التوازن في عملية إبداع النص الشعري

دكتور
أبو زيد بيومى

دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع

التوازن
في عملية إبداع النص الشِّعْريّ

دكتور
أبو زَيد بَيُّومي

31/12/2011
4378943790

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٨١١,٠٠٩
ب . م بيومي ، أبو زيد .
التوازن في عملية إبداع في النص الشعري / أبو زيد بيومي .- ط١.-
كفر الشيخ : العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨.
٣١٦ ص ؛ ٢٤سم .
تدمك: 5 – 224 – 308 – 977
١. الشعر العربي - تاريخ ونقد أ - العنوان

رقم الإيداع : ٢٠٣٣٤ / ٢٠٠٨.

الناشر : العلم والايمان للنشر والتوزيع
دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة
هاتف : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ - فاكس: ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١
E-mail: elelm_aleman@yahoo.com
elelm_aleman@hotmail.com

حقوق الطبع والتوزيع محفوظة

تحـــذيـــر:
يحظر النشر أو النسخ أو التصوير أو الاقتباس بأى شكل
من الأشكال إلا بإذن وموافقة خطية من الناشر

2009

الفهرس

م	الموضـــــــوع	رقم الصفحة
١	المقدمة	٣
٢	**الفصل الأول** مفهـوم التـــوازن.....	٧
٣	**الفصل الثاني** التـــوازن بين المبدع و النص.....	٦٩
٤	**الفصل الثالث** الأداء النصي المرتد.....	١٣٥
٥	**الفصل الرابع** مجالات التـــوازن النقدي.....	١٨٧
٦	**الفصل الخامس** التـــوازن النَّصِّي	٢٤١
٧	**الخاتمة**.....	٢٨٧
٨	**المصادر والمراجع**.....	٢٩١

مُقَدِّمَـة

إن التعامل مع النص الشعري ليس مجرد تعامل مع تراكيب لغوية داخل إطار موسيقي وحَسْب ، وإنما هو تعامل مع نظام متكامل يقوم على مجموعة من التوازنات .

فيُنظَر إلى وحدات النص وعناصره باعتبارها دوائر يحتوي بعضها بعضا احتواءً متكافئاً ، فتحتوي الألفاظ المعاني ، احتواءً يتكافأ مع احتواء البيت لهذه الألفاظ ، وتحتوي الأبيات موضوع القصيدة كما يحتوي الموضوع تلك الأبيات ، وأن تكون في ذلك كله معبرة عن صاحبها ، مؤثرة في غيره من جمهور المتلقين .

ونظراً لتعدد زوايا التعامل مع النص الشعري ، فقد جاءت الدراسات النقدية في اتجاهات شتي ؛ فمنها ما تعامل مع بنية النص ، ومنها ما تعامل مع البعد الموسيقي للشعر، وثمَّ دراسات أخري كان هدفها رصد تأثير النص على المتلقي ، و دراسات كان هدفها المبدع وأسلوبه في التعامل مع النص ... إلخ .

وقد تعددت المصطلحات المستخدمة في عرف النقد الأدبي ، وقد تعددت دلالات تلك المصطلحات على أجزاء بعينها في النص الشعري بحيث أصبحت بعض هذه المصطلحات خاصة .العامة منها تنسحب مفاهيمها على مواضع مختلفة باختلاف استخدام النقاد لها واختلاف عنايتهم بدراسة زاوية معينة من زوايا عملية إبداع النص الشعري .

وكانت ثمَّ ملاحظة ، أن هذه المفاهيم في توزعها تدور في فلك مفهوم واحد ، هو مفهوم التوازن . ولذا جاءت هذه الدراسة كمحاوله لوضع المفهوم الذي يجمع شتات النص الشعري بأبعاده المختلفة ؛ اللفظية والمعنوية والموسيقية ، وكذلك الأبعاد الإنسانية المتمثلة في المبدع والمتلقي ، فكان المفهوم هو " التوازن " .

وقد تعددت الدراسات التي تناولت عملية إبداع النص الشعري ، وقد ورد في بعضها لفظ التوازن صراحة ، وبعضها الآخر دارت أجزاؤها حول معنى التوازن .وغيرها من الدراسات التي تناولت العملية الإبداعية ،وجاء كل منها في زاوية من زوايا هذه العملية والتي دارت معانيها حول مفهوم التوازن .ولكن لم تقم دراسة منها بتحديد مفهوم التوازن كما لم تجمع دراسة من هذه الدراسات أطراف عملية إبداع النص الشعري في إطار واحد؛ هوإطار التوازن .

وجاءت هذه الدراسة في مقدمة وخمسة فصول ؛ أما الفصل الأول فيدور حول مفهوم التوازن ، وذلك بتحديد هذا المفهوم من خلال المفاهيم التي تعامل بها النقاد مع النص الشعري.

وقد انقسمت هذه المفاهيم قسمين :

أولهما : المفاهيم التي قاربت معنى التوازن ؛ مثل مفاهيم المساواة ، الاعتدال ، التكافؤ ، المشاكلة ، التماثل .... إلخ .

وثانيهما : مفاهيم اختلال التوازن ؛ والتي دارت حول المفاهيم التي جاءت لتصف جوانب القصور التي تصيب عملية إبداع النص الشعري ، مثل مفاهيم الاختلال ، الحشو ، القلق ، التخليط ، التنافر ... إلخ .

ثم يأتي مفهوم التوازن ليجمعها في إطار واحد ، يشمل عملية إبداع النص الشعري من زوايا جميعها .

أما الفصل الثاني فقد جاء ليصف حالة التوازن بين المبدع والنص ، على اعتبار أن المبدع هو أول من يتعامل مع النص الشعري تأليفاً وإبداعاً . حيث يصف المراحل التي يمر بها المبدع حتى يصل إلى المرحلة التي يصبح معها المبدع مهيئاً لكتابة النص فعليا . ثم ما

يتلو ذلك من انعكاس حياة المبدع وثقافته على معاني النص الشعري . وكذلك أسلوب المبدع في التعامل مع النص أثناء عملية الكتابة والتأليف . وكذلك المحركات والدوافع التي تجعل المبدع في حالة توازن مع نصه .

ثم يأتي دور المتلقي في التعامل مع النص الشعري ذلك المتلقي الأوَّلِيّ ؛ وهو الذي لم تسبقه دوافع فنية معينة أو منهجية في تعامله مع النص الشعري ، و إنما يتعامل مع النص بطريقة تلقائية تظهر في ردود أفعاله ؛ و التي تأتي في صور مختلفة ، و كان هذا هو موضوع الفصل الثالث ، وقد أطلق عليه الباحث (الأداء النصي المرتد) ، حيث يؤدي المتلقي النص أداء يتوازن مع أداء المبدع له، فإذا كان المبدع يؤدي النص كتابة وإبداعاً ، فإن المتلقي يؤدي النص إنفعالاً وتأثراً .

ولا يتحقق هذا التأثر إلا إذا توفرت عدة توازنات بين المبدع والمتلقي ، ومن ثم بين النص والمتلقي .

قد انحصرت هذه التوازنات في التوازن النفسي ، والتوازن الثقافي الاجتماعي والتوازن الزمني ، وكذلك التوازن الفني الموضوعي . وتختلف قوة هذا (الأداء النصي المرتد) تبعاً لتوفر هذه التوازنات وكذلك تبعاً لدرجتها وقوتها .

أما الفصل الرابع فقد انتقل بالأداء النصي المرتد إلى مرحلة التلقي المُمَنْهج ؛ ومن ثم من المتلقي أو القارئ الأوَّلي إلى القارئ المتخصص ، الذي يضع اشتراطات فنية معينة يقبل من خلالها النص ، ومن ثم يتوازن معه . وهذه الاشتراطات قد وضعها إما نقاد أو علماء لغة أو مؤرخون ... إلخ .

ولذا فقد دار هذا الفصل حول مجالات التوازن النقدي أو التوازن المنهج ، فكان منها : التوازن الموسيقي ، و التوازن اللفظي ، والتوازن الفني ، والتوازن الأخلاقي ، ثم يأتي

التوازن الشخصي الذاتي والذي يصف الحالة التي يخرج فيها هؤلاء المتخصصون من حيز التبرير الفني لقبول النص ، إلى الحكم الذاتي الذي يخضع لعوامل شخصية بين صاحب النص والناقد أومَن في درجته من التخصص . فكل واحد منهم يتوازن مع النص أو يرفضه تبعاً لاعتبارات فنية وضعها هو تبعاً لمجال تخصصه وموضوع دراسته .

ثم يأتي الفصل الخامس ليقدم نماذج تطبيقية لعملية التوازن ، وينقسم هذا المجال التطبيقي قسمين : أما الأول : فهو الذي يقوم على دراسة النص الشعري المرتبط بخبر أوقصة ، ومن خلاله تتضح الاعتبارات الخارجة عن فنيات النص الشعري . حيث يكشف الخبر عن الدافع من عملية إبداع النص ، وكذلك يبين عملية (الأداء النصي المرتد) من خلال شخصيات الخبر التي قامت بعملية التلقي . وهذا جانب من جوانب النص المرتبط بخبر.

أما الجانب الأخر فهو المتعلق بالنص الذي يحمل خبراً في ذاته ، حيث يحاول المبدع من خلاله إحداث التوازن بين فنيات الشعر ، وفنيات الخبر حتى تكتمل صورة الحدث في إطارها الشعري .

أما القسم الثاني فهو النص الشعري غير المقيد بخبر ، وهو النص الذي يعتمد على توازنه في ذاته من خلال فنيات الشعر ، دون أن يقيد خبر أو قصة حركة الشاعر داخل النص الشعري . وكان نموذجه نصاً من شعر المتنبي ، حيث تأتي دراسة هذا النص لتكشف عن الصياغات التي تصل بالنص ليصبح نموذجاً لحالة التوازن .

وبعد ... فإن كان سداد فمن الله وحده .

هذا وبالله التوفيق ،،،

أبوزيد بيومي

الفصل الأول

مفهوم التوازن

الفصل الأول
مفهـــوم التـــوازن

تداول النقاد في دراستهم للنص الشعري مجموعة من المفاهيم والتي ترددت بين الأصل اللغوي والمفهوم الاصطلاحي . حيث حاولوا من خلال هذه المفاهيم وصف النص الشعري ؛ وذلك بدارسة بنيته . وعلاقات أجزاء هذه البنية بعضها ببعض . وكذلك من خلال دراستهم للظروف المحيطة بالنص . وعلاقة هذه الظروف بالمبدع من ناحية . وعلاقتها بالمتلقي من ناحية أخرى .

وقد جاء كل مفهوم من هذه المفاهيم في إطار دراسات شتّى ؛ تناولت كل واحدة منها جانباً من جوانب عملية إبداع النص الشعري . فكان منها ما جاء في معرض الحديث عن المعايير اللفظية المطلوبة في لغة النص . ومنها ما تعلق بدراسة معاني النص . ومنها ما جاءت فيها هذه المفاهيم لوصف علاقة اللفظ بالمعنى . أو المبدع بالمتلقي ... الخ .

فقد نجد المفهوم الواحد يتردد في دراسات مختلفة في موضوعها ؛ إذ استخدم في إطاره المعجمي . أما إطاره الاصطلاحي . إن توفر. فإنه يأتي متعلقا بنوع معين من الدراسات . وبجانب معين من جوانب النص الشعري .

ومثالا لما كان يستعمله النقاد من المفاهيم في تلك الفترة ؛ أشار الدكتورعبد الجليل هنوش في دراسته لابن طباطبا العلوي إلى مجموعة من هذه المفاهيم التى استعملها ابن طباطبا في كتابه عيارالشعر، بقوله : " وقد استعمل ابن طباطبا في حديثه الدقيق والهام عن بناء النص مجموعة من المصطلحات اللافتة للنظر والتي تستدعي كثيرا من التأمل والتفكير. فمصطلحات مثل : بناء - تنسيق - ترتيب - تأسيس - تآلف . تجاور - اتصال - تلاؤم - مشاكلة - انتظام ، تؤكد شدة انشغال ابن طباطبا ببناء النص من حيث ترابط عناصره وتلاحمها وهو بذلك قد التفت إلى أهم ما يميز النص وأهم ما يحدد مفهومه[1] .

---

١) دكتور عبد الجليل هنوش ، ابن طباطبا العلوي ،التصور التداولي للشعر (الكويت ، جامعة الكويت ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الحولية الحادية والعشرون ١٤٢٢هـ ، ٢٠٠١ م) ، ص ٣٢ .

وإن كانت هناك مبالغة في وصف هذه المفاهيم بأنها مصطلحات عند ابن طباطبا في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ النقد عند العرب ، إذ الأرجح أن ابن طباطبا استعمل هذه الكلمات في مدارها اللغوي لا الاصطلاحي ، إذ الاصطلاح . كما عرفه الشريف الجرجاني : " اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى . وقيل الاصطلاح إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد ، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين"[1]. وتعريف الاصطلاح بهذه الصورة هو ما لم يتوفر في ما استعمله ابن طباطبا من هذه المفاهيم .

إذاً فالأصل اللغوي كان هو الإطار الذي استعملت فيه هذه المفاهيم ، ولذا فقد تداخلت في معانيها مع بعضها البعض . من ناحية ، ومع مفهوم التوازن من ناحية أخرى .

وتميّز مفهوم التوازن بأنه جاء شريكا أساسيا بين كل هذه المصطلحات ، سواء عن طريق التداول اللفظي جنباً إلى جنب مع غيره من هذه المفاهيم ، أو عن طريق التداول المعنوي ، أو أن يُفهم معنى التوازن من خلال الإشارات غير المباشرة التي تؤديها بعض المفاهيم التي استعملها النقاد أثناء دراستهم للنص الشعري .

و لذا يمكن تقسيم هذه المفاهيم إلى ثلاثة مستويات :

أولاً : مفهوم التوازن .

ثانياً : مفاهيم في معنى التوازن .

ثالثاً : مفاهيم اختلال التوازن .

أولا ، مفهوم التوازن ،

عبّرت المفاهيم السابقة عن معنى التوازن بصورة غير مباشرة ، سواء في وصفها اكتمال صورة النص الشعري ، أو في وصفها لما يتعرّض له النص من خلل بين مكوناته . وجاء كل مفهوم ليصف علاقة كل مكوّن بالآخر ، ومدى توازنهما بعضها ببعض ، كعلاقة اللفظ بالمعنى ، وكعلاقة

---

١) علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني ، " كتاب التعريفات " ، (القاهرة ، دار الرشيد ،١٩٩١م) ، ص٣٨ .

القافية بسائر ألفاظ البيت ....الخ . و يأتي مفهوم التوازن ليجمع أطراف المفاهيم السابقة في خيط واحد ؛ حيث يشارك في وصف جميع أركان النص الشعري .

و التوازن لغةً : " وازنت بين الشيئيين موازنةً ووزناً ، وهذا يوازن هذا ؛ إذا كان على زنته أو محاذيه . وقام ميزان النهار: أى انتصف "(١). " واتزن معناه : قبِل الوزن "(٢) . والوزن: ثقل الشيء بشيء مثله "(٣) . ووازنك : أى يحاذيك ووزنك ... وائتزن العِدل: اعتدل بالآخر "(٤). ووازَن الشيءُ الشيءَ ساواه في الوزن "(٥). ووازنْت الرجل: كافأته على فعاله "(٦) . ودارِي توازن دارَك: أي تحاذيها "(٧).

يلاحظ من الوصف اللغوي للتوازن أنه يقوم على طرفين أساسيين ، وجانبين رئيسين . كلاهما يوازن الآخر ولا يخرج عنه فى حدّه .

و التوازن " يمثل مثلا أعلى لكمال البناء والشكل، كما أنه يمثل حالة من اتزان أي نظام ، وكمال شكل الكون وبنائه . أيضا "(٨) ؛ و هو ما يعني أن كل مكون من مكونات هذا النظام قد وصل إلى الصورة المثلى في ائتلافه مع كافة المكونات الأخرى .

و بما أن الشعر" الكلام الموزون المقفى "(٩) ، و البيت فيه يقوم على شطرين تتوزع فيهما التفعيلات العروضية بصورة متوازنة ومتساوية في نظامها (الزمني / الصوتي) وكونه فنّا يقوم على مبدع يؤثّر ، ومتلقّ يتأثّر ، و كون هذا التأثير يخُصّ أكثر ما يخص الجوانب الشعورية والعاطفية ، المشتركة بين المبدع والمتلقي ، كل هذه الاعتبارات تجعل

---

١) ابن منظور ، " لسان العرب " ، مادة وزن .
٢) المرزوقى ، " الأمالى " ، (أبو ظبى ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ٢٠٠٣م) ، ص ٢٩ .
٣) ابن منظور : المرجع السابق ، مادة وزن . ـ الخليل بن احمد ، " معجم كتاب العين " مادة وزن .
٤) الزمخشرى ، " أساس البلاغة " ، حـ٢ ، ص ٥٠٤ .
٥) نفسه ، ص ٥٠٤ .
٦) نفسه ، ص ٥٠٤ .
٧) نفسه ، ص ٥٠٤ .
٨) سامي خشبة ، " مصطلحات فكرية " ، ص ٢١١ .
٩) الشريف الجرجاني ، " كتاب التعريفات " ، ص ١٤٤ .

الشعر أكثر فنون الأدب تعلقاً بمفهوم التوازن ؛ ذلك لأنه يقوم . في المقام الأول . على نظام موسيقي أساسه الأول انتظام التفعيلات العروضية بصورة مخصوصة ، و هو ما لا يُشترَط في فنون الأدب الأخرى. حيث يؤدى هذا الانتظام العروضي إلى وضع الألفاظ بصورة معينة يحاول فيها المبدع الحفاظ على نظامها الصوتي . من ناحية ، والحفاظ على تركيبها المؤدي للمعنى . من ناحية أخرى .

وقد صُرِف هذا المفهوم إلى وجهات مختلفة ؛ منهم من استعمله في جانب الصياغات والأساليب ، ومنهم من خَصَّ به جانب المعنى ، ومنهم من ربط بينه و بين مفهوم الجمال ، و منهم من أُورده فى حديثه عن المبدع وكذلك المتلقِّي ، و منهم وضعه في الإطار الموسيقي ... إلخ .

فعن التوازن الموسيقي داخل القصيدة العمودية ، يقول الدكتور حسني عبد الجليل : " و القصيدة العمودية التقليدية ... هي تلك القصيدة التى ينهج فيها الشاعر نهجاً متوازناً سواء أكان ذلك في البحر أم فى القافية "[1] .

إن هذا النهج الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية ، يؤدي دوراً إيقاعياً مؤثراً فى عملية التلقي ، " فتوازن نبرات الغناء ، و تشابه إيقاعاته ، يعد أمراً ضرورياً . وإلا لكان صوتاً مملاً لا معنى له ، ولا تأثير فيه "[2]. و من ثم فلن يكون للشعر فضل على أنواع الأدب الأخرى ؛ إذ الإيقاع الموسيقي هو السمة الرئيسية التي تميز الشعر عن غيره من فنون الأدب

ويشير الدكتور حسني عبد الجليل إلى تأثير الإيقاع الموسيقي المتكرر ، في إحداث توازن بين عبارات النص الشعري ، بقوله : " إن التكرار يخضع للقوانين الخفيّة التى تتحكم

---

١) دكتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر العربي " ، ص ٨ .
٢) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ١٠٧ .

فى العبارة وأحدها قانون التوازن ، ففى كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفي الذى ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلها"[1] .

و يدرك الناقد بدوره هذا التوازن بين العبارات . فيأتي كلامه دالاً على هذا الإدراك فنجد مثلاً أبا هلال العسكري يصف كلاماً بقوله : " فهذا كلام جيد التوازن فلو قال [كذا]... لبطل رونق التوازن"[2] .

إنه إحساس بقيمة و دور التوازن في النص الشعري ، و ضرورة أن تكون له السيطرة على كافة عناصر العمل ليخرج في صورة مثلى .

و ورد . أيضاً . لفظ التوازن عند أبي هلال العسكري في تعريفه للتشطير : " و هو أن يتوازن المصراعان والجزآن ، و تتعادل أقسامهما ، مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه "[3] .

ربما يقصد أبو هلال العسكري الصورة المثلى للتشطير ، إلا أنها بهذا الوصف صورة حادة إذ ليس كل التشطير يقوم على عملية "الاستغناء " المشار إليها ، بل ربما يؤدي هذا الاستغناء إلى تفكك بنية البيت ، فهو يهدف إلى تحقيق جانب من جوانب التوازن ، ولكن تحقيق هذا الجانب . بهذه الصورة من الحدة . ربما يؤدي إلى الإخلال بغيره من الجوانب التي يُراد منها أن تكون متوازنة . أيضا .

أما على جانب **اللفظ والمعنى** ، فقد جاء " التوازن " كضرورة بينهما ليستقيم النص الشعري ، سواء على مستوى البيت أو على مستوى النص كله . " فعندما نتأمل

---

١) دكتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر العربى " ، ص ١٦ .
٢) نفسه ، ص ٥٠٥ .
٣) دكتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر العربي " ، ص ٨٠٦ .

نُعُوت الجودة ..... ؛ إن أول هذه النعوت هي المساواة ؛ وهي تعني التوازن بين المعنى والمبْنَى، أى أنها مجرد خطوة أولية لنجاح عملية التوصيل"[1] .

ويظهر التوازن كضرورة . بين اللفظ والمعنى . في تعليقات النقاد القُدَامَى . ففي تعليقه على أبيات قالها ابن الرومي ، و أخرى قالها أحمد بن زياد الكاتب ، يقول أبو هلال العسكري : " و في ألفاظ هذه الأبيات زيادة على معناها، وأبيات ابن الرومي متوازنة اللفظ والمعنى"[2] . و هو ما يعني أن ألفاظ الأبيات جاءت مُعبِّرة تماماً عن معناها ، فلا لفظ مسوق لإتمام وزن ، ولا كلمة سيقت لقافية ، ولا تركَّبت الألفاظ بصورة صرفت المعنى إلى وجهة غير التي قصدها الشاعر.

و في معرض حديثه عن أبي نواس ، يقول الحصري القيرواني : " وأخذوا عليه قوله :

كأن نيراتناً في جنب حصنهم

معصفرات على أرسانِ قصار

... قالوا : وإنما تشبيه الثياب المعصفرة بالنار ، فهذا وما أشبهه لا يتوازن انعكاسه "[3]

إذ لا علاقة بين صورة النار في ذهن المتلقي وبين صورة الثياب المعصفرة ، فجاءت الألفاظ فى جهة ، والمعنى المقصود فى جهة أخرى ، إذ لا يمكن للمتلقي أن يفهم الصورة القائمة فى البيت بالطريقة نفسها ، التى ارتسمت في ذهن المبدع أثناء تصوُّره لأطراف المعنى المقصود . وبالتالي فإن التوازن القائم بين أطراف التشبيه هو توازن في ذهن المبدع فقط .

---

١) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ١٢٦ .
٢) أبو هلال العسكري. ، " ديوان المعاني ، " ص ١٣٢٩ .
٣) الحصري القيرواني، " زهر الآداب " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ٧٩٨

و يُعلِّق الدكتور يوسف خُليف على جانب فنّي جديد فى شعر أبي العلاء ؛ و هو تأليفه و جمعه لقصائد ذات موضوع واحد ، تحت اسم واحد ، فى ديوان واحد – بقوله : "دوران ديوان واحد باسْم واحد حول موضوع واحد ، هو نوع جديد من أنواع التوازن فى الجوّ النفسي للديوان"(١) .

فالموضوع الواحد الذى دارت حوله قصائد الديوان جاء في ذَمّ الدنيا ، والزهد في متاعها ، و ذِكْر الموت ، ولا تختلف القصائد إلا في أوزانها وقوافيها ، بل ربما جاءت بعض القصائد متّفِقة الوزن مختلفة القافية ، أو متفقه القوافي مختلفة الوزن ، ويبقى الرابط الموضوعي هو العامل الرئيسي بينها جميعاً، ليَخْرج المتلقي من سائر قصائد الديوان بمعنى واحد . فيصبح تأثُّره بالموضوع أشد و أوْقَع . وهو ما أراده الشاعر من عملية الجمع هذه .

يؤدي التوازن بين الألفاظ ، وكذلك بين الصياغات والموضوعات ، إلى دخول النص في دائرة الجمال، والذى " يقوم على الاعتدال والتوازن "(٢) .

أما الدكتور مختار أبو غالي فقد صرف معنى التوازن إلى ما يقع بين الصياغات المتقابلة من تضاد ؛ إذ يقول : " هذا التقابل من قبيل توازن الأشياء، و تكامل النظائر، أو من قبيل تقابل الأضداد التى لا تجتمع إلا لتتنافر "(٣)، ويقول ـ أيضاً : " وقد يوازن الشاعر بين استخدام الصياغات الشعرية خاصةً فى لغة التضاد ."(٤)

فقد أدخل الدكتور مختار أبوغالي عملية التضاد في دائرة التوازن ، و هو التوازن الناتج عن وقوف قُوَى المعاني في مقابل بعضها ، و هو مايجعل المعنى المقصود منحصراً بين

---

١) دكتور يوسف خليف ، " في الشعر العباسي " ، (القاهرة ، دار غريب ، ١٩٩٩م) ، ص ١٧٥ .
٢) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ١١٢ .
٣) دكتور مختار أبو غالى،" الشعر ولغة التضاد"، (الكويت ، مجلس النشر العلمي ، ١٤١٥هـ ، ١٩٩٥م) ، ص ٢٣
٤) نفسه ، ص ٢٩ .

حدَّيّ التضاد ، فيكون في موقع التوسط بين كفتين متأرجحتين ، فيقوم المعنى المقصود بضبط هذا التأرجح ، و من ثم يتحقق التوازن .

أما على مستوى " المبدع " ، فيشير الدكتور جابر عصفور إلى أن التجربة الشعرية و التي تقوم على العلاقة بين الشاعر والحياة ، يحاول الشاعر من خلال هذه التجربة الوصول إلى نوع من التوازن بين الذات والموضوع ."[1] و معنى ذلك أن خروج النص إلى دائرة التلقِّي لا يتم إلا إذا وصل المبدع إلى قمة توازنه مع النَّص . بمعنى آخر قمة إحساسه بالموضوع الذي دارت حوله معاني النَّص .

وإذا تَوَصَّل المبدع إلى توازنه الخاص، فإنه يسعى لنقل هذا التوازن إلى دائرة المتلقي ، "لذا ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، و يوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة كلاماً ،ولكل حالة من ذلك مقاماً"[2] . و هذا التوفيق بين أقدار الكلام وأقدار المستمعين ، هو ما يجعل عملية التلقى ناجحة ، وعلامة نجاح عملية التَلَقِّى " عودة النزعات المضطربة إلى حالة الاتزان ، فنحن نقرأ القصيدة أولاً لأننا على نحو ما ننزع إلى قراءتها ، لأن فينا نزعة تحاول أن تسْكن بهذه الوسيلة"[3] .

على جانب آخر استُعْمِل مفهوم التوازن فى عقد الموازنات بين شاعر وآخر،وهو ما يُسَمَّى "بالموازَنَة " . و أشهر كتب الموازنات كتاب الآمدى " الموازنة بين أبي تمام والبحتري"، و كتاب " الوساطة بين المتنبي و خصومه " لأبي الحسن الجرجاني ،و كتاب "المنصف " لابن وكيع .

---

١) دكتور جابر عصفور ،" قراءة النقد الأدبى " ، (القاهرة ، هيئة الكتاب ، ٢٠٠٢م) ص ٢٤٧ .
٢) أبو هلال العسكرى ، " الصناعتين " ، ص ٢٥٩ ،و الجاحظ ،" البيان والتبيين " ، جـ ١ ، ص ١٣٨ .
٣) أ . أ ريتشاردز ، " العلم والشعر " ، (القاهرة ،هيئة الكتاب ، ٢٠٠١م) ، ص ٣٧ .

وقد تعَلَّق مفهوم الموازنة بشكل كبير بقضية السرقات ، وما يكون بين الشعراء من تأثير وتأثُّر وأخذ .

فمثلاً ابن رشيق في كتابه " العمدة " يضرب مثالاً للموازنة : " والموازنة مثل قول كثير:

تقول مَرِضْـــنا فَمَا عُدتنا

و كيف يعود مريضٌ مريضاً

وازَنَ في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب :

بخلنا لبخلك قد تعلمين

وكيف يعيب بخيلٌ بخيلاً[1]

وهكذا يتبين من خلال العرض السابق :

١] أن مفهوم التوازن قد استُعمِل في صورته المتعلقة بالجذور اللغوية ، ولذا فقد وجّهه كل ناقد إلى زاوية مُعيَّنة تخُصُّ موضوع بحثه . فتناولَ به جانباً من جوانب النص الشعري .

٢] تقاطَعَ مفهوم التوازن مع كافة المفاهيم ، من تلاؤُم وتلاحُم وتناسُب.....إلخ ، وهو ما يعني أنه المفهوم الأعَمّ والأشمل ، الذي يمكن من خلاله دراسة النص الشعري . سواء أكانت الدراسة متعلقة باللفظ والمعنى ، أم متعلقة بالمبدع ، أم بالمتلقي ، أم جميعها معاً .

ومن هنا يمكن القول بأن التوازن في بنية الشعر : هو ذلك النظام الذي يحكم الجوانب اللفظية والمعنوية ، وكذلك الجوانب الموسيقية للقصيدة . ويعتمد على التوزيع اللفظي على مستوى البناء العام للقصيدة ، والخاص للبيت ، ويقوم على الاعتدال فى عملية التوزيع ، وذلك من خلال النظر إلى وحدات النص وعناصره باعتبارها دوائر يحتوي

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ١٣٥٥ .

بعضُها بعضاً احتواء متكافئاً . و هو أن تحتوي الألفاظ المعاني احتواءً يتكافأ مع احتواء البيت لهذه الألفاظ ، و أن تحتوي الأبيات موضوع القصيدة، كما يحتوي الموضوع تلك الأبيات . و أن تكون في ذلك كلّه معبرةً عن صاحبها ، مُؤثّرة في غيره من جمهور المتلقين والذين يتوازنون مع المبدع . عند تلقيهم النص . في جانب من جوانبه الحياتية أو الشعور

ثانيا، مفاهيم في معنى التوازن ،

وهي تلك المفاهيم التي تشير إلى جانب من جوانب توازن النص الشعري ، سواء على المستوى اللفظي أو على المستوى المعنوي ، أو على المستويين معا . كذلك المفاهيم التي تناولت توازن المبدع مع نصه من ناحية ، و توازن المتلقي مع ذلك النص من ناحية أخرى .

و هي في معنى التوازن ؛ ذلك لأن معنى التوازن يظهر فيها بصورة غير مباشرة ، أو لأن لفظ التوازن اقترن بها في ثنايا العرض لمفهومها .

ويمكن حصر هذه المفاهيم في الآتي :

١ - المساواة . ٢- الاعتدال . ٣ - التكافؤ. ٤ - المشاكلة .

٥ - التوافق . ٦- التماثل . ٧ - التناسب . ٨ - الائتلاف .

٩ - التلاحم . ١٠- التكامل . ١١ - التطابق .

١] المساواة :

المساواة و التساوي و الاستواء ، و مادتهم واحدة ، يقال : " ساويت هذا بهذا ؛ أي رفعته حتى بلغ قدره و مبلغه ، و المساواة و الاستواء واحد ، و السواء وسط كل شيء "[1] .

لقد أتاح اتساع الحد اللغوي لمعنى المساواة أو الاستواء مساحة للنقاد في أن يستعملوا مفهوم المساواة في وجهات مختلفة ، و أن يصِفوا من خلاله حالات التوازن التي

---

١) الخليل بن أحمد الفراهيدى ، " معجم كتاب العين " ، (بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ، سلسلة المعاجم والفهارس ، ١٩٨٠م) ، ج٧، ص٣٢٦ .

تقع بين مكونات النص الشعري ؛ سواء ماتعلّق منها بألفاظ النص ، أو معانيه ، أو بنيته ، أو بعض مايتعلق بالنص من فنيات .

فاستُعمِل معنى الاستواء فيما يتعلق بوزن الشعر؛ إذ جاء في معاني الوزن أنه "استواء حروف أبيات الشعر بغير زيادة ولا نقصان "(١)، وكذلك " يُعرف الوزن على أساس تساوى زمن النطق "(٢) .

و إن كان تساوي زمن النطق هو المعنى الأقرب إلى الصحة ؛ فالنص الشعري يقوم على تفعيلات متساوية أحياناً ، وقد يدخل على بعضها . أحياناً أخرى . ما يسميه العروضيون بالعلل ، مما يؤدى إلى الزيادة أو النقصان في عدد الحروف أو في شكل حركاتها. كذلك قد يقتضي نطق الكلمات في التفعيلات العروضية إدغام حروف في أخرى ، أو إهمال نطق بعض الحروف . لكن تبقى لها سمةُ التساوي في صورتها العامة . إذاً فالوزن العروضي يعتمد في المقام الأول على توازن البِنَى اللفظية المجسدة للتفعيلة العروضية داخل النص .

أمّا ابن أبي الأصبع فقد صرف معنى الاستواء إلي وصف التوازن الذي يقع بين شطري البيت الأول كنتيجة للتصريع بينهما ؛ إذ يقول :" التصريع على ضربين ؛ عروضي وبديعي ، والعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية ... والبديعي استواء آخر جزء فى الصدر وآخر جزء فى العجز فى الوزن والإعراب والتقفية"(٣).

فالاستواء بين الضرب والعرض في الوزن والإعراب والتقفية ؛ إن هذه الحدود مجتمعة تخلق نوعا من التوازن ، إذ لا يكون التعامل مع كل حدٍّ على حدة ، و إنما يكون

---

١) نشوان الحميري ، " الحور العين " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ص ٢١٧ .
٢) دكتور جابر عصفور،" مفهوم الشعر " ، ط ٥ ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م) ، ص ٢٩٦
٣) ابن أبى الأصبع ، " تحرير التحبير " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ،٢٠٠٣م) ص ٣٠٠ .

التعامل معها مجتمعة كنظام متوازن . وكان يمكنه قصر الضربين على واحد ، وهو الأخير إذ إنه يشمل الجانبين العروضي والبديعي معاً .

وانصرف معنى الاستواء عند اسحق الموصلي إلى الوجهة المتعلقة بلغة النص والأصول التي استقى منها الشاعر لغته ، أهي عربية خالصة ؟ أم هي مولّدة خلّط فيها الشاعر؟ ، يقول الأصفهاني : " وكان اسحق الموصلي لا يعتد ببشار ويقول هو كثير التخليط في شعره ... وكان يقدم عليه مروان ، و يقول : هذا هو أشد استواء شعر منه وكلامه و مذهبه أشبه بكلام العرب و مذاهبها "[1] .

فالاستواء عند اسحق الموصلي . كما يظهر من النص . يقتضي أن تتوازن مذاهب الكلام ؛ فلا يشوبها تخليط بين ما هو عربي المذهب مع غيره ؛ مما أدخله المولدون من ألفاظ يرى فيها اللغويون مخالفة لهذه المذاهب

أما ابن منقذ فقد عرّف المساواة بقوله : " اعلم أن المساواة هي مساواة الآخذ منه للمأخوذ عنه ، و الأول أحق به لأنه ابتدع والثاني اتبع "[2]، وهو ما يتفق مع تعريف الخليل والأصمعي لها : " مساواة معنى لمعنى "[3] . و هو معنى بعيد ، و يبدو أنه يعتمد على الجذر اللغوي للمساواة أكثر من اعتماده على التعمل مع المساواة . هنا . كمفهوم أو كمصطلح .

و أكثر ما انصرف إليه مفهوم المساواة ، اللفظ في توازنه مع المعنى ؛ ففي تعليق على قصيدةٍ يقول ابن طباطبا : " فانظر إلى استواء هذا الكلام ، و سهولة مخرجه ، و تمام معانيه ، و صدق الحكاية فيه ، و وقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له ، من غير حشد مجتلب ، و لا خلل شائن "[4] .

---

١) أبو الفرج الأصفهاني،"الأغاني " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ١٧٥٩

٢) أسامة بن منقذ ، " البديع فى البديع " ، (أبو ظبي المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ص ٣٤٧ .

٣) ابن رشيق ، المرجع السابق ، ص ٧٢٠ .

٤) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، (القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٦م) ص ٤٥ .

فابن طباطبا يحدد مستويين للاستواء ؛ الأول المستوى التركيبي لحروف اللفظ . و الثاني على مستوى اللفظ مع المعنى الذي وُضِع له . و كلا المستويين يدور في معنى التوازن ؛ فالأول توازن حروف الألفاظ من حيث سهولة مخاجها . أما الثاني فهو التوازن بين المعنى المراد والألفاظ التي سيقت لتأدية هذا المعنى .

و مما يدل على أن الاستواء يأخذ معنى التوازن ما ذهب إليه ابن طباطبا حيث جعل في الجهة الأخرى للاستواء الخلل الذي يصيب النص ، إذا لم يوفق الشاعر في الوصول إلى الصياغة اللفظية المناسبة للمعنى المقصود .

أما قدامة فقد عرّف المساواة بقوله :" هو أن يكون اللفظ مساويا للمعنى ؛ حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه ، و هذه هي البلاغة التى وصف بها بعضُ الكتّاب رجلاً ، فقال : كانت ألفاظه قوالب لمعانيه ؛ أي مساوية لها ، لا يفضُل أحدهما على الآخر "[1] .

إن المساواة بهذه الصورة التي حددها قدامة تكون هي الصورة المثلى للتوازن بين اللفظ و المعنى ، أو هي الصورة المثلى لتقديم النص في أسلوب متوازن . و مِن ثَمّ تكون غاية المساواة تحقيق التوازن بين المعاني و الألفاظ التي وضعت لها ، و بين الألفاظ و المعاني المقصودة منها ؛ فلا يزيد أحدهما على الآخر.

إن توفر قيمة المساواة في النص .كما وصفها قدامة . يؤدي إلى نجاح عملية التوصيل ، " فعندما نتأمل نعوت الجودة التي وضعها لتآلف اللفظ و المعني فى علاقات ، إن أول هذه النعوت هي " المساواة " . و هي التوازن بين المعنى و المبنى ؛ أي أنها مجرد خطوة

---

١) قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ١٥٣ .
- و ورد هذا التعريف بلفظه عند ابن أبي الأصبع في كتابه " تحرير التحبير " ، ص ١٥٢ .
و عند أسامة بن منقذ في كتابه " البديع في البديع " ، ص ٢٦٩ .

أولية . لنجاح عملية التوصيل "[1] . فغاية النص التأثير؛ من خلال توصيل معنى ما ، ولا يتم توصيل المعنى . ومن ثمّ لا يكون للنص تأثير . إلا أن يأتي في صيغة متوازنة .

وقد وصف أبو حيان التوحيدي التوازن الذي يقع بين اللفظ والمعني من خلال المساواة . بصيغة مختلفة عن الصيغة التي عرّف بها قدامة المساواة . وإن اتفقت معها في المعنى؛إذ يقول : " وسمعت أبا الحسن القطان يقول : حد النص مساواة باطنه لظاهره "[2]

فتحقيق التوازن بين الباطن والظاهر ، ما هو إلا التوازن بين اللفظ والمعنى . أما قوله " حد النص " إنما يشير إلى النص الذي تكتمل فيه صناعة الكلام ؛ فتتوازن أطرافه لفظا ومعنى .

وجاء لفظ الاستواء في تعليقٍ أورده أبو بكر الصولي على أبيات لأبي تمام يقول فيها :

وطول مقام المرء فى الحي مخلق

لديباجتيه فاغترب تتجـــــــدد

فإني رأيت الشمس زيدت محبة

إلى الناس إذ ليست عليهم بسرمد

يقول الصولي : " فقال عمارة ، كمُل والله إن كان الشعر بجودة اللفظ وحسن المعاني ، واطراد المراد ، واستواء الكلام ، فصاحبكم هذا أشعر الناس "[3] .

إن التوازن بين جودة اللفظ وحسن المعنى . في النص الذي أورده الصولي . هو الذي جعل الكلام في حالة استواء . إذ لا تتم صورة المعنى إلا في لفظ جيد ، ولا تكون للألفاظ قيمة إلا في معنى حسن .

---

١) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ١٢٦ .
٢) أبو حيان التوحيدى،" البصائر والذخائر"،(أبو ظبى ،المجمع الثقافى ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ص ٢٩٥
٣) أبو بكر الصولي ، " أخبار أبي تمام " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ٢٠٠٣م) ، ص ٣ .

وفي تعليق على بيتٍ للمتنبي يقول ابن سيده : " وإنما وجه استواء الصنعة . لو اتزن له ، وحسُن فى القافية . أن يقول ..... "[1] .

فابن سيده يُقدم البدائل اللفظية التى يرى أنها الأنسب لبنية متوازنة ، مقارنة بغيرها من البنى اللفظية ، ولكنه يعترف ضمنياً بأن الشاعر قد يكون مضطرا إلى استعمال بنية قد تكون غير متوازنة يفرضها الإطار العام للوزن ، ويظهر ذلك من خلال التعليق بقوله: (لو اتزن له) .

وإذا كانت النصوص النقدية السابقة ، قد أشارت . صراحة . إلى المساواة وتعريفها ؛ فقد ورد مفهوم المساواة فى إطار تعليقات النقاد على بعض النصوص الشعرية . من ذلك . مثلاً . ما جاء فى كتاب " المثل السائر " لابن الأثير، في حديثه عن التجنيس، يقول " ربما جهل بعض الناس فأدخل فى التجنيس ما ليس منه نظراً إلى مساواة اللفظ دون اختلاف المعنى ، فمن ذلك قول أبي تمام :

أظن الدمع في خدي سيبقى

رسوما من بكائي في الرسوم

ويعلّق ابن الأثير قائلا : " وهذا ليس من التجنيس فى شيء "[2] .

حيث يقتضي التجنيس أن يتقارب اللفظان فى هيئة الحروف ، مع اختلافهما فى المعنى ، وهنا ينصرف معنى المساواة إلى الجانب اللفظي فقط بهدف تحقيق التوازن بين طرفي التجنيس ، تبعا لقوانين التجنيس المتعارف عليها .

ويقول عبد الرحيم العباسي - في كتابة معاهد التنصيص - تعليقاً على بيت النابغة الذي يقول فيه :

فإنك كالليل الذى هو مدركي

وإن خِلت أنّ المنتأى عنك واسع

---

١) ابن أبي الأصبع ، نفسه ، ص ١٥٢ .

٢) ابن الأثير ، " المثل السائر " ، (أبو ظبى ، المجمع الثقافى ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ٤٦٧ .

" وقد اعترض الأصمعي على النابغة فقال: أما تشبيهه الإدراك بالليل ، فقد تساوى الليل والنهار فيما يدركانه ، وإن كان سبيله أن يأتي بما لا قسيم له حتى يأتي بمعنى منفرد ، فلو قال قائل إن قول النميري فى ذلك أحسن منه ، لوجد مساغاً إلى ذلك حيث يقول :

فلو كنتُ كالعنقاء أو كسموّها
لخلتَك إلا أن تصدَّ تراني

والشاهد فيه مساواة اللفظ للمعنى المراد "[1] .

فالليل في بيت النابغة ليس عمدة فى مكانه ، مقارنة بالعنقاء في بيت النميرى . حيث تقتضى المساواة . هنا . أن لا يقبل المعنى لفظاً آخر غير اللفظ الذى وضعه الشاعر لهذا المعني ، ولذا جاء اعتراض الأصمعي على النابغة فيأن الليل ليس مساوياً وحده لمعنى" مدركي " ؛ إذا يتساوى الليل في معنى الإدراك مع النهار ، أو مع أي مفهوم يحمل قيمة زمنية معينة .

وثم إشارات أخرى لم يرد فيها لفظ " المساواة" صراحة ؛ وإن دل السياق عليه ؛ من ذلك قول الجاحظ : " اللفظ للمعنى بدن ، والمعنى للّفظ روح "[2] ، **وكذلك قول ابن** عبد ربه " فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"[3] . وقول ابن رشيق القيرواني : "اللفظ جسم ، وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته"[4] ويذكر فى موضع أخر ، " ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريماً "[5].

---

١) عبد الرحيم العباسي ، " معاهد التنصيص على شواهد التلخيص " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ص ٥٨٩ ، ٥٩٣ .
٢) الجاحظ ، " الرسائل الأدبية " ، ط ١، (بيروت ، دار ومكتبة الهلال ، ١٩٨٧م) ، ص ٣١١ .
٣) ابن عبد ربه ، " العقد الفريد " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ٢٥٠١ .
٤) ابن رشيق ، " العمدة " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ٢٤٧ .
٥) نفسه ، ص ٤٤٣ .

فالجاحظ وابن عبد ربه وكذلك ابن رشيق يشيرون إلى ضرورة المساواة بين اللفظ والمعنى ، وإن لم يذكروا لفظ المساواة صراحة .

إن دعوة هؤلاء النقاد إلي ضرورة أن يتعانق اللفظ والمعني ويتساويا في صفات الشرف والكرم ، فلا ينفرد حد عن الآخر في الاتصاف بها ؛ إنما هي دعوة لخلق نص متوازن لفظا ومعنى ، كما يتوازن البدن والروح في شخص واحد ، ومن ثم فهي دعوة لمنح النص الحيوية اللازمة ليؤثر ويفعل .

وهكذا وإن أخذ مفهوم المساواة وجهات مختلفة ، إلا ان الوجهة الرئيسية له تدور حول اللفظ في علاقته بالمعنى ؛ وهى العلاقة التي تقتضي وجود توازن بين اللفظ . من خلال موقعه في البيت . والمعنى الذي يريد الشاعر طرحه من خلاله .

٢] الاعتدال (التعادل) :

يرتبط مفهوم الاعتدال عند بعض النقاد بالجذور اللغوية لهذا المفهوم ؛ إذ لم يرد فيه ما يشير إلى أن له موقعا اصطلاحيا بينهم . فقد استعمل هذا المفهوم في وصف مكونات النص في إطار الوزن الذي يحكم النص . فالنص الشعري يقوم على وزن معين ، يقتضي هذا الوزن رسما معينا لكلمات البيت ، أو انتظاما معينا لها ؛ ذلك الانتظام الذي تحكمه مجموعة من التفعيلات الموزعة على مستوى البيت توزيعا معتدلا ، ويمتد هذا التوزيع حتى آخر بيت من أبيات القصيدة . فتكون القصيدة كياناً متوازناً بين التفعيلات التي لا تظهر إلا من خلال الألفاظ التي تُكوِّن النص ، ومن ثمّ فإن هذا التوازن يخرج من إطاره التفعيلي ، ليصير توازنا في ثوب من الألفاظ والكلمات والتراكيب .

ويقال : " فرس معتدل العُرة . وغرة معتدلة ، وهي التى توسطت الجبهة ولم تمل إلى أحد الشقين "[1] ، والعَدْل ما قام في النفوس أنه مستقيم ، وهو ضد الجور... وعدل الموازين والمكاييل : سوّاها وعدل الشيء يعدِله عدلاً ، وعادله وازنه وتعديل الشيء تقويمه ، والعَدْل والعِدْل والعديل سواء : أي النظير والمثيل ، واعتدل : استقام .... واعتدل الشعر : اتزن واستقام "[2] ، " والعَدْل : المرضِيّ من الناس قوله وحكمه ... والعدولة والعدل : الحكم بالحق ، وعِدل الشيء نظيره ... والعادل المشرك الذى يعدل بربه ، والعِدْلان : الحملان على الدابة من جانبين ... والمعتدلة من النوق الحسنة المتفقة الأعضاء "[3] .

ويتعلق الاعتدال أكثر ما يتعلق بأجزاء الأشياء وتساويها فيما بينها . وهو . كما يظهر من التعريف المعجمي . يشير إلي توازن أقسام بناء ما ، أو وصول نظام ما من النظم إلى الحالة المثلى ؛ التي تتوزع فيها مكونات هذا النظام بصورة متوازنة .

ولم يبتعد بعض النقاد في استعمالهم لمفهوم الاعتدال عن هذه المعاني ؛ إذ ربطوا بينه وبين النص الجيد ، الذي تتوازن أجزاؤه و مكوناته ، فلا يغلب فيه مكون على آخر . وجعلوا ذلك من شروط قبول النص .

فالكلام . عند أبي هلال العسكري . يحسن " بسلاسته وسهولته ونصاعته ،وتخير لفظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه ، وتشابه أعجازه بهواديه ، وموافقة مآخيره بمبادئه ، مع قلة ضروراته "[4] .

---

١) الزمخشري،" أساس البلاغة"،(القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣م) ، جـ ٢ ، ص ١٠٢، مادة عدل .
٢) ابن منظور ، " لسان العرب " ، ط ٣ ، (بيروت ، دار صادر ، ١٤١٤هـ ، ١٩٩٤م) حـ١١ ص ص ٤٣٠ ، ٤٣٤ ، مادة عدل .
٣) الخليل بن احمد ،" معجم كتاب العين " ، ج ٢ ، ص ص ٣٨ ، ٤٠ .
٤) أبو هلال العسكري، " الصناعتين " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ١١٠ .

لقد استعمل أبوهلال معنى التعادل في الجانب الذي يخص أطراف النص ؛ أي الجانب المتعلق بالتقسيم العام لأجزائه . و هو ما يحدد الجانب الذي يمكن استعمال معنى الاعتدال فيه . و كون الاعتدال هو المفهوم الذي يحكم أطراف النص و تقسيماته ، إنما يعني أن تكون هذه الأطراف متوازنة .

و يلاحظ أن أبا هلال يجمع في نصه بين مفهوم " التعادل " و" الاستواء " و"الموافقة " ، و هو ما يؤكد أن أبا هلال استعملها في إطارها المعجمي ، و ذلك يعني أن هذه المفاهيم تتداخل في معانيها ، و تتقاسم النص الشعري فيما بينها ، بمعنى آخر . تتّحِد فيما بينها لتقدم الصورة المثلي للنص الشعري ؛ المتمثلة في كون النص متوازنا .

أما ابن طباطبا فقد جعل الاعتدال شرطا لقبول النص ؛ إذ يقول : " و علة كل حسن مقبول الاعتدال ، و علة كل قبيح منفي الاضطراب "[1] . فهو يجعل الاعتدال بين أجزاء النص شرطاً في عملية التلقي الناجحة ، و هو ما يعطي بُعداً آخر لمفهوم الاعتدال ، و هو البعد المتعلق بالمتلقي .

و في تعليقه على قول ابن طباطبا - يشير الدكتور عبد الجليل هنوش إلى أن الاعتدال الذي ورد في نص ابن طباطبا إنما هو اعتدال مكونات النص و عناصره ، رابطاً في تعليقه بين الاعتدال و التوازن . إذ يقول : " فالاعتدال عند ابن طباطبا ؛ هو اعتدال العناصر المكونة للشعر و توازنها "[2] .

و ربطه بين مفهومي الاعتدال و التوازن ، يشير إلى دخول الاعتدال في معنى التوازن،و هو ما يعني أن مفهوم التوازن يستوعب معنى الاعتدال ، كما استوعب معني المساواة .

---

١) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ١٥ .
٢) دكتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوى والتصور التداولي للشعر" ، ص ٢٦ .

وكما ربط ابن طباطبا بين الاعتدال وقبول النص عند المتلقي ، يحدد ابن قتيبة ملامح الشاعر المُجيد الذي يحظي بالقبول ؛ والذي لا يملّه السامعون ؛ فيقول : " فالشاعر المُجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدّل بين الأقسام ؛ فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين " (١) .

حيث يرى ابن قتيبة أن الاعتدال إنما يكون بين أقسام القصيدة و موضوعاتها. فلا يغلب فيها مدح على غزل ، و لا غزل على وصف ، ولا وصف على فخر... الخ . والاعتدال بهذه الصورة - عند ابن قتيبة - يكون هو المفهوم الأقرب إلى الصحة ، و هو الاعتدال الذي يقتضي وجود التوازن بين موضوعات القصيدة وأغراضها ، وهذا النوع من التوازن له قيمته المؤثرة في عملية التلقي ، إذ تكون الأغراض كلها في دائرة اهتمام المتلقي بصورة متساوية ومن ثم متوازنة .

أما قدامة فإنه يستعمل معنى الاعتدال في ما يخص المعنى ؛ فيقول : " جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود ، غير عادل عن الأمر المطلوب "(٢) .

و في كلام قدامة هذا تداخل - أيضا - بين الاعتدال والمساواة ، وهو ما توحي به لفظة " مواجها " ؛ إذ ليست المواجهة - هنا - إلا المساواة ، و إن كان هناك غموض في قصده من كلمة " المعنى " ، فالغرض المقصود هو المعنى ، و المعنى هو الغرض المقصود ، والأرجح أن كلمة المعنى يقصد بها الألفاظ فى تأديتها للمعنى ، ومن ثم يكون وضعها في مواجهة الغرض وضعا مقبولا .

وعلى الجانب التطبيقي لمفهوم الاعتدال ، يقترح ابن وكيع التنيسي - في كتابه المنصف - تعديلا على بيت للمتنبي ،و الذى يقول فيه :

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ط ٢ ، (بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤٠٥هـ ، ١٩٨٥م) ، ص ٨ .
٢) قدامه بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ص ٤٤ .

وإذا سحابة صدّ حبّ أبرقت

تركت حلاوة كل حب علقما

يقول : " ليس هذا البيت من ألفاظ حذّاق الشعر، لأن ذكر السحابة والإبراق لا يليق بذكر الحلاوة والمرارة ولو قال :

وإذا مرارة صد حب أبرقت

تركت حلاوة كل وصل علقما

فجمع بين الصد والوصل والحلاوة والمرارة فى العلقم ، لتصح الأقسام ويعتدل الكلام ، وكان ألْيَق بصناعة الشعر "[1] .

فابن وكيع في تعليقه على نص المتنبي يربط بين صحة الأقسام والاعتدال ،ويلاحظ من خلال التدخل الذي قام به ابن وكيع على البيت أن مفهوم الاعتدال - هنا - يتداخل كثيرا مع مفهوم المساواة ؛ إذ يلاحظ أن ما قام به ابن وكيع فى توصيل مفهوم " اعتدال الكلام " يتشابه مع ما قام به ابن سيده في تعليقه على شعر المتنبي،إذ يتدخل بتقديم البدائل التي يراها مناسبة للنص ، ثم يعلق بقوله : " لو اتزن له " ، وكذلك يتشابه مع اعتراض الأصمعي على بيت النابغة ، والذي علق فيه على لفظة " الليل " ،التي لا تتوازن مع معنى " الإدراك " المطروح في النص .

وكذلك يتداخل مفهوم الاستواء مع الاعتدال ، في قول أبي هلال **العسكري** : "فلو قال [كذا] ... لبطل رونق التوازن ، وذهب حسن التعادل "[2] . فهو يفترض البدائل اللفظية التي يرى أن الكلام من خلالها يخرج معتدلا .

---

١) ابن وكيع التنيسي ، " المنصف فى نقد الشعر " ، (دمشق ، دار قتيبة ، ١٤٠٢ ، ١٩٨٢م) ، جـ ١ ، ص ١٢١ .
٢) ابو هلال العسكري ، " الصناعتين ، ص ٥٠٤ ، ٥٠٥ .

و إذا كانت النصوص السابقة . في شرحها لمعنى الاعتدال . قد غلّبت جانب حسن التقسيم ، فإن الدكتور حامد حفني داوود . في وصفه لمنهج بعض شعراء العصر العباسي . قد صرف معنى الاعتدال إلى علاقة اللفظ بالمعنى ؛ إذ يقول : " و مع ذلك فلم يعدم هذا العصر من شعراء مجوّدين ، منهم من كان يسلك منهج الاعتدال بين بلاغتي اللفظ و المعنى ، و يغلب عليه الطبع و حلاوة السبك " (١) .

وإن كان الدكتور حامد حفني . في هذا الوصف . قد جعل الاعتدال شرطاً من شروط الجودة ، إلا أن الجمع بين اللفظ و المعنى بقوله " بلاغتي اللفظ و المعنى " يُعدّ خروجاً على المفهوم الدقيق لمعنى البلاغة . أمّا الربط بين اللفظ و المعنى في قيمة الاعتدال فيعد تداخلا مع مفهوم المساواة ، و هو المفهوم الأوْلَى لوصف هذه العلاقة .

و ربط الدكتور جابر عصفور بين مفهومي الاعتدال و التوازن ، إذ يقول : " فالجمال قوامه الاعتدال و التوازن سواء فى النفس أو فى الطبيعة "(٢) . و طالما أن المجال . هنا . مجال جمال ، فإنه يدخل في مجال التلقي ؛ إذ الجمال مرتبط بمدى إحساس المتلقي بالقيم المطروحة في النص و مدى تأثره بها ، و من ثم يمتد التوازن من كونه قيمة من قيم التكوين الضرورية ، إلى كونه قيمة من قيم التذوق والتلقي .

و هكذا فإن مفهوم الاعتدال الذي يشارك في إكساب النص قيما جمالية ، ينبع من التناسق بين أجزاء النص و حُسن تقسيم الكلام فيها ؛ فلا يطغى جانب من جوانب النص على آخر . بل تكون أجزاء النص و موضوعاته متوازنة فيما بينها . و هكذا يكون مفهوم الاعتدال متعلقا بالدوائر الكبرى المكونة للمعاني ، لا الدوائر الصغرى المتمثلة في

---

١) دكتور حامد حفني ناصف ، " تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول " ، (القاهرة ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، ١٩٧٧م) ص ٦٣ .
٢) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ١١٢ .

الألفاظ، وهو ما يؤثر بدوره على درجة قبول المتلقي للنص جميعه، فلا ينشغل بجزء من أجزاء النص عن بقية الأجزاء الأخرى.

٣] التكافؤ :

اتخذ مفهوم التكافؤ وجهات مختلفة ؛ فبعض النقاد أورده في جانب اللفظ والمعنى، ومنهم من جعله في معنى تكافؤ المتضادات والمتقابلات . ومنهم من رأى فيه المتمم لحسن التقسيم .... إلخ . إن هذه الوجهات المختلفة التي اتخذها معنى التكافؤ تؤكد أنه استُعمِل في مداره المعجمي.

من ذلك قول لسان الدين بن الخطيب في وصفه لشعر محمد بن حيون القاسم : "وأما الشعر فله فيه القدح المعلى، والحظ الأوفى ... كلامه متكافئ اللفظ والمعنى " (١).

وهذا الوصف يعد امتداداً لتداخل المفاهيم ، حيث إن قوله " متكافئ اللفظ و المعنى " يدور في معنى المساواة.

بينما يعرّف قدامة التكافؤ بقوله : " هو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه، أو يتكلم فيه، بمعنى ما، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع متقاومان، إما من جهة المضادة والسلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل مثل قول أبي الشغب العبسي :

حلو الشمائل وهو مرّ باسل

يحمي الذّمار صبيحة الإرهاق

فقوله "حلو" و"مر" " تكافؤ" (٢).

---

١) لسان الدين بن الخطيب ، " الإحاطة في أخبار غرناطة " ، (أبو ظبي ،المجمع الثقافي ، ٢٠٠٣م) ، ص ١١٠٠

٢) قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ .

إذاً فالتكافؤ عنده يدور في معاني البلاغة ؛ والتي منها التضاد والتقابل ، حيث يكون هناك توازن بين المتقابلات ، فإذا أكسب الممدوح صفة ، فإن هذه الصفة لا تثبت له إلا بوجود ما يقابلها من الصفات حتى يكتمل المعنى ، من ناحية ، وتكتمل الصورة عند المتلقي ، من ناحية أخرى .

ويزيد فى تعليقه على بيت بشار الذي يقول فيه :

إذا أيقظتك حروب العدى

فنبّه لها عمرا ثم نـــــم

فـ " نبّه " و" نم " تكافؤ ، وله أثر فى تجويد الشعر قوي"[1] .

وهذا الأثر إنما يكون عند المتلقي ، وهو ما يعني أن المعاني المتقابلة حين تطرح بصورة متكافئة تجعل المتلقي في حالة تيقظ وانتباه ، من خلال عقد المقارنات الذهنية بين المتقابلات المتوازنة .

فالتكافؤ عند قدامة يأخذ معنى التطبيق أو الطباق أو المطابقة ، والتي هي " إيراد لفظتين متشابهين فى البناء والصيغة ، مختلفين في المعنى "[2] .

وهو ما يؤكد الوجهة البلاغية ، التي صرف قدامة مفهوم التكافؤ إليها ، وهي وجهة غير التي وجّه لسان الدين بن الخطيب مفهوم التكافؤ إليها ، حيث كان التكافؤ عنده متعلقا بالبنية اللفظية المؤدية لمعنى ما .

أما " المعافى بن زكريا " فقد جاء مفهوم التكافؤ عنده ، متعلقا بحسن التقسيم ، في تعليقه على بيت النابغة الذي يقول فيه :

---

١) نفسه ، ص ١٤٧ .

٢) انظر :ـ أسامة بن منقذ ،" البديع فى البديع " ، ص ص ٤٧ ، ٥٣ . ـ أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٥٩٠ ، ٥٩١ .ـ ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٧١٦ ، ٧١٧ . ـ ابن أبي الأصبع ، " تحرير التحبير " ، ص ٥ . ـ النويري ، " نهاية الأرب " ، (أبو ظبي ،المجمع الثقافي ، ٢٠٠٣م) ، ص ٤٤٧٢ .

و لستَ بمستبق أخا لا تلمُه

على شعث أيُّ الرجال المهذب

يقول : و قد نوّه بيت النابغة هذا رواة الشعر ونقلته و نقاده وجهابذته ، واستحسنوا تكافؤ أجزائه واستقلال أركانه "[1] .

فإذا كان الاعتدال عند ابن قتيبة يعتمد على حسن التقسيم بين موضوعات القصيدة الواحدة واعتدال أجزائها ، فإن معنى التكافؤ عند ابن زكريا يتمم قيمة هذا الاعتدال ، حيث يكون على مستوى البيت الواحد ، ومن ثم تتوازن أجزاء النص ، فالاعتدال يضمن لها حسن تقسيم الموضوعات على مستوى القصيدة ، والتكافؤ يضمن لها حسن التقسيم على مستوى البيت ، و هو المعنى نفسه الذي ذهب إليه أبو هلال العسكري ؛ إذ يقول : " و من أجود ما قيل في تكافؤ الحسن قول الراجز :

جاءت تهض الأرض أى هضّ

يدفع منها بعضها من بعض"[2].

فهو يكافئ بين حركة الجسد وتأثير هذه الحركة على الأرض .

و يمكن التوفيق بين الأراء السابقة ، بالقول بأن التكافؤ يتمثل في الجانب البلاغي المتعلق بالمقابلات و المتضادات ؛ والتي توفر بدورها الجانب المتعلق بما يسمى بـ " حسن التقسيم " ، و هو الجانب الذي يمتد ليؤثر في عملية التلقي ؛ التي تتوازن بتوازن تقسيم البيت .

