# قافية تأبّط شراً

## ((دراسة فنية ))

المدرس المساعد
علي هاشم طلاب
جامعة المثنى /كلية التربية

### توطئة تاريخية

غالباً ما يكون المجتمع قائماً على نوعين من الصلة ، هما صلة القرابة ، وصلة التماسك العضوي ،وتُعد الثانية رابطة عضوية نفسية بين أفراد الجماعة ، يعتمد أفرادها وظيفياً بعضهم على بعض ، وعندما يحصل خلل في الرابطة تُفقد الروح القبلية ، ويعيش الفرد خارج حدود القبيلة حالة من الاغتراب و العزلة التي تقوم على مصادرات ذات طابع طوباوي قوامها القول بمجتمع آخر مختلف كمثال عن المجتمعات القائمة فعلاً ، وتتبلور المقارنة بين مجتمعين ( طوباوي ،وتاريخي ) بوساطة ( مغترب عائش ،مغترب لاجئ )[1] .

والمجتمع الجاهلي أنبنى فيه الإحساس بالوجود على ثنائية ضديّة طرفاها ، الحياة / الموت ، وهي ثنائية تفاؤلية و تشاؤمية ، يستأثر في الأولى باللذة للانتصار على الموت ، وفي الثانية يخضع إلى حتمية الموت ، ولم يكن هذا الإحساس عند الجاهلي يمثل نظرة فلسفية ، إذ هو عنده مظهر طبيعي يُعرض للأحياء فيتركهم معطلي الأجساد والأنفس ، لذلك فالجاهلي يخشاه و لا يتآلف معه رغم اعتياده رؤية صور عديدة للموت[2] .

و لا ريب في ذلك فالمجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر الجاهلي مجتمع

قائم على العلائق الكينونية ، وعلى التجربة الإنسانية ، وحضور الشخصية والعقل النقدي ، وفيه يكون الإنسان نشيطاً فاعلاً وايجابياً [٣] ، وفي هذه القدرية ينكشف لا وعي الشاعر ( الأنا ) ، ذلك إن الشعر الجاهلي يكرس الوجود الثابت عندما يتمثل فيه الشئ ونفيه بإثبات الوجود الراهن ومحاولة التعالي عليه ورفضه (( لذلك نجد الشاعر يبحث عن التسامي على المشكلة ، طوراً يجد هذا التسامي فيما نسميه بالكرم والشجاعة ، وطوراً يجده فيما نسميه الصعلكة والفروسية ))[٤] .

وتتجاذب الجاهلي قوتان في آن واحد ، هما الصراع من أجل البقاء والعصبية ، و ترتبط القوتان بمظاهر عدّة ، منها مظهر الغزو والاستئثار وما يتجسد فيه من انحياز إلى القوم ، بيد أن الانحياز لا يعني إن الفرد الجاهلي لا يمتلك حق إبداء الرأي و النصيحة ، ولكنه (( لا يمتلك خياراً صحيحاً غير أن يكون مع قومه ،و إن كانوا مخطئين، وإلا عُدّ شاذاً، وصار الخلع جزاء هُ ))[٥] .

وسلوكية الغزو هذه كانت صورة من صور الحياة الاجتماعية التي كان يعرفها المجتمع الجاهلي الذي يؤمن بسلطة القوة ، ولذلك وجد في فن الفخر أبعاده الأساسية في امتلاك هذه القوة ، وإخضاع الآخر لها وإذلاله ، وفي وسط هذا نشأت حركة الصعاليك التي انتهجت سلوكية الغزو وثارت على النظام المالي الجاهلي ، وحاولوا التضامن بينهم و التشارك مع غيرهم[٦] .

وتعّد قصيدة تأبط شراً - القافية - صورة واقعية للحياة الاجتماعية التي كانت تُمارسها طائفة الصعاليك في المجتمع الجاهلي .

تدور القصيدة في أربعة محاور ، يمثل الفخر الذاتي والاعتداد بالنفس المحور الأول ، يعقبه محور الفخر بالصديق ومدحه ، و لا ريب إن لوحة الصديق تكملة للمحور الأول ، وانبلاج عنه ،ذلك إن الشاعر عندما أفتخر بنفسه لابد أن يضعها موضعاً مناسباً ، و لا بأس أن ينتخب لها ما يقرنها في الفعل والإرادة ، فقد كان (( لهم اتجاه معين في صلاتهم و

صداقاتهم الشخصية من حيث الصفات التي يرونها لازمة فيمن تروق لهم الصلة به ))[٧].

ويتوحد الفخر الذاتي بالفخر الجمعي في المحور الثالث، فعندما تتقدم ( الأنا ) على ( النحن )،ينفي الشاعر الكسل عن أقرانه ، محاولاً إعادة التوازن إلى الأنموذج الفردي ( الفخر الذاتي ) ، والأنموذج الجمعي ( الفخر الجمعي ) ، وينفتح هذا المحور على محور آخر يمثل الفخر الذاتي لبّه،ولوم العاذلة ظاهرهُ ، ويحتفظ الشاعر بالفخر الذاتي، ويدمجه بالفخر الجمعي في صورة العاذل ، ذلك (( أن الصعاليك عرضوا ما عرضوه للناس بقصد التلويح بالصور البديلة التي كانوا يحملونها في ذهنهم ، والتي كانت تشي بطموحاتهم لتحقيق تلك الصور ، ونقلها من الحلم إلى الواقع ))[٨].

وتتوحد أل (الأنا ) ، وأل (النحن ) في أنموذجٍ يغلبّه على أنموذجٍ غير مرغوب فيه ، و نقيض لما يرى ، وتتعدد الصور ، وتختلف الأغراض ، ولكن خيط الفخر و الاعتداد بالنفس ، وذكر المخاطر ظلّ يسري من أول القصيدة إلى ختامها ، لان نفسه تموج بثورة عارمة على الغني و الشحيح[٩] ، ولنا أن نكشف عن محاور القصيدة و الأدوات الفنية المستخدمة في تحقيقها .

