

الفصل الخامس

التوازن التّصيّ

obeyikandl.com

الفصل الخامس التوازن النصي

يمكن تقسيم (التوازن) النصي تسمين:

١) النص الشعري المقيد بخبر.

٢) النص الشعري غير المقيد بخبر.

أولاً: النص الشعري المقيّد بخبر:

وهو أن يكون النص الشعري متعلقاً بقصة يقصها الشاعر داخل النص الشعري أو أن يكون النص الشعري جزءاً من قصة أو خبر أو حادثه ، لا تُفهم معانيه إلا بفهم أحداث القصة ومعرفتها .

إذاً فارتباط النص الشعري بالقصة أو بالخبر يكون على صورتين ، إما أن يكون النص جزءاً من قصة نثرية ، وجاء 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 فمن 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 ماله و من دمها

فأمسك عنه ، وقال : لعله من أقارب الأمير . ثم قال للآخر : من أنت ؟ فقال :

أنا ابن الذي لا تنزل الأرض قدره

و إن نزلت يوماً فسوف تعود

ترى الناس أفواجا إلى ضوء ناره

فمنهم قيام حولها و قعود

فأمسك عن قتل الآخر . وقال لعله من أشرف العرب . واحتفظ بهما ، فلما أصبح دفع أمرهما إلى الحجاج ، فأحضرهما ، وكشف عن حالهما ، فإذا الأول ابن حجاج والآخر ابن فوال ، فتعجب الحجاج من فصاحتهما . وقال لجلسائه : علموا أولادكم الأدب ، فوالله لولا فصاحتهما لضربت عنقهما" (١) .

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 ومفاجئة . ومن ثم فإن المتلقي إذا أعاد قراءة الأبيات منفصلة بعد ذلك فإنه لن يتوازن معها بالصورة نفسها التي توازن بها صاحب الحرس مع الأبيات . وذلك لأن القصة قدّمت المعاني الأصلية للأبيات .

٢ - القصيدة / القصة :

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

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

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

قف بالديارِ و أيِّ الدهرِ لم تقفِ

على المنازلِ بينَ الظهرِ والنَّفِ

و ما وُقوفُك في أطلالِ منزلةِ

لولا الذي استحدثت في قلبك الكفِ

إن كنتِ أصبحتِ مشغوفاً بجاريةِ

فلا و ربِّك لا تشفيك من شغفِ

و لا تزيدك إلا العلَّ من أسفِ

فهل لقلبك من صبرِ على الأسفِ

دع ذا و قل في الذي قد فاز من مضرِ

بالمكرماتِ و عزِّ غيرِ مُقتَرَفِ

هذي مقالة شيخ من بني أسدٍ

يُهدي السَّلامَ إلى العباسِ في الصُّحفِ

تخطُّها من جوارِي المِصرِ كاتِبَةٌ

قد طالما ضُربتِ في اللامِ والألفِ

و طالما اختلَّفتِ صيفاً و شاتِيةً

إلى مُعلِّمها باللَّوحِ والكتِفِ

حتى إذا ما استوى الثَّدْيَانِ وامتلاً

منها وخيفَ على الإسرافِ والقرَفِ

صينت ثلاثَ سنينَ ما ترى أحداً

كما تُصانُ بِبحرِ دُرَّةِ الصَّدَفِ

بينَا الْفَتَى يَتَمَشَّى نَحْوَ مَسْجِدِهِ

مُبَادِرًا لِمَصَلَاةِ الصُّبْحِ بِالسَّدَفِ

حَانَتْ لَهُ نَظْرَةٌ مِنْهَا فَأَبْصَرَهَا

مُطَلَّةً بَيْنَ سِجْفِيهَا مِنَ الْغُرْفِ

فَخَرَّ فِي التُّرْبِ مَا يَدْرِي عَدَاتِنْدِ

أَخَرَ مُنْكَشِفًا أَمْ غَيْرِ مُنْكَشِفِ

وَ جَاءَهُ الْقَوْمُ أَفْوَاجًا بِمَائِهِمْ

لِيَنْضَحُوا الرَّجُلَ الْمَغْشِيَّ بِالنُّظْفِ

فَوَسْوَسُوا بِقُرْآنٍ فِي مَسَامِعِهِ

خَوْفًا مِنَ الْجِنَّ وَالْإِنْسَانِ لَمْ يَخْفِ

شَيْئًا وَلَكِنَّهُ مِنْ حُوبِ جَارِيَةٍ

أَمْسَى وَ أَصْبَحَ مَوْقُوفًا عَلَى التَّلْفِ

قَالُوا لَكَ الْخَيْرُ مَا أَبْصَرْتَ قُلْتُ لَهُمْ

جَنِيَّةً أَفْصَدَتْنِي مِنْ بَنِي خَلْفِ

أَبْصَرْتُ جَارِيَةً مَحْجُوبَةً لَهُمْ

تَطَلَّعَتْ مِنْ أَعَالِي الْقَصْرِ ذِي الشُّرْفِ

فَقُلْتُ مَنْ أَيُّكُمْ وَ اللَّهُ يَأْجُرُهُ

يُعِيرُ قُوَّتَهُ مِنِّي إِلَى ضَعْفِي

فَقَامَ شَيْخٌ بِهِيَّ مِنْ تَجَارِهِمْ

قَدْ طَالَمَا خَدَعَ الْأَقْوَامَ بِالْحَلْفِ

فَابْتَاَعَهَا لِي بِأَلْفِي دِرْهَمٍ فَعَدَا

بِهَا إِلَيَّ فَأَلْقَاهَا عَلَيَّ كَتَفِي

فَبِتُّ أَلْتِمُهَا طَوْرًا وَتَلْتِمُنِي

طَوْرًا وَنَفَعَلُ بَعْضَ الشَّيْءِ فِي التُّحْفِ

بِتْنَا كَذَلِكَ حَتَّى جَاءَ صَاحِبُهَا

يَبْغِي الدَّنَانِيرَ بِالمِيزَانِ ذِي الكَفْفِ

وَ ذَاكَ حَقٌّ عَلَيَّ زَنْدٍ وَكَيْفَ بِهِ

وَ الحَقُّ فِي طَرْفٍ وَ العَيْنُ فِي طَرْفِ

وَ بَيْنَ ذَاكَ شُهُودٌ لَمْ أُبَالِ بِهِمْ

أَكُنْتُ مُعْتَرِفًا أَمْ غَيْرَ مُعْتَرِفِ

فَإِنْ تَصْنِيئِي فَصَيِّتُ القَوْمَ حَقًّا هُمْ

وَإِنْ تَقُلْ لَا فَحَقُّ القَوْمِ فِي تَلْفِ (١)

يلاحظ سيطرة الحدث على أبيات القصيدة ، فلا يتم توازنها إلا بتمام آخر بيت فيها ، حيث يشكل كل بيت حلقة في أحداث القصة المروية داخل النص .
كذلك يلاحظ سيطرة الفعل على كلمات القصيدة ؛ وهو ما يتوازن مع كونها قصة فنجد أفعالاً مثل (أصبحت . اختلفت . استوى . ضيق . صينت . جاء وسوسوا . أمسى أصبح إلخ) . فلا يكاد بيت يخلو من فعل ، ولذا يتقدم الحدث مع كل فعل نحو إتمام الحدث .

(١) أبو دلالة ، " الديوان " ، ص ٣٢ وما بعدها .

هذا بالإضافة إلى الحوار الذي جرى بين شخصية القصة وبقية الشخصيات ف جاء ليدعم روح الحدث . ولكن يلاحظ أن بداية القصيدة كانت بداية شعرية مطلقة، وهو ما يربط بين القصيدة وبين كونها شعراً .

وقد أشار ابن طباطبا وكذلك أبي هلال العسكري إلى مجموعة من الاعتبارات الفنية التي يجب أن يراعيها من أراد أن يُقَصَّ خبراً في قصيدته .

فابن طباطبا يقول : " وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر، دبَّره تديباً ، يسلس له معه القول ، ويطرِّد فيه المعنى ، فيبني شعره على وزن يحتمل أن يُحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه ، بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه ، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين ، غير مخدجين لما يستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه ، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه" (١) .

فهو يطلب ممن أراد أن يقتصَّ خبراً في الشعر، أن تكون الألفاظ والتراكيب داخلية في البناء العام للحدث المطروح داخل الأبيات ، وذلك يكون بإعداد صورة الحدث كاملة في ذهنه ، وكذلك بإعداد الصياغات الملائمة لذلك الحدث ، فيكون هناك توازن بين معاني التراكيب وأحداث القصة . فلا تخرج التراكيب والألفاظ عن دائرة الحدث .