٤] المشاكلة :

يتجه مفهوم المشاكلة نحو علاقة اللفظ بالمعنى . يقول ابن طباطبا : " وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها "[3]، و يقول : " وطلب لمعناه قافية تشاكله"[4] .

---

١) المعافى بن زكريا ، " الجليس الصالح " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، ٢٠٠٣م) ، ص ١٣٥٣ .
٢) أبو هلال العسكري ، " ديوان المعاني " ، (أبو ظبى ، المجمع الثقافي ، ٢٠٠٣م) ، ص ٦٩٤ .
٣) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٨ .
٤) نفسه ، ص ٥ .

فالمشاكلة . هنا . يتداخل معناها مع معنى المساواة ؛ حيث تكون الألفاظ في مواجهة المعاني بما في ذلك ألفاظ القافية .

" و مشاكلة اللفظ والمعنى : تكون إذا وقع موقعه ، لا يزيد على معناه أو ينقص عنه ، ولذا أخذوا على الأعشى استخدامه كلمة الرجل مكان الإنسان فى قوله :

استأثر الله بالـــوفاء و بالعد
ل وولى الملامة الرجـــلا

لأن الملامة تتجه للإنسان امرأة كان أم رجلاً[1] .

ففي رفض من أخذوا على الأعشى استخدامه كلمة الرجل ، تشابه مع موقف من حرصوا على أن تتحقق المساواة بين الألفاظ والمعاني ، بتقديم البدائل اللفظية التي رأوا أنها الأنسب للمعنى . وهو ما يجعل مفهوم المشاكلة يتداخل مع مفهوم المساواة ، و من ثم مع مفهوم التوازن الذى يقتضي أن تكون الألفاظ متوازنة مع المعاني التى طُلِبت لها .

٥] التوافق (الاتفاق) :

على الجانب (الموسيقى / الصوتي) للقصيدة ، يبرز مصطلح التوافق عند النقاد ؛ الذين " أشاروا إلى توافق النغم (العروض) مع المفردات (الأصوات) مع الغرض (موضوع القصيدة أو معناها أو مدلولها) ، و بذلك جمعوا . في جمال الشعر ، أو جمال الفن بمعانيه . بين مفهوم الجمال باعتباره جوهراً ، و باعتباره نسقاً من العلاقات "[2] .

و يشير الدكتور حسني عبد الجليل إلى أن " القوانين التى يخضع لها الشاعر في تأليف الجمل بعامة هي قوانين التوافق الصوتي ، و عدم التنافر ، من هنا تتمثل الموسيقى الشعرية فى إطارين أساسيين ؛ الأول : التوافق الايقاعي الذي يمثله الوزن ، والثاني :

---

١) دكتور السعيد الباز ، " دراسات فى النقد الأدبي " ، (القاهرة ، دار الثقافة العربية ، ١٩٨٩م) ، ص ١٧١ .
٢) سلمي خشبة ، " مصطلحات فكرية " ، (القاهرة ، المكتبة الأكاديمية ، ١٩٩٤م) ، ص ٢٤٩ .

التوافق الصوتي الذي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري " [1] .

ومن ثم فإن مفهوم التوافق على هذا النحو الذى ذهب إليه الدكتور حسني عبد الجليل يكون عماده الاعتدال والتكافؤ بين أجزاء القصيدة ، وكذلك أجزاء البيت ، لتدعيم الجانب الموسيقي القائم .

وقد تحدث ابن رشد عن التوافق بين الألفاظ بعضها ببعض ، وبين الألفاظ والمعاني ؛ إذ يقول : " وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار ، ومعادلة المعاني بعضها لبعض وموازنتها ، فأمر يجب أن يكون عاماً ومشتركاً لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري "[2] .

فابن رشد يشير إلى ضرورة أن تكون الألفاظ متوافقة فيما بينها ، وكذلك المعاني وإن كان في كلامه بعض الغموض ؛ الذي يأتي من فصله بين الألفاظ والمعاني في عملية الموافقة . ويلاحظ أن مادة التوازن جاءت لتعبر عن معنى الموافقة والمعادلة ، وهو ما يعني أن هذه الألفاظ تتداخل في معناها .

ويقول . أيضا : " لا تخلوا الموافقة أن تكون في كل اللفظ وكل المعنى ، أو تكون في بعض اللفظ وبعض المعنى ، أو تكون في بعض اللفظ وكل المعنى ، أوتكون في كل اللفظ وبعض المعنى "[3] .

---

١) دكتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر العربي " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م) ج١، ص ١١ ، ١٢ .
٢) ابن رشد ، " تلخيص كتاب الشعر " ، (القاهرة ، النهضة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م) ص ١١٧ .
٣) نفسه ، ص ١١٧ ، ١١٨ .

إن ابن رشد هنا يبحث في الجوانب الصوتية المميزة للنص الشعري ، القائم على الموسيقى بشكل أوّلى ، و هو ما يكسب المعاني الشعرية ميزة خاصة إذ المعاني في الشعر تأتي داخلة في هذا الإطار الموسيقي .

ولإتمام عملية التوافق الصوتي في النص الشعري " بالغ بعضهم .... حتى إنهم ليطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الرويّ. أيضا ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت و مجانسة الحركة "[1] .

و هكذا يقوم التوافق على التوازن الايقاعي في النص الشعري ؛ هذا التوافق الذى حققته موسيقى الشعر بشكل أساسي ، ولذا يطلب من الألفاظ أن تتوافق فيما بينها لتحقق التوافق في صورته الكبرى بين الألفاظ وبعضها ، و بين الألفاظ و المعاني ، بحيث تأتي هذه التوافقات داخلة في الإطار الموسيقي العام للقصيدة .

٦] التماثل :

و يدخل مفهوم التماثل شريكا في عملية الإيقاع حتى ليكاد أن يكون هو ذاته "التوافق" . " فالتماثل الصوتي للتفعيلات العروضية ؛ يعد عمدة المؤثرات الصوتية النوعية فى حدوث الإيقاع الموسيقي فى النص الشعري ، و يرجع هذا إلى أن الكمية الصوتية التفعيلية الواحدة تحوي أكثر من مقطع صوتي ، و عندما تتماثل هذه التفعيلات يحدث تماثل صوتي لأكبر كم مقطعي في القصيدة و بذلك يشكل الإيقاع الموسيقى بعداً " جوهرياً " في كل القصيدة ، من خلال تماثل هذه التفعيلات "[2].

---

١) دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " اللغة وبناء الشعر " ، (القاهرة ، دار غريب ، ٢٠٠١م) ، ص ٢١٧ .
٢) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، ١٩٩٦م) ، ص ٤٥ .

إن التماثل بهذه الصورة يعتمد إلى حد كبير على الجانب الموسيقي المتمثل في توازن التفعيلات الشعرية المكونة للبيت ؛ والتي تؤدي بدورها إلى تماثل المقطع اللفظية ، ومن ثم تكتسب المعاني بعدا إيقاعيا مؤثرا في عملية التوصيل . وهذا ما يؤدي بدوره إلى جعل هذا البعد جوهريا في تشكيل القصيدة .

و تشير الدكتورة يسرية يحيى المصري إلى تأثير البنية الصوتية على المعاني ؛ فتقول: " ويتجاوب مع البنيات الصوتية المتماثلة ، تماثل معنوي من خلال الانتماء إلى قطاعات نحوية متماثلة، فخاصية تقسيم البيت إلى وحدات ذات إيقاع متماثل يتجاوب معه في المعنى، وكل قسم يوظف بطريقة متشابهة من خلال الوحدات المتقاربة من بعضها ، عن طريق التماثل أولاً ، وعن طريق الانتماء إلى قطاعات نحوية متماثلة ثانياً "[1] .

ويبدو أن في هذا الرأي مبالغة ؛ إذ ليس بالضرورة أن يُحدِث التماثل الصوتي تماثلا في البنيات النحوية . و من ثم فإن الدور المؤثر للتماثل الصوتي . من خلال التفعيلات . يتمثل في الجانب الإيقاعي العميق ، من خلال الموسيقى الداخلية للنص ، التي . ربما . لا يكون لها . بالضرورة . علاقة بالبنيات النحوية ، إذ ربما . يكون القالب النحوي المكون للبيت كله قالبا واحدا .

والتماثل . بهذه الصورة . يقوم على التوازن بين البنيات الصوتية ، ذلك التوازن الذي يؤدي إلى انتظام المعاني في مقاطع إيقاعية ، تعطي المعاني بعدا مؤثرا ، يميز لغة الشعر عن سواها من فنون الكتابة الأخرى .

ولكن قد يتحقق التماثل بين الجملة النحوية و الإيقاع التفعيلي في أبيات دون غيرها ؛ إذ تأتي البنيات النحوية في بعض الأبيات مقسمة بصورة تقترب من التقسيم

---

١) دكتورة يسرية يحيى المصري ، " في الشعر العباسي " ، (القاهرة ، زهدي للطباعة ، ١٩٩٩م) ، ص ٤٣ .

التفعيلي للبيت ، وهو أمر لا يمكن القياس عليه ؛ إذ يكون رهن المصادفة . إذ الجملة النحوية لا يمكن التحكم فيها تبعا للإيقاع ، إذ تطول الجملة وتقصر ، ويبقى الإيقاع هو المؤثر الصوتي الأكيد . ولكن في كل الأحوال يدخل مفهوم التماثل شريكا . بل خاضعا في معناه لمفهوم التوافق .

٧] التناسب :

بعد أن يحقق الشاعر في نصه التوافق والتماثل على المستوى الإيقاعي للألفاظ يأتي التناسب ليربط هذا الإيقاع بموضوع القصيدة ، من خلال تناسب أجزاء القصيدة وموضوعاتها . من ناحية ، وملاءمة هذا الإيقاع للمعنى المطروح . من ناحية أخرى .

وقد اصطُلِح على تسمية التناسب بـ " النسبة " ؛ وهي " من المصطلحات التى تمس بناء القصيدة الشعرية بشكل عام .... وهي تتخذ بعدين أولهما : النسبة التى هي بيان الفكرة وشكل التعبير ؛ أي بين المعاني التي يختلقها الشاعر ، وقوالب الألفاظ التي تسكن تلك المعاني فيها ، وثانيهما التناسب بين أجزاء العمل الشعرى الواحد ـ ولاسيما إذا كان مطولاً ـ على أساس وحدة الفكرة والموضوع أو وحدة الفعل "[1] .

والتناسب . بهذه الصورة . يمثل الصورة العامة للتوازن ، على كافة مستويات البناء الشعري ، فهو يقتضي وجود توازن بين الألفاظ والمعاني ، وكذلك يقتضي وجود التوازن بين الموضوعات المطروحة في النص . وهو . بهذه الصورة . يتقاطع مع مفهومي الاستواء والتوافق ، إلا أن التوافق يزيد على التناسب في الناحية اللفظية ؛ إذ يقتضي التوافق حسن التقسيم الصوتي المتمثل في تفعيلات الشعر ، ومن ثم حسن التقسيم المتمثل بين الجمل والعبارات المكونة للبيت ، ومن ثم يتداخل مفهوم التناسب مع مفهوم التوافق .

---

١) محمد مهدى الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٤٩ .

" وقد تناول الدارسون التناسب بين معنى الشعر و مبناه في إطار مصطلحات ثلاثة هي الإيجاز والإطناب و المساواة "[1] . و تناول التناسب في إطار هذه المصلحات يشير إلى أن التناسب يعني التوازن بين الألفاظ والمعاني ، و مدى تأدية الألفاظ للمعنى المقصود في البيت .

و يربط ابن رشد بين معاني الشعر و أوزانه من خلال مفهوم التناسب ؛ إذ يقول : " من التخييلات و المعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ، و منها ما يناسب القصيرة ، و ربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل ، وربما كان الأمر بالعكس ، وربما غير مناسب لكليهما "[2] .

و هو ربط قد لا يصلح على إطلاقه ؛ إذ ليس شرطا أن تكون هناك أوزان بعينها لمعانٍ بعينها ، فالشاعر قد يعبر عن معاني الفرح ـ مثلا ـ في وزن شعري كان قد عبر فيه عن معاني الأسى في نص آخر ، إذاً فالأمر يتوقف على جو النص ، و الإيقاع العميق ؛ الذي ينبع من تشكيل الجملة الشعرية .

و جاءت لفظة " أليق " بمعنى التناسب ـ عند ابن رشد ـ في قوله : " و أن ها هنا أوزانا هي أليق ببعض الأشعار من بعض "[3] . و هو في ذلك يؤكد الفكرة نفسها الداعية إلى وجود تناسب بين الأوزان والمعاني .

و في الاتجاه نفسه يربط الدكتور حسن البنداري مفهوم التناسب بالعلاقة بين الوزن والمعنى ، فيقول : " و قد عمد الشعراء الجاهليون الأُوَل إلى التماس أوزان شعرية أخرى متمايزة يناسب كل وزن منها الموقف المعين ويلائمه "[4] .

---

١) د كتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر العربي " ، حـ ١ ، ص ١٩٩ .
٢) ابن رشد ، " تلخيص كتاب الشعر " ، ص ١٠٥ .
٣) نفسه ، ص ١٢٧ .
٤) د كتور حسن البندارى ، " قيم الإبداع الشعرى " ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٩م) ، ص ١٤ .

و لا يُعتقد أن الشعراء الجاهليين كان لديهم هذا الجانب من العمد ، الذي يتيح لهم اختيار قوالب موسيقية معينة تتناسب مع المعاني ، وتكفي قراءة واحدة لمعلقة امرئ القيس . مثلا ، والتي تختلف فيها المعاني من مقطع إلى آخر ، و الوزن واحد .

و لم يتوقف مفهوم التناسب عند مجرد العلاقة بين الوزن و المعنى ، إذ ربط الدكتور نبيل راغب بين التناسب الايقاعي في الشعر و بين عملية التلقي ، وذلك في قوله : " فالإيقاع في حد ذاته يشكل متعة حسية لكل الناس .... و هو يبدو في جميع الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت على هيئة تناسب وتناسق وتوافق "[1] . فالتكرار المؤدي إلى التناسب يجعل المتلقي في حالة توقع موسيقي ، يعده لقبول المعاني منتظمة في إطار إيقاعي تحدّد من البيت الأول .

أما الدكتور إحسان عباس . في حديثه عن نقد ابن قتيبة ، فقد وجّه مفهوم التناسب إلى كونه ضرورة بين موضوعات القصيدة الواحدة إذ يقول : " فتحدّث [يقصد ابن قتيبة] عن ضرورة التناسب بين الموضوعات في القصيدة الواحدة و تلاحقها في سياق ، واعتمادها على وحدة معنوية تقيم التلاحم والقران بين أبياتها "[2] ، وإن كان وصف ابن قتيبة لم يتضمن لفظ التناسب ، حيث وصف هذه العملية عن طريق مفهوم الاعتدال بقوله: " فالشاعر المجيد من سلك بين هذه الأساليب وعدّل بين الأقسام"[3] ،وهو ما يعني أن الدكتور إحسان عباس قد فهم الاعتدال على أنه التناسب ، وهو ما يشير إلى تداخل هذه المفاهيم واشتراكها في وجهة واحدة ، هي التوازن بين أجزاء النص الشعري .

---

١) دكتور نبيل راغب،" عناصر البلاغة الأدبية " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٣م)، ص ١٠٨

٢) دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي عند العرب " ، ط ٣ (بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨١م) ، ص ١١٥ .

٣) ابن قتيبه ، " الشعر والشعراء " ، ص ٨ .

أما عبد القاهر الجرجاني فقد ورد مفهوم التناسب عنده ، في معرض كلامه عن الكناية و إثبات الصفة ؛ إذ يقول : " واعلم أنه ليس كل ما جاء كنايةً في إثبات الصفة ، يصلح أن يحكم عليه بالتناسب"(١) .

يلاحظ أن العلاقة بين الوزن و المعنى ، ومدى موافقة الوزن للغرض المطروح ، هو أكثر مايتعلق بمفهوم التناسب عند النقاد ، وهي علاقة لا يمكن إخضاع النص الشعري لها في كل الأحوال ، ولكن يمكن تأييد معنى التناسب فيما يتعلق بحسن التقسيم بين الموضوعات المختلفة في القصيدة الواحدة ، فلا يطول غرض على حساب غرض آخر ، بصورة تصرف اهتمام المتلقي بموضوع دون سائر الموضوعات الأخرى المطروحة في النص ، ومن ثم فإن التناسب بين الموضوعات يؤدي إلى توازن عملية التلقي .

٨] الائتلاف :

عمل قدامة . في كتابه نقد الشعر . على الربط بين جميع عناصر النص الشعري من خلال مفهوم الائتلاف ، على اعتبار أنها تشترك جميعاً في إطار واحد ، لا ينفصل بعضها عن بعض ، فيقول : " إنه لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حد الشعر ... أربعة : اللفظ والمعنى والوزن والتقفية. وجب بحسب هذا العدد أن لها ستة أضرب من التآليف.(٢). إلا أنه حدد أربعة منها ، بعد أن استبعد تآلف اللفظ مع القافية ، وتآلف الوزن مع القافية. وهي: " ائتلاف المعنى مع الوزن ، ائتلاف المعنى مع اللفظ ، ائتلاف اللفظ مع الوزن ، ائتلاف المعنى مع القافية "(٣) .

---

١) عبد القاهر الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠م) ، ص ٣١١ .
٢) قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ص ١٥ .
٣) نفسه ، ص ١٧ وما بعدها .

حيث يقول في موضع آخر: " وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف ، فيحدث من ائتلافها بعضا إلى بعض معانى يُتكلّم فيها ، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلافاً "[1] . وهنا يتعامل قدامة مع القافية على أنها لفظ مثل سائر ألفاظ البيت الشعري ؛ على اعتبار أن التعامل مع القافية كلفظ مخصوص دون سائر ألفاظ البيت يخرجها عن التلاحم مع بقية ألفاظ البيت ، وهو ما يدفع الشاعر إلى التركيز عليها ، مما يجعله ـ أحيانا ـ يجلب ألفاظاً للوفاء بموضع القافية وحسب .

أما ابن أبي الأصبع فقد كان مفهوم الائتلاف - عنده - متعلقاً بعلاقة اللفظ بالمعنى في إطار الوزن، فيعرّف الائتلاف بقوله : " هو أن تأتي المعاني في الشعر على صحتها ، لا يضطر الشاعر الوزن إلى قلبها عن وجهها ، ولا خروجها عن صحتها "[2] .

ويعرّف ابن أبي الأصبع الائتلاف فى موضع آخر فيقول : " تلخيص معنى هذه التسمية أن تكون ألفاظ المعاني ليس فيها لفظة غير لائقة بذلك المعنى "[3] وقوله " ألفاظ المعاني " ؛ فيه دلالة على الصورة المثلى للائتلاف بين اللفظ والمعنى .

وقد عبّر ابن طباطبا عن معنى الائتلاف - وإن لم يذكره صراحة - بقوله . معلقا على قصيدة لزهير : " فمن الأشعار المحكمة المتقنة ، المستوفاة المعانى الحسنة الوصف ، السلسة الألفاظ ، التى خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً ، فلا استكراه في قوافيها ، ولا تكلف في معانيها "[4] . ثم يذكر بيت زهير الذي يبدأ به قصيدته :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولا لا أبا لك يسأم

---

١) نفسه ، ص ١٥ .
٢) ابن أبي الأصبع ، " تحرير التحبير " ، ص ١٩١ .
٣) نفسه ، ص ١٤٨ .
٤) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

فحسن الوصف ، والسهولة والانتظام ، وعدم استكراه القوافي ؛ هي دلالة على الائتلاف الواقع بين عناصر هذه القصيدة . ومعنى ذلك أن انسجاما ما يحدث بين أجزاء النص ، انسجاما من شأنه تحقيق وحدة النص على اعتباره نسيجا واحدا ولا يحدث هذا الانسجام إلا بوجود التناسب والاعتدال والمساواة بين هذه الأجزاء ، وهو ما يدخل في إطار المفهوم العام للتوازن .

٩] التلاحم :

عندما يتحقق عامل الائتلاف بين عناصر القصيدة ، يحدث التلاحم ، فالائتلاف يمهد لوجود علاقة وطيدة بين العناصر المختلفة ، من ألفاظ وجمل وقوافٍ ، كلها داخلة في إطار موسيقي عام ، فتخرج القصيدة متلاحمة الأجزاء ، بحيث لا يمكن الاستغناء عن لفظ أو تركيب أو بيت منها . إن التلاحم هو قمة ائتلاف العناصر المكونة للنص الشعري ، وهو الخيط الرابط بين هذه العناصر .

وقد وصف الجاحظ الشعر المتلاحم بالسبيكة إذ يقول : " وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفراغا واحداً ، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجرى الدهان "[1] .

وقد ورد مفهوم التلاحم عند ابن أبي الأصبع - في تعليقه على بيت الحطيئة الذى يقول فيه :

نزور فتىً يعطي على الحمد ماله

و من يعط أثمان المحامد يحمد

---

١) الجاحظ ، " البيان والتبيين " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣م) جـ ١ ، ص ٦٧ . وقد نقل ابن رشيق عن الجاحظ قوله السابق.(انظر : " العمدة " ، ص ٥٣٩) ، وكذلك نقله يموت بن المزرع فى أماليه ، (انظر:" الأمالي" ص ١١).ونقله ابو احمد العسكري عن يموت فى كتابه "المصون فى الأدب " (أنظر:ص٤)،وهذا النقل يؤكد ايمانهم بفكرة التلاحم بين أجزاء النص ، سواء أكان ذلك على مستوى البيت ، أو على مستوى النص كله

يقول ابن أبي الأصبع : " و قَلّ أن يوجد بيت بين صدره و عجزه مثل هذا التلاحم ، على استقلال كل قسم بنفسه ، و تمام معناه و لفظه"[1] . وإ ن كان ابن أبى الأصبع يشير هنا . إلى التلاحم المعنوي بين شطري هذا البيت .

ويصف صلاح الدين الصفدي شعر أحدهم بقوله :" وشعره كله من هذه النسبة . كما تراه . غير متلاحم النسج ولا مستقيم النهج "[2] .

فمفهوم النسج عند الصّفدي يدور في المعنى نفسه لمفهوم " السبك " عند الجاحظ ، فكلاهما جاء وصفا لارتباط أجزاء النص ببعضها .

وابن طباطبا عبّر عن مفهوم " التلاحم " بـ " النسيج " ؛ حيث شبه الشاعر "بالنساج "[3]. ويعلق الدكتور عبد الجليل هنوش على ابن طباطبا بقوله : " النسج مصطلح ناتج عن شدة اهتمام ابن طباطبا بالنصية ؛ أي بتلاحم أجزاء النص واتصالها ، فالنسج هو ضم الشيء إلى الشيء ، فهو من صفات النص "[4] .

و في موضع آخر يشبّه ابن طباطبا الشعر الجيد " بالسبيكة " مرة ، و" بالوشي"[5] مرة أخرى ، و هي معاني دالة على التلاحم بين أجزاء النص . وهو ما أطلق عليه الجاحظ "جودة السبك"[6] .

و استعمال ابن طباطبا لمفهوم النسج . مرة . ومفهوم السبك . مرة أخرى . يؤكد أن المفهومين يقعان في دائرة معنوية واحدة .

---

١) ابن أبى الأصبع ، " تحرير التحبير " ، ص ٤١١ .
٢) صلاح الدين الصفدى ، " أعيان العصر " ، (أبو ظبى ، المجمع الثقافي ، ٢٠٠٣م) ، ص ٩٩ .
٣) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٥ .
٤) د كتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوى " ، ص ٤٥ .
٥) ابن طباطبا ، نفسه ، ص ٤ ، ٥ .
٦) الجاحظ ، " الحيوان " ، (القاهرة ،الهيئة العامة لقصر الثقافة ، ٢٠٠٢م)، جـ٢ ، ص ٢٧ .

و إذا كان النسج و السبك يعبران عن تلاحم أجزاء النص ، إلا أن مفهوم السبك يُعد المرحلة الأرقى في تلاحم أجزاء النص من مرحلة النسج ، إذ النسج يوفر نوعا من ترابط أجزاء النص ومكوناته ، بينما السبك يشير إلى تداخل هذه الأجزاء بما لا يسمح بالاستغناء عن أي جزء منها بحال من الأحوال .

أما ابن قتيبة فقد جعل التكلف من علامات تفكك القصيدة وافتقارها إلى التلاحم بين أجزاءها ، إذ يقول : " و تتبين التكلف في الشعر - أيضا - بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه "[1] .

أي أن القصيدة تفتقد إلى الائتلاف بين عناصرها ، ذلك الائتلاف الذى يدعم التلاحم بين أجزاء النص ؛ وهو ما عبّر عنه ابن قتيبة بقوله : " مضموماً إلى غير لفقه " ؛ أي إلى ما لا يأتلف معه من الكلام ، " فقد دعا ابن قتيبة إلى ضرورة اعتماد القصيدة على وحدة معنوية ، تقيم التلاحم والقران بين أبياتها "[2] .

و قد أشار الدكتور جميل عبد المجيد إلى تأثير " التلاحم " في عملية التلقّي والاتصال - خاصة في الثقافات الشفاهية ؛ إذ يقول : " فصاحة اللفظ بتلاؤم حروفه ، وفصاحة التركيب بتلاحم أجزائه ، مهمان فى الاتصال الشفاهي "[3] .

فالاتصال الشفاهي يعتمد على التلقّي المباشر. ولنجاح عملية التلقّي المباشر للنص ، يتطلّب الأمر أن يكون النص وحدة واحدة ، حتى لا يخرج المتلقي عن أجواء النص ، و يتعثر في تلقّيه ، إذ تتيح عملية التلاحم الانسجام مع كامل معاني النص .

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ٣٧ .
٢) دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ، ص ١١٥ .
٣) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة والاتصال " ، (القاهرة ، دار غريب ، ٢٠٠٠م) ، ص ٨٢ .

وهذا التلاحم يحتاج إلى رابط أساسيّ . ويرى الدكتور عبد الله عووضة أن أكثر الفنون حاجة إلى الرابط الأساسيّ الشعر؛ "لأنه يحتوى على عدة وحدات متنوعة فالأفكار بالقصيدة وحدة ، والصورة الشّعرية وحدة ، والبحر وحدة ، والكلمات وحدة ، وتركيبها وحدة، والرابط الاساسى في الشعر يختلف من قصيدة إلى أخرى "(١) .

إن كل وحدة من هذه الوحدات تبدو كما لو أنها لوحدها ، إلا أن يربط بينها رابط، إذ ليس كافياً أن يكون عنصرا الموسيقى والقافية هما الرابطان فقط .

وهذا التلاحم من خلال الرابط الاساسي ، يتفق مع تعريف النسق الأدبي ، إذ هو " نموذج نظريّ لأدب معين ، يتألّف من أجزاء مترابطة "(٢) .

وقد كان ابن طباطبا قد عبر عن مفهوم التلاحم و عملية الربط بين أجزاء العمل بما أسماه " حُسن التخلُّص" ، خاصَّةً في القصيدة متعددة الأغراض والموضوعات ، فقال : "فإن للشّعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرُّفه فى فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، و من الشكوى إلى الاستماحة ... بألطف تخلُّص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلًا به ، وممتزجا معه "(٣) .

فحسن التخلُّص يكفل للنص الاتصالا المعنوي ، خاصَّة في القصائد التي تتعدد فيها الأغراض ، فيأتي حسن التخلص لتحقيق التلاحم بين هذه الأغراض ، ويصلها ببعضها وصلاً لطيفاً ، يوحِّد الجوَّ النفسيَّ للنَّص ، و على الشاعر أن ينظر إلى أغراض النص ، فيجعل بعد كل غرض غرضا قريباً منه في المعنى .

---

١) دكتور عبد الله عووضة، " ماهية الجمال والفن"، (القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م)،ص ٣٠ ، ٣١ .
٢) دكتور سمير حجازي ، " قاموس مصطلحات النقد الأدبي " ، (القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩٠م) ص ٩٠ .
٣) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٦ .

ومن ثم يكون التلاحم هو قمَّة ائتلاف عناصر النص الشعري ، فيخرج النص وحدة واحدة متوازنة المبنى والمعنى في إطارٍ واحد متوازن ، وهو الإطار الموسيقي ، المتمثل في الوزن والقافية .

١٠] التكامل :

إن التلاحم بين أجزاء النَّص- ألفاظاً وموضوعات- يؤدي إلى تكامل الصورة الكُليَّة للنص ، حيث يصير كل جزء من أجزائه ركناً أساسياً ، لا يمكن الاستغناء عنه ، أو تبديله بغيره .

فيصبح النص المتكامل ، مثله مثل الكائن العُضويّ - في رأي الدكتور محمد عناني- إذ يقول : " إن اعتبار الأعمال الفنية كائنات عضوية ، أى نامية متكاملة لا نستطيع بتر جزء منها دون إيذاء العمل أو حتى قتله - أقول هذه النظرة العضوية يتلاشى أمامها الحاجز الموهوم بين الشكل والمضمون "[1] .

ولا يكتمل نمو العمل إلا إذا كان البيت متصلاً بما قبله ، ممهِّداً لما بعده ، ولذا لا يكون النص متكاملاً إلا إذا كان متلاحماً شكلاً ومضموناً ، فيأتي الشكل مُعبِّراً عن المضمون ، بينما يقوم المضمون بدوره فى الربط بين أبيات القصيدة ،والتي تمثل الجانب الشكلي .

" فالشكل في حدِّ ذاته ليس غطاءً خارجيّاً ، نسجته على مضمون معين ، فهو اتسَّاق داخليّ أكثر من كونه طبقة خارجية : إن الشكل والمضمون يسيران معاً ، لا ينفصلان ، ليكونا الوحدة الفنية الكبرى ، وهي العمل الفنيّ "[2] ، في صورته المتكاملة والمترابطة ؛ وهو

---

١) دكتور محمد عناني ، " النقد التحليلي " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١م) ، ص ٨٠ .
٢) دكتور عبد العزيز حمودة، " علم الجمال والنقد الحديث"،(القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩م)، ص ٤٣

ما يعني أن تطبيق كل مفهوم من هذه المفاهيم لا يغني عن تطبيق بقية المفاهيم ، إذ كل منها يسهم في توازن النص وإخراجه فى صورته المُثلَى النموذجية .

١١] التطابق (المطابقة) :

عندما يتكامل النص ، ويصبح في صورته المُثلَى ، يتوجَّه به صاحبه إلى متلقٍّ ما ، وهنا يأتي دور" التطابق " أو " المطابقة " ، والتي يُعَرِّفها البلاغيون بأنَّها " مطابَقة الكلام لمُقْتضَى الحال"[١] .

فالنَّص ليس شكلاً يحتوي مضموناً مجَرَّداً ، وليس مضموناً صيغ في شكل ، وإنما رسالة يتوجه بها المبدع إلى متلقٍّ مُعَيَّن ، ولذا وجب مراعاة هذا المتلقِّي وحاله التي هو عليها أثناء تلَقِّي النص .

" وحال الخِطاب ، ويُسَمَّى بالمُقام ؛ وهو الأمر الحامل للمتكلم ، على أن يُورِد عبارته على صورة مخصوصة ، والمُقتضَى - ويُسمَّى الاعتبار المناسب ، هو الصورة المخصوصة التى تورد عليها العبارة"[٢] ، وهذه الصورة المخصوصة هي مجال دراسات علم المعاني ؛ إذ هو علم تُعرَف به أحوال اللفظ التي بها يُطابِق مُقتضَى الحال " [٣] . وهي ليست مجرد اختيار ألفاظ خطاب معينة ، تناسب المخاطب ، وإنما أيضاً اختيار الوقت والظروف المناسبة لكل متلقٍ ، والظروف التي يقال فيها النص .

وبعيداً عن مراعاة " مقتضى الحال " ، تتقاطع المطابقة مع مفهوم " حسن التشبيه؛ " إذ عرَّفه محمد مهدي الشريف بقوله : " فحسن التشبيه إنما يكون بشدة المطابقة

---

١) الخطيب القزويني ، " الإيضاح فى علوم البلاغة " ، (القاهرة ، الشركة العالمية للكتاب ، ١٩٨٩م) ، ص ٨٠. – المحبي ، " نفحة الريحانة " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، ٢٠٠٤م)، ص٨٩٤ . – السيد أحمد الهاشمي ، " جواهر البلاغة " ، ص ٢٩ . – دكتور بدوي طبانة ، " قدامة بن جعفر والنقد الأدبي " ط ٣ ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٣٨٩هـ ، ١٩٦٩م) ، ص ٢٣ .

٢) السيد أحمد الهاشمي ، " نفسه " ، ص ٣٠ .

٣) الخطيب القزوينى ، " نفسه " ، ص ٨٤ .

بين طرفين ، مع تفضيل الجمع بين حالتين متشابهتين ، أو بالأحرى الجمع بين تشبيهين ؛ كقول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابساً

لدى وكره العناب والحشف البالي

قالوا : وهذا أحسن بيت جاء بإجماع الرواة ، في تشبيه شيئين بشيئين في حالتين مختلفتين "[1].

والمطابقة بهذه الصورة تتداخل في معناها مع المساواة ؛ فهي تشير إلى توازن أطراف التشبيه ، توازناً ينبع من تساوي هذه الأطراف على المستوى اللفظي ، وكذلك في بعض الجوانب المعنوية ، التي بنى عليها المبدع تشبيهه .

كما ينصرف معنى " المطابقة " أو " التطابق " . في وصف النص الشعري - إلى " مطابقة مبناه مع معناه "[2] ، وهذا أيضا من معاني المساواة . ومن ثم فإن مفهوم المطابقة لا ينفرد عن غيره من المفاهيم ، إلا في جانب " مقتضى الحال " ؛ أي التوازن بين النص والمتلقي الذي يتوجه الخطاب الإبداعي إليه .

يلاحظ من خلال عرض المفاهيم السابقة - الآتي :

١- أن هذه المفاهيم ترددت بين الاصطلاح واللغة ، فمن النقاد من تعامل معها على أنها مصطلح ، ومنهم من استعملها استعمالاً معجميا ، استمد معناه من الجذور اللغوية .

٢- تداخلت هذه المفاهيم فيما بينها ، فنجد المساواة تقاطعت مع معاني المطابقة والمشاكلة والاعتدال والتناسب . كذلك جاء التلاحم متقاطعاً مع مفهومي التكامل والتناسب ، والمشاكلة جاءت في معنى الموافقة، وكذلك في معنى الائتلاف ... الخ .

---

١) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر "، ص ٥١ .
٢) سامي خشبة ، " مصطلحات فكرية " ، ص ٢٤٩ .

٣ - وجّه كل ناقد مفهومه نحو دراسة جانب من جوانب النص الشعري . ولذا يلاحظ أن المفهوم الواحد يأخذ وجهات مختلفة باختلاف وجهة الناقد .

٤ - ورد مفهوم " التوازن " صراحة في بعض كلام النقاد عن هذه المفاهيم ، وورد إشارةً و معنىً في بعضها الآخر.

٥ - يعد مفهوم التوازن بهذه الصورة هو المفهوم الأعم والأشمل ، الذى يمكن احتواء معانى هذه المفاهيم داخله ، والذي يمكن التعبير به عن مقاصدها ، فإذا كان كل مفهوم قد تداخل في معناه مع سائر المفاهيم في مواضع ، وانفرد بمعنى مخصوص في مواضع أخرى . إلا أن التوازن جمعها كلها في خيط واحد ، و معنىً متكامل ، يجعل العملية الإبداعية وحدة واحدة تجمع كل العناصر اللفظية والمعنوية والبلاغية .

ثالثا ، مفاهيم اختلال التوازن ،

تعرَّضت المفاهيم السابقة للعملية الإبداعية في النص الشعري ، لوصف حالة النص في صورته المثلى على مستوى جوانبه اللفظية والمعنوية والموسيقية . وتعرَّض كل مفهوم منها لجانب من جوانب توازن النص الشعري .

وعلى الجانب الآخر . تأتي بعض المفاهيم والمصطلحات لتتناول ما يصيب النص الشعري من خلل ، و ما يعتوره من نقص ، مما يؤدى إلى خروجه عن الصورة المقبولة . و هذا الخلل ربما يصيب الجانب اللفظي ، أو الجانب المعنوي ، أو جانب الوزن والقافية ، سواء على مستوى البيت أو على مستوى القصيدة كلها .

من هذه المفاهيم : الهلهلة ، الاختلال (الخلل) ، الحشو والإطناب ، الإيغال الاتكاء ،المعاظلة ، التهجين ، التخليط ، التنافر ، القلق ، التخليع ، المقلوب (القلب) .

١] الهلهلة :

استمد العرب وصفهم للأشياء من عناصر البيئة التي شكلت ثقافتهم ، وكذلك شكلت حكمهم على الأشياء، فجاء وصفهم للشعر امتداداً لهذه الثقافة . فكان البيت من الشّعر ـ عندهم ـ كالبيت من الشَّعر أوتاداً و أسباباً و عروضاً ... إلخ . كلها تسميات كان مصدرها البيئة المحيطة .

ولقد " اعتاد العرب القدماء وصف شعرهم بأنه وشي ، أو برود أو حلي، ولاشك أن لكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالته ، التى لابد أنها كانت أمراً مقرراً ومتواضَعاً عليه على الأقل عند أصحاب الذوق المتخصص ، وبالإضافة إلى هذا فإنه لا ينبغي أن نغفل تسميات بعض الشعراء بألقاب ... كالمهلهل . مثلاً ، وقد أُطلق عليه هذا اللقب نظراً لما فى شعره من هلهلة واضطراب وعدم اتساق"(١) .

فالهلهلة تشير إلى اختلال توازن الأبيات فيما بينها وعدم ترابط أجزاء القصيدة . " وثوب مهلهل : سخيف النسج "(٢) . وكذلك توصف القصيدة بأنها مهلهلة ، إذا أصاب أبياتها عدم الانسجام ، وإذا تفككت روابطها اللفظية والمعنوية . " ولهله الثوب وهلهله : إذا أرَقَّه "(٣) .

وقد جاء في تسمية المهلهل بهذا الاسم ،أنه أول من قصد القصائد ، وقال الغزل ، فقيل : قد هلهل الشعر ؛ أي أرقّه ورققه ، وقيل : لهلهلة شعره كهلهلة الثوب ،

---

١) أحمد طاهر حسنين ،" حول روافد النقد الأدبي " ، (القاهرة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلد ٦ ، العدد الأول ، ١٩٨٥م) ، ص١٣ .
٢) الزمخشري ، " أساس البلاغة " ، جـ ٢ ، ص ٥٥١ .
٣) ابن قتيبة ، " المعاني الكبير " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، ٢٠٠٣م) ، ص ١٢٧٠ .

و هواضطرابه و اختلافه "[1] .

بالرغم من الاختلاف فى تحديد مفهوم الهلهلة ؛ فمرة تعرّف على أنها الرقة ؛ وجاء هذا التعريف في تناولهم لتسمية المهلهل بن ربيعة الشاعر، و مرة تعرّف على أنها الاضطراب والاختلاف ؛ و ذلك بالرجوع إلي الأصل اللغوي في المعاجم [2].

إلا أن معنى الاضطراب هو المعنى الأقرب لمفهوم الهلهلة ؛ حيث إن الأصل اللغوي للمادة أقوى من استعمال المادة نفسها في تلقيب شاعر من الشعراء ، حتى و إن صرف اللقبُ المعنى إلى وجهة غيرالوجهة التي حددتها المادة اللغوية . ومن هنا فإن الهلهلة تشير إلى الاضطراب و التفكك في نسيج النص الشعري .

٢] الاختلال (الخلل) :

ـ يأتي مفهوم الاختلال فى المقابل من مفاهيم الائتلاف والتلاحم والتناسب . والخَلَل لغةً : " مُنفَرَج ما بين كل شيئين ، و خلَّل بينهما أي فرّج "[3] ، و" الخلل طريق نافذ بين رمال متراكمة ، لأنه يتخلل أى ينفذ ، و الخلّ : الثوب البالي إذا رأيت فيه طُرقاً، و الخلّ : خلول الجسم ؛ أى تغيره وهزاله "[4] .

---

١) انظر :
ـ ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ١٨٢ .
ـ انظر : " الموسوعة الشعرية " ،(المجمع الثقافى أبو ظبى ٢٠٠٣م) .
١ـ أبو الفرج الأصفهاني ، " الأغاني " ، ص ٣٠٩٩ .
٢ ـ ابن حمدون ، " التذكرة الحمدونية " ، ص ٤٨٧٥ .
٣ ـ ابن عبد ربه ، " العقد الفريد " ، ص ٣٨٥٥ .
٤ ـ البكري ، " اللآلي في شرح أمالي القالي " ، ص ١٧٥ .
٥ ـ ابن جني ، " المبهج فى تفسير أسماء شعراء الحماسة " ، ص ١١٣ .
٦ ـ ابن قتيبة ، " المعاني الكبير " ، ص ١٢٧٠ .
٧ ـ عبد القاهر البغدادي ، " خزانة الأدب " ، ص ١١٩٨ .
٨ ـ أبو العلاء المعرّي ، " رسالة الغفران " ، ص ٢٤٤ .
٩ ـ ابن سلام الجمحي ، " طبقات فحول الشعراء " ، ص ٣١ .
٢) انظر مادة الهاء في : " أساس البلاغة " ، " جمهرة اللغة " ، " الصحاح للجواهري " ،
٣) ابن منظور ، " لسان العرب " ، مادة الخاء .
٤) الخليل بن أحمد ، " معجم كتاب العين " ، مادة الخاء .

ويعد مفهوم الاختلال على هذا النحو امتداداً للهلهلة ؛ فهو إما أن يقع بسبب انتفاء الروابط بين ألفاظ البيت . لسوء تركيبها . وإما بسبب انتفاء الروابط بين البيت وما يتلوه من أبيات داخل القصيدة .

ويتعلق مفهوم " الخلل" بالألفاظ القاصرة عن تأدية معنى معين ، ويسمى بالإخلال والذي هو : " الشاعر الذي يقصر لفظة عن استيفاء معناه المراد"(١) . " فإذا لم تف العبارة بالغرض سُمّي " إخلالاً " وحذفاً رديئاً، كقول اليشكري :

و العيش خير في خـــلا

ل النّوك ممن عاش كدّاً

مراده : أن العيش الناعم الرغد في حال الحمق و الجهل ، خير من العيش الشاقّ في حال العقل "(٢) .

فالخلل . هنا . وقع لتقديمه كلمة " خير" ، إذ كان الأَوْلَى أن تكون بين طرفي المقابلة ليستقيم المعنى .

وقد عرّفه قدامة بقوله : " أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى . مثال ذلك قول عبيد بن عبد الله بن عتبة بن مسعود :

أعاذل عاجل ما أشتهي

أحب من الأكثر الرائث

فإنما أراد أن يقول : عاجل ما أشتهى مع القلة أحب إلى من الأكثر المبطئ ، فترك " مع القلة " ، وبه يتم المعنى "(٣) .

---

١) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٧٦ .
٢) السيد أحمد الهاشمي ، " جواهر البلاغة " ، ص ١٧٧ .
٣) قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ص ٢٤٢ .

وهو ما يعني أن هناك صورة أخرى للخلل ؛ إذ يترك من الألفاظ ما يؤدى تركه إلى سقوط جانب من جوانب المعنى ، فتسقط معه القضية المطروحة .

وقد وضع صاحب عيار الشعر مفهوم الخلل في مقابل مفهوم الاستواء في قوله : " فانظر إلى استواء هذا الكلام ، وسهولة مخرجه وتمام معانيه ، وصدق الحكاية فيه ، ووقوع كل كلمة موقعها الذى أُريدت له ، من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن "[1] .

وفي موضع آخر جمع بينه وبين معنى القصور، فيقول : " ومن الأبيات التي قصَّر فيها إصحابها عن الغايات التى أجروا إليها ، ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولفظاً ، قول امرئ القيس:

فللساق ألهوب و للسوط درة

وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فقيل له : إن فرساً يحتاج إلى أن يستعان عليه بهذه الأشياء لغير جواد"[2] .

فحديث ابن طباطبا عن القصور الذى جعل بيت امرئ القيس غير متوازن ، هو كون الوصف غير موافق لثقافة الشخصية العربية حول مفهوم الفرس ، من حيث هو أداة للنجدة والغوث ، ومن حيث هو يكون جوادا ، كلما كان موصوفا بالسرعة ، لا يحتاج إلى معينات ؛ مثل الساق والسوط الزاجر .

ويُسمَّى تقصير الشعر عن الغايات . أيضا . " الإخلاء " : " وإخلاء الشاعر مأخوذ من قولهم : أخلى الرامي ، إذا لم يصب شيئاً من رشقه كله الغرض ، فجُعل ذلك قياساً "[3]

---

١) عيار الشعر ، ص ٤٥ .
٢) نفسه ، ص ٩٦ .
٣) دكتور على الجندي ، " الشعراء وإنشاد الشعر " ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٩م) ص ١٧ .

فالخلل الواقع في المعاني إنما يأتي من الخلل الذى يقع في التراكيب اللفظية ، التي يستخدمها الشاعر في أبياته .

و قد جعل الجاحظ من شروط حسن الكلام أن يكون " منزّهاً عن الاختلال "[1] . ولاشك أن الشعر هو من أَوْلَى ضروب الكلام حاجة إلى ما دعا إليه الجاحظ ، نظراً لما تقوم عليه القصيدة من وزن معين وقافية واحدة على مستوى الأبيات جميعها .

أما ابن رشيق فقد ربط النقص في قيمة الشعر باختلال اللفظ ؛ إذ يقول : "اللفظ جسم و روحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر... كذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه "[2] .

و توزيع ابن رشيق الخلل بيْن اللفظ والمعنى ، فيه تفريق حاد بين عنصرين متآلفين ، ذلك لأن الأصل في وقوع الخلل إنما يكون على مستوى الصياغة اللفظية؛ والذي يؤدي بدوره إلى تشويه المعنى ووقوع الخلل فيه ، فلا توصف ألفاظ بأنها سليمة و معناها مختل ، و لا توصف المعاني بالصحة إلا إذا كان اللفظ سليماً ، فالخلل يقع فيهما معاً .

٣] الإطناب و الحشو :

و يأتي الإطناب أولاً ، إذ يدخل فى معناه الحشو و التطويل ، فالإطناب " زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ، أو هو تأدية المعنى بعبارة زائدة ... لفائدة تقويته وتأكيده ، فإذا لم تكن فى الزيادة فائدة تسمى تطويلاً ، إن كانت الزيادة غير متعينة ، و يُسمَّى" حشواً " إن كانت الزيادة متعينة ، فالتطويل كقول عدى العبادي :

و ألفى قولها كذباً و مينا

---

١) الجاحظ ، " البيان والتبيين " ، حـ ١ ، ص ١١٧ .
٢) ابن رشيق ،" العمدة " ، ص ٢٤٧ .

فالمين والكذب بمعنى واحد ولم يتعين الزائدة منها .

والحشو كقول زهير بن أبي سلمى:

و أعلم علم اليوم و الأمس قبله

ولكني عن علم ما في غد عمي[1]

فوقع الإطناب هنا بسبب كلمة " قبله " والتي هي حشو لا فائدة منها ؛ إلا تتميم الوزن ، فوجودها . على هذا النحو . أخرج البيت من دائرة الاستواء والتي توجب أن يكون لكل لفظ معنى يؤديه بنفسه في البيت .

والحشو – عند قدامة – " هو أن يُحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه إلا لإقامة الوزن؛ مثال ذلك . ما قاله أبو عدي القرشي :

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سمت

في المجد للأقـوام كالأذنـــاب

فقوله للأقوام حشو لا منفعة منه " [2] .

فإذا قلنا و ما الرؤوس إذا سمت في المجد كالأذناب لاستقام المعنى ، باستغنائه عن قوله " للأقوام " فهي إطناب قام على الحشو ؛ الذي لم يُضف إلى معنى البيت جديداً وهكذا فإن الحشو يُخرج البيت من دائرة التوازن ؛ إذ تكون كل لفظة في مكانها فيأتي الشاعر بلفظة أوأكثر . وهي لا مكان لها إلا أن الشاعر أتى بها لإقامة الوزن الشعرى فيخرج بالبيت عن دائرة التوازن .

و ربما جانب قدامة الصواب . في تطبيقه هذا . إذ كلمة الأقوام ليست من الحشو في شيء ، و إنما وقع الحشو في قول الشاعر: " في المجد "؛ إذ لا قيمة لها بعد قوله : " سمت " .

---

١) السيد احمد الهاشمي ، " جواهر البلاغة " ، ص ١٨١ ، ١٨٢ .
٢) قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ص ٢٤٤

٤] الإيغال :

وهو من الحشو، ولكنه يتعلق بنهايات الجمل، وما يُزاد بعدها، فهو" أن يستوفي الشاعر معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ؛ كما في قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا

و أرحلنا الجذع الذى لم يثقب .

قوله لم يثقب يزيد التشبيه توكيداً ، لأن عيون الوحش غير مثقبة"(١) .

والإيغال بهذه الهيئة في نهايات الأبيات أقل ظهورا كحشو، وذلك لأن وضعه الموسيقي المتمثل فى كونه قافية ، ربما يغطي على فائدته المعنوية المفتقدة بالنسبة إلى معاني البيت .

٥] الاتكاء :

وهو - أيضاً - من الحشو، " وذلك أن يكون داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد معنى ، وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن ... كقول عبد الله بن المعز:

صببنا عليها ظالمين سياطنا

فطارت بها أيد سراع وأرجل "(٢)

وإن كان ابن رشيق لم يحدد الموضع الذي وقع فيه الاتكاء . فإما أن يكون قد وقع في لفظة " ظالمين " والتي جاءت بين " صببنا عليها " و " سياطنا " ، ولم تؤثر في المعنى بصورة كبيرة ، أو أن يكون في لفظة سراع ؛ والتي أدت معناها لفظة " طارت " . وهو من الحشو ؛ لأن الشاعر اجتلب اللفظة ليتكئ عليها في تتمة الوزن الشعري .

---

١) أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٧٤٣ وما بعدها .
٢) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٨٥٦ .

٦] المعاظلة :

وهي استعمال اللفظة في غير موضعها ، أو هي " مداخلة الشيء في الشيء "[١] "ويُرْوَى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه أنه قال : أنشدوني لأشعر شعرائكم ، قيل : من هو ؟ قال : زهير. قيل : وبمَ صار كذلك ؟ قال : كان لا يعاظل بين القول "[٢].

وهكذا يُفهم من معنى المعاظلة ، أنها الخلل الواقع في المعنى بسبب استخدام لفظة في مكان أخرى ، فيختلط المعنى ويختل التوازن . وإن كان هذا النوع من الاختلال قد سمَّاه البلاغيون تعقيد المعنى .

و من المعاظلة " قول أوس بن حجر :

و ذات هدم عار نواشرها

تصمت بالمساء تولباً جدعاً

فاستعار التولب – و هو ولد الحمار – للصبي "[٣] .

ويبدو أن ابن قتيبة حين أورد بيت أوس بن حجر ، قد أغفل جانب المجاز الشعري؛ الذي يتيح للشاعر أن يضع اللفظة لغير ما وضعت له في اللغة ، و من ثم فإن كلمة " تولب " ، ليس فيها معاظلة .

وقد ذكر ابن قتيبة من معاني المعاظلة أنها : " جعل بعض أبيات القصيدة تفتقر في بيان معناها إلى غيرها "[٤].

---

١) قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ص ١٨٧ .
- الآمدى " الموازنة بين أبي تمام والبحتري " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ٣٩٠
٢) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ٦٩ .
٣) أبو يعلي التنوخي ، " القوافي " ، ص ١١٦.
٤) ابن قتيبه ، " الشعر والشعراء " ، ص ٦٩ .

فابن قتيبة يريد للبيت أن يكتمل معناه في نفسه ، دون حاجة إلى تتميم المعنى في بيت تالٍ ، وبذلك يتوزع معنى المعاظلة بين التداخل في معاني الألفاظ ، والتداخل بين الأبيات ، وكلها ، في النهاية ، أسباب تؤدي إلى تخبط المتلقي في وصوله إلى المعنى الذي يقصده المبدع .

٧] التهجين :

وهو من عيوب المعنى ، وهو " أن يصحب اللفظ والمعنى لفظ آخر، ومعنى آخر يزرى به ، ولا يقوم حسن أحدهما بقباحة الآخر ، فيكون كمدح بعضهم لعبد الله بن البجلي ؛ حيث قال:

يقال عبد الله بن بجيـــلة

نعم الفتى وبئست القبيلة

فقال عبد الله: ما مُدح من هُجى قومه "[1] .

فالتوازن يقتضى أن يمتدّ المدح في هذا البيت ، ليشمل كل ما يتعلق بالممدوح ، إذ ليس من التوازن أن يجتمع في شخص واحد الشيء ونقيضه . فالرجل من القبيلة والقبيلة مجموع الرجل ، وهجاء القبيلة ، هو في النهاية ـ هجاء للممدوح ، ومن هنا فإن البيت يفتقد التوازن بتهجين المعنى المراد منه .

٨] التخليط :

جاء مفهوم التخليط فى معرض حديث الأصفهاني ، عن بشـــار بن برد ، إذ يقول: " كان إسحاق الموصلي لا يعتد ببشار، ويقول : هو كثير التخليط فى شعره ، وأشعاره مختلفة ، لا يشبه بعضها بعضاً ، أليس هو القائل :

---

١) أسامة بن منقذ ، " البديع فى البديع " ، ص ٢٧٣ .

إنما عظم سليمى جبي

قصب السكر لا عظم الجمل

وإذا أدنيت منها بصلا

غلب المسك على ريح البصل[1]

حيث يأتي التخليط هنا في مخالفة بشار لمذاهب العرب في الكلام ؛ إذ أدخل في كلامه ألفاظاً يرى فيها اللغويون خروجا على النسق اللغوي ؛ من حيث الجمع بين ما هو موافق للبنى العربية ، و بين ما هو مولَّد . و بذلك يكون التخليط متمثلا في الجمع بين أنساق لغوية مختلفة المصدر. ويُفهم من هذا أن التوازن يقتضي أن يكون النسق اللغوي واحداً ،خاليا من التخليط .

٩] التنافر :

يأتي مصطلح التنافر ليصف الجوانب اللفظية ؛ من حيث تجاور الألفاظ ، و مدى انسجامها مع بعضها البعض أثناء عملية الإنشاد ، " ومصطلح التنافر من المصطلحات القديمة الاستخدام ، على المستوى النقدي ..... و ينقسم إلى مستويين ؛ المستوى اللفظي حيث يقع في الحروف .... كما قد يقع في التراكيب أو التآليف "[2]. و إلى هذا أشار الجاحظ بقوله : " قال الاصمعي : و من ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر ، وإن كانت مجموعة في بيت لم يستطع المنشد إنشادها ، إلا ببعض الاستكراه فمن ذلك قول الشاعر :

و قبر حـــرب بمكان قفر

و ليس قرب قبر حرب قبر "[3]

---

١) أبو الفرج الأصفهاني ، " الأغاني " ، ص ١٧٥٩ .
٢) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ١٠٩ .
٣) الجاحظ ، " البيان والتبيين " ، جـ١ ، ص ٦٥ .

ويشير أبو هلال العسكري إلى أن تنافر الألفاظ من أكثر عيوب الكلام فيقول : " وينبغي أن تجعل كلامك مشتبهاً أوله بآخرة ، ومطابقاً هاديه لعجزه ، ولا تتخالف أطرافه ، ولا تتنافر أطراره ، وتكون الكلمة منه موضوعة من أختها ، ومقرونة بلفقها ، فإن تنافر الألفاظ من أكثر عيوب الكلام "(١).

وهو ما يعني أن التنافر يُخرج الكلام عن حالة الاستواء ؛ التي تستوجب أن تتلاحم الألفاظ في نسيج واحد ، كذلك يُخرج التنافر المتلقي عن حالة التوازن مع النص ومعانيه ؛ إذ ينصرف جهده إلى محاولته التوفيق بين الألفاظ في النطق .

وقد جعل الجرجاني سلامة الألفاظ من التنافر بين الحروف من مقومات الفصاحة ، ودعائم حسن التأليف .(٢)

ويبدو مفهوم حسن التأليف نابعاً من حسن التآلف بين الألفاظ ؛ وهو ما أشار إليه أبو هلال في كلامه السابق بقوله أن تكون الكلمة مقرونة بلفقها .

وفي معنى التنافر يورد ابن قتيبة كلاماً لعمر بن لجأ يقول فيه : " قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك . قال : وبِمَ ذلك ؟ فقال : لأني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه "(٣) . إذاً فمعنى التنافر لا يتوقف على مجرد علاقة الألفاظ بعضها ببعض ، ولكنه يمتد إلى علاقة الأبيات ، وهو الجانب المعنوي للتنافر .

ويرُدّ ابن قتيبة " التنافر" إلى التكلُّف ؛ إذ يقول : " وتتبين التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ومضموماً إلى غير لفقه "(٤). ثم يورد بعد كلامه هذا قول عمر بن لجأ .

---

١) أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٢٧٣ .
٢) الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، ص ص ٤٣ ، ٦٥ .
٣) ابن قتيبه ، " الشعر والشعراء " ، ص ٣٧ .
٤) نفسه ، ص ٣٧ .

وهو تفسير بعيد إذ إن التكلف لا يؤدى إلى التنافر المعنوي بين الأبيات ، وإنما يأتي هذا النوع من التنافر ربما لتشتُّت رؤية الشاعر.

ويعلِّق الدكتور السعيد البازعلى كلام عمر بن لجأ بقوله : " وماذا تعني القوة بين البيتين أو الأبيات ، إلا قوة ارتباط البيت بما يليه وشدة اقتضائه لما بعده ؟ "[1] . فالتنافر يقوِّض هذا الارتباط ويضعفه .

والجاحظ يرى أن " التنافر" يشق على اللسان ويستكدّه " [2] ؛ مشقة من شأنها أن تؤثر على عملية التلقي ؛ " إذ إن التنافر يجعل النطق ثقيلاً مما يعوق المتكلم عن الاسترسال ، ويعوق المتلقي عن الترديد والحفظ "[3].

وإذا كان التنافر يُفقد القصيدة التلاحم على مستوى البيت أو الأبيات من الناحية اللفظية ، فإنه قد يقع على الجانب المعنوي ، إذ تتنافر الأغراض . خاصة في القصيدة الطويلة . ولذا يرى الدكتور عبد الحكيم بلبع أن " بناء القصيدة الواحدة على جملة أغراض شعرية ، يباعد بينها وبين البناء الفني ، في صورته الطبيعية ؛ لأنه يُفقدها وحدة الموضوع"[4] .

١٠] القلق :

وهو يتعلق بالقوافي ، ويتقابل مع مفهوم " التمكين "، والذي عرَّفه ابن أبي الأصبع بقوله : " هو أن يمهد الناثر لسجع فقرته ، أو الناظم لقافية بيته تمهيدا تأتي فيه القافية

---

١) الدكتور السعيد البازعي ، " دراسات في النقد الأدبي" ،ص ١٢ ، ١٣ .
٢) الجاحظ ، " البيان والتبيين " ، جـ ١ ، ص ٦٧ .
٣) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة والاتصال " ، ص ٨٢ .
٤) دكتور عبد الحكيم بلبع ، " بين الأدب والنقد " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م) ، ص ٧٩

متمكنة مستقرة في قرارها ، مطمئنة في موضعها ، غير نافرة و لا قلقة ، متعلقاً معناها بمعنى البيت كله تعلقاً تاماً ؛ بحيث لو طرحت من البيت اختل معناه واضطرب مفهومه "[1] .

فمصطلح التمكين يشير إلى ائتلاف لفظ القافية مع سائر ألفاظ البيت ؛ و معنى ذلك أن القلق يُخرج القافية عن ائتلافها ، نظراً لعدم توازنها مع سائر ألفاظ البيت و ذلك لكونها مجرد قافية ، لا تأثير لها في معنى البيت . و قد تكون خارجة عن التوازن لتنافر حروفها مع ما سبقها من ألفاظ البيت ، و معنى ذلك أن قلق القافية قد يكون قلقاً لفظياً و قد يكون معنوياً .

و ابن طباطبا يقول في المعنى نفسه : " و تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، و تكون قواعد للبناء ، يتركب عليها و يعلو فوقها ... و لا تكون مسوقة إليه فتقلق في مواضعها ، و لا توافق ما يتصل بها "[2] .

و هنا يشير ابن طباطبا في قوله هذا . إلى القلق المعنوي ، و هو ما دل عليه قوله " مسوقة ". و وصْف ابن طباطبا القافية بقوله "مسوقة "،هو ما يسميه ابن رشيق بـ "الاستدعاء " ؛ " و هو أن لا يكون للقافية فائدة ، إلا كونها قافية فقط فتخلو من المعنى كقول عدي القرشي :

و وقيت الحتوف من وارث وا

لِ وأبقاك صالحاً رب هود

فإنه لم يأت بهود – النبي عليه السلام – ها هنا ... إلا لكونه قافية "[3] .

---

١) ابن أبي الأصبع ، " تحرير التحبير " ، ص ١٩٢ .
٢) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ،ص ٥ .
٣) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٨٦٥ .

ولذا فإن القافية يجب أن تكون ذات صلة قوية بالمعنى العام للبيت ، وإلا أخلّت بالتوازن ؛ من حيث عدم انسجامها مع المعنى العام للنص . إذاً " فمن الناحية النقدية فإن القافية توصف بوصفين ؛ إما أن تكون قلقة ، وإما أن تكون متمكِّنه "[1] .

ويورد ابن طباطبا مفهوما آخر ، يتحالف في المعنى مع قوله " مسوقة " ، ويلتقي في المعنى - أيضا - مع " الاستدعاء " ، وهو مفهوم " الاستكراه " ، والذى جاء في قوله : "فمن الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني ، الحسنة الوصف ، السلسلة الألفاظ ، التى قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً ، فلا استكراه في قوافيها ، ولا تكلف في معانيها "[2]

ويتميز معنى الاستكراه عن معنى القلق و معنى الاستدعاء ؛ بأن فيه تجسيدا لصورة التعمد ، التى قام فيها الشاعر بوضع اللفظة في موضع لا يليق بسائر معاني البيت . ومن هنا يكون الاستكراه والاستدعاء ، من دواعي قلق القافية .

و من أسباب قلق القافية . أيضا . ما ورد تحت مسمى" عيوب القافية " ، والتي منها : الإقواء ، والإكفاء ، و السِّناد ، والتجميع، والإيطاء . وهى عيوب تسبب خللاً ؛ إذ تخرق انتظام النص الشعري المتمثل فى جانب القافية .