**أولاً : الذات**

يقوم الفخر على الاعتداد للنفس بوساطة الطيف الذي يخاطب به الشاعر نفسه بعد أن يخضع العقل لمؤثر الهم و الحزن، والطيف عالم خيال في اللاوعي يساوي عالم الشاعر الليلي وطرّاقه،ومن طراق الليل ينطلق الفخر بالذات و الاعتداد بالنفس و يسلك لذلك جانب الغزل عندما يوازن بين هجر صاحبته و فراقه لها ، وبين نجائه من بجيلة التي كمنت له ، فيتأطر الفخر بالمبالغة ، لاسيما عندما يُضمن فخره قصة فخرٍ سابقةٍ ، إذ يقوم الفخرُ على فخرٍ ، بل و يتعدى الفخر حدوده فيفتخر بالمبالغة نفسها عندما يقرر أنه لا يرعى و لا يشتاق لمن لا يصله ،

واستدعى .هذا المحور أن يحشد الشاعر مكونات الصحراء لتحقيق هذه المبالغة (الاين ،الحيات ،حصاً ، خشف ، ذا عذر ، ذا جناح ) .

**ثانياً : الصديق**

ويتمم المقطع الثاني المحور الأول ، فيكتمل الفخر الذاتي بالفخر الجمعي ، إذ يعني الاستدراك بالصديق عند الصعلوك معادلاً موضوعياً للقبيلة ، فجماعات الصعاليك هي الإطار القبلي للشاعر الصعلوك ، وزعيم الصعاليك يعادل فارس القبيلة ، ومثلما يستنجد شاعر القبيلة فرسانها للأخذ بثأرها ، يستغيث الصعلوك بأنموذجه الذي يسرع إلى نجدته ،أو نصرة غيره ، فينصرف إلى ركوب أشد المخاطر ، ويبالغ في الفخر بأنموذجه ، ويرتقي به إلى مصاف الحكماء والرؤساء .

**ثالثاً : الطبيعة**

بعد أن أفرد الشاعر للذات مقطعاً وللصديق مقطعاً آخر، وازن بين ( الأنا ) و أل ( نحن ) ، في المحور الثالث ، فعندما تقدمت ( الأنا ) على أل (نحن ) عمد إلى أسلوب النفي ليعيد الموازنة للطرفين ، وأتخذ من الطبيعة مهاداً لذلك ، إذ كانت عرين الصعاليك – المرقبة – تؤدي دوراً موضوعياً وفنياً في استدرار الصور ، وهو في ذلك لا يبتعد عن أسلوب الشاعر الجاهلي ، إذ نجد الشعراء الجاهليين يعتنون كثيراً بالرحلة ويلقون على ناقاتهم أوصاف الشدّة و الصلابة ، و على غورها ونجائها صفات الصبر والمخاطرة ، قاصدين ذواتهم و مستملين مقصوديهم ، والشاعر – تأبط شراً – يستحضر هذا الأسلوب ، ولكن طائفة الصعاليك نبذت الرواحل وأبت الاعتماد عليها ، فدفعهم ذلك إلى التغني بالمفازة والجبال والقفار مباشرة دون اللجوء إلى القناع ( الناقة ) وما يعرض له في البيد، وتمثلها في لوحة حمار وحش أو بقر وحش أو نعامة و ظليم يُعرض للصعلوك مباشرة ، فالشاعر الجاهلي يقطع الصحراء وقت الهجيرة والسراب يساوي مبادرة الصعلوك قنة الجبل ضحىً ، والصحراء المقفرة لا شيء فيها غير الآل والطير في

كناسته يساوي القلة التي لاشيء فيها إلاّ خشيات الطلائع القاتمة و الساقطة ، ويصف الجاهلي ناقته سديسة وفتية ومهجنة وحرف...الخ يساوي وصف الصعلوك شرثته و بنانه و كلا الوصفين يدل على خوض غمار المعركة.

**رابعاً : النقيض**

ويبلغ الفخر ب( الأنا ) وال (نحن ) ذروته، و أعلى درجات مبالغته ، إذ يعمد إلى أسلوب تشخيص المعاني المتناقضة ، ويدور هذا المحور على المعاني السلبية التي أراد من ورائها استظهار المعاني الايجابية التي دارت عليها المحاور الثلاثة ، وتتصارع من أجل ذلك شخصيتان ( العاذل ، والعاذلة ) ويبدو لي إن عذل المذكر أشدّ وطأة على الشاعر ، والمح به إلى اللوم الموجه للصعاليك وأفعالهم ،ولهذا خصّه بالتأثير في قلبه، ولوم المذكر يفيد في إظهار (( التألم والتوجع من أمر خفي عليه و جهة ، وطريقة الخلاص منه ))[10] .

وما يؤكد هذا إن الشاعر فرق بين عذل الرجل وعذل المرأة، إذ خفف الخطاب للعاذلة وخصها بالندم على فراقه سواء أكان لومها رقيقاً أم عنيفاً ، إذ أتخذ منها رمزاً سلبياً لاستظهار وتأكيد المعاني الايجابية التي استنفدت جهد الشاعر في نصه(( واللائمة عادة تمثل الصوت النقيض ، وربما ينبع من نفس الشاعر ، فهو لا يجد سبيلاً للبوح عمّا في نفسه ، فيعمد إلى إسقاطها على رمز العاذلة ، ويحاول الرد عليها من موقع القيم العربية الموروثة ))[11].

ومادام لوم المذكر موجه للصعاليك ، ولوم العاذلة موجه للشاعر ، إذ إنه قصد في الأول ايجابية الفخر الجمعي بوساطة سلبية العاذل المذكر الذي يكون مرافقاً أو معترضاً لسبيله في ذلك ، وفي الثاني أراد ايجابية الفخر الذاتي بوساطة سلبية العاذلة التي تلوم نفراً قليلاً من الصعاليك بفعل ارتباطهم بها ،وهو من قلة الصعاليك الذي عذلته اللائمة، إذ لم تتجاوز المرأة في قصيدة تأبط شراً إطار العنصر الإنساني

المشارك في صنع الحدث اليومي الشاخص في التجربة الشعرية[١٢].

وقد لجأ الشاعر إلى الأدوات الفنية لتحقيق المعاني الموضوعية ، كاللغة والصورة والإيقاع ، ويحق لنا أن نتناول القصيدة بالكشف والدرس والتحليل لنستجلي هذه الأدوات ودورها .

