حُسْنُ التخلُص في مِيزَانِ النَّقْدِ الأدبي
دِراسَةٌ فِي وحدَةِ الْقَصِيدَةِ العربيّة

Elimination in Literary Criticism: A Study of the Unity of Arabic Poem

أ.م.د. عُبِدَ الْحُسَيْنُ طَاهِر مُحَمَّدُ الرُّبِيعِيّ
جَامِعَةُ مَيسَان /كُلِّيَّةُ التَّرْبِيَةِ / قَسْمُ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّة

By: Dr. Abd Al-Hussein Tahir Mohamed,
Misan University ,College of Education,
Department of Arabic

ملخص البحث

توجهتْ هذه الدراسةُ الموجزة لتُسهم في صدّ مايواجه تراثنا الشعري من تهمٍ وتشويهٍ لمعطياتهِ، وآثارهِ على الحياة والانسان، ومن بين تلك المطاعن والتهم ما تمثّل في نفي وحدة القصيدة العربية القديمة، وان الشاعر العربي القديم لم يُحسن الخروج من معنى الى معنى آخر ضمن النص الواحد.

لذا ناقش البحث آراء بعض النقاد والدارسين في موضوع الانتقالات في القصيدة العربية،إذ زعم هؤلاء ان الشاعر القديم لم يكن يُعنى بتسلسل المعاني مما افضى – كما يرون- إلى انعدام وحدتها الموضوعية، لكن البحث اثبت خلاف ذلك؛ مبيناً ان للقصيدة وحدةً عاطفيةً هي التي سوّغت انتقال الشاعر من معنى إلى آخر؛ لأن وحدة الشعر العربي هي وحدة المشاعر والدوافع النفسية وليست الوحدة العضوية المزعومة التي حفل بها النقد الغربي وتوهمها في الشعر ابتداءً من ارسطو الى اليوم وامتد هذا التأثر والانبهار الى بعض الدارسين العرب المحدثين.

Abstract

This study contributes to repel against what the poetic heritage has faced of accusation and distortion to its facts and effects on human life .Among these charges is the one that claims that the old Arabic poem lacks unity,and that the old Arabic poet was not successful enough to move from one meaning to another within a single text.

This research discusses some critics' opinions in relation to transitions in the Arabic poem. These critics have claimed that the ancient poet did not pay any attention to the sequence of meanings ,therefore lack of substantive unity. However, the research has proved otherwise, stating that the poem has an emotional unity which helps the poets move from one meaning to another.

الْحَمْدُ للهِ الْمُلهِم الَّذِي عَلَّمَ بالْقلم، علّم الْإِنْسانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ، والصلاةُ والسلامُ عَلى الْقَائِلِ « أَنَا أَفْصَحُ الْعَرَبِ بِيدَ أَنّي مِنْ قُرَيْشٍ» وَعَلَى آله الَّذِينَ أَذْهِبَ اللهُ عَنْهُمْ الرِّجْسَ وطهّرهم تَطْهِيرًا، وَرُضِيَ اللهُ عَنْ أَصْحَابِهِ المنتجبين الَّذِينَ جَاهَدُوا مَعَه فِي اللهِ حَـــقّ جُهْاده وَمَا بدّلوا تَبْدِيلًا.

وبعدَ:

لَقَدْ نَظِرَ الْعَرَبُ إِلْي الشِّعْرِ نظرةً خاصةً تُشِيرُ إِلَى بالِغِ اِهْتِمَامِهِمْ بِهِ حتى قالَ قَائِلَهُمْ:» الشِّعْرُ دِيوانُ الْعَرَبِ أَوْ كَمَا قَالَ اِبْنُ سلاّم الجُمحيّ فِي طبقاته.... دِيوانُ علمهم، وَمُنْتَهى حُكْمِهِمْ، بِهِ يَأْخُذُونَ، وَإِلَيه يصيرون «[١].

وَقَدْ عَبّر بَاحِثُ مُعَاصِرٌ عَنْ مَنْزِلَةِ الشعر عِنْدَ العرب وَمَكَانَتَهِ فِي نُفُوسِهِمْ قَائِلًا :» للشِّعْر عِنْـــــدَ الْعَرَبِ مَكَانَة مَرْمُوقَة عبّرت عَنْ نفسها بِكَثْرَةِ تَعَاطِيهِ، وَتُعَدِّد رُوَاتهُ، وَالْعِنَايَةُ فِي تَدْوِينِهِ وَحفظَه، فَاِسْتَأْثَرَ بِالنَّصِيبِ الْأَوْفَرِ مِنْ تُرَاثِهِمْ الْفِكْرِي وَطَغَى عَلَى النَّثْرِ طُغْيَانًا مَلْحُوظًا قلّ أَن يُشَاهِدَ الْمَرْءُ نَظِيرًا لَهُ فِي تُرَاثِ الْأُمَمِ الْأُخْرَى.

وَقَدْ مَارَسَ نُظمَه وَحُفظَه وَإِنْشاده كَثِيرٌ مَنِ النَّاسِ عَلَى اِخْتِلَافِ مَشَارِبِهِمْ وَمِهَنهمْ فتعذّر الْإِلْمَام حَتَّى بِأَسْماءِ الشُّعَرَاءِ الْمَعْرُوفِينَ فِي قَبَائِلِهِمْ فِي كَثِيرٍ مَنِ الأحيان» [٢].

ثَمَّ أَردف هَذَا الْبَاحِثُ مُعْرِبًا عَنْ عُمْقِ هَذِهِ الْمَنْزِلَةِ فِي بِيئَتِهِمْ وَتُرَاثهمْ فَقَال لَا شكّ فِي أنّ مَنْزِلة الشِّعْرِ عِنْدَ العرْبِ وَثِيقَةُ الصِّلَةِ بصفاتهم الْاِجْتِمَاعِيَّة وَالْفِكْرِيَّة الْمُتَميزة الَّتِي هِي فِي الْأَصْلِ التّارِيخِي منْ وَحي الصَّحْرَاء [٣].

وَانْطِلاقًا منْ دورِ الشِّعْرِ بِوَصْفِهِ فنّ الكلمة[٤] واثر الكلمة الشاعرة المعبّرة عَنِ الْإِنْسانِ وَمَا حَوْلَه وَقدرتها عَلَى تَصْوِيرِ الْوَاقِعِ، وَالْإِسْهام فِي خَلْقِ الْحَضَارَةِ وَرسم تَطَلُّعاتِ الْإِنْسانِ وحثّه عَلِيَ الْخَلْقِ وَالْإِبْدَاعِ وَالْفَضِيلَةِ أَوْ اِسْتِنْهاض الْهِمَمِ دَرْءًا للمحن وَمُوَاجَهَة الْخُطوبِ وَالْتَحَدِيَات، لأنّ الشِّعْرَ « تَعْبِير تَصْوِيرِي لَا تَقْرِيرَي، وَعَمَلِيَّة اِبْتِكارِيَّة تُدرك الْعَلاقَاتِ الْكَامِنَة بَيْنَ الْأَشْيَاءِ، لَمَا يَتَمَتَّع بِهِ الشَّاعِرُ مَنْ مَوَاهِبَ وَمُقَدَّرَةٍ لَا تَتَوَافَرَان فِي غَيْرِهِ «[٥] .

وانطلاقاً من كلّ ذلك أتقدّم بهذه الدراسة الموجزة إسهاماً منّي في صدّ ما يواجه تراثنا الشعري العظيم من تُهمٍ وتشويه أو قصور في فهم معطياته وآثاره على الحياة والإنسان، ومن بين تلك التهم والمطاعن ما تمثّل في نفي وحدة القصيدة العربية القديمة، وعدم عناية الشاعر العربي بتسلسل المعاني تسلسلاً منطقياً، أو عدم قدرته على أن يُحسن الخروج من معنىً إلى آخر ضمن النصّ، إذ فهم بعض الدارسين القصيدة العربية على أنّها عبارة عن صور متناقضة لا رابط بينها، على حدّ زعمهم.

وتبعاً لنتائج تلك الأحكام الارتجالية فقد كثرت الدراسات والبحوث المنطلقة من تلك الآراء والأحكام الخطيرة، لذا آثرتُ أن أناقش ما يراه الموروث النقدي العربي في قضية انتقال الشاعر وطريقة تلك الانتقالات، وقد عوّلنا على إعادة قراءة النصوص وتأمل الدوافع النفسية وطبيعة العاطفة السائدة في تلك النصوص التي تناولناها بالقراءة التحليلية آخذين بالنتائج التي توصلت إليها الدراسات النقدية الحديثة في فهمها للغة الشعر والعناصر التي تفضي إلى التصرّف الشعري والإبداع الفنّي.

وفي ضوء ذلك كلّه يمكننا مناقضة القائلين بوصف انتقالات الشعراء في القصيدة العربية بالانفصال أو الانقطاع، وما إلى ذلك.

أُريد لهذه الدراسة الموجزة أن تشير إلى أنّ ما سماه نقادنا الأوائل بـ حسن التخلّص، لم يكن دالاً على ما أرادوا، إذ إنّ تصيّد الشاعر لوسيلةٍ فنيّة يتخلّص من خلالها، إلى معناه الجديد لم يكن تصرُّفاً شعرياً حقاً

بل كان تكلّفاً وتمحّلاً على الرغم مما يبدو للدارس المتعجل من فنيّة بعض تلك الانتقالات.

