مبدأ الحرّيّة في مجاذبة الإنفعال بقيم تشعير اللّغة وأسلبتها

قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش نموذجا

الأستاذ الدكتور: العربيّ عمّيش

جامعة الشلف ـ الجزائر

قد يصل الإبداع من درجات النضج مستويات لغوية متميزة هي التي يَعتدّ بها نقاد الشعر الحديث ويراعونها في قياس مستويات الإبداع في الخطاب الشعريّ، هذا النمط الناتج عن التجويد اللغويّ هو الأسلوب المشاكل للشعرية، وهو ذاته الذي تحتفل به قصيدة مديح الظل العالي نظرا لما لخصته القصيدة من تشبع فني وجمالي برز واضحا على القيم التشكيلية للغة الشعر، يمكن اعتبار فضاءات التحرر التي تمتع بها الحسّ الشعريّ أنه هو الذي منح محمود درويش فضل التطوّع لبلوغ الغايات الإبداعية اللاّمحدودة، وقد سند الشاعر في بلوغ أسمى آيات التجويد الشعريّ استثماره زخم تدوير تفعيلة الكامل السلسة الغنائية التطريبية بما يوافق انسياب العبارات التي تتألق حتى تبلغ ذروتها في شكل أساليب تعبيرية وصور شعرية ومواقف سردية أخّاذة.

تبلغ ذروتها في شكل أساليب تعبيرية وصور شعرية ومواقف سردية أخّاذة.

الكلمات المفتاحية: الحرية، محمود درويش، الشعرية، الصورة الأدبية، الظل العالي.

Abstract

The degrees of maturity of creativity can reach distinct linguistic levels on which modern poetry critics rely, and take care of in measuring levels of creativity in poetic discourse. This pattern resulting from linguistic intonation is the trouble style for poeticism. It is the same that is celebrated by the praise of High Shadow poem in view of the poem summed up of technical and aesthetic saturation which emerged clearly on the characteristic values of the poetic language. The freedom spaces enjoyed by the poetic sense can be seen as the ones which gave Mahmoud Darwish the virtue of volunteering to reach the unlimited creative goals. The poet backed up the attainment of the highest features of poetic intonation by investing a full-length momentum of smooth, lyrical musical sequence, in harmony with the flow of words that shine until they culminate in expressive styles, poetic images and awesome narrative attitudes.

Keywords: creativity, poetic discourse, linguistic intonation, poetic images

تكاد تكون الأسلبة بكل مستلزماتها اللسانية والسماعية [1]، الإيقاعية والبلاغية، رديفا للشعرية في دلالتها العامة أو الخاصة إذ هما معا يعودان باللغة إلى معينها الصافي، ويرتدان بها

إلى أوليات الانفعال الإنساني بإيقاعاتها الطبيعية، وإن هذا السياق الوظيفي في التعاطي للغة الإبداع يصادف في طبيعة الإنسان وشغفه بالاعتناء بالفتوحات اللغوية ضمن تطلع مستمر إلى التفطن إلى مكامن الجماليات التعبيرية، ولا يعدم المحقق في هذه الإحالة أن يعثر بين الشهادات النقدية الأدبية على ما يتوئم بين الأسلوبية والشعرية لدى الأسلوبيين[2] من حيث سعي الفنين، فنّ الشعر وفنّ الأسلبة، إلى تحقيق الامتياز اللغويّ الذي تتوافق خلاله غايتا التشعير والأسلبة باعتبارهما مناسبة للتأنّق اللغويّ.

تسلك الأسلبة في شعر محمود درويش ذات المسلك الذي تختاره الشعرية لتحقيق الجمالية اللغوية، تحاول أن تستعيض بالإنشائي المرتجل عن الأساليب التشعيرية الجاهزة، والشعرية والأسلوبية إذ تبتغيان ذلك المشروع الإبداعي السامي إنما تبنيان سياق المغايرة أو المخالفة لكل منمط مكرس ضمن الموروثين اللغوي والشعريّ معا، وقد وجدنا أصول البلاغة العربية توثق هذا النزوع الإبداعي بالنظرة الحمقاء لأن من مميزاتها التشجع وفضول الاكتشاف.[3] وهذه الإجراءات الأسلوبية وإن كانت تقليدية راسخة في تاريخ إبداع الشعر العربيّ إلاّ أن محمود درويش الذي يتحفظ في التحديث يظل يغرف من كثير من معينها البلاغيّ.

ولنا أن نستوثق في هذا المناط برواية الأصمعي عن ذلك التحدي الذي حصل بين الشاعر بشار بن برد وابن قتيبة، فقد كان ادعاء ابن قتيبة بالتباصر بالغريب وما ترتب عليه من المغالبة الإبداعية سببا في التبعيدات البلاغية والأسلوبية التي تحدّى بها بشار ادّعاء ابن قتيبة والتي قال فيها:

بكّرا صاحبيَّ قبْل الهجيرِ   إنّ ذاكَ النَّجَاحَ في التَّبْكِيرِ

وقد كان أن اقترح عليه خلف الأحمر، وأبو عمرو بن العلاء تغييرها أسلوبيا إلى القول:

بكّرَا صاحبيَّ قبْلَ الهَجِيرِ   بَكّرَا فالنجاحُ في التَّبْكيرِ[4]

لقد تجاذب بشار بن برد وابن قتيبة العينتين الأسلوبيتين من حيث رأى كلٌّ منهما تفوق عبارته التي أسلبَ والشعرية التي ارتضاها حسُّه عبارة الآخر حتى انتهى بهما التدافع في خصائص التركيب اللغويّ إلى إصرار كل منهما ببصمته الأسلوبية، لا يساهمه فيها سواه لآن الغاية التي تجري إليها مزية كل واحد من الأسلوبيين غير قابلة للتحول أو الحؤول . هذا ولو تدبّرنا الأسرار الأسلوبية لكل نمط من النمطين ألفيناهما متفاوتتين في صياغة الشطر الثاني من بيت بشار وفق قيم تبديلية تتباين بين التوكيد بـ إنّ والتوكيد بإعادة اللفظ، وإن لكل من الإيقاعين خاصية لسانية سماعية تباين النسق الآخر، غير أن بشار بن برد علّل ثباته على مبدأ الارتجال محيلا على غاية جمالية انتواها لا يؤديها نموذج ابن قتيبة وأن التمثيل الأسلوبي

للدلالة المتوخّى هو أن يهدر بشار بشقشقة سكّان مها في الريح من كلّ ماضغ قيصوم وشيح[5]، ولأن المقاصد التي بُنِيَ عليها كل أسلوب من الأسلوبين قائمة على انفعال خاصّ يتطلب إعمال قوى متصرّفة في ترتيب اللفظ من سياق العبارة (...وذلك أنّهم إنّما يحيلون على الحسّ، ويحتجّون فيه بثقل الحال أو خفّتها على النّفس...)[6]، ، ووزنوا الأصوات اللغوية متوالية أو متقابلة وبوتقوا الفكرة على تشعباتها النفسية والانفعالية المتفلّتة على اعتبار قاعدة التعديل والاستواء[7].

ولقد كان يونس بن أبي إسحاق ينافر الفرزدق ويحايزه في مسائل خلافية، كان يستهوي الشاعر مخالفة النحو طلبا لغرض أسلوبي يتحسسه ويرتئيه، وكان الفرزدق كلفا بتلك الخروقات، ثمّ إنّ الفرزدق انصاع لتوجيه يونس بن أبي إسحاق والأغرب في المسألة أن الشاعر لما قوم من غلطه في النحو ترك الناس المصحح المنقح ورجعوا ما كان مرتجلا مغلوطا نظرا لما استهواهم فيه من أساليب الارتجال والافتراع، ولم يتفق للشاعر أن يخرق ولغوّاته أن يفضلوا المخترع على المنقح لولا أن الأساليب أسبق إلى الالتذاذ قبل القياس، وذلك ما يصدّق أسبقية الأسلبة على التقصيد[8].

أثر الإنشاد في تحقيق الأسلبة:

نرى إلى الإنشاد على أنه نشاط بلاغي قامت عليه جماليات اللغة العربية قبل أن يستبدل الخط بالارتجال وتفقد الشعرية كثيرا من امتيازاتها الإنشائية (...لأن الأوزان إنما وقعت على الكلام، والكلام لا محالة قبل الخطّ...)[9]، ونعتقد أن التحول من الشفوية الشعرية إلى الكتابة متّفق آليامع ظهور القصيدة العربية[10]، وإن اللغة العربية الفنية تكون قد فقدت الكثير من معينها الجمالي الفني بوقوعها في إسار صناعة الخطّ، ولما كان كل ذلك قد أصاب الشعر فقد سلم النزوع الأسلوبي من تلك الشائنة، من حيث ظلّ رافدا جوهريا للشعرية يمدها بمستلزمات التجدّد والتجذّر، لأنه يتأبى بحرية مزاولته وتعاطيه عن أن يحدّ بقاعدة أو يحصر في قياس، لذلك وبناء على هذا التفهّم فإننا نرى إلى الأسلبة منقذا للشعرية من كل ركود أو تبدّد أو اندثار.

