الفصل الخامس

التـــــوازن النَّصِّي

الفصل الخامس
التـــوازن النصـــــي

يمكن تقسيم التوازن النصي قسمين :

١) النص الشعري المقيد بخبر .

٢) النص الشعري غير المقيد بخبر .

أولاً : النص الشعري المُقيّد بخبر :

و هو أن يكون النص الشعري متعلقاً بقصة يقصها الشاعر داخل النص الشعري أو أن يكون النص الشعري جزءاً من قصة أو خبر أو حادثه ، لا تُفهَم معانيه إلا بفهم أحداث القصة و معرفتها .

إذاً فارتباط النص الشعري بالقصة أو بالخبر يكون على صورتين ، إما أن يكون النص جزءاً من قصة نثرية ، و جاء على لسان أحد شخصياتها . أو أن يكون النص الشعري ذاته قصة .

١ - الشعر المرتبط بخبر أو قصة :

من ذلك الخبر الذي يقول : " أن الحجاج أمر صاحب حرسه أن يطوف بالليل فمَن رآه بعد العشاء ضرب عنقه ، فطاف ليلة فوجد رجلين يتمايلان و عليهما أثر الشراب و أحاط بهما الغلمان ، فقال لهما صاحب الحرس : من أنتما حتى خالفتما قول الأمير و خرجتما في مثل هذا الوقت ؟ فقال الأول :

أنا ابن من دانت الرقاب له

من بين مخزومها و هاشمها

تأتيه بالرغم و هي صاغرة

يأخذ من مالها و من دمها

فأمْسَك عنه ، و قال : لعله من أقارب الأمير. ثم قال للآخر : من أنت ؟ فقال :

أنا ابن الذي لا تنزل الأرضَ قدرُه

و إن نزلَتْ يوماً فسوف تعود

ترى الناس أفواجاً إلى ضوء ناره

فمنهم قيام حولها و قعود

فأمسَك عن قتل الآخر. و قال لعله من أشراف العرب . و احتفظ بهما ، فلما أصبح دفع أمرهما إلى الحجاج ، فأحضرهما ، و كشف عن حالهما ، فإذا الأول ابن حجّام والآخر ابن فوّال ، فتعجب الحجاج من فصاحتهما . و قال لجلسائه : علِّموا أولادكم الأدب ، فوالله لولا فصاحتهما لضربت عنقهما "[1] .

فلولا الحدث في القصة السابقة ، لفهم المتلقي الأبيات بالمعنى نفسه الذي فهمه صاحب الحرس فيها ، ولكن الحدث جعل المتلقي يتوازن مع الأبيات بصورة مختلفة بل و مفاجِئة . و من ثمّ فإن المتلقي إذا أعاد قراءة الأبيات منفصلة بعد ذلك فإنه لن يتوازن معها بالصورة نفسها التي توازن بها صاحب الحرس مع الأبيات . و ذلك لأن القصة قدّمت المعاني الأصليّة للأبيات .

٢ - القصيدة / القصة :

و هي القصيدة التي يقدمها الشاعر في شكل قصصي ؛ فتكون الأبيات هي ذاتها أحداث القصة ، و يكون كل بيت حلقة في سلسلة هذه القصة . فيكون البيت متوازناً مع سائر القصيدة ، بانسجامه مع أحداث القصة التي تطرحها القصيدة ، بل . ربما . يكون حذفه مُخِلاً لتوازنها .

---

١) النواجي ، " حلبة الكميت " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨م) ، ص ٤٦ .

من ذلك قصيدة أبي دلامة التي وجهها إلى العباس عم المهدي ، والتي يقول فيها :

قف بالدِّيارِ و أيَّ الدَّهرِ لم تَقِفِ
على المَنَازِلِ بَينَ الظَّهرِ والنَّـفِ
وَ مَا وُقُوفُكَ في أطـلالِ مَنزِلَةٍ
لَولا الَّذي استحدثَت في قَلبِكَ الكَلِفِ
إن كُنتَ أصبَحتَ مَشغوفاً بجـارِيَةٍ
فـلا وَ رَبِّكَ لا تَشفِيكَ مِن شَغَفِ
و لا تَزِيدُكَ إلا العَلَّ مِـن أسَفٍ
فَهَل لِقَلبِكَ مِن صَبرٍ على الأسَـفِ
دَع ذا وَ قُل في الذي قَد فَازَ مِن مُضَرٍ
بِالمَكـرُماتِ و عِزٍّ غَيرِ مُقتَرَفِ
هذي مَقَـالَةُ شَيخٍ مِن بَنـي أسَدٍ
يُهدِي السَّلامَ إلى العَبَّاسِ في الصُّحُفِ
تَخُطُّها مِـن جَوَاري المِصرِ كَاتِبَةٌ
قَد طالما ضُرِبَت في اللام والألِفِ
وَ طَالَما اختَلَـفَت صَيفاً و شاتِيةً
إلى مُعَلِّمِـها باللَّوحِ والكَتِفِ
حتّى إذا ما استَوى الثَّديَانِ وامتَلآ
مِنها وخِيفَ على الإسرَافِ والقَرَفِ
صِينَت ثَلاثَ سِنينَ ما ترى أحداً
كَمَا تُصَانُ بِبَحـرٍ دُرَّةُ الصَّدَفِ

بينَا الفَتَى يَتَمَشَّى نَحوَ مَسجِدِهِ

مُبَـادِراً لِصَلاةِ الصُّبحِ بالسّدَفِ

حانَت له نَظرةٌ مِنها فَأَبصـرَهَا

مُطِلَّةً بين سِجفَيها مِنَ الغُرَفِ

فَخَـرَّ في التُّربِ ما يَدرِي غَدَاتَئِذٍ

أخَرَّ مُنكَشفاً أم غَيرِ مُنكَشِفِ

وَ جَـاءَهُ القَومُ أفواجاً بِمَائِهِم

لِيَنضحُوا الرَّجلَ المَغشِيَّ بالنُّطَفِ

فَوَســوَسُوا بِقُرانٍ في مَسَامِعِه

خوفاً من الجِنِّ والإنسانُ لم يَخَفِ

شيئاً ولكِنَّهُ مِن حُــب جاريةٍ

أمسَى و أصبَحَ مَوقوفاً على التَّلَفِ

قالُوا لَكَ الخَيرُ ما أبصَرتَ قُلتُ لَهُم

جِنِّيَّةٌ أقصَدَتنِــي من بني خَلَفِ

أبصَرتُ جَــارِيَةً مَحجُوبَةً لَهُمُ

تَطَلَّعَت من أعالي القَصرِ ذي الشُّرُفِ

فَقُلــتُ مَن أيُّكُم و اللهُ يَأجُرُهُ

يُعـيرُ قُـوَّتَهُ مِنّي إلى ضَعَفِي

فَقَــامَ شَيخٌ بَهِيٌّ مِن تِجَارِهِمُ

قَد طَـالَمَا خَدَعَ الأقوامَ بالحَلِفِ

فابتَاعَـها لي بِألفي دِرهَـمٍ فَغَدَا

بِهـا إلَيَّ فألقـاها على كَتِفِي

فَبِـتُّ ألثِمُـها طَوراً وتَلثِمُنِي

طَوراً ونَفعَلُ بَعضَ الشَّيء في اللُّحُفِ

بِتنا كذلِكَ حتّى جاءَ صَـاحِبُها

يَبغِي الدَّنَانِيرَ بِالمِيزانِ ذي الكَفَفِ

و ذَاكَ حَقٌّ على زَندٍ وكَيفَ بِهِ

و الحَقُّ في طَرَفٍ و العَينُ في طَرَفِ

و بَينَ ذاك شُهُودٌ لم أُبـالِ بِهِم

أكُنتُ مُ عـتَرِفاً أم غَيرَ مُعتَرِفِ

فإن تَصِلنِي قَضَيتُ القَومَ حَقَّـهُمُ

وإن تقل لا فَحَقُّ القـومِ في تَلَفِ[1]

يلاحظ سيطرة الحدث على أبيات القصيدة ، فلا يتمّ توازنها إلا بتمام آخر بيت فيها ، حيث يشكل كل بيت حلقة في أحداث القصة المرئيّة داخل النص .

كذلك يلاحظ سيطرة الفعل على كلمات القصيدة ؛ وهو ما يتوازن مع كونها قصة فنجد أفعالاً مثل (أصبحت . اختلفت . استوى . ضيّق . صينت . جاء وسوسوا . أمسى أصبح ..... إلخ) . فلا يكاد بيت يخلو من فعل ،ولذا يتقدّم الحدث مع كل فعل نحو إتمام الحدث .

---

١) أبو دلامة ، " الديوان " ، ص ٣٢ وما بعدها .

هذا بالإضافة إلى الحوار الذي جرى بين شخصية القصة و بقية الشخصيات فجاء ليدعم روح الحدث . ولكن يلاحظ أن بداية القصيدة كانت بداية شعرية مطلقة، و هو ما يربط بين القصيدة و بين كونها شعراً .

و قد أشار ابن طباطبا و كذلك أبي هلال العسكري إلى مجموعة من الاعتبارات الفنية التي يجب أن يراعيها من أراد أن يقُصّ خبراً في قصيدته .

فابن طباطبا يقول : " و على الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر ، دبّره تدبيراً ، يسلس له معه القول ، و يطّرِد فيه المعنى ، فيبنى شعره على وزن يحتمل أن يُحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه ، بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه ، و تكون الزيادة و النقصان يسيرين ، غير مخدجين لما يستعان فيه بهما ، و تكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه ، بل تكون مؤيدة له و زَيْدة في رونقه و حسنه"[1] .

فهو يطلب ممن أراد أن يقتصّ خبراً في الشعر ، أنْ تكون الألفاظ و التركيب داخلة في البناء العام للحدث المطروح داخل الأبيات ، و ذلك يكون بإعداد صورة الحدث كاملة في ذهنه ، و كذلك بإعداد الصياغات الملائمة لذلك الحدث ، فيكون هناك توازن بين معاني التركيب و أحداث القصة . فلا تخرج التركيب و الألفاظ عن دائرة الحدث .

و يشير أبو هلال إلى سيطرة الحدث على بناء (القصيدة / القصة) إذ يقول : " و إذا دعت الضرورة إلى سوق خبر و اقتصاص كلام ، فتحاج إلى أن تتوخّى فيه الصدق و تتحرّى الحق ، فإن الكلام حينئذ يملكك و يُحوجك إلى اتباعه ، و الانقياد له . و ينبغي أن تأخذ في طريق تسهل عليك حكايته فيها ، و تركِّب قافية تطيعك في استيفائك له "[2] .

---

١) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٤٣ .
٢) أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٢٨٥ .

فأبو هلال يدرك أن (القصيدة / القصة) لها توازنات تختلف عن القصيدة ذات المعاني المطلقة ، لما يلزمها من تتابع الحدث ، لاستيفاء المعنى القصصي الوارد فيها .

إذا فالتوازن في (القصيدة / القصة) عند ابن طباطبا ينبع من داخلها ، أي من التركيب والألفاظ التي يستخدمها الشاعر ، فلا يكون فيها زيادة أو نقص عن الحدث المراد عرضه داخل النص الشعري ، وهي اشتراطات مقبولة ؛ إذ هي أساس التوازن .

فمن حق المتلقي أن تكون ألفاظ النص وعباراته على قدر الحدث المطروح ، طالما أن الشاعر اختار أن يسوق خبراً أو يُورد قصة في نصه . فتصبح أبيات النص مقيدة بذلك الحدث ، ويكون دور كل بيت دفع الحدث إلى الأمام .

أما التوازن عند أبي هلال العسكري فيأتي من خارج النص ، إذ يتمثل عنده في صورة الخبر ذاته المراد طرحه في النص الشعري . ولذا فهو يرى أن يتوخّى الشاعر جانب الصدق في هذا الطرح .

فأبو هلال يقصد - هنا - الصدق الواقعي ، وإن اختلفت النظرة إلى طبيعة الصدق فواقعية الخبر أو الحدث لا تشترط أن تكون أحداث الخبر كلها مستمدّة من الواقع ، وإنما قد تكون جذور الخبر فقط هي المستمَدّة من الواقع ، بينما يُعمل الشاعر خياله في بقية أحداث الخبر .

ولذلك يمكن القول بأن الصدق في قصّ خبر داخل النص الشعري هو الصدق الذي يجعل الخبر يبدو واقعيا . ليس واقعياً تماما ، وإن كان قد أشار إلى جانب داخلي يتمثل في القافية الموافقة ، والمتممة للحدث ، إذ القافية من أكثر الجوانب اللفظية التي تمثل مشكلة للمبدع ؛ حيث يستوجب النص الشعري قافية موحَّدة على مستوى أبيات النص .

فالتوازن في (القصيدة / القصة) لا يتم إلا بجانبين ؛ **الأول :** يتمثل في اكتمال صورة الخبر في ذهن الشاعر، حيث تتم أركانه ، و تتم الفائدة منه . فيشعر المتلقي جانب الصدق في اقتصاص الخبر.

أما الجانب **الثاني** : فيتمثل في التركيب و العبارات التي تشكَّل منها الحدث . و يجب على الشاعر أن يراعي أن لا يكون فيها زيادة أو نقص عن حدود الحدث .

ثانيا: المستوى المُطْلَق :

وهو الذي تكون فيه معاني القصيدة غير مقيدة بحدث داخلها ، وغير مرتبطة بخبر ما ، فتُفهَم معانيها في ذاتها ، و تعتمد على روابط معنوية ، غير الروابط التي تعتمد عليها (القصيدة / القصة) ، فيحتاج الشاعر إلى الانتقال من بيت إلى بيت بطريقة توحي بتلاحم الأبيات فيما بينها ، وانتظامها في موضوع واحد .

