكون فاتراً أو دافئاً أو ما إلى ذلك.

ج. تضاد التضايف: ويسميه المناطقة "الإضافة"، وهي نسبة بين معنيين كل منهم مرتبط بإدراك الآخر كإدراك الأبوة والبنوة، فإن أحدهما لا يدرك إلا مع إدراك الآخر.

د.علاقة التنافر: أو ما يطلق عليه في علم المنطق بعلاقة التخالف وهي النسبة بين معنى ومعنى آخر من جهة إمكان اجتماعهما وإمكان ارتفاعهما، مع اتحاد المكان والزمان أي:

(1) أبو الحسين أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية، الناشر محمّد علي بيضون، ط01، 1997م، ص 60.

(2) أبو البقاء الحنفي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش – محمّد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط02، 1998م، ص 574.

يمكن اجتماعهما معاً في شيء واحد في زمان واحد، ويمكن ارتفاعهما معاً عن شيء واحد في زمان واحد مثل (أكل ـ باع)، و(الطول ـ البياض)[1].

إذا التضاد لا يراد به النقيض بالضرورة حيث قد يتضادُ شيئان بمجرّد استحالة اجتماعهما معا، يقال: «لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى؛ يعني بالرجل نفسه وبالضحك الظهور التامّ، فلا تضاد بين البكاء وظهور المشيب، لكنّه عبّر عن ظهور المشيب بالضحك الذي يكون معناه الحقيقي مضادا لمعنى البكاء، وإنّما سمّي بإيهام التضاد لأنّ المعنيين المذكورين وإن لم يكونا متقابلين حتى يكون التضاد حقيقيّا لكنهما قد ذكرا بلفظين يوهمان بالتضاد، نظرا إلى الظاهر والحمل على الحقيقة كذا في المطول، ومنها كون المعنيين بحيث يمتنع لذاتيهما اجتماعهما في محلّ واحد من جهة واحدة، والمعنيان يسمّيان بالمتضادين والضّدين، وهو من مصطلحات المتكلّمين»[2].

2.1. المشترك اللفظي: ويقصد به «اللفظُ الواحد الدَّال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السَّواء عند أهلِ تلك اللغة»[3].

وقد جعل البعض التضاد جزء منه، منهم الهروي في قوله: «وإذا كان المشتركُ اللفظي يعني دلالةَ اللفظِ على معنيين فأكثر، فإنَّ التضادَّ فرعٌ له؛ فقد ورد في اللغةِ ألفاظٌ أخرى يدل الواحدُ منها على معنيين أيضًا، ولكنَّهما على التضاد، واصطلح العلماءُ على تسميةِ هذه الألفاظ الواردة بالأضداد»[4].

ومن أمثلة هذا الباب: « النَّاهِلُ: العَطْشَانُ والرَّيَّان من الماء ضد والسُّدْفَةُ في لغة تَمِيمٍ: الظُّلْمَةُ، وفي لغة قَيْسٍ: الضَّوْءُ؛ ضد، وبعضهم يجعل السُّدْفَةَ اختلاط الضوء بالظلمة كوقت ما بين طلوع الفجر إلا الإسفار»[5].

---

(1) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط05، 1998م، ص102-**105**.

(2) مُحَمَّد التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج01، ص466.

(3) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مجموعة من المحققين، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ج01، ص25.

(4) أبو سهل الهروي، إسفار الفصيح، تح: أحمد بن سعيد بن مُحَمَّد قشاش، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط01، 1420هـ، ج01، ص179.

(5) أبوالحسن الملقب بكراع النمل، المنتخب من غريب كلام العرب، تحقيق، د مُحَمَّد بن أحمد العمري، ط01 1989م، ج01ص584.

والقانع من الأَضْداد يقال: «رَجُلٌ قانِع، إذا كان راضياً بما هو فيه لا يسأَل أحداً ورَجُلٌ قانع إذا كان سائلاً، قال الله عزَ وجلّ: ﴿وَأَطۡعِمُواْ ٱلۡقَانِعَ وَٱلۡمُعۡتَرَّۚ﴾ [1]، فالقانع السَّائل والمعترّ الَّذي يعرِّض بالمسأَلة ولا يصرّح»[2].

واللَّفظُ يفهم معناه بإعمال العقل في السياق الذي ورد فيه، ولا يراد به إلا معنى واحد فقط كلفظ « الظَنّ يقع على معانٍ أَربعة: معنيان متضادَّان: أَحدُهما الشكّ، والآخر اليقين الَّذي لا شكَّ فيه. فأَمَّا معنى الشكّ فأَكثر من أَن تُحْصَى شواهدُه، وأَمَّا معنى اليقين فمنه قول الله عزَّ وجلّ: ﴿ وَأَنَّا ظَنَنَّآ أَن لَّن نُّعۡجِزَ ٱللَّهَ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَلَن نُّعۡجِزَهُۥ هَرَبًا﴾[3]، معناه عَلِمْنَا وقالَ جلَّ اسمه: ﴿وَرَءَا ٱلۡمُجۡرِمُونَ ٱلنَّارَ فَظَنُّوٓاْ أَنَّهُم مُّوَاقِعُوهَا وَلَمۡ يَجِدُواْ عَنۡهَا مَصۡرِفٗا﴾[4] معناه فعلِموا بغير شَكٍّ»[5].

رغم هذا المشترك اللفظي والتضاد ظاهرتان لغويتان لا ترقيا إلى أن تكون أسلوبًا مفارقاتيًّا شعريا إلا إذا تعمّد المبدع توظيفها في سياق إيحائي يهدف من خلاله إلى تقرير غرضٍ معيّن كتضليل المتلقي وتعتيم المعنى وتعدّدية التأويل.

2. المفارقة النحوية (Grammatical Paradox):

إن مصطلح المفارقة النحوية في مدونة النحو التقليدي يتفرّع إلى قسمين قسم منهجيٌّ يضمّ جملة من المفارقات التقعيدية وقسم أسلوبيٌّ فني يندرج تحت اهتمامات الدّرس البلاغي كونه يضمُّ جملة من أساليب المراوغة المبنية على التناقض التركيبي الذي من شأنه أن يضفي على المعنى بعض الجمالية، ومنه يمكن القول أنه إضافة جمالية يمارِسها المُبدِع أثناء سعيه لتحقيق قيمة جمالية وتعبيرية لعمله الأدبي.

ومنه كانت المفارقة النحوية " **جملة من الظواهر المنهجية واللغوية؛ يتباين مضمونها عن النظريات النحوية المعيارية؛ ومنهج النحاة التقليديين في التقعيد للعربية؛** حيث تُخَالِف

(1) سورة الحج، الآية 36.

(2) أبو بكر مُحَمَّد بن القاسم الأنباري، الأضداد، تح مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1987م، ص66.

(3) سورة الجن، الآية 12.

(4) سورة الكهف، الآية 53.

(5) أبوبكر مُحَمَّد بن الأنباري، الأضداد، ص 14.

الأصول النحوية ومعايير صناعتها؛ المساهمة في بناء قضايا النحو العربي، وذلك بشذوذها عن القاعدة التي تعدّ حكما عاما لها.

ولعلّ هذا ما جعلها تشترك مع المفارقة البلاغية في صفة جوهرية؛ أنْ بُنِيَ كلاهما على التناقض وهذه الصفة هي ما وضع الدرس النحوي التقليدي في حرج منهجي؛ تتضارب فيه القواعد وتتباين رغم استحضار آلية التقدير والتأويل والتعليل لتبرير أحكامه، ورغم استحداث "ظاهرة المسوغات" لإجازة بعض ما لم يتوافق مع قواعده من كلام العرب، وسبب هذا نظرتهم للتراكيب دون مراعاة الدلالة التي يمكن أن تنتج عن النص الذي يتسم بالسلامة النحوية في نظرهم.

وكما سبق وذكرنا المتمعّن في المفارقة النحوية يجد أنها لا تخرج عن ضربين اثنين **مفارقة التقعيد النحوي ومفارقة القاعدة النحوية.**

وقبل الشروع في إيضاح مفهوم هذه المفارقات والتمثيل لها، وجب تبيين مفهوم كلٍّ من "**القاعدة**" و"**التقعيد**" والفرق بينهما، وذلك ليتضح هذا التقسيم للقارئ وسببه، -بإيجاز-

1.2. القاعدة النحوية:

تتبوأ القاعدة النحوية مكانة رفيعة عند علماء العربية؛ من حيث إنها ترسم معلمًا يُنير سبل الخطباء والكتاب في طريقهم نحو الفصاحة والبيان، لذا سعى النحاة منذ القديم للعمل على دقّتها وضبطها، حتى يسهل تعاطيها والعمل بها، ويؤمَنَ اللبس من جانبها.

1.1.2. مفهومها:

أ- لغة: إن للفظ القاعدة في لغة العرب استعمالات متعددة، غير أن معظمها يدور في فلكِ معنًى واحد وهو: الأصل و الأساس.

ذكر صاحب اللسان القَاعِدَة فقال: « القَاعِدَة أَصلُ الأُسِّ، والقَواعِدُ: الإِساسُ وقواعِد الْبَيْتِ إِساسُه، وَفِي التَّنْزِيلِ: ﴿ وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْراهِيمُ الْقَواعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْماعِيلُ﴾[1]، وفيه ﴿ فَأَتَى اللَّهُ بُنْيانَهُمْ مِنَ الْقَواعِدِ﴾[2] »[3].

قَالَ الزَّجَّاجُ: «القَواعِدُ أَساطِينُ الْبِنَاءِ الَّتِي تَعْمِدُه، وقَواعِدُ الهَوْدَج: خَشَبَاتٌ أَربع مُعْتَرِضَةٌ فِي أَسفله تُرَكَّبُ عِيدانُ الهَوْدَج فِيهَا، قَالَ أَبو عُبَيْدٍ: قَوَاعِدُ السَّحَابِ أُصولها الْمُعْتَرِضَةُ فِي آفَاقِ السَّمَاءِ شُبِّهَتْ بِقَوَاعِدِ الْبِنَاءِ»[4].

والقواعد من النساء: «جمع قاعد، وهي المرأة الكبيرة المسنة»[5]، وسميت قاعدا: لقعودها عن الحيض والولد.

وَهِيَ قَاعِدٌ: انْقَطَعَ عَنْهَا، وَالْجَمْعُ قَواعِدُ، وقال الزجاج في تفسير قوله تعالى: ﴿وَالْقَوَاعِدُ مِنَ النِّسَاءِ﴾[6]، هن اللائي قعدن عن الزواج[7].

ب- اصطلاحا:

تتجاذب القاعدة النحوية في تعريفها الاصطلاحي ثلاثة مصطلحات رئيسة؛ كثيرًا ما تتكرّر على ألسنة أهل الاختصاص عند معالجتها؛ وهي: **القضية والحكم والأمر**:

- فاعتِبَارُهَا **قضية** قد ورد في عدة تعريفات، منها تعريف الشريف الجرجاني(ت816هـ)؛ حين قال: «القاعدة: هي قضية كلية منطبقة على جميع جزئياتها»[8] و«قضية كلية يتعرف منها أحكام جزئياتها»[1].

(1) سورة البقرة، الآية 127.

(2) سورة النحل الآية 26.

(3) أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج010، ط03، 1414هـ مادة قعد، ج03، ص361.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) مجد الدين بن الاثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: طاهر أحمد الزاوى - محمود مُحَمَّد الطناحي، المكتبة العلمية - بيروت، دط 1399هـ - 1979م، ج04، ص86.

(6) سورة النور، الآية 60.

(7) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة قعد، ج3، ص361.

(8) الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ط01، 1403هـ -1983م، ص171.

ويوجد في التعريفات الحديثة من يرى القاعدة: «قضية كلية تدخل تحتها جزئيات كثيرة وتحيط بالفروع والمسائل من الأبواب المتفرقة .. والقاعدة إما تنطبق على جميع الفروع التي تدخل تحتها .. وإما أن تشمل غالبا الجزئيات أو أكثرها»[2].

أما **أمرًا**، أتى ذكره في تعريفات شتَّى، منها ما ذكره الفيومي(ت 770 هـ) في معجمه بأنها «الأمر الكلي المنطبق على جزئيات»[3].

ونقل ابن النجار (ت972 هـ) عن السبكي (ت756 هـ) قوله: «أمر كلي ينطبق على جزئيات كثيرة تفهم أحكامها منها»[4].

وأما **حكمًا**، فقد ورد في قولهم: «حكم أكثري ينطبق على جزئياته لتعرف أحكامها منه»[5]، أو هي: «حكم كلي منطبق على جميع جزئياته لتتعرف أحكامها منه»[6].

وبمعناها الواسع: هي «جملة من المقولات النظرية التي تمثل الثوابت في نظام اللغة التركيبي وتعدّ قانونا أو معيارا ينبغي القياس عليه وتوليد الكلام في ضوئه، ويمكِّن متعلّم اللغة من غايته»[7].

2.1.2. شروط القاعدة النحوية (عناصرها):

للقاعدة ثلاثة شروط هي المحدِّدُ لما يجب أن يكون عليه مضمونها، وهي:

أ– العموم: وهو أن تستوعب كل العناصر المشاركة لها في الحكم؛ جامعة لها، «فتكون بذلك متتابعة؛ يتبع بعض فروعها بعضا في الحكم الجامع، مستمرة التتابع غير متوقفة، جارية في

(1) العربي بن السنوسي القيرواني، القولة الشافية بشرح القواعد الكافية، تح: عبد الحسين الفتلي، عالم الكتب، القاهرة، مكتبة النهضة العربية بيروت، ط01، 1409هـ 1989م، ص35.

(2) محمد مصطفى الزميلي، القواعد الفقهية وتطبيقاتها في المذاهب الأربعة، دار الفكر، دمشق، ط01، 2006م، ص22.

(3) أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مطبعة بولاق، مصر، ط03، 1316هـ، ج01، ص74.

(4) أبو البقاء تقي الدين محمد بن النجار الحنبلي، شرح الكوكب المنير في أصول الفقه، تح: محمد الزحلي، نزيه حماد، مكتبة العبيكان، الرياض، ط02، 1418هـ 1997م، ج01، ص30.

(5) أحمد بن محمد الحمودي، غمز عيون البصائر شرح كتاب الأشباه والنظائر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1405هـ 1985م، ج01، ص51.

(6) خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج01، ص106.

(7) محمود حسن الجاسم، القاعدة النحوية –تحليل ونقد–، دار الفكر، دمشق، ط01، 1428هـ 2007م، ص 28.

سرياتها وانطباقها؛ أي كلما جدَّ من الحوادث ما هو نظير لجزئياتها إلا واندرج معها في حكمها الجامع، مستقيمة غير مختلة بشذوذ بعض أفرادها»[1]، وهذا ما دفع النحاة التقليديين للسعي خلف اطّراد قواعدهم —وهو المطلوب–.

ب– التجريد: وهو شمولية القاعدة على حكم مجرّد؛ غير مرتبط بجزئية بعينها؛ أي: «أن يكون الحكم الذي تقوم على أساسه القاعدة موضوعيا جامعا مستوعبا صالحا للانطباق على كل أو أغلب الجزئيات المعلولة بعلته من غير أن يكون خاصا ببعضها دون البعض لأنه إذا كان خاصا بعين الجزئية لا بموضوعها وعلتها لم تقم حينئذ قاعدة، وإنما يصح أن ينعقد به الحد أو ما أشبه ذلك»[2]، من هنا كان التجريد هو ما يكسب القاعدة النحوية الاستحقاق.

ج– إحكام الصياغة وجودة السبك: لهذا العنصر دور هام في إكساب دلالة القاعدة النحوية قوتها؛ ومدى استيعابها للجزئيات وانطباقها على الأمثلة المشتملة عليها والمتحققة فيها ولتبلغ ذلك وجب صياغتها في عبارة هي أوجز وأدقُّ ما يكون؛ ذات قدرة على تحديد الشمول والعموم والاستغراق؛ حتّى يسهل حفظها واستيعاب دلالاتها، يقول الدكتور صبحي الصالح (1926م – 1986م): «ولما أصابت العربية حظًا من التطور أضحى الإعراب أقوى عناصرها، وأبرز خصائصها، بل سرُّ جمالها، وأمست قوانينه وضوابطه هي العاصمة من الزلل المعوضة عن السليقة»[3].

3.2. التقعيد النحوي:

– **مفهومه:** يعتبر التقعيد عملية إجرائية ذهنية من عمل الباحث، أسَاسُها وصفُ العلاقات المتشابهة في قانونٍ هو المقصد الذي ينتهي إليه التقعيد و غايته و هي القاعدة[4] ويكون بضم شعث المسائل تحت قواعد جامعةٍ؛ تبنى « على ما قام به النحاة من وصف

(1) محمد الروكي، نظرية التقعيد الفقهي، وأثرها في اختلاف الفقهاء، دار الصفاء، الجزائر، دار ابن حزم بيروت، ط01، 1421هـ 2000م، ص71.

(2) المصدر نفسه، ص 72.

(3) ينظر: صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط016، 2004م، ص118.

(4) ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر، (دراسة في الضرورة الشعرية)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2006 2006 م، ص101.

العلاقات المتشابهة بين المفردات اللغوية أو الجمل، ووضع المطرد منها في صورة قانون، أو ما يعبر عنه بالقاعدة النحوية»[1].

ويعرفه عبد القادر المهيري بأنه: جملة «الضوابط التي يستنبطها النحوي من استعمالات الناس للغتهم، بحصر الثوابت فيها و غض الطرف عما هو عرضي ظرفي ليس ضامنا للتبليغ في كل الحالات ومن هنا كان التقعيد رهين الاستعمال صادرا عنه موفرا لأسباب الكلام ومقاييسه، ممكنا المتكلم من دليل يقتدي به ومرجع يحتكم إليه ونموذج منظر يقيس عليه عن وعي أو عن غير وعي..»[2].

3.2. بين القاعدة والتقعيد:

بعد تطرقنا لمفهوم التقعيد والقاعدة وجب علينا الإشارة إلى الفرق بين المصطلحين كونه ضرورة منهجية يقتضيها التفريق بين العلم ووسائل إنتاجه ونقده، وأن الكثير من الدراسات تخلط بين المصطلحين؛ ومن هنا اختلفت القاعدة عن التقعيد؛ حيث إنّ هذا الأخير يهدف إلى «تقديم الضوابط والأسس التي يتم بمقتضاها وضع القواعد»[3]، إذًا فالقاعدة بيانٌ للنظام النحوي، والتقعيد منهجٌ للنحاة يسلكونه في سبيل الوصول إلى ذلك، حيث يمثل طريقة بحثية في أساسها ومرجعها[4].

كما يمكن القول: إنّ التقعيد «عملية وضع القواعد، أي باستخراجها واستخلاصها من الظواهر اللغوية، وجعلها أحكاما كلية تنطبق على أفراد مجموعة الظواهر المتحدة أو المتماثلة .. أما القاعدة فهي هناك في اللغة شئنا أم لم نشأ، أدركها الناس أم لم يدركوها، وتتحقق القاعدة المعنية في الظواهر اللغوية التي تسلك مسلكا عاما واحدا مطردا، والتي تتماثل في

(1) محمد أحمد العمروسي، دور الحديث النبوي الشريف في التقعيد النحوي، رسالة دكتوراه، قسم النحو والصرف والعروض، كلية دار العلوم جامعة القاهرة،، 1982م، ص300.

(2) عبد القادر المهيري، نظرات في التراث اللغوي العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1993م، ص131.

(3) عصام علي الدردير، التأصيل في التراث النحوي في ضوء مناهج البحث الحديث، رسالة دكتوراه، قسم النحو و الصرف والعروض، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة 2006م، ص04.

(4) ينظر: محمد يوسف حبلص، علم اللسان العربي، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط01، 1414هـ 1994م، ص235.

السلوك في سياقها المعين وتقوم بوظائف واحدة»[1]، أو باختصار شديد وشرح مبسط التقعيد **وسيلة** والقاعدة **غاية**.

أولا– المفارقة التقعيدية:

ويمكن الاصطلاح عليها بمفارقة التقعيد النحوي، لم نقف على مفهوم محدد للمفارقة التقعيدية؛ فحاولنا وضع مقاربة له بناءً على ما بين أيدينا من معطيات وأمثلة؛ فتوصلنا إلى ما مفاده: "**إن المفارقة التقعيدية هي ظاهرة تُخالَفُ فيها معايير التقعيد التي وضعها النحاة التقليديون أثناء تقعيدهم للظواهر اللغوية؛ وتُخالِفُ المنهج المتبع في الوصول إلى الأحكام وتوجيهها، ومصدرها السماع**"، بمعنى استغناء النحوي عن المعايير المنتخبة التي اتخذها النحاة منهجا علميا أثناء نسج القاعدة والاعتماد على ما ثبت سماعه عن العرب؛ وهذا النوع من المفارقة النحوية ليس له داعٍ أسلوبيٌّ أو بعد جمالي يؤثر في معنى ومقصدية النص.

وفيما يلي سندرج بعض الأمثلة عنها –تمثيلا لا حصرا–.

1: مفارقة التقعيد المهمل لتباين مستويات الأداء اللغوي:

وهي نوعان:

أ:مفارقة التقعيد التأصيلي المهمل لتباين مستويات الأداء اللغوي:

والأصل: التأصيل بالاعتماد على لغة العرب المشتركة النموذجية الأدبية[2].

لقد مرّ الدرس النحويّ منذ نشأته بمشاكل عويصة؛ لعلَّ أعظمها أثرا خلط النحاة التقليديين بين المستويات المتباينة للأداء اللغويّ، وقد نجم عن هذا تعقد الدرس النحويّ وتفرع مسائله؛ ليصل إلى ما وصل إليه اليوم؛ حيث انتهى به المطاف في بطون موسوعات وكتب عظام وهذا ما يحملنا على طرح سؤال مهم:

(1) كمال بشر، اللغة العربية بين الوهم و سوء الفهم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1999 م، ص 155.

(2) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط01، 1418هـ 1998م، ج01، ص167.

هل نظر النحاة التقليديون للغات العرب ولهجاتها على أنها ذات مستوًى واحد؟، أم أن للغة مستوى متباين عن اللهجة؟.

والناظر في كتب النحو يرى الإجابة متجليةً أمامه؛ وهي أنّه لا فرق بين اللغة واللهجة عندهم؛ ففي «تقعيدهم لقواعد العربية لم يقتصروا على مصدر واحد؛ وهو لغتها المشتركة النموذجية الأدبية كما كان الواجب، بل أقحموا معها اللهجات العربية القديمة بصفاتها وخصائصها المتباينة، وهكذا حاولوا تقعيد القواعد من عدة مصادر»[1].

وهذا بالرغم من اشتراط نقل اللّغة عن قبائل ست محدّدة؛ لا يُحَاد عنها، باعتبارها منهل الفصيح، ويتوفر فيها شرط السليقة والفصاحة؛ وتوافق تحديدهم الزماني والمكاني؛ وتبنّوا ذلك منهجا في التّقعيد لأصول النحو، وقد أشار السيوطي لهذا ناقلا عن الفارابيّ (ت 339هـ) قوله: «والذين عنهم نُقِلت اللغة العربية وبهم اقْتُدِي وعنهم أُخِذَ اللسانُ العربيٌّ من بين قبائل العرب هم: قيس وتميم وأسد فإن هؤلاء هم الذين عنهم أكثرُ ما أُخِذ ومعظمه وعليهم اتُّكل في الغريب وفي الإعراب والتَّصْريف ثم هذيل وبعض كِنانة وبعض الطائيين ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم»[2]، أي أُقتُصِرَ على البادية دون الحضر، إلا أن هذا أهمل.

بل ورأى تمام حسان –من المحدثين– أن معايير النحاة في انتقاء المادة اللغوية–على ما ذهب إليه الفارابي– معايير ملفقة؛ كان لها أثر سلبي على المعنى النحوي والصرفي على حدٍّ سواء[3]؛حيث لم يلتزموا بها عمليا.

وقد نتج عن عدم تفرقتهم بين القبائل التي استقرّ عندهم فصاحتها وبين باقي اللغات وبين البدو والحضر، في الاستشهاد، ما لا يحمد عقباه؛ وهو عدم التفرقة بين مستويات اللغة والخلط بينها، وجعلها بمستوياتها المتباينة ولهجاتها المتنوعة على صعيد واحد، وبنوْا أصول النحو عليها، يقول علي أبو المكارم: «ولكن ثمة خطأً أساسيًا وقع فيه أولئك العلماء الذين رحلوا إلى البادية، ليسمعوا ويدونوا، أو رحل إليهم أعراب البادية، فسمعوا ودونوا، وهو خلطهم بين المستويات اللغوية المختلفة التي كانوا يأخذون عنها، فقد اعتبروا كل ما يسمعونه "عربيةً" ونسوا

(1) كمال بشر، اللغة العربية بين الوهم و سوء الفهم، ص 155.

(2) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج01، ص167.

(3) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، دط، 1994م، ص15.

شيئًا مهمًا وخطير الأثر، وهو أن ما يسمعونه ينتمي إلى مستويات متعددة، ينبغي التفرقة الحاسمة فيها بين المستويين: مستوى اللغة الفصحى، ثم مستوى اللهجات، وعلى الرغم من إدراكهم لوجود ظواهر صوتية تنتمي إلى اللهجات القبلية، فإنهم لم يقفوا كثيرًا عند تأثير اللهجات في الظواهر التركيبية أو المعجمية للغة، كما لم يدرسوا الخصائص التركيبية والمعجمية للهجات ذاتها»[1].

ولسلوك هذا المنحى أثرٌ سلبيٌّ في دراسة اللغة المتعدّدة المستوى المتنوّعة الأسلوب، لذا لا يكاد الدارس يجد بابًا من أبواب النحو إلا ويلمس فيه -بشكل أو بآخر- أثر اللهجات القبلية.

ومثاله:

- **عمليا:** ثبوت استشهاد سيبويه بشعراء من الحضر، كشعراء بكر، وتغلب، وعبد قيس وإياد، وغسان، وقضاعة[2].

- **نحويا:** استعمال "لعلَّ" لجرّ الاسم: «والجر بهَا لُغَة عقيلية حَكَاهَا أَبُو زيد والأخفش وَالْفراء»[3] -وهذا خلاف المشهور-، وشاهدهم في ذلك قول كعب بن سعد الغنويّ:

فقلتُ ادعُ أخرى وارفعِ الصوتَ جهرة لعلَّ أبي المغوارِ منك قريبُ[4]

- إعمال " إنْ" عمل "ليس": «... أَجَازَ الْكسَائي والمبرد إعمالها عمل لَيْسَ وَقَرَأَ سعيد بن جبير ﴿إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ عِبَادٌ أَمْثَالُكُمْ ﴾[5] بنُون مُخَفّفَة مَكْسُورَة لالتقاء

(1) علي أبو المكارم، في أصول التفكير النحوي، منشورات الجامعة الليبية، كلية التربية، دط، 1393هـ/1973م، ص26-27.

(2) ينظر: محمد سالم صالح، أصول النحو، دراسة في فكر الأنباري، دار السلام، مصر، ط01، 2006م، ص253.

(3) جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج02، ص457.

(4) ابن عقيل 1/ 236، والخزانة 4/، 370 والأمالي 2/ 151، وجمهرة اشعار العرب 250، والأصمعيات 98، واللسان 16/ 24، وهو في كتب الأدب، برواية (أبا المغوار) وهو خلاف ما في كتب النحو واللغة كما هنا بالاصل من أنه مجرور بلعل في لغة عقيل (ذكره الشيخ محمد محمود ابن التلاميد التركزي الشنقيطي في تعليقاته على "شرح شواهد المغني").

(5) سورة الأعراف، الآية 194.

الساكنين وَنصب "عبادا" و "أمثالكم" وَسمع من أهل الْعَالِيَة إِن أحد خيرا من أحد إِلَّا بالعافية وَإِن ذَلِك نافعك وَلَا ضارك ...»[1].

ب: مفارقة التقعيد التفريعي المهمل لتباين مستويات الأداء اللغوي:

والأصل: التفريع بالاعتماد على لغة العرب المشتركة النموذجية الأدبية.

لقد فرض النحاة التقليديون على أنفسهم نقل اللّغة عن قبائل ست محدّدة-كما ذكر- إلا أن المتأمل في كتب النحو التقليدي يجد أن القواعد لم تكن مخلصة للمستوى المطلوب؛ الذي حُصِرَ في القبائل الست فقط، كما لم تقتصر في تفرّعاتها التي تعدّ أكثر دقة وتجسيدا للظاهرة اللغوية على ذلك، وإنما تعدّتها إلى مستوى أدنى يعدّ من قبيل اللهجات، دون التفريق بين القبائل المحتجّ بها والمستبعدة.

من هنا هُمّش شرط الفصاحة والاطّراد؛ بل وقُعِد لما دونهما؛ ليفارق بذلك التقليديون المنهج المحدد للاحتجاج للغة، دون مراعاة درجة فصاحة اللغة ومستواها وفرّعوا القواعد الأصل-المبنية على الفصيح من لغات العرب- بالاعتماد على الأقل فصاحة أو غير الفصيح كشاهد نحوي، في رحلتهم لتطوير النحو وقواعده، وكلٌّ له أسبابٌ حملته على ذلك، لعلّ أهمها عجزهم عن تأويلها وإدراجها تحت لواء قاعدة المطّرد.

ومثاله:

ما أدرجه ابن الانباري(ت577هـ) على أن الفراء احتجّ فقال: « ...، وذلك لأن "**مذ**" و"**منذ**" مركبتان من "**مِن**" و "**ذُو**" التي بمعنى الذي، وهي لغة مشهورة»[2]، يبغي بذلك لغة طيء وليست بالشهرة التي تصورها ابن الأنباري، فـ"ذو" بمعنى "الذي عند طيء فقط؛ ولم

(1) أبو مُحَمَّد، جمال الدين عبد الله ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك / مُحَمَّد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط06، 1985م، ص35-36.

(2) كمال الدين الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، المكتبة العصرية، ط01، 1424هـ- 2003م، ج01، ص317.

تستعمله العرب، وبناء قاعدة لـ"مذْ" و "منذ" وتفريعها بناء على هذا لا يجوز في مذهب النحاة، لأنها لهجة من لهجات بعض العرب.

2: مفارقة التقعيد للشذوذ اللغوي:

والأصل: التقعيد للمطّرد « الْجَارِي على النَّظَائِر»[1].

الشاذُّ في اصطلاح النحاة:

عرفه الرماني (ت 384هـ) في رسالته منازل الحروف بقوله:« النَّادِر الْخَارِج عَن النَّظَائِر إِلَى قلَّة فِي بَابه»[2].

وعرفه ابن جني (ت392هـ) في الخصائص بقوله: «ما فارق ما عليه بقية بابه وانفرد عن ذلك إلى غيره .. حملًا لهذين الموضعين على أحكام غيرهما»[3].

وفي التعريفات: «الشاذ: ما يكون مخالفًا للقياس، من غير نظر إلى قلة وجوده وكثرته»[4].

وذكر ابن الحاجب(ت 646هـ) أوجهًا لإطلاق مصطلح الشاذ في النحو فقال: «يطلق الشاذ على أوجه: أحدها: أنه يطلق ويراد به أنه قليل الاستعمال أو خارج عن قياس أو غير فصيح»[5].

والشاذ في النحو نوعان: شاذ مقبول ومردود؛ أما المقبول؛« فهو الذي يجيء على خلاف القياس، ويقبل عند الفصحاء، والبلغاء، وأما الشاذ المردود؛ فهو الذي يجيء على خلاف القياس ولا يقبل عند الفصحاء، والبلغاء»[6].

(1) أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، رسالة الحدود، تح: إبراهيم السامرائي، دار الفكر – عمان، دط، 1984م، ص73.

(2) أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، رسالة في منازل الحروف، تح: إبراهيم السامرائي، دار الفكر عمان، دط، دت، ص73

(3) أبو الفتح بن جني، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط04، دت، ج01، ص 98.

(4) الشريف الجرجاني، التعريفات، ص124.

(5)أبو عمرو عثمان بن الحاجب المالكي، أمالي ابن الحاجب، تح: فخر صالح سليمان قدارة، دار عمار – الأردن، دار الجيل – بيروت، دط، 1409 هـ - 1989م، ج2، ص774.

(6) الشريف الجرجاني، التعريفات، ص124.

وهو عند علماء العربية ثلاثة أقسام، ذكرها ابن السراج (ت 316هـ)في "الأصول في النحو"[1].

1. ما شذ عن بابه وقياسه ولم يشذ في استعمال العرب له:

ومثاله: استحوذ فإن بابه وقياسه أن يُعل فيقال: "استحاذ" مثل استقام واستعاذ، وجميع ما كان على هذا المثال، ولكنه جاء على الأصل واستعملته العرب كذلك. [2]

2. ما شذ عن الاستعمال ولم يشذ عن القياس:

ومثاله: ماضي "يدع"، فإن قياسه وبابه أن يقال: ودع يدع، إذ لا يكون فعل مستقبل إلا له ماض، ولكنهم لم يستعملوا "ودع"، واستُغْنِي عنه "بترك"، فصار قول القائل الذي قال: ودعه شاذًّا، وهذه أشياء تحفظ[3].

3. ما شذ عن القياس والاستعمال معا (يطرح ولا يعرج عليه):

ومثاله: ما حكى من إدخال الألف واللام على اليّجدعُ[4].

وتكمن المفارقة في التقعيد للشذوذ اللغوي أن بعض النحاة التقليديين أثناء سبكهم للقواعد النحوية اعتمدوا على القليل النادر والشاذ أحيانا؛ فقعّدوا له، معترضين بذلك المبدأ العام وهو الاطّراد؛ حيث تبنى القاعدة ولا يُرَاعَى فيها مبدأ الشيوع والكثرة، وهو كثير في مذهب الكوفيين الذين «رأوا أن يحترموا كل ما جاء عن العرب ويجيزوا للناس أن يستعملوا استعمالهم، ولو كان الاستعمال لا ينطبق على القواعد العامة، بل يجعلون الشذوذ أساساً لوضع قاعدة عامة..»[5].

(1) ينظر: أبو بكر مُحَمَّد بن السراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط03، 1988م، ج01، ص57.

(2) ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) أحمد أمين، ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 07، دت، ج02، ص 295.

وذكر السيوطي في بغية الوعاة هذا فقال راويًا عن ابْن درسْتوَيْه: « كَانَ الْكسَائي يسمع الشاذ الَّذِي لَا يجوز إِلَّا فِي الضَّرُورَة فَيَجْعَلهُ أصلا ويقيس عَلَيْهِ فأفسد بذلك النَّحْو»[1] وهذا يرجع إلى كون مذهب الكوفيين مذهب سماع لا قياس-على عكس البصريين-.

3: مفارقة التقعيد المهمل للكثرة المسموعة:

والأصل: التقعيد لكل ما خرج عن حد القلة[2].

إن من معايير التقعيد عند النحاة التقليديين أن تبنى القاعدة على مبدأ الشيوع و الكثرة -كما سبق وذكرنا-، إلا أنه ثبت في العنصر السابق أنّ بعضهم عمد إلى التقعيد للشاذّ دون مراعاة مبدأ الكثرة، أما في هذا العنصر فهو يعمد إلى العكس، حيث يهمل الكثرة المسموعة المستعملة في كلام العرب ولا يقعدون لها حتى يَثْبُت إخراجها عن أصلها ولا تُخَصُّ بحكم حتى يُتَثبّت من ذلك، ولو وضع لها قاعدة فإنها مما يحفظ ولا يقاس عليه، يقول عصام علي الدردير موضّحا نظرة النحاة التقليديين لهذا: «ليس كل ما يكثر استعماله يصبح له حكم خاص يخرج به عن أصله وإنما الأصل أن يجري على بابه حتى يعلم أن العرب قد أخرجته عن أصله وخصته بهذا الحكم، وهذه الألفاظ التي تندرج تحت هذه الكثرة قد خرجت عن أصلها، ومن ثم خصها النحاة بهذه الأحكام الخاصة، الخاصة، وعدوها قواعد غير منتجة، ولا يجوز القياس عليها وأطلقوا عليها لفظ سماعي، أي تحفظ عن العرب ولا يقاس عليها»[3].

ومثاله:

وُرُدُ المصدر نعتا في كلام العرب —وبكثرة-نحو: هذا قاضٍ عدْلٌ، وهذا مريضٌ صَبْرٌ ومنه قول امرئ القيس:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكَنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ[4]

(1) جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية - لبنان / صيدا، ط01، دت، ج02، ص164.

(2) ينظر: جلال الدين السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، تح: عبد الحكيم عطية، دار البيروتي، دمشق، ط02، 1427هـ، 2006م، ص 152.

(3) التأصيل في التراث النحوي، ص 215 -216.

(4) ديوان امرئ القيس، تح: حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط05، 2004م، ص118.

وهو في القرآن كثير، إلا أنه غير مطّرد عند النحاة التقليديين وعدَّ في الشاذ؛ أنْ كان خلاف الأصل وخلاف قاعدة النعت الذي يشترط فيه الاشتقاق[1]، فكانت المفارقة في اطراد القاعدة قياسا، وشذوذه سماعا رغم الكثرة المسموعة.

4: مفارقة التقعيد للشاهد الواحد:

والأصل: التقعيد لكل ما اطّرد وكثرت شواهده[2].

تتضمن مدونة النحو التقليدي قواعد تمّ بناؤها على المثال الواحد الذي لم يسمع غيره في لغة العرب، منحرفين –مرة أخرى– عن مبدأ الكثرة والاطّراد؛ وغيرها من الشروط التي وضعوها والتي منعتهم حتى من الاستشهاد بالقراءات الشاذة وبعض الحديث النبوي، وهنا تكمن المفارقة.

وهذا الانحراف من الغالب الشائع لدى الكوفيين؛ وهو ما دفع أبو حيان الأندلسي (745هـ) شارح المفصل إلى قولته الشهيرة: «الكوفيون لو سمعوا بيتا واحدا فيه جواز شيء مخالف للأصول، جعلوه أصلا وبَوَّبُوا عليه»[3].

ومثاله: –وهو الأشهر في هذا الباب – إجراء " **فَعُولَةَ**" مجرى "**فَعِيلَةَ**" وهو كل ما ورد في بابه، « وذلك .. لمشابهتها إياها من عدة أوجه: أحدها أن كل واحدة من فعولة وفعيلة ثلاثي، ثم إن ثالث كل واحدة منهما حرف لين يجري مجرى صاحبه ألا ترى إلى اجتماع الواو والياء ردفين وامتناع ذلك في الألف وإلى جواز حركة كل واحدة من الياء والواو مع امتناع ذلك في الألف إلى غير ذلك، ومنها أن في كل واحدة من فعولة وفعيلة تاء التأنيث، ومنها اصطحاب فعول وفعيل على الموضع الواحد نحو أثيم وأثوم ورحيم ورحوم ومشي ومشو ونهي عن الشيء ونهو»[4].

(1) ينظر: أبو محمد، جمال الدين عبد الله بن هشام، شذور الذهب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الأخيرة، دت، ص30.
(2) ينظر: ابن جني، الخصائص، ج01، ص98.
(3) السيوطي، الاقتراح في أصول النحو وجدله، ص 157.
(4) ابن جني، الخصائص، ج01، ص 116.

وتعد "**شَنُوءَةُ**" أُمّ المسألة ومدارها؛ والنّسب إليها "**شَنَئِيٌّ**" إجراءً على فعيلة نحو: حَنِيفَةُ حَنَفِيٌّ، يقول ابن جني: و«لك –من بعد– أن تقول في الإضافة إلى قَتُوبَةَ: قَتَبِيٌّ، وإلى رَكُوبَةَ: رَكَبِيٌّ وإلى حَلُوبَةَ: حَلَبِيٌّ قياسًا على شَنَئِيٌّ»[1].

وقد برّر التقليديون هذا بقولهم: «ليس من شرط المقيس عليه الكثرة، فقد يقاس على القليل لموافقته القياس، ويمتنع عن الكثير لمخالفته له»[2] وهي المفارقة.

5: مفارقة التقعيد المبني على القياس المحض:

والأصل: الاحتجاج بما ثبت سماعه عن العرب[3].

ينبغي لمن تصدّر للتقعيد النحوي مراعاة معيار مهم أثناء ذلك؛ وهو أن تكون «القاعدة وصفا لسلوك عملي معين في تركيب اللغة، ويلاحظ أن يكون هذا السلوك مطّردًا حتى يعبّر عنه بقاعدة»[4]؛ أي أن تبنى القاعدة على السماع ثم تثنى بالقياس، إلا أن النحاة التقليديين في كثير من الأحيان «لم يعتمدوا في وضع القاعدة على الاستقراء وحده بل اعتمدوا على القياس الذي كانت له مكانة كبيرة لديهم»[5]؛ منجرفين مع معيارية القياس لدرجة وضع قواعد نحوية لا يَشدُّ عضدَهَا سماع وارد في لغة العرب؛ وهذا ما أجّج نار الخلاف بينهم واضطرهم إلى الجدل والمحاججة العقلية، كلٌّ ومذهبه.

ومثاله: ترخيم العلم المركب بأنواعه؛ المركب الإضافي كآل عكرمة؛ ترخيمه: آل عكرم (وهو مذهب الكوفيين)[6]، والإسنادي كتأبط شرا؛ وترخيمه: يا تأبط[7]، والمزجي

(1) ابن جني، الخصائص، ج01، ص 116.

(2) السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، ص216.

(3) ينظر: السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، ص67.

(4) تمام حسان، اللغة بين المعيارية و الوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط04، 2001م، ص 158.

(5) محمد حماسة عبد اللطيف، الضرورة الشعرية، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط01، 1979م، ص87-88.

(6) ينظر: الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ج01، ص284.

(7) ينظر: نور الدين الأُشْمُوني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1419هـ- 1998م، ج03، ص74.

كَمَعْدِيكَرِبَ؛ وترخيمه: يا معدى[1]، وللنحاة في ذلك مذاهب وأقوال، والسبب القياس المحض دون ثبوت السماع.

6: مفارقة تناقض التقعيد:

والأصل: ضبط القاعدة وعدم نقضها بأخرى والسير على ما سار عليه السّواد الأعظم من علماء العربيّة[2].

لقد عمد بعض النحاة التقليديون أثناء البحث عن الشاهد النحوي إلى حشر لهجات العرب –على اختلافها– إلى جانب اللغة الشائعة لدى العرب، وهو الذي نجم عنه ولادة معضلات في النحو التقليدي، ولعلَّ أبرزها : مشكلة **"اضطراب القواعد النحوية وتناقضها"** النّاجمة عن الخلط؛ الناجم بدوره عن **"تضارب الأقيسة"** بسبب الطريقة التي اعتمدها هؤلاء في معالجة اللغة، وأنها مجموع لهجات العرب، وهو المنهج الذي حمل القواعد النحوية على الدخول في مغبة التناقض.

ومردّ هذا كله إلى الجنوح عن العرف اللغويّ، «واقتصار هذا العرف على زمن خاص وبيئة خاصة؛ لأنه إذا لم يحدد الزمن والبيئة تعرض النطق والدراسة كلاهما للخلط وعدم الدقة إذ لا يصح أن يتحكم عرف لغويّ لبيئة خاصة في بيئة أخرى ...» [3].

– وهذا الذي لم يحدث–؛ حيث لم يعتمد النحاة التقليديون على بيئة معينة ولا زمن معين يحمله على صلاح دراساتهم، بل شملت عمليات مسحهم لقبائل عربية عديدة، يختلف نطقها وزمانها الممتدُّ لثلاثة قرون، وقد ترتب عن ذلك بناء القاعدة على مادة « متعارضة متصادمة ينقض بعضها بعضا، وقد تجلى هذا التصادم والتعارض في القواعد في كثرة الوجوه التي تروى للظاهرة الواحدة أو في الموضوع النحويّ الواحد، وكان المنهج السليم يقضي بأن

(1) ينظر: المكودي، شرح المكودي على الألفية، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 2005م، ص252.

(2) ينظر: عبد الرزاق بن فراج الصاعدي، تداخل الأصول اللغوية وأثره في بناء المعجم، عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1422هـ، 2002م، ج02، ص993.

(3) محمّد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات والنثر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، دط، 1981م، ص 11.

يقصر النحاة دراستهم للغة على عصر محدد يضمن فيه استقرار اللغة ومحافظتها على خصائصها بحيث لا تحدث في أثنائه تغيرات ذات أهمية »[1].

إذن كان الأولى ألا يخلط النحاة التقليديون بين لغات العرب و لهجاتها، مما انعكس سلبا على الدراسة، ويمكن «التحقق من مظاهر ذلك بتصفح كتاب **"ارتشاف الضرب"** لأبي حيان – وهو أحد المطولات التي عنيت باللغات في مسائل النحو – حيث (كذا) تضطرب الأفكار وتتعدد الوجوه وكل منها يجد سنده في اللغات التي تتدافع وتختلط ...» [2] والتي تستدرك أحيانا على العام من القواعد أو تناقضها تماما في بعض الأحايين، وهو ما زاد النحو تعقيدا « فلو أن الرواة وقفوا في استنباط قواعدهم عند اللغة الأدبية التي جاءتهم موحدة وممثلة في الآداب الجاهلية والقرآن الكريم لجنبوا أنفسهم الكثير من المهاترات والجدل حول ما يجوز وما لا يجوز، ولكنهم حاولوا إقحام تلك الصفات المحلية للهجات العربية فبدت لنا القواعد اللغوية مضطربة متعددة الوجوه » [3] .

ومثاله:

"لعلَّ" المصدرية الناصبة، التي تنصب الاسم وترفع الثاني ولكن لغة عقيل على مذهب الجرّ، يقول فاضل السامرائي:« الجر بلعل لغة عقيل، والنصب بها، لغة سائر العرب»[4]، وربما نجد البعض يختار لها نصب الاسمين؛ كما فعل الأخفش حين ألحقها بـ "ليت"[5].

ومن المعروف أيضا أن الحكم العام للأداة **"لن"** النصب للفعل المضارع، إلا أن الجزم بها وارد على ما حكاه اللحياني[6]، وأنه شائع في بعض لغات العرب، كما حكى الجزم بـ "أنْ" في لغة بني صباح[7].

(1) نعمة رحيم العزاويّ، مناهج البحث اللغوي بين التراث والمعاصرة، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط، 2001م، ص 136.
(2) محمّد عيد، الرواية والاستشهاد باللغة، عالم الكتب، القاهرة، دط، 1976م، ص 165.
(3) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط08، 1992م، ص 48.
(4) فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 1420 هـ - 2000 م، ج01، ص29.
(5) جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية – مصر، دط، دت، ج01، ص490.
(6) المصدر نفسه، ج02، ص368.
(7) المصدر نفسه، ج02، ص 363.

7: مفارقة التقعيد بالحمل على التوهم:

والأصل: التثبّت والسّماع –سبق ذكره–.

إن الحمل على التوهم في مصطلح التقليديين «تفسير تخيلي يضطر إليه النحاة والصرفيون وذلك عن طريق الاستعانة بالمعنى في محاولة للتوفيق وتحقيق الانسجام بين ما قد يظن من خطأ في إعراب ألفاظ بعض التراكيب العربية الفصيحة؛ والتي لا ريب في صحتها وبين القواعد النحوية والصرفية، ومحاولة تفسير مجيئها على هذا النظم»[1]، وذلك لتحقيق الاطّراد في الباب النحوي والتقليل من الشاذ عنه.

وكثيرا ما أوقعوا أنفسهم في ورطة بسبب هذا الإجراء؛ حيث يرتبط توهمهم في بعض الأحيان بالنص القرآني، فليس كل القرآن موافق لقواعدهم؛ من هنا عملوا على توجيه أساليبه المخالفة لقواعدهم بناءً على ذلك، والحمل على التوهم هو نفسه الحمل على المعنى، إلا أن "**الحمل على المعنى**" يستعمل تأدبًا مع القرآن، و"**التّوهم**" يستخدم مع غير القرآن، إلا أن أدبهم هذا لم يكن بمحله فالأولى أن تخضع القاعدة النحوية للقرآن وليس العكس.

وقد عقد ابن جني للحمل على المعنى فصلا في الخصائص يقول في مقدمته: «اعلم أن هذا الشَرْح غور من العربية بعيد، ومذهب نازح فسيح، قد ورد به القرآن وفصيح الكلام منثورًا ومنظومًا؛ كتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث، وتصوير معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد» [2].

وقد انقسم العلماء منذ القديم بين مؤيد ومعارض لهذه المسألة، إذ كيف يُقِرُّ التقليديون "السماع" معيارًا للتقعيد النحوي ثم لا يلبثون يعارضونه بهذا الإجراء؛ القائم على افتراضات تخيّلية غير قائمة على دليل وتوهمات مخالفة لما هو عليه العرف اللغوي عند العرب؟، مستعينين به في محاولاتهم للتوفيق بين القاعدة النحوية والتطبيق.

ومثاله: وهو الأشهر في بابه:

---

(1) عبد الله جاد الكريم، التوهم عند النحاة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 1422هـ -2001 م، ص 30.

(2) أبو الفتح بن جني، الخصائص، ج02، ص413.

دخول "**الباء** " في خبر " **ليس** " **و** "**ما** " **العاملة عملها**؛ واشترط العلماء لجواز العطف على التوهم: صحة دخول العامل المتوهم، واشترطوا له شروطًا؛ يقول ابن هشام:«وَشرط جَوَازه صِحَة دُخُول ذَلِك الْعَامِل المتوهم وَشرط حسنه كَثْرَة دُخُوله هُنَاكَ»[1] ولهذا استحسنوه في خبر "**ليس**" دون "كان" –لندرته–، وشاهده قول زهير:

بَـدَا لِيَ أَنِّي لَسْـتُ مُـدْرِكَ مَـا مَضَـى ولَا سَـابِقٍ شَـيئًا إِذَا كَـانَ جَائِيًـا[2]

وفيه جرّ "**سابقٍ**" بالعطف على توهم وجود "**الباء**" في خبر "**ليس**".

8: مفارقة التقعيد للشاهد الشعري دون النثري وللغة الأدبية دون الخطاب اليومي:

والأصل: التقعيد لكلّ فصيح توفّرت فيه شروط النحاة.

و مما أوخذ عليه النحاة التقليديون أيضا اقتصارهم في التقعيد على اللغة الأدبية وتحييدهم لغة التخاطب اليومي، واعتمادهم على الشعر كثيرًا في استنباط القواعد، مع أن للشعر لغته الخاصة به، يقول عبده الراجحي: «إن النحو العربي لم يقعد للعربية كما يتحدّثها أصحابها وإنما قعّد لعربية مخصوصة تتمثل في مستوى معين من الكلام هو في الأغلب شعر أو أمثال أو نص قرآني، أي إنّه لم يوسع درسه ليشمل اللغة التي يستعملها الناس في شؤون حياتهم، وإنما قصره على درس اللغة الأدبية»[3]، وهذا حرم النحو والنحاة ثروة لغوية وشواهد جمّة؛ كانت لتغنيهم وتصحح مسارهم خاصة في باب الشاذ والقياسات المحضة.

ثم ثنّى بقوله: «وقد أشرنا إلى أن الوصفيين يقررون أن هناك مستويات مختلفة من الكلام وأن لكل مستوى نظامه وقوانينه، وأن الشعر على وجه الخصوص له نظامه الذي يختلف عن نظام غيره من مستويات اللغة الأدبية ... وقصر الدرس النحوي على هذا المستوى أفضى بهم إلى وضع قواعد العربية على أساس من النصوص المختارة، مما أبعدهم عن الاستعمال الشائع في اللغة، ولم يكن مناص، من أن يواجهوا نصوصًا من هذا المستوى الأدبي، تخالف ما

(1) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص 619.

(2) ديوان زهير بن أبي سلمى، تح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط01، 1408هـ - 1988م، ص140.

(3) عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، دط 1979م، ص48-49.

وضعوه من قواعد فاضطروا إلى اللجوء إلى الضرورة أو الشاذ، بل إلى وضع نصوص تسند هذه الأحكام»[1]،ولولا هذا لَكَانَ النحوُ غير النحو الذي بين أيدينا، ولكانت القواعد أكثر دقة وأجود سبكًا.

9: مفارقة التقعيد للمثال النحوي المصنوع:

والأصل: التقعيد للشاهد المسموع المتوفرة فيه شروطهم.

لقد صادف التقليديون في طريقهم للتأصيل لقواعد النحو مسائل تفتقر للشاهد النحوي مما اضطرهم لتوظيف **المثال المصنوع** المستوحى من الاستنباطات العقلية للنحاة، وهو معروف عندهم على أنه «تركيب مصنوع يضعه النحاة تطبيقًا لقاعدة نحوية ومثالا عليها»[2] وذلك لتقريب أفكارهم وتوضيحها وبرهنة عليها؛ كون هذه المسائل، ليست لها شواهد واقعية، إلا أن هذا المثال في مرحلة ما حاد عن وظيفته؛ حيث أصبح ينمُّ عن تعصب أصحابه لرأيهم وانتصارهم لمذهبهم فغابت عنه الموضوعية في الطرح.

« وذُكِرَ أن في "كتاب سيبويه" منها خمسين بيتا ... ومن الأسباب الحاملة على ذلك: نصرة رأي ذهب إليه وتوجيه كلمة صدرت منه»[3]

وباتّباع هذا الاجراء لم يكتف النحاة التقليديين بخرق قاعدة التقعيد للفصيح من لغة العرب وتعديه إلى التقعيد لبعض اللهجات –بعضها انقرض–؛ بل وصنعوا لها شواهد وأمثلة وإن هذا –لعمري– يُعَدُّ من أغرب المفارقات النحوية.

ومثاله:

ما صنعه الكوفيون من أمثلة لنصرة مذهبهم، نحو: صَوْغُ **"أُحَاد حتى عُشَار"** على وزن **"فُعَال"**، « ... روى خلف الْأَحْمَر (ت 180هـ) أَنهم صاغوا هَذَا الْبناء منسقا إِلَى عشار وَأنْشد عَلَيْهِ مَا عزي إِلَى أَنه مَوْضُوع فِيهِ :

قُلْ لِعَمْرٍو: يَا بنَ هِنْدٍ لَو رَأَيْتَ الْيَوْمَ شَنَّا

(1) عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث ، ص49.

(2) حسن خميس الملخ، رؤى لسانية في نظرية النحو العربي، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2007م، ص 144.

(3) السيوطي، الاقتراح في أصول النحو وجدله، ص101 – 102.

لَـــرأَتْ عَيْنَـــاكَ مِـــنْهُم كُـــلَّ مَـــا كُنْـــتَ تَمَـــنَّى
إِذْ أَتَتْنَـــا فَيلَـــقُ شَـــهبَاءِ مـــــن هُنَـــــا وَهنَـــــا
وَأَتَـــتْ دَوْسَـــرُ والملحَـــا ءُ ســـــيرًا مُطمَئِنًّـــــا
وَمَشـــى الْقَـــوْم إِلَى الْقَـــوْ م آحَـــــادًا وَأُثْـــــنَى
وَثُـــــلَاثًا ورُبَاعًـــــا وخُمَاسًـــــا فَأَطَعْنَـــــا
وَسُدَاسًـــــا وَسُـــــبَاعًا وَثُمَـــــانًا فاجْتَلَـــــدْنَا
وَتُسَـــــاعًا وعُشَـــــارًا فَأَصـــــبْنَا وَأَصَـــــبْنَا
لَا تَـــــرَى إِلَّا كُمِيًّـــــا قَـــاتِلًا مِـــنْهُم وَمنَّـــا»[1]

10: مفارقة التقعيد المتضارب لاختلاف رواية الشاهد النحوي:

والأصل: التثبت من رواية الشاهد ولفظه وقائله، وقبيلته وطبقته.

تعدُّ ظاهرة اختلاف رواية الشاهد الشعري من الظواهر الضاربة في القدم؛ المنتشرة في كتب النحو؛ والتي شكّلت جدلا واسعا حولها، يقول السيوطي: «كثيرا ما تروى الأبيات على أوجه مختلفة وربما يكون الشاهد في بعضها دون بعض، وقد سئلت عن ذلك قديما فأجبت باحتمال أن يكون الشاعر أنشده مرة هكذا ومرة هكذا»[2]، وقد يكون سبب الاختلاف غير هذا.

وهي نوعان:

أ: الاختلاف حول صاحب الشاهد النحوي وصحة نسبته إليه.

يؤدي الاختلاف حول صاحب الشاهد النحوي للاختلاف حول زمنه وقبيلته وطبقته وهذا مهم في النحو، وقد ينتج عنه، خلط في لغات العرب، واضطراب في القواعد النحوية إذا لم يُتَثَبَت منه ويضبط.

(1) أبو محمد الحريري، درة الغواص في أوهام الخواص، تح: عرفات مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط01، 1998هـ، ص176-177.

(2) جلال الدين السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، ص63.

ب: واختلاف لفظه.

وهذا الثاني قد نتج عنه كمٌّ لابأس به من الآراء والأقوال؛ حيث بسببه قد يتم إثبات القاعدة أو نفيها، كما أنه في بعض الحالات يروى بوجهين أحدها يصلح أن يكون شاهدا عكس الآخر الذي قد ينجم عنه خلوه من وجه الاستشهاد.

وهذا ما شكّل مفارقة نحوية، حيث إن النحويين اعترفوا بهذه الظاهرة وبوجودها، وإن بعض الاختلافات إنما كانت نتيجة اختلاف لهجات العرب أو إن السبب تصحيف أو تحريف أو وضع نالها؛ انتصارا لقاعدة ما أو ردّها؛ وكان من السهل عليهم ردّها أو ترجيح أحدها أو الإحالة إلى روايتها الصحيحة، إلا أنهم اتخذوها شواهد وبنوا عليها قواعد أسهمت في خلق جدلٍ نجم عنه معضلات في التقعيد وتضارب في الآراء.

ومثاله:

تضارب الأقوال بين إعمال **"ظنّ"** وإلغائها حين تتوسّط الجملة، والسبب شاهد شعري ورد بروايتين، وهو قول الشاعر:

شَجَاكَ –أَظُنُّ– رَبْعَ (ربعُ) الظَّاعِنِينَا وَلَمْ تَعْبَــأْ بِقَــوْلِ العَاذِلِينَــا[1]

روي برفع "ربع" ونصبها، فرواية النَّصب تُعْمِل "ظنّ"، ورواية الرفع تلغي عملها[2] ومن هنا أثبتت رواية النصب قاعد إعمال "ظن" عند توسطها، وأثبتت رواية الرفع قاعدة إلغاء عملها وبالتالي تم إثبات كلتا القاعدتين وإن كانتا متناقضتين.

(1) البيت يستشهد به في كتب النحو ولم يعز لأحد، ينظر: مغني اللبيب، ص 506. وهمع الهوامع، ج01، ص554.

(2) ينظر: بدر الدين العيني، المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية، تح: علي محمد فاخر، أحمد محمد توفيق السوداني، عبد العزيز محمد فاخر، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط01، 1431 هـ - 2010 م، ج02، ص877.

11: مفارقة التقعيد المبني على شاهدِ المَجْهُولِ:

– والأصل: عدم الاحتجاج بكلام المجهول[1]؛ الذي لا يعرف اسمه وعصره.

ولعل من أوائل القائلين بهذا القول ابن الأنباري في "مسائل الخلاف"؛ حيث لا يرى بحجّية شاهد المجهول[2]،وهذا ما نقله السيوطي عنه:« لا يجوز الاحتجاج بشعر أو نثر لا يعرف قائله، صرح بذلك ابن الأنباري في "الإنصاف" وكأن علة ذلك خوف أن يكون لمولد أو من لا يوثق بفصاحته، ومن هذا يعلم أنه يحتاج إلى معرفة أسماء العرب وطبقاتهم.»[3] ورغم هذا لم ير التقليديون حرجًا في قبول شواهد المجاهيل في أمّات الكتب؛ وكتاب سيبويه على رأسها، واثقين ثقة عمياء في عدالته ونزاهته.

ومثاله:

ما أتى به سعيد الأفغاني، بزَعْم بعض التقليديين جواز اجتماع "كي" و "أنْ" على فعل واحد، واحتجوا لذلك بقول مجهولٍ:

أَرَدْتُ لِكَيْمَـــا أَنْ تَطِـــيرَ بِقِـــرْبَتِي وَتَتْرُكَهَـــا شَـــنًّا بِبَيْـــدَاءَ بَلْقَـــعِ[4]

وهو قولٌ ساقطٌ لا تبنى عليه قاعدة، وما بني عليه ساقط فاسد[5].

ثانيا– المفارقة التركيبية (Syntax Paradox):

ويمكن الاصطلاح عليها بمفارقة القاعدة النحوية، وهي نوع من المفارقة على علاقة بالجانب الفني التركيبي الذي تُعنى به دراستنا وهو محور هذا المبحث كونه على علاقة بمعاني النحو التي للمبدع دواعٍ أسلوبية لاستعمالها، ومنها يكون لها أثر في التركيب الجمالي للنص ووظيفته.

(1) ينظر: سعيد الأفغاني، الموجز في قواعد اللغة العربة، دار الفكر، بيروت، دط، 2003، ص 06.

(2) ينظر: الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ج01- ص253، ج01- ص282، ج02-355، ج02-373، ج02-475.

(3) السيوطي، الاقتراح في أصول النحو وجدله، ص123.

(4) من شواهد مغني اللبيب، ص242. وشرح الأشموني على الألفية ج03، ص183 ...

(5) ينظر: سعيد الأفغاني، الموجز في قواعد اللغة العربة، ص 06.

ولم نقف على مفهوم محدد لها؛ فحاولنا وضع مقاربة مفاهيمية بناءً على ما بين أيدينا من معطيات وأمثلة؛ فتوصلنا إلى ما مفاده: "**إن المفارقة التركيبية هي أسلوب تتم فيها مخالفة أصل الوضع؛ بالانتقال من المعنى القريب والتركيب المعياري ذو الوظيفة النحوية البسيطة إلى معان أخرى لدواعٍ أسلوبية يقتضيها المعنى والسياق**" ؛ وهذا سببه أن اللغة الشاعرة تقوم على خرق هذه الضوابط والقواعد سعيا وراء الوظيفة الجمالية التي لها أثرها في المعنى والمقصدية.

ولعل هذا ما عالجه النحاة القدامى والمحدثين تحت مسمى العدول عن المطابقة والحذف والزيادة، والتقديم والتأخير وغيره؛ وكلها تلامس معنى المفارقة التركيبية كما سبق وعرفناها، كونها تناقضٌ مع الوضع العربي والقياس النحوي لدواعي أسلوبية أدناها لفت انتباه المتلقي وخرق أفق توقعه، وهي ما أدرجها ابن جني، في باب شجاعة العربية أو هكذا كان يسميها؛ يقول: «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف»[1].

والمتتبع لظواهر هذا الأسلوب في مدونة النحو التقليدي يجد أنّ النحاة لم يقفوا وقفة المتأمّل المدقق فيها، بل هي وقفات موزّعة في ثنايا مؤلفاتهم، التي اكتفوا فيها بالمرور على بعض مسائلها على عجل؛ سواء في تحديدها أو تفسيرها، وهذا يُنْبِيكَ عن رهافة الحس اللغوي لديهم وتفطّنهم لمثل هذه الظواهر التي ما التفتَ العرب لمثلها –استعمالا– إلا لأنها أكثر تأثيرًا وجذبًا لانتباه المتلقي إذْ « كل شيء يخالف العادة هو أكثر تأثيرا في الفهم من المألوف»[2] ولعلنا نتطرق لها بنوع من الاختصار فليس القصد منا في هذا المبحث إلا ربط المفارقة التركيبية بتراثنا النحوي قديمه وحديثه، وكذا الاستعانة به في الجانب التطبيقي منه.

1. المفارقة التركيبية بين معاني النحو ومعاني البلاغة:

إن الكلام عن علاقة المفارقة التركيبية بالنحو والبلاغة يستدعي الكلام عن علاقة هاذين الأخيرين ببعضهما وبداية ذلك.

عموما قد مرَّ النحو العربي بعد تصنيف سيبويه للكتاب والمبرد للمقتضب بمراحل تطورية عدّة، وقد جاء مَنْ بَعْدَهُم وألّف الموسوعات والكتب، مركّزين في درسهم النحوي على

(1) أبو الفتح بن جني، الخصائص، ج02، 362.

(2) براجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، تعليق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1982م، ص 133.

الأساليب الرصينة والعبارات البليغة إلى جانب عنايتهم بالإعراب والبناء، إلّا أنّ جهودهم لم تكد تتجاوز العلل والأقيسة وأحوال البناء والإعراب، والقواعد والخلافات النحوية، التي يزعم النحاة أن العرب لاحظتها حين اختيار أوجه تعابيرها وصياغاتها.

ورغم أن هذا عمل جبّار وله فوائد جمّة إلَّا أنّ فيه تضييقٌ على البحث النحوي؛ إذْ من المعروف أن الدرس النحوي يقف على «أحوال اللفظ من تنكير وتعريف، وتقديم وتأخير وحذف وذكر...الخ، لكنه يدرسها من وجهة مغايرة لما عليه الأمر في علم المعاني، فهو يتبين جواز التقديم وامتناعه ووجوبه، وجواز الحذف وامتناعه ووجوبه، ويتكلم على التعريف والتنكير والتأكد وعدمه، لكنها لا يعالجها من حيث أنها تُلبي مطلبا فنيا يقتضيه المقام وتستدعيه الحال فقد تكفل بذلك علم المعاني »[1].

واستمرّ هذا معهم حتى مجيء أبي عبيدة معمر بن المثنى (ت210هـ) وتصنيفه كتابه مجاز القرآن الذي تفطّن فيه إلى الجمود الناجم عن التعاطي السطحي مع النحو، وحاول تجاوزه بتناول قضايا يمكن تصنيفها كبداية لمعاني النحو؛ مع الاستشهاد لها من القرآن والشعر، فبالنظر في لفظ المجاز عنده نجده قد استعمله على غير استعمال البلاغيين حيث يقصد به على ما ذكره محقق الكتاب مُحَمَّد فؤاد سزْكين (1924م-2018م) «الطرق التي يسلكها القرآن في تعبيراته؛ وهذا المعنى أعمّ بطبيعة الحال من المعنى الذي حدّده علماء البلاغة لكلمة "المجاز" فيما بعد»[2].

كما وضّح هذا عباس أرحيلة (1949م-0000) في مقاله " مجاز القرآن لأبي عبيدة محاولة رائدة في مرحلة التأسيس" يقول: « يُرادُ بالمجاز العدولُ عن الطريق الطبيعي للألفاظ في معانيها ونظمها إلى طريق آخر فيه مُجاوَزة وتجوُّز؛ وإن الوُقوف عند دَوران كلمة مجاز في الكتاب، وإن تعدّدتْ في بعض المواضع دلالتها، فإن السَّعَة اللغوية يقصد أبو عبيدة المِعْبَر إلى الفنون الأسلوبية في القرآن؛ فالمجاز طُرُقٌ يَسلكُها القرآنُ في أدائه البيانيّ أي في تعابيره. وكلمة المجاز عنده لا علاقة لها بالمصطلح البلاغي بقدر ما تعني الدلالة الدقيقة للصيغ التعبيرية المختلفة في القرآن مُستشهداً عليها بما يُشبهها من أنماط أساليب العرب، ولعل الإحساس

(1) عيسى علي الكاعوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، مطبوعات الجامعة المفتوحة، مصر، دط، 1993م، ص54.
(2) أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن؛ تح: مُحَمَّد فؤاد سزْكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، دت، ج01، ص19.

بضرورة التعرف على وجوه الحسن في أساليب القرآن والواردة في كلام العرب؛ جعل لموضوع المجاز مكانةً خاصّةً في الدراسات القرآنيّة والبحوث الإعجازيّة»[1].

وقد وقفنا على مقالٍ لسلام عبد الله محمود عاشور بعنوان "**المسائل النحوية في مجاز القرآن ورأيه فيها**" تناول فيه مسائل متفرقة مثل حذف نون من نوني المضارعة والوقاية، ورفع المصدر وحذف المبتدأ، وزيادة (كان) في الكلام، والرفع على إضمار فعل أو الاستئناف بعد اسم (إنّ) والنصب على الجوار، ورفع الفعل المضارع بعد النهي ...[2] وغيرها؛ وأورد في الأخير جدولا إحصائيا لكل القضايا التركيبية المخالفة للقاعدة النحوية في مجاز أبي عبيدة؛ والتي تندرج في نظرنا تحت مسمى المفارقة التركيبية -ولعلنا نخصص لها بحثا منفردا إذ ليس مجاله للاسترسال فيه-

ورغم هذا الكشف الذي جاء به أبو عبيدة إلا أن معاصريه لم يلتفتوا له؛ حيث صَرَفهم عن مجازه افتتانهم بنحو سيبويه، وقرب عهدهم منه، إلى غاية تصنيف عبد القاهر الجرجاني للدلائل والأسرار اللذان فتح بهما نوافذ على فضاءات جديدة لدراسة النحو؛ مسْتَهْجِنًا اهتمام النحاة بأحوال الإعراب والبناء؛ وعدم الالتفات إلى أهمية جوانب النحو الأخرى.

ومتّهما إياهم بالتكلف والتعسف والتفريط في وظيفة الكلام وفائدته؛ يقول: «وأما النّحوُ فَظَنَّتْه ضرْباً منَ التكلُّف، وباباً من التعسُّفِ، وشيئاً لا يَستند إلى أصلٍ، ولا يعتمد يه على عقلٍ، وأنَّ ما زادَ منه على معرفةِ الرَّفعِ والنَّصبِ وما يتصلُ بذلك مما تجده في المبادئ، فهو فضلٌ لا يُجْدي نفعاً ولا تَحصل منه على فائدةٍ، وضَرَبُوا له المثَل بالمِلْح كما عرفت، إلى أشباهٍ لهذه الظُّنونِ في القَبِيلَيْن وآراءٍ لو عَلموا مَغبَّتَها وما تقودُ إليه، لتعوَّذوا باللهِ منها، ولأنِفُوا لأنفُسهم منَ الرضا بها، وذاك لأنَّهم بإيثارِهم الجهلَ بذلك على العِلم، في معنى الصادِّ عن سَبيلِ الله، والمُبتغي إطفاءَ نور الله تعالى»[3].

(1) عباس أرحيلة، مجاز القرآن لأبي عبيدة محاولة رائدة في مرحلة التأسيس، مجلة الدارة، ع03، ربيع الآخر 1407هـ/ديسمبر 1986، ص237-238.

(2) ينظر: سلام عبدالله محمود عاشور، المسائل النحوية في مجاز القرآن ورأيه فيها، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج12، ع02، يونيو 2014م ص 89-114.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص08.

ليبدأ معه عهد جديد للنحو؛ بتجاوزه أواخر الكلم وعلامات الإعراب وتعدّيه إلى معانيه والمفهوم الدلالي الذي يقتضيه الحال، كون الترتيب الذهني والإنتاج الفني المراعي لمقتضى الحال من دواعي تماسك الأسلوب وقوته، ومن ثم نجده لا يقف في نظرته إلى الإعراب عند المظهر للحركة، بل ينظر إلى الإعراب على أنه علم يقصد فيه التأسيس لفهم يساعد على إدراك معنى المعنى، ومنه بيَّنَ أن الكلام نظم، وأنّ رعاية هذا الأخير واتباع قوانينه هي السبيل إلى الإبانة والإفهام والجمال، ثمّ لتقوم بينهما علاقة وطيدة بعد أن أصبح كلٌّ منهما همّه الجمالية والأسلوب.

وقد أُبْخس هو الآخر حقّه واشتغل الناس عنه وعن مذهبه، وذاك لأمرين اثنين:

«**الأوّل**: عامٌّ يتصل بحال العلم في القرن الخامس .. إذْ كانت العقول قد هَمَدتْ وقُيّدت بسلاسل من التقليد؛ حرّمت عليها أن تقبل أي ابتداع أو تجديد.

الثاني: خاص يعود إلى طبيعة المذهب، وأن أساسه الذوق وتنبُّه الحسّ اللغوي لزنة الأساليب ودرك خصائصها، وقد كانت العُجمة إذْ ذاك غالبة بغلبة الأعاجم، والعلماء واقفون من علم العربية عند ظاهر لفظها، لا يبلغ بهم الحِسُّ اللغوي ان يذوقوا ما ذاق عبد القاهر فاضطرّ إلى مضاعفة الجَهد في الكشف عن رأيه والاحتجاج له، ثم كُتِب له أن يخلِّ رأيه –على وضوحه– غامضا يُعرِضُ عنه قومٌ ويُحرّفه آخرون»[1].

لتبقى هذه النظرية بين دفاف الكتب إلى غاية أن سئم الناس من سطحية النحو وجفافه فانتعشت أذواقهم؛ فآن «لمذهب عبد القاهر أن يحيا، وأن يكون هو سبيل البحث النحوي، فإن من العقول ما أفاق لِحَظِّه من التفكير التحرر، وإن الحس اللغوي أخذ ينتعش ويتذوق الأساليب، ويزنها بقدرتها على رسم المعاني، والتأثير بها، من بعد ما عاف الصناعات اللفظية، وسُئِم زخارفها»[2].

ثم جاء السكّاكي (626هـ) وقنّن أساليب العربية في مفتاحه؛ ليتبعه البلاغيون بعده في مصنفاتهم.

(1) إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، 2014م، ص27

(2) المصدر نفسه، ص27.

أما المعاصرين مع غزو المناهج النسقية والسياقية الغربية ظهرت مجموعة منهم مندّدة بالإسقاطات الجزافية لها على نصوصنا العربية، مما اضطرهم إلى الالتفات إلى التراث ليفتتنوا بمن ذكرنا سابقًا وعلى رأسهم الجرجاني؛ فتونًا به وبنظريته التي تربط علم المعاني والبيان بمعاني النحو، مردّدين مقولته: « وأمرُ "النظم" في أنه ليس شيئاً غيرَ توخِّي معاني النحوِ فيما بينَ الكَلم، وأن ترتب المعاني في أنه ليس شيئاً غيرَ توخِّي معاني النحوِ فيما بين الكَلِم..»[1].

ومنه غدت معاني النحو وأساليبها من المسائل المشتركة بين النحاة والبلاغيين، ومناط الجمالية وجملة العلاقات التي تربط بين معاني الكلم في النفس، وإليها يستند ترتيبها؛ وغدت «دراسة النحو على أساس المعنى –علاوة على كونها ضرورة فوق كل ضرورة– تعطي هذا الموضوع نداوة وطراوة وتكسبه جدة وطرافة بخلاف ما هو عليه الآن من جفاف وقسوة»[2].

وكذا ترتبط معظم قضايا علم النحو بعلم المعاني، وهي ما يندرج تحت مُسمّى المعاني الإضافية لا الوظيفية؛ **فالوظيفيّة:** هي التي لا أثر لها إلا في التركيب، وتوظيفها غايته تحقيق المعاني الإضافيّة، لذا كانت غير مقصودة لذاتها، وإنّما لغيرها –المعاني الإضافيّة– وهذا لا يعني أنها فضلة؛ فبها يستقيم التركيب ويستساغ نظمه، ويتجلى المعنى الإضافي فيه؛ يقول الدكتور سليمان إبراهيم العابد فيما معناه: ثمّ إنّ المعاني الوظيفيّة بعضها لتحقيق السلامة، والحدِّ الأدنى من الصحّة (أصل الصحّة) وبعضها لتحقيق العبارة المستوى الأعلى والكلام الأفصح، مثل الرفع، النصب، الجرّ، الجزم، الحكاية، الإعراب، البناء، الفتح، الضمّ، الكسر، السكون الإدغام، الإمالة، الإتباع، التفريع، الإبدال، القلب بأنواعه، ... [3].

أمّا **المعاني الإضافيّة:** فهي المعاني التي ليست في أصل النحو بل مضافة إليه، كون أصلها لغويٌّ بحت، وهي المعاني الّتي تتضمّن مقصدية المتكلم وبها تتحدّد طريقة نظمه وتأليفه للكلام وأمثلتها كثير منها الاستفهام، التعجُّب، التعقيب، التراخي، البيان، التبعيض، النداء الإضافة الإنكار، الأمر النهي، الإسناد، التعريف، التنكير، التعدية، اللُّزوم، التذكير، التأنيث الجمع التثنية، الاستثناء التفضيل، التوكيد، القسم، المدح، الذمّ، التشبيه، التسوية، الإنكار

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص454.

(2) فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج01، ص08.

(3) ينظر: سليمان إبراهيم العابد، معاني النحو، مجلة العرب، دار اليمامة، الرياض، ج 1-2، أفريل مايو 2008م، ص63.

التهكُّم التعليل، الترتيب، الشكّ الإبهام، التمنّي، العرض، التحضيض، التحذير، البدل، الابتداء المقابلة، التعظيم، التحقير، التشبيه البعد، الامتناع، التعليق، التقييد، الإطلاق، التوبيخ، التنديم الكناية، البيان، الإيجاب، السلب القسم، التضمين، التعريض التصرُّف؛ الإيجاز... [1].

والمعنى الواحد قد يكون وظيفيًّا في حالٍ، وإضافيًّا في حالٍ، وذلك باعتبارين مختلفين مثل التنكير إذا قصِد صار معنًى إضافيًّا، مثل: جاء زيدٌ وزيدٌ آخر، أو جاء سيبويه وسيبويهٍ آخر، وإذا لم يقصد فهو معنًى وظيفيٌّ، مثل: "جاء رجلٌ" و"لا رجل في الدار" و"ما من أحدٍ عندنا" ؛ إذ القصد منه التعميم (العموم) والتنكير وسيلة أو أداة ... [2].

لتكون معظم هذه القضايا التي اهتمّ بها أصحاب هذا الباب على علاقة بالمفارقة التركيبية كما سبق وذكرنا، ومن ثَمَّ نجد أن هذه الأخيرة وإن كانت على علاقة مباشرة بالدرس النحوي إلا أن علاقتها بأبواب علم المعاني في الدرس البلاغي أشدُّ وأوثق، فليس يهم دارِسيها معرفة الجانب التركيبي والإعرابي للجملة وتعليلاته، بل معرفة الدواعي الأسلوبية التي اضطرت المتكلم إلى اللجوء إليها، ومنه كان بابها البلاغة؛ حيث تهتم هذه الأخيرة بالمعنى مع عدم إغفال التركيب وأصول النحو عامةً.

ومنه يمكننا القول أنَّ المفارقة التركيبية مبحثٌ يتقاسمه النحاة والبلاغيون، فهي تركيب عجيب أرق النحويين إذا لم يجدو له باب يندرج تحته لشذوذه عن القاعدة، محاولين بعد الملاحظة والتوصيف تعليله وتفسيره، وهو ما جعل منهجهم مما يُعنى «بالشكل والاطراد العقلي المنطقي ونظرية العمل ويلجأ إلى التأويل والتقدير والتعليل العقلي في الغالب، ويعالج ما يعدل عن الأصول النحوية التي قررها النحاة من صور الجملة الاسمية والفعلية وملحقاتها ورتبة كل مكّون من مكوناتها، ليعيد العبارة إلى أصولها»[3].

أما البلاغيين فقد أدركوا أن المستوى المألوف في اللغة هو مستوًى التفت إليه النحاة بالنظر والتمحيص، لذا قرّروا الالتفات إلى المستوى الفني وتفصيلاته الدَّلالية، والذي لا يمكن

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص63.

(2) ينظر: سليمان إبراهيم العابد، معاني النحو، ص63.

(3) حسن منديل حسن العكيلي، نظرات في أسلوب العدول في النص القرآني لدى البلاغيين، مجلة معارف، جامعة البويرة، مج 09، ع17، ديسمبر 2014م، ص90.

تحقّقه إلا بتجاوز ما هو مألوف، ومنه كان كل اهتمامهم مُنصبٌّ على الأداء الفني لا العادي، وهذا لا يعني التخلي عن منهج النحاة بل اعتمدوا عليه «في تقدير الأصول اللغوية المفترضة من أصل القاعدة وأصل الوضع وأصل المعنى»[1].

ولعلّ هذا الذي ذهب إليه ابن الأثير في تفريقه بين النحوي والبلاغي حين يقول: «فموضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة، وصاحبه يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية وهو والنحوي يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة، والمراد بها أن يكون على هيئة مخصوصة من الحسن، وذلك أمر وراء النحو والإعراب ألا ترى أن النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور، ويعلم مواقع إعرابه، ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة»[(2)].

2. أنواع المفارقة التركيبية:

عنَى النحاة بوصف التراكيب وأساليبها وإعطاء كلٍّ منها اصطلاحاً لغوياً يُدَلِّلُ عليه وهي أكثر من أن تحصى كالتوجيه والتهكم والتنكيت والتضاد والتعريض والالتفات والترديد والتجاوز والإيهام والاستدراك والتجريد والجمع والتفريق والقلب والحمل على المعنى وغيرها كثير وقد حاول إحصاء بعضها الدكتور أحمد مطلوب في معجمه للمصطلحات البلاغية وتطورها.

وكذا عنى البلاغيون –الذين اتخذوا من النحو منطلقاً لمباحثهم في تشخيص ظاهرة العدول– بوصف دلالات التراكيب ومعانيها، وكذا دلّلوا عليها بمصطلحات توصيفية لها كالاستفهام والأمر والنهي والنداء وغيرها؛ والتي خرج بها العرب عن أصولها إلى معانٍ مجازية تُفْهم في سياقاتها وبتتبع قرائنها؛ فعلى سبيل المثال الاستفهام قد يعدل عن أصله بأدائها –في سياقات معينة– أغراضًا مجازيةً كالاستبطاء والتعجب والنفي والتقرير والانكار والتهكم والسخرية والتمني والتحقير والتعظيم وغيرها.

(1)حسن منديل حسن العكيلي، نظرات في أسلوب العدول في النص القرآني لدى البلاغيين، ص90.
(2) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج01، ص37.

وما يهمنا هو ما ذهب إليه النحاة كون معظم القضايا التي تناولوها في العدول عن أصل الوضع هي مفارقات تركيبية في حقيقتها؛ كونها مُؤسسة على التناقض مع ما هو أصلٌ في الوضع؛ يلجأ إليها المتكلّم لدواعٍ أسلوبية، ومعظمها يتقاسمه الدرسين –النحوي والبلاغي– فالعدول يطالُ التركيب ومنه يتولّد عنه عدولٌ في الدَّلالة، ومثاله كثيره فمنه العدول عن الظاهر والحذف والزيادة والتقديم والتأخير والتعريف والتنكير وغيرها من الأساليب التي لها القدرة على إثارة دهشة المتلقي وخرق أفق توقّعه؛ بقول معانٍ تُفضي بك إلى مضانّ معانٍ أُخَر.

وهذا ما تعرّض له الجرجاني بالبحث والتمحيص تحت مسمى "**معنى المعنى**"؛ يقول: «فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى"، و "معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهرِ اللفظِ والذي تَصِلُ إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى"، أن تَعْقِل من اللفظِ معنًى، ثم يُفضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنى آخرَ»[1] يتطلّبُ رهافة في الذوق والحس الفني للوقوف عليه.

ومنه نجد للمفارقة التركيبية أنواع كثيرة؛ خرجت عن الأصول المجرّدة عند النحاة كالذكر والوصل اللذان تقع المفارقة التركيبية فيهما بالحذف والفصل، ومثله التقديم والتأخير والالتفات التي يؤتى بها لدواعٍ أسلوبية واستعمالها الأدبي آمن عارٍ عن اللُّبس، وغيرها من الظواهر التي يمكن إدراجها تحت مسمى ظاهرة الحمل في اللغة العربية؛ وهي: «حمل اللغة العربية بعضها على بعض: بُنيةً وتركيباً ودلالةً وإعرابا ووظيفةً نحوية، وإلحاق بعضها ببعض وإعطاؤه حكم بعضها لبعض ودلالته أو بنيته أو إعرابه وغير ذلك، وهي ظاهرة تدل على نظام اللغة العربية الذي يؤسس على المشابهة وتعلق بعضها برقاب بعض ورجوعها إلى أصول واحدة، يُفسّر في ضوئه جلّ أنواع العدول في النصّ القرآني»[2].

وظاهرة الحمل بابها واسع، واستعمالاتها مُتعدّدة وفروعها كثيرة: «كالحمل على المعنى والحمل على اللفظ والحمل على الموضع وعلى الإعراب، والعطف على المعنى والعطف على التوهم والحمل على النظير وعلى النقيض، ويضم كذلك باب النقل والمطابقة بأنواعه، وما عرف

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 263.

(2) حسن منديل حسن العكيلي، الإعجاز القرآني في أسلوب العدول عن النظام التركيبي النحوي والبلاغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2009م، ص 67.

بـ: خطابات القرآن وما سمّوه بالتناسب والمشاكلة في اللفظ والمعنى، والتضمين والتناوب وغيرها من أنواع العدول الكثيرة في اللغة العربية»[1].

وقد عدّها القدامى وسيلة من وسائل تأويل الألفاظ أو العبارات التي تخرج عن القواعد التجريدية المطّردة، قال عنها ابن جني في الخصائص؛ في فصل الحمل على المعنى: «اعلم أن هذا الشَرْج غور من العربية بعيد، ومذهب نازح فسيح، قد ورد به القرآن وفصيح الكلام منثورًا ومنظومًا كتأنيث المذكر وتذكير المؤنث، وتصوير معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد وفي حمل الثاني على لفظٍ قد يكون عليه الأول أصلًا كان ذلك اللفظ أو فرعًا، وغير ذلك مما تراه بإذن الله»[2].

وبهذا تؤكد قضية عدم صدق القاعدة على بعض ما سمع عن العرب، مما ألجأ التقليديين إلى التأويل و«محاولة إرجاع النصوص التي لم تتوفر فيها شروط الصحة نحويًا إلى مواقف تتسم بالسلامة النحوية، أو بتعبير آخر هو: صب ظواهر اللغة المنافية للقواعد في قوالب هذه القواعد»[3]، وهذا ما خالفهم فيه البلاغيون كما سيأتي.

ولعلّنا نقف على أشهرها -تمثيلا لا حصرًا-

3. نماذج عن المفارقة التركيبية:

يمكن تقسيم المفارقة التركيبية الخاصة بالألفاظ والتراكيب بناءً على ما سبق إلى ثلاثة أقسام:

1.3. المفارقة الكَلِمِيَّة:

الأصل في العربية أن تُطابق الكلمة معناها الذي وضع لها «وهو الأكثر في كلام العرب»[4] كون «جري الكلام على معنى واحد أولى من التنقل من معنى إلى معنى»[5]، إلا أنّا نجد في كلام العرب واستعمالهم الكلمةَ وقد أدّت عدّة معانٍ كلٌّ حسب سياقه، ويدخل تحته -

(1) حسن منديل حسن العكيلي، الإعجاز القرآني في أسلوب العدول عن النظام التركيبي النحوي والبلاغي، ص67.
(2) أبو الفتح بن جني، الخصائص، ج02، ص413.
(3) علي أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2007م، ص204.
(4) المرادي، شرح التسهيل، ص 230.
(5) كمال الدين الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، ج02، ص416.

ما سبق وذكرناه في المفارقة المعجمية-التضاد والمشترك اللفظي والمشاكلة وغيره، ومثاله كثير خاصة في القرآن، كلفظ الرحمة في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ رَحْمَتَ ٱللَّهِ قَرِيبٌ مِّنَ ٱلْمُحْسِنِينَ﴾[1] فقد يراد بها الثواب[2] وقد يراد بها الإحسان[3]، وكذا يراد بها فضل الله[4] ... وغيره.

2.3. المفارقة الصرفيّة:

حيث تحمل البنى الصرفية بعضها على معاني بعض، وبالرغم من أنّ هذه الظاهرة لم يعقد لها النحاة بابًا إلا أنهم أشاروا إليها في عدة مواطن، كوقوع صيغة "تفعَّل" بمعنى "فعِل" وكذا "تفعّل" بمعنى "استفعل"، ومثاله قوله تعالى: ﴿ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ ﴾[5]، قال السمين الحلبي في تفسيرها: «قوله تعالى: "فَتَقَبَّلَهَا" الجمهور على "تَقَبَّلها" فعلاً ماضياً على تَفَعَّل بتشديدِ العين، و "ربُّها" فاعل بِهِ، وتفعَّل يحتمل وجهين، أحدهما: أن يكونَ بمعنى المجرد أي: فَقَبِلها، بمعنى رَضِيها .. وتَفَعَّل يأتي بمعنى فَعِل مجرداً نحو: تَعَجَّب وعَجِب من كذا، وتبرَّأ وبَرِيء منه. والثاني: أن تفعَّل بمعنى استفعل، أي: فاستقبلها ربُّها يقال: استقبلْتُ الشيء أي: أخذْتُه أولَ مرة..»[6].

3.3. المفارقة الجُمليّةُ.

وهو أوسع من سابقيه تفريعا واستعمالا، وفيما يلي بعض الأمثلة التي تعضّد هذا القول -تمثيلا لا حصرا-:

1.3.3. مفارقة العدد:

وهي عدم تطابق جزئي الجملة في الإفراد والتثنية والجمع، ومنه مفارقة الخبر للمبتدأ في العدد، ومفارقة النعت للمنعوت في العدد، مفارقة البدل للمبدل منه في العدد ...

---

(1) سورة الاعراف، الآية 56.

(2) ينظر: أبو الحسن الواحدي، الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تح: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، الدار الشامية دمشق، بيروت، ط01، 1415 هـ، ص 398.

(3) ينظر: الجواهري، الصحاح الكتاب: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية أبو نصر الجوهري، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ط04، 1987 م، ج01، ص198.

(4) الأخفش، معاني القرآن، تح: هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1990م، ج01، ص 327.

(5) سورة آل عمران، الآية 37.

(6) السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تح: أحمد مُحَمَّد الخراط، دار القلم، دمشق، دط، 1986م، ج03، ص 139.

وسنكتفي بمثال واحد حول **مفارقة النعت للمنعوت في العدد:**

فالنعت في النحو التقليدي هو ذلك «التابع الذي يكمل متبوعه، بدلالته على معنى فيه أو فيما يتعلق به»[1]،تكمن هذه المفارقة في تضاد النعت مع منعوته أحيانا، وذلك بتنافرهما تركيبيا بعدم تطابقهما عدديا أو جنسيا أو اعرابيا، فينجم عن ذلك التباس دلالي «فبدلا من أن يكشف النعت عن صفة من صفات المتبوع تُعِينه، يُلحِقُ به صفة ليست منه تموّهه وتُدلِّسه»[2]، إذًا فبدل أن يقوم بمهمته في التدليل عن منعوته (إيجابا) يكسوه بصفة جديدة مضادّة لأهم صفة فيه (سلبا)[3]، وهو ما يخلق موجة من التوتر في ذهن المتلقي بمخالفتها لتوقعه.

كقول مزاحم العقيلي:

لَظَـــلَّ إِلَيْهَـــا رَانِيًـــا أَوْ لَحَظَّـــهُ تَخَلُّبُ جَدْوَى والكَلَامُ الطَّرَائِفُ[4]

يقول ابن جني: فَوَصْفُه الكلام بالجمع، «إنما ذلك وصف على المعنى، كما حكى أبو الحسن عنهم، من قولهم: **"ذهب به الدينار الحمر والدرهم البيض "** وكما قال: **"تراها الضبع أعظمهن رأسا"** فأعاد الضمير على معنى الجنسية لا على لفظ الواحد، لما كانت الضبع هنا جنسًا»[5]، بمعنى آخر؛ يجوز مخالفة النعت للمنعوت إذا ما كان المنعوت يعبّر عن جنسه.

2.3.3. مفارقة الجنس:

وهي عدم تطابق جزئي الجملة في التذكير والتأنيث؛ حيث إن للمذكر في العربية علامة مخالفة لعلامة المؤنث، إلا أنّ العرب قد تخالف فيهذه المسألة إذا ما أَمِنُ اللُبس في المعنى؛ قال ابن جني**:** «وتذكير المؤنث واسع جدًّا؛ لأنه ردّ فرع إلى أصل. لكن تأنيث المذكر أذهب في

(1) أبو مُحَمَّد، جمال الدين عبد الله بن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: يوسف الشيخ مُحَمَّد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1420هـ، دط، دت، ج03، ص270.

(2) قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص 243.

(3) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) مزاحم العقيلى، شعر مزاحم العقيلى، تح: نورى حمودى القيس، حاتم صالح الضامن، مجلة معهد المخطوطات، معهد المخطوطات، القاهرة، مج 22، ج01، 1976م، ص 106، وفي الخصائص ج01، ص 26: لظل رهينًا خاشع الطرف حطه ... تخلب جدوى والكلام الطرائف

(5) ابن جني، الخصائص، ج01، ص27.

التناكر والإغراب»[1]، ومنه مفارقة الخبر للمبتدأ في الجنس ومفارقة الفاعل للفعل في الجنس مفارقة النعت لمنعوته في الجنس، ومفارقة البدل للمبدل منه في الجنس ...

وسنكتفي بمثال واحد حول **مفارقة الخبر للمبتدأ في الجنس:**

يعرّف الخبر في اللغة المعيارية بأنّه « اللفظ الذي يكمل المعنى مع المبتدأ، ويتمم معناه الأساسي»[2]، إلا أنه في اللغة الشعرية يسير عكس ما وضع له؛ حيث يدفع المتلقي إلى التساؤل عن علاقته بالمبتدأ؛ كأن لا يطابقه في الجنس والعدد، وهما شرطان لازمان على ما أقرّه الدماميني (827هـ) في قوله: « ويجبُ أن يكون هو، (أي الخبر) طبق المبتدأ في التذكير والتأنيث، والإفراد والتثنية والجمع، مدة ما أمكن ذلك»[3].

قد يراه التقليدي شذوذا أو ضرورة، أو قد يرجعه إلى لهجة من لهجات العرب ولكن في الدرس الحديث مع المناهج النسقية كالتأويلية والأسلوبية هو غير ذلك، وأن إدراجه في النصوص هو من قبيل خلق بؤرة توتر تضمن انفتاحيتها وهو ما ينتج هذا النوع من المفارقة.

كقول: طُفَيلٌ الغَنَويّ:

إذْ هِـي أحْـوى مِـنَ الرِّبعِـيّ حاجبُـهُ والعـينُ بالإثْمِـدِ الحـاريّ مَكحـولُ[4]

وكان الأولى أن يقول(مكحولة) فالعين مؤنثة، وقد ذهب النحاة التقليديون في تأويلهم إلى تقدير الكلام (الطرف مكحول)، ومنهم من رآه ضرورة استدعتها القافية، وليس الجاهليُّ من يلجأ للضرورة –إلا نادرا–، وإنما هو منه على السعة والاختيار؛ أن كانت اللغة طيّعةً بيده ولامتلاكه القدرة على الاحتيال لمثل هذا.

(1) أبو الفتح بن جني، الخصائص، ج02، ص417.

(2) عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط015، دت، ج01، ص442.

(3) بدر الدين الدماميني، المنهل الصافي في شرح الوافي، تح: فاخر جبر مطر، أُطروحة دكتوراه، إشراف: عدنان مُحَمَّد سلمان، 1410 هـ – 1989م، ج01، ص244.

(4) ديوان طفيل الغنوي، شرح الأصمعي، تح: حسّان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط01، 1997م، ص 75.

3.3.3. مفارقة الإعراب:

1. مفهومها:

وهي "**مفارقة جزء من أجزاء الجملة لمحله الإعرابي أو حركته الإعرابية لدواعٍ أسلوبية تركيبية**" وهذا عند البلاغيين يُعدُّ من المجاز، يقول التفتزانيُّ: «فكما توصف الكلمة بالمجاز لنقلها عن معناها الأصلي كذلك توصف الكلمة بالمجاز لنقلها عن إعرابها الأصلي إلى غيره وإن كان المقصود في فنّ البيان هو المجاز بالمعنى الأول»[1].

2. أضربها: لمفارقة الإعراب ضربان اثنان:

أ. مفارقة المحل الإعرابي:

" هي تبادل جزأين من أجزاء الجملة محلهما وحكمهما الإعرابي (الوظيفة النحوية) فيأخذ كلٌ منهما محلَّ الآخر في التركيب" وهو ما عرف عند القدامى بـ"القلب"، «وهذا التبادل بين الكلمتين مرتبط أساسًا بعملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر أو الناثر بين الكلمات التي تؤدي الوظائف النحوية في التركيب، وقد نتج عنها إنشاء علاقات نحوية جديدة بين الكلمات المختارة»[2]

ومثالها: قلب الفاعل مفعولا، وقلب المفعول فاعلا، قلب الفاعل مجرورًا بحرف والمجرور بالحرف فاعلا، قلب المفعول به مجرورًا بحرف والمجرور بالحرف مفعولا به، قلب المبتدأ مجرورًا بحرف والمجرور بالحرف مبتدأ، قلب المضاف إليه مفعولا به والمفعول به مضافًا، قلب اسم كان خبرا لها وخبرها اسمًا لها، وغيرها من أمثلة القلب الذي لم يتخذ «صورةً ثابتةً، ولا نمطًا موحّدًا بل اختلفت صوره وتعدّدت انماطه إذْ بلغ مجموع صوره تسع عشرة صورةً موزّعة على خمسة وعشرين نمطا، مستقاة من أربعة وثمانين شاهدًا»[3].

وسنكتفي بمثال واحد حول **مفارقة قلب الفاعل مفعولا:**

---

(1) سعد الدين التفتزاني، المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2013م، ص 628.

(2) علي أحمد الكبيسي، ظاهرة القلب في الإعراب، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، ع07، 1995م، ص 23.

(3) المصدر نفسه، ص 44.

لقد أجمع التقليديون على تخصيص علامة إعرابية لكل من الفاعل والمفعول؛ برفع الأول ونصب الثاني، إلا أن في كلام العرب مواضع يُحَمَّلُ فيها المفعول معنى الفاعل والفاعل معنى المفعول، فيحل أحدهما مكان الآخر إعرابيا، واختلفوا حول حكمه، وذهب معظمهم إلى الجواز منهم ابن مالك في ألفيته؛ حين يقول:

وَرَفْـــعُ مَفْعُـــولٍ بِـــهِ لَا يُلْتَـــبَسْ مَـعَ نَصْـبِ فَاعِـلٍ رَوَوْا فَـلَا تَقِـسْ[1]

يقول الأشموني (900هـ): « أي: قد حملهم ظهور المعنى على إعراب كل من الفاعل والمفعول به بإعراب الآخر؛ كقولهم: "خرق الثوبُ المسمارَ»[2].

كقول الأخطل:

عَلَـى العِـيرَات هَـدّاجونَ قَـدْ بَلَغَـتْ نَجْـرانَ أَو بَلَغـتْ سَـوآتِهِم هَجَـرُ[3]

يقول عبد الحسين الفتلي معلقا على هذا البيت: « الشاهد فيه نصب الفاعل ورفع المفعول فـ"**السوآت**" منصوب وهو فاعلٌ معنًى، و"**هجرُ**" مرفوع وهو مفعول به عكس الأول فالسوأة: هي البالغة إلا أنه قلبها قلبا في المعنى، فجعل ما حقه أن يكون فاعلا مفعولا، وما حقه أن يكون مفعولا فاعلا، ومثل هذا: خرق الثوب المسمار وكسر الزجاج الحجر»[4].

عمومًا يمكننا القول أن مفارقة المحل الإعرابي، هو تبادل وظيفيٌّ بين جزأين من أجزاء التركيب له أثره في المعنى النحوي، إذْ يصبح لكل جزء وظيفة ظاهرة وأخرى باطنة، وإن هذا يطال الدلالة -أيضا- فتصبح هي الأخرى موزّعة بين دلالة ظاهرة وأخرى باطنة.

2.3.3.3. مفارقة الحركة الإعرابية:

هي "مخالفة جزء من أجزاء التركيب لحركته الإعرابية لمانع من الموانع (تعذرٍ أو استثقال أو مناسبة أو قطع أو جوار)؛ مع ملازمته لمحلّه من الإعراب"؛ حيث تكون الحركات الإعرابية مقدرة فلا تُلفظ الضمة والفتحة والكسرة، وهو ما يجعل إعراب الجزء تقديريا لا ظاهريا.

(1) نور الدين الأُشْمُوني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج01، ص425.

(2) المصدر نفسه الصفحة نفسها.

(3) ديوان الأخطل، شر: مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1414هـ، 1994م، ص109.

(4) ابن السراج، الأصول في النحو، ج03، ص464.

3. مواضِعها:

1. **الاسم المقصور:** نحو قوله تعالى: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمۡۖ ﴾[1]، الهدى اسم مجرور بعلى وعلامة جرّه الكسرة المقدرة على آخره منع من ظهورها التعذر.

2. **الاسم المنقوص:** حركاته مقدّرة لثقلها إلا الفتحة تظهر لخفتها، نحو قولنا: حكم القاضي بالعدل؛ القاضي: فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدّرة على آخره منع من ظهورها الثقل والأصل القاضيُ.

3. **الاسم المضاف إلى ياء المتكلم (ولم يكن مقصورا ولا منقوصا أو مثنى أو جمع مذكر سالم:** نحو قوله تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ سَوَّلَتۡ لِي نَفۡسِي ﴾[2]؛ نفس فال مرفوع وعلامة رفعه الضمّة المقدّرة على آخره منع من ظهورها اشتغال المحل بكسرة المناسبة وهو مضاف والياء في محل جر مضاف إليه.

4. **المضارع المعتل الآخر:** نحو قوله تعالى: ﴿لَّا يَضِلُّ رَبِّي وَلَا يَنسَى﴾[3]، ينسى: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمّة المقدرة على الالف منع من ظهورها التعذّر.

5. **الاسم المجرور بحرف جرٍّ زائد أو شبيه به:** نحو قوله تعالى: ﴿ أَلَيۡسَ ٱللَّهُ بِعَزِيزٖ ذِي ٱنتِقَامٖ﴾[4] بعزيز: الباء حرف زائد مبني على الكسر، عزيز خبر ليس منصوب وعلامة نصبه الفتحة المقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر –المناسبة–

6. **"كلا" و"كلتا" إن أضيفا لظاهر: أعربا إعراب المفرد المقصور فتقدر الحركة عليهما،** نحو قوله تعالى: ﴿ كِلۡتَا ٱلۡجَنَّتَيۡنِ ءَاتَتۡ أُكُلَهَا ﴾[5]؛ مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدّرة على آخره منع من ظهورها التعذّر.

(1) سورة البقرة، الآية 05.
(2) سورة طه، الآية 96.
(3) سورة طه، الآية 52.
(4) سورة الزمر، الآية 37.
(5) سورة الكهف، الآية 33.

7. قسم المتعذّر إعرابه مطلقا: المحكي: نحو قولنا: حضرَ جَدَ الحقُّ؛ جادَ الحقُّ فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدّرة منع من ظهورها حركة الحكاية[1].

ويندرج تحت هذه المفارقة –أيضا–:

1- ظاهرة "**القطع**" عند النحاة؛ وهي «مغايرة التابع لمتبوعه في الإعراب، وهو عكس المطابقة بينهما إعرابا؛ فإذا كان المطابقة تقتضي جريان التابع على متبوعه إعرابا، فإن القطع يعني مخالفة التابع لمتبوعه وعدم جريانه عليه في الإعراب رفعا ونصبا وجرا»[2]، وأكثر ما يتكرر هذا مع النعت ومنعوته، والبدل والمبدل منه، ومعناه فصل النعت عن المنعوت وعدم اتّباعه إياه في الإعراب كأن يصبح «النعت خبرا لمبتدأ، أو مفعولا لفعلٍ»[3]، كقول الشاعر:

إِلَى الـــمَلكِ القَـــرْمِ وَابْـــنِ الهُمَـــامِ وَلَيْـــــثَ الكَتِيبَـــــةِ فِي الـــــمُزْدَحَمْ

وَذَا الـــرَّأْيِ حِـــينَ تُغَـــمُّ الأُمُـــورُ بِـــذَاتِ الصَّـــلِيلِ وَذَاتِ اللُّجُـــمْ[4]

يقول الفراء (ت207هـ) معلّقًا: « فنصب (ليث الكتيبة) و (ذا الرأي) على المدح والاسم قبلهما مخفوض لأنه من صفة واحدٍ، فلو كان الليث غير الملك لم يكن إلا تابعا كما تقول مررت بالرجل والمرأة، وأشباهه»[5].

ومن دواعيه الأسلوبية لفت النظر إلى النعت المقطوع، وفيه دلالة أن اتصاف المنعوت بهذه الصفة بلغ حدًا يثير الانتباه، وفيه –أيضا– «التشويق وتوجيه الأذهان بدفع قوي إلى المقطوع، لأهمية تستدعي مزيدا من الانتباه»[6].

(1) ينظر: منال مُحَمَّد هشام سعيد نجار، الإعراب التقديري والمحليّ بين مقتضى النظرية والتطبيق، إشراف: عبد الله عنبر، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2000م، ص 72-84. (بتصرف)

(2) يوسف أحمد جاد الرب مُحَمَّد، القطع في تراكيب العربية بين النحو والدلالة، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ع45، مج01، أوت 2009، ص162

(3) ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج03، ص286.

(4) البيت بلا نسبة، ذكره صاحب الإنصاف، ج02، ص384، وصاحب خزانة الأدب، ج01، ص451.

(5) أبو زكريا الفراء، معاني القرآن، تح: أحمد يوسف النجاتي / مُحَمَّد علي النجار / عبد الفتاح إسماعيل الشلبي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط01، 1955م، ج01، ص105.

(6) يوسف أحمد جاد الرب مُحَمَّد، القطع في تراكيب العربية بين النحو والدلالة، ص 164.

2- ظاهرة **"الحمل على المجاورة"** وهي «أن يخرج الاسم التابع، في حركته الإعرابية عن متبوعه الحقيقي؛ ويأخذ حركة الاسم الذي تبعه مجاورةً»[1] وهي ظاهرة تطال كلًّا من النعت والتوكيد والعطف والبدل[2]؛ سواءٌ أكان ذلك معرفة او نكرة، مرفوعا او مجرورا، مفردًا أو مثنى أو جمعاً، ورغم كون هذه الظاهرة مختلف في جوازها؛ غير أنا نجدها في كلام العرب.

ومثاله:

كأنَّمـــا ضَـــرَبَتْ قُـــدَّامَ أعيُنِهَـــا قُطْنًـــا بِمُسْتَحْصِـــدِ الأوتار مَحْلُـــوجِ[3]

«فخفض "محلوج" على الجوار، وكان ينبغي أن يقول "محلوجًا"؛ لكونه وصلًا لقوله "قطنًا" ولكنه خفضه على الجوار»[4] ومنه كان منصوبًا بفتحة مقدرة على آخره منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المجاورة.

4. الدواعي الأسلوبية لمفارقة الإعراب:

لعلّ أبرز الدواعي الأسلوبية لمفارقة الإعراب هي لفت انتباه المتلقي إلى الدلالة المولَّدة عن مخالفة الوضع الإعرابي للعربية؛ قال سعد الدين التفتازاني في حاشيته على الكشاف: «فإن قلتَ: ما وجه دلالة مثل هذا النصب أو الرفع على ما يقصد به من مدح أو ذم أو ترحم؟ قلتُ[5]: إن في الافتنان لمخالفة الاعراب وغير المألوف زيادة تنبيه، وإيقاظ للسامع وتحريك من من رغبته في الاستماع سيما مع التزام حذف الفعل، أو المبتدأ، فإنه أدل دليل على الاهتمام»[6].

وقال أبو علي الفارسي (ت377هـ) في ذكره الدواعي الأسلوبي والجمالية التي قد تنجم عن مخالفة النعت لمنعوته: « إذا ذكرت صفات للمدح وخولف في بعضها الإعرابُ فقد خولف

(1) ظاهرة الحمل على الجوار المنفصل في النحو، قاسم مُحَمَّد صالح، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج03، ع02، أفريل، 2007م، ص123.

(2) ينظر: كمال الدين الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، ج02، ص494.

(3) ديوان ذي الرُّمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1995م، ص 42.

(4) كمال الدين الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، ج02، ص495.

(5) يس بن زين الدين العليمي الحمصي (ت1651م)

(6) يس العليمي، حاشية العليمى بهامش التصريح على التوضيح للشيخ خالد الأزهري، دار إحياء الكتب العربية، مصر، دط، دت، ج02، ج02، ص 117.

للافتنان أي للتفنن الموجب لإيقاظ السامع وتحريكه إلى الجِدّ في الإصغاء فإن تغييرَ الكلامِ المسوقِ لمعنى من المعاني وصَرْفَه عن سننه المسلوك ينبئ عن اهتمامٍ جديدٍ بشأنه من المتكلِّم ويستجلبُ مزيدَ رغبةٍ فيه من المخاطب»[1].

وقال مُحَمَّد حماسه: «الكلام المقلوب أدعى إلى إثارة الذهن بالتفكير فيه وتشرُّبه على تؤدة وتريّث؛ لأنه يصدم الذهن بما لم يعتد عليه من الاستعمالات اللغوية، فيجد الإنسان نفسه مضطرًّا لإعادة النظر وإنعام الفكر فيكون ذلك –ولو كان ممجوجًا– أمكن في النفس»[2].

4.3.3. مفارقة التعريف والتنكير:

يختصُّ التنكير والتعريف بأحكامه بالأسماء فقط؛ كونه قيد من قيودها ولعلّ المفارقة التركيبية في هذا الباب شبه محدودة؛ إذْ لا يكاد يكون لها وجود إلا في باب التوابع؛ وعلى وجه الخصوص في باب النعت والتوكيد، وعطف البيان على ما فيه من خلاف بين النحاة؛ وبعض مسائل الحال[3].

والنكرة في الأسماء هي: «فالنكرة مَا لم تخص الْوَاحِد من جنسه نَحْو رجل وَغُلَام وَتعْتَبر النكرَة بِاللَّامِ وب رب نَحْو الرجل والغلام وَرب رجل وَرب غُلَام»[4]

1. سمات النكرة:

للنكرة سماتٌ دالة عليها؛ حدّدها النحاة في ضربين: لفظي ومعنوي:

– **اللفظي**: ويتلخّص في: 1. التنوين؛ 2. صلاحية دخول ربّ؛ 3. صلاحيّة دخول "ال" المؤثرة؛ 4. دحول "كم"؛ 5. دخول "لا" النافية للجنس؛ 6. دخول "من" الاستغراقية.

(1) أبو السعود العمادي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط04، 1994م، ص30.

(2) مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، مطبوعات الجامعة، جامعة الكويت، دط، 1984م، ص 383.

(3) ينظر: مُحَمَّد بن أحمد بن عبد الباري الأهدل، الكواكب الدرية على متممة الآجرومية للشيخ الرعيني، دار القلم، بيروت، ج02، ص 127.

(4) أبو الفتح عثمان بن جني، اللمع في العربية، تح: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، دط، 1972م، ص98.

– **المعنوي**: 1. صلاحية نصبها على الحال والتمييز، 2. أن يؤدّى الاسم بمعنى لا يكون إلا نكرة نحو "إيه" أي زدني حديثا؛ 3.أن تثنّى وتجمع بلفظها من غير إدخال "ال" عليها؛ 4. أن تجري وصفا على النكرة[1].

– **والمعرفة في الأسماء هي**: «مَا خص الْوَاحِد من جنسه»[2].

2. أنواع المعارف:

المعارف في العربية سبعة: «**1. الضمير**: مثل: أنا، وأنت، وهو؛ **2.العلم**: مثل: مُحَمَّد زينب **3. اسم الإشارة**: مثل: هذا، وهذه، وهؤلاء ؛ **4. اسم الموصول**، مثل: الذى، والتي **5. المبدوء بأل المُعّرفة** "أي: التي تفيد التعريف"، مثل: الكتاب، والقلم، والمدرسة إذا كانت هذه أشياء معينة **6. المضاف إلى معرفة**: مثل: بيتي قريب من بيتك وكذلك نهر النيل في أمثلة "ب" ... وهذا بشرط أن يكون المضاف قابلًا للتعريف؛ فلا يكون من الألفاظ المتوغلة في الإبهام التي لا تتعرف بإضافة، أو غيرها، كلفظ غير، ومثل – في أغلب أحوالهما؛ **7.النكرة المقصودة من بين أنواع المنادى**: مثل: يا شُرْطيّ، أو: يا حارس؛ إذا كانت تنادي واحدًا معينًا، تتجه إليه بالنداء، وتقصده دون»[3].

3. مفهوم مفارقة التنكير والتعريف: "هي تنكير المعرفة أو تعريف النكرة لدواعٍ أسلوبية يقتضيها السياق والمقصدية"

4. أضربها:

لمفارقة التنكير والتعريف ضربان اثنان:

(1) ينظر: محمود فؤاد محمود عبد الله، أثر ظاهرة التنكير والتعريف في السياق اللغوي، إشراف: سعيد جاسم الزبيدي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة آل البيت، الأردن، 1999م، ص 10- 14.

(2) أبو الفتح عثمان بن جني، اللمع في العربية، ص99.

(3) عباس حسن، النحو الوافي، ج01، ص211.

1.4. إبدال المعرفة من النكرة: ومن إبدال المعرفة من النكرة قوله تعالى: ﴿ وَٱجۡعَل لِّي وَزِيرٗا مِّنۡ أَهۡلِي ٢٩ هَٰرُونَ أَخِي ٣٠ ﴾[1] حيث جاء المعرفة العلم "هارون" بدلا من النكرة "وزير" وهو بدل مطابق.

2.4. إبدال النكرة من المعرفة : «يختلف النحاة في وجود شروط لإبدال النكرة من المعرفة حيث : يذهب الكوفيون والبغداديون إلى وجوب نعت النكرة إذا أبدلت من المعرف أما البصريون فإنهم لا يشترطون الوصف، ما دام في البدل النكرة فائدة معنوية لم توجد في المبدل منه المعرفة، كتغيير لفظي البدل والمبدل منه، أو نعت البدل »[2].

ومثاله قوله تعالى: ﴿ كَلَّا لَئِن لَّمۡ يَنتَهِ لَنَسۡفَعَۢا بِٱلنَّاصِيَةِ ١٥ نَاصِيَةٖ كَٰذِبَةٍ خَاطِئَةٖ ١٦ ﴾[3] "ناصية" النكرة الموصوفة بدل مطابق من المعرفة "الناصية"، وكلّ منهما مجرور.

3.4. صورها:

تمسُّ هذه المفارقة ستة أبواب نحوية هي:

1. النعت: يتبع النعت في الأصل منعوته في التعريف والتنكير؛ إلا أنه قد يعدل عن هذا فلا يوافقه وهذا –عند النحاة– يتحقّق في باب الإضافة غير المحضة –اللفظية، المجازية–[4] وهي ما قال فيه سيبويه: «واعلم أنَّ كل مضافٍ إلى معرفةٍ وكان للنكرة صفةً فإنّه إذا كان موصوفاً أو وَصْفا أو خَبَراً أو مبتدأً، بمنزلة النكرة المُفرَدةِ»[5].

(1) سورة طه، الآية 29-30.

(2) إبراهيم إبراهيم بركات، النحو العربي، النحو العربي، دار النشر للجامعات، مصر، ط01، 2007م، ج05، ص 141-142.

(3) سورة العلق، الآية 15-16.

(4) أما تسميتها بغير المحضة فلانها ليست اضافة خالصة بالمعنى المراد من الإضافة بل هي على تقدير الانفصال، ألا ترى أنك تقول فيما تقدَّم "هذا الرجل طالبٌ علماً. رأيت رجلاً نصاراً للمظلوم. انصر رجلاً مهضوماً حقّه. عاشر رجلاً حسناً خلقُه") ينظر: جامع الدروس العربية باب الإضافة.

(5) سيبويه، الكتاب، ج01، ص 425.

وهي متعلّقة بكلٍّ من اسم الفاعل واسم المفعول الدالان على الحال والاستقبال والصفة المشبّهة[1]، وتُحمل هذه الثلاثة على معنى الفعل وتدرج ضمن "باب الأسماء التي أعملت عمل الفعل"[2]، ولما كان الفعل لا يعرّف فقد حملت على معناه.

ومثاله: ما أورده سيبويه في بابه؛ قول جرير:

ظَلِلنـــا بمُسْـــتَنَ الحَـــرورِ كأَنّنـــا لَـدَى فَـرَسٍ مُسْـتَقْبِل الـريح صـائم[3]

يقول السيرافي (385هـ) معلّقًا: «الشاهد فيه على إنه وصف (مستقبل الريح) بـ (صائم) و (مستقبل الريح) مضاف إلى معرفة لم يتعرف بها فهو في حكم نكرة غير مضافة ولذلك نعت بـ (صائم)»[4].

2. الوصف المبهم:

من مفارقات التعريف والتنكير ما يطال النكرة الموصوفة باللفظ المبهم، «فإن قَدَّرْتَ بينهما تنوينًا كانت الإضافة بينهما غير محضة، ولم يتعرّف الأول بالثاني إذا كان معرفة؛ نحو: غيرك؛ مثلك وسواك؛ وكفْيك؛ وشرعك؛ وحسبك؛ وناهيك»[5]، **ووجه الإبهام** فيها أننا لو قلنا: "غير عَمرو" فكل شيء إلا عَمْرًا غيره، «وكل ما صدق وصفه بالمغايرة صدق وصفة بالمماثلة إذا كان الجنس واحد، واشتركا في وصف من الأوصاف، ولا تكاد جهات المماثلة تنحصر»[6].

وذهب كلٌّ من سيبويه والمبرد إلى أن السبب وراء تنكيرها «إضافتهما للتخفيف لمشابهتهما اسم الفاعل بمعنى الحال ألا ترى أن "غيرك" و"مثلك" بمنزلة "مغايرك" و"مماثلك" .. وهذا النوع مرجعه السماع ومنه "شبهك" وخدنك" وضربك" و"تربك" و"نحوك" و"ندك"

(1) ينظر: شمس الدين الجَوجَري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب تح: نواف بن جزاء الحارثي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط01، 2004م، ج02، ص574.

(2) ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو، ج01، ص122.

(3) ديوان جرير بن عطية الخطفي، دار بيرو للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1986م، ص454.

(4) يوسف السيرافي، شرح أبيات سيبويه، تح: الدكتور مُحَمَّد علي الريح هاشم، مكتبة الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1974م، ج01، ص375.

(5) عمر بن ثابت الثمانيني، الفوائد والقواعد، تح: عبد الوهاب محمود الكحلة، مؤسسة الرسال، بيروت، ط01، 2003م، ص 352.

(6) خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو،دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2000م، ج01، ص678.

و"حسبك" و"شرعك"، وأمُّها "مثلك" و"غيرك" فإذا أريد بها مطلق المماثلة والمغايرة لا يتعرفان بالإضافة، "ولذلك صح وصف النكرة بهما في نحو: مررت برجل مثلك، أو غيرك" والنكرة لا توصف بالمعرفة "وتسمى الإضافة في هذين النوعين" وهما ما يفيد تعريف المضاف أو تخصيصه»[1].

ومثاله: قوله تعالى: ﴿ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنۡعَمۡتَ عَلَيۡهِمۡ غَيۡرِ ٱلۡمَغۡضُوبِ عَلَيۡهِمۡ وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ﴾[2] يقول الأخفش في معانيه: « وأجريت عليهم "غيرَ" صفة أو بدلا .. و "غيرٌ" و"مثلٌ" إنما تكونان صفة للنكرة، ولكنهما قد أُحْتِيجَ إليهما في هذا الموضع فأجريتا صفة لما فيه الألف واللام»[3].

3. التوكيد:

من الظواهر اللغوية التي يمكن إدراجها ضمن المفارقة التركيبية، إتباعُ النكرة لفظَ توكيد من أخوات "أجمع" وهي (نفسه، عينه، كلُه، أجمعون، جمعاء، جُمَع، كلا، كلتا) وهي في عرف النحاة معارف «فإن قيل: "أجمع، وجمعاء، وجُمع" هل هُنَّ معارف أو نكرات؟ قيل: هي معارف، والذي يدل على ذلك، أنها تكون تأكيدًا للمعارف؛ نحو: "جاء الجيش أجمع، ورأيت القبيلة جمعاء، ومررت بهن جُمع" فلما كانت تأكيدًا للمعارف؛ دل على أنها معارف»[4] «فلا يُقَال جَاءَ رجل نَفسه لِأَن ألفاظ التوكيد معارف فَلَا تجْرِي على النكرات»[5]، غير أنَّا نجد في كلام العرب ما يخالف هذا وإن لم يُجزه النحاة –البصريون–

ومثاله:

إذا القَعُـــودُ كَـــرَّ فيهـــا حَفَـــدًا يومًـــا جديـــدًا كُلَّـــه مُطَـــرَّدًا[6]

فأكد "يومًا" وهو نكرة بقوله "كلّه".

---

(1)خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، ص678.

(2) سورة الفاتحة، الآية 07.

(3) الأخفش، معاني القرآن، ج01، ص16.

(4) كمال الدين الأنباري، أسرار العربية، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط01، 1999م، ص209.

(5) مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، شرح قطر الندى وبل الصدى لجمال الدين ابن هشام، المكتبة العصرية، بيروت، ط01، 1994م، ص489.

(6) البيت بلا نسبة، ذكره كمال الدين الأنباري في أسرار العربية، ص 212.

4. العطف:

الأصل في المعطوف أن يتبع المعطوف عليه في التعريف والتنكير إلا أنه يوجد في استعمال العرب ما يشذُّ عن هذه القاعدة، وقد أجازه النحاة بشرط أن يكون العطف بالواو، وأن تكون الإضافة على نيّة الانفصال[1]، ذكر أبو علي الفارسي «أن من العرب من يجعل: "واحد أمه" و"عبد بطنه" نكرتين فيدخل عليهما "رب"، وكونهما معرفتين أشهر، وإذا عطف على مجرور "رب"، أو منصوب "كم" الاستفهامية مضاف إلى ضميره فهو نكرة بإجماع نحو قولك: "رب رجل وأخيه لقيتهما" و"كم ناقة وفصيلها لك"؟ لأن العامل في المعطوف هو العامل في المعطوف عنه على الأصح، و"رب" و"كم" لا يعملان إلا في نكرة؛ فتقدير "رب رجل وأخيه": رب رجل وأخ له وتقدير: "كم ناقة وفصيلها" كم ناقة وفصيلا لها»[2]، أما نية الانفصال فبتقديرنا الكلام: "رب أبيه ورب أخيه".

ومثاله من الشعر قول الأعشى:

وكَـمْ دون بيتـكَ مـن صفصَـفٍ ودَكَـداكِ رَمـلٍ وأعقادِهـا
ووضْـعِ سِـقاءٍ وإحقابِـه وحَـلِّ حُلـوسٍ وإغمادِهـا[3]

والشاهد: عطف كلٍّ من "أعقادها، وإحقابه وإغمادها" على صفصف الواقعة موقع المنصوب على التمييز، وحملها على معنى التنكير وهي معارف[4].

5. عطف البيان:

من المعلوم أن عطف البيان يتبع متبوعه في التعريف والتنكير، إلا أنا نجد في العربية والقرآن الكريم شواهد تُثبت عدم اطّراد هذه القاعدة؛ حيث قد يخالفه في التعريف والتنكير كقوله تعالى: ﴿فِيهِ ءَايَـٰتُۢ بَيِّنَـٰتٌ مَّقَامُ إِبْرَٰهِيمَ﴾ [5] و"مَقامِ إِبْراهِيمَ" عطف بيان وإعرابه

(1) ينظر: الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1992 م، ص449.

(2) أبو عبد الله جمال الدين محمد بن مالك الطائي، شرح الكافية الشافية، تح: عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، مكة المكرمة، ط01، 1982 م، ج02، ص919.

(3) ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس، تح: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، الإسكندرية، دت، دط، ص 73.

(4) : ينظر: سيبويه، الكتاب، ج02، ص56.

(5) سورة آل عمران، الآية 97.

«عَطْف بَيَان تَابِعًا لِنَكِرَةٍ وَهُوَ آياتٍ بَيِّناتٍ، ومَقامِ إِبْراهِيمَ مَعْرِفَةٌ»[1]، وهو مَذْهبُ الزمخشري أن "مقام إبراهيم": عطف بيان على "آيات بينات" مع أنه مخالف لآيات في التنكير والتأنيث والجمع[2] –وفي تفسير الآية وإعرابها خلاف–

وقد ذهب أكثر النحاة أنه لا يأتي عطف البيان من النكرةِ محتجين بأن البيان بيان كاسمه والنكرة مجهولة، والمجهول لا يبيّن المجهول[3].

6. الحال:

أجمع النحاة على أن الحال لا تكون إلا نكرة؛ وصاحبها معرفةٌ وهذا للتفريق بينها وبين النعت يقول خالد الأزهري في شرح التصريح: «من أوصاف الحال: "أن تكون نكرة لا معرفة، وذلك لازم" لأن الغالب كونها مشتقة وصاحبها معرفة، فالتزم تنكيرها لئلا يتوهم كونها نعتًا إذا كان صاحبها منصوبًا وحمل غيره عليه، "فإن وردت بلفظ المعرفة أولت بنكرة" محافظة على ما استقر لها من لزوم التنكير»[4]، أي إذا صُودِف ووقعت معرَّفة فإنها تُؤوّلُ بنكرة «كالمضافة في قولهم: "اجتهد وَحَدَّكَ" و"قَعَدَ وَحْدَه" وكالداخل عليها "أل" في قولهم: "أَرْسَلَها العِراكَ" و"جاءوا الجَمَّاء الغَفِير" لِتَأَوُّلٍ»[5].

7. "ال" الموصولة بمعرب الأفعال –المضارع–:

يلحق بمفارقة التعريف والتنكير وصل المضارع بـ"ال الموصولة" التي بمعنى الذي، وهو قليل في العربية، وقد اختلف النحاة في حكمها على أقوال هي:

«أ– ذهب ابن مالك وجمهور الكوفيين، إلى أنه جائز في الاختيار –على الرغم من قلته– واحتجوا بما ورد من الشواهد عن العرب الذين يُحتَجُّ بشعرهم.

(1) أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط في التفسير، تح: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، دط، 1420 هـ، ج09، ص166.
(2) ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج03، ص312.
(3) ينظر: شرح التصريح، ج02، ص148.
(4) خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج01، ص58.
(5) برهان الدين بن قيم الجوزية، إرشاد السالك إلى حل ألفية ابن مالك، تح: محمد بن عوض بن محمد السهلي، أضواء السلف، الرياض ط01، ط01، 1954م، ج01، ص405.

ب- وذهب البصريون إلى أن دخول "أل" على الفعل المضارع، لا يجوز إلا في ضرورة الشعر»[1].

ومثاله قول الفرزدق:

مـــا أنْـــتَ بِالحَكَـــمِ التُّرْضَـــى حُكُومَتُـــهُ ولا الأَصِـــيلِ ولا ذِي الـــرَّأيِ والجَـــدَلِ[2]

فأدخل "أل" على "ترضى" وهو فعل مضارع؛ والمضارع غي عرف النحاة لا يوصل ب"ال".

4.4.1. الدواعي الأسلوبية لمفارقة التعريف والتنكير:

لعلّنا نذهب إلى ذكر جملة من الدواعي التي تشتهر في هذا الباب تمثيلا لا حصرًا وذلك أن أنّ الدَّواعي قد لا تنحصر فيه، «فترك المعرفة واختيار النكرة في الكلام ممّا تتشعّب فيه أغراض البلغاء وقد تنفَتَّقُ قرائح الّلاحقين منهم عن أشياء لم يتنبّه إليه السابقون، إذ الأمر ليس اصطلاحاً لغويّاً حتّى ينحصر فيما اصطلح عليه الأولون، بل هي أغراضٌ تُقْصَدُ بلاغياً من خلال استعمالٍ لغويّ قابل لدلالات كثيرة»[3]، ومن هذه الدواعي:

- دواعي اختيار النكرة:

1. الجهل بما يُعَرِّف المذكور بقسم من أقسام المعرفة.
2. أن يقصد المتكلم عدم تعيين من يتحدث عنه، وتظهر هنا عدّة أغراض.
3. أن يكون مراد المتكلّم ذكر واحد غير معين من الجنس أو النوع أو الصنف .
4. قد يختار المتكلم النّكرة قاصداً بالتنكير التكثير.
5. وقد يختار المتكلم النكرة قاصداً بالتنكير التقليل.
6. وقد يختار المتكلم البليغ النكرة قاصداً بالتنكير التعظيم.
7. إرادة التحضير والتصغير، وتدلُّ القرائن على ذلك[4].

---

(1) ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج01، ص46.

(2) البيت للفرزدق؛ غير مثبت في الديوان، ينظر: الإنصاف ج02، ص424. وخزانة الأدب، ج

(3) عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط01، 1996م، ج01، ص400.

(4) ينظر: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ج01، ص400-409.

– دواعي اختيار المعرفة:

بما أن المعارف سبعة أقسامٍ مختلفات الدلالات، فلكلّ واحدة منها دواعٍ عند تنكيرها وهي أكثر من أن تعدّ وتحصى منها.

أولاً – دواعي اختيار الضمير:

أنواع ضمائر التكلّم والخطاب والغيبة المفصّلة عند النحويين، قد يُخْتَار للكلام منها لأنّ المقام يدعو إلى ذلك، وهي ألفاظ مختصرة موجزة يُستغنى بها ظاهرةً أو مضمرة عن ألفاظ تحتاج عند النطق أزماناً وجهداً أطول وأكثر.

1. إذا كان المقام مقام حديث المرء عن نفسه أو معه غيره جيء بضمير التكلم.
2. إذا كان المقام مقامَ مُخَاطَبٍ واحدٍ أو أكثر جيء بالضمير المناسب للمخاطب فرداً أو مثنًّى أو جمعاً.
3. إذا كان المقام مقامَ حديثٍ عن غائب أو أكثر جيء بالضمير المناسب للمتحدَّث عنه فرداً أو مُثَنًّى أو جمعاً... وغيره[1].

ثانياً – دواعي اختيار الْعَلَم:

1. إرادة إحضار المتحدّث عنه في ذهن المتلقّي باسمه الخاصّ به، ليمتاز عمّا عداه.
2. إرادة الإشعار بتعظيم المتحدّث عنه، ويكون هذا في الأعلام التي تشعر بمدح.
3. إرادة الإشعار بإهانة المتحدث عنه، ويكون هذا في الأعلام التي تشعر بذمّ، أو اشتهرت بصفاتها الذميمة.
4. إرادة استخدام لفظ العْلمَ للكناية به عن معناه اللغويّ قبل نقله إلى العملية... وغيره[2].

ثالثاً – دواعي اختيار اسم الإشارة:

1. الداعي الأول: أن يتعَيّن اسم الإشارة طريقاً للتعريف بالمشار إليه.

(1) ينظر: المرجع نفسه، ج01، ص 411-413.

(2) ينظر: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ج01، ص 414-417.

2. الداعي الثاني: إرادة تمييز المتحدَّثِ عنه أكمل تمييز يُحْضِرُهُ في ذهْنِ المتلَقِّي، مبالغةً فِي تعيينه.
3. الداعي الثالث: إرادة التعريض بغباوة المتلقّي.
4. الداعي الرابع: إرادة تكريم المتحدَّث عنه والتعبير عن ارتفاع منزلته، باستعمال اسم الإشارة الذي يُشار به إلى البعيد.... وغيره[1].
5. وغيره من دواعي اختيار اسم الموصول، واختيار المعرّف باللاّم ...

5.3.3. مفارقة الترتيب –التقديم والتأخير–

1. مفهومها:

من المعروف أن للغة العربية نظام لغوي يحافظ فيه كل قسم من أقسام الجملة على رتبته وفق صورة إسنادية للجملة؛ ومنه كانت نظاما من الكلمات المترابطة بعضُها ببعضٍ ضمن قوانين فرضها واضعوها؛ بان جعلوا لكلّ قسم من أقسامها رتبته التي يتموضع فيها، إلا أن هذا ليس مطّردًا فيها جميعا؛ حيث يمكن لبعضها أن تتغير رتبته جراء عملية التقديم والتأخير التي يفرضها المعنى والسياق مما يضطرّها إلى الخروج عن أصلها الموقعيّ الترتيبي وهذا ما يعرف في الدرس النحوي والبلاغي المعاصر بمفارقة الترتيب؛ وفي الدرس النحوي القديم بالرتبة وفي البلاغة بالتقديم والتأخير؛ فمثلا المبتدأ من المعلوم أنه يجيء أولا ويتلوه الخبر إلا أن هذا الأصل غير معمول به دائما إذْ قد يتقدّمه الخبر؛ وغيره كثير.

وليس هذا من قبيل الاعتباط أو اللّهو اللّغوي في التركيب وإنما تشكيل لغوي تنجم عنه وظيفة جمالية. ومنه يمكننا القول أن مفارقة الترتيب هي: **(انحراف قسم من أقسام الجملة عن رتبته الأساس حسب الدواعي الأسلوبية التي يقتضيها المعنى والسياق)** وذلك لإعادة توجيه المعنى ولإغناء الدلالة وأداء وظيفة جمالية في النص مع بقاء وظيفته التركيبية، وهذا سببه عجز بعض التراكيب عن أداء مقصدية المتكلم إذا ما بقيت على صورتها الوضعية كما أن التصرف في رتب أقسام الكلام فضاء لإنتاج المعاني وتجديدها؛ ودليل على قدرة المتكلم في التصرف في

(1) ينظر: المرجع نفسه، ج01، ص 419-428.

تراتيب تراكيبه اللغوية حسب ما يقتضيه المعنى والسياق؛ ومنه حصول الفائدة وتحقق الوظائف اللغوية.

2. مفهوم الرتبة:

من المعروف أنّ للرتبة مكانة مرموقة وأهمية بالغة في الدرس النحوي؛ أنْ كانت سبيل كل لدارس لتحديد الباب النحويّ عند غياب العلامة الإعرابية ولكونها تشْغل وظيفةً محورية في بناء المعنى النحويّ وجزءٌ من كلٍّ يُساهم في بناءه وتقويمه؛ وقد عرفّتها لطيفة إبراهيم النجار على أنها: «ملحظٌ رئيسٌ من الملاحظ التي يقوم عليها تحديد الوظائف النحوية في اللغة العربية؛ إذ تشكل مع المعنى النحوي والشرط الصرفي والبُعد الدّلالي للوظيفة النحوية وسائل تعين تلك الوظيفة وتميّزها»[1].

والمقصود بالرتبة اصطلاحًا: «الموقع الأصلي الذي يجب أن تتخذه الوظيفة النحوية بالنسبة للوظائف الأخرى المرتبطة بعلائق نحوية تركيبية»[2]، أي الموقع الواجب على كل قسم من أقسام الجملة أن يلازمه.

وقد أطلق عليها الجرجاني مصطلح الترتيب[3]، يقول تمام حسان في هذا الشأن: «أميل إلى الاعتقاد أن عبد القاهر حين صاغ اصطلاحه "الترتيب" قصد به شيئين أولهما ما يدرسه النحاة تحت عنوان "الرتبة" –وإن كانوا لم يُعْنُوا بها تماما وإنما فرّقوا القول فيها بين أبواب النحو– وثانيهما ما يدرسه البلاغيون تحت عنوان التقديم والتأخير»[4].

3. التقديم والتأخير:

تُعدُّ ظاهرة التقديم والتأخير من أبرز الظواهر التي عُني بها النحويون –تحت مسمى الرتبة– في جملة اهتماماتهم بالتركيب العربي، وقد برز هذا الاهتمام بالتحليل النحوي والتخريج اللفظي جليًّا في كتابات سيبويه (ت180هـ)؛ حيث حاول هو ومن بعده وضع تعليلات

(1) لطيفة إبراهيم النجار، دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية، دار البشير، الأردن، ط01، 1994م، ص196.

(2) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(3) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 51-54-59-64 ....

(4) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها،، ص 207.

لتقديم قسم من أقسام الجملة أو تأخيره بالاعتماد على المعنى والتركيب، متجاوزين في كثير من الأحيان المعنى إلى وضع تعليلات لما يروه ضرورة نحوية أو ما سماه ابن جني بالاضطرار[1]، غير ملتفتين إلى المخالفة الواقعة في الترتيب؛ لا يهمهم أن «مجرد المخالفة يُنَبّئ عن غرض ما، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها؛ ومن ثمّ كانت دراسة التنظيم كثيرا ما تجور على دراسة الاسلوب»[2].

وهذا ما ذهب إليه البلاغيون الذين رأوْا المعنى محور هذه المعادلة الأمر الذي جعل الدراسات البلاغية في هذا الباب أقوى من الدراسات النحوية التي يمكن أن توصف بالسطحية مقارنة مع نظيرتها؛ كون البلاغة اهتمت بالمعنى مع عدم إغفال التركيب وأصول النحو عامةً.

ولعل أبرز البلاغيين الذين أبدعوا في هذا الباب الجرجاني (ت 471هـ) حيث ركّز على أهمية المعنى في تحديد صحّة استعمال قول ما حين أسس لنظريته في النظم مع غيرها من القضايا؛ وقال أنه «بابٌ كثيرُ الفوائد جَمُّ المَحاسن واسعُ التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يَزالُ يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ ويُفْضي بكَ إلى لَطيفة، ولا تَزال تَرى شِعراً يروقُك مسْمَعُه، ويَلْطُف لديك موقعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أَنْ راقكَ ولطفَ عندك أن قُدِّم فيه شيءٌ، وحُوِّل اللفظُ عن مكانٍ إلى مكان»[3].

4. ما يجوز وما لا يجوز فيه مفارقة الترتيب:

تنتج الرتبة عن ما يسمى في الدرس النحوي بالتّضام (**Collocation**)؛ حيث لا تضامَّ بدون رتبة؛ وهو «الطرق الممكنة في رصف جملة ما فتختلف طريقة كل منها عن الأخرى تقديما وتأخيرًا وفصلًا ووصلًا وهلمّ جرًّا .. وهو بهذا المعنى أقرب إلى اهتمام دراسة الأساليب التركيبية البلاغية الجمالية منه إلى دراسة العلاقات النحوية والقرائن اللفظية»[4] ولعلّ أبرز صوره تضام الفعل مع الفاعل والمبتدأ مع الخبر وغيره؛ وضدُّه التنافي وهو تنافر المتضامَّيْنِ لأسباب يقتضيها التركيب؛ يقول عنه تمام حسان: « والتنافي عكس التضامّ وإن أدخلناه تحته باعتباره

(1) ابن جني، الخصائص، ج02، ص384.
(2) جوزيف، فندريس، اللغة، ص188.
(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.
(4) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص216-217.

قسيمًا للتلازم، وهذا التنافي قرينة سلبية على المعنى يمكن بواسطتها أن نستبعد من المعنى أحد المتنافيين عند وجود الآخر. فإذا وجدنا "أل" استبعدنا معنى الإضافة المحضة، وإذا وجدنا التنوين استبعدنا معنى الإضافة بقسميها، وإذا وجدنا المضمر استبعدنا نعته، ... وهكذا يكون التنافي قرينة لفظية سلبية لا إيجابية»[1].

أما عن أهمية التضام فتبرز في كونه ظاهرة شكلية كبرى تصور أسلوب تآلف الكلمات في اللغة؛ تم استخدام صورة التآلف في إعطاء المعنى العام للتركيب الكلامي.

عمومًا تُعدُّ الرتبة بين أقسام الجملة «بحسب الحيّز والكلام على ضربين:

أ- رتبة محفوظة (واجبة)

ب- رتبة غير محفوظة (جائزة)

فإذا وقع أحد العنصرين في حيّز الآخر بحسب اللفظ في كلّ الأحوال فتلك رتبة محفوظة إذا وقع على تلك الحيّز حكمًا؛ أي بحسب الأصل فالرّتبة غير محفوظة أي يمكن أن تختلف بحسب الدواعي الأسلوبية»[2]، وتقديم قسم أو تأخيره رَهْنٌ بهذه الاخيرة التي تخص المتكلم وسياقه الكلامي المُضمَّن في التركيب.

1.4. ما لا يجوز فيه مفارقة الترتيب:

يوجد في النحو العربي تراكيب لا يجوز أن تدخل عليها مفارقة الترتيب؛ وهي تخص الأقسام التي تندرج ضمن ما يعرف بالرتب المحفوظة؛ وهي قرائن لفظية تحدد معنى الابواب المرتبة بحسبها، ولو اختلت لاختلّ التركيب باختلالها[3]، أي لا يجوز فيها التقديم والتأخير «ولا رخصة فيها إلا بشروط أهمها أمن اللبس»[4].

وإن صودف وحصلت فيها مفارقة الترتيب فهي من قبيل الرخصة لا لدواعٍ أسلوبية جمالية وقد أحصاها ابن السراج في ثلاثة عشر نوعا وهي: «الصلة على الموصول والمضمر على

(1) المصدر نفسه، ص221.

(2) تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2000م، ص 83.

(3) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص207.

(4) تمام حسان، الخلاصة النحوية، ص 83.

الظاهر في اللفظ والمعنى إلا ما جاء على شريطة التفسير والصفة وما اتصل بها على الموصوف وجميع توابع الاسم حكمها كحكم الصفة، والمضافُ إليه وما اتصل به على المضاف، وما عمل فيه حرف أو اتصل به حرفٌ زائدٌ لا يقدم على الحرف وما شبه من هذه الحروف بالفعل فنصب ورفع فلا يقدم مرفوعه على منصوبه، والفاعل لا يقدم على الفعل والأفعال التي لا تتصرف لا يقدم عليها ما بعدها، والصفات المشبهة بأسماءِ الفاعلين، والصفات التي لا تشبه أسماء الفاعلين لا يقدم عليها ما عملت فيه والحروف التي لها صدر الكلام لا يقدم ما بعدها على ما قبلها، وما عمل فيه معنى الفعل فلا يقدم المنصوب عليه، ولا يقدم التمييز وما عمل فيه معنى الفعل، وما بعد إلا، وحروف الاستثناء لا تعمل فيما قبلها ولا يقدم مرفوعه على منصوبه، ولا يفرق بين الفعل العامل والمعمول فيه بشيءٍ لم يعمل فيه الفعل»[1] ومعناه أن ما ذكره محفوظ الرتبة بالتأخر ومقابله محفوظها بالتقدم؛ وقد عرض ذلك بشيء من التفصيل لمن أراد الاستزادة.

2.4. ما يجوز فيه مفارقة الترتيب:

عموما تجوز مفارقة الترتيب في كل قسم يدخل تحت مسمى الرتبة غير المحفوظة وهي «رتبة مجرّدة في الذهن تمثّل أصلا من أصول النّحو صالحًا لأن يعدل عنه إلى ظاهرة التقديم والتأخير، وهي ظاهرة مرتبطة بالأسلوب الذي هو عمل فردي في الأساس، بهذا يصبح العدول فكرة نحوية ويصبح التقديم والتأخير نشاطا أدبيا ينتمي إلى الكلام لا نظام اللغة، ومن الرتب غير المحفوظة التي يجوز عكسها أحيانا ويجب عكسها لأسباب تركيبية في أحيان أخرى: رتبة المبتدأ والخبر، اسم كان وخبرها الظرف أو الجار والمجرور وما يتعلقان به، اسم إن وخبرها الظرف والمجرور، الفعل ومفعوله، الفاعل والمفعول به، رتبة المفعولين بين بعضهم البعض، الحال المفردة والفعل المتصرف ..إلخ»[2].

وعليه يمكننا تقسيم مفارقة الترتيب بناءً على قضية الإسناد على أربعة أضربٍ:

1. مفارقة ترتيب الإسناد الاسمي.

(1) ابن السراج، الأصول في النحو ج02، ص221-222.
(2) تمام حسان، الخلاصة النحوية، ص 86.

2. مفارقة ترتيب الإسناد الفعلي.
3. مفارقة الترتيب في سياق النفي.
4. مفارقة الترتيب في السياق الاستفهامي.

5. الدواعي الأسلوبية لمفارقة الترتيب:

يتقدّم في العربيّة المبتدأ على الخبر، كما قد يتقدّم الفعل على الفاعل، والفاعل على المفعول به وعلى الجار والمجرور، في سياق الجمل لتتولّد عن هذا مفارقة نحوية ترتيبية اقتضتها دواعٍ أسلوبية ذات وظائف جمالية عدّة؛ ولعلّ أهم هذه الدواعي هي أنّ ذكر المقدّم أوّلًا في السياق الذي يفرضه مقتضى الحال أهم من ذكر غيره، وهو ما نوّه إليه الجرجاني في حديثة عن التقديم للعناية والاهتمام يقول: « واعلمْ أَنَّا لم نَجدْهُم اعْتَمدوا فيه شيئاً يَجري مَجرى الأَصْل، غيرَ العنايةِ والاهتمامِ، قال صاحبُ الكتاب، وهو يَذكُر الفاعلَ والمفعولَ "كأنَّهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أَعْنى، وإن كانا جميعاً يُهمَّانِهم ويَعْنيانِهم" ولم يَذْكر في ذلك مثالاً»[1].

عمومًا للتّقديم والتّأخير دواعٍ جمّة عدّدها البلاغيّون ووقفوا عليها، وكلٌّ واحدٍ منها إلا وله أثرٌ في مقصدية المتكلم؛ نتيجة الانزياح التركيبي الحاصل في للسّياق والملائم لمقتضى الحال وإنَّ استشفافها والقيم الفنية الناجمة عن تغيير مراتب أقسام الكلم فيه إشارة إلى الحسّ الفني للمتكلّم؛ كون هذه الإجراء «في غاية الدقة، ويتطلب حسًّا لغويًّا مدرّبا، ولطفا عاليا في الذوق الأدبي، يضاف إليها معرفة نادرة بالظروف الفيلولوجية للغة المدروسة»[2].

وبتنوع مفارقات الترتيب تعدّدت دواعيها الأسلوبية وتعاظمت دائرتها؛ لتبلغ عدداً كبيراً نكاد لا نقف له على حدّ، إلا أنّا يمكننا حصرها في قسمين اثنين:

1- دواعٍ لفظية ترتبط بالنظم؛ والغرض منها صقل العبارة شكليًّا وتنميقها جماليًا والحرص على انسيابيتها؛ ومثاله: مراعاة الفاصلة أو الضرورة الشعرية، أو الجرس الموسيقي.

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 107.

(2) جوزيف، فندريس، اللغة،، تر: عبد الحميد الدواخلي، مُحَمَّد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، سلسلة ميراث الترجمة ،ع1889، دط، 2014م، ص188

2- دواعٍ دلالية ترتبط بالمعاني الإضافية للنحو، فيها تكمُن مقصدية المتكلم وبها تتحدّد طريقة نظمه وتأليفه للكلام.

- وأمثلة هذه الدواعي كثير ولعلّ بعضها متعلق بالمسند والآخر بالمسند إليه، والمشهور منها بإيجاز:

أ- الدواعي الأسلوبية لمفارقة ترتيب المسند: التخصيص والقصر؛ التفاؤل بما يسر المخاطب؛ إثارة الذهن وتشويق السامع، التعجب، المدح، الذم، التعظيم، مراعاة توازن الجملة والسجع...

ب- الدواعي الأسلوبية لمفارقة ترتيب المسند إليه: التشويق إلى الكلام المتأخر تعجيل المسرة، تعجيل المساءة، للتبرك به، تقوية الحكم وتقريره**...** [1].

وبإمعان النظر في ما كُتِبَ حول الدّواعي الأسلوبية في باب التقديم والتأخير -مفارقة الترتيب- في الدرس البلاغي قديمه وحديثه نجد ما لا يحصى عدُّهُ ولا يسع ذكره؛ لذا نضرب عنها صفحا ونكتفي بما أوردنا.

6.3.3. مفارقة الحذف:

تُعدُّ ظاهرة الحذف من القضايا المشتركة بين النحاة والبلاغيين؛ وهي ظاهرة عصيٌّ القبض عليها لتنوّع استعمالاتها وكثرة محفّزاتها، وهو في العربية أكثر ثباتًا ووضوحًا؛ كونه خصيصة أصيلة عند العرب بسبب ميلهم إلى الإيجاز والاختصار والتخفيف؛ والنفور من كلّ ثقيلٍ على لسانها، وهو أحد ضَربين في الإيجاز: القصر والحذف، وهو في الاصطلاح: «إِسْقَاط كلمة بجُلْفٍ مِنْهَا يقوم مقَامهَا»[2] ونحن لا نعني به كلَّ الحذف الحاصل في العربية وإنما الحذف الذي تنجم عنه خصيصة بلاغية وجمالية فنية، وهو ما التفت إليه البلاغيون بالبحث والدراسة.

قال عنه الجرجاني: « هو بابٌ دقيقُ المِسْلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأَمر، شبيهٌ بالسِّحْر فإنكَ ترى به تَرْكَ الذِكْر، أَفْصَحَ من الذكْرِ، والصمتَ عن الإفادةِ، أَزْيَدَ للإِفادة وتَجدُكَ

(1) ينظر: : عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ج01، 364-395.
(2) أبو الحسن الرماني، رسالة الحدود، ص70.

أَنْطَقَ ما تكونُ إذا لم تَنْطِقْ، وأَتمَّ ما تكونُ بياناً إذا لم تبن»[1]، والجرجاني بهذا يقف على الرابط بين الحذف وتجلي المعنى عند المتلقي، جاعلًا الحذف أكثر إغناءً للدلالة بطاقاته التعبيرية كونه أسلوبًا يجسِّدُ «تجليًا في خفاء وحضورًا في غياب»[2]، وهو ما حملنا على عدّه من المفارقة التركيبية كونه يحمل في طياته هذا التناقض، كما أنه خلاف الأصل في التركيب العربي.

1. مفهوم مفارقة الحذف:

ومنه يمكننا القول أنه: **"أسلوب يُحْذَفُ فيه ما ينبغي ذكره تركيبيًا –حرف، كلمة، جملة– لدواعٍ أسلوبية تتحقق بها جمالية النص ومقصديته"**.

وهذا من عجائب العربية «أنك قد ترى الجمال والروعة تتجلى في الكلام إذا أنت حذفت أحد ركني الجملة أو شيئا من متعلقاتها، فإن أنت قدرت ذلك المحذوف وأبرزته صار الكلام إلى غث سفساف ونازل ركيك لا صلة بينه وبين ما كان عليه أولا»[3].

يقول ابن الأثير في هذه المسألة: «أمّا الايجاز بالحذف فإنّه عجيب الأمر أشبه بالسحر، وذاك أنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون مبينا إذا لم تبيّن. وهذه جملة تنكرها حتى تخبرها وتدفعها حتى تنظر. والأصل في المحذوفات جميعا على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف فان لم يكن هناك دليل على المحذوف فانه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب. ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أنّه متى أظهر صار الكلام الى شيء غث لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن»[4].

والحذف في اللغة الشاعرة يعدُّ هو ملمح من ملامح الأسلوبية المتميّزة؛ أخذ يتجلى في الشعر مذ القدم؛ ببعديه التركيبي والدلالي وبأنماطٍ متنوّعةٍ ساهمت في تشكيل الفضاء الشعري المفارِق وتوسيع دائرته الفنية، ليكون بذلك من الأدلة القوية على «زيادة المعاني على الألفاظ لأنا نرى اللفظ يدل على معنى لم يتضمنه، وفهم ذلك المعنى ضرورة لا بد منه، فعلمنا حينئذ أن

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.
(2) بوشعيب برامو، ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم، عالم الفكر، ع03، مج 34، مارس 2006م، ص 43.
(3) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، ص 89.
(4) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج02، ص219.

ذلك المعنى الزائد على اللفظ مفهوم من دلالته عليه»[1]؛ حيث يقبض على مقصدية المتكلم رغم ترك الذكر؛ وهذا ليس من قبيل الشذوذ عن القاعدة بل جمالية لها أصلها وأساليبها في العربية.

ولعلّ الفرق بينه وبين الإضمار أن المضمر هو ما لا بدَّ منه في الجملة فيخفى فقط أما الحذف فيكوون فيما يمكن الاستغناء عنه، وكلاهما مُقدّر والأول قد يظهر[2]، ومن شروط حصوله أن يكون «في الكلام ما يدل على المحذوف، وإلا كان تعميةً وإلغازًا ومن شرط حسنه أنه متى أُظْهِر المحذوف زال ما كان في الكلام من البهجة والطلاوة»[3].

وقد تحدّث العرب القدامى أثناء تناوله بالدرس والتحليل عن أقسامه، وأسبابه، وشروطه ودواعيه الأسلوبية –أغراضه– وكذا تقدير المحذوفات، ولعلّنا إذْ يطول بنا ذكرها بالتفصيل والتمثيل لها وشرحها وتحليلها، فإننا نقتصر على طائفة يسيرة منها، ونُحِيلُ القارئ على مضانها لعله يرجع إليها.

2. أقسامها:

قُسِّمت من حيث الجواز إلى جائزة وواجبة، ومن حيث التركيب إلى حذف المفرد (ويقع في الفعل والاسم والحرف) وحذف الجملة، وقد أحصى الزركشي في البرهان ثمانية ضروب لذلك وهي:

1. الِاقْتِطَاعُ، وَهُوَ ذِكْرُ حَرْفٍ مِنَ الْكَلِمَةِ وَإِسْقَاطُ الْبَاقِي، كَقَوْلِهِ:

دَرَسَ المَنَـــــا بِمُتَـــــالِعٍ فَـــــأَبَانِ وَتَقَادَمَـــت بِالحُـــبسِ فَالسُـــوبانِ[4]

2. الاكتفاء وهو أن يقتضي المقام ذكر شيئين بينهما تلازمٌ وارتباطٌ فيكتفى بأحدهما عن الآخر ويخصّ بالارتباط العطفيّ غالبا فإنّ الارتباط خمسة أنواع وجوديٌّ ولزوميٌّ وخبريٌّ

(1) المرجع نفسه، ص218.

(2) ينظر: أحمد أبو رعد، ظاهرة الحذف، مجلة البيان الفكرية الشهرية، رابطة الأدباء، الكويت، ع264، مارس 1988م، ص22.

(3) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، ص 89.

(4) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، ط01، 2004م، ص182.

وجوابيٌّ وعطفيٌّ، ثمّ ليس المراد الاكتفاء بأحدهما كيف اتّفق بل لأنّ فيه نكتة تقتضي الاقتصار عليه والمشهور في مثال هذا النّوع قوله تعالى: ﴿سَرَابِيلُهُم مِّن قَطِرَانٍ﴾ [1] أي والبرد هكذا قدّروه.

3. الضّمير والتّمثيل، وقصد بالضّمير أن يضمر من القول المجاور لبيان أحد جزأيه كقول الفقيه: النّبيذ مسكرٌ فهو حرامٌ فإنّه أضمر "وكلّ مسكر حرامٌ" ويكون في القياس الاستثنائيّ كقوله تعالى: ﴿لَوْ كَانَ فِيهِمَآ آلِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَا﴾ [2].

4. أن يستدلّ بالفعل لشيئين وهو في الحقيقة لأحدهما فيضمر للآخر فعلٌ يناسبه كقوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ تَبَوَّءُو ٱلدَّارَ وَٱلْإِيمَٰنَ مِن قَبْلِهِمْ﴾ [3] أي واعتقدوا الإيمان.

5. اقتضاء الكلام شيئين فيقتصر على أحدهما لأنّه المقصود، كقوله تعالى حكاية عن فرعون: ﴿فَمَن رَّبُّكُمَا يَٰمُوسَىٰ﴾ [4] ولم يقل: وهارون لأنّ موسى المقصود المتحمّل أعباء الرّسالة كذا قاله ابن عطيّة.

6. ذكر شيئين ثمّ يعود الضّمير إلى أحدهما دون الآخر، كقوله تعالى: ﴿وَإِذَا رَأَوْا تِجَٰرَةً أَوْ لَهْوًا ٱنفَضُّوٓا إِلَيْهَا﴾ [5] قال الزّمخشريّ: تقديره: إذا رأوا تجارة انفضّوا إليها أو لهوا انفضّوا إليه فحذف أحدهما لدلالة المذكور عليه.

7. الحذف المقابليّ: أو الاحتباك عند السيوطي [6]، وهو أن يجتمع في الكلام متقابلان، فيحذف من واحد منهما مقابلة لدلالة الآخر عليه، كقوله تعالى:﴿ أَمْ يَقُولُونَ ٱفْتَرَىٰهُ قُلْ إِنِ ٱفْتَرَيْتُهُۥ فَعَلَيَّ إِجْرَامِى وَأَنَا۠ بَرِىٓءٌ مِّمَّا تُجْرِمُونَ﴾ [7]، الأصل فإن افتريته فعليّ

(1) سورة إبراهيم، الآية 50.

(2) سورة الانبياء، الآية 22.

(3) سورة الحشر، الآية 09.

(4) سورة طه، الآية 49.

(5) سورة الجمعة، الآية 11.

(6) ينظر: جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط01، 1974 م، ج03، ص204.

(7) سورة هود، الآية 35.

إجرامي وأنتم برآءٌ منه وعليكم إجرامكم وأنا بريءٌ ممّا تجرمون فنسبة قوله تعالى: "إجرامي" وهو الأوّل إلى قوله: "وعليكم إجرامكم" – وهو الثّالث – كنسبة قوله: "وأنتم برآءٌ منه".

8. الاختزال، وهو الافتعال من خزله قطع وسطه ثمّ نقل في الاصطلاح إلى حذف كلمة أو أكثر، وهي إمّا اسمٌ أو فعلٌ أو حرفٌ.

1.8. حذف كلمة:

1.1.8. الاسم: وفيه قد يحذف المبتدأ والخبر والفاعل، والمفعول، ويحذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، والمضاف، والمضاف إليه، والجار والمجرور، والموصوف، والصفة والمعطوف، والمعطوف عليه، والمبدل منه، والحال، والمنادى، العائد .. [1].

2.1.8. الفعل: وينقسم إلى عام وخاص:

1.2.1.8. الخاص: نحو: أعني مضمرا وينتصب المفعول به في المدح نحو: ﴿وَٱلصَّٰبِرِينَ فِي ٱلۡبَأۡسَآءِ وَٱلضَّرَّآءِ وَحِينَ ٱلۡبَأۡسِ﴾ [2].

2.2.1.8. العام: كلّ منصوب دلّ عليه الفعل لفظا أو معنى أو تقديرا ويحذف لأسباب:

1. أن يكون مفسّرا، كقوله تعالى: **قَالَ تَعَالَىٰ**:﴿ إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتۡ ﴾[3] .. ولا يجوز حذف الفعل مع شيء من حروف الشّرط العاملة سوى "إن" لأنّها الأصل.

2. أن يكون هناك حرف جرّ نحو: {بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ} فإنه يفيد أنّ المراد: بسم الله أقرأ أو أقوم أو أقعد عند القراءة وعند الشّروع في القيام أو القعود أيّ فعل كان

3. أن يكون جوابا لسؤال وقع، كقوله تعالى: ﴿ وَلَئِن سَأَلۡتَهُم مَّنۡ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ لَيَقُولُنَّ ٱللَّهُ﴾ [1].

(1) أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح:محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، ط01، 1957م، ج03، 117-198.

(2) سورة البقرة، الآية 177.

(3) سورة الانشقاق، الآية 01.

4. أن يدلّ عليه معنى الفعل الظّاهر، كقوله تعالى: ﴿ ٱنتَهُواْ خَيۡرٗا لَّكُمۡ﴾[2] أي وائتوا أمرا خيرا لكم.

5. أن يدلّ عليه العقل، كقوله تعالى: ﴿ فَقُلۡنَا ٱضۡرِب بِّعَصَاكَ ٱلۡحَجَرَۖ فَٱنفَجَرَتۡ ﴾[3] أي فضرب فانفجرت.

6. أن يدلّ عليه ذكره في موضع آخر، كقوله: ﴿ وَإِذۡ قَتَلۡتُمۡ نَفۡسٗا ﴾[4].

7. المشاكلة كحذف الفاعل في "بسم الله" لأنّه موطنٌ لا ينبغي أن يتقدّم فيه سوى ذكر الله فلو ذكر الفعل وهو لا يستغنى عن فاعله كان ذلك مناقضا للمقصود وكان في حذفه مشاكلة اللّفظ للمعنى ليكون المبدوء به اسم الله كما تقول في الصّلاة الله أكبر ومعناه: "من كلّ شيء" ولكن لا تقول هذا المقدّر ليكون اللّفظ في اللّسان مطابقا لمقصود الجنان وهو أن يكون في القلب ذكر الله وحده وأيضا فلأنّ الحذف أعمّ من الذّكر فإنّ أيّ فعل ذكرته كان المحذوف أعمّ منه لأنّ التّسمية تشرع عند كلّ فعل.

8. أن يكون بدلا من مصدره، كقوله تعالى: ﴿ فَضَرۡبَ ٱلرِّقَابِ﴾[5][6].

2.8. حذف الجملة: أو ما يعرف بـ: "الإيجاز بحذف التّراكيب" ومن أعلى درجات الحذف كون المحذوف فيه أكثر من جملة واحدة؛ فأدناه حذف جملتين وأما أقصاه فغير محدّد وقد رأى ابن الاثير أن الجمل التي يطالها الحذف جملٌ ذكرها غير مفيد؛ كون معناها مدركٌ دون الحاجة إلى ذكرها[7].

وحذف الجملة قسمان:

(1) سورة لقمان، الآية 25.
(2) سورة النساء، الآية 171.
(3) سورة البقرة، الآية 60.
(4) سورة البقرة، الآية 72.
(5) سورة محمّد، الآية 04.
(6) ينظر: أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج03، ص198-200.
(7) ينظر: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج 02، ص84.

1. حذف الجمل المفيدة التي تستقل بنفسها كلاما، وهذا أحسن المحذوفات وأدلها على الاختصار.

2. حذف الجمل غير المفيدة.

وجملة هذين النوعين أربعة أضرب:

الأول : حذف السؤال المقدر، ويسمى الاستئناف.

الثاني : الاكتفاء بالسبب عن المسبب، وبالمسبب عن السبب.

الثالث : الإضمار على شريطة التفسير.

الرابع : ما ليس بسبب ولا مسبب ولا إضمار على شريطة التفسير ولا استئناف[1].

3.8. حذف الحرف:

من سنن العرب العجيبة حذف الحرف وتصييره مقدرا مع ثبات صحّة المعنى «فيسقطون الوسيط تفننا »[2]، والحرف عند علماء اللغة على ضربين: حرف معنى، وحرف من نفس الكلمة، ومنه حذف همزة الاستفهام، وحذف ألف ما الاستفهاميّة مع حرف الجرّ للفرق بين الاستفهاميّة والخبريّة، وحذف الياء في: ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَسۡرِ﴾ للتّخفيف ورعاية الفاصلة وحذف حرف النّداء، وحذف "لو"، وحذف "قد"، حذف " أن "، وحذف "لا"، والترخيم .. إلخ، وقد أفاض في ذكرها ابن الشجري في أماليه[3] والزركشي في برهانه[4].

ومثاله: الواو تحذف لقصد البلاغة فإنّ في إثباتها ما يقتضي تغاير المتعاطفين فإذا حذفت أشعر بأن الكل كالواحد: كقوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَتَّخِذُواْ بِطَانَةً مِّن دُونِكُمۡ لَا يَأۡلُونَكُمۡ خَبَالٗا وَدُّواْ مَا عَنِتُّمۡ قَدۡ بَدَتِ ٱلۡبَغۡضَآءُ مِنۡ أَفۡوَٰهِهِمۡ وَمَا تُخۡفِي صُدُورُهُمۡ

(1) ينظر: يحي بن حمزة العلويّ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج02، ص 51-54.

(2) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، دط، دت، ج01، ص151.

(3) ينظر: ضياء الدين أبو السعادات بن الشجري، أمالي ابن الشجري تح: محمود محمّد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1991م، 1991م، ج02، 128.

(4) ينظر: أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج03، ص 213- 215.

أَكۡبَرُۚ ﴾ [1] تقديره: ولا يألونكم خبالا، وقوله تعالى:﴿ وُجُوهٞ يَوۡمَئِذٖ نَّاعِمَةٞ ۝٨ ﴾ [2] أي ووجوهٌ[3].

3. شروطها:

حصرها ابن هشام في مغنيه في ثمانية شروط:

1. وجود دليل حالي، 2. ألا يكون ما يحذف كالجزء، 3. ألا يكون مؤكدا، 4. ألا يؤدّي حذفه إلى اختصار المختصر، 5. ألا يكون عاملا ضعيفا، 6. ألا يكون عوضا عن شيء، 7. ألا يؤدّي حذفه إلى تهيئة العامل للعمل وقطعه عنه، 8. ألا يؤدّي حذفه إعمال العامل الضّعيف مع إمكان العامل القوي[4].

4. الدواعي الأسلوبية لمفارقة الحذف:

عدّ الزركشي (ت794هـ) الحذف ضربا من ضروب المجاز وعقد لذلك فصلا أسماه "في أن الحذف نوع من أنواع المجاز على المشهور"[5]؛ «وإنّما يحسن الحذف إذا كان فيه زيادة مبالغة»[6]، أما دواعيه الأسلوبية فهي ما قصده علماء اللغة بالفوائد والأسباب، منها:

1. **التخفيف**: وهو من أكثر الدواعي الأسلوبية التي تحمل المتكلم على اللجوء للحذف، يقول ابن حجّة الحموي (ت1093هـ): «الحذف إنّما يكون لضرب من التّخفيف»[7]، فكل مستثقل عند العرب يحذف، ومنه كان الغرض الأسمى من الحذف.

(1) سورة آل عمران، الآية 118.

(2) سورة الغاشية، الآية 08.

(3) ينظر: أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج03، ص212.

(4) ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج01، ص786- 795.

(5) أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج03، ص 103.

(6) المرجع نفسه، ج02، ص 274.

(7) أبو بكر تقي الدين بن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار-بيروت، بيروت، ج01، الطبعة الأخيرة 2004م، ج08، ص 384.

2. الإيجاز والاختصار: ويكون هذا بتوضيح مقصدية المعاني بأقل ما يمكن من الألفاظ وهو «اندراج المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل»[1]، وطالما استقبحت العرب التطويل وحمدت الإيجاز لما فيه من اقتصاد وبلوغ غاية.

3. الاتّساع: عرّفه السبكي (ت773هـ) بأنه «كل كلام تتسع تأويلاته، فتتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاته لنكتة ما، كفواتح السور»[2]، وهذا الأسلوب كثيرا ما يكون سببه الحذف الحاصل في الجمل.

4. التّفخيم والإعظام: وفيه يفخّم شأن المحذوف ويعظّم قدره «لما فيه من الإبهام لذهاب الذّهن في كلّ مذهب وتشوّفه إلى ما هو المراد فيرجع قاصرا عن إدراكه فعند ذلك يعظم شأنه ويعلو في النّفس مكانه ألا ترى أنّ المحذوف إذا ظهر في اللّفظ زال ما كان يختلج في الوهم من المراد وخلص للمذكور!»[3]، وقال في هذا السيوطي: « إنّما يحسن الحذف لقوّة الدّلالة عليه أو يقصد به تعديد أشياء فيكون في تعدادها طولٌ وسآمةٌ فيحذف ويكتفى بدلالة الحال وتترك النّفس تجول في الأشياء المكتفى بالحال عن ذكرها قال: ولهذا القصد يؤثر في المواضع الّتي يراد بها التّعجّب والتّهويل على النّفوس»[4].

– **تحقير شأن المحذوف:** كما ان في الحذف تعظيم وتفخيمٌ فإن من أغراضه التحقير؛ حيث يصان اللسان عن ذكر المحذوف لكراهته وازدراء النفوس له، «ومنها صيانة اللّسان عنه تحقيرا له نحو: ﴿صُمٌّ بُكْمٌ﴾[5]أي هم أو المنافقون»[6].

5. قصد الإبهام: وهذا فيه «زيادة لذّة بسبب استنباط الذّهن للمحذوف، وكلّما كان الشّعور بالمحذوف أعسر كان الالتذاذ به أشدّ وأحسن».[7].

---

(1) أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص182.

(2) بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 2003م، ج02، ص311.

(3) أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج03، ص104.

(4) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج03،ص190.

5 سورة البقرة، الآية 18.

(6) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج03،ص192.

(7) أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج03 104-105. (بتصرف)

6. البيان بعد الإبهام: « كما في فعل المشيئة نحو: ﴿ وَلَوْ شَآءَ لَهَدَىٰكُمْ﴾[1] أي ولو شاء هدايتكم فإنّه إذا سمع السّامع "ولو شاء" تعلّقت نفسه بم شاء ابنهم عليه لا يدري ما هو فلمّا ذكر الجواب استبان بعد ذلك وأكثر ما يقع ذلك بعد أداة شرط لأنّ مفعول المشيئة مذكورٌ في جوابها»[(2)].

7. التّشجيع على الكلام: وهو ما سمّاه ابن جنّي بـ: "شجاعة العربيّة"[(3)].

8. صيانة المحذوف عن الذكر تشريفا: قد يفرض السياق بعض التجاوز اللغوي الأمر الذي يحملنا على حذف كل ما يتصف بالإجلال والعظمة؛ صونا وتشريفا، ومنه حذف «اسم الله تعظيما وتفخيما ومثله في عروس الأفراح بقوله تعالى: ﴿ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَ﴾[(4)] أي ذاتك»[(5)].

– أما الأسباب: فمنها –باختصار–: **1.كثرة الاستعمال:** من الأسباب التي أقرها سيبويه في كتابه، فكثيرًا ما يذكر أَنَّ عنصرًا من عناصر الجملة حذف والسبب كثرة الاستعمال؛ بل وخصص بابًا في ذلك عنونه بـ: «هذا باب يحذف منه الفعل لكثرته في كلامهم حتى صار بمنزلة المثل»[(6)].

2. طول الكلام: وهو من المسوغات التي ذكرها الزركشي[(7)]

3. بسبب التركيب: وهو في العربية نوعان مزجيٌّ وإضافيٌّ، حيث اعتاد العرب الاختصار «من الكلمة إيجازا في نطقه وتخفّفا .. فيحذف بعض ما ينزّل منزلة جزء الكلمة كالجزء الثاني من المركب تركيبا مزجيّا، وكالمضاف إليه، وكياء المتكلم، وأداة النداء»[(8)]، وهو مقتصر على حذف الحروف من ياء وواو وتاء وتنوين، وترخيم، «ومن دواعيه إلى ذلك الإيجاز

---

1 سورة النحل، الآية 09.

(2) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج03،ص192.

(3) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج02، ص 362.

(4) سورة الأعراف، الآية 143.

(5) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج03،ص192.

(6) سيبويه، الكتاب، ج01، ص280.

(7) أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج03، ص 187.

(8) عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ج01، ص331.

والتحبّب للمنادى أحيانا، ومراعاة جمال فنّيّ في نسق الكلام، وإيثار اللفظ الأخف على اللّسان، إلى غير ذلك»[1].

4. **مجرّد الاختصار والاحتراز عن العبث:** بناء على الظّاهر نحو الهلال والله أي هذا فحذف المبتدأ استغناء عنه بقرينة شهادة الحال إذ لو ذكره مع ذلك لكان عبثا من القول.

5. الحذف لتقاصر الزمان: «التّنبيه على أنّ الزّمان يتقاصر عن الإتيان بالمحذوف وأنّ الاشتغال بذكره يفضي إلى تفويت المهمّ وهذه هي فائدة باب التّحذير، نحو: إيّاك والشر والطريق الطريق الله الله وباب الإغراء هو لزوم أمر يحمد به وقد اجتمعا في قوله تعالى: ﴿ نَاقَةَ ٱللَّهِ وَسُقۡيَٰهَا ﴾[2] على التّحذير أي احذروا ناقة الله فلا تقربوها و "سقياها" إغراء بتقدير الزموا الزموا ناقة الله»[3].

– وغيره من الجهل بالمحذوف، والعلم الواضح بهظن والخوف منه، والإشعار باللهفة والحذف للإيذان بسرعة الإتيان، ورعاية الفاصلة أو السجع، والمحافظة على الوزن ...إلخ.

– خلاصة:

عموما يمكننا القول أن مفارقة الحذف من الظواهر الأسلوبية التي اشترك فيها النحاة والبلاغيون وفي تحديد أقسام المحذوفات، إلا أن اهتمام البلاغيين كان على المحذوفات التي تعطي التركيب بعدا جماليا ومقصدية فنية، وأهملوا بعض ما اقتضته صنعة النحاة، وهذا طبيعيٌّ إذ كلٌّ وتوجهه وكلٌّ وغايته.

كلما كان الحذف أبعد عن الجواز نرى البلاغيين اهتموا به أكثر وكان سعيهم وراءه أشدّ، كحذف الفعل والفاعل وحروف الجر.

7.3.3. مفارقة الزيادة:

1. مفهومها:

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) سورة الشمس، الآية 13.

(3) أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج03، ص106.

من المفارقات النحوية التركيبية، ونقصد بها **"تناقض ظاهر التركيب مع الوضع العربي بزيادة حركة أو حرف، أو كلمة، أو جملة؛ لدواعي أسلوبية يقتضيها السياق والمقصدية"** وهذا لا يتوفّر في كلّ زيادة في العربية وإنما نقصد بها الزيادة التي ذهب إليها الجرجاني؛ أي أن «تكون سبباً لنقل الكلمة عن معنًى هو أصلٌ فيها إلى معنًى ليس بأصلٍ كدتَ تقول قولاً يجوز الإصغاء إليه وذلك إن صَحّ، نظير ما قدّمتُ من أن الحذف أو الزيادة قد تكون سبباً لحدوث حكم في الكلمة تدخل من أجله في المجاز»[1].

ومنه ليست كل زيادة في الكلام هي من قبيل المفارقة التركيبية؛ بل ينبغي أن تكون من وراءها فائدة، وهذا ما دفع البلاغيين إلى عدم النظر في الزيادات البنائية التي لا طائل منها ولا غرض فيها إلا التَّرف اللفظي، يقول الجرجاني: «واذا صحّ امتناع أن يكون مجرد الحذف مجازا أو تُحِقَّ صفة باقي الكلام بالمجاز من أجل حذف كان على الإطلاق دون أن يحدث هناك بسبب ذلك الحكم تغيّر حكم على وجه من الوجوه، علمت منه أنّ الزيادة في هذه القضية كالحذف فلا يجوز أن يقال إن زيادة «ما» في نحو:﴿ فَبِمَا رَحْمَةٍ ﴾[2] مجاز، أو أنّ جملة الكلام تصير مجازا من أجل زيادته فيه، وذلك أنّ حقيقة الزيادة في الكلمة أن تعرى من معناها وتذكر ولا فائدة لها سوى الصلة ويكون سقوطها وثبوتها سواء ومحال أن يكون ذلك مجازا لأنّ المجاز أن يراد بالكلمة غير ما وضعت له في الأصل أو يزاد فيها أو يوهم شيء ليس من شأنها.. فأما غير الزائد من أجزاء الكلام الذي زيد فيه فيجب أن ينظر فيه فإن حدث هناك بسبب ذلك الزائد حكم تزول به الكلمة عن أصلها جاز حينئذ أن يوصف ذلك الحكم أو ما وقع فيه بأنّه مجاز .. ويزيده وضوحا أنّ الزيادة على الإطلاق لو كانت تستحق الوصف بأنّها مجاز لكان ينبغي أن يكون كل ما ليس بمزيد من الكلام مستحقا الوصف بأنّه حقيقة حتى يكون الأسد في قولك: "رأيت أسدا" وأنت تريد رجلا حقيقة»[3].

2. دواعيها الأسلوبية:

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،، ص 420.

(2) سورة آل عمران، الآية 159.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،، ص 417-418.

لكل زيادة في العربية سواء زيادة حركة أو حرف أو كلمة أو جملة، داعٍ أسلوبيٌ يتناسب والسياق الذي ذكر فيه وهي أكثر من أن تحصى، ومثاله:

1. زيادة حركة: ويندرج في المفارقة الضرائرية –يأتي ذكرها– كقول طرفة بن العبد:

أَيُّهـــا الفِتيـــانُ في مَجلِســـنا جَـرِّدوا مِنهـا وِراداً وَشُـقُرُ[1]

ومررادهُ شُقْرُ، فحرك والأصل فيها الإسكان.

2. زيادة حرف: من سنن العرب «الزيادة في حروف الاسم إما للمبالغة وإما للتسوئة والتقبيح نحو رَعْشَن للذي يرتعش وزُرْقُم للشديد الزَّرَق وشَدْقَم للواسع الشدق وصِلْدِم للناقة الصُّلبة والأصل صَلْد، ومنه كُبّار وطُوَّال وطِرِمَّاح للمفرط الطول وسِمْعَنَّةٌ نِظْرَنّة للكثيرة التسَمُّع والتَّنَظُّر، ومن سننهم الزيادةُ في حروفِ الفعل مُبالغةً يقولون: حلا الشيء فإذا انتهى قالوا: احْلَوْلَى ويقولون: افْلَوْلَى واثْنَوْنَى»[2]، وغيره، وهذه الزيادات في المباني هي زيادات في المعاني وتقوية لها.

3. زيادة كلمة: وأشهرها زيادة إحدى حروف المعاني، التي بمجرد دخولها في التركيب إلا ولحقته زيادة في المعنى، ومثاله قوله تعالى: ﴿ لَيۡسَ كَمِثۡلِهِۦ شَيۡءٞ﴾[3] ؛ حيث ذهب معظم من فسرها إلى أن الكاف زائدة للتوكيد، وذهب ابن المرادي (749هـ) في الجنى ان هذا التوكيد على ضربين لفظي ومعنوي «أما اللفظي فهو أن زيادة الحرف في الكلام تفيد ما يفيده التوكيد اللفظي، من الاعتناء به. قال ابن جني: كل حرف زيد في كلام العرب فهو قائم مقام إعادة الجملة مرة أخرى فعلى هذا يكون المعنى: ليس مثله شيء، ليس مثله شيء، وأما المعنوي فإنه من باب قول العرب: مثلك لا يفعل كذا. فنفوا الفعل عن مثله، وهم يريدون نفيه عن ذاته لأنهم قصدوا المبالغة في ذلك. فسلكوا به طريق الكناية، لأنهم إذا نفوه عمن هو على أخص أوصافه فقد نفوه عنه»[4].

---

(1)ديوان طرفة بن العبد، تح: مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط03، 2002م، ص44.

(2) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج01، ص261.

(3) سورة الشورى، الآية 11.

(4) الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح د فخر الدين قباوة –الأستاذ مُحَمَّد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1992 م، ص87.

أو زيادة لفظ بتكريره كقوله تعالى: ﴿فَكُبۡكِبُواْ فِيهَا هُمۡ وَٱلۡغَاوُۥنَ﴾[1] يقول الزمخشري في كشافه: «فَكُبْكِبُوا فِيها هُمْ أي: الآلهة وَالْغاوُونَ وعبدتهم الذين برزت لهم الجحيم والكبكبة: تكرير الكب جعل التكرير في اللفظ دليلا على التكرير في المعنى، كأنه إذا ألقى في جهنم ينكب مرة بعد مرة حتى يستقرّ في قعرها»[2].

ويُلحق بهذا الباب "**الاتباع**" وهو من أساليب التوكيد، وهو أن «هو من سنن العرب وذلك أن تتبع الكلمة الكلمة على وزنها ورَوِيّها إشباعاً وتوكيداً اتِّساعاً»[3]؛ وقد روي عن بعض العرب لما سئل عن الاتباع قال: «هو شيءٌ نَتدبر بِهِ كلامنا»[4].

ومثاله: كثير نبير قَلِيل أليل، ضائق ذائق، ضيق ليق، شَدِيد أديد، حقير نقير، فَقير وقير، جَائِع تَابع، خَبِيث نبيث، وَحش فحش، شَيْطَان ليطان، عطشان نطشان، أخرس أضرس، حائر بائر، عفريت نفريت، حسن بسن ...إلخ[5].

4. زيادة جملة:

ومثاله: الجملة الاعتراضية التي تأتي في درج الكلام لإفادة التوكيد أو التوضيح أو التفسير يقول ابن فارس(395هـ): «ومن سُنن العرب أن يعترِضَ بين الكلام وتمامِهِ كلامٌ، ولا يكون هذا المعترِضُ إلا مُفيداً، ومثال ذلك أن يقولَ القائِل: "اعْمَلْ –واللهُ ناصري– ما شيئتَ" إنما أراد: اعمَل ما شيئتَ»[6].

8.3.3. مفارقة زمن الفعل:

يقف المتأمل في صيغ الافعال في العربية عموما وفي القرآن خصوصًا على مفارقات تقع فيها وقد أتى البلاغيون على ذكرها في مباحث عدّةٍ ولعلّ بابها "خروج الكلام عن مقتضى

(1) سورة الشعراء، الآية 94.

(2) أبو القاسم الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي – بيروت، ط03، 1407هـ، ج03، ص322.

(3) أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تح: عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، ط01، 2002م، ص264.

(4) أبو الحسين أحمد بن فارس القزويني، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، منشورات محمد علي بيضون، ط01، 1997م، ص209.

(5) ينظر: أبو منصور المرزُبان الكرخي، الألفاظ (الكتابة والتعبير)، تح: حامد صادق قنيبي، دار البشير، الأردن، ط01، 1991م، ص188.

(6) أبو الحسين أحمد بن فارس القزويني، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص 190.

الظاهر" أو العدول، بل وألحقها بعضهم بباب الالتفات[1]؛ وذلك أن الأفعال في سياقاتها اللغويّة قد تتغيّر أزمنتها ومنه كان للسياق دور مهمٌّ في تحديد الدلالة الزمنية للفعل؛ كون هذا الأخير لا دلالة زمنية له خارج سياقه، وهذا ما عيب على النحاة حين جرّدوا الافعال عن سياقاتها ولم يدركوا أنها مجرّد صيغ تدل على زمن ما، ليكون نهجهم –في هذه المسألة– غير سليم في تحديد وتوضيح واقعها الدلالي، وهذا ما ذهب إليه فاضل الساقي في قوله: «كان على النحاة أن يدركوا أن الأفعال مجرد صيغ وألفاظ تدلّ على زمن ما، هو جزء من معنى الصيغة لا على زمن معين، وأن السياق أو الظروف القولية بقرائنها اللفظية والحالية هي وحدها التي تعين الدلالة الزمنية وتشرحها لزمن بعينه»[(2)].

وعليه قسم بعض النحاة المعاصرين منهم تمام حسان[3] زمن الفعل إلى مستويين:

1. مستوى الزمن الصرفي وهو الزمن الذي تدل عليه الصيغة المفردة خارج السياق.

2. مستوى الزمن النحوي، أو ما يصطلح عليه بـ"الزمن السياقي التركيبي"، فكما هو معلوم إن للسياق في تأسيس جماليات التراكيب دور رئيس من خلال تلويناته اللغوية التي يعوّل في فهما على المستوى السياقي لا الصرفي للفعل، كون الزمن في النحو وظيفة من وظائف «السياق وليس وظيفة صيغة الفعل، لأن الفعل الذي على صيغة فَعَلَ قد يدلُّ في السياق على المستقبل والذي على المضارع قد يدل فيه على الماضي .. فالزمن السياقي في النحو جزء من الظواهر المواقعية السياقية»[(4)].

وفي المستوى الثاني وجد علماء الإعجاز وجهًا من وجوه الإعجاز البياني في القرآن، وهو مستوًى لو تأملنا لوجدنا أنه عبارة عن مفارقة تركيبية يعدل فيها الفعل عن زمنه الصرفي.

1. مفهومها:

(1) ينظر: ضياء الدين بن الاثير، المثل السائر، ج02، ص135.

(2) فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي، من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1977م، ص 232

(3) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 104.

(4) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 105.

يمكن تعريفها بأنها: **"مفارقة الفعل لزمنه الصرفي إلى زمنٍ سياقيٍّ؛ يعبّر فيها الماضي عن المستقبل والمضارع عن الماضي والعكس؛ والماضي عن الأمر وغيره، وذلك لدواعٍ أسلوبية يستدعيها السياق والمقصدية"**، وهذا الأسلوب مُتداولٌ لدى العرب، جار على ألسنتهم، وما لجوؤهم لمثله إلا لدواعٍ أسلوبية ومقاصد بيانية يعمد إليها المتكلّم، ويتوقّف فهم المتلقي لها على موقعها في الجملة والقرائن الحالية المرافقة لها.

2. **صور مفارقة زمن الفعل**: لمفارقة زمان الفعل صور يمكن حصرها في ستٍّ هي:

1.2 مفارقة المضارع زمنه إلى الماضي.

2.2 مفارقة الأمر زمنه إلى الماضي.

3.2 مفارقة الماضي زمنه إلى الأمر.

4.2 مفارقة الأمر زمنه إلى المضارع.

5.2 مفارقة المضارع زمنه إلى الأمر.

6.2 مفارقة الماضي زمنه إلى المضارع.

3. الدواعي الأسلوبية لمفارقة صيغة الأفعال:

قد استوقف هذا الأسلوب علماءنا قديما وحديثا وعدّوه ضربا من ضروب البلاغة ناظرين إلى دلالته وأثره في التركيب لا إلى صيغته الصرفية، يقول ابن الأثير (ت637هـ): «اعلم أيها المتوشح لمعرفة علم البيان، أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك، وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها، وفتش عن دفائنها، ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنه من أشكل ضروب علم البيان، وأدقها فهما، وأغمضها طريقا»[1].

ومنه نجد أن لكل صورة من صور مفارقة الزمن غرضٌ تؤديه في الكلام، حسب ما يقتضيه السياق، ولعلّ أوضحها لفت انتباه المتلقي، وزيادة تشويقه للاستماع بما فيها من حيوية لغويّة وتلوينات تركيبيّة تنشأ عن عدول صيغ الفعل إلى الدلالة على ضدّها، وهذه الازدواجيّة السياقية هي ما يعمل على تحريك النص وخلق دلالات جديدة وطاقة تعبيريّة لها القدرة على

(1) ضياء الدين بن الاثير، المثل السائر، ج02، ص145.

إثارة المتلقي وفتح نوافذ على فضاءات من الدلالة غير المحدودة، مع عدم انتهاك قواعدها وإن كان فيه خروج صارخٌ عن القياس النحوي.

لتكون مفارقة زمن الفعل أسلوب من أساليب الجمالية؛ ذات تراكيب ودلالات لا يمكن احتواؤها لكثرتها؛ غير أنّأ يمكن أن نستخلصها بتتبع السياق والحال، ولو اخترنا صورة من صور هذه المفارقة للتمثيل ولتكن مفارقة الماضي زمنه إلى المضارع سنجد أن من دواعيها الأسلوبية:

- الدلالة على سرعة تحقق حصول الفعل وحدوثه.
- الدلالة على أن الفعل سابق للمضارع في التحقق والحصول.
- الدلالة على الاختصاص بوصف ثابت.
- إبداء الرغبة في حصول الفعل.
- إبداء الرغبة في انقطاع الفعل وتغييبه[1].

ومثاله قوله تعالى: ﴿ وَيَوۡمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِي ٱلۡأَرۡضِ إِلَّا مَن شَآءَ ٱللَّهُۚ وَكُلٌّ أَتَوۡهُ دَٰخِرِينَ﴾[2]، قال ابن الأثير: «فإنه إنما قال: "فَفَزِعَ"، بلفظ الماضي بعد قوله: "يُنْفَخُ" -وهو مستقبل- للإشعار بتحقيق الفزع، وأنه كائن لا محالة؛ لأن الفعل الماضي يدل على وجود الفعل، وكونه مقطوعًا به»[3].

- **خلاصة:**

يمكننا القول أن مفارقة زمن الفعل من الأساليب التي عُنِيَ بها من علماء اللغة والتفسير كونها من مظاهر الإعجاز البياني في القرآن الكريم، والفصاحة في الشعر العربي، فكلّ تحول في البنية التركيبية للفعل في السياق تصاحبه تحولات في البنية الدَّلالية، وهذا ما كان ولا زال يلفت انظار الباحثين لما فيه من تناقض مع القاعدة النحوية ولما فيه من دلالات جديدة ودواعٍ أسلوبية تضفي على التراكيب جماليّة ورونقا وتشحنها بالشعرية، ومنه لم يكن أسلوبًا من قبيل

(1) ينظر: ضياء الدين بن الاثير، المثل السائر، ج02، ص135-150.
(2) سورة النمل، الآية 87.
(3) ضياء الدين بن الاثير، المثل السائر، ج02، ص 149.

الترف اللفظي، وليس «الانتقال فيه من صيغة إلى صيغة طلبا للتوسع في أساليب الكلام فقط بل لأمر وراء ذلك»[1].

9.3.3. مفارقة المُظهر والمُضمر:

إن الإظهار والإضمار من المسائل المتعلّقة بالأسماء؛ حيث إن الأصل في الأسماء الظهور، ثم إنها إذا ذكرت في السياق نفسه فإنها تُضمر، استغناءً بالمضمر عن الظاهر السابق، والأصل ألا يُذكر الضمير إلا وقد سبقه ما يعُودُ عليه لتكون مقصدية الكلام واضحةً، وإن صادف وحصل فإنه ضرب من التعمية، والالتباس؛ يناقض القصد من اللغة والبيان

إلّا أن المتأمّل في لغة العرب وأساليبها يجد أن هذا الأصل قد يأتي في سياق الكلام ما يحمله على الخروج عن هذه القاعدة فيعود الاسم ظاهراً، وكان حقه الإضمار أو مضمرًا وحقه الإظهار –ليس على إطلاقه– وذلك حسب ما يتطلبه السياق؛ وبهذا التناقض الحاصل في الاستعمال يمكن إدراج هذا الأسلوب ضمن المفارقة التركيبية.

1. مفهومها:

يمكننا تعريف مفارقة المظهر والمضمر على أنها: "**عَوْدُ المُظهر مُضمرًا أو المُضمر مُظهرًا في تركيب الكلام لدواعٍ أسلوبية يقتضيها السياق والمقصدية**" والأساليب المُصاغة بهذا الشكل حين تجد موضعها في الكلام فإنها تضفي عليه حسنا ورونقا.

2. صورها: لهذه المفارقة صورتان اثنتان وهي:

1.2. وضع المظهر موضع المضمر:

الأصل في العربية وضع الضمائر موضع الأسماء الظاهرة اختصارًا واقتصادًا في الكلام وتجنّبًا للتكرار، ومنه يُكْتفى بها في الكناية عن الأسماء الظاهرة، إلا أنه في العربية مواطن تستدعي وضع هذه الأخيرة –الأسماء الظاهرة– في مواضع ينبغي فيها استعمال الضمير موضع الاسم، وذلك لدواعٍ أسلوبية يستدعيها السياق والمقصدية.

(1) المرجع نفسه، ج02، ص 144-145.

ومثاله: قوله تعالى: ﴿ وَبِٱلْحَقِّ أَنزَلْنَٰهُ وَبِٱلْحَقِّ نَزَلَ ﴾ [1]، وأصله: "وبالحق أنزلناه وبه نزل"، لكن كُرِّرَ الاسم ثانية زيادة في تقرير حقيقة نزول القرآن بالحق، وتمكيناً لهذه الحقيقة في النفوس.

2.2. وضع المضمر موضع المظهر:

قد يوضع المضمر موضع المظهر؛ حيثُ يُخرّج المسند إليه على خلافه؛ وذلك بتقدمه على ما يعود عليه أو بعدم ذكر هذا الأخير مطلقًا؛ وفهمه يعتمد على فهم السامع، أو وضوح المعنى أو غيره «ابتداء من غير جري ذكر لفظ أو قرينة حال .. ليتمكن في ذهن السامع ما يعقبه وذلك أن السامع متى لم يفهم من الضمير معنى بقى منتظرا لعقبى الكلام كيف تكون فيتمكن المسموع بعده فضل تمكن في ذهنه وهو السر في التزام تقديمه»[2].

وهذه المفارقة تكمن جماليتها في كون «الضمير حين يطرق النفس من غير أن يكون له عائد يعود عليه يصيّرُها إلى حالة من الغموض، والإبهام لا قرار لها معها، فتستشرف إلى اكتشاف الحقيقة المتوارية وراء الغموض المثير، فإذا جاءت الجملة المفسرة تمكن معناها، ووقع في القلب موقع القبول وتراهم لا يبنون الكلام على هذا الأسلوب إلا في المعاني المهمة التي يهيئون النفوس لتلقيها»[3].

– **ومثاله:** قوله تعالى: ﴿ إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ فِى لَيْلَةِ ٱلْقَدْرِ ﴾ [4]، "إِنَّا أَنْزَلْناهُ" أي: القرآن وإنما ناب الضمير عن الاسم المظهر لاشتهاره ووضوح أمره.

3. الدواعي الأسلوبية لمفارقة المظهر والمضمر:

من جملة ما ذهب إليه البلاغيّون في دواعي استعمال هذا الأسلوب وفوائده، نذكر ما يلي:

أولا– بالنسبة لوضع المضمر موضع المظهر:

(1) سورة الإسراء، الية 105.

(2) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص197-198.

(3) محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دارسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، ط07، دت، ص 241-242.

(4) سورة القدر، الآية 01.

- تأكيد المعنى في ذهن السامع، وتقوية له، بإيراده مرة مبهماً أو مجملاً.
- تهيئة للنفوس لتلقي المعنى.
- حمل المتلقي لتطلع إلى مرجع الضمير الذي يؤول إليه.
- الدّلالة على أن الخبر الذي يأتي بعده مفسراً من الأخبار الجليلة [1].
- نيابة الضمير عن الاسم لاشتهاره ووضوح أمره [2].
- قصد الإهانة والتحقير.

وغيره ...

ثانيًا– بالنسبة لوضع المظهر موضع المضمر:

1. إرادة زيادة التقرير والتمكين.
2. قصد التعظيم والإجلال، أو قصد تعظيم الشيء وبيان ارتفاع منزلته.
3. قصد الإهانة والتحقير.
4. إرادة إزالة اللّبس إذا كان استعمال الضمير يُفضي إليه.
5. تربية المهابة وإدْخال الرّوع على ضمير المتلقي بذكر الاسم الظاهر إذا كان ممّا يقتضي ذلك.
6. إرادة تقوية الدافع إلى تنفيذ الأمر وتحقيق الطاعة.
7. إرادة التلذّذ بذكر الاسم الظاهر، فالعشّاق يتلذّذون بذكر أسماء من يُحِبون، أو ما يحبّون.
8. إرادة التوصل إلى الوصف باستعمال الاسم الظاهر.
9. إرادة التنبيه على علة الحكم إذا كان الاسم الظاهر يدلُّ عليها أو يشير إليها.
10. إرادة العموم إذا كان الاسم الظاهر يفيده، أو يُذْكَرُ لِيُقْرَنَ بما يفيده.
11. إرادة الخصوص إذا كان الاسم الظاهر يفيده، أو يُذْكَرُ ليقرن بما يُفيدُه.

---

(1) ينظر: حسن بن إسماعيل الجناجيُ، النظم البلاغي بين النظرية والتطبيق، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط01، 1983م.ص 304-309.

(2) إبراهيم بن مُحَمَّد الحنفي، الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ج01، ص 408.

12. قصد الإشارة إلى استقلال الجملة، وعدمِ دخولها في حكم سابقتها إذا كان استعمالُ الضمير يفيدُه.

13.إرادة مراعاة صورة جمالية في اللّفظ، أو محسّن من محسنات البديع كالجناس والتَّرصيع، إذا كان ذكر الاسم الظاهر يفيد ذلك[1].

إلى غير ذلك من الدَوَاعي المستساغة في الذوق العربي.

ومما يدرج تحت عنوان المفارقة التركيبية ما سمّاه التّبريزي **بالمشاكلة** وقد تفرّد بهذا الرأي فقال : «والمشاكلة أن يجمع الشاعر في البيت كلمتين متجاورتين أو غير متجاورتين شكلهما واحد ومعنياهما مختلفان»[2] كقول أبي سعيد المخزومي :

حَـــــدَقُ الآجَـــــالِ آجَـــــالُ والهَـــــوَى للحُـــــرِّ قَتَّـــــالُ

وهذا هو الجناس، غير أنّ السّكّاكي ذهب إلى ما ذهب إليه الفرّاء وساق نفس أمثلته القرآنية والبيت المعروف :

قَـالُوا اقْـتَرِحْ شَـيْئًا نُجِـدْ لَـكَ طَبْخَـهُ قُلْـتُ اطْبُخُـوا لي جُبَّـةً وقَمِيصًـا[3]

ومن قبيل المفارقة في لغة العرب أيضا، ما كان يذكره اللغويون كابن قتيبة والسيوطي وغيرهم في مؤلفاتهم تحت باب ما **جاء مثنى في مستعمل الكلام**؛ حيث يجمع بين المعنى وضده في لفظ مثنى كأن معناهما واحد.

وشاهده ما قال به ابن السكيت في كتاب المثنى والمكنى: المِلَوان الليل والنهار وهما الجديدان والأجدان والعصران، ويقال: العصْران الغداة والعشي، وهما الفَتيَان والرِّدْفان والصَّرعان: الغداة والعشي وهما القَرَّتَان والبَرْدَان والأَبْرَدان، والكَرَّتان والخَفْقَتان[4].

(1) ينظر: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ج02، ص 98-99.

(2) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح: الدكتور فخر الدين قباوة وعمر يحيى، دار الفكر، دمشق، ط02، 1975م. ص 296.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، تعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 1987م، ص424.

(4) ينظر: أبو يوسف يعقوب ابن السكيت، اصلاح المنطق، تح: مُحَمَّد مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط01، 2002م ص277.

« و" أَهْلَكَ الرجالَ الأَحمَرَانِ " الخمرُ واللحمُ .. و" الخافِقَان " المشرق والمغرب؛ لأن الليل والنهار يخفقان فيهما.»[1]، وإنّما كان هذا لميل العرب إلى الاقتصاد في الكلام والايجاز وبابه واسع.

كما يمكن إدراج باب الضرورات الشعرية تحت هذا النوع من المفارقة، ولنصطلح عليه باسم " المفارقة الضرائرية".

10.3.3. المفارقة الضرائرية:

إنّه مما عَنِيَ به علماء العربية البنى اللغوية لكلٍ من النثر والشعر؛ من حيث التوافق والاختلاف في البناء اللفظي والصياغة الجُملِية وكذا مدى احترام قواعد العربية وأصول النحو فبعد أن خاضوا غمار اللهجات العربية في سبيل بلورت وانشاء نظام نحوي للعربية جعلوا من الشعر والنثر مصدر شاهدهم نحو ذلك؛ فأقرُّوا قواعد وأحكام واعتبروا كل ما خالفها شاذًّا يحفظ ولا يقاس عليه، وهوما يعرف بـ«النازل مما لا مدفع له»[2]، ثم إنّهم لم يروا فرقًا بين ما هو شعري وما هو مثور، إلى أن تنبّهوا إلى قضية الضرائر؛ فرأوا في ذلك ضرورة للفصل بينهما.

لأنّ الشعر لـمَّا كان «كلاماً موزوناً يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب (فيه) ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه لأنه موضع ألفت فيه الضرائر»[3].

لتدخل الضرائر بعد ذلك ميادين شتّى (ميادين اللغة، والنحو والصرف والنقد..) ويتولّد عنها قاعدةُ "يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر" وهو رأي سيبويه حين قال: « يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام»[4].

(1) أبو مُحَمَّد عبد الله بن قتيبة الدينوري، أدب الكاتب، تح: علي مُحَمَّد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، ط01، 2008م ص 91.
(2) ينظر: علي بن مُحَمَّد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: مُحَمَّدصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، دط، دت، ص117.
(3) أبو الحسن علي بن عصفور، ضرائر الشِّعْر، تح: السيد إبراهيم أحمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، 1980م، ص13.
(4) سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1988م، ج01، ص26.

والعلماء فيها مذاهب، كلٌّ حسب تخصّصه وانتمائه فـ"الضَّرُورةُ الشِّعرِيَّةُ" عندَ مُعظَمهم لَيسَتْ من قبيل الخَطأ النَحويّ أو اللَّحن اللُغَوي، بل هي تفسِيرٌ لُغَويٌّ مُعَيَّنٌ لظاهرة معيّنةٍ ومعالجتهم لها كان علَى أَساسِ صحَّةِ التركِيبِ الكَلِمِي والجُمَلِي وسلامتِهِ.

إذًا نظرة اللغويين لها كانت بناءً على أنها ظاهرة تَضْطَرُّ الشاعر إلى تغيير البناء اللفظي لبعض الكلمات بزيادة أو حذف أو شذوذ عن القياس، مما أحوجهم إلى النظر في أصل الكلمة وتتبعها في المعاجم، مدرجين ذلك في بابها.

وأما النحاة فنظروا إليها على أنها ظاهرة تحمل الشَّاعر على مخالفة قواعد النحو والبناء الجُملي وتراكيبه، والخروج بالأدوات عن إطارها العملي، وغير ذلك، ولا نظن أن كتابا واحدًا من كتب أصول النحو أغفل هذا الباب – باب الضرورة الشعرية–.

وهي في كلّ هذه الميادين "**خروج عن المألوف**" و "**مناقضة للأصل**" وهذا ما دفعنا إلى تصنيفها تحت باب المفارقة باعتبار أن جوهر هذه الأخيرة هو أيضا خروج عن المألوف وتناقض وتضاد.

1. مفهوم الضرورة: إن ضرائر الشعر أو ما يعرف بالضرورات والجوازات «هي التعديلات والتغييرات اللفظية غالباً التي يُضطر الشاعر إلى إجرائها حفاظاً على الوزن الشعري وقد أجازوا ذلك للشاعر ولم يجيزوه للناثر، وذلك لمنزلة الشعر عندهم وسُمُوّه وتباينه عن النثر، إذ إن الشاعر يتقيد بوزنٍ وقافيةٍ يضطرانه إلى التلاعب في الألفاظ من أجلهما، في حين أن الناثر لا يوجد ما يبرر له لجوءَه إلى الضرورة، لأن الأصل في الكلام أن يأتي لفظه صحيحاً وسليماً والضرورة هي شذوذ عن الجادة السليمة»[1].

ويُقَالُ أيْضًا أن الضرورة هي «ما وقع في الشعر مما لم يقع في النثر سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا»[2]، وذهب ابن مالك إلى أنها «ما ليس للشاعر مندوحة عنه»[3]، وهو مذهب سيبويه أيضًا؛ وكثيرا ما نبّه عليه «على أن ما ورد في الشعر من المُسْتَنْدَرَات لا يُعَدُّ

(1) ينظر: شاكر الغزي، الضرورة الشعرية، منتديات الفصيح، 16 -08-2006م **http://www.alfaseeh.net**

(2) أحمد مختار عبد الحميد عمر، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، ط08، 2003م، ص44

(3) المرجع نفسه، ص44.

اضطرارًا، إلا إذ لم يكن للشاعر في إقامة الوزن، وإصلاح القافية عنه مندوحة»[1]، وقد عقد لذلك بابًا " ما يحتمل الشعر[2].

