وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـــامعـــة المثنى
كليّـــة التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

شعرية الألغاز في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الخامس الهجري

رسالة تقدّمت بها

هدى عبد الرحمن شهاب جياد

إلى مجلس كليّة التربية للعلوم الإنسانية / جامعة المثنى

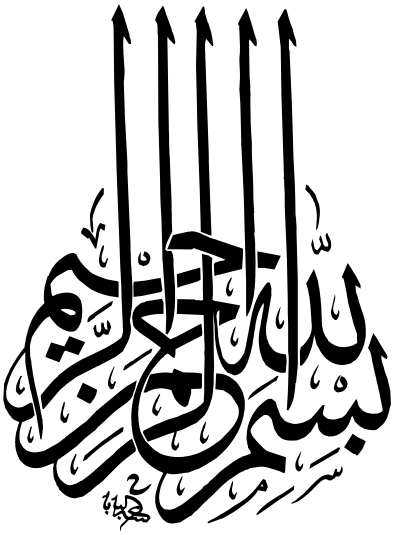
وهي من متطلّبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها / أدب

إشراف

الأستاذ الدكتور

عامر صلال راهي الحسناوي

١٤٤٤هـ ٢٠٢٣م



﴿فَعَمِيَت عَلَيهِمُ الأَنبَاءُ يَومَئِذٍ فَهُم لَا يَتَسَاءَلُونَ﴾.

صدق الله العليّ العظيم

(القصص/٦٦)

الإهداء

إلى نبي الرحمة (محمد) والنبي سليمان عليهما أطيب التحايا والسلام

إلى من ربياني صغيرًا ...

إلى الدكتور عامر صلال الحسناوي ...

إلى كل من همّه أمر دراستي ...

شكر وعرفان

شكراً لله ...

شكراً من طوايا القلب إلى والديَّ العزيزين عرفانًا ...

شكراً لمشرفي الدكتور عامر صلال الحسناوي امتنانًا ...

شكراً كثيرا لأعضاء لجنة المناقشة تقديرًا ...

شكرًا جميلًا لعائلتي جميعها ...

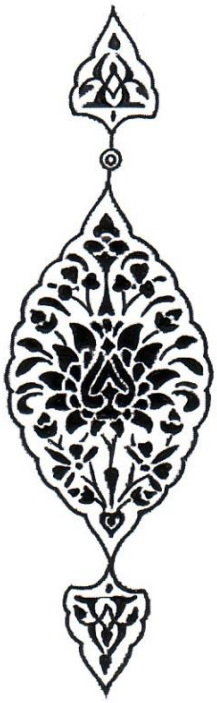
شكراً غير ملغزٍ فيه ...

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	**أ_ب_ت_ث**
التمهيد: مقاربة تأصيلية للشعرية وفن الألغاز ومظانّهما المفاهيمية.	**١_١٥**
أولاً: أركيولوجيا الشعرية.	٢_٧
ثانيا: إطلالة على اللغز وماهيّتِهِ.	٨_١٦
الفصل الأول : إشكالية الألغاز بين أحادية الوسيلة وتعددية الغاية.	**١٧_٨٥**
التوطئة	**١٨_١٩**
المبحث الأول: اللغز بين الشعرية والنثرية.	**٢٠_٣٨**
المبحث الثاني: اللغُز وتعددية الغرض الشعري.	**٣٩_٦٠**
المبحث الثالث: اللغُز بين شعريتي الإبلاغ والاقتناع.	٦١ _ ٨٥
الفصل الثاني : شعرية اللغز في ضوء جدلية السياق والنّصّ.	**٨٦_١٤٢**
التوطئة	٨٧
المبحث الأول: شعرية اللغز الاجتماعية.	٨٨_١٠٣
المبحث الثاني: اللغز بين شعريتي الشمول والتوليد.	**١٠٤_١٢٠**
المبحث الثالث: قراءة اللغز وشعرية تأويله.	١٢١ _ ١٤٢
الفصل الثالث : شعرية اللغز الجمالية.	**١٤٣_٢٠٤**
التوطئة	**١٤٤_١٤٥**

المبحث الأول: شعرية الغموض.	١٤٦_١٦٧
المبحث الثاني: شعرية الانزياح.	**١٦٨_١٨٤**
المبحث الثالث: رمزية الفجوة.	**١٨٥_٢٠٤**
الخاتمة	٢٠٥_٢٠٧
المصادر والمراجع	٢٠٨_٢٢٨
الملخص باللغة الإنجليزية	**A_B_C**

المقدّمة



بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدلله الذي وشّح باللغز أموره، وجعل الألغاز تبدو جليًا على كلامه، والصلاة والسلام على من كان الإعجاز اللغوي أولى دعائم رسالته.

وبعد :

باتت الشّعرية الغربية الشغل الشاغل لدى كثير من النقاد المعاصرين، وأصبحت المائز للكتابات الحديثة، مّما يؤكد أدبيتها بما تضفيه على النّصّ من جماليتها الوظيفية، فيغدو أكثر سموًا وجمالًا نقديًا، ولمّا كانت الجمالية تكتنف الألغاز طواعية أو قصدًا عن طريق مباغتتها المتلقي مّما يجعله فعّالًا معها وله مساحة من الإبداع الشعري، وهذه بؤرة التضامّ بين ركيزتي الرسالة: الشعرية واللغز من حيث كينونة الأولى _الشعرية_ ترمي إلى تفاعل المتلقي مع النّصّ الملغز.

وتكمن أهمية اللغز ومدى مشاركته للشّعرية الحديثة، بمدى تفعيله لدور للمتلقي وذهنيته؛ إذ يُعد جانبًا تشغيليًا للعقل، الذي يقوم بدوره على جعل المتلقي مشاركًا، وقطبًا من أقطاب العملية الشّعرية وإخراجه من دائرة القراءة فقط إلى دائرة الاستهلاك وهذا السبب من الأسباب التي دفعتنا للخوض في الألغاز والبحث في شعريتها.

وفي رحاب واحدة من دوحات العلم بقسم اللغة العربية/ كلية التربية/ جامعة المثنى، وحيث النفس ميّالة للحداثة والتطور، والنفس البشرية آبية للجمود والثبات، راغبة في التجديد والتغيّر، وكانت كل هذه الأمور تمثل رغبة الباحثة ونفسها التواقة لمعرفة ما وراء الشعر، وحلحلة الغامض من الأشياء، وفكّ الشفرات، وهذه المعطيات نلمحها قابعة في الألغاز، وهنا وقفت على ضالتي وبعد مناقشة مستفيضة مع الأستاذ المشرف في وضع الأساس لهذا الموضوع، فجاء موسومًا بـ[شعرية الألغاز في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الخامس الهجري] وكما نرى فالعنوان يحمل بين طياته تواشج التراث/ الشعر العباسي، بمعية الحداثة/ الشعرية؛ فجردت سيف الذهن وشحذت العقل وبدأت بتوفيق الله وشرعت بجمع المادة من أمهات الكتب ومظانها من الدواوين، فشاب تلك الرحلة الممتعة المضنية في الآن معًا بعض المشكلات التي وقفت عائقًا في ابطاء حركتها، ولا نقول قد حدّت من فاعليتها أو قوّضت من رغبة الباحثة في سبر أغوار الألغاز الشعرية قبيل مرحلة التصنيف والتأليف فيها، وتمثلت تلك المعوقات بنزر الدراسات في مضمار الألغاز وندرتها حتى تكاد تُعد بالأصابع؛ إذ على الرغم من ترامي مساحة الألغاز على الصعيد الأدبي عامة، إلّا أنّنا لم نقف على رسالة أكاديمية تتعلق بها، خلا

رسالة الباحث (يونس محمد عيدان) جامعة الموصل/كلية التربية، عام (٢٠١٧م) والموسومة بـ [كتب الألغاز والأحاجي النحوية _دراسة لغوية تحليلية_] وواضح من عنوانها أنّها قامت على دراسة الألغاز من الوجهة النحوية حصرًا، ومن ثم فهي لا تقترب من بحثنا في شيء، الأمر الذي آل على الباحثة الجدّ والاجتهاد مع تلك الندرة المصدرية والتعويل على المقاربات الانطباعية التأثيرية في تحليل الألغاز، فضلًا عن مشكل آخر تمثّل في ادراك ملامح بعض الألغاز غير المصرّح بها، التي جاءت في طيات النصوص الشعرية، ولم تأتِ بصورة ألغاز مستقلة، وهو ما يستلزم منا محاورة تلك النصوص للوقوف على ماهيّتها الإلغازية، وهذا ما انعكس في قلة الشواهد الشعرية الملغزة خلال الحقبة الزمنية التي حدّها عنوان الرسالة إلى نهاية القرن الخامس الهجري.

أمّا عن أهم المصادر التي اتكأت عليها الرسالة: فتمثلت بالدواوين الشعرية وبعض الكتب الأدبية والنقدية التي تتحدث عن ماهيّة الشعرية، التي تم تدوينها في قائمة المصادر والمراجع.

قام البحث في معالجاته الموضوعية وتحليلها وفقًا لسياقاته وحيثياته، معتمدًا على اتباع منهج وصفي تحليلي مصطبغًا بالانطباعية، الوصفي لحصر المفاهيم النظرية للشعرية من جهة، واللغز من جهة أخرى، ومثّل المنهج التحليلي الجانب الاجرائي (التطبيقي)؛ كونه سبيلًا للتعرّف على كيفية ممارسة الشعرية على النصوص الملغزة.

أمّا عن خطة الدراسة وهيكليتها فقد اشتملت على مهاد قام على محورين: الأول تحدّث عن اركيولوجيا الشعرية، والمحور الثاني كان اطلالة على اللغز وماهيّته الدلالية، ثم تبعته ثلاث فصول تلتها خاتمة بأهم ما توصل إليه البحث من نتائج متبوعة بقائمة المصادر والمراجع.

جاء الفصل الأول يحمل عنوان (إشكالية الألغاز بين أحادية الوسيلة وتعددية الغاية) وقد ناقشت في مباحثه القضايا الآتية : في المبحث الأول : اللغز بين الشّعر والنثر، وكيف يتم دمج الشّعر بالنثر، والطرق المستعملة لهذا الأمر وكيف تعامل الأدباء مع هذه الظاهرة، وكيف جاءت هذا الظاهرة بوظائف شعرية تفيد النّصّ والمتلقي على السواء، والثاني: الألغاز وتعدّدية الغرض الشعري، الذي استطعنا من خلاله أنّ نضع بين أيدي المتلقي نماذج من تداخل اللغز مع الأغراض الأخرى وكيف مع هذا التداخل تتعدّد الأصوات والرؤى النقدية، أمّا الثالث: اللغز بين شعريتي التبليغ والاقتناع، الذي عمدنا فيه إلى حمل اللغز محمل الحجاج وكيف يكون حاملًا بلاغًا للمتلقي عن طريق التبليغ والاقتناع.

أمّا الفصل الثاني جاء بعنوان : شعرية اللغز في ضوء جدليّة السياق والنّصّ، وكان النقاش في هذا الفصل يدور حول : المبحث الأول : شعرية اللغز الاجتماعية، وبحثنا فيه عن اجتماعية اللغز وكيف يتمّ قول اللغز على وفق المنظور والذائقة العربية ومراعاة الشعور العربي عند تفسير اللغز وفكّ شفراته من خلال مظاهر العصر العباسي وظواهره، والثاني: اللغز بين شعريتي الشمول والتوليد، الذي بحثنا فيه تكوين اللغز وبنيته من حيث الشمول والتوليد، والمبحث الثالث: قراءة اللغز وشعرية تأويله، وبحثنا فيه عن رؤية النصوص الملغزة وكيف يتم تأويلها على وفق المرجعيات والمتلقي الذكي والواعي عن طريق تأويل قريب وتأويل بعيد.

وأمّا الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان: شعرية اللغز الجمالية، فإنّه متعة ومحط استراحةً للذهن لما فيه من جمالية تريح العقل؛ فجاء المبحث الأول بعنوان: شعرية الغموض الذي بينّا فيه غموض الألفاظ من جهة، وغموض المعاني من جهة أخرى، ثم عرّجنا في حديثنا على دواعي هذا الغموض وجماليته الوظيفية، والمبحث الثاني: شعرية الانزياح، وقد وقفنا فيه على كيفية انزياح اللغز عن مساره عبر مسلكين: الانزياح الاستبدالي (دلالي) والانزياح التركيبي، في حين تطرّق المبحث الثالث: لرمزية الفجوة واستظهرنا فيه مواطن الفجوات وكيف تعامل الشّعراء معها، وعملنا على استجلاء كوامنها الجمالية وإضافتها للنّصّ عن طريق الإيقاع والتركيب والدلالة والتصوير والموقف.

أمّا الخاتمة فكانت خلاصة لجني ثمار فصول الرسالة ومساحتها من النتائج الملغزة.

لا يسعني في نهاية المطاف إلا أن أتقدم بالشكر الوافر لله عز وجل أولًا، ولسعادة الدكتور عامر صلال الحسناوي، الذي كان معي طوال مسيرتي العلمية الجامعية ولم يبخل في شيء من علمه، وكان لا يترك سطرًا أو كلمةً من دون أنّ يسأل ويدقق فيها فشكرًا جميلًا وعرفانًا جزيلًا له.

وأخيراً لا أدّعي الكمال لبحثي ولما قدمت، فهو جهد متواضع أضعه أمام أساتيذي الأفاضل، فإن أحسنت فمن الله تعالى، وإن أخطأت فمن نفسي، شكرًا لكل هدية تُقدّم لي على شكل ملحظ يزيد من قوام البحث واستواء عوده بما يقوي عضده، فشكرًا لهدايا محب لا تُرد، ومن ثمّ من صنع معروف لطالب علم فجزاءه مثلها ومثل من عمل بها، وآخر دعوانا إن الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسّلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد وآله المنتجبين .

التمهيد:

أولاً: اركيولوجية الشعرية.

ثانياً: اطلالة على اللغز وماهيّته.

أولا: اركيولوجية الشعرية:

حين النظر في أوليات الشعرية نجد انبثاقها اغريقية؛ إذ كان لعلماء الحضارة اليونانية قصب السبق في هذا الأمر .فإذا ما عمد أفلاطون إلى طرد الشعراء من جمهوريته المثلى، وحجّته في ذلك أنّهم يكذبون على المتلقي، وهي نظرة توافقية مع ما ورد في الذكر الحكيم بهذا الصدد، كونهم ﴿ **الشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۝ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۝ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ**﴾(الشعراء:٢٢٤-٢٢٦)؛ إلا أن النظرة اختلفت مع تلميذه أرسطو الذي وضع كتابًا في هذا الشأن عُرف لاحقًا بـ(فن الشعر) وفيه تحدّث عن الشعراء وماهيّة الشعر، وكأنّه يريد التقعيد والتأطير لهذا الفن وجعله والعلم سيّان وإن كان هذا الأمر حقيقة قارّة في أصول لغتنا حين الرجوع معجميا إلى مادة (شعر)، وحديث أرسطو عن الشعر كان ينحصر في المحاكاة، وأنّ الشاعر أنّى حاكى حواس الآخر فقوله بهذه الحالة شعرا؛ ومن ثّم فالعاطفة هي الفيصل في الحكم على الشعر.

فديدن الشعرية عندهم قائم على المحاكاة والعاطفة، وبهذا تكون شعرية أرسطو غير مكتملة؛ حيث ينقصها الشعر الغنائي من أجناس الأدب .

وعندما جاء العرب الجاهليين ولمّا كانت الحياة وبسيطة كان واضحة قول الشعر على الفطرة ويحاكي الطبيعة بما فيها من صحراء وناقة وغيرها، لم يكن فيه تكلّف ولا جدل ولا خلاف ولا ضبابية، كان على سليقتهم ويسري في قالب بنائي أو شكلي واحد، ولا يتعداه، ولم يظهر التقعيد الشعري الصريح؛ بل كان قائما على أحكام ذاتية (فطرية)

استمر هذا النمط من الحكم النقدي حتى جاء ابن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ) وقبله الأصمعي (ت٢١٦هـ) فكانت أفكارهما أول محاولة لتأصيل شعرية عربية مقعّدة إذ استعانت نظرية الطبقات بفكرة الفحولة عند الأصمعي وبتقسيمات أبي عبيدة (ت٢٠٩هـ)، فقام كتابه على تقسيم الشعراء في طبقات على أساس الكثرة والجودة والأقدم في توزيع الشعراء

ثم توالت الدراسات عندما تطورت الحياة وظهرت أساليب شعرية حديثة بعد الأسلوب الواحد القديم، فظهر أسلوب أبو تمام، وأسلوب المتنبي، وأسلوب مهيار الديلمي وهلمّ جرى؛ كذلك ظهرت أغراض وأنواع شعرية حديثة مثلا غزل الغلمان، وغزل المدن ورثاؤها، وشعر التهاني والمناسبات وغير ذلك، وهذا به حاجة إلى توسيع وتطور في قوانين قول الشعر، لأنه كان يصب في قوالب جاهزة: حيث الأطلال والصحراء والناقة ويخرج للغرض المراد، أما الآن لم يعد هناك طلل ولا صحراء ولا ناقة؛ بل قصور وأنهار ومدن وما إلى ذلك. فأدّى بدوره إلى تعدد الدراسات وكثرة الجدل حول قول الشعر والأدب بصورة عامة .

فجاء الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وقال في جدلية اللفظ والمعنى وكيفية المفاضلة والفصل بينهما؛ إذ "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[١]. كذلك أطلق أحكامه على كل من الأصمعي، وأبي عبيدة والحسن بن وهب، وعبدالملك بن الزيات، وذلك في قوله " طلبت الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلّا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتّاب كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبدالملك الزيات "[٢]

ثم توافدت الأقلام وكتب النقاد حول دراسات تخص الأدب عامة، والشعر خاصة وتقعّد له فهذا ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) وجدله حول القديم والمحدث والمفاضلة بينهما[٣]، وبعده ابن المعتز(ت٢٩٦هـ) ونظرية البديع والمحسنات وقول الشعر[٤]، وجاء بعده ابن

---

[١] الحيوان : الجاحظ أبي عمر بن عثمان :٣ /١٣١،١٣٢ .

[٢] البيان والتبيين : الجاحظ : ٧٦ .

[٣] وذلك في كتابه (الشعر والشعراء) .

[٤] في كتابه (البديع).

طباطبا(ت٣٢٢هـ) وعملية الإبداع الشعري وكيف جعل حدّ الشعر " كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد عن الذوق "[١]، إذ حدّد لقول الشعر وكيف يجعله شعرًا؛ ثم أقدم قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ) الذي يُعدّ كتابه تمثيلًا منطقيًا ذهنيًا ووضع قواعد للنقد واعطى مصطلحًا"[٢] وقام بوضع حدّ لقول الشعر "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى" [٣]، وجاء خلفه الآمدي (ت٣٧٠هـ) وموازنته بين أبي تمام والبحتري وقواعد هذه الموازنة وكيف حكم على الثنائي بالقبول والرفض [٤]، ثم جاء بعده المرزوقي ومحاولاته في وضع عمود الشعر ليلتزم بها كل شاعر بعدما كثرت أساليب الشعراء في قول الشعر، فقام المرزوقي في وضع أركان لعمود الشعر متمثلا" بشرف المعنى وجزالة اللفظ والوصف الصائب والتشبيه المقارب "[٥] .

ونعرّج على القيرواني (ت٤٥٦هـ) ونظرته الشمولية في قول الشعر التي بسطها في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه، وكيف حدد أوقات قول الشعر، وماهي دوافع هذا القول وما إلى ذلك.

حتى يصل بنا المطاف إلى الجرجاني (ت٤٧١هـ) ناقد النظم العظيم وكيف " تعليق النظم بعضه ببعض"[٦] وكيف تكون الألفاظ ألبسة المعاني ومخالفة الجاحظ وقوله بفصلهما؛ وكيف يكون الكلام الأدبي واختلافه عن الكلام العادي وتأطير الشاعر بألفاظ ومعاني، ومهمته في تنظيم تلك الألفاظ لتلك المعاني .

---

[١] عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي : ٩ .

[٢]ينظر :تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري : إحسان عباس : ١٨٢

[٣] نقد الشعر : قدامة بن جعفر : ١٦ .

[٤] في الموازنة بين أبي تمام والبحتري .

[٥]ينظر : قضية عمود الشعر القديم : وليد قصاب : ١٤٦.

[٦] يُنظر : أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : ١٣/١.

ثم جاء حازم (ت٦٨٤هـ) تباعا لسابقيه وعاد إلى الأفكار الأرسطية في قضية المحاكاة والتخيل والتخييل، وحدّه للشعر " كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها . ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه . بما يتضمن من حسن تخييل ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام "[١] .

ونحط رحالنا في آخر المقام عند ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) ونظرته لكينونة الشعر بأنه " الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ومستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة"[٢]. ويكاد يمثل ابن خلدون حلقة وصل لربط التراث بالمعاصرة حينما قارب الشعرية الحديثة كونه مال إلى الاستعارة والأوصاف والتي تناظر الانزياح والغموض، وابتعد عنها كونه قال باتباع أساليب العرب المخصوصة التي كانت جارية على أسلوب الوضوح والقالب الجاهز .

من تلك الشذرات العربية القديمة نزعم بأننا يمكن أن نجمع أشياء من الشعرية الغربية الحديثة باختلاف المعايير، فهم بفكرهم اتفقوا مع الغربية الحديثة حول وضع حدّ ليجعل من النص الشعري شعرًا؛ لكن اختلفوا في المعيار فمن النقاد من جعل اللفظ وتزويقه هو الفيصل، ومنهم من جعل النظم وهكذا .

فيما بعد امتلك الغرب زمام المبادرة فاستل النقّاد سيف النشاط وجاءوا بأكثر من شعرية، نحو شعرية باختين بأصواتها المتعددة، وهذا التعدد لا يكون في الرواية فحسب؛ بل في الشعر أحيانًا؛ إذ إن هناك من الأشعار ما تحمل أصوات متعددة أيضًا؛ ولو قُدر لنا سحب تعددية الأصوات من الرواية إلى الشعر حينها يصح لنا المجيء بصوت

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء : القرطاجني أبو الحسن حازم : ٧١ .

[٢] تاريخ ابن خلدون : ابن خلدون : ٧٨٩/١.

المستهلك وصوت الناصّ وصوت النصّ؛ وبتعدد المستهلكين تغدو الأصوات متعددة، وفي هذا الصدد يقول باختين :"إن العالم الفني المونولوجي لا يعرف أفكار الغير ورأي الغير بوصفها مادة للتصوير . إن كل ما هو أيدولوجي ينقسم في مثل هذا العالم إلى فئتين فئة من الأفكار وهي الأفكار الصائبة واليقينية تلبي حاجة الوعي عند المؤلف، وتسعى لإن تتجسد في الوحدة المعنوية (من المعنى) للعمل الأدبي.[١]

وهذا يعني انطباقه على الشعر أيضًا؛ إذ إن التصوير والأفكار والوصول إليها من قبل المؤلف موجودة في الشعر كذلك .

أما شعرية فاليري " يبدو لنا أسم "شعرية " ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أيّ اسما لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر "[٢] ومن ثم فهذا المعنى يشمل الشعر والنثر معا حيث العمومية للأدب، وانطلاقا من قول فاليري الذي نقله تدوروف في كتابه كان استلهاما مبدأي له لينطلق منه ويكوّن بعده شعريته الخاصة به .

ثم جاء الشكلانيون الروس برؤية جديدة للشعرية الغربية الحديثة، ورائدهم رومان ياكبسون وذلك في قوله الشهير عام ١٩١٩م: " إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا "[٣] ، وأجاب رومان على سؤاله بنفسه حين افترض وجود وظائف شعرية أساسية للغة " انفعالية، مرجعية، شعرية، انتباهية، ميتالسانية، إفهامية "[٤] وعليه فالشعرية عند رومان يمكن حدّها بوصفها

---

[١] شعرية دوستويفسكي : ميخائيل باختين: تر: د. جميل نصيف التكريتي :١١٢ .

[٢] الشعرية : تزفيتان تدوروف: تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة: ٢٤.٢٣ .

[٣] قضايا الشعرية : لرومان ياكبسون: تر: محمد الولي، ومبارك حنون :٢٤ .

[٤] يُنظر : نفسه: ٢٧ .٢٨. ٢٩ .

" ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة "[١]؛ ومن ثمّ فمساهمة رومان تتموضع بإضافة ست وظائف أساسية تحدد اللغة .

في حين تمثلت مساهمة كوهين في مضمار هذا العلم (الشعرية) بتعريفه للشاعرية بقوله " علم موضوعه الشعر"[٢]، جاعلا الانزياح والغموض ركائز أساسية في النص الشعري، وقوّم نظريته على أساس الانزياح . وعلى هذا الأساس كان جزئي لأنه أهمل الجانب النثري وعمد إلى ذكر الخطاب الشعري فحسب .

أمّا تدوروف فكان أكثر النقاد اهتماما بالشعرية لمّا خصّها بمصنف أسماه (الشعرية) مستعملا مصطلح الشعرية بوصفه شيئا مرادفا " لعلم لا نظرية الأدب" [٣] ،وعوّل على تعريف الشعرية بأنها "ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا" [٤]؛ ومن ثمّ جاء العرب المحدثون فكانوا عيالا على هذه الشعريات الغربية فاجتروها اجترارا ولم يضيفوا عليها شيء جوهريا اللهم إلا النزر اليسير على يد أدونيس [٥]، وكمال أبو ديب [٦].

ثانياً: اطلالة على اللغز وماهيّته:

إنّ التطور الذي ينشأ من تلاقح الثقافات غالبًا ما يوصل إلى تحوير في الأسلوب الإبداعي الراسخ؛ وعليه فمن البديهي أن يحاول الشّاعر إيجاد أسلوب محدث وإن كان مثيرًا للدهشة والغرابة والجديّة.

---

[١] قضايا الشعرية: ٣٥ .

[٢] النظرية الشعرية : جون كوهين: تر: أحمد درويش : ٢٩ .

[٣] الشعرية : تزفيتان : ٣٦ .

[٤] مفاهيم الشعرية : حسن ناظم : ١٤ .

[٥] في كتابه الشعرية العربية .

[٦] في كتابه (في الشعرية) .

شاعت ظاهرة الألغاز في العصر العباسي؛ لكن هذا لا ينفي وجودها فيما هو أبعد من العصر العباسي؛ إنما هي قديمة قدم البشرية نفسها؛ فكل شيء في هذا الكون الفسيح عبارة عن لغز؛ الحياة والموت لغز، وحتى الوجود الإلهي لغز؛ وكيف أننا لا نعرف ماذا سيحصل معنا؟ وكيف ننتهي؟ وما مصيرنا بعد هذا الانتهاء؟!! .

ومن قبيل الألغاز التي قيلت قبل العصر العباسي، فمثلا ما جاء في كتاب الأزدي (بدائع البدائه) سؤال عبيد لأمرؤ القيس كيف معرفتك بالأوابد؟[1]فقال عبيد الأبرص[2]:

ما حبّةٌ ميتةٌ أحيت بميتتها درداء ما أنبتت سناً وأضراسا

ويقصد الشعير، فأجابه امرؤ القيس[3]:

تلكَ الشّعيرةُ تُسقى في سنابلها فأخرجت بعدَ طول المكثِ أكداسا

ويستمر السؤال والجواب بينهما _امرؤ القيس وابن الأبرص_؛ لكن تواجد الألغاز في العصر الجاهلي من النوادر باعتبار ميل العصر للوضوح والجدّة والابتعاد عن التعويص والكد الذهني للمتلقي.

يحدث أن فتح العصر العباسي الأبواب على مصاريعها أمام الشعراء ليهبّوا لاهثين خلف التطور وتوافد اللغز والبعد عن الوضوح والضبابية إلى مشاهدهم الشاعرية بمفهومه العام.

اللغز لغة " منه دلالة الألفاظ على المراد دلالة خفية في الغاية، لكن بحيث لا تنبو عنه الأذهان أَلْغَزَ الكلام وألغز فيه: عمَّى مراده وأضمره على خلاف ما أظهره"[4]، وعلى هذه الدلالة اللغوية يتكئ المفهوم الاصطلاحي الذي حدّه السيوطي: "هو علم يعرف

(1) ينظر : بدائع البدائة: علي بن ظافر الأزدي، تح: مصطفي عبدالقادر عطا، ١١.
(2) ديوان عبيد الأبرص: شرح: أشرف أحمد عدرة: ٦٥.
(3)ديوان امرؤ القيس: اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المصطاوي، ١١٢.
(4) لسان العرب: ابن منظور: تح: عبدالله الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي: ٢١٢/١٣

السليمة بل تستحسنها وتنشرح إليها بشرط أن يكون المراد من الألفاظ الذوات الموجودة في الخارج "[١]، كما قال ابن هشام في الألغاز الشعرية :" تعد كأحاجي يستعملها الشعراء والبلغاء لوصف شيء ما دون ذكر اسمه"[٢].

من المفهومات السابقة نلحظ تردّد المعاني حول دلالة تكاد تكون متقاربة، من حيث إبعاد المعنى وإخفائه عن المتلقي بهدف مداعبة العقل المستهلك للنص، وهذا الرابط هو الدوران اللولبي حول اللغز في اللغة والاصطلاح .

ومن الظواهر اللغوية التي لها حضورها الفاعل في اللغة العربية، فهناك ألفاظ ومصطلحات تختلف في التسمية ولكن تجتمع في معنى واحد، وهذا الأمر يصدق على المقاربات اللفظية لدلالة اللغز وحيثياته المعنوية:

- **الأحاجي:** هي جمع أُحجية كأضحية، كلمة مخالفة للمعنى، وهو علم يبحث فيه عن الألفاظ المختلفة المخالفة لقواعد العربية بحسب الظاهر وتطبيقها عليها؛ إذ لا يتيسر ادراجها بمجرد القواعد المذكورة "[٣]، نحو قول المتنبي (ت٣٥٤هـ)ملغزًا بالرّمح[٤]:

يغادر كل ملتفت إليه ولَبَّتُهُ لِثَعْلَبِهِ، وِجار

الثعلب هنا سنان الرمح؛ لكن إمكان اطلاق هذا اللفظ على الحيوان المعروف أيضًا أتاح للشاعر أن يثبت لفظ _الوجار_ على سبيل الجمع بين المثلين: للحيوان ووجاره[٥].

الإشارة: يراد بها "دلالة اللفظ على معنى لازم لم يُقصد بالسياق والعبارة "[١]؛ ولعلّ قربه من اللغز هو في إخفاء المعنى على المتلقي، نحو قول المعرّي (ت٤٤٩هـ)[٢]:

---

(١) الألغاز النحوية (الطراز في الألغاز): السيوطي جلال الدّين عبدالرحمن : ٥ .

(٢) الألغاز النحوية: جمال الدّين بن هشام الأنصاري : ١٨

(٣) الأحاجي والألغاز الأدبية : عبدالحيّ كمال : ١٠

(٤) ديوان المتنبي: وضعه : عبدالرحمن البرقوقي : ٢٠٨/٢ .

(٥) الأحاجي والألغاز الأدبية: ١١_١٢ .

إذا صدق الجدّ افترى العم للفتى مكارم لا تخفى وإن كذب الخال

هنا إشارة بلفظ الجدّ للحظ لا ذلك الجد أب الأم أو أب الأب، والعم قصد العامة من الناس، والخال قصد الظن لا الخال المعهود[٣].

_التعريض: عكس التصريح، وقد يكون بضرب الأمثال وذكر الألغاز في جملة المقال[٤]، ومثاله قول بشار بن برد (ت١٦٨هـ)معرّضًا[٥]:

هجان عليها حمرة في بياضها تروق بها العينين والحسن أحمرُ

ربما أراد الفتاة البيضاء ذا ثوب أحمر، بوصف الهجان هي الأبيض من الإبل؛ ثمّ أريد به مطلق الإبل[٦]وعرّض لذكر جمال الفتاة بذكر أبيض الإبل.

_ **الحكيكة:** بمعنى الأحجية، وقال الزمخشري: الحكيكة هي الأحجية[٧]ومثالها قول الثعالبي (ت٤٢٩هـ) محاجيًا في عصير قصب السكر[٨]:

حاجيت شمس العلم فرد العصر نديم مولانا الأمير نصر

ما حـاجة لـــــكل أهل مصر في كل ما دار وكل قصر

ليست ترى إلا بعيد العصر

وهذه محاجاة الثعالبي إلى أبي نصر سهل بن المرزبان في عصير قصب السكر.

---

(١) القوانين المحكمة في الأصول المتقنة : الميرزا أبي القاسم القمي : ٧١/١

(٢) ديوان سقط الزند أبي العلاء المعري: ٢٣٣

(٣) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب : ابن حجّة الحموي : ٤٣/٢

(٤) ينظر: لسان العرب : ١٨٣/٧ .

(٥) ديوان بشار بن برد : تح : محمد الطاهر بن عاشور :٥٩/٤ .

(٦) ينظر : نفسه : ٥٩/٤ .

(٧) ينظر : تاج العروس : ١٢١/٢٧ .

(٨) ديوان الثعالبي : تح : د. محمود عبدالله الجادر :٦٨ .

ـ **العويص:** هو ما يصعب استخراج معناه، وعوص الكلام أغمضه فلا يوقف عليه، والتاث على المتلقي فلم يهتد لجهة الصواب فيه[١]، كما اللغز في دلالته، ومن نماذج ما اعتاص معناه على المتلقي، قول بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ) في وصف الورد الموجه[٢]:

وأحمر في وسطه أصفر لـه ضمة وله فتحة

أنيته لا خـتل غـرّاته فألفيته حُشِي الفقحة

مع هذا القول صَعُب على المتلقي فهم المراد، واعتاص عليه أمر فهمه، بينما الشّاعر يصف الورد .

ـ **المرمّس:** الرمس هو الصوت الخفي، والرمس هو التغطية عن الشيء، فمثلًا رمس الشيء طمس أثره، وأصل الرمس التغطية والستر[٣]، واللغز أيضًا يغطي عن المراد ويخفيه، ومن الأبيات التي اختفت دلالتها خلف ستار من نحو ما قاله ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) مرمّسًا عن الهلال[٤]:

فانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فقد أخفى ابن المعتز دلالة الهلال خلف الزورق

ـ **المعمّى:** " تحويل نص واضح إلى آخر غير مفهوم باستعمال طريقة محددة يستطيع من يعرفها أن يفهم النص، واستخراجها عكس ذلك، يجري فيه تحويل النص المعمّى إلى نص واضح من غير معرفة طريقة التعمية المستعلة "[٥].

---

(١) ينظر : لسان العرب : ٣٣٦/١٠ .

(٢) ديوان بديع الزمان الهمذاني : تح : يسري عبدالغني عبدالله : ٦٠ .

(٣) ينظر : لسان العرب : ٢٢٤/٦ .

(٤) ديوان ابن المعتز : تح : د. محمد بديع شريف : ١٩٠/١ .

(٥) علم التعمية واستخراج المعمّى عند العرب : د. محمد مراياتي، يحيى مير علم، محمد حسّان الطيان : ٤/١

يتفق اللغز والمعمّى من حيث كونهما يغطيان المراد عن المتلقي؛ لكن يفترقان في أنّ اللغز " الذي هو المدلول الخفي إن لم يكن ألفاظ وحروف بلا قصد دلالتها على معانٍ أُخر بل ذوات موجودة، أما المعمّى ألفاظ وحروف دالة على معانٍ مقصودة "[1]، نحو ما ورد في قول مهيار الديلمي (ت٤٢٨هـ) معمّيًا عن حلو صيّاد برق[2]:

ما ناشر ذو مخالـ ـب لم ينطن بظفـره
يبغى فينشر مكرًا يطويه من بعد نشرِه
لــه مـكايد شرًا وخيره قـبل شــره

نجد أنّ تعمية المعنى والإلغاز فيه للمتلقي، فهنا الشّاعر يُداعب الجانب العقلي تاركًا حديثه مع الجانب القلبي ليثير دهشة العقل؛ لكن الأبيات تحمل السؤال والجواب معًا؛ لمّا يسأل ومن ثم يذكر قرائن الجواب ليقربه للمتلقي؛ إذ إنّ النشر، والمكر، والطي بعد النشر، فهذه كلها مكايد للصيد حتى تأكل النّاس من غنائمه .

ـ **الملاحن:** هو الخفاء والغموض في القول، ولحن الرجل إذا فهم بفطنة ما لا يفهمه غيره، واللحن هو العدول والميل[3]، ومن ملاحن الشّعراء قول أبو علي البصير (ت٢٥١هـ) في فلاة[4]:

معترف فيها الدليل أنّــه فقد ضلّ عن قصد السبيل وأضل
فالقوم من محتسب لنفسه يــلاحظ الموت، وداع مــبتهل

الشّاعر هنا يصف فلاة لكن بطريقة خفية تحتاج الفطن من المتلقين .

---

(1) الألغاز النحوية (الطراز في الألغاز) :٥

(2) ديوان مهيار الديلمي : تح : أحمد نسيم :١٢١/٢ .

(3) ينظر : لسان العرب : ١٨٣/١٣ .

(4) أشعار أبي علي البصير : صنعة : يونس أحمد السامرائي : ٥٦

_الموّرى: "ذكر معنيين للفظ واحد "أحدهما قريب يتبادر إلى الذهن معناه والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، والمراد هو البعيد منهما، الذي ورّى عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع لأول وهلة أنّ المتكلم يريده وهو ليس بمراد له "[1]، نحو قول أبي العلاء المعرّي مورّيًا عن الناقة[2]:

وحرف كنون تحت راء ولم يكن بدال يؤم الرّسم غيره النقط

فالشّاعر ورّى عن الناقة بلفظ _حرف_ وشبّه تقويس الناقة وضمورها، وورّى عن أثر الدار بالرسم، والنقط تورية عن المطر، وشبّه الشّاعر الناقة بضعفها مثل نون تحت رجل يضرب رئتيها في السير دون رفق يؤم بها إلى دار غيّر المطر معالمها[3]

ولا تقتصر دلالة اللغز على ما ورد فحسب؛ بل يمكننا الوقوف على محمولات دلالية أخرى تتأتى من تأويلات الجانب الصوتي لمفردة (لغز) المتشكّلة من ثلاث أصوات مجهورة [4]، بدءً باللام؛ إذ هو مجهور لا مهموس[5]، فيجهر للمتلقي باللغز، والزاي صوت صفير وكأنه يصفر للمتلقي بخفاء أمر ما كما هي حال من يصفّر وهو يجيل الذاكرة مستقصيًا جنباتها بحثًا عن الحل، أو مثل الذي يصفر للبلبل، وصفير العصفور هو لغز لشيء لا يفهمه غير صاحبه، كمل اللغز لا يفهمه غير قائله والمتلقي مشحوذ القريحة، لتأتي رخاوة الغين وكأنّنا بالملغز يرخي حبائل لغزه مقرّبًا صورته للمتلقي بذكر أشياء تطوف حول الدلالة دونما تصريح بها وعنها.

([1]) خزانة الأدب: ٣٩/٢

([2]) ديوان سقط الزند أبي العلاء المعرّي : ١٧٧ .

([3]) ينظر : خزانة الأدب : ٣٩/٢ .

([4]) ينظر : الأصوات اللغوية : إبراهيم أنيس : ٢٢ .

([5]) ينظر : نفسه : ٢٣ .

فخلاصة ما نستشفه من دلالة اللغز لغويا واصطلاحيا وصوتيا جاءت غاية في الوئام والتناسب لما جاء به من معنى لولبي يدور حول ماهيّة المعنى عينه.

أنماط الألغاز:

هناك عدّة أنماط للألغاز يمكن إيجازها بالآتي:

-**ألغاز فقهية:** " وهي عبارة عن تساؤلات دينية فقهية استعملها العلماء لشد نفوس العامة لأن بعض النفوس تمل من الكلام المستهلك ومن ثم ينتبه بل ويقدّم أسئلة يجهلها عند سماع هذه الألغاز". أي يلغز في الحكم الفقهي ومثاله قول الحريري في مقامته الفرضية[١]:

رجل زوج ابنه عن رضاه بحمـــاة له ولا غرو فيه

ثم مات وقـــد علقت منـ ـه فجاءت بابن يسر ذويه

وحلّ هذا اللغز ولد وأباه وامرأة وابنتها، فتزوج الأب ابنة المرأة، وتزوجت الأم ابن الرجل، وقد حملت الأم من الولد بغلام.

ـ **ألغاز نحوية:** "هي التي تصيب الناحية الإعرابية للجمل والكلمات والألفاظ، كرفع المنصوب ونصب المرفوع وغير ذلك"[٢]، نحو ما أنشده أبو علي الفارسي[٣]:

لا يهتدي زياد على حبها أليس بعدل عليها زياداً

" إذ نصب زياد وحقه الرفع على أنه اسم ليس، والجواب كان منصوب بحبها؛ أي أن أحببت زيادا واسم ليس مستتر فيها "[٤]. وفي هذا النوع من الألغاز يقطع الشّاعر مسار

---

(١) الدرر البهية في الألغاز الفقهية : محمد بن عبدالرحمن العريفي : ٤ .

(٢) مقامات الحريري : تقديم : عيسى سابا : ١٢٣ .

(٣) الألغاز النحوية : ٩١

(٤) نفسه : ٩١

الطريق الأعرابي للجملة بمسارٍ آخر لنكتة في نفس الشاعر، فيبقى المتلقي على مفاجأة من أمره، ويبحث عن سبب لهذا الانحراف المفاجئ الذي أثار دهشته[١].

-**ألغاز أدبية:** " وهي تعد كأحاجي يستعملها الشعراء والبلغاء لوصف شيء دون ذكر أسمه"[٢]، والأمثلة في هذا المضمار كثيرة وعلى هديها قامت دراستنا هذه، ومنها على سبيل التمثيل قول ابن المعتز في الفستق[٣]:

زبرجدة ملفوفة في حريرة مضّمنة درًّا مغشى بياقوت

وبهذا عمد الشاعر إلى العوم حول المراد وعدم ذكره ليترك مسافة للمتلقي بأن يشارك معه في إعادة انتاج النّصّ ثانية.

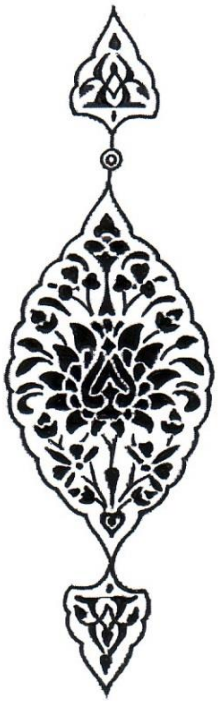
---

(١) الألغاز النحوية: ٩١_٩٢ .

(٢) نفسه : ١٨

(٣) ديوان ابن المعتز : ١٦٧/٢ .

الفصل الأول: إشكالية الألغاز بين أحادية الوسيلة وتعدّدية الغاية.



المبحث الأول: اللغز بين الشعرية والنثرية.

المبحث الثاني: الألغاز وتعدّدية الغرض الشعري.

المبحث الثالث: اللغز بين شعريتي الإبلاغ والاقتناع.

توطئة:

الألغاز من الفنون المرنة التي يستطيع المتلقي أن يسحبها إلى رغبته في الفهم والتأويل، كون كل متلقٍ له غاية في فهمه للنصّ، وهنا تتعدّد الغايات حسب رأي المتلقي، وهذا كثيرًا ما نجده في الأوصاف، وبطبيعة الحال عندما يلغز الشاعر فهو لا يذكر اسم الموصوف؛ بل يطوف حول كعبة شذرات ذلك الموصوف؛ وبهذا يستطيع الآخر أن يتلقّف تدريجيًا ما يوحي له الناصّ من خلال اشعاع نصّه . وكل نص سواء كان ملغزًا أم سواه لابدّ من توافر جملة أركان تتمثل بـ: المرسل، الرسالة، المرسل إليه، قناة الاتصال، السَنَن، السياق، وفي هذا الصدد لابدّ من مراعاة حال المرسل إليه كي يتم التواصل؛ إذ " تقتضي الرسالة، أخيرًا اتصالًا، أي قناة فيزيقية وربطًا نفسيًا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالًا يسمح لها بإقامة التواصل والحفاظ عليه"[١]، وهذا التواصل لابدّ من أنّه يحمل وظائف تفيد المتلقي وتضيف له.

أمّا الغاية والفائدة المتوخاة من اللغز فيحدّدها الباثّ ويشترك معه المتلقي وهي بطبيعة الحال متعددة، أما الوسيلة فهي واحدة ويمثّلها اللغز نفسه فحسب ولا مناص له عن ذلك، وفهم الغاية يتحدّد حسب طبيعة التوجّه نحو موضوع هذا اللغز أو ذاك[٢]؛ فهناك غايات وأغراض داخلية للباثّ ولاسيّما أنّ" القول بالقصد الداخلي لا يعني نفي وظيفة التواصل؛ لأن الوظيفة تظل دائمًا مرتبطة بجمهور قارئ أو سامع حتى في الأغراض التي تبدو غير موجهة لأحد"[٣]، وكما يقول توماشفسكي" تدل كلمة قارئ عامة على حلقة من الأشخاص غير محددة بدقة"[٤].

بناء على ما تقدّم الغايات تتحدّد بحسب طبيعة المستلم بمعية الباثّ ومدى إقناع المتلقي بالفكرة عن طريق روابط حجاجية تتسلل إلى النص مستهدفة عقلية المتلقي؛ لكن الوسيلة واحدة لغز وكفى؛ إذ لو كان النصّ واضحًا لما احتمل التأويل وتعدّد الغايات؛ بل

---

[١] قضايا الشعرية : ٢٧ .
[٢] ينظر الشعرية العربية (الأنواع والأغراض): رشيد حياوي : ٥٧ .
[٣] نفسه : ٥٧ .
[٤] نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي: توماشفسكي :تر: إبراهيم الخطيب: ١٧٥ .

دلّ على مراده وانتهى؛ فالغرض والغاية مع اللغز _تحديدًا_ يتحدّد سبيلها من لدن المتلقي، أمّا الوسيلة تتحدّد عند الباثّ ومنه وبحسب الغرض الشعري الذي يقوله، وهذه التعددية ما دامت محتملة التأويل فقد يداخلها الكذب، وفي هذا الصدد يقول الفارابي:" فالصادقة بالكلّ لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطابية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية"[1]، وسبب كذبها عائد إلى انعدام الصراحة، واكتناه الغموض والتعدد في أثناء القول، وكذلك التخييل الذي يجتاح النصّ والتأمّل ودخول الخيال في الشعر هذا ما يجعله بعيدًا عن الصدق بنسبةٍ ما.

[1] رسالة في قوانين صناعة الشعر : الفارابي : ١٥١ .

المبحث الأول: اللغز بين الشعرية والنثرية :

على الرغم من كينونة الشعر والنثر وجها الأدب؛ لكن ثمّة فارق بينهما ؛كون الشعر يتقيّد بقوانين لا تنطبق على النثر؛ لكن كلاهما نصّ أدبي وله مزيّته عن الكلام العادي، يتّفق الشعر مع النثر بالأدبية ويختلف عنه بالموسيقى الخارجية للنص.

تقعيد النصّ جاء للأدب عامة وليس حكرًا على النصّ الشعري فحسب؛ ومن ثمّ فأنّ نفي هذا الاحتكار قطع لحبائل الوصل مع النثر، ومعلوم أنّ الشعرية ليست مختصة بالشعر فحسب بل هناك شعرية للنثر، ووصل الأمر إلى أبعد من ذلك إذ اندماج الشعر بالنثر ليصبح" النثر المشعور"[١] أو " الشعر المنثور"[٢] حدّ النقد القديم الشعر كونه" قول موزون مقفى يدل على معنى"[٣] ، أما المحدثون فقد حدّوه بأنّه: " فن نظم الأبيات"[٤]، على حين كان حدّ النثر" أصل الكلام والنظم فيه"[٥] لأنّ وظيفته لا تؤدى إلاّ "عبر الاختلافات الفونيمية ولا يقبل التشابه والقافية" [٦]، وعندما كان الشكل المعروف للبيت الشعري والقالب القديم المعهود _صدر وعجز_ فحينئذ يسمى شعرًا، أمّا إذا تجاوز هذا البناء إلى غيره وتمرّد على الأعراف؛ فحينها تخطى حدود الشعر المعهودة، وحين اختلفت أساليب الشعراء في قول الشعر، واجتياز الشكل المعروف؛ فلابدّ من وجود مخرج لهذا الأمر؛ فجاءت القواعد المتبعة في الكتابة الشعرية، والبناء نثر، وهنا أصبح شعر بدرجة النثر؛ فأخذ من هذا وهذا.

بناء على ما تقدّم فالشعر يختلف عن النثر في موسيقيته (الوزن والقافية) فحسب؛ إذ إنّ المطّرد لدى العرب سابقا أنّهم" لا يرون في الشعر أمرًا جديدًا يميّزه عن النثر إلاّ ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي"[٧]، والتفت القدماء إلى هذه المسألة لما تحدّثوا عن (الحل

---

(١) ينظر : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن: سوزان برنار، ٧٥
(٢)ينظر : الشعر المنثور: حبيب سلاّمة، ١٤
(٣) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ٦٤ .
(٤) قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن : ٣٢ .
(٥) الإمتاع والمؤانسة : أبو حيان التوحيدي : ١٣٢ .
(٦) بنية اللغة الشعرية :جان كوهين: تر: تر: محمد الولي، ومحمد العمري : ٨٣ .
(٧) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس : ١٤ .

والعقد)[1]في البلاغة القديمة وعدّوها لونًا بديعيًا وفي النقد كتب الثعالبي(**نثر المنظوم**) في محاولة من العرب القدماء تقريب الشقّة بين الفنين، ولاسيّما أنّهم مدركون لوثيق العلقة بينهما، وصرّحوا بأن النثر هو أصل الشعر وقطب رحاه، وعلى الرغم من سعي الدراسات الحديثة إلى ترويض الشعر والتوسل به للاقتراب من النثر أو العكس عن طريق قصيدة النثر وغيرها من الوسائل، إلاّ أنّنا نجد أصواتًا ترفض هذا التقارب وأنّ فيه تدنيسا لحرمة الشعر النبيلة، وهذا ما حدا ببرنار إلى القول: " **لقد رميت بيت الشعر النبيل إلى كلاب النثر السوداء**"[2]، ربما تعانقا الشعر والنثر؛ لكن برنار رفضت ذلك التعانق بقولها هذا .وقد لا نغالي إذا عددنا اللغز هو بوتقة تواشج وتقارب الشعر مع خدنه النثر عن طريق تداخلهما معًا، ولعل أجلى صورة لهذا التواشج والتقارب نجدها حاضرة في ألغاز فن المقامات؛ إذ نجدها متأرجحة بين الشعر والنثر عن طريق الشكل الهندسي لأبيات الألغاز نفسها؛ فتكون المبادئ شعرية حيث الوزن والقافية، فيتداخل الشعر مع النثر؛ وبهذا يكون اللغز محايدًا بين الشعر والنثر.

وقد حفل الشعر العباسي بأوصاف ملغزة غلبت عليها الصبغة التقريرية التي هي أميز خصائص الفن النثري؛ ومن ثم بدت تلك النماذج الشعرية ذات مشهد ضبابي، الذي مثّل بدوره مشهدًا لحرب ضروس دارت رحاها بين أنصار الشعر والنثر؛ وكانت معطيات هذا المشهد النقدي أكثر من رائعة؛ لأنها انتجت المرونة في الشعر الذي يشد به نطاق الشاعر، فجاء الصفر المحايد بين النثر والشعر.

وعلى هذا وجدنا أشكالًا هندسية شعرية بدرجة النثر، ومنها ما ورد في ديوان بديع الزمان الهمداني؛ إذ يقول في الطبل:[3]

أملس في جانبه خشونة زن ولكن عرسه مأمونة

يُعنى به الناس ويشترونه

---

(1) ينظر : تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع المصري، تح: د. حفني محمد شرف، ٤٤١/٤٣٩

(2) قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن : ٨٨ .

(3) ديوان بديع الزمان الهمداني: ١٣٥ .

في طوايا هذا النصّ ثمّة فكرة ملغزة وبناء مختلف وملغز أيضًا، البيت الأول بناؤه على الطراز القديم ولا خلاف فيه، أما البيت الثاني فكان على طراز الشعر النثري الحديث وإن كان ما يسمّى سابقًا بـ(المشطور) لعدم احتوائه على عجز، لمّا اكتفى بشطر واحد فقط؛ لكنه ملتزم بالوزن والقافية وحرف الروي ومتواصل الفكرة مع سياق النصّ؛ لكن وكأنّنا بهذا الشطر يقطع سبيل البيت ليصل إلى المتلقي ويلوّح للناس لتتبارى إلى حلّ اللغز بسرعة تمكّنه من الفوز وكسب الرهان.

وهذا الشكل الهندسي انحراف عن المعهود إلى الجديد؛ لكن لم يغب فيه الوزن ولا القافية ولا تتابع المضمون، غاب النظام الشكلي فحسب؛ ولم يكن شعرًا حرًا؛ لعدم انتظام الشكل المتبع، يأتي عموديًا تارة وأفقي تارة أخرى من غير أنّ يلتزم بنظام الأبيات[١]، وعدم الانتظام هذا كان البديع متّخذه جسرًا يعبر به إلى المتلقي.

الشاعر كالبنّاء يضع خريطة هندسية موائمة لفكرته ويسير على هديها، ويبيّن المبتغى من انتقاء هذا الشكل دون غيره من خلال المغزى النصي؛ لأن اللغز أحيانًا لا يشمل المحتوى فحسب؛ بل حتى الشكل الخارجي للقصيدة فيتكاتف الداخل مع الخارج لينتج النصّ، وهذا النوع يكون النثر فيه موزونًا قائمًا على الأسجاع [٢].

تحمل النصوص الملغزة جملة عناصر ووظائف في طياتها، ما دام المنتج مُستهدف المتلقي من وجود عناصر ووظائف تحمل غايات تُلقي بسهامها المتلقي ليشترك في العملية الشعرية.

لو أنعمنا النظر في الخطاطة التي حدّها ياكبسون للوظائف الشعرية وعناصرها، وكما مبيّن في الشكل اللاحق؛ إذ نجدها تتدافع فيما بينها؛ لتصل بالنصّ إلى قارعة الشعرية [٣].

---

[١] ينظر : حداثة جماعة مجلة (شعر) بين التأصيل العربي والتأثير الغربي: حسن مزدور : ٤٤ .
[٢] ينظر : الموجز في الشعر المغربي الملغز: السعيد بن فرحي : ١٧ .
[٣] يُنظر : قضايا الشعرية: ٢٧ ـ ٢٨ .

سياق

(وظيفة مرجعية)

مُرسِل _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ رسالة _ _ _ _ _ _ _ _ _ مُرسل إليه

(وظيفة انفعالية أو تعبيرية) (وظيفة شعرية) (وظيفة إفهامية)

قناة اتصال

(وظيفة تنبيهية)

سَنَن

(وظيفة ما وراء اللغة)

تشترك هذه الوظائف مع اللغز لتصل إلى حلّ وإن كان مقاربًا لِما أراد الباثّ، فتتكوّن مجموعة حلول من مجموعة قرّاء، وتكون هذه الحلول وليدة خزين معرفي مسبق وبحسب نوعية ثقافة المتلقي المرجعية.

تهيمن الوظيفة التعبيرية على الباثّ، والوظيفة الشعرية على الرسالة، والوظيفة الافهامية على المستلم عبر قناة اتصال تحمل تنبيه للمتلقي لتلوّح له بما وراء اللغز.

فيحدث الباثّ ضجيجًا عبر نصّ لغزي ليثير انتباه المتلقي عن طريق وظيفة "لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه، وتوظف للتأكّد ممّا إذا كانت دورة الكلام تشتغل، وتوظف لإثارة انتباه المخاطب أو للتأكّد من أنّ انتباهه لم يرتخِ"[1]، وبهذا يكون دور الملغِز وبمساعدة الوظيفة الانتباهية يعمل على شدّ المتلقي نحو النصّ.

[1] قضايا الشعرية : ٣٠ .

ومن الشعراء الذين كتبوا بتمرّد على النظام، وتغيير للشكل الخارجي للقصيدة وذلك بإقحام شطر بيت فحسب؛ يمثل مسك الختام، وذلك بدا جليًا في شعر ابن المعتز في أحد من أوصافه الطردية الملغزة التي عمد في خاتمتها إلى ذلك الشطر اليتيم، حين قال[1]:

يهوي هويّ الدّلو في القليب بناظـرٍ مستعجمٍ مقلوب

كناظر الأقبل ذي التّقطيب رأى إوزّاً في ثرىً رطيب

فطار كالمستوهل المرعوب ينفذ في الشمال والجنوب

مُتبّعًا لَمِطمع قريب

في هذا النصّ يتحدث ابن المعتز عن الصقر الذي ألغز له الشاعر، وعندما كان الصقر طائر فحتما يرى بعيد الشيء قريب بحكم جناحيه، ويستدرج ابن المعتز في وصف الصقر بوظيفة مرجعية عند المتلقي والتي عهدها ممن عمدوا إلى وصف الصقر؛ بوصف أنّه عندما قال: (يهوي هوي الدّلو)، وصّف الشاعر هيئة الصقر عندما يهوي إلى الأرض باسطًا جناحيه، مبحلقًا عينيه، آتيًا بسرعته، كما يهوي الإناء في البئر، وهذه الهيئة الوصفية ربما كانت معروفة عند المتلقي بأنّها تشير للصقر تقريبًا؛ ولهذا عندما يرجع المتلقي بفكره للسابق يرى حلّ يقاربه من فكّ لغز نصّ ابن المعتز؛ كذلك لا نغفل السياق ودلالته؛ فهناك مصطلحات في السياق تلوّح للمتلقي بالمراد مثلا(**يهوي، رأى إوزا، فطار، متبع لمطمع**) وعند جمع هذه الدلالات نستطيع المضي بمعنى اللغز تقريبًا.

أما البناء الهندسي للنص فجاء مغاير للمعهود والمتعارف، ومثل هذا البناء جاء كثيرًا في شعر ابن المعتز، وعلى المبدأ الذي يقول في الشعرية : إنّها تجعل النصّ الأدبي شعرًا؛ فيعتبر قول ابن المعتز شعر؛ وإنّ خرج عن الإطار المتعارف؛ لكنه بقي ملتزمًا بالوزن والقافية والمضمون؛ فأخذ الالتزام بالوزن والقافية من الشعر، وأخذ التلاعب في نظام الأبيات من النثر، وابن المعتز شاعر فحل يتميز شعره بالدفوقية وغزارة المشهد؛ كما

[1] ديوان ابن المعتز : ١١٥/٢.

كان فنانًا في رسم الصورة الشعرية ووضعها في قالب مميز، وهذا القالب يتناسب مع الوصف الملغز الذي استعمله ابن المعتز ؛فَشَطر البيت ليجعل مسافة للمتلقي في نهاية المطاف، فهو تحدّث بالقرائن وأعطى المفاتيح للمتلقي؛ ومن ثمّة أشركه حتى في البناء فجعل له مساحة ليتأمل الحلّ ويتخيل صورة الموصوف؛ كأن هذه المسافة لجواب المتلقي من دون تصريح له بذلك.

وابن المعتز لم يكن خارج نطاق الشعرية والشاعرية، فقد قال فيه كراتشكوفسكي: أنّه ناقدًا وأديبًا، عارفًا بمكنونات الجمال، سليم الحكم والرأي، جميل الذوق واسع العلم والمعرفة[1]،والملاحظ لشعره يجده موزونًا وفق البحور العربية جميعا من طويل وبسيط وتام ومجزوء، كذلك القوافي كانت متنوعة ولطيفة الوقع على السمع، فكان مقتدرًا على الشّعر[2]، وعلى وفق التسميات القديمة للبيت ذو الشطر الواحد كان يسمى مجزوء أو مشطور وهذا النوع من الرسم يسمى حديثًا بقصيدة النثر أو الشعر الحر العمودي مع اختلاف التسميات قديمًا وحديثًا.

ومثل هذا البناء كثير في شعر ابن المعتز، ولم يقتصر على المقطوعات فحسب؛ بل حتى القصائد الطوال، فنجد هناك قصائد منتهية بهذا الشكل، وإن كان قديمًا يسمى الخماسي أو المجزوء؛ لكن وفق منظور الحداثة يسمى قصيدة نثر وسبب التسمية هي عدم انتظام الأبيات.

ومن الوظائف الشعرية الواضحة في النصّ، الوظيفة المرجعية ذات السياق المعطي للحل والموصل للمعنى؛ إذ:

يهوي ـــــــــــــــ بناظر مستعجم مقلوب ـــــــــــــــفطار كالمستوهل

لا توجد في النصّ الوارد ذكره _لابن المعتز_ مفردة تدل على الصقر دلالة حرفية، متعارف عليها في التراث، وفي المنظومة العقلية العربية، سوى تلك الأوصاف،

---

[1] ينظر: علم البديع والبلاغة عند العرب : كراتشكوفسكي : إعداد : محمد الحجيري : ٢٩ .
[2] ينظر: وفيات الأعيان : أحمد بن محمد بن خلكان : ٧٦/٣ .

وهذه الأوصاف ربما هي مرجع يفيد في التلميح بالمعنى الحقيقي للنصّ، _يهوي هوي الدّلو في القليب_ وهذا التشبيه هو يفيد الأمر الذي يستطيع الوصول بسرعة وله سرعة في ذلك، أمّا الطيران وبوصف أنّ سابقًا لم تكن هناك طائرات؛ إذن الطيران للطائر فحسب؛ وهذه الوظيفة استشفيناها من المرجع من خلال الرجوع للحيثيات السابقة المتواجدة في العصر العباسي.

والوظيفة المرجعية هي المهمة بين الوظائف، كونها تهيئ المتلقي للفهم؛ إذ يقول رومان ياكبسون في هذا الخصوص عدن"وتتعلّق البنية اللّفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة. لكن حتى ولو كان استهداف المرجع والتّوجه نحو السّياق . وباختصار، الوظيفة المسمّاة "وضعية" و "معرفية" و "مرجعية" . هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى في هذه الرسائل ينبغي أن يأخذها اللّساني المتمعّن بعين الاعتبار"[1]، فعندما ا إلى مرجعيات العصر العباسي توصلنا إلى شيء من الحل وبهذا كانت المرجعية من أهم الوظائف.

وفي إطار الحديث عن اختراق الشكل الهندسي للقصيدة لم يكن ابن المعتز الوحيد؛ بل هناك كثير ممن نظموا على المنوال نفسه، ومنهم الهمذاني عندما استعمل التنوّع في نظام القصيدة لم يكن بعيدًا عن سنن العرب؛ إذ كان أديبًا وشاعرًا؛ فلم يرَ هناك مانعًا من مزاوجة النثر مع الشعر في مقاماته؛ إذ " كان الهمداني لا يرى فرقًا بين الشعر والنثر في التعبير، وقد صدق من قال إنّ الحواجز انهدمت بين الشعر والنثر لدى الهمداني"[2]، ومن مصاديق هذا التنوّع في البناء الخارجي، قول الهمذاني ملغزًا :[3]:

ينتابني في كل وقت صيف ضيف على الرجل شديد الحيف

يركض في بتر ليالي الصيف مقدار ألفي فرسخ ونيف

يبهرج النقد كثير الزيف أبو المحال واسمه طويف

---

[1] قضايا الشعرية: ٢٨ .
[2] مقامات بديع الزمان الهمداني بين الصنعة والتصنع : صدام حسين محمود : ٦١ .
[3] ديوان بديع الزمان الهمذاني:١٠٤ .

هبّ إلينا كهبوب الهيف ولم يسرِ قدر غرار السيف

يا نائم الفطنة قل لي كيف

في هذا النصّ كان إلغاز الهمذاني يقوم على آلية (طرح سؤال)؛ لكن قبل العرض الصريح للسؤال بادر بالشروع في ذلك السؤال عن طريق ممهدات مرجعية سياقية تساعد في اجتذاب المعنى للمتلقي؛ كذلك نلحظ السرعة في اجتزاء البيت والمبادرة في السؤال وقطع الكلام على المتلقي؛ ليبدأ بإعمال الفكر ليصل مع الباثّ للحلّ، ثمّ نلحظ كيفية مجيء التخلّص لإيقاظ المتلقي عن طريق استفزازه بلفظة (نائم الفطنة)؛ كي ينهض بحركته الفكرية ويشارك مع الباثّ؛ لهذا كان قطع الشعر للبناء النثري مقصودًا.

حتى اختيار البحر كان موفقًا؛ إذ البحر السريع مع قافية المتدارك وهذا يتناسبان مع سرعة إطلاق السؤال، وعلى الرغم من ذلك الخرق إلّا أنّ الشاعر كان حريصًا على المهارة اللغوية والشعرية للمقطوعة، وهذا يعني عدم تقصير منه؛ بل عدّه فنًا وفيه شيء من الاختلاف الذي يضيف للغزه ممّا يتماشى مع جوّ السياق العام للنصّ.

تكاد تكون ألغاز الهمداني _في سوادها الأعظم_ متناسقة شكلًا ومضمونًا وحتى رسمًا هندسيًا؛ لكن البحث يتوجّس قصدية في عدم اكتمال البيت؛ كي يوحي للمتلقي بعدم اكتمال المعنى، وجعله مستهلكًا يبحث عن تكملة شطر البيت ، هو بحدّ ذاته يمثل لغزًا به حاجة للبحث عن مقطوع البيت الذي جعله قريبًا للنثرية تقريريته.

نلحظ في هذا النصّ حضورًا عامًا للوظائف الشعرية من (مرجع، وتعبير، وسياق، وإفهام، وتأثير، وغيرها) فالوظيفة المرجعية قرّبت النصّ من المتلقي؛ إذ عندما قال: **(ينتابني في كل وقت صيف)**، وقوله **(ويركض في بتر ليالي الصيف)**، هنا تزاوج بين المرجع والسياق والإفهام وما وراء اللغة أيضًا، من خلال ربط دلالة الصيف وقحطه وشحة المياه، مع دلالة شدة الحيف على الرجال جرّاء هذا الضيف، ومن بعدها بدأ بإفهام المتلقي عن ماهيّة هذا اللغز الذي يريد من المتلقي إيجاد حلّه؛ لكن الملاحظ على نصّ الهمذاني

هذا أنّه حتى مع السياق والمرجع لا يمكن الوصول للحلّ مالم يكن المتلقي مشحوذ القريحة، بالنظر لغموض الأفكار في النصّ.

والملاحظ على هذا النصّ أيضًا وجود قافية داخلية للأبيات _ التصريع_ وعلى الرغم من تقصّد الهمذاني في افتعالها؛ إلّا أنّها دلّت على مهارة الهمذاني اللغوية والشعرية [1]؛ إذ جاء النصّ حاملًا التصريع الذي يعدّ قافية داخلية للنصّ، ووجود هذه القوافي في النصّ والالتزام بها على غرار التنوع في شكل الأبيات يدلّ على دراية الهمذاني بصنيعه في هذا النص؛ ولم يكن هذا هو النصّ الوحيد على هذا النسج؛ بل له أشعار أخرى على الشاكلة ذاتها، وذلك في قوله ملغزًا بغزله [2]:

يا حُسْنَهَا فاقِعَةٌ صَفْراءُ مَمْشوقَةٌ مَنْقُوشَةٌ قَوْرَاءُ

يِكَادُ أَنْ يَقْطُرَ مِنهَا المَاءُ قَدْ أَثْمَرَتْها هِمَّةٌ عَلْياءُ

نَفْسُ فَتىً يَمْلِكُهُ السَّخَاءُ يَصْرِفُهُ فِيهِ كمَا يَشَاءُ

يا ذَا الَّذِي يَعْنيهِ ذَا الثَّناءُ ما يَتَقَضَّى قَدْرَكَ الإِطْرَاءُ

امْضِ إِلى اللهِ لِكِ الجِزَاءُ

بدأ الإلغاز ههنا في إشكاله على المتلقي في ماهيّة المقصود تارة، وعليه يترتب إشكال في الغرض الشعري تارة أخرى، من خلال المرجعية الدينية التي اتكأ عليها؛ فأدت إلى تشويش ذهن السامع، وذلك في قوله (يا حسنها فاقعة صفراء) وهنا نلمح امتصاصًا تناصيّا مع قوله تعالى واصفًا البقرة لأصحابها من بني إسرائيل على لسان نبيه موسى(عليه السلام)﴿ **صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّاظِرِينَ**﴾ [البقرة/٣٦]، وبؤرة اللغز تكمن في هذه الصورة التناصيّة، فـ(حسنها) تشير إلى المحبوبة، ومن ثم يفهم أنّ الغرض غزل، إلّا أنّ المتلقي سرعان ما يصدم توقّعه التوصيف اللاحق لـ(حسنها) وكينونتها (فاقعة صفراء) واللون الأصفر ليس من ملامح الحسّ التي يبتغيها العربي في محبوبته التي درج على

---

[1] ينظر ديوان الهمذاني: ١٠٤ .