لذا ناقش البحث أراءَ بعض النُقّاد والدارسين المحدثين في موضوع الانتقالات في القصيدة العربية، إذ زعموا أن الشاعر العربي لم يكن يعنى بتسلسل المعاني مما أفضى إلى فقدان القصيدة – كما يرون- وحدتها الموضوعية، لكنّ البحث أثبت خلاف ذلك مبيناً أنّ للقصيدة وحدة عاطفية هي التي سوَّغت انتقال الشاعر من معنى إلى آخر.

ثم حاول البحث – بعد ذلك – أن يتناول بالدرس والتحليل النقدي معلقة الشاعر الجاهلي امرئ القيس بوصفها الأُنموذج الشعري الذي أوهم كثيراً من الدارسين بفقدان وحدته الموضوعّية وأوقعهم في أحكام عاجلة بسبب من فهمهم القصيدة في إطار تعدد الأغراض التي لا رابط بينها – كما يزعمون – وسيثبت التحليل تماسُك النّص ضمن وحدة عاطفية شعورية هي التي شدت من أوصال هذا العمل الشعريّ الرائد.

توطئة:

كانت نظرة النقد العربي القديم إلى صورة الإبداع في القصيدة قد بلغت حدّاً من الوعي تمثله الأحكام التي أطلقها بعض النقّاد بتأنٍ، إذ لم ينظروا إلى المتقدم بعين الجلالة لمجرد قدمه، ولا للمتأخر بعين الاحتقار لتأخره، وإنّما نظروا بعين العدل إلى كلا الفريقين معطين لكلّ ذي حقٍ حقّه حسبما أوصلتهم ملكاتهم النقدية ، وكانت مقاييسهم النقدية في الإبداع الشعري هذه مثلّ ذروتها ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) الذي حكّم المستوى الفنّي وعدّه مقياساً اطمأنّ إليه، فَعُدّتْ تلك الأحكام ، فيما بعد ، كأنها قريبة من الكمال أو بمثابة الثوابت التي ينبغي احتذاؤها[٦].

ولكن ثمة نظرة مختلفة إلى البناء الفنّي للقصيدة العربية أو بنائها التكويني الذي يقوم عليه مخططها أو نهجها المزعوم، وأول من أشار إلى ذلك ابن قتيبة نفسُه، إذ تقوم هذه النظرةُ على أنّ للقصيدة العربيّة منهجاً ثابتاً ومعروفاً لابّد من الخضوع له والالتزام به، وذهب أبعد من ذلك حين أكدّ أنّ مراحلَ هذا المنهج الذي تبناه لابّد أنّ يُلتزم بينها التوافق أي عدد الأبيات التي تمثل كلّ مرحلة من مراحل القصيدة ، ويرى هذا الناقد أنّ القصيدة العربية تبدأ بذكر الأطلال والغزل، ثم يخلص الشاعر إلى ذكر الناقة والسفر ومنها إلى ، أو غرض آخر سواه وفي هذا المنهج ذهب قائلاً :» قال أبو محمد : وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدئ فيها بذكر الديار والدِمَن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماءٍ إلى ماءٍ وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وإلف النساء فليس يكاد واحدّ يخلو من أن يكون متعلقاً به بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا عَلِم إنه قد استوثق من الاصغاء إليه والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في سفره وشكا النصب والسهر وحرّ الهجيرة ، وأنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه أوجب إلى صاحبه حقّ الرجاء وذمامة التأميل ، وقرّ عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في ، ، فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح ، وفضّله على الأشباه.....» [٧].

ثم أضاف قائلاً بعد ذلك : « فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً

منها أغلب على الشعر ، ولم يُطل فيملّ السامعون ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأٌ إلى المزيد.» [٨].

والمتتبع لدارسي موضوع وحدة القصيدة وتركيبها البنائي يجد فريقاً من هؤلاء الباحثين قد تابعوا ابن قتيبة في هذا المنهج الذى تبناه فجاءت دراساتُهم وأحكامُهم منطلقةً من رأيه الذي ألزم الشعراء بإتباعه وعدّه قيداً على المجيدين من الشعراء ومن بين هؤلاء الدارسين الأُستاذ طه أحمد إبراهيم الذى ذهب قائلاً : «مثلُهم الأعلى في القصيدة أن تفتح بالنسيب بذكر الحبيبة النائية ، والوقوف على الدار العافية التي أقامت فيها زمناً ، ومناجاة العهد الناعم الذي كان في هذه الدار ، والتشوق إلى الحبيبة بحنين الأبل ولمع البرق ، والارتياح إلى النسيم الذى يهبُّ في ناحيتها ، والنار التي تلوح من جهتها، ثم يأخذ الشاعر في وصف الرحيل والانتقال والسفر وما قطع من مفاوز ، وما أفضى من ركائب وما تجسّم من هول الليل وحرّ النهار ، ويخرج من ذلك في اقتضاب عادةً إلى غرضه من القصيدة فيمدح أو يفتخر .... ذلك هو المنهج الذي انتمى إليه الشعر الجاهلي يوم نضج في أوزانه وقوافيه ...» [٩].

والدكتور شوقي ضيف هو الآخر الذى سار على منهج ابن قتيبة ولم تستوقفهُ مخالفة بناء الكثير من القصائد لهذا المنهج فهو يقول : «فالشاعر يبدؤها (القصيدة) بوصف الأطلال والديار والنسيب ثم يستطردُ إلى وصف الصحراء وحيوانها الأليف والوحشي حتى إذا فرغ من هذا الوصف خرج إلى الغرض الأساسيّ للقصيدة من الفخر أو المدح أو الهجاء أو الاعتذار أو الرثاء ، وربما ختمها بالحكم والأمثال ...» [١٠].

وعدا هذا فإنّ كثيراً من الدراسات قد اعتمدت هذا الافتراض وليس بوسع هذه الدراسة الموجزة أن تأتي عليها، لأنّ طبيعة البحث المحددة لا تسوّغ التفاصيل في مثل هذه الموضوع الواسع.

إنّ قراءة شاملةً متأنية لشعرنا العربي كافية لأن تزيح عنّا الأفكار الواردة في منهج ابن قتيبة ومن تابعه ، فدواوين الشعراء والقصائد الواردة في الأصول والمظان الأدبية أتاحت لنا أن نسائل أولئك الذين ارتضوا هذا المنهج منطلقاً لأحكامهم على القصيدة العربية ووحدتها ، فذهبوا إلى أنّ الشعراء العرب ، ومنذ عصر ما قبل الإسلام يصدرون عن الخضوع لتقاليد فنية محددة ينتقل خلالها الشاعر من معنى إلى آخر انتقالاً آلياً – كما زعموا – مقتفياً أثر أسلافه في ترتيب تلك المعاني ، متناسين أثر الدوافع النفسية والمؤثرات العاطفية التي تدفع الشاعر إلى صوغ عمله الشعري وما لهذه الدوافع والمؤثرات في إحكام تلك الانتقالات. فلم يلتفتوا إلى أنّ الانتقال الآلي – المزعوم – لم يكن من التصرف الشعري في شيء. القضية – إذن – تحتاج إلى قراءة النصوص وتأملها لتُلتَمس شعرية هذه الانتقالات فنحن إذا استبعدنا الجوانب النفسية والعاطفية وشعور الشاعر بما حوله من الناس والاشياء، فماذا يبقى للشعر بعد ذلك؟ لم يبق له سوى الانتقالات الرتيبة والمقاطع المنظومة التي لا تنبض بحياة ولا تترك شعوراً مؤثراً، لأنّها مفصولة عن الجوّ العام النفسي للشاعر لحظة نشوء عمله الفنيّ وهذا – بلا أدنى شك – يتنافى مع ما عُرف عن الشعر العربي من قوة التأثير والقدرة الإيحائية، فنحن إلى اليوم نتدارس الشعر العربي القديم وما انفكت قوة توصيل القصائد الجاهلية تبهرنا فنطرب لها ونقع لها معجبين مرددين مقاطعها مكبرين تأثير قائليها لما تبعثه فينا من هذا التلقي فننفعل لها , وسيظلّ الشعر العربي الجاهلي وأمثاله موضع إعجاب المتلقي ما دامت الفصحى لغة للأجيال رغم بعد الشقّة ومضيّ الحقب.

يكفينا أن نقول : إن قراءتنا للشعر العربي – ما تيسر

منه – اقنعتنا ان تلك الأحكام التي قيلت عن منهج ثابت (مزعوم) للقصيدة العربية لم تكن كما قيل ولسنا بصدد الرد على منهج الناقد ابن قتيبة ولكنّا مهدنا بنظرته حول البناء التكويني للقصيدة العربية لتكون مدخلاً إلى دراستنا التي قيدنا أنفسنا بها وهي : طريقة انتقال الشاعر ضمن القصيدة من معنىً إلى آخر ودلالة هذا الانتقال وبواعثه النفسية والعاطفية وحظّه من الشعرية الحقة ، ثم موازنة انتقالات الشعراء الأوائل من الجاهليين والمخضرمين بما عُرف فيما بعد بحُسن التخلُّص الذى شاع مصطلحاً نقدياً وأقبل عليه الشعراء المحدثون في العصر العباسي، كل ذلك يكون موضوع البحث عبر فقرات هذه الدراسة.