**اللغة الشعرية :**

إن الشاعر لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراهما ، وإنما إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتصفين بصفة الفصاحة و البلاغة مما يؤدي إلى تكوين بنية شعرية (( والحق فإن مهمة الشاعر في تكوين البنية الشعرية ، مهمة شاقة لكونها تنحصر في زاوية – تكاد تكون منطبقة لعلة الخصوصية – مسؤولة عن منح اللفظ الصورة مثلماتكون مسؤولة عن منحه الإيقاع )) [١٣]

وللغة بوصفها أداة فنية ، فهي ليست موروثاً قبلياً يسبق وجود الشاعر فقط ، بل موروث إشكالي يُعبر عن أكثر جوانب المشكلة الشعرية حدّة وخصوصية،لأنها في الوقت الذي تلقي فيه بثقل مطلقها على الشاعر تعجز عن الاستجابة لوعيه كفرد أمام اللحظة المعاصرة [١٤].

إن المهمة الجمالية للغة الشعرية تجعلها تتسم بسمات ذات بنية تركيبية تتشكل من الجانب الدلالي و الإيقاعي و الرؤيوي في وحدة منصهرة ، وهو إلغاء لتقسيم الألفاظ إلى شعرية و غير شعرية ، ذلك إن ألفاظ اللغة جميعها صالحة للاستعمال في القصيدة لأن اللفظة متجردة لبنة في يد الشاعر الفنان ، وهي ذاتها لا تحتفظ بقوة أو تبدد ، بل السياق هو المؤثر في ذلك[١٥].

وتختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الواقعية ، لأن الفن انعتاق ومغاير ينطلق من رؤيةٍ خاصةٍ ، إذ إن الإنسان يلجأ إلى الفن كي يتحرر من كل قيوده ، من المحدود إلى المطلق ، ومن العقل إلى الخيال فينعتق الإنسان ومن ورائه اللغة[١٦].

وفي قافية تأبط شراً يلعب السياق دوراً مهماً في إكساب اللفظ شعرية صيرتهُ أداة فنية في يد الشاعر ، إذ

استعمل ( النداء ) في أول القصيدة، وكرره في المحور الرابع ، فيما يأتي الاستدراك (لكن ) مفتتحاً للمحور الثاني ، يعقبه ( واو ربَّ ) مفتتحاً للمحور الثالث ، وتعامل الشاعر مع أسلوب النداء بعناية خاصة ، إذ يقول : [١٧] يا عيدُ مالكَ من شوقٍ ، وإيراقِ ومرِّ طيفٍ ، على الأهوالِ طراقِ

إن المنادى شيء مخصوص ، فهو لا يريد العيد ، وإنما قصد المعتادي ، وكأنه قال: ( يا أيها المعتادي) ، وقد صرح به لأنه قصد ذاته و نفسه ، وأما قوله : [١٨]

يا من لعذالةٍ ، خذالةٍ ، أشبٍ حَرَّقَ باللوم جلدي تحراقِ

فقد جاء محذوف المنادى ، كأنه قال : ( يا قوم من لعذالة ) وفائدة الحذف (( قصد المتكلم بمثل هذا الكلام إلى إظهار التألم و التوجع ))[١٩] .

ويلجأ الشاعر إلى حذف المنادى مرة أخرى إذ يقول : [٢٠]

و لا أقولُ ، إذا ما خلّةٌ صَرمت يا ويحَ نفسي، من شوقٍ، وإشفاقِ

إن المنادى محذوف، وتقديره ( يا قوم ويح نفسي )، وقيل إن الويح هو المنادى بدلالة ما جاء في كتاب اللّه (( لَا تَدْعُوا الْيَوْمَ ثُبُوراً وَاحِداً وَادْعُوا ثُبُوراً كَثِيراً)) [٢١]، والأرجح إن المنادى محذوف، لأن القوم في شعره - وهو الخليع الصعلوك - يلوحون له في اللاوعي و عالم الشعر، ويبدو أنه أنزل الصعاليك منزلة القبيلة ، وما دامت الصلة بين الشعراء الصعاليك و بين قبائلهم قد انقطعت اجتماعياً ، فمن الطبيعي أن تنقطع فنياً، ومن الطبيعي ألاّ تظهر شخصية القبيلة عند شاعر فقد إحساسه بالعصبية القبلية [٢٢] .

وكلما فخر الشاعر بنفسه مال إلى حشد الأفعال في نصه ، وبقدر اتجاهه إلى الفخر بالآخر تتبدد الأفعال من النص ، ويتجسد الأول في المحورين الأول والرابع ، ويتجسد الثاني في المحورين الثاني و الثالث وسيطر تعاقب الزمن و سرعته على المحور معنىً و إيحاءً ،فقد دار أول النص أفعال توحي بسرعة الحدوث :

يسري ← نجوت ←
صاحوا ← أغروا ← حثحثوا
← ينزعوا

ويميل الشاعر إلى الاقتصاد اللغوي واستعمال اللفظ ضمن دلالة بينة ، وتحديد العبارة ، ومنها ( طرّاق ) في قوله : (٢٣)

يا عيدُ ، مالكَ من شوق ، وإيراقِ
ومرِّ طيف ، على الأهوال ،طرّاق
يسريَ على الأينِ والحيّات،محتفياً
نفسي فداؤكَ،من سارٍ على ساقِ

لقد حدد الشاعر اللفظ معنوياً،فالطّراق ليس باسم فاعل ،بل مبالغة من الطروق،ولا يكون إلا ليلاً ، وقيده بالفعل (يسري ) إذ حدده في الليل كله من أوله إلى آخره ، وهذه صورة (( من صور الدقة في التعبير يصح أن نطلق عليها (التحديد التعبيري ) ونقصد به ذلك التحديد اللفظي الدقيق لمدلول العبارة )) (٢٤) .

ويقيم الشاعر في نصه تقارب معنوي بين الألفاظ ، ذلك بتغير بناء اللفظ القياسي قائلاً:(٢٥)

كأنما حثحثوا حُصّاً قَوادمُهُ
أو أمَّ خشف ،بذي شثٍّ ، وطباقِ إذ

جاء الفعل الرباعي (حثحثوا ) بمعنى (حثوا )، وليس من بنائه عند البصريين لأن هذا رباعي وذاكَ ثلاثي ، وهو كالتقارب بين لفظ ( الثرة ) و لفظ (الثرثار ) على رأي المبرد(٢٦).