[2] لم يرد هذا القول في ديوان الهمذاني؛ لكنه ورد في مقامات الهمداني : ١١٨ .

وصف بشرتها بالبيضاء والسمراء، فضلًا عن تحذير منظومته الدينية من(صفر الوجوه) وفقًا للمعطى النبوي في قوله(ﷺ): "**احذَرُوا صُفرَ الوجوهِ، فإنَّه إنْ لمْ يكنْ منْ علةٍ**"[1]ففي هذا الأمر بيان واضح أنّ الوجوه الصفراء مرآة عاكسة للحقد المخبوء بالنفوس، الكارهة لغير الذات، ومن ثم فهكذا صفات لا تكون مدعاة لشريكة الحياة أو الغزل بحسنها؛ فالشاعر أوهم المتلقي بأنّه يصف ما أشارت إليه الآية الكريمة، وأوقعه في حيرة في كينونة الغرض هو الوصف، والمراد بقرةٍ ما تمرح في مرعاها، وكأنّنا بالهمذاني صار يحاكي مضمون الآيات الكريمة محاورًا إياها في أوصاف تلك البقرة، ففي قوله (ممشوقة منقوشة قوراء) يحاور قوله تعالى:﴿ **إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَّا ذَلُولٌ تُثِيرُ ٱلْأَرْضَ وَلَا تَسْقِى ٱلْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لَّا شِيَةَ فِيهَا**﴾ **[البقرة/٦١]**،وحاور في قوله (يكاد يقطر منها الماء) قوله تعالى:﴿ **إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَّا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌۢ بَيْنَ ذَٰلِكَ**﴾ **[البقرة/٦٨]**وصوّر نفسه التواقة لرؤية تلك المحبوبة بنفس ذلك الفتى الإسرائيلي الموما إليه في قوله تعالى:﴿ **فَقُلْنَا ٱضْرِبُوهُ بِبَعْضِهَا كَذَٰلِكَ يُحْىِ ٱللَّهُ ٱلْمَوْتَىٰ**﴾ **[البقرة/٧٣]**؛ فعمد إلى تمويه هذه الصورة القرآنية في قوله (**نفس فتى يملكه السماء ...**) وباجتماع هذه المرجعيات المختلفة، نجد الشاعر قد غيّر مسار اللغز، وكأنّنا به يسأل ضمنيًا، ما السورة القرآنية المشار إليها في أبياتي؟ وما مقصودية كل بيت؟ وما الآية التي توافقه _بحسب ما بيناه_؟ هذا من جانب، وإمّا الهمذاني يلغز في الدينار بناءً على أنّها حسناء شديدة الصفرة، خفيفة مستديرة كالدينار الذي هو قطعة من الذهب، وأنّ حسنها وجمال رونقها يكاد الماء يتقاطر منه، وقد كانت من ثمرات رجل ذي همّة علياء ومروءة عظيمة، وهذه الهمّة هي نفس فتى من صفته الكرم يملك زمام أموره فيجعله يتصرف فيها كيفما شاء الكرم، وخلص في البيت الرابع إلى التحدّث عمّن منحه هذه القطعة، وذكر أنّ له مقدار من المدح يعجز أمامه طوق المادحين ويبلد قرائحهم فلا يستطيعون الوفاء له بحق الثناء وانتهى إلى أنّ جزاءه على الله تعالى الذي لا يعجزه شيء في الأرض ولا في السّماء؛ فهو وحده الذي يجزي هذا الممدوح بما يستحقه[2]، ثمّ لاحظ

([1]) كتاب التيسير بشرح الجامع الصغير: زين الدين محمد: ١/ ٤٤

[2] ينظر : مقامات الهمذاني : ١١٨ .

كيف جاء التصميم الظاهري للبناء، وكيف خلص من الرسم الشّعري إلى الرسم النثري، واقتطع الكلام وكأنّه يختم ظلامة مرفوعة لذيّ شأن في نصّ نثري جاء في هذه الخاتمة أنّه قد أوكل الأمر لله تعالى وانتهى الأمر في صيغة تقريرية واضحة.

ولم يخلُ نصّ الهمذاني هذا من توظيف واضح لوظائف الشعرية وعناصرها الستة من مرسل، ومستقبل، ورسالة، وسياق، وسنن، ومرجع، فقد رام إفهام المتلقي عن طريق ذكر موصوفات للشيء الذي يلغز له، وعندما شرع بالكلام وكأنّنا في بادئ الأمر نفهم بأنّها شخص معين وراح يعدّد مزاياه؛ لكن بالواقع هو لم يصف أنسيًا؛ بل جمادًا _دينار_ أُهدِي له وأُعجِب به، فأفهم المتلقي بهيأة الشيء الذي يلغز له وفي طوايا هذا الإفهام لا يخلو من مشاركة المرجع للعصر ومفهومياته للأشياء ومساعدة هذه المفهوميات للمتلقي في البحث عن حلّ اللغز؛ ثم أنّ السياق وتكامل الرؤية له دور كبير في التوصل إلى خيوط لحلحلة اللغز؛ وحينما عبّر الشاعر عن امتنانه للمُهدّي حاول إيصال أمرٍ ما للمتلقي وهو أنّ المذكور ليس بشخص وإنّما هو جماد كون الأشخاص لا تهدى في الأعم الأغلب في عصر الشاعر مقارنة بالعصور السابقة.

تداخل الشعر مع الفنون النثرية الأخرى :

هناك لون آخر من تدبيج الشعر بالنثر؛ يتمثل بتداخل الشّعر مع الفنون النثرية الأخرى، نحو الحكايات والمقامات التي جاء فيها خلوص الشّعر إلى النثر من دون سابق إنذار وكأنّهما شيء واحد، ومن تجليات هذا التداخل قول الهمداني في المقامة المغزلية[1]: فقال الفتى نعم _ أيّد الله الشيخ _ لأنّه أغضبني على

مُـرَهَّفٍ سِنـانُـهُ مُـــذَلَّقٍ أَسْنَـانُـهُ

أَوْلاَدُهُ أَعْوانُـهُ تَفْرِيقُ شَمْلٍ شَانُـهُ

مُوَاثِبٌ لِصَاحِبِهْ مُـعَلَّقٌ بِشَـارِبِـهِ

[1] لم يرد هذا القول في ديوان الهمذاني؛ لكنه ورد في مقامات الهمداني : ٢٧٣-٢٧٤ .

مُشْتَبِكُ الأَنْيَابِ في الشِّيبِ وَالشَّبَابِ

حُلْوٌ مَليحُ الشَّكْلِ ضَاوٍ زَهِـيدُ الأَكْـلِ

رَامٍ كَثيرُ النَّبْلِ حَوْفَ اللِّحى والسَّبْلِ

قصدية هذا اللغز تتناول المشط؛ فهو مرهف كأطراف الرمح، وأولاده هنا أسنانه؛ لأنها تتفرّع منه كما الأولاد تتفرّع من الأب، وعمد الشاعر إلى المدح بصيغة الذم حينما أشار إلى كيفية عمل المشط وتفريقه للشعر المجتمع والمشتبك، سواء أكان لشعر الرأس أم الشارب الأسود منه أم الشائب، ثم عرّج على توصيف هيئة هذا المشط من حيث كينونته نحيفًا هزيلًا زهيد الثمن والأكل؛ إذ يكتفي بما يعلق في أسنانه من الشعر المتقصّف[1]، وكما نلحظ فهو لغز وصفي للمشط؛ على الرغم من حرص الشّاعر على المهارة اللغوية والشّعرية وترتيب الصورة ورسمها بريشة فنان، وهذا يعني عدم تقصير الشاعر في اجتزاء الشّعر للنثر؛ بل عدّه فن لغزي يوائم القصد من المقطوعة وفي "خضم النثر المتدافع، ينتقل إلى الشّعر من دون فواصل أو تقديم وكأنّ النقلة لم تكن واعية أو أنّها كانت نقلة من نثر الشّعر إلى شعر النثر"[2]؛ إذ قفز الشّاعر من النثر إلى الشّعر من دون تلميح أو إنذار لدخول الشّعر للنصّ، وعمد الشاعر بذلك إلى توظيف التعبير الملغز والإفهام المحيّر للمتلقي في محاولة منه لجذب انتباهه وتركيزه العاليين في حلّ اللغز والوصول إلى المعنى المراد من وراء ذلك الوصف الملغز والغاية.

في نصّ الهمذاني نجد هناك رسالة وصفية ملغزة، وكذلك هناك نصّ رمزي، سياق، ومرجعية، وقناة اتصال، ومرسل إليه حاضر في هذه الحلقة اللولبية التي يدور في فلكها لغز المشط؛ لكنّنا نسجّل انتفاءً وغيابًا للانفعالات والعواطف؛ بل أخذ على عاتقه توجيه المتلقي وإفهامه عن طريق ذكر دلالات يبتغي من ورائها شيئًا، والوظيفة المهيمنة هنا، المرجعية، وهذا لا يعني انتفاء الوظائف الأخرى؛ إذ من الصعوبة بمكان إيجاد رسائل

---

[1] ينظر : مقامات الهمذاني: ٢٧٣ـ٢٧٤ .

[2] مقامات بديع الزمان الهمداني بين الصنعة والتصنع : ٦١ .

تؤدي وظيفة واحدة فحسب[1]،بوصف كل وظيفة مكمّلة للأخرى؛ فالوظيفة السابقة تهيئ الجوّ للوظيفة التي تلحقها كي تسلّم المتلقي لها لتكمل مهام وصول المعنى تامًا للمتلقي، فهناك مرجع استقى الأديب فكرته منه، وهناك سياق ضمّ فكرته فيه، وهناك موقف جعله يتأثر به ويعبر عنه، وهناك ما وراء هذا الموقف، وهكذا جاء النصّ حاملًا لكل الوظائف؛ لكن بتفاوت من حيث هيمنة وظيفة على حساب أخرى؛ لكن من دون انعدام الأخريات من الوظائف.

لم يكن الهمذاني وحده من ركب هذا المضمار _أي_ تداخل الشّعر مع الفنون النثرية الأخرى؛ بل كان للحريري (ت٥١٦هـ) نصيب فيها، ومن ذلك قوله في المقامة الفرضية[2]:" قد ملأت الجراب. فآمل الجواب. وإلا فتهيأ إن نكلت. لاغترام ما أكلت! فقلت له: ما عندي إلا التحقيق. فاكتب وبالله التوفيق:

هاكَ مني الفُتْيا التي يحْتَذيها كلُّ قاضٍ يقضي وكلُّ فَقيهِ

قُلْ لمَنْ يُلغِزُ المسائِلَ إني كاشِفٌ سِرّها الذي تُخْفيهِ

رجُلٌ زوّجَ ابنَهُ عنْ رِضاهُ بحَماةٍ لـــهُ ولا غَرْوَ فيهِ

ثمّ ماتَ ابنُهُ وقدْ علِقَتْ منْ هُ فجاءتْ بابنٍ يسُرّ ذويهِ

فهُو ابنُ ابنِهِ بغيرِ مِراءٍ وأخو عِرسِهِ بلا تَمْويهِ

وابنُ الابنِ الصّريحُ أدْنى إلى الجَ دّ وأوْلى بإرْثِهِ منْ أخيهِ

فلِذا حينَ ماتَ أوجِبَ للزّوْ جَةِ ثُمْنُ التُراثِ تستَوفيهِ

وحوى ابنُ ابنِهِ الذي هوَ في الأصْ لِ أخوها مِنْ أمّها باقِيهِ

وتخلّى الأخُ الشّقيقُ مِنَ الإرْ ثِ وقُلْنا يكفيكَ أن تبكيهِ

هاكَ مني الفُتْيا التي يحْتَذيها كلُّ قاضٍ يقضي وكلُّ فَقيهِ

---

[1] قضايا الشعرية : ٢٨ .

[2] مقامات الحريري: أبو القاسم بن علي: تح: عيسى سابا : ١٢٦ .

في هذا النصّ حاول الباثّ فتح شفرات لغز ديني يتعلّق بفقه الوراثة وأحكامها، ويلّوح إلى **" رجل وابنه وامرأة وبنتها، تزوّج الرجل البنت، والابن الأم، فمات الابن، وقد حملت منه الأم فوضعت غلامًا، فكان للرجل ابن ابنه، ولزوجته أخًا لأم، ثم مات الرّجل وترك أخا فورثت زوجته الثّمن، وأخوها وأمها الباقي، لأنّه ابن الميت، وهو يحجب الأخ، كما كان يحجبه الابن حيّا"**[١] هناك تداخل واضح للغز الشعري مع المقامة النثرية، فهو يتحدّث بنثر صريح تام وإذا به يقفز إلى شعر ملغز وغامض يتضام مع المعاظلة المعنوية واللفظية لصيغة السؤال التي اكتنفها النصّ الشعري.

وفي هذا الصدد حيث تواشج النثر بالشّعر يطالعنا قول رومان ياكبسون" **الشّعر لغة الشّعور، والنثر لغة العقل**"[٢]، يحدث أحيانًا أنّ يكون النثر منظومًا والشّعر معقولًا، كما هو الحال في هذا اللغز؛ إذ يتحدّث العقل أكثر من القلب، كون اللغز يحاكي العقل والمنطق لا القلب والعاطفة؛ بل ولا نجانب الصّواب لو قلنا أحيانًا يوجد شعر يحمل فكرة عقلية تفوق النثر وهذا ما حصل مع اللغز، فهو يحمل من الدلالات العقلية والمحركات الذهنية ما لا يستطيع النثر الإتيان بها.

والتداخل الشعري للنثر يكثر مع المقامات؛ إذ يدخل اللغز الشعري في طوايا المقامة النثرية؛ والهدف من ذلك إطراء اللغز، وشحذ قريحة المتلقي من جهة، ولجعل المقامة ذات نفع وهدف من جهة أخرى؛ والغاية المنشودة من البدء بالنثر، ثم يعقبه الشعر؛ كون الأول طريق من طرائق التفكير [٣]، وعندما يتهيأ العقل للتفكير يأتي الشّعر ملغزًا لينتهي ناثرًا مفكّرًا في فكّ شفرات اللغز الشعري، ويصرّح الحريري في مقامته عندما يقول: فآمل الجواب، وإلّا فتهيأ إن نكلت، التهيئة النثرية ليخلص النصّ بشعرية؛ كي فكر يستعد الذهن لتدبر الجواب؛ بوصف النثر ممهّدًا لقول الشّعر سواء كان متدافعًا معه أم سابقه، وأحدهما مكملًا للآخر على أي حال وفي كل شكل.

---

[١] شرح مقامات الحريري : الشريشي أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن : ١٧٩/٢ .
[٢] علم الجمال : بنديو كروتشيه : تر : نزيه الحكيم : ٣٦ .
[٣] ينظر :ما الأدب : جان بول سارتر : تر : محمد غنيمي : ٢١ .

وفي هكذا لون من التداخل، وفي مثل هذه الألغاز تتجلّى وتهيمن الوظيفة الانتباهية ليأتي الإفهام من بعد التأكد من أنّ الانتباه قد حصل " لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه، وتوظف للتأكد ممّا إذا كانت دورة الكلام تشتغل وتوظف إثارة انتباه المخاطب أو التأكد من انتباهه لم يرتخ"[1]، لأنّه إذا ارتخى انتباه المتلقي لم يصل إلى حلّ اللغز الذي يتوجب معه عقل ذكي ليتواءم مع التواء معنى النصّ ومماحكته وسببه طبيعة اللغز القائمة على التعمية والمعاظلة.

وفي إطار إثارة الألغاز انتباه المتلقي فالأمر لا يقلّ شأنًا وأهمية عن انتباه الباثّ؛ لأنّه جزء من العملية الشّعرية بوصف الباثّ يلقي رمزًا، والمتلقي فكّ لغز هذا الرمز، وعندما يحصل الانتباه للمتلقي بشكل تام يأتي دور الإفهام حينئذ ليفهم المتلقي بذلك اللغز المراد من المتلقي حلّه بعد أنّ قام الباثّ بتفهيم المتلقي للغز.

تتأتى الانتباهية من قناة الاتصال والرسالة المتمثلة باللغز التي ساعدت على تكوينها سياقات مرجعية عبر شفرة تتمثّل في وظيفة ما وراء اللغة التي يشيعها الباث بوساطة الوظيفة الانفعالية التعبيرية ليتلقفها المتلقي الذكي عبر إفهامه لها، وعبر هذه الخطوط العنكبوتية يتوصّل المتلقي إلى حلّ مقارب للغز ومن بعدها يتوصل إلى نتيجة تفيد المتلقي.

عندما هيأ الحريري _بوصفه باثًا_ المتلقي عن طريق لفت انتباهه بمقدمة نثرية تمثلت بـ(آمل، تهيأ، أكتب الجواب)، ولمّا تهيأ الانتباه للمتلقي، شرع بعدها الباثّ بإلقاء اللغز وقام في بادئ الأمر بإفهام المتلقي عن طريق ذكر دلالات تلمّح للمتلقي بالحل في الاشتراك مع السياق العام للنصّ، وختم قوله بما يعبّر عمّا وراء اللغة بقوله: **(هاك منّي الفتوة التي يحتذيها كلّ قاضٍ وكل فقيه)**.

نلحظ تدافعًا للوظائف فيما بينها مع اللغز لتصل إلى حلّ مقارب لِما أراده الباثّ؛ فتتكون مجموعة حلول من مجموعة قرّاء، وتكون هذه الحلول وليدة خزين معرفي مسبق

[1] قضايا الشعرية : ٣٠ .

وبحسب نوعية ثقافة المتلقي المرجعية وقد عمد الحريري _كالهمداني_ إلى تدبيج النثر بالشعر من دون سابق إنذار كذلك؛ إذ بينما كان يسوق حديثه نثرًا وإذا بدخول الشّعر عليه فجأة من دون أنّ يتهيأ المتلقي لذلك.

ثمّة نصّ آخر للحريري؛ فأتى بادئًا بالسياق النثري لإثارة الانتباه، ثم أتبعه بالنصّ الشعري الملغز مكمّلًا لذاك السياق الذي قد ينهدم بناؤه من دون الشعر؛ فيجيء الأخير _الشعر_ لإحكام بناء المقامة سرديًا وإثارة المتلقي وترسيخها من خلال الهدف دأبّ إليه الحريري عن طريق اللغز الذي اكتنفها؛ إذ يقول[1] : **وأقسم بأبيه وأمّه . لقد أنزلها بأعلام المدارس. فما امتازوا عن الأعلام الدوارس. واستنطق لها أحبار المحابر. فخرسوا ولا خرس سُكّان المقابر. فقلت: أرنيها. فلعلي أغني فيها. فقال: ما أبعدت في المرام. فرب رمية من غير رام. ثمّ ناولنيها. فإذا المكتوب فيها :**

أيّها العالِمُ الفَقيهُ الذي فا قَ ذُكاءً فما لهُ منْ شَبيهِ

أفِتْنا في قضيّةٍ حادَ عنْها كلُّ قاضٍ وحارَ كلُّ فَقيهِ

رجُلٌ ماتَ عنْ أخٍ مسلِمٍ حُ رٍ تقيٍّ منْ أمّهِ وأبيهِ

ولهُ زوْجَةٌ لها أيّها الحِبْ رُ أخٌ خالِصٌ بلا تَمويهِ

فحوَتْ فرْضَها وحازَ أخوها ما تبَقّى بالإرثِ دونَ أخيهِ

فاشْفِنا بالجَوابِ عمّا سألْنا فهْوَ نصٌّ لا خُلْفَ يوجَدُ فيهِ

فلمّا قرأ شعرها. ولمحت سرّها. قلت له: على الخبير بها سقطت. وعند ابن بجدتها حططت. إلّا أنّي مضطرم الأحشاء. مضطرّ إلى العشاء. عمد الحريري إلى تأطير مقامته بألغاز من أصول الشّرع بطريقة تعليمية تهدف إلى تثقيف المتلقي بهكذا قضايا، ومعنى هذا اللغز أنّه يستفهم عن قضية موت شخص مسلم وذكر(مسلم) لأنّ غير المسلم لا يرث المسلم وكذا العبد لا يرث الحرّ وتلك مسلّمات فقهية؛ فكأنّنا بهذه المسائل يتوجّه باستفتاء

[1] مقامات الحريري : ١٢٣ .

لذاك العالم _الحبر_ الفقيه مفاده : إنّ هناك رجلًا مسلمًا حرّ قد وافاه الأجل، وكانت له زوجة وأخ وقد أخذت الزوجة نصيبها من الإرث، واستحوذ أخو الزوجة على ما تبقى من الإرث، ولم يحصل أخو ذلك الميّت على حقّه من الإرث على الرغم من اكتمال موجبات الوراثة في ذلك الأخ الذي لم يرث أخاه [١]، وهكذا نقف على بؤرة اللغز بالرجوع للوظيفة المرجعية بالتعاون مع السياق ليصل المتلقي إلى الحلّ، الذي يتمثل في رغبة السائل في معرفة مسببات عدم وراثة أخ الميّت، وعلّة حجب الإرث عنه.

وهكذا نبّه الحريري متلقيه بالمقدمة النثرية ليهيّئه لتلقي الشّعر ولا سيّما أن هذا الشعر ينطوي على مسألة فقهية فيها من الإلغاز ما فيها، حتى أفضت بدورها إلى ذلك التداخل النثري للشّعر بوصفه مفهمًا من جهة، واللغز شاحذًا للقريحة من جهة أخرى.

وإذا ما بحثنا عن الوظيفة الشعرية المهيمنة هي هذا النصّ من مقامة الحريري نجدها تتمثل بوظيفة ما وراء اللغة؛ إذ أنّه أراد شيئًا من وراء مقامته تارة، ومن وراء لغزه تارة أخرى، وتداخل شعره تارة ثالثة، لربّما أراد ترسيخ الفكرة عن فقيهة أمر المسألة الشرعية التي عرضها في مقامته لدى المتلقي عن طريق شعرٍ ملغز.

تداخل الشعر الملغز مع فن الحكاية القصصية، المتمثلة بألف ليلة وليلة؛ فقد كان الشعر الملغز يدخل عرضيًا بمنتصف انسيابية النثر، فيأتي لإثارة انتباه المتلقي تارة، أو لإضفاء جمالية لمتعة المتابعة وحسن الإصغاء للباثّ تارة أخرى .نلمح ذلك التداخل في هذا النصّ[٢]: "**وفي ذلك البستان من اللوز الأخضر ما هو شديد الحلاوة يشبه الجماد وله من داخل ثلاثة أثواب من صنعة الملك الوهاب كما قيل فيه الشاعر:**

ثلاثة أثواب على جسده رطب مخالفة الأشكال من صنعة الرّب

يريه الردى في ليله ونهاره وإن يكن المسجون فيها بلا ذنب

وفي ذلك البستان النارنج كأنه خولنجان"

---

[١] شرح مقامات الحريري : ٤١٦/١.

[٢] ألف ليلة وليلة : مجهول المؤلف : المجلد الرابع : ٨٢ .

في هذا النصّ، جاء اللغز الشعري ليضيف جمالًا ومتعة للمتلقي؛ كي لا يصبح النصّ توصيفي بحت، خالي من الجمال، وبما أنّه جاء من جانب مدخل جمالي، لم يعمد الشاعر إلى تحيّير المتلقي بالانشغال في البحث عن حلّ اللغز عن القصد من النصّ أساسًا، لذا كشف عنه _اللغز_ في بادئ الأمر من خلال مقدمته النثرية؛ كي يبقى الجمال حاضرًا في النصّ ليصل للمتلقي بعد ذلك.

بدأ الكاتب بالنثر وختم به، وبما أنّ الكتاب نثري قصصي، لذا كان الحديث عن القصد كان مستوفيًا بدون الشعر، وحتى وإن رفع النصّ الشعري، لا يخلّ بالنصّ شيئًا ولا ينقص من مفهومه؛ بل جاء هامشيًا من حيث الهدف، كون الكاتب لا يبتغي الشعر؛ بل النثر، ومركزيًا من حيث الفائدة؛ إذ الجمال الذي تحقق في النصّ سببه الشعر الملغز، كما لا يستطيع الكاتب إهمال الجنبة الجمالية والمتعة القرائية، كونها تجذب المتلقي، وتستميل فكره من خلال اللغز الذي شاع فيه _النصّ_.

كما أنّ الحكاية القصصية احتوت على الكثير من التداخل بين الشعر والنثر، ومنها ما جاء لإثارة انتباه المتلقي، وذلك في النصّ الآتي[1]:"**وفي ذلك البستان النارنج كانه خولنجان كما قال فيها الشاعر الولهان:**

وحمراء ملء الكف تزهو بحسنها فظاهرها نــار وباطنها ثلج

ومن عجب ثلج من النار لم يذب ومن عجب نار وليس لها وهج

وفي ذلك البستان ..."

لم يشمل اللغز الشعر في هذا النصّ فحسب؛ بل حتى المقدمة النثرية، حملت مفردة أومأ بها الباثّ للمتلقي بشيء من اللغز، كونه ذكر لفظ _الشاعر الولهان_، الباثّ يتحدث عن وصف النارنج، عطف على الشعر الملغز، سبقه بلفظ الولهان؛ كي يتربص المتلقي للقادم، حول ماذا قال ذلك الولهان؟ وما علاقته بالنارنج؟ إذ بينما المتلقي مشغول بالتفكير

(1) ألف ليلة وليلة: المجلد الرابع : ٨٢ .

عن الولهان، جاء بالشعر الملغز ليثيره أكثر، واستعمل الغزل من بين الأغراض، كون الشاعر في الغزل يستعمل أجمل الألفاظ، لتناسب بذلك المتعة التي يبتغي الباثّ حصولها عند المتلقي.

هكذا كان التداخل بين الشعر الملغز والنثر المُفهم، باعثًا للجمال وإثارة المتلقي في النصوص الحكواتيه، أو المقامات، ولم يكن خاليًا من الفائدة، أو لم يجدِ بنفع للنصّ؛ بل إن لم يكن مثيرًا، كان ممتعًا يجذب المتلقي للنصّ.

المبحث الثاني: الألغاز وتعددية الغرض الشعري:

بعض الألغاز تأتي مباشرة حال ما يرى المتلقي القصيدة أو المقطوعة يعلم أنها ملغزة وبها حاجة سبر أغوارها ومعرفة جوابها بإيجاد الحلّ، وأخرى غير مباشرة تأتي ملتبسة مع الأغراض الشعرية تكسو القصيدة جمالًا وروعةً؛ إذ القول الواضح في بعض الأحيان ولاسيّما في الشعر يكون مبتذلًا، لذا جاءت الشعرية الحديثة لتقول بضرورة أنّ يكون القول الشّعري غامضًا، فهناك من الشعراء من يتعامل مع الغرض بفنية ملغزة، فيدبّج المدح _على سبيل المثال _ لغزًا أو الرثاء لغزًا وهكذا، فتصبح القصيدة عبارة عن فن الشعر وليس شعرا فحسب، بوصف القول الشّعري إذا اكتنفه.

والمديح غرض قديم منذ العصر الجاهلي وأقدم، واعتنى به الشعراء أجمع والأسباب كثيرة التي دعت للمدح فمثلا بداعي المودة أو بداعي التكسب وغيره، وهناك من النقاد من فهمه على أنّه "**أنه لم يكن سوى ظاهرة لما كانوا يريدون أن يتصف به هؤلاء الحكام والخلفاء من مثالية في الحكم وعطف وحدب على الفقراء** "[1]**وفي العصر العباسي لم يعد المدح مقتصرا على الإنسان فقط، بل ظهر في العصر العباسي مدح المدن ومدح الجماد وغيره، ويدخل اللغز مع المدح وذلك عن طريق استعارة "للمعنى لفظ غير لفظه، وحاصلها المبالغة في التخييل والتشبيه مع الإيجاز غير المخل بالمعنى والتوسعة على المتكلم بالعبارة**"[2].

أمّا مع الهجاء فيمعد الشاعر أحيانا إلى الهجاء الملغز أما بداعي السخرية والفكاهة أو بداعي التقية من المهجو أو دواعي أخرى، وهناك هجاء منصف وهناك هجاء فاحش وغير منصف، كأن يسلب المهجو صفات هي فيه صدقا، ولم يعد الهجاء مقتصرا على الإنسان فقط بل أصبح هجاء الحيوان وارد في العصر العباسي وبطريقة ملغزة.

---

[1] مظاهر المجتمع ومظاهر التجديد في الشعر العباسي في العصر الأول (١٣٢ ـ ٢٣٢ م): مصطفى بيطام:١٥١.

[2] المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : السجلماسي : ٢٣٥ .

مع الغزل فأننا نلمح ذلك في الإعراض عن ذكر أسم الحبيبة والحوم حول ما يشبهها من الأمور وأحيانا أخرى يجعلها مثل السؤال ويبقى مبهم بلا وصف مماثل لها، فتارة يلغز بأوصاف مقاربة أو أوصاف جميلة ليضفيها على محبوبته أو يجعل الغزل على هيأة سؤال ملغز يحوم حول أسمها فقط ولا يتطرق لشيء آخر؛ كذلك هناك غزل ماجن ملغز واعتمد فيه الشاعر على ذكر الأوصاف الحسية للموصوف.

وفي الرثاء يعمد الشاعر إلى رثاء النفس بطريقة ملغزة أو يرثي الآخر، وفي العصر العباسي ما عاد الرثاء مقتصرا على الإنسان فقط بل تجاوزه لرثاء الجماد ورثاء النباتات وغيرها.

غرض الوصف لم يعد غرضا واضحا يصف الصحراء بما فيها أو يصف الناقة أو الرحلة؛ بل تعدى ذلك إلى الوصف الملغز والذي شمل كل شيء، وهناك من الوصف ما هو مباشر وهناك ما هو غير مباشر أي يصف شيء بلغز ويلوح بأوصاف من ذلك الشيء الموصوف.

والأغراض المستحدثة التي طرقت أبواب العصر العباسي ومنها الغرض التعليمي، فهناك شعر تعليمي نحوي ملغز، وهناك شعر تعليمي لغوي ملغز، وكل له حيثياته ومبتغاه.

كذلك الطرديات، فتواردت كثيرا بصورة ملغزة، تكون مباشرة أو غير مباشرة عن طريق التلويح لها.

المدح :

جاءت في العصر العباسي قصائد مدحية حاملة للغز بطريقة وأخرى، نحو قول أبي الفتح البستي(ت٤٠٠هـ)[1]:

كالشَّمسِ نوراً ولكنْ مالَهُ لَهَبُ كالغَيْثِ جُوداً ولكِنْ وَبْلُهُ الذَّهبُ

[1] ديوان أبي الفتح البستي: تح: دريد الخطيب ولطفي الصقّال : ٣٣ .

في صحَّةِ العَدلِ والتَّوحيد موعدُهُ في كَثْرَةِ الكُفرِ والإلحادِ ما يَهَبُ

في هذا المقطع عمد أبو الفتح البستي إلى مدح الوزير الصاحب بن عباد؛ إذ عمد إلى تقديم صورة عن ممدوحه من خلال إخفائه عن النص، وجعل صفاته هي من تتحدّث؛ وبدأ بالصفات الشكلية حيث نور الوجه الذي ألغز عنه بالشمس واستعارها لتحل محل ممدوحه؛ لكن هذه الشمس مالها لهب وهذه عودة للمتلقي إلى النص مرة أخرى بوصف الشّاعر قد ذكر للمتلقي قرينة تبعد بالوصف عن الشّمس الحقيقية إلى مجازٍ، ثم وصفه بالغيث دون المطر لأن المعروف عن المطر هو عن غضب والغيث عن رحمة؛ لذا اختار الغيث وأضفاه على ممدوحه من حيث الجود وكينونة الغيث محمودة مغبّته، كذلك كان الصاحب محمود المغبّة، من بعد ذكر النور والكرم عمد إلى العدل والتوحيد وأضفى عليه السمات الإسلامية، وعمد الشّاعر إلى التشبيه المرسل هو ذكر المشبه به وأداة التشبيه دون المشبه كي يبقى النصّ ملغزًا ولا يفصح عن فحواه مباشرة، وهذا النوع من الشّعر دخل في العصر العباسي جراء دخول الفلسفة والمذهب اليوناني "وأمّا المبالغة في المعنى فإن الناس مختلفون في حمد الغلو وذمّه، فمنهم من يختاره ويقول : أحسن الشعر أكذبه، ويستدل بقول النابغة، وقد سئل: من أشعر الناس ؟ فقال من استجيد كذبه، وأضحك رديئة. وهذا هو مذهب اليونانيين في شعرهم"[1]، وبالغ الشاعر في مدحه عندما لم يذكر المشبه واكتفى بالإلغاز عنه وعدم التصريح به؛ ومن ثمّ نتج عن عدم التصريح واللغزية، أن أصبح للنص الواحد عدة أصوات، كون الشّاعر له صوت وغاية، والنص يوحي بصوت، والمتلقي يوحي بصوت ،ومع اختلاف المتلقين وباعتبار أنّ النصّ ملغز ولم يصرّح بماهية هذا الممدوح؛ لذا سوف تتعدد الأصوات أكثر؛ لأنّ كل متلقٍ له رؤيته الخاصة والشاعر لا يكتب وحده ولوحده، إنّما يكتب لعدد من أشكال الوعي الكاملة الحقوق؛ ومن ثمّ إن هذه العناصر الشّعرية لم تقدم من خلال ذهنية واحدة، بل من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة، لتخدم عدد من الذهنيات في المقابل، كما أنّ ليست المادة الموظفة في النّص هي التي تندمج مباشرة؛ بل هذه العوالم، وهذه الأشكال المتعددة

[1] سر الفصاحة : ٢٧١ .

من الوعي بما فيها من ذهنيات هي التي تندمج في وحدة سامية[1]، والصفات التي قدمها الشاعر في مدحه لم تكن مخصوصة له وحده؛ بل هي ناتجة من ذهنيات عدة ومقدمة لذهنيات متعددة أخرى، وكل هذه الأشياء تندمج مع بعضها ليخرج النصّ حاملًا أصوات عديدة بما فيها صوت المؤلف. ومن نماذج المدح الملغز ما جاء في قول السري الرفاء(ت٣٦٦هـ) [2]:

يُوَرِّقُهُ إذا البرقُ استنارا هوىً يقتادُ عَبْرَتَه اقتسَارا

بَدا مِشْقاً تَرودُ العينُ فيه فتَقرَأُ مـــن لوامِعِه ادِّكارا

ونَمنمةً تُضيءُ له وتَخبُو كما طَيَّرْتَ عن زَندٍ شَرَارا

وإيماضاً يَشُقُّ الجوَّ شَقّاً كما قْتَبَسَتْ إِماءُ الحيِّ نارا

في هذا المقطع يمدح السري الرفاء أبا الهيجاء حرب بن سعيد _سيف الدولة الحمداني_، لكن بطريقة ملغزة مختلفة؛ إذ يجعل ضوء البرق يقلقه ومكرها يبكي ، ثم يجعله جميلا ترود العين فيه وجعل له لوامع ومن هذه اللوامع تقرأ العين اذكار؛ ثم يصفه بالبرق الذي يشق الجو كما لو أن إماء الحيّ اقتبست منه نارًا لشدّة توهجه.

كثرة التشبيهات هي كثرة الأصوات، وكأنّه تكون للنص شخصيات مشاركة متعددة، وتكثر تفسيرات النص، فتارة يكون خائف من الضوء، وتارة أخرى يكون هو الضوء ثم بعدها يكون ضوء لامع وكأنه النار، هذا التلاعب في الاستعارات والتشبيهات تخرج بالنص إلى كثرة التأويلات، ومن ثمّ مع كل تأويل هناك شخص أنتج هذا التأويل، وعليه يصبح ذلك الشّخص مشاركًا بالعملية.

والشّخصية المقصودة في قول السري الرفاء السابق هو الممدوح؛ ومن ثمّ فإن الشاعر" لا يبحث عن الأحاديث الموضوعية للشخصيات (هذه الأحاديث النموذجية والمتميزة)، ولا يبحث عن كلمات معبرة وملفتة للنظر ونهائية خاصة بالمؤلف، بل يبحث

---

[1] ينظر :شعرية دستويفسكي : ٢٤ .

[2] ديوان السري الرفاء: تح: د. حبيب حسين الحسني: ١٥٩/٢ .

بالدرجة الأولى عن كلمات تخص البطل، كاملة الدلالة إلى حدّ بعيد، كما أنها تبدو وكأنها مستقلة عن المؤلف تعبر لا عن شخصية البطل(أو خصوصيته) ولا عن موقفه في هذه الظروف الحياتية بالذات، بل عن موقفه الأخير من العالم، هذا الموقف الأيديولوجي الذي جرى تأمله"[١]،وكذلك كان الشاعر لا يبتغي الصدق وراء المدح بوصفه يتكسب، ولا أراء الشخصيات، إنما كان يريد البطل الذي هو الممدوح، وهذا كان موقف السري الرفاء وفكره كلّه غايته التكسب.

الهجاء:

فن قديم يستهدف الآخر بشكل غير محبب، وقد خاف العرب من الهجاء أكثر من طمعهم في المديح، كونه إمّا أن يجعل الآخر بلا أخلاق، أو أن يجعله ذميم الخُلق؛ لكن عندما جاء الإسلام أصبح الهجاء هو سلب دينية الآخر والنعت بالكفر والإلحاد، وتطور مفهومه في العصر العباسي، لمّا "تراوح هذا التطوّر بين حدود ثلاثة : حدّ الهبوط إلى درجة السباب والفحش والابتذال والسخف، وحدّ الاعتدال الذي يقترب به من مفهوم أبي عمرو العلاء للهجاء؛ إذ يرى أن خيره ما تُنشد العذراء في خدرها، فلا يقبح بمثلها، وحدّ ثالث، وهو حدّ التسامي به من الناحية الفنية، وهو ما أطلقنا عليه شعر السخرية"[٢]، كذلك لم يقتصر الهجاء على الإنسان فحسب؛ بل شمل الحيوان أيضًا.

يحدث أحيانًا أن يلغز الشاعر في هجائه جاعلًا من هذا الهجاء حاملًا لمدلولات متعددة تخرج النصّ من فردانيته، ومثال ذلك ما حصل مع الشّاعر منصور النمري(ت١٩٠هـ)[٣]، عندما هجا الشّاعر عبد الصمد بن المعذّل(٢٤٠هـ) [٤]:

أحاجيكُمُ ما قوس لحم سِهامُها من الريح لـم توصَلْ بِقدٍّ ولا عَقَب

وليست بشِريانٍ وليست بشَوْحَطٍ وليستْ بنبْعٍ لا وليستْ من الغَرَب

---

[١] شعرية دستويفسكي : ٥٨ .
[٢] الشعراء الكتاب في القرن الثالث الهجري: حسين صبيح العلاق، ٣٤٥ .
[٣] أبو الفضل منصور بن سلمة بن الزبرقان النمري .
[٤] شعراء مغمورون في العصر العباسي الأول: نازك سابا يارد، ٢٥٧ .

عمد الشاعر منصور النمري إلى جعل هجائه غير المعتاد؛ إذ بدأه بلغز يحمل المتلقي إلى بؤرة السؤال ،ولم يهجُ المعذل، وكأنه يريد أن يقول إنه جبان ونستدل بذلك من خلال الأوصاف التي استعملها في توصيف رمحه؛ إذ جعله ليس من الجلد ولا من العصب ولا من الشريان ولا من ماء الحضيض ولا من النبع ولا من الغَرَب، وكما جرت عادة الهجاء أن يهجو الشخص نفسه لا أن يهجو سيفه أو رمحه ، لكن منصور النميري عمد إلى ذلك بغية اللغز وتعدّد الصوت.

وفكرة منصور هذه متعددة الأصوات بحكم آراء المتلقين، ولو اختار الهجاء الاعتيادي لربما كان أحادي الفكرة والشائع في الهجاء " إن الوظيفة المتعددة الأصوات لا تتلاءم مع أحادية الفكرة في النمط الاعتيادي، إن الخصوصية في عرض الفكرة يجب أن تظهر بشكل متميز والذي يهم هو الجانب الفني وليس المضموني للأفكار في العمل الأدبي"[١]، وعندما جعل الهجاء منصبًّا على الرمح وليس على الذات الشخصية خرج الهجاء بحلّة جديدة تحمل المرونة في التعددية؛ لكن الشاعر لم يجعل القول إلى آخره مبهمًا وملغزًا؛ بل اعتمده لإثارة المتلقي وبعد أن تم التواصل مع المتلقي عمد إلى التصريح بالمراد وذلك في قوله[٢]:

ألا تلك قوسُ الدّحدْحِيّ معذَّلٍ بها صار عبديّاً وتمَّ له النسَب

وهنا صرّح الشاعر بمراد النص، أي جواب إلغازه عندما ذكر (رمح المعذل) وبها انتهى اللغز في النص.

لم يقتصر الذمّ على الإنسان فحسب؛ بل تعداه إلى الحيوان، وهو ما حصل مع أبي نواس(ت١٩٩هـ) عندما ألغز في العنكبوت هاجيًا إياه [٣]:

وَقـانِـصٍ مُـحـتَـقَـرٍ ذَميمِ كَـدرِيٍّ لَـــونٍ أَغـبَـرٍ قَـتيمِ

مُشتَبِكِ الأَعجازِ بِالحَيزومِ وَمُـخرِجِ اللَحظَـةِ بِالخَيشومِ

---

[١] يُنظر شعرية دوستويفسكي: ١١٢ .
[٢] شعراء مغمورون في العصر العباسي الاول: ٢٥٧ .
[٣] ديوان أبي نواس: تح: إيفالد فاغنر، وغريغور شولر: ٢٥٩/٢.

أَضيَقُ أَرضاً مِن مَقامِ الميمِ أَو نُقطَةٍ بَينَ جَناحِ الـــجيمِ

لَيسَ بِقِعديدٍ وَلا قَيّـــومِ وَلا عَـــنِ الحيلَةِ بِالسَـؤومِ

إلى آخر النّصّ الذي نلحظ فيه وصفًا ذميمًا للعنكبوت لِما صرّح الشّاعر بكينونته الذميمة المحتقرة، ولم يغادر أبو نواس لونه الذي كان عرضه لهجائه كذلك، وجعله صغيرا لدرجة أنه أقل من نقطة تحت حرف، وكيف هو لا يسأم من الحيلة، وما إلى ذلك من الهجاء الذي وصف به العنكبوت ملغزًا.

الملاحظ على النّصّ قد عمد الشّاعر إلى أنسنة الحشرة (العنكبوت) وذمّها بشكلها وصفاتها المعنوية، ومع ذمّ الحيوان اختلفت الفكرة وتشعبت عمّا كانت عليه في الهجاء للإنسان؛ لكن الفكرة نفسها من الهجاء للحيوان تستطيع أن تحتفظ بدلالتها، بفكرتها الكاملة وذلك فقط بالاستناد إلى الوعي الذاتي للشّاعر عن الحيوان بوصفه فكرة فنية أساسية ومسيطرة في تصوير البطل تصويرًا فنيا[1]، والبطل هنا هو المهجو والمتمعن في النص بفكرته الكاملة يستطيع أن يخلص إلى المغزى من القول.

الرثاء:

الموت هو النهاية المحتومة لكل حيّ، وهذا قدرٌ لا انفكاك منه منذ بداية الخلق، الرثاء هو مدح الميت عن طريق ذكر صفاته الحسنة ومزاياه الجيدة بتعداد تلك الصفات ومزاياها؛ ومن ثمّ استعظام الرزية وابداء التفجع والتلهف على الفقيد[2]، والمعتاد عليه هو ان يعمد الشاعر الذي يرثي أحدًا أن يذكر الخصال الحميدة والأمور الطيبة التي كان بها، وعندما كان مقتصرا على التفجع بالميت وذكره بالسيرة الحسنة، كان الشعراء ينظمون على هكذا منوال؛ لكن تطور فيما بعد وتدبّج باللغز أحيانا وهذا ما حصل مع بديع الزمان الهمذاني عندما قال[3]:

نذير، ولكنه ســاكتُ وضيف، ولكنه شامِت

---

[1] ينظر: شعرية دوستويفسكي : ١١٢ .
[2] ينظر: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب : أحمد الهاشمي : ٣٤٣ .
[3] ديوان بديع الزمان الهمذاني :٤٧ .

وإشخاص موت ولكنه إلى ان اشيعه ثـــابت

ومع البديع الهمذاني كان الرثاء ملغزًا ذا دلالة مختلفة وأصوات متعددة، وعمد الشاعر إلى أن يرثي نفسه؛ لكن مع ذكر مفردة شامت عدل الشاعر عن التصريح بالضعف أمام الضيف إلى اللغز؛ كي لا يبيّن ضعفه أمام هذا الشامت؛ لأن الإنسان بطبعه لا يبين الضعف أمام من يشمت به كذلك، استعمل مفردة (ساكت) بدلًا عن (صامت)؛ لأنه كان ساكتًا مجبرًا ولو أنّه تمكّن التحدث لتحدث؛ لكن سكوته كان مفروضًا، ودلالة ساكت تناسب السياق، كذلك اختار اسم الفاعل ليدل على ثبوت حال ما لحقه من الشيب؛ إذ" إن الفكرة المؤكدة نبرة تتميز بها من نبرة الفكرة غير المؤكدة "[١]، وطبيعي أن يندب الشعراء أنفسهم وهم يفارقون دنياهم إلى حفرة مظلمة غير معروف عقباها، وما هي إلّا ساعات ويخرج المشيعون من حولهم وورائهم يحملون نعوشهم على قبورهم ويدفنونهم في لحودهم، ويوارونهم التراب، ويعودون لينهِ كل منهم حياته[٢].

وعندما كان الرثاء هو تفجع، لربما لم يحبذ الشاعر أن يصرح بتلك الفاجعة لذا ألغز وأبعد عن الحزن وناب عنها باستعمال دلالات تدل على هذا التفجع، مثلًا(إشخاص موت) وهو بهذه العبارة شخّص الشيب جاعلًا إياه شامتا، طويل المكث حتى أفوله من الدنيا، وعندما استعمل الشّاعر دلالة الشيب تعامل معه بيقينية تامة وأكد وجوده ولم يشكك به، والأفكار اليقينية وهي الأفكار الصائبة التي تلبي حاجة الوعي عند المؤلف، وتسعى لأن تتجسد في الوحدة المعنوية _من المعنى_ للعمل الأدبي، إن مثل هذه الأفكار وكل الأشياء التي تدل على الفناء لا يجري التعبير عنها، بل يجري تأكيدها، وإن تأكيدها هذا يجد تعبيره الموضوعي في نبراتها الخاصة ، وفي وضعها الخاص والمتميز داخل العمل الأدبي ككل[٣]، وتأكيد هذه النبرة الحزينة الموضوعية والذي أعطاها التمييز هو بناء النص مع الدلالات مع اللغز الموظف والذي أدى بدوره إلى تعدد الرؤى والأفكار داخل النص.

---

[١] شعرية دوستويفسكي : ١١٣ .
[٢] ينظر :فنون الأدب العربي : شوقي ضيف : ٣٠ .
[٣] ينظر :شعرية دوستويفسكي : ١١٣ .

وهناك من تعدى بالرثاء ليشمل التوّرية بالورد عن المحبوبة، وهذا ما حصل مع ديك الجن(ت٢٦٣هـ) [١]:

تَبكي وتَقْتُلُ مَنْ تُحِبُّ فَقَدْكَ مِنْ عَجَبٍ عَجيبِ

وهنا عمد ديك الجن إلى رثاء الورد تورية عن محبوبته، وجعل يقول أنّه يبكي على قطفها، وقد وصف قطف الورد بالقتل بوصفه يقصد محبوبته الأنسية، وكذلك جعل عليها الحزن حدّ البكاء، فالرثاء هو الحزن على المفقود أيّا كان .

الغزل:

الغزل هو ذكر محاسن المرأة أو توصيفها بطريقة حسّية؛ إذ " هو حديث الشاعر عن المرأة، والإفصاح عما يجيش في صدره من مشاعر الحبّ نحوها، وأحيانا يكون هذا الغزل عفيفًا فيصف أخلاقها أو مزاياها المعنوية، وأحيانا يكون حسّيًا فيصف مزاياها المادية، وأحيانا يصف ألم فراقها وتباريح الشوق إليها والجزع لصدودها، والعتاب على إخلاف مواعيدها ونكث عهدها "[٢]، وكذلك هناك غزل في النبات على شكل وصف، وبه يعمد الشّاعر إلى الحديث عن النبات بغزل.

ومما جاء في الغزل الملغز، ولاسيّما العفيف منه؛ إذ كان الشّعراء يعمدون إلى تعمية محبوباتهم بالإلغاز والترميز عنها، فيحارّ المتلقي للكشف عن خيوط تلك المحبوبة، ومن ذلك ما جاء على لسان كشاجم(ت٣٥٠هـ)[٣]:

سَقْيًا لَهَا وَلِظَرْفِ مَنْ سَمَّاهَا فَلَقَدْ أَصَـــــابَ بِلُطْفِهِ مَعْنَاهَـــــا

قَالَ العَوَاذِلُ: مَنْ عَشِقْتَ؟ فَقُلْتُ: مَنْ نِصْفُ اسْمِهَا نَعْتٌ لِمَنْ يَهْوَاهَا

وهذا اللون من الغزل الملغز يعمد إليه الشّاعر من باب الظرافة واللطافة وجعل المتلقي مشاركًا وله مساحة من العملية الإبداعية؛ وربما يكون من باب التقية باعتبار المعهود عن العرب غيرتهم وخشيتهم على عدم افتضاح أمر علاقاتهم الغرامية، أو شيوع أسماء محبوباتهم على مسامع العرب فتلوكها ألسن العذال والرقباء.

---

[١] ديوان ديك الجن: تح: مظهر الحجي: ١٥٢ .
[٢] جمهرة روائع الغزل في الشعر العربي: د. كمال خلايلي : ١١ .
[٣] ديوان كشاجم: تقيين وإضافة: إحسان عباس: ١٨٥ .

والعادة التي جرت في الغزل العذري العفيف هو أن يكون متشح بطابع الحزن ولوعة الحرمان واليأس ، لكن انعطف ديك الجن عن ذلك مثلما انعطف عن التصريح بالمقصود بالغزل ، وجعل الغزل ظريفًا ومتفاءلًا، ذا بهاء وتناسق حتى مع الموسيقي المستعملة، ومع ذلك لم يتجرد قول ديك الجن الآنف الذكر من ذكر لمحاسن الحبيبة ولو بشيء يسير، **إذ** "لا يستطيع أن يتجرد تجردا تاما عن التحسر إلى وصال الحبيب، وعن الأوصاف الحسيّة لجمالاتها الجسدية"[1]، لذا نجد شيئًا من ذكر لمحاسن تلك المحبوبة في مقطع ديك الجن وذلك ما جاء في دلالة الاسم _ورد_ وعلى أنّها تحوي على كل ما يدل عليه ذلك الاسم.

وقد عمد الشّاعر إلى الاعتراف بادئ الأمر واكتنف هذا الاعتراف جدال حول ماهيّة هذه المحبوبة "**في** الكلمات الأولى للاعتراف يختبئ الجدال الداخلي مع الغير؛ ولكن الكلمة الغيرية لها حضور غير مرئي وهي تحدد من الداخل أسلوب الكلام"[2]؛ إذ المشاعر المخبوئة خلف المفردات هي من حدّدت طريقة انتقاء المفردات أو أسلوبها عند الشاعر، وهي بطريقها عمدت إلى تعدّد وجهات النظر حول القول؛ ومن ثمّ تعددت آراء المتلقين وأصواتهم، كذلك الشاعر حسب للمتلقي حيز وكتب على غراره، أي جعل للغيرية حيزًا في كتابته.

ولم يقتصر الغزل على النساء ، بل تعداه إلى النبات أيضًا ، مثلًا ابن دريد(ت ٣٢١هـ) [3]:

جِسمُ لُجَينٍ قَميصُهُ ذَهَب . زُرَّ عَلى لُعبَةٍ مِنَ الطيبِ.

فيهِ لِمَن شَمَّهُ وَأَبصَرَهُ. لَونُ مُحِبٍّ وَريحُ مَحبوبِ.

عمد ابن دريد إلى التغزل بالنبات بدل المرأة بوصفه لونًا جديدًا من الغزل؛ إذ جعل له جسمًا ليس كباقي الجسوم لمّا صاغه من لجين، وجلبب هذا الجسم اللجيني بإزار ذهبي كأنّما زرّ على دمية قد تشبّهت بملاحة المحبوبة ونظارة بشرتها، فضلًا عن فوحان ضوع

(١) الحبّ العذري :موسى سليمان : ١٠١ .
(٢) شعرية دستويفسكي : ٢٣٢ .
(٣) ديوان ابن دريد: تح: عمر بن سالم: ٥٥ .

تلك المحبوبة حتى يُحار عقل المتلقي في حلّ لغز الغزل المستعمل في النّصّ وكيف يُزر القميص على لعبة من طيب؟! وكيف يتم صنع لعبة من طيب؟! فكل هذه المعطيات والتشخيصات اخرجت الغزل إلى اللغز بتعدد المعاني، وكلّما تتعدد المعاني تتعدد الأصوات التي ينتجها النص؛ والتي تنشأ نتيجة تعدد دلالات النص.

وهذا التعدّد في المعاني وتداخل العبارات داخل النص هو سببه الكلمة الغيرية للآخر ولربما يكون الشّاعر قد تغزل بشخص لكنه سلك الباب الخلفي وجعل النبات درع يختبئ خلفه غزله الملغز، بوصف تطور الثقافات وتعدّد الأصوات؛ إذ أنّه " **بهذه الطريقة يقع أسلوب القصة تحت التأثير القوي جدًا والمتحكم بكل شيء، تأثير الكلمة الغيرية التي إمّا تؤثر على الكلام بصورة خفية ومن الداخل، وإمّا تتجذر مباشرة، بوصفها جوابًا مستبقًا يصدر عن آخر**"[1]، ولمّا كان ابن دريد على معرفة استباقية بالذوق الغيري، ويعرف مدى التأثير على القول بطريقة وأخرى؛ عمد إلى استعمال ذلك النوع من الغزل الملغز [2].

وهناك من تغزّل بطريقة لم تكن ملغزة فحسب، بل يشوبها الغموض نوعًا ما من ناحية تداخل المدح مع الهجاء تقريبًا وذلك عند النظر للوهلة الأولى للنّصّ، وهذا النوع هو تجديد في الغزل عن طريق التغزّل بالجواري السوداوات، وهذا ما حصل مع دعبل الخزاعي(ت٢٤٦هـ)[3]:

تَخضِبُ كَفّاً بُتِكَت مِن زَندِها. فَتَخضِبُ الحِنّاءُ مِن مُسوَدِّها.

كَأَنَّها وَالكُحلُ فـــي مِروَدِّها . تَكحَلُ عَينَيها بِبَعضِ جِــلدِها

كان دعبل يتحدث عن جارية سوداء؛ إذ جعل خضاب الحناء من زندها بوصفه أسود، كذلك تكحل عينيها من جلدها لأنّه أسود، وهذا النوع من الغزل الملغز ذكر فيه الشّاعر بعض الأوصاف المادية للجسد وخالف بذلك ديدن التغزل بوصف أنّ الغزل يكون عن بياض البشرة واشراقتها.

---

[1] شعرية دستويفسكي : ٣٣٣ .
[2] نفسه: ٣٣٣ .
[3] ديوان دعبل الخزاعي: صنعة : د. عبدالكريم الأشتر: ٣٨٦ .

الوصف :

هو غرض شعري يهدف إلى وصف أشياء ماثلة أمام الشعراء، وهناك من النقاد من يرى الوصف ليس غرضا؛ بل سمة تتشح بها أغلب القصائد، باعتبار أنّ الشاعر إمّا يصف شيئًا ماثلًا أمام عينيه أو يصف شعورًا ما، لقد أجمل ابن رشيق أمر هذا النزاع بقوله:" **الشعر إلّا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه**"[1]وعلى كل حال فالوصف متداخل مع كل الأغراض الشعرية الأخرى، وهناك من النقاد من يراه غرضا كحال المديح والهجاء؛ إذ الشعراء فنانون يرسمون بالكلمات ما يرون، ويصورون ما هو ماثل أمامهم، وبهذا كثر شعرهم الإبداعي.

ونلحظ أن هناك فرقًا بين الوصف والتوصيف، فعندما يرسم الشاعر ممدوحًا أو مرثيًا أو خمرةً، فهذا توصيف وجاء تكميليًا وليس أساسيًا، بوصف أنّ الشّاعر كان يمدح أو يرثي وهلمّ جرا، لكن عندما يكون الوصف خالص، كأنّ يصف الشّاعر نهرًا أو يصف فستقة مثلًا، كما في قول ابن المعتز[2]:

زبرجدة ملفوفة في حرير مُضمَّنةٌ دُرًّا مُغشى بياقوت

الشاعر هنا لم يكن يمدح ولا يتغزل ليكون الوصف عارضًا؛ بل كان قاصدًا الوصف بوصفه غرضًا؛ إذ إنّ الفستق صدقا هو مغطى لكن هو ليس زبرجد ولا غطاءه ياقوت ولم يكن متضمنًا للدرّ الذي يغشى بياقوت، واللغز يكمن في ماهيّة العلاقة بين (الزبرجد والحرير والدرّ والياقوت)، كل هذه الأشياء مع الفستق وكيف استعار هذه الأوصاف المادية واجتلبها لمغزاه؛ هذا يدل على ذهنية الشّاعر العالية .

والقاسم المشترك في توصيف ابن المعتز هذا، هو إن كلّا من المشبه والمشبه به يشتركان في أن هناك شيء يغطيهما، وتحت هذا الغطاء يوجد شيء جميل؛ لهذا جعل الأوصاف جميلة مؤثرة ليتناسب مع الموصوف.

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه : ابن رشيق القيرواني : ٢٩٤/٢ .
[2] ديوان ابن المعتز : ١٦٧/٢ .

ومن الأوصاف الملغزة التي تستدعي تعدّد وجهات النظر، ومن ثمّ تعدّد الأصوات، قول المتنبي ملغزًا في لعبة [١]:

جارِيَةٌ ما لِجِسمِها روحُ بِالقَلبِ مِن حُبِّها تَباريحُ

في كَفِّها طاقَةٌ تُشيرُ بِها لِكُلِّ طيبٍ مِن طيبِها ريحُ

سَأَشرَبُ الكَأسَ عَن إِشارَتِها وَدَمعُ عَيني في الخَدِّ مَسفوحُ

عمد الشاعر إلى وصف تلك اللعبة وصّورها على هيأة جارية أنسية؛ إذ "إنّ القلوب تحبّها للطف صورتها، وكل طيّب يستفيد طيب رائحة من هذه الطاقة؛ لأنّها أطيب الأشياء ربما، كذلك في البيت الثالث يقول إنني سأشرب الكأس امتثالا لإشارتها، على الرغم من أنّني أكره الخمر"[٢] ،والمتنبي شاعر حاذق وتكاد تكون أغلب استعارات أوصافه مرمّزة، لا ننسى بيئته التي ساعدت على شحذ هذه القريحة.

والشاعر عندما شخّص اللعبة عمد إلى عرض لحظة واحدة فقط من لحظات المينة . التي بدورها خلقت وضعية محورية شديدة الغرابة [٣]،كما ذكر المتنبي أن الجارية الموصوفة ليس لها روح وهنا أثار ضجة على مستوى النص بوصف الروح هي من تجعل الجسد يتحرك، فكيف تحركت من دون الرّوح؟! ليحيل بذلك إلى ذهنية المتلقي، ثم ذكر حبّه لها وحتى أنّه عمد إلى المحرمات من أجلها وليفصح عن كونه رهن إشارتها، هذا الحديث والحوار المستعمل في النصّ ينتج كمية من الحوارات الخارجية الغيرية عند الآخر.

ويحدث أحيانًا أن يجعل بعض الشّعراء من القصيدة جاريةً لكن من نوع آخر، وهذا ما صنعه الشاعر بشار بن برد[٤]:

---

[١] ديوان المتنبي: ٣٨٠/١.
[٢] نفسه : ٣٨٠/١.
[٣] ينظر: شعرية دستويفسكي : ٢١١ .
[٤] ديوان بشار بن برد: ٤ /٢١٩ .

وَجارِيَةٍ يُغلي بِأَمثالِها الفَتى · شَعوفٍ لِأَلبابِ الرِجالِ فتونِ

وفي هذا المقطع ذهب بشار إلى جعل الجارية التي هي المرأة المملوكة مجرى القصيدة؛ إذ يقصد بالجارية هنا: قصيدة قالها وجرت على أفواه الرجال لجودتها، كذلك هي من الشعر الذي يعطى عليه الممدوح ويرغب به، وإنّ بشارًا سلك في هذا البيت مسالك الإلغاز والمحاجاة، فجاء بألفاظ كلها تورية بمعان قريبة وبعيدة [1]، وهنا استعار الجارية لقريضه الشّعري؛ فتحول اللفظ من اسم لإنسان ومعروف له إلى لعبة وإلى جارية، ومع مهيار واستعماله للفظ الجارية، فقد أطلقها على سفينة صغيرة؛ إذ قال [2]:

وجاريةٍ في مَجاري الحياةِ خلعت عليها رداء الشبابِ.

وحَلَّيتُها حِليةَ المشرف. ىّ فوق حمائِلِهِ والقراب.

الجارية هنا السفينة الصغيرة التي جعل عليها الشّاعر رداء الشباب، ولم يُرد منها المرأة المملوكة؛ وإن كان استعمالها مع الأوصاف الأخرى في النصّ يلوّح للمتلقي بأنّ المراد هو المرأة المملوكة ، لكنه قصد بها السفينة.

هذا اللون من الأوصاف الملغزة يأتي بصورة غير مباشرة؛ إذ لا يسأل الشّاعر عن شيء ما؛ بل يصف شيئًا ماثلًا بلغز ويعمد إلى سؤال المتلقي من دون أن يصرح بالسؤال؛ وذلك من خلال بحث المتلقي عن المقصود بالوصف كما لاحظناه في النماذج السابقة، وهناك لون من الأوصاف الملغزة يأتي بصورة مباشرة، أي يسأل الشاعر متلقيه عن الموصوف؛ كما في قول مهيار [3]:

مـا نازل بمن علا وصاعدٌ بمـن هبَطْ.

دانٍ على رأي العيو. ن وهو إن ريمَ شطَطْ.

---

[1] ينظر: ديوان بشار بن برد :٢ /٢١٩ .
[2] ديوان مهيار الديلمي : ١٥٢/١ .
[3] نفسه: ١٧١/٢ .

فـــــــهو إذا درجتَه. فـوق وتحت ووسَـطْ.

جسم له وجهان ما. شـــاء الجمالُ واشترطْ

يصف مهيار الثريا لكن بطريقة مختلفة؛ إذ يبدأ وصفه بسؤال يشغل المتلقي به ليحرّك خلده، وهنا تتعدّد الإجابات مع تعدّد المتلقين، ويسأل حول من ينزل بمن علا ويصعد بمن هبط؛ أي الهواء العالي وكيف يقلب الموازين ويرفع الأسفل وينزل الأعلى، تراه قريب وهو بعيد ومن جميع الجهات، ثم يحدث كسر لتوقع المتلقي في البيت الأخير؛ إذ الجسم ودلالته والجمال متعارضان مع الثريا، فكيف جُمِعَ الضدان؟ هنا تبرز شعرية النص وتتعدد أصواته ولم نصل إلى البطل الذي يكشف عن النصّ مادامت الدلالات متعددة، فإماطة اللثام صعبة.

الخمريات:

ذلك اللون الشعري المسخّر في خدمة الخمرة وما يدور في فلكها من ساقٍ، ونديم، وحانة، وكأس، وخمّار، وسواها، ربما يعود سبب التلغيز في وصف الخمرة هو ما فرضه الدّين الإسلامي من تحريم لها والابتعاد _قدر الإمكان_ عن خوض الحديث عنها في المجالس العامة والخاصة على السواء، لكن الشّعراء لا ينوءهم أمر عن تناولها في قريضهم ما داموا أمراء الكلام، فعمد بعضهم إلى مزج الخمرة باللغز فضلًا عن الماء كما صنع أبو بكر الصنوبري (ت٣٣٤هـ)في قوله [1]:

نَـاهِيكَ مِنَ فِضَّةٍ تَجري على ذهبٍ ماءٌ مِنَ النُّورِ في ماءٍ مِنَ اللَّهَبِ

والصنوبري في هذا البيت وصف الخمرة عند المزاج، ووصف كيف يكون مزاجهم عند الشرب؛ تحدّث عن الخمرة بلغز يجعل المتلقي يشكّ للوهلة الأولى في ماهيّة حديثه وإلامَ يشير بقوله هذا ؟ ومع هذا التعدّد في المعاني واستعمال المعادن مع الماء واللهب، والضدية في اللفظ لم ينتج عنهما صوت واحد أو بمعنى واحد فحسب، ما دامت الدلالات

[1] ديوان الصنوبري: تح: د. إحسان عباس : ٢٣ .

متعددة وكذلك المعادن الموظفة في النصّ؛ بل حتى استعمال الشيء وضدهّ فهو يقول بتعدّد الآراء وإن لم يصرّح بذلك، وفي أحيان يصدف متلقٍ لم يصل إلى الغاية ما لم يعد إلى شرح البيت والقصد من ورائه والغرض من القصيدة.

وأمّا قول ديك الجن في وصف الخمرة[1]:

كأنّها حينَ صُفِّقَتْ ذَهَبٌ. مُـــكَلّلٌ باللُّجَيْنِ والدُّرِ.

قَدْ وَلَدَتْ أُمُّها الخوات لها. فَواقِعَ مِنْ صُفْرٍ ومِنْ حُمْرِ.

ديك الجن لم يكن يجعل الخمرة هي المشبه به ذاته كما عمد إلى ذلك الصنوبري، لمّا جعلها فضة من دون أداة تشبيه ومشبّه؛ فديك الجن يرى أنّ هذه الخمرة حين مزجت اشتبكت ألوانها الناصعة، فكانت كالذهب والفضة والجواهر في تموّج ألوانها الأحمر والأصفر.

في هذين البيتين نلحظ ثمة غموض في القصد، وعندما كان للشاعر أنّ يكون ظاهر شعره خمرة، لكن الخفايا أعظم؛ ممكن القصد سياسي أو فلسفي وما إلى ذلك، ودلالات البناء العام تلوح على أنّ القصد سياسي، وبدا لنا ذلك من خلال استعمال الشاعر للفظ(الأخوات) مثلًا وجاءت(الخوات) للضرورة الشّعرية_ الوزن_ وإذا تكاتفت الأخوات تصبح بموقف جميل ولا تُكسر.