وقد أَلْحَقَتِ العرب بعض سجعها بهذا الباب، مما أحوج النحاة إلى إدراجه تحت باب الضرورة يقول ابن عصفور(ت663هـ): «وألحقوا الكلام المسجوع في ذلك بالشعر، لما كانت ضرورة في النثر أيضاً هي ضرورة النظم؛ دليل ذلك قولهم: (شَهْرٌ ثَرَى، وَشَهْرٌ تَرَى، وَشَهْرٌ مَرْعَى) فحذفوا التنوين من (ثرى) ومن (مرعى) اتباعاً لقولهم ترى، لأنه فعل فلم ينون لذلك»[3].

2. حكمها:

إنّه مما لا مُشاحة فيه «أن الضرورة بأقسامها كلها جائزة للعربي والمولَّد»[4]، يقول ابن جني في الخصائص: «سألت أبا علي: هل يجوز لنا في الشعر ضرورة ما جاز للعرب؟ فقال: كما جاز لنا أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرته عليهم حظرته علينا، وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا، ومن بين ذلك يكون بين ذلك»[5].

أما مخالفة الأصل عند البلاغيين سواءٌ على مستوى التركيب الجملي وترتيبه؛ واستعمال ما ليس فيه حَرَجٌ عندهم «هو في الغالب لغرض تأدية معنىً من المعاني، لا لمجرَّدِ استخدام احتمالات جائزة، باستثناء حالة الضرورة الشعريّة، أو حاجة توازن الجمل وتناسُقِها، ومراعاةِ السَّجْع أو القوافي، ضمن أغراضٍ جماليّةٍ في الكلام»[6].

(1) جمال الدين بن مالك، شرح الكافية الشافية، ج01، ص123.
(2) ينظر: سيبويه، الكتاب، ج01، ص26.
(3) ضرائر الشِّعْر، ص14.
(4) محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط01، 2002م، ص109.
(5) محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص109.
(6) عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط01، 1996م، ج01، ص146.

مفهوم المفارقة الضرائرية: "إن المفارقة الضرائرية هي أسلوب لغوي يخالف فيه الشاعر الأصل اللُّغوي أو القالب النحويّ المتواضع عليه، بزيادة أو نقصان أو تغيير أو تقديم وتأخير أو بدل؛ أو بعدم التوافق بين جزأين من أجزاء التركيب الجُمَلِيّ في الحكم التذكير والتأنيث، الإفراد والتثنية والجمع، الرفع والنصب والجزم، والتبعية والإسناد .. رغم وجود علاقة بينهما اضطرارًا للحفاظ على الوزن الشعري".

3. أنواعها:

إنه لمن المستحيل على دارس المفارقة الضرائرية استقراء جميع شواهدها؛ لكثرتها ولأنها موزعة في الدواوين الشعرية والمجاميع وشتات الكتب وغيره؛ ولكننا نستطيع اعتماد معيارين لتقسيمها معيار ذوقي ومعيار شكلي.

فأما المعيار الذَّوقي: فتنقسم المفارقة الضرائرية باعتماده إلى نوعين؛ **قبيحة ومقبولة.**

1. القبيحة: «ما كانت غير مألوفة الوقوع؛ كمد المقصور، ومنع المصروف، وقطع همزة الوصل، وفك الإدغام وعكسه، وتقديم المعطوف، وغيره ذلك»[(1)].

2. المقبولة: «ما كانت مألوفة الوقوع؛ كقصر الممدود، وتخفيف المشدد، وإشباع الحركة حتى يتولد منه مَدّ، وتحريك المضارع المجزوم أو الأمر المبني على السكون بالكسر، ووصل همزة القطع بشرط أن يليها ساكن»[(2)].

وأما **المعيار الشَّكلي:** فتنقسم المفارقة الضرائرية باعتماده إلى أربعة أنواع: «الزيادة والنقص والتأخير، والبدل»[(3)].

1. مفارقة الزيادة: «وهي منحصرة في: زيادة حركة، وزيادة حرف، وزيادة كلمة وزيادة جملة»[(4)]، ويندرج تحتها: قصر الممدود وتثقيل المخفف، وإشباع الحركة حتى يتولّد عنها حرف وغير ذلك.

(1) محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص109.
(2) محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل ، ص109.
(3) أبو الحسن علي بن عصفور، ضرائر الشِّعْر، ص17.
(4) المصدر نفسه، ص17

2. مفارقة النقص: «وهي منحصرة في نقص حركة، ونقص حرف ونقص كلمة»[1] ويدخل تحته تخفيف المشدّد، مدّ المقصور، وغير ذلك.

3. مفارقة التقديم والتأخير: «وهي منحصرة في: تقديم حركة، وتقديم حرف، وتقديم بعض الكلام على بعض»[2]، ويدخل تحته: تقديم المعطوف، وغير ذلك.(أنظر المفارقة النحوية)

د- مفارقة البدل: «وهي منحصرة في: إبدال حركة من حركة، وحرف من حرف وكلمة من كلمة، وحكم من حكم»[3]، ويدخل تحته إبدال همزة القطع وصلا وعكسه، تسكين المتحرك وتحريك الساكن، تحريك ميم الجمع، وصرف ما لا ينصرف والعكس، وتنوين العلم المنادى، ترخيم غير المنادى، وغير ذلك.(أنظر المفارقة النحوية)

عموما بعض هذه الضرائر سندرجه تحت مبحث المفارقة النحوية (في مفارقة القاعدة) ولكن مراعاةً لوحدة الموضوع أدرج تحت هذا المبحث وتحت الآخر؛ وحتى لا تشتَّت المعلومة ثم إنّ المفارقة النحوية هي من قبيل المفارقة اللغوية، ولم نَخُصَّها بمبحث إلا لسعتها وتشعبها.

- خلاصة المفارقة النحوية:

بعد عرض هذا المعارف لا يسعنا إلا الخروج ببعض النتائج لتكون خلاصة ما توصلنا إليه من البحث في المفارقة التركيبية:

- إنه مما يجب على الدارس لهذه القضايا والمفارقات -التي حاولنا لملمة بعضها في سياق واحد- النَظَرُ إلى النحاة بعين الانصاف، وعُذرُهُم في نظرتهم السطحية للتراكيب؛ فلولا ما بذلوه لما استطاع من بَعْدَهم أن يبني عليه، ويكفيهم فخرا أن السبق كان لهم في إنشاء هذا العلم ومنهجه دون مثال يحتذى.

(1) المصدر نفسه ، ص84.
(2) المصدر نفسه، ص187.
(3) المصدر نفسه، ص216.

– إن للمفارقة النحوية في تراثنا اللغوي صورٌ جمةٌ؛ وظّفها أهل الصنعة من الشعراء والكتاب في سبيل تحقيق المعنى وبلوغ مقصديته، وتحقيق وظيفته الجمالية، ثم لينزل القرآن بعد ذلك مترعًا بمثل هذه الأساليب معجزًا في لفظه ونظمه.

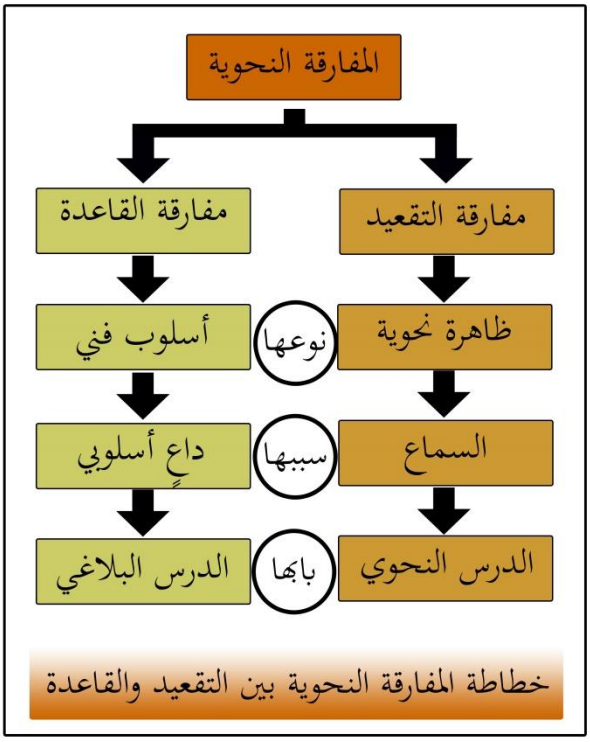
– معاني القرآن للفراء ونظرية النظم للجرجاني ما هي إلا بحثٌ في صورة من صور المفارقات النحوية باعتبارها أسلوبا جماليا من أساليب الفصاحة والبلاغة والجمال.

– إن النحاة –وعلى رأسهم سيبويه– وإن اهتموا بالمعنى في كثيرٍ من الأحيان؛ إلا أنّه يبقى –إجمالًا– في المرتبة الدنيا واللفظ والتركيب في العليا، عكس البلاغيين –وعلى رأسهم الجرجاني– الذين حاولوا التنسيق بين المعنى والنحو؛ بجعلهما في مستوًى واحدٍ من حيث الأهمية، كونَ تَظَافرهما ينتج عنه نظم كلام وظيفيٍّ.

– إن النحاة لا فرق عندهم في معنى جملتين قُدم في إحداها الفعل وفي الأخرى الاسم عكس البلاغيين الذين يرون أن لكلٍ تركيب دواعيه الأسلوبية.

إن العدول عن المطابقة والحمل على المعنى عند القدامى ليس إلا بحثٌ في المفارقة التركيبية –على ما ذهبنا إليه في تعريفها– حيث يتّفقان في كون كليهما عدول وانزياح تتلاحم فيه المتناقضات لدواعٍ أسلوبية يقتضيها السياق؛ يكسو بها المبدع نصه جماليةً تخرق أفق توقع المتلقي؛ ويبلغ بها مقصديته؛ ومنه لم يكن استعمالها في كلام العرب من قبيل التجاوز اللُّغوي والاعتباطية بل لتحقيق المعنى وغرضه وبلوغ المقصدية التي أرادها المُتكلّم تجاه مخاطبه.

– المفارقة التركيبية هي جملة المعاني النحوية التي يتطرّق إليها الدرس البلاغي، كونها تندرج تحت باب مطابقة الكلام لمقتضى الحال الذي ينصبُّ اهتمامه على حال المتلقّي؛ الذي يجب عليه أن يراعيها كي تتحقّق مقصديته وغايته المرجوّة، مع اسهامها في تشكيل الصورة الفنية، وتحسين البنية التركيبية، وعلى دارسيها وموظِّفيها التفريق بينها وبين مفارقة التقعيد التي تعدّ ظاهرة نحوية تندرج ضمن أبواب الدرس النحوي لا أسلوبا فنيًّا كنظيرتها– التركيبية– التي تندرج ضمن الدرس البلاغي.



خطاطة المفارقة النحوية بين التقعيد والقاعدة

– إن المتكلم لن يستشعر قيمة المفارقة التركيبية إلا إذا عرف مسالكها ودواعيها الأسلوبية، فإنْ فَعَلَ لعمري ستعتريه «لذة عظيمة وهو ينظر في التعبيرات ودلالاتها المعنوية ويشعر بالاعتزاز بانتسابه إلى هذه اللغة الفنية الثرية؛ الحافلة بالمعاني الدقيقة الجميلة، ثم إنه بعد ذلك يحرص على هذه اللغة الدافقة بالحيوية، وهو وراء كل ذلك يحاول تطبيق هذه الأوجه في كلامه، ويشعر بمتعة في هذا التطبيق»[1].

– وكذا يمكننا في نهاية هذا المبحث الإشارة إلى "دلالة القصد" التي عنى بها الجرجاني وجعلها ركيزةً يرتكز عليها المتكلم في اختيار ألفاظه وتركيباتها وسبكها وحبكها؛ حيث لا ترتيب حاصلٌ إلا إذا كان هناك قصد وصنعة وأسلوب مرتبط بموقع اللفظ في الجملة، يقول: «إذا فرَغْتَ من ترتيبِ المعاني في نفسِك لم تحتجْ إلى أن تستأنفَ فكْراً في ترتيبِ الألفاظِ، بل تَجدُها تَترتَّب لك بحُكْم أنها خَدَمٌ للمعاني، وتابعةٌ لها، ولاحِقةٌ بها، وأن العِلْم بمواقعِ المعاني في النَّفْس علمٌ بمواقعِ الألفاظ الدالة عليها في النطق... وأنَّ الكلمَ تَترتَّب في النُّطقِ بسببِ تَرتُّبِ معانيها في النَّفس، وأنها لَوْ خَلَتْ من مَعانيها حتى تَتجرَّد أصواتاً وأصداءَ حروفٍ، لما وقعَ في ضميرٍ ولا

(1) فاضل السامرائي، معاني النحو، ص08.

هَجَس في خاطرٍ، أن يَجب فيها ترتيبٌ ونَظْم، وأن يُجْعَل لها أمكنةٌ ومنازِلُ، وأنْ يجبَ النطقُ بهذه قَبْل النطقِ بتلك»[1]، ومنه كان لزاما على المبدع الحق ألا يصرف معانيه بصورة اعتباطيّة بوضعها في قوالب لفظية لا تليق بمقصديتها، بل ينبغي مراعاة المعنى وسياقه ومتلقيه.

أخيرا يمكننا القول أن أسلوب المفارقة التركيبية استعمالٌ عربي يبرز لنا تنوع الإمكانات النحوية وأنّ العدول عن الاختيار الوضعي يحدث تنافرًا وظيفيا ودلاليًا في التراكيب، يرى الدلاليون أنه إشارة من المتكلم وقرينة تحول دون تمثُّل المعنى الظاهر؛ بل بالالتفات إلى خفيّه.

3. المفارقة البلاغية (Rhetorical Irony):

إنّ أهم ما يميّز لغة الشّعر صدق الإعراب عن بنات الأفكار والوجدان بأسلوب إيحائي بديع؛ يجعل من الشعر خلقا لغويّا ذا دفق جمالي ممتع، يحوّل فيه الشّاعر تجاربه الذاتيّة إلى مشاهد انفعالية، وإن الصورة لهي اللبنة الأساسية في سبك هذه البنية المشهدية، وهي وعاؤها الّذي يحتويها، كما أنها العامل الرّئيس والميزان الّذي تقاس به حداثة النّصّ وشعريّته؛ لذا نجد النّقاد والدّارسين من قدم ينوّهون بضرورة الاهتمام بها وبدراستها، لتغدو بهذا معيارا لجودة النّظم والخلق الفني، والغموض هو العنصر الأساسي و القاعدة التي تقوم عليها جمالية التصوير.

والمفارقة هي جوهر جماليّة التّصوير؛ وهي جوهر الغموض المتجلّي في أيّ خطاب أدبيّ وجوهر كلّ تجديد، كونها ترتبط بالأساليب البلاغيّة؛ الّتي هي أداة المبدع والإطار الّذي توضع فيه الصّورة المكتسية بالغموض؛ والّذي هو في الحقيقة عمليّة جمع بين الأضدد وتآلفٌ بين النّقائض، وانشاء علاقات بينها؛ لتجعلنا اللّغة الأدبيّة أمام بناء متكامل متماسك لظاهرة مفجّرة للخطاب اللّغوي، وللجمال في آن واحد؛ بها يرى المبدع العالم من منظور جديد ومختلف.

لتجتمع -بذلك- المفارقة ورؤى المبدع للكون في بوتقة شعريّة واحدة؛ من حيث أنّ صلة الشّعر بالعالم ليست علاقة منطقيّة بل علاقة الدّهشة والافتتان اللّذين يعصفان بالرّوح والقلب معا، فالرؤيا في الشّعريّة هي نفاذ الشّاعر ببصيرته الحادّة إلى ما تخبّئه المرئيّات وراءها من

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص54-56.

معان وأشكال؛ فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفنّ[1].

وبذا تصبح اللّغة خطابا بلاغيّا خلّاقا يمتاز بالجدّة، تمتلك قدرة و«قوّة مغناطيسيّة خاصّة تجتذب بها الكلمات إلى مجال دلاليّ مختار من إمكانات أخرى متعدّدة»[2]، وكلّما حسن تشكيل الشّاعر لمفارقاته، ارتفع مستوى الإبداع لديه واتّسمت تجربته بالأصالة وأصبح نصّه مؤسّسا على رؤى فكريّة، وهو ما يثري عقل المتلقّي وينيره، ويوسّع من ذائقته الأدبيّة والمعرفيّة، ليقوم بدوره –هو الآخر– بإعادة إنتاج للنّصّ، انطلاقا من تكوينه الثّقافي والسّيكولوجي والاجتماعي وخلفياته الأيديولوجيّة وخبراته الجماليّة في الخلق والتّذوق وميكانيزماته التّأويليّة.

والدارس لمصطلح المفارقة يجد أنّه أصبح يردّد بكثرة على ألسنة النّقاد المعاصرين، لأنّها مفهوم زئبقيٌّ حيٌّ تتنازعه مقارباتٌ مختلفة أيّما اختلاف، ففيها عالم الاجتماع يلمس تجلّيا من تجلّيات العلاقات الاجتماعيّة بين الأفراد، ويبصر فيها الفيلسوف شكلا من أشكال الوعي والجدل، ويسرح الأديب في عالمها المفتوح على مصراعيه للتّخييل والتّصوير والتّعجيب.

ولعلّ أشهر تعريفاتها علاقةً بالبلاغة تعريف آلان رودي (**Alan Rudy**) في قوله: « المفارقة ليست رؤية معنى حقيقيّ تحت آخر زائف؛ بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة»[3]، أي تمازج الأضداد في صورة واحدة دون الضّرورة لغياب أحد المعنيين.

وعنصر ازدواج المعنى في مكونات بناء المفارقة هو ما جعل أساليب فنية أخرى تطلبه وتتخذه جزءا رئيسًا منها، كالمجاز والاستعارة والكناية، وكل ما يدخل تحت مسمى معنى المعنى عند الجرجاني، وغيره من الأساليب، كونها تقوم على مستويين للمعنى؛ سطحيّ وعميق.

لترتبط بهذا المعنى بكلّ أساليب العرب البلاغيّة المنضوية تحت باب المجاز –تحت مسمَّيَات أخرى غير المفارقة–؛ أو ما يعرف بالأسَاليب المراوغة ذات الأداء غير المباشر التي

(1) ينظر: ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، ص145.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 343.

(3) خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، ص 18.

عرفها العرب في باب المعاني والبيان والبديع؛ والتي تتماهى وتتواشج مع المفارقة؛ وتتشارك معها في بعض خصائصها المائزة لها (الخفاء والإيماء والإشارة والتّمويه)، وتلامس معناها؛ غير أنها تتفاوت في درجة القرب منها؛ وذلك حسب درجة التنافر بين العناصر المكونة لها.«وهذه الانواع المجازية والبلاغية تشترك في الإضراب عن المعنى المباشرة، والاتجاهة نحو العمق..»[1]

ولعلّ أبرزها "الّتهكم" "السُّخرية" "الاستهزاء" "الازدراء" والتي تلامس المعنى المباشر للمفارقة، أما بمفهومها العام فهناك مصطلحات بلاغية أخرى قد لامست كثيرا من دلالاته وتشابكت مع حدوده، نذكر منها «المجاز المرسل، المجاز الاستعاري،الاستعارة التمثيل، المثل الكناية، التعريض التلويح، التلميح، التورية، التوجيه الرمز،الإيحاء، الّلمز الغمز، الإلماع، معنى المعنى، الأحجية، الإشارة التضاد، الطباق، المقابلة... الهجاء، الإثبات بالنفي، النكتة الكوميديا الفكاهة، المزاح، المبالغة، التظخيم، الكاريكاتير، تجاهل العارف، سوق الكلام مساق غيره التشكيك، المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، والجدّ في موقف الهزل، والهزل في موقف الجدّ، وتخفيف القول، وتضخيم القول»[2].

واستعمال المبدع هذه الأساليب غايته **اللّامباشرة** و**الانزياح** و**المراوغة**، وممارسة مثل هذه الفنون البلاغية يعدّ انتقالا من الآلية و المباشرة و الحرفيّة إلى الحركيّة والتعبيريّة وشدّ عرى الخطاب[3]، ليكون التطوّر الحاصل لهذه الأساليب هو نتيجة زيادة وعي المبدع وتنبّهه إلى جماليّة الجمع بين التّناقض والتّنافر والتّعارض والاختلاف والتّباين والتّجاور والتّقابل بين الّنقائض والأضداد الّتي هي جوهر المفارقة.

وقبل الشّروع في التّمثيل ينبغي التّنويه إلى مسألة، يعتقد أصحابها أنّه من العبطيّة واللّاتخصص استعمال لفظ المفارقة في كلّ ما هو تضادٌّ، وأنّها ظاهرةٌ تكاد تكون مستقلّة، ثمّ راحوا يندّدون بمحاولة ربطها بالفنون الأخرى وأساليب القول المتنوّعة، داعين إلى ضرورة التّحلّي ببعض الاحترافيّة في التّعاطي مع المصطلح وعدم مجّانيّة استعماله على حدّ تعبير أحد أنصار

(1) مُحَمَّد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، صيدا- بيروت، ط01، 2001م، ص36.
(2) ينظر: سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعريّة، إيتراك، للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2006 م، ص35.
(3) ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، ص 201.

هذا المذهب؛ منهم هشام الشيخ عيسى[1]، وهذا بسبب الفهم القاصر لهذه الأسلوب وعدم التفرقة بين المصطلحين (**Irony و Paradox**).

والمتأمل في آراء الدارسين –غربيين وعرب– يجدهم على عكس هذه الفكرة؛ حيث رأوا في ربط المفارقة بالفنون وأساليب القول ليس بالنّقيصة ولا الأمر الّذي يقدح في جوهر المفارقة وبنائها بل عكسه تماما، ودليلٌ على تشعّب هذا الأسلوب وتواشجه مع كلّ ما هو فنيٌّ في معايير البشر، في عصر غدا فيه كلّ مخالف للطّبيعة فنٌّ، لتكون بذلك علاقتها بالكون أعمق مما نظنّ بل يمكن القول أنّها نقيضه، أن كانت ضدّه أو الوجه الآخر له، بمخالفتها لقوانين الطّبيعة والعرف الكونيّ، وأنّها لبّ الحياة وهو ما يبدو جليّا في قول كارل زولجر(**1780-1819 Carl solger**) الّذي نظر إلى المفارقة نظرة ميتافيزيقية، يقول: «إنّ المفارقة الحقّة تبدأ بتأمّل مصير العالم بمعناه الواسع»[2].

1. كرونولوجيا المفارقة البلاغية –مفارقة التشبيه أنموذجا–:

يمكن للباحث في هذه القضية أن يتخذ من المثاقفة نقطة فارقة بين عصرين اثنين (**ما قبل المثاقفة وما بعدها**)، لأنّ الثّورة والتّمرّد على عمارة الشّعر وعموده القائم عليه منذ الجاهليّة والتّجديد، وبدايات الوعي بالمفارقة إنّما كان بعد انفتاح العرب على الأمم الأخرى؛ وبداية حركة التّرجمة، الّتي لاحت بوادرها مع نهاية خلافة بني أميّة وطول خلافة بني العبّاس (العصر الذّهبيّ) فكان التّجديد على مستوى جميع الأصعدة والفنون؛ منها الأدب، شعرا ونثرا، غرضا وأسلوبا شكلا ومضمونا، لغة ومعنى، بنية وتصويرا؛ ولعلّ هذا العنصر الأخير هو لبّ كلّ ما سبقه، وبه انقسم الشّعراء إلى قدماء ومحدثين (مولّدين) وفيه تبلورت المفارقة البلاغية وتطوّرت لتنتهج نهجا غير الّذي كانت عليه من قبل، باختصار لأنّها تمثّل لغة العقل، لا لغة الرّوح والخيال والشّعر، هذا العقل الّذي وجد التّنوير في الفلسفة والمنطق.

وللاستدلال على هذا التّطوّر الحاصل في المفارقة البلاغية وتوضيح المسألة، لا ضير في اتخاذ أسلوب من الأساليب البلاغية للتطبيق عليه وليكن التشبيه (**Simile**)، وذلك لمكانته

(1) ينظر: هشام الشيخ عيسى، براءة النص – مقالات في النقد الحديث، دار الكتب العلمية، ط01، لبنان، 2013م ص85، أحد المتبنين للقول.

(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها ص 32.

عند النّقاد العرب؛ الذين غالوْا تواترا في الاعجاب بمكانته، لما له من «أثر في إثراء الدّلالة واكساب السّياق الوارد فيه قدرا من الحيويّة، مبعثها طبيعة العلاقة بين الطّرفين، ذلك أنّ طبيعة الدلالة النّاجمة عن التشبيه تقتضي التّعدّد؛ بمعنى وجود طرفين بينهما مشابهة على نحو ما ولكي تتحقّق هذه الدلالة فلابد من وجود علاقة جدليّة بينهما، أي هناك موافقة ومخالفة تجعل بينهما نوع ارتباط .. وهو ما يثير حيوية تؤول إلى السياق»[1] لذا كان ولازال أبين دليل على الشّاعرية ومقياسا تعرف به.

والتّشبيه، عند علماء البلاغة، إنّما يكون بين أمرين، أو أكثر؛ يجمع بينهما وجه شبه يقرّه التّواطؤ، أو العرف، أو المنطق، وعليه، فإذا ما خولف التّواطؤ، أو بوين العرف، أو اختلّ المنطق في التّشبيه، وقعت المفارقة[2]، وقد عرّفوه على أنه «عقد مماثلة بين أمرين، أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصد المتكلم للعلم»[3].

واشترطوا لبلوغ ذلك المقاربة في التّشبيه، غير أن هذا تغيّر عند المحدثين إلى غاية يومنا هذا –كما ذكرنا سابقا–؛ وسطّرت له مقاييس جديدةٌ؛ حيث أصبحت فعاليّة التّشبيه ونجاعته عندهم تكمن في قدرته على الخلق الفنيّ؛ الّذي كلّما غلب على طرفيه – المشبه والمشبه به– التّنافر واتسع البون بينه وبين المبتذل والمألوف من الكلام ازداد شاعريّة، ولا يكون هذا إلّا بالخوض في غمار الخيال وحقوله العذراء الّتي لا تتكشّف إلا لأرباب الكلام وأمرائه.

ليدخل التّشبيه بعد هذا في وتيرة تطوّر تواكب عجلة التّجديد، ركيزته في السّبيل إلى ذلك الوعي المتبلور لدى المبدعين بضرورة الخلق الفني والتجديد في الصورة الشعرية، وحمل المعنى على تعدد الدّلالة وعدم اضطراره إلى أحاديتها، وبذا تدرّج نحو الغموض والكثافة والعمق بتوسيع الفجوة بين أركانه (تشبيه المحسوس بالمعقول والعكس والمحسوس بالمحسوس والمعقول

(1) طارق سعد، الوحدة في شعر ابن قيس الرقيات، دراسة في تحولات الدلالة وسمات التشكيل اللغوي، دار البراق، القاهرة، ط01، 2003م، ص143.

(2) ينظر: تغريد ضياء، المفارقة في مقامات العصر العباسي، (أطروحة دكتوراه)، الجامعة المستنصرية، 2003م، ص46.

(3) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت، ص 219.

بالمعقول) مع بقاء إمكانية إيجاد رابط بينهما ونقاط تقاطع، «وتكون نقاط التقاطع هذه بؤرا إنفجاريّة تسيطر على حركة القصيدة كلها ..»[1].

وسنلاحظ في ما يأتي من الأمثلة أنه مع تقدم الزّمن استطاع الشاعر –وإن لم يعرف المفارقة كنظرية– التّوصّل إلى أن الجمع بين المتناقضات هو السبيل إلى التّجديد والخلق الفنيّ وأنّه كلما اتسعت الفجوة بين طرفي التشبيه صعب تلمس وجه الشبه، وبذا تكسر بنية التوقّعات أو ما يعرف عند جاكبسون "بالتوقع الخائب" و "الانتظار المحبط"[2] لدى المتلقي.

وسيقتصر التمثيل **لمفارقة التشبيه** على دلالة **"اللّيل"** وتغيّرها على مدى حقبتي الدّراسة والتّمثيل لكلّ حقبة بفحل من فحولها.

1.1. أنموذج ما قبل المثاقفة:

تشمل هذه الفئة الشّعراء الّذين تماشوا وعمود الشّعر، الّذي استمرّ غاية التّمرّد عليه على يد بشّار وأبي نوّاس ومن بعدهما، ممثلين بقول النّابغة الذّبيانيّ كون كلمة النّقاد اجتمعت على أنّه أحد شعراء الطّبقة الأولى من الفحول؛ إن لم يكن رأس هذه الطبقة بعد امرئ القيس فهو كما قال أبو عبيدة «..أوضحهم كلاما وأقلّهم سقطا وحشوا، وأجودهم مقاطع، وأحسنهم مطالع ولشعره ديباجةٌ..»[3]، ولأنّ كلّ من أتى بعده ما جاوزت دلالة **"اللّيل"** عنده دلالة النّابغة (أو امرئ القيس قبله).

الشّاهد:

فإنّــك كالليــل الّــذي هــو مــدركي * وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسع[4]

تكمن مفارقة التّشبيه في البيت في الجمع بين متناقضين متنافرين كلّ التّنافر؛ وذلك في قالب واحد حين شبّه النّابغة النّعمان –الّذي يستجدي عطفه ويأمل عفوه بعد أن توعّده– باللّيل وهو من قبيل تشبيه العاقل بغير العاقل أو الانسان بغير جنسه وبمخلوق بعيد عنه كلّ البعد؛ إلا أنّه أوجد علاقة بينهما وهو ما يعرف بوجه الشّبه، وهو الّذي أراده فكلاهما يشترك

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، ط03 1984م، ص 64

(2) رومان جاكبسون، قضايا الشِّعريَّة، ص83.

(3) عبد الله بن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، دط، 1423هـ، ج01، ص166.

(4) ديوان النابغة، شرح حنا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط01، 1991م، ص127.

في سعة السّلطان وامتداد النّفوذ والقدرة على الوصول لأي مكان؛ وجه شبه تأويلاته تكاد تكون محدودة.

والمتمعن فيها وإن حاول توسعتها-بتحميلها مالا تطيق- حدّه يجد في البيت **مفارقة إبراز**[1] بادية جليّة؛ ذلك أنه شبه الملك بالليل هاجيا في صيغة مدح؛ وذاك لما ينجم عن الليل من مظاهر الخوف؛ فالشاعر في لحظة التّكشف وولادة القصيدة يرى الملك ليلا أسودا غارقا في الظلام، ذلك الظلام الذي يحول دونه ودون صحبه وما يؤمّله في الحياة، ويتركه نهبا للهواجس والهموم والحزن ولو كان نسج الصورة بعد إعمال المنطق والعقل ما وجد اللّيل بالبيت مكانا ولأورد الشّاعر محلّه أيّ شيء آخر مما يدرك الإنسان على سبيل المثال: النّهار الذي يحمل دلالة الحياة والتّجدد والطمأنينة.

وقد عيب عليه هذا من قبل البعض، إلّا أنّه -على ما يبدو- في رأيهم شططٌ، وما مثل النّابغة يغيب عنه هذا؛ وإنّما قال قولته بقلب مملوء بالخوف والكراهية واليأس ونظرته إلى الملك نظرة لا مجال فيها للأمل والرّجاء فجاءت صورته قاتمة كاللّيل.

ومفارقة التشبيه في البيت لا تتعدّى أن تكون بين المشبه "النعمان" والمشبه به "الليل" ووجه الشبه السّطوة وقدرة الوصول لأي مكان، وإن كان يحمل في طياته معنى الحزن والخوف والهمّ، إلا أنه من المعلوم عند العرب بالفطرة ولا يحتاج تأويلا ولا كبير تمعّن، خلا بعض التأمّل الهادئ.

2.1. أنموذج ما بعد المثاقفة:

لقد اخترنا المتنبي للتّمثيل، كونه يمثل جيلا واعيا متشبّعا بالفلسفة اليونانية وأكثر انفتاحا على الثقافات الأخرى، وأنّه أشعر شعراء زمانه، شعر « نادرة الفلك، وواسطة عقد الدهر، في صناعة الشعر »[2]، وبه تطّور التّصوير الفنيّ عند العرب بأن مزج الشّعر بالفلسفة، فبلغ ذروته

(1) أسلوب الإبراز: هو الذي يبرز سير وهدف المفارقة، وأبسط مثال على ذلك: المديح بدل الذم كعبارة "التهاني" التي تقولها في حق أخرق تسبب في فعلة مؤذية، ويدخل تحته التهكم، اللّمز، الغمز، النّكتة الكوميديا، الفكاهة، المزاح، الكاريكاتير، والجدّ في موقف الهزل، والهزل في موقف الجدّ، السّخرية، الاستهزاء .... ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها ص195.

(2) أبو منصور الثعالبي، أبو الطيب المتنبي وما له وما عليه، تح: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، القاهرة، دط، دت، ص30.

وقمّة شاعريّته، وذاك أنّ المتنبي أحد أشهر شعراء العربيّة المعروفين بعدم تقديم مدلولات على نحو مطمئن راسخ، بل يترك النص الشعري مفتوحا على شتى التأويلات مما يعزز قيمته الجمالية وبتبنيه للمفارقة نمطا في الكتابة يعمد إلى قول شيء، وقصد آخر بالكلية، وإن اثبت حقيقة لا يلبث إلغاءها ثم يظل محتفظا بشفرتها السرية، فأبو الطيب المتنبي يخاطب العقول بفلسفته وشعره الذي تخيّم عليه التّناقضات؛ مما يتطلب من قارئه بذل المزيد من الجهد والتّأمل كي يتوصّل إلى مقصديته ويكشف ماهيته .

الشّاهد:

ويـــوم كليـــل العاشـــقين كمنتـــه * أراقــب فيــه الشّــمس أيّان تغــرب[1]

تقع مفارقة التشبيه في البيت بتشبيه المتنبي النّهار وطوله بطول ليل العاشقين، وهذا يفتح نافذة تأويل إذ كيف يشبه النهار بالليل وهو ضدّه، إلّا إذا كانت لفظ اللّيل عنده يحمل دلالة أخرى، كأن يكون تشبيه ضمنيّا بتشبيهه كافور لسواده بالليل وسيف الدّولة لبياضه بالشمس يقول ابن سيده: «وقد يجوز أن يكون أبو الطيب في ذمه النهار، معرّضا بسيف الدولة لبياضه وفي حمده الليل، متعللاً بكافور لسواده، فإن كان قصد ذلك فهو ظريف، وإن كان لم يقصده فتوجيهنا له غريب»[2]؛ ليجمع بهذا متناقضين بتشبيهه العاقل بغير العاقل ليكون قوله **"يوم كليل العاشقين كمنته" مفارقة تشبيه (ضمنيّ)** سرح المتنبي فيها بخياله فشبّه كافور باللّيل، وهذا يتولّد عنه **مفارقة هزليّة ساخرة** معرّضةٌ بسواده وعبوديته .

ثمّ إنّه خالف العرف بأن قرّر الاختباء في النّهار منتظرا اللّيل ليخرج قال الواحدي: «يقول ربّ يوم طال عليّ طول ليل العاشق؛ تستّرت فيه خوفا من الأعداء على نفسي أراقب غروب الشّمس لأخرج عن المكمن»[3]، وهذا أيضا فيه نظر؛ إلا إذا كان دلالة النّهار في البيت غير الدّلالة المتواضع عليها، وهذا مما لا شكّ فيه، وكما ذكر ابن سيده ففي قوله: **"أراقب فيه**

(1) ديوان المتنبي، ص72.

(2) أبو الحسن علي بن اسماعيل بن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص87.

(3) أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، شرح الواحدي على ديوان المتنبي، تح:ياسين الأيوبي، وقصي حسين، دار الرائد العربي، بيروت، ط01، 1999م ، ص 328.

الشمس" ليس ببعيد أن يكون تشبيها ضمنيّا وسيف الدّولة هو الشّمس، **و"أيان تغرب" هو** زوال الحظوة التي كانت له عنده، وبذلك تزول معها آماله وأمانيه.

وكلّ هذا التّشبيهات في البيت تولّد عنها عدة تناقضات، نوضحها في الجدول(وهي قابلة للزيادة):

سيف الدولة	≠	**كافور**
الشمس	≠	**الليل**
النهار	≠	**الظلام**
الحمد	≠	**الذمّ**
الحظوة	≠	**الاحتقار**
الأمل	≠	**اليأس**
الوصال	≠	**الهجر**
الألفة	≠	**الشتات**
الرضا	≠	**الندم**
الماضي	≠	**الحاضر**
...	...	...

إنّ «هذا التقابل التشبيهي بين متضادين لهو مفارقة ذكية»[1]،في كل الأبيات الممثل بها وهو –أيضا– من قبيل مفارقة التّنافر البسيط **(Irony of Simple Incongruity)**

(1) صلاح نجيب أحمد، المفارقة في شعر مظفر النواب، رسالة ماجستير، كلية التربية/كلار، جامعة السليمانية، 2010م، ص84

وتسمى مفارقة كنتليان(**Quintilien**)، «وهي أسلوب مفارقة أن تجاور من دون تعليق بين قولين متناقضين أو صورتين متنافرتين»[1]، وتحتها تندرج مفارقة التشبيه.

والملاحظ في البيتين أنّ اللّيل في كليهما طرف تشبيه؛ إلّا أن مستوى الغموض يختلف من شاعر إلى آخر ومن حقبة إلى أخرى، فالنّابغة لا يحتاج بيته كبير تركيز لتلمّس وجه الشبه بين الطرفين، إلا أن بيت أبي الطيب يحتاج إلى درجة تركيز عالية وإلى ذهن متوقّد للوصول إلى شيفرة التّشبيه واستجلاء وجه الشّبه فيه، وإلا كان الفهم سقيما والتّأويل أسقم، وما هذا إلا لاتساع الفجوة بين طرفي التشبيه الموظفين، مما يزيد حيرة المتلقي ويفتح المجال أمام تأويلاته لتتعدّد بل وتضطرب نتيجة التأمّل القلق.

فبيت النابغة: الليل= الملك، (تشبيه المحسوس بالمحسوس)، ووجه الشبه القدرة على الوصول لأي مكان.

أما بيت المتنبّي: (الليل= كافور)، (الليل= الحزن)، (الليل= اليأس)، (الليل= الحاضر المظلم)، (الليل= الندم) ... ولا تدري أهو من قبيل تشبيه المحسوس بالمعقول أم العكس؟ أم تشبيه المحسوس بالمحسوس؟ أم المعقول بالمعقول؟، كون كلّ الاحتمالات واردةٌ، كما أنّ وجه الشّبه يصعب القبض عليه؛ وإن حدث يصعب الإقرار به.

وهذا –لعمري– لبّ المفارقة وأساسها، وذلك أنّ دلالات الصّورة التشبيهيّة لدى المتنبّي «تميل إلى التّصرف العقلي وتعتمد التّأويل، فهي ليست دلالة حقيقيّة على كلّ حال»[2]، وهذا ناجمٌ عن العلاقة الّتي يحدثها المبدع بخلقه التّضاد والتّنافر بين طرفي التّشبيه، بجمعه أشياء لم يكن يجمع بينها، مما يسمح بخلق «فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدليّ؛ أي في علاقات تشابهها وتضادّها أو تمايزها، وكلّما اتّسعت هذه الفجوة المكتشفة كلّما كانت الصّورة أعمق فيضا بالشّعرية وأكثر ثراء بها »[3].

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص87.

(2) خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بغداد، ط02، 1984م، ص12.

(3) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص47.

يقول الدّكتور **حمزة الخفاجي**: «إنّ النّاظر إلى زوايا تشبيهية جديدة بين أشياء متنافرة قد يضعنا أمام مفارقات مبنيّة على صور تشبيهية، أي أنّ المفارقة في هذه الصّور بنيت على أسلوب التّشبيه، وهذه النّقطة مهمّةٌ جدّا، نستطيع أن نسمّيها مفارقة»[1].

وهذا النّوع من المفارقة لا ينطلق أثناء نسجه من «نقطة معيّنة باتّجاهين متضادّين لإبراز التّضاد، بل ينطلق من اتّجاهين متضادّين إلى نقطة واحدة ليوحي بالتّشابه في نقطة المفارقة»[2] تكون هي وجه الشبه، الّذي كلّما أخفي وضبّب الطّريق إليه ارتفع معدّل شعريّة النّص.

لتتحقّق بذلك معظم وظائف المفارقة: من مباغتة للمتلقّي، وإغراء له، وخلق توتّر دلاليّ لتنمية ملكة التّبصّر والتّأويل لديه، وإحداث أبلغ الأثر بأقلّ الوسائل تبذيرا.

3.1. تنويه:

بعد حديثنا عن المثاقفة تمثلُ أمامنا قضايا جوهرية لا تزال محلّ جدل إلى يومنا هذا وهي الصراع الذي قام عند العرب بين أنصار اللفظ والمعنى، والحقيقة أن هذا الصراع هو انحياز كل طرف إلى نوع من المفارقة؛ فأنصار اللفظ مع المفارقة التركيبية بشقيها اللغوي والنحوي أما أنصار المعنى فكانوا مع المفارقة الدَّلالية بشقيها البلاغي والفكري، وكذا الصراع بين أنصار عمود الشعر والثائرين ضدّه، والإنصاف ما تبناه من بعدهم، بمحاولتهم التوفيق بين اللفظ والمعنى وإعطاء كل مفارقة حقها، والتخلص من النمطية العموديّة والانفتاح على معانٍ وأساليب جديدة وهو ما زاد من شعرية النتاج الأدبي في مرحلة ما بعد الثورة على القديم.

وهذه الثورة على القدامى كان سببها بساطة مفارقاتهم الفنية (الشعرية) ودخوله في النّمطية بأنماطها الثلاثة، تركيبية (نحوية)، دلالية (الأساليب البلاغية)، ونغمية؛ إلا أن الزّمن حملهم على استمرائها وبالتالي فقدت بريقها ورونقها، وهو ما أسهم في ظهور طائفة ثارت على السائد في ذلك الزمن، فأنتجت نصوصا خالفت بها العرف الشعري (عمود الشعر)، فلاقت استحسانا عند البعض وأثارت حفيظة البعض الآخر.

(1) قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص288

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

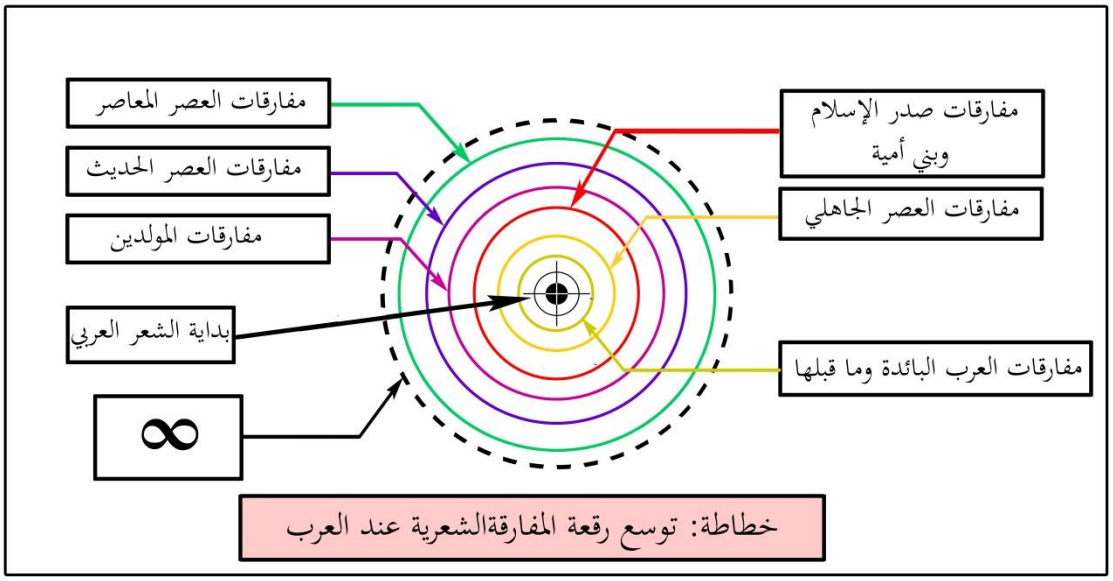
ثم توالت الثورات على القديم؛ مع شعراء كالمتنبي وأبي تمام ومن على شاكلتهم؛ حيث استطاعوا التوفيق بين كل المفارقات واستغلالها حتى النغمية؛ ولم يكن اختيارهم للبحور والقوافي والروي وحركته الإعرابية عبطيًّا، وهذا ما تثبته بعض المقاربات، التي سندرج بعضها في التطبيق على كافوريات المتنبي، وكان الصراع فيما بين أنصار الوزن الخليلي التام والقافية وأنصار التفعيلة الذين رأوا ضرورةً في إحداث مفارقات جديدة على مستوى البحور الخليلية تماشيا مع ما يخدم معانيهم وعصرهم، مما ساهم في ظهور نمط جديد للكتابة، وغيرها من الثورات على النمطية والقديم.

والمتمعّن في هذه الثورات يجد أنها –في جوهرها– توسّعٌ في رقعة المفارقة لا غير؛ بعد النضج الفكري للشاعر العربي وتَوَفُّقُه إلى فهم الجمالية في الجمع بين المتناقضات؛ إثْرَ انفتاح العرب على الأمم والتمازج الثقافي الذي وقع بينهم (المثاقفة) وتطور العلوم والآداب والفلسفة وقد قسمنا هذه المرحلة إلى ما قبل المثاقفة وما بعدها –أنظر الفصل الأول–

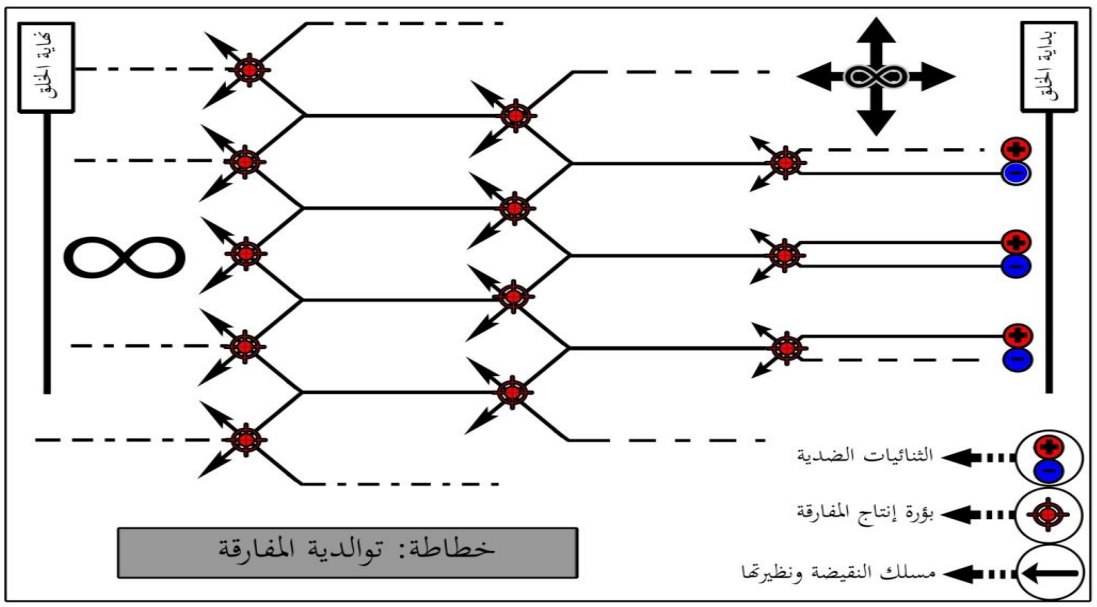
فشعراء بني العباس وعلى رأسهم المتنبي –مثلا– بعد تشبّعهم بالثّقافة اليونانيّة والفلسفة انزاحوا بلغة الشّعر العربيّ الواصف الّتي لم تتجاوز حدود المرئي –في كثير من الأحيان– إلى لغة شعريّة مفكّرة لا واصفة، بتوظيفهم للمفاهيم الفلسفية في الشعر؛ متأثرين بالفلاسفة اليونان –في مقدّمهم أرسطو– لتتقارب بذلك الفلسفة من الشّعر على يد هؤلاء ومن على شاكلتهم؛ الأمر الّذي أدّى إلى استحالة الفصل بينها، وذلك بمزجهم الذّوق الجمالي والحدس الفلسفي وهو ما وسّع دائرة المفارقة الدَّلالية، فقد امتلكوا اللغة والإيقاع، وما كان ينقصهم سوى بعض الفلسفة التي وجدوها في الوَافِد عليهم من الحضارات الأخرى، فتواشجت هذه الاخيرة مع الأدب في فضاء الإبداع الأمر الذي سرَّع من عملية توسع رقعة المفارقات، وهو توسع باقٍ ما بقي العقل والفن.

ولتَتَوَضَّحَ الفكرة أكثر نعرض أمامكم خطاطة لتوسّع رقعة المفارقة عند العرب الذين بدؤوا مفارقاتهم الشعرية في شكل أسجاع (العرب البائدة) ثم كان البيت والبيتين وبداية الوزن ثم هُلهل الشعر وقُصِّد وصار له عمود (الجاهلية)، ثم كانت بداية تنوع صوره مع صدر الإسلام وعصر بني أمية، ثم تمرّدٌ على عمود الشعر، مع بشار وأبي نواس ومن بعدهما، ثم الانفتاح على

الفلسفة وفهم الوجود ومتناقضاته، ثم الثورة على الوزن في العصر الحديث وغيرها، إلى يومنا هذا و ما بعده ..



والمبدع كلما وقف على مفارقات سابقيه وجمع بينها استطاع إنتاج أخرى؛ وكذلك يفعل من بعده لتقع المفارقة في عملية توالدية سرمدية، وهذا لا يتأتّى إلا لمن فقه المفارقات القدرية جملة، وتفصيلا لمن استطاع إلى ذلك سبيلا، فهي مادة الفن وموضوعه وآلته، ولعلّ الخطاطة التالية توضح ذلك أكثر:



في ما يلي سنحاول أن نوضح مدى ارتباط البعض مما بقي من المصطلحات البلاغية – التي سارت على النهج نفسه للتشبيه– مع مصطلح المفارقة وكيفية إفادة المفارقة من هذه الفنون كي تُحّقق البناء المفارِقِ، –باختصار– وهي تشمل كلًا من باب المعاني والبيان والبديع المُمَثَّلَةِ في: (التَّهكم، الذم في معرض المدح وعكسه، تجاهل العارف، التورية، العكس الالتفات، الهزل الذي يراد به الجد، الكناية، التّعريض، المقابلة، التشبيه الاستعارة، وضع الخبر موضع الإنشاء الجناس، رد العجز على الصّدر، أسلوب الحكيم..) مع الاستشهاد لكلّ أسلوب بما يناسبه وتوضيح تجليات المفارقة فيه.

2. نماذج من المفارقة البلاغية:

1.2. المفارقة البيانية:

1.1.2. مفارقة التهكم:

من المصطلحات الدّقيقة القريبة لمفهوم المفارقة؛ حتى في الانجليزية يطلق عليه **(Irony)** وهو نوع عزيز في أنواع البديع؛ ثوب يُلْبِسُهُ المتكلمُ كَلَامَهُ من أجل السّخرية والأضحوكة العذبة، واصطلاحًا هو « الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد والمدح في معرض الاستهزاء» [1].

وشاهد البشارة في موضع الإنذار والوعد في موضع الوعيد « قوله تعالى: ﴿ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [2]، فالبشارة إنما تورد في الأمور السارة المبهجة وتقال لمن هو في سرور وحبور ولكن وردت في هذا السياق معكوسة؛ تهكما بهم وغضبا عليهم، ونحو قوله تعالى:﴿إِنَّكَ لَأَنتَ ٱلْحَلِيمُ ٱلرَّشِيدُ ﴾[3] فالغرض من مقصودهم إنّك لأنت السفيه الجاهل ولكنهم أخرجوه على هذا المخرج تهكما به وإنزالا لدرجته عندهم، وهو المدح في معرض الذم»[4]، وقوله تعالى ﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْكَرِيمُ ﴾ [5] نزل في حقّ أبي جهل «لأنه قال: ما بين جبليها يعني

(1) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ص215.

(2) سورة آل عمران الآية 21.

(3) سورة هود، الآية 87.

(4) يحي بن حمزة العلويّ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية، بيروت، ج3، ط01، 1423هـ ص.202

(5)سورة الدخان، الآية48.9

مكة أعز مني ولا أكرم، وقيل: بل ذلك على معنى الاستهزاء به»[1] وموقف أبي جهل هذا في حدّ ذاته مفارقة كوميدية انتهت بإذلاله وهي نهاية لم يكن يتوقّعها ومثل هذا في القرآن كثير.

ومن منثور العرب قَول القَاضِي: «وَفِيمَا حكى لي من منثور كَلَام ابْن المعتز: **بَشِّرْ مَال الْبَخِيل بحادث أو وَارِث**».[2]

وشاهد المدح في موضع الاستهزاء، من النظم، – وهو من المشهور– قول الحطيئة في الزبرقان بن بدر:

دَعِ المكَـــارِمَ لَا تَرْحَـــلْ لِبُغْيَتِهَـــا * وَاقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الكَاسِي[3]

«فاسْتَعْدَى عليه عمر بن الخطاب وأسمعه الشِّعْرَ، فقال: ما أرى بما قال بأسا، قال: والله يا أمير المؤمنين ما هُجِيتُ ببيتٍ قَطُّ أشدَّ منه، فأرسل إلى حسان فسأله: هل هجاه؟ فقال: ما هجاه ولكنّه سَلَحَ عليه»[4]، وهذا من مرير التَّهكم وألطَفِهِ في الأذهان.

وتجلي **المفارقة** في التَّهكم كامنٌ في كونه يُبْنَى على المبالغة الزائدة عن الحد أو ما يعرف بالإغراق، أو الخروج بالمألوف إلى غير المألوف أو نقيضه، ومن المبالغة في الهجاء قول ابن الرومي:

يُقَـــتِّرُ عِيسَـــى عَلَـــى نَفْسِـــهِ * وَلَـــيْسَ بِبَـــاقٍ وَلَا خَالِـــدِ

وَلَـــو يَسِـــتَطِيعُ لِتَقْتِـــيرِهِ * تَـــنَفَّسَ مِـــنْ مِنْخَـــرٍ وَاحِـــدِ[5]

أمّا الفرق بينه وبين المفارقة، هو أنّ هذه الأخيرة بنيتها اللّغوية لها شروط معينة « فهي أخصّ من التّهكّم في اشتراط عنصر الضدّيّة الذي يخلوا منه التهكّم في حالات معينة وهذه البنية قد تثير شيئًا من التهكّم وقد تُحَقِّقُ هَدَفًا آخر، فالتهكم يمسي هدفا من أهداف المفارقة

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 304.

(2) أبو الفرج بن زكريا النهرواني، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط01، 2005م، ص 158.

(3) ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1993م، ص 119.

(4) أبو عمر أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 1404هـ، ج2، ص 335.

(5) ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2002م، ج01، ص412..

وأداة من أدواتها، وليس كل تهكّم ناتج عن بنية مفارقة».[1] ولكن قد يحمل صفة المفارقة إذا كان فيه تنافر بين المقدمات والمقاصد أو تَضَادٍّ في محتواه.

2.1.2. مفارقة الكناية:

أَجمعَ علماء اللّغة منذ القدم على أن الكنايةَ أَبْلَغُ منَ الإفصاحِ وأجمل، في الاصطلاح هي «لفظ أريد به غيرُ معناهُ الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته»[2] وهي بهذا تمثل البعد الآخر للمعنى.

ومثالها قول الخنساء ترثي صخرًا:

أَلا تَبكِيـــانِ الجَـــريءَ الجَميـــلَ * أَلا تَبكِيـــانِ الفَـــتى السَـــيِّدا

طَويـــلَ النِجـــادِ رَفيـــعَ العِمـــادِ * ســـادَ عَشـــيرَتَهُ أَمـــرَدا[3]

و" طويل النجاد" أي طويل القامة و"رفيع العماد" أي شريف في قومه، "ساد عشيرته أمردا" أي وهو حديث سِنٍّ، وبما أن مفهوم الكناية قائمٌ على عدم التصريح، نخرج بنتيجة مفادها أنّها تنطوي في بنيتها على المفارقة التي هي قول شيء دون قوله حقيقةً، و«إن المفارقة وإن كانت الكناية .. صياغة من صياغاتها الأسلوبية تخرج عن الظاهر إلى الباطن النّقيض، ولا تخرج عن الظاهر إلى لازم معنى اللفظ»[4].

3.1.2. مفارقة التّعريض:

هي مفارقة يكنى فيها «عن الشيء ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء»[5].

وهو من الأساليب التي توسع لصاحبها في الكلام إذا لم يرد التَّصريحَ بما في خَلَدِهِ تَأَدُّبًا أو خَشْيَةً أو غير ذلك، وهو أشبه بالإِلْغَازِ، قال عمران بن حصين: « إنَّ فِي الْمَعَارِيضِ لَمَنْدُوحَةً عَنِ الْكَذِبِ »[1]، وقال آخر: « في خفيِّ التعريض ما أغنى عن شنيع التَّصريح»[2]

(1) ناصر شبّانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 31.
(2) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 288.
(3) ديوان الخنساء، دار المعرفة، بيروت، ط02، 2004م، ص31.
(4) محمّد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ص37.
(5) أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص 368

ومن حَسَنِ التَّعريض:« قول حجازيّ لابن شِبْرِمَة: مِنَّا خَرَجَ العلم. فقال: نعم ولكن لم يعد إليكم.»[3] وهذا تَعْرِيضٌ بجهل الحجازي .

غير أن التعريض «أخفى من الكناية، لأن دلالة الكناية لفظية وضعية ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي»[4].

4.1.2. مفارقة الاستعارة:

هي مفارقة قائمة على «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذى يبرز فيه».[5]

ومثالها قوله تعالى:﴿ وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ﴾[6]، « فشبه ثوران الغضب في نفس موسى المنشئ خواطر العقوبة لأخيه ولقومه وإلقاء الألواح حتى انكسرت، بكلام شخص يغريه بذلك وحسن هذا التشبيه أن الغضبان يجيش في نفسه حديث للنفس يدفعه إلى أفعال يطفئ بها ثوران غضبه فإذا سكن غضبه وهدأت نفسه كان ذلك بمنزلة سكوت المغري، فلذلك أطلق عليه السكوت، وهذا يستلزم تشبيه الغضب بالناطق المغري على طريقة المكنية، فاجتمع استعارتان، أو هو استعارة تمثيلية مكنية لأنه لم تذكر الهيئة المشبه بها ورمز إليها بذكر شيء من روادفها وهو السكوت وفي هذا ما يؤيد أن إلقاء الألواح كان أثرا للغضب»[7] .

وكان عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) يستحسن الاستعارة المتباعدة الأطراف، وكل تأليف بين متناقضين، ويقول: « إن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد»[8]، إذاً فالبعد بين طرفي

(1) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، دط، دت، ج01، ص13.

(2) أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الرسائل، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج2 دط، 1964م ص30.

(3) أبو القاسم الحسين بن محمد الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، شركة دار الارقم بن ابي الارقم، بيروت، دط، 1420هـ، ج01، ص62.

(4) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص186.

(5) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 268.

(6) سورة الاعراف، الآية 154.

(7) محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1984م، ج9، ص122.

(8) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 33.

الاستعارة لم يكن بعيداً عن التراث النقدي والبلاغي تنظيراً وتطبيقاً، فعلى المستوى النظري تحدث البلاغيون العرب القدامى عن نوع من الاستعارة أطلقوا عليها "الاستعارة العنادية" «وهي التي لا يمكن اجتماع طرفيها»[1] لتعاند أنْ يَتَنَاسَبَا، كاجتماع الهدى والضلال، والنور والظلام وتسعى هذه الاستعارة إلى تنزيل المتضادين منزلة المتناسبين، فالاستعارة العنادية هي استعارة تنافرية؛ طرفاها على درجة عالية من التنافر بحيث لا يصحُّ اجتماعُهُما في تركيب واحد.

ونقطة التقاء كُلٍّ من المفارقة والاستعارة هي بنيتهما اللُغويَّة القائمة على الدلالة الثنائية لأنّ المعنى «الاستعاري يضارع المعنى المفارقاتي لكونه دائما هو معنى منطوق للمتكلم، بيد أن المتكلم في الاستعارة بما هو متكلم على المجاز لا يعني ما يقوله حرفيا، بل يعني شيئا أكثر منه بينما يعني المتكلم في المفارقة نقيض ما يقوله»[2].

2.2. المفارقة البديعية:

1.2.2. مفارقة التورية:

هي أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان، أحدهما قريب غير مقصود ودلالة اللفظ عليه ظاهرة والآخر بعيد مقصود، ودلالة اللفظ عليه خفية، فيتوهم السامع: أنه يريد المعنى القريب وهو إنما يريد المعنى البعيد بقرينة تشير إليه ولا تظهره، وتستره عن غير المتيقظ الفطن، كقوله تعالى: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِى يَتَوَفَّىٰكُم بِٱلَّيۡلِ وَيَعۡلَمُ مَا جَرَحۡتُم بِٱلنَّهَارِ﴾[3] أراد بقوله جرحتم معناه البعيد وهو ارتكاب الذنوب، ولأجل هذا سميت التورية إبهاماً وتخييلاً

ومنه قول الشاعر:

خيلٌ صيامٌ، وخيل غيرُ صائمةٍ * تحتَ العجاجِ وأخرى تعلك اللجما[4]

أراد بالصيام ها هنا القيام؛ فوضع قرينة تدل عليه بقوله: **"تعرك اللجمَ"**

(1) بهاء الدين محمد بن حسين، العاملي، الكشكول، تح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ج01، ط01 1998م، ص247.

(2) المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، محمد ا لعبد، كلية الآداب القاهرة، ط 2. 2006 م، ص 25.

(3) سورة الأنعام الآية 60.

(4) ديوان النابغة الذبياني، ص 161.

وقال البحتري:

وَوَرَاءَ تَسْـــــدِيَةِ الوِشَـــــاحِ مَلِيَّـــــةٌ * بِالحُسْـنِ تَمْلُـحُ في القُلُـوبِ وَتَعْـذُبُ[1]

أراد الملاحة ولم يرد الملوحة ووضع القرينة "**وتعذب**"، للدلالة على ذلك.

«والتورية من الفنون البلاغية، التي تنفذ إلى القلوب لما تملك من سحر، ولغة مراوغة، ومن ثمّ نجدها أقرب الفنون البلاغية للمفارقة، خاصة في موقفها من القارئ الذي يلعب دورا هامًّا في عملية القراءة، وتحديد دلالاتها، وتختلف التورية عن المفارقة في عدم اشتراطها لضديّة المعنيين: البعيد والقريب».[2] وهي خاصة بسياق محدّد، لا بالسياق اللغوي ككل، كما هو حال المفارقة.

2.1.2. مفارقة الذم في معرض المدح وعكسه:

من المحسنات المعنوية في علم البديع، والذم في معرض المدح " أن يقصد المتكلّم ذمّ إنسان فيأتي بألفاظ موجّهة، ظاهرها المدح، وباطنها القدح، فيوهم أنه يمدحه وهو يهجوه"[3] وله ضربانِ:

-أحدُهما «أن يذكر صفة ذم منفية، ثم يأتي بأداة الاستثناء، فيتوهم السامع أنّه يريد أن يستثني من هذا المنفي شيئا يذم به الممدوح، ذلك لأنّ المستثنى يخالف المستثنى منه»[4].

ومثاله قول النابغة الذبياني:

ولا عيــب فــيهم غــير أن ســيوفهم * بهــن فلــول مــن قــراع الكتائــب[5]

فنفى عنهم العيب ثم جاء بأداة الاستثناء فَتُوُهِّمَ أنّه يريد أن يثبت عيبا إلّا أنّ الذي استثناه ليس سوى مدح يضيفه على مدحه؛ بجعل فلول السيف وانكساره، - وهو عيب يعتري السيف، ويكون في العادة مذمة لصاحبه -، ممدحةً وكناية عن كثرة الضرب في الحرب به وهذا أوكد في المدح.

---

(1) ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ج01، ط03، ص 72.

(2) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 33.

(3) شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط01، 1423هـ، ج7، ص166.

(4) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط9، 2004م، ص290.

(5) ديوان النابغة الذبياني، ص33.

–وثانيهما: « أن يذكر المتكلم صفة مدح ثم يستثني منها صفة، فَيُظَنُّ أنّ المستثنى مذموم ولكن في الحقيقة يكون مدحا على مدح».[1]

قال النابغة:

فـــتًى كَمُلَـــتْ أوصَـــافُه غـــيرَ أنَّـــه * جَـوادٌ فما يُبقِي على المالِ باقيًا[2]

فوصفه بالكمال ثم جاء بأداة الاستثناء، ليتوهم السامع أنه سيستثني صفةً ؛ إلّا أنه يثبت صفة الجود، فيزيد مَدْحًا على المدح.

وعكسه: تأكيدُ الذمّ بما يُشْبِهُ المدْحَ: ذكره ابن رشيق في باب الاستثناء فقال «وابن المعتز يسميه توكيد المدح بما يشبه الذم».[3]

وله ضَرْبانِ أيضًا:

الأولُ: «أن ينفي صفة خير ثم يأتي بأداة الاستثناء فيتوهم أنّه يريد مدحا».[4]

كقول بعضهم في الشريف بن الشّجريّ:

مَـا فِيـكَ مِـنْ جَـدِّكَ النَّـبِيِّ سِـوَى * أَنَّـــكَ لَا يَنْبَغِـــي لَـــكَ الشِّـــعْرُ[5]

فنفى عنه أن يكون كجده (ﷺ)، ثم استثنى ولم يمدح وإنَّمَا زاده ذَمًّا.

والثاني: «أنْ يَثْبُتَ صفة ذمٍّ؛ ثم يأتي بعدَها بأداةِ استثناءٍ فيُتَوَهَّمُ أنّه يريد مدحًا».[6]

كقولِ إبراهيم الغَزّي:

هـــو الكَلْـــبُ إلاَّ إنَّ فِيـــهِ مَلَالَـــةً * وَسُوءَ مُرَاعَاةٍ وَمَا ذَاكَ فِي الكَلْبِ[7]

فذمّه بتشبيهه بالكلب ثم استثنى، وما استثنى ليمدح بل ليزيد في هجائه وتحقيره.

---

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 291.

(2) ديوان النابغة الذبياني، ص 198.

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 48.

(4) البلاغة فنونها وأفنانها، ص 291

(5) ضياء الدين بن الشجري، الأمالي، ص 32. نسبه المحقق في مقدمته إلى أبي مُحَمَّد الحسن بن أحمد بن حكّينا .

(6) المصدر نفسه، ص 291.

(7) مُحَمَّد بن أيدمر المستعصمي، الدر الفريد وبيت القصيد، تح: الدكتور كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت ط01 2015م، 2015م، ج011، ص 74.

وبالتالي يكون هذا الأسلوب قد حقّق أهمّ خصائص المفارقة، وهي أنّها «لا تترك القارئ إلا بعد أن ترسم على شفتيه ابتسامة هادئة تشوبها السخرية من الضّحية»[1].

3.2.2. مفارقة تجاهل العارف (Dubitation،Apophasis):

تندرج في خانة المحسنات المعنوية في علم البيان، وأدرجه السكَّاكي في علم المعاني وسماه بسوق المعلوم مساق غيره [2]،وهو من صور الكلام البليغ؛ من ابتكار ابن المعتز واصطلاحه[3]، واصطلاحه[3]، وتبعه في ذلك أبوهلال في الصناعتين قائلا «تجاهل العارف ومزج الشك باليقين، هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيدا» [4].

وذكره صاحب تحرير التحبير فقال « قد سماه من بعد ابن المعتز الإعنات، وهو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة تجاهلاً منه به ليخرج كلامه مخرج المدح أو الذم، أو ليدل على شدة التدله في الحب أو لقصد التعجب، أو التقرير، أو التوبيخ، وهو على قسمين: قسم يكون الاستفهام فيه عن شيئين أحدهما واقع والآخر غير واقع، وقد ينطق بأحد الشيئين ويسكت عن الآخر لدلالة الحال عليه»[5].

حسن ظريف في الكلام إذا كان في مقدّمه؛ يدخل في باب براعة الاستهلال ويكون لنكتة أو غاية تقصد لدى البلغاء .

وقد ورد في القرآن منه الكثير، كقوله تعالى: ﴿فَقَالُوٓاْ أَبَشَرٗا مِّنَّا وَٰحِدٗا نَّتَّبِعُهُۥٓ إِنَّآ إِذٗا لَّفِي ضَلَٰلٖ وَسُعُرٍ﴾ [6] فهذا خارج مخرج التعجب، وقوله سبحانه: ﴿قَالُواْ يَٰشُعَيۡبُ أَصَلَوٰتُكَ تَأۡمُرُكَ أَن نَّتۡرُكَ نَّتۡرُكَ مَا يَعۡبُدُ ءَابَآؤُنَآ أَوۡ أَن نَّفۡعَلَ فِيٓ أَمۡوَٰلِنَا مَا نَشَٰٓؤُاْۖ إِنَّكَ لَأَنتَ ٱلۡحَلِيمُ ٱلرَّشِيدُ﴾ [7] وهذا خارج

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 199.

(2) ينظر: مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، ص427.

(3) ينظر: أبو العباس عبد الله بن المعتز، البديع في البديع، دار الجيل، عَمان، ط01، 1990م، ص 157.

(4) أبوهلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومُحَمَّد أبوالفضل إبراهيم إبراهيم، دار إحياء الكتب، القاهرة، ط01 1952م ص 396.

(5) عبد العظيم بن أبي الاصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: الدكتور حفني مُحَمَّد شرف المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، ط01، 1957م.ص 135.

(6) سورة القمر، الآية 24.

(7) سورة هود، الآية 87

مخرج التوبيخ، وقوله عز وجل:﴿ وَإِذْ قَالَ ٱللَّهُ يَٰعِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ ءَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ ٱتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَٰهَيْنِ مِن دُونِ ٱللَّهِ﴾ [1] وقوله تعالى:﴿ قَالُوٓاْ ءَأَنتَ فَعَلْتَ هَٰذَا بِـَٔالِهَتِنَا يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ﴾[2] وهذان الموضعان خرجا مخرج التقرير.[3]

وأما ما جاء منه في المدح (الغزل) فقول قيس بن الملوح:

بِاللهِ يَا ظَبْيَـــاتِ القَـــاعِ قُلْـــنَ لَنَـــا * لَـيْلَايَ مِـنْكُنَّ أَمْ لَيْلَـى مِـنَ البَشَـرِ[4]

وأما ما جاء منه للذم فكقول زهير بن أبي سلمى وافر:

ومَـــا أَدْرِي –وَسَـــوْفَ إِخَـــالُ أَدْرِي– * أَقَـــومٌ آلِ حِصْـــنٍ أَمْ نِسَـــاءُ[5]

وهذا الأسلوب هو أقرب ما يكون من المفارقة السُّقراطية **(Socratic irony)** المذكورة آنفا إلّا أنه لا يحتاج إلى نصب فخ خادع لاصطياد ضحية تقدم كقربان على مَذْبَحِ التَّجاهل ففي تجاهل العارف نعلم علم اليقين أن صاحب المفارقة ليس بجاهل، وإنّما يتجاهل، ويرى الدكتور ناصر شبانة هذا النّوع البلاغي شكلا أوّليًّا من أشكال المفارقة بمفهومها الحديث[6].

4.2.2. مفارقة الهزل الذي يراد به الجد:

وهي أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمه، فيخرج ذلك المقصود مخرج الهزل المعجب والمجون المطرب، وهذا ما عرف به أصحاب النوادر كأشعب وأبي دلامة[7]، وهذا الباب مما يتجنب فيه الكلام المباشر، بلجوء المتكلم إلى لغة المراوغة والمعاني المزدوجة الدلالة.

ويمكن أن يستشهد لمثل هذا النوع بقصة العجوز التي أتت النبي ﷺ فقالت: يا رسول الله! ادع الله أن يدخلني الجنة فقال: يا أم فلان! إن الجنة لا تدخلها عجوز! فولت تبكي، فقال: أخبروها أنها لا تدخلها وهي عجوز، إن الله تعالى يقول:﴿ إِنَّآ أَنشَأْنَٰهُنَّ إِنشَآءً ۝٣٥ فَجَعَلْنَٰهُنَّ

(1) سورة المائدة، الآية 116.

(2) سورة الأنبياء، الآية 62.

(3) : ابن ابي الاصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص 135-136.

(4) ديوان قيس بن الملوح، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2008م، ص 112.

(5) ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1988م، ص17.

(6) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 45.

(7) ينظر:، تحرير التحبير، ص 139.

أَبْكَارًا﴾ [1] – سلسلة الأحاديث الصحيحة / 2987، فالعجوز في البداية لـمّا سمعت كلام رسول الله بكت لأنّها حملته محمل الجدّ وفسّرت بنيته تفسيرا سطحيا، فاستقرّ في خَلَدها أن لا تدخل الجنّة لأنها عجوز، أما القارئ المُعْمِلُ لعقله يقوم بإعادة إنتاج دلالة السياق اللغوي فيصل إلى المعنى العميق بتجاوز البنية السطحية وهو ما فسّرته تتمة الحديث.

ومن شواهد الشعرية قول أبي نواس:

إِذَا مَـا تَمِيمِـيٌّ أَتَاكَ مُفَـاخِراً فَقُـلْ * عَـدِّ عَـنْ ذا كَيْـفَ أَكْلُـكَ للضَّـبّ؟[2]

فالشاعر يَعْرف كيف يأكُل التميميّون الضّبّ، لكنّه تساءل هازلاً، وغرضه السخرية ببني تميم بأنّهم يأكلون الضبّ وأشراف الناس لا يأكلونه، فليس من حق التميمي أن يفاخر.

والفرق بينه وبين التهكم، أن التهكّم ظاهره جدّ وباطنه هزل، ويدرج أيضاً ضمن الأساليب القريبة من مفهوم المفارقة، أما هذا الأسلوب فيلتقي مع المفارقة في كون المتكلم في كليهما يلجأ إلى لغة المراوغة والمعاني المزدوجة الدلالة، لتكون في أذهان الجمهور هزلاً، وللضحية جدًا.

5.2.2. مفارقة العكس: (عكس الظاهر)

وهي نفي الشيء بإثباته، وهو أسلوب من مستطرفات علم البيان، وذاك أنك تذكر كلاما يدل ظاهره أنه نفي لصفة الموصوف، وهو نفي للموصوف أصلًا.

فمما جاء منه قول علي بن أبي طالب –رضي الله عنه– في وصف مجلس رسول الله –صلى الله عليه وسلم: " **لا تُنْثَى فَلَتَاتُهُ** " أي لا تذاع سقطاته.

فظاهر القول أنه كان فلتات في كلام رسول الله –ﷺ–، غير أنها لا تذاع وليس هذا المراد، بل المراد أنه لم تكن ثم فلتات فتُنْثَى.[3]

(1) سورة الواقعة، الآية: 35، 36.

(2) ديوان أبي نواس، تح: إيفالد فاغنر وغريغور شولر، النشرات الإسلامية، بيروت، ج2، دط، 1972م، ص 13.

(3) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص 203.

«وهذا النوع من الكلام قليل الاستعمال، وسبب ذلك أن الفهم يكاد يأباه، ولا يقبله إلا بقرينة خارجة عن دلالة لفظه على معناه، وما كان عاريا عن قرينة، فإنه لا يفهم منه ما أراد قائله.»[1]

ويقول ابن الأثير: «..ولي أنا في هذا بيت من الشعر، وهو :

أَدْنَــيْنَ جِلْبَــابَ الحَيَــاءِ فَلَــنْ يُــرَى * لِــــذُيُولِهِنَّ عَلَـــى الطَّرِيـــقِ غُبَـــارُ

وظاهر هذا الكلام أن هؤلاء النساء يمشين هونًا لحيائهن، فلا يظهر لذيولهن غبار على الطريق، وليس المراد ذلك، بل المراد أنهن لا يمشين على الطريق أصلا، أي أنهن مخبئات لا يخرجن من بيوتهن، فلا يكون إذا لذيولهن على الطريق غبار، وهذا حسن رائق»[2].

هذا الأسلوب يلتقي مع المفارقة في كون كليهما يَسِيرُ عَكْسَ أُفُقِ انْتِظَارِ الـمُتَلَقِي ويكون المعنى المقصود منه بعيدٌ أو عكس المعنى الذي تعبر عنه الكلمات المستخدمة.

6.2.2. مفارقة المقابلة:

المقابلة في الاصطلاح: «هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين(الطباق) أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب»[3]

ومثالها قول أبي دلامة الأسدي:

مَـا أَحْسَـنَ الـدِّينَ وَالـدُّنْيَا إِذَا اجْتَمَعَـا * وَأَقْـبَحَ الكُفْـرَ وَالإِفْـلَاسَ بِالرَّجُـلِ[4]

لقد جاء الشاعر بمعان متوافقة، هي الحسن والدين والدنيا، ثم جاء بمقابلها وهو القبح والكفر والإفلاس على الترتيب .

من الواضح أنّ المقابلة من أكثر الظواهر البديعة قربًا للمفارقة في الاستعمال الأدبي لأنّ استعمالها لا يخرج عن التعبير عن التناقض والاختلاف لمظاهر الحياة[5].

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص 203.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، ج4، ط017، 2005م ص580.

(4) رشدي علي حسن، شعراء عباسيون، دار يافا للنشر والتويع، عمان، ط01، 2010م، ص78.

(5) محمد سالم قريميدة، مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، ليبيا، العدد 16 المجلد 1، فبراير 2014م، ص 84.

7.2.2. مفارقة الجناس:

أحد الفنون البلاغية التي تندرج ضمن علم البديع، والجناس في الاصطلاح «وهو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى ... ويقال له التجنيس والتجانس، المجانسة ... وهو نوعان: تام، غير تام، فالتام، هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أمور أربعة: نوع الحروف وشكلها من الهيئة الحاصلة من الحركات والسكنات وعددها وترتيبها، وغير التام . وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة ».[1]

يعد الجناس من المسالك التي تؤدي إلى المفارقة، لأن الجمع بين المختلفين في بنية لغوية واحدة يؤدي إلى شيء من كسر التوقع لدى القارئ والغموض في المعنى الذي يعد من دعائم الشعر.

8.2.2. مفارقة الطباق:

يعد الطباق أحد فنون البديع التي شاعت في الأدب العربي عموماً وفي شعره على وجه الخصوص ويكاد يجمع البلاغيون على أن الطباق هو : « الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحرّ والبرد»[2]، أو هو «الجمع بين معنيين متقابلين سواء كان ذلك التقابل تقابل تضاداً والإيجاب والسلب أو العدم والملكة أو التضايف أو ما أشبه ذلك، وسواء كان ذلك المعنى حقيقياً أو مجازياً»[3]

ومما يدل على أن المفارقة جزء لا يتجزأ من نسج الطباق وصنعته، وهذا ما أقره تعريف الطباق السابق الذكر، والذي يتضافر مع مفاهيم النقاد والباحثين للمفارقة في الأدب، كما أنه يتطابق تمام التطابق مع قول دي . سي . ميويك «أن المفارقة تقدم بلا تحيز وجهتي نظر

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 326.
(2) أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص 307.
(3) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص 330 .

متعادلتين متعارضتين .. وان التفريق هو ابرز ما يتخذ صفة المفارقة»[1] . وقد أكدت جولتنا هذه أن مصطلح فن الطباق هو مفارقة أدبية، غير أن كل مفارقة لا يمكن أن نعدها طباقاً.

9.2.2. مفارقة رد العجز على الصدر.

أحد فنون البديع، تفهم المفارقة فيه من اسمه اذ سماه ابن المعتز «رد أعجاز الكلام على ما تقدمها» [2]وهو فن قائم على بنية صوتية دلالية ذات مستوى وظيفي مزدوج؛ وظيفة سطحية ووظيفة عميقة، وسمَّاه ابن رشيق "التصدير" وقال: « هو أن يرد أعجاز الكلام على صدره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر اذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهةً ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة »[3].

وتتجلَّى دلالة المفارقة في بنية رد الاعجاز على الصدور من خلال الوظيفتين المُشَارُ إليهما «فعلى مستوى السطح يؤدي مهمة صوتية لتردد الدال بعينه؛ إذ إنه يحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها، فيدل بعض الكلام على بعض، مما يعطي للمتلقي قدرة انتاج (قوافي) الشعر .. وعلى مستوى العمق فإن الدلالة تتلاحم تلاحماً شديداً بزيادة المائية فيها..»[4].

ومثاله قول المتنبي:

وبَسَمْنَ عن بَردٍ خَشِيتُ "أُذيبُهُ" * مِنْ حَرِّ أنفاسي فَكُنْتُ "الذائِبا"[5]

نواجه في رد العجز على الصدر في البيت بنية ايقاعية مترابطة ومزدوجة، فمن حيث الترابط نرى إيقاعا ترابطيّا لا يكتفي بعلاقة المجاورة بين العبارات التي ترد من العجز على الصدر بل يربط بعضها ببعض ربط السبب بالنتيجة، ومن حيث الازدواج فبنية (رد العجز على الصدر) تحقق توازناً مناسباً وتشير في الوقت نفسه إلى إيقاع التناقض الذي يلغي وجود الآخر بتعدد احتمالاته، لأنَّ النقيض المتعدد ينفتح على قراءات متعددة ومدلولات مختلفة.

---

(1) : دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها ص38، 44 .

(2) ابن المعتز، البديع في البديع، ص 140.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص3.

(4) محمد عبد المطلب البلاغة العربية قراءة اخرى . الشركة المصرية العالمية للنشر، دار توبار لطباعة، القاهرة، ط01، 1997م، ص 368 . 369

(5) ديوان المتنبي، تح: عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، سعيدة جودة السّحار، مكتبة مصر، القاهرة، دط، ص55.

10.2.2. أسلوب الحكيم:

أسلوبُ الحكيم ضرب من ضروب البديع، عرّفه الميدانيّ بأنه «صَرْفُ كلامِ المتكلّم أو سؤال السائل عن المراد منه، وحَمْلُه على ما هو الأَوْلَى بالْقَصْد، أو إجابته على ما هو الأولى بالقصد»[1]، وهو ما عرف عند الجرجاني "المغالطة"[(2)].

وهو عند الأسلوبيين المعاصرين: «بنية تقوم على أسلوب صياغي يعتمد فيه السياق على المحاورة وتؤسس بنيتها على أساس مخالفة مقتضى الظاهر، بواسطة بدائل البث التلقائي التي يعتمد المنشئ ذات الدرجات اللونية المتقاربة، والمخالفة في هذه البنية تؤدي إلى نتاج دلالي يدور في منطق العمق، ويكمل دورته مارًّا بمنطقة السطح»[(3)].

وبقوله "المخالفة في البنية تؤدي إلى نتاج دلالي يدور في منطق العمق " فإنه يشير إلى أن هذا الأسلوب يلتقي والمفارقةَ في كون كليهما ذا دلالتين؛ سطحية وعميقة، وفي معظم الأحيان يرتكز على مفارقة المشترك اللفظي في تشكيل بنيته.

ولعلّ تعريف السكاكي أنه: «تلقي المخاطب بغير ما يترقب .. أو السائل بغير ما يتطلب»[(4)] فيه إشارة إلى أنه على ضربين اثنين:

01. تلقي المخاطب بغير ما يترقب:

وهو أن يأتي الخطاب خبريًا دون سؤال وجواب ليباغت المتلقي بنقيض ما يترقب، حيث يحمل الكلام على غير مقصديته لداعٍ من الدواعي التي يريدها المتكلم.

ومثاله قوله تعالى:﴿ وَمِنْهُمُ ٱلَّذِينَ يُؤْذُونَ ٱلنَّبِيَّ وَيَقُولُونَ هُوَ أُذُنٌۚ قُلْ أُذُنُ خَيْرٍ لَّكُمْ يُؤْمِنُ بِٱللَّهِ وَيُؤْمِنُ لِلْمُؤْمِنِينَ وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمْ﴾[(5)]، الآية جاءت جاءت ردًّا على أحد المنافقين حين قال: « إنما مُحَمَّد أُذُن، من حَدَّثَه شيئًا صدَّقه، نقولُ ما شئنا

(1) عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ج 01، ص 498.
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج01، ص 138.
(3) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفا، عمان، ط01، 2002م، ص 560.
(4) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ج01، ص 327.
(5) سورة التوبة، الآية 61.

ثم نأتيه ونحلف له فيصدقنا عليه»، وقوله أذن أي تصدق الفاسد من القول، إلا أن في الآية «كأنه قيل نعم هو أذن ولكن نِعم الأذن هو أو المعنى أنه مستمع خير لكم وصلاح لا مستمع شر وفساد»[1]، فجاء بغير ما يترقبون؛ أي أن ينفي عنه كونه أذن؛ غير أن الآية أثبتت أنه أذن ولكن أذن خير، « وَهُوَ مِنَ الْأُسْلُوبِ الْحَكِيمِ الَّذِي يَحْمِلُ فِيهِ الْمُخَاطَبُ كَلَامَ الْمُتَكَلِّمِ عَلَى غَيْرِ مَا يُرِيدُهُ، تَنْبِيهًا لَهُ عَلَى أَنَّهُ الْأَوْلَى بِأَنْ يُرَادَ»[2].

2. تلقي السائل بغير ما يتطلب:

وذلك بحمل سؤال السائل على غيره، فينحرف بالجواب عن السؤال حتى كأنه يجيب عن سؤال آخر، تنبيها للسائل على الأولى بالسؤال لزيادة الفائدة أو لداعٍ من الدواعي التي يقتضيها السياق.

ومثاله قوله تعالى: ﴿ يَسْـَٔلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَ ۖ قُلْ مَآ أَنفَقْتُم مِّنْ خَيْرٍ فَلِلْوَٰلِدَيْنِ وَٱلْأَقْرَبِينَ وَٱلْيَتَٰمَىٰ وَٱلْمَسَٰكِينِ وَٱبْنِ ٱلسَّبِيلِ ۗ وَمَا تَفْعَلُوا۟ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ بِهِۦ عَلِيمٌ﴾[3] والسؤال هنا كان عن هيئة ما ينبغي الانفاق منه إلا ان الله جاوبهم بأن بين لهم من ينبغي أن توجَّه لهم النفقة، وأما ما ينفقون ومقداره فهو عام لكل صالحٍ للإنفاق[4]، وهذا التنافر الحاصل بين السؤال والإجابة هو ما يجعل أسلوب الحكيم ضربا من المفارقة.

11.2.2. مفارقة المتشابه:

فيما يخصّ مصطلح **"المتشابهات"** ومنه "متشابهات القرآن" فقد ذكره القزويني ومن قبله السكاكي أثناء تطرقهما لموضوع "التّوجيه" يقول عبد التوّاب محمود عبد اللّطيف: «وقد لفت انتباهنا استعمال شارح كتاب القزويني "التلخيص في علوم البلاغة" هو عبد الرحمان البرقوقي لمصطلح "المفارقة" وذلك في معرض تفصيله لكتاب التلخيص عام 1904م وذلك

(1) محمّد ثناء الله المظهري، التفسير المظهري، تح: غلام نبي التونسي، مكتبة الرشدية، الباكستان، دط، 1412 هـ، ج04، ص254.
(2) محمّد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج010، ص 242.
(3) سورة البقرة، الآية 215.
(4) ينظر: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ج01، ص 502.

كما ورد في المقدّمة، وعليه فإنّ استعمال البرقوقي لمصطلح المفارقة حسب علمنا، ربما يكون أول استعمال له في الكتابات البلاغية العربية الحديثة»[1].

3.2. مفارقة المعاني:

وهي على علاقة بجلّ ما ذكرناه في المفارقات التركيبية؛ فيتشاركان في الحذف والزيادة والتقديم والتأخير وغيره؛ وتستقلّ عنها بأنواع منها:

1.3.2. مفارقة الخبر والإنشاء:

1. مفهومها:

يمكن تعريفها بأنها: "**وضع الخبر موضع الإنشاء أو العكس لدواعٍ أسلوبية يقتضيها السياق والمقصدية**"، ومنه تنضوي تحت الأساليب المبنية على التناقض الظاهري (**Paradox**)، وأيا كانت مقصديتها «فإنها تثبت أن إنزال الخبر منزلة الإنشاء أو العكس إنما يؤدي وظيفة ما، في الوقت الذي يكسب الجملة جمالاً أخاذاً؛ لأنها كسرت القاعدة في الصياغة الرتيبة، وتحولت من شكل إلى شكل»[2].

2. أضربها: لمفارقة الخبر والإنشاء ضربين اثنين:

1.2. وضع الخبر موضع الإنشاء:

هذا الضرب من المفارقة قائم على «**صياغة الجملة صياغة خبرية ولكن دلالتها دلالة إنشائية، وتؤدي وظيفة ما من وظائف الأساليب الإنشائية التي ستمر بنا**»[3].

ومن دواعيه الأسلوبية[4]:

1. التفاؤل بتَحَقُّق المطلوب: كالدُّعاء بصيغة الخبر، تفاؤلاً بالاستجابة، ومنه قوله ﷺ: "غِفَارُ غَفَرَ اللهُ لَهَا"[5]، فغفر هنا فعل ماضٍ، والجملة مصاغة على الخبرية، إلا أنّ

(1) نبيل الخطيب، اللغة والأدب والحضارة العربية، واقع وآفاق، ص 159.

(2) حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص 46.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

(4) ينظر: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ص512-514.

(5) مُحَمَّد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تح: مُحَمَّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة ،ط01، 1422هـ، ج02، 26.

مقصديتها إنشائية بمعنى الدّعاء فالمعنى: اللَّهُمّ اغْفِرْ، والداعي لهذا الاختيار التفاؤل باستجابة الله للدعاء.

2. التأدُّب بالابتعاد عن صيغة الأمر: احتراماً لِمَنْ يُوجَّهُ له الطَّلَب، كأن يقول رافعُ خطابِ طلبٍ للأمير أو الرئيس: "يتكرَّمُ الأَمِيرُ بِأَنْ يطّلِعَ على خطابي، ويَنْظُرَ في طَلَبِي"

3. التنبيه على أنّ المطلوب يسير سهل: قد توافرت أسبابه، كأن يقول القائد لجنده في بدء المعركة: "أنتم تحُسُّونَهُمْ حَسّاً، تَقْتُلُونَ ذوي البأسِ منهم، وتُطَارِدُونَ الفارّين، وتأسِرونَ سَائِرَهم".

أي: افعلوا كذا وكذا.

4. إظهار الرغبة في حصول المطلوب: كأن تكتُبَ رسالة لقريب أو صديق غائب تقول فيها: "جَمَعَ اللهُ شَمْلَنَا، ووصَلَ ما انقطع من حبالنا، وأمْتَعَنا بأيَّامِ أُنْسٍ وصَفَاء، كما كُنَّا قَبْلَ زَمَانِ الْبُعْدِ والْغُرْبَة".

5. التنبيهُ على لزوم سُرْعة امتثال الأمر التكليفي: وأنه ينبغي ألاَّ يَمُرَّ زَمَنٌ إلاَّ والمطلوب متحقِّقُ الوقوع، ومنه قول الله عزّ وجلّ خطاباً لبني إسرائيل: ﴿وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَٰقَكُمْ لَا تَسْفِكُونَ دِمَآءَكُمْ وَلَا تُخْرِجُونَ أَنفُسَكُم مِّن دِيَٰرِكُمْ ثُمَّ أَقْرَرْتُمْ وَأَنتُمْ تَشْهَدُونَ﴾[1] أي: لاَ تَسْفِكُوا دِماءَكُمْ، ولا تخرجُوا أنفسكم من دياركم، فجاء التكليف بصغية الخبر وبعبارة الفعل المضارع للإشعار بلزوم فورية الامتثال.

6. حمل المخاطب على الفعل بألطف أسلوب: كأن تقول لتلميذك الحريص على أنه لا يكذّبك فيما تخبر عنه من أحداث المستقبل، "تلميذي حُسَين يخطُبُ غداً يوم الجمعة عنّي في المسجد الجامع بموضوع كذا ".

وغيره من الدواعي الأسلوبية التي قد تتفتَّق عنها أذهان البلغاء الأذكياء.

2.2. وضع الإنشاء موضع الخبر:

(1) سورة البقرة، الآية 84.

هذا الضرب من المفارقة معاكسٌ تماما للضرب السابق من حيثُ الأنماط اللغوية «ولكنه مثله لم يخلق للمعاني الثانوية، وإنما وضع لأغراض مقصودة وأوليَّة ظاهرة وباطنة، جلية وخفيَّة وهو كذلك أسلوب يمنح الجملة الإنشائية دلالات جديدة في معرض الانزياح اللغوي، ويعبر عن عظمة العمق الذي تقوم عليه في أهدافها كلها»[1] بسوقها مساق الخبرية.

ومن دواعيه الأسلوبية[2]:

1. إظهار العناية والاهتمام بالشيء: ومنه قول الله عزّ وجلّ: ﴿ قُلْ أَمَرَ رَبِّي بِالْقِسْطِ وَأَقِيمُوا وُجُوهَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ كَمَا بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ ﴾[3] كان مقتضى الظاهر أن يُقَال: وبإقامَةِ وُجُوهِكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وبدُعَائِكم مُخْلِصين له الدِّين عطفاً على لفظ {بالقسط} وبأسلوب الخبر، لكن خُولِف هذا الظاهر فجاء التعبير بأسلوب الإنشاء في صيغة الأمر التكليفي، إشعاراً بالاهتمام بالمطلوب في أمر التكليف.

2. التفريق في أسلوب الكلام بين المتقارنين في العبارة للإشعار بالفرق بينهما: وبأنهما لا يحسُن الحديث عنهما بتعبيرين متماثلَيْن، ولو في الصيغة الكلاميّة، ومن الأمثلة قول الله عزّ وجلّ في حكاية قول هودٍ عليه السلام لقومه: ﴿ إِن نَّقُولُ إِلَّا اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ﴾[4] كان مقتضى الظاهر أن يقول لهم: إِنِّي أُشْهِدُ اللهَ وَأَشْهِدُكُمْ أَنِّي بَرِيءٌ ممّا تُشْرِكون، لكن جاء التعبير على خلاف مقتضى الظاهر هذا، لئلا يكون التحدّث عنهم وهم كفرة مشركون بعبارة مُشابهة للعبارة الّتي جاء فيها إشْهَادُ الله عزّ جلّ.

(1) حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص 43.

(2) ينظر: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ص512-514.

(3) سورة الأعراف، الآية 29.

(4) سورة هود، الية 54.

3. الإشعار بأنّ ما هو مُقَرَّرٌ حصولُهُ هو أمْرٌ مرغوبٌ فيه للمتحدّث: فكأنّه مطلوبٌ له: ومن أمثلته قول الرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "مَنْ كَذَبَ عَلَيَّ متعمّداً فلْيَتَبَوَّأْ مَقْعَدَهُ مِنَ النَّارِ"[1].

كان مقتضى الظاهر يستدعي أن يقول: فإنّه سيَتَبَوَّأُ مَقْعدَهُ من النار، بأسلوب الخبر، لكن عدل الرسول عن ذلك وجاء بأسلوب الإنشاء "فَلْيَتَبَوَّأْ" للإشعار بأنّ هذا التَّبُّوءَ أمر يَطْلُبُه الرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ويدعو ربّه به.

إلى غير ذلك من أغراض بلاغيّة قد تتفتَّق عنها أذهان البلغاء الأذكياء.[2]

4. التبكيت:

التبكيت هو المبالغة في التعنيف واللوم وجهاً لوجه .. يثبت هذا الأسلوب مدة التأثيرات العاطفية الناجمة عنه في النفوس؛ من حيث إنه ليس مجرد وسيلة لنقل رسالة من الرسائل .. إنه ينحرف عن طبيعته المباشرة ليلبي هدف التبكيت... كما يتوخاه المتكلم وفق حال المخاطب ومقامه[3].

ومنه قوله تعالى: ﴿ فَلْيَضْحَكُواْ قَلِيلًا وَلْيَبْكُواْ كَثِيرًا جَزَآءًۢ بِمَا كَانُواْ يَكْسِبُونَ ﴾[4] فالمقام هنا للخبر لأن الآية تتحدث عن المنافقين الذين قعدوا عن نُصْرة المؤمنين؛ فرحين بما فعلوه وكان ينبغي القول: «فسيضحكون قليلاً ويبكون كثيراً، إلا أنه أخرج على لفظ الأمر للدلالة على أنه حَتْمٌ واجب لا يكون غيره»[5].

5. التحاشي والاحتراز من مساواة اللاحق بالسابق:

(1) مُحَمَّد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ج02، ص80.

(2) عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، ص512-515..

(3) ينظر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص44.

(4) سورة التوبة، الآية 82.

(5) أبو القاسم محمود الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج02، ص296.

وهذا الداعي وسيلة بلاغية وهدفٌ في الوقت نفسه .. فالمتكلم بحرضه على ألا يتساوى معنيان في الدلالة يلجأ إلى تغيير صياغة الجملة؛ فيجمع بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي في الصياغة؛ وإن كان المقام مقام إخبار[1].

ومنه قوله تعالى: ﴿ قَالَ إِنِّيٓ أُشۡهِدُ ٱللَّهَ وَٱشۡهَدُوٓاْ أَنِّي بَرِيٓءٞ مِّمَّا تُشۡرِكُونَ ﴾[2] ولم يقل: وأشهدكم، تحاشياً عن مساواة شهادة الله تعالى بشهادة العباد "لأن إشهاد الله على البراءة من الشرك إشهاد صحيح ثابت في معنى تثبيت التوحيد وشد معاقده. أما إشهادهم فما هو إلا تهاونٌ بدينهم ودلالة على قلة المبالاة بهم فحسب؛ فعدل به عن لفظ الأول لاختلاف ما بينهما، وجيء به على لفظ الأمر بالشهادة."

وإنما عدل إلى صيغة الأمر للتمييز بين الخطاب الإلهي وخطابه لهم لعدم المساواة بينهما... فأراد أن يعبر عن الخطاب الإلهي بصيغة الخَبر، وهي أَجَلُّ وأَوْقَر من صيغة الأمر وإن كان فيها من الدلالة إقامة الحجة عليهم.

6. النُّصْح والوَعْظ:

قد يجتمع الخبر والإنشاء بداعي التوجيه والنصح؛ «وغالباً يقع هذا الأسلوب في الشرط، وتكون جملة الجواب . في أكثر الحالات . إنشائية»[3]؛ كقول زهير:

وقلْــتُ: تَعلَّــمْ أَنَّ للصَّــيْدِ غِــرَّةً وإلاَّ تُضَــيِّعْها فإنَّــكَ قاتلُــهْ[4]

فجملة الجواب- هنا- تظهر لنا ما يتراءى للمتكلم الذي يعتقد أن المخاطب بحاجة إلى ما يراه نصيحة منه وإرشاداً، وبهذا يتحرك التركيب البلاغي في عالم الوجدان في صميم علاقة جدلية مع الفكر..[5].

(1) ينظر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص 44-45.
(2) سورة هود، الآية 54.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 46.
(4) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص90.
(5) ينظر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص47.

عموما توظيف مفارقة الخبر والإنشاء في الكلام والوعي بدواعيها الأسلوبية ينجم عنه تحقق جملة من الوظائف الجمالية والمقصدية؛ ويغدو كل ضربٍ من أضربها أسلوباً جمالياً مثيراً للمتلقي وخياله وتوقعه.

وبوضع أحدهما موضع الآخر يتمُّ توليد غايات جليلة ومقاصد نبيلة ومشاعر أنبل «تلك هي صورة لأساليب البلاغة العربية في هدفها الجمالي؛ وفي قدرتها على إبراز تطور الفكر الفني العربي وارتقائه .. فلم يكن في مراحله كلها بما يختزنه من أسرار فنية وأدبية .. أقل من أي فكر آخر، فقد تبين لنا أن كل أسلوب بلاغي جمالي عبّر عن إنزال الشيء مكان الآخر إنما انتهى- بما لا يقبل الشك- إلى إثبات مدى تمكّن العرب من الجملة اللغوية والبلاغية التي تنبئ بالصور الفكرية العظيمة؛ والدفقة الشعورية الفياضة.. فالجملة اللغوية البلاغية في الأسلوب السابق كانت موحية بجمالية المفارقات الدَّلالية؛ وكأن البنية التركيبة لا تقوى إلا باجتماع الشيء وضده، وعلى المتلقي أن يستنبط إيحاءاتهما الجمالية وغيرها»[1].

2.3.2. مفارقة الالتفات:

من الأساليب البلاغية التي غايتها المتعة الفنية « وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[2].

وقد علّق الزمخشري وهو يعرض للالتفات في سورة الفاتحة في قوله تعالى:﴿ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ۝٢ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ۝٣ مَٰلِكِ يَوۡمِ ٱلدِّينِ ۝٤ إِيَّاكَ نَعۡبُدُ وَإِيَّاكَ نَسۡتَعِينُ ﴾[3] فقال: «هذا يسمى الالتفات في علم البيان قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم»[4].

(1) حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص47.
(2) البديع في البديع، ص 152.
(3) سورة الفاتحة، الآية 1، 2، 3 .
(4) أبو القاسم محمود الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج01، ص13.

ويلتقي هذا الأسلوب مع المفارقة –خاصة الدراميَّة– في أن كليهما يعتمد ويتّكئ على ثنائيَّة الماضي والحاضر والغائب والمتكلم، كما أن الالتفات يمكن أن يصبح أداة تزيد من حدّة المفارقة ورَوْنَقِهَا.

4. مفارقة النغمة (Irony of tone):

دراسة هذا النوع من المفارقة هو ضرب من المجازفة، كونها تختلف من لغة إلى أخرى ثم إنها أوضح وأجلى في الخطاب الشفوي القائم على اللغة المنطوقة ولغة الجسد، وهو ما يجعل استجلاءها في النص المكتوب شبه مستحيل –نسبي– إلا إذا وجدت قرينة تُدَلِّلُ عليه.

يُقصد بها «أداء المنطوق –على الكلية– بنغمة تهكمية، يعوَّل عليها في إظهار التعارض أو التضاد، بين ظاهر المنطوق وباطنه، بين سطحه وعمقه، بحيث تقتلع هذه النغمة التهكمية محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد»[(1)]، وهذا يكون –غالبا– في أسلوب الذم بما يشبه المدح والمدح بما يشبه الذم، أو الاستفهام الإنكاري وغيره من الأغراض التي قد تنجم عنه (تشويق، تعجب، التهديد، التهويل...) والعديد من الأساليب التي تضمر سياقاتها عكس ما تبدي.

وهذا النوع من المفارقة قد يستغني عنه المبدع للزيادة من شدّة توتر المفارقة في النّص وبلوغ ذروة خداع الرّقابة –رقابة الضحية– وسببه أن هذا النوع من المفارقة من شأنه أن يكشف مفارقة النص (الدَّلالية) ومقصديته، وهو ما يعجّل فشله، لذا كان تجنّبها أفضل، وهو ما قد يحول دون المتلقي والمقصدية؛ التي لن تُسْتشفّ إلابالتعويل على السياق الخارجي (التاريخي) للخطاب في استجلاء الدّلالة، وهذا ما حدث مع المتنبي في كافورياته، حيث استغنى عن هذا النوع من المفارقة، خداعا لرقابة كافور وتأمينا لجانبه، وما كان للقارئ أن يستجلي تهكميته في مدائحه لكافور إلا بوقوفه على السياق التاريخي لقصائد وحياة المتنبي –معا– وما قاله قبل وفوده على كافور وبعد ذلك، وسنحاول الوقوف على هذا في الفصل التطبيقي.

(1) محمّد العبد، المفارقة القرآنية، ص53.

خلاصة عامة:

عطفا على ما قيل نخلص إلى أنّ ما ذكرنا من أساليب؛ وكل ما هو قائم على المجاز يحمل جزءا كبيرًا من دلالات **المفارقة –اللَّفظية–** التي هي طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر، وهي تحتاج إلى فطنة وذكاء لتأويل معناها واستخراج مكنونها؛ على أنها لا تتهيّأ للمتلقي إلا بعد إعمال الفكر والرّوية، كون الدال فيها يؤدي مدلولين متناقضين، الأول مدلول حَرْفِيٌّ ظاهر، والثاني مدلولٌ سياقيٌّ خفي، وكلاهما في الواقع بنية ذات دلالات ثنائية، وقد نهج هذا النهج في استخدامها أصحاب الحرفة في الشعر وبلغت على أيديهم غاية الإتقان مرَّ العصور، ولا يزالون يتلاعبون بالكلام ويخترعون ما يخدمهم في المراوغة إلى يومنا هذا.

ويمكن القول من خلال ما تقدم أنّه رغم ما تطرق إليه البحث– بإيجاز– من براهين تدمغ الشكّ باليقين أن أسلوب المفارقة موجودة في تراثنا اللغوي والأدبي والنقدي؛ وإن لم يكن استعمالها بلفظها، «فقد وردت مصطلحات أخرى حملت جزءًا من دلالته، كما أن اللسان العربي مارس هذا الأسلوب ممارسة جلية على مرّ العصور في شعره ونثره، وفي أحكامه وأمثاله..»[1].

غير أنّا نجد المفارقة في الدرس المعاصر أشدّ خصوصية من جملة ما ذكرنا من أساليب وأنّ هذه الأخيرة، هي أداة من أدواتها أو هدف من أهدافها، لتكون بهذا جلّ الأساليب البلاغيّة التراثية تحت مسمّى المفارقة الحديثة؛ تتشارك معها في الخفاء والإيحاء والتّمويه.

(1) نبيل الخطيب، اللغة والأدب والحضارة العربية، ص 160

ثانيا– مقاربة مفاهيمية لماهية المفارقة الأسلوبية في الدرس النقدي العربي الحديث والمعاصر:

لقد عَرَفَ النُّقاد العرب المحدثون المفارقة بوصفها مصطلحا نقديا متأثرين بما جاء عن الغرب في ذلك عبر ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة لكتابي دي.سي ميويك (المفارقة) و(المفارقة وصفاتها) ولكن على الرغم من ذلك ظل تناولهم لها لا يتعدى إشارات متفرقة تكاد لا تخرج مفهوم المفارقة الأسلوبية الشعرية منها فقط.

خلا ما ذهب إليه بدوي أثناء التطرق للتضاد على أنه سمة الوجود وأساس التقابل في اللغة، بقوله: «والوجود في مشاقة مع ذاته.. التناقض جوهره، والتغيير قانونه، الذي يجري عليه في تحقّقه، والتغير معناه المغايرة، والمغايرة أن يصير الشيء إلى ذاته، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود.. وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك.. ومنطق الوجود يجب –من ثمَّ– أن يكون جارياً على نحو ديالكتيكي ولذا كان الديالكتيك بمعنى السياق المنطقيّ من الموضوع إلى نقيض الموضوع، صحيحاً في التعبير عن حقيقة الوجود، وهو وحدة المنطق الوجوديّ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض، وهو المنطق الارستطاليّ، فإنّ هذا المنطق مجرد فكر مثاليّ»[1].

وهذا القول يبرز وعيا بالمفارقة التي أساسها التناقض والتضاد، ومادام الوجود عنده نسيج من الأضداد فإنّ الوجود كلّه مبني على المفارقة وهذا ما قال به الفلاسفة الغربيون كما سلف لينقلنا الدكتور البدويّ بذلك إلى المفهوم العام للمفارقة، أنْ ربطها بالوجود.

ويضاف إلى تصور ميويك حول صعوبة وضع مقاربة للمفارقة، صعوبة ترجمة المصطلح إلى العربية وتباين الترجمات في اختيار المصطلح العربي المناسب لكلمة **(Irony)** و**(Paradox)** في اللغة الانجليزية، فترجم **(Irony)** إلى: السُّخرية[2] والمفارقة الساخرة وتعبير ساخر[3]،وترجم **(Paradox)** إلى المفارقة[4] والتناقض[1] والتناقض الظاهري[2] والنقيضة[3]، والخيال[4]

(1) عبد الرحمان بدوي، الزمن الوجودي، النهضة المصرية، القاهرة، ط02، 1955م، ص 24 . 26

(2) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان . بيروت . 1979، ص138.

(3) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط01، 1991م، ص182.

(4) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1984م، ص258.

والتخييل، وكان لهذا الاختلاف والتنوع أثر في ترجمات المصطلحين، بل وطَالَ مفهومهما أيضا وما هذا التعدد والاختلاف إلا بسبب حيوية هذا المصطلح واتساع رقعته الإبستيمولوجية وكونه ظاهرة تصب في عمق العمل الأدبي.

ترى **سيزا قاسم** –على غرار بعض الباحثين– أن المفارقة «استراتيجية قول نقدي ساخر وهي في الواقع تعبير غير مباشر عن موقف عدواني يقوم على التورية وهي طريق لخداع الرقابة »[5].

ويبدو هذا المفهوم مفهومًا ضيقًا لأنّه يحصُرُ المفارقة في كونها لفظيةً، بل وفي الساخرة منها فقط، كما غفلت عن مفهومها كتناقض ظاهري **(Paradox)**، وزيادة على ذلك حصرتها في التعبير عن موقف عدواني، وليس هذا إلا تضييقًا للمفارقة فقد يقصد المبدع من المفارقة غايات أخرى (جمالية أخلاقية، بلاغية)، وربما قد شعرت الباحثة بذلك فاستدركت قائلة:« إن مصطلح المفارقة يغطي مجموعة كبيرة من الظواهر يتسم بعضها بالتعقيد الشديد»[6]

ويرى **عبد الواحد لؤلؤة** أنّها «صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد»[7]، وهي «أخف من السُّخرية لكنَّها أبلغ أثَرًا بسبب أسلوبها غير المباشر لذلك يتطلب إدراكها حِسًّا مرهفا»[8].

والمفارقة عند **عبد العزيز الاهواني**:« إثارة التعجب من ظاهر بين متناقضين، ولكن أحدهما لا يبطل الآخر»[9]، وهو هنا يشير إلى مسألة التعجب للمفارقة لأنّها تحدث «من دون

(1) ترنس هوكز، البنيوية وعلم الاشارة .. ترجمة مجيد الماشطة ـ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1986م، ص142

(2) مُحَمَّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية 83، دار المعارف، مصر، دط، ص205.

(3) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 114.

(4) ينظر: سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 31.

(5) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 142.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7) جون ماكرين، الترميز، تر: د.عبدالواحد لؤلؤة ـ دار المأمون ـ بغداد ـ 1990م، ص95.

(8) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(9) عبد العزيز الاهواني، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، ـ دار الشؤون الثقافية العامة ط02، بغداد 1986م ص.109.

تفسير أو تعليل فالمفروض أن للظواهر منطقا وأنّ هنالك صِلَةٌ معقولة بين الاشياء، فإذا اختل هذا المنطق وانبترت الصلة كانت المفارقة»[1].

و قد عرفها **سعيد علوش** بالنظر إلى أهميتها الخاصة عنده وبحكم مكانتها وأنها لغة شاعرة لا مجرّد محسن بديعي، فقال: «المفارقة تناقض ظاهري، لا يلبث أن تتبين حقيقته.. »[2] »[2] أو «إثباتٌ لقول يتناقضُ مع الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبرٍ خفيٍّ على الرأي العام»[3].

وتقول **نبيلة إبراهيم**: « المفارقة بادئ ذي بدء تعبير كتابي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها»[4]، فالمفارقة بهذا المفهوم تسُلُّ الألفاظ من دلالاتها الوضعيّة، معطيةً بذلك مفاهيم مغايرة لما هي عليه في الأصل؛ وهو ما يعرف بازدواجية الدلالة وثنائيتها.

ويذهبُ **ناصر شبانة** إلى «أن المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع».[5]

وقد حاول **د. عبد الهادي خضير** تعريفا للمفارقة كما تجلت له في شعر المتنبي فعرفها على أنّها «تعبير لغوي بأسلوب بليغ يهدف لاستثارة القارئ وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة والوصول إلى المعاني الخفية التي هي مرامُ الشَّاعر الحقيقي».[6]

أما **مُحَمَّد العبد** فيرى أن المفارقة «نوعٌ من التّضاد بين المعنى المباشر لمَنْطُوقٍ والمعنى غير المباشر له».[7] ثم عاد وحاول تحديدها تحديدا دقيقا أكثر ليخلص إلى أنها «شكل من أشكال

(1) ابن سناء، الملك ومشكلة العقم والابتكار: 109.
(2) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية المعاصرة : 162.
(3) المرجع نفسه، ص162..
(4) نبيلة إبراهيم، فن القصص في النظرية والتطبيق، ص 197.
(5) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 46.
(6) عبد الهادي خضير، المفارقة في شعر المتنبي، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ع11 السنة 03، 2000م، ص91.
(7) مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، ص 15.

أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى أخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر»[1]،أي أن مستعمل المفارقة اللفظية يورد قولًا المعنى فيه خفيٌّ يخالف البنية اللُّغوية السَّطحية.

أما **لطفي اليوسفي** فرى أنها جوهر الحداثة والانفتاح، لتفرّدها وقدرتها وحدها على إقامة عالم جديدٍ مُتخيَّل على أنقاض عالم الواقع المعيش، وهذا الانعدام لعالم الواقع والبناء في عالم الخيال هو خطوة ضرورية ودقيقة في طرق التعبير[2]، وهذا التعريف فضلا عن دلالته على المفارقة اللفظية فهو يتناول ركنا من أركان المفارقة وهو موقف القارئ منها؛ وما يستثيره ويحفزه للوقوف على المعنى المقصود.

وعند **علي العشري زايد** نجد أنّها: « تكنيك فنيٌّ يستخدمه الشّاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض»[3]، وقد ضيق مجالها أكثر **مصطفى السعدني** في تعريفها بقوله أنها: «تكنيك بلاغيٌّ ينمو ويتطور مع نمو وتطوّر قراءة الناقد للعمل الأدبي»[4].

وعند **هيثم مُحَمَّد جديتاوي** نجد أنّها: «أسلوب تعبيري يهدف إلى إيصال المعنى بطريقة إيحائية وشفافة، تجعل القارئ يرفض النّص بمعناه المباشر، ويستنبطه لاستخراج معان متعددة دون أن يمتلك القدرة على ترجيح أحدهما على غيره مع ما يمكن أن يتّصف به من تنافر أو تباين أو غموض، ومع تأثيره من مشاعر السخرية عند مُنشِئهَا ومُتَلقّيها على حدٍّ سواء»[5].

أما **سمير الدّيوب** فيرى أنها «حيلة كلامية، وإشارية، تقوم على إظهار جدليات الصراع إنها توليف ضدي يجمع الأجزاء المتنافرة في سياق واحد»[6].

(1) مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، ص54.

(2) ينظر: مُحَمَّد لطفي اليوسفي: بنية الشعر العربي المعاصر، ص 29-30.

(3) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، دط، 1981م، ص147.

(4) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر/ قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1987م، ص50.

(5) هيثم مُحَمَّد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، عمان، دط، 2012م، ص27.

(6) سمير الدّيوب، الثنائيات الضدّية بحثفي المصطلح ودلالته، ص31.

وعند **أمينة رشيد** نجد أنها: «نظرة إلى العالم، وموقف من حقيقة الأشياء»[1] وهي نظرة أقرب إلى فلسفة شليجل الوجودية.

أما **يمنى العيد** فذهبت إلى أنّ المفارقة لها ارتباطٌ وثيقٌ بالتَّأوِيلِ، تقول: «يرتكز التأويل على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء، أو بين اللغة، باعتبارها تعبير يتوسل الملفوظات الصوتية وبين الواقع بما يعنيه من وجود مادي محسوس وتجربة معيشة، وعليه، فإن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصورٍ ولا يمكن للحقيقة التي يَبْني العملُ الأدبي معناها، إلا أن تكون نسبية لذا فالمعنى من هذه الوجهة مفتوح على التَّعددِ ربَّما اللَّامحدود، أي على اللَّامعنى»[2].

وفي المتأخرين نجد **يسرى خليل عبد الرحمان** التي تقول عن المفارقة أنها «أسلوب لغوي لفظي أو إشاري حركي، يرتضيه الإنسان لنفسه، للتعبير عن مخزونه الفكري الذي يعتمل ذاكرته؛ لإضفاء روح المتعة والتّشويق، أو الهروب من الواقع المرير الحنظليّ، فالإنسان أوجد لنفسه هذه المفارقات للتأثير في المتلقّي، وذلك بانحرافه وعدوله لغويّا أو حركيا عن الأصل مستخدما اللغة بأسلوب مراوغ مخادع، مرتديا أقنعة جذّابة تزدان بها ألفاظه وتتلوّن بها حركاته وإيماءاته، لتتباين تناقضات وتنافرات تتقمّص إيحاءات تشدّ المتلقي للبحث عن الخفاء المكنون»[3].

ولعلّ أكثر التعريفات شمولًا تعريف **قيس حمزة خفاجي** الذي لامس فيه جميع مستويات الخطاب؛ حيث بناه على قاعدة أسلوبية صرفة حين قال: «المفارقة بنية تعبيرية تصويرية، متنوّعة التّجليات، ومتميّزة العدول على المستويات الإيقاعيّة والدَّلالية والتّركيبية تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيًّا ووسيلةً أسلوبيةً لمنح المتلقي التّلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة و الرؤية الخاصة المبدعة»[4].

(1) أمينة رشيد، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج 11، ع4، 1993م، ص143.

(2) يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط01، 1998م، ص41.

(3) يسرى خليل عبد الرحمان سلامة أبوسنينة المفارقة في شعر الصنوبري، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الخليل، 2015م، ص10.

(4) قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرّواد، ص63.

لقد رأينا مفهوم المفارقة يتغير بتغير الزمان والمكان وزوايا الدراسة والنظر امتثالا لسنة التطور، لا بل هو متغير من باحث إلى آخر، وربما يكمن في ذلك سبب كثرة صور المفارقة وتعدد تعريفات دارسيها بتعدد اتجاهاتهم واختلاف ثقافاتهم ولغاتهم واهتماماتهم، وهل هذا التعدد اللفظي والدلالي لهذا المصطلح إلا مظهر من مظاهر المفارقة، الناجم عن تمازج أنماط الوعي الإنساني.

من هنا يمكن القول أنَّ المفارقة هي النواة التي تدور حولها قضايا الفن -عموما- و"**الشعرية**" -خصوصا- وهي الحلقة التي تجمع بين هذه القضايا، لتصبح أسلوبًا انزياحيًا تتلاحم فيه المتناقضات بانحرافها عن مساراتها المعيارية لدواع أسلوبية، يهد من خلالها المبدع إعطاء نصه صبغة فنية، يستطيع من خلالها تحقيق وظيفته الجمالية وبلوغ مقصديته من خلال خرق أفق توقع متلقيه ومنه تغدو -على حدّ تعبير كيركجور- «أسلوبًا مُتَفَوِّقًا ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاءٍ وتَرَفُّعٍ، ثم تصبح هذه المفارقة مطمحًا في غير حالة للاحتفال بدرجةٍ أعلى من الشِّعرية»[1].

ويمكن أن نفهم مما سبق أنّ المفارقة الفنية وباختلاف تسميتها الاصطلاحية كانت مفهومًا فلسفياً بحتًا، ثم انتقلت من الحقل الفلسفي إلى الفني ومنه إلى الأدب لتصبح ظاهرة نقدية لها مكانتها وموقعها في الأدب الحديث والمعاصر.

خلاصة الفصل:

إن المتأمل في جملة التعريفات التي عالج فيها أصحابها ظاهرة المفارقة يجدُ أنها إما تخصّ مصطلح (**Paradox**) أو تخصُّ مصطلح (**Irony**)، وهنا وقع الخلط عند الدارسين العرب -خاصة عند ذوي المعرفة السطحية لهذه الظاهرة- وبناءً على ما بين أيدينا من معطيات يمكننا القول أن استخدام مصطلح أيروني (**Irony**) يكون حال تعلقها بأسلوب تعبيريّ أو سلوك إرادي لعاقلٍ من المخلوقات ذات القدرة والإرادة -النسبية-؛ يتظاهر فيه صاحبه بالجهل أو بعكس ما هو عليه أو ما يضمره وهذا ما اضطرّ أفلاطون وأرسطو وفلاسفة الأخلاق إلى استخدامها على هذا النحو أثنا معالجتهم لقضايا الأخلاق؛ ولنسمها (**مفارقة أسلوبية**) **كونها**

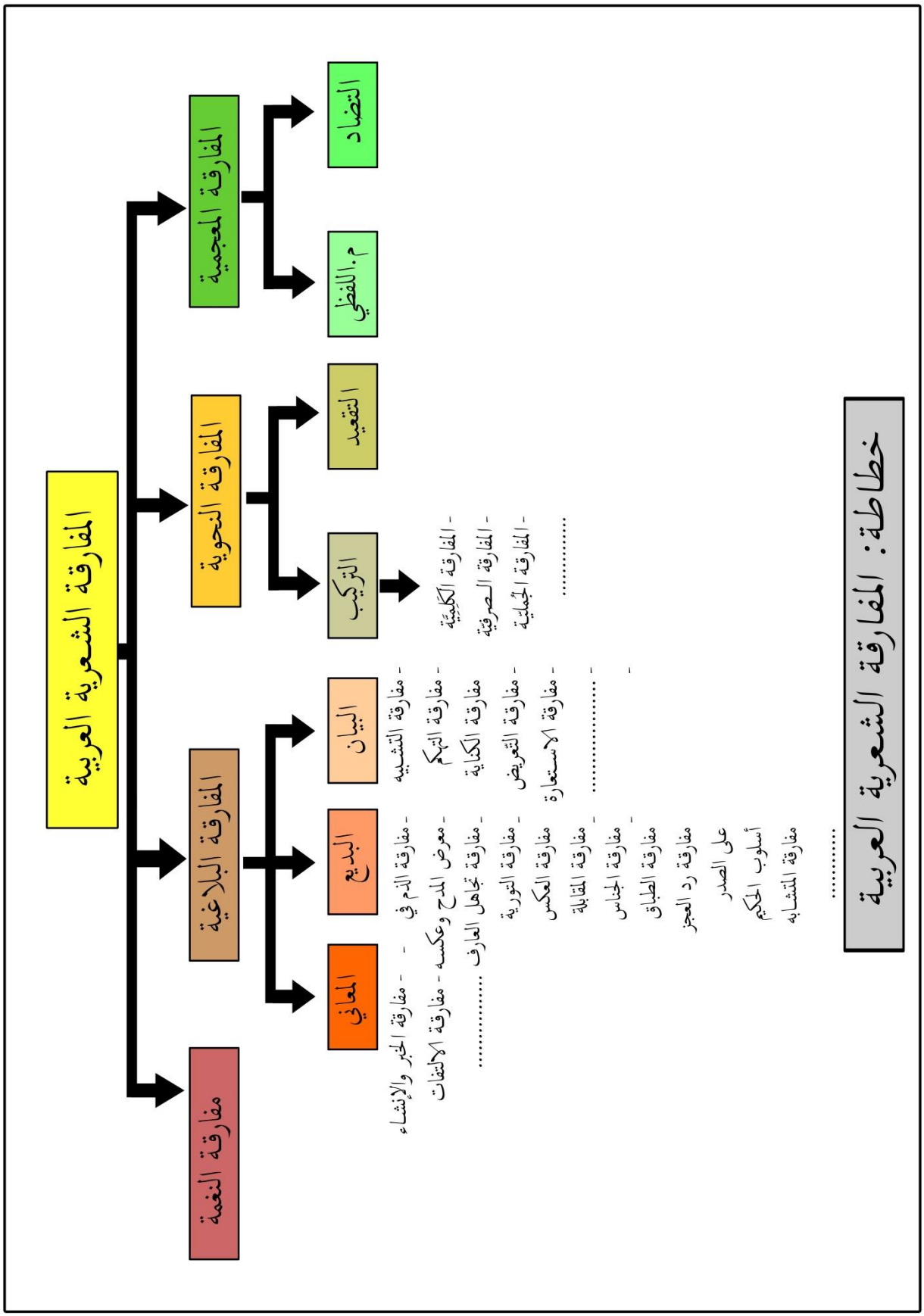
(1) عزّت محمّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص 415.

أسلوب تعبير إرادي عقلاني –قولي أو فعلي–.ونستخدم مصطلح بارادوكس (**Paradox**) عند تعلقها بظاهرة عامة يكسوها التناقض لا دخل للمخلوقات العاقلة في تكوينها، وإنما هي وليدة قوى وإرادة كونية خارقة المتمثلة في الخالق –عزّ وجل– ذو القدرة والإرادة المطلقة لا تكون إلا بمشيئته، لهذا استُعْمِل مصطلح (**Paradox**) دون نظيره (**Irony**) في الكثير من المحاورات الفلسفية –الفصل الأول– التي لها علاقة بالكون والوجود وغير ذلك؛ ولنسمها **(مفارقة قدرية) كونها مطلقة تشمل كل ما في الكون، ولا تكون إلا بقدر الله**. عموما رغم اختلاف المصطلحين لفظا فهما يَقِفَان على قاعدة واحدة وهي التناقض؛ وكلٌّ يستعمل في سياقه الكلامي، لتكون (**Paradox**) بهذا المعنى أعم وأشمل من (**Irony**) وإن سبقتها في الاستعمال.

كما يمكننا القول ونظرا لأهمية المصطلح يجب على العرب الاهتمام به ودراسته دراسة جدية، وتطبيقه على ما بين أيديهم من التراث وإبراز خصائصه الميزة له عن الموروث الغربي والكف عن استيراد ما عندهم، واسقاطه على ما لدينا فلا لغتنا كلغتهم ولا أدبنا كأدبهم.

ثمّ إنهم لو التفتوا إلى تراثنا لوجدوا فيه ما يغنيهم عن المفارقة الغربية، ففي العربية من المفارقة ما لا يمكن حدّه من أساليب وأنماط مفارقاتيّة؛ تتناسب واللغة العربية وخصائصها وتراكيبها وجماليتها.

خطاطة الفصل ثاني:



الفصل الثالث

ميكانيزم الخلق الفني

(من الإدراك الحسي إلى المَشْهَدَة الشعرية)

1. المفارقة وميكانيزم تبلور الرؤى الإبداعية (ما قبل المشهدة النصية)
2. ميكانيزم التشكيل الشعري المفارقاتي (بين يدي المشهدة النصية)
3. ميكانيزم تلقي النص المفارقاتي (ما بعد المشهدة النصية)

تصدير:

إنّ اللّغة الشّعريّة المنزاح بها عن المألوف والمعيارية بلغت مستواها المثالي عبر إنشاء نافذة تطلّ على فضاءات رحبةٍ من الرّمزية والخيال، لولاها لانحصرت وظيفتها في الإخبارية/التواصلية، مُكوّنةً بذلك علاقة جدلية بين التّواصل والجماليّة علاقةٌ تقوم على التّكامل والتّواشج؛ فبدون الوظيفة الإخبارية يصبح الشّعر مجرد طلاسم وألغاز وبدون الرّمزية لا تتبلور معالم الشّعرية.

وهذه النّافذة مُستحيلٌ فتحها إلّا بوهب المبدع حريَّةً في التّعامل مع الألفاظ وتراكيبها والجمل وأساليبها خصوصا حينما يخوض غمار سياق تخاطبي يفرض عليه ابتكار معجمه الخاصّ للاستعانة به في اختيار المفردات والتراكيب واستعمالها «استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف؛ بحيث تتَّصِفُ بما ينبغي لها من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر»[1]

حسب السياق الذي وردت فيه؛ خدمةً له ولمقصديته؛ يقول جوزيف فندريس **(1875 - Joseph Vendryes 1960)** : «الذي يعيّن قيمة الكلمة في كل الحالات التي ناقشناها إنَّما هو السياق، إذ أنَّ الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جوٍّ يحدد معناها تحديدا مؤقتا، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي بوسعها أن تدلّ عليها »[2].

ليؤدّي هذا الفهم للكلمة وسياقها إلى بعث الحياة في اللّغة واكسابها نمطا تحرّريا يدفع بها إلى أقصى حدود المجازفة اللّغوية -إن صحّ التعبير- الَّتي في غيابها يتمّ إعلان موت النّص من أوّل قراءة، فالباثُّ «كلما كان في مقدوره أن يسترها بحُجُبِ الغموض المستَحَبِّ، الذي يجعل من القراءة متعة كشف.. متعة اختراق الحجب.. متعة تأويل»[3] كسبت قيمة شعريةً، بشرط استحضار كامل تركيزه أثناء هندسة الفكرة حتى لا يقع في مضِنَّة الإبهام.

لتتَبنَّى اللغة -بعد اكتسائها بالفنيّة الَّتي تَهَبُ الأدب مصداقية الوجود-دور الوسيط الذي يعمل على إيصال الفكرة إلى ذهن المتلقي؛ حيث يستخدمها «لتصوير التجربة الشعرية

(1) ويس أحمد محمّد، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ص08.

(2) المصدر نفسه، ص 234.

(3) حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الادبي، دار الغرب للنش والتوزيع، دط، وهران: 2003م، ص13.

الَّتي مرّت به، وللتّأثير في شعور الآخرين بنقل هذه التجربة إلى نفوسهم، في صورة موحية، مثيرة لانفعالهم»[1] محرّرًا إياها من سجن الأصوات والألفاظ والتراكيب والنص الخطّيّ، فاتحًا المجال أمام ها لعوالم لامتناهية من الخيال، تاركًا «للمخيّلة المتَلَقِّيَةِ فسحةَ التِقاطِ الظلال الَّتي تُؤَثِّثُ المشهد بالمعاني، والأحاسيس، والمشاعر»[2] وبذا تُضْمَنُ شعرية النص وفُرادته وانفتاحيّته ويصنع له مكانا في فضاء التلقي والنقد.

ولعلّ هذا ما جعل الشِّعر منذ بداياته التنظيرية محلّ إثارة وجدل بين النّقاد والدّارسين بسبب بنيته التّشكيلية الدّلالية، ومقصديته التأثيريّة الجمالية، ومقوّماته البنائية، والتي على رأسها الصورة الشعرية/الفنية، وهي بنية لغويّة يعمَد المبدع من خلالها إلى إخراج المعاني العقلية والوجدانية من فضاءات الخيال ثمّ تجسيدها في قوالب نصية، قاصدًا نقل تجربته الشعورية وما يخالجه من تهيّجٍ عاطفيٍّ إلى القارئ في شكل نمط فني جماليّ؛ قائم على إعادة خلق الأشياء وإعادة ترتيبها في أنماط جديدة غير مألوفة، إنطلاقًا من رؤى عميقة ترتكز على الفكر والوجدان وهو ما يعرف بالتخييل لتكون بهذا الصورة هي الأداة الَّتي بها يبلغ المبدعُ مقصديّته والنصُ وظيفته التأثيرية والجمالية معاً.

وسيلتها إلى ذلك التخييل واللغة؛ حيث إن أهم ما يميّز لغة الشّعر صدق الإعراب عن بنات الأفكار والوجدان بأسلوب إيحائي بديع؛ يجعل من الشعر خلقا لغويّا ذا دفق جمالي ممتع يحوّل فيه الشّاعر تجاربه الذاتيّة إلى مشاهد انفعالية، «فالشعر فن ينتهي إلى غايته الجمالية عن طريق اللغة، إنه عالم حي، منفتح، متعدد الألوان، مفاجئ وسحري، يصلنا بحقيقة حياتيّة أو جماليّة بواسطة اللغة الاستعارية ويولد فينا نتيجة هذا الاتصال نشوة غير عادية، إنه عالم الكلمة الجديدة، البكر، العذراء الرمز، الإيقاع، الصورة »[3].

لتكون –بذلك–الصورة اللَّبنة الأساس في هذه العملية الهادفة إلى تشكيل بنية مشهدية للعمل الأدبي، كما أنَّها العامل الرّئيس والميزان الّذي تقاس به حداثة النّصّ وشعريّته؛ حيث إنَّ «شعرية الخطاب لا تتحصّل من تآلف مكونات النص اللغوية وانسجامها مع عناصره الدلالية

(1) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2013م، ص81.
(2) المصدر نفسه، ص09.
(3) ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لبنان، دط، 1985م، ص12.

فحسب، بل هي أمر مشروط كذلك بدرجة تفاعلها مع الصور الإيحائية الَّتي تنطوي عليها أساليب التّصوير الفني وطريقة انتظام كل ذلك في بنية لغويّة خاصة ومميّزة تناسب مقصدية الخطاب.. وتحقق له قيمته الجمالية»[1]، لذا نجد النّقاد والدّارسين على مرّ العصور والثقافات ينوّهون بضرورة الاهتمام بها وبدراستها –تنظيرا وتطبيقا–لتغدو بهذا معيارًا لجودة النَّظْمِ والخلق الفني.

وبما أن المفارقة نتاج كلّ بنية إنزياحية فلا شكّ أن الصورة الشعرية قد تأثرت بها؛ وهو ما حال دون الوقوف على مفهوم جامع لها؛ وقد ذكرنا تطرق بعض النقاد والفلاسفة والدارسين للمفارقة ومعالجتهم لهذا المصطلح كل حسب تخصصه ومرجعيته الفكرية والدينية والاجتماعية وغير ذلك، مما خلق تضاربا في وجهات النظر؛ وذلك لزئبقية هذا المصطلح وتداخله مع شتى المجالات والقضايا، وقد ورثت الصورة الشعرية بعض هذا الاختلاف باعتبار المفارقة مادتها فكانت هي الأخرى محلّ خلافٍ؛ ولّدَ تفاوتا شاسعا في تحديد مفهومها وحقيقتها والوقوف على مصطلح واحد لها، والذهاب بها مذاهب هي أقرب إلى الغموض منها إلى الوضوح.

لذا سنحاول في هذا الفصل وقبل التطرق إلى الصورة الشعرية والمشهد التطرق إلى المراحل الَّتي يمرّ بها المبدع لإنتاجها؛ وسنسمي هذه العملية بـ: **"ميكانيزم الخلق الفني"** بداية بالإدراك الحسي وانتهاءً بالمشهدة الفنية، وسنحاول إبراز إسهامات المفارقة واستجلاء حضورها في كل عنصر، مقسمين الفصل إلى ثلاثة مباحث، بداية بالإدراك (المشاهدات/الوجدانيات/النزوع) وهو يمثل مرحلة **"ما قبل المشهدة النصية"**، ثم الأسلبة المفارقاتية؛ وصولا إلى الصورة الشعرية؛ وعرض بعض المفاهيم الَّتي تخدم بحثنا دون التطرق للخلاف الحاصل وفوضى المصطلح؛ ثم نتطرّق للمشهدية؛ خاتمين ذلك بوقفة على مشارف النص **النموذجي**، وهذه المرحلة تمثل **"بين يدي المشهدة النّصية"**، ثم نتطرّق إلى تلقي النص المفارقاتي وجدلية التأويل؛ وهي مرحلة **"ما بعد المشهدة النصية"**.

(1) يوسف الإدريسي، جمالية التشكيل اللغوي للشعر، ص 147.

أوّلا– ميكانيزم تبلور الرؤى الإبداعية (ما قبل المشهدة النصية):

1. قوى الإدراك الإنساني.

تعدّدت الرؤى والمقاربات لمفهوم الشعر وتعدّدت أوصافه، وكان الهدف من كل هذا تمييزه عن سائر فنون القول الأخرى، ولعلّ أكثر الصفات الّتي وصف بها صفة التّخيُّل والتّخييل (**Imagination**) والمحاكاة (**Mimesis**)، وهي مصطلحات لا تناقض بينها؛ فكل منها على علاقة بزاوية من زوايا العمل الأدبي، وأعمُّها المحاكاة وهو مصطلح تضاربت حوله الأقوال فمنهم من يراهُ غريزة من الغرائز لأنها لا تصحب بفعل وجداني، وينكر آخرون هذا ويرون أنه «ميل فطري في الإنسان يدعوه إلى تقليد غيره في أفعاله وأقواله، وحركاته وسكناته قصدا أو من غير قصد»[1].

وللتقليد في حياة الإنسان ونشأته أثر كبير، ليس على مستوى التعليم فحسب بل حتى في تربيته العقلية؛ من حيث إنه «عامل رئيسي في المرحلة الأولى لتكوين العادة، فالطفل يرى الشيء يُفعل أمام ه فيحاكيه ويكرره حتى يصبح عادة له»[2]، وهذا يتفاوت فيه الأطفال ويختلفون فيه لاختلاف نزعاتهم النفسية وقواهم الجسمانية، وبعبارة أخرى لاختلاف إدراكاتهم الحسية والعقلية فالطفل الذكي الواثق يطوّر من قدراته –هذه–بينما الخامل ضعيف النفس لا يفعل، وهذا ما يخلق التميُّز بين بني البشر.

والإبداع يولد من النوع الأول فكلّ طفل متفوّق في مرحلة ما يكتشف ميولاته ونزعاته العلمية والإبداعية؛ من حيث إن المحاكاة مما جُبل عليه الإنسان؛ وبعقله غدا أكثر الخلوقات محاكاة، وهي أداته الأولى للتعلم؛ ثم إن التلذّذ بالمحكيات عام يشمل جميع الناس، إلا أن ما نرومه نحن هو الإلتذاذ الذي ينمي من الحسّ الفني لدى الإنسان والذي من خلال تطويره بالدّربة وبمحاكاة بيئته وتجاوز المظهر إلى الجوهر يولد الإبداع، فالشعر والرسم، والموسيقى والرقص فنون تحاكي الأفعال والمشاعر الإنسانية أكثر مما تحاكي الأشياء «وإذا كان وجود المحاكاة لنا أمراً راجعاً إلى الطبيعة وكذا وجود الإيقاع والوزن (وبين أن الأعاريض أجزاء للأوزان)

(1) محمّد عطية الإبراشي، المحاكاة أو التقليد، مجلة المعرفة المصرية، ع07، 01 يوليو 1932م، مصر، ص806.
(2) المرجع نفسه، ص 806.

فإن من كانوا مجبولين عليها منذ البدء، قد أخذوا يرقون بها قليلاً قليلا حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة، ثم انقسم الشعر تبعاً لأخلاق الأفراد من قائليه»[1].

ولعلّ ما نقصده –في دراستنا هذه– الشعر الذي يرى دَارِسوه منذ أفلاطون وأرسطو أنه محاكاة وتخييل، وقد اختلفوا في ما هيته، فمثلا مفهوم "أفلاطون" له يختلف اختلافاً جوهرياً عن مفهومه عند أرسطو؛ فالأول رؤيته صادرة عن نزعة صوفية غائية، بينما الثاني رؤيته صادرة عن نزعة عملية تجريبية، ليخالف بذلك أرسطو نظرية أستاذه في المُثل، مُحرّرًا الفن من قيود الفلسفة.

وهذا لأن الشاعر –في رأيه–لا تقتصر مهمته على «رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور، (فقد تصاغ أقوال "هيرودوتس" في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ اميل إلى قول الجزئيات»[2].

ومنه كان جوهر الفن عموما عند أرسطو هو محاكاة الطبيعة؛ محاكاة الأشياء والأفعال والقيم، وإنما وقع الاختلاف بين الفنون في وسائل المحاكاة وطرائقها، «وسر العبقرية في الفنون الجميلة هو في وضع هذه الصور الطبيعية في علاقات معينة وفي جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنساني، فهي تستنبط من هذه الصور الأفكار الخلقية التي تنزع الصور ذاتها نحوها وتفرض عليها أيضًا هذه الافكار بحيث تجعل من العالم الخارجي عالما باطنا ومن العالم الباطن عامًا خارجيا، وهكذا فالعبقرية في الفنون الجميلة هي التي تجعل الطبيعة فكرا والفكر طبيعة»[3].

ثم إن هذه المحاكاة لا يمكن أن تكون إلا بـ «عدّة عمليات؛ تنمو مع نمو الفرد في المراحل المختلفة لنموّه، تلك العمليات تتميّز كل منها بخصائص معيّنة تختلف عن غيرها، إلا

(1) مُحَمَّد عطية الإبراشي، المحاكاة أو التقليد، ص806.

(2) أرسطو طاليس، في الشعر، ص64.

(3) إ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 313.

أنَّها في الوقت نفسه تتداخل في خبرات الفرد وفي استجاباته العقلية وتتمثّل هذه العمليات في الإدراك والتّذكر والتخيل والتفكير»[1] وهو ما يعرف بالإدراك الحسي والعقلي، الذي به يحيط ببيئته، مما يساعده على تشكيل صور ذهنية تخوّله للتعامل معها، ومع ما يطرأ عليه من مشكلات؛ والتفكير في حلول لها وغيره.

إلا أن هذا الإدراك عند المبدع لا يتوقّف في هذه المرحلة وإنما يتطوّر، فبعد إدراكه لما حوله وتشكيل صورٍ ذهنيةٍ؛ تتبلور رؤاه وتَحُولُ فنًّا يسير في موازاة مع الواقع؛ موازاة يمكن أن نصفها بأنها «تخيلية، تقترن –دومًا–بالتّعجب والاستغراب والاستطراف»[2]، من حيث إن «الفنان لا يحاكي الطبيعة ولكنه يجملها.. فالفن يجمل الطبيعة، ويبدو كأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها، والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ولكنه يعبر عما هو جوهري فيها»[3].

وهذا التعبير عن "الجوهري" لا يستلزم البعد عن الواقع، فالشاعر مثلا تجربته تخيلية محضة إلا أنَّها لا تقع بعيدا عن الواقع، لأن نجاعة شعره تكمن في مدى خبرته بالحياة؛ وفهمه لعلائقية الأشياء والقدرة على الربط بينها، والاستفادة من التجارب الماضية والحاضرة، يقول حازم: « ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء الَّتي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخر تشبهها، وقضايا متقدمة تشبه الَّتي في الحال»[4]، وهذا ما يخوّله لمعرفة القيم الجمالية الَّتي لا بدّ منها حتى يحقّق الشعر مهمته، ويتبوّأ مكانته.

إذًا عماد المبدع هو "**المُتخيّلة**" وهي حاسة تؤدي دورا محوريا في العملية الإدراكية كما أنَّها تتبوّأ مكانة في العملية الإبداعية؛ حيث إنه يتوجّب على كلّ مريدٍ لمفهوم الشعر أو المحاكاة أن يلتجئ إليها، ويستجلي مكانتها بين قوى النفس الأخرى، السابقة لها واللاحقة، والتي

(1) نجاة عيسى حسين إنصورة، أساسيات وأصول علم النفس، كنوز، القاهرة، ط01، 2015م، ص199.
(2) جابر عصفور، مفهوم الشعر/ دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط05، 1995م، ص 242.
(3) مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة –دار العودة ،بيروت، دط، 1973م، ص297.
(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص 13.

تعينها «على القيام بدورها الإبداعي، أو تُقَوِّم ما قد يشوب عملها من اعوجاج»[1]، ومنه كان لزاما علينا قبل الحديث عنها، التعريج في عجالة على باقي الحواس الإدراكية –الظاهرة والباطنة–.

1.1. الإدراك ومراتبه في التجريد:

يرى الشريف الجرجاني في تعريفاته أن الإدراك «إحاطة الشيء بكماله، وهو حصول الصورة عند النفس الناطقة، وتمثيل حقيقة الشيء وحده من غير حكم عليه بنفي أو إثبات ويسمى: تصوراً ومع الحكم بأحدهما يسمى: تصديقاً»[2]، أو هو « عملية تأويل الإحساسات تأويلاً عقلياً يزودنا بما في عالمنا الخارجي من أشياء، وهو العملية الَّتي تتم بها معرفة الفرد لبيئته الخارجية الَّتي يعيش فيها ولحالته الداخلية»[3]، فيزوّد الإنسان بالمعلومات اللازمة عن العالم الخارجي والداخلي، كما يساعده على الاحتفاظ بهذه التجارب كذكريات تساعده على التأقلم والتكيف وفي حالة المبدع على الإبداع.

وعرّفه الإمام الغزالي–رحمه الله–(ت505هـ) في كتابه"معارج القدس في مدارج معرفة النفس" المتضمّن لنظريته حول النفس حين تناوله لقضيّة القوى المدركة في شقها الحسي الَّتي تعتبر قوى جسمانية محلها الدماغ، بأن هذه القوى المدركة: « منقسمة بالقسمة الأولى إلى قسمين مدركة من ظاهر ومدركة من باطن...»[4]، إذا فالقوى المدركة الحسية تنقسم إلى قسمين رئيسيين مدركة من ظاهر، ومدركة من باطن، « فإن كان الإحساس للحس الظاهر فهو المشاهدات، وإن كان للحس الباطن فهو الوجدانيات»[5].

وقد قسم ابن سينا (428هـ) أثناء حديثه عن قوى النّفس كلَّ قسم من هذين إلى خمسة أقسام فالحس الظاهر (الإدراك الحسي) وتتمثّل في الحواس الخمس (السمع، البصر،

(1) ألفت محمّد كامل، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984م، ص 16.

(2) الجرجاني، التعريفات، ص14.

(3) نجاة عيسى حسين إنصورة، أساسيات وأصول علم النفس، ص199

(4) أبو حامد الغزالي، معارج القدس في مدراج معرفة النفس، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط02، 1975م، ص41.

(5) الجرجاني، التعريفات، ص12.

واللمس، والشم والذوق)، والحس الباطن (الإدراك العقلي)ويتمثّل في (الحس المشترك والمُصوِّرة والمُتخيِّلة والمُتوهمة والمُتذكّرة)[1].

وبعد كلٍّ من المشاهدات والوجدانيات تأتي النّزعات، فالإدراك -بشقيه الحسي والوجداني-في علم النفس الحديث يشكّل عنصرين من عناصر الشعور الثلاثة والثالث "النّزوع" «فالإنسان يدرك الشيء ببصره أو بصيرته، فينفعل نحوه بالميل إليه أو النّفور منه، ثم يقوم إزاءه بعمل أو على الأقل يشعر بميل للقيام بهذا العمل وإن لم يقم به فعلا»[2]، وهذه الثلاثة هي ما يكوّن ويؤطّر رؤى المبدع.

ولا ينبغي التّوهم بأن الإدراك الحسي والإدراك العقلي قوى منفصلة بعضها عن بعض بل إن العملية برمتها وحدةٌ متكاملة تبدأ بالإدراك الحسي وتنتهي بالإدراك العقلي المُفضي إلى النزوع وهي ما يمكِّنُ المبدع من إحكام قبضته على الكلام الباطن، وبهذا فقط يدرك الصورة إدراكاً واضحاً جلياً، ولابد بعد هذا أن يجيء التعبير كاملاً؛ يَخْرُج فيه للعلن ما يُقال في السر قولاً باطنياً، مُنْشِدًا في صوتٍ جَهْوَرِيٍّ ما أنشده في دخيلة نفسه.

1.1.1. المشاهدات:

نأتي أولا للقوى المدركة من الظاهر أو ما يصطلح عليه بالمشاهدات، وتسمى الإدراك الحسي **(Sense perception)**، وهو «إِدْرَاك الشَّيْء مكتنفا بالعوارض الغريبة واللواحق المادية مَعَ حُضُور الْمَادَّة وَنسبَة خَاصَّة بَينهمَا وَبَين الْمدْرك»[3]، وهو خاص بالحواس الظَّاهِرَة الَّتي تعد مصدرا للمنبهات الحسية الناجمة عن المثيرات الخارجية المتباينة، الَّتي يستقبلها الجسم عن طريق الأعصاب الحسية؛ الَّتي تستثار وتحفَّز بهذه المنبهات الخارجية؛ ومنه تعمل على ترجمة إلى إحساسات داخلية؛ يفهمها العقل بالاعتماد على مكتسباته وخبراته ومعارفه القبلية المخزّنة في الذاكرة.

(1) ينظر: أبو علي الحسين بن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط02، 1980م، ص 35-36.

(2) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 22.

(3) أبو البقاء الحنفي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص54.

ويؤدي الإحساس في الكتابة الإبداعية دور محوريٌّ «في الاندفاع للكتابة والنّظم، كما أنه إحساس القارئ أو المشاهد، وهذا الإحساس مرتبط بالانفعالات النفسية، وهو غير الإلهام وغير العاطفة، هو أشبه بالرّغبة أو الشعور، وقد يرتبط الإحساس بالحدس أو التّظنِّي»[1] ووسيلته إلى ذلك خمس حواس -المعروفة-(السمع، البصر، الذوق، اللمس، الشم) وباجتماعها يتحدّد نطاق العملية الحسية.

أ. **السمع (Hearing)**: يعدُّ السمع «مشعر الأصوات»[2] والاهتزازات والموجات الصوتية الموجودة في العالم الخارجي، وآلته الأذن، وتتجلى أهميته في إشرافه على العملية الاتصالية والتفاعليّة الاجتماعية، وتزويد الإنسان بكل ما له علاقة بخصائص المثيرات المختلفة الَّتي تعجز باقي الحواس الأخرى في الوصول إليها.

ب. **البصر(Sight)**: البصر وهو نعت «للجارحة الناظرة؛ نحو قوله تعالى: ﴿كَلَمۡحِ ٱلۡبَصَرِ﴾ [3] أو للقوة الَّتي فيها»[4] وهو «مَشْعَرُ الألوان، وعضوها الرطوبة الجليدية في الحدقة»[5]، وهو حاسة من الأهمية بمكان، إذ بها يتمكن الإنسان من رؤية الموجودات وبها يميز بين الألوان والأشكال والنور والظلام، ويكون ذلك بمرور الضوء من عدسة العين مما يؤدي إلى إنعكاس الصور المنظورة على شبكية العين؛ وهي بدورها تنقل الصور للدماغ القادر على إدراكها.

ج. **الذوق(Taste)**: وهو«مشعرُ المطاعم»[6]، وعليهتقع مسؤولية التمييز بين مذاقات الأطعمة، يعمل وفق آلية كميائية حاله حال الشم؛، حيث تتم تلقي المشموم والمذاق في الفم والأنف، أما باقي الحواس فتعمل وفق آليات ميكانيكية.

د. **اللمس (Touch)**: وهو حاسة لها «قوّة من شأنها أن تحسَّ بها الأعضاء الظاهرة بالمُمَاسة كيفياتِ الحر والبرد والرطوبة واليبوسة والثقو الخفة والملامسة والخشونة وسائر

(1) محمّد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1999م، ص 38.
(2) ابن سينا، عيون الحكمة، ص 36.
(3) سورة النحل، الآية 77.
(4) محمّد عميم الإحسان البركتي، التعريفات الفقهية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2003م، ص45.
(5) ابن سينا، عيون الحكمة، ص 36.
(6) المصدر نفسه، ص 36.

ما يتوسّط بين هذه ويركّب»[1]، ثمَّ إنّ «أول الْحَواس اتِّصَالًا بِالْحَيَوَانِ وأعمها لجَمِيع الْحَيَوَانَات وأسراها فِي بدن الْحَيَوَان هِيَ حاسة اللَّمْس وَهِي قُوَّة مبثوثة فِي جَمِيع بشرات الْحَيَوَان ولحمه وعرقه وعصبه.. وَالْحَامِل لَهَا جسم لطيف فِي شباك العصب يُسمى روحا ويستمد من الْقلب والدماغ »[2].

وهي «جنس لأربعة أَنْوَاع من القوى إِحْدَاهَا حاكمة فِي التضاد بَين الْحَار والبارد وَالثَّانِية حاكمة فِي التضاد بَين الرطب واليابس وَالثَّالِثَة حاكمة فِي التضاد بَين الصلب واللين وَالرَّابِعَة حاكمة فِي التضاد بَين الخشن والأملس وَرُبمَا يزِيدُونَ على ذَلِك »[3].

ويقع اختلافها عن بقية الحواس في أن خلايا اللمس المرتبطة بالسمع والبصر والشم والذوق تتركز في مناطق محددة من الجسم، في حين أن الخلايا اللمسية منتشرة في كل أجزاء الجسم (الداخلية والخارجية).

هـ. الشم (Smell): وهو «مَشْعَرُ الروائح»[4] وتتم هذه العملية باستقبال الخلايا الحسية الشمية للروائح؛ من أجل تفسير هذه الروائح والتعامل معها.

2.1.1. الوجدانيات:

بعد الحس يأتي الدور على القوى المدركة من الباطن أو ما يصطلح عليه بالوجدانيات وتسمى أيضا **بالإدراك العقلي (Intellectual perception)**: وهو «العملية العقلية الَّتي يتمّ بها إعطاء الفرد معنى للمثيرات الحسية الصادرة عن الموضوعات الَّتي تحيط به وعن حالته الدّاخلية الَّتي يتلقاها بواسطة أجهزته الحسية المختلفة»، في عملية تقوم على تنظيم المنبهات الحسية الَّتي تنتج بشكل رئيس من عملية الإدراك الحسي والصور الحسية ومعالجتها ذهنيّا وبالتالي استنباط واستخراج المعاني الكلية المجردة من الصور الخيالية وبذا يتكون العلم والمعرفة الَّتي هي «إِدْرَاك الشَّيْء بحقيقته، وَيُطلق على حُصُول صور المعلومات فِي النَّفس، وَقيل:

(1) ابن سينا، عيون الحكمة، ص 36.

(2) أبو حامد الغزالي، معارج القدس في مدراج معرفة النفس، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص41.

(4) ابن سينا، عيون الحكمة، ص 36.

حكم النَّفس على الشَّيْء بِوُجُود شَيْء لَهُ هُوَ مَوْجُود، أَو نفي شَيْء عَنهُ هُوَ غير مَوْجُود لَهُ»[1].

والعقلي أكثر تعقيدا من سابقه بل وأكثر شمولا؛ فما سابقه إلا آلة له تَصِله بعالمه الخارجي؛ بها يُدركُ المحسوسات؛ الظاهر منها والباطن، أي تتصوَّر الصورة ومعناها معًا، ويكون ذلك عن طريق المحسوسات المادية الَّتي تعتبر من أدوات هذه النفس، وليس قولنا أن الأول آلة للثاني إستهانة بدوره، بل هو الأصل يقول ابن سينا «فإني إنما أعرف أن لي قلبا ودماغا بالإحساس والسّماع والتّجارب»[2].

وهذا التّمازج بين الإحساس والإدراك خلق جدلا واسعا وتشعّبت فيه الآراء، ولعلّ أقربها للصواب الرأي القائل بأن «الإحساس عملية فيزيولوجية والإدراك عملية سيكولوجيّة.. عمليتان متكاملتان..وما الإدراك إلا عملية ربط بين الإحساسات وتنظيمها بأطر ذهنية تجعل منها متناسقة وذات معنى»، ومنه كان الفصل بينهما ضرب من الخيال، فلا إدراك بلا إحساس ولا معنى للإحساس بلا إدراك.

وقد سمّاه كلٌّ من **الفرابي** (ت339هـ) **وابن سينا** (ت427هـ) بقوى النفس الباطنة وجعلوها في خمس قوى هي: (1-الحس المشترك، 2-المُصوِّرَةُ أو الخيال، 3-المُتخيلة، 4-الوهم، 5-الحافظة أو الذاكرة) وزاد البعض العقل والمبدأ الفياض لتصبح سبعة، هي ما يحدد النطاق الذي تحدث فيه العملية المعرفية، (التفكير).

أ. الحس المشترك (Sensus communis).

هو القوة «التي ترتسم فيها صور الجزئيات المحسوسة، فالحواس الخمسة الظاهرة كالجواسيس لها، فتطلع عليها النفس من ثمة فتدركها، ومحله مقدم التجويف الأول من الدماغ كأنها عين تتشعب منها خمسة أنهار»[3]؛ بحيث تمدّه كل حاسة من الحواس بالمعلومات الواردة إليها، فتتحقق المشاهدة، وبهذا سمي مشتركًا.

(1) السيوطي، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، تح: مُحَمَّد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 2004م، ص 198.
(2) ابن سينا، الشفاء، ج02، ص363.
(3) الجرجاني، التعريفات، 86.

ب. الخيال (Imagination):

الخيال قوة لا تتمكن من تجريد صور المشخصات بل تدركها معا؛ بحفظها لما «يدركه الحسن المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كل ما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك»[1].

أما بالنسبة للمبدع فالخيال هو عُدَّتُه الَّتي بها يخوض غمار الأدب، ومن القواعد الَّتي ترسو عليها الصناعة الفنية، وهو المجال الذي يتفاضل فيه الشعراء بـ«خلق الصور وإبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه.. وعلى هذا فإن الخيال جوهر الأدب»[2]، وفاقده لا يستطيع تجاوز المحسوس وبالتالي يعجز عن الإبداع والتخييل.

ثمّ إن مالكه لا فائدة له منه إلا إذا بلغ به الغاية التأثيرية في نفسية المتلقي، بخلق «تخييلات..تهزُّ الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التّصاوير الَّتي يشكلها الحذّاق بالتّخطيط والنّقش أو بالنَّحت»[3].

وعلاقته هذه بالفكر والذات البشرية هو ما جعل الوقوف على تعريف دقيق يوفيه حقّه صعب جدا، ومنه كان قضيةً يكتنفها بعض الغموض، صعبٌ تفسيرها، لا يمكن فهمها إلّا باستجلاء آثارها في النصّ وانعكاساتها على متلقيه.

وهذه الصعوبة ترجع -أيضا-إلى كونه «نشاطا خلّاقا لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صورٍ نسخًا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته.. بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية»[4]؛ قائمة على ما سماه الجرجاني «قوة تحفظ ما يدركه الحسُّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحسُّ المشترك كل ما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك»[5].

(1) الجرجاني، التعريفات، ص102.

(2) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عندعبد القاهر الجرجاني، ص145.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص342.

(4) جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص18.

(5) الشريف الجرجاني، معجم التّعريفات، ص 90.

وهو عند مجدي وهبة «القدرة الَّتي يستطيع العقل بها أن يشكل صُوَرًا للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود»[1] أو بمعنى آخر هو عمليةٌ يَنْجُمُ عنها تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل والقدرة الكامنة على تشكيلها[2] أي إعادة تشكيل الواقع، ومنه كان الخيال مَكْمَنَ الخَلْقِ الفني؛ بامتلاكه القوة الَّتي تساعد المبدع في الربط بين ما هو مختلف وهنا تتجلى براعته بحسن توظيف الخيال في الربط بين الأشياء الَّتي لا صلةَ بينها، وجعلها عكس ما تبدوا في أعين الناس[3].

بمعنى آخر الخيال هو خلقٌ فيه تتواشج عناصر لا روابط بينها حقيقةً، وهو ما ذهب إليه كول ريدج (**Samuel Taylor Coleridg 1772-1834**) في تعريفه الخيال قائلا «تلك القوة التركيبية السحريّة الَّتي أفردنا لها لفظة "الخيال" تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادّة أو المتعارضة.. بين الإحساس بالجدّة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظم، بين الحكم المتيقِّظ أبدًا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق»[4].

وقد تعرّض له أيضا في تعريفه للشاعر ووظيفته؛ ووصفه بأنه «يُطلِقُ روحَ الإنسان جميعها إلى النشاط الحي وهو يُشيع نَغَمًا وروحًا يمزج ويصهر المِلَكَات احداها بالأخرى بتلق القوة السحرية المؤلفة الَّتي لا أسميها إلا الخيال وحده، إن هذه القوة تكشف نفسها في توازن الصفات المتنافرة وإشاعة الانسجام بينها.. حالة عاطفيّة غير عاديّة، وتنسيق فائق للعادة»[5] وهو الرأي نفسه القائل بأن الخيال هو «تلك القدرة الكيمياوية الَّتي تمتزج بها العناصر المتباعدة في اصلها والمختلفة كل الاختلاف كما تصير مجموعة متألفة منسجمة»[6].

(1) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 163.

(2) ينظر:، مجدي وهبه معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 1974م، ص 166.

(3) ينظر:كمال نشأت، في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط01، 1970م، ص28.

(4) كمال نشأت، في النقد الأدبي دراسة وتطبيق ، ص 297-298.

(5) ينظر: ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقضة العربية، بيروت، دط، 1963، ص 53.

(6) عبد الفتاح عبد المحسن، عبد الرحمن شكري ناقدا وشاعرا، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص383.

وأهميته نابعة عن علاقته بالصورة «ذلك أن الصورة عمادها خيال المبدع الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة والخفية بين الأشياء، ولكي يصوغها في تركيب لغوي، فلا سبيل إلا أن يبتعد عن المباشرة والتقرير ويتّجه نحو المجاز»[1].

ويمكن التمييز بين نوعين من الخيال –على الذي أقرّه كولريدج– «خيال "أوّلي" وخيال "ثانويٌّ"، أما الخيال الأوّلي فهو القدرة الأولية الَّتي بواسطتها يتم الإدراك الإنساني عامة، وأما الخيال الثانوي وهو الخيال الشعري فهو قوّة تمكّن الإنسان من الإدراك إلا أنَّها تتجاوز هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي»[2]، والثانوي مركزه المتخيلة، سيأتي ذكرها.

والنوع الثاني من الخيال عنده يقوم بوظيفة أخص من وظيفة الأول الَّتي تنحصر في جمع الصور فقط؛ حيث يقوم بـ «التوفيق بين ما يكون فيها من المتناقضات، ومن ثمّ لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب، ولا ينقله كما هو، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحا واحدة، فإذا المتفرّق في الطبيعة يصبح متكاملا وموحّدا»[3]، وهذا ما يعدُّ أسمى تجليات المفارقة وفيه تظهر خصائصها وعلائقيتها مع الخيال.

أما عن الآلة فتختلف من مبدع لآخر؛ (فالشاعر آلته اللغة والرسام آلته الريشة والألوان والموسيقار النوتات والآلات الموسيقية والنحات الإزميل ومادة النحت..)، ومنه نخلص إلى أنّ

–الخيال (خيال أولي) = صورة ذهنية.

–المتخيلة (خيال ثانوي) = صورة ذهنية + مفارقة.

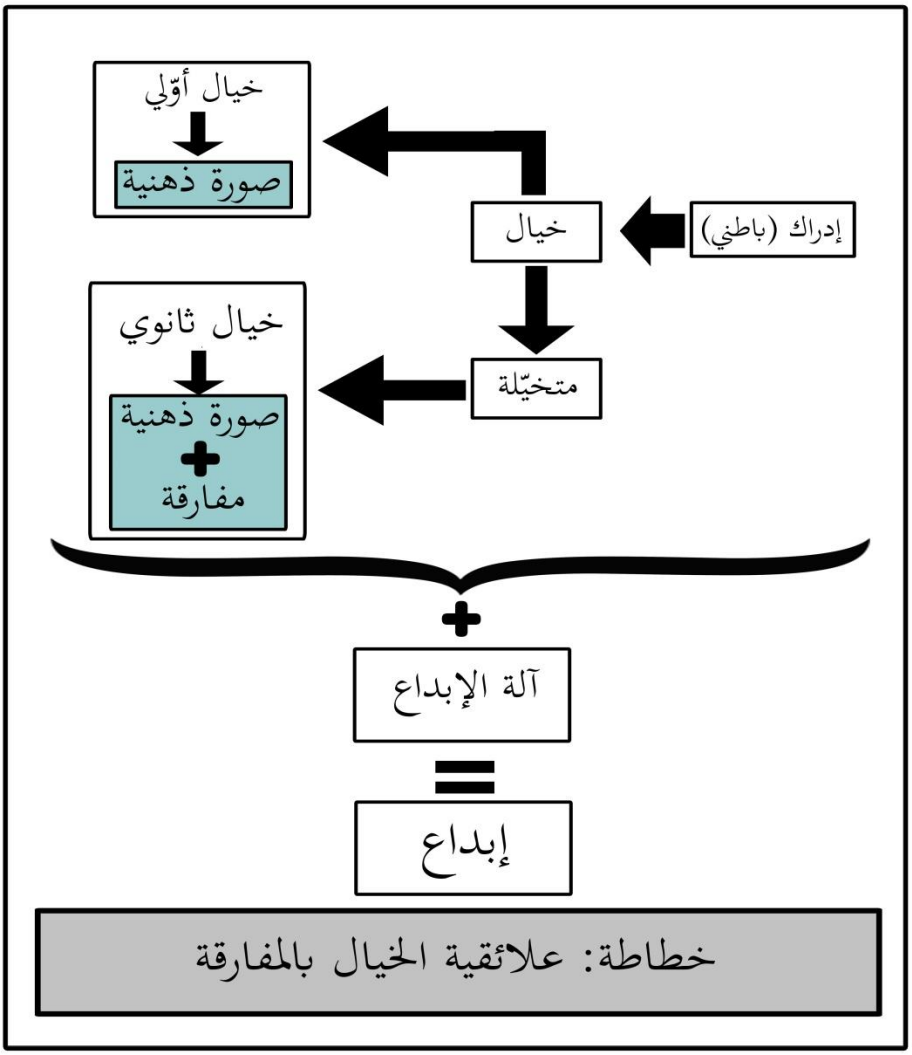
–الإبداع = صورة ذهنية + مفارقة + آلة الإبداع.

–أنظر الخطاطة التالية.

(1) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني –منهجا وتطبيقا–منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط02، 2000م، ص145.

(2) محمّد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1994م، ص257-258.

(3) المرجع نفسه، ص 257.



إذًا الخيال الثانوي (المفارقة الخيالية) هو عملية يتم فيها التوفيق بين المتنافرات والأضداد وهذا جوهر المفارقة كما سبق وذكرنا في جملة التعريفات السابقة للمفارقة، ولعلّ تعريف كلينث بروكس هو أقرب التعريفات للخيال؛ حين يقول أن المفارقة « اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التّنافر والغموض والتّوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص الَّتي تكون في الشعر الجيّد، فعلى الشعر أن يتّصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المُفَارِقة»[1].

أي تمازج الأضداد والمتناقضات في صورة واحدة دون ضرورة غياب أحد المعنيين فالمفارقة « ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة»[2] لأنّ لغتها «تكاد تتحوَّل إلى لغة تماثلية بفعل النسق الذي احتواها، أو بمعنى

(1) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص397.

(2) خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، ص 18.

أدق نقول أنَّها أصبحت لغة مفارقة ومماثلة على صعيد واحد حيث تلاشت حدود الواقع فلم تعد هناك منطقة دلالية نتوقف عندها »[1]، ومنه يستطيع المبدع أن يقدم لنا -بالارتكاز عليها- رؤيتين متناقضتين في إطار واحد، مستغلًّا كونها «حجّة يتم بها إثبات صدق الحكم الواحد وكذبه في آن معا، أو استدلال عقلي يبدأ بمقدمات صادقة ومقبولة، وينتهي بنتيجة مناقضة تماما لما كنا قد اتّخذناه نقطة بدء»[2].

ويمكننا تعضيد هذه العلاقة بين المفارقة والخيال بتعريف اليوسفي السابق للمفارقة؛ حين رأى أنَّها جوهر الحداثة والانفتاح، لتفرّدها وقدرتها وَحْدَهَا على إقامة عالم جديدٍ مُتخيَّل على أنقاض عالم الواقع المعيش، وهذا الانعدام لعالم الواقع والبناء في عالم الخيال هو خطوة ضرورية ودقيقة في طرق التعبير[3]، أي يلتقيان في الغاية والمقصدية، وهذا ما دفع البعض إلى جعل المفارقة مرادفًا للخيال[4]، ولعلّنا نذهب إلى القول بأن المفارقة هي الأداة الأمثل والأسلوب الأطوع في يد المبدع أثناء العملية التخييليَّة، فبها تُغَذَّى قُوَّتُهُ الَّتي -كما يقول كانت (**Kant**)- لا غنى لأية قوى أخرى من قوى الإنسان عنها[5].

ج. المتخيلة (**Phantasmagoria**):

هي «القوة الَّتي **تتصرف** في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المنتزعة منها، وتصرفها فيها بالتركيب تارة، والتفصيل أخرى، مثل: إنسان ذي رأسين، أو عديم الرأس، وهذه القوة إذا استعملها العقل سميت "متخيلة"»[6]؛ فيها يخترع معدوما ويركّبه من الأمور المحسوسة المدركة بالحواس الظاهرة.

(1) مُحَمَّد عبد المطّلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط01، 1995م، ص105

(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 56.

(3) ينظر: مُحَمَّد لطفي اليوسفي: بنية الشعر العربي المعاصر، ص 29-30.

(4) ينظر: سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 31.

(5) ينظر: مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 110.

(6) الجرجاني، التعريفات، ص200.

ومما يزيد من اهمية هذه العملية في الشعر «أن يترامى بالكلام على أنحاء من التعجيب فيَقْوَى بذلك تأثُّر النفس لمقتضى الكلام، والتعجب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام الَّتي يقل التهدي إلى مثلها»[1].

يرى توماس هوبز (Thomas Hobbes1588-1679) أن التخييل شكل من أشكال الذاكرة المتحررة من قيود التجربة العقلية ،إذ يستطيع أن يستحوذ على مخزون الصور المتراكم في الذاكرة ،وعندما يكون محكوماً بهدف فني يستطيع أن يربط بين أنماط جديدة مبهجة[2].

فإنه مم لا شكّ فيه أنّ الصورة الفنية نتاج ملكة الخيال، «وديناميكية الخيال لا تعني محاكاة العالم الخارجي، وإنّما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادّة أو متنافرة، أو متباعدة، وعلى هذا الأساس، لا يمكننا قصر الصورة الفنية في الأنماط البصرية فقط بل أنَّها تتجاوز هذا إلى إثارة صور، لها صلة بكلّ الإحساسات الممكنة الَّتي يتكوّن منها الإدراك الإنساني ذاته، وهذا الابتكار والإبداع هو نتاج التخيل الخلاق للمبدع الذي لابنقل الواقع بصيغة أخرى وإنما يضيف للواقع ما هو متخيل»[3].

وهذا كلّه يتغذى من المفارقة الَّتي «تُشكل مضمونها بطريقة تستفز الحس الجمالي الفني لدى المتلقي الذي يحاول –بقراءته الفاحصة–أن يعايش التجربة الشعرية المحركة للمفارقة الَّتي يفترض أن يدخل كل عنصر من عناصرها في البنية التخييلية للفكرة الشعرية بوصفه موضوعا ووسيلة بنائية»[4].

د. الوهم (Fancy): هو «المعدوم الذي اخترعته المتخيّلة وركّبته من الأمور المحسوسة أي المدركة بالحواس الظاهرة، وبقولنا من الأمور المحسوسة خرج الوهمي بمعنى ما

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص28.

(2) ينظر: ،ماجد نافع الكناني ،وظيفة التربية الفنية في تنمية التخييل وبناء الصورة الذهنية لدى المتعلم ،كلية الفنون ،بغداد العدد201،2016 ،ص591.

(3) ذياب فهد الطائي، الصورة الشعرية، جريدة الحوار المتمدن، 29-04-2016م، **http://www.m.ahewar.org**

(4) قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص 229.

اخترعته القوّة المتخيّلة اختراعا صرفا على نحو المحسوسات»[1]، وبه يُدْرَكُ المعنى الجزئي المتعلق بالمعنى المحسوس.

وهو عند الجرجاني «قوة جسمانية للإنسان.. من شأنها إدراك المعاني الجزئية المتعلقة بالمحسوسات، كشجاعة زيد وسخاوته، وهذه القوة هي الَّتي تحكم بها الشاة أن الذئب مهروب عنه، وأن الولد معطوف عليه، وهذه القوة حاكمة على القوى الجسمانية كلها، مستخدمة إياها استخدام العقل للقوى العقلية بأسرها، الوهمي المتخيل: هي الصورة الَّتي تخترعها المتخيلة باستعمال الوهم إياها؛ كصورة الناب أو المخلب في المنية المشبهة بالسبع»[2].

انطلاقا مما سبق يمكننا التفريق بين الوهم والخيال؛ وهو أن الوهم تملّصٌ من الواقع، وهو حالة أشبه بالحالة النفسية؛ فيها يحرر الإنسان من القيود الزمكانية، بينما الخيال هو محاولة لإدراك الواقع بطريقة لا حسيّة وهو بهذا يناقض الوهم، وكلاهما من أهم مكونات الشعر، ثم «إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات الَّتي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع يغري به الشعراء الكبار»[3].

وكلاهما تشحنه وتغذيه المفارقة؛ غير أن درجة توتّرها في الثاني أعلى من الأول، وبذا يمكننا التمييز بين مفارقتين خيالية وتوهميّة، خيالية باعتبار الخيال مؤلفًا «بين العناصر المختلفة ليخلق شيئا جديدا»[4] فيه تمتزج متناقضات الواقع، وتوهميّة باعتبار الوهم مؤلفا بين عناصر مختلفة ليخلق شيئا جديدا فيه تمتزج متناقضات اللاواقع.

والأدب باعتماده على المفارقة الخيالية فإنه «لا يخاطب غرائز المتلقي ولا يتوخى تسليته أو إثارة إحساسه، بل يعمد إلي الأشياء الَّتي يحسها الناس إحساسا مبهما أو مضطربا فيجلوها

(1) التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج01، ص770.

(2) الجرجاني، التعريفات، ص255.

(3) محمّد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة، دط، 1997م، ص52

(4) المرجع نفسه، ص149.

لهم في صورة فنية»[1]، أما المفارقة التوهمية «يرضي شهوة من الشهوات يفتقدها الإنسان في عالم الحس فيموهها عليه في عالم الأحلام»[2].

هـ. الحافظة (Memory).

أو ما يطلق عليه مُسمَّى الذاكرة؛ و«هي قوة محلها التجويف الأخير من الدماغ؛ من شأنها حفظ ما يدركه الوهم من المعاني الجزئية، فهي خزانة للوهم، كالخيال للحس المشترك»[3] يقول القرطاجني: «فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض محفوظا كلها في نصابه، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها»[4].

و. العقل(Reason) :

يطلق الفلاسفة لفظ "العقل" على معان عدة منها قولهم: «جوهر مجرد عن المادة في ذاته مقارن لها في فعله، وهي النفس الناطقة الَّتي يشير إليها كل أحد بقوله: أنا، وقيل: العقل: جوهر روحاني خلقه الله تعالى متعلقًا ببدن الإنسان، وقيل: العقل: نور في القلب يعرف الحق والباطل وقيل: العقل: جوهر مجرد عن المادة يتعلق بالبدن تعلق التدبير والتصرف، وقيل: قوة للنفس الناطقة، وهو صريح بأن القوة العاقلة أمر مغاير للنفس الناطقة، وأن الفاعل في التحقيق هو النفس والعقل آلة لها، بمنزلة السكين بالنسبة إلى القاطع، وقيل: العقل والنفس والذهن واحد؛ إلا أنَّها سميت عقلًا لكونها مدركة، وسميت نفسًا؛ لكونها متصرفة، وسميت ذهنًا؛ لكونها مستعدة للإدراك»[5]، عموما بالعقل يمكن إدراك الوجود الخارجي من الكم والكيف والأين والوضع وغير ذلك.

(1) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ، ص154.

(2) أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1983م، ص153.

(3) الجرجاني، التعريفات، ص81.

(4) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص13.

(5) الجرجاني، التعريفات، ص 151-152.

ز. المبدأ الفياض (First intellect):

«العقل الأوّل على ما في بحر الجواهر، والمستفاد مما ذكروه في مباحث العقول أنّه العقل العاشر المسمّى بالعقل الفعّال»[1]، ومن دونه لا يفيد الحسّ شيئا وتبقى أحكامه جزئية نسبية يقول الإيجي موضّحا ذلك:«اعلم أن الحس لا يفيد إلا حكما جزئيا كما في قولك هذه النار حارة وأما الحكم بأن كل نار حارة فمستفاد من الإحساس بجزئيات كثيرة مع الوقوف على العلة فلعل الإحساسات الجزئية تعد النفس لقبول العقد الكلي من المبدأ الفياض ولا شك أن تلك الإحساسات إنما تؤدي إلى اليقين إذا كانت صائبة فلولا أن العقل يميز بين الحق والباطل من الإحساسات لم يتميز الصواب عن الخطأ»[2].

وقد ربط الفلاسفة كل واحدة من هذه الحواس –المذكورة آنفا–ببعضها، فجعلوا «العقل وحافظه على ما زعموا هو: المبدأ الفياض، ومدرك الصور وهو الحس المشترك، وحافظها الخيال ومدرك المعاني: هو الوهم، وحافظها: الذاكرة، ولا بد من قوة أخرى متصرّفة تسمى المفكّرة ومتخيّلة»[3].

وبهذه السبعة يقع انتظام الإدراك وشموليّته، كما أن تحققه متوقِّف على عدّة شروط وعوامل؛ أوّلها كينونة المحسوسات وثانيها توفّر الحواس الَّتي هي نوافذه، وينبغي أن يتوفّر فيها شرط الكفاءة الأدائية، والقدرة على التفسير والتأويل بالانطلاق من الخبرات السابقة، والتهيّؤ الذّهني وسرعة الاستجابة، ويبلغ هذا تمامه إذا ما تمتّع الإنسان بقوى محركة سليمة؛ فهي «مبدأ انتقال الأعضاء بتوسّط العصب والعضل والإرادة»[4].

وبعد أن يجمع المبدع كلّ هذا ينبغي «أن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة»[5] فأما القوة الحافظة فهي «أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه.. والقوة المائزة هي الَّتي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم

(1) التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج02، ص1431.

(2) عبد الرحمن بن أحمد الإيجي، المواقف، دار الجيل، بيروت، ط01، 1997م، ج01، ص196.

(3) الشريف الجرجاني، الحاشية على المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح: رشيد أعرضي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2007، ص295.

(4) ابن سينا، عيون الحكمة، ص 39.

(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص 13.

والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح.. والقوى الصانعة هي القوى الَّتي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة الَّتي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة»[1].

وكل ما مرَّ معنا من حواس –ظاهرة وباطنة–يساهم في إدراك الحياة وربطها بالمشاعر والوجدان؛ حيث يعرف الإنسان بها ما يجده في نفسه من لذة وألم يصحب الإدراك أو النزوع فإذا ما حيل دون العملية العقلية أو الفيزيولوجية وسيرورتها، كان الألم، وإذا ما مضت في سبيلها دون عائق كان السرور بمعنى أن الوجدان هو نتاج العملية الإدراكية «وكل ما يظهر على مسرح النفس من الصور والمعاني.. والعواطف والذكريات وغيرها»[2].

وبذا يشهد الوجدان –بلذته وألمه وفرحه وحزنه وغضبه وندمه، وكل انفعالاته النفسانية–العملية الإدراكية ،مما ينجم عنه تأثر العلاقة الَّتي بين الإنسان وبين الأشياء الَّتي يشعر بها فينفعل بتلك العلاقة، ليكون بذلك الوجدان أو العاطفة جملةَ الإنفعالات الداخلية الَّتي تتنوّع بين الروحيّة والغريزيّة والخُلُقيَّة، أو طمعٌ يُسْتَدعى لإشباع حاجة نفسية وغيره.. فكلّ شيء يثير النفس ويقع بين الفرح والحزن فهو عاطفة، كالرّضا والحبّ والاحتقار والرّغبة والتلذذ والحنان والخجل والحسد والانتقام والاحتقار والغضب وما إلى ذلك[3].

والانفعالات (اللذات) كما يقول أبو حامد «تابعة للادراكات، والإنسان جامع لجملة من القوى والغرائز، ولكل قوة وغريزة لذة، ولذتها في نيلها لمقتضى طبعها الذي خلقت له فإن هذه الغرائز ما ركبت في الإنسان عبثاً، بل ركبت كل قوة وغريزة لأمر من الأمور وهو مقتضاها بالطبع فغريزة الغضب خلقت للتشفي والانتقام، فلا جرم لذتها في الغلبة والانتقام الذي هو مقتضى طبعها، وكذلك لذة السمع والبصر والشم في الأبصار والاستماع والشم فلا تخلو غريزة من هذه الغرائز عن ألم ولذة بالإضافة إلى مدركاتها»[4].

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص 13-14.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982م، ج02، ص 557.

(3) ينظر: فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ط01، 1989م، ص34..

(4) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، دط، 1983م، ج04، ص 307.

أمّا بالنسبة للمعيار الذي تقاس به الوجدان فهو النظر إلى أثرها في المتلقّي، أثناء عمليّة التطهير (**Catharsis**)، وهذا -لو أمعنَّا النظر-هو ما تهدف إليه مقصدية المفارقة كما سلف ذكرها، حيث تعمل -بفتحها النصّ على فضاءٍ من الدّلالات-على توسيع حيّز التّلقي تساعدها في طريقها إلى ذلك العاطفة، فالمفارقة كما رأينا أسلوب منبعه العقل والبصيرة وجُهد فكري وليس عاطفياً أو أثراً شعرياً خلاقا.

وبالتّالي هي في حاجة إلى عنصر العاطفة؛ وخلوها منه قدْ يحدُّ من انفتاحيتها، وخلو العاطفة الشعرية من المفارقة يجعلها محدودة التأثير؛ بينما تضمن استمراريتها في كلّ زمان ومكانٍ باقترانهما معًا، وبالتّالي علاقتهما في الشعر هي علاقة تضافر وتكامل وتماهي، حيث لا أدب بلا عاطفة ولا عاطفة بلا لغة تعبر عنها ولا لغة بلا مفارقة؛ ومنه كانت هذه الأخيرة هي جوهر الأدب، بها ينتقي الخيال ما يخدمه من صور وأفكار للتعبير عن انفعالات صاحبه، ومنه كانت وسيلة «من وسائل التصوير الشعري الأساسية، إذن هي هذا الإحساس الذي يشكّل المنطق الأول لملكات الشاعر المختلفة، فإذا كان للشاعر -مع هذا الإحساس شعور دقيق وخيال نشيط، استطاع تحويل الرموز الَّتي يتلقّاها من الطبيعة إلى صور وأفكار ذاتية حيّة»[1].

والمفارقة في هذا العنصر تتمثّل في تضارب العواطف المتضادّة وتلاحمها مع بواطن المبدع مما ينجم عنه أثر فني يحوي أحاسيس متمازجة بنوعيها (إيجاب وسلب)، يقول دي سي ميويك:«تتضارب العواطف في المفارقة.. تضاربا عاطفيًّا وفكريًّا معا في صورها الأدبية في الأقل وعلى المرء أن يكون متجرّدًا هادئا ليدرك ذلك، وعليه أن يتألم لضياع شخص أو مثَل أعلى ليشعر بذلك، يثور الضحك لكنه يتلاشى على الشفاه، ثمّة شيء نحبُّه يغدو موضع سخرية بشكل قاسٍ ونحن ندرك النكتة لكننا نتألم منها، ويتبع ذلك القول أن أمثلة التّضاد الَّتي تنطبق تماما على التعريفات الموضوعية للمفارقة لا تقع في باب المفارقة إذا لم تُثِر هذه المشاعر المتضاربة»[2].

وهذا كله ناجم عن علاقة المبدع مع ما فيصدره من صراعات داخلية بين رغبتين متباينتين وصراعات مع ما ينشئه حوله من علاقة تسودها الفوضى؛ وهذا كله يتولّد عنه

(1) محمّد مصايف، جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 1982م، ص249.

(2) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، مج04، ص 50.

اختلاط الأحاسيس والعواطف المتناقضة وتشابكها بحيث يستحيل عليه التّحكّم فيها أو السيطرة عليها،مما يعزّز تجربته الشعرية؛ حيث ينتج عن هذا كلّه شبكة علائقية من الاحاسيس الانفعالية الوجدانية وهو ما يزيد من حدّة المفارقة العمل الأدبي.

وقد يندرج هذا تحت مسمى المفارقة الوجدانية، حيث يرى أفلاطون أن هذا النوع من المفارقة ينجم عما تثيره المفارقة من انفعال في المبدع والمتلقي، و" إننا نشعر بالسَّعادة ونحن نحك موضع الألم بالألم "، على وفق هذه الصورة المفارقاتيَّة[1].

3.1.1. النزوع:

يعد الفلاسفة النزوع الوجه الثالث لأية عملية عقلية؛ « وهو محاولة (أو جهد) يبذله الإنسان ليستديم الارتياح الذي وجده، أو يبتعد عما شعر به من الألم والضيق. فهو ما يشعر به الإنسان عندما يكون هو الفعال نفسياً، فيؤثر في ما يجري في نفسه من الخواطر منتقلاً من اللحظة الَّتي هو فيها، نازعاً نحو أخرى آتية أو مبتعداً عنها في حين أنه في الوجدان يكون هو المتأثر المنفعل»[2].

وهو قائم على ثلاث أسس: العلم والإرادة والقدرة، فالإنسان يقع علمه بالشيء بعد المرور بمستويات الإدراك، وبإرادته وقدرته على تحقيقها ينزع إلى رأيٍ ويتبناه، يقول أبو حامد «كل عمل أعني كل حركة وسكون اختياري فإنه لا يتم إلا بثلاثة أمور: علم واردة وقدرة، لأنه لا يريد الإنسان ما لا يعلمه، فلا بد وأن يعلم ولا يعمل ما لم يرد فلا بد من الإرادة ومعنى الإرادة انبعاث القلب إلى ما يراه موافقاً للغرض، إما الحال أو المآل، فقد خلق الله الإنسان بحيث يوافقه بعض الأمور ويلائم غرضه، ويخالفه في بعض الأمور، فيحتاج إلى جلب الملائم الموافق إلى نفسه، ودفع الضار الخافي عن نفسه، فأفتقر بالضرورة إلى معرفة وإدراك للشيء المضر والنافع حتى يحب هذا ويهرب من هذا، فإن من لا يبصر الغذاء لا يمكنه من أن يتناوله، ومن لا يبصر النار لا يمكنه الهرب منها فخلق الله الهداية والمعرفة وجعل لها أسباباً وهي الحواس الظاهرة والباطنة»[3].

(1) الحكيم راضي عباس التكريتي، الضحك ووظيفته في الحياة، ص 82.

(2) حمدي حسني، الغزالي وعلم النفس، مجلة الرسالة، سبتمبر، 1950م، ع897، ص1037.

(3) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج04، ص365.

اللذة والألم هما ما يولّد الرغبة، وبهذه الاخيرة يتمُّ بلوغ اللذة ويُجْتَنَبُ الألم، فالرغبة هي المحرك الرئيس للإرادة والباعث على العمل، والرغبة هي الَّتي توحي إلى الإرادة الَّتي تكون بدونها معدومة، وعلى قَدْرِ الرغبة تكون قوة الإرادة –قوية أو ضعيفة– ومع ذلك لا يجوز خلط الإرادة بالرغبة كما فعل كثير من الفلاسفة كشوبنهور**(Arthur Schopenhauer 1788-1860)** وكوندياك **(Étienne Bonnot de Condillac 1715-1780)**[1]، فإذا كانت الرغبة منبع كل ما يراد ويبتغى –الضار والنافع– فالإرادة هي ما يُسيّر ذلك؛ بالتأمل والقصد والتنفيذ.

وهذا برهان على أن الإدراك (الحسي/العقلي) والنزوع ليست أجزاءً منفصلة؛ بل هي «متصلة بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً، وتوجد في كل عملية عقلية، وتحدث كلها في آن واحد فالإدراك لا يوجد من غير أن يصحبه وجدان؛ ولا يوجد وجدان بغير نزوع أو أدراك، والنزوع لا يوجد بدون أخويه الآخرين»[2]، ومنه كان الشعور وحدة متكاملة مُتعالقة الأركان بعضها ببعض إدراك ووجدان ونزوع.

وهذه النزوع بتظافرها وعلائقيتها مع كل ما سبق هو ما يشكل رؤى المبدع أو ما يعرف بالفكرة **(Idia)** عند الأسلوبيين: وهي الحيز الذي تتجلى فيه المعاني في صورتها التجريدية قبل فعل التلفظ، وفيها تتجمّع جملة مواقف المبدع من الحياة؛ ومظاهرها الإنسانية والأيديولوجية والاجتماعية والثقافيية ..، وهي ما يشكّلُ «فلسفة النّص، أو المغزى الذي يُلَوِّحُ به الأثر، أو المدلول العقلي الذي يريد النّص إبلاغه»[3]، يقدمها المبدع في قالب من الضَبَابيّة حتى لا يقع في مضنّة التصريح اللاشعري، وسيلته إلى ذلك المفارقة لما تملكه من قدرة على تعمية المعنى والدّلالة النصية؛ بإيغار الفكرة في أقصى مستويات البنية العميقة.

2. الرؤى الفنية:

يعدّ هذا العنصر من الأسس الَّتي يستند عليها العمل الفني، وتتلخّص في جملة الأجوبة والمواقف والقضايا الَّتي تشكل فكر الإنسان وتشغل عصره، وهي تختلف من واحد لآخر

(1) ينظر: حمدي حسني، الغزالي وعلم النفس،ع897، ص1037.

(2) المرجع نفسه، ص999.

(3) فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص33.

متبلورة في عدّة جوانب (اجتماعية، ثقافية، فكرية، إبداعية..)، وهذا الأخير لا يمكن الوقوف عليه إلا عند المبدعين، كونهم لا يصورون الواقع كما هو؛ حيث يعمل كلّ واحد منهم على التعبير عن واقعه بالارتكاز على رؤاه العقلية الَّتي يمتزج فيها الحضور بالغياب، وهو الخيال الذي يجانبه التّقليد ويضمن له وجوده ووظيفته؛ فرؤى الشاعر مثلا لا تتمثّل «في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة .. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»[1].

إذاً أهم ما يقوم عليه الشعر هو تجاوز الواقع والتعبير عن واقع آخر –يوازيه–كامن في الذات ورُؤَاهَا، وهو ما يحملنا للذهاب إلى أن الأثر الشعري ليس مرآةً للواقع كما يروج له بل فتحٌ وخلقٌ، من حيث إنّ له واقع آخر له خصوصيّته، وهو غير الواقع الماثل أمام هـ، فيه يسعى للكشف عن المجهول لا تقديم المعاني العارية والمتداولة بين العامة، الَّتي من شأنها إغراق الرؤى في المعيارية، ومنه كان الشعر رؤيا يندمج فيها الواقع واللاواقع في فضاء تخيُّليٍّ مُبْتَدعٍ قائم على ضبابية المعنى، لـ «تعميق لمحة من اللمحات، أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة، يفسر الماضي ويشمل المستقبل»[2].

لتكون الرؤيا من هذا الزاوية «البعد المتجاوز لكل ما هو مادي وواقعي وجزئي، فالرؤيا بهذا المعنى مرتبطة بمنطقة الحلم، تتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة»[3].

وهذا يجعلنا نسلّط الضوء على مسألة مهمّة جدا وهي ما يراه البعض في أن حداثة الشّعر العربي في الثورة على الخليل وعروضه، وهذه –لمن تمعّن–نظرة سطحية لم تخرج عن الإيقاع ومنه فإن الحداثة لا تكون إلا إذا امتلك الشاعر خصوصية تميّزه عن سابقيه ولاحقيه، ولا يكون هذا إلا بإنْفاذ بصيرته وفلسفته في الحياة وطاقته الدّاخليّة المختزنة؛ والنظر إلى ما وراء الأشياء خارقا حاجز الزّمان والمكان؛ إلى عالم افتراضي نَسْجُهُ الحسُّ والخيالُ والذكرياتُ.

(1)، أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 26.

(2) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط01، 1987م، ص 22.

(3) أحمد الطريسي، التصوير المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط، دط، 1989م، ص23.

منبعه جملة الأفكار والتصورات، والانفعالات، والمواقف، والمبادئ الَّتي يستقي المبدع موادها الخام من السياق الاجتماعي، والسياسي، والديني، والنفسي، والواقع المعاش، ثم يخمّرها في خلده وينتجها في نسق إبداعيٍّ رؤيويٍّ تكسوه صبغة أفلاطونيّة مثالية، إذ طالما حملت رؤى المبدع «هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي، بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوماً عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر، إلى الباطن الذي يبقى نابعاً في ساحة الممكن والاحتمال، في حنين الرّؤيا الذي يأتي ولا يأتي، إلى الذي يتأبى على الحضور فيظلّ الشاعر يطارد حلمه في حالة انجذاب سحري وغواية مكثفة فيحس بالانكسار والإحباط، والذي لا يخصّ به الزمن إلا ليؤكد تجذره وبقاءه في الواقع التاريخي»[1].

وهذا ما يصنع البيئة المثالية الَّتي تتبلور فيها عقلية الشاعر وبها يتميّز نَفَسُهُ عن غيره، وهذا ما يعرف بالرؤيا الإبداعية/الشعرية عند الحداثيين في كلّ عصر، ومنه تبوّأت هذه الأخيرة مكانتها وغدت «عنصرًا مكوّنا من عناصر القصيدة، بل إنّ الشعر الجديد عند شعراء الحداثة ونقادها المنظرين بخاصة هو أنه رؤيا، أو **كشفٌ** ووسيلته الرؤيا»[2]؛ بحيث لو «أضفنا إلى كلمة "الرّؤيا" بعداً فكرياً إنسانياً، بالإضافة إلى بعدها الرّوحي، يمكننا حينذاك أن نُعرّف الشعر الحديث بأنّه رؤيا والرّؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن، تغيير في نظام الأشياء ونظام النظر إليها»[3]،إذا الحداثة نفسها رؤيا قبل أن تكون شكلًا فنيًّا[4].

وتكمن أهمية الرؤيا بتشكيلها موقفا جديدا من العالم والأشياء، وهي بذلك عنصر أساس من العناصر المنتجة لدلالة النص المحدث، إلى حد أصبح فيه الشعر، عند شعراء الحداثة الشعرية ونقادها المنظرين رؤيا، أي التقاط شعري وجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والحس، ليكشف علاقات جديدة تعيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء، وخلق عوالم جديدة تنصهر فيها تجربة الشاعر باعتباره مبدعا، وتجربة المتلقي باعتباره مشاركا الشاعر في تلك التجربة[5].

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1987-1988م، ص110.

(2) عبد الرحمن محمّد، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع279، 2002م، ص 131.

(3) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط02، 1978م، ص09.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص173.

(5) ينظر: أحمد الطريسي، التصوير المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، ص 23.

وبناءً عليه كانت ولازالت بؤرة التوتر والفجوة في الأثر الأدبي، كونها تمثل جوهر الانفعال الوجداني، الذي يمكّن المبدع من إحكام غزل نسيجه اللغوي؛ والكفيل بالتعبير عن رؤيته الوجودية (الواقعية والخيالية)، في كون عامر بالشعرية والرمزية يتخطى الحدود الزمكانية.

3. لحظة الكشف وميلاد المفارقة الفنية:

الشعر فن له أفلاكه ومداراته وآفاقه الجمالية، الَّتي تمثِّلُ عاملا تأثيريًا يشحن رؤى المبدع كما تتأثر هي الأخرى بمحيطه، مما يُنْتِجُ جسرًا بين الذات الإنسانية والعالم المحسوس، حاملةً إيّاه على إفراغ ما يجيش في داخل وعيه من شحنات وانفعالات نفسية، ووجدانية ناجمة عن التأمل العقلي الباطني في الوعي واللاوعي، بها يتجاوز حدود الذات إلى حدود اللغة، في عملية إعادة تشكيل لغوية بعيدة كلّ البعد عن النُّظم اللغوية المباشرة والتقريرية والقوالب الجافَّة، بل ويخوض غمار عملية أخرى فيها تنعم صوره وأساليبه باستقلالية عن كل ما هو قديم؛ في محاولة تجديدية تنأى بالنصّ عن القوالب الشعرية الجاهزة.

وهذه الصور ينبغي أن تكون «غير مألوفة توحي بحالات ذهنية توصف بالغموض، وهي تتصل بالهزة النفسية أو الذهنية وبالتالي بالدهشة والعجب»[1]، وهو جانب اهتمت به الفلسفة وعلم النفس من حيث أن الصور الذهنية عملية عقلية تتم على مستوى المتخيلة فيها يعاد رسم ملامحِ حسية أو وجدانية، وتراكمات نفسية ومعرفية وطباعتها على الحافظة الَّتي تعمل على خزن واكتناز الذكريات.

وإنما يحصل هذا بمزجها بالمفارقة أداةً لتفجير الخيال، وتحويل المحسوس وصوره النمطية إلى تجربة إبداعية، فيها تظهر قدرة المبدع على التحكم بالبنية اللغوية والفنية للنص، بخلق الدهشة عند المتلقي، فتتكون بذلك صور ذهنية ذات أشكالاً رمزية ونفسية؛ بها يزول «الحاجز الذي يبدو عصياً بين العقل والمادة، فيجعل الخارجي داخلياً، والداخلي خارجياً، ويجعل من الطبيعة فكراً ويحيل الفكر إلى الطبيعية»[2]، وهو ما يمكن المبدع من نقل ما يخالج نفسه إلى المتلقي بشكل لا تستطيع اللغة العادية أن تنقله، وهذا يحتاج إلى تقنية شعرية لغوية لها القدرة على الصياغة الذهنية والإبداعية الَّتي تستند الى رؤية ودلالةٍ ذات تكوين سايكولوجي.

(1) حسين عجيل الساعدي، الصورة الذهنية في ديوان الشاعر علاء الدين الحمداني، 2018 / 5 / 28، **www.m.ahewar.org/**

(2) مصطفى ناصف، الصورة الادبية، دار الأندلس، بيروت، ط02، 1983م، ص28.

إذن لحظة الكشف هي لحظة ميلاد المفارقة، وليس الكشف الشعري إلا ظاهرة فيها يكتشف المبدع طرائق وأساليب يمزج فيها بين الأضداد والمتناقضات، فالمبدع حين يشكل صورا ذهنية عن واقعه، تبقى دون قيمة جمالية إبداعية حتى تعتريه لحظة الكشف الَّتي في حقيقته هي مرحلة يتمكن فيها المبدع من اكتشاف طريقة للتعبير عن موضوع معين بوجه مغايرٍ لما هو عليه في الواقع، وهنا تولد المفارقة الَّتي تشكل بوابةً يدخل منها المبدع إلى عالم الخيال والفانتازيا.

ويمكن تسميتها **بالمفارقة الحسيّة**، وهي "**إعادةُ إنتاج الإدراك العقلي للصور الذهنية الواردة من الإدراك الحسي ولكن بطريقة مغايرة لما هي عليه في الواقع**" وبذا تكون على غير الهيئة الَّتي هي عليها، كما يزول الحاجز الفاصل بين المتناقضات في الواقع في عالمٍ يسمى الخيال؛ له حواسه الخاصة الَّتي تُمكّنه من ذلك، سمعٌ لا كالسمع وبصر لا كالبصر وغيره، وهذا كله إذا استطاع الانسان التعبير عنه فإنه يدخل فضاء الإبداع -كلٌّ وطريقته في ذلك- ولن يستطيعه إلا إذا مَلَكَ الملَكة؛ لمسةً خاصةً تُمكنه من ذلك، وكأنها قوى خارقة وغير طبيعة تعتريه فتضطره للإبداع، وهو ما وقف العلماء عنده وعجزوا عن تحديد ماهيته ومصدره.

إذا التطور الحاصل في متخيّلة المبدع هو ما يشحن رؤى الإبداع ويكسوها بشيء من التجديد والحداثة، والتجاوز الحاصل للقوالب الشعرية التقليدية سببه المفارقة «بوصفها بنية تعبيرية وتصويرية يمكنها.. أن تجسد الرؤيا الشعرية الَّتي يضاد ما يترشح عنها المرجعية المشتركة، فهي تكشف عن الجديد المناقض»[1].

فالشاعر بتفطّنه لما في الجمع بين المتناقضات -الواقعية والخيالية-من شعرية استطاع بعث الجمالية في ذاكرته الماضوية القائمة على الإدراك اللاشعري المباشر للمحيط الخارجي، فبعد اكتشافه لأسلوب المفارقة ومخالطته لفكره ووجدانه ورؤاه الكونية عمّق من رؤاى ذاته الشاعرة وكشف عن كنهها وما تكتنزه من أحلام وآمال وآفاق وقلق ووحشة وغيره، لأن «الفهم الموضوعي للتناقضات الَّتي تسود قانون الحياة وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ والتّفاعل مع أحداث العصر يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة والقدرة على التجاوز والتوجه إلى

(1) قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص 66.

المستقبل»[1]، وهذا ما يعينه على التعبير عن الأشياء وإخراجها على غير هيئتها؛ مجانبا حقيقتها بكسوتها طابعًا جماليًّا شعريًّا، مستعينا بالمفارقة –ولنسمّها الرؤيويّة–لتوليد صور أخرى للمعنى، لايقف عليه إلا مؤمن بانفتاحيّة النّص ناظرٌ إلى الماوراء المفضي إلى أعماق التجربة الإنسانية.

إذا "لحظة الكشف" هي المحرك الذي يزوّد عملية الخلق الفني بشحنات مفارقاتيّة عالية التّوتر تُشغِّل ميكانيزماتها، بنقل الصورة الذهنية من "واقعيّتها" إلى فضاء "المتخيّلة" والتّصرف فيها، بناءً على لحظة إلهام تولّدها عبقرية الشاعر أو لاوعيه أو شيطانه...

– خلاصة:

يحتل الإدراك الحسي المرتبة الدُّنيا في سلم المعارف لأنه مُؤسس على انطباعات حسية فقط لا تميُّز بين الأشياء إلا إذا حضر الإدراك العقلي فهو ما يحفظ جوهر الأشياء؛ ذلك لأن الحواس تأخذ الصورة من المادة مع لواحقها، حسب تعبير ابن سينا، ولا تفصلها عنها، ولذلك تتلاشى الصورة بمجرد اختفاء المادة، لولا ما يقدمه الخيال وحافظته من جهد في سبيل الحفاظ عليها ليكون بذلك قِوامُ الشاعر وأداته؛ إذا أحسن نسج علائقيته مع الوجدان.

وما العقل إلا رقيب يحرص على عدم وقوعهما في مضنّة الإبهام والعبثية، وسيضل الشعر ظاهرة خارقة لحدود الواقع بالارتكاز على المفارقة، التي يشكل الخيالُ لها الفضاء اللامحدود الذي تسبح فيه بظواهرها اللامتناهية؛ المتولّدة عن تمازج المتناقضات والأضداد، بل وتمازج المفارقات لتصبح مفارقات أكبر وأوسع؛ في عملية من التوالد اللامتناهي، وما على المبدع إلا أن يخوض غمارها بالتدبر والتأمل وإعمال العقل فيها حتى يستطيع تلمُّسها والوقوف عليها؛ ومنه توظيفها في شعره.

وهنا يكمن سرُّ العلاقة العجيبة بين الإدراك والوجدان والنزوع، فالإدراك يثير الوجدان وإن هذا الوجدان يجلب النزوع، وأن هذا النزوع هو الإيجاب والسلب في السلوك، وبين هذين يقع الخير والشر والفضيلة والرذيلة والقوة والضعف والشجاعة والجبن، بل في هذين السلوكين كل تاريخ البشرية من لدن آدم إلى شرروق الشمس من مغربها، هدفه ملامسة منابع التعبير

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي،، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م، مج02، ص 34.

الإنساني واستبطان أسرار اللغة، محافظا على موقفه من الخطابات العادية الناقلة للحقيقة بحرفية.