و إذا كان العصر العباسي يمثل قمة هرم الشعر العربي ، فإن المتنبي يمثل قمة هرم الشعر في العصر العباسي . فهو . فيما يقول الدكتور أبو الأنوار ." أصَّل و أرسى مجموعة من التقاليد الفنية للشعر العربي ، و أنه ابتكر مصالحة فنية واعية بين القيم الجمالية الموروثة و المحدثة "[1] .

و من هنا يمكن تلمّس توازنات جديدة في شعر المتنبي ؛ تجمع بين توازنات حققها قبله عدد ممن سبقه من الشعراء ، و أخرى أضافها هو من خلال ثقافته ، التي تمثل ثقافة العصر ؛ ذلك العصر الذي انفتح على ثقافات جديدة ، من خلا دخول عناصر غير عربية على الحياة العربية . و كذلك ثقافة المتنبي اللغوية [2] ؛ و التي أتاحت له استعمال مفردات

---

١) دكتور محمد أبو الأنوار ، " في الشعر العباسي " ، ص ٣٢٥ .

٢) عن ثقافة المتنبي اللغوية ، انظر : دكتور محمد عزت عبد الموجود ، " أبو الطيب المتنبي ، دراسة نحوية و لغوية" (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ م) ، ص ٣٥ و ما بعدها .

اللغة بصورة متميزة . هذا بالإضافة إلى الصراعات التي خاضها ؛ وهي الصراعات التي لا تنفصل عن صراعات العصر السياسية والعرقية والعقائدية .

وهذا ما يدعو إلى القول بأن دراسة نصّ المتنبي التالي تُعد نموذجاً ، يمكن تطبيقه على الشعر في العصر العباس . خاصة ، وعلى نماذج الشعر العربي - عامة - في عصوره المختلفة .

يقول المتنبي في قصيدته ؛ التي يمدح فيها محمد بن عبيد اله العلوي :

أَهـلاً بِدارٍ سَباكَ أَغيَـدُها

أَبعَدُ مـا بـانَ عَنكَ خُرَّدُها

ظَلَتَ بِها تَنطَـوي عَلى كَبِدٍ

نَضيجَةٍ فَـوقَ خِلبِها يَدُها

يا حادِيَي عيرِها وَأَحسَبُـنـي

أَوجَدُ مَيتـاً قُبَيلَ أَفقِدُها

قِفا قَليلاً بِها عَلَـيَّ فَلا

أَقَـلَّ مِن نَظرَةٍ أُزَوِّدُها

فَفي فُؤادِ المُحِبِّ نارُ جَـوىً

أَحَرُّ نارِ الجَـحيمِ أَبرَدُها

شابَ مِنَ الهَجرِ فَـرقُ لِمَّتِهِ

فَصارَ مِثلَ الدِمَقسِ أَسوَدُها

بانوا بِخُرعوبةٍ لَها كَفَـلٌ

يَكـادُ عِندَ القِيامِ يُقعِدُها

رِبَحلَةٍ أَسمَرٍ مُقَبَّـلُها

سِبَحلَةٍ أَبيَـضٍ مُجَرَّدُها

يـا عــاذِلَ العاشِقينَ دَع فِنَةً
أَضَـلَّها اللَهُ كَيفُ تُرشِدُها

لَيسَ يُحيكُ المَلامُ في هِمَـمٍ
أَقرَبُها مِنــكَ عَنكَ أَبعَدُها

بِئسَ اللَيالي سَهِرتُ مِن طَرَبي
شَوقاً إِلى مَـن يَبيتُ يَرقُدُها

أَحيَيتُها وَالدُموعُ تُنــجِدُني
شُؤونَها وَالظَـلامُ يُنجِدُها

لا ناقَتي تَقـبَلُ الـرَديفَ وَلا
بِالسَوطِ يَومَ الرِهانِ أُجهِدُها

شِراكُها كورُها وَمِشــفرُها
زِمامُها وَ الشُسوعُ مِقوَدُها

أَشَدُّ عَصــفِ الرِياحِ يَسبِقُهُ
تَحتِيَ مِن خَطـوِها تَأَيُّدُها

فـي مِثلَ ظَهرِ المِـجَنِّ مُتَّصِلٍ
بِمِثلِ بَطنِ المِــجَنِّ قَردَدُها

مُرتَمِياتٌ بِنــا إِلى اِبنِ عُبَيـ
ـدِ اللَهِ غيطانُها وَفَدفَدُها

إِلى فَتىً يُصـدِرُ الرِماحَ وَقَد
أَنـهَلَها في القُلوبِ مَورِدُها

لَهُ أَيــادٍ إِلَيَّ ســابِقَةٌ
أُ عَدُّ مِنــها وَلا أُعَدِّدُها
يُعطي فَلا مَطــلَةٌ يُكَدِّرُها
بِها وَلا مَنَّةً يُنَكِّــدُها
خَيرُ قُرَيشٍ أَباً وَأَمــجَدُها
أَكثَرُها نــائِلاً وَأَجوَدُها
أَطعَنُها بِالقَــناةِ أَضرَبُها
بِالسَيفِ جَحجاحُها مُسَوَّدُها
أَفرَسُــها فارِساً وَ أَطوَلُها
باعاً وَ مِغوارُها وَ سَيِّدُها
تاجُ لُــؤَيِّ بنِ غالِبٍ وَبِهِ
سَمــا لَها فَرعُها وَمَحتِدُها
شَمسُ ضُــحاها هِلالُ لَيلَتِها
دُرُّ تَقاصــيرِها زَبَرجَدُها
يا لَيــتَ بي ضَربَةً أُتيحَ لَها
كَما أُتيحَت لَهُ مُحَمَّدُها
أَثَّرَ فيها وَ في الحَــديدِ وَما
أَثَّرَ في وَجــهِهِ مُهَنَّدُها
فَاِغتَبَطَــت إِذ رَأَت تَزَيُّنَها
بِمِثلِهِ وَالجِراحُ تَحسُدُها

وَ أَيقَنَ النـــاسُ أَنَّ زارِعَها

بِالمَكرِ في قَلبِهِ سَيَحصِدُها

أَصبَحَ حُسّادُهُ وَ أَنفُسُـهُم

يُحدِرُها خَوفُهُ وَيُصعِدُها

تَبكـي عَلىالأَنصُلِ الغُمودُ إِذا

أَنذَرَهـــا أَنَّهُ يُجَرِّدُها

لِعِلمِها أَنَّها تَصـيرُ دَماً

وَأَنَّهُ في الرِقـابِ يُغمِدُها

أَطلَقَها فَالعَدُوُّ مِن جَـزَعٍ

يَذُمُّها وَالصَديقُ يَحمَدُها

تَنقَدِحُ النارُ مِن مَضـارِبِها

وَصَبُّ ماءِ الرِقابِ يُخمِدُها

إِذا أَضَلَّ الهُمامُ مُهـــجَتَهُ

يَوماً فَأَطـرافُهُنَّ تَنشُدُها

قَد أَجمَـعَت هَذِهِ الخَليقَةُ لي

أَنَّكَ يا اِبنَ النَبِيِّ أَوحَدُها

وَ أَنكَ بِالأَمسِ كُـنتَ مُحتَلِماً

شَيخَ مَعَدٍّ وَ أَنتَ أَمرَدُها

فَكَم وَ كَـــم نِعمَةٍ مُجَلِّلَةٍ

رَبَّيتَها كـانَ مِنكَ مَولِدُها

وَكَم وَ كَم حاجَةٍ سَمَحتَ بِها

أَقرَبُ مِنّي إِلَيَّ مَوعِدُها

وَمَكرُماتٍ مَشَت عَلى قَدَمِ ال

بِرِّ إِلى مَنزِلي تُرَدِّدُها

أَقَرَّ جِلدي بِها عَلَيَّ فَلا

أَقدِرُ حَتّى المَماتِ أَجحَدُها

فَعُد بِها لا عَدِمتُها أَبَداً

خَيرُ صِلاتِ الكَريمِ أَعوَدُها (١)

* * * * * * * * * * * * *

أَهلاً بِدارٍ سَباكَ أَغيَدُها

أَبعَدُ ما بانَ عَنكَ خُرَّدُها

يستهل الشاعر بيته الأول في القصيدة بقوله " أهلاً " ، و هو استهلال يتضمن توازناً على المستويين اللفظي و المعنوي ، فمن الناحية اللفظية تأتى اللفظة من نفس المادة اللغوية لكلمة " الاستهلال"، و كذلك مجيئها منونة ؛ تنويناً من شأنه أن يحدث انتباهاً لدى المتلقي، إذ يمثل هذا التنوين جرْساً صوتياً لافتاً للانتباه .

أما من الناحية المعنوية فهي تحتوى على ما يشبه الترحيب بالدعاء ، ترحيباً له اتجاهان : مباشر و يتمثل في كون معاني القصيدة موجهة إلى "ممدوح" . و غير مباشر يمكن تصوره فى المتلقي العام للقصيدة . فكأنها دعوة إلى الدخول إلى جو القصيدة .

---

١) أبو العلاء المعري ، " شرح ديوان أبي الطيب المتنبي " ، تحقيق الدكتور عبد المجيد دياب ، ط٢ (القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب ، ١٤١٣ هـ ، ١٩٩٢ م) ، جـ١ ، ص ١٢ و ما بعدها .

وتأتي كلمة "دار" نكرة ، لتتوازن مع كون هذه " الدار" فارقها أهلُها ، فصارت عند الشاعر مثلها مثل أي دار .

ويستخدم الشاعر المتقابلات المعنوية داخل البيت ليُجسِّد حالة الفقد من ناحية وحالة الارتباط بمن فقدهم من ناحية أخرى .

فهو يستعمل لفظة " أهلاً " مضمومة إلى " بدارٍ سَبَاك أغيدها "، فحالة (السَّبْي) التي يشير إليها الشاعر تتوافق مع دعائه بأن تكون الدار أهلاً بمن تسببوا في سبيه .

وتظهر دقة الشاعر في استخدام الألفاظ واختيارها ؛ فـ " أغيدها " والتي تعني الجارية ناعمة البدن ، تشير إلى تمتُّع الشاعر بهذا اللين في حالة وجود أهل هذه الدار، في المقابل يستعمل الشاعر لفظة "حُرّدها " ، و معناها البكر التي لم تمس ، وهو معنى يتوازن مع بعدها عنه لارتحالها عن دارها .

كذلك يأتي لفظ " أبعد" في مواجهة " أهلاً " ، لتبين السبب في دعائه ، وكذلك يتقابل قوله "بان عنك " مع قوله " سَبَاك " لتؤكد ما يريد الشاعر طرحه ، وحالته بين الحضور والغياب .

ويأتي الضمير في قوله " سباك " ملتصقاً بالفعل ، ليُجسّد التصاق الشاعر وارتباطه بأهل الدار ، وهو الالتصاق الذي سبب حالة السبي .

وتأتي "عنك" منفصلة عن فعلها "بان" تجسيداً لحالة البعد والفراق التي يعاني منهما الشاعر. والضمير "ها" في " أغيدها " و" خرّدها " تؤكد على أن الدعاء ليس للدار وإنما لمن كانوا فيها ، فهي مجرد " دار " نكرة لا قيمه لها في غيابهم عنها .

وعلى مستوى شطري البيت نجد الشطر الأول يبدأ بـ " أهلاً " ينتهي بـ " أغيدها " والشطر الثاني يبدأ بـ " أبعد " و ينتهي بـ " خردها " ، و هو ما يحقق توازناً على المستويات اللفظية و المعنويةو كذلك الموسيقية .

* * * * * * * * * * * * *

ظَلَتَ بِها تَنطَوي عَلى كَبِدٍ

نَضيجَةٍ فَوقَ خِلبِها يَدُها

إن هذا البعد الذي وصفه الشاعر في البيت الأول أدّى إلى هذه الحالة من الاحترَق الذي أصاب كبد الشاعر.

و الفعل " ظلْتَ " جاء ليعبر عن كون الشاعر قائما على حالة الاحترَق ، و يؤكد حالة الثبات بالفعل " تنطوي " ليعطي " ظلت " استمراراً معنوياً من خلال صياغته المضارعة . كما أن البنية التي اختارها الشاعر للفعل " ظلْت " و التي أصلها " ظلَلْت "، إذ جردها من اللام المتحركة ، و اختار اللام الساكنة ليفرّغ اللفظة من الحركة المتمثلة في تتابع اللامين ، لتجسيد حالة الاستقرار و الثبات لفظياً ، بصورة تتوازن مع كون الدار خَلَتْ من حركة أهلها الذين فارقوها .

و إذا كانت " ظلْت " تتواءم مع معاني البيت الأول ، فهي تتواءم مع معاني بيتها **لتكون رابطاً بين شطري البيت .**

ففي الشطر الثاني من هذا البيت يقول : " فوق خلبها يدها " ، ليدلّ على استقرار حركي متمثل في كون اليد باقية فوق الكبد المحترقة ، فكيان الشاعر الكلي الساكن من خلال " ظلْت " ، يستوجب سكوناً لكل أجزاء هذا الكيان ، و منه يدها .

و تأتي " كبد " نكرة لتدل على اغترَاب الشاعر عن جسده ، فتتوازن مع تنكير كلمة " دار " التي اغترَب عنها أهلها .

و الذي يؤكد اغترَاب الشاعر عن جسده عَوْدُ الضمير في يدها إلى " الكبد " ، كما لو أن الشاعر يريد أن يفر من حالة الاحترَاق ، فالتصاق الضمير في يدها يتوازن مع التصاق اليد في الكبد . فالاحترَاق الذي أصابها جعل اليد جزءاً منها ؛ إذ أصابها الاحترَاق هي الأخرى ، لطول مُكثها فوق الكبد .