أما <u>الإقواء</u> :" فهو اختلاف الإعراب في القوافي ؛ وذلك أن تكون قافية مرفوعة - مثلا - وأخرى مخفوضة ، يقال أقوى فلان الحبل ، إذا جعل إحدى قواه أغلظ من الأخرى"[3] . " ويُسمِّى بعضُ الناس هذا الإكفاء"[4] . و معنى ذلك أن الإقواء يسبب حالة من حالات التفاوت السمعي لدى المتلقي ، وهو ما يهدر قدراً كبيراً من تذوقه واستمتاعه بالنص الشعري .

---

١) دكتور ، عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوي " ، ص ٥٠ .
٢) ابن طباطبا ، " نفسه" ص ٤٨ ، ٤٩ .
٣) ابن قتيبة:" الشعر والشعراء " ، ص ٤١ ، و انظر : تعريف الإقواء : قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ص ١٩٧
٤) نفسه ، ص ٤١ .

ويقدم ابن قتيبة تعريفا آخر للإقواء ؛ إذ يقول : " الإقواء نقصان حرف من فاصلة البيت "[1] ؛ " أي نقص العروض عن الضرب ،كما في قول النابغة الذبياني :

لما رأت ماء السلّى مشروباً

و الفرث يُعصر في الإناء أرنَّتِ

فوزن عروضه (مفعولن) ، وضربه (متفاعلن) ، فزاد العجُز بذلك على الصدر زيادة قبيحة "[2] .

أما الإكفاء فيعرفه الدكتور محمد إبراهيم عبادة بقوله : " يُراد به في العروض اختلاف حرف الرَّويّ في القصيدة الواحدة بحروف متقاربة في المخارج "[3] .

ويضرب له التنوخي مثلا بقول ابن مسعدة :

"ولما أصابني من الدهر نَبــْوَةً

شُغلت و أُلهِي الناس عني شؤونها

إذا الفارغ المكفي منهم دعوته

أبرَّ و كــانت دعــــــوة يستديمها "[4] .

والسِّناد - أيضا - من عيوب القوافي ، " وهو أن تختلف أردف القوافي كقولك (علينا)في قافية،و(فينا)في أخرى "[5] ، ويسميه قدامة : " اختلاف تصريف القافية "[6]

---

١) نفسه ، ص٤١ .
٢) دكتور محمد ابراهيم عبادة ، " معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض " ، ص ٦٨ .
٣) نفسه ، ص ٢١٩.
٤) أبو يعلي التنوخي ، " القوافي " ، ص٩٦ .
٥) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ٤٢ .
٦) قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ص ١٩٩ .

أما **الإيطاء** : " فهو إعادة القافية فى الشعر... وأقبح الإيطاء ما تقارب ؛ مثل أن يكون البيتان متجاورين ، أو بينهما بيت أو اثنان أو ثلاثة على قدر ذلك . و من أقبحه ما يُنشد لابن مقبل :

نازَعَتْ ألبابُها لُبِّي بمختصر

من الأحاديث حتى زدنه ليـــــنا

ثم قال :

مثـــــل اهتزاز ردينىٍّ تعاوره

أيدي التِّجارِ فزادوا متنه ليـــنا "[1]

إن تكرار لفظة " لينا " في بيتين متواليين بنفس المعنى ، يؤدي إلى حالة من حلات الملل لدى المتلقي ؛ إذ إن جمال القوافي يتمثل في اتفاقها الحرفي ، مع اختلافها المعنوي اختلافاً من شأنه أن يجدد طاقة التلقي التى تعتمد على التدفق المعنوي من بيت إلى آخر.

أما **التجميع** فهو عيب ، يلحق بالتقفية التي تكون بين شطري البيت الأول من الشعر ، و هو ما يسمى بـ" التصريع " . حيث يكون " البيت الأول متهيئاً للتصريع بقافية ، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها " [2]. و معنى التهيئة أن المتلقي يكون مهيئا في أول بيت لوجود قافية واحدة لشطري البيت ، و هو ما اعتادته الذائقة العربية في أبيات الاستهلال ، ولذا يختل توازن المتلقي إذ يفاجأ بأن قافية الشطر الثاني من البيت الأول جاءت مخالفة لقافية الشطر الأول من البيت نفسه .

---

١) ابن قتيبة ، " نفسه " ، ص٤٢ . وانظر تعريف الإيطاء :
- أبويعلي التنوخي ، " القوافي ، ص ١٠٢.
- الأخفش الأوسط ، " القوافي " ، ص ٥٣ .

٢) دكتور محمد ابراهيم عبادة ، " معجم مصطلحات النحو و الصرف و العروض " ،ص٦٨ .

١١] التخليع :

و هو خاص بالوزن ، حيث يأتي الشعر " قبيح الوزن ، و قد أفرط قائله في تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميّله إلى الإنكسار " [١] . " و الزحاف هو أن ينقص الجزء من سائر الأجزاء ، فمنه ما نقصانه أخفى ، ومنه ما هو أشنع "[٢] .

فالتزحيف يسبب تفاوتاً بين الكميات الصوتية للتفعيلات ، تلك التفعيلات التى يُفترض أن يحكمها نوع من التوازن الذى هو أساس الموسيقى الشعرية . حيث يُفترض أن تكون التفعيلات متساوية في الحركات والسكنات ، ولذا فإن كثرة التزحيف المؤدي إلى التخليع يسبب اختلال توازن التفعيلات فيما بينها .

١٢] المقلوب (القلب) :

يعد التزام الوزن في القصيدة ، مُحاولةً من الشاعر الحفاظ على توازنها المتمثل في " اطّراد الكمية المتساوية فى الترتيب والزمن "[٣]. ولكن أحيانا " يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به ، مثال ذلك لعروة ابن الورد :

فلو أنى شهدت أبا سعاد
غداةَ غدا بمهجته يفـــوق
فديت بنفسه نفسى ومالى
وما آلوك إلا ما أطيـــق

---

١) قدامة بن جعفر ، " نقد الشعر " ، ١٩٢ .
٢) نفسه ، ص ١٩٤ .
٣) دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " اللغة وبناء الشعر " ، ص ٢١٦ .

أراد أن يقول فديت نفسه بنفسي ، فقلب المعنى"[1] . فقد حافظ الشاعر على التوازن الموسيقي على حساب توازن المعنى فقلبه، إذاً فالمقلوب هو خرق لنظام المعاني بسبب اختلال توازن الألفاظ في تكوينها للجمل المؤدية للمعاني .

كانت هذه نماذج من صور اختلال بناء النص الشعري ، سواء على المستوى اللفظي، أوالمستوى المعنوي ، أو على مستوى الوزن والقافية .

فالنص الشعري يقوَم على مجموعة من التوازنات ، إذ هو في صورته الأولية يقوم على وزن معين ؛ يفرض على الشاعر . بشكل أوّلي . أن ينظم ألفاظه بصورة متوازنة مع النظام الموسيقي القائم على وحدة التفعيلة ، مراعياً في ذلك استقامة المعنى و عدم خروجه عن الهدف الذى قصده الشاعر، و هذه المفاهيم وُضعت لتصف حالات خرق التوازن على أي مستوى من مستويات تكوين النص الشعري .

و قد جاءت هذه المفاهيم متقابلة مع مفاهيم اكتمال البناء ، من مساواة و تلاحم و تلاؤم و تمكين ... إلخ ، لتشكّل الوجه الأخر للنص الشعري ؛ ذلك الوجه الذى يرفضه الناقد المتخصص . أحياناً ، أو يرفضه المتلقي العادي أحياناً أخرى .

---

١) قدامة بن جعفر ، " نفسه " ، ص ٢٤٩ .

الفصل الثاني

التـــــوازن بين المبدع و النص

الفصل الثاني
التــوازن بين المبدع و النص

يعد المبدع أهم أركان العملية الإبداعية؛ إذ هو صاحب النص . يصطبغ النص بالصبغة النفسية لصاحبه، و يتلون بألوان حياته ، و ظروف نشأته . و يستمد أبعاده من الأحداث التى مرت به .

و لا يخلو نص شعري من ملامح شخصية الشاعر؛ و إن وُصِف بأنه " نص مُتكَلَّف" قاله المبدع في موقف لم يكن فيه في أفضل حالاته الإبداعية .

كما يُبيّن النص الشعري ثقافة الشاعر، بدءاً من ثقافته اللغوية ، و مدى إلمامه بمفردات لغته ، وانتهاءً بمعتقدات الشاعر ومبادئه ، مروراً بقراءاته وخبراته ، وظروف عصره السياسية والاجتماعية ... إلخ .

و ارتباط النص بمبدعه ، يدعو إلى القول بأن هناك توازياً بينهما ؛ توازياً إن أصابه قدر العمق صار توازنا يحيط بكافة ملامح المبدع .

و النص الشعري يعكس لونين من التوازن ، **الأول** : توازن المبدع في نفسه ؛ و هو الجانب الذي يحيط بالظروف النفسية و الشخصية ، و كذلك الجوانب المعرفية ، و أسلوب كتابة المبدع للنص ، و الوقت الأمثل للكتابة عنده . و هذا الجانب يضرب بجذوره في مراحل النشأة ، والحياة الأولى للمبدع .

و **الثاني** : ظهور صورة المجتمع من خلال نصوص الشاعر؛ فالشاعر فرد من أفراد هذا المجتمع ، تمرُّ به الأحداث كما تمر بغيره من أبناء عصره ، فينعكس ذلك في شعره وصفا و تحليلا ، و نقلا و تصويرا .

والنص حين ينقل إلينا أحد اللونين أو كليهما ، فإنه يتوازن مع مبدعه صعوداً وهبوطاً ، تبعاً لمدى تأثُّر الشاعر و براعته في نقل ما يمرّ به . إذ يكون النص في أعلى حالاته الفنية حين يكون الشاعر في أعلى انفعالاته بالموضوع ، و تكتسب هذه الانفعالات عمقاً حين تصادف ثقافة واعية ، و نظرة عميقة من قِبَل الشاعر للأمور، و كذلك حين تُصادف الوقت الأمثل للكتابة عند المبدع .

فإذا فقد المبدع ركناً من هذه الأركان ، تهتز صورة النص و يختل توازنه ، كأنْ تكون لغة الشاعر و ثقافته ليست بالقدر الكافي لتقديم رؤية عميقة وإحساس واعٍ .

و يمكن إحالة هذين اللونين من التوازن إلى دائرتين :

١] دائرة التوازن الكبرى (العميقة) .

٢] دائرة التوازن الصغرى (السطحية) .

أولاً : دائرة التوازن الكبرى (العميقة) :

و هي عميقة لأنها تضرب في عمق نفس المبدع . و كبرى لأنها تحيط بكل ما مرَّ به المبدع و شاهده وعايشه . و هي التي تتحكم في رؤيته للأشياء، كما تتحكم في فلسفته و نظرته للمجتمع .

والنص في كل هذا ينقل إلينا هذه الأحاسيس و المشاهدات بل و يرصد لنا تحولات المبدع من موقف إلى آخر، " فما دام الأصل في التجربة الشعرية هو العلاقة بين الشاعر و الحياة ، و الوصول من خلال هذه العلاقة إلى ضرب من التوازن بين الذات و الموضوع فإن الصياغة لابد أن تكون نتيجة تفاعل الذات مع موضوعها ، أو نتيجة العلاقة المعقدة بين الشاعر و العالم "(١) .

---

١) دكتور جابر عصفور ، " قراءة النقد الأدبي " ، ص ٢٤٧ .

وهذه العلاقة لا تقوم إلا من خلال ما يُحسّ به المبدع ، فلا يصل إلى مرحلة التوازن التي تدفع إلى الكتابة إلا إذا أحسّ بموضوعٍ ما ، أيّاً كان أسلوب هذا الإحساس سواء أكان إحساساً مُشاهَداً أم معيشاً ؛ فالعملية الشعرية لا يمكن أن تحدث سواء على مستوى المبدع أو المتلقي إلا من خلال الحس ، الذي يُعرِّفه محمد مهدي الشريف بقوله : "قوة يتأثر بها الإنسان من صور المُدْرَكات ، كاللذة والألم "(١) .

وهذا الانفعال أو الإحساس ، قد يكون ناشئاً من عمل حاسَّة واحدة ، وقد تتفاعل أكثر من حاسّة مع التجربة ، فينشأ عنها " الإحساس المُرَكَّب "(٢) ، وهو ما يجعل التجربة الشعرية أكثر عمقاً، ويعطيها دلالات متعددة .

ومن هنا فإن دائرة التوازن الكبرى المتعلقة بنفس المبدع ، يتحدد عمقها بمدى تجاوب حَوَاسّ الشاعر مع تجربته المعيشة .

ولا يتوقف عمل الحواسّ عند مجرد المشاهدات والمواقف الحالية ؛ التي أدت إلى الكتابة المباشرة للنص ، بل تمتد إلى كل مشاهدات المبدع وتجاربه القديمة ، والتي ربما يكون مرَّ بها طفلاً ؛ " ففي كل قصيدة يبدعها الشاعر نجد تجربة أو حادثاً معاصراً هو الذي أوحى له بهذه القصيدة ، ولكن لو تتبَّعنا نشأة العمل الفني في نفس صاحبه ، لوجدنا له أصداءً قديمة ، لم يقم هذا الحادث المعاصر إلا بإثارتها من أعماقها ، فما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها ماضٍ في نفسه "(٣) .

---

١) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٥٧ .
٢) يُعرِّف سامي خشبة في كتابه " مصطلحات فكرية " الإحساسَ المُركَّب بأنه : " الإحساس الناشئ من أكثر من حاسّة واحدة ، حيث تتداخل معطيات الحواسّ في الذهن " . انظر : ص ٤٣ .
٣) دكتور حسن أحمد عيسى ، " الإبداع في الفن والعلم " ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عالم المعرفة ، ١٩٧٩م) ، ص ١٢٦

" إذ لابد من تجربة قديمة تترك آثاراً عميقة في نفس الشاعر، ربما لأنه مرهف الحساسية ، أو ربما لأن التجربة نفسها عنيفة ، فإذا مرَّت بهذا الشاعر في الوقت الحاضر تجربة شعر، إنها تشبه في بعض جوانبها تلك التجربة القديمة ، عندئذٍ تكون هذه التجربة الخصبة التي يتوقف عندها ، وتبدأ دواعي الشعر تتفتح في نفسه "[1] . وتُسَمَّى هذه العملية بـ " الاقتران " ، والذي هو " أحد أسباب تداعي المعاني في الذهن "[2] . وهذا ما يميز تجربة الشاعر عن تجربة الرجل العادي ؛ " فتجربة الرجل العادي فوضوية لا قياسية مبعثرة ... أما الشاعر فإن هذه التجارب تشكل دائماً في عقله كُلِّيات جديدة "[3] .

فالشاعر عند الكتابة ربما لا يمثل ذاته التي عاشت موقف الكتابة الحالي ، و إنما . ربما . يمثل ذاته التي كانت قبل الموقف ، و هو ما أشار إليه الدكتور مصطفى سويف بقوله : " إن الشخصية الشاعرية ليست ذاتها ، إنها لا ذات لها، إنها كل شيء "[4] .

" و كل شيء " . هنا . ربما يشير إلى تلك التجارب التي تفاعل معها الشاعر قبل ذلك و هو ما يُسمِّيه محمد مهدي الشريف بـ " التأثُّر " ؛ " حيث تقوم المُدْرَكَات و المحسوسات و الظواهر الطبيعية بالتأثير على الشاعر، فيتأثر بها ، وهي المرحلة التي تسبق . أو لنَقُلْ . التي تدفع الشاعر إلى الإبداع "[5] .

و مقولة " تسبق " ليس لها حدٌّ زمني تقف عنده . فمثلاً . القصيدة التي يرثي بها ابن الرومي أُمَّه . **والتي يقول فيها :**

---

١) دكتور مصطفى سويف ، " العبقرية في الفن " ، (القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٠ م) ص ٧٨ .
٢) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٩٣ .
٣) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ٧٨ .
٤) دكتور مصطفى سويف ، " نفسه " ، ص٨١ .
٥) محمد مهدى الشريف ، " نفسه " ، ص ١٠٢ .

أفيضا دماً إن الرزايا لها قيـــــم
فليس كثيراً أن تجودا لها بدم

و يا لذة العيش التي كنت أرتضي
تقطّع ما بيني وبينك فانصرم

ويقول فيها. أيضاً :

أقول و قد قالوا أتبكي كفاقدٍ
رَضَاعاً وأين الكهل من راضع الحلم؟

هي الأم يا للناس جُرّعت ثكلها
ومن يبـــــك أمّاً لم تُذم قط لا يُذم

فقدت رضاعاً من سرور عهدتها
تطلنيه فانقـــــضى غير مستتم

والقصيدة طويلة يقول في آخرها :

لقد فجِعت منك الليالي نفوسها
بمُخيـــيَة الأسحار حافظة العَتَم

ولم تخطئ الأيام فيك فجيعـــــة
بصـــوّامة فيهن طيبة الطعَـــم

و فات بك الأيتام حصن كَنَافـــة
دفيء عليهم ليلة القُـــرِّ والشبم[1]

فابن الرومي في هذه القصيدة ، و إن كان يصف شعوراً حالياً ، إلا أن هذا الشعور يمتد إلى تجاربه القديمة ، والتي تتمثل في الأيام التي عاشها مع أمه . وكذلك نجده يسجل

---

١) ابن الرومي ، " الديوان " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤م) جـ ٢ ، ص ٤٠٣ .

مشاهداته السابقة لأمه ، فيذكرها قوّامة صوّامة مُطعِمة ، تكتنف الأيتام . و هو لا يفوته في هذا أن يُكسِب هذه المشاهدات بثوب حُزنه فيذكر فجيعة الليالي ، و فقْد الأيتام لها.....إلخ. و هو في هذا كلّه يعتمد على ماضيه معها ، إذ " ليس هناك عمل فني إلا و لهُ ماضٍ في نفس صاحبه، هذا الماضي هو تجربة قديمة مرَّت بهذا الشخص ، فتركت آثاراً عميقة في نفسه ، هذه الآثار قد تختفي من السطح و لكن هذا لا يعني أنها انتهت "[1] .

و يعتمد الشاعر في جمع هذه الآثار على ما يُسَمَّى " بالقوة الحافظة " ؛ و هي " الذاكرة الواعية التي تختزن ما يقع عليه بصره من صور متنوعة وما تشعر به نفسه من معانٍ مختلفة تثير هذه الصور. حقاً إن هذه الخصيصة غير مقصورة على الشاعر؛ إذ هي إنسانية عامة يشترك فيها الناس جميعاً، ولكنها لدى الشاعر خلاّقة أو صانعة "[2] .

و يمكن تسمية هذه الذاكرة . الخاصة بالمبدع . بـ " الذاكرة الإبداعية " . و هي الذاكرة التي تقوم بتحويل الآثار و التجارب التي مرّ بها المبدع إلى عناصر إبداعية . حيث تنتظم الصور و الآثار عند غير المبدع ، في صورة ذكريات عادية ، أما عند المبدع فإنها تنتظم في صورة إبداع و فن .

و يفسّر يوسف ميخائيل أسعد تميُّز ذاكرة الفنان الإبداعية عن الذاكرة العادية بأن " الفنان شخص يمتاز بسرعة الالتقاط من جهة ، و بدقة الالتقاط من جهة أخرى فالشخص العادي من غير الفنانين لا يستطيع أن يتقبّل مما حوله ما يتقبله الفنان فالفنان يلاحظ ما لا يستطيع الآخرون من حوله ملاحظته "[3] .

---

١) د كتور مصطفى سويف ، " العبقرية في الفن " ، ص ٧٧ .
٢) دكتور حسن البنداري ، " قيم الإبداع الشعري " ، ص ١١١ .
٣) يوسف ميخائيل اسعد،"سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب"،(القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦م)،ص٩

و هذه الدقة التي تميز الشاعر بوصفه فنانا في جمع المشاهدات ، و في الإحساس بما يدور حوله ، تجعله كثيراً ما يكون على صدام بما حوله ، و لذا غالباً ما يكون الشاعر غير منسجم مع واقعه .

و لذلك فالشعر بالنسبة للشاعر قد يمثل توازناً عكسياً مع الحياة ، و لكن مع كونه عكسياً ، إلا أن هدفه الأساسي إعادة التوازن النفسي للمبدع ، أو هو نوع من التعايش مع هذه الحياة التي يرفضها . و هو رفض قديم في نفسه ، و لكنه لا يطفو على سطح الإبداع إلا إذا استدعته خبرة حاليّة ، وهو ما يسميه الدكتور حسن البنداري بـ " منشطات الغريزة"(١).

و تشير كلمة غريزة . هنا . إلى ذلك البعد النفسي العميق للتجربة في نفس المبدع ، وهذا البعد النفسي يأخذ عمقه من كثرة التجارب والملاحظات ، " فالخَلْق الفني ليس تعبيراً عن الشخصية ، بل هو إحالة إلى عدد لا يُحصَى من المشاعر و الإحساسات التي خبرها الفنان في حياته "(٢) .

وليس معنى هذا طغيان ماضي الشاعر على تجربته الحالية طغياناً تاماً، فالمبدع " تَعَوَّد على أن يعيش حياته بطريقة مباشرة ، فهو لا يدع استجاباته الماضية المتراكمة للتجارب تُميت في نفسه إحساسه المباشر"(٣) .

فالحاضر يستولي على سطح التجربة، بينما الماضي يُلْبِس التجربة شخصية الشاعر ، وأسلوبه و رؤيته الخاصة .

و كثرت الإشارات التي تؤكد انعكاس حياة الشاعر وصورته الشخصية في شعره هذه الصورة الشخصية التي تؤكد ذاتية الشاعر، و هذه الذاتية يعرِّفها الدكتور سمير حجازي

---

١) ستيفن سبندر ، " الحياة والشاعر " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١م) ، ص ٤١ .
٢) دكتور رشاد رشدي ، " ما هو الأدب " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ م) ، ص١٣ .
٣) ستيفن سبندر ، " نفسه " ، ص ٤١ .

على أنها " الخبرة التي لا تسمح بتحقيق الآخرين فيها ، ولهذا [فهي تعني] " كل ما هو يتميز في نص أدبي معين ، يرتبط بجوانب النفس الشعورية واللاشعورية "[1] . و تأخذ هذه الإشارات . عند النقّاد . صورتين : خاصة ، و عامة .

١]. إشارات النقاد الخاصة ،

و هي التي تحدث فيها النقاد عن شاعر بعينه . و هذه الإشارات غالباً ما تكون في مقدمات الدواوين الشعرية و تحقيقاتها ، أو في ثنايا شرح قصيدةٍ ما لشاعرٍ ما .

من ذلك . مثلاً . ما جاء في كلام الدكتور محمد رضوان الداية ،عن المتنبي وشعره ؛ إذ يقول : " أضف إلى ذلك أن شعر المتنبي كان صورة لنفسيته ، و شخصيته و ثقافته ، تلك الثقافة الواسعة الممتدة في أعماق الثقافة الإسلامية ، كما أن صلته ببعض الأفكار الدينية والفلسفية صلة وثيقة وإشاراته فيها لا تخفى على العالِم المدقِّق "[2] .

وعن المتنبي . أيضاً . يقول دكتور عبده بدوي . في شرحه لقصيدة من قصائده :" مع أننا نؤكد في هذه القصيدة ، انهيار جانب من نفسية المتنبي "[3] .

إشارة أخرى عن ظاهرة التصغير في شعر المتنبي وعلاقتها بشخصيته، يقول الدكتور مختار الغوث : " [كان التصغير] نتيجة لكبرياء المتنبي ، و تعاليه على البشر ، و صغرهم في عينه، وكان يوقِعه أكثر ما يوقعه على من يهجو "[4] .

---

١) دكتور سمير حجازي ، " قاموس مصطلحات النقد الأدبي " ، ص ٩١ .
٢) دكتور محمد رضوان الداية ، مقدمه كتاب " شرح شكل شعر المتنبي " ، ص ١٠ .
٣) دكتور عبده بدوى ، " دراسات في النص الشعري / العصر العباسي " ، ط ٢ (الرياض ، دار الرفاعي ، ١٤٠٥هـ ، ١٩٨٤م) ، ص ١٩٢ .
٤) دكتور مختار الغوث،" النقد الأدبي في رسالة الغفران"،(الأحمدي ، عدد ٢١ ، ١٤٢٦ ، ٢٠٠٥م) ، ص ٤٧٨ .

و تعليقاً علىَ بعض شعر المتنبي يقول الدكتور يوسف خليف : " ولكن من الممكن أن نلاحظ أن هذه المقطوعات والقصائد ، ترسم الخطوط الأولى لشخصيته ونفسيته ، فهو يَظْهر فيها صَبّاً مغروراً شديد الغرور"[1] . ثم يضرب مثالاً ، يقول فيه المتنبي :

نفس تُصغِّر نفس الدهر من كبر
لها نُهى كهـــله في سن أمرده

وعن أحمد بن فارس يقول محمد أديب عبد الواحد : " و في بعض شعره ما يشير إلى واقع نفسيٍّ يحياه الرجل ، فقد كان يتخوَّف من الناس ، ويحذر كثيراً عند التعامل معهم، ها هو ذا ينصح لبعضهم فيقول :

اسمعْ مقالةَ ناصـــــحٍ
جمع النصيحة و المقــَه
إيّاك و احــذر أن تبيت
مــن الثُّقــات على ثقه[2]

و في إشارة أخرى عن أحمد بن فارس ، يقول ـ أيضاً ـ : " و شعره مرآة صادقة لواقع الفقر الذي كان يحياه ، ها هو يحدثنا عن فقره وحرمانه وكثرة ديونه ، فيقول :

نسيت الذي أحسنته غير أنني
مدين و ما في جوف بيتي درهم[3]

---

١) دكتور يوسف خليف ، " في الشعر العباسي " ، ص ١٢١ .
٢) محمد أديب عبد الواحد،" مقدمة كتاب الابتداع والمزاوجة " لأحمد بن فارس ، (دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٥م)، ص ٩ .
٣) محمد أديب عبد الواحد ، " مقدمة كتاب الابتداع والمزاوجة " لأحمد بن فارس ، ص٩ .

ويتكرر تعبير" مرآة صادقة " في كلام الدكتور حامد حفني داود عن ابن الرومي ؛ إذ يقول : " فأنت لا شك ... توافقني أن شعر ابن الرومي مرآة صادقة لهذه الحياة المضطربة الخائفة التي عاشها ، وصورة لهذه النفس المعقدة المتشائمة ، التي كان يعاني أهوالها ."(١)

وفي المعنى نفسه يقول الدكتور عوض الغباري ، في مقدمة ديوان ابن سناء الملك : "وقد انعكست في شعر ابن سناء الملك صورة زاخرة لتجارب حياته الحافلة بألوان من الحركة والنشاط ، وضروب من الجد واللهو مما أثّر في شعره "(٢) .

إشارة أخرى مهمة تفسر البعد النفسي ، الذي جعل أبا العلاء المعري يرفض الهجاء في ديوانه ، إذ يقول الدكتور يوسف خليف : " فظاهرة أخرى تلفت النظر إلى هذا الديوان ، وهي اختفاء الهجاء منه ... فقد كانت نفسية أبي العلاء من الصفاء ما جعله ينأى بنفسه من أن يقف من أحد موقف حقد أو كراهية ، أو لعلّه أسقط ما قد يكون نظمه من هجاء في صدر حياته ، حين أخذ في جمع الديوان بعد عزلته "(٣) .

وهو ما يعني أن الشاعر ـ ربما ـ يعيد صياغة توازنه النفسي ، نزولاً لرغبته في تحقيق مبدأ من المبادئ . والشعر في كل حالة من حالات الشاعر يتوازن مع نفسيته . " فالمرء يُخلق ومعه طباعه وملكاته ، ولكن أحداثا بعينها في رحلة الحياة تغير من طبيعة المرء وتشكل من مسلكه ، وقد تحدث هذه الأمور في أول رحلة الحياة ، او في فترة اليفاع والصبا وقد تحدث الشباب وسن الرجولة "(٤) . ولكن بالرغم من هذه الأحداث التي تؤثر في اتجاهات الشاعر عبر حياته فيظهر ذلك في شعره ، إلا أن صفات أساسية تبقى مميزة

---

١) دكتور حامد حفني داود ، " تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي "، ص ٨٠.
٢) دكتور عوض الغباري ، " ديوان ابن سناء الملك " ،(القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة الذخائر ، ٢٠٠٣ م) ،ص ج ،د .
٣) دكتور يوسف خليف ، " في الشعر العباسي " ، ص١٦٦ .
٤) دكتور مصطفى الشكعة ، " رحلة الشعر " ، ط١ ، (القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٤١٨ هـ ،١٩٩٧ م) ، ص٦١٣ .

لطبيعة الشاعر، و من ثمَّ يتأثر فكر الشاعر في القصيدة بتغيير الاتجاه ، و يبقى أسلوبه موافقا لطبيعة الشاعر الفطرية ، و هو ما يجعل القصيدة متوازنة دوماً مع الشاعر في كل مراحل حياته . من ناحية ، و متوازنة مع أسلوبه و تشكيله للقصيدة من ناحية أخرى .

٢] ، الإشارات العامة ،

و هي الإشارات التي تناولت فن الشعر بصورة عامة ، دون أن تخُصّ بالذكر شاعراً بعينه ؛ أي أنها إشارات يمكن الحكم بها على جميع الشعراء ، حيث تحاول ربط عملية الإبداع الشعري بنفس مبدعها ، و توازنها مع فكره وحياته في جوانبها المختلفة وتأثرها بمعتقداته ، و تصويرها للأحدث التي تأثر بها الشاعر.

يقول بن رشيق : " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء ، وهي اللفظ و الوزن و المعنى و القافية ، لأن من الكلام موزوناً مقفّى وليس بشعر، لعدم القصد و النية ، كأشياء اتّزنت من القرآن ، و من كلام النبي . صلى الله عليه و سلّم ، و غير ذلك مما لم يُطلق عليه أنه شعر "[1] .

و يمكن القول بأن لفظ النية في كلام ابن رشيق يشير إلى أحد أمرين أو كليهما ؛

الأول: النية التي هي بمعنى القصد الفني في كتابة ما يمكن أن يطلق عليه شعر.

الثاني : النية بمعنى قصد الشاعر في التعبير بصدق عن نفسه في شعره . و يُعد كلام ابن رشيق إشارة أوليّة لهذا الجانب من انعكاس شخصية الشاعر في شعره .

إن مجرد وجود النية الفنية عند الشاعر في التعبير عن نفسه من خلال الفن ، لكفيل بأن يقدم صورة صادقة عن الشاعر و عن شخصيته، بل و ظروف حياته .

---

١)ابن رشيق ،" العمدة " ، ص٢٣٥ .

فالشاعر حين يُعبّر. و إن اختلفت درجة التعبير من شاعر إلى آخر. لابد و أن يأتي نصه حاملا لملامح شخصيته ، و إحساسه تجاه الموضوعات التي يطرحها في شعره ، " فمن المؤكد أن الشاعر لا يستطيع أن يؤثر في غيره ، ما لم يتأثر هو نفسه . أصلا . بموضوعه ".(١)

تأثّر. وإن اختلفت درجته . يشير إلى جانب من جوانب الصدق في العمل الشعري ليس ذلك الصدق الذي هو نقيض الكذب ، و لكن الصدق الذي هو بمعنى ارتباط العمل بشخصية صاحبه .

فالصدق . هنا . هو صدق الشاعر في إحساسه و رؤيته ، حتى و إن خالفت هذه الرؤية الواقع ، وانحرفت عن الصواب من وجهة نظر المجتمع ، و قيمه السائدة . إذ قد يكون الشعر توازناً عكسياً مع الحياة . و الشعر . كما يعرّفه أروين إدمان . بقوله : " هو أنسب قالب من قوالب الكلام و أصلحها للتعبير عن العاطفة . "(٢) هذه العاطفة التي يأخذ الصدق فيها بعداً آخر ، ربما يكون مخالفاً لأبعاد الصدق عند الآخرين .

يقول الأصمعي : " الشعر نَكِدَ ، بابه الشر ، فإذا دخل في الخير ضعف ، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره ." فهل فقد حسان صدقه بالإسلام ؟ أم تفاوتت درجة هذا الصدق بعد إسلامه ؟

لقد ضعف شعر حسان . من وجهة نظر الأصمعي ، لسبب و هو أن نفسه الشاعرة لم تكن قد تغلغلت فيها قيم الإسلام الجديدة عليه ، تلك القيم التي جاءت مخالفة لخبرات الشاعر الجاهلية ، المستقرة في نفسه ، خاصّة و أنه عاش في جاهليته ستين سنة ، فالشعر

---

١) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٢٣٢ .
٢) أروين إدمان،ترجمة مصطفى حبيب،"الفنون و الإنسان"،(القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١ م)،ص٨٧

كما وصفه الدكتور صلاح رزق " تجربة شعورية و عقلية مهيمنة على الشاعر، توشك أن توظّف قُوَى نفسه جميعا لمصلحتها. "(١)

فوصْف الدكتور صلاح رزق للتجربة الشعورية بأنها " مهيمنة " دالٌّ على سيطرة مجموعة من الصفات الفطرية التي تكوّنت منها شخصية الشاعر، والتي يكون من الصعب تغييرها في وقت يسير. فهي نتاج سنوات من عمر الشاعر ولذا يحتاج تغييرها عدداً من السنوات. فهذه التجربة الشعورية الإسلامية عند حسان جاءت فوجدت قوى الشاعر النفسية موظفة لصالح التجربة الشعورية الجاهلية. ولن تتغير نفس الشاعر بين عشية و ضحاها. فتغيير العقيدة لا يعني بالضرورة تغيير الاعتقاد بالسرعة نفسها، إلا أن تستجيب النفس استجابة كبيرة تؤثر في هذا الاعتقاد، و هذه الاستجابة النفسية يتطلب تغييرها فترة طويلة من الزمن.

و يرى الدكتور حسن البنداري أن " هناك قُوة فعّالة تسبق الإنتاج الأدبي، و هذه القوة فطرية مركوزة في نفس الشاعر، تجعله ينظم الشعر و يرسله، و قد أجمعت المعاجم العربية على تسميتها بـ الطبع أي السجية التي جُبِل عليها الإنسان "(٢).

" فحين يتغنّي الشاعر بأي ألم من الآلام فإنه لابد من أن يكون قد شُفي من هذه الآلام أو لابد على الأقل من أن يكون بلغ مرحلة النقاهة ... ولذلك فإذا علّق ناقد على تجربة شاعر بأنها سطحية. وكان صادقاً في ذلك. فإن معنى هذا أن التجربة التي أخذت هذا الوصف تفتقر للعمق التاريخي، أي البعد النفسي السابق عليها، فهي مجرد تعليق وقتي آنيّ على لحظة مفاجئة، و معنى مفاجئة. أي لم يكن لها مخزون نفسي موازٍ في نفس الشاعر، فصدق التجربة يقتضي أن تترك الفكرة للاختمار الحقيقي و المهيئ لخروجها

---

١) دكتور صلاح رزق، " أدبية النص "، (القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٢ م) ص ٦٠.
٢) دكتور حسن البنداري، " قيم الإبداع الشعري "، ص٩٥.

ناضجة "[1] . إن فترة الاختمار هذه هي المكونة للذاكرة الإبداعية ، و هي التي تشكل جزءاً كبيراً من التجربة الحالية للشاعر .

و يشير صاحب الوساطة إلى تأثير الطبع في تشكيل لغة الشاعر، إذ يقول : " و قد كان القوم يختلفون في ذلك ، و تتباين أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم ، و يصلُب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم ، و يتوعر منطق غيره ، و إنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع و تركيب الخلق ".[2]

إذاً فهو يؤمن بأن هناك توازناً بين طبيعة الشاعر و أسلوبه ، و بأن الأسلوب يتشكّل حسب طبيعة المبدع ، فربما يشترك شاعران في تناول معنى واحد و لكن يتعقد التناول و ينبسط تبعاً لشخصية صاحب التناول . " و لذا فإن ما يقدمه الفنان من إنتاج فني يكون موضوعياً ، و لكنه في نفس الوقت مصاغا بصياغة ذاتية ."[3]

فهو موضوعيّ من جهة إمكان تناول غيره للموضوع نفسه ، و من جهة فهم المتلقي لهذا الموضوع . و ذاتي من جهة التشكيل اللغوي الخاص بكل شاعر، فكلٌّ له صياغته الذاتية و هذه الصياغة الذاتية النابعة من عاطفة فطرية في التعبير عن النفس هي التي تُكسب التجربة خصوصيتها . و لهذا ربط ابن رشد بين الألفاظ والمعاني التي في النفس بقوله : " إن الألفاظ التي ينطق بها هي دالّة أولاً على المعاني التي في النفس "[4] .

و نظراً لهذه الصلة الوثيقة بين الشعر و صاحبه ، جاءت مجموعة من الإشارات التي تؤكد أن الشعر و صياغته يمكن من خلالهما معرفة شخصية الشاعر.

---

١) نكتور زكريا إبراهيم ،" الفنان و الإنسان " ،(القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٣) ، ص١٩ .
٢) أبو الحسن الجرجاني ، " الوساطة بين المتنبي و خصومه " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣ م) ، ص ٢٦.
٣) يوسف ميخائيل أسعد ،" سيكولوجية الإبداع " ،ص ٢١ .
٤) ابن رشد ، " تلخيص كتاب العبارة " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ م) ، ص ٥٧ .

من ذلك ما أشار إليه ستيفن سبندر بقوله : " شخصية الشاعر هي شعره ، إننا نعرف الرجل عن طريق شعره ، أكثر مما نعرفه عن طريق دقائق تاريخ حياته "[1]. ومعرفة الرجل ، هنا ، ربما تعني معرفة السمات العامّة لشخصية الشاعر ، و ذلك من خلال تحليل ما يقوله من شعر ، حيث نتوصل إلى الملامح العامة لحياة الشاعر و شخصيته و ظروفه . إذ قد لا يتيح الشعر معرفة دقيقة بتفاصيل حياته ، إذ لا يُطلب من الشعر تقديم وثائق ، بقدر ما يُطلب منه تقديم الإحساس العام من خلال اللغة الأدبية .

و في المعنى نفسه يقول الدكتور وهب أحمد رومية : " الأسلوب هو شخصية الرجل و شخصية المجتمع على حد سواء "[2] . على اعتبار أن الشاعر فرد في مجتمع ، يأخذ منه بعض ملامحه و ثقافته و أسلوبه ، و لذلك يقول باختين : " إن الأسلوب على الأقل إنسانان أو بمعنى أصح إنسان و مجموعة اجتماعية ، متمثلة في المجتمع الذي يشترك بشكل دائم في القول الداخلي و الخارجي للإنسان ، و يجسد السلطة التي تمارسها عليه المجموعة الاجتماعية "[3] .

ثانياً : دائرة التوازن الصغرى (السطحية) :

و هي الدائرة التي تضم محركات الدائرة العميقة ، المتعلقة بالنفس ؛ من وقائع و أحداث و ثقافات ، و أساليب في الكتابة . حيث تصور حياة الشاعر في جوانبها المختلفة؛ فهي تصور ، مثلاً ، اتجاهات الشاعر الدينية ، أو تنقل من خلال النص ما يعانيه الشاعر من فقر ، أو ضيق من شخص ما ، أو موقف عابر... إلخ ، أي أنها تنقل لنا بعض التفاصيل الصغيرة في حياة الشاعر .

---

١) ستيفن سبندر ، " الشاعر والحياة " ، ص ٦٥ .
٢)دكتور وهب أحمد رومية ، " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، ١٤١٦ هـ ، ١٩٩٦ م) ، ص ١٦٠.
٣) باختين ، " مداخل الشعر" ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦ م) ، ص ٦١.

من ذلك مثلاً. ما جاء في شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي ، الذي يرصد لنا حالته النفسية ، عندما غاب عنه أخوه العزيز بالله ، فيقول :

غدا عامر الأوطان في مقلتي قفرا

لبينك عنها و اغتدى سهلها وعـرا

و أظلمت الآفاق منـــــها توحشا

كأنك كنت الصبح و الشمس و البدرا

و مـــالي أرى هذى القصور كأنها

قد امتلأت مذ غبت عن أرضها ذعرا[1]

فهذه الأبيات جاءت متوازنة مع حالة الشاعر النفسية ؛ حيث نجد أنها في بيتها الأول تضمّنت قوله " في مقلتي " ، فجاءت ياء المتكلم لتؤكد هذا التوازن بين الأبيات ، و بين ما يحسه الشاعر من حزن ، و انعكس ذلك بدوره على تعبيرات الشاعر ، فجاء فيها ما يدل على ذلك الحزن ، فنجد فيها تعبيرات مثل : " قفراً " ، و " أظلمت " ، و " توحّشاً " ، و"ذعراً " .... إلخ .

و تتوازن القصيدة مع الحالة النفسية لابن سناء الملك في مرضه ؛ إذ تصف ألم الشاعر و شكواه ، فهو يقول :

لقد لقيتُ نصبًا

وقد سُقيت وَصبًا

بجسد لي قد غدا

مُبَغَّـضا مُحببا

---

١) تميم بن المعز لدين الله الفاطمي ، " الديوان " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٢ م) ، ص ١٤٦ .

وفيها. أيضا :

تجري القيوحُ او أقو

ل بلغ السيل الزُبَى

و النار تُذكِي أواري

لها عظمي حطبا

وتمتد الحالة بالشاعر فيقول :

لا مرحبا بالعيش بل

بالموت ألف مرحبا

مرت حياتي فوجد

ت الموت حلواً طيبا[1]

فالمتلقي يمكنه . من خلال الأبيات . أن يتبين طبيعة مرض الشاعر، وحالته النفسية ، التي وصلت إلى حد اليأس ، وكذلك مدى الألم الذي دفعه إلى تمنّي الموت ، ومن ثمّ يصبح المتلقي في دائرة الألم نفسها التي عبّر عنها الشاعر في أبياته .

وفي قصيدة لابن الرومي نجد أن معانيها تتوازن مع صفة من الصفات الشخصية؛ وهي صفة الحقد ، فنجده يقول في مدح الحقد :

وما الحقد إلا توأم الشكر في الفتى

و بعض السجايا ينتسبن إلى بعض

فحيث ترى حقداً على ذي إساءة

فثمّ ترى شكراً على حسن القرض

---

١) ابن سناء الملك ، " الديوان " ، ص ٥٦٢ و ما بعدها .

إذا الأرض أدّت ربع ما أنت زارع

من البذر فيها فهي ناهيك من أرض

ولولا الحقود المستكنات لم يكــن

لينقض وترّاً آخر الدهر ذو نقض[1]

فهذا الشعر يتوازن مع شخصية ابن الرومي ؛ من حيث رؤيته السوداوية للحياة وإيمانه العميق بقيمة الحقد في حياة المرء ، فهو يجعل من الحقد دافعاً إلى الحركة في الحياة .

و هكذا تنعكس حياة المبدع في شعره ، فيأتي شعره متوازنا مع كل تفاصيلها ، و هو ما يؤكده الدكتور صلاح رزق ؛ والذي يذهب إلى أن " للشعر قيمة وثائقية بالنسبة للشاعر و منعطفات حياته ، و المواقف التي تشكّل معالم بارزة في مسار تلك الحياة ".[2]

فالقيمة الوثائقية هنا تتمثل في كون الشاعر يتفاعل مع أحداث الحياة ، فيأتي الشعر مصاحباً لهذه الأحداث ، و متوازناً معها ، ومن ثمّ يتيح لنا الشعر التعرف على حياة الشاعر ، ربما في أدق تفاصيلها .

و قد يأخذ توازن الشعر مع نفس الشاعر و حياته صورة غير الصور السابقة ، وذلك حين يكون الشعر وسيلة الشاعر في مقاومة الحياة ؛ بمعنى آخر . حين يحاول الشاعر من خلال النص الشعري معالجة بعض جوانب القصور ؛ التي تمثل معاناة الشاعر في حياته و من هنا رأى مجدي أحمد توفيق " أن في الإبداع الفني عملية تعويضية عما يسميه البعض

---

١) ابن الرومي ، " الديوان " ، جـ٢ ، ص١٦ .
٢) دكتور صلاح رزق ، " أدبية النص " ، ص ٦٢.

عُقَد النقص ؛ تصيب الشخص جسمانيا ، أو تصيب أسلوب حياته على أي نحو ، فتضرّ بمسائل الحياة الرئيسية "[1] .

فالمبدع حين يصطدم بالواقع ، يحاول من خلال إبداعه تحقيق التوازن النفسي بالتحليق فيما يسميه سانتيانا بـ " عالم المكنات " [2] ، ليصنع الصورة المُثلَى لما يرغب في أن يكون عليه ، " فالفنان هو إنسان مُحبَط في الواقع ، لأنه يريد الثروة و الحب ، لكن تنقصه الوسائل لتحقيق هذه الإشباعات ، ومن ثمّ فهو يلجأ إلى التسامي ، و تحقيقها خيالياً "[3] .

فمن الشعراء الذين واجهوا الإحباط بالشعر . بشار- ، الذي لم تمنعه إصابته بالعمى . منذ ولادته . من أن يواجه الحياة . بل و يرى بشار أن عماه هو سر براعته الشعرية؛ إذ يقول :

" عميت جنيناً و الذكاء من العمى

فجئت عجيب الظن للعلم مونلا

و غاض ضياء العين للقلب فاغتدى

بقلبٍ إذا ما ضيّع الناس حصّلا

و شعر كنَوْر الروض لاءمت بينه

بقولٍ إذا ما أحزن الشعر أسهلا "[4]

---

١) مجدي أحمد توفيق ، " مفهوم الإبداع الفني " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ م) ، ص ٣٤ .
٢) جورج سانتيانا ، " الإحساس بالجمال " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١ م) ،ص ١٢.
٣) دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ،(الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، عالم المعرفة ، ٢٠٠١ م) ، ص١٣١ .
٤) الأصفهاني ، " الأغاني " ، ص ١٧٣٠ ، ١٧٣١ .

و في هذه الأبيات تظهر ملامح تمرد بشار على عاهته . و يظهر ذلك من خلال التوازن الذي أقامه بين المتقابلات . فهو يضع قوله " و شعر كنور الروض " بما يحمل هذا التعبير من قيمة تصويرية لا يعرفها إلا المبصرون . من خلال وصفه للشعر بزهر الروض . وما يتضمنه هذا لوصف من طاقة لونية في هذا الزهر . في مقابل قوله : " و غاض ضياء العين" بما يحمل هذا التعبير من صور الإظلام التي ينتفي معها كل لون .

و لم يتوقف دور النص الشعري . عند بشار . عند مجرد مواجهة الحياة و التعايش معها . بل كان الشعر وسيلة لتوازن بشار النفسي ، و ذلك من خلال جعْل النص وسيلة للدفاع ضد من عيّروه بالعمى ؛ إذ يردّ عليهم بقوله :

و عيّرني الأعداء و العيب فيهم
وليس بعارٍ أن يُقال ضرير
إذا أبصر المرء المروءةَ و التُقَى
فإن عمَى العينين ليس يضير
رأيت العمى أجراً و ذخراً و عصمةً
وإني إلى تلك الثلاث فقير (١)

و هكذا يكون النص الشعري عند بشار وسيلة من وسائل التوازن مع الحياة ، و ذلك من خلال مواجهة الإحباط بالشعر . فهو يصوغ من خلال النص واقعاً معنوياً مضادا للواقع الفعلي الذي يرفضه .فلذلك كان الشعر لبشار . فيما يرى الدكتور يوسف الصميلي . " تعزيةً لنفسه و ترضيةً لها ، و هروباً من واقعه المر " .(٢)

---

١) بشار بن برد ، " الديوان " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ،٢٠٠٣م) ، قافية الراء .
٢) دكتور يوسف الصميلي ، " بشار بن برد ، شخصيته و منهجه الشعري " ،(بيروت ، دار الوحدة ،١٩٨٤ م) ص ٦٤ ،٦٥ .

و من مظاهر توازن النص مع عاهة العمى التي أصابت بشار، أنه كان يتعامل بحدة مع من حوله ، " فكان أول غرض من أغراض الشعر يتعلق به بشار هو الهجاء "[1].

و هي أولية طبيعية ، إذ عرّضته عاهته منذ صغره لكثير من مواقف السخرية ، مما دفعه بقوة لاتخاذ الهجاء وسيلة من وسائل الدفاع ، و هي وسيلة تهيئ له نوعاً من التوازن النفسي ، يجعله قادرا على العيش بين أفراد مجتمعه من الأسوياء .

" فالإنسان بطبيعته مدفوع فطرياً لتحقيق ذاته و إمكاناته تحقيقاً إبداعيّاً ، و أن هذا الدافع يُعتبر من أهم الدوافع التي تساعد على النجاح ، والعلاج النفسي و الصحة العقلية و النفسية "[2] .

و قد أورد الأصفهاني قولاً لبشار يبين فيه منهجه في التعامل مع الآخرين ، و كان بشار قد سُئل عن كثرة هجائه ، فقال : " من أراد أن يُكرم في دهر اللئام على المديح فليستعد للفقر ، و إلا فليبالغ في الهجاء ، ليُخاف فيُعْطَى "[3] .

إن وصف بشار للدهر بأنه " دهر اللئام "، يرجع إلى عدم قدرته على رؤية من حوله لذا فهو لا يطمئن إليهم ، و لا يثق بهم ، و لا يشعر بالأمان معهم ، فضلاً عمن عيَّرُوه بعماه مباشرةً .

و يشير الدكتور مصطفى الشكعة إلى أن العمى كان له أبلغ الأثر في شاعرية بشار إذ يقول: " و الذي نريد أن ننتهي إليه ؛ أنّ العَمَى كان مُفجِّراً لشاعرية بشار، حين يتصرّف

---

١) دكتور محمد أبو الأنوار ، " في الشعر العباسي " ، ص ٦٨ .
٢) دكتور عبد الستار إبراهيم ، " الحكمة الضائعة " ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عالم المعرفة ، ٢٠٠٢م)، ص ٨٩ .
٣) الأصفهاني ، " الأغاني " ، ص ١٨٦٦ .

في قوله كمكفوف ، إنه يقدح حينئذٍ زناد قريحته . و يعتصر خياله . و يأتي بكل مُعْجِب من القول مُطرِب رقيق خلاّب ، فكان عماه مصدر نبوغه "[1] .

مسلكٌ آخر يسلكه الشعراء لمواجهة الإحباط النفسي . فإذا كان بشار قد توازن مع حياته و واجهها بشجاعة وجديّة ؛ فرأى في عَمَاه الذكاء و القدرة على الفهم ، و واجه مُعَيِّريه مواجهةً صارمة بهجائه إياهم .

فقد توازن أبو دلامة مع جوانب القصور في حياته بشجاعة من نوع آخر، فاستخدام سلاح السخرية من نفسه، فهجا نفسه ، و أهل بيته و حياته ، فنجده . مثلاً . يهجو نفسه بقوله :

ألا أبلغ إليك أبا دلامـــــــه

فليس من الكرام ولا كرامه

إذا لبس العباءة كان قـــــرداً

و خنزيراً إذا لبس العمامة

جمعْت دمامة وجمعت لؤما

كذاك اللؤم تتبعه الدمامـــة

فإن تك قد أصبت نعيم دنيا

فلا تفرح فقد دنت القيامة[2]

إن أبا دلامة في هذا النص يتوازن مع نفسه و واقعه ، بائّساقه مع ظروف حياته و اعترافه بجوانب القصور في نفسه ، عن طريق السخرية المقبولة فنياً .

---

١) دكتور مصطفى الشكعة ، " رحلة الشعر " ، ص ٦١٢ .
٢) أبو دلامة : " الديوان " ، ص ١٠٩ .

و من ثمّ يمكن القول أن الدائرة الصغرى للتوازن تشمل التوازنات الآتية :

١] التوازن بين المبدع و الواقع .
٢] توازن النص مع ثقافة المبدع .
٣] التوازن بين الطبع و التكلّف .
٤] وقت التوازن .

١]التوازن بين المبدع والواقع ،

إذا كان الشعر يتوازن مع شخصية المبدع، و مهنته و ظروف حياته الخاصة ، وتكوينه الشكلي و الاجتماعي ، و كذلك مع حالته الاقتصادية . و هي كلها أمور شخصية ، فإنه على الجانب الآخر يتوازن مع الواقع المحيط به ، المتمثل في إحداث العصر ، و الظروف العامة المشتركة بين المبدع وغيره من الناس من أبناء مجتمعه .

فالشاعر كإنسان لابد و أن له تعاملات مع المحيطين به ، مليئة بالأحداث و المواقف . و هو في كل ذلك يكتب و يقول الشعر، فيأتي شعراً تصويراً صادقاً لمجتمعه .

و لا يتوقف دور الحياة الاجتماعية للشاعر عند مجرد وصفه إياها في شعره، بل إن الشاعر في مراحل نموه المختلفة يستمد و يستقي من هذا المجتمع قيمه ومبادئه ، بل ومفردات شعره و صوره و أخيلته ، تلك التي أمدته بها التجارب المشتركة .

" فالإبداع عملية تفاعلية قوامها الاحتكاك المباشر و الإيجابي بين الفرد و الجماعة، فهو لا يتم في فراغ ، إذ يندفع المبدع بنشاط غايته خفض حالات التوتر التي تنتابه ، وإعادة التوازن "(١) .

بل و يرى الدكتور سمير سرحان أن الشاعر لابد و أن يُدْخِل نفسه في معترك الحياة، حتى " يعرف الحياة و العالم من حوله قبل أن يعالجها في شعره "(٢) .

---

١) دكتور إسماعيل الملحم ، " التجربة الإبداعية " ، (دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، منشورات اتحاد الكتاب ، ٢٠٠٣م) ، ص ٢٩ .
٢) دكتور سمير سرحان ، " النقد الموضوعي " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠م) ، ص ٤٢ .

إن دخول الشاعر في هذا المعترك يكسبه الخبرة اللازمة ، والتي تمكّنه من تصوير الواقع تصويراً يقترب من الصدق بدرجة كبيرة ، وإن كان الشاعر في هذا التصوير الصادق لا يقدم التفاصيل الدقيقة للواقع ؛ لكنه يقدم الصورة التي يمكن أن يُقال عنها إنها متوازنة مع الواقع ، بما يحمل مفهوم التوازن من سعة تسمح بالتفاوت ، فقد يقدم الشاعر الواقع بصورة تحمل مبالغةً ما ، أو يقدمه بصورة أقل مما هو عليه هذا الواقع .

إذ " لا يمكن أن يتم خلق العمل الفني العظيم ، إلا إذا توفّر عاملان : الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنان ، والطاقة الثقافية الكامنة في العصر... ، فالرجل لا يكفى بدون العصر". (١)

فتأثر المبدع بظروف عصره لا يُغنِي عن طاقته الإبداعية ، التي يُحوِّل. من خلالها. هذه الظروف إلى موضوع فني مؤثر. وكذلك لا تغني الطاقة الإبداعية عن تجربة حقيقية يُحَصِّلها الشاعر من خوض التجارب المختلفة ، وهنا يتحقق التوازن بين الإبداع والواقع ، والنص يأتي ليشكِّل دائرة كبرى للتوازن ، تجمع دوائر التوازنات الجزئية من خلال التجربة التي يطرحها النص ، " فحياة المبدعين إنتاج من العناصر النفسية والاجتماعية والحضارية"(٢) .

ولذا يمكن القول بأن الشاعر يعبر عن شخصه ونفسه ، من خلال وعيه الجمعي، و أن أفكاره إنما هي مُستمَدّة من الأُطُر والنُظُم الاجتماعية المحيطة ، فهو لا يعبر عنها بمعزل عن أحلام المجتمع وظروفه .

وكذلك يمكن القول بأن دلالات النصوص تضرب بجذورها في حياة الشاعر الواقعية ، نظراً لتلاحم الشاعر مع المجتمع كفرد من أفراده ، وأن شعر الشاعر لا يمكن

---

١) دكتور سمير سرحان ، " النقد الموضوعي "، ص ٤١ .
٢) دكتور عبد الستار إبراهيم ، " الحكمة الضائعة " ، ص ١٢ .

تفسيره إلا بدراسة حياته ، و أن الشاعر يترجم لعصره ترجمه صادقة . و من ثمّ يمكن دراسة العصر من خلال إبداع المبدعين ، وكذلك يمكن فهم هذا الإبداع من خلال دراسة الخلفيات التاريخية والاجتماعية ، للفترة التي عاشها هؤلاء الشعراء عندما كتبوا نصوصهم .(١)

و يأتي مصطلح " نَسَق خارجي " ، ليعبر عن علاقة الواقع بالشاعر ، و مِن ثمّ علاقة الواقع بالشعر ، فهو " نَسَق كلّي يتألّف من الأنشطة و المشاعر و التفاعلات الثقافية و الفكرية ، يُوَجَّه نحو البيئة الخارجية ، فالنَّسَق الخارجي للأثر الأدبي هو بيئة الوسط الذي ظهر فيه ، والذي يتلقى منه عدداً من المؤثرات المباشرة و الغير مباشرة "(٢) .

و جاءت مقدمات الدواوين ، و دراسات النقاد لبعض الشعراء ، دالّة على الأثر الواضح للواقع في شعر هؤلاء الشعراء .

ففي مقدمه ديوان " ابن الهبّارية " يقول دكتور محمد فائز طرابيشي : " وكأنّ الشاعر أبَى إلا أن يترك لنا سمات عصره على صفحات نتاجه ، ذلك العصر المضطرب

---

١) انظر :
- دكتور مصطفى الشكعة ، " رحلة الشعر " ، ص ٢١ .
- دكتور سمير سرحان ، " نفسه " ، ص ٤٩ ، ٥٠ .
- دكتور ، عبد الحكيم بلبع ، " بين الأدب و الفن " ، ص ١٣٩ .
- مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ٩٢ ، ٩٣ .
- دكتورة يسرية يحيى المصري ، " في الشعر العباسي " ، ص ٥١ .
- دكتور زكريا إبراهيم ، " الفنان والإنسان " ، ص ص ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ .
- ستيفين سبندر ، " الحياة والشاعر " ، ص ص ٦٤ ، ٧٢ .
- دكتور رشاد رشدي ، " ما هو الأدب " ، ص ٢٣ .
- يوسف ميخائيل أسعد ، " سيكولوجية الإبداع " ، ص ص ٨ ، ٩٢ ، ٩٣ .
- علي أدهم ، " على هامش الأدب و النقد " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨م) ، ص ٩٨
- دكتور عبد المنعم خفاجي ، " الأصالة و التجديد في الشعر العربي " ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٢) ،ص ١٧ .
- دكتور محمد فكري الجزار،" فقه الاختلاف"، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٩م) ص ١٧٠ .

٢) دكتور سمير حجازي ، " قاموس مصطلحات النقد الأدبي " ، ص ٨٩ .

بـالخير والشـر حيـث العلـم والمعرفـة ، والخلاعـة والمُجُـون ، والزهـد والنسـك ، والشـذوذ والانحراف"[1] .

وقوله " أَبَى إلا أن يترك لنا سمات عصره على صفحات نتاجه " ؛ وإن كانت تشير إلى نوع من التعمد من قبل الشاعر ليدخل هذه السمات في شعره ، إلا أنها جاءت على سبيل المبالغة التي يؤكد من خلالها توازن الشعر مع ظروف عصر. إذ ترد هذه الظروف التي يعيشها الشاعر في صورة موضوعات يطرحها في شعره بصورة تلقائية ، ترجع لانفعاله وتأثره بها .

وعن أبي العلاء يقول محمد مفيد الشوباشي : " هكذا انعكس في شعر أبي العلاء أثر مفاسد مجتمعه وما أحدثه في إصلاح الحال في أحيان أخرى " [2] .

وهو في قوله " انعكس " يتواصل مع وصف الشعر بأنه " مرآة الشعوب " والذي يبدو أنه تعبير متداول يصور به النقاد التوازن بين شعر الشاعر والواقع المعيش .

والدكتور يوسف خليف يشير إلى انعكاس أسلوب العصر في شعر أبي نواس فيقول : " هكذا عاش أبو نواس حياة عصره اللاهية ، وشارك في كل جوانبها ، وصور ذلك في شعره في صدق وصراحة وفي غير زيف و افتعال ، وأيضاً في غير خجل وحياء ، مؤمناً كشباب عصره بما ينادي به المرجئة من فلسفة العفو ، التي تركت باب المغفرة مفتوحاً على مصراعية"[3] .

والفعل " صوَّر " يذهب في معناه إلى نوع من السلوك الإرادي ، في قيام الشاعر بعملية التصوير ، وهو. أيضاً. نوع من المبالغة في التأكيد على قيام الشاعر بهذه الوظيفة

---

١) دكتور محمد فائز سنكري " شعر بن الهبارية " ، ص ٣١ .
٢) محمد مفيد الشوباشي،" الأدب ومذاهبه"،(القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، ١٩٧٠م) ، ص ٧٧
٣) دكتور يوسف خليف ،" في الشعر العباسي " ، ص ٦٣ .

التصويرية للوقع ، إذ إن هذا التصوير يأتي عند الشاعر بطريقة تلقائية ، من خلال تأثُّر الشاعر بموضوع أحَسّه من خلال تجربه واقعية ، وكان يمكن أن يقول جاء شعره تصويراً صادقاً وصريحاً لجوانب العصر الذي عاشه أبو نواس .

وفي تقديمة لديوان أبي العتاهية ، يقول حنا الفاخوري : " نشأ أبو العتاهية في عصر امتاز بالأزمات النفسية والعقلية ، وظهور موجات من الشك والحيرة ، كانت نتيجة اختلاط الأجناس والثقافات ، فتردد أحياناً بين الغزل والزهد ، وكان ذا شخصية ضعيفة متذبذبة "(١) .

يلاحظ أن كلام الفاخوري جاءت صياغته أدق من صياغة الآراء السابقة ، في التعبير عن انعكاس ظروف الحياة في شعر الشاعر ؛ إذ جعل الشاعر والشعر في بوتقة تذبذب واحدة إذ لم يفصل بينهما في الصياغة . ولم يذكر لفظ الشعر صراحة ، بل عبر عنه من خلال موضوعات الشعر ؛ كالغزل والزهد ... وغيرهما من الموضوعات .

ويورد صاحب كتاب " الممتع " خبراً يُجسِّد انفعال الشاعر بالواقع ، وأن الشعر لا تفجّره إلا الأحداث والأفعال ،وجاء في الخبر: " قالت بنو تميم لسلامة بن جَنْدَل:مجِّدْنا بشعرك ،فقال: افعلوا حتى أقول " (٢) .

فالشاعر يعبر صراحةً عن حاجته لدافع قوي يدفعه للفخر بقومه ، فمن أين يستمد معاني شعره إن لم تكن لها جذور واقعية ، تتمثل في قيام قومه بما يدعو للفخر ؟! . فهو إن فعل وأنشد ، وهم على حالهم من الخمول ، كان شعره كاذباً ، أو خارجاً عن نطاق التوازن الصادق مع الواقع .