وبذلك، فإن الشعر لم يعد ذلك النظم أو المحاكاة للنماذج والقوالب الشعرية القديمة، كما كان الأمر عند شعراء البعث والإحياء، بل غدا تعبيرًا خاصًّا مرتبطًا برؤيا الشاعر، تلك الرؤيا الَّتي لا ترتكز على الحقائق المتعارف عليها والمتداولة بين الناس، بل بمنطق رؤيويّ آخر يحاكي سيرورة الحركة التاريخية للإنسان، شاملة لقضايا عصره وما قبله وتطلعاته المستقبلية.

هدفه تحقيق علائقية بين التاريخ الإنساني وما تجود به مخيلته من طاقات الخلق المتجدد؛ التي يروم بها منح صفة الكمال والثبات لواقع يراه -في رؤاه-ناقصا، بمزج صفات الأشياء بعضها ببعض، ليغدو الفن لا كما وصفه أفلاطون بأنه مرآة ولا أرسطو على أنه "محاكاة" للطبيعة؛ وإنما يستلهم وصفًا أدق من ذلك ويغدو **"الفن هو المفارقة"**، لأن المبدع في محاكاته لا يرتكز على مظهريّة الطبيعة بل حين ينظر في ذاته تتكشّف له حقيقتها المُثلى، وهو ما يجعلها نصًّا إبداعيًّا -ناقصا- ينتظر من يُؤَسْلِبُه نصيًّا، وما عليه إلا أن يضفي عليه لمسة فنيّةً حتى يُتمّ هذا النقصان.

إذا ميكانيزم الخلق الفني يتبلور جراء عملية تبدأ بالإدراك الحسي ثم تَشَكُّل التصور الذهني في الخيال ثم تَشَكُّل الرؤى الفنية بامتزاج هذه الصور بالمفارقة في المتخيّلة التي تُشكل منبعها بعد أن تُمدَّ هذه الأخيرة بشحنات من لحظة الكشف لتبدأ عملية الإبداع بعد ذلك بِأَسْلَبَةِ كل هذا في قالب لغويٍّ.

أنظر الخطاطة في آخر الفصل.

ثانيا- ميكانيزم التشكيل الشعري المفارقاتي (بين يدي المشهدة النصية).

سنتطرق في هذا المبحث إلى التشكيل المفارقاتي من بداية التَّصْوِير الفني إلى المَشْهَدَة الشعرية في النص **النموذجي**.

1. التشكيل الشعري (مقاربة مفاهيميّة):

ارتبط مصطلح التشكيل (**composition**) في العصور المتأخرة بالفنون التّشكيلية (الرسم/النحت)، ثم أدرج مصطلحًا في مدونة النقد الأدبي، إلا أن هناك بونًا شاسعا في المعنى

فالتشكيل «في الفنون التشكيلية حسيٌّ (**Senseous**) في حين أنه في الفنون التعبيرية وراء حسيّ (**Suprasenseous**) بمعنى أن الفنان التشكيلي إنّما يشكّل مادة، وينتج عملا كلاهما تَلْقَاه الحواس تلقَّائِيًا مباشرا يحدث معه التوتّر العصبي الذي تثيره المحسوسات.

في حين أن الشاعر –رغم أن عمله تتلقاه الحواس ويحدث التوتر العصبي المنشود– يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم إلى الرموز المجرّدة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات، الرسام يؤثر باللون الأحمر مثلا على أعصاب المتلقي لفنه مباشرة، أي بما في المادة ذات اللون الأحمر من قدرة على الإثارة ترجع إلى مدى كثافة اللون ودرجته وما إلى ذلك من خصائص ذاتية في اللون نفسه، أما الشاعر ذاته فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، لأنه لا يستخدم اللون استخداما مباشرًا؛ أي لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون، وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي "يدل" به عليه»[1].

وهذا ما جعل من مفهوم "التشكيل" في حقل الأدب يستعصي على دارسيه؛ لصعوبة وضعه في قالبٍ تجريدي يمكّن من تحديده تحديدًا إجرائيًّا دقيقًا وتقنينهِ اصطلاحيًّا؛ بسبب علائقيّته العميقة والغامضة مع اللغة، وتماهيه مع ميادينها وفضاءاتها المنفَتِحَةِ الحدودِ، وبسبب مُنْطَلَقَات دارسيه واختلاف زوايا النظر (بلاغية، دلالية، صوتية، نحوية، صرفية..) اختلفت النّتائج والتصوّرات، وكان الأولى الاهتمام بهذا كلّه والنظر إليه على أنه كلٌّ متَكاملٌ؛ حتى تكون النّتائج على قدرٍ من الدّقة والترابط، «على نقيض من حركته الديناميّة الرّحبة في منطقة الرّسم إذ تتجلى هذه الحركة بكلّ قوّة ووضوح وتمظهر في المساحة والكتلة والخطّ واللون، داخل أبعاد مرئية في حدود اللوحة يمكن مباشرتها بصريًّا والإحساس بها تخييليًّا»[2].

لذا نجد في الدّرس الأسلوبي المعاصر؛ الذي يرى في التّشكيل اللغويّ أساسًا رئيسًا في عملية التحليل النصي، وإجراء مهما من إجراءاته، وهذا ما يُقِرُّهُ **أحمد طاهر** في قوله: «تُمَثلُ التشكيلات اللغوية إحدى ظواهر التحليل الَّتي لا ينبغي أن يتم إغفالها في التحليل الأسلوبي على وجه الخصوص»[3]، ثمَّ راح يُنَبِّهُ إلى أنّ استعمال الشاعر لهذه التشكيلات لا يكون

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط04، دت، ص49.

(2) مُحَمَّد صابر عبيد، التشكيل الشعري/ الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، دط، 2011م، ص05.

(3) أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط01، 2000م، ص193.

باختياره الألفاظ فحسب بل طرائق توظيفها في الخطابات الشعرية (الصنعة)، حتى تؤدي الهدف المنشود وتنقل الرؤيا والتجربة في قالب جماليٍّ مُعبِّرٍ[1].

من هنا يتّضح لنا أنّه لا يمكن وضع مقاربة مفاهيميّة لهذا المصطلح إلّا بفهم و«تحليل العلاقة الَّتي يشتغل عليها التشكيل بين الصنعة والرؤيا»[2]، لأنّه بتواشج هذين وتضافرهما في نصٍّ واحدٍ يمكن استجلاء معالمه وجماليّته وتبديد الغموض المحيط به، باختصارٍ لأنّ اللغة الفنية وصنعتها مُتعلّقة بتلاحم الإدراك والوجدان والنزوع والمَلكة والذكاء والمهيئات والأدوات والمهارات والبواعث والتّجربة والخلفية الإبستيمولوجية والإيديولوجية وكلّ ما قد يساهم في تشكيل رؤى المبدع ودفع عجلة الخلق الفني إلى الأمام ، والتي بدونها تنْحَلُّ وحدة النّص وتّكامله وتتشتّت أجزاءه وتضيع شعريته وجماليته وينالُ النَّقْصُ من تشكيله الفني.

وإنّ إهمال أحد هذين الأساسين –الصنعة اللغوية والرؤيا–يحولُ دون تمام عملية الخلق الفنيّ، لأن الصنعة بغياب الرؤيا تغيب عنها الشعريّة؛ والرؤيا بغياب الصنعة اللغوية يستحيل تحقيق تداوليّتها في فضاء التّلقي وضمان جماليتها وانفتاحيّتها، ولعلّ هذا من أبرز مقومات الملكة الشعرية عند المبدع؛ فامتلاكه لحسٍّ مرهف باللغة يكمن في امتلاك القدرة على تشكيلها بطرائق تجعلها ذات وظيفة تأثيرية وجمالية فعالة في ذات المتلقي، دون حاجة هذا الأخير إلى إدراك السرِّ وراء تأثره، فمثلما دلَّت الملكة الشعرية الشاعر على طرائق التشكيل؛ فإن ذائقة المتلقي تعمل كذلك على إرشاده إلى الأثر الجمالي باعتباره منتجا ثانيا للنص.

ومنه كانت **الصنعة** ذات أهميّة كبرى في عملية التشكيل الشعري، «بوصفها القدرة على إيصال النصّ إلى أعلى مرحلةِ إبداعٍ تقانيٍّ ممكنة، لأنها تعمل على ضبط عمل الأدوات ودقّتها وتحقيق التوازن التشكيلي المطلوب بين العناصر، وتنقية الفضاء الشعري ليبلغ ذروة الصفاء الأسلوبيّ والتعبيري والتّصويريّ»[3]، وهي الفضاءات نفسها الَّتي تشتغل عليها المفارقة.

أمّا أهمية **الرؤيا** وهي الشقّ الثاني من هذه المعادلة –سبق ذكرها–فتكمن في كونها «نوع من المعرفة الَّتي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس، وتنافس الفلسفة وتتغلب

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 210.

(2) مُحَمَّد صابر عبيد، التشكيل الشعري/ الصنعة والرؤيا، ص05.

(3) المصدر نفسه، ص06.

عليها في مجال الكشف والخلق والبناء، وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء نتائجه شبحًا من أشباح أسلافه أو معاصريه سواء أكانوا عربا أم غربيين، وبكلمة هي القدرة الهائلة الَّتي يجب أن يتصف بها الشاعر على صهر ما يستمدّه من نتاج الآخرين، وطبعه بنظرته الخاصة إلى الوجود وطريقته في التعبير»[1].

إذًا هي بمنزلة «الثريّا الَّتي تغذّي عمليّة الصنعة بالضوء والنّور والوضوح، وترطّب أدوات عملها وتزوّدها بالقدر الكافي من الماء الشعري المطلوب، إذًا الرؤيا على هذا الصعيد ليست مجالا حلميًّا فقط بل هي مجال حدسي عال تدعمه الثقافة أيضا في سياق فعّال ومنتج من سياقاتها»[2].

ثمّ إن التشكيل الشعري لا يمكن أن يبلغ ذروته إلا بالتحام حقيقيٍّ وحوار بين تجربة الثقافة وهندستها وفضائها العميق وتجربة الحياة وحرارتها، لأن تضافرهما في عملية إبداعيّة واحدةٍ، يعْمل على شحن الممارسة الشعرية بقدرٍ عالٍ من الحيوية والرؤية والرؤيا والنّشاط، وضخّها بالنّبض الحيّ والتّوهج والتّوتر والحساسيّة والتنوير، وهذا ما يمكّن النّص من إنجاز شعريّته المطلوبة[3].

1.1. مفهوم الشكل والتشكيل:

يكاد الباحث لا يقف على مفهوم محدد لماهية التشكيل في كتب النقد القديم بمفهومه الشامل، كما أن جمهور الأدباء والنقاد لم يجتمعوا على معنى معين لهذا المصطلح النقدي الحديث بل إنَّ منهم من لا يخصّه بمكان في معجمه الاصطلاحي أصلا، لأنه «إذا ما عدنا في بحثنا الاصطلاحي إلى الجذور المفهومية لـ"التشكيل" في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أن المرجعية الأساس الَّتي يمكننا من خلالها تحرّي حضور نوعي ما لهذا المصطلح تكمن في الثنائية التقليدية "ثنائية الشكل والمضمون"، الَّتي هيمنت فترة طويلة على فعالية رصد حركة إشكالية المعنى النصّي في المدوّنة النقدية القديمة »[4].

(1) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط01، 1984م، ص277.

(2) محمّد صابر عبيد، التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، ص08.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص07.

(4) محمّد صابر عبيد، التشكيل مصطلحاً أدبياً، مجلة الرافد، وزارة الثقافة والاعلام، الشارقة ع 156، اغسطس 2010، ص96

ثم ليتطوّر هذا المفهوم ويتبوّأ مكانة في مدونة النقد الحديث نتيجة «التقدّم الثقافي والرؤيوي والمنهجي الكبير والواسع والعميق، الذي نقل النظريات والمصطلحات والمفاهيم والتعريفات إلى منطقة إدراك وتلقٍ جديدة، استبدلت بـ **"ثنائية الشكل والمضمون"** التقليدية ثنائية جديدة هي **"ثنائية التشكيل والرؤيا"**، إذ تحوّل "الشكل" بمعناه المجرّد والبسيط والأحادي إلى "التشكيل" بمعناه المركّب والمعقّد والمتعدد، وتحوّل "المضمون" بمعناه المباشر والكمّي والقصدي إلى "الرؤيا" بمعناها الحلمي والنوعي واللاقصدي، على النحو الذي يجيب فيه الفضاء الجديد لثنائية "التشكيل والرؤيا" على أسئلة المنهج الحديث برؤيته الشاملة ذات المنحى الإشكالي الشديد الكثافة والخصوبة والتحدّي »[1].

إذًا قد اكتفى النقاد من تسليط الضوء على **الشكل (form)** الذي يعتبر «البنية اللفظية الَّتي هي عماد الأثر الأدبي مضافًا إليها كل المحسنات البديعية المزخرفة بها، فمن المؤكد أن شكل الأثر الأدبي متّصل اتّصالا وثيقا بما يسمى بالمضمون»[2]، أو ما يعرف عند القدامى بالمشاكلة بين اللفظ والمعنى؛ وهي عندهم «ضرورية في التعبير، لأنّ لكل معنى لفظا يدلّ عليه في صورة من الصور الَّتي يريد الشاعر أو الكاتب أن يعبر عنها»[3]،وتسليط الضوء على التشكيل **(composition)** الذي هو «مجموعة العلاقات والمجموعات التّركيبية الَّتي تحمل معاني مختلفة تثير انفعالات مختلفة، سرورًا وحزنًا خوفًا وخشيةً أو اطمئنانًا»[4]، وهذه المجموعات والعلاقات تنزع إلى وحدة انسجاميّة كبرى هي ما يعرف بالتّشاكليّة، وكذا من المضمون **(Content)** الذي هو «وحدة الفكر والخيال»[5]، أو جملة «المعاني والخواطر الَّتي يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية»[6] إلى مفهوم الرؤيا **(Vision)**.

(1) محمّد صابر عبيد، التشكيل مصطلحاً أدبياً، ص 97.

(2) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 220.

(3) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص624.

(4) ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2010م، ص59.

(5) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 220.

(6) المرجع نفسه، ص 369.

2.1. مفارقاتيّة التشكيل الشعري:

التشكيل الشعري مصطلح أدبي له تجلياته في مجال النقد والأدب؛ ويضيق مفهومه ويتسع حسب ما يتبعه؛ فيوجد التشكيل اللغوي، والتشكيل الإيقاعي، وتشكيل الصورة الشعرية والتشكيل البصري.. ومنه كان «مصطلح التشكيل بمفهوماته المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصّي، ولا بدّ من إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أردنا فحص الخطاب في مجاله النصّي ومعاينته نقدياً»[1].

وتعتبر اللغة هي الفضاء الذي تجتمع فيه كل هذه التشكيلات المتباينة؛ حيث إنَّها إذا اكتست بصفة الشعرية كانت أداة تشكيل فني بامتياز، وهي ليست بالبساطة الَّتي تظهر عليه بل هي على درجة من التعقيد، فلئن «كان الشعر فنًّا فهو أعقد الفنون على الإطلاق من حيث طرائق التشكيل وماهياتها ،فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة معينة في وسط محدد فالرسم هو تشكيل المساحات اللونية في المكان، والنحت تشكيل الكتلة في الفراغ والموسيقى تشكيل الدرجات الصوتية في الزمان، أما فيما يتعلق بالشعر فليس لدينا تعبير يمكن أن يصف التشكيل فيه بهذه البساطة الَّتي نجدها في الفنون الأخرى، فاللغة هي المادة الأولية للتشكيل الشعري، لكن هذه المادة من التعقيد بحيث لا يمكننا تحديد وسط بعينه تتشكل فيه بل إن اللغة ذاتها تنطوي على جوانب متعددة كل منها يصلح وحده أن يكون عنصرا تشكيليا من مثل الصوت والكلمة والمعنى والدلالة والوزن والإيقاع والقافية وغير ذلك، فالشاعر يمتلك بخلاف غيره من الفنانين مواد ووسائل كثيرة يمكن أن يستخدمها في تشكيل القصيدة، ومن هنا تبدأ صعوبة تحليل التشكيل الشعري»[2].

ثم إن عملية التشكيل الشعري ونجاعتها راجع إلى الآليات الشعرية لدى المبدع وهي تتنوع من واحد لآخر؛ كلٌّ ورؤاه وفلسفته وثقافته، وكل ما له صلة بالبناء النصي شكلا ومضمونا، وكل ما ينتج عن ذلك من تنوّع دلالي مفسّر لحيثيات النص تُدلّل عليه طاقة النص من جهة، وطاقات المتلقي النقدية وآلياته من جهة أخرى، وعليه ليس التشكيل الشعري «مجرّد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن في أي عبارة لغوية، وإنما هناك طابع خاص

(1) مُحَمَّد صابر عبيد، التشكيل مصطلحاً أدبياً، ص97.

(2) ثائر العذاري، في التشكيل الشعري، 2008-02-06، **https://pulpit.alwatanvoice.com**

لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرا دون غيره من ضروب الكلام»[1]، وهذا هو الحد الفاصل بين التشكيل الشعري والتشكيل اللغوي العادي؛ فالأول أخص من الثاني فكل تشكيل شعري تشكيل لغوي ولا عكس.

وهذا الطابع الخاص لا يتأتّى إلا لشاعر على دراية تامة بآليات التشكيل وماهيته، وهو ما ينبغي أن يتوفر –أيضا– في كل القارئ (متخصص وغير متخصص) يروم الوقوف على أهم عناصره، وقياس مدى توَفُّق النّص في مقصديته وتأثيريته، وبأيّ استراتيجيّة فنيّة تمّ ذلك.

وبالبحث والتدقيق نجد أن "**المفارقة**" هي ما يكسب التشكيل الشعري هذا الطابع الخاص بما يترتب عنها من دلالات وإيحاءات ورموز تدعم النص من كل جوانبه (التركيبية الدلالية، والإيقاعية...) ومنه لابدّ لكل مبدع أن يحسن فنّ المفارقة وطرق توظيفها؛ وأن يجعلها بُغْيته ومسعاه، وعلى المتلقي معرفتها –نقديا– حتى يُحْسِنَ استشفافها في النصّ، كونها تشحن النّص بـ « طرائق معينة في إنجاز القول الشعري تأتي في طليعتها حاجة أصحابها إلى ضغط الكلمة وتركيزها على عناصر موحية، والحيلولة دون تشتتها أو خروجها إلى مستوى الأداء الغنائي التقليدي في الشكل، والروح الأخلاقية أو الفلسفة في المضمون»[2].

لتصبح المفارقة –باعتبارها استراتيجية انزياحية– المكوّن الأساس للغة الشعرية وللصورة والإيحاء الشعري، والعنصر الذي يميز النص في فضاء الإبداع والتلقي معًا، وهو ما يخوّلها لتكون مهمة الشاعر وأولى أولوياته، أن كانت السبيل الوحيد الذي يشحن النّص بالشعرية في حقيقة الأمر، فهو أوّلا وآخرا كيان مفارقاتيّ بالدّرجة الأولى؛ قائم بذاته ولا يمكن له أن يتميّز– تشكيليا – ويكتسب طاقة خاصة إلا بها.

وهذا ليس حكما جزافيا منا في أحقية المفارقة بقيادة زمام التشكيل الشعري؛ لأن هذا حقها الشّرعي المكتسب من خصائصها التشكيلية من مرونة ورحابة وديناميةعلى مستوى الطبقتين السطحية والعميقة للنص، فهي لا تتجلّى في حيّز أو نطاق معيّن من النص، بل تتمظهر في كلِّه جملةً؛ بتشعّباته الفنيّة وامتلاءاته الجمالية أو ما اصطلح عليه بالكون الشعري وهذا ما أثبتته القراءات المعاصرة.

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص50.

(2) نوفل حمد خضر، التشكيل الشعري في شعر زهور العربي، 13/03/2015، **https://www.alnaked-aliraqi.net**

ومنه كان «الإفهام أو التواصل لا يتحقّق إذن إلا بوقوع المخاطَبِ على قصد المتكلّم من خلال التشكيل اللغوي الذي يضمّ العناصر المنطوقة، والقرائن الَّتي تضمّ عناصر منطوقة وأخرى غير منطوقة»[1]، وهو بهذا **الآلة** الَّتي تمزج الظواهر الأسلوبية وتُقَوْلِبُهَا، لا تشتغل إلا بإمدادها بالمفارقة حتى يتحقق القصد؛ وبذا يُخلق التوتر الحادُّ في النص؛ وبه تُلْتَمَسُ اللّذة والدّهشة، وهو ما أكده الناقد كلينث بروكس **(Cleanth Brooks)** في قوله: «إن الحقيقة الَّتي يسعى الشاعر إلى كشفها لا تأتي إلا عبر أسلوب المفارقة»[2]، وهذه الحقيقة هي ما تبنى عليه فكرة النّص الذي بافتقاده إيّاها في بنيته التّشكيلية يفتقد الكثير من مبررات وجوده.

– خلاصة:

إنَّ أهم ما يميز البنية التشكيلية للمفارقة ليس «رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة»[3]، أي تمازج الأضداد في صورة واحدة دون الضرورة لغياب أحد المعنيين، «فلغة المفارقة –في كل ذلك–تكاد تتحوَّل إلى لغة تماثلية بفعل النسق الذي احتواها، أو بمعنى أدق نقول أنَّها أصبحت لغة مفارقة ومماثلة على صعيد واحد، حيث تلاشت حدود الواقع فلم تعد هناك منطقة دلالية نتوقف عندها لنقول هنا تنتهي حدود.. وهنا تبدأ حدود.. حيث تصير المفارقة تماثلا مع اتحاد الجهة الَّتي تصدر منها؛ لأن اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف، فتضيع منها كثير من الجوانب الشعرية»[4].

إنّه مما حال دون وضع مفهوم شامل لماهية التشكيل، جدلية الشعر وكونه فنًّا من أكثر الفنون تعقيدا على الإطلاق من حيث طرائق تشكيله وماهياتها، فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة معينة وفي وسط معين، فالرّسم مثلا هو تشكيل لمساحاتٍ لونية، والنحت تشكيل لكتل ذات أحجام في الفراغ، والموسيقى تشكيل نوتات صوتية في الزمان، أما الشعر فليس له حيّز منطقيٌّ يتشكّل فيه، بحيث يمكننا من خلال تأمله التعبير عنه ووصفه ببساطة

(1)، سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 2005م، ص**264**

(2) أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات المفارقة النصية قراءة بدائية في ديوان(مجروح قوي) لمحمد صبحي، ديوان العرب، الثلاثاء 15أفريل 2008، **http://www.diwanalarab.com**

(3) خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، ص 18.

(4) محمّد عبد المطّلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص105

كسابقيه؛ بسبب بنيته المفارقاتيّة الَّتي تشمل جوانب عدّة، كل منها على علاقة بالبنية التشكيلية (الصوت والكلمة والدلالة والوزن والإيقاع والقافية...) فالشاعر بوجود المفارقة إلى جانبه جعل من بنية تشكيله النّصيّ صعبة المعالجة والتحليل، باختصارٍ لأن المفارقة «المفارقة بلا استثناء أعمق المشاكل في العالم وأشدها فتنة»[1]، على الصعيد الإبداعيّ والنقدي.

ثمّ إن هذه المفارقة ليست مجرّد شكلٍ أو وعاءٍ يُحْشَرُ فيه مضمونٌ ما، وإنّما هي مضمونٌ متشَكِّلٌ يبتعدُ عن كل ما هو تقليدٌ واجترارٌ؛ إذا ما اهتمّ المبدع ببنيتها وأحسن صَوْغُها[2] وهذا التّشكيل تتنوَّع صوره بناءً على نوع العنصر المركّز عليه وخلفيّته الرؤيويّة في البنية المفارِقَةِ، وهذا يعني أنّ للمفارقة «حركيّة إبداعية في ضمن تشكيلاتها المتنوّعة وأن المفارقة لم تكن حبيسة بنية ثابتة الشّكل»[3].

3.1. التشكيل الأسلوبي للمفارقة (الأسلبة المفارقاتية):

الابتداء بهذا المبحث قبل التصوير والمشهدية مرجعه إلى أن الأسلوبية هي الأساس الذي يقف عليه هذين العنصرين؛ والوقوف على علائقية المفارقة مع الدرس الأسلوبي هو وقوف على علائقيتها مع الخيال والمشهدية.

عموما إن إيعاز أي ظاهرة لغوية إلى منهج من مناهج تحليل الخطاب، يقتضي أولاً تحديد الإطار العام والحدود الكبرى للمنهج المقصود، وركائزه وأصوله؛ الَّتي بها يَنْمَازُ عن غيره من المناهج الَّتي قد تتداخل معه وتتواشج وتتقاسم محاور عدةً، كوْن الحدود الفاصلة بينها تكاد تكون نظرية وهمية أكثر منها واقعيةً، ومَرَدُّ هذا كله للمرجعية الفكرية الشبه موحدة بينها؛ وللتراكم المعرفي الذي تشهده الثقافة المعاصرة؛ حيث يوجد مناهج حواها حقل معرفي واحد كالسياقية –مثلاً– الَّتي تُعْنَى بالمؤثرات الخارجية للنص، بدل العناية بالنص من حيث هو نصٌ كما يوجد مناهج (نسقية) موَحَدَة التَّصور والمنطَلَقِ؛ إلا أنَّها متباينة الرؤى وإجراءات المعالجة النصيّة؛ الَّتي يُعنى فيها بالنص في ذاته لا بالمؤثر الخارجي.

(1) دي.سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص112.

(2) يظر: قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص 65-66.

(3) المصدر نفسه، ص121.

وبما أن النقاد المعاصرين يرون في المفارقة ظاهرة لغوية أسلوبية بامتياز، وجب على البحث قبل وضع مقاربات لأهم الفضاءات الَّتي تتعالق فيها المفارقة وخصائص الأسلوبية تحديدُ الإطار العام للمنهج الأسلوبي حقوله وماهيته وإجراءاته وأهم خصائصه -باختصار- ثم اسقاط معطيات المفارقة المذكورة آنفًا في مباحث كلٍّ من الفصل الأول والثاني عليه، في محاولةٍ لإيجاد علاقة ما بينهما، عسى أن يترتب عن ذلك رسم صورةٍ تتجلى فيها "أسلوبية المفارقة".

1.3.1. الأسلوب والأسلوبية:

1.1.3.1. الأسلوب:

إن الناظر في تعاريف "الأسلوب" في شتى الدراسات يجد أن أصحابها تناوله كلّ وطريقته وكلّ وزاوية نظره، وهذا ما جعل كتب الأسلوبية تضجّ بتعاريف شتَّى له، ولا يكاد دارسه يضع يده على «تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله»[1]،مما حمل كل واحد منهم على الادلاء بدلوه في سبيل إيجاد تعريف شامل له.

إلا أن المتأمل في جملة التعاريف يجد أنَّها لا تخرج عن اعتبارات ثلاثة، أصلها عناصر الاتّصال المعروفة (المرسل، المستقبل، الرسالة).

باعتبار **المرسل(Transmitter)**:

ولعلّ أشهرها ما يتناقله الأسلوبيون عن الكاتب الفرنسي جورج لويس لوكلير المعروف بالكونت دو بُفُّون (**Compte de Buffon**) عبارتُه الشهيرة " **Le Style est l'homme même**" « الأسلوب هو الرجل»[2]؛ حيث رأى «أن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى، وقد تنتقل من شخص إلى آخر، ويكتبها من هم أدنى مهارة فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول، ولا ينتقل ولا يتغير»[3].

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1998م، ص 95.
(2) المصدر نفسه، ص96.
(3)المصدر نفسه، ص 95 -96.

وإن لهذه المقولة صدى في أذهان الأسلوبين إلى يومنا هذا، ومن العرب من تبناها كأحمد الشايب فقال: أن الأسلوب « صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساسُ تَكَوُّن الأسلوب»[1]، ليكون بهذا الأسلوب المرآة العاكسة لنفسيّة المؤلف وفكره وفلسفته ونظرته للأشياء، وهذا الاعتبار –على رأي صلاح فضل–شكّل عائقًا أمام إقامة تصوّر أسلوبي يعتمد على قاعدةٍ من مقولات علم اللغة رغم أنه يتمتع بتقدير باحثي الأدب[2].

باعتبار **المستَقْبِل** (**Receiver**):

وهذا الاعتبار إنما نجم عن الاهتمام الذي أولاه الأسلوبيون لردِّ فعل المتلقي؛ وقضية الإقناع الذي يمثل «شحنةً منطقيةً يحاول بها المخاَطِبُ حَمل مخَطَبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته»[3]، فقاموا بتعريفه بناءً على ذلك، ومنهم ميشال ريفاتير (**Michel Riffaterre 1924 -2006**) الذي كان يرى أن للأسلوب سلطة ضاغطة لها أثرها على المتلقي بـ«إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوّه النّصُ وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزيّة خاصة بما يسمح بتقرير ان الكلام يعبر والاسلوب يبرز»[4].

وهو بهذا يجعل أثر الكلام معيارا يرتكز عليه تعريف الأسلوب، لأن من مقتضى البحث الموضوعي في نظره «ألّا ينطلق المحلل الأسلوبي من النصّ مباشرة وإنما ينطلق من الأحكام الَّتي يبديها القارئ حوله»[5]، وهو ما ذهب إليه بيير جيرو (**Pierre Guiraud 1912 -1983**)أيضا، إذ رأى «أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل عن طريقها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشدّ انتباهه وإثارة خياله»[6].

(1) أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط012، 2003م، ص134.
(2) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 96.
(3) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط03، دت، ص81.
(4) المصدر نفسه، ص83.
(5) المصدر نفسه ص83-84.
(6) المصدر نفسه ص 83.

وأما العرب؛ فقد قال أحمد الشايب –عن هذا الاعتبار–: أن الأسلوب يمكن أن يكون له «معنى أوسع.. فيشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير »[1].

عموما رغم تعدد تعريفات الأسلوب على أساس هذا الاعتبار فإنّ لها نقطة تشترك فيها جميعها وهي الأثر الناجم عن الأسلوب في ذهن المتلقّي؛ إمتاعٌ كان أو إقناعٌ، أو لفت انتباه أو أيًّا كان هذا التأثير.

وعليه فإن الأسلوب باعتبار المرسل: جملة الخصائص الشعرية المؤثرة في ذهن المتلقي.

–باعتبار **الرسالة** (**Message**):

يرى أصحاب هذا المذهب أن تعريف الأسلوب باعتبار المرسل غير كافية لتحديد ماهيته كون الأسلوب يستطيع الانفصال عنه «لأن رابطة الرّحم بينهما حضوريّة في لحظتي الإبداع والإيقاع»[2]، عكس الرسالة الَّتي تمثل حيزًا دائمًا يتشكل فيها ويلتصق بها ووجوده رهنٌ بوجودها، وإلّا انعدم، وهو ما ذهب إليه شارل بالي **(Charles Ball-1947- 1865)** –من أوائل مؤسسي الأسلوبية–في تعريفه للأسلوب حين حصر مدلوله في «تفجّر الطاقات التّعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّز الوجود اللغوي»[3].

ويمكن تعريفه بأنه « العلاقة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص وهي ذاتها أسلوبه»[4].

وقريب منه رأي هيل **(Archibald Anderson Hill 1902-1992)** الذي رأى الأسلوب في «الرسالة الَّتي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة وإنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص أو الكلام»[5] ثم جاء بعده هيلمسالف

(1) أحمد الشايب، الأسلوب، ص41.
(2) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص88-89.
(3) المصدر نفسه ص 89.
(4) المصدر نفسه ص 90.
(5) المصدر نفسه ص91.

(**Louis Hjelmslev 1899-1965**) فوسّع دلالة الأسلوب؛ وجعله شاملاً الهيكل الكلي للنص مشكّلا أداةً تخاطبيةً متميّزة عن سابقتها اللسانية –عند هيل–[1].

وهناك من رأى أن الأسلوب في «مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي»[2].

كما عُرّف الأسلوب هنا كذلك بأنه «النسيج النصي الذي يبوّئ الخطاب منزلته الأدبية»[3] وفيه إشارة إلى أنه الميزة الَّتي تكسب النص شعريته وخصوصيته وترتقي به إلى الدرجة الأدبية.

2.1.3.1. الأسلوبية:

إنه مما يلزم الباحث في الأسلوبية –ابتداءً– وضع تصورٍ لماهيتها وخصائصها ومستوياتها الكاشفة عن مَكَامِنِ الشعرية في النصوص الأدبي، كونها منهجاً نقدياً له إجراءاته الخاصة في التعامل معها، قاصدة إلى رسم المعالم والسبل الَّتي اهتدى بها المبدع (الأسلوب) في طريقه لتحقيق وظائف النص الجمالية والتأثيرية.

لقد حدَّ بالي الأسلوبية (علم الأسلوب) على أنَّها علمٌ يدرس «العناصرَ للغةِ المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري»[4]، مُلَخِّصًا وظيفتها في تقَصّي الآثار الشَّاحنة للخطاب الأدبي، ليصنّف الخطاب بناءً على ذلك إلى نوعين؛ «منه ما هو حامل ذاته وغير مشحون بشيء، ومنه ما هو حامل للعواطف والانفعالات وتُعْنى الأسلوبية بالجانب العاطفي في الخطاب فتستقصي الكثافة الشعورية الَّتي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النَّوعيّ»[5].

لتكون الأسلوبية بهذا –عند بالي–مما يُعْنَى «برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة لا في الفرد»[6]؛ موضوعها معالجة "القيمة العاطفية للّغة" أو "وقائع التعبير اللّغوي" من ناحية مضامينها الوجدانية[7]، وهذا ما عرف فيما بعد بالأسلوبية التعبيرية.

---

(1) ينظر: عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، ص92.

(2) المصدر نفسه ص92

(3) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م، ص 92.

(4) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 1997م، ج01، ص13.

(5) المصدر نفسه، ص13.

(6) إبراهيم عبد الله أحمد الجواد –الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمَّان، ط02، 1996م، ص25-26

(7) المصدر نفسه، ص27.

وهذا الرأي لم يُعْجِب ليو سبتزر (**Leo Spitzer 1887-1960**) في دراسته للأسلوبية فتجاوزه إلى غيره حيث جعل منها علمًا يُعنى بدراسة «الطوابع الأسلوبية الَّتي يتسم بها العمل الأدبي، وقد تعكس شخصية صاحبه»[1]، في محاولةٍ من إلى مدِّ جسْرٍ بين علم اللغة والأدب، وقد عرفت فيما بعد بالأسلوبية الفردية (النفسية).

ويرى بيار جيرو (**Pierre Guiraud 1912-1983**) الأسلوبيةَ «دراسة للمتغيرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي... والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين؛ أي مجموعة الالتزامات الَّتي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللّغة، والأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام، القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعهُ، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله»[2]؛ مانحًا بذلك الكاتبَ حريّة التصرُّف في الظاهرة اللغوية إبداعاً واستعمالاً؛ ولذلك يُعرَّفُ الأسلوب عند منْ يَنْظُرُهُ من هذه الزاوية أنه «مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية، لانتظام جهاز اللغة»[3] وهو ما يعرف بالأسلوبية الإحصائية.

والأسلوبية عند جاكبسون (**Roman Jackobson 1896-1982**) «بحثٌ عما يتميزُ به الكلام من بقية مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[4]،حاصرًا الأسلوبية ومجال بحثها في المستوى الفني للخطاب، باعتباره الخاصية المائزة له عن سائر الخطابات والحدّ الفاصل بينه وبين باقي الفنون الَّتي تشارك الأَدَبَ في مادة التعبير مخالفة له في الوسائل والأشكال التعبيرية.

وهي عند المسدي علمٌ «يعنى بدراسة الخصائص اللّغوية الَّتي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثر فنيّ[5]»، فاتحًا بذلك مجال وظيفتها وتعدَّاها من كونها بحثٌ في الخصائص اللّغوية ذات الوظائف الجمالية في الخطاب الأدبي، إلى كونها الجَوْهَرُ الذي «يجعل الخطاب الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة؟ وهو إبلاغ الرسالة

(1)إبراهيم عبد الله أحمد الجواد –الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص30.

(2) بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط02، 1994م، ص 13.

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط02، 1982م، ص56.

(4) نور الدين السد، الأسلوبية، تحليل الخطاب، ج01، ص13.

(5) عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع13، 1976م، 1976م، ص156.

الدَّلالية، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيراً ضاغطاً، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالًا ما»[1] وهذا ما يشكل الخطاب (البنية والدلالة والقصد)، وعليه فإن الأسلوبية علمٌ يُعْنَى بمعالجة الظواهر الأدبية وتمحيصها بالبحث في مكنوناتها الفنيّة ومكوناتها اللغوية، والشّروط الَّتي ينبغي توفرها؛ حتى تؤدي وظيفتها الإبلاغية والإقناعية.

أمّا عن اتّجاهاتها فيمكننا التمييز بين ثلاث منها، أحدها لشارل بالي وفيه يُعنى بالتعبير ومضامينه الوجدانية دون الحاجة للالتفات للبعد الجمالي، وثانيها لسبتزر وفيه يُعنى باللغة الأدبية وعلائقيتها مع المؤلف، وثالثها لبيار جيرو وهي الإحصائية، وكلّ هذا « لأن اللغة نشاط، ولأنّ كلّ نشاط لغوي إنّما هو رهن حاجته إلى إنفاذ قضاءين: قضاء نظامه القاعدي الذي به يقوم، وقضاء الوجود الإنساني الذي به يتجلى»[2].

2. أسلوبية المفارقة:

إنه لمن الجدير بالذكر أن النَّظرة للمفارقة قد تعمقت بتقدم الدراسات النقدية الحديثة الَّتي أَوْلَتْ المتلقي جانبا من الأهمية، فأصبحت المفارقة بذلك «رسالة ترميزيّة، يقوم المبدع بإرسالها بعد أن أحكم بناءها وتشكيلها، إلى القارئ الذي ينتظر منه ردود فعل متوقعة وغير متوقعة في قراءة هذه المفارقة؛ من حيث فكها وإعادة بنائها –قراءةً وتأويلًا–وفق عمليات الوعي والادراك والاستيعاب والمفارقة نصٌّ لا يتحقق إلا بحركة قرائية واعية، تتفاعل مع لغة النّص تفاعلا كلّيا كما تتفاعل مع كل العناصر المحيطة، وبوصول شيفرة المفارقة للقارئ يشرع – هذا الأخير–في عملية البحث عن المفتاح السري، الذي يمكنه من تفكيكها، انطلاقا من إدراك تام»[3].

عطفًا على هذا وما قيل قبله يمكن الخُلوصُ إلى أنَّ تحديد الأسلوب باعتباره "رسالة" هو أقرب الاعتبارات الَّتي تقربه من كنه المفارقة وجوهرها، وأكثرها استجلاءً للروابط والعلاقات بينهما لنخلص إلى أنهما يلتقيان في كونهما «استعمالٌ خاصٌّ للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى»[4]

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص36

(2) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركزالانتماء الحضاري، ط01، 2002م،ص139.

(3) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص80.

(4) سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط03، 1992م، ص49.

وهو أقرب التعريفات الَّتي يتلامسان ويلتقيان فيها؛ وفيه تتوضّح نقاط التقاطع بينهما باعتبار المفارقة-كما سبق وذكرنا-«انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات»[1] و قلق دلاليٌّ مطلوب في الكتابة؛ لضمان التّعددية الدلالية والانفتاحية النصيّة؛ التي «تستثير لا تفسيرًا واحدًا، بل سلسلةً لا تنتهي من التفسيرات المغايرة»[2]، وبذا يكون كلٌّ منهما استعمال خاص للغة وعدولٌ وانحرافٌ وتعدُّدٌ في الدّلالات والقراءات.

ولعلّ هذا ما حمل ماكس بيربوم في تعريفه السابق للمفارقة إلى معالجتها من منطلق أسلوبي؛ وعدُّها ضربًا من التأنق في الأسلوب وأنها «إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا»[3]،مُحْدِثًا وجه شبه للمفارقة مع الايجاز في البلاغة العربية الذي هو التعبير عن المعاني الكثيرة بأقل عدد من الألفاظ، ويتّضح هذا أكثر مع مواضيع الأسلوبية.

3. علائقية الأسلوب والمفارقة: (الفضاءات الأسلو-مفارقاتيّة)

إن فضاءات الأسلوبية مهما توسعت فهي لا تخرج عن النّص وعن مكوّناته النّسقية ولا يُلْتَفَتُ إلى ما هو سياقيٌّ البَتّة؛ خَلَا أسلوبية السياق والمقام الَّتي أحدثها التداوليون فيما بعد والتي خدمت المفارقة الموقفية الَّتي كانت مهمّشة نوعا ما -عكس المفارقة اللغوية-لتصبح المعالجة الأسلوبية للنصّ شاملة -نسبيًّا- بدراستها العلائقيّة بين الفِكر والتعبير؛ لا الاقتصار على علائقية الرموز اللسانية فقط، كاشفًا بذلك عن شعرية الخطاب ومفارقاته الكامنة في أسلوبه المُفَارِقِ.

والناقد الأسلوبيَّ أثناء معالجته للخطاب الأدبي طالما يعمد إلى فكّ شيفرة تشكيله اللغوي وما يقوم عليه من وسائل تعبيرية (التركيب اللغوي والنحوي والبلاغي والإيقاعي)، ثم الالتفات إلى التشكيل السياقي، غايته من ذلك الكشف عن بواعث المرسل النفسية، وما نجم عنها من أثر جمالي وشعري في الخطاب، لتكون مهمة الأسلوبية «تتبع بصمات الشحن في

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 46.
(2) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص161.
(3) المصدر نفسه، ص190.

الخطاب عامة، أو ما يسميه اللغويون بالتشويه الذي يصيب الكلام، والذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضربٍ من العدوى»[1].

وإن هذا التشويه لا يقع إلا بحظور المفارقة ظاهرةً لغويّةً؛ لما تملكه من قدرة على التشويه الفنيّ؛ وإحداث الانزياح والمفاجأة وخرق أفق التَّوقع والانتظار الخائب أو المحبط والفجوة أو الفراغ والصدمة ومسافة التوتر وغيرها، وهذا ما يشكّل شعرية الخطاب الأدبي، لتكون هي الركيزة الَّتي يقوم عليها النص (بأنواعها) والغاية الَّتي ترنو إليها الأسلوبية.

ومنه ينبغي لكلّ من خاض غمار البحث في المفارقة وعلاقتها بالشّعرية أن يعرف أنه بصدد التعامل مع خصيصة أسلوبية؛ وهذا ما أقرّه جون.د.جمب **(John D. Jump)** في مقدّمته للموسوعة النّقدية؛ حيث يقول:«تشير بعض التعبيرات موضوع البحث إلى حركات أدبية (مثل الرومنسية، والجمالية)، وبعضها يشير إلى أنماط أدبية (مثل الكوميديا، والملحمة) بينما يشير بعضها الآخر إلى خصائص أسلوبية (مثل المفارقة، والمجاز الذهني)...»[2].

إذًا المفارقة أسلوب في الكتابة خاضع للإجراء الأسلوبي؛ باعتبار هذا الأخير «دراسة اختيارات الكاتب، الَّتي تحقق للنّص أمرين، هما المتعة والقيمة الجمالية»[3]، بالتّركيز على أسس التّشكيل اللغوي والبنى النّصية وعلائقيّتها مع بعضها ووظائفها.

وقد تكلمنا بداية أن الأسلوبية موضوعها الأسلوب عمومًا، غير أن المتأمّل يجد مواضيع تطرح نفسها أمام ها للتحليل والدّراسة منها: «الكتابة والصياغة، وموضوع التلفظ، وثنائية التعيين والتضمين، وثنائية التقرير والإيحاء، وثنائية الاتساق والانسجام، وقضية الانزياح، وقضية المسافة الجمالية في علاقتها بتخييب أفق الانتظار، وقضية التجنيس الأدبي، ودراسة الوظيفة الشعرية ورصد الصور البلاغية، ودراسة نظرية أفعال الكلام، والعناية بثنائية اللفظ والمعنى...»[4]، وإنّ هذه المواضيع كلّها على صلة بالمفارقة من قريب أو من بعيد.

(1) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، منشورات دار الطليعة القاهرة ط01، 1983م، ص53-54.

(2) جون.د.جمب، موسوعة المصطلح النقدي،(مقدّمة المحرر).

(3) إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1997م،131.

(4) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف، ط01، 2015م، ص9-10.

فمثلا **ثنائية التعيين والتضمين والعناية بثنائية اللفظ والمعنى**: تندرج تحت المفارقة اللغويّة المذكورة آنفًا؛ الَّتي يكون فيها المعنى الخفي في تضادٍ مع المعنى الظاهري (التضمين) وفيها تستعمل اللفظة خارج قالبها المعجميّ(التعيين)، وتدخل في ما يعرف بالمثنى في كتب اللغة وهو أن تستعمل اللّفظة للتعبير عن المعنى وضدّه معًا، وهذا الاستعمال للألفاظ من طرف المبدع قد لا تكون في الظّاهر متناسبة مع النصّ متناسقا مع سياقه (التلفظ)، إلّا أنَّها تخدم موضوعه(الكتابة والصياغة) على سبيل الإيحاء والخيال والاستعارة، فيقوم باستدعائها من مضانّها مفرغا إيّاها من دلالاتها المعجميّة؛ مثريا بذلك إيحاءاتها، لتجدها اكتست دلالة معيّنة في نصّ شعريّ، بينما هي في آخر تحمل دلالة مغايرة تقتضيها السّياقات الإنتاجيّة للنّصّ ومثل هذا كثير في الخطابات الأدبيّة، وهو يعدّ خصيصة من أهمّ خصائص اللّغة الشّعرية.

-ومنه ثنائية التقرير والإيحاء: وهي ظاهرة ينبغي توفّرها في الصورة الشعرية؛ لأن الصور الإيحائية أنجع تأثيراً وأعلقَ في القلب من نظيرتها التقريرية الوصفية، وهي أبعث على المتعة والجمالية.

وقد ذكرنا سابقًا أنّ المفارقة في الدرس المعاصر أشدّ خصوصية من جملة الأساليب البلاغية، وأنّ هذه الأخيرة، هي أداة من أدواتها أو هدف من أهدافها، لتكون بهذا جلّ الأساليب البلاغيّة -والإيحائية منها-تحت مسمّى المفارقة الحديثة؛ تتشارك معها في الخفاء والإيحاء والتّمويه، ومنه الإيحاء خصيصة متجذّرة في أسلوب المفارقة.

-ثنائية الاتساق والانسجام (السبك والحبك): فالاتساق(**Cohésion**) فـ«هو معيار يهتم بظاهر النّص، ودراسة الوسائل التيتتحقّق بها خاصيّة الاستمرار اللفظي»[1] باعتباره «وحدة لغوية مهيكلة تجمع بين عناصرها علاقات وروابط معينة، وهذا ما يجعل من النص كلاما مترابطا منسجما»[2]؛ ليُكَوِّنَ البُنَى النحوية الصغرى أو ما يعرف بالبنى السطحية؛ وفيها تكون جملة المفارقات التركيبية (النحوية)-سبق ذكره-.

(1) أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط01، 2001م ص 90.

(2) محمّد الأخضر السبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01 ،2008م، ص80.

وأما الانسجام (**Coherence**) فهو معيار قائم على رصد وسائل الاستمرار الدلالي في عالم النّص، أو العمل على إيجاد الترابط المفهومي[1]، ليكون بهذا المعنى جملة العلاقات الَّتي تساهم في تشكيل دلالات الترابط الجملي المتحقق في النص، وهذه العلاقات لا تتأتَّى إلَّا بفهم ظروف إنتاج النّص (السياق)، واستجلاء العلاقات الخفية للنص بعرضه على آلية التأويل، وهي نفس الآليات الَّتي ترتكز عليها عملية استجلاء المفارقة، لتلتقي المفارقة مع الاتساق بالبنى التركيبية للنصّ، ومع الانسجام النّصي في ظلاله.

– **قضية الانزياح**: وهذا أثبتناه في حديثنا عن المفارقة عند جماعة ميو "**MU**" وقلنا أنَّها –حسب رأيهم–انزياح يهدف إلى إبقاء السؤال قائمًا حول كنه المعنى المقصود، كما أثبتنا هذا في تعريفنا للمفارقة وأنها استراتيجيّة انزياحيّة جوهرها التّضاد.

– **قضية المسافة الجمالية في علاقتها بتخييب أفق الانتظار**: وهذا ما أثبتناه في حديثنا عن مقصديّة المفارقة؛ وأنها انتعشت من خلال مفهومي "الانتظار المحبط" و"التوقع الخائب" لانهما يشكلان مخالفة واضحة لتوقعات القارئ وافتراضاته وآماله.

وهذا ما يُحيلنا على القضية التالية وهي:

– **دراسة الوظيفة الشعرية في الدرس الأسلوبي**: والتي تسمح للفرد بالهروب من واقعه بالانزياح عن الخطاب العاديّ صوتا وايقاعا وتركيبا ودلالة، وقد أثبتنا سابقا أن هذا لا يتأتى إلى بتدخل المفارقة في البنية والتركيب والدّلالة.

– **رصد الصور البلاغية**: إن رصد أي صورة بلاغية هو في الحقيقة هو رصدٌ للمفارقة حيث ذكرنا آنفا أن الأساليب البلاغية؛ وكل ما هو قائم على المجاز يحمل جزءا كبيرًا من دلالات المفارقة –اللَّفظية–الَّتي هي طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر، وهي تحتاج إلى فطنة وذكاء لتأويل معناها واستخراج مكنونها.

– **دراسة نظرية أفعال الكلام**: بما أن المفارقة هي خطاب فلابدّ أن يحمل في طياته جملة من الأفعال الكلامية؛ باعتباره اتصالا لغويًا، و«بملء الهوّة بين المعطى المحسوس وبين

(1) أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص90.

الإدراك الحسي، وإنّما تملأ هذه الهوّة إذا كان هناك قصد ونيّة وغرض»[1]، لتكون وظيفتها الإنجازية غير نظيرتها في اللغة العاديّة من حيث المقصدية والأثر (في الشعور والفكر، والحجاج والإقناع، وتعتيم المعنى...)، فمثلا في المفارقة السقراطية الَّتي يدّعي صاحبها الجهلَ ويتصنّعه هو بذلك لا ينشئ قولًا، بل ينجز فعلًا بخلقه وهمًا في ذهن ضحيّته، مما يترتب عليه خرق أفق التّوقع -المذكور آنفا-لتصبح بذلك المفارقة لا مجرّد لغة مراوغةٍ فحسب، وإنّما وسيلة تأثيريّة بامتياز، يبلغ بها صانعها نيّته ومقصديته الَّتي بها يكون «تَخْصِيصُ الْعُمُومَاتِ أَوْ تَقْيِيدُ الْمُطْلَقَاتِ فَهِيَ إنَّمَا تَدْخُلُ فِي الْمُحْتَمَلَاتِ»[2]، ليحمل ذاته على إقامة علاقة مع ما يحيط بها وسيلتها إلى ذلك أفعال الكلام وهذا غير خاص بصانع المفارقة وحسب بل بكلّ مبدع وصاحب شعرية،وهذا كله يندرج تحت قضية الكتابة والصياغة، وموضوع التلفظ.

4. ميكانيزم الأسلبة المفارقاتية:

يقوم الميكانيزم الأسلوبي أثناء عملية الخلق الفني للخطاب الأدبي على أربعة **عناصر** هي:"الاختيار" "التركيب"، "الانزياح"، "المفارقة"، منها ينطلق الإجراء الأسلوبي في مقارباته وهذه الأربعة في اجتماعيها وعلائقيتها، يتشكل ميكانيزم الأسلبة المفارقاتية، الَّتي بها يخرج النص من فضاء الفكر إلى فضاء الكتابة.

1.4.الاختيار:

يُعَدُّ "الاختيار" في الدرس الأسلوبي الآلية الَّتي يُحْتَكَمُ إليها للفصل بين كل ما هو "جمالي" و"غير جمالي"؛ حيث إن الكلام تستحيل فيه صفة الأسلوبية إلا إذا ساهم في تشكيله جملةُ «الظواهر أو المسالك التعبيرية الَّتي يؤثرها الشاعر أو الأديب دون بدائلها (التي يمكن أن تسد مسدها) لأنها في نظره -دون تلك البدائل-أكثر ملاءمة لتصوير شعوره وأداء معانيه»[3] وبمزجها بالمفارقة (**Paradox**) تكتسي بصفة الشعرية، لتكون هذه الأخيرة في حدِّ ذاتها اختياراً يُضْطَرُّ إليه الكاتب نظرًا لوظيفتها؛ وكونها استراتيجية انزياحيّة تدخل في تركيبة كلّ ما هو شعري -بنسب متفاوتة-دافعةً إياه إلى اعتمادها اختيارًا «من شأنه أن يخرج بالعبارة عن

(1) أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، تر: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، دط، 1991م،ص09.

(2) شهاب الدين القرافي، أنوار البروق في أنواء الفروق، عالم الكتب، دط، دت، ج01، ص36.

(3) حسن طبل، أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1998، ص34.

حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه»[1]، وهذا ما دفع كلًّا من رونيه ويليك (**René Wellek 1903-1995**) وأوستين فاران (**Austin Warren 1899-1986**) إلى ربط «مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات الَّتي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة، وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالي»[2].

ومنه كان الاختيار الأسلوبيّ آليةً تقوم على استراتيجية مفارقاتيّة؛ بها يَكْسُو المبدع نَصَّهُ صِبْغةً فنيّةً ويُكْسِبُهُ قيمته الأدبية؛ بمراعاته كلّ الجوانب المفارقاتيّة للخطاب الأدبي (الصوتية والصرفية والدلالية والتنظيمية)؛ المبنيّة على الاختيار الواعي لجملة العلامات اللغويّة المُتعالقة (اللفظ والتركيب والعبارة) وإمكاناتها الَّتي تعينه في الطريق إلى مقصديّته، لتكون الشعرية اختيارًا قائمًا على التكثيف الدلالي المفارقاتي.

1.1.4. صور الاختيار المفارقاتي:

إن للاختيار عدّة صور وأشكال منها ما يُستجلى في المستوى المعجمي اللفظي، ومنها ما يُستجلى في المستوى التركيبي النحوي، ومنها ما يُستجلى في المستوى الدّلالي.

1.1.1.4. الاختيار المعجمي:

ويكون في تعدد الخيارات اللغوية المفتوحة أمام المبدع في مَوَادِ المعجم الَّتي تمكّنه من الاختيار بين الألفاظ وتخوّله إلى إيثار لفظة على مرادفتها[3]-على الرأي الذي يرى بالترادف في اللغة- وهذا بابه يتّسع في العربية مع "المفارقة اللغويّة"؛ الَّتي يلجأ إليها المبدع في كثير من الأحيان للتَّضليلِ الشعري والتعتيم الفني للمعنى؛ خاصة مع ما يعرف عند أصحاب الترادف بالأضداد وهو « من سُنَنِ العرب فِي الأَسماء أن يُسمُّوا المتضادَّين باسم واحد نحو"الجَوْن" للأسود و"الجَوْن" للأبيض»[4]، فيستعمل اللفظة في سياق يُوهِمُ المتلقي بعكس القَصْدِ.

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص102.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: حسن طبل، أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية، ص35.

(4) أبوالحسين أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية، ص 60.

2.1.1.4. الاختيار التركيبي:

ويُـرَادُ بـه جملـةُ الإمكـانات الَّـتي يتيحهـا التركيـب اللغـوي «كمـا في إيثـار صـورة مـن صورتركيب العبارة دون أخرى تعادلها في أداء أصل معناها»[1]؛ وهذالا يكون إلا باللّجوء إلى "مفارقة القاعدة النحويّة" بمخالفة الظاهرة اللغوية للقاعدة النحوية الَّتي وضعت لها بعدم التوافق بين جزأين من أجزاء التركيب الجُمَلِيّ في الحكم، التذكير والتأنيث، الإفراد والتثنية والجمع، الرفع والنصب والجزم والتبعية والإسناد...، رغم وجود علاقة بينهما)، وذلك لتأدية معنى لا يُبْلَغُ قصده إلا بهذا التركيب المفارقاتيّ. «بوصفه اختياراً أو استثماراً وتوظيفاً للطاقات الكامنة في اللّغة، إذ إنه يمكن تحديد هذه الطاقات وكشف أبعادها عن طريق، "قواعد التحويل"، وبذلك تكون "السمة الأسلوبية" هي الصورة المنتقاة من بين التحويلات (الاختيارية) المتعادلة معها دلالياً والتي تعد، من هذه الزاوية بدائل لها..»[2].

3.1.1.4. الاختيار الدلالي:

ويعدُّ هذا المستوى من مستويات الاختيار ومن جملة أنواعه، وتشكّله يتم في البنية العميقة للنصّ؛ في فضاءات المجاز وتعبيراته الانزياحيّة؛ متجاوزًا سابِقَيْهِ المتعلّقَيْن باللفظ والتركيب وهذه الفضاءات هي نفسها في المفارقة؛ باعتبارها انزياحا يهدف إلى بقاء السؤال قائمًا حول كنه المعنى المقصود؛ المعبَّر عنه بلغة دقيقة تسير وفق نظام معين يُنْسَجُ على عباراتٍ غير مألوفةٍ، مُتمرّدٍ على قَانُون الدَّلالاتِ السّطحية، مبتعدٍ كلَّ البعد بصانعها عن كلّ سائد بابتداع صيغ وأساليب جديدة، يبلغ من خلالها النص وظيفته التأثيرية والإبلاغية والجمالية معًا.

إذا لا مناص لمن رشّح نفسه لدراسة الأسلوب من استجلاء جُملة المفارقات وملامحها ومظاهر اختيارها في النصوص الإبداعية، وكل ما يخوّلها للوصول إلى الأداء المثالي لوظائفها.

2.4. التركيب:

إنّ اللغة ملكة راسخة في النّفس البشريّة، كان لها في بداية الخلق وظائف بسيطةٌ هدفها إنشاء رابط تواصليّ بين البشر للتّعبير عن الأحاسيس وترجمة الأفكار إلّا أنَّها مع تطوّر

(1) حسن طبل، أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية، ص35.
(2) المصدر نفسه، ص 35-36.

الانسان ونضجه فكريًّا وظهور فنون القول تطوّرت وتوسّعت مجالاتها وتحدّدت خصائصها وتعدّدت وظائفها، بعد أن كانت نفسيّة اجتماعيّة؛ أصبحت فكريّة إبداعيّة تسهم في تطوّر العلوم والفنون النّاشئة، لتغدو ركيزة من ركائز الحضارة الَّتي من دونها لم تكن لتصل إلى ما هي عليه اليوم.

مشكّلةً بذلك المادة الأساسية «لوجودنا الثقافيّ والحضاريّ، وبالضرورة هي الأساس أيضاً في عملية الإبداع الفنّيّ لذلك فإن لكلّ أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغيّ إن الأديب لا يركّب الجملة ليعبّر بها عن معنى تقريريّ مألوف، وإنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبيّ، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوّة، تتعدّى الدَّلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفي بحاجة الفنّ في التعبير والتصوير»[1]، ثم أردف كلامه بجملة هي ما سنأسّس عليه هذه القضية، وهي قوله: «يجب أن ندرك أن التركيب "التشكيل" اللّغويّ هو المادة الحقيقية المشكِّلة لفنّ الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة»[2].

انطلاقا من هذا يمكن القول أن جوهر الشعر يُولَدُ من رَحِمِ تشكيلٍ لُغويٍّ ينْمَاز عن المستوى المعياري للكلام؛ وهذا ما يفتح أمام ه فضاءاتٍ من الشعرية؛ تلكَ المنوطةُ «بالمعجم من ناحية، والنحو من ناحية أخرى، حيث تكون السيطرة لخطّ النحو على خطّ المعجم، لتشكيله حسب مقولاته المحفوظة، بما يخرجه عن المألوف، أي: ينقل الصياغة من منطقة الحياد التعبيريّ إلى منطقة الأدبية»[3].

وبهذا تتكشَّفُ أمامنا حقيقة الشّعرية، الَّتي تتبوأُ فيها اللغة مركزًا محوريا*، ولعلّ هذا ما دفع الشاعر الفرنسي ملارميه **(Stéphane Mallarmé 1842-1898)** إلى قَوْلَتِهِ: «إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات»[4]، ومما أُثِرَ عنه –أيضا– قوله:

(1) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف القاهرة، ط02، طه، 1989م، ص 25.

(2) المرجع نفسه، ص 25.

(3) محمّد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط01، 1997م، ص 31.

(4) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمّد الولي، ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر،1986 ط01، ص 41.

* هذا إذا ذهبنا مع الرأي القائل بأن اللغة مصدر الإبداع لا الفكرة أو التركيب.

«أنا مُرَكِّب»[1] مُنَوِّهًا بالدور الذي تؤديه اللغة في عملية الخلق الفنيّ؛ بالتّحرر من النّمطية التعبيرية إلى الانزياح والذي لا يتحقّق إلا «بقدْرِ تأمّل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو، وقوانين الخطاب»[2].

من هنا يمكن القول أن الشعرية تُخْلَقُ بالعقل إلا أن تجسيدها لا يكون إلَّا باللغة « أي أنَّها تَجَسُّدٌ في النّص لشبكة من العلاقات؛ الَّتي تنمو بين مُكَوِّناتِ أوليَّةِ، سِمتُهَا الأساسية أن كُلاًّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنّه في السياق الَّتي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشِّر على وجودها»[3].

فأوّل ما يلفت انتباهنا في اللغة الشعرية ليس مضامينها بل لغتها المعبرة عنها وجُملة تراكيبها المُشكّلة لها والمعبرة عنها؛ بها يتميّز كلُّ مُبْدِعٍ عن غيره، مُشكِّلا أسلوبه الخاص بخوض غمار «كل ما ليس شائعا ولا عاديّا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف»[4]، وهذا التشكيل اللغوي للشعرية هو ما يخلق فجوة/مسافة توتّرٍ تخرق أفق توقّعِ مُتَلَقِيها؛ حيث «إن مسافة التوتّر هي منبع الشعرية»[5] والعلامة المائزة لتراكيبها.

نعم! إن الشاعر قد يَعْمَدُ إلى توظيف ألفاظ وعبارات مألوفة تلامس جانبا من المعيارية لكن يعمل على شحنها بدلالات وإيحاءات جديدة تخدم الفكرة والسياق، وهذا ما يضعها في حيّز الأدبية؛ حيث «تختلف لغة الشِّعر عن الاستعمال اللّغويّ المشترك، وهذه واقعة يحسّ بها القارئ الأكثر سذاجة إحساساً غريزياً، صحيح أن الشعر كثيراً ما يستخدم كلمات بعيدة عن الاستعمال المشترك، وأن له نحوه الخاص، وأيضاً نحواً غير صالح وراء النطاق الضيق لقصيدة معينة ومع ذلك، فقد يتفق أيضاً أن يستعمل الشعر كلمات اللغة اليومية ونحوها»[6] ثم يردف قوله بهذا العبارة: «إن الشعر يعبِّر عن مفاهيم وأشياء تعبيراً غير مباشر، أي أن القصيدة تقول

(1)جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص 41.
(2) المصدر نفسه، ص 176.
(3) كمال أبو أديب، في الشعرية، ص 14.
(4) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص15.
(5) كمال أبو ديب، في الشعرية، 136.
(6) مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمّد معتصم، منشورات كلية الآداب، جامعة محمّد الخامس، المغرب، ط01، 1999م ص 7.

شيئاً وتعني شيئاً آخر»[1]. وهو مربط الفرس؛ حيث يضعنا بهذا أما قضية جوهرها ظاهرة المفارقة، مما يحملنا على القول إنَّها أهمّ قاعدة تقف عليها الشعرية.

وعليه فإنه مما يجب على المبدع لبعث شعريته امتلاك القدرة على توظيف المفارقة أسلوبًا تعبيريًا والقدرة على تركيبها؛ وهو ما يغذي رغبتنا «في أن تكون المفارقة بارعة التركيب، دالة على باثِّها، وعلى أسلوبه ذاتُهُ، وأن تكون مصدر عظمةٍ للأدب.. ولا يتأتّى ذلك إلا بالبحث والاختيار وبثِّ الدّلائل الَّتي تشي بوجودها»[2].

3.4. الانزياح:

إنّ الإنزياح –كما رأينا–هو المعيار الذي تقاس به أدبية النص وشعريته؛ شاملا جميع مستوياته (التركيب، والإيقاع، والدلالة)، وهو ما يجعله على علاقة مباشرة بالرسالة، وعلى هذا عُرِّفِ الأسلوب على أنَّه إنزياح وعدول وحتّى انحارفٌ وفجوةٌ وانتهاك وتجاوزٌ وتحريفٌ.. وما إلى ذلك من المصطلحات الَّتي لها القدرة على الإحاطة بمعناها ووظيفتها؛ الَّتي تهدف إلى إبقاء السؤال قائمًا حول كنه المعنى المقصود، وإن كان الكثير يفضل مصطلح الانزياح لشموليته إلا أنّا نرى أن مصطلح **المفارقة** يشملُ ذلك كلّه، ورغم ما أثبتناه في تعريفنا للمفارقة على أنَّها استراتيجيّة انزياحيّة جوهرها التّضاد فهذا لا ينفي ذلك.

والانزياح في العموم خروج عن القاعدة؛ وهذا الخروج وإن بدى «جميلًا في الشعر.. ولكنّه ما يزال خروجًا مُقَيّدًا نعود بعده إلى الطبيعة أو القاعدة»[3]، وهذا المعيار هو ما لاحَمَ بينه وبين الأسلوب المتمثل في كل ما ليس بشائعٍ –كما سبق– وعليه أصبح يُنظَرُ إلى الأسلوبية على أنَّها «علم الانزياحات اللغوية»[4].

والمتَأَمِلُ في تعريفنا للمفارقة وأنها استراتيجيّة انزياحيّة جوهرها التّضاد، يلمس تلك الشراكة بينها وبين الانزياح[5]؛ وكما قلنا سابقا الانزياح هو ما يمهّد الطريق لحصول المفارقة

(1)مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص 7.

(2) قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص 98.

(3) عزُّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط03، 1974م ص168.

(4) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص16.

(5) وبقولنا الانزياح فنحن نعني الانزياح والتجاوز عند فاليري، والانحراف عند سبيتزر، والاختلال عند رينيه وأوستين وارين، والإطاحة عند بايتار، والمخالفة عند تيري، والشناعة عند بارت، والانتهاك والانعطاف عند كوهين، وخرق السنن واللحن عند تودوروف، والعصيان عند

بانزياح الأضداد والنقائض نحو مسارات بعضها تولد المفارقة –راجع خطاطة توالدية المفارقة– وكلّما بلغ أعلى مراتبه بلغت هي أقصى درجات التوتر، الذي يزيد من حدّته التّدخل المباشر للمبدع في اختيار عناصره؛ مما يبعده عن العبثية والصدفة، ثم إنه «باستناد الفكر الشعري إلى المفارقة بوصفها وسيلة للتعبير عن التجارب المضادة للمرجعيات وتجسيدها في صورة لغوية شعرية، فهو يستعمل العدول بوصفه وسيلة للإيحاء بالحياة الجديدة ذات الحيوية المتفجرة بالمفاجأة فيما اجترح من المرجعية وعُدل إليه شعريا»[1].

انطلاقا من هذا يمكن القول: إنَّ المفارقة خاصية أسلوبية؛ من حيث «إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديًّا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق»[2].

5. أسلوبية الاستعمال اللغوي للمفارقة:

إنّ الناظر فيما سبق يجد أنّ الأسلوب هو الخروج والانحراف عن العرف اللغوي المعياري والقوالب المستهلكة؛ «بإعادة النظر في النظام اللغويّ، والإمساك بما يتضمّنه من قوانين توليديّة تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة»[3]؛ تضطرُّ مُتَلَقِّيها إلى آليّة التأويل، ومنها تتشكَّلُ فرادة العمل الأدبي، ومنه كان واجبا «للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، وأن تزخر بأكثر مما تعد به وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد، ثم إن اللغة ليست كيانًا مطلقا، بل عليها أن تخضع لحقيقة الإنسان الَّتي يجهد للتعبير عنها تعبيرا كليًّا فهي إذا ليست جاهزة بحدّ ذاتها بل تشرق وتنير، علينا في الشعر أن نُخرج الكلمات من ليلها العتيق، أن نضيئها؛ فنغير علائقها ونعلو بأبعادها»[4].

أرغون، والتحريف عند جماعة **MU**، والتشويه المتناسق عند ميرلوبونتي، والمروق والضلال والاضطراب عند غريماس، والمجاز عند تودوروف وديكرو.

(1) قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص 229.

(2) موسى الربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، عمان، ط01، 2008م،ص 29.

(3) محمّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص24.

(4) أدونيس، زمن الشعر، ص16-17.

والشعر إذا كان تجاوزًا للظواهر ومواجهة للحقائق الباطنية في الأشياء أو في العالم كله فإن على اللغة أن تحيد عن وصفيتها ومعانيها العادية، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة، مشتركة[1]، ومنه كانت «لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جَعْلُ اللغَةِ تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[2].

وهذا ما حمل اللغة على أن تنتهج نهجا آخر مع الأدب باقتناص «ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصح ما لم تتعوّد هذه اللغة اقتناصه»[3]، مستفيدة من تجربة الشاعر ومخياله الشعري وإمكاناته الإبداعية، وهذا ما يحدّد جوهرها الأدبي؛ الذي لا يعود إلى قوالبها اللفظية «وإنّما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل اللغة سحرًا ينفذ إلى كلّ شيء، لا يجوز أن تكتفي الكلمة إذن بأن تكون تعبيرا بسيطًا عن الفكرة، بل عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه»[4]، لينتهي بهذا عهد القصيدة كيمْياءً لفظيّةً؛ وبداية عهد جديد مع القصيدة كيمياءً شعوريًّا؛ يتماهى فيها الانفعال والفكر[5]، وهذا ما يحددُ ماهية الأسلوب.

وهذا ما يُسْتَجْلى به علاقة اللغة بالأسلوب؛ وهو ما دفع بالي إلى حَصْرِ الأسلوب «في تفجّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّزِ الوجود اللغوي، فالأسلوب حسب تصور بالي هو الاستعمال ذاته، فكأنّ اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعلٍ مع البعض الآخر كما لو كان ذلك في مخبر كيمياوي»[6] وقولنا هذا لا يعني بالضّرورة إلغاء الحدود بين اللغة والأسلوب؛ حيث إنّ اللغة هي الجسر الذي تسير عليه جملة الظواهر الأسلوبية، أو بمعنى آخر اللغة وسيلة والأسلوب غاية، وبما أنّ المفارقة هي استعمال يُخْرِجُ اللغة عن عُرفها؛ قَصْدَ خلق التضاد بين عناصرها المكوّنة لها، كانت أسلوبًا من أساليب الشعرية بامتياز.

(1) ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م، ص125.
(2) المرجع نفسه، ص125-126.
(3) المرجع نفسه، ص127.
(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(5) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(6) عبد السلام المسدي –الأسلوبية والأسلوب، ص89.

خلاصة هذا المبحث «المفارقة أداة أسلوبية، وتعدّ الأسلوبية أحد مسميات البلاغة القديمة فكانت المفارقة تقنية فنيّة حسّاسة، تمتلك مقومات أساسية تؤدي بها إلى أحضان أصولها؛ لتثري التراث القديم وتكشف النّقاب عمّا كان خفيًا»[1].

مناط شعرية النص وأدبيته راجع -بالضرورة-إلى مدى تحرر اللغة المستعملة من طرف الباث؛ ومدى انزياحها عن مستواها المعياري، وذلك بخلق علاقات لغوية غير متداولة تنتهك المألوف؛ مما يحمل النص على اكتساب صفة الشعرية والجدة معا؛ لأن «المقلد يفنى في غيره ويصبح شخصية منكرة ثقيلة على النفس لا تستحق عناية، ينصرف عنها الناس إلى أصلها الأول وبه يكتفون»[2] حتى لو ضمن الشعرية لقوله.

ثم إن الأسلوب بتشكيلاته خادم للرؤى المبدع، وهذا لا يحط من جلالة قدره؛ فهو الخادم والحاكم في الوقت نفسه؛ فالمبدع لا يستطيع شيئا دونه، كما أنّ المفارقة خادم للأسلوب؛ فماذا يساوي هذا الأخير في فضاء الإبداع دون المفارقة الَّتي تخرجه من اللاجمالية إلى الجمالية الَّتي بها يصبح ذا قيمة فنيّة، ومنه فلا فنية دون أسلوب ولا أسلوب دون مفارقة إذًا لا فنيّة دون مفارقة.

لذلك لا مناص لمن رشّح نفسه لدراسة الأسلوب من استجلاء جُملة المفارقات وملامحها ومظاهر اختيارها في النصوص الإبداعية، وكل ما يخوّلها للوصول إلى الأداء المثالي لوظيفتها التأثيرية والإبلاغية والجمالية،

إن المتمعّن في عناصر المفارقة يجدها تتواشج وتلتقي مع نفس عناصر الأسلوب؛ الَّتي بتمازجها وعلائقيتها يكون (اللغة (**Languges**): أو التشكيل اللغوي، الفكرة (**Idia**) أو الرؤيا، الخيال (**Imagination**)، الصورة (**Image**).

ولعلّ أهم نتيجة نخرج بها من هذا المبحث هي: "**الأسلوب هو المفارقة، والمفارقة هي الأسلوب**"..

(1) يسرى خليل عبد الرحمان سلامة أبوسنينة المفارقة في شعر الصنوبري، ص06.

(2) أحمد الشايب، الأسلوب، ص134.

6. النّفس المفارقاتي (الأسس التشكيلية للبنية المفارقاتيَّة):

لإقامة بنية المفارقة لابدَّ من توفُّرِ خمسة عناصر، أربعة مُكَوِّنةٌ لجسد نَصِّ المفارقة وخامسٌ مكوِّن لروحه، «وبرَّغم من أن العنصر الخامس غير مُكوِّن للجسد بطريقة مادية، إلّا أنّه هام وحيوي في استمرار الوجود»[1]، لـمَّا كان العمل الأدبي حلقة تواصل بين الكاتب والقارئ فلابد أن يتوفر فيه عناصر الاتصال المتمثلة في المرسل والمتلقي والرسالة.

وبما أن المفارقة إحدى أساليب ومكونات الأدب فلا محالة أن تتوفر فيها هذه العناصر حتى تتحقق، والتي تتحلى بمسميات أخرى وذلك لما تذهب إليه المفارقة من انحراف في البنية الأدبية إلى بنية مفارِقَةٍ «بحيث يؤدي الدّال مدلولات سياقية متناقضة لمدلوله المعجمي، والرسالة الَّتي تحمل دلالات ألفاظ مناقضة للدّلالة المعجميّة الظاهرة»[2].

وهذه العناصر هي:

أ. المرسل:**(The Ironist / Transmitter)** يوازيه ويقابله صانع المفارقة وقد يكون الكاتب المتكلم.

ب. المستقبل: **(Receiver)** يقابله المتلقي وهو القارئ أو السامع الذي يقوم بإنتاج دلالة الرسالة.

ج. الرسالة:**(Message)** وهي الَّتي تتضمن البنية المفارقة.[3]

والمسافة المفتَرَضة بين لغة العلم ولغة الأدب ينبغي أن تتضاعف لنصل من خلال تضاعفها الجديد إلى النّص المفارِق وبذلك تُمسي المفارقة انحرافًا عن الانحراف، أو إكمال نصف الدائرة الآخر لذلك الانحراف، «لكن ما يميز انحراف المفارقة أنَّه لا يدوم طويلا إلا ريثما يتلقَّى القارئ الصَّدمة الأولى للمفارقة، ثم يشرع بإعادة الأمور إلى نصابها من خلال إعادة إنتاج المعنى في حين تظل الانحرافات الأدبية المعتادة كالاستعارة والتشبيه والكناية تحتفظ بهويتها»[4] بما

(1) سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحيّة الشعرية، ص37.

(2) خالد سليمان، المفارقة الادب، ص18.

(3) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث، ص 71.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص52

تمارسه على القارئ من تفسير إجباري لا يمكن تجاوزه، مما يطيل في عمرها أضعاف ما تعيشه المفارقة[1].

وهذه الأمر ذاته هو ما ينبغي توفّره للمفارقة حتى تضمن استمراريتها، غير أن هذه الأخيرة لا تفي بذلك، إذْ لا بُدَّ لها من عناصر إضافية تُحوِّل البنية الأدبية إلى بنية مُفَارِقة بتوفير مزيدٍ من الانحراف والتَّمويه لهذه البنية اللّغوية، ويمكن تسمية هذه العناصر العامة بعناصر المفارقة؛ وهي كما يأتي:

1.6. ازدواج المعنى: أو مَا يُطلقُ عليه وحدة البناء وتَعَدُّدُ الدَّلَالَة، وقوامُ هذا العنصر هو أن النص المُتعدّد الدلالة لا يُجانب رؤى المتلقي بطريقة مباشرة؛ بل يمنحه عدّة اختيارات دلالية –إن صح التعبير– تخالف اعتقاده « أما التّعددية بالنسبة للنص المفارق فهي بانورامية الرؤية، وهي أيضا شكل من أشكال التّذكير بالموضوعية ولكن عن طريق طرح الرّؤى المتعددة، لا يقول لك النص مباشرة بأنه يخطئ ما تعتقده أنت القارئ، بل يحاول إمّا على استحياء أو جهارا طبقًا لِنبرته في القول ، أن يطرح عليك طرقًا مُتعددة تخالف ما تعتقده أنت، إنه يحاول أن يجد لك بدائل فيأخذ بيدك من ضيق الكائن إلى رحابة الممكن»[2].

وهذا ما يحاول النص المفارق بلوغه؛ أي: خلخلته ليقين المتلقي وتصوّراته حيال بعض المواقف، وهو بهذا يؤسس لحالة « التعدد لمستويات محتملة من التّماسك النصي دون أن يتحيّز لأي منهما، إنه يُخلخل فحسب فكرة القارئ وموقفه من اعتقاد مُعين، بطرحه بدائل ممكنة أو تصوّرات مغايرة لتصوّره وهو ما يتّضح في أعلى صوره في مفارقة "اللبس" أو "اللاجزم" التي تتبناها بعض النصوص الأدبية الحديثة[3]».

وهذه مِيزة النص المفارق الذي لا يميل بأي حالٍ من الأحوال إلى أي احتمالٍ من الاحتمالات الواردة، بل يترك العنان للمتلقي وخياله؛ فيسير به حيث يريد، عارضًا أمامه عدّة بدائل واحتمالات «وهذا يقتضي أن تفسر رسالة المفارقة تفسيرات متفاوتة ومتباينة وهذا التفاوت هو ما يولد أشكالا مختلفة من التلقي ويتفاوت أصحابها ما بين قارئ متميز وغافل

(1) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث، ص52.

(2) حسن حماد، المفارقة في النص الروائي، ص 71.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

غرير»[1]، وهنا يقع التفاوت بين المتلقين في قراءة النصوص المفارِقة؛ وتختلف التأويلات حسب درجة وعي كل منه.

إذْ لَابُدَّ من خلق بنية لغوية تَشِعُّ بدلالات متعدِّدَةٍ أو على الأقل بدلالتين ترتبطان – غالبا–بعلاقات الضدِّ، ليتسنَّى للمتلقي أن يقوم بدوره الاستثنائي في إدراك النَّص الغائب، بعد تَنْحِيَة النَّص الحاضر والمباشر[2] «وذلك إثر إحساسه بتضارب الكلام»[3]، والمعنى المزْدَوَج عبارة تحمل تأويلين، ولا بُدَّ لإقامة بناء المفارقة من وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبَّرُ به، والمستوى الكامن الذي لم يعبَّر عَنْهُ[4]، وهو عنصر جوهري في بعض الأساليب البلاغية عند العرب كالتعريض والتورية والهزل الذي يراد به الجد، والمدح بما يشبه الذم وعكسه.

وبذلك نصبح أمام معنيين: الأول يمارس نشاطه التَّواصلي في البنية السطحيّة، والّثاني يمارس نشاطه في العميقة، ومن خلال التّفاعل بين المستوى الأول والثاني، أو الثاني والأول تتولَّد دلالة المفارقة –هذا بعد استكمال بقية العناصر–.

2.6.تنافر الإدراك: يُشترط في هذا العنصر أن تكون العلاقةُ بين المستوى الأوَّل والمستوى الثَّاني في العنصر السَّابق، ويجب أن تُقام على أساسٍ من التَّضاد، وبظهور التَّضاد في علاقة المستوى الأول بالثاني تخرج فنون القول الأخرى (كالمجاز والاستعارة والمثل والتمثيل والكناية والتعريض والتورية والتلويح والوحي واللغز والأحجية ومعنى المعنى) من حلبة سباق أرض المفارقة[5] إلَّا إذا حوَتْ في بناءاتها على بنية تقوم على التَّنافر أو التَّضاد أو التَّناقض، لأنَّ هذه الفنون القولية المجازية، وإن كانت تعتمد في بنائها على توليد الدلالة الثنائية من خلال الاحتكاك بين مستويين (كعنصري بناء المفارقة)، إلَّا أنَّها لا تعتمد في جوهرها على أن يكون المستويان في حالة تضادٍ بالضَّرورة[6].

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص54.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص52، 53.
(3) نبيلة ابراهيم، فن القصص في النّظرية والتطبيق، ص201.
(4) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص133.
(5) أمينة رشيد، المفارقة الروائيّة والزمن التاريخي، ص144.
(6) ينظر: المصدر نفسه، ص47.

3.6. خداع الإدراك: إذا أُريد لدلالة المفارقة أن تُحَقِّقَ فعلها في التَّنافر وهي بصدد الانتقال بين المستويين: الأول والثاني، فلا بُدَّ أن تسلك طريق الخداع، ولكي تنجح المفارقة في إنجاز هذا لابُد لها من أن تقوم بوظيفتين:

1.3.6. المراوغة: ويقصد بها استخدام صانع المفارقة لكلِّ الحيل اللُّغوية الممكِنَة بأسلوب المراوغة، وبكيفية تقترب -في كثير من الأحيان-من مفهوم اللَّعب الذِّهني، «وبذا يَتَحَوَّلُ صَانِعُ المَفَارَقَةِ إلى ذات لُغَوِيَّة»[1]. ولقد ظهرت هذه الوظيفة بوضوح في المقاربات الَّتي وضعها النُّقاد للمفارقة.

والمفارقة -في هذه الجزئية-لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي، أو كما تقول نبيلة إبراهيم المفارقة في أخص خصائصها صنعة لغوية، فهي عندما تتعمَّد أن تقول شيئا وتعني شيئا آخر كليَّةً وعندما تثبت حقيقة لا تلبث أن تلغيها، وإنّما يحدث ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللّغة.[2]

كأن يأتي صانع المفارقة بلفظ له معنيين متضادّين أو بلفظ مقاربٍ في تركيبه لفظ ضِدِّهِ أو كلفظ ارتبط معناه بواقعة فأصبح يؤدي عكس مدلوله، ومثاله قَوْلُ غلام من الخوارج للحجاج: **"بيض الله وجهك وأعلى كعبك"**، فالتفت الحجاج إلى جلسائه وقال: هل علمتم ما أراد بقوله قالوا: الأمير أعلم، قال: أراد بقوله: **"بيض الله وجهك"** العمى والبرص، وبقوله: **"أعلى كعبك"** التعليق والصلب، ثم الْتَفَتَ إلى الغلام وقال له: ما تقول فيما قلت؟،قال الغلام: قاتلك الله، ما أفهمك!**[3]**.

2.3.6. المغافلة: وتتمّثل في مفارقة الموقف، بإضفاء صفة الغفلة على الأشخاص المشاركين في أدائها وهي جوهر المفارقة السُّقراطية، واشترط ميويك هذا العنصر تحت عنوان: التظاهر والغفلة المطْمئِنَّة عن طريق أداء صاحب المفارقة لدورين: الأول:الإيرون (Eirôn) والثاني: الألازون (Alazon)* يقول: «إنّ كون الخديعة والمفارقة جارين قريبين يّتضح من

(1) نبيلة ابراهيم، المفارقة، ص139.

(2) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ياسر عبد الرحمن، موسوعة الأخلاق والزهد والرقائق، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة ،ج2 ،ط01 ،2007م ص15.

الكلمة اللّاتينية الَّتي تفيد المعنيين»[1]، ففنُّ المفارقة يجد تأثيرَه فيما يختبئ تحت السطح، «وهذا ما يُكِسِبُ المفارقة غاية الفنّ العظيم وجرسه، الفن الذي يَقُولُ أكثر مما يظهر أَنه يقوله»[2].

4.6. ضحية الأثر: لا يمكن أن يتمَّ بناء المفارقة إلا بتقديم ضحيَّة في بناء نصّها في مقابل ذلك المتلقي شديد الوعي بالمفارقة، ثمَّة من تنطلي عليه لعبة المفارقة، فلا يفلح في فكِّ شيفرتها فيقع ضحيَّة لها، إذًا الضحية «هو الذي تريد المفارقة إصابته حاضرا أم غائبا، أو الشخص الذي أخفق في إدراك المفارقة، سواء كان هو المقصود بها، أم لم يكن، وعند إضفاء فكرة المفارقة على غرير غافل يقع ضحية مفارقة لفظية، أو ضحية مفارقة لفظية، أو ضحية شكل آخر من المفارقة الهادفة، يغدو بالإمكان وصف ذلك المرء بالمفارقة أي أنه على غفلة منه صار ضحية ظروف أو أحداث تتخذ في الغالب صفة شخصية»[3]، إذًا ليس للضَّحية طرف واحد يمثّلها، فقد «تكون (أنا) الكاتب هي الضَّحيَّة، وقد تكون الضحية ال(أَنْت) أو (الآخر)»[4].

أّما بالنسبة للذي يحدِّد دور الضَّحيَّة فهو «زاوية نظر صاحب المفارقة أو صانعها الذي يكتشف أَنَّ حيلته انْطَلَت على الضَّحيَّة، والقارئ مكتشف المفارقة الذي ينظر إلى الضَّحيَّة نظرة المتعاطف أو السَّاخر أو كليهما»[5].

5.6. الذات المفارقة: لا يخلو أي عمل أَدبي من ضرورة وجود متلقي، أو ما يسمَّى بالقارئ الضِّمني المتصل بآليات القراءة؛ تقول نبيلة إبراهيم: «إنَّ العمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التَّشكيل الجديد لواقع مشَكَّل من قبل، هو العمل الأدبي نفسه وهذا الواقع المشكل في النَّص الأدبي لا وجود له في الواقع، حيث إنَّه صفة خيالية أولا وأخيرًا، وذلك على الرَّغم من العلاقة الوثيقة بينه

*كان هذان من شخصيات الملهاة اليونانية القديمة؛ الأول: الإيرون (**Eirôn**) وهو المتواضع الذي يحطُّ من قدره وهو شخصية تتميز بالضعف والقِصَر والخُبْثِ والدَّهاء والثاني: الألازون (**Alazon**) الدَّعيُّ وهو شخصيّة الفخور الأحمق، وطالما تغلب الأول على الثاني عن طريق الخداع. أنظر: مجدي وهبة وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص198.

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص166.

(2) محمَّد العبد، المفارقة القرآنية، ص36.

(3) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 29

(4) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظريّة والتطبيق، ص201.

(5) ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، ص53.

وبين الواقع..»[1]، وهذه العناصر هي ما يشحن النصّ **بنفسه المفارقاتي** الذي يميّزه ويميّز الشاعر ويعتبر عنصرا هامًّا في ميكانيزم الخلق الفني.

خلاصة:

هذه العناصر الخمسة إذا ما توفّرت في أي خطاب مفارقاتي ضمنت استمراريته وانفتاحه، لذا وجب على كلّ مبدع أن يكون له نفس مفارقاتيٌّ ولو بتصنُّعه.

7.المَشْهَدَة المفارقاتية:

1.7. التّصوير الفني:

أهم ما يميّز لغة الشّعر صدق الإعراب عن بنات الأفكار والوجدان بأسلوب إيحائي بديع يجعل من الشعر خلقا لغويّا ذا دفق جمالي ممتع، يحوّل فيه الشّاعر تجاربه الذاتيّة إلى مشاهد انفعالية وإن الصورة لهي اللبنة الأساسية في سبك هذه البنية المشهدية، وهي وعاؤها الّذي يحتويها، كما أنَّها العامل الرّئيس والميزان الّذي تقاس به حداثة النّصّ وشعريّته؛ لذا نجد النّقاد والدّارسين من قدم ينوّهون بضرورة الاهتمام بها وبدراستها، لتغدو بهذا معيارا لجودة النّظم والخلق الفني.

وقد اكتسبت مكانتها هذه من كونها مزيجا فيه تتلاحم اللغة والفكرة والخيال والعاطفة به يقوم الشاعر بتصوير المعنى العقلي المجرّد أو العاطفي؛ وجعله ماثلًا أمام المتلقي، بهدف التشخيص والمشابهة، والتجسيد؛ من حيث «إنّ للشعر روحًا تتمثّل في الإيقاع وقوّة الخيال وروعة التّصوير والإيحاء والمجاز»[2]، إذًا علاقة الصورة بالمفارقة هي علاقة بعناصرها وتركيبتها.

فما هو مفهوم الصورة الشعرية؟ وما منابعها؟ وأين تكمن أهميتها ووظيفتها؟

ظل مفهوم الصورة الشعرية –منذ حاجة الإنسان لها–الأصل الذي يعود إليه كل من يحاول فهم أسرار الخلق الفني؛ حيث لا يكاد يخلو منها أيُّ نص إبداعي، ولا يكون المبدع مبدعا حتى يتمكّن من آليات التّصوير والتجديد الفني..

(1) نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص، نظرية التّأثير والاتّصال، ص102.

(2) فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص 108.

لذا فإن حصر مفهوم الصورة في تعريف جامع أمر صعب المنال، لاختلاف النقاد والبلاغيين منذ القدم حولها وحول ماهيتها؛ والسّبب علاقتها بالشّعر الذي ذي الطبيعة المتغيّرة المتطوّرة، فتضاربت أقوالهم وتعدّدت آراؤهم، والسبب اختلاف زوايا النظر والآليات الإجرائية.

ولن نتعرّض في هذا المبحث لأنماطها المتشعبة وتقسيماتها الغائرة ولأسباب الخلاف بين القدماء والمحدثين حولها؛ لأن هذا مجاله في غير هذا الموضع، وإنما سنقتصر على بعض التعريفات وبعض العناصر الَّتي تخدم الموضوع، حتى نستطيع استجلاء مفارقاتية الصورة الشعرية.

عمد الأستاذ الحوماني صاحب مجلة العروبة في مقاله " **الصورة والتصور والتصوير**" إلى التفريق بين هذه المصطلحات الثلاث في قوله: « هنالك في حيز الشعر صورة وتصور وتصوير، ولكل منها نصيب من الجمال في الحياة، ومناط الجمال في كل منها إنما هو الفن إذا صح إطلاق الفن وحده على الشعر كما سترى؛ **فالصورة** إحدى ظواهر الطبيعة وهي إما حقيقة أو خيال –و**التصوُّر** مرور الفكر بهذه الحقائق يتصفح صورها –و**التصوير** إبراز هذه الصور إلى الخارج بشكل فني، فالتصور إذن هو العلاقة بين الصورة والتصوير وأداته الفكر فقط، وأما التصوير فأداته الفكر واللسان، والصورة يتعاقب عليها فنان: فن المبدع وفن المصور ويقال للمصور مبدع إذا كانت الصورة من خلقه، وهو يتصفح الحقائق فينتزع منها صورة مركبة نسميها خيالا»[1]،والذي ينبغي أن يكون ذا بُعدٍ رمزيٍّ يدفع متلقيه إلى تأمل شيء آخر وراء النص؛ من معانٍ خفية وإيحاءات، ليكون الخيال بذلك لغة ماثلةً تبدأ حين تنتهي لغة النص وبذا يستطيع المتلقي إذا أحسن مقاربته للنص تمثُّله خارج اللغة وإرجاعه إلى مرحلة ما قبل التَّصوير وهي التَّصوُّر.

1.1.7. مقاربة اصطلاحية في مفهوم الصورة:

يعدّ تعريف سيسل دي لويس (**Cecil Day-Lewis 1904-1972**) من التعريفات شبه الشاملة للصورة؛ حيث يرى أن «الصورة في أبسط معانيها رسم قوامه

(1) الأستاذ الحوماني، الصورة والتصور والتصوير، مجلة الرسالة، 1934/09/24، مج02، ع64، ص 1756.

الكلمات»[1]، وتعريفه هذا جعلها تتبوّؤ مكانة العمل الفني، وكأن النصّ بها يغدو لوحة فنيّة؛ راسمها المبدع وريشتها اللغة وألوانها الانزياحات.

ولعلّ هذا ما دفع البعض إلى النظر إليها على أنَّها «كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنَّها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً »[2].

وهناك من يرى أنَّها «عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصيدة أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال»[3]، فحينما يغرق في لحظة الكشف وينثال عليه فيض المعاني ويشرع في الخلق إنما مراده التَّعبير عن أمْرٍ استبدّ في ذهنه وهيّج كوامنه.

فيعمل على تخيُّر صور مُترعة بالشعرية، تساعده في تصوير الانفعالات الذاتية، وتنقل ما يخالج وجدانه ورؤاه الشعرية والفلسفية إلى مُتلقي نصه بكلّ جمالية؛ وهل الإبداع إلا تواشج الرؤى واللغة في فضاءٍ صوريٍّ ناجم عن لحظة مخاض إبداعي عايشها المبدع، منه ندخل إلى عالمه ونكشف عن فلسفته في الحياة ورؤاه ومشاعره، مستندين على الصورة الشعرية؛ الَّتي هي في «أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تناوله الخيال المؤَلِّفُ أو الخيال المركّب فحدّده وأعطاه شكله أي حوّله إلى صورة تجسّده»[4].

وهي بهذا ترتبط برؤية المبدع للعالم الموضوعي ودور "الخيال" في كفاءة إبداعه، لتتماسّ –من هذا المنظور–مع النشاط الفلسفي، فالصورة الشعرية تشكُّل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي، وعي الإنسان بنفسه وبعالمه، وهما عمليتا الإدراك (**Perception**) والتّخييل

(1) سيسل دي لويس، الصّورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي ومالك الميري، وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، 1982، ص21.

(2) روز غريب. تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط01، 1971 م، ص192-193.

(3) فرونسوا مورو، الصورة الادبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، دط،1995م، ص23.

(4) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي / دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط03، 1984م، ص19.

(**Imagination**)[1]، « وهذا يعني أنَّها مجموعة العناصر المحسوسة الَّتي ينطوي عليها الكلام وتوحي بأكثر مما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر، وإنها تنحصر في جانبين:

1.لجانب الحسي المرتكز على الفكرة والعاطفة والمشاهدة.

2. الجانب الإيحائي الذي يضفي على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري»[2].

2.1.7. أهمية الصورة:

يقوم ميكانيزم عملية الخلق الفني على ترابط عدّة عناصر (تُرُوس)، وبتشكلها في نسق جمالي منسجم تُكوّنُ مع بعضها عملا أدبيًّا متكاملا، والصورة هي من الأهمية بمكان في هذا الميكانيزم؛ فبغيابها يختلُّ وتتفكّك أَتْرَاسُهُ،ويفقد ديناميّته وجماليته، ومنه يفشل المبدع في عمله وهذا راجع إلى كونها كما قال مدحت الجيّار «جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والإبتكار والتحوير والتّعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التّجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص»[3].

ويعتبرها الأستاذ أحمد الشايب « الوسائل الَّتي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه هي الصورة الفنية »[4].

وتكمن أهميتها عند عزّ الدين إسماعيل في كونها وسيلة المبدع لعرض وجدانه، فالشعور «يضلُّ مبهما في نفس الشاعر فلا يتّضح له إلا بعد أن يتشكّل في صورة، ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها»[5]، ومن المبدعين من ينجح في إيصال فكرته وإحساسه فتبقى صوره محفوظة لدى المتلقي يتداولها كلما اقتضى حالها، ومنهم من يفشل فشلا ذريعا؛ به يموت نصه وصوره.

(1) ينظر: محمّد فكري جزار، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، ضمن كتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي، جماعة من المؤلفين، دار الشروق، عمان (الأردن) 1999، ص 163.

(2) محمّد حسين علي الصّغير، نظريّة النقد العربي رؤية قرآنيّة معاصرة، دار المؤرّخ العربي، بيروت، ط01، 1999م، ص17.

(3) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، دط، 1984م، ص06.

(4) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، القاهرة، ط03، 1968 م، ص 242.

(5) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، دط، 1967م، ص136.

وقد اكتسبت أهميتها هذه «من خلال دورها البنائي، وليس بوصفها كلمات وأفكار وموسيقى ومشاعر وحسب، بل بوصفها كل هذه الأشياء ممزوجة وموضوعة بنسب معيّنة تشكّل امتزاجا هو ثمرة امتزاج الصورة بالمادة، واتّحاد المبنى بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، لتوفر للعمل الادبي وحدة فنية تجعل منه موضوعا جماليا قابلا للتأمل، ومتمتّعا بشبه ذاتية»[1].

كما تكمن أهميتها أيضا في أثرها الجمالي التأثيري في نفس المتلقي، فالشاعر هو لسان المجتمع الذي ليس كل فرد فيه قادر على التعبير عن الفكرة؛ الَّتي «قبل أن يعبّر عنها تبقى مجرّد إحساس غامض، سرعان ما ينجلي إذا كشف عنه بواسطة التعبير اللغوي»،[2]، وهذا التعبير إن كان من غير المبدع جاء ساذجا مباشرا لا جمال به، وهنا تكمن أهمية الشاعر وأهمية صوره الفنيّة الَّتي يبتدعها؛ حيث تحمله على التعبير عن الفكرة بطريقة استثنائية لا يستطيعها أيًّا كان «ولعلّ هذا ما يفسّر تلك الدّهشة بل اللذة الَّتي يشعر بها الإنسان عندما يقرأ فكرة ما، أو بيتا من الشعر، أو خاطرة معينة، فيجد لها صدى في نفسه، ويكتنفه إحساس بأن ما قرأه الآن هو ما يحسّ به في داخله، فتكون تلك القراءة بمثابة الدّلو الذي انتشل ذلك الإحساس الغامض من أعماق فكره حتى بدا أمام ه واضحا جليًّا».[3]

وقارئ النص ينبغي أن يتناوله جملةً لغةً وفكرًا وعاطفة، وعزله هذه الثلاثة عن بعضها يقتل الصورة، كاعتماده على اللغة وحدها مثلا؛ حيث لو «جرّدنا الصورة الشعرية من أية أبعاد روحية تدهورت إلى مجرّد وصفية من النوع الساذج، الذي لا قيمة له في الشعر كفن»[4]، لأن الشاعر بتجربته الشعورية يعرض أمام نا الحياة انطلاقا من الأثر النفسي الذي خلّفته فيه، حتى ولو كان ذلك خلافا للمتعارف عليه، وهذا ما يعرف بالصدق الفني.

لتكون الصورة الشعرية بهذا «تعبيرًا عن حالة نفسية معيّنة يعانيها الشّاعر إزاء موقف معيّن من مواقف الحياة»[5]، يعمل فيها المبدع على إثارة الدهشة والمفاجأة والجدّة التركيبية والدّلالية «فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر والتكثيف، لذلك لجأ الشعراء.. إلى التتابع

(1) ماجد الجعافرة، الصورة والبناء الشعري قراءة في قصيدة للمتنبي، مجلة جامعة البعث،مج22، ع01، 2000م، ص221.

(2) محمّد محمّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص68.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) عيسى أبو شمسية، الصورة الشعرية، مجلة الشعراء، ع25، 2004م، ص179.

(5) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط03، 1984م، ص82.

الصوري؛ فالصورة هي الوحدة الصغيرة الَّتي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته، أنَّها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنيه القصيدة»[1]، لتكون بذلك جوهر التميُّز الشعري بعد الإيقاع.

3.1.7. العناصر التقليدية للصورة الشعرية:

- مفردات الدّلالات اللغوية للألفاظ.
- الدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معيّن.
- الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الالفاظ؛ متناغما بعضها مع بعض.
- الصورة والظلال الَّتي يُشِعُّها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني.
- طريقة تناول الموضوع والسير فيه؛ أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب وتنسّق على أساسه الكلمات والعبارات[2].

وسنأتي على ذكر العناصر الحداثية أو معايير الجمالية في حديثنا المشهد

4.1.7. منابع الصورة الشعرية وأنماطها:

تنشأ الصور الشعرية وتولد في بداياتها باستحضار ما طبع في الذهن من مدركات حسية بعد غيابها عن الحواس، وهو التّصوُّر الذهني –سبق ذكره–الذي لا يقف المبدع عنده بل يتجاوزه إلى التصوير؛ حيث يعبّر عن هذه الصور بفنيّة، كلٌّ وطريقته في ذلك (نحت، رسم موسيقى، شعر..)، وكل ووسيلته، والشاعر وسيلته اللغة بألفاظها وعباراتها.

أما عن مصادر التصّور الذهني الَّتي يلجأ إليها المبدع لجلب صوره فقد حصرها النقاد في ثلاثة مصادر:

1. المنبع البشري الإنساني:

وهو منبع قائم على الإدراك الحسي بشقيه –سبق ذكره–حيث يعمل الإنسان على تخزين مدركاته على شكر صور (بصرية، سمعية، شمية، ذوقية، لمسية) ثم يعبّر عنها؛ كلٌّ حسب

(1) محمّد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للنشر، بيروت، ط01، 1986م، ص94.
(2) لمزيد من التفاصيل ينظر: تحليل سيد قطب لهذه العناصر في "النقد الأدبي أصوله ومناهجه"، ص40.

الحاسة الَّتي تناسبه، وفي حالة الشاعر هي اللسان، ومنه ليس بالضرورة أن يكون الشعر محاكاة للعالم الخارجي دائما؛ حيث قد يعني «الابتكار والإبداع وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة، أو متنافرة، أو متباعدة»[1].، وهو ما يخلق عالما آخر غير العالم الخارجي؛ منبعه الإنسان لا الواقع.

2. المنبع الكوني الخارجي:

وهو منهل الشعراء من قدم؛ و«العودة للطبيعة هي عودة إلى الفطرة والذات»[2]؛ حيث اتّخذوا من الطبيعة وواقع الحياة مصدر فكر، وفضاءً رحبا لتقلباتهم وأمزجتهم وانفعالاتهم الشعرية، ومغذّيا روحيا لمذاهبهم في الحياة، ولطالما كان الشعر محاكاة للعالم الخارجي، بأسلوب إيحائي بديع يحمل في طيّاته الموروث الثقافي والإيديولوجي لهم –وهو ما يخلق التّميّز–فنرى بيئة الشاعر حاضرة في شعره على الدوام ونراه يفضّلها على سائر البيئات الأخرى، ومنهم من جعل هذا المنبع ركيزة أساسية تبنى عليها قصائده، كما هو حال شعراء الأندلس.

3. المنبع الروحي المعرفي (الرؤيوي):

وهو منبع ذو شقّين: **روحيٌّ** منهله الفكر العَقدي للمبدع ومعظم الاحيان يُسْتَلهم من الكتب لمختلف الديانات، و**معرفي** مرتبط بالعلوم والفلسفة والمنطق، والسائد من أعراف الناس وفيه يصدق قول دافنشي: "كل وجدان كبير هو ابن لمعرفة كبيرة"

«For in truth great love springs from great knowledge[3]»

إذًا عملُ المبدع هو تفجير اللغة التقريرية وإخراجها من هدوئها الفكري إلى فضاء الانفعال الذي من شأنه دفع المتلقي إلى الاندفاع والمتعة، جاعلًا من الصورة مطرًا يسقي التصور ليخلصه من جفافه وتجريديته، وهذا ما يدفعنا إلى القول أن ذات المبدع تقوم على تعالق البعدين الجمالي والفكري –بشقيه الروحي والمعرفي– في علاقة تكاملية تفصح عن التكوين العقلي للمبدع.

واستنادا إلى هذه المنابع اتّفق جمهور النقاد على جعل الصورة في ثلاثة أنماط هي:

(1) ذياب فهد الطائي، الصورة الشعرية، جريدة الحوار المتمدن، 29-04-2016م، **http://www.m.ahewar.org**

(2) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت –لبنان، ط01، 1979م، ص32.

(3) Freud.S.(1910) Leonardo da vinci and memory of his childhood ،pelican freud library ،Vol 14 ، Harmondsworth: penguin books 1987 ،p163.

1. الصورة بوصفها نتاجا لعمل الذهن الإنساني وهو (الصورة الذهنية).

2. الصورة بوصفها نمطا يجسّد رؤية رمزية وهو (الصورة الرامزة):

3. الصورة بوصفها مجازا وهو (الصورة المجازية) [1].

وما نلاحظه في هذه الأنماط الثلاثة أن مدار الصورة: الحسّ والذهن والرمز، وهي على علاقة بكل من المبدع والمتلقي، فالأول من جهة التّخييل والثاني من جهة حسن الفهم والتأويل.

وهذه الصورة لا يمكن أن تتفتّق لتغدو عملا فنيّا إلا إذا خالج صاحبها لحظات كشف بها يستطيع تقديم خلق فني، فالشاعر مثلا...

5.1.7. مفارقاتية الصورة الشعرية:

بناءً على ما سبق أصبحت الصورة الشعرية الهدف المنشود الذي يخلق التنافسيّة على ميدان الفنية والجمالية بين الشعراء، بما تحمله بنيتها من عناصر فنية؛ من ألفاظ منتقاة وعبارات إيحائية، وخيالات إبداعية، وأفكار ورؤى فنية، وعواطف جياشة، وكلّ ما يجذب اهتمام المتلقي ويبعث فيه الدهشة، ويثير نفسه، وهذا كله –كما سبق وذكرنا–يتواشج ويتعالق مع المفارقة في نقطة معينة في مسيرته نحو الجمالية.

هذا المصطلح الزئبقي الحيُّ الذي تتنازعه مقارباتٌ مختلفة أيّما اختلاف، ففيها عالم الاجتماع يلمس تجلّيًا من تجلّيات العلاقات الاجتماعيّة بين الأفراد، ويبصر فيها الفيلسوف شكلا من أشكال الوعي والجدل، ويسرح الأديب في عالمها المفتوح على مصراعيه للتّخييل والتّصوير والتّعجيب والمَشْهَدَةِ.

وبالنظر إلى عناصر الصورة نجد المفارقة حاضرة في كل واحد منها؛ ففي مفردات الدّلالات اللغوية للألفاظ وفي الدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معيّن نجد المفارقة اللغوية وظواهرها (تضاد لفظي ومشترك لفظي..) حاضرة بقوّة، وفي الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الالفاظ؛ متناغما بعضها مع بعض نجد مفارقة النغمة بأنواعها وفي الصورة والظلال الَّتي يُشِعُّها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني

(1) ينظر: عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية قديما وحديثا، 29-08-2008م، **www.diwanalarab.com**

وطريقة تناول الموضوع والسير فيه؛ أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب وتنسّق على أساسه الكلمات والعبارات نجد المفارقات البلاغية والأسلوبية الَّتي ترتبط بكلّ الأساليب البلاغيّة المتمثّلة في « المجاز المرسل، المجاز الاستعاري الاستعارة التّمثيل، المثل، الكناية، التّعريض التّلويح التّلميح، التّورية، التّوجيه، الرّمز،الإيحاء، اللّمز، الغمز الإلماع معنى المعنى، الأحجية الإشارة التّضادّ، الطباق، المقابلة، السّخرية، الاستهزاء، الازدراء، الهجاء، الإثبات بالنفي النّكتة الكوميديا، الفكاهة، المزاح، المبالغة، التّضخيم، الكاريكاتير، تجاهل العارف، سوق الكلام مساق غيره التّشكيك، المدح بما يشبه الذّم، والذّم بما يشبه المدح، والجدّ في موقف الهزل والهزل في موقف الجدّ وتخفيف القول، وتضخيم القول»[1].

وغاية استعمال المبدع هذه الأساليب اللّامباشرَةُ والانزياحُ والمراوَغَةُ، وممارسة مثل هذه الفنون البلاغية يعدّ انتقالا من الآلية والمباشرة والحرفيّة إلى الحركيّة والتعبيريّة وشدّ عرى الخطاب[2]، ليكون التطوّر الحاصل لهذه الأساليب هو نتيجة زيادة وعي المبدع وتنبّهه إلى جماليّة الجمع بين التّناقض والتّنافر والتّعارض والاختلاف والتّباين والتّجاور والتّقابل بين النّقائض والأضداد الَّتي هي جوهر المفارقة.

وبما أن الصورة تقوم على جملة الأساليب المذكورة وتنطوي على عنصرين متناقضين يشكل تعارضهما دلالة تنطوي على المفارقة[3]، لذا كانت هذه الأخيرة هي ما يضفي طابع الشعرية والجمالية عليها، وهو ما تطرّقنا إليه في المفارقة البلاغية.

ومنه كانت الصورة الشّعرية «مجموعة الصيغ اللغوية الَّتي تستعمل من أجل تمثيل الأشياء والأفكار المجرّدة تمثيلا وصفيا، وقد اتّفق النقاد على أن هذه الصور المجازية تعبير عن صور مرئية يتمثلها الخيال »[4]؛ يعمل الشاعر على تشكيلها وترجمتها في قالب لغويٍّ حتى يكسب نصه صفة الشعرية، فإنها –الصورة–وكل ما هو قائم على المجاز يحمل جزءا

(1) ينظر: سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعريّة، ص35.

(2) ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، ط01،القاهرة: 1990م، ص 201.

(3) ينظر: جابر عصفور، رمزية الليل، مقال ضمن كتاب: نازك الملائكة/ دراسات في الشعر والشاعرة، نخبة من الأساتذة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، دط، 1985م، ص520.

(4) مجدي وهبة وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ص 226-227.

كبيرًا من دلالات المفارقة –اللَّفظية–الَّتي هي طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر.

ووظيفتها تكمن في التعبير –بطريقة مفاجئة–«عن تضادّ الرؤيا الخاصة مع المرجعية المشتركة، بواسطة بنية شعرية خاصة بها في ضمن البنى الأُخَر المشكلة لبنية الأثر الأدبي، فهي غالبا ما تشكل رمزا شعريا»[1]، يحتاج إلى فطنة وذكاء لتأويل معناه واستخراج مكنونه؛ على أنه لا يتهيّأ للمتلقي إلا بعد إعمال الفكر والرّوية، كون الدال في الرمز المفارقاتي يؤدي مدلولين متناقضين، الأول مدلول حَرْفِيٌّ ظاهر، والثاني مدلولٌ سياقيٌّ خفي، وكلاهما في الواقع بنية ذات دلالات ثنائية.

وهنا نقطة التقاء الصورة بالمفارقة، فالصورة الفنية مبنية على المتناقضات والمفارقة هي صانع هذه الأخيرة؛ ولعلّ هذا ما قصده أبو هلال العسكري، ونوّه به عند حديثه عن التشبيه باعتباره أهم عناصر تشكيل الصورة الشعرية؛ حيث قسّمه إلى أربعة أبواب، يمكن القول أنَّها أبواب المفارقة بمفهومها الحداثي؛ ومرجع كل نوع منها، يقول: وأجود التشبيه وأبلغه ما يقع على أربعة أوجه:

1. إخراج ما لا يقع عليه الحاسة إلى ما وقعت عليه.
2. إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت عليه العادة.
3. إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.
4. إخراج ما لا قوة له في الصّفة على ما له قوة فيها[2].

وهذا يدفعنا إلى الجزم بأنه لا جمالية للصورة إلا بعد شحنها بالمفارقة، لأن تشكيلها لا يكون بإدراك التشابه والتماثل الحاصل بين بعض الأشياء، بل لا بد للشاعر من الغوص في بواطن الأشياء والماوراء؛ وعدم الاكتفاء بالنظر المجمل والنظرة العَجلى، والإلحاح على التفاصيل حتى يكشف عن علاقات تتجاوز المألوف والمعيارية وكلّ ما هو عادي، وهذا ما يميّز المبدع عن الإنسان العادي.

(1) قيس حمزة خفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص 229.

(2) ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص240-241-242.

إذا المفارقة هي جوهر جماليّة التّصوير؛ وهي جوهر الغموض المتجلّي في أيّ خطاب أدبيّ وجوهر كلّ تجديد، كونها ترتبط بالمواقف المتناقضة وبالأساليب البلاغيّة؛ الّتي هي أداة المبدع والإطار الّذي توضع فيه الصّورة المكتسية بالغموض؛ والّذي هو في الحقيقة عمليّة جمع بين الأضدد وتآلفٌ بين النّقائض، وانشاء علاقات بينها؛ لتجعلنا اللّغة الأدبيّة أمام بناء متكامل متماسك لظاهرة مفجّرة للخطاب اللّغوي، وللجمال في آن واحد؛ بها يرى المبدع العالم من منظور جديد ومختلف.

وقولنا الغموض لا نعني به رديف التعقيد؛ بل الغموض الفنيّ الجميل المثير «الذي يماطل القارئ ليُشْركه في إنتاج الدلالة، ويُمتّعه باكتشاف المعنى، ويعوّضه عن جهده في تأمل البناء وتصيّد المغزى بالوصول إلى المعنى الطريف، والحصول على النشوة الغامرة وبين الغموض الناتج عن ضعفٍ في التصوير، وعجز عن الإبانة، أو قصد للتكلّف، وولعٌ بالتعقيد، وكذا الغموض الذي يبلغ حدّ الإبهام، ويحول –ولو بُذل الجهد– دو الفهم .. وهو ما يعني أن سبيل الشعر إلى الإبلاغ الممتع والإبداع الخالد، إنّما هو المُماطلة لا الإخلاف، والمداعبة لا الجفاء»[1].

ومنه كانت الصورة المفارقاتية غموضا فنيّا جميلا وإبداعا خالصا للذهن لا يمكن أن تنتج عن مجرّد المقارنة أو التشبيه؛ بل هي نتاج للمقاربة بين واقعين متباعدين، وبقدر ما تكون علاقة الواقعين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية ومحققة لهدف المبدع[2]؛ لتتجلى جاذبيتها لا في وحشيتها أو خيالاتها، بل في علاقاتها الفكرية المتباعدة والصحيحة، بعيدةٌ واقعيا صحيحة فنيًّا، وقد نهج هذا النهج في استخدامها أصحاب الحرفة في الشعر وبلغت على أيديهم غاية الإتقان مرَّ العصور، ولا يزالون يتلاعبون بالكلام ويخترعون ما يخدمهم في المراوغة إلى يومنا هذا، وهو ما يبرّر تباين الأشكال، وتعدد القوالب والنماذج، فكلّ حقبة إلا وتختلف عن سابقتها ولاحقتها.

لذا كان وصول المتلقي إلى كنه الصورة الشعرية –كما أرادها المبدع–ليس من السهولة بمكان؛ ذلك أنه ليس هناك معنى حقيقي للنّص الأدبي في ظلّ المفارقة؛ حيث يفقد أحادية الدّلالة بمجرّد خروجه إلى فضاء التلقي، ليصبح تحت سلطة المتلقي الذي يقوم بإعادة إنتاجه في

(1) عبد الملك بومنجل، مماطلة المعنى في شعر المتنبي (أنماطها ومداها)، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2010م، ص 185-186.
(2) ينظر: محمّد الولي، تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ع09، 1987م، ص200.

عملية لا يكون فيها «العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه، ولو حملت قول كل قائل وفعل كل فاعل على نيته لما نُسِبَ أحد إلى غلطٍ ولا خطأ في قول ولا فعل»[1].

المعول عليه إذا في الخلق الفني استجابة خيال المبدع ووجدانه، ومدى استيعابه ووعيه للمشاهد الواقعية، وبهذا لا تستند الصورة الشعرية على الحس الظاهر فحسب، بل على الأحاسيس والأفكار وكل نشاط داخلي يدعمه في عملية إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها وتشكيلها من جديد في قالب إبداعي؛ يعكس في الوقت نفسه كيانه النفسي والوجداني؛ يبرز في لحظة كشف؛ بها يغدو الشعر مزيجًا رؤيويًّا قائمًا على علائقية الخيال والتخييل والعاطفة والمفارقة، وظيفته إيصال الأفكار والرؤى عن طريق بُنى تصويرية فنية لا تعبيرية مباشرة، فيها يقوم الشاعر بـ«إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد»[2]، في شكل صور غايتها جمالية فيها تتحقّق "ذاتيته" وقدرته على صياغة تجربته الشعرية ورؤاه الكونية.

2.7. المشهد الشعري:

إن أول ما يجذبنا في النص الأدبي للمبدع هو تلك التركيبة المشهدية الَّتي تؤسسه؛ وبها يتمكن من معرفة حكايته، والبناء الدرامي لأحداثها، وشخصياتها، ثم إنه باستخراج المشهد الكلي وتقسيمه لمشاهد عدّة، ندرك مقصدية المبدع وتتمكّن منا جماليته وتأثيريته، فبالاعتماد على الخيال وسلسلة من الأحداث يمكن بناءه على أنه سيناريو فيلم يحكي قصةً يقترحها خياله الفني وتنسجها قريحته الإبداعية، ومع مراعاته للشروط النصية من إيقاع وصراع وأحداث وحوار، وترابط في الأفكار وتسلسلها، يخلق مشهدا فنيا يحوي ذلك كله «دفعة واحدة وفي حيز ضيق حرج، وليس أمام التعبير من حيلة لاحتوائه سوى اللجوء إلى بلاغة الكتابة المشهدية يفرغ فيها إشاراته ورموزه، تتزاحم بالمناكب لتتسع أمام القراءة الَّتي تتخطى خطية الحضور إلى الغياب»[3]، وبذا يبلغ ما يرومه من عاطفة وإثارة وجمال ودهشة وغيره.

وهذا ما يعمل على خلق مبررات فنية ودرامية للأحداث وسببية وجودها، بحيث تستفز المتلقي وتثيره لاقتراح صور ومشاهد تساعده في عملية فهم النص، وخوض تجربة إنتاجه من

(1) أبو القاسم الآمدي، الموازنة بين أبي تمتم والبحتري، ج01، ص180.

(2) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني –منهجا وتطبيقا– ص 150.

(3) حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية: نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية. مجلة التراث العربي، مج23، ع89، يناير، 2003م، ص88-89.

جديد، وكأنه بذلك يُعِيدُ تَمَثُّل المشهد وملئ فراغات الصمت الذي كثيراً ما يعمر أرجاء النص وبالتالي الوقوف -نسبيًّا على رؤى المبدع واستحضار لحظة الكشف من جديد، تلك اللّحظة القائمة على التفكير الدرامي للمبدع، وقولنا التفكير الدرامي أي « ذلك اللَّون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثمّ كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات.

فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني مفردات الحياة ذاتها، فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية بل كل نظرة وكل كلمة، هي بنية درامية مهما ضؤُل حجمها وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت»[1].

والتعبير بلفظ المشهد لا الصورة؛ أنَّ الشاعر حين يخاطب المتلقي لا ينقل صورة واحدة بل جملة من الصور واللقطات المتشكلة في بنية مشهدية لا يقِف متلقيها على «اللغة باعتبارها أصواتا وألفاظا وتراكيب، وإنّما تتلاشى هذه الحدود في خلده، لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول»[2]، القائم على عدّة دعامات لا دعامة التّصوير البياني وحدها، لأن «التشبيه والاستعارة أو الكناية أو الأساليب البيانية، لا تأخذ حقيقتها من كونها تحلية إضافية للتوشية والتزويق، وإنما هي في المشهد عماد التكوين»[3]، إلا أنَّها لا تعتبر الكُّل الذي يبنى عليه؛ لوجود عَمَدٍ أُخَرٍ هي من الأهمية بمكان أيضاً؛ فالتّصوير أنواع «تصوير باللَّون وتصوير بالحركة، وتصوير بالتَّخييل؛ كما أنه تصوير بالنَّغمة، تقوم مقام اللَّون في التمثيل، وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار

(1) عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 279

(2) حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية، ص89.

(3) المصدر نفسه، ص13-14.

وجرس الكلمات ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتملَّاها العين والأذن، والحسُّ والخيال، والفكر والوجدان»[1].

إذًا لكل عملية خلق فنيٍّ آليات وأدوات فنية، تعمل على شحنها بقيمتها الجمالية وتكسبها فرادتها، وتجعل منها تجربة متميزة متكاملة الأداء الكلاميّ –أسلوبيا– والمفارقة هي جوهر هذا الخلق، وطريقه نحو الصياغة الشعريَّة، فهي أداة المبدع الطيِّعة الَّتي تُعينه في تشكيل صوره ومشهدتها بانوراميًّا، وتحفيزها بصريًّا وجماليًّا، فالمبدع خلاّق مشاهد وتراكيب شعريَّة مستحدثة، وعليه تقع مسؤولية خلق الإثارة الشعريَّة وجذب المتلقي واستدراجه بصياغته المتفرِّدة.

والكتابة المشهدية في الشعر من أهم ركائز هذا الجذب، فبتضمينها في النص يحاول المبدع تشكيل وبناء حدث افتراضيٍ زمكانيّ أو توصيفٍ مشهدي لأمر معيّن، ويمكن استجلاء هذا عند شعراء العربية منذ القدم، في نماذج متنوّعة من الشعر الجاهلي وما بعده والسعي نحو تحصيل ذلك مستمرٌّ إلى يومنا هذا، ويبدو جليًّا وواضحا عند شعراء الحداثة حيث استفادوا من المسرح والسينما ومن تقنيات كلٍّ منهما في شكلنة صورهم الشعرية في لقطات ومشاهد وهو غاية كل مريد للشعر؛ وفي هذه النقطة تتعالق المشهدية المسرحية/السينمائية والشعر.

كما كان لانفتاح النقد على الفنون الأخرى –القريبة والبعيدة–أيضا أثر بالغ في تطوره وتجاوزه للنمطية والتقليدية في معالجة النصوص (القديمة والحديثة على حدٍّ سواء)، لأن القارئ الجادّ «مهما توسّل به الفعل من تقنيات ومفاهيم، يضل مجرّد جهد فرديّ يصيب ويخطئ، يجني الثمار، وقد يعود خاوي الوفاض، يجرّ أذيال الخيبة أمام مستغلقات النص ومناطق العتمة فيه»[2].

ولعلّ الرسم والموسيقى والمسرح والسّينما من أهم الرّوافد الَّتي نهل واستلهم منها تقنياته النقدية ووسائله الجوهرية الحديثة، أو ما يمكن التعبير عنه بـ"**نظرية التصوير**" الَّتي من خلالها استطاع النقد أن يقدّم «للفعل القرائي إمكانية أخرى، تتلاقى فيها معارف شتّى، تصبّ

(1) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط17،القاهرة: 2004م، ص37.

(2) حبيب مونسي، آليات التصوير في المشهد القرآني، التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة 23، ع91، سبتمبر 2003م، ص147.

بأدواتها في صلب المشهد، فالرسم والتصوير، والتركيب السينيماتوغرافي، والتشكيل الموسيقي.. كلها نشاطات تمدّ التكوين المشهدي بقسط من معارفها الخاصة الَّتي يمكن استثمارها في فهم المشهد»[1].

وأقرب هذه الفنون –فيما نرومه–المسرح والسينما؛ والسبب أن الكثير من القصائد تأتي في قوالب مسرحية –ممسرحة– مصوّرة؛ فيها المبدع «يعبّر بالصورة المحسة المتخيّلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية،، ثم يرتقي بالصورة الَّتي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حيٌّ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية»[2]، وما على ناقدها إلا استشفاف ذلك واستخراج عناصره ومقوماته الَّتي تسهم في رسم مشاهده وتأثيثه.

لذا نرى المسرح والسينما وروادهما –باعتبارهم نقَّادًا–في سعي دائم إلى «استيعاب كافة مواصفات الشعر وقدرته الخلاقة لاستخدامها ضمن بحثها عن مواصفات ووسائل تعبيرها الخاصة كفن جديد مثله مثل غيره من الفنون الَّتي استوعبتها السينما واستخدمت مواصفاتها في موزاييك خاص يجمع ما بينها ويضيف إلى لغة الصورة أبعادًا ودلالات جديدة هي الَّتي تكون ما عرف من مفاهيم وقواعد السينما السائدة الآن وإن كانت ليست نهاية المطاف بالنسبة للغة السينما»[3].

واستعمالات المسرح والسينما للشعر لم تقف على التقنية التعبيرية وحسب؛ بل تعدّتها إلى «استخدام الأعمال الشعرية واقتباسها سينمائيا –ومسرحيا– أو عبر الحديث عن عالم الشعراء أو حياتهم الفريدة»[4]، والأمثلة حول ذلك كثير، ولا نريد الخوض في المسألة أكثر حتى لا ننزاح عن الهدف المنشود؛ وهو استجلاء البنية المشهدية ومفارقاتها في القصيدة العربية، من خلال تناول التصوير المشهدي والمشهد الشعري وعناصره، والمَشْهدة الشعرية ومفارقاتيتها حتى يسعنا بعد ذلك تسليط الضوء على أنماطها في مقاربتنا لكافوريات المتنبي.

(1) حبيب مونسي، آليات التصوير في المشهد القرآني، ص147

(2) السيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص 36.

(3) حسان أبو غنيمة، السينما ظواهر ودلالات 1948م-1996م، دط، 2000م، ص151-152.

(4) المرجع نفسه، ص53.

1.2.7. مقاربة مفاهيمية للمشهد الشعري:

بعد تطرّقنا إلى الصورة الشعرية –أوّلا–بإعتبارها قِوام اللّقطة المشهدية **(sequence shot)** أو المشهد القصير **(Short scene)**، ينبغي لنا النّظر في المرحلة التالية، الَّتي غفل عنها النقاد القدماء؛ كون نقدهم كان جزئيا محصورًا لا يتعدّى حدود البنية الصغرى –البيت والجملة– وهي المرحلة الَّتي تفطّن لها النقاد المحدثون؛ برؤيتهم النصَّ بنيةً كبرى –عليا–ومشهدًا نصيًّا كليًّا **(Panoramic text)**.

وقد تطوّر هذا الأمر ليغدو نظرية قائمة بذاتها، هي **نظرية التصوير الفني (theory of artistic representation)** الَّتي أسّس لها سيد قطب–رحمه الله–في كتابه **"التصوير الفني في القرآن"**، وقد نال الموضوع قبولًا حسنا في أوساط النّقاد والدارسين وأجريت حوله الكثير من الدراسات والأبحاث، لتغدو بذلك في واجهة النظريات الحديثة.

2.2.7. المشهد (The Scene):

سنبدأ حديثنا في هذا الجزء بأهم عنصر مكوّنٍ لهذه النظرية وهو المشهد، وقد اختزله سيد فيلد **(Sydney Alvin Field 2013-1935)** في كتابه السيناريو في تعريف مجمل يقول فيه:«هو العنصر الوحيد من عناصر النّص الأكثر أهمية، في المشهد يحدث شيء (محدد) إنه الوحدة المحدّدة للفعل، إنه المكان الذي تُروى فيه القصّة»[1]، والمشاهد الحسنة السبك تصنع قصائد خالدة، لأن المتلقي عندما يتأمل جملة من القصائد فإنه لا يتذكرها كلها بل يتذكر القصائد الَّتي أحسن صاحبها مَشْهَدَتَهَا، وهذا ما يضمن خلودها، ومشاهده في القصيدة قد تطول وقد تقصر حسب الحاجة؛ فقد يحتوي المشهدَ بيتٌ واحدٌ فقط أو قد لا يسعه عشرون بيتا؛ وذلك حسب الغرض.

ويعرفه البعض على أنه «حدث متّصل بالحدث الأصلي، ويتبدل المشهد بتبدل الشخصيات، أو بدخول أحدها أو خروجه»[2]، وهذا الحدث يقع فى زمان ومكان واحد وعندما يغير الكاتب الزمان أو المكان فعليه أن يكتب مشهداً جديداً.

(1) سيد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمّد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، دط، 1989م، ص137.
(2) محمّد التونجي، المعجم المفصل في الادب، ص794.

وتكمن أهميّة المشهد السينيمائي عموما والشعري خصوصا في دوره الميكانيزميّ الذي يدفع عجلة الدّراما النّصية إلى الأمام ، وبتغيّر المشاهد وسيرورتها ضمن نسق معيّنٍ تتطوّر الأحداث في النّص، ومنه كانت الغاية الأساس للمشهد «دفع القصة إلى الأمام »[1].

ثم إنه مما يجب على صانع المشاهد جَعْلُ غاية كل واحد منها الكشف –على الأقل– عن عنصرٍ واحد من معلومات القصة الضّرورية للمتلقي أو المُشاهد[2]، فكل نصٍ كما هو معروفٌ مشاهد تروي قصة معيّنة، وهذه المشاهد بعضها تحويه البنى السطحية وبعضها مُضمَّنٌ في البنى العميقة التي تحتاج تأويلا.

وهنا تأتي وظيفة المتلقي الذي عليه أن يحدد المشاهد ثم يُجَزِّؤُها إلى لقطات وهذه اللّقطات إلى صور، ثم تحديد إطارها الزمكاني والشّكلي، حتى يستطيع تمثُّل المعنى والقصدية وهذه العملية تختلف باختلاف المتلقي(متخصص/لا متخصص).

3.2.7. الكتابة المشهدية (المَشْهدة الشعرية):

إنه مما لا ريب فيه أن العربية لغة شاعرة بطبعها، لذا كانت ولا زالت «أكثر لغات العالم انسجاما مع الشعر والفن، وتلبية للأحاسيس الفنية وتوافقها مع مقاييس الجمال، وأنها تحمل بين حروفها وألفاظها وتراكيبها كنوزًا مذخورة من الفن والجمال»[3].

وقد اكتسبت العربية صفة الشاعرية كونها «بُنيت على نسق الشعر، في اصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فنٌّ منظوم مُنسَّقُ الأوزان والاصوات، ولا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولو لم يكن في كلام الشعراء»[4]، وتتمظهر هذه الشاعرية الفنية الجمالية في تراكيبها الأربع «تركيب حروفها على حدة، إلى تركيب مفرداتها على حدة، إلى تركيب قواعدها وعباراتها، إلى تركيب أعاريضها وتفعيلاتها في بنية القصيدة»[5]، وإذا أحسن المبدع استغلال ذلك كله ومزجه في تعابير مصوّرة، حسنة السبك والحبك، والمَشهدة، لاقى قبولًا حسنًا؛ ذلك أن «الشعر بما يقوم عليه من تخييل، يمثل لمخيّلة المتلقي مشاهد بصرية، واضحة، وإن أفضل

(1) سيد فيلد، السيناريو، ص139.

(2) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 23.

(4) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2013م، ص11

(5) المصدر نفسه، ص12.

الوصف الشعري ما قلب السّمع بصرا، وجعل من المتلقي يتمثّل مشهدًا منظورًا كأنه يراه ويعاينه»[1]، بارتكازه على موهبة التّخييل حيث يستطيع إعادة تشكيل المشاهد وهو ما يمكّنه من وضع مقاربة لمقصدية النص وبالتّالي بلوغ مرحلة التأثيرية.

وللجرجاني في هذا قول نفيس يعالج فيه هذه القضية، يقول: «فالاحتفال والصَّنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتَرُوعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتُحرّكهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس النَّاظر إلى التصاوير التي يشكِّلها الحُذَّاق بالتَّخطيط والنقش، أو بالنَّحت والنقر، فكما أن تلك تُعجب وتَخْلب، وتَروقُ وتُؤْنِق، وتَدْخُل النفسَ من مشاهدتها حالةٌ غريبة لم تكن قَبْلِ رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا يُنكَر مكانه ولا يخفى شأنه. فقد عَرَفْت قضيَّة الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصُوَر، ويُشكّله من البِدَع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتوَّهم بها الجماد الصامتُ في صورة الحيّ الناطق، والموات الأَخرس في قضية الفصيح المعرب والمبيّن المميّز والمعدومُ المفقود في حكم الموجود المشاهَد، كما قدَّمتُ القول عليه في باب التمثيل، حتى يكسب الدنيُّ رفعةً، والغامضُ القدرِ نباهةً، وعلى العكس يغضُّ من شرف الشريف، ويطأُ من قَدْرِ ذي العِزَّة المنيف، ويظلم الفضل ويَتَهضَّمُه، ويَخْدِش وجه الجمال ويَتَخَوَّنُه، ويُعطي الشبهةَ سُلطانَ الحجّة، ويردُّ الحجَّة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بِدَعاً تغلو في القيمة وتعْلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صَحَّت، ودعوى الإكْسِير وقد وَضَحت، إلاّ أنَّها روحانية تتلبّس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام»[2].

وهذا كان في الشعر الجاهلي متناثرا في القصائد ثم بدأ يتطوّر تدريجيًا مع عصر بني العباس إلى أن وصل إلى ما وصل إليه اليوم؛ وظهور ما يعرف بالقصيدة المشهدية بتعالق الشعر مع الفنّ السابع، عند كثير من شعراء الحداثة.

3.7. مقاييس جمالية الصورة الشعرية:

لقد غدا للصورة الشعرية في ظلّ المشهدية الحديثة معايير ومقاييس جمالية أوسع وأشمل- من تلك التقليدية-تؤطّر لفنيّتها، معظم مصطلحاتها مُستعار من فن التصوير والرسم وغيره

(1) جابر عصفور الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992م، ص305.
(2) عبد لاقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 333-334.

والـتي اسـتطاعت تشـخيص الصـورة بامتيـاز وهـي: "التّكامـل، والزّاويـة، والإيحـاء، والـتّرابط والإطار، والتناسق والظلالُ".

1.3.7. التكامل (Integration):

لا نعني به تكديس الأفكار وحشرها قهرًا في إطار الصورة، وإنما تصفيتها من كل ما لا يخدم الفكرة والقصد، وترك ما يأخذ بزمام العقل إلى الفهم؛ وإنّما قدرة المبدع «على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة الَّتي لا يلتفت إليها الإنسان العادي، وإنما تَلْفِتُ نظر الفنان وحده، لدلالتها الخاصة؛ بحيث لا تفلت منه لمسة من تلك اللمسات الَّتي تكون لها قيمة في تعميق موضوعاتها»[1].

2.3.7. زاوية التصوير (representation angle):

لابد للمبدع قبل تشكيل صورته من التّموضع في نقطة ما؛ هي زاوية نظره و «المسافة والموضع اللذان يحددهما .. لينظر إلى صورته، ولهما دلالتهما الخاصة على نفسية الشاعر وقدرتهما على التأثير، فمن خلالهما قد تتبدل ملامح الصورة»[2]؛ حيث إن تغيير الزاوية من جهة المسافة أو الموضع ولو بقدر زهيدٍ يُعدُّ تغييرًا لوجهة النظر والموقف إزاء الموضوع وبالتّالي تتغيّر طرائق تشكيل الموضوع وأبعاده وطبيعته وكذا سيرورته وقصديته، وهو ما يعطيه شكلًا آخر من أشكال الجمال.

3.3.7. الإيحاء (Suggestion):

مصطلح مرادف للدّلالة العميقة، ويعدُّ الإيحاء آليَّة محوريّة في اللّغة الشاعرة، وليس تخفى قيمته الجماليَّة على عاقل، كونه آلة المبدع الَّتي تخرجه من حقل المباشرة للشعرية أمّا أشكاله فتتعدّد بتعدد آليَّات التعبير وسياقاتها، ولا ينبغي حصره في المعاني المعجمية للكلمات بل هو يتعدّاها إلى جملة الأنماط الأسلوبية والبلاغية؛ والتغيير التركيبي والصرفي، فتارة يكون تنغيما وتارة يكون في التقديم والتأخير وقد يكون تناصًّا، أو كناية وغيره؛ حسب السياق والموقف، والقصد، وهو بهذا «بمثابة الظل لدى المصوّر، فالصورة لا بدّ أن تكون لها إيحاءاتها وإلا فقدت قوى تأثيرها، والمصور عن طريق الظل يرينا التعبيرات، والشاعر عن طريق لمساته

(1) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند سيد قطب، ص82.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الموحية يرينا كل التعبيرات»[1] ويُعد الإيحاء أعمق نقطة في النص الشعري؛ خلاف البقية من إيقاع وقافية وموسيقى داخلية؛ حيث يستطيع الوصول إلى مواطن تخمُّر الإلهام، والشاعر بتنسيقه بين الكلمات والعبارات الموحية المستجدّة وجرسها الموسيقي، يبلغ أعلى مراتب الشعرية، وهو ما يتطلّع إليه كلٌّ من المبدع والمتلقي ويترقّبه في الصورة، و«ينصب على جدّتها وإيجازها وقوّة إيحاءاتها فإن جدّة الصورة وقوّتها والأسلوب المستخدم ومادّتها أو كليهما لتكشف لنا عن شيء لم ندركه من قبل»[2].

وكان الأجدر لو سمّي هذا العنصر **بالمفارقة** لخصوصيتها واشتمالها على لفظ الإيحاء وما يشاكله، ولاتصالها بكل العناصر التشكيلية والرمزية للبنى العميقة في النص -كما سبق ووضّحنا-

4.3.7. الترابط (Correlation):

من المعروف أن ما يكسب العمل الأدبي فرادته وتميّزه وتماسكه الداخلي والخارجي وتناسق أجزائه، وهذا ما يحقق ترابطه النصي، وكل هذا عبر روابط ووسائل نصية، هي ما اصطلح عليه النقاد بالمعايير النصية، وقد حصرها روبرت دي بوجراند (**Robert De Beaugrande 1946-2008**) في سبعة معاير هي: الاتساق / التماسك النحوي (**Cohesion**)، الانسجام / التماسك الدّلالي (**Cohérence**)، القصدية (**Inentionality**)، المقبولية (**Acceptability**)، الإعلامية/ الإخبارية (**Informativity**)، الموقفية(**Situatinality**)، التناص (**Intertexuality**)[3].

ويرى سعد مصلوح أن هذه المعايير يمكن حصرها في ثلاث نقاط:

1. ما يتصل بالنص في ذاته (**Text-centered**) ويشمل معياري الاتساق/السبك والانسجام/الحبك.
2. ما يتصل بمستعمل النص، المنتج/المتلقي (**User centered**)، ويشمل معياري القصدية والمقبولية

(1) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند سيد قطب، ص82.

(2) سيسل دي لويس، الصّورة الشعرية، ص10.

(3) ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، علم الكتب، القاهرة، ط01، 1998م، ص 103-104-105.

3. ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، ويشمل معايير الإعلام والمقام والتناص[1].

وهذا الترابط النصي بين هذه العناصر ينبغي أن يكون في أهم مكون للنص وهو الصورة حتى يكون شاملا، وعليه كان «الترابط في الصورة ضروري حتى لا تكون مجرّد أشتات»[2].

5.3.7. الإطار (Cadre):

هو المساحة والأبعاد الَّتي تحدد نطاق صور المشهد الذي وتضم جزئياته، وقد «يقصد به كل ما هو خارج عن رسم الصورة في صميمها، كالموسيقى متمثلة في الوزن والقافية، وتختلف أنواعه باختلاف الصورة نفسها، فهو تابع لها»[3]، وكما جاء في العبارة الشهيرة للرسام ليون باتيستا ألبرتي (**Leon Battista Alberti 1472-1404**) أن «الإطار يفتح نافذة على العالم؛ إنه يعرض عليك رؤية الفسحة الخيالية الَّتي تكون فيها اللوحة أو الصورة الضوئية أو الفلم»[4].

6.3.7. التناسق (Cohérence):

هو التوافق الحاصل بين المعايير النصية في المشهد الشعري؛ أي التوافق «بين التعبير والألفاظ المختارة له، وبينه وبين الأساليب المتخيّرة، وبينها وبين طرائق السير في الموضوع، إن التناسق وهو يقدم هذه التشكيلة من العلاقات الدّقيقة، يُكَوِّن في نهاية الأمر تلك العبقرية الَّتي يتفرّد بها كل مبدع على حدة»[5].

7.3.7. الظلالُ (Collotation):

وتعرف **بالحافة** –أيضا– وينبغي التفريق بينها وبين الإيحاء وعدم الخلط بينهما فالإيحاء آلية والظلال هي نتاج هذه الآلية، و«يكتسب الظل في فن الرسم، بعدا تداوليا خطيرا حيث لا يمكن تصور العناصر قائمة في حيّز الصورة من غير أن تكون لها ظلالها الخاصة، وليس الظل في هذا الفن ما يمتدّ على الارض في الطرف الآخر من منبع الضوء، ولكن الظل ما يكتنف –

(1) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مصر، مج10، ع 01- 02، يوليو-أغسطس، 1991م، ص154..

(2) نظرية التصوير عند سيد قطب، ص82.

(3) المصدر نفسه، ص82-83.

(4) ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر فائزبشور، جامعة السربون الجديدة، دط، دت، ص12.

(5) حبيب مونسي، آليات التصوير في المشهد القرآني، ص 153.

كذلك-بعض ملامح العناصر انطلاقا من زاوية الرؤية الَّتي تباشر العنصر والموضوع معا.. وحين نأتي إلى الظل في دلالات الألفاظ، فلسنا نقصد فيها بعدا واحدًا، وإنما نقصد ما يلي التّدرج اللوني في الرسم، فيكون الظل ظلالا، تمتدّ.. أو تتراكب.. أو تتقاطع.. بحسب الحقول الدلالية الَّتي تفتحها الدّلالات، وتراسلها عبر مسافات التأويل»[1]، الَّتي بدورها تقود المتلقي للوصول إلى مكنون ما تخفيه البنية لا ما تصرّح به، ولبلوغ هذا عليه تبني مقولة «لا تبحث عن الكلمة، بل ابحث عن استخدامها»[2] وبذا يستطيع استشفاف الظلال، ومنه يساهم في عملية الخلق الفنيّ الجمالي.

وهذه المعايير الجمالية السبعة هي ما يجعل الصورة أو المشهد عمومًا «ذلك التركيب العجيب الذي أحسن الشاعر فيه انتقاء عناصره اللفظية المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي ودلالتها الإيحائية، وصَهْرِهَا في بوتقة مشاعره ووجدانه، وإعادت صياغة تركيبها وتنسيقها وفق ذبذبات عواطفه وأحاسيسه وبشكل يختلف عمّا لها من أبعاد في الواقع العياني المرصود وأفاض عليها من روحه وذاته، واستطاع ان يكشف لها بذكائه وفطنته وبراعته علاقات جعلت تركيبها منسجما متلاحما بحيث يمتزج فيه الشعور والعواطف والافكار بالإيقاع الصوتي لعناصر الصّورة وبدلالاتها الإيحائية»[3].

4.7. مفارقاتيّة الكتابة المشهدية:

ليست المفارقة مجرد تناقضات بين أنساق الصورة وسياقاتها الخاصة، بل هي -أيضا- جملة العلاقات المولّدة من تقاطع وتداخل عناصر المشهد، فمثلا التقاطع الحاصل بين الزاوية والإيحاء، تتباين فيه المفارقات وتتغيّر بتغيّر الزاوية؛ الَّتي هي المحدد لجهة النظر واتجاهه، وبتباين الإيحاءات الَّتي هي ما يحدد الواجهة الَّتي يعرضها المشهد للزاوية، وكلما انزاحت الزاوية عن محورها إنزاح معها الإيحاء وتلبَّس لونا جديدا، لذلك تتعدّد المفارقات بتنوّع الإيحاءات الَّتي تتولّد بمجرد التحرك من زاوية إلى أخرى.

(1) حبيب مونسي، آليات التصوير في المشهد القرآني، ، ص 155.

(2) محمّد محمّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 370.

(3) مجيد عبد الحميد ناجي، الصورة الشّعرية، مجلة الأقلام، بغداد، السنة 09، آب 1984م، ع08، ص07.

ولا تقف المفارقة عند هذه الثنائية، بل هي على علاقة مع غيرها؛ حيث لو أضفنا إليهما اللغة، أو الأسلوب، أخرجنا الإيحاء من حيّز الفكر إلى مجال التعبير، ومنه تتعدد التعابير بتعدد الإيحاءات الَّتي تتعدّد بدورها بتعدد زوايا النظر، وهكذا كلما أضفنا عنصرا حصل تنوّع في المفارقات، فكيف لو اجتمعت العناصر جميعها في سياق موحّدٍ ؟! وكيف لو عمل المبدع مونتاجًا (**Montage**) لنصه؟! باختيار وترتيب المشاهد، الَّتي يعمل من خلالها على تحديد قصدية الرسالة، الَّتي بالاستناد إلى خبراته وحسه الفني وثقافته العامة وقدرته الإنتاجية للمشاهد بالتقديم والتأخير وإعادة الترتيب وتحديد التوقيت الزمني للأحداث، تتحول إلى خطاب درامي بامتياز.

وهذا الفهم يجعل المشاهد الفنية عوالم ديناميكيّة، يتعذر الوصول إلى كنهها أو الإحاطة بها كلية، لأنها –من هذا المنظور–خاضعة لعناصر المشهد؛ المتقلّبة من ناحية داخلية والخاضعة من ناحية خارجية إلى المتلقي؛ خبرةً، وذائقة، ومعرفة، وثقافة، وعصرًا.. وكلما تعدّدت القراءات تعددت معها عطائية الكتابة المشهدية، وقدرات المبدع التعبيرية.

وبذا تصبح الكتابة المشهدية بارتكازها على الصياغة المفارقاتيّة خطابا خلّاقا يمتاز بالجدّة، تمتلك قدرة و«قوّة مغناطيسيّة خاصّة تجتذب بها الكلمات إلى مجال دلاليّ مختار من إمكانات أخرى متعدّدة»[1]، وكلّما حَسُنَ تشكيل الشّاعر لها، ارتفع مستوى الإبداع لديه واتّسمت تجربته بالأصالة وغدا نصّه مؤسّسا على رؤى فكريّة، وهذا ما يثري عقل المتلقّي وينيره، ويوسّع من ذائقته الأدبيّة والمعرفيّة، ليقوم بدوره هو الآخر بإعادة إنتاج للنّص انطلاقا من تكوينه الثّقافي والسّيكولوجي والاجتماعي وخلفياته الأيديولوجيّة وخبراته الجماليّة في الخلق والتّذوق وميكانيزماته التّأويليّة.

لتكون ظاهرة المفارقة –في كل هذا–هي جوهر الجماليّة في عملية التصوير ومنه فهي الأداة المحورية في عملية الـمَشْهَدَةِ الفنيّة؛ حيث أنَّها جوهر الغموض المتجلّي في أيّ خطاب أدبيّ وجوهر كلّ تجديد انزياحي، بتواشجها والتقائها مع كلّ الأساليب البلاغيّة –بوجه أو بآخر–وهذه الأخيرة هي أداة المبدع والأساس الّذي يبنى عليه المشهد الشعري؛ وتَبَنِّي هذا الرأي فرضته البنية التشكيلية لها؛ القائمة على الجمع بين الأضداد والتأليف بين النّقائض وإنشاء

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 343.

علاقات بينها كما رأينا في تجلياتها في الدرس الأسلوبي، لتَضَعَنَا اللّغة الأدبيّة -عد ذلك أمام بناء متكامل متماسك لظاهرة مفجّرة للخطاب الأدبيّ، وللجمال في آن واحد بها يرى المبدع العالم من منظور جديد ومختلف.

بناءٌ تجتمع فيه المفارقة ورؤى المبدع في بوتقة شعريّة واحدة؛ من حيث إنّ صلة الشّعر بالعالم ليست صلة منطقيّة بل صلة الدّهشة والافتتان اللّذين يعصفان بالرّوح والقلب معا فالرؤيا في الشّعريّة هي نفاذ الشّاعر ببصيرته إلى ما تحجّبه المرئيّات وراءها من معان وأشكال باقتناصها وكشفِ نقاب الحسّ عنها مما يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفنّ[1]،« كل ذلك يحتويه المشهد الفني دفعة واحدة وفي حيز ضيق حرج، وليس أمام التعبير من حيلة لاحتوائه سوى اللجوء إلى بلاغة الكتابة المشهدية، يفرغ فيها إشاراته ورموزه، تتزاحم بالمناكب لتتسع أمام القراءة الَّتي تتخطى خطية الحضور إلى الغياب»[2].

عموما إننا حين نتكلم عن مفارقاتية المَشْهدة الشعرية نهدف إلى الإقرار بالدور المحوري الذي تؤديه المفارقة في التعدّدية الدلالية للمشهد؛ حين تقوم بشحنه بانفتاحية تحول دون سقوطه في مغبّة الصياغة المباشرة.

ويمكن تلخيص المستويات الَّتي تمرّ بها عملية الإبداع (الخلق الفني) في ثلاث مستويات هي منبعه وأساسه الذي تقوم عليه؛ «فالمستوى الأول يتعلّق بلحظة تكوّن المعنى الخيالي في ذهن الشاعر،وطريقة بثّه في ذهن المتلقي، أي أنه يهم لحظة نقل المعنى النفسي من صورته الذهنية الَّتي تخالج الخاطر إلى رموز لغوية دالة عليها، وتأليفه وفقا لطريقة انتظامه في النفس ويتعلّق المستوى الثاني باختيار المفردات الأكثر تعبيرا وملاءمة للمعنى الجمالي الذي يراد تخييله أما المستوى الثالث فيتصل بربط الأجزاء اللغوية للنص ومكوناته الأسلوبية وصياغتها في بنية تركيبية منسجمة ومتماسكة»[3]، هي المشهد البانورامي للنص، والمتمعّن في هذا كله يجد المفارقة حاضرة في كل هذه المستويات؛ الَّتي تجمع كل ما تطرقنا إليه من عناصر (التصوير الذهني؛ التخييل؛ الاختيار؛ التركيب؛ الانزياح؛ الصورة الشعرية؛ المشهد الشعري؛ النص

(1) ينظر: ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، ص145.

(2) حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية، ص 149-150.

(3) يوسف الإدريسي، جمالية التشكيل اللغوي للشعر، مجلة الملتقى، ع 9-10، 2002م، ص 147.

البانورامي)، وهي بهذا الترتيب تمثل الخطة الّتي تسير عليها عملية الخلق الفني في طريقها نحو وظيفتها الإبلاغية التأثيرية الجمالية،، ولعلّنا نوضح ذلك في الخطاطة التالية:

ثالثا– ميكانيزم تلقي النص المفارقاتي (ما بعد المشهدة النّصية):

1. تلقي النص المفارقاتي وجدلية التأويل:

تَوظيفُ المفارقة في النص يَقودُه للسَّير في نسقٍ يتَجَاوزُ الإطَار اللُّغويَّ السَّطحيَّ لهُ؛ إلى بُنَى أعْمَق يوليها كلَّ اعتبَار، لأن المفارقة تَرْتبط بالمجال الفِكريّ الَّذي يُثيرُ الموقف العامَّ داخل القصيدَة محققةً بذلِك طُمُوح مُنْتِج النَّصِّ الَّذي يَسعى إلى أَنْ يُصبح نَصُّه مَشْهدًا يَنْطَبِع في الذَّاكرة، وأن يتحول إلى شَرِيطٍ مرئيٍّ في ذهن المتلقي.

فيربكه ويدخله في نوبة من الحيرة، غير أنّه يساعِده على الاقتِرابِ من النّص فكريًّا وفنيًّا بتركِه جملةً من القرائِن الّتي تقوده إلى وضع مقاربة لمقصديته وتبني موقف في النِّهاية، وهذا مراعاة للنِّصّ وجماليته حتّى لا يفقد وظيفته التأثيرية والإمتاعية وحتى الإقناعيّة.

إذ أنه من قِدم على وعيّ بالدّور الّذي يؤدِّيه هذا الأخير، بوصفهِ منتجًا آخر للنّص ولِعِلمه أنّ موت النصِّ أو حياته رهنٌ بالمسافات الزّمنية بين انتِهاء زمنِ الكِتابةِ والشّروع في زمن القراءة فالعملية الإبداعية –وإن تحقق وجودها من خلال مُبدعها– إلا أنّ «فاعليّتها لا تتم إلا بوجود المتلقّي، بحيث يمكن اعتباره شريكًا حقيقيا في عملية إعادة الخلق الإبداعي، بل إن المُحَقَّق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر عمليًا على لحظة الإبداع ذاتها، حتى إذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد اخذ شيئا من الاستقلال وأصبح له وجود في ذاته، في حين أنه من المحَقَّق –أيضا– أن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يُصبح عملية مستمرّة متجدّدة بتوالي المتلقين واحدا بعد الآخر، وجيلا بعد جيل»[1].

لِيكون المتلقّي بهذا حاضِرًا في كلا الزّمنينِ، زمن كِتابته وزمن قراءتِه، إلّا أنّ حضوره في الآخِرِ واضحٌ لحدّ ما، عكس حضوره في الأوّل، كون فعل الكتابة –كما يدّعِي ممارِسوه–هو حقّ المبدِعِ فقط، إلّا أنّ المتمعّن يلمحه حاضرًا في ذِهنِ هذا الأخِير؛ محدِّدًا نوعيّة القرّاءِ الّتي يقصِدها، والفضاء الّذِي يكتب فِيه، وعليه يكون محدِّدًا لطبِيعةِ الكتابة في حدِّ ذاتها.

[1] محمّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 255.

من هنا كان لابدّ من الإقرار بأنّ سلطة المتلقِّي ليست خارجيّة دائمًا، بل هي –في كثير من الأحيان–استبداد داخِليٌّ؛ يمارسه على المبدع، يحضر معه وهو يعبِّد لنصِّه طريق بحثه عن اختِلافِهِ وعن قارِئِه معًا؛ سواءٌ على مستوى طبيعة الشِّعريّة وأساليبِها، أو من حيث اجتهاده في إخراجِ نصِّه مع توخِّي فئة معيّنة من القرّاء ،لتضع الكتابة نفسها نصب عينيها عيّنةً من القراءِ توليهِم اهتمامًا في الوعي أو اللّاواعي.

وبِتسلِيمِنا أنّ الكتابة الإبداعِيّة عملٌ تحريضيّ يحفِّز المتلقِّي؛ بإثارتهِ وجذبِه للغوص في ظواهِرِها الشِّعريّة ومكوِّناتها الفنيّة، فستتحقّق هذه الرؤيا ويستثار هو والنّاقد على حدّ سواء فتتعدّد قراءاتهما وتأويلاتهما، نتيجة لتباينِ عمليّاتِ التّذوّقِ والتّلقِي وتباينِ الاستجابات الجماليّة؛ فالمتلقي في رحلته نحو إعادة تركيب العمل الفني في ذهنه « يفترض حتما تواجد المؤلف وإنتاجه معًا، هذا الإنتاج الذي يتميّز بخواصٍّ تميّزه في ذاته، كما يتميّز بمعطيات لا بُدَّ وأن يكون المتلقي في انتظارها، حتى ليمكننا القول بأن للعمل الأدبي مُبْدِعَيْن: أحدهما الذي ينشئه ابتداءً، والآخر هو الذي يعاود هذا الإنشاء كلما عاود القراءة المتأنية، أو كلما عاود القراءة الناقدة الواعية التي تهدف إلى استيعاب النص وتقييمه في جملته، من خلال صياغته اللغوية التي لا يكفي عندها مجرد الشعور بالإعجاب، بل يتجاوز ذلك إلى عملية الرَّصد والإلمام بالتركيبات اللفظية، كالإلمام بالجوانب الفكرية والعاطفية تمامًا»[1].

وهذه القدرة على خلق التّعدد في القراءة والتّأويل من **المفارقة**، هو ما يبقي العلاقة في تجدد دائم بين المتلقِّي والنصِّ، بمنحه دورًا رئيسيًّا في التّعامل معه قراءة وفهمًا وتأويلًا، موجبةً عليه –وبشكل قطعيّ–أن يتجنّب فرض أحاديّة التّأويل، مِن أجلِ هذا تعتبر عنصرًا تشكيليًّا فعّالًا، ذا موقع محوريّ في فضاءِ الكتابةِ الإبداعيّة بشحنِها التّعابير بقوّة إبلاغيّة وإمتاعيّة فنِّيّة تنطلِق بمتلقيها مِن حدود الاستِقبال المطمئِنّ إلى الاستِقبال المضطرِب الّذي يدخله في متاهات جماليّة تتكشّف فيها –بالإرتكاز على قاعدة تأويلية ناضِجة–أسرار الخلقِ الشِعريّ، وباقتفائهِ للآثار الّتي تركتها تِقنِيّاتها الجامعة لكل المتناقضات في مشهد بانورامي جامِع هو النّصّ.

وعليه فإن المشهَدَ الشِّعريَّ كلَّما شُحِن بالمفارقَة كان أكثر إضاءة وتحفيزًا وإثارة للمتلقِّي، لُغَةً وتدليلًا وتصويرًا وترميزًا وتشكيلًا، وكلّما زاد نضج هذا الأخير ووعيه بها استطاع

(1) مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص256.

في الكشف عن خبايا النصوص «على اختلاف أنماطها طرفا (أو قطبا) واحدا من أطراف العلاقة الَّتي تنعقد أثناء عملية التواصل. فالذخائر (المعطيات) والاستراتيجيات تكتفي من النص برسم خطوطه العامة وإقامة هيكل قواه الكامنة. والقارئ هو وحده الذي يستطيع تحقيق كوامن النص وتحيينها في وقائع، ولذلك فإن بنية النص وعملية القراءة يتكاملان في تحقيق التواصل؛ يتحقق التواصل عندما يرتبط النص بوعي القارئ»[1].

ومنه وجب على المتلقي للولوج إلى نص المبدع وعالمه ومنفذه الوحيد إلى ذلك هو أقصى ما يمكن من الخيال والمنطلق والمفارقة، حتى يتمثّل السياق، والذي يتحوّل بدوره إلى صورة يعيشها بعده.

ولبلوغ ذلك يجب عليه اعتماد منهجٍ -أيا كان نوعه ومرجعيته-يساعده في سبيل بلوغ مراده من النّص، لأن عملية التّلقي هي «إضاءة المعتم، وكشف المخفي، وبناء "الحدث" على الرغم من أننا لم نعايشه، ولم نشهد ميلاده»[2]، وإعادة بنائه من جديد وبالتالي إعادة بناء وتكوين نص جديد.

فبعد مرور المبدع بكل المحطات السابقة من الإدراك الحسي إلى مشهدة الرؤى نصيًّا يتلقف المتلقي النص في محاولة لفك شيفرته؛ وهذا لا يكون إلا بالمرور بالمحطات الَّتي مرّ بها المبدع لكن عكسيا.

ومهما كانت مقاربته النصية أقرب إلى فكر المبدع ورؤاه إلا أنه لكل إنسان قراءته وتكوينه وتمثله للأشياء وبالتالي مهما اقترب من النص تبقى رؤاه وتأويلاته مغايرة لرؤى المبدع وبالتالي يستحيل أن يطابق تصوره تصور المنتج الأول للنص وبالتالي مهما كانت نسبة التطابق الفكري بينهما يبقى نص المبدع هو الأصل«شأنه في ذلك شأن التشكّل الأول لعالمنا.. ظاهرة غير مشاهدة.. وقصارى ما نستطيع فعله هو إعادة بنائها ذهنيا بيد أن ذلك لا يكون إلا في

(1) محمّد العمري، القارئ وإنتاج المعنى في النقد القديم/حدود التأويل البلاغي، مجلة فكر ونقد، المغرب، السنة الثانية، ع17، 1999م، ص50.

(2) ستيفان زفيغ، سر الإبداع، تر: حبيب مونسي، مجلة اللغة العربية، الجزائر، ع17، 2007م ص229.

حدود ضيقة وأن نقترب قليلا من المتاهة المجهولة»[1]، لتكون قراءة المتلقي هي قراءة ثانية وانتاج آخر للنص، لا يشبه سابقه ولا لاحقه قاعدته رؤى المتلقي لا المبدع.

2. أسلوبية التأويل:

بما أن ظاهرة المفارقة ظاهرة أسلوبية بامتياز؛ وظاهرة مبنية على الإيحاء، فإنه لابد من آلية التأويل لاستجلائها، فهل هذا الأخير من أولويات الأسلوبية؟ وهل يمكن أن تكون مفارقة بلا تأويل؟

إنه مما يمكن الجزم به أن التأويل آلية تفرض وجودها على أي منهج غايته النّص الفنيّ من حيث إن لغة أي نص «تلفت الانتباه لنفسها، وبوصفها معجميا وقواعديا وسياقيا، وتمييز سماتها الدّاخلية والخارجية نستطيع أن ندخل في استجابة متنامية، وبقولنا بالتّحديد "ماهي؟ وكيف تكون؟" نصل إلى معناها.. تلك هي عملية سير التأويل الأسلوبي»[2]،إذا لابد لعملية التّحليل الأسلوبي أن تصاحبها عملية تأويلية وإلا فما الفائدة من تفكيك التراكيب وتحديد الاختيارات واستخراج الانزياحات والصور.

ومنه كان استناد التأويل الأسلوبي على « الحدسيات والتجارب والخبرات الخاصة، ومعرفة العالم من حولنا، وأعراف قراءة النصوص الأدبية وتقاليدها، والأفكار والمعتقدات الاجتماعية والثقافية والايديولوجية الخاصة بالقارئ أو الباحث أو المحلل»[3].

غير أنّا لا ينبغي أن ننساق خلف نَهم الفهم؛ فتكثر الظنون الَّتي من شأنها أن تعيب العملية وتدفعنا إلى تحميل النص فوق طاقته وتقويله مالم يقله، حيث «لابدّ للتأويل أن يكون مستمدًا من النص المؤول، ومؤكدًا ومقيّدًا به، وبلغته وأسلوبه، ويتوقّف هذا أيضا على من نكون نحن، وما مآربنا الَّتي نريد تحقيقها، وماهي طريقة التحليل والمنهج الذي نطبّقه، وما هي أحاسيسنا وحدسيتنا حول النص»[4]، ومنه كان التأويل لصيقا بكل ممارسة أسلوبية.

(1) ستيفان زفيغ، سر الإبداع ، ص228.

(2) حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، كتاب الرياض، ع60، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، 1990م، ص63.

(3) المصدر نفسه، ص64.

(4) المصدر نفسه، ص 65

ولعلّ هذا ما ألهم نور الدين السد إلى اقتراح منهج أسلوبي جديد في الدراسات النقدية المعاصرة؛ وهو الأسلوبية التأويلية من خلال كتابه: **"الأسلوبية التأويلية"**، والناظر فيه يجده منهجا ذا تكامل إجرائيٍّ مدعوم بما سبقه من أسلوبيات (الأسلوبية النفسية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الإحصائية والأسلوبية التعبيرية ..) مع تكامله منهجيا مع التأويلية تحت ما يسمى بالتحاقل المعرفي بين المناهج النقدية أو التكامل المنهجي، وهو اتجاه مكتمل الآليات والعدة ، يمكنه دعم اتجاهات الأسلوبيات السابقة في تحليل الخطاب بأنواعه ، وهو يجمع بين الأسلوبية والتأويلية، وبتظافرهما إجرائيًّا يجد الناقد مرونة وشمولية في تحليل الخطاب وسوى ذلك.

3. التأويل بين المتلقي والمُشاهِد:

تخضع عملية التأويل عند المتلقي لعدّة ظروف ومؤثرات ولعلّ أهمها التشكيل المرئي للنص، والذي ينتقل فيه المتلقي من كونه قارئا إلى كونه مُشاهدا، ومنه يمكننا التمييز بين ثلاثة أنواع من المشاهدين:

– **المشاهد السَّاذج**: ذو أسلوب قام على الاجترار والنمطية لا يهمه سوى الترويح عن النفس على حساب محتوى النص وأفكاره، وزاوية التجديد فيه.

– **المشاهد المتأمِّل**: ذو أسلوب قائم على التأمل ومحاولة الفهم؛ يحاول الكشف عن خبايا النص وفهمه على ظاهره، ساعيا خلف فكرته ومضمونها، وزاوية التجديد فيه.

– **المُشاهد المؤوِّل**: ذو أسلوب واعٍ بالجمالية والمَشْهدة الفنية، فبمجرّد وقوع النص بين يديه يستجيب له ويسعى إلى فكّ شيفرات أسلوبه الفني، سابرًا أغواره للكشف عن خباياه؛ متجاوزا بُنَاه السَّطحية إلى البُنى العميقة، مرتكزًا –بعد التمحيص والفهم العميق– على ثقافته وفكره في إعادة إنتاج النص وإعطائه صبغة جديدة تتناسب وكفاءته الفكرية وخلفياته الإيديولوجية وحالته النفسية؛ وغيره مما يشكّل كيانه كَمُشاهد؛ في حدود ما يسمح به التأويل والموضوعية.

كلّما استطاع الالتزام بهذا اقترب من درجة **المُشاهد النموذجي** الذي هو قارئ نموذجي قبل أن يكون كذلك، إلا أنه يتميز عن كونه قارئا بالآليات التي يرتكز عليها في قراءته

للنصوص وتحويلها من كونها جملة من العلاقات اللغوية إلى مشاهد مرئية وهو بهذا أكثر نضجا وكفاءة منه.

وهذا الأخير هو ما يهدف المبدع لإرضائه؛ وهو ما اختلف النقاد في تسميته، فكما يوجد متلقٍّ ضمني ومثالي وتخييلي ونموذجي، مستهدف ...إلخ؛ هناك مُشاهِد من هذا النوع كون هذا الأخير هو متلقٍّ بنظرة معاصرة للأدب، وبآليات جديدة لمقاربة النص الفني –وهي ما أدرجناه تحت مسمى **مقاييس جمالية الصورة الشعرية–**

وبتشكيل النص بأسلوب المفارقة يجعل منه رسالة مشفرة بين المبدع وهذا المشاهد هادفا إلى جعله غير مطمئن للمعنى السطحي أو الحرفيّ، ليعيد البحث بين سطور الرسالة وتفكيك رموز الشفرة، حتى يصل إلى فهمٍ يرتضيه العقل وترتاح له النفس، وبذا يظهر الدور الجلي للمشاهد؛ فهو شريك أساسي في صنع المفارقة، إذْ لا يتم الوصول للمفارقة وكشفها إلا من خلال أمرين؛ الأول: إدراك التناقض القائم بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، ثمَّ إعادة التمحيص وكشف خيوط تلك التعارضات والتناقضات، ليتسنى له فهم اللّعبة؛ التي قد لا يعرف –المشاهد– حقيقتها، كما أنه ليس من واجب المفارقة والمرسل، وإنما يمكن معرفة احتمالات الحقائق، ومن ثمّ توصل المتلقي المشاهد إلى عملية التحسّب والاحتمالات، فتختفي الأرض الصلبة من تحت قدميه ويبقى في حالة يقظة وقلق لما حوله[1]، وهذا ما يخوله لإعادة تشكيل النص في قالب مشهدي ماثل أمامه.

4. حياة النص المفارقاتي:

إن قدرة المفارقة على خلق التعدد هو ما يبقي العلاقة دائمةً ومتجددةً بين القارئ ونصّه، بمْنحه دورا أكثر فاعلية في التعامل مع النصّ قراءة وفهما وتأويلا، من هنا تضعنا هذه الاستراتيجية الشعرية أمام مفهوم الانفتاح الذي يوجب –وبشكلٍ نهائيٍّ–أنْ نتجنَّب فرض أحاديّة التأويل على المتلقي، القادر على توسيع أفق الدلالات والفهم؛ إلا إذا كان هناك اصطدام مع قِصَرِ النظر وأحادية الرؤيا والتفكير المتجسدة في بعض الكتابات المباشرة الجانحة

(1) ينظر: نبيلة ابراهيم، المفارقة، ص 132–134.

عن الطبيعة الأدبية، ولا يمكن مطلقا لهذا الانفتاح أنْ يتحقق إلا بشحن النص بأسلوب يمنحه أكثر من دلالة؛ مكتشفة ومن أكثر من قارئ أيضا.

وشعرية المفارقة هي ظاهرة نَصِّيَّةٌ بامتياز، بالنظر إلى ما تخلقه من تضادٍ وتناقضات في النُّصوص لتسير به صوب الانفتاح وخرق أفق المتلقي، ببسط ظلالها أمام هـ وتحطيمِ منظاره السَّاذج الذي يرى من خلاله المعاني السطحية والمباشرة، الَّتي طالما كانت قريبة منه.

لذا كانت حياتها وحياة نصها وديمومتها رهنٌ بمدى قدرتها على استفزاز الحس الفنيّ لدى مُتَلَقيها الذي -بناءً على خلفياته-يحاول الاندماج مع التجربة الشعرية وتذوّقها تذوّقا جماليا، بسبر بنيتها المتشكلة من «الأفكار والتّصورات الَّتي تصدر عن الكلام، وإحالة الكلام ومحموله الدال على موضوعات خارجية»[1]، وهذا لإجلاء الإبهام عن فكرتها.

وبما أنَّها -أيضا-شكل من أشكال التعبير المبنية على الإيحاء والتّناقض الفني؛ ووسيلة شعرية مفجّرة للخطاب الشعري الذي تشكل فيه المفاجأة والدّهشة محورًا جوهريًّا بالتّضافر مع كل ما يعمل على بناء فنيّة العمل الأدبي، فهي دائما ما تَحُولُ رمزًا شعريًّا إيحائيا لا تظهر جماليته إلا لمن يحسن فهمه واستنباطه، وهذا الترميز من المبدع راجع إلى حساسية هذا الأخير ودوره في شحن الشعرية، حيث إنه ملكة عمل على تطويرها أنْ كانت جزءًا من حقيقته «فالإنسان واقع في الرمز، ولا يستطيع أن يصنع هويته الفردية أو الجماعية إلا بواسطة الترميز وكأنه محتاج إلى المصانعة والمخادعة لكي يعقل نفسه، وكأنه أيضا محتاج إلى شيء من الوهم لكي يرتضي سلطة الآخر عليه، فنحن لا ننفكّ عن الوهم، وقدرنا أن نخادع أنفسنا ونحتال على أمورنا، وحقيقتنا أن نكتشف بالعقل وهمًا ونصطنع آخر»[2].

ليكون النص -المُنتج-في هذا المستوى بنية مفارقاتيّة لها قصديةٌ يبثها المتكلّم على هيئة نظام رمزي ينطوي على قدر معين من التداخل والغموض اللّذين يتيحهما مستوى الإسناد والكثافة المجازية والإحالة على البنى الغائبة، وأخيرًا مستوى التّواصل الذي يندرج فيه الوضع

(1) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، ط01، 2012م، ص66

(2) علي حرب، التأويل والحقيقة /قراءات تأويلية في الثقافة العربية، ص137.

الوجودي للمتخاطبين، ويتعلّقُ به المستوى الذهني والمعرفي والمرجعيّة العقائدية وسلسلة النظم السُلطوية[1].

نعم ! إن المفارقة ظاهرة لغوية رمزية إلا أن القبض على جوهرها لا يمكن تحصيله بـ «الاعتماد على المعرفة اللغوية وحدها»[2]، أنْ كانت لعبةً عقليةً؛ نابعة عن فلسفة ومعرفة، وهذا ما يضطرُّ مُريدَها إلى «الاعتماد على المعرفة العقلية، لأن الألفاظ والتراكيب اللغوية ليست من الدقة والضبط بحيث تُيَسِّرُ الاتّفاق على التفسير الواحد، فهي تحتمل وجوهًا من التأويل وتتَّسع لأكثر من معنى»[3].

وعليه لا يمكن استجلاؤها إلا باعتماد مقررات العقل «والتعويل عليها في توصيف الظاهرة اللسانية يعني ارتباط الكلام والفاعلية اللسانية بمركز معرفي ينسجم والتّعدد الذي تستدعيه الظاهرة اللسانية، هذا المركز هو العقل بما يسمح من قدرةٍ على تحوير الكلام وإعادة بنائه بناءً دلاليًّا»[4].

ومنه كانت لغة المفارقة لغة العقل والمنطق لا لغة العاطفة، وهذا ما ذهب إليه واين بوث وسيزا قاسم –كما سبق ذكره–لذا انطوت لغتها «على قدرةٍ تبيينيّةٍ؛ تقوم على بلورة عقل اللغة ومعرفة جوهر الدّلالة، أي أنّ دلالة العقل، بوصفها لغةً ونظامًا تتقدّم على دعائم التأويل المتمثّلة في القصد والمواضعة، لأن العلاقة بين اللغة والعقل تلازميّة»[5].

ثمّ إنّ المتلقي في مسيرته القرائية قد طوّر هذا النّشاط التأويلي، فمنذ ظهور الكتابة الفنيّة عمل على فهم نصوصها؛ وذلك بإدراك «النص إدراكًا يصدر عن وعيه ونظامه العقلي وبذلك باتت العلاقة بين النص والعقل جدلية، بمعنى أنَّها احتفظت بطابع إشكالي، فالنّص ينطوي على أبعاد دلالية ومحمولات تطرح نفسها كحقائق مطلقة، والعقل يحتفظ لنفسه بدور

(1) ينظر: عمر أوكان، مدخل لدراسة النّص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط02، 1994م، ص 123.

(2) أحمد أبو زيد، المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن، مكتبة المعارف، الرباط ط01، 1986م، ص149.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، ص59.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الرّقيب والـمُعاينِ والـمُسائل، فيقوم بتبديل بعض المستويات النّصية وإجراء تحويل على البنية الكلية، وذلك حتى يتسنّى له فهمُ النص وتدعيم هذا الفهم وتسويغه»[1].

فالعقل بعد أن يقوم بإعادة ترتيب الجملة ونمذجتها حسب ما يقتضيه الفهم؛ ينغلق على منطقه الخاص، فتخرج اللغة بهذا وتتحرّر من منطقها الداخلي نحوًا ودلالةً وتدخل في منطقه الخاص المؤَسَّس من الخارج ترتيبًا ورؤيةً[2]، وهذا ما يحمل المتلقي على سلوك منحًى آخر في فهم الدلالة، بتقويضها وإعادة تشكيلها، باللجوء إلى التأويل تقنيّةً وأداة لفك شيفرة النصوص وعباراتها، لأنّ «تفكيك العبارة يحتاج إلى أداة رمزية متقدّمة وتقنيّة لغويّة منطقية نستطيع بواسطتها أن نعيد تركيب ما تفكك لنضعه في صورة أخرى، وهذا هو جوهر فعل الفهم، وهو كذلك جوهر فعل التقاط المعنى الذي يأتي ملتصقا مع فعل الفهم»[3]؛ الذي معناه قدرة الشّخص على الحلول في مكان شخص آخر ليعبّر عمّا فهمه وما يمكنه قوله في هذا السياق[4]، و«عَوْدٌ إلى مقررات الإسناد المنطقيّة، حيث تقوم الممارسة التأويلية بإخراج القيم الغامضة والمختلفة من حالة التنافر واللامعنى والغموض، إلى قيم مدركة ومعروفة»[5].

وهذا التقويض وإعادة البناء يكون بـ«السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص، أي الاتجاه نحو ما يُضيئه النص ويُشرقُ عليه»[6]، وإعطاء النص بعدًا آخر يشحنه بالانفتاحية، من من حيث إن التأويل « يقوم على استحضار النصوص الغائبة الَّتي تقوم بوظيفة استجلاء الدلالات الغامضة، أي أن المُؤوّل عندما يقف على مستوى لسانيٍّ غامضٍ فإنّه يقوم بزحزحة هذا المستوى وتحويله؛ ومن ثمّ فإنه يعمل على إخراج الدّلالة الغامضة من حالة التّمنع إلى حالة التّجلي والتّبدي»[7].

(1) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة ، ص46.

(2) ينظر: منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط01، 1998م، ص56.

(3) سامي أدهم، فلسفة اللغة/تفكيك العقلي اللغوي بحث ابستيمولوجي انطولوجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01،1993م، ص223.

(4) ينظر: هانس وجورج غادامير، مدخل إلى اسس فن التأويل، تر: مُحَمَّد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد، ع16، 1999م، ص102.

(5) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، ص89.

(6) بول ريكور، النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع03، 1988م، ص50.

(7) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة ص92.

ومناط هذا إلى بنائه التشكيلي المفارقاتي المنزاح به عن المألوف؛ حيث «لا يقف عن كونه محلًّا لتوليد المعاني، واستنباط الدّلالات، ولا مجال لأحد أن يقبض على حقيقته، ومآل ذلك أن الأصول والمراجع لا يستنفدها تفسير واحدٌ أو شاملٌ ولا يمكن حصر معرفتها، من طريق واحد بعينه، أو تقييد النظر إليها على مذهبٍ مخصوصٍ أو في اتجاه معيّنٍ فالنصوص الَّتي هي موئل الفكر الحق يصعب إفراغها في نسق منطقي صارم أو ضبط معانيها وحصر دلالاتها»[1].

وهكذا فإن النص المفارقاتي باعتماد هذه التقنية يضمن انفتاحيته، حيث إن كل «تأويل يعني أن الحقيقة لم تقل مرة واحدةً، وأن كل تأويل هو إعادة تأوُّلٍ»[2]،و«بالتأويل يَسْبِرُ المؤوّل بُعدًا مجهولًا في النص، ويكتشف دلالات ما اكتُشِفت من قبل، ويقرأ في الأصل ما لم يقرأه سَلفه، فيعقل ما لم يعقل ويولّد المعنى من حيث يُظَنُّ اللامعنى، ويستنبط المجهول من المعلوم وما العلم إلا ذلك..»[3].

وتحاكمنا إلى المنطق التأويلي و«بديهة العقل وترافعنا إلى الطبيعة والحس فقد وفينا الصنعة حقها وربأنا بها أرفع مشارفها»[4]، وهذه العقلانية إنما هي لاستجلاء دلالتها، وهو الهدف من هذه العملية الَّتي ثمرتها الفهم «فالغرض بالكلام إنما هو الإفهام، وما عداه من الأغراض يتبعه، فإذا لم يتعلّق به هذا الغرض كان معدودا في العبث»[5]، وعقل القارئ وإن فتح فتح أمام ه عدّة وجوه دلالية فإنه يستطيع اصطفاء وجه واحد، هو الذي يحتفظ بسماتٍ معقوليةٍ عليَا[6]؛ تمكّنه في الأخير من ملامسة غاية الأداء الكلامي (جمالية تأثيرية)، لأن التأويل التأويل هو لغة العقل الَّتي من أهدافها المعرفة والتفسير.

والمفارقة في النّص إمّا أن تمكّن قارئها منها فيتبلور لديه القصد –نسبيا–وإما تُرْبِكهُ وهذا راجع إلى انفتاحها على سلسلة من التأويلات المتباينة، الراجعة إلى بنيتها الَّتي تقتضي

(1) علي حرب، التأويل والحقيقة /قراءات تأويلية في الثقافة العربية، ص17.

(2) المصدر نفسه، ص17.

(3) المصدر نفسه، ص14.

(4) ابن جني، الخصائص، ج01، ص54.

(5) القاضي عبد الجبار، شرح الأصول الخمسة، تح: عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1996،03م، ص603.

(6) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، ص56.

«أنه لا كلمة في مواضعتها إلا وهي تحتمل غير ما وضعت له»[1]، و«كون المعنى متحرّفًا لغرض الكلام عن مقصده الواضح معدولًا إليه عما هو أحقّ بالمحل منه حتى يوهم المعنى أن المقصود به ضدّ ما يدل عليه اللفظ المعبر به عنه»[2].

وللوصول بالفهم إلى كنه المفارقة وجوهرها يكون بترك صانعها قرائن نسقية تفتح لمتلقيها بابًا من أبواب الدّلالة؛ لحلّ مُبهمها والوصول إلى البنى العميقة للنص، حيث إنّ «صانع المفارقة الذي يقوم بإغلاق البنية، أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال، لا بد أن يقدم لقارئه المفترض مفتاحا، ليتمكن من العثور على المعنى المخبأ في ثنايا البناء، وهذه المفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقية لا قرائن لفظية، فليس من مهام صانع المفارقة أن يقدّمها لجمهوره على طبق من فضّة، بل عليه أن يترك له حرية الاختيار ومن يدري؟ فلربما يقع هذا القارئ ضحية إضافية من ضحايا المفارقة، أمام قارئ أشدّ ذكاء وأكثر خبثا»[3]، فالمفتاح هو واسطة المتلقي لِكشف المعنى الباطن.

وأوّل هذه القرائن «عناصر ضمنية وكامنة يتم إخراجها إلى حيّز التمثيل الدلالي بالاستناد إلى السياق الذي ينتمي له النص، وهذا يعني أن النص ليس معزولا عن سياقه وفضائه المرجعي، لكنّه حاضر في نسيج اللغة..»[4]، المفعم بالحركيّة الدّلالية الَّتي ينبغي مراعاتها مراعاتها في دراسة البنية وتحليلها، وفهم تشكيلاتها، وقيم الاختلاف والبنى المتناقضة الَّتي تتأسّس عليها وبالتالي فهم المفارقة، وبلوغ قصدية النّص؛ من حيث إن «معرفة القيم المتشاكلة والدّلالات الغامضة، هي ممارسة تهدف إلى بلورة بنية القصد ودلالاته، فهذا الهمُّ المعرفيّ هو غاية التأويل وهدفه القصي، فاستخراج الدلالات يجب في الأحوال كلها أن يخدم القصد، ومن ثمّ فإن لغة العقل ينبغي أن تُحفَّ بالقصد لأنه زبدة الكلام»[5].

(1) القاضي عبد الجبار، متشابه القرآن، تح: عدنان زرزور، دار التراث، القاهرة، ط01، 1966م،ج01، ص08.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَّد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط03، 1986م، ص179.

(3) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص53.

(4) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، ص84.

(5) المصدر نفسه، ص63.

وهذا القصد قد وُفِّق إليه القارئ المعاصر –نسبيا–؛ فبتغيير زاوية النظر إلى الأساليب البلاغية وفق ما يقرره الفهم القديم لها، والنظر إليها نظرة مفارقاتيّةً فتح أمام ه مجالا واسعا للجمالية والتأويل؛ وأعطى فسحة للجانب النفسي في التحليل، مما فرض عليه «نوعا من الانتباه واليقضة، ذلك أنَّها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها، وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي للكناية إلى معناها الأصلي المجرّد»[1]، مما ينتج عنه ثقل في وزنِ قيمة المعنى المُتوصَّل إليها، مما يساهم في تضاعف عمق المشهد وشاعريّته وتأثيريّته وبالتّالي تضاعف المتعة الذّهنية.

ثمّ إن هذه المتعة لا تكتمل إلا بإعطاء المتلقي فرصةً ومنحه حريةً كاملة للارتكاز على خبراته ومدركاته البصرية وحسّه المفارقاتي الذي من خلاله يمكن تَمَثُّل المشهد، ومنه إعادة إنتاجه والاسهام في عملية الابتكار والإبداع.

ووظيفة الشاعر أن يعرِضَ كلّ ذلك في فضاء علائقيّ يجمع عناصر العمل الفني على صعيدٍ واحد ويمزجها في قالب من الانسجام والتضاد، والتناغم والتنافر وكل ما يتعلّق بالتوازن والإيقاع؛ على الرأي القائل «أن الشعر تعبير عن لحظة من لحظات تحقيق الوجود، أي أنه يحاول أن ينقل إلى القارئ إحساسًا أو مشهدًا مفعما بالحيوية»[2] فيه تنشأ علاقة «بين صور لا يجمعها ارتباط طبيعيٌّ أو معنويٌّ ولكن الشاعر يربطها قسرًا اعتمادًا على بعض الاتّفاق العرضي في الحدوث»[3] وهو المفارقة، ومنه يكتسب هذا الأخير –المشهد الشعري–فاعِليَّته ووظيفته الدَّلالية والجمالية، ويضمن استمراريته وانفتاحيّته.

ليضل في الاخير عقل المتلقي –وإن كان يضمن معرفة الحقائق والماهيات–عاجزا أمام هذه الظاهرة الشعرية، الزئبقية الدلالة، ويبقى ما توصل إليه مجرد مقاربات نسبية، قد تصلح في عملية القبض على المعنى وقد لا تصلح.

(1) جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص328.

(2) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات العربية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقص، ط01، 1986م، ص409.

(3) المرجع نفسه، ص413.

عموما تفطن المتلقي (المتخصص والغير المتخصص) لظاهرة المفارقة والدور الذي تؤديه في عملية الخلق الإبداعي جعله يقود ثورة على نمط التأويل الكلاسيكي؛ وبداية حقبة جديدة للتأويل الدّلالي الذي ساهمت في تطويره نظرية التّلقي، أما تأثير هذا الكشف المعرفي في مردودية المتلقي، فيتوقف على مدى تعاطيه معها، ومقدار المجهود العقلي والفكري الذي يبذله في سبيل استخراجها واستجلاء مقصديتها؛ من خلال نظره إلى خصائصها ومميزاتها.

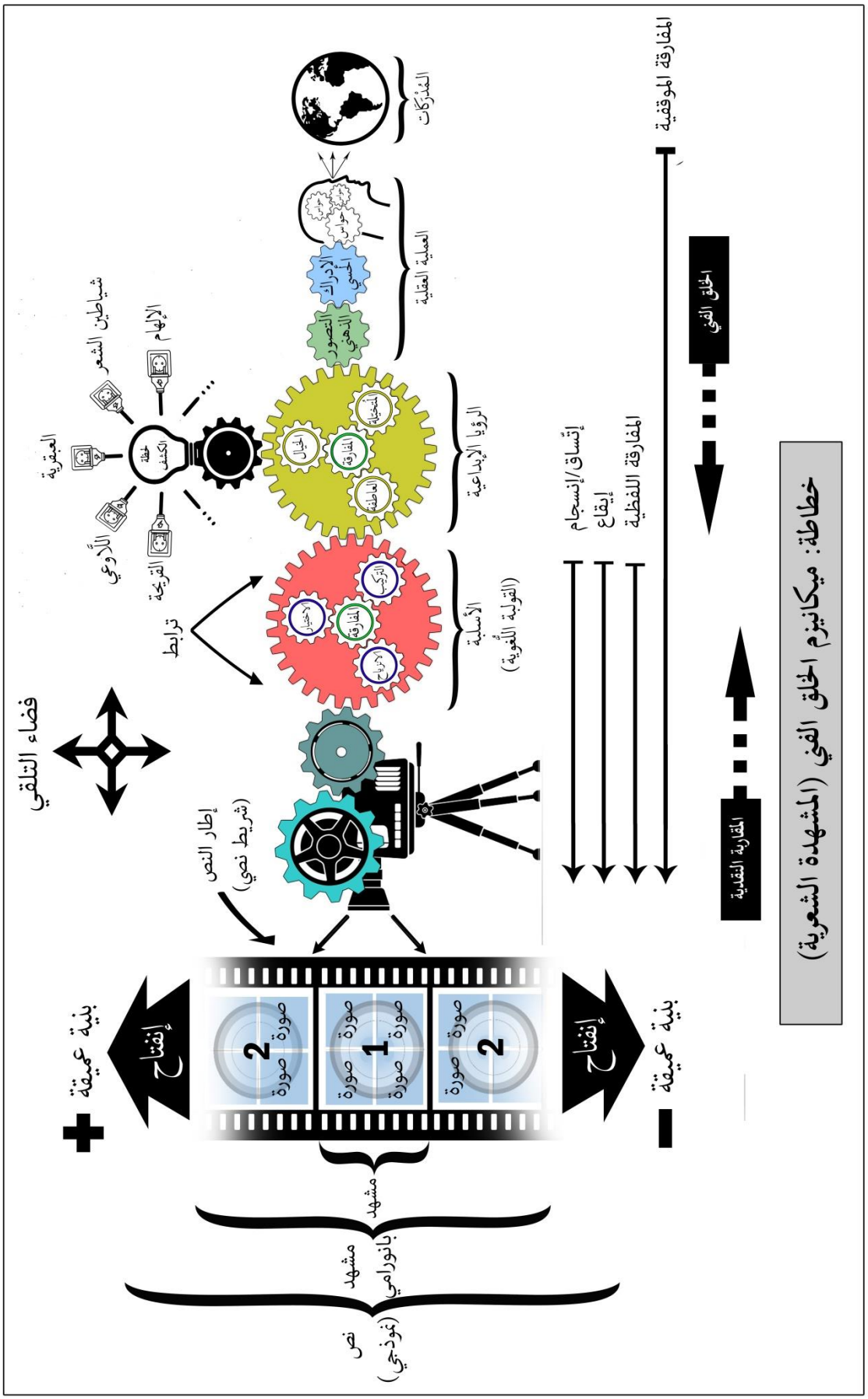
-خلاصة الفصل:

إن كل ما ذكرناه من بداية هذا الفصل لا يمكن أن يعمل في استقلالية عن بقية عناصر الخلق الفني، وتضافرها معا، وهو تضافر علائقي عنه تنتج الصورة الشعرية، ولا يمكن عزل أحدها عن الآخر إلا من أجل التحليل والنقد؛ يقول صلاح فضل: «وليست هناك طريقة لفصل ما هو موحّد بطبيعته، وإن كنا نحاول عند التحليل عزل بعض العناصر لأهداف عملية لكن من الضروريّ أن يدرك أنه لا يوجد عنصر عاطفي ولا خيالي بدون مضمون تصويري منطقي»[1].

عموما ليشتغل محرك الخلق الفني ينبغي سلامة الإدراك الذي به يتكون التصور الذهني في الخيال الذي بإدخاله فضاء المتخيّلة ومزجه بالمفارقة والعاطفة تتشكّل رؤى الإبداع، التي لا تحتاج إلا لشحنة من الكشف الشعريّ ووعاء أسلوبي (القولبة اللغوية) لتغدو عملا إبداعيا منقطع النظير يبدأ بصورة فلقطة وينتهي بمشهد كليٍّ؛ وهذا إذا ما حرص صاحبه على إيقاعيته واتّساقه وانسجامه وترابطه وعدم خروجه عن إطاره العام وزاوية النظر؛ وهو ما يضمن التكامل الميكانزمي وديناميةأتراس الخلق الفني؛ ومن ثمة تُشَغَّلُ آلة العرض على فضاء التلقي الذي هو شاشتها، ليتمثَّل المتلقي هذا العمل ثم يخضعه لعملية قرائية ينجم عنها إعادة إنتاج ل؛ كلٌّ وقدرته على التحليل والتأويل.

أنظر الخطاطة التالية.

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص244.


خطاطة: ميكانيزم الخلق الفني (المشهدة الشعرية)
المفارقة الموقفية
المُدرَكات
الإدراك الحسي
التصور الذهني
العملية العقلية
الرؤيا الإبداعية
الأسلبة
(القولبة اللغوية)
ترابط
الإلهام
شياطين الشعر
العبقرية
اللاوعي
القريحة
فضاء التلقي
إطار النص
(شريط نصي)
إتساق/إنسجام
إيقاع
المفارقة اللفظية
الخلق الفني
المقاربة النقدية
بنية عميقة
إنفتاح
صورة
صورة
صورة
صورة
1
2
2
مشهد
مشهد بانورامي
نص
(نموذجي)

الباب الثاني

مقاربة تطبيقية في كافوريات المتنبي

الفصل الأول

المتنبي وكافورياته

1. سايكولوجيا التهكم عند أبي الطيب المتنبي.
2. علاقة المتنبي بكافور.
3. جوهر الكافوريات.
4. قصائد التطبيق.

تصدير:

كان المتنبي ولازال محور الكثير من الدراسات؛ بشعره الذي يعدّ كونا عامرا غذّى كل تيارات النّقد الأدبي وأغناها؛ مما جعله شاعرًا «لا يفرغ ولا ينتهي، فإن الإعجاب بشعره لا ينتهي و لا يفرغ، وقد كان نفسا عظيمة خلقها الله كما أراد، وخلق لها مادّتها العظيمة على غير ما أرادت؛ فكأنما جعلها بذلك زمنًا يمتدُّ في الزمن، وكان الرجل مطويًّا على سرٍّ ألقى الغموض فيه من أول تاريخه، أو هو سرّ نفسه وسرّ شعره وسرّ قوته، وبهذا السر كان المتنبي كالملك المغصوب الذي يرى التاج و السيف ينتظران رأسه جميعا، فهو يتّقي السيف بالحذر والتلفف و الغموض ويطلب التاج بالكتمان والحيلة و الأمل»[1].

والناظر في الكم المهول من الدراسات التي أُلّفت حوله –قديمها وحديثها– « أنه شُغف منذ صغره بعلوم عصره وثقافته ... وقد اكتسب ثروة لغوية وفصاحةً في التعبير كانت عدّته ينهل منها عند نظمه الشعر ومحاورة أهل العلم والأدب، أضف إلى ذلك أن عصره كان عصر ازدهار ثقافي في الأدب واللغة».[2]

والمتمعّن في شعره يجده ذا ثقافة لغوية وثراء معجمي؛ الأمر الذي مكّنه من ابتكار أسلوب مختلف في الكتابة؛ حيث «لم تكن له لغة يتفرد بها عن غيره من شعراء عصره، ولكن من يقرأ شعره يجد فيها ما يميّزه عن الآخرين بحيث يستطيع أن يميز شعره من شعر هؤلاء، فقد أعطى المتنبي لنفسه الحق في صياغة لغته كما يشاء ولو لم تكن واردة عند العرب»[3].

وكثيرا ما نجده يؤْثِرُ «الخروج على العُرْفِ اللُّغوي في استخدام الألفاظ والتعامل مع الكلمات والتراكيب»[4]، وهذا ما جعله في أعلى هرم الشعراء الفحول بلا منازع، إذْ لا يكاد يختلف الباحثون في الأدب وعلماء اللغة والنقاد في أن الفن العظيم كان دائما وعبر كل العصور هو ذاك الذي يمثل خرقا للعادي اليومي من مألوف القيم والأشكال الجمالية أو المضمونية أو

(1) مصطفى صادق الرافعي، من وحي القلم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 2000م، ص350.

(2) مصطفى الشورى، الشعر العباسي اتجاهاته وتطوره، دار الفردوس للطباعة، القاهرة، دط، 1997م، ص 286.

(3) المرجع نفسه، ص 297.

(4) مصطفى أبو العلا، شعر المتنبي دراسة فنية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، دط، 1977م، ص 247.

اللغوية، بل تكاد تنسب إلى الخرق للمألوف والمعتاد والمستقر من القيم كل التطورات والإبداعات التي شملت حقول الثقافة والأدب والفنون والعلوم، أي نشوء وتطور الحضارة[1].

ومما لا شكّ فيه أن عقلية المتنبي وسعة اطلاعه وثقافته وتنوعهما؛ وحسن استغلاله لهما جعل شعره يكتسي حُللًا من الغموض؛ وتعدّدية الاحتمالات و التّأويل؛ ومنه اكتسب القدرة على الأسر الفني الذي يختلف عن أسر الواقع، وهذا الأسر –وإن كان مؤقتا– يُعدُّ مصدر المتعة والغبطة اللّتان نشعر بهما حتى ونحن أمام عمل مُتْرَعٍ بالمأساويّة، أي جعل المتلقي على درجة من التمتّع والغبطة، بعد امتلاك جانبه وحمله على الاستئناس إدراكيا؛ وذلك «للوصول به إلى تحقيق التوازن في الحواس، بواسطة الاستجابة الجمالية المتأتية من خصوصية الرؤية ومن استقلالها عن العادة عن طريق عملية التغريب والمفاجأة، ومن طريقة التعبير عنها»[2]، إذن فُرادة العمل الأدبي «يجب أن تثير الدهشة باستقلاله عن الذوق السائد والرأي والعادة»[3].

وهذا الأسلوب في الكتابة من المتنبي ليس انغماسا في الذاتية ولا انغلاقا شخصيا، لأننا من خلال هذه الأشعار نستطيع اكتشاف علاقته بالمجتمع وتحولاته وما يحدث فيه، والتعرف على تشخيصه الفكري أو الفلسفي والنفسي لجملة قضايا لا تعنيه وحده وإنما تعني كل من عاشها أو درسها.

1. سايكولوجيا التهكم عند أبي الطيب المتنبي:

إن المفارقة فنًّا قوليًا لم تكن معروفة عند العرب القدامى، ولم تكن لها نصوصها التي تنفرد بها –كما هو الحال في العصر الحديث والمعاصر– كون الغلبة آن ذاك كانت للجدِّ، هذا وإن وردت في بعض السياقات التي يفرضها الهجاء؛ صريح كان أم تعريضيٌّ ساخر.

(1) طراد الكبيسي، النقطة والدائرة، دار الشؤون الثقافية العامة، جروس برس، بغداد، ط01، 1987م، ص 83 – 84

(2) قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد ، ص 24

(3) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ف. فان تيغيم،تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط02، 1975م، ص 125.

وكثيرا ما كان الشعراء في العصر العباسي يلجؤون إليها أو إلى ما يعرف بأسلوب الذمّ بما يشبه المدح، أو المدح المقلوب، أو ما يعرف بأسلوب التهكّم؛ وهو « الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار والوعد في مكان الوعيد والمدح في معرض الاستهزاء»[1]، وهو أبلغ وأظرف.

وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في العمدة؛ حيث اعتبر السخرية أداة شعريةً لها أسلوبها الخاص في إيصال المعنى، منحازًا إلى الرأي القائل بأن التعريض أهجى من التصريح؛ وحجّته «اتساع الظن في التعريض وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته، فإذا كان الهجاء تصريحاً أحاطت به النفس علماً، وقبلته يقيناً في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان أو ملل يعرض»[2].

والشعراء بهذا الاعتبار ثلاثة؛ شاعر جديّ وآخر هزليٌّ وثالث مزج الاثنين في قالب واحد حتى لا يكاد يفرّق بينهما وهذا ما اشتهر به أبو الطيب في كافورياته –المدحية– حيث إنّ المفارقة أسلوب يصدر عن ذهن متوقد وذات واعية بما حولها، ينجم عنه تبني موقف فكري يستجلي حقائق الأشياء وكوامن النفس الإنسانية لدى المتلقي، وليس كأبي الطيّب المتنبي أحمدُ بن الحسين الجعفي (303هـ – 354هـ)، أوْقَدَ ذهْنًا ولا أوعى فكرًا في شعراء عصره، للتمثيل بشعره في هذا الباب، حيث أحدث المتنبي مسالك جديدة في الشعرية العربية في عصره وبرؤى فنية خلاقة، فالشعر لا يبلغ ذروته إلا باستقلالية منتجه وتفرّده عن سائر أشباهه ونظرائه بحيث يعرض أمامنا تجارب البشرية من وجهة نظر وزاوية مختلفة عن سائر الزوايا، ومنه تحصل المتعة والفائدة التي لا يمكن العثور عليها في عملٍ أخر.

وهذا ما وفق المتنبي في تحقيقه –إلى حد ما– في مسيرته نحو التفرّد، وهو ما ضمن له ديمومة التأثير والخلود برؤاه الجديدة وتجاربه المبتكرة؛ حيث استطاع إثبات ذاته في الوسط الشعري ورسّخ حضوره «بوصفه عقلية ماهرة التعامل مع الأداة التعبيرية القادرة على تغيير زوايا إضاءتها المسلطة على خبايا ما رغب في معالجته فنيا في أثناء التنقيب وفي أثناء التشكيل كذلك، بمعنى أن هذه الرؤية تقتضي" حوارا بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به"»[3] وفي حالتنا

(1) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، ص215.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط05، بيروت: 1981م ج02، ص173.

(3) ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس و مُحَمَّد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت ط03، 1978م. ج1، ص17.

هذه الأداة هي **المفارقة** فكلما أجاد خلقها وتوظيفها في سياقاتها، حدث الخلق الفني وفرادة العمل الأدبي.

وهذه الأداة لا تُطاوع إلا المبدع الذي يجري في دمه الاحساس العميق بالخدعة الكبرى في الحياة كما يرى كير كجورد (**Søren Kierkegaard**)[1] ولعل أبا الطيب «كان المثال الحي لهذا الفنان الذي لم تخدعه الحياة ولم يهادنها أو يسايرها، إنه جاء إلى هذا العالم ليختلف معه، وإذا لم ترضه هذه الحياة راح يفتتها تفتيتا رائعا مُظهرا كل تناقضاتها مازجا بين نفسه وأشيائها في محاولة للوقوف على حقائقها»[(2)].

ليكون بذلك «نادرة الفلك، وواسطة عقد الدهر، في صناعة الشعر »[(3)] فَلَيْسَ الْيَوْم مجَالِسُ الدَّرْس كما قل الثعالبي «أعمر بِشعر أبي الطّيب من مجَالِس الْأنس وَلَا أَقْلَام كتاب الرسائل أجْرى بِهِ من ألسن الخطباء فِي المحافل وَلَا لُحُون المغنين والقوالين أشغل بِهِ من كتب المؤلفين والمصنفين »[(4)]، كان وما زال شخصية جدلية اختلف النقاد والدارسون حولها؛ فمنهم من رآه إنسانًا عظيمًا وشاعرًا مفَلَّقًا وحكيمًا بليغًا ومنهم من رآه متطرفًا ومتهوّرًا ومغرورًا، وقد أُلفت حول شخصيته وشعره دراسات كثيرة، وما زال يستوعب دراسات أخرى لا حصر لها ورغم ما قيل في شعره –ويقال– يبقى المتنبي **"مالئ الدنيا وشاغل النّاس"**.

والسرّ في خلود شعره كامن في ذاته الترانسندنتالية وشخصيَّته غير المستقرة الجامعة بين المتناقضات، بين الانطواء والانبساط، بين الفخر والكبرياء والتّكسب لدى الأمراء، وبين حبّ الأسفار والاستقرار، وهذا التّناقض هو ما مكّنه من التّعبير عن عبقريّته الشّعرية بجسارة لا حدود لها، وقد تطرقت لهذا نبيلة إبراهيم في قولها: «إن البحث عن صانع المفارقة يرتكز فيما اصطلح على تسميته بالذات الترانسندنتالية؛ فما هي هذه؟ إنها الذات السلبية، التي لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع، بل تتجاوزهما وتعلو فوقهما، تاركة نفسها لعفوية الفكر، وهي الذات المغالطة التي تخضع سلبيتها لموضوعية مزعومة، وتمثل المفارقة المسافة

(1) ينظر: إ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي ، ص 321.

(2) عبد الهادي خضير، المفارقة في شعر المتنبي، ص 62.

(3) أبو منصور الثعالبي، أبو الطيب المتنبي وما له وما عليه، ص30.

(4) أبو منصور الثعالبي، يتمية الدهر في محاسن أهل العصر، تح: مفيد مُحَمَّد قمحية، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت: 1983م ج1،ص 140.

بين الذات الإيجابية والذات الترانسندنتالية، كما أن وظيفتها تتمثل في تعميق حالة الانفصال بين الواقعية والمثالية، وبين التاريخ والكوني، ومع ذلك فإن الذات الترانسندنتالية تع القوة القادرة على حماية الذات الواعية ضدّ القوة المدمرة، قوة اللغة الجماعية التي تتردد في ظل نظام ما في زمن ما»[1].