ويشير أبو هلال إلى سيطرة الحدث على بناء (القصيدة / القصة) إذ يقول : " وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر واقتصاص كلام ، فتحاج إلى أن تتوحى فيه الصدق وتحرى الحق ، فإن الكلام حينئذ . يملك ويُحوجك إلى اتباعه ، والانقياد له . وينبغي أن تأخذ في طريق تسهل عليك حكايته فيها ، وتركب قافية تطيعك في استيفائك له " (٢) .

(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 التراكيب 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 و عباراته 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 يتوحيّ 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 مستمدة من الواقع ، وإنما قد تكون جذور الخبر فقط هي المستمدة 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 واقعياً . ليس واقعياً تماماً ، وإن كان قد أشار إلى جانب داخلي يتمثل في القافية الموافقة ، والمتممة للحدث ، إذ القافية من أكثر الجوانب اللغوية التي تمثل مشكلة للمبدع ؛ حيث يستوجب النص الشعري قافية موحدة على مستوى أبيات النص .

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

أما الجانب الثاني : فيتمثل في التراكيب والعبارات التي تشكل منها الحدث . ويجب على الشاعر أن يراعي أن لا يكون فيها زيادة أو نقص عن حدود الحدث .

ثانياً: المستوى المُطلَق :

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

وإذا كان العصر العباسي يمثل قمة هرم الشعر العربي ، فإن المتنبي يمثل قمة هرم الشعر في العصر العباسي . فهو . فيما يقول الدكتور أبو الأنوار . " أصل وأرسى مجموعة من التقاليد الفنية للشعر العربي ، وأنه ابتكر مصالحة فنية واعية بين القيم الجمالية الموروثة والمحدثة " (١) .

ومن هنا يمكن تلمس توازنات جديدة في شعر المتنبي ؛ تجمع بين توازنات حققها قبله عدد ممن سبقه من الشعراء ، وأخرى 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 . وكذلك ثقافة المتنبي اللغوية (٢) ؛ والتي أتاحته 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 العنوي :

أهلاً بدارِ سَبَاكَ أَعْيَدُهَا

أبعُدُ ما بانَ عنكَ خُرْدُهَا

ظَلَّتْ بِهَا تَطْوِي عَلَى كَيْدِ

نُضِيجَةٍ فَوْقَ خَلْبِهَا يَدُهَا

يا حادِيي عيرِها وَأَحْسَبُنِي

أَوْجِدُ مَيْتاً قُبَيْلَ أَفْقِدُهَا

قِفَا قَلِيلاً بِهَا عَلَيَّ فَلَا

أَقْلَ مِنْ نَظْرَةِ أَرْوِدُهَا

فَفِي فُؤَادِ الْمُحِبِّ نَارُ جَوَى

أَحْرُ نَارِ الْجَحِيمِ أَبْرُدُهَا

شَابَ مِنْ الْهَجْرِ فَرَقَ لِمَتِّهِ

فَصَارَ مِثْلَ الدِّمَقْسِ أَسْوَدُهَا

بانوا بِخَرَعِيَّةٍ لَهَا كَفَلٌ

يَكَادُ عِنْدَ الْقِيَامِ يُقْعِدُهَا

رَبِحَلَّةٍ أَسْمَرَ مُقَبَّلُهَا

سَبِحَلَّةٍ أَبْيَضَ مُجَرَّدُهَا

يا عاذِلَ العاشِقِينَ دَعِ فَنَّةً

أَضَلَّهَا اللّهُ كَيْفَ تُرْشِدُهَا

لَيْسَ يُحِيكَ المَلَامَ فِي هِمَمِ

أَقْرِبُهَا مِنْكَ عَنْكَ أَبْعَدُهَا

بئْسَ النَّيَالِي سَهَرْتُ مِنْ طَرَبِي

شَوْقاً إِلَى مَنْ يَبِيْتُ يَرْفُدُهَا

أَحْيَيْتُهَا وَالدَّمُوعُ تُنَجِدُنِي

شُؤُونَهَا وَالظَّلَامُ يُنَجِدُهَا

لَا نَافَتِي تَقْبَلُ الرَّدِيفَ وَلَا

بِالسَّوْطِ يَوْمَ الرِّهَانِ أَجْهَدُهَا

شِرَاكُهَا كَوْرُهَا وَمِشْفَرُهَا

زِمَامُهَا وَ الشُّسُوعُ مِقْوَدُهَا

أَشَدُّ عَصْفِ الرِّيحِ يَسْبِقُهُ

تَحْتِي مِنْ خَطْوِهَا تَأْيِدُهَا

فِي مِثْلِ ظَهْرِ المِجَنِّ مُتَّصِلِ

بِمِثْلِ بَطْنِ المِجَنِّ قَرَدُهَا

مُرْتَمِيَاتٍ بِنَا إِلَى ابْنِ عُبَيْدِ

دِ اللّهِ غِيْطَانُهَا وَقَدْفَدُهَا

إِلَى فَتَى يُصْدِرُ الرِّمَاحَ وَقَدِّ

أَنْهَلَهَا فِي القُلُوبِ مَوْرِدُهَا

لَهُ أَيَادٍ إِلَيَّ سَابِقَةٌ

أُ عَدُّ مِنْهَا وَلَا أُعَدُّهَا

يُعْطِي فَلَا مَطْنَةَ يُكَدِّرُهَا

بِهَا وَلَا مَنَّةً يُنَكِّدُهَا

خَيْرُ فَرِيشٍ أَبَاً وَأَمَجْدُهَا

أَكْثَرُهَا نَائِلًا وَأَجْوَدُهَا

أَطْعَمَهَا بِالْقَنَاةِ أَضْرِبُهَا

بِالسَّيْفِ جَحَاجُهَا مُسَوِّدُهَا

أَفْرَسُهَا فَارِسًا وَ أَطْوَلُهَا

بَاعًا وَ مِغْوَازُهَا وَ سَيِّدُهَا

تَاجُ لُؤَيِّ بْنِ غَالِبٍ وَبِهِ

سَمَا لَهَا فَرْعُهَا وَ مَحْتَدُهَا

شَمْسُ ضُحَاهَا هِلَالُ لَيْلَتِهَا

دُرٌّ تَقَاصِيرُهَا زَبْرَجْدُهَا

يَا لَيْتَ بِي ضَرْبَةَ أُتِيحَ لَهَا

كَمَا أُتِيحَتْ لَهُ مُحَمَّدُهَا

أَثَرٌ فِيهَا وَ فِي الْحَدِيدِ وَ مَا

أَثَرٌ فِي وَجْهِهِ مُهَنْدُهَا

فَاغْتَبَطْتَ إِذْ رَأْتَ تَرْتِيْنَهَا

بِمِثْلِهِ وَالْجِرَاحُ تَحْسُدُهَا

وَ أَيْقَنَ النَّاسُ أَنَّ زَارِعَهَا
بِالْمَكْرِ فِي قَلْبِهِ سَيَحْصِدُهَا
أَصْبَحَ حُسَادُهُ وَ أَنْفُسُهُمْ
يُحْدِرُهَا خَوْفُهُ وَيُصْعِدُهَا
تَبْكِي عِنْدَ الْأَنْصُلِ الْعُمُودُ إِذَا
أَنْدَرَهَا أَنَّهُ يُجَرِّدُهَا
لِعِلْمِهَا أَنَّهَا تَصِيرُ دَمًا
وَأَنَّه فِي الرِّقَابِ يُعْمِدُهَا
أَطْلَقَهَا فَالْعَدُوُّ مِنْ جَرَعِ
يَذْمُهَا وَالصَّدِيقُ يَحْمَدُهَا
تَنْقَدِخُ النَّازُ مِنْ مَضَارِبِهَا
وَ صَبَّ مَاءِ الرِّقَابِ يُحْمِدُهَا
إِذَا أَضَلَّ الْهَمَامُ مُهَجَّتَهُ
يَوْمًا فَأَطْرَافُهُنَّ تَنْشُدُهَا
قَدْ أَجْمَعْتَ هَذِهِ الْخَلِيقَةَ لِي
أَنَّكَ يَا ابْنَ النَّبِيِّ أَوْحَدُهَا
وَ أَنَّكَ بِالْأَمْسِ كُنْتَ مُحْتَلِمًا
شَيْخَ مَعَدٍّ وَ أَنْتَ أَمْرُدُهَا
فَكَمْ وَ كَمْ نِعْمَةً مُجَلَّلَةً
رَبَّيْتَهَا كَانَ مِنْكَ مَوْلِدُهَا

وَكَمْ وَ كَمْ حَاجَةٌ سَمَحَتْ بِهَا
أَقْرَبُ مِنِّي إِلَيَّ مَوْعِدُهَا
وَمَكْرُمَاتٍ مَشَتْ عَلَى قَدَمِ ال
بِرٍّ إِلَى مَنزِلِي تُرَدِّدُهَا
أَقْرَّ جِدِّي بِهَا عَلَيَّ فَلَا
أَقْدِرُ حَتَّى الْمَمَاتِ أَجِدُّهَا
فَعُدَّ بِهَا لَا عَدِمْتُهَا أَبَدًا
خَيْرُ صَلَاتِ الْكَرِيمِ أَعْوَدُهَا (١)

أَهْلًا بَدَارِ سَبَاكَ أَغْيِدُهَا
أَبْعُدُ مَا بَانَ عَنْكَ خُرْدُهَا

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

أما من الناحية المعنوية فهي تحتوي على ما يشبه الترحيب بالدعاء ، ترحيباً له اتجاهان : مباشر ويمثل في كون معاني القصيدة موجهة إلى "مدوح" . وغير مباشر يمكن تصوره في 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) ، ج١ ، ص ١٢ وما بعدها .