وإن من مزايا الإنشاد الملازمة لابتداع الشعرية والأسلوب أنها توجد صورة سمعية للخطاب تتراءى للمنشد حتى يتخيل من وقعها النفسي أن آخر ينشد معه، [11]وكذلك كان إتقان الأعشى يتجسد في إنشاديته لا يضاهيه فيها مضاه، ونحسب أن درويش من خلال سيرته الإنشادية قد أوتي مزامير الإنشاد بالقدر الذي يتّخذ منه الكثير من مزايا التجويد اللغوي تبعا لما يجده كل متقن للإنشاد من الصورة السمعية للخطاب حين يتفاعل مع المكونات الأسلوبية

التي يوقعها لسانه، وحسب إتقان الصوت الإنشادي أن يهدي الشاعر إلى التنبه إلى الكيفيات الأسلوبية التي تتجسد له خلال الترجيع على اعتبار أن ذلك جزء من البيان العربيّ (...وإن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن، ، وإنّ ذلك من أكثر ما تُستمالُ به القلوب، وتثنى به الأعناق وتزيّن به المعاني)[12]

وبما أن النزوع الإنشادي يمثّل سياقا إبداعيا لا ينفصل عن مكونات الخطاب اللغوية والانفعالية فإن الشاعر خلال سيرته الشعرية غالبا ما يعمد إلى استكمال شعريته بتعاطي التأنق في الإنشاد، والشاعر إذ يعوّل على خاصية الإنشاد إنما هو يتجذّر الأصول الإبداعية، فقد سبق للجاحظ أن وسّع من فاعليات الدلالة متجاوزا بها أثر الخطّ حين قال: (ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصّوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف، وحسن الإشارة باليد والرأس، من تمام حسن البيان باللسان، مع ما يكون مع الإشارة من الدلّ والشكل والتقتّل والتثني، واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور)[13]، وواضح من سياق تداول القيم الإبداعية التي يتناهض عليها التشعير والأسلبة أن النزوع الأسلوبي الذي عددناه روح الشعرية اللغوية لا يستوفي شروطه البلاغية والإيقاعية والبنائية إلاّ باستكمال الذات الشاعرة لشروط الإبداع التي تتنامى قيمها حتى تبلغ إنتاج المنوال الذي هو صِنْوُ الأسلوب وهو المقصد الذي توخاه ابن خلدون حين قال: (.. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه...)[14]، وإن الذي يوطّد الوظيفية بين الأسلبة والشعرية أن الذات المنشدة تعمد إلى استقصاء الكيفيات التلفظية التي تتجاوب لمقامي المقال والحال والمراد بذلك (أن تُحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف ووزن)، وهذا يكون أكثر ملاءمة لابتداع الأساليب التي عليها مدار البحث في حيز تعاطي الشعر[15].

وإن أكثر ما تطاوع اللغة أسباب رشاقة التعبير، وابتداع الأساليب عندما تكون مرتجلة مشفوهة حتى كأن الإنشاد يزيد من النشاط اللساني، خاصة عندما يتجرد من سلطة المعايير القياسية، وإن التسهّل الذي يجده الشاعر في مجاذبة الأساليب ناتج عن قلة كلفة مؤونة الفعل اللغويّ، لذلك فإن الإنشاد يضيف إلى شعر درويش مزايا لغوية وإيقاعية تحمّس اللسان المرتجل وإن الخطاب الشعري دون غيره من صنوف الخطاب تحتمل له جرأة الخطاب[16].

لقد أعطى ابن المعتزّ الإنشاد الذي هو فنّ التلفيظ سهما حاسما في إنتاج الشعرية من حيث منح صورة الخطاب حيّزا لسانيا وصّف فيه الصوت اللغويّ الإمتاعي أي التطريبيّ ذاكرا منه خصوصيات تلحينية أو تنغيمية هي بمثابة القيمة الشعرية الزائدة على المتعارف عليه، وقد كان ابن المعتزّ حريصا على التمييز بين الإنشاد بالصوت الجهير، والإنشاد بالصوت الليّن والإنشاد الحسن والإنشاد الرديء[17] وربما نبهه تمتعه بقوة الذائقة اللغوية إلى مدى ما يسبغه فنّ الإنشاد إلى استثمار حرية الارتجال بناء على المطاوعة والتلطف في مجاذبة الأسلبة والتشعير ضمن السياق الإبداعي الواحد، وإن تميّز محمود درويش بين مجايليه من شعراء الحداثة عائد في جزء منه إلى تمهّر الشاعر في إعماله المهارة اللسانية لاستكمال دوزنة الإيقاع، وذلك هو النزوع الذي أهّل محمود درويش حسب تقديرنا للتمتع بالخصوصيتين الأسلوبية والشعرية بين معاصريه من الشعراء، لأنّ ما كان أخفى وأدق من انتظام العناصر اللغوية فالحسّ أقوى على إثباته[18] وليس كالتلفيظ معينا على توزين السياق التعبيريّ وذلك هو ذاته الذي ذكره عبد القاهر الجرجاني تحت مصطلح ترتيب الألفاظ في النطق [19].

تتحقّق قيم التلاؤم والانسجام والاتّساق في نسوج الأساليب الشعرية منذ أن تكون اللغة الفنية في حيّزها النفسيّ مهجوسا بها صوتا ومقطعا أو هيئة كلمة، وإن الذي يجعلنا أكثر اطمئنانا لهذا التّفهم النقدي الأدبيّ أن فلسفة البلاغة العربية لم تهمل هذه الإشارة ولم تغفل هذا المنهج، وقد تعهدته بالتأصيل حينما اعتمدته سبيلا لتقييم المستوى الأسلوبي متصلا بالمستوى الشعريّ وقد روعي في سبيل تحقيقهما توصيف كيفيات إعمال الحس في ذوق مختلف الهيئات التركيبية الملذوذة التي تبعث الارتياح والانبساط في نفسية المتلقّي حين قالوا: (وأما الحسن بتأليف الحروف المتلائمة فهو مُدرك بالحسّ وموجود في اللفظ فإن الخروج من الفاء إلى اللاّم أعدل من الخروج من من اللام إلى الهمزة لبعد الهمزة من اللاّم، وكذلك الخروج من الفاء إلى اللاّم أعدل من الخروج من اللام إلى الهمزة لبعد الهمزة من اللاّم، وكذلك الخروج من الصاد إلى الحاء أعدل من الخروج من الألف إلى اللام، فباجتماع هذه الأمور التي ذكرنا صار أبلغ منه وأحسن...)[20]، نلاحظ أن التقديرات الإيقاعية المقيسة بالكيفيات والأحوال والوضعيات على صعوبة لمّ شتات تنوّعها أصواتا ومقاطع وهيئات لفظية في السياق التعبيريّ، يقوى الحسّ على استيعاب وضعياتها في تأليف أساليب العبارة الشعرية الملذوذة، والأمر في ذلك آيل إلى إعمال الجملة العصبية في حساب مختلف الوضعيات اللسانية السماعية في السياق التعبيريّ، فالمناطات التي هي محل اعتمادات وتوقرات تشكل طموحا حسيا لبلوغ سقف التأوّج إلى مستوى الأساليب وجدّتها [21] معتمدا إجراء التعديل والاستواء[22]، القائد إلى حصول الأريحية بعد حساب الغريزة للتواليات اللسانية السماعية حتى تتفق مع قانون الاستخفاف والاستثقال

حيث يعدل من أوزان العبارات وإيقاعاتها ويسوي بين تفاوتات العناصر الإيقاعية إلى أن تعود متلائمة[23] المنطوق والمسموع، ونعتقد أنها العدة الإيقاعية التي ينبغي لطرفي الخطاب الاعتداد بها في تقييم الانتقال في فصول الخطاب بين أسلوب وأسلوب[24].

لسان الشاعر يبحث دائما عن حيّز لغويّ بور يستوعب التوثبات الخارقة التي يتطلبها افتراع العبارات والأساليب لذلك فإن محمود درويش دائم البحث عن المخالفات اللغوية التي تشد إليه انتباه السامع، وديدنها أن تأتي بمثابة ما هو متعارف عليه في المسرح من حرية الخروج على النصّ وفق تلقائية تفرضها لحظة الانفعال بالموقف التعبيريّ، وتلك هي الخاصية الشعرية التي يتسم بها التناجز الفني بين الشعرية والأسلبة في شعر محمود درويش.

وإن الذي يجعلنا أكثر اطمئنانا إلى هذه القراءة هو اتساق هذه الرؤية النقدية الجمالية لدى علماء البلاغة والجمال على اختلاف اختصاصاتهم اللغوية بما خول لهذا المنهج أن يتخذ بعدا إنسانيا فقد أشار جان ماري جويو إلى نكتة الانسجام الداخلي[25] باعتباره منزعا أسلوبيا يتفق مبدئيا مع منزع التشعير اللغويّ، وإن التنافر الذي نستشعره لسانيا من تباين المكون الصوتي لكل مدرج لساني في مديح الظل العالي:

بَ، حْ، رٌ، لِ، أَ، يْ، لُوْ، لَ، لْ، جَ، دِي، خَ، رِي، فُ، نَا...، والثابت أن الكلام خلال المتواليات التلفظية يفتح بعضه بعضا[26]، كل عنصر لساني يستدعي لا إراديا ما يوافقه من العناصر اللغوية التي تزدحم في صدر الشاعر بالتساند الغريزي إلى تحكيم قانون الاستخفاف والاستثقال الذي نعده روح كل وزن وكلّ إيقاع، ووفاق تجاذبات إيقاعية مهجوسة تتّزن نفسيا وفاق قانون التعديل والاستواء[27]، حيث يستقيم لكل عنصر لغويّ موضعه الملائم من سياق التلفيظ في إطار النظام الكلي للعبارة الشعرية، وإن لسان الذات الشاعرة ليتسلح خلال تلك المجاذبات النفسية لنظم التواليات اللفظية بتدوير التسريحات الإنشادية يتهجى خلالها المكونات اللغوية الدنيا، باذلا أقصى طاقاته العضلية والنفسية الكفيلة بتحقيق مختلف الانسجامات الصوتية، ونعتقد أن لكل شاعر بدائل تنقيحية طوية النفس لا تخرج إلى صريح الخطاب إلاّ بعد مغامرة الشاعر بالاستقرار على واحدة منها، وإن الذي يجعل من هذا الطرح منهجا مشروعا حسن اعتقادنا أن اللغويين العرب منذ أوليات الدرس اللغوي العربيّ لاءموا بين الشعر والأسلوب من حيث أعطوا جانب إعمال الحسّ في توزين الانسجام اللغوي العناية التفكيرية اللائقة بتشخيصه، وقد بلغ بهم التركيز على توقيع الأصوات وتعديل المقاطع في العبارة الشعرية المؤسلبة فتنبهوا إلى الصوت المتضائل للحسّ من شدة تماهيه واختفائه عن الإدراك، يتناهى شبه مضمر إلى درجة الإيماء به والإشمام على أن هذا السلوك اللغوي الموغل في