---

١) حنا الفاخوري ، " ديوان أبي العتاهية ، ط١، (بيروت ، دار الجيل ، ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م) ، ص ص ٣ ، ٦ .
٢) النهشلي ، " اختيار الممتع " ، ط ١ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٣م)، حـ ١ ، ص ٧٦ .

و إذا كان الشاعر يُعبِّر عن الواقع ، فليس معنى هذا أن يأتي تعبيره حرفياً . إذ الشعر يُعطِي هذه الوقائع بُعْداً فنياً ما ، من خلال خيال الشاعر المبدع ، ولغته الخاصة و هو ما يُطلِق عليه يوسف ميخائيل " المعنى الانطباعي " ؛ والذي يعرفه بقوله :" أن الفنان يتلقَّى المؤثرات الجمالية من الواقع من حوله ، ثم يعْمَد إلى تخزينها في نفسه، و يقيم بينها علاقات جديدة ، لم تكن موجودة في الواقع البيئي، الذي استُمِدَّت منه"[1] .

و معنى ذلك أن الشاعر لا يكتفي بجمع الوقائع جمعاً نفسياً ، من خلال ذاته المتأثِّرة بالأحداث ، ولكنه يُضْفِي عليه قِيماً فنية مؤثِّرة ، تميزه عن الكلام المتداول خارج نطاق الفن . و هو المعنى الذي ذهب إليه الدكتور جابر عصفور بقوله : " فالشعر لا ينقل عالم الأشياء أو الأفعال نقلاً حرفياً ، لأن القصيدة قد تخيل الشيء على ما هو عليه ، أو على غير ما هو عليه ، و معنى هذا أن الشعر يوازي الواقع ولا يساويه، و أن العلاقة بين صور القصيدة و معطيات الواقع علاقة تشابه و ليس علاقة مطابَقَة أو مساواة "[2] .

و بناءً على ذلك يمكن تعديل فكرة إليوت " المعادل الموضوعي "، التي يعرفها بقوله " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن عاطفة ما في الفن أوبالفن هي العثور على معادل موضوعي ، أيْ على مجموعة من الأشياء المنتظمة ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث التي يصير أيُّ واحد منها هو الصياغة الفنية لتلك العاطفة "[3] .

يمكن تعديل هذه الفكرة إلى فكرة " المجال الموضوعي المعادل "، حيث إن فكرة المجال تعطي مساحة للتفاوت في التعبير عند المبدع ، و تعطي مساحة . أيضاً . لبثّ رؤيته الخاصة التي لا يتحَتّم أن تتطابق مع الواقع حرفياً .

---

١) يوسف ميخائيل أسعد ، " سيكولوجية الإبداع " ، ص ٨ .
٢) دكتور ، جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٢٤١ .
٣) سامي خشبة ، " مصطلحات فكرية " ، ٥١٣ .

على الجانب الآخر . لا تعني فكرة ارتباط العمل الشعري بالجذور الواقعية ، أن يكون الشعر. حتما . نقلاً موازياً لهذا الواقع ، و إنما ربما يكون نقلاً صدامياً معه ، و ذلك حين لا يتوافق الشاعر نفسياً مع هذا الواقع، فهو ينقله و لكن لا يتفق معه .

" ففي كثير من الأحيان نجد أن متطلبات العمل الإبداعي ، و متطلبات الشخصية المبدعة ، قد تختلف وتتنافر على نحو جوهري مع الواقع الاجتماعي المحيط ، فالمبدع يهدف أكثر ما يهدف إلى تحقيق استقلاله الفكري "(١) .

" فالصراع بين المبدع والواقع شيء محتوم ، خاصةً في الأشكال الإبداعية ؛ التي تتصادم على نحو مباشر بالقضايا الاجتماعية و الإنسانية القائمة "(٢) . والحتمية تأتي من كون الشاعر إنساناً فى المقام الأول ، وهو في إنسانية هذه . لن يكون راضياً عن كل شيء أو طول الوقت ، و إنما لابد من لحظة رفض يصاب بها الإنسان ، خاصةً و إنْ كان شاعراً و الخصوصية تنبع من كون الشاعر قادراً على التعبير عن هذا الرفض . و مِن ثَمّ فإن الشاعر حين يرفض هذا الواقع في شعره ، فإن هذا يُعَدّ أسلوبا من أساليب التوازن ، و إنْ توازناً يأخذ شكلا مضاداً ، ولكنه في النهاية يشير إلى أن النص انفعل بالواقع و توازن معه .

فالمبدع هدفه الأسمى إقامة توازنات اجتماعية و واقعية جديدة ؛ و إن كانت تحمل الرؤية الخاصة ، إلا أنه يحاول التأثير بها على مجتمعه ، من خلال تأثيراته الفنية المتمثلة في العمل الإبداعى .

و قد قام الشعراء - بدورهم - بنقل صورٍ مباشرة ، و غير مباشرة لواقعهم ومجتمعاتهم، و الأحداث التي مرَّت بهم ، و مرُّوا بها ؛ فمثلاً. نجد أن ابن الهبّارية يقول :

---

١) دكتور عبد الستّار ابراهيم ، " الحكمة الضائعة " ، ص ١٢٠ .
٢) نفسه ، ص ١٢١ .

و من نكد الدنيا الدنية أنهـــــــا
تخُص بإدراك المُنَى كلَّ ناقصِ
و كم ذَنَبٍ صار رأساً و جبهـــــــةً
توَدّ اضطراراً أنها في الأخامصِ
و ما سادَ في هذا الزمان ابن حُرَّة
و إن ساد فاعلَم أنه غيرُ خالصِ [1]

وابن سناء المُلْك في مدحه للمَلِك الناصر صلاح الدين ، يُسجِّل بعض الأحداث فيقول :

بدولة الترك عَزَّت مِلَّةُ العَرَبِ
و بابن أيوبَ ذَلـــــت شيعة الصُلُبِ
و في زمان ابن أيوبَ غَدَت حَلَبٌ
من أرض مصرَ و عادت مصرُ من حلب
و لابْن أيوب دانت كلُّ مملكـــــــة
بالصفح و الصلح أو بالحَرْبِ والحَرَبِ[2]

والقصيدة طويلة ، يتوالى فيها تسجيل الأحداث والوقائع . وتسجيل الأحداث بهذه الصورة فيه دلالة على انعكاس صورة الواقع فى الشعر.

و أبو العلاء يشكو زمانه الذي ساد فيه الرياء ، وضياع الحياء ، فيقول :

قد حجب النور و الضياء
و إنما ديننا ريـــــــاء

---

١) ابن الهبارية ، " الديوان " ، ص ١١٦ .
٢) ابن سناء الملك ، " الديوان " ، ص ١ .

وهل يجود الحيا أناســاً

منطوياً عنهم الحياء

يا عالم السوء ما علمنا

أن مصليك أتقيـــاء

لا يكذبن امرؤ جهــول

ما فيك لله أوليــاء

ويا بلاداً مشى عليها

أولو افتقارٍ وأغنياء

إذا قضى الله بالمخازي

فكل أهليك أشقياء[1]

وقد يتفاعل الشاعر مع حادثة ما ، أو موقف سريع ، فيسجّله بشعره ؛ من ذلك ما يُروَى عن خروج أبي دلامة مع المهدي ، وعلي بن سليمان . وهو من الولاة . إلى الصيد. فرمى المهديّ ظبيا بسهم فصَرَعه ، ورمى علي بن سليمان ، فأصاب بعض الكلاب ، فقتله ، فقال أبو دلامة :

قد رمى المهديُ ظبيا

شكَّ بالسَّهم فُؤادَه

و عليُ بن سليمـــا

نَ رَمَى كلباً فصاده

فهنينا لهما كـــــلُ

امرئ يأكـــــل زاده [2]

---

١) أبو العلاء المعرّي ، " شرح اللزوميات " ، ج١ ، ص ٦١.
٢) أبو دلامة ، " الديوان " ، ص ٥٠ ، ٥١ .

ويلاحظ من خلال أبيات ابن سناء المُلْك ، وأبيات أبي العلاء . وكذلك أبيات أبي دلامة . أن توازن الشعر مع الواقع لا يتوقف عن التوازن مع الإطار الأكبر للواقع المتمثل في الحادثة التاريخية . ولكنه يتوازن مع الواقع بدرجاته المختلفة . فابن سناء يُسجّل واقعاً تاريخيّاً ، وأبو العلاء يُسجّل واقعاً اجتماعياً ، وأبو دلامة يسجل واقعاً شخصياً .

إذاً يمكن القول بأنه لو توافرت لَدَى شاعرٍ واحد هذه الدرجات من التوازن مع الواقع ، فإنه يمكن أن نخرج بصورة وافية عن العصر الذي كان يعيشه هذا الشاعر ، بدءاً من التاريخ فى صورته العامة ، وانتهاء بالتاريخ الشخصي للشاعر . وهو ما يعني قدرة الشعر على التوازن مع كافّة تفاصيل الحياة . إنها تسجيلات تردّد بين العمق والسطحية أو المباشرة ، ولكنها تشير إلى أن الشاعر لا يمكن أن ينفصل عن واقعه بحال من الأحوال مهما كانت توجهاته .

٢] توازن النص مع ثقافة المبدع :

إذا كان الشاعر يقدم في شعره صوراً تعكس الجانب الاجتماعي والواقعي ، فإنه أيضاً يقدّم ثقافة هذا المجتمع ، و مِن ثَمّ ثقافته هو ؛ التي استمدها منه ، واستقاها في مراحل نشأته .

وتؤكد إشارات بعض النقاد و دارسي الأدب توازن النص مع ثقافة الشاعر وانعكاس مفردات هذه الثقافة في شعره . فجاءت أحاديثهم عن أبي نواس وبشار وابن الرومي و أبي تمام وابن الهبارية ، وغيرهم من الشعراء ، دالّة على أن الشاعر يتأثر بثقافة عصره ، و أن النص يتأثر بهذه الثقافة فينقلها ويجسدها فنيّاً ، من خلال تعبيرات الشاعر و ألفاظه، و القضايا التي يطرحها في النص ، وكذلك من خلال الحِكَم و الأمثال و الأحاديث

والفلسفات التي يوظفها الشاعر في شعره ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة . و هو في ذلك كله يزاوج بين ثقافته الموروثة، ومعرفته العصرية [1].

وقد أشار النقاد - قديماً وحديثا - إلى العلوم والمعارف التي يجب على الشاعر أن يُلِمّ بها حتى تصبح أداته الفنية على قدرٍ من القوة والتأثير، وحتى يأتي شعره عميقاً جاداً .

من هذه الخبرات والعلوم . مثلاً . علوم اللغة والنحو، وكذلك معرفة الشاعر بالتقاليد الفنية التي يجب أن يراعيها في القصيدة ، وعلوم الحساب والفلك ، و معرفة الأنساب ، والأحكام . والإمامة والقضاء ، وقبل ذلك كله حفظ القرآن والأخبار والأحاديث النبوية .... إلخ[2] . وهذه الإشارات جاءت في صورة عامة . لم يتوجّه بها النقاد إلى شاعر بعينه .

---

١) انظر :
- دكتور يوسف خليف ، " في الشعر العباسي " ، ص ص ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٩١.
- دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي ، " الشعر العربي بين الجمود و التطور " ط ١،(القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٧م ، ١٣٧٦هـ) ص ٧٤ .- دكتور حسن البنداري،"قيم الإبداع الشعري " ، ص ٥٨
- ياسين النصير ، " الاستهلال " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨م) ، ص ٨٤ .
- دكتورة يسرية يحي المصري ، " فى الشعر العباسي"،ص ١٠.- محمد فائز،" شعر ابن الهبارية"،ص ٦٢
- دكتور محمد أبو الأنوار ، " في الشعر العباسي " ، ص ص ١٣٠، ٢٨٦ .
- دكتور حامد حفني داود ، " تاريخ الأدب العربي " ، ص٧٥ .

٢) حول ثقافة الشاعر ، انظر :
- أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص٢٦٧ .
- ابن رشيق ، " العمدة " ،ص٤٠٦ ، ٤٠٧ .
- ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ،ص٣٢ .
- دكتور عبد الحكيم راضي ، مقدمة كتاب " الوشي المرقوم " ، ص ص ٦ ، ١٧١ .
- دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ،ص ٤١ ، ٤٢ .
- دكتورة يسرية يحي المصري ، " في الشعر العباسي " ، ص ٥ .
- دكتور زكريا ابراهيم ، " الفنان والإنسان " ، ص ١٢٧ .
- دكتور نبيل راغب ، عناصر البلاغة الأدبية " ، ص١٢٩ .
- دكتور محمد أبو الأنوار ، " في الشعر العباسي " ، ص ٤٠ .
- دكتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوي " ، ص ١٧ ، ١٨ .
- دكتور كمال بشر ، " فن الكلام " ، ص٣١٠ .
- دكتور صلاح رزق ، " أدبية النص " ، ص ٦١ .

لكن على الجانب الآخر لاحظ بعض النقاد والمهتمين بعلم الشعر أن مجموعة من الشعراء تأثّروا بعناصر ثقافية معينة ؛ فأشاروا إليها إشارات خاصة من خلال ذِكْر نماذج من شعر الشعراء ؛ والتي جاء فيها الطرح الثقافي واضحاً .

فقد ألّف السيوطي كتاباً كاملاً ، أورد فيه ما جاء على ألسنة الشعراء،من أحاديث وآثار صاغوها شعراً [1] .

وقد أورد الجاحظ أبياتاً لأبي نواس ، يصف فيها الكلاب وصفاً دقيقاً ، ويرجع وصفه الدقيق لخبرته بالكلاب ، ولعبه بها زماناً . يقول الجاحظ عن أبي نواس : " كان عالماً راوية ، وكان قد لعب بالكلاب زماناً ، وعرف منها ما لا تعرفه الأعراب ، وذلك موجود في شعره ، وصفات الكلاب مستقصاة في أراجيزه ، هذا مع جودة الطبع ، وجودة السبك ، والحذق بالصنعة ، ثم يذكر قوله :

و جلدة مسلوبة من ثعلب

مقلوبة الفروة أو لم تقلب

و عير عانات و أم التولب

و مرجل يهدر هدر المصعب

يقذف جالاه بجوز القرهب [2]

فمن أين لأبي نواس هذه القدرة على الوصف الدقيق للكلاب ، إلا أن يكون على وعي و دراية بها ؛ تلك الدراية التي صارت مفردة من مفردات ثقافة الشاعر و معرفته، و من

---

١) السيوطي ، " الازدهار في ما عقده الشعراء من الأحاديث و الآثار " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣) .

٢) الجاحظ ، " الحيوان " ، جـ ٢ ، ص ٢٧

ثمّ مفردة من مفردات النص الشعري . و هذا يعني أن الشاعر قد تفاعل مع العناصر المكونة لثقافته . و تبعاً لذلك يتوازن النص مع هذه العناصر الثقافية .

و قد يتوازن الشاعر مع مقولة أو حكمة ، فيوردها في شعره لفظاً أو معنى ، مثال ذلك رثاء أبي العتاهية في على بن ثابت . و الذي جاء فيه :

و كانت في حياتك لي عظات

و أنت اليوم أوعظ منك حياً

و يعلق الزجاجي على هذا البيت بقوله: " مأخوذ من كلام الأعاجم "(١).

و يُفَصِّل الأصفهاني في تعليقه على هذا البيت بقوله : " هذه المعاني أخذها كلها أبو العتاهية من كلام الفلاسفة ، لما حضروا تابوت الإسكندر ، و قد أخرج الإسكندر ليُدْفَن قال بعضهم : كان الملك أهيب منه اليوم ، و هو اليوم أوعظ منه أمس " (٢) .

و تعليق الزجاجي و كذلك تعليق الأصفهانى ، فيهما دلالة على معرفتهما بثقافة أبي العتاهية . من ناحية ، و اطلاعهما على ثقافة العصر . من ناحية أخرى ؛ و لذا أقَرَّا بتوازن الشاعر في شعره مع ما جاء في كلام الأعاجم . و كذلك فيهما دلالة على اعترافهما الضمني بحتمية تأثر الشاعر بما مَرَّ به من تجارب ، و بما حصَّلَه من معارف ، و حتمية ظهور ذلك فى شعره .

هذا و قد يتوازن الشاعر مع شعر غيره ، فيُورد بيتاً أو أكثر فى ثنايا شعره ، بل و يشير إلى صاحبها داخل القصيدة ، و هو ما يدل على تشبُّع الشاعر ، و قوة حفظه ومرونته فى التعامل مع أشعار غيره . مثال ذلك البيت الذي أورده أبو نواس فى شعر له ، و هو بيت لبشار ، يقول أبو نواس :

---

١) الزجاجي ، " الأمالي " ، ص ١٠٥ .
٢) الأصفهانى ، " الأغاني " ، ص ٢٢٨٠ .

أحببت من شعر بشار لحبكم

بيتا لهجت به من شعر بشار

(يا رحمة الله حلى فى منازلنا

و جاورينا فدتك النفس من جار) [1]

و معنى ذلك أن أبا نواس قد قرأ شعر سابقيه ، بل و حفظه حفظاً جعله يتوازن مع بيت بشار بهذه الطريقة ، التي جعلت هذا البيت يُوَظَّف بهذه الصورة الحية العالية ، في اتفاقه وزناً و قافية مع الشعر الخاص بأبي نواس . من ناحية ، و في تواصلها المعنوي مع البيت السابق عليه من . ناحية أخرى .

يتشابه هذا الموقف مع ما جاء في قصيدة لإبراهيم الصولي . و هي منسوبة . أيضاً . لأبي بكر الصولي :

قد قال بشار و كان مسدداً

يحوى المعاني إن رمى أو أنبضا

(قد ذقت ألفته وذقت فراقه

فوجدت ذا عسلاً وذا جمر الغضا)[2]

فالشاعر . هنا . وعى شعر من سبقه من الشعراء لدرجة أنه توازن معه ، فأورده بلفظه و وزنه في ثنايا شعره ، و هو صورة مُثلَى من صور توازن الشاعر مع ما حصّله من ثقافة .

و عليه فإن ما جاء في شعر أبي نواس ، و كذلك ما جاء في شعر الصولي ، يشير إلى أن كلا الشاعرين استعان بشعر بشار بصورة فنية لخدمة المعنى المقصود ، و ذلك لأنهما رَأَيَا

---

١) الثعالبي ، " الإعجاز و الإيجاز " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ١٧٤

٢) أبو بكر الصولي (إبراهيم الصولي) ، " الموسوعة الشعرية " ، قافية الضاد

في معاني بشار ما يغنى عن أي إنشاد جديد في نفس المعنى . " فالتناصّ ليس استرجاعاً للمخزون التراثي فحسب ، أو استعادة للذاكرة الثقافية ، أو تداخلاً للنصوص في العمل الأدبي دون فلسفة أو هدف ، و إنما هو عملية مقصودة لأهداف فنية ، فلا اختراع مطلق في العمل الأدبي،ولاحياة لنص بمعزل عن النصوص الأخرى ، بل هناك تفاعل متبادل بين النصوص "[1] .

فمن مقومات ثقافة الشاعر أن يقرأ ، بل و يحفظ معظم . إنْ لم يكن كل ما سبق من شعر ، و هذا ما يؤكده أبو العتاهية فى رده على بشار ؛ " إذ قال بشار لأبي العتاهية : يا عتبيّ أنا والله أستحسن اعتذارك فى دمعك حيث تقول :

كم من صديق لي أسا

رقه البكاء من الحياء

فـإذا تأمَّـــل لامني

فأقول ما بي من بكـاء

لكن ذهبـــت لأرتدي

فطرفت عيني بالـــرداء

فقال أبو العتاهية :والله يا أبا معاذ ، ما لُذْتُ في هذا إلا بمعناك ،ولا اجتنيته إلا من غرسك في قولك :

فقالوا لِمَ بكيت فقلت كلا

و هل يبكي من الطرب الجليد

و لكن أصاب سواد عيني

عُوَيْد بدا له طرف حديد

---

١) دكتور عوض الغباري ، " مقدمه ديوان ابن سناء الملك " ، ص ق

فقالوا ما لدمعهما سواء

أكلتا مقلتيك أصاب عـــود[1]

وهذا الموقف الذي دار بين أبي العتاهية وبشار، يشير إلى أن كل شاعر كان يحفظ شعر الآخر، فيتأثر به، فيصبح هذا الشعر عنصراً من عناصر ثقافة الشاعر، فيوسّع به ألفاظه، ويجدد به معانيه، بل و يوظفه أحياناً في شعره توظيفا فنيا، بل ربما يستغني الشاعر عن شعره الخاص في معنى من المعاني، إذا كان هذا المعنى واردا عند غيره بصورة جيدة. و من ثمّ فإن توازنات الشاعر مع شعر غيره ترد في صور مختلفة تبعاً لتأثّره بهذا الشعر.

و من صور توازن الشاعر مع أشعار غيره؛ حين يُنشِد الشاعر أبياتاً لشاعر آخر، في موقف يرى فيه أن هذه الأبيات تعبر عن مشاعره، من ذلك: " قال أحدهم: حضرنا جنازة ابنٍ لبشار تُوفّي، فجزع عليه جزعا شديدا، وجعلنا نعزّيه ونسليه، فما يُغني ذلك شيئاً، ثم التفت إلينا، و قال: لله درّ جرير حيث يقول؛ و قد عُزّي بسَوَادة ابنته:

قالوا نصيبك من أجر فقلت لهم

كيف العزاء و قد فارقت أشبالي

فارقتني حين كفّ الدهر من بصري

و حين صرت كعظم الرمّة البالي[2]

فبشار في هذا الموقف اكتفى بإنشاد أبيات جرير، بالرغم من كون بشار شاعراً إلا إنه رأى أن أبيات جرير فيها عزاء له في مصيبته، ولذا توازن معها في هذا الموقف.

---

١) أبو بكر الصولي، " أدب الكتاب "، (أبو ظبي، المجمع الثقافي، ٢٠٠٣ م)، ص ٣٧، ٣٨.
٢) الأصفهاني، " الأغاني "، ص ١٨٩٤.

هذا فضلاً عن قضية السرقات ، التي شغلت النقاد القدامى ، فكثرت عندهم تعبيرات مثل : " أخذه من فلان " ، " تبع في ذلك فلانا " ، " سبقه فلان بقوله " ... إلخ .

وقد تصدّى صاحب " الوساطة " للذين هاجموا المتنبي ، واتهموه بالأخذ والسرقة وعزا ما اتُّهِم المتنبي بأخذه إلى أن الروافد الثقافية واللغوية تتلاقى عند الشعراء . فهو في ذلك يقول : " ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار ، وصغيرهم أولى بالإكبار ، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيَّق مجاله ، وحذف أكثره وقلّ عدده وحظر معظمه ، ومعانٍ قد أخذ عفوها ، وسبق إلى جيدها ، فأفكاره تنبثّ في كل وجه وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ولا مر بخلده ، كأنّ التوارد عندهم ممتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن "[1] .

وهذه الصورة من التوازن بين الشاعر وغيره ، رآها ابن الأثير من ضروب المعاني وهي أساليب الشعراء التي يسلكون فيها . أحيانا . سبلا جديدة في التعبير ، وأحيانا . يتبعون غيرهم من الشعراء ؛ حيث " يُحْتَذَي فيه على مثال سابق ، و منهج مطروق ، فذلك جُل ما يستعمله أرباب هذه الصناعة ، ولذلك قال عنترة :

" هل غادر الشعراء من متردم "[2]

وليس هذا تبريراً ، بقدر ما هو محاولة لتفسير هذه الظاهرة ، وقد أنصف صاحب " الوساطة " حين ردّ الأمر لتوارد الخواطر والأفكار . على النقيض من موقف ابن وكيع في كتابه " المنصف " ، الذي لم يكن فيه منصفاً ؛ إذ تحامل على المتنبي تحاملاً شديداً ، وسلك في هدم شعره كل مسلك .

---

١) أبو الحسن الجرجاني ، " الوساطة " ، ص ٨٧ ، ٨٨ .
٢) ابن الأثير ، " المثل السائر " ، ص ٦٣٦ .

٢] التوازن بين الطبع والتكلُّف ،

تداول النُقاد قديماً مصطلحات تدور حول طريقة الشاعر في الكتابة ، و هي مصطلحات: الطبع، والتكلف ، والصنعة ، والارتجال ، والتحكيك ، والبداهة .

ولكن لا ينبغي استعمال هذه المصطلحات على أنها متقابلات حادة ، إذ إن العملية الإبداعية تتداخل فيها هذه الأساليب من الكتابة .

فهي مهما كانت تعتمد على الطبع ، كما يشير ابن رشيق بقوله : " المطبوع هو الأصل الذي وُضِع أولاً و عليه المدار "[١]، " فالشاعر عندما يقوم ببناء قصيدته يُعْمِل ذهنه بطريقة دقيقة ، في طرح كل المتقابلات الاستبدالية المختلفة ، التي يمكنه التعبير بها "[٢] .

و هي إجراءات تشير إلى محاولة الشاعر الوصول إلى البنية التي يراها متوازنة، ومن ثمّ الوصول إلى التوازن النفسي بينه و بين النص ، من خلال انتهائه إلى نص يرى أنه يُعَبّر عن حالته النفسية و رؤيته الخاصة .

و مهما كانت هذه الإجراءات تتسم ببعض التكلف ، و إعمال ما تقتضيه صناعة الشعر فيها ، فإن طبع الشاعر وطبيعته يتدخّلان بصورة أو أخرى فى صياغة القصيدة خاصة فيما يَرِد عليه من الأبيات الأولى .

و قد أشار ابن قتيبة إلى صنفين من الشعراء بقوله : " و من الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ، و نقحه بطول التفتيش ، و أعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير و الحطيئة ، و كان الحطيئة يقول : خير الشعر الحوليّ المنقّح المحكّك "[٣] .

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٤٥٧ .
٢) دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " اللغة وبناء الشعر " ، ص ٣١ .
٣) ابن قتيبة ، " الشعراء والشعراء " ، ص ٢٩ .

و معنى ذلك أن زهيراً والحطيئة ، و من سار على نهجهما في الكتابة ، لا يصل إلى التوازن مع نصه . أي لا يصل إلى حالة الرضا عن نصه . إلا إذا أعاد فيه النظر مرة بعد أُخرَى ، حتى يصل إلى الصياغة التي يراها متلائمة ، و من ثمّ فهو لا يصل إليها ، أو إلى مرحلة التوازن هذه إلا إذا عمل في النص ، و أعاد فيه النظر.

و في قوله " المتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف "، ما يدل على أن النص يُكتب على الطبع أولاً ، ثم ينظر فيه بعد ذلك .

ثم يشير إلى الصنف الثاني بقوله : " و المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر و اقتدر على القوافي ، و أراك في صدر بيته عجُزَه ، و في فاتحته قافيته ، و تبيّنْتَ على شعره و رَوْنَق الطبع و وشْي الغريزة ، و إذا امتُحِن لم يتلعثم و لم يتزحَّر "[1] . و وصفه هذا يمكن أن يتوفر في المتكلف من الشعراء .

هذا و قد تحدث البعض في اختلاف الطبع بين الشعراء ، و كذلك اختلاف أساليب مَن أعْمَلَ النظر في القصيدة ، و تردّدَتْ هذه الإشارات بين "العامّة" و " الخاصة" .

فمن <u>الإشارات العامـــة</u> قول ابن رشيق : " و من الشعراء من يسبق إليه بيت و اثنان ، و خاطِرُه في غيرهما : يجب أن يكونا بعد ذلك بأبيات أو قبله بأبيات ، وذلك لقوة طبعه "[2] .

معنى ذلك تعدد قُوَى التوازن الإبداعي لدى الشاعر . تلك القُوَى التى يردّها بن رشيق إلى الطبع . تُمَكِّن الشاعر من أن يعمل فكره فى أبياته ، و هو يصوغ أبياتاً أخرى و إن كان ذلك يعني اكتمال صورة النص في ذهن المبدع ، و مِن ثمَّ اكتمال توازنه مع النص .

---

١) ابن قتيبة ، " الشعراء والشعراء " ، ص ٣٧ .
٢) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٤٣٧ .

ثم يقول :" و منهم من إذا أخذ فى صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ، ثم أخذ مستعملها و شريفها ، و أطرح ما سِوى ذلك "(١).

و في إعداد القوافي بهذه الصورة شكل من أشكال الوصول إلى التوازن اللفظي الذي يعتمد على تهيئة عدد من القوافي التى تناسب موضوع القصيدة و وزنها . و مما يؤكد ذلك أنه يختار منها عن طريق المفاضلة بين عدد من المقترحات اللفظية ، و هو ما يعني أن القوافي التي أعدّها الشاعر لنصّه قد يتوازن بعضها مع ما يريده الشاعر ، و قد لا يتوازن البعض الآخر مع ذلك النص .

و يبدو هذا الإجراء معقداً ، يعتمد فيه الشاعر على الصنعة والخبرة ، أكثر من اعتماده على الموهبة الفطرية ؛ التي تمكنه من سوق قافية متوازنة لفظاً و معنىً .

و في إشارة أكثر صراحة ، تُبَيِّن اختلاط الطبع بالتكلف ، يقول : " و من الشعراء من إذا جاءه البيت عفواً ، أثبته ثم رجع إليه فنقّحه و صَفَّاه من كَدَره "(٢) . و هو إجراء يُعدُّ الأرقى فنياً ؛ حيث يعتمد الشاعر. أولاً. على إحساسه بموضوعه ، ثم يلجأ. بعد ذلك. إلى ثقافته اللغوية ، التي تمكنه من التنقيح و التعديل .

و يشير إلى صنف آخر من الشعراء بقوله : " و آخر لا يُثْبِت البيت إلا بعد أحكامه في نفسه ، و تثقيفه من جميع جهاته، و ذلك أشرف للهمّة و أدلّ على القدرة "(٣).

و هذا الأسلوب يُعَدّ الشكل الأمثل في إعداد النص، إذ يشير إلى أن الشاعر لا يشرع في كتابة نصه ، إلا بعد أن يتوازن معه نفسياً و موضوعياً ، بل لا يكتبه إلا أن تكتمل صورته اللفظية تماماً ،و هو إجراء يحتاج إلى موهبة كبيرة و تمَكُّن من مفردات اللغة، و كذلك قوة

---

١) نفسه ، ص ٤٣٨ .
٢) ابن رشيق ، " العمدة "، ص ٤٣٨ .
٣) نفسه ، ص ٤٣٩ .

حافظة يستطيع الشاعر من خلالها سوق النص جملةً واحدةً . بعد أن تمّتْ تفاصيله في نفسه . و عرْض هذه التفاصيل على مقياس الذوق الذي يرْسَخ في عقل الشاعر وتفكيره .

أما ابن قتيبة فيشير إلى نوع أخر من اختلاف الطبع . بقوله : " و الشعراء أيضاً في الطبع مختلفون . منهم من يسْهُل عليه المديح . و يعْسُر عليه الهجاء . و منهم من يتيسّر له المراثي . و يتعَذَّر عليه الغزل "(١) .

فابن قتيبة يشير إلى الوجهات المعنوية للتوازن . التى يتجه كل شاعر إلى وجهة منها، و هي توازنات لها جذورها النفسية . فسهولة الغزل . مثلاً . عند شاعر دون غيره ، تعني أن الغزل ألصَقُ بنفس هذا الشاعر . و هو ما يعني أن الشاعر يحقق توازنه النفسي مع ذلك الغرض بصورة أكبر من غيره من الأغراض .

نوع آخر يشير إليه ابن رشد بقوله : " و من الشعراء من يجيد القول فى القصائد المطوَّلة . و منهم من يجيد الأشعار القصار و القصائد القصيرة "(٢).

أما <u>الإشارات الخاصة</u> ؛ فهي التي جاءت لتصف شعراء بعينهم . أثناء مرحلة الكتابة . و تكشف الجوانب الخفية من أساليبهم في التعامل مع النص الشعري .

من ذلك وصْف أبي هلال لأسلوب كتابة أبي نواس ؛ إذ يقول : " و كان أبو نواس يعمل القصيدة . و يتركها ليلة . ثم ينظر فيها. فيُلقِي أكثرها . ويقتصر على العيون منها فلهذا قصر أكثر قصائده "(٣).

ويبدو أن تَرْك أبي نواس للقصيدة هذه الفترة . إنما هو من قبيل الخروج من الحالة الانفعالية المصاحبة للحالة الإبداعية . فهو في أثناء إبداعه يفقد توازنه مع عالم الصحو

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ٤٠ .
٢) ابن رشد ، " تلخيص كتاب الشعر " ، ص ١٠٤ .
٣) أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٢٧٢ .

إذ إن قواه تكون كلها موجهة لصالح العملية الإبداعية . فعندما يتخلّى عن القصيدة فترةً ما يكون قد استعاد توازنه بعالم الوعي الناقد ، فينظر في القصيدة ، و يستطيع الحكم عليها ومن هنا يأتي تخلّيه عن أبيات في القصيدة ، تلك التي يرى أنها غير متوازنة . من وجهة نظره هو ، ربما غير متوازنة مع بقية أجزاء النص ، و ربما لأنها غير مُعبِّرة عن الفكرة التي يرغب في طرحها على المتلقي .

و يقول عن البحتري : " و كان البحتري يُلقي من كل قصيدة يعملها ، ما يرتاب به فخرج شعره مهذَّباً "[1] . و لفظ الرّيبة يشير . غالباً . إلى أن البحتري يُبعِد الأبيات التي يراها دون المستوى ، أو التي يرتاب في جودتها . أيضاً . من وجهة نظره هو . ويترك الأبيات التي تتوازن في جودتها مع ما يراه البحتري .

و عن أبي تمام يقول : " و كان أبو تمام ..... يرضى بأوّل خاطر فتُعِيَ عليه عيب كثير "[2] .

و هنا يختلف توازن أبي تمام مع الشعر عن أبي نواس و البحتري فهو يتوازن مع شعره من أول كتابة ، و ربما ارتدّ هذا . عند أبي تمام . إلي كونه من النحّاتين من الشعراء فهو يشبه الفرزدق الذي قيل عنه أنه ينحت من صخر ، و مِن ثَمّ فإن لدى هذا النوع من الشعراء قدرة على التوازن بين عالمي الوجد و الصحو في آن واحد مما يجعله يرضى خاطر .

و قبل هؤلاء الشعراء وصَف أبو هلال طريقة الحطيئة في الكتابة ؛ فيقول :" و كان الحطيئة يعمل القصيدة في شهر ، و ينظر فيها ثلاثة أشهر ، ثم يبرزها " [3] .

---

١) نفسه ، ص ٢٧٢ .
٢) نفسه ، ص ٢٧٢ .
٣) نفسه ، ص ٢٧١ .

ويصف ابن رشيق طريقة مجموعة من الشعراء في كتابة الشعر، فيورد عن الفرزدق قوله: " تمُرّ علَيَّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون علَيَّ من عمل بيت من الشعر "[1] .

فالفرزدق يصف صعوبة وصوله إلى حالة التوازن مع بيت شعر، فهو يعمل فيه العقل ويفكر فيه المرة بعد الأخرى حتى يصل إلى الصياغة التي يراها متوازنة .

وعن ذي الرمة يقول ابن رشيق :"وسُئِلَ ذو الرمة ، كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر" ؟ فقال: كيف ينقفل وعندي مفتاحه ؟ قيل له : وعنه سألناك : ما هو؟ قال الخلوة بذكر الأحباب "[2] .

فالشاعر يعرف آليّات التوازن مع حالة الكتابة ، فهو يهيئ لنفسه المجال لكتابة النص الشعري .

وكذلك أبو نواس ، يورد عنه ابن رشيق طريقته في الكتابة : " وقيل لأبي نواس كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال : أشرب ، حتى إذا كنت أطْيب ما أكون بين الصاحي والسكران صنعت "[3] . فأبو نواس يهيئ لنفسه الجو الملائم الذي يحرّك كوامن الإبداع عنده، فيتوازن مع نصه نفسياً. أولا ، ثم يُعمِل فيه فكره. ثانياً ، ليتوازن معه بصورة نقدية .

ويصف عمل أبي تمام في شعره ، بقوله :" وكان أبو تمام ينصب القافية للبيت ليعلّق الأعجاز بالصدور ، وذلك هو التصدير في الشعر ، ولا يأتي به كثيراً إلا شاعر مُتصَنّع

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ص ٤٢٣ .
٢) نفسه ، ص ٢٢٦ .
٣) نفسه ، ص ٤٣٠ ، ٤٣١ .

كحبيب ونظرائه "[1] . و هي إجراءات تعين على التهيئة النفسية ، التي تحقق التوازن بين المبدع والنص .

و معنى ذلك أن الشاعر لديه ما يقوله ، ولكنه يحتاج إلى مهيئات معينة تعيد إليه توازنه الإبداعي . فإذا عرف الشاعر هذه المهيئات من خلال خبرته بالكتابة، و حالته النفسية أثناءها ، فإنه يعمد إلى هذه المهيئات ، وعندها ينفتح ما انقفل . و يسهل ما عسر و يتحقق التوازن .

هذه الإشارات و غيرها تبيّن أن تداخلاً ما . في كتابة الشعر. بين الطبع والتكلف و إن كان الطبع أسبق عند الكتابة ، ثم يعود الشاعر إلى وعيه النقدي ، فيهذب قصيدته فيضيف أو يحذف ، و كذلك يوفّر لنفسه المناخ الملائم الذي يدفعه للكتابة .

و التوازن بهذه الصورة يمُرّ بمراحل ثلاث تتردّد بين الطبع و التكلف ؛ أولها عمد الشاعر إلى إعداد المحيط الزماني و المكاني الذي يكتب فيه ، فيتحرك طبعه الإبداعي ويدخل في مرحلة إنشاء النص ؛ و هي المرحلة الثانية . أما المرحلة الثالثة ؛ فتتمثل في قيام الشاعر بإعادة النظر في النص ليحقق التوازن على مستوى البنية . و هو توازن يعتمد على الحاسة النقدية لدى الشاعر. إنه توازن بين الطبع و التكلف ، أو بين إلهام الطبع ، وإعمال الصنعة .

و إلى هذا أشار الدكتور حسن البنداري ، في حديثه عما أسماه بـ " قوة التخليق " التي تمثل عمل الشاعر في نصه ، بعد مروره بحالة الطبع الإبداعي عنده ؛ إذ يقول : " إن هذه القوة وحدها غير كافية للتعبير ، فثمّة طاقة ذهنية واعية تصوغ المعنى صياغة جديدة ، ذلك لأن كل نشاط إنساني لابد من أن تتدخل في تشكيلة فى تشكيلة الصنعة أو المهارة

---

١) نفسه ، ص ٤٣٥ .

العملية.... أي أن العملية الإبداعية ..... عملية واعية مقصودة وإن بدت عفوية . فهي لا تخلو من إعداد نفسي و تفكير ذهني ينهض بها المبدع قبل الصياغة . و لا تخلو كذلك من اطمئنان على احتواء عمله على كل ما أراد و قصد إليه عقب الفراغ منه ، و ذلك بقدر من النظر و التأمل ، و شيء من التدبر العملي الخاص بتصفيته من الشوائب "[1]. و معنى ذلك أن قوة التخليق المشار إليها في كلام الدكتور حسن البنداري هي القوة المحركة للطبع الإبداعي لدى الشاعر ، ثم يرقى بها لتصبح متوازنة مع موضوع معين ، رَأى فيه الشاعر مادةً لإبداعه فيصوغها من خلال اللغة . و هنا . يحاول الشاعر تحقيق توازن من نوع آخر ؛ وهو التوازن النقدي ، من خلال إجراء مجموعة من التعديلات على النص . و عندما يتحقق هذا التوازن النقدي يتحقق التوازن النفسي ؛ الذي يتمثل في رضا الشاعر عن نصه .

و يُرجِع الدكتور زكريا إبراهيم هذه العملية إلى أن " الصور الذهنية كثيراً ما تكون أخيلة شاردة ، تسودها الفوضى و الالتباس ، إلى أن تجئ اليد فتخلع عليها ضرباً من الثبات و الاستقرار"[2] .

فالشاعر يوازن بين الصور و الأخيلة ، وبين الألفاظ والجمل ، فيختار من بينها ما يراه متوازنا مع نفسه أولاً و مع سائر أجزاء النص ثانياً .

و على اعتبار أن جانب الصنعة ضروري في عمل الشعر ، قدّم النقاد القدامى مجموعة من التوجيهات التى يجب على الشعراء اتباعها ، ليُقدّموا نصاً متوازناً ، يفي بأغراضهم ، فوجّهوهم إلى ضرورة التنقيح ، وإعمال العقل ، وطرح الشوائب ، و التنسيق بين

---

١) دكتور حسن البنداري ، " قيم الإبداع الشعري " ، ص ٩٥ ، ٩٦ .
٢) دكتور زكريا إبراهيم ، " الفنان و الإنسان " ، ص ٥٦ .

الأبيات . وحسن التجاور فيما بينها....الخ"[1]. إنها توجيهات من شأنها أن يصل الشاعر إلى نص متوازن على جميع مستوياته .

هذا و يُرجع الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوي عملية التنقيح في الشعر إلى الطبيعة القلقة عند العرب ، إذ يقول : " أما العودة إلى الشعر بعد الفراغ منه، وإعادة النظر فيه بهدف تنقيحه .... فأمر وراءه طبائعهم القلقة "[2] . و القلقة . هنا . تشير إلى محاولة الشاعر الوصول إلى صيغة متوازنة ترضاها نفسه ، فهو لا يقبل أول صياغة تأتيه ، و إنما يقارن بين الصياغات ، ليختار منها ما يراه متوازنا مع نصه . و ربما تدور هذه المقارنة بصورة ذهنية داخل الشاعر ، و هو ما يؤدي بدوره إلى دخول الشاعر في حالة من الاضطراب أثناء عملية إعادة الصياغة .

و لكن ليست كل نصوص الشعر تصيب الشاعر بالقلق و الاضطراب ، إذ حالة القلق . غالبا ما تكون . مرتبطة بالموضوعات ذات الجذور النفسية العميقة عند المبدع فهناك موضوعات لا يكون مصدرها إحساس المبدع ، وإنما هي نتاج عقله ، صاغها المبدع بخبرته و دربته ، و هي نصوص تكَلَّفها من أجل هدف حدَّده المبدع سالفاً . و قد رأى عدد من النقاد أن أكثر موضوعات الشعر تكلّفاً و صنعة : المدح ، و المعارضات ، و أشعار العلماء[3] . ربما يعود ذلك إلى أن شعراء هذه الموضوعات قد فرغوا من إعداد صورة الموضوع

---

١) انظر : أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٢٦٨ . - قدامة ، " نقد الشعر " ، ص ٥ .
- ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٢٣٣ . - عيار الشعر ، " ابن طباطبا ، ص ١٢٤ .
٢) دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي ، " الشعر العربي بين الجمود و التطور " ، ص ٤ .
٣) انظر : - ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص٨ .
- حنا الفاخوري ، مقدمة " ديوان أبي العتاهية " ، ص ٧ .
- دكتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر " ، ص ١٤ .
- دكتور عبد المنعم الخفاجي ، " الأصالة و التجديد في روائع الشعر العربي " ، ص ٢٦ .
- دكتور عوض الغباري ، مقدمة " ديوان ابن سناء الملك " ، ص ى .
- محمد مهدى الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ١٠٤ .

بطريقة ذهنية بحتة ، ثم يقومون بإعداد النص الذي يحمل هذه الصورة في وزن معين ، و هو ما يعني أن الهيكل اللفظي قد أُعدّ سلفا قبل الشروع في عملية الكتابة ، و هو ما يتعارض مع روح الكتابة الشعرية ، التي تعتمد على التدفق الشعوري قبل التفكير الذهني . و إن كان ذلك يعني أن شعرهم قد جاء متوازناً مع الفكر ، أكثر من توازنه مع الشعور والإحساس .

هذا و قد يفرض موقف معين على الشاعر أن يقول شعراً بصورة مباشرة ؛ تعليقاً على هذا الموقف ، فلا تكون هناك فرصة لإعادة النظر فيما يقول .

من ذلك ما أورده ابن قتيبة عن أبي نواس ، و الذي وصفه ابن قتيبة بأنه أحد المطبوعين ؛ يقول ابن قتيبة : " قال لي شيخ لنا : لقيته يوماً و معي تفاحة حسنة ، فأريته إياها ، و سألته أن يصفها ، و ما أريد بذلك إلا أن أعرف طبعه ، و سهولة الشعر لديه ، فقال لي: نحن على الطريق ، قَمِلْ بنا إلى المسجد فمِلْنا إليه ، فأخذها و قلبها بيده شيئاً ، ثم قال:

يا رُبَّ تفاحة خلوت بها

تشعل نار الهوى على كبدي

قد بتُّ في ليلتي أقلّبها

أشكو إليها تطاول الكَمَـــد

لو أن تفاحه بكت لبكت

من رحمتي هذي التي بيدي "[1]

فالموقف يشير إلى أن الشاعر أنشد أبياته مباشَرَةً ، و نظراً لهذه السرعة التي استدعاها الموقف ، و تطلَّبَ من الشاعر أن يقول شعراً ؛ جاءت أبياته في ثوب من البساطة يصل إلى حدّ السطحية ، و كذلك جاءت قصيرة ؛ ذلك لأن القصائد الطوال تحتاج إلى طول تفكير ، كما تحتاج إلى مساحة زمنية أكبر في إعدادها و مراجعتها .

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ٥٣٩

وكذلك موقف الصيد الذي خرج فيه أبو دلامة مع المهدي وعلِيّ بن سليمان ، والذي قال فيه أبو دلامة :

قد رمى المهدي ظبياً
شك بالسهم فؤاده
و عليّ بن سليما
ن رمى كلبا فصاده
فهنيئاً لهما كل
امريء ياكل زاده [1]

فأبو دلامة استلهم أبياته من الموقف ، فعبّر عنه بصورة تلقائية ، تدل على التوازن المباشر مع الحدث ؛ هذا التوازن الذي أثّر على أسلوب الأبيات ، فجاء مباشراً لا عمق فيه بل جاء مجرد تسجيل لحدث سريع عابر ، فصاغه الشاعر صياغة تعتمد على المفارقة التي تحمل طرافة أكثر من كونها معنى يحتاج إلى طول تأمُّل .

موقف آخر يُنشِد فيه العباس بن الأحنف بطريقة الارتجال ، وقد رأى رجلاً اسمه وثّاب واسم كلبه عمرو . فقال :

و لو هيـَّا له اللهُ
من التوفيق أسبابا
لسَمَّى نفسَه عمراً
و سمّى الكلبَ وثّابا[2]

---

١) نفسه ، ص ٥٢٤ .
٢) الجاحظ ، " الحيوان " ، ص ١٩٤ .

من المواقف السابقة يتضح لنا أن الأبيات المرتجلة ؛ التى لم تنل حظّاً من الصنعة و إعادة النظر ، تتصف بالآتي :

١ - أنها تكون مصاحبه لموقف ما ، ولذا ففهم معناها غالباً ما يرتبط بهذا الموقف ، و ربما لا تُنشد إلا إذا ذُكِر الموقف الذي قيلت فيه .

٢ - لا تتعدَّى هذه الأبيات المرتجلة البيت أو البيتين أو الثلاثة ، في أحسن استجابات الشاعر للموقف ، و هي الصورة الأولية التي ظهر عليها الشعر ، و التي أشار إليها ابن قتيبه في حديثه عن أوائل الشعر ؛ إذ يقول : " لَمْ يكن لأوائل الشعر إلا الأبيات القليلة ، يقولها الرجل عند حدوث الحاجة"(١) .

٣ - هذه الأبيات التى جاءت على البديهة ، غالباً ما تكون بسيطة في معانيها ، قد تصل في بساطتها إلى حد السطحية ، إذ إن عمق المعنى لا يأتي إلا بطول التأمّل و النظر في الموقف ، و هو ما لا يتوفّر في المواقف السريعة ، التي يضطر فيها الشاعر إلى الدخول مباشرةً في النص دون رويّة .

و قد ارتبطت بعض المصطلحات بهذا الأسلوب من الكتابة ، منها : الارتجال ، " و هو الارتباك يعقبه مجموعة من التصرفات السلوكية العفوية ، التى لا يسبقها أي استعداد أو رؤية ... حيث تأتي ألفاظهم عفواً ، ومعانيهم رهْواً "(٢) . إن حالة الارتباك هذه تُعتبر من علامات توازن الشاعر المُرتجِل ، فالمواقف عنده سريعة ، و البديهة حاضرة ، و هو يحتاج إلى هذه البديهة لتسجيل هذه المواقف السريعة شعراً .

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ٤٨ .
٢) محمد مهدى الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ص ٩١ .

وهـذه الحالـة الـتي لا يسـبقها اسـتعداد، تحتـاج إلى "براعـة"، والبراعـة مـن المصطلحات التى تُنسَب إلى الشاعر...فأبرع الشعراء .... ما كان خاطره حَدِثاً لكل نادرة فربما عرضت للشاعر أحوال قد لا تكون لغيره "[1] .

إذاً فالبراعة تشير إلى التوازن المباشر بين الشاعر والنص ؛ إذ تُمكِّنه من الخروج من حالة الارتباك الذي يفرضه الموقف عليه ، فيستطيع من خلال براعته وخبرته اللغوية وطاقته الإبداعية من التوازن مع النص ، الذي فرضه الموقف عليه .

وكذلك ارتبطت هذه العملية بمصطلح " البداهة ": وهى " قوة الشاعر على النظم..... التي لابُدّ للشاعر أن يتمتع بها ، إذا ما أراد أن ينظم "[2] .....فهي " من أهمّ السمات التي تميّز بين جودة ورداءة الشاعر ، من حيث قدرته على ارتجال الشعر، و من ثمّ انتمائه إلى الشعراء المطبوعين.....وإن اقترنت من ناحية أخرى بقرب المعاني والبعد عن الخوض والتعمُّق "[3] .

وهكذا فإن الشاعر يتوازن مع عملية الكتابة بين الطبع والتكلف ؛ وبين البداهة والتنقيح والأصل في هذا كلّه الطبع ، الذي تتلوه بقية إجراءات العملية الإبداعية .

وإذا كان الطبع هو الأصل ، إلا أن الشاعر لابد و أنْ تكون لديه القدرة اللغوية ، التي تتيح له التعامل مع النص . في الطبع والتكلف . فهو في حالة الطبع لابد و أنْ تكون بدائله اللغوية متاحة وحاضرة حتى يتمكن كن مسايرة الموقف الذي يدفعه للإنشاد ، و من ثمَّ التوازن معه في اللحظة ذاتها .

---

١) نفسه ، ص ٣٥ .
٢) نفسه ، ص٣٥ .
٣) نفسه ، ص ٣٤ .

وكذلك الأمر في حالة التكلّف . فالشاعر حين يعيد النظر في قصيدته إنما يعيده مُسْتنِداً على ثروته اللغوية ، التي تمكنه من إجراء عدد من التوازنات بين الألفاظ المختلفة بالصورة التي تُمَكِّنه من إنتاج نص يُمْكِن أن يقال عنه أنه متوازن ، وهي الصورة المُثلَى لأيّ نص . ولكنْ تبقى الرؤية الشخصية للشاعر في توازنه مع نَصه ؛ وهي رؤية يحكمها الطبع الخاص بالشاعر ، تبعاً لمزاجه الشخصيّ ، وظروف نشأته التي تحكم توجّهاته ، وكذلك تبعاً لثقافته اللغوية الخاصّة .

٤] وقت التوازن:

إذا كانت طريقة الكاتب في الكتابة تتأسّس على الطبع ، الذي ربما تتلوه عملية تدخُّل ذهني من الشاعر ، فالتساؤل ، هنا ، متى يحدث التوازن ؟ أوْ ما الوقت الذي يتحرك فيه الطبع الدافع للكتابة ؟ .

قسّم أ . أ ريتشاردز الانفعال إلى فرعين بقوله : " الانفعال الذي يُكوِّن التجربة ينقسم إلى فرعين : أحدهما أساسي ، والآخر ثانوي ..... ويمكن تسمية الفراغ الثانوي التيار الفكري ، أمّا الآخر فيُمْكِن أن نطلق عليه الفرع الفعال أو الانفعالي ، وهو يتكوّن من نزعاتنا "[1] .

وهذان الفرعان من التقسيم يحدّدان ـ بصورة غير مباشرة ـ الوقت الذي يتحرك فيه الطبع داخل الشاعر ، فيتحفّز لكتابة النص . فـ " الأساسيّ " ـ والذي يتكوّن من النزعات ـ يحدد للشاعر الوقت الذي يمكن أن تنطلق فيه القصيدة ، وهذا التحديد يحدث داخل الشاعر ؛ حيث تصبح هذه النزعات متوازنة مع رغبة الشاعر في قول الشعر ، ومن ثمّ

---

١) أ . أ ريتشاردز : " العلم والشعر " ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

يخرج النص . وهو جانب . ربما . ليس باستطاعة الشاعر السيطرة عليه . فيصبح التوازن مفروضاً بحكم الطبع على الشاعر .

و أما " الثاني " فيجعل الشاعر يسيطر على التجربة ، فيحدد وقتها بنفسه ، و بطريقته الخاصة ، و يهيئ لها المناخ المناسب ، حتى تصل نفسه إلى مرحلة التوازن مع الحالة المزاجية لكتابة نصٍّ ما .

و لذا يمكن تقسيم الانفعال المحرك للتجربة قسمين :

١- محرك فطرة . ٢ - محرك خبرة .

أولاً : محرك الفطرة :

و هو الذي يعتمد على الطبيعة الفنية الفطرية للشاعر في رؤيته للأشياء ، حيث تتحول المؤثرات الخارجية إلى عناصر في العمل الفني .

و هذه الطبيعة لا تتحرك لأيّ مؤثر يتعرض له الشاعر ، و إنما لكل شاعر مؤثر معين في وقت معين . يختلف من شاعر لآخر، و هو ما يؤكده ابن رشيق و آخرون ، في تداولهم للقول المشهور :" أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب ، و زهير إذا رغب ، و النابغة إذا رهب و الأعشى إذا شرب "[1]، و عند الأصمعي : " زهير إذا طرب ، و النابغة إذا رهب ، و الأعشى إذا غضب ، و عنترة إذا كَلِب "[2] . و الزمن . هنا . يأتي في صورة ضمنية ؛ حيث يُمكن تأويل العبارة السابقة على النحو الآتي : " أشعر الناس امرؤ القيس حين يركب (في وقت الركوب) ، و زهير حين يرغب (في وقت الرغبة) .... إلخ . و هي نماذج لأوقات يكون فيها

---

١) انظر :
- ابن رشيق ، " العمدة " ، ص١٧٧ .
- أسامة بن منقذ ، " البديع في البديع " ص٥٥٢ .
- أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ،ص ٤٥ .

٢) أبو زيد القرشي ، " جمهرة أشعار العرب " ، ص ٩٠ .

الطبع الإبداعي لدى الشاعر فعّالاً ، و من ثمّ تتحرك قُوَاه الإبداعية نحو الكتابة والإنشاد . فيُنتج قصيدة متوازنة مع الموقف ؛ الذي صادف الوقت الملائم للكتابة عند الشاعر.

و إذا كان الكلام قد خصّ أربعة شعراء ، إلا إنه يدل على أن لكل شاعر وقتاً معيّناً تتحرك فيه قريحته الشعرية . و هذا الوقت يختلف من شاعر لآخر، تبعاً لمكونات الشاعر النفسية التي تدفعه للكتابة .

إنها محركات غريزية ، ما إنْ تجد الوقت المناسب و الفرصة الملائمة ، حتى تتفجّر بالشعر ، فينطلق الشاعر مادحاً ، أو مفتخراً ، أو هاجياً ..... الخ .

ولهذا ذهب ابن رشيق في كتابه العمدة إلى أن " قواعد الشعر أربعة : الرغبة ، والرهبة ، و الطرب ، و الغضب . فمع الرغبة يكون المدح و الشكر ، و مع الرهبة يكون الاعتذار و الاستعطاف و مع الطرب يكون التشوق و رِقّة النسيب، و مع الغضب يكون الهجاء والتوعُّد و العتاب الموجِع"[1] .

و قد يجمع الشاعر بين محركين أو أكثر. و قد " قال عبد الملك بن مروان لأرطأة بن سهية : أتقول الشعر اليوم ، فقال : و الله ما أطرب ، و لا أغضب ، و لا أشرب ، و لا أرغب ، و إنما يجيء الشعر عند إحداهن[2] " . و هذا يعني أن بعض الشعراء لا يتوقف محرك الطبع عندهم على جهة نفسية واحدة ؛ هي التي تجعله يتوازن مع الحالة الإبداعية ، و إنما قد يتحرك طبعه تبعاً للموقف الذي يتعرض له ، فهو يكتب في الوقت الذي تتحرك فيه قريحته بأي موضوع ، إذ يتوازن طبعه مع الحالات جميعا. و هو ما يعني أن وقت الكتابة يتحدد إذا صادف أيّاً منها في موقف ما . إذاً فهذه النزعات الفطرية لا تتحرك إلا إذا وافقت الوقت المناسب ، يقول إبراهيم بن علي بن خليل الحراني :

( ) ابن رشيق ، نفسه ، ص ٢٣٧ .
٢) ابن رشيق ، " العمدة ، ص ٢٣٧ .

" و ما كل وقت فيه يسمح خاطري

بنظم قريض فائق اللفظ و المعنى" [1]

و هذا البيت يدل على أن الشاعر قد يكتب شعراً ، في الوقت الذي تكون فيه نفسه غير مهيأة للكتابة ، فيكون نتاجه من الشعر " غير فائق الفظ و المعنى " .

و قد أشار ابن قتيبة إلى أن هناك أوقاتاً هي الأكثر ملاءمة لقول الشعر ، إذ يقول: " و للشعر أوقات يسرع فيها أتيُّه ، و يسمح فيها أبيُّه "[2] . فإذا لم يسرع الشعر داخل نفس الشاعر فإن ذلك يعني أن الوقت غير ملائم لكتابة النص ، فمن علامات ملاءمة الوقت أن يجَد الشاعر في نفسه الطاقة التي تدفعه للكتابة .

و لهذا ذهب يوسف ميخائيل إلى " أن هناك فترات شبه ثابتة لدى الأديب ، يكون إنتاجه خلالها غزيراً ، بينما تكون هناك فترات أخرى في حياته قاحلة "[3] .

إذ يدخل عنصر الزمان فيما يسميه الدكتور صلاح رزق بـ " المهيئات النفسية " ، إذ يقول : " ثمة مهيئات نفسية ، تعين التجربة الشعرية على كمال التشكيل ، و تعين الشاعر على كمال التعبير ، يدخل فيها الشاعر المصاحبة و أثر البيئة و طيب المنظر و ملامح المكان ومدى ملاءمة الزمان "[4] . فهذه المهيئات تتمثل في الفترة الزمنية السابقة على كتابة النص ، و هي الفترة التي تحمل الشحنة الإبداعية داخل الشاعر ، فيبدأ في الأخذ بأسباب الكتابة واقتناص الوقت الملائم لكتابة نص جيد .

إذاً يمتد عنصر الوقت الملائم للكتابة ، إلى الوقت السابق على عملية الكتابة، أو إلى مرحلة ما قبل الإبداع ." فهناك لحظة معينة تسبق مرحلة الإبداع و يسمونها الإلهام ، و هي

---

١) صلاح الدن الصفدي ، " أعيان العصر و أعوان النصر " ، ص ٩٥ .
٢) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٣٢ .
٣) يوسف ميخائيل أسعد ، " سيكولوجية الإبداع " ، ص ١٢١ .
٤) دكتور صلاح رزق ، " أدبية النص " ، ص ٦٠ .

نوع من الحدْس . يصل المبدع بواسطته إلى الاستبصار بأكثر جوانب مشكلته غموضاً وتنتج هذه اللحظة الباهرة التى يتدفق الإبداع بعدها على المبدع من انشغاله الشديد بموضوعه " (١) .

تعقب هذه الحالة من الانشغال الشديد حالة اضطراب . يسميه الدكتور عبد الستار إبراهيم " بالاضطراب الإبداعي ؛ " وهو الذي يجيء مقترناً بالموضوعات الإبداعية التى تتطلب تعاملاً مع المشاعر والتعبير الذاتي والفردي ، مما يدل على أن الإبداع في حد ذاته ليس قريناً للمرض ، ولكنه يقترن إما ببعض الموضوعات التي قد تثير بطبيعتها ضغوطا انفعالية شديدة بسبب ما تثيره من حدة في المشاعر "(٢) .

ولكن ربما يكون لهذا الانشغال الشديد بالموضوع نتيجة عكسية، إذ يصاب المبدع بحالة تسمى بـ " الإجبال " ؛ وهو " حالة من عدم القدرة على قول الشعر "(٣) .وهو ما يعني أن المبدع ربما يتعرض لحالة انفعالية أشد ، أو أقل مما تتطلبه العملية الإبداعية ، مما يفقده التوازن الإبداعي ، ومن ثم يفقد القدرة على القول .

فالعمل يخرج حينما يكون الشاعر متوازياً مع العمل لا داخلاً فيه ، " فحينما تكون النفس مفعمة بالكثير من الانفعالات ، فقد يجد الفنان نفسه عاجزاً عن تصوير تلك الانفعالات نظراً لأنه يكون عندئذ مستغرقاً في صميم تلك الخبرة "(٤) .

إن استغراق الشاعر في التجربة قد يؤدي إلى تضخم صورتها في نفسه ، فلا يجد في إمكاناته الشعرية ما يتوازى مع حجم التجربة ، و من ثم يستصغر كل خاطر يأتيه فيها .

---

١) دكتور حسن أحمد عيسى ، " الإبداع فى الفن والعلم " ، ص ٣٠ ، ٣١ .
٢) دكتور عبد الستار إبراهيم ، " الحكمة الضائعة " ، ص ٨٦ .
٣) محمد مهدى الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٨٢ .
٤) دكتور زكريا إبراهيم ، " الفنان و الإنسان " ، ص ١٨ .

فالوقت مهيأ ، والتجربة موجودة ، ولكنّها أحاطت بالشاعر ، فصار الشاعر والتجربة شيئاً واحداً .

مثالاً لذلك ما رُوِي أنه قيل لحسان بعد وفاة الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ " ما بالك لا ترثي رسول الله عليه السلام ؟ قال : لأني أستقل كل شيء يجيئني فيه "[1] .

فحسان أمام تجربة حاضرة ، ولكنه آثر السكوت ، لأنه يستقل كل ما يأتيه فيها إنه الاستغراق الذي جعل حسان يفقد توازنه الإبداعي ، ومن ثم القدرة على الكتابة والتعبير.

وقد فسر ابن رشيق مسألة إجبال الشاعر بقوله :" لابد للشاعر وإن كان فحلاً حاذقاً مبرزاً ، من فترة له بعض الأوقات ، إما لشغل يسير ، أو موت قريحة ، أو نبوّ طبع في تلك الساعة ، أو ذلك الحين "[2] .