ونرى في هذه الخمرة الملغزة التي جاء بها (الصنوبري . ديك الجن) كانا قد استعملا دلالات الفضة والذهب؛ إذ استعمل الصنوبري اجتماع الضدان وأكده، فيما قال ديك الجن بتداخل الأخوات من الفضة والذهب والجواهر؛ وتأكيد هذا التداخل يلوح بشيء أخر مفاده أنّ هناك في خبايا النصّ ما هو أعظم من أنّ تكون في الخمرة، والتأكيد يكون في نهاية الكلام؛ ومن ثمّ فإنّ مثل هذه النهايات للنصوص تصبح نادرة، ومع ذلك فإنّ بعض النصوص تحمل دلالة تزداد حدّة قبيل النهاية بفضل الاستباق المكشوف للرد الغيري[2]،

---

[1] ديوان ديك الجن : ١٥٧ .

[2] ينظر: شعرية دستويفسكي : ٣٣٣ .

والغير وبفعل أحداث العصر العباسي وما حصل فيه من أحداث سياسية وغيرها، أصبح الشاعر مقيدًا ومبتعدًا عن المباشرة؛ لكن الرد الغيري يعي ما يوّد الشّاعر إيصاله بطريقة وأخرى.

الطرديات:

هو شعر الصيد وما يتعلق بالحيوان، وهو من الأغراض التي ازدهرت في العصر العباسي، وقد عمد بعض الشعراء إلى أنّ ينظم قصيدة يكون الحيوان عمودها الفقري وصلب موضوعها، واشتهر كثير من الشعراء في هذا الغرض، أمثال ابن المعتز الذي صنف كتابا في صيد الجوارح، وكشاجم الذي ألفّ كتاب المصايد والمطارد، فضلًا عن أشعار ابن الرومي وابو نواس وغيرهم الطردية، الذي عمدوا إلى الإلغاز في طردياتهم، نحو قول السري الرفاء[1]:

ساريةٌ في الظَّلامِ مُهدِية إلى النفوسِ الرَّدى بلا حَرَجِ

شائلةٌ فــي ذنيبِها حُمَةً كأنها سبْجةٌ مــن السَّبَجِ

كان قد استعمل السري الرفاء كل ما يشي بالسواد والقتامة والشّر للآخر؛ إذ (الظلام، الردى، حمّة، السبج –نوع من الفحم لونه أسود–) وكل هذه الدلالات تلوح للعقرب بشكل خفي؛ وقد عمد الشاعر إلى أن يجعل الاستباق الغيري هو من يستنتج المقصود من خلال المستعمل من الألفاظ في النّصّ، مفردة (الحمّة) قد تكون قريبة وتقلل حجم أصوات النصّ، لكن هذا لا يعني أنّ المقصود عقرب بالدرجة الأولى كون الحمّة هو كل ما يلسع من الحيوانات _حشرات أو زواحف_ حاملًا السم فيما كانت طردية مهيار الديلمي ملغزًا بالسمكة، بقوله[2]:

وجارية بيضاءَ حمراءَ ربمــــا تكون غداً سوداءَ إن شئتَ أو صَفْراء

---

[1] ديوان السري الرفاء : ٢٩/٢ .
[2] ديوان مهيار الديلمي : ١٢٢/٢.

تعيش بخفضٍ ما تمنّت ونعمةٍ بحيث سواها لـــــو يُرَى فارَقَ العمْرا

سرت تقطع الخَرقَ الوسيعَ وما مشت ولا ركبت فيـــــــهِ سفيناً ولا ظَهْرا

مســـــــربلةً لم تدفع النَّبل دِرعُها وعُـــــريانـةً لـــم تشكُ قيظاً ولا قُرَّا

تـطفَّل حـــــتى زفها لك جاهراً إذا صاعبتـه عـــــدّ إعسارَها يُسرا

في هذا النّصّ وصف مهيار السمك من كل النواحي؛ حيث لونها وعيشها وكل ما يخصها، والجارية هنا السمكة والبيضاء هي السمكة قبل التذكية والحمراء بعد التذكية، وبعد التذكية سوداء أو حمراء؛ وربما يقصد بالسواد هو لون السمكة بعد الشواء والصفراء بعد القلي، وربما هذا التدريج في الألوان كان تراتبي على وفق مراحل حياتها، تعيش بنعمة ولم تركب سفينة ولا ظهرًا، ولم تلبس من الملابس ولم تشتك الحر والبرد.

وألغز ابن المعتز في الكلب قائلًا [1]:

أنعته مـــــزعفر القميص مهفهفا موثّق الفصوص

يملأ نفس القانص الحريص منتعلا بأخمص مفروض

لقد ألغز ابن المعتز عن الكلب دونما ذكر أوصافه المباشرة قدر تعويله على ذكر ما يحدثه ذلك الكلب في نفس القانص، والأمر الذي جعل النصّ يبدو ملغزًا هو أنّ الشّاعر لم يذكر الشيء الذي يتحدث عنه النصّ؛ بل أعطى أشياء تحوم في سماوات المبتغى ولا تناله إلا في أفق المتلقي الذي ربّما يصل لشيء منها عن طريق تواشج الدلالات المتناثرة في النصّ؛ التي أدت إلى تعدّد أصوات المتلقين حول التخمينات التي تؤدي إلى الحلّ؛ إذ إنّ "الوظيفة المتعددة الأصوات لا تتلاءم مع أحادية الفكرة في النمط الاعتيادي"[2] ، لذلك كان الشعر متعدّد الأفكار والوظائف كي يستقبل أكبر عدد من الأصوات.

---

[1] ديوان ابن المعتز : ١٣٤/٢.
[2] شعرية دستويفسكي : ١١١ .

الشعر التعليمي:

ضيف جديد طرق أبواب العصر العباسي؛ إذ هو لون من الشعر يهدف إلى حفظ العلوم واستظهارها للعامة، كذلك هو يفترق عن الشعر بمعناه الفني، الذي يغلب فيه عنصرا الخيال والعاطفة، ويهدف إلى المتعة والتأثير في النفس، في حين لا يلتقي الشعر التعليمي مع الشعر الفني إلّا في النظم فقط[١]؛ استُحدث الشعر التعليمي نظرًا لتقدّم العصر وازدهار الأدب فيه وأصبحت الناس تستلطف الشعر وتحفظه، لذا عمد الشعراء إلى أنّ ينظموا قواعد اللغة العربية ومفرداتها كي يسهل على النّاس حفظها.

ومفاد الغرض التعليمي أن يعمد الشاعر إلى تنظيم أبيات تعليمية سواء في النحو أم اللغة، وتكون هذه الأبيات خالية من الانفعال والعاطفة؛ تنحّي القلب وتدني العقل، وغايته الأولى والأساس هي تعليم الناس بعيدًا عن العاطفة والخيال وما شابه، فكل ما يشمل على تعليم الناس قواعد اللغة ومعانيها، وأحكام النحو وسواها بعيدًا عن العاطفة، كذلك يشمل على بقية العلوم وليس مقتصرًا على العربية فحسب.

فهناك ألغاز لغوية هدفها اللغة ومعاني المفردات، وهناك ألغاز نحوية هدفها النحو وتعليم قواعده؛ ومن ألغاز النحو ما قاله أبو بكر الخوارزمي (ت٣٨٧هـ) [٢]:

ما تابع لم يتبع متبوعه في لفظه ومحله يا ذا التّثبت

ماذا بعلم غير علم نافع بالغت في اتقانه حتى ثــبت

ورد في هذين البيتين ثمة لغز نحوي بؤرته (غير علم) و(غير) صفة للعلم ولم تتبع موصوفها في حركته؛ إذ (غيرَ) مبنية على الفتح في محل جر[٣]، كذلك ابتدأ الشاعر

---

[١] ينظر: الأدب العربي في الأندلس : عبدالعزيز عتيق: ٣٢٩ .
[٢] ديوان الخوارزمي: تح: د. حامد صدقي : ٢٦٩
[٣] ينظر : منير الدياجي في تفسير الأحاجي : علي بن محمد بن عبدالصمد : ١٣٠ .

الكلام بسؤال عن شيء ورد في أثناء السياق، يستطيع المتلقي الحاذق أن يصل إليه إن أنعم النظر رويدا؛ إذ (غيرَ) مفتوحة، و(علمٍ) مكسورة وهذا منافٍ لقواعد العربية.

وهذا النمط الذي من الألغاز ما يكون ظاهرًا في طيات الكلام، وفي قبالته الألغاز غير الظاهرة، ومن مصاديقها قول أبي العلاء المعري[١]:

وَخِلَّيْن مقرونين لَمَّا تعاونـا أزالا قُصَيا في المحلِّ بعيدَا

وينفيهما إن أحدث الدهرُ دولةً كما جعلاه في الديارِ طَريدَا

وهذا اللغز في(أل التعريف) وكيفية اقتران همزة الوصل مع حرف اللم ليتشكّلا باجتماعهما (أل) التعريف؛ ومن ثمّ عرّج على كيفية كينونة الاسم النكرة قبل دخولهما عليه، وصيرورته معرفة حال دخولهما عليه، وبذلك حملا النكرة من محل التنكير إلى مقام المعرفة .

وهكذا تتعدّد الأصوات بتعدّد فهم المتلقي للغز وعن ماذا يتحدث ؟ وإلامَ يهدف؟ إذ إن من "وجهة نظر علم اللغة والصرف لا يجوز أن نرى أي اختلافات جوهرية في الواقع بين الاستعمال المونولوجي والاستعمال المتعدّد الأصوات للكلمة في الأدب الفني"[٢]،ومن ثمّ فتعدّد الأصوات آتي من تعدّد فهم المفردات وإطاحة اللغز بالمقطع وجعله غير واضح عند المتلقي ليتعدد صوته بالتالي.

وهناك ألغاز لغوية تصيب لغة النص وتستهدف ذهنية المتلقي وخزينه المعرفي، وتأتي لإثارة المتلقي وشحذ قريحته، كما أنّ هذه الأبيات تخلو من العاطفة وتكون في معاني المفردات، ومثال ذلك قصيدة ابن دريد[٣]:

دِيـــــارُ الحَيِّ بِالرَسِّ إلى العمرَينِ فَالأَبرَق

---

[١] لم يرد هذين البيتين في ديوان أبي العلاء؛ لكن ورد ذكرهن في كتاب الألغاز النحوية (الطراز في الألغاز):٤٦ .

[٢] شعرية دستويفسكي : ٢٦٥ .

[٣] ديوان ابن دريد : ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ .

كَرَجعِ النَقشِ في الطِرسِ إذا نُـمِّقَ لَـم يَـنمَق
عَـفـاها كـلُّ رَجّـاسٍ مُلِثٍّ وَبـلُهُ مـودِق
وَهَـوجـاءَ خَجوجِيٍّ تَصُلُّ الـغَربَ بِالمَشرِق
أَمُسـتَصبينِيَ الـدارَ وَقَـد أَوفى عَلى المَفرق
بَيـاضٌ نَهنَهَ اللَهوَ وَدانى قَيـدَهُ المُطلَق
شَنَيتُ الكَـلِمَ المَدخو لَ وَالشِـعرَ إِذا اِستَغلَق
بَـلِ السَهوَ الَّذي يُشبِ هُ نـورَ الرَوضَةِ المونَق
أَجَـل إِنَّ البَـيانَ الـرَج زَ يُـدعى حِلِيَةَ المَنطِقة
وَمـا أَغرَبتُ بَـل أَفلَق تُ إِنَّ المُغـرِبَ الـمُفلِق

ونظم ابن دريد هذه قصيدته في لغة المفردات؛ إذ الرّس، العمران، الأبرق: كلها أسماء مواضع. نمق: نفش وزين [1]،.الرّجاس: ذو الصّوت الشديد[2]، ويقصد به الرعد، ملثّ: اختلط[3]، الهوجاء: الريح الشديدة الهبوب[4]، أوفى: أشرف وآتي[5]، نهنه: زجر، منع[6]، دانى قيده: قرّب خطاه وقيدها[7].

نلحظ في قصيدة ابن دريد ورود الألغاز بشكل مباشر؛ إذ لا اختلاط للغز بالمدح أو الغزل أو الوصف وما شابه، وعندها يعمد الشاعر إلى الشرح والتفصيل باللغز؛ وإنّما يعرّج على اللغز بالسؤال مباشرة، كأن يقول ما كذا ... وكذا؟ فحسب وعند فكّ رموز النصّ وتحليله والوصول به إلى مقاصده ومظانه الأصلية، لابدّ من مراعاة انتباه المتلقي، بوصفه المستهدف الأول في عملية الإبداع الشعري، وفي قول ابن دريد لم تكن قصيدته شعرية فحسب؛ بل أقرب ما تكون للعلمية، فالتخمين بالجواب لا مقاربة المعنى، والحوم حول المعنى لا ينفع بشيء بل لابدّ من الوصول للمعنى الأصلي من خلال الرجوع إلى المصادر الأخرى بوصف المُلقي يبتغي جوابًا علميًا منطقيًا.

---

(1) لسان العرب: ٣٦١/١٠ .
(2) ينظر : نفسه : ١٠٧/٦ .
(3) نفسه : ١١٥/١٤ .
(4) : نفسه : ١٠٧/١٥ .
(5) : نفسه : ٢٥٣/١٥ .
(6) نفسه : ٣٧٤/١٤ .
(7) ينظر : ديوان ابن دريد : ١٥٣ ، ١٥٤ .

ومع الألغاز التعليمية لا تظهر مجموعة أصوات بل صوتين في الأعم الأغلب، بوصف النصّ لا يحتمل مجموعة تفاسير وتأويلات كونه ثابت المعاني وحتى وإنّ ظهرت ردود أخرى للنصّ، فهي ردود واهمة ولا تكون حقيقية نوعا ما؛ إذ " وبين الردود الوهمية لهذا التحاور أو ذاك تلتقي فجأة وتتقاطع فيما بينها مجموعتان اثنتان من الردود الحقيقية، كلمتان اثنتان حقيقيتان"[1]، وعندما يلقي الشاعر سؤاله فإنه يحاور عقليات المجتمع، وجرّاء هذا التحاور يظهر صوتان حقيقيان فحسب، وهما صوت الشاعر الذي يلقي السؤال، وصوت المتلقي الذي يكون ذا جواب صحيح وحاملًا للمعنى الأقرب للمفردات.

ومع المرشد التعليمي _الشعر التعليمي_ تقل شعرية النصّ مقارنة مع الأغراض الأخرى التي تجلب الغموض والانزياح والفجوة وتجعل النص متوهجًا، مراعية في ذلك جذب الجمال للنصّ واشتغال الشعر على العاطفة والخيال، أما مع التعليمي يكون هدف الشاعر جذب عقلية المتلقي بالدرجة الأولى؛ لذلك ربما لا يهتم للغموض أو الانزياح أو الفجوة بوصفها منافية لما جاء به من تعليم العامة، إلا مع اللغز الذي يأتي به الشاعر في بعض الأحيان ليجعل المتلقي مشاركًا ليس مستهلكًا فحسب، والنّصّ أمامه مكشوف وواضح ولا عليه سوى تلقي المعلومات.

والملاحظ من السابق أنّ تعدّد الأصوات تكثر مع كل الأغراض الشعرية في الأعم الأغلب، وتقل تدريجيا كلما اتجهنا نحو التعليم والإرشاد بسبب الابتعاد عن الخيال والعاطفة اللذين هما سبب في الشعرية، ومع بساطة نظم وقلة أصوات المنظومة التعليمية، إلا أنّها عظيمة النفع للآخر كونها تمثل مجموعة المعارف التي ستزوده به.

---

[1] شعرية دستويفسكي : ٣٧٩ .

المبحث الثالث: اللغز بين شعريتي الإبلاغ والاقتناع:

لمّا كانت غاية اللغز تفعيل للعقل، والعقل هو لغة من لغات الإنسان فضلًا عن لغات أخرى يمكن للإنسان أن يفعّلها إلى جانب الملكة العقلية تعمل على تحفيزه، نحو توجيهات الجسد من إيماءات وإشارات وهمزات وغيرها، توحي إلى تقوية رابط اللغز بالمتلقي؛ فالعين لها دور، والأيادي كذلك وكل ما يدور في فلك الجسد مشترك في العملية الإبداعية للغز؛ إذ إنّ اللغز الشعري ليس كغيره من الأغراض الشعرية الأخرى التقليدية منها والتجديدية؛ بل هو شعر فيه التواء ومسافات ومحاولة؛ لاستنهاض ما لدى المتلقي من قوة ذهنية كي يتم التواصل من خلالها مع الباثّ، ولا يمكن تفسير هذه الإيماءات بعيدًا عن الحركة الثقافية من مرجعيات ونسق يتحرّك به اللغز.

ومعلوم أنّ إيماءات الجسد تعدّ أحد أهم عناصر الإبلاغ، المأخوذ في دلالته اللغوية من " بَالَغَ يُبَالِغ مُبَالغة وبَلاغًا : إذا اجتهد في الأمر، والمعنى في الحديث كل جماعة أو نفس تُبَلّغ عنّا وتذيع ما نقوله فلتُبَلِّغ ولتحكِ"[1]، والإبلاغ هو التوصيل للمتلقي ما لدى الباثّ من رسالة، فهو في أخصر عبارة، يعني الإيصال، أي إيصال شيء ما، حكاية أو خبر أو شعر... الخ من المقولات إلى المتلقي[2].

أمّا التبليغ: لا يختلف عن الإبلاغ كثيرًا؛ بل يكاد يكون مماثله؛ إذ جاء في معنى التبليغ "**الإيصال، يقال بلّغه وأبلغه السّلام: إذا أوصله إليه وأصل الكلمة من البلوغ، وهو الوصول**"[3]؛ فمهمة الإبلاغ والتبليغ واحدة ،ألَا وهي الإيصال والتواصل مع المتلقي.

والإبلاغ والتبليغ من جذر واحد(بَلَغَ)؛ لكن (إبلاغ) من الفعل (أبلغ)، و (تبليغ) من الفعل (بلّغ) وكلاهما يقومان على نقل خبر أو أمرٍ ما من الباثّ إلى المتلقي _كما أومأنا؛ لكن مع (التبليغ) لم يتم التأكد من وصول هذا الخبر أو الرسالة إلى المتلقي، ومع (الإبلاغ) يكون هناك تأكد وصول الخبر أو الرسالة، فبهذا كلاهما يعنيان الإيصال؛ بناء

---

(1) لسان العرب : ٨/ ٤٢٠.
(2) ينظر : الفروق اللغوية : أبو هلال العسكري : ٣٠ .
(3) مقاييس اللغة: أحمد بن فارس بن زكريا: ٢٨٠/١

على ما تقدّم، يمكن القول: إنّ والرسالة أو الخبر في أول نقله يسمى تبليغًا، وأمّا إذا وصل إلى نهايته يسمى إبلاغًا[١].

وفضلًا عمّا تقدّم ترى الباحثة: أنّ البناء الصوتي للمفردتين مختلف؛ وذلك في أنّ الإبلاغ يتضمّن بيانًا مسرعًا، على جناح السرعة لا يحتمل التأخير، وحجّتنا في هذا التفسير متأتية من حذف تاء (تبليغ) والشروع بالباء مباشرة، مقارنة بـ(التبليغ) ومجيء التاء فثمّة برهة زمنية فاصلة للوصول إلى باء (بلاغ) ودلالة الهمس توحي على أن المتلقي تلقف المراد أم لا، فثمّة شك في تلقف البلاغ ووصوله إلى المتلقي، كما توحي بأنّ هناك كلامًا مضافًا، وهمسًا يعتري الكلام مع التبليغ وعكسه مع الإبلاغ.

هناك علاقة وشيجة بين الإبلاغ والتبليغ والحجاج بشقّيه الاقناع والاقتناع، على أنّ الاقناع هدفه المتلقي الخاص، أمّا الاقتناع؛ فهدفه كل ذي عقل، كما أنّ الاقناع مرتبط بالذات المنتجة، أمّا الاقتناع يرتبط بما هو عقلي[٢]؛ إذ لا نستطيع أنّ نصل بشيء للمتلقي ما لم تتوفر استراتيجيات الكلام التي يمكن من خلالها الوثوب إلى ذهنية المتلقي، والمضمون الذي يتضمّن لغة لا يمكن فهمه ما لم يكن هناك وسائل تقرّبه من المراد؛ ثمّ إنّ" اللغة وظيفتها حجاجية أساسًا، لا تقتصر على التواصل والإبلاغ، هذه الفكرة تنسجم مع فكرة أوسع تقول إنّ اللغة كيان ذريعي، كيان يوظّف، لا للإخبار والإعلام، وإنّما لاستيفاء معانٍ مشتقة من الاستعمال اللّغوي(فعل الكلام)"[٣]؛ فالتواصل الذي يحمل اللغة في طواياه لا يمكن أنّ يكمل رحلته إلى المتلقي ما لم يكتنفه الحجاج والخطاب وعناصرهما الأخرى.

المهمة الأساس للغز أنّه جاء ليستهدف المتلقي، لذا كانت لغة اللغز أعلى غموضًا من لغة باقي الشعر، بحكم بناء اللغز على خفاء المراد وتعميته، والعملية الحجاجية التي

---

(١) ينظر : لسان العرب: ٤٢٠/٨ .
(٢) ينظر: الحجاج : عبدالله صولة: ٣٠١.
(٣) نظرية نسقية في الحجاج (المقاربة الذريعية ، الجدلية) فرانز فان إيمرن، روب غروتن : تر: عبد المجيد جحفة:٥.

يتكئ عليها الإلغاز وكل ما يتعلق بها أدلة ورموز لفكّ شفرات هذا اللغز أو ذاك ما لم توظّف وتسير مع العملية اللغزية لا يمكن أنّ يصل اللغز للمتلقي بصورة صحيحة ومفهومة نوعًا ما.

ومن خلال استقرائنا للألغاز الشعرية العباسية، نجد أنّها تسلك مسارين، أو تتشكّل في نمطين بحسب الإبلاغ والتبليغ، هما :

شعرية الإبلاغ:

يرمي الإبلاغ إلى إقناع جمهور خاص، أي أنّه يرتبط بما هو ذاتي، ولمّا كان كلّ خطاب هو كلام وليس كل كلام هو خطاب[1]، كون الخطاب مشروط بتحقّق الفهم عند الآخر، والشعر خطاب من نوع عالٍ؛ لاكتنافه الاستعارة، والكناية، والتشبيه وغيرها من الفنون البلاغية الأخرى؛ فأحيانًا يحاول الشاعر استعمال هذه الفنون في إبلاغه الإقناعي؛ كي يتحدث مع المتلقي بطريقة جميلة وبليغة ترمي به إلى جادة القبول للإبلاغ قانعًا، والإبلاغ الاقناعي "مجموع تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تبعث على إذعان المتلقين للقضايا التي تعرضها عليهم، أو تزيد في درجات هذا الإذعان"[2] ومن تمظهرات اللغز الإبلاغي قول السري الرفاء ملغزًا في الدفتر[3]:

وأدهَمَ يُسْفِرُ عَنْ ضِدِّهِ كــما سَفَرَ اللَّيلُ إذا وَدَّعا

بعثْتُ إليكَ به أخرَساً يُناجي العُيونَ بما استُودِعا

صَمُوتٌ إذا زُرَّ جِلبابُهُ أريــبٌ فــإنْ حَــلَّهُ أمــتَعا

تَخَيّــــرَ أنوارَه جَامِعٌ يَــــروحُ ويَغدو لها مَجمَعا

عـوّل الرفّـاء علـى الاسـتعارة[4] فـي إلغـازه ههنـا، لمّـا جـاء بمفـردة (أدهـم) وهـو شـدّة السـواد المتأتيـة مـن المـداد الـذي يقيّـد بـه عنـد الكتابـة (الأظلـم) الـذي يسـفّر عـن

(1) ينظر : الذريعة : السيد مرتضى : ٨/١ .
(2) الحجاج في القرآن الكريم : عبدالله صولة : ١٤٣ ـ١٤٤ .
(3) ديوان السري الرفاء : ٣٨٦/٢ .
(4) ينظر: كتاب البديع : أبو العباس عبدالله بن المعتز : ١١ .

ضدّه كما الشمس تسفر النهار إذا ودّع الليل، وإسفار الضوء لهذا الأدهم جاءت كونه قد دوّن الحقيقة التي ربما تجيز ملكية لمحروم، أو تهب ميثاق لمسجون، أو توثق عهدًا ربما ينقضه صاحبه فيما بعد؛ ليثبت حق الآخر من خلال ذلك التدوين، وهذه الخصوصية في الفهم للغز لا يستوعبها كل متلقٍ؛ بل ربما يسيء فهمها الفلكي، أو المنجم، ثم استكمل الشاعر صورته الملغزة لمّا بعث بهذا الأدهم أخرسًا لا ينبس ببنت شفة؛ لكنّه يناجي العيون بما أرسل به، وتحمل تلك المناجاة العينية جرّاء تحديق المتلقي به _أي الدفتر_ حين القراءة بين طياتها لونًا من ألوان الملاحظة والمغازلة البصرية _نوعًا ما_، ومن ثم إذا اغلقت دفتي ذلك الدفتر فأنّه لا يبوح لك سرًّا مّما كتبت فيه، ثم عرّج الرفّاء على وصف غلاف الدفتر بالجلباب، وهو بهذا التوصيف جعل اللغز معتمًا وخرج بالمتلقي من أحد شروط الخطاب، ألَا وهو أنّ يكون _الخطاب_ واضحًا لدى الطرفين المرسل والمتلقي _بادئ الأمر_ ونلحظ فيها توافقًا مع مبدأ غرايس على وفق هذه الكيفية لمّا قال: " كن واضحًا وقاعدة الاستعمال اللغوية الأولى عندنا ينبغي ألّا تنجز أفعال كلامية غير مفهومة من جهة أخرى إنّ أيَّ خرقٍ لشرط المضمون القضوي أو للشرط الأساسي يجعل الفعل الكلامي لا يدرك؛ بحيث لا يمكنه أن يلعب دوراً بنّاء في التحاور بين الطرفين"[1]، مع الأخذ بالحسبان أنّه حتى وإن توفّر الاتصال بين الباثّ والمتلقي هذا لا يعني أنّ التواصل تمّ بين الطرفين، ما لم تتوفر عناصر الرسالة الستة جميعًا (رسالة، ومتلقٍ، وباثّ، وقناة اتصال، ومرجعية، وسنن) وإذا ما توافرت فلابدّ للباثّ أنّ ينشئ نصًّا مفهومًا ودارجًا في ذهنية المتلقي كي تسهل عملية التواصل والإقناع، وألّا ينتج كلامًا غير مفهوم لا يستطيع معه المتلقي أنّ يصل للمعنى.

وعليه فالسري الرفاء لم يكن غافلًا عن المتلقي الخاص ومدى إدراكه وفهمه للغز؛ إذ عمد إلى ذكر الأوصاف التي تقرّب ذهن المتلقي من النصّ، عن طريق استعارة جميلة

[1] نظرية نسقية في الحجاج (المقاربة الذريعية ، الجدلية) : ١٠١ .

جعلت من الإبلاغ اقناعيًا لأرباب الوراقة التي تبدو لغير الورّاق غير مفهومة، وعندما كانت نظرية الحجاج "تعالج في المقام الأول التبادلات الحجاجية العادية في اللغة العادية"[1]، لذا كان على الباثّ أن يجدَّ ويجتهد في التوائم مع السياق العام والمعنى الذي أفاده؛ فجاءت ألفاظ الرقّاء وصوره في لغزه عن الدفتر معهودة وبسيطة كونها ومستقاة من واقعه المعيش، ومن صلب الحياة العباسية العامة؛ إذ استعمل استعارة ليست غامضة وغير مطلسمة؛ بل قريبة من المراد؛ لكن ربط هذه المفردات والقوالب التي صبّت فيها، واحتمالية الأبيات لأكثر من دلالة، هذا الذي جعل النصّ ملغزًا لغير الورّاقين، وبدا غير واضح الرؤيا لديهم؛ لكن اعتياد الناس على غموض الشّعراء والتفاف المعاني جعلها معهودة لديهم لدرجة استعذبوها وحملوا على تداولها بينهم.

لمّا كان الحجاج مفاده جعل المتلقي يقنع بما يُعرض عليه من أفكار ورؤى، وحمله على التسليم بها؛ لذا حاول السري الرفاء في مقطوعته هذه أن يقنع المتلقي بما يلغز له ويحوم حول أشياء تخالج خلده مقتربةً تارةً، ومبتعدةً تارةً أخرى؛ لكن قويت الروابط الحجاجية مع المتلقي عندما وصل إلى قوله [2]:

ورَوضتهُ غَيْثُ أقلامِهِ وقد كانَ من قَبلِهِ بَلْقَعا

في هذا البيت لربّما حمل المتلقي الفطن للتسليم بأنّ المذكور هو شيء من القرطاس، وبدلالة الأقلام؛ لكن عاد ثانية إلى تعمية شفرة (الأقلام) باستكمال الصورة الشعرية وكأنّها تتحدث عن ظاهرة طبيعية تحكيها الروضة، والغيث، والأرض البلقع التي أفضت بمعية المتلقي مع سقوط الغيث على درجة عالية من السرور والحبور؛ إذ يقول:

تُلاقي النُّفوسُ سُروراً به وتَلقَى الهُمومُ به مَصرَعا

وهنا نلحظ دقة الشاعر في اختياره للـ(غيث) دون غيره من مسمّيات المطر التي يكتنه بعضها دلالة الغضب والعذاب والعقاب؛ ومن ثم جاء إيثاره إيّاها؛ بالنظر لرهافة

---

[1] نظرية نسقية في الحجاج (المقاربة الذريعية، الجدلية): ١٥٨ .
[2] ديوان السري الرفاء : ٣٨٦/٢.

مفردة (الغيث) وشفافيتها وما تحمله من علائم الخير والبشارة في إحياء الأرض وأنّه من فيوضات رحمة الرزاق سبحانه وتعالى، وبالنسبة للدفتر ربّما يكون هذا الإحياء لشخصٍ اتُهمّ باطلًا وتمّت تبرئته بهامش قاضٍ عادل، وهذا الاستباق بمفردة الغيث لما سيأتي من سرور وذهاب الهموم جراء الفضفضة على الدفاتر وتحرير القيود في القضايا السياسية والأمور الاجتماعية والقضائية وسواها، إنّما جاء إبلاغاً إقناعيًا للمتلقي العالم بمهنة الوراقة.

ومن الشعراء من اعتمد الاستعارة بوصفها عنصرًا إبلاغيًا وحجاجيًا عنصر إبلاغي حجاجي يقفز به إلى إقناع المتلقي، ومن ذلك إلغاز كشاجم في كيزان الفقاع [1]:

مُلَمْلَمَاتُ الجسمِ من صيْخُودِ مُـقَـنَّـعَـاتٌ قِـطَـعَ الجُلُودِ

مُـزَنَّرَاتٌ بـخـيـوطٍ سـود كـأنّـهـا المرءُ مِنَ الوَعِيْدِ

قـد وضـع اللُّمَّة للسُّجودِ

مع انطلاق الشاعر ملغزًا، واختياره للمفردات القريبة من الذائقة العربية، وصولاً إلى ذهنية المتلقي؛ فسبيله إلى هذه الغاية يتأتى عن طريق تشبيهات واستعارات قريبة من المراد؛ ليصل الاثنان (المتلقي/ الشاعر) إلى نتيجة مفادها: تحفيز العقل بنظم الصور الشعرية وتجميعها مع بعضها من لدن الشاعر تارة، وتحفيز ذهنية المتلقي من أجل الوصول إلى مراد كل صورة في ذلك اللغز؛ لتنتهي به إلى ضالته في الإجابة أو الحلّ النهائي له تارة أخرى؛ فعمد كشاجم إلى استعمال التشبيهات التي تقرّب الساقي دون غيره من العامة، كونه _الساقي_ يعلم بحيثيات أوعية الخمرة، حتى وإن كان البقية من مرتادي الحانات (خمّار أو معاقر) يعرف عن الخمرة شيئًا؛ لكن الساقي يفوق معرفتهم كونها مهنته، لذا عند عرض اللغز على الخمّار ممكن أن يربط في الدلالات ويصل لمقصودية الشاعر؛ ليصبح بعدها الخمّار باثًا ثانيًا للنصّ، لربّما يكون أقدر على تفهيم العامة من الشاعر حين ألغز؛ كون الشاعر خاطب مجتمع خاص بدلالات خاصة.

---

[1] ديوان كشاجم: ٧٥ .

هناك مسألة يلزم التنبّه لها وهي إنّ الشعر وإن كان ملغزًا، ويخاطب العقل أحيانًا؛ فهو لا يتحدّث بعقلية تامة، إلّا اللهم في الشعر التعليمي؛ كون " مسلك الشعر غير مسلك العقل لا يخاطب في المتلقي فيه غير عاطفته ولا يحرّك فيه إلّا أحاسيسه؛ بل لا يصوّر من العالم إلّا ما يطرب فيحصل الإمتاع ويتأكّد الإلذاذ دون أن يكون للعقل دور في الإمتاع والإلذاذ"[١].

كي يتم التأثير من الشاعر على المتلقي الخاص ومحاولة جذبه للنصّ الملغز عن طريق ذكر حيثيات لا يعلمها إلّا صاحب المهنة أو القريب منها، لذا لابدّ للشاعر أنّ يختار عبارات تناسب المقام الذي قيلت فيه، وكذلك الاستعارات والتشبيهات المستعملة؛ كي يتم التوافق بين القصد الذي يجول في ذهنية الشاعر، والمقال الذي قاله في القصد ذاته ولا يحصل تقاطع بينهما _القصد والمقال_؛ إذ إنّ "عملية حشد الحجج وربط مفاصل الكلام، وتعليق بعضه ببعض فحسب ليس كافيًا؛ بل لابدّ كذلك من تناسب الاختيارات الأخرى على مستوى المعجم والتركيب وأزمنة الأفعال وصيغ الكلمات وأنواع الصور ومصادر التصوير ... اختيارات تراعي غاية الخطاب وتستجيب لعلاقة الشاعر بالمتلقي وتلائم وضع المتلقي ومقتضيات المقام"[٢]؛ وبهذا تزيد القدرة الاقناعية للمتلقي والاستحواذ على انتباهه، لأنّ قوة الحجاج والإبلاغ تعتمد على الشاعر، وهو المسؤول عن التأثير في الآخر عن طريق اختيار ايقونات حجاجية تؤثر فيه، وتكون قريبة منه؛ فعندما عمد كشاجم إلى الربط بين الصيغ والتراكيب ورسم المقطع وصوتياته من الداخل والخارج، وهذا كلّه يصب في مصلحة الإبلاغ الاقناعي.

ومن الإبلاغ الاقناعي إلغاز مهيار في الإسطرلاب؛ إذ قال فيه[٣]:

وما سائرٌ بينَ الورى دائرٌ بآيــةٍ ســائرةٍ دائــره

يجولُ في مستبهمٍ ضيِّقٍ منهُ حذاءَ الحلقِ الوافره

---

(١) الحجاج في الشعر العربي القديم : سامية الدريدي : ٤٩ .
(٢) نفسه: ٨٨ .
(٣) ديوان مهيار الديلمي :٢ /١٢٧ .

نتظرُ منهُ أبــداً كلَّـــما ليستْ لهُ عينكَ بالنَّاظره

يوجدُ منهُ ناحلُ مـسمنٌ يحملُ في واردةٍ صــادره

ووادعٌ يـــــدئبُ أقـــرانه وغائبٌ صورتهُ حـــاضره

قضتْ بهِ خرقاءُ مضعوفةٌ قضيِّةِ القـــادرة القـــــاهرة

كأنَّما تـــــــعقدُ في نظمهِ سحراً ولكنْ أختها السَّاحره

تعطيكَ إما ظفراً أو ردىً ســــــماتهُ العادلةُ الجائره

عمد مهيار في لغزه هذا إلى التعويل على استعمال الاستفهام بوصفه أسلوبًا حجاجيًا يهدف إلى إبلاغ المتلقي الخاص، الذي يعلم في أمور الإسطرلاب، وممكن أن يأتي هذا النوع من اللغز الإبلاغي ذا غاية تعليمية، عن طريق إفهام العامة من قبل المتلقي العالم بأمور الفلك، ومن ثمّ يصبح المتلقي الخاص باثًّا تعليميًا، نبّه العامة وعلّمهم بأمر الإسطرلاب وأقنعهم بماهيّته.

وربّما كان هناك توظيف للجسد؛ ليشترك مع اللغز؛ كي يتم التوصل لمقاربة الحلّ، عن طريق محاولة الباثّ في الدوران _لتمثيل حالة دوران الأرض حول نفسها وحول الشمس ليقرّب الصورة_ أو الإيماء لشيء معين يرشد المتلقي إلى فهم المراد باللغز من خلال التعريج على وظيفة الإسطرلاب مشفوعة بألفاظ دالة على شكله واكتنافه لقرص يجسّم صفحة السماء يحتوي على بضعة أشكال دائرية تسمى الطبلة أو المناخات أشار إليها مهيار بـ(دائر، دائره، الحلق)، ويعلوها ريشة أو مسطرة وعليها المعوّل في قياس درجة المَيل ونوّه إليها بـ(ناحل مسمن، خرقاء مضعوفة)[1]، ومن ثمّ فهذه المشاركة للعلامات مع الألفاظ، وكأنّه يضع الإيماءات إلى جانب الألفاظ لتقوية الفكرة وتعضيدها في ذهنية المتلقي؛ فدلالة الإشارات جاءت تومئ للغز مستوحىً من طوايا السياق من خلال جملة الدوال الواردة فيه؛ التي وردت بصورة مدلولات إبلاغية توزّعت بانتظام داخل النّصّ يساوي انتظام حركة ذلك الاسطرلاب وهنا يأتي دور المتلقي في جمع تلك الدوال اللفظية منها

(1) ينظر : رسالة في صنعة الاسطرلاب بالطريق الصناعي: لأبي منصور بن علي بن عراق: ٨.

والعلاماتية؛ ليخرج بقصد جديد للسياق الملغز، ويصبح مشاركًا مع الشاعر؛ إذ" من البدهي أنّ السياق يمنح خطاب الطرف الثاني أكثر من قصد عن طريق التخمين بماهيّة اللغز عن المراد، فلم يعد الإخبار هو القصد الوحيد عند المرسل، وإن عددناه واحدًا من مقاصده، فليس القصد الرئيس؛ إذ يختبئ وراءه قصد آخر"[1]، صدقًا إنّ قصد الشاعر ليس رئيسًا بدليل إنّ كل الاستعارات الموجودة في السياق لا توحي بكون الإسطرلاب هو القصد الرئيس عند الشاعر؛ بل عند المتلقي الخاص الذي يمتلك معرفة به _كأن يكون منجمًا أو فلكيًا_، الذي يكتشفه من خلال العناصر والروابط الحجاجية المستعملة في النصّ.

ومع هذه المقاربات من قبل الشاعر للمتلقي، يشترك الجسد مع الألفاظ، وهذا الاشتراك يمر بحلقة لولبية تدور حول الألفاظ؛ لتصل للعلامات وتنتهي بتعابير الوجه التي تبدو على المرسل عند الحديث؛ فعندما يتحدّث الشاعر عن لغز ما؛ فكأنّنا نرى التساؤل والغمز واللمز على جسده؛ ففي إلقاء اللغز يشترك كل ما حول هذه العملية من ألفاظ وعلامات وهمزات الجسد، وبتعاضد هذه الأمور جميعًا يتلقف المتلقي اللغز ليصل إلى حلّه في نهاية النّصّ الشعري الملغز.

وما هذه التداخلات بين العلامات والجسد في الحديث إلّا منعطفات تزيد من تعمية اللغز وإبهامه، وخلخلته وفكّ شفراته في الآن معًا؛ إذ من المهم "أنّ ندرك أنّه، في هذه المسائل، لا يمكن لمصدر تبرير واحد أنّ يفسر كل شيء لوحده، كلّ القرائن لا يمكنها أنّ تقوم بذلك إلا في ضوء معرفة كافية لطبيعة حدث الكلام الذي تظهر فيه ودلالته الثقافية "[2]؛ إذ بتعاضد جميع عناصر العملية الإبداعية للغز، وقتها يتمكّن المتلقي من اللغز، ويصل إلى حلّه، فتدور تلك العناصر في حركة حلقية تتواءم مع حركية الإسطرلاب لتتمكّن من إيصال المعنى للمتلقي بصورة مقاربة لما أراد الشاعر؛ لكن فضاء الإيماءات الجسدية، لم يكن مفتوحًا متناهيًا؛ بل متخيلًا بطريقة مقيدة نوعًا ما، كون الجواب موجودًا

---

[1] استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية) : عبد الهادي بن ظافر الشهري : ٣٦٨ .
[2] نظرية نسقية في الحجاج (المقاربة الذريعية ، الجدلية) : ١٣٥ .

في طوايا النّصّ، وهنا تكون السيميائيات محدودة الحركة، فهي تتحرك صوب مقصد الشاعر رويدًا رويدًا، وتلوّح به للمتلقي، وحصل هذا عندما قال الشاعر بأنّ الملغز له (دائرة) و(في مستبهم ضيق)، وكذلك إشارته إلى سماته العادلة الجائرة؛ إذ عندما يقيس دوائر الكرة أو ارتفاع شيئًا ما.

وعلى هدي مهيار نجد كشاجم يلغز لنا مرة أخرى في الإسطرلاب، فيقول [1]:

وَمُسْتَدِيرٍ كَجِرْمِ البَدْرِ مَسْطُوحِ عن كُلِّ رائِعَةِ الأشْكَالِ مَصْفُوحِ

صَلْتٌ يُدَارُ عَلَى قُطْبٍ يُثَبِّتُهُ تِمْثَالُ طِرْفٍ بِشَكْمِ الحِذْقِ مَكْبُوحِ

مِلْءُ البِنَانِ وَقَدْ أَوْفَتْ صَفَائِحُهُ عَلَى الأَقَالِيمِ فِي أَقْطَارِهَا الفيحِ

كأنّما السَّبْعَةُ الأَفْلاَك مُحْدِقَةٌ بالنَّارِ والماءِ والأَرَضِيْنَ والرِّيْحِ

تُنْبِيْكَ عَنْ طالِعِ الأبْرَاجِ هَيْئَتُهُ بالشَّمْسِ طَوْراً وَطَوْراً بالمَصَابِيْحِ

عبّر كشاجم عن الإسطرلاب بالمستدير، البدر المسطوح روعةً، فربّما عالم الفضاء يتخيّل أنّ المقصود جرم من الأجرام السماوية، أو كوكب وما إلى ذلك من متعلقات الفضاء، وعندما بدأ الشاعر يصف هيئته وكيفية تثبيته؟ والقياس به؟ فقد أعطى كشاجم وصفًا دقيقًا للإسطرلاب لا يعلمه إلّا العالم به وبدوره يتولّى مهمة إفهام العامة بذلك؛ وعلى نقيض إلغاز مهيار لهذه الألة الفلكية؛ إذ يعط صفاته الدقيقة، ولم يصف كيفية عمله، وهذا يحتاج إلى متلقٍ أكثر دقة وعلمية بأمور الإسطرلاب.

كما جرت عادة اللغز، في كيفية عدم التصريح به؛ من أجل لفت انتباه المتلقي، فقد عمد مهيار إلى استعمال الخطاب البلاغي لجذب المتلقي ومحاولة إقناعه؛ مع الأخذ بالحسبان أنّ مهيار وكشاجم عندما أرادا الإلغاز في الإسطرلاب فقد عمدا إلى ذكر أوصاف تشبيهية تقاربه في بعض الشيء تارة، وتبتعد عنه في أشياء تارة أخرى، وهذا الأمر خاضع إلى قصدية حجاجية؛ إذ " لا يخلو اختيار اللقب، أو إطلاقه من قصد

[1] ديوان كشاجم : ٥٢ .

حجاجي؛ إذ لا يقصد به تصنيف الموصوف بالنظر إلى السمات التي تشركه مع العناصر الأخرى التي ينتمي إليها فحسب؛ ولكنّه يعبّر غالبًا عن تحديد موقفه منه، وطريقة الحكم عليه ومعالجته"[١]، ومن هنا فأنّ كل شاعر يصف ويلغز حسب رؤيته للشيء، وليس حسب أوصافه الحقيقية أو الأشياء المقاربة له _وإن كانت هذه المقاربة ديدنه_، وبعدها يحاول إقناع المتلقي برؤيته.

هناك اللغز المباشر، كأنّ يسأل الشاعر مباشرة ما كذا وكذا ؟ وهناك لغز غير مباشر مستشف من السياق، في الأول المخاطب يكون مقصودًا بدرجة أقل من الثاني _اللغز غير المباشر_؛ إذ المباشر يأتي السؤال عن اللغز مباشرةً مبدوءًا بالماهية، دون أنّ يتضمن تلميحًا للجواب، أمّا غير المباشر يأتي السؤال متضمنًا الجواب في أثناء نصّه، وإن كان بصورة ملتوية؛ ففي المباشر وكد الشاعر هو عرض اللغز فحسب واختيار المتلقي، أمّا غير المباشر؛ فوكده المتلقي عن طريق تنميق صياغة اللغز فضلًا عن إظهار موهبته وتمكنه من أدواته الشعرية، وهذا العرض في كلا النمطين يعتمد على نوعية المخاطب من حيث ثقافته ومجال تخصّصه الذي يحترفه؛ إذ" ثمّة عوامل غير لسانية تساهم في بنية النصّ، وتوجه عملية التخاطب، كبيئة المتكلم، والفضاء الزمكاني، ونوعية المستلم، تسهم بشكل كبير في عملية التواصل" [٢]، والإبلاغ يتحدّد بنوعية المتلقي إلى حدّ ما، كون هناك لغز قد يفهمه متلقٍ، ويجهله آخرون، وعملية فهم المتلقي وإقناعه هي مهمة الباثّ.

فكشاجم تولّى مهمة تفهيم المتلقي في لغزه عن الإسطرلاب، بوصف دلالة الألفاظ التي اختارها، وعملية ربط هذه الدلالات التي ظهرت بشكل ملغز ومفهم وقريب من المتلقي المختص، زد على ذلك أنّ تجليات الحلّ لبعض الألغاز تكشفها تلميحات الجسد؛

---

[١] آليات الحجاج وأدواته : عبد الهادي الشهري : ٢٣٤

[٢] الحجاج وتوجيه الخطاب : د . باسم خيري : ٣٦ .

فبحلقة العينين عند الإنكار تشي بمضمر الشاعر وتلوح به إلى المتلقي وإن حاول الأول إخفاءها عنه، ويستمر كشاجم في وصيفيه لماهيّة الاسطرلاب حتى يصل إلى قوله[١]:

مُمَيَّزٍ في قِياسَاتِ النُّجُومِ بِـــهِ بَيْنَ المَشَائِيْمِ مِنْهَا والمناجِيْحِ

لَهُ عَلَى الظَّهْرِ عَيْنَا حِكْمَةٍ بِهِما يَحْوِي الضِّيَاءَ وَيَجْنِيْهِ مِنَ اللَّوْحِ

وكأنّنا بالشاعر يرمي لإقناع المتلقي العاجز عن الحلّ بحقيقة قارة مفادها أنّ تلقف اللغز يوقف على ثقافة المتلقي وفهمه؛ فكل متلقٍ يفسّر على حسب خزينه المعرفي من الثقافات والصناعات، و"من هنا جاز الحديث عن تعدّد الأصوات في النصّ أو الخطاب الحجاجيّ. غير أنّ تعدّد الأصوات في الخطاب الحجاجيّ والمجسّم كما رأينا لخاصيّته الحواريّة والدّالّ عليها يقتضي من مؤسسه تدقيق اختياراته على مستوى العالم الّذي يبنينه بالخطاب"[٢]؛ ولذا عمد كشاجم إلى استعمال دلالات شتى؛ راعى فيها المتلقي، فتحدّث ملغزًا بدرجة عالية في بادئ الأمر ثم تدرّج في إلغازه بوضع إضاءات تنير سبيل الحلّ، وتسهّل فهم المقصود للمتلقي.

إذا ما كان مهيار يطيل ويسهب في إلغازه الإبلاغي المشبع بالحجاج إلّا أنّه كان في مكانه ولا يوجد فيه شيء غير مناسب للموقع الذي جُعِل فيه؛ ولا نستطيع تمثّل ندٍّ لمهيار في إبلاغه الحجاجي خلا ابن الرومي، الذي يقصر عنه في بعض الأحيان، ولا يجاريه في الإسهاب والتطويل[٣]"، ولبيان مصداقية هذا الادعاء معرجين على قول ابن الرومي (ت٢٨٣هـ) ملغزًا في فتيلة السراج[٤]:

وحيَّةٍ فـــــي رأسهـــــا دُرَّةٌ تسبح في بحرٍ قصير المدَى

إن بَعُدت كان العمى حاضـــراً وإن دنت بان طريق الهدى

---

(١) ديوان كشاجم : ٥٢ .
(٢) الحجاج في الشعر العربي القديم : ٢٩ .
(٣) ينظر : مهيار الديلمي، حياته وشعره: عصام عبد علي، ٣٢٥.
(٤) ديوان ابن الرومي: شرح: أحمد حسن بسج: ٧٤/١

نلحظ ههنا أنّ مذهب ابن الرومي في الإبلاغ الاقناعي (الحجاجي) في هذا اللغز كان دقيقًا؛ لكنه قصير مقارنة مع مهيار، وشبّه فتيلة السراج بالحية من ناحية الهيأة؛ لكنها افترقت عنها في الأثر، أثر السراج طيب وأثر الحيّة خبيث، وشبّه زيتها بالبحر غير العميق، ثم عطف حديثه على أثرها، فمتى ما حضرت زال الظلام وانجلت العتمة، وأنّى ذهبت حلّ العمى، وزاد العثار؛ فحجاجه في هذه المقطوعة قائم على وسائل إقناعية قوامها الصور التشبيهية والكنائية والاستعارية الجميلة، فضلًا عن استعمال التضاد(تولّت، بدت)،(العمى، الهدى)، فهو يرمي إلى إبلاغ المتلقي وإقناعه عن طريق ذكر الشيء وضدّه في حضور وغياب ذلك السراج؛ مع ضرورة وجوب حضور المتلقي المختص الذي يفقه في السراج وكيفية صنعه، والغواص يتخيل أن المقصود من اللغز هو حجر كريم، أو نوع من أنواع السمك، لذلك نوعية المتلقي مهمة للنصّ الملغز.

نلحظ قصر اللغز عند ابن الرومي وعلى الرغم من وجازة الصورة الفنية مقارنة بصورة مهيار المطوّلة إلّا أنّها حملت أنماطًا حجاجية مقنعة استطاع معها إبلاغ المتلقي بما يريده من إيضاحات تومئ إلى الجواب، فكانت الاستعارة واحدة من تلك الإيماءات التي غيّرت مجرى الكلام من فتيلة السّراج إلى إقناع المتلقي بأنّها حية؛ إذ إنّ الاستعارة لا تغيّر مسار المعنى بقدر ما تزيد كمية الإقناع في الكلام، عن طريق إضفاء قيمة جمالية؛ إذ متى ما حلّ الجمال، حلّ الإقناع، واستحالة الفصل بينهما، حتى وإن كان المعنى مقنعًا؛ لكنه يحتاج إلى جمالٍ يوشّيه[1]؛ فعندما يعدل الشاعر عن الأصل إلى الاستعارة هنا تغيّر مجرى الإقناع ومقداره، لا تغيّر المعنى بالدرجة ذاتها، كون ابن الرومي وسواه من باقي الشعراء عندما يختاروا بديلًا عن الحقيقي بآخر مستعار، فلابدّ لهم من أنّ يقنعوا المتلقي بحجاجية عالية بأنّ المستعار هو الحقيقي، وليس ثمّة معنى مخفي وراءه، وهذا هو المطلوب؛ لذا كانت الاستعارة أعلى مراتب الحجاج، وهذا ما صنعه ابن الرومي عندما استعار الحيّة عن الفتيلة، رسم للمتلقي صورة استعارية غاية في الدقة لا يمكن أنّ يتوصل لحلّها حتى المختص؛ لكنّه عدل قليلًا للسراج في البيت الثاني، وذلك عن طريق توظيف

(1) ينظر : الحجاج في الشعر العربي القديم : ١٢١ .

الروابط الحجاجية (الفاء. أن)، كذلك العوامل الحجاجية ومنها أسلوب الشرط؛ (إن تولّت فالعمى، وإن بدت فالهدى).

ومن الألغاز الإبلاغية، لغز أبي فراس الحمداني(٣٥٧هـ)[١]:

مَا اسْمٌ ظَرِيفٌ فِيهِ فِعْلَانِ هُمَـا، إِذَا مَـيَّزْتَ ضِدَّانِ

وهنا توجه الشاعر بلغزه إلى العامة محاولًا مداعبة أذهان متلقيه عن طريق سؤال إبلاغي يهدف إلى اشراكه في العملية الشعرية؛ فلا يحمل اللغز مماطلة؛ بل يبلّغ المتلقي باللغز مباشرةً؛ فبدأ بأداة الاستفهام (ما) التي تستعمل لغير العاقل وهذه تلميح للمتلقي بأنّ المشار إليه ليس بعاقل، وفي هذا البيت اتضحت جزئية مهمة في السؤال لربّما عن طريقها يهتدي السامع إلى فهم ما تبقى من جزئياته عن طريق تبليغه معلومات ربّما تقرّبه من الجواب، وهو ما نلحظ بقوله[٢]:

وَفِيـهِ مَا بَعْدَهُمَا اسْمٌ ثُلَا ثِـيٌّ وَلَكِنْ فِيـهِ حَرْفَانِ

وهنا بدأ الباثّ يحاول تثبيت معنى السؤال عند المتلقي، وذلك عن طريق ذكر أشياء تحوم حول جواب السؤال، ونحن نقرأ؛ إذّ يخيل لنا كيف تبدو ملامح الشاعر وهو يلقي السؤال ويحاول بأشياء تقرّب الصورة للمتلقي أكثر؛ وكأنّه يبحلق بعيونه، أو يشير بيديه إلى أشياء توضّح بعض مضامين اللغز، وما إلى ذلك من تلميحات الجسد الأخرى التي تأتي لإثارة المتلقي وتحفيزه وشدّه لمعرفة ماهيّة هذا اللغز.

ولم يكتفِ الشاعر بذكر الأشياء السابقة؛ بل أكمل قوله[٣]:

اسْمٌ وَفِعْلٌ لَكَ فِيـهِ إِذَا كَانَ مِنَ الْأَفْعَالِ وَجْهَانِ

اقْلِبْهُ تَعْلَمْ مُوقِنًا أَنَّهُ، عَلِى لِسَانِ الْعَالَمِ اثْنَانِ

---

[١] ديوان أبي فراس الحمداني : شرح: د. خليل الدويهي: ٣٣٠ .
[٢] نفسه : ٣٣٠ .
[٣] نفسه : ٣٣٠ .

وبهذا اكتفى الشاعر من ذكر الممهدات التي توحي بجواب اللغز عند المتلقي، فكان الإبلاغ على شكل سؤال حجاجي متضمنًا الاستفهام بالحرف (ما)، وحلّ اللغز هو الـ(قرّقفّ)، أي الخمر وهي من أظرف الأسماء، وفيه فعلان (قرّ) بمعنى اعترف و(قفّ) من السكون وعدم الحركة؛ إذ القرقف من الاضداد، هو الخمر والماء الصافي البارد، والخمر حرام شائب، والماء حلال، و(قر) ثلاثي؛ ولكنه من حرفين، وفيه فعل إذا كان من الأفعال وجهان، والقرق صوت الدجاجة إذا حضنت، وقرق الرجل إذا هذي أي تكلّم بغير معقول لمرض أو جنون.

الاستفهام وأدواته يدفع الحوار إلى ساحة التساؤل، وبعض الألغاز تأتي متضمنة أدوات استفهام ومعنى ذلك أنّ الشاعر يرتقب اشتراك المتلقي عن طريق جوابه عن السؤال، وهذا يعني "إنّ الأسئلة هي التي تدفع المواضيع إلى ساحة الحوار ومن ثمّة إلى رابطة حجاجية، وبهذا يمكننا استخراج الأشكال الحجاجية من خلال لعبة المساءلة في العلاقة سؤال . جواب"[1]، وعندما كان حوار الشاعر على شكل سؤال وجواب كان أكثر تجاوبًا مع المتلقي، وبقي النصّ مفتوحًا إلى يومنا، وحاملًا للحجاج والحوار، كونه متضمّنًا السؤال والبحث عن الجواب؛ فلو أعطى الشاعر جوابًا؛ لمات النصّ حواريًا؛ فسبب ديمومته هو التساؤل الذي فيه، ومحاولة الباثّ أن يحمل المتلقي على الاقتناع من خلال ذكر أكثر من شيء يقرّب المتلقي من المراد؛ لكن ليس أيّ متلقٍّ؛ بل المتلقي العالم بقضايا علمه وتخصّصه الثقافي من النحو واللغة إذا الفلك وسواها من الثقافات العلوم، كون المراد لا يتضح عن غير النحوي واللغوي، ومن ثم عن طريق المستلم الأول للغز، يتم توزيعه على البقية؛ فيكون المتلقي الأول للغز باثًّا بدرجة ثانية، كونه بثّه عن طريق شرحه للعامة.

[1] الهرمينوطيقا والحجاج (مقاربة التأويلية بول ريكور) : عمارة الناصر : ١٠٠ .

شعرية الاقتناع:

عندما كان الإنسان أكثر شيء جدلًا؛ بحكم ما يمتلك من قدرات عقلية وذهنية، جاء الخطاب التبليغي الهادف إلى إخضاع المتلقي لأمرٍ ما، يشترك فيه مع الباثّ ولا سيّما في ماهية التأويل، الذي يضفي على الأشياء أبعادًا جديدة، متشكّلة من الباثّ والمتلقي اللذين هما طرفا الحجاج، فضلًا عن الخطاب ذاته الذي يعدّ ممّرًا ينتقل من الباثّ للمتلقي[١].

وقد يأتي الخطاب التبليغي الذي يسلّم به كل عقل من العامة في نصٍّ ما، ولا يحتاج إلى متلقٍ مختص، كونه متعارف به عند العامة تقريبًا، والخطاب التبليغي يأتي أحيانًا على شكل سؤال شعري ملغز، ومن ذلك لغز حماد جرد؛ فكان يعطي صورة بلاغية سريعة؛ لكنها مستوفية تبليغ العامة بالسؤال المراد الجواب عنه، وبدا لنا ذلك في قوله [٢]:

فَما صَفراءُ؟ تُكنَى أُمَّ عَوفٍ؟ كَأَنَّ رُجَيلَتَيها مِنجَلانِ

والمعنى: الجرادة، وأمّ عوف لقبها ومعروف عند العرب ذلك، كما استعمل النمرّي من الروابط الحجاجية (الفاء . الكاف)، والاستفهام يثير الحجاج، بوصف المداولة بين الشاعر والمتلقي حول الشيء المستفهم عنه؛ فكيف لو كان الاستفهام عن شيء ملغز؟ هنا يكون أكثر حجاجية وعلى الطرف الذي يرى الجواب الصحيح لابدّ له من إبلاغ المتلقي به.

ابتدأ الشاعر كلامه برابط حجاجي(الفاء) عابر من خلاله إلى اللغز المستفهم عنه؛ ثمّ أن الحجاج هو كل خطاب طبيعي؛ إذ "ليس خطابًا برهانيًا بالمعنى الدقيق للكلمة فهو لا يقدّم براهين وأدلة منطقية، ولا يقوم على مبادئ الاستنتاج المنطقي؛ فلفظة الحجاج لا تعني البرهنة على صدق إثبات ما أو إظهار الطابع الصحيح لاستدلال ما من وجهة نظر

---

[١] ينظر: الفلسفة والبلاغة _مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي_: عمارة ناصر: ١١٩_١٢٠ .
[٢] حماد عجرد شاعر عباسي: د. نازك سابا يارد، ١٠٠.

منطقية"[١]، وهنا النمرّي لا يطلب برهنة على صدق قوله؛ بل يريد جواب لإشراك المتلقّي وتحريك ذهنيته وإخراجه من دائرة التلقّي إلى دائرة المستهلك.

وعندما اختار الشاعر لفظ أمّ عوف؛ كون هذه اللفظة أقرب إلى المتلقّي بحكم معرفته لها، وهنا وظيفة حجاجية بالاقتضاء؛ إذ "يقصد به ما لا يلفظ وإنما يستشف من اللفظ وهو: "عملية تواصلية تؤدي إلى معرفة المواقع التي يقتضيها القصد من الكلام؛ إذ يعمد المتكلم إلى اختيار لفظ من دون غيره؛ لأنّه أمضى أثرًا في المتلقي"[٢].

عمد الشاعر إلى ذكر لفظ لا يدلّ على المراد تمام الدلالة، وإنّما يُعرف من السياق والألفاظ المستعملة فيه؛ فلفظ أمّ عوف أكثر فاعلية للنصّ وتبليغًا للمتلقي، وهذا يتناسب مع جوّ القول المستفهم عنه، والعادل عن المعنى المستقيم إلى المعنى المتعرج.

وهناك علامتا استفهامٍ في النّصّ الأولى للإنماء والثانية للإطراء، بوصف الأولى عن سؤال تهدف إلى إنماء الحركة الذهنية بين المتلقي والباثّ، والثانية عن تلطيف وتقريب، ومع أنّ اللغز اكتنفه التساؤل التام الذي يُراد من المتلقي إيجاد جوابه؛ لكن هذا السؤال ممكن أنّ يُجيب عليه كل متلقٍ، كون أم عوف معهودة تقريبًا عند العامة.

أمّا أبو العتاهية (٢١٣هـ) عندما أراد أنّ يجعل المتلقي يقتنع بأنّ والبة رأسه صغير عن طريق الهجاء المكتنف الإلغاز؛ إذ يقول، قال[٣]

رُؤُوسُ عِصِيٍّ كُنَّ مِن عودِ أَثْلَةٍ لَها قادِحُ يَبري وَآخَرُ مُخرِبُ

فعن طريق الذّم، حاول جذب المتلقي واقناعه، وتبليغه بأنّه يتحدّث عن جماد (عصيّ) وليس آدمي؛ فذكر رؤوس العصيّ، وذكر بعدها عود أثلة _شجر طويل ومستقيم الخشب_؛ كي يتم المشهد عند المتلقي، ولا يتضح الغرض والهدف من اللغز للوهلة الأولى.

---

[١] الحجاج في اللغة: ١ .
[٢] الحجاج في كلام الإمام الحسين (عليه السلام) : د . عايد جدوع : ٢٣٩ .
[٣] ديوان أبي العتاهية شعره وأخباره : تح : شكري فيصل : ٤٨٤ .

وترابط دلالات قول أبي العتاهية جاءت بهدف زيادة اقتناع المتلقي عن طريق تبليغه بطريقة فنية رُسمت باستعارة جميلة؛ إذ إنّ" الشّاعر مطالب ببناء كلامه على نحو معبّرٍ اعتمادًا على المحاكاة والتخييل وله مع ذلك أن يذهب مذهب الخطيب في الاحتجاج والإقناع والحرص على التّرابط والانتظام في الأفكار"[1]؛ إذ إنّ انتظام الفكرة وطريقة عرضها يسهم في تثبيتها عند المتلقي.

وأبو العتاهية عندما أراد أنّ يشرك المتلقي في قضية شخصية بنيه وبين المهجو، وجب عليه تبليغ هذا المتلقي، واستمالة اقتناعه بشكل يتمكّن معه الاهتداء إلى شخصية والبة؛ بعدما جعلها متأرجحة بين أمرين لمّا ذكر **(لها قادح يبري وآخر مخرب)**، وألغز إلى رأس والبة برؤوس العصي، وهذه عادة عند العرب صاحب الرأس الصغير تقول فيه رأس العصا[2].

وأمّا عبد الصمد بن المعذل استعمل التبليغ الاقتناعي في لغزه عن النخل مرتجزًا[3]:

حـــدائق ملتفــة الجنانِ

رست بشاطي تــرع ريَّـانِ

تمتـــار بالأعجاز للأذقانِ

لا ترهب المحل من الأزمانِ

ولا تــوفّي خــتل الــذؤبانِ

ولا تـــرى نــاشدة الرعيانِ

ولا تخاف عَـــرَّة الأوطــانِ

---

(1) الحجاج في الشعر العربي القديم : ٦١ .
(2) ينظر: ديوان أبي العتاهية : ٤٨٤.
(3) ديوان عبدالصمد بن المعذل : ١٨٧ _ ١٨٨ .

سحم الرؤوس كمت الأبدانِ

لــها بيوم البــارح الــحَنَّانِ

مثــل تناجي الــخُرَّد الحِسانِ

في هذا النّصّ رسم الشاعر صورة حجاجية قوامها التوصيف بالنفي بعدما جلب للنخل لفظ الحدائق ممّا جعلها عائمة الدلالة ومن ثمّ عمق تعميتها، ثم توالت الأوصاف للوحة النخيل تلك بالاتكاء على الاستعارة والتشبيه؛ فانطلق من رسو النخل على شاطئ وفيرٌ ماؤه وصار يتأنى في رسم تفاصيلها الدقيقة وكيفية أخذها الماء ومسببات الحياة للأذقان _أي أعاليها_، دونما خشيتها من الجفاف، وعدم هيبتها لمكائد الذئاب، وهكذا يستدرج الباثّ في لغزه مشفوعًا بالحجج الضمنية لتبليغ المتلقي بمراده رويدًا رويدًا واقتناعه فيما بعد بهذه الصورة اللغزية جمعاء وما تخلص إليه من حلٍّ.

في الحجاج الملغز، لمّا يفهم المتلقي شيئًا مقاربًا لمعنى النصّ، وإذا كان ذلك المعنى لا يتجاوب مع النصّ، يحق له _المتلقي_ أنّ يعترض على الشاعر عندما يلتفّ بقصده عليه، بوصف المجاز" كل منطوق به موجّه للغير لإفهامه دعوى مخصوصة، يحقّ له الاعتراض عليها" [1]،وبهذا فهناك علاقة بين المجاز والحجاج، بوصف أن المجاز هو أصل الحجاج، وأن العلاقة المجازية هي أصلية، ينبني عليها سواها، ولا تنبني على سواها، وإذا تضمّن الحجاج علاقة استدلالية، تُرد حينئذ إلى المجاز، بوصف أن الادعاء هو ادعاءان: واقعي من الواقع وقيمي المعنى الجديد الذي جاء من المجاز، والاعتراض أيضًا اعتراضان، على المعنى الواقعي وعلى المعنى القيمي[2]، وبهذا يتلقف المتلقي المضمون ليس على الشكل الظاهري للنصّ فحسب؛ لأنّه أعطى ألغازًا وموصوفات قد تشي بشيءٍ للمتلقي؛ فقرّب ذلك أكثر بقوله[3]:

سحم الرؤوس كمت الأبدانِ

---

[1] اللسان والميزان أو التكوثر العقلي : طه عبدالرحمن : ٢٣١ .
[2] ينظر: نفسه: ٢٣٢ .
[3] ديوان عبدالصمد بن المعذل : ١٨٨ .

والسحم السواد الشديد، وأراد بأنّ رؤوس النخل سوداء، وكذا جذوعه، والسواد معهود للنخل، وكانوا يقولون في العراق أرض السواد؛ لكثرة نخله، لذلك اجتلبها لتبليغ المتلقي وجذبه للإقتناع بالتلميح للملغز له، بأنّه ربما يكون النخل، ولَك أيّها المتلقي أنّ تفكر في ذلك عن طريق ربط الدلالات مع بعضها لتتوصل إلى الغاية .

حدائق ـــــــــــــــ الأعجاز للأذقان ـــــــــــــــ سحم الرؤوس

فهناك مقدمة تمثّلها(**حدائق**) وهناك ربط دلالي، مؤدّاه(**الأعجاز للأذقان**) وهناك نتيجة مفادها (**السحم**)؛ وبهذا الربط قد يصل المتلقي إلى خيوط الدلالة المفظية إلى المراد.