و للدلالة على هذا لالتصاق استعمل الشاعر كلمة خلبها . و هو غشاء الكبد ؛ و الذي هو ألصقُ الأجزَاء به ، فصارت اليد جزءاً من هذا الغشاء المحترق .

* * * * * * * * * * * * * * *

يا حادِيَي عيرِها وَ أَحسَبُني

أَوجَدُ مَيتاً قُبَيلَ أَفقِدُها

حالة الاحترَاق تُوجِب صرخة تعبر عن هذا الألم ، ولذا يفتتح الشاعر بيته التالي بـ " يا " ، والتي تدل بنيتها اللفظية من خلال انطلاق الصوت بـ " الألف " بعد " الياء " ، والتي توجب في نطقها أن يكون الفم مفتوحاً . فتأتي الألف لتدعم هذه الحالة فتجعل الفم في أشد حالات انفتاحه ، و هو ما يتوازن مع صرخة الشاعر .

يوجه الشاعر هذه الصرخة إلي " حاديي العير " ، والعير من مقومات السفر الموجِب للبعد . والصرخة موجهة إلى الحاديَيْن على اعتبار أنهما يقومان بقيادة هذه العير .

و هنا يحاول الشاعر أن يُفلت نفسياً من فكرة أن يكون البُعد فعلاً إرادياً لأهل هذه الدار . فهو يريد أن يؤكد أنّ أهل الدار قائمون على عهدهم ، فالبعد لم يكن بإرادتهم

و إنما بسبب العير التي قامت بالرحلة بأمر من حادييها . و هو ما يجعل الشاعر قائماً على أمله في لقاء جديد يستوجِب قوله " أهلاً " في البيت الأول .

ثم يأتي قوله " و أحْسَبُني " ليؤكد على حالة الشك و الغياب و التخبّط التي يعانيها الشاعر ، و كذلك الألم الذي يفقده القدرة على التفكير . و تأكيداً على ذلك جاء الضمير (ياء المتكلم) ملتصقاً بالفعل .

و بناء الفعل للمجهول في قوله " أُوجَد ميتاً " يتوازن مع حالة الشاعر التي تمنعه من القيام بأي فعل إرادي ، فهي متوازنة مع كونه " ميتا "،أو مقبلا على الموت ، ومن في هذه الحالة يمتنع عليه أن تكون له إرادة في تصريف الأمور. و تأتي كلمة " ميتا " مبهمة. من خلال التنكير .لتوسع مجال الموت ، فهو لا يحدد الطريقة التي ربما يموت بها بسبب هذا البعد . و هو ما يدعم المعنى في قوله " أحْسبُني " .

و التصغير في " قبيل " يأتي ليدل على قصر المدة التي ربما يتعرض فيها الشاعر للموت ، و هو ما يتوازن مع صرخته في قوله " يا حاديَيْ عيرها " كأنه يستنجدهم ، إذ ليس هناك وقت يسمح بأي تأخير و بُعد .

أمّا " أفقدها " فجاءت ملتصقة مع " قبيل " ، بإضمار " أنْ " و رفع الفعل فالأصل هو أن يقول " قبيل أن أفقدها " . هذا الالتصاق بحذف " أن " يتوازن مع قِصَر المدة الزمنية المتمثلة في قوله " قبيل ".

و قد استخدم الشاعر لفظة " عير " دون سواها من أسماء العير، لتتوازن مع كَوْن العير هي التي تحمل النساء .[1] والعير في هذه القصيدة هي التي تحمل محبوبة الشاعر المسافرة .

* * * * * * * * * * * * * *

١) أبو العلاء المعري ، " شرح ديوان أبي الطيب " ، ص ١٦ .

قِفا قَليلاً بِها عَلَـيَّ فَلا

أَقَلَّ مِن نَظرَةٍ أُزَوِّدُها

الصرخة التي أطلقها الشاعر في بيته السابق تؤدي إلى انتباه " الحاديَيْن " ، وهو ما يستتبع وجود شيء ما يقوله الشاعر. ولذا تتوازن صيغة الأمر في " قِفا " مع التفات " الحاديَيْن " إليه .

وقد ذكر الشاعر الحاديين لفظا في البيت السابق ، لكونهما صاحبي إرادة في توجيه العير ، بينما في هذا البيت ذُكِرا في صورة ضمائرية لتتوازن مع تلقّيهما الأمر منه في قوله " قِفا "، وهو أمر يحمل معنى الاستعطاف الذي يتوازن مع حالة الاحترَق التي أصابت الشاعر. وهو ما جعل الشاعر يبادر بقوله " قليلاً " ، فيشجع الحاديَيْن للتوقف . كما تتوازن لفظة " قليلاً " مع قول الشاعر " قبيل " ، فكلاهما تدل على معنى القِلّة والتصغير.

وبعد قوله (قليلاً) يَذكُر (بها) قبل (عليَّ) ،لأن (بها) الضمير هنا عائد على هذه المسافرة ، وهي المقصودة والتي بسفرها أدّت إلى حالة الاحترَق التي يعانيها الشاعر.

أما " عليَّ " فهي تشير إلى هذه الحالة من الانهيار النفسي للشاعر، كذلك تأتي "أقل " و " نظرة " لتدعم استعطاف الشاعر للحاديين . فـ " أقل " تدعم " قليلاً " لفظياً و"نظرة " . كونها نكرة . تدعمها من الناحية المعنوية .

ويأتي الفعل في " أُزَوِّدها " متوازناً مع قوله " أُوجَد " في البيت السابق في أن الشاعر صار مسلوب الإرادة .

* * * * * * * * * * * *

فَفي فُؤادِ المُحِبِّ نارُ جَوىً

أَحَرُّ نارِ الجَحيمِ أَبرَدُها

ثم يقدم الشاعر الأسباب التي يمكن أن تشفع له عند " حاديي عيرها " ، فيتوقفان والفاء الواقعة في " ففي " تدعم تواصل البيت مع ما قبله ، كما أنها تحمل تبريراً يقدمه الشاعر. ولذا جاءت مقدَّمة على ما سواها .

وفي قوله " المحب " توازن مع حالة الشاعر العامة ، فهو لا يذكر نفسه مباشرة لأنه في حالة اغترَاب عن النفس ، وهي مُعرَّفة بـ " الـ " لأنه بالنسبة لحاديي العير معروف بأنه هو المحب ، المتعلق بمن حملوها معهم .

وعندما عبر الشاعر عن احترَاقه في حديثه مع نفسه في الأبيات السابقة ، كان احترَاقه في كبده ، فهو وحده الذي يحسه ، أمّا عندما عبر عن هذا الاحترَاق لحاديي العير جعله في فؤَاده ، فالشائع عند الناس . والحاديان منهم . أن الهوى لا يكون إلا في الفؤَاد لكي يجعلهما في دائرة إحساسه نفسها فذكر لهما ما هو معلوم لديهما مما ه شائع و معلوم عند سائر الناس .

وتوالي الفاءات في قوله " ففي فؤَاد " يجسد بهذا التوالي . المؤدي إلى التداخل الصوتي . كون النار داخله في هذا الفؤَاد .

والضمير في " أبردها " يعود على " نار هوى " ، والأصل في الترتيب أن يقول : "نار هوى أبردها أحر نار الجحيم "، ولكنه آثر أن يؤخرها ، ليبادر بذكر " حرارة نار الجحيم ، ويؤخر " أبردها " لتتوازن مع حالة العذاب التي يمر بها الشاعر، أو ربما لتكون هناك ملاءمة مكانية بتجاور نار الهوى مع أحر نار الجحيم ، ليتضافر حر النارين معاً ، مما

يجعل ما بعدهما من البرد في قوله " أبردها " لا تأثير له في مقابل حر النارين المتجاورين لفظياً ، ولكي يجعل أسبابه من القوة بحيث يدعم شفقه حاديي العير .

* * * * * * * * * * * * *

شابَ مِنَ الهَجرِ فَرقُ لِمَّتِهِ

فَصارَ مِثلَ الدِمَقسِ أَسوَدُها

يستمر الشاعر في تقديم مبررات ما يوجب العطف عليه ، فالاحترَق الذي في داخله ربما لا يحس به أحد ، وربما لا تنفع مبرراته ، فيقدم مبررات يراها الناظرين .

فقد شاب رأسه من نار الفراق ، فكما أن النار تغير صورة ما تصيبه ، فنار الهوى أحرقت رأسه فشاب ، وجاء الفعل " شاب " ماضياً ليؤكد وقوعه . وحافظ الشاعر على الأصل في تقديم الفعل " شاب " ، لأنه الأهم في مبرراته ، و" الهجر" جاء معرفة لأنه قائم معروف .

كما يلاحظ أن الشاعر قد قدّم توازناً آخر من خلال التدرج في وصف ما أصابه ، إذ بدأ بالحديث عما يعانيه في داخل أعماق نفسه . فيصف حال كبده ثم فؤده ، إلى أن يصل إلى ذروة ما أصابه ؛ وهو شيب الرأس ، وهي المنطقة التي تجعل الحاديين يشتركان أو يشاركان الشاعر فيما يُحسّ ، فيتوازنان معه شعورياً ، فيتحقق الغرض من نداء الشاعر واستعطافه لهما في قوله " يا حاديي عيرها " .

وخصَّ بالشيب " فرق لمته " على اعتبار انه أوسط رأسه ، والوسط غالباً ما يُعبَّر به عن الأمر جميعه ؛ لأنه أظهَرُ شيء فيما حوله من الأشياء ، وتأتي الفاء في قوله " فصار " لتدل على السرعة التي تتوازن مع قوله " قبيل " و" قليلا " .

كما يواصل الشاعر التعبير عن نفسه وكأنه شخص آخر، وجاء تعبيره متدرجاً فبعد أن تحدث عن نفسه بقوله " المحب، عبّر عنها بضمير الغيبة في قوله (فرْق لمّته) والضمير في " لمته " عائد على الشاعر، ثم يتدرج بالضمير في قوله " أسودها " وهو عائد على " لمته ". ويقابل الشاعر بين " الدمقس " و" أسودها "، ليتوازن مع الفعل " صار " الذي يفيد التحول، ويُقدِّم ذكر " الدمقس " على أسودها "، كما قدَّم " أحرّ نار الجحيم " على " أبردها "، ليصنع امتداداً لحالات التحول التي تتوازن مع تحوُّل المحبوب من مكان إلى مكان.

* * * * * * * * * * * * *

بانوا بِخُرعوبةٍ لَها كَفَلٌ

يَكادُ عِندَ القِيامِ يُقعِدُها

يعود الشاعر - بعد وصف عذابه - إلى استئناف الرحلة، التي تسببت في كل هذا العذاب. وعبّر عن أصحاب الرحلة بالضمير في قوله " بانوا "، وهو ما يتوازن مع كون البيت يغيب أصحابه. ثم يذكر الصفات الجسدية لمحبوبته، فهي " خربوعة " وهي " الناعمة الجسم الطويلة "[1]. وكان قبل ذلك قد وصفها بـ " أغيدها "، فكما حرم منها في بيته الأول فصارت " حُرّدها - التي لم تُمَسّ - بسبب الغياب، ضمّ وصفه لهما بـ " خربوعة " إلى الفعل " بانوا "، فصارت إلى ما صارت إليه في البيت الأول في قوله " حُرّدها ".

" لها كفل يكاد عند يقعدها "، فهي عظيمة العَجُز، مما يجعل قيامها عملية صعبة إلا أنها وقد حملتها العير فبانت، ولذا جاء بالفعل " يكاد " ليثير التوهم بين الاستقرار الذي يمنحها إياه " كفلها " وبين كونهم " بانوا بها "، وهو ما يتوازن مع حالة القلق التي

---

١) أبو العلاء المعري ،" شرح ديوان المتنبي "، ص ١٩.

انتابت الشاعر، بين رغبته في عودة المحبوبة لدارها، و بين سفرها و رحيلها. إلا أن افتتاحه البيت بقوله " بانوا " يدل على أن الأمر قد انتهى، ولذا جاءت كلمة " القيام " في صيغة المصدر لتدل على ضعف " المصدر " فى مقابل قوة " الفعل " ؛ أي ضعف التأثير المعنوي للمصدر الذي لا يُعدّ الزمن جزءاً من معناه، في مقابل قوة حدوث الفعل التي يدعمها الزمن خاصّة و أن الفعل في صيغة الماضي، ولذا نجد الشاعر ذكر قبل المصدر قوله يكاد و هو ما يتوازن مع حالة الشك في تحقق أمنية الشاعر في قوله " يُقعدها ". خاصة وأنه سبق " القيام " بـ " عند " لتشير إلى أن فعل القيام. الذي يمنحها الاستقرار. هو ما لم يحدث بعد فتستمر الرحلة، و يستمر الغياب.

و جاء الفعل " يكاد " متصلاً معنوياً مع " يقعدها " ليدل على ضعف احتمال بقائها، و منفصلاً لفظياً ليؤكد على ضعف هذا الاحتمال. فَهُم " بانوا " و انتهى الأمر.

كما يقابل الشاعر بين كونها ناعمة و بين كونها ضخمة العَجُز، و هو ما يتوازن مع كونها تريد القيام الذي تُمكنها منه نعومة جسدها و رهافته، بينما " كفلها " يأتي ليقعدها فيحدث الصراع و يستمر قلق الشاعر. كأن الشاعر يعطي الرحلة ملامح جسد المحبوبة ليُحدِث التوازن بين الاستقرار و الرحيل و القيام و القعود. من ناحية، و بين رغبة الشاعر في بقاء محبوبته، و رؤيته لها و هي مسافرة. من ناحية أخرى.

* * * * * * * * * * * * *

رِبَحلَةٍ أَسمَرٍ مُقَبَّلُها

سِبَحلَةٍ أَبيَضٍ مُجَرَّدُها

إنه يواصل تقديم مبررات شوقه ، المتمثلة في وصفه لمحبوبته ؛ " ليُعذر في حبه لها و شغفه بها "[1] .