وهذه هي ذات المتنبي، المتشبّعة بالأنا؛ والمعزولة عن "النحن" والمتطلّعة إلى عالم مثالي تكون لها القدرة على تشكيله، وهذا ما جعله –رغم عزلته– لا يستطع العيش في معزل كليٍّ عن عصره والأحداث التي تعصف به، ويبقى حبيس نفسه وتاريخها، نتيجة تعاطيه مع تاريخه تعاطٍ عنيف إلا أنَّا نراه مُتسامٍ فوقه؛ متجاوزا حدود الزمان والمكان؛ طامحًا إلى تجاوزه وتغييره، ولعلّ هذا ما جعل بعض النقاد يتّهمه بالتطرف الفكري والإرهاب البلاغي «إذ يبدو في تأمله للواقع تتجاذبه من قوى متقابلة قد لا يتيسر الجمع أو التوفيق بينها، ويخضع من جهة أخرى إلى نزعاته المثالية فلا يتسنى له الفرز والتأني في تحليل المواقف»[(2)].

ومما لا شكّ فيه أن جملة التناقضات النفسية للذات الترنسندنتالية المتشرذمة بين العزلة والطموح للملك « هو الذي فجّر في نفسه هذه التقابلات الثنائية التي جاءت في صورة مفارقات قد تبدو في ظاهرها متناقضة ولكنها في واقعها –وعند تدقيق النظر فيها– هي وسيلة الشاعر للكشف عن الأبنية الجوهرية للحياة بعد إزاحة ما تراكم عليها من تفصيلات وجزئيات قد تخدع الإنسان الاعتيادي لكنها تمنع الشاعر ذا النظرة الشمولية والواعية والفكر العميق النافذ من أن يلج حقائق الاشياء فيوحد بينها، فإذا البياض درجة في السواد وإذا الضحك الهستيري تجسيد لحزن الإنسان العميق، وحتى الجمال الذي يخلب عقولنا إنما هو القبح الذي تنفر منه النفوس... إنها فلسفة متكاملة ترى العلاقات الحقيقية بين الأشياء وتحس الجدل بين طبائعها، مصوغة في شعر يتدفق شعورًا وفكرًا»[(3)].

أما عن إحساس الذات الترانسندنتالية بالمفارقة فيربو ويعظم «عندما تجد نفسها وهي العاشقة للحرية والانطلاق محاطة بعوامل كثيرة تجعلها تشعر بنقص شديد في حريتها، وبمقدار

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 207.
(2) المصدر نفسه، ص 136.
(3) عبد الهادي خضير، المفارقة في شعر المتنبي، ص 62-63.

هذا الإحساس يكون تمردها على القوانين وقواعد المنطق والمعقول... وبهذا وحده يمكننا أن نفسر هذه المفارقات المحيرة في سلوك المتنبي الشعري حين يخص نفسه بأغلب قصيدة المديح، ولا يترك لممدوحه إلا القليل؛ إنه كسر لقوانين المديح كما توارثها الشعراء، إنها الضحكة الساخرة التي تطلقها ذات المتنبي على القوانين المكبلة لحريتها، فهي تؤكد لهؤلاء الممدوحين أنهم إن كانوا أسياد الواقع فإنها سيدة العالم الآخر، عالم الخلود؛ عالم الشعر، وبذلك كان المتنبي يضحك من ضحاياه –ممدوحيه– الذين كانوا يعتقدون خضوع المتنبي لشروطهم وقوانينهم فتمرّد على هذه القوانين في عالمه الخاص»[1]، ومثل هذه السلوكات شائع في كافوريات أبي الطيب؛ في حين تكاد تنعدم في السيفيات أو العضديات أو ممن كان يشعر بالرضا عنهم، بل حتى هؤلاء لم يكونوا في منأى عن مفارقات المتنبي حين تعاوده أحاسيسه بالذل والخيبة والضياع.

وإذا ما تركنا الدواعي النفسية التي اضطرت المتنبي إلى تبني أسلوب المفارقة وانتقلنا « إلى ظروفه الذاتية التي كونت الإطار الخاص لشخصيته فإننا نجد أن حياة المتنبي لم تكن هادئة مطمئنة، بل كانت مضطربة أشد الاضطراب، فيها من الغموض الشيء الكثير، مما ساعد على أن تحاك روايات كثيرة عنه تتسم هي أيضا بالمفارقة، فمنهم من رفع نسبه إلى الأشراف العلويين ومنهم من انحطّ به فجعله ابن سقاء الكوفة، وهو على شهرته اختلف الرواة في أمه كما اختلفوا في كنيته وسببها»[(2)]، لقد كانت حياته خليط من الاضطرابات النفسية والظرفية؛ خارجة عما عهده الناس في من كان على شاكلته من شعراء عصره، ولعلّ هذا ما بدى جليًّا في شخصيته وسلوكياته ومنهجه في الحياة وفي شعره.

حيث حاز ما لم يحزه نُظراءه من «صفات متناقضة أوضحها تحمله للذل والانكسار في أوقات كثيرة من حياته، وهو الأبي الذي يحس في نفسه كبرياءها وعزتها وارتفاعها عن صغائر الأمور، ولكننا نجده يحتمل من الضيم والهوان مالا يحتمله من سواه ممن ليست له نفس المتنبي»[(3)].

(1) عبد الهادي خضير، المفارقة في شعر المتنبي، ص 63.
(2) المصدر نفسه، ، ص 63-64.
(3) المصدر نفسه، ، ص 64.

لقد حاول بعض الباحثين أن يرُدَّ هذه المفارقة في حياة المتنبي إلى أنه «يمتلك طاقة ديناميكية هائلة لم تُأتلف وظروف حياته وأحداث زمانه، فظلت حبيسة تبحث عن منفذ ولا تجده وتتمثل في تناقض يتخذ أشكالا متنوعة من إقبال وإدبار على أمر بعينه، ومديح وهجاء لشخص بذاته، وحلٍّ وترحال، وحدّة وانفعال ورفعة وانخفاض وقبول هبات لا تتفق ونوازعَ الكبرياء في نفسه»[1].

ولعلّ هذا كله راجع إلى كونه «"قوي الحس، حاد المزاج، عنيف النفس، مندفع بحكم هذا كله إلى الغلو والإسراف" ونحن لا نستطيع أن نغض الطرف عن روح المتنبي الحساسة السريعة التأثر بما يجعل ردود أفعالها قوية ومتطرفة؛ تنقل من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وهذه هي طبيعة الذات الشاعرة والذات العاطفية فهي سريعة الفرح، وسريعة الحزن تنفتح على الآخرين، ثم سرعان ما تعاود الانكفاء على نفسها»[2].

والحقُّ أنَّ قصائده نابعة عن أساليب عجيبة في توظيف لُغَةٍ الألفَاظُ فيها تتجاوز المعاني الظاهرة وَتُلَمِّحُ في الوقت نفسه بالمعنى الكامن (المفارقة، الانزياح، الغموض..)، « وإذا كانت اللغة أول عناصر الأدب، فإن الابتعاد عن العلاقات المعهودة بين الكلمات والبحث عن الارتباطات غير المألوفة، هما التجربة اللغوية التي تستعمل الكلمات استعمالا خاصا مميزا وحداثيا في الأدب بشكل عام، وفي المفارقة بشكل خاص من حيث وصول هذا الاستعمال الخاص إلى حد التضاد بين كلمات التركيب الجديد»[3] .

وهو ما يشدُّ المُتلقي؛ بمساهمته في خلق المفاجأة والدّهشة من خلال تعدد المعاني وزيادة احتمالات التفسير والتأويل المختلفة لتتشكّل بذلك اللّذة الحسيّة والعقليّة عند المتلقي- بدرجات متفاوتة-، كون «أفخر الشّعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه..»[4]، ليكون النّص الّذي يستفزّ القارئ إلى بذل الجهد في المتابعة والتفكير بتعدّد وجوه تأويله هو النّصّ الإبداعيّ الأصيل.

(1) سهل عثمان ومنير كنعان، المحصول الفكري للمتنبي، دار الرشاد، بيروت، دط، 1969م، ص 221.
(2) عبد الهادي خضير، المفارقة في شعر المتنبي، ص 64.
(3) المفارقة في شعر الرواد، ص 27.
(4) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج4، ص7.

فتذكى روح الشّعريّة والجمال في النّص بالتقاء الأضداد والتئام المتناقضات ليثار المتلقي ويتكون لديه انطباعٌ وأثرٌ عميقٌ، وهذه غاية كل مبدع والهدف من وضع كلّ نص؛ ولولا المفارقة وعدولها الجمالي باللغة والكشف عن مسالك جديدة لها في لحظات التّكشف، لسقط الأدب عامة والشعر خاصة في جدث المألوفية، و«ما أثقل الأدب وما أقل جدواه إذا تحول إلى روتين»[1].

لتؤدّي بذلك اللّغة دورًا آخر، فبعد أن كانت وظيفتها إظهار الفكر في الأصل أصبحت وظيفتها إخفاء الفكر؛ باستخدامها على نحو يوهم المتلقي بضدّ ما يعتقده، وبذا استطاع المتنبي التوفيق بين الوظيفتين بإعتبار أنه ينقل أفكارا لإخفاء أخرى؛ حيث إن له في «الكافوريات مقاصد دقيقة حتى إنه التزم فيها أن يبني أبياته كلها على قاعدة محتمل الضدّين»[2] وهو ما سنقف عليه بإذن الله في هذا الفصل.

والمتلقي أمام كافوريات أبي الطيب يقف عاجزا؛ لا معين له إلّا تلك الاعتبارات السّياقية وجملة القرائن النسقية المرفقة؛ الّتي وضعت في مجال إدراكٍ مضبّب ولكن مرغوب، وكأنه يتبنى مقولة « لا تبحث عن الكلمة، بل ابحث عن استخدامها»[3].

لذلك نراه حين وفد على كافور ما لبث أن «أخذ يزوّر له المعاني، ويُسرف في تعظيمه حتى ذلّ وتعفّر وشعر بانسحاق الفشل، ذلك أن كافور لبث يماطله؛ يعدُه ثم لا يعتم أن يخلف الوعد، ولا يدعه يهجر مصر حتى نقم عليه غاية النقمة وتحوّل من مدحه الزائف المزوّر إلى هجاء سافر لعين عبّر فيه عن سويدائه ونقمته وحقده على عصره المتآكل المختل»[4].

ولعلّ هذا ما جعل شعره في سنوات مُكثه عند كافور قليلًا و«مختلفًا كل الاختلاف من جميع شعره، مباينًا له في الصياغة، حافلا بمهارات لا يطيقها إلا قلّة من الشُّعراء الكبار، ثم لا

(1) الأدب في عالم متغير، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهره، دط،1971م ص09.

(2) عبد الرحمان بن حسام زاده الرومي، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، تح:: مُحَمَّد يوسف نجم، دار صادر، ط02، بيروت: 1993م، ص26.

(3) مُحَمَّد مُحَمَّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 370.

(4) إيليا حاوي، فن الهجاء وتطوّره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، دط، دت، ص 602.

تتأتّى إلا حين يقعون في المحنة المحرقة، بين وجوب الكتمان وضرورة الإفصاح؛ بين ما يبطنونه في أغوار أنفسهم، وما يظهرونه فيما يجري على ألسنتهم»[1].

ولم يكن هذا في شعر أبي الطيب صدفةً واعتباطًا، كلّا ولا مجرد كلام متناقضٍ، بل هو نابع عن فقه لغوي ومهارة منقطعة النظير في صياغة الكلام ونسجه، بهما يدفع المتلقي إلى تجاوز المعنى السطحي وعدم الاعتماد على التفسير الظاهري بل على جملة من التفسيرات المتغيرة، والقراءات المتعدّدة، وهي صنعة لغوية قائمة على عقل متوقد ورؤى مختلفة تستلزم مهارة ودقّةً فنيَّةً عاليَّةً، والمَقْدِرَةُ على خلق لغةٍ تحرّك ذهن المتلقي وتُزعزع قناعاته.

وهذا ما يبرّرُ عجز كل من أَرادَ تقديم التَّفسير الشافي الكافي لشعر المتنبي، يقول أبو فهر: «وأنت إذا عدت فقرأت الأبيات .. رأيت بلاغة الرّجل في السخرية ودقّته في اختيار اللّفظ وإيجاز الصورة التي يريد أن يتفكَّه لك بها، وهذا الضرب من الكلام من أكثر ضروب الكلام دورانًا في شعر المتنبي، حتى بلغ من دقَّته في وضعه ونفوذه في معرفته وإتقانه أنه كان يقول القول في المدح وهو أبلغ الهجاء، كما فعل بكثير من ممدوحيه، حاشا سيف الدولة، وفي أوّلهم كافور الأسود الخصيّ»[2].

هذا الشاعر الذي تجاوز الواقع المحدود ببديهته؛ ولعمري ما يدعونا لقراءة شعره وقراءة الشعر القديم عموما «إلا لكونه فنًّا عاليًا تجاوز زمنه وقائله، وما صَاحَبه من حكايات مصطنعة في أغلب الأحوال ويمكن أن يفهم هذا الشعر بإشارته ورموزه من خلال بنائه اللغوي بما يجعل تلك الروايات المسطحة التي جعلها رواته صدى ساذجا لها .. إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقلُّ عمَّا يحيط بها أو يُلَابِسُها من واقع أو حقائق موضوعية لدى الشاعر»[3].

والدَّارسُ المتبصِّرُ يَجِدُ أنَّ كل صاحب نظرية أدبية إلّا ويُدَلِّلُ على ما أتى به بمبرّراتٍ مُقْتَطَفَاتٍ من شعر المتنبي فيقوم بدراستها وتفكيكها وتأويلها لإثبات طرحه ووجهة نظره، وهذا لأن المتنبي لم يكن ذا طرح مباشر في قصائده، وإنما كانت قصائده كوناً شعرياً عامراً بالتَّوتُّر

(1) محمود شاكر، المتنبي ، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط03، 1987م، ص 73.

2 المصدر نفسه، ص 195.

(3) محمّد عبد اللطيف حماسة : اللغة وبناء الشعر، ص72.

والرَّهَافة وفيضاً من الحيوية والجمال تصلح للاستدلال على أي مسألة أدبية –عموما– وعلى أكثر من طرح.

ففي طوايا نفسه الجائشة الَّتي تلتهب فيها اللَّذة والألم والغضب نفحات يتفجر في جوهرها القلق، ومن ذلك كانت رؤياه الشعرية لواقعه رؤيا مترددة ومفارِقة؛ فلم يقف من الواقع موقفاً واحداً ولم يتصل به بقناعة نهائية؛ إذ لم تكن قصائده هجاءً مراً وتشفياً منه ولم تكن غناءً بريئا له، «فحين يَحْجِبُ الموقفُ الأول ما في الواقع من حَيَويَّة ونيلٍ كَامِنَيْنِ، لا يُنْتِجُ الموقف الآخر ما يتفجر تحت بنَائِهِ الظاهري من تصدع ونفاق»[1]، ولعلّ تبنّي هذه الآراء هو ما سيساعدنا في تحليلنا للكافوريات.

2.علاقة المتنبي بكافور:

لما فارق المتنّبي سيفَ الدولة الحمداني مُغَاضِبًا له، غادرَ حلباً قاصدًا مصر، وأميرها يومئذ كافور و«السَّببُ الذي أوجب خروج أبي الطيب إلى مصر، ومدحه كافوراً الأسود: أن سيف الدولة كان يتلون عليه، ولا يثبت معه على حال واحدة، ويصغي إلى قوم كانوا يغرونه به ويقعون فيه حسداً له فكثر الأذى عليه من جهته فأجمع رأيه على الرحيل من حلب »[2].

وأفاق من الوهم الذي بناه مع الحمداني، وسعى – عبثًا– إلى إيجاد البديل الذي يقوم مقام حلب وجوّها، فاضطرَّه القدر للجوء إلى مصر، فنزل الرَّملةَ عند صديقه ابن طغج وأتته الكتب من كافور في طلب المتنبي فراوده وهو يتعسّر عليه ويضيق بطلبه، لما تحمل نفسه من الضّجر والتبرم، إلى أن ظفر به –ابن طغج– وحمله على المسير إلى كافور[3].

فقامت بينهما علاقة مبنيّةٌ على المصلحة وحمله هذا على مدح كافور–على كرهه له– ظانا أنه يمكن أن يخدعه فيها عن ولاية ينافس بها الإمارات، بل إمارة حلب ذاتها، غير أن كافور كان مدركا لخطورة الطموح الملكي للمتنبي؛ حيث « وعده بِوِلَايَة بعض أَعماله فَلَمَّا رأى

(1) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، ط01، بغداد: 1990م ص14.
(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد ،تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ج4، ط02، 1992م، ص13.
(3) ينظر: محمود شاكر، المتنبي، ص 362.

تعاطيه فِي شعره وسموه بِنَفسِهِ خافه وَعُوتِبَ فِيهِ فَقَالَ يَا قوم من ادّعى النُّبُوَّة بعد النَّبِي صلى الله عَلَيْهِ وَسلم أما يَدعِي المملكة مَعَ كافور فحسبكم»[1].

ولعلّ هذا ما أذكى نار الحقد في قلب أبي الطيب، فهو حين قصد كافور لم يكن ذا فاقة أو عوزٍ إلى المال والذهب «إذ إن سيف الدولة كان قد أغدق عليه منه، حتى أنه "أنعل خيله عسجدا" وذلك يدلنا على أن الشاعر، خلال هجائه لكافور بالبخل لم يكن يعني ما يقول من الناحية المادية، بقدر ما يشير بذلك إلى الناحية المعنوية»[2]، التي تنطوي على حبّ الإمارة ومنافسة الملوك.

كما أن الأخير لم يحسن فن العلاقات العامة، ومداراة الخصوم على كلّ حال نظرا لحدة ومرارة طبعه؛ سيما أن الشعور بالخذلان والضياع يملأه منذ فارق سيف الدولة، توأم روحه «وهكذا فقد تجمعت في نفسه أحقاده الماضية، جميعا، أحقاده على سيف الدولة وعلى الذين وتروه بحظوته في بلاطه، أحقاده على سائر الأمراء والملوك الذين هم أحق بضرب السيف من وثن أحقاده على الحياة الغبيّة التي ترفع الذّليل وتخفض الأبي، وأحقاده على نفسه، تلك جميعا تسعّرت في أعصابه وقذفت حممها في وجه كافور»[3].

ورغم أن البلاط المصري كان جوه الثقافي يتفوق على نظيره الحلبي من حيث الكم فإن البيئة الثقافية الحلبيّة كانت تتفوق على نظيرتها المصرية نوعيًّا، وهو ما قد يجعل مُثِيرَات الإبداع والجودة عند المتنبي أقل منه في الأولى، بيد أن روح العداء والحسد والاحتقار التي كانت تواجهه في مصر اضطرّته لسلوك منهج جديد في الكتابة –وهو موضوع بحثنا– فأقام عند كافور أربع سنين يأخذ جوائزه وله فيه مدائح وأهاجي هي من عيون الشعر، يسمّي شُرَّاح الديوان المدحيات منها **بكافوريات المتنبي**.

(1) صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، ج6، دط 2000م، ص209.

(2) إيليا حاوي، فن الهجاء وتطوّره عند العرب ، ص 612.

(3) إيليا حاوي، فن الهجاء وتطوّره عند العرب، ص 609–610.

3. جوهر الكافوريات:

لكافور الإخشيدي في شعر أبي الطّيب صورتان متناقضتان؛ الأولى صورة مشرقة تشع بِخِلَالِ المُلُوكِ وأخرى مناقضة تمامًا لما سبق، فهو في بداية وفوده على كافور مدحه بقصائد أضفى عليها من الصفات المعنوية والمادية ما يكسو به ممدوحيه عادة من الكرم والشجاعة والعدل وحسن الخِلْقَةِ والخُلُق والدهاء، رغم معرفته «قدر كافور معرفة جيّدة، وربما حدّثته نفسه بالرّحيل إليه طمعا في الوصول إلى الحكم، وأيضا غضبا من حساده و منافسيه عند سيف الدولة، وكأنه أراد أن يلقن سيف الدولة درسا قاسيا، وذلك بالتسوية بينه وبين عبد حبشي يمدحه بقصائده مثلما كان يمدحه»[1].

ولكنه حين خاب أمله وأيِسَ من كافور أخرج موروثه اللغوي والتاريخي والاجتماعي والسوسيوثقافي عن العبيد السود فسلبها إيّاه؛ كاسيه بنقيضها من الصفات، ليُحيل المدائح – جميعها– بلغته الشعرية وسطوته البيانية في ذهن المتلقي –المتخصص– إلى أهاجٍ وتصبح من قبيل الحقيقة المتوارثة على مرِّ الأجيال، لدرجة أن كلمة "كافور" صارت –بسبب المتنبي– مرادفة للخيانة والانتهازية والخبث والجبن، واتخذت صورته في ذهنيّة القارئ العربي شكلًا بهلوانيًّا.

ولم يشع في الوسط العربي المعاصر إلا الصورة السلبية التي جاءت في هجائه لكافور وأغفلت إغفالا كاملا تلك الصورة المشرقة التي رسمها له في مدائحه –إن ثبت أنها مدائح– وتحدثت عنها كتب التاريخ وكأن المتلقي العربي المعاصر لا زال يملك فكْرًا عنصريًّا مُبَطَّنًا اتجاه السّودان، فمال إلى تصديق المتنبي هاجيًا على تصديقه مادحًا، من هنا يمكن القول إنّ الكافوريات هي جملة القصائد المدحية التي قالها المتنبي في كافور الإخشيدي.

وقد سبّبت هذه القصائدُ جدلًا واسعًا –جدل المدح والقدح–، وأسالت الكثير من الحبر في البحث عن ماهيتها، لأنها وردت في سياقٍ ذي وجهين، وقد تطرق ابن حسام زاده في كتابه "**رسالة في قلب كافوريات المتنبي**" لها بأسلوب جديد في التّحليل، فكان من القلّة القليلة التي نظرت لقصائد أبي الطيب نظرة مختلفة تخرج عمَّا عهده الشُّراح، وما كتبه في رسالته

(1) مصطفى الشورى، الشعر العباسي اتجاهاته وتطوره، ص310.

يبرهن ذلك ومنهجه في الشَّرح قام على طورين «طور الإغماض والإبهام والإضمار والتّعمية وهذا يعني أنّ المتنبي كان يظهر شيئا ويبطن شيئا آخر، والثاني طور إظهار المضمر أو الطور الصريح»[1].

وطور الإغماض فيها كان مبنيًّا على ما يُسَمَّى "الإبراز المفارقاتيُّ"، وإنّما وقع اختيارنا على أربع كافوريات من أصل عشر وهي كافية -إن شاء الله- لدعم الرّأي الذي سيقوم عليه البحث والنتائج التي سيتوَصّلُ إليها، وهو عَدَمُ النَّظر إلى مدائح المتنبي في كافور بحُسْنِ نِيَّةٍ، كما يفعله معظم قرائها أو بالأحرى النقاد والأدباء، ظنّا أنه مدح من المتنبي لكافور.

وذهابنا إلى أن الكافوريات هجاءٌ مبطَّن وليست بالمدح الصافي، كان سببه ما صرّح به المتنبي في بعض شعره؛ كقوله:

وقـــد أُرِي الخنزيـــرُ أنّي مدَحتُـــهُ ولـو علِمـوا قـد كـانَ يُهجـى بمـا يُطـرا

جسَـرتُ علـى دهيـاء مصـرَ ففُتُّهـا ولم يَكُـنِ الـدهياءَ إلا مـن اسـتجرا[2]

وكذا ذهاب غير ما واحد من شراح ديوان المتنبي إلى هذا، ثم بناءً على علاقة المتنبي بكافور التي شابها الكثير من الغموض، وعلى شخصية المتنبي الشامخة في كبرياء وأنفة؛ حيث كان يرى أن الناس جميعا دونه، ويعضّدُ هذا ابن جني في قوله: «وقد كان طوى شعره كثيرًا من مديحه على هجائه، وكان يقول لو شئت لقلبت جميع ما مدحته به فجعلته هجوا وقد وافقتُه أنا على كثيرٍ من ذلك، فاعترف به وتقبّله»[3].

يقول ابن حسام زاده في رسالته :«والعجب من شرّاح الديوان بعدما يطّلعون على أمثاله في الكافوريات وهو ينادي بأَعلى صوته في مواضع عديدة من مدائحه وهجائياته أَن الكافوريات كلها مسبوكة في قالب محتمل الضدَّين، كيف أَهملوا النظر في أَمثاله ولم يتعمّقوا في ملاحظة مقاصده المدمجة فيها، ولكني أَظنُّ أَنّ فيهم من تقيَّد باستخراجها ولكن لم أَقف عليه

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص10.

(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط02،القاهرة: 1992م،ج04، ص443 (من الزيادات غير المثبتة في الديوان).

(3) ابن جني، الفَسْرُ، ص583.

إلا أَنني سمعت ممن أَثق به أَنه سمع من الثِّقات أَن عدد شروحه بلغ إلى مائة وعشرين في الشَّرق والغرب»[1].

ويقول حسن عبد العليم عبد الجواد يوسف في السياق نفسه: «أما مدائحه فلا شك أنها تضمر الذم من تحت الثناء، وإن كان الامر مكشوفا في قصائده لكافور، مما تحدث عنه الجميع، وأعلنه هو في عيديته المشهورة، إلا أننا هنا نؤكد أن هذا هو ديدنه في كل مدائحه حتى مع سيف الدولة، ولقد صرح المتنبي بان المديح الشعري كذب وأنه مزيج من الحق والباطل وحسب عبارته:

وَإِنَّ مَـــديحَ النـــاسِ حَـــقٌّ وَباطِـــلٌ وَمَـدحُكَ حَـقٌّ لَـيسَ فيـهِ كِـذابُ[2]

ولم يتردّد أن يهزأ بممدوحه...»[3].

ثم إن المتنبي كان يرى في تكليفه مَدْحَ كافور ضعةً وسفالة؛ اضطرّته لها الأيام في طريقه إلى تحقيق مآربه وآماله والوَعْدُ المنْشُودُ عند كافور، فَتَذَاكَى في مدحه ونسج بعبقرية كلامًا يحتمل المعنيين الجدّ والهزل رسالة هزليّة في قالب قصيدة مدحية وهذا ما يعدُّ «أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاجه من ذكاء حاد، وخفّة ومكرٍ وبراعة، وقدرة على الحيلة والخيال»[4]، فلا يُدرَك المعنى إلا بإعمال العقل في سياقه الذي ورد فيه وفهم الأسلوب الذي يسير عليه، فبقدر المراوغة وحسن التخفي تكون السخرية أمتع وأنجع، وطالما كان شعر أبي الطيب —ولايزال– وسيبقى زئبقي المعنى لا يحسن القارئ الإمساك به، وإن فعل فهو يخيّل له من سحره ورونق إقناعه وبراعة حججه.

ولعلّ هذا ما غَرّر بكافور –وبكثير من متلقِّي الكافوريات – الذي ظَنّ أنها مدحية أثناء تلقيه لمشهدّيتها بحسن ظنٍّ، فحملها على ظاهرها العينيّ مهملًا الخيال؛ إذْ كما هو معلوم أن «المشهد وجود عينيٌّ ... كما أنّ المشهد وجود متخيّل»[5]، متوهّمًا المعيارية فيها –وهو ما لم

(1) ابن جني، الفَسْرُ، ص4.

(2) ديوان المتنبي، ص 481.

(3) حسن عبد العليم عبد الجواد يوسف، المفارقة في شعر المتنبي، أشغال المؤتمر الدولي الاول للسرديات، الجمعية المصرية للسرديات وجامعة قناة السويس، الإسماعيلية، دط، 2008م، ص 36.

(4) فايز القيسي: أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير للنشر والتوزيع، ط01، الأردن: 1989م ص233.

(5) حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الادبي، ص09.

يكن-، فلم يوفّق في كشف ملابساتها ولا استجلاء مقصديّتها، وكان الأولى أن يكون حازمًا في تلقيها؛ والحزم سوء الظّنّ مع هذا النوع من القصائد حتى تثبت مدحيّتها.

والمتتبع لشعر أبي الطيب بعد كافور؛ يجد أنه صَرَّح في غير ما موضع أنّ ما أنشده فيه قول يحتمل الضّدين أو قائم على احتمالين؛ يقول:

وَشِعْرٍ مَدَحتُ بهِ الكَرْكَدَ ... نَّ بَينَ القَرِيضِ وَبَينَ الرُّقَى

فَمَا كَانَ ذَلِكَ مَدْحاً لَهُ ... وَلَكِنّهُ كَانَ هَجْوَ الوَرَى[1]

وقوله :

فأصْبَحْتَ مَسرُوراً بِمَا أنَا مُنشِدٌ ... وَإنْ كَانَ بالإنْشَادِ هَجوُكَ غَالِيَا[2]

ولا أدلّ على أنّ شعر المتنبي –خاصة المدح منه- نصوص مفتوحة على عدة تفسيرات في طياتها دلالات تنتظر لحظة التنوير بذهن متلقيها، من قوله:

مَدَحْتُ قَوْماً وإنْ عِشنا نَظَمتُ لهم ... قَصائِداً مِنْ إناثِ الخَيلِ والحُصُنِ

تَحْتَ العَجاجِ قَوافيها مُضَمَّرَةٌ ... إذا تُنُوشِدْنَ لم يَدْخُلْنَ في أُذُنِ[3]

وإنّما كان ذلك من أبي الطيب بسبب نظرته لنفسه موازاةً بكافور؛ أنْ كان عبد الحجّام الذي اشتراه الإخشيد، كما أنّه لم يكن راضيا عنه لتقصيره معه، ولا عن نفسه لقصدها إياه، كون إقباله على كافور وطلب جواره ووُدّه هو الهاوية التي انهار فيها؛ هاوية الذل واليأس.

يقول أبو الطَّيِّب في هذا الصدد:

صَارَ الخَصِيّ إمَامَ الآبِقِينَ بِهَا ... فالحُرّ مُسْتَعْبَدٌ وَالعَبْدُ مَعْبُودُ

العَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بأخٍ ... لَوْ أنّهُ في ثِيَابِ الحُرّ مَوْلُودُ[4]

وذهب بعض الشرّاح إلى أنّ أبيات المدح في الكافوريات هي في سيف الدّولة، أمّا أبيات الهجاء ففي كافور قال أبو الفتح بن جني النحوي: « قرأت ديوان أبي الطيب عليه، فلما بلغت قوله في كافور القصيدة التي أولها:

(1) ديوان المتنبي، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص424.

(3) المصدر نفسه، ص 395-396.

(4) المصدر نفسه، ص137.

أُغالِـبُ فيـكَ الشّـوْقَ وَالشـوْقُ أغلَـبُ وَأعجـبُ مـن ذا الهجرِ وَالوَصْـلُ أعجـبُ

حتّى بلغت إلى قوله:

ألا لَيْـتَ شـعري هَـلْ أقـولُ قَصِـيدَةً فَـــلا أشْـــتَكي فيهـــا وَلا أتَعَتّـــبُ

وَبي مـــا يَـــذودُ الشّـــعرَ عـــني أقَلُّـــهُ وَلَكِـــنّ قَلـــبي يا ابنَـــةَ القَـــوْمِ قُلَّـــبُ

فقلت: يعزّ عليّ أن يكون هذا الشعر في مدح غير سيف الدولة؟ »[1].

وما إيرادنا لهذه القرائن السياقية إلا لأنها تشكّل أرضيّةً ينطلق منها البحث للوصول إلى مقصدية الكافوريات وبؤرتها التي تضمّنتها إشكاليته، وكذا دعما للقرائن النسقية وإكسابها بعضا من المصداقية التي من شأنها الرفع من قيمة الطّرح الذي طرحناه.

ثمّ لو افترضنا أنّ هذه القرائن السياقية غير موجودة فهذا لا يعني أن اتّفاق الأمة على أن الكافوريات هي قصائد مدحية ينفي الذي نذهب إليه في هذا البحث «وحتى إذا تيسَّر لنا من ذلك شيء يعاصر المؤلف في صورة تصريح بمقاصده، فإن ذلك التصريح لا ينبغي أن يقيد الباحث، وربما تجاوزت مقاصد المؤلف العمل الفني»[2]، ولو كان في مقدورنا سؤال المتنبي عن مقصديته في الكافوريات لما كان في جوابه إشفاءُ غليلٍ، كوننا نجد فيها معاني -ربما- هي أبعد عن ذهن المتنبي لاعتبارات عدّة أهمها انفتاحيتها الدلالية، فالعمل الإبداعي -كما هو مقرّر- ولد «ليحيا لا في عصره وحده، ولكن في شتى عصور التاريخ، ومقاصد الشاعر وجودها معقود بشعره لا بشخصه، ولا بأشخاص الذين سمعوه، ولا بالملابسات التي تعلقت به، وقديما قال الأصوليون: إن العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب»[3].

وإنه مما يجدر بنا الاشارة إليه: هو التفريق بين "النص المتظاهر" و"النص المخادع" يقول حسن حماد: «غير أنّنا في هذا السياق لا بدّ أن نُفرّق بين النص المتظاهر والنص المخادع؛ صحيح أن كليهما يحمل مراوغة ما؛ غير أن هناك اختلافا جوهريًّا وأساسيًّا بينهما فالنص المخادع يظهر في مظهرٍ يُخفي وراءه حقيقة محجوبة لا يُراد لها أن تنكشف، أمّا النص

(1) عبد الحي بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح:: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، ط01، دمشق - بيروت: 1986م ج4، 284-285.

(2) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر، الرياض، دط، 1989م ، ص 157.

(3)لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص 160.

صاحب المفارقة فيحمل معنى داخليا يُقصد له ان يُستنبط، وأن يظهر لا أن يختفي، ولعل ذلك ما سيجعله حريصا على أن يحمل داخله دائما علامات تدل على أنه نص مفارقة وليس نص مخادعا»[1].

وإيرادنا هذا القول هو توضيح لمسألة تخصّ كثيرًا ممن درس الكافوريات ورأى أنها نصوص مخادعة؛ لا يمكن أن نلتمس الكذب فيها إلا بالاعتماد على القرائن السياقية وهذا – لو أمعنّا النظر في الكافوريات برهةً– غلطٌ كوننا نستطيع استجلاء مقصدية المتنبي منها حتى بدون معرفة سياقها وبالاعتماد على تشكيلها اللغوي فقط، وقولنا هذا ناتج عن كونها نصوص متظاهرة تنضح بإشارات وقرائن لفظية ومعنوية للمعاني المخبوءة فيها، وهذا عكس النصوص المخادعة التي لا تريد للمعاني داخلها أن تكشف وتظهر.

4. قصائد التطبيق:

لعلّ ما يلزم أن ننوه به قبل الخوض في التطبيق –أيضا– هو البعد الانفتاحي والحركي في فعلنا التأويلي، وسيجد القارئ أن عدة المنهج المستخدم آلياته تأويلية ذات قاعدة مفارقاتية على درجة من الثراء والتنوع؛ وذلك للتوافق الحاصل بين متغيرات عنوان البحث (المنهج الأسلوبي والمفارقة وكافوريات المتنبي) ومنه ستكون بعض آرائنا خلافَ ما أثبته الكثير من شُرَّاح الدِّيوان مع وجهة نظر شبه مغايرة حول دلالة الكافوريات نظرا لما يقتضيه هذا النوع من التحليل والذي يرفُضُ المعنى الحرفي لها، لتقوم مقامه تأويلات وشروح بديلة.

ولعل معظم هذه التأويلات ستكون متعارضة –إلى حد– ما مع المعنى السَّطحي الظاهر لما يقوله النص، وذلك للتَّعرف على القصد المحتمل الذي يهدف المتنبي إلى بلوغه وسنقيم الأدلّةَ والبراهين على هذا الرأي، فبه تتسع رقعة المفارقة في الكافوريات، ولعلّنا نغفل الدليل النسقي أو السياقي –أحيانا– ونعتمد على الدّليل الذوقي في بعض ما ذهبت إليه قريحتنا ولم نجد ما ندلّل به عليه.

أما قول البعض بأن مثل هذه التأويلات تعد ضربا من المجازفات التحليلية التي من شأنها ليّ عنق النص نقول لهم: أليس الغرض من وضع الشعر في ميزان التحليل الرفع من قيمته

(1) حسن حماد المفارقة في النص الروائي، ص62.

الفنية؟ فلما إذا نحشره في الزوايا الضيقة للتأويل السطحي الذي قد يفقده رونقه ويحطّ من قدره –خاصة مع قصائد المتنبي– «بدعوى أن الشاعر لم يرد غيرها، ولا يخطر له على بال سواها؟ فلا كان الشعر ولا كان الشعراء إذا كانت معانيهم بهذه المثابة لا يُلْتَمَسُ فيها إلا كلّ فجٍّ تافهٍ والحياة البشرية طافحة بمثل ذلك لا تكاد تستسيغ منه المزيد !»[1].

وتبني هذا الرأي في التحليل سيضعنا أمام ورطة أثناء استجلاء المعنى؛ لا تخرجنا منها إلّا الاستعانة ببعض آليَّات المنهج التّأويلي؛ حيث تتناسب مع نسبية الحقيقة التي تَكْتَنِفُ الكافوريات، إذْ لا يمكن –قطعًا– القبض على المعنى الظلِّ فيها إلا بذلك، خاصّة مع ما انْتُقِيَ لهذه الدّراسة، تلك القصائد التي تنمُّ عن عبقرية ودهاء وشعرية وقدرة خارقة في التلاعب باللُّغة –ألفاظها ومعانيها–عند أبي الطّيب، مع مراعاة مساحة استيعاب المعنى؛ وعدم تكليفه فوق طاقته، ثم «إن العودة إلى نص عربي قديم لمساءلته من جديد وإعادة اكتشافه، قد تسهم في تعميق فهمنا لنصوص غربية حديثة أو معاصرة»[2].

للوهلة الأولى تبدوا القصائد بسيطة، مدحية الغرض للقارئ العادي، أما القارئ المتخصص الناقد فإن دراسة أي نص دراسة شاملة تقتضي منه الكشف عن علائقه اللغوية من صور وتراكيب وأخيلة ومدلولات شعرية، للوصول إلى رؤاه الداخلية وأبعاده النفسية الدفينة ولنبضه الإيحائي، ومفارقاته وهذا لا يكون إلا بالتّعامل مع النص بسوء ظنٍّ؛ ليكتشف أثناء خوضه غمار الدّلالات العميقة وجود كيانين في النصّ، وهما المعنى وظلّ المعنى، وهذا الثاني هو القالب الذي يحوي المفارقة الساخرة وفيه تولد وتجد فسحة؛ حيث نجد أنَّ المتنبي يقول شيئاً لكنَّه في الواقع يقصد شيئاً آخر مختلفاً تماماً، فيطمئن –المتلقي– إلى أنَّ الأمور ليست على ما تبدوا عليه ويجد أنَّها حقيقةٌ مختلفةٌ تماماً.

حقيقة مبنيّة على التضادّ والتنافر بينها والمظهر الخارجي للنص، ولا يستجليها إلا المتلقي الذي يعد الجهاز والميزان الوحيد الذي توزن به، بالاعتماد على مدى ثقافته وتفتح ذهنه –خاصة في الزمن الحاضر– وقدرته على التأويل، فهو الوحيد القادر على كشف المفارقة ومعرفة أبعادها الأفقية والعموديّة في ميزان التفسير، وقوتها وشدة التناقضات التي يعبر عنها صانعها.

(1) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص 172.

(2) علي حرب، التأويل والحقيقة /قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 2007م، ص19.

وأثناء تطبيق الإجراءات التحليلية على هذه القصائد سيتم استخراج ما تيسّر من المفارقات لكشف السِّتَار عن بؤرتها (Focus) وتمحيص قضيّة عُيِّرَ أبو الطَّيِّب بها، فيها تتمثّل إشكالية البحث وهي مدحه كافوراً ثُمَّ هِجَاؤُهُ إيّاه، فيا ليتَ شِعري أيُصَدَّقُ المتنبي في مدحه وثنائه السابِق أم في هجائه اللَّاحِق؟ وهل حقًّا كان مَدْحُهُ مَدحًا؛ أم أنه كان نفاقًا؟

الرمز	دلالته
ك	كافورية
ب	بيت
م	بيت مكرر في أكثر من مشهد

1.4 مناسبة القصائد:

جاور المتنبي أبا المسك قرابة الأربع سنوات (346هـ-350هـ) وقد أحسن هذا الأخير إليه وأغدق عليه وفيرَ المال وأكرمه وأنزله دارًا محترمةً؛ بخدمها وحشمها، بغية أن يناله من مدائحه شيء؛ وقدا كان؛ حيث اتّفق النقاد والأدباء على مرّ العصور أن ما قاله المتنبي في كافور هو من أجود وأنضج شعره، وقد أحصوها في عشر قصائد اخترنا منها أربعا للتطبيق:

أ: شرق وغرب:

تقدم كافور إلى البوابين وأصحاب الأخبار فكانوا كل يوم يرجفون بأنه قد ولّى أبا الطيب موضعاً في الصّعيد، وينفذ إليه قوماً يُعَرِّفُونَهُ ذلك -في محاولة لخداع المتنبي - فلما كثر هذا وعلم أن أبا الطيب لا يثق بكلامٍ يسمعه، حمل إليه ستمائة دينار ذهباً، فقال يمدحه وأنشدها يوم الخميس لليلتين خلتا من شوال، سنة سبع وأربعين وثلاثمائة للهجرة (347هـ)[1].

أُغالِبُ فيكَ الشّوْقَ وَالشوْقُ أغلَبُ وَأعجبُ من ذا الهجرِ وَالوَصْلُ أعجبُ

(1) أبو العلاء المعري، معجز أحمد،ج04، ص 100.

ب- خير جليس كتاب[1]:

لما نزل أبو الطيب مصر ألفى أبا المسك «يتطلع إلى مدحه، ويقتضيه إياه، ولم يكن له بد من مداراته فقال فيه، وأنشدها إياه في شوال سنة تسع وأربعين وثلاث مئة، وهي آخر ما أنشده ولم يلقه بعدها»[2]:

مُـــنًى كُـــنّ لي أنّ البَيـــاضَ خِضـــابُ فيَخفَـــى بتَبيـــيضِ القُـــرونِ شَـــبَابُ

ج- الملك الأستاذ[3]:

قالها يمدح كافور الأخشيدي، سنة 346هـ

مَـــنِ الجـــآذِرُ في زِيّ الأعَارِيـــبِ حُمْـــرَ الحِلَـــى وَالمَطَـــايَا وَالجَلابيـــبِ

د- كفى بكَ داءً[4]:

لما مات الإخشيد استولى كافور على الملك ولم يكن ينازعه في الملك إلا صبي له قتله فيما بعد؛ بأن سقاه سمّا، ومما حرص عليه دعوة الشعراء لمدحه منهم أبو الطيب الذي تمنّع في البداية ثم رضخ بعد سوء علاقته مع سيف الدولة وتلوّنه عليه؛ «فلما قدم عليه أبو الطيب اخلى له داراً ووكل به، وأظهر التهمة له وطالبه بمدحه، وخلع عليه، وحمل إليه آلافاً من الدراهم وغيرها، فقال أبو الطيب يمدحه لما وفد عليه في جمادى الآخرة سنة ست وأربعين وثلاث مئة»[5]:

كفـى بـكَ داءً أنْ تـرَى المـوْتَ شـافِيَا وَحَسْـبُ المَنَـايَا أنْ يكُـنّ أمانِيَـا

2.4 متن القصيد:

إن القصائد التي بين أيدينا مشهدٌ بانورامي تتحكَّم في بنية مشاهده المفارِقة بشتّى أنواعها وألوانها وتتوزع بين اللفظية والموقفية، وسنقسمها في التحليل إلى قسمين رئيسة: وهي التي تقوم عليها القصيدة ومعظمها ينحصر في الإبراز، وثانوية وهي جملة المفارقات التي استعان بها المتنبي لإحكام بناء الرئيسة منها وكلها تتحكّم فيها حدة التضاد بين الشرق "سيف الدّولة"

(1) ديوان المتنبي، ص478.
(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص146.
(3) ديوان المتنبي ، ص448.
(4) المصدر نفسه، ص 441
(5) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص17.

من جهة والغرب "كافور الاخشيدي" من جهة أخرى، أو بعبارة أدق وأوضح بين الماضي والحاضر، وبين هذا وذاك تقع مسافة توتر الحب والحنين، والمقت والاشمئزاز، ومنه المدح والهجاء.

وبما أن المشهد هو جُملةٌ من اللّقطات المتسلسلة ذات المحتوى المعين، سنتعامل مع القصائد على أنها قصيدة واحدة وسَتُقَسَّمُ إلى مشاهد وكلّ مشهد يحتوي ما يناسبه من الأبيات التي تمثل لقطاته دون ضرورة تقييدها بالقصيدة التي وردت فيها بل إيرادها في المشهد الذي يمثّلها، ويُجمَعُ بين هذه المشاهد في الخاتمة في مشهد بانورامي /كليّ.

وما هذا إلا للخروج عن النمط القرائي العادي لمن تناول الكافوريات بالدراسة والتحليل وكذا عن قراءة العامة من الناس الذين إذا ما نظروا في القصيدة سعوا إلى اقتناص المناسب لأذواقهم، وطرح الباقي؛ دون أن يحمّلوا أنفسهم عناء البحث في الدواعي الأسلوبية والأسباب التي حملت الشاعر على نظم قصيدته في المقام الأول، فيُصدِرون أحكاما عليها بالنظر في أبيات منها ترضي ميولاتهم وتستهوي أنفسهم حقًّا كان ذلك أو باطلًا، وما هذا إلا لأنهم يتّخذون من البيت الواحد وحدةً تامة ليس لها علاقة بما قبلها او بعدها أو بما يتلاءم وإياها من الأبيات في القصائد التي هي على شاكلتها، وهذا لعمري من قصر نظر وسذاجة؛ لأنّ قيمة البيت هي في علاقته مع موضوع القصيدة وفي حالة الكافوريات فإن البيت يتعدّى قصيدته إلى باقي الكافوريات للمساهمة في تشكيل المشاهد الفنية التي عزم أبو الطيب على تصويرها.

ومنه ينبغي لنا أثناء التحليل أن نجد لكلّ بيت مشهده الذي ينتمي إليه، وأن نأخذ الكافوريات في جملتها من حيث هي تركيب كلي، لا من حيث هي مجموع قصائد ولا مجموع أبيات يستهوي المتلقي بعضهُا فيتعلّق به، ويطرح الباقي، ناظرين إليها نظرة جوته حين قال: «العمل الفني بالبساط الغني بالألوان والأشكال، قد يتوهم المرء أنه يمكنه الوقوف على سرّه إذا هو فضّ نسيجه، ولكن هيهات فلن يبلغ من ذلك ما يريد، وسيضلّ السرُّ محجوبا عنه مادامت تخفى عليه "الرابطة الروحية" التي تتحد بها الخيوط»[1].

(1) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص 185.

مُتَبَنِّيَنَ مقولة العشماوي: «وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينًا بتفهُّم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة، ومن أجل ذلك لا يصح أن تحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة، بل بالنظرة المتأملة الفنية، فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة؛ فإننا إذا فعلْنا ذلك وجدْنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة، ومثل الشاعر الذي لا يُعْنَى بإعطاء وحدة القصيدة حقَّها، مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبًا واحدًا»[1].

وبما أن التحليل الأسلوبي الحديث للأساليب البلاغية لا يقتصر على مجرّد إحصائها وحصرها في النصوص الأدبية بل إلى تبيين أوضاعها المحدّدة والكشف عن علائقيتها مع النص –التناغم/التنافر– سنعمل على إحصاء هذه الأساليب التي هي –كما سبق وتقرر في الفصل الثاني– على علاقة وطيدة بالمفارقة؛ كونها قائمة عليها؛ وكذا نسعى إلى معرفة طرائق توظيفها والكشف عن أهميتها في الكافوريات والدور الذي أدّته كون النص القديم قائم عليها وكذا معرفة أهمية باقي المفارقات ودورها في تكوين بنية القصائد وبلورة مقصديتها.

ولعلّ هذا ما سيوفّر لدينا قدرًا أعظم من البيانات عن الكافوريات؛ نستطيع في ضوئها أن يتموقع الحوار والنجوى والحدث الدرامي والوصف والكيفية والإشارات الداخلية؛ مما ينتج لونا من "السياق الداخلي المتراكم" يجعل من الممكن الوصول عند نهاية القراءة إلى تصور "السياق الداخلي الشامل"[2].

(1) ديوان عبد الرحمان شكري، الخطرات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، 2014م، ص 263.

(2) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ، ص251.

الفصل الثاني

منازل أبي المسك في الكَافُورِيَات

- المشهد الأول: المتنبي بين الشرق والغرب.
- المشهد الثاني: كافور أعجوبة الدّهر.

المشهد الأول

المتنبي بين الشرق والغرب

- اللقطة الأولى: المتنبي بين الحنين والجفاء.
- اللقطة الثانية: المتنبي بين التَّبَرُمُ والرَّحِيلِ.
- اللقطة الثالثة: المتنبي بين الفخر والتَرفُّع.

تصدير:

أحبَّ المتنبّي سيف الدولة، وكساه في مجالسه من أجود مديحه، وكذا فعل حين غادره، وربما كان سببه صحبته له منذ الشباب، كما أنَّ كليهما سليلين من عَلِيَّة القوم، وقد نشأت بينهما علاقة محفوفة بالمودّة والاحترام جعلت حساده يوغرون صدر سيف الدولة عليه- وهو ما بلغوه في النهاية- فلما أحس الشاعر بأن صديقه بدأ يتغير عليه أخذت النميمة تنقل إليه سخط سيف الدولة عليه وعنه إلى سيف الدولة بأشياء لا ترضي الأمير؛ وهنا بدأت المسافة تتسع بين الشاعر وصديقه.

إلى أن وقع الشقاق بين المتنبي وابن خلويه في أحد مجالس سيف الدولة؛ حيث كان له «مجلس يحضره العلماء كل ليلة فيتكلمون بحضرته، فوقع بين المتنبي وابن خالويه النحوي كلام، فوثب ابن خالويه على المتنبي فضرب وجهه بمفتاح كان معه فشجعه وخرج ودمه يسيل على ثيابه»[1] وامتنع سيف الدولة عن الدفاع عنه أو تطييب خاطره، ليخرج بعدها المتنبي غاضبا؛ متّجها إلى دمشق ثم إلى مصر بعدها إلى كافور ووطن نفسه على مدح هذا الأخير لما كان يربطه في مدحه من أمل الولاية والرياسة، «فترك حلب، على أنْ يكون شاعرًا رسميًّا لكافور، ليُغيظ سيف الدولة وأصحابه، وليعرّفهم أنه إنْ لم يجد عندهم الأمن والرضا، فسيجد عند عدوهم أكثر من الأمن والرضا، سيجد عند عدوهم الحكم والسلطان»[2]، وقد صرح في هذا في غير ما موضع؛ كقوله:

وَغَـيرُ كَثِـيرٍ أنْ يَـزُورَكَ رَاجِـلٌ فَيَرْجِـعَ مَلْكـاً للعِـرَاقَينِ وَالِيَـا
فَقَدْ تَهَبُ الجَيشَ الذي جاءَ غازِياً لِسـائِلِكَ الفَـرْدِ الـذي جـاءَ عَافِيَا

فقال في كافور قصائد خالدة؛ يلتمس قارؤها ذو الخلفية الذوقية المرتكزة على المفارقة في طياتها مشاهد عدّة، وقد انتقينا منها **أربع** -كافوريات- أحصينا فيها أربعة مشاهد مُضْمَرَةٍ؛ حولها حام أبو الطيب وهي:

1. المتنبي بين الشرق والغرب.
2. كافور أعجوبة الدّهر.
3. السيمياءُ الخِلْقِيَّةُ لأبي المسك في الكافوريات.

(1) رزق الله بن يوسف شيخو، مجاني الأدب في حدائق العرب، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، دط 1913 م، ج06، ص 312.
(2) طه حسين، مع المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، دت، ص238.

4. السيمياءُ الخُلُقِيَّة لأبي المسك في الكافوريات.

والمتنبي وإن لم يخدع كافور في ولاية يتولّاها؛ وما كان له ولا لخير منه أنْ يخدع هَذَا العبد الخصي الذي فرض نفسه على ملك المسلمين، إلا أنّا نراه خدعه في شعره؛ بإيراده نصوصا مدحية الظاهر هجائية الباطن مضمّرة بشتى أنواع التعريض والتهكّم والسخرية والسب.

– المشهد الأول: المتنبي بين الشرق والغرب.

إنه مما لا يخفى في كافوريات المتنبي هو حنينه المتشوّف الواضح للعيان إلى سيف الدولة فهو وإن فارق بلاط سيف الدولة فإنه لم يُفارق ذكراه، وهذا لا زمه إلى أن توفاه الله، كما أنبأنا شعره حيث لم يكن من السّهل أنْ تمحي الأيام سيف الدولة من نفس أبي الطيب كما سبق ومحت الأمراء والسادة قبله وذاك لما لقيه عند سيف الدولة، لا من ناحية الغناء المادي وطيب العيش ؛ كون كافور كان في استطاعته ان يغدق على المتنبي أضعاف ما حصّله عند سيف الدولة « بل لأن سيف الدولة وحياة المتنبي معه كانتا مخالفتين من جميع الوجوه لحياة كافور ولحياة المتنبي مع كافور، كانت حياة سيف الدولة حياة بطولة كلها، تملؤها الحرب فِي أكثر أوقاتها، ويتحدث بها الناس فِي جميع الأقطار الإسلامية وفي كثير من الأقطار البيزنطية أيضًا، وكان المتنبي يشارك سيف الدولة فِي هذه الحياة وفيما كان يملؤها من بطولة كان يشاركه فِي ذلك مشاركة عملية، فكان يغزو الروم معه إذا غزاهم، وكان يستمتع بالنصر إذا أتيح النصر للأمير، ويشقى بالهزيمة إذا كتبت عليه الهزيمة، وكان كذلك يشارك الأمير فِي جهاده للثائرين به والخارجين عليه من أهل البادية، فكان يبلو ألوان الحرب المنظمة وغير المنظمة، وكان يحس لذاتها وآلامها المادية والمعنوية، وكان بعد هَذَا كله يتغنى هذه الحرب، ويعلن مجدها الضخم إلى المسلمين وغير المسلمين، كان اللسان الرسمي لهذا الجهاد العظيم، وكان فِي الوقت نفسه اللسان الصادق لما يثور فِي قلبه هُوَ من عاطفة أو هوى أو شعور، كانت حياته عند سيف الدولة إذن مملوءة بالنشاط الخصب الذي شغله عن نفسه وشغله بها فِي وقت واحد، فقد كان المتنبي فِي حاجة إلى أنْ يُشغل عن نفسه»[1].

ومنه كان شعره في كافور مملوءً بالتّصنّع ولنقل بالنفاق؛ وذاك لافتقاره لعنصرٍ أساسيٍّ هو شرطٌ في حصول الجودة الفنيّة «وهو الإعجاب الذي هُوَ أساس الشعر والباعث له والدافع إليه، كان

(1) طه حسين، مع المتنبي، ص239-240.

المتنبي معجبًا بسيف الدولة، ما إلى الشك فِي ذلك من سبيل، كان يريد أنْ يحيا فِي ظله ويظفر بجوائزه وينعم بنائله، هَذَا حق، ولكنه قبل هَذَا وبعد هذا، كان مكبرًا للأمير الحمداني، معجبًا به، مفتونًا بحسن بلائه فِي جهاد العدو من العرب والروم، وأحسب أنه لو لم يتصل بسيف الدولة لقال فيه الشعر وأكثر عليه الثناء، ولم يكن معجبًا بكافور ولا محبًا له، بل هُوَ كان يبغضه أشد البغض، ويزدريه أشد الازدراء، ليكن مخطئًا فِي ذلك أو مصيبًا، فهذا شيء لا خطر له، وإنما الواقع أنه كان يمقت كافورًا ويزدريه، وإذن فهو عندما كان يمدح سيف الدولة كان يصدر عن الإعجاب والرغبة، وعندما كان يمدح كافورًا كان يصدر عن الرغبة وحدها، وكان مضطرًا إلى أنْ يكظم عواطف البغض ويحمل نفسه على ما لا تريد، كان صادقًا أمام نفسه حين كان يمدح سيف الدولة، كان كاذبًا منافقًا أمام نفسه حين كان ينشئ المدح وينشده فِي كافور، فإذا أتيحت له الإيجادة فِي سيف الدولة، فليس فِي ذلك غرابة، وإذا أتيحت له الإيجادة فِي كافور فهذا هُوَ الغريب حق الغريب»[1].

لذا يُرى أن أبا الطيب لم يخصّ كافور وحده في كافورياته وإنه لمن «الخطأ أنْ يُظن أنَّ المتنبي قد خص كافورًا بهذه المدائح، وإنما الصواب أنه جعلها قسمة بين ثلاثة أشخاص، الأول المتنبي نفسه حين كان يتغنَّى آلامه وأحزانه، وحين كان يرغب إلى كافور فِي تحقيق آماله، ويستنجزه ما قدم له من وعد، والثاني سيف الدولة حين كان يعيبه حينًا ويعاتبه حينًا آخر، ويظهر الندم على فراقه ويعرض بالعودة إِلَيْهِ مرة ثالثة، والشخص الثالث والأخير هُوَ كافور»[2].

أولا– بؤرة التوتّر المركزية للمشهد الأول:

– مفارقة الإبراز:

أُسِّس المشهد على مفارقة الإبراز؛ التي يبدي فيها مشاعره وشوقه إلى سيف الدولة في غفلة من كافور؛ بإيهامه أنه هو المقصود، وكذا تبرُّما به وجفاءً عنه وحديثه المستمرُّ عن الرَّحِيلِ، ونراه يفخر ويترفع عنه أحيانا أخرى، وغير ذلك مما لمسناه بعد التحليل.

ثانيا– التشكيل المفارقاتي للمشهد الأول:

بعد التأمّل وإمعان النظر نجد المشهد يتشكّل من ثلاث لقطات:

(1) طه حسين، مع المتنبي، ص251.
(2) المصدر نفسه، ص 254.

– اللقطة الأولى: المتنبي بين الحنين والجفاء.

– بؤرة اللقطة الأولى (مفارقة الإبراز):

في هذه اللقطة نرى المتنبي يصرّح شبه تصريح في كافورياته بحنينه لسيف الدولة؛ حيث «بلغ من وفائه أنه برغم ما عامله به سيف الدولة من سوء العشرة، لم يبرح ذاكراً له متشوقا إليه؛ وقد كان يمدح كافورا فيصدر بمدحه ويكثر التأسف على فراقه. ومن شدة وفائه أنه وفى للشيب فلم يقدر على مفارقته إلا حزينا باكيا»[1].

عمومًا ظل المتنبي صابراً محتملاً مَدْحَهُ لكافور لنيل مآربه كما ذكرنا، إلَّا أن حنينه لسيف الدولة لم ينفكّ يخالجه، وهو ما بدَا جليّا في كافورية شرق وغرب التي مطلعها:

ك1 ب1 أُغالِبُ فيكَ الشّوْقَ وَالشوْقُ أغلَبُ وَأعجبُ من ذا الهجرِ وَالوَصْلُ أعجبُ

تحققت في القصيدة **مفارقة الأحداث** بمجرد شروع المتنبي في مدح كافور، وتمّ خرق أفق التّوقع لدى المتلقّي، إذ كيف يمكن لمثله على ما عُرِف منه من أنفة وكبرياء وفخر، وكره وبغض للأعاجم واستهانته بالعبيد أن يمدح عبدًا خصيًّا–في نظره– استولى على المُلْكِ قَسْرًا ! لأنّ في حالته هذه المُتوقَّعُ العَكْسُ– الهجاء– إلّا أنّ تسارع الأحداث واضطراب علاقة المتنبي مع سيف الدولة وسفره إلى مصر قلب الموازين وخيّبَ هذا التّوقّع وكان ما كان.

يدّعي المتنبي في هذا البيت حبَّ كافور فيمدحه، وأوّل ما يقوله: هو أنه يغالب الشّوق إلّا أنّ الشوق يغلبه –وليس ببعيد أن يكون تكلُّفًا منه– وفي هذا إشارة خفية إلى كرهه له، إذْ كيف يقاوم المحبّ شوقه لحبيبه، فهذا عَكْسُ الفطرةِ ومن هنا تتجلى هذه المفارقة التهكمية فبدل أن يذمه ادعى مدحه.

وليس ببعيد –أيضا– أنه يخاطب سيف الدولة؛ فيقول: أنه يغالب شوقه له بسبب ما وقع بينهما، إلا أنه يشتاق وهو ما أثبته البغدادي في قوله:« يقول لسيف الدولة: أغالب عليك شوقي فيغلبني، أما لهذه الأيام أن تغلط فتبعد عني من أكره وتقرب مني من أحب»[(2)]، وقد ذهب أبو فهر

(1) عبد الله كنون الحسني، التعاشيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2015م، ص 37

(2) أحمد سعيد البغدادي، أمثال المتنبي،مطبعة حجازي، القاهرة، ط02، 1934م، ص 35.

إلى هذا أيضا يقول: «وأبْيَنُ تعريضًا وأبلغ إفصاحًا عن حقارة هذا الأسود في نفس أبي الطيب، ما يقوله: له في أول مديحه : أغالب فيك الشوق .. والضمير في قوله: "فيك" يرجع إلى سيف الدولة ويريد بالهجر مفارقته سيف الدولة، وبالوصل مَقْدَمه على كافور»[1].

وقد استعان **بمفارقة الترتيب** في قوله: "أغالب فيك الشوق" والأصل "أغالب الشوق فيك" فقدم "فيك" بغرض تخصيص وقصر هذا الفعل على ممدوحه وحده، ودعمها **بمفارقة حذف**؛ حذف فيها المخَاطَبَ في البيت متجنّباً ذكره باسمه وذلك قصد الإبهام والاتّساع في الكلام؛ وهذا فيه زيادة لذّة بسبب جهْدِ الذّهن في سبيل استنباط المحذوف، وكلّما كان الشّعور بالمحذوف أعسر كان الالتذاذ به أشدّ وأمتع والقصد والتأويل أوسع.

وفي قوله: و**أعجب من ذا الهجر** يتعجب من هجره مجلس سيف الدّولة، وما كان له فيه، إلى **"وصلٍ أعجب"** من هذا الهجر وهو وصل كافور، إذْ يرى سيف الدولة أسمى مرتبة وجاه من العبد وفي هذا **مفارقة خاصّة** ليس الهدف منها أن يدركها كافور أو أيّ شخص آخر وتناقضها الداخلي لا يدرك إلا بدليل خارجي فالمتنبي يحاول تجنّب أيّ إشارة من شأنها أن تكشف مقصديته.

وفيه **مفارقة ورطة** : بنظرته المستعلية الهادئة إلى كافور فيسخر منه وكلّه وعيٌ أنّ ضحيته لن يفهم قصده، وهذا يبعث المتلقي الفطن العارف بحال كليهما على الضّحك والتَّفكُّه.

ولو حملنا البيت محملا آخر وهو أن كافور في مرحلة ما أصبح يحرم المتنبي من عطاياه أو يقلل منها إلّا أن هذا الأخير حرص على وصله بمدائح عدة لبلوغ طموحه يتولّد عنه **مفارقة استخفاف بالذات** وفيها يعرض الشاعر نفسه وكأنّه أقل شأنًا من محدِّثه من خلال التقليل من قَدره مستغلاً ما يعطيه من انطباع عن نفسه ليكون جزءاً من وسيلة المفارقة، وكل هذا لنيل طموحه.

وفي البيت مفارقة سقراطية : أسسها على التعجب المصطنع؛ حيث تظاهر المتنبي في هذا البيت بالجهل والتعجب من هجر كافور له، وهو يعلم علم اليقين سبب ذلك، فقد ثبت عن كافور أنه قال له : « أنت في الفقر وسوء الحال، وعدم المُعينِ سَمَتْ نفسك إلى النُبُوَّة، فإن أصبت ولايةً وصار لك أتباع فمن يطيقك؟»[2].

(1) محمود شاكر، المتنبي، ص 364.

(2) يوسف البديعي الدمشقي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، المطبعة العامرة الشرفية، القاهرة، ج01، ط01، 1308 هـ، ص116.

يعتمد المتنبي أسلوب التراكم الدلالي للتَّضَادَّات الفرعية داخل نسيج القصيدة، للوصول إلى قمة المفارقة السياقية التي تنتجها القصيدة ككل، ففي مجاورته بين لفظين متضادين الهجر والوصل وهي مفارقة الطباق وبين معنيين الأوّل هجر كافور الوضيع للمتنبي وحرص هذا الأخير المعدود في الأشراف على وصله **مفارقة بلاغية أسس لها التنافر البسيط**، الذي يفهم بمجرد قراءته.

وما ساعد على نسج هذه المفارقات **المفارقة القدرية**، التي جعل فيها القدرُ المتنبي على شرف نسبه وعلوِّ منزلته شاعرًا متكسّبًا عند كافور العبد الخصي.

ك1 ب2 أمَـــا تَغْلَـــطُ الأيّامُ فيّ بأنْ أرَى بَغيضـــاً تُنَـــائي أوْ حَبيبـــاً تُقَـــرّبُ؟

يلمز المتنبي في البيت كافور واصفا إياه بالبغيض؛ حيث استفتح البيت **بمفارقة استفهام** انكاري تعجبي؛ وطرح سؤالا ولا يبتغي إجابته بل التعجب من أمر هذه الأيام التي لا تنفك تخذله بإبعاد أحبابه وتقريب أعدائه، مدعما ذلك **بمفارقة ترتيب** بتقديمه "بغيضا على "تنائي" و"حبيبا" على "تقرّب" بغرض دعم تعجّبه.

كما أدّت مفارقة المقابلة دورا هامًا في تشكيلها؛ بإقامتها لجملة من التناقضات مبنية على **مفارقة التّنافر البسيط** التي تفهم دون الحاجة لتفسيرها، وهي بمجاورته لمعنيين متناقضين "بغيضا تنائي" و"حبيبا تقرب"، وهذا يجعل المتلقي والضحية في حيرة عن المقصود في البيت **بالبغيض** أكافورٌ أم سيف الدَّولة ومن **الحبيب**؟ إلا أن المتمعن يجد **القريب** هو كافور لأنّ البيت أُنْشِدَ في مجلس كافور ومن هنا كان معنى بغيضا تنائي أي هذا القريب ويقرّب الحبيب الغائب وهو سيف الدولة؛ لينال بذلك من كافور دون أن يشعر سبيله إلى ذلك **المفارقة الساذجة**؛ حيث وضع نفسه أعلى مقاما وسمح لنفسه بمخاطبته بهذه اللغة المستعلية.

داعما ذلك **بمفارقة تنكير** حيث نكّر لفظ " بغيض" ولفظ "حبيب" والأصل أن يقول: أما تغلط الأيام بأن أراها تنائي البغيض وتدني الحبيب، كون كليهما معرفة عند المتنبي ومن اطّلع على شعره، فالأول –كما قلنا– كافور والثاني سيف الدولة، وغرضه من هذا عدم تعيين من يتحدّث عنه حتى لا تتفطّن ضحيته وتنكشف مقصديته.

وفي البيت **مفارقة سقراطيّة** -إذا حملناه على أنه ليس سؤالًا انكاريا- حيث يدعي المتنبي الجهل بما يدور حوله وما تنسجه له الأيام، غير أنه يدري يقينا أن من خلائق الدنيا عدم دوام الحبيب بها ولا القريب، فما جدوى أن يطلب منها ردّهما؟، وهو بهذا يتصنع الجهل فقط.

وقد تكون في البيت **مفارقة سقراطية** ؛ صانعها كافور الذي يدعي الجهل وهو على وعي بما يجري حوله؛ حيث يظنُّ المتنبي أن المعنى الذي يريده خفيٌّ عن كافور وليس في متناول يده، بَيْدَ أن كافور لم يكن ذلك الانسان المغفل، ليخفى عنه هذا، ومنعه عن التصريح كبرياؤه وترفعه في مجالسه فينقلب السحر على الساحر، ويصبح المتنبي ضحيّة مفارقته.

وساهم في صنع هذه المفارقات **القدرُ** بترتيبه لأحداثٍ أبعدت المحبوب وقرَّبت الممقوت وغيَّرت الأحوال، وهو عكس ما يأمله المتنبي، وهي **المفارقة القدرية**.

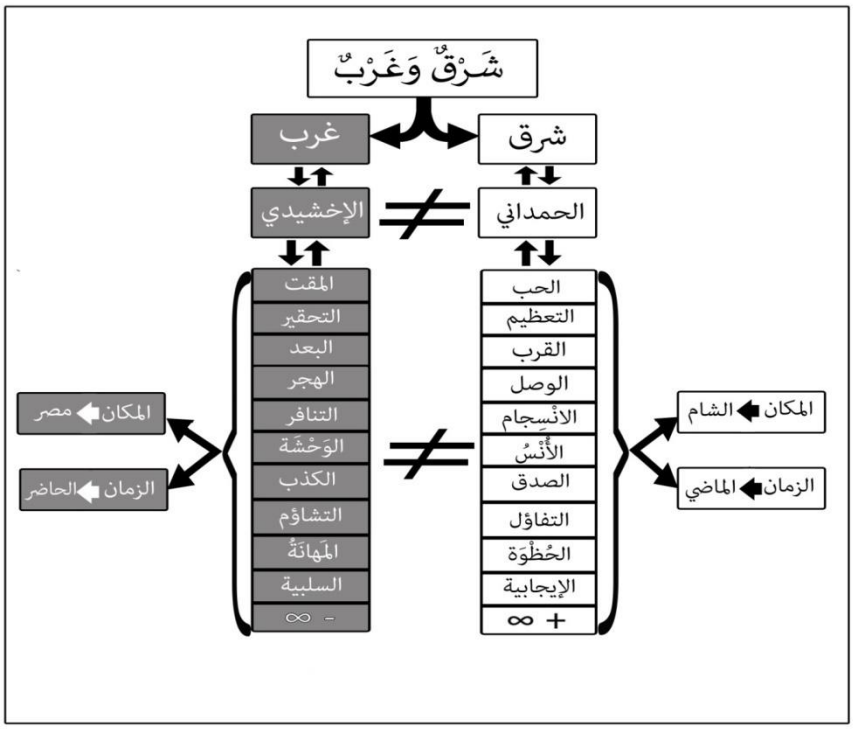
ك1 ب3 وَلله سَـــيْرِي مَـــا أقَـــلّ تَئِيّـــةً عَشِـــيّةَ شَـــرْقِيّ الحَـــدَالى وَغُـــرَّبُ

في هذا البيت « ما يُنَوِّر ما قصده في الذي قبله بذكر قلَّة ثباته في مكان مع التلاعب بلونه وذلك أنه رمز بقوله: (شرقيّ الحَدالى) إلى سيف الدولة، وبقوله: (غُرَّبُ) إلى كافور وفي البيت الذي ذكره بعده، ما يشير إلى أنه بين كافور وسيف الدولة مع استقصار المسافة التي بينهما»[1].

في البيت مفَارَقَات صَارخةٌ، تُغْرِي المتلقي ما إن تقع عينه عليه، لتشدَّ رحالها بعد ذلك إلى نسج القصيدة، فقد بُنِيَ على تقابل وتوازٍ، جَمَعَ بين نقيضين يؤطّر لهما المكان فالشّرق يمثل دولة البويهي والغرب يمثل دولة الإخشيد، والجمع بين هذين الحيّزين في سياق واحد أخرج هذه العتبة من حدود البناء اللغوي البسيط إلى بناء مفارقة بين طرفين متناقضين بالكليّة لتكون أوّل المفارقات **مفارقة لفظية** أسَّس لها طّباق الإيجاب، بين الشرق والغرب وفي هذا **مفارقة موقف** أيضا، وهي قائمة على **التنافر البسيط**، بالمجاورة بين ظاهرتين -الشرق والغرب- لما بينهما من بون شديد، ومعنى هذا الميل إلى المباعدة بين الأحياز من حيث الجهات، فكأن الدّهر يأبى لهما أن يلتقيا ولذلك قيل شتّان ما بين المشرق والمغرب.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 136.

كما أن للشرق دلالة بارقة الأمل، إذ طالما عُدَّ شروق الشَّمس رمز الحياة و الرّجاء، في حين يعد المغرب عكس هذا تمامًا، ويمكن إدراك هذه المفارقة بسهولة، وهي مفارقة أشعلت لهيب التَّضاد بين ما كان وما هو كائن، وعمَّقت فجوته داخل القصيدة كونها غير مرتبطة بالحيز المكاني فقط فالتركيبة المتنافرة بين "الشرق" و"الغرب" إضاءة كاشفة تدفع القارئ لرفض المعنى الظاهري المُعَبَّرِ عنه، والبحث عن دلالات جديدة في البيت، دلالاتٌ خفيّةٌ تحتاج إلى إعمال العقل لبلوغها، بشكل توضحه وتوجزه الخطاطة الآتية:



وتأويلنا للبيت بالقول: أنّ الشَّرق هو **سيف الدّولة** لأنّ دولته كانت في حلب(الشام) حيث قال: "شرقي الحدالى" وهو «موضع بين الشام وبادية كلب المعروفة بالسّماوة»[1]، والغرَّب بمها مفارقة مشترك لفظي حيث ذكر الغرَّب «ماء بنجد ثم بالشريف من مياه بني نمير»[2] ، في إشارة إلى الغرب وهو موضعه عند **كافور** لأنّ دولته كانت في مصر (غرب حلب)، وأنَّ الشّرق زَمَانٌ مضى له مع سيف الدّولة (**الماضي**) وفيه التعظيم والقرب والوصل والانتماء والأنس والإيجابية والسؤدد وأنّ الغرب ما آل إليه حاله في مجاورة كافور (**الحاضر**) وفيه التحقير والبعد والهجر والغربة والوحشة والسلبية

(1) ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط02، 1995م، ج02، ص227.
(2) المرجع نفسه، ج04، ص 192.

والعبوديّة، وهما حالتان متعارضتان وفي هذا **كلّه مفارقة لفظية** أسس لها التَشْبِيه الضِّمني الذي لا يمكن استنباطه إلَّا باكتساب المتلقي خلفيةً ثقافيَّةً والإحاطة بالحقائق التّاريخيّة في حياة أبي الطّيب ،والظاهر أنّ المفارقة في البيت قد اعتمدت على إمكانية الموازنة بين واقعين مختلفين من أجل تمجيد أحدهما وتحقير الآخر.

كما يظهر هذا النوع من المفارقة في تشبيه المحسوس (بشر) بالمعقول (جهة) وهما ضدّان لا يجتمعان، هذا إذا حملنا الشرق والغرب على أنّهما الجهة لا المكان.

ونرى في هذه المفارقة أنّ القدر نسج لأبي الطيب جملة من الأحداث (مفارقة أحداث) حملته على ترك مَكَانٍ به عِزُّهُ إلى مكان فيه ذلُّهُ ومعاناته وهذا من قبيل **المفارقة القدرية** .

يعدّ هذا البيت مُفَارَقَاتِيٌّ بامتياز قوامه التضاد الدلالي، ويمكن القول –بعد استخراج دلالاته العميقة– أنه اختصر حَيَاةَ أبي الطَّيِّبِ (نفسيته وواقعه وحاله مع الملوك....) في كلمتين وهذه المتنافرات المتفرعة عنه إن دلّت على شيء فهي تدل على حالة التَّشَتُّتِ التي عاشها المتنبي في حضرة كافور، وتحسره على زمنٍ مضى عند سيف الدّولة.

ك1 ب4 عَشِيّةَ أحفَى النّاسِ بي مَن جفوْتُهُ وَأهْدَى الطّرِيقَينِ الّتي أتَجَنّبُ

مهّد لها **بمفارقة صريحة؛** حيث إنَّ المتنبي وكافور والمتلقي على وعي بقوله: هذا وأنّ في قوله: **"شرقي الحدالى"** في البيت السابق إشارة إلى مُقامه عند سيف الدّولة، وذلك بجعله للشرق قرينة تشير إلى أنّ قصده هو الشّام، وهي الحدالى موضع بين الشام وبادية كلب المعروفة بالسّماوة، وقوله: "أحفى الناس بي" يقصد سيف الدولة، وقد جفوته، وأهدى الطريقين الذي يصيرني إليه تجنَّبْته.

وفي قوله: **"أحفى .. الذي جفوته" مفارقة تنافر بسيط** يقرر أن الحفاوة قادته للجفاء فجاور بين الحفاوة التي تقتضي المجاورة، والجفاء الذي يقتضيه الإهمال، وفي قوله: **"وَأهْدَى الطّرِيقَينِ التي أتَجَنّبُ "** يقرر أنه رغم بصيرته بطريق الهدى، يتجنَّبه، فجاور بين الهدى الذي يقتضي الاتّباع والتّجنب الذي يقتضيه الضّلال، وجعل هذه القضايا المتناقضة ملتحمة في سياق واحد معرّضا بذلك بسوء حاله عند كافور.

كما أورد لفظ "الطريقين" معرفة؛ والألف واللاّم ها هنا للعهد الحضوري، كون المعرَّفُ بها حاضراً عند التكلّم في البيت قبله؛ وهي طريق شرقي الحدالى وطريق غربها، ومنه ضيّق عدد الطرق التي يقصدها ففي الشام طرق عدّة إلا أنه بإضافة الألف واللام ضيق على المتلقي الطُرْق وأنه لا يقصد إلا ما سبق وذكره.

وهذا الجمع بين المتناقضات لم يكن طواعية من المتنبي بل حمله على ذلك **مفارقة الأحداث** التي هدّمت كل آماله وعكست كل توقعاته بتسارعها وسيرها عكس ما يشتهي وبتحقق انقلاب الحال تحقّقت **المفارقة القدرية**.

وهذه الأحداث ساهمت في إنشاء **مفارقة درامية** جعلت أبا الطيب في حيرة بحقيقة ما يدور حوله من أمور، خاصّة إنها جاءت في سياق مناقض تماما لوضع المتنبي الحقيقي، وهو ما سبّب له اضطرابا نفسيا.

وفيه مفارقة رومنسية؛ فبقوله: أهدى الطريقين التي أتجنب خلق جمالًا ثم ما لبث أن دمره بإثبات العكس أي أن الطريق الذي سلكته ليس طريق هدى، وهو طريق في النهاية أوصله إلى كافور.

ك4 ب6 حَبَبْتُكَ قَلْبي قَبلَ حُبّكَ من نأى وَقد كانَ غَدّاراً فكُنْ أنتَ وَافِيَا

استفتح البيت **بمفارقة خفيّة أسّست لها الاستعارة؛** بمخاطبته قلبَه خطاب العاقل ليصرف ذهن ضحيته عن المعنى الذي يريده؛ كطريقة لإلهائه، ثم يستمر في **مفارقته الخفية بخلق مفارقة كنائية** في قوله: "من نأى" كناية عن سيف الدّولة؛ وتقدير الكلام إذا أولناه: أحببتك يا قلبي بحملك على محبّة سيف الدّولة الذي غدر بنا ولم يفِ بوعده بتوليتنا إمارة من الإمارات، وإنما قال هذا عتابا وغضبا من صنيع سيف الدولة لا طعنا في ذاته، والدليل قوله: بعدها: "فكن أنت وافيا" أي يا قلب كن وافيا في حبّك إياه وألا تحب معه أحد من الملوك رغم ما حصل، وكن وفيّا لي ولا تُحبَّ هذا الذي أنا عنده.

والقول بأنه يقصد عتاب سيف الدولة عتاب محبٍّ مشتاق يحنُّ إلى الأيام الخوالي في البيت كون القصيدة أول ما أنشده المتنبي لكافور ولأنه كان قريب عهد من رحيله عن حلب ولم يكن أمره استتب بعد في بلاط كافور حتى يعاتب نفسه على حبه.

وفي البيت **مفارقة تنافر بسيط** أسست لها **مفارقة الطباق** بين (غدر/وفاء) وإن كان التركيز أكثر على الثاني؛ الذي يحمل في طياته معانٍ ثلاث متنافرات كلّ التنافر؛ وهي صور متنافرات لا تجتمع إلا بمثل هكذا بيت وبمثل هكذا تأويل؛ فهو يريد الوفاء في حب الحمداني والوفاء في بغض الأسود والوفاء بعدم إظهار الشكاية أمام الناس، الأمر الذي أكّد عليه في البيت الذي يليه بقوله:

ك4 ب7 م وَأعْلَـمُ أنّ البَـينَ يُشـكيكَ بَعْـدَهُ فَلَسْـتَ فُـؤادي إنْ رَأيْتُـكَ شَـاكِيَا

أسس للإبراز في البيت **المفارقة الاستعارية**؛ حيث يخاطب فيه المتنبي قلبه خطاب العاقل "يشكيك" و"إن رأيتك" وهو بهذا يخلق مفارقة ورطة باستعانته بشخصية القلب محمّلًا إياها تكلفة كل ما قد يصدر عنه، وفيه **مفارقة تعريض** فيها يجعل القلب صاحب سلطان على نفسه ولا دخل لصاحبه فيه، للتملص من ضحيته ومن اي حنقٍ وعتاب قد يطاله، وفي نفس الوقت يلمزه باستحالة محبّته فالقلب عزم على بغضه ولن يرضخ حتى ولو نال صاحبه ما يؤمّله.

وما لجوؤه لهذه **المفارقات اللفظية** إلا لإخفاء خيبته في مسعاه لنيل الإمارة وهو ما قد يساهم في تعرية نواياه أمام كافور وبالتالي يحرم منها مرة أخرى.

ولا أدل على أن المقصود في البيت السابق هو الحمداني من هذا؛ فالهاء في "بعده" كناية عنه وليس بيْنٌ إلا الذي حصل بينهما، يقول أن بَيْنَ وفراق سيف الدولة يا قلبي سيحملك على الشكوى–التي هي دأب المحبين المشتاقين– لكن اصبر على ذلك ليس لأن سيف الدولة غير أهل لذلك بل حتى لا تظهر بمظهر المهزوم الذليل أمام كافور.

ك4 ب8 فـإنّ دُمُـوعَ العَـينِ غُـدْرٌ بِرَبّهَـا إذا كُـنّ إثْـرَ الغَـادِرِين جَـوَارِيَا

أُسِس لها **بمفارقة استعارية** شبه فيها المتنبي الدّموع بعاقل له القدرة على الغدر، هدفها دعم ما قبلها وأن من يقصده الحمداني لا كافور وعاد لقضية الغدر وأثارها خالقًا **مفارقة ورطة** بلجوئه إلى الدُّموع كشخصية بها يتنزّه عن أن يكون من الباكين على فوات أمورهم، ويوضّح غرضه الذي لو تمعّنا النظر فيه لوجدناه عتابًا أكثر منه هجاءً فالدّموع لا تجري إلا من ودٍّ وصفاء ووفاء وشوق، ومن يُمْلَأ قلبُه بُغْضًا ليس له حاجة في خطاب دموعه وزجها عن البكاء أو غيره، كما أنه وصف من رحل عنه بـ"الغادرين" وهو لفظ ضعيف مقارنةً بـ"الخائنين" والحاسدين" و"الحاقدين" ... وكلها ألفاظ تُقيمُ الوزن

وتبالغ في المعنى وتخدُمهُ وهي أنجع في الهجاء إلا أنه لم يلجأ إليها للسبب المذكور أعلاه –كون الغرض عتاب–.

والمتنبي لم ينفي عن نفسه البكاء بالكليّة بل قال أنه يَرْعَوي عن البكاء الكثير الذي هو من غدر العين، أما يسيره فلم ينفه ولا هو أثبته الأمر الذي يخوّلنا إلى تركه احتمَالا واردًا؛ وهو بهذا يؤسس **لمفارقة الكشف عن الذات** ؛كونه خلق شخصية الدموع؛ جالبا عليها جملة من المفارقات ثم تركها تتصرف نيابة عنه فهو إن منعها عن كثير البكاء لم يمنعها عن قليله ولو حاول ما قدر–كما أسلفنا الذكر– الأمر الذي يُعضّد عتابيَّة الغرض في البيت،

وبفعله هذا خلق نوعا من **المفارقة الخفية المُمَوّهة** لخداع كافور والنيل منه بطريقة هادئة بإيهامه أنه تجاوز حقبة سيف الدّولة يُساعده في لك **المفارقة الكنائية؛** حيث كنّى عن الحمداني بلفظ "الغادرين" وأنه انتهى منهم وهو مُلتفتٌ إليه قلبًا وقالبًا، وما هذا من المتنبي إلا مفارقة تهكّمية خفيّة هدفها الاستخفافٌ بكافور والهزء به وبعقله.

– خلاصة اللقطة الأولى:

بعد ما رأيناه في هذه اللقطة نرى أنفسنا أمام إشكالية جوابها مات مع المتنبي؛ حيث لم يستطع من عرف شعره الإجابة عنها إلا عن طريق وضع مقاربات نسبية وهي: «ما معنى أن يدّعي هذا الشاعر أنه غاضب سيف الدولة، وناصبه العداء، وفرَّ من حلب تحت أستار الليل، ثم لا يكاد ينشد قصيدة أمام مولانا إلا وفيها حنين لسيف الدولة، وأسف على فراقه؟»[1].

يقول علي الجارم: «إن هذا في رأيي بدوات طفرت من الشاعر بعد أن بالغ في كتمانها فظهرت على الرغم منه في فلتات لسانه، ففي أول قصيدة أنشدها أمام مولانا ترك مصر وصاحبها واتجه بتشوقه وهيامه إلى حلب وصاحبها، ثم جرى بعد ذلك في شعره على هذا النسق»[2].

1 علي الجارم، الشاعر الطموح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2012م، ص72.

2 المرجع نفسه، ص72.

–اللقطة الثانية: المتنبي بين التَّبَرُمُ والرَّحِيلِ.

– بؤرة اللقطة الثانية (مفارقة الإبراز):

رغم اصطبار المتنبي على جوار كافور ومدحه إلا أن شعره لم يسلم من التعريض بتبرّمه من جواره، والأسف من هذا الدهر وهذه الدنيا التي أسلمته لمثل هذا الموقف، والتأفف من هذا الزمان الذي اضطره لمجاورة مثل كافور، فنراه ما ينفكّ في كافورياته يبُثُّ شكواه وحزنه وعتابه للزمان الذي قسا عليه، ولم يعطه حقّه ولم ينزله منزلته التي يستحقها، فهو العبقري الذي لا ينبغي لمثله أن يصل لدرجة جوار عبد ومدحه لينال مبتغاه –في نظره–.

ومثال ذلك قوله:

ك1 ب7 م وَيَــوْمٍ كَلَيْــلِ العَاشِــقِينَ كَمَنْتُــهُ أُرَاقِــبُ فيــهِ الشّــمسَ أيّانَ تَغــرُبُ

استفتح البيت **بمفارقة تنافر بسيط** أسّس لها بمفارقة طباق إيجاب بين (يوم/ليل) في سبيله لخلق **مفارقة كنائية**؛ ففي لفظ "اليوم" كناية عن الوقت الذي قضاه عند كافور إذْ «قَدْ يُرادُ بِالْيَوْمِ الوقتُ مُطْلَقًا»[1]، وربما قصد باليوم الشّدة التي مرّ بها عنده فقد يُعَبَّرُ «عَنِ الشِّدَّةِ باليَوْم»[2] وهو المراد في البيت؛ وقرينته الدالة عليه **مفارقة التشبيه** التي أردفها اللفظَ؛ حيث شبّه يومه هذا بـ"ليل العاشقين" في **مفارقة كنائية** أغْرق فيها في وصف ما طاله من غَمٍّ وهمٍّ عند الأسود؛ متبرّما به وبجواره **كما** أنه أوردَ لفظ "يومٍ" نكرةً مفردةً كونه يريد يوما محدّدًا من الأيام وهو يوم الشدّة والغم والحزن دون غيره من الأيام الأخرى التي قد تحوي سعادة ويسرا، كما أورده مفردًا في تعريض منه إلى أن كل أيامه عند كافور إنما هي يوم واحد مكرّر وهذا اليوم هو يوم حزن وقلق وغم، دل على ذلك كما قلنا تشبيهه بليل العاشقين.

وفي قوله: "كمنته" **مفارقة ساخرة** يرفع بها حدّة الإبراز في البيت؛ حيث يلمز فيها المتنبي كافور **بمفارقة كنائية** عن سوء جواره وأنه لا يرعى لأحد ذمةً لذلك أخفى همه ونكده ولم يبدي إليه الشكوى مخافة بطشه.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 12، ص650.
(2) المرجع نفسه، ج012، ص651.

وفيه **مفارقة تشبيه ضمني** في قوله: "أراقب فيه الشمس" حيث شبّه آماله وطموحاته في الولاية بعد تماطل كافور عن الوفاء بوعوده بغروب الشمس؛ مدعّما ذلك **بمفارقات كنائية**؛ ففي قوله: "أراقب" كناية عن عجزه وقلّة حيلته في بلوغ هدفه، وفي "أيان تغرب" كناية عن خيبة مسعاه بعد كل ما تجشّمه في سبيل ذلك.

وفي البيت **مفارقة موقفية خفية** وقع المتنبي ضحيتها، إذ طالما أكثر الشكوى في أشعاره؛ ثم نراه في هذا البيت يدعي الكتمان؛ وهو القائل في نفس القصيدة:

أَلا لَيتَ شِعري هَل أَقولُ قَصيدَةً فَلا أَشتَكي فيها وَلا أَتَعَتَّبُ

أوقعه فيها **المفارقة الهزلية** القائمة على التصنع والادِّعاء والاختفاء تحت المظهر الكاذب في قوله: "كمنته" في محاولةٍ لتشتيت الضحية عن مقصديته.

ك1 ب14 **لحَى الله ذي الدّنْيا مَناخاً لراكبٍ فكُلُّ بَعيدِ الهَمّ فيهَا مُعَذَّبُ**

في البيت **مفارقة فجاجة (ساذجة)** توقّف فيها المتنبي عن التّظاهر بالتواضع والاستخفاف بالذّات، لأنّ فيه برهان على تلك المقاصد التي استمر المتنبي في اخفائها من أوّل القصيدة حيث صرّح بوقوعه في العذاب عند كافور، دون أن يلومه مباشرة؛ حيث أقام مقامه "الدنيا" وهو تشبيه ضمنيٌّ وشرع في لومها؛ وليس بالكلية بل من جهة الإناخة في قوله: "مَناخاً لِراكِبٍ" وهو إشارة إلى إناخته في كَنَفِ كافور والقرينة التي تركها لنا ليدلل على مقصديته وهي التبرم بجوار كافور مع ذكر سبب وقوعه وهو كونه بعيدَ الهمم وفيه مفارقة كنائية بكثرة همه، إلّا أن كافور لا يعي حقيقة ما يحدث وبذلك تستمرّ **إبرازيّة المعنى**؛ الذي دسَّ فيه المتنبي السم في العسل.

ك1 ب15 **ألا لَيْتَ شعري هَلْ أقولُ قَصِيدَةً فَلا أشْتَكي فيها وَلا أتَعَتّبُ**

أسس البيت على **مفارقة استفهام انكاري** تعجبي؛ طرح سؤال إلا أنه لا يبتغي بعد ذلك إجابته بل التعجب من حاله في شعره وكثرة شكواه فيه مؤسسا بذلك **لمفارقة كنائية** تجنّب بها التَّصريح المباشر عن ضجره وتبرّمه منه، وحتى لا يظهر عتبه على ممدوحه، وتتكشف **مفارقاته الخفيّة** مما يجعل هذا الأسلوب –السؤال الانكاري– أداة ناجعة يخفي من خلالها المتنبي مشاعره وهو ما أوقع الضحية في حيرةٍ؛ فلا تقف على الحقيقة.

ك1 ب25 يُضـاحِكُ في ذا العِيـدِ كُـلٌّ حَبيبَـهُ حِـذائي وَأبكـي مَـنْ أُحِـبّ وَأنْـدُبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين، صورة الناس السعيدة في العيد بين أحبَّتها؛ وصورة المتنبي الحزين في العيد في بلاط كافور، وقد دعمها بمفارقة طباق إيجاب بين (يضاحك ≠ أبكي) لتوكيد الدلالة.

وفيه **مفارقة نقش غائر** أغرق فيها المتنبي في وصف حزنه؛ فزيادة على أنه في يوم عيد إلا أنه فقال: "وأبكي من أحبّ" ثم عطف عليها "وأندب" والندب وإن كان بكاء فهو أشد وأقوى وتستعمل للمفجوع بميت يقال: «نَدَبَ (المَيِّتَ) بعدَ مَوْتِه، ها كَذا قَالَه ابْنُ سِيدَهْ، من غيرِ أَنْ يُقَيِّدَ بِبُكَاءٍ، وَهُوَ من النَّدَبِ الجِراحِ، لأَنّه احْتراقٌ ولَذْعٌ من الحُزْن. وَفِي الصَّحاح: نَدَبَ المَيِّتَ: (بَكاه)»[1] فكأن المتنبي يشبه حاله بحال من سلبه الموت شخصا فتركه في أشدّ الحزن، يقول ابن حسام: «البيت فيه ما يشقّ قلب الحجر الأصمّ فيخرج منه الماء، لأنه أعلمه أنه ليس عنده شيء يدفع به حزنه من لوازم العيد، وأنه يبكي في اليوم الذي يجتمع فيه الخلائق وهم يشاهدونه في تلك اللحظة»[2].

وفي قوله: "مَنْ أُحِبّ" **مفارقة كنائية** عن سيف الدولة، ذكره شوقا وحنينا إليه، و«ليكون أوجع في قلب كافور»[3].

وفي البيت انحراف دلالي وكسر لأفق المتلقي عبر المفاجئة باللامتوقع في الحدث، فمنذ برهة في البيت الثامن عشر كان أبو الطيب يقول :

ك1 ب18 إذا تَـــرَكَ الإنْسَـــانُ أهْـــلاً وَرَاءَهُ وَيَمّـــمَ كـــافُوراً فَمَـــا يَتَغَـــرّبُ

مُنْزلا إياه منزلة من يغنيك عن الأهل إذا جاورته، ثم نراه في هذا البيت يعدل عن رأيه ليكون بينهما **مفارقةً رومنسيةً** خلق فيها المتنبي جمالا وشعورا بالسعادة في نفسية الضحية بأن المغترب في مُقام كافور غنيٌّ به عن أهله؛ ثم عاد في هذا البيت ودمّره، بتغيير نَبْرَته من التّفاؤل إلى التّبرُّم والشّكوى، فيشكو شوقه لأحبابه ويبكي فرقتهم أمام الخلائق.

(1) الزبيدي، تاج العروس، ج04، ص 253.
(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 145.
(3) المصدر نفسه، ص 145.

وفيه **مفارقة استخفاف بالذّات**؛ نال فيها المتنبي من قدر نفسه بأن جعلها من الضعف بمكان لدرجة البكاء والندب على الأحبة، وما هذا منه إلا ليعطي انطباعا في عقل كافور بأنه غير مرتاح في بلاطه، وتمرير مفارقته التعريضية.

وفيه **مفارقة أحداث**؛ فبعد هذه الدراما في الأبيات تتبعتها سلسلة من مفارقات الأحداث المتسارعة التي قلبت خطط المتنبي و أربكت توقعاته وآماله ومخاوفه ورغباته، وجعلته يبكي أحبابه ويتبرّم بمن هو في حضرتهم ويشكو جِوارهم؛ ليغدو بهذا ضحية **لمفارقة القدر** .

وفي قوله: "يضاحك .. حِذائي " **مفارقة تعريضية** بانشغال كافور يوم العيد عنه بأهله واحبته، فحذائي أي بجنبي ولا يوجد غيره بجنب.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بسوء حاله في جوار كافور وأنه لم يغنه غناء سيف الدولة عن أحبته، مُتَبرِّمًا به وبمن معه.

ك1 ب26 أحِنُّ إلى أهْلي وَأهْوَى لِقَاءَهُمْ وَأينَ مِنَ المُشْتَاقِ عَنقاءُ مُغرِبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة الحنين إلى الأهل والشوق للقائهم، وصورة المدى الشاسع والمسافة الكبيرة بينه وبينهم؛ ومنه حالت الصورة الثانية دون تحقق الأولى.

وفيه **مفارقة كنائية** محتملة في قوله: "أهلي" كناية عن سيف الدولة.

وفيه في قوله: "وَأينَ مِنَ المُشْتَاقِ عَنقاءُ مُغرِبُ" **مفارقة كنائية** عن استحالة اللقاء بأهله لبعد المسافة بينه وبينهم واستحالة الوصول إليهم، يقول العكبري: « يُرِيد أَنه مشتاق إِلَى أَهله وَقد حَال بَينهم وَبَينه الْبعد فَيَقُول: اشتياقي إِلَيْهِم كمن اشتاق إِلَى عنقاء مغرب فَأَيْنَ هي مِنْهُ لبعدها عَن النَّاس»[1].

ومنه كان في البيت **مفارقة تشبيه ضمنيٍّ** شبّه فيها أهله بالعنقاء المغرب دعما لكنائيته وتأسيسا **لمفارقة نقش غائر** فبإنزاله أهله منزلة "عنقاء مغرب" فهو يجعل لقاءهم من المستحيلات

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج01، ص183.

يقال في المثل:« هو عنقاء مغرب لما لا يوجد وما لا يطمع فيه»[1]، وهذا ليس بكائن إلا إن كان أهله من الموتى، وما هذا الغلو في المعنى إلا لإقامة **مفارقته التعريضية** بسوء حاله وتبرّمه من كافور وأنه يحبسه عن الرحيل –وهو ما حمله على إنزال أهله منزلة العنقاء المُغرب– متعذِّرًا عن الرحيل عنه ببعد المسافة وطولها بينه وبين أحبابه، كما أنه نزع القناع الذي ارتداه في البيت الثامن عشر وأظهر زيف ادّعائه فيه –وأظهر لنا انه يقصد به غير ظاهره– إلا أن كافورا لم يكن على وعيٍ بحقيقة ذلك ولم ينتبه له، قال ابن الحسام: «البيت فيه إيماء إلى قصد بقوله:

إذا تَـــــرَكَ الإنْســـــانُ أَهْـــــلاً وَرَاءَهُ وَيَمَّـــــمَ كـــــافوراً فمـــــا يَتَغَـــــرَّبُ

يهزأُ به، وإلا كان ممَّن ناقض كلامه في قصيدة واحدة، خصوصاً في الذي ذكره متّصلاً به لو لم يحمل على أنه يريد أن يجعل ذلك قرينة الهزء لَطغى الفحوى عن السَّداد»[2].

ك1 ب27 فـإنْ لم يكُـنْ إلاّ أبُـو المِسـكِ أوْ هُـمُ فإنّــكَ أحلــى في فُــؤادي وَأعْــذَبُ

إذا ما ذهبنا إلى أن قصده بالأهل في البيت السابق سيف الدولة، فإن في هذا البيت احتمالية وجود **مفارقة التفات**، كأنه يخاطب كافورًا بـ"أبي المسك" وسيف الدّولة بالضمير "هم" ثم التفت مخاطبًا سيف الدّولة بقوله: "فإنّكَ أحلى في فُؤادي وَأعْذَبُ" لولا الذي حدث بيننا وبعد المسافة ومنع كافور لي من الرحيل عن مصر، وفي هذا تبرّم غير مباشر من كافور؛ قائم على **المفارقة الخفية** التي يتعمّد المتنبي إخفاءها بشكل ملحوظ مخافة بطش كافور.

ولو نفينا قيام البيت على الالتفات فستتحقّق فيه **مفارقة هزلية** يصوّر فيها المتنبي حقيقة حاله عند كافور تصويرا معاكسا، والتي لا ينفعه فيها رفع حجاب ولا بيت ولا مال ولا غيره؛ إلا أنه يقول: "فإنّكَ أحلى في فُؤادي وَأعْذَبُ" في يوم العديد وهذا تأسيسًا منه **لمفارقة كنائية** عن غربته في بلاط كافور، لتؤسس هي الأخرى **لمفارقة وجدانيّة**: يظهر فيها المتنبي صورةً تجعل المتلقي ينفعل معه حيث يعلم هذا الأخير حال أبي الطيب مع كافور، وحاله وهو بعيد عن أهله ثم يأتي ويقول " فإنّكَ أحلى في فُؤادي وَأعْذَبُ" وهذا يوحي إلى شدّة غربته وشوقه لأهله، لدرجة أنه لم يجد إلا كافورًا على بغضه له يؤنسه.

(1) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط01، 1420هـ، ج02، 709.
(2) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ص146.

وفي هذا **مفارقة رومنسية**؛ إذ بمجرد كشف الإغراق في البيت ينهار الجمال الذي قد يتوهّم منه حسن علاقة المتنبي بكافور.

وفيه **مفارقة استعارية** مكنية في قوله: "أحلى وأعذب" أنزل فيها الانسان –سيف الدولة أو كافور–منزلة الشيء العذب الحلو –عسل أو ماء– فحذفه وأتى بأحد لوازمه التي هي العذوبة والحلاوة.

ك2 ب1 **مُنًى كُنّ لي أنّ البَياضَ خِضابُ فيَخفَى بتَبييضِ القُرونِ شَبَابُ**

لقد أقام المتنبي هذ البيت على **المفارقة الموقفيّة الخفية**؛ المُؤسَسِ لها بمفارقة الطباق إيجاب بين البياض (الشيب) والشباب؛ حيث خالف عرف البشر وهو تفضيل الشيب والهرم على الشباب وما هذا منه إلا لاتساع دلالتهما المعجمية عنده؛ حيث صرح أنه يتمنّى ابيضاض شعره وليس ذاك إلا لما في الشيب من وقار وهيبَةٍ وحكمة وخبرة في الحياة وإجلال وغيره، وقد رأينا أنه يقصد بالشيب في البيت سيف الدّولة، وهو من قبيل **مفارقة التشبيه الضمني**، وقوله: **خضابٌ لي** بمعنى يكسوني بجواره فيغنيني عن غيره من سواد الشباب وربما لمز به كافور وشبّهه ضمنيا بالشباب الذي إذا ما قورن بالشيب ترادف والنزق والطيش ونقص الخبرة، كما أن في البياض كناية عن قِدَمِ مُلك الحمداني، وفي الشباب كناية عن حدثان مُلك كافور؛ ومنه **تمنى** المتنبي البقاء في جوار الأول وهو ما يغنيه عن الثاني وغيره، وهذا ما جعل البيت منطوٍ على تهكم خفي يؤسس لمفارقة **إبرازية** بامتياز.

وذهابنا لغير هذا المعنى لا يستقيم؛ حيث لو تعاملنا مع البيت بسطحية لوجدنا الحقيقة تنافي ما ذهب إليه المتنبي، فليس في البشر من يفضل الشّيب على الشباب، ولا من يهرب من سواد شعره إلى البياض الذي طالما كان مذموما –خاصة– عند الشعراء، وليس بالضرورة أن يكون الشيب وقار والشباب طيش ، والتاريخ يثبت ذلك، كما أن التعامل مع البيت بسذاجة يفقده جماليته ويقلل من شأن المتنبي.

وما يعضّد قولنا هذا ما ساقه في البيت الذي يلي هذا، قوله:

ك2 ب2 **لَيَالِيَ عِندَ البِيضِ فَوْدايَ فِتْنَةٌ وَفَخْرٌ وَذاكَ الفَخْرُ عِندِيَ عَابُ**

هذا البيت يتبع ما قبله والمتنبي فيه لا يريد بالبيض النساء وإنما الملوك، وهو بهذا يتحسّر فكأنه يقول ربّ ليال مرّت عند الملوك البيض وكان فَوداي .. والفود « مُعظم شعر الرأْس مما يلي الأُذن»[1] وقد يقصد بالفود العِدْلُ يقال: «قعد بين الفَوْدينِ أَي بين العِدْلَيْنِ»[2]، وإن كان بهذا المعنى فهو يخلق **مفارقة لغوية** أسس لها المشترك اللفظي لكلمة" فود" ولعله يريد بالفودين شِعْرَهُ وصيتَه لا شَعْره حيث إنهما كانا فتنة يستمال بها وُدُّ الملوك، ووسيلة لاستجلاب حبهم واستثارة كرمهم وفخرا يتنافسون عليه أيهم يناله أوّلا، وما ساعد على هذا التأويل لجوء المتنبي لاستعمال مفارقة **التنافر البسيط** التي خلقت **طباقًا** يشكل القرينة التي ترشدنا إلى مقصديته؛ وذلك بين كلمة (فخر وعاب) فبعد أن عدّ نفسه وشِعره مفخرة عند الملوك أخذ يتحسر ويتبرّم لما آل إليه أمره عند كافور ويتأسف على أن عدّ كل ما كان فيه عيباً، كأَنه يتذكر ليالي الملوك البيض ويتحسّر عليها ويندم على عدم الرضا بها وعدُّه إياها عيبا.

ك2 ب3 فكَيْفَ أذُمُّ اليَوْمَ ما كنتُ أشتَهي؟ وَأدْعُو بِمَا أشْكُوهُ حينَ أُجَابُ؟

يعدّ البيت تتمّةً لما قبله؛ وقد أسسه على مفارقة الطباق بين أذمُّ وأشتهي، **ومفارقة استفهام** انكاري تعجبي؛ طرح سؤال إلا أنه لا يبتغي بعد ذلك إجابته بل التعجب من فعل الذمّ وإنكاره يقول: كيف أذم اليوم هذا البياض –سيف الدولة– الذي كنت أشتهيه وبيني بينه علاقة محبة واحترام وهو القائل في أول قصائده لكافور:

فِراقٌ وَمَن فارَقتُ غَيرُ مُذَمَّمٍ وَأَمٌّ وَمَن يَمَّمتُ خَيرُ مُيَمَّمِ[3]

وذاك أن المغرضين أشاعوا في بلاط سيف الدولة أن المتنبي قد هجاه؛ وهذا ما لم يكن قطّ لذا عمد المتنبي إلى تبرئة اسمه وتبرير نفسه أمام سيف الدولة في غفلة من كافور؛ وهو ما يندرج ضمن **المفارقة الهادفة**، التي يجب على متلقيها استنباط معناها الخفي في غفلة عن ضحيّتها.

ودلالة اليوم في البيت هي الحاضر الذي يمثله كافور، ودلَّل على الأمس بالفعل الماضي كنت وهو ماضيه مع سيف الدّولة، ثم ينفي أنه تمنى الوفود على كافور في بلاطه بقوله: كيف أدعو بشيء

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج03، ص340.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) ديوان المتنبي، ص459.

سأشكوه إذا ما استجاب الله لي وتحقق، وهو ما يشير إلى تبرّمه من جوار كافور ورضاه عن ما كان فيه في بلاط سيف الدّولة، يقول ابن حسام: «البيت فيه ما يؤيد ندمه كأَنه يقول: أَنا الذي تسببّت في إضاعته وتحصيل ضدّه فكيف أَذُم ما قد حصلته بكمال الرغبة فيه، ويعلم من تقييده الذّم بهذا اليوم بالغمّ والهم عند كافور بتسببّه»[1]، إلا أنه ببنائه البيتَ على المفارقة اللفظية –الإبراز– أحسن إخفاء ذلك مستخفًّا بعقل كافور ومن حضر.

كما أن في البيت **مفارقة أحداث** فالمتوقّع بعد سوء علاقة المتنبي وسيف الدولة هجاؤه له أو على الأقل لمزه في شعره، إلا أن هذا لم يكن من المتنبي إطلاقًا، فبعد أن غادره إلى غيره أدرك قيمته ومحبّته له كشخص.

وكذا في البيت **مفارقة ورطة** فالمتنبي بقوله: هذا ينظر إلى محرّضيه على هجاء سيف الدولة وعملهم هذا بنظرة مستعلية وازدراء يبعث متلقي النص على الضحك من هؤلاء وتخبّكهم امام نص المتنبي.

ك2 ب12 وَللسـرّ مـني مَوْضِـعٌ لا يَنَالُـهُ نَـديمٌ وَلا يُفْضِـي إلَيْـهِ شَـرَابُ

أسس لها **بمفارقة موقفية** إذْ المعروف بين الناس أن المخمور لا سرَّ له غير أن أبا الطيب كسر هذه القاعد خارقًا بذلك أفق توقع المتلقي، يقول أنه رغم ما يجيش في صدره من ندم على فراق سيف الدولة ومن تبرّمٍ بجوار كافور إلا أنه لا يُذيعُ به وإن هيّأ كافور مجلسا لذلك، ثم أنه لمزه بقوله: أنه لا يرى فيه ذاك النديم الذي قد يفضي إليه بسره وهو ما جرت عليه العادة في مثل هذه، وهو ما يجعلنا نذهب في التأويل إلى اتجاهين في **الإبراز المفارقتي**؛ فإما يقصد أنه رغم بلوغه ذروة السّكر لا يبوح بسره لكافور لأنه ليس أهلا لذلك وهو ما وضّحته المفارقة اللفظية المؤسس لها بالاستعارة المكنية حيث شبه الشراب بالدليل فحذف المشبه به وأبقى بأحد لوازمه "يُفضي" بمعنى يقود، وكانه يقول أن هذا الدليل يقود السكر في الجسم كله إلا أنه يتمنّع عليه موضع السر ويعجز عنه، وهو قمة الإهانة لكافور وذروة **الإبراز المفارقاتي** فحتى الخمر لم تنسِ المتنبي بغضه لكافور.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 168.

أو يقصد أنه في مجلس كافور لا يسمح للخمر أن تنال منه مستعليا بذلك عليه كونه غير أهل ليضحي بعقله أمامه وهو ما يؤسس **لمفارقة الورطة** وهو ما ذهب إليه المعري في شرحه البيت بقوله: « أنا أودع السر من قلبي موضعاً لا يطلع عليه نديمي، ولا يصل إليه الشراب، وذلك أن الرجل إذا سكر أذاع ما في قلبه من السر فيقول: أنا لا أسكر من الخمر على وجه يزول عقلي، حتى لا أبوح بما في قلبي من السر صيانة لعقلي ومروءتي»[1] ومنه نرى أنه بالرغم من كونه نديما له إلا أنه أقل شئنا من أن يكون صاحب سره –كما كان يصنع مع سيف الدولة– حتى وإن بلغت منه الخمر كل مبلغ، مع أن الخمر تجري من الإنسان مجرى الدم فتصل إلى كل موضع، ثم أنه بقوله: هذا يتبجّح أمامه بقدرته على تحمل الخمر وهو أمر نادر الحدوث خاصة مع الشعراء.

والمتنبي بنسجه لمفارقة الورطة نسج معها **مفارقة موقف** أخرى، إذ المتوقع ممن يجالس الملوك أن يطمح لمنادمتهم والشرب معهم، لا كما فعل المتنبي بترفعه، وهو ما يخرق أفق المتلقي ويجعله في حيرة منه ومن صنيعه هذا.

ك2 ب18 أعَـزُّ مَكـانٍ في الـدُّنَى سَـرْجُ سـابحٍ وَخَــيرُ جَلــيسٍ في الزّمــانِ كِتــابُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين؛ صورة المكان الذي يمثل الموضع والحيز المُحتوي للأشياء؛ وصورة الجليس الذي هو مُحْتوَى في المكان.

وفيه **مفارقة استعارية تصريحية** بإنزاله فرسه منزلة السابح في الماء لشدّة جريه، وأخرى أنزل فيها المتنبي الكتاب منزلة الجليس العاقل.

وفيه **مفارقات كنائية**:

الأولى في الشطر الأول: كناية عن الترحال وعدم الاستقرار في مكان واحد.

الثانية في الشطر الثاني: كناية عن الاشتغال بالمعرفة وتدارس العلوم.

وفيه **مفارقة نقش غائر** بالغ فيها المتنبي بأن جعل سرج فرسه أعز مكان دون سائر الأمكنة وكتابه خير جليس، داعمًا إيها بصيغة تفضيل أفعل في قوله: "أعز" أي الأكثر عزّة والأرفع قدرا

(1) المعري، معجز أحمد، ص403.

ومقاما، وفي قوله: "خير" التي هي من أسماء التفضيل وأصلها "أخير"، وحذفت الألف تخفيفا لكثرة الاستعمال.

وفيه **مفارقة خداع للنفس** بكشف المتنبي دون وعي منه عن لهوه وذله في بلاط كافور فبإثبات العز للسرج والخير للجليس نفي لضده وهو حاله عند كافور.

وكله تأسيسًا **لمفارقة تعريضية** بتبرّمه من كافور لسوء حاله عنده ولذله وتقاعسه عن ركوب فرسه والحرب؛ واشتغاله باللهو واللعب عن المعرفة وطلب العلم –الذي كان فيه– نافيا العزّ في كنفه بأن خص به السرج الذي به يتجنب البقاء في الضيم وتحمل الأذى وبه يدفع الشر، وكذا الجليس الصالح بأن خص به الكتاب الذي فيه المعرف وأخبار الأولين والآخرين ولا تحتاج مجالسته لتكلف وكذا تعريض بقرب رحيله بأن جعل فرسه سابحًا أي: سريعا شديد الجري.

ك2 ب19 وَبَحْرُ أبي المِسْكِ الخِضَمُّ الذي لَهُ عَلَى كُلِّ بَحْرٍ زَخْرَةٌ وَعُبَابُ

استفتح البيت **بمفارقة كنائية** بقوله: "بحر أبي المسك" كناية بالبحر عن كرم كافور وجوده واستباقه البحرَ بالواو ليس عطفا على "أعز مكان" كما توهم الشراح، كونه كان مقدما والمعطوف عليه هو الكتاب وأنه خير جليس، ليكون هذا البيت مستقلا عن سابقه في المعنى بل ويعاكسه مرتبطا بلاحقه.

وفيه **مفارقة تعريضية** بعدم صلاح جود كافور ، فبعد أن ذكر أعز مكان وخير جليس وتعريضه بتبرمه من البقاء عند كافور وأن ذلك جلب عليه الذل والوحدة ، أخذ في التصريح بسبب هذا التبرم والكشف عن المضمر بأن جعل جود كافور وكرمه خضمًّا زاخرًا ذا عباب على كلِّ بحر مستعينًا **بمفارقة النقش الغائر** أغرق فيها في وصف هيئة هذا البحر؛ فجَعَلهُ "خضمًّا" والخضمّ «الْبَحْرُ لِكَثْرَةِ مَائِهِ»[1] و«الْبَحْر الْوَاسِع»[2] و"زاخرا" يقال:« زَخَرَ البَحْرُ أَي مَدَّ وكَثُرَ ماؤُه وَارْتَفَعَتْ أَمواجه»[3] و"ذا عباب" من عبّ البحر «عبابا ارْتَفع موجه واصطخب»[4]؛ وكلّه من أجل إثبات

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 12، ص183.
(2) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ج01، ص242.
(3) ابن منظور، لسان العرب، ج 04، ص 320.
(4) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ج02، ص579.

عدم صلاحية العيش فيه لاضطراب موجه واتساعه وبعده عن اليابسة، ومنه دعم تعريضه ولمزه لكافور بعدم ارتياحه في ملكه لمنّه عليه وأذاه في عطاياه ومحاولة إذلاله بها.

ك2 ب31م أرَى لي بقُــرْبي منــكَ عَيْنــاً قَريــرَةً وَإنْ كــانَ قُــرْباً بالبِعَــادِ يُشَــابُ

أقام البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة القرب الحسيّ وصورة البعد المعنويّ بين المتنبي وكافور ؛ أسس لها بمفارقة طباق إيجاب؛ بين (قرب ≠ بعاد).

وفي قوله: " عَيْناً قَريرَةً" **مفارقة كنائية** الأصل فيها أن تكون عن الرّضا؛ يقال: «أَقَرَّ اللهُ عَيْنَكَ أَي صَادَفْتَ مَا يُرْضِيكَ فَتَقَرُّ عَيْنُكَ مِنَ النَّظَرِ إِلى غَيْرِهِ»[1] وهذا من المجاز، إلّا أن أبا الطيب صرفها إلى معناها الحقيقي وهو من قرار العين أي سكونها، ومثله قولُ امرأة من البرامكة لهارون الرشيد حين دخلت عليه: « أقر الله عينك وفرحك بما آتاك وأتم سعدك»[2] وقد فهم عليها وفسرهُ لجُلسائه بقوله: «أما قوله:ا أقر الله عينك أي أسكنها عن الحركة وإذا أسكنت العين عن الحركة عميت ...»[3]، أما المتنبي فساقها كنايةً عن قرار عينه وسكونها في كافور بنظرة المُتعجِّب المندهش الساخط، فرغم قربه منه وتصنُّع امتداحه له إلا أنه بعيد عنه بإخلافه مواعيده، قال ابن معقل شارحا قوله: " بالبِعَادِ يُشَابُ " «مشوب بالبعاد عما وعده إياه وأطمعه به من الإقطاع والولاية»[4]، وقد صرَّح أبو الطيب بهذا المضمر في هجائه له؛ يقول:

وفي كُــلِّ لحــظٍ لي ومَســمَعِ نغمَــةٍ يُلاحظُني شَزراً ويوسِعني هُجرا[5]

وما يدعم تأويلنا هذا السياق الذي بعده؛ وكذا **مفارقة النغمة** التي نلمحها في البيت وهي نغمة حزينة لم يستطع المتنبي التخلص منها رغم أنها قد تكشف مقصديته؛ ونلمسها في الشطر الثاني

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج05،ص86.

(2) أبو بكر تقي الدين بن حجة الحموي ثمرات الأوراق (مطبوع بهامش المستطرف في كل فن مستظرف للشهاب الأبشيهي)، مكتبة الجمهورية العربية، مصر، دط، دت، ج02، ص226.

(3) المرجع نفسه، ص227.

(4)أبو العباس عز الدين بن معقل الأزدي، المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ط02، 2003 م، ج05، ص297.

(5) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص441 (من الزيادات غير المثبتة في الديوان).

والبيت الذي بعده؛ الذي يعبر فيه عن يأسه ولو رُفع هذا الحجاب بينهما، ولو تصنع الفرح في مجلسه، وقد صرَّح أبو الطيب بهذا المضمر في هجائه له؛ يقول:

أُريكَ الرِضا لَو أَخفَتِ النَفسُ خافِيا وَما أَنا عَن نَفسي وَلا عَنكَ راضِيا[1]

وكله دعمًا **لمفارقته التعريضية** عن تبرُّمه من جواره وعن الأذى الذي ناله منه جراء بعده المعنويّ والوحشة التي كانت بينهما؛ بإخلافه مواعيده وبخله عليه ولؤمه معه.

ك2 ب33 **أُقِلُّ سَلامي حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ وَأسكُتُ كَيمَا لا يَكونَ جَوَابُ**

رغم وضوح البيت وأنه في متناول فهم كافور إلا أن المتأمل يجد أنه أعمق مما يبدو عليه؛ ففي البيت **إبراز** أسّس له **مفارقة كنائية** في قوله: "أُقلّ سلامي" كناية عن قلة الزيارة وهو تعريض من المتنبي بكرهه مجلس كافور وهو ما حمله على تقليل الدّخول عليه إلا أنه أوهم كافور أنه يتماطل في زيارته بسبب تثاقل كافور عن الوفاء بوعوده وهو الولاية التي **كنى** عليه بقوله:" حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ" أيحبّ الذي خفّ عليكم؛ ثم أردفه بقوله: "وأسكت" أي حتى في المرات القليلة التي أدخل فيها عليك أسكت عن الكلام؛ وذلك لكره مخاطبته إياه وبذلك تتشكل **مفارقة ورطة** أسس لها مفارقة الطّباق بين أسكت وجواب؛ ففي الشطر الثاني يترفع عن حديث كافور ومجلسه في أنفة منه عن مجالسة العبيد؛ ثم أنه لا يريد أن يكرر طلبه الذي يؤمله وهو الولاية حتى لا يسمع جوابا إما نافيا أو ساخرا من كافور وهو ما يزيد من تبرّمه وحزنه ويأسه منه وكرهه له.

وهذا يتولّد عنه **مفارقة موقفية** يتناقض فيها المتنبي مع نفسه؛ إذْ طالما اعتز بنفسه وتفاخر بغناه عن الناس وبترفعه عن العبيد؛ إلا أننا نراه يستمر في إذلال نفسه واحتقارها أمام كافور –هذا الذي لا ينفك يلمزه ويتهكم به– من أجل الولاية ومآرب أخرى؛ وهذا النوع يندرج تحت **مفارقة خداع النفس**؛ فالمتنبي بشكل غير واع يكشف نفسه أمام كافور وأنه إنما يتردَّد عليه لا حبًّا فيه وإنما طمعًا بأن يهبه ما يؤمّله، وهي حماقة من المتنبي في مثل هذا الموقف فكيف يستجدي من يترفع عليه ويحتقر نسبه ولا يراه أهلا للملك والرياسة.

(1) ديوان المتنبي، ص500.

وهذا النوع من المفارقة يجرّه للوقوع في نوع آخر وهو **المفارقة الدرامية**؛ فالمتنبي بتصرفه السابق أصبح في حُكم الجاهل الذي هو في عماية عمّا يدور حوله ؛ حيث يرى أنه أرفع من كافور وأشرف منه إلا أنه في الحقيقة في وضع مناقض لذلك تمامًا، وهذا كله يندرج تحت **المفارقة القدرية** التي جعلت كافور ملكًا رغم عبوديته و والمتنبي مستجديًا رغم رفعة نسبه، وهذا ما يجعل هذا الأخير أحقر من الحقير رغم ما يدعيه من عزٍّ.

ك2 ب37 وَأُعْلِـمَ قَوْمـاً خَـالَفُوني فشَـرّقُوا وَغَرّبْـتُ أنّي قَـدْ ظَفِـرْتُ وَخَـابُوا

أسس للإبراز في البيت **بمفارقة تنافر بسيط** مبنية على **مفارقة الطباق** إيجاب بين (شرّقوا/ غرّبت) التي ضمّنها **مفارقة كنائية**؛ ففي "شرّقوا" كناية عن قصد حلب وسيف الدولة، و"غربت" كناية عن مصر وكافور –كما أسلفنا الذكر– والتركيب في البيت الثاني لا يستقيم إلا إذا ذهبنا إلى وجود محذوفٍ؛ ويستقيم أن يكون تقديره "ضنًّا مني"؛ به تتجلى مقصدية البيت على أنه **مفارقة كنائية** على حسرته وتندُّمه على مخالفته لشخصية "قوم" التي ابتكرها قرينةً لإيضاح المعنى وبها أسّس **لمفارقة الكشف عن الذات** وكلّ ذلك لدعم كنائيته التي تنص على خيبت سعيه عند كافور وندمه على الوفود عليه واحتقاره وتبرّمه منه وعدم بقائه شرقًا معهم.

وفي البيتين **مفارقة رومنسية** ففي البيت ك2 ب36 صنع المتنبي جمالا دغدغ به عقل كافور وأنه هوى الشعراء –وهو منهم– وقبلة كل مريد للفضل ثم ما لبث أن دمّر هذا الجمال البيت الذي يليه ك2 ب37 كون مفارقته شبه واضحة.

ك2 ب42م وَمَـا كُنْـتُ لَـوْلا أنـتَ إلاّ مُهـاجِراً لَـهُ كُـلَّ يَـوْمٍ بَلْـدَةٌ وَصِـحَابُ

استفتح بيته **بمفارقة لفظية هادفة** بتقديمه تركيبًا يحمل مدلولين متضادّين؛ فقوله: "لولا أنت" تضمنت معنيين؛ قريب وهو لولا حبك ومعزتك تمنعني لهاجرت، وبعيد، وهو لولا أنت حبستني ومنعتني ظلما وعدوانا لهاجرت، والثاني أقربهما إلى الصحة ومنه تولد في البيت **مفارقة تهكّمٍ**، وهو ما يمكن استنباطه من قوله: "مهاجرا" التي لجأ فيها إلى المفارقة المعجمية؛ حيث يوجد فرق بين «هجر وهاجر: هجر: أن يكره الإنسان الإقامة في مكان، فيتركه لمكان آخر يرى أنه خير منه إنما المكان نفسه لم يُكْرهه على الهجرة، أي ترك المكان مختارًا، أمّا هاجر: وهي تدل على المفاعلة من الجانبين؛

فالفاعل هنا ليس كارها للمكان ولكن المفاعلة التي حدثت من القوم هي التي اضطرته للهجرة .. وهذا ما حدث في هجرة المؤمنين من مكّة، لأنهم لم يتركوها لغيرها إلا بعد أن تعرضوا للاضطهاد والظلم، فكأنّهم بذلك شاركوا في الفعل، فلو لم يتعرّضوا لهم ويظلموهم لما هاجروا»[1] ؛إذا قوله: "مهاجرا" كناية عن عدم كرهه لمصر ولكن ما تلقاه من كافور من اضطهاد وظلم هو ما اضطره إلى العزم على الهجرة، محمّلا إياه وحده سبب الرحيل بقوله: "أنت"؛ فمن دلالات الضمير أنت: التحديد والتخصيص والإلزام والوجوب وتحميل المسؤولية.

وهذا ما صرّح به بعد خروجه من مصر في إحدى هجائياته؛ يقول:

إِنِّي نَزَلْتُ بِكَذَّابِينَ ضَيْفُهُمْ عَن القِرى وَعَنِ التِّرْحَالِ مَحْدودُ[2]

وفي البيت -أيضا- **مفارقتين كنائيتين** في قوله: " لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وَصِحَابُ " فالأولى في قوله: "كل يوم بلدة" في كناية عن كثرة الترحال وعلوّ همته لبلوغ ذلك؛ والثانية في "وصحاب" كناية عن قدرته على تكون الصداقات وعن حبِّ أهل الارض له، وأنه ذو مكانة تسمح له بأن يلقى في كل أرض يهاجر إليها صحبة تحبه، وفيه من الفخر ما فيه.

وقد أقام الكنائيتين على **مفارقة موقفية**؛ حيث بالغ وتناقض مع ما يمكن تحقُّقُه في الواقع إذ من المستحيل أن يستطيع المتنبي زيارة كل بلدة كما أنه من المستحيل أن يكون له في كل بلدة صحاب على هذا الإطلاق، كاسيا كنائيته بلمسة جميلة جعلت مفارقته على قدر رفيع من الحدة الفنية.

وقوله:" أنت" تضمن مفارقة تهكّمية حطَّ فيها المتنبي من قدر كافور مترفعا عليه؛ فما هكذا تخاطب الملوك، وهو بهذا يجعل نفسه وإياه في مرتبة واحد أو أعلى منه بسماحه لنفسه على مخاطبته بهذه النبرة المستعلية.

وفي البيت **مفارقة موقفية** أقامتها **مفارقة خداع النفس**؛ أثبت فيها المتنبي عكس ما كان يدّعيه في هذه الكافورية والكافوريات الأخرى؛ وأنه قادر على الرحيل من عند كافور متى شاء وأن له من الخيل والسلاح ما يساعده على ذلك؛ مثبتا بلك ضعفه وقلّة حيلته.

(1) محمّد متولي الشعراوي، تفسير الشعراوي – الخواطر، مطابع أخبار اليوم، مصر، دط، 1997م، ص 7938-7939.
(2) ديوان المتنبي، ص507.

ك3 ب2 م إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّاً في مَعارِفِها فمَنْ بَلاكَ بتَسهيدٍ وَتَعذيبِ؟

بعد أن شبّه المتنبي –في البيت السابق من هذه القصيدة– كافور ومن معه بالبقر الوحشي في خطاب المؤنث؛ ولمزه أنه لا يرقى لجنس العرب في جوهره وإنما تشبه بهم في زيّه فقط وجعل قرينة اللون الأحمر للحلي والملابس والمطايا دلالة على أنه يقصد كافور ومن معه؛ فالكلّ يعلم افتتان السودان باللون الأحمر كما أن هذا كله لا يجتمع إلا في ذوي الشأن من الأمراء والملوك أنظر...

وفيه **مفارقة موقفية خفية** على درجة من التعقيد؛ فبعد أن لجأ **للمفارقة السقراطية ومفارقة الاستخفاف بالذات** وإنزال نفسه منزلة الجاهل في البيت الأول لجأ في هذا البيت إلى **المفارقة اللاشخصية التي أسست لها مفارقة الكشف عن الذات**؛ حيث جعل المتنبي نفسه أقل ذكاءً من محدّثه وخلق شخصية العارف العالم الذي يجيبه عن سؤاله في البيت الأول وينوب عنه.

وهو ما أسس **لمفارقة الورطة** بترفعه على نفسه الجاهلة بتقمص شخصية العالم وأخذ يجيب نفسه في خطوةٍ ذكيّة ليُدَعِّم قرائنه التي تُدَلِّل على أن المقصود في المطلع هو كافور ومن معه، فقال " إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّاً في مَعارِفِها" –وهي التي ذَكَرَ في البيت الأول– فسأزوّدُك بما يقطع شكّك باليقين؛ بسؤالك عن الذي بلاك بتسهيد وتعذيب، وكلّنا ندري أن أبا الطيب في تلك المرحلة ما سهّده ولا عذّبه إلا كافور، وهو ما ذكره في هجائيته له بعد رحيله بقوله:

يَا سَاقِيَيَّ أَخَمْرٌ فِي كُئُوسِكُمَا أَمْ فِي كُئُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيدُ

إلا أنه كان ذكيًّا في إظهار تبرّمه منه ومن مجالسه التي باتت مصدر همه وحزنه وتسهيده.

ومن المفارقات **الموقفية** في البيت أن إجابة النفس العالمة للنفس الجاهلة كانت على شكل **مفارقة استفهام** انكاري تعجبي؛ طرح سؤال إلا أنه لا يبتغي بعد ذلك إجابته بل التعجب، فالأصل ألا يُجاب عن السؤال بسؤال إلا إذا كان القصد التعتيم على المعنى وابقاء دلالة البيت مفتوحة على أكثر من تأويل، ورفع حدّة التّعجب في البيت ؛ وهو غاية المتنبي.

ك3 ب3 لا تَجْــزِني بضَــنًى بي بَعْــدَهَا بَقَــرٌ تَجــزي دُمــوعيَ مَســكوباً بمســكُوبِ

ساعد في تشكيلها **مفارقة الالتفات** حيث التفت المتنبي من مخاطبة نفسه إلى مخاطبة كافور فيقول له: "لَا تَجْزِني بضَنًى بي بعدها" والهاء تعود على **المعارف** في البيت السابق، التي أدرج تحتها التعذيب والتسهيد، وقد تعمّد المتنبي اللجوء إلى **مفارقة الحذف** دعما لهذا؛ فحذف ياء النداء بعد هذا ولو أثبتناها فسيكون البيت هكذا "لَا تَجْزِني بضَنًى بي بعدها **يا** بقرٌ طالما جزى دُموعيَ مَسكوباً بمسكُوبِ" وذلك حتى يحرص على خفاء مفارقته وحتى لا يكشف نفسه أمام ضحيّته.

وفي البيت **مفارقة كنائية** حيث كنّى عن التسهيد والتعذيب بالأثر الناجم عن أثرهما في العينين وهي الدموع بصفة من صفاتها وهو الانسكاب **وفيه مفارقة استعارية تصريحية** بتشبيه الدُّموع بما يسكب فحذف المشبه وبقي المشبه به وهو "مسكوب"، وقوله: مسكوبا بمسكوب توكيد لفظي يكشف عن تبرّمه من كافور وصنائعه به ويأسه منه ومما جناه على نفسه عنده.

ك3 ب10 م فُــؤادُ كُــلّ مُحِــبٍّ في بُيُــوتِهِم وَمَــالُ كُــلِّ أخيــذِ المَــالِ مَحــرُوبِ

في هذا البيت ساق المتنبي قرينة تدل على أن ما ذهبنا إليه فيما سبقه من أبيات –على أنها لمز في كافور ومن معه وتهكم بهم– وهي «أَن أَخذ المال بالحراب ليس من شيمة المحاريب من النساءِ»[1]، وإنما من الرجال، وكأنه يقول فؤاد كل محب للرحيل أَسِيرٌ في بيوتهم، وأن المال الذي استحقه من مكوثه عند كافور ومدحه إياه حِرَابٌ عنده ومسلوب؛ فلجأ إلى **المفارقة الكنائية** ليخبرنا في الشطر الاول أنه أسيرٌ وفي الثاني أنّ حقه وماله مهدور وقد استعان على توضيحها **بمفارقة الطباق** بين "أخيذ ومحروب"، وهو ما يؤكّد سبب تبرّمه منه وأنه ماكث في بلاطه بغير إرادته ودون حقوقه.

والبيت كله يؤسس **لمفارقة أحداث** صانعها القدر؛ كون المتلقي يتوقّع على ثقة أن الجزاء الذي يناله الشعراء من الوفود على الملوك ومدحهم هو إكرامهم والاغداق عليهم بجزيل العطايا لا الحدّ من حريتهم وسلبهم أموالهم وحرمانهم إيّاها، ولعلّ السبب وراء ما طال المتنبي هو تسارع الأحداث في مصر وربّما فطنة كافور بما في خَلَد المتنبي؛ الأمر الذي خيّب توقعات الشاعر–صانع المفارقة– والمتلقي معا.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص69.

ك3 ب18 لَيتَ الحَوَادِثَ باعَتني الذي أخذَتْ مـني بِحِلمـي الـذي أعطَـتْ وَتَجـرِبِي

أسس المتنبي **للإبراز** في هذا البيت **بمفارقة طباق** "أعطت/أخذت" في خطاب معاتب للدهر الذي جعله المتنبي شخصية يبني عليها هذه **المفارقة الموقفية**؛ الأمر الذي جعله يلجأ **لمفارقة الاستعارة المكنية** في قوله: " باعتني" وكل مراده لمز كافور والتبرم من جواره وقد وضح ذلك بابتداء البيت بأداة تمني "ليت" التي من معانيها استحالة وقوع المُتَمَنّى، الأمر الذي يوضح ندم وتبرمه، وقد دعّم هذا باستعماله **مفارقة كنائية** في قوله: "الذي أخذت" كناية عن أيامه عند كافور ، وكأنه يقول ليت الحوادث –القدر– باعتني أي: ردت علي سنوات مكوثي عند كافور وأعطيها كلّ حلمي الذي اكتسبته وتجربي معه؛ قال ابن جني: «يقول: ليت الحوادث ردت علي شبابي وأخذت مني الذي أعطته من الحلم والتجربة وردتني إلى حال الحداثة، فقد كان معي فيها من الحلم والتجربة ما يكفيني»[1].

وذهب ابن حسام إلى أن في قوله: " ليت الحوادث" **مفارقة كنائية** عن كافور؛ يقول: «كنى بالحوادث عن كافور بدليل أنه ادعى ثبوت كل واحد ما أعطت له في مقابلة ما أخذت منه، وهو الحلم والتجربة في صحبة كافور، مع وصفه بالحداثة في البيت الذي ذكره متصلا به وفي إجراء أدّاة التأنيث عليه في (باعت) و (أخذت) و (أعطت) من رعاية عادته المستمرة في هذا الباب، أما كنايته بالحوادث عن كافور فقد رمز إليه بقوله: (فما الحداثة) وأثبت له الحلم لأن الذي يعطي شيئا لا بدّ من وجوده عنده. وأما الثاني من الذي أعطت، وهو التجربة، فقد أثبته له في قوله: (مجرّبا)، وإنما فصل بينهما بقوله: (ترعرع الملك الأستاذ) تستّرا وحاصل قصده إظهار التحسر على ما أنفق في طريق الوصول إليه، مع إفادة أنه ما كان منه قصد كافور إلا في حال خلوّه عن الحلم والتجربة، والآن يتمنى أن يصل إليه من كافور مقدار ما أخذه في مقابلة ما أعطاه من الحلم والتجربة وأنه قانع بذلك»[2].

(1) أبو الفتح عثمان بن جني النحوي، الفَسْرُ؛شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط01، 2004م، ص 547.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص70.

وهذا كله تأسيس **لمفارقة تهكمية تعريضية** بأن تجاربه عند كافور ما هي إلا هم وتسهيد وغم أن في مقدوره التخلي عنها؛ أنْ كانت دون فائدة تُذْكر.

وفي البيت **مفارقة قدرية** تفطن لها المتنبي –من خلال معاتبته للحوادث– فالمتنبي كان يتوقع أن ينال بشعره عند كافور ما ناله عند الحمداني، إلا أن القدر دبر له غير ذلك فرفعه عاليا عند الحمداني ثم أنزله لأسفل عد كافور؛ خارقا بذلك أفق توقعه وتوقع المتلقي.

ك3 ب36 وَجَـدْتُ أنْفَـعَ مَـالٍ كُنـتُ أذخَـرُهُ مَـا فِي السّـوَابِقِ مِـنْ جَـرْيٍ وَتَقرِيـبِ

أسس للإبراز في البيت **بمفارقة تعريض** يعرض فيها بعزمه الهرب تبرُّما بجوار الأسود، مستعينا **بمفارقة التشبيه** "بليغ" بتشبيهه الجري والتقريب بأجود المال، نظرا لما آلت إليه حاله عند كافور يقول ابن حسام: «بعد ما سرد العيوب والنَّقائص الموجودة في كافور، التي كلُّ واحد منها من الأسباب الملجئة إلى الفرار منه، أَخذ يخبر عن أَنفع مال ادَّخره وأَعدَّه لمثل هذه الأَوقات والحالات، يعني عندما عنَّ له التشبث إلى عُدَّةِ النجاة، وذلك ما وجده في السوابق من الجري والتقريب، وهما نوعان من جري الخيول، إلا أنه ذكر التقريب تستُّرًا لإيهامٍ ظاهره الرغبة في التقربُّ إلى كافور»[1].

ك3 ب37 لمّـا رَأيـنَ صُـرُوفَ الـدّهرِ تَغـدُرُ بي وَفَـينَ لي وَوَفَـتْ صُـمُّ الأنابيـبِ

أُسِسَ **للإبراز** في البيت بداية **بمفارقة استعارية تصريحية** شبه فيها المتنبي كافور بصروف الدهر وهي نوائبه ومصائبه وشدائده؛ ودلنا على لك القرينة "تغدر بي" إذ الغدر ليس صفة لصروف الدهر بل كافور؛ فهو من غدر بالمتنبي ولم يوفي بوعوده، وبتشبيهه بصروف الدهر خلق شخصية يعاتبه وهو ما نجم عنه **مفارقة كشف عن الذات** حتى يستطيع ذمها وانتقاصها مكان المذموم الأصلي؛ حيث شرع بلمزه ونعته بالغادِر؛ ثم جعل خيله التي تحسب على الحيوانات ورماحه التي هي من الجمادات خير منه وذلك بلجوئه **لمفارقة الطباق** (تغدر/وفين) فبعدما ألصق به صفة الغدر وصفها بالوفاء، وما لجوءه إلى **مفارقة الكناية** "صم الأنابيب" كناية عن الرماح، إلا لإلهائه عمّا سبقها في البيت، وهو ما جعل فيه **مفارقة ساذجة** حيث جعل المتنبي كافور في يده إلا أنه لا يعي حقيقة ما يحدث وأنه المقصود.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص77.

ولو ذهبنا لغير هذا وأن البيت مبني على **مفارقة صريحة** وأن كافور واعٍ بما يقوله: المتنبي في البيت؛ فنحن أمام **مفارقة سقراطيّة** صانعها كافور بتظاهره بالجهل وضحيتها المتنبي الذي هو في غفلة عن هذا الأخير.

وفي البيت **مفارقة نحوية**، أسّست لها **مفارقة العدول** فالمتنبي فيه يحاول إخبارنا على ما هو عازمٌ عليه مستقبلا وهو الرحيل عن كافور، إلا أنه عَدَلَ بزمن الفعل لصيغة الماضي ليتستّر على نواياه وحتى لا يفطن لها ضحيته، وهو ما ذهب إليه ابن حسام في شرح البيت، قال: «البيت ضمنَّه الإخبار عن ابتلائه بصروف الدهر وبغدر كافور له، فاقتضى ذلك تحقيق ما عزم عليه، إلا أنه أَورد الكلام في صورة الماضي تستُّرًا، ومقصوده الإخبار عما سيقع له مع من يتبعه»[1]، وقرينتنا لذلك هو استعماله للمضارع في "يغدر بي" ثم لجأ للماضي في :"رأين" و "ووفين" وإنما أراد باستعمال الزمن في الماضي حدثًا سيقع في المستقبل وهو الرحيل والهروب من كافور وهو ما كان عازما عليه وما فعله فيما بعد وفيه تحدٍ صارخ لكافور وهو ما دل عليه قوله:" وَوَفَتْ صُمُّ الأنابيبِ" أنه سيرحل ولو اضطره الأمر للقتال من أجل ذلك، وإنما استعمل هذا الأسلوب لإفادة اليقين بوقوع ما صرح به، حتى كأنه قد وقع ومضى، قال ابن الأثير- «الفعل الماضي إذا أُخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد بعد كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده؛ لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه قد كان وُجِد وإنما يفعل ذلك إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يُستعظم وجودها»[2].

ك3 ب38م فُـتْنَ المَهَالِـكَ حـتى قـالَ قائِلُهَـا مـاذا لَقينَـا مـنَ الجُـرْدِ السّـراحِيبِ

أسس لها **بمفارقة الكنائية** في البيت؛ حيث كنّى عما ناله عند كافور من ويلات بالمهالك أي المَفاوز مُتَبَرِّمًا من سوء جوار الأسود مُنْذِرً بقرب رحيله؛ وكذا كنّى في قوله: "فُتْنَ" عن يأسٍ وعجزٍ من قد يرغب في ردّه عن ما يريده إن هو عقد عزمه على أمر كونها معه؛ لامزا بذلك كافور ومعرّضًا بحقارته وعدم أهليته لأن يكون ندًّا له فيردّه عن بغيته.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص77

(2) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج02، ص15.

وفي البيت **مفارقة استعارية** تصريحية؛ شبه فيها كافور ومن معه بالسراحيب؛ و«السُرْحُوبُ: ابنُ آوى»[1]، وهو ما هجاه به لما غادره في قوله:

وَلَمّـــا أَن هَجَـــوتُ رَأَيـــتُ عِيًّـــا مَقـــالي لِابـــنِ آوى يا لَئـــيمُ[2]

والقرينة الدالة على أنه قصد كافور ومن معه **المفارقة المعجمية** القائمة على المشترك اللفظي في لفظ "الجُرْد" وهو جمع أجْرَد والذي ساقه في **مفارقة تورية**؛ فمعناه القريب هو الأجرد من الخيل ومعناه البعيد هو الأجرد من البشر وهو من «لاَ شَعْرَ عَلَى جَسَدِهِ»[3] وهي من الصفات التي يمتاز بها السود.

وفيه تستمر **مفارقة الكشف عن الذات** المبنية **على المفارقة الاستعارية** بإنزالِهِ الخيلَ والرماحَ منزلة العاقل وهو ما تبناه في الأبيات السابقة في القصيدة؛ وجعلها تتكلم على لسانه كاشفةً عما يدور في خلده من حسرةٍ وندم على خروجه منهزما خالي الوفاض من مصر.

ك3 ب43 فَالحَمْـدُ قَبْـلُ لَـهُ وَالحَمْـدُ بَعـدُ لهـا وَلِلقَنَـــا وَإِدْلاجـــي وَتأوِيـــبي

أسس لها ب**مفارقة التفات**؛ حيث انصرف عن مخاطبة نفسه بقوله: " فَالحَمْدُ قَبْلُ لي" إلى مخاطبة الغائب بقوله: " فَالحَمْدُ قَبْلُ لَهُ" حتى يوهم كافور أنه يقصده وأنه لا يخاطب نفسه، والدّليل على ذلك عودته إلى مخاطبة نفسه في الشطر الثاني بقوله:" والحمد.. لإدلاجي وتأويبي"، وأدلّ منه سياق الأبيات فهاء الغائب في "له" تعود على "**المنجرد**" الذي ذكره في البيت السابق في الترتيب لهذا البيت؛ والذي تحمله هذه الخيل، قال:

ك3 ب39 تَهْـوِي بِمُنْجَـرِدٍ لَيسَـتْ مَذاهِبُـهُ لِلُـبْسِ ثَـوْبٍ وَمـأكولٍ وَمَشـرُوبِ

(1) أبو سليمان الخطابي، غريب الحديث، تح: عبد الكريم إبراهيم الغرباوي، دار الفكر، دمشق، دط، 1982م، ج01، ص670.
(2) ديوان المتنبي، ص503.
(3) ابن منظور، لسان العرب، ج03، ص116.

ك4 ب1 كفى بكَ داءً أنْ ترَى الموْتَ شافِيَا وَحَسْبُ المَنَايَا أنْ يكُنّ أمانِيَا

أسس للإبراز في البيت **مفارقةُ الالتفات** التي انصرف فيها من مخاطبة نفسه بضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، موهما كافور وجلساءه أنه يقصد سيدهم ويكنّي عن شجاعته وعدم خوفه من الموت والحروب، وبذا يزيد من حدّة المفارقة اللفظية ويحسن إخفاءها.

وفيه **مفارقة كنائية**؛ حيث كنّى بـ"الداء" عن **فراق** سيف الدولة، وبـ"الموت" عن كافور" كأنه يقول كفى بداء فراقك لسيف الدولة أن ترى شفاءه في كافور الذي في الوفود عليه موت مبادئك وعزتك ونزول مكانتك؛ أنْ كان من العبيد وأنت من عَلِيَّة القوم، وقد دعّمها **بمفارقة طباق** بين "داء" و "شفاء" و **بمفارقة تنافر بسيط** بين "الموت" و"الشفاء"، وبين "المنايا" و"الأماني"، وهذا للمبالغة في مفارقته الإبرازية التي كساها بهزئه الجافِّ؛ والتعبير عن مدى تبرّمه وكراهيته الوفودَ على العبد الأسود.

ومعظم الأدباء والنقاد وشراح ديوان المتنبي آخذوه على هذه المطلع لغياب مقصديته عنهم غير أن بعضهم ممن ذهب إلى أن البيت فيه هجاء رأى أنه يليق بهذا المقام ؛ منهم سعيد البغدادي في قوله: «وقد كنت أعجب لاختيار المتنبي هذا المطلع ولكني لما بحثت عن سبيله عرفت أن ألمه لفراق سيف الدولة سبق أمله في كافور فأملى عليه ما قال»[1].

يقول أبو فهر في سبب استهلال المتنبي قصيدته بهذا البيت: «فكان أوَّل ما لقي كافورًا لقيه بالبيت الذي عدّه الأدباء والنقاد من سوء أدب المتنبي ومن جفائه وغلظته، وليس الأمر على ذلك فإن الرجل لم يكن جافيًا ولا غليظًا ولا سيء الأدب، ولا ضعيف البيان، ولكنه كان كما حدَّثناك مُرهف الحسّ، تغلبه العاطفة على أمره فلا يملك لبيانه تصريفًا، بل تُصَرِّفُ عاطفته هذا البيان كما شاءت، والعاطفة لا تعرف أميرًا ولا كبيرًا، ولا تفرّق بين لقاء الملوك ولقاء الصعاليك، فلذلك رمى في وجه كافور هذا»[2]، وكذا رأى أن في «استقبال كافور بهذين البيتين هجاءٌ دونه كلُّ هجاء فيه إقذاع وفحش وسخرية وتهكّم»[3].

(1) أحمد سعيد البغدادي، أمثال المتنبي، ص 32-33.
(2) محمود شاكر، المتنبي، ص 348.
(3) المصدر نفسه، ص 362.

وفي البيت **مفارقة خداعٍ للنَّفس**: حيث أحس المتنبي بالمفارقة على حساب نفسه، وكشف بشكل غي واعٍ لمتلقي شعره عن ضعفه وضيق حيلته أمام ما واجهه بعد فراقه لسيف الدولة، وهو الذي طالما تغنّى بصبره في وجه الشدائد وحسن تخطيطه وحيلته. وهو ما كشفه في هجائيته بعدها في قوله:

وَيلُمِّهـــا خُطَّـــةً وَيلُـــمِّ قابِلِهـــا .....»[1]

وفي البيت **مفارقة قدرية** عجيبة ضيّقَ فيها القدرُ على المتنبي حتى اضطره للبحث عن الشفاء في الموت وتمني المنايا لعله يخرج مما هو فيه من خيبة وضيق حيلة.

ومنه نستنتج أن المطلع على درجة عالية من الشعرية التي تخدم مقصدية المتنبي، وصدق تعبيره عما يجيش في صدره من حزن وأسى على ما آل إليه حاله بعد سنين في حضرة الحمداني الذي خرج من عنده بخفي حنين، على عكس ما ذهب إليه البعض بأنه مطلع يجافي الذوق السائد في عرف الشعراء حين مخاطبتهم الملوك والأمراء؛ خاصة في المرة الاولى، وأنه مثير للتشاؤم والانقباض في نفس كافور –المقصود بالقصيدة–.

ك4 ب2 م تَمَنّيْتَهَـــا لمّـــا تَمَنّيْـــتَ أنْ تَـــرَى صَـــديقاً فأعْيَـــا أوْ عَـــدُواً مُـــداجِيَا

استعان المتنبي **بمفارقة الطباق** (صديقا/عدوا) للتفصيل أكثر في الداء الذي شكى منه في أول البيت والذي من أجله غَدَت المنايا أمانيا وهو فراقه لسيف الدولة الذي حمله على البحث عن صديقٍ بعده وهو أعياه بمعنى عزَّ مطلبه عليه، ولم ينل إلا "عدوًا مداجيًا" أي هذا الذي هو عنده، وأمنيته هذه هي وليدة ندمٍ وتبرّمٍ من جواره، وأما القرينة الدّالة على أنه يقصد كافور **مفارقته الكنائية** فـ"مداجيا" من الدّجى وهو الظلمة الشديدة؛ وهو بهذا يلمزه في لونه في كناية منه عن سواده.

وفي البيت **مفارقة أحداث** نجمت عن كون المتنبي يرى في كافور العدو المخفي لعداوته المتصنع لوُدِّهِ ورغم ثقته أنه في غنى عنه إلا أن الأيام حملته على قصده طمعًا فيه، فخيّب توقعه وخططه.

(1) ديوان المتنبي، ص138.

وفيه **مفارقة ورطة** فباختفاء الصديق ونفي إمكانية وجوده بلفظ "أعيا" ظهرت شخصية أخرى لا توجد قرينة تدل على انتفائها هي الأخرى الأمر الذي ولَّد لدى الضحية شعورًا بالحيرة وأخذت العواطف والتعاسة تتسلل إليه كون هذا المادح أعياه إيجاد صديق ولم يعيه لقاء عدو، وهو أمر يدعوه إلى التأمل في مكانته عنده، وما كان هذا من أبي الطيب إلا لاستعلائه على كافور ولم ير فيه الرجل الأهلَ لصداقته.

ك4 ب4م وَلا تَســـتَطيلَنّ الرّمـــاحَ لِغَـــارَةٍ وَلا تَســـتَجيدَنّ العِتـــاقَ المَـــذاكِيَا

يستمر في هذا البيت في **مفارقة التفاته** بمخاطبة نفسه بضمير المخاطب بدل المتكلم، طالبا من نفسه عدم استطالة الرماح واستجادة الخيل تحضيرا للغارة والحرب.

وفي قوله: "العتاق المذاكيا" **مفارقة كنائية** عن الخيل الأصيلة.

وذلك تأسيسًا **لمفارقته التعريضية** بذلته وخنوعه عند كافور؛ أن كان هذا الأخير خائرًا جبانًا متقاعسا لا عزم له على الحرب، وعدم خروجه إليها مشجِّعٍ للمتنبي أن لا يخرج هو أيضا؛ ومنه كان تحضير نفسه للحرب من العبث لذا نراه ينهاها عن ذلك.

وفيه **مفارقة تعريضيّة** أبعد من الأولى يعرض فيها بقرب رحيله؛ حيث نراه يشجّع نفسه في البيتين على الرّحيل، بقوله: إن كنت ترضى بالذل فلا داعي إلى أن تشتاق لفعل ما تحبه من استعداد السيوف واستطالة الرماح وتجويد الخيل، وإن أردت هذا كله فعليك الرحيل إلى غير مصر لتستطيع هذا، قال ابن الحسام: «البيت ضمَّنه ما يؤكد عدم رضاه أن يعيش بذلَّة وهو يملك من أَسباب دفع الذَّل طريقين: الأول التشبُّث إلى رماح الغارة وترك كلَّ حاجة إلى أَطراف القنا. والثاني ما وجده أَنفع مالٍ كان يدَّخره للوفاءِ عند وقوعه في الشدَّة، وذلك (العتاقَ المذاكيا). كأَنه يشجع نفسه ويذكر لها التخيير بين الحراب والفرار من كافور»[1].

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص37.

ك4 ب5 فما يَنفَعُ الأُسْدَ الحَياءُ من الطَّوَى وَلا تُتّقَــى حــتى تكــونَ ضَــوَارِيَا

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة الأسود الحييّة وصورة الأسود الضواري.

وفيه **مفارقة تشبيه ضمني**؛ يشبه فيها نفسه بالأسد وأنّ حياءه لم يكن ليجديه نفعا في التخلص من الطوى.

وفيه **مفارقة استعارية مكنية**، أمزل فيها الحياء منزلة النافع الضار، فحذفه وأتى بأحد لوازمه "ينفع".

وفيه **مفارقة تعريضيّة** بأن حياءه مع كافور لم يجده نفعا لذا فإن الأليق أن يغيّر من طريقته ويَجْسُرَ عليه ويغيّر من لهجته معه، حتى يبلغ ما يريد، وإلا فما نفع بقائه في ذلّة في مصر؛ إذْ عليه الرحيل إذا لم يبلغ مُرادهُ، ومنه نفهم أن في قوله: "الطّوى" **مفارقة كنائية** عن طواه للولاية لا للطعام وما هذا منه إلا تبرمًا وضجرا من عدم نفع التعريض والاستعطاف مع كافور.

4 ب12م خُلِقْتُ أَلُوفاً لَوْ رَجعتُ إلى الصّبَى لَفارَقـتُ شَـيبي مُوجَـعَ القلـبِ باكِيَـا

أسس للإبراز **بمفارقة تنافر بسيط** المبنية على **مفارقة طباق إيجاب** بين (الصّبى/الشيب) وذلك للارتكاز عليها في عملية استجلاء معنى البيت؛ فبمجرّد ورود الصبى/الشيب أو الشباب/الشيب في شعر المتنبي ينبغي أن نستحضر استعمالاته لهته الكلمات وسياقاتها؛ التي طالما بنَاها على **مفارقة كنائية**؛ حيث يلمز كافور بالصبى كونه حديث ملك ويكني عن سيف الدولة بالشيب كونه قديم الملك[1]، يقول: خلقتُ ألوفا مجبولا على الوفاء ولو أني رجعت إلى كنف هذا الملك الصبي النزق تاركا خلفي الملك الشيخ الوقور، وما هذا منه إلا لتذمره وتبرّمه من كافور، ولو ذهبنا لغير هذا لما استقام وذلك أن كلّ أحد يتمنى مفارقة الشيب وهو زاءٍ غير باكٍ لو خيّر أن يرجع إلى الصبى.

(1) ينظر: ك2 ب1.

وفي البيت **مفارقة لفظية ملحوظة ساخرة** تزيد من تحقير المتنبي لكافور في قوله: "رجعت" والرجوع هو عكس التقدم وهو مرادف للتقهقر والتدهور والسفول، يقول لو رجعت أي حت لو تقهقرت في مراتب الملوك للوراء سأبقى وفيا للحمدانيّ.

ثم يستمرّ في دعم **مفارقة الورطة** في البيت السابق لهذا ويستمر في لمز كافور وسوء أخلاقه ويترفع عليه بحسن أخلاقه ويثبت لنفسه ما نفاه عنه، وكافور من كل هذا غارق في **المفارقة الساذجة** لا يعي حقيقة ما يحدث له.

ك4 ب21 م فَجاءَتْ بِنَا إنْسانَ عَينِ زَمانِهِ وَخَلّتْ بَيَاضاً خَلْفَهَا وَمَآقِيَا

لما ذكر في البيت السابق أن خيله قواصد كافور توارك غيره، استفتح هذا البيت **بمفارقة تشبيه ضمني؛ شبه** فيها كافور بسواد العين؛ في قوله: "عين زمانه"؛ وهو ما ذهب إليه الراغب بقوله: «فتأتّى له أجود معنى بقوله: "إنسان عين زمانه" لجودة المعنى، ثم لموافقة كون ممدوحه أسود»[1] وذهابنا إلى عدم قصده المدح –كما جرت عليه العادة عند الشعراء حين سَوْقِ هذا المعنى– هو إردافه المعنى بقوله: "وخلّت بياضًا" فصنع **مفارقة رومنسية** خلق بها جمالا في عين كافور ثم دمّره في تلميح منه إلى أنَّ قَصدَه السوادُ وجهَ شبهٍ لَا شرف العين أو قيمتها مضلّلا بذلك ضحيته عن مقصديته، ثم إنَّا نجده ينكّرُ لفظ "إنسان" وغرضه من تنكير هذا المسند إليه هو الإفراد بهذا الذم وأنه خصيصة فيه دون غيره.

وقوله: "زمانه" بهاء الكناية دون "زماننا" فيه نسبة هذا الزَّمن لكافور؛ وهو زمانٌ طالما انتقصه المتنبي كونه صيّر هذا الخصيّ إماما على الناس، وهو القائل:

مـا كُنـتُ أَحسَـبُني أَحيـا إِلى زَمَـنٍ يُسـيءُ بي فيـهِ كَلـبٌ وَهـوَ مَحمـودُ[2]

وقوله: في مرثية أبي شجاعٍ فاتك:

قُبحـاً لِوَجهِـكَ يا زَمـانُ فَإِنَّـهُ وَجـهٌ لَـهُ مِـن كُـلِّ قُـبحٍ بُرقُـعُ

أَيَمـوتُ مِثـلُ أَبي شُـجاعٍ فاتِـكٌ وَيَعـيشُ حاسِـدُهُ الخَصِـيُّ الأَوكَـعُ[3]

(1) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج01، ص624.

(2) ديوان المتنبي، ص507.

(3) ديوان المتنبي، ص 493.

ومنه جعل كافور سوادًا في عينِ هذا الزمن القبيح بصنائعه في الناس؛ وهو أَغْرَقُ في الذَّمِ وأقدح لكليهما –كافور وزمانه–.

وكل ذلك لتشكيل **لمفارقة كنائية** يعرض فيها بسواد كافور وعبوديته، ثم أنه طالما كنّى عن سيف الدولة بالبياض –وهو ما دأب عليه في العديد من المواضع؛ مثل: ك2 ب1– وبهذا يؤسس **لمفارقة تهكمية** يلمز فيها المتنبي كافور بسواده.

وفي البيت **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها **بمفارقة الطباق إجاب** بين (جاءت/خلّت)؛ غرضها دعم **مفارقته الكنائية** عن سيف الدَّولة دلت عليها القرينة "خلفها" وما ترك المتنبي خلفه أحدا يذكره إلا سيف الدّولة، وكذا قوله: "مآقيا" مفارقة كنائية منه عن تلف مآقيه التي هي « المدامِعُ...وَهِيَ أَطراف الْعَيْنِ»[1] حيث تركها خلفه ؛ دلّ على ذلك الفعل الماضي "خلّت" بمعنى تركت سيف الدولة وهو الأمر الذي بعث في القلب حزنا عليه مما أفسد مآقيه فكانه تركها وارتحل إلى مصر؛ وفيه **مفارقة العكس** فبمفارقته الكنائية عن شوقه للحمداني وهلاك مآقيه حزنا عليه أثبت كنائية خفيّةً بأنه غير آبه للأسود؛ ورحيله عنه لن يحزنه بل سيسعده وذلك من تبرمٍ وندمٍ.

خلاصة اللقطة الثانية:

رأينا في هذه اللقطة أن أبا الطيب راح يتبرّم ويندد ويهدّد بالرحيل وهو ما كان منه؛ فبعد أن رأى أن كافور لن يفي بوعده في الإمارة ويئس منه، عقد عزمه على الرحيل بعد أن طالت الجفوة بينه وبين كافور «واتّسعت الهوة، وأصبح المتنبي لا يمشي خطوة إلا ووراءه جاسوس يرتقب كل ما يقول ويفعل، ويكاد يعُدُّ عليه أنفاسه»[2].

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج08، ص91.

(2) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص 92.

– اللقطة الثالثة: المتنبي بين الفخر والتَرفُّع.

– بؤرة اللقطة الثانية (مفارقة الإبراز):

رغم مدح المتنبي لكافور –زعم– إلا أنا نراه يتخلل قصائده بكثير من الأبيات التي يفخر فيها بنفسه ويتفاخر ويستعلي فيها على كافور وجلسائه بل وأهل زمانه قاطبة ويعتدّ فيها بنفسه وصنائعه ومحامده وهذه النزعة معروفة في شعره، ولا تكاد كافورية تخلو من ذلك، وليس في هذا غرابة كون الكافوريات مُبطّنة بالهجاء، ومنه كان لزاما أن تُطعّم ببعض الفخر؛ الذي ليس سوى وجه آخر للهجاء؛ وطالما اقترنَا–الفخر والهجاء المبطن– في القصيدة الواحد عند أبي الطيب وغيره.

ومما لا يختلف فيه اثنان أن أبا الطيب ليس كغيره من الشعراء، وإن الإقدام على تحليل قصائده ينبغي ألا يكون كتحليل أية قصيدة أخرى لأي شاعر من الشعراء؛ حيث ينبغي مراعاة عدّة اعتبارات؛ لن تطاوعنا قصائده ما لم نقف عندها متأملين؛ «فالمتنبي شاعر طموح كبير النفس، لازمه طموحه منذ أن كان صبيا حتى وافاه أجله وانتهى إلى نهايته .. وطموحه هذا هو الذي جعله في كثير من الأحيان يخرج عن المألوف فيفخر بنفسه فخرًا لا يدانيه فخر، ويعجب بقوته عجبًا لا يماثله عجب، وينظر إلى نفسه على أنها من نفوس الملوك والأمراء وإن وضعتها المقادير غمطا وإجحافا في مصاف الشعراء الذين لا حول لهم ولا قوة»[1].

وما كان هذا من أبي الطيب –على ما ذهب إليه طه حسين– إلا لأنه كان «فِي حاجة شديدة إلى أنْ يعود إلى نفسه بين حين وحين، فينظر إِلَيْهَا ينظر فيها، فتسره ولا تسوءه، يسألها عما عملت فتجيبه بما يحمد ويرضى، فإذا شُغل عن نفسه ثم عاد إِلَيْهَا ألهمته، وإذا هُوَ شاعر فحل يتغنى نشاطه ونشاط الناس، ويُشيد بمجده ومجد الناس، وينشد هَذَا الشعر الذي لا يلبث أنْ يشيع ويذيع ويملأ الآفاق والأقطار»[2].

(1) نور الدين شمسي، بين المتنبي وكافور، مجلة الرسالة، دار الرسالة، القاهرة، ع943، 30 يوليو 1951، ص 863.

(2) طه حسين، مع المتنبي، ص240.

ومنه قوله:

ك2 ب5 وَفي الجسْـمِ نَفـسٌ لا تَشـيبُ بشَـيْبِهِ وَلَـوْ أنّ مَـا في الوَجْـهِ منـهُ حِـرَابُ

استهلّ البيت **بمفارقة تنافر بسيط** بين امتناع شيب النفس حتى ولو شاب الجسم ودعّمها **بمفارقة طباق إيجاب** بين (الجسم/النفس) وكل ذا لبناء **مفارقته الكنائية** الهادفة إلى الإخبار عن علوّ همّته وعدم فتور عزمه وحزمه رغم ما ظهر في وجهه من آثار الشّيْب الدالة على سقوط القوّة وفتور العزم في العادة.

كما أنه بمدح هذه النّفس أسّس **لمفارقة كشف عن الذات** بخلق هذه الشخصية –النفس– لتجلب على نفسها المفارقات السابقة ومنه عفى نفسه من مغبة الوقوع في الفخر المباشر، الذي قد يثير حفيظة كافور، وما فخره هذا إلا لاحتقاره الأسود وترفّعه عليه.

ك2 ب6 لهَـا ظُفُـرٌ إنْ كَـلّ ظُفْـرٌ أُعِـدُّهُ وَنَابٌ إذا لم يَبْـــقَ في الفَـــمِ نَابُ

يستمر في هذا البيت في **مفارقة الكشف عن الذات** ويفتتحه **بمفارقة استعارية** يشبه فيها شخصية "النفس" بذوات الظفر والناب وذلك ليتمادى ويزيد من حدّة **مفارقته الكنائية** عن صبره وجلده في وجه الصعاب وقوة عزيمته وهمته، وقدرته على التمكن من كل من يحاربه وفي ذا نوع من التحدي والتحذير لكافور بألا يقلل من شأنه وأن يخافه، وهو أدعى للترفع على الضحية وازدرائها فمن ذا الذي يخوّف الملوك منه.

ك2 ب7 يُغَـيِّرُ مـني الـدّهرُ مـا شَـاءَ غَيرَهَـا وَأبْلُـغُ أقصَـى العُمـرِ وَهـيَ كَعـابُ

يستمر في هذا البيت في **مفارقة الكشف عن الذات**؛ مستعينا **بمفارقة التشبيه البليغ** فشبّه شخصية "النفس" بالكعاب وهي الجارية الظاهرة الثديين مطعّما **مفارقته الكنائية** أكثر ومؤكدا على شباب همّته وشهامته وعلوّهما وثباتهما وأنْ لا أحد قادر على تغييرها، وهو قمة الأنفة والترفع.

وصدور هذا من المتنبي في هذا البيت جعله ضحية لمفارقته وذلك نتيجة غروره، فخلق **مفارقة خداع النفس** كشف من خلالها بشكل غي واعٍ تسرّعه وخطأه؛ حيث أثبت لهمته وعزيمته معيارًا

مستقرا لا يتغيّر وهذا ليس من الهمّة في شيء بل هو خنوع ورضاء بالقليل والأصل الاستزادة والسعي لما هو أرفع وأجل وليست الهمة ما يوضع لها حدّ.

ك2 ب8 م وَإنّي لـنَجْمٌ تَهْتَـدي صُـحبَتي بِـهِ إذا حـالَ مِـنْ دونِ النّجـومِ سَـحَابُ

افتتح البيت **بمفارقة تشبيه** بليغ يفتخر فيه بنفسه؛ فشبّهها بالنَّجم وهو أبلغ في هذا الموضع كون وجه الشبه المراد هو القدوة والتدليل الذي يحول دون الضياع والمَضلّة، فالنجوم هي الدّليل في الليالي الحالكات، يقول تعالى: ﴿وَعَلَٰمَٰتٖۚ وَبِٱلنَّجۡمِ هُمۡ يَهۡتَدُونَ﴾[1]، ولو أراد النور لما شبه نفسه بالنجم بل بشيء أكبر.

ونراه لجأ إلى **مفارقة الترتيب** في قوله: " **تَهْتَدي صُحبَتي بِهِ**" فأخّر "به" وقدّم "صحبتي" وذلك تقريرا للحكم وتقويةً له، وأنه نجمٌ يُهتدى به لكل امرئ هو صاحبه، ولا يشمل هذا غيره.

وفي البيت **مفارقة صريحة** تحمل في طياتها تهديدا قد يضنه المتنبي خفيا إلا أنه جليٌّ ظاهرٌ لكلٍّ من الضحيّة والمتلقي؛ حيث الظاهر في القصيدة أنه في معرض المدح إلا أنه يهدد كافور مدرجا إياه في **مفارقة كنائية** للتدليل عليه في قوله: "سحاب" هاته الكلمة التي يقول عنها ابن حسام زاده أنه طالما كنّى بها عن الأسود وأنه يوردها في مقام التعريض بسواده و«أنَّ له اصطلاحاً في الكناية عن كافور بالسحاب»[2] فهو يحذّره أنه في حال وقف دون طموحاته وآماله في الإمارة التي لجأ فيها إلى **المفارقة الكناية** في "النجوم" للتدليل عليها؛ أنه سيرحل وبرحيله ترحل معه "صحبته" وهي **مفارقة كنائية** أخرى عن شعره ومقوماته ومكانته وصِيتِه؛ وأنه لن ينالَه مما يُؤمل من الشعر شيءٌ، وهذا من ترفّعه عليه وغناه عنه؛ والذي يوضحه البيت بعده.

ك2 ب9 غَـنِيٌّ عَـنِ الأوْطـانِ لا يَسـتَخِفُّني إلى بَلَـــدٍ سَـــافَرْتُ عنـــهُ إيَابُ

في البيت **مفارقة لفظية ساخرة** قائمة على الاستهانة والتحقير لكافور ومن على شاكلته أسس لها **بمفارقة كشفٍ عن الذات** بخلقه شخصية "الأوطان" لينزل عليها سخطه وغضبه وتحقيره مستعينا **بالمفارقة الكنائية** في قوله: "غني عن الأوطان" في كناية عن الملوك وأنه غنيٌّ عنهم وعن

(1) سورة النحل، الآية 16.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص169.

أوطانهم مهما صنعوا معه، وفي هذا استمرار التهديد والتّحدي في البيت السابق في قوله: "لا يستخفني" أي لا يلعب بعقلي ولا يغيّر في رأيي شيء وفيه **مفارقة كنائية** على رجاحة العقل والعزم والحزم في معالجة الأمور، ليدرج بعدها **مفارقة تنافر بسيط** أسست لها **مفارقة الطباق** إيجاب بين (سافرت/إياب) هدفها توضيح وتأكيد ما قد يحدث؛ وأنه في حال رحل لن يعود وهذا في إذا لم ينل من كافور ما يريد، وهو قمة الترفع والفخر و دليل على أن الملوك في حاجته وليس في حاجتهم.

وفي الشطر الثاني **مفارقة ترتيب** قدّم فيها "إلى بلد سافرت عنه" وأخّر فيها "إياب" والأصل في الكلام "لا يستخفني إياب إلى بلد سافرت عنه" وتأخير المسند إليه "إياب" وإرجاؤه كان لغرض التشويق وجعله أكثر بروزا وتأثيرًا وتقديمه "لـ "بلدٍ" لتقوية الحكم وتقريره وأن البلدان كلها سواسية في نفس أبي الطيب لا تتفاضل بينها، ودعم هذا بإيراده لفظ "بلد" نكرةً ليفيد العموم.

وفيه هذا كله **مفارقة صريحة** الضحية والمتلقي على وعي بها وبمرادها فكيف لأبي الطيب أن يَفِدَ على كافور ولا يلبث أن يشرع في الفخر والاشادة بنفسه وإضمار التَّهديد من أول إنشاد.

ك2 ب10 وَعَنْ ذَمَلانِ العِيسِ إنْ سامَحتْ بهِ وَإلاّ فَفِي أكْوَارِهِنّ عُقَابُ

يستفتح البيت بامتداد **للمفارقة الكنائية** في قوله: "غنيٌّ عن .." بعطفه عليه في قوله: "وعن ذملان العيس" أي سرعتها في المشي وأنه يلجأ إليه إن سامحت به، وإن لم تسامح به فإن ذلك لن يثنيه الرحيل، وفيه مفارقة تنافر بسيط أسس لها طباق السلب المقدر بدلالة أداة الاستثناء "إلاَّ" بين (سامحت/لم تسامح).

وللمبالغة في كنائيته لجأ إلى **مفارقة التشبيه الضمنيّ** فشبه نفسه بالعقاب وذاك لافتراس هذا الأخير وقوة طَّيرانه؛ مفتخرا أنه حتى ولو لم تبق إلا نفسه –التي افتخر بها في الأبيات السابقة– فسيسير إلى ما عزم عليه، وهو أوكَدُ للتهديد والتحدي السابق الذكر وأنجع في الفخر والترفع عن ممدوحه.

ك2 ب11 وَأصْدَى فلا أُبْدي إلى الماءِ حاجَةً وَللشّمسِ فوقَ اليَعمَلاتِ لُعابُ

افتتح البيت **بمفارقة تنافر بسيط** جاور فيها بين الصدى الذي هو العطش والماء الذي هو ضدّه؛ هادفا إلى نسج **مفارقة كنائية** يكني فيها عن توطين نفسه على كلّ شدَّة؛ ثم دعم الكنائية

الأولى **بكنائية** أخرى في الشطر الثاني؛ فكنّى عن شدّة حرّ الظهيرة بـ"لعاب الشمس" وفيه **مفارقة استعاريّة** في "لعاب" بتشبيهه الشمس بالمخلوقات ذات اللعاب حتّى كأن لعابها وهو« مَا تَرَاهُ فِي شِدَّة الْحَرِّ مِثْلَ نَسْجِ الْعَنْكَبُوتِ »[1] تسيل فوق الرؤوس؛ واستعماله "فوق" دليل على قرب الشمس وصعوبة دفع حرّها، ودعم هذا **بمفارقة ترتيب** حيث الأصل في البيت "وللشمس لعاب فوق اليعملات" إلا أنه أخّر "لعاب" وقدّم "فوق اليعملات" وما هذا التقديم إلا لتقوية الحكم وتقريره في نفس المتلقي حيث يستحضر اليعملات مباشرة في ذهنه ثم اللعاب لتكتمل الصورة في ذهنه ويصل إلى مقصدية الإغراق الموظّف في البيت.

وفيه **مفارقة موقفية** لاستحالة قرب ذات الشمس من ظهور النوق وإنما أراد الحرارة والبيت كله **مفارقة كنائية** يخبر من خلالها المتنبي ضحيتَه ومتلقيه في ترفعٍ وفخرٍ أنه في أوجّ الغنى عن الناس حتى ولو شارف على الموت، ويمكن أن نفهم منه أنه **مفارقة كنائية** عن شدّة عزمه في الرحيل حتى ولو كان في ذلك هلاكه.

وفي الأبيات السبعة السابقة **مفارقة موقفية** خرق بها المتنبي أفق توقع كل من الضحية والمتلقي كون بين أفعاله تناقض؛ حيث يفتخر في حضرة الملوك غير آبه أولا؛ وثانيا يدَّعي غناه عنهم وهو لا يكاد يحيا في غير بلاط الملوك متكسّبا وهذا ما يعرف **بمفارقة خداع النفس**، وكلّ هذا سببه **المفارقة القدرية**.

ك2 ب16 تَرَكْنَا لأَطْرَافِ القَنَا كُلَّ شَهْوَةٍ فَلَيْسَ لَنَا إلاّ بِهِنّ لِعَابُ

يستمر في هذا البيت في **مفارقته التعريضية** بما في بلاط كافور من لهو؛ فبعد أن أثبت اللهو بالغواني وكثرة مجالس الخمر؛ أثبت الاستغناء عن السلاح ونفى أن يكون لهوٌ آخر إلا بهذه التي ذكر في البيت قبله –الغواني والخمر–.

وفيه **مفارقة كنائية** في قوله: " لأَطْرَافِ القَنَا" كناية عن الحرب والقتال و انتهاء الغاية منها – وهو من معاني لام الجر–؛ وكأنه يستذكر حاله لما كان في بلاط سيف الدولة؛ وحالة الاستنفار الدائم

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج01، 742.

بسبب كثرة الوقائع؛ وفي قوله: "كل شهوة" كنّى عمَّا تشتهيه النفوس من الملاهي والمغريات، وهو لمز بجبن كافور ولهوه عن الحرب تَخَاذلاً.

وفي قوله: "بهنّ لعاب" **مفارقة كنائية** عن الملاهي والملذات والشهوات؛ دعّمها **بمفارقة استعارية** مكنية شبه فيها القتال باللّعب لبلوغ غرضه من البيت وهو الفخر على كافور؛ يقول كنا نترك ما تشتهيه النفوس من الملاهي؛ ولا نلتفت إلا للطعان بالرماح لهوًا.

وهو ما أسس **لمفارقة تنافر بسيط** في البيت بين صورتين متناقضتين أدمجهما المتنبي في صورة واحدة؛ بجعله الطعان بالرماح وهو موضع جدٍّ ضربًا من اللّعب؛ هادفًا إلى تشكيل **مفارقة تعريضيّةٍ** منه عن مدى الإكثار من طعانه وبراعته فيه وسهولة ذلك عليه؛ حتى غدَا ضربًا من اللّعب بالنسبة له؛ وهو من قبيل **مفارقة النقش الغائر** (الإغراق) ؛ حيث بالغ في التعريض ببراعته في حمل السلاح واستخدامه إلى درجة التصنع والادّعاء الكاذب.

وفيه **مفارقة فجاجة؛** بتخلي المتنبي عن مكانه الساذج أمام كافور وأنه مجرد شاعر؛ ليخاطبه خطاب الفارس المفتخر بنفسه المعتز بها؛ الذي لا يرضى بغير الحرب لهوًا؛ لامزا كافور ومن معه بقعودهم عن الحرب اشتغالًا بالملاهي.

وهو ما أحدث في البيت **مفارقة موقفية؛** بدخول المتنبي في سياق يتناقض فيه مع نفسه بأن ذم كافور بما هو واقع فيه عنده أصلا، فالمرء إن افتخر يفتخر بما كان عليه وبما يزال عليه لا ما ذهب واندثر.

وقد ينحو البيت منحا آخر إذا ما كان في قوله: "في كلَّ شهوة" **مفارقة كنائية** عن شهوة الفارس في حب الحرب والطعان؛ نتيجة تأويل لام الجر في قوله: "للقنا" بذهابنا إلى أن معناها التمليك لا انتهاءُ الغاية وأنه؛ ترك كل شهوة تنجم عن أطْرَافِ القَنَا والطعان؛ وليس له غير الغواني – كافور ومن معه– اللائي كنى عنهنّ بقوله: "بهن" لعاب ولهو؛ وهذا من قبيل **المفارقة التهكّمية** بكون كافور ومن معه مجرّد دمى وملاهي يلهو بهنّ؛ فإما يبلغ مراده أو يتشاغل ويتفكه بهم حتّى يحين أوان رحيله.

ك2 ب28 لَنَا عِنْدَ هذا الدّهْرِ حَقٌّ يَلُطّهُ وَقَدْ قَلّ إعْتابٌ وَطَالَ عِتَابُ

أسس البيت على مفارقات **كنائية**:

الأولى في قوله: "هذا الدّهْرِ" كناية عن كافور؛ قال ابن الحسام: «البيت ضمنَّه الشكاية عن الدَّهر الذي يماطله بالمواعيد الكاذبة، يكني به عن كافور منوّرا ذلك بحرف الإشارة»[1].

الثانية في قوله: " حَقٌّ يَلُطّهُ" كناية عن الولاية التي يسعى لها، وأن كافور يجحده إياها بتماطله في الغيفاء بوعوده.

الثالثة في قوله: "وَقَدْ قَلّ إعْتابٌ وَطَالَ عِتَابُ" كناية عن تثاقله وتماطله عن وهبه الولاية التي وعده بها وعدم نجاعة العتاب والتعنيف فيه، وقد صرّح بهذا في قوله:

إني لأَعْـذُرُهُم مما أُعَـنَّفُهُمْ حتى أُعَنّفَ نَفْسِي فِيهِمُ وأَبي[2]

وفيه **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين صورة المتنبي المعاتب وصورة كافور غير آبه للعتاب، ودعمها **بمفارقة طباق إيجاب** بين (إعتاب ≠ عتاب).

وفيه **مفارقة خداع للنفس** كشف فيها المتنبي دون وعي منه ضعفه وكثرة استجدائه وعتابه لهذا الذي لا ينفع معه عتاب؛ ومع ذلك نراه يحاول ويحاول.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بتبرمه من كافور بسبب جحود وهبه حقّه من الولاية وإخلافه بوعوده وعدم تأثره بعتاب ولا لوم.

ك2 ب35 م وَمَا أنَا بالباغي على الحُبّ رِشْوَةً ضَعِيفُ هَوًى يُبْغَى عَلَيْهِ ثَوَابُ

أُسِّسَ هذا البيت على **مفارقة لفظية تهكّمية خفيّة** تكاد لا تظهر لولا بعض القرائن؛ وقد اعتمد فيها المتنبي التعقيد التركيبي واللفظي لإخفائها، فبعد أن صرح في البيت الذي قبله –ك2 ب34– أن في نفسه حاجات شرع في هذا البيت بانتقاص كافور بعد إخباره عن سبب مجيئه فيقول: ما جئتك طمعا في حبّك، ولا لآخذ رشوة على الحبّ كما يفعل باقي الشعراء، وهذا قمة الازدراء

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 177.

(2) ديوان المتنبي، ص170.

كونه انزله منزلة غير المستأهل للحب وفيه لمزٌ وغمز **ومفارقة فجاجة**؛ والدليل على ذلك لفظ "رشوة" قرينةً لفظيةً؛ حيث كان في مقدوره استعمال لفظ "عطية" إلا أنه لا يخدمه في معناه؛ إذْ يرى أن جزاء الأسود لمن أحبه من الشعراء ليس إلا رشوة منه؛ والرشوة كما هو معروف «ما يُعطَى لقضاء حاجة أو مصلحة، أو هي ما يقدّم من أجل إحقاق باطل، أو إبطال حق ما»[1] فتحمل الشخص على خداع ثقة وواجب شخص آخر، بغية تحقيق مصلحة ما، وهي عكس العطية التي تتلخص في «ما يقدِّمه القريبُ أَو الصديقُ من التُّحف والأَلطاف»[2] بغير عوض هبة كان أو صدقة أو هدية، ومنه يتجلّى لنا قصد المتنبي الذي يوضّح أن وفادته على كافور هي من أجل أمر عظيم لا تلك الرشاوى التي يهبها الشعراءَ حتى يخونوا الشعر بمدحه وإعلاء قدره بين الملوك ظلما وعدوانا؛ ناظرًا إلى هذا بأنه إحقاقٌ للباطل.

ثم لجأ إلى **المفارقة الكنائية** " ضَعِيفُ هَوًى" قاصدا بها كافور كناية عن ضعفه أمام المال خصوصا وشهوات الدنيا عموما لازدرائه أكثر؛ وكأنه يقول أنا لا أريد رشاويك التي تعطيها الشعراء من أجل مدحك كذبا وزورا فأنا عليم بأخلاقك وأنك ضعيف هوى وكيف لضعيف هوى أن يراد منه ثواب أي عطية –لصعوبة طبع كافور وبخله– واستعمل "عليه" بمعنى "منه" لصرف نظر الضحية عن معنى البيت، وفي كلّ ذا استزادة من تهكميته وسخريته.

وفيه **مفارقة تعريضية** ببخل كافور في قوله: "وما أنا بالباغي" أي لعلمي ببخلك لا أطلب منك شيئا، ساعده على إخفائها **مفارقة التواضع الزائف** التي موّه فيها المتنبي أنه لم يأتي به الطمع لكافور وإنما حاجة أخرى.

ك2 ب36 وَمَــا شِــئْتُ إلاّ أنْ أدُلّ عَــوَاذِلِي عَلــى أنّ رَأيــي في هَــوَاكَ صَــوَابُ

في البيت مفارقة لفظية ساخرة مترعة بالتهكم أقامها على **مفارقة الذم في معرض المدح** حيث أتى بألفاظ موجّهة ظاهرها المدح وباطنها القدح مثل "عواذل" التي يقصده اللائمون الرجل في حبيبه، و"الهوى" وهو الحبُ أو ميلان القلب ولعله يقصد هذا وأنه "صواب" أي أن رأيي في حبك صواب، ولو تمعنّا لوجدنا أنه كلامٌ عام يحتمل عدّة أوجه؛ وهو أقرب إلى الهجاء منه إلى المدح، ولو

(1) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج01،ص348.
(2) المصدر نفسه، ج02، ص 979.

تأولنا لوجدناه يقول: فإن أنا لم أنل الذي أبتغيه منك –وهو ما جزم به في البيت السابق بعد يأسه– فيكفيني أن آتي ببرهان على صحة رأيي فيك قبل الوفود عليك وأنه كان صواب؛ وأنك لست أهلا للزيارة ولا لأن تحب وأن آراء عواذلي المبالغين في لومي فيك لـمَّا مال هوايَ إلى بغضك والاحجام عنك أول مرةٍ فاسدة لا تصلح.

وبهذا يواصل ترفعه وفخره على الأسود في غفلة منه؛ مما ساعد على خلق **مفارقة ورطة** في البيت ينظر فيها المتنبي إلى ضحيته نظرة استعلاء في ميل منه إلى تصعيد شعوره بالحرية واستنباط مزاج من القناعة والهدوء والحرية والمرح؛ ووعيه كامل الوعي بعدم تفطن ضحيته المقيدة في ورطتها لمقصديته.

وفي البيت **مفارقة كشف عن الذات** بخلق شخصية " العذال" التي يعدد أمامها المتنبي في عين كافور أقل ذكاءً، وأنها عرفت قدره أكثر مما عرف، وما هذا إلا إشغال له عن المقصدية الحقيقية للبيت وللقصيدة ككل.

وفيه **مفارقة سقراطية** بناها على مفارقة الاستخفاف بالذات؛ حيث نرى فيها المتنبي يدّعي الجهل بالعبيد والسودان وأخلاقهم وبالملوك عامة أمام عذّاله ثم مسايرتهم في رأيهم والوفود عليه؛ وما ذاك إلا لاستدراجهم ثم خلخلة معارفهم بكافور وتحويل تعجرفهم بامتلاك الحقيقة إلى موقع الجاهل بها.

ك2 ب41 إذا نِلْتُ مِنكَ الوُدّ فالمَالُ هَيّنٌ وَكُلُّ الذي فَوْقَ التّرَابِ تُرَابُ

استفتح البيت **بمفارقة كنائية** في لفظ "الود" الذي كنّى به عن طموحاته وأعلاها الإمارة التي طالما صرح بها في كافوريات أخرى كقوله:

ك1 ب24 إذا لم تَنُطْ بي ضَيْعَةً أوْ وِلايَةً فَجُودُكَ يَكسُوني وَشُغلُكَ يسلبُ

والوُدُّ والوِدَادُ: « الحُبُّ والصَّدَاقة، ثمَّ استُعِير للتَّمَنِّي»[1] وكذلك «الودُ والمَوَدّة: محبة الشيء وتمني كونِه، والتمنِّي هو تشهي حصول ما تَوَدُّهُ»[2] ومنه كان الودّ هو الأمنية في معناه البعيد، وبذا

(1) الزبيدي، تاج العروس، ج09، ص 278.

(2) محمّد عميم الإحسان المجددي البركتي، التعريفات الفقهية، دار الكتب العلمية (إعادة صف للطبعة القديمة في باكستان 1407هـ – 1986م)، ط01، 2003م، ص 236.

كانت **مفارق التورية** في البيت؛ حيث أطلق لفظ "الوُد" الذي هو الحِب في معناه القريب إلا أنه قصد المعنى البعيد وهو "الأمنية"؛ إذ ليس شيء يتمناه المتنبي مثل الإمارة؛ يقول إذا ما وفيت لي بالإمارة فالمال الذي حرمتنيه -أنظر ك3 ب10- هيّنٌ ولن ألتفت إليه؛ وإلّا يكنْ فكل الذي فوق التراب تراب، وهو دائما ما يلجأ إلى الطلب غير المباشر حتى إذا ما قوبل بالرفض حاول بطرق أخرى، وما هذا منه إلا ترفعٌ وأنفةٌ في كبرياء، وإقرار بأن البغض باقٍ ولا هدفٌ إلا ما سطره وكافور وسيلته وطريقه إليه؛ لا حبٌّ ولا قربى ولا مال.

وفي قوله: " وَكُلُّ الذي فَوْقَ التّرَابِ تُرَابُ" **مفارقة كنائية** أخرى يكنّي فيها المتنبي عن قناعته وأنه لا يرى الدنيا ومن عليها إلا تراب من تراب؛ وهو ما أوقعه في تناقض بين أفعاله تولد عنه **مفارقة موقفية** ففي شطرٍ يستجدي الإمارة ويطلب زخرف الدنيا وفي آخر يزهد فيها ويتورع وكأنه يتبنى قول أبي فراس:

وَنَحـــنُ أُناسٌ لا تَوَسُّـــطَ عِنـــدَنا لَنـــا الصَـــدرُ دونَ العـــالَمينَ أَوِ القَـــبرُ[1]

ومنه كان البيت منطوٍ على **مفارقة كنائية** كبرى يخبرنا فيها أنه غيرُ راض عن حاله وأنه ماضٍ في خطّته فإما بلوغ الإمارة أو الفناء -رمز له التراب- دون ذلك.

ك2 ب42 م وَمَـا كُنْـتُ لَـوْلا أنـتَ إلاّ مُهـاجِراً لَـهُ كُـلَّ يَـوْمٍ بَلْـدَةٌ وَصِـحَابُ

استفتح بيته **بمفارقة لفظية هادفة** بتقديمه تركيبًا يحمل مدلولين متضادّين؛ فقوله: "لولا أنت" تضمنت معنيين؛ قريب وهو لولا حبك ومعزتك تمنعني لهاجرت، وبعيد، وهو لولا أنت حبستني ومنعتني ظلما وعدوانا لهاجرت، والثاني أقربهما إلى الصحة ومنه تولد في البيت **مفارقة تهكّمٍ**، وهو ما يمكن استنباطه من قوله: "مهاجرا" التي لجأ فيها إلى المفارقة المعجمية؛ حيث يوجد فرق بين «هجر وهاجر: هجر: أن يكره الإنسان الإقامة في مكان، فيتركه لمكان آخر يرى أنه خير منه إنما المكان نفسه لم يُكْرهه على الهجرة، أي ترك المكان مختارًا، أمّا هاجر: وهي تدل على المفاعلة من الجانبين؛ فالفاعل هنا ليس كارها للمكان ولكن المفاعلة التي حدثت من القوم هي التي اضطرته للهجرة ..

(1) ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1994م، ص 165.

وهذا ما حدث في هجرة المؤمنين من مكّة، لأنهم لم يتركوها لغيرها إلا بعد أن تعرضوا للاضطهاد والظلم، فكأنّهم بذلك شاركوا في الفعل، فلو لم يتعرّضوا لهم ويظلموهم لما هاجروا»[1] .

إذا قوله: "مهاجرا" كناية عن عدم كرهه لمصر ولكن ما تلقاه من كافور من اضطهاد وظلم هو ما اضطره إلى العزم على الهجرة، محمّلا إياه وحده سبب الرحيل بقوله: "أنت"؛ فمن دلالات الضمير أنت: التحديد والتخصيص والإلزام والوجوب وتحميل المسؤولية.

وهذا ما صرّح به بعد خروجه من مصر في إحدى هجائياته؛ يقول:

إِنِّي نَزَلْـــتُ بِكَـــذَّابِينَ ضَـــيْفُهُمْ عـن القِـرى وَعَـن التِّرْحَـالِ مَحْـدودُ[2]

ودعم هذه المفارقة **بمفارقة ترتيب** حيث قدّم "لولا أنت" وأخّر "مهاجرا" والأصل العكس، وما هذا إلا للتركيز على المقدّم وتقوية حكمه وتقريره وأنه حاصلٌ، أي لولا منع كافور له وحبسه لهاجر، وفي الشطر الثاني أيضا؛ قدّم "كل يوم" وأخّر "بلدة وصحاب" وهذا للتركيز على دلالة المقدم وتقويتها وتقريرها وأن له من يغنيه عن كافور في كلّ بلدة وليس هذا بممتنع عنه، وقد أتى بلفظ "بلدةٍ" نكرة لإفادة العموم خدمةً لمعنى البيت.

وفي البيت –أيضا– **مفارقتين كنائيتين** في قوله: " لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وَصِحَابُ " فالأولى في قوله: "كل يوم بلدة" في كناية عن كثرة الترحال وعلوّ همته لبلوغ ذلك؛ والثانية في "وصحاب" كناية عن قدرته على تكون الصداقات وعن حبِّ أهل الارض له، وأنه ذو مكانة تسمح له بأن يلقى في كل أرض يهاجر إليها صحبة تحبه، وفيه من الفخر ما فيه.

وقد أقام الكنائيتين على **مفارقة موقفية**؛ حيث بالغ وتناقض مع ما يمكن تحقُّقُه في الواقع إذ من المستحيل أن يستطيع المتنبي زيارة كل بلدة كما أنه من المستحيل أن يكون له في كل بلدة صحاب على هذا الإطلاق، كاسيا كنائيته بلمسة جميلة جعلت مفارقته على قدر رفيع من الحدة الفنية.

(1) محمّد متولي الشعراوي، تفسير الشعراوي – الخواطر، ص 7938-7939.

(2) ديوان المتنبي، ص507.

وقوله:" أنت" تضمن **مفارقة تهكّمية** حطَّ فيها المتنبي من قدر كافور مترفعا عليه؛ فما هكذا تخاطب الملوك، وهو بهذا يجعل نفسه وإياه في مرتبة واحد أو أعلى منه بسماحه لنفسه على مخاطبته بهذه النبرة المستعلية.

وفي البيت **مفارقة موقفية** أقامتها **مفارقة خداع النفس**؛ أثبت فيها المتنبي عكس ما كان يدّعيه في هذه الكافورية والكافوريات الأخرى؛ وأنه قادر على الرحيل من عند كافور متى شاء وأن له من الخيل والسلاح ما يساعده على ذلك؛ مثبتا بلك ضعفه وقلّة حيلته.

ك3 ب6 كـمْ زَوْرَةٍ لَـكَ في الأعـرابِ خافِيَـةٍ أدهى وَقَد رَقَدوا مِن زَوْرَةِ الذيبِ

استفتح بيته هذا **بمفارقة التفات**؛ انصرف فيها من مخاطبة نفسه بضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب؛ وذلك ليتجنّب مغبة السقوط في الفخر المباشر وتخفيفا من شدَّته التي طالما مجّها الممدوح عادةً؛ وللمتنبي تجربة في ذلك مع سيف الدولة في ميميته المشهورة التي مطلعها " واحَرَّ قَلباهُ مِمَّن قَلبُهُ شَبِمُ".

وفيه **مفارقة كنائية** يكني فيها عن ذكائه وشجاعته وبأسه وحسن تدبيره؛ مفتخرًا بذلك على كافور كَوْنَ البيت كما قال ابن حسام «مسوق في مقام التحمُّس بذكر ما سبق منه وصدر عنه من اقتحامه الشدائد وخلاصه من المضايق بحسن تدبيره وتدربه في أمثاله، إما تشجيعاً لنفسه وإغراءها على تحقيق ما عزم عليه، وإما إسماعاً لكافور ومن حوله من شهامته وشجاعته»[1].

وفي البيت **مفارقة كشف عن الذات** حيث اخترع شخصية وهمية يخاطبها بدل نفسه لتشتيت ذهن الضحية عن مقصديته؛ وشخصية الأعراب هي قرينة استعملها للمز كافور ومن معه وتعريضا بنفاقهم، في استحضارٍ لقوله: تعالى ﴿ ٱلْأَعْرَابُ أَشَدُّ كُفْرًا وَنِفَاقًا ﴾ [2] ؛ وهي كذلك في ك3 ب1، عارضا نفسه أكثر ذكاء ودهاء منهم وكل ذلك في سبيل بلوغ مراده، مشبّها ما يروم الوصول إليه في **مفارقة تشبيه ضمني** بالغنم وهو ما دلل عليه في البيت بعده بقوله: "أزورهم وسواد .." وكذا شبه كافور ومن معه بالرُّعاة وجعل نفسه في مقام الذيب أو أدهى منه، وهو تصريح منه عن مدى خبثه، مترفعا عن الأسود بلمزه بالحمق والغفلة مع إثبات الدهاء والذكاء لنفسه فخرًا وتكبّرا.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص67.

(2) سورة التوبة، الآية 97.

وفي البيت **مفارقة خداع للنفس**؛ فبتكنيته عن نفسه ووصفها بالدهاء أثبت لنفسه صفة الخبث والمكر وأخذ ما لا يستحقه بالاحتيال وهو ما يثبت من خلاله عدم أهليته لما ليس بكفء له، وقد يكون في هذا مفارقة ساخرة هدفها لمز كافور بالشحّ وتعريض ببخله؛ حيث ألجأ ذلك المتنبي للاحتيال عليه حتى ينال مبتغاه.

ك3 ب19 فَمَـا الحَداثَـةُ مـن حِلْـمٍ بِمَانِعَـةٍ قـد يُوجَـدُ الحِلـمُ في الشـبّانِ وَالشِّـيبِ

استفتح البيت **بمفارقة تعريضية** بقوله: "فما الحداثة" تعريضا بحداثة سن كافور وكذا مُلكه مقارنة بنظرائه في الممالك الأخرى، وطالما كان مراد المتنبي بذكره الحداثة والشيب؛ نزق الشباب وطيشهم ووقار الشيب وحلمهم -ينظر ك2 ب1-، وهو في البيت يواصل التحسر على ما فقده بسبب الحوادث والنوازل وما نجم عن ذلك من تجريب؛ ودَّ لو أن الأيام ترجعه عند سيف الدولة ويعطيها كل تجريبه الذي حصّله عند كافور، غير آبه أن يعود حدثا، كون ذلك لا ينفي عنه الحلم؛ لما خاضه من تجارب ومرَّ به من محنٍ -ذكره في البيت قبله-

دلّ على ذلك قوله: " قد يُوجَدُ الحِلمُ في الشبّانِ وَالشِّيبِ" **مفارقة تنافر بسيط**؛ أسس لها **مفارقة الطباق** إيجاب بين (الشبان والشيب)، تأسيسا **لمفارقة كنائية** عن كونه حليمًا في الشباب وبعد الشيب، وغنيٌّ عن كلّ تجريب.

ك3 ب38م فُـتْنَ المَهَالِـكَ حـتى قـالَ قائِلُهَـا مـاذا لَقينَـا مـنَ الجُـرْدِ السّـراحِيبِ

أسس لها **بمفارقة الكنائية** في البيت؛ حيث كنّى عما ناله ولقيه عند كافور من ويلات بالمهالك أي المَفاوز الباعثة على الهلاك؛ مُتَبَرِّمًا من سوء جوار الأسود مُنْذِرً بقرب رحيله؛ وكذا كنّى في قوله: "فُتْنَ" عن يأسٍ وعجزٍ من قد يرغب في ردّه عن ما يريده إن هو عقد عزمه على أمر كونها معه؛ لامزا بذلك كافور ومعرّضًا بحقارته وعدم أهليته لأن يكون ندًّا له فيردّه عن بغيته.

وفي البيت **مفارقة استعارية** تصريحية؛ شبه فيها كافور ومن معه بالسراحيب و«السُرْحُوبُ: ابنُ آوى»[1]، وهو ما هجاه به لما غادره في قوله:

وَلَمّـا أَن هَجَـوتُ رَأَيـتُ عِيًّـا مَقـالي لِابـنِ آوى يا لَئـيمُ[1]

(1) أبو سليمان الخطابي، غريب الحديث، ج01، ص670.

والقرينة الدالة على أنه قصد كافور ومن معه **المفارقة المعجمية** القائمة على المشترك اللفظي في لفظ "الجُرْد" وهو جمع أجْرَد والذي ساقه في **مفارقة تورية**؛ فمعناه القريب هو الأجرد من الخيل ومعناه البعيد هو الأجرد من البشر؛ من «لاَ شَعْرَ عَلَى جَسَدِهِ»[2] وهي من الصفات الخِلقية لمعظم السود، وفي لفظ "السراحيب" معناه القريب صفة في الخيل« فَرَسٌ سُرْحوبٌ: سُرُحُ اليَدَيْن بالعَدْوِ وفَرَسٌ سُرْحُوبٌ»[3] ومعناه البعيد لقب لابن آوى.

وفيه تستمر **مفارقة الكشف عن الذات** المبنية **على المفارقة الاستعارية** بإنزالهِ الخيلَ والرماحَ منزلة العاقل وهو ما تبناه في الأبيات السابقة في القصيدة؛ وخلق شخصية أخرى وهي "قائلها" في **مفارقة كنائية** عن ذلك المنجرد الذي عنى به نفسه في البيت بعده –ك3ب39– فهو الوحيد الذي له قدرة التعبير بين(الخيل والرماح) يقول الواحدي: « ويجوز أن يعود الضمير في القائل إلى السوابق أي قال قائل السوابق يعني الذي يمدحها ويذكر حسن بلائها...»[4] وهو يقصد نفسه؛ كاشفاً بلسان هذا القائل عما يدور في خلده **بمفارقة كنائية** في شكل مفارقة استفهام انكاريٍّ في قوله:" ماذا لَقينَا منَ الجُرْدِ السّراحِيبِ؟" سؤال لا يبتغي إجابته بل أورده كناية عن خيبة مسعاه وحسرته وندمه على خروجه خالي الوفاض من مصر.

ك3 ب39م تَهْـوِي بِمُنْجَـرِدٍ لَيسَـتْ مَذاهِبُـهُ لِلُـبْسِ ثَـوْبٍ وَمـأكولٍ وَمَشـرُوبِ

استفتح البيت **بمفارقة كشف عن الذات** قائمة على **مفارقة كنائية** ؛ حيث كنى عن نفسه بالمنجرد وهو: الرجل الماضي في أمره، أو المجد فيه، وإنما حرص على حمد نفسه على أن عقد العزم على الرحيل لتهدأ نفسه وتهنأها على التحرّر، وحمد للخيل والقنا عما ستقوم به في المستقبل من إعانته على عزمه هذا كما ذكرنا في البيت أعلاه.

وفي البيت **مفارقة كنائية** عن سيره ليل نهار حتى يبتعد عن كافور قدر المستطاع وهو قمّة التّبرم والبغض، وقد أسس لها **مفارقة الطباق** بين (إدلاج/تأويب)، حيث يحمد السُّرى ليلا "إدلاجي"

(1) ديوان المتنبي، ص503.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج03، ص116.
(3) المرجع نفسه، ج01، ص467.
(4) أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، شرح الواحدي على ديوان المتنبي، تح: ياسين الأيوبي، وقصي حسين، دار الرائد العربي، بيروت، ط01، 1999م، ج04، ص 1725.

والسير نهارًا "تأويبي" على أن ساعداه في الابتعاد قدر المستطاع عنه وعن صنائعه وعن كل ما قد يسبب له الهم والغم والتسهيد.

وبحمده الخيل والرماح والزمان خلق **مفارقة استعارية** مكنية بتشبيهها بالعاقل ومخاطبتها مخاطبة الانسان، وفيها لمز وسخرية من كافور وتقليل من شأنه بان رفع شأنها بجعلها المخلص وجعله هو المُتَخَلَّصَ منه، **ومفارقة استعارية** مكنية في تشبيهها بالصخرة في قوله: "تهوي".

وفيه **مفارقة تعريضية ساخرة** يلمز فيها المتنبي كافور بكل ما نفاه عن نفسه من سوء أخلاق وأن هذه السوابق تحمل رجلا عالي الهمّة يتحدى صعاب المهالك وينجو منها، وليست همته المأكول والمشروب والملبوس، وإنما معالي الأمور؛ وهو عكس ما كان يصنعه كافور؛ وقد عيّره به فيما بعد بقوله:

جَوعـانُ يَأكُـلُ مِـن زادي وَيُمسِـكُني لِكَـي يُقـالَ عَظـيمُ القَـدرِ مَقصـودُ[1]

وقوله:

يَستَخشِـــنُ الخَـــزَّ حـــينَ يَلمُسُـــهُ وَكـــانَ يُـــبرى بِظُفـــرِهِ القَلَـــمُ [2]

ك3 ب40 يَـرَى النّجُـومَ بعَيْـنَيْ مَـنْ يُحاوِلُهـا كأنّهَـا سَـلَبٌ في عَـينِ مَسـلُوبِ

بعد أن شبه نفسه بالمنجرد في البيت السابق راح يخبرنا في هذا البيت ببعض صفاته، وأنه يرى النجوم كأنّهَا سَلَبٌ في عَينِ مَسلُوبِ

ومنه كان في قوله: "النجوم" **مفارقة كنائية** عن معالي الأمور ونحسبه يقصد الملك والولاية وفي قوله: "بعَيْنَيْ مَنْ يُحاوِلُها" كناية عن كافور وفيه **مفارقة تعريضية** بأنه يحاول الملك بتشبهه بالملوك وليس بكفءٍ له.