نلحظ استعمال الشاعر للرابط الحجاجي (الواو) كثيرًا؛ كي يكوّن دلالات جديدة، بوصف الرابط " كل لفظ يمكّن من ربط قضيتين أو جملتين أو أكثر لتكوين قضايا وجمل مركبة"[1]، ووظيفة الرابط هنا الوصل بين التراكيب؛ كما ربطت الدلالات مع النتيجة وخرجت بمنطق حجاجي يقتنع المتلقي به؛ إذ إنّ المراد من ماهية الملغز به في النّصّ (النخلة) التي لا ترهب، ولا توقّى، ولا ترى، ولا تخاف، ويمكن القول بأنّ عبدالصمد أجملها بسحم الرؤوس؛ فعرض كل ما مضى بطريقة لغزية أدهشت عقل المتلقي، وجعلته مشاركًا بدلًا من الجمود العقلي الذي يصيبه فيما لو كان القول خاليًا من اللغز، فعمد الشاعر إلى الحجاج التبليغي باللغز ليجعله يقتنع بشيء، ويبلّغه عن مراده عن طريق دلالات، وعلى المتلقي جمع الشتات والتذاكي على الشاعر ليصل إلى الحلّ. كان هناك تلميح من نوع آخر للنخل في النصّ وهو القافية بحرف الألف ودلالة طول حرف الألفّ ومدّه، تتناسب مع طول النخل وشموخه، كما أنّ هناك تناغمًا في موسيقى المفردات وتلائم هذه المفردات مع الدلالات.

كما وقد أسهب في خطابه عن النخل من دون ثمرها، وهذا يعود لقرارة الشاعر؛ إذ أحيانًا " يعلن أمرًا ويذكر آخر، يختزل فكرة ويسهب في تحليل أخرى، يسأل ويجيب؛ بل قد

---

[1] التداولية اليوم ، علم جديد للتواصل : آن ربول ، جاك موشلار : تر : سيف الدين دغفوس ، محمد الشيباني: ٢٦٥ .

يأتي بالفكرة الواحدة على أنحاء مخّ تلفّه فيتجلّى في نصّه سحر البيان ويتأكّد فتنة الكلام"[١]، والوصول للحلّ رهين بالمتلقي، وأجواء أفكاره، وكيفية قراءة النصّ واستنطاقه، واستجماع الدلالات منه، والمحاورة مع النصّ عن طريق" انفتاح النصّ على القراءة والتأويل والمناقشة والتأكيد على مظاهر الحركة الثقافية داخل النصّ" [٢]، وعلى هذه الحالة فالعلاقة بين الشاعر والمتلقي مهمة جدًا لسهولة الاتصال مع النصّ.

وأسدل الشّاعر في قوله بإدخال دلالات تجمّل النصّ، وتحمل المتلقي معها إلى شاطئ البيان؛ ليخرج منه بالقول[٣]:

كأنّه في ناضر الأغصانِ

زُمَرَّدٌ لاح على تيجانِ

مع هذين البيتين أخذ المتلقي برهة من الراحة العقلية عن طريق هذا التشبيه الجميل، ثم عاد بعدها ليتمّم خطابه وتبليغ المتلقّي بقصده، فذكر له[٤]:

حتى إذا تمَّ لَهُ شــهران

وانسدلت عثاكلُ القنوان

كأنها قضبٌ من العقيان

هنا أوضح الشاعر للمتلقي عن جنس الملغز عنه وكينونته من النبات لمّا ذكر (عثاكل القنوان) وهي من لوازم النخيل، ومن المترادفات ومعناها العذوق، مفردها عذق أي عناقيد النخلة، فضلًا عن الدلالة الزمنية لحياة الكائن الحيّ؛ إ ذ قيّدها الشاعر بالأشهر (شهرين) بالنسبة لجنس النباتات في قبالة ديمومة تلك الحياة لسنوات بالنسبة لجنسي الحيوان والإنسان، وعلى الرغم من جدلية العلاقة بين الشعر والحجاج، بوصف الأخير

---

[١] الحجاج في الشعر العربي القديم : ٢٦ ـ ٢٧ .
[٢] حجاجية التأويل في البلاغة العربية : محمد ولد الأمين : ١٧ .
[٣] شعر عبدالصمد بن المعذل : ١٩٠ .
[٤] نفسه : ١٩٠ .

لازمته عقلية والشعر لازمته عاطفية، إلّا أنّنا ههنا نلمس تواشجًا لهما في بوتقة اللغز، فكان تضامّهما مستملحًا محببًا لدى الشاعر؛ نتيجة لكينونة "الشّعر لا يحبب في النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة"[١]، فعندما ذكر تكملة الخطاب الحجاجي في دورة حياة شجرة النخيل وانسدال عثاكلهما وتشبيهها بقضب العقيان، عاد ليداعب ذهنية المتلقي باستعارات جميلة تسحبه إلى ساحة السحر والبيان عن طريق التدبيج البديعي المظهر في فجر القرآن الكريم ومرجعياته الصورية واللونية؛ إذ[٢]:

فصّلن بالياقوت والمرجـان

رأيتـــه مختلف الالـــوان

مـــن قانىء أحمر أرجوان

وفاقـــــع أصـفر كالنيران

مثـل الأكاليل على الغواني

وهذا التواشج بين الحجاج والتبليغات القرآنية المروّحة لنفس المتلقي، وهذا التخطيط الذكي أنتج نصًّا خطابيًا يحمل بين طياته تبليغًا ذي صبغة اقتناعية حجاجية، مّما يجعل عقل المتلقي في حيوية وتيقظ دائمين، ومن ثمّ ينعكس إيجابيًا على وضعه العام حينما يدفع التفكر باللغز الملل والسأم عن ذلك المتلقي، وعليه فهنا التخطيط من نفس الشاعر يأتي على درجات شبهًا من الاستعارات الجميلة، والرونق المحبب للمتلقي، باحتجاج يخيّل، وقياس يصنع فيه ويعمل[٣]؛ فعندما تخيّل الشاعر بأنّه يستطيع أن يلغز ويخفي دلالة النخل؛ فهذا يتطلب منه أن يجعل المتلقي يقتنع بذلك بطريقة حجاجية يستطيع معها تبليغ المتلقي بقوله.

---

[١] الوساطة بين المتنبي وخصومه : القاضي الجرجاني : ١٠٠ .
[٢] شعر عبدالصمد بن المعذل : ١٩٠ .
[٣] ينظر: أسرار البلاغة : ١٩٩ .

على العموم مع كل هذا التداخل في الأوصاف الحجاجية فقد أجاد عبد الصمد وأصاب في كثير منها الأمر الذي يعطينا دليلًا قاطعًا عن كونه شاعرًا " يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره" [1]، ولهذا كان حجاجه أنفذ إلى عقل المتلقي، وأقدر على تحقيق الإقتناع للمتلقي من غيره، وأبلغ في تحقيق الغاية المبتغاة إيصالها إليه.

وانطلاقًا من قول"الحجاج ظاهرة لغوية تجدها في كل قول وفي كل خطاب"[2]، وبهذا يكون كل خطاب شعري هو غائي سواء مذكرات شخصية، أم جماعية، أم ألغاز طريفة هادفة لتحريك الذهنية، وهذا ما قصده الشاعر وغيره ممّن ألغزوا في شتى الأغراض والأوصاف.

وعن تنظيم الشاعر وتخطيطه وأهمية هذا الشيء في كونه يصبّ في مصلحة استراتيجية التبليغ؛ التي هي في حقيقتها طريقة " تنظيم عملي يخضع لها المتكلّم خطابه راصدًا بواسطتها وسائل مختلفة لخدمة غايات معينة، فتكون تبعًا لذلك عملية واعية خطط لها المتكلّم بشكل دقيق، وباختيار موجّه تحكمه نتائج الخطاب وغاياته الحجاجية"[3]؛ فعندما وظّف ضمير الوصل الواو الرابط الحجاجي؛ بهدف ربط الدلالات مع بعضها لتخرج بغاية جامعة للقصد.

والشاعر بشكل عام مطالب بالدفاع عن غايته، ووصول المتلقي إلى الإقتناع، كما الخطيب المحتج لخطبته؛ إذ إنّ "الشّاعر مطالب ببناء كلامه على نحو مغاير اعتمادًا على المحاكاة والتّخييل وله مع ذلك أن يذهب مذهب الخطيب في الاحتجاج والإقناع والحرص على التّرابط والانتظام في الأفكار "[4]، وهذا ما نوّه له ابن طباطبا في قوله " الشّعر رسائل معقودة والرّسائل شعر وإذا فتّشت أشعار الشعراء كلّها وجدتها متناسبة إمّا

---

[1] نقد النثر: قدامة بن جعفر : ٧٧ .
[2] الحجاج في الشعر: أبو بكر العزاوي : ١٠٠ .
[3] الحجاج في الشّعر العربي القديم : ٨٧ .
[4] نفسه : ٦١ .

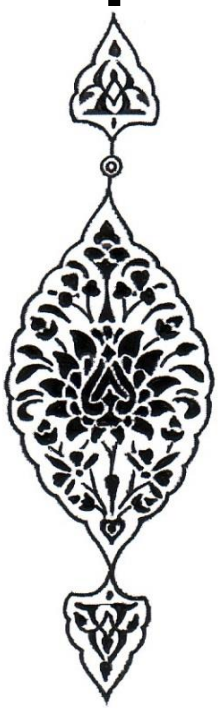
تناسبًا قريبًا أو بعيدًا وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء" [1]، ومن ثمّ فالشاعر خطيب بطريقة الاحتجاج، وعليه توكل مهمة تبليغ المتلقي بما يريد؛ فعندما أراد عبدالصمد أن يلغز عن النخل، جاء بالأسود للاحتجاج بأنّ يبدأ بداية تأخذ بيد المتلقي وتقنعه؛ كي لا يذهب بتأويل قد يهدم البناء الحجاجي في القول، وبعدما تأكد الشّاعر من رسوخ الفكرة في ذهنية المتلقي، وأنّه تمّ تبليغ المتلقي بالمراد؛ راح الشاعر بعدها محّلقًا في سماوات الاستعارات الخلابة التي رسمت لوحة يمكن عدّها بمثابة نزهة لعقل المتلقي والإفراج عنه من قيد اللغز، والاستعارة "الجمالية تحتاج إلى الجهر بأنّها كذلك وإلى لفت انتباه المتلقّي ونيل إعجابه ولا يتمّ لها ذلك إلاّ متى فاجأته وأدهشته بأصالتها أو بندرتها أو بحسن صياغتها أمّا الاستعارة الحجاجيّة فهي تحتاج فعلا إلى الظهور بمظهر البداهة العقليّة فكأن الكلام يستدعيها ضرورة ويقتضيها اقتضاء بشكل عفوي لا تصنّع فيه ولا تكلّف"[2] وتلك العفوية تصدق على استعارات عبدالصمد وتشبيهاته التي جاءت على السجية دونما اعمال الفكر وجَهِده في سبكها من نحو: **(زمرّد لاح على التيجان)**،**(فصّلن بالياقوت والمرجان)**،**(من قانئ أحمر أرجواني)**، و**(فاقع أصفر كالنيران)** وهي استعارات مفعمة بطاقة أكثر إدهاشية لعقل المتلقي الذي برمجه الشّاعر حينما أيقظ مرجعيته الثقافية في عمومية السواد للنخل، وعاد ثانية ليفاجئ عقله بألوان قزحية خلّابة تحرّك النصّ، وتضيف إليه رونق، وتكسبه جمالية تحبّب النّصّ للمتلقي.

وتعدّد الألوان اجتلب معه مغالطة لغزية للنّصّ؛ إذ مع هذه الألوان يصبح المتلقي في حيرة مغالطية تعمّقت من خلال التدبيج أو الكناية اللونية التي غيّرت مسارات اللغز، وجعلته يبدو ملغزًا، "وبهذا حصلت استمالة المخاطب بأسلوب مزخرف محسّن ليلعب دور في الاقتناع"[3]، هكذا فاستعارات الشّاعر كان لها دور في تبليغ المتلقي بشكلٍ جميلٍ، وعملت على تحليل داخلي للخطاب التبليغي للنصّ الملغز بالنظر لكينونة الاستعارة قادرة على إيصال الفكرة أقوى مّما لو قالها الشاعر بمعناها الحقيقي، وهكذا تناسب المنطق

---

[1] عيار الشّعر : ابن طباطبا العلوي : ٨١ .
[2] الحجاج في الشعر العربي القديم : ٢٦٩ .
[3] ينظر : الاستعارة في محطات يونانية عربية وغربية : محمد الولي : ٤٥٧ ـ ٤٥٨ .

التبليغي للغز لمّا شبّه استعارة عن انسدال أوراق السّعف وهي محمّلة بالرّطب على جذع النخل كما لو انسدلت الأكاليل على الغواني (مثل الأكاليل على الغواني)، ففي كلا الصورتين وصل المعنى؛ لكن مع التشبيه الاستعارة كان أجمل وأقرب إلى المتلقي من القول الواقعي.



الفصل الثاني: شعرية اللغز في ضوء جدلية السياق والنّص.

المبحث الأول: شعرية اللغز الاجتماعية.

المبحث الثاني: اللغز بين شعريتي الشمول والتوليد.

المبحث الثالث: قراءة اللغز وشعرية تأويله.

توطئة:

إنّ امتثال النّصّ الشعري الملغز للمفاهيم اللسانية، أمر ليس بهيّن؛ إذ تحفّه الكثير من المخاطر، كون التفاعل بين الشاعر والموضوع بالنظر للمقام الذي يأتي به اللغز لابدّ منه، كما أنّه لا يمكن الاستغناء عنه في تشكيل النّصّ بشكل عام واللغز بشكل خاص.

"أنّ السياق أداة إجرائية يمكن الاعتماد عليه لفهم النّصّ الشعري وتأويلاته"[١]، ولا يخلو السياق من المجتمع وتأثيره على الشاعر، كما أنّ في بعض الأحيان تتغير دلالة الألفاظ بحسب المحيط الذي تأتي فيه؛ إذ أنّ "الكلمات حينما وضعت إنّما كان وضعها للدلالة على المعنى الأصلي، فإذا ما دلت على معانٍ أخرى غير المعنى الأصلي فتلك معانٍ مستخرجة من السياق"[٢]، فالسياق والنّصّ هما وسيلة الشعر الملغز وغايته، بما يحملانه من مجتمع، وشمول وتوليد للدلالات، وتأويل تلك الدلالات الشعرية.

الرابطة الجدلية التي تربط السياق والنّصّ هي "علاقة تأثير وتأثر التي تحكم السياق الذي ترد فيه اللفظة ودلالة تلك اللفظة"[٣]، والمعنى السياقي لا يتضح إلّا بمعرفة دلالة ألفاظه التي تحدّد معناه، وتوجّه مساره الدلالي، والشاعر عندما يعمد إلى شيء يريد الإلغاز فيه لابدّ له من انتقاء مفردات تناسب سياقه وتستوفي دلالة نصّه.

السياق ملمح رئيس للتعامل مع النّصّ، كون الألفاظ والمعاني لا تفي بالغرض للوصول إلى معنى شامل ومستوفي، والنّصّ يسير وفق تنظيم سياقي يحتمل التأويل والتوليد والاختراع أيضًا.

---

[١] السياق والنّصّ الشعري من البنية إلى القراءة: علي آيت أوشان: ١٨.
[٢] محاضرات في علم النفس اللغوي: حفني بن عيسى: ٨٦.
[٣] جدلية السياق والدلالة في اللغة العربية: سيروان عبد الزهرة الجنابي وحيدر جبار عيدان: ٣.

المبحث الأول: شعرية اللغز الاجتماعية

الشعر منذ أول نشأته كان موجّهًا لخدمة المجتمع ويهدفه أيضًا، ولتأكد وشيج هذه العلاقة جاء النقد بمنهج اجتماعي يربط الشعر بالمجتمع، ويهدف إلى إقامة علاقة بين الشعر والمجموعة؛ ليسير في وعي متكامل سياسيًا وفكريًا وثقافيًا، فلا يوجد مكتوب شعري أو نثري إلّا لمجتمع، وإنّ الشاعر ابن بيئته يصبّ شعره في خدمتها؛ و لا يكون شعره ناقلًا للحوادث؛ بل ومعبرًا عنها، وساعيًا لإعادة تشكيلها وتعديلها، كذلك يمكننا معرفة حوادث العصور من خلال ديوانهم الشعري وكتابات الشعراء عن تلك العصور آنذاك .

تعود جذور المنهج الاجتماعي إلى هيغل عندما ربط الرواية بالتبدلات الاجتماعية، أمّا ارهاصاته الأولى جاءت على يد المدام دو ستال التي أصدرت كتابها عام ١٩٠٠ م (الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية)، فقد ثبتت أنّ الأدب انعكاس وتصوير للمجتمع[١]، والمراد بهذا المنهج : "هو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة؛ فيكون الأدب ممثلًا للحياة على المستوى الجماعي الفردي باعتبار أنّ المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية؛ فالقارئ حاضر ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن واحد "[٢]، أصبح المتلقّي الشغل الشاغل للشعر والشاعر على السواء، وأصبح الشاعر يراعي عقلية المتلقّي وخزينه المعرفي الثقافي عند كتابة شعره، وتناول جورج لوكاتش الروابط العلائقية بين الأديب والواقع الذي يعيشه، كما وقدّم دراسات توضّح العلاقة بين الأدب وازدهاره، وكذلك طبيعة الحياة الاجتماعية التي عبّر عنها بـ(سوسيولوجيا الأجناس الأدبية) الذي تحدّث فيها عن ربط الرواية بالأحداث الاجتماعية.

ثمّ جاء لوسيا غولدمان وركّز على مبادئ أستاذه جورج وذكر بأنّ الأدب عمل جماعي وليس فردي؛ فلا يعامل على أنّه وجهة نظر فردية؛ بل هو تعبير جماعي طبقي يعتمد

---

[١] ينظر : النقد الأدبي الحديث قضاياه ومنهجه : صالح هويدي : ٩٤ .
[٢] نفسه : ٤٤ ـ ٤٥ .

على الجانب الكيفي وليس الكميّ، وهذا يعني أنّ الكاتب يعبّر عن وجهة نظر تجسّدت بها ضمير الجماعة، وسبب الإقبال على استهلاك كتاباته هو قوتها في تجسيد المنظار الجمعي ودرايته الحقيقية لحاجات المجتمع، فيجد المتلقّي نفسه وما تريده بالأشياء، وكذلك العكس يصحّ لمن يرتدي وعي مزيف [1]، وهذا يعني نجاح النّصّ بمدى تطبيقه لمؤثرات عصره.

أمّا باختين فيُعدّ المؤسّس الأول لعلم الاجتماع الأدبي، كما وتحدث عن الموضوع الجمالي وربطه بالأدب المجتمعي، وذكر بأنّ الوعي الفردي لا يحدث إلّا موازيًا للوعي الجمعي، وكان حديثه في الرواية بوصفها عملًا فنيًا يستطيع معه أنّ يتسرب لفئات المجتمع الدونية التي يكثر فيها الظلم.

توالت بعدها الدراسات، وتحدّث النقاد كثيرًا عن هذا المضمار نسبة لأهميته وانعكاساته على المجتمعات التي ربما على أثر قول شعري يغير مجموعة، ويؤثر بها عن طريق النصح أو الحكمة، ومعها يستطيع الأديب استمالة العقول وجذب القلوب لتصديق دعواه.

أمّا من حيث تداخل اللغز بالظواهر والمظاهر الاجتماعية، تأتى من أنّ بعض الظاهر لا يمكن الإفصاح عنها مجاهرةً، اسم المحبوبة مثلًا، وبعض المظاهر يأتي بها الشعراء ملغزة لجذب المتلقّي لمعرفتها، وممكن أن يُدرس المنهج الاجتماعي على وفق ظواهر العصر ومظاهره.

الظواهر الاجتماعية :

يحدث أن يتحول الأدب بتحول ثقافة المجتمع الذي هو فيه، وعلى هوى حريتهم يسير، على أنّ هذه الحرية تتنامى مع تنامي الفكر والتطور المجتمعي، ثمّ أنّ من الظواهر الاجتماعية التي عمد الشعراء إلى الإلغاز فيها أسماء المحبوبات، والغاية من وراء ذلك

[1] ينظر : مقدمات في سوسيولوجيا الرواية : لوسيان غولدمان وآخرون : ٤٠ .

إكرامًا وحفاظًا لسمعة المحبوبة وعشيرتها، فضلًا عن سريّة علاقة الحب، ومن مصاديق هذا المظهر الملغز قول البستي[1]:

اسم الذي أنَا طائِعاً أفديهِ خافٍ ولكنْ فطْنَتي تُدْنيهِ.

مِقدارُ ثالِثِه إذا حصَّلْتَهُ مَضروبُ حاشِيَتَيْهِ في ثانيهِ.

ألغز الشاعر في محبوبته ربّما، أو لشيء آخر _علم الله_، وكما معهود عن العرب سابقًا لا تجاهر باسم المحبوبة، كون المجتمع يرفض هذا الشيء؛ فيلجأ الشاعر لمباغتة المجتمع، ومحاولة ذكر اسم محبوبته عن طريق لغز يقي الشاعر من المجموعة، وممكن أن يكون حفاظًا عليها من نظرة المجتمع عندما يعرف بعشقها، كما وأن الشاعر لم يتعرّض لشيء من الوصف المادي للمعني بنصّه؛ بل اكتفي بذكر لغز عن اسمه وكفى.

مراعاة رأي المجتمع في نتاج الشاعر أمر مهم، وربما لا يستطيع شاعرًا أن يعبره، كونه يكتب للمجموعة؛ لهذا نجد أن الشاعر يراعي ذوق المجتمع في شعره

ومّما جاء في ألغازهم للظواهر الاجتماعية، طالعنا قول أبي فراس الحمداني، ملغزًا في السبية، إي المرأة المأسورة [2]:

وَخَريدَةٍ كَرُمَت عَلى آبائِها وَعَلى بَوادِرِ خَيلِنا لَم تُكرَمِ

خُطِبَت بِحَدِّ السَيفِ حَتّى زُوِّجَت كَرهاً وَكانَ صَداقُها لِلمَقسِمِ

راحَت وَصاحِبُها بِعُرسٍ حاضِرٌ يُرضي الإِلَهَ وَأَهلُها في مَأتَمِ

جاء حديث الحمداني في وصفه للسبية مشوبًا بالألغاز؛ فاختار التعمية والخفاء والإيماء مجاراة للمجتمع الذي يتحرّج من ذكر المرأة في الشعر آنذاك، حقيقة لا يبدو القول

[1] ديوان أبي الفتح البستي : ٢١١ .
[2] ديوان أبي فراس الحمداني: ٣٢٠ .

كافيًا بأنّ نقول هو يقصد مسببة بعينها، ربما وجد هذا المظهر جديد في العصر ولم ينسج عليه أحد، أو كان قد شاهد منظر سبي ماثلًا أمامه وتقلّده في شعره.

تفسير النّصّ الظاهرة لفكرة هذا اللغز تقوم على إتيان ماهيّة تلك السبية وكينونتها (خريدة) أي فتاة عذراء، كريمة بين قومها؛ لكن الغاصب لم يكرّمها؛ بلب عمد إلى خطفها والزواج منها قسرًا وعنوةً، حتى مهرها للمقسم ليس لها، وكيف أنّ زوجها بعرس، وأهلها في مأتم، هذا تأويل ظاهري، ربما في بواطن النّصّ هناك رأي آخر مفاده إنّها عذراء بعفتها، ومكرّمة بين أهلها؛ لكن الغاصب لم يكرمها، خطبت ربما هنا لم يقصد بها الخطوبة والزواج، ربما القصد هنا الأسر، وأُسّرت بحدّ السيف كرهًا، كونها لم تحبذ السّبي، وكان الأجر في سبيها للذي قام بسبيها، فعليها التعب والمشقة وله الأجر عند الخليفة، راحت للسّبي وتركت أهلها قتلى يرضون الإله، والعرس هو الملازمة، وقد يكون الجمع، وله دلالات أخرى؛ لكن لو قلنا صاحبها ملازم لرضاء الإله، وأهلها في مأتم.

عندما تحدّث الشاعر، وكأن المتلقّي كان ماثلًا أمامه، ولمّا كان الأدب مصوّرًا للحياة الجماعية، صوّر لنا الحمداني هذا المظهر (السبي) بمشهد كافٍ لإن يتلقف المتلقّي معه هذا المظهر بشكل دقيق، وعلى أن المجتمع هو الغاية من العمل الإبداعي، وبهذا يكون المتلقّي حاضرًا في ذهنية الشاعر الذي هو الوسيلة والغاية في وقت واحد[1]، وعندما اختار الشاعر هذه الدلالات اللغزية للسبي لم يكن غافلًا عن المجتمع آنذاك، كون المرأة عند العرب مخدرة ولا يمكن المساس بها؛ فحاول التشويش بدخول اللغز على قوله؛ كي يباغت المتلقّي وبعدها يتمكّن من الدخول إلى النّصّ عبر الباب الخلفي.

في مقابل مدح الحمداني للسبية، ذمّ بوادر السلطويين الذين اغتصبوا حقها، ومع نصّ الحمداني كان مراعيًا طبقات المجتمع وميولهم؛ فكتب بلغز شفاف يتماهى مع الوضع الساري وقتها، كون المرأة لا تسبى إلّا في ظروف تحكّم سبيها.

---

[1] ينظر : النقد الأدبي الحديث قضاياه ومنهجه : ٤٤_٤٥.

يحدث أحيانًا أن يأتي شعرًا ملغزًا، وبحسب المكان الذي أُنشد به ذلك الشعر، فتنوعت دلالات الألغاز تبعًا لتنوع المكان والمجتمع، مثلًا لغز البحتري في هجاء الخثعمي[١] قائلًا[٢]:

وَشَاعِرٍ نِسْبَتُهُ بحيلَةٍ مِنْ حِيَلِهْ

تُذْكِرُنا رُؤيَتُهُ مُتَالِعاً مِنْ ثِقَلِهْ

آباؤهُ مِنْ كَسْبِهِ وَخُفُّهُ مِنْ عَمَلِهْ

ألغز البحتري في هجاؤه للخثعمي عن طريق حرفته التي كان يمتهنها؛ إذ كان إسكافًا[٣]؛ فانتقاء الدلالات كان مناسبًا لما جاء به الشاعر، من مهجو وسامع؛ إذ المهجو شاعر ليس كما العامة، والسامع هو المجتمع، لهذا ألغز بدلالات تقزّم الآخر وتسلبه قيمته المجتمعية، وتبتزه بمهنته، كما يقول الشاعر أن رؤيته محدودبًا في ثقله، يومي إلى خسّة نسبه، ودناءة حسبه؛ فقيمتهم من قيمة الأحذية التي يصلّحها وينال كسبه منها؛ بل أنّهم أدنى وأقل كونهم لا يساوون قيمة الجديد من تلك الأحذية؛ فمعلوم إنّ ما يأتي للإسكافي هو الحذاء القديم المتهالك وتلك علائم خفة وزنه بعدما أخذت منه الأرض الوعرة التي يداس بها مأخذًا، وهذا الأمر يتلاءم عكسيًا مع تثاقله وبلادته المومأ إليها في البيت الثاني، وتكبّره وتعاليه (متالعًا) على الرغم من كل ذلك، وإن هكذا تعبير والمتمثل بربط مهنة الشخص بمدى طريقة هجائه جاء من "طبيعة المستويات المتعددة للمجتمع"[٤]؛ لكن تختلف طريقة هجاء الشخص تبعًا للمجتمع؛ فالبحتري ذاته عندما هجا الخثعمي كان طليقًا في استعمال الدلالات، وحرًّا في توظيفها.

---

[١] الشاعر أحمد بن محمد أبو العباس الخثعمي، من الشعراء الذين هجاهم البحتري .
[٢] ديوان البحتري : ١٨٢١/٣ .
[٣] ينظر: نفسه : ١٨٢١/٣ .
[٤] مناهج النقد المعاصر : ٤٦ .

هناك ظاهرة جاء بها الشعراء في العصر العباسي تعبيرًا عن فساد المنظومة القضائية، وبتعويل الشاعر على اللغز لون من ألوان التقيّة في النجاة من ظلم القاضي واضطهاده له، مثلًا موقف أبا العتاهية من القاضي؛ إذ قال ملغزًا [١]:

هَمُّ القاضي بَيتٌ يُطرِب قالَ القاضي لَمّا عوتِب

ما في الدُنيا إِلّا مُذنِب هَذا عُذرُ القاضي وَاِقلِب

اللغز يكمن في قول الشاعر _عذر القاضي واقلب_؛ إذ تصحيف عذر : غدر[٢]، فعندما كان المقام والسامع محل خوف الشاعر، لجأ إلى اللغز مراعاة للمقام والمجتمع، كون القاضي هو الحاكم في الرعية، وأي خطأ سوف يذهب بالشاعر للسجن، لذا حتى عندما أراد الشاعر أن يصف حدث ترك في نفسه أثرًا، "لم يكن قوله فردي ذاتي؛ بل مقيدًا بقيم الشكل والصياغة والمضمون الذي تلتقي فيه القيم الاجتماعية بالقيم النفسية" [٣]، التي راعها الشاعر عندما استعمل الحوار المجازي مع القاضي في الشعر، وكيف ردّ القاضي على من عاتبه؟ وما هو رد فعل الشاعر من ردّ القاضي، كل هذه الأمور كان الشاعر مراعيًا فيها المقام والأشخاص.

من الظواهر الاجتماعية التي قال فيها الشافعي (ت٢٠٤هـ)، ظاهرة حبّ المال وكيفية اسرافه؛ فألغز لذلك قائلًا[٤]:

النـارُ آخرُ دينـارٍ نـطَقتَ بـه والـهمُّ آخر هذا الدرهم الجاري.

والمرءُ بينـهما إن كان مفتقراً مـعذبُ القلبِ بينَ الـهمِّ والنارِ .

(١) أبو العتاهية أشعاره وأخباره: ٥٠٠ .
(٢) ينظر : نفسه : ٥٠٠ .
(٣) في النقد الأدبي : د. شوقي ضيف : ١٩٢ .
(٤) ديوان الشافعي : تح: د. مجاهد مصطفى بهجت: ٦٨ .

حديث الشافعي مع المجتمع بخصوص تعلّق قلب المرء بالمال وهو هلاكه إن لم يزكّي ويخمّس؛ إذ قال أنّ النار آخر حروف الدينار؛ فعمد إلى ربط النار بالمال؛ ثمّ أنّ الهمّ هو آخر حروف الدرهم؛ فما بين الهمّ والنار يتلاشى المرء، بسبب سوء التصرّف بالمال، أو اكتسابه بالحرام وما إلى ذلك من أشياء تذهب بالشخص للنار.

النفس أمارة بالسوء، خدّاعة بالمكر، حسّنت في بصيرته ما يفسد داخله، تعمل على دس السمّ بالعسل، كما يفعل العدو، وكون الشاعر لا يقتصر شعره على العاطفة، لذا هو مرشد للمجتمع أيضًا، كما فعل الشافعي عندما تحدّث مع المجتمع ملغزًا في قضية المال، وحبّه، وسوء انفاقه.

عندما لا يحصل المرء على المال يغدو حزينًا محطمًا يختلق المشاكل، وأن الشافعي ولد في غزّة ببلاد الشام، ونظرًا للمكان ولربما تمتعت بشيء من الترف، وانجرار المجتمع وراء البذخ من جانب، وكون الشافعي هاشمي ينتهي نسبه بعبدالمطلب، فقد كان لربما قليل الحبّ للمال من جانب آخر، لذا عمد إلى نصح مجتمعه كونه شاعرًا يتوجب عليه الإرشاد كواجب كفائي إن استطاع إليه سبيلا.

حدث في العصر العباسي أن انقادت غالبية المجتمع وراء الحانات، ومجالس الرقص، والترف العالي الذي بلغه المجتمع في ذلك العصر، فعندما تحدّث الشافعي عن ضرورة البعد عن المال إذا لم يكن المرء ورعًا، جاء شعر الشافعي "في هذا المضمار انكسارًا للواقع وليس انعكاس له، وبهذا أصبح القول لا يعبّر عن المجتمع بقدر ما يعبر عن رؤية الشاعر للمجتمع"[1]، فكسر قوالب العصر برؤيته ونصحه للمجتمع آنذاك.

قد يكون سبب لغز الشافعي في حديثه عن المال لربما جاء من حبّ المجتمع للمال، كون رد الفعل الذي يحصل للمجتمع فيما لو تحدّث مكاشفًا لمراده مع المجتمع؛ فبيّن المراد

[1] مناهج النقد الأدبي الحديث : د. إبراهيم السعافين، د. خليل الشيخ : ١١٣ .

بطريقة خفية، يتلقفها المتلقّي الفطن، ولأن الشاعر "صاحب رسالة في التنبيه، والشرح والتوجيه، لا يسمح لشاعريته أن تحيد عنها، ولا لقلمه أن يتجاوزها، أو هو على الأقل مشارك لأصحاب تلك المبادئ والدعوات الإصلاحية في نشر دعواتها والتمكين لها في القلوب والعقول"[١]؛ لكن الشاعر انحرف قليلًا إلى جانب اللغز، كون المجتمع تفشى به التحرر، ولا يقبل الصرخات التي تنادي بالتقليل من ذلك الترف.

كذلك من اسقاطات الظواهر العباسية على نتاج الشعراء، ما لمحناه في قول الصوري ملغزًا في صبي من أهل صيدا [٢]:

مــا أسمّيه خيفة من تجنّيـ ... ـه ولكن أقول بعض العلوق

من ملوك الأعراب لا يخرج الوا ... فــد من بيته بلا تطريق

ألغز الشاعر إلى صبي، وأشار إلى سبب التلغيز، خشية تجنّي الصبي عليه، اختار الشاعر مفردة (العلوق)؛ لأنّها حاملة عدة معانٍ، ممكن يكون معناها الشيء النفيس، وربما العلوق من التعليق، إي _أقول بعض ما يتعلق به_، الذي يبدو أن الشاعر كان قاصد _ ما يتعلق به_ والدليل أنّه ذكر أمور تتعلق بالصبي، مثل أنّه من ملوك الأعراب، ويستقبلون الوافدين، ويدلوهم على الطريق.

بيئة الشاعر ونظرتها لأمور الغلمنة هي من حدّدت كيفية قول الشاعر للشعر، وكانت نظرة المجتمع للصوري جميلة، كونه شاعر مهذب وملتزم، وهذا ما جعله يتحدّث بلغز، ويصرّح بأنّه خشية التجنّي يبتعد عن ذكر المسميات، ويكتفي بالتلويح له، كون شعره "يتطلب رؤية العالم، في رؤية جماعية أكثر منها فردية، له معنى أكثر أهمية من مجرد محتواه القولي. نعم. إذا كان ممكنًا أن نقرأ البناء الفني والبناء الجماعي فلأن العمل في

---

[١] قضايا النقد الأدبي : د. بدوي طبانه : ١٥ .
[٢] ديوان الصوري : ٣١٦ .

التحليل الأخير هو العالم الفني الصغير للعالم الاجتماعي الصغير"[١]؛ فحذر الشاعر في قوله سببه المجتمع والبيئة التي يعيش فيها الشاعر.

في الختام لا يمكن عزل الشاعر مكانيًا وزمانيًا ومجتمعيًا، ومن ثمّ هو يكتب ليرضي المجتمع ويود مشاركتهم لمشاعره ووجهات نظره، يريد نقل وجهات نظر المجتمع وتاريخه وأحداثه لمجتمع آخر يتلوه، لذا نجد أغلب الشعراء حريصين على ما يخرج منهم، حتى وإن أرادوا أن يتحدثوا عن أمرٍ ما، وفيه خدش أو مساس بالمجتمع، عمدوا إلى الإبهام في الفكرة أو اللغز أحيانًا.

المظاهر الاجتماعية:

إنّ قراءة الشعر زمانيًا، يكشف عن تذبذب الشعراء واختلاف ألوان شعرهم تبعًا لاختلاف المظاهر في ذلك الزمن، كما وأنّ بعض العصور يتوجب على الشاعر أن يتعامل مع الموجود فيها من مظاهر شعريًا ليس كما يتعامل مع الموجود في الخارج عن العصر، كون الطبقة المخملية الموجودة داخل العصر العباسي ومظاهره الساحرة.

التغيّر والاختلاف في استعمال الدلالات الشعرية ينسدلان من العصر، لما له من أهمية في حياة الشاعر خاصة، وحياة المجتمع عامة؛ "إذ يرتبط التغيّر النوعي بالتحولات التي تحدث تاريخيًا، وعبر اختلاف المكان، على أن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة" [٢]، وعندما يتحدّث الشاعر تبعًا للعصر فإن ذلك ينتج وعي اجتماعي، كون الشاعر افشى معالم البيئة الذي أنشد لها، وسمعت الناس أشعار الشاعر وتنبّهت لما في الأماكن العباسية من مظاهر.

---

[١] مناهج النقد الأدبي : د. الطاهر أحمد مكي : ١٢٥ .
[٢] مناهج النقد المعاصر : د. صلاح فضل : ٤٥ .

أمّا مجيء اللغز مع المظاهر الاجتماعية آنذاك لغرض مداعبة المتلقّي، وشحذ قريحته ربّما في بعض الأحيان، وفي أحيانٍ أخرى قد يأتي لغرض جذب انتباه المجتمع لذلك المظهر.

ومن المظاهر التي قال بها الشعراء في العصر العباسي، لغزهم عن شربة ماءٍ، فقال البحتري ملغزًا بها [١]:

ما شَرْبَةٌ من رَحِيق كأسُها ذَهَبٌ جاءت بها الحُورُ من جَنَّات رِضْوان

عمد البحتري إلى وصف الموقف امتثالًا لأمر الخليفة المتوكل؛ فجاء بمفردات وصورة مجازية لغزية جميلة تناسب المكان والحدث والسامع، فبدأ قوله بسؤال مليح عن تلك الشربة، ووصف كأسها الذهبي الذي جاءت به الحور من الجنة، لأن السامع كان معجب بجمال الجارية، جاء البحتري بمجاز مناسب لذلك الإعجاب.

امتزج وصف البحتري للجارية بالجنة والحور، ولم يستعمل فاحش الألفاظ والدلالات مراعيًا بذلك المقام والمجتمع، كما وأنّ لابدّ للشاعر من أن يلتزم بحدود الذوق العام، وأخلاقيات المجتمع، "إذما أريد لشعره أن يصبح دعامة من دعائم المجتمع، وأن يصبح جزء من كل"[٢]، وأن لا يعتزل المجتمع شعره بسبب الضرر الذي يسببه ذلك الشعر للمجتمع وناشئته.

عندما أراد المتوكل وصف جمال الجارية، لم يحسن إلا أن يطلب من الشاعر أن يصفها بإحساسه، كون الشعراء يعبرون عن عواطف مجتمعهم ومواقفهم، كما ويستطيع الشاعر أن يعبر عمّا عجز الآخر بالتعبير عنه[٣]، لذا أراد المتوكل من البحتري أن يصف

---

[١] ديوان البحتري : ٢٦٨١/٥ .
[٢] المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات: د. صالح هويدي : ٦٧ .
[٣] ينظر : نفسه : ٦٧ .

الحدث بمخيلته وجمال إحساسه وأن يضرب بجرانه الموقف ليتحول إلى لوحة تسحر المتلقّي.

هناك مظاهر استحدثت في العصر العباسي، عمد الشعراء إلى اللغز بها، لملاطفة المتلقّي ومحاولة حمله على الانتباه إلى كل ما حوله من مظاهر؛ ليتسنى له التفكير والوصول إلى مراد اللغز.

عمد أبو العلاء المعري إلى اللغز في مظهر الإبرة قائلًا[1]:

سَعَتْ ذاتُ سَمٍّ في قميصي فغادَرَتْ بــهِ أثراً، واللهُ شـــــافٍ مِنَ السُّمِّ

كَسَتْ قيصراً ثــوبَ الجمالِ وتُبَّعاً وكسرى، وعادتْ وَهْيَ عاريةُ الجسمِ

استعمل الشاعر الموروث الملكي من خلال ذكر كسرى وتبّعًا، وكيف أنّ الإبرة تكسو الناس مذ ذلك الوقت وإلى الآن، وقد وصف الإبرة بـ(ذات سمّ) والسم هو الثقب، وأردف قوله بـ(والله شاف من السّمّ) ليبعد بالمتلقّي عن المراد ويجعله في حيرة من أمره.

كانت الإبرة من مظاهر العصر العباسي؛ فعمد الشعراء إلى الإلغاز بها، ويطالعنا قول ابن سيار (ت١٣١هـ) ملغزًا بها أيضًا [2]:

وَذَاتِ ذَوَائِبٍ تَنجَرُّ طُولًا وَرَاهَا فِي المَجِيءِ وَفِي الذَّهَابِ

بِعَينٍ لَمْ تَذُقْ لِلنَّومِ طَعمًا وَلَا ذَرَفَتْ بِدَمْعٍ ذِي انْسِكَابِ

ولا لبست مدى الأيام ثوبًا وتكسو الناس أنواع الثياب

ألغز ابن سيّار عن سمّ الخياط ووصفها بأنّها (ذات ذوائب) وتنجرّ بالخيط جرّاء الخياط طولًا وعرضًا، ووصف ثقب الإبرة بالعين التي لم تنم، ولا من العيون السكاب للدمع، كونها جماد، وعريانة مقابل خياطتها للثياب.

---

[1] خزانة الأدب وغاية الأرب: ابن حجة الحموي: تح: عصام شعيتو: ٣٤٢/٢ .
[2] شعر ألف ليلة وليلة دراسة موضوعية فنية: د. عامر صلال راهي: ٢٢٤ .

كانت الإبرة مظهرًا من مظاهر المجتمع، وعندما كان الأدب تصويرًا للمجتمع[١]، فألغز الشاعر عن الإبرة بوصفها مظهرًا حضريًا للعصر، كون العلاقة الجدلية بين الشاعر والمجتمع؛ فعليه أنّ يصوّر كل ما يراه جديد وحري بالتصوير، وعندما لجأ ابن سيّار للغز الإبرة، عمد إلى ربطها بالصفات الأنسية وشبّهها بكلب البرّ بقوله (ذات ذوائب)؛ ليتسنى للمتلقي سهولة فهم اللغز، وتجسّدت الصفات الأنسية في كيفية جعل لها عين ومرتبطة بقضية النوم والبكاء، والملبس.

أمّا عندما أراد ابن سيّار أنّ يصف مظهر البيضة أطال في تبيان أوصافها، والإلغاز لها قائلًا[٢]:

ألا قل لأهل الرأي والعلم والأدب وكلّ بصير بالأمـــــور أخي أرب

ألا خبروني أي شيء رأيتم من الطير في أرض الأعاجم والعرب

قديم حديث قد بدا وهو حاضر يصاد بـــلا صيد وإن جدّ في الطّلب

ويؤكل أحيانا طبيخا وتـــارة قليّا ومشويّا إذا دسّ فـــي اللـــهب

وليس له لحم وليس له دم وليس له عظم وليس لـــه عصـــب

وليس له رجل وليس له يد وليس له رأس وليس لـــــه ذنـــب

ولا هو حيّ لا ولا هو ميّت ألا خبروني إنّ هـذا هـــو العجب

ألغز الشاعر عن البيضة، موصفًا إياها للمتلقي بطريقة جميلة تباغت ذهنيته؛ إذ تحدّى أهل العلم والأدب وأرباب العقول إن كان يعرفون موصوفه؛ فبدأ بذكر الأمور التي تبعد بالمتلقّي عن البيضة وتداهم عقليته بحيرة صادمة، كون كيف يكون الطير بلا لحمٍ ودمٍ ولا ريش وزغب؟ ثمّ زاد في حيرة المتلقّي حول كيفية فهم السؤال عندما ذكر الشاعر

[١] ينظر : نظرية الأدب ، رينيه ويلك، تر : محي الدين صبحي: ٩١ .
[٢] شعر ألف ليلة وليلة دراسة موضوعية: ٢٢٤.

بأنّه يؤكل في كل الأحوال سواء مطبوخًا أم مشويًا أم باردًا، تواصل الشاعر في محاولة ازدياد مقدار الضغط على المتلقّي؛ فذكر له أنّ موصوفه له لونان، لون يشبه الفضة، ولونٍ آخر، وختم لغزه بأنّ موصوفه لا يُرى حيًّا ولا ميتٍ، بهذا أصابت المتلقّي فجوة أبعدته عن البيضة، بوصف أنّ الشاعر ذكر أوصاف تنافي البيض، من ذلك مثلًا أنّ البيضة لا تؤكل نيّة من غير طبخ، ثمّ ذكر تعدّد الألوان وقصد بالتعدّد تأتى من الطبخ والشوي، وكلٍ من هذه يتغيّر لون البيض بعدها.

استعمل الشاعر دلالات ومضامين ورسم بها صورة شعرية ملغزةً عن مظهر البيضة، ناسبت فكر المجتمع وتطوره، كون مخيلة الشاعر هي انعكاس تخيلي لحياته الاجتماعية[١]، تعامل الشاعر مع مظهر البيضة بلغز يناسب ما شاع في العصر من دخول الفلسفة والمنطق، وتطور الفكر العربي آنذاك.

ومن المظاهر التي ألغز بها الشعراء في العصر العباسي، لغزًا في الباب قال به القاضي محيي الدين عبد الظاهر[٢] :

أي شيء تراه في الدور والكتـ ـب مجازًا هــذا وذاك محقق

هـــــو زوج وتارة هو فرد وهو في أكثر الأحايين يطرق

وطليق في نشأتيه ولكن بحديد مــن بـــعد ذلك يوثق

وهو في القلب يستوي وتراه بـــــان تصحيفه لمن يترمق

فأجبني عنه بقيت مطاعًا نست في حلبة الفضائل تسبق

اللغز في مظهر الباب هو من مستحدثات العصر العباسي، وعبّر عنه الشاعر بأنّ إمّا تراه مجازًا، كون أنّ الباب جاء مظهر حضاري في العصر العباسي وفيما قبله كان

[١] ينظر : مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، لوسيان غولدمان وآخرون، تر : بدر الدين عروكي: ٤٢ .
[٢] خزانة الأدب وغاية الأرب : ٣٤٣/٢ .

مجازًا يُذر في الكتب، أو من باب تبويب الكتاب، كأن نقول الباب الأول من الفصل الأول، وأحيانًا يأتي بابًا واحدًا وأحيانًا يأتي مكوّن من زوج أبواب، وإن لم تحكّمه بأقفال حديد، يبقى حرًا.

في بعض الأحيان يصف الشاعر ما يعجز الآخر أن يصفه[1]، لذا عمد الشاعر إلى أن يضرب بجرانه محاولًا وصف الباب بطريقة حضرية يستطيع معها أن يتمكّن من التوفيق في اللغز له، كما تعدّدت المظاهر التي وصفها الشعراء ملغزين إليها، من ذلك وصف الشاعر لدرة قائلًا[2]:

أي شيء من الجمادات يلفى وتراه من بعد ذا حيوانًا

وترى ذلك الجماد عزيزًا غاليًا منه رصعوا تيجانا

وترى الروح منه في حيوان ذي جناح ويألف الطيرانا

وإذا ما شدا على العود يومًا فوق دفٍّ يحرك الأغصانا

أو بدا في مقفص فابن برد عند أسجاعه يصير مهان

كله طائر وفـــــي ثلثيه كل خود وتستقل الجمانا

وتراه عند الملوك عظيما وبتصحيفه حقيرا مهان

عكسه في تصحيفه زد بنقص فالمعمى هنا فكن يقظانا

وإذا لم تدر التصاحيف ذره للذي فيه فهو يدري البيانا

وبتحريفه تؤدب من شئـ ـت إذا كان يجهل العرفانا

ثلثاه در نفيس وفي فيـ إذا جاء يصحب المرجانا

---

(1) ينظر : المناهج النقدية الحديثة: ٦٧ .
(2) خزانة الأدب وغاية الأرب: ٣٤٤/٢ .

لكن الثلث عنده نصف وحش ذب عنا تصحيفه ما اعترانا

ألغز الشاعر إلى كينونة الدرّ مع مظهره؛ فذكر الجماد مقرونًا بالحيوان، من بعدها ذكر قيمة هذا الجماد، وعاد لذكر الحيوان الذي منه يستخرج ذلك الدرّ؛ فنسبة اقتران الجماد بالحيّ، كون وجود هذا الدرّ في داخل هذا الحيوان، ثمّ ذكر أن أنى تواجد هذا الدرّ في مقفص يصبح سجع الطائر مهان في حضرة ذلك الحجر الثمّين، ويستدرج في اللغز للدرّ ويصل إلى أن يستعمل التصحيف والتحريف ليباغت المتلقّي أكثر فأكثر، الحجر الثمّين عند الملوك عظيمًا؛ لكن عندما تصحّف الدرّة تصبح ذرّة، والذرّة لا قيمة لها كونها خفيفة في الميزان ولا حجم لها.

كذلك من المظاهر التي ألغز بها الشعراء في العصر العباسي، قربة السباحة؛ إذ قال بها الشاعر ملغزًا [1]:

وذات فم طورًا تسبح ربها ولم تكتسب أجرًا بتسبيحها قط

معانقة الصبيان مضمرة الهوى كأن بقايا قوم لوط لها رهط

قربة السباحة لها فوهة يخرج منها الماء؛ لذلك وصفها الشاعر بـ(ذات فم) ربها هو صديقها، وهي تسبّح صديقها، ولم يعطها مقابل جرّاء تسبيحها له، تعانق لصبيان عند السباحة وتضمر الهوى، كأنّها من صحبة قوم لوط.

عندما كان الشاعر يربط بين الأدب والمجتمع، لذا كان لابدّ لنتاجه أن يكون نتاج اجتماعي مصوّرًا للظواهر والمظاهر الاجتماعية[2]؛ إذ لا تنفكّ العلاقة الجدلية بين الأدب والمجتمع وتصوير مظاهره وطرق حياته.

---

[1] خزانة الأدب وغاية الأرب : ٣٥٠/٢ .

[2] ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث، ١٠٣.

كانت آثار الاختلاط مع الغرب نتاج تضافر مظاهر جديدة للمجتمع، ساعدت الناس في حياتهم وشؤونهم اليومية، من تلك المظاهر وبالإضافة إلى ذُكر سابقًا، مظهر القلم والإلغاز له؛ إذ قال الشاعر ملغزًا به _القلم_ [1]:

ذي خضوعٍ راكعٌ ساجدٌ ودمعه من جفنه جاري.

مواظبُ «الخمِس» لأوقاتها منقطعٌ في خدمة الباري

عبّر عن القلم بـ(ذي خضوع) كون القلم خاضعٍ لسيده، الدمع تعبير مجازي عن المداد الذي يجري جرّاء الكتابة، ثمّ ذكر العبادة والصلاة الخمس وما إلى ذلك، هذا ما حدا بالمتلقّي أن يخرج عن سياقات القلم ويدخل في الأنساق المضمرة للنصّ.

أمّا الشيخ جمال الدين بن نباته، فقد قال ملغزًا في القلم[2]:

مولايَ ما اسمٌ لنا حلٍ دنف ومـا بـه لا أذى ولا سقم.

لسان قومٍ فان حذفت وان صحفت بعض الحروف فهو فم

عمد الشاعر إلى اللغز بمظهر القلم، كونه مظهرًا من مظاهر العصر العباسي آنذاك؛ فذكر أنّه (لسان قوم) وإن صحّفت بعض حروفه ومع حذف اللام وتصحيف القاف فاء يصبح فم، وذكر الشاعر أوصاف معنوية للقلم، بوصف أنّ كل من لديه ميثاق أو عهد أو أمرٍ ما لا يعدو الأمر أن يستعمل القلم لتوثيق ذلك الأمر.

---

[1] خزانة الأدب وغاية الأرب : ٣٤٢/٢.
[2] نفسه : ٣٥٧/٢ .

المبحث الثاني: اللغز بين شعريتي الشمول والتوليد:

الآراء الفكرية والدراسات النقدية لا تبقى ثابتة؛ بل تتغير من جيل لآخر، كون الفكر البشري ميّال للتجديد، ويسعى للتغيّير دائمًا، وكل جديد يظهر، يصبح فيما بعد مألوفًا؛ فعندما ظهرت الدراسات البنيوية انبهر الجميع بها، وعمل الغرب إلى تحقيق ما يسمى _علمية النقد_ وتلقت هذه الدراسات صدى واسع في العالم العربي.

المعرفة تدل على قراءة معرفية النّصّ من خلال الإيحاءات والتوليدات المتعدّدة الموجودة فيه، والحكم بشعرية النّصّ يأتي من خلال اتحاد أجزائه ككل لا بشكل فردي من خلال جزء دون آخر، على الرغم من تعدّد الآراء النقدية حول البنيوية التكوينية؛ وهدفها من هذا الاتحاد هو البنية النّصّية المعرفية التي يستمد المتلقّي داله ومدلوله منها.

قبل الغرب كان الجرجاني قد بكّر لهذه الدراسات البنيوية التكوينية، وكان ذلك متمثل بنظرية النظم، الذي عاكس بها نقاد عصره في قضية تكميل اللفظ للمعنى، كون اللفظ لا يزدهر إلا بتآلفه مع المعنى، وكانت بدايات البنيوية معه متمثلة بقوله: "النظم هو تعليق الكلم بعضه ببعض، وجعل بعضه بسبب من بعض"[١]، وهذا يعني أن المزية هي بتآلف اللفظ والمعنى؛ فعلى هدي الجرجاني أن اللفظة تبقى عائمة ما دامت خارج السياق؛ لكن تكتسب مزيتها عندما تتّحد مع غيرها داخل السياق.

لهذا كانت نظرية النظم بمثابة حجر الأساس للبنيوية التكوينية الحديثة، كونها أسست لنقد جديد مفاده تكاتف اللفظ بمعناه، والتقيّيم بالجودة أو الرداءة على اللفظة لا تأتي إلا من خلال تحركها داخل السياق على وصف اكتساب قيمتها، وتأدية وظيفتها تأتي من ذلك السياق[٢]، وبهذا كانت نظرية النظم متينة الصلة بالنظرية النقدية البنيوية الحديثة.

---

[١] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني : ٩ .
[٢] ينظر : قضايا النقد بين القديم والحديث : محمد زكي العشماوي : ٣٠٣ .

هدف المحلل مع الدراسة البنيوية التكوينية هو النّصّ بذاته وانتقال المركزية من المؤلف إلى النّصّ، ولا علاقة له بما هو خارج عنه، من تأريخ، واجتماع، وعلم نفس؛ بل يتم التحليل من داخل النّصّ باستقلالية تامة، وعلى هذا يكون النّصّ منقطع الصلة عن مؤلفه، وتأريخه، ومجتمعه[١].

يكون النّصّ بنية وظيفية لا تفهم ولا تحدّد إلا من خلال العلاقات الداخلية التي تربط بعضها ببعض، ونظرت البنيوية التكوينية للنصّ على أنّه كل شامل، يتسم بالشمولية، على أن تكون هذه الشمولية محتوية على التنظيم الداخلي بشكل يضمن لها البقاء، كما أن البنية بهذا التصوّر لا تريد سلطان من الخارج ليحرّكها، كما ولا تحتاج إلى المقارنة مع كل ما هو خارجي عنها؛ كي تُقرّر مصداقيتها؛ بل تعتمد على نظامها الداخلي الخاص بسياقها اللغوي[٢]، الذي يحتوي على تحولات داخلية، كون النّصّ غير ساكنٍ، ومحتملًا للتغيّرات الباطنية التي تحدث داخله، من خلال : الشمولية، والتوليد الداخلي للنصّ.

علاقة اللغز بالبنيوية التكوينية تكمن في أنّ بعض الألغاز لا تتعلق بمجتمع ولا بمؤلف؛ بل مكتفية بذاتها تعمل على سؤال المتلقّي على أمرٍ ما، بهدف مداعبة عقله أو ترفيهية القريحة، كما أنّ بعض الأمور لا علاقة لها بزمان ومكان؛ بل لابدّ من العمل على دوامها، مثلًا العلوم الطبية أو الفلكية أو اللغوية وما شابه، لهذا مع البنيوية يكون التعامل معها سهلًا.

---

[١] ينظر: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية : عثمّان موافي : ١٥٢/١ .
[٢] ينظر: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية : بشير تاوريريت : ٣١ .

شعرية الشمول:

عندما يكون النّصّ شاملًا لدلالته، متّسع المعنى، لا يجعل المتلقّي مبتور الفهم بصورة غير جميلة؛ لكن بعض البتر أحيانًا يدخل المتلقّي في سياق العملية الإبداعية، بتر لا يخل بالإرادة الكلية للنصّ، عندها يكون المعنى قريبًا من المتلقّي ومحتويًا على الدلالة المبتغاة إيصالها له، كون النّصّ يصنع نفسه بواسطة تشابك دائم مكوّنًا من نسيج معنوي، تنفك الدلالة وسط هذا النسيج ذائبة فيه[1]، مكوّنة دلالة شاملة تكتنف النّصّ.

ارتبط اللغز مع الشمول في أنّ بعض الألغاز تأتي شاملة للمعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، كما أنّ بعض النصوص الملغزة جاءت تحمل تحوّلات عدة داخل ذلك الشمول؛ بل يحدث التحوّل أحيانًا داخل البيت الواحد، كما أنّ بعض الألغاز جاءت على صورة شعرية مبتكرة، وفي أحيانٍ أخرى جاءت مولّدة من الدلالات الشعرية القديمة.

اللغز الشعري يتسم بالشمولية والاتساع الدلالي غالبًا، وبدا ذلك جليًا في لغز أبي الشبل عاصم بن وهب البرُجُمي[2] في القرطاس قائلًا [3] :

فِـكـرٌ تَـعـتَـري وَحُـزنٌ طَـويـلُ وَسَـقـيـمٌ أَنـحـى عَلَيـهِ النُـحولُ

لَيسَ يَبكي رَسماً وَلا طَلَلاً مَحَّكَـمـا تُـنـدَبُ الرُبـا وَالطُـلولُ

إِنَّمـا حُـزنُهُ عَـلـى ثُـلُثٍ كـ انَ لِحـاجـاتِهِ فَـغـالَتـهُ غـولُ

كـانَ لِلسِرِّ وَالأَمـانَـةِ وَالكِتـم انِ إِن بـاحَ بِالحَديثِ الرَسولُ

كـانَ مِثلَ الوَكيلِ فـي كُلِّ سوقٍ إِن تَـلَكّـا أَو مَـلَّ يَـومـاً وَكيـلُ

كـانَ لِلهَمِّ إِن تَراكَمَ في الصَدرِ فَـلَم يُـشـفَ مِـن عَـلـيـلٍ غَـلـيـلُ

---

[1] ينظر: لذة النصّ : رولان بارت : تر : فؤاد صفا والحسين سبحان : ٦٢ .
[2] ينظر : الأغاني: أبي الفرج الأصفهاني: ١٩١/١٤، البرجمي من شعراء القرن الثاني بالكوفة وكان بينه وبين محمود الوراق (٢٣٠هـ) مودة وكانا لا يفترقان .
[3] شعراء عباسيون منسيون: إبراهيم النجار: ١١٤/٥ .

لَم يَكُن يَبتَغي الحِجابَ مِنَ الحُ جّابِ إِن قيلَ لَيسَ فيها دُخولُ

كان الشاعر يلغز راثياً قرطاسٍ تمزّق، بدأ نصّه بالحزن الذي اجتاحه أثر فقدانه إياه؛ لكن لم يصرّح بمراده، وبقي النّصّ ملغزًا، في البيت الثاني ذكر أنه لم يرثِ رسم دارٍ، أو يندب طللًا محت آثاره صروف الدهر؛ بل حزنه كان على قرطاس، قد وصفه البرجمي بـ(ثلث)، وكان ملبيًا حاجاته، كتومًا، أمينًا على السرائر التي أودعت بين دفتيه، وكان شافيًا للفؤاد إذا تزاحمت الهموم في الصدور، كون البوح للقرطاس أكثر أمنًا من البوح للبشر، ويستدرج الشاعر بشعره الملغز للقرطاس بطريقة تعبير مُزجت بالتفكير الذي يشمل أغلب أوصاف القرطاس المعنوية، لذا من الضرورة معرفة العلاقات الرابطة بين التعبير والتفكير، على أن لا تُنظر إلى الرموز اللسانية فحسب؛ بل النظر في التعبير والفكرة معًا[1]، ليتسنى للمتلقي سهولة الربط بين الدلالات؛ كي يصل لمراد الشاعر الذي يجول في خلده، وأراد إشراك المتلقّي معه في حزنه من باب ملغز.

يستمر الشاعر في محاولة جذب المتلقّي لنصّه، واستمالة مشاعره واستثارة فضوله في كيفية معرفة من يقف وراء هذا الحزن [2]:

كانَ يُثنى في جَيبِ كُلِّ فَتاةٍ دونَها خَندَقٌ وَسورٌ طويلُ.

يَقِفُ الناسُ وَهوَ أَوَّلُ مَن يُد خِلُهُ القَصرَ غادَةٌ عَطبولُ

فأثار فضول المتلقّي عندما قال بأنّ ذلك المرثي يستطيع أن ينفذ لجيب كل فتاة؛ إذ لا يمكن الوصول إليها بسبب الحصون المنيعة حولها؛ ثمّ استدرج الشاعر بالذهاب إلى أبعد من ذلك؛ إذ إنّ هذا المرثي يدخل والناس وقوف؛ بل وقبل الكل يدخل بمعية غادة عطبول.

---

[1] ينظر: النقد والحداثة : عبدالسلام المسدّي : ٤٤ .
[2] شعراء عباسيون منسيون: ١١٤/٥ .

فكرة الشاعر في التعبير عن مشاعره، وكيفية اختيار هذا القالب لها، وسبب التلغيز عن المراد ربما جاء بسبب كون المرثي غير عاقل (جماد/ قرطاس) في حين جرت العادة على أن المرثي شخصٍ عزيز، لذا أخفى الشاعر المقصود بالغرض خشية استهانة الناس في شعوره ومفقوده القرطاس _وإن كان من متطلبات العصر، فضلًا عن كونه مظهرًا من مظاهر التجديد الشعري_ ، كما عمد الشاعر إلى استعمال الصفات المعنوية، كونها أنصع أمرٍ من المادي؛ لأن المادي يزول، والثبات لما تخلّف من آثار معنوية طيبة تعمل على إحياء الميت بعد موته.

استعمل الشاعر مكونات دلالية مباشرة من الصفات المعنوية للملغز عنه، وعمل على تشكيل مكونات أعمق وأكبر من المدلول الظاهري لمدلول خفي؛ إذ "بإمكاننا ضمّ مكونات مباشرة في مكونات أخرى تشكّل بدورها مكونات مباشرة لبنى أكبر، إلى أن تتشكّل الجملة، كما يمكن أن تحلّل الجملة بطريقة عكسيّة حيث تقسّم تدريجيًا حتى نصل لأصغر المكوّنات المباشرة"[1]؛ فعندما يتمّ تقطيع النّصّ إلى وحدات صغيرة، يسهل التوصّل إلى المعنى المقارب الذي يريده الشاعر، ولربّما يمكن الوصول إلى معنى النّصّ من خلال كلمات متناثرة في النّصّ يمكن أن نسميها مفاتيح؛ فيعمل المتلقّي على جمعها، وربطها مع بعض دلاليًا، نحو قول الشاعر(ليس يبكي رسمًا ولا طللًا)، (حزنه على ثُلث كان لحاجاته)، (كان للسّرّ والأمانة ...)، (لم يكن يبتغي الحجاب)، جرت العادة بكاء الطلل يأتي من الاشتياق للأشخاص، وعندما نفى الشاعر البكاء على الطلل لربّما أبعد بذلك المتلقّي على أن يكون المرثي مشخّصًا، كما أن مفردة الثلث تدلّ على أن القرطاس كان ثالث ثلاثة(الله تعالى، والشاعر، والقرطاس)، والأخير _القرطاس_ كان أمينًا على حاجات الشاعر، فمن تجميع شتات الدلالات، نستطيع الوصول لشيء ربّما مقارب لبُغية الشاعر؛ كون القراءة "هي جدل متبادل بين المتلقّي والنّصّ، تسير بشكل لولبي من النّصّ إلى

[1] مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى نعوم تشومسكي : بريجيته بارتش : تر : سعيد حسن بحيري : ٢١٨/٢١٩ .

المتلقّي، ومن المتلقّي للنصّ"[1]، وعليه فمن خلال علاقة المتلقّي بالنّصّ تستخرج الدلالة المقاربة لمراد الشاعر، التي يمكن تمثيلها بالخطاطة الآتية:

النّصّ ـــــــــــــ تفاعل بنيوي ـــــــــــــ المتلقّي

فبناء المعنى مكفول بتداخل المتلقّي مع النّصّ، من خلال أنساق القراءة العميقة، كون اللغز لا يظهر بسهولة، إلا من خلال إعادة النظر بالنّصّ مرارًا وتكرارًا.

من النصوص التي اتسمت بصبغتها الشمولية، قول القاسم بن يوسف بن صبيح (ت٢٢٠هـ)، الذي عبّر عن شكايته من النمل من خلال الإلغاز به؛ إذ يقول[2]:

خَرابُ الدورِ عامِرُها فَواقِعُها وَطائِرُها

لَنا جارتُ سَوءٍ مُ وَذِياتٌ مَن يُجاوِرُها

حَوارِثُ غَيرُ زارِعَةٍ إِذا اِنتَشَرَت عَساكِرُها

كَتَعبِيَةِ الكَتائِبِ حي نَ تَلقى مَن يُغاوِرُها

فَمَقتولٌ وَمَأسورٌ إِذا خَرِبَت مَشاعِرُها

وَإِن قَطَرَت فَآبالٌ يُقَوِّمُها تَقاطُرُها

كَقَدحِ النَبعِ أَوَّلُها وَسَلكِ النَظمِ آخِرُها

كَما سَرَقَ المَهارِقَ مِن ذَوي الأَقلامِ حابِرُها

فَحُبشانٌ أَصاغِرُها وَحُمرانٌ أَكابِرُها

دَقيقاتٌ قَوائِمُها لَطيفاتٌ خَواصِرُها

رَفيعاتٌ مَقادِمُها نَبيلاتٌ مَواخِرُها

---

[1] دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي : ٢٨٥ .
[2] شعراء عباسيون منسيون : ٩٦/٥ .

نلحظ في هذا اللغز شكاية مشوبة بالمدح بصيغة الذم للنمل، فذمّها متأتٍ من خرابها لبيوت جنس الإنسان؛ لكنها تعمد من وراء هذا الخراب إلى بناء بيوتها؛ فهي تبني من حيث تخرّب، ومن ثمّ فهذا موضع مدح وإيجاب بالنسبة لجنس هذه الحشرة، ثمّ عمّق من دلالة شكواه بقوله: (أنّهنّ جارات سوء)، بوصف الأذى الذي يلحقنه بمن هو جارهن، كونها تحرث الأرض من غير زراعة، لينفي الشاعر عن النمل صفة الفائدة عندما ذكر _من غير زراعة_، هذه الشمولية في وصف النمل وما تحدثه في المكان الذي تأتي إليه، دلّت على وحدة الدلالة المستوحاة من النّصّ، كما أن النّصّ له القوة على التحوّل إلى دلالة أخرى مقارنة مع متلقٍ آخر، كونه نصًّا مفتوحًا يصحّ معه أن يتحوّل المتلقّي مبدعًا جرّاء القراءة الشمولية الناقدة [1] .

على هدي البنيويين وانعزال النّصّ عن التأريخ والمجتمع والنفس، وموت المؤلف؛ فهذا لا يعني إقصاءه نهائيًا من العمل الإبداعي؛ بل تنحّيه عن المركز إلى الهامش، كون دوره قد انتهى بانتهاء النّصّ، وبدأ حينها دور المتلقّي؛ ليعيد إنتاج النّصّ من جديد وفقًا لرؤيته ومفهومه للنصّ؛ فقول الشاعر(كقدح النبع أولها)، أي تمشي باندفاع، (وسلك النظم آخرها) على الرغم من المشي السريع؛ لكنه منظم كسلك، مع هذا التعبير قد يحصل ارباك للمتلقي في كيفية انتقاء ما هو أنسب لدلالة النّصّ المرجوّة؛ لكن بالنظر إلى شمولية النّصّ؛ فالدلالة تتضح وإن كانت ملغزة؛ فتنحّى الشاعر عن مركزية السلطة، وجعل الحديث يدور بين النّصّ والمتلقّي؛ ليصل إلى الهدف من النّصّ .