الروحية واقع في صميم التهيؤات التي تسبق تشخّص الخطاب، ولم يقف البلاغيون العرب عند حدّ توزين الصوت اللغوي فتعدوه إلى ما هو أشد خفاء والتباسا فقدروا للحركة التي هي أبعاض الحروف منازل تتراوح بين التحقيق والتصرف (...فإذا قنعوا من الحركة بأن يومئوا إليها بالآلة التي من عادتها أن تستعمل في النطق بها من غير أن يخرجوا إلى حسّ السمع شيئا من الحركة مشبعة ولا مختلسة...) [28]، وحسب هذا المنهج المعتمد في إتقان الانسجام اللغوي أن يتوافر على القناعات الفلسفية المحررة لقوى الإبداع فيكون المشروع بتلك المطاوعة ملائما لشروط الاستعمالات الجمالية للغة التي توسمناها ملائمة بين إبداع الشعر والأسلوب معا، وقد أصاب ابن جني هذا المغزى حين أوضح أنه اعتمد ذات المنهج الجمالي في مداخلة أسرار اللغة العربية القائمة على (...إثارة معادن المعاني وتقرير حال الأوضاع والمبادي، وكيف سرت أحكامها في الأحناء والحواشي)[29].

تبيّن لنا بعد تأمل الإحالات البلاغية المستعرضة أن الوزن الذي عادة ما نقصره على العروض الخليليّ نجم عنه قصور نظر منا إلى تقدير الماهية الأسلوبية القائدة إلى إنتاج الشعرية لأن ثمة ترتيبات إيقاعية صغرى تختفي تحت العلامة الوزنية الكبرى هي التي تغذّيها وتمنحها الفاعلية الجمالية التي غالبا ما تغوينا لدى استحسان موقف شعريّ أو أسلوبي ما، والذات الشاعرة حين تتأزم أمامها سبل تحقيق المنجزات الإبداعية تعمد إلى توظيف الخرق اللغوي أو الإيقاعيّ مثلما يتجلى في عبارة: بحر لأيلول الجديد خريفنا يدنو من الأبواب[30]، وقد طفر هذا الخرق مبدئيا لدى مداخلة الشاعر لأجواء القصيدة حيث خالف قاعدة المبتدأ والخبر وقد أعطى الصدار للابتداء بلفظ: بحر دون مسوغ تعريف يجيز ذلك، وحري بهذا النزوع الأسلوبي المستثمر للخرق اللغوي أن يحيلنا على اللغة البدائية التي سبقت العقل حيث كان الحسّ يتقدم العقل، وقبل أن يتلقف القياس مذاهب الأعراب ومناحيهم الأسلوبية ويصيرها قواعد لغوية ينبغي على المنشئ عدم مخالفتها، وإذا نحن تأملنا أسرار اللغة قبل النحو وبعده استخلصنا أن اللغة العربية فقدت الكثير من طاقاتها الإنشائية بعد انتقالها من الحسّ والفطرة إلى العقل مستقرة فيه صارت محددة لا تكاد تتجاوز الشاهد النحويّ، وقد تفطن اللغويون العرب إلى (...أن علل النحو مواطئة للطباع...)[31]، ومن هذا المنظور فإن مخالفة محمود درويش للنحوية مترتب على رغبته العارمة في إمساس اللغة العذرية التي بدئ بها الشعر أول خطرة، وليس مثل التجاوز الخارق سبيلا إلى توثيق الأسلبة في قصيدة مديح الظلّ العالي.

إن نمط الخرق اللغوي شرعة متواردة بين الشعراء يهفو إليها كل مبدع منهم، وقد كان أبو تمام يعتمد الخرق والمخالفات والذهاب بالعبارة في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى

إصلاحه[32] يتوارى بفضل ما يخالف به المعتاد عن وعي النقاد، يستبقهم إلى عذرية اللغة الخارجة عن نطاق قياسهم ما سبقه إليها أحد من الشعراء.

يتّضح لنا جليا مما تداوله من سياق التناجز بين الأسلوبية والشعرية أن نموذج مديح الظل العالي لا يعول فيه على البنى اللغوية والإيقاعية الكبرى من مثل الوزن الذي سنقف على خرقه الهادف في كثير من اللوحات الشعرية، وإنما حسب محمود درويش لكسب رهانات الحداثة الشعرية والامتياز الإبداعيّ أن يسعى من خلال التنويعات التسطيرية إلى إنتاج البديل عن النماذج الشعرية النمطية والتي صارت الحداثة في إسار أُطُرها أسمج من الكلاسيكية، أنه لاجئ إلى استثمار حرية الانفعال بالموقف الشعريّ مرتجلا منشدا حتى تكون العفوية المتبناة والحرية المقتفاة هادية إلى إمساس الغايات الأسلوبية التي هي وليدة إعمال مختلف الفطن في توقيع الخصوصيات الأسلوبية، يعزز إجراء التوليد الأسلوبي بناء على تشوف الشاعر أو استشعاره لإيقاع الانسجام والتناسق الملائمين بين شبكات العناصر اللغوية بعد أن يتمّ ذوقها متهجاة في حيزها النفسي أو الانفعاليّ، يتمّ تدويرها في بحبوحة النفس لدى مجاذبة الهاجس الشعريّ ولعل هذا الفعل الإبداعي هو الذي عبر عنه ابن المقفع حين قال: إن الكلام يزدحم في صدري فيقف قلمي لأتخيّره، ونحسب أن الجاحظ قارب هذا المفهوم الجمالي بنظرية نعدها حاسمة في توصيف انتظام الإسرار الإيقاعية في لغة الشعر حين قال بنظرية التعديل والاستواء[33] وهي القيم ذاتها التي نعتقد أن شعرية محمود درويش تتوسلها سبيلا لإنتاج الخصوصيتين الأسلوبية والشعرية.

ينمو الهاجس الخارق في اللوحة الشعرية لدى درويش متناميا، هاديا إلى تعزيز الإجراء الأسلوبي، لذلك فإن الخرق النحوي المتمثل في كسر قاعدة الابتداء في النحوية العربية: بحر: مبتدأ نكرة بلا مسوغ لذلك، يغدو هذا الهاجس مرتكزا يستقطب جملة من التفريعات التسطيرية مثلما تبينه اللوحة الشعرية التالية:

بحرٌ لأيلول الجديدِ، خريفُنا يدنو من الأبوابْ / بحرٌ للنشيد المرِّ/ هيّأنا لبيروتَ القصيدة كلَّها / بحرٌ لمنتصف النهارْ/ بحرٌ لرايات الحمامِ، لظلّنا، لسلاحنا الفرديِّ / بَحْرٌ للزمان المُسْتَعَارْ/.

ويبدو أن للمسوغ السرديّ التعدادي أثرَه الفاعل في تبرير الأسلوب الخارق إياه، فالذي يتأمل التفريعات التسطيرية يستطيع أن يتفهّم أن محمود درويش يسرد علينا مشاهد مفككة تلمها دهشة الشاعر من فلتان الواقع الفلسطيني ومحاولة الشاعر توثيق اللحظة التاريخية التي لا تلائمها تقنية مثلما يلائمها الموقف السردي التعدادي وهو ضرب من المبالغة المستبدعة من قبل الشاعر (...وهذا هو الشعر فحسب: تبالغ في التفضيل وتجعل حقيقة الجنسية مقصورة

على المذكور...)[34]، وإذا فلا تقييم للشعريّة هنا إلا بما هو نابع من الموقف التشعيريّ للعناصر اللغوية، ويكون من الأجدى بنا والأوثق التنبيه إلى جملة من التعزيزات الإيقاعية التي ينشئها محمود درويش دعامة لأسلوب الخرق النحويّ الذي عليه مدار القول، ولنَتَنَبَّه إلى الإرفاق الذي يتعزز به الخرق النحويّ حيث تأخذ نهايات السطور الشعرية: الأبواب / المرّ / النهار / الفرديّ / المستعار / تفاوتات إنشادية تُشْكِلُ بعض الإشكال على غير ذي التمهّر الإيقاعيّ، فهي لتفلتاتها الحركية بين التحريك والتسكين، يتم تقدير محلهما خلال السياق وفق متطلبات الإنشاد وحاجة المدرج إلى استيفاء الجملة الإيقاعية، بحيث يؤدي إتقان قراءة المتواليات الإيقاعية إنشاديا إلى تحقيق بلاغة الفصل والوصل وهو باب في البلاغة العربية معروف، فإذا رفد نهاية السطر الشعري بداية السطر الذي يليه تواصل النفس، وأما إذا استغنى عن ذلك كان معلَّما بالوقوف على التسكين، يفضي إتقان اللعبة إلى تحديد المواقف الإنشادية التالية: الأبوابِ /بحرٌ قراءة بالوصل، ثمّ: **النهارْ/بحرٌ لرايات** قراءة بالفصل ثمّ: **الفرديّ /بحرٌ للزمان** قراءة بالوصل، حيث يمكننا ملاحظة التقاء حرية التلفيظ التي هي خاصية إيقاعية في مديح الظل العالي مع شرط تمتع القارئ بثقافة شعرية تجعل منه طرفا مكملا بشروط الإبداع، وهذا المستوى الإجرائي كفيل بأن يضيف إلى الخصوصية الأسلوبية في شعر محمود درويش مستوى آخر ي يكمل مستوى الخرق إياه.

