

**شعرية الحضور الذهني وفاعلية الأثر
التفسي في رسم الصورة الحركية
بين منتج النص ومستقبله**

م. د. نهاد فخري محمود محسن

جامعة الأنبار - كلية الآداب - قسم اللغة العربية

**The poetics of intellectual Awareness and
the efficiency of psychological Impact
between text producer and recipient**

**Nihad Fakhri Mahmood Muhsen AL -
Shammary**

يناقش البحث مدارك المنتج وفاعلية الاستقبال في استنباط الايحائية واستنطاق روح النص عبر شيفرات يقوم المنتج بتوظيفها قصداً أو من دون قصد، وتأتي اللغة فتحرك الذهن وتستثير فيه روح التفاعل بين منتج النص ومستقبله محفزة في الأخير جملة من الاحتمالات ينتهي عن طريقها إلى نهايات مفتوحة تكاد تشف عما يختبئ وراء أسوارها الدلالية. استعان البحث بالمنهج التحليلي الوصفي في رصد العلاقة الثنائية بين المنتج والمستقبل، وتضافراً في فهم القطب الثالث المُنتج، إذ اشتملت على ثلاثة محاور تركّزت فيها الرؤية النقدية في محورها الأول على الحضور الذهني الحقيقي في ضمن سلمه المادي، ومن ثم يأتي المحور الثاني ليلسط الضوء على الحضور الذهني المجازي، ويعقبهما المحور الثالث الذي تركّز الحديث فيه على الحضور الذهني الإدراكي. أما النتائج المتوخاة بعد هذه النظرة المعمّقة في منجز نقدي مهم ضمن مدونة النقد العربي القديم تمثل في كتاب الموشح للمرزباني الذي اختير، ليكون شاهداً على عصر التفتح الثقافي من لغة وأدب ونشاط فلسفي. توصي الدراسة في أهمية بعث التراث والوقوف على فاعلية النشاط التواصلية بين المنتج والمستقبل، عن طريق تضافر مجموعة من النظريات اللغوية والنقدية والبلاغية التي تسهم في فتح آفاق واسعة لرفد الجامعات بالدراسات والخطط البحثية. كلمات مفتاحية: شعرية، الحضور الذهني، الصورة الشعرية، المنتج، المستقبل.

Abstract:

The research discusses the product's perception and the effectiveness of reception in the development of inspiration and questioning the spirit of text through codes that the product deliberately or unintentionally uses. The language comes to mind and stimulates the spirit of interaction between the producer of the text and its future motivates the end of the possibilities that end up to the end of the open almost to hide what is hiding behind its walls semantic. The research used the descriptive analytical method in monitoring the bilateral relationship between the product and the future, and in the understanding of the third pole produced. It included three axes in which the critical vision focused on the real intellectual presence within its material dimension. The second axis comes to highlight the mental presence of the metaphor, followed by the third axis in which the focus is on cognitive intellectual presence. The results sought after this insight into monetary achievement is important within the old Arabic blog, represented in the book Almoashah Al-Marzabani, who was chosen to be a witness to the era of cultural openness of language and literature and philosophical activity. The study recommends the importance of heritage heritage and the effectiveness of the communication activity between the product and the future through a combination of linguistic, monetary and rhetorical theories that contribute to opening wide horizons for the universities to support research studies and plans.

Keywords: *poetics, intellectual Awareness, poetic image, producer, recipient .*

المقدمة

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على أفضل من اصطفى محمد (ﷺ)، وعلى آله وأصحابه أجمعين ... وبعد: ترسّخ في الأذهان عبر مساحات من الزمن الفسيح أهمية المنتج في إثراء العملية التواصلية على اختلاف الخطابات وتوعوها في العلوم كافة فالخطاب الشعري يعد تواصلًا مهمًا في إنتاج وفرة من العلاقات التنظيمية التي تحكمها مستويات تتدرج في ترتيبها ذهنيًا، فهناك علاقات تنظيمية ترتفع فيها اللغة الشعرية الإبداعية، فتضعها في المرتبة الأولى، وتتوسط القدرة الإبداعية، فتحتل منزلة ثانية، وفي ثالثة تتخفف إلى اللغة الإفهامية، وكل ذلك يحكمه السياق، وإمكانات المنتج التوظيفية، إذ تختلف من منتج إلى آخر بحسب الخزين اللغوي الذهني ومدى فاعليته في تنظيم العلاقات الدلالية وصوغها، ويعضد ذلك أهمية الرسالة المنتجة وقيمتها الفنية، ويأتي في الطرف الآخر المستقبل الذي يقع على عاتقه احتواء العملية الإبداعية قراءة واستقبالاً، وضرورة معرفة قيمته في الضبط النصي القرآني، ويتباين ذلك - بطبيعة الحال - من قارئ إلى آخر أسس البحث لمسألة الحضور الذهني في تصوير المشهد الحركي بين المنتج والمستقبل مشفوعاً بفاعلية الأثر النفسي للحالة الشعورية، فوسم بـ « شعرية الحضور الذهني وفاعلية الأثر النفسي في رسم الصورة الحركية بين مُنتج النصّ ومستقبله »، وقد أجريت الدراسة على منجز نقدي مهم في القرن الرابع الهجري تمثل في "الموشح للمرزباني (ت ٣٨٤هـ) أنموذجاً". وتوزع على ثلاثة محاور، فكان الأول منها موسومًا بـ (الحضور الذهني الحقيقي) وحاول معالجة ما صور المشهد حركيًا من طريق المشاهدة الحقيقية حضورًا ماديًا. وجاء المحور الثاني موسومًا بـ (الحضور الذهني المتخيّل) وبحث ذلك جملة من العلاقات المجازية المتشكلة التي سيطر فيها حضور ذهن المنتج في تنظيم العلاقات الدلالية في زمن الشعر . أما المحور الثالث، فوسم بـ (الحضور الذهني الإدراكي)، وعني بدراسة الصورة الحركية من طريق

المدرّكات الحسيّة المرتبطة بالحضور الذهني ارتباطاً مباشراً، كالتشكيلات الصوريّة المعتمدة على الرؤية البصريّة والسمعيّة وغيرها. أما الخاتمة، فهي مآل البحث ونتائجه، وخلاصة نوع بحثي، وإجراء تحليلي منظم.

مدخل تهيدي:

يخضع الحضور الذهني لمدارج فاعلية الأثر النفسي لدى منتج النص، وبهذا يُسمح لمجموع المتلقين من إدارة النص على اختلاف ثقافاتهم، ولا شك في مجيء المتلقي تالياً لمنتج النص، وبعبارة أدق، فإنّ شعريّة الحضور الذهني تركز على المنتج وتتعامل مع المتلقي؛ إذ لا يمكن إغفال الأثر الكبير الذي يقع على عاتقه، وعلى اختلاف مستوياته ومسمياته؛ لذا فإنّ «وجود القارئ المتلقي في العملية الإبداعية أمر بدهي من حيث تكون القراءة عملية إيجابية، وليست مجرد حضور سلبي، أي لا يُد من توازن حضوري بين الإبداع والقراءة، ولا يكون هذا الحضور على أساس الرّغبة فحسب، بل لا بُد من مراعاة الاحتياج، فالرّغبة والاحتياج يكونان في وعي المبدع بشكل لازم»^(١)، ولا يخفى أهمية الخطاب إذ يخضع لإجراءات تحليلية كثيرة جداً، يتعيّن علينا في هذه الورقات أن نؤسس لمفهوم الحضور الذهني، ليس من سبيل التأصيل، بل من جهة منح القارئ رؤية يفيد منها في رصد هياته وطريقة تقبله. إنّ الحضور الذهني تقبل عقلي تصوري وحالة من الانتباه للتجربة التي يعيشها المنتج ويكابدها بحالة من آنية الموقف زماناً ومكاناً. فلو نظرنا الى العلم بماهية الشيء عند الفلاسفة وبعض المتكلمين؛ لوجدناه يخضع لأمر ثلاثة تتمثل: بصورة حاصلة في الذهن، وارتسام تلك الصورة فيه، وانفعال النفس عنها بالقبول، وبهذه الثلاثية المزعومة يتقرر الحدث الإجرائي الذي يبحث عن سلطة تشكل الصورة في مقولة: الكيف والانفعال أو الإضافة في ضوء تحقق الحضور الذهني ولا يخرج حصوله في الذهن عن هذه الثلاثية^(٢). وقد نُظر الى الحضور الذهني من جهة تصويره في الأشياء على أساس نوع من الملازمة ضرورية التحقق، ومن هنا تعد «الملازمة الذهنية: هي كون الشيء مقتضياً للآخر في الذهن، أي متى ثبت تصور الملزوم في الذهن ثبت تصور اللازم فيه»^(٣). ويتحصل في الفهم فاعلية الذهن في إدراك الأثر النفسي ورصد حقيقة الصور في التصور الذهني بين الحقيقة والمجاز والادراك العقلي للأشياء، لذا فهو يشكل قوة نفسانية لها القدرة في التمييز والتفريق بين المتشكلات الذهنية حسناً وقبحاً وصواباً وخطأ^(٤).