وربما ينبو الطبع ، أو تجبل القريحة ، ليس فقط لاختلاف زمن الكتابة المتزامن مع موافقة الطبع للتجربة ، ولكن ربما لاختلاف المرحلة الزمنية في صورتها العامة ، وذلك إذا امتد العمر بالشاعر، فيختلف الزمن ، وتختلف معه القيم ، فيصبح الشاعر أمام توازنات موضوعية جديدة لم يعهدها في عمره الأول ، وعليه فإن ما كان يطرحه بالأمس من موضوعات في شِعره لم يعد المتلقي الحالي يتوازن معها ، لاختلاف القيم والمعايير . وهي الحالة التي وصفها الأصمعي ، في كلامه عن حسان بن ثابت ؛ إذ يقول : " الشّعر نَكِدٌ بابه فإذا دخل في الخير ضعف . هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شِعْره "[3] . إذ قضى الإسلام على العصبيات الجاهلية وكذلك قضى على

---

١) المبرد ،" الفاضل في اللغة و الأدب " ، ص ١٥ .
٢) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٤٢٢ .
٣) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ١٨٨ .

الحياة الدينية الوثنية التي كان يعيشها العرب . و كذلك حرّم بعض الأغراض . كالغزل الصريح مثلا . ومن هنا فإن ما تعَوَّد عليه حسان أو غيره من شعراء الجاهلية من المعاني لم يعد يصلح لأن يُطرَح في الشعر في العصر الإسلامي الذي أرسى قيماً جديدة .

فالزمان . هنا . لا يمثل مجرد مراحل ينتقل بينها الشاعر ، حاملاً معه القيم نفسها و إنما انتقلت القيم بالشاعر إلى أخرى جديدة ، مصاحبة لاختلاف المرحلة الزمانية . ربما يحاول الشاعر أن يتوازن معها مخالفاً طبعه الأصيل ؛ الذي تربى على قيم الزمان الأول أوالمرحلة الأولى لحياته . ولكن هذا لا يحدث بين يوم وليلة . أو بين عشية و ضحاها .

ثانيا : محرك الخبرة :

إذا كان الشعر صناعة تقوم في الأصل على الطبع . فإن الشاعر بخبرته يعرف نفسه و طبعه . ولذا فهو يعمد إلى الوسائل المحركة للطبع و المعينة على الصنعة . و هو ما يسمى "بالاستعداد ". " فالشاعر في الاستعداد لا يتوقف عند طلب العدة . بل لابد له من أن يساهم في الإعداد و التجهيز . و ذلك بعد أن تتوفّر الشروط اللغوية و البيئية المناسبة "[1] . أي لا يكتفي الشاعر بتوفّر أدوات الكتابة ؛ من لغة وخبرة بأمور العصر . و استيعاب لثقافة البيئة المحيطة به بل عليه أن يهيئ لنفسه المكان و الزمان الملائمين للكتابة . و أن يهيئ لنفسه من خلال خبرته باللغة التراكيب و الأساليب التي يمكن من خلالها توصيل المعنى و من ثمَّ فإنه بهذه الإجراءات يكون على وعْي بما يجعله متوازناً مع عمله أثناء الكتابة . مما يؤدي به إلى كتابة نص جيد ؛ إذ يقطع بهذه الإجراءات شوطاً كبيرا فيتفرّغ أكثر لعملية الإبداع و الكتابة .

---

١) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ١١٦ .

وقد قدم النقاد القدامى مجموعة من الأسباب التى تتيح للشاعر الاستعداد الملائم لقول الشعر، وتكسبه الخبرة الكافية، التي تُمَكِّنه من معرفة الوقت المناسب لذلك.

فأبو هلال العسكري يقول: " إذا أردت أن تصنع كلاماً، فأحْضِر معانيه ببالك وتنوّق له كرائم اللفظ ،..... واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور وتخوّنك الملال فأمسك، فإن الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس .....

وقد قال الشاعر :

إذا ضيّعتَ أول كل أمر

أبَت أعجازُه إلا التواء "[1]

فهو يشير إلى ضرورة اقتناص الوقت الذي يجد الشاعر فيه نفسه قادرا على قول الشعر، وألا يؤجل ذلك إلى وقت آخر، فربما لا يتوفر له نشاط الفكر في غير هذا الوقت.

وقد حدد ابن قتيبة الأوقات التي رأى أنها الأنسب لقول الشعر وكتابته ؛ إذ يقول: " وللشعر أوقات يسرع فيه أتيّه، ويسمح فيها أبيُّه، منها أول الليل قبل تغشّى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر "[2].

وعن مهيئات الكتابة الشعرية يقول بن رشيق . في كتابه " العمدة " : سألت شيخاً من شيوخ هذه الصناعة فقلت ما يعين على الشعر؟ قال: زهرة البستان، وراحة الحمّام، وقيل إن في الطعام الطيب والشراب الطيب وسماع الغناء، ما يُرِقُّ الطبع ويصفي المزاج، ويعين على الشّعر "[3].

---

١) أبو هلا العسكري، " الصناعتين " ص ٢٥٥.
٢) ابن قتيبة، " الشعر والشعراء "، ص ٣٢ .
٣) ابن رشيق، " العمدة "، ص ٤٣٩ .

من الواضح أن تحديد هذه الأوقات مرجعه الخبرات الشخصية التي جمعها النقاد من ألسنة الشعراء أصحاب هذه الخبرات ، و إن كانت تحمل في طياتها قيمة المصادفة ، إن تلاقت مع شاعر يحمل الأبعاد النفسية ذاتها للشاعر صاحب هذه الخبرات .

و يُقدّم ابن رشيق عددا من الخبرات الأخرى ؛ والتي يرى فيها عوناً على قول الشعر ، فيقول : " حسْب الشاعر عوناً على صناعته أن يجمع خاطره ، بعد أن يخلي قلبه من فضول الانشغال ، و يدع الامتلاء من الطعام و الشراب ، ثم يأخذ فيما يريده "[1] .

فابن رشيق يقدم هذه الخبرات ، و يرى أنها ملائمة للوصول بالشاعر إلى حالة التوازن مع النص ، و هذه الخبرات ربما تكون ملائمة لبعض الشعراء ، بينما لا تلائم البعض الآخر . إذ يبقى لكل شاعر طبعه الخاص ، و أسلوبه المتفردّ في تهيئة المناخ الملائم للتوازن مع النص .

كذلك يقدم ابن رشيق خبرات جديدة من خلال قول الخليع الشاعر : " من لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعر ، قالوا : يريد الخلوة ، و ربما أراد الغربة . كما قال ديك الجن: ما أصفى شاعر مغرب قط "[2] .

ربما يكون هذا الوصف ينطلي على الخليع فقط ، أو ديك الجن ، أو من يشابههما من الشعراء ؛ إذ يقدّما خبراتهما الخاصة في كيفية وصولهما إلى حالة التوازن مع النص .

و يرى الدكتور عبد الستار إبراهيم أن " العزلة الإبداعية تعتبر في جانب منها عزلة اختيارية ، يختارها المبدع ، و يتشوق إليها ، لأنه يعرف قيمتها فيما يكتب أو يكتشف و هي عزلة إبداعية لأن العمل الإبداعي يتطلبها ، و لأنها ضرورية لأي مبدع عظيم "[3] .

---

١) ابن رشيق ، " العمدة "، ص ٤٤٦ .
٢) نفسه ، ص ٤٤٢ .
٣) دكتور عبد الستار إبراهيم ، " الحكمة الضائعة " ، ص ١٤١ .

و قوله " عزلة اختيارية " يؤكد أن هذه العزلة ربما لا تناسب بعض الشعراء ، و تؤكد أيضا على خبرة الشاعر في اختيار المناخ الملائم للتوازن الإبداعي مع النص .

و قد تداول النقاد وثيقة بشر بن المعتمر التى يقول فيها : " خذ من نفسك ساعة نشاطك و فراغ بالك ، و إجابتها لك ، فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهراً و أشرف حسباً و أحسن في الأسماع ، و أحلى في الصدور ، و أَسْلَم من فاحش الخطأ ، و أجْلَب لكل غرة من لفظ كريم ، و معنى بديع ، و اعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد و المطاولة و المجاهدة ، و بالتكلّف و بالمعاودة "[1] .

ثم يضيف بشر بن المعتمر :" فإن ابتُليتَ بأن تتكلّف القول ، و تتعاطى الصنعة و لم تسمح لك الطباع في أول وهلة ، و تعَاصَى عليك بعد إجالة الفكر ، فلا تعجل ، ولا تضجر ودعْه بياض يومك و سواد ليلتك ، و عاوده عند نشاطك ، و فراغ بالك فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة "[2] .

و هذه الوثيقة التي بدأها بِشْر بقوله " خذ " ، تدل على الجانب الخبراتي للشاعر فهي تحمل معنى القصد و العمد في اقتناص الوقت و الحالة الملائمَين .

و يعلّق الدكتور حسن البنداري على كلام بشر بقوله :" إنّ هذه اليقظة إدَنْ أساس من أسس العمل الجيّد ، بل هي أهم أسسه ، فبدونها لا يستقيم النص ، و بغيابها يسقط الأديب في دائرة المجاهدة والتكلف والافتعال "[3] .

---

١) انظر :
- الجاحظ ، " البيان و التبيين " ، جـ ١ ، ص ١٣٨ .
- ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٤٤٢ .
- أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ٢٥٧ .
- ابن عبد ربه ،" العقد الفريد " ، ص ٢٥٠٠ .

٢) الجاحظ ، " نفسه " ، جـ ١ ، ص ١٣٨ :

٣) دكتور ، حسن البنداري ، " قيم الإبداع الشعري " ، ص ٩٧ .

ربما يسقط الأديب في دائرة المجاهدة والافتعال . فيما يرى البنداري . ، ولكن يخرج التكلّفُ من دوائر سقوط الأديب ، حيث إن معنى التكلف يتقاطع بشكل كبير مع تعمّد المبدع ، في تهيئة المناخ . إذاً فالحالة الإبداعية . هنا . هي حالة تكلف . ولكنه تكلف مبني على حسن الطبع الذي تدعمه وسائل زمانية و مكانية ، والشاعر هو أعرف الناس بها فحتى المتكلّف من الشعراء إنْ لم تتهيأ له الظروف المناسبة ما استطاع أن يُخرِج نصاً جيّداً و مِن ثمّ يدخل في دائرة المجاهدة و الافتعال .

و يصوّر ابن رشيق أبا تمام في وقت كتابته، فيقول :" وكان أبو تمام يُكرِه نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره ، حكى ذلك عنه بعض أصحابه قال : استأذنت عليه وكان لا يستترعني، فأذن لي فدخلت ، فإذا هو في بيت مصهرج ، قد غسل بالماء ، يتقلب يميناً وشمالاً ، فقلت : لقد بلغ بك الحزْ مبلغاً شديداً . قال: لا ولكن غيره ، و مكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أُطلق من عقال . قال: الآن وردت "[1] .

إذاً فأبو تمام كان يغالب أوقات الكتابة ، بمعنى أنه كان يقسو على نفسه و يستمر في الكتابة ، و من ثمّ فإنه يخترق الدائرة الزمنية للتوازن مع النص الشعري ، حتى إنه يصاب بالإجهاد ، فلا يتوقف إلا أنْ يبلغ ما يريد .

و من هنا يتبيّن أنّ لكل شاعر خبرته الخاصّة بالكتابة ، و هو من خلال هذه الخبرة يعرف الوقت والظروف المناسبة التي تجعله في حالة تـوازن مع إبداعه . فيسهم في هذه التهيئة الإبداعية . و يقوم بتوفير المناخ الملائم له للكتابة ، و هي خبرة تأتي من معرفة الشاعر بطبعه الخاص ، و حالته المزاجية التي يتحرك معها طبعه . و قد رصد النقاد هذه الخبرات في كتاباتهم ، مضيفين إليها خبراتهم الخاصة ؛ التي يرون أنها ملائمة للكتابة .

---

١) ابن رشيق ، نفسه . ص ٤٣٣ .

و يمكن القول بأن التوجيهات التي ساقها النقاد بهدف تبصرة الشعراء ، هي توجيهات صارمة ، تخرج عن الطبيعة العامة للكتابة الشعرية ، فهي و إن كانت تلائم شاعراً ، فإنها لا تلائم الأخر. حتى وإن كانت هذه التوجيهات مستمدة من واقع الشعراء أنفسهم ، إلا أن الظروف و الأوقات التي تخُصّ شاعراً بعينه إنما هي ظروف مستمدة من طبعه هو ، و من نتاج فطرته التي فطر عليها ، و من أسلوب حياته الذي تعوّده . كل هذه المعطيات من شأنها أن تتحكم في خبرة الشاعر التي تحدد له متى يكتب ، و كيف يكتب .

الفصل الثالث

الأداء النصي المرتد

الفصل الثالث
الأداء النصي المرتد

تُبيِّن بعض المواقف التي يقوم فيها الشعراء بإنشاد الشعر، أن المتلقي كان يشارك في صنع الجو المحيط بالنص، بل وإعطاء النص ملامحه المميزة، وذلك يتجاوب هذا المتلقي مع ما يقول الشاعر إيجاباً وسلباً.

فمنْح العطايا الشعراءَ عند الإجادة، والعفو عنهم في مواطن الاعتذار، بل وقتلهم أحياناً بسبب أبيات قالوها، كلها مواقف تدل على أن للنص ارتداداً يؤديه المتلقي بتجاوبه.

من هذه المواقف التي تبين ارتداد النص بالمتلقي؛ الموقف الذي ذكره صاحب العقد الفريد عن العراقي الذي كسدت عنده الخُمُر السود دون غيرها من الخُمُر، فشكا ذلك إلى الدارمي، الذي أعانه في ذلك بإنشاد نص، يقول فيه:

" قل للمليحة بالخمار الأسود
ماذا فعـــــلت بزاهد متعبُد
قد كان شمَّر للصلاة ثيابـــَـــه
حتى وقفتِ له بباب المسجد
ردّى عليه صلاتَه و صيامـــــه
لا تفتنيه بحقّ دين محمـــــد

فشاع هذا الغناء في المدينة، وقالوا قد رجع الدارميّ، وتعَشَّق صاحبة الخمار الأسود، فلم تبق مليحة إلا اشترت خماراً أسود، وباع التاجر جميع ما كان معه "[1].

---

[1]) بن عبد ربه، " العقد الفريد "، ص ٥١٤.

لقد ارتد النص بأداء المتلقي (المليحات) ارتداداً ايجابيـــا ؛ فتوازن (فعل الشراء) مع (فعل الإنشاد) . و ذلك من خلال محاولة المليحات التوازن مع معني النص و ذلك بقيامهن بشراء الخُمُر السود ، حتى تنطبق عليهن هذه المعاني .

و كذلك الموقف الذي ذكره ابن رشيق عن أبي دلامة ، و الذي جاء فيه : " و كانت لرجل شهادة عند أبي دلامة ، فدعاه إلى تبليغها عند القاضي بن ليلى ، فقال له إن شهادتي لا تنفعك . فقال الرجل : لابد من شهادتك ، فشهد عند القاضي و انصرف ، و هو يقول :

إذا الناس غطّوني تغطّيت دونهم

و إن بحثوا عنى ففيهم مباحث

فقضى القاضي على الخصم بشهادة أبي دلامة ، و قبض المشهود له المال "[1] .

فهذا الموقف القصصي يوضح كيف أن القاضي قد أدّى النص الشعري ، و ذلك بتوازنه مع المعاني التي طرحها صاحب النص ، و من ثمّ فقد ارتدّ النص به فقضى للرجل .

و كذلك الشعر الذي أنشده بشّار. و قد حبسه يعقوب بن داود على بابه . فقال :

طال الثواء على رسوم المنزل

فرفع إليه قوله . فقال : فإذا تشاء أبا معاذ فارحل "[2] .

إن حبس بشار على باب يعقوب بن داود ، جاء متوازنا مع حبس النص الشعري في نفس بشار ، و من ثمّ فقد أدّى إطلاق النص إلى إطلاق من حبسه على الباب .

فهذه المواقف و ما شابهها من مواقف تؤكد أن التلَقّي في العملية الإبداعية ليس عَرَضاً ، وإنما هو جوهر فيها . فالمبدع . في لحظات الإنشاء ، و مراحل تكوين النص . يضع في اعتباره متلقياً معيناً ، يريد أن يؤثر فيه بما يقول ، فيبحث عن الأسلوب الملائم والمؤثر

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٧٦ ، ٧٧ .
٢) أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ٥٠ .

الذي يستطيع به الوصول إلى المتلقي . فيعكف على النص يجوّده و يعدّل من وضع أبياته وألفاظه و مقاطعة. فإذا لاقَى ما فعل المبدع ارتياحاً أو أثراً ما، في نفس المتلقي . ارتد النص بإحساسه إلى دائرة قريبة من دائرة إحساس المبدع في لحظة الإنشاء .

و هو مرتد على اعتبار تبعية عملية التلقي لعملية الإبداع ، و من هنا فإن "التجربة (الإبداعية) الشعرية و إن كانت تتحكم . أولاً . في الفنان و تدفعه إلى التخليق غير أن الفن المتخلّق منها يرنو. دائماً. إلى المتلقي بقصد إخضاعه لها ، و إحداث تغيير فيه إن لم يكن في المجتمع كله "[1] .

وليس القصد من إخضاع المتلقي. هنا. إلا شدة التأثير فيه ، وحتى و إن كان تأثيرا لا يراه المبدع بصورة ظاهرة ، خاصّة و إن فصل بين المبدع والمتلقي فاصل مكاني أو زماني حال دون التلقّي المباشر للنص . ولكن لابد من وجود ذلك المتلقي . " فلا معنى للنص حتى يقرؤه شخص ما ، ولكي يكون له معنى يجب أن يُفَسّر ، بمعنى أن يوصل بعالم القارئ"[2]

و نظراً لأهمية المتلقي و دوره ، فإنه يمْثُل أمام المبدع في مرحلة التخليق ، " فمعظم الفنانين المبدعين ، يرون في المستمع جزءاً جوهرياً من حياتهم ، حتى أثناء التأليف ... فيقوم في أذهانهم مستمع خيالي ، و مع أن معاييرهم الفنية قد تكون صاحبة الكلمة الأخيرة فيما يقبلونه من عناصر في أعمالهم ، فإنهم يحتاجون إلى مستمعين ليؤمّنوا على هذه المعايير "[3]

و معنى ذلك أن المبدع يتوجه بنصه إلى المتلقي المعاصر ، الذي يتعامل مع النص بمعايير العصر الفنية ، ولذا فإن المبدع يحاول في نصه ألا يتجاوز بمعاييره الفنية الخاصة المعايير العامة ، المتفق عليها ضمنياً بينه و بين المتلقى .

---

١) دكتور عبد اللاه محروس ، " التجربة الشعرية عند المتلقي " ، (القاهرة ، مطبعة الأمانة ، ١٤٠٨هـ ، ١٩٨٨م)، ص ٣ .
٢) سامي إسماعيل ، " علم الجمال الأدبي " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨م) ، ص٩٠ .
٣) دكتور مصطفى سويف ، " العبقرية في الفن " ، ص ٩٢ ، ٩٨ .

وفي الاتجاه نفسه يرى الدكتور فوزي خضر" أن كل عمل إبداعي يتم توجيهه إلى متلقٍّ ، وإنّ أيّ أديب عندما يكتب يستحضر في وجدانه جمهوراً ما ، ولو لم يكن إلا هو نفسه " (١) .

فالمبدع يتكلم لغة هي ذاتها لغة المتلقي ، والشعر فن لغوي ، ينبع من ذات الأصول اللغوية التي استقى منها المبدع والمتلقي معانيها .

فاللغة عامل أوّلي من عوامل التوازن بينهما ، فإذا تحقق هذا التوازن الأوّلي تتوالى بقية العوامل التي تتم بها عملية التوازن ، إذ ينفرد المبدع بنظرته الفنية ، وصوره ورؤيته للأشياء من حوله ، ثم يأتي دور المتلقي ليشارك المبدع في هذه الرؤية ، بحسب قدراته في التعامل مع النص فهماً وتذوقا وتأثُراً وهو ما يُسمّيه محمد مهدي " بالاستحضار" "فالمتلقّي يطلب إلى الذاكرة أن تحضر له كافّة المدلولات والتصورات ، الخاصّة بالدوالّ التي يتلقّاها سمعه "(٢) .

و إذا كانت عملية التلَقّي . في رأي الدكتور محمود إبراهيم الضبع . عاملاً حاسماً في حالة الوجود الشعري ، إذ إن القيم الجمالية والمعرفية الكامنة في العمل الشعري " لا تتحقق فعلياً . إلا في لحظة تلقّيها "(٣) ، " فعلى الفنان الخلاّق أن يؤمن إيماناً مطلقاً بعبقرية الإنسانية ... ، إذ إنه لو لم يؤمن بأن جمهور القرّاء قادر على مشاركته ، حتى أشد تجاربه تعقيداً ، وأكثرها ذاتيّة لأصبح المجهود الذى يبذله لتوصيل تجربته لا طائل من تحته" (٤) .

---

١) دكتور فوزي خضر ، " عناصر الإبداع الفني " ، ص ٨٤ .
٢) محمد مهدى الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ١١٥ .
٣) دكتور محمود إبراهيم الضبع ، " قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣م) ، ص١٣.
٤) ستيفن سبندر ، " الحياة و الشاعر " ، ص ٩١ .

فبالإضافة إلى وجود لغة مشتركة بين المبدع و المتلقي ، يجب أن تكون هناك تجربة مشتركة ، وليس معنى تجربة مشتركة هو التطابق بينهما في التجربة ذاتها ، و إنما تعني أن المبدع يُكسِب تجربته معاني ذات سمات إنسانية ، تكون هي مفتاح تجاوب المتلقي مع بقية التجربة الخاصة بالمبدع . " فليس من الضروري أن يتخلّق لَدَى المتلقي في أثناء الاستجابة الجمالية ، ما كان موجوداً بالضبط لَدَى الفنان ، أثناء عملية الإبداع "(١) .

و إلى هذا أشار الدكتور نصر حامد أبو زيد بقوله : " إن هناك بين المتلقي و النص الأدبي شيئاً مشتركاً ؛ هو تجربة الحياة "(٢) .

و هذه التجربة الحياتية المشتركة بين المتلقي والنص ، و من ثمّ بين المتلقي و صاحب هذا النص ، تنقل العملية الإبداعية إلى ما يُسمّيه الدكتور حسن أحمد عيسى بـ " حالة النحن " ، " إذ إن حركة المبدع تبدأ من تصدّع النحن ، الذي يجعله يمارس شعورياً نوعاً من عدم الاستقرار أو القلق ، أو التوتر الناشئ من الحاجة إلى النحن"(٣)؛ و هو ما يعبّر عنه الدكتور وهب أحمد رومية بقوله :" الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان "(٤) . و هو ما يعني دخول المبدع والمتلقي في دائرة التواصل ؛ ذلك التواصل الذى يعتبر أسْمَى أهداف الرسالة اللغوية ، إذ " اللغة تواصل لا اتصال فقط ، و الفرق بينهما كبير ، لأن الاتصال يكفي لحدوثه إرسال من طرف واحد ، وليس كذلك التواصل ، و إذا أضفنا إلى ذلك أن

---

١) دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ١٣٧ .
٢) دكتور نصر حامد أبو زيد ، " إشكاليات القراءة ، و آليات التأويل " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩١م) ص ٢٦ .
٣) دكتور حسن أحمد عيسى ، " الإبداع في الفن و العلم " ، ص ١٢٠ .
٤) دكتور وهب أحمد رومية ، " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، ص ١٩ .

التواصل ينطوي على قدر كبير من القيم الاجتماعية و الإنسانية ، عرفنا أنهما مختلفان جملة و تفصيلاً "[1] .

و ذلك التواصل يشير إلى وجود الملتقي في دائرة الفعل الإبداعي ، إذ " ليس استقبال رسالة ما ، أيّاً كان نوعها محض فعل سلبي ... فإنتاج المعنى مكافئ تماماً لإنتاج الرسالة"[2] .

و كون المتلقي يشارك المبدع في إنتاج المعنى فهذا يعني الدور الفاعل للمتلقي ، الذي يكافئ دور المبدع ، بل قد يُنتج المتلقي معنى جديداً غير المعنى الذي قصده المبدع . " و هذا يعنى أن العملية الإبداعية تكتسب خصائصها الجمالية المرجوّة من خلال إعادة إبداع المتلقي لها "[3]، و هذا هو الأداء النصّي المرتد .

و لا تتوقف صورة الأداء النصّي المرتد عند المتلقي على مجرد مجموعة الانفعالات ، أو التعبيرات أو التصرفات ، التي تصدر عن وجهه أو جسده ، إذ يشارك المتلقي أحياناً في صنع النص ، أو يصنع نصاً جديداً يرُدّ به على نص المبدع .

---

١) دكتور سمير شريف إستيتية ،" ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، (عالم الفكر ، العدد ٣ ، مجلد ٣٤ ، يناير / مارس ٢٠٠٦م) ص ٨ .

٢) دكتور محمد فكري الجزار ، " فقه الاختلاف " ص ٨٠ .
وعن إيجابية المتلقي في الفعل الإبداعي ، ودوره في إنتاج معاني تتوازن مع معاني النص الذي انتجه المبدع انظر :
- نزار بريك ، " في مهب الشعر " ص ١٧ .
- دكتور سمير شريف ، " نفسه " ، ص ٣٤ .
- دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ١٢٩ .
- إسماعيل الملحم ، " التجربة الإبداعية " ، ص ٢٢ .
- روبين كولنجوود ، " مبادئ الفن " ، ص ٢١٠ ، ٢١١ .
- جان بول سارتر ، " ما الأدب " (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ م) ، ص ٤٦ .

٣) دكتور شاكر عبد الحميد ، " نفسه " ، ص ١٣٧ .

من ذلك . مثلا . ما أورده الأصفهاني . في القصة التي تقول : " وُلِد للفضل بن يحيى مولود . فوفد عليه أبو النضير . ولم يكن يعرف الخبر . فيُعدّ له تهنئة . فلمّا مثل بين يديه ورأى الناس يهنئونه نثراً و نظماً . قال ارتجالا :

و يفرح بالمولود مِن آل برمـــــك

بغاة الندى و السيف و الرمح و النصل

و تنبسط الآمال فيه لفضله .....

ثم أُرتج عليه . فلم يدْرِ ما يقول . فقال الفضل يلقنه :

و لاسيّما إن كانَ من ولد الفضل "[1]

و في موقف آخر يذكره أبو هلال العسكري . يردّ فيه المتلقي على نص الشاعر بنص آخر : والموقف يقول : " أقام شاعر بباب معن بن زائدة حولاً لا يصل إليه . فكتب إليه رقعة و دفعها إليه :

إذا كان الجواد له حجاب

فما فضل الجواد على البخيل

فكتب معن إليه :

إذا كان الجواد قليل مـــــال

و لم يُعذَر تعلل بالحجـــاب [2]

واختلاف أسلوب " الأداء النصي المرتد" . مرجعه إلى اختلاف المتلقي ؛ إذ يتفاوت المتلقون ثقافياً . واجتماعياً . و كذلك تتفاوت ميولهم و أهواؤهم . كذلك يتفاوتون في ميلهم إلى موضوعات دون أخرى . و أساليب دون غيرها .

---

١) الاصفهاني ، " الأغاني " ، ص ٧٤٥١ .
٢) أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٣٣ .

وعلى قدر التوازنات النفسية والاجتماعية والثقافية يأتي الارتداد . فيقوى في مواقف . ويضعف في أخرى .

و يمكن حصر هذه التوازنات في الآتي :

١ - التوازن النفسي . **٢ - التوازن الثقافي الاجتماعي .**

٣ - التوازن الزمني . **٤ - التوازن الفني الموضوعي .**

و سوف يتم تناول هذه التوافقات تبعا لترتيبها .

١] التوازن النفسي :

يقول ابن قتيبة : " ولله درّ القائل : أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه "[١] .

تحمل هذه المقولة - على بساطتها - دلالة عميقة على مدى الاحتواء النفسى ، الذي يقوم به النص تجاه المتلقي ، فيستغرقه حتى يصبح جزءاً منه ، وهو ما دلّت عليه عبارة "من أنت في شعره " .

ويعلق الدكتور إحسان عباس على المقولة السابقة ، بقوله : " قاعدة قد ينفر منها النقد الموضوعي الخالص ، ولكن نقاد العرب لم يوردوا قولةً توجز معنى النقد التأثري مثلها" [٢] .

فالمتلقي العادي يهمه في النص أن يكون قريباً من بؤرة شعوره ، أكثر من أن تتحقق في النص الشروط النقدية التي وضعها المتخصصون .

فالمتلقي يتعامل أول ما يتعامل مع نفسه ، فيبحث في الشعر عما يوافق ميول هذه النفس ، " فالنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها ، و تقلق مما يخالفه ، و لها أحوال تتصرف

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر الشعراء " ، ص ٣٢ .
٢) دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ، ص ١١٥ ، ١١٦ .

بها ، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له ، و حدثت أريَحيّة و طرب، و إذا ورد ما يخالفها قلقت و استوحشت"[1] .

ثمة شروط نفسيه تسبق المتلقي في عملية تذوّقه، و هي التي . ربما . يكون عليها الدور الأكبر في قبوله للنص . كأن يكون المتلقي في حالة تسمح له بالتلقي ، فلا يكون منشغلاً عن النص بأمر ما ، كذلك و يكون على وعي نابع من ذاته بالرسالة التي يرغب المبدع في توصيلها إليه .

فمن الناس من يسكن إلى نص غزل ، و منهم من يرتاح إلى سماع نص في الحماسة و منهم من يرنو إلى نص يطرح معاني إنسانية أو دينية .... إلخ ، و هي عملية ليست حادّة بالدرجة التي تؤدّى إلى الموافقة أو المخالفة الصارمة ، فقد يقبل المتلقي نصاً في الغزل ، في الوقت الذي يقبل نصاً آخر في المدح .... و هكذا . كذلك قد يقبل المتلقي النص في وقت ، و لا يقبله في وقت آخر.

و قد ذكر الجاحظ موقفاً يشير إلى دور العملية النفسية في التواصل بين المُرسِل والمُستقبِل ؛ إذ يقول : " قال الحسن رحمه الله . وسمع رجلاً يعظ ، فلم تقع موعظته بموضع من قلبه ، و لم يرق عندها . فقال له : يا هذا إن بقلبك لشراً أو بقلبي "[2] .

و يورد عبد الرحيم العباسي . في كتابه " معاهد التنصيص " . خبراً يدور حول أبيات لبشار بن برد ، يوضح فيه الدور النفسي للمتلقي ، في قبول النص الشعري ، و الخبر يقول " و عن خلاد قال : قلت لبشار : إنك لتجيء بالشيء المهجر المتفاوت . قال : و ما ذاك ؟ قلت له : تقول شعراً تثير به النقع ، و تخلع به القلوب ، مثل قولك :

---

١) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ١٥ . و انظر أيضا : أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ١١٤ .
٢) الجاحظ ، " البيان و البيتين " ، جـ١ ، ص ٨٤ .

إذا ما غضبنا غضبةً مضريَة

هتكنا حجاب الشمس أو قطَرت دما

إذا ما أعرنا سيّدا من قبـــــيلة

ذُرَى منـــبر صلَّى علينا و سلَما

إلى أن تقول :

ربابة ربة البيـــت

تصب الخل في الزيـت

لها عشر دجاجـات

و ديك حســـن الصوت

فقال : لكل شيء وجه و موضع ، فالقول الأول جد ، و هذا قلته في جارتي ربابة .... ، فهذا عندها أحسن من قول : " قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل" عندك "[1] .

فبشار قبل إنشاده لهذين البيتين ، كان على دراية بما يُعجِب هذه " الربابة " ، التي وجّه إليها البيتين . و لذلك بادر بإنشادهما ، على الرغم من معرفته و درايته . كشاعر بمستواهما الفني .

و في هذا المعنى يقول ابن قتيبة : " وليس كل الشعر يُختار و يُحفَظ على جودة اللفظ و المعنى ، ولكنه قد يُختار و يحفظ على أسباب "[2] . و هو ما يؤكد أن عملية الاختيار. هنا. تقع على عاتق المتلقي ، و كل متلقٍ له أسباب في تعلّقه و اختياره لنص ما إذ يحمل كل نص عوامل مؤثرة ، ولكن تأثيرها قد يظهر على شخص دون آخر تبعا للمعاني و مدى موافقة هذه المعاني لظروف المتلقي و توازنها مع نفسه .

---

١) عبد الرحيم العباسي ، " معاهد التنصيص " ، ص ٥٢٧ .

٢) ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص ٣٣ .

ولذلك فإن غرضاً شعرياً كالمدح . مثلاً . ربما ينصرف عنه المتلقون ، لتعلقه بشخص ما ، أو قبيلة بعينها ، إلا أن الممدوح " وهو المقصود والمخاطب بالقصيدة ، يكون من أدق الناس ملاحظة عند إنشادها"(١)؛ ولذلك يكون أكثرهم اهتماماً بها ، وأشدهم حفظاً لها ذلك لما في القصيدة من معان تمس شخصه، وتبهج نفسه .

وقد عوَّل الدكتور نصر حامد أبوزيد على التجربة الذاتية في التلقي وكسب المعرفة بقوله : " إن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة ، وهي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة ، وطالما أن هناك مشتَرَكاً بين الآحاد من البشر ، فإن التجربة تصبح هي الأساس الصالح لإدراك الموضوع القائم خارج الذات ... ، بإعادة اكتشاف " الأنا " في "الأنت" ، أوإسقاط الذات في شخص أو عمل"(٢) .

فالمتلقي يبحث عن نفسه أثناء عملية التلقي ؛ بحثاً تلقائياً تظهر نتائجه فوراً أثناء عملية التلقي ، وربما تمتد آثارها لما بعد عملية التلقي ، فتنجح بنجاح النص في إظهار أكبر عدد من النتائج ، وأن يكون النص قادراً على " أن يجعل المثيرات قادرة على إحداث الاستجابات المرغوب فيها ، وهذا لا يتم إلا إذا رُوعي في العملية الاتصالية ما عند المتلقي من دوافع "(٣) .

وقد أدرك المتنبي ذلك المعنى ، فقال :

" إنما تنفع المقالـــــة في المرْ

ء إذا وافقت هوى في الفؤاد "(٤)

---

١) دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي ، " الشعر العربي بين الجمود والتطور " ، ص ٨٥
٢) دكتور نصر حامد أبو زيد ، " إشكاليات القراءة ، و آليات التأويل " ، ص ٢٥ .
٣) إسماعيل الملحم ، " التجربة الإبداعية " ، ص ١٢ .
٤) المتنبي ، " شعر المتنبي " ، (الموسوعة الشعرية ، العصر العباسي) ، قافية الدال .

فالمتنبي في هذا البيت يشير إلى الجانب النفسي الذاتي لكل متلقٍّ ، إذ لا يؤثر النص إلاّ إذا كان معناه موافقا لميول هذا المتلقي أو ذاك .

ويحتاج هذا التوافق النفسي بين المتلقي والنص إلى بعض العوامل التي تدعمه وتُتِمّ صورته ، ومن هذه العوامل :

أ ، التهيؤ والاستعداد ،

حيث يكون المتلقي في حالة تسمح له بالتجاوب مع النص الشعري ، ولا يعني ذلك بالضرورة العلم المسبق بأن نصا شعريا سوف يُلقَى على مسامعه الآن أو بعد قليل ، فربما يأتي تلقّي النص مصادفة . والاستعداد هنا يعني أن يكون المتلقي في حالة نفسية مناسبة تسمح له بهذه العملية، إذ " تتطلّب الرسالة وإرسالها عمليه بيولوجية لدى كل من المرسل والمتلقي ، وهي تتصل بالأنظمة المتداخلة والمتفاعلة ، وتتعلق إلى حد كبير وأساسي بالجهاز العصبي وبالحواس "[1] ، وهذه العملية البيولوجية المتعلقة بالحواس لن تبدأ في العمل إلا إذا لقيت الدافع النفسي المناسب .

وعن طبيعة التهيؤ يقول الدكتور مصطفى سويف : " أما عن طبيعة التهيؤ هذه فهي تنطوي على جانب سلبي وآخر إيجابي ، فمن ناحيةٍ نجدها تنطوي على تبدّد بطيء لآثار الخبرات السابقة مباشرة ، ويقال لهذه العملية "عملية الكفّ التراكمي" ، أما عن الجانب الإيجابي فهو يتألّف من حالة وجدانية هادئة ، لا يمكن وصفها بأنها حالة حزن أو حالة فرح ، أو ما إلى ذلك من الانفعالات المرتبطة بموضوع يكسبها معنى محدّداً "[2] .

إن البطء في عملية " الكف التراكمي " بطء نسبي ، فهذه العمليات وإنْ بدا وصفها هادئاً بطيئاً، إلا أنها تحدث في النفس بمقاييس زمنية تختلف عن المقاييس الواقعية للزمن

---

١) إسماعيل الملحم ، " التجربة الإبداعية " ، ص ١١ ، ١٢ .
٢) دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية في الفن " ، ص ص ١٥ ، ١٧ .

وتزداد سرعة هذه العمليات حسب قدرة المتلقي على التوقُّع ، أو حسب معرفته السابقة بالشاعر ، أو بالنص . خاصة في حالة تكرار التلقي .

و يفسر الدكتور مصطفى سويف تأثير عملية التكرار في المتلقي بقوله :" ذلك لأننا نعرف الآن ما نحن مقبلون عليه ، و نستعد له ، مُعدّين له رصيداً من إمكانية الشعور بالرضا"[1].

فهذه المعرفة المسبَقَة الناتجة عن تكرار عملية التلقي ، تؤدّي إلى تربّص المتلقي بالمواطن التي لاقت هوى في نفسه ، و لذا فهو يُعِدّ نفسه إعداداً خاصّاً قبيل الوصول إلى هذه المواطن ، و من هنا ينبع الشعور بالرضا .

ومن هنا فإنّ " استعداد المتلقي لن يتحقق إلا بوجود شرط أوّلي ؛ هو التعاطف مع الشعر، إذا تجاوب موضوع الشعر مع ما يعانيه المتلقي في لحظة تلقّيه للقصيدة ، و يعني هذا ضرورة أن تكون للنفس حال و هوى ، قد تهيأت بهما لأن يحرّكهما قول ما بحسب موافقته لتلك الحال و الهوى "[2] .

و من هنا فإن العامل النفسي في التلقّي هو عامل رئيسي لا يمكن إغفاله بحالٍ من الأحوال ، و هذا العامل يتفق مع كون الشعر لغة خاصة ، تتعامل أوّلُ ما تتعامل مع العاطفة و الشعور .

ب - مفتتح النص ،

حيث يكون " المفتتح" أو " الاستهلال" أول ما يقابل المتلقي من النص ، و لذلك يُعَدّ هو المدخل النفسى للمتلقي إلى النص ، و لذلك " ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره و مفتتح أقواله مما يُتطَير به ، أو يستجفى من الكلام و المخاطبات ؛ كذكر البكاء ، و وصف إفقار

---

١) دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية في الفن " ٢٤، ص ٢٤ .
٢) دكتور جابر عصفور : " مفهوم الشعر " ، ص ٢٣٣ .

الديار. وتشتت الأُلاّف ، وتَعْي الشباب ، وذمّ الزمان ، لا سيّما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني "[1] .

ويأخذ معنى الاحتراز هنا مراعاة الجانب النفسي للمتلقي ، خاصة وأنّ إقبال المتلقي على النص يبدأ من البيت الأول ، وبهذا فإن مفتتح النص يُعَدّ من مهيئات المتلقي النفسية .

وفي هذا الصدد يورِد صاحب الصناعتين خبراً جاء فيه : " وقد أنكر الفضل بن يحي البرمكي على أبي نواس ابتداءه :

أربع البلى إن الخشوع لبادي

عليك و إن لم أخنك ودادي

قال : فلما انتهى إلى قوله :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم

بني برمك من رائحين و غادي

وسمعه ، استحكم تطيره ، وقيل إنّه لم يمضِ أسبوع حتى نُكِبوا "[2] .

ربما كانت المصادفة وحدها هي التي ربطت بين الأبيات التي أنشدها أبو نواس وبين نكبة البرامكة ، وقرّبت بينهما في العامل الزمني ، ولكن ربما قصد أبو هلال العسكري من خلال هذا الموقف تجسيد حالة التطيُّر التي تصيب المتلقي إن صادف في استهلال مثل هذه المعاني . وهو ما يقيم حاجزاً نفسياً يحُول بينه وبين قبول النص . ومن ثمّ يحدث توازن عكسي بين المتلقي والنص ، يؤكده رد فعل المتلقي ، الذي يرفض النص صراحةً أو ضمناً ، من خلال ردود أفعال متباينة .

---

١) ابن طباطبا : " عيار الشعر " ص ١٢٢ ، أبو هلال العسكري : " الصناعية " ص ٨٤٧ .
٢) أبو هلال العسكري ، " الصناعتين "، ص ٨٤٨ ، ٨٤٩ .

قصةٌ أخرى يوردها أبو هلال العسكري ، جاء فيها : " استأذن (إسحاق بن إبراهيم) المعتصم في النشيد فانشده شعراً ، ما سمع الناس أحسن منه في صفته و صفة المجلس ،إلا أنّ أوّله تشبيب بالديار القديمة ، و بقية آثارها ، فكان أول بيت منها :

يا دار غيّرك البِلَى فمحاك

يا ليت شعري ما الذي أبلاك

فتطيّرَ المعتصم منها ، و تغامَزَ الناس ، و عجبوا كيف ذهب على إسحاق مع فهمه و علمه، و طول خدمته للملوك . قال: فأقمنا يومنا هذا ، و انصرفنا ، فما عاد منّا اثنان إلى ذلك المجلس ، و خرج المعتصم إلى سُرّ من رأى و خرِب القصر"[1] .

فبالرغم من وصف القصيدة بأنها جيدة ، إلا الحاجز النفسي الذي جاء في ابتدائها حال دون تجاوب المتلقي معها .

و قد احتلّ" الاستهلال" أهمية كبيرة عند النقاد القدامى ، فنجد ابن أبي الأصبع أفرد باباً أسماه " حسن الابتداءات " [2]. و وضع النقاد جُملةً من الشروط التي يجب مراعاتها في الاستهلال ، كأن يكون حَسَن اللفظ ، جيد المعنى ، والابتعاد عن المعاني المستكرهة ؛ كأن يبدأ بذكر المنايا و الموت فذلك مما يُتطَيّر منه [3] .

---

١) نفسه ، ص ٨٤٩ .
٢) راجع : ابن أبي الأصبع ، " تحرير التحبير " ، ص ١٠٧ .
٣) انظر :
- الصناعتين ، ص ٨٤٧ .
- ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٢٢ .
- الثعالبي ، " يتيمة الدهر " ، ص ٢٨٠ .
- الحصري القيرواني " زهر الآداب "، ص ١٩٧ .

" فالانطباع الذي تكوّنه عن القصيدة يبزغ في نفوسنا منذ البيت الأول ، أومنذ الشطرة الأولى ، بل وقد يبزغ أحيانا منذ انتهائنا من ترديد لفظين أو ثلاثة ألفاظ من الشطرة الأولى "[1] .

و إذا كان الاستهلال لا يتعدّى البيت الواحد أو البيتين من القصيدة ، فإن ذلك لا يقلّل من دوره في القصيدة ، " فقد يكون البيت الواحد من الشعر قصيدة تامة مكتملة في ذاتها ، ولكن على شرط أن يهزّ أوتار النفس البشرية ، و أن يُحدث لديها تلك الصدمة الجمالية اللازمة لكل عمل فني مكتمل "[2] .

و من هنا فإن الاستهلال و إنْ كان يحمل قيماً فنية و لفظية خاصة ، و يأخذ موقعاً متميزاً في النص ،إلا أن الدور النفسي الذي يؤدية الاستهلال لا يقل أهمية عن هذه القيم اللفظية و الفنية التي يؤديها في النص ، و من ثمّ يكون له دوره المؤثر في عملية الأداء النصي المرتد ، التي تقوم في المقام الأول على التوازن النفسي بين المبدع و المتلقي .

جـ - الأداء ،

يمثّل الأداء الجانب الحسّي الملموس للنص الشعري ، و هو الجانب الذي يتعامل فيه المبدع مع النص بحواسه ، و بالتحديد حاستي السمع و البصر، و ذلك من خلال الأداء الصوتي و الحركي لمبدع أو ملقي النص . و بما أنّ المبدع هو أدرى الناس بمعاني النص ، فهو أقدر الناس على توصيل النص حركياً و صوتياً .

---

١) دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية فى الفن " ، ص ٢١ .
٢) دكتور زكريا إبراهيم ،" الفنان و الإنسان " ، ص ١٣٣ .

وفي هذا يقول الجاحظ : " التاج بهيّ ، وهو في رأس الملوك أبهى ، والياقوت الكريم حسن ، وهو في جِيد المرأة الحسناء أحسن ، والشعر الفاخر حسن وهو من فم قائله أحسن "[1] .

وفي هذا المعنى يقول البحتري :

اسمعه من قوّاله تزدد به عجباً

و طيب الورد في أغصانه[2]

ذلك لأن الشاعر أعرف الناس بنَصّه ، وأدراهم بجذور معانيه ، ودوافع قوله ، فإذا ما أنشده بنفسه استطاع أن يجسد المعنى ، ويؤثر في غيره من خلال إحساسه الذي يؤثر بدوره على الأداء الصوتي للنص، وكذلك الأداء الحركي .

" والإنشاد موهبة لها شأنها الخطير فى امتلاك أزِمّة الآذان ، وجذب أعنّة الحدق والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة ، والمقامات المشهودة "[3].

ولذلك وجب أن يكون الشاعر خالياً من عيوب النطق ، أو على حدّ تسمية النويرى في كتابه نهاية الأرَب " عيوب اللسان" ، وذكر منها ، الرتة ، اللكنة ، الهتهتة ،التعتعة اللثغة ، الفأفأة ، التمتمة ، اللفف ، اللجلجة ، الحنحنة ، المقمقة "[4] .

ثم ذكر مراتب العِيّ فقال : " يقال رجل عييّ ن ثم حَصِر ، ثم مفحم ، ثم لجلاج "[5]

---

١) الجاحظ ، " الرسائل " ، ص ١٠٤١ .
- دكتور على الجندي ، " الشعراء و إنشاء الشعر " ، ص ٣٥ .
٢) البحتري ، " الديوان " ، (الموسوعة الشعرية) ، قافية النون .
٣) دكتور علي الجندي ،" الشعراء و إنشاد الشعر " ، ص ٩ .
٤) النويري ، " نهاية الأرب " ، ص ٩٠٣ .
٥) نفسه ، ص ٩٠٤ .و انظر : - أبو حيان التوحيدي ، " البصائر والذخائر " ، ص ١٦٧٤ . - ابن عبد ربه ، "العقد الفريد " ، ص ١٣٧٢ .
- المبرد ، " الكامل في الأدب " ، ١٠٠٨ .

وهذه العيوب تحُول دون التواصل بين النص والمتلقي . وتشوِّه الرابط النفسي بينهما ، ذلك لأن المتلقي يكون في شُغل عن النص بعيوب صاحبه ، أو منشغلاً عن المعنى في سبيل فهم الكلمات التي يتكون منها النص ،و معرفة كنهها ، " فالوظيفة الأولى للتلاوة المسموعة هنا إبراز العناصر الإيقاعية والصوتية في شعور المتذوق بأقوى درجة من البروز وبأقل درجة من المشقّة "[1]. لأن أي مشقة يبذلها المتلقي في البحث الخارج عن دائرة التذوّق تفسد عليه الجو النفسي للنص .

وقد وصف الأصفهاني البحتري بأنه " كان أبغض الناس إنشاداً ، يتشادق ويتزاور في مشيه مرّةً جانباً ، و مرّة القهقرى ، ويهزّ رأسه مرة ، و منكبيه مرّة أخرى و يشير بكمه ، ويقف عند كل بيت ويقول : أحسنتُ والله . ثم يقبل على المستمعين، فيقول : مالكم لا تقولون أحسنتَ ؟! هذا والله لا يحسن أحد أن يقول مثله"[2] . [ثم يضيف صاحب الأغاني فيقول] :

" وقد ضجر المتوكل من ذلك ....."[3] .

إن ما كان يقوم به البحتري، من شأنه أن يفسد الجو النفسي للنص ، وهو ما تسبّب في " ضَجَر المتوكل " ، كنموذج للمتلقي الذي يهمه أن يستمع إلى النص فيتواصل معه .

وكذلك كان أبو تمام ، والذي استعان بغلام يُدعَى" الفتح "، " وكان أبو سعيد الثغري اشتراه له ..... لينشد شعره ، وكان غلاماً أديباً فصيحاً، وكان إنشاد أبي تمام قبيحاً ، فكان ينشد شعره عنه "[4].

---

١) دكتور مصطفى سويف ، " دراسات نفسية في الفن " ، ص ٥١ .
٢) الأصفهاني " الأغاني " ، ص ١٣٩٤١ .
٣) نفسه ، ص ١٣٩٤٢ .
٤) نفسه ، ص ١٣٣٥٣ .

فالمجتمع العربي مجتمع يعتمد على الأسلوب الشفاهي بشكل كبير في تداول النصوص. خاصة الشعرية منها. ولذلك كان الشعر يرتبط بمجالس الإنشاد بصورة كبيرة حيث " كانت المشافهة قناة الاتصال الأساسية "[1] .

إن الأداء يضفي على الجو النفسي للنص عمقاً أكبر، إذ يعني وجود صاحب النص في دائرة وعي المتلقي، فيكون الأداء مؤثراً بعاملين :

الأول : العامل الصوتي . **الثاني : العامل الحركي .**

الأول ، العامل الصوتي:

بما يحمله هذا العامل من مؤثرات يستعملها صاحب النص، من نبر و تنغيم و توقف، ثم تواصل. كل ذلك يقدم " تفسيراً مزدوجاً ؛ تفسيراً بالصوت للمقطع، و تفسيراً بالتنغيم "[2].

فالتفسير بالصوت هو الجانب المتعلق بكلمات المقطع و حروفه، أما التفسير بالتنغيم هو المتعلق بأداء المبدع لنصه، فيتحالف الجانبان فيدعم التنغيم أصوات الكلمات فيَقوَى تأثّر المتلقي بالمعنى، و بذلك يكون الصوت عاملاً أساسياً موجود حتماً في النص أما التنغيم فيُعدّ العامل الثانوي الذي يتواجد عند إلقاء النص، و يختفي في حالة قراءة النص مكتوباً، و إن كان بعض المتلقين يقومون بعملية تنغيم مُتخيّلة أو صامتة أثناء قراءة النص مكتوباً، و هو أمر يتوقف على خبرته .

و من هنا " فإن إلقاء القصيدة يتوقف على الوسط الناقل للصوت، و على جهاز النطق الإنساني للمُرسِل ..... و على الصفات الصوتية التي ينتقل بها الصوت من المرسل إلى

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ٧٠ .
٢) إيمانويل فريس ، " قضايا أدبية عامة " ، (الكويت – المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب ، عالم المعرفة ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٤م) ، ص ١٧٠ .

المستقبل ، و مدى ما تُعبّر عنه هذه الصفات من معان إيحائية دلالية " [1] . و معنى ذلك أنه يتوقف على براعة المرسل، و إمكاناته الصوتية و موهبته في إلقاء النص .

و هو ما أسماه الدكتور جميل عبد المجيد بـ " التلوين الصوتي " ؛ إذ يقول : " بَيْد أن هناك بُعداً د [illegible] وجد مهم ؛ و هو الأداء أو التلوين الـ [illegible] ي من نبر و تنغيم ، و تطويل وتقصير و غير ذلك، و هو تلوين موجود حتماً في نطق الكلمات " [2] .

و التلوين الصوتي بهذه الصورة يكسب النص بعداً حسياً ، يدعم الصورة المتخيلة التي يراها المتلقي ذهنياً أثناء عملية التلقّي .

و هذا التلوين الصوتي يجعل المتلقي يعيش الجو النفسي للنص ، بصورة قريبة من الجو النفسي الذي عاشه الشاعر أثناء الكتابة و التأليف ، و يجعله في حالة يقظة لكل ما يقال ، ذلك لأن عملية الإنشاد لن تسمح له باستعادة ما سبق قوله ، و هو ما يسميه الدكتور جميل عبد المجيد بـ " التتابع الزمني " ، حيث إن " التتابع الصوتي غير قابل للإرجاع و الاستدبار ، ذلك أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود"[3].

و يضيف أحد الباحثين ميزة أخرى للأداء الصوتي للنص ، و هي أن هذا **الأداء يُعَدّ** وسيلة للنقد الأدبي ؛ حيث إن " هناك جمالات مخبوءة لا تنكشف إلا لمن يترجمها إلى أصوات ، فالأصوات تمنح الكلمات حياة جديدة ، و يغلّفها الصوت بشيء من النور يجعلها أوضح للنظر"[4]. و يمكن تفسير هذه الميزة في أن إلقاء النص يعطي الكلمة طاقتها المعنوية كاملة ، ويخرجها من جمود الصياغة المألوفة إلى حركية الأداء التي تجعل ما هو مألوف عادة غير مألوف ، و من ثم يزداد تعلق المتلقي بالنص ، و تزداد مساحة التوازن معه .

---

١) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص١١٩ .
٢) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ص ٦٧ ، ٨٣ .
٣) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ٦٣ ، ٦٤ .
٤) إيما نويل فريس ، " قضايا أدبية عامة " ، ص ١٦٨ .

الثاني : العامل الحركي :

يقوم المبدع في أثناء إلقاء نصه بمجموعة من الإشارات أو الحركات الجسدية و الإيماءات ، التي غالباً ما يكون قد اعتاد عليها ، فيقوم بتوظيفها تبعاً لظروف نصه و مقتضيات معانيه ." فاستخدام هذه العلامة الجسدية . إضافةً إلى العلامة الصوتية يجعل الرسالة مخاطبة حاستي السمع و البصر ، و من ثمّ يكون التلقّي مركباً (سمع / بصري)، و هذا يتيح للاتصال الشفاهي إمكانية أكبر و أفضل لإحداث تفاعل أشد، و تأثير أعمق "[1] . فكلما زادت الحواس التي يتعامل بها المتلقي مع النص كلما زادت مساحة فهم المعنى ، و من ثمّ يزداد تأثير المعنى في هذا المتلقي . " حيث لا تكتسب الكلمات معانيها إلا من موطنها الملح الدائم ، و يكمن هذا الموطن في كلمات أخرى كما في القاموس ، و لكنه يتضمن كذلك إشارات جسمانية و تنغيمات صوتية ، و تعبيرات بالملامح " [2] .

و قد وصف والترج أونج المجتمعات الشفاهية بأنها " متوازنة " ، ذلك لأن " المجتمعات الشفاهية تعيش إلى حد كبير في الحاضر على نحو يحفظها في توازن أو اتزان "[3] .

و لا يكون حضور النص الشعري في مثل هذه المجتمعات إلا لحظة إنشاده ، و من ثمّ يصبح الأداء الحركي ضرورة لا غنى عنها ، طالما أن هناك التقاء مباشر بين المتلقي و مبدع النص .

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ، " نفسه " ، ص ٦٨ ، ٦٩ .
٢) والترج أونج ، " الشفاهية و الكتابية " ، ترجمة دكتور حسن البنا عز الدين ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، ١٤١٤هـ ، ١٩٩٤م) ، ص ١١١ ، ١١٢.
٣) والترج أونج ، " الشفاهية و الكتابية "، ص ١١١ .

٢] التوازن الاجتماعي الثقافي :

ينشأ المبدع و يعيش في جماعة لها لغتها و ثقافتها ، و عاداتها وقيمتها، التي تميّزها عن غيرها من الجماعات ، " و هذه الجماعة لن تتأثر بالشعر إلا إذا كان شيئاً يمسّ حياتها وليس من الضروري أن يمسّ الشعر حياة الجماعة ، المهم أن يتصل بحياتها بشكل أو بآخر و إلا ضعفت استجابة الجماعة"(١) .

و هذا يعني أن الشعر لابد و أن يكون على صلة بجماعة الشاعر . و هذه الصلة قد تكزن مباشرة أو غير مباشرة ، و هو المقصود بقوله : " وليس من الضروري أن يمسّ الشعر حياة الجماعة " ، أي ليس من الضروري أن تكون مباشرة حتماً ، بمعنى أن يكون النص متناولاً لظروف اجتماعية دقيقة واضحة ، إذ ربما يطرح الشاعر معاني في الغزل . مثلاً ولكنه يحرك بها المجتمع الذي يعيش فيه ، ذلك إذا أصاب النص هوىً عند هذه الجماعة حسب خبرة الشاعر بها .

إن هذه الصلة بين النص و حياة الجماعة، هي الشيء الذي يحقق التوازن بينهما ومن ثمّ يتحقق " الأداء النص المرتد "، و لهذا ارتفعت مكانة الشاعر في المجتمعات العربية حيث كان الشاعر يمثّل صوت جماعته ؛ يرفع من شأنها و يدافع عنها .

و يفسّر مراد عبد الرحمن مبروك هذه المكانة التي احتلها الشعر بقوله : " لأن الشاعر فرد في مجتمع ، بل هو بنية صغيره من البنية الكلية للمجتمع ، يعيش آلامه و آماله وتترسّب في وعيه مكونات هذا الواقع المعيش ، ثم يستدعيها في مواقف حياتية معيّنة فتشمل الصورة التجارب المكتسبة من الواقع ، والحالات الشعورية التي توافقت مع هذه التجارب "(٢) .

---

١) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٢١٨ .
٢) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ٧٨ .

ولكن هذا " لا يعني أن نقيس العمل بمقاييس الواقع . صحيح أن الواقع أو الحياة يغذّي العمل الفني . ولكن العمل الفني ليس هو الواقع أو الحياة "[1] . فالعمل الأدبي وإن كان مستمداً من الواقع . إلا أنه يحمل رؤية الشاعر الخاصة . التي يقدمها من خلال التصوير المتلوّن بانفعالاته الخاصة .

ويرى باختين أن " الفن اجتماعي بشكل كامن وعندما يؤثّر فيه الوسط الاجتماعي الذي هو خارج الفن فإنه يجد فيه صدىً داخلياً مباشراً "[2] . إن هذه الصبغة الاجتماعية للفن . هي التي تسمح " بالتقاء الذات الفردية المتمثلة في المُرْسِل أولاً . وفي المُستقبِل ثانياً بالذات الاجتماعية . ونقطة التقاء هذه الذات بتلك هي المفصل الذي تقوم عليه حركة الخطاب في الرسالة "[3] . فالمبدع ينفرد بقدرته على التصوير والتعبير . التي يصبغها برؤية خاصّة للكون . وهي رؤية ربما ينفرد بها وحده . وربما تكون هي ذاتها رؤية الآخرين للمظاهر نفسها . ولكنهم لا يمتلكون . كما يمتلك الشاعر . تلك القدرة على التعبير والتصوير . ولكنهم من خلال هذه الرؤية الخاصّة بهم . كمتلقين . لديهم القدرة على تحديد النصوص الصالحة للتداول بينهم . وعندئذٍ تكون نقطة التقاطع بين المبدع والمتلقي هي نقطة التوازن بينهما في رؤية الأمور والإحساس بها .

ولكي يحقق المبدع هذا الهدف التواصلي . بين النص والمجتمع لابد أن يراعي عدة أمور:

أ) اللغة . ب) الذوق و ثقافة العصر . ج) مقام الإنشاد .

---

١) دكتور عبد العزيز حمودة ،" علم الجمال و النقد الحديث "، ص ٥٤ .
٢) باختين ، " مداخل الشعر " ، ص ٢٣ .
٣) انظر : دكتور سمير إستيتية ، " ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، ص ٧ و ما بعدها .

أ - اللغة ،

فاللغة هي القناة الشرعية الأولى للاتصال بين أفراد مجتمع ما ، والشاعر ، قبل كل شيء ، فرد في جماعة لغوية ؛ هي التي أمدته بمفرداتها وقواعدها وأساليبها .

والشعر نص لغوي ، في المقام الأول ، يعتمد على هذه المفردات وتلك القواعد والأساليب ، " واللغة هي مادة الأديب ، يمكنه بواسطتها التعبير عن تجربته الفنية وتوصيلها إلى الآخرين ، وإنّ الوظيفة الأساسية للغة البشرية هي السماح لكل إنسان أن يوصّل لنظائره تجربته الشخصية "[1] .

ولذا حرص النقاد على وضع معايير لغوية ينبغي على المبدع أن يراعيها منها : أن لا يكون اللفظ عامياً ، ولا ساقطاً سوقياً ، ولا يكون غريباً وحشياً، ولا قبيحاً سمجاً [2] .

ويقول بن وهب : " إن مثل من كلّم إنساناً بما لا يفهمه ، كمثل من كلّم عربياً بالفارسية ، لأن الكلام ليعرف به السامع مراد القائل ، فإذا كلّمه فما لا يعرفه فسواء عليه أكان ذلك بالعربية، أم بغيرها[3] .

فغموض المعنى في النص الشعري يجعل من لغة النص ، والتي يفترض أن تكون مشتركة بين المبدع والمتلقي ، لغة غريبة لا يفهم المتلقي إلا مفرداتها مستقلة عن معناها العام .

---

١) دكتور فوزي خضر ، " عناصر الإبداع الفني " ، ص ٨٣ .
٢) انظر :
- الجاحظ ، " البيان و التبيين " ،جـ ١ ، ص ١٤٤ .
- عبد القاهر الجرجاني ، " أسرار البلاغة " ، ص ٦ .
- ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ص ١٩٦ ، ١٩٧ .
- ابن الأثير ، " المثل السائر " ، ص ١٣٥ .
- ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ .
- الراغب الأصفهاني ، " محاضرات الأدباء " ، ص ٢٧٩ .
٣) ابن وهب ، " البرهان في وجوه البيان " ، ص ١٠٥ .

وقال ابن رشيق : " قال بعض المتقدمين : شرّ الشعر ما سُئل عن معناه "[1] . ذلك لأن الشعر يعتمد في تلقيه على الاتصال المباشر من خلال إلقاء النص ، ولذلك فإن قيام المتلقي بمجرد السؤال عن بعض معاني النص يؤدي إلى إفساد الجو النفسي الذي يعتمد على تواصل أجزائه أثناء عملية الإلقاء .

ولكن كان بعض الشعراء يُنكرون على المتلقين رغبتهم في التواصل المباشر مع النص ، وكانوا ينتصرون لقصائدهم ، رغم انكار المتلقي لها . فقد سجّلت بعض كتب التراث مواقف دافع فيها الشعراء عن شعرهم ، عندما يستغربه من حولهم من المتلقين .

من ذلك ما أورده ابن رشيق ؛ قال : " و أنشد رجل قوماً شعراً ، فاستغربوه ، فقال : والله ما هو بغريب ،ولكنكم في الأدب غرباء "[2] .