إن الانسجام الصوتي بين " ربحلة " [2] ، و " سبحلة " [3] ، يجسّد انسجام جسد المحبوبة ، فهو تجسيد يتوازن لفظاً و معنى . كما يوازن الشاعر في توزيع الصفتين على ابتداء كل شطر من شطري البيت .

توازن آخر يقيمه الشاعر بين " أسمر " و " أبيض " ، و بين " مقبّلها " و " مجرّدها " فكما انسجم الجسد في الطول و حسن الخَلْق ، انسجم ـ أيضاً ـ بين البياض و السمرة .

توازن آخر في ضمّه " أسمر " لـ " مقبّلها " ، و ضمّه " أبيض " لـ " مجردها " ، فاختيار الشاعر سُمرة مقبّلها بعد ربحلة متوازن مع كون حُسْن الخَلَق يكمن في مقبلها و هو أول ما يُرَى منها . كما أن اختياره بياض مجرّدها مع سبحلة يتوازن مع كون البشرة البيضاء تمتد مع امتداد طولها ، و هي صفات عربية مشهورة للمرأة الجميلة ؛ سُمرةُ وجْهٍ مع بياضِ جسد

* * * * * * * * * * * * *

يا عاذِلَ العاشِقينَ دَعْ فِئَةً

أَضَلَّها اللّهُ كَيفُ تُرشِدُها

استخدام الجمع مع التعريف في قوله " العاشقين " يعطي القضية صفة العموم فالشاعر يصل إلى مرحلة لا يتحدث فيها عن نفسه فقط ،بل يتحدث عن جموع العاشقين و هو ما يجعل الصرخة الموجهة في وجه العاذل ـ المتمثلة في " يا " ـ صرخة منطقية ، كما أنه

---

١) أبو العلاء المعرى : " شرح ديوان المتنبى " ص ٢٠ .
٢) الضخمة الحسنة الخَلْق .
٣) الطويلة العظيمة .

جعل " العاذل " مفرداً في مقابل جمع " العاشقين " ليعطي هذه الصرخة قوّة فوق قوتها و تتناسب صرخة الشاعر مع استنكاره لمن يلومه على أنه عشق محبوبة بهذا الوصف .

و يُلاحَظ أن وصف المحبوبة جاء بين صرختين الأولى . و هى السابقة على الوصف صرخة استعطاف كي يتوقف أصحاب العير عن المسير قليلاً ، و يصف لهم محبوبته ، فتأتي الصرخة الثانية مستنكِرة من يلومه بعد وصفها .

و هو تدَرُّج في حالة الشاعر ، فبَعْد الضعف الذي كان يعانيه ، استقرت حالته مع استقرار صفات المحبوبة و ثبوتها لها ؛ فَقَوِيَ مع الاستقرار ، و كأنه استمد هذه القوة من قوة صفات هذه المحبوبة ؛ فصرخ صرخة اللوم .

و جاءت كلمة " فئة " نكرة لتتوازن مع قوله " دع " إذ لا يُتْرك إلا ما هو مهمل نكرة ليجسد كونه يأمرهم بصرف النظر عنهم و تركهم .

و جاءت كلمة " العاشقين " ـ قبلها ـ معرفة لتناسب وجودهم فى أعين العاذلين ذلك الوجود الذي دعا العاذلين لعَذْلهم و لوْمهم .

و التنكير في " فئة " يجسد اللا جدوى من ذلك اللوم . و للتأكد على حالة اللا جدوى التي سيجدها العاذلون يُوازن أو يقابل الشاعر بين قدرة الله في قوله " أضلها الله " ، و قدرة العاذل على تغيير ما أراده الله لهؤلاء العاشقين . فالعاذلون يريدون الرشاد لهم ، فجاء الفعل مضارعاً في قوله " ترشدها "، و الله قدّر عليهم الضلال ، و جاء الفعل ماضياً في قوله "أضلّها"، و الماضي له قوة النفاذ في مقابل ضعف الاحتمال في " ترشدها " .

و جاء قوله " أضلها الله " بين قوله " يا عاذل العاشقين " و قوله " كيف ترشدها " لتُمثل حاجزاً لفظياً بين العاذل و بين ما يريد . يدعم هذا الحاجز الاستفهام بكيف لتزيد من

حالة الامتناع التي تسبب الحيرة التي سيعانيها العاذل إذا أراد أن يقوم بإرشاد هؤلاء العاشقين .

* * * * * * * * * * * *

لَيسَ يُحيكُ المَلامُ في هِمَمٍ

أَقرَبُها مِنكَ عَنكَ أَبعَدُها

ويبدأ بـ " ليس " ليدعم الحاجز الذي بناه في بيته السابق . وتأتى " ليس " ملتصقة بالفعل المضارع " يحيك " للدلالة على استمرار عدم التأثير.

وكلمة " همم " في موقعها المفصلي من البيت . إذ جاءت في نهاية الشطر الأول مُنوّنةً تنويناً يمنحها قوة لفظية تتآزر مع قوتها المعنوية ، فهي عظيمة في نفسها ، عظيمة في موقعها من الكلام ؛ إذ هي ركن يستند إليه البيت في نقطة رئيسية من نقاطه ، استناداً يتوازن مع استناد العاشقين إليها في إصرارهم على موقفهم . كما أنها تدعم حالة الصحوة التي انتابت الشاعر في صرخته في قوله " يا عاذل العاشقين " .

ويجسد الشاعر الحاجز مرَّة أخرى بين العاذلين وبين ما يريدون ، فيضع أقربها وأبعدها على مسافة لفظية ؛ إذ يضع بينهما " منك " و " عنك " لتقوم بدورها في المبنى كما قامت به في المعنى .

* * * * * * * * * * * *

بِئسَ اللَيالي سَهِدتُ مِن طَرَبي

شَوقاً إِلى مَن يَبيتُ يَرقُدُها

إن الشوق الذي ينتاب الشاعر و يلازمه مصحوباً بلوم العاذلين جعله يذمّ الليالي التي يعيش فيها هذه المعاناة الممزوجة ، و يزيد من هذا الازدواج من خلال المقابلة بين "سهدت " ، و " يرقدها " .

فالشاعر يواصل تأكيده على قَدَرِيّة ما هو فيه ؛ فإذا كان قد عَزَا العشق إلى القدر في قوله " أضلّها اللّه " ، فهو يعزو تعبه إلى " الليالي " والتي هي من معاني " القدر " ، و هو ما يجعل الليالي شاخصة بقوة من خلال تعريفها بـ " أل " .

و يضع الشاعر قوله " سهدت " في المقابل من " يبيت يرْقُدها " ليؤكد على المفارقة القائمة بين حالته و حالة من يحب ، كما أنه استخدم الماضي في " سهدت " ليدل على استقرار حالة " السهد " التي ؛ تتواصل معنوياً مع الفعل " ظلْت " في الأبيات السابقة .

و استخدم المضارع في " يرقُدها " ليقابل استقرار السهد عنده مع استمرا الرقاد عند المحبوبة ، و يأتي الفعل " يبيت " ليدعم هذه الحالة . والتصاق الضمير " ها " في " يرقدها " يدل على حالة الاستغراق و الغفلة عند المحبوبة .

و إنهاء البيت بقوله " يرقدها " يعطيها صفة الإطلاق التي تدعمها حركة الهاء المفتوحة و الألف التي تُشْبِع هذه الحركة .

* * * * * * * * * * * * *

أَحيَيتُها وَ الدُموعُ تُنجِدُني

شُئونُها وَ الظَلامُ يُنجِدُها

يواجه الشاعر رقاد المحبوبة وغفلتها عن حاله بإحياء الليالي، و هو في حقيقته إحياء للسهد . والشاعر كان قد وصف نفسه من قبل بقوله " أُوجَد ميتاً . و " إحياء الليالي" يتوازن مع هذا الوصف ، فهو يدعم كونه يقارب على الموت ؛ إذ هو إحياء للسهد

فيستعين و يستنجد بالدموع التي تنجده ظاهرياً ، ولكنها - من ناحية أخرى - تهيئ لليالي الحياة . ولا تنقطع الدموع إذ الظلام يمدها من جانبه فيهيئ لها الجو الملائم .

و يلاحظ أن الشاعر يختار صيغ الماضي في الأفعال التي ينسبها إلى نفسه ، بينما يستخدم صيغ المضارع فى الأفعال التي ينسبها إلى غيره ؛ ليوازن بين استقراره على حاله و استمرار غيره في فعله .

و تأتى كلمة " شؤون " لتدل على تعدد منابع الدموع ، التي تتوازن مع الجمع في كلمة " الليالي" في البيت السابق .

* * * * * * * * * * * * *

لا ناقَتي تَقبَلُ الرَديفَ وَلا

بِالسَوطِ يَومَ الرِهانِ أُجهِدُها

شِراكُها كورُها وَمِشفرُها

زِمامُها وَ الشُسوعُ مِقوَدُها

يبدو - هنا - انفصال ظاهريّ في بنية النص ، إذ ينتقل فجأة إلى وصف رحلته إلى ممدوحه " محمد بن عبد اللّه العَلَوِي "، الذي ربما يجد عنده العوض عن حالة الفقد التي يمر بها .

لكن ما يربط بين هذا الجزء من النص و ما قبله ، هو أن الشاعر يضع رحلته التي قطعها سيراً على الأقدام في مقابل رحلة محبوبته التي قطعتها على العير. كما أنه يحاول فى رحلته أن يعود إلى توازنه بإيجاد من يعوّضه عن فقد محبوبته .

فهو في هذين البيتين و ما بعدهما يقصد وصف نعله التي شبّهها بـ "الناقة ". و هنا توازن آخر بين أجزاء النص ؛ فعند وصف رحلة محبوبته استعمل كلمة " عير " ؛ و هي التي

تحمل النساء ، أما في رحلته هو استخدم كلمة " ناقتي " . فالشاعر يريد أن يصف راحة محبوبته في رحلتها و في رقادها ، في مقابل تعبه و عنائه في رحلته و في سهره .

و قوله " لا ناقتي تقبل الرديف " يدل على تفرّده في عنائه فهو يسافر على (ناقته / حذائه) التي يتعذّر أن يُوجَد من يشاركه عليها .

و يفصح الشاعر عن طبيعة ناقته من خلال التوازنات التي يضعها بين أدوات الناقة ومكونات الحذاء . إلا أن التوازن يختل على المستوى اللفظي مرة، و على المستوى التركيبي مرة أخرى ؛ فعلى المستوى التركيبي يختل التوازن فى قوله (مشفرها زمامها) ؛ فبدأ بذكر ما يتعلق بالناقة في حين أنه بدأ بذكر أدوات الفعل فى قوله " شراكها كورُها " و في قوله " و الشسوع مِقْوَدها " فكأن الأَوْلَى أن يراعي هذا الترتيب فيقول (زمامها مشفرها) .

أما على المستوى اللفظي في قوله (الشسوع) . و هي جمع ، و قد ذكر كافة الأدوات على صيغة المفرد " شراكها " ، " زمامها " ، فكان الأَوْلَى أن يقول " شسعها " . و قد أشار ابن سيده إلى أن ذلك مما اضطُرّ الشاعر إليه لإقامة الوزن ؛ فقد علق على ذلك بقوله: " لو اتّزن له "[1].

* * * * * * * * * * * * *

أَشَدُّ عَصـفِ الرِياحِ يَسبِقُهُ

تَحتِيَ مِن خَطـوِها تَأَيُّدُها

في مِثلَ ظَهرِ المِـجَنِّ مُتَّصِلٍ

بِمِثلِ بَطنِ المِـجَنِّ قَردَدُها

مُرتَمِياتٌ بِنـا إِلى اِبنِ عُبَيـ

ـدِ اللَهِ غيطـانُها وَفَدفَدُها

---

١) ابن سيده ، شرح مشكل شعر المتنبي ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

ولكن بالرغم من أنا ناقته في هذه الرحلة (حذاؤه) إلا أن كان مثابراً ، تظهر مثابرته في وضعه " أشد عصف الرياح " في مقابل " تأيّدها " . ولكي يُظهِر هذه المثابرة يُشخّص الرياح لفظاً ، بينما يُضمِر حذاءه ، ويضع كلمة " يسبقه " في مفصل البيت لتقوية موقفه . ويدعم هذا الموقف بقوله " تحتي " ، وهو ما يقيم التوازن بين شده الرياح وإرادته القوية التي تجعل تأيّده في حذائه يسبق أشد الرياح .

وهو ما يُسلِم إلى المقابلة التي وضعها في البيت التالي إذ يستوي عنده ظهر المِجَنّ ببطنه . " وقيل أنه شبّه ابتداء سفره إليه بظهر المِجَنّ إشارة إلى أنه كان موحشاً،وانتهاءه ببطنه لما أدى إلى لقاء الممدوح "[1] .

ولكي يدلل على شدة الرحلة وصعوبتها ومثابرته ، وازَنَ بين الأرض التي يسافر عليها وبين " المجن " أو الترس ، فجعل ما صعب منها كظهره ، وما انخفض منها كبطنه وفي اختياره للترس كأداة في الوصف دلالة على أنه لم يكن في مجرد سفر ، وإنما هي معركة للإدارة انتصر فيها ، ودلالة انتصاره هذا التحول من الظهر إلى البطن ، ثم إلى " القَرْدَد " أي الأرض المنخفضة . تمهيداً لوصوله إلى أرض الممدوح ، وتمهيداً لقوله في البيت التالي "مرتميات " والتي يقدمها على " بنا " ؛ فتقديم " مرتميات" يتوازن مع كونها نتيجة حتمية ولذا أخَّر الشاعر قوله " غيطانها" و " فدفدها" ، ذلك لأن حتمية النتيجة يستوي فيها كون الأرض " غيطان " أو " فدفد " .