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

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

فهو يستعمل لفظة " أهلاً " مضمومة إلى " بدارِ سَبَاكْ أَعِيدْها " ، فحالة (السَّبِي) التي يشير إليها الشاعر تتوافق مع دعائه بأن تكون الدار أهلاً بمن تسببوا في سببه .

وتظهر دقة الشاعر في استخدام الألفاظ واختيارها ؛ فـ " أَعِيدْها " والتي تعني الجارية ناعمة البدن ، تشير إلى تمثُّع الشاعر بهذا اللين في حالة وجود أهل هذه الدار ، في المقابل يستعمل الشاعر لفظة " حَرَّدها " ، ومعناها 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 " سَبَاكْ " لتؤكد ما يريد الشاعر طرحه ، وحالته بين الحضور والغياب .

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

وتأتي " عنك " منفصلة عن فعلها " بان " تجسيدا لحالة البعد والفرق التي يعاني منهما الشاعر . والضمير "ها" في " أَعِيدْها " و" حَرَّدها " تؤكد على أن الدعاء ليس للدار وإنما لمن كانوا فيها ، فهي مجرد " دار " نكرة لا قيمة لها في غيابهم عنها .

وعلى مستوى شطري البيت نجد الشطر الأول يبدأ بـ " أهلاً " ينتهي بـ " أعيدها " والشطر الثاني يبدأ بـ " أبعد " و ينتهي بـ " خردها " ، وهو ما يحقق توازناً على المستويات اللفظية والمعنوية وكذلك الموسيقية .

ظَلَّتْ بِهَا تَنْطَوِي عَلَى كَبِدِ

نَضِيجَةٍ فَوْقَ خَلْبِهَا يَدُهَا

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

والفعل " ظَلَّتْ " جاء ليعبر عن كون الشاعر قائماً على حالة الاحتراق ، ويؤكد حالة الثبات بالفعل " تنطوي " ليعطي " ظلت " استمراراً معنوياً من خلال صياغته المضارعة . كما أن البنية التي اختارها الشاعر للفعل " ظَلَّتْ " والتي أصلها " ظَلَّتْ " ، إذ جردها من اللام المتحركة ، واختار اللام الساكنة ليفرغ اللفظة من الحركة المتمثلة في تتابع اللامين ، لتجسيد حالة الاستقرار والثبات لفظياً ، بصورة تتوازن مع كون الدار حَلَّتْ من حركة أهلها الذين فارقوها .

وإذا كانت " ظَلَّتْ " تتواءم مع معاني البيت الأول ، فهي تتواءم مع معاني

نتكون رابطاً بين شطري البيت .

بيتها

ففي الشطر الثاني من هذا البيت يقول : " فوق خلبها يدها " ، ليدل على استقرار حركي متمثل في كون اليد باقية فوق الكبد المحترقة ، فكيف الشاعر الكلي الساكن من خلال " ظَلَّتْ " ، يستوجب سكوناً لكل أجزاء هذا الكيان ، ومنه يدها .

وتأتي " كبد " نكرة لتدل على اغتراب الشاعر عن جسده ، فتتوازن مع تنكير كلمة " دار " التي اغتراب عنها أهلها .

والذي يؤكد اغتراب الشاعر عن جسده عودُ الضمير في يدها إلى " الكبد " ، كما لو أن الشاعر يريد أن يفر من حالة الاحتراق ، فالتصاق الضمير في يدها يتوازن مع التصاق اليد في الكبد . فالاحتراق الذي أصابها جعل اليد جزءاً منها ؛ إذ أصابها الاحتراق هي الأخرى ، لطول مكثها فوق الكبد .

وللدلالة على هذا للتصاق استعمل الشاعر كلمة خلبها . وهو غشاء الكبد ؛ والذي هو ألسنُ الأجزاء به ، فصارت اليد جزءاً من هذا الغشاء المحترق .

يا حادِي عيرها وَ أَحسَبُنِي

أوجدُ مَيْتاً قَبِيلَ أَفْقِدُها

حالة الاحتراق تُوجب صرخة تعبر عن هذا الألم ، ولذا يفتح 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 ، وهو ما يتوازن مع صرخة الشاعر .

يوجه الشاعر هذه الصرخة إلي " حادِي العير " ، والعير من مقومات السفر الموجب للبعد . والصرخة موجهة إلى الحاديين على اعتبار أنهما يقومان بقيادة هذه العير . وهنا يحاول الشاعر أن يُفلت نفسياً من فكرة أن يكون البُعد فعلاً إرادياً لأهل هذه الدار . فهو يريد أن يؤكد أن أهل الدار قائمون على عهدهم ، فالبعد لم يكن بإرادتهم

وإنما بسبب العير التي قامت بالرحلة بأمر من حادييها . وهو ما يجعل الشاعر قائماً على أمله في لقاء جديد يستوجب قوله " أهلاً " في البيت الأول .

ثم يأتي قوله " و أحسبني " ليؤكد على حالة الشك والغياب والتخبُّط التي يعانها الشاعر ، وكذلك الألم الذي يفقده القدرة على التفكير . وتأكيداً على ذلك جاء الضمير (ياء المتكلم) ملتصقاً بالفعل .

وبناء الفعل للمجهول في قوله " أوجد ميتاً " يتوازن مع حالة الشاعر التي تمنعه من القيام بأي فعل إرادي ، فهي متوازنة مع كونه " ميتاً " ، أو مقبلاً على الموت ، ومن في هذه الحالة يمتنع عليه أن تكون له إرادة في تصريف الأمور . وتأتي كلمة " ميتاً " مبهمه . من خلال التنكير . لتوسع مجال الموت ، فهو لا يحدد الطريقة التي ربما يموت بها بسبب هذا البعد . وهو ما يدعم المعنى في قوله " أحسبني " .

والتصغير في " قبيل " يأتي ليدل على قصر المدة التي ربما يتعرض فيها الشاعر للموت ، وهو ما يتوازن مع صرخته في قوله " يا حاديي غيرها " كأنه يستنجدهم ، إذ ليس هناك وقت يسمح بأي تأخير وُبعد .

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

وقد استخدم الشاعر لفظة " عير " دون سواها من أسماء العير ، لتتوازن مع كَوْن العير هي التي تحمل النساء .^(١) والعير في هذه القصيدة هي التي تحمل محبوبة الشاعر المسافرة .

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

قِفَا قَلِيلاً بِهَا عَلَيَّ فَلَا

أَقَلَّ مِنْ نَظْرَةٍ أُرْوَدُهَا

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

وقد ذكر الشاعر الحاديين لفظا في البيت السابق ، لكونهما صاحبي إرادة في توجيه العير ، بينما في هذا البيت ذُكِرَا في صورة ضمائرية لتتوازن مع تلقّيهما الأمر منه في قوله " قِفَا " ، وهو أمر يحمل معنى الاستعطاف الذي يتوازن مع حالة الاحتراق 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 القلّة والتصغير . وبعد قوله (قليلاً) يَدُكُرُ (بها) قبل (عليّ) ، لأن (بها) ضمير هنا عائد على هذه المسافرة ، وهي المقصودة والتي بسفرها أدّت إلى حالة الاحتراق التي يعانيتها الشاعر .

أما " عليّ " 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 " أُرْوَدُهَا " متوازناً مع قوله " أُوَجِدُ " في البيت السابق في أن الشاعر صار مسلوب الإرادة .