يرتد بنا التفكير هنا إلى الدلالة النووية للأسلوب والتي إن نحن فتّشنا في جذرها الاصطلاحي ألفيناها قائمة على فائدة: التحايل أو المخادعة وذلك أن التوقيع الأسلوبي للغة الشعر منطو على هذه المقاصد، والشاعر يعمد إلى التخرّص في العبارة والتدوير سعيا منه إلى الاستحواذ على روح المتلقّي، يغريه بزخارف القول حاشدا الكثير من أدوات الإقناع الفني حتى يرتد المتلقي إثر ذلك إلى شبه مريد صوفي[35]، بمعنى أن كل التهيؤات الانفعالية والمعرفية عاملة على بذل الأسباب البلاغية والإيقاعية العاملة على سلب لبّ الغاوي حتى يعود خاضعا لسلطة المسموع، وإن ورود الاصطلاح الأسلوبي على زِنَةِ: أفعول مماثلة لدلالات كل ما هو على هذا الوزن في اللغة العربية: أنشوطة، أحبولة، أقصوصة دلالة على ضرب من المراوغة والتحايل الفنيين، لذلك فإن محمود درويش يتّخذ من الإنشاد مناسبة حالية لتوقيع الأساليب الشعرية المستطرفة، وإن كون الإنشاد ضربا من المحاضرة يتجاوب خلالها طرفا الخطاب آنيا فإن الشاعر يستطيع أن يستعين بالتمثيل الإنشادي للدلالة على التصرف في الأساليب التعبيرية (...ومعلوم أن الكلمة الواحدة لا تشجو ولا تحزن ولا تتملك قلب السامع، وإنما ذلك فيما طال من الكلام وأمتع سامعيه بعذوبة مستمعه، ورقة حواشيه...)[36]، فالترقيق والتشجية هي منازع

بلاغية ألحق بالأسلبة لم يستطع الدرس البلاغيّ استيعابها نظرا لقوة نشاطها والتحامها بالممارسة الإبداعية.

ثمّ لأن تحسّس البُنَى الأسلوبية خلال مجاذبة العبارة الشعرية مرتجلة يتّخذ من الفطن الحسية مجالا لقياس الاعتبارات البنائية الملذوذة والتي لا يوقف لها على حدّ أو قاعدة أو تصنيف نظرا لقوة حرية الانفعال بقيمها الإبداعية، وإن ذلك مما نحسبه واقعا في صميم مبدأ توزين الشعر الذي مرجعه الحسّ قبل أن ينتقل من الفنية إلى العلمية، يصدّق هذا التفهّم تعريف أبي العلاء المعريّ للشعر على أنّه (...كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبان عنه الحسّ)[37]والزيادة والنقصان هنا يقصد بها الاختلالات الإيقاعية المُذْهِبة لشروط حصول التذاذ اللغة الشاعرة، حيث نعتقد أن التوزينات ضمنت ماهياتها الروحية والانفعالية أهدى إلى إنشاء الأسلبة وهو النشاط الذي تنخرط الذات الشاعرة في مجاذبته قبل أن تحرص على تحقيق ضوابط الوزن العروضيّ، على أن الأول داخل في الاعتبارات الإيقاعية في حين لا تتجاوز الاعتبارات العروضية حدود التشكيل الخارجي، وإنا نعتقد وفق السياق المنهجي الذي نسوق فيه التواشج الوظيفي بين الأسلبة والشعرية أن العقل أبدا يتغذى من الفتوحات الحسية التي يهتدي إليها خلال التجريب وأن كل العلوم بما فيها علوم اللغة حُصِّلت عن طريق الحواسّ والطباع [38].

وبحسب مارسخ في حسنا من تأمل القيم الإبداعية فإن الفنّ الحقيق بهذا النعت لا يتطور كما يتداول ذلك كثير من النقاد غلطا وإنما ديدنه أن يستصفي الأصول الانفعالية في مضماره ويتجذر أصول الفطرة الباعثة على تعاطيه، تلك التي يسبق فيها الحسّ ترتيب العقل وتحفظه، فبذات التجلي تحقق النموذج الشعري العربيّ البديع، ويبدو أن الشعر باعتباره امتيازا لغويا (...اتّفق في الأصل غير مقصود إليه، على ما يعرض من أصناف النظام في تضاعيف الكلام، ثمّ لمّا استحسنوه واستطابوه ورأوا أنه قد تألفه الأسماع وتقبله النّفوس تتّبعوه من بعد وتعلموه...)[39]، وأما ما يلحق الجمالية اللغوية باعتبارها مادة انفعالية من أصناف النظام مثلما هو حاصل في القصيدة من تبييت وتشطير وبناء فهو عبارة عن قيمة تشكيلية مضافة إلى الامتياز اللغوي الذي عددناه مرجعية حاسمة جامعة بين الأسلوب والشعر أو بين الأسلوبية والشعرية، وللتدليل على مصداقية الملاءمة بين الأسلوبية والشعرية والكشف عن تماهي أصولهما الانفعالية فإن علينا أن نسترشد بشهادة ابن سلام في جمالية شعرية النابغة حيث قال: (...كأن شعره كلام، ليس فيه تكلّف والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر...)[40]، وحسب شعرية درويش في مديح الظل العالي أنه ناجز في سياقاتها الأسلوبية بين الأسلبة والتّشعير تبعا لما هما متواشجين متناجزين عليه من مبدأ حرية الانفعال بالقيم

التعبيرية المعززة لجماليتي إيقاعيهما معا حتى وافى هاجس تطلبهما كلّ القيم التلفظية الملتمسة في مضماريهما، ولاءمته فجاءت سطور الشعر في قصيدة مديح الظال العالي عبارة عن تسريحات تعبيرية لجماليات ثلاث هي السرد والنسق والأسلبة، وكأن محمود درويش بارتدادته الإبداعية في قصيدة مديح الظل العالي قد تولّى مستثمرا أصول الانفعال بالمكون الشعريّ الطبيعي قبل تقصيد الشعر وتوزين الأصول الإيقاعية للغة الشعر، فالشعر الحرّ أو شعر التفعيلة ليس في اعتقادنا سوى استرجاع لأصول الشعرية العربية المنقرضة.

بمقارنة بسيطة بين اللسان المنشد والريشة الراسمة نستطيع أن نقول: إن في سرعة انقضاض أحدهما على الفعل الإبداعي يكون قد خلف الفطنة العقلية وراءه وتجاوزها إلى الارتماء في حيز المحتمل، لذلك شهد النقاد بتناجز كل من السرعة في الارتجال وبين تحقيق القيم الإبداعية[41] والتي سعى البلاغيون إلى القبض عليها باحتشام بالغ فنعتوها برونق الطبع ووشي الغريزة وترقيق الحواشي باعتبارها ألوانا أسلوبية يمكن تحسّس قيمها الفنية والجمالية بين مختلف النسوج التعبيرية، فمثلما تصيب الريشة مواطن الفن خلال طيشها واعتباطها فكذلك اللسان يهتدي مسرّحا إلى إصابة خصوصية الأسلبة خلال سياقات الكلام، لذلك وحدسا لهذا المناط الجمالي فإن محمود درويش يعمد إلى تبني الخروج على النصّ الشعري خلال الإنشاد تبعا لما تستدعيه فورة الإنشاد وحماسته الإيقاعية إلى تحرر اللسان من خارطة المقروء المتهجّى.[42]

ونعتقد أن التمهيدات الفلسفية التي سردناها كانت بمثابة المقدمات الفكرية والنقدية التي أنضجت النموذج الشعري المتجسد في القصيدة، لذلك ألفينا النقاد البلاغيين يلتمسون توصيف بعض الإجراءات البنائية الشاهدة على ولادة النموذج الشعريّ مثل (...العمل في المبالغة والتكرير إنما هو على المقطع لا على المبدأ ولا المَحْشَى)[43]، لهذا كان تحسّس المناطات البنائية قائدا لتوطيد آصرة التناجز بين الفنين، فنّ الأسلبة وفنّ الشعر من حيث اعتمادهما حرية الانفعال بالإبداع اللغويّ، لذلك فإن القارئ للشعر يتحرى في كل فعل تلقّ تجاوز سجلات الكلام النمطية بمعنى أنه يبحث عن الأثر الأسلوبي بعد الانخراط المبدئيّ في سياق مقروئية الخطاب.

ومع أنّ الدرس البلاغيّ لم يفرد عنوانا للممارسة الأسلوبية، وظل يقاربها بالكيفيات التوصيفية مع أنه المرتكز الإجرائي الحاسم الذي يبنى عليه إيقاع أسلوبي التشبيه والاستعارة الذي نعتبره وزنا معنويا، ومع ذلك فإننا لا نعدم أن نرى حازم القرطاجنّي يخص الأسلوبية بقسم يسميه فيه باسمه صراحة غير أن المستدرك عليه أنه ظلّ يجري به إلى جهة الدّلالة دون

الاهتداء إلى الكيفيات التشكيلية في العبارة، وما تعدّاه إلى جانب الصياغة من اللغة البتّة الذي يرنو إليه كل فكر نقدي في مضماره، وحازم وإن بذل أسباب الملاءمة بين الشعرية والأسلوبية إلاّ أنه ظلّ يعني أساليب توقيع الدلالة الشعرية بسطا وانقباضا، جِدّا وهَزْلا[44]وكل ذلك لديه مستوحى من فلسفتي الحركة والسكون المتحكمة في التلوينات العاطفية والنفسية، ونعتقد أن حسّ تشعير العبارة متطلّب بالضرورة سلوك سبل التحسينات الأسلوبية العفوية ذُلُلًا، يبتغي ضمنيا قيما جمالية تسري على جميع أصناف الأنظمة اللسانية السماعية بما تستلزمه من عناية بالصوت اللغوي وتوزين توالي المقاطع في اللسان والسمع وتوقيع العبارة بالمخالفات النحوية تقديما وتأخيرا وحذفا حتّى يُتّخذ من جميع هذه التحسينات هوية بنائية تتناجز خلاله الشعرية من الأسلبة.

