شعرية العدول عند المبرّد

(قراءة نقدية في ضوء نظريات الشّعرية المعاصرة)

الدكتور: زيوش محمد

جامعة الشلف- الجزائر

تحاول هذه المقالة الموسومة بشعرية العدول عند المبرد(قراءة نقدية في ضوء نظريات الشّعرية المعاصرة) الوقوف على مفهوم العدول عند النّقاد الغربيين والعرب المحدثين، لتعرّج على مفهومه في التراث النقدي العربي، ومن ثم الوقوف على مفهومه عند المبرد، وعلى أنماطه، ودرجات شعريته، لتخلص إلى مدى إسهام المبرّد في رسم معالم الشعرية العربية القديمة.

Résumé: Cette étude intitulée (poéticité de l'écart chez el- Mobarid - Lecture critique au cours des théories poétiques contemporaines), tente de déterminer le concept de l'écart dans les critiques poétiques occidentaux et les critiques arabes modernes, puis tente de le déterminér dans le patrimoine critique arabe, et spécifier sa définition chez el-Mobarid, et ses types et degrés de poéticité, pour résulter l'ampleur de la contribution d'e-Mobariddans l'élaboration des repères de la poétique arabe ancienne.

تمهيد: لقد كان مدار الحديث عن اللغة الشعرية، في شعريات العالم، حول خصوصية هذه اللغة، مقارنة بالكلام العادي، وما لوسائلها من قدرة على تحويل الألفاظ الموجودة كمواد أولية، وتنسيقها، وتنظيمها، بطريقة تخرجها مركبة، تركيبا مخالفا لعاديتها، فتجعل منها بتواشجها مع غيرها، شعرية متميّزة، فيصبو النص بها إلى الوقوع على أواصر الانتساب إلى الأدب، بما هو اختيار واع لأدوات التعبير؛ ولهذا انصب الاهتمام على الأسلوب الأدبي، باعتباره عدولا عن نمطية اللغة المعيارية.

وإذا كان مفهوم العدول يعتبر من أهمّ المفاهيم التي انطلقت منها الدراسات الأسلوبية المعاصرة، الباحثة عن بصمة المؤلف، والشعرية الحديثة، الباحثة عن الخصائص التي تجعل من نص ما نصا أدبيا، ومن تمّ كشف جماليات الخطاب الأدبي، ومكمن الشعرية فيه، التي تحقق للمتلقي الفائدة والمتعة، فإنّ الشاعر العربي تفطّن منذ زمن مبكّر إلى هذه الخاصية التي تمتلكها اللغة، حين لاحظ أنّها تفعل فعلا غير معتاد في المتلقي، فوصف فعل الإدهاش بفعل السحر والرقى، فاستغلّ وسائلها في إطار الحدود التي رسمتها الشعرية وقيّدت الشعراء في إطار الذوق العام.

والتراث العربي الإسلامي كان عبر تاريخ هذه الأمة و لا يزال يمثل بعطائه المعرفيّ الثريّ، الذي نزع نزوعا إنسانيا وجماليا، عمق الأمة، فالبلاغة جزء من هذا العطاء الإنسانيّ الجماليّ، لأنّ منشأها مرتبط في أساسه بمجموعة من الإجابات ذات البعد الجمالي في تفسير الظاهرة

الأدبية، فمن وقوف البلاغة على قيّم المفاضلة بين مستويات الإنشاء اللغويّ، إلى تصنيف الشعراء إلى طبقات وفق معايير جمالية تفضي لارتضاء الأحكام، إلى الحديث عن القرآن الكريم وإعجازه من حيث بنياته الأسلوبية، في ظلّ الخلفية المعيارية، فكانت المواءمة بين مسعى المعيارية و العدول كشفا لمساحات رحبة يمكن للمبدع أن يستغلها بعيدا عن المألوف من الكلام، فكان أن ارتبط العدول بصفة الأدبية في أغلبه، سواء عند القائلين بالمثالية في المستوى العادي، وهم من أصحاب الدراسات اللغويةوالنحويّة، أو القائلين بالعدول في المستوى الأدبي وبخاصة عند أصحاب الدراسات القرآنية و الباحثين عن سرّ الجميل الأدبي، فكان الحديث عندهم حول هذه الظاهرة مبكرا، ورسم الشعرياتيّ العربي حدود العدول، وحدّد مكمن شعريته، وقدرة الشاعر على تطويع اللغة، لتشكيل العالم من جديد، والتعبير عن رؤاه، والمبرد واحد من ذاك الرعيل الأوّل من الشعرياتيين العرب الذين تفطّنوا لخاصية اللغة الشعرية، ولاحظوا أنّ اللغة الشعرية ليست خروجاً أو خرقاً لنظام العربية كما رأى أكثر النحاة والبلاغيين، وإنما هي خروج على القياس النحوي لا الواقع الاستعمالي، فالمعوّل على هذه اللغة التعبير عن تجربة الشاعر النفسية، وهذا يطلب نظاما لغويا مرنا يستوعبها، ويعبّر عنها خير تعبير، وهو ما جعل المبرد يقول: "فالوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة1".

العدول، المصطلح والمفهوم: يعد مفهوم العدول من أهم المفاهيم، التي انطلقت منها الدراسات الأسلوبية، واللسانية الغربية لدراسة جماليات الخطابات الأدبية، بما هو عدول الأسلوب عن السنن اللغوية المعيارية، التي تحكم النظام اللغوي فيمكِّنه من شعريته، ويحقق للمتلقي متعة وفائدة2، ويبدو أن حداثة المصطلح في الدراسات النقدية الغربية، أوجدت خلافا اصطلاحيا للمفهوم، فعلى سبيل المثال، سماه كوهن انتهاكاً ومجاوزة3، وتودوروف شذوذا4، ورولان بارت فضيحة5، ورينيه ويليك انحرافاً6، وجوليا كريستيفا خرقاً7، وما إلى ذلك من المصطلحات المحمّلة بمفاهيم مختلفة، ولعلّ السبب الذي جعل الكثير من النقاد المحدثين -وبخاصة العرب منهم- يعزفون عن هذه المصطلحات هو عدم قدرة المصطلح استيعاب المفهوم، وإساءة الكثير من هذه المصطلحات للغة النقد الأدبي، وفي هذا الصدد يسجل الدكتور صلاح فضل أنّ جلّ هذه المصطلحات " كلمات ذات إيحاءات أخلاقية موسومة ممايبرربعض ردود الفعل الرافضة لها، على اعتبار ما يمكن أن تفضي إليه في نهاية الأمر من العودة إلى النظرية التي كانت شائعة في القرن الماضي، والتي يعد الفن بمقتضاها ظاهرة مرضية والشاعر إنسان عصابي" 8.