ويبقى الحضور الذهني رهين الإمكانيات التوظيفية للمنتج، ويتعيّن على أفق التصور الذهني حضور مختلف من عصر الى آخر، فكل أسلوبية فترة لها خصوصية يألفها المنتج وينفق له نظامها وإجراءاتها الصارمة في إدراك الشعريّة وبلوغها، فالبلوغ الى مستوى الإبداعية والتميز غاية المنتج ومبتغاه، فأصبح من المهم أن ندرك حقيقة «الصورة الذهنية أي المعلوم المتميز في الذهن، وحاصله الماهية الموجودة بوجود ظلي، أي ذهني...، وعلى هذا قيل: الصورة ما به يتميّز الشيء في الذهن، فإن الأشياء في الخارج أعيان، وفي الذهن صور»^(٥)، إذ عدّه مجموعة من الدارسين ميزة ذات حضور مؤثر يتصف بسرعة الإدراك^(٦). إننا فإنما عندما نتعرض لمفهوم الذهنية، ندرك العملية الذهنية في حدود «يفرضها الاستعمال اللغوي تشمل عمليتين متعاقبتين، التحليل والتركيب، وفي الأول يميّز الذهن بين بعض العناصر التي تربط الصورة العامة بينها، وفي الثاني يوحد الذهن بينها من جديد، ليكون منها صورة نطقية»^(٧). نفترض بعد هذه الإضاءة أن القارئ بحاجة الى ايضاح جهة تصويره للإدراك في هذه الدراسة؛ ليتسنى التفريق بين مخرجات البحث وجهة تعلق محور بآخر. فالإدراك في اللغة: «بلوغ أقصى غاية الشيء وإحاطة الشيء بكماله. وفي عرف أهل النظر: الإدراك بلا حكم تصور والإدراك بحكم تصديق وجازمه الذي لا يقبل التغيير»^(٨). ويؤثر (هيوم) في تحليله المعرفة اللجوء إلى أيديولوجية تقتضي بتجريد الوجدان من العقل على وفق المبدأ الحسي، وضبط القيمة المعرفية تبعاً لصلاحية إدراك الوجود، واشترط أن الحضور الذهني لا يتحصل إلا ان يكون صورة أو إدراكاً وفقاً للمبدأ التصوري، وضابط ذلك يرجع الى أمرين: حسي وتصوري^(٩)، ويقترّب من هذا الفهم ما يتعامل مع الإحساس، إذ إنّه بمرتبة «إدراك الشيء بإحدى الحواس، فإن كان الإحساس للحس الظاهر فهو المشاهدات، وإن كان للحس الباطن فهو الوجدانيات»^(١٠). ويتضح مما تقدّم أن كل دراسة مبنية على مقدمات قابلة للمناقشة والتحليل، وبهذه الورقات البحثية تأكد لنا إيضاح جهة التفريق بين هذه الثلاثية المدروسة، فالحضور المشاهد الحقيقي يتفق تماماً مع ما يكون خارجاً ماثلاً للمشاهد تختص به الحواس فيكون الإحساس به وتحققه ظاهراً وموجوداً، ويأتي بدرجة اخرى الحضور المتخيل (المجازي) وهو يتماهى بين حضور عقلي تصوري ووجداني احيائي تعتمل له الحواس في إدراكه، فهو وليد مخاض بين أصليين ثابتين، ويأتي بعد ذلك الحضور المدرك بالحواس، لينتج مباشرة من تصورات العقل، فهو في حالة وجود مستقر وثابت في الذهن يتصل

بالحواس اتصالاً مباشراً. فالكشف عن الحضور الذهني من جهة فاعلية الأثر النفسي يسير وفقاً للإجرائية المشار إليها في المدخل التمهيدي وعلى وفقه يمكننا أن نتكشف على تجلياته من طريق محاور عدّة هي:

المحور الأول الحضور الذهني الحقيقي (المادي)

تستثير الذهن محفزات تحاكي الفكر، وتحاول استنطاق الموجودات المشاهدة بصورها الحقيقية، وافتراض قابلية تشكلها عبر استعمال مشاهد تتوسل إلى مدركات الواقع المحسوس وتتماهى معها في تراكيب مختلفة، كما يشارك الحضور البصري والمجازي وغيرها في إعدادها وتركيبها، ولم يكن بدعاً أن نجد «الكثير من الدارسين لا يرد مظاهر التفاعل عند المتلقي إلى المبدع ذاته، وإنما إلى النص مباشرة، وهو نوع من التوجه الصحيح إلى حصر دائرة الاهتمام في الخطاب ذاته، ورصد كثافته الشعورية من خلال انعكاسها في مرآة التلقي»^(١١) وهذا يفضي بنا إلى تهميش المنتج وفي ذلك نكون قد حكمنا عليه بالموت، «فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»^(١٢)، ويقودنا هذا إلى تسوية أيديولوجية تنتشله من حبال التغيب، إذ إنّ النظر إلى الخطاب بمرآة المتلقي خطوة مهمة، لكن لا يخفى حجم الحيف الذي يقع على عاتق المنتج حتى نصل إلى التسوية بين جميع المنتجين، ولا نتحقق الفوارق الأدائية بين بعضهم. فعند استدعاء المشهد الليلي الذي رسمه امرؤ القيس يتجلى الأثر النفسي واضحاً في الكم المتراكم من الدلالات الموحية إلى استشراق حالة المنتج المضطربة التي يُمارس عليها ضغط نفسي وحركي في آن معاً، فقال^(١٣):

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي
فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ
كَأَنَّ الثَّرِيًّا عُلِقَتْ فِي مُصَامِمِهَا
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي
وَأَرْدَفَتْ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ
بِصُبحٍ، وَمَا الْإِصْبَاحُ فَيْكَ بِأَمْثَلِ
بِكُلِّ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِبِيدِلِ
بِأَمْرَاسٍ كَثَانٍ إِلَى صُغَمٍ جَنْدَلِ

إلى أن نصل إلى ما يمكن أن يتحد مع هذا المشهد الليلي المملوء بإشارات الحزن التي أجبرت المنتج باستحضار ذهنه وهو يعمل على أنسنة الليل بقوله: «فقلت له لما تمطى بصلبه ...» ووسط ذهول مزدحم بالهموم يركن إلى مشهد آخر يسبر غور حضور حقيقي آخر يتركب عبر متكافئات دلالية عدّة تتضافر لتنتج شعرية صورة متحركة تميل إلى تكثيف الدلالات المترابطة وتتزايد في الضغط على الحالة الشعورية للمنتج، إذ يقول^(١٤):

وَقَرِيبَةَ أَقْوَامٍ جَعَلْتُ عِصَامَهَا
وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَهْرٍ قَطَعْتُهُ
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا
كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاتَهُ
على كاهلٍ مَيِّ ذُلُولٍ مُرَحَلٍ
به الذئبُ يَعْوِي كَالخَلِيعِ الْمُعِيلِ
قليلُ الغنى إن كنتَ لَمَّا تَمُولُ
ومن يَحْتَرِثُ حَرْثِي وَحَرْثَكَ يُهْزِلُ

ويستأثر المشهد باهتمام المرزباني، إذ يوفق في استعمال المعنى الذي ألفه الشعراء في تزايد همومهم ليلاً، فقال: «فالشعراء على هذا المعنى متفقون، ولم يشذ عنه ويخالفه منهم إلا أحدقهم بالشعر»^(١٥)، وتتطوي على هذا المعنى جملة من الأشعار التي أوردناها؛ لكنه التفت إلى جمالية المعنى وشعريته لدى امرؤ القيس، إذ عدّه حاذقاً فيما يذهب إليه ومحسناً مطبوعاً؛ لأنّه كره أن يجعل «الهم في حُبّه يخفُّ عنه في نهاره، ويزيد في ليله، فجعل الليل والنهار سواء عليه في قلقه وهمه، وجزعه وغمه، فقال^(١٦):

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ الْإِنْجَلِي
بِصُبحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فَيْكَ بِأَمْثَلِ « (١٧).

لذا فإنّ المشهد الشعري الأول يخترق تفضلات القصيدة في صورة حركية ليلية يسيطر عليها الحضور الذهني البصري مشعراً المتلقي بحجم الحاجة الملحة إلى الحضور الذهني المادي لاستيعاب مدارك التشكيل البصري العالي المشبوب بمتاهات البحر والليل في استمراره وتمدده، إذ أرغم المنتج إلى استحسان التحدث إليه، ولم يكتف بذلك إذ يستعمل الاستحالة المتخيلة في شدة تشبث ليله بتلك النجوم وكأنّه يمسك بها بقوة فيثبتها بالصخور منعاً لمجيء الصباح الذي يرى في مجيئه استمراراً لحالته النفسية المتقلبة بالهموم.

وتأتي الانتقال ذات المنعطف الحقيقي الذي يصارع فيه ذاته صراعاً داخلياً يُعصده بحركية مادية مشفوعة بحضور ذهني ناتج عن تشتت الذات وضياعها، فيلجأ الى خطاب الآخر غير أنه هذه المرة يؤنس الحيوان باستعماله لغة الخطاب المباشر (فقلت له ...) وعند النظر في:

ووادٍ كجوف العير ففر قطعتُه ...