وخلافاً للتحديد اللفظي قد يأتي الشاعر بلفظ يقوم على أكثر من دلالة ، إذ نجد ذلك في مدح صاحبه قائلاً : (٢٧)

عاري الظنابيب ، ممتدٌّ نواشرهُ
مدلاجِ أدهم، واهيَ الماء،غساق إن

لفظ (عاري الظنانيب ) يحتمل وجهين (( احدهما أن يريد تعرية من اللحم ، والثاني أن يريد إنه مشمر الثياب ))(٢٨) ، ومثله (ممتد نواشره ) إذ يحتمل أمرين أيضا (( احدهما أن يريد قلة اللحم على الذراع حتى تظهر العروق ، والثاني أن يريد بامتدادها حتى الذراع و استكمال الأعضاء ))(٢٩) .

ومن مظاهر الاقتصاد اللغوي وتحديد العبارة عند الشاعر ، حذف شرط القول في قوله : (٣٠)

كالحقف، دملكهُ النامون،
قلت لهُ ذو ثلّتين ، وذو بهم ، وأر باق

إذ حذف جملة الشرط ( إذا نظرتَ إليه ، قلت : ... )، وأبدل ( عنه ) ب( له) ،ودل على المحذوف بالمذكور من الكلام ، فتحقق الاقتصاد اللغوي .

**الصورة الفنية :**

تقوم الصورة على علاقات التشبيه والتقريب الذهني في المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية وغدت (( في الشعر ولأدب عموماً لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ، ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد ، وتضعه في سياق غير متوقع))(٣١) ، وعلى هذا فدراسة معاني الكلمات تتطلب تحليلاً للكلمات والسياق الذي وردت فيه

حتى ما كان منها غير لغوي ذلك إن معنى الكلمة يتعدل تبعاً لتعدد السياقات أي توزعها اللغوي[٣٢] ، و الصورة بهذا المفهوم ليست رسماً قوامه الكلمات[٣٣] ، بل هي العنصر الجوهري في لغة الشعر[٣٤] ، وكل صورة شعرية هي إلى حد ما مجاز[٣٥] لأنه يرسم صورة بديلة تنهض بالدلالة على ما لم يرد في التعبير ، وبوساطة الصورة نحكم على الشعر ، وبها يتجرد الشعر من العين المبصرة و يلتقي برؤى داخلية ، يعاد فيها بناء المدركات الحسية بناء نفسياً رؤيوياً داخلياً .

ولم يكن شعر الصعاليك حرفة تقصد لذاتها ، وإنما وسيلة يسجلون بها مفاخرهم ولعل التشبيه أقوى الألوان الفنية التي اعتمدوا عليها في شعرهم[٣٦] ، فالتشبيه عمدة الصور الفنية لأنه فكر يقوم أساسا على التشابه [٣٧] ، وفي قصيدة تأبط شراً يقتضي الفخر الذاتي والاعتداد بالنفس أن يحلق الشاعر في عالم الخيال بفعل أثر الهم والحزن على العقل ، فيرتد إلى نفسه مخاطباً إياها بالمعتاد الذي ألف الشوق والقلق والحزن ، فضلاً عما يعرضه له من الأهوال ، فيستذكر المخاطر والمغامرات إذ ينطلق في ذلك إلى صورة الموت التي حرص الشاعر على بثها في محور الفخر ، وتجسدت في عدم المبالاة به قائلا :[٣٨]

يسري على ألاين والحيّات، محتفياً
نفسي فداؤكَ،من سارَ على ساقِ
إن المتعادي يسريَ على التَعب
والحيات محتفياً غير مبالٍ بالموت ،
فهو من الرجّالة سريعي العدو ، ولا يمانع الشاعر أن يكون الموت مثلا شاخصاً أمامه و قائماً في وعيه ولا وعيه ، إذ يقول:[٣٩]

نجوت منها نجائي من بجيلة ، إذ
ألقيت ، ليلة خبت الرهط ، أرواقي
إن نجاءه من بجيلَة عندَما كمنت له
معنى حاضراً في وعيه ، وصورة
شاخصة في لا وعيه يلوح
فيها الموت أمامه ، إذ شبه هجره لصاحبته بخلاصه من الموت على يد أبناء بجيلة ، ثم يصور هيأته بصورة حصٍ أو ظبية ، إذ يقول:[٤٠]

كأنما حثحثوا حصّاً قوادمهُ
أو أمّ خشف ، بذي شثٍ ، وطباق

يعتمد الشاعر على التشبيه في تقريب صورته من صورة النعامة القوية أو الظبية السريعة ،
والصورتان يرتبطان بالمشبه بوجه السرعة وعدم الألفة .

وعندما يرى الشاعر محدودية الصورة في خياله ، يستدر صورة أخرى لعلها تحقق ما يطمح إلى تصويره ، إذ نجد ذلك في قوله :[٤١]

لاشيء أسرع مني ، ليس ذا عُذرٍ
أو ذا جناحٍ ، بجنب الريد ،خفاق

إن الشاعر يلح في تصوير سرعَته في النجاء وقد عمد إلى مقارنتها بسرعة الفرس أو الجارح الذي يعتاش في الجبال، فعندما أخفق التشبيه في البيت السابق في جانب منه، إذ تحققت السرعة وانعدمت القوة (الظليم / الظبية ) ، عمد إلى استحضار صورة أخرى أكثر دقة ، وما هيأ له ذلك أسلوب النفي الذي قلب المعنى للبيت السابق له وهشم الصورة ليسهم في

بناء صورة تشبيهيه جديدة قوامها السرعة و القوة (الفرس / الجارح )

أما صورة المرأة فتساوي صورة النجاء من الموت ، وهي أما أن تكون خفيفة (عدّوة)وهي صورة الخلاص من بجيلة، أو خلة هجرته وتمثل موت القلب وخلّوه من الرحمة كما في قوله:(٤٢)

إني إذا خلّةٌ ضنّت بنائلها
وأمسكت بضعيف الوصل أحذاقِ

وكذلك قوله:(٤٣)