الْإِنْتِقالُ مَنْ معنىً إِلَى آخر فِي الْقَصِيدَةِ العربيّة فِي عَصْر مَا قَبْلَ الْإِسْلام

إنّ وقوفنا عند الكثير من دواوين الشعراء الجاهليين أطلعنا على أن انتقالات الشعراء في قصائدهم من معنىً إلى معنىً تتمّ عبر لونين من الانتقال، الأولى أن يكون الانتقال مباشراً تلقائياً، ـ والثاني أن يفصل الشاعر بين المعنى الأول وما يليه من معان، بعبارات شعرية تواترت في قصائدهم من أمثال (دَع ذا) و (عدّ عن ذا) وما إلى ذلك.

ولكن كيف فَهم نقادنا الأوائل هذه الانتقالات؟ أكانوا يرون فيها تصرفاً شعرياً يسهم في تقديم تجربة الشاعر تقديماً فنياً، أم رأوه انفصالاً وتفككاً في وحدة القصيدة؟

ما يراه النقّاد القدماء:

لعلّ من أوائل النصوص التي تشيرُ إلى ذلك ما نطالعه في كتاب قواعد الشعر لثعلب (ت ٢٩١هـ) والذي كان يرى أنّ حسن الخروج من بكاء الأطلال ووصف الأبل وتحمل الأظعان وفراق الجيران ينبغي أن يكون بغير (دع ذا) و (عدّ عن ذا) و (اذكر كذا) بل من صدر إلى عجز لا يتعداه إلى سواه ولا يقرنه بغيره[١١].

وظهر مصطلح الخروج مفهوماً نقدياً على يد ابن المُعتز (ت ٢٩٦هـ) وسمّاه حسن الخروج قائلاً: «ومنها حُسن الخروج من معنىً إلى معنىً.[١٢]».

أمّا ابن طباطبا العلويّ (٣٢٢هـ) فهو الناقد الآخر الذى دعا إلى ما سماه (حُسن التخلّص) لكي تتلاءم الأجزاء وتتسق المعاني وفى هذا يقول: «... فيحتاج الشاعر إلى انْ يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلّص من الغزل الى ، ومن ، الى الشكوى ومن الشكوى الى الاستماحة، ومن وصف الآثار والديار إلى وصف الفيافي والنوق ... بألطفِ تخلُّص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عمّا قبله بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه ...»[١٣].

وقد كان ابن طباطبا ربط الشعر بمفهوم الصدق والحقيقة وسمّاه «صدق التشبيه»[١٤] وكم جارَ هذا الناقد على قوة الخيال والتشخيص في الشعر، وفى هذا الصدد يعلّق الدكتور إحسان عباس: «ولكن ذلك هو ابن طباطبا في نقده، يرى اتباع السُنة حيث أمكن ذلك أمراً لازماً، ويبقى الفرق بين القصيدة والرسالة إلاّ في النظم ويتصوّر الوحدة في القصيدة وحدة مبنى قائم على تسلسل المعاني والموضوعات، بحيث تكون العملية الشعرية عملاً عقلياً واعياً تمام الوعي ...»[١٥].

ورأي الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) أنّ تخلُّص الشاعر من غرض إلى آخر جزء من بناء القصيدة لأنّ: «القصيدة مثلُها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التراكيب غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفّي معالم جماله»[١٦].

والقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) ذهب قائلاً: « يجتهد الشاعر الحاذق في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعده الخاتمة ... فأمّا أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلّص كلّ مذهب واهتما به كلّ اهتمام واتفق

للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد.» [١٧].

ونطالع في كتاب الموازنة رأياً للآمدي (ت ٣٧٠هـ) يدعو إلى ترك عبارة (دَع ذا) و(عدّ عن ذا) وهو يرى أيضاً أنّ الشعراء المتأخرين قد استهجنوا هذه العبارة وتجنبوها[١٨].

ويؤكد أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) الأمر قائلاً: «كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها والوجد بفراق ساكنيها ثم أرادت الخروج إلى معنىً آخر .. قالت : فَدَع ذا ، وسلِّ الهمَّ عنك بكذا .. كما قال (يقصد امرأ القيس) :

فَدَعْ ذَا وسلّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجسْرَةٍ

ذمولٍ إذَا صَامَ النّهارَ وهجّرا[١٩]

ثم يورد هذا الناقد أمثلةً شعريةً جاهليةً أخرى ويستطرد قائلاً: «وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا في الثاني من غير أن يستعملوا ما ذكر (يعني دَع ذا وسلِّ الهمَّ عنك بكذا) ويورد قول النابغة:

تَقاعس حَتَّى قَلَّتْ لَيْسَ بمنقضٍ

وَلَيْسَ الذي يَرعى النُّجُومَ بآيب

عَلَيَّ لِعَمْرو نعمةَ بَعْدَ نعمةٍ

لِوَالِدِهِ لَيْسَتْ بِذَاتِ عَقَارِبِ[٢٠]

ويرى أبو هلال أيضاً أنّ الشاعر العباسي البحتري يسلك هذه الطريقة في أكثر شعره[٢١] وعند الباقلاني (ت ٤٠٣هـ) نجد حسن الخروج هو التنقل من معنى إلى غيره والخروج من باب إلى باب»[٢٢].

وفي كتاب العمدة رأي مماثل حيث ذهب ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) قائلاً «ومن الناس ما يُسميّ الخروج تخلُّصاً وتوسُّلاً[٢٣].

أمّا ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) فيرى أن (حسن التخلّص) سبب لصحة النسق والنظم في الشعر، والمحدثون قد أجادوا في ذلك[٢٤].

وفى المثل السائر يؤكد ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) عنايته بـ (حسن التخلّص) فيقول: «التخلُّص هو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنىً من المعاني فبينا هو فيه إذ أخذ في معنىً آخر غيره وجعل الأول سبباً إليه فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاماً آخر، بل يكون جميعُ كلامه كأنه أُفرغَ إفراغاً»[٢٥].

ومفهوم التخلُّص عرّفه ابن الزملكاني (ت ٦٥١هـ) قائلاً « أن تخرج من التغزل إلى الممدوح مع امتزاج بين النوعين بحيث يتلاءمان تلاؤم أجزاء النوع الواحد»[٢٦].

ويسميه ابن أبى الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) براعة التخلُّص ويُفرد له باباً في كتابه «تحرير التحبير» إذْ يقول « وهو امتزاج آخر ما يقدمّه الشاعر على المدح من النسيب أو الفخر أو الوصف أو الأدب أو الزهد أو المجون أو غير ذلك بأول بيت من المدح. وقد يقع ذلك في بيتين متجاورين وقد يقع في بيت واحد. وهذه وإن لم تكن طريقة المتقدمين في غالب أشعارهم، فإنّ المتأخرين قد لهجوا بها وأكثروا منها، وهي لعمري من المحاسن...»[٢٧] . وهو يرى أنّ أكثر الناس براعةً في التخلّص من القدماء الشاعر الجاهلي زهير حيث قال:

إنّ البخيلَ ملوم حيث كان ولـ

كنّ الكريمَ على علاّته هرمُ

وكان يرى أن المتأخرين تأنقوا في تخلّصاتهم فمنهم المُجيد المبرّز ومنهم الضَعيف المقصَّر، ومن المبرزين عنده الذي أتى في تخلُّصِه بما لا يُلحق سبقاً مسلم من الوليد ويورد بيتيه:

أجدك ما تردين أن ربّ ليلةٍ

كأنّ دجاها من فروعك يُنشَرُ

سرين بها حتى تجلّت بغُرّةٍ

كغرّة يحيى حين يذُكر جَعفَـرُ[٢٨]

وأخيراً فنتأمل كلام ابن خلدون وهو يشاطر بعض أسلافه من النقاد العرب رأيهم في وجوب التلّطف في

الخروج من غرض إلى غرض، بعد التوطئة لذلك يقول:» .... ويستطرد للخروج من فنٍّ إلى فنٍّ ومن مقصودٍ إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تُناسب المقصود الثاني ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى ، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطبيعة، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجّع والعزاء إلى التأثر وأمثال ذلك ...» [٢٩].

بيد أن الباحث وجد في موروثنا النقدي مَن يشيرُ إشارةً خفيّةً إلى الوحدة النفسية التي تربط معاني القصيدة الواحدة ولا يرى في انتقالات الشاعر انقطاعا أو طفراً أو ما يدعو إلى تفكك النص، ومما يوحي إلى هذا التلاحم أو الوحدة النفسية ما نطالعه في قول الحاتمي وهو يتحدث عن صلة النسيب بموضوع القصيدة حيث قال: «من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به»[٣٠].