يتضح أنّ التعامل مع حركية الصورة يرتبط ارتباطاً ذهنياً لا شعورياً بهيئات تناسبية الموقف وتطابقه من جهة الملاءمة، فمستقبل النص يحاول محاورة المبدع عن طريق كشفه على مجموع العلاقات الحاضرة في ذهنه وصولاً إلى رسم شبكة خيطية تنتظم في علائقية الصورة الحيّة المنتظر توظيفها ذهنياً في مجموع المتلقين لها ضمن قراءات فاحصة، فعند تسليط زوايا النظر إلى الصورة الموظفة في هذه الأيقونة المكانية نتكشف على اشكالات قرائية، فقد وهم أبو العلاء المعري عندما قال: «إنه أراد رجلاً يقال له: حمار فلم يستقم له الشعر فعدل إلى العير»^(١٨)، أما شارح المعلقات الزوزني، فله استدعاءات أخر تمتثلت بوظيفة الوزن الشعري في منظومة العمل التفسيري، لكن استكناه تشكيل الصورة يستدعي حضوراً ذهنياً ينظر في أروقة مجموع العلاقات المتشكلة منها الصورة الشعرية، فهو قد عدّ استدعاء لفظة "العير" راجع إلى موافقة المعنى واحتياجاً لازماً لإقامة الوزن، فقال: «زعم صنف من الأئمة أنه شبه الوادي في خلائه من الإنس ببطن العير وهو الحمار الوحشي إذا خلا من العلف وقيل: بل شبهه في قلة الانتفاع به بجوف العير؛ لأنه لا يركب ولا يكون له درّ، وزعم صنف منهم أنه أراد كجوف الحمار فغير اللفظ إلى ما وافقه في المعنى لإقامة الوزن»^(١٩) وتتجلى حقيقة الحضور الذهني المدروس في القيمة الجمالية المتشكلة منها عناصر الحركة الجسدية للمنتج ذات الانفعال النفسي المادي المشاهد، لذا تقتضي شعرية الحضور الذهني قراءة فاحصة، فعند النظر في المعنى العميق وربط الصورة بعناصرها المشكّلة لها نرصد حركة الشاعر وهو يقطع الوادي، والذئب يعوي ويلزم ذلك حركة يرافقها الصوت، فضلاً عن الصورة التشبيهية للخيل المعيل، إذ أسند الشبه في العواء للإنسان، لكنه أدرك طبيعة الإنسان واختص منهم غير السوي، فالخيل: «الذي قد خلعه أهله لجناياته»^(٢٠) فعند البحث عن مقدمات تساعد في بيان وهم القول بإقامة الوزن والتخلص وقطع طريق البحث، فأول ما يلفت النظر دلالة تعدد حرف العين الذي اجتمع في بيت واحد تكراراً خمس مرات، وندر مجيؤه عند العرب بهذا العدد في بيت واحد، ولذلك ناسب مجيء لفظ (العير) لفظ (العواء) لتكثير الدلالات وتراكمها في ذهن القارئ، فضلاً عن إتيان صوت العواء تكراراً لصوت حرف العين المترام، وكان الاصل أن يرد بلفظ (الحمار) لأن العرب قالت في المثل: «أحرب من جوف الحمار، وأخلى من جوف حمار، وأكثرت الشعراء ذكره في أشعارهم، فمن ذلك قول بعضهم»^(٢١):

مَا خَلَا جَوْفٌ وَلَمْ يُبْقِ حِمَارٌ»^(٢٢)

وَبِشْوَمِ النَّعْيِ وَالْعَشْمِ قَدِيمًا

فلو كانت الحجة مقصورة على إقامة الوزن، لتخلص باستعمال لفظ (الحمر) بدلاً من (العير)؛ لكنه أراد شحن الموقف دلاليًا بتكرار حرف العين، واستحضار الذهن وإعماله. إنَّ الفهم المتحقق من القراءة السابقة للحضور الذهني للمنتج يتابعه إجراءات قرائية لمستقبل النص، وبذلك يكون «الحضور الذهني للمتلقى يوازيه الحضور النفسي، بمعنى أنّ تشكيل الصياغة على نحو نظمي مخصوص يستهدف إحداث أثر نفسي فيه، وغياب الأثر معناه افتقاد مهارة التعامل مع الامكانات النحوية تعاملاً جمالياً»^(٢٣)، كما أنّ استدعاء النص المتقدم جاء لتعزيز فكرة الانزياحات في مستوى التوزيع النظمي مع قراءة الحالة النفسية أثناء حضور الذهن؛ لأنّ التوتر والقلق النفسي غالباً ما يكون مصحوباً بالتشتت الذهني، كما أنّ مرافقة أنساق التماثل لأنساق التوزيع يسهم في إثراء الوظيفة الشعرية وتحقيق شعرية نصية، وتثبت ذلك عن طريق استحضار الصورة ذات المنحى الفلسفي، إذ تتخذ «ما يتميز به الشيء مطلقاً فإذا كان في الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية. غير أنّ المادة في نظرهم لا تتعري عن الصورة الجسمية...، ويطلق لفظ الصورة على بقاء الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي، أو على عودة الإحساسات إلى الذهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها، وتسمى بالصورة الذهنية»^(٢٤). ولنا أن نتأمل الصورة الحركية التي اختارها المرزباني، لتكون مشهداً مادياً يُجيد عناصر الصورة المشكّلة في قول الحطيئة^(٢٥):

مَتَطَوَّفَ حَتَّى الصَّبَاحِ يَدُورُ

حَرَجُ يَلَاوُدُ بِالْكَنَاسِ كَأَنَّهُ

وَعَلَاهُ أَسْطَعُ لَا يَزِيدُ مُنِيرُ

حَتَّى إِذَا مَا الصَّبْحُ شَقَّ عَمَوَدَهُ

حَبَبْتُ الْحَدِيدَ أَطَارَهُنَّ الْكَبِيرُ

وَحَصَى الْكَثِيبَ بِصَفْحَتَيْهِ كَأَنَّهُ

فأتبع ذلك قائلاً: «زعم أنه لم يزل يطوف حتى أصبح، وأشرف على الكتيب، فمن أين صار الحصا بصفحتيه؟»^(٢٦)

لأبد لنا قبل بلوغ الأبيات وموافقة السابق فيما يذهب إليه في نسبة الوهم الى الشاعر بوصفه مقصراً عن الغاية المطلوبة، فضلاً عن كونه لم يسد الخلل الواقع فيها معنىً ولفظاً^(٢٧)، أن ندلف الى ديوان الشاعر رغبة في استدعاء النص لإثبات ذلك، فالملاحظ على المتقدمين من النقاد قد تداولوا الأبيات المذكورة مع التعليق النقدي ذاته من دون استبطان ما ينطوي عليها من دلالة وظيفية للفعل الحركي^(٢٨)، وعند استقراء أبيات القصيدة أخذت على عاتقها الإفصاح عن وهم الاجتزاء وفقدان بعض حلق التواصل الدلالي لإنتاج الصورة الحية التي رغب المنتج في توظيفها، فقال بعد أبيات له^(٢٩).

باتت له بكثيبِ حربةٍ ليليةً
حرج يلاوُدُ بالكِناسِ كأنَّهُ
فالماء يركب جانبيه كأنَّهُ
حتى إذا ما الصبح شقَّ عَمودَهُ
أوفي على عَقْدِ الكَثيبِ كأنَّهُ
وحصى الكَثيبِ بِصَفْحَتَيْهِ كأنَّهُ
وطفَاءً بين جُماديينِ درورُ
مُتطوف حتى الصباح يدورُ
قُشِب الجُمانِ وطَرْفُهُ مقصُورُ
وَعَلَاهُ أسطُحٌ لا يَزِدُّ مُنيرُ
وَسَطَ القِداحِ مُعَقَّبٌ مشهورُ
حَبِثُ الحديدِ أطارَهُنَّ الكَيرُ

بدأت القصيدة بالوقوف على الأطلال وتصوير ذلك المشهد المعتاد، ثم مشهد الليل وتقله على الشاعر، ومن ثم لوحة ثور الوحش وهي تتحرك بحضور ذهني لدى المنتج تأخذ المتلقي معها بصورة لا إرادية إلى تخيل المشهد الشعري المتحرك بكل تفاصيله عن طريق استحضار عناصر السرد الشعري كالمكان والزمان والحدث الشعري ومحاولة تغذية المشهد بالحالة النفسية المتأزمة، ونجد ذلك كثيراً في القصائد العربية القديمة « إنَّ المنتبج لحركة القصيدة العربية لا بد أن يلاحظ ميل الشاعر للموضوعات الكبيرة والفخمة المججلة التي تطفح بطبيعتها بالتوتر والحماسة والانفعال»^(٣٠)، فالمنتج خلع من الضغط النفسي وآثاره المكبوتة في دواخله ثوباً ألبسه مشهد ثور الوحش في تتابع لصور متحركة أسقط فيها (أنا الذات) على (الآخر) أيماً منه في تحقيق شعرية حضور ذهني يستمر في حركته وروحة الحية وصولاً الى ذهن المستقبل، وهذا « يؤسس لدلالات إشكالية تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحزّز الذهن القرائي وتستثيره ليدخل النص ويتحاور معه في مصطرح تأملي يكشف القارئ فيه أنّ النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومفتحة من حيث إمكانات الدلالة»^(٣١). ويمكن أن يعد التجاوب الحركي القائم بين مشاهد القصيدة قد أحدث تحولاً في الرؤية الذهنية المتماهية في عناصر سرد النص الشعري، فعند العودة الى النص الكامل نلفي الشاعر وقد عصفت به الأحداث متأثراً بعالمه الغريب، فهاجس الغربة كشف شدة الاضطراب بين الماضي والحاضر وانعكاسه على نفسيته، وظهر ذلك جلياً في قوله^(٣٢):