وفيه **مفارقة تشبيه مرسل** بتشبيه النجوم ورؤيتها كشيء مسلوب في عيون من سُلب منه وهو تأسيس **لمفارقة كنائية** عن مدى أهمية بلوغ النجوم –الملك– في نفس المتنبي.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بتشوّف المتنبي للإمارة وما قصده كافور إلا سعيا لنيلها.

(1) ديوان المتنبي، ص 508.

(2) المصدر نفسه، ص 93.

ولو أغرقنا في التأويل قليلا فإننا نجد تشبيه المتنبي للملك بالسَلَب فيه **مفارقة تعريضية** بملك الإخشيد لأن كافور سلبه من ابنه، الذي كنّى عنه المتنبي بـ"المسلوب" في البيت، أي أن إقدامه على مصر كان سعيا لولاية في ملك الإخشيد المسلوب، فهو يرى أنه أحق به من كافور الأسود؛ وهو يراه فيه كما يراه أولاد الإخشيد أي أنه يشاطرهم الهم والحزن عند رؤية هذا الملك بين يدي من لا يستحقه.

ك3 ب46 أنــتَ الحَبيــبُ وَلَكِــنّي أعُــوذُ بِــهِ مــن أنْ أكُــونَ مُحِبّــاً غَــيرَ مَحْبــوبِ

في البيت **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها **مفارقة الطباق إيجاب** بين (الحبيب/محبوب) وذلك لإقامة **مفارقته الهزلية**؛ التي يتصنّع فيها ويدعي الحب بإنزاله كافور منزلة الحبيب، تأسيسا **لمفارقة تهكّمية** تكاد لا تظهر لولا السياق قبلها؛ وقصده من البيت أنك يا كافور أنت الحبيب إذا ما أحببتني وإلا تفعل، فإني أعوذ بالله من أن أحب من لا يحبني؛ وذهابنا إلى أن هاء الكناية هي عن الله جلّ وعلا هو العادة في الاستعاذة التي لا تكون إلا بالله، وعلمنا باستحالة استعاذة المتنبي بكافور منه لبغضه له وكون سياق القصيدة ينفي ذلك، وما هذا من أبي الطيب إلا تعمية لمقصديته عن كافور وليحمله على أن المقصود هو ذاته.

أما **المفارقة التهكمية** فتقع في قوله: "أنت الحبيب" فكلّنا يدري –وأبو الطيب كذلك– بشعور كافور نحوه؛ وأن له صورة سلبية وانطباع سيء في نفسه، بسبب الحسَّاد الذين ساهموا في اتساع الهوة بين الشاعر والملك؛ وكان يعلم أن هذا الأخير كان يداريه من أجل مدائحه فقط؛ ولن يعطيه مراده خشية على ملكه.

وبانتفاء صفة الحب عن كافور انتفت كذلك عن أبي الطيب بقوله: "أعوذ به من ان أحب من لا يحبني" فحاله حال شخص أتى آخرَ يُبغضه وقال له: أنت حبيبي إذا ما كنت تحبني وهو يعلم أنه لا يحبه وبالتالي قد عرّض له ببقاء البغض بينهما لانتفاء سبب الزوال وهو الحب المتبادل، وكذلك في البيت فلو ثبت حب كافور لأبي الطيب لكان البيت من أجود المدح؛ إلا أن انتفاءه في الواقع عن الطرفين جعله من أقبح الهجاء وأوجعِه؛ لأن كافور يعلم في قرارات نفسه أنه لا يحب أبا الطيب وكذلك أبو الطيب؛ وبالتالي فإنّ الحب بينهما منعدم؛ وهذا كله من قبيل **المفارقة الصريحة** لاحتمالية وعيِ كلٍّ من ضحية المفارقة وصانعها بها.

وبهذا التوجيه غدا في البيت **مفارقة تعريضية**؛ كأن هذا الأخير فيها يخبره بطريقة غير مباشرة ببغضه له؛ وما هذا إلا ترفعا من ابي الطيب وأنفة وكبرياء، وهو مما يسهل فهمه والقبض عليه بتتبع السياق التاريخي.

ك4 ب2م تَمَنَّيْتَهَـــا لَمّـــا تَمَنَّيْـــتَ أنْ تَـــرَى صَـــديقاً فأعْيَـــا أوْ عَـــدُواً مُـــداجِيَا

استعان المتنبي **بمفارقة الطباق** (صديقا/عدوا) للتفصيل أكثر في الداء الذي شكى منه في أول البيت والذي من أجله غَدَت المنايا أمانيا وهو فراقه لسيف الدولة الذي حمله على البحث عن صديقٍ بعده وهو أعياه بمعنى عزَّ مطلبه عليه، ولم ينل إلا "عدوًا مداجيًا" أي هذا الذي هو عنده، وأمنيته هذه هي وليدة ندمٍ وتبرّمٍ من جواره، وأما القرينة الدّالة على أنه يقصد كافور **مفارقته الكنائية** فـ"مداجيا" من الدّجى وهو الظلمة الشديدة؛ وهو بهذا يلمزه في لونه في كناية منه عن سواده.

وفي البيت **مفارقة أحداث** نجمت عن كون المتنبي يرى في كافور العدو المخفي لعداوته المتصنع لوُدِّهِ ورغم ثقته أنه في غنى عنه إلا أن الأيام حملته على قصده طمعًا فيه،خيّب توقعه وخططه.

وفيه مفارقة ورطة فباختفاء الصديق ونفي إمكانية وجوده بلفظ "أعيا" ظهرت شخصية أخرى لا توجد قرينة تدل على انتفائها هي الأخرى تولد لدى الضحية شعور بالحيرة وأخذت العواطف والتعاسة تتسلل إليه كون هذا المادح أعياه ايجاد صديق ولم يعيه لقاء عدو، وهو أمر يدعوه إلى التأمل في مكانته عنده، وما كان هذا من أبي الطيب إلا لاستعلائه على كافور ولم ير فيه الرجل الأهلَ لصداقته.

ك4 ب7م وَأعْلَـمُ أنّ البَـينَ يُشـكيكَ بَعْـدَهُ فَلَسْـتَ فُـؤادي إنْ رَأيْتُـكَ شَـاكِيَا

أسس للإبراز في البيت **المفارقة الاستعارية**؛ حيث يخاطب فيه المتنبي قلبه خطاب العاقل "يشكيك" و"إن رأيتك" وهو بهذا يخلق مفارقة ورطة باستعانته بشخصية القلب محمِّلًا إياها تكلفة كل ما قد يصدر عنه، وفيه **مفارقة تعريض** فيها يجعل القلب صاحب سلطان على نفسه ولا دخل لصاحبه فيه، للتملص من ضحيته ومن اي حنقٍ وعتاب قد يطاله، وفي نفس الوقت يلمزه باستحالة محبّته فالقلب عزم على بغضه ولن يرضخ حتى ولو نال صاحبه ما يؤمّله.

وما لجوؤه لهذه **المفارقات اللفظية** إلا لإخفاء خيبته في مسعاه لنيل الإمارة وهو ما قد يساهم في تعرية نواياه أمام كافور وبالتالي يحرم منها مرة أخرى.

ولا أدل على أن المقصود في البيت السابق هو الحمداني من هذا؛ فالهاء في "بعده" كناية عنه وليس بيْنٌ إلا الذي حصل بينهما، يقول أن بين سيف الدولة يا قلبي سيحملك على الشكوى-التي هي دأب المحبين المشتاقين- لكن اصبر على ذلك ليس لأن سيف الدولة غير أهل لذلك بل حتى لا تظهر بمظهر المهزوم الذليل أمام كافور.

ك4 ب9 إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصاً من الأذَى فَـلا الحَمـدُ مكسـوباً وَلا المـالُ باقِيَـا

تأسس الإبراز في البيت على **مفارقة موقفية صريحة** رفع فيها المتنبي من حدّة خطابه لكافور وكأنه يحذره من أن يمنّ عليه عطاياه وإتباعها بأذى؛ والأصل أن يستعطفه كحال باقي الشعراء لا أن يُهدّده، ولعلّ ما حمل شاعرنا على تبني هذا النوع من المفارقة -التي هي في متناول وعي كل من الضحية والقارئ- هو شيوع أمر كافور وطريقته في معاملة الشعراء وحرمانه وبخله عليهم، وهي من صفات اللّئام التي من شأنها إثارة سخط الموهوب له لا حمده؛ والواهب هنا لا هو حافظ على ماله ولا هو اكتسب حمدًا، وعدم اكتساب الحمد عند الشعراء هو بالضرورة كسبٌ للهجاء والذم والتعيير.

وتحذيره هذا تولّد عنه **مفارقة ورطّة** بنظرته المستعلية إلى كافور الذي يرى عدم أحقيته بالملك وأنه عبدٌ لا يحسن الرياسة؛ ومنه كان لا بدّ أن يعلمه أخلاقيات الملوك مع شعرائها بل أخلاقيات الجود وما يترتّب عليه؛ بلهجة هي أقرب للتهديد منها إلى الاستعطاف والرجاء.

ك4 ب13 وَلَكِـنّ بالفُسْـطاطِ بَحْـراً أزَرْتُـهُ حَيَـاتي وَنُصْـحي وَالهَـوَى وَالقَوَافِيَـا

في البيت **مفارقة ساذجة** يتخلى فيها المتنبي عن مكانه الساذج جاعلا الضحيّة في متناول يده لتمرير كنائيته وذلك بلجوئه إلى **المفارقة الهزلية**؛ التي يختفي فيها المتنبي خلف قناع التصنع والادعاء بمدحه كافور وتشبيهه بالبحر، صرفا له عن قبيح مفارقاته التهكمية والكنائية في البيت بعدها، وكذا لمزٌ له؛ وإشارة منه إلى قوله: فيه:

ك2 ب19 وَبَحْـرُ أبي المِسْـكِ الخِضَـمُّ الـذي لَـهُ عَلَـى كُـلّ بَحْـرٍ زَخْـرَةٌ وَعُبَـابُ

الذي لمزه فيه بأنه بحر مرتفع موجه في كناية عن اضطرابه وهيجانه، ومنه جاء ليُقِيمه ويؤازره بحياته ونصحه وغيره من المقوّمات.

وفي قوله: "أزرته حَيَاتِي وَنُصْحي وَالهَوَى وَالقَوَافِيَا " **مفارقة تهكّمية** أسست لها **مفارقة تعريضية** يلمز فيها كافور بأنه عالة على الملك هو ومن معه وأنه لولا ان تداركه بنصحه وإرشاده وغيره ومدّه بما يفقده وينقصه في ملكه وسياسته لما قام له ذلك.

أسسها على **مفارقة كنائية**؛ فبقوله: "أزرته" التي إن كانت من الزيارة فهي بمعنى أحضرت إليه "حياتي ونصحي والهوى والقوافيا" وإن كانت من "الأَزْر" فهي بمعنى دعمته وقويته، وكذا بمعنى ألبسته إزارا[1] وكلها تصب في معنى هذه المفارقة وتخدمه؛ وأزرته كناية مساعدته لكافور ودعمه وفيها تعريض عن ضعف كافور ووهن ملكه وأنه كان سببا في استقامته؛ وفخر بنفسه وبأنه منقطع النظير في مصر بقوله: "أزرته حياتي" أي: أزرته حياتي بتجاربها وحلمها وعقلها وغير ذلك؛ وتعريضا بانعدام مثله عنده –مفتخرا عليه–؛ وفي قوله: "أزرته نصحي" كناية عن بذله النصح له وإرشاده إلى ما لا يحسنه وهو تعريض بجهل كافور وسوء تدبيره للملك وكذا سوء حاشيته ووزرائه وسفالة ووهن رأيهم.

وقوله: "أزرته الهوى" وجمعه أهواء وهو ميل النفس وَنزُوعهَا؛ في كناية منه عن أنه علمه كيف يكون له رأي في الأشياء وكيف ينزع لأيِّها؛ تعريضا منه إلى أن كافور لم يكن ذا شخصية فيختار لنفسه وأنه دائما ما يُخْتَارُ له كونه كان عبدا مملوكا، وأنه هو من بعث فيه الهوى ينظر في الأشياء أنّى شاء ويختار أيها شاء، وقوله: "والقوافيا" كناية عن شعره وقصائده وما بذله في سبيل تحسين صورته وصيته بين الناس؛ وكل ما ساهم في علو مكانته وزيادة احترامهم له؛ وفيه تعريض منه بسوء الأشعار التي تُنشَدُ في مجلسه وعجز من عنده من الشعراء عن صنع صورة حسنة؛ وفيه فخرٌ بشعره وأنه ليس في بلاطه مثله؛ جاعلا منه أضحوكة أمام من يتداول شعره بان نفى عنه كل ما يمكن أن يجعل منه ملكًا.

ويدعم رأينا هذا أبو بكر الكندي في شرح هذا البيت يقول: « **انه** سخف وتطفل وتعد على الوزراء وكبار الدولة؛ لأن قوله: "أزرته حياتي" معناه جعلت حياتي تزوره، وليس لهذا المعنى قيمة يتجه إليها شاعر ثم يقول: "وأزرته نصحي" فيدعي أنه وصل في أصالة الرأي وبعد النظر في السياسة إلى

(1) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ج01، ص16.

القمة، وأنه قدم من الشام لأن الأستاذ كان في حاجة إلى نصحه وثاقب رأيه، على الرغم من كثرة قوّاده ووزرائه»[1].

وفيه **مفارقة رومنسية**؛ حيث خلق المتنبي جمال في البيت بجعله أبا المسك بحرًا –التي قد يفهم منها الضحية أنها كناية عن جوده وكرمه وسعة ملكه– إلا أنه ما لبث أن دمّر هذا الجمال بقوله: "ونصحي" فلفظ حياتي والهوى والقوافيا" قد تصدر عن شاعر في بلاط الملوك إلا أن النص له أهله لذا فإن الضحية على دراية بخطورة هذا اللفظ وتبعاته؛ إلا أن وهم المدح في عقله منعها من استنكار هذا وانكاره على أبي الطيب.

ك4 ب23 فَـتىً مـا سَـرَيْنَا فِي ظُهُـورِ جُـدودِنَا إلى عَصْـــرِهِ إلاّ نُرَجّـــي التّلاقِيَـــا

استفتح البيت **بمفارقة تهكّمٍ خفية**؛ حيث نعت كافور بـ"الفتى" التي طالما قصد بها فتوة ملكه وفتوة عقله فالفتى من الفتوة، والفتيّ هو كل «حديث ، جديد ، قريب العهد ، في أوّل مراحل النمُوّ :– دولة فَتيَّة»[2] –أنظر ك2 ب1–، أسست لها **المفارقة التعريضية**؛ حيث يقصد لمزه والتعريض بعبوديته؛ مستخدما **مفارقة التورية** القائمة على المفارقة المعجمية؛ فلفظ "فتى" معناه القريب الشابُّ و«السخيُّ الكريم»[3]، ومعناه البعيد الخادم والعبد؛ نقل ابن منظور في اللسان في تفسيره قوله: عَزَّ وَجَلَّ:﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجۡنَ فَتَيَانِۖ ﴾[4] ما نصه: «جَائِزٌ أَن يَكُونَا حَدَثَيْن أَو شَيْخَيْنِ لأَنهم كَانُوا يُسَمُّونَ الْمَمْلُوكَ فَتًى»[5].

وفيه **مفارقة إغراق** أُسِّسَ لها **بمفارقة كنائية** في قوله: "ما سَرَيْنَا فِي ظُهُورِ جُدودِنَا" كناية عن قدم نيته في زيارة كافور وطول سعيه إليه؛ وأنه ما سار في أصلاب جدوده إلا ليلقاه وهو ضرب من **المفارقة الهزلية** فليس هذا بواقع من أبي الطيب وإنما هو تصنّع وادّعاء بناه على **مفارقة تواضع زائف** جاعلا من كافور أرفع منه بحيث يسعى هو له ويسير إليه بإرادته لا بطلب من هذا الأخير.

(1) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص52.
(2) أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج03، ص 1672.
(3) الرازي، مختار الصحاح، ج01، ص 234.
(4) سورة يوسف، الآية 36.
(5) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص147.

وما أغرق في هذه الكنائية إلا ليغرق في مفارقته التهكّمية، يقول ابن حسام: «لمَّا لاح له مما في البيت الذي قبله الإخبار عن جوازه المحسنين إلى أَن يصل للذي يحسن إليهم، فكأَنَّه ذكَّره أَن سيره في ظهور أَجداده أَيضاً إنما لأَجل التلاقي مع كافور؛ إلا أنه ضمّنهُ الإشارة إلى كثرة تعبه وطول مدة سفره»[1] وكلّ ذلك في سبيل شيء تافه؛ أو من أجل التندُّر والضحك عليه فقد قال فيه بعدها هاجيا:

ومِثلُــكَ يُــؤْتَى مِــنْ بِــلادٍ بَعِيــدَةٍ لِيُضْــحِكَ رَبَّات الحِــداد البَواكِيــا [2]

والقرينة إلى هذا المعنى "نرجي التلاقيا"؛ حيثُ حوت **مفارقة موقفيّةً رومنسية**؛ خلق بها جمالا بالغلو في مفارقته الإغراقية في كنائيته السابقة؛ إلَّا أنه ما لبث أن دمّره بقوله: "نرجّي التلاقيا" فكيف لمن قطع دهورًا في ظهور جدوده حتى يصل إلى ملكٍ وليس مراده منه إلا التلاقي وكان الأولى أن يكون مراده التقرب منه بغية نيل فضله واستعطاف جوده وكرمه؛ إلا أنه لم يفعل ذلك وحصر همّه في محْضِ التلاقي وهو من أسوء التّندّر والسُّخرية والازدراء وفيه ترفع عليه.

وفي البيت **مفارقة تهكّمية ساخرة** في قوله: "إلى عصره"؛ يقول ابن حسام: «وأما ما قصده بقوله: (إلى عصره) من إيهام التضييق عليه فمما لا ينكر حسن موقعه، وكون مراده الهزءَ يُعلم من أَمرين: الأَول الإغراق في سيره، وجُعلِت نتيجة السيَّر مجردَ التلاقي فقط، والثاني هو الذي في قلبه فمبيَّن في إظهار المضمر بقوله:

مــا كُنْــتُ أَحْسَــبُني أَحْيــاَ إلى زَمَــنٍ يُسيءُ بي فيه كَلْبُ وهو مَحمُودُ[3]»[4].

– خلاصة اللقطة الثالثة:

إذا حاولنا فهم هذه الجانب من حياة أبي الطيب فسنجد أنفسنا في مواجهة أعذار جمّة نستطيع معها أن نجد مسوّغًا لإسرافه في الفخر والاعتداد بنفسه في مدائحه للملوك، ولو كتب له النجاح في مسعاه لعمري كان تاريخ العرب في تلك الحقبة سينحو منحًا آخر، وما في قولنا هذا

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص44.
(2) ديوان المتنبي، ص 501.
(3) ديوان المتنبي، ص 507.
(4) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص44.

مبالغة ولا تجاوز؛ فرجل في عقلية المتنبي لا يعرف له حد ولا يرجع عن أي قصد، وإن الدول على دين ملوكها؛ ولكان بثَّ شيئا من همّته وطموحه وطاقته في ملك العرب المتهالك؛ لينهض به إلى السؤدد والمجد.

ويبقى المتنبي بفعله هذا « أوّل شاعر عربي وضع الشعر في مستوى الإمارة، ووضع الشاعر في رفّ الملوك والأمراء، وهو الشاعر الوحيد الذي قيل له: ماذا أبقيت للأمير، والإمارة في عرف الناس هالة تدور حو القمر، أو دارة تلتف حول الشمس، ولما ظهر المتنبي خلى هالة القمر، ودارة الشمس حول الشاعر أيضا، وكان ذلك فتحا جديدا في إنارة العقول، وقياس القيم»[1].

ولم لا تُخْلَقُ في نفسه «عصبية ويحوز ولو ناحية من ملك مصر بتلك العصبية أو بمجده التصوري؛ حيث يعيش سلطانا خطيرا ينافس أمراء عصره، ويحيا مثل سيف الدولة وكافور، ويحقق شيئا من آماله التي طالما رددها في شعره؟ أليس كسيف الدولة عربيا شجاعا يستحق كل ذلك من دون هؤلاء الاعاجم؟ أليس أحقّ بالسيادة من مثل كافور والديلم الذين انتهبوا تراث العرب المسلمين؟ مهما يكن من تلك الاسباب أو غيرها فقد سار أبو الطيب إلى مصر مُثقلًا بأعباء ثقيلة من الآمال والآلام»[2].

ولعلّ هذا ما جعل الفخر كثير جمٌّ في أشعار المتنبي رثائها ومدحها وهجائها وغزلها؛ وليس هذا من العجب في شيء فهو الشاعر المنقطع النظير في أقرانه؛ بعظمة شخصيّته في أنفة وعزّة وشاعرية حق قدرها بل فوق قدرها فامتلأ صدره وفاض عمداً وكرهاً، «زدْ على ذلك اشتهار أصله العربي بالفصاحة والبيان وقبيلته اليمنية بالفروسية والشجاعة، وكان له أيضاً من نشأته البدويّة ما مكّن فيه نزعة المفاخرة حتي أصبحت فيه طبعاً ومن معاكسات الزمان ومناهضة الحسّاد؛ ما جعله يعمد الي الفخر تفريحاً و تعزية للنفس»[3].

1 نبيل الخطيب، اللغة والأدب والحضارة العربية، 190.

2 المصدر نفسه، ص191.

3 حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، نشر توس، طهران،1377هـ، ص 622

المشهد الثاني

كافور أعجوبة الدّهر

- اللقطة الأولى: كافور الجاهل.
- اللقطة الثانية: كافور مَعَرَّةُ الملك.
- اللقطة الثالثة: التعريض بمضمر الهجاء.

– المشهد الثاني: كافور أعجوبة الدّهر.

يجد كل ناظر في القصائد الهجائية للمتنبي في كافور أنها تنضح بالقبح، وهو ما حمل متلقيها على التأثرِ بما قاله فيه مشكّلا صورةً سوداويّة في ذهنه، متأثرًا بالوصف الذي ألزمه إياه ولطخه به؛ من صفات كلها نقمة وبغضاء، ثم إذا ما التفت إلى مدائحه يجدها تنضح بالمحبّة والودّ ويجد بها صورة مشرقة لكافور، فيدخله ذلك في دوامةٍ من الشّك؛ فالمتنبي إما أنه صادق في هجائه أو أنه صادق في مدحه، ولعلّنا نتبنّى الرأي الأول؛ فلو كان المتنبي صادقا في مدحه لما هجا كافور وقد رحل عنه مثلما فعل مع سيف الدولة، وهذا ما يدفعنا إلى إعادة النظر في ماهية كافورياته.

وبفعلنا هذا وجدنا أن صورة كافور في مدحياته هي أبشع منها في هجائياته وهذا ليس بغريب فشاعرٌ في مكانة أبي الطيب له القدرة على تصور الأشياء عكس ما هي عليه مع ترك قرائن معنوية ولفظية تدلّل على مقصديته، لتطغى الصورة القبيحة لكافور في شعر المتنبي على الصورة المشرقة في كتب التاريخ في أذهان الناس، فلولا الهجاءُ المقذع للمتنبي لكان كافور شخصية رفيعة ومثالاً لبلوغ الطموحات والتحدِّيات، من عبد وضيع – أُبتيع بدنانير معدودات غدا ملكا على مصر وما حولها.

أوّلا– بؤرة التوتّر المركزية للمشهد الثاني:

– مفارقة الإبراز:

أُسِّس المشهد على مفارقة الإبراز؛ حيث نجد المتنبي في هذا المشهد لا ينفكّ يسخر منه ويحرص على أن يجعل منه أضحوكةً فيلصق به صفة الجهل ويلمزه في قدرته على إدارة الملك وأنه ليس أهلا له ولحكم مصر، وكيف هذا وهو العبد الخصي الجاهل الذي ابتاعه الإخشيد بدنانير معدودات، ولعلّ هذا ما حمل أبا الطيب على السخرية من أهل مصر قاطبةً.

ثانيا– التشكيل اللغوي للمشهد الثاني: ويتضمن ثلاث لقطات:

– اللقطة الأولى: كافور الجاهل.

– بؤرة اللقطة الأولى (مفارقة الإبراز): ينزل فيها المتنبي من قدر كافور ولا يزيد أن يجعله أضحوكة زمانه وإلزاق صفة الجهل به؛ بنسجه لجملة من المفارقات الساخرة التي استطاع اخفاءها

باللجوء إلى التحايل اللغوي، فجعله ممن لا يميز بين الخطأ والصواب ويتجنب مكامن الانزلاق في السوء المرفوض اجتماعيًّا وأخلاقيا، ظالما حاقدا على كل من خالطه، متعدّيا متطاولا على من فوقه، كلامه بلا تفكير، وفعله بلا تدبير، لا يفقه في العلم شيئا ولا في الشعر بيتا.

وهو القائل فيه:

لَقَـدْ كُنـتُ أَحسِـبُ قَبـلَ الخَصِـيِّ أَنَّ الـــــرُؤوسَ مَقَـــــرُّ النُهـــــى

فَلَمّـــــا نَظَـــــرتُ إِلى عَقلِـــــهِ رَأَيـــتُ النُهـــى كُلَّهـــا في الخُصـــى[1]

ومثاله في الكافوريات قوله:

ك1 ب22م أبا المِسْكِ هل في الكأسِ فَضْلٌ أنالُه فـــإنّي أُغَـــنّي منـــذُ حـــينٍ وَتَشـــرَبُ

أسس البيت على عدّة مفارقات كنائية:

الأولى: استفتح بيته **بمفارقة كنائية** في قوله: "أبا المسك" في كناية عن سواده يقول ابن حسام: «ومن اصطلاحه "أبو المسك" يكني به عن سواده ونتن ريحته، تسمية الشيء بسم ضدّه»[(2)].

الثانية في قوله: "**هل في الكأسِ فَضْلٌ أنالُه** " **مفارقة كنائية**؛ كنى فيها بالكأس عن الملك وبالفضل عن الولاية، ؛ في **مفارقة تعريضيّة** منه عن استبطاء عِدَةِ كافور؛ وكذا بسَرَابِيَّةِ عطاياه مقارنةً بمواعيده العبثية الكاذبة.

الثالثة في قوله: " أُغَنّي منذُ حينٍ" **مفارقة كنائية** راح ينادي فيها بأَعلى صوته بتمادي مدّة المواعيد وأنه محروم رغم ما يقوله ويتعب في نظمه، وفي هذا زيادة في الحجة القائلة ببخل كافور وقد تضمّنت **مفارقة استخفاف بالذات** حيث نال أبو الطيب من قدر نفسه وأنزلها منزلة المغني كجزءٍ من **مفارقته التعريضية** بجهل كافور بالشعر وعدم إنزال الشعراء منازلهم، وأنه يعاملهم معاملة المغنين -الذين هم أقل درجة منهم- في مجالس لهوه.

(1) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص198 من الزيادات غير المثبتة في الديوان.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص5.

الرابعة في قوله: "تشرب" **مفارقة كنائية** عن لهو كافور وانصرافه عنه بالشرب غير آبه، في **مفارقة تعريضية** منه بجهل كافور وعدم معرفته بالشّعر ومجالسه وهو ليس من عادة الملوك؛ كما أنه يرميه بالعربدة وباللّهو في مقام الجد لأن أبا الطيب يأخذ شعره بكلّ جدية، وهو ما هجاه به بعدها بقوله:

أُخِـــذتُ بِمَدحِـــهِ فَرَأَيـــتُ لَهَـــواً مَقـــالي لِلأُحيمِـــقِ يا حَلـــيمُ[1]

وفيه **مفارقة ورطة:** يستعلي فيها المتنبي على كافور وصنائعه في مجالسه، ويجعل منه أضحوكة بلمزه ونبزه بعدّة مواصفات منها أنه بخيل، وكذلك جاهل بالشّعر، وبالعربيد الذي لا يفقه شيئا إذا شرب.

وفي البيت **مفارقة خداع للنفس**؛ يكشف فيها أبو الطيب ضعفه وحاجته لكافور؛ رغم ما يعرض به من هجوه، فنحن نراه في هذا البيت ينزل منزلة الشحاذ المستجدي أمام الغني المعلوم بخله.

وفي هذا **مفارقة رومنسيّة** أيضا : بحيث جعل المتنبي في الأبيات السابقة –وهْمًا– لكافور جمالًا ورونقا في أعين النّاس، ثم في لحظة دمّر تلك الصورة، بالتعريض ببخله واستبطاء عطاياه.

وفي البيت **مفارقة دراميّة**، فرغم معرفة المتنبي أنّ كافور لن يولّيه وَلاية ولن يعطيه قيمة أكثر من كونه شاعرًا، إلّا أنه لازال يدّعي الجهل بحقيقة ما يدور حوله و يأمل في الرياسة ويطلب ذلك منه في قوله " هل في الكأسِ فَضْلٌ أنالُه " .

وفي قوله "فإني أغني منذ حين" **مفارقة استخفاف بالذّات**، لأنه أنزل نفسه منزلة المغني الذي لا يحسن شيئا غير الغناء ووظيفته الوحيدة امتاع النّاس، متخليا بذلك عن هيبته ووقاره الذي يكسوه في مجالس الملوك.

وفي هذا **مفارقة وجدانيّة** أيضًا، فرغم نفسيّة المتنبي وسلبيّته جراء ما يعانيه، إلّا أنه عبر بلفظ يوحي عن السعادة والرّضى في قوله " أغنّي"كالّذي يغني وهو ينزف، فتتضارب فيه العواطف والأفكار في سخرية مُرّة تثير الضحك الذي سرعان ما يتلاشى، فالصورة أعلاه تتكتم طواياها بشفافية عن الواقع الأليم الذي يعيشه أبا الطيب.

(1) ديوان المتنبي، 503.

ك2 ب34 وَفي الـنّفسِ حاجـاتٌ وَفيـكَ فَطَانَـةٌ سُـــكُوتي بَيَـــانٌ عِنْـــدَها وَخِطـــابُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين؛ صورة المتنبي الساكت عن طلب حاجته، وصورة كافور الفطن بما يرومه المتنبي، ودعمها بمفارقة طباق إيجاب بين (سكوت ≠ بيان/خطاب)

وفيه **مفارقة كنائية** في قوله: "حاجات" عن الإمارة والضيعة التي وعده بها.

وفيه **مفارقة تشبيه بليغ** شبه فيها سكوته بالبيان والخطاب، وهذا يؤسس **لمفارقة موقفية** فبعد كل الذي قاله المتنبي وعرّض به نراه يقول: "سكوتي بيان وخطاب" وما هذا إلا لإنزاله الذي قاله من قبلُ منزلة السكوت لعدم تأثيره في نفسية كافور حتى يفي بوعوده، وكذا من المفارقة أن يعي كافور مراد المتنبي حين سكوته لو كان فطنا، وما هذا منه إلا خدمة لمقصديته في البيت.

وفيه **مفارقة تهكمية ساخرة** فقبل هذا البيت أثبت أنه غير منتفع برفع الحجاب ثم ما لبث أن قال له وفيك فطانة، وليس هذا إلا من قبيل السخرية من حماقته وجهله وبخله، وأن الحجاب الذي قصده سابقا ليس حجابا ماديا وإنما معنويا، قال ابن الحسام: «البيت ضمنه ما خلاصته التعريض لخسته وشحه؛ وأنه عارف بالحاجات إلا أنه متجاهل لعلّة الخسّة، مع أن في السكوت أعظم التقاضي»[1].

وفيه **مفارقة هزلية** يصوّر فيها المتنبي الحقيقة تصويرا معاكسًا مُدّعيا الفطانة لكافور، وما قصده إلا العكس، فكأنه يقول: إذا ما أنت وفّيت لي حاجاتي فأنت فطنٌ وسكوتي عندك يكفيك لفهمي، أما إذا لم توفي لي بها –وهو الذي حصل– فأنت أغبى من أن تفهم سكوتي وتعريضي بحاجاتي.

والبيت كله من قبيل **المفارقة التعريضية** بجهل كافور وخسته وشحه وأنه لم يفهم على المتنبي تعريضاته وكناياته بوهبه ضيعة أو إمارة.

وفيه **مفارقة سقراطية** صانعها كافور وضحيتها المتنبي؛ كون كافور على دراية بمراد المتنبي وطلبه؛ إلا أنه يتغافل عنه ويتجاهله لخوفه منه ومما قد يصنعه إن وُلِّيَ ولاية.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 179.

ك3 ب19 فَمَــا الحَداثَــةُ مــن حِلْــمٍ بِمَانِعَــةٍ قـد يُوجَـدُ الحِلـمُ في الشـبّانِ وَالشِّـيبِ

يواصل في هذا البيت كنائياته حول كافور فقد كنى عنه في سابقه بـ"الحوادث" ثم عاد واستفتح هذا البيت **بمفارقة كنائية** في قوله: "الحداثة" كناية عن كافور، في **مفارقة تعريضية** منه عن حداثة سنه ومُلْكه، قال ابن الحسام: «يهزأُ بعقله ويعرّض بحداثة سنه لينوّر به ما قصده في البيت الذي قبله من أَن مقصوده من الحوادث كافور بإثبات الملك له، لأَنَّ البائع لا يبيع إلا ما يملكه أَثبت له الحلم كما أَشرت إليه»[1].

وفي قوله: " قد يُوجَدُ الحِلمُ في الشبّانِ وَالشِّيبِ" **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين هما الحلم والحداثة؛ إذْ لا يجتمعان؛ وكذا فيه **مفارقة الطباق** إيجاب بين (الشبان/الشيب)؛ دعما ل**مفارقته التعريضية** بِقِلَّةِ وجود الحلم في الشبان والشيب؛ ليس على إطلاقه بل يقصد كافور ومن معه؛ يؤكّد فيها جهل كافور وعدم حلمه بسبب قلة تجربته وعدم نضج عقله حتى كأنه حَدَثٌ لم يبلغ بعد سن الرشد؛ وهذا واضح من استفتاحه الشطر بـ "قد" وأردفه فعلًا مضارعًا "يوجد" ليُفيدَ التقليلَ أو الشكّ أو احتمالَ الوقوع، فقوله: "قد يوجد الحلم في الشبان" أي ربما وفي هذه الحالة هو منعدم كون ذلك نادر أو ربما مستحيلٌ وقوعه حقيقة، فما الحلم إلا عن تجربة وهذا ما لا يتلاءم مع الحداثة، وقوله و"الشيب" عطفه على تقليله بـ"قد" لامزًا به الشيوخ ممن جاور كافور وشيوخ مصر عامة؛ بأن جعل الحلم شبه منفيٍّ عنهم بسبب مبايعتهم كافور على الملك وقد قال فيهم:

ومصــرُ لعمــري أهــل كــلِّ عجيبَــةٍ ولا مثــل ذا المخصِــيِّ أعجوبَــةً نُكــرا[2]

وقال فيهم:

أَكُلَّمــا اِغتــالَ عَبــدُ الســوءِ سَــيِّدَهُ أَو خانَــهُ فَلَــهُ في مِصــرَ تَمهيــدُ [3]

وإذا ذهبنا إلى أنه يقصد من "الحوادث" في البيت السابق "القدر" ففي هذا البيت **مفارقة تعريضية** عن كونه حليما ذو عقل حتى وهو حديثُ سنٍّ، كأنه يقول: لو أن الدهر يُرجِعني إلى

(1)ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص71.

(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص442 من الزيادات غير المثبتة في الديوان.

(3) ديوان المتنبي، ص 507.

حداثتي وأعطيه حلمي وتجربي اللذين اكتسبتهما في كهولتي فما ذلك بضائري إذْ كنت حليما حتى في شبابي، وما هذا بمقصور على الشيوخ فقط.

وبهذا التأويل نجد في البيت **مفارقة فجاجة**؛ تخلى فيها أبو الطيب عن مكانه السّاذج جاعلا كافور في متناول يده؛ حيث لا يعي حقيقة ما يدور حوله، فبالتأويل الأول يجهل إن كان هذا لمز له ولمن معه ولا بالتأويل الثاني وأنه يفخر بنفسه وعقله.

ك3 ب20 تَرَعْـرَعَ المَلِـكُ الأسـتاذُ مُكْـتَهِلاً قَبـلَ اكتِهـالٍ أديبـاً قَبـلَ تأديـبِ

في البيت **مفارقة هزلية** يختفي فيها المتنبي خلف الادّعاء الكاذب بتصويره الحقيقة في ذهن كافور بعكس ما هي عليه في قصده؛ موهمًا إيَّاه أنه يقصد مدحه برجاحة العقل والأدب كهلا ويافعا، ففي قوله: "مكتهلا" **مفارقة كنائية** عن كونه حليما؛ وقد أورد صاحب اللسان أنه قد يكنا عن الحليمَ العاقلَ بالكهل[1]، وهو ما يريده أبو الطيب في البيت.

وقد أسسها على **مفارقة النقش الغائر (الإغراق)** ودعّمها **بمفارقة تنافر بسيط** في مجاورته بين صورتين متناقضتين في (مكتهل/قبل اكتهال) و(أديب/ قبل تأديب) للرفع من حدّة **الإغراق** في المعنى؛ حيث استفتاح البيت بقوله : "ترعرع" يحول دون ذلك في ذهن القارئ المتخصص يقال: «تَرَعْرَعَ الصَّبِيُّ : تَحَرَّكَ ونَشَأ وغلامٌ مُتَرَعْرِعٌ أَي مُتَحَرِّك»[2] ولا تُقَال في حق الكهول، إلّا أنه ساقها هذا المساق إغراقا منه وغلوا؛ كون هذا مما لا يمكن حدوثه حقيقةً فكيف ينشأ الصبي مكتهلا وكيف ينشأ أديبا قبل أن يؤدّب، وكذا عطف عليها قوله:" الملك الأستاذ" يقول ابن الحسام: «كأَنه يريد أَن يسلب عنه ما أَثبته له في البيت الذي قبله من الحلم في حداثة السن»[3] ومنه نرى أنه قصد عكسه وأن كافور لم يرعرع صغيرًا ويؤدب وإنما بدأهما كهلًا أي حال توليه الحكم، وفي ذلك **مفارقة تعريضية** بحداثة ملكه وتأديبه وأنه دخيل على هذا كله، فلم ينشأ عليه منذ الصغر كدأب الملوك عادةً.

وكله من **قبيل المفارقة التهكمية** بجهل كافور وحمقه وخفة عقله، وهو ما قال فيه:

(1) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج011، ص600.
(2) المرجع نفسه، ج08، ص 129.
(3) ابن حسام، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص71.

أُخِـــذتُ بِمَدحِـــهِ فَرَأَيـــتُ لَهَـــواً مَقـــالي لِلأُحيمِـــــقِ يا حَلـــــيمُ[1]

ك3 ب21 م مُجَـــرّباً فَهَمـــاً مـــن قَبْـــلِ تَجْرِبَـــةٍ مُهَـــذَّباً كَرَمـــاً مِـــنْ غـــيرِ تَهـــذيبِ

يستمر في هذا البيت في **مفارقته الهزلية** مصورًا حقيقة كافور عكس ما هي عليه في خَلَدِه يؤسسه على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين في (مجرب/من قبل تجربة) و (مهذب/من غير تهذيب) دعما **لمفارقة النقش الغائر** فيه؛ حيث غالى في مدح عقل كافور إلى درجة أنه ساق صورةً يستحيل وقوعها أصلا، كونها من المفارقات الموقفية التي يستحيل وقوعها؛ فكيف يكون الإنسان مجربا وفَهِمًا دونما تجربة، فبانعدام السبب –التجربة– تنعدم نتيجته –الفهم والتجريب– وكذا في الشطر الثاني انعدم السبب –التهذيب– فانعدمت نتيجته –التهذيب والكرم–.

وغرضه من هذه المفارقة إقامة **مفارقة تهكميّة تعريضية** يلمز فيها كافور بسفالة حلمه وسفاهة عقله نتيجة قلة التّجربة، وكذا سوء أخلاقه وبخله، نتيجة انعدام تهذيبه في صغره على مثل هذا وكذا غلبة طبائع العبيد عليه.

ك3 ب22 م حـــتى أَصَـــابَ مِـــنَ الـــدّنْيا نِهايَتَهَـــا وَهَمُّـــــهُ في ابْتِـــــداءاتٍ وَتَشـــــبيبِ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** مؤسسة على **مفارقة الطباق** إيجاب بين (نهايتها/ابتداءات).

وكذا أسسه على **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: " أَصَابَ من الدّنْيا نِهايَتَهَا" كناية عن الملك والرياسة، وأنه وصل إلى غاية الغايات لكل طامع.

الثانية في قوله: "وهمه في ابتداءات" وهي جمع ابتداء و يقصد بها خلاف المنتهى ظاهريًا أمَّا اصطلحيًّا فهي ما ذكره ابن المعتز حين سمّى مطالع القصائد بالابتداءات في حديثه عن حسن الاستهلال؛ يقول ابن أبي الأصبع في باب حسن الابتداءات: «هذه تسمية ابن المعتز، وأراد بها

(1) ديوان المتنبي، ص503.

ابتداءات القصائد، وقد فرع المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال، وخصوا بها ابتداء المتكلم بمعنى ما يريد تكميله ولقد وقع في أثناء القصيدة»[1]، ومنه كان قصد المتنبي الكناية عن الشعر، في **مفارقة تعريضية** منه باشتغاله بالشعر والشعراء؛ بما قالوا ولم يقولوا وبالتضييق عليهم وحبسهم ومحاسبتهم على شعرهم فيه، مهملًا شؤون الملك والرعية.

وما يعضّد قصده وأنه أراد بالابتداءات مطالع القصائد، كنائيته **الثالثة** في قوله: "وتشبيب" حيث عطفها على ابتداءات؛ وتَشْبِيبُ الشِّعْر «تَرْقِيقُ أَوَّله بِذِكْرِ النساءِ، وَهُوَ مِنْ تَشْبِيبِ النَّارِ وتأْرِيثِها»[2] في كناية منه عن الغزل والتشبيب بالنساء واللهو بهنّ.

وهذا كله من قبيل **المفارقة التعريضية**؛ فرغم كونه ملكا وأنه بلغ نهاية الغايات إلا أن همّته لا تلتفت لغير الشعر والغزل بالنساء؛ كونه لا يزال يعاني من عقدة النقص اتجاههنّ بسبب خُصائه حيث كنَّ يُحجمنَ عنه قبل ملكه؛ إلا أنه غدا يستجلبهنّ لمجالسه بعد توليه ذلك وصبّ كل اهتمامه في اللهو واللعب معهنّ، وأمر الشعراء بالتشبيب بهنّ لجهله وخفة عقله وحمقه، وقد قال يهجوه:

ويستَخدمُ البيضَ الكواعِبَ كالدُمى وروَمَ العِبِدَّى والغطارِفَةَ الغُرّا

وفيه **مفارقة رومنسية**؛ حيث صنع جمالا بقوله أصاب نهاية الدنيا وهمه في ابتداءات؛ مُوهِمًا أن قصده علو همته لدرجة أن ما هو عليه الآن لا يمثل له إلا البداية كناية عن علو الهمة، غير أنه دمّر هذا الجمال بقوله "وتشبيب" ليصرف المعنى إلى الذم جاعلا همه في الشعر والغزل؛ الذي كان يعد أمرا ثانويا مقارنة بتدبير شؤون الرعية والقضاء، بل هو ضرب من اللهو في بلاطات الملوك.

وهو ما أوقع المتنبي في **مفارقة خداع للنفس** دون أن يشعر؛ حيث هجا كافور واستهزأ به بأن له اهتماما زائدا بالشعر والشعراء بدل التفرغ للملك، ولكنه غفل عن أمر وهو أنه بقوله هذا إنما يزدري نفسه بازدرائه ما يحسنه وهو -الشِّعر- مُنزِلا نفسه إلى أدنى طبقات الأولويّات في بلاطات الملوك.

(1) ابن أبي الاصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص 168.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص481.

ك3 ب42م في جِسْمِ أرْوَعَ صَافِي العَقل تُضْحكُه خلائِـقُ النّـاسِ إضْـحاكَ الأعاجيـبِ

استفتح البيت بمفارقة هزلية يختفي فيها خلف التصنّع والادعاء الكاذب بأن وصف كافور بأنه في جسم أروع، « والأَرْوَعُ: الَّذِي يَرُوعُك جَمَاله، وَهُوَ أَيضاً الَّذِي يُسْرِعُ إِليه الِارْتِيَاعُ»[1]، فإن قصد المعنى الأول فهو من قبيل **المفارقة التهكمية** لعلم الكلِّ أنّ كافور كان قبيح الخلقةِ «أسود اللون، فاحم السواد برّاقه، قصير القامة مترهل اللحم، طويل الذراعين، منتفخ البطن، ضخم الجمجمة، أفطس الأنف، مثقوب الشفة السفلى، واسع العينين، صافي بياضهما، تنبعث منهما ومضات فيها دهاء، وفيهما مكر وخداع»[2] وما وصفه بأنه أروع الجسم إلا لتنبيه الناس بعكسه وبعث الدعابة و الطرفة في نفوسهم.

وإن كان قصده المعنى الثاني ففيه **مفارقة كنائية** عن كونه جبان يروعه كل شيء، بل قد يكون رماه بالجنون كون الارتياع من صفات المجانين، إذْ عطف عليه بقوله: "صَافِي العَقل" وهو من قبيل **المفارقة الكنائية** عن الجنون؛ فمن المجازِ القول: « أَصْفَى فلانٌ من المالِ و من الأَدَبِ إذا خَلا عَنْهُمَا؛ نقلَهُ الجوهريُّ، كأنَّه خلصَ مِنْهُمَا»[3]، ومنه كان قوله: صافي العقل أي فاقده وخالٍ منه؛ وقصده: صافي من العقل، وهي مفارقة نحويّة حذف فيها حرف الجر توسُّعًا، وتندرج تحت مُسَمَّى "نزع الخافض" عند النحاة، ووصل المخفوض بما قبله؛ وهو أسلوب من أساليب العرب يستعمل إذا ما أُمِنَ اللبسُ، غير أن أبا الطيب استعمله هنا رغم اللبس الواقع في المعنى، وهذا لصرف الضحية عن الحقيقي وقد عمل على تدارك ذلك بترك جملة من القرائن شبه الظاهرة التي قد تفقد مقصديتها دون مراعاة السياق؛ كما في قوله: "في جسم أروع"، وكذا قوله: "تُضْحِكُه خلائِقُ النّاسِ إضْحاكَ الأعاجيبِ".

وهي **مفارقة كنائية** عن حمقه وذهاب عقله؛ وزاد من حدّتها **مفارقة النقش الغائر (الإغراق)** بأن بالغ المتنبي في جعل كلّ أخلاق الناس قاطبة –دون استثناء أحد منهم– تُضْحِكُه وكذا بالغ في درجة الإضحاك بإردافه بالأعاجيب؛ وهي جمع أعجوبة «مِثْلِ أُحْدُوثةٍ وأَحاديثَ»[4]، وكذا

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج06، ص131.
(2) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص 46.
(3) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج38، ص430
(4) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص582

العُجْبُ والعَجَب وهو «إنكارُ ما يَرِدُ عليك لقِلَّةِ اعْتِيادِه»[1]، وهو ما حدث مع كافور؛ كأنه يلمزه بتعجبه من حسن أخلاق الناس وما تأتيه من الجود والكرم والشجاعة وغيره؛ وهو من قبيل **المفارقة التعريضية** بسوء أخلاقه ونقصه وعدم قدرته على التمام، ولمزه وضحكه من كلّ من كان خيرا منه.

وكلّه **مفارقة تهكمية** من خفة عقل كافور وجهله؛ لدرجة عدّه من المجانين؛ بأن جمع فيه مُجْمَل صفاتهم وخصائصهم (انعدام العقل/الروع والخوف/ الضحك من كل شيء) .

ك4 ب33م وَتَحْتَقِـرُ الـدّنْيَا احْتِقَـارَ مُجَـرِّبٍ يَـرَى كـلّ مـا فيهَـا وَحاشـاكَ فَانِيَـا

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة البقاء المتمثلة في كافور وصورة الفناء المتمثّلة في الدنيا.

وفيه **مفارقة تعريضية** ببخل كافور وشُحّه وطمعه، في قوله: "وتحتقر الدنيا" أي: على الرغم من سعة ملكك وسلطانك وكثرت مالك إلا أنك لا زلت تحتقر هذا الذي بين يديك طمعا في الزيادة منه، وهو ما أسس **لمفارقة هزليّة** يتصنع فيها المتنبي المدح ويموّه مقصديته، قال ابن الحسام: «بنى أساس البيت على قواعد التعريض بكمال شحّه في صورة ما يدلُّ على كمال جوده وذلك أنه يقول في قلبه: إنك تستحقر المال الذي جمعته وتستقلُّه، وتظنُّ أنك تخلد في الدنيا وينفد ما جمعته فتموت جوعاً، وكأنَّكَ جرّبته وتحقَّق عندك ذلك، ففي كلامه التلميح إلى قوله تعالى: ﴿ وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ ۝١ ٱلَّذِى جَمَعَ مَالًا وَعَدَّدَهُۥ ۝٢ يَحْسَبُ أَنَّ مَالَهُۥٓ أَخْلَدَهُۥ ۝٣﴾ [2]»[3].

وفي قوله: "وحاشاك" وهو لفظ يدرجه الشعراء حشوًا عادةً، إلا أن أبا الطيب أسس بها **لمفارقة تهكّمية** تمتدّ حتى البيت الذي بعده الذي يقول فيه –ينظر الشرح:

ك1 ب30 وَدونَ الـذي يَبْغُـونَ مـا لـوْ تخَلّصُـوا إلى المَوْتِ منه عشتَ وَالطّفلُ أشيبُ

(1) المرجع نفسه، ج01، ص580.

(2) سورة الهمزة، الآية 1-3.

(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 49-50.

وكأنه يقول في قلبه: ليس بخلك على سائليك هو ما يؤرّقهم وإنما الأدهى والأمر أن تكون خالدًا وأيَّامك من أيام القيامة التي قال الله عزّ وجل فيها: ﴿ يَوۡمٗا يَجۡعَلُ ٱلۡوِلۡدَٰنَ شِيبًا ١٧ ﴾[1].

وفي قوله "احتقار مجرّب" **مفارقة تهكمية تعريضية** بخسّة كافور ودناءة نسبه وجهله يَعْجَبُ فيها المتنبي من احتقار هذا العبد الأسود للدنيا احتقار مجربٍ للغنى؛ عالمٍ بالملك رابٍ فيه منذ نعومة أظفاره أو أبا عن جدٍّ؛ سخريةً وهزءً به، وقد هجاه بهذا فقال:

مَن عَلَّمَ الأَسوَدَ المَخصِيَّ مَكرُمَةً أَقَومُهُ البيضُ أَم آبائُهُ الصيدُ

أَم أُذنُهُ في يَدِ النَخّاسِ دامِيَةً أَم قَدرُهُ وَهوَ بِالفَلسَينِ مَردودُ[2]

والبيت نسجه على منوال قوله:

يَستَخشِنُ الخَزَّ حينَ يَلمُسُهُ وَكانَ يُبرى بِظُفرِهِ القَلَمُ [3]

وفيه **مفارقة نغمة** تولّدت حين أخفى تعجبه هذا باستغنائه عن نغمته مولّدا نغمةً أخرى حتى لا يُظهر تعجّبه هذا أمام كافور إلا أن السياق التأويلي لهذه القصيدة يثبت أن البيت فيه تعجّبٌ ساخر.

– خلاصة اللقطة الأولى:

نلاحظ أبا الطيب في هذه اللقطة يسفه عقل كافور، فتارة يتّهمه بالجهل وتارة بالقلة التجربة والتأديب، وأخرى بالجنون وقلة الحيلة والفهم، وما هذا إلا لأنه يرى فيه عدم الأهلية لتولي الملك، وأنه لا يعدو كونه عبدا خصيا، ويرى في نفسه أنه أحق منه بهذا كونه أفقه وأعقل وأشرف وهذا ما ينقلنا للقطة الثانية في هذا المشهد.

(1) سورة المزمل، الآية 17.

(2) ديوان المتنبي، ص 508.

(3) المصدرنفسه، ص 93.

– اللقطة الثانية: كافور مَعَرَّةُ الملك.

– بؤرة اللقطة الثانية (مفارقة الإبراز):

نجد في كافوريات المتنبي أنه لا ينفك يلمز كافور بأنه لا يصلح للملك وسياسته، لأسباب يراها المتنبي منطقية؛ فهو عبد خصي من الأعاجم ولا يجوز له ملك العرب، «ومن الحق أنه كان في شبابه شديد الضيق بهؤلاء العبيد الذين يُملَّكون على الأحرار، وبهؤلاء العجم الذين يقضون في أمور العرب، وأنه كان يريد أنْ يثور ليرد إلى الأحرار حريتهم، ويديل للعرب من العجم، ويعيد هؤلاء الأرقاء الذين يستخشنون الخزَّ حين يلمسونه، كانت تبرى بأظفارهم الأقلام، إلى حالهم الأولى التي كانوا عليها قبل أن تدور الدنيا إلى الشمال، بعد أنْ كانت تدور إلى اليمين»[1].

ومثاله قوله:

ك1 ب12 **وَمـا الخَيـلُ إلاّ كالصّـديقِ قَليلَـةٌ وَإنْ كَثُـرَتْ في عَـينِ مَـن لا يجـرّبُ**

قد قلنا أن المتنبي في الأبيات السابقة يرى كافور أنه دابة يركبها لبلوغ مآربه وهي الإمارة ثم ذكر في هذا البيت "الخيل" بصيغة الجمع في **مفارقة كنائية** منه عن باقي الملوك حتى لا يكشف مفارقاته التهكمية أمام كافور، ثم أردفها **بمفارقة تشبيه** في قوله: "وَما الخَيلُ إلاّ كالصّديقِ قَليلَةٌ " وقصده أصدقاؤه من الملوك –ولعله يقصد سيف الدّولة– مشبّهًا إياهم بالأصدقاء، ووجه الشبه دلّ عليه لفظ "قليلة"؛ مؤسسا **لمفارقة كنائية** أخرى يكنّي فيها عن قلة الملوك الذين يَعُدُّهُم من أصدقائه وهم من يراهم مؤهلين لتولي العرش.

ك4 ب2 تَمَنّيْتَهَـا لـمّا تَمَنّيْـتَ أنْ تَـرَى صَـديقاً فأعْيَـا أوْ عَـدُواً مُـداجِيَا

وقوله: "وَإنْ كَثُرَتْ في عَينِ مَن لا يجرّبُ" مفارقة تنافر بسيط أسس لها مفارقة الطباق إيجاب بين (قليلة/كثيرة) مهّد بها **لمفارقة الإغراق** في البيت لدعم **مفارقته التعريضية**؛ حيث عرّضَ بعدم أهلية كافور للملك وقلة الملوك الذين هم أهل لذلك –مُغرقًا في الوصف– وإن كان

(1) طه حسين، مع المتنبي، ص243.

الناس يرو الأرض مملوءة بهم مُرجعا ذلك إلى قلة تجريبهم وقلة مخالطتهم إيّاهم؛ فيروا غير المؤهلين للمُلْكِ ملوكًا.

وفيه **مفارقة كناية** في قول: " في عَينِ مَن لا يجرّبُ "عن سذاجة معايير الناس في انتقاء الملوك نتيجة قلة خبرتهم بهم وبأعراف الملك وشؤونه.

وفيه **مفارقة ورطة**؛ حيث ينظر إلى سياسة الملوك بنظرة مستعلية؛ وأنه ليس فيه من هو أهل للرياسة إلا قليل؛ جاعلا كلّ الملوك عنده مطايا وليس كافور وحده؛ يركبها هو وغيره للوصول إلى مآربهم، وهو من قبيل **المفارقة الخاصة** التي لا يهدف المتنبي إلى كشفها ليدركها الضّحيّة أو المتلقي العادي؛ بل هي اشباع لرغباته وغروره ونظرته المستعلية على الملوك الذين يرى نفسه أنه أحقّ منهم في ملك هذا الأمر.

والبيت كله من قبيل **مفارقة الإبرازية التهكمية** بكافور وأنه دابة؛ وحتى أنه ليست كالدواب الأصيلة مخرجا إياه من دائرة "قليلة" في البيت؛ وهذا من أجود التعريض واللّمز وأقذعه.

ك1 ب13 **إذا لم تُشاهِدْ غَيرَ حُسنِ شِياتِهَا وَأعْضَائِهَا فالحُسْنُ عَنكَ مُغَيَّبُ**

أكد ما قدمه في البيت السّابق، واستمرّ في **مفارقته الكنائية** عن قلة الملوك، محددا المعايير الساذجة للناس في اختيارهم تحت غطاء المفارقة الكنائية حتى لا يكشف نفسه؛ ففي قوله: "حُسنِ شِياتِهَا" كناية عن أفعال الملوك من جود وكرم ورحمة وتديّنٍ وغيرها مما يدعيه هؤلاء أشباه الملوك؛ وفي "أعضائها" كناية عن هيئاتهم ولباسهم وطريقة جلوسهم وغيرها؛ نافيا أن تكون هذه هي معايير انتقاء الملوك؛ مؤسسا البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين تشاهد في الشطر الأول ومغيب في الثاني دعما لكنائيته، نافيًا أن يكون حُسْنُ الخيل في شياتها وأعضائها المُشاهدة؛ وبذا يصبح الناظر وإن رأى حسنها الخارجي مغيّب عنه حسنها الداخلي.

وبذا يؤسس **لمفارقة تعريضية** يلمز فيها كافور في نسبه ويعرّض بعبوديته وعدم أحقيته بالملك، وأنه اغترَّ به قبل تجربته بسبب بمن مدحه عنده، وبصيته الكاذب الذي لم يجد بعد تجربته إياه إلا العكس –على حدّ قوله–.

ك1 ب19 م فَـــتًى يَمْـــلأ الأفْعـــالَ رَأياً وحِكْمَـــةً وَنَادِرَةً أحْيَـــانَ يَرْضَـــى وَيَغْضَـــبُ

استفتح البيت **بمفارقة تهكّمٍ خفية**؛ حيث نعت كافور بـ"الفتى" التي طالما قصد بها فتوة ملكه وفتوة عقله فالفتى من الفتوة، والفتيّ هو كل «حديث، جديد، قريب العهد، في أوّل مراحل النمُوّ :- دولة فَتيَّة»[1] -أنظر ك2 ب1-، أسست لها **المفارقة التعريضية**؛ حيث يقصد لمزه والتعريض بعبوديته؛ مستخدما **مفارقة التورية** القائمة على المفارقة المعجمية؛ في لفظ "فتى" معناه القريب الشابُّ؛ و«السخيُّ الكريم»[2]، ومعناه البعيد الخادم والعبد؛ نقل ابن منظور في اللسان في تفسيره قَوْله عَزَّ وَجَلَّ:﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِۖ ﴾[3] ما نصه: «جَائِزٌ أَن يَكُونَا حَدَثَيْن أَو شَيْخَيْنِ لأَنهم كَانُوا يُسَمُّونَ الْمَمْلُوكَ فَتًى»[4].

وفي البيت **مفارقة استعارية** مكنية في "يملا الأفعال" بتشبيه الأفعال بالآنية أو الكؤوس فحذفها وأبقى على أحد لوازمها "يملأ"؛ تمهيدا منه ل**مفارقة النقش الغائر** (الإغراق) بغلوّه في ادّعاء تمام الحكمة والرأي لكافور باستخدام لفظ "ملأ " بمعنى استوعبها رأيا وحكمة؛ وهو ما يؤسس **لمفارقة هزلية** يتصنع ويدعي فيها المتنبي المدح في قوله: " يَمْلأ الأفْعالَ رَأياً وحِكْمَةً" ويختفي تحت المظهر الكاذب بتصويره حقيقة مغايرة لما يقصده في البيت.

وقوله "رأيا وحكمة" فيه **مفارقة تعريضية** بتشبيهه بالخوارج؛ ذهب إلى هذا ابن حسام في شرحه للبيت؛ يقول: «أخذ في التلاعب بأفعاله ورأيه مع ما في الرأي من نسبته إلى الخوارج بقرينة ادعاه إملاء أفعاله بالرأي، وكذا في قوله: "وحكمة" ما يدل على نسبته إلى الخوارج»[5]،ثم إنه أورد اللفظين نكرتين كون مُراده ذكرُ نوع غير معيّن من أنواع الرأي والحكمة؛ وهي ذات وصف خاص امتاز به الخوارج في ذلك الزمن.

وكله تعريض ولمز لكافور بخيانته وخروجه على الإخشيد واستيلائه على عرشه بعد موته كفعلة الخوارج وهذا لما عُرِفَ عن هؤلاء في زمن أبي الطيب؛ وكان يمثّلهم " الماتريدية "؛ وهي فرقة

(1) أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج03، ص 1672.
(2) الرازي، مختار الصحاح، ج01، ص 234.
(3) سورة يوسف، الآية 36.
(4) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص147.
(5) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص142.

كلامية بدعية تُنسب إلى أبي منصور الماتريدي (ت333هـ)؛ وهو وَجْهُ الخوارج في ذاك الزمن؛ من أئمة المتكلمين وفقهاء الحنفية الملقبين بأهل الرأي، ومع تأثر هذه الفرقة بالحكمة والمنطق الأرسطي قامت في أصل أمرها على استخدام البراهين والدلائل العقلية والكلامية في محاججة خصومها؛ من المعتزلة والجهمية وغيرهم لإثبات حقائق الدين والعقيدة الإسلامية[1].

وفي قوله "نادرة" **مفارقة تورية** أسست لها مفارقة التضاد؛ يقال رجلٌ نادرة أي أضحوكة أو عكسه وحيد زمانه، ففي اللغة النادرة «هِيَ النُّكْتَة الغريبة الَّتِي لَا يَأْتِي بهَا الْأَولونَ»[2]؛ وتبعث على الطُّرفَة[3] التي تحمل المرء على الضحك وكذلك يقال: « فلانٌ نادرَةُ الزَّمَان، أَي وَحيدُ العَصْرِ»[4]، وبسبب ضبابية المعنى في القصيدة وحسن تمويه المتنبي يذهب الضحية والمتلقي إلى معنى القريب وهو المدح انجرافًا مع سياق القصيدة المدحي –في نظرهم– إلى أنه يقصد بها " وَحِيد عَصْرِهِ"؛ وبما أنّا نرى السياق هجائيا؛ فإنه ينبغي أن نذهب إلى المعنى البعيد وهو الهجاء؛ وأن أبا الطيب في هذا البيت إنما يريد **المفارقة التهكّمية** بكافور وأنه نادرة وأعجوبة تبعث على الضّحك بشكله وأفعاله؛ وطريقة غضبه ورضاه التي يتصرف فيها –في نظر المتنبي– بطريقة الملوك البيض في محاولةٍ للتشبه بهم وهو العبد الخصي؛ وهو القائل فيه:

ومصـرُ لعمـري أهـل كـلِّ عجيبَـةٍ ولا مثـل ذا المخصِـيِّ أعجوبَـةً نُكـرا[5]

وقال:

ومِثلُـكَ يُـؤْتَى مِـنْ بِـلادٍ بَعِيـدَةٍ لِيُضْـحِكَ رَبَّات الحِـداد البَواكِيـا [6]

وفيه مفارقة تعريضية بجهله لقدره؛ بأن حمله على غير ما يستطيع؛ فرأى الناس منه نوادر وأعاجيب تبعث على الضحك؛ وقد قال يهجوه بهذا:

(1) ينظر: شمس الدين الذهبي، العرش، تح: مُحَمَّد بن خليفة بن علي التميمي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط02، 2003م، ج01، ص68-69.

(2) أبو البقاء الحنفي؛ الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص 249.

(3) المعجم الوسيط، ج02، ص910.

(4) الزّبيدي، تاج العروس، ج014، ص196.

(5) أبو العلاء المعري، معجز احمد، ج04، ص442.

(6) ديوان المتنبي، ص 501.

وَمَـــن جَهِلَـــت نَفسُـــهُ قَـــدْرَهُ رَأى غَـــيرُهُ مِنـــهُ مـــالا يَـــرى[1]

وبذا يقوم **بمفارقة رومنسيّة** ؛ بخلق جمال أخلاقي في عقل كافور من حكمة ورأي، ثم فجأة يدمّره بكلمة واحدة وهي "نادرة"؛ التي قد يتفطن لها كافور وقد لا يفعل؛ ودعمها **بمفارقة ترتيب** فالأصل في البيت أن يقول: "فتًى أحيان يرضى ويغضب يملأ الأفعال رأيا وحكمةً ونادرةً" فقدّم "يملأ الأفعال رأيا وحكمةً ونادرةً" لإثارة ذهن المتلقي وتنبيهه على أهميّة المقدم الذي ساهم في عملية الخلق الجمالي في عقل كافور؛ وأخّر "يرضى ويغضب" حتى يدمر هذا الجمال وهو ما يحدث الخيبة في ذهن الضّحية؛ ويقوّي الحكم ويقرّره في نفس المتلقي.

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** بكافور ولمزه باغتصاب الملك وأنه كان أضحوكة ولا زال يستجلب ضحك الناس عليه.

وفيه **مفارقة درامية**؛ نرى فيها كافور يتصرّف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور بل ويرى ما هو فيه بطريقة هي عكس الحقيقة التي تراه بها معظم حاشيته وبلاطه ومن رأى طريقة كلامه؛ وهو حركة مشفره وأوامر ونهيه وطريقة تصرفه وتشبهه بالملوك؛ وهو ما رأى فيه المتنبي طرفة وملهاةً ولمزه به في أكثر من بيت بل وهجاه بها بعدها.

ك1 ب40م سَـلَلْتَ سُـيوفاً عَلّمـتْ كـلَّ خاطِـبٍ علـى كـلّ عُـودٍ كيـفَ يـدعو وَيخطُـبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة الحرب التي رمز إليها بالسيوف وصورة السلم التي رمز إليها بالدعاء والخطابة.

وفيه **مفارقة استعارية مكنية** أنزل فيها السيوف منزلة العاقل فحذفه وأتى بأحد لوازمه "التعليم".

وقد ضمّنه **جملة من المفارقات الكنائية:**

الأولى في قوله: "سللت سيوفا" كناية عن استخدامه القوة مع خطباء مصر، وقد أورد اللفظ نكرة وبصيغة الجمع بغرض التهويل والتعظيم لهذه السيوف.

(1) ديوان المتنبي ، ص512.

الثانية في قوله: "على كلّ عود" كناية عن منابر المساجد التي يلجأ فيها الأئمة للارتكاز على عود، واستخدامه لفظ العموم "كل" التي تصور الشيء وتحيط بجميع ما تدل عليه بغرض إفادة الشمولية والعموم وعدم استثناء أحد منهم.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** باستقواء كافور على الأئمة والخطباء وحملهم بقوة السيف على تزيين صورته البشعة في أعين الناس؛ وقول ما يرضيه؛ وما هو في مصلحته لعامتهم، وذِكْرُ أبي الطيب للخطباء سببه دورهم الحساس في إقامة الدول وتقويضها؛ حيث كانوا إعلام ذلك الزمن ولكلامهم وقع في النفوس، وكذا لمزه بالاستقواء على الضعفاء لجبنه وعدم قدرته على المواجهة المسلّحة.

وهذا التعريض قد يكون من قبيل **المفارقة الصريحة** التي يحتمل أن يتفطّن لها كافور والمتلقي معًا كونها شبه ظاهرة وقريبة من الفهم؛ ولا تحتاج كبير تفكير.

ك2 ب24 وَأَنْفَذُ ما تَلْقَاهُ حُكْماً إذا قَضَى قَضَاءً مُلُوكُ الأرْضِ مِنه غِضَابُ

استفتح البيت **بمفارقة نقش غائر** (الإغراق) داعما إيّاها بصيغة من صيغ التفضيل "أفعل" بقوله: "أنفذ" للدلالة على أن أوامره –مألوفها وممجوجها– اشتركت في صفة وزادت أوامره الممجوجة من الملوك على الأخرى؛ من حيث سرعة النفاذ والإنجاز والتمكين، وما هذا منه إلا إغراقا ومبالغة وتفضيلا.

وفيه مفارقة كنائية في قوله: "غضاب" كناية عن ردّ الملوك لقضائه كونه فاسدًا يخالف أخلاقهم وأعرافهم والمعمول به شرعا.

دعما **لمفارقته التعريضية** بجهل كافور بشؤون الملك وأعرافه وفساد رأيه وقضائِه وأنه أحرص على إنفاذ قضائه الفاسد وأوامره التي تُغضب الملوك –لفسادها لسفالتها وانحطاطها وبعدها عن أعرافهم وقيمهم وشريعتهم– من إنفاذه للأوامر التي قد يتشارك فيها معهم، ولعلّه يقصد أفعال العبيد.

وكذا **مفارقة تعريضية** يلمز فيها حاشيته ووزراءه وعسكره وخدمه؛ بأنهم أحرص ما يكونون حال إنفاذ قضائه الذي يغضب الملوك –للأسباب السابقة–

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية**؛ حيث يلمزه بعدم أهليته للملك وبسوء أخلاقه، وتمسّكه بأخلاق العبيد رغم كونه ملكا، فنفيُّ أخلاق الملوك عنه إثبات لضدّها وهي أخلاقا لعبيد.

وفيه مفارقة ورطة ينظر فيها أبو الطيب إلى فعل كافور هذا بنظرة مستعلية وأنه ليس من أفعال الملوك بل ومما يغضبهم؛ وكافور في غفلة من هذا لظنه أن المتنبي يمتدح شجاعته وجسارته على الملوك ومغالبتهم، فيما هو في قرارات نفسه مندفع إلى الضحك منه والتهكّم به، وقد صرّح بهذا في هجائه له بفساد رأيه وقضائه:

أَنـوَكُ مِـن عَبـدٍ وَمِـن عِرسِـهِ مَـن حَكَّـمَ العَبـدَ عَلـى نَفسِـهِ
وَإِنَّمـا يُظهِـرُ تَحكيمُـهُ تَحَكُّـمَ الإِفسـادِ في حِسِّـهِ[1]

ك2 ب25 يَقُـودُ إِلَيْـهِ طاعَـةَ النّـاسِ فَضْـلُهُ وَلَـوْ لم يَقُـدْهَا نَائِـلٌ وَعِقَـابُ

أسس البيت على **مفارقة كنائية** في قوله: "فَضْلُه" والذي كلما ذكره المتنبي إلا ويقصد به مشفره –شاربه– ؛إذْ من المعلوم أنه كلما يذكر الفضل يريد به مشفره الذي قال فيه:

وأَسْـوَدُ مِشْـفَرُهُ نِصْـفُهُ يُقـالُ لَـهُ أَنـتَ بَـدْرُ الـدُّجى[2]

وفيه **مفارقة توريةٍ** فـ"فضله" تحتمل أن تكون بمعنى "خيره" وهو المعنى القرب ومعنى بعيد وهو "مشفره" –رأي ابن حسام–، وذهابنا إلى أنه يقصد الثاني نفيه للمعنى الأول في الشطر الثاني بقوله: "ولو لم يقدها نائل"، والنائل هو الراغب في جوده وخيره، وإن يكن المعنى الأول وأن خيره يقود الناس لطاعته يضطرب المعنى كونه منفيا في الشطر الثاني ؛ ويصبح بالبيت حشو قبيح والمتنبي أبعد ما يكون عن هذه الركاكة الشعرية.

واتّخاذهُ هذا الفَضْلَ سببًا في طاعة الناس له خلق **مفارقة تهكّمية كاريكاتيرية**؛ وأن الناس لا تطيعه رغبةً ولا رهبةً وإنما تطيعه ضمانًا لاستمرارية نظرها لهذا الفضل الذي يبعث على الضحك

(1) ديوان المتنبي، ص504.
(2) ديوان المتنبي، ص512.

والتفكّه واللهو؛ جاعلا منه تسلية للجماهير كفعل المهرج و البهلوان؛ وهذا لعمري من أقذع الهجاء وأطرفه، وهو القائل:

فَـإِن كُنـتَ لا خَـيراً أَفَـدتُ فَـإِنَّني أَفَـدتُ بِلَحظـي مِشـفَرَيكَ الـمَلاهِيا (1)

وقوله: " وَلَوْ لم يَقُدْهَا نَائِلٌ وَعِقَابُ " دعمٌ لكاريكاتيريته في البيت؛ **بمفارقة كنائية** كنى فيها وعرّض بعدم امتلاك كافور أسباب الطاعة؛ بنفيه لرجاء الجود وخوف العقوبة في قوله : " وَلَوْ لم يَقُدْهَا"؛ وما انقياد الناس للملوك إلّا لرجاء إحسان أو خشية عقاب، وما هذا منه إلا من قبيل **المفارقة التعريضية** بعدم أهليته وأحقيته بالملك؛ وقد يكون تعريض ببخله –بنفيه النائل–.

وفي البيت **مفارقة موقفية رومنسية** خلق فيها المتنبي جمالًا بجعل الفضل سببا في طاعة الناس لكافور وما لبث أن دمره بنفي ذلك في الشطر الثاني؛ ناقلا دلالة "الفضل" من المعنى المعهود إلى معنًى يتولّد عنه مفارقة خاصة تجنّب الإشارة إليها في حضرة كافور ثم أعلنها بعد رحيله عنه وهو ما جعلها تتوضح أكثر.

ك2 ب27م وَيَا آخِـذاً مـن دَهْـرِهِ حَـقَّ نَفْسِـهِ وَمِثْلُـكَ يُعْطَـى حَقَّـهُ وَيُهَـابُ

استفتح البيت **بمفارقة موقفية** غالا فيها في تعظيم قدر كافور بناها على **مفارقة التنافر البسيط** في الشطرين بين (آخذا/يعطى) وذلك للرفع من حدّة إغراقه وغلوه؛ حيث جعل له سلطانا على الدهر فيأخذ منه حقّه في قوله: "وَيَا آخِذاً من دَهْرِهِ"، وما هذا إلا لتحضيره **لمفارقة تهكمية** قِمَّةٌ في السخرية، مهّد لها **بمفارقة كنائية** في قوله: "حَقَّ نَفْسِهِ" كناية عن انتقام كافور من الدّهر برَدِّ الاعتبار لنفسه أنْ جعله عبدًا مملوكًا وهو ما يمكّنه من الأحرار؛ فيعاملهم كالعبيد في مفارقة تعريضيّة منه عن معاملته له؛ وهذا فيه لمز واحتقار له؛ وقد قال في هجوه:

صـارَ الخَصِـيُّ إِمـامَ الآبِقِـينَ بِهِـا فَـالحُرُّ مُسـتَعبَدٌ وَالعَبـدُ مَعبـودُ (2)

ثمّ يذهب أبعد من ذاك في غلوّه؛ بتوظيفه **مفارقة كنائية** في الشطر الثاني بقوله: "ومثلك يعطى حقّه" كناية عن رضوخ الدّهر له وأنّ الذي يريده ويؤمله حاصلٌ لا محالة والسبب بشاعته

(1) ديوان المتنبي، ص501.

(2)المصدر نفسه، ص507.

وقبح وجهه؛ يقول ابن حسام: أن في الشطر الثاني «إيهام أَنه قبيح المنظر يهابه من اشتراه ويندم بعدما نقد قيمته»[1].

وفيه **مفارقة تهكّمية** أخرى في قوله: "يُهابُ" فبعد أن نفى عنه في الأبيات السابقة أن تكون للناس طاعة له من رغبةٍ أو رهبةٍ، لم يبقى إلا أن يضحكوا من مشفره أو يهابوه لبشاعته وكذا حال الدهر؛ يهابه لبشاعته، وبذا ارتفعت حدّة مُفارقة الإبراز في البيت.

والبيت كله من قبيل **مفارقة تعريضية** بسوء استخدام كافور واستغلاله للملك، وأنه ما وصل إليه إلا لينتقم من دهره هذا، ومن كلّ أطياف المجتمع؛ من الملوك -بإغضابه وإثارة حنقهم إلى العبيد.

ك2 ب29 وَقَــد تُحــدِثُ الأيّامُ عِنــدَكَ شــيمَةً وَتَنْعَمِــرُ الأوْقــاتُ وَهــيَ يَبَــابُ

بعد أن عاتب الدهر وأنه له عنده حق ويمطله إياه ولا يقضيه مع طول العتاب أخذ في هذا البيت يؤسس **لمفارقة تعريضيةٍ** يستعطف فيها كافور بتحقيق ما يؤمله وهي الإمارة؛ وقد أشار إليها في مفارقته الكنائية بقوله: "شيمةٌ".

وفيه **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين (انعمار الأوقات/ يباب الاوقات) قائمة على **مفارقة نقش غائر (إغراق)** بمبالغته في وصف الفراغ الذي يعانيه لدرجة تشبيهه بالخراب الذي ليس به أحد، تأسيسا **لمفارقة تعريضية** بأن له من العقل والإمكانات ما يمكنه من إدارة إمارة بدل هذا الفراغ الذي يعيشه في بلاطات الملوك، دل على ذلك **مفارقته الكنائية** في قوله: "يباب" وكذا يلمز الملوك وأنه أساؤوا استعماله بالاشتغال بشعره فقط دون فكره.

وفيه **مفارقة استخفاف بالذات**، نال فيها المتنبي من قدر نفسه؛ بأن أنزلها منزلة الإنسان الفارغ الذي لا شغل له؛ في سبيل استعطاف كافور بأن يملأ له هذا الفراغ.

وهذه المفارقة أوقعه في **مفارقة خداع نفس**؛ حيث صرّح دون وعي منه أنه يعيش حالة من الفراغ حتى كانّ حياته يباب، وأنه بدل السعي في طلب ذلك بعزم وعلم وإرادة وهمّةٍ -كما يزعمها لنفسه- لازال يستجدي الملوك بشعره أعطوه أو منعوه.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 177.

ك2 ب30م وَلا مُلْـكَ إلاّ أنـتَ وَالمُلْـكُ فَضْـلَةٌ كأنّـكَ سَـيفٌ فيـهِ وَهْـوَ قِـرَابُ

افتتح المتنبي بيته **بمفارقة موقفية رومنسية** صنع فيها جمالا في عين كافور والمتلقي؛ بنفي صفة الملك عن كل البشر بقوله: " وَلا مُلْكَ " ثمّ أثبته لكافورٍ وحده بقول: " إلاّ أنتَ"، ثم ما لبث ان دمّر هذا الجمال بذكره "الفضلة" حيث راح يصف لنا هذا الملك قائلا: " وَالمُلْكُ فَضْلَةٌ " وهي كما ذكرنا كناية عن مِشفره، وهذا فيه **مفارقة كنائية** عن أن كافور لا مُلْكَ له إلا مشفره وهو توكيد للأبيات السابقة في القصيدة، وبه تقوم **المفارقة التعريضية** بلمز كافور على أنه عبدٌ وأنه غير أهل للملك ولا يستحقه.

وفي الشطر الثاني لجأ إلى **مفارقة التشبيه**؛ مُشبهًا كافور بالسيف وشبه مُلْكَهُ الذي هو "الفضلة" بالقراب وهو أوكد لما ذهبنا إليه وأنه يقصد مشفره؛ حيث شبهه بقِراب السيف وهو الغشاء الذي يكون فيه؛ في كناية منه وتندُّر على عِظَمِ هذا المشفر لدرجة أنه يحوي كافور كاملا ويشمله كما يشمل القرابُ السيفَ، وليس وجه الشبه هنا القطع أو قيمة السيف وإنما وجه الشبه الضَمُّ والاحتواء.

وكل هاته المفارقات ساقها المتنبي للغلو في **مفارقته التهكميّة** السّاخرة وزيادة في حدّتها؛ كأنه يقول له: لا مَلِكَ إلا أنت بمُلْكك هذا المشفر الضخم، فجعل بها كافور رغم ملكه مجرد عبد ذو مشفرٍ ضخم لا سلطة له إلّا عليه؛ باعثا المتلقي الواعي بالمفارقة على الضحك والتفكه من ها المشهد الكاريكاتوري.

ك3 ب11م مـا أوْجُـهُ الحَضَـرِ المُسْتَحسَـناتُ بـهِ كأوْجُـــهِ البَـــدَوِيّاتِ الرّعَابيـــبِ

بعد أن لمزه في البيت الأول من القصيدة –من الجآذر في زيّ الأعاريب– بالتعريض به وأنه لا يشبه ملوك العرب إلا في لباسهم لا غير، أقام في هذا البيت مفارقة تهكّميةً باستمراره في مخاطبته خطاب المؤنث في تشبيهٍ ضمنيٍّ له بنساء الحضر؛ بخلقه **مفارقة التنافر البسيط** المؤسس لها بطباق إيجاب بين (الحَضر/البدويات) هدفها وضع ميزانٍ مُفَاضلَةٍ بين هذين النقيضين لبلوغ قصد معين.

وهذا تأسيسا **لمفارقته الكنائية** في قوله: "أوجه" التي كنّى بها عن الملوك فمن معاني الوجه في اللغة «سَيِّدُ القَوْمِ»[1]، وفي قوله: "أوجه الحضر" التي كنّى فيها عن ملوك العرب من العجم و"أوجه البدويات" التي كنى فيها عن ملوك العرب من العرب؛ وليس قصده من الحضارة والبداوة عمرانها بل أهلها وملوكها، فالحاضرة طالما دلّت على مماليك العجم الذين اشتهروا بها كفارس والروم؛ أما العرب فقد كانوا ملوكًا في بواديهم وما حواضرهم إلا تشبه بالعجم؛ لذلك استخدم لفظ "البدويات" وهم نفسهم الأعاريب في البيت الأول.

وهذه **المفارقة الكنائية** تضمّنت **مفارقة تشبيه ضمنيٍّ** كما رأينا –ملوك العجم بأوجه الحضر وملوك العرب بالبدويات– وجه الشبه فيها الطّبع والتّطبع، فالحضريات مهما بلغن من الحسن إلا أنه مُتَصَنَّعٌ ومُتَكَلَّف؛ عكس البدويات اللائي حسنهنّ فطريٌّ طبيعيٌّ؛ وهو ما عمد إلى تفسيره في البيت بعده.

وفي قوله: "المستحسنات به" **مفارقة تعريضية** ببشاعة هذه الوجوه؛ فالفرق بين حسن ومستحسن أن الأول حَسَنٌ بنفسه والثاني حسن بغيره؛ ومنه لم تكن هذه الوجوه لتُسْتَحْسَنَ في عيونا الناس لولا أن كانت ملوكًا.

وجعل في لفظ "الرعابيب" **مفارقة كنائية** عن بياض هاته البدويات؛ قرينة تدل على أن قصده الملوك البيض من العرب لاغيرهم؛ فالرّعبوب هي «البيضاءُ النَّاعِمَةُ»[2] ؛ فحصرهم في البدويات والرعابيب منهن وأخرج سواهم؛ وما البياض منه إلا لدلالة هذا الأخير على شرف النسب؛ ويقابله السواد الذي هو رمز العبودية.

وفيه مفارقة **كشف عن الذات**؛ خلق فيها شخصيات "الحضر" و "البدويات" لتنوب عن كافور الأسود والملوك البيض في ميزان المفاضلة؛ بانتقاصه الأولى وامتداح الثانية؛ دعمًا منه لمفارقته التهكمية في البيت.

(1) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج36، ص 536.
(2) ابن منظور؛ لسان العرب، ج01، ص421.

ك3 ب12م حُسْــنُ الحَضــارَةِ مَجلُــوبٌ بتَطْرِيَــةٍ وَفي البِــداوَةِ حُســنٌ غــيرُ مَجلــوبِ

يستمر في **تحكميته** وخطابه لكافور بصيغة التأنيث؛ فباستمراره في **مفارقة التنافر البسيط** المؤسس لها **بمفارقة طباق** الإيجاب بين (حضارة/بداوة)؛ التي يهدف بها إلى المفاضلة بين هذين النقيضين، وبيان وجه التفاضل بينهما؛ وهو أن الحسن في الحضريات ضرب من الصنعة والاحتيال عكس حسن البدويات الأصيل والطبيعي، يقول ابن الأفليلي: «التَّطرية: التجديد والصناعة؛ ثم بين ما ذكره فقال: إن حسن الحضارة تزيده الصناعة، وتحفظه الكفالة، ويجتلب بالتزيين والتهيئة ويكمل بالتحسين والتَّطرية، وحسن البداوة إنما يروع النظار بحقيقته، ويروقهم ببنيته، قد استغنى فيه عن التصنيع، واكتفى ببراعته عن التزين، فكم بين التكلف والخلقة، وبين التمويه والحقيقة؟!»[(1)].

وفيه **مفارقة كنائية؛** كنّى فيها عن المُلك بالحسن؛ موحّدًا بين كنائيات عدةٍ: كناية بالحسن عن الملك وبالحضارة بملوك العرب من العجم وقصده كافور، وبالبداوة بملوك العرب من العرب ولعلّ قصده سيف الدولة؛ وبالتّطرية كناية عمَّا يبتذله ويتكلفه كافور من أزياءٍ وبهرج وأخلاقٍ في بلاطه حتى يظهر في هيئة الملوك وأخلاقها –وليس بنافعه–، وهو ما قصده في البيت الأول بقوله: "زيّ الأعاريب"؛ وهو القائل:

العَبــدُ لَــيسَ لِحُــرٍّ صــالِحٍ بِأَخٍ لَــو أنــه في ثِيــابِ الحُــرِّ مَولــودُ
مَــن عَلَّــمَ الأَســوَدَ المَخصِــيَّ مَكرُمَــةً أَقَومُــهُ البــيضُ أَم آبائُــهُ الصــيدُ[(2)]

ثم إن التَّطرية هي ضرب من الاحتيال والتزوير؛ فالحضريات حسنهنّ مجلوب بالاحتيال ومنه لمزه باحتياله للملك وتزويره، تأسيسا منه **لمفارقة تعريضية** يلمز فيها كافور بأنه عبدٌ وإن كان في هيئة الملوك، وأن ملكه مُتَصَنَّعٌ إذْ لم يكن له بل هو مغصوب ممن هو أحق به منه، وإن الملوك البيض ملوك طَبْعًا لا تطبُّعًا، وهم في غنًى عمّا هو فيه من بُهرج وعِمارة.

وفيه **مفارقة تنافر بسيط** قائمة على **مفارقة طباق السلب** بين (مجلوب/غير مجلوب) تأسيسا **لمفارقة كنائية؛** يكني فيها بقوله: "مجلوب" في مفارقة نحوية عُدِلَ فيها عن اسم الفاعل إلى

(1) أبو القاسم إبراهيم بن الإفليلي، شرح شعر المتنبي –السفر الثاني–، تح:مُصْطفى عليَّان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1992م، ج01، ص77.

(2) ديوان المتنبي، ص507-508

اسم المفعول "جالب" وهو ما يعرف بالتناوب اللغوي- وتقديره: "تطرية جالبة للحسن"؛ وليس الغرض منه التزويق اللفظي أو اسلوب كلاميٌّ بل أداء قيمة معنوية في البيت؛ وهي ثبات وتقرير وتجدد معنى التكلف في جلب الحسن في الحضريات؛ وفي اللغة "مجلوب" من جلب يجلب جلبا وجلوب أي: أُحْضِر واستُقْدِم بالجهد والقوة؛ وفي حروفه دلالة على القوة -الجيم والباء- وكلاهما من حروف الشِدَّة والقُوَّة فأفادت الاحضار بالقوة والشدّة والتكلف، وهو ما كان من كافور مع أنجور خليفة الإخشيد.

وهو ما استعان به لإقامة **مفارقة نقش غائر (إغراق)** بالمبالغة في جعل حسن كل البدويات أصيلٌ وحسن الحضريات زورٌ وتضليلٌ؛ وهذا ما لا يمكن الجزم به على هذا الوجه؛ فمثل هذه المسائل نسْبِيٌّ؛ فقد نجد البدويّة تتطرّى والحضرية تستغني بحسنها عن ذا وما هذا إلا خدمة لمقصديته في امتهان ملوك العجم وتكلُّفهم الملك دون استثناء.

و**مفارقة كنائية** عن تكلُّف هذا الحسن -الملك- عند الحضر -كافور- وأنه استجلبه تكلفًا وبالقوة، وكنّى بـ "غير مجلوب" عن طبيعة الحسن -المُلك- عند البدويات -الملوك البيض- على أنه متوارث أبًا عن جدٍ تتناقله الأجيال باستحقاق دون جهد أو عناء أو تكلف.

ك3 ب14 أفـدِي ظِبَـاءَ فَـلاةٍ مَـا عَـرَفْنَ بِهَـا مَضْـغَ الكَـلامِ وَلا صَـبغَ الحَواجيـبِ

مازال في هذا البيت يحوم حول نفس دلالة سَابِقَيْهِ، استفتحه **بمفارقة نقش غائر** (إغراق) في قوله : "أفدي" وهي من « فَدَيْتُهُ أَفْدِيهِ، كَأَنَّكَ تَحْمِيهِ بِنَفْسِكَ أَوْ بِشَيْءٍ يُعَوِّضُ عَنْهُ»[1] في مفارقة كنائية منه عن مدى رضاه عن هذه الضباء ومحبته لها.

وفي قوله "ظباء" **مفارقة كنائية** عن الملوك البيض في **مفارقة تشبيه ضمني** لهم بالضباء المشتركة معهم في البياض، وتنكير لفظ "ظباء" جاء بغرض تحديد نوعيّة معينة وهي الظباء البيض التي ذكرها قبل هذا في قوله "أين المعيز من الآرام.."، وكذا في قوله: "فلاة"؛ وقد كنى فيها عن البداوة ربطا لها بمعنى البيت السابق.

(1) أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ج04، 484.

وفيه **مفارقة كنائية** في قوله: "مضغ الكلام" كناية عن التشدق في الكلام؛ ومعناه أن البدويات –ملوك العرب البيض– «مطبوعات على حسن الكلام، وحسن الحواجب، فلا يصبغن حواجبهن بالسواد، ولا يمضغن الكلام؛ لأن كلامهن فيه غنّة فلا يحتجن إلى تكلفها»[1]، كما أنه قد يراد بمضغ الكلام التفاصح[2]؛ والتفاصح لا يكون إلا من العجم؛ كون العرب يتحدثونها سليقة وهذا كله يؤسس **لمفارقة تعريضية** بنسب كافور غير العربي وطريقه في الكلام وتكلفه للعربية.

وفي قوله "صبغ الحواجيب" **مفارقة كنائية** عن طلب الزينة وتكلفها، واختياره الحواجيب سببه انتماؤها للوجه؛ الذي عنّى به عن سيد القوم، أي أن حسن –ملك– سادات العرب لا يحتاج لتزينه بالتنطع في الكلاب والبهرج الزائف ليظهر في صورة حسنة، عكس حسن –ملك– وجوه الحضر – الملوك العرب من العجم– الذين لابد لهم من هذا؛ **في مفارقة تعريضية** منهم إلى تكلف الملك؛ فلا نسب ليفخروا به ولا ملك توارثوه أبا عن جد يشفع لهم في ذلك.

ك3 ب15 وَلا بَـــرَزْنَ مِـــنَ الحَمّـــامِ مَاثِلَـــةً أوراكُهُـــنَّ صَـــقيلاتِ العَرَاقيـــبِ

يستمر في البيت في **مفارقة الكشف عن الذات** التي اختار فيها الظباء شخصيةً يلمز بها كافور ومن معه وينال منهم؛ حيث أسسَ هذا البيت على **مفارقة كنائية**؛ في قوله: " بَرَزْنَ مِنَ الحَمّامِ" كناية منه عن البدويات وأنهن لا يخضن غمار كل ما يمكّنهنَّ من تحسين عيوبهنّ وتلفيقها وبصقل عراقيبهن، فمن تمام حسن المرأة عرقوبها الصقل، وعراقيب الأعرابيات مصقولة وراثةً لأصالة أنسابهنّ وعراقتها، ولا يكلّفن ذلك كالحضريات، يقول المعري: «يعني: أنهن مخلوقات كذلك فلا يصبغن حواجبهن، ولا يكسرن في كلامهن، ولا تتمايل أوراكهن تصنّعا، ولا يصقلن عراقيبهن كما تفعله النساء من أهل الحضر. فأفدي من هذه حالها»[3].

وفي قوله: " أوراكُهُنَّ صَقيلاتِ العَرَاقيبِ" **مفارقة كنائية** في "أوراكهن" عمّا يقوم ويستند عليه الحسن–المُلك– للوقوف من رجال دولة ووزراء، وهي جمع ورك «مَا فَوْقَ الفَخذِ كَالْكَتِفِ

(1) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، 378.

(2) ينظر: المصدر نفسه الصفحة نفسها.

(3)ينظر: المصدر نفسه الصفحة نفسها.

فَوْقَ الْعَضُدِ»[1] فمنزلة المُلك من رجالاته كمنزلة الحسن من أوراكه فلا قيام للأول دون الآخر ففيها قوّته وقِوامه وهذه الرجالات هيئتها من هيئة صاحبها من الحسن؛ كنّى عن ذلك في قوله: "صقيلات العراقيب" وهي من علامات الحسن عند العرب.

وهذا كله يحرص على استمرارية **مفارقته التعريضيّة** بتكلّف كافور تزيين صورة العبد المعروفة عنه، وزاده مع هذا التكلف في تزيين صورة من وصفهم بالآبقين وبالعضاريط الرعاديد[2] بجعلهم أصحاب وزارة وشأن في دولته، في صورة "ماثلة" ظاهر للعيان تكلُّفُها.

ك3 ب16 وَمِنْ هَوَى كلّ مَن ليستْ مُوَّهَةً ترَكْتُ لَوْنَ مَشيبي غيرَ مَخضُوبِ

أسس البيت كسابقيه على جملة من **المفارقات الكنائية**:

الأولى قوله: "ليست مموهةً" كناية عن البدويات –ملوك العرب البيض– فقد نفى عنهن التصنع والتدليس والتمويه في الأبيات السابقة مما دعاه لوصفهن بـ"من ليست مموهة".

والثانية في قوله: " ترَكْتُ لَوْنَ مَشيبي غيرَ مَخضُوبِ " عن تركه الادعاء والتّصنع في حضرتهن وصنيعا كصنيعهن؛ فمن التدليس والتمويه صبغ الشيب؛ لذا تجنبه كي يصْدُقَهُن في الصحبة كما صَدَقْنَه؛ ويتصرف على سجيّته كما يفعلن؛ حبًّا لهن وهو ما قصده من قوله: "ومن هوى"، وهو القائل في لما أراد لمزه بسوء جواره:

صحِبتُ ملوكَ الأرضِ مغتبِطاً بهم وفارقتُهم مِلآنَ من شنفٍ صدرا[3]

ودعم رأيه هذا **بمفارقة ترتيب** حيث قدم الشطر الاول ومن حقه التأخير وأخر الثاني ومن حقه التقديم وذلك لتقوية حكمه هذا وتقريره في نفس المتلقي؛ حيث جعل عدم التمويه وادّعاء الشرف الأساس الذي يبنى عليه ودّه ومحبّته وعلاقته بالملوك الذين يترك التصنع أمامهم، وهو ما فعله في البيت بعده أيضا.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج010، ص509.
(2) ديوان المتنبي، ص507-508.
(3) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص442 من الزيادات غير المثبتة في الديوان.

وهذا كله ليؤسس **لمفارقة تعريضية**، بطريقة معاملته لكافور وأنها من جنس صنيع هذا الأخير في ادِّعاء الملك وادعاء منازل البيضِ الأحرار والتصرف بنقيض ما هو عليه؛ هو وحاشيته وهو القائل في هجاه:

أُريكَ الرِضا لَو أَخفَتِ النَفسُ خافِيا وَما أَنا عَن نَفسي وَلا عَنكَ راضِيا[1]

وفي البيت **مفارقة خداع للنفس** يكشف فيها المتنبي دون وعي على ما تنطوي عليه سريرته من تصنع في سبيل بلوغ مآربه، وهو ما عِيبَ عليه وبه اتّهم بخديعة والمكر والنِّفاق، وإن كان يرى في هذا ذكاءً وفطنة وجسارة وجرأة لا نفاقا وخديعة؛ وهو القائل:

جسَرتُ على دهياء مصرَ ففُتُّها ولم يَكُنِ الدهياءَ إلا من استجرا[2]

ك3 ب17 **وَمِن هَوَى الصّدقِ في قَوْلي وَعادَتِهِ رَغِبْتُ عن شَعَرٍ في الرّأس مكذوبِ**

أسس البيت على مفارقة تنافر بسيط بين صورتين هما (الصدق/الكذب).

وفيه **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: "وعادته" كناية عن صدقه في كلّ أحواله.

الثانية في قوله: "شعرٍ مكذوب" كناية عن كافور؛ فقد جرت العادة في شعره أنه يقصد بالشيب الملوك البيض وبالسواد والخضاب كافور الأسود.

وكلّه دعما **لمفارقته التعريضية**؛ عن تحريه الصّدق فيمن يصدق معه من الملوك في وُدّه ومُصافاته وأنه يرغب عن باقي من لا يتوفّر فيه ذلك وقصده كافور الذي لمزه بسواده في إشارته للشعر المكذوب، وأنه راغب عنه لعدم صفاء ودّ هذا الأخير معه.

وفيه **مفارقة موقفية، قائمة على تناقض أفعال المتنبي**، فبعد كل كذبه في مدائحه لكافور وتصنعه في مجالسه؛ نراه في هذا البيت يفتخر بصدقه وأنه عادته وتربيته، وهو ما لا يمكن حدوثه؛ فالقول في هذا الموضع شيء وفعله وقوله في مواضع أخرى شيء آخر.

(1) ديوان المتنبي، ص500.

(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص443 من الزيادات غير المثبتة في الديوان

ك3 ب22م حـتى أصَـابَ مـنَ الـدّنْيا نِهايَتَهَـا وَهَمُّـــهُ في ابْتِـــداءاتٍ وَتَشـــبيبِ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** مؤسسة على **مفارقة الطباق** إيجاب بين (نهايتها/ابتداءات).

وكذا أسسه على **مفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: " أصَابَ من الدّنْيا نِهايَتَهَا" كناية عن الملك والرياسة، وأنه وصل إلى غاية الغايات لكل طامع.

الثانية في قوله: "وهمه في ابتداءات" وهي جمع ابتداء و يقصد بها خلاف المنتهى ظاهريًا أمَّا اصطلحيًّا فهي ما ذكره ابن المعتز حين سمّى مطالع القصائد بالابتداءات في حديثه عن حسن الاستهلال؛ يقول ابن أبي الأصبع في باب حسن الابتداءات: «هذه تسمية ابن المعتز، وأراد بها ابتداءات القصائد، وقد فرع المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال، وخصوا بها ابتداء المتكلم بمعنى ما يريد تكميله ولقد وقع في أثناء القصيدة»[1]، ومنه كان قصد المتنبي الكناية عن الشعر، في **مفارقة تعريضية** منه باشتغاله بالشعر والشعراء؛ بما قالوا ولم يقولوا وبالتضييق عليهم وحبسهم ومحاسبتهم على شعرهم فيه، مهملًا شؤون الملك والرعية.

وما يعضّد قصده وأنه أراد بالابتداءات مطالع القصائد، كنائيته **الثالثة** في قوله: "وتشبيب" حيث عطفها على ابتداءات؛ وتَشْبِيبُ الشِّعْر «تَرْقِيقُ أَوَّله بِذِكْرِ النساءِ، وَهُوَ مِنْ تَشْبِيبِ النَّارِ وتأْرِيثِها»[2] في كناية منه عن الغزل والتشبيب بالنساء واللهو بهنّ.

وهذا كله من قبيل **المفارقة التعريضية**؛ فرغم كونه ملكا وأنه بلغ نهاية الغايات إلا أن همّته لا تلتفت لغير الشعر والغزل بالنساء؛ كونه لا يزال يعاني من عقدة النقص اتجاههنّ بسبب خصائه حيث كنَّ يُحجمنَ عنه قبل ملكه؛ إلا أنه غدا يستجلبهنّ لمجالسه بعد توليه ذلك وصبّ كل اهتمامه في اللهو واللعب معهنّ، وأمر الشعراء بالتشبيب بهنّ لجهله وخفة عقله وحمقه، وقد قال يهجوه:

(1) ابن أبي الاصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص 168.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص481.

ويستَخدمُ البيضَ الكواعِبَ كالدُمى ورومَ العِدَّى والغطارِفَةَ الغُرّا

وفيه **مفارقة رومنسية**؛ حيث صنع جمالا بقوله أصاب نهاية الدنيا وهمه في ابتداءات؛ موهما أن قصده علو همته لدرجة أن ما هو عليه الآن لا يمثل له إلا البداية كناية عن علو الهمة، غير أنه دمّر هذا الجمال بقوله "وتشبيب" ليصرف المعنى إلى الذم جاعلا همه في الشعر والغزل؛ الذي كان يعد أمرا ثانويا مقارنة بتدبير شؤون الرعية والقضاء، بل هو ضرب من اللهو في بلاطات الملوك.

وهو ما أوقع المتنبي في **مفارقة خداع للنفس** دون أن يشعر؛ حيث هجا كافور واستهزأ به بأن له اهتماما زائدا بالشعر والشعراء بدل التفرغ للملك، ولكنه غفل عن أمر وهو أنه بقوله هذا إنما يزدري نفسه بازدرائه ما يحسنه وهو –الشِّعر– منزلا نفسه إلى أدنى طبقات الأولويّات في بلاطات الملوك.

ك3 ب23م يُدَبّرُ المُلْكَ مِنْ مِصرٍ إلى عَدَنٍ إلى العِراقِ فأرْضِ الرّومِ فالنُّوبِ

بعد أن رماه بالحمق والجهل واهمال شؤون الملك والرعية بالاهتمام باللهو والطرب، استمر في **مفارقته الهزلية** التي يتصنّع فيها المديح بادعائه الملك لكافور في هذا البيت؛ رافعًا من حدة **مفارقة النقش الغائر(الإغراق)** بمبالغته في سعة هذا الملك الذي بلغ كافور نهايته وترامي أطرافه مبالغا في ذلك بضمّ ما ليس منه له (عدن؛ العراق؛ أرض الروم؛ النوب) يقول العكبري: « وَلم يملكهُ كافور وَلَا أستاذه وَإِنَّمَا ملك كافور مصر وأعمالها والذى ذكره أَبُو الطّيب لم يملكهُ وَمَا تامر فِيهِ سوى الْملك الْكَامِل أَبى المعالى مُحَمَّد بن أَبى بكر بن أَيُّوب فَإِنَّهُ ملك الْيمن كُله وَملك مصر وأعمالها وَالشَّام وأعمالها وخطب لَهُ بالموصل وَهُوَ أول أَعمال الْعرَاق وَكَانَ أمره فِيهَا ويدبرها وَملك آمد وهى أول أَعمال الرّوم»[1]، وقصد المتنبي من تصوير الحقيقة تصويرا معاكسا والغلو فيها هو لفت نظر المتلقي إلى حقيقة ما هو عليه تدبير كافور؛ وذلك رفعا لحدة مفارقته الإغراقية وتوكيدا منه **لمفارقته التعريضية** بسخفه وقصر نظره وسفولة رأيه وغفلة عقله.

وبذا يدعم ويرفع من حدّة **مفارقته التهكمية** التي يسخر فيها من تدبير كافور ويلمزه فيها بأنه عبد لا يحسن صنائع الملوك، وأن همّه كله في اللهو والطرب والشعراء.

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج01، ص171.

ك3 ب24 إذا أَتَتْهَا الرّياحُ النُّكْبُ منْ بَلَدٍ فَمَـا تَهُـبُّ بِهَـا إلاّ بتَرْتِيـبِ

أسس هذا البيت **على مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة الرياح النكباء التي تهبُّ في غير ما استواء وصورة الرياح المرتّبة المستوية، جاعلا لكافور هيبة تخافها حتى الرياح فتترتب وتستوي مهابة وإجلالا له.

وما هذا إلا رفعا لحدّة **مفارقته الإغراقية (النقش الغائر)** السابقة التي جعله فيها ملكا على بلاد غير تابعة له؛ وفي هذه جعل له يدًا في تصريف الرياح وترتيبها وهو غلو لا يستقيم لا عادة ولا عقلا، هدفه إقامة **مفارقة تهكمية تعريضية** يلمزه فيها بسوء تدبيره وفساده؛ في صورة تعظيم لهيبته وأمره وسياسته، حتى كأن الرياح بعد الناس تخضع وتلين له، وهو ما لا يمكن وقوعه.

بل قد يعدو الأمر إلى كونها **مفارقة تعريضية** ببطشه وظلمه لأهل بلده لدرجة أن الرياح تخافه قهرا لا مهابة.

ك3 ب25 وَلا تُجاوِزُهـا شَمْـسٌ إذا شَـرَقَتْ إلاّ وَمِنْـهُ لهَـا إذْنٌ بتَغْرِيـبِ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها مفارقة الطباق إيجاب بين (شرقت/تغريب) دعما **لمفارقته الإغراقية**؛ فبعد غلوه في سعة ملكه وجعل له يدا في تصريف الرياح راح في هذا البيت يغلو أكثر بأن جعل له يدًا على الشمس أيضا، فلا تغرب بأرضه إلا إذا سمح لها بذلك، في **مفارقة استعارية** مكنية منه يشبه فيها الشمس بالعاقل الذي يستأذن فحذفه وأتى بأحد لوازمه وهو الاستئذان.

وفيه **مفارقة تعريضية** بسواده وأنه على عداوة مع كلّ ما يظهر لون بشرته أو يعاكسه وكأنه يحسدها في نورها وبياضها؛ في إشارة إلى بيته:

وَفِي تَعَـبٍ مَـن يَحسُـدُ الشَـمسَ نورَهـا وَيَجْهَـدُ أَن يَأتِي لَهَـا بِضَـريبِ[1]

وهو دأبه في الكافوريات؛ فطالما عمد إلى «اختراع مضامين أبياته من الظلمة والنور والسّواد والبياض»[1] لمزا له في لونه، يقول ابن حسام في شرح البيت «إنَّ المعروف بين الملوك أَن

(1) ديوان المتنبي، ص 324.

الذي يحتاج إلى الإذْن في المرور من مملكته لا يكون إلا إذا كان المارّ من أَعدائه، مع إفادة أنه مُوَكَّل الظلمات وسلطانه حتى إن أَعظم المشْرِقات لا يمكن له المرور من مملكته ويصل إلى مغربه إلا بالإذن منه »[2] وهو كذلك من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** بغباء وتفاهة سياسته وقلة عقله وسوء تدبيره وتسييره، حت كأنه من سوء ذلك يحمل الشمس على الاستئذان.

وقد يكون فيها **مفارقة تهكمية تعريضية –أخرى–** بعقل كافور؛ برميه بجنون العظمة والغطرسة لدرجة التّوهُّم أن له تدبيرا في الرياح والشمس.

ك3 ب26م يُصَـرّفُ الأمْـرَ فيهـا طِـينُ خاتَمِـهِ وَلَـوْ تَطَلّـسَ مِنـهُ كـلُّ مكتُـوبِ

استفتح البيت **بمفارقة كشف عن الذات** بأن اخترع شخصية "طين الخاتم" ونسب إليها تصريف الأمور دون كافور، مقيما بذلك **مفارقة استعارية مكنية** أنزلها فيها منزلة العاقل؛ فحذفه وأتى بأحد لوازمه "يصرف الأمر".

ودعمها **بمفارقة نقش غائر**؛ وهذا واضح من استعماله "لو" التي جاءت حرف وصل؛ تم توظيفه لتقوية المعنى ووصل بعض الكلام ببعض، و استعماله "كلّ" أحد ألفاظ العموم؛ دعما لغلوه في نسبة الكتب المطلسة إلى درجة الكلية المطلقة ولم يستثني منها شيء.

وفي قوله: "طين خاتمه" **مفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: "طين خاتمه" في كناية منه عن الملك؛ كون الخاتم أحد لوازم الملوك التي بها تعرف كتبهم.

الثانية في قوله: "طين" كناية عن لين خاتمه وحداثته، وقد حَكَى سِيبَوَيْه أن العرب تقول: «مررت بصحيفةٍ طينٍ خاتَمُها، جَعَلَهُ صِفَةً لأَنه فِي مَعْنَى الْفِعْلِ، كأَنه قَالَ لَيِّنٍ خَاتَمُهَا»[3]، وهو من قبيل **مفارقة الاستخدام** –ضرب من مفارقة التورية– حيث يقصد به المعنى القريب والبعيد كلاهما فقصد الطين الذي يختم به وقصد اللين الذي يعتريه.

(1) ابن حسام زاده رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 156.
(2) المصدر نفسه، ص 73.
(3) ابن منظور، لسان العرب، ج013، ص270.

وفيه **مفارقة التفات** انصرف فيها من مخاطبة الخاتم إلى مخاطبة كافور في قوله: تطلس منه" فهاء الكناية تعود على كافور.

ومنه كان في الشطر الأول **مفارقة تعريضية** بجهل كافور بالسياسة وعدم أهليته للملك، في نسبة المتنبي لتصريف الأمور إلى الخاتم بدلا عنه.

وفي الشطر الثاني **مفارقة تعريضية** بسوء تعامل كافور مع الكتب استهتارا وجهلا، لسوء إدارته الملك؛ كونه لم يولى مثل هذا من قبل؛ وتعريض بترهيبه الناسَ وقهرهم لدرجة أنّ كتبه تُمضى حتى ولو كانت مطموسة خوفا من بطشه، وهذا ظاهر في قوله:" وَلَوْ تَطَلّسَ مِنهُ كلُّ مكتُوبِ" فـ"تطلس" من الفعل طلس يقال: طلس الشَّيْء طمسه ومحاه وَيُقَال: «طَلَسَ الكتَابَ يَطْلِسُه بالكَسْر، طَلْساً: مَحَاهُ لِيُفْسِدَ خَطَّه»[1].

ونسبته التطليس لكافور وايراده لفظ الطين للخاتم الذي هو أحد لوازم ملكه ليس اعتباطا وإنما هو من قبيل **المفارقة التعريضية** بسواد لونه، فبجعل الشمس في البيت السابق احد اعدائه ثم استخدامه في هذا البيت لفظ "طين خاتمه" يستحضر في ذهن المتلقي صورة مظلمة بغياب الشمس، وحضور الطين والوحل الأسود، وكذا التطليس وهو ما يساهم في دعم هذا السواد، وقد اشتقت العرب من التطليس اسم الأطلس، وهو «الأَسود كالحَبَشِيّ وَنَحْوِهِ»[2] ولعله يقصد هذا يقول ابن حسام: «لما أَثبت له الاستيلاء على عالم الظلمات، أَخذ يذكر شيئاً من لوازمه وهو تطلُّس ما كتب في أَوامره، ومع ذلك لزمه تدارك أَمر إِمكان التصريف في ملكه بمقتضى ما تطلَّس من الكتابة، فينصرف ذلك التصرّف إلى طين خاتمه، وكون كل ذلك من قبيل التلاعب ظاهر من فحوى كلامه، يعرفه من له ممارسة في التنقير عن مَلاحِظه في الكافوريات»[3].

والبيت كله ينطوي على **مفارقة تهكمية** يلمز فيها كافور بسواده وبعدم أهليته للملك بنسبته تصريف الأمور للخاتم، ونسبته تطليس الكتب ومحقها وتشويهها له؛ ولولا الختم الذي يدل على أنها منه ما عُرفت ولا أُنفذت، كأنه يُرجع فضل ملكه وإنفاذ كتبه إلى الختم لا إليه.

(1) الزبيدي، تاج العروس، ج016، ص201.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج06، ص125.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 73.

ك3 ب27 يَحُــطّ كُــلَّ طَوِيــلِ الــرّمْحِ حامِلُــهُ مــن سـرْجِ كـلّ طَوِيـلِ البـاعِ يَعبـوبِ

أسس البيت على **مفارقة موقفية هزلية** يختفي فيها خلف مظهر الادعاء الكاذب وتصنّع المدح بتصويره مقصديته في ذهن ضحيته بطريقة عكسية؛ حيث أسس البيت على مفارقة تهكمية وأوهم سامعه أنه يريد المدح والإشادة والكناية عن مدى اتساع ملك وخضوع الفوارس له ولكتبه.

ودعم ذلك **بمفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: " **طَوِيلِ الرّمْحِ**" تكني العرب بهذا عن قوة الفارس وجبروته؛ حيث يدل حمله لرمح طويل على عظم جثّته وطول باعه.

الثانية في قوله: "طويل الباع" كناية عن طول قوائم هذا الفرس اليعبوب السريع الجري.

وكلا الكنائيتين قائم على **مفارقة النقش الغائر(الإغراق)** التي بالغ فيها في وصف طول هذا الفارس وطول فرسه، وليس هذا منه تركيزا على هيئتهما بل التركيز على المسافة بينهما وبين كتاب كافور، دلّ على ذلك التكرار الحاصل في البيت في لفظ "طويل" في الشطر الأول والثاني لإغناء دلالاته، وإكسابها قوةً تأثيرية، وتوكيدا لما يرمي إليه، وتكمن أهمية هذه المفردة في أثرها في إيصال المعنى وكشف اللبس في البيت؛ الحاصل في علاقة الفارس الطويل الرمح وفرسه الطويل القوائم بختم كافور.

وبمفارقة تنافر بسيط بين صورتين متناقضتين هما الحطُّ والرفع؛ فالحط رمز له بقول يحطّ والرفعة بقوله "من سرج كل طويل الباع" الذي يقتضي الرفعة عن الأرض، وفيه مفارقة نقش غائر (إغراق) بمبالغته في رفعة هذا الفارس وأنه فوق فرس يعبوب طويل الباع.

والغرض من هذا كله إقامة **مفارقة تهكمية تعريضية** من نتائج طمس كافور للكتب وإفساد خطها مما يثير عجب الفارس منها وأنها من صادرة عن ملك؛ وهو ما يضطره للنزول عن جواده والاقتراب لفهم محتواها واستجلاء مكنونها كونها مطموسة الخط-دل على ذلك لفظ حطّ الذي من معانيه النزول-، بل قد ينزله عن جواده شدّة ضحكه منها هذا إن كان من مبغضي كافور وأما إن كان من حاشيته ومؤيديه، فهو تهكم وتعريض بهم، وأنهم رغم عظم جثثهم وضخامتها تراهم

يخضعون لهذه الكتب المطموسة التي لا يكاد يظهر منها شيء، ويحرصون على إنفاذها خوفا منه ورهبة، ولعلّ هذا ما دفع أبا الطيب إلى قولته فيهم:

وَأَنَّ ذا الأَسـوَدَ المَثقـوبَ مِشـفَرُهُ تُطيعُهُ ذي العَضـاريطُ الرَعاديدُ[1]

وهو يقارب ما ذهب إليه ابن حسام في قوله: « المفهوم من عبارة بعض الشرَّاح أَن مقصوده من هذا البيت التلاعب بعظم جثة أَعوانه من العضاريط الرعايد الذين يحملون طين خاتمه»[2].

ك4 ب13 م وَلَكِـنّ بالفُسْـطاطِ بَحْـراً أزَرْتُـهُ حَيَـاتي وَنُصْـحي وَالهَـوَى وَالقَوَافِيَـا

في البيت **مفارقة ساذجة** يتخلى فيها المتنبي عن مكانه الساذج جاعلا الضحيّة في متناول يده لتمرير كنائيته وذلك بلجوئه إلى **المفارقة الهزلية**؛ التي يختفي فيها المتنبي خلف قناع التصنع والادعاء بمدحه كافور وتشبيهه بالبحر، صرفا له عن قبيح مفارقاته التهكمية والكنائية في البيت بعدها، وكذا لمزٌ له؛ وإشارة منه إلى قوله فيه:

ك2 ب19 وَبَحْـرُ أبي المِسْـكِ الخِضَـمُّ الـذي لَـهُ عَلَـى كُـلّ بَحْـرٍ زَخْـرَةٌ وَعُبَـابُ

الذي لمزه فيه بأنه بحر مرتفع موجه في كناية عن اضطرابه وهيجانه، ومنه جاء ليُقِيمه ويؤازره بحياته ونصحه وغيره من المقوّمات.

وفي قوله: "أزرته حَيَاتي وَنُصْحي وَالهَوَى وَالقَوَافِيَا " **مفارقة تهكّمية** أسست لها **مفارقة تعريضية** يلمز فيها كافور بأنه عالة على الملك هو ومن معه وأنه لولا ان تداركه بنصحه وإرشاده وغيره ومدّه بما يفقده وينقصه في ملكه وسياسته لما قام له ذلك.

أسسها على **مفارقة كنائية**؛ فبقوله: "أزرته" التي إن كانت من الزيارة فهي بمعنى أحضرت إليه "حياتي ونصحي والهوى والقوافيا" وإن كانت من "الأَزْر" فهي بمعنى دعمته وقويته، وكذا بمعنى ألبسته إزارا[3] وكلها تصب في معنى هذه المفارقة وتخدمه؛ وأزرته كناية مساعدته لكافور ودعمه وفيها تعريض عن ضعف كافور ووهن ملكه وأنه كان سببا في استقامته؛ وفخر بنفسه و بأنه منقطع

(1) ديوان المتنبي، ص508.
(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 74.
(3) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ج01، ص16.

النظير في مصر بقوله: "أزرته حياتي" أي: أزرته حياتي بتجاربها وحلمها وعقلها وغير ذلك وتعريضا بانعدام مثله عنده –مفتخرا عليه–؛ وفي قوله: "أزرته نصحي" كناية عن بذله النصح له وإرشاده إلى ما لا يحسنه وهو تعريض بجهل كافور وسوء تدبيره للملك وكذا سوء حاشيته ووزرائه وسفالة ووهن رأيهم.

وقوله: "أزرته الهوى" وجمعه أهواء وهو ميل النفس وَنزُوعهَا؛ في كناية منه عن أنه علمه كيف يكون له رأي في الأشياء وكيف ينزع لأيِّها؛ تعريضا منه إلى أن كافور لم يكن ذا شخصية فيختار لنفسه وأنه دائما ما يُخْتَارُ له كونه كان عبدا مملوكا، وأنه هو من بعث فيه الهوى ينظر في الأشياء أنّى شاء ويختار أيها شاء، وقوله: "والقوافيا" كناية عن شعره وقصائده وما بذله في سبيل تحسين صورته وصيته بين الناس؛ وكل ما ساهم في علو مكانته وزيادة احترامهم له؛ وفيه تعريض منه بسوء الأشعار التي تُنشَدُ في مجلسه وعجز من عنده من الشعراء عن صنع صورة حسنة؛ وفيه فخرٌ بشعره وأنه ليس في بلاطه مثله؛ جاعلا منه أضحوكة أمام من يتداول شعره بان نفى عنه كل ما يمكن أن يجعل منه ملكًا.

ويدعم رأينا هذا أبو بكر الكندي في شرح هذا البيت يقول: « **أنه** سخف وتطفل وتعد على الوزراء وكبار الدولة؛ لأن قوله: "أزرته حياتي" معناه جعلت حياتي تزوره، وليس لهذا المعنى قيمة يتجه إليها شاعر ثم يقول: "وأزرته نصحي" فيدعي أنه وصل في أصالة الرأي وبعد النظر في السياسة إلى القمة، وأنه قدم من الشام لأن الأستاذ كان في حاجة إلى نصحه وثاقب رأيه، على الرغم من كثرة قوّداه ووزرائه»[1].

وفيه **مفارقة رومنسية**؛ حيث خلق المتنبي جمال في البيت بجعله أبا المسك بحرًا –التي قد يفهم منها الضحية أنها كناية عن جوده وكرمه وسعة ملكه– إلا أنه ما لبث أن دمّر هذا الجمال بقوله: "ونصحي" فلفظ حياتي والهوى والقوافيا" قد تصدر عن شاعر في بلاط الملوك إلا أن النص له أهله لذا فإن الضحية على دراية بخطورة هذا اللفظ وتبعاته؛ إلا أن وهم المدح في عقله منعها من استنكار هذا وانكاره على أبي الطيب.

(1) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص52.

ك4 ب31 م وَغَــيرُ كَثِــيرٍ أنْ يَــزُورَكَ رَاجِــلٌ فَيَرْجِــعَ مَلْكــاً للعِــرَاقَينِ وَالِيَــا

دعم البيت **بمفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: "راجلٌ" وهو الذي لا يملك دابةً تحمله -وضِدُّه الْفَارِسِ- كناية عن فقره وعوزه.

الثانية في قوله: "يزورك راجل" كناية بالرّاجل عن نفسه، يقول ابن حسام « ولا يبعد أنه عنى بالزائر الراجل نفسه، يشير به إلى ما في باطنه من توقُّع توليته سلطنة بغداد» [1]كما قال:

ك1 ب24 إذا لم تَــنُطْ بي ضَــيْعَةً أوْ وِلايَــةً فَجُـودُكَ يَكسُـوني وَشُـغلُكَ يسـلبُ

الثالثة في قوله: "العراقين" كناية عن «الْكُوفَةُ وَالْبَصْرَةُ»[2].

وفيه **مفارقة معجمية**، أسست لها مفارقة تغليب المثنى بإدماجه الكوفة والبصرة المتنافرين مكانًا وجهةً في لفظ جامع وهو "العراقين"

ومنه كان البيت مؤسسا على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين صورة الراجل الذي لا يملك ما يحمله، وصورة ملك للعراقين.

وفيه **مفارقة نقش غائر (إغراق)** بأن جعل وهب العراقين لفقير أمر يستطيعه كافور نظرا لسعة ملكه، إلا أن قوله: وغير كثير وهب العراقين عطفا على البيت قبله يؤكد أنه إغراق يخدم به مقصديته وهي لمز كافور بالبخل والشح وأنه يملك من السلطة ما يخوّله لوهب العراقين لراجل دون أن يؤثر ذلك في ملكه، إلا أنه يكتفي بوهب الطعام واللباس وسفاسف الأمور وهو ما انزله عن المعالي قال ابن حسام: «البيت فيه ما يؤكد ما قلته في البيت الذي قبله لأَن الواو حالية، فيكون معناه على ما في قلبه: إنك تعطي قليلا يسلب عنك شأن السلطنة، والحال أنك في القدرة على هذه المرتبة، ليكون أَدخل في تقبيح صَنيعه وأوجع في ذّمه بالخسّة والدناءَة»[3].

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 49.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج010، ص248.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 49.

وكلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** ببخل كافور وامتناعه عن الجميل والندى، وكذا لمزه بالخسّة والدناءة وأنّه معرّة على المُلْك حتى عاد كل دنئ يطمع فيه؛ بأن جعل الفقير الذي يراه لا يستكثر على نفسه ملك العراقين؛ أنْ رأى هذا الخصي الأسود ملكا على مصر، قال ابن جني: «ويجوز أن ينقلب هذا، فيكون كقوله فيه، وهو مما يمكن قلبه:

يَضيقُ عَلى مَن رائَهُ العُذرُ أَن يُرى ضَعيفَ المَساعي أَو قَليلَ التَكَرُّمِ[1]

فهذا ظاهره أن من رآك أفاد منك كسب المساعي والكرم، وباطنه أنه من رآك –على ما بك من النَّقص والقُصور– قد وصلت إلى ما وصلت إليه ضاق عُذرُهُ أن يُقصِّرَ عمّا بلغته، بل ألّا يتجاوز ذلك إلى كسب المكارم والمساعي، وكذلك أيضا إذا رآك راجل لم يستكثر لنفسه أن يرجع واليا على العراقين، لأنه لا يوجد أحدٌ دونك، وقد بلغت ما بلغت»[2].

ومنه كان في البيت **مفارقة هزلية تهكّمية** يختفي فيها المتنبي خلف الادّعاء والكذب والتمويه عن حقيقة مقصديته بتصويره الأمر معكوسا في ذهن ضحيته.

ك4 ب34 **وَمَا كُنتَ مِمّن أدرَكَ المُلْكَ بالمُنى وَلَكِنْ بأيّامٍ أشَبْنَ النّوَاصِيَا**

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، (صورة إدراك الملك بالمنى والكسل وصورة إدراك الملك بالتعب والسعي).

وعلى **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: " أدرَكَ المُلْكَ بالمنى" كناية عن إدراكه بالوراثة دون عناء تكلفه أو غصبه.

الثانية في قوله: " بأيّامٍ أشَبْنَ النّوَاصِيَا" كنية عن إدراكه الملك إثر وقائع وأيام صعبة كانت نتيجة لعدم الانتقال السلس للملك، بموت مفاجئ للملك أو انعدام الخليفة له أو وجود من يغصب الملك من شرعيته.

ومنه كان في البيت **مفارقة تعريضية** بعدم إدراك كافور للملك بشرعيةٍ وإنما غصبه غصبا من صاحبه الشرعيّ أنجور، بعد أن عيّشه أياما صعبة إثر موت أبيه الإخشيد، بأن حجر عليه

(1) ديوان المتنبي، ص460.

(2) أبو الفتح بن جني، الفَسْرُ، ج03، ص 787.

ومنعه الخروج والملك ثم قتله بعد ذلك بتسميمه، مظهرًا في مظهر الانتهازيّ الجبان الذي أدرك الملك بالحيلة والمكر.

والبيت كله من قبيل **المفارقة الهزلية**؛ حيث يدعي فيه أن كافور حصَّلَ الملك عن جدارة واستحقاق، غير أنه يقصد غير هذا، مشكّلا بذلك **مفارقة رومنسية** في ذهن الضحية والمتلقي بأن رسم جمالا يوهمنا بقصده هذا ثم ما لبث أن دمّره بقوله: "أشبن النواصيا" في المصراع الثاني وأَن مثله ما كان له أن يستعبد الأَحرار إلا بمساعدة أَيام تشبه أيام يوم القيامة –تشيب الولدان– وهو بهذا يُقرُّ بدور **مفارقة القدر** في نسج هذه الأحداث كلها.

ك4 ب35م عِـداكَ تَرَاهَـا في الـبِلادِ مَسـاعِياً وَأَنْـتَ تَرَاهَـا في السّـمَاءِ مَرَاقِيَـا

يستمر في هذا البيت في مفارقته الهزلية بالاختفاء خلف مظهر الكاذب المدعي للمدح بإيهام ضحيته به، أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين؛ صورة الأعداء التي ترى الدنيا مساعٍ في الأرض وكافور الذي يرى الدنيا مراقٍ في السماء؛ (كافور ≠ أعداؤه البلاد ≠ السماء، مساعي ≠ مراقي).

وفيه **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: " عِداكَ تَرَاهَا في البِلادِ مَساعِياً" و**هاء الكناية** تعود الدنيا في البيت قبلهما وهي كناية عن السُلطة وملك الدنيا، والشطر كله كناية عن سهولتها وطواعيتها لهم، وأنها في متناول أيدهم، وهذا واضح من جعلها وإياهم على صعيد واحد "البلاد"، وأنها تُبلغ بالسّعي لها فقط دون كبير مشقّةٍ.

الثانية في قوله: " وَأَنْتَ تَرَاهَا في السّمَاءِ مَرَاقِيَا" كناية عن تعذرها عليه وبعدها، وأنه في الأرض وهي في السماء.

وقد أقام هذا كله دعمًا وتأسيسًا **لمفارقته التعريضية** برفعة أعداء كافور، وليس ببعيد أن يقصد بهؤلاء سيف الدولة وفاتك وشبيب، تعريضا برفعتهم وأنهم قادرون على الملك وهم أهل له كونهم ملوك أبناء ملوك، وبخسة كافور ودونيّته وهو ظاهر في استعماله معنى الارتقاء "مراقيا" وهو من أسفل لأعلى، فَنَسَبَ الارتقاء له إنْ كان يفتقر إليه ونفاه عنهم كونهم في رقي لا رقي بعده

وأمّا سعيهم فلأمر في متناولهم؛ وأن مثل هذا بعيد عنه ولا يستطيعه؛ ودونه وإياه ارتقاء السماء كونه عبدًا مملوكًا.

أما إن كانت هاء الكناية في قوله: " تَرَاهَا" تعود على الأيام التي يقصد بها الوقائع، فهي من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبنه وأنّ مثل هذه الأيام يسعى لها أعداؤك الشجعان، ولا يرون بأسًا في ذلك، إلا أنك من جبنك واستصعابك لها تراها كأنها مراقٍ تبعد في السماء لا تستطيعها.

وفيه **مفارقة فجاجة** ينظر فيها المتنبي إلى كافور نظرة احتقار ومقت، إلا أن هذا الأخير في غفلة عن هذا كله.

وهو كله من قبيل **المفارقة التهكمية** بكافور وأنه دخيل على الملك وليس من حقه اعتلاء عرشه، أن كان عبدا مملوكا.

ك4 ب46 دَعَتْـهُ فَلَبّاهَـا إلى المَجْـدِ وَالعُلَـى وَقد خالَفَ النّاسُ النّفوسَ الدّوَاعيَا

في البيت **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها طباق إيجاب بين (لبّى/خالف) و**مفارقة كنائية** في قوله: "المجد والعلى" كناية عن الملك والسّلطان.

وفيه **مفارقة رومنسية**؛ حيث خلق جمالا في الشطر الأول بأن نفسه قد دعته للمجد والعلى؛ ثم ما لبث أن هدمه في الشطر الثاني بقوله: "قد خالف الناس النفوس الدواعيا" ملمّحًا إلى أن النفس التي دعته هي النفس الأمارة بالسوء دعته إلى غصب هذا المُلك كدعوتها الناس عامةً إلا أن الناس خالفوها وأطاعها هو، وما يدل على أن النفس المقصودة في البيت هي الأمارة بالسوء أمران؛ الأول: أن النفس التي يُجْمِعُ النَّاس على مخالفتها –عادةً– هي الأمارة بالسوء، ثانيا: أنها النّفْسُ ذاتها التي حملته على الجشع وعدم الرضا بقضاء الله والجحود –كما سبق ذكره في البيت قبله–

وهذا كله تأسيسًا **لمفارقة تعريضية** يلمزه فيها بما سوّلت له نفسه صُنْعَهُ مع أنجور وغصبِه مُلْكَهُ وقتله إياه فيما بعد، وتعريضٌ بجهل هذه النّفس التي حملته على طلب مثل هذا وهو غير أهلٍ له وقد هجاه بهذا مرّةً فقال:

وَمَــن جَهِلَــت نَفسُــهُ قَــدرَهُ رَأى غَــيرُهُ مِنــهُ مــالا يَــرى[1]

وكذا تعريض بسرعة استجابته في إطاعة نفسه للباطل، فبمجر أن دعته لبّى دعوتها، دلّ على ذلك توظيفه لحرف العطف "الفاء" في قوله: " دَعَتْهُ فَلَبّاهَا" الذي من معانيه الترتيب والتعقيب؛ والتعقيب هاهنا أنَّ التلبية جاءت مباشرة بعد طلب النفس دون التراخي أو طلب مهلة.

كما يحتمل أن يكون في قوله : "خالَفَ النّاسُ النّفوسَ" **مفارقة كنائية** عن الناس التي هي أهل للملك -وليس كل الناس- وتخولُها مكانتها ونسبها من حكم مصر، وهذا يؤسس **لمفارقة تعريضية** يهجوهم فيها ويذمّهم ويعرّض بجهلهم وجبنهم وتركهم هذا العبد الخصي يعتلي عرش مصر ليصبحوا عبيدا له، وهم المعنيون بقوله:

نامَت نَواطيرُ مِصرٍ عَن ثَعالِبِها فَقَد بَشِمنَ وَما تَفنى العَناقيدُ[2]

يقول ابن حسام: «يقول في قلبه: إن هذه النفس الظلوم الجهول دعته أَي أمرته وسوَّلت له طلب الرياسة والسلطنة فأجابها مسارعاً، والحال أَنّ النَّاس خالفوا نفوسهم الداعية إليها، يعني أَنهم تقاعدت هممهم عن ذلك وأَسقطوا حقّهم له وساعدوه فأصبح يرونه فوقهم يستعبدهم»[3].

وفيه **مفارقة فجاجة** بنظرة المتنبي المستعلية إلى صنيع كافور مع نجل الإخشيد، وإلى هؤلاء الذين بايعوه ولم تسول لأحد منهم نفسه أن يمنعه من غصب العرش واعتلائه أو على الأقل الانصراف عنه وعدم الخضوع.

ك4 ب47 فأصْبَحَ فَــوْقَ العــالَمِينَ يَرَوْنَــهُ وَإنْ كــانَ يُدْنِيــهِ التّكــرُّمُ نَائِيَــا

أسس البيت على عدة **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: " فأصْبَحَ فَوْقَ العالَمِينَ" كناية عن اعتلائه عرش مصر وخضوع الناس له.

(1) ديوان المتنبي، ص 512.
(2) المصدر نفسه، ص507.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 54-55.

الثانية في قوله: "يرونه نائيا" كناية عن البعد المعنوي الحاصل بين كافور ومن سمح له باعتلاء العرش –ممن ذكرهم في البيت السابق– نتيجة تكبره وغطرسته عليهم؛ دلّ عليه قوله: "فوق العالمين".

وهذه الكنائيات هدفها إقامة **مفارقة تعريضية** بذلّة من خضع لكافور أو بايعه؛ وتعريض بخسّة كافور وكبره على هؤلاء انتقاما لنفسه؛ لدرجة أنهم رغم الحضور البدني إلا أنهم يرونه نائيا معنويا، وقد دعم هذا المعنى **بمفارقة تنافر بسيط** في (يدنيه/نائيا)، بين صورتين متناقضتين؛ صورة الدنو البدني والنئي المعنوي بينه وبين رعيته.

وكذا في قوله: "يُدْنِيهِ التّكَرُّمُ" **مفارقة تعريضية** ببخل كافور وتصنعه الكرم، فالتّكرم كما جاء في لسان العرب « تكلفُ الكَرَم »[1] وتَكَلَّفَ الشيءَ حَمَلَه على نفسه وليس من عادته تصنّعًا وتظاهُرًا ومنه تكلَّفَ الكرمَ؛ وكذا تكلف الأمر أي: تجشّمه وتحمّله على مشقة وعسرة[2].

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية**؛ يلمزه فيها ببخله ولؤمه؛ وبعقدته النفسية –عقدة النقص– الناجمة عن العبودية والخصاء وهو ما حمله على التكبر والغطرسة على رعيته، لا يكادون يرونه إلا حال تكلفه الكرم، وما هذا منه إلا ليقال كريم، وقد هجاه بهذا في قوله:

جَوعانُ يأكُلُ مِن زادي وَيُمسِكُني لِكَي يُقالَ عَظيمُ القَدرِ مَقصودُ[3]

– خلاصة اللقطة الثانية:

بالرغم من أن كافور قد زاد مُلْكُه على ملك مولاه الإخشيد، ورغم ما أُثر عنه في كتب التاريخ، وأنه كان كريمًا كثير الخِلَع والهِبات خبيرًا بالسياسة، فطِنًا، ذكيًّا، جيّد العقل، داهيةً، إلا أن المتنبي لا ينفكّ يحضُرُه ضعف العرب في عهده؛

فهو الذي رأى في سيف الدولة الملك الفارس المحارب الحامي لحياض الإسلام؛ وهو ما أثار احترامه ومودّته، ورأى في كافور السكوت والقناعة بحكم الإخشيد فقلل ذلك من احترامه له «فهو

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج012، ص512.
(2) ينظر: المعجم الوسيط، ج02، ص 795.
(3) ديوان المتنبي، ص 508.

يرى أن تحكّم الأميّ القليل القدر بالأحرار فجيعة لا يمكن أن تكون إلا عقابا لأعظم الآثام»[1] -رغم نسبية القول إلا أنه يمكن أن نستأنس به؛ فتاريخيا لا نملك هذا الحكم بل عكسه-

عموما ومما لا شكّ فيه أن أبا الطيب غالى كلّ الغلوّ في احتقاره لكافور أو لغيره من الملوك، وما ذاك إلا «بتأثير دافع داخلي ذاتي، إلا أن شعره بالرّغم من ذلك يسمو غاية السموّ فيما يعبّر عن نقمته على واقع السلطة والمجتمع في عصره، وقد كان الملوك يمثلون بالنسبة للشاعر واقع السلطة، كما انهم يمثلون واقع الشعب، فإذا أفسدوا واستبدّوا تحقّق للشاعر أن القوم الذين يتحكمون برقابهم، هم أذلاء خانعون، وغير جديرين بالحياة»[2].

اللقطة الثالثة: الفخر بشعره والتعريض بمضمر الهجاء.

- بؤرة اللقطة الثالثة (مفارقة الإبراز):

خلال اطلاعنا على الكافوريات نجد أبا الطيب يتخلّلها بأبيات يفخر فيها بشعره المنقطع النظير، وهذا ليس حكرا عليها بل هو منتشر في كل شعره (السيفيات، العضديات ..) وحق له ذلك بعد أن اشتهر في الناس وصار على كل لسان، وتذوّقه كل متذوق، وطار في الآفاق وشغلت حكمته ورونقه الخاص والعام، وهو القائل:

وَمـــا الـــدَهرُ إلّا مِـــن رُواةِ قَصـــائِدي إذا قُلـــتُ شِـــعراً أَصـــبَحَ الـــدَهرُ مُنشِـــداً

فَســـارَ بِـــهِ مَـــن لا يَســـيرُ مُشَـــمِّرا وَغَـــنّى بِـــهِ مَـــن لا يُغَـــنّي مُغَـــرِّدا[3]

ك1 ب44 وَتَعْـــذُلُني فيـــكَ القَـــوافي وَهِمّـــتي كـــأنّي بِمَـــدْحٍ قَبـــلَ مَـــدْحِكَ مُـــذنِبُ

استفتح البيت **بمفارقة استعارية** أنزل فيها القوافي والهمة منزلة العاذل العاقل فحذفه وابقى على أحد لوازمه "العذل".

مؤسسا **لمفارقة كشف عن الذات** بجعله القوافي والهمة شخصيتين تنوبان عنه في عذل نفسه ولومها بسبب مدحه لكافور دل على هذا قوله: "تعذلني فيك" أي: في مدحك وتلومني

---

(1) إيليا حاوي، فن الهجاء وتطوّره عند العرب، ص 607.

(2) المرجع نفسه، ص595.

(3) ديوان المتنبي، ص 373.

عليه أن أنزلتُها غير منازلها وحطَطْتُ من قدرها، يدل على هذا **مفارقته التعريضية** في الشطر الثاني وأن هذا العذل إنما نجم عن القوافي والهمة تبرّمًا مما آل إليه أمرهُ حتى كأنها تقول: ماذا فعلنا ليكون مصيرنا مدح هذا العبد الأسود؛ تحسرًا على عدم جدوى مدحهِ للملوك قبل كافور؛ الأمر الذي كان سيغنيه عن النزول عنده والحط من قدره وقدر همته وقوافيه؛ مُنزلًا مدائح للملوك منزلة الذنوب؛ ومُنْزلا مدح كافور منزلة العقاب الذي بلاه به دهره نتيجة ذنوبه، وبما أن مدائحه كثيرة عظيمة فإن العقاب كان من جنسها –عظيمًا–.

ودعمها **بمفارقة ترتيب** حيث الأصل في الكلام : "وتعذلني القوافي وهمتي فيك فقدم "فيك" التي تعود على كافور لتخصيص هذا المعنى وقصره عليه وحده.

وفي البيت **مفارقة استخفاف بالذات** ؛ حيث يعود في هذا البيت ويحط من قدره ويصور لنا نفسه في صورة الشاعر غير المجيد الذي يجد صعوبة في انقياد القوافي له، ويفتش عن هذا الكلام بعد طول الطريق فيُأْخذُ منه قسراً، وأن شعره لا جدوى منه، فلو كان هذا لبقي عند مادحيه دون الحاجة للنزول عند كافور.

ومفارقة خداع للنفس كشف فيها المتنبي ضعفه وعدم جدوى مدائحه للملوك دون وعيٍ منه، وإلا لما آل أمره إلى ما هو فيه من هم وغم.

والبيت كله من قبيل **المفارقة الهزلية الساخرة** يصور فيها الحقيقة عكس ما هي عليه في ذهن الضحية، فأوهمها أن قوافيه وهمّته تعذله على عدم تقديم النزول عند كافور ومدحه قبل النزول عند من سبقه، إلا أن قصده التبرم والندم والحسرة على عدم نجاعة مدائحه؛ حتى تصرفه عن حاجة النزول عنده، ليدعم بهذا **مفارقته التهكمية**، التي يلمز فيها كافور بخسته ودناءته، ويعرض بعدم أهليته لمدحه، وهو تصريح غير مباشر منه على أن هذا الذي يقوله فيه هجاء لا مدح، وقد أفصح عن مضمره هذا بعد أن غادره قائلا:

وقـــد أُرِي الخنزيـــرُ أنّي مدَحتُـــهُ ولو علِموا قد كانَ يُهجى بما يُطرا[1]

(1) أبو العلاء المعري، معجز احمد، ج04، ص443.

ك1 ب45 وَلَكِنّـــهُ طـــالَ الطّريـــقُ وَلم أزَلْ أُفَـــتّش عَـــن هَـــذا الكَـــلامِ وَيُنْهَـــبُ

استفتح البيت **بمفارقة كنائية** في قوله: "طالَ الطّريقُ" كناية عن بعد وتعسّرِ نيل ما يؤمّله من الولاية وتراخي القدر في وهبه إياها، وكأنه يعتذر لقوافيه وهمته أن سَبَبَ حملِهم على تجشم عناء النزول عند كافور هو صعوبة وتعذر الحصول على الولاية من غير وإلا لما جاوره، وهذا يؤسس **لمفرقة تعريضية** بفشل مسعاه عند الملوك، ولولا ذاك لما نزل عند هذا العبد الخصي، ولا استعطفه واستجداه في إمارة ينالها.

وفي قوله: "وَلم أزَلْ أُفَتّش عَن هَذا الكَلامِ" **مفارقة كنائية** في قوله: "الكلام" عن مديح الملوك واستعطافهم، وقوله: "أفتّش" كناية عن مدى جهده المبذول في سبيل سبك وحبك هذه المدائح، وأنه لا زال يفتش عن مضانّها ويطلبها، في سبيل الإمارة، وفيه **مفارقة تعريضية** منه أن مدحه للملوك اضطرته إليه أمنيته في الإمارة، ولو تحققت لما عادَ لمثله بعدها أبدًا.

وفي قوله: "وَيُنْهَبُ" المعطوفة على الكلام، **مفارقة تعريضية** عن غدر الملوك ونهبهم حقّ هذه المدائح، وعدم مجازاته عليها بما يريده ويؤمله؛ وهو عذر آخر يسوقه دعما لاعتذاره لهمته وقوافيه، وكأنه يقول: لولا أن طال الطريق بي إلى الولاية ونهب الملوك حق المدائح وعدم وفائهم بوعودهم لما جشّمت همتي وقوافي عناء النزول عند الملوك ولا عند هذا العبد الأسود، ومنه نزّه نفسه عن العجز والكسل وضعف الهمة؛ وجعل المسؤول عن إهانتها –قوافيه وهمته– القدر وغدر الملوك.

وهو ما يؤسس **لمفارقة ورطة**، بنظرته للملوك ولكافور بنظرة مستعلية، للملوك بأن غدروه ونهبوه حقّه، وكافور بان كان أسود وضيع لا يرتقي أن ينزل عنده أحد في مقامه.

وفيه **مفارقة خداع للنفس** كشف فيها دون وعي أنه كان عُرضةً لسطو الملوك وغدرهم وأنهم لم يعطوه حقّه –الإمارة– واكتفوا بدنانير معدودات لا تسمن ولا تغني من جوع.

وبقوله: "طال الطريق" يظهر المتنبي وعيًا **بمفارقة الأحداث** التي تعارضت مع ما كان يتوقعه وأن شعره سيوصله لهدفه، وكذا **المفارقة القدرية** التي لها يد في ما آل إليه أمره بأن وضعته ورفعت قدر العبد الأسود.

ك1 ب46 فشَـرّقَ حـتى لـيسَ للشّـرْقِ مَشـرِقٌ وَغَـرّبَ حـتى لـيسَ للغـرْبِ مَغْـرِبُ

أسس البيت على مفارقة مقابلة بين الشطر الاول والشطر الثاني(شرّق، الشرق، مشرق ≠ غرب، الغرب، مغرب) الغرض منها عرض هذه المتضادات في نسق يستجلب انتباه المتلقي إلى مقصدية المعنى؛ ليزداد وضوحا وقوة في عقله، ودعما **لمفارقة النقش الغائر (الإغراق)** في البيت التي يهدف بها إلى الغلو والمبالغة في وصف نجاعة شعره وقوّة سبكه وحبك لدرجة أنه «شرق حتى بلغ من المشرق أقصى غاياته، وغرب حتى بلغ من الغرب أبعد نهايته، فلم يبق لما بلغه من المشارق مشرق يتقدمه، ولا بقي لما أدركه من المغارب مغرب يؤمه. يريد: أنه أدرك أقصى الطرفين، وبلغ أبعد الغايتين»[1]، وهو عذر آخر يعتذر به عن سبب نزوله عند كافور.

وهذا كله دعمًا **لمفارقته التعريضية**؛ بأن الذنب ليس ذنبه؛ وأنه لم يقصر في مدح الملوك وكسوتهم من جليل معانيه؛ والدليل أن شعره تطاير في مشارق الأرض ومغاربها، والناس كلها شاهدة على ذلك، والحقّ كل الحق على غدر الملوك والقدر الذي اضطره إلى هذا.

ك1 ب47 إذا قُلْتُـــهُ لم يَمْتَنِـــعْ مِـــن وُصُـــولِهِ جِـــدارٌ مُعَلًّـــى أوْ خِبَـــاءٌ مُطَنَّـــبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة الجدار المعلى وصورة الخباء المطنب، وهي **مفارقات كنائية: فالأولى** كناية منه عن الحواضر عمومًا، بقصورها وبيوتها وساكنيها من الحَضَر، و**الثانية** كناية منه عن البوادي عمومًا، وخيَمها ومراعيها وساكنيها من البَدْوِ.

وهذا دعما منه **لمفارقة النقش الغائر** (الإغراق) التي يواصل فيها تماديه في مدح شِعره فهاء الكناية في "قلته" تعود على الشعر، كأنه يقول: « إذا قلته وأرسلته، ورويته وأظهرته، لم يمتنع من وصوله جدار معلى في قصر، ولا خباء مطنب في قفر، وأشار بذكر الجدار والخباء إلى أن شعره يرويه البادي والحاضر، ويفضله البعيد والشاهد»[2].

ونلاحظ في هذا البيت أنه يتناقض مع بيت في نفس القصيدة، في قوله:

(1) أبو القاسم ابن الإفليلي، شرح شعر المتنبي -السفر الثاني-، ج02، ص130.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ك1 ب17 وَأخْـلاقُ كـافُورٍ إذا شِـئْتُ مَدْحَـهُ وَإنْ لم أشـأْ تُملـي عَلـيّ وَأكْتُـبُ

وهو يصور شعره ويحط من قدره وأنه عاجز أمام كافور مما يضطره للجوء إلى أخلاق كافور لتملي عليه، ونراه في هذا البيت يغلو ويبالغ في وصف نجاعة شعره وقوّة نظمه، الأمر الذي ينبهنا إلى أن عجزه لا يكون إلا مع كافور، وهذا مصوّغ آخر يحملنا على أن القصيدة ليست مدحية.

وفي البيت من جهة أخرى **مفارقة تعريضية** يحذر بها أبو الطيب كافور من حمله على هجوه، فإن يفعل فلا مانع لانتشاره في مشارق الأرض ومغاربها.

وفي البيتين –هذا والذي قبله– **مفارقة وجدانية** فبالرغم من أن شعر المتنبي لم يخدمه في مسعاه للإمارة، بل وجعله عُرضةً لنهب وازدراء الملوك، إلا أنّا نراه يشيد به ويفتخر أن بلغ مشارق الأرض ومغاربها ولم يحل بينه وبين ذلك حائل، وكأنه يشعر بالسعادة من هذا وهو يعتذر لهمته وقوافيه التي أوردها المهالك وأنزل من قدرها بوفوده على كافور بعدم نجاعة شعره، وهذا ما يسمى بحكّ موضع الألم بالألم الذي تقوم عليه هذه المفارقة.

ك4 ب14 وَجُـرْداً مَـدَدْنَا بَـينَ آذانِهَـا القَنَـا فَبِـتْنَ خِفَافـاً يَتّـبِعْنَ العَوَالِيَـا

أسس البيت على **مفارقة تشبيه ضمنيّ**؛ شبّه فيه قصائده –المعقولة– بالجرد من الخيل –المحسوسة–، وذلك لصرف ضحيته عن المعنى المقصود من هذا البيت والذي يليه، داعما مقصديته بجملة من **المفارقات الكنائية**:

الأولى في قوله: " وَجُرْداً" كناية عن «المضامين المجرَّدة التي أَدمجها في مدائحه»[1]؛ التي حرص على إخفائها؛ ولا دليل عليها إلا بعض القرائن اللفظية والسياقية، وقد قادنا لهذا التأويل قوله:

مَـدحْتُ قَوْمـاً وإنْ عِشْـنا نَظَمْـتُ لَهُـمْ قَصـائِداً مِـن إناثِ الخَيْـلِ والحُصُـنِ

وهي عادته في تشبيه القصائد بالجرد من الخيل وهي السوابق، الأمر الذي قادنا إلى عدم الذهاب إلى المعنى المباشر في البيت؛ «والقرينة الدالّة على هذا القصد عطفه (جرداً) على مفعول

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص41.

(أزرته) لأَن زيارة الجرد مما لا عهد له في النظم ولا في النَّثر»[1]، كما أنها معطوفة على "قوافيًا" وهي قصائده المباشرة، وقصد بـ"جردًا" غير المباشرة التي تنطوي على الهجاء المبطّن.

وإذا نظرنا إليها على أنها من قبيل عطف الخاص على العام؛ فسنذهب إلى تأويلٍ آخر للفظ "جردًا" تأويلا نحويا؛ فعطف الخاص على العام هو أسلوب «يؤذن بمزيد اعتناء بالخاص لا محالة، إذا اقتصر على بعض متناولات العام؛ لأن الاقتصار على تخصيص ما يُفرد بالذكر يفيده تمييزاً عن غيره من بقية المتناولات»[2]، وكلا شرطيه توفّرا؛« أَحَدُهُمَا كَوْنُ الْعَطْفِ بِالْوَاوِ وَالثَّانِي كَوْنُ الْمَعْطُوفِ ذَا مَزِيَّةٍ»[3] وهي مزيّة القصائد الجرد على القصائد العادية من حيث طرائق التشكيل والمقصدية.

ومنه جاز القول أن أبا الطيب دلّل على قصده باستخدام هذا الأسلوب وتوظيف مصطلحه النحويّ؛ الذي كان يعرف قديما **بالتّجريد** فكأنه عطف "جردًا" على "قوافيا" تخصيصا للثانية وتجريدا لها عن سابقتها كونها تحمل دلالة ومقصديةً خاصة؛ وهذا النوع من العطف غرضه بيان الاهتمام بهذا المعطوف بعطفه عطفا خاصًا وهو ما حكاه أبو حيان الأندلسي عن شيخه أبو جعفر بن الزبير أنه كان يذكر لهم هذا «النَّحْوَ مِنَ الْعَطْفِ وأنه يُسَمَّى بِالتَّجْرِيدِ، كَأَنَّهُ جُرِّدَ مِنَ الْجُمْلَةِ وَأُفْرِدَ بِالذِّكْرِ عَلَى سَبِيلِ التَّفْضِيلِ »[4]، وكذا ذكر السيوطي أن من فوائده «التَّنْبِيهُ عَلَى فَضْلِهِ حَتَّى كَأَنَّهُ لَيْسَ مَنْ جِنْسِ الْعَامِّ تَنْزِيلًا لِلتَّغَايُرِ فِي الْوَصْفِ مَنْزِلَةَ التَّغَايُرِ فِي الذَّاتِ»[5].

ثم إن السياق التاريخي يجبرنا على نحو هذا المنحى في التأويل كون أبي الطيب لم يَسُقْ إلى مصر إلا فرسه الذي يركبه ولو قصده لعبّر عنه بصيغة المفرد لا الجمع؛ الأمر الذي جعل الأخذ بالمعنى المباشر غير مُسْتَساغٍ.

الثانية في قوله: " مَدَدْنَا بَيْنَ آذانِهَا القَنَا" كنّى بالقنا عن الهجاء ومضامينه؛ وكنَّى بمدّها بين آذانهن عن إثارته إيَّاها وحملها على الظهور والتجلي.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص41.
(2) أبو القاسم الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، حاشية الانتصاف فيما تضمنه الكشاف لابن المنير، ج01، ص606.
(3) أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج02، ص465.
(4) المرجع نفسه، ج01، ص306.
(5) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج03، ص240.

وقد صرّح بهذا في هجائه له وأنه جسر عليه وخدعه ومن معه بهذه المدائح؛ وكذا وصفها بـ"**الجرد**" ووصف مضامينها **بالأسنة** وهي –القنا–بقوله:

وقـــد أُرِي الخنزيـــرُ أنّي مدَحتُـــهُ ولـو علِمـوا قـد كـانَ يُهجـى بمـا يُطـرا

جسَـرتُ علـى دهيـاء مصـرَ ففُتُّهـا ولم يَكُـنِ الـدهياءَ إلا مـن اسـتجرا

سـأجلُبُها أشـباهَ مـا حمَلَتْـهُ مـن أسـنَّتِها جـرداً مُقَسـطلَةً غُـبْرا[1]

الثالثة في قوله: "آذانها" كناية عن مُسْتَمعي هذه القصائد؛ وهو من قبيل مفارقة المجاز وعلاقته جزئية لأنه عبر بالجزء (الآذان) وأراد نقيضه وهو الكل (كافور ومن حضره)، الغاية منه الزيادة في تعمية مقصديته؛ وتضليل ضحيته.

الرابعة في قوله: " فَبِتْنَ خِفَافاً" كنّى فيه عن «سهولة انقياد المعاني المطلوبة في هجائه إلى أقلامه»[2]؛ مشيرا إلى تيسُّر الوصول إلى مضانِّ الهجاء وكوامنه في عرض كافور؛ وأنه لا يتعب في السعي إلى ذلك، ومنه قوله:

ك1 ب17 وَأخْـلاقُ كـافُورٍ إذا شِـئْتُ مَدْحَـهُ وَإنْ لم أشـأْ تُملـي عَلـيّ وَأكْتُـبُ

الخامسة في قوله: "العَوَالِيَا" والعَالِيَة: « أَعْلى القَناةِ، وأَسْفَلُها السافِلةُ، وَجَمْعُهَا العَوَالِي ... وعَوَالِي الرِّمَاحِ: أَسِنَّتُها » [3]؛ كناية عن تتبع أسنته وما تمليه عليها بعد أن نال بها من أعراض كافور ومن معه ومزّقها كل مُمزق؛ فأصابهم بها في مقتل؛ بهجوهم في أخلاقهم وخِلْقَتهم ولمزهم ونبزهم.. وغيره

وهو ما صرّح بلفظه في هجائه بقوله السابق:

سـأجلُبُها أشـباهَ مـا حمَلَتْـهُ مـن أسـنَّتِها جـرداً مُقَسـطلَةً غُـبْرا[4]

(1) أبو العلاء المعري، معجز احمد، ج04، ص443.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص41.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص87.

(4) أبو العلاء المعري، معجز احمد، ج04، ص443.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية الخفية** رغم قرائنها تبقى نسبية الفهم، وكأنه يقول وقصائد مبطنة بالهجاء نظمناها في مستمعيها (كافور ومن معه) بمدِّ أقلامنا في أعراضهم التي نالت منها أسنتنا.

ك4 ب15 تَمَاشَى بأيْدٍ كُلّمَا وَافَتِ الصَّفَا نَقَشْنَ بِهِ صَدرَ البُزَاةِ حَوَافِيَا

يستمر في هذا البيت في **مفارقة تشبيهه الضمني للقصائد بالجرد**، ومقصديته صرف ذهن ضحيته عن فحواها، داعما هذا بجملة من **المفارقات الكنائية**:

الأولى في قوله: "تماشى بأيدٍ" في كناية بالتماشي عن اجتماعها ومشيها جنبًا إلى جنب،وإشارة إلى أن مقصدية كافورياته واحدة وتصب في معنى واحد، وكنّى بالأيدي عن قدرة وقوة معانيها ومضامينها، فمن معاني اليد « القُدرة»[1] أي أن كل واحد من هذه الجرد ذات قدرة عظيمة، وإذا اجتمعت فهي أعظم.

الثانية في قوله: "وافت الصفا" وهي جمع صفاة «الحَجر الصَّلْدُ الضَّخْمُ الَّذِي لَا يُنبِتُ شَيْئًا»[2]، وهي من أقوى وأصلب الصخور؛ وبه تضرب العرب الأمثال في الصلابة تقول: «لَا تُقْرَعُ لهمْ صَفاةٌ أَي: لَا يَنالهم أَحدٌ بسُوءٍ»[3] لذا كانت الصفا في البيت كناية عن من قيلت فيهم هذه القصائد فبرغم صلابة أعراضهم لتبوُّئهم منزلة الملوك، إلا أنها إذا نزلت بهم تترك أثر وقصده هاهنا كافور دل على ذلك هاء الكناية في قوله: "نقشن به" وهو من قبيل **مفارقة الالتفات** فبعد أن كان يقصد الصفا وهي جمع صفاة صرف هاء كنايتها إلى من يقصده من هذا وهو كافور بقوله: "به" بدل "بها"؛ ليصرف أذهاننا إلى ان قصده من الصفا ليس الصخر وإنّما كافور، ليؤسس بذلك **لمفارقة تشبيه ضمنيّ** أخرى.

الثالثة في قوله: "نقشن به" كنايةً عن أثرها فيه؛ بأن جعلته أضحوكة بين الناس؛ كون معظمها أو كلها ينطوي على التهكم والهجاء المضمر.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص423.
(2) المرجع نفسه، ج014، 464.
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الرابعة في قوله: "صدر البزاة" كناية منه عن تداخل معاني هذه القصائد وعدم وضوح مضامينها ومقاصدها لمتلقيها؛ في **مفارقة تعريضية** منه بأن قصائده مبنية على مضمر الهجاء وخفيه، يقول أبو القاسم: « معنى البيت يحتاج إلى فضل نظر وهو أن نقش صدر البزاة متداخل بعضه في بعض وهذه الخيل التي وصفها المتنبي يقع مواطئ بعض حوافرها على مواطئ البعض فتتداخل ولا يكون هذا لفرس واحد»[1].

ويذكر أبو القاسم –أيضا–، أن أبا نواس الحسن بن هانئ قد وصف صدر البزاة وشبهه بما لم يسبق إليه[2] وهو تشبيه شكلها وتداخلها في بعضها بشكل الحروف التي لا يتمُّها كاتبها فلا تكاد تبين عن مضامينها ولا تفهم لتداخلها مع بعضها فقال:

وَشْـــيًا وقـــد ثقَّفـــه تثقيفًـــا واجتـــاب مـــن طـــرازه تفويفـــا

وشـــيا تـــرى بَســـيطه مكفوفًـــا مثـلَ اسـتِرَاقِ الكَاتِـبِ الحروفَـا[3]

ولعلّ أبا الطيب اطّلع على مثل هذا ومنه شبّه أثر قصائده بصدور البزاة المتداخلة الريش حتى كأنه حروف متداخلة ما أتمها كاتبها فجُهلت مضامينها.

الخامسة في قوله: "حوافيا" كناية منه عن شدّة حوافرها وقوتها حتى دون انتعال وفيه **مفارقة تعريضية** بقوله حوافي أي غير مباشرة الهجاء، وأنزل المنتعلة منزلة المباشرة.

وقد دعم هذا بجملة **مفارقات من النقش الغائر**:

الأولى في قوله: "بأيد" بالغ وغالا في قوتها؛ إذ كان يكفيه استعمال مفرد "يد" إلا أنه لجأ للجمع "أيدي".

الثانية في قوله: "الصفا" لجأ إلى أصلب أنواع الحجارة ووظّفه، ممكِّنًا حوافر جُرده منه، وهو أبلغ وأغرق في المعنى الفخري في البيت.

(1) أبو القاسم عبد الله الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبي، تح: مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1986م، ص87.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ديوان أبي نواس، ج02، ص214.

الثالثة في قوله: " نَقَشْنَ" وهي من النقش؛ معروف ويقصد به النحت والرسم أو الخطّ على الشيء بعمق، وهذا ليس بحاصلٍ منها إلا أن يكون مبالغة وغلوا؛ فكيف للحوافر أن تترك مثل هذا على الصلد من الصخر.

الرابعة في قوله: "حوافيا" وهي جمع حافٍ، يقال فرس حافٍ إذا لم يكن منعَّلًا، «ونَعَلَ الدّابَّةَ .. أَلْبَسَها النَّعْلَ كَأَنْعَلَها وَنَعَّلَها تَنْعِيلاً، فَهِي مُنْعَلَةٌ وَمُنَعَّلَةٌ، وَفِي الـمُحْكَم: أَنْعَل الدّابَّةَ والبعيرَ ونَعَّلَهُما، وَيُقَالُ: أَنْعَلْتُ الخَيْلَ»[1]، فبجعله الخيل حوافي أضعف أثرها إلا أنه رغم هذا تترك أثرا في هذا الصفا، وإضعافها سببه إضمار الهجاء دون التصريح به، والثاني أقوى وأوقع في النفس.

وهذا كله تأسيسا **لمفارقته التعريضية** التي أقامها في البيت؛ وأن قصائده على درجة عالية من الخطورة بحيث تترك أثرها حتى في الرجل المنيع في ملكه؛ هذا وهي حوافٍ غير منتعلة فإن أُنْعِلت، كان وقعها أعظم.

ك4 ب16 وَتَنْظُرُ من سُودٍ صَوَادِقَ في الدُّجَى يَـرَينَ بَعيـداتِ الشّـخُوصِ كمـا هِيَـا

أسّس البيت على عدة مفارقات كنائية:

الأولى في قوله: "تنظر في الدجى" كناية عن كافور، في **مفارقة تشبيه ضمنيّ** له بالليل ووجه الشبه السواد وهو أحد لوازمه، ومنه انطوت هذه الكنائية على **مفارقة تعريضية** بسواد كافور ولمز له بلونه.

الثانية في قوله: "سُودٍ صوادقَ" كناية عن «حروف تلك القصائد وأنّها صادقة في إظهار ما في حقيقة ذلك الشخص ليس فيه كذب ولا افتراءُ»[2]، ووصفها بالسود فيه ذكر لأحد لوازمها وهو لونها الأسود على الصحائف والورق لاسوداد حبرها، وفي قوله صوادق **مفارقة تعريضية** بصدق قصائده فيه ولا غبار على معانيها.

(1) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، ج31، ص10.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص42.

الثالثة في قوله: " بَعيداتِ الشّخُوصِ" وهي جمع شخص «سوادُ الإنسان وَغَيْرُهُ تَرَاهُ مِنْ بَعِيدٍ»[1] في كناية منه عن جوهر كافور وحقيقته وإن كان ابتعد عن موضعه الذي يليق به، إلا أن الصورة لا تزالت حروفه تراها كما هي.

الرابعة في قوله: "يرين ..كما هِيَا" كناية عن رؤيتها للهيئة الحقيقية لكافور وجوهره، لا يضرُّ كونها شخوصٌ مُعْتِمَةٌ في دجًى معتم.

وفيه **مفارقة نقش غائر** حيث أغرق وبالغ في قوة نظر هذه السّود الصوادق لدرجة أنها ترى بعيدات الشخوص السود في الدجى الأسود، وهذا خلاف العادة والعقل، لأن الشخوص إذا أُبْصِرَ من بعيد تُرى صغيرةً في العين أو أشباحٌ لا تكاد تتضح معالمها.

وهذا كله لدعم **مفارقته التعريضية** بقوة قصائده؛ وأنها ترى شخص كافور على حقيقته (العبد؛ الخصي؛ الغدار؛ البخيل؛ الجبان؛ اللئيم؛ الأضحوكة؛ الجاهل؛ قدره بالفلسين مردود ..) وإن كان مَوَّه وأخفى هذا بتوليه الملك واعتلائه عرش مصر، إلا أنه لم يكن لينفعه أمام قوة بصيرة أبي الطيب التي لها القدرة على رؤية جوهره ووصفه على حقيقته، ولن ينفعه تخفيه في ثياب الملوك في ذلك شيئا.

ك4 ب17 وَتَنْصِبُ للجَرْسِ الخَفِيّ سَوَامِعاً يَخَلْنَ مُنَاجَاةَ الضّمِيرِ تَنَادِيَا

في البيت **مفارقة تنافر بسيط** أسست لها **مفارقة الطباق** إيجاب بين (مناجاة/تناديا) ساقها دعمًا **لمفارقة النقش الغائر** (إغراق) التي غالا فيها في وصف سوامع هذه الجرد فجعل لها قدرةً على سماع خفيّ الصوت لدرجة أنها تسمع مناجاة الضمير نفسَهُ كأنها نداء بأعلى الصوت.

وهذا كله دعمًا **لمفارقته التعريضية**؛ فبعد أن عرّض بحدّة بصرها وقدرته على النفاذ في جوهر كافور، ها هو يُعرِّض بدقتها وحساسيتها لأدق الأصوات؛ فلا تُغْفِلُ صغيرة ولا كبيرةً إلا أحصتها.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج07، ص45.

ك4 ب18 تُجـاذِبُ فُرْسـانَ الصّـباحِ أعِنّـةً كـأنّ علـى الأعنـاقِ منْهَـا أفَاعِيَـا

أسس البيت على جملة **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: "فُرْسانَ "كنايةً بالفرسان عن قصائدها التي تحملها في طياتها –وهي المدائح–

الثانية في قوله: "الصّباحِ"كنّى به عن الغفلة؛ لما كانت الغارة تقع وقت الصبح وهو وقت أغفل ما يكون الناس فيه، فصار الصباح رمزًا للغفلة؛ فصار يترقبه الأعداء للإغارة على بعضهم البعض، وقد يكون في استعمال لفظ "الصباح" **مفارقة تعريضية** منه بأنه يشتغل على هذه القصائد ليلا وينشدها إياه نهارًا. وكله يدعم **مفارقته التعريضية** في هذا الشطر وأنه يترصَّد غفلة كافور للإغارة عليه بهذه المضامين الهجائية المدسوسة في مدحياته.

الثالثة في قوله: "كأنّ على الأعناقِ منْهَا أفَاعِيَا"كناية عن اندفاعها وحماسها ونشاطها ولهفتها للهجوم على عرض كافور والتمكن منه، حتى كأن أعنّتها على أعناقها أفاعٍ تثيرها وتهيّجها لذلك.

وفيه **مفارقة نقش غائر**؛ حين غالا في كنائيته عن شوق ولهفة هذه الجُرْد للانقضاض على عِرْضِ كافور، دلّ على ذلك توظّيفه فعل "الجذب" وهو الأخذ بالقوة، وكذا **مفارقة التشبيه في البيت**؛ حيث شبه فيها الأعنّة بالأفاعي، وذلك غلوًّا وإغراقًا في مقصديه في البيت.

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** بلهف أبي الطيب ولهف قصائده إلى النيل من كافور وفضحه أمام الناس، وكذا تعريض بسرعة انقياد معاني الهجاء في كافور وكثرتها وبراعة أبي الطيب في سبكها وحبكها وإخفائها.

ك4 ب19 بعَزْمٍ يَسيرُ الجِسْمُ في السرْجِ راكباً بـهِ وَيَسيرُ القَلبُ في الجسْمِ ماشِيَا

في البيت **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين؛ صورة الجسم في السرج وصورة القلب في الجسم، وكذا **مفارقة طباق** إجاب بين (راكبًا≠ماشيا).

وفيه **مفارقة نقش غائر**؛ فبعد أن أغرق في مثيلتها في البيت السابق باندفاع ولهفة هذه الجُرْد في الغارةِ على عدوها، راح يغالي ويبالغ في عزم راكبها –هو– وكأن قلبه من شوقه للغارة يسيرُ « بعزم قويّ كَأَن الْجِسْم وَهُوَ مُقيم فِي السرج يسْبق السرج وَكَأن الْقلب وَهُوَ مُقيم فِي الْجِسْم يسْبق الْجِسْم لقُوَّة الْعَزْم على السّير»[1]، وهو مما لا يحتمله عقلٌ ولا عادةٌ.

وكلها تدعم **المفارقة التعريضيّة** في البيت عن عزمه؛ يصفه «بالمضاء والشدة أي أنه عزم على أمر عظيم، فالراكب، وإن كان جسمه في سرج، فكأن قلبه ماش في جسده لأنه في مشقة وتعب لعظم ما يهمُّ به»[2].

ك4 ب20 قَوَاصِـــدَ كَـــافُورٍ تَـــوَارِكَ غَـــيرِهِ وَمَنْ قَصَدَ البَحرَ استَقَلّ السّوَاقِيا

أسس البيت على **مفارقتي تنافر بسيط**؛ مؤسس لهما **بمفارقة طباق** إيجاب؛ الأولى بين (قواصد≠توارك)، والثانية بين (البحر≠ السواقي)، غرضه منها دعم **مفارقته الكنائية** في الشطر الثاني؛ التي كنّى فيها بالبحر عن ما يؤمله من الولاية والإمارة، وبالسواقي عن كافور الذي يحاول استغلاله للوصول إلى ذلك، منزّها باقي الملوك عن كونهم سواقي أو أن تكون هذه الجُرْدُ فيهم بقوله في الشطر الأول: "قواصد كافور توارك غيره" أي هو وحده دونهم، موضّحا مقصدية كافورياته وأنها في شخص كافور وحده مبرّئا ساحته، كون معظمها يصلح أن يلمز به جميع الملوك، كما برأ نفسه من هذا في إحدى أهاجيه فيه؛ بقوله:

صحِبتُ ملوكَ الأرضِ مغتبِطاً بهم وفارقتُهم ملآنَ من شنفٍ صدرا[3]

في **مفارقة تعريضية** منه بكون كافورية مجرد وسيلة وساقية يتبعها للوصول إلى ما يؤمله، ولا يحتمل تأويل "البحر" غير هذا؛ حيث ذهب أقوامٌ إلى أن قصده بالبحر أبا المسك وليس هذا مما تقبله وترتاح له الأذهان ولا ما تستسيغه الذائقة التي لها اطلاع على علاقة المتنبي بسيف الدولة وبكافور بعده، بأن يجعله بحرًا ويجعل غيره –سيف الدولة ؛ فاتك؛ شبيب ..إلخ– سواقي أوصلته إلى هذا البحر، لأن هذا لو كان منه «فَلَقَد أبان عَن نقض عهد وَقلة مُرُوءَة لِأَنَّهُ مدح خلقا فَلم

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج04، ص287.
(2) أبو العباس عز الدين بن معقل الأزدي، المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي، ج04، ص63.
(3) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص442 من الزيادات غير المثبتة في الديوان.

يُعْطه أحد مَا أعطَاهُ عَليّ بن حمدَان وَلَا كَانَ فيهم من لَهُ شرفه وفضله لِأَنَّهُ عَرَبِيّ من سَادَات تغلب عَالم بالشعر وَلم يمدح مثله فِي الشّرف والحسب إِلَّا مُحَمَّد بن عبد الله الْكُوفِي الْحسنى»[1].

وفيه **مفارقة ورطة** ينظر فيها المتنبي إلى كافور نظرة استعلاء وأنه لا يرى فيه إلا الوسيلة والسبيل الذي سيوصله إلى مراده؛ ولولا ذاك ما جاوره، بل ويرى نفسه أحقَّ منه بالملك والرياسة وهو القائل في حضرته:

وَفُـؤادي مِـنَ الـمُلوكِ وَإِن كـا نَ لِسـاني يُـرى مِـنَ الشُـعَراءِ[2]

ويدعم عقيدته هذه –أنه على درجة واحدة مع الملوك– قوله:

وَكَم مِن جِبالٍ جُبتُ تَشهَدُ أَنَّني الـ ـجِبالُ وَبَحرٍ شاهِدٍ أَنَّني البَحرُ [3]

والبيت كله مؤسس على **المفارقة الهزلية**؛ أوهم فيها المتنبي كافور بادّعائه الكاذب وتصنعه وحيله التركيبية واللغوية التي استطاع بها عكس حقيقة مقصديته في ذهن كافور، وأنه يريد المدح وجعله بحرًا ومن دُونَهُ من الملوك سواقٍ تُوصلُ إليه، إلا أن المتتبع لسياق الأبيات يجد أنها تنحو منحًا غير هذا مُغرِّرًا بضحيته وبالمتلقي الساذج الذي لا يحسن فهم مفارقاته وتعريضه.

– خلاصة اللقطة الثالثة:

نرى المتنبي في هذه اللقطة يعتدّ بشعره ويفخر به؛ وحُقَّ لهُ ذلك إلا أنّ الاستهانة بذكاء كافور لم يكن في محله، فكافور لم يحزْ لقب الأستاذ عبثا والتاريخ يثبت ذلك، حتى أن المتنبي يشهد له أنه يفهم عليه شعره، حين قال: «كنت إذا دخلت على كافور أنشده، يضحك إلى ويبش في وجهي حتى أنشدته هذين البيتين يعني:

فلمـا صـار ود النـاس خبـا جزيـت علـى ابتسـام
وصـرت أشـك فـيمن اصـطفيه لعلمـي أنـه بعـض الأنام[4]

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج04، ص287
(2) ديوان المتنبي، ص447.
(3) المصدر نفسه، ص190.
(4) ديوان المتنبي، ص483.

فما ضحك بعدها في وجهي إلى أن تفرقنا، فعجبت من فطنته وذكائه»[1] وإن صح هذا فإنه مما يدل لا على ذكاء كافور وحسب بل وعلى غفلة أبي الطيب، كونه اعتدّ بنفسه فوق ما ينبغي وأنزل كافور تحت ما لا ينبغي، ثم إنه جاء بالبيتين واضحين لا تخفى دلالتهما على مُتذوّق فكيف تخفى على كافور وهو الفطن الداهية؛ ذو «النظر في العربيّة والأدب والعلم»[2].

(1) أبو العباس شمس الدين ابن خلكان البرمكي،وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1971،01م، ج04، ص101.

(2) يوسف بن تغري بردي الظاهري، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، دط دت، ج04، ص06.

الفصل الثالث

سِيمْيَاءُ أَبِي المِسْكِ في الكَافُورِيَات

- المشهد الأول: السيمياءُ الخِلْقِيَّةُ لأبي المسك في الكافوريات.
- المشهد الثاني: السيمياءُ الخُلُقِيَّة لأبي المسك في الكافوريات.

المشهد الأول

السيمياء الخِلْقِيَّةُ لأبي المسك في الكافوريات

- اللقطة الأولى: كافور العبد.
- اللقطة الثانية: كافور الحيوان.
- اللقطة الثالثة: كافور الخصي.

المشهد الأول: السيمياءُ[1] الخِلْقِيَّةُ لأبي المسك في الكافوريات

نجد في الكافوريات أن أبا الطيب حين خاب أمله وأيِسَ من كافور أخرج موروثه اللغوي والتاريخي والاجتماعي عن العبيد السود فسلبها إيّاه؛ كاسيه بنقيضها من الصفات، فعيّره بكل صفةِ سوءٍ خِلْقية يعيّر بها العبيد من عيوب جسدية وعاهات، وأقبحها صفة الخصاء، إلا أن ذلك لم يكن بلغة مباشرة بل لجأ إلى المفارقة بتعريضها وكنايتها ورمزها.

أوّلا– بؤرة التوتر المركزية للمشهد الأول:

– مفارقة الإبراز:

لجأ المتنبي في هذه اللقطة إلى الحيل اللغوية والتراكيب المزدوجة المبنيّة على الإغماض والإبهام والإضمار والتّعمية الدلالية لنعت كافور بقبيح صفات العبيد، ثم نراه لم يكفه ذلك بل وزاد أن شبّهه بعدّة حيوانات كما سنلاحظ خلال التحليل.

ثانيا– التشكيل اللغوي للمشهد الأول: وتضمّن ثلاث لقطات:

– اللقطة الأولى: كافور العبد الوضيع:

– بؤرة اللقطة الأولى (مفارقة الإبراز): لم ينفك المتنبي يعرّض بعبوديّة كافور وسواده وسوء خِلْقَتِهِ في كافورياته؛ ولم ينس أنه كان عبدا حبشيا اشتراه الإخشيد من بعض المصريين، وأنَّه ابتيع بثمانية عشر دينارًا، وهو ما يدفعه لاستخراج معجمه في السودان؛ فيكسوه به، ومثاله قوله:

ك1 ب5 **وَكَـمْ لظَـلامِ اللّيْـلِ عِنـدَكَ مـن يَـدٍ تُخَـــــبِّرُ أنّ المَانَوِيّـــــةَ تَكْـــــذِبُ**

يستفتح البيت **بمفارقة تعريضية ساخرة** يلتفت فيها من مخاطبة نفسه إلى مخاطبة كافورٍ معرّضًا بسواده في غفلة من هذا الأخير؛ وبه أسس **لمفارقة لفظية ذات إبراز**؛ يسخر فيها المتنبي من ضحيّته بتصويره لمشهد خيالي يساعد فيه الليل أبا المسك في الحرب –وهذا يتوضح في البيت الذي بعده – وهذا يتوضّح من **مفارقته الكنائية** في قوله: "وكم" كناية عن الكثرة و"عندك من يد" وهي كناية عن

(1) اسخدامنا لفظ السيمياء في العنوان هو استخدام لغوي بحت لا علاقة له بالمنهج السميائي.

فضله عليه ومنته؛ وهو من قبيل **المفارقة الاستعارية**؛ فلفظ اليد « يُسْتَعَارُ فِي الْمِنَّةِ فَيُقَالُ: لَهُ عَلَيْهِ يَدٌ»[1]، ومنه نسب له الفضْل في انتصارات كافور على أعدائه.

ودعم ذلك **بمفارقة ترتيب** بتقديمه "عندك" على "من يد" بغرض تخصيص وقصر منة الظلام على كافور وحده دون غيره، في مفارقة تعريضية منه أنه مشابهٌ له في اللون.

وبذكره المانوية[2] خلق **مفارقة كشف عن الذات** حيث وضع شخصية "المانوية" التي يقول أصحابها إنّ الشر كله من الظلمة، والخير كله من النّور، دعمًا لكنائيته، فكذّب هؤلاء وأثبت أن الخير كائن بالليل أيضا الذي هو الآخر شخصية في البيت استجلب عليها المتنبي جملة من المفارقات لينفي بطريقة ذكية غير مباشرة أن يكون كافور حصَّلَ ذلك بنفسه، وهو من قبيل الهجاء المبطّن الذي كانت **المفارقة الخفية** وسيلة في نسجه، بتجنبه أي إشارة من شأنها أن تفضحه، لجعل مراده غير مرئي أمام كافور وجلسائه.

وفي البيت **مفارقة موقفيّة تدعم كنائيته**؛ حيث تعارف الناس أن الحرب تقوم نهارًا وتسكن ليلًا، إلّا أن المتنبي أحدث طفرةً خرق بها أفق توقع المتلقي بجعله يصدق أن حروب كافور كانت ليلا وهذا دعمًا منه لإبرازه في البيت الذي هدفه لمز كافور بالسواد والعبودية.

ك1 ب6 م **وَقَـاكَ رَدَى الأعـداءِ تَسْـري إلَـيْهِمُ وَزَارَكَ فيــهِ ذو الــدّلالِ المُحَجَّــبُ**

في المصراع الأول يستمر في **مفارقته التعريضية التهكمية**؛ ويخبرنا عن اليد في البيت السابق؛ ففي قوله: "**وَقَاكَ رَدَى**" أي: أن الليل يقي كافور الأعداء إذا سرى إليهم تعريضا بسواده، وأنّه لا يظهر لهم لشدّة سواد بشرته وكذا تعريض بجبنه وأنه يستغلُّ الليل لغفلة الناس فيه ليغدر بأعدائه، وفي المصراع الثاني قال له:" **وَزَارَكَ فيهِ ذو الدّلالِ المُحَجَّبُ** " وفيه لمز لكافور وأنه خصيٌّ ليس له أرب في النساء؛ ودليلنا لذلك **مفارقته الكنائية** في قوله "ذو الدلال المحجّب" وهو كناية عن عدم القرب والمساس؛ وإلَّا فَلِمَ يَكُونُ الحَبِيبُ مُحَجَّبًا ليلًا عند زيارته لمحبوبه؟، وهذا يدل على أن النساء في حضرة

(1) أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ج06، ص151.

(2) المانويَّة: نسبة إلى ماني بن فانك، وُلد بجنوبي بابل نحو سنة 216 ميلاديّة، وادَّعى النبوّة، وهي فرقة غنوصيّة مسيحيّة كانت أخطر البدع التي تعرضت لها المسيحيّة وأطولها عمرًا، وتختلط فيها التعاليمُ المسيحيّة بالتعاليم اليهوديّة والبوذيّة والزرادشتيّة وأهمّ أركانها القول بالثنائيّة، أي : إله للنور وإله للظلام، ينظر : معجم اللغة العربية المعاصرة، 4721.

أبي المسك، تبقى على هيئة واحدة في سائر الأحوال، وهو كناية على عدم التّمتع وأنهن لا يعدون أن يكنَّ أكثر من دمى في يده، وهذا ما يوضحه قوله في إحدى هجائياته:

ويســـتَخدمُ البـــيضَ الكواعِـــبَ كالـــدُمى ورومَ العِبِـــــدَّى والغطارِفَـــــةَ الغُـــــرّا

ودعـم ذلـك **بمفارقـة ترتيـب** في تقديمـه "فيـه" في الشـطر الثـاني علـى "ذو الـدلال" بغـرض استحضـار فضـل الظـلام علـى كـافور في ذهـن المتلقي وعـدم مغادرتـه إياه؛ وبالتـالي استحضـار سـواد كافور.

وفي البيت **مفارقة موقفية صريحة**، فكيف يجتمع لرجل في الحرب أن يعيش كل هذا الأمان لدرجة التفرغ لذي الدلال المحجب؟؛ إلا إذا كانت تُأسس **لمفارقة كنائية** يكني فيها المتنبي عن جبن كافور وأنه يتخيّر لنفسه مواضع في آخر الجيش تعزله عن العدو؛ وتُمكّنه من التفرغ لدُمَاه، وفيه كناية عن سَفَهِه وسوء تدبيره وأنَّه لا يحسن سياسة جيشه كونه ليس أهلا لها، وهو تندُّرٌ به لا يترك المتلقي إلا بعد أن يرسم على شفتيه ابتسامة هادئة تشوبها نظرة سَاخرة.

وكلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبن كافور وأنه يستغل سواد الليل ليخرج لأعدائه فيأخذهم على حين غفلةٍ منهم، يشفع له سواده فلا يروه، متجنّبًا المواجهة النهارية، وكذا تعريض بخصائه، لما حصر وقت زيارة النساء لكافور ليلا وهو من قبيل المفارقة التهكمية؛ يهزأ فيها منه وأنه يتخفى من الناس ليلا حتى لا يروْا طريقة معاملته للنساء وأنه يكتفي بالنظر واللمس كأقصى حد كونه خصي.

ك1 ب7 م وَيَـــوْمٍ كَلَيْـــلِ العَاشِـــقِينَ كَمَنْتُـــهُ أُرَاقِـــبُ فيـــهِ الشّـــمسَ أيّانَ تَغـــرُبُ

استفتح البيت **بمفارقة تنافر بسيط** أسس لها بمفارقة طباق إيجاب بين (يوم/ليل) في سبيله لخلق **مفارقة كنائية**؛ ففي لفظ "اليوم" كناية عن الوقت الذي قضاه عند كافور إذْ «قَدْ يُرادُ بِالْيَوْمِ الوقتُ مُطْلَقًا»[1]، وربما قصد باليوم الشّدة التي مرّ بها عنده فقد يُعَبَّرُ «عَنِ الشِّدَّةِ باليَوْم»[2] وهو المراد في البيت؛ وقرينته الدالة عليه **مفارقة التشبيه** التي أردفها اللفظَ؛ حيث شبّه يومه هذا بـ"ليل العاشقين" في **مفارقة كنائية** أغْرق فيها في وصف ما طاله من غَمٍّ وهمٍّ عند الأسود؛ متبرّما به وبجواره، وفي قوله: "كمنته" **مفارقة ساخرة** يرفع بها حدّة الإبراز في البيت؛ حيث يلمز فيها المتنبي كافور

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 12، ص650.
(2) المرجع نفسه، ج012، ص651.

بمفارقة كنائية عن سوء جواره وأنه لا يرعى لأحد ذمةً لذلك أخفى همه ونكده ولم يبدي إليه الشكوى مخافة بطشه.

وفيه **مفارقة تشبيه ضمني** في قوله: "أراقب فيه الشمس" حيث شبّه آماله وطموحاته في الولاية بعد تماطل كافور عن الوفاء بوعوده بغروب الشمس؛ مدعّما ذلك **بمفارقات كنائية**؛ ففي قوله: "أراقب" كناية عن عجزه وقلّة حيلته في بلوغ هدفه، وفي "أيان تغرب" كناية عن خيبة مسعاه بعد كل ما تجشّمه في سبيل ذلك.

وفي البيت **مفارقة موقفية خفية** وقع المتنبي ضحيتها، إذ طالما أكثر الشكوى في أشعاره؛ ثم نراه في هذا البيت يدعي الكتمان؛ وهو القائل في نفس القصيدة:

أَلا لَيتَ شِعري هَل أَقولُ قَصيدَةً فَلا أَشتَكي فيها وَلا أَتَعَتَّبُ

أوقعه فيها **المفارقة الهزلية** القائمة على التصنع والادِّعاء والاختفاء تحت المظهر الكاذب في قوله: "كمنته" في حاولةٍ لتشتيت الضحية عن مقصديته.

ك1 ب8 م وَعَيْني إِلى أُذْنَيْ أَغَرَّ كَأَنَّهُ مِنَ اللَيْلِ باقٍ بَينَ عَيْنَيْهِ كَوْكَبُ

البيت يعدّ تتمة لما قبله؛ فبعد ذكر حاله وخيبة مسعاه التفت إلى كافور ساخرا منه؛ حيث أسس هذا البيت على **مفارقة تشبيه ضمني** لكافور بالخيل ذاكرا لفظ "أغر" في إشارة إلى ذلك والأغرّ من الغُرَّة بالضمّ وهي « بَيَاضٌ فِي جَبْهَةِ الْفَرَسِ فَوْقَ الدِّرْهَمِ. يُقَالُ: فَرَسٌ (أَغَرُّ)»[1]؛ ليؤسس **لمفارقة كنائية** يكني فيها عن نظرته لكافور وأنه لا يرى فيه سوى دابة أو مطية يستعملها لبلوغ غاياته المسطرة وهي الولاية والحكم؛ وقد قال فيه قبل هذا مادحا:

فِدىً لِأَبِي المِسكِ الكِرامُ فَإِنَّها سَوابِقُ خَيلٍ يَهتَدينَ بِأَدهَمِ

أَغَرَّ بِمَجدٍ قَد شَخَصنَ وَراءَهُ إِلى خُلُقٍ رَحبٍ وَخَلقٍ مُطَهَّمِ

وقد جاء بلفظ "أغر" نكرةً مفردًا وغرضه عدم تعيين الأغر الذي يقصده؛ وترك اللفظ مطلقًا حتى لا يثير ريبة ضحيته وحتى يلفت نظر المتلقي إلى ضرورة النّظر في البيت وحمله على غير ظاهره المعياري.

(1) الرازي، مختار الصحاح، ص225.

مفارقات كنائية أخرى؛ ففي قوله: " وَعَيْنِي إلى أُذْنَيْ أغَرَّ" كناية عن كبر حجم أذني كافور لدرجة أنها تستجلب عيون ناظرها وتشدها إليها، وفي قوله: "كَأنّهُ منَ اللّيْلِ" كناية عن سواد هذا الأغر الذي يركبه والذي قصد به كافور، وفي قوله: "باقٍ بَينَ عَيْنَيْهِ كوْكبُ " **كنائية** مهّدت لها **مفارقة استعارية تصريحية** شبه فيها الغرة بالكوكب فحذف المشبه وأبقى المشبه به "كوكب"؛ ووجه الشبه بياضها حتى كأنها تلمع، ليؤسس بذلك لمفارقة كنائية تعريضية في الشطر الثاني يلمز فيها كافور بسواده؛ وذلك بذكر « شيء يستجلب في خيال السّامع هيئة بروق عين السّودان»[1].

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية** بالهيئة الزنجية لكافور؛ من ضخامة أذنين وسواد بشرة وبروق عينين.

ك1 ب16 م وَبِي مـا يَـذودُ الشّـعرَ عـني أقَلُّـهُ وَلَكِـنّ قَلـبي يا ابنَـةَ القَـوْمِ قُلَّـبُ

استفتح البيت **بمفارقة كنائية** في قوله: "وَبِي ما يَذودُ الشّعرَ عني أقَلُّهُ"في تصريحه منه على أَنّ ما في نفسه من الضجر والمحن التي طالته من كافور والتي من شأنها أن تمنعه عن إنشاد الشعر فيه حتّى أَقلُّه؛ وهذا من قبيل **مفارقة الاستخفاف بالذات**؛ حيث حطَّ من قدر نفسه بادّعائه تمنُّعَ الشَّعر عليه في دعمٍ منه لكنائيته.

وفيه **مفارقة التفات** انصرف فيها المتنبي من مخاطبة كافور بضمير المذكر إلى مخاطبة بضمير المؤنث حين ناداه في قوله: "يا ابنة القوم" تأسيسًا **لمفارقته الكنائية** التي يعرض فيها ويكنّي عن كثرة آباء كافور أو من اشتروه أو بالكناية عن جهله بأبيه ونسبه وفيه كناية عن عبوديته.

وقوله: "ابنة" هو **مفارقة كنائية** –أيضا– يريد به الكناية عن كون كافور محسوبا على النساء لأنه خصيّ؛ وهو دأبه في الكافوريات فقد عمل على عَدِّهِ في الكثير من الأبيات من النّساء وصرح بذلك في الهجائية منها فقال:

لا شَـيءَ أَقـبَحُ مِـن فَحـلٍ لَـهُ ذَكَـرٌ تَقـودُهُ أَمَـةٌ لَيسَـت لَهـا رَحِـمُ

ويعضّـد هـذا ذكـره إياه باسمـه في البيـت بعـده في قولـه: وَأَخْـلاقُ **كـافُورٍ** إذا شِـئْتُ مَدْحَـهُ فذكر اسم العلم لإحضاره في ذهن المتلقي باسمه الخاص وأنه يقصده في النداء قبله.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص138.

وفيه مفارقة موقفية وجدانية في قوله: "قلبي .. قلّبُ" دلالة على صراعٍ نفسي بين التَّصنع في مدح هذا المخصي الذي هو بين يده أو الاحجام عن ذلك تنزُّها، أو بين الرحيل عنه و هجائه والاستراحة منه؛ وهذا لم يكن ممكنًا في تلك الفترة وهو ما اضطرّ المتنبي إلى ادّعاء السعادة وهو يحكّ موضع الألم الناجم عن الحرمان والاضطهاد وكلّ ما ناله من كافور.

ورغم كلّ هذا نجده يمدحه –تصنُّعًا– والتظاهر بأنّ كل شيءٍ بخير، وبأنَّ الأمور لا يمكن أن تكون بشكلٍ آخر، متقيّدًا بأسلوب حياته هذا لأربع سنوات،، وهذا ما يسمَّى **بالمفارقة العبثيّة**.

ك1 ب20م إذا ضرَبتْ في الحرْبِ بالسّيفِ كَفُّهُ تَبَيَّنْتَ أنّ السّيفَ بالكَفّ يَضرِبُ

البيت كله يُؤسس **لمفارقة ساخرة ملحوظة** قائمة على **مفارقة المدح في معرض الذم** دَعامتها **المفارقة الكنائية**؛ حيث أجاد فيها المتنبي إخفاء سخريته من كافور ببنائه لهالةٍ وهمية من المدح أمام الضحية والمتلقي، وأقنعهما أن قصده الإشادة وكناية عن بأس كافور وقوته في الحرب؛ إلَّا أنه جعل قرينة تثبت غير ذلك وهو نسبته القطع للكفِّ لا إلى جودة السيف الماضي وهو خلاف العادة فمدح السيف من مدح صاحبه؛ وبهذا يلمزه في مفارقة تعريضية بجبنه وخنوعه وهو ما ذهب إليه ابن حسام في قوله: «ومعناه قريب إلى قوله في التعريض بكونه جبانًا:

إذا الهِنـدُ سَـوَّت بَـينَ سَـيفَي كَريهَـةٍ فَسَـيفُكَ في كَـفٍّ تُزيـلُ التَسـاوِيا[1]»[2].

وفيه **مفارقة كنائية** أخرى هدفها إقامة **مفارقة تعريضية ساخرة** في قوله: " بالكَفّ يَضرِبُ " وهو تعريض وكناية عن ضخامة كفِّ كافور، وهي سمة يعرف بها العبيد، وبذا لا ينفك يسخر منه ويبطن هجاءه، مدّعيا مدحه مختفيا في مظهر الشاعر المخلص المحب.

ك1 ب23م وَهَبْتَ على مِقدارِ كَفّيْ زَمَانِنَا وَنَفسِي على مِقدارِ كَفّيكَ تطلُبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة كفُّ الزمان التي فيها **مفارقة كنائية** عن القلّة والشُّح، وصورة كفّي كافور التي فيها **مفارقة كنائية** عن الكثرة، فقبض الكفّ واليد عند العرب هي رمزٌ للبخل واطلاقها رمز للسخاء، يقال: «فُلَانٌ نَدِي الكَفِّ إِذَا كَانَ

(1) ديوان المتنبي، ص445.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص143.

سَخِيًّا»[1]، وبنسبتها إلى الزمان فقد عنى بها البخل، وهو الزمن مضرب الأمثال في البخل عند العرب، وبه جرت ألسنت شعرائها؛ يقول البحتري مادحًا:

وَقَــد دَفَعــوا بُخــلَ الزَمــانِ بِجــودِهِ وَلا طِـبَّ حَـتّى يُـدفَعَ الضِـدُّ بِالضِـدِّ[2]

وفيه مفارقة تعريضية في الشطر الأول بقوله: " وَهَبْتَ على مِقدارِ كَفّيْ زَمَانِنَا" مثبتًا أن كافور وهبه مواهب إلا أنها كانت على قدر كفي الزمان؛ والزمان معروف ببخله، وهو القائل فيه:

أَعـدى الزَمـانَ سَـخاؤُهُ فَسَـخا بِـهِ وَلَقَـد يَكـونُ بِـهِ الزَمـانُ بَخـيلا[3]

ثمّ إنه من المعروف أن نظرة أبا الطيب للزمن هي نظرة تشاؤمية –خاصةً زمنه عند كافور وبعده– وطالما ازدراه في أشعاره، كقوله:

لعَمــريَ مــا دهــرٌ بــهِ أنــت طيِّــبٌ أيَحسَــبُني ذا الــدهرُ أحسَــبُهُ دَهــرا[4]

وقوله:

مــا كُنــتُ أَحسَــبُني أَحيــا إِلى زَمَــنٍ يُسـيءُ بي فيـهِ كَلـبٌ وَهـوَ مَحمـودُ [5]

وقوله:

قُبحــاً لِوَجهِــكَ يا زَمــانُ فَإِنَّــهُ وَجـهٌ لَـهُ مِـن كُـلِّ قُـبحٍ بُرقُـعُ [6]

لذا كان الشطر من قبيل التعريض ببخل كافور عليه وتقتيره، وأنه أعطاه على قدر كفي الزمان.

أمّا قوله: " وَنَفسِي على مِقدارِ كَفّيكَ تطلُبُ" ففيه **مفارقة تعريضية** بضخامة يدي كافور وهي من صفات السود؛ حيث كان «طويل الذراعين»[7]، وقد عرّض بضخامة كفيه بوصفه ضخامة ظفره منها وبخشونتها في قوله:

يَستَخشِنُ الخَزَّ حينَ يَلمُسُهُ وَكانَ يُبرى بِظُفرِهِ القَلَمُ![8]

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص315.
(2) ديوان البحتري، ج01، ص749.
(3) ديوان المتنبي، ص145.
(4) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص442 من الزيادات غير المثبتة في الديوان.
(5) ديوان المتنبي، ص507.
(6) المصدرنفسه، ص493.
(7) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.
(8) ديوان المتنبي، ص93.

كأنه يقول: قد وهبتني شيئا قليلا بِكَيْلِكَ لي بِكَفَّيْ زماننا فهلا كِلْتَ لي على الأقل بكفيك الضخمتين لكان هذا أفضل وأسخى.

ويحتمل أن يكون الشطر الثاني **مفارقةً تعريضيّةً**؛ يعرّض فيها عن تعجُّبه من رجاء نفسه بأن طمعت في هذا البخيل الذي كيله من كَيْلِ زمانه أن يجود عليها، وقد ذهب إلى هذا ابن حسام يقول:« والمصراع الثاني يجعله على هذا مسوقا في مقام التعجب من استشراف نفسه إلى ما هو اللائق بسعة يده، بعدما أيقنت بشحّه الزائد»[1] ولعلّ أبا الطيب صرّح به فيهجائه له بقوله:

تَظُنُّ اِبتِساماتي رَجاءً وَغِبطَةً وَما أَنا إِلّا ضاحِكٌ مِن رَجائِيا[2]

رَجائِيا[2]

وفيه **مفارقة نقش غائر** (إغراق) بالغ فيها في جعل كفي كافور أكثر جودًا من كفي الزمان.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية** بخُلُق وخِلْقَة كافور، فخلقه بلمزه بالخل بأن جعل سخاءه من سخاء الزمان، وخلقَته بلمزه بضخامة اليدين وهي صفة من صفات السود.

ك1 ب32م **وَلَوْ جازَ أن يحوُوا عُلاكَ وَهَبْتَهَا وَلكِنْ مِنَ الأشياءِ ما ليسَ يوهَبُ**

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صوتين متناقضتين، صورة الوهب والعطاء؛ وصورة عدم الوهب والإمساك.

وفيه لو أغرقنا في التأويل **مفارقة كنائية** في قوله: "عُلاك" كناية عن رأسه لا عن الرفعة والشَّرَف –كما جرت العادة– والقرينة التي تساعدنا على هذا قوله: "يحووا" وهو من « حَوَى الشيءَ يحوِيه حَيّاً وحَوَايَةً واحْتَواه واحْتَوَى عَلَيْهِ: جمَعَه وأَحرزه، واحْتَوَى عَلَى الشَّيْءِ: أَلْمَأَ عَلَيْهِ»[3] بمعنى ضمّه واشتمل عليه وجمعه؛ ويستعمل عادة في حيازة المحسوسات وأما المعدومات –المعنويات– فلا يستعمل إلا مجاز.

والمعنى المجازي مستبعد هنا حيث جعل الاحتواء خاص بالمحسوسات، فقوله: "ومن الأشياء" جاعلا العلا منها؛ والشيء كما هو معلوم لا يستعمل إلا للمحسوسات، يقول الخليل: « الشيء ..

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص145.

(2) ديوان المتنبي، ص500.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج014، ص208.

هو اسم الآدميين وغيرهم من الخلق»[1] ولو أراد أبو الطيب أمرا معنويًّا لاستعمل غير هذا؛ ولقال: ومن الصفات أو ومن السمات ما لا يوهب أو غيره مما يوافق الوزْنَ، غير أنه فضّل "الأشياء واستبقها بحرف الجرّ من التي تفيد التبعيض، فكأنه يقول: وإن كان هذا الرأس جائزٌ وهْبُهُ للناس لوهبته، ولكن من ذا يستطيع احتواءه أو حمله؛ دلّ عليه قوله: "ولو جاز أن يحووا" حيث استعمل أداة الشرط "لوْ" وهي أداة شرط غير جازم تفيد التعليق في الماضي أو المستقبل، تُستعمل في الامتناع أو في غير الإمكان أي: امتناع الجواب لامتناع الشرط؛ أي لو جاز وهبك رأسك لوهبته ولكن لا يجوز؛ ويفهم منه ضده أي: الحُرْمَة واستحالة احتوائه؛ لهذا كان من الأشياء التي لا توهب لعجز الموهوبةِ له عنها، في مشهد كاريكاتوري ساخر يدفع كل من فهمه على الضحك والتّندّر بضخامة رأس كافور.

وبهذا التأويل خُلِقَ في البيت **مفارقتان تعريضيتان** الواحدة تجلب أختها:

الأولى قريبة، ويهزأ فيها بهيئة رأس كافور الذي كان «ضخم الجمجمة»[2] وهو ظاهر في قوله: "منَ الأشياءِ ما ليسَ يوهَبُ"، أي: لو تستطيع وهب الناس رأسك لوهبته ولكن من ذا الذي يرضى بأخذ مثل هذا الرأس.

والثانية بعيدة ويعرّض فيها بجبن كافور واستحالة الوصول إليه من أعدائه وحساده ليظفروا برأسه واحتوائه، كونه مُتَمَنّعٌ في قصره، ولا يُشْرِفُ على حروبه بنفسه، داعمًا تعريضه بجبنه **بمفارقة كنائية** في قوله: "لَوَهَبْتَهَا" كناية عن سرعة استسلامه إذا ما ظفر به أعداؤه.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية**؛ وقد أحسن المتنبي صياغتها؛ حيث تهكّم وسخر من شكل رأس كافور الضخم، وكذا لمزه في بخله وشحّه وبخسة نسب هذا العبد الأسود المردودِ بالفلسينِ قَدْرُه، وأنه من الأشياء التي لا توهب؛ فمن ذا الذي يرضى أخذ سافل الشرف والنسب،

وفيه مفارقة نغمة؛ عمد فيها إلى توظيف الهروف الهوائية أو الرخوة ... (الحاء الهاء .. اليء الواو ...) حتى لا يفضح قصده ويبقي على نبرته هادئة لا تثير الشكوك.

ك1 ب35 وَكنــتَ لَــهُ لَيْــثَ العَــرِينِ لشِــبْلِهِ وَمَــا لــكَ إلاّ الهِنْــدُوَانيّ مِخْلَــبُ

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج06، ص296.

(2) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.