ففي ضوء ما تقدّم من أحكام نقدية نفهم أنّ جُلّ الموروث النقدي العربي كان يرى في الانتقالات في القصيدة العربية قبل الإسلام طفراً او انفصالاً بين معنى وآخر وأن الشاعر العربي لم يستطع أن يُحسن الخروج من غرض إلى آخر ضمن النص الواحد. على حين أنّ الشعراء المحدثين المتأخرين في العصر العباسي قد أجادوا في حسن التخلص، -على حد زعمهم-ويكاد النقاد العرب يتفقون في نظرتهم هذه.

وتبعاً لقراءتنا موروثنا النقدي والبلاغي أمكننا أن نفسر نظرتهم إلى وحدة القصيدة العربية، وذلك أنّ المنهج العربي القديم قد نظر إلى اللغة بوصفها مفردات لها معانٍ موحّدة،وهي ثابتة المعنى، وهذه النظرة القاصرة تسيّدت الفكر النقدي والبلاغي زمناً طويلاً.

والحقّ أنّ اللغة ليست كما رأوا، إنما هي منشورية الطابع متشعبة المستويات، ولم يكن المعنى القاموسي إلا واحداً من معاني المفردة، ومن العبث أن نطالب الشاعر بأن يكون دقيقاً في استعمالاته لمفردات قصيدته، أو أن يكون منطقياً في معانيه وانتقالاته في القصيدة.

ومن العبث أيضاً أن نفهم مهمة الشاعر كما فهمها كثير من نقادنا القدماء، إذ حصروا مهمة الشعر بالتهذيب وخلق المتعة، وقد تنبه إلى هذا المستشرق غرنباوم فأكد أن مهمة الشعر عند العرب هي التهذيب والامتاع انطلاقا من فكرة أن الخلق والتعبير عن الذات ليس غاية الأدب[٣١].

ما يراه النقّاد المُحدثون في انتقالات الشعراء الأوائل:

اختلف الباحثون والنقاد في نظرتهم إلى انتقالات الشاعر العربي القديم من معنىً إلى آخر ضمن النّص الواحد، فمنهم مَن يرى في هذا الانتقال توافقاً بين الشاعر وعاطفته دونما تكلّف ويعدُّ انتقالهم دليلاً على ثقة الشاعر بنفسه وفنّه فلا حاجةً به إلى تصيّد الخروج ووسائله[٣٢].

ويؤكد المستشرق جوستاف فون غرنباوم الرابطة النفسيّة عندما قال: «إنّ هناك نوعاً من رابطة نفسيّة بين القفز الاستطرادي من موضوع إلى موضوع»[٣٣].

على أنّ كثيراً من الباحثين الآخرين والنقاد من لا يفضّل طريقة الأوائل في انتقالاتهم بين الأغراض الشعرية ضمن القصيدة الواحدة، وفى هذا الصدد يرى الدكتور محمد غنيمي هلال «أنّ الشعراء الأوائل لم يكونوا يخصّون ترتيب المعاني بفضل المراعاة، أمّا المحدثون في العصر العباسي نقاداً وشعراء فقد راعوا ذلك فأخذوا يهتمون بالبدء والانتقال منه إلى الغرض ثم بالخاتمة [٣٤]. وفى هذا يقول هذا الباحث:((على

أنّ الأدباء والنقّاد – منذ القرن الثالث الهجري. ما لبثوا أن عنوا بأمر البدء، وصلته بالغرض العام، ثم الخاتمة في الشعر والنثر كما عنوا بالعلاقة بين معاني الأبيات بعضها مع بعض – في داخل الجزء الواحد من القصيدة – وهو ما فضلوا به القدماء.» [٣٥].

والباحث هنا يفسر هذا الاهتمام بحُسن الخروج إنما هو اهتمام بترتيب المعاني وائتلافها في النص الواحد أي أنّه يرى أنّ النصوص الشعرية قد فقدت الانتقالات التي تربط أجزاء القصيدة وتعمل على تناسق معانيها وتعزز محتواها.

عرض ودراسة:

وَلنَعُد – بعد هذا الإيجاز – إلى دواوين الشعراء الجاهليين وما تيسّر من المجاميع الشعرية لنقفَ على طريقة الشعراء في تخلُّصاتهم من معنىً إلى آخر ضمن القصيدة الواحدة،ولننظر في القصائد التي انتقل فيها الشعراء انتقالاً مباشراً حرّاً دونما ذكر لعبارة (دَع ذا) أو (عدّ عن ذا) أو (إلى فلان قصدت) وما سواها.

ومن أمثلة هذا الانتقال قول الشاعر النابغة، إذ بكى لتغيّر الدار وتذكّر الأحبَّة ثم ازدجر عن ذلك من شيبه وكبره، وانشغاله بتوعّد النعمان له:

فكفكفتُ منّي عَبـرَةً فَرَدَدَتُهـــــــا
على النحرِ منها مُستَهِلٌ ودامِعُ
عَلي حين عاتبت المشيب على الصبا
وقلت: ألمّا أصحُ والشيبُ وازعُ
وقد حال همٌّ دون ذلك شاغـــــــلَ
مـكان الشِّغاف تبتغيه الأصابعُ
وعيد أبي قابوس في غير كنهـــــهِ
أتاني و دوني راكس فالضواجعُ [٣٦]

وبعد ذلك ينتقل الشاعر واصفاً حاله بعد سماعه الوعيد قائلاً:

فبتّ كأني ساورتني صئيلـــةٌ
من الرقش في أنيابها السُّم ناقعُ
يُسهدُ من ليل التمام سليمها
لحلي النساء في يديها قعاقِـــــع [٣٧]

ألم ترَ أنّ هذا الانتقال – لدى الشاعر النابغة – جرى طبيعياً منساقاً مع عاطفته تلك العاطفة التي سيطرت عليه ساعة تكوين عمله الشعري؟ ألم تكن تلك العاطفة السائدة هي عاطفة الخوف المطبق على الشاعر إثر تهديد السلطان له؟

أليس هو القائل في هذا المعنى– التهديد والوعيد وما أثاره من رعب – في القصيدة نفسها:؟ [٣٧]

فأنّك كالليلِ الذي هو مُدركي
وإن خلتُ أنّ المنتأى عنك واسع [٣٨]

إذن لابّد من الاستعطاف والتودد لهذا الملك الجبّار الذي لا يمكن الاطمئنان بعد وعيده، وكيف عيش الشاعر ونومه بَعد هذا الوعيد؟ فلنسمعه يقول من قصيدة أخرى:

أُنبئت أنّ أبا قابوس أوعدني
ولا قرارَ على زأرٍ من الأسد [٣٩]

ومن التصرف الشعري أن تتوالى العبارات الشعرية المفعمة بمعاني الاعتذار درءاً للخطر ومنعاً من وقوع المواجهة غير المتكافئة بين الملك الغاضب والشاعر الطريد المغضوب عليه، فالعاطفة التي سيطرت على الشاعر هي التي حتمّتْ أن يكون هذا الانتقال من الغزل إلى الاعتذار فإلى وصف حالة الشاعر الخائف المترقب القلق، فليس به حاجة إلى أن يتكلّف وسيلة فنية للخروج من غرض إلى آخر ما دامت العاطفة التي شدّت أوصال النّص موحّدة، إنها عاطفة الخوف والهلع والتشبث بالحياة والرغبة في درء ما يمكن أن يقع من المحن.

فالباحث لا يتفقُ مع ما يراه الموروث النقدي في أنّ

مثل هذا الانتقال يعدُّ انفصالاً أو طفراً وانقطاعاً، فالأمر كما رأينا في النّص – لم يكن انفصالاً، فالخروج من المعاني قد سوّغته عاطفة الشاعر ودوافعه النفسية والعاطفة الكبرى – إن جاز لنا التعبير – هي عاطفة الخوف وهي التي وحّدت معاني النّص وجعلتها تتسلسل تسلسلاً عاطفياً لا تسلسلاً منطقياً معيارياً.

وتبعاً لهذه العاطفة التي قادت الأفكار والانتقالات في النّص نلحظ انتقال النابغة من تذكر الأحبة إلى الاعتذار إلى وصف حاله بعد سماعه وعيد النعمان إلى غيرها من الأغراض الدائرة في فَلَك تلك العاطفة الكبرى المهيمنة على المبدع وهو يشرع في تكوين القصيدة.