يا طُولَ لَيْلِكَ لا يَكادُ يُنيرُ
جَزَعاً، وَلَيْلِكَ بِالْجُرَيْبِ^(٣٣) قَصِيرُ

وتكفل المكان بالضغط النفسي على المنتج وهو يخاطب ذاته بوصفه غائباً كلياً متجاهلاً لها، لينتج عمقاً دلالياً في نفسية المستقبل، ثم صورة حركية بين مكانين: مألوف غائب، وثقيل مستوحش حاضر، فنجده يضع نفسه بين لحظتين زمنييتين بين تحسّر وتوجع دائر، وأزمة حاضرة، فالشاعر في علاقة عكسية بين حضور ذهني مفعم بالخيال المؤلم، وحضور ذهني آخر مفعم بالوجود المادي الذي ينذر دوماً بالاغتراب « ومثل هذه اللوحات تعد فناً أو نتاجاً أو تعبيراً عن توقّ الانسان أو الجماعة الى تحقيق رغبات خبيثة في الأعماق سواء أكانت تلك الرغبات تتصل بجوانب مادية أو روحية، ومن ثم فقد كانت هذه جميعها ضرورية لمعرفة أكثر عمقاً بالكون الداخلي للإنسان ورأوا أنها تتكون من ثنائية " الرمز / المرموز "»^(٣٤). ويمضي المنتج حتى يجد نفسه أسير التجريب في تقمص حال ثور الوحش عن طريق المقاربة بين (الجريب) المكان الغائب الحاضر في ذهنه بكل تفاصيله يحس معه بالطمأنينة والرّخاء وراحة النفس، وحال ثور الوحش الذي أصبح في حال لا يحسد عليه من جذب وجفاف بعد نماء ونعيم، وكأنه يرسل احياءات ذاته يتمثلها في الحركة المضطربة لثور الوحش، إذن فالشاعر عاش على مخيلة حاضرة ذهنياً غائبة جسدياً، لذا كانت الدلالة الذهنية من الدلالات المستعملة في ميدان الفلسفة وتشير الى أنّ الصورة وحدة بناء الذهن الانساني ووسيلته لمعرفة الأشياء، وافترضت الفلسفة القديمة ثنائية الصورة والمادة وهي ثنائية لا تمازج بين طرفيها (الصورة- المادة) وعدّوها مقابلة للمادة الموجودة في الخارج^(٣٥). ولنا عودة الى إشارة المرزباني، وفيه نلفي أن المنتج قد أخذ على عاتقه استعمال التوظيف الحقيقي في رسم المشهد، فالحضور لديه يأتي من تعليق المرزباني ومن تابعه في الطرف الثاني بما يظهر رؤية أخرى في مشهد الطواف، إذ أراد أن يقارب الصورة في حضورها الحقيقي بما يماثل المادي المشاهد، فكثرة الطواف واستمراره بصورة دائرية مسرعة

يسيطر عليها الاضطراب النفسي استدعى إثارة الكتيب حتى علق به فشابه خبث الحديد من هذه الجهة، ويعد « تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإبهاماً » (٣٦).

المحور الثاني الحضور الذهني المتخيل (المجازي)

إن الممارسة النقدية المتمثلة في فحص النصوص تسعى إلى استشعار الحضور الذهني المجازي، فالمنتج كثيراً ما يصدق عليه القول إنه يقول ما لا يفعل، والتخيل ضرب من الانعطاف النفسي الذي يسيطر على فكره، فيسعى إلى ترجمة الانفعالات النفسية بحضرة اللاشعور إلى صور ذات تأثير ذهني يتسم بخصيصة الحضور اللاشعوري، وكثيراً ما تكون الصور المنتجة تتصف بالإيحائية الرمزية والقدرة الإبداعية ذات البوح النفسي المتسارع في الاستجابة والتأثير في نفس متلقيه. فلو أردنا تتبع الصورة المجازية الخيالية، لاحتاج ذلك الى فسحة واسعة من الحديث ولطال بنا المقال، فضلاً عن كثرة المدروس من هذه الجهة، فما نسعى إليه هو الحضور الذهني المتضمن حركية الصورة ذات التوظيف الخيالي، واستكشاف امكانات المنتج عن طريق اختراق مكامن الفكر النفسي في لحظة الإلهام الشعري. وقديماً أشار النقاد إلى التخيل، فحازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) يصفه قائلاً: «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض» (٣٧). فالمتلقي بوصفه طرفاً لا مناص منه في العملية التواصلية حتم ذلك على المنتج أن يضعه نصب عينيه، ولا يغفل الحالة النفسية والشعورية التي يفترضها ذهنياً في المستقبل من أجل الوصول إلى القيمة الجمالية، فتوافر الحضور الذهني بين المنتج والمستقبل يعمل على تراكم الدلالات في لحظة توافق الحالة النفسية بينهما، ولا شك أن المبدع يفترض قارئاً لحظة توارد الصور وعبر ايعازات الدماغ والخزين الفكري واللغوي، وفي حالة من سرعة الأداء الإجرائي ينتج صوراً عده ذهنياً وأنيماً معاً، مما يتيح له ذلك السّماح للصورة الحركية التشكل واتساقها في محور الاستبدال، وبعد لحظة الإطلاق يولد النص بعد مخاض اكتمل معه وأصبح جمهور المستقبلين على اختلاف مسمياتهم قبالة صورة حركية مفروضة وجب عليه أن يقابلها بحضور ذهني وحركية في التخيل، فالنص ملك الإجراء القرآني منذ ولادته، ف « لكي يتم التواصل بين المبدع والمتلقي، ولكي يتم توصيل القيم التي تتطوي عليها القصيدة، ينبغي أن يسلم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهما، والذي دفع الشاعر إلى الإبداع وفرض على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي » (٣٨). فالتجاوب الحركي على وفق الرسالة الذهنية المتحركة تسعى دوماً الى إحداث خلخلة في الاستقبال غايته بعث النص وانتاج ايحائية شعرية ذات منحى مشحون دلاليًا، فعندما نسمع المنتج يقول (٣٩):

ألا حياء ليلى أجد رحيلي	وَأَدْنِ أَصْحَابِي غَدًا بِقَوْلِ
تبدت له ليلى لتغلب صبره	وهاجتك أم الصلت بعد ذهول
أريد لأنسى ذكرها فكأنما	تمثل لي ليلى بكل سبيل
إذا ذكرت ليلى تغيشتك عبرة	تعل بها العينان بعد نهول

نجده يعي فيض المشاعر التي أثقلت الصورة بحركتها في ذهنه فهو يتخيل ذلك مجازاً بأنها حاضرة في كل الأماكن المشاهدة، ومن الحيف أن يختص الناقد بيتاً ويني عليه حكمه فالاجتزاء في كثير من الأحيان يكون وبالاً على فضاء الصورة الشعرية، فالمرزباني لم يزد عن نقله رأي محمد بن سلام معلقاً بقوله: « سمعت الناس يستحسنون من قول كثير ويقدمونه فيه ... قال: وسمعت من يطعن عليه فيه، ويقول: ما له يريد أن ينسى ذكرها؟ » (٤٠) فعند إنعام النظر في التعليق النقدي يتضح أنه جمع بين آراء فريقين من المستقبلين بين مؤيد ورافض، فضلاً عن رأيه متعجباً من الفعل الذهني الذي حاول جاهداً أن يحققه، إذن يمكن القول إنه أحدث خلخلة في فهم جمهور المستقبلين بين شدة التعلق بالمحبوبة، وعمق الأثر النفسي الذي تعايش معه الى أن تملكه ذلك الشعور، فأصبح ذهنه مزدحماً بحشد من صورها الحركية، فكسر أفق التوقع جاء متأثراً بشدة التعلق والتماهي بين دلالة الشطر الأول ومفاجأة الشطر الثاني الذي أصر فيه على تلازم حضورها الذهني عنده، فهو لم يتخيل أنها سترحل كي يتصور نسيانها وعلى المستقبل أن يستلزم حضوراً ذهنياً أيضاً يسميه الدكتور عبد الله الغدامي (الانفعال العقلي) بمعنى « أن العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة إحدى صفاتها وهي (الانفعال) إنه نوع من الخلط بين الوظائف العضوية للإنسان، فكما قامت الرمزية على ترسل الحواس فإن الشعر - هنا - يقوم على ترسل الوظائف. إنه نوع من تدجين العقل وترويضه ليكون (إنسانياً) أو هو ترقية للعاطفة وترفع لها لتكون انتظامية ومهذبة » (٤١) ويرى الدكتور عبدالقادر فيدوح أن المعنى في

لحظة التجرد يخضع لمقابلة التصور الذهني، وأن التشخيص أبلغ من المعنى المجرد؛ لأنه يعمل على شحن مدارك الصورة ومنحها حضوراً ذهنياً في نفسية المستقبل^(٤٢) وبتعبير آخر، فالصورة المجازية تعمل على الانصهار والتماهي في نفسية المنتج انفعالاً وحركة، وتنتقل تدريجياً بعد التحرر منها الى نفسية المستقبل، لينفعل لها وعندها يتحول المشهد « إلى معانقة نفسية يفجر فيها الشاعر ما تغور من مشاعر تحت ركام الذهن، وسيطرة المنطق »^(٤٣) ويفضي ذلك إلى اتكاء شعرية الحضور الذهني في المشهد الحركي إلى أن يصل إلى حالة تقرُّ بأن « تداخل الانفعال مع حركة الذّاهول الفني يستطيع أن يطعم الصورة بما يجعلها تتعدى إيسار المحدودات التي يكون فيها (الجامع في كل) سيّد الموقف ويدفعها إلى تخطي أسوار العقلانية التي تفصل الأشياء لتعانق ذهولاً فنياً محدقاً نحو حرم الرؤية الشعرية »^(٤٤)، ولم تكن ذهنية المنتج في حضورها المجازي غارقة في مزالق الفكر وتهويمات عابرة، بل تبحث على الدوام عن التأثيرية والخلق والابداع في انتاج صورة حركية تسمح في قراءتها من زوايا مختلفة. أنشد بشار بيت كثير^(٤٥).