أمّا عند النقاد العرب المحدثين وبخاصة الذين تأثروا بالحداثة الشعرية، ورأوا أنّ الشعر يعود لنظام المفردات في علاقتها بعضها ببعض، بعيدا عن قوانين النحو ما دام الانفعال

والتجربة هما المتحكمان في العملية الإبداعية ورؤيا مثل هذه تجعل من (الانزياح) دعوى للفوضى ما لم توضّح معالمه ويضبط مصطلحه، وإلاّ تحوّل الشعر إلى عبث لغوي مقصود لذاته واللغة الشعرية لغةً مختلفةً الاختلاف كلّه عن لغة الخطاب العادي أو العلمي وذلك بدعوى الحاجة الفنية إلى التوسّع في بنية اللغة الشعرية"وهو ما جعل حسين الواد يرى أنّ هذا المصطلح(الانزياح) رحب وغامض وقابل للامتلاء بأيّ شيء9 ولعلّه السبب الذي دفع بكمال أبو ديب إلى التنبيه عن خطر تحديد مكامن الشعرية انطلاقا من مفهوم المخالفة لقواعد النحو الذي يؤدي إلى انقطاع حبل التواصل بين المبدع والمتلقي، مادام الدفق الشعريّ مزيج طاقتين تعبيريتين مباشرة وإيحائية10 وهو ما ذهب إليه كوهين حين ميّز بين نوعين من الانزياح: الأوّل تكونفيه عملية خرق النظام اللغوي مدمرة للمعنى، وفي الثاني يتم تقليص الانزياح من أجل إعادة المعقولية اللغوية، وفي المسعى نفسه وقف المسدي على هذا المصطلح واستنتج أنّ ترجمته عسيرة بسبب عدم استقرار مفهومه، واقترح لفظة (العدول) الموظفة في البلاغة العربية كمقابل للفظة الأجنبية(L ÉCART) وبهذا يقول" نحييله لفظةعربيةاستعملهاالبلاغيون في سياق محدد"11 وإعطاء مساحة كبيرة للغة في تشكلها الشعريّ حتى تكون قادرة على العطاء الجمالي، فمادة (ع، د، ل) لغة تنحصر بين دلالتين، الأولى: الإنصاف، وإحقاق الحقوق، والثانية: الميل عن الطريق، والسعة12، والدلالتان اللغويتان الأخيرتان تتواشجان مع مفهوم المصطلح الذي هو" استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيبَ وصوراً استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"13.

ولا يعدم الباحث في التراث النقدي العربي من وجود نصوص مبكرة تحيل إلى مصطلح العدول بمفهومه هذا تقريبا، فابن جنيّ الذي تفطّن لكمون الشّعرية في عنف الخطاب، كان من أقرب العلماء إلى معالجة جماليات العدول في الخطاب الشّعري، وورد عنده هذا المصطلح في قوله:"وإنّما يقع المجاز ويُعْدَلُ إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه. فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة" وكذا " تكثير اللفظ لتكثير المعنى العُدُولُ عن معتاد لفظه..."كما استعمل كلمات مثل (الانحراف، الأصول، العنف، الضرورة، السعة، التعسف...) واستنتج أنّ الخرق اللغوي والعنف الذي يرتكبه الخطاب الشعريّ في حق المعايير والأصول، ليس ناتجا عن ضعف، أو جهل بالقواعد، وليس جورا أو تعسفا في حق اللغة، وإنّما هو شجاعة التجاوز، وهلاك من أجل التخطي، يقول:"متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وأن دلّ من وجه على جوره، وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله

في ذلك عندي مثلُ مجرى الجموح بلا لجام، ووَارِدِ الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو إن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته، ألا تراه لا يجعل أن لو تكفر في سلاحه، وأعصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحات. ولكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوّة طبعه ودلالة على شهامة نفسه."14كما استعمله الفارابي(ت339ه) بنفس المفهوم الحديث تقريبا أثناء حديثه عن الخطيب الذي بخطابه" عَدَلَ[به]عن طريق الخطابة إلى طريق الشّعر"فتغلب عليه الأقاويل الشعرية بخلاف الشاعر الذي له قوّة الإقناع، فيضع خطابه موزونا" فيكون ذلك عند كثير من النّاس شعرًا، وإنّما هو قولٌ خطيٌّ، عُدِلَ به عن منهاج الخطابة"15، كما ستعمله الرماني وابن سينا، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير، والسكاكي، ويحي بن حمزة اليمني، وغيرهم من علمائنا الأجلاء...

إنّ العدول بهذا المعنى، هو عدول اللّغة الشعرية عن اللغة العادية المألوفة؛ بغرض تحقيق الجمال الشعريّ، وإن كان بعض نقادنا القدامى خالفوا هذا الرأي، ورأوا الضرورة "خطأ"أو "غلطا" أو "شذوذا"16، وعند بعضهم الآخر "قبيحة""17، ولأن ليس ثمة فنّ: "يحيا بغير قيود"18، لكنها: "القيود التي تؤدي إلى غنى الفن لا إلى تجميده."19فقد قال غير واحد من علمائنا الأوائل -الذين قيّدوا اللغة، ووضعوا قواعدها-بـ(شجاعة العربية) ورغبة الشعراء في التوسع عن غير اضطرار، والتحدي وتذليل الوعر، وروح المغامرة، وذلك أثناء ملامستهم جماليات العدول، فسيبويه النحوي مثلا أفرد بابا لهذه الظاهرة، وَسَمَهُ (بما يحمل الشّعر) فجوّزوا للشاعر"من الكلام ما لا يجوز لغيره، لا للاضطرار إليه، ولكن للاتِّساع فيه، واتفاق أهله عليه، فيحذفون ويزيدون"20

العدول الدّلالي: لقد غدا من النافلة القول بأنّ الشّعر فنّ لغويّ من حيث الأداة، غير أنّها أداة لغوية متميّزة، وبأنّه نشاط اجتماعي من حيث الوظيفة، فهو: "جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي"21 وعليه يمكن القول بأنّ الشّعر هو بنية لغوية دالة ذات وظيفة جمالية، تستثمر إمكانيات اللغة، وفي أحد مستوياتها عن طريق الإزاحة اللغوية التي كلّما اتسعت زادت شعرية النصّ بخروج النصّ عن العرف اللغويّ للوظيفة الإبلاغية للغة نتيجةً للانتقال:"من المستوى الإبلاغي للغة إلى مستواها العاطفي"22 غير أنّ هذه الإزاحة لا تعني أبدا الخروج عن العرف اللغوي للوظيفة الإبلاغية، والابتعاد عن الواقع، ولكنها تتخلّله، ذاك أنّ الشّعر في أقاصيه هو منطوق اللغة العاطفي المؤسس على فاعلية المخيّلة بدل فاعلية الذاكرة بفصل الدوال عن مدلولاتها لأنّ الشّعر "يتجه في لحظة اكتماله باتجاه التجسيد، فهو انتقال من التفكير بالتصورات التي هي

تجريدات ذهنية إلى التفكير بالصور التي تجسّد المجردات داخل الذاكرة"23 وعليه يغدو الشعر فاعلية جمالية ودلالية في الآن نفسه وليست فاعليتها سلبية مثل العبارة إلا معقولة24 لأنّ الشعر ليس مسكونا بروح السلب، فإنه لا ينقض البناء إلا ليعيد بناءه وهو نفسه ما ذهب إليه الشعرياتيون العرب القدامى حين اعتبروا اللغة ذات الألفاظ الحقيقية المستولية تخالف اللغة الشعرية، "إذ إن لغة الشعر ليست للتفهيم، بل للتعجيب"25 وإن فضيلة القول الشعري "أن يكون مؤّلفاً من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأخر المنقولة الغريبة والمُغيّرة"26 لذا احتفى الشعرياتيون والبلاغيون العرب بالطاقات الإيحائية للغة مادامت لغة الخلق الفنّي تعتمد على تلك الطاقات أكثر من اعتمادها على طاقات اللغة التصريحية، واعتبروها خاصية ترتبط أشد الارتباط بعملية الإبداع، ومقوّما من مقوماتها الجمالية، فكان أنّ ركّزت الشّعرية العربية على المصطلحات الدّالة على أشكال الإيحاء كالتشبيه والاستعارة والكناية والتورية والتخييل والإيماء والتضمين والتعريض والإشارة وغيرها.