واستخدام اسم الفاعل في قوله " مرتميات " يمنح الصفة استقراراً ما ، إذ يجعل الاسم ملاصقاً للحدث ، قائماً به . كما يتوازن المعنى في " مرتميات " مع كونه لاقى في

---

١) أبو العلاء المعري ، " شرح ديوان المتنبى " ، ص ٢٤ .

سفره ما لاقى من التعب ، كما يتوازن المعنى فيه مع كون الأرض جميعاً توصل في النهاية إلى الممدوح .

* * * * * * * * * * * * *

إلى فَتىً يُصدِرُ الرِماحَ وَقَد

أَنهَلَها في القُلوبِ مَوردُها

في هذا البيت يضع الشاعر قوله " يصدر الرماح " في مقابل " في القلوب موردها" وقد جاء الفعل " يصدر " في صيغة المضارع ليدل على تعود الممدوح هذا الفعل ؛ إذ يتكرر فعله لشجاعته . وتأتي كلمة " الرماح " جمعاً ، متوازنة مع التجدد والتكرار المتمثل في صيغة المضارع . في المقابل تأتي كلمة " موردها " في صيغة المصدر حتى يعطي الوصف صفة الثبات الناتج عن التكرار .

توازن آخر في قوله " أنهلها " ، إذ جاء الفعل مع قوله في القلوب التي جاءت في صيغة الجمع ، ومن ثم فإن نصيب كل قلب يكون نهلةً واحدة ؛ والتي معناها " الشربة الأولى "[1]، وهو ما يدل على دقة الممدوح في إصابته للهدف .

أما كلمة " القلوب " فتتوازن مع كونها المورد ؛ إذ هي المصدر للدم ، وهي تشير من ناحية أخرى . إلى براعة الممدوح في إصابة الهدف ، هذه البراعة التي اكتسبها من تكرار تجاربه وخبرته بمواطن الإصابة .

أما " قد " جاءت في مختتم الشطر الأول بحركتها الساكنة ، لتصنع نوعاً من الانتظار المؤقت والمشوّق لنتيجة إصداره الرماح ، وهي تجسد أيضا من خلال جرسها الصوتي . المتمثل في " قلقلة الدال " ـ صوت الرمح وهو يصيب الهدف ؛ فعندما يقول "

---

١) أبو العلاء : " شرح ديوان المتنبي " ص ٢٥ .

وقد"بشكل مفاجئ في البيت يوحي كأن رمحاً سريعا قد أصاب هدفه ؛ فتوقَّف فجأة بتوقُّف الدال الساكنة ذات القلقلة التي تفيد تردد صوت الرمح عند اصطدامه بقلب الهدف

و في الترتيب العام للبيت بين الأبيات كان الأوْلى أن يؤخر هذا البيت ، فيأتي به بعد قوله "خير قريش أبا " والذي بعده " أطعنها بالقناة " ؛ ذلك لأن البيت الذي يقول فيه " مرتميات بنا " يستوجب أن يكون بعده في المعنى قوله " له أيادٍ إلىَ سابقة " . فالأرض التي أوصلته إلى الممدوح إنما أنما أوصلته لينعم بعطائه الذي يعوضه فقد محبوبته .

* * * * * * * * * * * *

لَهُ أَيـادٍ إِلَيَّ سـابِقَةٌ

أُ عَدُّ مِنـها وَلا أُعَدِّدُها

تقديم " له " يتوازن مع تقدم صاحبها ، بما يمنح و بما يعطي ، أما " أ يادٍ " فقد جاءت نكرة إعلاء من قدرها ، فتصبح النتيجة " لا أعدّدها " نتيجة منطقيه . و جاء قوله : " له أياد" مقدما على "إلىّ " تجسيداً لفضل الممدوح .

أما " إلىّ " في مجيئها قبل " سابقة " ، فهي تتوازن مع كون النعمة تصل بدون مُطْل أو تأخير . و "إليّ " في مجيئها بين " له أياد " و " سابقة فتدل على أن الشاعر محاط بنعم الممدوح من كل جهة ، و نتيجة لهذه الإحاطة جاء قول الشاعر " أُعد منها " . وجاء الفعل " أُعدّ " مبنيا للمجهول لكون الشاعر مُغطّى بأيادي الممدوح .

كما أن بنية الفعل " أُعدّ " - والذي يشير به الشاعر إلى نفسه - جاءت أقل في البنية من الفعل " أُعدّدها " - الذي يشير به إلى نعم الممدوح . هذا التفوق في البنية جسّد كون الشاعر واحدا في مقابل مجموع نعم الممدوح ، دعّم ذلك بحركة الدال المتكررة في

"أعددها"، هذا بالإضافة إلى الحركة المنطلقة للهاء مع الألف ، و إلتي تفتح المجال لنعم أخرى كثيرة ، و هو ما يتوازن مع النفي بـ "لا " و التي تدل على عجز الشاعر عن عد هذه النعم

* * * * * * * * * * * *

يُعطي فَلا مَطلَة يُكَدِّرُها

بِهـا وَلا مَنّة يُنَكِّدُها

جاءت " فلا " لتفصل الفعل يعطي عن بقية أجزاء البيت التي ورد فيها ذكر المطل و المنّ ، فعطاء الممدوح بعيد عن المطل لفظاً و معنى .

" فلا مطلة يكدرها بها " ، الأصل في الكلام ،" فلا مطلة بها تكدرها " ، و هنا يقع اللبس في صياغة الشاعر حيث يشوبها بعض التداخل ، ولكن ربما أفاد هذا اللبس من جهة أخرى ، فكأن الشاعر أبعد الشائبة اللفظية - المتمثلة في "بها " - عن موضعها الأصلي ليجسد كون العطاء غير "مُكدّر" أو مشوب بالمطل .

و إسناد الفعل في "يكدرها " و "ينكدها " إلى "المطل" و "المن" لا إلى الممدوح يتوازن مع كون الممدوح لا يتصف بمثل هذه الصفات التي تعكر صفو عطاياه .

* * * * * * * * * * * *

خَيرُ قُرَيشٍ أَباً وَأَمـجَدُها

أَكثَرُها نـائِلاً وَأَجوَدُها

أَطعَنُها بِالقَناةِ أَضرَبُها

بِالسَيفِ جَحجاحُها مُسَوَّدُها

أَفرَسُـها فارِساً وَأَطوَلُها

باعاً وَمِغوارُها وَ سَيِّدُها

الشاعر في حالة تَغَنٍّ بالممدوح ، فجاء التصريح في "أمجدها ، أجودها " متوازنا مع حالة التغنّي .

إلا أن بنية الأبيات الثلاثة تأتى مفككة ، إذ تقبل أن يحل بعضها محل البعض الآخر وتقبل أن تُرفع بعض الصفات ليوضع من الصفات الأخرى ما كان في وزنها . ربما يكون سبب هذا التفكك إندفاع الشاعر في سوق كل صفات الشرف والمجد والشجاعة إلى الممدوح .

* * * * * * * * * * * *

تاجُ لُـؤَيِّ بنِ غالِبٍ وَبِهِ

سَما لَها فَرعُها وَمَحتِدُها

شَمسُ ضُحاها هِلالُ لَيلَتِها

دُرُّ تَقاصيرِها زَبَرجَدُها

يأتي البيت الأول من هذين البيتين في بنية متماسكة ، إلا أن اللغة الشعرية مفقودة فيه ، كما فُقدت في الأبيات السابقة .

ويتوازن قوله "تاج" مع قوله "سما" ، إذ إن كليهما مرتفع في منزلته ، هذا بالإضافة إلى التوازن الناتج عن المقابلة بين "فرعها" و "محتدها" . أما في البيت الثاني فالتوازن يكمن في التوافق بين "شمس الضحى" و"الهلال" ؛ إذ كلاهما يعبّر عن بداية كل أمر ، فهما يتوازنان مع ما ذكره أبو العلاء عن الممدوح إذ يشير إلى أن فيهما "دلالة على حداثة سن الممدوح ."[1] وكذلك تأتي بنية هذا البيت مفككة كما جاء غيره من الأبيات السابقة عليه .

* * * * * * * * * * * *

١) أبو العلاء ، " شرح ديوان المتنبي " ، ص ٢٨ .

يا لَيتَ بي ضَربَةً أُتيحَ لَها

كَما أُتيحَت لَهُ مُحَمَّدُها

أَثَّرَ فيها وَ في الحَديدِ وَما

أَثَّرَ في وَجهِهِ مُهَنَّدُها

فَاغْتَبَطَت إِذ رَأَت تَزَيُّنَها

بِمِثلِهِ وَالجِراحُ تَحسُدُها

بعد أن يذكر الشاعر صفات ممدوحه ، يصرخ بالدعاء "يا" وهي صرخة إعجاب تتوازن مع ما سبق وأن ساقه الشاعر من الصفات .

وتقديم "بي" يتوازن مع كون الشاعر يتمنّى أن تسبق إليه هذه الضربة قبل أن تصل إلى الممدوح . وجاءت لفظة " ضربة " نكرة لإعلاء شأنها إذ هي كما يقول أبو العلاء "أصابت الممدوح فى غزو الكفار" . (١)

ويقابل الشاعر بين " أتيح لها" و " أتيحت له" ، وفي شرحه يقول أبو العلاء : لفظ الإتاحة تنبيها على أنها اتفاقا وفجاءة ."(٢) أي أن هناك توازناً بين موقف " الضربة" وموقف "الممدوح" في رغبة كل منهما الوصول الأخر.

وتقدير الكلام فى البيت " أتيح لها محمدها كما أتيحت له " ، فتأخير "محمدها " أخل بتوازن البينة بما يوقع اللبس . والتصاق الضمير بالاسم قوله "محمدها " يتوازن مع وجود الاتفاق المسبق بين " الضربة " وبين الممدوح . كما يدل ذلك على أن هذا الشرف يخُصّ الممدوح وحده دون غيره ، وهو ما يتوازن مع التمنّى بـ" ياليت " والتي تفيد الامتناع

١) أبو العلاء ، " شرح ديوان المتنبي ".
٢) نفسه ، ص ٢٩ .

إن هذا الاتفاق الضمني في " أتيح " و "أتيحت " جعل الضربة تتواطأ مع الممدوح فكان تأثيرها فيها أبلغ من تأثيرها فيه ، بالرغم من صدورها من "حديد" ، وليس أي "حديد " و إنما هو "مهنّد " . و تأتي "ما " في منطقة فارقه بين الشطرين لتُنبِّه إلى أن ما سيأتي بعدها منفيا .

و تتدرج المعاني تدرجا متوازنا إذ بدأ بالتعبير عن الضربة بالضمير في قوله "فيها" ثم جسد الضمير في قوله "الحديد" ، ثم جسّد "الحديد" في قوله " مهندها " ، والهاء تعود على الضربة لتخلق تواصلا بين أول القصيدة و آخرها .

توازن أخر بين "فيها" ، و"في وجهه" ، فأثر الممدوح كان في "ذات الضربة" ، بينما ضعف أثرها إذ أصابت وجهه فقط ، بل و إصابتها لوجه الممدوح جعل لها أثرا عكسيا وهو أثر الشرف و الشجاعة .

و بما أن هناك اتفاقا ضمنيا بين الضربة و الممدوح على ترك علامة الشجاعة و الشرف على وجهه ، فقد حُصّت بهذا المكان الذي يراه الجميع ، ولذا فقد " اغتبطت " لكونها شرفت بوجه الممدوح ، و هو ما جعلها موضع حسد من سائر الجراح التي أصابته في غير وجهه .

و قال "بمثله" ليشير إلى أن غبطة "الضربة " لم يكن لمجرد وجودها في الوجه فقط ولكن لأنها أصابت كيانا متكاملا من الشرف و لا سيما أنها أصابت الوجه .

و قابل الشاعر بين "اغتبطت" و "تحسدها" ليقيم توازنا بالمفارقة النابعة من موقف الضربة وموقف الجراح .

* * * * * * * * * * * * *

وَ أَيقَنَ الناسُ أَنَّ زارِعَها

بِالمَكرِ في قَلبِهِ سَيَحصِدُها

أَصبَحَ حُسّادُهُ وَ أَنفُسُهُم

يُحدِرُها خَوفُهُ وَيُصعِدُها

ينتقل الشاعر إلى مصدر الضربة ، فإذا كانت الضربة فرحة بتوجيهها إلى رأس الممدوح ، فإن صاحبها كان بمكر، يريد غير ذلك ، ولذا جاء التوازن بين "زراعها" و"سيحصدها" ، وجاء المكر بينهما كمبرر في كون الضربة رُدَّت إلى صاحبها .

ولم يذكر المكان الذي أصابه زَرعها ليدل على عدم تأثيرها فى الممدوح ، بينما ذكر المكان الذي سيحصدها فيه العدو وهو "في قلبه" ، للتأكيد على إصابتها إياه . وقوله "في قلبه" يتوازن مع ما سبق وأن ذكره الشاعر في الأبيات السابقة على هذا البيت ، والتي يصف فيها شجاعة الممدوح ودقة إصابتها للهدف ، من ذلك قوله " في القلوب موردها " "أطعنها بالقناة"، "أضرَبها بالسيف"، ولذا فمن الطبيعي أن تكون الضربة مردودة في قلب من قصد بها الممدوح ، كما أنه خَصّ رأس الممدوح بالضربة لتصبح علامة شرف ، بينما خَصّ قلب عدوه لتكون سبب في موته والقضاء عليه. وقوله "الناس" فيه تعميم للقضية إذ يشهد الناس جميعاً أعداءً وأصدقاءً على شجاعة الممدوح .