ولا أقول ، إذا ما خلّة صرمت
يا ويح نفسي ، من شوق ، وإشفاق

نلحظ من دلالة الصورتين إن الشاعر يصل إلى فكرة الموت التي شكلت قاعدة ينطلق منها لنص لتحقيق الفخر الذاتي الذي يمثل صورة فردية من صور الصعاليك ناقمة و مكابرة ، وقد (( أدى ذلك إلى شيوع البعد الذاتي الغنائي بصورة واضحة في شعرهم الذي يصور صراع الأنا ومجاهدتها من أجل إثبات وجودها ))(٤٤)

ويأتي الفخر الجمعي في صورة الصعلوك الصديق الذي استدرك به الشاعر ورفعه إلى مستوى معادلٍ للقبيلة المفقودة ، وصوره فارساً جواداً و حكيماً مطاعاً ، وبدلاً من يلتفت إلى صورة الفارس / القبيلة ، ألتفت إلى صورة الصعلوك /الصديق وما يتصف به ،قائلاً: (٤٥)

لكنّما عولي ، إن كنتُ ذا عولٍ
على بصرٍ بكسب الحمد سباق
سباقَ غاياتَ مجدٍ ، في عشيرته
مرجح الصوت هدّاً ، بينَ أرفاقِ
عاري الظنابيب ، ممتدٌّ نواشره
مدلاج أدهم،واهي الماء، غسّاق
حمال ألوية ، شهاد أندية
قوال محكمة ، جواب آفاق
كالحقف دملكه النامون ، قلت له
ذو ثلتين ، وذو بهم ، وار باق

يخلط الشاعر بين التجسيم و التشخيص في صورة أنموذجه ، فهو هزيل بين عروق الذراع ، كثير الادلاج في ليل ممطر حالك الظلام ، ويبالغ في تصوير الصديق الصعلوك ، إذ يستغيث به بديلاً عن القبيلة ، ومبعث ذلك الفخر به ومن ورائه نفسه، كأن الشاعر يدور على جسد أنموذجه مصوراً إياه بصورة الراعي النشيط مما يمهد إلى أنسنة الحيوانات كمعادل للأبناء القبيلة .

ويحاول الشاعر الموازنة بين صورة الفخر الذاتي والفخر الجمعي بعد أن استنفد صورة الأول في محور القصيدة الأول ، وصورة الثاني في محور القصيدة الثاني ، فيفتتح محور القصيدة الثالث بالحرف (رب ) ، إذ يجعل من الطبيعة فضاء للصورة يجري فيها المحوران (الأول و الثاني ) ، ( الذاتي و الجمعي ) ، وتدور الصورة الذاتية و الجمعية حول الطبقة ( القلّة ) التي شخصت في صورة تشبيهيه دقيقة ، إذ بدت للعيان كرأس رمح باد ، قائلاً : (٤٦)

وقلّة ، كسنان الرمح ، بارزة
ضحيانة، في شهور الصيف، محراق

لقد كان التشبيه يؤدي دوراً علائقياً في تقريب الصورة بين المشبه و الشبه به وفي جميع الصفات التي لحقت المشبه ، فالقلّة تشبه رأس الرمح في

بروزها ووضوحها ، إذ هي قد تلمح كم يلمح رأس الرمح الذي لم يطعن به بعد ، وأما في حرارة الصيف فهي لا يمكن أن يطأها أحد مغامر لأنها محرقة كحرارة رأس الرمح .

وفي الطبيعة التي ألفها الصعاليك تحدث مغامراتهم ، ومنها تنطلق الموازنة بين الصورتين ، إذ لا يبتغي التفضيل بين (الأنا و النحن ) قائلاً : (٤٧)

بادرتُ قُنّتَها صحبي ، وما كسلوا حتى نميت إليها بعد إشراق

إن الصورتين متلازمتان و متوازيتان ، فما خص به ذاته (الأنا ) لم ينفه عن أقرانه (النحن ) ، والقلّة ليست حصينة على الصعاليك .

أما صورة العاذل و العاذلة فتمثل مسك الختام لصورة ( الأنا / النحن ) التي بدت في المحور الثالث ، فصورة العاذل تُعد أداة فنية يبتغي من ورائها إلى اكتمال صورة الفخر الجماعي ،

= = =

= أشب ، خذالة ، عذالة

= خذالة ، أشب ، عذالة

= عذالة ، خذالة ، أشب

وارتد الشاعر بفخره إلى (الأنا ) ، فكانت صورة المرأة العاذلة التي توازي صورة العاذل (النحن ) إذ قال : (٤٩)

وصورة العاذلة أداة لصورة الفخر الذاتي ، ودفعت صورة العاذل الشاعر إلى الشكوى ، ودعوة القوم الذين يأس من استغاثتهم ليكفونه شر العاذل ، والقوم هم الصعاليك الذين أعياهم العاذل

قبل الشاعر ، وهو في هذا ينتمي إلى جماعة الصعاليك لأنه تساوى معهم في الشكوى و الإعياء

إذ يقول : (٤٨)

يا من لعذالةٍ ، خذالةٍ ، أشب

حرقَ باللومِ جلديٍ أي تحراقِ

لقد صور عاذلهم في صور جزئية حسية تقوم على أوصاف مستكرة تتولد مما قبلها وتلحق ما بعدها بها :

عاذلتي ، إن بعض اللوم مقنعة

وهل متاع ، وإن أبقيته ، باقي ؟

إن صورة العاذل هي عينها صورة العاذلة لذلك لم يحتج الشاعر أن يكرر الصفات التي خصه بها مرة أخرى ، فالصورتان تتطابقان في المعنى وتختلفان في الهيئة .