بعد أن شبه المتنبي مُلِكَ كافور بابن الزنى في كناية منه عن غصبه هذا الملك، شرع في هذا البيت **بمفارقة تشبيه** لكافور باللّيث وفيه **مفارقة لفظية خاصّة**؛ وضعها المتنبي وليس هدفه منها أن تدركها الضحية ولا المتلقي باستعمال معجمه في كافور، وهي مبنيّة على **مفارقة لفظية** أسست لها **مفارقة التورية** المبنية على **مفارقة المشترك اللفظي** في لفظ "ليث" وقد أبدع فيها أبو الطيب؛ فمن دلالات الليث: القريبة الأسدُ والبعيدة ضرْبٌ من العناكب السوداء؛ يقول الجاحظ في الحيوان: «ومن العناكب جنس يصيد الذّباب صيد الفهود، وهو الذي يسمى: "الليث" وله ستّ عيون، وإذا رأى الذّباب لَطِئ بالأرض، وسكّن أطرافه وإذا وثب لم يخطئ، وهو من آفات الذّبّان، ولا يصيد إلا ذبّان الناس»[1]؛ حيث يوحي أنه شبّه كافور بالليث إلا أنه قصد المعنى البعيد وهو العنكبوت الأسود يقول ابن حسام: «.. ومن اصطلاحه "اللّيثُ"، ويقصد به مقاصد .. قصد بها تشبيهه بالعنكبوت الأسود»[2]؛ وهو ما يُؤسس **لمفارقة تعريضية** يلمز فيها كافورَ بلونه الأسود وعبوديته.

وفيه **مفارقة تعريضية** بناها على **مفارقة كنائية** في قوله: "وَمَا لكَ إلاّ الهِنْدُوَانِيّ مِخْلَبُ" في كناية عن هيئة أظافر كافور وخشونتها وذلك للتعريض به وبجنسه من الزنج ممن غلظ ظُفُرُهُ، وقد قال في هجائه:

يَستَخشِنُ الخَزَّ حينَ يَلمُسُهُ وَكانَ يُبرى بِظُفرِهِ القَلَمُ

وهذا كله لدعم **مفارقته التهكمية الساخرة** من كافور في البيت، يكاد يكون ضحيتها كافور والمتلقي معًا لبعد مفارقة توريته؛ جاعلةً كل من يتلقاها مغفلا أمامها.

ك1 ب41 وَيُغنيكَ عَمّا يَنسُبُ النّاسُ أنّهُ إلَيكَ تَنَاهَى المكرُماتُ وَتُنسَبُ

استفتح بيته **بمفارقة كنائية** في قوله: "عمَّا يَنسُبُ النّاسُ" عن أشرف النسب وأعلاه؛ **اتمامًا لمفارقته التعريضية** التي استفتحها بقوله: "يغنيك" والتي هي من أغناه أي أجزأه وكفاه في تعويض ما يفقد، وهو تعيير شبه مباشر يُعَرِّضُ فيه المتنبي بنسب كافور ويلمزه به؛ أي وإن لم تكن ذا نسب فأمدحك به إلا أني أمدحك "بنسبة المكرمات إليك " وما هذه الإضافة إلا ليزيد من **حدّة مفارقته التهكمية** الساخرة من نسبه والمعرّضة بعبوديّته؛ وقد صرّح المعري بكونه هجواً على أَسْوأ الوجوه[3]

(1) أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج5، ص220.
(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص6.
(3) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج4،ص112.

وهو الطعن في النسب، يعني أَنك عبد بلا أصل وحتى المكرمات إذا تمعّنا فيها نجده قد نفاها عنه في أكثر من موضع ولمزه فيها؛ وهجاه بها بعد رحيله في قوله:

مَـــن عَلَّـــمَ الأَســـوَدَ المَخصِـــيَّ مَكرُمَـــةً أَقَومُـــهُ البـــيضُ أَم آبائُـــهُ الصـــيدُ[1]

وفي البيت **مفارقة كشف عن الذات** ؛ حيث خلق المتنبي شخصيّة "الناس" لتتصرّف نيابةً عنه بذكر ما يَمْتَدِحُ به الناس أشرافه وملوكهم في خطوة منه لإحراج كافور وتذكيره بخسّة نسبه؛ مخرجًا نفسه منهم بطريقة ذكيّة؛ ويغلب أن يكون كافور في هذه المفارقة أعمى في كبرياء وواثقاً في حمق وذلك لما ذكره المتنبي في المصراع الثاني بنسبة المكارم له في خطوة لتضليله عن مقصدية البيت.

وفيه **مفارقة ورطة**؛ فالمتنبي بطريقة غير مباشرة نراه ينظر إلى كافور بنظرة مستعلية كونه شريف النسب، ثم يلمزه أن ليس له إلا المكرمات التي يفتخر بها؛ وهذا جعل كافور يرضى بما أثبته المتنبي له إذْ لم يكن له حلٌّ آخر، الأمر الذي سمح للمتنبي أن يستشعر مزاجًا من القناعة والهدوء ووعيٍ تامٍ بغفلة الضحية المقيدة والمتورّطة في تعاستها أن كان معنى البيت يصدق عليها.

ك1 ب42 وَأيُّ قَبيـــلٍ يَسْـــتَحِقّكَ قَـــدْرُهُ مَعَـــدُّ بـــنُ عَـــدنانٍ فِـــداكَ وَيَعـــرُبُ

استفتح البيت **بمفارقة استفهام إنكاري**؛ أخرج به البيت عن معناه الظاهر الذي هو التعظيم إلى معنى يعاكسه هو التحقير، فالخصيصة الأسلوبية لهذا الاستعمال جاءت عن طريق التعرف على سياق القصيدة التهكميّ؛ الذي يستلزم النظر لهذا الاستفهام على أنه تحقير، كونه لجأ إلى **مفارقة النقش الغائر** مغاليا في المعنى؛ فخرج به إلى ما لا يحتمله عقل ولا عادة؛ جاعلا قدر كافور فوق قدر أجداد العرب عدنان ويعرب، وهذا ليس بحاصل لا عند المتنبي ولا عند الناس، فكيف للعبد الأسود الخصي ابن الحجام أن يعلو قدره على معد بن عدنان ويعرب.

بل ونفسية كافور تمجّه ولا تقبله؛ وهذا يحملنا على القول بوجود **مفارقة صّريحة** في البيت لأنّ كافورا يعي ويعلم علم اليقين أنّه لن يبلغ مكانة معد ويعرب في العرب، إلا أنه لا يستطيع أن ينكر ذلك مراعاة للمقامية، ثم إن أبا الطيب بلجوئه إلى **مفارقة الترتيب** بتقديم "يستحقك" وتأخير "قدره" عجّل بالمساءة لكافور لينقلب البيت هجاء ويعكّر صفو الضحية والقصيدة.

(1) ديوان المتنبي، ص508.

وفيه مفارقة هزلية باختفاء أبي الطيب خلف الادّعاء الكاذب وتصويره حقيقة نسب كافور تصويرا معاكسا لما هي عليه في الواقع.

وكله من قبيل المفارقة التهكمية التعريضية بخسة نسبه وحقارته، فبعد نفي النسب عنه في البيت السابق؛ جاء بمعنى يفيد أن منزلته فوق كل أحد، بقوله: «أَي أسرةٍ تستحقّ أن تنسب إليها وأَنت فوق كل أَحد؟ يهزأ به»[1]، غلوًا منه لصرف المعنى إلى عكسه، وبادعاء مكانة لكافور لم ولن يبلغها.

ك2 ب4 جلا اللّوْنُ عن لوْنٍ هدى كلَّ مسلكٍ كمَا انجابَ عن ضَوْءِ النّهارِ ضَبابُ

استفتح البيت **بمفارقة تنافر بسيط** في "جلا اللون" الذي يقصد به البياض و"عن لون" ويقصد به السواد وهما صورتان متنافرتان فيهما **مفارقة موقفية** خفية بخفاء التنافر البسيط؛ إذ كيف ينجلي بياض الشعر عن سواد تحته وهو ضرب من التخريف؛ ومنه نفهم أن البياض والسواد هما من قبيل **مفارقة التورية** ويقصد بهما المعنى البعيد لا القريب وهو الكناية عن الحمداني وكافور.

وكل هذه المفارقات في سبيل تتمة ما قبل البيت في القصيدة، والعمل على استمرارية **المفارقة الكنائية** ببياض الشعر عن سيف الدولة وعن سواده بكافور؛ في **مفارقة تعريضيّة** بسواده وقبح خلقته؛ وأردفها **بمفارقة كنائية** أخرى في قوله: "هدى كلّ مسلك" كناية عن رضاه بسلوك أي مسلك للنجاة من هذا القبح؛ يقول ابن حسام: «يحتمل أن يريد باللون بياض الشّعر وسواده وأن يقصد به الكناية عن لون كافور ولون سيف الدولة، ويشير به إلى أنَّ لون كافور ألجأه إلى سلوك كل مسلك في طريق النجاة من حبسه، كما قال في إظهار المضمر:

ذَراني وَالفَـــــلاةَ بِـــــلا دَليـــــلٍ وَوَجهـــي وَالهَجـــيرَ بِـــلا لِثـــامِ[2]»[3].

وفيه **مفارقة كنائية** أخرى في الشطر الثاني؛ يكني فيها عن جمع أمره وحسمه على الرحيل وأن خِلقة هذا الأسود سبب كافٍ للمرء ليهجر مصر.

ك2 ب8م وَإِنّي لَـنَجْمٌ تَهْتَـدي صُـحبَتي بِـهِ إذا حـالَ مِـنْ دونِ النّجـومِ سَـحَابُ

(1) أبو الفتح ابن جني، الفسر، ج01، ص582.
(2) ديوان المتنبي، ص482.
(3) ابن حسام زاه، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص168.

افتتح البيت **بمفارقة تشبيه** بليغ يفتخر فيه بنفسه؛ فشبّهها بالنَّجم وهو أبلغ في هذا الموضع كون وجه الشبه المراد هو القدوة والتدليل الذي يحول دون الضياع والمَضلّة، فالنجوم هي الدّليل في الليالي الحالكات، يقول تعالى: ﴿وَعَلَٰمَٰتٖۚ وَبِٱلنَّجۡمِ هُمۡ يَهۡتَدُونَ﴾[1].ولو أراد النور لما شبه نفسه بالنجم بل بشيء أكبر.

وفي البيت **مفارقة صريحة** تحمل في طياتها تهديدا قد يضنه المتنبي خفيا إلا أنه جليٌّ ظاهرٌ لكلٍّ من الضحيّة والمتلقي؛ حيث الظاهر في القصيدة أنه في معرض المدح إلا أنه يهدد كافور مدرجا إياه في **مفارقة كنائية** للتدليل عليه في قوله "سحاب" هاته الكلمة التي يقول عنها ابن حسام زاده أنه طالما كنّى بها عن الأسود وأنه يوردها في مقام التعريض بسواده و«أنَّ له اصطلاحاً في الكناية عن كافور بالسحاب»[2] فهو يحذّره أنه في حال وقف دون طموحاته وآماله في الإمارة والتي لجأ فيها إلى **المفارقة الكناية** في "النجوم" للتدليل عليها؛ أنَه سيرحل وبرحيله ترحل معه "صحبته" وهي **مفارقة كنائية** أخرى عن شعره ومقوماته ومكانته وصِيتِه؛ وأنه لن ينالَه مما يُؤمل من الشعر شيءٌ، وهذا من ترفّعه عليه وغناه عنه؛ والذي يوضحه البيت بعده.

ك2 ب20 تَجَاوَزَ قَدْرَ المَدْحِ حتى كأنّهُ بأحْسَنِ مَا يُثْنى عَلَيْهِ يُعَابُ

أسس البيت على **مفارقة نقش غائر** أغرق فيها المتنبي في إجلال ورفع قدر كافور حتى كأنه فوق المدح، وما هذا إلا **مفارقة هزلية** منه يدعي فيها ويتصنع المدح هادفا إلى تمويه **مفارقته التهكمية** في البيت، وقد دعم هذا **بمفارقة ترتيب** فالأصل في الكلام تقديم "يعاب"؛ فنقول: "كأنه يعاب بأحسن ما يثنى عليه" وما هذا التأخير إلا للتشويق للكلام المتأخر وتقرير الحكم وتقويته، خدمةً للإغراق في البيت.

وفي قوله: "بأحْسَنِ مَا يُثْنى عَلَيْهِ يُعَابُ" **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها **مفارقة الطباق** إيجاب بين (يثنى/يعاب) الهدف منها دعم **المفارقة التعريضية** بدمامته وقبحه –خُلُقًا وخِلْقَةً– لدرجة أن الثناء عليه يغدو هجاءً؛ وذلك أن الثناء على الشخص بعكس حاله فيه تنبيه ولفت نظر للمتلقين إلى حقيقة ما هو عليه؛ ومنه بعثهم على الضحك؛ فيصير ذلك الثناء الحسن كأنه عيب، لمخالفته حاله وقدره وما يستحقه عبد خصي مثله؛ فلو قلنا عن رجل قبيح أنه جميل؛ فإن هذا أولا يلفتنا إلى قُبْحه

(1) سورة النحل، الآية 16.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص169.

وثانيا يبعث في النفس الضحك والطرفة، ثمّ إن الشيء إذا جاوز حده انقلب إلى ضده؛ قال أبو الفتح: «هذا من المدح الذي يكاد ينقلب لإفراطه حتّى يصير هجاءً»[1]، وقال ابن الحسام: «لمَّح به إلى ما هو كالمثل المشهور في هذا الباب، وهو قولهم: الشيءُ إذا جاوز حدَّه انعكس ضدّه»[2] وقد صدّق أبو الطيب هذا الرأي بقوله:

وقـــد أُرِي الخنزيـــرُ أنّي مدَحتُـــهُ ولو علِموا قد كانَ يُهجى بما يُطرا[3]

وكذا بقوله:

وَشَـــعْرٍ مَـــدَحْتُ بِـــه الكَرْكَـــدنَّ بـــينَ القَـــريضِ وبَـــيْنَ الرُّقَـــى
فَمَـــا كَـــانَ ذَلـــكَ مَـــدْحاً لَـــهُ ولكنَّـــه كـــانَ هَجْـــوَ الـــوَرَى[4]

وفي قوله: " بأحْسَنِ مَا يُثْنى عَلَيْهِ يُعَابُ" **مفارقة تواضع زائف** من أبي الطيب يوهم فيها كافور أن مدحياته لم تبلغ قَدْرَه ولم توفه حقّه؛ مُنْزِلًا بقوله : "بأحسن" قصائده منزلة الحسن من الشعر لا أجوده، وما هذا منه إلا تأسيس **لمفارقة تعريضية** في البيت؛ يجد من يتأملها أن أبا الطيب يعرّض بعجْزِهِ رغم كلّ ما يبذله من جهد في نظم القصائد وسبكها عن تحسين صورة هذا العبد الخصي.

وقد تكون **مفارقة صريحة**؛ كلٌّ من الضحية والمتلقي على وعي فيها بالمعنى الحقيقي المراد نتيجة الإيماءة المُتَعَمّدة منه يُظهر فيها ما تنطوي عليه كافورياته من هجاءٍ مبطّنٍ على نحو ما صرح به في هجائياته – كما ذكرنا– في **مفارقة موقفية** خرج فيها المتنبي من أسلوب الإضمار إلى أسلوب التصريح والإظهار.

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية** التي يلمز فيها كافور ويُعرض باجتماع كل المخازي التي من شأنها أن تحول بين هّذا المدح وتصديقه.

(1) ابن جني، الفَسْرُ، ج01، ص602.
(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص174.
(3) أبو العلاء المعري، معجز احمد، ج04، ص443.
(4) ديوان المتنبي، 512..

ك2 ب21م وَغالَبَــهُ الأعْــداءُ ثُمّ عَنَــوْا لَــهُ كمَـا غَالَبَـتْ بـيضَ السّـيوفِ رِقـابُ

أقام البيت على **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها الطباق إيجاب بين (غالبوا/ عنوا)، وأردفها بمفارقة تشبيه ضمنيٍّ؛ أنزل فيها الأعداء منزلة السيوف والكافور منزلة الرّقاب، وقولنا ذا سببه الترتيب في البيت؛ حيث ذكر مغالبة الأعداء أولا ثم كافور ثانيا، ثم أتى في تشبيهه على ذكر السيوف أولًا والرقاب ثانيا؛ وبإثباته المغالبة للأعداء أولا فهي مثْبتةٌ بالضرورة للسيوف ثانيا؛ وهو ما جعل في البيت مفارقة تعريضية بانهزامية كافور وجبنه أما أعدائه، دلّ على ذلكَ مفارقته النحوية؛ التي وضع فيها بيضَ السيوف موضع المفعول به بنصبها؛ والرقاب موضع الفاعل برفعها وهو ما يعرف بالقلب عند النحاة حيث «قد ينصب الفاعل ويرفع المفعول إذا أمن اللبس، وقد ورد عن العرب قولهم خرق الثوبُ المسمارَ، وقولهم: كسر الزجاجُ الحجرَ»[1]، وهو الحال في هذا الشطر من البيت؛ حيث يُؤمن اللُّبس فيه بأن تكون الرقاب هي الغالبة؛ فمن المعلوم أنّها وإن غالبت السيوف لا تصمد أمامها وأنها هي المغلوبة دومًا.

وفي قوله "بيضَ السيوف" **مفارقة كنائية** صارخة عن أنّ قصده سيف الدولة؛ الذي كان عدوا لكافور؛ كلٌّ يرغب في التوسع على الآخر؛ وطالما كانت الدائرة على كافور وجنده في معاركهم.

وكذا في قوله: "رقاب" **مفارقة كنائية** طالما استعملها العرب في الكناية عن العبيد المِماليك أسس لها **مفارقة توريـة**؛ المؤسس لها **بمفارقة ترادف**؛ فالرقبة هي العضو من الإنسان وهو المعنى القريب؛ وكذا «الْمَمْلُوكُ»[2] وهو المعنى البعيد، وهذا الأخير مُرادُ المتنبي في السياق؛ بأن أثبت الغلبة للسيوف البيض على الرقاب السود مُطلقًا؛ وذلك ظاهر في تنكيره لـ "بيض" و "رقاب" والغرض منه إرادة الجنس؛ وأن جنس البيض غالب جنس السود مطلقا، وهو ما يجعل في البيت **مفارقة نقش غائر** أغرق فيها المتنبي –تعصبًا وعنصرية– في إثبات الغلبة للبيض والجبن والانهزامية للسود.

وكلّه **مفارقة هزلية** يوهم فيها أبو الطيب كافور –في تصنع وادّعاء– أن قصده المدح وسيلته إلى ذلك المفارقة النحوية التي لجأ إليها؛ حيلةً تزيد من صعوبة فهم تركيبه النحوي المحْتَمِل لعدّة

(1) عبد الله بن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: مُحَمّد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ط020، 1980 م، ج02، ص74.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص428.

تأويلات؛ **ناسجا مفارقة تهكميّةَ تعريضية** بخسة كافور وعبوديته وجبنه؛ جاعلة منه أضحوكة بين أقرانه من الملوك البيض الذين أثبت لهم عكس ما اتّهمه به.

ك2 ب25 يَقُـودُ إِلَيْـهِ طاعَـةَ النّـاسِ فَضْـلُهُ وَلَـــوْ لم يَقُـــدْهَا نَائِـــلٌ وَعِقَـــابُ

أسس البيت على **مفارقة كنائية** في قوله: "فَضْلُه" والذي كلما ذكره المتنبي إلا ويقصد به مشفره –شاربه– وهو ما ذهب إليه ابن حسام؛ يقول: «أمّا "الفضلة" فقد اصطلح على أنه كلما يذكر الفضلة يريد به مشفره الذي قال فيه:

وأَسْـــــــوَدُ مِشْـــــــفَرُهُ نِصْـــــــفُهُ يُقَـــالُ لَـــهُ أَنْـــتَ بَـــدْرُ الـــدُّجى[1]»[2]

وهو ما أشار إليه في أكثر من موضع في شرح أَشرت إِليه.

وقد لجأ في هذا الشطر إلى **مفارقة الترتيب** فأخّر المسند إليه "فضله" والأصل في الكلام "يقود فضلهُ طاعة الناس إليه" وذلك تشويقا إلى المتأخّر، وزيادةً في درجة مفارقة النقش الغائر بأن حصر سبب طاعة الناس له في فضله فقط وما هذا إلا تهكما منه كون "الفضل والفضلة "كما سبق وذكرنا لهما دلالتهما الخاصة في شعر أبي الطيب.

وفيه **مفارقة توريةٍ** فـ"فضله" تحتمل أن تكون بمعنى "خيره" وهو المعنى القرب ومعنى بعيد وهو "مشفره" –رأي ابن حسام–، وذهابنا إلى أنه يقصد الثاني نفيه للمعنى الأول في الشطر الثاني بقوله: "ولو لم يقدها نائل"، والنائل هو الراغب في جوده وخيره، وإن يكن المعنى الأول وأن خيره يقود الناس لطاعته يضطرب المعنى كونه منفيا في الشطر الثاني ؛ ويصبح بالبيت حشو قبيح والمتنبي أبعد ما يكون عن هذه الركاكة الشعرية.

واتّخاذهُ هذا الفَضْلَ سببًا في طاعة الناس له خلق **مفارقة تهكّمية كاريكاتيرية**؛ وأن الناس لا تطيعه رغبةً ولا رهبةً وإنما تطيعه ضمانًا لاستمرارية نظرها لهذا الفضل الذي يبعث على الضحك والتفكّه واللهو ؛ جاعلا منه تسلية للجماهير كفعل المهرج و البهلوان؛ وهذا لعمري من أقذع الهجاء وأطرفه، وهو القائل:

(1) ديوان المتنبي، ص512.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص138.

وقوله: " وَلَوْ لم يَقُدْهَا نَائِلٌ وَعِقَابُ " دعمٌ لكاريكاتيريته في البيت؛ **بمفارقة كنائية** كنى فيها وعرّض بعدم امتلاك كافور أسباب الطاعة؛ بنفيه لرجاء الجود وخوف العقوبة في قوله : " وَلَوْ لم يَقُدْهَا"؛ وما انقياد الناس للملوك إلّا لرجاء إحسان أو خشية عقاب، وما هذا منه إلا من قبيل **المفارقة التعريضية** بعدم أهليته وأحقيته بالملك؛ وقد يكون تعريض ببخله –بنفيه النائل–.

وفي البيت **مفارقة موقفية رومنسية** خلق فيها المتنبي جمالًا بجعل الفضل سببا في طاعة الناس لكافور وما لبث أن دمره بنفي ذلك في الشطر الثاني؛ ناقلا دلالة "الفضل" من المعنى المعهود إلى معنًى يتولّد عنه مفارقة خاصة تجنّب الإشارة إليها في حضرة كافور ثم أعلنها بعد رحيله عنه وهو ما جعلها تتوضح أكثر.

ك2 ب27م وَيَا آخِـذاً مـن دَهْـرِهِ حَـقَّ نَفْسِـهِ وَمِثْلُـكَ يُعْطَـى حَقَّـهُ وَيُهَـابُ

استفتح البيت **بمفارقة موقفية** غالا فيها في تعظيم قدر كافور بناها على **مفارقة التنافر البسيط** في الشطرين بين (آخذا/يعطى) وذلك للرفع من حدّة إغراقه وغلوه؛ حيث جعل له سلطانا على الدهر فيأخذ منه حقّه في قوله: "وَيَا آخِذاً من دَهْرِهِ"، وما هذا إلا لتحضيره **لمفارقة تهكمية** قِمَّةٌ في السخرية، مهّد لها **بمفارقة كنائية** في قوله: "حَقَّ نَفْسِهِ" كناية عن انتقام كافور من الدّهر برَدِّ الاعتبار لنفسه أنْ جعله عبدًا مملوكًا وهو ما يمكّنه من الأحرار؛ فيعاملهم كالعبيد في مفارقة تعريضيّة منه عن معاملته له؛ وهذا فيه لمز واحتقار له؛ وقد قال في هجوه:

صـارَ الخَصِـيُّ إِمـامَ الآبِقِـينَ بِهِـا فَـالحُرُّ مُسْـتَعبَدٌ وَالعَبْـدُ مَعبُـودُ [1]

ثمّ يذهب أبعد من ذاك في غلوّه؛ بتوظيفه **مفارقة كنائية** في الشطر الثاني بقوله: "ومثلك يعطى حقّه" كناية عن رضوخ الدَّهر له وأنّ الذي يريده ويؤمله حاصلٌ لا محالة والسبب بشاعته وقبح وجهه؛ يقول ابن حسام: أن في الشطر الثاني «إيهام أنه قبيح المنظر يهابه من اشتراه ويندم بعدما نقد قيمته»[2].

(1) ديوان المتنبي، ص507.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص177.

وفيه **مفارقة تهكّمية** أخرى في قوله: "يُهابُ" فبعد أن نفى عنه في الأبيات السابقة أن تكون للناس طاعة له من رغبةٍ أو رهبةٍ، لم يبقى إلا أن يضحكوا من مشفره أو يهابوه لبشاعته وكذا حال الدهر؛ يهابه لبشاعته، وبذا ارتفعت حدّة مُفارقة الإبراز في البيت.

والبيت كله من قبيل **المفارقة التعريضية** بسوء استخدام كافور واستغلاله للملك، وأنه ما وصل إليه إلا لينتقم من دهره هذا، ومن كلّ أطياف المجتمع؛ من الملوك –بإغضابه وإثارة حنقهم إلى العبيد.

ك2 ب30م وَلا مُلْـكَ إلاّ أنـتَ وَالمُلْـكُ فَضْـلَةٌ كأنّـكَ سَـيفٌ فيـهِ وَهْـوَ قِـرَابُ

افتتح المتنبي بيته **بمفارقة موقفية رومنسية** صنع فيها جمالا في عين كافور والمتلقي؛ بنفي صفة الملك عن كل البشر بقوله: " وَلا مُلْكَ " ثمّ أثبته لكافورٍ وحده بقول: " إلاّ أنتَ"، ثم ما لبث ان دمّر هذا الجمال بذكره "الفضلة" حيث راح يصف لنا هذا الملك قائلا: " وَالمُلْكُ فَضْلَةٌ " وهي كما ذكرنا كناية عن مِشفره، وهذا فيه **مفارقة كنائية** عن أن كافور لا مُلْكَ له إلا مشفره وهو توكيد للأبيات السابقة في القصيدة، وبه تقوم **المفارقة التعريضية** بلمز كافور على أنه عبدٌ وأنه غير أهل للملك ولا يستحقه.

وفي الشطر الثاني لجأ إلى **مفارقة التشبيه**؛ مُشبهًا كافور بالسيف وشبه مُلْكَهُ الذي هو "الفضلة" بالقراب وهو أوكد لما ذهبنا إليه وأنه يقصد مشفره؛ حيث شبهه بقِراب السيف وهو الغشاء الذي يكون فيه؛ في كناية منه وتندُّر على عِظَمِ هذا المشفر لدرجة أنه يحوي كافور كاملا ويشمله كما يشمل القرابُ السيفَ، وليس وجه الشبه هنا القطع أو قيمة السيف وإنما وجه الشبه الضَمُّ والاحتواء.

وكل هاته المفارقات ساقها المتنبي للغلو في **مفارقته التهكميّة** السّاخرة وزيادة في حدّتها؛ كأنه يقول له: لا مَلِكَ إلا أنت بملْكك هذا المشفر الضخم، فجعل بها كافور رغم ملكه مجرد عبد ذو مشفرٍ ضخم لا سلطة له إلّا عليه؛ باعثا المتلقي الواعي بالمفارقة على الضحك والتفكه من ها المشهد الكاريكاتوري.

ك2 ب40 وَإنّ مَـديحَ النّـاسِ حَـقٌّ وَبَاطِـلٌ وَمَـدْحُكَ حَـقٌّ لَـيسَ فيـهِ كِـذابُ

بعد أن أثبت في البيت قبله –ك2 ب20 أنه يعاب بمدحه أن كان يذكر الناس بمثالبه؛ جعل هذا البيت دعما لمعناه؛ حيث أقامع على **مفارقة التنافر البسيط** أسسه له **مفارقة طباق الإيجاب**

بين (حق/باطل) و (حق/كذاب)، لإقامة **مفارقة نقش غائر** أغرق فيها المتنبي وبالغ في جعل مدح الناس فيه الحق والباطل وأن مدح كافور حق محضٌ لا يشوبه كذب وهذا يستحيل ان يكون في بشر إلا أن يكون معصومًا.

وفيه **مفارقة موقفية هزلية** يبلغ فيها المتنبي قمة التصنع والادّعاء والاختفاء خلف المظهر الكاذب بتصويره الحقيقة معكوسة والمبالغة فيها، وما ذاك إلا لإخفاء **مفارقته التهكّمية** القائمة على **المفارقة التعريضية**؛ وهي غير ظاهرة إلا لمن ربط بين هذا البيت والبيت قبله –ك2 ب20– فبإثباته في ب20 أنه تجاوز قدر المدح؛ ومُعابٌ بما يمدح به، جعل مدحه في هذا البيت حقًّا محضا لا يشوبه "كذاب"، وذلك لما فيه من نكتة وإشارة أن مدحه حقٌّ مثبتا بطريقة غير مباشرة أن لمزه بمعايبه حقٌّ كذلك، بعكس ما فيه يلفت نظر متلقيه إلى تلك المعايب، فلو أن رجلا أعور مُدح بعينيه للفت ذلك أعين الناس إلى عاهته، وهو ما يجعله أضحوكةً ومحطّ سخرية واستهزاء؛ وكذا عادة المتنبي مع كافور، فكلما امتدح أخلاقه إلا ولفت المتلقي لسوئها وكذلك خِلْقَتَهُ ونسبه، وهو من أنجع الأساليب وأطرفها في مثل وضع المتنبي، ولو ذهبنا في البيت مذهب المباشرة لما استقام؛ فكيف يقول له أنت فوق المدح ثم يجعل مدحه حقّ، إلا إذا كان في ذلك نكتة يقصدها.

ك3 ب7 أَزُورُهُـمْ وَسَـوَادُ اللّيْـلِ يَشـفَعُ لي وَأنثَـني وَبَيَـاضُ الصّـبحِ يُغـري بي

أسس المتنبي البيت على **مفارقة مقابلةٍ** بين (أزور؛ سواد؛ ليل؛ يشفع؛ لي ،و أنثني؛ بياض؛ صبح، يغري؛ بي) وهذا من بديع صنائع التي هدفها التأسيس لمفارقة كنائية في البيت كما سيأتي؛ نقل العكبري عن صاحب اليتيمة معلّقا على هذا البيت قوله: «هذا البيت أمير شعره، وفيه تطبيق بديع ولفظ حسن ومعنى بديع جيد، وهذا البيت قد جمع بين الزيارة والانثناء والانصراف وبين السواد والبياض والليل والصبح والشفاعة والإغراء وبين لي وبي، وقد أجمع الحذاق بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبي الطيب نوادر لم تأت في شعر غيره وهي مما تخرق العقول منها هذا البيت، انتهى»[1].

وما كان هذا منه إلا تعميةً للمعنى وتعتيما على مقصديته في **المفارقة الكنائية** التي نسجها في البيت وأسسها على **مفارقة كشف الذات** بخلقه شخصيتي الليل والنهار وجلب عليهما جملة من المفارقات مجنبا نفسه مغبة السقوط في المباشرة التي من شأنها أن توغل صدر كافور عليه.

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، تح: مصطفى السقا/إبراهيم الأبياري/عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، دط، 1978، ج01، 161.

و**مفارقته الكنائية** في البيت تتمثل في تكنيته بسواد الليل عن كافور تعريضا بسواده وعبوديته وببياض الصبح عن سيف الدولة كناية عن شرفه ونسبه وتمييزا له عن كافور، وبـ "أزورهم" كناية عن الزيارة التي تستدعي الانصراف عن الشخص وهي عكس الانثناء في قوله: "أنثني" وهو الانصراف إلى الشخص؛ في كناية منه عن عزمه الرجوعَ إلى سيف الدولة وهي من الكنايات التي لو تأملها القارئ لوجدها قد جرت مجرى العادة في قصائد المتنبي، ومعناه أن كافور يشفع لي من «شَفَع لِي يَشْفَعُ شَفاعةً وتَشَفَّعَ: طَلَب»[1] ببعض عطاياه لحملي على البقاء في مصر وشوقي لسيف الدولة يُغْرِي بي أي يُحرِّضني ولعي به على العودة إليه.

ك3 ب11م ما أَوْجُهُ الحَضَرِ المُسْتَحسَناتُ بِهِ كأَوْجُهِ البَدَوِيّاتِ الرّعَابيبِ

بعد أن لمزه في البيت الأول من القصيدة –من الجآذر في زيّ الأعاريب– بالتعريض به وأنه لا يشبه ملوك العرب إلا في لباسهم لا غير، أقام في هذا البيت مفارقة تهكّميةً باستمراره في مخاطبته خطاب المؤنث في تشبيهٍ ضمنيٍّ له بنساء الحضر؛ بخلقه **مفارقة التنافر البسيط** المؤسس لها بطباق إيجاب بين (الحَضر/البدويات) هدفها وضع ميزانٍ مُفَاضلَةٍ بين هذين النقيضين لبلوغ قصد معين.

وهذا تأسيسا **لمفارقته الكنائية** في قوله: "أوجه" التي كنّى بها عن الملوك فمن معاني الوجه في اللغة «سَيِّدُ القَوْمِ»[2]، وفي قوله: "أوجه الحضر" التي كنّى فيها عن ملوك العرب من العجم و"أوجه البدويات" التي كنى فيها عن ملوك العرب من العرب؛ وليس قصده من الحضارة والبداوة عمرانها بل أهلها وملوكها، فالحاضرة طالما دلّت على مماليك العجم الذين اشتهروا بها كفارس والروم؛ أما العرب فقد كانوا ملوكًا في بواديهم وما حواضرهم إلا تشبه بالعجم؛ لذلك استخدم لفظ "البدويات" وهم نفسهم الأعاريب في البيت الأول.

وهذه **المفارقة الكنائية** تضمّنت **مفارقة تشبيه ضمنيٍّ** كما رأينا –ملوك العجم بأوجه الحضر وملوك العرب بالبدويات– وجه الشبه فيها الطّبع والتّطبع، فالحضريات مهما بلغن من الحسن إلا أنه مُتَصَنَّعٌ ومُتَكَلَّف؛ عكس البدويات اللائي حسنهنّ فطريٌّ طبيعيٌّ؛ وهو ما عمد إلى تفسيره في البيت بعده.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج08، ص184.

(2) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج36، ص536.

وفي قوله: "المستحسنات به" **مفارقة تعريضية** ببشاعة هذه الوجوه؛ فالفرق بين حسن ومستحسن أن الأول حَسَنٌ بنفسه والثاني حسن بغيره؛ ومنه لم تكن هذه الوجوه لتُسْتَحْسَنَ في عيونا الناس لولا أن كانت ملوكًا.

وجعل في لفظ "الرعابيب" **مفارقة كنائية** عن بياض هاته البدويات؛ قرينة تدل على أن قصده الملوك البيض من العرب لاغيرهم؛ فالرّعبوب هي «البيضاءُ النَّاعِمَةُ»[1] ؛ فحصرهم في البدويات والرعابيب منهن وأخرج سواهم؛ وما البياض منه إلا لدلالة هذا الأخير على شرف النسب؛ ويقابله السواد الذي هو رمز العبودية.

وفيه مفارقة **كشف عن الذات**؛ خلق فيها شخصيات "الحضر" و "البدويات" لتنوب عن كافور الأسود والملوك البيض في ميزان المفاضلة؛ بانتقاصه الأولى وامتداح الثانية؛ دعمًا منه لمفارقته التهكمية في البيت.

ك3 ب13م أينَ المَعيزُ مِنَ الآرَامِ نَاظِرَةً وَغَيرَ نَاظِرَةٍ فِي الحُسنِ وَالطِّيبِ

أقام في البيت **مفارقة خاصةً** وضع بين طيتها جملة من القرائن تستدعي النظر في السياق التاريخي؛ واستحضار نصوص غائبة لتفسرها؛ فقد أقام مفاضلة بين المَعيز والآرام؛ حيث استفتح البيت **بمفارقة استفهام** انكاري الغرض منها امتناع جواز التفضيل والموازنة بين المعيز والآرام كون في **مفارقة كنائية** منه عن رجحان كفة الآرام دون منازع.

وفيه **مفارقة تعريضية** بسواد كافور أقامها على **مفارقة تشبيه ضمني** له ومن معه من العبيد بالمَعيز «مثل الضَّئين في جماعة الضّأن، والواحد: الماعز»[2]؛ **في مفارقة تعريضية** منه عن سوادهم كون الماعز أسود؛ وكذا فيه **مفارقة تعريضية** بالملوك البيض؛ أقامها على **مفارقة تشبيه ضمني** لهم ومن معهم من الأحرار بالآرام وهي « الظِّباءُ البيض »[3].

ففي قوله: "ناظرةً وغير ناظرة" **مفارقة كنائية** تتضح بإدراك المعنى المُراد من "ناظرة" في معجم أبي الطيب؛ والتي هي بمعنى ناظرةً وملتفتةً إليه بعين الرحمة والرضا والجود للمنظور، فالنظر يدل على الاهتمام؛ وكذا الإعراض بالنظر يدل على السُّخط والبخل؛ وهو القائل في هذا المعنى:

(1) ابن منظور؛ لسان العرب، ج01، ص421.
(2) الفراهيدي، معجم العين، ج01، ص366.
(3) المرجع نفسه، ج08، ص295.

أَمطِـر عَلَـيَّ سَـحابَ جـودِكَ ثَـرَّةً وَاِنظُـر إِلَيَّ بِرَحمَـةٍ لا أَغـرَقُ[1]

وقال مادحًا أبا العشائر:

وَالجـودُ عَـينٌ وَأَنـتَ ناظِرُهـا وَالبَـأسُ باعٌ وَأَنـتَ يُمنـاهُ[2]

وقوله:

نائِـلٌ مِنـكَ نَظـرَةً سـاقَهُ الفَـق رُ عَلَيـهِ لِفَقـرِهِ إِنعـامُ[3]

ونظرة بمعنى نظرة رحمة واهتمام بالجود عليه بما يذهب عنه فقره؛ والأبيات –غير هذه– كثيرٌ.

التي كأنه يقول "ناظرةً" بعين الرضا والجود وغير ناظرة؛ **مفارقة تعريضيّة**، يلمّح فيها أبو الطيب إلى وجود فرق بين الملوك البيض والملوك السود فلا شبه بنينهم في كلا الحالين الرضا والسخط دل على ذلك قوله: "حسن وطيب" وأن سخط البيض وإن كان سخطا فهو حسن طيب مقارنة بجود الأسود الذي رغم قلّة عطاياه؛ فإنه يتبعها بالمنّ والأذى، وهو ما لمزه به في قوله:

ك4 ب9 إذا الجُودُ لم يُـرْزَقْ خَلاصـاً مـن الأذَى فَـلا الحَمـدُ مكسـوباً وَلا المـالُ باقِيَـا

ومنه يتضح لنا بالبيت مفارقة تنافر بسيط يجاور فيها أبو الطيب بين صورتين متناقضتين صورة العبيد وصورة الأحرار حال الرّضا وحال السخط، فالحرُّ يكْرِمُك في الحالين حتّى في سخطه؛ ثم إنه إن جاد أو لم يجد عليك لا يؤذيك؛ وقد قال أبو الطيب في هذا:

إِذا اِسـتَقبَلَت نَفـسُ الكَـريمِ مُصـابَهَا بِخُبـثٍ ثَنَـت فَاِسـتَدبَرَتهُ بِطيـبِ [4]

والعبد يسخط عليك في الحالين؛ والقرينة الدالة على أنه يقصد كافور من ذلك؛ ذكره الحسن والطيب اللذان يفتقدهما كافور لمزًا له بذلك، وهما موضع سخرية عند المتنبي وموضوع هجاء في كثير من شعره؛ كقوله في ريحته:

وَتَرَكـتَ أَنـتَنَ ريحَـةٍ مَذمومَـةٍ وَسَـلَبتَ أَطيَـبَ ريحَـةٍ تَتَضَـوَّعُ[5]

(1) ديوان المتنبي، ص29.
(2) المصدر نفسه، ص166.
(3) المصدر نفسه، ص252.
(4) المصدر نفسه ، ص324.
(5) المصدر نفسه، ص493.

وقال في قبحه مشبها إياه بالكركدن[1]:

وَشِـــعرٍ مَـــدَحتُ بِـــهِ الكَرَكَـــدَنَّ بَـــينَ القَـــريضِ وَبَـــينَ الرُقـــى[2]

وفي البيت **مفارقة كشف عن الذات** بخلقه لشخصية "المعيز" و"الآرام" من أجل بلوغ مقصديته **ومفارقته التهكمية** من كافور ومن معه، ولمزه بالعبودية والسواد.

ك3 ب26م يُصَـرّفُ الأمْـرَ فيهـا طِـينُ خاتَمِـهِ وَلَـوْ تَطَلّـسَ مِنـهُ كـلُّ مكتُـوبِ

استفتح البيت **بمفارقة كشف عن الذات** بأن اخترع شخصية "طين الخاتم" ونسب إليها تصريف الأمور دون كافور، مقيما بذلك **مفارقة استعارية مكنية** أنزلها فيها منزلة العاقل؛ فحذفه وأتى بأحد لوازمه "يصرف الأمر".

ودعمها **بمفارقة نقش غائر**؛ وهذا واضح من استعماله "لو" التي جاءت حرف وصل؛ تم توظيفه لتقوية المعنى ووصل بعض الكلام ببعض، و استعماله "كلّ" أحد ألفاظ العموم؛ دعما لغلوه في نسبة الكتب المطلسة إلى درجة الكلية المطلقة ولم يستثني منها شيء.

وكذا دعمها **بمفارقة ترتيب** حيث أخر المسند إليه "طين خاتمه" وقدم المسند "الأمر" وذلك للتعجيل بالمعنى لذهن المتلقي حتى يركز عليه ويعلم أهميته ودوره في تحديد المقصدية، ومنه تقوية الحكم وتقريره في نفسه تمهيدا لما بعده.

وفي قوله: "طين خاتمه" **مفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: "طين خاتمه" في كناية منه عن الملك؛ كون الخاتم أحد لوازم الملوك التي بها تعرف كتبهم.

الثانية في قوله: "طين" كناية عن لين خاتمه وحداثته، وقد حَكَى سِيبَوَيْه أن العرب تقول: «مررت بصحيفةٍ طينٍ خاتَمُها، جَعَلَهُ صِفَةً لأَنه فِي مَعْنَى الْفِعْلِ، كأَنه قَالَ لَيِّنٍ خَاتَمُهَا»[3]، وهو من قبيل **مفارقة الاستخدام** –ضرب من مفارقة التورية– حيث يقصد به المعنى القريب والبعيد كلاهما فقصد الطين الذي يختم به وقصد اللين الذي يعتريه.

(1) الكركدن: حيوانٌ ثديٌّ من ذوات الحافر، عاشبٌ عظيمُ الجثة، كبيرُ البطن، قصيرُ القوائم، غليظُ الجلد، له قرنٌ واحد قائم فوق أَنفه.

(2) ديوان المتنبي، ص512.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج013، ص270.

وفيه **مفارقة التفات** انصرف فيها من مخاطبة الخاتم إلى مخاطبة كافور في قوله: تطلس منه" فهاء الكناية تعود على كافور.

ومنه كان في الشطر الأول **مفارقة تعريضية** بجهل كافور بالسياسة وعدم أهليته للملك، في نسبة المتنبي لتصريف الأمور إلى الخاتم بدلا عنه.

وفي الشطر الثاني **مفارقة تعريضية** بسوء تعامل كافور مع الكتب استهتارا وجهلا، لسوء إدارته الملك؛ كونه لم يولى مثل هذا من قبل؛ وتعريض بترهيبه الناسَ وقهرهم لدرجة أنّ كتبه تُمضى حتى ولو كانت مطموسة خوفا من بطشه، وهذا ظاهر في قوله:" وَلَوْ تَطَلّسَ مِنهُ كلُّ مكتُوبِ" ف"تطلس" من الفعل طلس يقال: طلس الشَّيْء طمسه ومحاه وَيُقَال: «طَلَسَ الكتَابَ يَطْلِسُه، بالكَسْر، طَلْساً: مَحَاهُ لِيُفْسِدَ خَطَّه»[1].

ونسبته التطليس لكافور وايراده لفظ الطين للخاتم الذي هو أحد لوازم ملكه ليس اعتباطا وإنما هو من قبيل **المفارقة التعريضية** بسواد لونه، فبجعل الشمس في البيت السابق احد اعدائه؛ ثم استخدامه في هذا البيت لفظ "طين خاتمه" يستحضر في ذهن المتلقي صورة مظلمة بغياب الشمس وحضور الطين والوحل الأسود، وكذا التطليس وهو ما يساهم في دعم هذا السواد، وقد اشتقت العرب من التطليس اسم الأطلس، وهو «الأَسود كالحَبَشِيّ وَنَحْوِهِ»[2] ولعله يقصد هذا يقول ابن حسام: «لما أَثبت له الاستيلاء على عالم الظلمات، أَخذ يذكر شيئاً من لوازمه وهو تطلُّس ما كتب في أَوامره، ومع ذلك لزمه تدارك أَمر إِمكان التصريف في ملكه بمقتضى ما تطلَّس من الكتابة فينصرف ذلك التصرّف إلى طين خاتمه، وكون كل ذلك من قبيل التلاعب ظاهر من فحوى كلامه يعرفه من له ممارسة في التنقير عن مَلاحِظه في الكافوريات»[3].

والبيت كله ينطوي على **مفارقة تهكمية** يلمز فيها كافور بسواده وبعدم أهليته للملك بنسبته تصريف الأمور للخاتم، ونسبته تطليس الكتب ومحقها وتشويهها له؛ ولولا الختم الذي يدل على أنها منه ما عُرفت ولا أُنفذت، كأنه يُرجع فضل ملكه وإنفاذ كتبه إلى الختم لا إليه.

(1) الزبيدي، تاج العروس، ج016، ص201.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج06، ص125.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص73.

ك3 ب35م بَلــى يَــرُوعُ بِــذِي جَــيْشٍ يُجَدّلُــهُ ذا مِثْلِــهِ فِي أحَــمّ النّقْــعِ غِرْبِيــبِ

بعد أن لمزه في البيت السابق -ك3 ب34- نافيًا أنه لا يخافُ بعدَ من يغدرُ بهم أحدًا ينتقم لهم كونه محجوب وفي أَمَنَةٍ منهم في حصنه وحرسه، استفتح بيته هذا بـ"بلى" وهي حَرْفُ جوابٍ لِلتَّصْديق يَقَعُ بَعْدَ لا النَّافِيَةِ فَيَجْعَلُهُ إِثْباتا، وبذا أثبت له الخوف؛ بمفارقة كنائية **أقامها على مفارقة لفظية** أساسها **مفارقة المشترك اللفظي** في لفظ "يَرُوعُ" فهو من راع بمعنّى «أفْزَعَ كروَّعَ»[1]؛ وكذلك عكسه بمعنى يَخَافُ وهي من« الرَّوْعُ: الفزع؛ راعني هذا الأمرُ يَرُوعني، وارتَعْت له »[2]؛ وإنا نرى أنه مُنْصَرِفٌ من معناه إلى الثاني؛ وباء الجر في "بذي" قرينة دالة على ذلك؛ نقول: راع بالوحش أي خاف وفزع منه، وراعَ الوحشَ أي أخاف الوحش؛ وشتان بينهما.

وما يؤكد قصده من يَرُوعُ وأنها بمعنى يَخَافُ لا يُخِيفُ أيضا، مفارقته النحوية التي جعل فيها هاء الكناية -التي يظهر لنا أنها تحتمل تقديرين للكلام- تُصْرَفُ إلى كافور؛ في قوله: "يُجَدِّلُهُ" و"مثله" بوضعه قرينة وهي اسم الاشارة "ذا" وهي ما صرف المعنى إلى كافور وأنه هو المقصود؛ ففي عُرْف النحويين "ذا" اسم إشارة يشير إلى الشيء القريب المفرد المذكر، ولا قريب هنا إلا كافور وجيشه كونه القصيدة أنشدت في بلاطه وأمامه.

وبذا أقام **مفارقة تهكّميّة خفيّةً** أساسها **المفارقة الكنائية**؛ حيث كنى فيها عن جبن كافور وأنه لئيم لا يستقوي إلا على أبناء بلدته فيسلبهم أموالهم، ويتهيّب الجيوش التي يملك مثلها ويخاف من أيِّها أن يُجدّله ويَصْرَعَه؛ وإنْ كانت جيوشه تُماثلها قوةً -عَدَدًا وعدّةً- وهو ما قصده من **مفارقته الكنائية** " أحمّ النقع" أي كثير الغبار أسْوَدُ وهو كناية عن الكثرة؛ إلا أن جبنه يمنعه من المواجهة نتيجة انبعاث الرّوع في قلبه خوفا ومهابةً من الموت.

وزيادة "غربيب" في البيت بعد "أحم" هي من قبيل دعم **كنائيته** في كثرة الجيش وإغراقه فيها وأنه سواد عظيم، ومع ذلك فيها **مفارقة تهكّمية** يلمز من خلالها كافور بسواده؛ إذْ كان يكفيه لفظ "أحم" للوصول لمعناه، ثم إنَّ في العربية من الألفاظ ما شأنه أن يقيم هذا المعنى ويخدمه؛ إلا أنه لا ينفك يسوق كل ما له علاقة بالسواد في قصائده لمزا له وتذكيرا بسواده وعبوديته، كأنه يقول: ما أنت

(1) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص723.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، دط، 1980م، ج02، ص242.

إلا جبان تستقوي على أهلك وتخاف جيوش العدو وما ذاك إلا لأنك عبد لا تحسن سياسة الملك والحرب.

ك3 ب41 حـتى وَصَـلْتُ إلى نَفْـسٍ مُحَجَّبَـةٍ تَلقَـى النّفُـوسَ بفَضْـلٍ غـيرِ مَحْجـوبِ

أسس الشطر الأول على **مفارقة كشف عن الذات** بلجوئه إلى استحداث شخصية في البيت بقوله: "نفس" وذلك لتنوب عن كافور في مخاطبتها بصيغة التأنيث؛ في خطوةٍ منه لتعمية مقصديته وتشتيت ذهن كافور عن **مفارقته الكنائية** في قوله: "نفسٍ محجَّبةٍ" والمحجّبة من الحجاب والتي كنّى فيها عن كافور وأنه معدودٌ في النساء كونه خصيًّا؛ دلّ على ذلك لفظ "محجّبة" التي تطلق على المرأة المتسترة في حجابها، وهو دأب المتنبي في كل كافورياته، فكلما أراد الحديث عن كافور وبلوغه خاطبه بصيغة التأنيث؛ ومنه قوله في إحداها:

وَحـالٍ كَإِحـداهُنَّ رُمـتُ بُلوغَهـا وَمِن دونِها غَولُ الطَريقِ وَبُعدُهُ[1]

ثم عاد في البيت إلى **مفارقته الكنائية** القائمة على دلالة "الفضل" و"الفضلة" في كافورياته فقال: " بفَضْلٍ غيرِ مَحْجوبِ " ويقصد به مشفره –شاربه– وهو ما ذهب إليه ابن حسام؛ يقول: «أمّا "الفضلة" فقد اصطلح على أنه كلما يذكر الفضلة يريد به مشفره الذي قال فيه:

وأَسْـــــوَدُ مِشْـــــفَرُهُ نِصْـــــفُهُ يُقـــالُ لـــهُ أَنـــتَ بَـــدْرُ الـــدُّجى[2]»[3]

وهو ما أشار إليه في أكثر من موضع في شرح أَشرت إليه.

وفي قوله: "غير محجوب" **مفارقة كنائية** عن ضخامة هذا الفضل واستحالة حجبه؛ مقيما في البيت **مفارقة تهكّمية** بكافور بلمزه بما هو خصيصة في بعض السودان –السَّواد والخِصَاءُ–، وفيه لمزٌ بحقارته وأنَّهُ تجشَّم كل هذا العناء في سبيل الوصول إلى من لا يستحق كل ذلك.

وفيه **مفارقة كنائية** عن عزمه الرحيلَ عن كافور إلى غيره كونه لم يجده شخصًا أهلًا للمكوث عنده وهو أمر يستدعي ذلك؛ مؤكدًا قرب رحيله الذي تحدث عنه في الأبيات الخمسة السابقة لهذا

(1) ديوان المتنبي، ص453.

(2) المصدر نفسه، ص512.

(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص138.

وهو بهذا يؤسس **لمفارقة خداع للنفس**؛ حيث كشف بشكل غير واع عن خطئه وحماقته في قصد كافور.

ك3 ب45 يا أيّهَــا المَلِــكُ الغَــاني بتَسْــمِيَةٍ في الشّرْقِ وَالغرْبِ عن وَصْفٍ وتلقيبِ

أسس البيت على **مفارقة هزلية** يتصنع فيها ويختفي خلف مظهر المادح باستخدام لقب فخم "أيها الملك" هزءً به وحتى يشغله عن مقصديته التي تموقعت في نهاية البيت.

وفي البيت **مفارقة رومنسية** اصطنع فيها المتنبي جمالا في قوله "أيها الملك"؛ ثم ما لبث أن دمّره بأن جرّده من هذا اللقب ومن كلّ وصف في باقي الأمصار بقوله "الغاني بتسمية في الشّرْقِ وَالغرْبِ عن وَصْفٍ وتلقيبِ" وقوله: "في الشرق والغرب" **مفارقة كنائية** عن باقي الأمصار والمماليك.

وهذا تأسيسا منه **لمفارقة تهكّمية تعريضية**؛ يلمزه فيها ويعرّض به وبأن الناس لا تحمله محمل الجد شرقًا وغَرْبًا؛ لذا يجردونه من ألقاب الملك ونحوها، وأن هذا لا يسمعه إلا أمامه اتّقاءً لشرّه يظهر في إثباته اللقب في حضرته بقوله "أيها الملك" نافيه عنه بباقي الأمصار بقوله: "الغاني بتسمية عن وصف وتلقيب"، كونه أضحوكة؛ أن كان عبدا خصيا لا تستسيغ الناس ملكه، فلا يلقبونه إلا بألقاب هي في حقيقتها تعريض بسواده واستهزاءٌ به؛ مثل "كافور" و"أبا المسك"؛ قال ابن حسام: «البيت ضمنَّه قصد تجريد اسمه، وهو كافور، عن الوصف والتلقيب، ليتمحَّض له ما في كافور من الدلالة على المبالغة في الكفر، وهذا من إبداع مقاصده الخفيّة، ثم لا تغفل عن قصده في المصراع الثاني فإنه رمز بقوله: (في الشرق) إلى ما لا حظوا في تسميته بكافور من التَّلميح إلى البياض، ثم إلى ما لا حظوا في (أبي المسك) من سواده وأثبت له التجريد لذلك القصد الذي أشرت إليه»[1].

وهذا يندرج ضمن المفارقات **الموقفية** إذْ يكاد لا يوجد ملك على وجه الأرض استغنى باسمه عن الألقاب والأوصاف وهي عادة العرب.

ك4 ب2 م تَمَنّيْتَهَــا لمّــا تَمَنّيْــتَ أنْ تَــرَى صَــديقاً فأعْيَــا أوْ عَــدُواً مُــداجِيَا

استعان المتنبي **بمفارقة الطباق** (صديقا/عدوا) للتفصيل أكثر في الداء الذي شكى منه في أول البيت والذي من أجله غَدَت المنايا أمانيا وهو فراقه لسيف الدولة الذي حمله على البحث عن صديقٍ

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص81.

بعده وهو أعياه بمعنى عزَّ مطلبه عليه، ولم ينل إلا "عدوًا مداجيًا" أي هذا الذي هو عنده، وأمنيته هذه هي وليدة ندمٍ وتبرّمٍ من جواره، وأما القرينة الدّالة على أنه يقصد كافور **مفارقته الكنائية** فـ"مداجيا" من الدّجى وهو الظلمة الشديدة؛ وهو بهذا يلمزه في لونه في كناية منه عن سواده.

وفي البيت **مفارقة أحداث** نجمت عن كون المتنبي يرى في كافور العدو المخفي لعداوته المتصنع لوُدِّهِ ورغم ثقته انه في غنى عنه إلا أن الأيام حملته على قصده طمعًا فيه، خيّب توقعه وخططه.

وفيه **مفارقة ورطة** فباختفاء الصديق ونفي إمكانية وجوده بلفظ "أعيا" ظهرت شخصية أخرى لا توجد قرينة تدل على انتفائها هي الأخرى الأمر الذي ولَّد لدى الضحية شعورًا بالحيرة وأخذت العواطف والتعاسة تتسلل إليه كون هذا المادح أعياه إيجاد صديق ولم يعيه لقاء عدو، وهو أمر يدعوه إلى التأمل في مكانته عنده، وما كان هذا من أبي الطيب إلا لاستعلائه على كافور ولم ير فيه الرجل الأهلَ لصداقته.

ك4 ب11 م أقِــلَّ اشــتِياقاً أيّهَــا القَلْــبُ رُبّمَــا رَأَيْتُكَ تُصْـفي الـوُدّ مـن لـيسَ صـافيَا

أسس للإبراز في البيت بداية **بمفارقة كشف عن الذات**؛ مُتَّكئا فيها على **المفارقة الاستعارية** حيث خلق شخصية القلب وخاطبها خطاب العاقل ثم جعلها تستجلب على نفسها جملة من المفارقات وتتصرف نيابة عنه، في حيلة منه لتضليل عقل كافور عما يدور في ذهنه؛ والتفطّن إلى أنّ اشتياقه لسيف الدّولة ومجالسه حمله على معاملة كافور نفس المعاملة بنفس النية؛ وهو الأمر الذي رأى فيه خطرًا وأنه ربما يصفي الودّ من ليس صافيا من جانبه؛ لذا رأى أنه من الضرورة التروي والحذر وعدم الانجراف؛ ففي قوله "ليس صافيا" **مفارقة كنائية** عن غدر كافور وعدم صفاء سريرته بانطوائه على الخبث والخيانة؛ وهو القائل فيه هاجيا:

أَمَينــاً وَإِخلافــاً وَغَــدراً وَخِسَّــةً وَجُبنـاً أَشَخصـاً لُحـتَ لي أَم مَخـازِيا[1]

وهذا تولّد عنه **مفارقة ورطة** يحتقر فيها المتنبي كافور بطريقة غير مباشرة ويلزق به صفة الغدر وذلك بحذره منه والتروّي في مصافاته؛ وهذا لا يكون إلا مع من غلب سوء أخلاقه حَسَنَها، مستعينا **بمفارقة التنافر البسيط** المبنية على مفارقة الطباق سلب بين (تصفي/ليس صافيا).

(1) ديوان المتنبي، ص500.

كما أن هناك احتمالية أن تكون في كلمة "صافيا" **مفارقة لفظية** أسست لها **مفارقة التورية** حيث يتوهم السامع أنه يريد من "صافيا" المعنى القريب وهو صفاء القلب إلا أنه أراد المعنى البعيد الذي هو صفاء النسب الذي يقتضي صفاء الأخلاق في نظره ؛ لمزا للعبد وسخرية منه.

ك4 ب21 م فَجـاءَتْ بِنَـا إنْسـانَ عَـينِ زَمانِـهِ وَخَلّـتْ بَيَاضـاً خَلْفَهَـا وَمَآقِيَـا

لما ذكر في البيت السابق أن خيله قواصد كافور توارك غيره، استفتح هذا البيت **بمفارقة تشبيه ضمني؛ شبه** فيها كافور بسواد العين؛ في قوله: "عين زمانه"؛ وهو ما ذهب إليه الراغب بقوله: «فتأتّى له أجود معنى بقوله "إنسان عين زمانه" لجودة المعنى، ثم لموافقة كون ممدوحه أسود»[1]، وذهابنا إلى عدم قصده المدح –كما جرت عليه العادة عند الشعراء حين سَوْقِ هذا المعنى– هو إردافه المعنى بقوله: "وخلّت بياضًا" فصنع **مفارقة رومنسية** خلق بها جمالا في عين كافور ثم دمّره في تلميح منه إلى أنَّ قَصدَه السوادُ وجهَ شبهٍ لَا شرف العين أو قيمتها مضلّلا بذلك ضحيته عن مقصديته، ثم إنَّا نجده ينكِّرُ لفظ "إنسان" وغرضه من تنكير هذا المسند إليه هو الإفراد بهذا الذم وأنه خصيصة فيه دون غيره.

وقوله: "زمانه" بهاء الكناية دون "زماننا" فيه نسبة هذا الزَّمن لكافور؛ وهو زمانٌ طالما انتقصه المتنبي كونه صيّر هذا الخصيّ إماما على الناس، وهو القائل:

لعَمـريَ مـا دهـرٌ بـهِ أنـت طيِّـبٌ أيَحسَـبُني ذا الـدهرُ أحسَـبُهُ دَهـرا[2]

وقوله في مرثية أبي شجاعٍ فاتك:

قُبحـاً لِوَجهِـكَ يا زَمـانُ فَإِنَّـهُ وَجـهٌ لَـهُ مِـن كُـلِّ قُـبحٍ بُرقُـعُ

أَيَمـوتُ مِثـلُ أَبي شُـجاعٍ فاتِـكٌ وَيَعـيشُ حاسِـدُهُ الخَصِـيُّ الأَوكَـعُ[3]

ومنه جعل كافور سوادًا في عينِ هذا الزمن القبيح بصنائعه في الناس؛ وهو أَغْرَقُ في الذَّمِ وأقدح لكليهما –كافور وزمانه–.

(1) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج01، ص624.

(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص442 من الزيادات غير المثبتة في الديوان.

(3) ديوان المتنبي، ص493.

وكل ذلك لتشكيل **لمفارقة كنائية** يعرض فيها بسواد كافور وعبوديته، ثم إنه طالما كنّى عن سيف الدولة بالبياض –وهو ما دأب عليه في العديد من المواضع؛ مثل: ك2 ب1– وبهذا يؤسس **لمفارقة تهكمية** يلمز فيها المتنبي كافور بسواده.

وفي البيت **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها **بمفارقة الطباق إجاب** بين (جاءت/خلّت)؛ غرضها دعم **مفارقته الكنائية** عن سيف الدَّولة دلت عليها القرينة "خلفها" وما ترك المتنبي خلفه أحدا يذكره إلا سيف الدّولة، وكذا قوله: "مآقيا" مفارقة كنائية منه عن تلف مآقيه التي هي « المِدامِعُ...وَهِيَ أَطراف الْعَيْنِ»[1] حيث تركها خلفه ؛ دلّ على ذلك الفعل الماضي "خلّت" بمعنى تركت سيف الدولة وهو الأمر الذي بعث في القلب حزنا عليه مما أفسد مآقيه فكانه تركها وارتحل إلى مصر؛ وفيه **مفارقة العكس** فبمفارقته الكنائية عن شوقه للحمداني وهلاك مآقيه حزنا عليه أثبت كنائية خفيّةً بأنه غير آبه للأسود؛ ورحيله عنه لن يحزنه بل سيسعده وذلك من تبرمٍ وندمٍ.

ك4 ب23م فَـتىً مـا سَـرَيْنَا فِي ظُهُـورِ جُـدودِنَا إلى عَصْـــرِهِ إلاّ نُرَجّـــي التّلاقِيَـــا

استفتح البيت **بمفارقة تهكّمٍ خفية**؛ حيث نعت كافور بـ"الفتى" التي طالما قصد بها فتوة ملكه وفتوة عقله فالفتى من الفتوة، والفتيّ هو كل «حديث، جديد، قريب العهد، في أوّل مراحل النمُوّ :– دولة فَتيَّة»[2] –ينظر ك2 ب1–، أسست لها **المفارقة التعريضية**؛ حيث يقصد لمزه والتعريض بعبوديته؛ مستخدما **مفارقة التورية** القائمة على المفارقة المعجمية؛ فلفظ "فتى" معناه القريب الشابُّ و«السخيُّ الكريم»[3]، ومعناه البعيد الخادم والعبد؛ نقل ابن منظور في اللسان في تفسيره قَوْله عَزَّ وَجَلَّ:﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِۖ ﴾[4] ما نصه: «جَائِزٌ أَن يَكُونَا حَدَثَيْن أَو شَيْخَيْنِ لأَنهم كَانُوا يُسَمُّونَ الْمَمْلُوكَ فَتًى»[5].

وفيه **مفارقة إغراق** أسس لها **بمفارقة كنائية** في قوله: "ما سَرَيْنَا فِي ظُهُورِ جُدودِنَا" كناية عن قدم نيته في زيارة كافور وطول سعيه إليه؛ وأنه ما سار في أصلاب جدوده إلا ليلقاه وهو ضرب من

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج08، ص91.
(2) أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، مصر، ط01، 2008م، ج03، ص1672.
(3) الرازي، مختار الصحاح، ج01، ص234.
(4) سورة يوسف، الآية 36.
(5) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص147.

المفارقة الهزلية فليس هذا بواقع من أبي الطيب وإنما هو تصنّع وادّعاء بناه على **مفارقة تواضع زائف** جاعلا من كافور أرفع منه بحيث يسعى هو له ويسير إليه بإرادته لا بطلب من هذا الأخير.

وما أغرق في هذه الكنائية إلا ليغرق في مفارقته التهكّمية، يقول ابن حسام: «لمَّا لاح له مما في البيت الذي قبله الإخبار عن جوازه المحسنين إلى أَن يصل للذي يحسن إليهم، فكأَنَّه ذكَّره أَن سيره في ظهور أَجداده أَيضاً إنما لأَجل التلاقي مع كافور؛ إلا أَنهَّ ضمّنهُ الإشارة إلى كثرة تعبه وطول مدة سفره»[1] وكلّ ذلك في سبيل شيء تافه؛ أو من أجل التندُّر والضحك عليه فقد قال فيه بعدها هاجيا:

ومِثلُــكَ يُــؤْتَى مِــنْ بِــلادٍ بَعِيــدَةٍ لِيُضْــحِكَ رَبَّات الحِــداد البَواكِيــا [2]

والقرينة إلى هذا المعنى "نرجي التلاقيا"؛ حيثُ حوت **مفارقة موقفيّةً رومنسية**؛ خلق بها جمالا بالغلو في مفارقته الإغراقية في كنائيته السابقة؛ إلَّا أنَّه ما لبث أن دمّره بقوله: "نرجّي التلاقيا" فكيف لمن قطع دهورًا في ظهور جدوده حتى يصل إلى ملكٍ وليس مراده منه إلا التلاقي وكان الأولى أن يكون مراده التقرب منه بغية نيل فضله واستعطاف جوده وكرمه؛ إلا أنه لم يفعل ذلك وحصر همّه في محْضِ التلاقي وهو من أسوء التّندّر والسُّخرية والازدراء وفيه ترفع عليه.

وفي البيت **مفارقة تهكّمية ساخرة** في قوله "إلى عصره"؛ يقول ابن حسام: «وأما ما قصده بقوله: (إلى عصره) من إيهام التضييق عليه فمما لا ينكر حسن موقعه، وكون مراده الهزءَ يُعلم من أَمرين: الأَول الإغراق في سيره، وجُعلِت نتيجة السيَّر مجردَ التلاقي فقط، والثاني هو الذي في قلبه فمبيَّن في إظهار المضمر بقوله:

مــا كُنْــتُ أَحْسَــبُني أَحْيــا إلى زَمَــنٍ يُسيءُ بي فيه كَلْبُ وهو مَحْمُودُ[3]»[4].

ك4 ب26 أبا المِسكِ ذا الوَجْهُ الذي كنتُ تائِقاً إلَيْــهِ وَذا اليَــوْمُ الــذي كنــتُ رَاجِيَــا

استفتح البيت **بمفارقة تهكّمية ساخرة** في قوله: "أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقا إليه" بُغْية مدحه؛ وهذا ليس بكائنٍ؛ فمدح كافور يجوز من عدّة أوجه وجوانب إلَّا أنْ يمدح بوجهه وقد

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص44.
(2) ديوان المتنبي، ص501.
(3) المصدر نفسه،، ص507.
(4) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص44.

ذكر المقريزي أن كافور الإخشيدي كان عبداً خصياً؛ قبيح الشكل، سميناً، ثقيل البدن، قبيح القدمين مقطوع الشفة[1]، وبهذا نجده أقرب للهجاء؛ وأنّه يحتمل أن يكون مؤسسا على **مفارقة تركيبية** أورد فيها المتنبي **مفارقة استفهام** في سياقٍ تعجُّبيّ إنكاريّ دعمها **بمفارقة حذف**؛ حيث حذفت أداته مما جعله صعب التّمييز عن السياق الإخباري؛ وتقديره "هل هذا الوجه الذي كنت تائقا إليه؟ وهل هذا اليوم الذي كنت راجيا؟"[2] كون هذا بالهزء أقرب وأولى مع قبح كافور وسواد وجهه[3].

وفي قوله "وذا اليوم" **مفارقة كنائية** عن أيامه عند كافور وما قاساه فيها من هم وتسهيد وخيبة أمل؛ وهو ما أراده من قوله في ك1 ب7:

وَيَـــوْمٍ كَلَيْـــلِ العَاشِـــقِينَ كَمَنْتُـــهُ أُرَاقِـــبُ فِيـــهِ الشّـــمسَ أيّانَ تَغـــرُبُ[4]

وما حذفه أداة الاستفهام إلَّا لقصد الإبهام وخداع ضحيته، وتعمية مقصديته ثانيا حيث يحمل البيت في طياته **مفارقة كنائية** عن تَبَرُّمِهِ وندمِهِ على أن مرّ بمخاطر ومهالك كادت تودي بحياته -ذكرَهُ في البيت الذي يليه- من أجل أن يلقى مخصيا قبيح الوجه والفعال خاب عنده ظنه ومسعاه يقول ابن حسام: كأن المتنبي يقول: «أنا الذي جنيت على نفسي حيث صار عاقبة رجائي مشاهدة هذا الوجه القبيح ومشاهدة شخص شيمته إهلاك سؤّاله ... ولا يخلو بيت القصيد من تضمّه التعجب عن صيرورة عاقبة رجائه تلك المصائب، مع ما يلوّح إلى أنّه مستحق لذلك لتسبّبه بقصده في وقوعه بشبكته»[5].

وفي البيت **مفارقة أحداث** تفطّن لها المتنبي بعد أن أوقعته في الخيبة؛ خارقةً أفق توقُّعه بأن وجد نفسه في عكس ما كان يبتغيه ويُؤمله، ليخرج بعد هذا من مصر كنتيجة هذه المفارقة.

ك4 ب27 لَقِيـتُ المَـرَوْرَى وَالشّـنَاخيبَ دُونَـهُ وَجُبْـتُ هَجـيراً يَـترُكُ المَـاءَ صَـادِيَا

البيت قائمٌ على **مفارقة الإغراق** أو **النقش الغائر**؛ هدفها الغلو في المعنى؛ لزيادة حدة **مفارقته التهكمية** وهزئه واستخفافه من كافور، وقد دعّم إغراقه **بمفارقة كنائية**؛ ففي قوله: " لَقِيتُ

(1) ينظر: تقي الدين المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1418 هـ، ج03، 50.

(2) حذف أداة الاستفهام وارد في أساليب العرب، ينظر: سعيد الأفغاني، في أصول النحو، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية، دمشق، دط، 1994م، ص94.

(3) ينظر ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص46، والمعري، معجز أحمد، ص26، وابن جني في الفسر، ج03، 785.

(4) ديوان المتنبي، ص466.

(5) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص46-47.

المرَوْرَى وَالشّنَاخيبَ دُونَهُ" كناية عن صعوبة الطريق إليه وأنها جبال وأراضٍ قاحلة، وفي قوله: " وَجُبْتُ هَجيراً يَترُكُ المِاءَ صَادِيَا "كناية عن إشرافه على الموت في سبيل لقاء كافورِ الذي في الأخير خاب فيه ظنه لا وجه حسن ولا فِعال ولا أخلاق.

وفي الشطر الثاني **مفارقة تنافر بسيط** بين نقيضين (الماء/الصدى) في قوله:" يَترُكُ المِاءَ صَادِيَا" حيث جاور بينهما لتشكيل مفارقة استعارية تساعده في إغراقه وكنائيته وبلوغ أعلى مراتب الغلو.

وقد تكون "دون" في قوله: "دونه" بمعنى أمامه وعنده؛ وهاء الكناية عائدة على "الوجه" في البيت السابق؛ لينقلب المعنى في البيت فيصبح في "المروى" التي هي جمع «مَرَوْراةُ : الأرضُ لا شيءَ فيها»[1] كناية عن خلو رأس وجسم كافور من الشعر وهو صفة في السودان؛ وقد كنى عن هذا في مواضع أخرى بالجَرَدْ؛ كقوله:

ك3 ب38 فُـتْنَ المهَالِـكَ حـتى قـالَ قائِلُهَـا مـاذا لَقينَـا مـنَ الجُـرْدِ السّـراحِيبِ

وفي "الشناخيب التي هي جمعُ «الشُّنْخُوبُ والشُّنْخُوبَةُ: رَأسُ الجَبَلِ»[2] **مفارقة كنائيةٌ** عن وجه كافور ومشفره الضخم؛ الذي قال فيه:

وأَسْـــوَدُ مِشْـــفَرُهُ نِصْـــفُهُ يُقـــالُ لـــهُ أَنـــتَ بَـــدْرُ الـــدُّجى[3]

قال أبو الفتح: «يجوز أن يُقلبَ هذا البيتُ هجاً أيضا: لأنّ معنى "دونه" أي: دون هذا الوجه، فكأنه يريد عِظم وجهه وغلَظَ مشافره، كما تقول: لئن لقيتَ فلاناً لَتَلْقَيَنَّ دونه الأسدَ، أي: مثل الأسدِ، ويؤكد هذا قوله فيه لما هجاه، وأسود مشفراه البيت ... وقلما يسلم له شعر من هذ»[4].

وهذا يقودنا إلى تأمل الشَّطر الثاني؛ لنجد أن في لفظ " وَجُبْتُ هَجيراً" هجيرًا" **مفارقة كنائية** عن حاله عند كافور جراء بخله؛ فطالما شبّه كافور بالسّحاب أو ربما لمزه به كما ذكر ابن حسام بأنّ «له اصطلاحاً في الكناية عن كافور بالسحاب»[5] كقوله:

ك1 ب21 تَزيـدُ عَطَـاياهُ علـى اللّبْـثِ كَثـرَةً وَتَلْبَـثُ أمْـوَاهُ السّـحابِ فَتَنضُـبُ

(1) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص1334.
(2) المرجع نفسه، ص100.
(3) ديوان المتنبي، ص512.
(4) ابن جني، الفسر، ج03، ص785.
(5) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص169.

وإذا ما لبثت أمواه السحاب ونضبت كان المرء عرضةً للهجير، ومنه كان السحاب هو كافور والأمواه هي العطايا والأموال، والبخل بها هو الهجير.

وفي قوله: "يَترُكُ المِاءَ صَادِيَا" **مفارقات كنائية**؛ الأولى في "الماء" كناية عن الكرم والعطايا وفيه قال:

وَكَـــذا الكَـــريمُ إذا أَقـــامَ بِبَلـــدَةٍ سَـــالَ النُضـــارُ بِهـــا وَقـــامَ المـــاءُ

ويُعضِّدُه قوله:

ك2 ب11 وَأصْـدَى فـلا أُبْـدي إلى المـاءِ حاجَـةً وَللشّـــمسِ فـــوقَ الـــيَعمَلاتِ لُعـــابُ

أي لا أبدي حاجة لعطايا كافور وأمواله في كناية منه عن ترفعه عليه وزهده فيه وأنفته منه كبراء -ينظر شرح البيت-.

وفي قوله: " وَجُبْتُ هَجيراً يَترُكُ المِاءَ صَادِيَا " **مفارقة استعارية** مكنية شبه فيها الهجير بالأرض والكرم الذي هو الماء بالكائن الحي الذي يصدى؛ حاذفا المشبه به وابقاء أحد لوازمه "جبتُ" و"صاديا" وذلك للغلو في **المفارقة الكنائية** عن شدّة الهجير حتى كأنه هو الأرض؛ وجفاف الكرم وصداه فيه، وفيه **مفارقة كنائية** عن انتفائه بسبب هذا الهجير، وهو من أبلغ الكنايات في شدّة البخل.

وفي البيت **مفارقة ورطة** ينظر المتنبي من خلالها إلى كافور نظرة دونيّة نتيجة بخله؛ مع إيهامه في القصيدة بالعكس؛ وهو ما يجعل المتنبي يعيش حالة من الطمأنينة والهدوء لعدم وعي ضحيته بهذا تاركًا إياها مقيّدةً متورّطةً في المعنى السطحي دون أن تشعر.

ك4 ب28 أبَا كُـلّ طِيـبٍ لا أبَا المِسْـكِ وَحـدَه وَكُـلَّ سَـحابٍ لا أخُـصّ الغَـوَادِيَا

بعد أن سخر من خِلْقَتِهِ في البيت السابق؛ أسس هذا البيت على **مفارقة هزلية خفية** يختفي فيها المتنبي خلف التصنّع والادعاء الكاذب وتصوير الحقيقة تصويرًا مُعاكسا، وذلك لإقامة **مفارقته التّهكمية**؛ حيث يسخر فيها من رائحته؛ فأتى في الشّطر الأول بلفظ المدح في قوله: "أبَا كُلّ طِيبٍ لا أبَا المِسْكِ وَحدَه " إلّا أن قصده الهُزء به وبنتن رائحته وقبحها؛ وهذا الهزء ظاهر من **مفارقة النقش الغائر** التي أقامها في البيت على الإغراق في مدح رائحته وإخراجها عن المعقول مُتلاعبًا بكنيته فقال: "أبَا كُلّ طِيبٍ" فقوله "أبا" **مفارقة كنائية** عن كونه أصل الطيب؛ وإيراده لفظ "الطيب" نكرةً

قصد به التعظيم والتهويل؛ كما سبقها بلفظ "كل" التي من دلالتها العموم واستيعاب ؛ وهذا للرفع من حدّة تهكميَّته، وهو القائل في هجائه:

لا يَقْبِضُ الـمَوْتُ نَفْساً مِـنْ نُفوسِـهِم إلاَّ وفي يَـــدِهِ مِـــنْ نَتْنِهـــا عُـــودُ[1]

وقال في مرثيته لأبي شجاع فاتك والتي ضمنها هجاءً لكافور:

وَتَرَكـــتَ أَنـــتَنَ ريحَـــةٍ مَذمومَـــةٍ وَسَـــلَبتَ أَطيَـــبَ ريحَـــةٍ تَتَضَـــوَّعُ[2]

وقد هجاه غير ما واحد بنتن ريحته وسواده؛ كقول كَشَاجِم[3]:

أكـافور قُبِّحْـتَ مـن خـادِمٍ ولَاقَتْـكَ مُسْـرِعَةً جَائِحَـهْ

حَكَيْـتَ سَمِيّـك في بَـرْدِهِ وَأَخْطَأَكَ اللَّوْنُ والرَّائِحَهْ[4]

وهذا من أقذع المفارقات الكنائية عن النتانة وسوء الرائحة، ومنه كان البيت مبنيا على التلاعب بكنية كافور وهو ما بلغ بالشطر الأول "أبا كلّ طيب ..." أعلى درجات التهكم والإبراز وقرينتنا إلى ذلك جعله المصراعين مُتنافرين معنًى ولا يخدمان بعضهما؛ فقد انصرف بالمعنى في الشطر الثاني وأسسه على **مفارقة كنائية** في لفظ سحاب؛ حيث «له اصطلاح في تشبيه كافور بالسَّحاب يكني به عن سواده»[5] وسبقه بـ"كل" وهي –كما ذكرنا– للدلالة على العموم واستيعاب وأنه أصل السواد؛ وفيه **مفارقة نقش غائر** غلا فيها في وصف سواده.

في الظاهر الشطران متنافران الأول يحكي عن طيب رائحة كافور؛ والثاني عن كرم كافور وهذا لا يستقيم؛ إلا أن المصراعان بعد التأويل يغدوان أكثر قربا من الذوق الشعري فالشطر الأول هو حديث عن نتن رائحة كافور والثاني هو دعم له بذكر سبب ذلك وهو كونه شديد السواد؛ وكلها من صفات العبيد.

ك4 ب36 لَبِسْـتَ لهَـا كُـدْرَ العَجـاجِ كأنّمَـا تَـرَى غيرَ صافٍ أن ترَى الجوّ صَافِيَا

استفتح المتنبي البيت **بمفارقة استعارية تصريحية** شبه فيها " لَبِسْتَ كُدْرَ العَجاجِ" باللباس فجذفه وأبقى على أحد لوازمه "لبست" وأردفها **بمفارقة كنائية**؛ وهي في ظاهرها كناية عن هول

(1) ديوان المتنبي، ص507.

(2) المصدر نفسه، ص493.

(3) أحد فحول الشعراء في عصر المتنبّي، واسمه أبو نصر محمود بن الحسين. ت: 360 هـ

(4) محمود بن الحسين كشاجم، ديوان كشاجم، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1997م، ص95.

(5) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص47.

الجيش الذي هو تحت إمرته؛ إلا أن تكنيته كانت عن سَمَاكَة بَشَرَتِهِ ولونها؛ ليؤسس **لمفارقة تعريضية** يلمز فيها جلد كافور الذي من سماكته وغلظته يظهر كأنه لباس عليه؛ وهو القائل فيه:

إِنَّمَا الجِلْدُ مَلْبَسٌ وَابِيضَاضُ الـ ـنَفسِ خَيْرٌ مِنَ ابِيضَاضِ

ولمزه في سواده في قوله: "كُدْرَ العَجاجِ" فالكُدْرُ جمع أَكْدَر وهو من الكدْرَة؛ «والكُدْرَةُ مِنَ الأَلوان: مَا نَحا نَحوَ السَّوَادِ والغُبْرَةِ»[1].

وكل هذا لتشكيل **مفارقته التّهكمية** بلمز كافور بصفتين متجذّرتين في العبيد؛ وهي السواد وغلظة الجلد وتعريضا بهما.

وفي قوله: " تَرَى غيرَ صافٍ أن ترَى الجوّ صَافِيَا" **مفارقة كنائية** عن مِزاجية كافور بسبب لونه أمام أبي الطيب وأمثاله ناقما عليهم ولادَتَهم أحرارًا؛ لدرجة أنه ينتقم منهم بتعكير مزاجهم أو الامتناع عن جعله صافيا بالبخل عليهم بعطاياه أو حرمانهم حقوقهم جراء خدمته او مدحه وما شابه ذلك وهو ما قصده ووضّحه في قوله –ينظر شرح البيت–:

ك2 ب27 وَ يَا آخِذاً مِن دَهْرِهِ حَقَّ نَفْسِهِ وَمِثْلُكَ يُعْطَى حَقَّهُ وَيُهَابُ

وفي البيت **مفارقة ورطة** ينظر فيها المتنبي باستعلاء لفعل كافور هذا؛ كونه ينم عن لؤم وسخط دفين على الأحرار؛ لدرجة أنه ينتقم منه بسبب ذلك؛ تاركا كافور مقيّدا في غفلته ومتورّطًا من حيث لا يشعر جراء انجرافه خلف مدح المتنبي ومحاولته ان يكون أهلا له في قرارة نفسه مما يسبب له بعض التعاسة كون على علم أن هذا غلوٌ في حقّه.

ك4 ب44 وَمِنْ قَوْلِ سَامٍ لَوْ رَآكَ لِنَسْلِهِ فِدَى ابنِ أخي نَسلي وَنَفسي وَمالِيَا

في البيت **مفارقة كنائية** في قوله "ابن أخي" كناية عن حام أبو السودان أخو سام أبو البيض، أورده تذكيرا ولمزا له بسواده.

وفيه **مفارقة نقش غائر** أغرق فيها في وصف سعادة سام لو أنه رأى كافور لدرجة جعل نفسه وماله وولده فدًى له، وهو ما جعل المعنى ينقلب إلى ضدّه بالخروج عن حده.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج05، ص134.

ومنه كان في البيت **مفارقة هزلية** يصوّر فيها المتنبي الحقيقة عكس ما هي عليه؛ مغذّيا عقل كافور بأفكار من شأنها صرفُهُ عن مقصديته الحقيقية في القصيدة.

وكله من **قبيل المفارقة التهكمية التعريضية** بعبودية كافور وخسّة نسبه وأنه لو كان من ولد سام لرأينا سام يتبرأ من كل ما يربطه به نفسه ونسله وماله فرارًا منه ومن انتسابه له، قال ابن حسام: «البيت يحتمل وجوهاً: الأول أَنه جعل ذلك الفداءَ تحت الشرطيّة، وهي: (لو رآك لنسله)، فيكون معناه: لو رآك لائِقاً لنسله، ويحتمل أَن يكون قصده من الشرطية تعليق رؤيته بالمحال، فما عُلِّق بالمحال مُحال، ويحتمل أَن يكون قصد أَنه لو رآه في نسله لتبرَّأَ من تلك الأشياء جميعاً بالإعراض عنها»[1].

– خلاصة اللقطة الأولى:

نجد في أبيات هذه اللقطة أن أبا الطيب ذا نظرة دونية لكافور خصوصًا وإلى العبيد عموما وعلى الرغم من أنَّا نرى فيها صور كاريكاتورية مثيرة للإعجاب، فالبعض يراى فيها عنصرية، ويجد أنها مثيرة للاشمئزاز، كون معظم شعره في السود وخاصة كافور الإخشيدي يعتبر تمييزاً عنصرياً بحتاً، وهذا لا ينزل –في نظرنا– من مكانة أبي الطيب شيئا، فهو أحد أهم شعراء العربية، إن لم أقل أهمهم على الإطلاق.

ويمكننا عذره في عنصريته هذه أن كانت تنطلق من قوميته وتعصبه الأعمى للعرب، وما كان هذا منه إلا لغيرته وحسرته على ما آلت إليه مماليكهم وإماراتهم، أنْ غدت في يد عناصر غير عربية منهم العبيد والمماليك من أصحاب البشرة السوداء؛ الذين تحول الكثير منهم إلى ملوك وأمراء وقادة وولاة، وشرّد وقتّل من كان أولى منهم بالرياسة من العرب؛ فما كان منه إلا أن صبّ جام غضبه وسخّر سطوة لسانه وأهجى شعره ضدّهم.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص53-54.

– **اللقطة الثانية: كافور الحيوان.**

– **بؤرة اللقطة الثانية (مفارقة الإبراز):**

نجد في هذه اللقطة نظرة أبي الطيب الدونية لكافور تأخذ شكلا آخر ، حيث حرص على تشبيهه بعدّة حيوانات وذلك حسب السياق، ومثاله:

ك1 ب8 م وَعَيْـــني إلى أُذْنَيْ أغَـــرَّ كَأنّـــهُ مِـــنَ اللّيْـــلِ باقٍ بَـــينَ عَيْنَيْـــهِ كوْكَـــبُ

البيت يعدّ تتمة لما قبله؛ فبعد ذكر حاله وخيبة مسعاه التفت إلى كافور ساخرا منه؛ حيث أسس هذا البيت على **مفارقة تشبيه ضمني** لكافور بالخيل ذاكرا لفظ "أغر" في إشارة إلى ذلك والأغرّ من الغُرَّة بالضمّ وهي « بَيَاضٌ فِي جَبْهَةِ الْفَرَسِ فَوْقَ الدِّرْهَمِ. يُقَالُ: فَرَسٌ (أَغَرُّ)»[1]؛ ليؤسس **لمفارقة كنائية** يكني فيها عن نظرته لكافور وأنه لا يرى فيه سوى دابة أو مطية يستعملها لبلوغ غاياته المسطرة وهي الولاية والحكم؛ وقد قال فيه قبل هذا مادحا:

فِـــدىً لِأَبِي المِســـكِ الكِـــرامُ فَإِنَّهَـــا سَـــوابِقُ خَيـــلٍ يَهتَـــدينَ بِأَدهَـــمِ
أَغَـــرَّ بِمَجـــدٍ قَـــد شَخَصـــنَ وَراءَهُ إِلى خُلُـــقٍ رَحـــبٍ وَخَلـــقٍ مُطَهَّـــمِ

مفارقات كنائية أخرى؛ ففي قوله: " وَعَيْني إلى أُذْنَيْ أغَرَّ" كناية عن كبر حجم أذني كافور لدرجة أنها تستجلب عيون ناظرها وتشدها إليها، وفي قوله: "كَأنّهُ منَ اللّيْلِ" كناية عن سواد هذا الأغر الذي يركبه والذي قصد به كافور، وفي قوله: "باقٍ بَينَ عَيْنَيْهِ كوْكبُ " **كنائية** مهّدت لها **مفارقة استعارية تصريحية** شبه فيها الغرة بالكوكب فحذف المشبه وأبقى المشبه به "كوكب"؛ ووجه الشبه بياضها حتى كأنها تلمع، ليؤسس بذلك لمفارقة كنائية تعريضية في الشطر الثاني يلمز فيها كافور بسواده؛ وذلك بذكر « شيء يستجلب في خيال السّامع هيئة بروق عين السّودان»[2].

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية** بالهيئة الزنجية لكافور؛ من ضخامة أذنين وسواد بشرة وبروق عينين.

(1) الرازي، مختار الصحاح، ص225.
(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص138.

ك1 ب9 لَـهُ فَضْـلَةٌ عَـنْ جِسْـمِهِ فِي إِهَابِـهِ تَجِـيءُ علـى صَـدْرٍ رَحِيـبٍ وَتـذهَبُ

في البيت استمرارية **لمفارقة تشبيهه الضمني** لكافور بالدابة في البيت السابق؛ يسوق في هذا البيت وصفًا ظاهره مدح لهذه الدّابة وباطنه هجاء لكافور؛ حيث استفتحه بقوله: "لَهُ فَضْلَةٌ" والفضلة كما ذكرنا في أكثر من موضع هي من قبيل **المفارقة الكنائية** عن مشفر كافور؛ فقد اصطلح على أنه كلما يذكر المتنبي الفضلة في مدح أو هجاء كافور فإنه يريد به مشفره[1]؛ وهي من **المفارقات الخاصة** التي تحتاج إلى دليل سياقي كقوله:

وَأَسـوَدُ مِشـفَرُهُ نِصـفُهُ يُقـالُ لَـهُ أَنـتَ بَـدرُ الـدُجى[2]

وقال:

فـإِنْ كُنـتُ لاَ خَـيْراً أَفـدْتُ فَـإنني أَفـدْتُ بِلحْظـي مِشْـفَريْكَ الَملاهيـا[3]

ودعمها **بمفارقة ترتيب** بتقديمه "فضلة" على "عن جسمه" وكذا تأخيره "في إهابه" حتى يسترعي انتباه المتلقي ويثير ذهنه بهذا اللفظ وبالتالي يركّز عليه.

وفي قوله "عَنْ جِسْمِهِ فِي إِهَابِهِ" **مفارقة كنائية** عن شكل وضخامة هذه الفضلة المستقلة عن جسمه بتدليها على صدره حتّى كأنها أصبحت بعض إهابِهِ؛ وفي قوله "صدر رحيب" مفارقة نقش غائر (إغراق) فبمبالغته في رحابة الصدر يبالغ في ضخامة المشفر؛ وهو أقوم للمفارقة الكنائية؛ وأدعى للتهكم والضحك.

وفي قوله: "تَجِيءُ على صَدْرٍ رَحِيبٍ وَتذهَبُ" **مفارقة تنافر بسيط** أسست لها **مفارقة الطباق** إيجاب بين (تجيء/تذهب) ساقها تأسيسًا **لمفارقة كنائية** عن الهيئة الغريبة لهذا المشفر المثقوب أثناء حديث كافور نظرا لضخامته.

وهذا كله يؤسس **لمفارقة تهكّمية ساخرة** من هيئة كافور وتعريض بقبحه في مشهد كاريكاتوري هو من أقذع الهجاء وأطرفه يبعث متأمّله على الضحك والفكاهة في غفلة من الضحية.

وفيه **مفارقة كشف عن الذات** حيث اخترع شخصية الفضلة لإسقاط كل هذه المفارقات عليها؛ ومنه الوصول إلى مفارقته الإبرازية في البيت.

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(2) ديوان المتنبي، ص512.
(3) ديوان المتنبي، ص501.

ك1 ب10 شَــقَقْتُ بــهِ الظّلْمــاءَ أُدْنِي عِنَانَــهُ فيَطْغَـــى وَأُرْخيـــهِ مـــراراً فيَلْعَـــبُ

في البيت استمرارية **لمفارقة تشبيهه الضمني** لكافور بالدابة في البيتين السابقين؛ وقد استفتحه **بمفارقة استعارية** بتشبيهه الظلماء بشيء يشقُّ فحذفه وأتى بأحد لوازمه، تمهيدا **لمفارقته الكنائية** في قوله: "شَقَقْتُ بِهِ الظّلْماءَ " وهاء الكناية عائدة على "الأغر" في البيت السابق والذي يلمز به كافور مكنيًا في هذا البيت عن ركوبه كافور في طريقه إلى شقّ باطنه وإخراج مستوره؛ مكنيًا بالشَقِّ عن الكشف والاطّلاع، والظلماء عن كوامن كافور وسريرته.

وفيه **مفارقة تنافر بسيط** قائمة على التناقض الظاهري في مفارقة الطباق إيجاب بين (أدني/أرخي) و(يطغى/يلعب) هدفها التأسيس **لمفارقة كنائية** ثانية في قوله: "أُدْنِي عِنَانَهُ .. فيَطْغَى وَأُرْخِيهِ مراراً فيَلْعَبُ" في كناية منه عن عتابه شدّته معه في بعض الأحايين ومجاملته ولينه في أخرى أثناء شقّه لهذه الظلماء؛ وفي قوله: "مرارًا" كناية عن غلبة المجاملة واللين على العتاب والشدّة، يقول ابن حسام: « اطّلعت بذلك الكمون والتأمل على ما في باطن كافور، كنى بالشَّقِّ عن الاطّلاع وبالظّماء عن كافور؛ ثم أخذ يبين طريق اطلاعه على ما في باطنه باستعماله الشدّة واللّين، يعني المعاتبة والمجاملة فكنى عنهما بالإدناء بالإرخاء»[1].

وفيه **مفارقة كنائية** أخرى؛ يتبجّح فيها المتنبي بحسن سياسته لكافور وانقياد هذا الأخير له وبأنه خَبَرَهُ وعرف سره وعلنه وما يرضيه وما يسخطه؛ مما جعله طيّعًا في يده كدابته؛ في **مفارقة نقش غائر منه (إغراق)** تؤسس **لمفارقة تهكّمية** من عقل كافور وسفهه وسهولة إرضائه وسخطه.

وفيه **مفارقة تعريضية** في قوله: "الظلماء" يلمز فيها كافور بسواد سريرته، وفي قوله: "يلعب" تعريض بسفه عقله؛ فاللعب في تلك المكانة و السن لا يكون إلا من سفه.

ك1 ب11 وَأصــرَعُ أيّ الــوَحشِ قفّيْتُــهُ بِــهِ وَأنْــزِلُ عنْــهُ مِثْلَــهُ حــينَ أرْكَــبُ

يستمر في هذا البيت في **مفارقة تشبيهه الضمني** لكافور، مقيما البيت على **مفارقة نقش غائر (إغراق)** في وصف مدى طاعة هذا الأغرَّ له؛ تأسيسا **لمفارقة كنائية** عن سفه عقله ومدى تحكّمه به وأنه سريع التّأليب على كل من له عداوة مع المتنبي في بلاطه؛ وقد كنى عنهم بالوَحْشوهي:

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص139.

«كلُّ شَيْءٌ مِنْ دَوَابِّ البَرّ مِمَّا لَا يَسْتأْنس»[1]- ينظر أيضا: ك3 ب8-، فجعله طيّعا وجعلهم وحوشا لسعيهم في إيغار صدره عليه، وقد قال فيهم:

وَأَنَّ ذا الأَســـوَدَ المَثقـــوبَ مِشـــفَرُهُ تُطيعُـــهُ ذي العَضـــاريطُ الرَعاديـــدُ[2]

وفيه **مفارقة التنافر البسيط** أسس لها **مفارقة الطباق** إيجاب بين (أنزل/أركب) الهدف منها دعم إغراقه وكنائيته.

ك1 ب12 وَمـــا الخَيـــلُ إلاّ كالصّـــديقِ قَليلَـــةٌ وَإنْ كَثُـــرَتْ في عَـــينِ مَـــن لا يجـــرّبُ

قد قلنا أن المتنبي في الأبيات السابقة يرى كافور أنه دابة يركبها لبلوغ مآربه وهي الإمارة ثم ذكر في هذا البيت "الخيل" بصيغة الجمع في **مفارقة كنائية** منه عن باقي الملوك حتى لا يكشف مفارقاته التهكمية أمام كافور، ثم أردفها **بمفارقة تشبيه** في قوله: "وَما الخَيلُ إلاّ كالصّديقِ قَليلَةٌ " وقصده أصدقاؤه من الملوك -ولعله يقصد سيف الدّولة- مشبّها إياهم بالأصدقاء، ووجه الشبه دلّ عليه لفظ "قليلة"؛ مؤسسا **لمفارقة كنائية** أخرى يكنّي فيها عن قلة الملوك الذين يَعُدُّهُم من أصدقائه وهم من يراهم مؤهلين لتولي العرش.

ك4 ب2 تَمَنّيْتَهَـــا لـــمّا تَمَنّيْـــتَ أنْ تَـــرَى صَـــديقاً فأعْيَـــا أوْ عَـــدُواً مُـــداجِيَا

وقوله: "وَإنْ كَثُرَتْ في عَينِ مَن لا يجرّبُ" مفارقة تنافر بسيط أسس لها مفارقة الطباق إيجاب بين (قليلة/كثيرة) مهّد بها **لمفارقة الإغراق** في البيت لدعم **مفارقته التعريضية**؛ حيث عرّضَ بعدم أهلية كافور للملك وقلة الملوك الذين هم أهل لذلك -مُغرقًا في الوصف- وإن كان الناس يرو الأرض مملوءة بهم مُرجعا ذلك إلى قلة تجريبهم وقلة مخالطتهم إيّاهم؛ فيروا غير المؤهلين للمُلْكِ ملوكًا.

وفيه **مفارقة كناية** في قول: " في عَينِ مَن لا يجرّبُ "عن سذاجة معايير الناس في انتقاء الملوك نتيجة قلة خبرتهم بهم وبأعراف الملك وشؤونه.

وفيه **مفارقة ورطة**؛ حيث ينظر إلى سياسة الملوك بنظرة مستعلية؛ وأنه ليس فيه من هو أهل للرياسة إلا قليل؛ جاعلا كلّ الملوك عنده مطايا وليس كافور وحده؛ يركبها هو وغيره للوصول إلى

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج06، 368.
(2) ديوان المتنبي، ص508.

مآربهم، وهو من قبيل **المفارقة الخاصة** التي لا يهدف المتنبي إلى كشفها ليدركها الضّحيّة أو المتلقي العادي؛ بل هي اشباع لرغباته وغروره ونظرته المستعلية على الملوك الذين يرى نفسه أنه أحقّ منهم في ملك هذا الأمر.

والبيت كله من قبيل **مفارقة الإبرازية التهكمية** بكافور وأنه دابة؛ وحتى إنه ليست كالدواب الأصيلة مخرجا إياه من دائرة "قليلة" في قوله؛ وهذا من أجود التعريض واللّمز وأقذعه.

ك1 ب13 إذا لم تُشاهِدْ غَيرَ حُسنِ شِياتِهَا وَأعْضَائِهَا فالحُسْنُ عَنكَ مُغَيَّبُ

أكد ما قدمه في البيت السّابق، واستمرّ في **مفارقته الكنائية** عن قلة الملوك، محددا المعايير الساذجة للناس في اختيارهم تحت غطاء المفارقة الكنائية حتى لا يكشف نفسه؛ ففي قوله: "حُسنِ شِياتِهَا" كناية عن أفعال الملوك من جود وكرم ورحمة وتديّنٍ وغيرها مما يدعيه هؤلاء أشباه الملوك؛ وفي "أعضائها" كناية عن هيئاتهم ولباسهم وطريقة جلوسهم وغيرها؛ نافيا أن تكون هذه هي معايير انتقاء الملوك؛ مؤسسا البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين تشاهد في الشطر الأول ومغيب في الثاني دعما لكنائيته، نافيًا أن يكون حُسْنُ الخيل في شياتها وأعضائها الـمُشاهدة؛ وبذا يصبح الناظر وإن رأى حسنها الخارجي مغيّب عنه حسنها الداخلي.

وبذا يؤسس **لمفارقة تعريضية** يلمز فيها كافور في نسبه ويعرّض بعبوديته وعدم أحقيته بالملك، وأنه اغترَّ به قبل تجربته بسبب بمن مدحه عنده، وبصيته الكاذب الذي لم يجد بعد تجربته إياه إلا العكس –على حدّ قوله–.

ك1 ب35م وَكنتَ لَهُ لَيْثَ العَرِينِ لشِبْلِهِ وَمَا لكَ إلاّ الهِنْدُوَانِيّ مِخْلَبُ

بعد أن شبه المتنبي مُلِكَ كافور بابن الزنى في كناية منه عن غصبه هذا الملك، شرع في هذا البيت **بمفارقة تشبيه** لكافور باللّيث وفيه **مفارقة لفظية خاصّة**؛ وضعها المتنبي وليس هدفه منها أن تدركها الضحية ولا المتلقي باستعمال معجمه في كافور، وهي مبنيّة على **مفارقة لفظية** أسست لها **مفارقة التورية** المبنية على **مفارقة المشترك اللفظي** في لفظ "ليث" وقد أبدع فيها أبو الطيب؛ فمن دلالات الليث: القريبة الأسدُ والبعيدة ضرْبٌ من العناكب السوداء؛ يقول الجاحظ في الحيوان: «ومن العناكب جنس يصيد الذّباب صيد الفهود، وهو الذي يسمى: "الليث" وله ستّ عيون، وإذا رأى الذّباب لَطِئ بالأرض، وسكّن أطرافه وإذا وثب لم يخطئ، وهو من آفات الذّبّان، ولا يصيد إلا ذبّان

الناس»[1]؛ حيث يوحي أنه شبّه كافور بالليث إلا أنه قصد المعنى البعيد وهو العنكبوت الأسود يقول ابن حسام: «.. ومن اصطلاحه "اللّيثُ"، ويقصد به مقاصد .. قصد بها تشبيهه بالعنكبوت الأسود»[2]؛ وهو ما يُؤسس **لمفارقة تعريضية** يلمز فيها كافورَ بلونه الأسود وعبوديته.

وفي قوله: "شبله" **مفارقة كنائية** ؛كنى فيها عن نجل الإخشيد "أنوجور" بلفظ "شبل" وهو ولدُ الأسد؛ فهاء الكناية تعود على الـ"مُلْك" في البيت قبله والذي كنى فيه عن الإخشيد.

وفيه **مفارقة كنائية** فبتشبيهه بالعنكبوت كنى عن وجه شبه بينهما وهو التربص؛ حيث تربص كافور بالملوك وانتظر زلاتهم لينقضّ عليهم، تمهيدًا **لمفارقة تعريضية** استغل فيها وجه الشبه الذي أقامه في تشبيهه كافور بالعنكبوت؛ لامزًا إياه بأنه خبيث ووضيع ونذل يقبع في مكانه يترصد الملوك كخبث العنكبوت في ترصد الفرائس.

وفيه وجه شبه آخر وهو مكوث العنكبوت في مكانه يترصد فريسته؛ لا يذهب إليها بل هي تأتي إليه؛ وفيه **مفارقة كنائية** عن جبن كافور وأنه حصّل الملك بالحيلة والخبث، حيث مكث في مكانه يتحيّن الفرص للإطاحة بالملوك وأخذ مكانهم؛ يعينه على ذلك شبكته ونسيجها؛ المتمثّلة في خبثه وغدره؛ وهذا فيه **مفارقة تعريضية** يلمزه فيها بصنيعه مع الإخشيد وأنه تربص موته وأخذ الملك غصبا من ابنه دون حقٍّ.

وفيه **مفارقة تعريضية** بناها على **مفارقة كنائية** في قوله: "وَمَا لكَ إلاّ الهِنْدُوَانِيّ مِخْلَبُ" في كناية عن هيئة أظافر كافور وخشونتها وذلك للتعريض به وبجنسه من الزنج ممن غلظ ظُفُرُهُ، وقد قال في هجائه:

يَستَخشِنُ الخَزَّ حينَ يَلمُسُهُ وَكانَ يُبرى بِظُفرِهِ القَلَمُ

وهذا كله لدعم **مفارقته التهكمية الساخرة** من كافور في البيت، يكاد يكون ضحيتها كافور والمتلقي معًا لبعد مفارقة توريته؛ جاعلةً كل من يتلقاها مغفلا أمامها.

(1) أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج5، ص220.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص6.

ك1 ب43 وَمَــا طَــرَبِي لمّــا رَأَيْتُــكَ بِدْعَــةً لقــد كنــتُ أَرْجُــو أنْ أَرَاكَ فــأطرَبُ

البيت قائم على **المفارقة الهزلية** اختفى فيها المتنبي تحت المظهر الكاذب المتَصَنِع؛ مدعيًا فيه مدح الأسود وهو يذمه من حيث لا يدري؛ مصوِّرًا الحقيقة معكوسةً في ذهنه، وذلك باعتماد **المفارقة التهكمية**؛ حكى أبو الفتح بن جِنّي عن المتنبي، قال: «قرأت عليه هذا البيت، قلت له: لم تزد على أن جعلته أبا زنَّة[1] فضحك لذلك!، وعطف أطرب على أرجو أي: كنت أرجو فأطرب على هذا الرجاء، وهذا البيت، وإن كان ظاهره مديحا، فإنه إلى الهزء أقرب»[2]، وهو بهذا لا يترك المتلقي إلا بعد أن يرسم على شفتيه ابتسامة هادئة تشوبها السُّخرية من كافور بتشبيهه بالقرد.

وفي قوله: "أرجو" **مفارقة نقش غائر** (إغراق)؛ حيث جاء بفعل الرجاء؛ من الأمل والتطلع للأمر بشوق؛ وهو أبلغ من أريد أو أرغب، وكذا في قوله: "أراك" **مفارقة إغراق** ومبالغة بأن جعل كلّ مناه في النظر فقط، وهذا لدعم **مفارقة التهكمية** فباقتصاره على الرؤيا وجعلها السبب الذي يستجلب الطرب أي: الضحك يعتري البشر عندما يستخفهم الفرح، وهو من قَبيل **المفارقة التعريضية**؛ يلمز فيها كافور ببشاعة وجهه وقبحه وأنه وجه يبعث على الضحك بالحركة الغريبة لمشفره المثقوب، وهو القائل في هجائه:

فــإنْ كُنــتُ لاَ خَــيْراً أَفــدْتُ فَــإنني أَفــدْتُ بِلحْظــي مِشْــفَرِيْكَ الَملاهيــا[3]

والملاهي هي المضحكات المُطربات.

وهو القائل:

ومِثلُــكَ يُــؤْتَى مِــنْ بِــلادٍ بَعِيــدَةٍ لِيُضْــحِكَ رَبَّات الحِــداد البَواكِيــا [4]

ك2 ب26 أيَا أسَــداً في جِسْــمِهِ رُوحُ ضَــيغَمٍ وَكَــمْ أُسُــدٍ أرْوَاحُهُــنّ كِــلابُ

(1) أَبو زَنَّةَ: كنية القرد، ينظر ابن منظور، لسان العرب، ج013، ص200.

(2) ابن جني، الفَسْرُ، ج01، ص583.

(3) ديوان المتنبي، ص501.

(4)المصدر نفسه، ص501.

استفتح بيته هذا **بمفارقة تشبيه ضمنيّ** شبه فيها كافور بالأسد بندائه إياه في قوله: "أيَا أسَداً"؛ وإيراده لفظ "أسدا" بصيغة التّنكير يحتمل غرضه أن يكون لتحديد النوعيّة، أي الإشارة إلى نوع من أنواع هذه النكرة التي هي "الأُسْدُ"، وهو ما أورد احتمالية أن القصد من الأسد هنا ليس الأسد المعروف كقوله تعالى: ﴿ وَعَلَىٰ سَمْعِهِمْ ۖ وَعَلَىٰ أَبْصَٰرِهِمْ غِشَٰوَةٌ ۖ ﴾[1]؛ يقول الزمخشري مفسّرًا: «ومعنى التنكير أن على أبصارهم نوعا من الأغطية غير ما يتعارفه الناس، وهو غطاء التعامي عن آيات الله»[2]، ومنه كان قصد المتنبي نوع من الأسود غير متعارف عليه وهو ما كان بجسمه روحه كلب، وكذا صنع في قوله: "وكم أسدٍ" فقد أتى بها بصيغة التنكير الذي يفيد النوع واحتمالية التحقير أيضا؛ أي نوع من الأسد لا تعرف.

كما يمكن أن يكون قصده من "يا أسدًا" يا كلبًا؛ حيث ذكر السيوطي رحمه الله في أرجوزته "التبرّي من معرّة المعري" أن من أسماء الكلب "الأسد" في قوله:

من ذلكَ الباقِعُ ثم الوازِغُ والكلبُ والأبقَعُ ثم الزارِغُ

والخيطَلُ السخامُ ثم الأسدُ والعُربُج العجوزُ ثم الأعقدُ[3]

ولم يتوقّف المتنبي عند هذا؛ فبعد أن أثبت أنه أسد بمعنى كلب جعل في جسمه روح ضيغم التي هي من ألقاب الأسد غير أن أصلها من الفعل ضَغَمَ وهو من الضَغم بمعنى العض[4] الذي يشترك يشترك فيه الأسد والكلب، وبالتالي وصفه بالضيغم لا يعني انتفاء صفة الكلب.

وهو بهذا يمهّد **لمفارقة تهكمية** أقذع من سابقتها؛ في قوله: "وَكَمْ أُسُدٍ أرْوَاحُهُنّ كِلابُ"؛ فبعد أن شبهه بالأسد جعل روحه روح كلب، في **مفارقة كنائية** منه وضاعته وخسته حتى في صنف البهائم؛ يقول ابن حسام: «البيت ضمنه إلحاق كافور بالكلاب، لأنه أولًا جعله أسدا ثم جعل روحه الذي في جسمه روح أسد أيضا، ثم قال: "وكم أسد أرواحهنّ كلاب"، فكأنه يقول: وأنت منهم والشرّاح يتكلفون في الحمل على المدح لاستبعادهم منه ذلك، وهو ليس ممن يظنون أنه لا يتجاسر

(1) سورة البقرة، الآية 07.

(2) أبو القاسم الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج01، ص53.

(3) أحمد بن مصطفى اللَّبَابِيدي اللطائف في اللغة = معجم أسماء الأشياء، دار الفضيلة، القاهرة، ص15.

(4) ابن منظور، لسان العرب، ج012، ص357.

على مثله، ولا يرجعون إلى ما التزمه في إظهار المضمر من ذكره ضدَّ كلِّ وصف وصفه به في المديح»[1].

وفيه **مفارقة نقش غائر** (إغراق) بتأكيده للتشبيه بأن أضاف "في جِسْمِهِ رُوحُ ضَيغَمٍ " والضيغم هو نفسه الأسد الذي يقصد به الكلب وبذا أثبت صفة الضيغم للكلب؛ وما هذا إلّا للرفع من حدّة **مفارقته التهكمية** في البيت؛ بأن شبهه بالأسد مع التأكيد على ذلك؛ وغايته إثبات صفة البهيميّة له؛ فهو القائل في مدح الأمير أبي مُحَمَّد الحسن بن عبد الله بن طغج؛ وقد ترفع عن تشبيهه بالأسد:

ولَـوْلاَ احْتِقَـارُ الأُسْـدِ شَـبَّهْتها بهـم ولكنَّهـــا مَعْـــدُودَةٌ في البَهَـــائم[2]

وهو ما يؤكد ان هذا التشبيه يراد به الهجاء على المد وعد كافور من البهائم.

ومنه كان هذا التهكّم قائما على **مفارقة تعريضيّة** أسست لها **مفارقة التشبيه الضمني** لكافور بالكلب؛ لمزًا له وتعريضا بخسّته ووضاعته، وهو ما صرّح به في هجائه في غير ما موضع؛ كقوله:

مـا كُنـتُ أَحسَـبُني أَحيـا إلى زَمَـنٍ يُسـيءُ بي فيـهِ كَلـبٌ وَهـوَ مَحمـودُ[3]

وكذا قوله:

جـازَ الأُلى مَلَكَـت كَفّـاكَ قَـدرَهُمُ فَعُرِّفـوا بِـكَ أَنَّ الكَلـبَ فَـوقَهُمُ[4]

وفي البيت **مفارقة رومنسية**؛ خلق المتنبي فيها جمالا بتشبيه كافور بالأسد الضيغم ثم ما لبث أن دمره في البيت الثاني بوضعه لفظ "كلاب" قرينة على أن قصده من "أسد" و"ضيغم" الكلب وهذا ضرب من المفارقة الخفية التي تحتاج جملة من القرائن والآليات المفارقاتية لضبطها.

ك2 ب38 **جَرَى الخُلْفُ إلاّ فيكَ أنّكَ وَاحِدٌ وَأنّـــكَ لَيْـــثٌ وَالمُلُـــوكُ ذِئَابُ**

أسس البيت على **مفارقة هزلية ساخرة** يختفي فيها المتنبي تحت رداء التصنع والادّعاء والمظهر الكاذب؛ حيث صور ما الحقيقة عنده تصويرا خاطئا؛ مؤسسا **لمفارقة تهكميّة** رفع من حدّتها اعتماده

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص176-177.
(2) ديوان المتنبي، ص211.
(3) ديوان المتنبي، ص507.
(4)المصدر نفسه، ص502.

على **مفارقة النقش الغائر** (الإغراق) في جعل الخلائق تختلف حول كلّ الملوك؛ في تعظيمهم وتفضيلهم؛ مستثنيا كافور منه؛ بجعلهم في كفة وكافور في كفة أخرى بقوله: "أنك واحد".

وهذا يظهر كأنه من قبيل **المفارقة الكنائية** عن عظمته؛ إلا أن سياق البيت والذي بعده يقول غير ذلك؛ ففي قوله: "وأنك ليث" **مفارقة تشبيه** في جعله كالليث أي الأسد؛ إلا أنّا عرفنا له اصطلاحا آخر في الليث كما قال ابن حسام: «.. ومن اصطلاحه "اللّيثُ" ... قصد بها تشبيهه بالعنكبوت الأسود»[1] -كما في ك1 ب35-، وقوله في هذا البيت: « وذلك أنه يريد به التلميح إلى قصة الليث مع الذباب على ما يحكى أن الليث هو العنكبوت الأسود العظيم الجثة له صنعة دقيقة في صيد الذباب. ذكروا أنه إذا عاين الذباب ساقطاً لطيء بالأرض ويسكن جوارحه ثم جمع نفسه وأخّر الوثبة إلى وقت الغرة فينط عليه واحدة فيأكله، كأنه قصد به»[2].

وهذا من قبيل **المفارقة التعريضية** بسواده وقبح خِلقته؛ مُؤسِسًا لها **بمفارقة تورية** قائمة على **مفارقة مشترك لفظي** في لفظ "الليث" الذي يقصد به: معنى قريب وهو الأسد وبعيد وهو العنكبوت الأسود، وأنه يقصد البعيد بجملة القرائن أعلاه.

ك2 ب39 وَأنّـكَ إنْ قُوِيسْـتَ صَـحّفَ قـارئٌ ذِئَاباً وَلم يخطـــــئْ فَقـــــالَ ذُبَابُ

قال ابن الحسام: «لقد أبدع في هذا التصحيف وفاز بالقدح المعلى من قصائده الأعلى»[3] حيث يستمر في هذا البيت في **مفارقته التشبيهية** لكافور بالليث؛ يقول: " وَأنّكَ إنْ قُوِيسْتَ " أي: إن شُبِّهْتَ باللَّيث ثم صحف قارئ في قراءته "ذئابُ" في البيت السابق؛ وقال "ذبابُ" فإنه لم يخطئ كون ذلك قصدي فيك؛ أنك ليث أي عنكبوت والملوك ذباب؛ مستمرا في **مفارقته التهكميّة**.

ودعم هذه المفارقة بمفارقة ترتيب حيث قدّم "ولم يخطأ" وأخّر "فقال ذباب" والأصل العكس وما هذا إلا للتركيز على المقدّم وتقوية حكمه وتقريره وتشويقا للمؤخّر.

وكذا دعمها **بمفارقة كشف للذات**، بأن اخترع شخصية "القارئ" الذي قد يُصَحِّفُ في القراءة؛ للنيابة عنه والكشف عن مقصديته؛ بأن يثبت له التصحيف ومع ذلك ينفي عنه الخطأ جاعلًا تصحيفه **صواب**؛ ليكون في ذلك قرينة تدلّ على ما يريده من لفظ "الليث"؛ مع دعمها

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص6.
(2) المصدر نفسه، ص180-181.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص180-181.

بمفارقة تواضع زائف من المتنبي بأن جعل تصحيف القارئ صواب وما كتبه هو خطأٌ؛ من أجل بلوغ مقصديته حتى ولو كان ذلك بالنيل من نفسه ومن شعره والحط من قدرهما.

وفيه **مفارقة كنائية** فبتشبيهه بالعنكبوت كنى عن وجه شبه بينهما وهو التربص؛ حيث تربص كافور بالملوك وانتظر زلاتهم لينقضّ عليهم، تمهيدا منه **لمفارقة تعريضية** منه استغل فيها وجه الشبه الذي أقامه في تشبيهه كافور بالعنكبوت؛ لامزًا إياه فيها بأنه خبيث ووضيع نذل يقبع في مكانه يترصد الملوك كخبث العنكبوت في ترصد الفرائس.

وفيه وجه شبه آخر وهو مكوث العنكبوت في مكانه يترصد فريسته؛ لا يذهب إليها بل هي تأتي إليه؛ وفيه **مفارقة كنائية** عن جبن كافور وأنه حصّل الملك بالحيلة والخبث، حيث مكث في مكانه يتحيّن الفرص للإطاحة بالملوك وأخذ مكانهم؛ يعينه على ذلك شبكته ونسيجها؛ المتمثّلة في خبثه وغدره؛ وهذا فيه **مفارقة تعريضية** يلمزه فيها بصنيعه مع الإخشيد وأنه تربص موته وأخذ الملك غصبا دون حقٍّ.

وفي البيتين **مفارقة رومنسية** خلق فيها المتنبي وهما للجمال ثم ما لبث أن دمّره بلفظ واحد وهو "ذباب"؛ حيث أحدث في نفس الضّحية والمتلقي زعزعة في الدلالة ومنه في التأويل؛ مما اضطره إلى إعادة تشكيل البيت مرة أخرى بناء على هذه التصحيف، الذي يراه أنه هو الصواب.

ك3 ب1م مَـــنِ الجـــآذِرُ في زِيّ الأعَارِيـــبِ خُمْـــرَ الحِلَـــى وَالمَطَـــايَا وَالجَلابيـــبِ

أسس البيت على **مفارقة استفهام** انكاري تعجبي؛ طرح سؤال إلا أنه لا يبتغي بعد ذلك إجابته بل التعجب من هذه الجآذر؛ قد يتوهم قارئه أنّه مقدمة غزلية يحاول فيها المتنبي التَشْبِيب والتَغَزُّلَ بالنساء؛ مشبها إيّاهن بالجآذر في حسن العيون؛ إلا أن فيه وفي الذي يليه قرائن تدل على أنه قصد كافور ومن معه؛ وهذا تأسيسًا **للمفارقة التهكمية** في البيت؛ المبنية على **مفارقة التشبيه الضمني** لكافور ومن معه بالجآذر؛ جمعُ « الجُؤْذُر بِفَتْحِ الذَّالِ وَضَمِّهَا الْبَقَرَةُ الْوَحْشِيَّةُ»[1]؛ وهو ما هجاه به بعدها في قوله:

وَمَـــنْ رَكِـــبَ الثَـــورَ بَعـــدَ الجَـــوادِ أَنكَـــــرَ أَظلافَـــــهُ وَالغَبَـــــب[2]

(1) الرازي؛ مختار الصحاح، ص52.

(2) ديوان المتنبي، 438.

يقول ابن معقل في شرح هذا البيت« كأنه يشير بالثّور، إلى كافور، وبالجواد إلى سيف الدولة فلفظه ركب معهما غير سائغة، وإن كنى بذلك عن حاله معهما في الضّعة بعد الشّرف، فذلك سائغ حسن»[1].

والتشبيه بـ"الجآذر" جاء ليؤسس **لمفارقة تعريضية** ببشاعة خلقة كافور وعضاريطه وسوادهم لما في البقر الوحشي من سواد وضخامة مشافر وأنوف وعيون وآذان، وتعريض بخصائهم كونه خاطبه بصيغة التأنيث.

وقد دلّ على ذلك جملة من القرائن؛ منها قوله: "من الجآذر في زي الأعاريب" بأن « جعل كونهن جآذر حقيقة، وكونهن أعاريب مجازا وتشبيها»[2]؛ وهي عبارة تمثّل انزياحًا عن الأساليب الشعرية المعهودة؛ فقد جرت العادة عند الشعراء بالخُلْف وهو جعل الجآذر مجازًا والأعرابيات حقيقة كقول عمر بن أبي ربيعة:

وَقَــد أَرى مَــرَّةً سِــرباً بِــهِ حَسَــناً مِثــلَ الجَــآذِرِ أَثيــاباً وَأَبكــارا[3]

وما كان هذا منه إلا لقصدٍ أراده؛ وهو التشبيه الضمني لكافور ومن معه بالبقر الوحشي ولمزهم وتعييرهم بالبشاعة التي عرفوا بها؛ خاصة كافور الذي كان: «أسود اللون، فاحم السواد برّاقه، قصير القامة مترهل اللحم، طويل الذراعين، منتفخ البطن، ضخم الجمجمة، أفطس الأنف، مثقوب الشفة السفلى، واسع العينين، صافي بياضهما، تنبعث منهما ومضات فيها دهاء، وفيهما مكر وخداع»[4] ففي قوله: "الأعاريب" **مفارقة كنائية** عن ملوك العرب الأقحاح، فالأعاريب والأعراب جمع أعرابي وهم أصل العرب ومادتهم؛ أصفاهم نسبًا وأكرمهم أبًا؛ ممن لم يخالطوا العجم؛ الهدف منها لمز كافور ومن معه ومحاولاتهم في التشبه بهم والتّزيّي بزيّهم؛ جاعلًا أقصى ما قد يبلغوه من الشبه اللباس فقط في **مفارقة تعريضيّة** منه بخسّة نسبهم وادّعاء كافور الملك على غير وجه حقٍّ؛ فالتشبه بملوك العرب لا يجعل منه عربيا ولا ملكا.

(1) عز الدين بن معقل الأزدي، المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي؛ تح: الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع؛ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض؛ ط 02؛ 2003م؛ ج02، ص50.

(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ص377.

(3) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تح، فايز محمّد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1996م، ص140

(4) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.

وقوله: "حُمْرَ الحِلَى وَالمِطَايَا وَالجَلابيبِ" الذي جعل فيه اللّون الأحمر في الحليّ وفي المطايا وفي اللباس؛ وكلنا يعلم افتتان السودان باللون الأحمر والألوان الزاهية عموماً؛ كما أن في الشطر ما يدل على أن به **مفارقة كنائية** عن عَلِيَّة القوم؛ بذكر المظهر الذي يوحي بذلك؛ وهو «حمر الحلي؛ لأنها من الياقوت، وملابسهن حمر لأنهن غنيَّاتٌ شَوَابٌ، يلبسن المعصفرات وثياب الملوك، ومطاياهن حمر لأنها كرام الإبل عندهم، وهي من مراكب الملوك»[1]، وهي هيئة كافور في كتب التاريخ؛ يقول علي الجارم: « وكان كافور .. يحمل فوق رأسه عمامة كبيرة من الحرير الأبيض، المطرَّز بالذهب، ويلبس ثوبًا من الخَزّ التنيسي الثَّمين، فوقه جبَّة من الحرير الأخضر فضفاضة واسعة الكمين»[2].

وفيه **مفارقة استخفاف بالذات** بناها على مفارقة تجاهل العارف؛ بأن أنزل المتنبي نفسه منزلة الجاهل بحقيقة هذه الجآذر؛ فنال من قدر نفسه كجزء من وسيلة المفارقة التهكمية في البيت؛ وكنَوْعٍ من الأسلوب الهادئ؛ حيث مزج الشك باليقين وأخرج ما يعرف صحته مخرج الشكّ ليزيد في تأكيد مقصديته في الاستخفاف بكافور ومن معه.

ك3 ب2م إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّاً في مَعارِفِها فمَنْ بَلاكَ بتَسهيدٍ وَتَعذيبِ

وفي ها البيت أيضا قرائن تُدلِل على ما ذهبنا إليه في البيت السابق؛ فبعد أن شبّه المتنبي كافور ومن معه بالبقر الوحشي في خطاب المؤنث؛ ولمزه أنه لا يرقى لجنس العرب في جوهره وإنما تشبه بهم في زيّه فقط وجعل قرينة اللون الأحمر للحلي والملابس والمطايا دلالة على أنه يقصد كافور ومن معه فالكلّ يعلم افتتان السودان باللون الأحمر كما أن هذا كله لا يجتمع إلا في ذوي الشأن من الأمراء والملوك.

وفيه **مفارقة موقفية خفية** على درجة من التعقيد؛ فبعد أن لجأ **لمفارقة الاستخفاف بالذات** وإنزال نفسه منزلة الجاهل في البيت الأول لجأ في هذا البيت إلى **المفارقة اللاشخصية** التي أسست لها **مفارقة الكشف عن الذات**؛ حيث جعل المتنبي نفسه أقل ذكاءً من محدّثه وخلق شخصية العارف العالم الذي يجيبه عن سؤاله في البيت الأول وينوب عنه، وهو ما أسس **لمفارقة الورطة** بترفعه على نفسه الجاهلة بتقمص شخصية العالم وأخذ يجيب نفسه في خطوةٍ ذكيّة ليُدَعِّم قرائنه التي تُدَلِّل على أن المقصود في المطلع هو كافور ومن معه، فقال " إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّاً في مَعارِفِها" –وهي التي ذَكَرَ

(1) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ص377.

(2) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.

في البيت الأول- فسأزوّدُك بما يقطع شكّك باليقين؛ بسؤالك عن الذي بلاك بتسهيد وتعذيب وكلّنا ندري أن أبا الطيب في تلك المرحلة ما سهّده ولا عذّبه إلا كافور، وهو ما ذكره في هجائيته له بعد رحيله بقوله:

يَا سَـــــاقِيَيَّ أَخَمْـــــرٌ فِي كُئُوسِـــــكُمَا أَمْ فِي كُئُوسِـــــكُمَا هَـــــمٌّ وَتَسْـــــهِيدُ

إلا أنه كان ذكيًّا في إظهار تبرّمه منه ومن مجالسه التي باتت مصدر همه وحزنه وتسهيده.

ومن المفارقات **الموقفية** في البيت أن إجابة النفس العالمة للنفس الجاهلة كانت على شكل **مفارقة استفهام** انكاري تعجبي؛ طرح سؤال إلا أنه لا يبتغي بعد ذلك إجابته بل التعجب، فالأصل ألا يُجاب عن السؤال بسؤال إلا إذا كان القصد التعتيم على المعنى وابقاء دلالة البيت مفتوحة على أكثر من تأويل، وهو غاية المتنبي.

ك3 ب8 قد وَافقوا الوَحشَ في سُكنى مَراتِعِها وَخالَفُوهـــا بتَقْـــوِيضٍ وَتَطنيـــبِ

البيت مُؤَسَسٌ على **مفارقة تشبيه ضمني**؛ يستمر فيها المتنبي بتشبيه كافور ومن معه بالوحش حيث جعل الجآذر في البيت السابق ممن توافق الوحش في سكنى مَرَاتعها أي تشبهه وتماثله؛ فهي مثلها إلا في شيء واحد وهو امتلاكها مساكن وخيم؛ المُدَلَّل عليها **بالمفارقة الكنائية** القائمة على **مفارقة التنافر البسيط** المؤسس لها **بمفارقة الطباق** إيجاب بين (تقويض/تطنيب)؛ في قوله: "وَخالَفُوها بتَقْوِيضٍ وَتَطنيبِ" ؛ فـ"التقويض" لفظ به **مفارقة كنائية** عن الترحال لما ينجم عنه من تقويض الخيام و"التطنيب" لفظ به **مفارقة كنائية** عن الإقامة لما فيه من شدّ حبال الخيمة.

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية**؛ يلمز فيها المتنبي كافور وجماعته ويعيّرهم بأنهم ضرب من الوحش؛ لا يميّزهم عنها عقل وإنما بيوت وقصور.

وهو القال فيهم:

تَشـابَهَتِ البَهـائِمُ وَالعِبِـدّى عَلَينـا وَالمَـوالي وَالصَـميمُ

كَـأَنَّ الأَسـوَدَ الـلَابِيَّ فـيهِم غُـرابٌ حَولَـهُ رَخَـمٌ وَبـومُ[1]

(1) ديوان المتنبي، ص503.

قال ابن حسام: «أخذ يدور في هذا البيت حول كافور ومن حوله بما يؤكد كونهم من الوحوش والبهائم، لأنه يقول صراحة: إنهم وافقوهم في سكنى مراتعها إلا أنهم خالفوها بالتقويض والتطنيب»[1].

ك3 ب13م أيــنَ الــمَعيزُ مِــنَ الآرَامِ نَاظِــرَةً وَغَــيرَ نَاظِــرَةٍ في الحُســنِ وَالطّيــبِ

أقام في البيت **مفارقة خاصةً** وضع بين طيتها جملة من القرائن تستدعي النظر في السياق التاريخي؛ واستحضار نصوص غائبة لتفسرها؛ فقد أقام مفاضلة بين المَعيز والآرام؛ حيث استفتح البيت **بمفارقة استفهام** انكاري الغرض منها امتناع جواز التفضيل والموازنة بين المعيز والآرام كون في **مفارقة كنائية** منه عن رجحان كفة الآرام دون منازع.

وفيه **مفارقة تعريضية** بسواد كافور أقامها على **مفارقة تشبيه ضمني** له ومن معه من العبيد بالمَعيز «مثل الضَّئين في جماعة الضّأن، والواحد: الماعز»[2]؛ **في مفارقة تعريضية** منه عن سوادهم كون الماعز أسود؛ وكذا فيه **مفارقة تعريضية** بالملوك البيض؛ أقامها على **مفارقة تشبيه ضمني** لهم ومن معهم من الأحرار بالآرام وهي « الظِّباءُ البيض »[3].

ففي قوله: "ناظرةً وغير ناظرة" **مفارقة كنائية** تتضح بإدراك المعنى المُراد من "ناظرة" في معجم أبي الطيب؛ والتي هي بمعنى ناظرةً وملتفتةً إليه بعين الرحمة والرضا والجود للمنظور، فالنظر يدل على الاهتمام؛ وكذا الإعراض بالنظر يدل على السُّخط والبخل؛ وهو القائل في هذا المعنى:

أَمطِــر عَلَــيَّ سَــحابَ جــودِكَ ثَــرَّةً وَانظُــــر إِلَيَّ بِرَحمَــــةٍ لا أَغــــرَقُ[4]

وقال مادحًا أبا العشائر:

وَالجــــودُ عَــــينٌ وَأَنــــتَ ناظِرُهــــا وَالبَــــأسُ باعٌ وَأَنــــتَ يُمنــــاهُ[5]

وقوله:

نائِــلٌ مِنــكَ نَظــرَةً ســاقَهُ الفَقــ ـــرُ عَلَيــهِ لِفَقــرِهِ إِنعــامُ[6]

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص68.
(2) الفراهيدي، معجم العين، ج01، ص366.
(3) المرجع نفسه، ج08، ص295.
(4) ديوان المتنبي، ص29.
(5) المصدر نفسه، ص166.
(6) المصدر نفسه، ص252.

ونظرة في هذا البيت بمعنى نظرة رحمة واهتمام بالجود عليه بما يذهب عنه فقره؛ والأبيات –غير هذه– كثيرٌ.

التي كأنه يقول "ناظرةً" بعين الرضا والجود وغير ناظرة؛ **مفارقة تعريضيّة**، يلمّح فيها أبو الطيب إلى وجود فرق بين الملوك البيض والملوك السود فلا شبه بينهم في كلا الحالين الرضا والسخط دل على ذلك قوله: "حسن وطيب" وأن سخط البيض وإن كان سخطا فهو حسن طيب مقارنة بجود الأسود الذي رغم قلّة عطاياه؛ فإنه يتبعها بالمنّ والأذى، وهو ما لمزه به في قوله:

ك4 ب9 إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصاً من الأذَى فَلا الحَمدُ مكسوباً وَلا المالُ باقِيَا

ومنه يتضح لنا بالبيت مفارقة تنافر بسيط يجاور فيها أبو الطيب بين صورتين متناقضتين صورة العبيد وصورة الأحرار حال الرّضا وحال السخط، فالحرُّ يكْرِمُك في الحالين حتّى في سخطه؛ ثم إنه إن جاد أو لم يجد عليك لا يؤذيك؛ وقد قال أبو الطيب في هذا:

إذا اِستَقبَلَت نَفسُ الكَريمِ مُصابَهَا بِخُبثٍ ثَنَت فَاِستَدبَرَتهُ بِطيبِ [1]

والعبد يسخط عليك في الحالين؛ والقرينة الدالة على أنه يقصد كافور من ذلك؛ ذكره الحسن والطيب اللذان يفتقدهما كافور لمزًا له بذلك، وهما موضع سخرية عند المتنبي وموضوع هجاء في كثيرٍ من شعره؛ كقوله في ريحته:

وَتَرَكتَ أَنتَنَ ريحَةٍ مَذمومَةٍ وَسَلَبتَ أَطيَبَ ريحَةٍ تَتَضَوَّعُ[2]

وقال في قبحه مشبها إياه بالكركدن:

وَشِعرٍ مَدَحتُ بِهِ الكَرَكَدَنَّ بَينَ القَريضِ وَبَينَ الرُقى[3]

وفي البيت **مفارقة كشف عن الذات** بخلقه لشخصية "المعيز" و"الآرام" من أجل بلوغ مقصديته **ومفارقته التهكمية** من كافور ومن معه، ولمزه بالعبودية والسواد.

ك3 ب38م فُتْنَ المَهَالِكَ حتى قالَ قائِلُهَا ماذا لَقينَا مِنَ الجُرْدِ السّراحِيبِ

(1) ديوان المتنبي، ص324.
(2) المصدر نفسه، ص493.
(3)المصدر نفسه،، ص512.

أسس لها **بمفارقة الكنائية** في البيت؛ حيث كنّى عما ناله ولقيه عند كافور من ويلات بالمهالك أي المَفاوز الباعثة على الهلاك؛ مُتَبَرّمًا من سوء جوار الأسود مُنْذِرً بقرب رحيله؛ وكذا كنّى في قوله "فُتْنَ" عن يأسٍ وعجزٍ من قد يرغب في ردّه عن ما يريده إن هو عقد عزمه على أمر كونها معه؛ لامزا بذلك كافور ومعرّضًا بحقارته وعدم أهليته لأن يكون ندًّا له فيردّه عن بغيته.

وفي البيت **مفارقة استعارية** تصريحية؛ شبه فيها كافور ومن معه بالسراحيب؛ و«السُرْحُوبُ: ابنُ آوى»[1]، وهو ما هجاه به لما غادره في قوله:

وَلَمّـــا أَن هَجَـــوتُ رَأَيـــتُ عِيًّـــا مَقـــالي لِابـــنِ آوى يا لَئـــيمُ[2]

والقرينة الدالة على أنه قصد كافور ومن معه **المفارقة المعجمية** القائمة على المشترك اللفظي في لفظ "الجُرْد" وهو جمع أجْرَد والذي ساقه في **مفارقة تورية؛** فمعناه القريب هو الأجرد من الخيل ومعناه البعيد هو الأجرد من البشر وهو من «لاَ شَعْرَ عَلَى جَسَدِهِ»[3] وهي من الصفات التي يمتاز بها السود، وفي لفظ "السراحيب" معناه القريب صفة في الخيل« فَرَسٌ سُرْحوبٌ: سُرُحُ اليَدَيْن بالعَدْوِ وفَرَسٌ سُرْحُوبٌ»[4] ومعناه البعيد لقب لابن آوى.

وفيه تستمر **مفارقة الكشف عن الذات** المبنية **على المفارقة الاستعارية** بإنزالهِ الخيلَ والرماحَ منزلة العاقل وهو ما تبناه في الأبيات السابقة في القصيدة؛ وخلق شخصية أخرى وهي "قائلها" في **مفارقة كنائية** عن ذلك المنجرد الذي عنى به نفسه في البيت بعده -ك3ب39-؛ فهو الوحيد الذي له قدرة التعبير بين(الخيل والرماح) يقول الواحدي: « ويجوز أن يعود الضمير في القائل إلى السوابق أي قال قائل السوابق يعني الذي يمدحها ويذكر حسن بلائها...»[5] وهو يقصد نفسه؛ كاشفاً بلسان هذا القائل عما يدور في خلده **بمفارقة كنائية** على شكل **مفارقة استفهام انكاريٍّ** في قوله" ماذا لَقينَا منَ الجُرْدِ السّراحِيبِ؟" سؤال لا يبتغي إجابته بل أورده كناية عن خيبة مسعاه وحسرته وندمه على خروجه خالي الوفاض من مصر.

- خلاصة اللقطة الثانية:

(1) أبو سليمان الخطابي، غريب الحديث، ج01، ص670.
(2) ديوان المتنبي، ص503.
(3) ابن منظور، لسان العرب، ج03، ص116.
(4) المرجع نفسه، ج01، ص467.
(5) أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، شرح الواحدي على ديوان المتنبي، ج04، ص1725.

نجد في هذه اللقطة أن أبا الطيب شبه كافور بعدّة حيوانات منها القرد وابن آوى والفرس غير الاصيل والعنكبوت، وغيره ...، وما هذا إلا إنزالا من قدره وعدّه في غير جنس البشر، وبذا بلغ قمة البغض له ولأمثاله.

– اللقطة الثالثة: كافور الخصي:

– بؤرة اللقطة الثالثة (مفارقة الإبراز):

حرص أبو الطيب في هذه اللقطة على لمز ونبز كافور بخُصائه بشتّى أنواع المفارقات الكنائية والتعريضية، لأسباب عدّة نذكر بعضها في خلاصة اللّقطة، منها قوله:

ك1 ب6 م **وَقَـاكَ رَدَى الأعـداءِ تَسْـري إلَـيْهِمُ وَزَارَكَ فيــهِ ذو الــدّلالِ المُحَجَّــبُ**

في المصراع الأول يستمر في **مفارقته التعريضية التهكمية**؛ ويخبرنا عن اليد في البيت السابق ففي قوله: "**وَقَاكَ رَدَى**" أي: أن الليل يقي كافور الأعداء إذا سرى إليهم تعريضا بسواده، وأنّه لا يظهر لهم لشدّة سواد بشرته وكذا تعريض بجبنه وأنه يستغلُّ الليل لغفلة الناس فيه ليغدر بأعدائه، وفي المصراع الثاني قال له:" **وَزَارَكَ فيهِ ذو الدّلالِ المُحَجَّبُ** " وفيه لمز لكافور وأنه خصيٌّ ليس له أرب في النساء؛ ودليلنا لذلك **مفارقته الكنائية** في قوله "ذو الدلال المحجّب" وهو كناية عن عدم القرب والمساس؛ وإلَّا فَلِمَ يَكُونُ الحَبِيبُ مُحَجَّبًا ليلًا عند زيارته لمحبوبه؟، وهذا يدل على أن النساء في حضرة أبي المسك، تبقى على هيئة واحدة في سائر الأحوال، وهو كناية على عدم التّمتع وأنهن لا يعدون أن يكنَّ أكثر من دمى في يده، وهذا ما يوضحه قوله في إحدى هجائياته:

ويســتَخدمُ البــيضَ الكواعِــبَ كالــدُمى ورومَ العِبِــــدَّى والغطارِفَـــــةَ الغُـــرّا

وفي البيت **مفارقة موقفية صريحة**، فكيف يجتمع لرجل في الحرب أن يعيش كل هذا الأمان لدرجة التفرغ لذي الدلال المحجب؟؛ إلا إذا كانت تُأسس **لمفارقة كنائية** يكني فيها المتنبي عن جبن كافور وأنه يتخيّر لنفسه مواضع في آخر الجيش تعزله عن العدو؛ وتُمكّنه من التفرغ لدُمَاه، وفيه كناية عن سَفَهِه وسوء تدبيره وأنَّه لا يحسن سياسة جيشه كونه ليس أهلا لها، وهو تندُّرٌ به لا يترك المتلقي إلا بعد أن يرسم على شفتيه ابتسامة هادئة تشوبها نظرة سَاخرة.

وكلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبن كافور وأنه يستغل سواد الليل ليخرج لأعدائه فيأخذهم على حين غفلةٍ منهم، يشفع له سواده فلا يروه، متجنّبًا المواجهة النهارية، وكذا تعريض بخصائه، لما حصر وقت زيارة النساء لكافور ليلا وهو من قبيل المفارقة التهكمية؛ يهزأ فيها منه وأنه يتخفى من الناس ليلا حتى لا يروْا طريقة معاملته للنساء وأنه يكتفي بالنظر واللمس كأقصى حد كونه خصي.

ك1 ب18 **إذا تَــرَكَ الإنْسَــانُ أهْــلاً وَرَاءَهُ وَيَمّــمَ كَــافُوراً فَمَــا يَتَغَــرّبُ**

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة ترك الأهل والرحيل عنهم، وصورة تيمّم كافور والرحيل إليه، وقد دعمها **بمفارقة طباق** إيجاب بين (ترك ≠ يمم)، وإيراده لفظ "الأهل" نكرةً إنما أراد به التكتّم عن الشخص المتحدّث عنه، والتكتّم عن جنسه وذلك لمصلحةٍ يراها المتنبي وهي عدم لفت نظر كافور إلى أنه يقصد النساء من أهله وليس الرجال.

وفيه **مفارقة هزلية** بتصويره حقيقة غربته في بلاط كافور تصويرا معاكسا وإنزاله منزلة من يُستأنس به، وهذه الحقيقة هي ما أثبته في البيت بعده في قوله:

ك1 ب25 يُضــاحِكُ في ذا العِيــدِ كُــلٌّ حَبِيبَــهُ حِــذائي وَأبكــي مَــنْ أُحِــبّ وَأنْــدُبُ

وما هذا منه إلا لبلوغ مقصدية في **مفارقته التهكمية التعريضيّة الخاصّة**، التي أخفاها حتى على المتبصرين في الشّعر مالم يكونوا متضلعين باللّغة؛ ففي قوله "يتغرّب" لمزٌ لكافور بعدّه من إحدى نسائه «واغْتَرَبَ الرجلُ: نَكَح فِي الغَرائبِ، وتَزَوَّجَ إلى غَيْرِ أَقاربه، وَفِي الْحَدِيثِ: "اغْتَرِبُوا لَا تُضْوُوا" أَي لَا يَتَزَوَّجُ الرجلُ الْقَرَابَةَ القريبةَ، فيجيءَ ولدُه ضاوِيّاً»[1]، والتغريبُ «أَن يأْتِيَ ببَنينَ سُودٍ»[2] أيضًا، قال ابن حسام : «البيت ضمّنه تسويته كافور مع أهله بملابسة عدّة من النساء مع ما قصده في قوله: (فلا يتغرب) من إيهام نكاح امرأة غريبة، لأن التغريب أصله في اللغة نكاح امرأة غريبة، انظر إلى دقة مقاصده الخفية وما ذلك إلا لسعة اطلاعه على اللغة»[3]، ومنه كان في البيت تعريض ولمز لكافور بخصائه وعُقْمِه وعده في النساء لا الرجال وأن إتيانه لن ينجم عنه بنين سود.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص639.
(2) المرجع نفسه، ج01، ص640.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص142.

وفيه–لو حملناه على ظاهره– **مفارقة عبثيّة**، يتظاهر فيها المتنبي أمام النّاس وكافور أنه مرتاح في مُقامه وأنّه يأنس به في غربته وأن أحواله لا يمكن أن تكون بشكل آخر أو أفضل من ذلك، إلّا أنه في الحقيقة مقيّد بأسلوب الحياة هذا، ولا يستطيع الهرب منه حتّى ولو شاء، مقيّدًا بطموحه في الولاية وبكافور الذي لا يسمح له بذلك، ولو حمله على ظاهره فهو تهكّم بكافور ولا يظهر إلا مع البيت 25 – 26.

ك1 ب16م وَبِي مـا يَـذودُ الشّـعرَ عـني أقَلُّـهُ وَلَكِـنّ قَلـبي يا ابنَـةَ القَـوْمِ قُلَّـبُ

استفتح البيت **بمفارقة كنائية** في قوله: "وَبِي ما يَذودُ الشّعرَ عني أقَلُّهُ" في تصريحه منه على أَنّ ما في نفسه من الضجر والمحن التي طالته من كافور والتي من شأنها أن تمنعه عن إنشاد الشعر فيه حتّى أَقلُّه؛ وهذا من قبيل **مفارقة الاستخفاف بالذات**؛ حيث حطَّ من قدر نفسه بادّعائه تمنُّعَ الشَّعر عليه في دعمٍ منه لكنائيته.

وفيه **مفارقة التفات** انصرف فيها المتنبي من مخاطبة كافور بضمير المذكر إلى مخاطبة بضمير المؤنث حين ناداه في قوله: "يا ابنة القوم" تأسيسًا لمفارقته الكنائية التي يعرض فيها ويكنّي عن كثرة آباء كافور أو من اشتروه أو بالكناية عن جهله بأبيه ونسبه وفيه كناية عن عبوديته.

وقوله: "ابنة" هو **مفارقة كنائية** –أيضا– يريد به الكناية عن كون كافور محسوبا على النساء لأنه خصيّ؛ وهو دأبه في الكافوريات فقد عمل على عَدِّهِ في الكثير من الأبيات من النّساء وصرح بذلك في الهجائية منها فقال:

لا شَـيءَ أَقـبَحُ مِـن فَحـلٍ لَـهُ ذَكَـرٌ تَقـودُهُ أَمَـةٌ لَيسَـت لَهـا رَحِـمُ

وفيه مفارقة موقفية وجدانية في قوله: "قلبي .. قلّبُ" دلالة على صراعٍ نفسي بين التَّصنع في مدح هذا المخصي الذي هو بين يده أو الاحجام عن ذلك تنزُّها، أو بين الرحيل عنه و هجائه والاستراحة منه؛ وهذا لم يكن ممكنًا في تلك الفترة وهو ما اضطرّ المتنبي إلى ادّعاء السعادة وهو يحكّ موضع الألم الناجم عن الحرمان والاضطهاد وكلّ ما ناله من كافور.

ورغم كلّ هذا نجده يمدحه –تصنُّعًا– والتظاهر بأنّ كل شيءٍ بخير، وبأنَّ الأمور لا يمكن أن تكون بشكلٍ آخر، متقيّدًا بأسلوب حياته هذا لأربع سنوات،، وهذا ما يسمَّى **بالمفارقة العبثيّة**.

ك1 ب34 وَأنتَ الذي رَبّيْتَ ذا المُلْكِ مُرْضَعاً وَلَـــيسَ لَـــهُ أُمٌّ سِـــواكَ وَلا أبُ

استفتح الشطر الأول **بمفارقة استعارية مكنية**؛ بتشبيه المُلْكِ بالطفل ثم حذفَهُ وأبقى أحد لوازمه وهي التربية؛ وفيه **مفارقة كنائية** في قوله: "ذا المُلْكَ" تكنية عن الإخشيد –وهاء الكناية في "شبله" في البيت الذي يليه عائدة عليه– وفي قوله: "رَبَّيْتَ" **مفارقة كنائية** عن حال كافور مع الإخشيد؛ حيث كان قائد جيشه ومُرَافقه منذ بدايات مُلْكه وهو من هذّب هذا الملك وقوّاه وحرص على اتساعه ودوامه وبلوغ تمامه بالذّود عن حياضه وقيادة فتوحاته؛ وفي قوله: "مرضعا" **مفارقة كنائية** أخرى كنى فيها عن مُرافقته منذ النّشأة.

وفيه مفارقة تعريضية؛ جعل فيها كافور من صنفِ النِّساء؛ بقوله "أُمٌّ"، وليس تقديم لفظ "الأم" هاهنا لضرورة شعرية، فما أبو الطيب بالشاعر الذي تستعصي عليه القوافي، وإنّما كان قوله مُتَعَمَّدًا، ويؤكد هذا قوله: " رَبّيْتَ ذا المُلْكِ مُرْضَعاً" لأن من المتعارف أنّ الرضيع تتم تربيته وإرضاعه في بداية الأمر من أمّه، ولا يشارك الأب في ذلك حتى يكبر.

وفي قوله: "وَلَيسَ لَهُ أُمٌّ سِواكَ وَلا أبُ" **مفارقة كنائية** قائمة على **مفارقة التشبيه الضمني** شبه فيها كافور بالمرأة الزانية التي لها لقيط لا تعرف أباه، فكانت له هي الأم والأب؛ وهذا من قبيل **المفارقة التعريضية** بالطريقة الشنيعة التي تولى بها كافور العرش، وقد كان بمقدوره خلق شخصية في بيته تكون هي الأم ويكون كافور هو الأب (كالشرعية والأحقية والمصداقية، والعدالة، ...إلخ)؛ إلا أنه لم يفعل ذلك؛ تمريرًا لمفارقته الخفيّة غير المرئية التي يصعب الجزم بوجودها في البيت إلّا عن طريق التأويل؛ وتتبع القرائن وربط القصائد ببعضها.

مفارقة سقراطية صانعها كافور الذي يظهر في صورة الجاهل لما يدور حوله بتَمْرِيرِه قول أبي الطيب كما جاء، ولم يعترض على ذلك، رغم أنّ هذا مناقض تمامًا لوضع ه الحقيقي، إذْ يعلم في قرارات نفسه أنّ الإخشيد هو من أسس لهذا الملك وليس هو – رغم مشاركته في ذلك–.

والبيت قائم على **مفارقة النقش الغائر** (الإغراق) ظاهريا؛ حيث بالغ في جعل كافور الأصل والدعامة الوحيدة في قيام دولة الإخشيد بقول: "ليس له .. سواك"؛ نعم! كان له دور لكن ليس لدرجة أن يكون هو الأب والأم لهذا العرش وحده دون سند؛ وهو ما جعل البيت في ظهاره قائم

على **المفارقة الهزلية** القائمة على تصنع المدح وادّعائه، والاختفاء تحت المظهر الكاذب والمخادع مصوّرًا حقيقة قيام دولة كافور عكس ما هي عليه؛ وذلك تأسيسا **لمفارقته التهكمية** في البيت.

ك2 ب13 وَللخَــوْدِ مــنّي ســاعَةٌ ثمّ بَيْنَنَــا فَــــلاةٌ إلى غَــــيرِ اللّقَــــاءِ تُجَــــابُ

أسس البيت على جملة من **المفارقات الكنائية**:

الأولى في قوله: "الخود" حيث « كنى بالخود عن كافور على اصطلاحه المبين في إظهار المضمر»[1]؛ حيث اعتاد على تشبيهه بالنساء وإدخاله في زمرتهم في مفارقة تعريضية منه بخصاء هذا الاخير.

وقد دعَّمها **بمفارقة كشف عن الذات** بخلق شخصية "الخود" لإسقاط جملة المفارقات عليها وانتقاصها ولمزها بورود احتمال تركها إلى غيرها في **مفارقة تعريضية** منه عن غناه عن كافور؛ وعلى قدرته على الرحيل وقت شاء.

والثانية في قوله: "ساعة" في كناية عن المدة القصيرة التي قضاها عنده؛ « يُقَالُ: جَلَسْتُ عِنْدَكَ سَاعَةً مِنَ النَّهَارِ أَي وَقْتًا قَلِيلًا مِنْهُ»[2].

والثالثة في قوله: "إلى غَيرِ اللّقَاءِ" كناية منه عن فراقه إلى غير رجعة.

والرابعة في قوله: "بيننا فلاة إلى غير اللقاء تجاب" يكني فيها عن قُربِ رحيله عن مصر وفراره من الأسود؛ «ومن أعظم الشواهد لهذا القصد ما ذكره الجامع لديوانه في عنوان القصيدة : (وأنشدها الأسود ولم يلقه بعد»[3]؛ وقد دعّمها **بمفارقة نقش غائر (إغراق)** في قوله: "بيننا فلاة" أي «القَفر مِنَ الأَرض لأَنها فُلِيَت عَنْ كُلِّ خَيْرٍ أَي فُطِمت وعُزِلت، وَقِيلَ: هِيَ الَّتِي لَا مَاءَ فِيهَا»[4] مبالغة منه في المسافة التي ستكون بينهما وأخطارُها، كما أورد "اللقاء" مُعَرَّفةً والألف واللام هنا للاستغراق والشمول؛ جاعلا كل ما هو في معنى اللقاء مسبوقًا بـ"إلى غير" ليؤسس **لمفارقة كنائية** عن استحالة وقوعه.

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص181.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج08، ص169.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص181.
(4) ابن منظور، لسان العرب، ج 15، ص164.

والخامسة في قوله: "بيننا فلاة إلى غير اللقاء تجاب" يكني فيها –أيضا– عن تحديه لكافور بالرّحيل كونه هذا الأخير كان يمنعه؛ وهو القائل فيه:

إِنّي نَزَلْـــتُ بِكَـــذَّابِينَ ضَـــيْفُهُمْ عـن القِـرى وَعَـن التِّرْحَـالِ مَحْـدودُ[1]

وفي قوله: "تُجابُ" **مفارقة توربة** أسست لها **مفارقة المشترك اللفظي**؛ فتجاب بمعنى تقطع وهي من الجوبْ، وتُجاب من الإجابة بعد المسألة؛ وكلا المعنيين وارد؛ والثاني أجود؛ حيث يضفي على البيت **مفارقة استعارية** مكنية جميلة يشبه فيها المتنبي الفلاة بالإنسان الذي يدعوه لزيارته فيجيب؛ كونه يرتاح إليه؛ وهو القائل:

ذَراني وَالفَـــــلاةُ بِـــــلا دَليـــــلٍ وَوَجهـــي وَالهَجـــيرَ بِـــلا لِثـــامِ
فَـــإِنّي أَســـتَريحُ بِـــذي وَهَـــذا وَأَتعَـــبُ بِالإِناخَـــةِ وَالمُقَـــامِ[2]

ك2 ب14 وَمَـا العِشْـقُ إلاّ غِـرّةٌ وَطَمَاعَـةٌ يُعَـرّضُ قَلْـبٌ نَفْسَـهُ فَيُصَـابُ

يستمر المتنبي في هذا البيت في **مفارقته الكنائية** عن إدراج كافور في صنف النساء؛ المبنية على **مفارقة التشبيه الضمني** لكافور بالخود؛ مستفتحًا هذا البيت **بمفارقة كنائية** بناها على **مفارقة تشبيه** في قوله: "ما العِشْقُ إلاّ غِرّةٌ وَطَمَاعَةٌ" مشبه العشق بالغرة والطماعة في كناية منه "كافور" عن اغتراره بصيته وسمعته الكاذبة؛ حيث عشقه وطمع فيه.

وقد يكون في لفظ "العشق" **مفارقة كانئية** عما يعشقه من حب الإمارة والوَلاية؛ الذي قصده في قوله –ينظر شرح البيت–:

ك2 ب41 إذا نِلْـتُ مِنـكَ الـوُدّ فالمـالُ هَـيّنٌ وَكُـلُّ الـذي فَـوْقَ التّـرَابِ تُـرَابُ

وفي البيت **مفارقة كنائية** أخرى في قوله: "قلبٌ" في كناية عن نفسه؛ وقد جاء باللفظ نكرة لتخريج المعنى مخرج العموم؛ أي قلبٍ في أي صدر لإبعاد أنظار كافور عن **كنائيته** ودحض الشبهة عن نفسه.

(1) ديوان المتنبي، ص507.
(2) المصدر نفسه، ص482.

وفيه **مفارقة نقش غائر (إغراق)**؛ حيث أغرق في المعنى بأن أورد لفظ "العشق" -إذا ما ذهبنا إلى أنه كافور- وهو التّعلق والحب الشديد؛ وذلك حتى يستمر في **مفارقته التهكمية** الخفية وتعميتها عن فهم كافور وحتى لا يلتفت إلى مقصديته؛ كون العشق المقصود به هنا عشق الخود.

وفي البيت **مفارقة تعريضية في قوله** "يُعَرّضُ قَلْبٌ نَفْسَهُ" تعريضا بالذي عرّض نفسه له من أمور جلبت عليه مصائب جمة في بلاط الأسود، وقد دلّ على شكواه هذه قوله: "غرة وطماعة" وكلاهما مذموم؛ و" فيصاب" أي يصاب بالتسهيد والهم الذي شكاه في قوله:

ك3 ب2 إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّاً في مَعارِفِها فمَنْ بَلاكَ بتَسهيدٍ وَتَعذيبِ

وفيه **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة "العشق" الذي يُعَدُّ محمودًا في جنس الشعراء، وهو القائل فيه:

وَعَذَلتُ أَهلَ العِشقِ حَتّى ذُقتُهُ فَعَجِبتُ كَيفَ يَموتُ مَن لا يَعشَقُ[1]

وبين صورة "الغرّة والطماعة" وكلاهما مذموم؛ فالغرّة «الغفلة .. وَاغْتَرَّ بِالشَّيْءِ خُدِعَ بِهِ »[2] من قلة الخبرة، والطماعة معروفة وهي الحرص المذموم.

وفيه **مفارقة سَذاجة (فجاجة)** تخلى فيها المتنبي عن خطاب المتردّدِ الذي اعتاد عليه أمام كافور؛ حيث تحدث عن العشق وآثاره السلبية حديث مجرب فاقِهٍ فاهمٍ لما يقول؛ غير آبه لما قد يفهمه كافور من هذا؛ هذا الأخير الذي لا يعي حقيقة ما يقال له وإلّا ثارت له ثائرة، ومنه جعله في متناول يده باستعمال الكنايات البعيدة عن فهمه.

وفي البيت **مفارقة كشف عن الذات** بأن اخترع المتنبي شخصيتان تخدمانه في بيته "العشق" كما قلنا إما كناية عن "كافور" أو "الولاية" وشخصية "القلب" في كناية عن نفسه، وأدرجها في سياق مفارقاتيٍّ؛ لتنوب عنه في تمرير لمزه وتهكميته من كافور؛ الذي يعد في غفلة من هذا كله.

وفيه **مفارقة خداع للنفس**؛ كشف المتنبي فيها دون وعي جهله وطيشه في الانجراف خلف مآربه دون تريثٍ أمامها وطول نظر؛ لوزنها وتقدير مصالحها ومفاسدها، وهو ما عبَّر عنه بعدها في قوله:

(1) ديوان المتنبي، ص28.

(2) الرازي، مختار الصحاح، ص225.

وما كنتُ إلا فائِلَ الرأي لم أُعَنْ بحزمٍ ولا استصحَبتُ في وجهتي حِجرا[1]

حِجـــــــــــــــــــــــــــــــرا[1]

ك2 ب15 وَغَيرُ فُؤادي للغَوَانِي رَمِيّةٌ وَغَيرُ بَنَانِي للزّجَاجِ رِكَابُ

أسس البيت على **مفارقتين تعريضيتين**:

الأولى في فقوله: " وَغَيرُ فُؤادي للغَوَانِي رَمِيّةٌ" تعريضٌ بمخالفة مبدئه الذي يرى فيه نفسه في منأى عن النساء؛ دلَّ على ذلك اسم الاستثناء "غير"؛ كأنه يقول: وأنا الذي كنت مُنزِّهًا نفسي أنْ تكون رميَّةً للغواني؛ وظنيّ أن كل إنسانٍ هو عرضة لذلك إلا أنا، وهو القائل:

تَرُوقُ بَنِي الدُّنْيَا عَجَائِبُهَا وَلِي فُؤادٌ بِبِيضِ الهِنْدِ لَا بِيضِهَا مُغْرَى[2]

وقد دعّمها **بمفارقة تشبيه بليغ**؛ شبه فيها فؤاده بالرَّمية التي هي موضع الرَّمْي؛ ووجه الشّبه الانكشاف الذي فيه عرضة للإصابة والأذى، وهو يناسب قوله: "فيصاب" في القول السابق جاعلا ما أصيب به من هم وغم وتسهيد سهام أصابت فؤاده –الرمية– «ذكر في البيت الذي قبله كونه مصاباً، وأَوهم ذلك أَنه مثخن لا يقدر على الحراك، أَخذ يذكر شيئاً من لوازمه وذلك كونه رميّة والرمَّية هي الصّيد الذي يرمى ويصيبه السّهم فيتطلَّبه الرامي ويستيقن أَنه أَثخنه وأدخله تحت حرزه»[3].

كما في الشطر لمز لكافور في **مفارقته الكنائية** في لفظ "الغواني"؛ حيث يعتبر البيت تابعا لسابقه الذي نعت فيه كافور بـ"الخود" ثم أتى بلفظ العموم الغواني ليضمّ إليه أعوانه؛ لامزا إياهم بالخصاء في **مفارقة تهكمية** خفية تحتاج إلى فهم سياق الأبيات قبله وبعده.

والثانية في قوله" وَغَيرُ بَنَانِي للزّجَاجِ رِكَابُ " وهو تعريضٌ بمخالفة مبدئه الذي يترفع فيه عن الخمر ومجالسه؛ دلَّ على ذلك اسم الاستثناء "غير"؛ وكأنه يقول: أين أنا من النفور من الخمر ومجاسه وقد غدوت من المترددين على أصحابها ومجالسها؛ وكان ظنّي أنَّ كلَّ بنان غير بناني منقاد للخمر وهو القائل لما عرضت عليه:

(1) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص443من الزيادات غير المثبتة في الديوان.

(2) ديوان المتنبي، ص442.

(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص182.

مـــــا أَنا وَالخَمـــــرُ وَبِطِّيخَـــــةٌ سَـــوداءُ في قِشـــرٍ مِـــنَ الخَيـــزُران

يَشـــغَلُني عَنهـــا وَعَـــن غَيرِهـــا تَـــوطينِيَ الـــنَفسَ لِيَـــومِ الطِعـــان[1]

وقد دعمها **بمفارقة كنائية** عن الخمر بـ"أطراف الزجاج" كناية عن كؤوس وآنية الخمر الزجاجية، **وبمفارقة استعارية** في قوله: "بناني ركاب"؛ حيث شبه بنانه بالدابة تَرْكبُ فحذف المشبه به وأبقى على أحد لوازمه "الركوب".

وفيه **مفارقة نقش غائر (إغراق)** في الإغراق والغلو في جعل كلّ الرجال في كفةٍ ونفسه في كفّة أخرى؛ حيث يرى أن كل الرجال عرضة للغواني إلا هو، وكلهم محب للخمر واللهو إلا هو.

وهذا كله **مفارقة تعريضية** عن الهوان الذي هو فيه نتيجة الإساءة التي طالته من كافور في بلاطه بعد أن حمله على اللهو واللعب والترف؛ وفيه تعريض بما آل إليه حاله من الغفلة والتقاعس عمّا يُؤمّله؛ وهو القصد من قوله في هجائيته:

مـــا كُنـــتُ أَحسَـــبُني أَحيـــا إِلى زَمَـــنٍ يُســـيءُ بي فيـــهِ كَلـــبٌ وَهـــوَ مَحمـــودُ[2]

وفيه **مفارقة خداع للنفس**، حيث أحس المتنبي المفارقة على حساب نفسه؛ فاستمرَّ في تحسره على نفسه لاغتراره بكافور والطماعة فيه؛ مظهرًا ضعفه وكاشفًا حاله ومدى فساد رأيه دون وعي منه.

وفيه **مفارقة ورطة** بنظرته المستعلية عن صنيع كافور وجلسائه من لهوٍ بالخمر والنساء؛ يرى فيها المتنبي نفسه أرفع من أن يشارك في هذا الخصي ومن معه لهوهم؛ وهو ما اضطره لإدراجهم في صنف النساء تَوْريةً لمقصديته وإشفاءً لغليه باعثًا المتلقي إلى الضحك، مُستعينًا بمفارقة **الكشف عن الذات** في ابتكاره شخصية "الغواني" التي يستطيع مخاطبتها بخطاب الازدراء والترفع المُضَمَّنِ في البيت.

وفي البيت **مفارقة الأحداث**؛ حيث نجد المتنبي وَاقِعُه يُنَاقضُ تمامًا قوله؛ فرغم ما يدعيه لنفسه وأنه ينزهها عن الخمر والنساء ومجالس اللهو إلا أنّا نراه يصنع ذلك كله في مجلس كافورٍ؛ اضطرّه إلى ذلك طلب رضاه ودرء سخطه.

(1) ديوان المتنبي، ص241.

(2) ديوان المتنبي، ص507.

ك2 ب16م تَرَكْنَـا لأطْـرَافِ القَنَـا كُـلَّ شَـهْوَةٍ فَلَـــيْسَ لَنَـــا إلاّ بِهِـــنّ لِعَـــابُ

يستمر في هذا البيت في **مفارقته التعريضية** بما في بلاط كافور من لهو؛ فبعد أن أثبت اللهو بالغواني وكثرة مجالس الخمر؛ أثبت الاستغناء عن السلاح ونفى أن يكون لهوٌ آخر إلا بهذه التي ذكر في البيت قبله –الغواني والخمر–.

وفيه **مفارقة كنائية** في قوله: " لأطْرَافِ القَنَا" كناية عن الحرب والقتال و انتهاء الغاية لها –وهو من معاني لام الجر–؛ وكأنه يستذكر حاله لما كان في بلاط سيف الدولة؛ وحالة الاستنفار الدائم بسبب كثرة الوقائع؛ وفي قوله: "كل شهوة" كنّى عمَّا تشتهيه النفوس من الملاهي والمغريات، وهو لمز بجبن كافور ولهوه عن الحرب تَخَاذلاً.

وفي قوله: "بهنّ لعاب" **مفارقة كنائية** عن الملاهي والملذات والشهوات؛ دعّمها **بمفارقة استعارية** مكنية شبه فيها القتال باللَّعب لبلوغ غرضه من البيت وهو الفخر على كافور؛ يقول كنا نترك ما تشتهيه النفوس من الملاهي؛ ولا نلتفت إلا للطعان بالرماح لهوًا.

وهو ما أسس **لمفارقة تنافر بسيط** في البيت بين صورتين متناقضتين أدمجهما المتنبي في صورة واحدة؛ بجعله الطعان بالرماح وهو موضع جدٍّ ضربًا من اللَّعب؛ هادفًا إلى تشكيل **مفارقة تعريضيّةٍ** منه عن مدى الإكثار من طعانه وبراعته فيه وسهولة ذلك عليه؛ حتى غدَا ضربًا من اللّعب بالنسبة له؛ وهو من قبيل **مفارقة النقش الغائر** (الإغراق) ؛ حيث بالغ في التعريض ببراعته في حمل السلاح واستخدامه إلى درجة التصنع والادّعاء الكاذب.

وفيه **مفارقة فجاجة**؛ بتخلي المتنبي عن مكانه الساذج أمام كافور وأنه مجرد شاعر؛ ليخاطبه خطاب الفارس المفتخر بنفسه المعتز بها؛ الذي لا يرضى بغير الحرب لهوًا؛ لامزا كافور ومن معه بقعودهم عن الحرب اشتغالًا بالملاهي.

وهو ما أحدث في البيت **مفارقة موقفية**؛ بدخول المتنبي في سياق يتناقض فيه مع نفسه بأن ذم كافور بما هو واقع فيه عنده أصلا، فالمرء إن افتخر يفتخر بما كان عليه وبما يزال عليه لا ما ذهب واندثر.

وقد ينحو البيت منحًا آخر –هو سبب إدراجه في هذه اللقطة– إذا ما كان في قوله: "في كلّ شهوة" **مفارقة كنائية** عن شهوة الفارس في حب الحرب والطعان؛ نتيجة تأويل لام الجر في قوله:

"للقنا" بذهابنا إلى أن معناها التمليك لا انتهاءُ الغاية وأنه؛ ترك كل شهوة تنجم عن أطْرَافِ القَنَا والطعان؛ وليس له غير الغواني –كافور ومن معه– اللائي كنى عنهنّ بقوله: "بهن" لعاب ولهو؛ وهذا من قبيل **المفارقة التهكّمية** بكون كافور ومن معه مجرّد دمى وملاهي يلهو بهنّ؛ فإما يبلغ مراده أو يتشاغل ويتفكه بهم حتّى يحين أوان رحيله.

ك2 ب43 وَلَكِنّـــكَ الـــدّنْيَا إليّ حَبيبَـــةً فَمَـــا عَنْـــكَ لي إلاّ إلَيْـــكَ ذَهَـــابُ

قال ابن الحسام: «البيت ضمنه مقاصد لطيفة، أولاً احتمال العبارة أن يكون قوله: (حبيبة) تعريضاً له بكونه من النساء. الثاني: ضمّنه الإشارة على استيلائه على أطراف العالم، فيشعر به خوفه من رده. والثالث: وهو روح القصيدة الذي أشار إليه في مواضع عديدة، أن ما يصل إليه من كافور يذهب أيضاً إلى كافور، كما قال:

وَإِنّي لَفـــي بَحْـــرٍ مِـــنَ الخَـــيْرِ أصْـــلُهُ عَطَـــايَاكَ أرْجـــو مَـــدَّها وَهِـــيَ مَـــدُّهُ[1]

والبيت الذي عطف عليه (ولكنك الدنيا..) بالاستدراك يؤكد أنه في حبسه واستيلائه، وفيه نوع إيماء أنه يتمنّى الخلاص منه»[2].

ك3 ب1م مَـــنِ الجـــآذِرُ في زِيّ الأعَارِيـــبِ خُمْـــرَ الحِلَـــى وَالمَطَـــايَا وَالجَلابيـــبِ

أسس البيت على **مفارقة استفهام** انكاري تعجبي؛ طرح سؤال إلا أنه لا يبتغي بعد ذلك إجابته بل التعجب من هذه الجآذر؛ قد يتوهم قارئه أنّه مقدمة غزلية يحاول فيها المتنبي التَشْبِيب والتَغَزُّلَ بالنساء؛ مشبها إيّاهن بالجآذر في حسن العيون؛ إلا أن فيه وفي الذي يليه قرائن تدل على أنه قصد كافور ومن معه؛ وهذا تأسيسًا **للمفارقة التهكمية** في البيت؛ المبنية على **مفارقة التشبيه الضمني** لكافور ومن معه بالجآذر؛ جمعُ « الجُؤْذُر بِفَتْحِ الذَّالِ وَضَمِّهَا الْبَقَرَةُ الْوَحْشِيَّةُ»[3]؛ وهو ما هجاه به بعدها في قوله:

وَمَـــن رَكِـــبَ الثَـــورَ بَعـــدَ الجَـــوادِ أَنكَـــــرَ أَظلافَـــــهُ وَالغَبَـــــب[4]

(1) ديوان المتنبي، ص457.
(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 182.
(3) الرازي؛ مختار الصحاح، ص52.
(4) ديوان المتنبي، ص438.

يقول ابن معقل في شرح هذا البيت « كأنه يشير بالثّور، إلى كافور، وبالجواد إلى سيف الدولة، فلفظه ركب معهما غير سائغة، وإن كنى بذلك عن حاله معهما في الضّعة بعد الشّرف، فذلك سائغ حسن»[1].

والتشبيه بـ"الجآذر" جاء ليؤسس **لمفارقة تعريضية** ببشاعة خلقة كافور وعضاريطه وسوادهم لما في البقر الوحشي من سواد وضخامة مشافر وأنوف وعيون وآذان، وتعريض بخصائهم كونه خاطبه بصيغة التأنيث.

وقد دلّ على ذلك جملة من القرائن؛ منها قوله: "من الجآذر في زي الأعاريب" بأن « جعل كونهن جآذر حقيقة، وكونهن أعاريب مجازا وتشبيها»[2]؛ وهي عبارة تمثّل انزياحًا عن الأساليب الشعرية المعهودة؛ فقد جرت العادة عند الشعراء بالخُلْف وهو جعل الجآذر مجازًا والأعرابيات حقيقة كقول عمر بن أبي ربيعة:

وَقَــد أَرى مَــرَّةً سِــرباً بِــهِ حَسَــناً مِثــلَ الجَــآذِرِ أَثيــاباً وَأَبكــارا[3]

وما كان هذا منه إلا لقصدٍ أراده؛ وهو التشبيه الضمني لكافور ومن معه بالبقر الوحشي ولمزهم وتعييرهم بالبشاعة التي عرفوا بها؛ خاصة كافور الذي كان: «أسود اللون، فاحم السواد برّاقه، قصير القامة مترهل اللحم، طويل الذراعين، منتفخ البطن، ضخم الجمجمة، أفطس الأنف، مثقوب الشفة السفلى، واسع العينين، صافي بياضهما، تنبعث منهما ومضات فيها دهاء، وفيهما مكر وخداع»[4] ففي قوله: "الأعاريب" **مفارقة كنائية** عن ملوك العرب الأقحاح، فالأعاريب والأعراب جمع أعرابي وهم أصل العرب ومادتهم؛ أصفاهم نسبًا وأكرمهم أبًا؛ ممن لم يخالطوا العجم؛ الهدف منها لمز كافور ومن معه ومحاولاتهم في التشبه بهم والتّزيّي بزيّهم؛ جاعلًا أقصى ما قد يبلغوه من الشبه اللباس فقط في **مفارقة تعريضيّة** منه بخسّة نسبهم وادّعاء كافور الملك على غير وجه حقٍّ؛ فالتشبه بملوك العرب لا يجعل منه عربيا ولا ملكا.

وقوله: "حُمْرَ الحِلَى وَالمِطَايَا وَالجَلابيبِ" الذي جعل فيه اللّون الأحمر في الحليّ وفي المطايا وفي اللباس؛ وكلنا يعلم افتتان السودان باللون الأحمر والألوان الزاهية عموماً؛ كما أن في الشطر ما يدل

(1) عز الدين بن معقل الأزدي، المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي؛ تح: الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع؛ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض؛ ط 02؛ 2003م؛ ج02، ص50.

(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ص377.

(3) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص140

(4) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.

على أن به **مفارقة كنائية** عن عَلِيَّة القوم؛ بذكر المظهر الذي يوحي بذلك؛ وهو «حمر الحلي؛ لأنها من الياقوت، وملابسهن حمر لأنهن غنيَّاتٌ شَوَابٌ، يلبسن المعصفرات وثياب الملوك، ومطاياهن حمر لأنها كرام الإبل عندهم، وهي من مراكب الملوك»[1]، وهي هيئة كافور في كتب التاريخ؛ يقول علي الجارم: « وكان كافور .. يحمل فوق رأسه عمامة كبيرة من الحرير الأبيض، المطرَّز بالذهب، ويلبس ثوبًا من الخَزّ التنيسي الثَّمين، فوقه جبَّة من الحرير الأخضر فضفاضة واسعة الكمين»[2].

وفيه **مفارقة استخفاف بالذات** بناها على مفارقة تجاهل العارف؛ بأن أنزل المتنبي نفسه منزلة الجاهل بحقيقة هذه الجآذر؛ فنال من قدر نفسه كجزء من وسيلة المفارقة التهكمية في البيت؛ وكنَوْعٍ من الأسلوب الهادئ؛ حيث مزج الشك باليقين وأخرج ما يعرف صحته مخرج الشكّ ليزيد في تأكيد مقصديته في الاستخفاف بكافور ومن معه.

ك3 ب2م إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّاً في مَعارِفِها فمَنْ بَلاكَ بتَسهيدٍ وَتَعذيبِ

وفي ها البيت أيضا قرائن تُدلِل على ما ذهبنا إليه في البيت السابق؛ فبعد أن شبّه المتنبي كافور ومن معه بالبقر الوحشي في خطاب المؤنث؛ ولمزه أنه لا يرقى لجنس العرب في جوهره وإنما تشبه بهم في زيّه فقط وجعل قرينة اللون الأحمر للحلي والملابس والمطايا دلالة على أنه يقصد كافور ومن معه فالكلّ يعلم افتتان السودان باللون الأحمر كما أن هذا كله لا يجتمع إلا في ذوي الشأن من الأمراء والملوك.

وفيه **مفارقة موقفية خفية** على درجة من التعقيد؛ فبعد أن لجأ **للمفارقة السقراطية ومفارقة الاستخفاف بالذات** وإنزال نفسه منزلة الجاهل في البيت الأول لجأ في هذا البيت إلى **المفارقة اللاشخصية التي أسست لها مفارقة الكشف عن الذات**؛ حيث جعل المتنبي نفسه أقل ذكاءً من محدّثه وخلق شخصية العارف العالم الذي يجيبه عن سؤاله في البيت الأول وينوب عنه، وهو ما أسس **لمفارقة الورطة** بترفعه على نفسه الجاهلة بتقمص شخصية العالم وأخذ يجيب نفسه في خطوةٍ ذكيّة ليُدَعِّم قرائنه التي تُدَلِّل على أن المقصود في المطلع هو كافور ومن معه، فقال " إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّاً في مَعارِفِها" –وهي التي ذَكَرَ في البيت الأول– فسأزوّدُك بما يقطع شكّك باليقين؛ بسؤالك عن الذي

(1) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ص377.
(2) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.

بلاك بتسهيد وتعذيب، وكلّنا ندري أن أبا الطيب في تلك المرحلة ما سهّده ولا عذّبه إلا كافور، وهو ما ذكره في هجائيته له بعد رحيله بقوله:

يَا سَـــــاقِيَيَّ أَخَمْـــــرٌ فِي كُئُوسِـــــكُمَا أَمْ فِي كُئُوسِـــــكُمَا هَـــــمٌّ وَتَسْـــــهِيدُ

إلا أنه كان ذكيًّا في إظهار تبرّمه منه ومن مجالسه التي باتت مصدر همه وحزنه وتسهيده.

ومن المفارقات **الموقفية** في البيت أن إجابة النفس العالمة للنفس الجاهلة كانت على شكل **مفارقة استفهام** انكاري تعجبي؛ طرح سؤال إلا أنه لا يبتغي بعد ذلك إجابته بل التعجب، فالأصل ألا يُجاب عن السؤال بسؤال إلا إذا كان القصد التعتيم على المعنى وابقاء دلالة البيت مفتوحة على أكثر من تأويل، وهو غاية المتنبي.

ك3 ب11م مـا أَوْجُـهُ الحَضَـرِ المُسْتَحسَـناتُ بـهِ كأَوْجُـــهِ البَـــدَوِيّاتِ الرّعَابيـــبِ

بعد أن لمزه في البيت الأول من القصيدة –من الجآذر في زيّ الأعاريب– بالتعريض به وأنه لا يشبه ملوك العرب إلا في لباسهم لا غير، أقام في هذا البيت مفارقة تهكّميةً باستمراره في مخاطبته خطاب المؤنث في تشبيهٍ ضمنيٍّ له بنساء الحضر؛ بخلقه **مفارقة التنافر البسيط** المؤسس لها بطباق إيجاب بين (الحَضر/البدويات) هدفها وضع ميزانِ مُفَاضلَةٍ بين هذين النقيضين لبلوغ قصد معين.

وهذا تأسيسا **لمفارقته الكنائية** في قوله: "أوجه" التي كنّى بها عن الملوك فمن معاني الوجه في اللغة «سَيِّدُ القَوْمِ»[1]، وفي قوله: "أوجه الحضر" التي كنّى فيها عن ملوك العرب من العجم و"أوجه البدويات" التي كنى فيها عن ملوك العرب من العرب؛ وليس قصده من الحضارة والبداوة عمرانها بل أهلها وملوكها، فالحاضرة طالما دلّت على مماليك العجم الذين اشتهروا بها كفارس والروم؛ أما العرب فقد كانوا ملوكًا في بواديهم وما حواضرهم إلا تشبه بالعجم؛ لذلك استخدم لفظ "البدويات" وهم نفسهم الأعاريب في البيت الأول.

وهذه **المفارقة الكنائية** تضمّنت **مفارقة تشبيه ضمنيٍّ** كما رأينا –ملوك العجم بأوجه الحضر وملوك العرب بالبدويات– وجه الشبه فيها الطّبع والتّطبع، فالحضريات مهما بلغن من الحسن إلا أنه مُتَصَنَّعٌ ومُتَكَلَّف؛ عكس البدويات اللائي حسنهنّ فطريٌّ طبيعيٌّ؛ وهو ما عمد إلى تفسيره في البيت بعده.

(1) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج36، ص536.

وفي قوله: "المستحسنات به" **مفارقة تعريضية** ببشاعة هذه الوجوه؛ فالفرق بين حسن ومستحسن أن الأول حَسَنٌ بنفسه والثاني حسن بغيره؛ ومنه لم تكن هذه الوجوه لتُسْتَحْسَنَ في عيونا الناس لولا أن كانت ملوكًا.

وجعل في لفظ "الرعابيب" **مفارقة كنائية** عن بياض هاته البدويات؛ قرينة تدل على أن قصده الملوك البيض من العرب لاغيرهم؛ فالرّعبوب هي «البيضاءُ النَّاعِمَةُ»[1] ؛ فحصرهم في البدويات والرعابيب منهن وأخرج سواهم؛ وما البياض منه إلا لدلالة هذا الأخير على شرف النسب؛ ويقابله السواد الذي هو رمز العبودية.

وفيه مفارقة **كشف عن الذات**؛ خلق فيها شخصيات "الحضر" و "البدويات" لتنوب عن كافور الأسود والملوك البيض في ميزان المفاضلة؛ بانتقاصه الأولى وامتداح الثانية؛ دعمًا منه لمفارقته التهكمية في البيت.

ك3 ب12م حُسْنُ الحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بتَطْرِيَةٍ وَفِي البِدَاوَةِ حُسْنٌ غَيرُ مَجْلُوبِ

يستمر في مفارقته **التهكمية الخفية** وخطابه كافورَ خطاب المؤنث؛ فباستمراره في **مفارقة التنافر البسيط** المؤسس لها **بمفارقة طباق** الإيجاب بين (حضارة/بداوة)؛ والتي يهدف بها إلى المفاضلة بين هذين النقيضين، وبيان وجه التفاضل بينهما؛ وهو أن الحسن في الحضريات ضرب من الصنعة والاحتيال عكس حسن البدويات الأصيل والطبيعي، يقول ابن الأفليلي: «التَّطرية: التجديد والصناعة؛ ثم بين ما ذكره فقال: إن حسن الحضارة تزيده الصناعة، وتحفظه الكفالة، ويجتلب بالتزيين والتهيئة، ويكمل بالتحسين والتَّطرية، وحسن البداوة إنما يروع النظار بحقيقته، ويروقهم ببنيته، قد استغنى فيه عن التصنيع، واكتفى ببراعته عن التزين، فكم بين التكلف والخلقة، وبين التمويه والحقيقة؟!»[2].

وفيه **مفارقة كنائية**؛ كنّى فيها عن المُلك بالحسن؛ موحّدًا بين كنائيات عدةٍ: كناية بالحسن عن الملك وبالحضارة بملوك العرب من العجم وقصده كافور، وبالبداوة بملوك العرب من العرب ولعلّ قصده سيف الدولة؛ وبالتّطرية كناية عمَّا يبتذله ويتكلفه كافور من أزياءٍ وبهرج وأخلاقٍ في بلاطه

(1) ابن منظور؛ لسان العرب، ج01، ص421.

(2) أبو القاسم ابن الإفليلي، شرح شعر المتنبي -السفر الثاني-، ج01، ص77.

حتى يظهر في هيئة الملوك وأخلاقها –وليس بنافعه–، وهو ما قصده في البيت الأول بقوله : "زيّ الأعاريب"؛ وهو القائل:

العَبــــدُ لَـــيسَ لِحُـــرٍّ صـــالِحٍ بِأَخٍ لَـــو أَنَّـــهُ فِي ثِيـــابِ الحُـــرِّ مَولـــودُ

مَـــن عَلَّـــمَ الأَســـوَدَ المَخصِـــيَّ مَكرُمَـــةً أَقَومُـــهُ البـــيضُ أَم آبائُـــهُ الصـــيدُ[1]

ثم إن التَّطرية هي ضرب من الاحتيال والتزوير؛ فالحضريات حسنهنّ مجلوب بالاحتيال ومنه لمزه باحتياله للملك وتزويره، تأسيسا منه **لمفارقة تعريضية** يلمز فيها كافور بأنه عبدٌ وإن كان في هيئة الملوك، وأن ملكه مُتَصَنَّعٌ إذْ لم يكن له بل هو مغصوب ممن هو أحق به منه، وإن الملوك البيض ملوك طَبْعًا لا تطبُّعًا، وهم في غنًى عمّا هو فيه من بُهرج وعِمارة.

وفيه **مفارقة تنافر بسيط** قائمة على **مفارقة طباق السلب** بين (مجلوب/غير مجلوب) تأسيسا **لمفارقة كنائية**؛ يكني فيها بقوله: "مجلوب" في مفارقة نحوية عدل فيها عُدِلَ فيهَا عن اسم الفاعل إلى اسم المفعول "جالب" وهو ما يعرف بالتناوب اللغوي– وتقديره: "تطرية جالبة للحسن" وليس الغرض منه التزويق اللفظي أو اسلوب كلاميٌّ بل أداء قيمة معنوية في البيت؛ وهي ثبات وتقرير وتجدد معنى التكلف في جلب الحسن في الحضريات؛ وفي اللغة "مجلوب" من جلب يجلب جلبا وجلوب أي: أُحْضِر واستُقْدِم بالجهد والقوة؛ وفي حروفه دلالة على القوة –الجيم والباء– وكلاهما من حروف الشِدَّة والقُوَّة فأفادت الاحضار بالقوة والشدّة والتكلف، وهو ما كان من كافور مع أنجور خليفة الإخشيد.

وهو ما استعان به لإقامة **مفارقة نقش غائر (إغراق)** بالمبالغة في جعل حسن كل البدويات أصيلٌ وحسن الحضريات زورٌ وتضليلٌ؛ وهذا ما لا يمكن الجزم به على هذا الوجه؛ فمثل هذه المسائل نسْبِيٌّ؛ فقد نجد البدويّة تتطرّى والحضرية تستغني بحسنها عن ذا وما هذا إلا خدمة لمقصديته في امتهان ملوك العجم وتكلُّفهم الملك دون استثناء.

و**مفارقة كنائية** عن تكلُّف هذا الحسن –المُلك– عند الحضر –كافور– وأنه استجلبه تكلفًا وبالقوة، وكنّى بـ "غير مجلوب" عن طبيعة الحسن –المُلك– عند البدويات –الملوك البيض– على أنه متوارث أبًا عن جدٍ تتناقله الأجيال باستحقاق دون جهد أو عناء أو تكلف.

ك4 ب24م **تَرَفّــعَ عَــنْ عُــونِ المكَــارِمِ قَــدْرُهُ فَمَــا يَفعَــلُ الفَعْــلاتِ إلاّ عَــذارِيَا**

(1) ديوان المتنبي، ص507-508

تشكّل البيت من **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها **مفارقة طباق إيجاب** بين (عون/عذاريا) وذلك تأسيسا لمفاضلته بين حالين متناقضين لكافور؛ ما يفعله وما لا يفعله، دعمًا **لمفارقته التهكمية** في البيت وتعريضه بخصائه، وخفّة عقله وسفه.

حيث خلق في البيت **مفارقة استعارية** مكنية شبه فيها المكارم بالنّساء فحذف المشبه به وأبقى على أحد لوازمه "العون" وهي جمع عوان أي المرأة الثيب، وذلك تأسيسا **لمفارقته الكنائية** فيقوله: "عُونُ المكارم" كناية على ما اعتاده الملوك من مكارم أفعال وأقوال، وأنه يتجنّب فعلها بإرادته وكامل قواه العقلية؛ كنّى عن ذلك بقوله: "ترفّعَ قدرهُ" أي تنزّه قدره عن إتيانها وعدم الاقتداء بغيره وهذا ليس مع القدرة عليها بل لعدم تأتّيها وعدم طواعيتها له لوضاعته وسفالته وبِطالتِه وعجزه عن معالي الأمور، وهو القائل في قدره:

أَم أُذنُــهُ فِي يَــدِ النَخّــاسِ دامِيَــةً أَم قَــدرُهُ وَهــوَ بِالفَلسَــينِ مَــردودُ[1]

وقوله: " فَمَا يَفعَلُ الفَعْلاتِ إلاّ عَذارِيَا" يحتمل تأويلين كلٌّ واحد منهما ينطوي على مفارقة:

الأول: مفارقة كنائية في "يفعل الفعلات" وهي جمع الفعلة بمعنى« الْمرة الْوَاحِدَة من الْعَمَل ويشار بهَا إِلَى الفعلة المستنكرة»[2]، قال تعالى: ﴿ وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ ٱلَّتِي فَعَلْتَ وَأَنتَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴾[3] مخاطبة من فرعون لموسى –عليه السلام– بعد أن قتل الذي من غير شيعته، في كناية من المتنبي المتنبي عن فعلات كافور بابن الاخشيد وتعريضًا بتنحيته إياه وخيانة عهد أبيه؛ وتولي ملك مصر، والتملُّك على الأحرار وإمامتهم، كما قد يقصد ما اتّهمه به في ك4 ب42 –البيت بعده– وهذا كله نادرة قلّ حدوثها في تاريخ العرب، وهو ما كنّى عنه بقوله "عذاريا" وهي جمع عذراء أي البكر – عكس الثيب–؛ تقول العرب: « ما كانت فعلتُك بِكْراً أي: أول شيء، وما كانَ هذا الأمر منك بِبِكْرٍ ولا ثِنْي، أي بأول ولا ثان»[4]، أي: إنّك أول عبد أسود يصل لملك العرب والأحرار وقد هجاه هجاه بهذا في قوله يقول في هذا:

أَكُلَّمــا اِغتــالَ عَبــدُ الســوءِ سَــيِّدَهُ أَو خانَــــهُ فَلَــــهُ فِي مِصـــرَ تَمهيـــدُ

(1) ديوان المتنبي، ص508.

(2) المعجم الوسيط، ج02، ص695.

(3) سورة الشعراء، الآية 19.

(4) نشوان بن سعيد الحميرى، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تح: حسين بن عبد الله العمري – مطهر بن علي الإرياني – د يوسف محمد محمد عبد الله، دار الفكر المعاصر،بيروت، دار الفكر، دمشق، ط01، 1999 م، ج01، ص601.

صـــارَ الخَصِـــيُّ إِمـــامَ الآبِقِـــينَ بِهـــا فَـــالحُرُّ مُســـتَعبَدٌ وَالعَبـــدُ مَعبـــودُ
ولمّـــا رأيـــتُ العبـــدَ للحُـــرِّ مالِكـــاً أبيـــتُ إباء الحُـــرِّ مســـترزقاً حُـــرّا
ومصـــرُ لعمـــري أهـــل كـــلّ عجيبَـــةٍ ولا مثل ذا المخصِيّ أعجوبَةً نُكرا [1]

[1]

الثاني: مفارقة تعريضية بخصاء كافور وفقد القدرة على الافتضاض فكأنه بقوله: "عذاريا" يلمزه صراحة بأنه عاجز لا يستطيع افتضاض النساء وكذا المكارم؛ فحتى ولو أتاها ليس بمُتَمِّمٍ أمرها وهو ما لمزه به في قوله:

وَمـــا كُـــلُّ هـــاوٍ لِلجَميـــلِ بِفاعِـــلٍ وَلا كُـــلُّ فَعّـــالٍ لَـــهُ بِمُـــتَمِّمِ[2]

قال ابن جنيّ في شرح البيت: «يجوز أن ينقلب هجاءً، فكأنه يوجّهُ على هذا إلى أنه ترفُّعٌ عن المكارم هزءً به، ثم قال: مايأتي من المقابح إلا ما لم يُسْبق إليه، ألا ترى أنّه صرّح بتركه المكارمَ، وأبهم ما يأتيه؟ فهو يحتمل أمرين، فهذا وجه الهجاء»[3].

وفيه **مفارقة رومنسية** حيث خلق وهما بالجمال في الشطر الأول يبعث الضحية على الفخر ثم فجاة دمّره باستعماله لفظ "فعلات" الذي كلما طرق الآذان إلا واستحضر سامعه قوله تعالى: ﴿وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ ٱلَّتِي فَعَلْتَ وَأَنتَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ﴾[4]؛ وهذا لا شك بحضوره في ذهن كافور.

وفيه **مفارقة هزلية** في ادّعاء وتصنع المدح وتصوير الحقيقة التي يريدها؛ تصويرا يوهمُ كافور ويشغله عن مقصديته الكامنة في مفارقته التهكمية الخفية من هذا الملك الأسود الخصي العاجز عن المعروف، وقد هجاه به في قوله:

وَذاكَ أَنَّ الفُحـــولَ البـــيضَ عـــاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ[5]
السـودُ[5]

ك4 ب42 م وَأَنْـــتَ الـــذي تَغْشَـــى الأَسِـــنّةَ أَوّلاً وَتَأنَـــفُ أَنْ تَغْشَـــى الأَسِـــنّةَ ثَانِيَـــا

(1) ديوان المتنبي، ص507-508.
(2) المصدر نفسه، ص460.
(3) ابن جني، الفَسْرُ، ج3، ص783.
(4) سورة الشعراء، الآية 19.
(5) ديوان المتنبي، ص508.

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين "غشيان الأسنة" و"عدم غشيانها" وهذا لبلوغ مفارقته التهكّمية في البيت؛ وجعل هذا التناقض قرينة تدل على ان الأسنة في الشطر الأول غير الأسنة في الشطر الثاني؛ إذ لا يمكن إثبات نفس الشيء ونفيه في السياق نفسه وإلا عدُّ هذا من العبث، وهو ما حملنا على النظر في هذه اللفظة على أنها **مفارقة كنائية** عن الأعراد ساقنا لهذا لفظ "تغشى" لما فيه من إيحاءات جنسية؛ في استعمال العرب؛ يقال: «الغِشْيَانُ: إِتْيانُ الرجُلِ المرأَةَ، والفِعْلُ غَشِيَ يَغْشى. وغَشِيَ المرأَةَ غِشْيَاناً: جامَعَها. وَقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿ فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلًا خَفِيفًا فَمَرَّتْ بِهِۦ ﴾[1]؛ كِنَايَةٌ عَنِ الجِماع، يُقَالُ: تَغَشَّى المرأَة إِذا عَلاها»[2]، قال ابن ابن حسام: «قصد به الرمز إلى ما يُتَّهم به الخصيان، وجعل قرينة ذكر الغشيان كنايةً عن القُعودِ عليها وكنى بالأسنة عما يُسْتَهجن ذكره»[3]، ومثله قول ابن الرومي- ولعله أخذها عنه-:

هـذا السِّـنانُ مَنيكـاً في اسـتِه أبـداً وكـــم نَقيـــذٍ بهاديـــهِ ومُشـــتعِبِ[4]

ورغم فحش هذه الكناية إلا أنها تبقى بها جمالية فنية.

وبهذا التأويل تُخْلَقُ في الشطر **مفارقة موقفية** بين مقال المتنبي وحال كافور؛ لما عرف عليه من التديّن ولصلاح والحسن السمت، وما كان هذا من أبي الطيب إلَّا لخلق **مفارقة نقش غائر** (إغراق) يبالغ فيها للرفع من حدّة **مفارقته التعريضية**؛ وهي من أقبح الهجاء؛ حيث يعرض عن مدى التشابه بين كافور والنساء؛ وأنه ليس خصيا فقط؛ بل ويأتي أقبح الفعل بإتيان الذُّكران له (اللواط) ليقضي شهوته؛ وهو من المبالغات التي لا يستسيغها من يعرف كافور -تاريخيا-

وفي الشطر الثاني **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله:" تَغْشَى الأسِنّةَ "كناية عن خوض المعارك والقتال، دل على ذلك الأسنة وهي السلاح المستعمل لذلك، وغشي هنا بمعنى المباشرة وفي اللسان «غَشِيَ الأَمرَ غِشياناً: باشرَه»[5].

(1) سورة الأعراف، الآية 189.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص127.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص52.
(4) ديوان ابن الرومي، ج01، ص183.
(5) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص127.

والثانية في قوله: " وَتَأنَفُ أنْ تَغْشَى الأسِنّةَ ثَانِيَا" كنَايَةً عن جبنه في الحروب وعدم الاجتراء على خوضها أصلا؛ دل على ذلك الفعل "تأنف" أي: تتنزّه عن القتال وتمتنع.

وهذا ما أسس للمفارقة التهكمية التعريضية في الشطر بالتعريض بكافور وخِصائه؛ وأنه منشغل باللواط عن الفتوحات وقتال العدو، وأنه شابه النساء أو كاد.

– خلاصة اللقطة الثالثة:

نجد أبا الطيب في هذه اللقطة يسرف في التعريض بخصاء كافور الإخشيدي وذلك لعلمه بتبعات الخصاء عند السودان، دون غيرهم من خصيان الروم والفرس والهند والسند وغيرهم، وأنه ينزلهم منازل أدنى حتى من إخوانهم العبيد السود، يقول الجاحظ في الحيوان: «فأمّا الخصيان من الحبشان والنّوبة وأصناف السودان، فإنّ الخصاء يأخذ منهم ولا يعطيهم وينقصهم ولا يزيدهم، ويحطّهم عن مقادير إخوانهم، كما يزيد الصقالبة عن مقادير إخوتهم، لأن الحبشيّ متى خصي سقطت نفسه وثقلت حركته، وذهب نشاطه، ولا بدّ أن يعرض له فساد، لأنه متى استقصي جبابه لم يتماسك بوله وسلس مخرجه، واسترخى الممسك له، فإن هم لم يستقصوا جبابه، فإنما يدخل الرجل منزله من له نصف ذلك العضو، وعلى أنك لا تجد منهم خصيا أبدا، إلّا وبسرّته بجرة، ونفخة شنيعة، وذلك عيب شديد، وهو ضرب من الفتق، مع قبحه في العين، وشنعته في الذّكر، وكلّ ما قبح في العين فهو مؤلم، وكل ما شنع في النفس فهو مؤذ. وما أكثر ما تجد فيهم الألطع، وذلك فاش في باطن شفاههم»[1].

وزاد على ذلك فقال: « وتعرض للخصيان أيضا طول أقدام، واعوجاج في أصابع اليد، والتواء في أصابع الرّجل، وذلك من أوّل طعنهم في السنّ. وتعرض لهم سرعة التغيّر والتبدّل، وانقلاب من حدّ الرطوبة والبضاضة وملاسة الجلد، وصفاء اللون ورقّته، وكثرة الماء وبريقه، إلى التكرّش والكمود وإلى التقبّض والتخدّد، وإلى الهزال، وسوء الحال»[2].

وما هذا الإسراف من أبي الطيب في التعريض بخصاء كافور إلا لجعله في أسفل السافلين وتحقيره، والتهوين من قدره فهي إهانة ما بعدها إهانة، فتعييره بالخُصاء يعني تعييره بكلّ تبعاته التي ذكرها الجاحظ وأكثر، من نتن وقذارة لأنّ «الخصيّ يكون أنتن، وصنانه أحدّ، ويعمّ أيضا خبث

(1) أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1424هـ، ج01، ص79.
(2) المرجع نفسه، ج01، ص72.

العرق سائر جسده، حتى لتوجد لأجسادهم رائحة لا تكون لغيرهم»[1]، بل ويمكن القول أنه بهذا الإسراف (المباشر وغير المباشر) يبحث عن شرعية يكسو بها هجاءه حتى لا يقال أنه ظلمه ورماه زورًا، وأن كل ما وصفه به حقّ.

(1) أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ ، الحيوان، ص72.

المشهد الثاني

السيمياءُ الخُلُقِيَّة لأبي المسك في الكافوريات

- اللقطة الأولى: كافور المتزبّع (سيء الخلق) .
- اللقطة الثانية: كافور البخيل.
- اللقطة الثالثة: كَافُور الجبانُ.

– المشهد الثاني: السيمياءُ الخُلُقِيَّة لأبي المسك في الكافوريات.

نجد في هذه اللقطة كما سبق وذكرنا في سابقتها أن أبا الطيب حين خاب أمله وأيِسَ من كافور أخرج موروثه اللغوي والتاريخي والاجتماعي عن العبيد السود فسلبها إيّاه؛ كاسيه بنقيضها من الصفات، فعيّره بكل صفةِ سوءٍ خِلْقية يعيّر بها العبيد من عيوب جسدية وعاهات، وأقبحها صفة الخصاء، وزاد عليها في هذه اللقطة أبشع الصفات الخُلُقية من تزبُّعٍ وجبن وبخلٍ وغيره، إلا أن ذلك لم يكن بلغة مباشرة بل لجأ إلى المفارقة بتعريضها وكنايتها ورمزها.

أوّلا– البؤرة المركزية للمشهد الثاني:

– مفارقة الإبراز:

لجأ المتنبي في هذه اللقطة –كسابقتها– إلى الحيل اللغوية والتراكيب المزدوجة المبنيّة على الإغماض والإبهام والإضمار والتّعمية الدلالية لنعت كافور بقبيح الأخلاق، وغالى في ذلك أيّما غلوٍّ كما سنلاحظ خلال التحليل.

ثانيا– التشكيل اللغوي للمشهد الثالث: ويتضمّن ثلاث لقطات:

–اللقطة الأولى: كافور المتزبّع (سيء الخلق) .

– بؤرة اللقطة الأولى (مفارقة الإبراز):

يحرص المتنبي في هذه اللقطة على التَّعْرِيض بِسُوءِ أَخْلَاقِ كَافُور، ونعته بأبشعها، وذلك لتشويه صورته في الناس، كون العرب تعرف بحسن أخلاقها، وإجلالها لذلك، وأن سوء الخلق ممجوج حتى من أرذلهم فكيف بمن صار ملكًا، ومنه قوله:

ك1 ب7م **وَيَــوْمٍ كَلَيْــلِ العَاشِــقِينَ كَمَنْتُــهُ أُرَاقِــبُ فيــهِ الشّــمسَ أيّانَ تَغــرُبُ**

استفتح البيت **بمفارقة تنافر بسيط** أسس لها بمفارقة طباق إيجاب بين (يوم/ليل) في سبيله لخلق **مفارقة كنائية**؛ ففي لفظ "اليوم" كناية عن الوقت الذي قضاه عند كافور إذْ «قَدْ يُرادُ بِالْيَوْمِ

الوقتُ مُطْلَقًا»[1]، وربما قصد باليوم الشّدة التي مرّ بها عنده فقد يُعَبَّرُ «عَنِ الشِّدَّةِ باليَوْم»[2] وهو المراد في البيت؛ وقرينته الدالة عليه **مفارقة التشبيه** التي أردفها اللفظَ؛ حيث شبّه يومه هذا بـ"ليل العاشقين" في **مفارقة كنائية** أغْرق فيها في وصف ما طاله من غَمٍّ وهمٍّ عند الأسود؛ متبرّما به وبجواره، وفي قوله: "كمنته" **مفارقة ساخرة** يرفع بها حدّة الإبراز في البيت؛ حيث يلمز فيها المتنبي كافورًا **بمفارقة كنائية** عن سوء جواره وأنه لا يرعى لأحد ذمةً لذلك أخفى همه ونكده ولم يبدي إليه الشكوى مخافة بطشه.