ألا إنّما ليلى عصا خيزرانية إذا غمزوها بالأكف تليّن

قال بشار معلّقاً: « لله أبو صخر! جعلها عصا ثم يعتذر لها، والله لو جعلها عصا أو عصا مخ أو عصا زبد لكان قد أساء »^(٤٦).

ألا قال كما قلت: ^(٤٧).

وَبِيضَاءِ الْمَدَامِ^(٤٨) مِنْ مَعَدٍ
إِذَا قَامَتْ لَسِبَتْهَا تَنَتُّ^(٤٩)
يُنْسِيكَ الْمُنَى نَظْرٌ إِلَيْهَا
كَأَنَّ حَدِيثَهَا قَطَعَ الْجِنَانِ
كَأَنَّ عَظَامَهَا مِنْ خَيْزِرَانِ
وَيَصْرِفُ وَجْهَهَا وَجْهَ الزَّمَانِ

ثم أردف ذلك قائلاً: « والخيزرانة كلُّ عُصْنٍ لَيْنٍ يَنْتَشِي. ويقال للمُرْدِيّ خيزرانة إذا كان يَنْتَشِي إذا اعْتَمَدَ عَلَيْهِ »^(٥٠).

إنّ كلا الشاعرين اختار لنفسه صورة ذهنية خاصة للمرأة التي كانت مادته، فالأول قد أساء بنظر الآخر في بناء الصورة الحركية لتلك المحبوبة فجعلها كالعصا مما سلب الصورة رونقها وبراعتها، فمستقبل الصورة نظر الى منطقة الخطأ فوجده يعود الى ما توحى إليه لفظة (العصا) وليس من جهة وصفها بالخيزرانة؛ لأنها بذلك تكون كالغصن اللين الذي يسمح بالانشاء والتمايل وهذه غابة مطلوبة في الوصف، أما بشار فصورته تتطوي على إثارة المزوجة بين صورة سمعية وهيأة بصرية متحركة، مما أنتج صورة مركبة تميل الى الانفصال بين الحديث والصورة الحركية، فالشاعر هنا يصف جمال قوام المرأة لحظة قيامها بكثير من البراعة والإبداع باستعمال كلمة (تننتت) أي تمايلت ذات اليمين وذات الشمال، لرقّة جسدها ولين عظامها وتشبيهه عظام المرأة بالخيزران اللين الذي يتمايل مع الريح أو بيد حامله، فكانت من الصور المحببة والأثيرة لقامة المرأة الهيفاء لدى العرب. إنّ فكرة الحضور الذهني تتعالق لحظة التشكل الحركي للصورة، فلم يكتف المنتج بسماع حديث أو النظر الى حركتها وهي تتمايل في مشيتها، بل يتجاوز ذلك الى استحضار الذهن والوقوع في أسره، إذ جعلها تستحوذ على كيانه ولم يقف عند هذا الحد، وإنّما جعلها تصرف وجه الزمان، فهو في هذا المشهد يصل الى ذروة الحضور الذهني المصحوب بنشوة نفسية تشي بنوع من التجاوب الحركي لرمزية المرأة في الشعر. ويأتي سياق المجاز في التشكل الصوري المألوف، إذ حذر النقاد القدماء من الخروج على طرائق العرب في مجازاتهم^(٥١)، فلم يألفوا الاستعارات التي تسامح بها الشعراء وصولاً الى مسألة التشخيص الدلالي للصور المشكلة على وفق إسناد الصفات الى غير ما يتصف بها في الحقيقة، ومن أهم ما تشكل في ذلك شعراً المجازات المبنية على علاقات (أنسنة الطبيعة) سواء أكانت جمادات أم حيوانات، وغالباً ما تخرج السماعات في ذلك بأن يركن المنتج الى الاستعمال المجازي المرتبط بالإنسان ويحاول ابتداء مجازات مصوّرة تصويراً إبداعياً غريباً يسهم في إثراء العمل الإبداعي، فمما جاء في هذا السياق استدعاء المرزباني قائلاً: « رأيت أهل العلم بالشعر يستحسنون قول عنترّة العبسي فيما أخبر به عن شكّية فرسه إليه التعب لدوام الحرب، فقال^(٥٢):

وشكا إليّ بعبرة وتحمّم

فازور من وقع القنا بلبانه

فلم يخرج الفرس عن التحمّم إلى الكلام، ثم قال^(٥٣):

ولكان لو عرفت الجواب مكملي

لو كان يدري ما المحاوره اشتكى

تَرَاهُ إِذَا مَا أَبْصَرَ الضَّيْفَ كُلُّهُ يُكَلِّمُهُ مِنْ حُبِّهِ وَهُوَ أَعْجَمُ

فإنه ألقى الكلب في قوله: إنه يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله: إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة^(٥٥). إن نظرة المرزباني تؤسس لمسألة تقييد الشاعر وعدم السماح له بإجراء تحديثات على مستوى الإجراء المجازي، إذ أراد منه اتباع طريقة العرب، فأكد أن عنتره في قوله التزم نهج المتقدمين على الرغم من انطوائه على قيمة مجازية انحرفت به عن الحقيقة، إلا أنه بقي ضمن دائرة الاستعمال المجازي السليم، فالحرص على سلامة لغة الشعر مستمدة من نظرة التقديس إلى الشعر الجاهلي، ونألف ذلك عن طريق قبول الصورة المجازية المشحونة بدلالات التعب والإرهاق من جهة، والفخر وعلو الهمة النفسية من جهة أخرى، فالمنتج في حال يستجمع فيه قواه ويستحضر فيه صورة ذهنية مكتظة بحركية متسارعة وأحداث تتابع تثير في المستقبل غيرة التأثير والانسحاق دخولاً في أحداث المشهد، فالشكل المجازي يستأثر بتفاصيل المكان والحدث والعناصر المشكّلة له، إذ إن استكمال المشهد الحركي ركز على حدثين أولهما: الفرس وأزمة المحاورة المركبة من تشكل صوري منظور بالعين تمثله لفظة (الاستعطاف بالعبرة) وتشكل سمعي تمثل بلفظة (الاستعطاف بالتحمحم)، فشدة حضور ذهن المنتج أسهم في استحضار صورة مركبة بصرية سمعية مفعمة بالإيحائية المنطوية على محاولة الخروج عن المألوف وكسره وصولاً إلى ما يسمى بـ (أنسنة الحيوان)، يقابله شدة استقبال ذهن المتلقي للصورة المبدعة؛ ليتلقفها بالإكبار والإجلال، وسرعة مروقها واستقرارها في الذهن، إلا أن المنتج عطف عن ذلك مكتفياً بما يمكن أن يفهم من شدة ما لحق بفرسه من عناء الحرب ومكابدة الريح المغروسة في لبانها وهي تتحامل كبرياء الشجاعة، فأشغله ذلك افتخاراً بنفسه لقوله^(٥٦): [الكامل]

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَةَ قَيْلِ الْفَوَارِسِ وَيَكُ عَنْتَرُ أَقْدَمُ^(٥٧)