ففي فؤادِ المحبِّ نارُ جوىِّ

أحرُّ نارِ الجحيمِ أبردها

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

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

وعندما عبر الشاعر عن احتراقه في حديثه مع نفسه في الأبيات السابقة ، كان احتراقه في كبده ، فهو وحده الذي يحسه ، أمّا عندما عبر عن هذا الاحتراق لحاديي العير جعله في فؤاده ، فالشائع عند الناس . والحاديان منهم . أن الهوى لا يكون إلا في الفؤاد 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 فؤاد " يجسد بهذا التوالي . المؤدي إلى التداخل الصوتي . كون النار داخله في هذا الفؤاد .

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 حادبي العير .

شَابَ مِنْ الْهَجْرِ فَرَقُ لِمَتِّهِ

فَصَارَ مِثْلَ الدِّمَقْسِ أَسْوَدُهَا

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

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 كبدته ثم فؤاده ، 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 حادبي عيرها " .

وخصّ بالشيب " فرق لمته " على اعتبارانه أوسط رأسه ، والوسط غالباً ما يُعبّر به عن الأمر جميعه ؛ لأنه أظهرُ شيءٍ 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 (فرّق لمته) 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، ويُقدّم ذكر " الدمقس " على أسودها"، كما قدّم " أحرّ نار الجحيم " على " أبردها "، ليصنع امتداداً لحالات التحول التي تتوازن مع تحوّل المحبوب من مكان إلى مكان .

بانوا بخربوعة لها كفلٌ

يكاد عند القيام يقعدُها

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 لمحبوخته ، فهي " خربوعة " وهي " الناعمة الجسم الطويلة " (١) . وكان قبل ذلك قد وصفها بـ " أعيدها " ، فكما حرم منها في بيته الأول فصارت " حُرّدها . التي لم تُمسّ . بسبب الغياب ، ضمّ وصفه لهما بـ " خربوعة " إلى الفعل " بانوا "، فصارت إلى ما صارت إليه في البيت الأول في قوله " حُرّدها " .

" لها كفل يكاد يقعدُها " ، فهي عظيمة العجز ، مما يجعل قيامها عملية صعبة إلا أنها وقد حملتها العير فبانّت ، 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، وبين سفرها ورحيلها. إلا أن افتتاحه البيت بقوله "بانوا" يدل على أن الأمر قد انتهى، ولذا جاءت كلمة "القيام" في صيغة المصدر لتدل على ضعف "المصدر" في مقابل قوة "الفعل"؛ أي ضعف التأثير المعنوي للمصدر الذي لا يُعدّ الزمن جزءاً من معناه، في مقابل قوة حدوث الفعل التي يدعمها الزمن خاصة وأن الفعل في صيغة الماضي، ولذا نجد الشاعر ذكر قبل المصدر قوله يكاد وهو ما يتوازن مع حالة الشك في تحقق أمنية الشاعر في قوله "يقعدها". خاصة وأنه سبق "القيام" بـ "عند" لتشير إلى أن فعل القيام الذي يمنحها الاستقرار. هو ما لم يحدث بعد فتستمر الرحلة، ويستمر الغياب.

وجاء الفعل "يكاد" متصلاً معنوياً مع "يقعدها" ليدل على ضعف احتمال بقائها، ومنفصلاً لفظياً ليؤكد على ضعف هذا الاحتمال. فهُم "بانوا" وانتهى الأمر. كما يقابل الشاعر بين كونها ناعمة وبين كونها ضخمة العَجْز، وهو ما يتوازن مع كونها تريد القيام الذي تُمكنها منه نعومة جسدها ورهافته، بينما "كفلها" يأتي ليقعدها فيحدث الصراع ويستمر قلق الشاعر. كأن الشاعر يعطي الرحلة ملامح جسد المحبوبة ليُحدث التوازن بين الاستقرار والرحيل والقيام والعود. من ناحية، وبين رغبة الشاعر في بقاء محبوبته، ورؤيته لها وهي مسافرة. من ناحية أخرى.

رَبِحَلَّةٍ أَسْمَرَ مُقْبَلُهَا

سَبِحَلَّةٍ أَبْيَضٍ مُجَرِّدُهَا

إنه يواصل تقديم مبررات شوقه ، المتمثلة في وصفه لمحبيبته ؛ " لِيُعَدَّرَ فِي حَبِّهَا
وَشَغْفِهِ بِهَا " (١) .

إن الانسجام الصوتي بين " رِجْلَةَ " (٢) ، و " سَبْحَلَةَ " (٣) ، يجسّد انسجام جسد
المحبوبة ، فهو تجسيد يتوازن لفظاً ومعنى . كما يوازن الشاعر في توزيع الصفتين على
ابتداء كل شطر من شطري البيت .

توازن آخر يقيمه الشاعر بين " أسمر " و " أبيض " ، وبين " مقبلها " و " مجردها "
فكما انسجم الجسد في الطول و حسن الخلق ، انسجم . أيضاً . بين البياض و السمرة .

توازن آخر في ضمّه " أسمر " لـ " مقبلها " ، و ضمّه " أبيض " لـ " مجردها " ، فاختيار
الشاعر سُمرة مقبلها بعد رِجْلَةَ متوازن مع كون حُسْن الخلق يكمن في مقبلها وهو أول ما
يُرى منها . كما أن اختياره بياض مجردها مع سبْحَلَةَ يتوازن مع كون البشرة البيضاء تمتد
مع امتداد طولها ، وهي صفات عربية مشهورة للمرأة الجميلة ؛ سُمرةٌ وُجْهٌ مع بياضِ جسد

يا عاذِلَ العاشِقِينَ دَعِ فِتْنَةَ

أضَلَّهَا اللهُ كَيْفُ تُرْشِدُهَا

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
وهو ما يجعل الصرخة الموجهة في وجه العاذل . المتمثلة في " يا " . صرخة منطقية ، كما أنه

(١) أبو العلاء المعري : " شرح ديوان المتنبّي " ص ٢٠ .

(٢) الضخمة الحسنة الخلق .

(٣) الطويلة العظيمة .

جعل " العادل " مفرداً في مقابل جمع " العاشقين " ليعطي هذه الصرخة قوّة فوق قوتها وتناسب صرخة الشاعر مع استنكاره لمن يلومه على أنه عشق محبوبه بهذا الوصف .

ويُلاحَظ أن وصف المحبوبة جاء بين صرختين الأولى . وهي السابقة على الوصف صرخة استعطاف كي يتوقف أصحاب العير عن المسير قليلاً ، ويصف لهم محبوبته ، فتأتي الصرخة الثانية مستنكرة من يلومه بعد وصفها .

وهو تدرُّج في حالة الشاعر ، فبعد الضعف الذي كان يعانیه ، استقرت حالته مع استقرار صفات المحبوبة وثبوتها لها ؛ ففوّيَ مع الاستقرار ، وكأنه استمد هذه القوة من قوة صفات هذه المحبوبة ؛ فصرخ صرخة اللوم .

وجاءت كلمة " فئة " نكرة لتتوازن مع قوله " دع " إذ لا يُترك إلا ما هو مهمل نكرة ليجسد كونه يأمرهم بصرف النظر عنهم وتركهم .

وجاءت كلمة " العاشقين " - قبلها - معرفة لتناسب وجودهم في أعين العاذلين ذلك الوجود الذي دعا العاذلين لعُدّتهم ولؤمهم .

والتنكير في " فئة " يجسد اللا جدوى من ذلك اللوم . وللتأكد على حالة اللا جدوى التي سيجدها العاذلون يُوازن أو يقابل الشاعر بين قدرة الله في قوله " أضلها الله " ، وقدرة العادل على تغيير ما أَراده الله لهؤلاء العاشقين . فالعاذلون يريدون الرشاد لهم ، فجاء الفعل مضارعاً في قوله " ترشدها " ، والله قدّر عليهم الضلال ، وجاء الفعل ماضياً في قوله " أضلّها " ، والماضي له قوة النفاذ في مقابل ضعف الاحتمال في " ترشدها " .

وجاء قوله " أضلها الله " بين قوله " يا عادل العاشقين " وقوله " كيف ترشدها " لثُمَّل حاجزاً لفظياً بين العادل وبين ما يريد . يدعم هذا الحاجز الاستفهام بكيف لتزيد من

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

لَيْسَ يُحِيكَ الْمَلَامُ فِي هِمِّ

أَقْرَبُهَا مِنْكَ عَنْكَ أَبْعَدُهَا

و يبدأ 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 مُؤنَّةً 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 الصحو التي انتابت الشاعر في صرخته في قوله " يا عادل العاشقين " .