اختفاء القصد داخل النّصّ تحت أستار اللفظ اللغوي، هو من أضاف دلالة أخرى للنصّ؛ إذ اللّانصّ يذوب في الدلالة اللغوية الظاهرة، كون اللانصّ هو هواجس الشاعر ومراده من القول، وهذا المراد لا يظهر بشكل واضح؛ بل يذوب في الدلالة اللغوية الظاهرة، مكوّنًا معها دلالة إضافية خفية تزيد من فرادة النّصّ[2]؛ فظاهر النّصّ ودلالاته

---

[1] ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النصّ : صلاح فضل : ٢٩٦_٢٩٧ .
[2] ينظر: الأدب والغرابة _دراسة بنيوية في الأدب العربي_ : عبدالفتاح كيليطو : ١٤ .

اللغوية قد تشي بشيء ظاهري، ليس هو المطلوب؛ لكن الذي يجول في خيال النّصّ من دلالة خفية غير المكتوبة، هي من منحت النّصّ قيمة وجعلته منفتحًا لأكثر من متلقٍ.

لا يمكن اجتزاء بيت أو جملة ومطالبتها بمعناها دون النّصّ كاملًا، لأنّ الصورة المرجو معرفتها لا تتضح إلّا مع أجواء النّصّ عامة، كما أنّه لا يتحدّد النّصّ إلا بتقوقعه داخل نفسه؛ إذ لا يكون نسقًا مماثلًا للنسق اللساني؛ بل يشابهه[1]؛ فمثلًا عندما نأخذ قول الشاعر (دقيقات قوائمها) ونطلق العنان للمعنى خارج سياق النّصّ الذي جاء فيه، لتسنّى للمتلقي أن يتخيّل المقصود هو مشخّصًا؛ لكن مع تقوقع الدلالة داخل النّصّ يأتي معنى قول الشاعر (دقيقات قوائمها)، أي دقّة قوائم النمل وضعفها، وكذا الحال مع (لطيفات خواصرها)؛ فمن السياق يفهم المتلقّي المقصود هو خصر النمل؛ لكن خارج السياق قد يذهب إلى التشخيص المراد به أنسي، كذلك هذا التأليف لا يكتسب قيمته إلّا داخل السياق الذي جاء به .

قد تأتي بعض النصوص صغيرة، وهذا لا يعني أن النّصّ غير موحّد؛ إذ لا يمكن قياس طوله بمدى وحدته؛ إنّما بمدى تلاحمه الداخلي لأبنيته الكبرى، ومدى ترابط أجزائه، ومن مصاديق النصوص الصغيرة التي جاءت متلاحمة الأجزاء، قول أبي تمام (ت٢٣١هـ) ملغزًا في الخمر[2]:

وَصَفراءَ أَحدَقنا بِها في حَدائِقٍ تَجودُ مِنَ الأَثمارِ بِالثَعدِ وَالمَعدِ

ألغز أبو تمام عن الخمر بالصفراء؛ وكي يبعد المتلقّي عن مقصوده (الخمرة)، أردف قوله بـ(أحدقنا بها في حدائق)؛ ليخيّل للمتلقي أن المقصود نوعًا من الأشجار كالنخل مثلًا، أو المراد لونًا من الأزهار الصفراء، كونه جاء بـ(الثعد والمعد) وكلاهما يعني المثمّر من

(١) ينظر: العلاماتية وعلم النصّ : تزفيتان تودوروف : تر : منذر عياشي : ١٠٩_١١٠ .
(٢) ديوان أبي تمام: تح: محمد عبده عزام: ٦٣/٢ .

النخل[١]، ربّما اختار الشاعر المثمّر من النخل، ليقارب دلالة الخمر الذي تتم صناعتها من المثمّر من العنب، والنخل والعنب من جنس النبات، وجاء بالمثمّر ليقارب شمولية مثمّر العنب؛ فكل كلمة أو جملة داخل النّصّ لا تظهر مزيتها إلا مع السياق، وعند حدود الجمل تسهل عملية كشف دلالة النّصّ، من خلال عمل البنى الجملية في تسلسها الخطي للنصّ[٢]، فبدأ الشاعر بـ(صفراء) لشدّ السامع لتلقّي المزيد، والصفراء هي من أصفرت من النخل، واجتلبها للخمر لغزًا بها، لو جاءت صفراء وحدها لما وصلنا لدلالة الخمر أو قد نصل إليها بصورة مشوشة لكثرة المشتركات الصفراوات لكن من حدّد دلالتها وجعلها تتّجه صوب دلالة الخمر من خلال السياق الذي جاءت به.

شعرية التوليد والاختراع:

غالبًا ما تكون النصوص الأدبية تحمل في طيّاتها توليدًا دلاليًا، فلا يبقى النّصّ ساكنًا خاليًا من الحركة التي تجعله يتحوّل من شيء لآخر أو يولّد دلالة جديدة متحوّلة من الدلالة الأصلية، وهذه التوليدات تربطها دلالة كبرى للنصّ، والمتلقّي هو المسؤول عن تحديد هذه الدلالة، على أن لا يقتصر تحديده على ترجمة دلالات النّصّ المتولّدة فحسب؛ بل يحدّد إطارها من خلال رؤيته بمعية عناصر القراءة التي يمتلكها[٣]؛ فعندما يحدّد المتلقّي دلالات النّصّ، يستطيع بعدها أن يجدّد معطيات النّصّ؛ إذ يلمح المتلقّي رموزًا وإشارات عند القراءة الأولى؛ ثمّ يكتشف التوليدات التي اعتمدها الشاعر في النّصّ بعد القراءة الموضوعية، وسيبقى النّصّ يحمل دلالات عديدة ما دام مستقلًا عن ظروفه الخارجية، معتمدًا في تأويله على المتلقّي الذي يستقي دلالته من نسيج التحولات النصية داخل العمل الأدبي.

---

[١] ينظر : ديوان أبي تمام : ٦٣/٢ .
[٢] ينظر : علم لغة النصّ : سعيد حسن بحيري : ١٣٢ .
[٣] ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النصّ: ٣٣٧ .

التوليد هو اجترار دلالة نصّ قديم وتوظيفها في نصّ ملغز جديد، أمّا الاختراع "هو أنّ يخترع معنى لم يسبق إليه ولم يتبع فيه"[١] أحد، وهناك نصوص ملغزة مكتنفة التوليد مع اختراع جديد لدلالة مبتكرة دمجها مع الدلالة المولّدة.

يحدث أحيانًا أن يكون النّصّ بكرًا ولفظه فحلًا هذا ما يسمى بالاختراع[٢]، أي يأتي الشاعر بفكرة جديدة أو صورة شعرية مبتكرة لم تكن مسبوقة عند الشعراء؛ فينسجها من وحي خياله باختراع تام، كما نجد بعض النصوص تحمل توليد في طواياه اختراع.

ومن النصوص الملغزة التي شهدت تحولات دلالية داخلها، قول الحسين بن الضحاك (ت٢٥٠هـ) يستهدي شمعة ليلة الميلاد ملغزًا فيها [٣]:

سَجَايَاكَ مِنْ طِيْبِ أَعْرَاقِهَا تُبَاهِي النُّجُومَ بِإِشْرَاقِهَا

وَمَا لِلْعُفَاةِ غِيَاثٌ سِوَاكَ كَأَنَّكَ ضـــــامِنُ أَرْزَاقِهَا

وَلَيْلَةُ مِيْلادِ عِيْسَى الْمَسِيْ حِ قَـدْ طَالَبَتْنِي بِمِيْثَاقِهَا

فَتِلْكَ قُدُ ورِي عَلَى نَارِهَا وَفَــاكِهَتِي فَوْقَ أَطْبَاقِهَا

وَبِنْتُ الزَّمَانِ فَقَدْ أُبْــرِزَتْ مِنَ الْخِدْرِ تُجْلَى لِعُشَّاقِهَا

وَقَدْ قَامَتِ السُّوقُ بِالْمُسْمِعَاتِ وَبِالْمُسْمِعِيْنَ عَلَى سَاقِهَا

فَكُنْ مُهْدِيَاً لِي فَدَتْكَ النُّفُوسُ بِجُــودِكَ مُسْكَةَ أَرْمَاقِهَا

نَظَائِرَ صُفْرَاً غَدَتْ فِتْنَـــــةً بِــلُطْفِ زُرْقَةُ أَحْدَاقِهَا

ألغز الشاعر في الشمعة؛ لكن النّصّ شهد توليدات عديدة في دلالاته، ومع هذه التوليدات لم يكن المتلقّي عائمًا في بحر خيال النّصّ؛ بل وحّد الشاعر هذه الدلالات

---

[١] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبين إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري: ٤٧١.
[٢] ينظر : أنوار الربيع في أنواع البديع : علي بن أحمد بن محمد معصوم ، ٤٨١ .
[٣] شعراء عباسيون منسيون : ٨٧/٦ .

بدلالة كبرى مركزية تعدّ الدلالة الأم، وتحوم حولها الدلالات الهامشية التي اجتاحت النّصّ مضيفةً له زخمًا كبيرًا من التلقي ليكوّن معه جملة قراءات للنصّ، لتجذب أكبر عدد من القرّاء.

بدأ الشاعر بقضية السجايا والطّيب والتّباهي، معلنًا بذلك فتح باب التوليد الدلالي داخل النّصّ؛ ثمّ تولّد من دلالة المدح دلالة الاستنجاد والاستغاثة، بعدها تحوّلت إلى ذكر ليلة ميلاد المسيح؛ ثمّ تولّد ذكر القدور والأطباق والفاكهة؛ ثمّ ذكر الخمر (بنت الدنان) والطرب، بعدها جاء بدلالة اللون الأصفر ليسرّ الناظرين بفتنة جرّاء لطف أنامل صنّاعها؛ ثمّ تحولت الدلالة إلى الأفاعي بخيطها الملتهب؛ وختم الشاعر التوليد الدلالي للنصّ بالتشخيص للشمعة التي تذيب جسدها حرقًا لتنير السبيل للآخرين.

مع التوليد الدلالي الذي شهده النّصّ، إلا أنّ هذه التوليدات لها علاقة بعضها ببعض، فهي شبيهة بقطع الشطرنج وسط الرقعة؛ إذ تكتسب كل قطعة قيمتها من خلال علاقتها مع بقية القطع[1]، وبهذا فإن توليد النّصّ الدلالي تحكمه قوانين خاصة تربط بين أجزاء ذلك التوليد مكوّنة دلالة مركزية كبرى يبتغيها الشاعر وراء لغزه.

التلوّن في الدلالة واستعمال أكبر قدر من التوليد داخل النّصّ، يعطي المتلقّي مرونة في التفكير، وينمّي عنده القدرة على تقشير النّصّ، ليصل للبنة الأساس في النّصّ، ويصبح بعدها المتلقّي جاهزًا لأن يتلقى المفاجآت التي يكنّها النّصّ له؛ فعندما جاء ذكر الطيب والتباهي من قبل النجوم بإشراقها. تجهّز المتلقّي ليسمع الممدوح هو شخص؛ لكنّه فوجئ بذكر الميلاد والنار والقدور والخمرة ليضيع بين تلك الدلالات؛ لكن سرعان ما أدرك المتلقّي أن الشاعر يباغته بتوليدات دلالية تصدم توقّعه، وتغيّر مسار التفكير عنده، ليجعله مستفيدًا من النّصّ، إن لم يكن مبدعًا آخر للنصّ، كان قد افاد من خلال تنمية التفكير عنده .

[1] ينظر: العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر العربي الحديث : حلمي خليل : ١٠٠ .

أمّا عن النصوص التي كان سبيلها الاختراع لفكرة جديدة، لم يسبق طرقها، مثلًا قول الخوارزمي ملغزًا في الخمرة [1]:

وصفراء كالدينار بنت ثلاثة شمالٍ وانهارٍ ودهر محرمِ

مسرة محزون وعذر معربد وكبر مجوسي وفتنة مسلمِ

ممات لأحياء، حياة لميت وعدم لمن أثرى ثراء لمعدم

كان الخوارزمي في كل بيت يحوّل الدلالة من شيء لآخر، ويجعل المتلقّي متحيرًا مع كل دلالة، إلا أن النّصّ لا يخلو من دلالة تجمع شمل الدلالات الأخرى، فالدلالة الرئيسة والمراد منها وصف الخمر هيمنت على الكلّ، ففعلت ما يمكن أن يفعله محلول كيمائي في مجموعة مواد؛ إذ تتفاعل كل المواد بتأثير ذلك المحلول، فتتحوّل ولا تتلاشى[2]، فبدأ بذكر الصفراء وكيف أن المقصود بالوصف مسرّة محزون وعذر معربد، ثمّ تحوّل إلى الهمّ والغمّ كونها فتنة، ليعرّج بعدها إلى ذكر الموت والعدم؛ لكن كي يسير في لغزه غير مصرّح بذكر الخمرة؛ بل عوّل على واحدةٍ من تدبيجاتها اللونية (الصفراء)، كما شهد النّصّ ثلاث تحولات في ثلاث أبيات.

اكتنف هذا النّصّ اختراع جديد مع توليد للقديم، تمثّل التوليد للقديم من ذكر الصفراء التي ربما تقارب الخمرة؛ لكن الاختراع جاء من اقتران ذكر الصفراء مع الدينار؛ إذ لم يقل من الشعراء سابقًا بربط الخمرة بالدينار، ثمّ ذكر الشاعر الشيء وضدّه (الموت والحياة)، (الثراء والعدم)، (المجوسي والمسلم)، فهذا التناقضات تجعل المتلقّي في حيرة من أمره للإمساك بأحد خيوط الحلّ لهذا اللغز.

الشاعر من خلال هذه التوليدات والاختراعات يريد أن يوصل فكرة للمتلقي عن جمالية موصوفه، سواء ماديًا من خلال ربطها بالدينار، أم معنويًا من خلال ما تحدثه في

---

[1] ديوان الخوارزمي : ٢٦٣ . .

[2] ينظر: الأسلوب بين اللغة والنصّ : عزالدين الذّهبي : ٣٩ .

النفس بعد معاقرتها؛ فجعل الخمرة هي مركز حواره مع المتلقّي وما حولها تدور دلالات هامشية تؤدي بفكرها إلى الدلالة المركزية.

وهناك نصوص تحمل تحوّلات على مستوى البيت الواحد، إذ تتحوّل دلالتها مع كل بيت باختراع لأفكار جديدة، وهو ما نلمسه حاضرًا في قول أبي نواس ملغزًا في شجر الكرم قائلًا [1]:

لَنا هَجمَةٌ لا يُدرِكُ الذِئبُ سَخلَها وَلا راعَها نَزوُ الفِحالَةِ وَالخِطرُ

إِذا امتُحِنَت أَلوانُها مالَ صَفوُها إِلى الجَوِّ إِلّا أَنَّ أَوبارَها خُضرُ

النّصّ تشوبه المعاظلة الدلالية فغدا غير واضح المقاصد؛ وما فاقم من تعمية اللغز هو الاختراع الذي اكتنفه، فالواضح من مراد الشاعر للوهلة الأولى لدى المتلقّي في لحظة سماعه إياه والبدء بتفكيك حيثياته أنّ ثمّة ذنب أدرك بعض صغار الغنم غائرًا عليها، أو يقصد أنّه لنا صولة لا يدرك الذئب مع سرعته ولد الشاة في ظاهر النّصّ، والمراد سرعة تأثير خمرها، ولا راعها وثب الأبل الفحل، في البيت الثاني تولدت دلالة جديدة، متمثلة بالألوان والنبات الملون، الضارب إلى السواد لشدة خضاره أو حَماره؛ لكن المقصود في هذا النّصّ ليس تلك الهجمة المعهود؛ بل القدح العظيم[2] وهنا يكمن الاختراع الجديد؛ إذ جاء بدلالة جديدة للهجمة.

اجتاح النّصّ تحوّلات عديدة، كما كان هناك تحوّلات على مستوى البيت الواحد، وبدا لنا ذلك في البيت الأول؛ إذ بدأ الهجمة؛ ثمّ الأبل، هذا التحوّل في الدلالة يؤدي إلى تحوّل المتلقّي مع النّصّ ليصل إلى فكرته، أيضًا البيت الثاني كان به توليد دلالي، تحول من الأبل وذكرها إلى النبات وألوانه، وهذه التحوّلات هي من جعلت المتلقّي يتفاعل مع النّصّ؛

---

[1] ديوان أبي نواس : ١٥٧،١٥٨/٣. .
[2] ينظر : المثل السائر: ٨٧/٣.

إذ من غير "الممكن لأي نشاط بنائي أن يقوم إلا من خلال مجموعة تحويلات" [١]، وهذه التحويلات هي من تؤدي إلى الهدف الأساس من القول.

تحوّلات النّصّ هي سبب حركته، كما أن لو خلا النّصّ من تحوّلات دلالية لأصبح ساكنًا، يسير في طريق واحد يشوبه الملل وانعدام التشويق للجديد؛ فعندما ذكر الشاعر الهجمة والأبل، تصوّر المتلقّي أن الشاعر يتحدث عن سرعة الجري؛ لكن عمد الشاعر في البيت الثاني إلى ذكر النبات، وتعامل معه بلغزٍ تام؛ دخل النّصّ منعطف آخر جاء بذكر النبات والألوان؛ لكن الشاعر قلب الموازين وجاء بالهجمة تعني القدح الكبير؛ هكذا كان النّصّ متلون يحمل دلالات عدّة هامشية؛ فلو ذكر الشاعر غايته منذ الوهلة الأولى لمات النّصّ، وانقطع شغف المتلقّي لاستقبال المزيد من الدلالات، التي ربما تقرّبه من المركز من هنا أو هناك.

تعدّد الأفكار داخل النّصّ الواحد يؤدي إلى تعدّد المتلقّين، كون كل متلقٍ له فهمه الخاص للنصّ، ومع كل فكرة كانت بين التوليد والاختراع تحمل لغزًا وغموضًا محببًا يدخل النّصّ؛ ليجلب معه الإثارة والحماس للمتلقي، إلّا أنّ تكون هذه الأفكار والتحويلات عرضة للتناقض الهادف إلى معكوسية التحويلات[٢]؛ فعمد الشاعر إلى استعمال دلالات تصب في بوتقة النبات؛ كأن يذكر اللون وما شابه؛ لكن بقي النّصّ يدفع بالمتلقّي إلى ساحة التوهم إلى آخر كلمة في القول، متمثلًا بأوبارها، وبهذا عاد اللغز مبتعدًا عن النبات.

التوليد الدلالي والاختراع في الأفكار هي من تسحب النّصّ نحو الشعرية المعرفية، من النصوص التي حملت بعدًا توليديًا للدلالة مصاحبًا للاختراع بعض الأفكار قول بعضهم في وصف الأسبوع قائلًا [٣]:

---

[١] البنيوية : جان بياجيه : ١١ .
[٢] ينظر : نفسه : ١٩ .
[٣] المثل السائر : ٨٧/٣ .

سبع رواحل ما ينخن من الونا شيم تساق بسبعة زهر

متواصلات لا الدؤوب يملها باقٍ تعاقبها على الدهر

لم يصرّح الشاعر بأيام الأسبوع؛ بل قال سبع رواحل شبّههن بالإبل، علمًا أنّ هناك الكثير من الأشياء ممكن أن ينطبق عليها هذا الوصف بادئ الأمر _حين إلقاء اللغز من لدن الشاعر_، هل يا ترى يقصد أشخاص؟ أو شدائد وغيرها؟ وهذا اللغز يجعل النّصّ عائمًا.

وهذه الرواحل _الأيام_ ما ينخن من الونا، كما تساق بسبعة زهرٍ لجمالها، وهذا الجمال متواترًا من دون أنّ يكون مدعاة للملل والسأم حتى عند الدؤوب الذي يكدح دائمًا، وهكذا هذه السبع باقية على مر الدهر.

عندما انتقل الشاعر من الرواحل إلى الزهر، كان "هناك انتقال معاكس موسوم بانتقال العودة"[1]؛ فعندما حدث الانتقال من الترحيل إلى الأزهار، حدث انتقال معاكس ليعود إلى التعاقب والدهر، كون الشاعر عندما انتقل بدلالته من الرحيل إلى الزهر حدث فراغ في النّصّ، ومن ثمّ أثّر على المتلقّي، كون لا ترابط بين السبع الرواحل والزهر؛ لكن سرعان ما عاد الشاعر إلى التعاقب في ذكر الدهر؛ ليخفف من وطأة الفراغ الذي حصل.

ومن الألغاز التي شهدت بُعدًا دلاليًا في تحوّلاتها التوليدية، ما ورد على لسان الخوارزمي ملغزًا في السلحفاة [2]:

بنت ماء بدت لنا من بعيد مثل ما قد طوى النجادي سفره

رأسها رأس حيّة وقــراها ظهر ترس وجلدها جلد صخرة

أو كما قد قلبت جفنة شرب نقشــوهــا بحمرة وبصفرة

---

[1] البنيوية : ١٩ .

[2] ديوان الخوارزمي : ٣٥٤_٣٥٥.

او مثل فهر العطّار دقّ به العطـ ر فخلّت طرائق الطيب ظهره

يقطع الخوف رأسها فـاذا ما أمنته فـرّسها مستقـره

عوّل الخوارزمي في لغزه هذا على دلالات هامشية متعدّدة، توحي بدلالة مركزية؛ لكن حدث بعد دلالي بين التوليدات الدلالية في البيت الواحد، كما أنّ هذا التوليد لا ينفي توحيد الدلالة المركزية؛ ففي البيت الأول ذكر اسمًا ملغزًا لطيفًا للسلحفاة متمثلًا بـ(بنت ماء)؛ ثمّ ذكر في عجز البيت ما يطويه النجادي في سفره من أمتعة يحملها على متنه، فيبدو من بعيد كظهر السلحفاة؛ فالربط بين الصدر والعجز هو توصيف السلحفاة عن طريق ذكر أوصاف تقرّب المتلقّي منها؛ ثمّ ذكر في البيت الثاني رأس الحيّة، وأعقبه بذكر الترس الذي هو كالغلاف يحمي الظهر، ووصف جلدها بجلد الصخرة، وأنى للصخرة جلد؟! وعرّج على وصف بطنها عندما تنقلب على ظهرها بأنّه أشبه بقدح الشرب الذي نُقش عليه ألوان حمراء وصفراء، ثمّ عمد إلى تشبيه آخر لقوقعتها مشبّهًا صلابتها بـ(فهر العطار) وهو الحجر الذي تسحق به النباتات التي يستخرج منها العطر؛ ليخلص إلى كيفية وضع السلحفاة عندما تكون آمنة تخرج رأسها، وعندما تخاف تضمره تحت جلدها القوي (القوقعة).

كل هذه التوليدات الدلالية التي استعملها الشاعر في نصّه، لم تكن بعيدة عن وصف السلحفاة، التي عن طريقها يتوّصل المتلقّي إلى الدلالة المركزية، فيستعين بها لكشف الدلالات الهامشية في ذلك النّصّ، على الرغم من البعد الدلالي الذي حصل في بعض صدور الأبيات، إلا أنّه لا ينافي بؤرة اللغز ودلالته الرئيسة.

هذه الدلالات المستعملة في النّصّ، لو أخذنا كل دلالة على حدة لصعب علينا تفسير تلك الدلالة بعيدًا عن النّصّ الذي جاءت به، كونها أصبحت تتسم بالزئبقية داخل النّصّ، وربما حتى لو أخذت معنى غير معناها المعتاد، لما وجدنا ضير من ذلك؛ كأن يأخذ الحيّة للسلحفاة، ويقارب بين فهر العطّار والسلحفاة؛ إذ في الواقع الحيّة غير السلحفاة، وإن

كانا من جنس واحد (الحيوان)؛ لكن كل واحد يختلف عن الآخر في شكله وعمله؛ فكل هذه الأمور عملت على ترويض الألفاظ لتأخذ مدلولًا غير مدلولها، متوافقةً مع السياق الحامل للدلالة المركزية، عاملة فيه حركة بطيئة تناسب حركة الموصوف (السلحفاة)، كما أن ترتيب الدلالات وكأنها تنتهج إجراءات بنائية أكثر سهولة مع النّصّ[1]؛ فبدأ الشاعر بذكر الماء، كونه مصدر الحياة ومكان عيش ذلك الشيء الملغز به، ثمّ تدرج بوصف مغزلية رأس الملغز (السلحفاة) وأنّه شبيه بالحية، وكيفية إرادته من (يقطع الخوف رأسها) أنّ هذه السلحفاة عندما تستشعر الخوف تعمد إلى إدخال رأسها داخل قوقعتها؛ فتبدو وكأنّها مقطوعة الرأس، بعدها ذكر الطيب الذي أوهم المتلقّي بعدما كان يهتدي إلى الحلّ فكأنما مثّل فهر العطار، والمعلوم أنّ فهر العطار يستعمل للطيب والسلحفاة رائحتها نتنة، وهذه الإيهامات في الدلالات للنصّ كانت بمثابة حجر عثرة يعيق تفكير المتلقّي، وكأنّنا بالشاعر قد أضاف تلك الأشياء التي ابتكرها خياله جاعلًا إياه جزءًا لا يتجزأ من السلحفاة ولا سيّما ذكره لفهر العطار ومزجه باستعارة قطع الخوف لرأسها؛ كون هذه الأمور كفيلة بتشويش فكر المتلقّي وعدم الاهتداء إلى حلّ اللغز من الوهلة الأولى، ولابدّ عليه من إعمال فكره وربط كل تلك المتغيرات مع بعضها للوصول إلى ماهية السلحفاة، ومن ثمّ تتحوّل تلك المتغيرات الدلالية إلى مشتركات وصفية سهّلت رسم لوحة السلحفاة اللغزية.

[1] ينظر : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: ١٥ .

المبحث الثالث: قراءة اللغز وشعرية تأويله:

يعدّ التأويل من أهم المناهج النقدية الذي حظي بالاهتمام والتحليل والدراسة، دلالة التأويل من: "الأوّل: الرجوع، وقال أبو عبيدة: التأويل: المرجع والمصير"[١]، ودلالة الرجوع والمصير إلى الدلالة الخفية تتأتى من تأويل النّصّ، وكذلك الإيالة ومعناها السياسية وترويض النّصّ إلى معنى يروق له ويليق به[٢]، فالتأويل حياة النّصّ الشّعري وإنقاذه من موت محتّم ناتج من تحجيمه وجعله يحمل دلالة حقيقية واحدة فحسب؛ لكن مع الأخذ بالحسبان أنّنا لا ننفي تلك الدلالة الحقيقة، بل يتوجب بادئ الأمر الإصغاء إلى النّصّ بما فيه من دلالات مباشرة، ومن بعدها نشرع إلى التأويل وتعدّد المفاهيم النّصّية في حال اقتضاء الأمر لتلك التعدّدية.

إذا عرجنا على الدلالة الاصطلاحية للتأويل فيستوقفنا السيوطي بقوله: "التأويل ترجيح أحد الاحتمالات بدون قطع"[٣]؛ ولأنّها بدون قطع فقد جعلت النّص حيًّا وقابل للمزيد من الآراء، وحدّه ابن رشد بقوله:" إخراج دلالة اللفظ الحقيقية إلى الدلالة المجازية، من غير أن يخلَّ ذلك بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه، أو بسببه، أو لاحقه، أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي عدّدت في تعريف أصناف الكلام المجازي"[٤]، وبهذا دخل التأويل باب المجاز، وذلك ممكن من ناحية حمل الكلمة على معان عدة مجازًا أو تأويلًا ، أمّا الرؤية الغربية للتأويل الهرمنيوطيقا "هي فهم النّصّ كما فهمه مؤلفه، بل أفضل مما فهمه" [٥]، لكن كان لريكور وجهة نظر حول هذا المفهوم؛ إذ يقول: "نحن في حاجة إلى تصحيح مفهومنا الأولي للهرمنيوطيقا، من عملية التأويل

---

[١] لسان العرب : ١٩٤/١ .
[٢] ينظر : نفسه : ١٩٤/١ . .
[٣] الإتقان في علوم القرآن : جلال الدين السيوطي : ١٧٣/٢ .
[٤] فصل المقال : ابن رشد : ٣٢ .
[٥] فهم الفهم ، مدخل إلى الهرمنيوطيقا : عادل مصطفى : ٢٦ .

للنص، إلى عملية تأويل موضوعية تكون فعلًا يقوم به النّصّ" [1]، ولهذا جاء التأويل حاملًا للعديد من المعاني والمفاهيم.

إذما كانت محاذير التأويل جمّة مع النّصّ المقدس خشية الشطح عن الإرادة الإلهية للقول، فإنّه ينجح بجدارة مع النّصّ الشّعري، لكثرة المنابع والمرجعيات التي يُسقى بها ويستسقى منها النّصّ عن طريق الوجوه الناتجة من تلك التأويلات، فعلى سبيل المثال هناك تأويل ناتج من الاستعارة، كون انتفاء الواقعية في النّصّ تعطيه افتراضية تدخله في محمل التأويل، وأحيانًا يأتي التأويل من المجاز على أمل التعدّد الذي يجلب البهاء للنصّ ويستهوي المتلقّين.

يعدّ اللغز الأكثر رواجًا في المنهج التأويلي، بوصف عدم تصريح النّصّ الملغز عمّا يريده، وفتح الباب للتأويل والتعدّد في الرأي أمام المتلقّي، وعندما كان التفسير الباب الأول للتأويل فعندها يتم تفسير مفردات النّصّ الملغز أولًا، وبعدها يأتي التأويل للمفردات الغامضة، أو التي تحتمل أكثر من وجهة تأويلية، فمع اللغز هناك انفتاح كبير للتأويل، وأخذ مساحة واسعة من الحرية الذهنية للمتلقي لتأويل رؤياه التي استشفّها من النّصّ، وكلّ متلقٍ له تأويله الخاص الذي ربّما يغاير غيره من المتلقّين الأُخر.

وعند الشروع في تأويل أي نصّ شعري لابدّ من مراعاة مرجعيات النّصّ؛ كون النّصّ هو نتيجة لنصوص سابقيه، وكذلك لا نعتبط في تأويل النّصّ، ولا نبتعد كثيرًا عن النّصّ، وهذه الأمور تأتي من المتلقّي الواعي؛ وإلّا يكون متلقٍ سلطويًا يفرض رؤياه على النّصّ، ولا متلقٍ فوضويًا يأتي بدلالات من هنا وهناك ويغتصب النّصّ بها، وبهذا يكون المتلقّي سيء المغبة على النّصّ؛ بل التأويل الناجح يأتي من المتلقّي المتواضع المثالي الذي يعمل حساب مرجعيات النصوص وثقافات الشاعر الأدبية، وعلى غرارها يتم التأويل الهادف، ومن أنماط شعرية القراءة التأويلية:

---

[1] من النصّ إلى الفعل : بول ريكور : تر : محمد براده وحسن بورقة : ١٢٠ .

شعرية التأويل القريب:

ينبع هذا النمط من الشعرية التأويلية من طوايا المتلقّي، مستفيدًا من خفايا النّصّ ومعطياته السياقية ليشرع بتأويله وتفسيره؛ مع الأخذ بالحسبان أنّ المتلقّي حتى وإن كان يؤول من ذاته متكئًا على النّصّ، فهذا لا يعني بُعده عن الحقيقة المتّبعة من قبل الشاعر داخل النّصّ تمام البعد؛ بل يحاول المتلقّي مقاربة تلك الحقيقة من هنا وهناك قدر الإمكان، ويمكن بيان هذه التوطئة التعريفية بنماذج تطبيقية نحو قول أحمد بن زياد بن أبي كريمة ملغزًا في القلم[1]:

وَمُسوَدَّةَ الأَرَجاءِ قَد خُضتُ ماءَها وَرَوَّيتُ مِن قَعرٍ لَها غَيرَ مُنبَطِ

خَميصَ الحَشا يَروى عَلى كُلِّ مَشروبٍ آميناً عَلى سِرِّ الأَميرِ المُسَلَّطِ

غمّر الشّاعر في لغزه عن القلم بجملة معطيات تشخيصية عملت على أنسنته، من نحو كيفية وكيف أنّه يروي القرطاس ويمليه حينما يُكتب عليه وعلى الرغم من نحافته وضموره إلّا أنّه كان يروي من كل مشرب وحافظ لسرّ الأمير، بوصف السرّية خصيصة لازمة في دواوين الأمراء وكتّابهم، فهذا التأويل في ترجمة صورة القلم الملغزة لم يأتِ من فراغٍ، بل أمره منوط بمرجعيات عربية مستمدة من معاجم خُصصت لنقل هذه التعريفات بدلالات الألفاظ؛ لذا لابدّ من التسلّح بمرجعيات النّصّ عند التأويل مع ضرورة عدم الاجتهاد التام؛ كون التأويل يؤتى به لإضافة جمال للنصّ لا لقتل جماله أو استبعاده أو تخريبه، فوجود المتلقّي المثالي المتواضع هو سيد الموقف بالنسبة للنّصّ المؤول، وهذا الأمر يتوافق مع رؤية شلاير ماخر الذي يرى بأنّ المتلقّي ناقد للنصّ، وعليه أن يجيد فن التأويل والتفسير الصحيح للعبارات؛ وهكذا بدأت الهيرمنيوطيقا مشوارها في البحث عن إيجاد قوانين مؤادها التفسير الصحيح والقريب للنصّ وأنهت المشوار في خلق نظرية

[1] شعراء عباسيون منسيّون: ١٣٢/٢ .

تفسّر النصوص الأدبية جيدًا شرط توفّر المتلقّي الجيد لتفسير ذلك النّصّ [١] ، والمراد بالتفسير الصحيح ليس نقلًا واقعيًا وحرفيًا لمعنى المفردات بقدر كونه نقلًا لرؤية الشاعر وشعوره، وما يريد توصيله للمتلقي بجمالية أعلى من جمالية النّصّ، وكل هذا يستمدّ من فن التأويل الجيد.

ولمّا كان لكل متلقٍ ذوق، وطبع، ومرجعية خاصة؛ فعلى وفق هذه المعطيات سيتمّ تأويل النّصّ، الذي يكون القريب في هذه الحالة هو سلطان الموقف وسيّده، وهذا النمط التأويلي يُعدّ نشاطًا فكريًا لعقل المتلقّي، وفي هذا الصدد لا يفوتنا التنويه إلى أنّ النصوص لها معانٍ طافية على سطحها وتظهر للعيان، ومعانٍ تغوص داخل النّصّ، مسكوت عنها من لدن الشّاعر يتركها _عن قصد أو عدمه_ للمتلقي ليدلو بدلوه إزاءها ويخرجها من كهفها إلى النور، وهذا يتم حسب أمزجة المتلقّين، وميولهم، ورغباتهم، وكيفية استنطاقهم لمسكوت النّصّ وبعثه جديدًا [٢]، مراعيًا بذلك التماسك الداخلي للدلالات في النّصّ، وعدم التسريح وراء الإرادة الذوقية كليًا؛ كي لا يتم اغتصاب النّصّ ومحاولة قتله، فعندما يتم تفسير قول الشاعر، جاء ذلك بتفسير مقابل ومقارب للنصّ ولِمَا أراده الشّاعر؛ لأنّه ذكر أشياء باستطاعتها مساعدة المتلقّي في تأويل رؤى النّصّ على وفق منظور الشّاعر، وبهذا يقارب المراد من النّصّ، وجاء ذلك مثلًا من مفردة (مسودّة)؛ لكن الشاعر لا يقصد تلك المسودّة التي تسبق المبيضة البحثية؛ بل قصد الدواة ووجه الشبّه بينهما أنّ كلاهما بطنه أسود، بوصف أنّ مسودّة البحث مكتوب بها، وسميت مسودّة كون السواد سادها، وكذا الدواة فهو محبرة وهذا التوصيف قريب من غاية اللغز، والشاعر لم يترك المتلقّي يقف حائرًا بين الدلالات، ملتبسًا عليه القول؛ بل جدّد له التقارب من القصد ثانيًا عندما قال له (خضت ماءها) وإلّا كيف للمسودّة البحثية ماء؟ فهو بَعُد بالمتلقّي تارة وقَرُب تارة أخرى وكأنه يداعب فكره ويرخي سدوله ويشدّه ثانية، فهو يبرمج النّصّ والمتلقّي معه على وفق

---

[١] ينظر: إشكالية القراءة وآليات التأويل : حامد أبو زيد : ٣٩ .
[٢] ينظر : إرادة التأويل ومدارج المعنى : عبدالقادر فيدوح: ٩ .

منظوره، ويحدّد كيفية تلقي النّصّ من خلال الحلّ والربط فيه، وبهذا تكون هناك عمليات توجيهية تحكم النّصّ وتقيّد سلطة المتلقّي في التأويل وإنّ بدا له السلطة المطلقة في تأويل النّصّ، وبهذا يتم ضبط مسار النّصّ التأويلي، ومن ثمّ قد يخطئ متلقٍ في كيفية تأويله للنصّ، وقد يصيب آخر، ومعرفة مدى الخطأ والصواب في التأويل منوط بباطن النّصّ وظاهره، ومدى تماسك الدلالات فيه؛ لكن لا يوجد متلقٍ غير جيد ولا يحسن التأويل.

التأويل ومراعاته يُعدّ قضية حياة أو موت بالنسبة للنصّ؛ إذ إنّه يعيد بناءه من جديد، لذا أضحى مطلبًا ماسًّا في الحياة الفكرية [1]، وبالفعل فقد تجدّدت الحياة في النصوص القديمة، وبعثت فيها الروح ومنها نصّ الشاعر الذي نحن بصدده؛ فقوله؛ (خميص الحشا) الأحشاء معروفة هي كل ما في البطن، وجيء بها مع القلم تجوّزًا في اللغز، وساير الشاعر خصوصية النّصّ، فلم يعاود بالمتلقّي لِما يفكّ نزاع فكره حول ما المقصود من اللغز هذا؟ كونه أكمل (يروي على كل مشرب) والإرواء صفة الحيّ، ولم يكتفِ الشاعر بذلك؛ بل راح للصفات المعنوية الأنسية؛ إذ قال (أمينًا على سرّ الأمير المسلط)، والأمانة صفة معنوية للإنسان وبهذا أبعد بالمتلقّي عن المراد، وجعله يفكر مرارًا وتكرارًا ليصل إلى الهدف، فيبدأ المتلقّي حواره الداخلي مع النّصّ تحديدًا، ومن منظور (أمبرتو إيكو) المشترك النّصّي، وهناك دور للمتلقي وهو تنشيط الحوار مع النّصّ لتحريك آلياته من خلال الولوج في أعماقه إذ يحاول المتلقّي بذلك استخلاص صورة المعنى المتخيل، لأنّ النّصّ أداة تثير المتلقّي من خلال الاعتماد بالدرجة الأولى على حدسه الذي يأتي من رسم تصوّر أولي يسبق النتيجة في مخيّلته[2]، وهكذا نجد صدق مجيء تأويل لغز خلف الأحمر من رسم المخيّلة مستعينًا بالمرجعيات العربية للقلم مع حفظ النّصّ الشعري من الإطاحة به في مأزق جرّاء عدم التصرّف الذكي مع القول.

---

[1] ينظر : فلسفة القراءة وإشكالية المعنى: حبيب مونسي: ٣١٨ .

[2] ينظر: التأويل والتأويل المفرط : أمبرتو إيكو : تر : ناصر الحلواني : ٨٢ .

مع اللغز هدف القول بالدرجة الأولى هو إنتاج متلقٍ نموذجي وواعٍ، والمتلقّي الفذّ هو من يعي أنّ سر النّصّ هو عمقه، ومبتغى كل نصّ هو انتاج متلقٍ ذكي، وهذه استراتيجية مبثوثة داخل كلّ النّصّ، ولهذا فهو مضطر لقراءته كما صمّمه الشاعر ولا يخرج عن مقاصده [١]؛ لكن هذا لا يعني الانشراح التام والخروج المطلق من دائرة النّصّ إلى خيال المتلقّي وتأويلاته؛ بل يتّبع "سيرورة تأويلية تتحرك ضمن مسار يحدّد لها منطلقاتها، كما يحدّد لها إرغاماتها وقوانينها"[٢]، وألّا يخترق مسارات التأويل الخطية؛ لكن يحدث أحيانًا أنّ يغلق النّصّ أبواب التأويل المفتوح أمام المتلقّي ليجعله يدور في حلقة لا تخرج عن هدف الشاعر، وهذا الذي حصل مع الشاعر عندما وشّج اللغز بمفردات تؤدي إلى عبارات متكاملة ضمن سياق عام؛ حتى وإن بَعُدت بالمتلقّي؛ فهي لا تخرج به عن دائرة القلم والمحبرة، وفي البيت الثاني حصل وفتح الآفاق أمام المتلقّي ليتوسّع في فكره ويبحث عن قصدية الشاعر من خلال الرموز التي بثّها في البيت الأول شريطة أن يكون هناك توازن بين النّصّ وتأويلات المتلقّي؛ بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، كون المتلقّي له كبرياء ويفرض سلطته على النّصّ في بعض الأحيان.

وأمّا قول الثعالبي الملغز لشجرة الفرصاد [٣]:

إنِّي أحاجي منك فرداً في الحجى تزهو بـه الدنيـا ونيسـابور

فـأقـولُ مـا شجرٌ بديـعٌ وصفُهُ لكـنَّهـُ بـبـلادِهِ مـقـصـور

أوراقُهُ ورق وعـــودٌ عـــودُهُ والنَّورُ تـبـرٌ قـد عـلاهُ نـورُ

ونثارُهُ الياقوتُ فيه الجزع مَطْ ويٌّ وبـيـنَـهـمـا يُرى الكـافـورُ

---

[١] ينظر: التأويل والتأويل المفرط : من ١٧ إلى ٥٠ .
[٢] السيميائيات والتأويل : سعيد بنكراد : ١٤٦ .
[٣] ديوان الثعالبي: ٥٤ . والفرصاد هي شجرة التوت.

فالثعالبي يتعامل بلغزه هذا مع النّصّ بشكل يمكن معه فتح الباب للتأويل أمام المتلقّي؛ كون النّصّ مفتوحًا أمام كثير من القراءات الممكنة [١]، لذا وجّه خطابه إلى المتلقّي طالبًا منه التفكير والتفسير؛ لكن بحدود شبه مغلقة أمام أفق انتظار المتلقّي؛ وبقيد يسير معه نحو التأويل القريب فبدأ باستفهام ضمني(إني أحاجي) أي سالكًا أحجية، واستأنف سؤاله في البيت الثاني بعبارة (أقول)، وهو بهذه الأسئلة يريد مشاركة المتلقّي إياه في العملية الإبداعية، نعم للمتلقي مساحة من فضاءات النّصّ ومعطياته؛ لكن هذا لا يعني أنّه يؤول كما يجول في خلده بل يتقيّد برؤى النّصّ قدر الإمكان حتى لا يصبح النّصّ عبارة عن ساحة لمعترك من التأويلات لا تمت له بصلة؛ بل راعت أهواء المتلقّين ونوازعهم.

ذكر أنه (شجر) كي يضيّق المساحة ويؤول المتلقّي تأويل قريب من اللغز، واستدرك فيما بعد بأنّه في (بلاده مقصور)، النّصّ لا يخلو من تعقيد الفكرة وغموضها، وهذا يتماشى مع طبيعة اللغز، وليس بمصلحة النّصّ أن تكون له سلطة قوية على المتلقّي، وبهذا تحدّد فكره، ومدى تحليقه لذهنية أعمق تبحث في النّصّ وتجدّده بمساحة معقولة يستطيع معها المتلقّي أن يسخّر كل مقدراته لتفعيل دوره التأويلي حتى يصل للقراءة بكل أبعادها في ضوء المعطيات النّصّية المأخوذة من نصّ الثعالبي، الداعية بدورها إلى التنوع والتعدّد، القائمة على ترك العادة والعمل بالدهشة والتساؤل والانفتاح والحرية للمتلقي[٢]، فالانفساح والتساهل الناتج من العلاقة بين النّصّ والمتلقّي؛ ينتج قراءات ودلالات لا نهائية.

وفي خضم هذه التأويلات لا ننفك من المرجع والذي يفيد المتلقّي حينما يلتبس عليه القول في (أوراقه ورقٌ)؛ إذ إنّ الورق بفتح الواو وكسر الراء النقود وبضم الواو وسكون الراء جمع ورقاء وهي الحمامة[٣]، وبهذا جعل المتلقّي على بيّنة ومقربة حول أيّ دلالة هي

---

[١] ينظر: هيرمينوطيقا النصّ الأدبي في الفكر العربي المعاصر : مليكة دحمانية : من ١١٢ _ ١١٧ .
[٢] ينظر: الشعرية والحداثة : بشير تاوريت : ١٠٠ .
[٣] ينظر: لسان العرب : ١٩٥/١٥.

المقصودة من لفظ الورق، ووفقًا لهذا المنطلق يريد الشاعر للمتلقي أن يؤول تأويلًا منطقيًا مقبولًا قريب لدلالات النّصّ وتشفير الرموز المتوفرة في النّصّ؛ كي يتيح لمتلقيه استيعابه وتأويله، واستجلاء كوامنه للوقوف على ما فيه من مزايا الكلام البليغ[١]، ليصل المتلقّي لمقاليد القراءة العميقة المحيطة بالتأويل الذي يصبّ في مصلحة النّصّ.

خالط الشّاعر بالدلالات ليجعل تأويل المتلقّي متنوعًا ونلمح ذلك عندما حاول إدخال الياقوت والحجر الثمّين إلى لغزه وكان اختيارًا موفقًا للحجر الثمّين؛ كي يتناسب مع وصفه لشجر الفرصاد، ليزيد من جماله وبهائه، كذلك إن اختيار الألفاظ الملتوية الدلالة لم يكن بغفلة من الشاعر، بل عمد إليها مرتين: مرة عند الورق، وأخرى عند الجَزعُ، والجزع معهود الدلالة بأنّه عدم الصبر، وما أراده الشاعر من الجزع ههنا، ضرب من العقيق، وبهذا ضرب الشاعر المرجع الثقافي للجزع، وأراد أن يختبر ذكاء المتلقّي بكيف يتم ربط الدلالات ومحاولة تأويلية للنص، وعلى المتلقّي على وفق هذا السياق أن يجدّد فكره بين الفينة والأخرى في حنايا النّص لينفتح العقل النقدي ويمارس فاعليته في قراءة النّص، تلك القراءة التي تعدّ بمثابة تعدّدية إبداعية نلحظها عند التحليل النّصي كون الانفتاح على أكثر من تأويل [٢]وهذا ما أراده الثعالبي عندما جاء بألفاظ متعددة الدلالة، كما جاء بالياقوت تشبيهًا لحبّات التوت أو الزبيب الذي عبّر عنه بأنّ فيه العقيق مطوي، والكافور يرى بين جنباته، وهذا التفسير جاء من التأويل القريب للنّص مع الاستعانة بمرجعيات الشّاعر.

ومثل ذلك قول أبي بكر الخوارزمي ملغزًا في الشيب [٣] :

وقالوا أفِقْ من سكرةِ اللهو والصِّبا فقد لاحَ صُبحٌ في دُجاكَ عجيبُ

---

[١] ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النصّ : صلاح فضل : ٢٤١ .
[٢] ينظر : قراءة النصّ وسؤال الثقافة استبدال الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى: عبدالفتاح أحمد يوسف:٥٦-٧٧.
[٣] ديوان الخوارزمي : ٣٢٢.

فقلت لهم: كفُّوا الملامَ وأقـــصروا فإنَّ الكرّى عندَ الصباحِ يطيبُ

جاء الخوارزمي بتشبيه الشيب بالصباح، كما أنّه دعا إلى الكفّ عن المحرّمات، كون العمر أذِنَ بالانتهاء؛ لكن الغفلة والتماهي بالمعاصي يلذّ في بداية الشيب كما النوم في الصباح _من وجهة نظر الشاعر_[1]، وعمد إلى المقاربة في وصفه، في كينونة الدجى والشعر بينهما قرابة دلالية، يتمثل بوشاحهما الأسود، كذلك لم يبعد الخوارزمي عندما خالط الصبح بالشيب، بحكم البياض بينهما، وهكذا اكتنف البيت الأول خطاب قصد به المتحدث توجيه النصح للمتلقي بالابتعاد عن مقزمات النفس الإيمانية، وجاء التعبير بدلالات مجازية جميلة، وعلى حين غرّة جاء البيت الثاني ردّ المتحدّث يطلب منهم كفّ الملام، وحجته في هذا الكفّ الصورة التشبيهية التمثيلية وغدو النعاس لا تحلو أوقاته إلّا عند ساعات الصباح.

من وجهة نظر إيزر إنّ "للنصّ الأدبي قطبين: القطب الفني هو النّصّ الذي يخلقه كاتبه أو الأثر الفني إن صحّ التعبير، بينما القطب الثاني، القطب الجمالي يمثل المتلقّي"[2]، على أن يأتي الجمال من التأويل والإضافات من المتلقّي للنصّ، والذهنية الواعية هي من تهيمن على النّصّ جماليًا، والمجازات والاستعارات وربطهما مع بعضهما في نصّ الخوارزمي تقع على عاتق المتلقّي الجيد الذي يعيد للنصّ رونقه ويضفي على جماله جمالًا.

الخوارزمي لم يصرّح بالشيب؛ مثلما لم يذكر سواد الشعر؛ بل كان الإيماء والإشارة لهذه الأشياء ديدنه وبرموز تكاد تكون مقاربة لإرادة الشاعر، في مداعبة عقل المتلقّي بلغز لطيف، مصطبغ بحكمة يغالبها النصح ورشاد لمتلقيه ولا سيّما أنّه لم يقصد متلقٍ بعينه أو حقبة معينة من عصره _العباسي آنذاك_ فحسب؛ بل كان ينشد النّصّ من أجل خلود ذلك

---

[1] ينظر : ديوان الخوارزمي: ٢٤١ .
[2] فعل القراءة : فولفانغ إيزر : ١٢ .

النّصّ، ودليل ذلك استعماله المجاز واللغز ليفتح الباب على مصراعيه للتأويل، مدركًا أنّ لكل عصر ونصّ خصوصيّته التأويلية.

كذلك من جماليات نصّ الخوارزمي السابق الحيرة المستملحة التي وضع الباحثة ومتلقيه العباسي فيها حينما صار يجمّل اللهو، ويلتمس العذر لمن تصابى، استنادًا إلى قوله في البيت الثاني حول جمالية النوم صباحًا، وهكذا كان ملغزًا حتى في فكرته ونظرته لمن ألهى وتصابى؛ لكن مع فكرته هذه يضيق أفق التأويل، كوننا لا نستطيع الولوج في عقل الشاعر لنعرف هفوفه وميوله ومعالم فكره عن التصابي، أمّا مع دلالات النّصّ القريبة من المراد وألفاظه وصلنا لشيء من مراد الشاعر في النّصّ.

وعلى صعيد لبس دلالات الألفاظ يطالعنا بيت آخر للثعالبي وقد جاء ملغزًا بالخمر؛ إذ يقول[1]:

وإذا البَلابِلُ أفْصَحَتْ بلغاتها فانْفِ البلابل باحْتِساءِ بلابِلِ.

استعمل الثعالبي هذا التعدّد في المعنى للفظة ذاتها؛ ليتعدّد في تأويل النّصّ؛ إذ البلابل الأولى الطائر المعروف، والثانية الهموم، والثالثة كناية عن الخمر، وغاية الشاعر في هذا البيت أن يكون مجدّدًا في وصفه للخمر؛ فجاء بلفظ)البلابل(، لابعاد المتلقّي عن أفق الخمر؛ لكن المرجع والسياق لهما رأي بذلك يعود بالمتلقّي ليقرّبه من المعنى قدر المستطاع، والمتلقّي الذي يعيد انتاج النّصّ هو مبدع آخر للنصّ، متلقٍ بارع استطاع أن ينفذ إلى لبنات النّصّ العميقة ليخرج بشيء جديد وجميل يزيد من جمال النّصّ، وأثمّرت القراءة الديناميكية التي جاء بها التأويل الناقد الجيد عن خروج النسق المعتاد في وصف الخمر المتمثل بـ(البلابل).

[1] ديوان الثعالبي : ١٠٥ .

قد لا نجانب الصواب إن قلنا إنّ عصر الشاعر والمرجعيات ممكن تعرف أن (البلابل) كناية للخمر؛ لذا فإن الزمنية التأويلية التي يجب توافرها أنّ تكون منطلقة من المتلقّي، وراصدة للنصّ؛ كي يتم فهم ذلك النّصّ وفقًا لدلالته الأصلية [١]، ومن ثمّ فالرجوع إلى مرجعيات العصر ضرورة لفهم النّصّ كون العصر الحديث _على سبيل المثال_ لا يعرف للبلابل غير ذلك الطائر في الأعمّ الأغلب وأنّها تعني الهموم _على نطاق أضيق_ أمّا مقصدية الخمرة التي تأولها الثعالبي في نصّه هي خلاصة قولنا إنّ لكل عصر لغته وتأويلاته.

تكرار المفردة باختلاف المعنى يجذب المتلقّي ويشدّ دهشته وذهنيته؛ كي يعرف الوصول للفرق بين المفردة وجناساتها المتكررة، وما الغاية منه إن كان المعنى عينه؟ ونصّ الثعالبي جاء على لغة سهلة بعيدة عن التكلفّ، قريبة من المتلقّي ومن ثمّ فعندما بدأ بلفظ البلابل مع الدلالة الشائعة له _ الطائر المعروف_ وبعدها أسلم القيادة للمتلقي ليتوغّل في النّصّ أكثر عن طريق امتصاص ما مخزون لديه من طاقة لغوية؛ لتحدث بعدها حالة من التماهي المطلق؛ فكل هذه المعطيات تتآزر مع بعضها فينفتح النّصّ ليصرّح بأسراره الداخلية ويسلم شفراته للتأويل[٢]، والنصوصّ لا تسلّم نفسها بسهولة للمتلقي؛ إلّا إذا كان يحسن التعامل معها بترويضٍ جميلٍ يقنع النّصّ بالسيرورة باتجاه يخدمهما معًا _النّصّ والمتلقّي_.

وللسياق أهمية في عملية التأويل، كونه يساعد في إكمال الصورة عند المتلقّي من حيث تقريبه للدلالة التي تناسب السياق فيختارها إذا ما تعسّرت عليه دلالة مفردة ما، وهذا ما حصل مع قول الثعالبي وكذلك الخوارزمي عندما اختارا مفردات تحمل معانٍ متعدّدة، ولا سيّما إذا ما كانت تلك المفردات المستعملة من المشترك اللفظي وليست شائعة في

[١] ينظر: النصّ والجسد والتأويل : فريد الزاهي : ٥٧ .
[٢] ينظر: تأويل النصّ الشعري : محمد صابر عبيد : ١٠ .

بحر الدلالة؛ بل هي جزء من أنظمة النّصّ الكليّة الملتحمة في كتلة واحدة خاضعة للتأويل.

إنّ التكرار الحاصل في النّصّ هو أداة مهمة ترفع من شأن النّصّ فنيًّا وجماليًّا؛ إذ إنّ "ظاهرة التكرار والتي تعدّ أسلوبا من الأساليب التعبيرية، التي تقوّي المعاني، وتعمّق الدلالات؛ كما تسهم في عملية الإيحاء، وتعمّق أثر الصورة في ذهن القارئ "[1]، من خلال تساؤل المتلقّي عن معنى المفردة المتكرّرة، وهل المكرر حمل دلالة مختلفة أو لا؟ ثمّ يبحث عن سبب التكرار، ويبدأ عندها التأويل والتمرير للمفردة؛ كي يصل المتلقّي إلى فكرة جميلة وقريبة من رؤى النّصّ.

أمّا الصوري (ت٤١٩هـ) فقد عمد إلى تشخيص الخمر في لغزه بها؛ إذ قال [2]:

ورومية الخـــدِّ زنجيَّةٍ يلوحُ على رأسِها شاكرُه

خطبتُ فقرَّرت لي مهرَها وكل امرئٍ شاهدٌ ذاكرُه

فلما دخلتُ تمادى المِطالُ وطال ويا ليتَ ذا آخرُه

أنسن الصوري خمرته حينما ألغز عنها، فدلالة البيت الأول التأويلية أنّ الشاعر يُبدي رغبته بشيء حمرته مشرّبة بسواد بدلالة (رومية الخد زنجية)؛ وعلى رأس هذا الشيء تلّوح الشعيرات؛ بدلالة (شاكره) ومعناه صغار الشعر كالزغب، وهنا يصف دنَّ الخمر، إذ إنّ بعض الدنان هي من جلد الماعز[3]، ثمّ عرّج على خطبتها، إي شرائها وأقرّ لها مهرًا وشهودًا؛ وبعد إن تمّ عقد قرانهما دخل عليها في مخدع الزوجية، كي يشربها، وتمادى المطال بينهما وطوّل بالتمادي معها بعما سرت ولعب مفعولها في عقله، فصار الصوري يتمنى ألّا يكون هذا آخر عهد المطال معها ولم يكن آخره.

---

[1] البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر: عبدالحميد هيمة : ٤٦ .
[2] ديوان الصوري : تح: مكي السيد جاسم، وشاكر هادي شُكر: ١٥٠/١ .
[3] ينظر: نفسه : ١٥٠/١ .

وعلى وفق معطيات شعرية القراءة ممكن أن يكون هناك تأويل آخر للنصّ، وبحسب آراء المتلقّين، كون النّصّ منال المتلقّي الجيد، "والمنظومة التأويلية منوطة بفهم المتلقّي للنصّ"[١]، شريطة عدم اكتفائه بالتأويل الظاهري للنصّ، وإعادة النّصّ إلى سياقات عصره، والبنى التحتية للدلالات، منطلقًا من رصيده المعرفي الثقافي لذلك العصر، وبالاعتماد على تجارب الشاعر السابقة، وماذا يحبّذ؟ وماذا ينبذ؟ وبهذا الأمر تكون القراءة قريبة من النّصّ، وفاحصة جمالية تعطي النّصّ حقّه.

ما يحسب للصوري في لغزه أنّه لم يكن مغاليًا في استعمال المفردات اللغوية، ولا مباغتًا للمتلقي، ولم يعمد إلى جعل الاهتمام يتحوّل من الأفكار إلى اللغة؛ لتتحوّل على غرارها مهمة الشعر من عميقة إلى سطحية، بوصف اللغة تجعل الاستيعاب ممكنًا لدى المتلقّي، وتؤطر طرائق الفهم عند المؤلف[٢]، شرط ألّا يُساء فهم الشاعر، ومن ثمّ يصبح النّصّ مجردًا من الجمالية ولا يجدي نفعًا.

غاية الشاعر عند تشخيصه للخمرة وأنسنته إياها؛ كان يروم الفضفضة لها، وسلب الهموم منه ونفثها عن طريق تلك الفضفضة، وكذلك لأنّها تسلبه عقله _وتشغل عقل المتلقّي في حلّ لغزها_؛ فيصبح الشاعر حينئذ طائرًا في سماوات الفراغ، وعدم الاحساس بشيء، وهذا التأويل نتج من انصهار أفق الشاعر مع أفق المتلقّي، والربط بينهما هي مثالية النّصّ المتوسطة لانصهار هذه الآفاق، وبهذا ينفتح عالم جديد للنصّ وتنشأ علاقة جدليّة بينه والمتلقّي[٣]، لفهم النّصّ وتأويله، وعن طريق تلك العلاقة يتوصّل المتلقّي للفهم السليم، والباعث في النّصّ الروح والجمال.

لقد جعل الشاعر الخمرة شريكته كما المرأة شريكة الرجل، وهذا الفهم جاء من تأويل رؤياه المبثوثة في النّصّ؛ كما اعتمد التجسيم من خدّ، ورأس، وتلوين، واختيار الأسود

---

[١] نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى : بول ريكور : تر : سعيد الغانمي : ١٤٦ .
[٢] ينظر: التلقي والتأويل : محمد عزام : ٢٢٥ .
[٣] ينظر: نظرية التأويل وفائض المعنى : ١٤٦ .

الدال على الحزن، الذي ربّما يتساوق مع حزنه جرّاء عاتيات الزمن، واللون الأحمر الدال على الجمال المتأجج، والقصدية ههنا ما تبعثه الخمرة من سرور وانشراح في النفس عند تعاطيها، ومن ثمّ فامتزاج الضدّين _الأسود والأحمر_ في الخمر ومعها إنّما هو ضرب من امتزاج لمشاعر مضطربة حيث الغضب مع المرح ورضا النفس، وهنا ممكن أن يؤول النّصّ على أنّ الأحمر نذير خطر إلى ما تفشيه هذه الخمرة من مكنونات النفس وأسرارها بعد ذهاب جهاز السيطرة والمنظومة العقلية، وجعلها الشخص هائمًا في وديان الطيش والانفلات وعدم الاكتراث بالأشياء حوله، كذلك هناك تأويلات كثيرة تتفرّع من هذا النّصّ الملغز وبحسب وجهة نظر المتلقّي وكيفية تلقّيه، وممكن أنّ يسحب النّصّ لصالحه إذا كان متلقٍ حاذق، فإذا ما كان ينظر للأمر من وجهة نظر أثنية فإنّه يرى إنّ دلالة الأحمر هنا نذير شر وليس بشير سعد بالمرح، وأمّا إذا كان هائمًا في حب الهوى وملذات النفس ولهوها فإنّه يسحب دلالة اللون الأحمر إلى الجمال والتوهّج، وممكن أنّ لا يُعتدّ بالرؤيتين السابقتين ويعود للمؤلف _الشاعر_ ومحاولة معرفة رغباته وميوله، وعند عودة الباحثة إلى ديوانه لمعرفة الرؤية الأرجح في ما ذكرناه فوجدناه متأرجحًا بينهما؛ إذ يعاقر الخمر؛ لكنّه لا يطيل صحبتها؛ كي لا تفقده صوابه ورشده، ومع هذا كان يصوم الشهر الفضيل كلّه، ويبتعد عن الخمر طوال شهر رمضان، وكان يهرب من منادمة الأمير؛ كي لا يسرف في الشرب، ويعتذر عن هروبه باعتذار شديد يمحي أثر الصدود [1]، وبالاستعانة بالمرجعيات الأخرى النصية والسياقية للشاعر توصّلنا إلى أنّ الشاعر ربما قصد الغضب والمرح معًا؛ من حيث كينونة الغضب الإلهي يتأتى سبيله عندما يتعاطى الخمر مجاملة للأمير، والمرح عندما تدخل _الخمرة_ أعماقه ويحدث ما يحدث له جراء معاقرتها.

[1] ينظر: ديوان الصوري : ١/ ١٢ .

لغز الصوري، وتشويش فكرته على المتلقّي، ومحاولة اشراكه وتحبيبه للنصّ من خلال فتح الأبواب أمامه للتأويل وإعطاء رأيه _المتلقّي_؛ لكن هذا لا ينفي أنّ يكون النّصّ قد أوقع المتلقّي في شباكه؛ إذ **إنّ " النص الجيد هو الذي ينصب شراكا لقرّائه، ويدعوهم إلى الافتتان به، والوقوع في أسر محبته "**[1]، على أنّ يتم التعامل مع فائض النّصّ بحرّية محدودة لا مطلقة؛ لأن المتلقّي الكيّس لا يؤوّل حسب ما مدسوس في مكنوناته؛ بل ما مدسوس من متعة جمالية في النّصّ، وتصبّ في مصلحة المتلقّي، شريطة ألّا يكون التأويل محدّدًا تمام التحديد من قبل الشاعر أو النّصّ، وإقصاء المتلقّي وإرثه الفني والجمالي؛ بل يكون النّصّ مرنًا يستطيع معه المتلقّي أن يخرِجه من صمته، واستنطاقه ليتمّ التعرّف على أنساقه المضمرة وخفاياه العميقة.

شعرية التأويل البعيد:

المراد بهذا النمط من الشعرية التأويلية: أنّه تأويل ناتج عن موضوعية في كيفية استنطاق النّصّ، ثمّ يكتنفه البعد التأويلي الناتج من عمق اللغز، وكيف يمكن العبور من النّصّ إلى الواقع عن طريق دلالات الألفاظ المستعملة عند الشاعر، ومع التأويل الموضوعي البعيد تخفّ وطأة تخمين المتلقّي للنصّ، كون العودة إلى النّصّ ومحاولة التحاور معه واستدراجه لاستخراج الدلالة منه _النّصّ_ هو الفيصل في هذا النمط من التأويل البعيد الذي يمكّن المتلقّي من الفهم البطيء للنصّ، والابتعاد عن الإقحام لدلالات لا توحي بشيء لِما أراده الشاعر، وعدم التلاعب بقطعية النّصّ من قبل المتلقّي، ومن تجليات هذا النمط قول علي بن جبلة (ت ٢١٣ هـ) واصفًا مشيته بصورة إلغاز فيها[2]:

إذا اِتَّسَعَت لَم يَلحَقِ الذَرُّ شَأوَها وَخامَرَها دونَ الذِراعِ اِنبِهارُها.

(1) فتنة النصّ بحوث ودراسات نصّيّة : محمد حماسة عبد اللطيف : ٨٧
(2) ديوان علي بن جبلة : تح: حسين عطوان: ٦٤ .

نلمح في هذا البيت غرابة لغزية سببها انحراف دلالة المفردات عن مساره نتيجة المشترك اللفظي الذي هو من خصائص لغتنا العربية، فـ(الذّرّ) له معان عدة _مثلًا_ النثر والتفريق للشيء، أو هو صغار النمل الأحمر[١]، و(شأوها) أي همتها، وقد تأتي بمعنى سرعتها، أمّا (الخامر) فهو المخالط أو اللحوق وخامره شك أيّ خالطه أو لحقه شك، و)الانبهار(أي الدهشة أو التعجب؛ لكنّ السياق له رأي آخر في دلالات هذه المفردات، لإذا ما كان الذّرّ هنا صغار النمل، فإنّ الخامر والانبهار جاءت بمعنى النصب والكلالة كما أشار محقق الديوان[٢]، وهذه الدلالات جاءت من سياق النّصّ ومرجعياته، بالاستعانة مع تأويل المتلقّي واجتهاداته؛ إذ الشاعر يتحدّث عن موضوع خطى رجله؛ فانحرفت معاني المفردات لخدمة النّصّ والسياق؛ فأصبح المعنى : إذا أسرعت _رجل الشاعر_ لا يلحقها صغار النمل، مع اتساع الخطو، فتعبت وكلت رجله.

وعندما يلجأ المتلقّي لتأويل هذا البيت من دون الرجوع لما قاله محقق الديوان عن الشاعر، أو الرجوع للمعاجم ومرجعيات العصر ليصل إلى أكبر قدر من معاني المفردات المستعملة في النّصّ، فإنّه لا يصل إلى معنى البيت؛ بل يجده متفرّقًا اشتاتًا، معمي البصيرة، واللغز قد بَعُد بالمتلقّي عن المراد، كون الشاعر لم يصرّح عن الشيء الذي يتحدّث عنه ويلغز به؛ ليشرك المتلقّي ويجعله مبدعًا من نوع آخر، وناقدًا جيدًا للنصّ، فعمد رولان بارت إلى جعل النّصّ نسيجًا ضخمًا من الصعب حلّه[٣]، وهذه من إشكالية النّصّ المفتوح وتولّده؛ حتى ظهرت الدعوة للتأويل؛ إذ صار تأويل النّصّ إبداعًا يوازي إبداع النّصّ ذاته[٤]، فمن مهام المؤول تمام معنى النّصّ من خلال تأويله بموضوعية تقارب ما أراده الشاعر؛ لتتجدّد الحركة فيه بحضور نسبي لقصد الشاعر في النّصّ، مع مسؤولية المؤول في تأويل النّصّ تأويلًا موضوعيًّا.