وعن غيره : " أن رجلاً قال للطائي في مجلس حفل ، و أراد تبكيته لَمّا أنشد : يا أبا تمام ، لِمَ لا تقول من الشعر ما يُفهَم . فقال له : و أنت لِمَ لا تفهم ما يُقال؟!" [3].

وقد ردّ الفرزدق على من احتجّ عليه في مخالفته النحو ؛ بقوله :" عَلَيّ أن أقول وعليكم أن تحتجُّوا "[4] .

وهذه المواقف التي اتخذها الشعراء تجاه المتلقي الذي لا يصل إلى ما يريدونه في شعرهم ،يمكن تفسيرها بأحد أمرين ؛ **الأول** : إما اعتداد الشاعر بنفسه و بشعره ، فلا يعترف بجوانب القصور في نصه ، المتمثلة في غموض معانيه . **الثاني:** سوء اختيار الشاعر للمتلقي المناسب الذي لاتصل به ثقافته إلى فهم معاني النص .

---

١) ابن رشيق ،"نفسه " ص ٤١٤ .
٢) نفسه ، ص ٢٦٧ .
٣) ابن رشيق ، " العمدة "،ص ٢٦٧ .
٤) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص٣٦ .

وقد أشار عدد من الباحثين إلى ضرورة أنْ تكون لغة النص واضحة ، تسير وفق العُرْف والنظام اللذين تعارف عليهما المجتمع ، وأن يراعي الأديب شروط الفصاحة والبيان ، وأنْ يبتعد عن التنافر والثقل ، حتى تكون اللغة سهلة على المتلقي، وأن يبتعدوا عن الإغراب والتكلف[1].

ولكن بالرغم من التأكيد على ضرورة أن تكون لغة الشعر واضحة ، يعرفها المتلقي جاء أبو هلال ليشير إلى صنف آخر من المتلقين ، يميل إلى الغموض والإغراق . وان كان يصفهم بالجهل . إذ يقول :" وقد غلب الجهل على قوم ، فصاروا يستجيدون الكلام ، إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ ..... ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا حلوا ، ولم يعلموا أن السهل أمتع جانباً ، وأعز مطلباً، وهو أحسن موقعاً ، وأعذب مُستمَعاً، ولهذا قيل : أجود الكلام السهل الممتنع "[2] .

ووصْفُ أبي هلال لهذا الصنف من المتلقين بالجهل ، يوحِي بأن الأساس في عملية تلَقّي النص الشعري يقوم على الفهم المباشر لمعاني النص الشعري ، وإن تعددت التأويلات وأن الميل إلى الغموض والإغراق سواء أكان من المبدع أو المتلقي إنما هو أمر خارج عن القبول في مثل هذه البيئات ، التي تعتمد في ثقافتها اعتماداً أساسياً على التلقي الشفاهي والذي يفْتَرِض أن يكون تأثير النص على المتلقي تأثيراً آنيّاً غير مؤجل .

---

١) انظر :
- دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " اللغة و بناء الشعر " ، ص ٢١٩ .
- دكتور جميل عبد المجيد " البلاغة و الاتصال " ، ص ص ٢٢ ،٨٢ .
- دكتور سمير إستيتية ، " ثلاثية اللسانيات التواصلية " ، ص ٣١ .
- يوسف ميخائيل أسعد ،"سيكولوجية الفن "، ص ١٠٩ .

٢) أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ١٢٠ .

ب - الذوق السائد و ثقافة العصر :

من قنوات التوازن بين النص و المجتمع ، أن يحمل النص ملامح العصر، فيراعي المبدع في نصه ذوق المتلقين ، الذي شكّلته ثقافة العصر.

و قد اتّسم العصر العباسي بتعدد قنواته الثقافية و الحضارية ، و توجّهاته الجديدة في كافة مناحي الحياة .[1] و هو ما فرض قيماً جديدة ، أدّت بالمتلقي إلى توازنات تداولية جديدة للنص .

تقول الدكتورة يسريه يحيى المصري : " و لاشك أن الوسط الاجتماعي و الثقافي للشاعر العباسي يُعْنَى جيداً بتغيير وظيفة الشعر ، و بما هو مطلوب من الشاعر ، مما يؤدي بالتالي إلى التحكّم في إنتاج الشعر "[2] . و ذلك يعني أن العصر العباسي حمل قيماً جديدة أجبرت الشعراء على تداول معاني جديدة ، و تخلّيهم عن الصورة القديمة للشاعر الذي يقف على الأطلال ، إلى شاعرٍ يمارس ألوانا شتّى من صور الحضارة ، من خلال انخراط ثقافات أخرى في المجتمع العربي ، بما تحمل هذه الثقافات من قيم جديدة .

---

١) عن العصر العباسي و ملامح التجديد فيه ، انظر :
- دكتور شوقي ضيف ، " العصر العباسي الأول " ، ص ص ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ .
- دكتور يوسف خليف ، " في الشعر العباسي " ، ص ١٤ .
- دكتور محمد أبو الأنوار ، " في الشعر العباسي " ، ص ص ، ١٦ ، ٧٣ .
- دكتور عبد المنعم خفاجي ، " الأصالة و التجديد " ، ص ١٦ ، ١٧ .
- دكتور حامد حفني داود ، " تاريخ الأدب العربي " ، ص ١١ .
- دكتور بدوي طبانة ، " قدامة بن جعفر " ، ص ٧٣ .
- دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي ، " الشعر العربي بين الجمود و التطور " ، ص ج .
- دكتور عبد الحكيم بلبع ، " بين الأدب و النقد " ، ص ٩ .
- دكتور مفيد قميحة ، مقدمة كتاب " الشعر و الشعراء " ، ص ٥ .
- دكتور حسين عطوان ، مقدمة " شعر علي بن جبلة " ، ص ٦ .

٢) دكتورة يسرية يحيى المصري ، " في الشعر العباسي " ، ص ٤٩ .

فالشاعر . على كل حال . يريد لنفسه الانتشار و القبول . و إن اختلفت أساليب كل شاعر في تحقيق هذا الانتشار . و لذا يخضع في جانب من جوانب نصه لسيطرة المجتمع و ثقافته و ذوقه .

و يشير الدكتور شوقي ضيف إلى فئة من الشعراء . خرجوا من أوساط اجتماعية تنتمي إلى الطبقة الكادحة . مما حقّق لهم نوعاً من الانتشار، إذ يقول : " و كان أكثر الشعراء من أبناء الشعب ، أو بعبارة أدَقّ من أبناء الطبقة العاملة الكادحة . على نحو ما هو معروف عن بشار ، و أبي نواس ، و أبي العتاهية ، و مسلم بن الوليد ، و أبي تمّام ، و لعل هذا ما جعل الشعر حينئذ شديد الصلة بحياة الشعب "(١) .

و ارتباط الشعر بحياة المتلقي في عصر ما . لا ينفي مراعاة الأديب للأصول و القواعد الفنية المطلوبة للنص . و لا ينفي أن يسلك الأديب طرقاً جديدة في التعبير، تختلف عن طرق التعبير فى لغة الحياة اليومية . " فقدرة الشعر على تغيير سلوك المتلقي لا يمكن أنْ تتم دون حالة إدراكية متميزة . يفرضها الشعر على المتلقي "(٢) .

و ليكونَ الشعر على اتصال بحياة المجتمع . يوجّه ابن الأثير " الكاتب " بقوله :"اعلم أنّ الكاتب يحتاج إلى التشبُّث بكلّ فن . و النظر في كل علم . و إرصاد السمع لمحاورات الناس . فإنّه لا يعدم من ذلك فائدة "(٣).

و يقول : " و على كل حال فإن صاحب هذه الصناعة ينبغي له أن يعلم ما تقوله النادبة في المأتم . و ما تقول الماشطة عند جلوة العروس . و ما يقوله المنادي في السوق على السلعة "(٤).

---

١) دكتور شوقي ضيف ، " الشعر و طوابعه الشعبية " ، ص ٢٤٨ .
٢) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٥٣ .
٣) ابن الأثير ، " الوشي المرقوم " ، ص ١٦٩.
٤) نفسه ص ١٦٩ .

إن من شأن هذه التوجيهات أن تفتح قناة للتواصل بين المتلقي والنص ، حيث يكون النص مشتملاً على ما يتعلّق بثقافة المجتمع ، فتصبح هذه العناصر الحياتية عوامل جذب يستعملها المبدع جنباً إلى جنب مع العناصر الفنية ، فيصبح النص " متوازناً بين قيمتي الخير والجمال "[1].

وليس "الخير" - هنا - الخير بمقياس الأخلاق ، وإنما بمقياس الفائدة التي يجدها المتلقي في النص .

جـ - مقام الإنشاد :

تتوقف عملية التواصل بين المتلقي والنص ، على حالة المتلقي أثناء عملية التلقّي فقد يكون النص - من الناحية الفنية والمعنوية - جيداً ، لكنه إذا صادف متلقّياً غير مستعد نفسياً ، أو أن يكون النص مخالفاً لمقام المتلقي من حيث المكانة ، أو الثقافة ..... ،فإنه بالتالي لن يجد صدى لديه .

فإذا كان المبدع قد توازن مع نصه ، أو كان في حالةٍ توازنية مثالية سمحت له الكتابة ، فإن المتلقي يجب أن يكون على نفس الدرجة المثالية أثناء عملية التلقي .

ولكي يتحقق هذا التوازن على مستوى ما يُسمَّى بـ " المقام " ، لابد من مراعاة جانبي - أو زاويتي - هذا المقام :

الأولى : المقام النصي . **الثانية : المقام الشخصي .**

أولاً ، المقام النصي :

ويتمثل في العناصر الفنية والموضوعية ، التي يراعيها المبدع في نصه ، عند توجيه النص إلى متلق ما . يقول صاحب " مفتاح العلوم " : " لا يخفى عليك أن مقامات الكلام

---

١) انظر : دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ١٤ ، و ما بعدها .

متفاوتة ؛ فمقام التشكُّر يُبَاين مقام الشكاية ، و مقام التهنئة يباين مقام التعزية ، و مقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل . "(١)

فتكون معاني النص و عناصره موافقة لمقام المتلقي ، و حالته التي هو عليها أثناء تلقّي النص ، موافَقَةً من شأنها أن تلقَى قبولاً ، و من ثمّ يحدث التأثير المؤدي إلى عملية الأداء النصّي المرتد ، و التي تُمثّل قمة نجاح النص في توصيل المعنى . كذلك يجب على المبدع أن " يقف على مراتب القول ، و الوصف في فن بعد فن ، و يتعمّد الصدق و الوفق في تشبيهاته و حكاياته .... و يُعِدّ لكل معنى ما يليق به ، و لكل طبقه ما يشاكلها ، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه "(٢).

و هو ما يعني أن يكون المبدع على دِراية بعناصر الفن من ناحية ، و دراية بطبقات التلقي من ناحية أخرى . فيقوم ببناء نَصّ يتحقق فيه التوازن على مستوى الصياغة و يوجّه هذه الصياغة توجيها مُعيّناً . طالما قصد بمعاني النص فئة معينة من المتلقين فيخاطبهم بما يفهمونه ، و بما يقبلونه ، في حالتهم التي هم عليها .

" و هذه الحال التي يوافقها الكلام هي المقام الذي يتم فيه قول الشعر، و ينتج عن موافقة هذا المقام اكتمال الصورة الجمالية للشعر باتصافه الحسن ، و كذا قبول الفهم الناقد له و اختياره له "(٣) .

فليس استعداد المتلقي وحده هو الذي يجعل عملية التواصل مع النص ناجحة و لكن يجب أن يكون النص نفسه متوازنا مع حالة استعداد المتلقي ، وذلك باستعداد النص فنياً أن يقدم ما يجذب إليه المتلقي ، و في هذا يقال : " الشعر ما فهمته العامة

---

١) السكاكي ، " مفتاح العلوم " ، ص ٩٥ .
٢) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٦ .
٣) دكتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوي " ، ص ٢٨ .

و رضيته الخاصّة ". و هو ما ذهب إليه ابن طباطبا حيث " يحدّد علّتين اثنتين لقبول الشعر إحداهما جمالية ، تتصل بكيفية تشكيل الشعر من حيث اعتدال عناصرها ، و الثانية مقامية تتصل بمطابقته للحال و هما علتان متكاملتان "(١).

و من ثمَّ يكون للتوازن حدان ؛ **الأول** من داخل النص ، و **الثاني** من خارجه وبالتقائهما يتحقق التوازن الكلي الذي يشمل العملية الإبداعية في جميع عناصرها .

و قد جمع ابن رشيق تكامل العناصر الفنية ، و مراعاة حال المتلقي بقوله : " و إنما مدار الشرف مع الصواب و إحراز المنفعة ، و مع موافقة الحال ، و مع ما يجب لكل مقام من المقال "(٢) .

و هو المعنى نفسه الذي قصده ابن طباطبا ، و هذا يعني اتفاقاً بينهما في أن موافقة المقام تنبني بصورة أساسية على نص جيّد في المقام الأول .

فقوله : " مع الصواب " يشير بصورة غير مباشرة إلى عناصر العمل ذاته ، التي يجب أن تكون صواباً في جوانبها المختلفة ، و هذا هو الجانب الذي يقوم بدراسته علم المعاني الذي هو : " أصول و قواعد يُعرَف بها كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، بحيث يكون وفق الغرض الذي سبق له "(٣) .

و يشير الدكتور يوسف خليف إلى صنف من الشعراء ، حققوا في نصوصهم مبادئهم الفنية الخاصة ، ضاربين عرض الحائط بالمتلقي العادي . حيث يقول عن أبي تمام :" كان أبو تمام يؤمن بأن الشعر للخاصة لا العامة ، و الخاصة عنده ليست طبقة اجتماعية متميزة ولكنها الخاصّة المثقفة المستنيرة الواسعة الاطلاع ، و على أساس هذه الفكرة آمن أبو تمام

---

١) نفسه ، ص ٢٤ .
٢) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٤٤٤ .
٣) السيد أحمد الهاشمي ، " جواهر البلاغة " ، ص ٣٧ .

بأن الشاعر يجب أن لا ينزل بمستواه الفني إلى مستوى العامة . و إنما يجب أن يظل في قمته الشامخة . و على الجمهور أن يرتفع إليه "[1] .

و إذا كانت للشاعر رؤيته الفنية الخاصة إلا أنه " مُطالَب ..... باحترام مبدأ التأدّب ؛ وذلك باختيار الألفاظ و العبارات المناسبة لمقامات المخاطَبين . كما أن على الشاعر أن يتجنّب كل ما يخالف المقتضيات التداولية للمقام . فيعنى عناية خاصة بافتتاح شعره . فلا يُضَمّنه معنى أو عبارة لا تلقَى القبول عند السامع"[2] .

فالشاعر مهما كان مؤمناً بنصه و بموهبته . و بما يطرحه في نصه من المعاني . إلا أن النص لابد و أن ينتهي إلى متلقٍّ ما يتعامل معه . و لذا وجب على المبدع احترام ذلك المتلقي ؛ بطرح عناصر فنية و معنوية في العمل . تحافظ على صلة النص بمتلقِّيه . و إلا فسدت العملية الإبداعية . و حينئذ . لا يشفع لها فصاحة اللفظ . و لا حُسْن التركيب . طالما كان المتلقي في معزِل عن النص .

ثانيا . المقام الشخصي :

و هو المقام المتعلق بشخص المتلقي . فبعد أن يُعمِل المبدع يده في النص ؛ يُجَوِّده و يحسّنه . يبقى المتلقي على الطرف الآخر . و من ثمّ فإن المبدع لابد و أن ينظر بإحدى عينيه إلى النص . وبالأخرى إلى المتلقي . لخلق التوازن بينهما . و هو ما يعني الدور الفاعل للمبدع في إحداث ذلك التوازن .

يقول بشر بن المعتمر : " أن يكون لفظك عذباً و فخماً . ويكون معناه ظاهراً مكشوفاً . و قريباً معروفاً . إمّا عند الخاصّة إن كنت للخاصّة قصدت . و إمّا عند العامة إن كنت للعامّة أردت "[3] .

---

١) دكتور . يوسف خليف . " في الشعر العباسي " . ص ٩٦ .
٢) دكتور / عبد الجليل هنوش : " ابن طباطبا العلوى " ص ٦٥ .
٣) الجاحظ : " البيان والتبيين " . حـ ١ . ص ١٣٦ .

و إن بدا في كلام بشر تقسيما طبقياً حاداً للمتلقين في فهمهم للنص ، إلا أنه يحمل حرصاً شديداً على وجوب مراعاة المتلقي و حالته حتى تكتمل الفائدة المرجُوّة من العملية الإبداعية . " و يُفهَم من كلام بشر أن المقام الواجب مراعاته هو مقام (المخاطب) ، من حيث طبقته (الخاصة/ العامة) ، و أن هذه المراعاة تكون في المعاني التي تتناولها الخطبة فلكل من الخاصة و العامة معان يُخاطَبون بها "[1] .

و قد تبِع بشرَ بنَ المعتمر في رأيه العديدُ من النقاد ، منهم ابن طباطبا ، و قدامة وأبو هلال .

فابن طباطبا يقول : " فيُخاطِب الملوك بما يستحقّونه من جليل المخاطبات و يتوَقَّى حطَّها عن مراتبها ، و أن لا يخلطها بالعامة ، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك ، و يُعِدّ لكل معنى ما يليقُ به ، و لكل طبقة ما يشاكلها "[2] .

و يبدو هنا أن الأمر لا يتعلق بصياغة النص ، بقدر ما يتعلق بموضوعه و معناه إذ إن المعاني التي يطرحها الشاعر في نص يخاطب به ملكاً أو من في طبقته ، يختلف عن معاني النص التي يتوجّه بها إلى رجل من العامة ، و إنْ بقيَ التقسيم الطبقي حاداً في كلام ابن طباطبا ، كما هو كذلك عند بشر بن المعتمر .

و يعلّق الدكتور هنوش على ابن طباطبا بقوله : " إن الشاعر لا يطلب منه العناية بالقول تحسيناً و إبداعاً و حسْب ، و إنما لابد من مراعاة مقتضيات العقل ، أي التوفيق بين القول و بين مقتضيات المقام "[3] .

---

١) دكتور / جميل عبد المجيد : " بلاغة الاتصال " ص ٢١ .
٢) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٦ .
٣) دكتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوي " ، ص ٦١ .

لقد صرف الدكتور هنوش المعنى في كلام ابن طباطبا إلى جانب المقام العقلي وهو مقام الفهم ، وهو ما يختلف عن المعنى الذي قصد إليه ابن طباطبا ؛ إذ لم يذكر مقام الفهم والعقل ، وإنما كان قصده مقام الطبقة ، إذ الفهم في مقاماته لا يتوقف على طبقة دون غيرها . والتفاوت في الفهم يشترك فيه الناس جميعا .

وكذلك صاحب " الصناعتين " يقول في المعنى ذاته : " وينبغي أن تعرف أقدار المعاني ، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين ، وبين أقدار الحالات . فتجعل لكل طبقة كلاماً ، ولكل حال مقاماً ، حتى تقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات "[1] .

ويُعَدّ وصف أبي هلال هو الأفضل ؛ إذ خرج بمفهوم المقام من حدّته الطبقية ،إلى موافقة الحال التي عليها المتلقي ، وهو ما يجعل كلام أبي هلال أكثر قبولاً ، وأوسع معنى من كلام بشر وابن طباطبا .

أما قدامة فقد تكلّم عن مقامات المتلقين ، في شيء من التفصيل . عند حديثه عن المدح ، فقال : وقد ينبغي أن يعلم أن مدائح الرجال ... تنقسم أقساماً بحسب الممدوحين من أصناف الناس في الارتفاع والاتضاع ، وضروب الصناعات والتبَدِّي والتحضُّر ، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعنى بمدح كل قسم من هذه الأقسام "[2] .

ثم يفصل صفات مدح ذوي الصناعات ؛ من الوزراء والكتاب وأصحاب السياسة وكذلك مدح السوقة من البادية والحاضرة [3] . وهو تفصيل يجعل الأمر أكثر تعقيداً ، إذ لا

---

١) أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ٢٥٩ .
٢) قدامة ، " نقد الشعر " ، ص ٧١ .
٣)انظر : نفسه ، ص ٧٣ وما بعدها .

يمكن إخضاع العملية الإبداعية لهذه التقسيمات الحادّة التي تراعي وظيفة المتلقي وصناعته . أكثر من مراعاتها لحالته أثناء تلقّي النص الشعري .

و يشير الدكتور جميل عبد المجيد إلى التقسيم الطبقي للمخاطبين بقوله : " و يلحظ الباحث سيطرة قاعدة التقسيم الطبقي للمخاطبين (خاصة /عامة) . على التفكير البلاغي عند العرب . و هُم يعالجون مقتضَى الحال "[1] . و هو تقسيم صارم . لمخالفته طبيعة الشعر. من ناحية . و الطبيعة الإنسانية من ناحية أخرى .

فالمبدع يكتب ما يُحس به . و يوجّهه تبعاً لرؤيته الخاصة . و لكل مبدع مجموعة من النصوص التي تختلف فنياً و موضوعياً . فيكون دوره أن يختار النص المناسب للمتلقي المناسب . أو للموقف المناسب . و رغم ذلك قد ينفعل المتلقي من العامّة . مثلاً . بنصّ وجّهَهُ المبدع إلى ملك أو أمير. و لكن اختيار المبدع يأتي في إطار مراعاة المخاطب . و التي تعني "مطابقة الكلام لظرفه المعين . و مراعاة المعنى تتضمن وجوب التناسب بينه و بين الجو المحيط بالعمل الأدبي كله" [2] .

فالمسالة تتعلق بالجو المحيط . أكثر من تعلقها بشخص المتلقي أو طبقته . فليست كل النصوص الموجهة للملوك و الخاصة . مثلا . هي نصوص مدح بالضرورة . و إنما قد ينشد الشعراء ما يرونه طريفاً و جميلاً في عين المتلقي . شريطةَ أن يكون الجو المحيط ملائماً و هو المعنى الأعَمّ لمقتضى الحال .

و معنى ذلك أن بعض النصوص تقتضي فنياتُها الخروج عن التقسيم الطبقي الذي ينتمي إليه المتلقي المقصود بالخطاب الشعري .

فلو كان هذا التقسيم الطبقي حادًا إلى هذه الدرجة . لَما قال أبو دلامة في أبياته :

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ،" البلاغة و الاتصال " ، ص ٢٢ .
٢) دكتور كمال بشر ، " فن الكلام " ،ص ١٠٥ .

قد رمى المهديُ ظبياً

شكَ بالســـــــهم فؤاده

و علي بـــــن سليمِا

ن رمى كلبا فصـــــاده[1]

فسَمَّى المهدي باسْمِه ، وكذلك علي بن سليمان ، على رفعة منزلتهما ، وسُمُوّ قدرهما ، " فمن فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك باسمه و ينسبه إلى أمه ، و يخاطبه بالكاف ، كما يخاطِب أقل السُّوقَة ، فلا يُنْكَر ذلك عليه ، بل يراه أوكد في المدح "[2] . و من ثَمّ قد تنتفي المسألة الطبقية من الخطاب الشعري ، و يصبح الشعر متوازنا مع شخصية المتلقي تبعاً للموقف الذي قيل فيه هذا الشعر .

لو كانت المسألة تتعلق بطبقة الممدوح ، لكان من الواجب أن يكون للملوك خطاب خاص بهم ، يميّزهم عن غيرهم من السوقة و العامة و أرباب الحرف ، و لكانت هناك حواجز بين طبقة معينة و الشعر الموجّه إلى طبقة أخرى غيرها ،إذ لا تُنْشد قصائد الملوك إلا في القصور فقط . و من ثَمَّ يقتصر إنشاد ما سواه من الشعر في الأسواق . ولكن " ارتفاع شأن الكلام فى باب الحُسْن و القبول ،و انحطاطه ، بحسب مصادفة الكلام لما يليق به ... "[3] فالمصادفة ، هنا ، مصادفة الجو المحيط ، فربما يوافق الكلام ، على انحطاطه ، حال المتلقي الذي ربما لن يقبله في موقف آخر و حالة أخرى .

و هكذا فإن عملية المقام ، تُعطِي الأهمية الأولى لحالة المتلقي، أيّاً كانت طبقته و أيّاً كانت القيمة الفنية للنص .

---

١) أبو دلامة ، " الديوان " ، قافية الدال .
٢) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٧ .
٣) السكاكي ، " مفتاح العلوم " ، ص ٩٥ .

٢] التوازن الزمني :

و التوازن الزمني له صورتان :

أ - الخاصة (الجزئية) . **ب - العامة (الكلية) .**

أ - الصورة الخاصة (الجزئية) للتوازن الزمني :

وهي تأخذ قطاعاً عرضياً من الزمن . وهو الزمن المتعلق بوقْت إنشاد القصيدة وطرحها على المتلقي ؛ حيث يلتمس المبدع الوقت المناسب الذي يرى فيه المتلقي في حالة استعداد و يقظة لسماع النص ، فيكون ارتداده بالنص متوازناً مع تحفُّز الشاعر لإلقاء نَصّه

إذاً فهذه اللحظة ذات طرفين ؛ **الأول** : يقظة و استعداد المبدع ، فيكون في أحسن حالات الإلقاء، و الآخر: يقظة و استعداد المتلقي .

و تلعب المصادفة دوراً بالغاً في ذلك ، و إن كانت مصادفة لا تخلو من بعض التعمد من كلا الطرفين ، لخلق هذه المصادفة التي تظهر ملامحها منذ الأبيات الأولى . و هذه المصادفة هي المميِّزة للاتصال الشفاهي ، وهي تمنح هذا الاتصال خاصيّة ؛ وهي الخاصية التي أشار إليها الدكتور جميل عبد المجيد بقوله : " و هذه الخاصية تعني وحدة الزمان و المكان لعملية الإرسال و الاستقبال في الاتصال الشفاهي "[١] . مما يعني وحدة الإطار المرجعي اللغوي بين المُرسِل و المُستقبِل .

إن هذه الوحدة تعني توازناً يتخطّى مجرد الزمان و المكان ، إلى الظروف النفسية التي تحتويها هذه اللحظة الزمنية . و قد قال الجاحظ : " فجماع البلاغة التماس حُسن الموقع ، و المعرفة بساعات القول ، و قِلّة الخَرَق بما التبس من المعاني أو غمُض "[٢] .

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ٦٥ .
٢) الجاحظ ، " البيان والتبيين " ، جـ ١ ، ص ٨٨ .

وإن كان الجاحظ يقصد ساعات التأليف ، إلا أنها يمكن أن تمتد إلى ساعات الإلقاء ، فلكلٍّ مواقع يحْسُن فيها النص أو يسوء .

واللحظة الزمنية للإنشاد تتميز بخصوصية . وهي خصوصية الجمع بين المبدع والمتلقي وجهاً لوجه ، وهو ما يجعل عملية التوازن في أبلغ صورها . إن صادفت التوفيق ؛ "ذلك أنه في الاتصال الشفاهي وجهاً لوجه يكون كلاً من المرسل والمستقبل حاضراً "(١) وهو ما يتيح للمبدع الاستعانة بقدراته الصوتية وحركاته الجسدية في توصيل النص ؛ " وكأيِّن من قصيدة اهتزّ الناس لسماعها عجباً ، وترنّحوا بها طرباً ، حتى إذا نُشِرت في صحيفة أو دونت في كتاب وقرأوها في تُؤَدة ورَوِيّة ، زووا عليها مبنىً ومعنى ، وعدُّوها من سقط المتاع ، وأنكروا على أنفسهم استحسانهم لها أولاً "(٢). وهو ما يعني أن الشاعر بأدائه الحركي للقصيدة قد أضاف عدداً من التوازنات التي تجذب المتلقي ليدخل في جو النص ، حتى وإن كان هذا التوازن وقتياً ،إلا أنه يُشير إلى تأثير الأداء الصوتي والحركي للمبدع ودوره في التوازن .

وقد أشار بعض القدماء إلى ضرورة اختيار اللحظة المناسبة ، التي يُرَى فيها المتلقي مستعداً لقبول النص . من ذلك قول ابن وهب : " وإذا رَأَى [الخطيب] من القوم إقبالاً عليه وإنصاتاً لقوله ، فأحبُّوا أن يزيدهم ، زادهم على مقدار احتمالهم ونشاطهم ، وإذا تبيَّنَ منهم إعراضاً، وتثاقُلاً عن استماع قوله ، خفّف عنهم ، فقد قيل : من لمْ ينشط لكلامك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك "(٣) .

---

١) دكتور جميل عبد المجيد ، نفسه ، ص ٦٤ .
٢) دكتور على الجندي ،" الشعراء و إنشاد الشعر " ، ص ١٠ .
٣) ابن وهب ، " البرهان في وجوه البيان " ، ص ٩٥ .

و هذا الوصف الذي جاء على لسان بن وهب يشير إلى ضرورة وجود خبرة عند المبدع وهي خبرة التعامل مع المتلقي ، فيعرف من خلاله متى يكون المتلقي مقبلاً عليه أو معرضا عنه ، و هي خبرة . ربما . لا تتوفر لكثير من الشعراء .

و في هذا يورد الجاحظ مقولة لأحدهم :" لا تُطْعِم طعامك من لا يشتهيه، و لا تُقبِل بحديثك على من لا يُقبِل عليه بوجهه "[1]. و الإقبال بالوجه إنما هو تمثيل لحالة المتلقي الذي لديه الرغبة في التواصل مع النص . و ربما شبّه الجاحظ الكلام بالطعام ليجسّد عملية اختلاف المتلقّين في عملية التذوق . حيث يتوازن المتلقي مع نص معين في وقت معين . فلا يفرض عليه المبدع الوقت الذي يطرح فيه النص .

و يقترب قول الجاحظ كثيراً من قول ابن مسعود : " حدِّث الناس ما حدجوك بأبصارهم ، و أذِنوا لك بأسماعهم ..... و إذا رأيت منهم فترةً فأمسك"[2] .

فالإقبال بالوجه . عند الجاحظ ، و الالتفات بالسمع و البصر . عند ابن مسعود كل ذلك يشير إلى أن المبدع قد أصاب الوقت الملائم الذي يُلقِي فيه نصَّه ، ذلك الوقت الذي يجد فيه أثر النص على المتلقي ، و هذا الأثر يشير إلى تحقق التوازن .

ب - الصورة العامة للتوازن الزمني :

و هي تأخذ قطاعاً طولياً من الزمن ، يتمثل في تعاقب السنوات أو القرون ، و في اختلاف الأجيال ، و من ثمّ اختلاف القيم التي يحملها كل جيل ، عما سبقه من الأجيال ، و منها القيم الفنية الأدبية المتعلّقة بتداول النصوص الأدبية .

فأبو نواس عندما يقول :

دع الرسم الذي درسا

---

١) الجاحظ ،" البيان و التبيين " ، جـ ١ ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ .
٢) نفسه ، ص ١٠٤ .

إنّه يحْتجّ على فنيات في القصيدة يرفضها البعد الزمني ، إذْ تغيرت الأحوال والظروف ، فلم تعد هناك أطلال و لا رسوم ، و من ثمّ لم يعد الزمان زمان هذه الفنيات المتعلقة بمرحلة تاريخية بادت و زالت ، و حلّ غيرُها محلّها .

فلن يتهيّأ للمتلقي الجوّ النفسي الذي كان يعيشه المتلقي القديم . و إذا قَبِل المتلقي نصوصاً قديمة ، فإنه يقبلها كتُراث له إطاره الزمني الخاص به ، " فرَبْطُ النص بسياقه التاريخي ، لمعرفة هذا السياق بأبعاده السياسية و الثقافة و الاجتماعية .... ضرورة لفهم النص "[1] ، و مِن ثمّ لقبوله .

و لذلك فإنّ " كثيرين مِمّن لا يستسيغون مثل هذا الشعر لانْقراض بواعثه ... لعلهم يغيرون رأيهم إذا استعادوا الماضي ، و هم يقرأونه ، فلابُدّ للقارئ أن يتمثّل العصور القديمة و يعيش جوّها ، ليتذوّق آثارها الأدبية "[2] .

فإذا تقبّل المتلقي هذه النصوص القديمة في إطارها الزمني من الشاعر القديم ، فإنه لن يتقبّل نصوصاً جديدة معاصرة من شاعر معاصر ، إذا التزمت هذه النصوص الجديدة القيم نفسها التي كانت تطرحها النصوص القديمة .

فالبعد الزمني بصورته العامة يفرض تطوراً طبيعياً على المتلقي، و على قيمة التداولية للنصوص ، و كلّما تبدّل الزمن تبدّلت معه هذه القيم .

٤] التوازن الفني الموضوعي :

يقوم النص الشعري على موضوع . هو مادته الأساسية ، و رسالته التي يرغب المبدع في تبليغها، أيّاً كانت هذه الرسالة . و لا يتناول المبدع موضوعه تناولاً عادياً ، و إنما يأتي طرحه في الشعر . كفن . من خلال التزامه بعناصر هذا الفن ، بدءاً من الوزن و القافية

---

١) دكتور وهب أحمد رومية ، " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، ص ٢٣ .
٢) محمد مفيد الشوباشي ، " الأدب و مذاهبه " ، ص ٢٨ .

وانتهاءً بالموضوع ، مروراً بالتصوير والمجاز والاستعارة ، وغيرها من آليّات تكوين النص الشعري . آليات تميز الشعر . كفن يخاطب العاطفة . عن غيره من فنون القول . ولذا يكون مقبولاً في الشعر ، ما لا يُقبل في سواه ، وهو ما يعطِي الشعر مساحةً من التلقي لا يحظى بها فن آخر من فنون الأدب .

فقد يختلف المتلقي مع النص من الناحية الموضوعية . مثلاً . ولكنه ربما يتفق معه فنياً ، والعكس . وهي عملية نسبية تختلف من متلقٍ إلى آخر . وقد أشار الجرجاني إلى هذه النسبية ، مطالباً المتلقي بتقديم سبب مقبول لاستحسانه[1] .

ولعل مطالبة الجرجاني فيها شيء من الإسراف على المتلقي ، فليس كل متلقٍ على درجة من الوعي تسمح له بتقديم مبررات الاستحسان والقبول .

ولقد كان ابن طباطبا أكثر نفاذاً إلى فهم طبيعة المتلقي ؛ إذ يقول : " والشعر على تحصيل جنسه ، و معرفة اسمه ، متشابه الجملة ، متفاوت التفصيل ، مختلف كاختلاف الناس في صورهم و أصواتهم و عقولهم و حظوظهم و شمائلهم وأخلاقهم ، فهم متفاضلون في هذه المعاني ، و كذلك الأشعار و هي متفاضلة في الحُسْن على تساويها في الجنس ، و مواقعها من اختيار الناس إيَّاها ، كمواقع الصور الحسنة عندهم ، و اختيارهم لما يستحسنونه منها ولكلّ اختيار يُؤثِره هوىً يتبعه ، و بُغية لا يستبدل بها ، و لا يؤثر سواها "[2] .

إن ابن طباطبا حين يُشبِّه الشعر في اختلافه باختلاف الناس يفتح مجالات التوازن على مصراعيها ، و من ثمَّ يكون لكل نصٍّ متلقٍّ يُعْجَب و يتأثر به ، و يقع في نفسه موقعاً مقبولاً ، أيّاً كانت طبيعة هذا النص و جودته .

---

١) راجع : الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، ص ٤١ .
٢) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٧ .

ويشير الدكتور سمير سرحان إلى تعدُّدية توازنات المتلقي بقوله : " الشاعر أو القصيدة . قد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا من الناحية التاريخية . وقد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا على أُسسٍ شخصية ، وقد يكتسبان أهميتهما بالنسبة لنا من الناحية الحقيقية "(١) .

ومعنى ذلك أن كل متلقٍّ يميل إلى نصٍّ ما ، يكون ميْلُه هذا مبنياً على سبب من الأسباب ، وإن كانت الأسباب التي ذكرها تقتصر على الأسباب الموضوعية فقط ، وهو ما يضيّق المجال على قيم أخرى قد تتصل باللغة ، أو بالتعبير ، أو بالتصوير .....إلخ .

ويشير الدكتور شاكر عبد الحميد إلى أنه قد " تتدخل القيم التي يضعها المتذوق في مرتبة أعلى مما عداها في عملية التذوق ، فإذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل الفني هي القيم الفنية ، فإنه سيُركِّز أكثر على خصائص الشكل . أما إذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل هي القيم السياسية . مثلاً . فإنه سيركز على طبيعة المضمون "(٢) .

وهذا لا يعني الانفصال التام بين القيم الفنية والقيم الموضوعية في عملية التذوق فربما يبحث المتلقي عن هذه القيم مجتمعة في نص واحد ، فلا يشفع عنده أن يكون موضوع النص موافقاً لما يتطلّع إليه مع تخلّي ذلك النص عن القيم الأخرى الفنية والجمالية .

و يشير الدكتور إحسان عباس إلى زاوية أخرى من زوايا الذوق ، إذ يقول : " ولهذا انقسم الناس ذوقيا في إيثار ما يؤثرون من الشعر ، فبعضهم يريد من الشعر ما حفل بالمعاني التي يشهد بصحتها العقل ، وبعضهم يريد منه ما عملت فيه الصنعة ، وهذا

---

١) دكتور سمير سرحان ، " النقد الموضوعي " ، ص ٢٥ .
٢) دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ٣١ .

الفريق لا يبدي نفوراً من المبالغة والإغراق ، واختراع الصور، لأنه يرى أن الشعر لا يُطلَب فيه صدق الخبر أو يقين العقل "[1] .

إذاً يتجاوب المتلقي مع النص إما موضوعياً أو فنياً ، أو كليهما معاً .

أ - التجاوب الموضوعي :

أول ما يتعامل المتلقي مع النص الجانب الموضوعي [أو موضوع القصيدة] ، إذ الموضوع هو الأساس الذي بنى المبدع نصه عليه . ويُعَدّ الغزل من أكثر الموضوعات التي يتعلق بها المتلقي على اختلاف ثقافته وطبقته الاجتماعية ، إذ هو متعلق بالجانب الفطري في الإنسان أو على حد تعبير ابن قتيبة : " لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام"[2] .

ثم يبرز ابن قتيبة التأثير الذي يستتبع الغزل على المتلقي ، إذ يقول : " إن الشاعر إذا بدأ بالغزل ، فإنما يبدأ به ليستميل إليه أسماع الناس ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقَّب بإيجاب الحقوق ، فرحّل في شعره وشكا النَصَب والسهر "[3] .

وهذا يعني فهم الشاعر لطبيعة المتلقي وطبيعة العصر، ولذا فهو يستميلهم بما يحبون ، ويبدأ نصه بما يجذب إليه أسماعهم ، وينفذ إلى قلوبهم .

على الجانب الأخر يأتي غرض كالمدح في ذيل الموضوعات التي يقبل عليها الناس إذ " هو من قبيل الأغراض الذاتية الضيقة ، التي لا تصدر عن تجربة إنسانية عامة " [4] .

---

١) دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ، ص ٤٣٦ .
٢) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٢٧ ، ٢٨ .
٣) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٢٨ .
٤) دكتور عبد الحكيم بلبع ، " بين الأدب و النقد " ، ص ٨٠ .

ويحذّر الدكتور شوقي ضيف من تعميم هذه الرؤية في شعر المدح ، " فإن من كانوا يمدحون الخلفاء والوزراء ، كانوا يرسمون لهم في مدائحهم مثالية الحاكم كما يريدها الشعب ، وبذلك يصدرون عن روحه في مدائحهم . فمثلاً هارون الرشيد حين يمدحه أبو نواس ، أو أبو العتاهية ، لا يمدح شخصه من حيث هو، وإنما هو يمدح فيه المثل الأعلى للخليفة الكامل ، كما يتراءى في مخيلة الجماعة الإسلامية "[1] .

ومن ثم فإن هذا الأسلوب في المدح يتخطّى شخص الممدوح الفرد ، ليصبح مدْحاً لقيم يؤمن بها الناس جميعاً ، إلا أن الشاعر جسَّدَها في شخص ذلك الممدوح .

وبعيداً عن التصنيف الموضوعي للقصيدة ، فقد يتوازن المتلقي مع بيت واحد من أبيات الموضوع ، فيحفظه ويردّده ، خاصةً إذا كان هذا البيت يجري مجرى الحكمة والمثل أو " يُختار أحياناً من القصيدة بيت ، فيُقال أرْثى بيت ، وأهجَى بيت ، وأمدح بيت ... الخ وقد يختارون نصف بيت "[2] .

وليس اختيار بيت دون آخر ، معياراً حقيقياً للجودة ، بقدر ما هو رصد لقبول المتلقي ، " فكم من بيت شعر قد سار ، وأجوَدُ منه مقيم في بطون الدفاتر ، لا تزيده الأيام إلا خمولاً ، كما لا تزيد الذين دونه إلا شهرة ورِفعة "[3] . وهو أمر يقوم على مصادفة هذا البيت أو ذاك لعوامل السيرورة والانتشار ، ولكنها مصادفة قد تكون على مستوى المتلقي العادي ، لا المتلقي المختص الناقد .

وهذا الاختيار القائم على الموضوع لا ينفي " أن يكون الموضوع النافع ، هو في الوقت ذاته الموضوع الجميل ، وإذا كان من شأن الموضوع النافع أن يوَلِّد لدينا بعض

---

١) دكتور شوقي ضيف ، " الشعر و طوابعة الشعبية " ، ص ٦٢ .
٢) ابن عبد ربه ، " العقد الفريد " ، ص ٣٩٦١ .
٣) الجاحظ ، " الحيوان " ، جـ ٢ ، ص ١٠٣ .

المشاعر الجمالية ، فما ذلك لأنه موضوع نافع . بل لأنه في الوقت ذاته موضوع جميل"[1] . وهو ما يؤكد عدم الانفصال بين اختيار المتلقي لموضوع معين ، وتذوّقه لفنيات النص الذي يطرحه هذا الموضوع ، وهو ما يحقق التوازن بين الجانب الموضوعي والجانب الفني في النص الشعري . ومن ثمَّ تتسع دائرة الارتداد النصي بالمتلقي .

ب - التجاوب الفني :

إذا كان النص يرتد بأداء المتلقي ، لوقوع توازن بينه وبين موضوع النص ، فإن هذا لا ينفي وجود مؤثرات فنية تدعم هذا الموضوع .

تتمثل هذه المؤثرات في الخصائص التي تميز لغة الشعر ، من تصوير ، ومجاز واستعارة ، وتشبيه ، ووزن وقافية ، وبراعة استهلال ... إلخ .

فهذه المؤثرات النصية أكثر ارتباطاً بشعور المتلقي ؛ حيث تقوم بتجسيد الأحاسيس والمشاعر ، وتقديمها في صياغات جديدة متميزة ، " فالتوصيل الشعري ليس توصيلاً حرْفياً لقيمة ما ، وإنما هو صياغة مجازية لها "[2] .

فمفردات اللغة التي يستعملها الشاعر، هي المفردات ذاتها التي يستعملها المتلقي لكن لن يقبلها المتلقي من الشاعر إلا إذا كانت معالَجة فنياً ، بصورة جديدة غير متوقعة هذه المعالجة ربما تكون على المستوى الجزئي ؛ وذلك بوضع الألفاظ مضمومة إلى غيرها بصورة غير تلك الصورة المتعارف عليها في الخطاب العادي ، أو بوضع الجُمل الشعرية في إطار عام جديد على المستوى الكلي للنص .

---

١) دكتور زكريا إبراهيم ، " الفنان والإنسان " ، ص ١١٤ .
٢) دكتورة يسرية يحيى المصري ، " في الشعر العباسي " ، ص ٥٢ .

" فاللغة مهما بلغت من القوة والحياة ، فلا ولن تستطيع أن تنهض - من دون الخيال - بهذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية ، وأفكارها ، وأحلام القلوب البشرية وآلامها ، وكل ما في الحياة من فكر وعاطفة وشعور ."(١)

فالتوازن من الزاوية الفنية ، لا يكون توازناً مع الحقائق ، بقدر ما هو توازن مع أسلوب عرض هذه الحقائق . إننا قد نعجب بعمل مليء بالألم ، بالرغم من كون الألم - في الواقع - شيئاً مرفوضاً ، لكننا نقبله فنياً في الشعر ، ذلك لأن الشاعر لا يحدثنا عن مجرد الألم وإنما يُدخله في نفوسنا ويجسّده داخلنا من خلال لغة الشعر ، التي تحمل المفارقة والتصوير والمجاز وغيرها من عناصر التأثير . وهكذا يمثّل الخيال بمجازه وصوره ومفارقاته ، ضرورة فنية في النص للتأثير في المتلقي (٢) .

ونظراً لهذه الضرورة الفنية ، فقد رأى ابن طباطبا أن العبء الأكبر على شعراء زمانه أن يأتوا بالجديد والغريب من المعاني ، إذ يقول : " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سُبِقُوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة . فإن أتوا بما يقصُرعن معاني أولئك ، ولا يربى عليها ، لم يتلقّ بالقبول ، وكان كالمطروح المملول ."(٣) .

---

١) أبو القاسم الشابي،" الخيال الشعري عند العرب "،(تونس، الشركة القومية للنشر و التوزيع ، ١٩٦١م) ، ص ٢٥

٢) نظر :
- الجرجاني ، " دلائل الإعجاز "، ص ٢٩٥ .
- دكتور فوزي خضر ، " عناصر الإبداع الفني " ، ص ٢٥٦ .
- دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٥٧ .
- دكتور جابر عصفور ، " قراءة النقد الأدبي " ، ص ٢٥٧ .
- مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ٨٣ .

٣) ابن طباطبا " ، " عيار الشعر " ، ص ٩

هذا و يلعب المجاز و الخيال دوراً مهماً في فهم النص و تأويله والتجاوب معه فكلما كان المجاز جديداً ، كلما ازدادت مساحة التأويل و من ثمّ ى تزداد مساحة التلقي .

و تتداخل قضية المجاز مع قضية " الصدق و الكذب " ، " فقد تباينت الآراء حول أحسن الشعر أصدقه أو أكذبه ... و من الواضح أن هذا الشق من الصدق ذو بعد أخلاقي بالدرجة الأولى "[1] .

إذ يَستحسن بعض المتلقين أن يكون الصدق في العمل هو الصدق الذي يوافق الحقيقة و يطابق الواقع ، و من ثم يرفضون ما كان فيه مبالغة أو إسراف في المجاز، أو كذب فني يقتضي أن يتخيّل الشاعر بعض الزيادة على الحدث الواقعي ؛ زيادة من شأنها أن تدعم الجانب الفني ، و تسهم في توصيل المعنى و تجسيده . و " قد استحسن عمر رضي الله عنه ... في زهير أنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه "[2] .

و يعلّق الدكتور حسن البنداري على إعجاب عمر. رضي الله عنه . ببيت زهير الذي يقول فيه :

فإن الحق مقطعه ثلاث

يمين أو نفار أو جلاء

يقول الدكتور حسن البنداري : " و سبب إعجابه بهذا القول ، هو اتفاقه مع ما دعا إليه الإسلام في إثبات الحق "[3] .

---

١) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٥٧ .

٢) انظر :
- ابن رشيق ، " العمدة " ن ص ١٨٨ .
- قدامة ،" نقد الشعر " ، ص ٦٤ ، ٦٥ .
- ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ٦٩ .

٣) دكتور حسن البنداري ، " قيم الإبداع الشعري " ، ص ٣١ .

إذاً فهو استحسان يقوم على مرجعية دينية لا فنية . و من الطبيعي أن يتوازن عمر مع هذه القيم المطروحة في بيت زهير. في تلك الفترة من صدر الإسلام . وإن كان الشاعر قد قال أبياته قبل الإسلام بزمن .

لكن من ناحية أخرى نجد أن بعض النقاد القدامى يؤيد الجانب الفني ؛ الذي يسوغ للشاعر الكذب ، عن طريق المجاز و الخيال و المبالغة . يقول بن رشيق عن الشعر: " و من فضائله أن الكذب الذي اجْتُمِع على قبحه حَسُن فيه "(١).

إذاً ثمَّ اتفاق ضمنيّ بين الشاعر و المتلقي ، على أن ما يقوله الشاعر هو لغة تعتمد على الخيال في المقام الأول ، و هو اتفاق يؤدي إلى التوازن بينهما .

و يبرر قدامه لذلك بقوله : " لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً ، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني ، كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر " (٢) .

و معنى ذلك أن الهدف الأسْمَى للشعر هو التأثير ، لا عرض الحقائق ؛ إذ إن لغة الخطابة و النثر قد تكفّلت بهذا الجانب ، ونظراً لهذه القيم الفنية المؤثرة في الشعر كان الشعر هو الفن اللغوي الأول عند العرب . و من هنا جاء احتفالهم و احتفاؤهم بظهور الشاعر في القبيلة ، ذلك لأنهم يعلمون أنه يمتلك القدرة على التأثير ، الذي يتيح لهم نشر مآثرهم ومواطن فخرهم .

و في تأييده للجانب الفني يقول أبو هلال العسكري : " و ليس يُراد منه إلا حسن اللفظ و جودة المعنى، هذا هو الذي سوّغ استعمال الكذب و غيره مما جرى ذكره فيه"(٣) .

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٨ .
٢) قدامة ، " نقد الشعر " ص ١٢ .
٣) أبو هلال ، " الصناعتين " ، ص ٢٦٣ .

ولكن يؤخذ على النقاد وصفهم لما يسوقه الشاعر من مجاز أو خيال في نصه بأنه "كذب" ، إذ من الطبيعي أن ينصرف الذهن في تأويل هذا الوصف إلى القيم الأخلاقية الدينية . و من هنا يرى الدكتور عبد العزيز حمودة " أن القيم الأخلاقية لا يجب أن تعوق تقديرنا وتذوقنا للعمل الفني "[1] .

ولكن هذا لا يعني أن يكون الشاعر مُسِفًّا في ألفاظه ، أو مكشوفاً في معانيه . فتعليق الجمال أو القبح الفني بالجمال أو القبح في الواقع (خارج العمل الفني) يعنى أننا نربط بين العمل الفني و القيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة "[2] . بل مباشرة طالما أن الحكم في هذه الحالة حكم الأخلاق .

" ولكن هذا لا يعني تجريد الفن من أي قيمة أخلاقية ، فاللذة بل طريقة مباشرة طالما أن الكم فى التي يقدمها الفن في النهاية لذة إيجابية لها دورها في سلوك الجماعة وحركتها بين نقيضين هما السعادة و الشقاوة "[3] . و الإيجابية هنا تعني استغلال الخيال في الارتقاء بمشاعر المتلقي ، و احترام عقله و ذوقه الذي ينبع من ذوق اجتماعي عام .

و من هنا تتفاوت درجات الصدق كما يتفاوت المتلقون في النظرة إلى كنه هذا الصدق المطلوب فى النص الشعري[4] . و من ثم تتفاوت درجات ارتداد النص لديهم .

وإلى جانب الخيال . كمؤثر فني . يدخل عنصر فني آخر و هو " الاستهلال " . إذ هو أول ما يقابل المتلقي في النص ، و هو الذي يستدرجه . إن جاز القول . إلى الدخول في جوه .

---

١) دكتور ، عبد العزيز حمودة ، " علم الجمال و النقد الحديث " ، ص ٨١١ .
٢) نفسه ، ص ٧٠ .
٣) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ١٠٤ .
٤) عن الصدق و درجاته وأنواعه في الشعر .انظر :دكتور إحسان عباس،" تاريخ النقد الأدبي " ، ص ١٤٢ وما بعدها

ولهذا لقي الاستهلال من الشعراء عنايةً واهتماماً كبيرين . فكان اهتمامهم بالتصريع في أول أبيات القصيدة ، لتشكيل رابطاً موسيقياً للمعاني التي تنتظم داخل النص وفق وزن وقافية معينين (١) .

و من ثم يكون الوزن و القافية من عناصر التجاوب مع النص . " فكل ضربه من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقُّع ، تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب (٢).

و هكذا إذا توافرت في العمل الفني مجموعة التوازنات . على المستويات اللغوية و الثقافية و الاجتماعية ، و كذلك الفنية . بينه و بين المتلقي جاء " الأداء النصي المرتد " من المتلقي . قوياً أو ضعيفاً . على قدر هذه التوازنات ، التي تمثل مجموعة روابط ، تصل المتلقي بعالم النص الشعري .

---

١) عن دور الاستهلال ، و الوزن و القافية و التصريع ، انظر :
- ياسين النصير ،" الاستهلال " ، ص ٣١ ، ٣٢ .
- دكتور عبد الجليل هنوش ، " ابن طباطبا العلوي " ، ص ٥٥ .
- دكتور عبده بدوي ، " دراسات في النص الشعري " ، ص ٧٥ .
- دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " الجملة في الشعر العربي " ، ص ٣٧ .
- دكتور جميل عبد المجيد ، " البلاغة و الاتصال " ، ص ٩٠ .
- دكتور عبد الله عوروضة ، " ماهية الجمال و الفن " ، ص ٥٦ .

٢) دكتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر العربي " ، ص ٢٤ .

الفصل الرابع

مجالات التـــــوازن النقدي

الفصل الرابع
مجالات التـــوازن النقدي

يُعدّ النقد نوعاً من أنواع تلقّي العمل الأدبي . والناقد متلقٍّ لكنه متلق سبقته إلى العمل الشعري مجموعة من القيم والمعايير، التي ينظر من خلالها إلى العمل ، بل ويحاول إثباتها على عناصر العمل . .

و العمل الشعري تتعدد جوانبه ، و تتعدد . تبعاً لذلك . صور التعامل معه ؛ فهذا ناقد مهتم بقضايا اللغة ، وهذا آخر يتتبع الجوانب البلاغية ،وذلك الناقد ينظر إلى المعاني.... إلخ .

و يزاحم النقاد طائفة أخرى من المهتمين بالنص الشعري ، مثل علماء النحو الذين يسعون لإثبات قضايا النحو من خلال شواهد الشعر. و كذلك يدخل في دائرة الاهتمام بالنص الشعري المؤرخ ، الذي يفتّش عن نص شعري يوثق به حادثة تاريخية يتناولها .

و من هنا تتعدد المعايير التي تتعامل مع النص الشعري ؛ فما يراه شخص ما جيداً يراه آخر غير ذلك ؛ و هكذا يصبح لكل نص حظ من النقد و التناول .

و إذا كان القارئ العادي ، أو المتلقي العادي يتوازن مع العمل بصورة مباشرة في مراحل التلقي الأولى ، فإن الناقد يسعى . من ناحية أخرى و في مراحل لاحقة . نحو إعادة توازن القارئ العادي ؛ فيشرح و يفسر و يوجه و يعدّل و يصوب .

فمهمة الناقد تتمثل في إقامة توازن ربما يكون جديداً بيننا و بين العمل الأدبي وربما " ينحاز الناقد لذوقه الخاص فيُعرِّض ممارسته النقدية لمخاطر كثيرة قد تؤدي إلى إصدار أحكام غير دقيقة، بل ربما تكون مضللة "[1] .

---

١) دكتور محمد عبد المطلب ، " النقد الأدبي "، ص ٩ .

ولكن تبقى مهمة الناقد في أن " يساعد القارئ بقدر الإمكان من الاقتراب من منابع الجمال في العمل الفني، و من ثم يساعده على الارتقاء بحسه الجمالي"[1] . فيصل به إلى التوازن مع العمل الأدبي ، و في هذه الحالة يكون توازن المتلقي مبنياً بصورة كبيرة على توازن الناقد مع النص .

إذاً فالنقد يعد عاملاً مساعداً . أحياناً ، و ضرورياً . أحياناً أخرى . في فهم المتلقي العادي للنص ، و تذوقه لجماليات النص من خلال التنظيم و الترتيب [2] .

و إذا كان النقد يسهم في توجيه المتلقي العادي ، فإنه من ناحية أخرى يسهم في توجيه الشاعر نفسه ، فالشاعر في أثناء العملية الإبداعية يستغرقه النص ، فلا يلتفت إلى ما سقط منه ، أو إلى ما اختل توازنه فيه . و في هذا يقول الدكتور جاسر خليل : "فالشاعر يقول القصيدة كما تجود بها قريحته ، و لا يلتفت إلى مواطن الضعف و القوة فيها ، لأنه يكون في حالة إلهامه الشعري "[3] .

و لذا فإن الدور الذي يؤديه الناقد هو غاية في الأهمية ، و لمعرفة الشعراء بأهمية هذا الدور فإنهم كانوا يتوجهون إلى الأسواق ، قاصدين الشعراء الكبار من ذوي الخبرة فيحتكمون إليهم ، ليعرفوا مواطن الضعف و القوة في أشعارهم من خلال الأحكام النقدية

---

١) دكتور نبيل راغب ، " علم النقد الأدبي " ، ص ٣٣ .

٢) انظر :
- إيمانويل فريس ، " قضايا أدبية عامة " ، ص ١٦٥ .
- دكتور محمد عبد المطلب ، " النقد الأدبي " ، ص ٩ و ما بعدها .
- دكتور محمد عناني ، " النقد التحليلي " ، ص ٧ .
- دكتور عبد المنعم خفاجي ، " الأصالة و التجديد في روائع الشعر العربي " ، ص ٩ .
- دكتور السعيد الورقي ، " في الأدب و النقد " ص ص ، ١٠ ، ٨٤ .

٣) دكتور جاسر خليل سالم ، " ابن الرومي ناقداً " ، (الكويت ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، ١٤٢٣هـ ، ٢٠٠٢ م) ، ص٧ .

التي يمكن وصفها بأنها كانت أولية في صورة " ملاحظات على الشعر و الشعراء قوامها الذوق الطبيعي الساذج "[1] .

و مما يدل على بساطة هذه الرؤى النقدية ، استخدام النقاد القدامى لمصطلحات تتوازى في بساطتها مع هذه الرؤى النقدية ، " فلقد اعتاد العرب القدماء وصف شعرهم بأنه وشْي أو برود أو حلي ، و لاشك أن لكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالته التي لابد أنها كانت أمراً مقرراً أو متواضعاً عليه على الأقل عند أصحاب الذوق المتخصص [2] .

و لكن سواء أكانت هذه الرؤية النقدية بسيطة تلقائية أم معقدة منهجية ، تبقى لكل ناقد معاييره و مجالاته التي لأجلها يُختار النص أو يُنظر من خلالها إليها .

و من أهم مجالات التوازن بين الناقد و النص :

١ ـ التوازن الموسيقى .

٢ ـ التوازن اللفظي .

٣ ـ التوازن الفني .

٤ ـ التوازن الزمني .

٥ ـ التوازن الأخلاقي .

٦ ـ التوازن الشخصي (الذاتي) .

أولا : التوازن الموسيقي :

يُعد الجانب الموسيقى المتمثل في التفعيلات المكونة للبيت الشعري . و التي تتكرر بشكل منتظم تحدده قوانين معينة وجدت مع النص الشعري منذ ظهوره و حتى المرحلة التي

---

١) دكتور بدوي طبانة ، " قدامة بن جعفر "، ص٨٦ .
٢) أحمد طاهر حسنين ، " حول روافد النقد الأدبي " ، (فصول ، مجلد ٦ ، العدد الأول ، ١٩٨٥م) ، ص١٣ .

وضع فيها العروضيون علمهم الذي حدد المسميات التي تحكم هذا العلم. يعد هذا الجانب أهم أركان فن الشعر و ترجع هذه الأهمية لسببين :

<u>الأول :</u> أنها العنصر المميز للشعر بوصفه جنسا أدبيا يختلف عن غيره من الأجناس الأدبية ، فالوزن كما يصفه ابن رشيق " أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية"[1]. وهو كما يصف دكتور نزار بريك : " عنصر تكويني أساسي في بنية القصيدة "[2] .

<u>الثاني:</u> لأن المفردات و الجمل. و من ثم المعاني و الصور. تنتظم داخل النص الشعري تبعاً للسياق الموسيقي الذي يحدده الوزن الشعري ؛ فالشاعر يقدّم و يؤخّر ، و يوجز و يفصل بحسب طاقته الإبداعية . و يقوم بهذه الإجراءات داخل هذا الإطار الموسيقي الذي يفرض نفسه من أول أبيات النص.

و لذا قد يرفض الناقد نصاً ما لخروجه عن الإطار الموسيقي ، حتى و إن كانت معاني النص جيدة ، و ألفاظه مختارة .

و قد رفض قدامة أبياتاً لعبيد بن الأبرص ، و التي منهما قوله

و المرء ما عاش في تكذيب

طول الحياة له تعذيب

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ٢٧١ .
٢) دكتور نزار بريك ، " في مهب الشعر " ، ص ٣٦ .
و انظر :
- ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٣ .
- دكتور فوزي خضر ، " عناصر الإبداع الفني " ،ص ٢٩٥ .
- دكتور محمد حماسة ، "اللغة و بناء الشعر " ص ٢١٤ .
- دكتور عل الجندي ، " الشعر و إنشاد الشعر " ، ص ٢١ .
- دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ٣١٦ .

بالرغم من وصفه الذي يقول فيه : " فهذا معنى جيّد ولفظ حسن " . إلا أنه أردف قائلاً : " إلا أن وزنه قد شانه وقبّح حسنه وأفسد جيده " (١).

فجودة المعنى وحسن اللفظ لا يشفعان لنص عبيد عند قدامة ، وذلك لأنه يتعامل معهما في إطار نص شعري له قوانينه المميزة ، ولذا لن يكون مقبولاً الخروج على هذه القوانين .

ونظراً لهيمنة عنصر الوزن على سائر عناصر العمل الشعري ، " فإن قراءة الشعر تختلف في طبيعتها عن قراءة النثر العادي ، ففي حين لا يتطلب النص النثري من قارئه سوى استقبال المعنى الواحد الذي تحدد الكلمات بدلالاتها الواضحة التي اعتاد عليها الناس من خلال استخدامها اليومي ، فإن النص الشعري يتطلب من القارئ .... أن يستحضر كل تجاربه ، ليتلقّى الطيفُ الواسع من المعاني والانفعالات التي تشع من الكلمات المرتبطة بعلاقات دلالية وإيقاعية ونحوية جديدة"(٢) . وذلك لأن القارئ قد هيّأ نفسه منذ البداية أنه مقبل على تلقّي نص شعري ، وهو ما يفرض عليه . تلقائياً . قِيَماً فنية معينة ، تستوجب استعداداً تذوقياً خاصاً . فهو يضع في حسبانه أن اللغة التي سيتعامل معها ستُطرح بشكل مختلف عن الشكل المعتاد في لغة النثر ولغة الحياة اليومية . " إن الوزن والإيقاع في الشعر يعطياننا فرصة للابتعاد المؤقت عن أسلوبنا العادي في القراءة أو الكلام ،ومن ثم القيام بعملية انتباه مختلفة ، ويترتب على ذلك حدوث عملية تلقٍّ مختلفة"(٣)

---

١) قدامه ، " نقد الشعر " ، ص ١٩٣ .
٢) دكتور نزار بريك ، " في مهب الشعر " ،ص ١٧ .
٣) دكتور شاكر عبد الحميد ، " التفضيل الجمالي " ، ص ١٣٨ .