وإذا عدنا إلى المبرّد وجدناه من أوائل النقاد الذين تنبهوا إلى تلك الطاقات الإيحائية التي تمتلكها اللغة، إذ نجده يفرّق بين أنواع الكلام، يقول:" والكلام يجري على ضروب، فمنه ما يكون لنفسه، ومنه ما يكنّى عنه بغيره، ومنه ما يقع مثلاً فيكون أبلغ الوصف"27، ومثل هذا التعريف للضروب الكلام لم ينتبه إليه أحد من قبله، فيه يكشف المبرّد عن أصناف التعبير، فمن الكلام الذي لا يتجاوز معناه ذاته، ولا يشير إلى شيء خارج عنه، وعمّا يدل عليه أصل اللغة إلى الكلام الذي تمّ العدول فيه عن الصنف إلى كلامٍ يُخفي كلاما موجودا خارجه قصد إليه المبدع بطريقة غير مباشرة، فجعل الكلام الماثل في النصّ لفظه ومعناه علامة على المعنى الغائب ومسلكا لإدراكه، فأعلى بعض أنواع التشبيه لما تتصف به من قدرة على الإيحاء عن بقية الأنواع الأخرى، لأنّ التشبيه-كما قال-:"جارٍ كثيرا في كلام العرب، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يُبْعِدْ"28 وبالتالي فإن العرب تعارفت على بعض الدلالات الإيحائية التي قتل الاستعمال شعريتها حتى أصبحت تقارب اللغة الحقيقة على مقاربتها اللغة الإيحائية، فالعرب مثلا:" تُشَبِّهُ المرأَة بالشمس، والقَمر، والغصن، والكثِيبِ، والغزالِ، والبقرةِ الوحشيّة، والسحابةِ البيضاء، والبَيْضَة، وإنما تَقْصد من كلّ شيءٍ إلى شيءٍ"29، كما شبهت العرب:" عين المرأة والرجل بعين الظبية أو البقرة الوحشيّة، والأنفَ بحدِّ السيفِ، والفَمَ بالخَاتم، والشَّعر بالعناقيد، والعُنُقَ بإبريق الفضةِ، والساقَ بالجُمَّار"30، ومن ثمّ فإنّ من مثل هذه التشبيهات هي " كلام جارٍ على الأَلْسُن"31، وعليه فالمبرد أدرك أنّ الاستعمال يقتل شعرية العدول الدّلالي، لذا نلفيه يحتفي ببعض أنواع التشبيهات دون أخرى، لَمَّا لاحظ أنّ بعض أنواع التشبيه يتحقق بُعدها الفنّي من خلال أشكال العدول الذي يعتريها دون سواها، فكان أن قال بالتشبيه الجيّد-

في مقابل التشبيه السخيف، وأكثر من أنواعها بحسب درجة إسهام عدولها في شعرنة الكلام والعدول به عن اللغة العادية، فقال بالتشبيه العجيب، والمصيب، والحسن، والحسن جدا، والجيّد، والحلو، والمليح، والمفرط، والقاصد، والطريف، والغريب، والمطّرد، والسخيف، والجامع، والمختصر32، وهذه النعوت الخاصة للتشبيهات، هي أحكام نقدية أراد المبرّد من خلالها إبراز المفعول الجمالي لكلّ تشبيه وهو يَسُوقُ الأمثلة في كتابه الكامل، ويبيّن حظّه من الشعرية من خلال إبراز فضل تشبيه على آخر، وعلى الرغم من هذه النعوت التي تكشف درجة عدول التشبيه ودرجة سهمه في الشعرية فإنّ المبرد قسّم التشبيه انطلاقا من علاقة الصورة بمثالها، واستخلص أنّ التشبيه يقع في أربع مَحَالٍ من حيث القصد الذي عقد من أجله، فإمّا أن يصيبه فيسمّى(مصيبا)، وإمّا أن يقع قريبا منه ويسمّى(مقارِبا)، وإمّا أن يبتعد ويسمّى (بعيدا)، وإمّا يتجاوز الحدّ فيسمّى (مفرطا)، يقول:"والعربُ تُشبّهُ على أربعةِ أضْربٍ:فتشبيهٌ مُفْرِطٌ، وتشبيهٌ مُصيبٌ، وتشبيهٌ مُقارِبٌ، وتشبيهٌ بعيدٌ يحتاجُ إلى التفسير ولا يقوم بنفسه: وهو أخشَنُ الكلام"33، لأنّ فيه عدول مضاعف، فالعدول الأوّل عدول اللغة عن المباشرة في التعبير إلى التشبيه، والعدول الثاني عدول التشبيه عن المقاربة في وجه الشبه بين المشبه والمشبه به كما ارتسم في مخيال المتلقي الجمعي، كقول الشاعر:

بل لو رَأَتْنِي أُخْتُ جيراننا* إذ أنا في الدار كأني حمارُ**

ففي هذا البيت شبّه الشاعر نفسه بالحمار، وقد يُفهم لأوّل وهلة عند المتلقي بأنّه يصف نفسه بالبلادة والغباء، وسوء التصرّف، وهي صفات ارتسمت في المخيال العربي على الأقل عن الحمار، غير أنّ الشاعر عدل عن المخيال الجمعي في مقاربة وجه الشبه، إلى وجه شبه آخر لأنّه:" أراد الصحة"34، وهذا بنظر المبرد تجديد حاصل في وجه الشبه، لأنّ:" الصورة القائمة على التشبيه هي، في حدّ ذاتها، شكل من أشكال العدول عن لغة التخاطب اليومي. فإذاتداولها الشعراء شاعت بينهم وصارت إلى الرتابة والابتذال، ذلك أنها تفقد صفة العدول وتصبح كالكلام العادي. ويصبح الشاعر مطالبا بالعدول عنها من جديد"35

أما الكناية فشعريتها تتحقق لمّا ينتقل اللفظ من المعنى الذي يفيده بحرفيته إلى ما يستلزمه ويترتب عليه أي الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، لذا ألفينا المبرد في باب حديثه عن ضروب الكلام يتحدث عنها مقسّما إيّاها إلى ثلاثة أقسام: ضرب فيه المباشرة، وآخر فيه تلميح وإيحاء، وثالث يقع مثلا، وتحت القسم الثاني تندرج الكناية، يقول: "والكلام يجري على ضروب؛ فمنه ما يكون في الأصل لنفسه، ومنه ما يكنى عنه بغيره، ومنهما يقع مثلاً، فيكون أبلغ في الوصف"36، وإذا كانت البلاغة العربية قد ربطت بين الكناية والأنواع الأخرى من مثل الرمز، والتلميح، والتلويح، والإيماء وغيرها...والتي تشترك معا في الإيحاء فلأنّ هذه الوسائل

الأسلوبية تنتقل بالكلام من معناه الحرفي إلى المعنى الإيحائي لما "تحمله الكلمات من تاريخ نفسي أو دلالي، يفضي إلى معان وصور في ذهن المتلقي، بطريق التذكر والتداعي"37، وإذا كان المبرد لم يضف الشيء الكثير في هذا الباب، فإنه بيّن مقاصد الكناية، ذاك أنّ الأسلوبية الحديثة ترى أنّ الكناية تمثل الجانب المقموع من اللغة، وهي دليل الصراع بين الطبيعة والثقافة، أي بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الحافّة باللّغة، وهو نفسه ما ذهب إليه المبرد حين قال بأنّ من مقاصد الكناية، وأحسنها من حيث الصورة فنيّا:"الرغبةُ عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره"38، غير أنّ المبرد بيّن أنّ للكناية مقاصد أخرى، التعمية والتغطية، والتفخيم والتعظيم، كقول النابغة الجعدي:

أُكَنِّي بغيرِ اسمِهَا وقد ***عَلِم اللهُ خَفَيَّاتِ كلِّ مُكْتَتِم"39

وأمّا الاستعارة فقد عدّتها الشعرية العربية في زمن التأسيس المبكّر أعلى مراتب التشبيه، لما لها من قدرة على الإيحاء والتصوير والتخييل، قد لا يمتلكها التشبيه، ذاك أنّ التشبيه يحافظ على استقلال طرفيه، أمّا الاستعارة فإنّ فيها يتم دمج طرفي الصّورة، فيحدث نوع من التفاعل الحيّ بينهما، وهذا ما يعزز خاصية الإيحاء التي تمتاز بها. وللمبرد في هذا الزّمن المبّكر باع في الحديث عن الاستعارة، والسبق في القول باستعارة الحروف أثناء دراسته للبلاغة القرآنية، فلفتت هذه الظاهرة انتباهه، فتتبعها في القرآن الكريم وفي الشعر العربي، فكان أن قال بحلول حروف مكان حروف والذي عدّته البلاغة العربية فيما بعد ضمن الاستعارة التبعية في الحرف، فمن ذلك وقوفه على قوله تعالى:{ فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوّاً وَحَزَناً}40ويعلّق قائلا:"وهم لا يلتقطون مقدرين فيه أن يُعاديهم ويحزنهم، ولكن تقديره : فالتقطه آل فرعون فكان مصيره إلى عداوتهم وحَزَنهم.