هناك جملة من الضوابط البنائية التي يمكن التقاط نتفها من التراث البلاغي العربي نسردها فيما يلي: قال الجاحظ[45](...الكلام إذا قلّ وقع وقوعا لا يجوز تغييره...)، وهذا حدّ الأسلبة تأتي مثل البرق لتسكن اللغة الشاعرة، لا تترك مجالا للعقل كي يملي شروطه، والكلام المهجوس ألحق باللغة المؤسلبة يتّزن بتوقيعاتها، وكذلك ألفينا محمود درويش وإن أطال في مديح الظل العالي إلى درجة التملحم إلاّ أن تفصيله الخطاب الشعريّ إلى مواقف ولوحات ظل يمنحه مناسبات تجديد النفس الإنشاديّ، ولأن خرق الابتداء بالنكرة المعول عليها أداة أسلوبية فاعلة في العبارة الشعرية فإن الشاعر منحها أحيزة كثيرة انتقلت بفضل ذلك الاهتمام والتركيز إلى بؤرة شعرية:

بَحْرٌ لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من الأبواب / بحر للنشيد المرّ /....../ بحر لمنتصف النهار/ بحر لرايات الحمام، لظلنا لسلاحنا الفرديّ / بحر للزمان المستعار[46].

ترتدّ مفردة البحر إلى تيمة محورية حاملة لنسوج عدّة لا تستقرّ على شكل تلفيظيّ معيّن، غير أن التنويع السردي لهيئات اللفظة بذاتها يؤديّ وفق ذلك التكثيف البنائي إلى إيقاع التوصيفات المشتّتة المُغْربة لذهن المتلقّي، ومرتكزا إيقاعيا تبدو خلاله لغة الشعر متصلة بحيّز دلالي غير ملفوظ بمعنى دلالات تسكن الفراغ هي ذاتها الملحق اللفظي العالق بنفسية المتكلم جراء كل عبارة تصدر عنه لأن شدّة المواطأة بين طرفي الخطاب تولّد آصرة تفاعلية يظل التلقيّ يستزيد من فضل الخاطب يفتقر معها السامع إلى تطلّب زيادة إنشاء بقيت في نفس المتكلّم، وعوضا عنها اعتمد المتكلم دليل حال غير مفصح يقوى المتلقي بانفتاح المأمول المتوقع من الخطاب إيجاد أصداء أخرى للخطاب في نفوس المتلقين [47]، ففي خلال لغة الشعر الإنشادية تتولد علاقات خطابية أو دلالية تحاول بقيمها التفاعلية الاستغناء عن آليات التواصل الدلالي

المعهودة، ولقد أشار البلاغيون العرب إلى هذه الوظيفة اللغوية حين قالوا بأن دلالة الحال على الشيء تنوب مناب اللفظ به [48].

يمنح المنحى الأسلوبي لغة الخطاب خصوصيتها الشعرية، فلا يمكن إذا تصور شعرية دون حصول تميز أسلوبيّ، لذلك، فإنّ الخصوصية الأسلوبية في مديح الظل العالي هي بمثابة روح الشعر وإيقاعه، وهي نقطة تأوّج إبداعي بحيث يجوز لنا القول: إنّ الخطاب إذا خلا من الخصوصية التعبيرية فقد بالضرورة هويته الشعرية، واستتباعا لهذا، فإنّ الخصوصية الأسلوبية مضافا إليها القيم التوقيعية قد تكفي وحدها لتكون خصيصة تشعيرية حتى ولو غاب التوزين العروضي والتشكيل التقصيدي إذ هما اللذان يشترطهما التفكير البلاغيّ القديم لينال النظم درجة الشعرية، ونعتقد أن الترقية الأسلوبية للظاهرة الشعرية هي التي أوحت إلى عبد القاهر الجرجاني تطلّب درجة من اللغة عليا أسماها الشعر الشاعر والكلام الفاخر[49].

ولقد سعينا في سبيل تجذّر الأصول الأسلوبية للنزوع الشعريّ إلى أن نرى في قول الجاحظ (...الكلام المنثور المبتدأُ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي حوّل عن موزون الشّعر...)[50]، وقد عنيَ الكلام المنثور المبدوء على أولية النزوع الأسلوبيّ التي تسبق بصفاء طبيعتها البلاغية إلى الحسّ، ولا نخالها إلاّ قصد روح الشعر الأسلوبية، وبما أن التربية الفنية والجمالية مستقاة من معين الحياة ونبضها فإن إتقان الأسلبة مستفاد من جملة من الحوافز الإبداعية التي تتراكم قواها النفسية حتى تصير حافزا إبداعيا يهدي إلى جمالية لغوية قوامها الأسلوب، وقد شكل أسلوب الجاحظ الخاصّ غوايتها على أبي حيان التوحيدي الذي ارتآها متناهضة على (...الطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ...)[51]، وحسب هذه السمات الإبداعية أن تغدو لدى المؤسلب مغالق تحمي بصمته الأسلوبية من الاعتداء عليها وتلك هي القناعة التي التقى عليها الجاحظ مع بيفون في توصيف الخصوصية الأسلوبية حيث لاءم الرجلان ضمنها بين الشعرية والأسلوبية، ولعلّ تمييز الشعراء من ذواتهم درجة إصابة الإبداع الأسلوبي في أشعارهم هو الذي عناه النابغة حين أتى سيدنا عثمان بن عفان قائلا له: (...أنكرت نفسي فأردت أن أخرج إلى إبلي فأشرب من ألبانها، وأشم من شيح البادية...)[52].

وإن الذي نستوثق به غاية الاستيثاق في البرهنة على أسباب تناجز الشعرية مع الأسلوبية في مديح الظلّ العالي هو استثمار الذات الشاعرة لمبدأ الحرية في تفعيل الظواهر التجريبية كما تبين لنا من خلال توظيف محمود درويش للخرق اللغوي باعتباره مسلكا أسلوبيا، وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني منذ القديم إلى تماهي الشعرية إلى كل فنّ تعبيريّ،

ناقلا الوزن من حدود الشعر إلى مجرد الاتّزان قال: (...والخطب من شأنها أن يعتمد فيها الأوزان والأسجاع...)[53]، ثم ساق عبد القاهر الجرجاني عينة أسلوبية جاحظية خاصة نصّها مثبت في الحيوان: (...جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة سببا، وبين الصدق نسبا، وحبّب إليك التثبيت، وزيّن في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عزّ الحقّ، وأودع صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذلّ اليأس...)[54]، وقد وصل عبد القاهر الجرجاني جمالية الأسلبة كما غوته لدى الجاحظ قائلا بإمكان اعتماد التوزين فيها، ولعله لم يقصد إلى الوزن الشعريّ، وإنما دلّ على ما يمكن للأسلوب من أن يتّزن بالتسجيع والازدواج ومختلف الانسجامات التي ينطبع بها اللسان في حيّز تعاطي الأساليب الملذوذة.

يمكننا تصور التجويد الأسلوبي مرحلة سبقت الشعرية ضمن شروطها البنائية والتوزينية حتى انتهت بفضل تلك التوصيفات الأدبية إلى الشعرية، لذلك واستجابة لذلك التناغم الفني بين الأسلوبية والشعرية فإنه يمكن ترافدهما معا بحيث يستساغ الانتقال من أيهما إلى الآخر ليصبح دالا عليها ومفضيا، والشعر في أولياته حسب اعتقادنا لم يكن سوى ذلك التميز الأسلوبي الذي يمكننا بناء عليه تمييز الشخصية الإبداعية استجابة لمقولة بوفون: الأسلوب هو الرجل نفسه (Le style est l'homme meme)[55]والتي أدلى بها سنة ثلاثة وخمسين وسبعمائة وألف أمام الأكاديمية الفرنسية للعلوم، وقد عنى بتوقيعه التعريفيّ هذا أن الخصوصية الشعرية بأساليبها التوقيعية والتصويرية والسردية بمكن أن تعلم لخصوصية لغوية وأسلوبية لا تشاركها التجارب الأخرى في الخصائص الإبداعية، ووفاق هذا المؤدى فإن الشاعر لا يستحقّ أن يكون كذلك إلاّ إذا كان أمير كلام يستطيع باتصافه ذاك أن يشق المنطق ويقترح الأساليب، ومن ثمة نصل إلى التلازم التالي: لا يمكن للشّاعر أن يكون شاعرا إلاّ أذا امتلك الرتبة لإبداعية العليا أي تلك التي تتسامى على العادي، وكذلك فإنه لا يمكن للأسلوب أن يكون سالبا لقلوب قرائه مهيمنا عليها إلاّ أذا ارتقى متجاوزا العامّ إلى مستوى الانبصام اللغويّ الخاصّ لذلك فإنّ درويش في مديح الظل العالي هو خصوصيته الأسلوبية في ذات الخطاب لا يساهمه فيها أحد من الشعراء.