إن هذا الانتباه المختلف والمثير في الشعر، من خلال انتظام الكلام بطريقة مختلفة عن النثر، " فمن خلال التماثل الصوتي النغمي في النص الشعري المنطوق يتشكل الإيقاع الموسيقى في النص، وهذا بدوره يضفى بعداً جمالياً على النص .... على مستوى الحالات الشعورية والنفسية "[1]، وهو ما يجعل النص الشعري أعلق بالأذهان، وأشد أثراً في النفس.

وهذا ما جعل ابن رشيق ينتصر للشعر على النثر، حتى وإن تساويا في الجودة ؛ إذ يقول : " وكلام العرب نوعان ؛ منظوم ومنثور... فإذا اتفقت الطبقتان في القَدْر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة "[2] .

وانتصار ابن رشيق للمنظوم على المنثور ربما يكون مردّه ما يعتمد عليه الشعر من وزن وقافية تتطلب مهارة خاصة من الشاعر، وكذلك لما للشعر بموسيقاه من تأثير على المتلقي. ولذلك أشار إلى ذلك بقوله " في معترف العادة " ليدل على الطبيعة التذوقية للمتلقي العربي في تلك الفترة ؛ إذ يأتي الشعر على رأس قائمة الفنون الأدبية في اهتمام المتذوق العربي.

ومن ثمّ فإن ابن رشيق يُحَكِّم جانب الذوق العام السائد في تفضيله للنصوص وهو ما يشير إلى أن توازن النقاد في تلك الفترة ربما تحكمه مؤثرات غير فنية موجودة في النص.

وسيطرة الجانب الموسيقي على النص الشعري تفرض توازنات جديدة على مستوى البناء العام للجمل والعبارات، فالألفاظ تأخذ صوراً جديدة، تنبع هذه الصور من

---

١) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ٤٢ .
٢) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ١ ، ٢ .

خلال العلاقات الجديدة التي تفرضها موسيقى الشعر. و تصبح عملية التوازن على مستوى التلقّي جديدة و مع ذلك فتعريف الشعر بأنه القول الموزون المقفّى " تعريف جامع مانع للمادة فحسب ، بمعنى أنه لا ينطوي على أي تحديد للقيمة ، و لا يميز ما يمكن تسميته الشعر الحق عما ليس كذلك"(١).

" فالقصيدة الجيدة تسعى إلى التوازن أو التوازي ، بشكل ما بين جملها التي تشكلها ، فهي تعرض عدداً متنوعاً من الصور كل صورة تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها ، ولكنها تتوازى في حركتها الداخلية "(٢) . و هي داخلية لأنها تتم في هذا الإطار الموسيقي المميِّز للشعر ، ذلك الإطار الجامع لكل عناصر التجربة التي تتحالف لتقديم معنى ما ، فذلك الإطار الموسيقى هو الذي يجعل " معنى القصيدة لا يُستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفرداً عن بقية العناصر"(٣).

و ذلك لأنه شكَّل رابطاً أسياسياً بين هذه العناصر ، فالمتلقي يجعل النص الشعري كله في دائرة تلق واحدة ، تتشكل من البناء الموسيقي الذي تحدّد من البيت الأول ، " و من ثمّ فإن فهمنا لسياق النص الشعري ينطلق من فهمنا للعلاقات الترابطية الذهنية السياقية الفعلية بين الكلمات و الجمل و الصور "(٤) .

و لذا رأى ابن طباطبا ضرورة النظر في تجاور هذه العناصر، إذ يقول : " و ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، و تنسيق أبياته ، و يقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها ، و يتصل كلامه فيها ، و لا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه

---

١) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٩٣ .
٢) دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " اللغة وبناء الشعر " ، ص ٧٦ .
٣) دكتور رشاد رشدي ، " ما هو الأدب " ، ص ١٦ .
٤) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " . ص ٥٣ .

أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه "[1] . إذ الحشو من أكثر العيوب التي يقع فيها الشاعر، بدافع من رغبته في إكمال الإطار الموسيقي المحدد، فيكون سعيه لإكمال توازن الموسيقى سبباً لاختلال التوازن على المستوى اللفظي، و من ثم الاختلال في توازن المعنى. بالرغم من هذه الضرورة التوازنية لعناصر النص الشعري إلا أن الوزن يبقى أبرز هذه العناصر، و تبقى له سلطته في التحكم في كافة العناصر الأخرى المكونة لبناء القصيدة.

و هذا ما يدفع الشاعر إلى تركيب جمل تتوازن مع الإطار العروض للوزن، فيُقدّم ويُؤخّر و يحذف و يضيف حتى يصل إلى الشكل الأمثل للتركيب في توازنه مع موسيقى الشعر. و هو ما يدفع الشاعر - أحيانا - إلى ارتكاب الضرورات، والتي يُصطَلح عليها بـ "الضرورة الشعرية" ؛ " و هي ما جاء في شعر من يُحتجّ بشعرهم ... مخالفاً للقواعد النحوية و الصرفية، و ليس للشاعر عنه مندوحة، و قيل لا يلزم ألا يكون عنه مندوحة "[2] فهي كما يرى الجرجاني في تعريفاته : " مُشتقّه من الضرر، و هو النازل مما لا دفْع له "[3] . حيث لا يجد الشاعر مفرّاً من تغيير صورة اللفظ بطريقة تتوازن مع موسيقى البيت مع الحفاظ على المعنى المراد، إذ يكون قد بحث في البدائل اللفظية إلا أنه وجد أنها بدائل تُخلّ بالمعنى، و لذلك يضطر إلى ارتكاب الضرورة. ثم تخضع هذه الضرورة للقبول أو الرفض حسب درجتها.

ونظام الجملة النحوي، يعد من أكثر عناصر البناء في الشعر خضوعاً لهذه الضرورة إذ يسوق الشاعر المعنى في سياق نحوي يُوَفِّق الشاعر بينه و بين الوزن الشعري، " فالوزن

---

١) ابن طباطبا، " عيار الشعر "، ص ١٢٤ .

٢) دكتور محمد إبراهيم عباس، " معجم مصطلحات النحو و الصرف و العروض "، ص ١٥٨.
و انظر: دكتور مختار الغوث، " النقد الأدبي في رسالة الغفران "، ص ٤٨٠ .

٣) الجرجاني، " كتاب التعريفات "، ص ١٥٥ .

كما هو معروف يدخل الكلمات في تنظيم مقطعي معين . و هذا يستدعى . بطبيعة الحال الكلمات التي تناسب هذا التنظيم . كما أن الوزن يعبث في أجزاء الجملة . فيدفع بعضها في المقدمة ، و يؤخّر بعضها ، و يرتب بطريقة خاصة . حتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المقدَّر لها"(١) .

و قد أنكر الجرجاني و ابن فارس على الشعراء اللحن في الإعراب . فابن فارس يرى المتاح من الضرورة ما لم يتعلّق بالإعراب ، فالشاعر له أن يقْصُر الممدود . و يقدم و يؤخر و يختلس و يعير و يستعير. أما في الإعراب فلا ؛" فما صح من شعرهم فمقبول ، و ما أبته العربية و أصولها فمردود"(٢) .

إذاً فهناك حدود مسموح بها في عملية ارتكاب الضرورات ؛ وهى الحدود التي تتوازن مع قوانين اللغة . و مع ما أقرَّه اللغويون في الجانب التركيبي للكلمات و الألفاظ.

و من الأبيات التي أنكرها الجرجاني لمخالفتها ما يقتضيه النظم ، بيت أبي تمام :

لعاب الأفاعي القاتلات لعابه

وأرْي الجني اشتارته أيْدٍ عوامل

يقول الجرجاني : " إنك إن قدَّرت في بيت أبي تمام أن "لعاب الأفاعي" مبتدأ و"لعابه" خبر كما يوهمه الظاهر ، أفسدتَ عليه كلامه ، و أبطلتَ الصورة التي أرادها فيه وذلك أن الغرض أن يشبّه مداد قلمه بلعاب الأفاعي "(٣) .

---

١) دكتور محمد حماسة ، " الجملة في الشعر العربي " ، ص ٣٧ .
٢) ابن فارس ، " الصاحبى " ، ص ص ٤١٩، ٤٢٠ .
٣) الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، ص ٣٧١ .

إذاً فتوازن البيت من الناحية المعنوية يقتضي فهم العلاقات النحوية بين الكلمات المكونة للتركيب الذي طرحه الشاعر في بيته. وهو ما يعني أن أي غموض في فهم هذه العلاقات يؤدى بالضرورة إلى خلل في التوازن المعنوي، وتوازن المتلقي مع النص.

وقد أشار صاحب " العمدة " إلى مجموعة من الضرورات التي تجوز للشاعر، فذكر منها : وصل ألف القطع، وتخفيف المشدد في القافية. وحذف التنوين لالتقاء الساكنين، وحذف حرف من الكلمة، وحذف ضمير المؤنث، وحذف الفاء من جواب الجزاء ..... (١).

فهي ضرورات لا تُخرِج الكلمة عن معناها المتواضَع عليه. ولذا فإن حرص الشاعر على توازن الإطار الموسيقي بارتكابه مثل هذه الضرورات لا يؤدي إلى خلل المعنى العام للتركيب المكون للبيت الشعري.

ومن الضرورات التي أقرّها النحاة : " كسر نون جمع المذكر السالم، الخفض على الجوار، ونصب الجزءين بعد إن، والحكم بزيادة كان .... "(٢).

على الجانب الآخر أورد البعض أمثلة على ما لا يجوز للشعراء من الضرورات ؛ من ذلك. مثلاً. تعليق المبرد على قول أحدهم :

" وليس حاملني إلا ابن حمال "

يقول : " وهذا لا يجوز في الكلام ؛ لأنه إذ نوَّن الاسم لم يتصل به المُضْمَر، لأن المُضْمَر لا يقوم بنفسه "(٣). فالشاعر بارتكابه هذه الضرورة أدى إلى تشويه البنية اللفظية، وهو ما أثّر على توازن المتلقي مع البنية الجديدة التي خرج بها الشاعر عن البنيات المتعارف عليها.

---

١) ابن رشيق ، " العمدة " ، ص ١٣١٢ .
٢) دكتور محمد حماسة ، " اللغة و بناء الشعر " ، ص ٢٢٢ و ما بعدها .
٣) المبرد ، " الكامل " ، ص ٥٩٦ .

هذا و لم يتوقف النقاد عند هذه الضرورات فقط ، بل ربما أشاروا إلى ضرورات أخرى مثل زيادة حرف في الكلمة ؛ كقول أبي تمام :

عبد المليك بن صالح بن عد

ي بن قسيم النبي في نسبه

يُعلّق عليه ابن رشيق بقوله : " فهذا سهل العنان ، خفيف على اللسان ، و إنْ كان الياء في المليك ضرورة و تكلفاً"(١) .

فابن رشيق رغم توازنه مع النص من جهة التراكيب ؛ حيث وصف النص بأنه خفيف على اللسان ، إلا أن توازنه في حكمه مع البيت اختل بسبب زيادة الياء في قول الشاعر " المليك " إذ لا ضرورة فنية فيها إلا إقامة الوزن الشعري .

و قد علق ابن سيده على بيت المتنبي الذي يقول فيه :

و أنك لا تجود على جواد

هباتُك أن يلَّقب بالجواد

يقول : " و لا تكون التاء في تجود للمخاطبة ، و تكون هباتك بدلاً من الضمير الذي في تجود ، لا يجوز ذلك البتّة ، لأن المخاطب لا يُبْدَل منه البتة ، و من هنا منع سيبويه البدل في قولك : بك المسكين مررت "(٢) .

فاستخدام الضمائر بهذه الصورة أدّى إلى ذهاب المعنى في اتجاهين مختلفين فيختل توازن التلقّي على مستوى المعنى إذ لا يُعرَف المقصود بالخطاب في البيت أهو الممدوح أم هباته .

---

١) ابن رشيق ، نفسه ، ص ٨٨٨.
٢) ابن سيده ، " شرح مشكل شعر المتنبى " ، ص ٧٦ .

ونظراً لهيمنة عنصر الوزن على البناء التركيبي لجمل الشعر، وتأثير ذلك على المعنى، فقد حاول البعض الربط بين معان وأغراض معينة، وبحور وأوزان معينة.

وقديماً خصّص قدامه فصلاً من فصول كتابه "نقد الشعر"، سمّاه "ائتلاف المعنى والوزن"، وتبعه في ذلك ابن أبي الأصبع حيث سمّي فصلاً في كتابه "تحرير التحبير" "ائتلاف المعنى مع الوزن".

وقد ربط قدامة وابن أبي الأصبع بين الوزن والمعنى، وكان هدفهما من ذلك أن يكون المعنى تامّاً في إطار الوزن، بحيث لا يحدث خلل في توازن المعنى لحساب الإطار الموسيقي المحدِّد للقصيدة. وقد أطلقا على هذه العملية "ائتلاف المعنى مع الوزن".

وقد عرّف قدامة الائتلاف بين المعنى والوزن بقوله: "أن تكون المعاني تامة مستوفاة، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً، مواجهة للغرض لم تمتنع من ذلك ولم تعدِل عنه من أجل إقامة الوزن، والطلب لصحته"[1].

فأي زيادة أو نقص يفرضها الإطار الموسيقي على الجوانب اللفظية تؤدى بالضرورة إلى زيادة أو نقص في المعنى، وذلك يؤدى إلى خروج المعنى عن الغرض المقصود بالزيادة أو النقص، فيختل التوازن على مستوى عملية التلقي إذ تؤدّى هذه الشوائب اللفظية إلى تشويه المعنى المقصود.

أما ابن أبي الإصبع فقد عرّف الائتلاف بقوله: "أن تأتي المعاني في الشعر على صحتها، لا يضطر الشاعرَ الوزنُ إلى قلبها عن وجهها، ولا خروجها عن صحتها"[2].

---

١) قدامه بن جعفر، "نقد الشعر"، ص ١٧٤.
٢) ابن أبي الأصبع، "تحرير التحبير"، ص ١٩١.

فهو يقصد من هذا التعريف أن تكون المعاني تامة و متوازنة مع الغرض المقصود بحيث لا يقع الشاعر تحت طائلة الضرورة الشعرية المتمثلة في جانب الوزن ؛ فيضع في نصه تراكيب تحافظ على الوزن على حساب المعنى . فيكون معنى الائتلاف هنا إقامة التوازن بين الوزن و المعنى .

أما ابن طباطبا فقد أشار إلى دور الشاعر في إقامة التوازن بين الوزن و المعنى ، إذ يقول : " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه ... و أعدّ له الوزن الذي يسلس له القول عليه "(١) .

و إعداد المعنى للوزن ، و كذلك إعداد الوزن للمعنى هي إجراءات توازنية هدفها خروج المعنى مكتملاً في ثوبه اللفظي ، مع الحفاظ على الوزن العام للقصيدة . و يبدو هذا الإعداد خاصّاً بالشعراء الذين يفتقدون لصحة الطبع و الذوق ؛ إذ يقول في موضع آخر : "فمن صح طبعة و ذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"(٢)

و هذه الحالة تجري فيها التوازنات بصورة تلقائية داخل الذاكرة الإبداعية للشاعر وربما تكون هذه الكيفية خاصة بالشعراء الذين يكتبون على الطبع في المواقف التي يسوق فيها الشاعر أبياته بصورة مباشرة ، من غير إعادة نظر أو طول تأمل .

فصحة الذوق والطبع تتعارض مع كون الشاعر يقوم بإعداد وزن معين لمعنى معين فإذا كان الأمر مردوده الطبع الذي يقوم على التلقائية في الأداء الشعري ، فما الحاجة لعملية الإعداد هذه ؟! .

و قد أشار قدامة إلى هذا الطبع العروضي بقوله : " و علما الوزن و القوافي وإن خصّا الشعر وحده ، فليست الضرورة داعية إليهما ؛ لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير

---

١) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ص ٥ .
٢) نفسه ، ص ٤ .

تعلم . ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب ، في العروض والقوافي "[1] .

وليس هناك تعارض بين قول قدامة بوجود الوزن في الطباع ، ودعوته إلى ضرورة مراعاة الائتلاف بين الوزن والمعنى . فالائتلاف الذي يقصده قدامة يتمثل في الإجراءات الممكنة التي يقوم بها الشاعر؛ من تعديل الألفاظ والتراكيب حتى تتوافق مع الوزن من ناحية ، ولا تخل بالمعنى من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن الشاعر يقوم ـ بعد أن يكتب على الطبع ـ بإجراءات هدفها الوصول إلى الصورة المثلَى للتوازن على مستوى الألفاظ المؤدية للمعنى في إطار الوزن العام للنص الشعري .

وقد ذهب بعض النقاد المحدثين إلى أن هناك توازناً بين المعاني والأوزان ؛ تتمثل في تعبير أعاريض الوزن وإيقاعه عن المضمون المعنوي للنص .

يقول الدكتور علي الجندي : " ولاشك أن هناك صلة بين المعاني والأعاريض الشعرية ؛ فمن المعاني ما هو جادّ أو حارّ أو جيّاش أو صاخب ، فلا يؤدَّى إلا بنفس طويل ولا تلائمه إلا الأعاريض الطويلة . ومنها ما هو رقيق أو هادئ أو راقص ، فيجب أن تصاغ في تفاعيل تناسبه "[2] . إنه يحاول إكساب النص قيمة جمالية . إذ يرى إمكانية وجود الوزن الشعري الملائم لمعنى ما .

وفي معنى قريب يشير الدكتور محمد حماسة إلى هذه الصلة بين الوزن والمعنى فيقول : " فليس مجيء القصيدة على وزن معين خالياً من أي دلالة ... فالوزن المعين والقافية المختارة ، يؤديان بالضرورة إلى اختيار تراكيب نحوية معينة .... "[3] .

---

١) قدامة ، " نقد الشعر " ص ٢ .
٢) دكتور علي الجندي ، " الشعراء و إنشاد الشعر " ، ص ١٠٢ .
٣) دكتور محمد حماسة ، " الجملة في الشعر العربي " ، ص ١٨ .

ويبدو في هذا الكلام شيء من التناقض ؛ ففي أوله يشير إلى الدلالة التي يؤديها الوزن في توافقه مع المعنى ، ولكنه في شرحه لهذا التوافق لم يستدِل إلا بسيطرة الوزن على تراكيب الجمل المكونة للنص .

أما الدكتور عبده بدوي فقد سيطرت عليه فكرة التوافق بين الوزن والمعنى التي دعا إليها حازم القرطاجني في كتابه " منهاج البلغاء " ؛ فهو في تحليله لمجموعة من قصائد العصر العباسي يُصدِّر كلامه بما قاله حازم القرطاجني ، خاصة قوله : " إن لكل وزن طبعاً يعد نمط الكلام مائلاً إليه"[1] .

وقد حاول تطبيق هذا الاتجاه على القصائد التي قام بدراستها في كتابه " دراسات في النص الشعري " ؛ حيث قام بربط بحور القصائد بموضوعاتها [2] .

ومما يدل على أن البحر الشعري ليس له علاقة خاصة بموضوع القصيدة قول الدكتور عبده بدوى : " مهما يكن من شيء فنحن لسنا من الذين يقولون بأن النظم يمكن أن يقوم بمعزل عن المعنى ، وإنما نرتاح لما يسميه قدامه بن جعفر " ائتلاف المعنى والوزن"[3] .

وهذا يشير إلى تناقض في كلامه ؛ إذ يربط في شروحه للقصائد بين البحر وموضوع القصيدة ، ثم يورد قول قدامة على هذا النحو غير الدقيق .

فائتلاف المعنى والوزن . عند قدامة . يختلف تماماً عن كون الوزن مؤثراً إيقاعياً يتفق مع حالة القصيدة في حديثها عن غرض من الأغراض . فقدامة يشير إلى الجانب

---

١) دكتور عبده بدوي ، " دراسات في النص الشعري " ، ص ٢٨٥ .
٢)انظر:"دراسات في النص الشعري "،ص ص٢٠ ، ٥٦ ، ٧٢ ، ٨٨ ، ٨٩ ،١١٦، ١٤٧، ١٦٥، ٢٣١ ، ٤٦٤،٢٣٩
٣) دكتور عبده بدوى ، نفسه ، ص ١٠٠ .

التركيبي للجمل الشعرية في إطار الوزن . و تحكُّم الوزن فيها . مما يضطر الشاعر إلى ارتكاب الضرورات . أو يضطر الشاعر إلى التقديم و التأخير. مثلاً .

و على الجانب الآخر يرفض البعض فكرة توافق الوزن مع طبيعة المعنى ؛ فالأمر يتوقف . عندهم . على الإيقاع الداخلي للكلمات و الجمل . وكذلك يتوقف على البيت الأول الذي يحدد الوزن الذي تنتظم فيه بقية أبيات القصيدة . و يتوقف على وسائل الشاعر البديعية [1] .

و معنى ذلك أن محاولة النقاد فرض توازن ما بين الأوزان و المعاني هو من قَبيل المبالغة التي لا مبرر لها . أو من قَبيل إضفاء قيم جمالية نقدية . لا أساس لها إلا أنها محاولات لجذب قارئ النص النقدي خاصة إذا كان غير متخصص .

" فالوزن الواحد يُشكِّل أساساً عاماً و مجرداً يصلح معه الوزن لتجارب متعددة و لكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً منفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها ، و يميز مقطعاً من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن " [2] . و هذا التميُّز يتمثل في جانب الإيقاع الداخلي للنص الشعري، و هو إيقاع يتشكل من حركة الألفاظ داخل النص .

" و قد يتشابه الإيقاع في حالة الفرح مع الإيقاع في حالة الحزن ، في الوقت الذي يختلف فيه إيقاع فرح عن فرح ، و حزن عن حزن ، حسب نوع التجربة و طبيعة الانفعال والرؤية الفنية . إن الوزن والعروض لقول إنسان : وافرحتاه ، هو نفس الوزن لقوله :

---

١) انظر :
- دكتور محمد عناني ، " النقد التحليلي " ، ص ١١٠ .
- دكتور حسني عبد الجليل ، " موسيقى الشعر العربي " ، ص ص ١٥ ، ٢٠ ، ٢١ .
- دكتور نبيل راغب ، " عناصر البلاغة الأدبية " ، ص ١١٤ .
- دكتور عبد الحكيم خيران " و لقواعد الشعر أيضا شواذ " ، (العربي ، عدد ٥٥٨ ، مايو ٢٠٠٥) ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

٢) دكتور حسني عبد الجليل ، نفسه ، ص ٢٤.

واحسرتاه "[1] . و من ثم فإن التوازن يكون بين المعنى و المؤثرات الفنية التي يدعم بها الشاعر نصه .

" فأي غرض ذلك الذي دفع امرأ القيس . مثلاً . إلى النظم في بحر الطويل ؟ ... إن قصائده تقدّم أبعاداً لتجارب مركبة ، يتخذ فيها الوزن الواحد داخل القصيدة أبعاداً مميزة بتجاوبها مع أبعاد التجربة و منحنياتها المتباينة "[2] .

إن هذه المنحنيات إنما هي منحيات موضوعية ؛ حيث ينتقل امرؤ القيس من موضوع إلى موضوع دون أن يغير البحر الذي يحكم القصيدة كلها .

يقول امرؤ القيس (من بحر الطويل) :

فيالك من ليل كأن نجومـــــه

بكل مغار الفتل شدت بيذبل

كأن الثريا علقت في مصامها

بأمراس كتان إلى صُمّ جندل[3]

و يقول من البحر نفسه :

مكــرٍّ مفرٍّ مقـــبل مدبر معاً

كجلمود صخر حطّه السيل من علِ[4]

فالأبيات جميعاً تنتمي لقصيدة واحدة ، و لبحر واحد ولكن إيقاع البيتين الأوّلَين جاء بطيئاً ببطئ أدوات التعبير وتراكيب الجمل ، بينما تسارع الإيقاع في البيت الأخير للسبب نفسه ؛ و هو الجانب التركيبي للجمل والكلمات داخل البيت .

---

١) نفسه ، ص ٢٣ .
٢) دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٣٣٦ .
٣) أبو بكر الأنباري،" شرح القصائد السبع الطوال" (بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٤م) ، ص ١٠٠
٤) نفسه ، ص ١٠٣ .

و أبو العتاهية ، يقول مثلاً (من بحر الكامل) :

مات الخليفة أيها الثقلان

فكأنني أفطرت في رمضان

فهذا البيت من الكامل ، و الكامل كما وصفه الدكتور عبده بدوي بأنه يُعبِّر عن الإحساس بالبعد و الفقد[1]، فأين الإحساس بالفقد في بيت أبي العتاهية، و هو بيت وصفه أسامة بن منقذ بالرذالة [2].

و من هنا فإن القول بوجود تناسب و توافق بين أوزان بعينها و موضوعات بعينها هو من قبيل المبالغة ، إذ لا توجد أدلة دقيقة على وقوع ذلك في الشعر.

إن سيطرة الوزن على القصيدة تتمثل في تصرف الشاعر في جمله وتراكيبه داخل هذا الإطار؛ فلا يتعداه ، بل يعمل جاهداً على أن يسوق معناه واضحاً كاملاً في هذا الإطار الموسيقي المميِّز لفن الشعر.

و من ثم فإن توازنات الشاعر اللفظية و توازناته المعنوية و صورة الفنية تتم داخل هذا الإطار ، و تصبح الصورة المثلى للنص هي الصورة التي توصل المعنى المراد بتأثيراته المختلفة ، التي تدور في نفس الشاعر دون الإخلال بموسيقى الشعر، باعتبارها عنصراً مميزاً للنص الشعري .

و من هنا يمكن القول بأن هذه الموسيقى ربما تفرض على الشاعر توازنات بعينها تبعاً للبحر الشعري الذي بدأ به أول أبيات قصيدته .

---

١) انظر : دكتور عبده بدوي في النص الشعري ، ص ٥٦ .
٢) انظر :أسامة بن منقذ ، " البديع في البديع " ، ص ٢٨٨ .

ثانيا : التوازن اللفظي :

اهتم بعض القدامَى بلغة الشعر ألفاظٍ مفردة و تراكيب ؛ باعتبارها " المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة"[1]، "فالشعراء جميعاً يتعاملون في شعرهم مع مادة واحدة هي اللغة"[2] . فجاء نقدهم للشعر متضمنا الشروط التي يرونها واجبة في اللفظة المفردة و كذلك في التراكيب .

ولهذا يمكن تقسيم التوازن اللفظي إلى جانبين:

الأول : التوازن على مستوى اللفظة المفردة .

الثاني : التوازن على مستوى التراكيب .

١- التوازن على مستوى اللفظة المفردة :

حيث جاء اهتمام النقاد باللفظة المفردة على اعتبار أن " الشعر لا يصنع من أفكار بل من ألفاظ "[3] . ولذا حرصوا على توجيه الشاعر إلى ضرورة اختيار ألفاظه بعناية و دقة؛ حتى يتحقق التوازن على المستوى التركيبي لهذه الألفاظ.

و قد أشار أبو هلال إلى دور اختيار اللفظ في التركيب العام للنص بقوله : " فليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي و العجمي و القروي و البدوي ، و إنما هو في جودة اللفظ و صفائه و حسنه و بهائه ، و نزاهته و نقائه ، و كثرة طلاوته و مائه ، مع صحة السبك و التركيب"[4].

و يشير إلى الأثر الذي تتركه هذه الإجراءات على العمل الفني بقوله :" و تَخيُّر الألفاظ و إبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام ، و هو من أحسن نعوته و أزْين

---

١) دكتور نصر حامد أبو زيد ، " إشكاليات القراءة و آليات التأويل " ص ٢١ .
٢) دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " اللغة و بناء الشعر " ، ص ٣٣ .
٣) دكتور زكريا إبراهيم ، " الفنان و الإنسان " ، ص ١٢٩ .
٤) أبو هلال العسكري ، " الصناعيتين " ، ص ١١٤، ١١٥ .

صفاته . فأن أمكن ذلك منظوماً من حروف سهلة المخارج كان أحسن له و أدعى للقلوب إليه"[1] .

وإبدال الألفاظ في نص أبي هلال يشير إلى وعي الشاعر بوجود عدة توازنان أمامه يفاضل بينها أثناء الكتابة ، بهدف الوصول إلى أرقى صور الصياغة اللفظية للنص "فالكلام يحسن بسلاسته و سهولته ، و نصاعته وتخيُّر ألفاظه ، مع قلة ضروراته بل عدمها أصلاً ، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر"[2] .

و قلة الضرورات تعني أن الشاعر عليه أن يتجنب - قدر الإمكان- التراكيب الخارجة عن السياق المتعارف عليه ، و لذلك هو يُحذِّر من التوعُّر بقوله : "و إيّاك و التوعُّر فإن التوعُّر يسلمك إلى التعقيد ، و التعقيد هو الذي يستهلك معانيك، و يشين ألفاظك، و من أراد معنىً كريماً ، فليتمس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"[3]

و التوعُّر معناه أن الشاعر يُحمِّل ألفاظه فوق طاقتها . و يأتي كلامه متوعِّراً في محاولاته الإتيان بكل ما هو جديد ، لكن قد تُفضِي هذه المحاولات إلى إرغام اللغة على الانتظام في صور مرفوضة ، يبتعد فيها المعنى عن القصد الذي وُضعت له في ذهن المبدع أولاً ، و في ذهن المتلقي ثانياً ، فيفقد المبدع توازنه .

على الجانب الآخر يذكر أبو هلال جملة من عيوب اللفظ ؛ منها : ارتكاب الضرورات [4] ، و استعمال اللفظ في غير موضعه المستعمل فيه ، و حمله على غير وجهه

---

١) نفسه ، ص ٢٧٢ .
٢) أبو هلال العسكري ، " الصناعيتين " ، ص ١١٠ .
٣) نفسه ، ص ٢٥٧ .
٤) نفسه ، ص ٢٠٦.

المعروف به [1] . و كذلك ذكر بعض عيوب الألفاظ المتعلقة بالقوافي ؛ مثل السناد والإقواء والإيطاء[2] .

أما قدامة فقد اشترط في اللفظ " أن يكون سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة "[3] .

إذاً فالتوازن لا يكون فقط على مستوى التركيب ، و إنما على مستوى الألفاظ مفردة . فطالما توفرت للشاعر البدائل اللفظية فلِمَ يلجأ إلى استعمال ألفاظ وحشية و غريبة يرفضها الذوق ؟ .

و قد أفرد قدامة فصلاً من فصول كتابه " نقد الشعر " ، أسماه عيوب اللفظ فذكر منها : أن يكون ملحوناً و جارياً على غير سبيل الإعراب [4] ، وكذلك المعاظلة ؛ والتي هي إدخال الشيء في الشيء [5]،و أن يكون خارجاً عن العروض [6] . والتذنيب و هو أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض فيضطر الشاعر إلى الزيادة فيها [7] .

و في تعلُّق الألفاظ بالوزن أشار قدامه إلى ضرورة " أن تكون الأسماء و الأفعال تابعة لم يضطر الشاعرَ الوزنُ إلى نقصها ولا إلى الزيادة فيها "[8] .

فهو يهتم ببنية اللفظ كاملة غير مشوهة بسبب الضرورة ، و هو ما يعني أن التوازن على مستوى اللفظ إنما يتحقق بأن يكون اللفظ تاماً في حروفه لا زيادة ولا نقص ؛ إذ الزيادة أو النقص يؤديان إلى خلل التوازن اللفظي .

---

١) نفسه ، ص ٢٠٩ .
٢) نفسه ، ص ٢٩٢ .
٣) قدامة ، " نقد الشعر " ، ص ١٩ .
٤) قدامة ، " نقد الشعر "، ص ١٨١ .
٥) نفسه ، ص ١٨٧ .
٦) نفسه ، ص ١٩١ .
٧) نفسه ، ص ٢٤٦ .
٨) نفسه ، ص ١٧٤ .

أما ابن طباطبا فقد اهتم بجانب اللفظ ، فأكّد على أن الشعر يحسن " باعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ "[1] .

فالتوازن عنده لا يتم إلا بكون اللفظة حسنة فصيحة ، متوائمة مع الإطار المعنوي موافقة للوزن الذي يحكم هذه العناصر جميعاً . لما لهذه الصفات من تأثير على تلقّي النص حيث إن النص . في النهاية . لابد و أن يتداوله متلقٍّ يقوم بدوره بالتفاعل مع هذه العناصر وتلك الصفات .

و يوجّه الشاعر بقوله : " و كذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح ، لم يخلط به الحضري المولد ، و إذا أتى بلفظة غريبة اتْبَعَها أخواتها وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القياد"[2] .

و معنى ذلك أن التوازن يقتضي أن تكون اللغة واحدة ، تنبع ألفاظُها من أسس بنائية واحدة مصدرها واحد ، فلكل بيئة ألفاظها التي تعارف أهلُها عليها ، ولذا فهم يتوازنون مع النص الذي يتكلم بلغتهم وأساليبها البنائية ، التي توارثوها و تعارفوا عليها .

و يشير إلى بيتٍ لأبي العيال الهذلي ، بقوله : " و من الأبيات المستكرهة الألفاظ و القلقة القوافي الرديئة النسج ، فليست تسلم من عيب يلحقها في حشوها أو قوافيها أو ألفاظها أو معانيها ؛ قول أبي العيال الهذلي :

ذكرت أخي فعاودني

صداعُ الرأس و الوصبُ [3]

---

١) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ١٠ .
٢) نفسه ، ص ٢٦١ .
٣) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ١٠٢ .

فاللفظة إن لم تكن عمدة في المعنى فإنها تُعدّ زيادة لا فائدة منها . بل تُخرِج النص عن التوازن اللفظي المطلوب . وهو ما دفع ابن طباطبا إلى اعتبار كلمة " الرأس " زيادة مخلة بالتوازن .

وكذلك ابن الأثير الذي يرى أن أول ما يحتاج إليه الشاعر اختيار الألفاظ المفردة " فحكم ذلك اللآلئ المبددة ، فإنها تُتخيّر وتُنتقى قبل النظم "[1] .

ولكن بالرغم من إصابة ابن الأثير في قوله " تُتخيّر وتُنتقى " ، فإن قوله " قبل النظم " يبدو غير مقبول ؛ وذلك لأن عملية الاختيار إنما تتم بعد صياغة النص حيث تتضح صورته . فيكون المبدع أقدر على اختيار البدائل اللفظية التي يرى أنها تحقق هذا التوازن في نصه . وتتحدد درجة التوازن تبعاً لما يملكه الشاعر من ثروة لغوية ، وتبعاً لمهارته الخاصة في صياغة نصه .

٢ - التوازن على مستوى التراكيب ،

حيث ينظر إلى اللفظة في علاقتها بما جاورها من ألفاظ البيت من الشعر ، فتَوَفُّر مقاييس الجودة في اللفظة المفردة ليس هو السبيل الوحيد للحكم بصحة اللفظة .

يقول ابن الأثير : " نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها ، لئلا يجيء الكلام نافراً عن مواضعه ، وحكم ذلك حكم العِقْد المنظوم ؛ في اقتران كل لؤلؤة منها بأختها المشاكلة لها "[2] .

فقوله " مع أختها المشاكلة لها " يشير إلى ضرورة أن يكون السياق العام المؤدي إلى المعنى ، مكوناً من ألفاظ تتوازن في تركيبها وفي تجاورها . فاللفظة المفردة تعد هي وحدة التوازن الأولية لتركيب متوازن في صورته النهائية .

---

١) ابن الأثير ، " المثل السائر " ، ص ٢٦٣ .
٢) نفسه ، ص ٢٦٣ .

وقد أطلق ابن الأثير . في كتابه الوشي المرقوم . على الألفاظ الموافقة لمواضعها : "الألفاظ الفرائد في محلها"[1] . ويقول في وصفها : " كل بيت تضمَّن ألفاظاً فرائد في محلها لا يسد غيرها مسدها ؛ بحيث إذا بُدِّلت بما يراد فيها ، تداعى بناء البيت ، وانهدم معناه"[2]

فالألفاظ حين لا يحل غيرُها محلها فإن ذلك يعني أن النص وصل إلى قمة ترابطه واستوائه واتزانه ؛ ذلك الاتزان أو التوازن الذي إذا تعرض لمجرد تغيير لفظ واحد أدّى ذلك إلى خلل يهدم البناء . " فإذا كان الشعر مستكرهاً ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة "[3]

وفي قوله " موقعها إلى جنب أختها " إشارة إلى التوازنات الخفية التي تنتظم في إطارها الألفاظ ، فإذا فقدت الألفاظ هذا الإطار من التوازن ، والذي يضمن لها سهولة النطق وتمام المعنى، كان في ذلك مشقة على المتلقي ، فيفقد توازنه مع النص .

ويسوق الجاحظ بيت الشاعر الذي يقول فيه :

و بعض قريض القوم أولاد علة

يكد لسان الناطق المتحفظ[4]

وكذلك قول الشاعر :

و شعر كبعر الكبش فرَّق بينه

لسان دعيّ في القريض دخيل[5]

---

١) ابن الأثير ، " الوشي المرقوم " ، ص ٢٢٤ .
٢) نفسه ، ص ٢٢٤ .
٣) الجاحظ ، " البيان والتبيين " جـ ١ ، ص ٦٦ ، ٦٧ .
٤) نفسه ، ص ٦٦ .
٥) نفسه ، ص٦٦ .

و نظراً لأهمية التراكيب و تأثيرها على بقية السياق ، نجد بعض النقاد ربما يرفض بيتاً لوجود لفظة مخالفة للسياق و التركيب ، أو يشير إلى عدم تلاؤم لفظة ما مع غيرها من بقية ألفاظ البيت .

من ذلك تعليق ابن الأثير على بيت المتنبي الذي يقول فيه :

تلذّ له المروءة و هي تؤذي

و من يعشق يلذ له الغرام

فيقول : " و هذا البيت من أبيات المعاني الشريفة إلا أن لفظة " تؤذي " قد جاءت فحطت من قدر البيت لضعف تركيبها "[1] . فضعف التركيب . هنا . معناه أن اللفظة غير متوازنة مع سائر ألفاظ البيت ؛ و ذلك لخروجها عن المعنى العام للبيت .

ويعلق ابن قتيبة على قول الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني

شـــــاو مشل شلول شلشل شول

فيقول : " وهذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد و قد كان يستغني بأحدها عن جميعها "[2] .

ومعنى الاستغناء . هنا . يشير إلى دور الشاعر و جهده في الوصول إلى الصياغة اللفظية المتوازنة ، و إعمال العقل في موضع اللفظة من سائر البيت ، و كذلك دورها في دفع المعنى إلى الأمام ؛ بمعنى أن يكون لها دور مؤثر في البنية العامة للبيت .

---

١) ابن الأثير ، " المثل السائر " ، ص ٢٦٩ .
٢) ابن قتيبة ، "الشعر و الشعراء " ، ص ٢٥ .

" فالكلمات في حد ذاتها كأجزاء من مكونات العمل، لا تتمتع معزولة بصفات تؤهلها لأن تكون شعرية أو غير شعرية "[1] . و إنما الذي يؤهلها لذلك جهد الشاعر و موهبته في اختيار ألفاظه . و وضعها في تراكيب مناسبة للمعنى المراد .

" فالكلمة في النص الشعري لها معنيان أحدهما أحادي منعزل عن السياق، و الآخر تركيبي مقترن بالسياق الكلي للنص . فيتشكل معنى الكلمة" [2] . و هو ما يعلي من قيمة السياق على اللفظة المفردة . فإما أن يقبلها ذلك السياق و إما أن يرفضها .

و في شرح ابن سيده لشعر المتنبي يُولي اهتماماً بالغاً بالتراكيب . فيعلق على بعض الألفاظ التي جاءت مخالفة للسياق .

من ذلك تعليقه على بيت المتنبي :

شراكها كورها و مشفرها

زمامها و الشسوع مقودها

يقول : " وكان ينبغي أن يقول : و شسعها مقودها . كما قال : شراكها و زمامها ..."[3].

و تتعدد التعليقات بهذه الصورة . عند ابن سيده . على مدار شرحه لشعر المتبنى وهي تعليقات يسعى فيها ابن سيده لإثبات الطاقة الكامنة للفظ . والمؤثرة في توازن أبيات المتنبي . فهو في تعليقه على بيت المتنبي يسعى لإثبات هذا التوازن . فيطلب من المتنبي أن تأتي كلمة " شسوع" مفردة كما هو الحال في " شراك " و في "زمام" ليصير السياق واحداً . كذلك يطلب منه المحافظة على التوازن المتمثل في الترتيب في عرض أدوات الناقة

---

١) دكتور عبد العزيز حمودة ، " علم الجمال و النقد الحديث " ، ص ٣١ .
٢) مراد عبد الرحمن مبروك ، " من الصوت إلى النص " ، ص ٥٦ .
٣) ابن سيده ، " شرح مشكل شعر المتنبي " ، ص ٢٧، ٢٨ .

مع مكونات الحذاء فقد خالف ذلك التوازن في قوله : " مشفرها زمامها " وكان الأولى أن يقول : " زمامها مشفرها " .

فشعرية الكلمة تعتمد على الطاقة الإبداعية للشاعر، في استغلال ما أسماه الدكتور مصطفى ناصف بـ " الطاقة الرمزية للكلمة "[1] . و لا تظهر هذه الطاقة الرمزية للكلمة إلا في سياقها المختار لها ، و هي طاقة تعتمد على معرفة الشاعر بمفردات لغته ، و موهبته في الاختيار بين التوازنات المختلفة التي تأتي في صورة افتراضات تدور في ذهن الشاعر، و الذي يقوم بدوره بتفضيل افتراض على آخر تبعاً لرؤيته و ذوقه اللغوي .

" إن كمية الألفاظ التي في متناول الشاعر لا تحدد منزلته بين الشعراء ، إنما الذي يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ... و اتخاذها موضعها المناسب "[2] ذلك الموضع الذي تتوازن فيه مع ألفاظ التركيب ؛ فيصير التركيب بناءً لغوياً متماسكاً و اختيار الموضع يؤكد الجانب الإرادي الذي يتمتع به الشاعر، و هو وإن كان إرادياً إلا أنه في النهاية ينبني على إرادة الإبداع و الموهبة .

" فالكلمة من حيث هي صوت تحمل دلالة ما ، و تتصف بجمالية معينة ، على مستوى اللفظ المفرد و المؤلف ، إنها تتخذ لنفسها ماهية متعددة كتعدد السياق الذي تدخل فيه ، و لهذا فهي تظهر وتُحذَف و تُقدَم و تُقحَم في مكان لا يمكن أن تقع كلمة أخرى في مكانها "[3] ، و هو ما يؤكد شدة توازنها مع غيرها من خلال التئام البناء الذي أعْمَلَ فيه الشاعر جهده ، من خلال الاختيار بين الافتراضات الإبداعية المختلفة الدائرة في ذهنه .

---

١) دكتور مصطفى ناصف ، " النقد العربي / نحو نظرية ثانية " ، (الكويت ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب ، عالم المعرفة، ١٤٢٠هـ ، ٢٠٠٠م) ، ص ١٧٧ .

٢) ا . ا ريتشاردز ، " العلم و الشعر " ، ص ٥٥ .

٣) دكتور حسين جمعة ، " في جمالية الكلمة " ، (دمشق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٢م) ، ص ٢٢ .

و يبرز دور عبد القاهر الجرجاني في التأكيد على أن خصائص الألفاظ إنما تظهر في تأليفها لا في نفسها ، و في مواضعها التي اختيرت لها ، و في ملاءمتها للمعنى الذي سيقت له و حمل على أولئك الذين يفاضلون بين الألفاظ المفردة [1] .

و يدلل على ذلك بقوله : " و مما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك ، و تؤنسك في موضع ، ثم تراها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر ، كلفظ " الأخدع " في بيت الحماسة

تلفتُ نحو الحيّ حتى وجدتُني

وجعت من الإصغاء ليتاً و أخدعا

و بيت البحتري :

و إني و إن بلغتني شرف العلا

و أعتقت من ذل المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يَخْفَى من الحسن ، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام

يا دهر قوِّم من أخدعيك فقد

أضْجَجْتَ هذا الأنام من خُرُقك

فتجد لها من الثقل على النفس و من التنغيص و التكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح و الخفة ، و الإيناس و البهجة "[2] .

إن الجرجاني من خلال لفظة " الأخدع " و أسلوب استعمالها عند أكثر من شاعر يحاول التأكيد على أن اللفظ ربما يكون واحداً ، ولكن تأليفه وضعه في تركيب ما هو الذي يحدد جودة هذا اللفظ ، و توازنه داخل النص .

---

١) عبد القاهر الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، ص ص ٢٤، ٤٦ ، ٨٧ .
٢) عبد القاهر الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

ومن هنا تبرز قيمة اللفظ في السياق الذي ورد فيه . والمعنى الذي وضع له فالتوازن يقتضي أن يكون اللفظ متلائماً مع معناه وسياقه .

ثالثا: التوازن الفني :

إذا كانت النصوص الشعرية تتفق فيما بينها على قواعد وأصول ثابتة ؛ كقوانين اللغة والوزن والقافية ... إلخ ، فإنها تختلف عند من تناولها باختلاف وجهته البحثية ، وباختلاف رؤيته النقدية .

وقد أشار بن قتيبة إلى بعض جوانب الاختلاف في أسباب اختيار الشعر، فذكر من أسباب اختياره ؛ الإصابة في التشبيه ، أو خفّة الروي ، أو لأن قائله لم يقل غيره ، أو لأنه غريب في معناه ، أو لنُبل قائله [1] . وهو ما يعني أن لكل ناقد وجهة فنية لأجلها يتوازن مع هذا البيت أو ذاك ، وهو ما يُعْلِي قيمةَ الذوق عند النقاد في اختيار وانتخاب القصائد والأبيات التي ساقوها في كتبهم .

وأورد المظفر العلوي في " نضرة الإغريض " قول الجاحظ : " طلبتُ الشعر عند الأصمعي ، فوجدته لا يعرف إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فرأيته لا ينْفُذ إلا فيما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ، ومحمد بن عبد الملك الزيات"[2] .

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ٣٣ وما بعدها .
٢) انظر : المظفر العلوي ، " نضرة الإغريض " ، (أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية ، ٢٠٠٣م) ، ص ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

ونص العلوي يشير صراحة إلى اختلاف الوجهات الفنية ؛ التي تجعل كل ناقد يتوازن مع شعر دون شعر، ومع قصيدة أخرى ، فكل واحد منهم يوظف دون الشعر تبعاً لمجال نقده وموضوع كتابه .

على جانب آخر نجد بعض النقاد قد وضع لنفسه منهجاً معيناً يعطي فيه الكلمة العليا للنص الجيد . فها هو ذا الآمدي يحدد منهجه الذي يقف فيه موقفاً محايدا في موازنته بين أبي تمام والبحتري لعلمه بتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر[1].

والتباين في العلم الذي أشار إليه الآمدي ربما يعني أحد أمرين أولهما : الاختلاف في مجال دراسة الناقد أو الراوية ، وهو ما يدفعه إلى تدعيم مجاله بأبيات دون غيرها ، حتى وإن كان غيرها أعلى فنياً من حيث الصياغة والصور.

وثانيهما : الاختلاف في القدرة على فهم النص الشعري . ومن ثمّ تختلف توازنات المتلقين مع النص الشعري تبعاً لهذين الأمرين .

والدكتور محمد حماسة عبد اللطيف يشير إلى طائفة من الذين وجّهوا اهتمامهم بزاوية أو بجانب من جوانب النص الشعري ، فيقول : " اهتم العروضيون بالوزن وتفعيلاته وأعاريضه وأضرُبه ، واهتم علماء القافية بحدودها وأنواعها وعيوبها ، .... إن مثل العروضيين . في هذه الحال . كمثل النحويين الذين يعنيهم مثلاً أن الفاعل مرفوع "[2] .

فكل فريق منهم يصرف جهده إلى مجال اهتمامه وزاوية دراسته ، فيصبح النص الشعري أداة فنية لسوق دليل أو تقديم برهان ، أو الاحتجاج في مسألة عروضية أو نحوية أوشاهد على واقعة تاريخية ... إلخ .

---

١) انظر : الأمدى ، " الموازنة ، ص ٤ .
٢) دكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، " الجملة في الشعر العربي " ، ص ٦ .

ويشير الدكتور إحسان عباس إلى دور الرواة في قيام الفروق الفنية في اختيار الشعر؛ حيث رأى أن كل فريق من الرواة كان يريد أن يخدم غاية محددة؛ فالنحويون يبحثون عن الشعر الذي فيه الشاهد، وبعض الرواة كانوا يبحثون عن الشعر غريب المعنى أما رواة الأخبار فلا يهتمون إلا بالشعر الذي فيه توثيق للحادثة التي يسوقونها [1]. فكل طائفة تتوازن مع الشعر الذي يخدم هدفها، ويحافظ على مكانتها، ويُعلي شأنها في مجالها

ويمكن تقسيم هذه التوازنات إلى قسمين:

أ) توازن فني مباشر. **ب) توازن فني غير مباشر.**

أ - التوازن الفني المباشر.

حيث تتحدد الوجهة الفنية التي يتناول من خلالها النقاد الشعر، وذلك من خلال مقدمات كتبهم، أو عن طريق القيم النقدية الواردة في تعليقاتهم على بعض الأبيات.

فابن قتيبة في مقدمة كتاب "الشعر والشعراء" يحدد منهجه فيقول: "وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جُلّ أهل الأدب، الذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب وفي النحو وفي كتاب الله عزوجل وحديث رسول الله. صلى الله عليه وسلم. فأما من خفي اسمه، وقلّ ذكره، وكسد شعره، وكان لا يعرفه إلا بعض الخواص. فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة؛ إذ كنت لا أعرف منهم إلا القليل"[2].

ويبدو أن ابن قتيبة لجأ إلى هذا المنهج بدافع من حرصه على تقديم وثيقة نقدية علمية، تعتمد على نصوص يطمئن تماما إلى نسبتها إلى أصحابها. وهو ما يمكّنه من تطبيق تقسيماته الفنية التي تضع الشعراء في طبقات متباينة، ولذا فإن توازن ابن قتيبة مع نصوص بعينها هو توازن يقوم في المقام الأول على أساس علمي.

---

١) انظر، دكتور إحسان عباس، "تاريخ النقد الأدبي"، ص ٥٧ وما بعدها.
٢) ابن قتيبة، "الشعر والشعراء"، ص ١٧.

أما صاحب " عيار الشعر "؛ فالشعر المقبول عنده هو الشعر الذي نال حظاً من التجديد ، وعملت فيه يد الابتكار. فحوى من المعاني ما لم يسبق إليه .

وعبّر عن هذا التجديد في وصف الشعر أو في وصف معاني الشعر باستخدام لفظة "لطيفة" أو لفظة " لطيف" ؛ فمرة يقول : " المعاني اللطيفة " [1] ، ومرة يقول : " ولطّفو في تناول أصولها "[2] . وتتكرر المواضع التي يذكر فيها المادة ذاتها [3] . وهو في كل موضع يستخدمها للدلالة على منهجه في قبول الشعر. ويصرح بذلك في قوله : " والشعراء في عصرنا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم "[4] .

إذا فمنهجه يقوم على اختيار الشعر الذي يحمل قيماً إبداعية جديدة ؛ فلا يكون فيها تصوير مأخوذ ، ولا معنى منقول. فهو يبحث عن قيم توازنية جديدة في الإبداع الشعري.

ويحدد ابن الأثير في كتابه " الوشي المرقوم " سبب اختياره للشعر. خاصة شعر المتنبي والبحتري وأبي تمام. والتي يرى أن معانيها أخفى ؛ فيَحسُن حلُّها ، وتحويلها إلى نثْر، وهو ما يوافق منهج كتابه. فيقول : " فباعثي على حفظ الأشعار دون الكلام المنثور كثرة الشعر، واستغراقه للمعاني ، لأن الأخذ منه أشد وأخفي "[5] .

---

١) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٧ .
٢) نفسه ، ص ٨ .
٣) نفسه ، ص ٨ .
٤) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ،ص ٩ .
٥) ابن الأثير ، " الوشي المرقوم " ، ص ١٧٤ .

فتوازنه مع الشعر دون النثر قائم على دافع فني في الشعر، و هو المساحة المعنوية التي يتيحها الشعر بصوره و أخيلته، و بُعْد معانيه، مما يعطي مساحة للتفكير؛ مساحة لتوليد معان غير مطروقة في النثر.

ثم يقول: " ثم اقتصرْتُ بعد ذلك كله على شعر الطائيين : حبيب بن أوس، و أبي عبادة البحتري، و شعر أبي الطيب ... "[1] .

و يعلل لاختيار هؤلاء الشعراء بقوله : " و ذلك أن الغرض إنما هو معرفة المعاني والألفاظ، ولم يشتمل شعر أحد من الشعراء المفلّقين .قديماً و حديثاً .على المعاني التي اشتمل عليها شعر أبي تمام و أبي الطيب ؛ فإنهما غوّاصا المعاني. و أما الألفاظ في سبكها وديباجتها فلم أجد أحداً يسامي أبا عبادة البحتري فيها "[2] .

إن قَصْر ابن الأثير توازنه على هؤلاء الشعراء ينبع من بحثه عن فكر نثري عميق يولّده من أشعارهم ؛ التي تتّسِم بالعمق، و كذلك تتسم بالدقة في فهم معاني ألفاظ اللغة ولذا فإنه عندما يقدّم نصاً نثرياً .و النثر لغة العقل و الفكر. فإنه يقدم نصاً دقيقاً ، يتقبله أصحاب التفكير العميق ، حيث يمكنهم الاحتجاج به في قضاياهم الفكرية .

أما الجرجاني فمنهجه في قبول الشعر أن يكون الشعر موافقاً لقوانين نظم الكلام وقوانين النحو و اللغة ؛ إذ يقول : " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله ، و تعرف مناهجه التي نُهِجت ؛ فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك ؛ فلا تخل بشيء منها"[3] .

---

١) نفسه ، ص ١٨١ .
٢) نفسه ، ص ١٨٢ ، ١٨٣ .
٣) الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، ص ٨١ .

إذاً فمصدر توازنه و قبوله لبعض نصوص الشعر نابع من تحقق التوازن اللغوي و النحوي على مستوى التراكيب التي يتضمنها النص . لذا فإن أي خلل يصادف النص في هذه الجوانب اللغوية و النحوية يجعل النص مرفوضاً عنده . فتنتفي علاقة التوازن بينه وبين النص . و هو ما يعني أن الأساس الفني الذي يعتمد عليه في توازنه مع نص دون آخر هو توازن هذا النص أو ذاك مع قوانين النحو المتعارف عليها .

و يتمثل الاتجاه المباشر في توازن النقاد مع الجوانب الفنية للنص في تعليقاتهم على الشعراء . وتحديد معايير الجودة من خلال هذه التعليقات ؛ فتأتي هذه المناهج متناثرة بين ثنايا كتب النقد . فنجد منهم من يشترط في قبول النص أن يكون حسن الديباجة سهل الألفاظ ، متلاحم الأجزاء ، أو يتضمن الحكمة ، أو أن يكون جيد الاستعارة ، و كذلك أن تكون معانيه جديدة . و اشترطوا - أيضا - لقبول النص تطابق أجزائه ، و أن يكون الكلام موصولاً أوله بآخره ، و هواديه بأعجازه ، مع مراعاة مقتضى الحال ، و تجنب فساد التفسير و فساد المقابلات . كذلك الابتعاد عن الحشو و الزيادة و الخلل ... إلى آخر هذه التعليقات التي تبين موقف كل ناقد منهم ، و أسباب قبوله أو رفضه لنص شعري معين[1]

فهؤلاء النقاد قاموا بتقديم شروط فنية و لغوية محددة بصورة مباشرة ، بنوا عليها اختياراتهم الشعرية التي أوردوها في كتبهم و تصانيفهم . و من ثمَّ فإن هذا النوع من

---

١) وردت مجموعة من النصوص التي يُعلق فيها النقاد على الشعراء مباشرة ، و قاموا فيها بتحديد المعايير الفنية المطلوبة من خلال دراساتهم لشعراء بعينهم . انظر :
- ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ، ص ص ٨ ، ٩٠ .
- ابن أبي الأصبع ، " تحرير التحبير " ، ص ص ١٣٣ ، ١٩١ .
- ابن رشيق " العمدة " ، ص ٢٤١ .
- النهشلي " اختيار الممتع " ، جـ١ ، ص ٩٩ .
- قدامه ، " نقد الشعر " ، ص ص ١١٢ ، ١١٦ ، ١٥٢ ، ٢١٢ ، ٢١٥ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ .
- أبو هلال العسكري ، " الصناعتين " ، ص ٢٧٣ وما بعدها .
- يموت بن المزرع ، " الأمالي " ، ص ١١ ، ١٢ .

التوازن يقترب كثيراً من كونه توازناً منهجياً ؛ يتبع فكر الناقد و مقصده الذي من أجله وضع كتابه أو تصنيفه .

و إذا قام الناقد بإيراد أبيات فيها ما يخالف منهجه ، فإنه يقوم بالتعليق على ما في هذه الأبيات من مخالفات ، و يكون هذا التعليق بمنزلة التأكيد على الروح العلمية التي يتعامل بها مع النصوص ، فيقدم الدليل و الحجة على توازنه مع نص دون آخر ، و ذلك بوضع النصوص المقبولة عنده في مواجهة غيرها من النصوص التي يعلن رفضه لها؛ لأسباب و شروط حددها مسبقاً .

ب- التوازن الفني غير المباشر ،

و هو الجانب المتعلق بفنيات تأليف كتاب ما ، لا فنيات النص الشعري . حيث يقتضي سياق التأليف إيراد بيت شعر كشاهد و تمثيل لكلام المؤلف ، أو توثيق لحادثة ترد في الكلام .

فمثلاً . الجاحظ الذي يميل إلى المنحنى الأدبي في التأليف ، يعتمد . فيما يقول الدكتور عبد الحكيم راضي . في تأليفه على " إيراد كل ما يتصل بموضوع القول "[1] .

فعندما يورد . مثلاً . كلاماً لسهل بن هارون ، قال فيه : " التهنئة على آجل الثواب أولى من التعزية على عاجل المصيبة"[2] ، يذكر بعده شعراً لصالح بن عبد القدوس يوثق به هذا الكلام :

إن يكن ما به أصبت جـــــليلا

فذهاب العزاء فيـــــــه أجل

---

١) دكتور عبد الحكيم راضي ، مقدمه كتاب " البيان والتبيين " ، جـ١ ، ص ٢٠ .
٢) الجاحظ " البيان والتبيين " ، جـ٢ ص ٧٤ .

كل آت لاشك آت و ذو الجهـ

ـل معنى و الهم و الحزن فضل

و في كتابه الحيوان يورد الأبيات المتوافقة مع حديثه ، فمثلاً يقول : " و زعموا أن السِّمع ولد الذئب من الضبع ، ويزعمون أن السِّمع كالحية لا تعرف العلل و لا تموت حتف أنفها .... و يزعمون أنه لا يعدو شيء كعَدْو السِّمع، و أنه أسرع من الريح و الطير ، و قال سهم بن حنظلة يصف فرسه :

كالسِّمع لم ينقب البيطار سرته

و لم يدجه و لم يغمز له عصبا[1]

فهو يذكر بيتاً لا قيمة فنية في بنيته ، ولم يورده للاحتجاج به في قضية من قضايا الأدب ، ولكنه يذكره لهدف يقتضيه تأليف الكلام عن السِّمع .

و في الاتجاه نفسه ، يورد الزجاجي في أمالية شعراً يوثق به كلامه ؛ فمثلاً ، يقول :

" قال أبو الحسن الأخفش : مِن أحسن ما قيل في ترتيب أسنان النساء و إن كان شعراً ضعيفاً ، قول ضمرة للنعمان بن المنذر :

متى تلقى بنت العشر قد نضّ ثديها

كلؤلؤة الغواص يهتز جيدها

تجد لذة منها لحقه روحهـــــــا

وغرتها والحسن بعد يزيدها

و صاحبه العشرين لا شيء مثلهـــا

فتلك التي تلهو بها وتريدها

---

١) الجاحظ " الحيوان " جـ١ ، ١٨١ ، ١٨٢ .

.... إلى آخر النص "[1] .

فالزجاجي وصف النص بأنه ضعيف ، لكنه حَسُنَ في موضعه من حيث دلالته على الموضوع الذي يعرضه .

و كذلك أبو علي القالي في أماليه يورد قصة تحوي شعراً ، قد يكون الشعر لأحد شخصيات القصة ، فيصبح الشعر جزءاً ضرورياً من أحداثها ، إذ لا تكتمل صورته الفنية إلا به . من ذلك يقول " حدثنا أبو بكر بن دريد . رحمه الله . قال : حدثنا عبد الأول ؛ قال : سمعت [أحدهم] يقول : "أملقت حتى لم يبق في منزلي إلا بارية ، فدخلت إلى دار المتوكل، فلم أزل مفكراً فحضرني بيتان ، فأخذت قصبة ، و كتبت على الحائط الذي كنت جنبه :

الرزق مقسوم فأجمل في الطلب

يأتي بأسباب و من غير سبب

فاسترزق الله ففي الله غـــنى

الله خير لك من أب حـــدب

قال : فركب المتوكل في ذلك اليوم حماراً و جعل يطوف في الحجر... إلى أخر القصة"[2] .

فاقتضت أحداث القصة أن يورد الأبيات كجزء فني من الحدث . ولذا فإنه إن لم يذكرهما لاختلت أحداث القصة ، أو لفقدت القصة جزءاً هاماً من أجزائها . ولذا فإن إيراد النص الشعري يأتي متوازناً مع الحدث الذي اختاره القالي في أماليه ، و من ثم فإن فنياتٍ بعينها هي التي فرضت عليه النص الشعري ليكون في ثنايا كتابه .

وابن سعيد الأندلسي . في كتابه " المُغْرِب في حلى المَغْرَب " ـ يسوق الوقائع والأحداث ، ويدعمها بما أتيح له من الشعر فيقول . مثلاً . في كافور : " وكان عنده من ذلك

---

١) الزجاجي ، " الأمالي " ، ص ١١٠ و ما بعدها .
٢) أبو علي القالي ، " الأمالي " ، جـ ٢ ، ص ١٢٧ .

ما لم يجتمع لسلطان . وكان ذا همّة عظيمة في مطاعمه و ملابسه ، و صِلاته، و قد قصده سيد الشعراء و إمامهم أبو الطيب و قال فيه :

فجاءت بنا إنسان عين زمانه

و خـــلت بياضاً خلفها و مآقيا

قواصــد كافور توارك غيره

و من قصد البحر استقل السواقيا[1]

فهو يسوق شعر المتنبي ليدلل على ما عند كافور، و يؤكد على صِلاته التي يصل بها مَن قَصَده .