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

بئسَ اللَّيَالِي سَهَدَتْ مِنْ طَرْبِي

شَوْقاً إِلَى مَنْ يَبِيْتُ يَرْفُدُّهَا

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

فالشاعر يواصل تأكّيده على قَدْرِيَّة ما هو فيه ؛ فإذا كان قد عَزَا العشق إلى القدر في قوله " أَضَلَّهَا اللَّهُ " ، فهو يعزوتعبه إلى " الليالي " والتي هي من معاني " القدر " ، وهو ما يجعل الليالي شاخصة بقوة من خلال تعريفها بـ " أل " .

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

واستخدم المضارع في " يرقدُها " ليقابل استقرار السهد عنده مع استمر الرقاد عند المحبوبة ، ويأتي الفعل " يبيت " ليدعم هذه الحالة . والتصاق الضمير " ها " في " يرقدُها " يدل على حالة الاستغراق والغفلة عند المحبوبة .

وإنهاء البيت بقوله " يرقدُها " يعطيها صفة الإطلاق التي تدعمها حركة الهاء المفتوحة والألف التي تُشَبِّع هذه الحركة .

أَحْيَيْتُهَا وَالدُّمُوعُ تُنَجِّدُنِي

سُنُونُهَا وَ الظَّلَامُ يُنَجِّدُهَا

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

فيستعين ويستنجد بالدموع التي تنجده ظاهرياً ، ولكنها . من ناحية أخرى . تهيبُّ لليالي الحياة . ولا تنقطع الدموع إذ الظلام يمدها من جانبه فيهبُّ لها الجوامل الملائم .
ويلاحظ أن الشاعر يختار صيغ الماضي في الأفعال التي ينسبها إلى نفسه ، بينما يستخدم صيغ المضارع في الأفعال التي ينسبها إلى غيره ؛ ليوازن بين استقراره على حاله واستمرار غيره في فعله .
وتأتى كلمة " شؤون " لتدل على تعدد منابع الدموع ، التي تتوازن مع الجمع في كلمة " الليالي " في البيت السابق .

لا ناقتي تقبل الرديفَ ولا

بالسوطِ يومَ الرهانِ أجهدُها

شراكها كوزها ومشفرها

زمامها و الشُّسوعِ مقودها

يبدو - هنا - انفصال ظاهري في بنية النص ، إذ ينتقل فجأة إلى وصف رحلته إلى ممدوحه " محمد بن عبد الله 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 في 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 " . وهنا توازن آخر بين أجزاء النص ؛ فعند وصف رحلة محبوبته استعمل كلمة " عير " ؛ وهي التي

تحمل النساء ، أما في رحلته هو استخدم كلمة " ناقتي " . فالشاعر يريد أن يصف راحة محبوبته في رحلتها وفي رقادها ، في مقابل تعبها وعنائها في رحلته وفي سهره .
وقوله " لا ناقتي تقبل الرديف " يدل على تفرّده في عنائه فهو يسافر على (ناقته / حدائه) التي يتعدّر أن يُوجَد من يشاركه عليها .

ويفصح الشاعر عن طبيعة ناقته من خلال التوازنات التي يضعها بين أدوات الناقاة ومكونات الحذاء . إلا أن التوازن يختل على المستوى اللفظي مرة ، وعلى المستوى التركيبي مرة أخرى ؛ فعلى المستوى التركيبي يختل التوازن في قوله (مشفرها زمامها) ؛ فبدأ بذكر ما يتعلق بالناقاة في حين أنه بدأ بذكر أدوات الفعل في قوله " شراكها كورها " وفي قوله " والشسوع مقودها " فكان الأولى أن يراعي هذا الترتيب فيقول (زمامها مشفرها) .

أما على المستوى اللفظي في قوله (الشسوع) . وهي جمع ، وقد ذكر كافة الأدوات على صيغة المفرد " شراكها " ، " زمامها " ، فكان الأولى أن يقول " شسوعها " . وقد أشار ابن سيده إلى أن ذلك مما اضطرّ الشاعر إليه لإقامة الوزن ؛ فقد علق على ذلك بقوله: " لو أثزن له " (١) .

أشدُّ عَصْفِ الرِّيحِ يَسِيفُهُ
تَحْتِي مِنْ خَطْوِهَا تَأْيِدُهَا
فِي مِثْلِ ظَهْرِ الْمِجَنِّ مُتَّصِلِ
بِمِثْلِ بَطْنِ الْمِجَنِّ قَرْدُهَا
مُرْتَمِيَاتٍ بِنَا إِلَى ابْنِ عُبَيْدِ
دِ اللَّهِ غِيْطَانِهَا وَفَدَفْدُهَا

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

ولكن بالرغم من أنا ناقته في هذه الرحلة (حذاؤه) إلا أن كان مثابراً ، تظهر مثابرتة في وضعه " أشد عصف الرياح " في مقابل " تأييدها " . ولكي يُظهر هذه المثابرة يُشخّص الرياح لفظاً ، بينما يُضمر حذاؤه ، ويضع كلمة " يسبقه " في مفصل البيت لتقوية موقفه . ويدعم هذا الموقف بقوله " تحتي " ، وهو ما يقيم التوازن بين شدة الرياح وإرادته القوية التي تجعل تأييده في حذاؤه يسبق أشد الرياح .

وهو ما يُسلم إلى المقابلة التي وضعها في البيت التالي إذ يستوي عنده ظهر المَجَنَّ ببطئه . " وقيل أنه شبّه ابتداء سفره إليه بظهر المَجَنَّ إشارة إلى أنه كان موحشاً، وانتهاه ببطئه لما أدى إلى لقاء الممدوح " (١) .

ولكي يدلل على شدة الرحلة وصعوبتها ومثابرتة ، وارنَ بين الأرض التي يسافر عليها وبين " المَجَنَّ " 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 أحّر الشاعر قوله " غيطانها " و " فددها " ، ذلك لأن حتمية النتيجة يستوي فيها كون الأرض " غيطان " أو " فدده " .

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 المدوح .

إِلَى فَتَى يُصَدِّرُ الرِّمَاحَ وَقَدْ

أَنْهَلَهَا فِي الْقُلُوبِ مَوْرِدُهَا

في هذا البيت يضع الشاعر قوله " يصدر الرماح " في مقابل " في القلوب موردها " وقد جاء الفعل " يصدر " في صيغة المضارع ليدل على تعود المدوح 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 نهلاً واحدة ؛ والتي معناها " الشربة الأولى " ^(١) ، وهو ما يدل على دقة المدوح في إصابته للهدف .

أما كلمة " القلوب " فتتوازن مع كونها المورد ؛ إذ هي المصدر للدم ، وهي تشير من ناحية أخرى . إلى براعة المدوح 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 أيضاً من خلال جرسها الصوتي . المتمثل في " قلقلة الدال " - صوت الرمح وهو يصيب الهدف ؛ فعندما يقول "

(١) أبو العلاء : " شرح ديوان المبنى " ص ٢٥ .

وقد "بشكل مفاجئ في البيت يوحى كأن رماً سريعاً قد أصاب هدفه ؛ فتوقّف فجأة بتوقّف الدال الساكنة ذات القلقة التي تفيد تردد صوت الرمح عند اصطدامه بقلب الهدف وفي الترتيب العام للبيت بين الأبيات كان الأولى أن يؤخر هذا البيت ، فيأتي به بعد قوله " خيرقريش أبا " والذي بعده " أطعنها بالقناة " ؛ ذلك لأن البيت الذي يقول فيه " مرتميات بنا " يستوجب أن يكون بعده في المعنى قوله " له أيادٍ إلىّ سابقة " . فالأرض التي أوصلته إلى المدوح إنما أوصلته لينعم بعبائمه الذي يعوضه فقد محبوبته .

لَهُ أَيَادٍ إِلَىّ سَابِقَةٌ

أُعِدُّ مِنْهَا وَلَا أُعِدُّهَا

تقديم " له " يتوازن مع تقدم صاحبها ، بما يمنح وبما يعطي ، أما " أيادٍ " فقد جاءت نكره إعلاء من قدرها ، فتصبح النتيجة " لا أعدّها " نتيجة منطقيه . وجاء قوله : " له أيادٍ " مقدما على " إلىّ " تجسيدا لفضل المدوح .

أما " إلىّ " في مجيئها قبل " سابقة " ، فهي تتوازن مع كون النعمة تصل بدون مُطل أو تأخير . و " إلىّ " في مجيئها بين " له أيادٍ " و " سابقة فتدل على أن الشاعر محاط بنعم المدوح من كل جهة ، ونتيجة لهذه الإحاطة جاء قول الشاعر " أعد منها " . وجاء الفعل " أعدّ " مبنيا للمجهول لكون الشاعر مُعطى بأيادي المدوح .