**الإيقاع :**

إن الصورة بمفردها لا تنهض بالقيمة التعبيرية ما لم تتضافر مع أدوات فنية أخرى ، ومنها الإيقاع ،ولاشك إن النص الشعري يشتمل على بنية

إيقاعية تتؤائم فيها الموضوعات مع المعاني النفيسة ، لذلك (( فان لغة الشعر دون موسيقى تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع ، لا يمكن أن نسمي الكلام شعراً ، وإنما نسميه على أية حال نثراً )) (٥٠)

ومادام الوزن ليس أمراً مفروضاً على القصيدة ، فان البنية الموسيقية قد تغلب على البنية اللغوية فتنحرف الكلمة عن القاعدة النحوية استجابة لموقف موسيقي اقتضاه النص كي يحقق قيمة تعبيرية جمالية(٥١) والبنية الموسيقية في النص الشعري تتأتى له من شقين خارجي وداخلي ويمثل الإطار الخارجي الأوزان الشعرية المعروفة التي تسهم مع الإيقاع الداخلي في بلورة الصورة والمعاني الشعرية وإضفاء القيم الجمالية عليها . ولا يختص الوزن بموضوع معين وقد استدل بعض النقاد على ذلك بأن (( قصيدة الشاعر العربي قبل الإسلام دليل ساطع يدحض الوهمالذي وقع فيه النقاد العرب القدامى ، والباحثون في القرن العشرين ممن رؤج لفكرة هذا الربط))(٥٢) .

وخلاصة ما قيل بالعلاقة بين الوزن و الموضوع هو التلائم النفسي ، إذ إن الشاعر (( عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع باعتباره بحراً أو قافية ، وإنما يأتي هذا طواعية ليلائم أحاسيسه وانفعالاته بحكم إن الوزن والقافية جزءاً من العمل الشعري ، وبحكم إن الصوت الموسيقي ليس لحناً خارجياً بقدر ما هو عضو متفاعل وعنصر متلاحم مع بقية عناصر النص الشعري ))(٥٣) .

والنص الشعري قيد البحث من الوزن البسيط مزوج التفعيلة إذ يحتل المرتبة الثانية في الشيوع بعد الطويل ، فهو من الأوزان (( موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية ))(٥٤) .

لقد حمل الوزن انفعالاً قاسياً كان لبّه الفخر والمبالغة ، والارتداد إلى النفس وإقناعها بصدد التوجه ونجاح الاختيار ، إذ (( إن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من إشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه ))(٥٥) .

ويبدو لي إن الوزن البسيط لائم انفعال الشاعر ، إذ وفر له مساحة صوتية يمتد فيها نفسه ، وما يؤيد هذا صحة التفعيلة الصغرى (مستفعلن) في السياق ألتفعيلي الثالث والسابع اللذين سبقا أو أتبعا بسياق غير صحيح ،وأما وزن النص باعتبار ( العروض والضرب ) فقد تنوعت موسيقى العروض، واحتفظ الضرب بنوع واحد من الموسيقى ( فعلن ) ، ويبدو إن التصريع أثر في شيوع الضرب ( فعلن ) الذي أسهم بدوره في سلامة التفعيلة التي سبقته ، إذ لم

تخلْ الزحافات والعلل في أي شكل من أشكالها بالميزان الموسيقي ، لأنها (( لا تغير شيئاً في كل التفاعيل عند النطق وهي لذلك لا تكسر الوزن ))(٥٦)

ولإثبات ذلك نلوذ بالأسس النظرية التي طرحها أحد المحدثين ، وسعى منها إلى إيجاد بديل جذري للعروض الخليلي(٥٧) ، إذ تقابل النوى بأرقام رياضية تمثل عدد المتحركات في كل نواة ، ولا نعطي الساكن أي قيمة ، وذلك بأن تكون القيمة العددية للنوى (علن ) = ٢ ، (فا ) = ١ ،

وبتوزيع الرقم على تفعيلات البسيط نحصل على ما يأتي :

مستفعلن = - - ب -

علن مستف

١ ١ ٢

فا علن = - ب -

علن فا

١ ٢

يسري على ألافِنِ والحيّاتِ ، محتفياً

- - ب - ب - - ب - ب ب -

١١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١٢٢

( ١٩ )

نفسي فداؤكَ، من سارٍ على ساقِ

- - ب - ب ب - - - ب - - -

١ ٢ ١ ١ ٢٢ ١ ٢١ ١١

( ١٧ )

وكذلك قوله : (٥٩)

عاري الظنا بيبِ ، ممتدّاً نوا شرهُ

- - ب - - ب - - ب - ب ب -

١ ١ ٢ ١ ٢١ ١ ١٢٢١٢١١

( ١٩ )

مدلاجِ أدهمَ، وا هي الماءِ،غسّاقِ

- - ب - ب ب - - - ب - - -

١١١ ٢١ ١١٢٢١٢١١

( ١٧ )

وقوله أيضاً : ( ٦٠ )

لتقرعنّ علي السن ، من ندم

ب- ب - ب ب - - - ب - ب ب -

١٢ ٢ ١٢١١١٢٢١٢١ ٢

( ٢١ )

إذا تذكرت ، يوماً ، بعض أخلاقي

ب- ب- - ب - - - ب - - -

١١ ١٢١١ ١٢١ ١٢١٢

( ١٧ )

نجد إن القيم الإيقاعية للسياق ألتفعيلي الذي وردت فيه الوحدات العروضية المزحفة لا يختلف عن نظيره ذي التفعيلات السالمة ، بل قد يتعداه أحيانا إن لم يساوه ويساعد ذلك في زيادة قيمة النوى في السياق ألتفعيلي مما يسهم في خلق تكثيف في موسيقى البيت ،

فضلاً عن ما توفره هذه الرخص العروضية للشاعر من (( غطاء للتمويه عن المتلقي ، وإبعاده عن بعض حالات قصوره الفني ))( ٦١ )

وما يتصل بالبنية الموسيقية الخارجية(القافية) التي تُعد ظاهرة بالغة التعقيد إذ لها(( وظيفتهاالخاصة في التطريب كإعادة (أو ما يشبه الإعادة ) للأصوات)) (٦٢)، فهي بمثابة فواصل موسيقيةيتوقع السامع ترددها بفترات زمنية منتظمة(٦٣) ، وقصيدة تأبط شراً مكسورة الروي قافية الصوت مردفة متداركة ، ولهوية المخرج متوسطة الشيوع(٦٤) .

ويتكامل البناء الصوري للوزن مع بنية إيقاعية داخلية تمثل على حد قول ( جريماس ) (( اجرومية التعبير الشعري ))(٦٥) ، تتجلى فيها ظواهر موسيقية إذ يتحقق منها نغم خاص وجديد كالتكرار والجناس ورد الصدر على العجز وظواهر خطية أخرى .