وفيه **مفارقة تشبيه ضمني** في قوله: "أراقب فيه الشمس" حيث شبّه آماله وطموحاته في الولاية بعد تماطل كافور عن الوفاء بوعوده بغروب الشمس؛ مدعّما ذلك **بمفارقات كنائية**؛ ففي قوله: "أراقب" كناية عن عجزه وقلّة حيلته في بلوغ هدفه، وفي "أيان تغرب" كناية عن خيبة مسعاه بعد كل ما تجشّمه في سبيل ذلك.

وفي البيت **مفارقة موقفية خفية** وقع المتنبي ضحيتها، إذ طالما أكثر الشكوى في أشعاره؛ ثم نراه في هذا البيت يدعي الكتمان؛ وهو القائل في نفس القصيدة:

أَلا لَيــتَ شِــعري هَــل أَقــولُ قَصــيدَةً فَــــلا أَشـــتَكي فيهـــا وَلا أَتَعَتَّـــبُ

أوقعه فيها **المفارقة الهزلية** القائمة على التصنع والادِّعاء والاختفاء تحت المظهر الكاذب في قوله: "كمنته" في حاولةٍ لتشتيت الضحية عن مقصديته.

ك1 ب17 وَأَخْـلاقُ كـافُورٍ إذا شِـئْتُ مَدْحَـهُ وَإِنْ لم أشـــأْ تُملـــي عَلـــيّ وَأَكْتُـــبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** دعمها **بمفارقة طباق سلب** بين صورتين متناقضتين (إذا شئت ≠ إن لم أشأ)، دعما **لمفارقة النقش الغائر** في البيت؛ حيث أغرق في وصف سلطة أخلاق كافور عليه

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 12، ص650.
(2) المرجع نفسه، ج012، ص651.

وفي قوله: "شئتُ وَإنْ لم أشأْ " **مفارقة كنائية** بأنه في كلا حاليه -الرغبة في الشعر أو العزوف عنه- لا تترك له أخلاق كافور مجالا للراحة، بل تراها " تُملي عَليه وَيكْتُبُ" وفيه **مفارقة تعريضية** و «إِشعَارٌ بسهولَة انقياد المضامين في هجوه»[1].

وقوله: "شئت مدحه" لا يقصد به المدح على إطلاقه بل هو من قبيل **المفارقة التعريضية** عن قصائده فيه؛ التي جلُّ مضامينها هجائية، وقد أثبت هذا بقوله:

وقـــد أُرِي الخنزيـــرُ أنّ مدَحتُـــهُ ولو علِموا قد كانَ يُهجى بما يُطرا[2]

وأقام البيت على مفارقة ترتيب؛ فالأصل في البيت أن يكون "تملي أخلاق كافور علي مدحه وأكتب شئت او لم اشأ" إلا أنا نلمحه قدَّم "أخلاق" و"كافور" لإثارة ذهن السامع وتَعْظِيمِ المقَدَّم، وأخّر "تملي" و"أكتب" وذلك تشويقا للكلام المؤخر الذي يتشوّف إليه المتلقي وبذا يدعم مفارقته التهكّمية في البيت، كون تعظيم ما ليس بمعظَّمٍ هو من قبيل السخرية والاستهزاء، ثم إنه استصغر من قوله فيه بتأخيره في الكلام وأنه يُملى عليه -ربّما كَرْهًا- ويكتبه.

وهذا ما يعرف **بمفارقة تواضع زائف** عمل فيها المتنبي على الانتقاص من قدره بالبروز في صورة الشاعر المبتدأ الذي يجد صعوبة في كتابة الشّعر؛ بحيث يحتاج من يملي عليه فيكون بذلك كاتبا لا شاعرًا، وفيه **مفارقة تعريضية** بأنه بريء من أي مدح قد يصدر منه في حق كافور بتضمينه ما يؤكّد براءته من مدح كافور وتنزيل نفسه منزلة الكاتب فقط، على أنّه قيّده بالتردد بين مشيئة مدحه وعدمها وأدرج ما يكون جوابًا عن السؤال الذي قد يُسْأله، بقوله: "تملي عليّ وأكتب".

وفيه **مفارقة رومنسية**؛ عمل فيها على خلق جمالٍ في ذهن كافور بقوله: "وَأخْلاقُ كافُورٍ إذا شِئْتُ مَدْحَهُ تُملي عَليّ وَأكْتُبُ" أي: أنّ أخلاقه تترجم عن كرمه وفضله فهي تملي وأنا أكتب ثم ما لبث أن دمّر هذا الجمال فجأة بقوله: " وَإنْ لم أشأْ" وهو تغيّرٌ في النغمة والعاطفة من القرب

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص22.

(2) أبو العلاء المعري، معجز احمد، ج04، ص443.

إلى الجفاء؛ يقول ابن جنّي: « فيه ضرب من الهزْوِ، وهكذا عامَّة شعره وأكثر ما قاله في كافور وقد ذكرت كثيرًا منه ففطن له»[1] وكأنه حال تمنُّعه عن مدحه يَتَصَنَّعُ ذلك.

وكلها دعمًا **لمفارقته التهكمية التعريضية** بأخلاق كافور المقيتة؛ وتعريض بكثرتها وأنه لا ينفكُّ يأتيها لدرجة أنها لا تترك للمتنبي مجالا للراحة من تدوينها في شعره شاء أم أبى، لسهولة انقيادها وتأتيها في ذهنه.

ك3 ب9 **جِيرانُهـا وَهُـمُ شَـرُّ الجِـوارِ لهَـا وَصَـحبُهَا وَهُـمُ شَـرُّ الأصـاحيبِ**

بعد أن شبّه المتنبي كافور ومن معه في البيت قبل هذا بالوحش وانهم لا يختلفون عن الوحوش التي يجاورونها إلا بال" بتَقْوِيضٍ وَتَطنيبِ" نجده يؤسس هذا البيت على **مفارقة تعريضية** بسوء جيرة كافور ومن معه وسوء معاملته التي طالت حتى الوحوش، ولما كان الجوار من المقدسات عند العرب؛ فإن سوءه من أشدّ السُبَّة والتعيير عندهم؛ وإنما يعرف العرب وملوكهم بحسن الجوار وأمنه على من استجار بهم ولو كان حيوانًا، ومنه عيّر أبا الطيب كافور ومن معه بهذا وأنها لم تسلم منهم ومن سوء أخلاقهم وتزبّعهم وسوء جيرتهم حتى الوحوش في الفلى، ويلحق به حسن الصحبة وسوءه، قال ابن الحسام: «البيت ضمنَّه الشكاية عن مجاورتهم وعن صحبتهم كما قال في إظهار المضمر:

رَأَيْـتكُمْ لا يَصـونُ العِـرْضَ جـارُكُمُ ولا يَـدِرُّ علـى مَرْعـاكُمُ اللَّـبَنُ[2]»[3].

وفيه **مفارقة تكرار** في قوله: "وهم شرّ" في تأكيد منه على المعنى المراد.

وفي قوله: "وصحبها" **مفارقة تهكّمية** فيها تأكيد لمعنى البيت السابق حين جعلهم ضرب من الحيوانات وأنهم في صحبة حيوانات أخرى إلا أنهم شر الأصاحيب.

والبيت كله من قبيل **المفارقة الكنائية** عن سوء جيرة وصحبة كافور ومن معه وأن قانونهم الذي يمشون عليه قانون غابٍ، وأنهم لا يؤمن جانبهم.

(1) أبو الفتح بن جني، الفسر، ج01، ص571.
(2) ديوان المتنبي، ص 472.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 69.

ك3 ب34 وَلا يَــرُوعُ بِمَغْــدورٍ بِــهِ أحَــداً وَلا يُفَــزِّعُ مَوْفُــوراً بِمَنْكُــوبِ

استفتح البيت **بمفارقة تعريضية** في قوله: " وَلا يَرُوعُ بِمَغْدورٍ بِهِ أحَداً " مُعرِّضًا بسوء أخلاق كافور مع رعيته والتزاق صفة الغدر به، فقوله: "مغدور به" أي من طرف كافور؛ فلا يُروّع به أحدًا إمّا بترهيب وتخويف قومه أو بإبادتهم فلا يترك منهم أحد ليَرُوعَ بالآخر.

وفي الشطر الثاني **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها مفارقة الطباق إيجاب بين (موفور ≠ منكوب)، وفيه **مفارقة كنائية** في قوله "موفور" كناية عن صاحب المال، و"منكوب" كناية عن المفلس المصاب في ماله.

والشطر كله من قبيل **المفارقة التعريضية** بانقراض أرباب المال حتّى أنه لم يبق في ملكه موفور تروعه نكبة منكوب، أي أنّ الناس أفلست وأصابها الفقر في زمنه بسبب الجباية وغلاء الأسعار وهو ما أثبته المؤرخون، يقول المقريزي: «ثم وقع الغلاء في الدولة الإخشيدية أيضا واستمر تسع سنين متتابعة وابتداء في سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة والأمير إذ ذاك علي بن الإخشيد وتدبير الأمور إلى أبي المسك كافور الإخشيدي .. فعظم الغلاء وانتقضت الأعمال لكثرة الفتن ونهبت الضياع والغلات وماج الناس في مصر بسبب السعر ..»[1].

قال ابن حسام: «البيت على ما في قلبه من فروع ما أَثبت له في الذي قبله من أَنّ هبته ليس إلا الدولات، على المعنى الذي قصده فيه، يريد أَنه لم يبق في ملكه غنيّ حتى يأْخذ ماله ويُفزَّع به غنياً آخر»[2].

ومنه ترد احتمالية أن يكون في البيت **مفارقة صريحة** كلٌّ من المتنبي وكافور والمتلقي لها على دراية بأن هذا إغراق **ومفارقة هزلية** من أبي الطيب كونه اختفى خلف التصنّع والادّعاء الكاذب بتصويره الحقيقة عكس ما هي عليه تاريخيًّا.

(1) أبو العباس المقريزي، إغاثة الأمة بكشف الغمة، تح: كرم حلمي فرحات، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والجتماعية، مصر، ط01، 2007م، ص87.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص77.

وهذا يتولّد عنه **مفارقة رومنسية** خلق فيها المتنبي جمالا في الشطر الأول ثم ما لبث أن دمّره بالشطر الثاني فأوهمه بنفي صفة الغدر عنه ثم أردفه بتنزيهه عن ترويع أرباب المال وهذا فيه تنبيه لكافور وتذكير بما آلت إليه أوضاع مصر في زمانه.

ك3 ب39م تَهْــوِي بِمُنْجَــرِدٍ لَيسَــتْ مَذاهِبُــهُ لِلُــبْسِ ثَــوْبٍ وَمــأكولٍ وَمَشــرُوبِ

استفتح البيت **بمفارقة كشف عن الذات** قائمة على **مفارقة كنائية** ؛ حيث كنى عن نفسه بالمنجرد وهو: الرجل الماضي في أمره، أو المجد فيه، وإنما حرص على حمد نفسه على أن عقد العزم على الرحيل لتهدأ نفسه وتهنأها على التحرّر، وحمد للخيل والقنا عما ستقوم به في المستقبل من إعانته على عزمه هذا كما ذكرنا في البيت أعلاه.

وفي البيت **مفارقة كنائية** عن سيره ليل نهار حتى يبتعد عن كافور قدر المستطاع وهو قمّة التّبرم والبغض، وقد أسس لها **مفارقة الطباق** بين (إدلاج/تأويب)، حيث يحمد السُّرى ليلا "إدلاجي" والسير نهارًا "تأويبي" على أن ساعداه في الابتعاد قدر المستطاع عنه وعن صنائعه وعن كل ما قد يسبب له الهم والغم والتسهيد.

وبحمده الخيل والرماح والزمان خلق **مفارقة استعارية** مكنية بتشبيهها بالعاقل ومخاطبتها مخاطبة الانسان، وفيها لمز وسخرية من كافور وتقليل من شأنه بان رفع شأنها بجعلها المخلص وجعله هو المُتَخَلَّصَ منه، **ومفارقة استعارية** مكنية في تشبيهها بالصخرة في قوله "تهوي".

وفيه **مفارقة تعريضية ساخرة** يلمز فيها المتنبي كافورا بكل ما نفاه عن نفسه من سوء أخلاق، وأن هذه السوابق تحمل رجلا عالي الهمّة يتحدى صعاب المهالك وينجو منها، وليست همته المأكول والمشروب والملبوس، وإنما معالي الأمور؛ وهو عكس ما كان يصنعه كافور؛ وقد عيّره به فيما بعد بقوله:

جَوعــانُ يَأكُــلُ مِــن زادي وَيُمسِــكُني لِكَــي يُقــالَ عَظـيمُ القَــدرِ مَقصــودُ[1]

وقوله:

يَستَخشِــــنُ الخَــــزَّ حــــينَ يَلمُسُــــهُ وَكــــانَ يُــــبرى بِظُفــــرِهِ القَلَــــمُ [2]

(1) ديوان المتنبي، ص508.

(2) المصدر نفسه، ص93.

ك3 ب42م في جِسْمِ أَرْوَعَ صَافِي العَقل تُضْحكُه خلاَئِـقُ النّـاسِ إضْـحاكَ الأعاجيـبِ

استفتح البيت بمفارقة هزلية يختفي فيها خلف التصنّع والادعاء الكاذب بأن وصف كافور بأنه في جسم أروع، « والأَرْوَعُ: الَّذِي يَرُوعُك جَمَاله، وَهُوَ أَيضاً الَّذِي يُسْرِعُ إِليه الِارْتِيَاعُ»[1]، فإن قصد المعنى الأول فهو من قبيل **المفارقة التهكمية** لعلم الكلِّ أنّ كافور كان قبيح الخلقةِ «أسود اللون، فاحم السواد برّاقه، قصير القامة مترهل اللحم، طويل الذراعين، منتفخ البطن، ضخم الجمجمة، أفطس الأنف، مثقوب الشفة السفلى، واسع العينين، صافي بياضهما، تنبعث منهما ومضات فيها دهاء، وفيهما مكر وخداع»[2] وما وصفه بانه أروع الجسم إلا لتنبيه الناس بعكسه وبعث الدعابة و الطرفة في نفوسهم.

وإن كان قصده المعنى الثاني ففيه **مفارقة كنائية** عن كونه جبان يروعه كل شيء، بل قد يكون رماه بالجنون كون الارتياع من صفات المجانين، إذْ عطف عليه بقوله: "صَافِي العَقل" وهو من قبيل المفارقة الكنائية عن الجنون؛ فمن المجازِ القول: « أَصْفَى فلانٌ من المالِ و من الأَدَبِ إِذا خَلا عَنْهُمَا؛ نقلَهُ الجوهريُّ، كأَنَّه خلصَ مِنْهُمَا»[3]، ومنه كان قوله: صافي العقل أي فاقده وخالٍ منه؛ وقصده: صافي من العقل، وهي **مفارقة حذف**؛ حذف فيها حرف الجر توسُّعًا، وتندرج تحت مُسَمَّ "نزع الخافض" عند النحاة، ووصل المخفوض بما قبله؛ وهو أسلوب من أساليب العرب يستعمل إذا ما أُمِنَ اللبسُ، غير أن أبا الطيب استعمله هنا رغم اللبس الواقع في المعنى، وهذا لصرف الضحية عن الحقيقي وقد عمل على تدارك ذلك بترك جملة من القرائن شبه الظاهرة التي قد تفقد مقصديتها دون مراعاة السياق؛ كما في قوله: "في جسم أروع"، وكذا قوله: "تُضْحِكُه خلاَئِقُ النّاسِ إضْحاكَ الأعاجيبِ".

وهي **مفارقة كنائية** عن حمقه وذهاب عقله؛ وزاد من حدّتها **مفارقة النقش الغائر (الإغراق)** بأن بالغ المتنبي في جعل كلّ أخلاق الناس قاطبة –دون استثناء أحد منهم– تُضْحِكُه وكذا بالغ في درجة الإضحاك بإردافه بالأعاجيب؛ وهي جمع أعجوبة «مِثْلِ أُحْدُوثةٍ

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج06، ص131.
(2) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.
(3) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج38، ص430

وأَحاديثَ»[1]، وكذا العُجْبُ والعَجَب وهو «إنكارُ ما يَرِدُ عليك لقِلَّةِ اعْتِيادِه»[2]، وهو ما حدث مع كافور؛ كأنه يلمزه بتعجبه من حسن أخلاق الناس وما تأتيه من الجود والكرم والشجاعة وغيره وهو من قبيل **المفارقة التعريضية** بسوء أخلاقه ونقصه وعدم قدرته على التمام، ولمزه وضحكه من كلّ من كان خيرا منه.

وكلّه **مفارقة تهكمية** من خفة عقل كافور وجهله؛ لدرجة عدّه من المجانين؛ بأن جمع فيه مُجْمَل صفاتهم وخصائصهم (انعدام العقل/الروع والخوف/ الضحك من كل شيء) .

ك3 ب44 وَكَيْـفَ أَكْفُـرُ يا كـافُورُ نِعْمَتَهَـا وَقَـدْ بَلَغْنَـكَ بي يا كُـلّ مَطلُـوبي

والذهاب إلى أنه يقصد بحمده نفسه والخيل والقنا والإدلاج والتأويب دون كافور هو تخصيصه إياها في الذكر دون كافور في هذا البيت، ثم إنّه لجأ **لمفارقة الجناس الناقص** ليجعلها قرينةً تدل متلقيها على أنه لا يقصد من قوله "كافور" اسم الملك وإنما أجراه مجرى صيغة المبالغة من كَفُور و**كَافُوْر** :على وزن " فاعول": اسم آلة من " كَفَرَ- يَكْفِرُ " «وزنه فاعول مبالغة في الكافر المشتق من الكفر بالفتح»[3]، وهو ما صرح به في هجائه من إظهار المضمر:

وأكفُـــرُ يا كـــافورُ حـــين تلـــوحُ ففارَقتُ مُذ فارقتَكَ الشركَ والكُفرا[4]

وهو ما ذهب إليه ابن حسام في قوله: «ثم تسلَّق بذكر (فكيف أَكْفُرُ يا كافورُ) إلى أَن يناديه بما في مادته ما يدلُّ على المبالغة في نسبته إلى الكفر حيث قال (يا كافور)، وإن كان صيغة المبالغة فيه كفور وكفَّار، إلاَّ أَنه يكفيه اشتراك الكلمة في جواهر حروفه لأَنه جعل قوله قبله: (فكيف أَكفرُ) قرينة دالَّة على ذلك كما أَشرت إليه أَوّلاً»[5]، كما أن من أغراض استخدام لفظ العلم الكنايةُ به عن معناه اللغويّ قبل نقله إلى العلمية.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص582

(2) المرجع نفسه، ج01، ص580.

(3) حاشية القونوي على تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2001م، ج 2، ص16.

(4) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص442 (من الزيادات غير المثبتة في الديوان) .

(5) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص81.

في البيت أيضا **مفارقة لفظية**؛ أسس لها مفارقة استفهام يفهم أنها انكاريٌّ؛ المراد منه انكار واستغراب ذَمَّ خيله التي بلغت به أقاصي البلاد، إلا أنها في الأصل مفارقة استفهام تفخيمي يراد منه تفخيم وتعظيم شأن خيله وسلاحه ووقته وأنها تَبلغ به أي مَبْلغ وإن كان حقيرا منحطًّا، وفي نفس الوقت استفهام توبيخي لنفسه على أن حملها –الخيل والسلاح والوقت– على تحمل مشقة بلوغ هذا الذي ليس أهلا لكل ذلك دل عليه قوله "بلغنك بي".

وفي قوله: "يا كلّ مطلوبي" **مفارقة تهكّمية هزلية صارخة** بناها على الذم في معرض الذم أسس لها بمبالغة زائدة عن الحد؛ حيث عبر عن هذا الذي يلمزه بكلّ قبحٍ ويضمر له كلّ بغض بأن جعله كلّ مطلوب، وهذا يبعث في نفس المتلقي الفطن للمفارقة الضحك لما فيه من سخرية وأضحوكة عذبة.

ويحتمل البيت معنىً آخر إذا ما قدر الكلام على " يا من عنده كل مطلوبي" وهو بهذا يلجأ **للمفارقة الكنائية** عن الملك والولاية بـ"المطلوب"، وهو ما يبتغيه من كافور؛ وبذلك يصرف المدح عن كافور ويتجنب مغبة التعتيم على غرض الشطر الاول وهو الذم.

ك4 ب10 م وَللنّفْسِ أخْلاقٌ تَدُلّ على الفَتى أكانَ سَخاءً ما أتَى أمْ تَسَاخِيَا

أسس البيت على **مفارقة هزلية** يختفي فيها خلف الادعاء الكاذب والتّصنع بخداع كافور وإيهامه أنه يريد امتداحه بالسخاء، إلا أن إيراده البيت عامًّا بالارتكاز على المفارقة الهادفة التي عمد فيها المتنبي على تقديم بيتٍ يحتمل مدلولين متضادين –المدح والهجاء– هو ما حال دون ذلك، ثم إنه في البيت الذي يليه أخذ في لوم قلبه على أنه يُصْفي الوُدّ من ليسَ صافيًا قاصدًا كافور.

وفيه **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين، صورة السّخاء وصورة التّساخي فالأوّل طبع والثاني تصنُّعٌ وتكلّف، وشتان بينهما، قال الخطيب: «نفس الإنسان لها أخلاق تدلّ عليه أسخيّ هو أم متشبه بالأسخياء؟ فأخلاقه تدلّ عليه، فيعرف أن جوده طبع أم تطبع، وهذا من قول الحكيم: تغير الأفعال التي تأتي غير مطبوعة أشدّ انقلاباً من الريح الهبوب»[1].

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج04، ص284.

وفيه **مفارقة تعريضية**؛ فبالرغم من سوقه البيتَ مساق الحكمة؛ وإيراده في صورة العموم إلا أنه لم يخلُ من لمزٍ لكافور في شحّه وبُخْلِهِ وتكلُّفِهِ السخاءَ والكرم؛ وقد قال فيه كما سبق وذكرنا -ينظر شرح البيت-:

ك4 ب47 فأصْبَحَ فَوْقَ العالَمِينَ يَرَوْنَهُ وَإِنْ كانَ يُدْنِيهِ التّكَرُّمُ نَائِيَا

أن ما يصدر منه من كرم تكلُّفٌ وتصنُّعٌ، يقول ابن حسام: «البيت ضمَّنه إظهار تفرسّه من أَخلاق كافور؛ أَن كل ما يصدر عنه في صورة السَّخاءِ تكلُف لا يصدر طبعاً، وأَنَّه بمعزل من السَّخاءِ والكرم»[1].

ويحتمل -أيضا- أن يكون البيت من قبيل **المفارقة التعريضة** بحنقه وسخطه على كافور من بخله إياه ما يريد، يقول أبو الفتح: «جمجم عمَّا في قلبه من إفراط العتب، ولم يصرّح به»[2].

والبيت كلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** بسوء أخلاق كافور، فبقوله: "وأخلاق الفتى" أي أخلاق كافور التي نعرفها تخبرنا أن هذا الذي يصدر منه هو تساخٍ وتكلُّفٌ للكرم، لأن أخلاقه لا تسمح بأن يكون هذا، فهو العبد الذي جمع كلَّ المخازي -في نظر المتنبي-، وقد قال فيه:

أَمَينـاً وَإِخلافـاً وَغَـدراً وَخِسَّـةً وَجُبناً أَشَخصاً لُحتَ لي أَم مَخازِيا[3]

وقال:

أَولى اللِئـامِ كُـوَيفِيرٌ بِمَعـذِرَةٍ في كُـلِّ لُـؤمٍ وَبَعـضُ العُـذرِ تَفنيـدُ
وَذاكَ أَنَّ الفُحـولَ البـيضَ عـاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ[4]

ك4 ب11 أقِـلَّ اشـتِياقاً أيّهَـا القَلْـبُ رُبّمَـا رَأَيْتُكَ تُصْفي الوُدّ من ليسَ صافيَا

أسس للإبراز في البيت بداية **بمفارقة كشف عن الذات**؛ مُتَّكئا فيها على **المفارقة الاستعارية** حيث خلق شخصية القلب وخاطبها خطاب العاقل ثم جعلها تستجلب على نفسها

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص40.
(2) أبو الفتح ابن جني، الفَسْرُ، ج03، ص777.
(3) ديوان المتنبي، ص500.
(4) المصدر نفسه، ص508.

جملة من المفارقات وتتصرف نيابة عنه، في حيلة منه لتضليل عقل كافور عما يدور في ذهنه والتفطّن إلى أنّ اشتياقه لسيف الدّولة ومجالسه حمله على معاملة كافور نفس المعاملة بنفس النية وهو الأمر الذي رأى فيه خطرًا وأنه ربما يصفي الودّ من ليس صافيا من جانبه؛ لذا رأى أنه من الضرورة التروي والحذر وعدم الانجراف؛ ففي قوله "ليس صافيا" **مفارقة كنائية** عن غدر كافور وعدم صفاء سريرته بانطوائه على الخبث والخيانة؛ وهو القائل فيه هاجيا:

أَمَينـــاً وَإِخلافـــاً وَغَـــدراً وَخِسَّـــةً وَجُبنـاً أَشَخصـاً لُحـتَ لي أَم مَخـازِيا[1]

وهذا تولّد عنه **مفارقة ورطة** يحتقر فيها المتنبي كافورًا بطريقة غير مباشرة ويلزق به صفة الغدر؛ وذلك بحذره منه والتروّي في مصافاته؛ وهذا لا يكون إلا مع من غلب سوء أخلاقه حَسَنَها، مستعينا **بمفارقة التنافر البسيط** المبنية على مفارقة الطباق سلب بين (تصفي/ليس صافيا).

كما أن هناك احتمالية أن تكون في كلمة "صافيا" **مفارقة لفظية إبرازية** أسست لها **مفارقة التورية**؛ حيث يتوهم السامع أنه يريد من "صافيا" المعنى القريب وهو صفاء القلب إلا أنه أراد المعنى البعيد الذي هو صفاء النسب الذي يقتضي صفاء الأخلاق في نظره؛ لمزا للعبد وسخرية منه.

ك4 ب12 م خُلِقْتُ ألُوفاً لَوْ رَجعتُ إلى الصّبَى لَفارَقتُ شَيبي مُوجَعَ القلبِ باكِيَا

أسس للإبراز **بمفارقة تنافر بسيط** المبنية على **مفارقة طباق إيجاب** بين (الصّبى/الشيب) وذلك للارتكاز عليها في عملية استجلاء معنى البيت؛ فبمجرّد ورود الصبى/الشيب أو الشباب/الشيب في شعر المتنبي ينبغي أن نستحضر استعمالاته لهته الكلمات وسياقاتها؛ التي طالما بنَاها على **مفارقة كنائية**؛ حيث يلمز كافور بالصبى كونه حديث ملك ويكني عن سيف الدولة بالشيب كونه قديم الملك[2]، يقول: خلقتُ ألوفا مجبولا على الوفاء ولو أني رجعت إلى كنف هذا الملك الصبي النزق تاركا خلفي الملك الشيخ الوقور وما هذا منه إلا لتذمره وتبرّمه من كافور، ولو

(1) ديوان المتنبي ، ص500.
(2) ينظر: ك2 ب1.

ذهبنا لغير هذا لما استقام وذلك أن كلّ أحد يتمنى مفارقة الشيب وهو زاٍ غير باكٍ لو خيّر أن يرجع إلى الصبى.

وفي البيت **مفارقة لفظية ملحوظة ساخرة** تزيد من تحقير المتنبي لكافور في قوله "رجعت" والرجوع هو عكس التقدم وهو مرادف للتقهقر والتدهور والسفول، يقول لو رجعت أي حتى لو تقهقرت في مراتب الملوك للوراء سأبقى وفيا للحمدانيّ حبًّا فيه.

ثم يستمرّ في دعم **مفارقة الورطة** في البيت السابق لهذا ويستمر في لمز كافور وسوء أخلاقه ويترفع عليه بحسن أخلاقه ويثبت لنفسه ما نفاه عنه، وكافور من كل هذا غارق في **المفارقة الساذجة** لا يعي حقيقة ما يحدث له.

ك4 ب24م تَرَفّــعَ عَــنْ عُــونِ المَكَــارِمِ قَــدْرُهُ فَمَــا يَفعَــلُ الفَعْــلاتِ إلاّ عَــذارِيَا

تشكّل البيت من **مفارقة تنافر بسيط** أسس لها **مفارقة طباق إيجاب** بين (عون/عذاريا) وذلك تأسيسا لمفاضلته بين حالين متناقضين لكافور؛ ما يفعله وما لا يفعله، دعمًا **لمفارقته التهكمية** في البيت وتعريضه بخصائه، وخفّة عقله وسفه.

حيث خلق في البيت **مفارقة استعارية** مكنية شبه فيها المكارم بالنّساء فحذف المشبه به وأبقى على أحد لوازمه "العون" وهي جمع عوان أي المرأة الثيب، وذلك تأسيسا **لمفارقته الكنائية** فيقوله: "عُونُ المكارم" كناية على ما اعتاده الملوك من مكارم أفعال وأقوال، وأنه يتجنّب فعلها بإرادته وكامل قواه العقلية؛ كنّى عن ذلك بقوله: "ترفّعَ قدرهُ" أي تنزّه قدره عن إتيانها وعدم الاقتداء بغيره؛ وهذا ليس مع القدرة عليها بل لعدم تأتّيها وعدم طواعيتها له لوضاعته وسفالته وبِطالتِه وعجزه عن معالي الأمور، وهو القائل في قدره:

أَم أُذنُــهُ في يَــدِ النَخّــاسِ دامِيَــةً أَم قَــدرُهُ وَهــوَ بِالفَلسَــينِ مَــردودُ[1]

وقوله: " فَمَا يَفعَلُ الفَعْلاتِ إلاّ عَذارِيَا" يحتمل تأويلين كلٌّ واحد منهما ينطوي على مفارقة:

(1) ديوان المتنبي، ص508.

الأول: مفارقة كنائية في "يفعل الفعلات" وهي جمع الفعلة بمعنى« الْمرة الْوَاحِدَة من الْعَمَل ويشار بهَا إِلَى الفعلة المستنكرة»[1]، قال تعالى: ﴿ وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ ٱلَّتِي فَعَلْتَ وَأَنتَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿١٩﴾ ﴾[2] مخاطبة من فرعون لموسى –عليه السلام– بعد أن قتل الذي من غير شيعته في كناية من المتنبي عن فعلات كافور بابن الاخشيد وتعريضًا بتنحيته إياه وخيانة عهد أبيه؛ وتولي ملك مصر، والتملُّك على الأحرار وإمامتهم، كما قد يقصد ما اتّهمه به في ك4 ب42 –البيت بعده– وهذا كله نادرة قلّ حدوثها في تاريخ العرب، وهو ما كنّى عنه بقوله "عذاريا" وهي جمع عذراء أي البكر –عكس الثيب–؛ تقول العرب: « ما كانت فعلتُك بِكْراً أي: أول شيء، وما كانَ هذا الأمر منك بِبِكْرٍ ولا ثِنْي، أي بأول ولا ثان»[3]، أي: إنّك أول عبد أسود يصل لملك العرب والأحرار وقد هجاه بهذا في قوله يقول في هذا:

أَكُلَّما اِغتالَ عَبدُ السوءِ سَيِّدَهُ أَو خانَهُ فَلَهُ في مِصرَ تَمهيدُ
صارَ الخَصِيُّ إِمامَ الآبِقينَ بِها فَالحُرُّ مُستَعبَدٌ وَالعَبدُ مَعبودُ
ولَمّا رأيتُ العبدَ للحُرِّ مالِكاً أبيتُ إباء الحُرِّ مسترزقاً حُرّا
ومصرُ لعمري أهل كلِّ عجيبَةٍ ولا مثل ذا المخصِيّ أعجوبَةً نُكرا[4]

الثاني: **مفارقة تعريضية** بخصاء كافور وفقد القدرة على الافتضاض فكأنه بقوله: "عذاريا" يلمزه صراحة بأنه عاجز لا يستطيع افتضاض النساء وكذا المكارم؛ فحتى ولو أتاها ليس بمُتَمِّمٍ أمرها؛ وهو ما لمزه به في قوله:

وَما كُلُّ هاوٍ لِلجَميلِ بِفاعِلٍ وَلا كُلُّ فَعّالٍ لَهُ بِمُتَمِّمِ[5]

قال ابن جنيّ في شرح البيت: «يجوز أن ينقلب هجاءً، فكأنه يوجَّهُ على هذا إلى أنه ترفُّعٌ عن المكارم هزءً به، ثم قال: مايأتي من المقابح إلا ما لم يُسْبق إليه، ألا ترى أنّه صرّح بتركه المكارمَ وأبهم ما يأتيه؟ فهو يحتمل أمرين، فهذا وجه الهجاء»[1].

(1) المعجم الوسيط، ج02، ص695.
(2) سورة الشعراء، الآية 19.
(3) نشوان بن سعيد الحميرى، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، ج01، ص601.
(4) ديوان المتنبي، ص507-508.
(5) المصدر نفسه، ص460.

وفيه **مفارقة رومنسية** حيث خلق وهما بالجمال في الشطر الأول يبعث الضحية على الفخر ثم فجاة دمّره باستعماله لفظ "فعلات" الذي كلما طرق الآذان إلا واستحضر سامعه قوله تعالى: ﴿وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ ٱلَّتِي فَعَلْتَ وَأَنتَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ﴾[2]؛ وهذا لا شك بحضوره في ذهن كافور.

وفيه **مفارقة هزلية** في ادّعاء وتصنع المدح وتصوير الحقيقة التي يريدها؛ تصويرا يوهمُ كافور ويشغله عن مقصديته الكامنة في مفارقته التهكمية الخفية من هذا الملك الأسود الخصي العاجز عن المعروف لسوء أخلاقه، جاعلا منه أضحوكة الدَّهر، وقد هجاه به في قوله:

وَذاكَ أَنَّ الفُحــولَ البــيضَ عــاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ[3]

ك4 ب29 **يُــدِلّ بِمَعــنىً وَاحِــدٍ كُــلُّ فَــاخِرٍ وَقــد جَمَــعَ الرّحْمَــانُ فيــكَ المَعَانِيَــا**

أسس البيت على **مفارقة التنافر البسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة المعنى المفرد وصورة المعاني المجموعة؛ إقامةً **لمفارقته الهزلية** في البيت؛ حيث يختفي المتنبي خلف التصنع والادعاء الكاذب وتصوير الحقيقة تصويرا معاكسا؛ بتأسيس الشطر الأول على غرض المدح إيهاما لضحيته أن ما سيكون بعده هو مدح له؛ غير أن أبا الطيب لم يفعل ذلك وتوجّه **لمفارقة الذم في معرض المدح**، فجعل لكل فاخر معنى واحدًا يفخر به ثم عطف عليه بقوله: " وَقد جَمَعَ الرّحْمَانُ فيكَ المَعَانِيَا "موهما ضحيّته أن له أكثر من معنى للفخر، وهذا ما لم يكن، كون "المعانيا" **مفارقة كنائية** عن المخازي التي جُمعت فيه، فعن ابن جني قال:« لما وصلت في القراءة إلى هذا البيت ضحكت؛ فضحك أيضاً وعرف غرضي»[4]؛ وهو أن مقصدية البيت تنطوي على الهجاء المضمر، يقول المعري: «كل شريف إنما يفتخر بمعنى واحد من الفضل، وأنت جمعت كل معاني الفخر، وهذا أيضاً مما ينقلب هجاء فكأنه يقول: جمع الله فيك كل المقابح»[5]؛، ولأبي الطيب بيت في هجائه يصرّح فيه بهذه المعاني التي جمعها الله فيه فيقول:

---

(1) ابن جني، الفَسْرُ، ج3، ص783.

(2) سورة الشعراء، الآية 19.

(3) ديوان المتنبي، ص508.

(4) ابن جني، الفسر، ج03، ص786.

(5) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ص373..

أَمَينــاً وَإِخلافــاً وَغَــدراً وَخِسَّــةً وَجُبنــاً أَشَخصــاً لُحــتَ لي أَم مَخــازِيا[1]

ومنه كان البيت من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** بسوء أخلاق كافور وأنه ليس له ما يفخر به إلا مخازيه وهوانه.

ك4 ب38 وَمُخْتَــرَطٍ مَــاضٍ يُطيعُــكَ آمِــراً وَيَعصِي إذا استثنَيتَ أوْ صرْتَ ناهِيَا

استفتح البيت **بمفارقة كنائية** في قوله: "مخترط" كناية عن السيف.

وقد أسسه على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة السيف المطيع لأمر القتل وصورة السيف العاصي للنهي عن القتل، دعمها **بمفارقة مقابلة** بين (يطيعك آمرا ≠ يعصيك ناهي).

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بسوء أخلاق كافور وانعدام الرحمة في قلبه التي هي من شيم الملوك والكرام، ويثخن في العدو بتقتيله دون استثناء، يقول ابن حسام: «ومخترط عطف على ما قبله بإضمار، أي وقدت إليها كل مخترط، وضمّن البيت ما يؤكد عدم استقلاله في تصرّف كل ما قاد إليه مع إيهام أنه ظالم سفاك مطبوع على الفساد والشر مسلوب الترحُّم حتى سرى ما في طبعه إلى سيفه وصارت شيمته شيمته»[2].

ك4 ب42 م وَأنْــتَ الــذي تَغْشَــى الأسِــنّةَ أوّلاً وَتَأنَــفُ أنْ تَغْشَــى الأسِــنّةَ ثَانِيَــا

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين "غشيان الأسنة" و"عدم غشيانها" وهذا لبلوغ مفارقته التهكّمية في البيت؛ وجعل هذا التناقض قرينة تدل على ان الأسنة في الشطر الأول غير الأسنة في الشطر الثاني؛ إذ لا يمكن إثبات نفس الشيء ونفيه في السياق نفسه وإلا عدُّ هذا من العبث، وهو ما حملنا على النظر في هذه اللفظة على أنها **مفارقة كنائية** عن الأعراد ساقنا لهذا لفظ "تغشى" لما فيه من إيحاءات جنسية؛ في استعمال العرب؛ يقال: «الغِشْيَانُ: إِتْيانُ الرجُلِ المرأَةَ، والفِعْلُ غَشِيَ يَغْشى. وغَشِيَ المرأَةَ غِشْيَاناً: جامَعَها. وَقَوْلُهُ تَعَالَى:

(1) ديوان المتنبي، ص500.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص52.

﴿ فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلًا خَفِيفًا فَمَرَّتْ بِهِۦ ﴾[1]؛ كِنَايَةٌ عَنِ الجِماع، يُقَالُ: تَغَشَّى المرأَة إِذا عَلاها»[2]، قال ابن حسام: «قصد به الرمز إلى ما يُتَّهم به الخصيان، وجعل قرينة ذكر الغشيان كنايةً عن القُعودِ عليها، وكنى بالأسنة عما يُسْتَهجن ذكره»[3]، ومثله قول ابن الرومي- ولعله أخذها عنه-:

هـذا السِّـنانُ مَنيكـاً في اسـتِه أبـداً وكـم نَقيـذٍ بهاديـهِ ومُشـتعِبِ[4]

ورغم فحش هذه الكناية إلا انها تبقى بها جمالية فنية.

وبهذا التأويل تُخْلَقُ في الشطر **مفارقة موقفية** بين مقال المتنبي وحال كافور؛ لما عرف عليه من التديّن ولصلاح والحسن السمت، وما كان هذا من أبي الطيب إلَّا لخلق **مفارقة نقش غائر** (إغراق) يبالغ فيها للرفع من حدّة **مفارقته التعريضية**؛ وهي من أقبح الهجاء؛ حيث يعرض عن مدى التشابه بين كافور والنساء؛ وأنه ليس خصيا فقط؛ بل ويأتي أقبح الفعل بإتيان الذُّكران له (اللواط) ليقضي شهوته؛ وهو من المبالغات التي لا يستسيغها من يعرف كافور -تاريخيا-

وفي الشطر الثاني **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله:" تَغْشَى الأسِنّةَ "كناية عن خوض المعارك والقتال، دل على ذلك الأسنة وهي السلاح المستعمل لذلك، وغشي هنا بمعنى المباشرة وفي اللسان «غَشِيَ الأَمرَ غِشياناً: باشرَه»[5].

والثانية في قوله: " وَتَأنَفُ أنْ تَغْشَى الأسِنّةَ ثَانِيَا" كنَايَةً عن جبنه في الحروب وعدم الاجتراء على خوضها أصلا؛ دل على ذلك الفعل "تأنف" أي: تتنزّه عن القتال وتمتنع.

وهذا ما أسس للمفارقة التهكمية التعريضية في الشطر بالتعريض بكافور وخِصائه؛ وأنه منشغل باللواط عن الفتوحات وقتال العدو، وأنه شابه النساء أو كاد.

(1) سورة الأعراف، الآية 189.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص127.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص52.
(4) ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2002م، ص183.
(5) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص127.

ك4 ب45 مَـدًى بَلّـغَ الأسـتاذَ أقصَـاهُ رَبُّـهُ وَنَفْـسٌ لَـهُ لم تَـرْضَ إلاّ التّنَاهِيَـا

أسس الشطر الأول على **مفارقة كنائية** في قوله: "أقصى المدى" كناية عن الملك والإمارة داعما إياها **بمفارقة نقش غائر** بجعل الحال الذي هو عليه كافور هو أقصى الغايات، وهذا مما لا يقبله عقل و لا عادة؛ إذ في الملوك من هو خير منه مالا وأكثر بنينًا وأوسع أرضًا وغيره.

وفي قوله: "بَلّغَ الأستاذَ" **مفارقة هزلية** يختفي فيها المتنبي خلف الادعاء الكاذب وأنه يكنّ الاحترام والحبّ لكافور لدرجة أن وصفه بالأستاذ وهي أعجمي معناه الماهر بالشيء العظيم وتطلق كذلك على المعظَّم في أي أمر، وكذا يقصد بها الخادم، قال العكبري: « والأستاذ جمعه أساتيذ وَهُوَ مُسْتَعْمل فِي الْعرَاق للمعلم وَالشَّيْخ وَيسْتَعْمل للخدم –أيضاً–»[1]، ويحتمل أن يكون فيه مفارقة استخدام –ضرب من مفارقة التورية–وقصده كلا المعنيين المعظّم والخادم.

وهذا للتأسيس **لمفارقته التعريضية** بجشع نفسه وعدم رضاها بما قد قضاه الله لها؛ وجحود نعمته وعدم الالتفات لشكره على ما أنعم عليها؛ بالرغم من أن ذاك غاية الغايات بالنسبة لعبدٍ خادمٍ مملوكٍ كان قَدرُهُ في زمن من الأزمان بِالفَلسَينِ مَردودُ، مثْبِتًا له بذلك صفات منها اللؤم والجشع والغفلة واللهو، لدرجة أنه غدا أستاذًا فيها يضرب به المثل، وهو ما ذهبنا إليه في قوله – أنظر الشرح–:

ك3 ب22 م حـتى أصَـابَ مـنَ الـدّنْيا نِهايَتَهَـا وَهِمّـــةُ في ابْتِـــداءاتٍ وَتَشـــبيبِ

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية**؛ يلمز فيها المتنبي كافور بالجشع والجحود واللؤم لدرجة أنه غدا أستاذ في ذلك.

وفي البيت إقرار من المتنبي **بالمفارقة القدرية** التي جعلت من كافور العبد ملكا على مصر.

خلاصة اللقطة الأولى: رغم ما نجده في هذه القطة من أخلاق تشمئز منه القلوب؛ رمى بها المتنبي كافور الإخشيدي، وأحسن سِترها، إلا أنا نجد كتب التاريخ تذكر عكس ذلك وأن

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج

كافور كان حسن الخلق والسمت « وَكَانَ يَتَعَبَّدُ وَيَتَهَجَّدُ، وَيمرّغُ وَجْهَهُ، وَيَقُوْلُ: اللَّهُمَّ لاَ تُسلِّطْ عليَّ مَخْلُوْقاً»[1].

– اللقطة الثانية: كافور البخيل.

– بؤرة اللقطة الثانية: (مفارقة الإبراز)

حرص المتنبي في هذه اللقطة على التَّعْرِيض بِبخل كافور، وإلزاق هذه التهمة به، وهي تهمة لا يرتضيها أدنى القوم فكيف بملك مصر، فالبخل من الخصال الذميمة المكروهة عند الناس خاصة العرب –عرفا وشرعًا– فهي عندهم من خوارم المروءة والرجولة ومن أشد الأمراض النفسية فتكاً بصاحبها، لذا حرصوا على عدم الاتّصاف بها، ومنه قوله:

ك1 ب21 تَزيدُ عَطَاياهُ على اللّبْثِ كَثرَةً وَتَلْبَثُ أمْوَاهُ السّحابِ فَتَنضُبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين؛ صورة الكثرة التي هي بمعنى الزيادة والامتلاء، وصورة النّضب التي هي بمعنى القلة والنفاد، ودعمها **بمفارقة طباق إيجاب** بين (تزيد ≠ تلبث).

وفي قوله: "على اللبث كَثرَةً " **مفارقة تعريضية** يلمزه فيها بطول مدّة إيفائه بوعوده له وعطاياه، بقوله أن هذه الوعود والعطايا تزيد وتكثر للبثها وعدم إمضائها.

وفيه **مفارقة تشبيه ضمنيّ**؛ شبّه فيه العطايا بالأمواه، وكافور بالسّحاب، وهذا من اصطلاحه في كافوريته، يقول ابن الحسام: « مما يؤيد كون قصده الهجو ما اصطلح في السّحاب لأنه كثيرا ما يريد به كافور»[(2)]، وهو القائل فيه:

أَبا كُلَّ طيبٍ لا أَبا المِسْكِ وَحْدهُ وكُلُّ سَحَابٍ لا أَخُصُّ الغَوادِيا[(3)]

1 شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تح: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط03، 1985م ج016، ص192.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص143-144.

(3) ديوان المتنبي، ص421.

ووجه الشبه كامنٌ في قوله: "تنضبُ"، وهو أنّ كلًّا من السحاب وكافور تنضب عطاياهما ولا تصل.

وكله لدعم مقصدية البيت الذي هو من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** ببخل كافور وغدره وعدم إيفائه بوعوده وعطاياه، وأنها تزداد كثرة كلّما تَرَيَّثَ في الوفاء بها، ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة، بأن تنضب وتختفي بمجرد أن يحين وقت تأديتها أو أنه يُنْسِي بَعْضُهَا بَعْضَا مثلها مثل السحاب المرتقب يخدع القوم تراكمه ولا يلبث أن يختفي، وقد هجاه بهذا فقال:

أَمسَـــيتُ أَروَحَ مُثـــرٍ خـــازِناً وَيَـــداً أَنا الغَـــنِيُّ وَأَمـــوالي المَواعيـــدُ[1]

ك1 ب22م **أبا المِسْكِ هل في الكأسِ فَضْلٌ أنالُه فإنّي أُغَنّي منذُ حينٍ وَتَشرَبُ**

أسس البيت على عدّة مفارقات كنائية:

الأولى: استفتح بيته **بمفارقة كنائية** في قوله: "أبا المسك" في كناية عن سواده يقول ابن حسام: «ومن اصطلاحه "أبو المسك" يكني به عن سواده ونتن ريحته، تسمية الشيء بسم ضدّه»[2].

الثانية في قوله: "**هل في الكأسِ فَضْلٌ أنالُه** " **مفارقة كنائية**؛ كنى فيه بالكأس عن الملك وبالفضل عن الولاية، ؛ في **مفارقة تعريضيّة** منه عن استبطاء عِدَةِ كافور؛ وكذا بسَرَابِيَّةِ عطاياه مقارنةً بمواعيده العبثية الكاذبة.

الثالثة في قوله: " أُغَنّي منذُ حينٍ" **مفارقة كنائية** راح ينادي فيها بأَعلى صوته بتمادي مدّة المواعيد وأَنه محروم رغم ما يقوله ويتعب في نظمه، وفي هذا زيادة في الحجة القائلة ببخل كافور وقد تضمّنت **مفارقة استخفاف بالذات** حيث نال أبو الطيب من قدر نفسه وأنزلها منزلة المغني كجزءٍ من **مفارقته التعريضية** بجهل كافور بالشعر وعدم إنزال الشعراء منازلهم، وأنه يعاملهم معاملة المغنين –الذين هم أقل درجة منهم– في مجالس لهوه.

(1) ديوان المتنبي، ص507..

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص5.

الرابعة في قوله: "تشرب" **مفارقة كنائية** عن لهو كافور وانصرافه عنه بالشرب غير آبه، في **مفارقة تعريضية** منه بجهل كافور وعدم معرفته بالشّعر ومجالسه وهو ليس من عادة الملوك؛ كما أنه يرميه بالعربدة وباللّهو في مقام الجد لأن أبا الطيب يأخذ شعره بكلّ جدية، وهو ما هجاه به بعدها بقوله:

أُخِـــذتُ بِمَدحِـــهِ فَرَأَيـــتُ لَهَـــواً مَقـــالي لِلأُحيمِـــقِ يا حَلـــيمُ[1]

وفيه **مفارقة ورطة**: يستعلي فيها المتنبي على كافور وصنائعه في مجالسه، ويجعل منه أضحوكة بنمزه ولبزه بعدّة مواصفات منها أنّه بخيل، وكذلك جاهل بالشّعر، وبالعربيد الذي لا يفقه شيئا إذا شرب.

وفي البيت **مفارقة خداع للنفس**؛ يكشف فيها أبو الطيب ضعفه وحاجته لكافور؛ رغم ما يعرض به من هجوه، فنحن نراه في هذا البيت ينزل منزلة الشحاذ المستجدي أمام الغني المعلوم بخله.

وفي هذا **مفارقة رومنسيّة** أيضا : بحيث جعل المتنبي في الأبيات السابقة –وهْمًا– لكافور جمالًا ورونقا في أعين النّاس ، ثم في لحظة دمّر تلك الصورة، بالتعريض ببخله واستبطاء عطاياه.

وفي البيت **مفارقة دراميّة** ، فرغم معرفة المتنبي أنّ كافور لن يولّيه وَلاية ولن يعطيه قيمة أكثر من كونه شاعرًا ، إلّا أنّه لازال يدّعي الجهل بحقيقة ما يدور حوله و يأمل في الرياسة ويطلب ذلك منه في قوله " هل في الكأسِ فَضْلٌ أنالُه " .

وفي قوله "فإني أغني منذ حين" **مفارقة استخفاف بالذّات** ، لأنه أنزل نفسه منزلة المغني الذي لا يحسن شيئا غير الغناء ووظيفته الوحيدة امتاع النّاس ، متخليا بذلك عن هيبته ووقاره الذي يكسوه في مجالس الملوك.

وفي هذا **مفارقة وجدانيّة** أيضًا ، فرغم نفسيّة المتنبي وسلبيّته جراء ما يعانيه ، إلّا أنه عبر بلفظ يوحي عن السعادة والرّضى في قوله " أغنّي" كالّذي يغني وهو ينزف ، فتتضارب فيه

(1) ديوان المتنبي، 503.

العواطف والأفكار في سخرية مُرّة تثير الضحك الذي سرعان ما يتلاشى، فالصورة أعلاه تتكتم طواياها بشفافية عن الواقع الأليم الذي يعيشه أبا الطيب.

ك1 ب23م وَهَبْتَ على مِقدارِ كَفّيْ زَمَانِنَا وَنَفسِي على مِقدارِ كَفّيكَ تطلُبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة كفُّ الزمان التي فيها **مفارقة كنائية** عن القلّة والشُّح، وصورة كفّي كافور التي فيها **مفارقة كنائية** عن الكثرة، فقبض الكفّ واليد عند العرب هي رمزٌ للبخل واطلاقها رمز للسخاء، يقال: «فُلَانٌ نَدِي الكَفِّ إِذَا كَانَ سَخِيًّا»[1]، وبنسبتها إلى الزمان فقد عنى بها البخل، كون الزمن مضرب الأمثال في البخل عند العرب، وبه جرت ألسنت شعرائها؛ يقول البحتري مادحًا:

وَقَــد دَفَعــوا بُخــلَ الزَمــانِ بِجــودِهِ وَلا طِـبَّ حَـتّى يُـدفَعَ الضِـدُّ بِالضِـدِّ[2]

وفيه **مفارقة تعريضية** في الشطر الأول بقوله: " وَهَبْتَ على مِقدارِ كَفّيْ زَمَانِنَا" مثبتًا أن كافور وهبه مواهب إلا أنها كانت على قدر كفي الزمان؛ والزمان معروف ببخله، وهو القائل فيه:

أَعــدى الزَمــانَ سَــخاؤُهُ فَسَــخا بِــهِ وَلَقَــد يَكــونُ بِــهِ الزَمــانُ بَخــيلا[3]

ثمّ إنه من المعروف أن نظرة أبا الطيب للزمن هي نظرة تشاؤمية –خاصةً زمنه عند كافور وبعده– وطالما ازدراه في أشعاره، كقوله:

لعَمــريَ مــا دهــرٌ بــهِ أنــت طيّــبٌ أيَحسَــبُني ذا الــدهرُ أحسَــبُهُ دَهــرا[4]

وقوله:

مــا كُنــتُ أَحسَــبُني أَحيــا إِلى زَمَــنٍ يُسـيءُ بي فيـهِ كَلـبٌ وَهـوَ مَحمـودُ [5]

وقوله:

قُبحــاً لِوَجهِــكَ يا زَمــانُ فَإِنَّــهُ وَجــهٌ لَــهُ مِــن كُــلِّ قُــبحٍ بُرقُــعُ [6]

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص315.
(2) ديوان البحتري، ج01، ص749.
(3) ديوان المتنبي، 145.
(4) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص442 (من الزيادات غير المثبتة في الديوان) .
(5) ديوان المتنبي، ص507.
(6) المصدر نفسه، ص493.

لذا كان الشطر من قبيل التعريض ببخل كافور عليه وتقتيره، وأنه أعطاه على قدر كفي الزمان.

أمّا قوله: " وَنَفسِي على مِقدارِ كَفّيكَ تطلُبُ" ففيه **مفارقة تعريضية** بضخامة يدي كافور وهي من صفات السود؛ حيث كان «طويل الذراعين»[1]، وقد عرّض بضخامة كفيه بوصفه ضخامة ظفره منها وبخشونتها في قوله:

يَستَخشِنُ الخَزَّ حينَ يَلمُسُهُ وَكانَ يُبرى بِظُفرِهِ القَلَمُ![2]

كأنه يقول: قد وهبتني شيئا قليلا بِكَيْلِكَ لي بِكَفَّيْ زماننا فهلا كِلْتَ لي على الأقل بكفيك الضخمتين لكان هذا أفضل وأسخى.

ويحتمل أن يكون الشطر الثاني **مفارقةً تعريضيّةً**؛ يعرّض فيها عن تعجُّبه من رجاء نفسه بأن طمعت في هذا البخيل الذي كيله من كَيْلِ زمانه أن يجود عليها، وقد ذهب إلى هذا ابن حسام يقول:« والمصراع الثاني يجعله على هذا مسوقا في مقام التعجب من استشراف نفسه إلى ما هو اللائق بسعة يده، بعدما أيقنت بشحّه الزائد»[3] ولعلّ أبا الطيب صرّح به فيهجائه له بقوله:

تَظُــنُّ اِبتِســاماتي رَجــاءً وَغِبطَــةً وَما أَنا إِلّا ضاحِكٌ مِن رَجائِيا[4]
رَجائِيــــــــــــــــــــا[4]

وفيه **مفارقة نقش غائر** (إغراق) بالغ فيها في جعل كفي كافور أكثر جودًا من كفي الزمان.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية** بخُلُق وخِلْقَة كافور، فخلقه بلمزه بالخل بأن جعل سخاءه من سخاء الزمان، وخلقَته بلمزه بضخامة اليدين وهي صفة من صفات السود.

(1) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.
(2) ديوان المتنبي، ص93.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص145.
(4) ديوان المتنبي، ص500.

ك1 ب24 إذا لم تَـــنُطْ بي ضَـــيْعَةً أوْ وِلايَـــةً فَجُـــودُكَ يَكسُـــوني وَشُـــغلُكَ يَسْـــلُبُ

في قوله: "إذا لم تنط بي ضيعة أو ولاية" **مفارقة تعريضية** ببخله عليه وعدم إيفائه بما وعده إياه من وهبه ضيعة أو ولاية، وهو تأكيد أن وعوده مثل أمواه السحاب تنضب، فهو إلى حد الساعة لا زال ينتظر وعوده؛ دلّ على ذالك قوله : "لم تَنُط" فعل مضارع مجزوم بلم؛ يدل على أنّ هذه هي حال المتنبي في ماضيه وحاضره، فـ"لم" حرف جزم وقلب ونفي وهي تقلب المضارع إلى الزمن الماضي مع بقاء دلالته للحاضر.

وفيه **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: "فجودك يكسوني" كناية عن الألبسة والحلل التي يهبه إياها بعد كل مدحية، وفيه **مفارقة تعريضية** بأنّ أقصا ما قد يبلغه جود كافور هو وهب الكسوة.

الثانية في قوله: "شُغلكَ يَسْلُبُ" كناية عن اشتغاله بمدائحه، وفيه **مفارقة تعريضية** بأن هذا الذي يكسوه إياه يسلبه منه طول اشتغاله على قصائده فيه.

وكله دعمًا **لمفارقته التهكمية التعريضية**؛ فبعد أن أثبت له السخاء في الأبيات السابقة – ظاهريًّا– ها هو يذكّره بتراخيه عن إمضاء ما وعده به، وفيه دلالة على عدم صحة المقصدية الظاهرية لأبيات المدح السابقة –وهو ما ذهبنا إليه– ويلمزه ببخله وقلة جوده بأن اكتفى بمجازاته عن مدائحه الحلل، ثم راح يرميه بالبخل حتى في وهبه هذه الأخير، وبأنه لم ينل منه غير الكسوة التي تبلى أثناء اشتغاله بمدائحه فقط، داعما ذلك **بمفارقة نقش غائرٍ** (إغراق) بأن بالغ في قلة كسوة كافور لدرجة أنها تُسلب منه وتُبلى أثناء اشغاله على مدائحه وأختها ما لحقتها بعد.

يقول ابن حسام: « البيت فيه استقلال ما منّ عليه به بوجه آخر يدل على ما ترشّح من جودة ليس إلاّ مقدار الكسوة فقط، وذلك أيضا يبلى ويفنى عليه بتمادي مدة اشتغاله بمدائحه فيصير كالعريان المسلوب عنه لباسه»[1].

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص145.

وفيه مفارقة صريحة في البيت؛ حيث أظهر اكتفاءه بجود الملبس عن الضيعة والولاية، إلّا أن قصده هو تذكير كافور بهذا، وإن كافور على وعيٍّ وإدراك للمعنى الحقيقي من هذا القول.

كما أن في ذلك **مفارقة هادفة** بإيراد المتنبي لمعنى ولكن بطريقة وسياق يدفع المتلقي إلى رفض المعنى الحرفي مفضّلا المعنى المسكوت عنه في النّص، ففي قوله هذا طلب غير مباشر بوهبه ضيعة أو ولاية إلا أنه مرَّرها بطريقة لا يريد بها إهانة نفسه أمام كافور ومتجنبًا ردّة فعله التي يمكن أن تكون سلبية تسبب له الاحراج أمام مجلس يعجّ بالناس.

ك1 ب28 وكـلُّ امـرئ يـولي الجَميـلَ مُحَبَّـبٌ وَكُـلُّ مَكـانٍ يُنْبِـتُ العِـزَّ طَيِّـبُ

أقام البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين، صور المرء الذي يمثل الجانب الإنساني والحيّز الوجداني وصورة المكان الذي يمثل الجانب اللاإنساني والحيز اللاوجداني.

وفيه **مفارقة استعارية مكنية**: في قوله: " يُنْبِتُ العِزَّ " حيث شبّه العزّ بالنّبات (معقول بمحسوس) فحذفه وأتى بأحد لوازمه "النبات".

وفيه **مفارقة هزلية** يدعي فيها عكس ما يضمر باختفائه خلف الادّعاء الكاذب وتصنع المدح، وهذا ما حمله على صياغة البيت وسوقِه مساق العموم؛ دون أن يَخُصَّ به كافور، وذلك أنه في الأبيات السابقة –لهذا– قد عرّض وحرص على نفي إيلاء الجميل من العَمَل والخُلُق الحَسَن والإحسان والمعروف وإنبات العزّ عن كافور، ومُتتبع السياق يحسنُ عنده فهمُ هذا، يقول ابن حسام: «البيتُ معناه على ما هو عليه في نفس الأَمر مسلَّم لا شك فيه، إلا أَنه قصد به التعريض بعكس ما ادَّعاه هنا بالغرض، لأَنَّه بَيَّن في إظهار المضمر كلَّ واحد من (إيلاء الجميل)، (إنبات العزَّ)» [1]، يقصد في هجوياته.

أَما الجميل فقد لمزه فيه بأنه تكلّف منه وتصنُّع، وهجاه بهذا بعدها وكشف عن مُضْمَرِه حين غادره، في قوله:

أَولى اللِئـــــامِ كُـــــوَيفيرٌ بِمَعـــــذِرَةٍ في كُـــلِّ لُـــؤمٍ وَبَعـــضُ العُـــذرِ تَفنيـــدُ

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي ، ص147.

وَذاكَ أَنَّ الفُحــولَ البــيضَ عــاجِزَةٌ عَـنِ الجَميـلِ فَكَيـفَ الخِصـيَةُ السـودُ[1]

وأَما نفي العزّ وأنه منبته، فقد كشف عن مضمره بهجائه به في مجلس أبي شجاع فاتك بعدها يقول :

يقول أنه صرف خيله عن منبت العشب يعرِّض ببلاط كافور إلى منبت العز في بلاط أبي شجاع.

ومنه كان في البيت **مفارقة تعريضية** يلمز فيها أبو الطيب كافور بسوء أخلاقه وعدم إيلائه للجميل وخسّة مجلسه وذُلِّ مجاوريه، وهو ما قال فيه:

إِنّي نَزَلــتُ بِكَــذّابينَ ضَــيفُهُمُ عَــنِ القِــرى وَعَــنِ التَرحــالِ مَحــدودُ

صــارَ الخَصِــيُّ إِمــامَ الآبِقــينَ بِهــا فَــالحُرُّ مُســتَعبَدٌ وَالعَبــدُ مَعبــودُ[2]

وكله من قبيل **المفارقة الصريحة**، لأن كلًّا من كافور والمتنبي والمتلقي على دراية أن هذا تصنُّع وادعاءٌ كاذب من المتنبي؛ فواقع الحال عكس واقع مقاله هذا بالكليّة، ومنه يُحْتمَلُ ان يكون كافور على وعيٍ بالمفارقة التهكمية في البيت رغم سوق المتنبي البيت على العموم وتركه مقصديته مفتوحةً، كي لا تكتشف بأي شكل من الأشكال.

ك1 ب31 **إذا طَلَبـوا جَـدواكَ أُعطـوا وَحُكِّمـوا وَإِن طَلَبـوا الفَضْـلَ الـذي فيـكَ خُيِّبـوا**

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين صورة المملوك السائل وصورة الملك المسؤول، وقد دعمها **بمفارقة طباق إيجاب** بين (طلبوا ≠ خيّبوا) و (جدوى ≠ الفضل).

واستفتح البيت **بمفارقة تورية** في قوله: "جدواك" أسست لها **مفارقة التضاد**؛ فالجدوى في اللغة هي "السؤال" وكذلك هي "العطية" وهو ما ذهب إليه ابنُ بَرّي (582هـ)؛ يقول: «هُوَ مِن الأَضْدادِ: يقالُ: جَدَوْتُه سَأَلْته! وجَدَوْتُه أَعْطَيْته»[3]،والمعنى القريب للجدوى هو "العطية" والبعيد هو "السؤال"، وقصد المتنبي في هذا البيت المعنى الثاني، لأن المعنى الأول قد نفى وقوعه في الشطر

(1) ديوان المتنبي، ص508.
(2) المصدر نفسه، ص507.
(3) الزبيدي، تاج العروس، ج37، ص328.

الثاني بإثبات خيبة من يطلب فضل كافور؛ ومنه كان معنى البيت أن كافور يعطي الفرصة لسائليه بالدخول عليه وسؤاله؛ إلا أن الاستجابة لهم لا تحصل فيعودون خائبين، وهو ما ذهبنا إليه في قوله:

ك3 ب28 كَـــأنّ كُـــلّ سُـــؤالٍ في مَسَـــامِعِهِ قَمـيصُ يوسُـفَ في أجفـانِ يَعقـوبِ

أي أنه يطرب حين يرى الناس تسأله أمام حاشيته وحشمه وغيرهم، لما في ذلك من الشرف العظيم والذكر الجميل -ينظر شرح البيت-

وفي قوله : "أعطوا وحكّموا" **مفارقة كنائية** عن "جَدَل" كافور لسائليه وأنه يعطيهم فرصة السؤال ويتحاكم معهم في ماهيته؛ ويجادلهم فيه، فيكثر جدالهم صدًّا لهم وتمنُّعًا عن عطاياهم يُعضّده قوله -ينظر شرح البيت-:

ك3 ب31 أضـــرَتْ شَـــجاعَتُهُ أقصَـــى كتائِبِـــهِ علـــى الحِمَـــامِ فَمَـــا مَـــوْتٌ بمَرْهـــوبِ

وفيه **مفارقة هزلية** أوهم فيها المتنبي كافورًا بمدحه بالكرم والجود وأنه لا أحد يستطيع فضله، عاكسا حقيقة مقصديته في ذهن كافور؛ تاركا السياق دليلا لمتلقيه.

وفيه **مفارقة كنائية** بالفضل عن مشفره؛ لو ذهبنا مع ما ذهب إليه ابن حسام في قوله: «إذا طلبوا إحسانك أعطوا بالوعد ومنعوا عن النّيل، وفي المصراع الثاني يتلاعب بمشفره الذي اصطلح فيه بالفضل، يعني أنهم إذا طلبوا منك خيّبوا، أي حرموا، لأنه مما لا يمكن قطعه وإلحاقه بهم»[1].

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** ببخل كافور وحرصه على المال وردّه لسائليه ولؤمه معهم.

ك1 ب33 وَأظلَـمُ أهـلِ الظّلـمِ مَـن باتَ حاسِـداً لمَـــنْ بَاتَ في نَعْمائِـــهِ يَتَقَلّـــبُ

أسس البيت على **مفارقة التفات**، انصرف فيها من مخاطبة كافور خاصةً إلى مخاطبة المتلقي عامّةً؛ واستفتحه **بمفارقة كشف عن الذات** بخلقه لشخصية "أظلم أهل الظلم"

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص149.

ليرمي عليها مفارقته، ففي البيت إشارة منه إلى أن في قوله: "وأظلم أهل الظلم" **مفارقة تشبيه ضمنيّ** لكافور بأهل الظلم، والقرينة الدالة على هذا هي توفُّرُ أشنَعِ صفةٍ في هؤلاء الذين وصفهم المتنبي بأظلم أهل الظلم في كافور وتجسُّدها في حياته؛ وهي حسده لمن هو في ضيافته على ما يُكْرِمُهُ به –على قلّته– وقد هجاه بعدها وصرَّح بمضمره هذا في قوله:

إِنّي وَإِن لُمتُ حاسِدِيَّ فَما أُنكِرُ أَنّي عُقوبَةٌ لَهُمُ
وَكَيفَ لا يُحسَدُ اِمرُؤٌ عَلَمٌ لَهُ عَلى كُلِّ هامَةٍ قَدَمُ[1]

بل وعرض أنه يحسده حتى في الزاد الذي يُطْعِمُهُ إياه بقوله:

جَوعانُ يَأكُلُ مِن زادي وَيُمسِكُني لِكَي يُقالَ عَظيمُ القَدرِ مَقصودُ[2]

وفيه **مفارقة نقش غائر** بالغ وغالا فيها المتنبي في وصف حسد أهل الظلم –المتمثلين في كافور؛ بأن استفتح البيت بصيغة من صيغ التفضيل "أفعل" بقوله: "أظلم" للدلالة على أنه اشترك في صفة الظلم مع أهل الظلم وزاد عليهم بأن فاقهم في ذلك بصنائعه في ضيوفه، الذين يحسدهم رغم أنهم في نعمائه والتي لم يصلهم منها إلا النزر اليسير، وحتى هذا اليسير يُنغّصُ عليهم فيه فلا يتمُّ لهمْ تَمَتُّعٌ به، ودلّ على عدم التمتُّع قوله: "يتقلّب" والتَّقلُّب الاضطراب والارتباك والخوف؛ على شاكلة قوله تعالى:« ﴿ تَتَقَلَّبُ فِيهِ ٱلْقُلُوبُ وَٱلْأَبْصَٰرُ ۝٣٧ ﴾[3]، قَالَ الزَّجّاجُ: معناهُ: تَرْجُفُ، وتَخِفُّ من الجَزْعِ والخَوفِ»[4]، وفي هذا كله دعم لنقشه الغائر.

وكلّه دعما **لمفارقته التعريضية** بلؤم كافور وخسته وبخله ولؤمه، وكذا مدى معانته عنده وأنه يحسده حتى في القليل الذي يهبه إياه؛ وهذا من أشد البخل واللؤم، وفي تكراره لفظ "بات" –التي تُفيد الاتّصاف بالخبر وقت المَبيت ليلاً– مرتين في البيت دعمٌ لتعريضه هذا، ففي "بات حاسدً" لَفْتٌ لنظر المتلقي أن المحسود مقيم عند مُضيفه وهو متَّصِفٌ بصفة الحسد أَنَاءَ ذلك حيث أدركه الليل عنده، وفي "بات يتقلّبُ" لفت نظره إلى أن الضيف متّصفٌ بالتقلب أناء مبيته، في **مفارقة**

(1) ديوان المتنبي، ص93.
(2) المصدر نفسه، ص508.
(3) سورة النور، الآية 37.
(4) الزبيدي، تاج العروس، ج04، ص75.

تعريضية عن مدى معاناته عنده وأنه يسهر الليل يتقلّب ويضطرب في البيت الذي خصصه له كافور –وهو من نعمائه–بسبب منه عليه وإذايته وإظهار حسده له، كما أنّ في لفظ المبيت رمزية وإيحاءات أسست **لمفارقة تعريضية** بسوداوية حال المتنبي عند كافور.

وفي حسد الملك لضيفه **مفارقة موقفية** ، فكيف يكرمه ثم يعود ويحسد على ما أكرمه به وهذا ما يعرف باللؤم.

ك2 ب31م أرَى لي بقُـرْبي منـكَ عَيْنـاً قَريـرَةً وَإنْ كـانَ قُـرْباً بالبِعَـادِ يُشَـابُ

أقام البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة القرب الحسيّ وصورة البعد المعنويّ بين المتنبي وكافور ؛ أسس لها بمفارقة طباق إيجاب؛ بين (قرب ≠ بعاد).

وفي قوله: " عَيْناً قَريرَةً" **مفارقة كنائية** الأصل فيها أن تكون عن الرّضا؛ يقال: «أَقَرَّ اللهُ عَيْنَكَ أَي صَادَفْتَ مَا يُرْضِيكَ فَتَقَرُّ عَيْنُكَ مِنَ النَّظَرِ إِلى غَيْرِهِ»[1] وهذا من المجاز، إلّا أن أبا الطيب صرفها إلى معناها الحقيقي وهو من قرار العين أي سكونها، ومثله قولُ امرأة من البرامكة لهارون الرشيد حين دخلت عليه: « أقر الله عينك وفرحك بما آتاك وأتم سعدك»[2] وقد فهم عليها وفسرهُ لجُلسائه بقوله: «أما قولها أقر الله عينك أي أسكنها عن الحركة وإذا أسكنت العين عن الحركة عميت ...»[3]، أما المتنبي فساقها كنايةً عن قرار عينه وسكونها في كافور بنظرة المُتعجّب المندهش الساخط، فرغم قربه منه وتصنُّع امتداحه له إلا أنه بعيد عنه بإخلافه مواعيده قال ابن معقل شارحا قوله: " بالبِعَادِ يُشَابُ " «مشوب بالبعاد عما وعده إياه وأطمعه به من الإقطاع والولاية»[4]، وقد صرَّح أبو الطيب بهذا المضمر في هجائه له؛ يقول:

وفي كُـلِّ لحـظٍ لي ومَسـمَعِ نغمَـةٍ يُلاحظُني شَزراً ويوسِعني هُجرا[5]

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج05،ص86.
(2) ابن حجة الحموي ثمرات الأوراق، ج02، ص226.
(3) المرجع نفسه، ص227.
(4) عز الدين بن معقل الأزدي، المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي، ج05، ص297.
(5) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص441 (من الزيادات غير المثبتة في الديوان) .

وما يدعم تأويلنا هذا السياق الذي بعده؛ وكذا **مفارقة النغمة** التي نلمحها في البيت وهي نغمة حزينة لم يستطع المتنبي التخلص منها رغم أنها قد تكشف مقصديته؛ ونلمسها في الشطر الثاني والبيت الذي بعده؛ الذي يعبر فيه عن يأسه ولو رُفع هذا الحجاب بينهما، ولو تصنع الفرح في مجلسه، وقد صرَّح أبو الطيب بهذا المضمر في هجائه له؛ يقول:

أُريكَ الرِضا لَو أَخفَتِ النَفسُ خافِيا وَما أَنا عَن نَفسي وَلا عَنكَ راضِيا[1]

وكله دعمًا **لمفارقته التعريضية** عن تبرُّمه من جواره وعن الأذى الذي ناله منه جراء بعده المعنويّ والوحشة التي كانت بينهما؛ بإخلافه مواعيده وبخله عليه ولؤمه معه.

ك2 ب32 **وَهَل نافِعي أَنْ تُرْفَعَ الحُجبُ بَيْنَنا وَدونَ الذي أَمّلْتُ مِنْكَ حِجابُ**

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين؛ صورة الحجاب الحسي وصورة الحجاب المعنويّ، وكلٌّ له معناه كما سيأتي.

وفيه **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: " أَنْ تُرْفَعَ الحُجبُ بَيْنَنا" والحجب هاهنا من الحجاب واسم فاعله «الحاجِبُ : البَوَّابُ، صِفةٌ غالِبةٌ، وجمعه حَجَبةٌ وحُجَّابٌ، وحُطَّتُه الحِجابةُ، وحَجَبَه أَي: مَنَعَه عن الدخول »[2]، كناية من أبي الطيب عن الاستقبال الحسي.

الثانية في قوله: "وَدونَ الذي أَمّلْتُ" كناية منه عن الولاية والضيعة التي وعده إياها.

الثالثة: في قوله: " مِنْكَ حِجابُ" كناية عن بخله بالولاية عليه وهو حجاب معنويٌّ يحول دون المتنبي وأمنيته.

وكلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** ببخله عليه ويأسه منه؛ وأنه وإن رفع الحجاب الحسي فليس بمنتفعٍ به ما لم يرفع الحجاب المعنويُّ، قال الأفليلي، « وهل ينفعني الوصول إلى حضرتك وارتفاع حجابك لي، بما تظهره لي من خاصتك، إذا كان دون ما أؤمله منك، حجب مانعة

(1) ديوان المتنبي، ص500.

(2) ابن منظور لسان العرب، ج01، ص298.

واعترضت لي فيما أسألك إياه عوائق ظاهرة، فما الغبطة ببر لا ثمرة له، وإكرام لا يتصل الإسعاف به؟! »[1]، وبهذا التأويل كان البيت من قبيل **المفارقة الصريحة** لأن كلّ أطرافها (صانعها وضحيتها ومتلقيها) على وعيٍ بما ترمي إليه مقصدية أبي الطيب؛ وأنه يستبطأ كافور ويعرضه ببخله عليه بالولاية، بل وزاد الحدّة من صراحته في الأبيات بعدها؛ كقوله: "وفي النفس حاجات وفيك فطانة" وغيره.

وفيه **مفارقة خداع للنفس** كشف فيها المتنبي بشكل غير واعٍ حماقته وضعفه أوقعه فيها مدى تشوُّفه للولاية، فعلى الرغم من معرفته بأنه غير منتفع من رفع الحجب المعنوية، ورغم يأسه من كافور إلا أنّا نراه يستجديه بمحاولات بائسة لا تغني عنه شيئا.

ك2 ب 35 م وَمَـا أنَا بالبـاغي علـى الحُـبّ رِشْـوَةً ضَـعِيفُ هَـوًى يُبْغَـى عَلَيْـهِ ثَـوَابُ

أسس هذا البيت على **مفارقة لفظية تهكّمية خفيّة** تكاد لا تظهر لولا بعض القرائن؛ وقد اعتمد فيها المتنبي التعقيد التركيبي واللفظي لإخفائها، فبعد أن صرح في البيت الذي قبله –ك2 ب34– أن في نفسه حاجات شرع في هذا البيت بانتقاص كافور بعد إخباره عن سبب مجيئه فيقول: ما جئتك طمعا في حبّك، ولا لآخذ رشوة على الحبّ كما يفعل باقي الشعراء، وهذا قمة الازدراء كونه انزله منزلة الغير أهلٍ للحب وفيه لمزٌ وغمز **ومفارقة فجاجة**؛ والدليل على ذلك لفظ "رشوة" قرينةً لفظيةً؛ حيث كان في مقدوره استعمال لفظ "عطية" إلا أنه لا يخدمه في معناه؛ إذْ يرى أن جزاء الأسود لمن أحبه من الشعراء ليس إلا رشوة منه؛ والرشوة كما هو معروف «ما يُعطَى لقضاء حاجة أو مصلحة، أو هي ما يقدّم من أجل إحقاق باطل، أو إبطال حق ما»[2] فتحمل الشخص على خداع ثقة وواجب شخص آخر، بغية تحقيق مصلحة ما، وهي عكس العطية التي تتلخص في «ما يقدِّمه القريبُ أَو الصديقُ من التُّحف والأَلطاف»[3] بغير عوض هبة كان أو صدقة أو هدية، ومنه يتجلّى لنا قصد المتنبي الذي يوضّح أن وفادته على كافور هي من أجل أمر عظيم لا تلك الرشاوى التي يهبها الشعراءَ حتى يخونوا الشعر بمدحه وإعلاء قدره بين الملوك ظلما وعدوانا؛ ناظرًا إلى هذا بأنه إحقاقٌ للباطل.

(1) أبو القاسم ابن الإفليلي، شرح شعر المتنبي –السفر الثاني–، ج01، ص156.
(2) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج01،ص348.
(3) المصدر نفسه، ج02، ص979.

ثم لجأ إلى **المفارقة الكنائية** " ضَعِيفُ هَوًى" قاصدا بها كافور كناية عن ضعفه أمام المال خصوصا وشهوات الدنيا عموما لازدرائه أكثر؛ وكأنه يقول أنا لا أريد رشاويك التي تعطيها الشعراء من أجل مدحك كذبا وزورا فأنا عليم بأخلاقك وأنك ضعيف هوى وكيف لضعيف هوى أن يراد منه ثواب أي عطية –لصعوبة طبع كافور وبخله– واستعمل "عليه" بمعنى "منه" لصرف نظر الضحية عن معنى البيت، وفي كلّ ذا استزادة من تهكميته وسخريته.

وفيه **مفارقة تعريضية** ببخل كافور في قوله: "وما أنا بالباغي" أي لعلمي ببخلك لا أطلب منك شيئا، ساعده على إخفائها **مفارقة التواضع الزائف** التي موّه فيها المتنبي أنه لم يأتي به الطمع لكافور وإنما حاجة أخرى.

ك3 ب21 مُجَــرِّباً فَهَمــاً مــن قَبْــلِ تَجْرِبَــةٍ مُهَــذَّباً كَرَمــاً مِــنْ غــيرِ تَهــذيبِ

يستمر في هذا البيت في **مفارقته الهزلية** مصورًا حقيقة كافور عكس ما هي عليه في خَلَدِه؛ يؤسسه على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين في (مجر/من قبل تجربة) و (مهذب/من غير تهذيب) دعما **لمفارقة النقش الغائر** فيه؛ حيث غالى في مدح عقل كافور إلى درجة أنه ساق صورةً يستحيل وقوعها أصلا، فكيف يكون الإنسان مجربا وفَهَمَ دونما تجربة، فبانعدام السبب – التجربة– تنعدم نتيجته –الفهم التجريب–، وكذا في الشطر الثاني انعدم السبب –التهذيب– فانعدمت نتيجته –التهذيب والكرم–.

وغرضه من هذه المفارقة إقامة **مفارقة تعريضية** يلمز فيها كافور بسفالة حلمه وسفاهة عقله نتيجة قلة التّجربة، وكذا سوء أخلاقه وبخله، نتيجة انعدام تهذيبه في صغره على مثل هذا وكذا غلبة طبائع العبيد عليه.

ك3 ب10م فُــؤادُ كُــلّ مُحِــبٍّ في بُيُــوتِهِم وَمَــالُ كُــلِّ أخيــذِ المَــالِ مَحــرُوبِ

في هذا البيت ساق المتنبي قرينة تدل على أن ما ذهبنا إليه فيما سبقه من أبيات –على أنها لمز في كافور ومن معه وتهكم بهم– وهي «أَن أَخذ المال بالحراب ليس من شيمة المحاريب من النساءِ»[1]، وإنما من الرجال، وكأنه يقول فؤاد كل محب للرحيل أَسِيرٌ في بيوتهم، وأن المال الذي

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص69.

استحقه من مكوثه عند كافور ومدحه إياه حِرَابٌ عنده ومسلوب؛ فلجأ إلى **المفارقة الكنائية** ليخبرنا في الشطر الاول أنه أسيرٌ وفي الثاني أنّ حقه وماله مهدور وقد استعان على توضيحها **بمفارقة الطباق** بين "أخيذ ومحروب"، وهو ما يؤكّد بخل كافور وأنه يسلب الشعراء حقوقهم من العطايا لحرصه على المال.

ك3 ب23م يُـدَبّرُ المُلْـكَ مـنْ مِصـرٍ إلى عَـدَنٍ إلى العِـراقِ فـأرْضِ الـرّومِ فـالنُّوبِ

بعد أن رماه بالحمق والجهل واهمال شؤن الملك والرعية بالاهتمام باللهو والطرب، استمر في **مفارقته الهزلية** التي يتصنّع فيها المديح بادعائه الملك لكافور في هذا البيت؛ رافعًا من حدة **مفارقة النقش الغائر(الإغراق)** بمبالغته في سعة هذا الملك الذي بلغ كافور نهايته وترامي أطرافه مبالغا في ذلك بضمّ ما ليس منه له (عدن؛ العراق؛ أرض الروم؛ النوب) يقول العكبري: « وَلم يملكهُ كافور وَلَا أستاذه وَإِنَّمَا ملك كافور مصر وأعمالها والذى ذكره أَبُو الطّيب لم يملكهُ وَمَا تامر فِيهِ سوى الْملك الْكَامِل أَبى المعالى مُحَمَّد بن أَبى بكر بن أَيُّوب فَإِنَّهُ ملك الْيمن كُله وَملك مصر وأعمالها وَالشَّام وأعمالها وخطب لَهُ بالموصل وَهُوَ أول أَعمال الْعرَاق وَكَانَ أمره فِيهَا ويدبرها وَملك آمد وهى أول أَعمال الرّوم»[1]، وقصد المتنبي من تصوير الحقيقة تصويرا معاكسا والغلو فيها هو لفت نظر المتلقي إلى حقيقة ما هو عليه تدبير كافور؛ وذلك رفعا لحدة مفارقته الإغراقية وتوكيدا منه **لمفارقته التعريضية** بسخفه وقصر نظره وسفولة رأيه وغفلة عقله.

وبذا يدعم ويرفع من حدّة **مفارقته التهكمية** التي يسخر فيها من تدبير كافور ويلمزه فيها بأنه عبد لا يحسن صنائع الملوك، وأن همّه كله في اللهو والطرب والشعراء.

ك3 ب28 كَـــأنّ كُـــلّ سُـــؤالٍ في مَسَـــامِعِهِ قَمـيصُ يوسُـفَ في أجفـانِ يَعقـوبِ

أسس البيت على **مفارقة تشبيه**؛ بتشبيهه الملفوظ بالمحسوس، (السؤال بالقميص) والمحسوس بالمحسوس (السائل بيوسف) و(المسامع بالأجفان) و(كافور بيعقوب) في مفارقةٍ تناصيّة منه ربط فيها الماضي بحاضره، ووجه الشبه هو الاستبشار والفرح، وهو ما أسس **لمفارقة تنافر**

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج01، ص171.

بسيط بينن صورتين متناقضتين؛ (صورة النبي المعصوم مع انتفاعه ونفع أولاده معه، وصورة العبد مع سائليه وانتفاعه منهم دون نفعهم).

وغرضه من هذا التشبيه إقامة **مفارقة تهكمية تعريضية** بكون طرب كافور وسعادته بسؤال الناس له هو طربُ عَبْدٍ كان يُؤْمَرُ ولا يُسْأَل، وكان السائل لا المسؤول، لمزًا له بماضيه في العبودية وكون هذا استشفاء له مما كان فيه، وكذا تعريض ببخله ففي البيت قرينة تدل على أنه انتفع بسؤال الناس له إلا أنه لم يترتب عن ذلك شيء ففي الآية بعد أن جاء البشير بالقميص طرب يعقوب ومن ثمّ انتفع بذلك الطرب ﴿فَٱرۡتَدَّ بَصِيرٗا﴾[1] غير أن كافور اكتفى بالطرب ولم تحصل بعد ذلك فائدة لانعدام القرينة الدالة عليها؛ بل يوجد قرائن تدل على أنه المنتفع الوحيد من هذه المسألة حيث استعمل أبو الطيب لفظ "الكل" وهو يفيد العموم؛ قبل "سؤال" أي: كل مسألة الناس لكافور تطربه هو فقط، وقوله: "في مسامعه" حصرٌ لهذه البشارة والطرب في شخص كافور فقط فهاء الكناية تعود عليه، وذهب ابن حسام إلى أبعد من هذا، يقول: «يقول في قلبه: كل سؤال يدخل سامعته يكون سبباً لانفتاح عينه وانقلاب حماليقه غَضَباً على السائل، والقرائن الدالَّة التي أَودعها نفسه على هذا القصد أنه ذكر بعده غزاء أَعدائه بمسألة، ثم قفَّاه بمحاربتهم ثم بإثبات استئصالهم إذا أَلحّوا عليه، وكذا نقله خاصة قميص يوسف من العين إلى المسامع»[2].

وقوله: "في مسامعه" يحتمل أن يكون من **قبيل المفارقة الكنائية** عمن يحضر مجالسه وأنه يطرب حين يرى الناس تسأله أمام حاشيته وحشمه وغيرهم، لما في ذلك من الشرف العظيم والذكر الجميل.

ك3 ب29 إذا غَزَتْـــــهُ أعادِيـــــهِ بِمَسْـــــأَلَةٍ فقــد غَزَتْــهُ بجَــيْشٍ غَــيرِ مَغْلُــوبِ

يستمر في هذا البيت في **مفارقته التهكمية التعريضية** ببخل كافور، بإقامته **مفارقة كنائية** في قوله: "غَزَتْهُ أعادِيهِ" كناية عن سائليه، حتّى كأنه من شدّة بخله يرى فيهم عدوًا غازيًا، وهو من قبيل **مفارقة النقش الغائر (إغراق)**، مبالغة منه في وصفهم، وأغرق في وصف وقع مسألتهم في نفسه بتشبيهها بالغزو، ولجأ لتكرار لفظ "غزته" لإغناء دلالاته، وإكسابها قوةً تأثيرية، وتوكيدا لما

(1) سورة يوسف، الآية 96.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص74.

يرمي إليه، وتكمن أهمية هذه المفردة في أثرها في إيصال المعنى، كما أغرق بوصف كافور بالبخل بأن جعله صعب المنال لا يبسط يدًا لمعروفٍ حتى في المسألة الواحدة، وقد أورد لفظ "مسألة" مفردا منكّرا بغرض التقليل.

ودعّم ذلك **بمفارقة تشبيه ضمني**؛ بتشبيهه مسألة أعدائه-سائليه- بالجيش غير المغلوب وهو من قبيل **المفارقة التهكمية الهجائية** شبه الصريح؛ فالأصل في المسألة عند الكريم وإن كانت جيشا عرمرمًا فإنها تُغْلَبُ وتهزم بتحقيقها والاستجابة لأصحابها، ولا تكون الغلبة إلا بذا، وأما إن كان المسؤول عنها بخيلا فإنها ستكون في وجهه جيشا غير مغلوب كون بخله يحول دونه ودون هزمها والظفر عليها، وهو ما أثبته أبو الطيب في البيت.

وهو ما صرَّح به في قوله:

ك1 ب31 إذا طَلَبُوا جَدواكَ أُعطُوا وَحُكِّمُوا وَإن طلَبُوا الفضْلَ الذي فيكَ خُيِّبُوا

ك3 ب30 أوْ حارَبَتْهُ فَمَا تَنْجُو بتَقْدُمَةٍ مِمّا أرَادَ وَلا تَنْجُو بتَجْبِيبِ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين دعمها بمفارقة طباق إجاب بين (تقدمة ≠ تجبيب)، وقد وقع التنافر بين صورة التقدمة؛ يقال: «يَمْشِي القُدُمَ والقُدُمِيَّةَ واليَقْدُمِيَّةَ والتَّقْدُمِيَّةَ والتَّقْدُمَةَ: إذا مَضَى في الحَرْبِ»[1]؛ وصورة التجبيب وهو الفرار والهرب يقال: « جَبَّبَ الرَّجُلُ تَجْبِيباً، إذا فَرَّ»[2].

وفيه مفارقتان كنائيتان: **الأولى** في قوله: "بتقدمة" كناية على إلحاح سائليه في المسألة **والثانية** في قوله: "التجبيب" كناية عن انصرافهم عنه وعن مسألته، وكلاهما يؤسس **لمفاقة كنائية** كبرى عن حال سائلي كافور معه؛ من إدبار وإقدام في المسألة وأخذ وردٍّ وإلحاح في القول.

وفيه **مفارقة نقش غائر** (إغراق) ساقها للمبالغة والإغراق في شحّ وبخل كافور وشدّة حرصه، ودعمه بمفارقة تشبيه ضمنيٍّ لسائلي كافور بفرسان الحرب ومسألة كافور بالحرب والاخذ

(1) الفيروزأبادي، القاموس المحيط، ص1147.
(2) الزبيدي، تاج العروس، ج02، ص122.

والرد بالتقدمة والتجبيب، وكذا دعمه بمفارقة تكرار للفعل "تنجو" توكيدًا لفظيًا ومؤشّرًا من المؤشرات الدالة على حدة هذا الموقف الشعوري والتوتر الانفعالي الذي يحاول المتنبي لفت انتباه الملتقي إليه؛ وهو خيبة أصحاب المسألة أمام كافورٍ في كلّ الأحوال.

وكله دعمًا **لمفارقته التهكمية التعريضية** بشدّة بخله وحرصه على المال؛ وأنّ لا شيء ينفع معه ولو حاربته أعداءه لحصول ذلك فلن تنجو منه لا بتقدمة ولا بتقهقر وفرار، ولما شبه مسألة أعدائه بالجيش غير المغلوب –والأصل أنه يغلبُ بكرم المسؤول– راح يغرق في وصف بأس كافور أمام سائليه وأنه لا يلين لهم، وبيَّن حاله معهم عند أَول صدور السؤال منهم، وهو أَن يثبت ولا يخضع لهم، ولو أَلحّوا عليه وبالغوا في الإلحاح، وأَنه يتخلّص منهم بأساليبه فلا ينجو منهم أَحدُ ممَّن تقدمَّ أَو فرّ.

ك3 ب31 أضــرَتْ شَــجاعَتُهُ أقصَــى كتائِبِــهِ على الحِمَــامِ فَمَــا مَــوْتٌ بمَرْهــوبِ

لايزال المتنبي في هذا البيت يستمرّ في مفارقاته السابقة؛ تشبيهه الضمني لمسألة الناس أمام كافور بالحرب ومفارقة نقشه الغائر في المبالغة بشدة شحه وبخله.

ففي البيت **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: "شجاعته على الحمام" فشجاعته كناية عن صبره وجلده أمام سائليه وبخله عليهم، و"الحِمام" كناية عن بأسه في الجدل والمناظرة واستماتته فيها.

الثانية في قوله: "أقصى كتائبه" فكتائبه كناية عن آلياته وطرقه في مُجَادَلَة ومُحَاوَرَة سائليه وسِجَاله ومُنَاظَرَته معهم، وقوله :"أقصى" كناية عن كلّ طرقه وحججه وأن بخله قد أضرّ بها فكأنها صارت واهيًا لا تستسيغها العقول.

الثالثة في قوله: "فَمَا مَوْتٌ بمَرْهوبِ" كنايةً بالموت عن الاستسلام والخضوع لسائليه وأنه غير موهوب أي: غير وارد.

وفيه **مفارقة نقش غائر** (إغراق)؛ راح يغالي فيها في وصف بأس وشجاعة كافور في وجه أعدائه –الذين هم في الحقيقة سائليه– وأن مناظرته لهم كأنها حمام وحرب، وأنّ حججه كتائبٌ

ورضوخه واستسلامه لمسألتهم كأنه الموت، وهذا غلوًّا وإغراقا في شدّة صبره وعزمه واستماتته في سبيل حماية ملكه بخلا وشحًّا.

وكله دعمًا **لمفارقته التهكمية التعريضية** بمدى حرص كافور على المال وشحّه به؛ لدرجة الاقتتال مع سائليه حتى بأضعف حججه التي اضطرتها إليه استماتته على البخل؛ مع استحالة الاستسلام مهما حصل.

ك3 ب32 قـالُوا هَجَرْتَ إلَيْـهِ الغَيـثَ قلـتُ لهـمْ إلى غُيُـــوثِ يَدَيْـــهِ وَالشّـــآبِيبِ

استفتح البيت **بمفارقة كشف عن الذات**؛ حيث عاد إلى توظيف شخصية العذّال الذين لاموه في وفوده على كافور، وقالو له هجرت الغيث بوفودك على كافور، وليس ببعيد أن يكون في لفظ "الغيث" **مفارقة كنائية** عن سيف الدولة، وأنه غادره إلى كافور.

ثم نراه بعد كل الذي كنى به وأضمره من لمزه بالبخل في الأبيات السابقة يصفه بالجود بان جعل يديه غيوثًا في **مفارقة استعارية مكنية** شبه فيها اليدين بالسحاب فحذفه وأتى بأحد لوازمه وهي الغيوث والشّآبيب، وهي القرينة التي أكّدت أن البيت من قبيل **المفارقة التهكمية**؛ حيث عاد وشبهه بالسحاب، وهو تشبيه كلّما أورده فتعريض ببخل كافور؛ يقول ابن الحسام: « مما يؤيد كون قصده الهجو ما اصطلح في السّحاب لأنه كثيرا ما يريد به كافور»[1]، ويقصد به قوله الذي يعرض فيه ببخله-ينظر شرح البيت-:

ك1 ب21 تَزيـدُ عَطَـايَاهُ علـى اللّبْـثِ كَثـرَةً وَتَلْبَـثُ أمْـوَاهُ السّـحابِ فَتَنضُـبُ

وقد رفع من حدّتها بلجوئه إلى **مفارقة النقش الغائر**؛ فأغرق وبالغ في وصف جوده إلى أن جعل يديه غيوثًا بصيغة الجمع وواحدها، إلا أن عطفه عليها بقوله "شآبيب" وهي جمع شؤبوب «الْمَطَرُ يُصيبُ الْمَكَانَ ويُخْطِئُ الْآخَرَ»[2]، قرينة أخرى تدل على أنه من قبيل التهكم واللمز، فلو أراد مدحه لاكتفى بقوله: "غيوث يديه" إلا أنه بعطفه بـ "شآبيب" شبهه بالمطر الذي يصيب مكان ويخطئ الآخر وهو مما لا يليق بالملوك؛ حيث يمدحون بالعموم والكمال الذي لا نقص فيه

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص143-144.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص480.

إلا أنّا نراه انتقصه بأن جعله يُكرِمُ قومًا ويرفعهم ولعلّهم السود؛ ويبخل على آخرين ويهينهم ولعلّهم البيض، وقد قال فيه:

صـارَ الخَصِـيُّ إِمـامَ الآبِقِـينَ بِهِـا فَـالحُرُّ مُســـــتَعبَدٌ وَالعَبـــــدُ مَعبـــــودُ [1]

كما أنا نلمس في البيت **مفارقة نغمة**، كونه يبدي السرور في حضرة كافور إلا أنّ البيت فيه تحسر وندم على مغادرته سيف الدولة إلى كافور، وكأنه يقول لمن عذله، لقد هجرة ظنّا أني سأجده أكرم من سابقه إلا أنّ ظني خاب.

وفيه **مفارقة هزلية**؛ يختفي فيها المتنبي خلف قناع التصنع والادّعاء؛ موهِمًا كافور أنه يمدحه إلا أنه صور حقيقة مقصديته تصويرًا معاكسًا.

وكلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** ببخله وشحّه على من حضره من البيض دون السود لعقدة نقص فيه.

ك3 ب33 إلى الـذي تَهَـبُ الـدّوْلاتِ رَاحَتُـهُ وَلا يَمُـــنُّ علـــى آثَارِ مَوْهُـــوبِ

يستمر في هذا البيت في **مفارقة نقشه الغائر** (الإغراق) بأن جعل يديه تهب لا دولةً واحدة بل دولات وهو مبالغة في جوده وكرمه ولا تُتْبِعُ ذلك بمنٍّ ولا أذى، إلا أنّ الناظر في الأبيات السابقة وأن أبا الطيب يستعطفه من أجل ضيعة فقط ولا يهبه إياها؛ يجد أنه يصفه بعكس ما هو عليه حقيقةً.

وفي قوله: "الدَّولات" **مفارقة كنائية** عن المصائب والنوازل التي ابتلي الناس بها في زمن كافور، وكذا في قوله: "آثار موهوب" **مفارقة تعريضية** بقلة ما يهبه لدرجة أنه لا يمنُّ على آخذه به ولا يلتفت إليه.

ومنه كان في البيت **مفارقة هزلية** يدعي فيها المتنبي الجود لكافور وعدم منّه بعد عطاياه واصفا الحقيقة عكس ما هي عليه رفعا من حدة **مفارقته التّهكمية** السابقة ببخله وشحّه، لأن وصف الرجل بعكس ما هو عليه تنبيه للمتلقي ولفت لانتباهه بحقيقته.

(1) ديوان المتنبي، ص507.

وإن لم يكن فهي من قبيل **مفارقة خداع النفس**؛ فرغم امتناع كافور عن تولية أبي الطيب ولاية إلا أنا نراه مستمرًّا في استجدائه واستعطافه كافور من أجل وهبه، كاشفا دون وعيٍ منه منَافقته له وتصنّعه.

ك4 ب9 إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصاً من الأذَى فَـلا الحَمـدُ مكسـوباً وَلا المـالُ باقِيَـا

تأسس الإبراز في البيت على **مفارقة موقفية صريحة** رفع فيها المتنبي من حدّة خطابه لكافور وكأنه يحذره من أن يمنّ عليه عطاياه وإتباعها بأذى؛ والأصل أن يستعطفه كحال باقي الشعراء لا أن يُهدّده ولعلّ ما حمل شاعرنا على تبني هذا النوع من المفارقة –التي هي في متناول وعي كل من الضحية والقارئ– هو شيوع أمر كافور وطريقته في معاملة الشعراء وحرمانه وبخله عليهم، وهي من صفات اللّئام التي من شأنها إثارة سخط الموهوب له لا حمده؛ والواهب هنا لا هو حافظ على ماله ولا هو اكتسب حمدًا، وعدم اكتساب الحمد عند الشعراء هو بالضرورة كسبٌ للهجاء والذم والتعيير.

وتحذيره هذا تولّد عنه **مفارقة ورطّة** بنظرته المستعلية إلى كافور الذي يرى عدم أحقيته بالملك وأنه عبدٌ لا يحسن الرياسة؛ ومنه كان لا بدّ أن يعلمه أخلاقيات الملوك مع شعرائها بل أخلاقيات الجود وما يترتّب عليه؛ بلهجة هي أقرب للتهديد منها إلى الاستعطاف والرجاء.

ك4 ب10م وَللـنّفْسِ أخْـلاقٌ تَـدُلّ علـى الفَـتى أكـانَ سَـخاءً مـا أتَـى أمْ تَسَـاخِيَا

أسس البيت على **مفارقة هزلية** يختفي فيها خلف الادعاء الكاذب والتّصنع بخداع كافور وإيهامه أنه يريد امتداحه بالسخاء، إلا أن إيراده البيت عامًّا بالارتكاز على المفارقة الهادفة التي عمد فيها المتنبي على تقديم بيتٍ يحتمل مدلولين متضادين –المدح والهجاء– هو ما حال دون ذلك، ثم إنه في البيت الذي يليه أخذ في لوم قلبه على أنه يُصْفي الوُدّ من ليسَ صافيًا قاصدًا كافور.

وفيه **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين، صورة السّخاء وصورة التّساخي فالأوّل طبع والثاني تصنُّعٌ وتكلّف، وشتان بينهما، قال الخطيب: «نفس الإنسان لها أخلاق تدلّ عليه

أسخيّ هو أم متشبه بالأسخياء؟ فأخلاقه تدلّ عليه، فيعرف أن جوده طبع أم تطبع، وهذا من قول الحكيم: تغير الأفعال التي تأتي غير مطبوعة أشدّ انقلاباً من الريح الهبوب»[1].

وفيه **مفارقة تعريضية**؛ فبالرغم من سوقه البيتَ مساق الحكمة؛ وإيراده في صورة العموم إلا أنه لم يخلُ من لمزٍ لكافور في شحّه وبُخْلِهِ وتكلُّفِهِ السخاءَ والكرم؛ وقد قال فيه كما سبق وذكرنا -ينظر شرح البيت-:

ك4 ب47 فأصْبَحَ فَوْقَ العالَمِينَ يَرَوْنَهُ وَإنْ كانَ يُدْنِيهِ التّكَرُّمُ نَائِيَا

أن ما يصدر منه من كرم تكلُّفٌ وتصنُّعٌ، يقول ابن حسام: «البيت ضمَّنه إظهار تفرسّه من أَخلاق كافور؛ أَن كل ما يصدر عنه في صورة السَّخاءِ تكلُف لا يصدر طبعاً، وأَنَّه بمعزل من السَّخاءِ والكرم»[2].

ويحتمل -أيضا- أن يكون البيت من قبيل **المفارقة التعريضة** بحنقه وسخطه على كافور من بخله إياه ما يريد، يقول أبو الفتح: «جمجم عمَّا في قلبه من إفراط العتب، ولم يصرّح به»[3].

والبيت كلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** بسوء أخلاق كافور، فبقوله: "وأخلاق الفتى" أي أخلاق كافور التي نعرفها تخبرنا أن هذا الذي يصدر منه هو تساخٍ وتكلُّفٌ للكرم، لأن أخلاقه لا تسمح بأن يكون هذا، فهو العبد الذي جمع كلَّ المخازي -في نظر المتنبي-، وقد قال فيه:

أَمَينـاً وَإخلافـاً وَغَـدراً وَخِسَّـةً وَجُبناً أَشَخصاً لُحتَ لي أَم مَخازِيا[4]

وقال:

أَولى اللِئـامِ كُـوَيفيرٌ بِمَعـذِرَةٍ في كُـلِّ لُـؤمٍ وَبَعـضُ العُـذرِ تَفنيـدُ
وَذاكَ أَنَّ الفُحـولَ البـيضَ عـاجِزَةٌ عَنِ الجَميلِ فَكَيفَ الخِصيَةُ السودُ[5]

(1) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج04، ص284.
(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص40.
(3) أبو الفتح ابن جني، الفَسْرُ، ج03، ص777.
(4) ديوان المتنبي، ص500.
(5) المصدر نفسه، ص508.

ك4 ب22 نجُـوزُ عَلَيهَـا المُحْسِـنِينَ إلى الّـذي نَـــرَى عِنـــدَهُمْ إحســـانَهُ وَالأيادِيَا

يستمر في البيت بذكر قصائده الجرد بقوله: "نجوز عليها" أي بهذه الجرد التي كنّى بها عن مضمر الهجاء، وبعد اثباته أنها قواصد كافور راح يدعّم ذلك بقوله: " نجوز بها المحسنين" أي نصرفها عن أي شخص في طريقنا، داعما ذلك **بمفارقة كنائية** في قوله: "المحسنين" كناية عن ابن طغج؛ قال المعري: «كأنه يذكر عبوره بابن طغج(371هـ)، وأنه رغب فيّ فتركته وقصدت كافورا»[1].

وفي قوله: "نَرَى عِندَهُمْ إحسانَهُ وَالأيادِيَا" **مفارقة تعريضية** يهجو فيها هؤلاء منهم ابن طغج الغلام التركي ويرميهم بالبخل، جاعلا إحسانهم من إحسان كافور الذي قال فيه:

جودُ الرِجالِ مِنَ الأَيدي وَجودُهُمُ مِنَ اللِسانِ فَلا كانوا وَلا الجودُ[2]

وذهابنا إلى أن هذا هجاء لكافور ومن معه من ولاته سببه أنه جعل إحسانهم من إحسانه الذي طالما نبزه به؛ وكذلك كونهم عجمٌ، وقد هجاهم قاطبةً بعد انصرافه من مصر فقال:

وَإِنَّمـــا النـــاسُ بِالـــمُلوكِ وَمـــا تُفلِـــحُ عُـــربٌ مُلوكُهـــا عَجَـــمُ
لا أَدَبٌ عِنـــدَهُم وَلا حَسَـــبٌ وَلا عُهـــودٌ لَهُـــم وَلا ذِمَـــمُ[3]

وما جَوازُه عليهم بقصائده إلى كافور إلا لأنه كبيرهم الذي علّمهم البخل والكذب وإخلاف الوعود.

ك4 ب25 يُبِيـــدُ عَـــدَاوَاتِ البُغَـــاةِ بِلُطْفِـــهِ فـــإنْ لم تَبِـــدْ مـــنهُمْ أبَادَ الأعَـــادِيَا

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة اللطف مع الأعداء وصورة إبادتهم.

(1) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج04، ص25.
(2) ديوان المتنبي، ص507.
(3) المصدر نفسه، 93.

وفيه **مفارقة تورية** في قوله: "بغاة"؛ إذْ لها دلالتان قريبة وبعيدة؛ الأولى: بغاة من البغي ومفرده باغي؛ و« بَغَى عَلَيْهِ يَبْغِي بَغْياً: عَلَا عَلَيْهِ وَظَلَمَهُ»، والثانية بغاة من الابتغاء ومفرده باغي بمعنى «الذي يطلب الشيء الضالَّ»[1].

وفيه **مفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: "عداوات" عن مسائل الناس، وأنزلها منزلة العداوات لأن كافور من بخله يرى المسألة عداوة.

الثانية وفي قوله: "بلطفه" كناية عن قليل ما يُقَدِمُه كافور لسائليه ليسكتهم عن المسألة ويصرفهم عنه، وهي من «اللُّطْفُ ..اليَسيرُ من الطعامِ وغيرِه»[2] .

الثالثة في قوله: "أباد الأعاديا" كناية بالأعادي عن من قصده يسأله الإحسانَ.

وفيه **مفارقة نقش غائر** غالا فيها المتنبي بإنزال كافور وسائليه منزلة الأعداء الذين بينهم حرب طاحنة، موظّفًا معجم الحرب (يبيد، عداوات، بغاة، الأعادي)، وهذا دأب أبي الطيب فكلما أراد الإغراق في بخل كافور والغلو فيه غالا في وصف سائليه بكسوته صفةَ الاعداء، كقوله: -ينظر الشرح-

ك3 ب29 إذا غَزَتْـــهُ أعادِيـــهِ بِمَسْـــأَلَةٍ فقـد غَزَتْـهُ بجَـيْشٍ غَـيرِ مَغْلُـوبِ

ك3 ب30 أوْ حارَبَتْـهُ فَمَـا تَنْجُـو بتَقْدُمَـةٍ مِمّـــا أَرَادَ وَلا تَنْجُـــو بتَجْنِيـــبِ

وكله دعمًا **لمفارقته التعريضية** ببخل كافور وشحّه لدرجة أنه يرى سائليه أعداءً ويصدّهم عنه بقليل عطاياه، فإن هم ألحُّوا في المسألة صرفهم عنه بالقوّة وربما أهلكهم حرصًا على ماله.

ك4 ب30 إذا كَسَـبَ النّـاسُ المَعَـالِيَ بالنّـدَى فإنّــكَ تُعطــي في نَــداكَ المَعَالِيَــا

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج014، ص76.

(2) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص853.

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين، صورة الناس قاطبةً وكسبهم للمعالي بالندى والكرم وصورة كافور الذي خالف طبيعتهم؛ حيث صار يفقد المعالي بنداه ولا يكسبها، ودعمها **بمفارقة طباق** إيجاب بين (كسب ≠ تعطي).

وفيه **مفارقة كشف عن الذات** بخلقه شخصية "الناس" في البيت لإقامة موازنته هذه؛ التي يفقدُ فيها كافور المعالي، مُدْرِجًا نفسه مع كافور.

وفيه **مفارقة ورطة** حيث ينظر أبو الطيب إلى عمله هذا بنظرة استعلاء جاعلا نفسه مع الناس التي تكسب المعالي بالندى؛ عازلا كافور عن هذا كله بسبب قلة ما يهبه ومنِّه به.

وهذا يؤسس **لمفارقة موقفية** ينصرف فيها الندى عن طبيعته؛ فالاصل أن يجلبَ ندى كافور له المعالي لا أن يسلبها منه.

وهذا كله دعمًا **لمفارقته التعريضية** ببخل كافور وشحه الذي قاده إلى فقد المعالي، فكأنه يقول له: الناس تنال المعالي بكرمها وجودها؛ أما أنت فبوهبك لهذا القليل الذي لا يسمن ولا يغني من جوع فإنك لا تكون مثلهم بل تمنع نفسك من نيل هذه المعالي مستغنيًا عنها ببخلك وكأن كافور عكس العملية فبدل أن يُمدح على عطائه أصبح يذمّ لقلّته، وكأنه عكس العملية، قال ابن جنّي «وهذا أيضا مما يمكن قلبُهُ، كأنه يقول: إذا اتُّفِقَتْ كسْبُ معلاةٍ انسلخت منها؛ لأنّك لا تُحْسِنُ ربَّها وحفظها، فكأنك قد سُلِبْتَهَا إلى غيرك ممّن تَحْسُنُ به وتُقيمُ عنده»[1].

وقال ابن حسام: «يقول في قلبه: إن الناس قاطبة يكسبون المفاخر والمعالي بالندى وأنت تسلبها عنك بأَن تعطى شزراً قليلاً ساقطاً عن جاهك، مع بسطة يدك وسعة ملكك .. والقرينة التي ركَّبها أَلفاظ البيت إضافة كسب المعالي إلى عامّة الناس في ضمن الندى، ثم ذكر ما يدلُّ على عدوله عن طريقتهم»[2]، ويدعمّ صحته ما بعده.

ك4 ب31 م وَغَــيرُ كَثِــيرٍ أنْ يَــزُورَكَ رَاجِــلٌ فَيَرْجِــعَ مَلْكــاً للعِــرَاقَينِ وَالِيَــا

دعم البيت **بمفارقات كنائية:**

(1) أبو الفتح بن جني، الفَسْرُ، ج03، ص786.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص48.

الأولى في قوله: "راجلٌ" وهو الذي لا يملك دابةً تحمله -وضِدُّه الْفَارِسِ- كناية عن فقره وعوزه.

الثانية في قوله: "يزورك راجل" كناية بالرّاجل عن نفسه، يقول ابن حسام « ولا يبعد أنه عنى بالزائر الراجل نفسه، يشير به إلى ما في باطنه من توقُّع توليته سلطنة بغداد» [1] كما قال:

ك1 ب24 إذا لم تَـــنُطْ بي ضَـــيْعَةً أوْ وِلايَـــةً فَجُـودُكَ يَكسُـوني وَشُـغلُكَ يسـلبُ

الثالثة في قوله: "العراقين" كناية عن «الْكُوفَةُ وَالْبَصْرَةُ»[2].

وفيه **مفارقة معجمية**، أسست لها مفارقة تغليب المثنى بإدماجه الكوفة والبصرة المتنافرين مكانًا وجهةً في لفظ جامع وهو "العراقين"

ومنه كان البيت مؤسسا على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين صورة الراجل الذي لا يملك ما يحمله، وصورة ملك للعراقين.

وفيه **مفارقة نقش غائر (إغراق)** بأن جعل وهب العراقين لفقير أمر يستطيعه كافور نظرا لسعة ملكه، إلا أن قوله: وغير كثير وهب العراقين عطفا على البيت قبله يؤكد أنه إغراق يخدم به مقصديته وهي لمز كافور بالبخل والشح وأنه يملك من السلطة ما يخوّله لوهب العراقين لراجل دون أن يؤثر ذلك في ملكه، إلا أنه يكتفي بوهب الطعام واللباس وسفاسف الأمور وهو ما انزله عن المعالي قال ابن حسام: «البيت فيه ما يؤكد ما قلته في البيت الذي قبله لأَن الواو حالية، فيكون معناه على ما في قلبه: إنك تعطي قليلا يسلب عنك شأن السلطنة، والحال أنك في القدرة على هذه المرتبة، ليكون أَدخل في تقبيح صَنيعه وأوجع في ذّمه بالخسّة والدناءَة»[3].

وكلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** ببخل كافور وامتناعه عن الجميل والندى، وكذا لمزه بالخسّة والدناءة وأنّه معرّة على المُلْك حتى عاد كل دنئ يطمع فيه؛ بأن جعل الفقير الذي يراه لا يستكثر على نفسه ملك العراقين؛ أنْ رأى هذا الخصي الأسود ملكا على مصر، قال ابن جني: «ويجوز أن ينقلب هذا، فيكون كقوله فيه، وهو مما يمكن قلبه:

(1)ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي ، ص49.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ج010، ص248.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص49.

يَضيقُ عَلى مَن رائَهُ العُذرُ أَن يُرى ضَعيفَ المَساعي أَو قَليلَ التَكَرُّمِ[1]

فهذا ظاهره أن من رآك أفاد منك كسب المساعي والكرم، وباطنه أنه من رآك –على ما بك من النَّقص والقُصور– قد وصلت إلى ما وصلت إليه ضاق عُذرُهُ أن يُقصِّرَ عمّا بلغته، بل ألّا يتجاوز ذلك إلى كسب المكارم والمساعي، وكذلك أيضا إذا رآك راجل لم يستكثر لنفسه أن يرجع واليا على العراقين، لأنه لا يوجد أحدٌ دونك، وقد بلغت ما بلغت»[2].

ومنه كان في البيت **مفارقة هزلية تهكّمية** يختفي فيها المتنبي خلف الادّعاء والكذب والتمويه عن حقيقة مقصديته بتصويره الامر معكوسا في ذهن ضحيته.

ك4 ب32 **فَقَدْ تَهَبُ الجَيشَ الذي جاءَ غازِياً لِسائِلِكَ الفَرْدِ الذي جاءَ عافِيَا**

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين؛ صورة العسكر العظيم الذي جاء غازيا محاربًا وصور الفرد الذي جاءَ سائلا مسالمًا، ودعمها بمفارقة طباق إيجاب بين (جيش/ ≠ فرد).

وفيه **مفارقة استعارية** مكنية أنزل فيها الجيش منزلة العطية والهبة، فحذفها وأتى بأحد لوازمها "تَهَبُ".

ومنه كان في البيت **مفارقة نقش غائر** (إغراقٍ) غالا فيها المتنبي في وصف جود كافورٍ إلى درجة أن جعله يهب ما لا يوهبُ وهو الجيش العظيم بعدده وعُدّته لفردٍ مجهول جاء يسأله بعض ما في يده.

وكلّه دعما **لمفارقته التّهكمية التعريضية** ببخل كافور وشحّه وسفهه؛ حيث بالغ في مدح جوده بصورة لا يستصيغها عقل ولا عادة؛ ومنه انقلب المعنى إلى ضدّه بأن خرج عن حدّه، وبذا يثبت أن الندى في البيت السابق كان قليلا ونزرا يسيرا، قال ابن حسام: «البيت ضمَّنه أبدع أنواع الهزءِ؛ أولاً: جعل هِبَتَه في شيءٍ يمتنع عادة من وجهين: الأول كونها من قبيل هبة الطير في

(1) ديوان المتنبي، ص460.

(2) أبو الفتح بن جني، الفَسْرُ، ج03، ص787.

السماء، والثاني بعده عن العقول أيضاً لأن هبة جيش عظيم جاء لغزاة سلطان مثله لسائل واحد، يُعدُّ من أَعظم أنواع السَّفاهة، والبيت الذي عَقِبَه كأنه تولَّد منه إلاَّ أنه ضمَّنه مقاصد دقيقة»[1].

ك4 ب33م وَتَحْتَقِـرُ الـدّنْيَا احْتِقـارَ مُجَـرِّبٍ يَـرَى كـلَّ مـا فيهَـا وَحاشـاكَ فَانِيَـا

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة البقاء المتمثلة في كافور وصورة الفناء المتمثّلة في الدنيا.

وفيه **مفارقة تعريضية** ببخل كافور وشُحّه وطمعه، في قوله: "وتحتقر الدنيا" أي: على الرغم من سعة ملكك وسلطانك وكثرت مالك إلا انك لا زلت تحتقر هذا الذي بين يديك طمعا في الزيادة منه، وهو ما أسس **لمفارقة هزليّة** يتصنع فيها المتنبي المدح ويموّه مقصديته، قال ابن الحسام: «بنى أساس البيت على قواعد التعريض بكمال شحّه في صورة ما يدلُّ على كمال جوده وذلك أَنه يقول في قلبه: إنك تستحقر المال الذي جمعته وتستقلُّه، وتظنُّ أنك تخلد في الدنيا وينفد ما جمعته فتموت جوعاً، وكأنَّكَ جرّبته وتحقَّق عندك ذلك، ففي كلامه التلميح إلى قوله تعالى: ﴿ وَيۡلٞ لِّكُلِّ هُمَزَةٖ لُّمَزَةٍ ۝١ ٱلَّذِي جَمَعَ مَالٗا وَعَدَّدَهُۥ ۝٢ يَحۡسَبُ أَنَّ مَالَهُۥٓ أَخۡلَدَهُۥ ۝٣ ﴾[2]»[3].

وفي قوله: "وحاشاك" وهو لفظ يدرجه الشعراء حشوًا عادةً، إلا أن أبا الطيب أسس بها **لمفارقة تهكّمية** تمتدّ حتى البيت الذي بعده الذي يقول فيه –ينظر الشرح:

ك1 ب30 وَدونَ الـذي يَبْغُـونَ مـا لـوْ تَخَلّصُـوا إلى المَوْتِ منه عشتَ وَالطّفلُ أشيبُ

وكأنه يقول في قلبه: ليس بخلك على سائليك هو ما يؤرّقهم وإنما الأدهى والأمر أن تكون خالدًا وأيّامك من أيام القيامة التي قال الله عزّ وجل فيها: ﴿ يَوۡمٗا يَجۡعَلُ ٱلۡوِلۡدَٰنَ شِيبًا ۝١٧ ﴾[4].

وفي قوله "احتقار مجرّب" **مفارقة تهكمية تعريضية** بخسّة كافور ودناءة نسبه وجهله يَعْجَبُ فيها المتنبي من احتقار هذا العبد الأسود للدنيا احتقار مجربٍ للغنى عالمٍ بالملك رابٍ فيه منذ نعومة أظفاره أو أبا عن جدٍّ؛ سخريةً وهزءً به، وقد هجاه بهذا فقال:

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص49.
(2) سورة الهمزة، الآية 1-3.
(3) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص49-50.
(4) سورة المزمل، الآية 17.

مَن عَلَّمَ الأَسوَدَ المَخصِيَّ مَكرُمَةً أَقَومُـهُ البـيضُ أَم آبائُـهُ الصـيدُ

أَم أُذنُـهُ في يَـدِ النَخّـاسِ دامِيَـةً أَم قَـدرُهُ وَهـوَ بِالفَلسَـينِ مَـردودُ[1]

والبيت نسجه على منوال قوله:

يَستَخشِـنُ الخَـزَّ حـينَ يَلمُسُـهُ وَكـانَ يُـبرى بِظُفـرِهِ القَلَـمُ [2]

وفيه **مفارقة نغمة** تولّدت حين أخفى تعجبه هذا باستغنائه عن نغمته مولّدا نغمةً أخرى حتى لا يُظهر تعجّبه هذا أمام كافور إلا أن السياق التأويلي لهذه القصيدة يثبت أن البيت فيه تعجّبٌ ساخر.

– خلاصة اللقطة الثانية:

كان الملوك إذا ما مدِحُوا يمدحون بالجود والكرم، وبهما يستميلون قلوب الناس والشعراء وغيرهم وإذا ما ثبت عليهم تهمة البخل انصرفوا عنهم، والمتنبي بلمزه وغمزه وتعريضه ببخل كافور وتصريحه به فيما بعد، إنما يريد صرف الناس –والشعراء في مقدمتهم– عنه، واسقاطه من أعينهم وأنه لا تتوفر فيه أهم صفات ملوك العرب وهي الجود والكرم، وما ذاك إلا لأنه بخل عليه بما يرومه من ملك وإمارة، ولعلّ هذا ما حمله على هتك عرضه ورميه بهذه وغيرها، وكما قل ابن المعتز: «أَبْخَلُ النَّاسِ بِمَالِهِ أَجْوَدُهُمْ بِعِرْضِهِ»[3].

عموماً رغم شنيع الوصف من أبي الطيب لكافور ورميه بأشين البخل، يبقى كافور في الذاكرة التاريخية على عكس ذلك تمامًا، ومما يروى عنه أن «أبا بكر المحلي كان يتولى نفقات مصالحه وخواص خدمه، وقد نتجت بينه وبين أبي مودة، وكان يزوره ويصله، قال: فجاءه ذات يوم فتذاكرا أخبار كافور وطريقته وما هو عليه من الخشوع، فقال أبو بكر لأبي وأنا أسمع: هذا الأستاذ كافور له في كل عيد أضحى عادة، وهي أن يسلم إلي بغلا محملا ذهبا وورقا وجريدة تتضمن أسماء قوم من حد القرافة إلى المنامة وما بينهما، ويمضي معي صاحب الشرطة ونقيب يعرف المنازل، وأطوف من بعد العشاء الآخرة إلى آخر الليل حتى أسلم ذلك إلى من جعل له وتتضمن اسمه الجريدة، وأطوف منزل كل إنسان ما بين رجل وامرأة وأقول: الأستاذ أبو المسك

(1) ديوان المتنبي، ص508.

(2) المصدر نفسه، ص93.

(3) أبو سعد الآبي، نثر الدر في المحاضرات، تح:خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2004م، ج03، ص104.

كافور يهنيك بعيدك ويقول لك: اصرف هذا في منفعتك، فادفع إليه ما جعل له، فلما كان في هذا العيد جريت على العادة ورأيته زادني في الجريدة الشيخ أبو عبد الله ابن جابار مائة دينار فأنفقت المال في أربابه ولم يبق إلا الصرة، فجعلتها في كمي»[1].

– اللقطة الثالثة: كافور الجَبان.

– بؤرة اللقطة الثالثة (مفارقة الإبراز):

بما أنّ أبا الطيب في اللّقطة السابقة عرّض ببخل كافور، فهو لا محالة في هذه اللقطة سيعرّض بجبنه وخنوعه، كونهما صفتان متلازمتان، فكما أن « الشَّجَاعَة والسخاء أخوان، فمن لم يجد بماله، فلن يجود بنفسه»[2]، وذاك أنه « مَنْ لَمْ يَقْدِرْ عَلَى نَفْسِهِ بِالبَذْلِ، لَمْ يَقْدِرْ عَلَى عَدُوِّهِ بِالقَتْلِ»[3]، فالبخل والجبن أخوان؛ وهجاؤه بالأولى يستلزم هجاءه بالآخرة، ومثاله قوله:

ك1 ب5 **وَكَـمْ لظَـلامِ اللّيْـلِ عِنـدَكَ مـن يَـدٍ تُخَـــــبِّرُ أنّ المَانَوِيّـــــةَ تَكْـــــذِبُ**

استفتح البيت **بمفارقة استعارية مكنية** انزل فيها الليل منزل كائنٍ حي فحذفه وأتى بأحد لوازمه "اليد".

وفيه **مفارقة كنائية** بـ"اليد" عن صنائع المعروف التي يقدمها الليل لكافور.

وفي قوله: "لظلام الليل عندك" **مفارقة التفات**؛ انصرف فيها المتنبي من مخاطبة نفسه إلى مخاطبة كافور، دون إشعار سابق منه؛ حيث يلتفت من مخاطبة نفسه إلى مخاطبة كافورٍ دون أن يشعر هذا الأخير بذلك فالظاهر أنه التفت في الضمير وأنه لايزال يخاطب نفسه، إلا أن السياق مع الالتفات إلى مخاطبة كافور.

وكله **مفارقة تعريضية** بعجز كافور عن عدوه وجبنه، الأمر الذي ألجأه للقتال ليلا وأخذ الأعداء على حين غفلة –وهو من شيم الجبناء– وهذا ظاهر بتصوير المتنبي لمشهد خيالي يساعد

(1) أبو العباس شمس الدين ابن خلكان البرمكي، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج04، ص103.

(2) شمس الدين أبو عبد الله مُحَمَّد بن أحمد الذهبي، سير أعلام النبلاء، تح: المحقق : مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط03، 1985 م، ج10، ص256.

(3) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

فيه الليلُ أبا المسك في الحرب – يذكره في البيت بعده – وينْسِب له الفضْل في انتصارات كافور على أعدائه، وبذكره المانوية[1]؛ التي يقول أصحابها إنّ الشر كله من الظلمة والخير كله من النّور دعم لهذا القول، فكذّب هؤلاء وأثبت أن الخير كائن بالليل عند كافور، لينفي بطريقة ذكية غير مباشرة أن يكون كافورا حصَّلَ ذلك بنفسه، وهو من قبيل **المفارقة التهكمية** المبطّنة الساخرة من سواده؛ ساهمت **المفارقة الخفية** في نسجها، بتجنب المتنبي أي إشارة من شأنها أن تفضحه، لجعل مراده غير مرئي أمام كافور وجلسائه، وقد دعم مقصديته هذه بالبيت بعده.

ك1 ب6 م وَقَـاكَ رَدَى الأعـداءِ تَسْـري إلَـيْهِمُ وَزَارَكَ فيــهِ ذو الــدّلالِ المُحَجَّــبُ

في المصراع الأول يستمر في **مفارقته التعريضية التهكمية**؛ ويخبرنا عن اليد في البيت السابق؛ ففي قوله: "**وَقَاكَ رَدَى**" أي: أن الليل يقي كافور الأعداء إذا سرى إليهم تعريضا بسواده، وأنّه لا يظهر لهم لشدّة سواد بشرته وكذا تعريض بجبنه وأنه يستغلُّ الليل لغفلة الناس فيه ليغدر بأعدائه، وفي المصراع الثاني قال له:" **وَزَارَكَ فيهِ ذو الدّلالِ المُحَجَّبُ** " وفيه لمز لكافور وأنه خصيٌّ ليس له أرب في النساء؛ ودليلنا لذلك **مفارقته الكنائية** في قوله "ذو الدلال المحجّب" وهو كناية عن عدم القرب والمساس؛ وإلَّا فَلِمَ يَكُونُ الحَبِيبُ مُحَجَّبًا ليلًا عند زيارته لمحبوبه؟، وهذا يدل على أن النساء في حضرة أبي المسك، تبقى على هيئة واحدة في سائر الأحوال، وهو كناية على عدم التّمتع وأنهن لا يعدون أن يكنَّ أكثر من دمى في يده، وهذا ما يوضحه قوله في إحدى هجائياته:

ويســتَخدمُ البــيضَ الكواعِــبَ كالــدُمى ورومَ العِـــدَّى والغطارِفَـــةَ الغُـــرّا

وفي البيت **مفارقة موقفية صريحة**، فكيف يجتمع لرجل في الحرب أن يعيش كل هذا الأمان لدرجة التفرغ لذي الدلال المحجب؟؛ إلا إذا كانت تُأسس **لمفارقة كنائية** يكني فيها المتنبي عن جبن كافور وأنه يتخيّر لنفسه مواضع في آخر الجيش تعزله عن العدو؛ وتُمكّنه من التفرغ

(1) المانويّة: نسبة إلى ماني بن فانك، وُلد بجنوبي بابل نحو سنة 216 ميلاديّة، وادَّعى النبوّة، وهي فرقة غنوصيّة مسيحيّة كانت أخطر البدع التي تعرضت لها المسيحيّة وأطولها عمرًا، وتختلط فيها التعاليمُ المسيحيّة بالتعاليم اليهوديّة والبوذيّة والزرادشتيّة وأهمّ أركانها القول بالثنائيّة، أي : إله للنور وإله للظلام، ينظر : معجم اللغة العربية المعاصرة، 4721.

لدُمَاه، وفيه كناية عن سَفَهِه وسوء تدبيره وأنَّه لا يحسن سياسة جيشه كونه ليس أهلا لها، وهو تندُّرٌ به لا يترك المتلقي إلا بعد أن يرسم على شفتيه ابتسامة هادئة تشوبها نظرة سَاخرة.

وكلّه من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبن كافور وأنه يستغل سواد الليل ليخرج لأعدائه فيأخذهم على حين غفلةٍ منهم، يشفع له سواده فلا يروه، متجنّبًا المواجهة النهارية، وكذا تعريض بخصائه، لما حصر وقت زيارة النساء لكافور ليلا وهو من قبيل المفارقة التهكمية؛ يهزأ فيها منه وأنه يتخفى من الناس ليلا حتى لا يروْا طريقة معاملته للنساء وأنه يكتفي بالنظر واللمس كأقصى حد كونه خصي.

ك1 ب20م إذا ضرَبتْ في الحرْبِ بالسّيفِ كَفُّهُ تَبَيَّنْتَ أنّ السّيفَ بالكَفّ يَضرِبُ

البيت كله يُؤسس **لمفارقة ساخرة ملحوظة** قائمة على **مفارقة المدح في معرض الذم** دَعامتها **المفارقة الكنائية**؛ حيث أجاد فيها المتنبي إخفاء سخريته من كافور ببنائه لهالةٍ وهمية من المدح أمام الضحية والمتلقي، وأقنعهما أن قصده الإشادة وكناية عن بأس كافور وقوته في الحرب؛ إلَّا أنه جعل قرينة تثبت غير ذلك وهو نسبته القطع للكفِّ لا إلى جودة السيف الماضي وهو خلاف العادة فمدح السيف من مدح صاحبه؛ وبهذا يلمزه في مفارقة تعريضية بجبنه وخنوعه وهو ما ذهب إليه ابن حسام في قوله: «ومعناه قريب إلى قوله في التعريض بكونه جبانًا:

إذا الهِنـدُ سَـوَّت بَـينَ سَـيفَي كَريهَـةٍ فَسَـيفُكَ في كَـفٍّ تُزيـلُ التَسـاوِيا[1]»[2].

وفيه **مفارقة كنائية** أخرى هدفها إقامة **مفارقة تعريضية ساخرة** في قوله: " بالكَفّ يَضرِبُ " وهو تعريض وكناية عن ضخامة كفِّ كافور، وهي سمة يعرف بها العبيد، وبذا لا ينفك يسخر منه ويبطن هجاءه، مدّعيا مدحه مختفيا في مظهر الشاعر المخلص المحب، وقد أورد –دعما لهذا المعنى– لفظ الضرب والسيف و الكف مكررًا في البيت وذلك لاستجلاب ذهن المتلقي إلى التركيز على السيف والكف والضرب وأن هذا الأخير حاصلٌ بالكف لا السيف.

ك1 ب29 يُريـدُ بـكَ الحُسّـادُ مـا الله دافِـعٌ وَسُمْـرُ العَـوَالي وَالحَديـدُ المُـذرَّبُ

(1) ديوان المتنبي، ص445.

(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص143.

في البيت **مفارقة كشف عن الذات** استحدث فيها المتنبي شخصية "الحساد" كطرف في المعادلة؛ تنوب عنه في الكشف عن المضمر وإثبات وجهة نظره في كافور وتمرير تعريضه به؛ دون أن يكشف نفسه.

وفي قوله:"وَسُمْرُ العَوَالِي وَالحَديدُ المُذرَّبُ" مفارقة كنائية عن عسكر كافور وجيشه.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبنه وتأخره عن جيشه واحتمائه خلفه؛ وأنه لولا الله جل وعلا بقدرته وتسخيره لهذا الجند والعسكر الذي يحول دونه ودون الموت لهلك؛ لجُبْنِه وعجزه عن الدفاع عن نفسه، ولو أراد أبو الطيب غير هذا لانصرف إلى نسبة الشجاعة إليه كما صنع مع سيف الدولة؛ وجعل كافور إمام جيشه وقائده والحائل بينه وبين الأعداء؛ لا أن يحول الجيش دون كافور وأعدائه كما صوّره لنا المتنبي هنا.

ومنه كان البيت كله مؤسسا على **المفارقة الهزلية** التي يختفي فيها المتنبي خلف الادعاء وتصنع المدح بإيراده سياقا نصيا يحتمل التأويل على الجهتين المدح والهجاء، جاعلا السياق يكشف للمتلقي مقصديته منه.

ك1 ب30 **وَدونَ الذي يَبْغُونَ ما لوْ تَخَلّصُوا إلى المَوْتِ منه عشتَ وَالطّفلُ أشيبُ**

يستمر في هذا البيت في **مفارقة كشفه عن الذات**؛ واعتماد نفس الشخصية وهو "الحساد" لينوبوا عنه في التصريح بما يضمره.

وفيه **مفارقة خداع للنفس** جعل المتنبي فيها نفسه دون وعي من فئة الحساد الذي ينتظرون زوال ملك كافور، وهذا ظاهر من توافق رغبتهم مع رغبته الخفية.

وقد أسسه على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة الموت والفناء الذي يبتغيه الحساد لكافور وصورة الخلود والحياة.

وفيه جملة من **المفارقات الكنائية**:

الأولى في قوله "الذي يبغون" كناية عن أمنية الناس في زوال ملك الأسود وتولي من هو خيرٌ منه ملك مصر.

الثانية في قوله: " عشتَ وَالطّفلُ أشيبُ" كناية عن خلود كافور في هذه الدّنيا إلى أن تقوم القيامة مُقْتَبِسًا من قوله عزّ وجل: قَالَ تَعَالَى:﴿ فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ ٱلْوِلْدَٰنَ شِيبًا﴾[1] ومعنى البيت أن المتنبي يخشى أن يكون هذا الذي يبغيه حسّاد كافور وهو زوال سطوته عليهم بهلاكه ليس بشيء، بل الأدهى والأمَرُّ أَن يعيش وتكون أَيَّامه من أَيام القيامة، وهذا المعنى هو الذي أَراده هنا بقوله: "عِشْتَ والطِّفْلُ أَشْيَبُ"، فساق البيت مساق التذمر والتبرّم من كافور وصنائعه، وأنه لا يمكن ان يصل إليه أحد فيخلصنا منه كونه محْتمٍ بكل هذا العسكر والجند ومتحصّنٌ في قصره، وفيه **مفارقة تعريضية** عن مدى تحصنه وتمنُّعه.

البيت **مفارقة تنافر بسيط** قائمة على التناقض الظاهري بين "الموت" و " عشت " وقوله: "والطّفل أشيب" فجاور بين معنيين متناقضين متنافرين هما الحياة والموت و الطفولة والشيب دون حاجته للتعقيب على ذلك.

وفيه **مفارقة نقش غائر** (إغراق) أغرق فيها المتنبي وغالا في وصف حياة كافور في الملك وأنه من الخالدين إلى يوم القيامة، دعما لتعريضه بمدى جبنه وحرصه على الحياة.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية التهكمية** من جبن كافور وتمنُّعه في حصنه وأنّ تبرّم الناس منه ومن أفعاله وتشوُّفُهم لرحيله من المستحيلات كونه بعيد عن متناول اليد، وقد أحسن المتنبي إخفاءها بلجوئه **للمفارقة الهزلية**؛ حيث اختفى خلف الادعاء وتصنع المدح بإيراده سياقا نصيا يحتمل التأويل على الجهتين المدح والهجاء، جاعلا السياق يكشف للمتلقي مقصديته منه.

ك1 ب32م وَلَـوْ جـازَ أن يحـوُوا عُـلاكَ وَهَبْتَهَـا وَلكِـنْ مـنَ الأشـياءِ مـا لـيسَ يوهَـبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صوتين متناقضتين، صورة الوهب والعطاء وصورة عدم الوهب والإمساك.

وفيه لو أغرقنا في التأويل **مفارقة كنائية** في قوله: "عُلاك" كناية عن رأسه لا عن الرفعة والشَّرَف –كما جرت العادة– والقرينة التي تساعدنا على هذا قوله: "ومن الأشياء" والشيء كما هو معلوم لا يستعمل إلا للمحسوسات، يقول الخليل: « الشيء .. هو اسم الآدميين وغيرهم من

(1) سورة المزمل، الآية 17.

الخلق»[1] ولو أراد أبو الطيب أمرا معنويًّا لاستعمل غير هذا؛ ولقال: ومن الصفات أو ومن السمات ما لا يوهب أو غيره مما يوافق الوزْنَ، غير أنه فضّل "الأشياء؛ واستبقها بحرف الجرّ من التي تفيد التبعيض، فكأنه يقول: وإن كان هذا الرأس جائزٌ وهْبُهُ للناس لوهبته، ولكن من ذا يستطيع احتواءه أو حمله دلّ عليه قوله: "ولو جاز أن يحووا" حيث استعمل أداة الشرط "لوْ" وهي أداة شرط غير جازم تفيد التعليق في الماضي أو المستقبل، تُستعمل في الامتناع أو في غير الإمكان أي: امتناع الجواب لامتناع الشرط؛ أي لو جاز وهبك رأسك لوهبته ولكن لا يجوز؛ ويفهم منه ضده أي: الحُرْمَة واستحالة احتوائه؛ لهذا كان من الأشياء التي لا توهب لعجز الموهوبةِ له عنها في مشهد كاريكاتوري ساخر يدفع كل من فهمه على الضحك والتّندّر.

وبهذا التأويل خُلِقَ في البيت **مفارقتان تعريضيتان** الواحدة تجلب أختها:

الأولى قريبة، ويهزأ فيها بهيئة رأس كافور الذي كان «ضخم الجمجمة»[2] وهو ظاهر في قوله: "منَ الأشياءِ ما ليسَ يوهَبُ"، أي: لو تستطيع وهب الناس رأسك لوهبته ولكن من ذا الذي يرضى بأخذ مثل هذا الرأس.

والثانية بعيدة ويعرّض فيها بجبن كافور واستحالة الوصول إليه من أعدائه وحساده ليظفروا برأسه واحتوائه، كونه مُتَمَنّعٌ في قصره، ولا يُشْرِفُ على حروبه بنفسه، داعمًا تعريضه بجبنه **بمفارقة كنائية** في قوله: "لَوَهَبْتَهَا" كناية عن سرعة استسلامه إذا ما ظفر به أعداؤه.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية**؛ وقد أحسن المتنبي صياغتها؛ حيث تهكّم وسخر من شكل رأس كافور الضخم، وكذا لمزه في بخله وشحّه وبخسة نسب هذا العبد الأسود المردودِ بالفلسينِ قَدْرُه، وأنه من الأشياء التي لا توهب؛ فمن ذا الذي يرضى أخذ سافل الشرف والنسب،

وفي الأبيات الثلاثة السابقة، **مفارقة كشف عن الذات** بوضع أبي الطيب شخصية "الحسّاد" كقناع يختفي وراءه ليمرّر ما يريد قوله؛ فقد تَبَنَّى المتنبي ضميرَ الـ(هُمْ) كقناعٍ؛ وتركه يكشف عمّا يدور في خلده، وأن تقول لكافور ما لا يستطيع هو قوله، في توضيح حاله معه.

ك1 ب36 **لَقِيتَ القَنَا عَنْهُ بِنَفْسٍ كريمَةٍ إلى المَوْتِ في الهَيجا من العارِ تَهرُبُ**

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج06، ص296.

(2) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.

وفيه **مفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: "لقيت القنا عنه" أي المُلْك كناية بالقنا عن المخاطر والمكاره التي لقيها دونه.

الثانية في قوله: "من العار" كناية بالعار عن الهزيمة والانخذال في الحرب؛ اللذان قد يلحقانه بسبب جبنه عن المواجهة.

وفي قوله: "بنفس كريمة" **مفارقة هزلية** يتخفى فيها المتنبي خلف قناع الكذب والادّعاء موهمًا كافور بأنه يمدحه؛ بجعله "إلى الموت" في الشطر الثاني؛ فقصده أن هذه النفس كريمة بصفات وأفعالٍ تستحقُّ الموت لا الحياة، وهو ما يوضّحه البيت الذي يليه.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبن كافور ؛ وكأنه يقول: إنك من شدّة ما ضقت ذرعا بعارك الذي يلحقك لسوادك وعبوديتك وخصائك جسرت على المُلْكِ هروبا من هذا العار بهذه النفس التي هي أكرم إلى الموت منها إلى الحياة، وذكر أبي الطيب «الهرب وإن حسَّنه بأَنَّ هربه إلى الموت من العار اللاحق من الجبن، إلا أَنّ في كلامه ما يحتمل أَن يقول تَهْرُبُ إلى الموت من العار عن قبح صورتك، ويحتمل أَنه قصد به الرمز إلى كمال جُبْنِهِ كما يقال في حقّ من إذا أَرادوا وصفه بذلك يقولوا يهرب في جبنه إلى أن يموت»[1].

ك1 ب37 وَقد يترُكُ النّفسَ التي لا تَهَابُهُ وَيَخْتَرِمُ النّفسَ التي تَتَهَيّبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة النفس التي تجسر على الموت ولا تهابه وصورة النفس التي تتهيب، وقد دعمها بمفارقتي طباق؛ طباق إيجاب بين (يترك ≠ يخترم) وسلب بين (لا تهاب ≠ تتهيّب).

وفيه **مفارقة استعارية مكنية** انزل فيها الموت منزلة العدو الحقيقي الذي تحصل بين وبين الإنسان مواجهة في الحرب، فحذفه وأتى بأحد لوازمه "يترك" و"يخترمُ".

وفيه **مفارقة أحداث** أسست لها **مفارقة القدر**؛ حيث لـمَّا جسر كافور على الموت هربًا من عاره أفلح في النجاة منه وتحصيل الملك؛ وهذا أمر نادِرٌ قليل؛ كون من يجسر على الموت نادرا

(1) ابن حسام زاده ا، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص150.

ما تُتوقَّعُ نجاته، وكذا من يتهيّب الموت نادر ما يصل إليه من هذا الطريق –طريق الحرب– وهذا نلمسه في استعمال المتنبي "قد" في البيت ليفيد التقليلَ أو الشكّ أو احتمالَ الوقوع، لدعم مقصديته.

والبيت كله من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** بخسّة وجبن كافور وأنه لا يصلح أن يكون ملكا؛ ولولا أن عاره دفعه للجسارة على الموت بطلب الملك؛ ولولا أن الموت خالف عادته فيمن يجسر عليه وانصرف عنه لما حصَّلَ هذا الذي هو فيه كونه جبان.

ك1 ب38 وَمَا عَدِمَ اللاقُوكَ بَأساً وَشِدّةً وَلَكِنّ مَنْ لاقَوْا أَشَدُّ وَأنجَبُ

استفتح البيت بمفارقة كنائية **في قوله: "اللاقوك"** عن أعداء كافور الذين يتربصون به، ونرى أنه لم يحذف الألف واللام من "اللاقوك" رغم أنها جاءت مضافا؛ وهي ألف ولام الاستغراق؛ لاستغراق أفراد الجنْسِ كلّهِم حقيقةً أَوْ عرفاً، ليشمل كل من يعادي كافور أو يلاقيه في المعارك، وهي تدلُّ على ما تدُلُّ عليه لفظة "كُلَّ" لو كانت بدلها؛ وهو مما يكثر في شعر أبي الطيب حيث يميل إلى تَنَكُّبِ المعيارية في كثير من الأحيان لفتًا لانتباه المتلقي، أو سعيا لإدهاشه؛ وفي هذه الحالة بغية حمله على التركيز على أعداء كافور جملةً الذين لم ينفي عنهم البأس والشدة كما عادة الشعراء، بل أثبت لهم ذلك كله، تمهيدًا إلى ما سيأتي به في الشطر الثاني.

والذي فيه **مفارقة تشبيه ضمني** لكافور بجنس الإبل عموما والناقة خصوصا، وقرينتنا لذلك "أنجب" من نَجَبَ واسم فاعله نجيب «والنَّجيبُ مِنَ الإبل ... القويُّ مِنْهَا، الْخَفِيفُ السَّرِيعُ»[1]، وهذا ليس اعتباطا، كون الإبل عموما كثيرة الخوف والجزع، وتعتبر من أجبن الحيوانات قاطبةً، فإنها على كبر جسمها تخاف أصغر الحيوانات، وإذا ما أراد صاحبها إخافتها أصدر صوتاً إما بضرب صفيحةً بأخرى أو حرك من خلفها عُرف شجرة جافاً، فسرعان ما تهبُ هاربةً، ولا تستقر إلا عندما يتملكها التعب والإعياء، وأكثر ما يظهر الخوف والجُبن على الناقة عندما تكون مُطفلةً ، فإذا ابتعدت في المرعى مع صغيرها أو انفردت عن القطيع لسبب ما تمكن منها القلق والخوف الشديد ، ولا يهدأ بالها إلا عندما تعود وتنضم إلى القطيع[2].

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص748.

(2) طِبَاعُ الإبل (بتصرف) ، موقع النّاموس، الأحد 17 أغسطس، 2014 | 11:21 ص، www.alnamoos.com.

واستعماله صيغة أفعل كان دعما **لمفارقة نقشه الغائر** التي يغرق فيها ويبالغ في شدته وسرعة هربه حتى ما يشبهه أحد ولا يلحقه، فبعد أن نسب إليه الهرب من العار جعله شديدا فيه بتوظيف إحدى قرائنه وهي "أنجب" على وزن صيغة المبالغة "أفعل".

وفيه **مفارقة هزلية** أوهم فيها المتنبي بادعائه الكاذب أنه يقصد من بيته مدح شجاعة كافور إلّا أن مقصديته كانت عكس ذلك تمام، كما ظهر لنا من جملة القرائن أعلاه.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية الساخرة** من جبن كافور وخوفه وسرعة هربه وشدّته في صنيعه هذا.

ك1 ب39 ثناهم وَبَرْقُ البِيضِ في البَيض صَادقٌ علـيهم وَبَـرْقُ البَيض في البِـيض خُلَّـبُ

يستمرّ في هذا البيت في **مفارقة نقشه الغائر** وإغراقه في وصف شدّة هرب كافور؛ حيث

وفيه **مفارقة تورية** في "ثنى" استفتح البيت بقوله: "ثناهم" من «ثَنَى الشَّيْءَ عَطَفَهُ وَبَابُهُ رَمَى وَ (ثَنَاهُ) أَيْضًا كَفَّهُ، وَثَنَاهُ صَرَفَهُ عَنْ حَاجَتِهِ، »[1]، فالمعنى القريب إلى ذهن كافور كونه يتوقع المدح هو"صرفهم" أما مراد المتنبي فهو المعنى البعيد بمعنى "عطفهم" بسبب إثبات الهروب له في البيت السابق، فكأنه يقول: هروبك يوم الزحف عطفَ جيش العداة على جيشك .

وفيه **مفارقة استعارية مكنية** شبه فيها البيض بالسحاب فحذفه وأتى بأحد لوازمه "البرق".

ومنه كان في البيت **مفارقة جناس** كامل بين (البَيض والبِيض)، لإضفاء جرسٍ موسيقي على البيت.

وفيه **مفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: "برق البِيض" كناية بالبِيض عن السيوف.

(1) أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، ص50.

الثانية في قوله: "في البَيض صادق" كناية بالبَيض عن الخُوَذ الحديدية للفرسان؛ مفردها بيضة؛ «مِنَ السِّلَاحِ، سُمِّيَتْ بِذَلِكَ لأَنها عَلَى شَكْلِ بَيْضة النَّعَامِ»[1].

الثالثة في قوله " وَبَرْقُ البِيضِ في البَيض صَادقٌ "كناية بـ"صادق" عن نجاعة السيوف وبلوغها مرادها وهو إهراق دماء العدو، وقد استعاره من قولهم برق صادق أي «الذي فيه المطر»[2] حتى كأن دماءهم مطر يسيل، وهو من قبيل **المفارقة الاستعارية المكنية**، بإنزال البرق منزلة العاقل الصادق فحذفه وأتى بأحد لوازمه "الصدق".

الرابعة في قوله: "عليهم وَبَرْقُ البَيض في البِيض خُلَّبُ " « يُقَالُ: إِنَّهُ كَبَرْقٍ خُلَّبٍ، وبرقٌ خُلَّبٌ وَهُوَ السَّحابُ الَّذِي يَبْرُق ويُرْعِدُ، وَلَا مَطَر مَعَه»[3] كناية بـ"خلّب" عن خيبة البَيْض في أن ينال من السيوف ما نالته منه.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بأن أحد الطرفين أخذ عدوه بالسيوف والطرف الآخر ردّ دفاعًا بالخوذ، وهذا لا يكون إلا حال الفرار، فكأنه يصف السيوف وهي تضرب بَيْض من فرّ من الخلف، وهي قرينة أخرى تدل على هرب كافور.

وفيه **مفارقة نقش غائر** بأن بالغ في شدة هذه الحرب حتى كأن شَرَرَ السيوف في الحديد برق خُلَّبٌ يملأ الجو.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** بجبن كافور وخوفه وهربه عن المعارك، وعطف جيش العدو على جيشه بعد تخليه عنه، وكأنه يقول: برق سيوف أعدائه صادق في رقاب جنده بعد فراره عنهم، وبرق خوذهم ليس بنافعهم ولا بمدافع نهم.

ك1 ب40م سَـلَلْتَ سُـيوفاً عَلّمـتْ كـلَّ خاطِـبٍ على كـلّ عُـودٍ كيـفَ يـدعو وَيخطُـبُ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة الحرب التي رمز إليها بالسيوف وصورة السلم التي رمز إليها بالدعاء والخطابة.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج07، ص125.
(2) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ج01، ص186.
(3) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص364.

وفيه **مفارقة استعارية مكنية** أنزل فيها السيوف منزلة العاقل فحذفه وأتى بأحد لوازمه "التعليم".

وقد ضمّنه **جملة من المفارقات الكنائية:**

الأولى في قوله: "سللت سيوفا" كناية عن استخدامه القوة مع خطباء مصر، وقد أورد اللفظ نكرة وبصيغة الجمع بغرض التهويل والتعظيم لهذه السيوف.

الثانية في قوله: "على كلّ عود" كناية عن منابر المساجد التي يلجأ فيها الأئمة للارتكاز على عود، واستخدامه لفظ العموم "كل" التي تصور الشيء وتحيط بجميع ما تدل عليه بغرض إفادة الشمولية والعموم وعدم استثناء أحد منهم.

وكله من قبيل **المفارقة التهكمية التعريضية** باستقواء كافور على الأئمة والخطباء وحملهم بقوة السيف على تزيين صورته البشعة في أعين الناس؛ وقول ما يرضيه؛ وما هو في مصلحته لعامتهم، وذكر أبي الطيب للخطباء سببه دورهم الحساس في إقامة الدول وتقويضها؛ حيث كانوا إعلام ذلك الزمن ولكلامهم وقع في النفوس، وكذا لمزه بالاستقواء على الضعفاء لجبنه وعدم قدرته على المواجهة المسلّحة.

وهذا التعريض قد يكون من قبيل **المفارقة الصريحة** التي يحتمل أن يتفطّن لها كافور والمتلقي معًا كونها شبه ظاهرة وقريبة من الفهم؛ ولا تحتاج كبير تفكير.

ك2 ب16 **تَرَكْنَا لأَطْرَافِ القَنَا كُلَّ شَهْوَةٍ فَلَيْسَ لَنَا إلاّ بِهِنّ لِعَابُ**

قد يفهم من هذا البيت أنه خصص للقنا كل شهوته وليس له إلا بها لعب، إلا أن قصده هو أنه ترك القنا وشهوته انشغالا بالخود في البيت السابق و"بهن" تعود عليهن، ومنه أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة الشهوةِ للحرب وصورة الشهوة للنساء وأنه ترك الأولى سعيا خلف الثانية.

وفيه **مفارقة كنائية** في قوله: " تَرَكْنَا لأَطْرَافِ القَنَا كُلَّ شَهْوَةٍ" كناية عن اعتزال الحرب بالكلية، وقد دعمها **بمفارقة نقش غائر** بمبالغته في هذا الاعتزال؛ باستعماله الفعل "تركنا" التي من

معانيه الانصراف والمفارقة والهجر، ثم أردفه باستعمال لفظ "كل" التي تصور الشيء وتحيط بجميع ما تدل عليه بغرض إفادة الشمولية والعموم وعدم استثناء أي شهوة، وفيه **مفارقة تعريضية** بالترك بالكلية دون التفكير في الرجوع.

وفي قوله: "فَلَيْسَ لَنَا إلاّ بِهِنّ لِعَابُ" **مفارقة تعريضية** بانشغاله عن الحرب بالنساء وأنه ليس له شُغْلُ إلا بهنّ؛ نافيا غير ذلك على إطلاقه، وهو ما ألجأه لاستخدام الفعل "ليس" وهو في هذا الموضع يعمل عمل حرف النفي مثل (ما)، وذلك لانتقاض نفيه بـ إلاّ.

ويستمر **فمفارقة تشبيهه الضمني** بتشبيه كافور بالنساء وجعله في صنفهن، بل وزاد عليه بأن جعله من الصنف الذي يكون في مجالس اللهو واللعب بقوله: "لعاب" و«اللِّعابُ، بِالْكَسْرِ: مثلُ اللَّعِبِ .. وأَلْعَبَ المرأَةَ: جَعَلَها تَلْعَبُ، وأَلْعَبها: جاءَها بِمَا تَلْعَبُ بِهِ؛ وقولُ عَبِيد بْنِ الأَبْرَص:

قَـدْ بِـتُّ أُلْعِبُهـا وَهْنـاً وتُلْعِبُـني ثُمَّ انْصَـرَفْتُ وَهِـيَ مـنِّي عَلَـى بالِ

يُحْتَمَلُ أَن يَكُونَ عَلَى الْوَجْهَيْنِ جَمِيعًا. وجاريةٌ لَعُوبٌ: حَسَنةُ الدَّلِّ، والجمعُ لَعائبُ. قَالَ الأَزهري: ولَعُوبُ اسمُ امرأَة، سُمِّيَتْ لَعُوبَ لِكَثْرَةِ لَعِبها، وَيَجُوزُ أَن تُسَمَّى لَعُوبَ، لأَنه يُلْعَبُ بِهَا»[1] وفيه **مفارقة تعريضية** بخصاء كافور أن عدّه من النساء اللعائب.

وفيه **مفارقة استخفاف بالذات** نال فيها المتنبي من قدر نفسه بأن جعل نفسه ممن ترك الحرب والقتال واشتغل باللهو والنساء، وما هذا إلا لتمرير مقصديته من البيت.

والبيت كله من قبيل **المفارقة التعريضية** بترك الحروب والمعارك بوفوده على كافور لجبن هذا الأخير وخَوَرِه عنها وانصرافه إلى اللهو واللعب، لدرجة أنه ترك كل شهوة لها سواء بتدريب أو مبارزة أو حرب، وهو عكس ما كان يصنعه مع سيف الدولة.

ك2 ب17 **نُصَـرِّفُهُ للطّعْـنِ فَـوْقَ حَـوَادِرٍ قَـدِ انْقَصَـفَتْ فـيهِنّ منـهُ كِعَـابُ**

في البيت ما يعزز أن قصده بـ "بهنّ" في البيت السابق "الخود" وليس القنا لأنه في هذا البيت خاطب القنا بصيغة المفرد المذكر لا المؤنث في قوله: "نُصَرِّفُهُ".

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص740.

وفيه **مفارقة نقش غائر** بمبالغته في وصف شدّة طعنه لدرجة انكسار كعاب الرماح وانقصافها فوق حوادرها لشدّة الطعن؛ والكعابُ جمعُ كعبٍ «عُقْدَةُ مَا بَيْنَ الأُنْبُوبَيْنِ مِنَ القَصَبِ والقَنا؛ وَقِيلَ: هُوَ أُنْبوبُ مَا بَيْنَ كلِّ عُقْدتين؛ وَقِيلَ: الكعبُ هُوَ طَرَفُ الأُنْبوبِ الناشِزُ، وَجَمْعُهُ كُعُوب وكِعابٌ»[1] يقال «رُمْحٌ حادِرٌ: غَلِيظٌ، والحَوادِرُ مِنْ كُعُوب الرِّمَاحِ: الْغِلَاظُ الْمُسْتَدِيرَةُ»[2].

وفيه **مفارقة كنائية** عن كثرة اقتحامه الحروب وتدرّبه في أَمر الحرب والطعن والضرب بها وقد ساقها للتأسيس **لمفارقة تعريضية** يفخر فيها بشجاعته ويستذكر ما كان عليه في سابق عهده من خوض للمعارك والحروب في كنف سيف الدولة وغيره، وكأنه يقول: انصرفت إلى اللهو واللعب بسبب جبن كافور وأنا الذي كانت رماحي تنكسر لشدة الطعن في الحرب، قال ابن الحسام: «وفي البيت ما يدل على امتلائه من الغيظ والغضب حيث صاغ الكلام على أُسلوب استحضار الهيئة»[3].

ومقصديته هذه المتمثلة في اشتياقه في حضرة كافور إلى اعتلاء فرسه وتوشح سيفه واعتلاء رمحه بيّنه بقوله:

أَلا ليــتَ شَــعْرَ يَــدي أَتُمْسِــي تَصَــرَّفُ في عِنــانٍ أَو زِمــامِ
وَهَــل أَرمــي هَــوايَ بِراقِصــاتٍ مُحَــلاّةِ المَقــاوِدِ بِاللُغــامِ
فَرُبّتمــا شَــفَيْتُ غَليــلَ صَــدْري بِسَــيْرٍ أَوْ قَنــاةٍ أَو حُســامِ[4]

ك2 ب22 وَأَكْثَـرُ مَـا تَلْقَـى أبَا المِسْـكِ بِذْلَـةً إذا لم تَصُـنْ إلاّ الحَديـدَ ثِيَـابُ

بعد أن ذكر مغالبة الاعداء له في البيت السابق لهذا في القصيدة؛ استفتح هذا البيت بصيغة من صيغ التفضيل "أفعل" بقوله: "أكثر" للدلالة على أنه اشترك في البذلة مع الناس في سائر أيامهم وزاد عليهم بأن فاقهم بذلة أيام الحرب مستغنيا عن التّترس؛ وهذا دعمًا **لمفرقة نقشه**

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص718.
(2) المرجع نفسه، ج04، ص172.
(3) ابن حسا زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص173.
(4) ديوان المتنبي ص484-485.

الغائر (إغراق) في البيت؛ حيث غالا في ترك كافور التترس للحرب وأنه أشد ما يحرص على بذلته وقتها.

وقد عمد إلى **مفارقة الحذف**؛ فحذف "الأعداء" من البيت نظرا لذكرها في البيت قبله ودلّل عليها بتاء التأنيث في الفعل "تَصُنْ" وتقدير الكلام: إذا لم تصن الأعداء إلا الحديد ثياب وقد غاب هذا عن كثير من الشراح؛ الأمر الذي جعل أقوالهم تتضارب ويخطِّئُ بعضهم بعضا، وما فعله هذا إلا قصد الابهام وتعميَةً للمعنى وتلاعبًا بالتركيب ليُرْبِكَ الضحية، وفيه **مفارقة كنائية** في قوله: " إذا لم تَصُنْ إلاّ الحديد ثيابُ" كناية عن أيَّام الحرب؛ وهو الوقت الذي تُتّخذ فيه الدّروع الحديدية ثيابًا، يقول: أكثر ما تلقى كافور حريصا على زخرف الثياب أيام حروبه مع أعدائه الذين اتّخذوا من الحديد ثيابا، وهذا خلاف ما تصنعه الملوك، لأنها وإن لم تخرج في حروبها لتشرف عليها بنفسها فإنها تتترسُ وتظهر في صورة فرسان المعارك رفعًا لهمّة القادة والجيش.

وما هذا منه إلا **مفارقة تهكمية تعريضية** بجبنه وأنه يبقى في قصره يتمنَّعُ مثل النساء لا يهمه إلّا الثياب وزخرفها فقط، وتعريض بشجاعة أعدائه الذين اتّخذوا الحديد ثيابًا تأهُّبًا للحرب.

ك2 ب23 **وَأَوْسَعُ مـا تَلقـاهُ صَـدْراً وَخَلْفَـهُ رِمَـاءٌ وَطَعْـنٌ وَالأَمَـامَ ضِـرَابُ**

أسس على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين، صورة الخلف الذي فيه الرماء والطعن وصورة الامام التي فيها الضراب، ودعمها بمفارقة طباق إيجاب بين (خلف ≠ أمام).

وفيه جملة من **المفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: "أوسع صدرا" كناية عن اغتباطه وسروره، وهو عكس ضيق الصدر والضجر، ودعمها **بمفارقة نقش غائر** بلجوئه لصيغة المبالغة "أفعل" في قوله: "أوسع" للدلالة أنه يتشارك مع الناس في سعة الصدر إلا أنه يفوقهم حال استدباره للمعركة.

الثانية في قوله: "رماءٌ وطعنٌ" كناية عن شدة القتال وهول المعركة، كون رماء النبل وطعن السيوف والرماح من مظاهره.

وفيه **مفارقة تورية** في قوله: "ضراب" أسست لها مفارقة المشترك اللفظي، فالمعنى القريب هو الضَّرب كونه يتوافق مع الطعن، والثانية بعيدة وهي من « ضَرَب الفَحْلُ الناقة يَضْرِبُها ضِرَاباً

بالكَسْرِ: نَزَا عَلَيْهَا أَي نَكَح»[1]، وذهابنا إلى أنه أراد المعنى الثاني هو إيراده لفظ "الطعن" ومنه كان الضراب بعده على غير هذا المعنى، ولو حصل لكان حشوا من أبي الطيب؛ وليس مثله من يقع في هذا؛ على دقته في نظم الشعر وانتقاء الالفاظ.

وفيه **مفارقة هزلية** اختفى فيها أبو الطيب خلف مظهر الكاذب بتصويره الحقيقة في ذهن كافور عكس مقصديته في البيت، وأوهمه أنه يريد مدح شجاعته وإقدامه في الحرب، في حين أن البيت كله من قبيل **المفارقة التعريضية الخفية** بجبن كافور وتوليه يوم الزحف وقد دل عليه قوله: "خلفه رماء وطعان" أي أن المعركة واقعة خلفه وهو مستدبر لها، وفي الشطر الثاني تعريض بخصائه وعدّه من النساء بقوله والأمام ضراب؛ وقد وظفّ المصدرين "خلف /أمام" للدلالة على ثبات الفعل واستمراره، يقول ابن حسام: «كان الظاهر أَن يقول في مقام التثبّت: وأَثبت ما تلقاه صدراً وحوله... فلما عدل عنه إلى ما ترى عُلم أَنه أَراد أَن يثبت له أَفحش المقاصد، ولا يبعد منه الرمز بقوله: (وخلفه) إلى أَنه ممن يولي دبره في الزَّحف، ثم ضمن المصراع الثاني ما يومئ إلى التهمة المشهورة في الخصيان وجعل قرينة ذلك قوله: (والأَمامَ ضِراب) لأَن الضِّراب أَصله في ضراب الفحل، عنى به ما عدَّه الحكماءُ في علاج العنَّين والمخنَّث من مشاهدتهم الضِّراب قدَّامهم لينشطوا به. ومن الشواهد الدالَّة لما ذكرته اعتباره في البيت مراعاة النظير في أَلفاظ البيت تماماَ»[2].

ك3 ب35م بَلــى يَــرُوعُ بِــذِي جَــيْشٍ يُجَدّلُــهُ ذا مِثْلِــهِ في أحَــمّ النّقْــعِ غِرْبِيــبِ

بعد أن لمزه في البيت السابق –ك3 ب34– نافيًا أنه لا يخافُ بعدَ من يغدرُ بهم أحدًا ينتقم لهم كونه محجوب وفي أَمَنَةٍ منهم في حصنه وحرسه، استفتح بيته هذا بـ"بلى" وهي حَرْفُ جوابٍ لِلتَّصْديق يَقَعُ بَعْدَ لا النَّافِيَةِ فَيَجْعَلُهُ إِثْباتا، وبذا أثبت له الخوف؛ بمفارقة كنائية **أقامها على مفارقة لفظية** أساسها **مفارقة المشترك اللفظي** في لفظ "يَرُوعُ" فهو من راع بمعنّى «أَفْزَعَ كروَّعَ»[3]؛ وكذلك عكسه بمعنى يَخَافُ وهي من« الرَّوْعُ: الفزع؛ راعني هذا الأمرُ يَرُوعني، وارتَعْت

(1) الزبيدي، تاج العروس، ج03، ص239.
(2) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص175.
(3) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص723.

له »[1]؛ وإنا نرى أنه مُنْصَرِفٌ من معناه إلى الثاني؛ وباء الجر في "بذي" قرينة دالة على ذلك نقول: راع بالوحش أي خاف وفزع منه، وراعَ الوحشَ أي أخاف الوحش؛ وشتان بينهما.

وما يؤكد قصده من يَرُوعُ وأنها بمعنى يَخَافُ لا يُخِيفُ أيضا، مفارقته النحوية التي جعل فيها هاء الكناية –التي يظهر لنا أنها تحتمل تقديرين للكلام– تُصْرَفُ إلى كافور؛ في قوله: "يُجَدِّلُهُ" و"مثله" بوضعه قرينة وهي اسم الاشارة "ذا" وهي ما صرف المعنى إلى كافور وأنه هو المقصود ففي عُرْف النحويين "ذا" اسم إشارة يشير إلى الشيء القريب المفرد المذكر، ولا قريب هنا إلا كافور وجيشه كونه القصيدة أنشدت في بلاطه وأمامه.

وبذا أقام **مفارقة تهكّميّة خفيّةً** أساسها **المفارقة الكنائية**؛ حيث كنى فيها عن جبن كافور وأنه لئيم لا يستقوي إلا على أبناء بلدته فيسلبهم أموالهم، ويتهيّب الجيوش التي يملك مثلها ويخاف من أيّها أن يُجدّله ويَصْرَعَه؛ وإنْ كانت جيوشه تُماثلها قوةً –عَدَدًا وعدّةً– وهو ما قصده من **مفارقته الكنائية** " أحمّ النقع" أي كثير الغبار أسْوَدُ وهو كناية عن الكثرة؛ إلا أن جبنه يمنعه من المواجهة نتيجة انبعاث الرّوع في قلبه خوفا ومهابةً من الموت.

وزيادة "غربيب" في البيت بعد "أحم" هي من قبيل دعم **كنائيته** في كثرة الجيش وإغراقه فيها وأنه سواد عظيم، ومع ذلك فيها **مفارقة تهكّمية** يلمز من خلالها كافور بسواده؛ إذْ كان يكفيه لفظ "أحم" للوصول لمعناه، ثم إنَّ في العربية من الألفاظ ما شأنه أن يقيم هذا المعنى ويخدمه؛ إلا أنه لا ينفك يسوق كل ما له علاقة بالسواد في قصائده لمزا له وتذكيرا بسواده وعبوديته، كأنه يقول: ما أنت إلا جبان تستقوي على أهلك وتخاف جيوش العدو وما ذاك إلا لأنك عبد لا تحسن سياسة الملك والحرب.

ك3 ب39م تَهْــوِي بِمُنْجَــرِدٍ لَيسَــتْ مَذاهِبُــهُ لِلُــبْسِ ثَــوْبٍ وَمــأكولٍ وَمَشــرُوبِ

استفتح البيت **بمفارقة كشف عن الذات** قائمة على **مفارقة كنائية** ؛ حيث كنى عن نفسه بالمنجرد وهو: الرجل الماضي في أمره، أو المجد فيه، وإنما حرص على حمد نفسه على أن عقد العزم

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج02، ص242.

على الرحيل لتهدأ نفسه وتهنأها على التحرّر، وحمد للخيل والقنا عما ستقوم به في المستقبل من إعانته على عزمه هذا كما ذكرنا في البيت أعلاه.

وفي البيت **مفارقة كنائية** عن سيره ليل نهار حتى يبتعد عن كافور قدر المستطاع وهو قمّة التّبرم والبغض، وقد أسس لها **مفارقة الطباق** بين (إدلاج/تأويب)، حيث يحمد السُّرى ليلا "إدلاجي" والسير نهارًا "تأويبي" على أن ساعداه في الابتعاد قدر المستطاع عنه وعن صنائعه وعن كل ما قد يسبب له الهم والغم والتسهيد.

وبحمده الخيل والرماح والزمان خلق **مفارقة استعارية** مكنية بتشبيهها بالعاقل ومخاطبتها مخاطبة الانسان، وفيها لمز وسخرية من كافور وتقليل من شأنه بان رفع شأنها بجعلها المخلص وجعله هو المُتَخَلَّصَ منه، **ومفارقة استعارية** مكنية في تشبيهها بالصخرة في قوله "تهوي".

وفيه **مفارقة تعريضية ساخرة** يلمز فيها المتنبي كافورا بكل ما نفاه عن نفسه، وأن هذه السوابق تحمل رجلا عالي الهمّة يتحدى صعاب المهالك وينجو منها، وليست همته المأكول والمشروب والملبوس، وإنما معالي الأمور؛ وهو عكس ما كان يصنعه كافور؛ وقد عيّره به فيما بعد بقوله:

جَوعـانُ يَأكُـلُ مِـن زادي وَيُمسِـكُني لِكَـي يُقـالَ عَظـيمُ القَـدرِ مَقصـودُ[1]

وقوله:

يَستَخشِـــنُ الخَـــزَّ حـــينَ يَلمُسُـــهُ وَكَـــانَ يُـــبرى بِظُفـــرِهِ القَلَـــمُ [2]

ك3 ب4 سَـــوَائِرٌ رُبَّمَـــا ســـارَتْ هَوَادِجُهَـــا مَنيعَـــةً بَـــينَ مَطْعُـــونٍ وَمَضـــرُوبِ

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة النساء المنيعات في هوادجهن، وصورة الفرسان المعرضين للطعن والضرب.

(1) ديوان المتنبي، ص508.

(2) المصدر نفسه، ص93.

وفيه استمرارية **لمفارقة تشبيهه الضمني** المُضَمَّنة في الأبيات التي قبله؛ حيث أنزل كافور ومن معه منزلة النساء في قوله: "الأعاريب" وراح يصف حالها من المنعة في هوادجها في أرض المعركة بين مطعون ومضروب.

وفيه **مفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: "هوادجها" كناية عن الحصون التي يتمنّع فيها كافور ومن معه، وقد دعم هذا التأويل **بمفارقة نقش غائر** أسسها على **مفارقة استعارية** مكنية بإنزاله الهوادج منزلة الحصن المنيع فحذفه وأتى بأحد لوازمه وهو "المناعة" جاعلا هذا قرينة تدل على أن الهوادج التي يقصدها ليست الهوادج المعروفة؛ التي لا طائل منها إلا الستر أما المنَعَةُ فلا تغني عمن داخلها شيئا إذا ما حوصرت.

الثانية في قوله: "مَطْعُونٍ وَمَضرُوبِ" كناية عن المعارك والقتل الذي من لوازمها الطعن والضرب.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبن كافور وأنه يتمنّع في المعارك داخل حصونه مثل النساء.

ك3 ب5 وَرُبَّمَا وَخَدَتْ أيْدي المَطِيّ بِهَا على نَجيعٍ مِنَ الفُرْسانِ مَصْبوبِ

يستمر في هذا البيت في **مفارقة تشبيهه الضمني** لكافور ومن معه بالنساء، ويصف حاله وهو راكبٌ خيله.

وقد أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة النساء ومنعتهن في أعالي هوادجهن؛ وصورة الفرسان الموتى تحت أيدي الخيل.

وفيه **مفارقات كنائية:**

الأولى في قوله: "نجيع من الفرسان" كناية عن جثث الفرسان الملقاة على الارض.

الثانية في قوله: "نجيع مصبوب" كناية عن كثرة القتل وكثرت الجثث.

وفيه **مفارقة نقش غائر** أغرق فيها المتنبي في وصف عدد القتلى بأن جعل الخيل لا تجد موضعًا من الأرض تطأه غير الدماء الجارية جراء كثرت الموتى، ودعمه باسم المفعول "مصبوب" وهو من صبّ وفي دلالة منبعثة من صوت الصَّاد والباء تدل على القوة في السكب والجريان.

وكله من قبيل **مفارقة التعريضية** بجبن كافور وأنه مُتمنّع مثل النساء وإذا خرج من حصنه فلا يخرج إلا بعد انقضاء المعركة؛ والقرينة أنه نسب هذه الخيل إلى الوخد وهو المشي السريع والأصل أن الخيل في المعارك إنما تجري وتجلّب ولا تخد، وكذا جعل في تناثر الجثث وكثرة الدماء- وهو مشهد يكون بعد المعركة- دلالة على أن هذه الخيل سارت بينها بعد انتهاء القتال.

وفيه **مفارقة ورطة** ينظر فيها المتنبي إلى كافور بنظرة استعلاء عن فعله الشنيع هذا وهو خروجه لأرض المعركة مستعرضًا، يدوس جثث القتلى الذين سماهم المتنبي "الفرسان" إعلاءً لشأنهم وتكريمًا لهم؛ أنْ ماتوا في أرض المعركة، ولم يصنعوا ما صنعه هذا الأخير بتمنعه في الحصون.

ك4 ب3م إذا كنتَ تَرْضَى أنْ تَعيشَ بذِلّةٍ فَلا تَسْتَعِدّنّ الحُسامَ اليَمَانِيَا

في البيت **مفارقة اِلْتِفَات** أنزل فيها المتنبي نفسه منزلة المخاطب وجانب صيغة المتكلّم حتى لا يكون الذلُّ صفةً لصيقة به هو في ذاته وإنما في شخصيته المؤقتة التي تقمّصها عند كافور لنيل مآربه كون ذُله مسألة مؤقتة اضطرته لها **مفارقة الأحداث** بإنزالها إياه عند الأسود، وهو بهذا يحدث **مفارقة ورطة** بخلق هذه الشخصية حيث يترفّع أن يصف نفسه بالذل حتى وإن كان في ذلٍ، وما لجأ لهذا إلا لانتقاص من هو في جوارهم.

وفيه **مفارقة كنائية** في قوله: "يمانيا" كناية عن جودة السيف وأصالته.

ومنه كان في البيت **مفارقة خفيّة أسس لها مفارقة التنافر البسيط** بمجاورته بين صورتين متنافرتين هما "العيش في ذلة" و "استعداد الحسام اليماني" وهما أمران لا يجتمعان؛ فالمستعد حسامه لا يُذل إما ينتصر أو يموت في سبيل ذلك.

وهو ما نجم عنه **مفارقة تهكّمية ساخرة** تلمز كافور ومن معه فوصف نفسه بالذل وهو يقصد به كافور فعزُّ المُجَارِ من عزِّ المُجِيرِ وذلُّهُ من ذُلِّهِ ولا ذنب للأول فيما جناه على نفسه الثاني، ومنه تولّد في البيت **مفارقة تعريضية**؛ عرَّض فيها المتنبي بجبن كافور بمخاطبة نفسه وأمره

بالخضوع ونهيها عن استعداد الحسام اليمانيا واستسلامها لهذا الذل المؤقت، كونها في حضرة رجل لا أرب له في الحرب ولا يخوض غمار المعارك لجبنه وخنوعه.

ك4 ب4م وَلا تَســـتَطيلَنّ الرّمـــاحَ لِغَـــارَةٍ وَلا تَســـتَجيدَنّ العِتـــاقَ المَـــذاكِيَا

يستمر في هذا البيت في **مفارقة التفاته** بمخاطبة نفسه بضمير المخاطب بدل المتكلم، طالبا من نفسه عدم استطالة الرماح واستجادة الخيل تحضيرا للغارة والحرب.

وفي قوله: "العتاق المذاكيا" **مفارقة كنائية** عن الخيل الأصيلة.

وذلك تأسيسًا **لمفارقته التعريضية** بذلته وخنوعه عند كافور؛ أن كان هذا الأخير خائرا جبانًا لا عزم له على الحرب، وعدم خروجه إليه مشجّعٍ للمتنبي أن لا يخرج هو أيضا؛ ومنه كان تحضير نفسه للحرب من العبث لذا نراه ينهاها عن ذلك.

وفيه **مفارقة تعريضيّة** أبعد من الأولى يعرض فيها بقرب رحيله؛ حيث نراه يشجّع نفسه في البيتين على الرّحيل، بقوله إن كنت ترضى بالذل فلا داعي إلى أن تشتاق لفعل ما تحبه من استعداد السيوف واستطالة الرماح وتجويد الخيل، وإن أردت هذا كله فعليك الرحيل إلى غير مصر لتستطيع هذا، قال ابن الحسام: «البيت ضمَّنه ما يؤكد عدم رضاه أن يعيش بذلَّة وهو يملك من أَسباب دفع الذَّل طريقين: الأول التشبُّث إلى رماح الغارة وترك كلَّ حاجة إلى أَطراف القنا. والثاني ما وجده أَنفع مالٍ كان يدَّخره للوفاءِ عند وقوعه في الشدَّة، وذلك (العتاقَ المذاكيا). كأَنه يشجع نفسه ويذكر لها التخيير بين الحراب والفرار من كافور»[1].

ك4 ب35م عِـــداكَ تَرَاهَـــا في الـــبِلادِ مَســـاعِياً وَأَنْـــتَ تَرَاهَـــا في السّـــمَاءِ مَرَاقِيَـــا

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين؛ صورة الأعداء التي ترى الدنيا مساعٍ في الأرض وكافور الذي يرى الدنيا مراقٍ في السماء؛ (كافور ≠ أعداؤه، البلاد ≠ السماء، مساعي ≠ مراقي).

وفيه **مفارقات كنائية**:

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص37.

الأولى في قوله: " عِداكَ تَرَاهَا في البِلادِ مَساعِياً" و**هاء الكناية** تعود على السُلطة وملك الدنيا، كناية عن سهولتها وطواعيتها لهم، وأنها في متناول أيدهم، وهذا واضح من جعلها وإياهم على صعيد واحد "البلاد"، وأنها تُبلغ بالسّعي لها فقط دون كبير مشقّةٍ.

الثانية في قوله: " وَأَنْتَ تَرَاهَا في السّمَاءِ مَرَاقِيَا" كناية عن تعذرها عليه وبعدها، وأنه في الأرض وهي في السماء.

وقد أقام هذا كله دعمًا وتأسيسًا **لمفارقته التعريضية** برفعة أعداء كافور، وليس ببعيد أن يقصد بهؤلاء سيف الدولة وفاتك وشبيب، تعريضا برفعته وأنهم قادرون على الملك وهم أهل له كونه ملوك أبناء ملوك، وبخسة كافور ودونيّته وهو ظاهر في استعماله معنى الارتقاء "مراقيا" وهو من أسفل لأعلى فنسبه له إذْ كان يفتقر إليه ونفاه عنهم كونهم في رقي وما سعيهم إلا لأمر في متناولهم؛ وأن مثل هذه الأمور بعيدة عنه ولا يستطيعها؛ ودونه وإياها ارتقاء السماء كونه عبدًا مملوكًا.

أما إن كانت هاء الكناية في قوله: " تَرَاهَا" تعود على الأيام التي يقصد بها الوقائع، فهي من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبنه وأنّ مثل هذه الأيام يسعى لها أعداؤك الشجعان، ولا يرون بأسًا في ذلك، إلا أنك من جبنك واستصعابك لها تراها كأنها مراقٍ تبعد في السماء لا تستطيعها.

ك4 ب37 وَقُـدتَ إلَيْهـا كـلّ أجـرَدَ سَـابِحٍ يؤدّيـكَ غَضْـبَاناً وَيَثْنِيـكَ رَاضِـيَا

استفتح البيت **بمفارقة كنائية** في قوله "أجرد سابح" كناية عن الخيل التي يركبها كافور.

وأردفها **بمفارقة تنافر بسيط** أسست لها مفارقة مقابلة بين(يؤديك غضبانا ≠ يثنيك راضيا).

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبن كافور وخنوعه وأنه أثناء الأيام التي سعى فيها إلى الملك كان إذا ركب فرسه مُضطرًّا استشاط غضبا مخافة أن يُغتال أو يؤخذ على حين غفلة ثم إذا ما فرغ مما خرج إليه وعادت به عار راضيا أن مرّ الأمر على خير، وهو ما أثبته ابن حسام في قوله: «البيت ضمَّنه على ما في قلبه التعويض بكونه جباناً بما في المصرع الثاني، فإنَّه أَثبت له الغضب عند الكرّ والتقريب إلى صفّ المحاربين، والرَّضا عند ما يثنيه عنه ويبعده منه. مع إفادة

إيهام أنه عاجز عن التصرّف في عنان فرسه، وأن ما يشاهد من الكرّ والفرّ ليس إلا من مر كوبه لا منه. ولا تغفل عن حسن موقع (قُدْت) الذي هو من أَفعال العبيد والسُيَّاس»[1].

وبهذا التأويل نذهب إلى أن في البيت **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: "يؤديك غضبانا" كناية عن جبن كافور وكرهه للحرب مخافة الهلاك.

الثانية في قوله: "يثنيك راضيا" كناية عن فرحه بالنجاة مما لقيه.

ك4 ب39 **وَأَسْمَـرَ ذي عِشـرِينَ تَرْضَـاه وَارِداً وَيَرْضَـاكَ في إيـرادِهِ الخيـلَ سـاقِيَا**

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متنافرتين، صورة الرمح الذي يرد على كافور وصورة كافور الذي يسقي الرمح، ودعمها بمفارقة طباق إيجاب بين (وارد ≠ الساقي).

استفتح البيت **بمفارقات كنائية**:

الأولى في قوله: "أسمر" كناية عن الرّمح، **الثانية** في قوله: "ذي عشرين" أي عشرين كعبا أو ذراعا في كناية عن طوله.

وفيه **مفارقة استعارية مكنية**، أنزل فيها الرمح منزلة الكائن الحي الذي يشرب ويرد الماء ويُسْقَاهُ، فحذفه وأتى بأحد لوازمه الورودُ والسقاية والرضا.

وفيه **مفارقة نقش غائر** غالا فيه المتنبي في طول رمح كافور بأن جعله في عشرين كعبا أو ذراعا، وهو ما لا يحتمله عادة ولاعقل.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبن كافور وخوره؛ وقد عبَّرَ عنه بمشهد كاريكاتوري باعث على السخرية والضّحك، نعم إن العرب تكني عن قوة الرجل وضخامة جثته بأن تجعل رمحه طويلا وهو أقدر على حمله؛ إلا أنّا نعلم أن كافور كان «قصير القامة مترهل اللحم، طويل الذراعين، منتفخ البطن، ضخم الجمجمة»[2] وحمله لرمحٍ كالذي وصفه أبو الطيب يرسم صورة مضحكةً، ومنه كان البيت ينطوي على تعريض بعجز كافور وخموله عن الحرب وجبنه في وجه

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص51.

(2) علي الجارم، الشاعر الطموح، ص46.

العدو لعدم قدرته على حمل رمحه حتى كأنه في طول عشرين ذراعًا، يقول وإن هذا الرمح وإن رضيته إيراده المعركة فإنه لا يرضاك إلا إذا سقيته دماء العدو، وهذا غي كائن لعجزك عن حمله.

ك4 ب40 كَتائِبَ ما انفَكّتْ تجُوسُ عَمائِراً من الأَرْضِ قد جاسَتْ إلَيها فيافِيَا

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة الأرض المعمورة وصورة الارض القفار، ودعّمها **بمفارقة طباق إيجاب** بين (عمائر ≠ فيافي).

وفيه **مفارقة كشف عن الذات** بخلقه لشخصية "الكتائب" في البيت حتى ينزل عليها مفارقته الساخرة، ومنه السخرية من كافور بنسب هذه الكتائب له.

وفيه **مفارقة تورية** في قوله: "تجوس" و "جاست"، وهي من الجوس؛ وله عدّ معاني منها: فالقريب منها "**تردّد**" «وفِي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزِ: فَجاسُوا خِلالَ الدِّيارِ أَي: تَرَدَّدُوا بَيْنَهَا لِلْغَارَةِ وَهُوَ الجَوَسانُ»[1]، والبعيد **قتل وأفسد** «جاس بين الديار جَوساً مشى مفسداً»[2]، و«قَالَ الْفَرَّاءُ: قَتَلُوكُمْ بَيْنَ بُيُوتِكُمْ، قَالَ: وجاسُوا وحاسُوا بِمَعْنًى واحد يذهبون ويجيئون؛ وَقَالَ الزَّجَّاجُ: فَجاسُوا خِلالَ الدِّيارِ أَي: فَطَافُوا فِي خِلَالِ الدِّيَارِ يَنْظُرُونَ هَلْ بَقِيَ أَحد لَمْ يَقْتُلُوهُ»، ولعلّ المتنبي يقصد من "الجوس" في بيته المعنى الثاني وهو "الفساد والقتل في البيوت" وذلك بجعله قرينة "فيافيا" دلالة على ذلك، كون هذه الكتائب تفسد البلاد المعمورة، حتى إذا جاست عليها مرة أخرى وطافت لتنظر هل بقي من القوم أحد وجدتها فيافيا وقفارا، وقد كرّر الفعل جاس مرتين في المضارع والماضي وذلك لأهمية هذه المفردة وأثرها في إيصال المعنى؛ وللفت المتلقي إليها وإغناء دلالاته وإكسابها قوةً تأثيرية وكذا توكيدًا لمقصديته.

ودعمها **بمفارقة نحوية**، في قوله: "جاست"؛ حيث صرف فيها الفعل الماضي من الدلالة على الزمن الماضي إلى الدلالة على المضارع والمستقبل؛ وذلك لأنه واقع لا محالة فجعل الماضي بمنزلة المضارع وهو في هذه الحالة يفيد التحقيق، وكأنه يقول: وقدْت كتائبًا تجوس الديار وتفسد

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 06، ص43.

(2) أبو القاسم بن القَطّاع الصقلي، كتاب الأفعال، عالم الكتب، بيروت، ط01، 1983م، ج01، ص192.

فيها حتى إذا دخلتها دخلتها قفارًا، ودعمها بحرف التوكيد "قد" التي «تفيد التحقيق، وهذا إذا دخلت على الفعل الماضي والمضارع، وأقوى ما تكون إذا دخلت على الفعل الماضي»[1].

وفيه **مفارقة هزلية**، أوهم فيها المتنبي كافور أنه يمتدح عسكره مختفيا خلف مفارقة التورية ومصورا الحقيقة في ذهن كافور والمتلقي عكس ما هي عليه في قصيدته.

وكله من قبيل **المفارقة التعريضية** بجبن كافور وجبن عسكره وفسادهم وأنهم لا يهجمون إلا على المدن العامرة بالعُزَّلِ دون العسكر، فيقتلوا ويشردوا من فيها حتى تغدو فيافيا وقفارا ليس فيها من يعمرها.

ك4 ب41 غَـزَوْتَ بِهـا دُورَ المُلُـوكِ فَباشَـرَتْ سَـــنَابِكُها هَامَـــاتِهِمْ وَالمَغانِيَـــا

أسس البيت على جملة من **المفارقات الكنائية**:

الأولى في قوله: "غزوت دور الملوك" كناية عن ملك الإخشيد دلّ على ذلك القرائن التي ساقها بعدها.

الثانية في قوله: "فباشرت سَنَابِكُها هَامَاتِهِمْ وَالمَغانِيَا" كناية عن وصول خيل كافور لداخل دور الملوك.

الثالثة في قوله: "هاماتهم" كناية عن موت أهل هذه الدور –الملوك– وقد استعملته العرب كثيرًا للكناية عن الموت؛ والهامات جمع هامة؛ يقول الأنباري(ت328هـ): «والهامة معناها أن العرب كانت تقول في الجاهلية: تجتمع عظام الميت فتصير هامة تطير، ويقال للطائر الذي يخرج من هامة الميّت [إذا بَلِي] : صدىً وجمعه: أَصْداء. قال لبيد»[2]:

ولـيسَ النـاسُ بعـدكَ في نَقِـيرٍ ولا هـم غـيرُ أَصْـداءٍ وهـامِ[3]

(1) خالد الأزهري، إعراب ألفية ابن مالك المسمى تمرين الطلاب في صناعة الإعراب، تح: مُحَمَّد العزازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2016م، ص127

(2) أبو بكر مُحَمَّد بن القاسم الأنباري، الزاهر في معاني كلمات الناس، تح: حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1992م، ج01، ص255.

(3) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص130.

الرابعة في قوله: "المغانيا" وهي من «المَغْنَى المَنْزِلُ الَّذِي غَنِيَ بِهِ أَهْلُه ثُمَّ ظَعَنُوا عَنْهُ»[1] كناية عن خلوّ هذه الدور التي غزاها كافور؛ وفراغها من ملوكها لظعنهم عنها بموتهم.

وبتأكيده على أن هذا الغزو تمّ في العمران وفي بيوت الملوك يستمرّ في **مفارقته التعريضية** بجبن كافور وفساده وفساد من والاه من العسكر، وأنه أتى دور الملوك –لا الملوك– فغزاها، جاعلا الغزو مباشرةً في البيوت متجاوزًا الجيوش والحصون وفيه تعريض بغصب ملك الإخشيد وانقلابه عليه وأنه غزا المدينة من الداخل فقتّل وشرّد كل من عارضه ممن يحضره، وغزوه في بيته يعني أنه أتاه على حين غفلة منه، فلم يلحق أن يخرج له ليصده؛ وهذا من فعل الجبناء، كون الجيش في العادة لا يقبع في المدينة بل في الثغور، والمواجهة تكون خارج الدور العامرة بالنساء والشيوخ والأولاد فكأنه يقول: غزوت هذه الدور وليس فيها من يدافع عنها لجبنك وفسادك وفساد عسكرك واستغليت موت الإخشيد للانقلاب على وريث عرشه، مستغلا ضعفه وصغر سنه واعتليت عرشا لست أهلا له.

ك4 ب42 م وَأنْـتَ الـذي تَغْشَـى الأسِـنّةَ أوّلاً وَتَأنَـفُ أنْ تَغْشَـى الأسِـنّةَ ثَانِيَـا

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين "غشيان الأسنة" و"عدم غشيانها" وهذا لبلوغ مفارقته التهكّمية في البيت؛ وجعل هذا التناقض قرينة تدل على ان الأسنة في الشطر الأول غير الأسنة في الشطر الثاني؛ إذ لا يمكن إثبات نفس الشيء ونفيه في السياق نفسه وإلا عدُّ هذا من العبث، وهو ما حملنا على النظر في هذه اللفظة على أنها **مفارقة كنائية** عن الأعراد ساقنا لهذا لفظ "تغشى" لما فيه من إيحاءات جنسية؛ في استعمال العرب؛ يقال: «الغِشْيَانُ: إِتْيانُ الرجُلِ المرأَةَ، والفِعْلُ غَشِيَ يَغْشى. وغَشِيَ المرأَةَ غِشْيَاناً: جامَعَها. وَقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿ فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلًا خَفِيفًا فَمَرَّتْ بِهِۦ ﴾[2]؛ كِنَايَةٌ عَنِ الجِماع، يُقَالُ: تَغَشَّى المرأَة إِذا عَلاها»[3]، قال ابن حسام: «قصد به الرمز إلى ما يُتَّهم به الخصيان، وجعل قرينة ذكر الغشيان

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 15، ص139.
(2) سورة الأعراف، الآية 189.
(3) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص127.

كنايةً عن القُعودِ عليها، وكنى بالأسنة عما يُسْتَهجن ذكره»[1]، ومثله قول ابن الرومي- ولعله أخذها عنه-:

هـذا السِّـنانُ مَنيكـاً في اسـتِه أبـداً وكـــم نَقيـــذٍ بهاديـــهِ ومُشـــتعِبِ[2]

ورغم فحش هذه الكناية إلا انها تبقى بها جمالية فنية.

وبهذا التأويل تُخْلَقُ في الشطر **مفارقة موقفية** بين مقال المتنبي وحال كافور؛ لما عرف عليه من التديّن ولصلاح والحسن السمت، وما كان هذا من أبي الطيب إلَّا لخلق **مفارقة نقش غائر** (إغراق) يبالغ فيها للرفع من حدّة **مفارقته التعريضية**؛ وهي من أقبح الهجاء؛ حيث يعرض عن مدى التشابه بين كافور والنساء؛ وأنه ليس خصيا فقط؛ بل ويأتي أقبح الفعل بإتيان الذُّكران له (اللواط) ليقضي شهوته؛ وهو من المبالغات التي لا يستسيغها من يعرف كافور -تاريخيا-

وفي الشطر الثاني **مفارقات كنائية**:

الأولى في قوله:" تَغْشَى الأسِنّةَ "كناية عن خوض المعارك والقتال، دل على ذلك الأسنة وهي السلاح المستعمل لذلك، وغشي هنا بمعنى المباشرة وفي اللسان «غَشِيَ الأَمرَ غِشياناً: باشرَه»[3].

والثانية في قوله: " وَتَأنَفُ أنْ تَغْشَى الأسِنّةَ ثَانِيَا"كنَايَةً عن جبنه في الحروب وعدم الاجتراء على خوضها أصلا؛ دل على ذلك الفعل "تأنف" أي: تتنزّه عن القتال وتمتنع.

وهذا ما أسس **للمفارقة التهكمية التعريضية** في الشطر بالتعريض بكافور وخِصائه؛ وأنه منشغل باللواط عن الفتوحات وقتال العدو، وأنه شابه النساء أو كاد، وكذا عتابه ولومه على استغلاله موت الإخشيد للسطو على الملك ولم يحصله بشجاعة او مواجهة.

ك4 ب43 **إذا الهِنْدُ سَوّتْ بَينَ سَيفيْ كَرِيهَةٍ فسَـيفُكَ في كَـفٍّ تُزيـلُ التّسـاوِيَا**

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص52.
(2) ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2002م، ص183.
(3) ابن منظور، لسان العرب، ج015، ص127.

أسس البيت على **مفارقة تنافر بسيط** بين صورتين متناقضتين؛ صورة الكفّ القوية في الضرب بالسيف ونظيرتها الضعيفة في الضرب به.

وفيه جملة من **المفارقات الكنائية:**

الأولى في قوله: "الهند" كناية عن صانعي السيوف الهندية، وهو مجاز مرسل علاقته المحلية.

الثانية في قوله: "كريهة" كناية عن الحرب وسمّيت بذلك لكونها من الأمور المكروهة.

الثالثة في قوله: "فسَيفُكَ في كَفٍّ تُزيلُ التّساوِيَا" وإن كان هذا الكلام يفيد المعنيين (قوة الضرب وضعفه) إلا أن السياق الذي قبله يضطرّنا للذهاب إلى المعنى الثاني وأنه كناية عن ضعف ضرباته أمام خصمه وإن كانت الهند طبعت سيفين وجعلتهما في الحدّة والمضاء سواء.

وكله استمرارية **لمفارقته التعريضية** بجبنه وضعف ضرباته وتقهقره أمام عدوه، قال ابن حسام: «البيت على وزن قوله:

ك1 ب20م إذا ضـرَبتْ في الحـرْبِ بالسّـيفِ كَفُّـهُ تَبَيَّنْـتَ أنّ السّـيفَ بالكَـفّ يَضـرِبُ

إلا أَنه تلاعب في كل واحد منهما بوجهٍ مما يدل على جبنه، أَمَّا في بيت هذه القصيدة فبادّعاءِ زوال التساوي بينهما في كفَّ من الأَكف»[1].

– خلاصة اللقطة الثالثة:

إن المتنبي وإن ألزق تهمة الجبن بكافور وتناقلها الناس بينهم على مرّ التاريخ، لا يعني حقيقة أنه كان جبانا، فالتاريخ يذكر أنه كان قائدا لجيوش الإخشيد إلى أن تولى الحكم فأقعده في قصره ولم يعد يشرف على معارك جيوشه بنفسه، وهذا وإن رآه المتنبي جبنًا وخوفًا فهو عند المؤرخين عكسه، قال ابن كثير واصفا كافور: « وكان شهماً شجاعاً ذكياً جيد السيرة، مدحه الشعراء»[2].

وإذا كان أبو حفص عمر بن الخطاب ﷺ بابا دون الفتنة في عصره ، فكافور الإخشيدي كان كذلك في عصره؛ بابًا دون فتنة الفاطميين، الذين ملكوا المغرب العربي آنذاك؛ حيث كان

(1) ابن حسام زاده، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص53.

(2) أبو الفداء إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، تح: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط01، 1988م، ج11، ص 301.

الحائل بينهم وبين مصر والحجاز، ولو لم يكن كافور الإخشيدي شجاعا ملكًا شهمًا حاكمًا مقتدرًا بارزًا في عصره، لما قصده الشعراء عموما وأبا الطيب خصوصا.

– خلاصة:

1.المشهد البانورامي/الكلي للكافوريات:

لقد جاور أبو الطيب كافور أربع سنوات تباعا وليس له فيه إلا عشر قصائد؛ وهو نزر يسير مقارنة بما قاله في سيف الدولة، ولعلّ سبب إقلاله هذا هو انشغاله بشحن هذه المدحيات بمضامين هجائية وجعلها محتملة الوجهين، والحرص على إخفاء مقصدية وعدم إظهارها إلا بجملة من القرائن البعيدة عن فهم كافور ومن معه، ولعلّ هذا يراه البعض تلوّنا واضطرابا، ولا بأس على المتنبي من هَذَا التلون والاضطراب فقد ربحنا منه أمرا جليل المطلب؛ «ربحنا هَذَا الشعر الذي حفظه لنا ديوان المتنبي بما فيه من مدح وهجاء، ومن حزن وغناء، فهو سواء أَلَاءَمَ الحقَّ أم لم يُلائمه، أعذب شعر المتنبي وأرقه، وأصفاه وأصدقه تصويرًا للناحية الإنسانية المؤلمة من نفس هَذَا الشَّاعِر البائس الحزين»[1].

لذا يبدو جليّا بعد عرض هذه المقاربات والتحليلات أمامنا مشهدين اثنين؛ مشهد ماثلٌ يراه كل متلقٍ؛ ومشهدٌ ظِلٌّ لا يراه إلّا من ملكَ الآلة التي تسمح له بسبر أغواره، واستطاع أبو الطيب دمجهما وعرضهما معا ليكوّنا جمالية المشهد البانورامي للكافوريات الأربع، وهذه العملية تسمى بالتعريض المزدوج أو الدمج (**Double exposure**) في الفن السنيمائي.

1.1 المشهد المَاثِل:

المشهد إطاره المدح، فيه يثني المتنبي على كافورًا؛ ويكسوه بأبهى حلّةٍ؛ دبّجها بأجلّ الأوصاف التي يمكن أن يوصف بها ملك، فأعلى من شأنه بين نظرائه، مُعْرِبًا له فيه عن فرط محبّته وإجلاله وولائه له، واضعًا النَّصّ في مجال توقّع المتلقي –بالنظر إلى المرئي منه– الأمر الذي ولَّد رتابة في النَّص وفي سيرورته، وهذا ما جعله مشهدًا تقليديًّا خاملًا؛ ذا ضعفٍ إدهاشيٍّ على مستوى اللُّغة والصورة والرمز في تَصَوُّر العقل اللاتأويليّ، الذي استطاع المتنبي أن يكسب ثقته بما يعرف بخداع الإدراك والرقابة.

2.1 المشهد الظِلُّ:

وُلِد هذا المشهد من رحم حقول دلالية عمل المتنبي على إخفائها في ظلال المعاني؛ حتى يتمكن من خداع إدراك رقابة الضحية (كافور)، مراوغا إيّاه باستخدام جُملةٍ من الحيل اللُّغوية والمفارقات اللفظية والموقفية المشحونة بأساليب المراوغة بطريقة هي أقرب للَّعب الذِّهني، ما يلبث فيه المتنبي إثبات حقيقةٍ حتّى

(1) طه حسين، مع المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، دت، ص246.

يُلغيها، وهذا ينمُّ عن المهارة الفائقة في توظيف اللّغة وتحريكها، مما جعل شعره كونا عامرًا قائما على نظم مخصوص بالوزن، «وعلى العدول عمودًا وأفقًا (استبدالا وتوزيعا)، وعلى التقاط الشُّحنة النفسية والدّفقة الشعورية والفلتة الخاطريّة التي تنبثق في وجدان الشاعر؛ كلّ هذا كفيل أن يجعل بعض التراكيب على قدر من خفاء الدلالة، فيتأخّر وصول المعنى لذلك، وتحصل المماطلة متفاوتة المقدار والقيمة الفنية، وقد امتاز المتنبي بصياغة متفرّدة، محكمة النسج، متنوّعة التركيب، لها شجاعة كشجاعته، وتوثّب كتوثّبه، ولها غموض كغموض آماله وشخصيّته، رماه بعض النقاد لأجلها بالتعقيد وذهاب الرونق/ وأثبتت الدراسات أن المعقّد الجافي الناشف الرونق منها قليل، وأن أكثر مماطلات المتنبي في باب الصياغة لطيف طريف مخصب مدهش يتعب قارئه قليلا ولكنه يعود عليه بإمتاع فنيٍّ كبير»[1].

وهذا ساهم في امتداد المعنى في مسافات شاسعة من التأويل، تَعْتري المتلقي فيها هواجسٌ بتوقُّع اللامتوقّع، ويصبح فيها حائرًا يترقّب مباغتة المتنبي له، حتى إذا فهم الأسلوب الذي بنيت عليه المشاهد – الإبراز المفارقاتي– ألفى في صنيعه عجباً، واستطاع بعد ذلك أن يتَلَمَّس بعض مقصديته.

عموما يتشكل **المشهد البانورامي الظلّ** من أربع مشاهد كل مشهد من ثلاث لقطات وكل لقطة قائمة على جملة من الأبيات، تقوم بينها رابطة على أساس المجاورة الموضوعية القائمة على المنطق السببي الترابطي في العلاقات بين مختلف أبيات الكافوريات لا على أساس الاسترسال المتسلسل بينها كما وضعه المتنبي، «وليست هذه الرابطة في الأعمال الفنية والأدبية إلا المعنى الذي يمسكها ويصلها بالوجود الإنساني وليس نسيجها إلا تلك الشبكة من الدلالات التي يصوغها المرء ليقتدح بها الحقائق الشعرية؛ وتزجيها إلى غايتها، وهي تأخذ في كل جهة من الجهات معنى»[(2)].