---

[١] ينظر: لسان العرب : ٢٦/٦.
[٢] ينظر: علي بن جبلة : ٦٤ .
[٣] ينظر: أفق التناصية : رولان بارت: تر: د. محمد خير البقاعي: ٣٠.
[٤] ينظر: دلائلية النصّ الأدبي _دراسة سيمائية للشعر الجزائري_ : ٢٩ .

ذكر الشاعر مفردة (اتسعت) دون (بَعُدت)؛ لأنّ الاتساع أكثر تأويلًا، والمفردة تحمل دلالة أعمق وأكبر من البُعد، والابتعاد والاتساع أشمل من الابتعاد، وهذه الشمولية تعطي للنصّ مرونةً أعلى من الابتعاد، كما أنّ اختياره لمفردة (الذّرّ) دون النمل؛ لأنّ _الذرّ_ يكسب النّصّ الغموض الداعي للتأويل، كذلك انزياح الشاعر عن النمل إلى الذّرّ يتناسب مع اللغز، كون التصريح يعني انتفاء ماهيّة اللغز، و(شأوها) تناسب الجو العام الداعي لاستثارة الهمّة والسرعة، أمّا خامرها ويعني تعبها عندما تقطع مسافة دون المتر؛ أيّ إذا تعبت وكلت تصبح الخطوات دون المتر، وهذا أيضًا سريع الخطى، اختيار مفردة (الانبهار) يتفق مع السياق كون الدهشة والتعجب من سرعته التي لأجلها جاءت تلك الاختيارات اللفظية كي تحيي النّصّ.

الناقد المؤوِّل ميّال للمعنى الباطني الموضوعي العميق للنصّ لا يستذوق ظاهره؛ بل لا نجانب الصواب إذا قلنا أنّ المتلقّي لا يفكر في الظاهر للنصّ أبدًا، بل النفس توّاقة لمعرفة ما وراء الستار؛ ليكشف عنه الظلام ويخرجه للنور الباعث على حياة النّصّ، فالتفاهم بين الشاعر والمتلقّي مهم؛ إذ أن المؤول للعمل الإبداعي يعمل على استخراج الصور والمفاهيم من كنه النص، فيعطيه قدرة الخلق والإبداع عبر اتباع حلقة هيرميوطيقية، التي تبينها شلاير ماخر من خلال خلق التجانس بين المبدع والمتلقّي [1]، وعدم التجانس مع الشاعر لا يصل بالمتلقّي إلى جمالية النّصّ ولا حتى يشعر بانفتاح معه.

يؤوّل النّصّ حسب مسكوتاته بالدرجة الأساس، على أن يتمّ تأويله بطريقة تلامس مسكوتات المتلقّي؛ ليتم دمج الأفكار، ويخرج نصّ جديد له عدة أوجه، والنّصّ المفتوح والمرن هو من يجذب أكبر عدد من القرّاء، نتيجة تعدّد أوجهه التأويلية التي تمنحه الجدّة في كل قراءة له.

[1] ينظر: أرادة التأويل ومدارج معنى الشعر : عبدالقادر فيدوح : ٥٨ .

ومن الشعريات التأويلية البعيدة يطالعنا قول البحتري(ت٢٨٤ هـ) ملغزًا في النباتات؛ إذ قال فيه[١]:

لما رأيتُ المنثورَ منتظماً ظللتُ فيما رأيتُ مبهوتا.

كأنما أشربُ المدام على أر ضٍ بها تنبتُ اليواقيتا

يتحدث البحتري في هذا النّصّ عن نبات رائحته ذكية؛ وبطريقة ملفتة للتأويل بدلالة لفظ (المنثور)، والأسئلة التي تتشكّل حول ماهيّة هذا المنثور؟ وكيف يبدو؟ لا سيّما أنّ الشاعر لم يصف النبات؛ بل عمّاه تمامًا وبَعُد به بذكر المنثور، وشرع يشرح عن حاله عندما رآه، وصوّر لنا كيف بهت لمّا صادف هذا النبات، كذلك إنّ استعمال مفردة (مبهوت) دون غيرها من ألفاظ الدهشة والاستغراب تكون مدعاة لتأويلات جمّة ، فماذا يريد أنّ يقول؟ هل هو مندهش بجماله؟ أم مبهوت به؟ وتحمل لفظة (مبهوت) دلالات مختلفة منها مدهش، ومذهل، وكاذب، وباطل، والبعد التأويلي جاء كون النّصّ أيّ من هذه الدلالات يريد، وعليه فمن الممكن أنّ يكون معناها أنّ البحتري لمّا رأى هذا النبات ظلّ مندهشًا؛ لكن لِمَ عدل عن مفردة مندهشًا ؟ فيقول : (ظللت فيما رأيت مندهشًا)، فلربّما أدرك أنّ النّصّ يغدو مقيّد التأويل ومن ثمّ تقيّد حريته النصية، كون الدهشة واضحة المعنى أو قُل دلالتها محدودة على النقيض من (مبهوتًا) المتشعبة الدلالة، وهكذا يتفسّح النّصّ لأكثر من رؤية تأويلية.

اختار الشاعر أنّ يوظف الحواس ودلالتها، كون " أنّ العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطّباع ثمّ من جهة النّظر والرّؤيّة، فهو إذن أمسّ بها رحمًا، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة"[٢]، ليصوّر للمتلقي حاله في أثناء رؤيته لهذا النبات وماذا حلّ به؟ فتحدّث أولًا عن الرؤية البصرية التي هي الأساس في هذا الصورة

---

[١]ديوان البحتري : تح: حسن كامل الصيرفي: ٢٧٠١/٥ .
[٢] أسرار البلاغة : الجرجاني : ٩٤ .

الشعرية اللغزية، ثمّ عرّج على ذكر الطعم وشبّهه بالمُدام على أنّها مؤنسة العصر آنذاك وجميلته التي يتغزل بها الشعراء، ثمّ ربط ما بين المذاق والمكان؛ حيث الأرض؛ وجاء بالياقوت ليجعل البيت عرضة للتأويل المفتوح، ولعلّ استعمال البحتري للياقوت دون غيره، يأتي لكونه أصلب المعادن وأقواها، وهذه القوة تتناسب مع قوة الاندهاش التي حصلت له عندما رأى هذا النبات للوهلة الأولى.

هذا التأويل وثّق العلاقة بين المتلقّي والنّصّ، حينما اندمج أفق المتلقّي التأويلي مع أفق النّصّ الموضوعي، وهذا بدوره يعيد ترميم بناء النّصّ طبقًا للعصر الذي يعيشه المتلقّي، منطلقًا من وضع تأويلي موضوعي معين، ليولّد معانٍ جديدة، وأفكار مختلفة، يجتاز بها أفقه المحدود إلى أفق لا متناهي [١]، وهذا ما حدث فعلًا، لمّا تواشجت الآفاق في قول البحتري عن ذلك النبات، عندما وصفه بالمنثور بانتظام، وأعقبه بدلالة البهت مجازًا، وجاء بالياقوت نباتًا، وهذا خلاف الواقع، كون الياقوت من الأحجار الكريمة ولا ينبت، فالشاعر أراد بطريقة وأخرى أنّ يصل لخبايا المتلقّي ويعيش الحالة معه بكل معطياتها الصورية؛ فجاء بالمحسوسات، والملموسات، والمشمومات، ومن كل هذه الموصوفات جاء بالأجمل منهن، فيحدث أنّ يستجيب النّصّ لإغراءات المتلقّي الفكرية والتأويلية التي تجلب متعة النّصّ وتحرّك عاطفة المتلقّي، كون " مسلك الشعر غير مسلك العقل، لا يخاطب في المتلقّي غير عاطفته ولا يحرّك فيه إلّا أحاسيسه، بل لا يصوّر من العالم إلاّ ما يطرب، فيحصل الامتاع ويتأكد الإلذاذ دون أن يكون للعقل دور في حصول الامتاع والإلذاذ"[٢]، فيبتعد المنطق والعقل ويقترب القلب وعاطفته؛ بالنظر لجدية العقل والمنطق.

في بعض الأحيان يقف المتلقّي حائرًا أمام النّصّ، بحثًا عن لوازم نصية تساعده في فهمه، حتى يصل به الحال إلى الشعور بالغربة أزاءه، جرّاء صعوبة فهمه، أو إدراك

[١] ينظر: هرمينوطيقا النصّ الأدبي في الفكر الغربي المعاصر : مليكة دجامينة : ٦٥ .
[٢] الحجاج في الشعر العربي القديم : ٤٩ .

مقصد النّصّ ودلالاته، وينشأ هذا الواقع من تضاعف ثغرات النّصّ التي من واجب المتلقّي على النّصّ في ملئها كلّما تقدّم في القراءة [١]، وهذا لا يعني أنّ الشاعر يكون مغرقًا في خياله بعيدًا كل البعد عن الحقيقة؛ بل ينال قبول المتلقّي واستجابته مع النّصّ من خلال ربط الواقع بالخيال، ولا بأس بقليل من اللبس واللغز ليسير النّصّ باتجاه جميل كمفردة (المنثور) مثلًا في نصّ البحتري التي أوقعت المتلقّي في شباك التأويل الموضوعي والغموض المحبب؛ فتتاثر الرموز في النّصّ، وتسليم الأمر للمتلقي، وقلة حديث النّصّ عن نفسه، يقي ذلك النّصّ من الموت، فكلّما كان النّصّ واضحًا تناسب طرديًا مع حياته وكبر مساحة التلقي؛ ثمّ لا بأس بتدخل عقلي قليل ليضفي هدوءًا لضجيج المشاعر.

"تصبح القراءة عنصر كشف واختراق وإبداع، وإعادة إنتاج إبداعي أدبي"[٢]، فمثلًا لغز المتنبي عن لعبة، الذي قال فيها [٣]:

ما نَقَلَت في مَشيئةِ قَــدَماً وَلا اِشتَكَت مِن دُوارِها أَلَما

لَم أَرَ شَخصاً مِن قَبلِ رُؤيَتِها يَفعَلُ أَفعالَها وَمــا عَزَمــا

فَــلا تَلُمها عَلى تَــواقُعِها أَطــرَبَها أَن رَأَتكَ مُبتَسِما

يتحدث المتنبي في هذا القول عن لعبة؛ إذ يصفها بأنّها لا تمشي بإرادتها، ولا تشتكي كونها جماد لا حسّ ولا شعور، صدقًا هو لم يرَ مثلها شخصًا، لا يشعر، ولا يحس، ولا يتحكم في ضبط أفعاله؛ ثمّ لا تلمها لسقوطها وطربها، عندما رأت ابتسامته [٤]، المتنبي في قوله هذا يكسر أحيانًا للمتلقي ويعود ليجبره، قال أنّها لا تمشي ولا تحسّ، عاد ليضمها لقافلة الأشخاص، ودمجها بهم، عاد ثانية وجعل لها شعور، وتطرب للحِسان.

---

[١] ينظر: لسانيات النصّ (مدخل إلى انسجام النصّ) : محمد خطابي : ٣٢٧ .
[٢] إستراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) : بسّام قطوس : ٩ .
[٣] شرح ديوان المتنبي : عبدالرحمن البرقوقي : ١٥٩/٤.
[٤] ينظر : نفسه : ٢١٥/٥ .

المتنبي يفتح المجال للتأويل البعيد، كونه ذكر دلالة أنّه لم يصادف مثلها شخص، وبهذا جعلها والأنس سواء، فتدارك فجوات النّصّ من قبل المتلقّي، هو يلغز بأوصاف تكاد تختلط على المتلقّي، وتشتّته ثانية وتبعده عن السياق؛ ثمّ يلم شتات النّصّ ويحط رحاله عند المراجع والسياق؛ ليساعده في تفقد إسقاطات النّصّ، المتنبي عامل الدمى على أنّها مشخّصة، اشركها مع الأشخاص؛ ثمّ أدخلها في باب الجماد، كونها بلا إحساس، عاود وأدخلها في باب التشخيص عندما ناقض قوله وجعل لها شعور وتبتسم، وعلى رأي ابن جني الذي مفاده أن لا معيب في قوله كون الشعر مدعاة للمحال ومبني عليه[1]، محال الشعر هو من جلب له المنفعة، وميّزه عن غيره، وفسح المجال للتأويل البعيد، وتظافر الدلالات عليه، واكسائه الجمال في كل عصر، ومع كلّ متلقٍ، كون ولادة النصوص توازي ولادة متلقٍ جديد، وحياة النّصّ هي بتأويلات المتلقّي الجيد.

المتنبي كما هو معروف عن نرجسيته؛ لذا فهو ينتج للمتلقي النموذجي النرجسي المختلف باختلافه؛ ثمّ أنّ غنى نصوص المتنبي بالمعاني العميقة، جعلته وجبة غنيّة يتظافر عليها المتلقّين، كون "مقدار ما تتكثّف البنى العميقة، تتكثّف المستويات وتتعدّد وتتنوّع تبعًا لطبيعة النّصّ وقدرته على العطاء"[2]، لهذا عمد المتنبي إلى تحشيد الدلالات الغامضة البعيدة عن فكر المتلقّي، ومداخلات لربّما وللوهلة الأولى تراها متناقضة؛ لكن مع السياق ومرجعيات الشاعر تجدها لا مشكل فيها.

ربّما عندما ناقض توصيفه، وجعل لها شعور في آخر القول، جاء من باب أنّه مبالغة له في مدح بدر بن عمار؛ إذ إنّ حتى الجماد عندما رأى ابتسامتك اضطرب وشَعر.

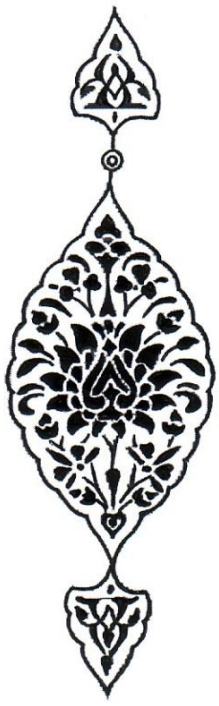
---

(1) ينظر : شرح ديوان المتنبي : ٢١٥/٤ .

(2) ألف ـ ياء تحليل مركب لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة : عبدالملك مرتاض : ٣٠ .

يبقى التأويل هو حياة النّصّ ونشوره عندما تتقادم على الشعر الأزمان، وأصبح التأويل لا متناهي، ولا حدّ له مع النصوص عن طريق الضوابط التي يسير عليها، وأنّ كل متلقٍ للنصّ هو مؤول جديد له، وأنّه سيخوض غمار النّصّ وفق لرؤيته، وحسب منظوره بالتوازي مع موجهات النّصّ وإرادة الشاعر، والمعنى الكلي للنصّ، لا يمكن أنّ يتحدّد من قراءة واحدة؛ بل تكاملي ومن قراءات كثيرة؛ ثمّ أنّ التأويل البعيد يعيد ثقة المتلقّي بنفسه، كونه يوسّع نطاق فكره، ويسقي النّصّ من ماءه ليزهر مع كل عصر من جديد.

الفصل الثالث: الشعرية الجمالية للألغاز.



المبحث الأول: شعرية الغموض.

المبحث الثاني: شعرية الانزياح.

المبحث الثالث: رمزية الفجوة.

توطئة:

إنّ من أبرز خصائص العمل الفني الأدبي المميز، أنّه عمل يثير استفزاز المتلقي، ويحمله إلى جادة التفكير والتأمل والبحث خلف المفردات والسطور، وليست الجمالية للشعر مقتصرة على العمل الأدبي فحسب، بل هناك جمالية للمتلقي أيضًا، كون اتساع دائرة الشعر هي نتيجة لاتساع دائرة متلقيه، بوصف أنّ كل متلقٍ يرى في النّصّ ما لا يراه غيره.

من دواعي الجمالية الشعرية أن تكون دلالات النصوص لا تسلّم نفسها للمتلقي، ولا تكون سهلة المنال، بل بها حاجة إلى تروٍ وتنشيط فكر، وأنّ الكتابة على وفق رؤى الشاعر؛ لكن التفسير والتأويل يتمّ على رؤى المتلقي وذهنه.

جمالية اللغز تتفاعل مع الشعرية الجمالية، لتنتج نصّ يسحر المتلقي، ويشغل عقله عن طريق غموض الأفكار تارة، أو انزياح الدلالات تارة أخرة، أو عبر فجوات يصنعها النّصّ، عندما يجسد فكرة قديمة في مادة جديدة[1]، لغزية تشغل المتلقي وتجعل له مساحة من العمل الإبداعي، ليفكر ويجد حلّ اللغز.

كما أنّ اللغة الشعرية الجمالية المتبعة في بعض الألغاز تولد لدينا انطباع بتوحد النّصّ الشعري ورفض قوله بشكلٍ آخر[2]، ومن ذلك ما لمحناه في بعض الألغاز؛ إذ لو استبدل لفظة بأخرى لبطل اللغز وانحلت مشكلة النّصّ، لذا أنّ انحراف الدلالات من دلالة لأخرى ربّما تكون مدعاة لتقبّل النّصّ للغز، ومن ثمّ جذب المتلقي ليشعر بغيرية النّصّ عن النصوص الأخرى.

كما أنّ بعض الألغاز تحدّد نوع المتلقي الذي يستطيع حلّها؛ إذ بإمكانها أن تؤسلب وتخوّل، كونها تصف الحدث وتتحكم في النزعة والهوى[3]؛ إذ تخوّل المتلقي في كيفية فهمه للنصّ ومدى معالجته للفكرة التي يطرحها.

---

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: ٤٤.
(2) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل: ٤٧٥.
(3) ينظر: قضايا الشعرية: ١٥.

كم من الألغاز تزينت بالانزياحات اللغوية والدلالية، كما اتشحت بالغموض؛ لكن مع هذا الغموض لا يصبح النّصّ مبهمًا خاليًا من الجمال؛ بل جاء الغموض محببًا للمتلقي، يلغز الشاعر أحيانًا ويغمض أفكاره أحيان أخرى في النّصّ ذاته؛ إذ عندما يتفشى اللغز في النّصّ، يعدل الشاعر للغموض ليخرج بالمتلقي من خانة الإلغاز التام، إلى الإلغاز المحبب الذي يستطيع من خلاله فكّ شفرات اللغز.

الشعرية الجمالية هي الأقرب للشعر الملغز، كون الشعر الذي يخلو من الاستعارات، أو الانزياحات، أو الغموض يصبح عنصرًا غير جاذب للقرّاء، ولا يستهوي اذواق المتلقيين، كون الجمال هو الذي يجذب المتلقي ويحرّك مكنوناته ويفعّل ذهنيته ليتفاعل مع النّص، وكلما أراد المتلقي الابتعاد عن النّصّ، تعاوده الشعرية الجمالية مرة أخرى.

المبحث الأول: شعرية الغموض

يحدث أن تتلاقح ثقافات أمم تؤدي إلى إحداث ثورة وتغيير في الأساليب الراسخة القدم عند الشعراء؛ فكان الغموض من أهم القضايا النقدية التي ثار عليها القدماء وجعلوا من سلكها مفسدة للشعر واتهموهم بالتعقيد والإيهام والغموض.

الغموض لغة: "الغامض من الكلام خلاف الواضح، ومسألة غامضة فيها نظر ودقة، ومعنى غامض: لطيف" [١].

أمّا في الاصطلاح: " كل ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية إزاء قطعة لغوية واحدة"[٢]، وبهذا الحدّ فالغموض هو تعدّد المعنى ونسائم من التفسيرات الصادرة من المتلقّي وسببها الشّاعر، في حين يرى ياكبسون: " أن يكون للكلمة أو الجملة أكثر من معنى"[٣].

دلالة المعنى اللغوي للغموض هي الدقة واللطف والنظر في الأمر، أمّا المعنى الاصطلاحي هو تعدّد المعاني، وهذا التعدّد يأتي من التأمل في الغموض الظاهري، وهذا الغموض " ليس غموضًا في مستوى التأمل ضرورة؛ فمعرفة آليات الظاهرة لا تمنع هذه الآليات بتاتًا من العمل في المستوى المباشر؛ إذ توجد بداهة في التلقي لا تؤثر فيها المعرفة التأملية، فقد بقيت الأرض ساكنة في أعيننا حتى حين علمنا أنها تدور" [٤]، فهذا التأمل والتعدد لا يفسد في المعرفة المباشرة للأشياء إذ توجد ملكة القراءة الناضجة.

طرق الغموض أبواب الشّعر العباسي وجاء وافدا من فلسفة اليونان التي جاءت زائرة حاملة معها أفكار الغرب؛ فاعجب معظم الشعراء بالغموض وصال وجال في مخيلتهم الشعرية؛ لكن هذا لا يعني أن الأمر جديد كل الجدّة؛ فهناك مصطلحات عرفها العرب في سابق أوان التلاقح العربي الغربي تصب في بوتقة الغموض، من نحو:(التعمية، الغرابة،

---

[١] لسان العرب : ٢٠٠/٧ .
[٢] سبعة أنماط من الغموض : وليم أمبسون : ٢٢ .
[٣] ظاهرة الغموض في النقد العربي : الهيبل : ٣٥ .
[٤] بنية اللغة الشعرية: ٢٥ .

الإشارة، التلويح، الرمز، التعريض، المجاز، الكناية، التشبيه، الاستعارة، التعقيد، التفسير، اللبس).

والغموض لعبة يلعبها الأديب مع المتلقّي ليدفع عجلة ذهنه للتفكير والمشاركة والوصول إلى المراد؛ فالشّاعر ينطلق بالمتلقّي إلى فضاءات أوسع من فضاء الوضوح الدامغ لتحريك الفكر، إلى جانب السير مع الشّاعر لكي لا يبتعد كثيرا في التأويل والتأمل؛ فعلى المتلقّي أن يحوم في سماوات النّصّ ولا يبتعد كثيرا إلى فضاءات بعيدة عن إرادة النّصّ ويغتصبه ليصل لتلك الفضاءات التي أرادها المتلقّي.

نحن نعلم أن الشاعر ينشد لمحيطه فلابدّ من مراعاة المحيط بالغموض المحبّب والقريب الذي هو من دواعي الشعرية الحداثوية؛ فالشّاعر لا ينشد بمعزل عن محيطه وبيئته ومن ثمّ هو ينشد لِيُسمَع الآخر قريضه؛ فعليه أن يسير بالقرب من مخيلة المحيط كي يتم التواصل بين النّصّ والمتلقّي . وأن لا تكون القصيدة عبارة عن طلاسم؛ إذ "**من الطبيعي ألا يكون هناك شعور ما نحو شيء مجهول تماما للنفس، وأن ذلك الشعور سيكون شعورًا مبهمًا إذا كانت الصورة مبهمة وإذا كانت الرؤية غير واضحة**" [1]، فلابدّ من عدم الإيغال في الغموض والمحافظة على وضوح الصورة الفنية في حال توظيف الفلسفة اليونانية والغموض في الشعر.

تحدّث أدونيس عن الغموض بإيجابية لمّا قال لسائله عن ميله للغموض "العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء وهي ليست شيء مسطحا تراه أو تلمسه وتحيط به دفعة واحدة ... إنما عالم ذو أبعاد، عالم متموج متداخل كثيف بشفافية تعيش فيها وتعجز القبض عليها تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص، تغمرك حين تهم أن تحتضنها تفلت من بين ذراعيك كالأمواج "[2]، لذلك شرط الغموض هو عدم الإغراق به ليدخل في خانة الابهام.

---

[1] قضايا النقد، الوحدة ، الالتزام ، الوضوح ، الغموض ، الإطار والمضمون : بدوي طبانة : ١١٩ .

[2] زمن الشعر : أدونيس : ١٥٨ ـ ١٥٩ .

والغموض أمّا لفظي، وأمّا معنوي:

الغموض اللفظي:

أو ما يسمى بالمعاظلة اللفظية والتي هي من باب صناعة الألفاظ؛ والمعاظلة هي التراكب في الكلام؛ إذا ركب بعضه فوق بعض[1]، وتحميل اللفظ فوق طاقته بحيث يصبح من الصعب على المتلقّي استساغته إلا بعد تدبّر.

وحيث العصر العباسي يحدث أحيانًا أن يعمد الشاعر إلى الغموض اللفظي الشفاف الملغز كما فعل أبو نواس في معاظلة لغزه لحبيبته[2]:

جِنانٌ حَصَّلَت قَلبي فَما إِن فيهِ مِن بــاقِ
لَها الثُلثانِ مِن قَلبي وَثُــــلثا ثُلــــثِهِ الباقي
وَثُلثا ثُلثِ ما يَبقى وَثُلثُ الثُلــثِ لِلــساقي
فَتَبقى أَسهُمٌ سِتٌّ تُجَــزّا بَيـــنَ عُشّاقِ

هذا النوع من المعاظلة اللفظية أو الغموض اللفظي تداخل فيه الكلام بما هو من جنسه، أيّ انتشار لفظ (ثلث) في النّصّ، وتفسير ذلك " أن الأصل أحد وثمانون جزءا . الثلثان منها أربعة وخمسون جزء، ثلثا ثلثه الباقي ثمانية عشر جزء . وثلث ثلث ما يبقى جزآن وثلث الثلث جزء، فذلك خمسة وسبعون جزء . ويبقى ستة أجزاء وهي التي تجزأ بين عشاق "[3]، وفي هذا النّصّ عمد أبو نواس إلى جعل المتلقّي يفكر ويتدبر ليصل إلى معنى النّصّ؛ فالفكرة الآن في ملعب الفكر لا العاطفة؛ وإن كانت قصدية النّصّ عاطفية غزلية كما بدا من ظاهر النّصّ ، لكن هذا الغموض لا يفقد الوصل بين الشاعر والمتلقّي، فهناك خط يربط بينهما وهو غير مبهم؛ إذ " الغموض يختلف عن الابهام الذي يلغي مسافات التفاعل بين النّصّ والواقع وبين الشاعر والمتلقّي والذي يظل بابا موصدا لا ينفتح إلا على الخواء الناتج عن تعقيد الدوال والتضليل بدعوى الشعرية التي لا تعدو أن تكون

---

(1) ينظر : المثل السائر : ضياء الديّن ابن الأثير : ٢٨٢/١ .
(2) ديوان أبي نواس : ٨٤ .
(3) نفسه : ٨٤ .

من قبيل الألغاز"[1]، فهناك الغاز غامضة جدا وهناك أوصاف غامضة ملغزة؛ فمصاحبة اللغز للغموض قد يربك النّصّ، ومن ثمّ يربك المتلقّي، لكن عندما يكن الشّاعر متمكنًا في قول الشّعر وإن كان غامضا ملغزا لكنه يصل بالمتلقّي إلى برّ الفهم بطريقة وأخرى.

فعندما يبحر الشّاعر فلابدّ له من أن يحمل معه النّصّ والمتلقّي في ركبه كي يكونا على مقربة منه ولا يبعد كثيرا في الفهم للنص، فحيث يصل الشّاعر وإلى أي بنية فسوف يصل معه المتلقّي ولا يكون هناك قطع في المسافة بين الشّاعر والمتلقّي، بدليل حتى وأن كان الشّاعر غامضا في اللفظ دام المتلقّي متواصل معه في المكان والزمان سوف يصل إلى مراد الشّاعر حتى وأن استغرق وقت للفهم والوصول للمعنى وإن كانت هناك غربة في ذهن المتلقّي نتجت من غموض النّصّ فهذا لا يعني أن النّصّ غير جميل " وفي رأينا زوال الإحساس بالغرابة يفقد النّصّ الأدبي قيمته "[2]، وهذا يعني الغرابة من مميزات النّصّ.

في قول أبي نواس معاظلة لفظية متأتية من أدوات الكلام، التي جاءت في (فما إن فيه من باقي)، فذكر ابن الأثير أنّ هناك من أدوات الكلام ما يسهل النطق به وهناك العكس بحيث يصبح ثقيلًا على اللسان بحسب السبك المستعمل في النّصّ[3]،مع أبي نواس لم يثقل النطق به وبهذا كان غموض لفظي جميل، وعندما تحدث أبو نواس عن مشاعره جلب اللغز معه لأن الإفصاح عن المشاعر أمر صعب ولا يحبذه الكثير، فعندما يتحدث الآخر عن مشاعره فتراه يحوم حول الكلام ولا يتكلّم مباشرة كما فعل أبو نواس عندما تحدث عن درجة حبّه لجنان، وتراه يطير تارة ويحطّ أخرى إلى أن يصل الآخر إلى فهم مقاصده حيث في نهاية مطاف النّصّ قال وست أجزاء تجزأ بين عشاق أي الجزء الأكبر لمحبوبته، فكيف الشاعر عندما يتحدث عن نفسه ومشاعره للآخر" وهم يحسبون أن

---

[1] الغموض في الشعر العربي : إبراهيم الرماني : ٩٣ .
[2] قضايا النقد الأدبي : بدوي طبانة : ١٣٣ .
[3] ينظر: المثل السائر : ٢٨٣/١ .

الغموض ليس أمر ضاربا على الشعر، بل أنه أمر ملازم لطبيعته لأن النفس غامضة والتجربة غامضة فكيف يفسر عنها بالوضوح "[١] فغموض الشعراء مغفور ولغزهم محبب.

وهناك ما يكون الغموض في الألفاظ حيث تخفي وتجعل معناه وراء ستار غير محبب وغريب ويصعب على المتلقّي تلمس مواطن الجمال والرونق فيه، فلا يروق لمسامع المتلقّي تلقيه، ولا تلوح في أفق سماء مخيلة المتلقّي تدبّر معانيه؛ فيظل النّصّ يحوم حول نفسه بطرق مغلقة غير متصلة الأطراف بمعزل عن السامع، ومن هذا القبيل هناك نص لأبي تمام[٢]:

خانَ الصَفاءَ أَخٌ كانَ الزَمانُ لَهُ أَخاً فَلَم يَتَخَوَّن جِسمَهُ الكَمَدُ

ويعلق عيسى علي على هذا البيت" ما أقبح ما اعتمده من ادخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها وهو(خان) (يتخون) وقوله(أخ)و (اخا) فإذا تأملت المعنى مع ما أفسده من اللفظ لم تجد فيه حلاوة ولا فيه كثير فائدة "[٣]، وكلام أبي تمام في هذا البيت لا يدل بعضه على بعض ولا يشد بعضه رقاب بعض؛ بل يركب بعضه فوق بعض وتتداخل الكلمات وتتصادم في دائرة مغلقة تنتج عنها موت النّصّ أثر ذلك التصادم والمماطلة فيه والناتجة عن عدم استعمال المفردات بطريقة أكثر جمالية وأقل غموض ورمزية؛ إذ خرج النّصّ من بوابة الغموض واقتحم بوابة الابهام بطريقة يصعب على المتلقّي فهمها وبهذا خلع أبو تمام رداء الشفافية والتحف الابهام البعيد عن مخيلة المتلقّي، وحدوث الاضطراب في أفكار المتلقّي ليصل إلى فكّ رموز النّصّ وهذا الاضطراب ناتج من أن" أبا تمام تتبع حوشي الكلام ويتعمد ادخاله في الشعر"[٤]، وهو متأثر بالمنطق والفلسفة كثيرا ورحب في الجديد وكسر قوالب القديم ومال إلى الغربي على حساب العربي فراح يصول ويجول في المعاني والألفاظ ويقول فيها أنى شاء وإن لم يكن على وصل مع المتلقّي.

---

[١] في النقد والأدب : أيليا الحاوي : ٦٤ .
[٢] ديوان أبي تمام :٣٥٦/٣
[٣] التفكير النقدي عند العرب : عيسى علي العاكوب : ٢٥٩ .
[٤] الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي : ١٢٠ .

والغموض في بيت أبي تمام جاء من تكرار الحروف في المفردات بشكل يثقل معه النطق[١]، كما أنّ الغموض في بيت أبي تمام لم يأتِ من المعنى ولا من الصورة الفنية المعقدة وإنما من صياغة الألفاظ وترتيبها داخل الجمل في البيت، بحيث يصبح معه البيت بمعزل عن الدائرة الشعرية ويصعب على المتلقّي استيعابها معنى ونطقا، فالصياغة اللفظية هي من وشحت بيت أبي تمام بالإبهام" أنّه من النادر أن يقع الغموض بسبب صيغة الكلمة ولكنه يقع بسبب نعدد معنى الكلمة نتيجة للتطور الدلالي او الاستعمال المجازي، فالكلمات التي تدل على أشياء أكثر حسّية هي التي تسبب الغموض غالبا"[٢].

أمّا كشاجم فقد عمد إلى غموض اللفظ عن طريق تكرار الحروف لكن بشكل جميل يسهل معه النطق؛ إذ قال ملغزًا في البطيخ [٣]:

وزائرٍ زارَ وَقَـدْ تَعَـــطَّرا أسَــرّ شُهْــداً وأَذَاعَ عَنْــبَرَا

واستكْثَرَتْ منه اللّهاةُ سُكَّرَا يَنْفُثُ فــي الآنُفِ مِسْكاً أذْفَرَا

مُلتحِفاً للحرّ ثَــوْباً أَصْفَرَا مُعَمّــداً مِـــنَ الحريْرِ أخْضَرا

يَظُنُّه الناظِـــرُ إنْ تَقَرَّرا دَبّ الــدَّبَى بِمـــتْنِهِ فـــــأثّرَا

أبا عليٍّ فاحْضُرْنَهُ كيْ تَرى واكْتُــبْ عليّ إنْ كذبْتُ مَحْضَرَا

هنا وصف كشاجم البطيخ بفكرة غامضة عن طريق ألفاظ تحمل حروف مكررة تحوم حول المراد وهذا ديدن الألغاز؛ إذ لم يصف البطيخ مباشرة وبوضوح، كون الوضوح يلغي شعرية النّصّ؛ إذ " أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه "[٤]، لأن الشعر ليس كالكلام العادي الذي يكشف عن نفسه بكل صراحة ولا يجعلك تشارك معه في محاولة إيجاد المعنى بتسويف ومماطلة، وأنّ كشاجم ليس كمن تعرّض لسؤال ولابدّ له من أن يجيب بوضوح؛ بل هو شاعر له حسّه الخاص عن العادي، وكشاجم لم

---

[١] ينظر: المثل السائر: ٢٨٥/١ .
[٢] العربية والغموض (دراسة لغوية): حلمي خليل : ٣١ .
[٣] ديوان كشاجم : ٩٠ .
[٤] الابهام في شعر الحداثة: عبد الرحمن محمد القعود : ١٠ .

يخرج المتلقّي من دائرة الشعر؛ فالألفاظ قريبة من الذائقة العربية لم تكن غامضة والتشبيه قريب أيضا لكن تركيب الصورة وقولبة الفكرة فيه اشيء من الغموض الموطن في ذاكرة العربي حديثا الذي يفضي به إلى خيال رحب يستوعب مثل هذه الصور الفنية.

الأمر الذي يجعل النّصّ غامضًا هو بدء الشّاعر بذكر زائر؛ فبدا للمتلقي أنّه شخص لكن في البيت الثاني ابتعد عندما ذكر اللهاة، ثمّ عاد وذكر الثياب والشعور بالحرّ وهذه من صفات البشرية، ثمّ انتقل في البيت الرابع ليوهم المتلقّي بذكر متنه، وهذا هو مصدر غموض الفكرة ولغزيتها، على الرغم من جملة القرائن التي حفل بها النّصّ وتوحي بشيء إلى المراد، لمّا ذكر لون قشر البطيخ، وهيئته، وطعمه، ورائحته فجميعها قرّبت النّصّ من المتلقّي، فضلًا عن تعويل كشاجم على تراسل الحواس باستعماله لأكثر من حاسة في مقطع واحد؛ إذ نجد حاسة الذوق(سكرا، شهدا) والشم(عنبرا، تعطرا، مسكا) واللمس(الحرّ)والبصر في ذكره اللون(أصفرا، أخضرا) وبتبادل هذه الحواس نتجت صورة مركبة.

كما أنّ الراءات في النّصّ كأنّها عقد تصل بعضها ببعض[1]؛ إذ تكرار الحرف مع الفكرة عامة وشّج النّصّ بالغموض المحبب.

وعلى هدي الغموض اللفظي عن طريق تكرار الحرف سار أبو فراس الحمداني في قوله ملغزًا بالسحاب[2]:

وَزائِـــرٍ حَبَّبَـــهُ إِغبابُهُ طالَ عَلى رَغـمِ السُرى اِجتِنابُهُ

وافاهُ دَهرٌ عُصُلٌ أَنيابُهُ وَاِجتابَ بُطنانَ العَجاجِ جـــابُهُ

يَدأَبُ مارَدَّ الزَمانُ دابُهُ وَأَرفَـــدَت خَيراتُـــهُ وَرابُـــــهُ

وافى أَمـامَ هَطلِهِ رَبابُهُ بـــاكٍ حَـــزينٌ رَعـدُهُ اِنتِحابُهُ

جادَت بِهِ مُسبِلَةً أَهدابُهُ رائِـــحَةٌ هُبـــوبُها هِبـــابُـهُ

---

[1] ينظر : المثل السائر : ٢٨٦/١ .

[2] ديوان أبو فراس الحمداني: ٥٠ .

المفردات واضحة وما غمض في النّصّ هو الفكرة عامةً يصحبها غموض لفظي بتكرار الحروف **(الراء، الألف، الباء، الهاء)**؛ إذ تكررت هذه الحروف بشكل واضح في النّصّ، ومعنى الأبيات هو وصف السحاب بالزائر وهذا الزائر يوم يأتي ويوم يذهب وعلى رغم سيره في الليل إلا أنه اجتنبنا ولم يمطر علينا وقد أمطر في مكان آخر وقد عمد الشاعر إلى تقريب المعنى عن طريق تشبيه المعنوي بالمادي ، حيث الدهر وعنده أنياب وهذه الأنياب معوجة في صلابة، وقطع بطن الغبار، وهذه السحابة أوفت أمام الهطل، ووصف نزول المطر بالبكاء والدموع والرعد هو الانتحاب وهو الصوت الذي يخرج من الإنسان عند البكاء أحيانا، وهذه الأوصاف المتعددة كذلك تعد معاظلة أو غموض لفظي بحيث وردت صفات متعددة على نحوٍ واحد[1]؛ إذ ذكر الشّاعر أكثر من وصف للسحاب.

كما أنّ الغموض في هذا النّصّ يتأتى من تكرار الحروف داخل المفردات، كما يأتي من عدم التصريح عن المراد مباشرة لمّا أخفى ما يريد وراء دلالة خفية؛ إذ رسم لوحة فنية بريشة الألفاظ السهلة ذات الحروف المتكررة وجعل المعاني في الميدان فأغمضها وحمل اللفظ غير معناه الأصلي، فمثلًا لفظ الزائر معهود للبشر فجاء الشّاعر بجديد؛ إذ جعله للسّحاب، فتعاونت المعاني مع الألفاظ مع الصورة الفنية لتخرج لنا لوحة مرسومة بطريقة عصرية تجعلك توحي بمعان متعدّدة للأبيات وتقول كان قاصدًا أنسي أم غيره، وفي هذه التشبيهات أخذنا الشاعر بعيدًا عن السحاب والفصل بين المشبه والمشبه به سمات كثيرة حتى كاد المتلقّي ينساه [2]، ولا نذهب بعيدًا في أن نقول لم يكن المتلقّي ناسيه وممكن أن يكون بعيد عن ذهنه.

وكأنّنا بالشاعر حين رمز للسحاب _ وهو من مظاهر الطبيعة _ بالزائر، والمعلوم عن دلالة السحاب والغيث أنّهما يستعملان للخير، أنّه كان مشحونًا بالحزن والاشتياق لدياره وهو أسير لدى الرّوم فهذا الموقف النفسي للشاعر انعكس على طيات النّصّ،

---

[1] ينظر: المثل السائر : ٢٨٩/١ .
[2] ينظر: قضايا الشعريات : عبد الملك مرتاض : ١٩٦ .

فالمتلقّي حين سماعه لهذه الأبيات يحسّ بشيء من السرور يداعب روحه، لكن المنظر الذي رسمه فيه عتمة عاطفية لا سبيل لنكران الجمال فيها، على الرغم من تلك العتمة في محاولةٍ من الحمداني أن يعوض ما دبّ في نفس المتلقّي من حزن بجمالية ولوحة فنية شفافة.

وعلى الرغم من الغموض في الفكرة لكنها بدرجة معها يستطيع المتلقّي أن يتوصل بطريقة وأخرى إلى غايات النّصّ الظاهرية منها والباطنية " والرمزيون لا يسمون الشيء في وضوح لأن في ذلك قضاء على ما فيه من متعة إلا أن صفة الغموض لا تكون مهمة، بل هناك ما يدل عليها، ويكره الرمزيون اللجوء إلى اللهجة الخطابية لأن اللهجة الخطابية لا تساعد على التعمق في تصوير المعاني الكامنة في خفايا النّصّ" [1]، والطبيعة بكل مظاهرها ربما تكون الأقرب إلى المشاعر باعتبار عامل الرقة بينهما، فالمشاعر برقتها تساوي رقة الزهور والسحب وغيرها، وعمد الشّاعر إلى تجسيد السحب وأنّ له مشاعر وتبكي بانتحاب ويتحسس وما إلى ذلك وكذلك اختيار حرف الهاء قافية، يوحي بعمق شعور الحمداني، وامتزاجه مع عمق الهاء الصوتي توافقا مع الدلالة الصوتية للحرف، وطول سجن الحمداني وعمق ألمه في السجن، جعل حتى أوصافه تبدو حزينة؛ لكن مع حزنها فهي ذات تصوير عميق، واختيار الطبيعة بوصفها لا تخون كما فعل الأشخاص، وحاول الشاعر أن يعتمدها شخصًا يبثّ إليه دعواه وإن كانت في قوالب الوصف، مع أن الدلالة للأبيات وصف للسحاب في ظاهرها وهو جزء من الطبيعة؛ وهذا يعود إلى شيء، أما يريد الشاعر أن يغمض المعنى على المتلقّي ويبعده عن مراد المقطع، أو أراد الطبيعة صديقًا فشخصها وصار يحدثها فوصف شعوره على لسان تلك السحب، وحتى التشبيه الذي استعمله الشاعر ليس بديعيًا تحسينيً افحسب، بل أراد منه زيادة المعنى وتوثيقه في حنايا المتلقّي ليصل إلى هدف القصيدة.

---

[1] قضايا النقد الحديث: محمد صايل حمدان : ٥٧ .

الغموض المعنوي:

هو القسم الثاني من أقسام الغموض وفيه يعمد الشّاعر إلى غموض معاني الأبيات والأفكار بشكل تبدأ معه طقوس الشّعرية داخل النّصّ بوصف الغموض مزية ضرورية للشعرية[١].

ومن الغموض المعنوي ما استعمله المتنبي في رمزيته لل(زائر)، لغزًا للحمى[٢]:

وزائرتي كـــــأنَّ بهــا حياءً فليسَ تــزورُ إلا فــي الظلامِ
بَذَلْتُ لها المطارفَ والحشايا فعافتها وباتتْ فـــي عِظامي
يضيـقُ الجــلدُ عني وعنها فتــوسِعُ بـــأنواع الســـقامِ
كأنّ الصبحَ يطرُدُها فتجري مـــدامعُها بـــأربـعةٍ سِجامِ
أُراقِبُ وقتها من غيرِ شوقٍ مـــراقبةَ المشوقِ المستهامِ
ويَصْدُقُ وعدُها والصدقُ شرٌّ إذا ألقاك في الكُرَبِ العظامِ

في هذه الأبيات يصف المتنبي الحمى التي تزوره في الليل فحسب، ملغزًا فيها حينما شبّهها بالمرأة الجميلة التي تقدّر المواعيد ملتزمة بها فتأتي من غير إخلاف، ونلحظ تشابهًا بين المتنبي والحمداني في الوصف من حيث استعمال المعنى ودلالة المفردات، كما في مصاحبة الدموع والبكاء، وهذا ما يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر، وجاء حرف الميم قافية مع التوجيه بالكسر الذي يدل على الثقل وهذا يتناسب مع الألم الذي تسببه هذه الحمى والميم هو حرف شفوي مقارنة مع قافية الحمداني مع حرف الهاء، ممكن أن يكون ألم المتنبي خفيفًا بسبب الحمى ما أن تذهب فيعود بلا حزن، أما الحمداني فكان الحزن أعمق من ذلك.

في الأجواء التي خلقها المتنبي جعل المتلقّي يعيش جو وكأنه معه، وماذا يحصل له وكيف تكون الزيارة وماذا تفعل الزائرة، ورمزه للحمى بالزائرة ما هو إلا تجسيد للمعنوي

---

[١] ينظر: بنية اللغة الشعرية : ٢٥ .
[٢] ديوان المتنبي: ٤٠٠/٢.

بالمادي للتقريب "ومعنى ذلك أن الرمز يمثل الأشياء المعنوية التي يتم تجسيدها في الشكل المادي المناسب لها فليس الرمز إلا وجهاً مقنّعًا من وجوه التعبير بالصورة"[١]، فعندما تعجز اللغة عن التعبير عن المكنونات النفسية يلجأ الشاعر إلى المادي ليقرّ بها للمتلقي وتصل إليه بيسر.

والغموض في قول المتنبي هو غموض شفاف يجعل النّصّ مرتقيًا عن الوضوح وعدم مماطلة العقل البشري ليصل لشيء، كون الغموض هو الشّعر[٢]؛ فخيال الشاعر يمثل في مسرح المتلقّي تمثيلًا يجعل المتلقّي يصل مع الشاعر إلى تجربته من خلال الدلالة الشعرية للقصيدة، ترى فيها القرب والبعد؛ إذ أي دلالة هي واحدة من مجموعة حيث" هي وحدة دينامية، حيث أننا ندرك في الوقت نفسه الانسجام وعدم الانسجام، والتقارب والاختلاف"[٣]، نقترب من الزائر ليخيل لنا أنه مشخّص ويبتعد بنا الشاعر ليصور لنا ذلك الزائر هو حمى، وهذا التشخيص ومحاولة الدمج بين المشبه والمشبه به هو نفسية الشاعر ومخيلته الخصبة.

ومع هذا الغموض إلا أننا نصل إلى فكرة النّصّ، ولم يكن غموضًا تامًا ومبهمًا بل كان شفاف أو قريبًا إلى الذائقة، وهذا النسق من الغموض هو الذي يحدد شعرية النّصّ.

وفي النسق نفسه ومع ذكر الزائر بالنيابة عن المشبه يطالعنا قول علي بن الجهم (ت٢٤٩هـ) ملغزًا في الورد[٤]:

زائـــرٌ يُهــدي إلَينا نَفسَهُ في كُلِّ عامِ
حَسَنُ الوَجهِ ذَكِيُّ الـ ريـحِ إلفٌ لِلـــمُـدامِ
عُمرُهُ خَمسونَ يَوماً ثمّ يَمضي بِسَلامِ

صوّر الشّاعر هذا الزائر(الورد) بصورة جميلة تناسب جماله، وعمد إلى استعمال الألفاظ السهلة واللطيفة التي تليق بالموصوف، والصورة هنا لم تقم على توضيح وتفسير

---

[١] القناع في الشعر العربي الحديث : علي محمد الكندي : ٥٢ .
[٢] ينظر : النظرية الشعرية: ٤١٤ .
[٣] اللغة المعيارية واللغة الشعرية : يان موكاروفسكي: تر: ألفت كمال الروبي: ٤٣ .
[٤] ديوان علي بن الجهم: تح: خليل مردم بك: ١٨٢ .

الدلالة؛ بل على تغميضها، كون الصورة لم تعد محاكاة للواقع الطبيعي أو قياسًا منطقيًا متناسب العناصر متآلف الأجزاء واضح المعاني؛ وإنما أصبحت تركيبًا معقّدا أو مسرحًا للمتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء[١]، وعندما تتوشح الصورة بالغموض، تتراقص الألفاظ السهلة لتوحي ببيان شيء من فكرة النّصّ، وكيف رسم لنا الشاعر هيئة هذا الورد وكيف بعُد بنا عندما ذكر لنا الوجه والريح وإلف المدام وعمره، وهذه الدلالات تجعل النّصّ غامضًا وبعيد عن الورد؛ لكن " الغموض الهائل الذي في هذا الكلام هو الذي يجعل منه شعرًا كبيرًا فلو كان شعرًا مباشرًا مكشوفًا وعارٍ مفضوحًا لما كان اشتمل على شيء من الشعرية والتصورية"[٢]، فلو صرّح لنا ابن الجهم مباشرة عن مراده لما اكتسب النّصّ شعريته، ومع إن النّصّ لغزي ذا شعرية؛ لكنه لم يكن غير محبب ولا مطلسم، فقد" كان غموض الشاعر من قبل متصلًا بالتعقيد في التراكيب أو بالميل إلى اللغز والكناية أمّا اليوم فإن الغموض متصل بأمور نفسية ومظاهر حضارية مختلفة"[٣]، وبهذا النّصّ أثبت الشّاعر حضوره في ذهن المتلقّي بجدارة على الرغم من غموض الفكرة، وأدخل نفسه في خارطة الشعرية ولم يكن مبتعدًا عن القرّاء، ولا سيما بعد تشخيصه للورد وعامله على أنه زائر من البشر، كذلك اخراجه اللغة المستعملة من نطاقها العادي وادخالها في نطاق الاختلاف، واللغة في الشعر هي وليدة التجربة الشعورية للشاعر" حين يستعملها فإنه ينفي عنها قيمتها العادية المعهودة ويكسبها قيما جديدة "[٤] وهذا ما حصل مع علي بن الجهم.

ومن قبيل الألغاز بالورد وتوصيفه بالزائر، وهكذا كان ديدن ابن المعتز إذ قال [٥] :

أَهــلاً بِزائِرِ عـامٍ مَرَّةً أَبَداً لَو كانَ مِن بَشَرٍ قَد كانَ عَطّارا

كَأَنَّما صَبَغَتهُ وَجنَتا خَجَلٍ قَد حَـــلَّ عَقـدَ سَراويلٍ وَأَزرارا

---

[١] ينظر : الغموض في الشعر العربي الحديث : ٢٥٨ .
[٢] قضايا الشعريات : ٣٥٩ .
[٣] فن الشعر : احسان عباس : ٢١٨ .
[٤] الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة : عز الدين اسماعيل : ٢٩٧ .
[٥] ديوان ابن المعتز : ١٧٩ .

فَلَو رَآهُ حَبيسٌ فَوقَ صَومَعَةٍ لَقالَ في مِثلِ هَذا فَادخُلوا النارا

عمد الشّاعر إلى غموض التوصيف واشراك أكثر من شيء في واحد، كون الموصوف ليس من البشر تارة، أعقبه بإضفاء الصفات البشرية عليه، إذ الخجل والسراويل والأزرار، ومن شدة جماله لو نظر إليه حبيس فوق صومعة لجعل دخول النّار بسببه جميل، وهذا الغموض هو " غموض فني يعمد إليه الشاعر بقصد الإيحاء وتعدّد المعنى"[١]، ومثل هذا النوع يراه النقاد هو الغموض المطلوب في الشعر الذي يميّزه عن أي لغة أخرى، كما أن هذا الغموض لا يحجب رؤى النّصّ ولا يحول بين المراد والمتلقّي وتأثره بالنّصّ الشعري؛ لأنه غموض شفاف نرى من خلاله دلالات النّصّ ويستطيع المتلقّي أن يلمس مواطن الجمال في النّصّ والمعاني العديدة التي حملها النّصّ" سواء كانت متداخلة أم متناقضة"[٢]، وابن المعتز عندما أراد أن يصف الورد، جعل وصفه يدور في حلقة لولبية مع أشياء من أوصاف البشر كأن ذكر الخجل وكيف تصبح الخدود وردية أو حمراء جرّاء الخجل، وكيف يتخذ البشر السروال والأزرار، هكذا يكون الورد متشابكًا بعضه مع بعض، وأحدث عند المتلقّي اللذة والدهشة على المستويين الحسي والعقلي [٣]، وعندما عمد الشاعر إلى تشتيت المعنى في النّصّ فإنه قصد اشراك المتلقّي وجعله عنصرًا مشاركًا كي يتأمل ويخرج برأي حولَ مَن المقصود في النّصّ، وبهذا تصبح للمتلقي قراءات عديدة للنص تنتج منه طاقة فنية توحي بغموض النّصّ الشفاف، وبهذا يكون الغموض مزية النّصّوص الباقية لا الزائلة [٤]، وعندما كان نص الشّاعر بهذا الغموض جعل المتلقّي يبدو للوهلة الأولى غير مدرك للنص وفحواه، لكن عندما يعاود القراءة مع القرائن المذكورة سرعان ما يقارب المراد من التوصيف، والاستعارات التي وظفها الشّاعر لا تبتعد كثيرًا عن إرادة النّصّ، وإن كان النّصّ يحمل وجوه متعددة من الدلالات.

---

[١] إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي: د. عباس عبدالحليم عباس : ٣١٩ .
[٢] ينظر : ظاهرة الغموض في النقد العربي : ٥٢ .
[٣] ينظر : التلقي والأبداع ـ قراءات في النقد العربي القديم: درابسة : ١٧١ .
[٤] ينظر : فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر : غزول : ١٧٦ .

ومن النّصوص التي غمضت فيها الأفكار قول علي بن الجهم ملغزًا في رقعة الشطرنج[1]:

أَرضٌ مُرَبَّعَةٌ حَمراءُ مِن أَدَمِ ما بَينَ إِلفَينِ مَعروفَينِ بِالكَرَمِ

تَذاكَرا الحَربَ فَاِحتالا لَها فِطَناً مِن غَيرِ أَن يَأثَما فيها بِسَفكِ دَمِ

هذا يُغيرُ عَلى هذا وَذاكَ عَلى هذا وَعَينُ حَليفِ الحَزمِ لَـــم تَنَمِ

فَانظُر إِلى بُهَمٍ جاشَت بِمَعرَكَةٍ في عَسكَرَينِ بِلا طَبلٍ وَلا عَـــلَمِ

عمد الشاعر إلى الألغاز في وصف رقعة الشطرنج بطريقة غامضة وبتوصيف بعيد عن الشطرنج اللهم إلا مفردة **(من أدم)** أي من جلد، وباقي الألفاظ تدل على وصف معركة بشرية خالية من الجمادات، والغموض جاء من حيث وصفه لمعركة وقتال دونما دماء تسفك، وكانت بين ألفين وليس عدوين هذا من جهة، ومعركة بيضاء ومن غير دماء كيف ذلك من جهة أخرى؟!! وجاء بمفردة بُهيم ذلك " الشجاع الذي كان في عسكرين حيث يستبهم على أقرانه مأتاه"[2]، وهنا حمّل الشاعر التراكيب أكثر من معنى" والواقع أن الغموض لم يأتِ من الألفاظ فحسب وإن كان لها دور ضئيل جدا ولكن الغموض يصدر عن تناول المضامين وبُعد هذا التناول والمأخذ من خلال السياق؛ ومن تفريغ اللغة من معناها الأول وإعطائها معنى جديد"[3]، وسياق علي بن الجهم يحمل دلالات متعددة لأنه لم يصرّح بمبتغاه من الوصف؛ بل أشرك المتلقّي من خلال إضفاء غموض شفاف يستطيع من خلاله المتلقّي أن يصبح مشاركًا في النّصّ فهو يتحدّث مع الآخر من خلال ضمائر المخاطب الموظفة في النّصّ؛ إذ وصف الشّاعر اللعبة في بادئ الأمر ثمّ في ختام المقطع تحدث مع المتلقّي؛ حيث(فانظر) وبهذا فإن الشاعر يريد اتعاب المتلقّي بهذه اللعبة اللفظية أو المعنوية.

والغموض والمعاظلة اللفظية في النّصّ هي بؤرة شعريته؛ فابن الجهم لم يكن ناثرًا؛ بل كان شاعرًا لهذا الغموض مغفور عنده، والغموض في الشعر محبب وإن كان يتعب

---

[1] ديوان علي بن الجهم : ١٧٩ .
[2] نفسه : ١٧٩ .
[3] الغموض في الشعر العربي: مسعد بن عيد العطوي :٨١ .

المتلقّي في فهم مقاصد النّصّ" إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، وإن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه من أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة"[١]، هو صدقًا؛ فلم يعط النّصّ معناه لكن ليس بمرحلة الانغلاق التام؛ بل يستطيع المتلقّي أن يصل إلى الفكرة النّصّية من خلال سياق النّصّ عامة وإن دلت الألفاظ في ظاهرها على عكس ما يريد الشّاعر، فهناك لمحة في النّصّ تلوح بمعناه" لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[٢] وبهذا فالمعنى يعرف مجملا من النّصّ وليس لفظ بعينه.

لو عرّجنا على **مهيار الديلمي** واستعرضنا صورته الملغزة في الشطرنج التي يقول فيها[٣]:

ومـــؤمَّرٍ بـيـن الـــــرجـال مقـــدَّمٍ فـي الأرض وهو مـــدَبَّرٌ مأمورُ
باقٍ يخافُ الحتفَ وهو متى يَمُتْ فـلـه مَـعـــــادٌ عـاجـلٌ ونـشـورُ
ويـسيرُ مـــا سار الجيوشُ أمامَـــهُ ويقـــــــودُها فيقيمُ وهو يسيرُ
كـثرتْ منـازلُه وضاقت طُرقُـــــهُ فكـــأنّه بـمـكـانـه مـــــــأسورُ

لم يصف الشّاعر اللعبة هنا بأكملها؛ بل انصبّ إلغازه على القائد من بيادق الشطرنج؛ فجاء الوصف غامضًا حتى في دلالات الألفاظ، وهناك اشتباك للمعاني في النّصّ في حركة ذلك البيدق، فتارة يتقدّم وتارة يتأخر، وتارة يسير ومع هذا السير فهو مقيم، وتارة مع هذا السير فهو مأسور، وجعل هذا الجماد بمنزلة البشر كي يقرب الفكرة للمتلقي كي يحرك ذهنيته، مع غموض مهيار لكنه التزم بوصف موحد في كل النّصّ من حيث تشخيص الجماد وتجسيده وجعل المتلقّي يخيل إليه أنّ هذا البيدق من الأنس، وبهذا

---

[١] المثل السائر: ابن:٤١٤/٢ .
[٢] العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢٠٦/١ .
[٣] ديوان مهيار الديلمي: ٣٤٣/١

لعب لعبة مع المستهلك مفادها تحريكه، وهذا النوع من الغموض محترم بوصفه دعا إلى توظيف العقل واكتنازه، ولم يكن من ضحالة فكر أو إبهام دون مبرر.

وما رامه مهيار في هذا النّصّ استفزاز وعي المتلقّي محاولة النهوض بأكبر قدر من التفكير لديه؛ إذ إن" الغموض هو قرين الغرابة الناجمة عن إلغاء العقل وتعطيل المنطق وكسر قوانين الثبات الموضوعي والارتماء في المغامرة البكر وعالم الانزياح الدائب في تأسيس بلاغة جديدة "[1] وهذا يعني أنّه لا يوجد في الغموض حقيقة ثابتة؛ بل يكون النّصّ حمّال أوجه دلالية والثابت هو متحول، وقد تعني شيء أو آخر أو الأثنان معًا.

وهناك من النّصّوص ما غمضت فيها ألفاظها وخرجت إلى أكثر من معنى، وهذا ما لمسناه مع الهمذاني ملغزًا بالخاتم في قوله [2]:

ومُمَنْطَقٍ مِنْ نَفْسِهِ بِقِلادَةِ الجَوزَاءَ حُسْنَا
كَمُتَيَّمٍ لَقِـــيَ الْحَبيـ بَ فَضَمَّهُ شَغَفاً وحُزْنَا
تَأَلّفٍ مِنْ غَيْرِ أَسْ رَتِهِ عَلى الأَيَّامِ خِــدْنَا
عِلْــقٌ سَنِـيٌّ قَـــــدْرُهُ لكِنَّ مَنْ أَهْــدَاهُ أَسْنى

الشّاعر يلغز لخاتم كالنطاق الذي اتُخِذَ من الجوزاء حسنًا، ولمّا كان الخاتم ليس له منطقة خارجة عن ذاته قال أن الدائرة التي اتخذها من نفسه [3]، والغموض جاء من ممنطق، و خدنا، و سنى؛ إذ وصف الخاتم بكونه التف حول نفسه وليس حول الأصبع، وفي هذا الوصف يصعب على المتلقّي تحديد المراد وهنا يكمن الغموض لمّا يأتي السامع إلى وصف نص" لم يقدر أن يستوعبه او أن يسيطر عليه ويجعله جزءًا من معرفته "[4]، وهذا ما حصل فعلًا لمتلقي نصّ الهمذاني وصعوبته في التواصل معه، ومع كثرة

---

[1] ديوان مهيار الديلمي : ٣٨ .
[2] مقامات بديع الزمان الهمذاني: ١٢٤: وهذا النّص لم يرد في ديوان الهمذاني .
[3] ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني : ١٢٤ .
[4] المثل السائر : ٩/٤ .

الغموض في الشّعر العباسي لكن مع مثل هذه النّصّوص تعود دهشة المتلقّي وتعود الغرابة بوصف أنّ الغموض والغرابة هي وسيلة وغاية الشّاعر.

وكلمة ممنطق تجذب الغموض، كونها تحمل دلالات متعدّدة؛ فمن الممكن أن يكون معناها المنطقة، ولربما المنطق، أو الحدود، وبهذا اكتسبت الغموض بسبب تعدّد معانيها، والشاعر لم يعد يشرح ويفسر للمتلقي ما يخبأه وراء ألفاظه أو تراكيبه؛ بل يجعل المتلقّي هو الفيصل في ذلك بحكم انفتاح العقل العربي على ثقافات تستبيح الغموض المحبب على حساب الوضوح.

والقول الشعري ليس كالمعادلة الرياضية(١+ ١ =٢) بل مع الشعر ممكن(١+ ١ =٤) بوصف الشعر يصح معه ما لا يصح لغيره " اللغة الشعرية ضد المنطق ، فكلما ابتعدت عن حدود المنطق تشكلت شعريتها"[١]؛ فسبب شعرية ألفاظ الهمذاني هو تعدّد معانيها وحملها أكثر من دلالة واستقرارها في مكان جديد عليها؛ إذ إنّ " التعابير الغريبة تستورد من مكان بعيد غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثمّ تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه "[٢] ودخول اللفظ في شيء جديد غير معهود هو التميّز المحبب؛ لكن هذا الدخول مشروط بالفائدة الشعرية للنص" ما قصد به الكناية أو الألغاز والتعمية فهي لائقة به وصالحة له ، فليوقع منها في نوع من الكنايات وفي كل ضرب من ضروب الألغاز والتعمية ما يليق به ويكون أكثر غناء من غيره "[٣]، وبهذا يحكم بشعرية النّصّ من خلال غموضه وابتعاده عن الوضوح.

أمّا إلغاز مهيار الديلمي للخاتم فقد جاء على هذه الشاكلة؛ إذ يقول:[٤]

وذي جسَدين ألقَى الصبحُ منهُ مُلاءَتَه على الليل البهيمِ

ضحــوكِ الوجهِ مكمدَةٍ حشاه له أبوانِ مـــن كرمٍ ولُومِ

---

[١] الحداثة في الشعر: سعيد بن زرقة : ٢٢٤ .
[٢] الأدب والغرابة ، دراسة بنيوية في الأدب العربي: عبد الفتاح كيليطو: ٦٧ ـ ٦٨ .
[٣] قضايا النقد الأدبي: بدوي طبانة : ١٢٥ـ ١٢٦ .
[٤] ديوان مهيار الديلمي: ٩/٤

أسيرٍ فـــي يديك رهينِ حبسٍ ويَسرِي حكمُهُ باسمٍ وسيمِ
لـــــه صفةُ المباسِمِ والتراقي وشِبْهُ في الأهلَّةِ والنجومِ
إذا ولَّيــتَه كتــمانَ ســــــرٍّ أمنتَ إذاعةَ الرجُل النمومِ
وتهلِكُ عينُه طـــورا ويبــقى لــه أثـــــرٌ كآثارِ الرسومِ
له لونٌ يخبِّرُ عن وجوه الـ جِنانِ وقد توغّلَ في الجحيمِ

عمد مهيار في وصفه لخاتمه إلى التجسيد والتشخيص، عن طريق توصيف هيئته بشكل مقارب لهيأة البشر؛ لكن ليس كجسد واحد بل جسدين وهذا أمر مريب!!، وكيفية جمعه الضدين (الليل، الصبح)، واستمر مهيار في أنسنة خاتمه لمّا جعل له وجهًا ضحوكًا ذا مشاعر، وله أبوين كما الإنسان، ثمّ عاد وشبّهه بالهلال والنجم، ثمّ أضفى عليه الصفات المعنوية نحو كتوم، وله لون من الجنان وتوغل في الجحيم، وهنا اكتنف التضاد كيانه كذلك لمّا جمع(الجنة . الجحيم) معًا.

وعلّة غموض نص مهيار ثنبثق من البعد عن المباشر والوضوح والتقريرية، من حيث أخذ المضامين باجتناب مباشرة الحديث في النّصّ الإبداعي مع مصارحة ومكاشفة، وإنّما يطعن المضامين بسهام متباعدة تدعو إلى الأفكار فحسب، ومن جانب الأسلوب فيبتعد عن وضوح المعنى، ويرى الكشف عنه من خلال اللغة من نأيه عن التقريرية السائدة [1]، فعندما أراد مهيار وصف الجماد كساه صفات البشر وهيأته كي يصبغ النّصّ بصبغة جديدة تلائم ما استحدث في بعض الشّعر العباسي من غموض المعاني، فهو لم يصف شكله فحسب بل وصف صفاته من حيث كتمانه للسر وما شابه وكي لا يركز المتلقّي على أن المقصود بشر ذكر له " **جسدين** " وهنا يبعد بالمتلقّي عن التقريرية في الفهم ويلوح له بالبعد عن السطحية والغوص في متاهات النّصّ؛ ثمّ ذكر كيف رهين حبس وهذا يناسب وصف الخاتم من حيث كونه يحبس الأصبع ، ومن صفاته كذلك المبسم.

[1] ينظر: الغموض في الشعر العربي : مسعد بن عيد العطوي : ١٨٦ .

الصورة الشعرية التي رسمها مهيار في وصفه للخاتم هي صورة ذات خيال واسع وإيحاء دقيق يستوجب نظر ودقة من المتلقّي كي يتواصل مع الشاعر، فالصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم في العمل الشعري؛ بوصفها المدخل إلى مناخ الشعر والتكثيف [١]، والتدخل الغربي في الفكر العربي هو من انتج هكذا تداخل في الشعر.

وغموض الشعر بشكل عام وصعوبة تلقيه من وجهة نظر أدونيس "لا تتولد من النّصّ ذاته ،وليس كامنا فيه ، وإنما تتولد عن أمرين : الأول مستوى الثقافة ونوعيتها، والثاني مرتبط بمدى وعي القارئ لمعنى الشعر، وعمليته الإبداعية وكيفية قراءته "[٢]، وعند استنطاق النّصّوص سواء نص علي بن الجهم أم نص مهيار لابدّ من استدعاء متلقٍ واعٍ بثقافة العصر وابن البيئة وله ثقافات متعددة، والحداثة في العصر العباسي ولا سيّما مع مهيار الذي غلب على شعره الغموض الذي وصل حدّ اللغز والتعمية التي تتطلب ارتفاع مستوى الوعي عند المتلقّي، وإن المشكلة في عدم فهم النّصّ أحيانًا" تكمن في طبيعة الشعر؛ في لغته الجديدة، وفي الغموض الذي يتسربل به، الذي أصبح صفة ملازمة من صفات الشعر الحداثي، ودعامة أساسية من دعائمه، بحيث إن بعضهم يرى فيه مذهبا شعريا أبكما، يتخذ لغة غير لغات الناس، ويعمد إلى رموز وإشارات قد لا تجد عند الناس مفهوما أو تظفر عندهم باستجابة "[٣].