والنتيجة الطبيعية لشجاعة الممدوح ودقة إصابته للهدف ، وانقلاب الضربة الموجهة إليه إلى أعدائه ، وتزيين الضربة لجبينه ، أن يكون كل ذلك من دواعي حسدهم وقال "حساده " كما قال " الناس " ليدل على أن الجميع يحسده .

وكان في البيت الأول قد ذكر "الناس" / "زُرعها" كما ذكر بعد "حساده" "خوف من يخاف" ؛ ليختص أعداءه بالخوف كما خصهم بالضربة ، والمقابلة بين "زُرعها" و"سيحصدها" تتوازن مع النتيجة "يحدرها" ، و"يصعدها" .

كذلك كما فرّق بين "زُرعها" و" سيحصدها" بقوله "بالمكر" ، فرّق بين "يحدرها" و"يصعدها" بقوله "خوفه" . كما يلاحظ أن الشاعر في أبياته التي تكلم فيها عن نفسه ذكر أن له عاذلين في شوقه ومحبته ؛ ذلك الشوق الذي يتوزع في نفس الشاعر بين محبوبته التي فارقته ورحلت والممدوح الذي يبتغي فيه الشاعر العِوض عن هذا الفراق .

أما في الأبيات التي تكلم فيها عن الممدوح فقد ذكر أن له حُسادا على المكانة التي حازها ذلك الممدوح ، وهنا يظهر توازن لفظي حيث إن مادة "عزل" تتوازن مع كون الحالة حالة عشق . بينما تتوازن مادة حسد مع كون الكلام يدور عن شخص له تلك المكانة وهذه الرفعة في الصفات والأفعال . ومن ثم فإن القصيدة تتوازن في معناها العام حيث يصبح كلا المادح والممدوح في دائرة واحدة ؛ فالمادح يحتاج ما يعوضه عن من فارقهم ، والممدوح يحتاج لإخلاص المادح ووفائه ، وهو ما يؤدي إلى انحسار شر العاذلين والحاسدين عنهما .

****

تَبكي عَلى الأَنصُلِ الغُمودِ إِذا

أَندَرَهـا أَنَّهُ يُجَرِّدُها

لِعِلمِها أَنَّها تَصـيرُ دَماً

وَأَنَّهُ في الرِقـابِ يُغمِدُها

يوازن الشاعر بين "الغمود" و"يجرّدها"، وبين "يجردها" و "يغمدها" ، وهو توازن يتفق مع التسلسل الطبيعي للحدث ، فتأتي كلمة "يجردها" بين "الغمود"

و"يغمدها" متفقة مع كون " الأنصل " ستفارق " الغمود " ، كما وازن الشاعر قبلها في "الرماح " و " أيادٍ" . لتدل على شجاعة الممدوح ؛إذ تتوالى ضرباته و طعناته لعدوه ، و هو يبرر وصف الشاعر لممدوحه بأنه " أطعنها بالقناة " ، و " أضربها بالسيف "، و " أفرسها " .

و هو يستخدم الاسم في قوله " الغمود " في مقابل الفعل في " يغمدها " ليدل على تحولها من جمود الاسمية إلى حركية الفعل المضارع . كذلك ليدل على مفارقة الأنصل لمواطنها الأصلي المتمثل في الاسم ، و هو ما يبرر قوله " تبكي "، و يؤكد هذا الفراق بقوله "تصير دماً " إذ لن تعود النصل إلى صورتها الأولى ، ومن ثم لن تعود إلى غمودها مرة أخرى و هو ما يدعم كون الغمود تبكي على النصل إذ الفراق مطلق ، وهو ما يتوازن مع كون الضربة في الرقاب ، و هو ما يؤدي إلى مفارقة العدو لحياته بسببها ، و لأن الممدوح "أضربها بالسيف "، و " أطعنها بالقناة " ، فتتوالى ضرباته إلى أن تصير الأنصل نفسها دماً .

* * * * * * * * * * * *

أَطلَقَها فَالعَدُوُّ مِن جَـزَعٍ

يَذُمُّها وَالصَديقُ يَحمَدُها

توازن بين "العدوّ" و "الصديق" ، و بين "يذمها " و "تحمدها " ، و قدّم ذِكر "العدو" على ذكر "الصديق" ليدلل على يقين العدو بأن ضربة الممدوح ستصيبه ، و لذا فجزعة أسبق من مدْح الصديق . و جاء تأخير "يحمدها" لأن الحمد يأتي كنتيجة لإصابة الضربة .

و قرَن بين "أطلقها" و "العدو" بالفاء لتجسّد عملية " الإطلاق " التي تتسم بالسرعة و لذا فهي تصيب العدو مباشرة ، و هكذا انتفى الحاجز اللفظي كما انتفى الحاجز المعنوي .

* * * * * * * * * * * *

تَنقَدِحُ النارُ مِن مَضارِبِها

وَصَبُّ ماءِ الرِقابِ يُخمِدُها

جاءت " النار" لتجسّد حال حُسّاده ، فالنار التي انطلقت بانطلاق الرماح أثارت حسد عدوّه ، و أشعلت النار في قلوبهم و صدورهم . و يأتي الفعل " تنقدح " متوازناً مع السرعة المتمثلة في معنى " أطلقها " .

و تحديد مكان إصابتها "في الرقاب يغمدها " إذ هي موضع الفصل بين الرأس و الجسد ، و هو ما يشير إلى النهاية المحتومة للعدو ، يجعل النتيجة المتمثلة في "يخمدها" منطقية ؛ إذ أدّت نار الإطلاق دورها ، و بلغت مرادها ، و جسّد قمة هذا الدور في قوله "وصبّ ماء الرقاب " .

* * * * * * * * * * * *

إذا أَضَلَّ الهُمامُ مُهجَتَهُ

يَوماً فَأَطرافُهُنَّ تَنشُدُها

إن انسياب الدماء على طريقة الماء ، و تفرقها على أرض المعركة ، يؤدي إلى نتيجة حتمية و هي " أضل الهمام مهجته " ، فإذا ما أراد العثور عليها فسوف يجدها معلقه بأطراف سيوف الممدوح ، و هو ما يتوازن مع كون هذه الأطراف تنقدح النار منها ، والنار في هذه البيئة وسيلة اهتداء .

* * * * * * * * * * * *

قَد أَجمَعَت هَذِهِ الخَليقَةُ لي

أَنَّكَ يا اِبنَ النَبِيِّ أَوحَدُها

وَ أَنكَ بِالأَمسِ كُنتَ مُحتَلِماً

شَيخَ مَعَدٍّ وَ أَنتَ أَمرَدُها

يقرر الشاعر هنا ما كان قرره من قبل ، فقوله يا " ابن النبي" متوازن مع قوله السابق "خير قريش أبا" وقوله "أوحدها" يؤكد على قوله "مرتميات بنا" ؛ فهو المقصد الأوحد في نظر الشاعر. وبنى الشاعر رأيه بأنه "أوحدها" على ما قدمه من صفات الشجاعة والكرم والنسب الشريف . وقوله "أجمعت" يتوازن مع ذكره الضدّين من قَبْل " العدو" "الصديق" .

أما وصفه له بـ " شيخ " بالرغم من حداثة سِنّه إذ هو "محتلماً" و " أمردها " يتوازن مع وصف الشاعر السابق للممدوح بأنه " شمس ضحاها " و " هلال ليلتها " .

وهو ما يؤدي إلى توازن جزئي في القصيدة على مستوى المقطع الذي خصصه الشاعر للممدوح ، فكما توازنت القصيدة أولها بآخرها ، كذلك توازنت المقاطع المكونة لهذه القصيدة ، ولذا فهو يُعاود من جديد وصف الممدوح بصفات كان قد مدحه بها في أبيات سابقة ؛ فهو يقول في الأبيات التالية :

فَكَم وَ كَم نِعمَةٍ مُجَلِّلَةٍ

رَبَّيتَها كانَ مِنكَ مَولِدُها

وَكَم وَ كَم حاجَةٍ سَمَحتَ بِها

أَقرَبُ مِنّي إِلَيَّ مَوعِدُها

وَمَكرُماتٍ مَشَت عَلى قَدَمِ الـ

بِرِّ إِلى مَنزِلي تُرَدِّدُها

فقوله " كم وكم " وتكرار هذه الصيغة مدعمة بقوله "مكرمات" و "ترددها" يتوازن مع قوله الأول "له أياد" .

وقوله "مشت على قدم " كأنه يشير به إلى كونه جاء ماشياً إلى الممدوح ، وعندما وصل إليه وصار الشاعر من نعم الممدوح ، فكأن مشْي الشاعر هو مشْي إلى مكرمات الممدوح، التي كان الشاعر قد قال عنها وعن نفسه " أُعدّ منها " .

* * * * * * * * * * * *

أَقَرَّ جِلدي بِها عَلَيَّ فَلا

أَقدِرُ حَتّى المَماتِ أَجحَدُها

وكون الشاعر يُعَدّ من نعم الممدوح و مكرماته ، تلك النعم التي غطّته كما يُغطِّي الجلدُ الجسد ، لذا صار الجلد هو موضع الإقرار بها ؛ إذ تلتصق النعم بالشاعر التصاق الجلد بالجسد . و هنا يستبدل الشاعر التصاقاً بالتصاق ؛ ففي أبياته الأولى التصقت يده بالكبد المحترقة أو على حد تعبيره " فوق خلبها يدها " ، والهاء في " يدها " عائدة على الكبد إذ صارت اليد جزء منها . استبدل الشاعر هذا الالتصاق المؤلم بالتصاق النعم بجلده ، و هو الهدف الذي كان الشاعر يرمي إليه ، فكان في الممدوح العِوض عن المحبوبة الراحلة، وكانت نعمه عوضاً عن العذاب و التعب اللذين عانى منهما الشاعر.

و جاء قوله " بها " بعد الجلد مباشرة ليؤكد على هذا الالتصاق ، كذلك "الياء" في "جلدي " ، كلها أمور تشير إلى أن الممدوح يحيط الشاعر بمكرماته و نعمه .

وكما أن الجلد جزء من جسد الشاعر لا يفارقه حتى موته ، كذلك نعم الممدوح تصحبه صحبة الجلد للجسد ؛ ولهذا قال " فلا أقدر حتى الممات أجحدها " . وجاءت " فلا " في نهاية الشطر لتجسد عدم القدرة على الجحود بشكل مطلق ، وكذلك مجيء الفعل "أجحدها " بدون "أنْ" . وهي الصورة المُقدَّرة في الأصل . ليشكل التصاقاً لفظياً بين " عدم القدرة " و " الجحود " يتوازن أيضاً مع التصاق الجلد بالجسد .

* * * * * * * * * * * *

فَعُد بِها لا عَدِمتُها أَبَداً

خَيرُ صِلاتِ الكَريمِ أَعوَدُها

يأتي خطابه للممدوح ـ قبل دعائه لنفسه ، ليجسد و يؤكد ما كان قد أقرّ به من قبل و هو أن المبادرة دائماً إنما تكون من الممدوح ؛ الذي هو أهل لصفات الكرم والعطاء .

كما يتواصل البيت الأول مع البيت الأخير من خلال قوله " فَعُد " ؛ ذلك لأن طلب الشاعر من الممدوح في أن يصله ربما يعوضه عن محبوبته التي تركته و رحلت فيأتي قوله "فَعُد " متوازنا مع قوله " بان عنك حُرّدها " من خلال المقابلة .

و هو ما يجعل القصيدة قابلة لأن يكون الإنشاد متصلاً بها ، فكأنها دائرة نصية كبرى يلتقي أولها بآخرها .

* * * * * * * * * * * * *

من خلال هذا النص يمكن القول بأن الشعر غير المقيد بحدث يعتمد على توازنات فنية في النص ذاته . و قد استطاع المتنبي من خلاله أن يقدم ما يمكن أن يطلق عليه "النموذج " ؛ حيث جاء النص متوازنا ـ إلا في مواضع قليلة ـ على مستوى البيت المفرد ؛ وذلك من خلال وضع الألفاظ في سياقها الموصل للمعنى .

كذلك من خلال تعامل المتنبي مع التركيب ببراعة كبيرة استطاع من خلالها أن يجسد المعاني في صورة حسية لا تعتمد على الفهم الذهني فقط ، و إنما جاءت التركيب و التي توزعت فيها الألفاظ بصورة مخصوصة لتعبر عن المعنى شكليا ، و ذلك من خلال براعة المتنبي في اختيار الفظة المفردة ، و توزيعها داخل التركيب تقديما وتأخيرا ، بل وحذفاً .

كذلك جاء النص متوازنا مع ثقافة المتنبي ، خاصةً ثقافته الفلسفية التي أسهمت في تقديم النص بصورة عميقة . و هو ما يعكس ـ بدوره ـ ثقافة العصر و يتوازن معها .

كما قدم النص صفات من شخصية المتنبي و توجّهاته ؛ و ذلك من خلال توازنه مع شخصية المتنبي الطامحة ، ذلك الطموح الذي جعل شعر المتنبي يُقدم صورا من حياته السياسية و الاجتماعية ، و الصراعات التي خاضها عبْر حياته ؛ تلك الصراعات التي تُعد جزءا من صراعات العصر الذي عاش فيه ، و التقلبات التي جعلت منه شخصية مثيرة للجدل ، و جعلت من شعره مادة للنقد و الدراسة .

و لذا يمكن القول بأن شعر المتنبي يُعد نموذجا للتوازن في بنية الشعر العربي عامة و الشعر في العصر العباسي خاصة .

الخاتمة

الخاتمة

وبعد .....

فقد تناولت هذه الدراسة عملية إبداع النص الشعري في مستوياتها كلها من خلال مفهوم التوازن .

فقد كشفت أن مفهوم التوازن هو المفهوم الأعم والأشمل الذي يمكنه من خلاله وصف جميع جوانب عملية إبداع النص الشعري ، إذ تداخلت المفاهيم الأخري فيما بينها .