إذن العاطفة التي انتقلت به إلى الاعتذار هي التي قادته على معنىً آخر وهو وصف همومه التي قضّت مضجعه وهي نفسها الى قادت الشاعر إلى معانٍ آخر. فأيّ طفر وانقطاع؟ وهل ثمة شك في توافر وحدة الشعور عند النابغة؟

وفى ديوان الشاعر عَدِي بن زيد العبادي قصيدة دالية نجتزئ منها قوله

تسرق الطرف بعيني جؤذرٍ

مستحيل بين رَملٍ وجَلَد

ثم يتنقل قائلاً:

هل سألت الحرب عن إخوانها

إذ فحولُ الناس تغمى بالزَبَد[٤١]

فقد انتقل الشاعر من النسيب إلى الحرب انتقالاً حراً مباشراً دونما تكلّف وتمحُّل، فلم يتصيد وسيلة فنية يغادر بها النسيب إلى ذكر الحرب، فالعاطفة هي التي قادت أفكاره المتتابعة في القصيدة:-

والشاعر زهير بن أبي سُلمى من أكابر شعراء الجاهلية، وهو الذي عُرف بتهذيب شعره، نطالع في ديوانه الكثير من القصائد التي يتنقل فيها بين معاني كل قصيدة انتقالاً فجائياً – إن جاز التعبير – وهذه الانتقالات دعت إليها الدوافع النفسية والحالة الشعورية وطبيعة العاطفة السائدة في أثناء كتابة النص، وعلى شاكلة هذا الانتقال نقرأُ قولَهُ:

تطالعنا خيالاتُ لسلمـــــى

كما يتطّلع الدينَ الغريمُ[٤٢]

ثم أوصلته عاطفته، عاطفة الحب – حيث وصف أنه مشغوف بسلمى مشتغل النفس بها فخيالاته تتعهده وتطالعُه، إلى الرغبة في ذكر الثناء العاطر للممدوح «هرِم بن سنان» فقال بعد ذلك

لعمر أبيك، ما هَرِمُ بن سـلمى

بـِمَلحِيٍّ، إذا اللؤماء لِيموا

ولا ساهي الفؤاد، ولا عيي اللسـ

ـان، إذا تشاجرتِ الخصومُ[٤٣]

فالعاطفة هي التي أحكمت الانتقال وجمعت المعنيين معاً في هذه الوشيجة،وهي الرغبة في إظهار محاسن الممدوح والتغنيّ بعلو شأنه وكرمه وعظيم دوره الاجتماعي وما إلى ذلك.

أما ثاني الانتقالات في القصيدة الجاهلية فهي التي يومئ إليه الشعراء باستعمالهم عبارة موحية دالة على الفراغ من معنى واستئناف معنىً آخر ضمن الدوافع النفسية وطبيعة المشاعر التي تحفّز وتدفع إلى هذا الانتقال وهذه العبارات – كما أشرنا سابقاً – (دَع ذا) وأمثالها، إذ نطالعها في كثير من نصوص الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين، ومن هذا الضرب ما نرى في شعر امرئ القيس ولاسيّما في رائيته الشهيرة التي بدأها متغزلاً قائلاً:

سما لك شوقٌ بعدما كان أقصرا

وحلّت سُليمي بطنّ قوٍّ فعرعرا

ثم ينتقل الشاعر بعد أن ذكر صورة الظعن محاولاً استيعاب حدث الرحيل في اثنين وعشرين بيتاً واصفاً ومستطرداً، بعدها صرفته عاطفته إلى محاولة تناسي همومه فقال :

فدّع ذا وسلِّ الهمّ عنك بجسرةٍ
ذَمولٍ إذا صام النهار وهجّرا[٤٤]

وفى ديوان زهير نقع على هذا الخروج بـ (دَع ذا) حيث قال:

لِمَن الديار بقنّا الحجر
أقوينَ ، من حِججٍ ، ومن شَهرِ

إلى أن يقول:

دَع ذا ، وعدِّ القول في هَرِم
خير البُداةِ ، وسيّد الحَضَرِ[٤٥]

وله أيضاً نقرأ انتقاله بـ (دَعها) مسلياً نفسه عمّا شفّها من ألم الحُبّ مستعملاً التجريد الذاتي باستعماله الضمير المستتر في (دعها) قائلاً:-

فدعها وسلّ الهم عنك بجسرةٍ
تنجو نجاءَ الأخدري ، المُفْرَدِ[٤٦]

وفى ديوان طرفة بن العبد تطالعك هذه الانتقالات التي حاول بها الشاعر أن يصرف عنه الأحزان التي اعتورتهُ وقضّت مضجعه ، فليس سوى ناقته – التي هام بها حباً واهتماماً – ما يزيل عنه تلك الهموم ، لذا استغرق في وصفها عضواً عضواً فهو يقول – في معلقته الشهيرة إذ ينتقل إلى معناه الجديد – مُسلّياً نفسه مما لحق به من هموم.

وأنّي لأمضي الهمّ عند احتضاره
بعوجاء مرقالٍ تروح وتغتدي[٤٧]

وقال علقمة الفحل منتقلاً

فدعها ، وسلّ الهمّ عنك بجسرةٍ
كهمّك فيها بالرداف خبيب
وناجية أفنى ركيب ضلوعـــها
وحاركها – تهجرّ فدؤوبُ[٤٨]

على أن تماثل الشطرين – لدى بعض الشعراء الجاهليين – لا يمكن اتخاذه حجة للقول بأنّ العبارة صيغة متوارثة، لأن التماثل كثيراً ما يجيء في القصائد الجاهلية أو غيرها بسبب من تماثل التفكير والبيئة والمدارك.

وفي معلقة الحارث بن حلِّزة اليشكري نقعُ على هذه الانتقالة العفوية التي أوحت بها عاطفته وحالته الشعورية وهو ينشئ هذا النصّ الفريد إذا بدأ معلقته بالغزل قائلاً:

آذنتنـــا ببينها أســـمـاءُ
رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثَّـواءُ
بعد عهدٍ لنا ببرقةِ شمـــاء
فأدنى ديارها الخلصـــاءُ

ثم ينتقل في البيت التاسع من النسيب إلى ذكر حاله في طلب المجد قائلاً:

غيرَ أني قد استعين على الهمِّ
إذا خفّ بالثوى النجاءُ[٤٩]

فهو يتخذ من (غيرَ أنّي) مَعْبَراً إلى معانيه التي اتسقت وحالته الشعورية الآخذة في توليد المعاني وإنتاج الدلالات المتآلفة في سياق دوافع الشاعر النفسية متجاوزاً الواقع الموضوعي فاراً منه إلى آفاق مُتخيلة ليخلق واقعاً آخر موازياً للجو النفسي الذي يصدر عنه الانفعال لما لم يتوقع حدوثه.

إنّه يستعين على همومه وقضاء امره – عند اشتداد الخطب- بناقة سريعة كأنها النعامة فيقول:

بزفوفٍ كأنها هقلة أ
مُّ رئالٍ دَوَّية سقفاءُ[٥٠]

وهكذا يمضي في وصفها وقوة تحملها مقتحما بها لفح الهواجر لينتقل بعد ذلك إلى ما أتاه من أمر عظيم إذ أنّ إخوانهم بطون من تَغلِب يتهمونهم بما لا عهد لهم به ، فيقول :

وأتّانا من الحوادثِ والأنبـا
ءِ خطبُ نُعنى به ونُساءُ
إنّ إخواننا الأراقـــمَ يغلو
نَ علينا في قيلِهم إخفاءُ[٥١]

كلُّ هذه الانتقالات وأمثالها جاءت حُرة متسقةً والحالة

الشعورية للشاعر، خاضعة لدوافعه النفسية التي تقود الأفكار في النص الشعري فلا انقطاع ولا انفصال بين أجزاء النص الواحد.

وبعد فما دلالة هذه الانتقالات؟ وكيف ننظر إليها في ضوء ما توصلت إليه الدراسات النقدية الحديثة اتى تحاول أن تستكنه شعرية النص وقدرته على التوصيل؟

لمآ كان تجاوز المنطق العادي إلى منطق الشعرية هو سر الشعرية، فمن العبث – إذن- أن نطالب الشاعر العربي بالتسلسل المنطقي والتتابع الموضوعي وهو يعبّر بمفرداته عمّا يحسُّه تعبيراً غيرَ مألوف في اللغة المنطقية العادية، لذا «فاللغة الشعرية تختلف عن اللغة النثرية بالخاصية المدركة لبنائها»[٥٢] . وعدا هذا فإنّ اللغة الشعرية ذات معانٍ سياقية وأخرى إيحائية وفي هذا الصدد يقول وليم امبسوك «هناك دائماً صراع منطقي بين معاني المفردات الدلالية Denotory ومعانيها الإيحائية Connotory أو فلنقل بين الميل المقتصد الذي يحاول قتل اللغة عن طريق تجريدها من كل إيحاءاتها، وبين الميل الذي يحاول قتل اللغة عن طريق تشتيت معانيها بكثرة ما يعلق بها من إيحاءات.» [٥٣]

ولذا فاللغة هي الأداة التي يعبر بها الشاعر عمّا يدور في خاطره، بل هي وسيلته في تصوير انفعالاته وعواطفه، حيث يضعها في قالب شعري يخدم مضمونه،وهي وسيلته للخلق والابداع، إنها المادة الخام التي يجعل منها الشاعر كائناً حياً ذا ملامح وسمات، وذا نبض وحركة وحياة[٥٤].

ولمّا كانت اللغة بنية الخطاب الشعري ومادته الخام فإنها تعد – على هذا الأساس – «الأداة الأولى التي يشكل الشاعر فيها وبها بناءهُ الشعري، فهي الأداة الرئيسة التي تنضوي تحتها كل الأصوات الشعرية الأخرى»[٥٥] .

والشعر يختلف عن الفنون الأدبية في تعاطيه مع اللغة «بأن له لغة خاصة غير النثر، وللشاعر ملكة يستطيع بها أن يتخير من ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة المشاعر وأفعل في نفس السامع»[٥٦] .

وبذلك يتضح ان لغة الشاعر هي لغة تمثل لنا شخصيته بل هي «موهبته،وفكره،ومشاعره،أحلامه، وخيالاته»[٥٧].