فأدرك الشاعر أن قومه استجدوا به، مما منحه ذلك ثقة، ورفع من حالته النفسية، لذا يمكن أن نسند هذه الرؤية الكلية للنص إلى « الفكرة التي يطالع بها المبدع قارئه، أو الانفعال الذي تتكون منه قصيدة يحتاجان إلى هيئة فنية خاصة تتحت من المادة اللغوية ذاتها بإيقاعها وموسيقاها وبحيوية فاعلة تجعل اللغة تتسع لتجربة فيها الصور المجازية والاستعارية، وهنا يمسك الباحث الدلالي طرف المسألة ليدرس لغة الشاعر المجازية، وهي أعلى مرتبة لاستخراج قدرات البناء اللغوي من تغيير المعنى ونقله، أو تحريكه في اتجاهات يتسع في بعض منها، ويضيق في بعض آخر^(٥٨). وتوسّع الآخر، فكان برأي المرزباني خارجاً على طرائق الشعراء، فلو كان على الرواية التي أوردها بقوله: (تراه إذا ما أبصر...) فيستقيم له ذلك، ويصبح ذلك خروجاً إلى المحال على طريقة ما يسمى بـ (أنسنة الحيوان) وفيه يعمد المنتج إلى إثبات صفة العاقل لغير العاقل، أما إذا اعتمدنا على رواية الديوان، فنجد الشاعر قد احتسب بذكر لفظة (يكاد إذا ما أبصر...)، وبهذه الصورة الذهنية اللطيفة بين تركيبين بصري ونطقي استطاع أن يعرض الصفة النفسية للكلب وهو يرحب بالأضياف كناية عن شدة كرم صاحبه، لذا كان أشد ألفة وأكثر أنساً بكونه كاد يخرج عن طباعه من العجمة إلى النطق والتكلم مرحباً بالضيوف النازلين، ثم مجيء (إذا) تحقيقاً لمجيء الزائر، ويعود ذلك إلى المساحة الذهنية الفسيحة التي تمثلها « الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها، ويمال بها في صوغها؛ لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان ممّا يهيئ النفس بتلك الهيئات، ومما تطلبه النفس أيضاً أو تهرب منه، إذا تهيأت بتلك الهيئات^(٥٩). ومما ورد من باب النقل والموافقة ما عرضه المرزباني من نقد لأحمد بن عبيد بن ناصح لأبي تمام، فقال: « وكان يجيء إلى المسجد الجامع ينشد أشعاره، فأنشد وهو يصول به^(٦٠): {من البسيط}

لَوْ خَرَّ سَيْفٌ مِنَ الْعَيْتُوقِ مُصَلِّئًا مَا كَانَ إِلَّا عَلَى هَامَاتِهِمْ يَقَعُ

فقلنا: ما في الدنيا أحدٌ أذلّ من هؤلاء، لا يرفع أحد سيفه إلا قتلهم من غير أن يضرب به انسان^(٦١). قصد أبو تمام المبالغة في مدح شجاعته، فاستشرف لذلك بـ (لو) الشرطية، فالمنتج ما أراد إلا توسعاً في الصورة المجازية على غير الوجه الذي ذهبوا إليه في وصفهم أنهم بذلك أذل الناس، فالحضور الذهني الذي رسمه المنتج تمثّل في التماهي في تحقيق سقوط السيف من كوكب آخر يقع بحيال الثريا وظيفته إعاقة لقاء الدبران بالثريا، وبذلك يكون قد أطرّ لصورة ذهنية عالية غايتها إشباع المجاز تراكمًا خياليًا، واحتج لذلك بقول زهير^(٦٢):

وَإِنْ يُقْتَلُوا فَيَسْتَقَى بِدِمَائِهِمْ وَكَانُوا قَدِيمًا مِنْ مَنَائِهِمُ الْقَتْلُ

فرد عليه منتقداً « إنما وصف أنهم لا يموتون إلا تحت السيوف، وأنت قلت: لو خرَّ سيفٌ لم يقع إلا على هاماتهم»^(٦٣).

فذهب الصولي معضداً لما احتج به أبو تمام، فرأى أنه أصاب في وصفه قائلاً: « ولكننا نبين صوابه وخطأ عائبه...، إنما أراد أبو تمام: كل حربٍ عليهم ومعهم، وأنَّ كلَّ سيفٍ يقاتلهم ليسلبهم عزهم...، وأراد مع ذلك أنهم لا يموتون على الفُرش- والعربُ تُعَيَّرُ بذلك- وأنَّ السُيوفُ تقعُ في وجوههم ورؤوسهم لإقبالهم، ولا تقعُ في أقبائهم وظهورهم؛ لأنَّهم لا يهزمون»^(٦٤). أما ابن عبد ربه، فلم يرتضِ معنى أبي تمام في المدح، وعدّه من باب النحس في صفة الرجل، ولم يرَ للشجاعة فيه وجه، فرأى أنَّ من سقط السيف على رأسه من هذه الجهة رأس كلِّ نحس^(٦٥). والذي يبدو أن المرزباني يوافق ما ذهب إليه منتقد البيت ومن تابعه، لأنني لم أجد اعتراضاً أو تعليقا يوضح جهة العيب، وأرى أن الأصبوب ما ذهب إليه الصولي، فالمنتج قصد التعظيم وإنزالهم المنزلة الرفيعة، وله الحق في ذلك، فالتضييق على الشاعر يقتل الإبداع، ويحد من إمكاناته على الابتكار والتجديد، فهو حاضر الذهن في رسم صورته ويعي ما يريد، فضلاً عن كونه تخيلٌ ذهنيًا مشهدًا حركيًا لمعركة قد تحشد جيشه لملاقاة العدو، فافتراض جدلاً عن طريق المبالغة والتوسع لو أنَّ سيفاً سقط من كوكب آخر، لقصد رؤوسهم لشجاعتهم وحضورهم على الدوام في ساحات المعارك، ودليل على شدتهم وتصدرهم في شرف الحروب. والفهم المترسخ من تشكيلة الصور المتقدمة أنَّ (الخيال لدى الشاعر والفنان عامة هو الذي يتجاوز به إلى ما وراء المسلّمات اللغوية للمنطقة، ويتجاوز حدود العقلانية التي تزعم أنها تبرز من خلال تحليل ساذج ومبسط لمكونات الاستعارة أو التشبيه أو الكناية)^(٦٦)، وبذلك نكون تجاه منحى جديد في إدخال التشكيل الصوري للطريف الموحى إلى الجدة والابتكار عن طريق منح الأشياء غير ما وضع لها، فضلاً عما يوحي إليه الذهن من قدرات إبداعية.

المحور الثالث الحضور الذهني الإدراكي

إنَّ الإدراك يرتبط بصورة مباشرة بتصورات العقل، لذا فإنَّ ذلك خضع لإجرائية قبول المتخيّل الذهني الإدراكي منذ القدم بوصفه « حالة خاصة يعيشها الذهن في تصوره الأشياء حوله...، وقد أدى هذا إلى تعزيز تصور علاقة المعنى باللغة، فأصبحت اللغة وعاء المعنى، وصار النص مكانه الأمثل يُبحث عنه داخله؛ لأنَّه يفترض أن يكون فيه دائماً، فاللغة حافظته وراعيته، وهي التي تصنعه وتُقيمه»^(٦٧)، وعليه فإنَّ « كل شيء له وجود خارج الذهن، فإنَّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبَّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبَّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الالفاظ»^(٦٨). فالأمر يتسع مجاله وتصوره باتساع التحقق الذهني لدى المنتج في توظيفه وقد يأخذ حضوراً ذهنياً عميقاً لم يكن ليستشعره مسبقاً، بل نتج عن طريق هيجانه النفسي اضطراباً أو طرباً، فلو نظرنا في قول زهير^(٦٩): [البسيط]

حيي الديار^(٧٠) التي لم يَعْفُها القَدَمُ بلى، وغيَّرها الأرواحُ، والذَّيْمُ

أنكر عليه ذلك « من جهة التناقض، لأنَّه نفى في أول البيت تغيّر الديار بقدوم عهدها، ثم أوجب ذلك في آخره»^(٧١). إنَّ المنتج في ضوء المطلب الذي أراده من الآخر يقتضي حضوراً فاعلاً من المخاطب، فالطلب جاء بصيغة الأمر (حيي) فلو نظرنا من جهة ترك التناقض الظاهر، فإنَّ حمل الدلالة الإدراكية لمشهد الديار تفرض حضوراً ذهنياً بالطرف الآخر (المنتج) وبهذا تكون شعرية الحضور قد تحققت بفعل العلاقة الرابطة بين الثابت والمتحول، فالديار بمبانيها وممتلكاتها الأخرى تدل على الثبات، أما المتحول فما طرأ عليها من مؤثرات خارجية كالريح والمطر فأحدث تغيّراً، فلولا تلك المؤثرات لم يصبها شيء، فالقدم في ذاته لم يغيّرَها في ذاتها، بل خصَّ بذلك المؤثرات، وكأنَّه أراد (بلى ولكن غيَّرها الأرواح والذَّيْم) إذن بالإمكان القول إنَّ جهة التناقض تنتفي إذا توضحنا مدركات الصورة من هذه الوجهة، لاسيما وأن اللاشعور يغلب في كثير من الأحيان على نفسية الشاعر، ويصدق عليه إبهام الشعور ويتمثل ذلك ذهنياً عندما يسمح المنتج لمشاعره أن تستقبل الصور بطبيعة مرنة تساعد في تعزيز الإثارات المتنوعة وتغذيتها^(٧٢) عبر استرجاع الزمن عن طريق التنقيب في الذاكرة الذهنية، واستثارة المستقبل وحثه على المشاركة الفاعلة في تصور المشهد الدائر. ومما ورد في الموشح من نقد عبدالملك بن مروان لبعض الشعراء قوله: « ولو أن الفطامي قال بيته الذي وصف فيه مشية الإبل قوله^(٧٣): { البسيط }