إن تكرار الألفاظ يشيع ضرباً من التنغيم يؤدي دوراً موسيقياً ترددياً،وله دلالة جمالية ترنمية، ويعد التكرار (( من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوي به جرس الألفاظ و أثرها ))(٦٦) ، ومنه قوله: (٦٧)

لكنما عولي ، إن كنتُ ذا عول
على بَصرٍ بكسب الحمد سباقً
سِباق غايات مجَد ، في عَشيرته
مرجح الصوت هداً ، بين أرفاق

إن تكرار لفظ ( سباق ) أفاد تقوية الموسيقى ، فضلاً عن تقوية المعنى وتوكيده ، إذ شكل وروده في عجز البيت وصدر تابعه حلقة وصل للدائرة الصوتية (٦٨) ، وقد يأتي التكرار لتثبيت المعنى وتأكيده مما يؤدي إلى استجلاء الصورة ووضوحها ، كتكرار ( منها ) في قوله : (٦٩)

لاشيء في ريدها ، إلاّ نعامتها
منها هزيم ، ومنها قائمٌ باقي

ومن الظواهر الموسيقية التنغيمية التي تسهم في أثراه النغم الجناس الذي يعد زخرفاً هندسياً إذ يحدث نوعاً من الإبهام اللذيذ في تشابه الكلمات والحروف وجرسها ، وقد يكون الجناس بأنواعه المتعددة ، وجنس تأبط شراً بين لفظتي ( نجوت ، نجائي ) في قوله : (٧٠)

نجوتُ منها نجائي من بجيلة ، إذ
أُلقيت ، ليلة خبت الرهط ، أرواقي

أراد في الأول الفَراق والهجر ، وفي الثاني التخلص والفرار ، فجاءت الصورة إيهامية ، إذ قرن بين الفراق بإرادته ، والفرار مجبرا، فأوحى بأن إرادة الصعلوك هي إجبار له وإجباره هي إرادة قد اختارها .

ويقسم البيت أحياناً إلى كتل صوتية متجانسة وصولاً إلى تحقيق إيقاع في داخل النص يغاير فيه الإيقاع العام ، وتتوازن الكتل الصوتية في المصراعين ، فتأتي الرنة الإيقاعية متوقعة مما خلق لذة موسيقية(( وقد ينشأ الإيقاع من خلال تجزئة الوزن العروضي إلى وقفات يكون طولها متوقفاً على التقطيع اللغوي أو الصوتي حيث تبرز وحدات صوتية ذات موسيقى ... وطبقاً لهذه الوقفات تتنوع الموسيقى في البيت الواحد )) (٧١)كقوله : (٧٢)

حمالِ ألوية ، شهاد أندية
- - ب - | ب ب - | - - ب - | ب ب -

قوالِ محكمة ، جواب آفاق
- - ب - |ب ب - |- - ب - | - -

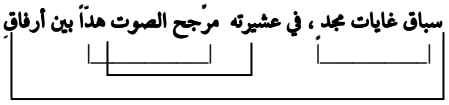
لقد تنوعت الموسيقى في البيت ، إذ قُسمت إلى أربع كتل وأربع وقفات ، وطبقاً لذلك تجزأت الصورة إلى أربع صور جزئية ، فكل كتلة صوتية تقوم على صورة صغرى وباتحاد الصور الصغرى تتشكل الصورة الكبرى ، ويأطرها

وقد يميل الشاعر إلى ( التبادل المعنوي الإيقاعي ) في خلق الصورة قاصداً الربط بين صورتين متناقضتين ، تتصلان بالتبادل المعنوي الإيقاعي ، كقوله : (٧٣)

المعنى العام الذي خلع فيه صفات البطل الفارس على الصعلوك :

حمال رئيس
+ +
شهّاد مُجالس
+ +
قوّال حكيم
+ +
جوّاب رحّال
=
الصعلوك الفارس

= زعيم الصعاليك




قصيدة تأبط شراً جزئية تكاملية ، ومتناقضة متصلة .

ويبدو إنه أراد :

سباق غايات مجدٍ ، في عشيرته

مرِّجح الصوت هدّاً بين أرفاقِ

وهو مما لا يخلق عيباً في وزن البيت و إيقاعه ، ذلك إن الصعلوك له رفاق وليس له عشيرة ينتمي إليها ، والفارس زعيم عشيرته والأمر فيها ، ونخلص مما تقدم إلى إن الصورة في