التحدي والاستعلاء الذي يملكه الشاعر العباسي والتواء المقاطع به حاجة إلى متلقٍ ذكي متدرب على مماطلة النّصّوص، يستطيع فك رموزه؛ وكيف يستطيع ربط التشخيص بالخاتم؛ إذ إن الإفهام والتفسير ليس من مسؤولية الشاعر؛ بل مسؤولية المتلقّي والارتقاء بفكره كل لا يمكن تهميشه وضياعه بين الناصّ والنّصّ والحداثة، وحدث وأن تم قرع

---

[١] ينظر: الحداثة في الشعر العربي ، بيانها ومظاهرها : محمد حمود : ٨٣ .
[٢] النص القرآني وآفاق الكتابة : علي أحمد سعيد أدونيس: ٧٢ .
[٣] غموض الشعر ومصاعب التلقي: مريم حمزة : ٤٥ .

ناقوس الخطر للوضوح الشعري من قبل الغموض الحداثي الذي ضرب أوساط الشعراء؛ فبعد الطريق بين المشبه(الخاتم)والمشبه به(الإنسان).

وليس هذا الوصف الوحيد الذي استعمله مهيار في تشخيص الجمادات، بل كانت أغلب أوصافه من هذا النوع، من ذلك قوله ملغزًا في السرير[١]:

قام بِـــــرِجْلٍ ومشى على يدِ مـــــمترياً للرزقِ من سيبِ يـدِ

أهيفُ وهو في السِّمانِ معرِقٌ وواحـــــدٌ وهو كثيرُ العَـــــــدَدِ

يمـــدُّه حبـــــلٌ ضعيفٌ فتلهُ حـــــتى يعودَ مُحْكماً ذا جلَـدِ

يُشِـــتُّ شمـــلاً كلّمـــا فـــرقه أَلّـــفَ منـــــه بين شمل بددِ

تُبصر مـــــن عظامهِ وجِلدهِ إذا اكتسى اللُّجينَ فوق العسجد

نبذة عن القصيدة، في هذا اللغز ذهب مهيار إلى أبعد ما استعمله من توصيف في نصوصه الملغزة السابقة، عندما جعل لسريره رزقًا وعظامًا وجلدًا؛ إذ يلاعب سامعه ويحكي له حزورة ساخرة تتجسد في(قام برجل ومشى على يد) وداعب العقل في قوله(واحد وهو كثير العدد)، كانت استعاراته وتشبيهاته بعيدة عن مراده، وممكن الغموض هنا" أنك لا تحسم حسما فيما تعنيه، أو تقصد إلى أن تعني أشياء عديدة، وفيه احتمال ان تعني واحدًا أو آخر من شيئين، أو تعني كلاهما معًا، وأن الحقيقة الواحدة ذات معانٍ عدّة"[٢]، فمهيار فتح باب التأمل والمطارحة مع النّصّ للمستهلك ، ربما يقصد شيئًا من الأنس، ربما يقصد شيئًا مقاربًا للأنس، وربما يقصد السرير، وربما يقصدهم جميعا، فعملية اشراك المتلقّي واخراجه من خانة القارئ إلى خانة المستهلك جاءت بفضل الغموض وفتح آفاق النّصّ واستعمال الدلالات المتعددة في النّصّ الواحد.

والغموض المهياري ليس ضد البساطة من حيث إنّ "الغموض ليس نقيضًا للبساطة، والشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، فالبساطة الساذجة في الشعر لا

---

[١] ديوان مهيار الديلمي: ٣٤٣/١

[٢] الغموض في الشعر العربي الحديث : إبراهيم الرماني : ٣٨٩ .

يمكن أن تهزنا من أعماقنا، فالبساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل "[١]، ومهيار عندما اصطحب الغموض هو لم يجعل الألفاظ غامضة بل بسيطة بدرجة العمق، واكتسبت العمق على الرغم من بساطتها تعدد المعنى الذي اتشحت به من السياق العام ومجموع الدلالات المستعملة فيه، وهذا يتواشج مع رأي أدونيس في تعليقه على مسألة الغموض والإبهام" إني ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحًا لا عمقًا، إني كذلك ضد الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا"[٢] ، فعندما أراد مهيار مداعبة المتلقّي لم يدخل بجفاف وتعليق مرونة النّصّ؛ بل دخل بحسّ فكاهي يجعل المتلقّي مع تماهي اللغز بالغموض متماشيًا مع الشاعر، ومحاولًا إيجاد حلّ للغز. علّة الغرابة والغموض في النّصّ عندما جعل السرير يمشي كما البشر، وله العظم والجلد، وهذا لا يحدث واقعًا وإنّما ضمن سياقات يشكّلها الشّاعر بحسب لوحته التي يرسمها؛ فعندما أبعد مهيار التقريرية من المشهد أعلن ولادة المستهلك في النّصّ، وأعطاه مساحة يتحرك بها، ويُخرج منها ما تريده نفسيته من القصيدة وما يلوح في أفق سمائه، لمّا أخرج هذا السرير بوصف جديد خالقًا بذلك للشعرية في ألغازه ذلك، ومناسبًا لعقلية المستهلك الذكي، فلجأ إلى الأوصاف والاستعارات والتشبيهات الغريبة والغامضة بوصف الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصوّرها الشاعر عندما يفكر في أمرٍ ما تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه[٣]، بناءً على ما تقدّم نلحظ عميق تجربة مهيار الشّعرية من خلال قريضه وما جاء به من أوصاف ملغزة ينمّ عن ذائقة وانتقاء عصري جديد.

والازدحام الدلالي في شعر مهيار سببه الاستعمال للألفاظ المميزة، وتوظيفها داخل القوالب الجذابة، والبعد عن دلالتها الأصلية وما تبتغيه تلك الألفاظ في النّصّ، وعندما دخلت الفلسفة والمنطق في الشعر، أصبح للعقل حظوة جيدة في الشعر "**الشعر ليس**

---

[١] الشعر العربي المعاصر : عز الدين اسماعيل : ١٩٣ .
[٢] آليات الشعر الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم) : بشير تاوريريت: ٣٣ .
[٣] ينظر : النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال : ٣٦٣ .

استجابة مباشرة للعواطف أو تفجيرًا تلقائيًا لها، وليس للمشاعر سيطرة متحكمة مطلقة على هذا الشّعر"[1]، قد يعجب الشاعر شكلًا معينًا لمرأة؛ لكن لا يوصفه مباشرة دون غموض وفكرة تجذب المتلقّي وتجعل الاحساس الذي يحصل له جرّاء سماعه للشعر شعورا مماثل للذي حصل للشاعر عندما رأى ذلك الوجه.

محاكاة العقل في قول مهيار عالي الدرجة؛ لأن مهيار يصف جماد وإن ألبسه حلّة الأنس، أمّا من جانب الموسقة مع مهيار وصف جماد وكأنه يجمد العاطفة ويفعّل العقل للوصول للمراد بالوصف.

كذلك أن مهيار لم يجعل الموصوف بظاهريته معرّف؛ إذ قال:**(ذي جسدين) (ضحوك الوجه)** وهذا التنكير يطلق العنان للدلالات أن تتظافر على النّصّ وتسمح له بالانطلاق إلى فضاءات أوسع وآفاق أكبر من النّصّ ذاته وبهذا يكون نص مهيار الديلمي عميق وذا شعرية كبيرة.

[1] الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل): ٣١ .

المبحث الثاني: شعرية الانزياح:

يمثل الانزياح للنصوص الأدبية جمعاء فنًا وتميزًا، ولعلّ الانزياح الشعري من أروع أنواع الإنزياحات، وتختلف دواعي الانزياح من مقام لآخر ومن شاعر لغيره وبحسب نوع الموجهات الثقافية والشعرية للشعراء.

الانزياح لغةً من: " **نزح : بعُد**"[١] بمعنى انتقل من مكان لآخر، ومن شيء لآخر، أمّا في الاصطلاح: يعدّ الناقد الفرنسي جان كوهين أول من ميّز ماهيته في معرض حديثه وبشكل مستفيض عن لغة الشعر إذ عرّفه بأنّه :هو انحراف عن معيار، ينتج عنه خطأ ذا قيمة جمالية مقصودة نابع من أسلوب شاعري[٢].وبهذا يكون لكل شاعر انحراف منظوم يحبّبه له مقتضى شعره.

ويكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النّصّ بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة "[٣]، فالانزياح يزيد جمالية النّصّ وهو القانون الذي جعله كوهين يحكم على النّصّ بالشعرية من عدمها.

هناك مصطلحات متواترة مع الانزياح نحو: العدول، الانحراف، التجاوز، الكسر، الانتهاك، الشذوذ، الجنون، الخطأ، الانزلاق، المفارقة، التنافر، وكل هذه المصطلحات قد تقارب مصطلح الانزياح في المعنى، وهذا التعدّد لم يكن محمود المغبة " إنّما ينم عن القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي العربي المعاصر وهذا إشارة إلى حالة عدم الاستقرار وتوكيد لظاهرة الانفلات والتشتت الذي يعاني منها المصطلح بشكل عام"[٤].

وللانزياح صور متعدّدة، فهناك الاستبدالي (الدلالي) كما أنّ المجاز من صور الانزياح الدلالي في أعراف القدماء، وهناك الانزياح التركيبي، وقد تحدّث جان كوهين عن السياق والانحراف بشكل كلي من سياق لآخر بحسب نفسية الشاعر.

---

[١] لسان العرب : ٦١٤/٢.
[٢] ينظر بنية اللغة الشعرية : ١٥ .
[٣] الاسلوبية الرؤية والتطبيق : يوسف أبو العدوس : ١٨٠ .
[٤] الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : موسى ربابعة : ٤٥ .

ثمّة رابط بين اللغز والبيان والانزياح، يمكن استكشافه بالوقوف على حدود كل منهم، فاللغز: " هو علم يعرف منه دلالة الألفاظ على المراد دلالة خفية في الغاية "[١]، وأمّا البيان : وعلى حدّ قول الرسول عليه أزكى الصلاة والسلام : "إنّ من البيان لسحرا وإنّ من الشّعر لحكمة"[٢] وعرّفه الجاحظ بأنّه: " الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي "[٣]، وعرّفه الزجاجي : "إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة "[٤]، وجاء في الانزياح : خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم . ومن هذه الحدود نستشف أن اللغز والبيان كلاهما يدلان على المعنى بشكل خفي؛ من جانب آخر أن اللغز والبيان هما تعدد للمعاني وخروج عن المعنى الواحد ويشاطرهما الانزياح في هذا الخروج.

ومن هذا الاستعراض البسيط نستطيع أن نتلمس الجهة الرابطة والجامعة بين تلك المصطلحات الدالة على علوم مختلفة . والانزياح عن السائر والحكم بالقوة للنص تأتي من قوة درجة انحرافه عن الأصل برأي كوهين؛ والانزياح بعملياته وعلاماته وانحرافاته هو الذي يحدد شعرية النّصّ؛ ثمّ أن اللغز إمّا معنوي يستهدف الدلالة ويلغز في المعاني، وإمّا لفظي يستهدف التراكيب والكلمات، وبهذا يتقارب اللغز من الانزياح وأنواعه سواء الاستبدالي (الدلالي) أم التركيبي.

الانزياح الدلالي أو(الاستبدالي):

الانزياح عن الدلالة أو استبدالها يأتي من الخروج عن القواعد، على نحو ما جاء في تعريفه: "الانحراف الاستبدالي يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية؛ كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف "[٥]، ومن ثمّ فهذا الانحراف في دلالة الألفاظ يؤدي إلى انحراف دلالة المعنى.

ومن مصاديق ذلك، وصف ابن دريد ملغز بالشيب[٦]:

---

[١] الألغاز النحوية (الطراز في الألغاز) : ٥ .
[٢] فتح الباري شرح صحيح البخاري : أحمد بن علي العسقلاني : ٢٨٤/١٠
[٣] البيان والتبيين: ٧٥/١.
[٤] مفتاح العلوم : السكاكي :٣٤١ .
[٥] علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته : صلاح فضل : ٢١٢ .
[٦] ديوان ابن دريد : ٩١ .

وَلي صاحِبٌ ما كُنتُ أَهوى اِقتِرابَهُ فَلَمّا اِلتَقَينا كانَ أَكرَمَ صاحِبِ

يَعِــزُّ عَلَينا أَن يُفــارقَ بَعـدَما تَمَنَّيتُ دَهراً أَن يَكونَ مُجانِبي

في هذا المقطع ألغز ابن دريد بالشيب على أنه الصاحب، لكنه لصاحب لا يودّ اقترابه وهنا انزاح عن الواقع، باعتبار أن الصاحب هو المقرّب؛ فعندما قال(لي صاحب) المتوقع أن يكمل بـ (أهوى اقترابه)؛ لكنه عدل عن هذه الدلالة إلى مغاير للمألوف واختار الذي يكسر أفق التوقع عند المتلقّي؛ فجاء بهذه المغايرة، ثمّ أوغل في الانزياح عندما عاد وقال أنه عندما التقيا كان أكرم صاحبٍ ولا يهوى ابتعاده لدرجة تمنّى أن يبقى معه الدهر كلّه.

وكان اختيار الدلالات مناسبًا للجو النّصّي، إذ جاء منسوج بكلمات منسقَّة في تأليف معين، يصلح معه أنّ يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا [1]، فعندما اختار مفردة الصاحب حاول ابن دريد أن يكون مستعملًا لكل الدلالات التي توحي بأنّ المراد مشخصًا، ليوهم المتلقّي بذلك عن طريق تراتبية اجترّها، لمّا جاء بالافتراق ومن ثمّ اللقاء، ومن ثمّ عدل على الكرم، وهكذا كان ثابتا على أن المختار من الدال هو مجسد كي يصل بانزياحه للمتلقي.

لذا عمد ابن دريد إلى الانزياح " عن التعبير المباشر إلى أسلوب يجعلك تشعر بحلاوة النّصّ ومتعة الإيقاع وتحقيق اللذة "[2]،الانزياح في النّصّ لم يكن تاما مبهما غريبا؛ فالشيب يشبه الصاحب معنويا، إذ يلازم الإنسان حتى وإنّ لم يودّه، فهناك ثوابت في النّصّ توحي للآخر بأن هناك روابط خفية تجمع المعنى الحقيقي والمعنى المنزاح عنه، وهذا الانزياح كان سبب حلاوة النّصّ ودرجة شعريته.

ولمّا كان هناك تمييز واضح بين اللغة العادية التي يجب أنّ تتوافر فيها سمة الوضوح والبساطة، بحكم هي هادفة لكل أصناف الناس؛ وبين لغة الشعر التي تترفع عن الوضوح إلى الغموض وعن الاعتياد إلى الانزياح، وعن المواترة إلى العدول؛ فإنّ البراءة جميلة في كل حال إلا مع الشعر فهي مُبعّدة ، كون الشاعر لا يتحدّث بألفاظ بريئة وإنّما يتحدث بألفاظ محتالة، تخبئ خلفها معاناة الشاعر وتجربته وجوّه النفسي؛ بل كل ما يريد

---

[1] ينظر : النص والاسلوبية بين النظرية والتطبيق : عدنان بن ذريل : ١٦ .
[2] مقاربة بين الاسلوبية ونظرية النظم : مليكة النوي : ٦٦ .

قوله؛ لذلك عمد ابن دريد إلى الانزياح عن الدلالة الصريحة للشيب إلى دلالة أعمق منها تعمد إلى اشراك المتلقّي في عملية البحث عن المدلول.

وفكرة جان كوهين عن الشعرية ولغة الشعر تنبثق عن الانزياح، فيرى " أن الشعر انزياح أو انحراف عن معيار وهو قانون اللغة، إلا أنّ هذا الانزياح ليس فوضويًا إنّما محكوم بقانون يجعله مختلف عن المعقول "[١]، وعلى حدّ قول جان كوهين، وتطبيق هذا القول على نص ابن دريد؛ فهناك حذو واضح للانزياح الكوهيني وإن كان غير مقصود وسابق للأوان، إذ هناك دلالة واضحة للشيب وهو غير واعي ولا يعرف للكرم شيئًا وهذا هو الصواب، أما ما فعله ابن دريد فإنه انحرف عن هذا المسار راسما طريقًا خاصًا به، لكن غير اعتباطي ولا فوضوي؛ بل مرتكز على معطيات معنوية تجمع بين الدال والمدلول، وتواتر علاقة بين المنحرف والمنحرف عنه.

ترتيب الألفاظ وبعثرة المسار المتوقع فهمه عند المتلقّي هو الشعرية الحديثة عند كوهين، على أن لا يكون هناك تنافر ولا اختلال في ترتيب الألفاظ؛ بل ترتيبها وتعليقها بعضها ببعض والتحكم بالانحراف الدلالي في النّصّ، والانحراف المباح يكمن في اللغة الشعرية حصرًا حيث التميز والفرادة و لابدّ للشاعر أنّ يخلق من اللغة ما لم يكن ممكنًا أن يقوله بطريقة أخرى [٢]؛ فلو قال ابن دريد(ولي شيب) بدلًا عن(ولي صاحب)، لاجتاح النّصّ فتور وغابت الجمالية؛ فالنّصّ الذي يستطيع إيقاظ المتعة الجمالية للمتلقي؛ فهذا بحد ذاته جمالًا وفرادةً.

ويحدث أحيانًا ان يكون المتلقّي غير متبحر في أعماق النّصّ أو غير مدرك لحيثياته، فيقول بعدم جمالية النّصّ؛ لكن هذا لا يفقد النّصّ جماليته الشعرية وقيمته الأدبية ولا يعدم المتعة التي يحدثها عند متلقي جيد للنص؛ إذ " قد يخطئ الجمهور جزئيا ولوقت ما، لكن لن يكون الخطأ شاملًا ودائمًا؛ ذلك أن الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته؛ ولكنه الاسم الذي نعطيه لقدرته على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس، ويجوز أن يبقى كثير من الأعمال الأدبية التي عدّت جميلة غير جميلة، فذلك احتمال ضعيف "[٣]؛ فمن كان

---

[١] الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة : بشير تاوريريت : ٣١١ .
[٢] بناء لغة الشعر: ١٦٤ .
[٣] بنية اللغة الشعرية : ١٩ .

غير جميل وغير مفهوم في وقت ما أو لدى فئة معينة، فهذا ليس بالضرورة أن يكون دائمًا هكذا، والشاعر لا يجب أن يكون خاضعًا لوحدانيته ولا يراعي المتلقّي، لدرجة يكتب النّصّ بانزياح تام مطلسم، لا يمكن لأحد غيره أن يفهمه؛ فهذا غير صحيح ولا يعد من الشعرية الحديثة؛ بل يجب أن تكون هناك قواعد ترسي عليها سفن انزياحاته، ونص ابن دريد لم يكن حاملا للانزياح التام المطلسم، فهو اعتمد الصاحب المشخص وصبّ فكرته في قوالب متزنة فلم يعبث في النّصّ ويصف شيئًا في بيت ويعود ليكتب نقيضه في البيت الآخر أو يكتب البعيد كل البعد عنه، ونبقى مع الإلغاز بالشّيب؛ لكن على لسان مهيار الديلمي؛ إذ يقول فيه [1] :

رَكَبَ الدجى فسعى بغير رفيقِ عجــِلاً فأصــبح قاطعاً لطريقِ
أبكي لغاربه ويضحك مظهراً بِرِّي بـــــما يأتي وفيه عقوقي
مستصحباً فِرَقاً خلافَ صَحابتي ضعفاً ويفتـــك بالقويِّ فريقي
متجاربان فأبتُ مغلوباً يســـا بقتي وحاز الخصلَ بالمسبوقِ
يرمي جناباً كنتُ عنه أذوده بـــالمرهفاتِ مقـــيمةً للسُّوقِ

طريقة مهيار الوصفية الإلغازية تختلف عن طريقة ابن دريد؛ لمّا ركب الليل بغير رفيق، في حين وصفه ابن دريد بالصاحب، وقال مهيار بأنه أصبح قاطعًا للطريق، في حين اتخذه ابن دريد صاحبًا كريمًا وتمناه لآخر العمر، وقال عنه مهيار أنه يبكي له عندما يرحل وهو يضحك شامتا، على أن ابن دريد قال عنه كريم، وعاد مهيار ليقول أنه يستضعفني ويفتك بي، على عكس ابن دريد عندما قال كان صاحب جيد تمنيتُ بقاءه، ووصَفَهُ مهيار بأنه خصمه ويتحارب معه ويسابقه آخذًا الفضل منه، وكيف يقول كنت أذود عنه بالمرهفات المقيمة لإقدام (سوق) المجد، في هذين الوصفين نلحظ انزياح موقف، وقف ابن دريد من الشيب عكس موقف مهيار منه، فكلاهما تحدّث عن الشيب بما تقتضيه ذهنيته وخصوبة مخيلته، مضاف إلى ذلك الجو النفسي لكل شاعر منهما.

لا ننكر انزياح الشاعرين عن الواقع حينما شخّصا الشّيب؛ لكن افتراق الموقف بينهما هو الفرق بين النّصّين؛ وأي نص بشكل عام يفتح آفاقًا للمتلقي ويعطيه حرية المشاركة في

[1] ديوان مهيار الديلمي : ٣٦٦/٢.

النّصّ مع الشاعر ليصبح بذلك منتجًا آخر للنص" فالنّصّ المختلف هو الذي يؤسّس لدلالات إشكالية تنفتح على امكانات مغلقة من التأويل والتفسير فتحفّز الذهن وتستثيره ليداخل النّصّ ويتحاور معه في مصطرع تأملي "[١]، فالمحاورة العقلية للمتلقي مع النّصّ أمر ضروري، فالشّاعر يكتب على هواه وجَوّه، والمتلقّي يفسّر على هواه وجَوّه؛ وما بين المتلقّي والشّاعر تفسيرات وإضاءات كثيرة تلقي بضوئها على النّصّ وتخرجه بحلّة جديدة بوصف المتلقّي منتجًا آخر للنصّ.

اعراض مهيار عن اصطحاب الشيب له دلالات كثيرة؛ قد يكون لأن الشّيب سبب الكبر، وقد يكون سبب تغيير لون الشعر وما إلى ذلك من الأمور التي تجعل الإنسان يبتعد عن مصاحبته، ومهيار جعل النّصّ مفتوحًا ولم يصرّح بقول الشيب، كذلك التناغم الصوتي المستعمل مع مهيار منتقى بطريقة تناسب انعطافه عن مصاحبة الشيب وجعله عدوًا، ثمّ أن استعمال التضاد في(أبكي، يضحك)هو التضاد بين الشيب وعمر الأنسان ذاته، وكذلك استعمل التضاد بين(الضعف، القوة)، وجمال الصوت المختلق من اختيار التناغم بين الألفاظ " ويؤدي هذا الجمال الصوتي إلى سرعة دخول المعنى للقلب والعقل؛ لأن الأذن تلذّه وترتاح إليه "[٢]، وفي فلسفة مهيار التي عمد فيها إلى اختيار دلالة التضاد بين الإنسان والشيب وكيفية اختيار ما يناسب هذه الدلالة وما يجعلها ذات دخول جميل للقلب والعقل.

وهناك بيت للوأواء الدمشقي يحمل فيه من اللغز والرمزية والاستعارات الجميلة ما تسحر المتلقّي [٣]:

وأمطرتْ لُؤلؤاً من نرجسٍ وسقتْ ورداً، وعضتْ على العِنابِ بِالبردِ

فقد ألغز الواواء بدموع الحبيبة مشبّها إياها بالمطر الذي لا نظير له، لؤلؤًا متناثرًا من العيون النرجسية و النرجس نوار أصفر في نوره فتور؛ فجاء هذا الفتور متوائمًا مع فتور عيون الحبيبة، وهذه الدموع سقت الخد الذي هو كالورد، وشبّهه الشفاه بالعناب وهو

---

[١] المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف) : عبدالله الغذامي : ٦.
[٢] علم الجمال اللغوي (المعاني والبيان والبديع) : محمد سليمان ياقوت : ٢١٧ .
[٣] من غاب عنه المطرب: أبو منصور الثعالبي: ٨٢.

ثمّر شديد الاحمرار طيب الطعم، أمّا الأسنانُ ناصعة البياض كالبرد المصاحب لسقوط الأمطار.

سبب الإعجاب بهذا المجاز وتلك الاستعارات والانزياحات المستعملة هنا " ان الطبع مبنيّ على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت النفس أكثر اعجابًا به، وأكثر شغفًا "[1]؛ فسبب الانجذاب نحو نصٍّ ما وتحبيب سماعه هو رصف عباراته، وانتقاء دلالاته، وتقريبه الصوتي الذي يحمل نغم مناسب مع لغزيته وانزياحه الدلالي؛ ثمّ أن "هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم، وعندها يحدث وبها يكون؛ لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد، ثمّ لم يتوح فيها حكم من أحكام النحو؛ فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره "[2]، والملاحظ في بيت الواواء أنّه عبارة عن انزياحات ملغزة واستعارات جميلة حيث(اللؤلؤ، الورد، العنّاب، النرجس، البرد)، وهذا البيت لا يبعد كثيرًا عن بيت أبي نواس [3]:

تَبْكي فَتُلْقي الدُّرَ مِنْ نَرْجِسٍ وتَلْطِمُ الوَردَ بِعُنَّابِ

أبو نواس أقل لغزية من الواواء؛ إذ اختار مفردة تبكي والبكاء هو لِمن يحسّ؛ لكن اختار من الانزياحات التي تجعل النّصّ ملغزًا؛ إذ قال:(تذري الدرّ عن نرجس)، والدرّ من المجوهرات، والنرجس نوع من الورد، واجتماع هذين الشيئين في معنى واحد، وانزياح المعنى الأصلي لكل منهما إلى معنى آخر اقتضاه السياق، كذلك ضعف القرينة بين الدمع واللؤلؤ غيّر هيئة قطرات الدمع ولمعانها التي تشبه هيئة اللؤلؤ، ولا توجد علاقة جامعة بين العنّاب والأنامل سوى اللون؛ إذ شبّه لون العنّاب بلون الأنامل، وكذلك بياض الأسنان بالبَرد الذي يسقط مع المطر، ويعلق الجرجاني على هذا النّصّ بقوله : " فرأيته قد أفادك أن " الدمع " كان لا يخرج من شبه اللؤلؤ و" العين " من شبه النرجس شيئًا، فلا تحسب أن سبب الحسن الذي تراه فيه، والأريحية التي تجدها عنده، أنه أفادك ذلك

---

[1] أسرار البلاغة: ١٨٨ .
[2] دلائل الأعجاز: ٣٠٠ ـ ٣٠١ .
[3] ديوان أبو نواس : ٣٤٩ .

فحسب، وذاك أنك تستطيع أن تجيء به صريحًا فتقول : فأسبلت دمعا وكأنه اللؤلؤ بعينه، من عين كأنها النرجس حقيقة، ثمّ لا ترى من ذلك الحسن شيئا؛ ولكن أعلم أن سبب أن راقك وأدخل الأريحية عليك، أنه أفادك في اثنان شدّة الشبه مزية "[١].

عندما قال الشّاعر(فأمطرت) لربما لاح في سماء المتلقّي ذلك المطر المعهود؛ لكنه عندما انزاح كسر أفق التوقع لدى المتلقّي بقوله(فأمطرت لؤلؤ)، وهو ما عبّر عنه كوهين " اللغة العليا، لغة تتسم بالغموض لأن معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ليس أمر ميسور إذا ارتبط الأمر بفترات متباينة من تاريخ اللغة "[٢]؛ إذ إن الانزياح عن المألوف في وتيرة الكلام وتداخل الصورة الفنية يُعدّ من سمات شعرية كوهين التي نادى بها؛ فمتى ما كان النّصّ منزاحًا عن الأصل كان نصًّا شعري مؤديًا وظيفته، وقد جسّد هذا الأمر بقوله: " ويمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى اقصى درجة"[٣].

على الرغم من الانزياحات الواضحة في النّصّ سواء نص الواواء أم نص أبي نواس؛ لكن بقي الاتصال متاحًا بين الباث والمتلقّي، كون السياقات والمرجعيات المتناثرة في قريحة العربي الذي عهدها ممن سبقه ورسخوها في أذهان الناس، وعلّموهم كيف يتم تفسيرها إذا وجدت في النّصّ؛ وبالنظر إلى السياق الذي جاءت فيه ودلّت عليه.

إنّ خوض الشّاعر في غير المألوف والشائع، وركوب مطية اللامتوقع " ما هي إلا التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقع في عنصر من السلسلة الكلامية بالنسبة لعنصر سابق، هذا اللامتوقع هو نتيجة الخروج على المعايير اللغوية، واللجوء إلى ما ندر من الصيغ " [٤]، وهو ما يعرف بالانزياح الأسلوبي، حينما يجول الشاعر في ميدان المفردات الرحب لينتقي منها بعض الألفاظ التي تفقد مزيتها لو استعملت كل واحدة على حدة؛ فلم تعطِ المعنى طاقة جديدة بوصفها غدت مستهلكة ومعروفة عند المتلقّي؛ لكن

---

[١] دلائل الإعجاز : ٢٨٥/١ .
[٢] الشعرية : بشير تاوريريت : ٥٢ .
[٣] بنية اللغة الشعرية : ٢٣ ـ ٢٤ .
[٤] مفهومات في بنية النص : جورج مونان : ٧٤ .

الجديد والمختلف آتٍ من توظيفها داخل السياق وترتيبها اللغوي وبعثرتها الانزياحية لتخرج بحلّة جديدة غير معهودة.

في العصر العباسي أصبحت بعض العقول ميّالة إلى التحرر عن المألوف والحذو بها إلى المنحرف والمنزاح؛ فيعمد الشاعر إلى اصطفاف الألفاظ ليتمكن من بعدها إلى ترتيب هذه الألفاظ في قوالب شعرية تراعي كل الجوانب من سياق ،ومرجعية، ومتلقٍ، ونسق، وبيئة الشاعر، ليخرج النّصّ الشعري موافقًا ومستوفيا كل أصناف العقول.

الانزياح التركيبي:

الانزياح التركيبي: ويراد به: الانحرافات التركيبية التي تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات "[1]، وهو ما يتجسّد في التقديم والتأخير اختلاف ترتيب المفردات داخل السياق، ومن المؤكد أنّه يحمل بين طياته وظيفة جمالية تجذب المتلقّي.

. **الحذف والذكر**: واديان من أودية علم المعاني، والحذف هو خلاف الذكر؛ إذ حذف حرف أو كلمة أو جملة من النّصّ لغاية في نفس المتكلم، وأيضًا " هو إسقاط أحد عناصر التركيب اللغوي، وهذا الإسقاط له أهميته في النظام التركيبي للغة إذ يعد أبرز المظاهر الطارئة على التركيب المعدول بها عن مستوى التعبير العادي . وتتنوع مظاهر الحذف وتختلف من سياق إلى آخر تبعا لملابسات هذا السياق، وهذا التنوع يعطي للحذف قيمته التعبيرية ويبعث بدلالات جديدة ويشرك القارئ في عملية التوصيل، من خلال إعطائه مساحة للتأويل والتقدير" [2]، فبالحذف يجد المتلقّي مساحته التي من خلالها يستطيع المشاركة في النّصّ.

يعلق عبد القاهر الجرجاني على باب الحذف بقوله : " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا

---

[1] علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٢١١ .
[2] الغزل في شعر بشار بن برد (دراسة الأسلوبية) : عبد الباسط محمود : ٢٥٧ .

إذا لم تبن"[1] وفي القول الشعري هو انزياح عن الأصل ويهدف لغايات جمالية تشرك المتلقّي وتعمد لإثارة انتباهه.

التقديم والتأخير: في التقديم يعمد الشاعر إلى تقديم ما حقّه التأخير في بعض الأحيان، ويؤخر ما حقّه التقديم حينًا آخر، كأن يؤخر المبتدأ وحقّه التقديم، أو يقدم الخبر وحقّه التأخير.

وحملت ألغاز العصر العباسي الكثير من الانزياحات التركيبية؛ فمثلًا ما يطالعنا في هذا المضمار قول مهيار ملغزًا في العود [2]:

و أخرسُ مما سنت الفرسُ ناطقٌ يهبُّ رياحا روحه وهو راكدُ

على صدرهِ بالطـولِ سبعٌ ضعائفٌ تدبـرها بالعرضِ سبعٌ شدائدُ

وخمسٌ سكونٌ تحت خمسٍ حوارِكٍ تـمدُّ ثـلاثاً يمتطيهنَّ واحـدُ

يشردُ مـــن حلم الفتى وهو حازمٌ فيـرجعُ عنه فـاسقا وهو عابدُ

الأخرس كناية عن العود، وفي هذا المقطع جعل مهيار الديلمي العود ناطقًا وعابدًا، وهذه الأمور للحيّ وليس للجماد؛ لكنه دبّجه بسمة التشخيص، الذي يستمد قدرته من "سمة الشعور حينًا، أو من دقة الشعور حينًا آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب كل ما في الأرضيين والسموات من الأجسام والمعاني؛ فإذا هي حيّة كلها، لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة فيستبعد جدا أن تؤثر فيه الأشياء وتوقظه تلك اليقظة وهي هامدة جامدة، خلوا من الإرادة "[3]، لذا جعل مهيار العود ناطقا وانزاح عن الفعل (ينطق) إلى (ناطق) بالاسم لدلالته على الثبوت، كذلك جعل سمة العبودية ثابته فيه من خلال اختيار (عابد)، ونحن نعلم هذه الأمور من سمات الكائن الحيّ، وعندما عمد مهيار إلى ادخالها في النّصّ؛ فهي بذاتها عمدت إلى أن تجعل النّصّ يتحدث ويوحي بلغزيته للمتلقي، والانزياح هنا ليس في

---

[1] دلائل الإعجاز : ٩٥-٩٦ .
[2] ديوان مهيار الديلمي :٢٢٦/١ .
[3] ابن الرومي : عباس محمود العقاد : ٨٩ .

الدلالة فحسب؛ بل حتى في التراكيب وفي تدرج الوصف أيضًا، وانحراف الجماد واكساؤه صفات الحيّ يبثّ في النّصّ روحيّة جمالية فنية تحبّبه للمتلقي، ولا سيّما حين نرى بها "الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحًا، والجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية، إن رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون " [1]، وهو مما يصدق على مهيار فهو ليس واقعًا ولا حقيقة؛ بل مجرد خيال ولا يوجد هناك شيء مماثل له في الواقع إلا في مخيلة الشاعر.

أمّا عن الانزياحات التركيبية الواردة في ذلك النّصّ :

ففي البيت الأول هناك تأخير في (ناطق) وحقّه التقديم ، إذ الصواب (وأخرس ناطق مما سنت الفرس)، كذلك في (هو راكد) وقدم عليها الجملة الفعلية (يهب رياحا)، لدلالة الحدوث والتجدد المنتشرة في النّصّ، فهو مهتم ومتفاجئ من أنه راكد؛ لكنه يهب رياحا، وأنه حازم؛ لكنه شارد، وعابد؛ لكنه فاسق، وهنا انزياح وتضاد متمثل في (أخرس . ناطق)، (يهب . راكد)، (الطول . العرض)، (ضعائف . شدائد)، (سكون . حوارك)، (يشرد . حازم)، (فاسقا . عابد)، عمد مهيار في اللجوء للفعلية في بناء التراكيب وتقديمها على الاسمية؛ لكنه عندما يود وصف العود يعمد إلى الاسمية ليقول أنه ثابت في صفاته، كذلك قدم الجار والمجرور في البيت الثاني (على صدره) على المبتدأ والخبر (سبع ضعائف بالطول)، وهذه الانزياحات التركيبية تحمل في طياتها جمالية فنية تضيف للمقطع حياة.

وأمّا عن الحذف والذكر فورد حذف لبعض المفردات في هذا المقطع، منها : ما جاء في (وأخرس) لعلها كان الصواب أنّ يكون (رأيتُ أخرسًا)، وحذف في البيت الثالث (وخمس حوارك) إذ لعل الصواب (خمس حوارك فيه)، وعمد الشاعر إلى ذكر مكان الضعائف (بالطول)، وأيضا مكان الشدائد (بالعرض)، وكل هذه انزياحات تركيبية لها قيمة جمالية تضيف إلى المقطع رونق وحركة تزيد من تضافر آراء المتلقّين وبالتواتر مع الموسيقى المنتقاة للنص من داخل وخارج تساعد في نشر جو جميل للنّص والمتلقّي معًا.

وعلى الرغم من أن مهيار وصف شكل العود؛ لكنه لم يصف ما يثيره هذا العود في النفس " والصورة كما تبدو بصرية تقترب من شكل التصوير الفوتوغرافي معتقة للحيوية

[1] أسرار البلاغة : ١٣٧ .

والحركة، وقد التفت مهيار إلى وصف تفصيلي للعود وترك تأثيراته في النفس وما يثير في أعماق الوجدان، كما أنّه لم يقدم صورة سمعية لتأثيرات العود وأنغامه "[١]؛ فبقي المشهد معتمًا عند المُشاهد؛ لأنه لم يصف للمتلقي ما توحيه هذه الآلة من خلجات وشعور عند الآخر؛ إذ وصف القريب المرئي ولم يصف ما هو أبعد من ذلك، إلى الشعور الذي ينتج عن هذه الآلة؛ فبقيت الصورة غامضة بشيء ما عند المُشاهد، وكانت الصورة اكتملت لو أن الشاعر أكمل التوصيف للشعور وانغام هذا العود سوى الإيماء الذي حصل في ذيل النّصّ عندما قال: (يشرد من حلم الفتى وهو حازم)وهذا إيماء لشرود الذهن من شدة عذب النغم؛ لكن مهيار " لم يتقيّد بالوصف الحضري التزامًا منه بالمنهج التقليدي البدوي الذي سار عليه وطبع به شعره، ولعلنا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا الشاعر لم يكن مقصرًا في هذا الباب؛ فلأوصافه ملامحها الخاصة في تتبع الصورة وملاحظة جزئياتها، والجمع بين الصورة البصرية والسمعية بمقدرة ودقة ملاحظة واستقصاءه "[٢]؛ إذ وصف هيئة العود عن طريق اللغز له بـ(أخرس)وهذه صورة بصرية متضامّة مع السمعية(يهب رياحًا روحه وهو راكد)؛ لكنه أسرف في وصف البصرية على حساب السمعية.

والانزياحات التركيبية في وصف مهيار هي متواشجة مع النّصّ، كون المقطع كله عبارة عن انزياح عن المألوف إلى النشاز.

ومن النّصّوص التي انزاح ترتيب مفرداتها الخطي عن المألوف، مثلًا قول علي بن جبلة (العكوك)ملغزًا في الخمر [٣] :

تَرى فَوقَــها نَمَشاً لِلمِزاجِ تَقارَبُ لا تَتَّصِلنَ اِتِّصالا

كَوَجهِ العَروسِ إِذا خَطَّطَت عَلى كُلِّ ناحِيَةٍ مِنهُ خالا

في هذا النّصّ يصف العكوك الخمر على سبيل الإلغاز، وكيف تحسن المزاج ولا تتصل؛ بل تتقارب، مثل وجه العروس الذي خُط الشام في كل ناحية منه؛ هكذا هي تجتاح كل الجسم.

---

[١] مهيار الديلمي (حياته وشعره): عصام عبد علي:١/ ١٩٤.
[٢] نفسه: ٢٠٩ .
[٣] ديوان علي بن جبلة العكوك : ٦٥ .

نرى تبادلًا للمفردات في انسيابيتها المعتادة؛ فتتقدم كلمات وأخرى تتأخر؛ لتقدم معنى جماليًا بلاغيًا ودلاليًا؛ فعمد إلى تقديم الظرف(فوقها) على عامله(نمشًا للمزاج)، وكأن الشاعر سعى إلى تعيين المكان وكأنه هو المهم دون الشيء نفسه(إي الخمرة)، فقدّم الشاعر صورة بصرية وحسب؛ لذا عمد إلى التجاوز عن ماهية الشيء الذي فوقها إلى المكان الذي يوجد فيه ذلك النمش، أي تجاوز دلالتها الذوقية إلى معناها الإدراكي البصري، ثمّ قدّم الظرف (على كل ناحية منه) على عامله (خالًا)، لأنه اهتم بمسألة كثرة انتشار الخال على الخال نفسه والصواب (خالًا على كل ناحية منه)، واتجه الشاعر إلى تشبيه الخمر بالإنسان، ولأنها حسب قولهم تجمّل المزاج وليست مرتبطة بمسألة الحياة والموت إذا لم يتعاطاها الإنسان؛ إذن هي تجميلية ليس إلّا، لذا اختار الشاعر لها الخال الذي يُعد زينة تزيد الوجه جمالًا، ويبدو من هذا التقديم للظرف وكأن الشاعر اهتم بالأمكنة على حساب الأشياء.

. الحذف : تعمد الشاعر إلى حذف المشبّه والاكتفاء بالمشبّه به، لمّا حذف الخمرة جاعلًا إيّاها بؤرة لغزه هذا، واكتفى بتوصيفها للمتلقي؛ كي يعرف كنهها بعد أنّ شخّصها وجسّمها وأنسنها، ثمّ زاوج بين التشبيه (كوجه العروس) و الاستعارة (نمشا للمزاج)، لكنه ذكر أداة التشبيه ليلوّح للمتلقي بأن التشبيه غير حقيقي، وأنّ هناك مقاربة بين وجه العروس والخمرة، كذلك حذف الفاعل من(ترى فوقها)، وجعله ضميرًا مستترًا، وكأن الشاعر أخفى المخاطب ليبقى المتلقّي يبحث عن المقصود بالحديث، وتعمد إلى حذفه مرة أخرى في البيت الثاني، حينما ذكر المشبه به مباشرة من دون ذكر المخاطب (كوجه العروس)، وتأويله (تراها كوجه العروس)" وكل هذه الانزياحات تأتي من أجل تحفيز ذهن المتلقّي وإثارته عند قراءة النّصّ الأدبي، فالاستعارة تُحدث نوعًا من الدهشة والمفاجأة الممتعة، وهي انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق، وتمثل خرقا لقانون اللغة "[1]؛ إذ عملت على إخراج المتلقّي من دائرته الضيقة واعطته مساحة للمشاركة والتفكير، وإعادة انتاج النّصّ مرة أخرى.

كما ونعلم أن الإسلام حرّم الخمرة والشّاعر يكتب ليخلد نصّه لا ليموت؛ فتعمد الشّاعر إلى حذف المراد من النّصّ والاكتفاء بالإيماء إليه عن طريق تشبيه غير رسمي،

[1] ظاهرة الانزياح في شعر البارودي : عبد الرحمن بن أحمد السبت : ٧٩ .

متجاوز بذلك خط المفردات الصحيح" مّما لا ريب فيه أنّ العناصر اللسانية في الخطاب المنطوق أو المكتوب، تخضع إلزاميًا لسلطة الطبيعة الخطية للغة؛ فهي إذ ذاك ترتبط فيما بينها بعلاقات ركنية تقتضيها طبيعة اللسان اقتضاء ... ويرتد ذلك في جوهره إلى مجموعة السنن أو القوانين التي تعتمد في الإجراء التأليفي بين العناصر المتعاقبة، التي تكوّن المتوالية التلفظية "[1]، وهذا ما عمد إليه الشّاعر عندما انحرف عن السير وفق المتوالية الخطية.

فهذا السري الرفاء يلغز في شبكته، ناعتًا إياها بقوله [2]:

يـا رُبَّ جسمٍ كلُّه نواظرُ بآمُقٍ ليسَت لها مَحاجرُ

تستُرُ عنك الشيء وهو ظاهرُ محبوبةٌ خلالُها الغَوادِرُ

لقد باغت الشّاعر المتلقّي وعمد إلى تشويشه من خلال الانزياح التركيبي الذي أدى بدوره إلى انزياح الدلالة؛ فقام بتشخيص شبكته وتجسيدها فجعلها والجسم سواء، وهذا الجسم كله نواظر فلا يفوته شيء، ولكن هذه النواظر ليس لها محاجر وهذا كسر لأفق التوقع عند المتلقّي وجعله يبحث عن المقصود في النّصّ، كذلك كيف تستر الشيء وكيف يبقى ظاهرًا ؟ وبالطبع أن الغدر أمر مكروه، ولكن الشاعر انزاح به على سبيل المدح بصيغة الذم، لتعدد الفائدة، وهذا من جوازات الشّعراء فهم " أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كّلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم"[3]، وقد سوّغ الرفاء لشبكته الغدر وهو أمر محروص عليه في شباك الصيد، كما أدخل الغدر في منظمة شبكية عنكبوتية أخرجنه من إطار السوء إلى إطار التحسين من خلال الوصف.

---

[1] دراسات في اللسانيات التطبيقية : أحمد حساني : ٩

[2] ديوان السري الرفاء : ٨٥/١.

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني : ١٤٤ .

ولو عرّجنا على الانزياح التركيبي الذي حفل به النّصّ فيطالعنا الحذف في (يا ربّ جسم) حذف المشبه وأداة التشبيه وهذا تشبيه بليغ وهو من أجود أنواع التشبيه؛ إذ جعل المشبه والمشبه به سواء؛ لكن قال بأنه(جسم) ثمّ عمد إلى أسلوب الإلتفات من خلال التحوّل من المذكر إلى المؤنث وذلك في (ليست لها محاجر، تستر، محبوبة خلالها)، وتأويل هذا الانزياح في تراتبيته المعهودة أن يقول:(وشبكة كأنها جسم كله نواظر) فالحذف أدى إلى " عدول النسق التعبيري عن الاستعمال المألوف، بحيث إذا تعاملنا مع العبارة التي تشتمل على جزء محذوف، نرى هناك خللًا واضحًا خلافًا لما هو معهود يحكم به العقل أو السياق أو مقتضيات اللغة، ولا يمكن تجاوزه إلا باستكمال العنصر المحذوف ... ومن ثمّ لابدّ من البحث فيما وراء ظاهر الصياغة، والوصول إلى صورتها المثالية، أو بنيتها العميقة التي تحمل أصل المعنى، وللقيام بهذه التحوّلات لابدّ من تقدير عناصر محذوفة غائبة عن ظاهر الصياغة "[1]، وإذا لم نقدّر الغائب مع هذه الانزياحات في مستوى النّصّ من تأنيث المذكر وتذكير المؤنث فلا يمكن أن نصل إلى بؤرة المتاهة التي اجتاحت النّصّ؛ لكن عندما نقول(وخمرة كأنها جسم كله نواظر) بذكر أركان جملة التشبيه: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه يستقيم النّصّ ويستطيع المتلقّي تلقيه والسير معه، كذلك حذف المضاف إليه من(آمق) وتأويله(بآمق عيون ليست لها محاجر).

من مظاهر الحذف الأخرى في نص الرفاء، أنّه حذف المبتدأ وذلك في(تستر) من دون (هي تستر عنك)؛ إذ جعل الهيمنة في النّصّ للجملة الفعلية (تستر عنك) وهذا ممكن أن يعتبر من جماليات النّصّ "إنّ سر جمال هذا اللون، هو أنّنا حين نحذف المبتدأ من العبارة، إنّما ندّعي أن ذلك المبتدأ حي في ذهن المخاطب، ومعلوم، ولسنا بحاجة إلى أن نورده مرة أخرى "[2]، والانزياح هنا من المذكر(جسم) إلى المؤنث(تستر)، وهذا الستر يراد به الجسم، بوصفه لغزًا للخمرة، وتعامل الشاعر معه وكأنه هو الموصوف وهذا حسن للرفاء " لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع "[3]، وإغراق الرفاء في المسكوت عنه في النّصّ هو سبب إيحاء النّصّ بالوهم والبعد

---

[1] البلاغة والأسلوبية عند السكاكي: محمد صلاح زكي : ١١٧ .
[2] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث : أحمد درويش : ١٧٢ .
[3] البيان والتبيين : ٨٩/١

عن التوقع ومن ثمّ عَكسَ" إحساسه العميق، ودقة وصفه وفرحه؛ لأنّه من هواة صيد الأسماك "[1]، والشعر الذي ينتج عن حُبّ أو اعجاب بشيء يخرج ناضجا حاملا في طياته رسمًا لذلك الإعجاب أو الحُب.

ومن دواعي التقديم والتأخير في النّصّ ذلك ما جاء في(تستر عنك الشيء وهو ظاهر)وفي أعراف اللغة أنّه(الجسم ظاهر لكنها تستره عنك) لكنه تجاوز هذا المألوف إلى انزياح يأتي بجديد لذهنية المتلقّي، كذلك أخر(الغوادر) وحقها التقديم؛ إذ(الغوادر محبوبة من خلال شبكته) وهذا كلّه بسبب حُبّه للصيد.

وللرفاء لغز آخر في الشّبكة يقول فيه [2]:

مُـلاءَةٍ مـا نُـسِـجَـتْ لُتـرتَـدى تُـرِيكَ ضُعفاً ظاهراً وهو قُوى

وجـدَّةٍ تـحـسُـبِـهـا العينُ بِلى غبراءَ كَالـدِّرْعِ تـغشَّاها الصَّدا

تَـعومُ فـي أبـيضَ كـالآلِ صَفا ترسُبُ فـي أحشائِه صفرُ الحَشا

في هذا التوصيف عمد الرفاء إلى أن يشي بشيء غريب للمتلقي ويشوش أفكاره لتقدح أكثر، وذلك عندما جعلها كثوب ذي شقين يُلتحف به، لكن هذه الملاءة لا يرتديها أحد، وتجعلك تشاهد ضعف السمك في شباكها، والجدة هنا بها وجه الأرض الذي تحسبه العين بلى غبراء، كما الدرع المصدّأ، وتعوم في البحر الذي في أحشائه السمك، والرفاء يجعل شبكة الصيد ملحفًا ذا شقين تارة، يجعلها وجه الأرض تارة أخرى، و يجعلها تعوم والعوم أبناء الأنهار والبحور تارة ثالثة، ومن خلال هذه الدلالات كلها ابتغى دلالة واحدة هي الشبكة.

هذا الطوفان المعاني هو استهداف المتلقّي ليخرج بفكره من الظلام إلى النور، ونراه عمد إلى حذف المبتدأ(**هي ملاءة**) ليهتم بالمشبه به فقط، لذا عمد إلى حذف المشبّه وأداة التشبيه ليجعل الشبكة مختفية كليًا خلف الملحف، وهذا ما اعتمده أيضًا في البيت الثاني(جّدة) إذ حذف المشبه وأداة التشبيه ليوحي بتمام الشبه بين الشبكة ووجه الأرض،

---

[1] ديوان السري الرفاء : ٨٦/١ .
[2] نفسه : ٨٦/١ .

كذلك حذف ضمير المتكلم من(تريك) وتأويله(تريك هي)، واعتمد على أن المعنى واضح والمراد مطلوب من دون ذكر المبتدأ.

لعلّ اهتمام الرفاء ليس باللغة ومعياريتها فحسب؛ إنّما نحى الجانب النفعي إلى الجانب الإبداعي الجمالي " فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرًا غير ممكن ومن شأن ذلك إذن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد "[1]، وبهذا كُسِرَ التوقع مع الرفاء ووصفه لشبكته لمّا انزاح عن التركيب المألوف وابتعاده عن ذكر المشبّه وأداة التشبيه؛ الأمر الذي أفضى إلى تنوع الأوصاف والتشبيهات في النّصّ والقفز المستمر من مجاز لآخر في كل بيت، فقد كان يعدل للمجاز عن الحقيقة " لمعان ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البحتة "[2].

وهذا متأتٍ من كينونة الشّعر له تراتبيته الخاصة التي يستطيع الشّاعر معها أن يكوّن لغة وتراكيب خاصة وإن كانت مخالفة للمعيار لمجرد أنّه أديب ويصح له ما لا يصح لغيره.

---

[1] الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: أحمد محمد ويس : ١٢٠ .
[2] الخصائص: ابن جني :٢٦٧/٣ .

المبحث الثالث: **رمزية الفجوة**:

من البدهي حينما ينتج الشاعر نصّ؛ فيكون هذا النّصّ موجّه إلى متلقي، والشاعر والمتلقّي كل له ايدولوجيته الخاصة، والنّصّ هو الذي يجمع هذه الايدولوجيات؛ فكل واحد منهما يحاول سحب بساط النّصّ حيث يشاء.

الشاعر يترك النّصّ للمتلقي، وفي طريق النّصّ إلى ذهنية المتلقّي هناك ايثار للفراغ والفجوة للوهلة الأولى؛ فالنّصّ يترك الشاعر يبحر في ذهنية المتلقّي؛ لينتج عن ذلك ألوان ودلالات سببها الشاعر ونتيجتها الشاعر والمتلقّي، ويفرّ المتلقّي بهذه الدلالات عن كل ما بنفسه طلبًا للتخفيف عن ذلك السأم الذي يبحر داخله.

ويحدث أحيانًا أن تحصل فجوة بين الشاعر والمتلقّي، يصل بها المتلقّي إلى مسافة من التوتر؛ بل يأتي حينٌ من الدهر على المتلقّي لم يصل إلى المعنى الأسمى للنصّ لولا الرجوع إلى ما فسَّره الناصّ عن نصّه، وفي هذه المسافة يبقى المتلقّي متوترًا ويطيع النّصّ تارة، ويخالفه تارة أخرى، ربما نستطيع قياس الشعرية على الحبّ(الشعر كالحبّ لا يوصف)، وبهذا أُدخِلت الشعرية في ميتافيزيقية تضعها خارج متناول المتلقّي، وتحيلها عصيّة على الفهم تحديدًا[١]، فالوصول إلى باطن النّصّ بصورة كليّة هذا أمر مغيب إلى الآن.

الفجوة سببها النّصّ نفسه، أيّ بين المشبّه والمشبّه به مثلًا، أو بين بيت وآخر " وهي علاقة بين المتجانس واللامتجانس، بين الطبيعي واللاطبيعي، بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي وبين ما تعبر عنه الآن ".[٢]

---

[١] ينظر: في الشعرية : كمال أبو ديب : ٩ .
[٢] نفسه: ١٥ .

كذلك خلق الفجوة من النّصّ وهو الذي ينتجها بمعية الناصّ، وتصل للمتلقي لتدهشه وتثيره وتحرّك مكنونات عقله وأسطرة فكره، وتعمل على إقصاء الشعور والعاطفة، لتخرج إلى العقل فهي " جوهريًا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب؛ بل نقيض ذلك كله اللامتجانس واللانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري) أمّا الأطراف الأخرى؛ فتعني نقيض ذلك : أي الشعرية "[1]؛ فهي تتسرب من يدي المتلقّي لتنتج دهشةً وتوترًا، يحدثه النّصّ متجاوزًا بذلك الترتيب النظمي للدلالة، وينتج عن ذلك تحاور بين الدلالة المعهودة والدلالة المجتلبة للنصّ، لتحل محلها الدلالة العميقة الخطرة على النّصّ؛ إذ تفجره لحظة دخولها، لتصَيب بذلك ذهنية المتلقّي.

ربما هناك ربط بين اللغز والفجوة: مسافة التوتر، كون اللغز يحدث فجوة بين النّصّ والمتلقّي، بوصف أن أصل اللغز هو لإحداث دهشة وتوتر لذهنية المتلقّي؛ ومن ثمّ تحريك وشحذ لذهنية المتلقّي كي يصل لمفاد النّصّ.

الفجوة أعلى شأنًا من الانزياح الذي يكون بدرجة جزئية وليست كليّة للنصّ، أيًّا كان الذي يحصل في دلالة الأبيات؛ فهو ناتج من رمزية النّصّ، والفجوة: مسافة التوتر تختلف عن الانزياح؛ إذ يحدث الأخير(الانزياح) أولًا؛ لتأتي الفجوة انذارًا لدخول التوتر، والفجوة والتوتر تحدث في أفق توقع المتلقّي؛ إذن الفجوة والتوتر سببها الانزياح ونتيجتها المتلقّي.

وللفجوة أنماط للفجوة أجملها أبو ديب[2] بالآتي، وسنعمد إلى بيان تجلياتها مع الألغاز الشعرية، وهي :

---

[1] في الشعرية: ١٥ .
[2] ينظر: نفسه: ٥١ .

الفجوة : مسافة التوتر الإيقاعية :

الإيقاع وكما هو معلوم يمثل ركن أساس من أركان الشعر العربي، وهناك إيقاع خارجي (الوزن . القافية)، وهناك إيقاع داخلي منبثق من الانسجام الصوتي الداخلي المتأتي من التوافق الصوتي بين الكلمات ودلالتها، أو بين الكلمات بعضها ببعض [١]، هذا من جانب، ومن جاني آخر أن الإيقاع الداخلي" هو ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج"[٢]؛ فهو التناسب في انتقاء الحروف داخل الكلمة صوتيًا ودلاليًا، وقد يتوفر الإيقاع في التوازي والتناسب، ويبدو لنا التوازي ظاهرًا في نصّ بديع الزمان الهمداني ملغزًا في الكرسي[٣]:

أخوان مصطلحان صلح عتاب متعانقان تعانق الأحباب

كل يباعد عن أخيه رأســه دَلاّ عليه أي بأني الآبي

يحكيهما في الشكل لام لف جرت في خطة يد حاذق الكتاب

حتى إذا أكرمت منا واحدا فله الإهانة لا من استيجاب

شيء يسرك عكسه ويسرني إن كنت منفذه يدى أصحابي

ورد في المقطع توازٍ متمثلًا بـ(يباعد، الآبي)،وهناك تجنيس متوازٍ(مصطلحان، صلح)(متعانقان، تعانق)،(يسرك، يسرني)، في هذه المفردات اتفاق في المعنى؛ إذ إن(مصطلحان) هي معنى صلح نفسه، والتعانق أيضًا تحمل دلالة المصالحة، وعليه فالصلح، كذلك الصلح والتعانق كلاهما تدلان على المحبة، و(متعانقان) و(تعانق) سيّان، هذا التوازي المعنوي لا يعني تطابقًا؛ بل اختلفت التراكيب والأبنية للمفردات، لربما لم يضف الشاعر للتعانق شيئًا عندما زاد (تعانق الأحباب) بوصف أنّ التعانق لا ينتج عنه سوى المحبة التي هي سبب الصلح والتعانق؛ لكنه هيأ المتلقّي ليتصوّر المشهد، ويشاهد

---

[١] ينظر: بنية اللغة الشعرية : ٧٥ .
[٢] الإيقاع في الشعر العربي : عبدالرحمن الوجي : ٧٤ .
[٣] ديوان بديع الزمان الهمذاني : ٤١ .

الوصف الدقيق وكيفية تقريب الصورة منه وإليه، وماهيّة الموصوف؛ فمهدت المترادفات المتناثرة في النّصّ على إماطة لثام التوازي الدلالي المستعمل في النّصّ.

أمّا مهيار فكان التوازي أمرًا أسلوبيًا واضحًا، محققًا من خلاله ما يطمح إيصاله للمتلقي من مشاعر وأحاسيس في أعذب نغم وأجمل صورة[1] ومن ذلك في قوله ملغزًا لقوس صفراء[2]:

أخرس يبدي كل ما دقّ خفيًّا وغــمض

ترى دمـــا ترضعه ولم تلد ولم تحض

والتوازي هنا جاء طباقًا، على نحو (أخرس ـ يبدي كل ما دقّ)، (أمّا ترضع ــ لم تلد)، فكيف بالأخرس أن يبدي؟ وكيف بالأمّ التي لم ترضع أن تلد؟ وبهذا رصف الضدّ جانب ضدّه يعدّ التناسب لازمة من لوازم الإيقاع وجاء في الشعر تأثّرا بنظرية فيثاغورس الداعية إلى النسبة والتناسب العددي، ويحدث أن تتوفر من الأنغام المتلائمة تنافر غير مدرك من لدن المتلقّي، أمّا الإيقاع الخارجي المتمثل بـ(الوزن والقافية)نلحظ فجوة: مسافة توتر قد ظهرت في قصيدة عبد الصمد بن المعذل ملغزًا في العقرب[3]:

بنــت ثمّانين بفيها لُثغَــهْ

شوهاء ورهاء كطين الرَّدغهْ

ممشــوطة لمتها المثمّغهْ

ملوية أصداغها المصمغة

مخضوبة في قمص مصبغهْ

---

[1] ينظر: حفريات لغويّة في شعر مهيار الديلمي (دراسة تفكيكية في ضوء جدلية السياق والنصّ): د. عامر صلال راهي : ١٧١ .

[2] ديوان مهيار الديلمي: ١٥٧/٢ .

[3] شعر عبد الصمد بن المعذل: ١٢٥ ـ ١٢٦ .

إلى آخر النّصّ الذي جاء على بحر الرجز، وتعدّ فجوة واحداث توتر للقصيدة والمتلقّي ولربما حتى علماء القوافي تعدّ خروج على قواعد القوافي؛ إذ "هي من" المتدارك" مرة ومن " المتراكب" أخرى وهذا خروج على قواعد القافية في عرف المتزمتين من علماء القافية "[١] والمتعارف أن القصيدة تأتي على بحر واحد من بدايتها وحتى الختام وهذا لا فجوة ولا اندهاش للمتلقي؛ لكن عندما تتذبذب قوافي القصيدة وتأتي على أكثر من قافية، هنا احداث توتر للمتلقي وللقصيدة وفجوة تجتاح الأبيات، وانتقال الشاعر من قافية المتدارك إلى قافية المتراكب في جوّ القصيدة العام يؤسس بذلك جوّ للفجوة لتحدث توترًا؛ لتتذر بدخول الشعرية للنصّ " ويتجسد ذلك كله في البنية الإيقاعية متواشجة مع البنية الدلالية "[٢] وانتهاء قافية المتدارك كأنّما دلاليًا ينذر بما تحدثه لدغة العقرب في الجسم قد تؤدي إلى نهاية حياته؛ وإن لم يمت فأنها بداية جديد، وهو بذلك بدأ بقافية المتراكب ليكون الانتقال كليًّا وانتقال الإيقاع "لا يرد بتكامله الأساسي وتناسقه حتى مرة واحدة؛ بل يخضع لحركية حادة جديدة "[٣] تمثلت هذه الحركة بالانتقال من قافية لآخرى معلنة بذلك شعرية النّصّ، وهذا التداخل في القوافي يقل كلما رجعنا إلى الخلف تاريخيًا " فالفجوة: مسافة التوتر أكثر بروزًا، مثلًا في الشعر العربي الحديث منها في الشعر العباسي، وهي أكثر بروزًا في الشعر الجاهلي منها بروزًا في الشعر العباسي، وهكذا."[٤]، وحتى المفردات التي استعملها الشاعر تدل على التلوّن والتعدّد مثلًا (ورهاء، ممشوطة، ملوية، مصمغة، مخضوبة، مصبغة ...) الملوية دلاليًا تناسب الالتواء في الإيقاع ودلالة المصبّغة والمخضوبة، وانتقال الشيء من لون إلى آخر تناسب كليًّا مع الجوّ العام للنصّ، وقوة الوصف وحدّته هيأت للشاعر الفرصة للهروب من النمط، وإحداث فجوة عن طريق التنوّع الإيقاعي ليجعل نصّه في حيز الشعرية، وإن كان سابقًا للأوان الشعرية.

---

[١] شعر عبدالصمد بن المعذل: ١٢٥ .
[٢] نفسه : ٥٤ .
[٣] نفسه : ٥٥ .
[٤] نفسه : ٥٢ .

الفجوة : مسافة التوتر التركيبية :

يحدث في الشعر أن يأتي تركيبًا مدهشًا، يحمل في طيّاته فجوة بمسافة توتر تحدث للمتلقي اضطراب تجعله يقف ليرى ما السبب الذي جعل التركيب في النّصّ يتحوّل ويحدث تباعدًا في الجوّ العام للنصّ، وهناك حيث العصر العباسي والأوصاف الملغزة، المحدثة للاضطراب في سماء تلقي المستهلك، المحدثة للتوتر الناتج من تلك الندوب في التوقع، وهذا ما حصل في نصّ ابن الرومي قوله ملغزًا في الشيب[1]:

ومن نكد الدنيا إذا ما تنكرتْ أمورٌ وإن عُدَّت صغاراً عظائمُ

إذا رُمتُ بالمِنقاش نتفَ أشاهِبي أُتيحَ له من دُونهنَّ الأداهمُ

فأَنتفُ ما أهوى بغير إرادتي وأَتْرُكُ ما أَقْلى وأنفيَ راغمُ

يُراوغ منقاشي نجومُ مَسائحي وهُنَّ لعيني طالعاتٌ نَواجمُ

شبّه الشاعر الشيب بالأشهب، ووصف الشعر الأسود بالأدهم الذي ينتف بالمنقاش؛ إذ نلحظ تخلل النّصّ أوصاف وتشبيهات للشيب؛ لكنها تبدو ملغزة نوعًا ما بعيدة عن مسميات الشيب وكيانه، لذلك حصلت الفجوة، وفي ظل هذه الأوصاف يقف المتلقّي حائرًا إلى أي صوب يتجه؟ فيبدأ بالتوقع ويقول مقصد النّصّ هذا، وتتواتر التوقعات وتتدّرج حتى يصدم ويفاجئ بتهشّم توقّعه في وصف آخر مختلف عن السابق، فمثلًا يبدأ بتشبيه الشيب بالأشهب نظرًا لتقابهما من ناحية البياض؛ ثمّ الشعر الأسود بالأدهم نظرًا لمناسبة اللون لكلا الموصوفين؛ ثمّ يستعمل الشاعر النتف كون دلالة النتف تأتي مناسبة لدلالة انتشار الشيب على كل الرأس، بوصف أن النتف هو النزع المتتابع في كل الاتجاهات، بعدها يتحدث الشاعر عن إرادته وكيف أنّه راغم على ذلك الشيب متخليًا عن شعره الأسود بغير رغبة، والشيب، والشهب، وإن كانت هناك قرينة تربطهما ، وتربط الشعر الأسود بالأدهم، يحصل ويقترب الوصف من الشيب عند الشهب، ويبتعد مع النجوم المسائح.

[1] ديوان ابن الرومي : ٢٢٧/٣ .

(فجوة) **(مسافة توتر)**

شهب _ أدهم ________ شعر __________ نجوم

عندما ذكر الشهب اقترب بفجوة قليلة؛ لكن في بادئ الأمر ابتعد المتلقّي بفجوة متوترة سببها (الشعر) وكيف يحصل الربط الدلالي بين هذه الأوصاف، وعلى هذا الانتقال في التراكيب تحدث الفجوة في النّصّ، وتراصف تراكيب النّصّ والنسق الموجود فيه محدثًا للفجوة، فعندما قال (منقاش _ نتف)، وذكر (الأشاهب)، فالمتوقع ذكر شيء من قبيل الفضاء عند ذكر (الأشاهب)؛ لكن حصل وجاءت الفجوة عن طريق ذكر (الأداهم) لتخلخل النّصّ بتوتر ذي مسافة بعيدة عن الواقع المعتاد للون الشهب؛ فجاء نتف مفعول به للفعل رمتُ، والمتوقع أنّ يأتي بعد الفعل فاعل؛ لكن الشاعر انعطف وجاء بجملة معترضة _بالمنقاش_ والمنقاش والنتف كلاهما اجتلبهما الشاعر كي يقول أنّ حوادث الدهر اقتلعت السواد ووشحت الرأس بالبياض؛ فجاء خيال الشاعر وخطف المعنى الرتيب وأورد معنى مكتسبًا مخالفًا الواقع ليدفع بذلك الفجوة للظهور في النّصّ معلنة بذلك توترًا حادً، وما يحدث هنا هو أن المحور التراصفي قد أزداد تحديدا " تنتفي الاختيارات السابقة المذكورة " جميعا، ليتأكد اختيار واحد من المحور المنسقي هو صيغة المفعول به " نتف " الذي يعود على الشعر " تشبيهًا "، بيد أن الاختيارات التي تتلو عبارة "رمتُ " هو " بالمنقاش نتف أشاهبي " وبمجرد ورود الكلمات، أيّ تحقق الاختيار لتلك الكلمات فإن العبارة بأكملها تتغير جوهريًا، وتنشأ ضرورة للعودة إلى قراءتها ومعاينتها في ضوء جديد هو الاختيار المقترح [١].

التوتر حصل عندما شبّه الشيب بالشهب، ولا يوجد ربط بين هذه الأوصاف، ربما هناك توافق بين الشيب والشهب من حيث اللون والبريق؛ لكن لا ربط بين النجوم والشيب، بوصف النجوم سوداء، لذلك حصلت دهشة المتلقّي ودفعته إلى حيز التأويل، عندما ذكر

---

[١] ينظر: في الشعرية : ٢٧ .