وللملاءمة بين العبارة اللغوية الفنية والأخرى التي هي غير ذلك فقد اجتهد النقاد في توفير سبل التفهّم الملائم لانفتاح اللغة الفنية على حرية التعبير فنصحوا بعدم تدقيق المعاني وعدم تنقيح الألفاظ كل التنقيح ولا تصفّى كل التصفية، ولا تهذب غاية، وميزوا خلال الإجراء بتوخي الاستطراف والتظرّف عوض الاعتراض والتصفّح [56]، ففي حال هذا التناصف الذي هو ملتقى المقاصد والنوايا تتناجز الشعرية مع الأسلوبية إلى درجة الاشتباه، لذلك فإن الهوية الأسلوبية في مديح الظل العالي تظل تبحث لها عن مواقف الخرق اللغويّ الذي يخالف معايير

الدلالة النحوية، يتم ذلك الفعل الأسلوبي عن طريق خلخلة بنية الجملة النحوية، وبالتالي فإن الكلمات ترمى مثل قطعة النرد لتأخذ نسقها الدلالي بناء على الإثارة أو المفاجأة أو الإدهاش:

الآن بحر، / الآن بحر كله بحر /ومن لا برّ له / لا بحر له /[57]

لاشكّ في أن عبارة: الآن بحر، مصوغة على هيأة تلفيظية لا تستجيب لشرط بناء الجلمة النحوية، غير أنها في مقام الدلالة الشعرية تستوفي شروطها الدلالية أو مسوغها الدلالي بناء على دلالة الحال التي تغلّف الموقف الشعريّ في مديح الظل العالي، فمثل هذا العبارة المجتزأة من مقام الحال تستكمل شروطها الدلالية لدى المتلقي بناء على ما تثيره في نفسه من قيم الإيحاء الذي يتماشى عكسا مع تكثيف اللغة أو تركيزها.

نستوثق بمنهج التناجز بين الأسلوبية والشعرية بناء على الإشارات النقدية التي تحتفل بالظاهرة الشاعرية انطلاقا من المقصدية الإمتاعية اللاّحقة بتجويد العبارات وتوقيع الأساليب، هذا المطلب الإبداعي الذي يعاينه كل شاعر في ذاته ثم يهئ له من المسوغات البلاغية والإيقاعية ما يكفل له الوقوع ذات الإيقاع من نفس المتلقيّ، وهذا السياق التداولي للأسلوب هو ذاته الذي يؤسس الشعرية من منطلق حدين هما: أثرها في النفس، وأسلوبها.[58]، وهكذا فإن سياق التحوّلات المتتالية من البلاغة إلى الأسلوبية إلى الشعرية ظلت برهانا قاطعا على مصداقية التناجز بين وازعي الأسلبة والتّشعير.

ومن وجهة قرائية أخرى، فإنّ الشعرية في صميم تجلياتها نزّاعة مبدئيا إلى اقتراح البنيات التعبيرية الخاصة جدّا التي تغدو لا حقا شهادات تعبيرية محفوظة الهوية الإبداعية تبعا لتميّزها الأسلوبيّ، واللغة إذ تحوز تلك الخصوصية التعبيرية إنما تحقّق ضمنيا غايات شعرية حتى وإن افتقدت التوزين العروضيّ، وحتّى أن متعتها اللسانية والسماعية كفيلة بأن تنتج وحدات تلفيظية شبيهة بالإنشادية، فالناس استئناسا بتلك المزية بتسليط القراءات الفنية على الخطاب المؤسلب، يبالغون في تحقيق الأصوات اللغوية وتجويد المقاطع بما يشبه التغنيّ متطوعين في إبراز المكونات اللسانية المتزنة، وعلى أدق توصيف فإنّ اللغة المؤسلبة تتطلب قراءة مسموعة خلاف التعابير المفتقدة للقيم الأسلوبية.

تحتفظ اللغة المؤسلبة بتلك العناية الإبداعية راقية من مجرد الاستعمال الخبري الغائي إلى التنميق والزخرفة والرقم، ولو استقصينا الأبعاد الإبداعية المنطوي عليها النمط الأسلوبي المتضمّن آليا ضمن تلك الإجراءات البلاغية التحسينية عرفنا أنّ بفضل ما يتمتع به إجراؤه من حرية وانطباعية قمين بأن يحرر الشعر ذاته من الانغلاق التقصيديّ، ومن ثمة فإن

النزوع الأسلوبيّ ضمن العملية اللغوية كأنّه يعيد الشعرية إلى منابعها الفطرية الصافية التي كأنها الشعر قبل القصيدة توافقا مع نظرية الفنّ للفنّ.

يتطلب التجويد الأسلوبي مثله مثل الشعر ضروبا من التركيز الحسي، وذلك هو المجال الذي نحسبه راتقا هويتي الأسلوبية والشعرية عن طريق (...إبراز الخصائص الملازمة للّغة الجمالية...)[59]، وهي الجهة الوازنة في اعتبارات الأسلبة حيث تنوب كيفيات نظمية عن مختلف الضوابط البنائية من نحوية أو صرفية أو دلالية، وبناء على قوى التركيز الحسي الذي يعتمده المؤسلب فإنه أي الشاعر يقوى على تقدير القيم التعبيرية الامتيازية التي تستطيع أن تثري الانبصام اللغويّ وقد اعتمدت العرب كثيرا من دلالات هذا التوزين الأسلوبي للعبارة وأدرجته تحت مطلب الفصاحة فإذا (...كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة)[60]، وقد يكون كافيا لحسّ ذي التربية الفنية أن يقيس مقادير الإصابة في هذا الشأن بناء على يجده من القلق أو الارتياح حين مطالعة العبارة، (...وإنما يصبّون لهما في قالب واحد إذا كانوا قدّموا إليه ما يلوح مثله للنفس اليقظى بحكم ذلك الخبر فيتركها متشرّفة له استشراف الطالب المتحيّر بين أقدام للتلويح، وإحجام لعدم التصريح...)[61]، وهكذا يتبين لنا أن التجويد الأسلوبي مشروط في العرف البلاغيّ بضرورة توافر الطرف المتلقي على شروط التلقيّ الإبداعية التي يستكمل ضمنها الخطاب قيمه الإبداعية.

الشروط اللسانية لتواشج الأسلوبية مع الشعرية:

ونحسب أن الشعر والأسلوب يستقيان تناجزهما في مديح الظلّ العالي منذ صدورهما متواشجين ضمن الهاجس البلاغي الواحد، بناء على تحسّس الذات المنشئة للعناصر اللغوية ملسونة أو مسموعة، وإنها أي الذات الشاعرة تبلغ بفضل التركيز الخارق على اعتبار أن النفس تطرب لنسقي التشعير و الأسلبة إلى أن يتناغما ويتناجزا استنادا إلى هذا المرتكز الحسيّ الغلاّب الذي يصدران عنه مبدئيا، والشعر بما أوتيه فنه من الإغواء الذي يكاد يكون الغاية من كل سلوك لغوي فني يتّخذ له من حيل الرقم والزخرفة والتخرّص أساليب بلاغية يغادر بناء عليه مبادئه الأولية الحرّة الخامّ منزاحا إلى قوانين الانتظام والبناء والتشكيل الذي يشاركه الأسلوب مزاياها، لذلك فإن السرد التلفيظيّ في مديح الظل العاليّ ظل يشكل مصدر تحرّر الذات الشاعرة من الشروط اللغوية الكاسرة لحرية الانطباع، ولعل ذلك في نظرنا هو الذي خوّل لمحمود درويش أن يعتمد بنية الخرق سبيلا إلى تحقيق الأسلبة الشعرية.

والتماسا لتمحيص مقام التناصف بين الشعرية والأسلوبية دعت الحاجة إلى سؤال منهجي ووجودي مرتكزه كيفية بروز الشعر إلى الوجود، فقيل أنه اتفق عليه في الأصل واهتدي

إليه غير متحسب ولا متقصد وثمة فرق بين الشعر والقصيدة التي يؤرخ لها بنشأة التقصيدة كما أوردها ابن سلام[62] في طبقاته (...لم يكن لأوائل العرب إلاّ الأبيات يقولها الرجل في حادثة، وإنما قُصّدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف...)، وإن من شأن الكلام إذا لاءم هذا الشرط الانفعالي أن يقع متزنا موشى لا يحتاج إلى إعمال العقل لتنقيحه بعد ذلك، فالكلام يتزن ويتوقع بالطبيعة والفطرة إذا كان قليلا موجزا، (...الكلام إذا قل وقع وقوعا لا يجوز تغييره...)[63]، إن من شروط إنتاج الأسلبة في لغة الشعر مثلما هي مجسدة في مديح الظل العالي أن يعتمد محمود درويش الكيفيات التعبيرية المسعفة للتهدي إلى توقيع الأساليب الشعرية الخاصّة، وحسب الشاعر أسرا لهذا المطلب وتحقيقا لهذه الغاية الفنية أنه وظّف السطور الشعرية المتقاصرة ضمن النفس الملحمي لمديح الظل العالي، لذلك فإننا نعتقد أن بنية التقاصر التي قال بها الجاحظ عني بها البيت الشعريّ أو السطر من الشعر الحديث دون القصيدة بأكملها، وللتدليل على ذلك فإن محمود درويش اعتمد المحطات أو اللوحات الشعرية، عزّز إحكام بنيتها الخطابية بتوظيف التكرير على اختلاف أساليبه ومستوياته، أما تطويل خطاب القصيدة إلى درجة التّلمَحُم فناجم حسب تقديرنا لتمهّر الشاعر في التصرف في شؤون الحديث، ونرى أن هذا المرتكز البنائي المتوسل به إلى تحقيق البنية الأسلوبية الملذوذة هو ذاته الذي عناه حازم القرطاجني[64] حين قال: (...فإنّ الكلام إذا خفّ واعتدل حسن موقعه من النفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له)، وهنا ندخل بهذا التمييز اعتبارات بنائية أخرى قوامها الاستخفاف والاستثقال، فالبنية التعبيرية كلما تقاصرت جملتها كلما استطاع الحس الاهتداء إلى متطلبات توزينها الإيقاعي، يثبت هذا وتتحقّق جدواه حين نرى أن البنية الشعرية التبييتية أو التشطيرية أو التسطيرية هذا قوامها فهي معتمدة لتوزين الشعر وتوقيعه نظرا لكونها متقاصرة ملائمة للنفس القرائي أو الإنشادي، ثم أنها من جهة أخرى مؤاتية للهجس والإبراق والإلماع فتكون ببنيتها الموجزة موافقة للانحياش إلى قوى التقدير الحسيّ المؤال فيها إلى تقدير حساب الغريزة.