وحاصل هذا التنظير والإنجاز أن الشاعر بلغته الشعرية الخاصة يستطيع البوح عن أحاسيسه وانفعالاته ويستطيع أيضاً أن يجسد همومه وآلامه، ويصور رؤاه حيال كل ما يحيط به ، فـ (اللفظة صوت وضع ليكون رمزاً للمعنى، فإذا أصغينا إلى ذلك الصوت تبادر إلى الذهن ما يرمز إليه ، واللفظة في القصيدة تتجاوز معناها المعجمي لتنصبّ على عمق النفس فيكون تجسيداً لحالة نفسية تفرض على الشاعر الاختيار»[٥٨].

وتبعاً لهذه الإضاءة فالأولى أن نقرأ الشعر العربي القديم في ضوء ما تتطلبه الشعرية الحقة وموهبة المبدع والتي حظيت بها كثير من نصوص شعرنا العربي في الجاهلية وشعر المخضرمين، فهي نصوص أثبتت قدرتها على التأثير في الملتقي على الرغم من بعد الشقة وتوالى الحقب.

إذن فمن الجور أن ننظر إلى انتقالات الشعراء من معنى إلى آخر ضمن القصيدة الواحدة – على أنها من قبيل قلة عناية الشاعر العربي بتسلسل المعاني وترتيبها.

أليست مطالبة الشاعر بتسلسل المعاني والاغراض تسلسلاً منطقياً وضرورة حضور وحدة الموضوع في النّص الواحد، تعسفاً وتجنياً على شعرية النّص العربي التي تتوافر فيها وحدة الشعور التي تربط أجزاء القصيدة متعددة الأغراض؟

لذا فإن بعض دارسي القصيدة العربية لم يأخذوا

بالحسبان ما كانت تقوم عليه النصوص الشعرية آنذاك من تخيّل وتجاوز المألوف بأساليب شتى لا يمكن حصرها في هذا المقام.

وحقاً فإن شعرية القصيدة العربية القديمة ينبغي أن تُدرك في ضوء مفهومها الذي أوجزه باحث معاصر قائلاً: « ... فإنّ الشعرية هي دهشة الوعي لما هو مفارِق وخارق للعادة، ومن ثمَّ فإنّ الرتابة والآلية هي بمثابة إلغاء وعينا للأشياء، أمّا المفارقة فهي يقظة الوعي واهتزاز النفس وانفعالاها للأشياء غير المألوفة.» [٥٩]

من كل هذا ندرك أنّ القائلين بفكرة تفكك القصيدة الجاهلية لم يعوا الحالة الشعورية والجو النفسي العام والعاطفة السائدة للمنشئ التي تنأى به عن واقعية الموضوع وتدخله في المدهش وغير المألوف والخارج عن الرتابة، فضلاً عن أنهم أغفلوا جانب العاطفة الموحدة والدوافع النفسية التي تحكم أجزاء النص الشعري. فإغفال الحالة الشعرية والمؤثرات الانفعالية التي تنشأ القصيدة في كنفها وتتطور في اتجاهات وعبر حركات وعلاقات تتنافر وتتداول في وحدة عاطفية او حيوية في الأقل، فإغفال كل ذلك يعد تجنياً على وحدة النّص وانتقاصاً من ملكات الشاعر المبدع.[٦٠]

وتأسيساً على ما مرّ يمكن أن نُورِد أحكاماً توصلت إليها دراسة رائدة قام بها الدكتور مصطفى سويف، مفادها أن الوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التي هي بدورها كُلّ دينامي متكامل، وكلُّ عملية متكاملة لا بدّ أن تنتظمها أجزاء صغرى متكاملة[٦١].

وتبعاً لهذه النتائج واعتماداً على أهمية الدوافع النفسية في تفسير التكوين البنائي للشعر، لا نتردد في مناقضة القائلين بأنّ الشعر الجاهلي خاصة لم يحفل بترتيب المعاني، ولم يُحسن الشاعر الانتقال من معنىً إلى آخر.

إذاً لسنا نوافق من يُفضّل طريقة بعض الشعراء المولدين في الانتقال بين المعاني في الشعر والتي اطلق عليها النقّاد (حُسن التخلُّص) ونرى أنّ تلك الطريقة التي تقوم على تصيّد الشاعر لوسائل التخلص والانتقال بين المعاني في القصيدة الواحدة، ليست من حسن التخلُّص في شيء وهى إنما تتخذ من التكلف والتمحل منافذ لها، وتعزيزاً لهذا الرصد نورد نماذج تطبيقية من الشعر العباسي الذى عمد فيه الشعراء إلى وسيلة سموها (حسن التخلّص) وحفل بها النقاد، ولنَرَ كم يكون نصيب ذلك من التعبير الشعري؟ وإلى أيّ مدىً استطاعت تلك الانتقالات أن تؤثر في المتلقي؟

فيتكلف المتنبي – وهو مَن هو في علّو كعبه في القريض – بعض الانتقالات من معنى إلى آخر في بعض قصائده، ففي قصيدة مدحية طويلة له في سيف الدولة الحمداني، ذاكراً الفداء الذي طلبه رسول ملك الروم وكتابه إليه قائلاً في مطلعها هذا الغزل:

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقـــي
وللحُبّ ما لم يبقَ منّي وما بقي
وما كنتُ ممن يدخل العشق قلبه
ولكنّ من يُبصرُ جفونَكِ يعشــقِ
عشيّة يعدونا عن النظر البكـــا
وعن لذة التوديع خوف التفرقِ[٦٢]

ويأتي برائع الغزل على هذه الشاكلة، ولكنّه في البيت الرابع عشر عندما أراد أن ينتقل من آفاق الغزل والتذكّر ولحظات الوداع إلى سيف الدولة الحمداني، تكلّف الانتقال قائلاً :

نودّعهم والبين فينا كأنّـــــــه
قَنَا ابن أبي الهيجاء في قلبِ فَيلَقِ

فأبو الطيّب قد تكلّف الانتقال – كما يرى البحث – إذ

لم يأتِ انتقاله على وفق ما أوحت به عاطفته وشعوره. بل تعمّد هذه الوسيلة الفنّية ليدخل في غرضه الرئيس ، ظاناً أنّ مبالغته قد ربطت بين المعنيين , ولسنا نوافق محقق ديوان الشاعر الذى استحسن هذا البيت قائلاً «وهذا من حسن التخلص وهو بديع».

وكم يكون (حُسن التخلُّص) - الذى دعا إليه النقّاد – ساذجاً مضحكاً إذا ما صادفَ شاعراً خانته الوسيلة التي تصيّد بها «حُسن تخلّصه» إلى غرضه الجديد ، فيأتي بهذا الخروج المزعوم الذى يزيد من تفكك القصيدة ويضعف قدرتها على التوصيل والأداء ، ومن هذا الضرب نطالع قول الشاعر ابن النبيه المصري، وهو يحاول التخلّص من الغزل إلى ، قائلاً :

وقام يلوي صدغه قـائـــلاً

لا تغــترر بي ، فكذا موعـديِ

فقلت : يا لله مات الوفـــا

فقال موسى : لم تمت خذ يدي[٦٣]

وموسى هو ممدوح الشاعر ولسنا بحاجة الى التعليق على سماجة (حسن تخلصه) هذا الذي رأى فيه نقادنا الأوائل وبعض المحدثين خصيصة فنّية تجعل النّص متماسكاً – كما زعموا -.

إذن ينبغي أن يشعرنا المتخلّص الفنان بالارتباط النفسي والانسيابية بين جزئيات المقدّمة وما يليها وإلاّ نجد ملامح العُسر، والتصنع باديين في انتقالاته الامر الذى يفضي الى الهلهلة واللانسجام والفراغ الصوري وضعف التآصر وبروز الصنعة والمعاضلة مما يشي بالكدر النفسي والعاطفي لدى ناظم النّص.

بيد أن كثيراً من الشعراء العباسيين انتقلوا في قصائد كثيرة من الغزل الى ، أو غيره من الأغراض انتقالاً حراً خاضعاً للعاطفة الموحدة منسجماً مع الدوافع النفسية دونما تكلّف أو تصيّد وسيلة فنية ، وما أكثر النماذج الشعرية التي تمثل هذا الضرب من الانتقال ، فالبحث يفرّق بين ما يُسمى بـ (حسن التخلّص) الذى أوجده الشعراء المولدون وبين الانتقالات الحرة المباشرة التي حفل بها كثير من الشعر العباسي فجاءت تلك الانتقالات متساوقة مع المؤثرات الانفعالية والدوافع الشعورية للشاعر أسوة بانتقالات اسلافهم الجاهليين والمخضرمين ، ففي ديوان الشاعر العباسي بشار بن برد نقرأ له أبياته الآتية لنقع على طبيعة انتقاله من الغزل إلى وصف الناقة يقول:

فتلك التي نُصحي لها وموتدتـــــي

وقبضي مالي طارفي بعد تالدي

وصعراء من مسّ الخشاش كأنها

مسيرة صاد في الشئون اللوابد[٦٤]

فواضح ان الشاعر انتقل الى معناه الجديد انتقالة مفاجئة، لأن عاطفة واحدة سيطرت على الغرضين في نفسه.