" وحروف الخفض يُبدَلُ بعضها من بعض، إذا وقع الحرفان في معنى في بعض المواضع، قال الله جل ذكره:{ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ}41، أي (على) ولكنَّ الجذوعَ إذا أحاطت دخلت(في) لأنّها للوعاء، يقال" فلان في النخل" أي أحاط به، قال الشاعر:

هُمُ صَلَبوُا العَبْديَّ في جدع نخلةٍ * فلا عَطَسَتْ شَيْبَانُ إلاَّ بأجْدَعَا.42**

والمبرّد كان مدركا وهو يتعامل مع القرآن الكريم أو النصّ الشّعري بأنّ الكلمات ترشح بالدّلالات الممكنة زيادة على دلالاتها الاصطلاحية، فإذا غدت في سياق محدد رشحت بإحدى تلك الدلالات الكامنة، ويصبح الخطاب حاملا لمرجعية في صميمه، نتيجة ممارسة السياق لنوع من الضغط بغرض تحويل الدلالة المحجّبة من حيّز الاحتمال إلى حيّز التحقيق الفعلي، ففي تعليقه على قوله تعالى{طَبَعَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِم}43 يقول:" والطَّبع :أسوأُ الطَمَعِ، وأصله أنّ القلبَ يعتادُ الخِلَّةَ الدنيئَة فتركبه كالحائِل بينه وبين الفهم، لقُبْحِ ما يَظهر منه، وهذا مثلٌ وأصلُه في

السيفِ وما أشبه، يقال :طَبِعَ السيفُ، إذا ركبه صدأ يَسْتُرُ حَديدَهُ وَ{طَبَعَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِم} من ذَا."44، ويتبيّن من قوله أنّ المقابلة واقعة بين معنى صريح ومعنى حاف، الطبع الذي هو ركوب الصدأ الذي يستر الحديد، ويذهب بريقه، وحدّته، ويصيبه التآكل والتلف، والمعنى الحاف الذي هو الرّين الذي يصيب القلوب فيفسدها ويصيب صفاءها وإدراكها للحق، والإذعان له، فعدلت الكلمة بانفتاحها تحت مفعولات السياق وضغطه على معنى جديد، انبثق من صميم الملفوظات آنَ تعالقها، فكان النتيجة استعارة تصريحية أصيلة، قرينتها استحالة إصابة القلوب بالصدأ الذي هو آفة تصيب الحديد. ومثل هذا كثير في الكامل والمقتضب يبيّن مدى تحسس الأوائل لشعرية الاستعارة، وتفطنهم بفعلها في رفد الخطاب بالماء.

وإذا عدنا إلى المجاز فإنّ المبرّد قد تناوله في مواضع متفرقة من كتابه الكامل، ولم يفرد له بابا خاصا به، ولم يسميه باسمه الاصطلاحي، ولم يقصد إليه، وإنّما وَرَدَ ذكره استطرادا، وتفطّنا لتنويعات الكلام، فهو مثلا في قوله تعالى:{ بَلْ مَكْرُ اللَّيْلِ وَ النَّهَارِ}45يقول:"والمعنى :بل مكركم في الليل والنهار"46 فالصورة هنا هي مجاز عقلي، أسند فيها الفعل، أو أضيف المصدر إلى غير ما هو له، بل لما له به ملابسة معتبرة في العلاقات المجازية، وهو هنا (الزمان)، فالليل يمكر فيه، كما يمكر في النّهار.

"وقال جرير:

لَقَدْ لُمْتِنَا يَاأُمّ غَيْلاَنَ فِي السُّرَى* وَنِمْتِ، وَمَا لَيْل المَطِيّ بِنَائِمِ"47**

فالمجاز في قول الشاعر"وَمَا لَيْل المَطِيّ بِنَائِمِ" فعدل عن إسناد النوم الفاعل وأسنده إلى (ليل المَطِيّ)، فكلمة (نائم)غدت مجازا عقليا علاقته المفعولية.

وعلى كلّ حال فإنّ المبرد أدرك أنّ الشعرية تتحقق لمّا يتخطى النصّ المتحقق المنجز عن طريق العدول عن المألوف، فالاستعمال يقتل شعرية الصورة في مختلف تجلياتها، ويسهم في رفد الخطاب بطاقات جديدة في التعبير وطُرُقِهِ.

العدول التركيبي: لقد شكّل العدول التركيبي في كلّ شعريات العالم محورا مهما، لما له من قيمة فنية نتيجة توظيف المنشئين لبعض أشكال العدول التركيبي كالحذف والزيادة والتقديم والتأخير والإيجاز والإطناب وما إلى ذلك من أشكال العدول التركيبي، حتى تصبح محملة بالفاعلية والتأثير والدلالات ما لا يحمله تركيب آخر.

وهذا ما لاحظه الشاعر أراغون الذي أكّد بأنّ شعرية الشعر لا تتحقق إلاّ:"تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب"48، حيث ابتعاد التركيب عن المعيار هو نزوع إلى أقاصي الشعرية، وهذا لا يعني أبدا أنّ العدول التركيبي هو دعوة للخروج على مواصفات اللغة وتدمير أنظمتها تدميرا كليا بغرض تحقيق الشعرية، ومن تمّ لا ننظر إليه على

أنّه "رخص شعرية أوابتداع فردي، وإنما هي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الذكي للإمكانيات الكامنة في اللغة"49 وهذا ما دفع بتودوروف إلى القول بأنه "لحن مبرر ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى"50 غير أن جان كوهن اعتبر أنّ هذا النوع من العدول"يمثل انزياحا ضعيفا نسبيا بالمقارنة مع الأنماط الانزياحية الأخرى التي تشكل انزياحا صارخا، ...[ولكن]...يقف دون الدرجة الحرجة، التي تضع اللغة الشعرية على مشارف اللامعقول"51، أمّا في تراثنا النقدي فقد وقف غير واحد من شعرياتين العرب القدماء من خلال وضعهم بعض أشكال الانزياح التركيبي كالحذف والزيادة والتقديم والتأخير والالتفات والاعتراض، ضمن ما اصطلحوا عليه بـ(شجاعةالعربية).