حيث تعامل النقاد مع الأصل اللغوي لهذه المفاهيم ، وأن كان اصطلاح فقد اقتصر هذا الاصطلاح على جانب واحد من جوانب عملية إبداع النص الشعري ، ولذا جاءت هذه المفاهيم في اتجاهات شتي .

وجاء مفهوم التوازن ليجمعها كلها في إطار واحد هدفه تناول النص الشعري بصورة متكاملة .

كما بينت الدراسة أن المبدع لا يشرع في الكتابة إلا أن يصل إلى حالة من التوازن التي تمكنه من ذلك ، وكشفت أيضاً عن أن المبدع يتمتع بذاكرة تختلف عن ذاكرة الرجل العادي ، تلك الذاكرة التي أطلق عليها الباحث (الذاكرة الإبداعية) ؛ وهي الذاكرة التي تحول مفردات الحياة وكذلك المفردات الثقافية والأحداث التي تمر بالمبدع إلى عناصر إبداعية ، ومن ثم يأتي نص المبدع متوازناً مع حالته النفسية ورؤيته وثقافته ، بل وظروف المجتمع الذي يعيش فيه .

ونخضع المبدع في صياغة ذلك كله لنوعين من المحركات الإبداعية ، أولهما : أطلق عليها الباحث (محركات الفطرة) ، ثانيهما : فقد أطلق عليها (محركات الخبرة) ويتحالف كلاهما ليصل إلى نص يمكن أن يطلق عليه أنه (متوازن) .

وقدم الباحث بناءً على ذلك تعديلاً على ما أسماه اليوت (المعادل الموضوعي) حيث أطلق عليها (المجال الموضوعي المعادل) فكرة المجال تسمح بتفاوت هذه المحركات بين مبدع وأخر في تعامله مع النص الشعري ، أو في توازن النص مع فكرة المبدع وحالته أثناء كتابة النص .

وتوصلت هذه الدراسة إلى أن المتلقي يؤدي النص أداءً يتوازن مع أداء المبدع له وقد أطلق الباحث على هذه العملية (الأداء النص المرتد) وقد بينت الدراسة أن هذا الأداء المرتد يخضع لاشترُطات معينة ، وعلى قدر توافر هذه الاشترُطات يقوي هذا الأداء أو يصف تبعاً للحالة التي عليها المتلقي أثناء عملية التلقي .

كما حددت الدراسة أسلوب التعامل المتخصص مع النص الشعري في مجالات وتختلف هذه المجالات باختلاف وجهة صاحبها ، ومن هنا فإن ذلك يعني أن كل النصوص الشعرية تحظي بقدر من الاهتمام والدراسة والتناول ، حتى وإن اختلفت القيمة الفنية لهذه النصوص .

كما تبين من خلال هذه الدراسة أن هناك نوعين من النصوص الشعرية ، ومن ثم نوعية من التوازن النصي ، إذ يختلف توازن النص الشعري المقيد بخبر عن النص الشعري غير المقيد بخبر ، إذ كشفت الدراسة كلاً النوعية يختلف في القيم التوازنية عن الأخر .

هذا ويوصي الباحث بأن يتم تعميم مفهوم التوازن على كافة الدراسات الأدبية وكذلك دراسات القرآن الكريم ، حيث إن هذه الفنون اللغوية يعتمد على توازنات خاصة ومن ثم يمكن من خلال مفهوم التوازن وصف الأبعاد والزوايا المختلفة التي تحكم كل منه .

المراجع والمصادر

المراجع و المصادر

أولاً : المراجع و المصادر العربية

(أ)

١- الآمدي / أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى :

- " الموازنة بين أبي تمام والبحتري " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٢ - ابن الأثير / ضياء الدين :

- " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .
- " الوشي المرقوم في حل المنظوم " ، تحقيق : يحيى عبد العظيم ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر ١٢١ - ٢٠٠٤م) .

٣- دكتور إحسان عباس :

- " تاريخ النقد الأدبي عند العرب " ، (بيروت - دار الثقافة - الطبعة الثالثة - ١٩٨١ م) .

٤- دكتور أحمد جميل شامي :

- " معجم حروف المعاني " ، (بيروت - مؤسسة عز الدين - الطبعة الأولى - ١٤١٣هـ ١٩٩٢م) .

٥ - إسماعيل الملحم :

- " التجربة الإبداعية / دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع " ، (دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٣م) .

٦- ابن أبي الأصبع :

- " تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٧- الأنباري ، أبو بكر :

- " شرح القصائد السبع الطوال " ، تحقيق : بركات يوسف هبود ، (بيروت - المكتبة العصرية -١٤٢٤ هـ ، ٢٠٠٤م)

(ب)

٨- دكتور بدوي طبانة :

- " قدامة بن جعفر والنقد الأدبي " ، (القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثالثة - ١٣٨٩هـ ، ١٩٦٩م) .

٩- بن بسام / أبو الحسن علي :

- " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " ، تحقيق : دكتور لطفي عبد البديع ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥م) .

(ت)

١٠- تميم بن المعز لدين الله الفاطمي :

- " ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي " ، تقديم : دكتور إبراهيم الدسوقي جاد الرب، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر ٨٤ - ٢٠٠٢م)

١١- التنوخي / أبو يعلي عبد الباقي بن عبد الله :

- " القوافي " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

١٢- التنيسي / أبو محمد الحسن بن على بن وكيع :

- " المنصف في نقد الشعر و بيان سرقات المتنبي و مشكل شعره " ، تحقيق : دكتور محمد رضوان الداية ، (دمشق - دار قتيبة - ١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢م) .

١٣- التوحيدي / أبو حيان :

- " البصائر والذخائر "، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

(ث)

١٤- الثعالبي / أبو منصور :

- " الإعجاز والإيجاز "،(أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

١٥- دكتور جابر عصفور :

- " قراءة النقد الأدبي " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الأعمال الفكرية - ٢٠٠٢م) .
- " مفهوم الشعر / دراسة في التراث النقدي " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الخامسة ، ١٩٩٥م) .

١٦- الجاحظ / أبو عثمان عمرو بن بحر :

- " البيان والتبيين " ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر ، ٢٠٠٣م) .
- " الحيوان " ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر - ٢٠٠٢م) .
- " الرسائل الأدبية " ، شرح : الدكتور علي أبو ملحم ، (بيروت - دار ومكتبة الهلال - الطبعة الأولى - ١٩٨٧م) .

١٧- دكتور جاسر خليل أبو صفية :

- " ابن الرومي ناقداً " ، (الكويت - جامعة الكويت - مجلس النشر العلمي - حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الثانية والعشرون - ١٤٢٣هـ ، ٢٠٠٢م) .

١٨- ابن جبله / علي :

- " شعر علي بن جبلة " ، تحقيق : دكتور حسين عطوان ، (القاهرة - دار المعارف - سلسلة ذخائر العرب - الطبعة الثالثة - ١٩٨٢م) .

١٩- الجرجاني / عبد القاهر :

- " دلائل الإعجاز " ، شرح : محمود محمد شاكر ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب- سلسلة الأعمال الفكرية - ٢٠٠٠م) .

٢٠- الجرجاني / علي بن محمد السيد الشريف :

- "كتاب التعريفات" ، تحقيق : دكتور عبد المنعم الحفنى ، (القاهرة - دار الرشيد - ١٩٩١م) .

٢١- دكتور جميل عبد المجيد :

- " البلاغة والاتصال " ، (القاهرة - دار غريب - ٢٠٠٠م) .

(ح)

٢٢- حاتم الصكر :

- " ترويض النص " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب- سلسلة دراسات أدبية - ١٩٩٨م) .

٢٣- دكتور حامد حفني داود :

- " تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول / من سنة ١٣٢هـ إلى سنة ٣٣٤هـ " (القاهرة - الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية - ١٩٧٧م) .

٢٤- حسان بن ثابت :

- " شعر حسان بن ثاب " .(أبو ظبي- المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية -٢٠٠٣م)

٢٥- دكتور حسن أحمد عيسى :

- " الإبداع في الفن والعلم " . (الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - ١٩٧٩م) .

٢٦- دكتور حسن البنداري :

- " قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم " . (القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٩م) .

٢٧- دكتور حسن جمعة :

- " في جمالية الكلمة / دراسة جمالية بلاغية نقدية " . (دمشق- منشورات اتحاد الكتاب العرب - ٢٠٠٢م) .

٢٨- دكتور حسني عبد الجليل :

- " موسيقى الشعر العربي / دراسة فنية وعروضية " . (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩م) .

٢٩- الحميري / نشوان :

- " الحور العين " . (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

(د)

٣٠- ابن دريد / أبو بكر محمد بن الحسن :

- " كتاب جمهرة اللغة " ، تحقيق : الدكتور رمزي منير البعلبكي ، (بيروت - دار العلم للملايين - ١٩٨٧م) .

٣١- أبو دلامة :

- " ديوان أبى دلامة " تحقيق : الدكتور إميل بديع يعقوب ، (بيروت - دار الجبل - الطبعة الأولى - ١٤١٤هـ ، ١٩٩٤م) .

(ر)

٣٢- دكتور رشاد رشدي :

- " ما هو الأدب " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الأعمال الفكرية - ١٩٩٨م) .

٣٣- ابن رشد :

- " تلخيص كتاب الشعر " ، تحقيق : دكتور تشارلس بتروث ، دكتور أحمد عبد المجيد هريدى ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧م) .
- " تلخيص كتاب العبارة " ، تحقيق : دكتور محمود قاسم ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨١م) .

٣٤- ابن الرومي :

- " ديوان ابن الرومي " ، تحقيق : الدكتور حسين نصار ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة من عيون التراث - ٢٠٠٤م) .

(ز)

٣٥- دكتور زكريا إبراهيم :

- " الفنان والإنسان " ، (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٢م) .

٣٦- الزمخشري :

- " أساس البلاغة " ، تحقيق دكتور محمود فهمي حجازي ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر- ٢٠٠٣م) .

(س)

٣٧- سامي إسماعيل :

- " علم الجمال الأدبي عند رومان انجاردن " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ١٩٩٨م) .

٣٨- سامي خشبة :

- " مصطلحات فكرية " ، (القاهرة - المكتبة الأكاديمية - ١٩٩٤م) .

٣٩- ابن سعيد الأندلسي :

- " المُغْرِب في حلى المَغرب " ، تحقيق : دكتور شوقي ضيف ، دكتور زكي محمد حسن دكتور سيدة كاشف ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر - ٢٠٠٣م) .

٤٠- دكتور السعيد الباز :

- " دراسات في النقد الأدبي " ، (القاهرة - دار الثقافة العربية - ١٩٨٩م) .

٤١- دكتور السعيد الورقي :

- " في الأدب والنقد الأدبي " ، (الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٩م) .

٤٢- السكاكي :

- " مفتاح العلوم " ، (القاهرة - مطبعة مصطفى البابي الحلبي - الطبعة الثانية - ١٩٩٠م) .

٤٣- دكتور سمير حجازي :

- " قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر "،(القاهرة - مكتبة مدبولي - ١٩٩٠م)

٤٤- دكتور سمير سرحان :

- " النقد الموضوعي " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠م) .

٤٥- ابن سناء الملك :

- " ديوان ابن سناء الملك " ، تحقيق : دكتور عوض الغباري ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٣م) .

٤٦- السيد أحمد الهاشمي :

- " جواهر البلاغة " ، (بيروت - دار الكتب العلمية - الطبعة السادسة - د . ت) .

٤٧- ابن سيده / أبو الحسن علي :

- " شرح مشكل شعر المتنبي " ، تحقيق : دكتور محمد رضوان الداية ، (دمشق - دار المأمون للتراث - ١٣٩٥هـ -١٩٧٥م) .

٤٨- السيوطي :

- "الازدهار في ما عقده الشعراء من الأحاديث والأخبار"، (أبو ظبي - المجمع الثقافي- الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

(ش)

٤٩- الشابي / أبو القاسم :

- " الخيال الشعري عند العرب " ، (تونس - الشركة القومية للنشر والتوزيع - ١٩٦١م) .

٥٠- الدكتور شاكر عبد الحميد :

- " التفضيل الجمالي " ، (الكويت - المجلس الوطني للثقافة للفنون والآداب - عالم المعرفة - ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م) .

٥١- الشكعة / دكتور مصطفى :

- " رحلة الشعر " ، (القاهرة - الدار المصرية اللبنانية - الطبعة الأولى - ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م) .

٥٢- دكتور شوقي ضيف :

- " الشعر وطوابعه الشعرية " ، (القاهرة - دار المعارف - مكتبة الدراسات الأدبية - الطبعة الثانية - ١٩٨٤م) .
- " العصر العباسي الأول " ، (القاهرة - دار المعارف - سلسلة تاريخ الأدب العربي - الطبعة الرابعة عشرة - ١٩٩٦م) .

(ص)

٥٣- الصفدي / صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله :

- " أعيان العصر وأعوان النصر " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٥٤- دكتور صفوت الخطيب :

- " معيار الذات في النقد العربي القديم " ، (المنيا - دار حراء للنشر و التوزيع - الطبعة الأولى - ٢٠٠٠م) .

٥٥- دكتور صلاح رزق :

- " أدبية النص /محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي " ،(دار غريب - القاهرة - ٢٠٠٢م) .

٥٦- الصولي / أبو بكر محمد بن يحيى :

- " أخبار أبي تمام " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .
- " الأوراق " ، تحقيق : ج . هيورث . دن " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر - ٢٠٠٤م) .

(ط)

٥٧- ابن طباطبا / محمد بن أحمد :

- " عيار الشعر "، تحقيق : دكتور طه الحاجري ، دكتور محمد زغلول سلام ، (القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - ١٩٥٦م) .