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

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

يُعطي فلا مطلة يُكدرها

بها ولا منة يُنكدها

جاءت "فلا" لتفصل الفعل يعطي عن بقية أجزاء البيت التي ورد فيها ذكر المثل والمنّ، فعتاء المدوح بعيد عن المثل لفظاً ومعنى.

"فلا مطلة يكدرها بها"، الأصل في الكلام، "فلا مطلة بها تكدرها"، وهنا 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 "مُكدر" أو مشوب بالمثل.

وإسناد الفعل في "يكدرها" و "ينكدها" إلى "المثل" و "المن" لا إلى المدوح يتوازن مع كون المدوح لا يتصف بمثل هذه الصفات التي تعكس صفو عطاياه.

خَيْرُ فَرِيشٍ أَبَاً وَأَمَجْدُهَا

أَكْثَرُهَا نَائِلًا وَأَجْوَدُهَا

أَطْعَمَهَا بِالْقَنَاةِ أَضْرِبُهَا

بِالسَيْفِ جَحَاجُهَا مُسَوِّدُهَا

أَفْرَسُهَا فَارِسًا وَأَطْوَلُهَا

بَاعًا وَمِعْوَاظُهَا وَ سَيِّدُهَا

الشاعر في حالة تَعَنُّ بالمدوح ، فجاء التصريح في " أمجدها ، أجودها " متوازنا مع حالة التغني .

إلا أن بنية الأبيات الثلاثة تأتي 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 المدوح .

تاجُ لُويِّ بنِ غالِبِ وبِهِ

سَمَا لَهَا فَرَعُهَا وَمَحْتَدُهَا

شَمْسُ ضُحَاها هِلَالُ لَيْلَتِها

دُرُّ تَقاصِيرِها زَبَرَجَدُها

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 يعبر عن بداية كل أمر ، فهما يتوازنان مع ما ذكره أبو العلاء عن المدوح إذ يشير إلى أن فيهما "دلالة على حداثة سن المدوح" (١) وكذلك تأتي بنية هذا البيت مفككة كما جاء غيره من الأبيات السابقة عليه .

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

يا لَيْتَ بي ضَرْبَةً أُتِيحَ لَهَا
 كَمَا أُتِيحَتْ لَهُ مُحَمَّدٌهَا
 أَثَّرَ فِيهَا وَفِي الْحَدِيدِ وَمَا
 أَثَّرَ فِي وَجْهِهِ مُهَنْدٌهَا
 فَاعْتَبَطَتْ إِذْ رَأَتْ تَرَيُّنَهَا
 بِمِثْلِهِ وَالْجِرَاحُ تَحْسُدُهَا

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 يتمنى أن تسبق إليه هذه الضربة قبل أن تصل إلى الممدوح . وجاءت لفظة "ضربة" نكرة لإعلاء شأنها إذ هي كما يقول أبو العلاء "أصابت الممدوح في غزو الكفار" .^(١)

ويقابل الشاعر بين "أُتِيحَ لَهَا" و "أُتِيحَتْ لَهُ" ، وفي شرحه يقول أبو العلاء : لفظ الإتاحة تنبيهها على أنها اتفاقاً وفجاءة .^(٢) أي أن هناك توازناً بين موقف "الضربة" وموقف "الممدوح" في رغبة كل منهما الوصول الآخر.

وتقدير الكلام في البيت "أُتِيحَ لَهَا مُحَمَّدٌهَا كَمَا أُتِيحَتْ لَهُ" ، فتأخير "محمدٌها" أخل بتوازن البيئة بما يوقع اللبس . والتصاق الضمير بالاسم قوله "محمدٌها" يتوازن مع وجود الاتفاق المسبق بين "الضربة" وبين الممدوح . كما يدل ذلك على أن هذا الشرف يُخصُّ الممدوح وحده دون غيره ، وهو ما يتوازن مع التمني بـ "ياليت" والتي تفيد الامتناع

(١) أبو العلاء ، " شرح ديوان المتنبي " .

(٢) نفسه ، ص ٢٩ .

إن هذا الاتفاق الضمني في " أتيح " و " أتاحت " جعل الضربة تتواطأ مع المدوح فكان تأثيره فيها أبلغ من تأثيرها فيه ، بالرغم من صدورهما من "حديد" ، وليس أي "حديد" وإنما هو "مهتد" . وتأتي "ما" في منطقة فارقه بين الشطرين لثبته إلى أن ما سيأتي بعدها منفيًا .

وتتدرج المعاني تدرجا متوازنا إذ بدأ بالتعبير عن الضربة بالضمير في قوله "فيها" ثم جسد الضمير في قوله "الحديد" ، ثم جسد "الحديد" في قوله "مهنتها" ، والهاء تعود على الضربة لتخلق تواسلا بين أول القصيدة وآخرها .

توازن آخر بين "فيها" ، و"في وجهه" ، فأثر المدوح كان في "ذات الضربة" ، بينما ضعف أثرها إذ أصابت وجهه فقط ، بل وإصابتها لوجه المدوح جعل لها أثرا عكسيا وهو أثر الشرف والشجاعة .

وبما أن هناك اتفاقا ضمنيا بين الضربة والمدوح على ترك علامة الشجاعة والشرف على وجهه ، فقد حُصت بهذا المكان الذي يراه الجميع ، ولذا فقد " اغتبطت " لكونها شرفت بوجه المدوح ، وهو ما جعلها موضع حسد من سائر الجراح التي أصابته في غير وجهه .

وقال "بمثله" ليشير إلى أن غبطة "الضربة" لم يكن مجرد وجودها في الوجه فقط ولكن لأنها أصابت كيانا متكاملا من الشرف ولا سيما أنها أصابت الوجه .

وقابل الشاعر بين " اغتبطت " و " تحسدها " ليقوم توازنا بالمفارقة النابعة من موقف الضربة وموقف الجراح .

وَ أَيْقَنَ النَّاسُ أَنَّ زَارِعَهَا

بِالْمَكْرِ فِي قَلْبِهِ سَيَحْصِدُهَا

أَصْبَحَ حُسَادُهُ وَ أَنْفُسُهُم

يُحْدِرُهَا خَوْفُهُ وَيُصْعِدُهَا

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

ولم يذكر المكان الذي أصابه زارعها ليدل على عدم تأثيرها في المدوح ، 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 المدوح ودقة إصابتها للهدف ، من ذلك قوله "في القلوب موردها" "أطعنها بالقناة" ، "أضربها بالسيف" ، ولذا فمن الطبيعي أن تكون الضربة مردودة في قلب من قصد بها المدوح ، كما أنه حصَّ رأس المدوح بالضربة لتصبح علامة شرف ، بينما حصَّ قلب عدوه لتكون سبب في موته والقضاء عليه . وقوله "الناس" فيه تعميم للقضية إذ يشهد الناس جميعاً أعداءً وأصدقاءً على شجاعة المدوح .

والنتيجة الطبيعية لشجاعة المدوح 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" / "زارعها" كما ذكر بعد "حساده" خوف من يخاف؛ ليختص أعداءه بالخوف كما خصهم بالضربة، والمقابلة بين "زارعها" و"سيحصدها" تتوازن مع النتيجة "يحردها"، و"يصعدها".

كذلك كما فرّق بين "زارعها" و"سيحصدها" بقوله "بالمكر"، فرّق بين "يحردها" و"يصعدها" بقوله "خوفه". كما يلاحظ أن الشاعر في أبياته التي تكلم فيها عن نفسه ذكر أن له عادلين في شوقه ومحبه؛ ذلك الشوق الذي يتوزع في نفس الشاعر بين محبوبته التي فارقتة ورحلت والمدوح الذي يبتغي فيه الشاعر العوض عن هذا الفراق.

أما في الأبيات التي تكلم فيها عن المدوح فقد ذكر أن له حُسادا على المكانة التي حازها ذلك المدوح، 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 والمدوح في دائرة واحدة؛ فالمادح يحتاج ما يعوضه عن من فارقهم، والمدوح يحتاج لإخلاص المادح ووفائه، وهو ما يؤدي إلى انحسار شر العادلين والحاسدين عنهما.