والمبرّد كان واحدا من الرعيل الأوّل الذي تفطّن لهذه الصيّغ التركيبية، ولقدرتها على توليد الشعرية، فتحدّث عن التقديم والتأخير الذي اعتبرته الشعريات الحديثة أحد الوسائل البالغة الأهمية للعبور: "باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"52 ذاك أنّ المبدع بحسب جان كوهن يعمد إلى:"تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة في قد مما حقّه التأخير كالخبر أو المفعول به، ويؤخر مااستحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل، ويكون ذلك لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه"53. غير أنّ ليس كل تقديم وتأخير مُحَقِقٌ للشعرية على الرغم من امتلاك الشاعر للحرية المطلقة في ظل الرخص التي تتيحها له اللغة فتمكنه من التصرف في إطارها، ما دامت معظم الإمكانات النحوية ذات طبيعة اختيارية تهيئ للمبدع بشكل أو بآخر أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء وهو ما لاحظه المبرد إذ بدأ في كتابه الكامل بأقبح عدول من هذا النوع بقوله: "ومن أقبح الضرورة، وأهجن الألفاظ، وأبعد المعاني قوله:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إلاَّ مُمَلَّكاً*أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ**

يعني بالمملك هشاماً، أبو أم ذلك المملّك أبو هذا الممدوح، ولو كان هذا الكلام على وجهه لكان قبيحاً، وكان يكون إذا وَضَع الكلام في موضعه أن يقول :وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أم هذا المملك أبو هذا الممدوح، فدلّ على أنه خاله بهذا اللفظ البعيد، وهجّنه بما أوقع فيه من التقديم والتأخير "54

يتبيّن لنا من خلال تعليق المبرد أنه مدرك لشعرية التقديم والتأخير وتجلياتها، وهو إذ استهجن هذا البيت الذي قاله الفرزدق إلاّ لأنّ الضرورتين اللتان وقعتا فيه أدت إلى تعميته، والعرب تكره التعمية، لأنّها تستغلق على فهم المتلقي وبخاصة في ظل الشفوية المرهونة بزمان ومكان محددين لحظة التلقي، ومادام الفرزدق أراد الإغراب بغرض تحقيق الغاية القصوى التي يرتجيها المبدع من وراء هذا الانزياح التركيبي، غير أنّ تحقيقه كان على حساب الدلالة، وهو

ما جعل الفرزدق -في نظر المبرد- يتجاوز الإطار الثابت النفعي للغة من أجل تحقيق الهدف التأثيري دون الإيصالي، والشعرية لا تتحقق إلاّ إذا سعى المبدع: "عندما يتجاوز الإطار الثابت النفعي...[إلى]...تحقيق الهدف التأثيري والإيصالي في وقت معا"55وخوف اللبس قسم النحاة مراتب الكلام في السياق إلى قسمين: "المرتبة الثابتة، التي لايجوز أن يتغير فيها مراتب الكلام لأي سبب من الأسباب، والمرتبة الحرة التي تسمح بأن تتصرف في موقع الكلمة تقديما وتأخيرا على نحو أوسع"56.

ولمّا كانت العربية من أكثر اللغات بالطواعية للإمكانية الشعرية التي تمنح" الحرية للمبدع كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريد تحقيقه، كانت هذه الرتبة غير الثابتة هي مدار اشتغال النص الأدبي ومناط اهتمام المبدع، لأنّ المبدعين لا يقدمون إلا لحاجة ولا يؤخرون إلا لحاجة، أو كما قال سيبويه "إلا وهم يحاولون به وجها"57، لذا وجدنا المبرد في المقتضب يجيز للشاعر التصرف في بعض مواقع الكلمات تقديما أو تأخيرا لما لاحظه من أثر جمالي في مثل هذا العدول في الرتب غير الثابتة، فهو مثلا في حديثه عن الفصل بين الخافض والمخفوض يقول: "ومن فصل للضرورة بين الخافض والمخفوض فعل مثلِ ذلك في (كم)في الخبر.

كَم بجُودٍ مُقْرِفٍ نالَ العُلاَ * وشَرِيف بُخْلُهُ قدْ وَضَعَه.**

ولا يجوز أن تفصل بين الخافض والمخفوض في الضرورة إلاّ بحشوٍ كالظروف وما أشبهها ممَّا لا يعمل فيه الخافضُ"58

أمّا فيما يخصّ المضاف والمضاف إليه فهما عادة لا ينفصلان في الكلام العادي:" إلاّ أن يضطَّر شاعر، فيفصل بالظروف وما أشبهها، لأنّ الظروف لا يَفصِل بين العامل والمعمول فيه، تقول: إنَّ في الدار زيداً، وإنَّ اليوم زيدا قائم.

فممّا جاءَ في الشعر فُصِل بينه وبين ما عمل فيه قولُه:

كأنَّ أَصْواتَ مِنْ إيغَالِهِنَّ بِنا * أَواخِرِ المَيْسِ أصْواتُ الفَراريجِ."59**

ومثل هذا موجود بكثرة في كتابيه المقتضب والكامل، فيهما أبان عن تفطنه المبكّر لعدول الألفاظ عن مواقعها في البنية التركيبية سواء عن طريق التقديم أو التأخير بغرض إضفاء الصبغة الجمالية على الصياغة دون الإخلال بالمعنى مادام محفوظا من خلال مواضع اللفظة في السياق دون انتهاك الرتب المحفوظة التي توجب الالتزام بالمواضع المحددة للكلام رافضة أي تبديل أو تغيير في هذه الرتب60، فالمتكلم" حين يخرج من الحدود المعيارية المطردة يفعل ذلك ليحقق هدفا دلاليا، وهو ما يمكن أن نسميه هدفا شعريا لا تنجزه الحدود المطردة لدى

المتحدثين باللغة، فتلك الحدود تحقق المستوى النفعي، في حين أن الخروج إلى ما هو هامشي أ وثانوي أو استثنائي يحقق الوظيفة الشعرية61"

أمّا الالتفات فإنّه"ظاهرة تمتاز بها اللّغة العربية، حيث يتحرّك المبدع بين الضمائر الثلاثة بحرية في إطار بنائه للنصّ"62، وهو ما جعل دلالته اللغوية لا تبتعد كثيرا عن اصطلاحه ؛ لأنّ الضمائر (أعصاب النص) فهي مرتكزات مفصلية، أو أدوات ربط تنظّم عملية بناء الدلالة، وتشعّبها في مسار النص، وتقوم بوظائف عدة، مرجعية وانفعالية وإدراكية وإيحائية، حيث التحوّل من ضمير إلى آخر يرتبط في الأساس بالوقفة الدلالية، وعليه فكمون شعرية الالتفات متوقف على أفق التقبّل من حيث هو فاعلية منتجة تترصد المهارة الاختلاسية التي يمارسها الأسلوب أثناء تحويل الخطاب من صيغ إلى صيغ أخرى، وفي هذا الانتقال عدول من سياق كلامي إلى سياق آخر، وهذا ما تفطّن إليه المبرّد حين قال أنّ العرب:"تتركمخاطبةالغائبإلىمخاطبةالشاهد، ومخاطبةالشاهدإلىمخاطبةالغائب"63وهذا الانتقال يحدث اهتزازاً في البنية النمطية المتوقّعة، وهو ما أكده الزمخشري أثناء حديثه عل أثر الالتفات في المتلقي64، ويتأكد وعي المبرد بهذا النوع من العدول النحوي في الأسلوب من خلال النماذج التي يقدمها، يقول"وقال عنترة:

شَطَّتْ مَزَارَ العَاشَقَينَ فَأصبَحَتْ ***عَسِيراً عَلَيَّ طِلاَبُكِ ابنةَ مَخْرَمَ

فكان يحدث عنها ثم خاطبها ."، 65 وهذه ا لقدرة على مثل هذا التحوّل على إيقاظ القارئ من سباته، فضلاً عن أنّ الرجوع من «الغيبة إلى الخطاب» هو تفنّن راق في استخدام الكلام.

"ومثل ذلك قول جرير:

وَتَرَى العَوَاذلَ يَبْتَدِرْنَ مَلاَمَتِي* فإذا أرَدْنَ سِوى هَواكِ عُصِينَا**

وهذا كثير جداً."66

والإيجاز فهو"إحدى الظواهر النحوية الوظيفية التي تجمع مابين السمة النحوية والسمة البلاغية"67الذي احتفت بها البلاغة العربية أكثر من احتفائها بالإطناب حتى أنّها عدّته مَكْمَنَ البلاغة برمّتها، وقال غير واحد معرّفا البلاغة بأنّها هي " إجاعة اللفظ وإشباع المعنى"68 وأنّها " لمحة دالة"69، بخلاف ما ذهب إليه كوهين حين اعتبر أنّ" الإطناب مستبعد في منطق لغة النثر وهو القاعدة في اللغة الشّعرية"70مادامت وظيفة الإطناب توضيحية، واللغة التكرارية هي لغة العاطفة، وأيده في هذا الرأي محمد مفتاح حين اعتبر أنّ الإيجاز هو "خرق للعرف الشّعري، والحاصل أنّ الشّعر يقوم على التكرار، وهو تكرار يحيل القصيدة أو المقطوعة إلى كلمة واحدة"71.