وهناك دواع منهجية تتوئم بين الشعر والأسلوب مستفادة من تلك التعريفات والتخريجات التي أحاطت بالعملية الإبداعية والتي تقرن بين النثر الفني وبين الشعر حتى لا تميز بينهما (...ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميّز...)[65]، ومعنى هذا أن الإبداع في حيّزي الشعرية أو الأسلبة تتأبى شروطها الإبداعية عن أن تتأطر بمعيار أو تتحدّد بمقياس، ونعتقد أن لذات الإجراء التمحيصي سلب ابن خلدون الشعرية عن شعر المتنبي وشعر أبي العلاء (...لأنّهما لم يجريا على أساليب العرب فيه)[66]، وما فتئ ابن خلدون يوطّد لهذا السياق النظري بدعائم تصب كلها في تناتج الشعر والأسلوب، لذلك عدّ من شروط الشعرية

إجراء عباراته على أساليب العرب المخصوصة به بمعنى الكيفيات التعبيرية لا الأنماط المحفوظة، حيث ترتدّ روح الأسلوب الفارق الجوهري بين شعر الشاعر حقّا وبين النّظم الذي كثير ما سلب الإبداع الشعريّ جوهره الحقيقيّ [67].

البنية الأسلوبية العطفية:

يوظف محمود درويش إيقاع تفعيلة الكامل: متفاعلن، ذات الوفرة الإيقاعية المحفزة على إنتاج الأسلبة، وهو يقدر بنية المعطوفات النظمية على شاكلة ما أجراه المتنبي في شعره:

وعليك أن تمشي بلا طرق / وراء أو أماما أو جنوبا أو شمالْ/

يعتمد محمود درويش أسلوبا إيقاعيا تتناجز فيه اللغة مع الوزن، يصدر عنهما الشاعر في إبداع واحد، بحيث تبدو العبارة: وعليك أن تمشي بلا طرق، التي قوامها الوزني:

(متفاعلن)(متْفاعلن) (متَفا)

(علن)(أو: متْ) (أو: فا) (علن) (متْ) (فا)(علن) متْفاعلانْ

تأتي علامة الترفيل أو السكون المزدوج دالة على استكمال سلسلة المعطوفات وقد وزعها محمود درويش وفق خاصية إيقاعية شتّت فيها كل الثوابت الوزنية المتعارف عليها في وزن الكامل، وهذا التصرف يأتي ضمن خروقات أسلوبية يتحين الشاعر من حين لآخر الفرصة المناسبة لإجرائها بديلا إيقاعيا يخرج وزن التفعيلة من أساليبها المعتمدة لدى شعراء الحداثة العرب إلى خصوصيات أسلوبية تحفظ للشاعر فرادته الإبداعية.

منازع الأسلبة والتّشعير الإيقاعيّة:

يُخطئ من يرى إلى السياقين اللغوي والإيقاعي منفصلين في حيز الإبداع الشعريّ يباين الواحد منهما الآخر في اختصاصه، وإنما هما متناغمين متواشجين متناجزين، لا يقوى إبداع جانب منهما ولا يتميز إلا بحصول التكافؤ بين قيمهما الإبداعية، وهذا الذي عايناه في مديح الظل العالي فألفيناه ناجزا، فمثلما يستثمر محمود درويش حرية الانفعال بالقيم التعبيرية لابتداع الظواهر الأسلوبية فإنه يستكمل امتياز الإبداع بأسلبة الإيقاع، كل ذلك يجري ضمن تمهّر الشاعر في توظيف إيقاع وموسيقى تفعيلة الكامل مستفعلن التي ارتجل عليها مديح الظل العالي.

ينبغي لنا قبل تفصيل الكلام على الأسلوبية الإيقاعية في مديح الظل العالي أن ننبّه إلى سياق محمود درويش ضمن الحداثة الشعرية العربية، فقد ألفيناه يتبنى الوسطية في استثمار فلسفة حرية الإبداع التي هي روح كل حداثة، والشاعر بإخلاصه في توظيف تفعيلة الكامل:

متفاعلن يجري بها ضمن هوامش إيقاعية سنرى إليها على أنها تشكل الامتياز الإيقاعي في الخطاب.

ومعلوم أن تفعيلة: متفاعلن متوافرة على وفرة إيقاعية كافية لإثراء التنويع الإيقاعيّ، وهي زيادة على كميتها الإيقاعية المقدرة بخمس متحركات وساكنين أو ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين قابلين للتنوع الضّمني حسب الموقف الإنشادي بين أن يكون المقطعان إما طويلين مفتوحين أو طويلين مغلقين أو طويل مفتوح وطويل مغلق أو العكس من ذلك طويل مغلق وطويل مفتوح، ولكل هيأة إيقاعية دلالاتها النفسية والانفعالية قمينة بأن تسبغ على الموقف الشعريّ هوية إبداعية ضمن الجوّ الإيقاعي العامّ لتفعيلة الكامل: متفاعلن، إذا هذا الثراء الإيقاعي يستثمره محمود درويش مضيفا إليه تصرفات الفصل والوصل والتسطير الشعريّ فيزيد من المبادئ الإيقاعية التي ذكرنا فضاءات أخرى تمنح الشاعر فسحة تعبيرية يستطيع خلالها ابتداع الأساليب التعبيرية، وخلال الفطنة الإيقاعية التي يعتمدها الشاعر سبيلا لتفتيق الثراء الإيقاعي المتوافرة عليه تفعيلة الكامل يغدو كمّ التفعيلة الإيقاعي مجالا خصبا للتنويع في الأساليب الإيقاعية وإن من فطن الشاعر المتميزة بها شعريته أنه يستطيع أن يجعل من: السبب الثقيل والسبب الخفيف المكمل له بالإضافة إلى الوتد المجموع الذي تنتهي به التفعيلة شبه تدوير إيقاعيّ يبني عليه نسوجه الإيقاعية المتعددة والتي هي قوية في كل موقف تعبيريّ على أن تولّد خصائصها الإيقاعية التي هي في نفس الوقت خصائص أسلوبية.

إذا جئنا إلى معاينة الكيفيات الإيقاعية الرافدة للنزوع الأسلوبي في مديح الظل العالي ألفيناها متمثّلة في العينات التالية:

استثمار قطع الوتِد في نهايات السطور الشعرية:

يُعلِّم محمود درويش هذه الخصيصة الإيقاعية الأسلوبية بتوظيف التقفية سبيلا لتحديد نهايات السطور الشعرية، والتي تغدو في ذات الوقت تقنية خاصّة بالشاعر لتقرير أسلوبي الفصل والوصل بين الجمل الإيقاعية التي تتنوع متجاوزة كل الاعتبارات التوزينية التقليدية:

بالبكاء الحرّ /بحرٌ جاهز من أجلنا /[68]: لا ينقطع السطر الشعريّ الأول من الاثنين المستعرضين عند حرف الراء بل يستمرّ السطر الأول منسجما متكاملا مع بداية السطر الشعريّ الثاني ليترافد حرف الراء مع حرف الباء، غير أن خصوصية الأسلبة الإيقاعية في مثل هذا الموضع والمواضع التي تتشابه معه في مديح الظل العالي تتطلب من المتلقيّ أن يتمتّع بثقافة موسيقية وإيقاعية هي التي تسمح له بتبيّن الفصل من الوصل وهو مطلب إنشادي نعيد من

خلاله تأكيدا كنا افتتحنا به هذا البحث بحيث رأينا الإنشاد جانبا تفاعليا في مكونات الشعرية لا ينبغي إهماله. وإذا ما تواصل السطر الشعريّ الأول من السطرين المستعرضين في الثاني مشكلا جملة إيقاعية واحدة، فإن ظاهرة اعتماد قطع الوتد عن التفعيلة تتحقق في نهاية السطر الشعريّ الثاني معلما لنهاية جملة الإيقاع الأسلوبية للسطر، ومع أننا نعتقد مقتنعين أن قطع الوتد تقنية لاحقة بالقصيدة العمودية إلاّ أن مثل هذا الاستعمال الأسلوبي للثراء الإيقاعي المتوافرة عليه تفعيلة الكامل: متفاعلن قمين بأن يكشف لنا الأسرار الإيقاعية التي يتوافر عليها صميم علم العروض العربيّ، والملاحظ أن استثمار درويش لقطع الوتد من أجل تشكيل أسلوب إيقاعي خاصّ به يتكرر في كثير من اللوحات الشعرية في مديح الظل العالي، غير أن هذه الوظيفة أو التقنية من مميّزاتها أنها تنمو وتتطور متّخذة أبعادا إيقاعية نذكر منها المواقف التالية:

كنّا هناك ومن هنا ستهاجر العربُ لعقيدة أخرى وتغتربُ

متْفاعلن متَفاعلن متفاعلن متَفا(فعلنْ)   متفاعلنْ متْفاعلنْ متَفا(فعِلنْ)

قصبٌ هياكلنا وعروشنا قصبُ

متَفاعلن متَفا(فعِلنْ)   متَفاعلنْ متَفا(فعِلنْ)

في كلّ مئذنة / حاوٍ ومغتربُ   يدعو لآندلس / إن حوصرت حلب.[69]

(متْفاعلنْ أو مستفْعلنْ) متَفا(فعِلنْ) متْفاعلنْ متَفا(فعِلنْ)   متْفاعلنْ متَفا (فعِلنْ) متْفاعلنْ فعِلنْ

يتّضح لنا من خلال استقراء النسوج الأسلوبية التي وظفها محمود درويش أن موسيقى أو إيقاع تفعيلة الكامل يمكنها أن تُدوَّر مع موسيقى إيقاع وزن البسيط لأن بلاغة كل وزن منهما فيها شيء من الزهو أو التعجيب أو الترقيص أو الهزّة لذلك فلما توافت الأسباب الإيقاعية الملائمة بين الوزنين تبدّد التعادي الذي تقول به القاعدة العروضية التقليدية والتي أدت بها المعيارية العروضية إلى تواجد كل واحد من الوزنين في دائرة خاصة به لا يساهمه فيها الوزن الآخر، ونعتقد أن النزوع الأسلوبي المؤجج بالوفرة الإيقاعية والتداعي الأسلوبي الذي يوفّره الإنشاد هو الذي ألهم حس محمود درويش الاهتداء إلى جمالية المفاعلة بين إيقاعيْ الوزنين، إيقاع وزن الكامل وإيقاع وزن البسيط، ونعتقد أن الذي ألهم محمود درويش إلى خبر التناسب بين إيقاعي الوزنين هو صدق الحس وصحة الطبع التي طالما وضعها البلاغيون قبل كل اعتبار قياسي في معرفة العروض (...والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة العروض..)[70]، ومصداق هذا أن الأوزان تنشئها سياقة الكلام تمتينا لا تسدية بين الأسلبة والشعرية.

فلننظر مقدّرين فطنة درويش في استثمار الزخم الإيقاعي المتوافرة عليه تفعيلة الكامل: متفاعلن، وقد نحا المبتغى الأسلوبي في توقيع الخطاب بالشاعر إلى تسجيل الحنينية من خلال تطلّب شعرية مديح الظل العالي لطقوس القافية وفق توازناتها اللسانية السماعية، ونعتقد أن لذلك السبب عمدت الذات الشاعرة إلى توظيف جملة من الفصل والوصل حتى انتهى به تحسسها إلى بناء ما يشبه القصيدة العمودية التي توهمنا بتوظيف ذات البنية العروضية التراثية غير أننا حين نفتش في الآليات التي وظّفها درويش نلفيها قائمة على أسلوب قطع الوتد من التفعلية ليبقى له من إيقاعها ما يدل عليها وما يكون في ذات الوقت كفيلا بإخفائها، والإيقاع في لعبة الإخفاء والإظهار يجد له المسوغات الإيقاعية الكفيلة بالتشكيل الأسلوبي الذي يصير جمالية شعرية خاصة بمحمود درويش.

مراجع البحث وإحالاته:

1: قد يتساءل متسائل عن علاقة السماع بالأسلبة تبعا لما يكتنفهما من تعاد في حالهما، غير أن تعمّق الوظيفة اللغوية قمين بأن يدلنا على أن خلال مجاذبة اللسان للمتواليات التلفيظية خلال السياق التعبيريّ تعمد الذات المؤسلبة إلى عمل شبيه بالتنقيح القبليّ الذي يتم في الحيز النفسي للكلام أين تتم التبديلات الضمنية وفاقا لعملية توزينية أو لنقل توقيعية وأفضل ما يعتمده الحس في إتقان العلمية تحسّس الاستخفاف والاستثقال عندها يتم توظيف الترادف بين الكلمات سعيا إلى تحقيق قيم نظمية هي الهادية إلى إنتاج الظاهرة الأسلوبية.

2: ينظر، جورج مولينيه ترجمة: د.بسام بركة ط: 2مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان 2006، ص: 88

3: ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في هلم البيان، دار المعرفة بيروت لبنان، ص: 138

4: ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 211/210.

5: ينظر، السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص: 75

6: ابن جنّي، الخصائص، ج: 1، ص: 48

7: ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 48

8: ينظر، ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص: 7

9: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج: 1، تحقيق: محمد مجي الدين عبد الحميد، ط: 5 دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت لبنان، 1981، ص: 137

10: ينظر، ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص: 11

11: ينظر، ابن رشيق، العمدة، ج: 1، ص: 131

12: الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 14

13: نفسه، ج: 1، ص: 58

14: ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ج: 2، الدار الإفريقية العربية، دار الكتاب اللبناني بيروت، ص:1099.

15: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 205

16: بنظر، ابن جني الخصائص، ج: 2، ص: 188

17: ينظر، ابن المعتز كتاب البديع، ط: 2 دار المسيرة 1979. ص: 16/14

18: ينظر، أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج: 2، ص: 85

19: ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 49، 50.

20: الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام ط: 3 دار المعارف بمصر، ص: 78

21: ينظر، أحمد الشايب الأسلوب دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط: 8 مكتبة النهضة المصرية 1991، ص: 33

22: ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1 دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، 1968، ص: 48

23: ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 48

24: ينظر، نفسه، ص: 49

25: جون ماري جويو مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، ط: 2 دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بيروت، 1968، ص: 50

26: ينظر، ابن رشيق، العمدة، ج: 2، ص: 238

27: ينظر، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 48، التعديل والاستواء: قانون لغويّ فطري قال به الجاحظ وهو به يتجاوز في نظرنا كل التنظيرات الفنية والجمالية التي تتراءى لنا لدى الغربيين خاصة.

28: ابن جنّي، الخصائص، ج: 1، تحقيق ك محمد علي النجار، ط: 3، عالم الكتب بيروت 1983، ص: 73

29: نفسه، ج: 1، ص: 32

30: محمود درويش، مديح الظل العالي، ط: 2 دار العودة بيروت لبنان 1984، ص: 5

31: ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص: 51

32: ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 121

33: الجاحظ البيان والتبيين، ج: 1، ص: 48

34: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 60

35: ينظر الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 81، قال الجاحظ في توصيف المتلقي بالمريدية: ...وتخفيف المؤونة على المستمعين وتزين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان...

36: ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص: 27

37: أبو العلاء المعريّ، رسالة الغفران ط: 1، دار الشرق العربي بيروت لبنان 2005، ص: 119

38: ينظر عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 102

39: الباقلاّني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط: 5، دار المعارف، مصر العربية، ص: 63

40: ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ص: 17

41: ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء تحقيق: د.مفيد قميحة ط: 1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1981، ص: 26

42: يظهر سلوك الخروج على خارطة المقروء من خلال المواقف الفجائية التي تتولد خلال الإنشاد من مثل: وصل الكلام أو فصله واعتماد الإشارات أو إلحاح السامعين على تكرير المقطع الشعريّ أو لغاية بيانية يرمي المنشد إلى تبئيرها ضمن أيقونة الخطاب الكلية وكل هذا السلوك اللغوي مغلف في نهاية المطاف بحرية المبادرة التي يعايشها الشاعر المنشد في تلفيظ الخطاب، وجدير بنا أن نميز بين منشدين من الشعراء مرتجل ومتهجّ من مخطوط ففي حين تزيد حرية الشاعر في الأولى تقل حريته الإبداعية في الحال الثانية.

43: ابن جنّي، الخصائص، ج: 1، تحقيق: محمد علي النجار، ط: 3 عالم الكتب بيروت 1983، ص: 83

44: ينظر، حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط: 2، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان 1981، ص: 327

45: البيان والتبيين، ج: 1، ص: 192

46: محمود درويش، مديح الظل العالي، ص: 5

47: ينظر، عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 16

48: ينظر، ابن جني، الخصائص، ج: 1، ص: 285

49: ينظر، دلائل الإعجاز، ص: 70

50: الجاحظ، الحيوان مجلد: 1، تحقيق: يحي الشامي، ط: 3، منشورات دار ومكتبة الهلال 1990، ص: 51

51: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج: 1، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، ص: 66

52: ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص: 27

53: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة بيروت لبنان، ص: 6

54: الجاحظ، الحيوان، ج: 1، ص: 13، كذا: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 7/6.

55: ينظر: Buffon ; Discourssur le style ; texte de l'édition de l'abbépièrrelibrairiech.Poussielgue , paris ; 1896 P.5.

56: ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 67

57: محمود درويش، مديح الظل العالي، ص: 6

58: ينظر، أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية محاضرات في لبكوليج دو فرانس، باريس أيار 1984، ط:1، دار الآداب بيروت 1985، ص: 34

59: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النصّ، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب 1999، ص: 19

60: الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 49

61: نفسه، ص: 74

62: طبقات الشعراء، أعدد اللجنة العربية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، ص: 11

63: الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 192

64: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص: 65

65: ابن رشيق، العمدة، ج: 1، ص: 119

66: ابن خلدون مقدمة ابن خلدون، ج: 2، ص: 1105/1104

67: ينظر، نفسه، ج: 2، 1104

68: محمود درويش، مديح الظل العالي، ص: 16

69: نفسه، ص: 16

70: ابن رشيق، العمدة، ج: 1، ص: 134، كذا: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 209، كذا: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: محمد سلام زغلول منشأة المعارف بالإسكندرية، ص: 41