تَبْكِي عَلَى الْأَنْصِلِ الْغَمُودِ إِذَا

أَنْذَرَهَا أَنَّهُ يُجَرِّدُهَا

لِعَلِمِهَا أَنَّهَا تَصِيرُ دَمًا

وَأَنَّه فِي الرِّقَابِ يُغَمِّدُهَا

يوازن الشاعر بين "الغمود" و"يجرّدها"، وبين "يجرّدها" و"يغمدها"، وهو

توازن يتفق مع التسلسل الطبيعي للحدث، فتأتي كلمة "يجرّدها" بين "الغمود"

و"يغمدها" متففة مع كون " الأنصل " ستفارق " الغمود " ، كما وازن الشاعر قبلها في "الرماح " و "أيادٍ" . لتدل على شجاعة الممدوح ؛ إذ تتوالى ضرباته و طعناته لعدوه ، وهو يبرر وصف الشاعر لممدوحه بأنه " أطعنها بالقناة " ، و " أضربها بالسيف " ، و " أفرسها " . وهو 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 ، وهو ما يبرر قوله " تبكي " ، ويؤكد هذا الفراق بقوله "تصير دماً " إذ لن تعود النصل إلى صورتها الأولى ، ومن ثم لن تعود إلى غمودها مرة أخرى وهو ما يدعم كون الغمود تبكي على النصل إذ الفراق مطلق ، وهو ما يتوازن مع كون الضربة في الرقاب ، وهو ما يؤدي إلى مفارقة العدو لحياته بسببها ، ولأن الممدوح "أضربها بالسيف " ، و " أطعنها بالقناة " ، فتتوالى ضرباته إلى أن تصير الأنصل نفسها دماً .

أَطْلَقَهَا فَالْعَدُوُّ مِنْ جَزَعٍ

يَذُمَّهَا وَالصَّدِيقُ يَحْمَدُهَا

توازن بين "العدو" و "الصديق" ، وبين "يذمها" و "تحمدها" ، وقدّم ذكر "العدو" على ذكر "الصديق" ليدل على يقين العدو بأن ضربة الممدوح ستصيبه ، ولذا فجزعة أسبق من مدح الصديق . وجاء تأخير "يحمدها" لأن الحمد يأتي كنتيجة لإصابة الضربة . وقرن بين "أطلقها" و "العدو" بالفاء لتجسد عملية "الإطلاق" التي تتسم بالسرعة ولذا فهي تصيب العدو مباشرة ، وهكذا انتفى الحاجر اللفظي كما انتفى الحاجز المعنوي .

تَنقَدِحُ النَّارُ مِنْ مَضَارِبِهَا

وَصَبُّ مَاءِ الرِّقَابِ يُخَمِّدُهَا

جاءت " النار " لتجسّد حال حُسّاده ، فالنار التي انطلقت بانطلاق الرماح أثارت حسد عدوّه ، وأشعلت النار في قلوبهم وصدورهم . ويأتي الفعل " تنقدهح " متوازناً مع السرعة المتمثلة في معنى " أطلقها " .

وتحديد مكان إصابتها " في الرقاب يغمدها " إذ هي موضع الفصل بين الرأس والجسد ، وهو ما يشير إلى النهاية المحتومة للعدو ، يجعل النتيجة المتمثلة في " يخمدها " منطقية ؛ إذ أدّت نار الإطلاق دورها ، وبلغت مرادها ، وجسّد قمة هذا الدور في قوله " وصبّ ماء الرقاب " .

إِذَا أَضَلَّ الِهْمَامُ مَهْجَتَهُ

يَوْمًا فَأَطْرَافُهُنَّ تَنْشُدُهَا

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

قَدْ أَجْمَعْتَ هَذِهِ الْخَلِيقَةَ لِي

أَنْتَ يَا ابْنَ النَّبِيِّ أَوْحَدُهَا

وَ أَنْتَ بِالْأَمْسِ كُنْتَ مُحْتَمِلًا

شَيْخَ مَعَدٍّ وَأَنْتَ أَمْرُدُهَا

يقرر الشاعر هنا ما كان قرره من قبل ، فقوله يا " ابن النبي " متوازن مع قوله السابق " خير قريش أباً " 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 الضدين من قَبَل " العدو " "الصديق " .
 أما وصفه له بـ " شيخ " بالرغم من حداثة سنِّه 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 خصه 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 :

فَكَمْ وَ كَمْ نِعْمَةٌ مُجَلَّلَةٌ

رَبَّيْتَهَا كَانَ مِنْكَ مَوْلِدُهَا

وَكَمْ وَ كَمْ حَاجَةٌ سَمَحَتْ بِهَا

أَقْرَبُ مِنِّي إِلَيَّ مَوْعِدُهَا

وَمَكْرُمَاتٍ مَشَتْ عَلَى قَدَمِ الْ

بِرٍّ إِلَى مَنَزِلِي تُرَدُّدُهَا

فقوله " كم وكم " وتكرار هذه الصيغة مدعمة بقوله "مكرمات " و "تردها" 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 مشي الشاعر هو مشي إلى مكرمات الممدوح، التي كان الشاعر قد قال عنها وعن نفسه " أُعِدَّ مِنْهَا " .

أَقْرَّ جِلْدِي بِهَا عَلَيَّ فَلَا

أَقْدِرُ حَتَّى الْمَمَاتِ أَجْحَدُهَا

وكون الشاعر يُعَدُّ من نعم الممدوح ومكرماته ، تلك النعم التي غطته كما يُعْطَى الجلدُ الجسد ، لذا صار الجلد هو موضع الإقرار بها ؛ إذ تلتصق النعم بالشاعر التصاق الجلد بالجسد . وهنا 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 ، وهو الهدف الذي كان الشاعر يرمي إليه ، فكان في الممدوح العوض عن المحبوبة الراحلة ، وكانت نعمه عوضاً عن العذاب والتعب اللذين عانى منهما الشاعر .

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

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 " أن " . وهي الصورة المقدرة في الأصل . ليشكل التصاقاً لفظياً بين " عدم القدرة " و " الجحود " يتوازن أيضاً مع التصاق الجلد بالجسد .

فَعْدُ بِهَا لَا عَدِمْتُهَا أَبَدًا

خَيْرُ صَلَاتِ الْكَرِيمِ أَعْوَدُهَا

يأتي خطابه للمدوح . قبل دعائه لنفسه ، ليجسد ويؤكد ما كان قد أقرب به من قبل وهو أن المبادرة دائماً إنما تكون من المدوح ؛ الذي هو أهل لصفات الكرم والعطاء . كما يتواصل البيت الأول مع البيت الأخير من خلال قوله " فَعْدُ " ؛ ذلك لأن طلب الشاعر من المدوح في أن يصله ربما يعوضه عن محبوبته التي تركته ورحلت فيأتي قوله " فَعْدُ " متوازناً مع قوله " بان عنك حُرْدُهَا " من خلال المقابلة . وهو ما يجعل القصيدة قابلة لأن يكون الإنشاد متصلًا بها ، فكأنها دائرة نصية كبرى يلتقي أولها بآخرها .

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

كذلك من خلال تعامل المتنبي مع التراكيب ببراعة كبيرة استطاع من خلالها أن يجسد المعاني في صورة حسية لا تعتمد على الفهم الذهني فقط ، وإنما جاءت التراكيب والتي توزعت فيها الألفاظ بصورة مخصصة لتعبر عن المعنى شكلياً ، وذلك من خلال براعة المتنبي في اختيار اللفظة المفردة ، وتوزيعها داخل التركيب تقديمياً وتأخيراً ، بل وحذفاً . كذلك جاء النص متوازناً مع ثقافة المتنبي ، خاصة ثقافته الفلسفية التي أسهمت في تقديم النص بصورة عميقة . وهو ما يعكس بدوره . ثقافة العصر ويتوازن معها .

كما قدم النص صفات من شخصية المتنبي وتوجّهاته ؛ وذلك من خلال توازنه مع شخصية المتنبي الطامحة ، ذلك الطموح الذي جعل شعر المتنبي يُقدم صورا من حياته السياسية والاجتماعية ، والصراعات التي خاضها عبّر حياته ؛ تلك الصراعات التي تُعد جزءا من صراعات العصر الذي عاش فيه ، والتقلبات التي جعلت منه شخصية مثيرة للجدل ، وجعلت من شعره مادة للنقد والدراسة .

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

obaidi.kanad.com

الجملة

obaidi.kanad.com

الخاتمة

و بعد

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 الأخرى 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 شتى .

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 وآخر 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 لاشتراطات معينة ، وعلى قدر توافر هذه الاشتراطات 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 تحظى 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 الآخر .

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 .

المراجعات والمطالعات

obeyikandl.com

المراجع و المصادر

أولاً : المراجع و المصادر العربية

(أ)

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

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

٢- ابن الأثير / ضياء الدين :

• " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣ م) .