انطلقت الشعرية العربية من المنجز في محاولتها سبر أسرار جماله بخلاف الشعريات الأخرى التي ركزت جلّ اهتمامها على آليات إنتاج الخطاب الشعري، لذا نجد جلّ الشعرياتيين العرب في تناولهم لهذه الظاهرة، ينطلقون من الدرجة الصفر أو متعارف الأوساط على حدّ تعبير السّكاكي والذي يعني الكلام المُعبّر عن المقصود بلفظ مساو لأصله، ومن تمّ أمكنهم القول بأنّ الإيجاز والإطناب في المنجز هما ظاهرتان" تُعدان انحرافا عن المألوف اللغوي"72 الغاية منهما التأثير الإيجابي على المعنى لما يمثلانه من حراك داخل النسق اللّغوي، بسبب القيمة الجمالية التي يضيفانها للنصّ من خلال كسرهما لأفق التوقع في مسار المعنى، وهذا يمنح شعورا باللذة لدى المتلقي، لذا كان الأساس العام لوجودهما هو الحاجة الفنية والعدول عنهما إفساد لشعرية النصّ. والمبرد يعدّ واحدا من أوائل النقاد العرب الذين تحدثوا عن هذه الظاهرة، فهو في الكامل مثلا يتحدث عن الظاهرتين، يقول" من كلام العرب الاختصار المُفْهِم، والإطناب المُفْخِم، وقد يقع الإيماءُ إلى الشيء فَيُغْنِي عند ذوي الألباب عن كشفه، كما قيل : لَمْحةٌ دَالَّةٌ..."73 وعلى الرغم من احتفائه بالإطناب لما له من قدرة على تفخيم الكلام والارتفاع به عن الابتذال، إلاّ أنّه كغيره من علمائنا نلفيه يحتفي بالإيجاز أكثر، و يلاحق هذه الظاهرة التي تعمل على تكثيف الدّلالة حتى تصبح إيحاء في مجمل كتبه، ففي الرسالة مثلا نلفيه يحتفي بالاختصار ويعتبره علامة للجودة الشّعرية، فيقدم لنا نموذجا رائعا صادر عن وعي مدرك لما لهذه الظاهرة من قدرة على توليد طاقات إيحائية في صلب الخطاب، فيورد بيتين للأعشى، وهما:

وتبرد رداء العرو س * بالصيف رقرقت فيه العبيرا**

وتسخن ليلة لا تستطيع * أن ينبح الكلب إلا هريرا**

ويفضّل عليهما بيت طرفة:

يطرد البرد بحر ساخن * وعكيك القيظ إن جاد بقرذ**

ويعتبر أنّ بيت طرفة أجود "لأنّ الأعشى أطال"، أما كلام طرفة فقال عنه" إنّه أجمع وأخصر"74

كما ذكر المبرد الإيجاز بالحذف و أنّ مسوغه " إذا كان فيما يبقى دليل على ما يلقي ". ومثّل لذلك بقوله تعالى :{وَسْأَلِ القَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَ العِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا، وَإِنَّا لَصَادِقُونَ}75، وقال :" لما كانت القرية والعير لا يسألان ولا يجيبان علم أن المطلوب غيرها ." كما مثّل لحذف جملة جواب الشرط (لو) اختصاراً لعلم المخاطب به، في قوله تعالى :{وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ الأَرْضُ أَوْ كُلِّمَ بِهِ المَوْتَى}76، والجواب المحذوف، والذي يعبّر عنه بحذف الخبر، ومجاز هذا عند أهل النظر حذف الخبر لعلم المخاطب ؛ يريد تعظيم الأمر، كقولك : لو

رأيت فلاناً وفي يده السيف . أي : لرأيت بارعاً ؛ فاستغنى عن ذلك " وتنبَّه لحذف الموصوف، جواب الاستفهام وقدّم في ذلك أمثلة كثيرةوعلّق على هذا الأسلوب من العدول بقوله: "إن هذا كثير ؛ ومثَّل له بقول النابغة:

كَأَنَّكَ مِن جِمالِ بَني أُقَيشٍ يُقَعقَعُ خَلفَ رِجلَيهِ بِشَنِّ

فقال : خلف رجليه، ولم يذكر أولاً ما ترجع الهاء إليه، ولكنه دلَّ عليه بقوله : من جمال بني أقيش"فكأنه قال : كأنك جمل ". وقد أورده الزمخشري في المفصل مثلاً لجواز حذف الموصوف، وقال : وحق الصفة أن تصحب الموصوف، إلا إذا ظهر أمره ظهورا يستغنى معه عن ذكره ؛ فحينئذ يجوز تركه وإقامة الصفة مقامه."77

وجملة القول : إنّ المبرّد أدرك في وقت مبكّر ما للوسائل النحوية من قدر على تَشْكيلِ الخطاب تشكلا غير مألوف يطفح بالدلالات التي قد تعجز اللغة المألوفة على قولها.

العدول الإيقاعي :تجمع الكثير من كتب النقد العربية، والأجنبية على السواء، أن الإيقاع مفهوم غامض، وعصي التحديد، لما له من استعمالات مختلفة، وخاصة الاستعارية منها78، ولأنه من جهة أخرى، يتصل بالموسيقى، التي تعتمد قرع السمع، المرتبط أساسا بالصوت دون المعنى، فربط الإيقاع في النص الأدبي بالأصوات دون المعاني في أغلب شعريات العالم، ولما كان الشعر يمتاز بخاصيته النغمية المتكررة (الوزن على الأقل كخاصية عالمية) خصّوه بالإيقاع دون غيره من ضروب القول، وبما أن الإيقاع شكل من أشكال انزياح الخطاب الشعري عن بقية أنواع القول الأخرى، كان الاهتمام بالبعد الإيقاعي فيه أكثر من غيره، أثناء التنظير لشعرية الكلام في جميع الشعريات، فعدّوه عنصرا قارا في كل خطاب شعري.

لا ينكر أحد أن شعريينا القدامى وقفوا خلال تأسيسهم لمقاييس شعرية القول، عند الوزن وقفة طويلة، وأكّدوا أن الوزن خاصية يمتاز بها الشعر دون غيره من ضروب الكلام، حتى أن الذي يفهم من ظاهر كلامهم، أن الشعر ما هو إلا كلام موزون مقفى، وكأن الشعر بهذا الفهم، ما هو إلا تسليط لنظام إيقاعي على نظام لغوي، غير أن استقراء آراء القدامى المبثوثة في نصوصهم النقدية، يثبت عكس هذا التوجه، ويؤكد على أن الإحساس بمفهوم الإيقاع كان موجودا، وإن لم يعبروا عليه بمصطلح خاص، ولعل أثر النص على المتقبل، كان سببا مباشرا في تنبيههم إلى أن هناك خاصية أخرى غير الوزن والقافية، تجعل شعرا ما، أكثر تأثيرا من دونه، فعبروا عن هذا التأثير، الذي يحدثه النص في المتلقي، مرة بـ(الارتياح)79، ومرة بـ(الأريحيّة)80، و(الطرب)81، ولما كانت اللّذة الأدبية موجودة في الشعر أكثر من غيره من فنون القول البشري؛ للخصائص، التي يتمتع بها، تجعل منه نصا متفردا بامتياز، وصفوه بـ (العذوبة) و(الحلاوة)82 و(الرّقة)83وكثرة (الطلاوة والماء)84.