(ع)

٥٨- دكتور عبد اللاه محروص :

- " التجربة الشعرية عند المتلقي " : (القاهرة - مطبعة الأمانة - ١٤٠٨هـ ، ١٩٨٨م)

٥٩- دكتور عبد الله عويضة :

- " ماهية الجمال والفن " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة المكتبة الثقافية -١٩٨٨م) .

٦٠- دكتور عبد الحكيم بلبع :

- " بين الأدب والنقد " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥م) .

٦١- دكتور عبد الحكيم راضي :

- " النقد والتجديد في الشعر العباسي " ، (القاهرة - دار المعارف - سلسلة كتابك - ١٩٧٨م) .

٦٢- دكتور عبد الجليل هنوش :

- " ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر " ، (الكويت - جامعة الكويت - مجلس النشر العلمي - حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الحادية والعشرون -١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م) .

٦٣- ابن عبد ربه

- " العقد الفريد " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٦٤- عبد الرحيم العباسي :

- " معاهد التنصيص على شواهد التلخيص " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٦٥- دكتور عبد الستار إبراهيم :

- " الحكمة الضائعة / الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع " ، (الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة - ٢٠٠٢م) .

٦٦- دكتور عبد الستار السيد متولي :

- " أدب الزهد في العصر العباسي / نشأته وتطوره وأشهر رجاله " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤م) .

٦٧- عبد السلام هارون :

- " نوادر المخطوطات " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر ٧٠ - ٢٠٠١م) .

٦٨- دكتور عبد العزيز حمودة :

- " علم الجمال والنقد الحديث " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الأعمال الفكرية - ١٩٩٩م) .

٦٩- عبد المجيد عابدين :

- " مدخل إلى فنون القول عند العرب القدماء " ، (الخرطوم - دار جامعة الخرطوم للنشر - ١٩٨٤م) .

٧٠- دكتور عبد المنعم خفاجي :

- " الأصالة والتجديد في روائع الشعر العربي " ، (القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٢م) .

٧١- دكتور عبده بدوي :

- " دراسات في النص الشعري - العصر العباسي " ، (الرياض - دار الرفاعي - سلسلة دراسات أدبية - الطبعة الثانية - ١٤٠٥، ١٩٨٤م) .

٧٢- أبو العتاهية :

- " ديوان أبي العتاهية " ، تحقيق : حنا الفاخوري ، (بيروت - دار الجيل - الطبعة الأولى - ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م) .

٧٣- العسكري / أبو أحمد :

- " المصون في الأدب " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٧٤- العسكري / أبو هلال :

- " ديوان المعاني " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .
- " الصناعتين " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٧٥- العقاد / عباس محمود :

- " آراء في الآداب والفنون " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - د . ت) .

٧٦- ابن عقيل :

- " شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك " ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد : (القاهرة - مكتبة دار التراث - الطبعة العشرون - ١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠م) .

٧٧- علي أدهم :

- " على هامش الأدب والنقد " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ١٩٩٨م) .

(ف)

٧٨- ابن فارس / أحمد :

- " الإتباع والمزاوجة " ، تحقيق : محمد أديب عبد الواحد ، (دمشق - وزارة الثقافة - سلسلة إحياء التراث العربي - ١٩٩٥م) .

٧٩- الفراهيدي / الخليل بن أحمد :

- " معجم كتاب العين " ، تحقيق : دكتور مهدى المخزومي ، دكتور إبراهيم السامرائي ، (بغداد - وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد - سلسلة المعاجم والفهارس - ١٩٨٠م) .

٨٠- دكتور فوزي خضر:

- " عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ٢٠٠٤م) .

(ق)

٨١- ابن قتيبة / أبو محمد عبد الله بن مسلم :

- " الشعر والشعراء " ، تحقيق : دكتور مفيد قميحة ، (بيروت - دار الكتب العلمية - الطبعة الثانية - ١٤٠٥هـ ، ١٩٨٥م) .
- " المعاني الكبير " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٨٢- القرطاجني / حازم :

- " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ، تحقيق : دكتور محمد الحبيب بن الخوجة (بيروت - دار الغرب الإسلامي - الطبعة الثالثة - ١٩٨٦م) .

٨٣- القزويني / الخطيب :

- " الإيضاح في علوم البلاغة " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٨٤- القيرواني / الحصري :

- " زهر الآداب " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٨٥- القيرواني / ابن رشيق :

- " العمدة " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

(ك)

٨٦- دكتور كمال بشر :

- " فن الكلام " ، (القاهرة - دار غريب - ٢٠٠٣م) .

(ل)

٨٧- لسان الدين بن الخطيب :

- " الإحاطة في أخبار غرناطة " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

(م)

٨٨- المبرد :

- " الفاضل في اللغة والأدب " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .
- " الكامل " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٨٩- مجدي أحمد توفيق :

- " مفهوم الإبداع الفني " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - ١٩٩٣م) .

٩٠- دكتور محمد إبراهيم عبادة :

- " معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض "،(القاهرة - مكتبة الآداب - ٢٠٠١م) .

٩١- دكتور محمد أبو الأنوار :

" في الشعر العباسي / تطوره وقيمه الفنية " ، (القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٨٧م)

٩٢- محمد بدوي :

- " بلاغة الكذب " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ١٩٩٩م) .

٩٣- دكتور محمد حماسة عبد اللطيف :

- " الجملة في الشعر العربي " ، (القاهرة - مكتبة الخانجي - الطبعة الأولى - ١٤١٠هـ ١٩٩٠م) .
- " اللغة و بناء الشعر " ، (القاهرة - دار غريب - ٢٠٠١م) .

٩٤- محمد سعد شحاتة :

- " العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - ٢٠٠٣م) .

٩٥- دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي :

- " الشعر العربي بين الجمود والتطور " ، (القاهرة - مكتبة نهضة مصر - الطبعة الأولى - ١٣٧٦هـ ، ١٩٥٧م) .

٩٦- دكتور محمد عبد المطلب :

- " النقد الأدبي " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الشباب - الطبعة الأولى - ٢٠٠٣م) .

٩٧- دكتور محمد عزت عبد الموجود :

- " أبو الطيب المتنبي / دراسة نحوية ولغوية " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب- سلسلة دراسات أدبية - ١٩٩٠م) .

٩٨- دكتور محمد عناني :

- " النقد التحليلي " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١م) .

٩٩ - دكتور محمد فكري الجزار :

- " فقه الاختلاف / مقدمه تأسيسية في نظرية الأدب " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقديه ٨٧ - ١٩٩٩م) .

١٠٠- محمد مفيد الشوباشي :

- " الأدب و مذاهبه ، من الكلاسيكية إلى الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر - ١٩٧٠م) .

١٠١- محمد مهدي الشريف :

- " مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ٢٠٠٢م) .

١٠٢- دكتور محمود إبراهيم الضبع :

- " قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ٢٠٠٣م) .

١٠٢- دكتور مختار أبو غالي :

- " الشعر و لغة التضاد ، الرؤية / الميدان و التطبيق " ، (الكويت - جامعة الكويت - مجلس النشر العلمي - حوليات كلية الآداب - الحولية الخامسة عشر - ١٤١٥، ١٩٩٥م) .

١٠٣- مراد عبد الرحمن مبروك :

- " من الصوت إلى النص/ نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ١٩٩٦م) .

١٠٤- المرزوقي :

- " الأمالي " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

١٠٥- دكتور مصطفى سويف :

- " دراسات نفسية في الفن " ، (القاهرة - مطبعة أطلس - مطبوعات القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٨٣م) .
- " العبقرية في الفن " ، (القاهرة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دار القلم - سلسلة المكتبة الثقافية - ١٩٦٠م) .

١٠٦- دكتور مصطفى ناصف :

- " النقد العربي / نحو نظرية ثانية " ، (الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة -١٤٢٠هـ ، ٢٠٠٠م) .

١٠٧- المظفر العلوي :

- " نضرة الإغريض " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

١٠٨- المعرى / أبو العلاء :

- " شرح اللزوميات " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مركز تحقيق التراث - ١٩٩٢م) .

١٠٩- ابن منظور :

- " لسان العرب " ، (بيروت - دار صادر- الطبعة الثالثة - ١٤١٤هـ ، ١٩٩٤م) .

١١٠- ابن منقذ / أسامة :

- " البديع في البديع في نقد الشعر " (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

١١١- دكتور مهدى المخزومي ، إبراهيم السامرائي :

- " ترتيب كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي " ، (بغداد ، انتشارات أسوة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٤هـ) .

(ن)

١١٢- دكتور نبيل راغب :

- " علم النقد الأدبى " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧م) .
- " عناصر البلاغة الأدبية " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الأعمال الفكرية - ٢٠٠٣م) .

١١٣- دكتور نزار بريك هندي :

- " في مهب الشعر " ، (دمشق - منشورات اتحاد الكتاب العرب - ٢٠٠٣م) .

١١٤- دكتور نصر حامد أبو زيد :

- " إشكاليات القراءة و آليات التأويل " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ١٩٩١م) .

١١٥- النهشلي / أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم :

- " اختيار الممتع " ، تحقيق : دكتور محمود شاكر القطان ، (القاهرة - دار المعارف - الطبعة الأولى - ١٩٨٣م) .

١١٦- النواجي / شمس الدين :

- " حلبة الكميت " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر - ١٩٩٨م) .

(هـ)

١١٧- ابن الهبارية :

- " شعر ابن الهبارية " ، تحقيق محمد فائز سنكري طرابيشي : (دمشق - منشورات وزارة الثقافة - سلسلة إحياء التراث العربي - ١٩٩٧م) .

(و)

١١٨- ابن وهب :

- " البرهان في وجوه البيان " ، (بيروت ، المكتبة العلمية ، ١٩٨٠م) .

١١٩- دكتور وهب أحمد رومية :

- " شعرنا القديم والنقد الجديد " ، (الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب - ١٤١٦هـ ، ١٩٩٦م) .

(ي)

١٢٠- ياسين النصير :

- " الاستهلال / فن البدايات في النص الأدبي " ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية ٧٥ - ١٩٩٨م) .

١٢١- دكتورة يسرية يحيى المصري :

- " في الشعر العباسي " ، (القاهرة - زهدي للطباعة - ١٩٩٩م) .

١٣٩- يموت بن المزرع :

- " الأمالى " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

١٢٢- دكتور يوسف خليف :

- " في الشعر العباسي / نحو منهج جديد " ، (القاهرة - دار غريب - ١٩٩٩م) .

١٢٣- دكتور يوسف الصميلي :

- " بشار بن برد / شخصيته و منهجه الشعري " ،(بيروت - دار الوحدة - ١٩٨٤م) .

١٢٤- يوسف ميخائيل أسعد :

- " سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - ١٩٨٦م) .

ثانيا :المراجع الأجنبية

١- أروين إدمان :

- " الفنون والإنسان / مقدمه موجزة لعلم الجمال " ، ترجمة مصطفى حبيب ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة أمهات الكتب - ٢٠٠١م) .

٢- إيمانويل فريس ، برنار موراليس :

- " قضايا أدبية عامة / أفاق جديدة في نظرية الأدب " ، ترجمة : دكتور لطيف زيتوني ، (الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة - ١٤٢٤هـ ،٢٠٠٤م) .

٣- باختين ، لوتمان ، كوندراتوف :

- " مداخل الشعر " ، ترجمة : أمينة رشيد ، سيد البحراوي ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة -سلسلة آفاق الترجمة - ١٩٩٦م) .

٤- جورج سانتيانا :

- " الإحساس بالجمال " ، ترجمة : دكتور محمد مصطفى بدوي ، تقديم دكتور زكي نجيب محمود ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة أمهات الكتاب - ٢٠٠١م) .

٦- روبين جورج كولنجوود :

- " مبادئ الفن " ، ترجمة : دكتور أحمد حمد محمود ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة أمهات الكتب - ٢٠٠١م) .

٧- ريتشارد / أ.أ :

- " العلم والشعر " ، ترجمة : دكتور محمد مصطفى بدوي ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة أمهات الكتب - ٢٠٠١م) .

٨- سارتر / جان بول :

- " ما الأدب " ، ترجمة : دكتور محمد غنيمي هلال ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة المئويات - ٢٠٠٥ م) .

٩- ستيفن سبندر :

- " الحياة والشاعر " ، ترجمة دكتور محمد مصطفى بدوي ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة أمهات الكتب - ٢٠٠١م) .

١٠- والترج أونج :

- " الشفاهية والكتابية " ، ترجمة : دكتور حسن البنا عز الدين ، (الكويت - المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة - ١٤١٤هـ ، ١٩٩٤م) .

ثالثا : الدوريات

١- أحمد طاهر حسنين :

- " حول روافد النقد الأدبي عند العرب " ،(القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة فصول ، المجلد السادس ، العدد الأول ، ١٩٨٥م) .

٢- دكتور سمير شريف إستيتية :

- " ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، (الكويت - مجلة عالم الفكر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - عدد٣ - مجلد ٣٤ - يناير/ مارس ٢٠٠٦ م) .

٣- عبد الحكيم خيران :

- " ولقواعد الشعر أيضاً شواذ " ، (الكويت - مجلة العربي - العدد ٥٥٨ - مايو ٢٠٠٥م) .

٤- دكتور مختار الغوث :

- " النقد الأدبي في رسالة الغفران " ، (دبي - دار البحوث للدراسات الإسلامية وإحياء التراث - الأحمدية - عدد ٢١- رمضان ١٤٢٦هـ) .

٥- دكتورة نادية عبد الرحمن :

- " الصورة البصرية في غزل بشار "، (القاهرة - جماعة دار العلوم - صحيفة دار العلوم - العدد ٢٥ - ١٤٢٧هـ ، ٢٠٠٦م) .