• " الوشي المرقوم في حل المنظوم " ، تحقيق : يحيى عبد العظيم ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر ١٢١ - ٢٠٠٤ م) .

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 - ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م) .

٥- إسماعيل اللحم :

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

٦- ابن أبي الأصعب :

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

٧- الأنباري ، أبو بكر :

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

٨- دكتور بدوي طبانة :

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

٩- بن بسام / أبو الحسن علي :

- " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " ، تحقيق : دكتور لطفي عبد البديع ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥ م) .
(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 - ٢٠٠٢ م)

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

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

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

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

١٣- التوحيدي / أبو حيان :

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

(ث)

١٤- الثعالبي / أبو منصور :

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

١٥- دكتور جابر عصفور :

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

١٦- الجاحظ / أبو عثمان عمرو بن بحر :

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

١٧- دكتور جاسر خليل أبو صافية :

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

١٨- ابن جبلة / علي :

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

١٩- الجرجاني / عبد القاهر :

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

٢٠- الجرجاني / علي بن محمد السيد الشريف :

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

٢١- دكتور جميل عبد المجيد :

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

(ح)

٢٢- حاتم الصكر :

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

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 ثابت "، (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 - ١٩٨٧ م) .

٣١- أبو دلامة :

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

(ر)

٣٢- دكتور رشاد رشدي :

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

٣٣- ابن رشد :

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

٣٤- ابن الرومي :

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

(ز)

٣٥- دكتور زكريا إبراهيم :

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

٣٦- الزمخشري :

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

(س)

٣٧- سامي إسماعيل :

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

٣٨- سامي خشبة :

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

٣٩- ابن سعيد الأندلسي :

- " المُعرب في حلّ المُعرب " ، تحقيق : دكتور شوقي ضيف ، دكتور زكي محمد حسن دكتور سيده كاشف ، (القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الذخائر - ٢٠٠٣ م) .

٤٠- دكتور السعيد الباز :

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

٤١- دكتور السعيد الورقي :

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

٤٢- السكاكي :

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

٤٣- دكتور سمير حجازي :

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

٤٤- دكتور سمير سرحان :

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

٤٥- ابن سناء الملك :

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

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 - ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م) .

٤٨- السيوطي :

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

(ش)

٤٩- الشاباي / أبو القاسم :

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

٥٠- الدكتور شاكر عبد الحميد :

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

٥١- الشكعة / دكتور مصطفى :

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

٥٢- دكتور شوقي ضيف :

- " الشعر وطابعه الشعرية " ، (القاهرة - دار المعارف - مكتبة الدراسات الأدبية - الطبعة الثانية - ١٩٨٤ م) .

- " العصر العباسي الأول " ، (القاهرة - دار المعارف - سلسلة تاريخ الأدب العربي - الطبعة الرابعة عشرة - ١٩٩٦ م) .

(ص)

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

- " أعيان العصور وأعوان النصر " ، (أبوظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣ م) .

٥٤- دكتور صفوت الخطيب :

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

٥٥- دكتور صلاح رزق :

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

٥٦- الصولي / أبو بكر محمد بن يحيى :

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

(ط)

٥٧- ابن طباطبا / محمد بن أحمد :

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

(ع)

٥٨- دكتور عبد اللاه محروص :

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

٥٩- دكتور عبد الله عووضة :

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

٦٠- دكتور عبد الحكيم بلبع :

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

٦١- دكتور عبد الحكيم راضي :

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

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 - ٢٠٠١ م) .

٦٣- ابن عبد ربه

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

٦٤- عبد الرحيم العباسي :

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

٦٥- دكتور عبد الستار إبراهيم :

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

٦٦- دكتور عبد الستار السيد متولي :

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

٦٧- عبد السلام هارون :

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

٦٨- دكتور عبد العزيز حمودة :

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

٦٩- عبد المجيد عابدين :

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

٧٠- دكتور عبد المنعم خفاجي :

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

٧١- دكتور عبده بدوي :

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

٧٢- أبو العتاهية :

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

٧٣- العسكري / أبو أحمد :

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

٧٤- العسكري / أبو هلال :

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

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 ، ١٩٨٠ م) .

٧٧- علي أدهم :

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

(ف)

٧٨- ابن فارس / أحمد :

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

٧٩- الفراهيدي / الخليل بن أحمد :

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

٨٠- دكتور فوزي خضر :

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

(ق)

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

- " الشعر والشعراء " ، تحقيق : دكتور مفيد قميحة ، (بيروت - دار الكتب العلمية - الطبعة الثانية - ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٥ م) .

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

٨٢- القرطاجني / حازم :

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

٨٣- القزويني / الخطيب :

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

٨٤- القيرواني / الحصري :

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

٨٥- القيرواني / ابن رشيقي :

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

(ك)

٨٦- دكتور كمال بشر:

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

(ل)

٨٧- لسان الدين بن الخطيب :

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

(م)

٨٨- المبرد :

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

٨٩- مجدي أحمد توفيق :

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

٩٠- دكتور محمد إبراهيم عبادة :

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

٩١- دكتور محمد أبو الأنوار :

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

٩٢- محمد بدوي :

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

٩٣- دكتور محمد حماسة عبد اللطيف :

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

٩٤- محمد سعد شحاتة :

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

٩٥- دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي :

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

٩٦- دكتور محمد عبد المطلب :

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

٩٧- دكتور محمد عزت عبد الموجود :

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

٩٨- دكتور محمد عناني :

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

٩٩ - دكتور محمد فكري الجزار :

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

١٠٠- محمد مفيد الشوياشي :

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

١٠١- محمد مهدي الشريف :

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

١٠٢- دكتور محمود إبراهيم الضبع :

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

١٠٢- دكتور مختار أبوغالي :

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

١٠٣- مراد عبد الرحمن مبروك :

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

١٠٤- المرزوقي :

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

١٠٥- دكتور مصطفى سويف :

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

١٠٦- دكتور مصطفى ناصف :

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

١٠٧- المظفر العلوي :

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

١٠٨- المعري / أبو العلاء :

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

١٠٩- ابن منظور :

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

١١٠- ابن منقذ / أسامة :

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

١١١- دكتور مهدي الخزومي ، إبراهيم السامرائي :

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

(ن)

١١٢- دكتور نبيل راغب :

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

١١٣- دكتور نزار بريك هندي :

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

١١٤- دكتور نصر حامد أبو زيد :

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

١١٥- النهشلي / أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم :

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

١١٦- النواجي / شمس الدين :

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

(ه)

١١٧- ابن الهبارية :

- " شعرا بن الهبارية " ، تحقيق محمد فائز سنكري طرايبشي : (دمشق - منشورات وزارة الثقافة - سلسلة إحياء التراث العربي - ١٩٩٧ م) .

(و)

١١٨- ابن وهب :

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

١١٩- دكتور وهب أحمد رومية :

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

(ي)

١٢٠- ياسين النصير :

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

١٢١- دكتورة يسرية يحيى المصري :

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

١٣٩- يموت بن المزرع :

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

١٢٢- دكتور يوسف خليف :

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

١٢٣- دكتور يوسف الصميلي :

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

١٢٤- يوسف ميخائيل أسعد :

- " سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب " ، (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب

- سلسلة دراسات أدبية - ١٩٨٦ م) .

ثانيا : المراجع الأجنبية

١- أروين إدمان :

- " الفنون والإنسان / مقدمه موجزة لعلم الجمال " ، ترجمة مصطفى حبيب ،

(القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة أمهات الكتب - ٢٠٠١ م) .

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 - ١٤٢٤ هـ ، ٢٠٠٤ م) .

٣- باختين ، لوتمان ، كوندراتوف :

- " مداخل الشعر " ، ترجمة : أمينة رشيد ، سيد البحراوي ، (القاهرة - الهيئة

العامة لقصور الثقافة - سلسلة أفاق الترجمة - ١٩٩٦ م) .

٤- جورج سانتيانا :

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

٦- روبين جورج كولنجوود :

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

٧- ريتشارد / أ.أ. :

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

٨- سارتر / جان بول :

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

٩- ستيفن سبندر :

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

١٠- والترج أونج :

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

ثالثاً : الدوريات

١- أحمد طاهر حسنين :

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

٢- دكتور سمير شريف إستيتية :

- " ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، (الكويت - مجلة عالم الفكر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - عدد ٣ - مجلد ٣٤ - يناير/ مارس ٢٠٠٦ م) .

٣- عبد الحكيم خيران :

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

٤- دكتور مختار الخوث :

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

٥- دكتورة نادية عبد الرحمن :

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