يعلق عبد المطلب على هذا فيقول: «وهذه الرابطة إنّما تتجسّد في المعنى الذي يربطها بالوجود العامّ وهذا النسيج إنما هو شبكة الدّوال و المدلولات التي تجسّدها الصياغة، وهذا كله ينصبُّ في الأسلوب الذي يمثّل العمل الفني وجوهره، فيُكسبه موضوعية تحقِّقُ له وجودًا في ذاته»[(3)].

وقد استطاع المتنبي من خلال هذا العمل الفني أن يقدّم لنا مشهدًا بلغة أقل ما يقال عنها أنها مرئية، يستطيع من خلالها المتلقي بعد فكّ شيفراتها المفارقاتية أن يتمثّل صورة كافور في ذهن المتنبي دون أي

(**1**) عبد الملك بومنجل، مماطلة المعنى في شعر المتنبي (أنماطها ومداها) ص 186-187.

(2) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص 185.

(3) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 257.

عائق ونوع العلاقة القائمة بينهما، كون المتنبي صوّر الوضع من عدّة زوايا تصويرية، مُتتبّعا أجزاءه ومستقصيًا قضاياه ومحتوياتها للإلمام بجميع عناصر المشهد.

والمشهد إطاره الهجاء، فيه يرمي المتنبي الإخشيدي بأقذع السِّبابِ، ويكسوه حلّة الهوان والضِعة ويُعَيّره بسواده وعبوديته، وببخله وجبنه وانهزاميته، ويستخف بقدراته العقلية، بل وينزله منزلة الحيوان؛ واصفا إياه بأقذع الأوصاف التي يمكن أن يوصف بها ملك، معربًا له فيها عن بغضه وبرائه منه، في قالبٍ تهكُّميٍّ، وهذا ما ساهم في تولُّدُ عنصر المفاجأة والدهشة والافتتان في النَّص وفي سيرورته، وهذا ما جعله مشهدًا مُفارقاتيًّا بامتياز؛ حَيَوِيَّ الدّلالة زئبقيَّ المعنى ذا قُوَى إدهاشيّةٍ شملت مستوى اللُّغة والصورة والرمز؛ في تَصَوُّر العقلِ المُؤَوِّل الذي استطاع المتنبي اقتياده إلى المشهد الظلّ بوضع قرائن نسقية وسياقية ترشده إليه.

وهو مقسم إلى أربعة مشاهد صغرى:

- الأول: "**المتنبي بين الشرق والغرب**" وفيه ثلاث لقطات: (**المتنبي بين الحنين والجفاء، المتنبي بين التَّبَرُمُ والرَّحِيلِ، المتنبي بين الفخر والتَرفُّع**).

- والثاني: "**كافور أعجوبة الدّهر** "وفيه ثلاث لقطات: (**كافور الجاهل، كافور مَعَرَّةُ الملك والتعريض بمضمر الهجاء**).

وكلاهما يتحدّث عن منازل أبي المسك في الكَافُورِيَات.

الثالث: "**السيمياءُ الخِلْقِيَّةُ لأبي المسك في الكافوريات**" وفيه ثلاث لقطات: (**كافور العبد كافور الحيوان، كافور الخصي**).

- الرابع: "**السيمياءُ الخُلُقِيَّة لأبي المسك في الكافوريات**" وفيه ثلاث لقطات: (**كافور المتزبّع (سيء الخلق)، كافور البخيل، وكَافُور الجبانُ**).

وكلاهما يتحدّث عن سِيمْيَاء أَبِي المِسْكِ في الكَافُورِيَات.

وهذه المشاهد –بناء على ما سبق– هي ما بُنيت عليه مقصدية المتنبي وغرضه من الكافوريات، وفيه تتجلّى بؤرة التوتّر، صانعها المتنبي، ورسالتها الهجاء والتهكّم، وضحيّتها كافور والمتلقّي الساذج، وإطارها هو التّمدُّدُ الدلاليُّ للمعنى خارج إطاره التصويري الظاهر، ومادّتها المفارقة بأنواعها، والتي تتضافر لتشكل مفارقة تصويرية كبرى، حتى إنّا نستطيع أن «نستمتع بمعاني المدح والهجاء في الوقت نفسه، وترى عبقرية الإبداع

ودقة الأداء في بناء القصيدة وشحنها في المعاني التي تقال في مقام المدح عامة والهجاء خاصة؛ وبذلك تتعدّد مستويات البناء الدلالي في شعر المتنبي»[1].

والمفارقة التصويرية وإن كانت تكنيك استعمله الشاعر المعاصر إلا أنا نجدها هي قوام الكافوريات حيث تقوم هذه الأخيرة على مفارقة تصويرية كبرى، وهي ما أسميناه بالمشهد الكلي أو البانورامي؛ وهو الذي يُنَظِّمُ الكافوريات كلها، و تمتدُّ إلى كلّ أطرافها ومفاصلها، مشكّلةً بذلك رابطةً عضويّةً قويّةً تتفاعل فيها عناصر الكتابة المشهدية الجمالية، لتجسّد كيمياء أحاسيس المبدع وأفكاره، في تجانسٍ وتتداخل بين مكوناتها وتنوعٍ يصف تجاربه التي مرّ بها، حتى كأنها مرئية أمام متلقّيها، بإيحاءاتها وظلالها، لتكشف المقاربة التأويلية –فيما بعد– شحنات إضافية من الطاقات الجمالية المتجدد الكامنة فيها.

ومنه كانت المفارقة التصويرية –انطلاقا من هذا– موقفا كاملا يتمدّد عبر الكافوريات مجتمعةً، متبنّيةً اتجاها طوليا يتوالى ويتوالد؛ ليرسخ البنية المفارقتية التي تلحُّ على رؤية واحدة أو معنى بعينه، وهذا يتمّ من خلال مشهد بانورامي واحد تتضافر فيه عدّة مفارقات لتشكيله، يجمعها على صعيد واحد مقصدية أبي الطيب، التي عمل أبو الطيب على بعثها في شكل أحجية تحتاج إلى نظرٍ وتمحيصٍ لإزاحة الضبابية الشائبة عنها وتصفية المعنى؛ حتى يُتَمَكَّنَ من الوصول إلى بؤرة القصد وتَلَمُّس جماليتها.

وقد يذهب البعض إلى أن الكافوريات لا تحتوي إلا مشهدا ظاهرا به مدح مباشر، وجوابهم سؤالٌ واحد هو: **لو تكشّفت جمالية الخطاب الشعري ومقصديته لكلّ من يتلقاه؛ على نحوٍ سافر مألوف فأيُّ مزيّة يدّعيها المبدع لنفسه أمام الخطاب العاديّ؟**

وقد وجد البحثُ نفسه – في طريقه إلى فهم حقيقة المشاهد– أمام سؤال جوهري هو: ما السرُّ الذي أرغم أبا الطيب على سلوك هذا المسلك في فن القول؟

لنجد أن الإجابة لا يُسْتَجلَى تعليلها إلا بالغوص في ظلال الخطاب حتى يكشف حقيقته، فوقف فيه أمام صياغتين –مباشرة وغير مباشرة– لا تنفي إحداها الأخرى ولا تستنكف عنها، بل تبقيها على هيئة تحملهما معا بالرغم من انصراف معنى الأولى ومقصديتها إلى مرادٍ يقع وراء الثانية وظلالها.

– كما أن ظلال الكافوريات تتمفصل على الإبراز المفارقاتي الذي يعزز حركية اللقطات الساخرة من خلال تكثيف الأساليب البلاغية ذات الطابع التهكمي، وهذا ما زاد من جمالية المشاهد الشعرية

(1) ابن حسام زاده رسالة في قلب كافوريات المتنبي، ص 02.

وتعميق فاعليتهة البصرية والدّلالية، ليضعنا أما مشهد بانوراميٍّ تصويره مكثف ومركّز صوب الصورة المركزية لكافور الإخشيدي في نظر المتنبي.

واللافت في المشهد البانورمي أن كل لقطة من لقطاته تعكس القدرة الفنية المنقطعة النظير لأبي الطيب في التلاعب باللغة ومثيراتها التشكيلية المفارقاتية، وهكذا أتت كل كافورياته مؤسَّسةً على مثيرات لغوية مفارقاتية تكثّف المشهد الشعري وتفعّله بالموقف الكوميدي ذو الكثافة المشهدية والمفاجأة الدلالية وقد ساعده هذا في تأسيس قصائده وديناميتها على جمالية المفارقات الهزلية التي من شأنها أن تعطي المشاهد الشعرية عمقا فنيا على مستوى أنساقه الجزئية؛ إلى غاية أن يصل إلى العام منها.

لتغدو بذلك الكتابة المشهدية عند المتنبي في الكافوريات أطوع في شموليتها للمشاهد واستغراقها يعزّزها في طريقها إلى ذلك الإبراز المفارقاتي، فتتسع لها الصياغة اللغوية وتنفتح دلالاتها على أكثر من تأويل ضامنة الانفتاحيّة الأبدية، ومُفْسِحةً المجال أمام خيال المتلقي ليشكل فيه مشهده، بمعالمه وخلفياته وأشكاله وظلاله وألوانه.

ولعلّ هذا ما حمله أثناء قراءته للكافوريات إلى الانتقال من "**المتلقي السامع**" إلى "**المتلقي المُشاهد**"؛ وذلك بسبب لغة أبي الطيب المُرَكّزة الحاملة لثروة دلالية هائلة قادرة على بعث الحياة في المعاني، حتى كأنها تسعى، فتتوالى الصور لتغدوا لقطات وتتوالى اللقطات لتغدو مشاهد وتتوالى المشاهد لتغدو مشهدا بانوراميًّا كاريكاتوريًّا ساخرًا؛ نابضا بالحيوية والحركة؛ يحمل في طيّاته رؤى شعرية موحّدة في قالب من الاتّساق والانسجام؛ يربط بين أجزائها ذلك العامل المشترك المتمثّل في شخص كافور.

أما فيما يتعلق بوظيفة المفارقة ووظيفة أطرافها نرى أبا الطيب في كافورياته يرفع من قدر نفسه بأن جعلها كائنا ساميا، وذلك أن الكائنات الأسمى -كما أورده دي سي ميويك[1]- ترى الحياة على أنّها كوميديا، وإقامة مثل هذه الكوميديا يتطلَّبُ ممارسة المفارقة، وذلك حتى

وقد وفّق في مهمته في إيصال ضّحيته كافور الإخشيدي إلى أن جعله جاهلًا بحقيقة ما يدور حوله حيث خدعه بالمدح الزائف والادّعاء الكاذب الذي أخفاه خلف لغته المُفارِقة؛ فلم يتركه إلّا بعد أن فقد كلّ رؤية واضحة تُخوله لفهم مقصديته، وقد أعانه على ذلك انفصاله عن خطابه والكفِّ عن الدَّوران حول ذاته، الأمر الذي مكّنه من صنع مفارقاته عموما والساخرة منها خصوصا، فنراه يقول شيئا لا يعبِّر عنه

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص200.

-ظاهريًّا- ويقدِّم خطابا لا يعني سوى نقيض ما يعنيه، فالكافوريات غالبا ما نراها في تضاد مع السياق- ظاهريًّا- ومع ما يعيشه المتنبي في كنف كافور، ونراها تحمل في الوقت نفسه تناقضا ذاتيا أو ينطوي على شيء من المبالغة أو التلميح أو الغموض أو غير ذلك من الإشارات الأسلوبية المفارقاتية، لأنّ المتنبي في تخبيئه للمعنى خلف نقيضه يهدف إلى وضع مُنْطَلَقٍ للمتلقي ليصل إلى ما يقصده ويحاول الوصول إلى أقصى درجات القَبُول لما يبدو أنّه سيقوله.

والمتلقي حين قراءته للكافوريات يلمس براعة مبدعها وقدرته على رؤية المفارقة في كل شيء واستثمار أيّ موقف لصنع سياق من التناقض ، والقدرة على إعادة تشكيل المتناقضات ومحورتها لتخدمه في مقصديته وفي عملية التواصل مع المتلقي، وهذا مما ينمُّ عن الخبرة الواسعة في الحياة، واكتساب الحكمة والمهارة.

أمّا إذا التفتنا إلى كافور فنرى أن له دور حَتْمِيٌّ لا إرادة له فيه، أو كما سمّاه ناصر شبانة دور **قدريٌّ** «إذ يبدو دور الضّحية تابعا واستجابة لدور صانع المفارقة، إنّه لا يحقق أفعالا بقدر ما يبدي ردود فعل على أفعال سابقة، واستجابته للمفارقة ليست بأكثر من استجابة الأسماك لشباك الصيد»[1]، فنرى المتنبي يستغفله ويستغل جهله؛ ويغرقه بمخاوف وآمال وتوقعات يتصرَّف على أساسها ويَتَّخذ خطوات ليتجنب شَرًا متَوقَّعًا، أو يَفِيد من خيرٍ مُنْتَظر، لكنَّ أفعاله -أي كافور- لا تؤدي إلَّا إلى حصره في سلسلة من الأسباب التي تؤدي إلى سقوطه المحتوم، وذلك أنّ المتنبي حين يوهمه أنه يمدحه فهو يصنع في خياله عالما حقيقيّا ذا معنى؛ إلا أنه في الواقع عالم وهميٌّ و غير معقول لعدّة أسباب منها الغلو والإغراق في المدح الذي يخرجه من الجدّ إلى السخرية في كثير من الأحيان.

وكذلك نرى المتنبي في كثير من المواقف هو نفسهُ ضحيَّةً لمفارقته، فتارةً يسقط في براثن المفارقات القدرية وتارة تتفطّن ضحيته لبعض سخريته فتعاقبه عليها بالمنع والجفاء، وتارةً يعاقَب بعدم فهم متلقيه المخلص له؛ ومنه يمسي ضحيّة لمفارقته إذا هو لم يُشَفِّع بناءه -الذي يظنّ أنّه مُفَارِق- بخارطته السرّيّة التي من دونها لن يصل حتّى المتلقي الذكي إلى اكتشاف وجود مفارقة؛ وبالتالي يضيع المعنى وتضيع مقصديته وهنا تَرِدُ إمكانيّة حدوث تبادل للأدوار بين أطراف المفارقة، ففي هذه اللحظة يمكن للمتلقي أن يمسي ضحيّة من ضحاياها، إذا هو عجز عن تلقي إشارات صانعها وفشل في فكّ شيفرتها.

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص83.

وبما أن المفارقة –كما سبق وذكرنا– صنعةٌ لغويَّةٌ ماهرةٌ ترتبط بالمقام الذي صنعت به وكذلك بالسّيَاق اللُّغوي الواردة فيه، فقد تنوع وظائفها في الكافوريات، حيث استطاع المتنبي –صانعا للمفارقة– بناء جسور بينه وبين متلقيها، فأجاد تشكيلها ودلّل عليها بوضع قرائن نسقية وسياقية تخدم متلقيها وتعينه على فكِّ رموزها.

ومما عمل على تحسين أداء مفارقات المتنبي وإطالة عمرها المقصدي توفّرها على المبادئ التي اقترحها دي سي ميويك لتحقُّقِ هذا الغرض:

1– مبدأ الاقتصاد: بما أن المفارقة من الناحية الأسلوبية ضرب من التأنق، هدفها الأبرز إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا، وبما أن أبا الطيب شاعر مُتَمَرِّس فقد عمد إلى توظيف أقل الإشارات البلاغية لتحقق بنية المفارقة حتى لا يلفت النظر إلى مقصديته.

2– مبدأ التَّضاد العالي: ويراد به الإشارة إلى الفرق بين ما يُنْتَظَرُ حُدُوثُهُ وما يحدث فعلا وكلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة، وفيه استطاع المتنبي خداع ضحيته والمتلقي الساذج؛ حيث ادّعى عكس ما هو عليه من التواضع والمحبة والولاء والمدح أمام كافور ، وهو من هو في شعر وفي عقليته المناهضة لحكم الأعاجم والمماليك، وما ذلك إلا تصعيدٌ لمفارقته بزيادة الوهم، وتوسيع الفرق بين الهجاء وبين المدح غير المُسْتَحَقِّ.

3– موضوع المفارقة: بما أنَّ المجالات المهمة التي سرعان ما تثير المفارقة هي المجالات التي يُودَعُ فيها أكبر رصيد عاطفي (الدِّين والحبُّ والأخلاق والسياسة والتاريخ..)، نرى المتنبي واقع فيها لا محالة كون الوفود على الملوك ومدحهم يجتمع فيه كل ما سبق ذكره، وكله يتميّز بانطوائه على عناصر متناقضة (الإيمان والحقيقة، الجسد والروح العاطفة والعقل الذات والآخر)، ما يجب وُقُوعه وما هو واقع فعلًا، (النظرية والتطبيق، الحرّيّة والحاجة...) وغيره من المتناقضات التي استغلها المتنبي في مفارقاته والتي لمست جوانب حَسَّاسةً لا تزال تشغل بال المتلقي بسبب نسبيتها وعدم وضوحها وفي أيّها وقع المتنبي، وكيف كانت اختياراته.

4– لغة المفارقة: بما أنّ اللغة خالقة للأسماء أو مُحَاكِيَةٌ لها، فإنها لا تعكس الواقع ولا تعبر عن الحقيقة، اللّغة تتناسل من اللّغة، وصور الواقع متشظِّية في مرايا مهشمة، وما يسود هو العماء والسديم والسؤال المطروح ها هنا هو: كيف يهدي الشّاعر أتباعه ومريديه في هذا العماء الشامل؟ وهذا جوهر المفارقة الذي توفّق المتنبي في تركه لمن هو مخلص لشعره وقضيته؛ حيث ترك جملة من القرائن النسقية

والسياقية تهدي المتلقي –المخلص لأبي الطيب– في ظلمات الغموض المكتنف لمقصدية الكافوريات، وقولنا المتلقي المخلص لأبي الطيب أي المتلقي النّاظر إلى المفارقة على أنها صورة عاكسة لإيمانه المهزوز بكلّ القيم والحقائق التي وضعه فيها القدر، وأن لغة مفارقاته وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافيٍّ معيّنٍ، وكذا النظر إلى حقيقة الكافوريات على أنها نسبية وتُوَلِّدُ لغةً نسبية، وهذا ما جعلها تحتمل وجهات نظر متعدّدة تمّ التعبير عنها بلغة مُراوغة تقبل وجهات نّظر مختلفة، وتتداخل فيها الأضداد ويتّسع فيها مجال اجتهاد المتلقي.

والمتمعن في الكافوريات انطلاقا من وجهة النظر هذه سيخرج بنتيجة مفادها أنّ لغة المفارقة فيها هي نتاج عقل متوقد لفظها بعد تأمُّل وإدراك، استطاع المتنبي من خلاله أن ينشئُ ذلك التواصل السرِّيَّ مع عاطفة متلقيه.

أما وظائف المفارقة في الكافوريات أو ما يسمى بدواعيها الأسلوبية –العامة– فقد وفّق المتنبي إلى بلوغها –إلى حدٍّ ما– فمما لا شك فيه أن مقصدية المفارقة تنتج من كون التعبير المفارق ينتقل من الآلية والمباشرة والحرفية، إلى الحركية والتعبيرية وشد عرى الخطاب، الأمر الذي يجعلها تؤدي غير واحدة من الوظائف، وهي ما يمثل دواعيها الأسلوبية في النص، وهو ما وُفق المتنبي في الوصول إليه؛ حيث استطاع تحقيق بعضها كأن اتّخذها **طريقة لخداع رقابة** كافور وجلسائه، فاستطاع بطريقته المُثلى أن يعبّر عن موقفه تجاه كافور وحكمه مصر وأخلاقه ومعاملته إياه ومعاملته للرعية وصنيعه في الحروب وغيره من الظواهر مستخدما المفارقة للتعبير عن سخريته من ذلك الوضع ورفضه له بطريقة غير مباشرة ودقيقة للغاية؛ وبتعبير غير مباشر قائمٍ على التورية والتعريض، فقام بخداع رقابة من سخر منهم، وكذا نجّى نفسه من العواقب ولعلّ حرص أبي الطيب على هذه الوظيفة حمله على جعل المشاهد في كافورياته متشرذمة؛ فنرى المشهد الواحد تترامى أطرافه في أكثر من كافورية، وذلك دعما لهذه الوظيفة، وفاتحا المجال لمتلقيه –المخلص– إلى جمع ذلك الشتات وإعادة صياغته وترتيب لقطاته ومشاهده.

وكذا رأيناه يلجأ في كثير من الأحيان لمفارقة التواضع الزائف ومفارقة الكشف عن الذات، وكذا لمفارقة الالتفات؛ فيتحدّث عن نفسه بضمير الغائب، تشبّثا بالرؤية الموضوعية كونها تمثّل وجهة النظر الأساسية في السردية المشهدية، وإمعانا في التخفّي، إذ يشكّل هذا الضمير وسيلةً صالحةً يتوارى وراءها الشّاعر فيُمرّر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء، دون أن يبدو تدخله

صارخا ولا مباشرا إلا إذا كان محروما مبتدئا، إنّ الشّاعر يغتدي أجنبيّا عن النص المشهدي وكأنه مجرّد ناقل له بفضل هذا "الهو" العجيب[1].

ولعلّ هذا كلُّه قد ترك كافور الإخشيدي ودهياء مصر عالقين في المشهد البانوراميّ الماثل، لا ينتابهم شكٌّ ولا سوء ظنٍّ فيما يقوله أبو الطيب، مُتقنين لعب دور الضحيّة بامتياز.

وكذلك استطاع باستعماله لهذا الأسلوب **مباغتة المتلقي**، فأثار انتباهه، بمفاجأته من حين إلى آخر بعبارات مفارقة، يتجلى أثرها فيه بمفارقتها لتوقعاته، حيث قدّم أبو الطيب –صانع المفارقة– رؤية للعالم في ضلّ كافور برؤية مغايرة، وعكس ما يراه الناس فيه، فأوجد بنيةً نصيّةً مفارِقة تثير في المتلقي الرغبة لاكتشافها، ومنه اكتشاف مقصدية أبي الطيب.

واستطاع **إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذير**، ساعده في ذلك طبيعة اللغة العربية القائمة على الإيجاز وقدرته منقطعة النظير على توظيف أساليب الاقتصاد العربية كالتلميح والتعريض والكناية والحذف وغيرها مما هو على علاقة بالمفارقة اللفظية، ومنه استطاع التعبير عن المعاني الكثيرة بأقل عدد من الألفاظ وهو ما ساعده على الاقتصاد في الكلام مع تبليغ المقصود.

ومنه **استطاع خلق توتر دلالي** في الكافوريات عبر خلق التَّضاد في مقصديتها ، وهذا من خلال طريقته الخاصة في استعمال الكلمات المثيرة والمراوغة في السياق، وكذا خلق إمكانيات بارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية داخل المفارقة؛ وكذا مناقضته للحقائق المعروفة لدى العامة، أو في الأطر العلمية، وهو ما سبب تناقض في مجمل المعرفة المسلّم بها في نظر المتلقي.

وقد ساعده هذا الأسلوب –أيضا– على **إغراء المتلقي**، فعدم تصريحه بالهجاء والاكتفاء بالتعريض والتلميح واخفائه خلف ستار المفارقة، الأمر الذي جعل الكافوريات تشعّ بطاقةٍ إغرائية من شأنها أسر المتلقي من أوّل قراءةٍ، ومنه خَلَقَ نشاطًا فكريًا دفع المتلقي إلى التّبصُّر وعدم الوقوف على حافة الكافوريات بل الغوص في أعماقها، ومحاولة اكتشاف العلاقات الخفيّة فيها، وكذا بعث الفضول وتَحْفِيزه عَلَى مُشَاركته فِكْرَتَهُ، وفعله هذا يدفعه إلى تحقيق وظيفة أخرى من وظائف المفارقة وهي **تنمية ملكة التّبصُّرِ والتَّأويل لدى المتلقي**: ومنعه من الانفعالات المتسرعة والقراءة السطحية للنصوص، فالتسرع في بعض الأحيان هو ما يجعل المتلقي يدرج في خانة الضّحية.

---

1 ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع240، ديسمبر 1998م، ص177.

ونراه قد اتّخذ أسلوب المفارقة سلاحًا هجوميًّا سَاخرًا، اتّخذه كستار رقيق يَشِفُّ عما وراءه من صفات كافور الخُلقية والخِلقية، حيث أدار أبو الطيب –بلجوئه للمفارقة– عالم كافور الواقعي وقلبه رأسًا على عقب، وأخرج أحشاءه ليرى العالم ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك.

وما صنيع المتنبي هذا إلا أسلوب من أساليب التخفي خلف أقنعة اللغة الساخرة من ضحيته الغافلة عن سيرورة الأحداث حولها؛ لذلك كانت المفارقة طريقته المثلى في البوح بمكنوناته وما يخالجه من مكبوتات جراء واقعه المعاش، وذلك بالضّحك على كافور، متخذا من المفارقة استراتيجيّة إحباط ولامبالاة وخيبة أمل ولكنها –في الوقت نفسه– سلاح هجومي فعّال[1]، وهذا السلاح هو الضّحك الذي يولد من التوتر الحادّ والضغط الذي لابد أن ينفجر.

وهو بهذا إن لم يكن يحاول إضحاك الناس فهو يحاول إضحاك نفسه، كون الضّحك «رد فعل حماسي على عيب من عيوب التكيف مع الحياة، ووظيفته فيما يبدو إعادة الثقة بالحياة التي حدّدها مشهد التصلّب الآلي في لحظة ما»[2]، ثمّ إنه وجد في السخرية ملجأً يحاول فيه التخفيف من سطوة الألم الذي يعانيه في بلاط كافور والمشاكل اليومية التي تبعث على السلبية، ليتّخذ المفارقة الهزلية متنفسًا؛ يتحرر فيه من صولة القوى الطاغية وقوانينها المجحفة، وتغذية كيانه الشخصي وغروره؛ بإقناع نفسه أنه مُحْكِمٌ زمامَ الأمور وثابت في قوّة وحيويةٍ؛ ومنه «كانت هذه السخرية هي المنفذ لآلام أبي الطيب، وما يضيق به صدره من الأحقاد والآراء، ولعله كان في أصل طبيعته قريب المَيل إلى المرح والطرب في وقارٍ، ولولا ما كلَّف نفسه من المشقّة للسيادة والمجد، لكان من أبرع الناس نكتةً بليغة وأكثرهم نادرةً عالية، يدُلُّك على هذا أنّ أبا الطيب كان قد نادم في حياته كثيرًا من الأمراء، وكانوا يحبُّنه، ولا يصلح للمنادمة رجلٌ متزمّتٌ بارد الطبع ثقيل الظلِّ طويل الصمت جَهْمٌ الوجه، مقطِّبٌ... ومعنى هذا أنّ أبا الطيب كان ظريفا خفيف الروح، محبَّبا إلى النفس، مع وقار وتُؤدة، ومن تدبَّر سخريته في شعره كلّه، وجد فيه هذا المعنى، إلا أنّه لم يكن يَهْزِل هَزْل السُّخفاء»[3].

وإقباله على الفكاهة سببه «أنّ الفكاهة اختيارية، بينما الجد تكليف، والإنسان لا يحبُّ عادة ما يكلف به»[4]، كما أنه كان يجد في استعلائه على الناس سلاحا يلجأ إليه في حربه النفسية على خصومه

(1) ينظر: سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص143.

(2) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 102.

(3) محمود شاكر، المتنبي، ص 196.

(4) عباس محمود العقاد، الفكاهة، مجلة الهلال، ع08، آب 1948، ص111.

حيث يعمل على رفع معنوياته وبث الخوف والشك في قلوبهم، وكل هذا للخروج من المواقف المحرجة وتغذية الشعور بالتفوق ولأن الموقف الساخر هو الأليق في مواجهة واقع الحياة وتناقضاتها[1].

والمتنبي **بفهم الوجود** ونظرته الفلسفية للحياة استطاع بتوظيفه للمفارقة أن ينقل هذه الخبرة للمتلقي فاستخدامه للمفارقة جعل منها وسيلةً لفهم التناقضات التي يقوم عليها العالم، وجسر يعبر عليه من المحدود إلى اللامحدود، ففي خضمِّ فوضى الاحتمالات التي يغرق فيها عصر المتنبي، فإنّ المفارقة معنيّة هي الأخرى بإحداث التوازن وليس هدفها جعل المتلقي يصدّق بقدر ما تجعله يعرف لأن الاحتمالات تجعله يقف على أرضيَّة مضطربةٍ، والمتنبي بهذا يحاول جعل المفارقة وسيلةً لفهم التناقض الذي يقوم عليه عصره الذي انتشرت فيه الدول وكثرت فيه الممالك وذل فيه العرب وغدا أمرهم إلى العجم والمماليك، وكشفه وتعريته أمام متلقي نصوصه.

وهذا يوضّح لنا أنه رغم كون شعره في كافور وحده إلا أنه «لم يكن يحقد على كافور بالذات بل على إنسان عصره، وليست نقمته، على كافور إلا باعثا لإظهار تلك النقمة الموحشة التي تشتدّ في أحيان كثيرة، حتى يخيّل إلينا أن الشاعر يعتقد أن الطبيعة البشرية خبيثة في أصلها، ويتشبّه له أن استيلاء كافور على مقاليد الحكم حريٌّ بأن يبعث في نفس الإنسان الشك و الريبة بأن اختلالًا عرى الكون، ويتمنى أن ينهض للثورة فيقطع هامته ويزيل لعنته عن الناس»[2]، كونه يرى نفسه أنه من القادرين الأكفاء الذين لهم الحق في الملك و الرّيادة غير أن عصره ظلمه وأمثاله بأن جعلهم تحت رحمة العبيد

وإذا ما التفتنا إلى **مقاييس جمالية الصورة الشعرية** "التّكامل، والرّاوية، والإيحاء، والتّرابط والإطار والتناسق والظلالُ"، نجد الكافوريات من حيث **التكامل** أنّها صافية من كلّ تكديس للأفكار أو حشرٍ لها قهرًا في إطار المشهد البانورامي، بل نجد أبا الطيب نزّهها عن كلّ حشوٍ وصفّاها من كل ما لا يخدم الفكرة والقصد، ولم يترك إلا ما يأخذ بزمام العقل إلى الفهم؛ مصوّرًا المشهد بكل جزئياته وحيثياته وأحداثه؛ بكبيرها وحتى صغيرها الَّذي قد لا يلتفت إليه الإنسان العادي، وإنما تَلْفِتُ نظر أبي الطيب وحده لدلالتها الخاصة؛ حتى كأنا به ما وقع نظره على لمسة من تلك اللمسات الَّتي تكون لها قيمة في تعميق موضوعاتها إلا وانتقاه وأحسن توظيفه.

(1) ينظر: عادل العوا، مواكب التهكم، دار الفاضل، دط، دمشق: 1994م، ص12.

2 إيليا حاوي، فن الهجاء وتطوّره عند العرب، ، ص 608..

أمّا **زاوية التصوير** فقد كان له زاويته الخاصة التي لا تشببها زوايا باقي الشعراء، زاوية انتقاها بدقة وحذر أثناء تشكيله للمشهد، وأقصى ما يمكن قوله أنه أحسن الاختيار كونه استطاع خداع رقابة كافور ودهياء مصر؛ ومنها بلغ مقصديته من الكافوريات.

وأما **الإيحاء** فهو ما وُفّق إليه إلى أبعد الحدود؛ كونه خبير بجملة الأنماط الأسلوبية والبلاغية والتغييرات التركيبية والصرفية ذات الطبيعة المفارقاتيّة، كما أنه يحسن استعمالها حسب السياق والموقف والقصد.

والإيحاء هو الذي يولّد **الظلال** في النصّ والتي تعرف **بالحافة** -أيضا- وهي ما عمل عليه أبو الطيب في كافورياته وحرص على إخفائه خلف مفارقاته، فجعلها تمتدّ وتتراكب وتتقاطع بحسب الحقول الدلالية الَّتي تفتحها الدّلالات، وتراسلها عبر مسافات التأويل، الَّتي بدورها تقود المتلقي للوصول إلى مكنون ما تخفيه بنية الكافوريات لا ما تصرّح به، متبنّيا مقولة «لا تبحث عن الكلمة، بل ابحث عن استخدامها»[1].

أما **الإطار** فقد استطاع المتنبي رغم تشرذم أبيات المشاهد في الكافورية أن يجعل لكلٍّ منها إطاره الذي يحتوي ويحدد نطاق صوره ولقطاته ويضم جزئياته؛ وهو إطار يتكوّن في ذهنيّة المتلقي تلقائيّا أثناء سبره لأغوار الكافوريات، ولا يحتاج لكبير جهد حتى يتصوره، والدليل أنّا من خلال تحليلنا استطعنا أن نلملم شتات أبيات المشاهد ونجعلها في إطارها الذي تنتمي إليه دون كبير جهد.

وهذا يجعلنا نلتفت لمقياس **الترابط** فلولا وجوده في الكافوريات لما تفرّدت ولا تميّزت؛ حيث نجدها ذات تماسك داخلي وخارجي وتناسق تام بين أجزائها، وتوافق بين التعابير والألفاظ المختارة لها، وبينها وبين الأساليب المتخيّرة، وبينها وبين طرائق السير في موضوع الكافوريات، والمتنبي من خلال هذا التناسق يقدم هذه التشكيلة من العلاقات الدّقيقة، التي في نهاية الأمر تكوِّن تلك العبقرية الَّتي يتفرّد بها، وكل هذا عبر الروابط والوسائل النصية التي لجأ إليها والتي ذكرناها في التحليل، مما جعل العمل ذا اتساق وتماسك نحوي وانسجام وتماسك دّلالي، له مقبولية في الوسط الفني، ويؤدي وظيفته الإعلامية/ الإخبارية، وكل هذا في سبيل تحقيق المقصدية.

وتحقُّقُ كلّ هذا في الكافوريات هو ما ساعد على خلق مبررات فنية ودرامية للأحداث وسببية وجودها فيها، بحيث تستفز المتلقي وتثيره لاقتراح صور ومشاهد تساعده في عملية فهم النص وخوض تجربة

(1) محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 370.

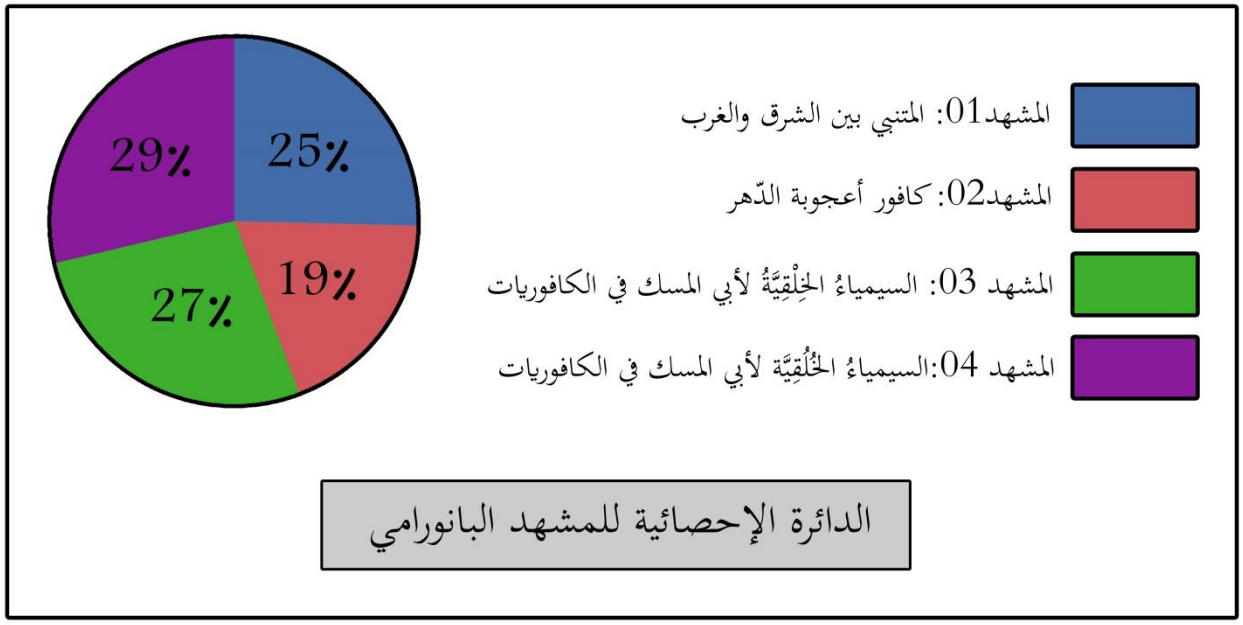
إنتاجه من جديد، وكأنه بذلك يُعِيدُ تَمَثُّل المشهد وملئ فراغات الصمت الذي كثيراً ما يعمر أرجاء النص وبالتالي الوقوف –نسبيًّا على رؤى المتنبي واستحضار لحظة الكشف من جديد، ومنه استنطاق الكافوريات حتى تخبرنا بمقصديتها الحقيقية العميقة بدل تلك الطَّافية على السطح.

خلاصة:

إن التناقض الحاصل في حياة المتنبي وفكره؛ وتضارب آرائه في الآخرين وتباين سلوكاته معهم، دفع الكثير من الباحثين والقراء إلى التشكيك في مصداقيته؛ ولعلّ بعضهم اتّخذ من ذلك ذريعةً للحط من قدره وقدر شعره عند من لا يلتمس له عذرا، يقول عبد الهادي خضير «ونعتقد أن الأمر أبسط من أن يُحَمَّل أكثر من طاقته، فمن منا راض عن كل ما حوله، ومن منا لا يُضطر إلى مجاملة أناس يسيء الظنّ بهم أو لا يودهم، ومن منا لا يقول شيئا ثم يضطرُّ إلى سلوك ما يخالفه، ولكن الفرق بيننا وبين المتنبي، أننا لسنا شعراء، أما المتنبي فشاعر وهذا يعني شيئين: أولهما إنه قادر على البوح بأسرار نفسه وإبراز أفكاره، أي إنه لا يستطيع أن يخفي عنا صورة ذاته وهواجس نفسه المضطربة الجياشة، وثانيهما أن آراء المتنبي وأفكاره قد خلّدت في أشعاره، وهذا يتيح للآخرين استذكارها ومراجعتها، ثم قياسها بسلوكه وتصرفاته، الأمر الذي يسهّل النيل منه لا سيما أولئك الذين ناصبوه العداء وراحوا يتحيّنون الفرص للإيقاع به والانتقاص منه، ولكن دون أن يعني هذا إنكار خصوصية شخصية المتنبي وتميّزها...ولا نستبعد أن إحساس المتنبي العارم بهذه المفارقة وشعوره بسيطرة غير المؤهلين على مقاليد الأمور، ووصول الجهلة والأميين إلى أعلى المراتب وحرمان أهل العلم والأدب منها قد غذى في نفسه الإحساس بالمفارقة»[1].

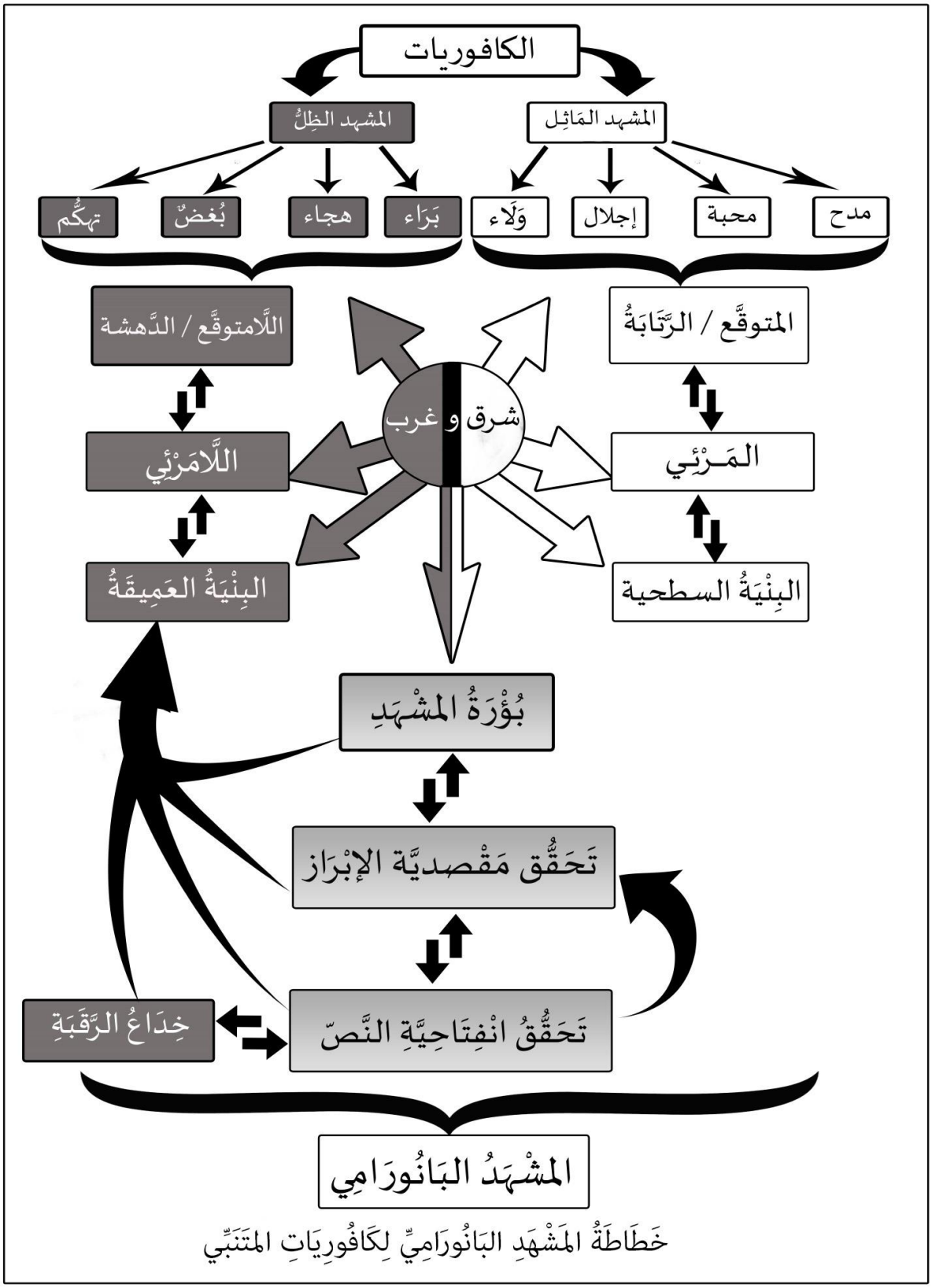
[1] عبد الهادي خضير، المفارقة في شعر المتنبي، ص 64-65.

3. الدائرة الإحصائية للمشهد البانورامي:



نلاحظ في الدائرة الإحصائية للمشهد البانورامي تقارب النسب بين مشاهده الأربعة؛ حتى كأن أبا الطيب تعمد ذلك، مُوزّعا مواضيعها بالتساوي دون الحاجة لطغيان واحدٍ على الآخر، وهو ما خلق تناسقا عجيبا في الكافوريات، لا يحتاج فيه المتلقي القابض على مقصدية أبي الطيب إلى كبير تركيز لاستجلائه وإن كان فيه تفاوت طفيف بين المشهدين الأول والثاني مقابل الثالث والرابع، كونه ركّز على هجاء الجانب الخِلْقي والخُلُقي لكافور الإخشيدي، وهو المعمول به عند كل مريدٍ للهجاء.

4. خطّاطة المشهد البانورامي:



خَطَاطَةُ المَشْهَدِ البَانُورَامِيِّ لِكَافُورِيَاتِ المتَنَبِّي

خاتمة

لقد كان المنطلق الذي بني عليه تصور هذه المقاربة، مُؤَسَّسٌ على فرضية بسيطة، تجعل من المفارقة أداةً لغويّة لا مثيل لها في تبليغ المقاصد بطريقة إيحائيّة، وكافوريات المتنبي أكبر دليل على هذا فهي تشعُّ ببناءات المفارقة من جميع جوانبها وهي قصائد مفارقاتيّة بامتياز؛ ويُرَدُّ ذلك إلى وعي المتنبي العميق باللّغة وبالأساليب البلاغية المراوغة وحسن استثماره لأنماطها؛ إذ جعل منها آلية تعبير بنائيٍّ ساهمت في تشييد المعنى الشعري الدرامي وبناء الدلالات وتكثيفها، ومن ثمّ فتح القصيدة على فيضٍ من الاحتمالات والتأويلات والقراءات، التي تلف المتلقي بالحيرة في طريقه لبلوغ الغرض من القصيدة.

وهذه الكافوريات يمكن القول أنها مسرحية تأسس فيها المعنى على الغموض، لاتّسام صاحبها بالاستخفاف بالذات والتواضع المزيف أحيانا، والسخرية والتهكم؛ مرتكزًا على مفارقة الإبراز أسلوبًا رئيسا والباقي مفارقات ثانوية دعّمه بها؛ لإظهار شعوره ورأيه في كافور، في مشهد كاريكاتوريٍّ يبعث على الكوميديا والضحك.

كاشفًا بذلك تكثيفًا بيّنًا في توظيف المفارقة في الكافوريات؛ بكل ملامحها ووظائفها وأنواعها وصورها التي تواشجت في بنية عكست جمالية التشكيل والأداء، وشحنت قصائده بتيمات وامضة، وإشارات خفية، كما تنوّعت صورها ما بين مفارقة لفظية وإيحائية مكثفة، وموقفية وسقراطية، ورمزية خفية، ورومنسية وتهكمية ودرامية وتنافريّة وغيرها، الأمر الذي أكسب قصائده نمطا كتابيا مميّزا ذو طاقات جمالية عالية.

ولقد كان أبو الطيب على وعيٍ بها، وبدورها الإبلاغيّ لرؤاه وخلفياته الإيديولوجية والفنية لتغدو بذلك أسلوبا فنيّةً في الكتابة لا آليّة بلاغية وحسب، وهو ما منح شعره صفة الفن العظيم الخالد القائم على الإيماء دون التصريح.

ومنه لم تكن المفارقة في شعر المتنبي شيئاً عبثياً طارئاً في إبداعاته، أو في واقعه المعاش؛ بل هي وليدة مواقف ذاتية وصراعات عقلية كثيرة، وإرهاصات ثقافية؛ نهل الشاعر من مشاربها المختلفة، ثم لتتماهى كلها في صورة مشاهد شعرية، اتخذت لنفسها نَسَقًا غير مباشر في التعبير عن الواقع ومخالفة إيّاه بدرجة معينة أسبابها متعدّدة ربما لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية، التي قد تجعله في مواقف حرجة أمام خصومه وغيرها.

وقد استطاع المتنبي بتوظيف هذا الأسلوب أن يصنع سلاحا هجوميا فعاّلا وطريقة ناجعةً لخداع رقابة كافور وحاشيته، الذين اكتنفهم بعد اكتشافها إحباط وخيبة أمل، كما استطاع مباغتة المتلقي بخرق أفق توقعاته ودفعه إلى التّبصُّر وعدم الوقوف على حافة النص، بوضع إغراءات تحمله على الغوص في مكامن البنى العميقة للدّلالة، مُنَمِّيًا ملكة التّبصُّرِ والتَّأويل لديه، بوضعه أمام أبواب للمعاني كلّما يفتح باب على أحدها أغرته مفارقاته بفتح آخر، وهكذا دواليك لتجرّه إلى متاهة من الجمال لا يستطيع الخروج منها؛ حائلًا دونه ومغبّةَ الوقوع في الانفعال المتسرع والقراءة السطحية للنصوص التي قد تجعله وضحيةَ المفارقة في خانة واحدة، وكلّ هذا استطاعه المتنبي بخلق توتر دلالي ركيزته الإبراز المفارقاتي، وبأقل الوسائل تبذيرا.

ولا يسعنا بعد هذا كلّه إلا أن نوصي بمراجعة التصوّرات القديمة المُقامة حول الكافوريات باستنطاق خباياها واستخراج مكنوناتها؛ بعرضها على المناهج الجديدة وجملة الرؤى الحداثية التي لها اهتمامات بالجمال وعلم النص والمعاني وظلالها، لمدّها بما يدعم انفتاحيّتها ويجدد ماءها ورونقها.

بعد مرور البحث بكلِّ هذه المحطات خلُصنا إلى نتائج مفادُهَا:

1. إن الجدل خصيصة فكرية مهدها اليونان؛ ومفجِّرها الثنائيات الضديّة، والمفارقة استراتيجية من استراتيجياتها الدفاعية وتقنية لغويّة تسخَّر لإعجاز الخصم وإفحامه.

2. قديما كان يمكن رسم حدود فاصلة بين الأدب و الفلسفة، إلا أن في عصرنا هذا تواشجا لدرجة استحالة الفصل بينهما.

3. إن فلسفة اليونان وثقافتهم القديمة كانت قائمة على فكرة المفارقة، مفارقة الأشياء لمثلها في الميتافيزيقا الأفلاطونية؛ ومفارقة الموجودات لماهيتها في الميتافيزيقا الأرسطية، ومكانة هذين عند اليونان كان سببه الدور الذي أدَّياه في إرساء معالم الفلسفة اليونانية؛ وإبرازها في شكلها الناضج المتكامل وما أولياه من إهتمام بالمفارقة في مشروعهما الفلسفي، هو ما ضمن استمرارية هذه الأخيرة؛ وهو ما جعلها محل دراسة ونظر.

4. الجدل الإغريقي قائم على المفارقة؛ إذْ لا يكاد يوجد فيلسوف لم يلجأ إليها في محاوراته، إلا أنها تختلف من واحد لآخر.

5. المفارقة أول ما ولدت عند الفلاسفة اليونان، ولدت نمطًا سلوكيًّا تبنّته طائفة من النّاس ثم أصبحت تفيد استعمال اللغة أسلوبًا حجاجيًّا حَاسمًا في الجدل؛ غرضه حمل الأذهان على الإذعان والتسليم بما يعرض أمامها من أطروحات، مستغلين في ذلك الصورة الذهنية السَّطحية التي يوَلِّدُهَا كُلّ تعبير رمزي أو نظام لفظي في عقل المتلقي أثناء الجدل للايقاع به في فخِّها، وفي أحيان أخرى يكون الغرض منها المغالطة والمناورة والتلاعب بعقول المناظرين والجمهور وبذلك الانتصار للرأي وإفحام الخصم؛ ساعدهم في ذلك عبقريّتهم الفذة وقُدْرَتُهُم على الوصول إلى أُسُسْ التَّفْكِير البشري وإظهارها بهذا الجدل الفكري العميق.

6. ترجمة المفارقة بـ: (**Irony**) يكون حال تعلقها بسلوك إنساني معين، و بـ: (**Paradox**) عند تعلقها بظاهرة عامة يكسوها التناقض، أي إن المفارقة في كلا الترجمتين وإن اختلفت مُصْطَلحاتها إلا أنها –كلها– تَقِف على قاعدة واحدة وهي التناقض؛ وكلٌّ يُستعملُ في سياقه الكلامي،، لتكون .(**Paradox**) بهذا المعنى أعم وأشمل من (**Irony**).

7. لم ترتبط المفارقة بالدراما والشِّعر والأدب والمسرح، ولم تتَّسِعَ دائرة استعمالها إلا مع أرسطو وهي تواصل سيرورتها —من حينها– في دَرْبِ التَّطور لتجد مَوْضِعًا أوسع، وتتبوَّأ مكانةً أَرْفَعَ بعد ظهورها كمصطلح في الأدب الحديث على يَدِ الغرب في عصر النهضة.

8. بغض النظر عن كل هذه الضبابية حول أول من استعمل مصطلح المفارقة؛ ورغم تضارب المقاربات حول الموضوع؛ إلا أن هذه الظاهرة استطاعت في هذه الحقبة من الزمن وما بعدها أن تصنع لنفسها مكانةً مرموقةً في الأدب لتُصَنَّفَ بعد ذلكَ كظاهرة جديدة، انْكَبَّ عليها العلماء بالبحث والدراسة.

9. رغم أنَّ ظاهرة المفارقة رَبَتْ واستوت على سوقها –كما أسلفنا الذِكر– في وسط فلسفي إغريقي قائم على الجدل؛ إلّا أنّ المحْدَثِينَ أخرجوها إلى حقل الأدب، وحاولوا إرساء دعائمها بالتنظير لها في البلاغة والنقد الحديثين، مستعينين بمفهومها الفلسفي، ولعلّ شليجل كان أوّل الممهدين لذلك بدراساته للمفارقة الأدبية وماهيتها، ليكون أوَّل استعمال أدبي مُتَخَصِّصٍ لكلمة "المفارقة" نهاية القرن الثامن عشر ثم تدرج استعمالها منذ نهاية هذا القرن في فَلَكِ التَّطور لتكتسب دلالات جديدة أضيفت إلى دلالاتها السّابقة.

10. إستطاعت المفارقة أن تصنع لنفسها مكانةً مرموقةً في الأدب والفلسفة لتُصَنَّفَ بعد ذلكَ ظاهرةً جديدةً، انْكَبَّ عليها العلماء بالبحث بالدراسة .

11. أوَّل استعمال أدبي مُتَخَصِّصٍ لكلمة "المفارقة" كان نهاية القرن الثامن عشر ثم تابعت سيرورتها في فَلَكِ التَّطور، لتكتسب دلالات جديدة أضيفت إلى دلالاتها السّابقة.

12. حمل النحو –بوصفه علما تجريديا– الباحثين على التعامل معه بأسلوب جافٍّ وهو ما دفعهم إلى أن ينظروا للشاذ من المسائل نظرة سطحية قاصرة، ومن ثمّ تأويله وإدراجه تحت قاعدة ما دون مراعاة المعنى والقصد، وهو ما أوقعهم في حرج شديد خاصة أثناء تعاملهم مع القرآن الكريم، إلا أن المتأخرين منهم حاولوا تدارك الموقف وَلَانَ جانبُهم للاهتمام بالدلالة أكثر مع ظهور علم الدلالة التركيبي في المدارس اللسانية الحديثة.

13. للمفارقة النحوية في تراثنا اللغوي صورٌ جمةٌ؛ وظّفها أهل الصنعة من الشعراء والكتاب في سبيل تحقيق المعنى وبلوغ مقصديته، وتحقيق وظيفته الجمالية، ثم لينزل القرآن بعد ذلك مترعًا بمثل هذه الأساليب معجزًا في لفظه ونظمه.

14. معاني القرآن للفراء ونظرية النظم للجرجاني ما هي إلا بحثٌ في صورة من صور المفارقات النحوية باعتبارها أسلوبا جماليا من أساليب الفصاحة والبلاغة والجمال.

15. إن النحاة –وعلى رأسهم سيبويه– وإن اهتموا بالمعنى في كثيرٍ من الأحيان؛ إلا أنّه يبقى –إجمالًا– في المرتبة الدنيا واللفظ والتركيب في العليا، عكس البلاغيين –وعلى رأسهم الجرجاني– الذين حاولوا التنسيق بين المعنى والنحو؛ بجعلهما في مستوًى واحدٍ من حيث الأهمية كونَ تَظَافرهما ينتج عنه نظم كلام وظيفيّ.

16. إن النحاة لا فرق عندهم في معنى جملتين قُدم في إحداها الفعل وفي الأخرى الاسم عكس البلاغيين الذين يرون أن لكلِ تركيبٍ دواعيه الأسلوبية.

17. العدول عن المطابقة والحمل على المعنى عند القدامى ليس إلا بحثٌ في المفارقة التركيبية –على ما ذهبنا إليه في تعريفها– حيث يتّفقان في كون كليهما عدول وانزياح تتلاحم فيه المتناقضات لدواعٍ أسلوبية يقتضيها السياق؛ يكسو بها المبدع نصه جماليةً تخرق أفق توقع المتلقي ويبلغ بها مقصديته؛ ومنه لم يكن استعمالها في كلام العرب من قبيل التجاوز اللُّغوي والاعتباطية بل لتحقيق المعنى وغرضه وبلوغ المقصدية التي أرادها المُتكلّم تجاه مخاطبه.

18. المفارقة التركيبية هي جملة المعاني النحوية التي يتطرّق إليها الدرس البلاغي، كونها تندرج تحت باب مطابقة الكلام لمقتضى الحال الذي ينصبُّ اهتمامه على حال المتلقّي؛ والذي يجب عليه أن يراعيها كي تتحقّق مقصديته وغايته المرجوّة، مع اسهامها في تشكيل الصورة الفنية وتحسين البنية التركيبية.

19. إن المتكلم لن يستشعر قيمة المفارقة التركيبية إلا إذا عرف مسالكها ودواعيها الأسلوبية،

20. أسلوب المفارقة التركيبية استعمالٌ عربي يبرز لنا تنوع الإمكانات النحوية وأنّ العدول عن الاختيار الوضعي يحدث تنافرًا وظيفيا ودلاليًا في التراكيب، يرى الدلاليون أنه إشارة من المتكلم وقرينة تحول دون تمثُّل المعنى الظاهر؛ بل بالالتفات إلى خفيّه.

21. المفارقة هي المحور الأساس والقاعدة الّتي يرتكز عليها الغموض لخلق التّجدّد في الصّور الشّعريّة والكتابة المشهديّة، وكلّما وقع المبدع في ورطة استهلاك المجاز والصّور الفنيّة واضطرّه الخيال إلى زاوية التّكرار، فتحت له بابا رؤيويّا إلى المخيال الشّعريّ الّذي يمكّنه من الخوض في حقل إبداعيّ خصب يبلّغه ذروة الشّعرية.

22. كلّ أسلوب بلاغيّ إلّا وتجد له علاقة بالمفارقة، من قريب أو بعيد، بل وهناك بعض الأساليب تكاد لا تختلف عنها كثيرا كالتّهكم وتجاهل العارف والتّعريض والمدح بما يشبه الذم والعكس؛ إلّا أن درجتها تتباين من أسلوب لآخر.

23. تطوّر الأساليب البلاغية وجدّتها معلّقٌ بمدى عمق المفارقة الموظّفة فيها ، لتكون بذلك المفارقة أشمل وأعمّ من جميع هاته الأساليب وهي تابعة لها، لتصبح على حدّ تعبير سرن كيركجور **Søren Kierkegaard** (1813-1855م) "أسلوبا متفوّقا ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاء وترفّع ، ثم تصبح هذه المفارقة مطمحا في غير حالة للاحتفال بدرجة أعلى من الشّعريّة".

24. المفارقة في أبسط تجلّياتها، بؤرة الإضاءة وجوهر التّشكيل اللّغوي الّذي يستمدّ منه الخطاب الأدبيّ صفة الشّعريّة والجماليّة، بدفعها اللّغة وتمكينها من الخروج عن صبغتها التّواصليّة المحدودة ونسقها المألوف وقوالبها الموروثة المتواضع عليها، إلى فضاءات اللّغة الأدبيّة الشّعريّة.

25. رغم حمل الأساليب البلاغية للمفارقة في جوهرها على مرّ الزّمن؛ إلّا أنّ مستواها يختلف من عصر لعصر؛ فبزيادة وعي كلّ من المبدع والمتلقّي بها تزداد عمقا وجماليّة، إلى أن وصلت إلى الصّورة الّتي هي عليها اليوم، وهي في صيرورة دائمة بديمومة البشريّة.

26. نظرا لأهمية المصطلح يجب على العرب الاهتمام به ودراسته دراسة جدّية، وتطبيقه على ما بين أيديهم من التراث وإبراز خصائصه الميزة له عن الموروث الغربي، والكف عن استيراد ما عندهم واسقاطه على ما لدينا فلا لغتنا كلغتهم ولا أدبنا كأدبهم.

27. العقل وإن كان يضمن معرفة الحقائق والماهيات، يضل عاجزا أمام هذه الظاهرة الشعرية الزئبقية الدلالة، ويبقى ما توصل إليه مجرد مقاربات نسبية، قد تصلح في عملية القبض على المعنى وقد لا تصلح.إنَّ أهم ما يميز البنية التشكيلية للمفارقة ليس رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة، أي تمازج الأضداد في صورة واحدة دون الضرورة لغياب أحد المعنيين.

28. إنّه مما حال دون وضع مفهوم شامل لماهية التشكيل، جدلية الشعر وكونه فنًّا من أكثر الفنون تعقيدا على الإطلاق من حيث طرائق تشكيله وماهياتها، فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة معينة وفي وسط معين، فالرّسم مثلا هو تشكيل لمساحاتٍ لونية والنحت تشكيل لكتل ذات أحجام في الفراغ، والموسيقى تشكيل نوتات صوتية في الزمان أما الشعر فليس له حيّز منطقيٌّ يتشكّل فيه، بحيث يمكننا من خلال تأمله التعبير عنه ووصفه ببساطة كسابقيه بسبب بنيته المفارقاتيّة الَّتي تشمل جوانب عدّة، كل منها على علاقة بالبنية التشكيلية (الصوت والكلمة والمعنى والدلالة والوزن والإيقاع والقافية...) فالشاعر بوجود المفارقة إلى جانبه جعل من بنية تشكيله النّصيّ صعبة المعالجة والتحليل، باختصارٍ لأن المفارقة المفارقة بلا استثناء أعمق المشاكل في العالم وأشدها فتنة، على الصعيد الإبداعيّ والنقدي.

29. المفارقة ليست مجرّد شكلٍ أو وعاءٍ يُحْشَرُ فيه مضمونٌ ما، وإنّما هي مضمونٌ متشَكِّلٌ يبتعد عن كل ما هو تقليدٌ واجترارٌ؛ إذا ما اهتمّ المبدع ببنيتها وأحسن صَوْغُها، وهذا التّشكيل تتنوَّع صوره بناءً على نوع العنصر المركّز عليه وخلفيّته الرؤيويّة في البنية المفارِقَةِ، وهذا يعني أنّ للمفارقة حركيّة إبداعية في ضمن تشكيلاتها المتنوّعة وأن المفارقة لم تكن حبيسة بنية ثابتة الشّكل.

30. المفارقة أداة أسلوبية، وتعدّ الأسلوبية أحد مسميات البلاغة القديمة؛ ومنه كانت المفارقة تقنية فنيّة حسّاسة، تمتلك مقومات أساسية تؤدي بها إلى أحضان أصولها؛ لتثري التراث القديم وتكشف النّقاب عمّا كان خفيًا.

31. مناط شعرية النص وأدبيته راجع –بالضرورة– إلى مدى تحرر اللغة المستعملة من طرف الباث؛ ومدى انزياحها عن مستواها المعياري، وذلك بخلق علاقات لغوية غير متداولة تنتهك المألوف؛ مما يحمل النص على اكتساب صفة الشعرية والجدة معا؛ لأن المقلد يفنى في غيره ويصبح شخصية منكرة ثقيلة على النفس لا تستحق عناية، ينصرف عنها الناس إلى أصلها الأول وبه يكتفون حتى لو ضمن الشعرية لقوله.

32. الأسلوب بتشكيلاته خادم للرؤى المبدع، وهذا لا يحط من جلالة قدره؛ فهو الخادم والحاكم في الوقت نفسه؛ فالمبدع لا يستطيع شيئا دونه، كما أنّ المفارقة خادم للأسلوب فماذا يساوي هذا الأخير في فضاء الإبداع دون المفارقة الَّتي تخرجه من اللاجمالية إلى الجمالية الَّتي بها يصبح ذا قيمة فنيّة، ومنه فلا فنية دون أسلوب ولا أسلوب دون مفارقة إذًا لا فنيّة دون مفارقة.

33. لا مناص لمن رشّح نفسه لدراسة الأسلوب من استجلاء جُملة المفارقات وملامحها ومظاهر اختيارها في النصوص الإبداعية، وكل ما يخوّلها للوصول إلى الأداء المثالي لوظيفتها التأثيرية والإبلاغية والجمالية.

34. المتمعّن في عناصر المفارقة يجدها تتواشج وتلتقي مع نفس عناصر الأسلوب؛ الَّتي بتمازجها وعلائقيتها يكون (اللغة (**Languges**): أو التشكيل اللغوي، الفكرة (**Idia**) أو الرؤيا، الخيال (**Imagination**)، الصورة (**Image**).

35. "الأسلوب هو المفارقة، والمفارقة هي الأسلوب" وجودة الأسلوب من جودة المفارقة.

36. حياة الدّهشة رهينة بانفتاح الدّلالة وانفتاح هذه الأخيرة رهين بجودة المفارقة.

37. الشعر ظاهرة خارقة لحدود الواقع بالارتكاز على المفارقة، التي يشكل الخيالُ لها الفضاء اللامحدود الذي تسبح فيه بظواهرها اللامتناهية؛ المتولّدة عن تمازج المتناقضات والأضداد بل وتمازج المفارقات لتصبح مفارقات أكبر وأوسع؛ في عملية من التوالد اللامتناهي، وما على

المبدع إلا أن يخوض غمارها بالتدبر والتأمل وإعمال العقل فيها حتى يستطيع تلمُّسها والوقوف عليها؛ ومنه توظيفها في شعره، وهنا يكمن سرُّ العلاقة العجيبة بين الإدراك والوجدان والنزوع فالإدراك يثير الوجدان وإن هذا الوجدان يجلب النزوع، وأن هذا النزوع هو الإيجاب والسلب في السلوك، وبين هذين يقع الخير والشر والفضيلة والرذيلة والقوة والضعف والشجاعة والجبن، بل في هذين السلوكين كل تاريخ البشرية من لدن آدم إلى شرروق الشمس من مغربها، هدفه ملامسة منابع التعبير الإنساني واستبطان أسرار اللغة، محافظا على موقفه من الخطابات العادية الناقلة للحقيقة بحرفية.

38. الشعر لم يعد ذلك النظم أو المحاكاة للنماذج والقوالب الشعرية القديمة، كما كان الأمر عند شعراء البعث والإحياء، بل غدا تعبيرًا خاصًّا مرتبطًا برؤيا الشاعر، تلك الرؤيا الَّتي لا ترتكز على الحقائق المتعارف عليها والمتداولة بين الناس، بل بمنطق رؤيويّ آخر يحاكي سيرورة الحركة التاريخية للإنسان، شاملة لقضايا عصره وما قبله وتطلعاته المستقبلية، هدفه تحقيق علائقية بين التاريخ الإنساني وما تجود به مخيلته من طاقات الخلق المتجدد؛ التي يروم بها منح صفة الكمال والثبات لواقع يراه –في رؤاه– ناقصا، بمزج صفات الأشياء بعضها ببعض، ليغدو الفن لا كما وصفه أفلاطون بأنه مرآة ولا أرسطو على أنه "محاكاة" للطبيعة؛ وإنما يستلهم وصفًا أدق من ذلك ويغدو "الفن هو المفارقة"، لأن الفنان لا يحاكي المظاهر الخارجية في الطبيعة ولكنه حين يستبطن نفسه تتجلى له المثل الَّتي في الطبيعة تعبيرا غير تام، إن الطبيعة قصيدة مغلقة في نسخة غريبة خفية، إنها صورة ناقصة للعالم الذي يراه الإنسان في دخيلة نفسه، وما عليه إلا أن يضفي عليه لمسة فنيّةً حتى يُتمّ هذا النقصان.

39. عماد المبدع هو "المُتخيّلة" وهي حاسةٌ تؤدي دورا محوريا في العملية الإدراكية كما أنَّها تتبوأ مكانة في العملية الإبداعية؛ حيث إنه يتوجّب على كلّ مريدٍ لمفهوم الشعر أو المحاكاة أن يلتجئ إليها، ويستجلي مكانتها بين قوى النفس الأخرى، السابقة لها واللاحقة.

40. لا ينبغي التّوهم بأن الإدراك الحسي والإدراك العقلي قوى منفصلة بعضها عن بعض بل إن العملية برمتها وحدةٌ متكاملة تبدأ بالإدراك الحسي وتنتهي بالإدراك العقلي المُفضي إلى النزوع وهي ما يمكِّنُ المبدع من إحكام قبضته على الكلام الباطن، وبهذا فقط يدرك الصورة

إدراكاً واضحاً جلياً، ولابد بعد هذا أن يجيء التعبير كاملاً؛ يَخْرُج فيه للعلن ما يُقال في السر قولاً باطنياً، مُنْشِدًا في صوتٍ جَهْوَرِيّ ما أنشده في دخيلة نفسه.

41. لحظة الكشف هي لحظة ميلاد المفارقة، وليس الكشف الشعري إلا ظاهرة فيها يكتشف المبدع طرائق وأساليب يمزج فيها بين الأضداد والمتناقضات، ومنه كانت "لحظة الكشف" هي المحرك الذي يزوّد عملية الخلق الفني بشحنات مفارقاتيّة عالية التّوتر تُشغِّل ميكانيزماتها، بنقل الصورة الذهنية من "واقعيّتها" إلى فضاء "المتخيّلة" والتّصرف فيها، بناءً على لحظة إلهام تولّدها عبقرية الشاعر أو لاوعيه أو شيطانه.

42. ميكانيزم الرؤى الإبداعية يتبلور جراء عملية تبدأ بالإدراك الحسي ثم تَشَكُّل التصور الذهني في الخيال ثم تَشَكُّل الرؤى الفنية بامتزاج هذه الصور بالمفارقة في المتخيّلة التي تُشكل منبعها بعد أن تُمدَّ هذه الأخيرة بشحنات من لحظة الكشف لتبدأ عملية الإبداع بعد ذلك بِأَسْلَبَةِ كل هذا في قالب لغويّ.

43. ليشتغل محرك الخلق الفني ينبغي سلامة الإدراك الذي به يتكون التصور الذهني في الخيال الذي بإدخاله فضاء المتخيّلة ومزجه بالمفارقة والعاطفة تتشكّل رؤى الإبداع، التي لا تحتاج إلا لشحنة من الكشف الشعريّ ووعاء أسلوبي (القولبة اللغوية) لتغدو عملا إبداعيا منقطع النظير يبدأ بصورة فلقطة وينتهي بمشهد كليٍّ؛ وهذا إذا ما حرص صاحبه على إيقاعيته واتّساقه وانسجامه وترابطه وعدم خروجه عن إطاره العام وزاوية النظر؛ وهو ما يضمن التكامل الميكانزمي وديناميةأتراس الخلق الفني ومن ثمة تُشَغَّلُ آلة العرض على فضاء التلقي الذي هو شاشتها، ليتمثَّل المتلقي هذا العمل ثم يخضعه لعملية قرائية ينجم عنها إعادة إنتاج ل؛ كلٌّ وقدرته على التحليل والتأويل.

44. المفارقة أسلوب وما السخرية إلا داعٍ من دواعيها.

45. لا يخلو عملٌ فنيٌّ من مفارقةٍ، وهي حاضرة فيه دائما بصورة من صورها.

46. الصورة هي اللَّبنة الأساس في عملية الخلق الفني الهادفة إلى تشكيل بنية مشهدية للعمل الأدبي، كما أنَّها العامل الرّئيس والميزان الّذي تقاس به حداثة النّصّ وشعريّته.

47. المفارقة هي جوهر جماليّة التّصوير؛ وهي جوهر الغموض المتجلّي في أيّ خطاب أدبيّ وجوهر كلّ تجديد، كونها ترتبط بالمواقف المتناقضة وبالأساليب البلاغيّة؛ الّتي هي أداة المبدع

والإطار الّذي توضع فيه الصّورة المكتسية بالغموض؛ والّذي هو في الحقيقة عمليّة جمع بين الأضدد وتآلفٌ بين النّقائض، وانشاء علاقات بينها؛ لتجعلنا اللّغة الأدبيّة أمام بناء متكامل متماسك لظاهرة مفجّرة للخطاب اللّغوي، وللجمال في آن واحد؛ بها يرى المبدع العالم من منظور جديد ومختلف.

48. الصورة المفارقاتية غموضٌ فنيٌّ جميلٌ وإبداعٌ خالصٌ للذهن لا يمكن أن تنتج عن مجرّد المقارنة أو التشبيه؛ بل هي نتاج للمقاربة بين واقعين متباعدين، وبقدر ما تكون علاقة الواقعين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية ومحققة لهدف المبدع.

49. لكل عملية خلق فنيٍّ آليات وأدوات فنية، تعمل على شحنها بقيمتها الجمالية وتكسبها فرادتها، وتجعل منها تجربة متميزة متكاملة الأداء الكلاميّ –أسلوبيا– والمفارقة هي جوهر هذا الخلق، وطريقه نحو الصياغة الشعريَّة، فهي أداة المبدع الطيِّعة الَّتي تُعينه في تشكيل صوره ومشهدتها بانوراميًّا، وتحفيزها بصريًّا وجماليًّا، فالمبدع خلاّق مشاهد وتراكيب شعريَّة مستحدثة وعليه تقع مسؤولية خلق الإثارة الشعريَّة وجذب المتلقي واستدراجه بصياغته المتفرِّدة.

50. الكتابة المشهدية في الشعر من أهم ركائز عملية جذب المتلقي، فبتضمينها في النص يحاول المبدع تشكيل وبناء حدث افتراضيٍ زمكانيّ أو توصيفٍ مشهدي لأمر معيّن، ويمكن استجلاء هذا عند شعراء العربية منذ القدم، في نماذج متنوّعة من الشعر الجاهلي وما بعده والسعي نحو تحصيل ذلك مستمرٌّ إلى يومنا هذا، ويبدو جليًّا وواضحا عند شعراء الحداثة حيث استفادوا من المسرح والسينما ومن تقنيات كلٍّ منهما في شكلنة صورهم الشعرية في لقطات ومشاهد وهو غاية كل مريد للشعر؛ وفي هذه النقطة تتعالق المشهدية المسرحية/السينمائية والشعر.

51. المشاهد الفنية عوالم ديناميكيّة، يتعذر الوصول إلى كنهها أو الإحاطة بها كلية، لأنها خاضعة لعناصر المشهد؛ المتقلّبة من ناحية داخلية والخاضعة من ناحية خارجية إلى المتلقي؛ خبرةً وذائقة، ومعرفة، وثقافة، وعصرًا.. وكلما تعدّدت القراءات تعددت معها عطائية الكتابة المشهدية، وقدرات المبدع التعبيرية.

52. تَوظيفُ المفارقة في النص يَقودُه للسَّير في نسقٍ يتَجَاوزُ الإطَار اللُّغويَّ السَّطحيَّ لهُ؛ إلى بُنَى أعْمَق يوليها كلَّ اعتبَار، لأن المفارقة تَرْتبط بالمجال الفِكريِّ الَّذي يُثيرُ الموقف العامَّ

داخل القصيدَة محققةً بذلِك طُمُوح مُنْتِج النَّصِّ الَّذي يَسعى إلى أَنْ يُصبح نَصُّه مَشْهدًا يَنْطَبع في الذَّاكرة، وأن يتحول إلى شَرِيطٍ مرئيٍّ في ذهن المتلقي.

53. المتلقِّي حاضِرٌ في كلا زمني النص، زمن كِتابته وزمن قراءتِه، إلّا أنّ حضوره في الآخِرِ واضحٌ لحدّ ما، عكس حضوره في الأوّل، كون فعل الكتابة –كما يدّعِي ممارِسوه–هو حقّ المبدِعِ فقط، إلّا أنّ المتمعِّن يلمحه حاضرًا في ذِهنِ هذا الأخِير؛ محدِّدًا نوعيّة القرّاءِ الّتي يقصِدها، والفضاء الّذِي يكتب فِيه، وعليه يكون محدِّدًا لطبِيعةِ الكتابة في حدِّ ذاتها.

54. بتشكيل النص بأسلوب المفارقة يجعل منه رسالة مشفرة بين المبدع والمتلقي –الذي يغدو نتيجة المنية المشهدية للنصّ مشاهدًا– هادفا إلى جعله غير مطمئن للمعنى السطحي أو الحرفيّ، ليعيد البحث بين سطور الرسالة وتفكيك رموز الشفرة، حتى يصل إلى فهمٍ يرتضيه العقل وترتاح له النفس، وبذا يظهر الدور الجلي للمشاهد؛ فهو شريك أساسي في صنع المفارقة.

55. حياة المفارقة وحياة نصها وديمومتهما رهنٌ بمدى قدرتها على استفزاز الحس الفنيّ لدى مُتَلَقيها الذي –بناءً على خلفياته–يحاول الاندماج مع التجربة الشعرية وتذوّقها تذوّقا جماليا بسبر بنيتها المتشكلة من الأفكار والتّصورات الَّتي تصدر عن الكلام، وإحالة الكلام ومحموله الدال على موضوعات خارجية، وهذا لإجلاء الإبهام عن فكرتها.

56. إن المفارقة ظاهرة لغوية رمزية إلا أن القبض على جوهرها لا يمكن تحصيله بـ الاعتماد على المعرفة اللغوية وحدها، أنْ كانت لعبةً عقليةً؛ نابعة عن فلسفة ومعرفة، وهذا ما يضطرُّ مُريدَها إلى الاعتماد على المعرفة العقلية، لأن الألفاظ والتراكيب اللغوية ليست من الدقة والضبط بحيث تُيَسِّرُ الاتّفاق على التفسير الواحد، فهي تحتمل وجوهًا من التأويل وتتَّسع لأكثر من معنى.

57. شعر المتنبي هو نتاج التفاعل بين المتناقضات، في عصر شديد التناقض، فيه العربي متخاذل والأعجمي سلطان، ومنه كان في مدحياته لكافور أهجى منه في هجائياته.

58. استطاع المتنبي من خلال هذا العمل الفني أن يقدّم لنا مشهدًا بلغة أقل ما يقال عنها أنها مرئية، يستطيع من خلالها المتلقي بعد فكّ شيفراتها المفارقاتية أن يتمثّل صورة كافور في ذهن المتنبي دون أي عائق ونوع العلاقة القائمة بينهما، كون المتنبي صوّر الوضع من عدّة زوايا تصويرية، مُتتبّعا أجزاءه ومستقصيًا قضاياه ومحتوياتها للإلمام بجميع عناصر المشهد.

59. المفارقة التصويرية موقف كامل يتمدّد عبر الكافوريات مجتمعةً، متبنّيةً اتجاها طوليا يتوالى ويتوالد؛ ليرسخ البنية المفارقتية التي تلحُّ على رؤية واحدة أو معنى بعينه، وهذا يتمّ من خلال مشهد بانورامي واحد تتضافر فيه عدّة مفارقات لتشكيله، يجمعها على صعيد واحد مقصدية أبي الطيب، التي عمل أبو الطيب على بعثها في شكل أحجية تحتاج إلى نظرٍ وتمحيصٍ لإزاحة الضبابية الشائبة عنها وتصفية المعنى؛ حتى يُتَمَكَّنَ من الوصول إلى بؤرة القصد وتَلَمُّس جماليتها.

60. ظلال الكافوريات تتمفصل على الإبراز المفارقاتي الذي يعزز حركية اللقطات الساخرة من خلال تكثيف الأساليب البلاغية ذات الطابع التهكمي، وهذا ما زاد من جمالية المشاهد الشعرية وتعميق فاعليتها البصرية والدّلالية، ليضعنا أما مشهد بانوراميٍّ تصويره مكثف ومركّز صوب الصورة المركزية لكافور الإخشيدي في نظر المتنبي.

61. المتلقي حين قراءته للكافوريات يلمس براعة مبدعها وقدرته على رؤية المفارقة في كل شيء واستثمار أيّ موقف لصنع سياق من التناقض ، والقدرة على إعادة تشكيل المتناقضات ومحورتها لتخدمه في مقصديته وفي عملية التواصل مع المتلقي، وهذا مما ينمُّ عن الخبرة الواسعة في الحياة، واكتساب الحكمة والمهارة.

62. الكتابة المشهدية عند المتنبي في الكافوريات أطوعُ في شموليتها للمشاهد واستغراقها لها، يعزّزها في طريقها إلى ذلك الإبراز المفارقاتي، فتتسع لها الصياغة اللغوية وتنفتح دلالاتها على أكثر من تأويل ضامنة الانفتاحيّة الأبدية، ومُفْسِحةً المجال أمام خيال المتلقي ليشكل فيه مشهده، بمعالمه وخلفياته وأشكاله وظلاله وألوانه.

63. كافوريات المتنبي المدحية هي قصائد هجائية بامتياز سلاحه فيها الإبراز المفارقاتي ولا يحسُن الوقوف على ماهيتها إلا بالنظر إليها من زاوية مفارقاتية مع سوء الظنّ بها وتتبع القرائن اللفظية والمعنوية التي تركها المتنبي ونظرا للسياق الذي قِيلَت فيه؛ وما قاله المتنبي في كافور بعد مغادرته إياه؛ والتصريح أنه جسر على دهياء مصر وخدعهم في مدحه لكافور.

64. تنوعت مشاهد الهجاء في الكافوريات بن الحسيّة والمعنوية؛ حيث نبز المتنبي كافور في خِلْقَته وعيّره بكل ما يُعيّر به العبيد، ثم تطاول عليه في شخصه وأخلاقه بأن عيّره بكل صفات اللئام والمتزبّعين من بخل وجبن وعربدة ودعارة وجهل وعدم أهليته للملك، وقد رأيناه يتكبّر عليه ويفتخر في مواطن كثيرة ويعرّض بتبرّمه من المقام في مصر وقرب رحيله.

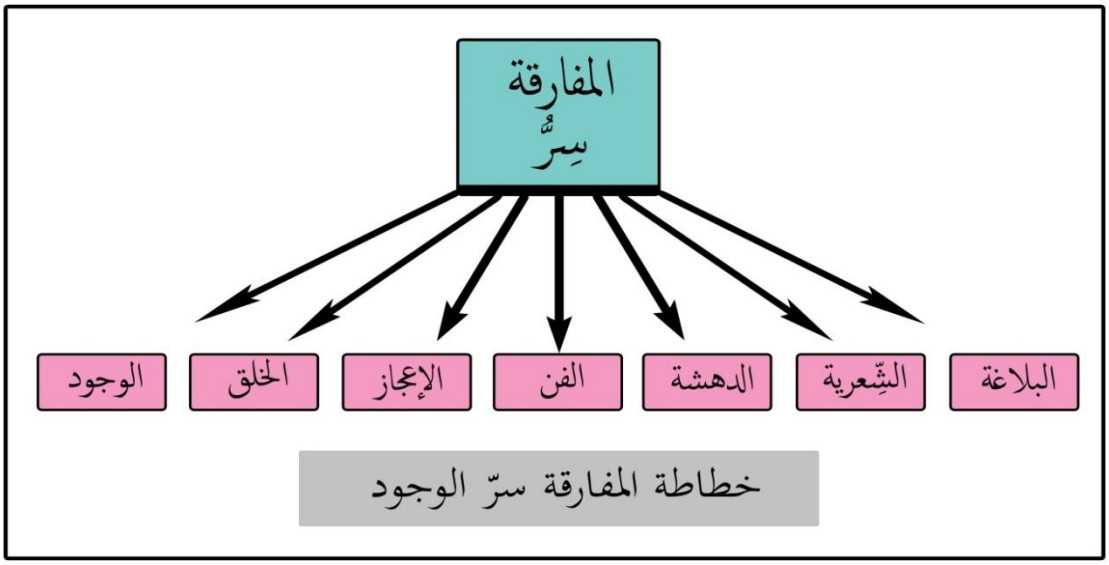
65. إنّ أجمل أهاجي أبي الطيب هي تلك المدائح التي قالها في كافور، حيث أحسن تعمية معانيه والتعتيم على مقصديته بلجوئه إلى فن المفارقة –بأنواعها– وما هذا إلا لخلفيته الإيديولوجية وبغضه لحكم العجم؛ ونيل الملك من لا يستحقه، الأمر الذي ولَّد رواسب نفسية بعيدة الغور كثيرة التعقيد تجلّت في ظلال معاني الكافوريات –لمن فقهها– كسخرية قاتمة سوداء خلال أضواء المدح التي يدّعيه لكافور. ولئن كان الهجاء الفردي كما في العصور قبل المتنبي يعتمد على الإقذاع والفحش، يكاد يخلو في معظم الأحيان من بعديه النفسي والفني، فإنّ هذا النوع من الهجاء السوسيولوجي يسمو في أبعاده النفسية والفنيّة، لأنه يعبّر عن خلجات النفس ومكنوناتها ذلك أن الشعر الحقيقي الحي يعبّر عن النفس أحوالها وكل ما ترنو له وتسعى لتحقيقه، أو في طريقها للبحث عن الحقيقة الكبرى وما تنطوي عليه من قيمٍ.

66. عمدت الدراسة على مقاربة مشاهد شعرية مختارة من كافوريات أبي الطيب لتدرس من خلالها المفارقة وتقنياتها، ووظائفها المتعددة –على غرار مماطلة المعنى وخداع الرقابة وغيرها– وهي تعمل عملها في ظلال القصائد بكلّ تكامل وفنيّة، مما ساهم في تألُّقها وظهور أسرار جاذبيّتها، وفذوذيّة صاحبها، وهو ما جعلها أفتن لقلب المتلقي وأقوى سلطة على ذوقه ونفسه.

67. الشعر يحول المشاهد الحية بكافة ملابساتها الزمنية والمكانية إلى كلمات تثير الجمالية الكامنة في بانوراما الكون فتُحَمَّل إلى خلد الشاعر لتخضع إلى إعادة تدوير ممتزجة بأيديولوجيته وعقائده ومكنوناته النفسيته، ومعارفه المكتسبة في حالة نفسية معينة وحقبة زمنية محددة ،أو بالأحرى ظروف معينة ،فتدمج لتخرج في شكل متلاحم منسجم، منتجة بذلك قطعة فنية نادرة فريدة من نوعها، ذات قيمة سرمدية حية ... لو أراد إنتاجها مرة أخرى في وقت آخر ما استطاع .

68. إذا استطاع الشاعر أن يتجاوز بلغته المشهدَ المُعَبَّرَ عَنْهُ، بإعادة إنتاجه وصياغته وسبكه بأسلوب يبهر به متلقيه، هنا يمكن القول أنه يملك شاعرية .. و في هذا يحدث التباين بين الشعراء

69. المفارقة هي ظاهرة أدبية يمكن أن ترقى لتكون نظريَّةً؛ فهي سرُّ البلاغة والشعرية والفن والإعجاز والخلق، والوجود، وسرُّ كل ما هو جماليٌّ، وحُقّ لها أن تكون منهجا علميًّا وإجراءً تحليليًّا له آلياته؛ لما تمتاز به من شمولية ومساسٍ بجميع مستويات الخطاب وزواياه.



70. إن طريق المبدع نحو تحقيق فرادة العمل الأدبي واستمراريته طريق وعرٌ؛ كونه مرهونٌ بمدى الجدّة في المحاكاة والتّصوير والعبقرية في الأداء والتخييل، وهذا لا يمكن أن يتأتى للمبدع إلا بالتأمل في الكون (العالم الخارجي) وفي مؤلفات الأوائل ممن أرسى قواعد المعرفة، وتفتقت قرائحهم المتوقّدة عن هذا النوع أو ذاك من أنواع الإبداع، أو على الأقل فيما كتبه الثقاة المعترف لهم بالنبوغ والتجديد في مختلف دروب المعرفة.

وهذا حتى يتجنب التقليد الذي من شأنه أن ينقص من قيمة عمله الأدبي، مما قد يحمل القارئ على تجاوزه إلى أصله، كون محاكاة المبدع لأسلوب غيره أشبه بتقمص شخصيته أو استعارة وجهه وهو أمر يثير الاشمئزاز والنفور لأنه جسد دون روح؛ وخيرٌ منه الوجه البعيد عن التكلّف والتصنع وإن كان قبيحاً؛ كونه يظهر على حقيقته، و من هنا كان الكتاب باللغات القديمة والمتبنّين لأساليب القدامى دون تجديد يُتّهمون بالتقنُّع الزائف الذي لا يعبر عن أساليبهم بأي حال من الأحوال؛ ومنه يعجز متلقي نصوصهم عن تمييز ملامح وجوههم، أما بالنسبة للكتاب باللغات القديمة الساعين للتجديد في الأساليب والقوالب، ترى متلقيهم يستطيع استجلاء ملامحهم كونهم لم ينساقوا خلف المحاكاة المذمومة بإيقاع الحافر على الحافر.

ومنه كان على المبدع أن يكون متلقيًّا فطنا قبل أن يكون مبدعا، وخيرٌ له أن يكون مبدعا خلّاقا من أن يكون مبدعا محاكيًّا، وهذا كما سبق وقلنا لا يكون إلا بالتدبر والتأمل، وتنمية ملكة المفارقة.

وعليه أن ينوع من قراءاته (الأدبية التاريخية الفلسفية الاجتماعية ....)، حتى إذا حضرته لحظة كشفٍ تجد ثراءً في صوره الذهنية الناتجة عن واقعه وعن قراءاته السابقة وبالتّالي تتمكّن من إنتاج خلق جديد؛ وبدون هذا لا حياة لعمله الفني.

وهذا أيضا واجب عليك أنت كمتلقي حتى تُحَصِّلَ اللّذة؛ فيجب أن تتأمل الكون والأعمال السابقة ليكون هذا هو الأصل الذي ترتكز عليه؛ والعمل الجديد الوافد عليك هو محل النظر والمقارنة، وتَمَيُّز هذا الأخير هو الذي يخلق اللذّة في نفسك، لأنّ جهلك -كقارئ- بالأصل يحرمك من لذة المحاكاة الخلاقة ذات الأداءات والتلوينات الساعية للتجديد أو أي سبب آخر من هذا القبيل.

ختاما: حاولنا تسليط الضوء على ظاهرة المفارقة آلية من أهم آليات التشكيل الأسلوبي للنص **(Stylization mechanism)** وكذا آلية من آليات التشخيص الأسلوبي **(Stylistic diagnosis mechanism)** وهذا كان بناءً على كونها وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين لإخفاء نوازع خفيّة في النفس البشرية، ولم يكن هدفنا البحث في طبيعة المفارقة واستقصائها في الكافوريات بقدر ما هدِفْنا إلى بيان كيف استطاع المتنبي أن يوظف المفارقة في تشكيل مشاهده الفنية التي تضمنها أغلب شعره؛ الذي لا يمكننا أن نصفه إلا بأنه الشِّعْرُ الحَقُّ؛ حيث لا تنفكُّ تُبهرك فكرتُه؛ بتَجَدُدِهَا كلما عدت إليه، تاركةً بصمتها في أعماقك.

وبعد: إنا نرى أن دراسة أسلوب المفارقة واستجلائه في تراثنا الأدبي بات ضرورة ملحّة لما يمكن أن يقدمه تشخيصه الأسلوبي الذي قمين به أن يضيء زوايا فيه لم تكتشف بعد، مع الاستقراء الممنهج للظواهر اللغوية والبلاغية التي تلامس أو تتداخل مع حدّ المفارقة؛ حتى لا نتّهم أنا نحاول ليّ عنق المصطلح وتحميله ما لا يحتمل، وكذا اقامة شراكة تكاملية مع مناهج أخرى من شأن آلياتها أن ترفع من القيمة الجمالية للأثر الأدبي خاصة المشهدية وآلياتها والسيميائية والتداولية والتأويل...

هذا في الأدب العربي عامة وفي شعر المتنبي خاصة، فبإتقان أبي الطيب لمفارقاته في مدائح كافور يجعلنا نتحمّل مسؤولية إعادة النظر في شعره كله -لا الكافوريات وحدها- لكشف خفيّه ومغموره، ممّا قد يساهم في تأسيس منهج نقديٍّ وفنّي معتمدٍ في دراسة الشّعر العربي القديم

وهذا يجعلنا نعضّد الفكرة الدّاعية إلى إعادة مقاربة الأدب العربي القديم وفق النّظريات اللّغوية والمعرفية والمناهج النقدية المعاصرة، التي من حقّها أن تنصفه وتنصف أصحابه.

ملاحق

– الملحق رقم 01: الكافوريات

الكافورية الأولى (01): "شَرْقٌ وَغَرْبٌ"[1]

			الصفحة
ك1 ب1	أُغالِبُ فيكَ الشّوْقَ وَالشوْقُ أغلَبُ	وَأعجبُ من ذا الهجرِ وَالوَصْلُ أعجبُ	386
ك1 ب2	أمَا تَغْلَطُ الأيّامُ فيّ بأنْ أرَى	بَغيضاً تُنَائي أوْ حَبيباً تُقَرّبُ	388
ك1 ب3	وَلله سَيْرِي مَا أقَلّ تَئِيّةً	عَشِيّةَ شَرْقيّ الحَدَالى وَغُرَّبُ	389
ك1 ب4	عَشِيّةَ أحفَى النّاسِ بي مَن جفوْتُهُ	وَأهْدَى الطّرِيقَينِ التي أتَجَنّبُ	389
ك1 ب5	وَكَمْ لظَلامِ اللّيْلِ عِندَكَ من يَدٍ	تُخَبِّرُ أنّ المَانَوِيّةَ تَكْذِبُ	502
ك1 ب6	وَقَاكَ رَدَى الأعداءِ تَسْري إلَيْهِمُ	وَزَارَكَ فيهِ ذو الدّلالِ المُحَجَّبُ	503 556
ك1 ب7	وَيَوْمٍ كَلَيْلِ العَاشِقِينَ كَمَنْتُهُ	أُرَاقِبُ فيهِ الشّمسَ أيّانَ تَغرُبُ	395
ك1 ب8	وَعَيْني إلى أُذْنَيْ أغَرَّ كَأنّهُ	مِنَ اللّيْلِ باقٍ بَينَ عَيْنَيْهِ كوْكَبُ	505
ك1 ب9	لَهُ فَضْلَةٌ عَنْ جِسْمِهِ في إهَابِهِ	تَجِيءُ على صَدْرٍ رَحيبٍ وَتذهَبُ	540
ك1 ب10	شَقَقْتُ بِهِ الظّلْماءَ أُدْني عِنَانَهُ	فيَطْغَى وَأُرْخيهِ مِراراً فيَلْعَبُ	541
ك1 ب11	وَأصرَعُ أيّ الوَحشِ قفّيْتُهُ بِهِ	وَأنْزِلُ عنْهُ مِثْلَهُ حينَ أرْكَبُ	541
ك1 ب12	وَمَا الخَيلُ إلاّ كالصّديقِ قَليلَةٌ	وَإنْ كَثُرَتْ في عَينِ مَن لا يجرّبُ	542
ك1 ب13	إذا لم تُشاهِدْ غَيرَ حُسنِ شِياتِهَا	وَأعْضَائِهَا فالحُسْنُ عَنكَ مُغَيَّبُ	543
ك1 ب14	لحَى الله ذي الدّنْيا مَناخاً لراكِبٍ	فكُلُّ بَعيدِ الهَمّ فيهَا مُعَذَّبُ	396
ك1 ب15	ألا لَيْتَ شعري هَلْ أقولُ قَصِيدَةً	فَلا أشْتَكي فيها وَلا أتَعَتّبُ	396
ك1 ب16	وَبي ما يَذودُ الشّعرَ عني أقَلُّهُ	وَلَكِنّ قَلبي يا ابنَةَ القَوْمِ قُلَّبُ	558
ك1 ب17	وَأخْلاقُ كافُورٍ إذا شِئْتُ مَدْحَهُ	وَإنْ لم أشأْ تُملي عَليّ وَأكْتُبُ	579
ك1 ب18	إذا تَرَكَ الإنْسَانُ أهْلاً وَرَاءَهُ	وَيَمّمَ كافُوراً فَمَا يَتَغَرّبُ	557
ك1 ب19	فَتًى يَمْلأ الأفْعالَ رَأياً وحِكْمَةً	وَنَادِرَةً أحْيَانَ يَرْضَى وَيَغْضَبُ	457

(1) ديوان المتنبي، ص 466.

ك1 ب20	إذا ضـرَبتْ في الحـرْبِ بالسّـيفِ كَفُّـهُ	تَبَيَّنْـتَ أنّ السّـيفَ بالكَـفّ يَضـرِبُ	626
ك1 ب21	تَزيـدُ عَطَـاياهُ علـى اللّبْـثِ كَثـرَةً	وَتَلْبَـثُ أمْـوَاهُ السّـحابِ فَتَنضُـبُ	595
ك1 ب22	أبا المِسْـكِ هـل في الكـأسِ فَضْـلٌ أنالُـه	فـإنّي أُغَـنّي منـذُ حـينٍ وَتَشـرَبُ	596
ك1 ب23	وَهَبْـتَ علـى مِقـدارِ كَفّـيْ زَمَانِنَـا	وَنَفسِـي علـى مِقـدارِ كَفّيـكَ تطلُـبُ	598
ك1 ب24	إذا لم تَـنُطْ بي ضَـيْعَةً أوْ وِلايَـةً	فَجُـودُكَ يَكسُـوني وَشُـغلُكَ يسـلبُ	600
ك1 ب25	يُضـاحِكُ في ذا العِيـدِ كُـلٌّ حَبيبَـهُ	حِـذائي وَأبكـي مَـنْ أُحِـبّ وَأنْـدُبُ	397
ك1 ب26	أحِـنُّ إلى أهْلـي وَأهْـوَى لِقَـاءَهُمْ	وَأيـنَ مِـنَ المُشْـتَاقِ عَنقـاءُ مُغـرِبُ	398
ك1 ب27	فـإنْ لم يكُـنْ إلاّ أبُـو المِسـكِ أوْ هُـمُ	فإنّـكَ أحلـى في فُـؤادي وَأعْـذَبُ	399
ك1 ب28	وكـلُّ امـرئ يـولي الجَميـلَ مُحَبَّـبٌ	وَكُـلُّ مَكـانٍ يُنْبِـتُ العِـزَّ طَيّـبُ	601
ك1 ب29	يُريـدُ بـكَ الحُسّـادُ مـا الله دافِـعٌ	وَسُمْـرُ العَـوَالي وَالحَديـدُ المُـذرَّبُ	626
ك1 ب30	وَدونَ الـذي يَبْغُـونَ مـا لـوْ تَخَلّصُـوا	إلى المَـوْتِ منه عشتَ وَالطّفلُ أشيبُ	627
ك1 ب31	إذا طَلَبـوا جَـدواكَ أُعطـوا وَحُكِّمـوا	وَإن طلَبـوا الفضْـلَ الـذي فيـك خُيِّبـوا	602
ك1 ب32	وَلَـوْ جـازَ أن يحـوُوا عُـلاكَ وَهَبْتَهَـا	وَلكِـنْ مـنَ الأشـياءِ مـا لـيسَ يوهَـبُ	509 628
ك1 ب33	وَأظلَـمُ أهـلِ الظّلـمِ مَـن باتَ حاسِـداً	لِمَـنْ بَاتَ في نَعْمائِـهِ يَتَقَلّـبُ	603
ك1 ب34	وَأنـتَ الـذي رَبّيْـتَ ذا المُلْـكِ مُرْضَـعاً	وَلَـيسَ لَـهُ أُمٌّ سِـواكَ وَلا أبُ	558
ك1 ب35	وَكنـتَ لَـهُ لَيْـثَ العَـرِينِ لشِـبْلِهِ	وَمَـا لـكَ إلاّ الهِنْـدُوَانِيّ مِخْلَـبُ	510
ك1 ب36	لَقِيـتَ القَنَـا عَنْـهُ بـنَفْسٍ كريمَـةٍ	إلى المـوْتِ في الهَيجـا مـن العـارِ تَهـرُبُ	629
ك1 ب37	وَقـد يـترُكُ الـنّفسَ الـتي لا تَهَابُـهُ	وَيَخْـتَرِمُ الـنّفسَ الـتي تَتَهَيّـبُ	630
ك1 ب38	وَمَـا عَـدِمَ اللاقُـوكَ بَأسـاً وَشِـدّةً	وَلَكِـنّ مَـنْ لاقَـوْا أشَـدُّ وَأنجَـبُ	631
ك1 ب39	ثنَـاهم وَبَـرْقُ البِـيضِ في البَـيض صَـادقٌ	عليهم وَبَـرْقُ البَـيض في البِـيض خُلَّـبُ	632
ك1 ب40	سَـلَلْتَ سُـيوفاً عَلّمـتْ كـلَّ خاطِـبٍ	علـى كـلّ عُـودٍ كيـفَ يـدعو وَيخطُـبُ	633
ك1 ب41	وَيُغنيـكَ عَمّـا يَنسُـبُ النّـاسُ أنّـهُ	إلَيـكَ تَنَـاهَى المَكرُمـاتُ وَتُنسَـبُ	511

ك1 ب42	وَأيُّ قَبيـــلٍ يَسْـــتَحِقّكَ قَـــدْرُهُ	مَعَـدُّ بـنُ عَـدنانٍ فِـداكَ وَيَعـرُبُ	512
ك1 ب43	وَمَـا طَـرَبِي لمّـا رَأيْتُـكَ بِدْعَـةً	لقـد كنـتُ أرْجُـو أنْ أرَاكَ فـأطرَبُ	545
ك1 ب44	وَتَعْـذُلُني فيـكَ القَـوَافي وَهِمّـتي	كـأنّي بمَـدْحٍ قَبـلَ مَـدْحِكَ مُـذنِبُ	585
ك1 ب45	وَلَكِنّـهُ طـالَ الطّريـقُ وَلم أزَلْ	أُفَـتّش عَـن هَـذا الكَـلامِ وَيُنْهَـبُ	487
ك1 ب46	فشَـرّقَ حـتى لـيسَ للشّـرْقِ مَشـرِقٌ	وَغَـرّبَ حـتى لـيسَ للغـرْبِ مَغْـرِبُ	488
ك1 ب47	إذا قُلْتُـهُ لم يَمْتَنِـعْ مِـن وُصُـولِهِ	جِـدارٌ مُعَلًّـى أوْ خِبَـاءٌ مُطَنَّـبُ	488

الكافورية الثانية (ك02) خير جليس كتاب[2] الصفحة

ك2 ب1	مُـنًى كُـنّ لي أنّ البَيـاضَ خِضـابُ	فيَخفَـى بتَبيـيضِ القُـرونِ شَـبَابُ	400
ك2 ب2	لَيَـاليَ عنـدَ البِـيضِ فَـوْدايَ فِتْنَـةٌ	وَفَخْـرٌ وَذاكَ الفَخْـرُ عنـديَ عـابُ	400
ك2 ب3	فكَيْـفَ أذُمُّ اليَـوْمَ مـا كنـتُ أشـتَهي	وَأدْعُـو بِمَـا أشْـكُوهُ حـينَ أُجَـابُ	401
ك2 ب4	جلا اللّوْنُ عن لوْنٍ هدى كلَّ مسلكٍ	كمَا انجـابَ عـن ضَـوْءِ النّهـارِ ضَبابُ	513
ك2 ب5	وَفي الجسْـمِ نَفـسٌ لا تَشـيبُ بشَـيْبِهِ	وَلَـوْ أنّ مَـا في الوَجْـهِ منـهُ حِـرَابُ	422
ك2 ب6	لهَـا ظُفُـرٌ إنْ كَـلّ ظُفْـرٌ أُعِـدُّهُ	وَنَابٌ إذا لم يَبْـقَ في الفَـمِ نَابُ	422
ك2 ب7	يُغَـيِّرُ مـني الـدّهرُ مـا شَـاءَ غَيرَهَـا	وَأبْلُـغُ أقصَـى العُمـرِ وَهـيَ كَعـابُ	422
ك2 ب8	وَإنّي لـنَجْمٌ تَهْتَـدي صُـحبَتي بِـهِ	إذا حـالَ مِـنْ دونِ النّجـومِ سَـحَابُ	423
ك2 ب9	غَـنِيٌّ عَـنِ الأوْطـانِ لا يَسـتَخِفُّني	إلى بَلَـدٍ سَـافَرْتُ عنـهُ إيَابُ	423
ك2 ب10	وَعَـنْ ذَمَـلانِ العِـيسِ إنْ سـامَحتْ بـهِ	وَإلاّ فَفِـي أكْـوَارِهِنّ عُقَـابُ	424
ك2 ب11	وَأصْـدَى فـلا أُبْـدي إلى المـاءِ حاجَـةً	وَللشّـمسِ فـوقَ الـيَعمَلاتِ لُعـابُ	424
ك2 ب12	وَللسـرّ مـني مَوْضِـعٌ لا يَنَالُـهُ	نَـديمٌ وَلا يُفْضِـي إلَيْـهِ شَـرَابُ	402
ك2 ب13	وَللخَـوْدِ مـنّي سـاعَةٌ ثمّ بَيْنَنَـا	فَـلاةٌ إلى غَـيرِ اللّقَـاءِ تُجَـابُ	559
ك2 ب14	وَمَـا العِشْـقُ إلاّ غِـرّةٌ وَطَمَاعَـةٌ	يُعَـرّضُ قَلْـبٌ نَفْسَـهُ فَيُصَـابُ	551

(2) ديوان المتنبي، ص478.

ك2 ب15	وَغَـــيرُ فُـــؤادي للغَـــوَاني رَمِيّـــةٌ	وَغَـــيرُ بَنَـــاني للزّجَـــاجِ رِكَـــابُ	562
ك2 ب16	تَرَكْنَـــا لأطْـــرَافِ القَنَـــا كُـــلَّ شَـــهْوَةٍ	فَلَـــيْسَ لَنَـــا إلاّ بِهِـــنّ لِعَـــابُ	564
ك2 ب17	نُصَـــرّفُهُ للطّعْـــنِ فَـــوْقَ حَـــوَادِرٍ	قَـــدِ انْقَصَـــفَتْ فـــيهِنّ منـــهُ كِعَـــابُ	635
ك2 ب18	أعَـــزُّ مَكَـــانٍ في الـــدُّنَى سَـــرْجُ ســـابِحٍ	وَخَـــيرُ جَلـــيسٍ في الزّمَـــانِ كِتَـــابُ	403
ك2 ب19	وَبَحْـــرُ أبي المِسْـــكِ الخِضَـــمُّ الـــذي لَـــهُ	عَلـــى كُـــلّ بَحْـــرٍ زَخْـــرَةٌ وَعُبَـــابُ	404
ك2 ب20	تَجَـــاوَزَ قَـــدْرَ المَـــدْحِ حـــتى كأنّـــهُ	بأحْسَـــنِ مَـــا يُثْـــنى عَلَيْـــهِ يُعَـــابُ	514
ك2 ب21	وَغالَبَـــهُ الأعْـــداءُ ثُمّ عَنَـــوْا لَـــهُ	كمَـــا غَالَبَـــتْ بـــيضَ السّـــيوفِ رِقَـــابُ	516
ك2 ب22	وَأكْثَـــرُ مَـــا تَلْقَـــى أبَا المِسْـــكِ بِذْلَـــةً	إذا لم تَصُـــنْ إلاّ الحَديـــدَ ثِيَـــابُ	637
ك2 ب23	وَأوْسَـــعُ مـــا تَلقـــاهُ صَـــدْراً وَخَلْفَـــهُ	رِمَـــاءٌ وَطَعْـــنٌ وَالأمَـــامَ ضِـــرَابُ	637
ك2 ب24	وَأنْفَـــذُ مـــا تَلْقَـــاهُ حُكْمـــاً إذا قَضَـــى	قَضَـــاءً مُلُـــوكُ الأرْضِ مِنـــه غِضَـــابُ	460
ك2 ب25	يَقُـــودُ إلَيْـــهِ طاعَـــةَ النّـــاسِ فَضْـــلُهُ	وَلَـــوْ لم يَقُـــدْهَا نَائِـــلٌ وَعِقَـــابُ	461
ك2 ب26	أيَا أسَـــداً في جِسْـــمِهِ رُوحُ ضَـــيغَمٍ	وَكَـــمْ أُسُـــدٍ أرْوَاحُهُـــنّ كِـــلابُ	546
ك2 ب27	وَيَا آخِـــذاً مـــن دَهْـــرِهِ حَـــقَّ نَفْسِـــهِ	وَمِثْلُـــكَ يُعْطَـــى حَقَّـــهُ وَيُهَـــابُ	518
ك2 ب28	لَنَـــا عِنْـــدَ هـــذا الـــدّهْرِ حَـــقٌّ يَلُطّـــهُ	وَقَـــدْ قَـــلّ إعْتَـــابٌ وَطَـــالَ عِتَـــابُ	427
ك2 ب29	وَقَـــد تُحـــدِثُ الأيّامُ عِنـــدَكَ شـــيمَةً	وَتَنْعَمِـــرُ الأوْقـــاتُ وَهـــيَ يَبَـــابُ	463
ك2 ب30	وَلا مُلْـــكَ إلاّ أنـــتَ وَالمُلْـــكُ فَضْـــلَةٌ	كأنّـــكَ سَـــيفٌ فيـــهِ وَهْـــوَ قِـــرَابُ	519
ك2 ب31	أرَى لي بقُـــرْبي منـــكَ عَيْنـــاً قَريـــرَةً	وَإنْ كـــانَ قُـــرْباً بالبِعَـــادِ يُشَـــابُ	605
ك2 ب32	وَهَـــل نافِعـــي أنْ تُرْفَـــعَ الحُجـــبُ بَيْنَنـــا	وَدونَ الـــذي أمّلْـــتُ مِنْـــكَ حِجـــابُ	606
ك2 ب33	أُقِـــلُّ سَـــلامي حُـــبَّ مـــا خَـــفّ عَـــنكُمُ	وَأســـكُتُ كَيمَـــا لا يَكـــونَ جَـــوَابُ	404
ك2 ب34	وَفي الـــنّفسِ حاجـــاتٌ وَفيـــكَ فَطَانَـــةٌ	سُـــكُوتي بَيَـــانٌ عِنْـــدَها وَخِطـــابُ	447
ك2 ب35	وَمَـــا أنَا بالبـــاغي علـــى الحُـــبّ رِشْـــوَةً	ضَـــعِيفُ هَـــوًى يُبْغَـــى عَلَيْـــهِ ثَـــوَابُ	427 607
ك2 ب36	وَمَـــا شِـــئْتُ إلاّ أنْ أدُلّ عَـــوَاذِلي	عَلـــى أنّ رَأيـــي في هَـــوَاكَ صَـــوَابُ	428

ك2 ب37	وَأُعْلِمَ قَوْماً خَالَفُوني فشَرّقُوا	وَغَرّبْتُ أنّي قَدْ ظَفِرْتُ وَخَابُوا	407
ك2 ب38	جَرَى الخُلْفُ إلاّ فيكَ أنّكَ وَاحِدٌ	وَأنّكَ لَيْثٌ وَالمُلُوكُ ذِئَابُ	547
ك2 ب39	وَأنّكَ إنْ قُوِيسْتَ صَحّفَ قَارئ	ذِئَاباً وَلَم يخطئ فَقَالَ ذُبَابُ	548
ك2 ب40	وَإنّ مَديحَ النّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ	وَمَدْحُكَ حَقٌّ لَيسَ فيهِ كِذابُ	519
ك2 ب41	إذا نِلْتُ مِنكَ الوُدّ فالمَالُ هَيّنٌ	وَكُلُّ الذي فَوْقَ التّرَابِ تُرَابُ	429
ك2 ب42	وَمَا كُنْتُ لَوْلا أنتَ إلاّ مُهاجِراً	لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وَصِحَابُ	430
ك2 ب43	وَلَكِنّكَ الدّنْيَا إليّ حَبيبَةً	فَمَا عَنْكَ لي إلاّ إلَيْكَ ذَهَابُ	566

الكافورية الثالثة (ك03)الملك الأستاذ[3]

			الصفحة
ك3 ب1	مَنِ الجآذِرُ في زِيّ الأعَارِيبِ	حُمْرَ الحِلَى وَالمَطَايَا وَالجَلابيبِ	549 566
ك3 ب2	إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّاً في مَعارِفِها	فمَنْ بَلاكَ بتَسهيدٍ وَتَعذيبِ	551
ك3 ب3	لا تَجْزِني بضَنًى بي بَعْدَهَا بَقَرٌ	تَجزي دُموعيَ مَسكوباً بمسكُوبِ	568
ك3 ب4	سَوَائِرٌ رُبّمَا سارَتْ هَوَادِجُهَا	مَنيعَةً بَينَ مَطْعُونٍ وَمَضرُوبِ	640
ك3 ب5	وَرُبّمَا وَخَدَتْ أيْدي المَطيّ بهَا	على نَجيعٍ مِنَ الفُرْسانِ مَصْبوبِ	641
ك3 ب6	كَمْ زَوْرَةٍ لَكَ في الأعرابِ خافِيَةٍ	أدهى وَقَد رَقَدوا مِن زَوْرَةِ الذيبِ	432
ك3 ب7	أزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللّيْلِ يَشفَعُ لي	وَأنثَني وَبَيَاضُ الصّبحِ يُغري بي	520
ك3 ب8	قد وَافقوا الوَحشَ في سُكنى مَراتِعِها	وَخالَفُوها بتَقْوِيضٍ وَتَطنيبِ	552
ك3 ب9	جِيرانُها وَهُمُ شَرُّ الجِوارِ لهَا	وَصَحبُهَا وَهُمُ شَرُّ الأصاحيبِ	581
ك3 ب10	فُؤادُ كُلّ مُحِبٍّ في بُيُوتِهِمِ	وَمَالُ كُلّ أخيذِ المَالِ مَحرُوبِ	608
ك3 ب11	ما أوْجُهُ الحَضَرِ المُسْتَحسَناتُ بهِ	كأوْجُهِ البَدَوِيّاتِ الرّعَابيبِ	521 569
ك3 ب12	حُسْنُ الحضارَةِ مَجلُوبٌ بتَطْرِيَةٍ	وَفي البِداوَةِ حُسنٌ غيرُ مَجلوبِ	466
ك3 ب13	أينَ المَعيزُ مِنَ الآرَامِ نَاظِرَةً	وَغَيرَ ناظِرَةٍ في الحُسنِ وَالطّيبِ	522 553

(3) ديوان المتنبي، ص448.

ك3 ب14	أفـدِي ظِبَـاءَ فَـلاةٍ مَـا عَـرَفْنَ بِهَـا	مَضْـغَ الكـلامِ وَلا صَـبغَ الحَواجيـبِ	467
ك3 ب15	وَلا بَـرَزْنَ مِـنَ الحَمّـامِ مَاثِلَـةً	أوراكُهُـنَّ صَـقيلاتِ العَرَاقيـبِ	468
ك3 ب16	وَمِـنْ هَـوَى كـلّ مَـن ليستْ مُمَوّهَـةً	تَرَكْـتُ لَـوْنَ مَشـيبي غـيرَ مَخضُـوبِ	429
ك3 ب17	وَمِـن هَـوَى الصّـدقِ في قَـوْلي وَعادَتِـهِ	رَغِبْـتُ عـن شَـعَرٍ في الـرّأس مكـذوبِ	470
ك3 ب18	لَيـتَ الحَـوَادِثَ باعَتـني الـذي أخـذَتْ	مـني بِحِلمـي الـذي أعطَـتْ وَتَجـرِيبي	411
ك3 ب19	فَمَـا الحَداثَـةُ مـن حِلْـمٍ بِمَانِعَـةٍ	قـد يُوجَـدُ الحِلـمُ في الشـبّانِ وَالشّـيبِ	433
ك3 ب20	تَرَعْـرَعَ المَلِـكُ الأسـتاذُ مُكْـتَهِلاً	قَبـلَ اكتِهـالٍ أديبـاً قَبـلَ تأديـبِ	449
ك3 ب21	مُجَـرّباً فَهَمـاً مـن قَبْـلِ تَجْرِبَـةٍ	مُهَـذَّباً كَرَمـاً مِـنْ غـيرِ تَهـذيبِ	608
ك3 ب22	حـتى أصَـابَ مـنَ الـدّنْيا نِهايَتَهَـا	وَهَمُّـهُ في ابْتِـداءاتٍ وَتَشـبيبِ	450 471
ك3 ب23	يُـدَبّرُ المُلْـكَ مـنْ مِصـرٍ إلى عَـدَنٍ	إلى العِـراقِ فـأرْضِ الـرّومِ فـالنُّوبِ	472 609
ك3 ب24	إذا أتَتْهَـا الـرّياحُ النُّكْـبُ مـنْ بَلَـدٍ	فَمَـا تَهُـبُّ بِهَـا إلاّ بتَرْتِيـبِ	472
ك3 ب25	وَلا تُجاوِزُهـا شَمـسٌ إذا شَـرَقَتْ	إلاّ وَمِنْـهُ لهَـا إذْنٌ بتَغْرِيـبِ	473
ك3 ب26	يُصَـرّفُ الأمْـرَ فيهـا طِـينُ خاتَمِـهِ	وَلَـوْ تَطَلّـسَ مِنـهُ كـلُّ مكتُـوبِ	474 524
ك3 ب27	يَخُـطّ كُـلَّ طَوِيـلِ الـرّمْحِ حامِلُـهُ	مـن سـرْجِ كـلّ طَوِيـلِ الباعِ يَعبـوبِ	476
ك3 ب28	كَـأنّ كُـلّ سُـؤالٍ في مَسَـامِعِهِ	قَمـيصُ يوسُـفَ في أجفـانِ يَعقـوبِ	609
ك3 ب29	إذا غَزَتْـهُ أعادِيـهِ بِمَسْـألَةٍ	فقـد غَزَتْـهُ بجَـيْشٍ غَـيرِ مَغْلُـوبِ	610
ك3 ب30	أوْ حارَبَتْـهُ فَمَـا تَنْجُـو بتَقْدِمَـةٍ	ممّـا أرَادَ وَلا تَنْجُـو بتَجْبِيـبِ	611
ك3 ب31	أضـرَتْ شَـجاعَتُهُ أقصَـى كتائِبِـهِ	علـى الحِمَـامِ فَمَـا مَـوْتٌ بمَرْهـوبِ	612
ك3 ب32	قـالُوا هَجَـرْتَ إلَيْـهِ الغَيـثَ قلـتُ لهـمْ	إلى غُيُـوثِ يَدَيْـهِ وَالسّـآبِيبِ	613
ك3 ب33	إلى الـذي تَهَـبُ الـدّوْلاتِ رَاحَتُـهُ	وَلا يَمُـنُّ علـى آثَارِ مَوْهُـوبِ	614
ك3 ب34	وَلا يَـرُوعُ بمَغْـدورٍ بِـهِ أحَـداً	وَلا يُفَـزّعُ مَوْفُـوراً بمَنْكُـوبِ	582
ك3 ب35	بَلـى يَـرُوعُ بـذي جَـيْشٍ يُجَدّلُـهُ	ذا مِثْلِـهِ في أحَـمّ النّقْـعِ غِرْبِيـبِ	526 638

ك3 ب36	وَجَـدْتُ أنْفَـعَ مَـالٍ كُنـتُ أذخَـرُهُ	مَـا في السّـوَابِقِ مِـنْ جَـرْيٍ وَتَقرِيـبِ	412
ك3 ب37	لمّـا رَأيـنَ صُـرُوفَ الـدّهرِ تَغـدُرُ بي	وَفَـينَ لي وَوَفَـتْ صُـمُّ الأنابيـبِ	412
ك3 ب38	فُـتْنَ المَهَالِـكَ حـتى قـالَ قائِلُهَـا	مـاذا لَقينَـا مـنَ الجُـرْدِ السّـراحِيبِ	413
ك3 ب39	تَهْـوِي بِمُنْجَـرِدٍ لَيسَـتْ مَذاهِبُـهُ	لِلُـبْسِ ثَـوْبٍ وَمـأكولٍ وَمَشـرُوبِ	434
ك3 ب40	يَـرَى النّجُـومَ بعَيْـنَيْ مَـنْ يُحاوِلُهـا	كأنّهَـا سَـلَبٌ في عَـينِ مَسـلُوبِ	435
ك3 ب41	حـتى وَصَـلْتُ إلى نَفْـسٍ مُحَجَّبَـةٍ	تَلقَـى النّفُـوسَ بفَضْـلٍ غـيرِ محْجـوبِ	527
ك3 ب42	في جِسْـمِ أرْوَعَ صَـافي العَقـل تُضْـحكُه	خلائِـقُ النّـاسِ إضْـحاكَ الأعاجيـبِ	452 584
ك3 ب43	فَالحَمْـدُ قَبْـلُ لَـهُ وَالحَمْـدُ بَعـدُ لهـا	وَلِلقَنَـا وَإدْلاجـي وَتأوِيـبي	414
ك3 ب44	وَكَيْـفَ أكْفُـرُ يا كـافُورُ نِعْمَتَهَـا	وَقَـدْ بَلَغْنَـكَ بي يا كُـلّ مَطلُـوبي	585
ك3 ب45	يا أيّهَـا المَلِـكُ الغَـاني بتَسْـمِيَةٍ	في الشّرْقِ وَالغرْبِ عن وَصْفٍ وتلقيبِ	528
ك3 ب46	أنـتَ الحَبيـبُ وَلَكِـنّي أعُـوذُ بِـهِ	مـن أنْ أكُـونَ مُحِبّـاً غَـيرَ محْبـوبِ	436

الكافورية الرابعة (ك04) كفى بكَ داءً[4] الصفحة

ك4 ب1	كفـى بـكَ داءً أنْ تـرَى المـوْتَ شـافِيَا	وَحَسْـبُ المَنَـايَا أنْ يكُـنّ أمانِيَـا	415
ك4 ب2	تَمَنّيْتَهَـا لمّـا تَمَنّيْـتَ أنْ تَـرَى	صَـديقاً فأعْيَـا أوْ عَـدُواً مُـداجِيَا	416 437
ك4 ب3	إذا كنـتَ تَرْضَـى أنْ تَعـيشَ بذِلّـةٍ	فَـلا تَسْـتَعِدّنّ الحُسـامَ اليَمَانِيَـا	642
ك4 ب4	وَلا تَسـتَطيلَنّ الرّمـاحَ لِغَـارَةٍ	وَلا تَسـتَجيدَنّ العِتـاقَ المَـذاكِيَا	417
ك4 ب5	فمـا يَنفَـعُ الأُسْـدَ الحَيـاءُ مـن الطَّـوَى	وَلا تُتّقَـى حـتى تكـونَ ضَـوَارِيَا	418 643
ك4 ب6	حَبَبْتُـكَ قَلْـبي قَبـلَ حُبّـكَ مـن نأى	وَقـد كـانَ غَـدّاراً فكُـنْ أنـتَ وَافِيَـا	392
ك4 ب7	وَأعْلَـمُ أنّ البَـينَ يُشـكيكَ بَعْـدَهُ	فَلَسْـتَ فُـؤادي إنْ رَأيْتُـكَ شَـاكِيَا	393 437
ك4 ب8	فـإنّ دُمُـوعَ العَـينِ غُـدْرٌ بِرَبّهَـا	إذا كُـنّ إثْـرَ الغَـادِرِين جَـوَارِيَا	393
ك4 ب9	إذا الجُـودُ لم يُـرْزَقْ خَلاصـاً مـن الأذَى	فَـلا الحَمـدُ مكسـوباً وَلا المـالُ باقِيَـا	615

(4) ديوان المتنبي، ص 441

ك4 ب10	وَللـنّفْسِ أخْـلاقٌ تَـدُلّ علـى الفَـتى	أكـانَ سَـخاءً مـا أتَـى أمْ تَسَـاخِيَا	586 615
ك4 ب11	أقِـلَّ اشـتِياقاً أيّهَـا القَلْـبُ رُبّمَـا	رَأيْتُـكَ تُصْـفي الـوُدّ مـن لـيسَ صـافيَا	587
ك4 ب12	خُلِقْـتُ ألُوفـاً لَـوْ رَجعـتُ إلى الصّبَى	لَفارَقـتُ شَـيبي مُوجَـعَ القلـبِ باكِيَـا	418 588
ك4 ب13	وَلَكِـنّ بالفُسْـطاطِ بَحْـراً أزَرْتُـهُ	حَيَـاتي وَنُصْـحي وَالهَـوَى وَالقَوَافِيَـا	438
ك4 ب14	وَجُـرْداً مَـدَدْنَا بَـينَ آذانِهَـا القَنَـا	فَبِـتْنَ خِفَافـاً يَتّـبِعْنَ العَوَالِيَـا	489
ك4 ب15	تَمَاشَـى بأيْـدٍ كُلّمَـا وَافَـتِ الصَّـفَا	نَقَشْـنَ بـهِ صَـدرَ البُـزَاةِ حَوَافِيَـا	492
ك4 ب16	وَينظُـرْنَ مـن سُـودٍ صَـوَادِقَ في الـدجى	يَـرَينَ بَعيـداتِ الشّـخُوصِ كمـا هِيَـا	494
ك4 ب17	وَتَنْصِـبُ للجَـرْسِ الخَفِـيّ سَـوَامِعاً	يَخَلْـنَ مُنَاجَـاةَ الصّـمِير تَنَـادِيَا	495
ك4 ب18	تُجَـاذِبُ فُرْسَـانَ الصّـباحِ أعِنّـةً	كـأنّ علـى الأعنـاقِ منْهَـا أفَاعِيَـا	496
ك4 ب19	بعَـزْمٍ يَسـيرُ الجِسْـمُ في السـرْجِ راكبـاً	بـهِ وَيَسـيرُ القَلـبُ في الجسْـمِ ماشِـيَا	496
ك4 ب20	قَوَاصِـدَ كَـافُورٍ تَـوَارِكَ غَـيرِهِ	وَمَـنْ قَصَـدَ البَحـرَ اسـتَقَلّ السّـوَاقِيا	497
ك4 ب21	فَجـاءَتْ بِنَـا إنْسَـانَ عَـينِ زَمانِـهِ	وَخَلّـتْ بَيَاضـاً خَلْفَهَـا وَمَآقِيَـا	530
ك4 ب22	تَجُـوزُ عَلَيهَـا المُحْسِـنِينَ إلى الّـذي	نَـرَى عِنـدَهُمْ إحسـانَهُ وَالأيادِيَا	616
ك4 ب23	فَـتىً مـا سَـرَيْنَا في ظُهُـورِ جُـدودِنَا	إلى عَصْـرِهِ إلاّ نُرَجّـي التّلاقِيَـا	440
ك4 ب24	تَرَفّـعَ عَـنْ عُـونِ المَكَـارِمِ قَـدْرُهُ	فَمَـا يَفعَـلُ الفَعْـلاتِ إلاّ عَـذارِيَا	582 589
ك4 ب25	يُبِيـدُ عَـدَاوَاتِ البُغَـاةِ بلُطْفِـهِ	فـإنْ لم تَبِـدْ مـنهُمْ أبَادَ الأعَـادِيَا	617
ك4 ب26	أبا المِسكِ ذا الوَجْـهُ الـذي كنـتُ تائِقـاً	إلَيْـهِ وَذا اليَـوْمُ الـذي كنـتُ رَاجِيَـا	582
ك4 ب27	لَقِيـتُ المَـرَوْرَى وَالشّـنَاخيبَ دُونَـهُ	وَجُبْـتُ هَجـيراً يَـترُكُ المَـاءَ صَـادِيَا	533
ك4 ب28	أبَا كُـلّ طِيـبٍ لا أبَا المِسْـكِ وَحـدَه	وَكـلَّ سَـحابٍ لا أخُـصّ الغَـوَادِيَا	535
ك4 ب29	يُـدِلّ بمَعـنًى وَاحِـدٍ كُـلُّ فَـاخِرٍ	وَقـد جَمَـعَ الرّحْمَـانُ فيـكَ المَعَانِيَـا	591
ك4 ب30	إذا كَسَـبَ النّـاسُ المَعَـاليَ بالنّـدَى	فإنّـكَ تُعطـي في نَـداكَ المَعَالِيَـا	618
ك4 ب31	وَغَـيرُ كَثِـيرٍ أنْ يَـزُورَكَ رَاجِـلٌ	فَيَرْجِـعَ مَلْكـاً للعِـرَاقَينِ وَالِيَـا	619
ك4 ب32	فَقَـدْ تَهَـبُ الجَـيشَ الـذي جـاءَ غـازِياً	لِسـائِلِكَ الفَـرْدِ الـذي جـاءَ عَافِيَـا	621

ك4 ب33	وَتَحْتَقِـــرُ الـــدّنْيَا احْتِقـــارَ مُجَـــرِّبٍ	يَـرَى كـلّ مـا فيهَـا وَحاشـاكَ فَانِيَـا	453 621
ك4 ب34	وَمَـا كُنـتَ ممّـن أدرَكَ المُلْـكَ بالمُـنى	وَلَكِـــنْ بأيّامٍ أشَـــبْنَ النّوَاصِـــيَا	480
ك4 ب35	عِـــداكَ تَرَاهَـــا فِي الـــبِلادِ مَســـاعِياً	وَأنْـــتَ تَرَاهَـــا فِي السّـــمَاءِ مَرَاقِيَـــا	643
ك4 ب36	لَبِسْـــتَ لهَـــا كُـــدْرَ العَجـــاجِ كأنّمَـــا	تَـرَى غـيرَ صـافٍ أن تـرَى الجـوّ صَـافِيَا	536
ك4 ب37	وَقُـــدتَ إلَيْهـــا كـــلّ أجـــرَدَ سَـــابِحٍ	يؤدّيـــكَ غَضْـــبَاناً وَيَثْنِيـــكَ رَاضِـــيَا	644
ك4 ب38	وَمُخْتَـــرَطٍ مَـــاضٍ يُطيعُـــكَ آمِـــراً	وَيَعصِـي إذا اسـتثنَيتَ أوْ صـرْتَ ناهِيَـا	592
ك4 ب39	وَأسْمَـــرَ ذي عِشـــرِينَ تَرْضَـــاه وَارِداً	وَيَرْضَـــاكَ فِي إيـــرادِهِ الخيـــلَ ســـاقِيَا	645
ك4 ب40	كَتائِـبَ مـا انفكّـتْ تجُـوسُ عَمـائِراً	مـن الأرْضِ قـد جاسَـتْ إلَيهـا فيافِيَـا	645
ك4 ب41	غَـــزَوْتَ بهـــا دُورَ المُلُـــوكِ فَباشَـــرَتْ	سَـــنَابِكُها هَامَـــاتِهِمْ وَالمَغانِيَـــا	647
ك4 ب42	وَأنْـــتَ الـــذي تَغْشَـــى الأسِـــنّةَ أوّلاً	وَتَأنَـــفُ أنْ تَغْشَـــى الأسِـــنّةَ ثَانِيَـــا	542 648
ك4 ب43	إذا الهِنْـــدُ سَـــوّتْ بَـــينَ سَـــيفيْ كَرِيهَـــةٍ	فسَـــيفُكَ فِي كَـــفٍّ تُزِيـــلُ التّســـاوِيَا	649
ك4 ب44	وَمِـــنْ قَـــوْلِ سَـــامٍ لَـــوْ رَآكَ لِنَسْـــلِهِ	فِـدَى ابـنِ أخـي نَسـلي وَنَفسـي وَمالِيَـا	537
ك4 ب45	مَـــدًى بَلّـــغَ الأســـتاذَ أقصَـــاهُ رَبُّـــهُ	وَنَفْـــسٌ لَـــهُ لم تَـــرْضَ إلاّ التّنَاهِيَـــا	594
ك4 ب46	دَعَتْـــهُ فَلَبّاهَـــا إلى المَجْـــدِ وَالعُلَـــى	وَقـد خـالَفَ النّـاسُ النّفـوسَ الـدّوَاعيَا	482
ك4 ب47	فأصْـــبَحَ فَـــوْقَ العـــالَمِينَ يَرَوْنَـــهُ	وَإنْ كـــانَ يُدْنِيـــهِ التّكَـــرُّمُ نَائِيَـــا	483

– الملحق رقم 02 رسالة فان جوخ الأخيرة لنبيل صالح:

«عزيزى ثيو .. إلى أين تمضي الحياة بي؟ ما الذي يصنعه العقل بنا؟ إنه يفقد الأشياء بهجتها ويقودنا نحو الكآبة..

إنني أتعفن مللا لولا ريشتي وألواني هذه، أعيد بها خلق الأشياء من جديد.. كل الأشياء تغدو باردة وباهتة بعدما يطؤها الزمن.. ماذا أصنع؟ أريد أن أبتكر خطوطا وألوانا جديدة، غير تلك التي يتعثر بصرنا بها كل يوم.

كل الألوان القديمة لها بريق حزين في قلبي، هل هي كذلك في الطبيعة أم أن عيني مريضتان؟ ها أنا أعيد رسمها كما أقدح النار الكامنة فيها.

في قلب المأساة ثمة خطوط من البهجة أريد لألواني أن تظهرها، في حقول "الغربان" وسنابل القمح بأعناقها الملوية. وحتى "حذاء الفلاح" الذي يرشح بؤسا ثمة فرح ما أريد أن أقبض عليه بواسطة اللون والحركة .. للأشياء القبيحة خصوصية فنية قد لا نجدها في الأشياء الجميلة وعين الفنان لا تخطئ ذلك.

اليوم رسمت صورتي الشخصية ففي كل صباح، عندما أنظر إلى المرآة أقول لنفسي:

أيها الوجه المكرر، يا وجه فانسان القبيح، لماذا لا تتجدد؟

أبصق في المرآة وأخرج ..

واليوم قمت بتشكيل وجهي من جديد، لا كما أرادته الطبيعة، بل كما أريده أن يكون:

عينان ذئبيتان بلا قرار، وجه أخضر ولحية كألسنة النار، كانت الأذن في اللوحة ناشزة لا حاجة بي إليه، أمسكت الريشة، أقصد موس الحلاقة وأزلتها.. يظهر أن الأمر اختلط علي، بين رأسي خارج اللوحة وداخلها .. حسنا ماذا سأفعل بتلك الكتلة اللحمية؟

أرسلتها إلى المرأة التي لم تعرف قيمتي وظننت أني أحبها.. لا بأس فلتجتمع الزوائد مع بعضها.. إليك أذني أيتها المرأة الثرثارة، تحدثي إليها .. الآن أستطيع أن أسمع وأرى بأصابعي. بل إن إصبعي السادس "الريشة" لتستطيع أكثر من ذلك: إنها ترقص وتب وتداعب بشرة اللوحة..

أجلس متأملاً :

لقد شاخ العالم وكثرت تجاعيده وبدأ وجه اللوحة يسترخي أكثر .. آه يا إلهي ماذا باستطاعتي أن أفعل قبل أن يهبط الليل فوق برج الروح؟ الفرشاة. الألوان، وبسرعة أتداركه: ضربات مستقيمة وقصيرة. حادة ورشيقة..ألواني واضحة وبدائية. أصفر أزرق أحمر .. أريد أن أعيد الأشياء إلى عفويتها كما لو أن العالم قد خرج تواً من بيضته الكونية الأولى.

مازلت أذكر:

كان الوقت غسقا أو ما بعد الغسق وقبل الفجر؛ اللون الليلكي يبلل خط الأفق... آه من رعشة الليلكي، عندما كنا نخرج إلى البستان لنسرق التوت البري، كنت مستقراً في جوف الشجرة أراقب دودة خضراء وصفراء بينما "أورسولا" الأكثر شقاوة تقفز بابتهاج بين الأغصان وفجأة اختل توازنها وهوت، ارتعش صدري قبل أن تتعلق بعنقي مستنجدة، ضممتها إلي وهي تتنفس مثل ظبي مذعور.. ولما تناءت عني كانت حبة توت قد تركت رحيقها الليلكي على بياض قميصي.. منذ ذلك اليوم، عندما كنت في الثانية عشرة وأنا أحس رحيقها الليلكي على بياض قميصي.. منذ ذلك اليوم، عندما كنت في الثانية عشرة وأنا أحس بأن سعادة ستغمرني لو أن ثقباً ليلكياً انفتح في صدري ليتدفق البياض.. يا لرعشة الليلكي..

الفكرة تلح علي كثيراً فهل أستطيع ألا أفعل؟ كامن في زهرة عباد الشمس، أيها اللون الأصفر يا أنا، أمتص من شعاع هذا الكوكب البهيج، أحدق وأحدق في عين الشمس حيث روح الكون حتى تحرقني عيناي.

شيئان يحركان روحي: التحديق بالشمس، وفي الموت.. أريد أن أسافر في النجوم وهذا البائس جسدي يعيقني! متى سنمضي، نحن أبناء الأرض، حاملين مناديلنا المدماة ..

– ولكن إلى أين؟

– إلى الحلم طبعاً.

أمس رسمت زهوراً بلون الطين بعدما زرعت نفسي في التراب، وكانت السنابل خضراء وصفراء تنمو على مساحة رأسي وغربان الذاكرة تطير بلا هواء. سنابل قمح وغربان، غربان وقمح... الغربان تنقر في دماغي، غاق... غاق.. كل شيء حلم، هباء أحلام، وريشة التراب تخدعنا في كل حين.. قريباً سأعيد أمانة التراب، وأطلق العصفور من صدري نحو بلاد الشمس.. آه أيتها السنونو سأفتح لك القفص بهذا المسدس:

القرمزي يسيل. دم أم النار؟

غليوني يشتعل:

الأسود والأبيض يلونان الحياة بالرمادي، للرمادي احتمالات لا تنتهي: رمادي أحمر، رمادي أزرق، رمادي أخضر. التبغ يحترق والحياة تنسرب، للرماد طعم مر بالعادة نألفه، ثم ندمنه، كالحياة تماماً: كلما تقدم العمر بنا غدونا أكثر تعلقا بها... لأجل ذلك أغادرها في أوج اشتعالي.. ولكن لماذا؟! إنه الإخفاق مرة أخرى، لن ينتهي البؤس أبداً...

وداعاً يا ثيو، "**سأغادر نحو الربيع**»."[5]

(5) نبيل صالح، جريدة تشرين السورية عام 22/8/1990.

ثبتُ المصادر والمراجع

(مكتبة البحث)

ثبْتُ المصادر و المراجع

- **القرآن الكريم.**

1. إ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر 1963م.
2. ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن ط01، 2010م.
3. إبراهيم إبراهيم بركات، النحو العربي، النحو العربي، دار النشر للجامعات، مصر، ط01 2007م.
4. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط08، 1992م.
5. إبراهيم بن مُحَمَّد الحنفي، الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.
6. إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01 1997م.
7. إبراهيم خليل، من الشعر الحديث والمعاصر، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط01 2009م.
8. إبراهيم عبد الله أحمد الجواد –الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمَّان ط02، 1996م.
9. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات العربية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقص، ط01 1986م.
10. إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، 2014م
11. أبو البقاء الحنفي؛ الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح:عدنان درويش – مُحَمَّد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط02، 1998م.
12. أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، تح:مصطفى السقا/إبراهيم الأبياري/عبد الحفيظ شلبي دار المعرفة، بيروت، دط، 1978م.
13. أبو البقاء تقي الدين مُحَمَّد بن النجار الحنبلي، شرح الكوكب المنير في أصول الفقه، تح:مُحَمَّد الزحلي نزيه حماد، مكتبة العبيكان، الرياض، ط02، 1418هـ 1997م.

14. أبو الحسن الرماني، رسالة الحدود، تح:إبراهيم السامرائي، دار الفكر – عمان، دط، 1984م.

15. أبو الحسن الملقب بـكراع النمل، المنتخب من غريب كلام العرب، تحقيق، د مُحَمَّد بن أحمد العمري،، ط01 1989م.

16. أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تح:صفوان عدنان داوودي دار القلم، الدار الشامية دمشق، بيروت، ط01، 1415 هـ.

17. أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، شرح الواحدي على ديوان المتنبي، تح:ياسين الأيوبي، وقصي حسين، دار الرائد العربي، بيروت، ط01، 1999م.

18. أبو الحسن علي بن عصفور، ضرائر الشِّعْر، تح:السيد إبراهيم أحمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، 1980م.

19. أبو الحسين أحمد بن فارس القزويني، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، منشورات مُحَمَّد علي بيضون، ط01، 1997م.

20. أبو الحسين أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية، الناشر مُحَمَّد علي بيضون، ط01 1997م، ص 60.

21. أبو السعادات ضياء الدين بن الشجري، أمالي ابن الشجري تح:محمود مُحَمَّد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1991م.

22. أبو السعود العمادي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، دار إحياء التراث العربي بيروت، ط04، 1994م.

23. أبو العباس المقريزي، إغاثة الأمة بكشف الغمة، تح:كرم حلمي فرحات، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط01، 2007م.

24. أبو العباس شمس الدين ابن خلكان البرمكي، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح:إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط01 ،1971م.

25. أبو العباس عبد الله بن المعتز، البديع في البديع، دار الجيل، عَمان، ط01، 1990م.

26. أبو العباس عز الدين بن معقل الأزدي، المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي؛ تح:الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع؛ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض؛ ط 02؛ 2003م.

27. أبو العلاء المعري، معجز أحمد، تح:عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط02،القاهرة 1992م.

28. أبو الفتح بن جني النحوي، الفَسْرُ؛ شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح:رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط01، 2004م.

29. أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة بيروت 1962م.

30. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: مُحَمَّد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط04، 1999م.

31. أبو الفتح عثمان بن جني، اللمع في العربية، تح:فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، دط 1972م، ص98.

32. أبو الفتح والمولوي عبد الحكيم في رسالة في التصوّر والتصديق، مبحث التصور والتصديق.

33. أبو الفداء إسماعيل ابن كثير، البداية والنهاية، تح:علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط01، 1988م.

34. أبو الفداء عماد الدين إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح:سامي بن مُحَمَّد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط02، 1999م.

35. أبو الفرج بن زكريا النهرواني، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط01، 2005م.

36. أبو الفضل أحمد بن مُحَمَّد النيسابوري، مجمع الأمثال، تح:مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة بيروت، دط، دت.

37. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج010، ط03 1414هـ.

38. أبو القاسم إبراهيم بن الإفليلي، شرح شعر المتنبي -السفر الثاني-، تح:مُصْطفى عليَّان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1992م.

39. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمتم والبحتري، تح:أحمد صقر، دار المعارف القاهرة،ط04، 1994م.

40. أبو القاسم الحسين بن مُحَمَّد الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، شركة دار الارقم بن ابي الارقم، بيروت، دط، 1420هـ، ج01، ص62.

41. أبو القاسم بن القَطَّاع الصقلي، كتاب الأفعال، عالم الكتب، بيروت، ط01، 1983م.

42. أبو القاسم عبد الله الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبي، تح:مُحَمَّد الطاهر بن عاشور الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1986م.

43. أبو القاسم محمود الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج02، ص296.

44. أبو بكر تقي الدين بن حجة الحموي ثمرات الأوراق (مطبوع بهامش المستطرف في كل فن مستظرف للشهاب الأبشيهي)، مكتبة الجمهورية العربية، مصر، دط، دت.

45. أبو بكر تقي الدين بن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار-بيروت، ج01، الطبعة الأخيرة 2004م.

46. أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود مُحَمَّد شاكر مطبعة المدني، جدة ،دط.

47. أبو بكر مُحَمَّد بن السراج، الأصول في النحو، تح:عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت ط03، 1988م.

48. أبو بكر مُحَمَّد بن القاسم الأنباري، الأضداد، تح:مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت دط، 1987م.

49. أبو بكر مُحَمَّد بن القاسم الأنباري، الزاهر في معاني كلمات الناس، تح:حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1992م.

50. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، دط، 1983م.

51. أبو حامد الغزالي، معارج القدس في مدراج معرفة النفس، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط02 1975م.

52. أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط في التفسير، تح:صدقي مُحَمَّد جميل، دار الفكر، بيروت، دط 1420 هـ.

53. أبو زكريا الفراء، معاني القرآن، تح:أحمد يوسف النجاتي / مُحَمَّد علي النجار / عبد الفتاح إسماعيل الشلبي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط01، 1955م.

54. أبو سعد الآبى، نثر الدر في المحاضرات، تح:خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت ط01، 2004م،

55. أبو سليمان الخطابي، غريب الحديث، تح:عبد الكريم إبراهيم الغرباوي، دار الفكر، دمشق، دط 1982م.

56. أبو سهل الهروي، إسفار الفصيح، تح:أحمد بن سعيد بن مُحَمَّد قشاش، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط01، 1420هـ.

57. أبو طاهر مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروزآبادى، القاموس المحيط، تح:مكتب تحقيق التراث مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005م.

58. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح:د. مهدي المخزومي ود. ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط، دت.

59. أبو عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن تح:مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، مصر، ط01، 1957م.

60. أبو عبد الله جمال الدين مُحَمَّد بن مالك الطائي، شرح الكافية الشافية، تح:عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، مكة المكرمة، ط01، 1982 م.

61. أبو عبدالله البخاري، صحيح البخاري، تح:مُحَمَّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت ط01، 1422هـ.

62. أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن؛ تح:مُحَمَّد فؤاد سزْكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01 دت.

63. أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1424هـ.

64. أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الرسائل، تح:عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ج2 دط، 1964م.

65. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح:مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط05، بيروت 1981م.

66. أبو علي الحسين ابن سينا، الشفاء، تصدير طه حسين باشا، تح:الأب قنواتي، محمود الخضيري فؤاد الأهواني، وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1952م.

67. أبو علي الحسين بن سينا، عيون الحكمة، تح:عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط02، 1980م.

68. أبو عمر أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية – بيروت، ط01 1404هـ.

69. أبو عمرو عثمان بن الحاجب المالكي، أمالي ابن الحاجب، تح:فخر صالح سليمان قدارة، دار عمار – الأردن، دار الجيل – بيروت، دط، 1409 هـ - 1989م.

70. أبو مُحَمَّد الحريري، درة الغواص في أوهام الخواص، تح:عرفات مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط01، 1998هـ.

71. أبو مُحَمَّد جمال الدين عبد الله ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح:يوسف الشيخ مُحَمَّد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1420هـ، دط، دت.

72. أبو مُحَمَّد جمال الدين عبد الله بن هشام، شذور الذهب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الأخيرة، دت.

73. أبو مُحَمَّد جمال الدين عبد الله بن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح:مازن المبارك / مُحَمَّد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط06، 1985م.

74. أبو مُحَمَّد عبد الله بن قتيبة الدينوري، أدب الكاتب، تح:علي مُحَمَّد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون دمشق، ط01، 2008م.

75. أبو منصور الثعالبي، أبو الطيب المتنبي وما له وما عليه، تح:مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، القاهرة، دط، دت.

76. أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تح:عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، ط01 2002م.

77. أبو منصور الثعالبي، يتمية الدهر في محاسن أهل العصر، تح:مفيد مُحَمَّد قمحية، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت 1983م.

78. أبو منصور المِرْزُبان الكرخي، الألفاظ (الكتابة والتعبير)، تح:حامد صادق قنيبي، دار البشير الأردن، ط01، 1991م.

79. أبو يوسف يعقوب ابن السكيت، اصلاح المنطق، تح:مُحَمَّد مرعب، دار إحياء التراث العربي بيروت، ط01، 2002م.

80. أبوهلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم إبراهيم، دار إحياء الكتب، القاهرة، ط01 1952م.

81. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط04، 1983م.

82. أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1983م.

83. أحمد أبو زيد، المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن، مكتبة المعارف، الرباط ط01 1986م.، ص149.

84. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، القاهرة، ط03، 1968 م.

85. أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط012، 2003م.

86. أحمد الطريسي، التصوير المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط، دط، 1989م.

87. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت.

88. أحمد أمين، ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 07، دت

89. أحمد بن مُحَمَّد الحمودي، غمز عيون البصائر شرح كتاب الأشباه والنظائر، دار الكتب العلمية بيروت، ط01، 1405هـ 1985م.

90. أحمد بن مُحَمَّد الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مطبعة بولاق، مصر، ط03 1316هـ.

91. أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة ،دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 1993م.

92. أحمد سعيد البغدادي، أمثال المتنبي، مطبعة حجازي، القاهرة، ط02، 1934م.

93. أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط01 2000م.

94. أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط01 2001م.

95. أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني –منهجا وتطبيقا–منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط02، 2000م.

96. أحمد مختار عبد الحميد عمر، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، ط08، 2003م.

97. أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، مصر، ط01، 2008م.

98. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط05، 1998م.

99. الأخفش، معانى القرآن، تح:هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1990م.

100. الأدب في عالم متغير، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهره، دط،1971م.

101. أدونيس، الشعرية العربية ،دار الأديب، بيروت،ط01، 1985م.

102. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط02، 1978م.

103. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م.

104. أرسطو طاليس، فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفني، الامارات، دط 2000م.

105. ارسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط02، 1986م.

106. أرسطوطاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط 1953م.

107. ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقضة العربية، بيروت دط، 1963.

108. آرنولد. ب هنجلف، اللامعقول، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة بغداد، 1997م.

109. اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط01، 1991م.

110. أفلاطون، محاورة جورجياس، تر: مجمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، دط، 1970م.

111. ألفت مُحَمَّد كامل، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة دط، 1984م.

112. إمام عبد الفتاح إمام، كيركجور رائد الوجودية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ج2، دط . 1986م.

113. إمام عبد الفتاح إمام، مفهوم التهكم عند كيركيجور، د.، حوليات كلية الآداب، جامعة كلية الآداب، رسالة (19)، حولية (4)، 1983.

114. أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، طبعة جديدة، 1998م.

115. أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء، القاهرة، طبعة جديدة 1998م.

116. أنتوني جوتليب، حلم العقل، تر: مُحَمَّد طلبة نصار، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ط01، 2015م.

117. أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، تر: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، دط، 1991م.

118. إيليا حاوي، فن الهجاء وتطوّره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، دط، دت.

119. إيليزابيت ديل، الحبكة موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج3، ط01 1998م.

120. بدر الدين العيني، المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية، تح:علي مُحَمَّد فاخر، أحمد مُحَمَّد توفيق السوداني، عبد العزيز مُحَمَّد فاخر، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة ط01، 1431 هـ - 2010 م.

121. براجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، تعليق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة دط، 1982م.

122. برتراند راسل، حكمة الغرب، تر: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1983، ع62.

123. برهان الدين بن قيم الجوزية، إرشاد السالك إلى حل ألفية ابن مالك، تح:مُحَمَّد بن عوض بن مُحَمَّد السهلي، أضواء السلف، الرياض ط01، 1954م.

124. بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح:الدكتور عبد الحميد هنداوي المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 2003م.

125. بهاء الدين مُحَمَّد بن حسين، العاملي، الكشكول، تح:مُحَمَّد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية بيروت، ج01، ط01 1998م.

126. بوشعيب برامو، ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم، عالم الفكر، ع03، مج 34، مارس 2006م.

127. بيلي سوندرز، فن الأدب من مختارات شوبنهاور، تر: شفيق مقار، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2012م.

128. بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط02، 1994م.

129. ترنس هوكز، البنيوية وعلم الاشارة . . ترجمة مجيد الماشطة . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط01، 1986م.

130. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار نوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط02، 1990م.

131. تقي الدين المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01 1418 هـ.

132. تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2000م.

133. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، دط، 1994م.

134. تمام حسان، اللغة بين المعيارية و الوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط04، 2001م.

135. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط ،1990م

136. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م.

137. جابر عصفور الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ط03، 1992م.

138. جابر عصفور، رمزية الليل، مقال ضمن كتاب نازك الملائكة/ دراسات في الشعر والشاعرة، نخبة من الأساتذة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، دط، 1985م.

139. جابر عصفور، مفهوم الشعر/ دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط05، 1995م.

140. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي، و مُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر،1986 ط01.

141. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1984م.

142. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح:مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط01، 1974 م

143. جلال الدين السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، تح:عبد الحكيم عطية، دار البيروتي، دمشق ط02، 1427هـ، 2006م.

144. جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح:فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط01، 1418هـ 1998م.

145. جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح:مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية – لبنان / صيدا، ط01، دت.

146. جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح:عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية – مصر، دط، دت، ج01، ص490.

147. جمعة سيد يوسف سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد (145) يناير 1990م.

148. جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف، ط01، 2015م.

149. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مكتبة المدرسة، بيروت، دط، 1982م.

150. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982م.

151. جميل صليبا، كامل عياد، المنطق وطرائق العلم العامة، مكتبة العلوم والآداب، دمشق، دط 1984م.

152. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط01، 1984م.

153. الجواهري، الصحاح الكتاب الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية أبو نصر الجوهري، تح:أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ط04، 1987 م.

154. جورج سوروس، عصر اللاعصمة، تر: معين الامام، العبيكان للنشر، الرياض، ط01، 2008م.

155. جورج طرابيشي نقد نقد العقل العربي، دار الساقي، بيروت، ط01، 1996م.

156. جوزيف، فندريس، اللغة،، تر: عبد الحميد الدواخلي، مُحَمَّد القصاص، المركز القومي للترجمة القاهرة، سلسلة ميراث الترجمة ،ع1889، دط، 2014م.

157. جوستاين غاردر، عالم صوفي، تر: حياة الحويك عطية، دار المنى، ستوكهولم، ط02.، 1991م.

158. جون ماكرين، الترميز، تر: د.عبدالواحد لؤلؤة . دار المأمون . بغداد . 1990م.

159. جون.د.جمب، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط01، 1993م.

160. جيروم ستولنتيز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1981م.

161. جيروم ستولنيتز، النقد الفني –دراسة جمالية فلسفية، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط02، 1981م.

162. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح:مُحَّد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط03، 1986م.

163. حاشية القونوي على تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01/ 2001م.

164. حامد خليل، مشكلات فلسفية، المطبعة الجديدة، دمشق، ط01، 1984م.

165. حبيب مونسي، آليات التصوير في المشهد القرآني، التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق السنة 23، ع91، سبتمبر 2003م.

166. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الادبي، دار الغرب للنش والتوزيع، دط، وهران 2003م.

167. حسان أبو غنيمة، السينما ظواهر ودلالات 1948م-1996م، دط، 2000م.

168. حسن بن إسماعيل الجناجيُ، النظم البلاغي بين النظرية والتطبيق، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ط01، 1983م.

169. الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح:د فخر الدين قباوة -الأستاذ مُحَّد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1992 م، ص87 .

170. الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح:فخر الدين قباوة، مُحَّد نديم فاضل دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1992م.

171. حسن حماد، المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط01، 2005 م.

172. حسن خميس الملخ، رؤى لسانية في نظرية النحو العربي، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة ط01، 2007م.

173. حسن طبل، أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1998م.

174. حسن عبد العليم عبد الجواد يوسف، المفارقة في شعر المتنبي، أشغال المؤتمر الدولي الاول للسرديات، الجمعية المصرية للسرديات وجامعة قناة السويس، الإسماعيلية، دط، 2008م.

175. حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، كتاب الرياض، ع60، مؤسسة اليمامة الصحفية الرياض، دط، 1990م.

176. حسن منديل حسن العكيلي، الإعجاز القرآني في أسلوب العدول عن النظام التركيبي النحوي والبلاغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2009م.

177. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 2005م.

178. الحكيم راضي عباس التكريتي، الضحك ووظيفته في الحياة، مكتبة دار إحياء التراث العربي. بغداد، 1985م.

179. حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، نشر توس، طهران،1377هـ.

180. خالد الأزهري، إعراب ألفية ابن مالك المسمى تمرين الطلاب في صناعة الإعراب، تح:مُحَمَّد العزازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2016م.

181. خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2000م.

182. خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشرق، عمان، ط01، 1999م.

183. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت –لبنان ط01، 1979م.

184. الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح:الدكتور فخر الدين قباوة وعمر يحيى، دار الفكر، دمشق، ط02، 1975م.

185. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح:مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، دط، 1980م.

186. خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بغداد، ط02، 1984م.

187. د سي ميويك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط01، 1993م.

188. ديفيد ديتش، مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، دار صادر، بيروت، 2007م، ط02 .

189. ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2002م. طبعة مغايرة

190. ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1994م.

191. ديوان أبي نواس، تح:إيفالد فاغنر وغريغور شولر، النشرات الإسلامية، بيروت، دط، 1972م.

192. ديوان الأخطل، شر مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1414هـ 1994م.

193. ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس، تح:مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب بالجمامیز، الإسكندرية دت، دط.

194. ديوان البحتري، تح:حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط03، دت.

195. ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1993م.

196. ديوان الخنساء، دار المعرفة، بيروت، ط02، 2004م.

197. ديوان المتنبي، تح:عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، سعيدة جودة السّحار، مكتبة مصر القاهرة، دط.

198. ديوان النابغة الذبياني، شرح حنا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط01، 1991م.

199. ديوان امرئ القيس، تح:حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط05، 2004م.

200. ديوان جرير بن عطية الخطفي، دار بيرو للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1986م.

201. ديوان ذي الرُّمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1995م.

202. ديوان زهير بن أبي سلمى، تح:علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط01، 1408هـ - 1988م.

203. ديوان طرفة بن العبد، تح:مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط03، 2002م.

204. ديوان طفيل الغنوي، شرح الأصمعي، تح:حسّان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط01 1997م.

205. ديوان عبد الوهاب البياتي،، دار العودة، بيروت، ط03، 1979م.

206. ديوان عمر بن أبي ربيعة، تح، فايز محمّد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1996م

207. ديوان قيس بن الملوح، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2008م.

208. ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تح:حمدو طمّاس، دار المعرفة، ط01، 2004م.

209. الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت، ط01، 1420 هـ.

210. الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت، ط01، 1420 هـ

211. رزق الله بن يوسف شيخو، مجاني الأدب في حدائق العرب، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، دط 1913 م.

212. رشاد راشدي، نظرية الدراما من أرسطو لآلن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000م.

213. رشدي علي حسن، شعراء عباسيون، دار يافا للنشر والتويع، عمان، ط01، 2010م.

214. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة ط03، م1997م.

215. روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، علم الكتب، القاهرة، ط01 1998م.

216. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط01 1992م.

217. روز غريب. تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط01، 1971 م.

218. رومان جاكبسون، قضايا الشِّعريَّة، تر: محمَّد الولي ومازن حنون، دار توبقال، الدَّار البيضاء المغرب، ط01، 1988م.

219. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، دط.

220. رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750-1950) تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مج02، دط 1998م.

221. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح:مجموعة من المحققين، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

222. زكريا ابراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، دط.

223. زكي نجيب محمود، من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط01، القاهرة، 1979م.

224. زهير مبارك، السخرية في الرواية العربية، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، تونس، ط01 2011م.

225. ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لبنان، دط 1985م

226. سامي أدهم، فلسفة اللغة/تفكيك العقلي اللغوي بحث ابستيمولوجي انطولوجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1993م.

227. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،، تر: إحسان عباس ومُحَمَّد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت ط03، 1978م.

228. سعد الدين التفتزاني، المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط03، 2013م.

229. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط03، 1992م.

230. سعد مصلوح، الدراسة الإحصائية للأسلوب، عالم الفكر، مج 02، ع03، 1989م.

231. سعيد الأفغاني، الموجز في قواعد اللغة العربة، دار الفكر، بيروت، دط، 2003م.

232. سعيد الأفغاني، في أصول النحو، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية، دمشق، دط، 1994م.

233. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط03، 1984م.

234. سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون – لونجمان، ط01 1977م.

235. سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة ط01، 2005م.

236. سعيد شوقي بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2006م.

237. سمر الدّيوب، الثنائيات الضدّية بحث في المصطلح ودلالته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسسية المقدسة، العراق، ط01، 2017م.

238. السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تح:أحمد مُحَمَّد الخراط، دار القلم، دمشق دط، 1986م.

239. سهل عثمان ومنير كنعان، المحصول الفكري للمتنبي، دار الرشاد، بيروت، دط، 1969م.

240. سيبويه، الكتاب، تح:عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1988م.

241. سيد فيلد، السيناريو، تر: سامي مُحَمَّد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، دط، 1989م.

242. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط17،القاهرة 2004م، ص37.

243. سيسل دي لويس، الصّورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي ومالك الميري، وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، 1982م.

244. السيوطي، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، تح:مُحَمَّد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة ط01، 2004م، ص 198 .

245. الشريف الجرجاني، التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ط01، 1403هـ -1983م.

246. الشريف الجرجاني، الحاشية على المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح:رشيد أعرضي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2007م.

247. شمس الدين الجَوجَري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب تح:نواف بن جزاء الحارثي عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط01، 2004م.

248. شمس الدين الذهبي، العرش، تح:مُحَمَّد بن خليفة بن علي التميمي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط02، 2003م.

249. شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء تح: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط03، 1985م.

250. شهاب الدين القرافي، أنوار البروق في أنواء الفروق، عالم الكتب، دط، دت.

251. شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط01 1423هـ.

252. صالح سعد، الأنا الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دط 1978م.

253. صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة،، دار العلم للملايين، بيروت، ط016، 2004م.

254. صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، تح:أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، دط، 2000م.

255. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2013م.

256. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، هيئة قصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية القاهرة، ع36، جانفي 1995م.

257. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط01، بيروت 1995م، 102.

258. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1998م.

259. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط03 1987م.

260. طارق سعد، الوحدة في شعر ابن قيس الرقيات، دراسة في تحولات الدلالة وسمات التشكيل اللغوي، دار البراق، القاهرة، ط01، 2003م.

261. طراد الكبيسي، النقطة والدائرة، ، دار الشؤون الثقافية العامة، جروس برس، بغداد، ط01 1987م.

262. طه حسين، مع المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، دت.

263. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف القاهرة، ط02، طه، 1989م.

264. عادل العوا، مواكب التهكم، دار الفاضل، دط، دمشق 1994م.

265. عادل مصطفى دلالة الشكل دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي سي أي سي، القاهرة، ط02، 2018م.

266. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط15، دت.

267. عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2013م.

268. عبد الحي بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح:محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، ط01، دمشق – بيروت 1986م.

269. عبد الرحمان بدوي، الزمن الوجودي، النهضة المصرية، القاهرة، ط02، 1955م.

270. عبد الرحمان بدوي، ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط03، دت.

271. عبد الرحمان بن حسام زاده الرومي، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، تح:مُحَمَّد يوسف نجم، دار صادر، ط02، بيروت 1993م.

272. عبد الرحمان بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ج01، ط02، 1988م.

273. عبد الرحمن بن أحمد الإيجي، المواقف، دار الجيل، بيروت، ط01، 1997م.

274. عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت ط01، 1996م.

275. عبد الرحمن مُحَمَّد، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع279، 2002م، ص 131.

276. عبد الرزاق بن فراج الصاعدي، تداخل الأصول اللغوية وأثره في بناء المعجم، عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1422هـ 2002م.

277. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط02، 1982م.

278. عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع13، 1976م.

279. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، منشورات دار الطليعة القاهرة ط01، 1983م.

280. عبد العزيز اللاهواني، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، . دار الشؤون الثقافية العامة ط02، بغداد 1986م ص.109.

281. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

282. عبد العظيم بن أبي الاصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن تح:الدكتور حفني مُحَمَّد شرف المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، ط01، 1957م.

283. عبد الفتاح عبد المحسن، عبد الرحمن شكري ناقدا وشاعرا، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة دط دت.

284. عبد القادر المهيري، نظرات في التراث اللغوي العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط01 1993م.

285. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفا، عمان، ط01، 2002م.

286. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح:محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة مدني، جدة، ط03 1992م.

287. عبد الكريم بلبل، مدخل إلى الفلسفة، مركز الكتاب الآكاديمي، عمّان، الأردن، ط01 2018م.

288. عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية في نماذج من التراث اليوناني والعربي، دار نهى للطباعة، الناشر قرطاج للنشر و التوزيع، تونس، ط01، 2013م.

289. عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط 1992م.

290. عبد الله بن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح:مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ط020، 1980م.

291. عبد الله بن قتيبة، الشعر و الشعراء، دار الحديث، القاهرة، دط، 1423هـ.

292. عبد الله جاد الكريم، التوهم عند النحاة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 1422هـ -2001 م.

293. عبد الله مُحَمَّد الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط 6، 2006م.

294. عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة ج4، ط017، 2005م.

295. عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، عالم التربية، ط01، 2008.

296. عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث،، دار النهضة العربية، بيروت، دط 1979م.

297. العربي بن السنوسي القيرواني، القولة الشافية بشرح القواعد الكافية، تح:عبد الحسين الفتلي، عالم الكتب، القاهرة، مكتبة النهضة العربية بيروت، ط01، 1409هـ 1989م.

298. عزُّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي القاهرة، ط03، 1974م.

299. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط04، دت.

300. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي القاهرة، دط، 1967م.

301. عزّت مُحَمَّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط 2002م.

302. علي أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط01، 2007م.

303. علي أبو المكارم، في أصول التفكير النحوي،، منشورات الجامعة الليبية، كلية التربية، دط 1393هـ/1973م.

304. علي الجارم، الشاعر الطموح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2012م، ص72 .

305. علي بن أحمد الواحدي، شرح ديوان المتنبي، ص 328.

306. علي بن عيسى الرمَّاني، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تح:مُحَمَّد خلف الله ود.زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط03، 1976م.

307.علي بن عيسى الرماني، رسالة في منازل الحروف، تح:إبراهيم السامرائي، دار الفكر عمان، دط دت.

308.علي بن مُحَمَّد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح:مُحَمَّدصديق المنشاوي، دار الفضيلة القاهرة، دط، دت.

309. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط01، 2002م.

310. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام ط01، بغداد 1990م.

311.علي حرب، التأويل والحقيقة /قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط02، 2007م.

312.علي سامي النشار، ديموقريطس فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة الهيئة المصرية العمة للكتب الاسكندرية، ط01، دت.

313.علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، دط، 1981م.

314. عمر أوكان، مدخل لدراسة النّص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط02، 1994م.

315.عمر بن ثابت الثمانيني، الفوائد والقواعد، تح:عبد الوهاب محمود الكحلة، مؤسسة الرسال، بيروت، ط01، 2003م.

316.عيسى علي الكاعوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، مطبوعات الجامعة المفتوحة، مصر، دط، 1993م.

317.غادة الإمام، اتجاهات الفلسفة الأوروبية المعاصرة، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، ط01 2015م.

318.فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط01 1420 هـ - 2000 م.

319.فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي، من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي القاهرة، ط01، 1977م،.

320.فايز القيسي أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير للنشر والتوزيع ط01، الأردن 1989م.

321.فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص33.

322. فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ط01، 1989م.

323. فرونسوا مورو، الصورة الادبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، دط،1995م.

324. فريديريك نيتشه، انسان مفرط في انسانيته، تر: مُحَمَّد الناجي، افريقيا الشرق، المغرب، دط 2002م.

325. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط9 2004م.

326. فيصل عباس، موسوعة الفلسفة، دار الفكر، بيروت، ط01، 1996م.

327. القاضي عبد الجبار، شرح الأصول الخمسة، تح:عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، القاهرة ط1996،03م.

328. القاضي عبد الجبار، متشابه القرآن، تح:عدنان زرزور، دار التراث، القاهرة، ط01، 1966م.

329. قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، ط01، 2007م.

330. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف ،اقاهرة، ط04 ،دت.

331. كليفرد ليج، المأساة (موسوعة المصطلح النقدي)، تر: عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط02، 1983م.

332. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت ط03 1984م.

333. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط01، 1987م.

334. كمال الدين الأنباري، أسرار العربية، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط01، 1999م.

335. كمال الدين الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، المكتبة العصرية، ط01، 1424هـ- 2003م.

336. كمال بشر، اللغة العربية بين الوهم و سوء الفهم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة دط، 1999 م.

337. كمال نشأت، في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط01 1970م، ص28.

338. لطيفة إبراهيم النجار، دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية، دار البشير، الأردن، ط01 1994م، ص196.

339. ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار،، بيروت، دط، 1980م، ص145.

340. ماجد نافع الكناني ،وظيفة التربية الفنية في تنمية التخييل وبناء الصورة الذهنية لدى المتعلم كلية الفنون ،بغداد العدد201،2016 ،ص591 .

341. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائزبشور، جامعة السربون الجديدة، دط دت.

342. مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: مُحَمَّد معتصم، منشورات كلية الآداب، جامعة مُحَمَّد الخامس المغرب، ط01، 1999م.

343. مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط03 1986م.

344. مجد الدين بن الاثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح:طاهر أحمد الزاوى – محمود مُحَمَّد الطناحي، المكتبة العلمية – بيروت، دط 1399هـ – 1979م.

345. مجدي وهبة وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان . بيروت . 1979م.

346. مجدي وهبة وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان ، بيروت ، ط02 ، 1984م.

347. مجدي وهبه معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 1974م.

348. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار الدعوة، ج2، ط02، دت.

349. مُحَمَّد ا لعبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، كلية الآداب القاهرة، ط 2. 2006 م.

350. مُحَمَّد الأخضر السبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر ط01 ،2008م.

351. مُحَمَّد التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح:علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط01، 1996م

352. مُحَمَّد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1999م.

353. مُحَمَّد الروكي، نظرية التقعيد الفقهي، وأثرها في اختلاف الفقهاء، دار الصفاء، الجزائر، دار ابن حزم بيروت، ط01، 1421هـ 2000م.

354. مُحَمَّد الزموري، شعرية السخرية في القصة، الوظائف التداولية للخطاب، مطبعة آنفو برنت المغرب، دط، 2007م.

355. مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1984م.

356. مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط02، 2006م.

357. مُحَمَّد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تحق يوسف الشيخ مُحَمَّد، بيروت، المكتبة العصرية، ط05 1999م.

358. مُحَمَّد بن أحمد بن عبد الباري الأهدل، الكواكب الدرية على متممة الآجرومية للشيخ الرعيني، دار القلم، بيروت، ج02.

359. مُحَمَّد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تح:مُحَمَّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة ،ط01، 1422هـ.

360. مُحَمَّد بن أيدمر المستعصمي، الدر الفريد وبيت القصيد، تح:الدكتور كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت ط01 2015م.

361. مُحَمَّد ثناء الله المظهري، التفسير المظهري، تح:غلام نبي التونسي، مكتبة الرشدية، الباكستان، دط 1412 هـ.

362. مُحَمَّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية 83، دار المعارف، مصر دط.

363. مُحَمَّد حسين علي الصّغير، نظريّة النقد العربي رؤية قرآنيّة معاصرة، دار المؤرّخ العربي، بيروت ط01، 1999م.

364. مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، الضرورة الشعرية، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط01، 1979م.

365. مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، مطبوعات الجامعة جامعة الكويت، دط، 1984م.

366. مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر، (دراسة في الضرورة الشعرية)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2006 م.

367. مُحَمَّد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للنشر، بيروت ط01، 1986م .

368. مُحَمَّد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة ط01، 1994م.

369. مُحَمَّد سالم صالح، أصول النحو، دراسة في فكر الأنباري، دار السلام، مصر، ط01، 2006م.

370. مُحَمَّد سليمان، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العالمية للنشر والتوزيع عمان، دط. 2005م.

371. مُحَمَّد صابر عبيد، التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق دط، 2011م.

372. مُحَمَّد عبد اللطيف حماسة اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط01 2001م.

373. مُحَمَّد عبد المطلب البلاغة العربية قراءة اخرى . الشركة المصرية العالمية للنشر، دار توبار لطباعة القاهرة، ط01، 1997م.

374. مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط01، 1994م

375. مُحَمَّد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط01، 1997م.

376. مُحَمَّد عبد المطّلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

377. مُحَمَّد عبدالله الشرقاوي، مدخل نقدي لدراسة الفلسفة، دار الجبل، بيروت، مكتبة الزهراء، القاهرة ط02، 1990م.

378. مُحَمَّد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، صيدا- بيروت، ط01 2001م.

379. مُحَمَّد عميم الإحسان البركتي، التعريفات الفقهية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2003م.

380. مُحَمَّد عميم الإحسان المجددي البركتي، التعريفات الفقهية، دار الكتب العلمية (إعادة صف للطبعة القديمة في باكستان 1407هـ - 1986م)، ط01، 2003م.

381. محمد عيد، الرواية والاستشهاد باللغة، عالم الكتب، القاهرة، دط، 1976م.

382. محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات والنثر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، دط 1981م.

383. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة –دار العودة ،بيروت، دط، 1973م.

384. محمد فكري جزار، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، ضمن كتاب محمود درويش المختلف الحقيقي، جماعة من المؤلفين، دار الشروق، عمان (الأردن) 1999.

385. محمد لطفي اليوسفي بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط02، 1985.

386. محمد متولي الشعراوي، تفسير الشعراوي – الخواطر، مطابع أخبار اليوم، مصر، دط، 1997م.

387. محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دارسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة ط07،دت.

388. محمد محمد عناني، النقد التحليلي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط01، 1963م.

389. محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الاسلامي ،بيروت، ط02، 2007م.

390. محمد محي الدين عبد الحميد، شرح قطر الندى وبل الصدى لجمال الدين ابن هشام، المكتبة العصرية، بيروت، ط01، 1994م.

391. محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 1982م.

392. محمد مصطفى الزميلي، القواعد الفقهية وتطبيقاتها في المذاهب الأربعة، دار الفكر، دمشق، ط01 2006م.

393. محمد مفتاح مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط01، 2000م.

394. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة، دط، 1997م.

395. محمد يوسف حبلص، علم اللسان العربي، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط01، 1414هـ 1994م.

396. محمود بن الحسين كشاجم، ديوان كشاجم، تح:النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي القاهرة، دط، 1997م.

397. محمود حسن الجاسم، القاعدة النحوية –تحليل ونقد–، دار الفكر، دمشق، ط01، 1428هـ 2007م.

398. محمود شاكر، المتنبي ، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط03، 1987م.

399. محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط01 2002م.

400. محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط01، 1987م.

401. مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، دط، 1984م.

402. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ف. فان تيغيم، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ط02، 1975م.

403. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة (المقدمة)، تح:أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة 1951.

404. مصطفى أبو العلا، شعر المتنبي دراسة فنية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، دط، 1977م.

405. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية دط، دت.

406. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر/ قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية دط، 1987م.

407. مصطفى الشورى، الشعر العباسي اتجاهاته وتطوره، دار الفردوس للطباعة، القاهرة، دط 1997م.

408. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، دط، دت.

409. مصطفى صادق الرافعي، من وحي القلم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 2000م.

410. مصطفى ناصف، الصورة الادبية، دار الأندلس، بيروت، ط02، 1983م.

411. المكودي، شرح المكودي على الألفية، تح:عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، دط 2005م.

412. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانتماء الحضاري، ط01، 2002م.

413. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط01 1998م.

414. مهدي فضل الله، آراء نقدية في مشكلات الدين والفلسفة والمنطق، دار الأندلس، بيروت، لبنان ط01، 1981م.

415. موسى الربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، عمان، ط01، 2008م.

416. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الاسلوب، تر: د.حميد الحمداني . دراسات سيميائية ادبية لسانية (دراسات " سال ") دار النجاح الجديدة . الدار البيضاء . 1993م.

417. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط01، 2001م.

418. نبيل الخطيب، اللغة والآداب والحضارة واقع وآفاق، دار النهضة العربية، بيروت، ط01 2013م.

419. نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ط01، 1990م.

420. نجاة عيسى حسين إنصورة، أساسيات وأصول علم النفس، كنوز، القاهرة، ط01، 2015م.

421. نشوان بن سعيد الحميرى، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تح:حسين بن عبد الله العمري – مطهر بن علي الإرياني – د يوسف مُحَمَّد عبد الله، دار الفكر المعاصر،بيروت، دار الفكر، دمشق، ط01، 1999م.

422. نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة واصولها الفكرية،، مكتبة الاقصى، جمعية عمان ط01، 1979م.

423. نعمة رحيم العزاويّ، مناهج البحث اللغوي بين التراث والمعاصرة، منشورات المجمع العلمي العراقي بغداد، دط، 2001م.

424. نور الدين الأُشْمُوني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01 1419هـ- 1998م.

425. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط01 1997منور الدين السد، الأسلوبيية، تحليل الخطاب، ج01، ص13.

426. هدارة، مُحَمَّد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، دط 1963م.

427. هشام الشيخ عيسى، براءة النص – مقالات في النقد الحديث، دار الكتب العلمية، ط01 لبنان، 2013م.

428. هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، ط01 2012م

429. هيثم مُحَمَّد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، عمان دط، 2012م

430. ويس أحمد مُحَمَّد، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ط01، 2003م.

431. ياسر عبد الرحمن، موسوعة الأخلاق والزهد والرقائق، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة ،ج2 ،ط01 ،2007م.

432. ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط02، 1995م.

433. يحي بن حمزة العلويّ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية، بيروت ج3، ط01، 1423هـ.

434. يحي بن حمزة العلويّ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج02، ص 51-54.

435. يس العليمي، حاشية العليمى بهامش التصريح على التوضيح للشيخ خالد الأزهري، دار إحياء الكتب العربية، مصر، دط، دت.

436. يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط01، 1998م.

437. يوسف البديعي الدمشقي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، المطبعة العامرة الشرفية، القاهرة، ج01 ط01، 1308 هـ.

438. يوسف السيرافي، شرح أبيات سيبويه، تح:الدكتور مُحَمَّد علي الريح هاشم، مكتبة الكليات الأزهرية دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1974م.

439. يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، تعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط02، 1987م.

440. يوسف بن تغري بردي الظاهري، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، دط دت

441. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، دت.

442. يوهان فك، العربية، تر: عبد الحليم النجار، دار الكتاب العربي، القاهرة، دط، 1951م.

– الرسائل الجامعية:

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1987-1988م.

2. بدر الدين الدماميني، المنهل الصافي في شرح الوافي، تح:فاخر جبر مطر، أُطروحة دكتوراه، إشراف عدنان مُحَمَّد سلمان، 1410 هـ – 1989م.

3. تغريد ضياء، المفارقة في مقامات العصر العباسي،، (أطروحة دكتوراه)، الجامعة المستنصرية 2003م.

4. صالح مُحَمَّد عبد الله العبيدي، المفارقة الروائية الرواية العربية نموذجاً، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 2001م.

5. صلاح نجيب أحمد، المفارقة في شعر مظفر النواب، رسالة ماجستير، كلية التربية/كلار، جامعة السليمانية، 2010م.

6. عصام علي الدردير، التأصيل في التراث النحوي في ضوء مناهج البحث الحديث، رسالة دكتوراه قسم النحو و الصرف والعروض، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة 2006م.

7. مُحَمَّد أحمد العمروسي، دور الحديث النبوي الشريف في التقعيد النحوي، رسالة دكتوراه، قسم النحو والصرف والعروض، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1982م.

8. محمود فؤاد محمود عبد الله، أثر ظاهرة التنكير والتعريف في السياق اللغوي، إشراف سعيد جاسم الزبيدي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة آل البيت، الأردن، 1999م.

9. منال مُحَمَّد هشام سعيد نجار، الإعراب التقديري والمحليّ بين مقتضى النظرية والتطبيق، إشراف عبد الله عنبر، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2000م.

10. وفاء مناصري، الشعر والتمثيل، أحمد مطر أنموذجا، ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران 01، الجزائر 2011م.

11. يسرى خليل عبد الرحمان سلامة أبوسنينة المفارقة في شعر الصنوبري، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الخليل، 2015م.

– المصادر والمراجع الاجنبية:

1. **Abrams, M.H, A Glossary of Literary terms; Op. Cit, Term Irony.**
2. **Freud.S.(1910) Leonardo da vinci and memory of his childhood ، pelican freud library ،Vol 14 ،Harmondsworth penguin books 1987.**
3. **Matthew Bagger ،The Uses of Paradox Religion ،Self-transformation ،and the Absurd ،Columbia University Press ، New york ،2007.**

- **W. C. Booth ،A Rhetoric of Irony ،Chicago ،1974.**

– المجلات والدوريات:

1. ابراهيم سعدي، الخطاب الروائي، والخطاب الفلسفي، مجلة الخطاب، العدد01، جامعة تيزي وزو 2006م.
2. أحمد أبو رعد، ظاهرة الحذف، مجلة البيان الفكرية الشهرية، رابطة الأدباء، الكويت، ع264 مارس 1988م.
3. أحمد حسن الزيات باشا، الرواية المسرحية في التاريخ والفن، مجلة الرسالة، العدد 62.
4. أحمد عبد الرحمان مُحَمَّد الذنيبات، القصيدة المفارقة: عينية أبي ذؤيب الهذلي أنموذجا، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة–كلية الآداب، مج76، ج02، يناير 2016م.
5. الأستاذ الحوماني، الصورة والتصور والتصوير، مجلة الرسالة، 1934/09/24، مج02، ع64.
6. أمينة رشيد، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج 11، ع4، 1993م.
7. بول ريكور، النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع03 1988م.
8. حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية. مجلة التراث العربي مج23، ع89، يناير، 2003م.
9. حسن منديل حسن العكيلي، نظرات في أسلوب العدول في النص القرآني لدى البلاغيين، مجلة معارف، جامعة البويرة، مج 09، ع17، ديسمبر 2014م.
10. حمدي حسني، الغزالي وعلم النفس، مجلة الرسالة، سبتمبر، 1950م، ع897.
11. خالد سليمان، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة ابحاث اليرموك، الاردن، مجـ 13، ع2 1995م.
12. رضوان القضماني وأسامة العكش، نظرية التواصل المفهوم والمصطلح، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج 29، العدد 1، 2007م.
13. سامح الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، الجامعة الأردنية مج 22(أ) (64، الملحق)، 1995م.
14. ستيفان زفيغ، سر الإبداع، تر: حبيب مونسي، مجلة اللغة العربية، الجزائر، ع17، 2007م.
15. سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مصر مج10، ع 01- 02، يوليو–أغسطس، 1991م

16. سلام عبدالله محمود عاشور، المسائل النحوية في مجاز القرآن ورأيه فيها، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج12، ع02، يونيو 2014م.
17. سليمان إبراهيم العابد، معاني النحو، مجلة العرب، دار اليمامة، الرياض، ج 1-2، أفريل مايو 2008م.
18. سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصريّة، العراق، مج 8، ع46 2006م.
19. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة العربية العامة للكتاب، القاهرة، مج 2 . ع 2، 1982م.
20. عباس أرحيلة، مجاز القرآن لأبي عبيدة محاولة رائدة في مرحلة التأسيس، مجلة الدارة، ع03، ربيع الآخر 1407هـ/ديسمبر 1986م.
21. عباس محمود العقاد، الفكاهة، مجلة الهلال، ع08، آب 1948م.
22. عبد الله كنون الحسني، التعاشيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2015م.
23. عبد الهادي خضير، المفارقة في شعر المتنبي، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ع11 السنة 03 2000م.
24. عبد الهادي مفتاح، الشعر وماهية الانسان، مجلة فكر ونقد السنة الأولى، العدد 08، 1998م.
25. علي احمد الكبيسي، ظاهرة القلب في الإعراب، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، ع07، 1995م.
26. عيسى أبو شمسية، الصورة الشعرية، مجلة الشعراء، ع25، 2004م.
27. قاسم مُحَمَّد صالح، ظاهرة الحمل على الجوار المنفصل في النحو، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج03، ع02، أفريل، 2007م.
28. ماجد الجعافرة، الصورة والبناء الشعري قراءة في قصيدة للمتنبي، مجلة جامعة البعث،مج22 ع01، 2000م.
29. مجيد عبد الحميد ناجي، الصورة الشّعرية، مجلة الأقلام، بغداد، السنة 09، آب 1984م ع08.
30. مُحَمَّد العمري، القارئ وإنتاج المعنى في النقد القديم/حدود التأويل البلاغي، مجلة فكر ونقد، المغرب السنة الثانية، ع17، 1999م.

31. مُحَمَّد الولي، تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس ع09، 1987م.
32. مُحَمَّد سالم قريميدة، مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية ليبيا، العدد 16 المجلد 1، فبراير 2014م.
33. مُحَمَّد صابر عبيد، التشكيل مصطلحاً أدبياً، مجلة الرافد، وزارة الثقافة والاعلام، الشارقة ع156 اغسطس 2010.
34. مُحَمَّد عطية الإبراشي، المحاكاة أو التقليد، مجلة المعرفة المصرية، ع07، 01 يوليو 1932م، مصر.
35. مزاحم العقيلى، شعر مزاحم العقيلى، تح: نورى حمودى القيس، حاتم صالح الضامن، مجلة معهد المخطوطات، معهد المخطوطات، القاهرة، مج 22، ج01، 1976م.
36. موسى ربابة، المتوقع واللامتوقع دراسة في جمالية التلقي، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة الاداب واللغويات، مج 15، ع2 الاردن، 1997م.
37. نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص، نظرية التّأثير والاتّصال، مجلة فصول، القاهرة، مج5 ، ع1 1984م.
38. نبيلة ابراهيم، المفارقة، مجلة فصول، القاهرة، مج 7، العدد 3، 1987م.
39. نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الابداع والتلقي، مجلة كليّة الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، ع1، جوان 2007م.
40. نور الدين شمسي، بين المتنبي وكافور، مجلة الرسالة، دار الرسالة، القاهرة، ع943، 30 يوليو 1951، ص 863.
41. هانس وجورج غادامير، مدخل إلى اسس فن التأويل، تر: مُحَمَّد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد ع16، 1999م.
42. وولف غانغ إيزر (وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي)، ترجمة حفو نزهة وبو حسن أحمد مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء 1992م.
43. يوسف أحمد جاد الرب مُحَمَّد، القطع في تراكيب العربية بين النحو والدلالة، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة، ع45، مج01، أوت 2009
44. يوسف الإدريسي، جمالية التشكيل اللغوي للشعر، مجلة الملتقى، ع 9-10، 2002م.

- مواقع الانترنيت:

1. أسامة عبد العزيز جاب الله جماليات المفارقة النصية قراءة بدائية في ديوان(مجروح قوي) لمحمد صبحي، الثلاثاء 15أفريل 2008م **http //www.diwanalarab.com**
2. ثائر العذاري، في التشكيل الشعري، 06-02-2008، **https //pulpit.alwatanvoice.com**
3. حسين عجيل الساعدي، الصورة الذهنية في ديوان الشاعر علاء الدين الحمداني، 2018 / 5 / 28، **http //www.m.ahewar.org/**
4. ذياب فهد الطائي، الصورة الشعرية، جريدة الحوار المتمدن، 29-04-2016م، **http //www.m.ahewar.org**
5. شاكر الغزي، الضرورة الشعرية، منتديات الفصيح، 16 -08-2006م،
6. طِبَاعُ الإِبل (بتصرف)، موقع النّاموس، الأحد 17 أغسطس، 2014 | 11 21 ص **www.alnamoos.com.**
7. عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية قديما وحديثا، 29-08-2008م **www.diwanalarab.com**
8. نبيل حاجي نائف، زينون الإيلي أعظم المفكرين، صحيفة الحوار المتمدن، العدد 1631، 3-8-2006- 03 33 **http //www.ahewar.org.**
9. نبيل صالح، رسالة فان جوخ الاخيرة، 26-08-2011 **https://kharejalserbsy.wordpress.com**
10. نجاة علي " مفهوم المفارقة في التراث الغربي" مجلة "نزوى"، النسخة الإلكترونية، ع 53.الموقع **http // www.nizwa.com**
11. نوفل حمد خضر، التشكيل الشعري في شعر زهور العربي، 13/03/2015، **https //www.alnaked-aliraqi.net**

http://www.alfaseeh.net/vb/archive/index.php/t-13683.html

12. **Plato ،The Republic ،http //www.idph.net 18 de maio de 2002**.

فهرس الخطاطات

فهرس الخطاطات

العنوان.....	الصفحة
خطاطة مولّد المفارقة	62
خطاطة سر الإبداع والشعرية	88
خطاطة مقياس الشعرية	120
خطاطة جينالوجيا المفارقة القدرية	121
خطاطة المفارقة النحوية بين التقعيد والقاعدة	210
خطاطة توسع رقعة المفارقة الشعرية عند العرب	223
خطاطة توالدية المفارقة	223
خطاطة المفارقة الشعرية العربية	254
خطاطة علائقية الخيال والمفارقة	270
خطاطة ميكانيزم الخلق الفني (المشهدة الشعرية)	355
خطاطة المشهد البانورامي لكافوريات المتنبي	667
خطاطة المفارقة سر الوجود	680

فهرس المحتويات

فهرس المحويات

العنوان.....	الصفحة
إهداء.....	/
شكر وتقدير.....	/
مقدمة	أ. ز
مدخل: كرونولوجيا اللغة (من المعيارية إلى المفارقاتية)	**13**
الباب الأول: شعرية المفارقة (أصولها وامتداداتها)	**29**
الفصل الأول: شعرية المفارقة الغربية (أصولها وامتداداتها)	**30**
أوّلا. المحضن الثقافي الإغريقي للمفارقة (من الجدل إلى الشعرية).....	**31**
1. بين الفيلسوف والشاعر.....	**36**
2. إيتيمولوجيا المفارقة	**39**
3. نماذج عن المفارقة الإغريقية	**40**
ثانيًا. شعرية المفارقة في النقد الغربي الحديث والمعاصر.....	**55**
1. مقاربة معجمية لمصطلح المفارقة.....	**56**
2. جينالوجيا المفارقة القدرية	**60**
3. لماذا المفارقة القدرية ؟.....	**62**
4. مفهوم المفارقة القدرية	**64**
5. تفريعات المفارقة القَدَرِيَّةُ	**67**
1. المفارقة الوجودية.....	**67**
1.1. مفارقات طبيعية مدركة.....	**67**
2.1. مفارقات ماوراء طبيعية غيبية	**69**
2. المفارقة الأسلوبية	**69**

1.2. مفارقة واقعية.....	69
2.2. مفارقة فنيّة	72
ثالثا. المفارقة مصطلح نقدي.....	73
1. المفارقة الشعرية	76
1.1 ماهية المفارقة الشعرية في الفكر الغربي الحديث والمعاصر.....	76
2.1 أنماط المفارقة الشعرية.....	83
1. المفارقة اللفظية (نسقية).....	83
1.1. المفارقة الهادفة.....	83
2.1. المفارقة الملحوظة.....	84
1.2.1. أسلوب الإبراز.....	84
2.2.1.أسلوب الإغراق أو النَّقش الغائر.....	85
3.1. مستويات المفارقة اللفظية.....	86
2. المفارقة الموقفية (سياقية)	89
1.2. أنماط المفارقة الموقفية.....	89
5.2. التقسيم المعاصر للمفارقة.....	100
رابعا. مقصديّة المفارقة (الفنية عموما و الشعرية خصوصا)	101
خامسا. وظائف المفارقة وأطرافها.....	106
1. وظائف المفارقة (دواعيها الاسلوبية).....	107
2. وظائف أطراف المفارقة.....	110
سادسا . مجال المفارقة الشعرية	116
سابعا . مقياس شعرية المفارقة	117
- خطاطة الفصل الأول.....	121
الفصل الثاني شعرية المفارقة العربية (أصولها وامتداداتها)	122

أولًا. المحضن الثقافي العربي للمفارقة (بين المعنى والمبنى).....	**123**
1. المفارقة المعجمية.....	**124**
2. المفارقة النحوية.....	**127**
أولا. المفارقة التقعيدية.....	**133**
ثانيا. المفارقة التركيبية	**149**
1. المفارقة التركيبية بين معاني النحو ومعاني البلاغة.....	**150**
2. أنواع المفارقة التركيبية.....	**156**
3. نماذج عن المفارقة التركيبية.....	**158**
1.3. المفارقة الكَلِمِيَّة.....	**158**
2.3. المفارقة الصرفيّة.....	**159**
3.3. المفارقة الجُمليّةُ.....	**159**
3. المفارقة البلاغية.....	**210**
1.كرونولوجيا المفارقة البلاغية –مفارقة التشبيه أنموذجا–.....	**213**
1.1. أنموذج ما قبل المثاقفة.....	**215**
2.1. أنموذج ما بعد المثاقفة.....	**216**
2. نماذج من المفارقة البلاغية.....	**223**
1.2. المفارقة البيانية.....	**223**
2.2. المفارقة البديعية.....	**227**
3.3. مفارقة المعاني.....	**238**
4. مفارقة النغمة.....	**244**
ثانيا. مقاربة مفاهيمية لماهية المفارقة الأسلوبية في الدرس النقدي العربي الحديث والمعاصر.....	**246**
– خطاطة الفصل الثاني.....	**254**

الفصل الثالث: المفارقة وميكانيزم الخلق الفني (من الإدراك الحسي إلى المَشْهَدَة الشعرية)	**255**
أولا. المفارقة وميكانيزم تبلور الرؤى الإبداعية (ما قبل المشهدة النصية).....	**259**
1.قوى الإدراك الإنساني.....	**259**
2. الرؤى الفنية.....	**279**
3. لحظة الكشف وميلاد المفارقة الفنية.....	**282**
ثانيا. ميكانيزم التشكيل الشعري المفارقاتي (بين يدي المشهدة النصية).....	**285**
1. التشكيل الشعري (مقاربة مفاهيميّة)	**285**
1.1. مفهوم الشكل والتشكيل.....	**288**
2.1. مفارقاتيّة التشكيل الشعري.....	**290**
3.1. التشكيل الأسلوبي للمفارقة (الأسلبة المفارقاتية)	**293**
2. أسلوبية المفارقة.....	**299**
3. علائقية الأسلوب والمفارقة: (الفضاءات الأسلو-مفارقاتيّة).....	**300**
4.ميكانيزم الأسلبة المفارقاتية:	**304**
5.أسلوبية الاستعمال اللغوي للمفارقة.....	**310**
6.النّفس المفارقاتي (الأسس التشكيلية للبنية المفارقاتيَّة).....	**313**
7.المَشْهَدَة المفارقاتية.....	**318**
1.7. التّصوير الفني.....	**318**
2.7. المشهد الشعري.....	**329**
3.7. مقاييس جمالية الصورة الشعرية.....	**335**
4.7. مفارقاتيّة الكتابة المشهدية.....	**339**
ثالثا. ميكانيزم تلقي النص المفارقاتي (ما بعد المشهدة النّصية).....	**342**
1. تلقي النص المفارقاتي وجدلية التأويل.....	**342**

2. أسلوبية التأويل.....	345
3. التأويل بين المتلقي والمُشاهِد	346
4. حياة النص المفارقاتي.....	347
– خطاطة الفصل الثالث	355
الباب الثاني مقاربة تطبيقية في كافوريات المتنبي	**356**
الفصل الأول المتنبي وكافورياته	**357**
– سايكولوجيا التهكم عند أبي الطيب المتنبي	359
– علاقة المتنبي بكافور	367
– جوهر الكافوريات	369
– قصائد التطبيق	374
الفصل الثاني: منازل أبي المسك في الكَافُورِيَات	**381**
– المشهد الأول: المتنبي بين الشرق والغرب.	**382**
أولا. بؤرة التّوتر المركزية للمشهد الأول.....	**385**
ثانيا. التشكيل المفارقاتي للمشهد الأول.....	**385**
– اللقطة الأولى: المتنبي بين الحنين والجفاء.....	**386**
– بؤرة اللقطة الأولى:	386
– اللقطة الثانية: المتنبي بين التَّبَرُمُ والرَّحِيلِ.	**395**
– بؤرة اللقطة الثانية.....	395
– اللقطة الثالثة: المتنبي بين الفخر والتَرَفُّع.....	**421**
– بؤرة اللقطة الثالثة:	421
– المشهد الثاني: كافور أعجوبة الدّهر.....	**443**
أولا. بؤرة التّوتر المركزية للمشهد الثاني.....	**444**
ثانيا. التشكيل المفارقاتي للمشهد الأول.....	**444**

– اللقطة الأولى: كافور الجاهل.....	**444**
– بؤرة اللقطة الأولى.....	**444**
– اللقطة الثانية: كافور مَعَرَّةُ الملك.....	**455**
– بؤرة اللقطة الثانية.....	**455**
– اللقطة الثالثة: الفخر بشعره والتعريض بمضمر الهجاء.....	**485**
– بؤرة اللقطة الثالثة.....	**485**
الفصل الثالث: سِيمْيَاءُ أَبِي المِسْكِ في الكَافُورِيَات	**500**
المشهد الأول: السيمياءُ الخِلْقِيَّةُ لأبي المسك في الكافوريات.....	**501**
أولا. بؤرة التّوتر المركزية للمشهد الأول.....	**502**
ثانيا. التشكيل المفارقاتي للمشهد الأول.....	**502**
– اللقطة الأولى: كافور العبد.....	**502**
– بؤرة اللقطة الأولى.....	**502**
– اللقطة الثانية: كافور الحيوان.....	**539**
– بؤرة اللقطة الثانية.....	**539**
– اللقطة الثالثة: كافور الخصي.....	**556**
– بؤرة اللقطة الثالثة.....	**556**
المشهد الثاني: السيمياءُ الخُلُقِيَّة لأبي المسك في الكافوريات.....	**577**
أولا. بؤرة التّوتر المركزية للمشهد الأول.....	**578**
ثانيا. التشكيل المفارقاتي للمشهد الأول.....	**578**
– اللقطة الأولى: كافور المتزبّع (سيء الخلق).....	**578**
– بؤرة اللقطة الأولى.....	**578**
– اللقطة الثانية: كافور البخيل.....	**595**
– بؤرة اللقطة الثانية.....	**595**

– اللقطة الثالثة: كَافُور الجبانُ.....	**624**
– بؤرة اللقطة الثالثة.....	**624**
خلاصة التطبيق.....	**651**
– المشهد البانورامي للباب	**652**
– المشهد الماثل.....	**652**
– المشهد الظلّ.....	**652**
– خلاصة المشهد البانورامي.....	**664**
– الدائرة الإحصائية (النسبية للمشهد البانورامي).....	**665**
– خطاطة المشهد البانورامي.....	**666**
خاتمة	**666**
ملاحق	**683**
ثبت المصادر والمراجع	**695**
فهرس الخطاطات	**730**
فهرس المحتويات.....	**733**

ملخص:

ينصهر مفهوم المفارقة والرؤيا في بوتقة شعرية واحدة، من حيث إن صلة الشعر بالعالم ليست صلة منطقية بل صلة الدهشة والافتنان اللذان يعصفان بكيان المتلقي، فالرؤيا في الشعرية هي استغلال الشاعر بصيرته الجمالية في النفاذ إلى مكامن المعنى الماورائية، من ظلال وتصاوير ومتناقضات؛ وينقلها إلى المتلقي في شكل عملٍ فنيّ قائم على الكتابة المشهدية، فاتحًا أمامه بابًا على التأويل؛ بعرضها في فضاء علائقيّ يجمع عناصر العمل الأدبي على صعيدٍ واحد دون ابتذال؛ ويمزجها في قالب من الانسجام والتضاد والتناغم والتنافر والتوازن والايقاع؛ حتى يكسب المشهد الشعري فاعليَّته وحركيَّته ووظيفته الدلالية والجمالية ويضمن استمراريته وانفتاحيّته، وفي هذه الحالة تعدّ المفارقة الأداة الأمثل لتحقيق ذلك كلّه؛ حيث إنّها جوهر كل غموض يتجلَّى في الخطاب الأدبيّ وجوهر كلّ تجديد؛ وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في دراستنا هذه بعنوان شعرية المفارقة من التشكيل اللغوي إلى جمالية التخييل المشهدي في كافوريات المتنبي، وقد جاءت وفق مقاربة أسلوبية؛ مؤسّسة على مختلف فروع البلاغة التراثية بما يتناسب مع المفارقة؛ من أجل كشف اللغز الذي يكتنفها؛ كونها سبّبت جدلًا واسعًا أو ما يعرف بجدل المدح والقدح؛ أنْ وردت في سياقٍ ذي وجهين، وكذا محاولة الكشف عن حقيقة الحالة النفسية التي عاشها المتنبي في حضرة كافور.

كلمات مفتاحية: المفارقة؛ الكتابة المشهديّة؛ المشهد الشعري؛ السخرية؛ المتنبي؛ الكافوريات.

ABSTRACT:

The paradox and Vision shares the same poetic characteristic concept that the relationship of poetry with the world is certainly not logical; it is a surprising and fascinating relationship that influences and attracts the recipient entity, because Vision in poetic is exploitation of the poet's aesthetic insight into the access the deepest meanings of Connotation, Imagistic notions and Contradictions, and passes it to the receiver in a multi-interpretations aesthetic frame based on scenic writing, and assembling all that in a relational space containing all components of literary work On one level; without vulgarity until the Poetical Scene gains its Adequacy effectiveness, Dynamism, Semantic and Aesthetic function, To ensures after that its Continuity and Openness, in this situation Irony is the ideal device to accomplish all that, being the substance of each ambiguity reflected in the discourse literary and substance of each renewal, and that what we will try to find in our study with this title: The Paradox Poetic from Linguistic composition to scenical imagination aesthetics, A stylistic approach in Al-Mutanabbi's Kāfūrīyāt, and it came according to a stylistic approach; It was established on the various branches of heritage rhetoric - commensurate with the paradox - in order to unravel the mystery surrounding it, because it caused widespread controversy - a controversy of praise and satire- because it appeared in a two-faced context, as well as an attempt to reveal the truth of the psychological state that Al-Mutanabi lived in the presence of Kāfūr.

Keywords: Paradox; Scene writing; Poetical Scene; Irony; Al-Mutanabbi ; Kāfūrīyāt.

ABSTRAIT:

Le paradoxe et Vision partagent le même concept poétique caractéristique que la relation de la poésie avec le monde n'est certainement pas logique; c'est une relation surprenante et fascinante qui influence et attire l'entité destinataire, car Vision en poétique est l'exploitation de la perspicacité esthétique du poète dans l'accès aux significations les plus profondes de la Connotation, des notions imagistes et des contradictions, et la transmet au récepteur dans un multi- interprétations cadre esthétique basé sur l'écriture scénique, et assemblant tout cela dans un espace relationnel contenant toutes les composantes d'œuvre littéraire Sur un même plan; sans vulgarité jusqu'à ce que la Scène Poétique acquière son Adéquation Efficacité, Dynamisme, Fonction Sémantique et Esthétique, Pour assurer après cela sa Continuité et son Ouverture, dans cette situation l'ironie est le dispositif idéal pour accomplir tout cela, étant la substance de chaque ambiguïté reflétée dans le discours littéraire et substance de chaque renouvellement, et c'est ce que nous tenterons de trouver dans notre étude avec ce titre: Le paradoxe poétique de la composition linguistique à l'esthétique de l'imaginaire scénique, Une approche stylistique dans le Kāfūrīyāt d'Al-Mutanabbi, et il est venu selon une approche stylistique; Il a été établi sur les différentes branches de la rhétorique du patrimoine - à la mesure du paradoxe - afin de percer le mystère qui l'entoure, car il a provoqué une controverse généralisée - une controverse de louanges et de satire - parce qu'il est apparu également dans un contexte à deux visages. comme une tentative de révéler la vérité de l'état psychologique qu'Al-Mutanabi vivait en présence de Kāfūr.

Mots-clés: Paradoxe; Écriture de scène; Scène poétique; Ironie; Al-Mutanabbi; Kāfūrīyāt.