يَمْشِينَ زهواً فلا الأعجازُ حَازِلَةٌ ولا الصُدُورُ على الأعجازِ تَتَكَلَّمُ

في النساء لكان أشعر الناس» (٧٤). يتعاقب التشخيص مع الإدراك، لينتج حضوراً ذهنياً قوامه التشكيل التركيبي لمشهدٍ تحقّق بالرؤية البصرية والإدراك العقلي، لذا فالشعرية المتحققة تخضع لإمكانية المنتج في استكمال عناصر الصورة الحركية ووضعها في لوحة مفعمة بالتناسق والاتساق الحركي، وملاك الأمر في ذلك يخضع للعلاقة الجدلية بين التصور الحسي والذهني، فالصورة « هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور، ولكنها في الوقت ذاته تعد انعكاساً مكثفاً لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرهما مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة وفرادتها» (٧٥)، فلا خلاف في شعرية التشكل الصوري غير أن منتقده استحب لو كان ذلك صفةً في النساء، وبهذا يكون قد أقرّ بتوافق الحضور الذهني الإدراكي بين المنتج والمستقبل على أساس الشعرية النافذة في دلالة الصورة الحركية الرامزة، فكثافة المشهد الشعري تضغط على الذات الشاعرة من أجل تحقيق الإدراك الحسي المبني على الرؤية البصرية التشخيصية وبذلك يكون « المعنى الإستاتيكي الثابت هو المعنى العقلي في لغته المجردة، فذلك المعنى يتحقق بالإدراك العقلي بدرجة واحدة تقريباً لدى كل الناس في كل العصور، أما المعنى الشعري فإنه يختلف من متذوق الى متذوق آخر؛ لأنه لا يتحصل بالإدراك العقلي بل بالإدراك الحسي الذي يختلف قوة أو ضعفاً وسطحية أو عمقاً حسب استعداد كل قارئ، وتجاربه ومقومات ثقافته» (٧٦)، ويعد الإدراك الحسي المفرد سواء أكان بصرياً أم سمعياً أم شمياً أم غير ذلك ليس سوى آلة راصدة أو رابطة تركيبية سرعان ما تتحد مع بقية الحواس في إجرائية الإدراك أو التلقي (٧٧). ويعزز الحضور الذهني المدرك الفعل (يُمشِين) الدال على ايحائية التتابع الحركي والمواظبة، فيشي ذلك بديمومة حركة المشهد وتدقيق النظر فيه، فحضور الصورة البصرية يتغذى على المدركات الحسية المنضوية تحت عبقرية التصور الذهني « وارتباط ذلك بوظيفة التأثير في نفس المتلقي من حيث إثارة الانفعال الذي يتناسب مع تصوراتها الذهنية والحسية على حدٍ سواء» (٧٨). وعلينا أن نتمسك بأهمية المستقبل، ونحاول أن نفهم القدرة الإبداعية التي يتمتع بها فهي تختلف من مستقبل الى آخر، لذا فإن « التشخيص القائم على التقديم الحسي للمعاني المجردة في الصور التشبيهية هو أقدر على إحداث الاستجابة المناسبة عند المتلقي، وتهيئة المناخ النفسي الملائم للتجربة الشعورية» (٧٩). ويمكن أن نألف الصورة الإدراكية التي جاء بها أرطاة بن سُهَيْة المرّي، إذ أشار المرزباني الى بواعث قول الشعر، وذكر أنه لا يجيء إلا على شرب أو طرب أو غضب (٨٠)، فقال أبياتاً في حضرة عبد الملك بن مروان (٨١):

كأكل الأرض ساقطة الحديد
على نفس ابن آدم من مزيد
تُوفّي نذرنا بأبي الوليد

رأيتُ المرءَ تأكله الليالي
وما تبغي المنية حين تأتي
وأعلم أنّها ستكُرُّ حنّى

فعلق معقّباً بقوله: « وكان أرطاة يُكنى أبا الوليد. فارتاع عبدالملك، وكان أيضاً يُكنى بأبي الوليد، واشتدّ عليه، وتغيّر وجهه، وظنّ أنّه يعنيه. فقال: لِمَ تُرْع يا أمير المؤمنين؟ إنني لم أعنيك، وإنما عنيت نفسي، أنا أبو الوليد، فقال عبدالملك: وإياي والله لتُوفين بي نذرنا - وقال بعضهم: وأنا والله لتوفين بي نذرنا، وقال بعضهم: وأنا أيضاً ستكُرُّ على المنية حتى تذهب بنفسي» (٨٢). أراد المنتج البوح عن الحالة النفسية التي تخالجه بالاعتماد على حالات تبعث في المنتج مهيئات القول فتأخذه الى عوالم أكثر إثارة في القارئ، والعرب قالوا بها قديماً، فهذا ابن قتيبة يقول: « وللشعر دواعٍ تحت البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمغ ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب» (٨٣)، وما يمكن أن يستشف من الصورة التي وظّفها الشاعر ذلك الاستعمال الاستعاري المبني على الإدراك الذهني، إذ إنّ المنتج كان حاضر الذهن عندما أسند الأكل الى الليالي وبذلك يكون قد خرق المألوف منحرفاً الى دائرة أوسع بغية تحقيق الدهشة والامتع والوصول بالتشكيل الحركي للصورة المتحولة تدريجياً بفعل الزمن عبر مراحل عمر الانسان وصولاً الى مرحلة الشيخوخة وما يكتنفها من مشاعر الخوف والقلق من دنو الأجل والمشاركة على الموت، فكل ذلك ينمو ويتحرك ذهنياً في مدركات المنتج فعمل على إحداث سلسلة من دورة حياة الموت الذي يستشرف الانسان في تشكل صوري أوهم فيه عبدالملك بن مروان بأنّه المقصود في حين أنّ المعنى هو الشاعر لتوافق الكنية بينهما، وبذلك استطاع أن يتفحص الحالة النفسية التي استثارها في نفس عبد الملك، إذ راعه ذكر الموت الذي سيذكرك لا محالة مع ذلك بقيّ الشعور بالخوف هاجساً حاضراً في ذهن المستقبل ضمن صورة إدراكية اشتركت بين المنتج والمستقبل، فيحتدم الصراع الداخلي عند ذكر رمزية الموت الذي سيأتي على الناس جميعاً كرة بعد أخرى ولا بد من إتيانه على أبي الوليد. ومما يمكن أن يندرج تحت مسمى حضور الذهن الإدراكي قول أبي نواس (٨٤): [الوافر]

فعلق مسلم بن الوليد قائلاً: « لِمَ جعلتَ فرسك جموحاً، ولمِ سميتَ لهوك قبيحاً؟ فقال: يا مسلم، الجموح أبعدُ الأفراس شأواً، وأبطؤها فتوراً، وسميتُ لهوي قبيحاً إيثاراً للعقل لا اتباعاً للجهل »^(٨٥)، وقد راعى الشاعر الصورة الحركية المنتجة من طريقين، فالأول: أعطى سمة ظاهرة باستعمال الفعل الحركي (جرى) وإسناده الى سرعة الفرس (الجموح) ليمنح السياق استعمالاً تشبيهيّاً أكثر احياءً يتماشى مع الصورة المدركة ذهنياً والممزوجة بالحالة النفسية المترفة في المدة العمرية التي تكون أكثر شباباً وحيويةً، ومن ثم ميلاً الى الترف النفسي في البوح عن مكوناتها، فهو يوجه دعوى لاستثمار ذلك الزمن للانغماس في الملذات فإنَّ « هذا التحليل يكشف عن عناصر مهمة تؤثر في الشرح والتفسير كليهما، وأهمها الانتخاب الذي يعني تركيز الاهتمام في معنى بعينه أو عبارة بعينها، ومن ثم يترتب عليه - غالباً - تنظيم أفكار القارئ حول هذه الأجزاء المنتخبة. ثم هناك عناصر الاختبار والتعليل والاسترجاع وهي تساعد على الوصول إلى المعنى الكلي الذي يشعر القارئ عنده بأنّه نجح في قراءة النص »^(٨٦)، فيقول في إثره:

وَجَدْتُ أَلَدَّ عَارِيَةَ اللَّيَالِي
و مُسْمَعَةً إِذَا مَا شَتُّتْ غَنَّتْ
قِرَانَ النَّعْمِ بِالْوَتْرِ الْفَصِيحِ
مَتَى كَانَ الْخِيَامُ بِذِي طُلُوحِ
وَصَلَ بِعُرَى الْعَبُوقِ عُرَى الصَّبُوحِ
تَمَنَّعَ مِنْ شَبَابٍ لَيْسَ يَبْقَى

أما الآخر: فلم يترك الشطر الثاني من دون ارتباط حركي، فقد كان حاضر الذهن في إدراكه جهة النقص فيما إذا لم يحترس في استعماله المعنى الإدراكي المنوط في التهوين من قيمة الجهل والطيش ونسب ذلك كله الى القبح إيثاراً ورفعةً للعقل السليم؛ لأنّه أدرك ذهنياً تضالاً الانسان وقيمه في حال أهمل العقل، لذا نجد المستقبل من هذه الجهة يظن أن المنتج قد شط في الاستعمال الدلالي بين السرعة والجري وراء الملذات ووصف اللهو بالقبح والجهل، فما يمكن أن نتلمّسه أنّه تمكن من ايهام أفق التوقع وكسره لدى القارئ وأنّه سيأتي بما يعزز الصورة في الشطر الأول في حين أنه التف على المعنى بفعل حسه الإدراكي، وحضور ذهنه مؤنباً ومقللاً من شأن الطيش واللهو المنسوب الى الجهل.