## هوامش البحث

١ – ينظر : الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج : ٤٧ – ٤٨

٢ – الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام : ١٥١

٣ - ينظر : الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج : ٤٧

٤ – دراسة الأدب العربي : ٢٩٢

٥ – الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي : ١٦

٦ – ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ١٥٠

٧ – شعر الصعاليك خصائصه ومنهجه : ٣٣٣

٨ – الصورة الفنية في شعر الصعاليك قبل الإسلام : ٨٦

٩ – ينظر : تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي ) : ٣٧٥

١٠ – شرح اختيارات المفضل : ١ / ١٣١

١١ – الرمزية في موضوعات القصيدة العربية قبل الإسلام : ٩

١٢ – ينظر : مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام : ١٣

١٣ – رماد الشعر : ١٢٥ – ١٢٦

١٤ – ينظر : مقالة في اللغة الشعرية :١٦

١٥ – ينظر : رماد الشعر : ١٢٧ – ١٢٨

١٦ – ينظر : الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج : ٧٥

١٧ – شعر تأبط شراً : ١٠٣

١٨ – مصدر نفسه : ١١٠

١٩ – شرح اختيارات المفضل: ١ / ١٣١

٢٠ – شعر تأبط شراً : ١٠٧
٢١– سورة الفرقان : ١٤
٢٢ – ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٧٦
٢٣ – شعر تأبط شراً : ١٠٣– ١٠٤
٢٤ – الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٨٨
٢٥ – شعر تأبط شراً : ١٠٦
٢٦ – ينظر : شرح اختيارات المفضل : ١ / ١١١
٢٧ – شعر تأبط شراً : ١٠٧
٢٨ – شرح اختيارات المفضل: ١ / ١٢٠ – ١٢١
٢٩ – المصدر نفسه : ١ / ١٢٠ – ١٢١
٣٠ – شعر تأبط شراً: ١٠٨
٣١ – النظرية البنائية في النقد الأدبي : ٨٢
٣٢ – ينظر : علم الدلالة : ٧٢
٣٣ – ينظر : الصورة الشعرية : ٢١
٣٤ – ينظر : النظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٦٧
٣٥ – ينظر : الصورة الشعرية : ٢١
٣٦ – ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٩٣
٣٧ – ينظر : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي : ١٨٣
٣٨ – شعر تأبط شراً : ١٠٤
٣٩ – المصدر نفسه : ١٠٤
٤٠– شعر تأبط شراً : ١٠٦
٤١– المصدر نفسه : ١٠٦
٤٢ – المصدر نفسه : ١٠٤
٤٣ – المصدر نفسه : ١٠٧
٤٤ – الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج : ٧٦
٤٥ – شعر تأبط شراً : ١٠٧ – ١٠٨
٤٦ – المصدر نفسه : ١٠٩
٤٧ – المصدر نفسه : ١٠٩
٤٨ – المصدر نفسه : ١١٠
٤٩ – المصدر نفسه :١١١
٥٠ – رماد الشعر : ٣٠٧
٥١ – ينظر : المصدر نفسه : ٣٠٨
٥٢ – المصدر نفسه : ٣٣٣
٥٣ – عضوية الموسيقى في النص الشعري : ٧٤
٥٤ – موسيقى الشعر : ١٩٢
٥٥ – المصدر نفسه : ١٧٧
٥٦ – في الميزان الجديد : ١٩٢
٥٧ – ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٧٨
٥٨ – شعر تأبط شراً : ١٠٤
٥٩ – المصدر نفسه : ١٠٧
٦٠ – المصدر نفسه : ١١٢
٦١ – مزية الإيقاع في الشعر العربي : ٨٦
٦٢ – نظرية الأدب : ٢٠٨
٦٣ – ينظر : موسيقى الشعر : ٢٤٦
٦٤ – ينظر : المصدر نفسه : ٢٤٨
٦٥ – أساليب الشعرية المعاصرة : ٢١

٦٦ – جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٥٩
٦٧ – شعر تأبط شراً : ١٠٧
٦٨ – ينظر : الصورة الفنية في شعر الصعاليك : ٢٠٥
٦٩ – شعر تأبط شراً : ١٠٩
٧٠ – المصدر نفسه : ١٠٤
٧١ – رماد الشعر : ٣٢٤
٧٢ – شعر تأبط شراً : ١٠٨
٧٣ – المصدر نفسه : ١٠٧

## قائمة المصادر والمراجع


١ – القرآن الكريم
٢ – أساليب الشعرية المعاصرة ، د٠ صلاح فضل ، ط١ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٥م ٠
٣ – تاريخ الأدب العربي ( العصر الجاهلي ) ، د٠ شوقي ضيف ، ط١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦م ٠
٤– جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د٠ ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر (سلسلة دراسات وزارة الثقافة والإعلام ) ، ١٩٨٠م
٥ – دراسة الأدب العربي ، د٠ مصطفى ناصيف ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د٠ ت ) ٠
٦ – رماد الشعر( دراسة في البنية الفنية والموضوعية للشعر الوجداني الحديث في العراق)، د٠ عبد الكريم راضي جعفر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨م ٠
٧ – الرمزية في موضوعات القصيدة العربية قبل الإسلام ، د٠ بهجت عبد الغفور الحديثي ، المورد ، مج٢٥ ، ع٢ ،١٩٩٧م ٠
٨ – الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام ، د٠ عبد الإله الصائغ ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م ٠
٩ – شرح اختيارات المفضل (صفة الخطيب التبريزي ) ، تح : د٠ فخر الدين فياوة، دمشق ، ١٩٧٢م ٠

١٠ – شعر تأبط شراً ، تح: سليمان القرغولي وآخر، ط١،مطبعة الآداب ، النجف، ١٩٧٣م٠
١١ – الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د٠ حسين عطوان ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٠م ٠
١٢ – شعر الصعاليك منهجه و خصائصه،د٠ عبد الحليم حنفي ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م ٠
١٣ – الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي ، د٠ مصعب حسون الراوي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م ٠
١٤ – الصورة الشعرية، سي ٠دي٠ لويس ، ترجمة :احمد نصيف الجنابي وآخرين،مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ،١٩٨٢م ٠
١٥ – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، د٠ نصرت عبد الرحمن ، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون والمقدسات الإسلامية ، عمان ، ١٩٧٦م ٠
١٦– الصورة الفنية في شعر الصعاليك قبل الإسلام ، عبد الجبار حسن الزبيدي ، جامعة الموصل ، ١٩٨٨م ، (رسالة ماجستير)
١٧ – عضوية الموسيقى في النص الشعري، د٠ عبد الفتاح صالح نافع ، ط١، مكتبة المنار، الأردن ، ١٩٨٥م ٠
١٨ – علم الدلالة ، د٠ أحمد مختار ، دار العروبة ، الكويت ، ١٩٨٢م ٠
١٩ – في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د٠ كمال أبو ديب ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م ٠
٢٠ – في الميزان الجديد ، د٠ محمد المندور، ط٢، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، (د٠ ت)٠
٢١ – الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج ،علي كاظم المذني ،جامعة القادسية، ١٩٨٨م، (رسالة ماجستير ) ٠
٢٢ – مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام ، د٠ محمود عبد الله الجادر، آفاق عربية، ع١٢ ، كانون الأول ،١٩٨٧م ٠
٢٣- مزية الإيقاع في الشعر العربي ، د٠ حاكم حبيب الكريطي ، القادسية ، مج٢٥ ، ع٢ ، ٢٠٠٠م ٠
٢٤ – مقالة في اللغة الشعرية ، محمد الأسعد ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،(د٠ ت)
٢٥ – موسيقى الشعر ، د٠ إبراهيم أنيس ، ط٥ ، مطبعة الإقامة ، مصر ، ١٩٧٨م٠
٢٦ – نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، وارستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة د٠ حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط٣ ، أيلول ، ١٩٦٢م ٠
٢٧ – النظرية البنائية في النقد الأدبي ، د٠ صلاح فضل ، ط٢ ، المطبعة الفنية

الحديثـــة ، الناشـــر ، مكتبـــة الانجلـــو
المصرية ، ١٩٨٠م ٠