الشاعر (رمتُ) تصوّر المتلقّي شيئًا ما سيفعله الشاعر، إذا لم يكن هناك خرق للعادة؛ لكن خيبة أمل جرّت أذيال توقع المتلقّي عندما قرب الشيب من الشهب، الشيب شعر والشهب أجرام سماوية؛ فكيف يصبح الشعر شهب؟ وليس ثمّة شكّ في أن الاختيار المتحقق ينسب العبارة الآن إلى كون لغوي، رؤيوي وانفعالي محدّد ويقصيها عن أي كون آخر، فهي لا يمكن أن تنتمي إلى كون عالم الفضاء؛ بل تنتمي بالضرورة، إلى كون الشاعر[١] فهنا تخلل النّصّ " هزة " بتعبير بارت وهذه الهزة لا يمكن أن تحلل، لأنها داخلية للنص، والعمق الدلالي في الأبيات هو سبب الفجوة والدلالة العميقة هي من كشفت لثام النّصّ حيث الشهب والنجوم والشيب قريب من الشهب، على نقيض النتف والمنقاش والنجوم البعيدان والعميقان في آن واحد، بوصف أن الشعَر إذا تمّ نتفه بالمنقاش قد انتفى من الرأس، أنّى له أن يتحول إلى أبيض؟، وهذا البعد قربه السياق للقصد الأصلي، وإن ما يحقق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين النجوم والشيب من جهة؛ ثمّ وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعة؛ ثمّ الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي التي لم تتحقق[٢]، وهنا كانت الشعرية داخلية جوهرية تقلب موازين التراكيب وتجعل غير المناسب يبدو مناسبا من خلال جو تفرضه على النّصّ لتجعل غير المألوف يبدو مألوفًا.

أمّا نصّ المتنبي الآتي فقد كان ذو فجوة متوسطة بين القوة والرخاوة؛ إذ ألغز للعبة عند بدر بن عمار[٣]:

وَذاتِ غَدائِرٍ لا عَيبَ فيها سِوى أَن لَيسَ تَصلُحُ لِلعِناقِ

أَمَرتَ بِأَن تُشالَ فَفارَقَتنا وَما أَلِمَت لِحادِثَةِ الفِراقِ

---

[١] ينظر: في الشعرية : ٢٧ .
[٢] ينظر: نفسه : ٢٨ .
[٣] ديوان المتنبي: ٩١/٣ . .

إذا هَجَرَت فَعَن غَيرِ اِختِيارٍ وَإن زارَت فَعَن غَيرِ اِشتِياقِ

نلحظ في النّصّ وصفًا للّعبة ؛ لكن في هذا النّصّ قلل الشاعر الفجوة ليخف التوتر على المتلقّي، أختار الشاعر قرائن تدل على أن الموصوف ربما ليس أنسيًا؛ ثمّ دلالة الغدائر تقرّب الوصف من الأنسنة يعود بعدها الشاعر ليقول أنّها لا تصلح للعناق، وبهذا ابعدها عن الشعور الإنساني؛ ثمّ (أمرتُ بأن تُشال) اقترب الوصف أكثر صوب اللعبة؛ إذ أنه أمر بأن ترفع ولو كانت إنسان لمشت وحدها دون الرفع، بالفعل لا تأبه لحادثة الفراق وإن كان تعبير مجازي عن استعمال دلالات الأنسنة للجماد، كذلك (إذا هجرت فمن غير اختيار) دليل على أن لا إرادة لها، لا شكّ في أن اللعبة لا احساس لها كي تشعر بالاشتياق عند الزيارة، والنّصّ عبارة عن تعبير مجازي عن وصف اللعبة مستعملًا فيه الشاعر دلالات تقارن بين الأنسنة والجمادات؛ إذ لا تصلح للعناق، لا تأبه للفراق، لا تشتاق، وهذه من صفات الإنسان وليس الجماد.

والتركيب في هذا النّصّ حصل فيها تقديم وتأخير، مثلًا قدّم التوكيد (ذات) على المؤكد(غدائر)، والمتعارف عند علماء النحو أن التوكيد يأتي لاحقًا للمؤكد، كما وقد حصل تأخير لـ(لا النافية للجنس واسمها) بعد الصفة، ومن حق (لا عيب فيها) التقديم، كما وأن من حق المتلقّي على الشاعر أن يجد له مساحة من خلال قريضه؛ ليكون عنصر فعّال يخرج من نطاق التلقي إلى نطاق الاستهلاك ويعيد انتاج النّصّ ثانيًا، في صدور الأبيات شتّت الشاعر المتلقّي وبعده؛ لكن أنصفه في أعجاز الأبيات وخفّف من حدّة الفجوة ليخف التوتر؛ إذ أن الدلالة الخفية والعميقة للنص هي من تساعد المتلقّي في فهمه للنصّ، في أعجاز الأبيات كان الشاعر يحوم حول المراد؛ لكنّه لم يغيّب المتلقّي؛ فأعطاه مساحة مصحوبة بفجوة ومقدار من التوتر لينطلق منها إلى خفايا النّصّ . في صدور الأبيات هناك تشبيه بعيد عن اللعبة، وفي أعجاز الأبيات تشبيه مقارب، و" بين التعبيرين عالم كامل من المغايرة والتمايز ، والانتقال بينهما هو انتقال من العادي إلى

الخارق، وعبور للمسافة القائمة بين اللاشعرية والشعرية "[1]، كون الشعرية تحتضن الانفلات والمغايرة والاختلاف والبعد عن الصريح، وعلى هذا كان لغز المتنبي للّعبة، وزجّها في معنى الأنسنة هو في حيز جيد للشعرية الحديثة.

في خروج المتنبي عن النسق ومحاولة التوافق بين الإنسان والجماد هو جديد على مستوى الدلالات المادية والمعنوية "وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة : مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية، وفي بناها التركيبية، وفي صورها الشعرية "[2]، في المكونات الأولية تحدث الفجوة، بوصف أن كيف للحيّ وغير الحيّ أن يجتمعا؟ ويحصل بعدها التوتر بين النّصّ والمتلقّي؛ لكن تبدأ الفجوة بالاختفاء تدريجيا عندما يطالعنا انعدام الشعور عند الموصوف في اللغز، وكيفية حصول الدمج بين الكائنين (الحيّ، غير الحيّ)، ومع كل هذه الدلالات فمن الممكن أن يحصل تواشجًا يحكم النّصّ ويصل به إلى برّ الأمان. ولمّا كان النّصّ لا يفهم إلا من خلال السياق، باعتبار وحدانية المفردة لا تعطي معنى مركبًا يحمل صورة فنية جميلة؛ لذا قال أبو ديب في فجوته وتوتره أنهما يستندان إلى مفهومي العلائقية والكلية، وقد اكتنفت النّصّوص السابقة تلك الخصيصة العلائقية[3] أي تجتمع كل مكونات النّصّ لتصل إلى معنى واحد يجمع شمل النّصّ، وبهذا نقول" أنها القراءة العارفة "[4]، حيث القراءة والشرح والتحليل والتسويف ليصل إلى المعنى الكلي للنص وبهذا يكون المتلقّي منتج آخر للنص؛ لأن الناصّ قدمه بشكلٍ ملغز مشتّت الأطراف بحاجة إلى جمع وتأطير، وهذا ما قام به المتلقّي من خلال المزاوجة" بين الرؤية القبلية للقارئ وبين المعاني التي يحتويها النّصّ **أو**

---

[1] في الشعرية : ٣٠ .
[2] نفسه :٣٨ .
[3] ينظر: نفسه : ١٤ .
[4] العلاقة بين القارئ والنص : رشيد بن حدو : ٤٧٧ .

التي يستخرجها القارئ منه "[١]، وهنا تكون سلطة المتلقّي على النّصّ مقيّدة بمعلومات قبلية وخزين سابق يوجه النّصّ.

بناءً على المستويات التي حدّتها سيزا قاسم في تقسيماتها للقراءة على "المستوى الحسي، ومستوى الفهم، ومستوى التعرف، ومستوى التفسير"[٢]، وعلى هذا التقسيم فإن الفجوة تحصل حال سماع المتلقّي للفظ الغدائر، المستعمل في النّصّ ضمن المستوى الحسي، وهنا يصل للتوتر في مستوى الفهم، وبعدها يحاول التعرّف على ماهيّة الربط بين الأشياء ليصل إلى التفسير، المعوّل عليه في فهم النّصّ، والتوصل لشفرته التي تحلّ لغزه وتوصله للمعنى الحقيقي للنصّ.

الفجوة : مسافة التوتر الدلالية :

الدلالة هي وكما معروف عنها أنّها معاني الألفاظ المستعملة في النّصّ، ودلالة النّصّ تكمن في مدلولات ألفاظه، إذ اللفظ يظهر الدلالة، أمّا أبو ديب عنده الدلالة تكمن في المغايرة؛ إذ يقول: " الدلالة، في تصوّري، هي أن المشابهة بذاتها وفي ذاتها ليست العنصر المولّد للصورة وليست، بالتالي، العنصر الذي يفجّر الشعرية؛ بل أن المشابهة شعرية بقدر ما تمنح الفرصة لإدراك المغايرة أو لتأكيد التضاد وإضاءته وبلورته "[٣]ومن ثمّ فالتضاد والانزلاق عن المتعارف هو بؤرة الدلالة الشعرية عند أبي ديب" وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة (أو المكتشفة) كلما كانت الصورة أعمق فيضًا بالشعرية وأكثر ثراء بها "[٤]، ومن مصاديق الفجوة الدلالية قول كشاجم ملغزًا في العود[٥]:

مُخْطَفُ الخَصْرِ أَجْوَفٌ جِيْدُهُ ضِعْفُ سَائِرِهْ

---

[١] هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي : قاسم مقداد : ٤١ .
[٢] القارئ والشعر : سيزا قاسم : ١٣٣ .
[٣] في الشعرية : ٤٧ .
[٤] نفسه : ٤٧ .
[٥] ديوان كشاجم : ٩٥ .

لَفْظُهُ لَفْظُ عَاشِقٍ يَشْتَكِي هَجْرَ هَاجِرِهْ

ذُو لِسَانَيْنَ فَوْقَهُ عَدَّلاَ مِـنْ مَقَادِرِهْ

أَنْطَقَتْهُ يَـدُ امْرِئ فَـاتِرِ اللَّحْظِ سَاحِرِهْ

فَحَكَى عَنْ ضَمِيْرِهِ مَا جَرَى فِي خَوَاطِرِهْ

تحدّث الشاعر واصفًا العود بطريقة ملغزة حاملة الدهشة إلى نفس سامعها، متتبعًا في رسم صورته "خطا بيانيًا يبدأ بالمشابهة الجزئية ثمّ يصل عبر مدرسة البديع العربية ... إلى خلق صورة شعرية تطغى عليها فجوات واسعة وتضاد حاد بين أطراف الصورة"[١]، فقد حاول كشاجم تشخيص عوده وتجسيمه في المحاكاة والتعبير عما يجول في الخواطر؛ لكن دلالة النّصّ مجتمعة توحي بشيء من المدلول وعندما يقف المتلقّي على النّصّ وإعادة سماعه أكثر من مرة يصل لفهم دلالة النّصّ، ولا سيّما أنّ الجماد والإنسان ضدان مع إمكانية أنسنة الجماد وتجسيده، وهنا يبدأ الشاعر بالتدريج ليصل إلى جعل الضدين سواء بتزايد الفجوة في النّصّ؛ إذ "إن ازدياد درجة التضاد، ثمّ البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية "[٢] فقد بدأ الشاعر الفجوة بدرجة تجعله مقبولًا عند المتلقّي " الشاعر ينشئ نصًّا يتسم بالمقبولية عند المتلقّي، وبدون هذا التقبّل لا وجود للشعر، فالتقبل هو الذي يمنحه مشروعية الشعرية [٣] والمقبولية في الشعر اختلفت عما كانت عليه، حيث التحليق في الخيال والمخالفة والمماطلة مع النّصّ، وهذا ما نادت به الشعرية المعاصرة؛ ثمّ يتدرج الشاعر بفجوته المنتشرة في النّصّ ويتدرج في وصف العود إلى أن يصل إلى جعل للعود ضميرًا ويتحدّث عمّا يجول في خاطره، وهذا التحديد قد يكون القدر المشترك بين مختلف تحديدات العلاقة[٤] بين الدال والدلول والمتمثلة بدلالة

---

[١] في الشعرية : ٤٧ .
[٢] نفسه : ٤٧ .
[٣] ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة : صلاح فضل : ٢٣ .
[٤] ينظر: في الشعرية : ٤٦ .

انبعاث الصوت من العود عند تحريكه(**انطقته يد امرئ**) وهذا النطق محكوم بمن يعزف به(فاتر اللحظ ساحره)؛ فالدلالة الكليّة للسياق قد تدل على العود وعلى غيره ، لكن الذي ينحى بها منحى العود هو التعبير المرهف في الوصف ولا سيّما صوته الذي أبدل الشاعر دلالة الحكي مكان دلالة الموسيقى المنبعثة.

ومن التجليات الأخرى على رمزية الدلالة وفجوتها نطالع قول عبد الصمد بن المعذل ملغزًا في وصف الحية[1]:

كــأنّ وَرْســاً شبَّهُ بِعِظْلِمِ

عــلى قَراه نضحا بالعَندمِ

أرأسُ أهوى كالجديل المبرمِ

ذو مِذْرَبٍ مثل السِّنانِ اللَّهذمِ

يستنبط المهجة من قبل الدمِ

ودلالة النّصّ هو تشبيه الحيّة بنبات الورس الذي شُبه الظلام، وعلى ظهره نضحًا من نبات ذا لون أحمر، وكان عظيم الرأس سقط كالحبل المبرم، ذو لسان كأسنان الرمح الحاد[2]، كل شيء في النّصّ مستعمل فيه شيئين حتى الوزن والقافية؛ إذ البحر من الرجز والقافية من المتدارك، وهذا التنوع هو مناسب لسياق النّصّ بوصف أن الشاعر يصف الحية بالنبات حينًا، وحينًا يصفها بأنّها عظيمة الرأس كالحبل، ثمّ يصفها بأنّها كأسنان الرمح حدّة، وانعدام الشبه بين الحية والنبات هو من خلق الفجوة الدلالية ومنح النّصّ شعريته ؛ إذ" إن التشابه المطلق يعدم التشبيه أو الاستعارة أو الرمز ويمنع تدفق الشعرية. وقد عرض ريتشارد فيما بعد فرضيته المعروفة في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع

---

[1] شعر عبد الصمد بن المعذل : ١٧٣ ـ ١٧٤ .
[2] ينظر :نفسه : ١٧٣ ـ ١٧٤ .

على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة والاختلاف "[1] ومحاولة الشاعر في المغايرة في وصف الحية واكسائها ثوب النبات كونها هي من منحت نصّه الشعرية؛ لكن حرصه على استعمال التشبيهات الدالة على الموت والظلام؛ فهذه بدورها تقرّب النّصّ من المشبّه (الحية)؛ فابن المعذل حام حول فعل المشبّه في الآخر دون الاكتفاء بوصف المشبّه فحسب؛ ثمّ عرّج الشاعر على انتشار النبات ذي اللون الأحمر في دلالة على الدّم، ووصف لسانها _لسان الحية_ وقد أصاب التشبيه ههنا، بعدما استوفى الدلالة من خلال ذكر الاستعارات الدالة على الحية دون التصريح بها، وهنا " كما تنشأ الفجوة من ادخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريبا"[2]، بالنظر لاختلاف كينونة النبات والحيوان ؛ فعمد الشاعر إلى ادخالهما في علاقة جديدة ذات مسار مختلف؛ فلم تتأت الشعرية من المتعارف والتقليدي؛ بل جاءت من تفتق في صلابة الأشياء ذاتها ومعها توالدت عوالم جديدة وأبعادًا طرية " ليست كائنة فيها بل هي وليدة الفاعلية الشعرية الغوّارة"[3] ففتح ابن المعذل بذلك عوالم النبات والحيوان لتتضام مع بعضها مولدة بذلك استعارات وتشبيهات مختلفة أكثر من رائعة.

الفجوة : مسافة التوتر التصوّرية :

اختلف تصوّر الشاعر العباسي عمّا كان عليه سابقًا، وبَعُدت المسافة بين المشبّه والمشبّه به وأصبح الإغراق في الخيال والانشراح للغموض وترك الوضوح في التصوّر الشاعري من أسمى سمات الشعرية العباسية إن صح التعبير، وفي صدد التصوّر المغاير والخيال المختلف والبعد عن المتلقّي وحدوث الارتباك بين المشبّه والمشبّه به يطالعنا قول دعبل الخزاعي في وصف البازي ملغزًا[4]:

كأنّهُ لمّا غــدا والصّبحُ لم يَنبلِجِ

---

[1] في الشعرية : ٤٦ .
[2] نفسه : ٥٠ .
[3] نفسه : ٥٠ .
[4] ديوان شعر دعبل الخزاعي: ١٢١ .

قائدُ جيشٍ جحفلٍ سارَ لقبض المهجِ

فجسمهُ من فضةٍ ودِرعُه من سَبَجِ

نلحظ كيف أبعد الشاعر المسافة بين البازي _الطائر_ والإنسان (قايد الجيش)، وكيف ينقضّ على فرائسه قابضًا لأرواحهم؛ ثمّ أقحم الوصف بذكر الفضة وهذا منافي للعادة؛ إذ يكون الجسم من اللحم؛ لكن مجيئه فضة هذه فجوة أخرى تجتاح النّصّ وتراتبيته التنظيمية، على أن القصيدة فجأة تعبر من محور تناميها إلى محور آخر، مفتعلة فجوة : مسافة توتر حادة [1]الفجوة الصورية جاءت هنا باعتبار الخلفية الإبداعية لمنتج النّصّ التي ينطلق منها الشاعر إلى خضمّ فكر المتلقّي، وإن عدم التنظيم في الترميز يعطي الضوء الأخضر لخروج الفجوة في النّصّ بالرغم من أنّها _أيّ الفجوة_ " تميّز الشعرية تمييزًا موضوعيًا قيميًا، وإنّ خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"[2].

في اللغز تظهر الفجوة جليّة، بوصف أن اللغز تحيير لعقل المتلقّي وملاطفته واستلهامًا لموروثه الفكري من خلال عدم التنظيم التركيبي أو التصويري كونهما من لوازم ضرورية الألغاز، وهذا ما نوهنا له في أعلاه من كينونة تماهي التنظيم، لا يعني سقوط للغز أو انعدام لفكرته، بوصف سيطرة البنية العميقة والفكرة المنتشرة في اللغز؛ وإن" ما يؤسّس هو منهج الاكتناه، يرى البنية بما هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحوّل اللغة بمعناها الأوسع إلى بنية معقّدة تجسّد البنية الدلالية مطلقًا في اكتماله "[3]؛ وعلى هذا الأساس فإن اللغز ليس سطحيًا يؤخذ ما ينطق منه فحسب؛ بل لابدّ من الولوج في البنى العميقة له وكل ما يحيط به للوصول إلى الدلالة، وعدم حصول الفجوة أو

---

[1] ينظر : في الشعرية : ٢٩ .
[2] نفسه : ٣٠ .
[3] جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر): كمال أبو ديب : ٩ .

اختفائها من النّصّ ومن ذهنية المتلقّي تدريجيًا بوصف وصوله للقرينة بين المشبّه والمشبّه به.

والقرينة في النّصّ هي تحليق البازي وهيمنته وكبريائه باسطًا جناحيه متماهيًا في جوّ السماء مع تموّجات جسمه اللمّاع؛ وكأنه مكتسي بدرع فضة، كل هذه التشبيهات هي من الذائقة العربية القارّة آنذاك واجماع أكثر الشعراء على توصيف البازي بالقائد وعسكرته، فهذا ابن المعتز يصفه ملغزًا بقوله[1]:

تَخالُهُ أَسوارَ جَيــشٍ أَبلَخا أَوسَعَهُم جودٌ يَدينُ وَسَخا

تَمَّت بِهِم حالٌ لَهُم مِثلُ الرَّخا أَخافَ طَيرَ أَرضِهِ وَدَوَّخا

يُعجِلُها في مائِها إِن رَسَخا حَكَّمَ فيها مِنسَراً مُضَمَّخا

وَمِخلَباً بِدَمِها مُلَطَّخا عَوائِذاً مِن خَطفِهِ وَصُرَّخا

كَأَنَّهُ لَمّا قَطَعنا فَرسَخا مُصحَفُ وَرّاقٍ أُدِقَّ نُسَخا

لعلّ هذا التقيّد بتشبيه البازي بقائد الجيش من لدن الشعراء ولا سيّما ابن المعتز _وهو من الحاشية المالكة، فهو ربيب الخلفاء_ والبازي من خواص الجوارح المحبّب لنفوس آبائه واجداده من الخلفاء العباسين **(المأمون والمهدي والمستكفي)**، وسبب هذا التعلّق هو هيئة البازي وشموخه مستسيّدًا للأجواء حين تحليقه، وهذا يوافق ما يكون عليه قائد الجيش الشجاع حين يفرض وجوده وسيطرته بقوة وشموخه على الأرض؛ لكن ابن المعتز عمد إلى مفاجأة المتلقّي بفجوة تجتاح الوصف وهي (مصحف وراق)، وهنا جمع بين المتناقضات (البازي وقائد الجيش والمصحف الوراق)، وتشبيه ابن المعتز للبازي بالمصحف الوراق من جهة تنظيم الورق وتصفيفه، كما تنظيم أجنحة البازي وانتظام صفّها حين الطيران، فاختلاف الفجوة ههنا لم يأتِ عبر التركيب النظمي ولا عبر الصورة

[1] ديوان ابن المعتز : ١٢٢/٢ .

الشعرية؛ بل على مستوى تصوّري صرف يتجسّد في المسافة الطبيعية من التوتر الكامنة في الدلالات العميقة على البازي وقائد الجيش وكيفية إبدال كل ورود للبازي في النّصّ بقائد الجيش[١] والصورة الشعرية هنا مركبة ذات دلالات عميقة، وما الصورة الشعرية إلا "وظيفة من وظائف ما نسميه (الفجوة أو مسافة التوتر) لأن لغة الشعر دلاليًا، لغة تتجسّد في فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين ينشأ تخلق (فجوة : مسافة توتر) على درجات مختلفة من السعة والحدّة بين اللغة الشعرية واللغة اللاشعرية "[٢]، ومسافة التوتر في نصّي دعبل وابن المعتز كانت عالية الفجوة، بوصف التجسيد والأنسنة وتداخل الصفات ما بين الحيوان والجماد _الفضة والمصحف الوراق_، والبعد في الصورة الاستعارية المجازية في الوصف هي من عمّقت درجة الفجوة في النّصّ.

وهذا اللون من الانحراف هو ما "يمكن تقبّله باعتباره مصدرًا للشعرية، هو انحراف داخلي : أي الانحراف الحاصل في بنية النّصّ فعلًا، دلاليًا أو تصوريًا، أو فكريًا، أو تركيبيًا "[٣]، والانحراف الداخلي في رسم صورة البازي أدّى بدوره إلى انحراف فكر المتلقّي عن المسار المعهود، بوصف الفجوات المتناثرة في النّصّ.

من النّصّوص التي شابتها الألغاز والتواءات النّصّية التي بها حاجة إلى متلقٍ أديب، يطالعنا قول البستي[٤]:

وَسارِيَةٍ لا تَمَلُّ البُكا جَرى دَمعُها في خُدودِ الثَرى

سَرَت تَقدَحُ الصُبحَ في لَيلِها بِبَرقٍ كَهِندِيَّةٍ تُنتَضى

وصّف البستي الغيم وشبّهه بالسارية، واستعمل مفردات تقلل فجوة النّصّ؛ إذ جعل البكاء رديف للمطر، جاعلًا من الثرى خدودًا يهطل عليها هذا البكاء، مشبّهًا بريقها ببريق

---

[١] ينظر : في الشعرية : ٣٠ .
[٢] نفسه : ٥٨ .
[٣] قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة : ٤١ .
[٤] ديوان البستي: ٣٧٠ .

السيوف (الهندية) التي تجعل نقع المعارك صباحًا مشرقًا، وكذا هي حال تلك السارية التي تجعل الليل صبحًا بفعل وميض بريقها؛ فشعرية النّصّ كامنة في تحوّل دلالته وانعطافها عن المعهود إلى الجديد المتمثل بسعة المحور النسقي وابتعاد تحديد الاختيارات المتاحة عليه[١]،وبهذا كان البستي مستعملًا فجوة أقل حدّة، وحاول دمج البكاء بالمطر، ووميض البرق بلمعان السيوف.

الفجوة: مسافة التوتر الموقفية:

الموقف في القصيدة هو السياق العام لها، والشاعر هو الذي يحدّد موقف القصيدة، وعلى صعيد الفجوة: مسافة التوتر الموقفية الرؤيوية؛ إذ هي ليست كون تركيبي أو علاقات تنظيم؛ بل كون ما ورائي: أيّ مستوى الموقف الفكري أو الرؤى الكليّة للنصّ أو الهاجس الوجودي الذي يشكّل منابعه العميقة[٢] وهنا أصبحت الفجوة منوطة بالموقف والرؤى الكلية للنصّ، وإن الرؤيا مبعوثة كشف، لا تجنح للشكّ؛ بل تتكأ على اليقين الذي هو مراد العمل الإبداعي[٣].

ومن الألغاز التي شابتها الفجوة الموقفية ما ورد على لسان مهيار الديلمي في قوله عن الدنيا [٤]:

وأُمٍّ يفوزُ بـــــــــإعلانها بنوها ويـــــُذْهَوْنَ من سرِّها
عجوزٌ ولـــودٌ تَعُدُّ البعولَ كثيراً وكـــــلٌّ أبـــو عُـــذرِها
إذا نتجت طامثاً كـــان ذا ك أشبهَ في الحزم من طُهرِها
يطاها بنوها وهـــم مسلمو ن حتى تعودَ إلى كفـــــــرِها
تدبِّرها أختها فـــي الرَّضاع فتمضِي الأمـــورُ على أمـــرِها

---

[١] ينظر: في الشعرية : ٣١ .
[٢] ينظر: نفسه : ٦٩ .
[٣] ينظر: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل : محمد كعوان : ١٨ .
[٤] ديوان مهيار الديلمي: ٧٥/٢ .

إذا ولـــــــدت بطنُها للتمامِ فــتىً شَهَرتْه عــلى ظهرِها
لها الفـــخر بالذكر والانتساب إليها وتبـــعد عـــن ذكرِها

وموقف مهيار من الأرض؛ إذ جعلها بمنزلة الأمّ ولها أولاد، وعلى الرغم من كبرها إلّا أنها ما تزال ولودًا، فضلًا عن كثرة تبعّلها وبطنها حبلى؛ ويستمر الشاعر في وصفه الملغز محدثًا بذلك فجوة موقفية كون القصيدة على حين غرّة تخرج من "سياق التجانس إلى سياق اللاتجانس دافقة نبض المكون الشعري، محوّلة إيّاه إلى زخمٍ طاغٍ في الانتقال (أي في إحداث الفجوة: مسافة التوتر)"[1]، وهذا الانتقال الموقفي من غير المتجانس يتمثل في كينونة العجوز لا تلد وأولادها يحرمون عليها؛ فجاء مهيار بمعكوسه وهنا تحصّلت فجوة من التوتر في النّصّ؛ جرّاء "هذا الصعيد الجديد، الذي استخدم صفة الماورائي لتمييزه تمييزا عامًا، قد تنشأ الفجوة: مسافة التوتر بالإشارة إلى الموقف الفكري الذي يطغى على القصيدة، أو الذي تنبع منه رؤياه دون أن تتجلى إلّا بعد حركة امتدادية طويلة تشغل فضاء القصيدة بكامله تقريبا"[2].

تتعدّد رؤى الشعراء حول ماهيّة الغيم وكيفية وصفه بصورة ملغزة، من ذلك ما جاءت به قريحة ابن المعتز في تشخيصه ملغزًا بسحابته الماطرة؛ إذ يقول فيها [3]:

باكيةٌ تضحك عــن بــروقِ سرتْ بجيبٍ في الدجى مشقوقِ
مالت إلى المحلِ اليبيسِ الريقِ كميلِ مشتاقٍ إلـــى مــعشوقِ
واشتملتْ على الثرى كالزيق حـــتى غـدا في منظرٍ أنيقِ
كأنما تحكي بكا المشوقِ

جسّم ابن المعتز السحاب، واصفًا حاله ضاحكًا ببارق الثغر، يجوب القفار والدياجي بجيب شقّه كرمه المدرار، محملًا هذه الصورة الشعرية في لوحة لقاء حبيبين أو

---

[1] في الشعرية : ٧١ ـ ٧٢ .
[2] نفسه : ٧٧.
[3] ديوان ابن المعتز : ١٩٥/٢ .

عاشقين قد فرّق الزمان بينهما؛ فاختلطت لديهما دموع الفرح بهذا اللقاء، ودموع الحزن لهول البعاد والفراق.

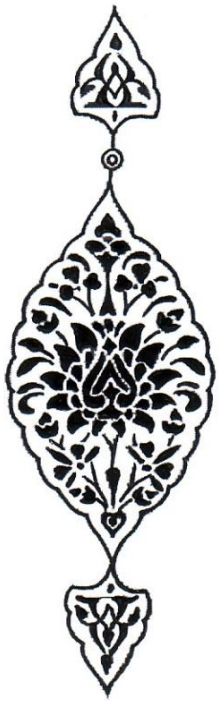
رؤية ابن المعتز للسحاب وكيف أنّها ضاحكة باكية، مشقوقة الجيب، كاسية المحل اليبيس ريّانًا، في العصر العباسي شاعت الفجوة الموقفية، بوصف تعدّد مواقف الشعراء سواء من ناحية ضوابط قول الشعر، أو من ناحية آرائهم في جوانب الحياة؛ فشاعت الاستعارات الغريبة والتشبيهات المبهمة كما لاحظنا سابقًا، وحدوث الفجوة ومسافة التوتر هي سبب ونتيجة للعصر؛ إذ اختلف كل شيء فلا غرو من الانفلات في المضمون.

وابن المعتز لم يكن بمعزل عن تطورات العصر؛ فهو قد ورث الخلافة كابرًا عن كابرٍ، فضلًا عن شاعريته وأدبه، وهذا ما سوّغ اتسام اشعاره باللغزية، والرؤى العميقة، والمخيلة الخصبة، والفجوة المتوترة؛ لكن في نصّه السابق _أعلاه_ لم تكن الفجوة بلغت درجة قصوى من الانفلات عن المتعارف والبعيد عن ادراك المتلقّي وفهم السامع.

استعمال ابن المعتز للمتناقضات(باكية_ تضحك)،(الثرى_ منظر أنيق)، هذه من سمات الرؤيا التي توافق في التأليف بين المتناقضات، وتمدّ النّصّ بشعرية لا حدّ لها، بوصفها تقوم بصدم المتلقّي ومفاجأته بصور لا وجود لها في الواقع المعيش، لصوغها من اللامحسوس محسوس، واللامنتظر منتظر[1]؛ فابن المعتز جعل نواة النّصّ قائمة على التناقضات لحمل النّصّ على محمل الشعرية التي تزداد عندها درجة التوتر[2]، موقف ابن المعتز ورؤيته للسحابة صوّرت لنا موقف جميل يعكس تلك الرؤيا للمتلقي.

---

[1] ينظر: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل : ٣ .
[2] ينظر: نفسه : ٣ .



الخاتمة

ونتائج البحث

الحمد لله الذي سقى بماء الفهم حدائق الفكر، الهادي إلى السبيل السوي، المنشأ في رياض العقل لطائف تروي الصادي، والصلاة التامة والدائمة على خاتم النبيين محمد وآله وصحبه المنتجبين، وبعد:

_ هناك من الألغاز التي أدهشت عقول العلماء، وحيّرت قرائح الأدباء؛ فكأنّها رياضة العقل، كما اتسمت الألغاز القديمة مقومات الشعرية الحديثة؛ فضافت له الجمال والشفافية.

خلص استقراؤنا في جنبات شعرية الألغاز العباسية إلى نتائج نراها مهمة وحريّ بالتسجيل نجملها بالآتي:

_ اشترك اللغز مع الأغراض الشعرية، معلنًا بذلك تعدّد أصوات المتلقين جرّاء الفهم المتعدّد، كما أنّ فيض الدلالة به حاجة إلى متلقٍ مختلف، ربّما متلقٍ خاص له سياسة ودراية في استيعاب النصّ الملغز ليبثّه للآخرين، على أن يتحمل المتلقي الخاص مسؤولية تعليمه _اللغز الذي جاء في مهنته كأن يكون ورّاقًا يفهم بلغز الوراقة، أو فلكي يفهم بأمور الفلك وألغازه وقس على ذلك_ ومنه سوف تتشح في العامة، ربّما مع المتلقي الخاص يُفهم اللغز أكثر من الشاعر، كون الشاعر يستعمل الالتواءات والتحايل على المتلقي، أمّا المتلقي الأول يفسّرها للعامة كما هي دون خفاء.

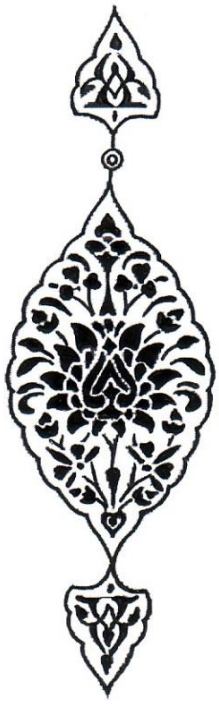
_ عمل تأويل اللغز على فتح آفاق جديدة في ذهنية المتلقي، من خلال اشراكه في العملية الإبداعية، كما أنّ في بعض الأحيان يأتي اللغز بوظيفة اجتماعية نادى بها الشعراء خدمة لأشياء مجتمعهم من حيث تخلّيه عن بعض الأمور التي تؤدي إلى المهالك متمثلًا بالغلمنة والخمرة وغيرها، على أنّ اللغز ليس ساكنًا؛ بل يحمل شمولية وتوليدًا للدلالة داخل بنيته الشعرية، تعمل على تحريك الأنساق داخله.

_ اكتنف بعض الألغاز اختراعًا جديدًا مع توليد للقديم، وفي أحيانٍ أخرى يأتي اللغز باختراعٍ لفكرة جديدة بكر دون توليد دلالي قديم شارك في تقديمها للمتلقي، كما أنّ بعض

الألغاز تحمل تحوّلات في دلالتها، وبعض الألغاز يكتنفها التحوّل حتى على مستوى البيت الواحد، وهذا التلوّن الدلالي يعطي المتلقي مرونة في التفكير، وينمي عنده القدرة على تأويل النّصّ.

_ لم تكن الألغاز علمية بحتة، ولا ترفيهية بحتة، ولا حتى مقصودة لرياضة العقل بشكل كامل؛ بل اكتنف بعض الألغاز غموضا شفافًا محببًا، مضيفًا إلى النصّ جمالًا يسحر المتلقي، كما نجد بعض الألغاز منزاحة عن المضمون الذي جاءت به، لتولد انزياح الانزياح، كون الانزياح الأول هو مضمون اللغز، والانزياح الثاني هو الانعطافات التي داخل اللغز، فيحدث أحيانًا فجوات وبياضات، محدثة توترًا على مستوى النصّ، سواء كان التوتر على مستوى الصورة أم الموقف أم التركيب وما إلى ذلك، وهذه البياضات كانت قد منحت المتلقي إذن الدخول للاشتراك في العملية الإبداعية، بعدما توتر للوهلة الأولى _المتلقي_ ثم انطلق مكوّنًا دلالات أخرى للنصّ.

شكرًا لله على توفيقه في إكمال هذه المذكرة، آملُ أن ينال جهدنا هذا خطوة من الرقي في سلم الفكر والعقل، راجية من الله تعالى أن تكون رحلة ماتعة ومفيدة للمتلقي في أروقة الألغاز الشعرية العباسية.



المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا: الكتب:

- آفاق التناصية: رولان بارت، تر: د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة_ مصر، ١٩٨٨م.
- آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس(دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم): د. بشير تاوريريت، عالم الكتب، القاهرة_ مصر.
- ابن الرومي (حياته وشعره) : عباس محمود العقاد : القاهرة ، مصر : نهضة مصر : ط١ : ١٩٣١م
- الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر وآليات التأويل : د. عبدالرحمن محمد القعود، عالم المعرفة، الجزائر، ١٩٩٠م .
- أبو العتاهية أشعاره وأخباره : تح : د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، دمشق_ سوريا، ١٩٦٥م .
- الإتقان في علوم القرآن : السيوطي جلال الدين : تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية للكتّاب، القاهرة_ مصر، ط١، ١٩٧٤م .
- الأحاجي والألغاز الأدبية: عبدالحي كمال، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، الطائف_ السعودية، ط٢، ١٩٨١م.
- إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي : د. عباس عبدالحليم عباس، وزارة الثقافة الفلسطينية، عمان، ٢٠٠٢م .
- الأدب العربي في الأندلس : د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٥م .
- الأدب والغرابة : دراسات بنيوية في الأدب العربي : عبدالفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار_ البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦م .

- إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر : عبدالقادر فيدوح، صفحات للدراسات والنشر، دمشق_ سوريا، ط١، ٢٠٠٩م .
- أساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل، مطبعة الآداب، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٥م
- استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية) : عبدالهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠٠٤م .
- إستراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) : بسّام فطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد_ الأردن، ١٩٩٨م .
- الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية : محمد الولي، مكتبة دار الأمان، الرباط_ المغرب، ط١، ٢٠٠٥م .
- أسرار البلاغة : الجرجاني عبدالقاهر: تح : محمد عبدالمنعم خفاجي وعبدالعزيز شرف : بيروت ، لبنان : دار الجيل : ط١ : ١٩٩١م .
- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، دمشق_ سوريا، طبعة ١٩٩٢م.
- الأسلوب بين اللغة والنّصّ: عزالدين الذهبي، المطبعة الوراقة الوطنية، مراكش_ المغرب، ٢٠٠٥م.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق: يوسف أبو العدوس، عمان_ الأردن، دار المسيرة، ٢٠٠٧م.
- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : موسى ربابعة: الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.
- الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: بيروت_ لبنان، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط٥.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي (الأسلوبية والأسلوب): نور الدين السدّ، الجزائر، دار هومة، ٢٠١٠م .
- إشكالية القراءة وآليات التأويل : حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ١٩٩٢م .

- الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، القاهرة_ مصر.
- الألغاز النحوية: الأنصاري جمال الدّين بن هشام، تح: موفق فوزي الجبر، دار الكتاب العربي، دمشق_ سوريا، ط١، ١٩٩٧م.
- الألغاز النحوية (الطراز في الألغاز): السيوطي عبدالرحمن جلال الدّين، تح: طه عبدالرءوف سعد، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة_ مصر، طبعة ٢٠٠٣م.
- ألف ليلة وليلة: مجهول المؤلف، منشورات عكاظ، الرباط، (د.ت).
- ألف_ ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة: عبدالملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران_ الجزائر، ٢٠٠٤م.
- الإمتاع والمؤانسة: أبي حيان التوحيدي، اعتنى به: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، بيروت_ لبنان، ٢٠١١م.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية : أحمد محمد ويس، بيروت_ لبنان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م .
- انوار الربيع في انواع البديع: علي صدرالدين بن معصوم، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف_ العراق، ط١، ١٩٨٦م.
- الإيقاع في الشعر العربي : عبدالرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق_ سوريا، ط١، ١٩٨٣م .
- البداية والنهاية : ابن كثير، مكتبة المعارف، بيروت _ لبنان، ط مكتبة المعارف، ١٩٩٦م.
- بدائع البدائه: الأزدي علي بن ظافر: تح: مصطفى عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠٠٧م .
- بلاغة الخطاب وعلم النصّ : صلاح فضل، المجلس للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٩٢م .
- البلاغة والأسلوبية عند السكاكي : محمد صلاح زكي، جامعة الأزهر بغزة، ٢٠٠٧م.

- بناء لغة الشعر : جان كوهين: تر: د. أحمد درويش ، القاهرة_ مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠م .
- البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجًا) : عبدالحميد هيمة دار هومة للنشر، الجزائر، ١٩٩٨م .
- بنية اللغة الشعرية : جان كوهين: تر : محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء_ المغرب، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م .
- البنيوية : جان بياجيه، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورا عويدات، بيروت_ لبنان، ط٤، ١٩٨٥م .
- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي : لوسيان غولدمان وآخرون، تر : مجموعة، راجَع الترجمة : محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت_ لبنان، ط٢، ١٩٨٢م .
- البيان والتبيّين : الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر : تح : عبدالسلام هارون : القاهرة ، مصر : مكتبة الخانجي : ط٧ : ١٩٩٨م .
- تاج العروس من جواهر القاموس: الزبيدي مرتضى محمد بن محمد، تح: إبراهيم الترزي، دار إحياء التراث العربي، بيروت_ لبنان، ١٩٨٤م.
- تأويل النصّ الشعري : محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط١، ٢٠١٠م .
- التأويل والتأويل المفرط: أمبرتو إيكو: تر : ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، بيروت_ لبنان، (د.ت).
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن: لابن أبي الأصبع المصري: تح: د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، بيروت_ لبنان، ١٩٦٣م.
- التداولية اليوم علم جديد : آن روبول وجاك موشلير : تر : سيف الدين دغنوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠٠٣م .
- التفكير النقدي عند العرب : عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ١٩٩٧م .

- التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم) : محمود درابسة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد_ الأردن، ٢٠٠٣م .
- التلقي والتأويل : محمد عزام، دار الينابيع نشر وتوزيع، دمشق_ سوريا، ط١، ٢٠٠٨م.
- التيسير بشرح الجامع الصغير: زين الدين محمد المناوي، مكتبة الإمام الشافعي، الرياض_ السعودية، ط٣، ١٩٨٨م.
- جدلية الخفاء والتجلي : كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت_ لبنان، ١٩٧٩م.
- جمهرة روائع الغزل في الشعر العربي : د. كمال خلايلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٣م .
- جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب : أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة_ مصر، ط٢٧، ١٩٦٩م .
- الحبّ العذري : سليمان موسى، دار الثقافة، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٥٤م .
- الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج من أرسطو إلى اليوم: عبدالله صولة، تحرير: حمّادي صمّود، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس الخطابة الجديدة_ لبرلمان وتيتيكا" في: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ١٩٩٨م.
- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه: د. سامية الدّريدي، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط٢، ٢٠١١م .
- الحجاج في القرآن الكريم، من خلال أهم خصائصه الأسلوبية : عبدالله صولة، دار الفارابي، بيروت_ لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م .
- الحجاج في كلام الإمام الحسين: د. عايد جدوع، مؤسسة وارث الأنبياء للدراسات التخصصية في النهضة الحسينية، النجف_ العراق، ط١، ٢٠١٨م .

- الحجاج وتوجيه الخطاب (مفهومه ومجالاته وتطبيقاته في خطب ابن نباته): د. باسم خيري خضير، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان_ الأردن، ط١، ٢٠٢٠م.
- حجاجية التأويل في البلاغة المعاصرة : محمد ولد الأمين، المركز العالمي لدراسات أبحاث الكتّاب، ليبا، ط١، ٢٠٠٤م .
- حداثة جماعة مجلة شعر بين التأصيل العربي والتأثير الغربي: حسن مزدور، مكتبة الآداب، القاهرة_ مصر، ط١، ٢٠٠٥م.
- الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجًا) : سعيد بن زرقة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.
- الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها : محمد حمود، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ١٩٩٦م .
- حفريات لغوية في شعر مهيار الديلمي(دراسة تفكيكية في ضوء جدلية السياق والنصّ): د. عامر صلّال الحسناوي، مؤسسة ثائر العصامي، بغداد_ العراق، ط١، ٢٠١٧م.
- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية : بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط١، ٢٠١٠م .
- الحيوان: الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تح: عبدالسلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ط٢، ١٩٦٥م.
- خزانة الأدب وغاية الأرب: تقي الدين أبي بكر علي بن عبدالله، تح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
- الخصائص : أبي الفتح عثمان بن جني : تح : محمد علي النجار، بيروت_ لبنان، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، ١٩١٣م .
- دراسات في اللسانية التطبيقية (حقل تعليمية اللغات) : أحمد حساني، الساحة، ديوان المطبوعات الجامعية، المركزية_ الجزائر، ط٢، ٢٠٠٧م .

- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث : أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ١٩٩٨م .
- الدرر البهية في الألغاز الفقهية: جمع وصياغة وترتيب: د. محمد بن عبدالرحمن العريفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض_ السعودية، ط١، ٢٠٠٠م.
- دلائل الإعجاز : الجرجاني عبدالقاهر : تح : عبدالحميد هنداوي، بيروت_ لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠١م .
- دلائلية النصّ الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري) : عبدالقادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران_ الجزائر، ط١، ١٩٩٣م .
- دليل الناقد الأدبي : سعد البازغي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت_ لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م .
- ديوان ابن دريد : تح : عمر بن سالم، : مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، الأمارات، ط١، ٢٠١٢
- ديوان ابن الرومي : شرح : الأستاذ أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م .
- ديوان أبي بكر الخوارزمي محمد بن العباس : صنعه : د. حامد صدقي، مرآة التراث، طهران_ إيران، ط١، ١٩٩٧م
- ديوان أبي الفتح البستي : تح : دريد الخطيب ، لطفي الصقّال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق_ سوريا، ١٩٨٩م .
- ديوان أبي علي البصير: تح: د. يونس السامرائي، المواهب للنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- ديوان أبي فراس الحمداني : شرح : د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت_ لبنان، ط٢، ١٩٩٤م .
- ديوان أبي نواس الحسن بن هاني الحكمي : تح : إيفالد فاغر ، غريغور شولر، الكتاب العربي برلين، بيروت _ لبنان، ٢٠٠١م .

- ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن محمد المعتز: تح: د. محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة_ مصر.
- ديوان امرؤ القيس: اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المسطاوي، دار المعرفة، بيروت_ لبنان، ط٢، ٢٠٠٤م.
- ديوان البحتري : تح : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة_ مصر، ط٣ .
- ديوان بشار بن برد : تح : الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م .
- ديوان الثعالبي أبي منصور عبدالملك بن محمد : تح : د. محمود عبدالله الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد_ العراق، ط١، ١٩٩٠م .
- ديوان السري الرفاء : تح : د. حبيب حسين الحسني، دار الرشيد للنشر، بغداد _العراق، ١٩٨١م .
- ديوان الشافعي: تح : د. مجاهد مصطفى بهجت، دار القلم، دمشق_ سوريا، ط١، ١٩٩٩م .
- ديوان الشريف الرضي : أبو الحسن محمد بن الحسين، منشورات وزارة الإرشاد الإسلامي، إيران، ط١، ١٩٨٥م .
- ديوان الصنوبري أحمد محمد بن الحسن الضبّي : تح : د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٨م .
- ديوان الصوري عبدالمحسن بن محمد : تح : مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد_ العراق، ط١، ١٩٨٠م .
- ديوان ديك الجن الحمصي عبدالسلام بن رغبان : تح : مظهر الحجي، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق_ سوريا، ٢٠٠٤م .
- ديوان عبيد بن الأبرص: شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

- ديوان علي الجهم: تح : خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت_ لبنان، ط٢، ١٩٥٩م.
- ديوان كشاجم محمود بن الحسين الرملي : تح : أبو عبدالله محمد حسن الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان ط١، ١٩٩٨م .
- ديوان مهيار الديلمي : تح : أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، القاهرة_ مصر، ١٩٢٥م .
- الذريعة إلى أصول الشيعة: سيد مرتضى علم الهدى، تصحيح: أبو القاسم كُرجى، مؤسسة انتشارات، طهران_ إيران، ١٩٤٣م.
- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب، نازك والبياتي): محمد علي الكندي، دار الكتاب الجديدة، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠٠٣م .
- زمن الشعر : أدونيس، دار العودة، بيروت_ لبنان، ط٢، ١٩٧٢م .
- سبعة أنماط من الغموض: وليم أمبسون : تر : صبري محمد حسن عبدالنبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة_ مصر، ط١، ٢٠٠٠م .
- سر الفصاحة : عبدالله بن محمد الخفاجي : تح : فودة علي، المطبعة الرحمانية، القاهرة_ مصر، ط١، ١٩٣٢م .
- السياق والنّصّ الشعري من البنية إلى القراءة: علي آيت أرشان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء_ المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- السيميائيات والتأويل: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت_ لبنان، (د.ت).
- شرح ديوان المتنبي: وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٨٦م.
- شرح مقامات الحريري: أحمد بن عبدالمؤمن الشريشي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت_ لبنان، ١٩٩٢م.

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت_ لينان، ط٣، ١٩٨١م.
- الشعر المنثور: حبيب سلامة، مطبعة الهلال، القاهرة_ مصر، ط١، ١٩٢٢م.
- شعر دعبل بن علي الخزاعي : صنعة : د. عبدالكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق_ سوريا، ط٢، ١٩٨٣م .
- شعر عبدالصمد بن المعذل : تح : زهير غازي زاهد، مطبعة النعمان، النجف الأشرف_ العراق، ١٩٧٠م .
- شعر علي بن جبلة العكوك : تح : د. حسين عطوان، القاهرة_ مصر، دار المعارف، ط٣ .
- شعراء عباسيون منسيون : إبراهيم النجار، دار الغرب الإسلامي، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٧م .
- الشعراء الكتّاب في العراق في القرن الثالث الهجري : حسين صبيح العلاق، مؤسسة الأعلمي، بيروت_ لبنان، ١٩٧٥م .
- الشعرية: تزفيتان تودوروف : تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_ المغرب، ط٢، ١٩٩٠م .
- شعرية دستويفسكي: ميخائيل باختين : تر : د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_ المغرب، ط١، ١٩٨٦م .
- شعرية الرؤيا وأفقية التأويل : محمد كعوان، اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط١، ٢٠٠٣م .
- الشعرية العربية (الأنواع والأغراض): رشيد حياوي، أفريقيا الشرق، الرباط_ المغرب، ط١، ١٩٩١م .
- الشعرية والحداثة (بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية) : بشير تاوريريت، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق_ سوريا، ط١، ٢٠٠٨م .

- العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر العربي الحديث: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية_ مصر، ١٩٩٥م .
- العربية والغموض : دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى : حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية_ مصر، ط١، ١٩٨٨م.
- العلاماتيه وعلم النّصّ: غير محدد، إعداد وترجمة : منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط١، ٢٠٠٤م .
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: صح فضل، دار الشروق، القاهرة_ مصر، ط١، ١٩٩٨م .
- علم البديع والبلاغة عند العرب: كراتشكوفسكي: إعداد محمد الحجيري، دار الحكمة للنشر، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٨١ .
- علم التعمية واستخراج المعمّى عند العرب: د. محمد مراياتي، يحيى مير علم، محمد حسّان الطيان، تقديم: د. شاكر الفحّام، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق_ سوريا،١٩٨٧م.
- علم الجمال: بنديتو كروتشيه، تر: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٣م.
- علم الجمال اللغوي (المعاني _البيان _ البديع): محمود سليمان ياقوت : الإسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعية : ١٩٩٥م .
- علم لغة النّصّ، المفاهيم والاتجاهات: د. سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٧م.
- علم النصّ مدخل متداخل الاختصاصات : تون فان دايك، ترجمة وتعليق : سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة_ مصر، ط١، ٢٠٠١م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه : القيرواني ابن رشيق : تح : د. محمد قرقزان، مطبعة السعادة، القاهرة_ مصر، ط٢، ١٩٩٤م .
- عيار الشعر: العلوي محمد أحمد بن طباطبا : تح : عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان ، ط٢، ٢٠٠٥م .

- الغزل في شعر بشار بن برد (دراسة أسلوبية) : عبدالباسط محمود، الرياض_ السعودية، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، ٢٠٠٥م .
- غموض الشعر ومصاعب التلقي: مريم حمزة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠١١م .
- الغموض في الشعر العربي الحديث: إبراهيم الرماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١م .
- الغموض في الشعر العربي: العطوي مسعد بن عيد، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض_ السعودية، ط٢، ١٩٩٩م .
- فتح الباري شرح صحيح البخاري : أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، الرياض_ السعودية، المكتبة السلفية، ١٩٥٩م .
- فتنة النصّ تحوّلات ودراسات نصيّة : محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ٢٠٠٨م .
- الفروق في اللغة : العسكري أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل : تح: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت_ لبنان، ط٤، ١٩٨٠م .
- فصل المقال : ابن رشد : تح : حمد عمادة، دار المعارف، القاهرة_ مصر ١٩٧٢م.
- فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية : حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢م.
- فعل القراءة: قولف غانغ أيزر: تر: عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة_ مصر، ٢٠٠٠م .
- فلسفة القراءة وإشكالية المعنى : حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران_ الجزائر، ٢٠٠١م .
- الفلسفة والبلاغة _مقاربة حجاجية_ : عمارة ناصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩م .
- فن الشعر : إحسان عباس، دار الشروق، عمان_ الأردن، ط٢، ٢٠١١م .

- فنون الأدب العربي : د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة_ مصر، ط٤، ١٩٥٦م.
- فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر : عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ط١، ٢٠٠٧م .
- فوات الوفيات : محمد بن شاكر بن عبدالرحمن، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٧٣م .
- في الشعرية : كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
- في النقد الأدبي : د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة _ مصر، ط٩، ١٩٦٢م.
- في النقد والأدب : إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٨٠م .
- في صنعة الاسطرلاب بالطريق الصناعي: لأبي نصر منصور بن علي بن عراق، جمعية دائرة المعارف العثمانية، ١٩٤٧م.
- في مناهج تحليل الخطاب السردي : عمر عيلان، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق_ سوريا، ٢٠٠٨م .
- القارئ والنصّ : سيزا قاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ط١، ٢٠٢٠م.
- قراءة النصّ وسؤال الثقافة : عبدالفتاح أحمد، جدارا للكتاب العالمي، إربد_ الأردن، ٢٠٠٩م .
- القراءة وتوليد الدلالة (تغيّير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي) : حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط١، ٢٠٠٣م .
- قصيدة النثر: سوزان برنار، تح: راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة_ مصر، ط١، ١٩٩٨م.

- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد_ العراق، ط١، ١٩٦٢م .
- قضايا الشعريات : عبدالملك مرتاض، دار القدس العربي، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م .
- قضايا النقد الأدبي (الوحدة، الالتزام، الوضوح والغموض، الإطار والمضمون): بدوي طبانة، دار المريخ للنشر، الرياض_ السعودية، طبعة ١٩٨٤م.
- قضايا النقد الحديث : محمد صايل عدنان، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد_ الأردن، ط١، ١٩٩١م .
- قضايا النقد بين القديم والحديث : محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت_ لبنان، ١٩٧٩م .
- قضايا النقد الأدبي
- قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: وليد قصاب، دار العلوم ، الرياض_ السعودية، ١٩٨٠م.
- القوانين المحكمة في الأصول المتقنة: الميرزا أبي القاسم القمّي، شرحع وعلّق عليه: رضا حسين صبح، دار المرتضى للنشر، النجف_ العراق، ط١، ٢٠٠٨م.
- كتاب البديع : أبو العباس عبدالله بن المعتز : تح : عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠١٢م .
- لذة النصّ : رولان بارت : تر : فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_ المغرب، ط١، ١٩٩٨م .
- لسان العرب: ابن منظور، تح: عبدالله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة_ مصر، (د.ت).
- اللسان والميزان أو التكوثر العقلي : طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ المغرب، ط١، ١٩٩٨م .

- لسانيات النصّ (مدخل إلى انسجام الطاب) : محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩١م .
- اللغة والحجاج : العزاوي أبو بكر، مطبعة العمدة في الطبع، الدار البيضاء_ المغرب، ط١، ٢٠٠٦م .
- ما الأدب: جان بول سارتر، تح: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة_ مصر، (د.ت).
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن الأثير : تح : د. أحمد حوفي و د. بدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة_ مصر، طبعة نهضة مصر .
- محاضرات في علم النفس اللغوي: حفني بن عيسى، مكتبة علم النفس، ٢٠١٥م.
- المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، د. عبدالله محمد الغذامي، بيروت_ لبنان، ١٩٩٤م .
- مظاهر المجتمع ومظاهر التجديد في الشعر العباسي في العصر الأول (١٣٢هـ . ٢٣٢هـ)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م .
- مع المتنبي : طه حسين، دار المعارف ، القاهرة _ مصر ، ط١٣ ، ١٩٨٦م .
- معايير تحليل الأسلوب : ميكائيل ريفاتير : تر : حميد الحميداني، منشورات دراسات، الدار البيضاء_ المغرب، ط١، ١٩٩٣م .
- معجم الشعراء العباسيين: عفيف عبدالرحمن، دار صادر، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.
- معجم مقاييس اللغة : أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا : تح : عبدالسلام هارون، دار الفكر، دمشق_ سوريا، ١٩٧٩م .
- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم): حسن ناظم، المركز الثقافي العربي بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
- مفهومات في بنية النصّ : جورج مونان : تر : د. وائل بركات : دمشق ، سوريا : دار معد : ط١ : ١٩٩٦م .

- مقالة في قوانين صناعة الشعراء : الفارابي : تح : عبدالرحمن بدوي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، دار الثقافة، بيروت_ لبنان، ط٢، ١٩٧٣م.
- مقدمات في سوسيولوجيا الرواية : لوسيان غولدمان وآخرون ، تر : بدرالدين عروكي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٣م .
- مقدمة ابن خلدون: ابن خلدون، تح: خليل شحادة وسهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت_ لبنان، ٢٠٠١م.
- من النصّ إلى الفعل (أبحاث التأويل) : بول ريكور : تر : محمد براده وحسن بورقة، عين للدراسات والبحوث، الجيزة_ مصر، ٢٠٠١م .
- مناهج النقد الأدبي: إنريك أندرسون، تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة_ مصر، ١٩٩١م .
- مناهج النقد الأدبي الحديث: د. إبراهيم السعافين _ د. خليل الشيخ، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان _ الأردن، ط١، ١٩٩٧م .
- مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية: عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية_ مصر، (د.ت).
- مناهج النقد المعاصر: صلاح فضل، إفريقيا الشرق، بيروت _ لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.
- المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات : د. صالح هويدي، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، ٢٠١٥م .
- مناهج علم اللغة (من هرمان باول حتى ناعوم تشوسكي): بريجيته بارتشت، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ط١، ٢٠٠٤م.
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : لأبي محمد القاسم السجلماسي : تح : علال الغازي، مكتبة المعارف،، الرباط_ المغرب، ط١، ١٩٨٠م .
- من غاب عنه المطرب: أبو منصور الثعالبي، المطبعة الأدبية، بيروت_ لبنان، ط١، ١٨٩٢م.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : القرطاجنّي حازم : تح : محمد الحبيب بن الخولة: بيروت_ لبنان، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ١٩٨١م .
- مهيار الديلمي، حياته وشعره: عصام عبد علي، وزارة الإعلام، بغداد_ العراق، ط١، ١٩٧٦م.
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر : تح : أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة_ مصر، ط٤، ١٩٨٢م .
- الموجز في الشعر المغربي الملغز: السعيد بنفرحي، مطبعة فضالة المحمدية، المغرب، ط١، ١٩٩٨م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م.
- النصّ القرآني وآفاق الكتابة : أدونيس، دار الآداب، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٣م .
- النصّ والأسلوبية بين النظرية والتطبيق : عدنان بن ذريل : دمشق ، سوريا : اتحاد الكتّاب العرب .
- النصّ والجسد والتأويل : فريد الزاهي، أفريقيا الشرق للطباعة والنشر، الدار البيضاء_ المغرب، ٢٠٠٣م .
- نظرية الأدب : رينيه ويلك ، تح : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت _ لبنان ، ط١ ، ١٩٤٨م .
- النظرية الأدبية المعاصرة : رومان سلدن : تر : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر، ١٩٩٨م .
- نظرية الأغراض : توماشفسكي : تر : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، الرباط_ المغرب، ط١، ١٩٨٢م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة_ مصر، ط١، ١٩٩٨م .
- نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) : بول ريكور : تر : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت_ لبنان، ط٢، ٢٠٠٦م .

- نظرية نسقية في الحجاج (المقاربة الذريعية _ الجدلية) : فرانز فان إيمرن: تر: عبدالمجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت_ لبنان، ٢٠١٦م .
- النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت_ لبنان، طبعة ١٩٨٢م .
- النقد الأدبي الحديث :قضاياه ومناهجه : صالح هويدي ، منشورات جامعية التتابع من أبريل، ط١ ، ٢٠٠٥م .
- النقد العربي وأوهام رواد الحداثة : سمير سعيد حجازي، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة_ مصر،٢٠٠٥م .
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط١، ١٨٨٤م.
- نقد النثر: قدامة بن جعفر، تح: طه حسين وعبدالحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ١٩٨٢م .
- النقد والحداثة : عبدالسلام المسدي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٨٣م .
- الهرمينوطيقا والحجاج (مقاربة لتأويلية بول ريكور) : عمارة ناصر، منشورات الضفاف، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠١٤م .
- هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش : قاسم المقداد، دار السؤال، دمشق_ سوريا، ١٩٨٤م .
- هيرمنيوطيقا النصّ الأدبي في الفكر العربي المعاصر : مليكة دحمانية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق_ سوريا، ٢٠٠٨م .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه : الجرجاني علي عبدالعزيز : تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت_ لبنان، ط٤، ١٩٦٦م .
- وفيات الأعيان وانباء أبناء الزمان: لأبي العباس شمس الدين بن أحمد بن خلكان، تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت_ لبنان، ١٩٧٨م.

ثانياً: الرسائل والأطاريح

- شعر ألف ليلة وليلة دراسة موضوعية فنية: د. عامر صلال راهي الحسناوي، كلية التربية_ جامعة القادسية، ٢٠٠٢م.
- شعراء مغمورون في العصر العباسي الأول : نازك سابا يارد : رسالة ماجستير، الدائرة العربية في الجامعة الأمريكية، بيروت_ لبنان، في الآداب : ١٩٦٠م.
- مقاربة بين الأسلوبية ونظرية النظم : مليكة النوي، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (مخطوط)، ٢٠٠٨/ ٢٠٠٩م.
- مقامات بديع الزمان الهمذاني بين الصنعة والتصنع: صدام حسين محمود، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية/ كلية الدراسات العليا، فلسطين، ٢٠٠٦م.
- منير الدياجي ودرّ التناجي وفوز المحاجي بحوز الأحاجي: للإمام أبي الحسن علم الدّين علي بن محمد بن عبدالصمد، تح: أحمد علم الدّين رمضان، الباحث: سلامة عبدالقادر، جامعة أم القرى، مكة المكرمة_ السعودية، ط١، ١٩٨٥م.
- ظاهرة الغموض في النقد العربي : عبدالرحمن الهيبل : رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، الخرطوم_ السودان، ١٩٩٠م .

ثالثا: المجلات والمقالات

- جدلية السياق والدلالة في اللغة العربية النّصّ القرآني أنموذجًا: سيروان عبدالزهرة الجنابي، حيدر جبار عيدان، مجلة اللغة، د ر.
- ظاهرة الانزياح في شعر البارودي: السبت عبدالرحمن أحمد، مصر، جامعة المنيا كلية الآداب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٨٦، العدد ١، ٢٠١٨م.
- العلاقة بين القارئ والنصّ في التفكير الأدبي المعاصر : رشيد بن حدو : مقال : عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : رقم العدد ٢،١ : ١٩٩٤م .

- فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر: فريال جبوري غزول، مجلة فصول، ج١، مج٤، ع٣، ١٩٨٤م.
- اللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤م.

Abstract

The aim of studying and analyzing riddles is to know the places of beauty and help the recipient to evaluate his thought and sharpen his senses, and then the study of riddles reveals some of the features of the era by mentioning the things that I dealt with. Poetics of Mysteries in Abbasid Poetry Until the End of the Fifth Century AH.[

The research conducted its objective treatments and analyzed it according to its contexts and justifications, relying on following a descriptive-analytical approach in terms of limiting the theoretical concepts of poetry and puzzle, while the analytical approach was a way to identify how to practice poetry on enigmatic texts.

Dealing with Arabic poetic texts varied according to Western poetry and on many plans and titles, so the research plan included a presentation followed by a cradle consisting of two axes. The search mechanism is from results followed by a list of sources and references.

The first chapter came under the title (The Problem of Riddles between One Means and a Multiplicity of Purpose), and it discussed in its sections the following issues: The first topic: The puzzle between poetry and prose, through the overlapping of the poetic puzzle with prose, as well as the overlapping of the poetic puzzle with other prose arts, and the second: Riddles and pluralism The poetic purpose, through which we were able to put in the hands of the recipient examples of the puzzle's overlap with other purposes and how with this overlap there are multiple voices and critical visions. By notification and conviction.

As for the second chapter, it was entitled: The Poetry of the Puzzle in the Light of the Dialectic of the Context and the

Text. , in which we discussed the formation of the puzzle and its structure in terms of comprehensiveness and generation, and the third topic: reading the riddle and the poetic interpretation of it, and we searched in it about seeing the enigmatic texts with a close interpretation and a distant interpretation.

As for the third chapter, which came under the title: The Poetry of the Aesthetic Puzzle, it represents a pleasure and a resting point for the mind because of its aesthetic comfort that relaxes the mind; The first topic came under the title: The Poetry of Ambiguity, and we explained in it the ambiguity of words on the one hand and the ambiguity of meanings on the other hand. semantic) and structural displacement, while the third topic dealt with the symbolism of the gap and we explored the places of the gaps and how the poets dealt with them, and we worked to clarify their aesthetic potential and add them to the text through rhythm, installation, semantics, photography, and position.

The results of the search were as follows:

_ The riddle shared with the poetic purposes, thus declaring the multiplicity of the voices of the recipients as a result of the multiple understanding, and the abundance of significance in it is a need for a different recipient, perhaps a special recipient with a policy and know-how in absorbing the enigmatic text to transmit it to others, provided that the particular recipient bears the responsibility of teaching it - the puzzle that came in His profession was as a paper that understood the mystery of the paper, or in order to understand the matters of astronomy and its riddles, and a priest on that - and from him you will be veiled in the public, perhaps with the special recipient the mystery is understood more than the poet, the fact that the poet

uses contortions and deception on the recipient, but the first recipient explains it to the public as it is without secret.

_Some puzzles were surrounded by a new invention with the generation of the old, and at other times the puzzle comes with an invention of a new and virgin idea without generating an old semantic co-presented to the recipient, and some puzzles carry transformations in their significance, and some puzzles are shrouded by transformation even at the level of one house, and this semantic coloration It gives the recipient flexibility in thinking, and develops the ability to interpret the text.

The riddles were not purely scientific, nor purely recreational, nor were they intended to fully exercise the mind; Rather, some of the puzzles were enveloped in a transparent endearing mystery, adding to the text a beauty that fascinates the recipient. We also find some puzzles displaced from the content they came with, to generate displacement shifts, since the first shift is the content of the puzzle, and the second shift is the turns within the puzzle, so sometimes there are gaps and blanks, Inducing tension at the level of the text, whether the tension was at the level of the image, the situation, the composition, etc., and these lines had given the recipient permission to enter to participate in the creative process, after he was tense at first sight - the recipient - and then went on to create other connotations of the text.

Praise be to God, Lord of the Worlds, and eternal blessings and peace be upon the most eloquent prophets and messengers, Muhammad, his family and his chosen companions.