وكذلك ابن بسام . في كتابه " الذخيرة " ـ يورد من الأبيات ما يراه متوافقا مع الأخبار التي يسوقها في كتابه . من ذلك : " و حُكيَ عن رجل أنه رأى في منامه ... كأن رجلاً صعد منبر جامع قرطبة و استقبل الناس ينشدهم :

رُبَّ ركب قد أناخوا عيسهم

في ذرى مجدهم حين بســـق

سكت الدهر زماناً عنهـــم

ثم أبكاهم دماً حين نطـــق

فلما سمع المعتمد ذلك أيقن أنه نَعْي لملكه ، و إعلام بما انتشر من سلكه ، فقال :

من عـــزا المجد إلينا قد صدق

لم يلم من قال مهما قـــال حق

مجـــــدنا الشمس سناءً وسنا

ومن يرم ستر سناها لم يطـــق

---

١) ابن سعيد الأندلس ، " المُغرب في حلى المغرب " ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣م) جـ١ ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .

أيها النـــــــــاعي إلينا مجدَنا

هل يضير المجد إن خَطْب طَـــرَق

... إلى أخر الأبيات "[1] .

فالشعر الذي أورده ابن بسام في هذه الحادثة يُعدّ جزءاً فنياً من الخبر التاريخي الذي يسوقه في كتابه، ولذا فإن توازنه مع هذا النص الشعري أو غيره من النصوص يخدم المنهج الذي يسير عليه في مؤلَّفه .

وابن عقيل . في شرحه لألفية بن مالك . حين يورد بيتاً من الشعر، كالذي يقول . مثلا :

لا طيب للعيش ما دامت منغصةً

لذَّاتُه بادّكار الموت و الهرم[2]

فإنه لا يورده كبيت من أبيات الحكمة ، أو لأنه يحوي قيمة أدبيه معينة ، بل يورده كشاهد على قاعدة نحوية وردت في الألفية ، " فالشاهد فيها قوله : ما دامت منغصة لذَّاته ، حيث قدّم خبر دام و هو قوله " منغضة " على اسمها و هو قوله لذّاته"[3] .

و هكذا الشأن فى كل ما يورده من الشعر ، حيث لا يكون هدفه إلا توظيف الشعر بصورة تتلاءم مع كون الكِتاب كتاباً في النحو. حتى إنه لا يهتم بذكر اسم صاحب الشعر بل يكتفي بقوله : " كقول الشاعر " .

---

١) ابن بسام ، " الذخيرة " ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥م) القسم الثاني ، المجلد الأول ، ص ٤٧، ٤٨

٢) ابن عقيل ،" شرح ابن عقيل على الفية بن مالك " ، ط ٢٠، (القاهرة ، مكتبة دار التراث ، ١٤٠٠هـ ، ١٩٨٠م) جـ١ ، ص ٢٧٢ .

٣) دكتور محمد محي الدين عبد الحميد ، " شرح ابن عقيل " ، جـ١ ص ٢٧٢ .

وهكذا تختلف بُغْية كل مؤلف وناقد من الشعر، وتختلف توازناتهم الفنية معه فكلٌّ يرى في الشعر غاية لا يراها سواه. وكلٌّ يأخذ من الشعر ما يوافق منهجه.

ففنيات التأليف النقدي تختلف عن فنيات التأليف النحوي، وكذلك تختلف عن فنيات التأليف التاريخي ... إلخ. وكل مُؤلَّف منها يستوجب نصوصاً من الشعر يتوازن معها.

رابعا التوازن الزمني :

يحمل مفهوم الزمن بدلالتيه التاريخية والآنية قيماً إبداعية معنية يطرحها كل شاعر، وفقاً للفترة أو المرحلة الزمنية التي يعيشها، وكذلك النصوص الشعرية تتأثر بعوامل الزمن التي تفرض نوعاً معنياً من التلقي يجعلها في دائرة القبول أو الرفض فبعض المتلقين يميل إلى إجلال وتقديس كل قديم، والبعض الآخر يميل إلى النصوص التي تطرح قيماً إبداعية جديدة تخالف القديم ... وهكذا.

وقد أشار الجاحظ إلى الصنف الأول بقوله : "والناس بمآثر العرب في الجاهلية أشد كَلَفاً"(١) .

ربما يكون هذا الكلف نابعاً من قيم لغوية، حيث يرى هذا الفريق أن الشعر القديم يمثل النموذج الأمثل لها، و منهم من يكون كلفه بالقديم مبيناً على قيم الفخر بتاريخ قبيلته، ومنهم من تدفعه الرغبة في معرفة مآثر العرب إلى التعلق بكل شعر ينقل إليه هذه المآثر ... إلخ. وهي كلها قيم ... وإنْ اختلفت اتجاهاتها إلا أنها في النهاية تصب في مصلحة الشعر القديم.

---

١) الجاحظ، " الحيوان " ، حـ٢ ، ص ١٠٨ .

ويقول ابن قتيبة : " فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف ؛ لتقَدّم قائله ، ويضعه في متخيَّره ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله "[1] .

ومن هذا المنطلق سيطرة النظرة الزمنية على تقييم الأعمال ؛ إذ كان النقاد يميلون إلى النماذج الشعرية التي خلفتها المرحلة الجاهلية ، بل وتعصّبوا لها ، وجعلوا منها النموذج والمثال .[2]

ويعد الأصمعي وأبو عمرو ابن العلاء من أبرز الذين تعصبوا للقديم . فالأصمعي يقول : " بشار خاتمة الشعراء ، والله لولا أيامه تأخّرت لفضّلته على كثير منهم ".[3] فهو يعترف بإعجابه ببشار ، إلا أن القيم الزمنية أخّرته في ترتيب توازنات الأصمعي من الشعراء .

أما أبو عمرو بن العلاء فقد " كان شديد التعصب على المحدثين ، لخروجهم على عمود الشعر ، بل كان يتعصب على الشعراء الإسلاميين كذلك ، وكان لا يرى إلا الجاهليين "[4] .

وهذا التعصب وإن كان فيه خروج أعمى عن الحياد في تقييم النصوص الشعرية إلا أنه يحمل في ذاته قيما فنية معينة حددها أبو عمر بن العلاء لنفسه ، ومبررات غالباً ما تكون متعلقة بالشعر القديم ولغته التي لم يصبها الخلط الذي أصاب لغة الشعراء المولدين .

---

١) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ١٩ .
٢) انظر :
- دكتور عبد الحكيم راضي ، " النقد و التجديد ، ص ٥١ .
- دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ، ص ٧١ .
- دكتور حسن البنداري ، " قيم الإبداع الشعري ، ص٥٦ .
- دكتور عبد المنعم الخفاجي ، " الأصالة والتجديد "، ص ١٣ ، ١٤ .
٣) الأصفهاني ، " الأغاني " ، ص ١٧٣٣ .
٤) دكتور عبد المنعم الخفاجي ، " الأصالة و التجديد "، ص ١٩ .

و قد أشار أبو الحسن الجرجاني في وساطته إلى أن خصوم المتنبي كان منهم من "يعُم بالنقض كل محدث و لا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي ، و ما سلك به ذلك المنهج و أُجري على تلك الطريقة ، فإذا ما انتهى إلى مَن بعدهم كبشار و أبي نواس ، و طبقتهم سمّى شعرهم مُلَحاً و طُرَفاً ، و استحسن منه البيت استحسان النادرة "[1] .

و يفسر الدكتور إحسان عباس هذه الظاهرة بقوله : " و لما كان نقل الشعر يقوم على الرواية عن الشيوخ ، تحامَى العلماء الشعر المحدث ، لأنهم لم يجدوا في شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم و لا رواة كرواتهم، ولذلك تهربوا من عجزهم في ذلك الشعر إلى الطعن عليه "[2] .

و هو تفسير ربما يكون مقبولاً إلى حد كبير ، ولكن الأرجح أن وجود الشعراء على قيد الحياة ، و قيامهم بإنشاد شعرهم بأنفسهم كان فيه خطر على مكانه الرواة الذين رأوا في أنفسهم سدنة خزائن الشعر ، و من ثم فإن التفاف الناس حول الشعراء المعاصرين يصرفهم عن الرواة إلى حد كبير ، خاصة و أن هؤلاء الشعراء يقدمون الجديد الطريف الذي يمس حياة الناس مباشرة .

أما الدكتور صفوت الخطيب يفسر هذه الظاهرة بقوله :" إن وقوفنا على الروايات النقدية الدالة على تعلق النقاد بتراثهم و عنايتهم بماضيهم ، هو الإشارة إلى حرص أولئك النقاد على عدم انخلاعهم من هويتهم ، و هو محاولاتهم الصحية . بكل تأكيد . على ضرورة تواصل الهوية في كافة عصورها "[3] .

---

١) القاضي الجرجاني ، " الوساطة " ، ص ٨٢ .
٢) دكتور إحسان عباس، " تاريخ النقد الأدبي " ص ٧٠ .
٣) دكتور صفوت الخطيب ، " معيار الذات " ، ط١ (المنيا ، دار حراء للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠م)، ص ٤٣ .

و في تفسير آخر لذلك ؛ يقول الدكتور عبد الحكيم راضي : " إن طبيعة مهمة الرواة تجعل من عدم روايتهم لأشعار معاصريهم ، إن صح ذلك . مسأله أبعد ما تكون عن التعصب والازدراء لتلك الأشعار . إذ كان المفروض في الراوية أن يقدم من الأشعار ما ليس في أيدي الناس . و بالتالي لم يكن يستشعر كبير فضل في حفظ شعر المحدثين لأنه متداول موجود في أيدي الناس "[1] .

و يمكن التوفيق بين هذه الآراء بالقول بأن الرواة لما رأوا ميلاً من الذائقة العربية إلى القديم ، من منطلق الحفاظ على الهوية العربية ، و من منطلق التعلق بالماضي ، سعوا من جانبهم إلى إرضاء هذه الذائفة . من ناحية ، و حفاظاً على مصالحهم الخاصة و مكاسبهم الشخصية . من ناحية أخرى .

حيث رأى هؤلاء الرواة في التفاف الناس حول الشعراء الجدد ؛ و الذين توفرت لهم خاصية التواجد الزمني بين جمهور المتلقين . رأوا أن ذلك يُعدّ خطراً عظيماً على تجارتهم و مكانتهم ، باعتبارهم سدنة خزائن الشعر القديم . و هذا يفسر تدخل الرواة في النصوص ذلك التدخل الذي أشارت إليه الدكتورة يسرية يحي المصري ، إذ تقول : " و لا تنس دور الراوي ، الذي كان يقوم بتنقيح أشعار القدماء ، رغبة منه في إيصالها إلى حد الكمال "[2] .

و هو ما يعني أن الراوي يريد أن يصل بالنص إلى الحد الذي يظن أنه يرضي المتلقي، فيتوازن المتلقي مع النص ، و هو ما يجعل جمهور المتلقين يلتفّ حول هؤلاء الرواة .

و إلى جانب الرواة يبرز دور علماء اللغة في التعصب للقديم ، الذين يرون أن الشعر القديم هو القدوة و المثل . و يفسر الدكتور صفوت الخطيب ذلك بقوله : " لقد كانت تلك المواقف النقدية إذن مستندة إلى تأثير الموروث ، و ذلك من منطلق احتساب هذا الموروث

---

١) دكتور عبد الحكيم راضي ، " النقد والتجديد " ، ص ٢٩ .
٢) دكتورة يسرية يحيى المصري ، " في الشعر العباسي " ، ص ١٠ .

القديم حجة و مقياساً تؤيده الثقة في جودة الإبداع العربي القديم ، وتحثه . على تتبعه الرغبة في الاقتداء بهذا الموروث "[1] . ولذا انصرفوا عن الشعر المحدث لخروجه عن الأنساق اللغوية القديمة .

و قد كان العصران الأموي و العباسي عصري علماء اللغة ، الذين سيطروا على سوق الشعر ، و رأوا أن من واجبهم الحفاظ على اللغة في صورتها الواردة في النصوص الجاهلية ، على اعتبار أنها الصورة المثلى [2] .

و الأخذ بالبعد الزمني . في الحكم على الشعر ، يبتعد كثيراً عن الموضوعية ، و يوقع أصحابه في لبس و تردد بين القبول و الرفض ، و هو تردد من شأنه إبطال الحجة في التعامل بالمقياس الزمني .

و تورد كتب الأدب نماذج لهذا التخبط ؛ من ذلك موقف الأصمعي من بيتين أنشدهما إسحاق بن إبراهيم :" قال : أنشدتُ الأصمعي :

هل إلى نظرة إليك سبيـــــل
يَرْوَ منها الصدى و يشف الغليل

إن ما قل منـــك يكثر عندي
وكثير ممن تحـــــــب القليل

---

١) دكتور صفوت الخطيب ، نفسه ، ص ٥٣ .
٢) انظر :
- دكتور شوقي ضيف ، " العصر العباسي الأول " ، ص ص ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ .
- دكتور محمد أبو الأنوار ، " في الشعر العباسي " ، ص ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨
- دكتور صفوت الخطيب ، " معيار الذات " ، ص ٥٣ .
- دكتور عبد الحكيم راضي ، " النقد والتجديد " ، ص ص ، ٣٢ ، ٥٠ ، ٥١
- دكتور يسرية يحيى المصرى ، " في الشعر العباسي " ، ص ١٠ .

قال : فقال لي : هذا والله الديباج الخسرواني . فقلت : إنهما لليلتها . فقال: أفسدتهما [1].

فقد تحقق التوازن في نفس الأصمعي مع النص الشعري عمرو أن قيل له بأنه قديم فما إن علم أنه ليس قديما اختل توازنه و اهتزت صورة النص عنده.

و قد أورد الجرجاني هذا الموقف شاهداً على قوله : " و ما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة من جُلة الرواة من يلهج بسب المتأخرين ، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ، ويستجيده ، و يعجب منه ، و يختاره ، فإذا نُسب إلى أهل عصره و شعراء زمانه كذب نفسه ، و نقض قوله ، و رأى تلك الغضاضه أهون محملاً و أقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث ، والإقرار بالإحسان لمولد"[2] .

و هو ما يؤكد أن التعصب للقديم قد يصيب الناقد بالتخبط فيتوازن مع النص لمجرد أنه قديم ، و ما إن يعرف بحداثة هذا النص ، حتى يعود فيرفضه ، و يفقد النص توازنه لدى الناقد لا لمبرر فني و إنما لمبدأ تبناه الناقد و سار عليه .

" و لاشك في أن إهدار اللغويين لشعر العباسيين بسبب حداثته خطأ في التقويم ، إذ الجودة الفنية لا تقاس بالقِدَم والحداثة ، و الشعر الجيد جيد في كل زمان و مكان "[3] .

ولذا فإن معايير الجودة هي معايير ثابتة تتمثل أكثرما تتمثل في فنيات النص الشعري ، و مدى توازن أجزائه ، و مدى موافقته للعصر الذي قيل فيه . " والمقياس التاريخي في الحكم على العمل الفني يضللنا بسهولة، لأننا إذا أخذنا به . قد نبالغ في تقدير

---

١) أبو علي القالي ، " الأمالي " ، جـ ١ ، ص١٩٦ .
وانظر :
- الأمدي ، " الموازنة " ، ص ٢٨ .
- البكري ، " اللآلئ في شرح أمالي القالي " ، ص٨١٦ .
٢) الجرجاني ، " الوساطة " ، ص ٨٥ .
٣) الدكتور شوقي ضيف ، " العصر العباسي الأول " ، ص ١٤١ .

قيمة شاعر ما و شعره ، لما له من أثر و لو طفيف على تقدُّم أمة ما في اللغة و الفكر و الشعر فلا نستطيع أن نحكم على القيمة الحقيقية لشعره "[1] .

على الجانب الآخر يقدم ابن قتيبة منهجا معتدلا في النظر إلى الشعر؛ فهو يقول: " ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلال لتقدمه ، و لا إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره . بل نظرت بعين العدل على الفريقين "[2].

فابن قتيبة يقدم منهجا معتدلا في اختياره الشعراء الذين يوردهم في كتابه بغض النظر عن الفترة الزمنية التي يعيشون فيها .

ومن هنا يمكن القول بأن التعصب للقديم قد يدفع الناقد أو الراوية إلى إصدار أحكام تخرج عن الأسس الفنية لتقييم النصوص الشعرية ، فتصبح عملية التوازن مبنية على أساس غير مقبول .

خامسا : التوازن الأخلاقي :

أرسى الإسلام قيما أخلاقية جديدة لم يعهدها العرب . و قد أثرت هذه القيم الجديدة على نظرتهم إلى الشعر بصورة عامة، و إلى بعض موضوعات الشعر بصورة خاصة .

فتداخلت القيم الأخلاقية أو النظرة الأخلاقية مع النظرة الفنية في التعامل مع النص الشعري : " و وُضِع له أول مقياس تقاس به معاني الشعر ، بعد أن لم يكن هنالك مقياس ثابت متداول يُحكم به عليها ، و كان ذلك المقياس هو الدين و ما ينشأ عنه من أخلاق "[3] .

---

١) الدكتور سمير سرحان ، " النقد الموضوعي " ، ص ٢٦ .
٢) ابن قتيبة ، " الشعر و الشعراء " ، ص ١٩ .
٣) بدوي طبانة ، " قدامة بن جعفر " ، ص ٢٧ .
وانظر : - دكتور حسن البندارى ، " قيم الإبداع الشعري " ، ص ٤٩ .
- دكتور جابر عصفور ، " مفهوم الشعر " ، ص ٥٠ .

فاختلفت النظرة إلى موضوعات كالهجاء والغزل والمدح . " فروح الدين الجديد الذي ينهي عن التعظم بالآباء و يحرّم الخمر، و ينفّر من التعرض لأحساب الناس بالهجاء وأعراضهم بالتشبيب . لعل ذلك كان سبباً في ضعف الشعر العربي بضعف الدافع إليه "(١) .

و كذلك تباينت الآراء حول أحسن الشعر أصدقه أو أكذبه . فمن الواضح أن هذا الشق من الصدق ذو بعد أخلاقي بالدرجة الأولى (٢) .

و يشير الدكتور صفوت الخطيب إلى إن بعض النقاد قد ربطوا في تفضيلهم لبعض النصوص بين القيم العربية السائدة في البيئة العربية ذات التقاليد و الأخلاق المتعارف عليها إذ يقول : " من هذا المنطلق نجد المواقف النقدية عند العرب تنبني على تمَثُّل هذه القيم الأخلاقية ، .... فالشعر يُمتدح لضامينه الأخلاقية ، و يحفظ لشرف قائله ، و ربما لا تكون لصياغته الفنية دور في هذه النظرة النقدية"(٣) .

ثم يورد مثالاً على مثل هذه القيم ، من خلال حديثه عن ابن قتيبه الذي جعل فى متخيّره الشعر الذي تتوفر في قائله صفات النبل و الشرف ، هذه الصفات التي تظهر في معاني النص ، و من هنا فهو يرى أن تقييم ابن قتيبة لبعض النصوص و اتكائه على مثل هذه القيم فيه خروج عن قيم النص الفنية التي لا علاقة لها بمنزلة صاحبها الاجتماعية (٤) و لاشك أن الإسلام أرسى من هذه القيم ما كان متفِقاً مع روحه و قيمه ، و ما جاء موافقاً لتعاليمه .

---

١) دكتور محمد عبد العزيز الكفراوي ، " الشعر العربي بين الجمود و التطور "، ص ٤٠ .
٢) محمد مهدي الشريف ، " مصطلح نقد الشعر " ، ص ٥٧ .
وانظر : - دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ص ١٤٣ .
- الجرجاني ، " أسرار البلاغة " ، ص ٢٧١ و ما بعدها .
٣) دكتور صفوت الخطيب ، " معيار الذات " ، ص ١٧ .
٤) انظر : دكتور صفوت الخطيب ، " معيار الذات "، ص ١٨ .

ويجسد أبو عمرو الشيباني هذه الرؤية الأخلاقية بموقفه من شعر أبي نواس ؛ إذ يقول : " لولا أن أبا نواس أفسد شعره بهذه الأقذار لاحتججنا به في كتبنا "[1] .

ربما لا يتفق النقد الموضوعي في كثير من جوانبه مع هذه النظرة الأخلاقية للنص الشعري . ولهذا حاول بعض النقاد الوقوف على الحياد في تعاملهم مع النص الشعري وذلك بالنظر إلى الشعر كفن مستقل، لا يخضع لمثل هذه القيم .

فنجد قدامه . مثلاً . يتعامل مع النص الشعري من خلال فنيات صناعة الشعر بغض النظر عن المضمون الأخلاقي . يقول قدامة : " فإني رأيت من يعيب على امرئ القيس في قوله :

فمثلك حُبلى قد طرقت و مرضع

فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له

بشق ، و تحتي شقها لم يحول

ويذكر أن هذا معنى فاحش ، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه . كما لا يعيب النجارة فى الخشب رداءته في ذاته "[2] .

وعلى جانب الصدق والكذب يرى قدامة " أن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً ، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر"[3] .

---

١) عبد القادر البغدادي ، " خزانه الأدب " ، ص ٦٦٤ .
٢) قدامة ، " نقد الشعر " ، ص ٩ .
٣) نفسه ، ص ١٢ .

أما ابن رشيق يرى أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن في الشعر وهي ميزة يتميز بها الشعر على غيره من أجناس الكلام[1] . فهو كذب فني مقبول في حكم الشعر. ذلك الكذب الفني الذي أشار إليه ابن صباطبا بقوله : " فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، وفي صدر الإسلام من الشعراء ، كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركّبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً، وافتخاراً ووصفاً ، وترغيباً وترهيباً ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر؛ من الإغراق في الوصف ، والإفراط في التشبيه"[2] .

وهو ما يعني أن جانب الصدق في طرح الموضوعات المختلفة لا يتنافى مع كون الشاعر قد طرح صدقه هذا من خلال الخيال ؛ الذي يكون فيه الكذب الفني مباحاً ، ويكون هذا النوع من الكذب داعما لحالة الصدق العامة التي يسوق الشاعر من خلالها معانيه .

أما عبد القاهر الجرجاني فيُدخل الراوي طرفاً في تحمل المسئولية الأخلاقية فيكون مسئولاً بحسب قصده من رواية نص ما ، فيقول : " هذا وراوي الشعر حالٍ ، وليس على الحاكي عيب ولا عليه تبعة ، إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلاً، أو يسوء مسلماً ، وقد حَكَى الله تعالى كلام الكفار، فانظر إلى الغرض الذي رُوي له الشعر، ومن أجله أُريد وله دُوِّن "[3] .

ومن هنا فإن الراوي يتحمل جانباً كبيراً من عملية توازن المتلقي مع النص، وذلك من خلال السياق الذي اختاره الراوي لإيراد النص الشعري فيه .

---

١) انظر : ابن رشيق ، " العمدة " ،ص ٨ .
٢) ابن طباطبا ، " عيار الشعر " ، ص ٩ .
٣) الجرجاني ، " دلائل الإعجاز " ، ص ١٢

و هكذا تختلف الوجهة الأخلاقية عند النقاد في التعامل مع النص الشعري ، فيرفض البعض النص لمخالفته للتقاليد و الأخلاق المتعارف عليها ، و يقبل البعض الآخر النص لتوفر قيم فنية معينة فيه ، حتى وإن كان مخالفاً للأخلاق السائدة [1] .

سادسا :المجال الشخصي (الذاتي) للتوازن :

تشير بعض المواقف النقدية إلى أن ثمة معايير شخصية يتعامل بها الناقد . أحياناً . مع النص الشعري . فالناقد بوصفه إنسانا قد يحيد بطبعه عن المعايير الفنية المتعارف عليها ، و التي ربما يؤمن بها هو نفسه . إلا أنه قد يميل بعض الشيء ؛ فيفضل نصاً بعينه دون مبرر فني مقبول .

يقول بن تتيبة متعجباً من الأصمعي في اختياره لقول المرقش :

هل بالديار أن تجـــيب صمم

لـــــو أن حياً ناطقاً كلم

يأبى الشباب الأقورين و لا

تغبط أخاك أن يقال حكم

يقول : " و العجب عندي من الأصمعي إذ أدخله في متخيره، و هو شعر ليس بصحيح الوزن ، و لا حسن الرويّ ، و لا متخير اللفظ ، و لا لطيف المعنى "[2] .

فمردود هذا الاختيار. كما يظهر من الكلام . يرجع إلى الأصمعي وحده، و هذا ما آثار العجب عند ابن قتيبة . فقد يتحكم التعصب في الناقد فيختار شاعراً، و يهمل آخر.

---

١) انظر :
- دكتور زكي نجيب محمود ، مقدمة كتاب ، " الإحساس بالجمال " ، ص ٢٧ .
- دكتور عبد العزيز حمودة ، " علم الجمال و النقد الحديث " ، ص ص ٧٠ ، ٧١ ، ٨١ ، ٨٩ .
- دكتور محمد أبو الأنوار ، " في الشعر العباسي " ص ١٤٧ .
- دكتورة يسريه يحي المصرى ، " في الشعر العباسي " ، ص ٥٨ .
- دكتور زكريا إبراهيم ، " الفنان والإنسان " ، ص ٩٨ .

٢) ابن قتيبة ، " الشعر والشعراء " ص ٢٦ .

ويشير صاحب الوساطة إلى أن بعض هؤلاء المتعصبين ربما يتخلى عن عصبيته الشخصية وينصف، " ويخلع رداء العصبية ويصغي ويميز فيرجع "[1] .

ويتمثل الحكم الذاتي على النصوص. أيضاً. في اختيارات الناقد لنصوص معينة دون ذكر أسباب فنية . ولكنه يسبق هذه المختارات ببعض العبارات الدالة على ذوقه الشخصي . من ذلك . مثلاً . أبو منصور الثعالبي الذي يختار البيت أو الأبيات من الشعر ويسبقها بقوله : " ومن بدائعه "، " ومن جوامع كلمه وروائع غرره "، "ومن غرر مدائحه " "ومن أمثاله السائرة" ... إلخ [2] . وكذلك الشأن في كتب المختارات مثل الأصمعيات وكتب الحماسة [3] .

وهكذا يتحكم المعيار الشخصي في مختارات النقاد، " فيحكمون على الأثر الأدبي بحسب أثره في نفوسهم . وإثارته لعواطفهم "[4] .

ويشير الدكتور محمد رضوان الداية . في تقديمه لكتاب المنصف لابن وكيع . إلى تحيز ابن وكيع ضد أبي الطيب ، ذلك التحيز غير المبرر والذي يقوّض منهج كتابه الذي أسماه " المنصف"، ويرى أنه ربما يكون وراء هذا التحيز أسباب شخصية أو مصلحة لابن وكيع في مهاجمة المتنبي [5] .

وكذلك يشير الدكتور محمد رضوان . في تقديمه لكتاب " شرح مشكل شعر المتنبي " لابن سيده . إلى اعتماد ابن سيده على ذوقه الخاص في شرحه [6] .

---

١) أبو الحسن الجرجاني ، " الوساطة " ، ص ٨٦ .
٢) الثعالبي ،" الإعجاز والإيجاز" ، ص ص ٧٣ ، ١٧٨ ، ١٨٠ ، ١٨١ .
٣) منها " الحماسة البصرية للبصري ، و الحماسة المغربية للجراوي ، و كذلك الحماسة لأبي تمام وحماسة القريشي و مختارات شعراء العرب لابن الشجري ...إلخ .
٤) دكتور بدوي طبانة ، " قدامة بن جعفر " ، ص ١٦ .
٥)ابن وكيع ،" المنصف "، ص ١٣ .
٦) ابن سيده ، " شرح مشكل شعر المتنبي " ، ص ١٢ .

أما الدكتور إحسان عباس فيشير إلى تحكم الذوق الخاص لأصحاب المختارات فيقول : " ولذلك رأى بعض المشتغلين بالشعر ممن لا يقفون موقف العداء من الشعر المحدث أن يبرزوه للناس بعمل مختارات منه . فكانت من ذلك كتب الاختيار... وهي كتب لا تقوم على أسس نقدية صريحة ، بل تعتمد على ذوق صاحبها ، وذوقه مرتد إلى مسبقات ضمنيه توجهه في أخذ ما يثبته ، وترك ما ينفيه "[1] .

ونظراً لخطورة هذا النوع من النقد الذي يعتمد على الاعتبارات الشخصية ، فقد حذر منه النقاد ، الذين رأوا فيه خروجاً عن الموضوعية ، وإفساداً للذوق ، وكذلك إفساداً للعملية الإبداعية . فالناقد ليس له أن يفرض قراءته الشخصية على متذوقي الأدب وقرائه . لأن ذلك - في رأيهم - يؤدى إلى موت النص ، ويؤدي إلى انتفاء الحاجز المميز بين القارئ العادي ، والقارئ الناقد المتخصص . "[2]

وهكذا تتعدد الرؤى النقدية للنص الشعري ، فكل ناقد أو دارس يتعامل مع النص تبعا لمجال دراسته ، أو وفقا لاتجاهه الذي ربما تحكمه اعتبارات شخصية . وهذه الاتجاهات وإن اختلفت إلا أنها تعبر عن قيم توازنية داخل النص ، يقبلها البعض ويرفضها البعض الآخر ، وقد يقدم بعضهم مبررات القبول أو الرفض ، وقد يكتفي البعض بالقبول أو الرفض دون تقيم أي مبرر يذكر.

---

١) دكتور إحسان عباس ، " تاريخ النقد الأدبي " ، ص ٧١ .

٢) انظر :
- د كتور وهب أحمد رومية ، " شعرنا القديم و النقد الجديد " ، ص ٣١ .
- دكتور سمير سرحان ، " النقد الموضوعي " ، ص ص ١٧ ، ٢٨ .
- محمد مفيد الشوباشي ، " الأدب ومذاهبه " ، ص ١٧٧ .
- دكتور نبيل راغب ، " علم النقد الأدبي " ، ص ٢٣ .
- دكتور السعيد الورقي ، " في الأدب و النقد " ، ص ٨٥.
- دكتور محمد عناني ، " النقد التحليلي " ، ص ٨١ .
- حاتم الصكر ، " ترويض النص " ، ص ٨١ .
- دكتور بدوي طبانة ، " قدامة بن جعفر و النقد الأدبي " ، ص ٤ .

الفصل الخامس

التـــــوازن التَّصَيِّ

الفصل الخامس
التــوازن 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 ، 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 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 دمهـــا

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 قعـــود

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) للنواجي ، " 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 الدَّهــرِ لم تَقِــفِ
على المَنَازِلِ بَينَ الظَّــهرِ والنَّـــــفِ
وَ مَا وُقُــوفُكَ في أطـــــــلالِ مَنزِلَةٍ
لَولا الَّذي استحــدثَت في قَلبِكَ الكَلِفِ
إن كُنتَ أصبَحتَ مَشغوفاً بجـــــارِيَةٍ
فــــلا وَ رَبِّكَ لا تَشفِيكَ مِــن شَغَفِ
و لا تَــزِيدُكَ إلا العَلَّ مِـــــن أسَفٍ
فَهَل لِقَلبِكَ مِن صَبرٍ على الأسَـــفِ
دَع ذا وَ قُل في الذي قَد فَازَ مِن مُضَرٍ
بِالمَكـــــــرُماتِ و عِزٌ غَيرِ مُقتَرَفِ
هذي مَقَـــالَةُ شَيخٍ مِن بَنَـــي أسَدٍ
يُهدِي السَّلامَ إلى العَبَّاسِ في الصُّحُفِ
تَخُطُّها مِـــــن جَوَارِي المِصرِ كَاتِبَةٌ
قَــد طالما ضُــرِبَت في اللام والأَلِفِ
وَ طَالَما اختَلَـــــــفَت صَيفاً و شاتِيَةً
إلى مُعَلِّمِـــــــها باللَّوحِ والكَتِفِ
حتَّى إذا ما اســـتَوى الثَّدِيَانِ وامتَلآ
مِنها وخِيفَ على الإسرَافِ والقَرَفِ
صِينَت ثَلاثَ سِنِينَ ما ترى أحــداً
كَمَا تُصَانُ بِبَحـــــرِ دُرَّةُ الصَّدَفِ

بينَا الفتَى يَتَمَشَّى نَحوَ مَسـجِـدِهِ
مُبَـادِراً لِصَلاةِ الصُّبحِ بالسَّدَفِ
حانَت له نَظرةٌ مِنها فَأبصـرَهَا
مُطِلَّةً بين سِجفَيها مِنَ الغُـرَفِ
فَخَـرَّ في التُّربِ ما يَدرِي غَدَاتَئِذٍ
أخَـرَّ مُنكَـشفاً أم غَيرِ مُنكَشِفِ
وَ جَـاءَهُ القَـومُ أفواجاً بِمَائِهِم
لِيَنضحُوا الرَّجلَ المَغـشِيَّ بالنُّطَفِ
فَوَسـوَسُوا بِقُرانٍ في مَسَامِعِه
خـوفاً من الجِنِّ والإنسانُ لم يَخَفِ
شيئاً ولكِنَّهُ مِن حُـب جارِيةٍ
أمسَى و أصبَحَ مَوقوفـاً على التَّلَفِ
قالُوا لَكَ الخَيرُ ما أبصَرتَ قُلتُ لَهُم
جِنِّيَّةٌ أقصَدَتنِـي من بني خَلَفِ
أبصَرتُ جَـارِيَةً مَحجُوبَةً لَهُمُ
تَطَلَّعَت من أعالي القَصرِ ذي الشُّرُفِ
فَقُلـتُ مَن أيُّكُم و اللهُ يَأجُـرُهُ
يُعـيرُ قُـوَّتَهُ مِنّي إلى ضَعَفِي
فَقَـامَ شَيخٌ بَهِيٌّ مِن تِجَارِهِمُ
قَد طَـالَمَا خَدَعَ الأقوامَ بالحَلِفِ

فابتَاعَـــها لي بِألفي دِرهَـــمٍ فَغَدَا
بِهـــــا إلَيَّ فألقـــــاها على كَتِفِي
فَبِـــتُّ ألثِمُـــها طَـــوراً وتَلثِمُنِي
طَوراً ونَفعَلُ بَعضَ الشَّيء في اللُّحُفِ
بتنا كذلكَ حتّى جـــاءَ صَـــــاحِبُها
يَبـــغِي الدَّنَانِيرَ بِالمـــيزانِ ذي الكَفَفِ
و ذَاكَ حَـــقٌّ على زَنَدٍ وكَيـــفَ بِهِ
و الحَـــقُّ في طَرَفٍ و العَينُ في طَرَفِ
و بَينَ ذاك شُهُودٌ لم أُبـــــالِ بِهِم
أكُنتُ مُعـــــــتَرِفاً أم غَيرَ مُعتَرِفِ
فإن تَصِلنِي قَضَيتُ القَومَ حَقَّـــــهُمُ
وإن تقل لا فَحَقُّ القـــــومِ 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 المرويّة داخل النص .

كذلك يلاحظ سيطرة الفعل على كلمات القصيدة ؛ و هو ما يتوازن مع كونها قصة فنجد أفعالاً مثل (أصبحت . اختلفت . استوى . ضيّق . صينت . جاء وسوسوا . أمسى أصبح ..... إلخ) . فلا يكاد بيت يخلو من فعل ،و لذا 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 . و لكن 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 زائدة في رونقه و حسنه"[1] .

فهو يطلب ممن أراد أن يقتصّ خبراً في الشعر، أنْ تكون الألفاظ و التراكيب 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 التراكيب و أحداث القصة . فلا تخرج التراكيب 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 يُحوِجك إلى اتباعه ، و الانقياد له . و ينبغي أن تأخذ في طريق تسهل عليك حكايته فيها ، و تركّب 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 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 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 يتمثّل 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 التراكيب و العبارات التي تشكّل منها الحدث . و يجب على الشاعر أن يراعى 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] ؛ والتي 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 نَصّ 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 :

أهـــــلاً بِدارِ سَباكَ أغيَـــــدُها
أبعَدُ مـــــا بـــانَ عَنكَ خُرَّدُها
ظَلتَ بِها تَنطَـــــــوي عَلى كَبِدٍ
نَضيجَةٍ فَـــــوقَ خِلبِها يَدُها
يا حادِيَي عيرِها وَأحسَبُـــــــــني
أوجَدُ مَيتَـــــــاً قُبَيلَ أفــقِدُها
قِفا قَليلاً بِها عَلَـــــــــــيَّ فَلا
أقَـــــــلَّ من نَظــرَةَ أزوَدُها
فَفي فُؤادِ المُحِبِّ نارُ جَـــــــوىً
أحَرُّ نارِ الجَـــــــحيمِ أبرَدُها
شابَ مِنَ الهَجرِ فَـــــــرقٌ لِمَّتِه
فَصــارَ مِثلَ الدِمَقسِ أسوَدُها
باتوا بِخُرعوبةٍ لَها كَفَـــــــلٌ
يَكـــــادُ عِندَ القِيامِ يُقعِدُها
رِبَحلَةٍ أسمَرٍ مُقَبَّـــــــــلُها
سِبَحلَةٍ أبيَـــــــــضٍ مُجَرَّدُها

يــا عـــــــاذِلَ العاشِقينَ دَع فِئةً
أضَـــــــلَّها اللَهُ كَيفُ تُرشِدُها

لَيسَ يُحيكُ المَلامُ في هِمَـــــــمٍ
أقرَبُها مِنـــــــكَ عَنكَ أبعَدُها

بِئسَ اللَيالي سَهِرتُ مِن طَـــــرَبي
شَوقاً إِلى مَـــــن يَبيتُ يَرقُدُها

أحيَيتُها وَالدُموعُ تَنـــــــــــجِدُني
شُؤونَها وَالظَـــــــلامُ يُنجِدُها

لا ناقَتي تَقـــــبَلُ الـــرَديفَ وَلا
بِالسَوطِ يَومَ الرِهانِ أُجهِـدُها

شِراكُها كورُها وَمِشـــــــــفرُها
زِمامُها وَ الشُـــــسوعُ مِقوَدُها

أشَدُّ عَصـــــــــفِ الرِياحِ يَسبِقُهُ
تَحتِيَ مِن خَطـــــــوِها تَأَيُّدُها

فـــــي مِثلَ ظَهرِ المِـــــجَنِّ مُتَّصِلٍ
بِمِثلِ بَطنِ المِـــــــجَنِّ قَردَدُها

مُرتَمِياتٌ بِنـــــــا إِلى اِبنِ عُبَيـــ
ـــدِ اللَهِ غيطـــانُها وَفَدفَدُها

إِلى فَتىً يُصـــــــدِرُ الرِماحَ وَقَد
أنهَلَها في القُلوبِ مَوردُها

لَهُ أيـــــــادٍ إلَيَّ ســـــــابِقَةٌ
أُعَدُّ مِنـــــــها وَلا أُعَدِّدُها
يُعطي فَلا مَطـــــــــلَةٌ يُكَدِّرُها
بِهـــا وَلا مَنَّـــةٌ يُنَكِّـــــدُها
خَيرُ قُرَيشٍ أَباً وَأَمـــــــجَدُها
أَكثَرُها نـــــــائِلاً وَأَجوَدُها
أَطعَنُها بِالقَـــــــناةِ أَضـــــرَبُها
بِالسَيفِ جَحجاحُها مُسَوَّدُها
أَفرَسُـــــــــها فارِساً و أَطوَلُها
باعاً وَ مِغوارُها وَ سَيِّـــــدُها
تاجُ لُـــــــــؤَيِّ بنِ غالِبٍ وَبِهِ
سَمـــــــا لَها فَرعُها وَمَحتِدُها
شَمسُ ضُـــــحاها هِلالُ لَيلَتِها
دُرُّ تَقاصـــــــيرِها زَبَرجَدُها
يا لَيـــــــتَ بي ضَربَةٌ أُتيحَ لَها
كَما أُتيحَت لَهُ مُحَـــــمَّدُها
أَثَّرَ فيها وَ في الحـــــــَديدِ وَما
أَثَّرَ في وَجـــــــهِهِ مُهَنَّدُها
فَاغتَبَطَـــــــــت إِذ رَأَت تَزَيُّنَها
بِمِثلِهِ وَالجِـــراحُ تَحسُدُها

وَ أيقَنَ النـــــــاسُ أنَّ زارِعَها
بِالمَكرِ في قَلبِهِ سَيَحصِدُها
أصبَحَ حُسَّادُهُ و أَنفُسُـــــهُـم
يُحدِرُها خَوفُهُ وَيُصـــعِدُها
تَبكـــي عَلَى الأَصلِ الغُمودُ إذا
أَنذَرَهـــــــا أَنَّهُ يُجَرِّدُها
لِعِلمِـــها أَنَّها تَصـــــــيرُ دَماً
وَأَنَّهُ في الرِقـــــابِ يُغمِدُها
أطلَقَها فَالعَدُوُّ مِن جَـــــزَعٍ
يَذُمُّها وَالصَـــديقُ يَحمَدُها
تَنقَدِحُ النارُ مِن مَضـــــارِبِها
وَصَبُّ ماءِ الرِقابِ يُخمِدُها
إذا أَضَلَّ الهُمامُ مُهـــــــجَتَهُ
يَوماً فَأَطـــــرافُهُنَّ تَنشُدُها
قَد أَجمَـــــعَت هَذِهِ الخَليقَةُ لي
أَنَّكَ يـــا اِبنَ النَبِيِّ أَوحَـــدُها
وَ أَنكَ بِالأَمسِ كُـــــنتَ مُحتَلِماً
شَـــيخَ مَعَدٍّ و أَنتَ أَمـــرَدُها
فَكَم وَ كَـــــــــم نِعمَةٍ مُجَلِّلَةٍ
رَبَّيتَها كـــانَ مِنكَ مَولِدُها

وَكَم وَ كَم حاجَةٍ سَمَحتَ بِها
أقــرَبُ مِنّي إلَيَّ مَوعِدُها

وَمَكــرُماتٍ مَشَت عَلى قَدَمِ ال
بِــرِّ إلى مَــنزِلي تُرَدِّدُها

أقَــرَّ جِلدي بِها عَلَيَّ فَــلا
أقــدِرُ حَتّى المَماتِ أجحَدُها

فَعُد بِها لا عَدِمتُها أبَــداً
خَيرُ صِلاتِ الكَريمِ أعوَدُها (١)

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

أهــلاً بِدارٍ سَباكَ أغيَــدُها
أبعَدُ مــا بــانَ 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 فى 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 ، و هو 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 " ، وهو ما يحقق توازناً على المستويات اللفظية والمعنوية وكذلك الموسيقية .

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

ظَلَتَ بِها تَنطَـــوي عَلى كَبِدٍ
نَضيجَةٍ فَـــوقَ خِلبِها يَدُها

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

والفعل " ظلْتَ " جاء ليعبر عن كون الشاعر قائما على حالة الاحتراق ، ويؤكد حالة الثبات بالفعل " تنطوي " ليعطي " ظلت " استمراراً معنوياً من خلال صياغته المضارعة . كما أن البنية التي اختارها الشاعر للفعل " ظلْت " والتي أصلها " ظلَلْت " ، إذ جردها من اللام المتحركة ، واختار اللام الساكنة ليفرّغ اللفظة من الحركة المتمثلة في تتابع اللامين ، لتجسيد حالة الاستقرار والثبات لفظياً ، بصورة تتوازن مع كون الدار حَلَتْ 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 .

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

والذي يؤكد اغتراب الشاعر عن جسده عَوْدُ 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 مُكثها فوق الكبد.

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

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

يا حادِيَي عيرِها وَ أحسَبُـــــني

أوجَدُ مَيتـــــاً قُبَيلَ أفــقِدُها

حالة الاحتراق 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، وهو 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.

وهنا 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 ابي الطيب " ، ص ١٦ .

قِفا قَليلاً بِها عَلَـــــيَّ فَلا
أَقَــلَّ مِن نَظــرَةٍ أُزَوِّدُها

الصرخة التي أطلقها الشاعر في بيته السابق تؤدي إلى انتباه " الحادِيَيْن " . وهو ما يستتبع وجود شيء ما يقوله الشاعر. ولذا تتوازن صيغة الأمر في " قِفا " مع التفات " الحادِيَيْن " 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 الاحتراق التي أصابت الشاعر. وهو ما جعل الشاعر يبادر بقوله " قليلاً " ، فيشجع الحادِيَيْن للتوقف . كما تتوازن لفظة " قليلاً " مع قول الشاعر " قبيل " ، فكلاهما تدل على معنى القِلّة والتصغير.

وبعد قوله (قليلاً) يَذْكُر (بها) قبل (عليَّ) ،لأن (بها) الضمير هنا عائد على هذه المسافرة ، وهي المقصودة والتي بسفرها أدّت إلى حالة الاحتراق 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 " أُزوِّدها " متوازناً مع قوله " أُوجَد " في البيت السابق في أن الشاعر صار مسلوب الإرادة .

****

فَفي فُؤادِ المُحِبِّ نارُ جَـــوىً

أحَرُّ نارِ الجَـــــحيمِ أبرَدُها

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 " المحبّ " توازن مع حالة الشاعر العامة ، فهو لا يذكر نفسه مباشرة لأنه في حالة اغتراب عن النفس ، وهي مُعرَّفة 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 يحسّه ، 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 حاديي العير .

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

شابَ مِنَ الهَجرِ فَــرقُ لِمَّتِه
فَصارَ مِثلَ الدِمَقسِ أسوَدُها

يستمر الشاعر في تقديم مبررات ما يوجب العطف عليه ، فالاحتراق الذي في داخله ربما لا يحس به أحد ، و ربما 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 ، و جاء الفعل " شاب " ماضياً ليؤكد وقوعه . و حافظ 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 حالَ كبده ثم فؤاده ، إلى أن يصل إلى ذروة ما أصابه ؛ و هو شيب الرأس ، وهي المنطقة التي تجعل الحاديين يشتركان أو يشاركان الشاعر فيما يُحسّ ، فيتوازنان معه شعورياً ، فيتحقق الغرض من نداء الشاعر و استعطافه لهما في قوله " يا حاديي عيرها " .

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

كما يواصل الشاعر التعبير عن نفسه و كأنه شخص آخر، و جاء تعبيره متدرجاً فبعد أن تحدث عن نفسه بقوله " المحب . عبّر عنها بضمير الغيبة في قوله (فرْق لَمّته) والضمير في " لمته " عائد على الشاعر. ثم يتدرج بالضمير في قوله " أسودها " وهو عائد على " لمته ". و يقابل الشاعر بين " الدمقس " و" أسودها ". ليتوازن مع الفعل " صار" الذي يفيد التحول . و يُقدِّم 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 كَفَـــــلٌ

يَكـــــادُ عِندَ القِيامِ يُقعِدُها

يعود الشاعر . بعد وصف عذابه . إلى استئناف الرحلة ، التي تسببت في كل هذا العذاب . و عبّر عن أصحاب الرحلة بالضمير، في قوله " بانوا "، و هو ما يتوازن مع كون البيت يغيب أصحابه . ثم يذكر الصفات الجسدية لمحبوبته ، فهي " خربوعة " و هي " الناعمة الجسم الطويلة "[1] . و كان قبل ذلك قد وصفها بـ " أغيدها " ، فكما حرم منها فى 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 و قد حملتها العير فبانت ، ولذا جاء بالفعل " يكاد " ليثير التوهم بين الاستقرار الذي يمنحها إياه " كفلها " و بين كونهم " بانوا بها " ، و هو ما يتوازن مع حالة القلق التي

---

١) ابو العلاء المعري ،" شرح ديوان المتنبى " ، 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" 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 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 " يُقعدها ". 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. فَهُم " بانوا " وانتهى الأمر.

كما يقابل الشاعر بين كونها ناعمة وبين كونها ضخمة العَجُز، 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 ليُحدِث التوازن بين الاستقرار والرحيل والقيام والقعود. من ناحية، وبين رغبة الشاعر في بقاء محبوبته، ورؤيته لها وهي مسافرة. من ناحية أخرى.

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

رِبَحلَةِ أسمَرِ مُقَبَّـــلُها

سِبَحلَةِ أبيَـــضٍ مُجَرَّدُها

إنه يواصل تقديم مبررات شوقه ، المتمثلة في وصفه لمحبوبته ؛ " ليُعذَر في حبه لها وشغفه بها "[1] .

إن الانسجام الصوتي بين " ربحلة " [2] ، و" سبحلة " [3] ، يجسّد انسجام جسد المحبوبة ، فهو تجسيد يتوازن لفظاً و معنى . كما يوازن الشاعر فى 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 . أيضاً . 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 هى صفات عربية مشهورة للمرأة الجميلة ؛ سُمرةُ وجْهٍ مع بياضِ جسد

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

يـــا عـــــاذِلَ العاشِقِينَ دَعْ فِئَةً

أضَـــــلَّها 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 . المتمثلة في " يا " . صرخة منطقية ، كما أنه

---

١) أبو العلاء المعرى : " شرح ديوان المتنبى " ص ٢٠ .
٢) الضخمة الحسنة الخَلق .
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 " لتمثّل 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 هِمَـــمٍ
أقرَبُها منـــكَ عَنكَ أبعَدُها

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 مُنَوَّنةً تنويناً يمنحها قوة لفظية تتآزر مع قوتها المعنوية ، فهي عظيمة في نفسها ، عظيمة في موقعها من الكلام ؛ إذ هي ركن يستنْد 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 إلى مَـــن يَبيتُ يَرقُدُها

إن الشوق الذي ينتاب الشاعر و يلازمه مصحوباً بلوم العاذلين جعله يذمّ الليالي التي يعيش فيها هذه المعاناة الممزدوجة . 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 الله " ، فهو يعزو تعبه إلى " الليالي " و التي 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 . و التصاق 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 تُشبِع هذه الحركة .

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

أحيَيتُها وَ الدُموعُ تُنــجِدُني

شُئونُها وَ الظَــلامُ يُنجِدُها

يواجه الشاعر رقاد المحبوبة وغفلتها عن حاله بإحياء الليالي، و هو في حقيقته إحياء للسهد . و الشاعر 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 ـ من ناحية أخرى ـ 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 واستمرار غيره فى فعله .

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

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

لا ناقَتي تَقــبَلُ الــرَديفَ وَلا
بِالسَوطِ يَومَ الرِهانِ أُجهِدُها
شِراكُها كورُها وَمِشـــــفرُها
زِمامُها وَ الشُــسوعُ مِقوَدُها

يبدو ـ هنا ـ انفصال ظاهريّ 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 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 عَصـــــفِ الرِياحِ يَسبِقُهُ
تَحتَيَ مِن خَطـــــوِها تَأَيُّدُها
في مِثلَ ظَهرِ المِـــــجَنِّ مُتَّصِلٍ
بِمِثلِ بَطنِ المِـــــجَنِّ قَردَدُها
مُرتَمِياتٌ بِنـــــا إِلى اِبنِ عُبَيـ
ـد اللَه غيطـــــاتُها وَقَفقَدُها

---

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 شدة 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 ، قائما 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 يُصــدِرُ الرِماحَ وقَد
أنهلَــها 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 أياد إليَّ سابقة " . فالأرض التي أوصلته إلى الممدوح إنما أنما أوصلته لينعم بعطائه الذي يعوضه فقد محبوبته .

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

لَهُ أيـــــادٍ إلَيَّ ســـــابِقَةٌ
أُعَدُّ مِنـــــــها وَلا أُعَدِّدُها

تقديم " له " يتوازن مع تقدم صاحبها ، بما يمنح و بما يعطي ، أما " أيادٍ " فقد جاءت نكره 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 مُعَطّى 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 مَطلـــلَةَ يُكَدِّرُها

بهـــا وَلا مَنَّـــةَ يُنَكِّـدُها

جاءت " فلا " لتفصل الفعل يعطي عن بقية أجزاء البيت التي ورد فيها ذكـر 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 ، و لكن 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 أباً وَأمـــجَدُها

أكثَرُها نـــائِلاً وَأجوَدُها

أطعَنُها بِالقَـناةِ أضـــرَبُها

بِالسَيفِ جَحجاحُها مُسَوَّدُها

أفرَسُـــها فارِساً وَأطوَلُها

باعاً وَمِغوارُها وَ سَيِّـــدُها

الشاعر في حالة تغنٍّ بالممدوح ، فجاء التصريع 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 لُـــــؤَيِّ بنِ غالِبٍ وَبِهِ
سَمـــــا لَها فَرعُها وَمَحتِدُها
شَمسُ ضُـحاها هِلالُ لَيلَتِها
دُرُّ تَقاصـــــــيرِها 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 لَيـــتَ بي ضَربَةً أُتيحَ لَها
كَما أُتيحَت لَهُ مُحَـــــمَّدُها
أَثَّرَ فيها و َفي الحـــــَديدِ وَما
أَثَّرَ في وَجـــــهِهِ مُهَنَّدُها
فَاغْتَبَطَـــــت إِذ رَأَت تَزَيُّنَها
بِمِثْلِهِ وَالجِـــــراحُ تَحسُدُها

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

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

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

و تقدير الكلام فى البيت " أتيح لها محمدها كما أتيحت له " ، فتأخير "محمدها" أخل بتوازن البينة بما يوقع اللبس . و التصاق الضمير بالاسم قوله "محمدها" يتوازن مع وجود الاتفاق المسبق بين " الضربة " و بين الممدوح . كما يدل ذلك على أن هذا الشرف يخُصّ الممدوح وحده دون غيره ، و هو ما يتوازن مع التمنّي 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 الممدو فكان تأثيره فيها أبلغ من تأثيرها فيه . بالرغم من صدورها من "حديد" . وليس أ "حديد " و إنما هو "مهنّد " . وتأتي "ما " في منطقة فارقه بين الشطرين لتُنبِّه إلى أن سيأتي بعدها منفيا .

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

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 .

وبما أن هناك اتفاقا ضمنيا بين الضربة و الممدوح على ترك علامة الشجاعة والشرف 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 .

وقال "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 .

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

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

وَ أيقَنَ الناسُ أنَّ زارِعَها

بِالمكرِ في قَلبِهِ سَيَحصِدُها

أصبَحَ حُسّادُهُ و أنفُسُـــم

يُحدِرُها خَوفُهُ ويُصعِــدُها

ينتقل الشاعر إلى مصدر الضربة . فإذا كانت الضربة فرِحة بتوجيهها إلى رأس الممدوح . فإن صاحبها كان بمكره 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 زارعها 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" / "زارعها" كما ذكر بعد "حساد "خوف من يخاف" ؛ ليختص أعداءه بالخوف كما خصهم بالضربة . والمقابلة بين "زارع" و"سيحصدها" تتوازن مع النتيجة "يحدرها" ، و"يصعدها" .

كذلك كما فرّق بين "زارعها" و"سيحصدها" بقوله "بالمكر" ، فرّق بين "يحدرد و"يصعدها" بقوله "خوفه" . كما يلاحظ أن الشاعر في أبياته التي تكلم فيها عن نفسه ذكر أن له عاذلين في شوقه و محبته ؛ ذلك الشوق الذي يتوزع في نفس الشاعر بين محبوبته التي فارقته و رحلت و الممدوح 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 ، و هنا 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 و هذه الرفعة في الصفات و الأفعال . و من ثم فإن القصيدة تتوازن في معناها العام حيث يصبح كلا المادح و الممدوح في دائرة واحدة ؛ فالمادح يحتاج ما يعوضه عن من فارقهم ، و الممدوح يحتاج لإخلاص المادح و وفائه ، و هو ما يؤدي إلى انحسار شر العاذلين و الحاسدين عنهما .

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

تَبكي عَلى الأَنصُلِ الغُمودِ إِذا
أَنذَرَهـــــا أَنَّهُ يُجَرِّدُها
لِعِلمِها أَنَّها تَصـــــيرُ دَماً
وَأَنَّهُ في الرِقـــــابِ 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 جَـــــزَعٍ
يَذُمُّها وَالصَـــــديقُ 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 مَضــارِبِها

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 " .

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 ، و بلغت مرادها ، و جسّد قمة هذا الدور في قوله "وصبّ ماء الرقاب " .

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

إذا أضَلَّ الهُمامُ مُهــــجَتَهُ

يَوماً فَأطــرافُهُنَّ تَنشُدُها

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 ، و هو ما يتوازن مع كون هذه الأطراف تنقدح النار منها ، والنار في هذه البينة وسيلة اهتداء .

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

قَد أجمَــعَت هَذِهِ الخَليقَةُ لي

أنَّكَ يــا اِبنَ النَبِيِّ أوحَــــدُها

وَ أنكَ بالأمس كُنتَ مُحتَلماً

شَــيخَ مَعَدٍّ و أنتَ أمــــرَدُها

يقرر الشاعر هنا ما كان قرره من قبل . فقوله يا " ابن النبي" متوازن مع قوله السابق "خير قريش أبا" و قوله "أوحدها" يؤكد على قوله "مرتميات بنا " ؛ فهو المقصد الأوحد في نظر الشاعر. و بنى الشاعر رأيه بأنه "أوحدها" على ما قدمه من صفات الشجاعة والكرم و النسب الشريف . و قوله "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 " .

و هو 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 كَـــم نِعمَــةٍ مُجَلِّلَةٍ
رَبَّيتَها كــانَ مِنكَ مَولِدُها
وَكَم وَ كَم حاجَةٍ سَمَحتَ بِها
أَقــرَبُ مِنّي إِلَيَّ مَوعِدُها
وَمَكرُماتٍ مَشَيتَ عَلى قَدَمِ الــ
بِــرِّ إِلى مَــنزِلي تُرَدِّدُها

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

و قوله "مشت على قدم " كأنه يشير به إلى كونه جاء ماشياً إلى الممدوح ، و عندما وصل إليه و صار الشاعر من نعم الممدوح ، فكأن مشْي الشاعر هو مشْي إلى مكرمات الممدوح، التي كان الشاعر قد قال عنها و عن نفسه " أُعدّ منها " .

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

أقَرَّ جِلدي بِها عَلَيَّ فَــلا

أقدِرُ حَتّى المَماتِ أجحَدُها

وكون الشاعر يُعَدّ من نعم الممدوح و مكرماته ، تلك النعم التي غطّته كما يُغطّي 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 العِوض عن المحبوبة الراحلة، وكانت نعمه عوضاً عن العذاب و التعب 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 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 القــدرة " و " الجحود " يتوازن أيضاً مع التصاق الجلد بالجسد .

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

فَعُد بِها لا عَدِمتُها أبَـــداً

خَيرُ صِلاتِ الكَريمِ أعوَدُها

يأتي خطابه للمدوح . قبل دعائه لنفسه . ليجسد و يؤكد ما كان قد أقرّبه 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 .

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

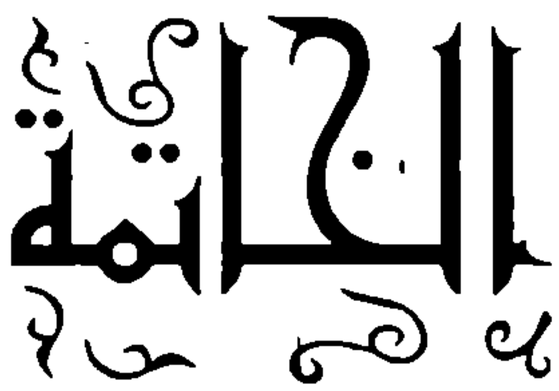
من خلال هذا النص يمكن القول بأن الشعر غير المقيد بحدث يعتمد على توازنات فنية في النص ذاته . و قد استطاع المتنبي من خلاله أن يقدم ما يمكن أن يطلق عليه "النموذج " ؛ حيث جاء النص متوازنا . إلا في مواضع قليلة . على مستوى البيت المفرد ؛ وذلك من خلال وضع الألفاظ في سياقها الموصل للمعنى .

كذلك من خلال تعامل المتنبي مع التراكيب ببراعة كبيرة استطاع من خلالها أن يجسد المعاني في صورة حسية لا تعتمد على الفهم الذهني فقط ، و إنما جاءت التراكيب 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 . بدوره . 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 .

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


الخاتمة

الخاتمـة

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 هنا الأداء المرتد يخضع لاشتراطات معينة . وعلى قدر توافر هذه الاشتراطات يقوي هنا 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 و البحتري " ، (أبو ظبي - المجمع الثقافي - الموسوعة الشعرية - ٢٠٠٣م) .

٢ - ابن الأثير / ضياء الدين :

- " المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر " ، (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 و الإبداع " ، (دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٣م) .

٦- ابن أبي الأصبع :

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

٧- الأنباري ، أبوبكر :

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

(ب)

٨- دكتور بدوي طبانة :

- " قدامة بن جعفر و النقد 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 المعزلدين الله الفاطمي :

- " ديوان تميم بن المعزلدين 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 و التبيين " ، 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 الحفني ، (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 ٣٢٤هـ " (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 بترورث ، 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 و التوزيع - ١٩٦١م) .

٥٠- الدكتور شاكر عبد الحميد :

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

٥١- الشكعة / دكتور مصطفى :

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

٥٢- دكتور شوقي ضيف :

- " الشعر و طوابعه 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 والتوزيع - 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 عووضة :

- " 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 و النقد " ، (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 و لغوية " . (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 و الإرشاد 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 و الشعر " ، 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 الأدبى 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) .

عزيزي القارئ

إن التعامل مع النص الشعري ليس مجرد تعامل مع تراكيب لغوية داخل إطار موسيقي وحَسْب .
وإنما هو تعامل مع نظام متكامل يقوم على مجموعة من التوازنات .

فيُنظَر إلى وحدات النص وعناصره باعتبارها دوائر يحتوي بعضها بعضاً احتواءً متكافئاً .
فتحتوي الألفاظ المعاني ، احتواءً يتكافأ مع احتواء البيت لهذه الألفاظ وتحتوي الأبيات موضوع القصيدة كما يحتوي الموضوع تلك الأبيات ، وأن تكون في ذلك كله معبرة عن صاحبها ، مؤثرة في غيره من جمهور المتلقين .

ونظراً لتعدد زوايا التعامل مع النص الشعري .
فقد جاءت الدراسات النقدية في اتجاهات شتي:
فمنها ما تعامل مع بنية النص ،
ومنها ما تعامل مع البعد الموسيقي للشعر،
و ثَمّ دراسات أخري كان هدفها رصد تأثير النص على المتلقي ،
و دراسات كان هدفها المبدع وأسلوبه في التعامل مع النص ... إلخ .

و قد تعددت المصطلحات المستخدمة في عرف النقد الأدبي ،
و قد تعددت دلالات تلك المصطلحات على أجزاء بعينها في النص الشعري بحيث أصبحت بعض هذه المصطلحات خاصة ـ العامة منها تنسحب مفاهيمها على مواضع مختلفة باختلاف استخدام النقاد لها واختلاف عنايتهم بدراسة زاوية معينة من زوايا عملية إبداع النص الشعري .

الناشر

دار العلم و الايمان للنشر و التوزيع