وما يؤكد إحساس النقاد العرب، بوجود الإيقاع في مختلف ضروب الكلام، هو قول المبرد، الذي لا يرى مزية للشعر عن النثر، غير الوزن والقافية لأن "صاحب الكلام المرصوف المسمى شعرا يزيد الكلام وزنا وقافية."85 وهي من المؤثرات التي تجعل الشعر ذا مزية إيقاعية زائدة عن بقية أنواع الكلام، حتى يغدو المنظوم بفضلها: "أرشق في الأسماع وأعلق في الطباع وأبقى مياسم وأذكى مناسم وأخلد عمرا"86لذا كان المبرد حريصا على سلامة الإيقاع الشعري حتى قال:"فالوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة"87 فنلفيه في أكثر من موقف سواء في المقتضب أو الكامل يكرّر عبارة " واعلم أنّ الشاعر إذا اضطر إلى الوزن..." وهو ما جعله مثلا يستشهد بأبيات كثيرة وقعت فيها الضرورة، على الرغم من وجود روايات أخرى تلغي الضرورة، وهو ما نلمسه مثلا من روايته لبيت النابغة الذبياني :

يا دار مية بالعلياء، فالسَّند * أقوتْ وطال عليها سالفُ الأبد**

وَقَفْتُ فيها أصيلاً كي أسائلَها * عَيَّتْ جواباً، وما بالربع من أحدِ**

إلا أواريَ لأياً ما أبيّنُها * والنؤيُ كالحوض بالمظلومة الجَلَدِ**

رَدَّتْ عليه أقاصيْه ولَبَّده * ضَرْبُ الوليدةِ بالمسحاة في الثَّأدِ**

يقول" فإنّ الياءات تُسكّن، لأنَّهنَّ في حشوِ الأسماء، ولأنّ حُكْمَهَا لو كانت حروف الإعرابِ أن تُسكَّن في موضع الجرّ والرفع، ....ويضطّر الشاعر إلى إسكانها في النصب، فيكون ذلك جائزا له، إذْ كانت تُسَكَّنُ في موضعين: نحو قوله:

رَدَّتْ عَلَيْهِأقاصِيْهِ ولَبَّدَهُ * ضَرْبُ الوِلِيدَةِ بالمِسحاة فِي الثَّأدِ**

وكما قال:

سوَّى مساحيهنَّ تقطيطُ الحُقَقْ"88

لقد فضّل المبرد رواية هذا البيت بالمبني للمعلوم، لما فيه من عدول دلالي وإيقاعي على رواية (رُدّت) بالبناء للمجهول، وهو ما أوقع محضورين نحويين، أولهما إسكان حرف الإعراب المفتوح، وهو الياء في أقاصيهُ، وثانيهما هو حذف فاعل (رَدَّتْ)، وإن كان النحاة قد جعلوه ضميراً مستتراً مفسّراً باسم ظاهر مقدّرٍ احتيالا منهم بسبب عدم إجازة حذف الفاعل، لأن الجملة صناعياً لا تقوم إلا به، فإنّ المبرّد الذي احتفى بالإيجاز لا ريب أنّه أدرك أنّ الشاعر آثار بلاغة الحذف والإيجاز، بغرض صرف اهتمام السّامع إلى اهتمامات الأنا الواقفة على الطّلل لا إلى الفاعل المُحْدِثِ، أما العدول الثاني فهو إسكان ياء (أقاصيه) بغرض تحقيق الانسجام الموسيقي، مادام المعنى في العربية غير مُتوقف على ظهور الحركة الإعرابية دائما، والشعرياتيون العربأثناء حديثه عن قضية الأصول والفروع في علاقتهما بالقياس والسماع، في حال تجاذبهما لفرع من الفروع، يقولون بتفوق أقوى الأصلين، ويضربون مثال وقوع الشعر اضطرارا بين

سلامة الإيقاع، وسلامة البنية الإعرابية، فيرجحون كفة الإيقاع لكونه أصلا في مقابل البنية الإعرابية، وهو ما تنصّ عليه أحدث نظريات الشعرية، فجرامون(Grammont) مثلا يقول: "إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإنّ البحر دائما هو الذي ينتصر، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته"89، غير أنّ المعيار السماعي يجوّز زحاف البيت، دون أن ينكسر في مقابل السلامة الإعرابية، التي تصون الدلالة من التبدد مادامت العرب قد جوّزت تزاحف التفعيلة العروضية، ولم تحفل: "بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب"90وصون الدلالة من التبدّد.

يؤدي الإيقاع الدور المنوط به في إثارة النفس، وإحداث الاستجابة المطلوبة، ومتى حقّق ذلك استطاع أن يوصّل التجربة الشعرية، والشعورية إلى المتلقي دون تشويش، بل يتعداها إلى تحريك الذات المتلقية، وتحويل قِيَمِهَا السلبية، إلى قيّم إيجابية، فيسلّ السخائم، ويشجع الجبان، ويحلّ العقد91، ويتعدى الإيقاع ذلك، إلى المساهمة في بناء تصوير فنيّ مؤثر، بما له من وسائل صوتية، وتركيبية خطيرة، تسهم وبشكل إيجابي في معاضدتها الدلالة، حينما تتنزل منزلة رسم ألحان خاصة، تكون مادتها قابلة للصوغ في شكل صور لحنية، ترفد الدلالة بطاقات تخييلية، تزيد من نشاط المتلقي، حتى كأنّ تلك الألحان هي التي ترسم صورتها في ذهن المتلقين، وهو ما تفطن إليه شعرياتيونا القدامى ومنهم المبرد الذي وقف على كثير من شعر العرب فيه هذا التواشج بين الإيقاع والدلالة، وسنقف هنا على بيت لحسان ابن ثابت، يقول:"

بَكَتْ عَيْنِي وحُقَّ لَهَا بُكاهَا ***وَمَا يُغْنِي البُكاءُ ولاَ العَوِيلُ"92

والبكاء يمد ويُقْصَرُ، فمن مدَّ فإنما جعله كسائر الأصوات، ولا يكون المصدر في معنى الصوت مَضْموما لأول إلا ممدوداً، لأنه يكون على" فُعالٍ "وقلَّما يكون المصدر على" فُعَلِ"، وقد جاء في حروف :نحو:الهُدَى والسُّر ىوما أشبهه، وهو يسير، فأما الممدود فنحو :العُوَاءِ، والدُّعَاءِ. والرُّغاءِ، والثُّغاءِ، فكذلك

البُكاءُ، ونظيره من الصحيح الصُّراخُ والنبُّاحُ، ومن قَصَرَ فإنماجعل البكاء كالحُزْن، وقد قال حسَّان،

فَقَصَرَ ومَدَّ:"93

وما يمكن قوله عن عدول الشاعر من صيغة إلى صيغة صرفية أخرى، هو أنّ الحاجة الإيقاعية والدلالية تطلبتا ذلك، والمبرد الذي استشهد كثيرا بنصوص وقعت فيها الضرورات أدرك بحس اللغوي والأدبي، - وهو الرجل الذواقة للشعر- أنّ البناء الصرفي وإن كان لا يحتمل أكثر من بعد واحد، فإنّ تفاعل الدلالات ومتطلبات التركيب والإيقاع كيّفت المدلول الصرفي لخدمة البنية الإيقاعية وتحريك نشاط السامع.

ولمّا كان الإيقاع أصلا في الشعر، جوّز المبرّد للشّاعر بأن يَعْدِلَ عن القاعد بالعودة إلى الأصل قبل دخول العلّة، دون أن يؤول به ذلك إلى اللحن، ومنها ردّ الأشياء إلى أصولها، كفك الإدغام، وصرف ما لا ينصرف، يقول" واعلم أنّ الشاعر إذا اضطر إلى صرف ما لاينصرف جاز له ذلكّ94، وجمع(فاعلا) للضرورة في وصف المذكر السالم على (فواعل)، ومن هذا كثير...