الخاتمة والنتائج:

تتنزل هذه الدراسة ضمن دائرة موسعة للدراسات النقدية لمنتج تراثي مشفوعاً بإجراء نقدي حديث توصل الى نتائج منها:

- ١- إنّ دراسة الصورة المتحركة تتأثر آنياً وزمانياً عند عرضها على ذهن المستقبل.
- ٢- دراسة الحضور الذهني يتماهى دلاليّاً بفاعلية الأثر النفسي، ويتم ذلك عن طريق إنشاء منظومة متكاملة في نسيج النص يرافقه إثراء للوظيفة الشعرية وتحقيق لشعرية نصيّة.
- ٣- تخضع شعرية الحضور الذهني الى إجرائية صارمة تسيطر عليها كثافة المخزون الثقافي.
- ٤- يشكل التأويل حركية فاعلة في تحفيز الذهن وحضوره أثناء عملية الابداع والتّقبل، فيصبح النصّ شبكة من العلاقات المتلاحمة البنوية التي تسمح بالانفتاح على الإمكانيات الدلالية المتاحة في عملية التوظيف.
- ٥- يسعى الحضور الذهني، ليكون حالة من الانتباه للتجربة التي يكابدها المنتج، وطريقة في الإجراء العقلي والتوظيف التّصوري لخياله. وفي فقرة أخيرة، أود أن أشير- القارئ الكريم - بالنظر في أثناء البحث، فأظنّه يحوي أموراً كثيرة تستوعبها الخاتمة غير أنّ طبيعة البحث تقتضي الإيجاز وشفعه بالإشارات ذات الدلالة الموحية والثراء الفكري. والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين وعلى آله وصحبه أجمعين.

هوامش البحث:

(١) قضايا الحدائة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبدالمطلب: ٢٢٥ .

- (^٢) ينظر: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، حاجي خليفة: ٥.
- (^٣) التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني: ٢٣٠.
- (^٤) ينظر: كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي: ٨٣٠/١.
- (^٥) المصدر نفسه: ١١٠٠/٢.
- (^٦) ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عمر: ٥١٢/١.
- (^٧) مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان: ١٧١.
- (^٨) التوقيف على مهات التعاريف، محمد عبدالرؤوف المناوي: ٤٥.
- (^٩) ينظر: تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف بطرس كرم: ١٧٣.
- (^{١٠}) التعريفات، الشريف الجرجاني: ١٢.
- (^{١١}) الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل، د. عصام عبد السلام شرتح: ٣٨.
- (^{١٢}) نقد وحقيقة، رولان بارت: ٢٥.
- (^{١٣}) ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السُّكري: مج ١/٢٣٩-٢٤٣.
- (^{١٤}) المصدر نفسه: مج ١/٢٤٥.
- (^{١٥}) الموشح، المرزباني: ٢٩.
- (^{١٦}) ديوان امرئ القيس بشرح السُّكري: مج ١/٢٤١.
- (^{١٧}) الموشح، المرزباني: ٢٩.
- (^{١٨}) اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبّي، أبو العلاء المعري: ١٠٨٠.
- (^{١٩}) شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله، الزُّوزني: ٦٢.
- (^{٢٠}) المعاني الكبير في أبيات المعاني، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدّينوري: ٢٠٨/١.
- (^{٢١}) ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه: محمد جبار المعبيد: ١٩٧، وورد بلفظ (ولشؤم) و (قِدْما)، ونسب الى الأفوه الاودي في ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، جار الله الزمخشري: ٣/٣١١.
- (^{٢٢}) مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري: ١/٢٥٧.
- (^{٢٣}) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب: ٢٤٦.
- (^{٢٤}) المعجم الفلسفي، جميل صليبا: ١/٧٤٢-٧٤٤.
- (^{٢٥}) ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني: ٣٧٧.
- (^{٢٦}) الموشح: ١١٧.
- (^{٢٧}) ينظر: المصدر نفسه: ١١٢.
- (^{٢٨}) ينظر: عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: ١٠٣-١٠٤؛ والموشح: ١١٧؛ وكتاب الصناعتين، لابي هلال العسكري: ٩٥؛ وصبح الأعشى في صناعة الإنشاء، أحمد بن علي القلقشندي: ٢/٢١٧-٢١٨.
- (^{٢٩}) ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني: ٣٧٧.
- (^{٣٠}) في حداثة النص الشعري" دراسة نقدية"، د. علي جعفر العلاق: ٣١.
- (^{٣١}) المشاكل والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف)، د. عبدالله محمد الغدامي: ٦.
- (^{٣٢}) ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني: ٣٧٦.
- (^{٣٣}) الجُريب: هو (اسم واد عظيم يصب في بطن الرّمة من أرض نجد) معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي الحموي: ١٣١/٢.
- (^{٣٤}) صراع العتمة، دراسة لحيوان الوحش في مواجهات الليل (للشعراء المخضرمين)، د. رافعة سعيد السراج، مج ١٠/٢٤: ٣٥٥.

- ٣٥) ينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي: ٤٢-٤٣.
- ٣٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ١٢٠.
- ٣٧) المصدر نفسه: ٨٩.
- ٣٨) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، د. جابر عصفور: ٢٣٢.
- ٣٩) ديوان كُثَيِّر عَزَّة: ١٠٨.
- ٤٠) الموشح: المرزباني: ١٩٤.
- ٤١) تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، د. عبدالله الغدامي: ٥٥-٥٦.
- ٤٢) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي (دراسة)، د. عبدالقادر فيدوح: ٣٢٥.
- ٤٣) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد: ٣٠٩.
- ٤٤) المصدر نفسه: ٣٠٩.
- ٤٥) ديوان كُثَيِّر: ١٧٦.
- ٤٦) الموشح: ٢٠٥.
- ٤٧) ديوان بشار بن برد: ٤/ ١٩٨.
- ٤٨) ورد في الديوان (وَدَعَجَاءَ المَحَاجِر) بدلاً من (وبيضاء المدامح).
- ٤٩) ورد في الديوان (إذا قامت لِمَشِيَّتِهَا) بدلاً من (إذا قامت لِسَبْحَتِهَا).
- ٥٠) الموشح: ٢٠٥.
- ٥١) ينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: ١٢٣، والموشح: ١٢١ و ٢٨٥.
- ٥٢) شرح ديوان عنتره، الخطيب التبريزي: ١٨٣.
- ٥٣) المصدر نفسه: ١٨٣، وورد الشطر الثاني برواية: أو كان يَدْرِي مَا جَوَابُ تَكْلَمِي
- ٥٤) شعر ابراهيم بن هرمة: ١٩٨.
- ٥٥) الموشح، المرزباني: ٢٨٥.
- ٥٦) شرح ديوان عنتره، الخطيب التبريزي: ١٨٤.
- ٥٧) ورد في الديوان بلفظ (وأَبْرَأُ) بدلاً من (وأَذْهَبُ)، و (قَدِّمُ) بدلاً من (أَقْدَمُ).
- ٥٨) علم الدلالة العربي (النظرية والتطبيق) دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، د. فايز الداية: ٣٧٨.
- ٥٩) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني: ٧٧.
- ٦٠) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: ٤/٩٠.
- ٦١) الموشح، المرزباني: ٣٨٠.
- ٦٢) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب: ١٠١.
- ٦٣) الموشح، المرزباني: ٣٨٠.
- ٦٤) أخبار أبي تمام، لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي: ١٣٨.
- ٦٥) ينظر: العقد الفريد، أبو عمر، شهاب الدين بن عبد ربه: ٦/٢٤٢.
- ٦٦) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد: ٢٣٧.
- ٦٧) الصورة الذهنية (دراسة في تصوّر المعنى)، د. سمير أحمد معلوف، مج ٢٦، ع ٢+١: ١١٦ - ١١٧.
- ٦٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ١٨ - ١٩.
- ٦٩) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ١٢٦.
- ٧٠) ورد في شرح الديوان بلفظ (قِفْ بِالذِّيار) بدلاً من (حيي الذِّيار)

- (٧١) الموشح: ٥٢ .
- (٧٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل: ١٣٦ .
- (٧٣) ديوان القطامي: ٢٦ .
- (٧٤) الموشح: ١٩٤ .
- (٧٥) قضايا الابداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر: ١٣٥ .
- (٧٦) المعنى الشعري في التراث النقدي، د. حسن طبل: ١٥٩ .
- (٧٧) ينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، د. نعيم اليافي: ٤٤ .
- (٧٨) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبدالقادر فيدوح: ٣٢٠ .
- (٧٩) المصدر نفسه: ٣٢٦ .
- (٨٠) ينظر: الموشح: ٣٠٨ .
- (٨١) شعر أرطأة بن سُهَيْبَة المُرِّي، جمعه وحققه : د. شريف علاونة: ٤٥ .
- (٨٢) الموشح: ٣٠٨ .
- (٨٣) الشعر والشعراء: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: ١/٧٩ .
- (٨٤) ديوان أبي نواس برواية الصولي: ٨٠ .
- (٨٥) الموشح: ٣٥٤ .
- (٨٦) دائرة الإبداع (مقدمة في أصول النقد) د. شكري محمد عياد: ١٦٤ .