كما جوّز المبرّد للشّاعر دون الناثر بتخفيف المثقل في القافية، لأنّ القوافي :"حوافر الشعر"95و"قد يُحفظ ويختار على خفّة الرويّ."96 كحذف همزة الاستفهام، وحذف جميع الزوائد " إذا احتجت إلى حذفها في تصغير أو جمع، أو اضطر إليه شاعر"97، وقلب الهمزة عند الوقف على حركة ما قبلها، وتخفيف الهمزة الساكنة98....

وخلاصة القول :إنّ المبرد كغيره من النقاد العرب القدامى الذين أدركوا أنّ الشّعرية كامنة في خاصية العدول، غير أنّها خاصية مقيدة العلّة، وبما أن العلّة في حدّ ذاتها نتيجة لعلل كثيرة، كان العدول علّة للجميل الأدبي، وهو السبب الكافي الذي جعل المبرّد يولي العدول والضرائر الشّعرية عناية خاصة، ويعالجها في نطاق أثرها الشعري، ويحدد قيمتها وفق قوانينها المستمدة أصلا من علتي الحسن والقبيح في أشعار القدماء، وليس لعلة كائنة في ذاتها.

<u>مراجع البحث وإحالاته:</u>

1البلاغة، تح رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1985.ص81.

2 جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997.

3 جان كوين، النظرية الشعرية(بناء اللغة الشعرية، اللغة العليا)، تر:أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2004، ص-ص.29-47.

4 عثماني الميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط. 1، ، د. ت، ص.16.

5صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع. 164، 1992، ص.64.

6رينية ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.2، 1987.ص.182.

7 جوليا كريستيفا، علم النص، ص.77.

8صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص:64.

9 حسين الواد، اللغة والشّعر في ديوان أبي تمام، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص:53.

10 ينظر: مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، الاسكندرية، 1990، ص:11-16.

11 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.ص:106.

12 ابن منظور، لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت(د.ت)، ج2، ص:706.

13 أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص:5.

14 ابن جني، الخصائص، تح. محمد النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1956. ج.2، ص.392.

15محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، طرابلس(ليبيا)1992.ص:268.

16 ينظر: - ابن فارس، - الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح. أحمد حسن سبيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1997. ص.213.

- ذمالخطأ في الشعر، تح. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، 1980، ص.21.

- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ، تح. السيد أحمد صقر، دار الرجاء إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط. 1، 1954، ص.154 .

17 أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح. مفيد قُمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1989. ص.168.

18 محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة، مصر، ط. 5، د.ت، ص.11.

19المرجع نفسه، ص.11.

ينظر كذلك: محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1999، ص.14.

20 الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح. أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت. ص.450.

21 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص:244.

22 عبد العزيز موافي، الخطاب الشعري وإشكالية الإزاحة اللغوية.

23نفسه.

24 جانكوهن :بنيةاللغةالشعرية، ترجمةمحمدالوليومحمدالعمري، الدارالبيضاء، (دارتوبقاللنشر)، 1986، صص:194.

25 علاء الدّين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشّعر العربيّ الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص:35.

26 ابن رشد، تلخيص كتاب الشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص:116-117.

27 المبرد، الكامل في اللغة والأدب، عارضه بأصوله وعلّق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 2004.ج2، ص:500.

28 المصدر نفسه، ج3، ص:68.

29 نفسه، ج3، ص:42.

30 نفسه، ج3، ص:95.

31 نفسه، ج3، ص:95.

32 ينظر: نفسه، ج3، من ص:68-110.

33 نفسه، ج3، ص:92.

34 نفسه، ج3، ص:94.

35 محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشّعرية، الدار العربية للكتاب، طرابلس(ليبيا) ط1، 1992، ص:94.

36 المبرد، نفسه، ج2، ص:500.

37 الأخضر جمعي، نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص :177.

38 المبرد، نفسه، ج2، ص:500.

39 نفسه، نفس ص.

40سورة القصص، الآية 8.

41 المبرد، الكامل، ج3، ص:81.

42 سورة طه، الأية71 .

43 سورة النحل، الأية 108.

44 المبرد، الكامل، ج4، ص:311.

45 سورة سبأ، الأية 33.

46 المبرد، الكامل، ج1، ص:109.

47 نفسه، نفس ص.

48 جان كوهن، بنية اللغة الشّعرية، ترجمة محمد الوليّ، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص:176.

49 رجاء عيد، البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، ص59.

50 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الصباح، القاهرة، 1993، ص:102-103.

51 أميمة الرواشد، شعرية الانزياح التركيبي في شعر محمد علي شمس الدّين، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2004.

52 محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، 1995.ص:165.

53 أميمة الرواشد، المرجع السابق.

54 المبرد، الكامل، ج1، ص:28.

55 رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص113-114.

56 ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو، ط3، م2، ص:223-226.

57 سيبويه، الكتاب، عالم الكتب، بيروت، ج1، ص:32.

58 المبرّد، المقتضب، ج3، ص:61.

59المصدر نفسه.

60 سامح الرواشدة، قصيدة إسماعيل، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، م30، ع3، 2003.، ص467

61 نفسه، ص:448.

62 عادل ضرغام، في تحليل النّص الشّعري، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2009، ص:60.

63المبرد، الكامل، ج3، ص:18.

64 الزمخشري، الكشاف، دار المعرفة، بيروت، د.ت.ص:98.

65 المبرد، نفسه، ص:18.

66المبرد، نفسه. نفس ص.

67 عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص:295.

68 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصّله وعلّق حواشيه محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981، ج1، ص:242.

69المصدر نفسه.

70 جون كوهين، النظرية الشّعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.ص:458.

71 محمد مفتاح، في سمياء الشّعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ص:527.

72 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص:29.

73 المبرد، الكامل، ج1، ص:26.

74المبرد، الرسالة العذراء، تحقيق زكي مبارك، القاهرة، 1932، ص61.

75 سورة يوسف، الأية 81.

76سورة الرعد، الآية 31.

77 المبرّد، المقتضب، تحقيق محمّد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، ط20، 1994، ج2، ص:136-137.

-ينظر: الزمخشري : المفصل في صنعة الإعراب ج1، ص:152.

78 ينظر: - ويليك رينية، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.2، 1987.، ص.170.

– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، بيروت، ط.3، 1981، ص-ص.79-123

– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط.1، 1997، صص. 18-47.

79الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، (نسخة مصورة) دار المسيرة، بيروت، 1979، ص.27.

80 ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.21.

81المصدر نفسه.

82 ابن سلام الجمحي، محمد، طبقات فحول الشعراء، تح. أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت. ج.1، ص، 135، 187، ج.2، ص.770.

83المصدر نفسه، ص. ج.1، ص.71.

84 أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح. مفيد قُمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1989، ص.72.

85 أبو اليسر إبراهيم بن محمد بن عبيد الله(ت279هـ)، الرسالة العذراء في موازين البلاغة، تح. زكي مبارك، ط.2، القاهرة، 1391هـ، ص.60.

86 الحاتمي محمد بن الحسن(ت388هـ)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح. هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978، ص.31.

87 البلاغة، تح رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1985.ص81.

88 المبرد، الكامل ج3، ص 17-18/ المقتضب ج4 ص21-22.

89جون كوين، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر- اللغة العليا)، ص.81.

90 ابن جني، الخصائص، ج.1، ص.333.

91المصدر نفسه، ص.23.

92 المبرد، الكامل ج1، ص180.

93 المبرد، الكامل ج1، ص180.

94 المبرّد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، ط2، 1994.ج3، ص:354.

95إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجريّ)، ص85.

96 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص.25.

97المبرّد، المقتضب، ج3ص: 408.

المبرّد، لمقتضب، ج، 3 ص: 98.65