ولنتأمل قول محمد بن وهيب الحميري (ت ٢٢٥هـ):

ما زال يلثمني مراشفـه

ويُعلني الأبريق والقَدَحُ

حتى استرد الليل خلعته

وبدا خلال سواده وضحُ

وبدا الصباح كأنّ غرته

وَجه الخليفةِ حينَ يُمتدحُ[٦٥]

انتقل الشاعر من وصف الصباح ونوره وهو يخترق سواد الليل، إلى مدح الخليفة ليأتي بالتشبيه المقلوب حيث يشبه نور الصباح وبهاءَه وطلعته بوجه الخليفة بجامع النور والاشراق بين طرفي التشبيه.

ولنتأمل رائيةً لأبي تمّام الطائي في مدح الخليفة المعتصم لنقفَ على انتقالته من وصف الطبيعة بمظاهرها إلى غرضه الرئيس – مدح المعتصم – فيقول في مطلعها:

رقّت حواشي الدهر فهي تمرمرُ

وغدا الثرى في حليه يتكسرُ

ثم يقول، وهو في غمرة حبه وهيامه بالطبيعة، بعد اثنين وعشرين بيتاً مازجاً بين مفردات الطبيعة وعطائها وما جبل عليه الممدوح من خلق رفيع وعطاء شبه به عطاء الطبيعة المتمثلة بدرة الأيام الربيع الاثير الى الأحياء والجمادات.

خُلُـق أطلّ من الربـيع كـــأنــه
خــلق الامام وهديه المتيسّرُ
في الأرض من عدل الإمام وجوده
ومن النبات الغضّ سرج تُزّهر[٦٦]

فقد انتقلت به عاطفة الفرح والارتياح الى جو الطبيعة، إذ صوّر أحاسيسه المرحة المشرقة وسط أجواء سحرية، وهذه المقدّمة في وصف الطبيعة التي استغرق فيها الشاعر أوصلته الى الثناء على الممدوح مبّرزاً عظم كرمه ومقدرته على الإحساس بحاجه الاخرين والمبادرة الى تيسيرها.

إنها انتقالة حرة أوحت بها العاطفة وقادتها أجواء القصيدة فجاء هذا البناء منبثقاً من صميم المشاعر والأحاسيس التي أفضت الى هذه الانتقالة من التغني بالطبيعة الى هزّ أريحية الممدوح وتغيير جوه الاعتيادي بوساطة لغة الشاعر التي أرادها ان تكون ابعث على إثارة مشاعر ممدوحه.

وينتقل المتنبي انتقاله موحية وما أكثر هذه الانتقالات في ديوانه –قائلاً:

علّ الأمير يري ذُلي فيشفع لـــي
إلى التي تركتني في الهوي مثَلا
أيقنت أنّ سعيداً طالبـــــــ بدمـي
لمـــا بصرت به بالرمح معتقلا[٦٧]

فخرج من النسيب الى ، ثم تمادى به إلى آخر القصيدة.

وأبو نواس ينتقل من نسيبه إلى مدح والى خراج مصر الخصيب بن عبد الحميد في رائية له حيث قال

أجارة بـيتينا أبوك غـيـــــورُ
وميسورُ ما يُرجي لديك عسيرُ
تقول التي من بيتها خفّ محملي
يعـــــــزُّ علينا أن نراك تسيرُ
أما دون مصر للغني متطلـــّب
بلى، إنّ أسباب الغنـــى لكـثيرُ
فقلت لها واستعجلتها بـــوادرُ
جرت ، فجرى في جريهن عبيرُ
ذريني أكثّر حاسديك برحلـــــةٍ
إلى بـــلدٍ فيـه الخصيبُ أمـيرُ
إذا لم تزر أرض الخصيب ركابنا
فأيُّ فتى بعد الخصيب تـــزورُ
فتـى يشتري حسن الثناء بمالـه
ويـعـلمُ أنّ الـدائرات تـــدورُ
فـما جازه جود ولا حلّ دونـــه
ولكن يصير الجود حيـث يصيرُ[٦٨]

ومن انتقالات شعراء المشرق إلى أقرانهم الأندلسيين ، فلنقرأ في ديوان ابن خفاجة الاندلسي (ت ٥٣٣هـ) صنوبري الاندلس وشاعر الطبيعة قصيدة مدحية له يستهلها بمقدمة طويلة في النسيب قائلاً :

أما وخيال قد أطاف فسلّمـا
لقـــد هاجـني وجد أناخ فخيّمـا
واذكرني عهد التقادم باللوى
وعصر خلا بين الكثيب إلى الحمى[٦٩]

ثمّ ينتقل إلى المدح في البيت السابع والثلاثين متخذاً من مفردات الطبيعة – التي هام بها حباً – ما حقق له انتقاله غير المباشر فقال:

ولو سابقت ريح الشمال ابن جعفرٍ
لجاء، على علّاته، متقدِّما

فقد ربط هذا البيت مطلع القصيدة ومقدِّمتها بالغرض الرئيس.

وينتقل الشاعر ابن عمار الاندلسي (ت ٤٧٧هـ) من مقدمة خمرية جاءت صياغتها ومضامينها دالةً على شاعريته فهاك هذه المقدمة الرائعة التي تتصدر

مدحية له انشدها للمعتضد ابن عباد الاشبيلي قائلاً :

أدِرِ الزجاجة فالنسيم قد أنبرى
والنجم قد صرف العنان عن السُرى
والصبح قد أهدى لنا كافورهُ
لمّا استردّ الليل منّا العنبرا
والروض كالحسنا كساه زهرهُ
وشياً وقلّده نداه جَوهرا
أو كالغلام زها بورد رياضه
خجلاً وتاه بأسهن معذّرا
روض كأنّ النهر فيه مِعْصَمٌ
صافٍ أطلّ على رداءٍ أخضرا
وتتوجت بالزهر ضلع هضابه
حتى حسبنا كلّ هضبٍ قيصرا[٧٠]

هذا الافتتاح بالمقدمة الطبيعية الخمرية – كما ذكرنا – أظهر فيها الشاعر أحاسيسه وسط أحضان الطبيعة الضاحكة بروضها الذي شبهه بالحسناء التي ارتدت موشحاً ، منمقاً وقد اتخذت من الندى جوهراً ، وشبهه بالغلام الذي يورد الرياض خجلاً بوجنتيه وهو يتبختر(بأسهنّ معذّرا) , وهكذا يستمر الشاعر بهذا الانتشاء ليلجَ الى غرضه الرئيس وهو مدح المعتضد ابن عبّاد وهذا الانتقال اوحت به عاطفته السائدة ومشاعرهُ قائلاً:

وتهزّه ريح الصَّبا فكأنه
سيفُ ابن عبّاد يبّدد عسكرا

فلمعان النهر وقد هزته الرياح كأنه سيف ابن عباد الذي يُسلّ ليفتك بالأعداء, وهذا الانتقال يُعدّ تصرفاً شعرياً لافتاً انبثق من أحاسيس الشاعر وانفعاله بالجوّ العام للقصيدة.

ولنقل مثل ذلك في انتقالات الشعراء من مطالع الحكم والتأمل في المصير الانساني إلى معانٍ أخرى تدور في فَلَك الحزن وألم الفقد والتأبين والعزاء, ومن هذا الضرب ما نطالعه في ديوان الشاعر الأندلسي ابن سهل الأشبيلي (ت ٦٤٩هـ) في قصيدة يرثي فيها مَن يُدعى ابن غالب , ويعزي إبناً له إسمه محمد وكنيته أبو بكر في مقدمتها يقول:-

يجَدُّ الردى فينا ونحن نُهازلُهُ
ونغفو وما تغفو فواقاً نوازلُهُ
بقاء الفتى سُؤلٌ يَعِزُّ طلابُهُ
وريب الردى قَرن يزلّ مصاولُهُ
وأنفس حظّيك الذي لاتنالُهُ
وأنكى عدويك الذي لاتقاتلُهُ
ألا أنّ صرف الدهر بحر نوائب
وكلّ الورى غرقاه والقبرُ ساحلهُ

وفي البيت العاشر من هذه المرثية تنتقل به عاطفة الحزن , والشعور بمرارة الفقد, والتي هيمنت على جوه النفسي, إذ تتواتر التعابير الشعرية المعبرة عن كارثة الموت, وصروف الدهر, وفزع الانسان أمام المنية التي أنشبت أظفارها , ينتقل من كل ذلك ليقول:

وأما وقد نال الزمان ابنَ غالبٍ
فقد نال من هضم العُلى مايُحاولُهُ
أليس المساعي فارقتهُ فأظلمت
كما فارقت ضوء النهار أصائلهُ
لقد لُفّ في أكفانه الفضلُ كلّهُ
وساق العُلى جهراً إلى التراب حامله
فان ضمّه من مستوى الأرض ضيّقٌ
فكم وَسِعَ الأرض العريضةَ نائلُهُ

ثم ينتقل ابن سهل إنتقالة أخرى حيث ينبثقُ أسلوبُ العزاء من عميق حزن الشاعر وطويل تأملاته لما فعلته المنية بالمرثي حيث سيق الى قبره ((ضمّه من مستوى الأرض ضيّق)) بعد أن كان ((وَسِعَ الأرض العريضة نائله)), وفي عاطفة العزاء والتسلّي ومحاولة إبعاد شبح المنيّة وإظهار التجلّد يقولُ معزّياً ابن الفقيد ابا بكر:

عزاءً أبا بكر فلو جامل الردى

كريمَ أنـــاس كنتَ ممن يجاملـــهُ
وما ذهبَ الأصلُ الذي أنت فرعهُ
ولا انقطع السعي الذي أنت واصلهُ
أبوك بنى العليا وأنتَ شددتهـــا
بمـجدٍ يقوى ما بنى أو يشاكلُـــه

وبهذا المستوى من الانفعال بالحدث والتشبث بمعاني التصبّر يمضي الشاعر حتى يختتم المرثية مُستغرقاً في معاني العزاء الموجّه لنجل الفقيد خاصاً إياه بالمدح بالعزيمة والمضاء والآخذ بأيدي الحائرين بسعيه المكين ودلالته علي فعل الخير فيقول:

وإن كنت سيفاً للمريبين مرهفاً
فبوركت من سيف وبورك حاملهُ
أراك بعيني من أقلتَ عِثـــارهُ
بسعيك والهادي إلي الخير فاعِلهُ[٧١]

وبعد هذا كيف ينظر البحثُ إلى الانتقالات باستعمال عبارة (دّعْ ذ ا) و(عدّ عن ذ ا) وأمثالها؟وهل تومئ تسلية الهمّ إلى شيء كبير في الحياة العربية التي صوّرها الشعر الجاهلي؟

يمكن أن يقرر الباحث مطمئناً: أن تسلية الهم إشارة حاسمة إلى الخيط الدقيق بين عالمين ، عالم الأسى والأحزان والقلق المطبق وشدّة وطأة الحياة ، وعالم تناسى ذلك كُلّه ، عالم الأفراح وربما صار التعبير بتسلية الهم عند بعض الشعراء الجاهليين - كامرئ القيس مثلاً-حدّاً فاصلاً بين بذار الحلم وبين حصاد الريح كما يُلحظ ذلك في بعض قصائده كالرائية التي مّر بنا مطلعها[٧٢].

إن تلك العبارات الشعرية المكثّفة المُفعَمة بالوجدان توحي إلى تزايد استغاثة الإنسان العربي من واقعه المُشعر بـ (الموت والفناء) في إطار نمط الحياة البدوية وعالم الصحراء اللذين حتّما على العربي – والشاعر تحديداً – أن يواصل البحث عن الذات في إطار رؤية الوجود من تلك الزاوية القاتمة السوداوية (الموت والفناء) وما يؤول إليه المصير الإنساني عامةً، وقد عبّر عن ذلك بجلاء امرؤ القيس في قصيدة له قائلاً:

أرانـا موضعـــين لأمر غـــيبِ
ونُسَـــحرُ بالطـعـــام وبالشـرابِ
عصـــافيـــرُ وذبـــــانُ ودودُ
وأجـــرأُ من مـــجُلـــحة الذئـاب
... فبعض اللوم عـاذلنـي فأنّـي
ستكفيني التجارَبُ وانتســـــابي
إلي عرق الثرى وشجت عروقي
وهذا الموت يسلبني شـــــبابي[٧٣]

لذا يرى الباحث تلك العبارات التي أطلقها الشعراء في ثنايا قصائدهم أشبه بالهفوات الفلسفية التي صِيغت في نسيج لغوي ليفصل بين مطالع القصائد الغزلية أو غيرها وبين المعاني اللاحقة التي تمثل مايؤول إليه النّص من التعبير عن الحركة النفسية لمنشئهِ.

(فَدّع ذ ا) و(عدّ عن ذا) وغير أنّي) وغيرها من أمثالها تمثل وثبة العاطفة واستئناف تدفقها قويّةً لتمثّل افتتاحاً جديداً، ضمن النّص ، قائماً على التجريد الذاتي من استعمال الشاعر للضمير المستتر في الفعل (دَع) و (عدّ...) ولعل هذه اللفظة تحمل الشيء ونقيضه، الإنسان وما يتصل به من هموم ومصير، وكلاهما لازم للآخر لذا فإنّ هذه الحركة النفسية قد بدأت بالتناقض « وليس ثمة حركة نفسية تبدأ بالانسجام ، والقصيدة في مجالها هي بدء بالإحساس بالتناقض لدى الشاعر، وكلّ قصيدة ناجحة لابدّ أن تبدأ من حدود هذه النقطة الحرجة التي تنطوي منذ البدء على طاقة حركية هي المسؤولة – في الواقع – عن الحالة الشعورية التي يجد الشاعر نفسه داخلها وهو بهذا يجهد في تجاوز هذه الحالة في العبور منها بواسطة اللغة في الشعر إلى اللاشعر من جديد» [٧٤] .

إذاً لم تكن تلك الصيغ (دَع ذا) وغيرها

تقليدًا متوارثاً بل كانت نمطاً التجأ إليه الشاعر وقاده إليه إحساسه وانفعالاته وتعاظم خوفه من المجهول لذا أراد الشاعر أن يكونَ أقوى نفساً على مواجهة مصيره من خلال محاولة التسلّي بالناقة وغيرها.

على أنّ بعض الدارسين للشعر العربي القديم يرى أن عددًا من القصائد الجاهلية لم تكتب دفعةً واحدة على شاكلة بعض قصائد زهير بن أبي سُلمى التي ضمّت مقدّمتين لكل قصيدة ويرى أصحاب هذا الرأي أن زهيراً و(أمثاله) في المستوى الفنّي كانوا يهذّبون قصائدهم (عبيد الشعر) ، ففي مطولته تُلاحظ مقدّمة طللية ثم ينتقل إلى مقدّمة جديدة متجاوزًا الناقة ثم ينتقل إلى مدح بعد الرحلة[٧٥].

ويرى الدكتور مصطفى عبداللطيف : أنّ مثل هذه الانتقالات التي تصادفنا في شعر زُهير ابن أبي سُلمى ربما تكون تجريبية ، إذ لم ينتهِ الشاعر من النظر في كُلّية النصّ وتهذيبه وقد تابع الدكتور رأيه قائلاً: إنّ الجسور الفنّية غير موجودة في مثل تلك القصائد مما يدعو إلى الاعتقاد بأنّ نظم تلك القصائد قد جرى على مراحل[٧٦].

ويقول ثانيةً محاولاً تعزيز رصيده:» إنّ استطرادَ زهير لم يكن متصلاً بالأجزاء الأخرى من قصائده...»[٧٧].

ولكن كيف نفهم الانتقالات في ضوء فكرة الدكتور مصطفى- فكرة النصوص القصيرة- التي أُضيفَ إليها فيما بعد إضافات لحقتها لتكون القصيدة الكاملة التي وصلتنا؟

إنّ هذا الرأي – على ما فيه من وجاهة- الاّ أنّ الأدلة الكافية تنقصه وهو بحاجة إلى ما يجعل الدارسين يطمئنون إلى كتابة بعض القصائد على شكل أجزاء، فضلاً عن أنه إذا سلمنا جدلاً بأن ذلك ممكن أن يقع فإن وقوعه لا يتعدى النادر وعند بعض الشعراء الذين عُرفوا بتهذيب شعرهم.

وصفوة القول في موضوع طريقة الانتقال في القصيدة العربيّة أنّها تترابط ضمن عاطفة الشاعر التي وحدت أجزاء القصيدة، حيث ينتقل الشاعر من معنىً إلى معنىً آخر مدفوعاً بعوامل نفسيّة وانفعالات هي المسؤولة عن توارد تلك المعاني في أيّ قصيدة.

ولذا نتفق كُلّ الاتفاق مع ما ذهب إليه باحث معاصر وهو يدرس الغزل الوارد في مطلع قصائد الشاعر المُثقب العبديّ قائلاً: « والمسألةُ في هذا الغزل أنّه يرتبط بموضوع القصيدة ارتباطاً وثيقاً وأنّ العلاقة بينهما وطيدة وهي علاقة نفسيّة، فهما في الأصل تعبير عن موقف واحد يتمثل في وحدة الجو النفسيّ عند الشاعر» [٧٨].

ثُمّ استطرد هذا الباحث قائلاً :» وهذه الوحدة النفسيّة تنسحُب على كُلّ قصائد المثُقب الشعريّة التي صُدِّرت بالغزل ، فالقصيدة عنده-كما عند غيره- لوحات تعرض جوانبَ من الحياة العربية وتُبرزُ صوراً من واقع تلك الحياة في قلب البادية وعلى امتداد السواحل التي تتاخِمُها ، وهذه اللوحاتُ إنّما تسيطر عليها جميها وحدة الجوّ النفسيّ..» [٧٩].

لذا فإنّ تعدّد المعاني في القصيدة العربيّة القديمة محاط بالوحدة النفسيّة والحالة الشعورية لحظة ولادة النّص فليس ثمة طفْر أو انقطاع أو قفز أو استئناف حالة شعورية جديدة في القصيدة الواحدة، « والقولُ بوجود جوّ نفسيّ عام في بعض المطولات الجاهلية لا يعني إنكار وجود أقسامها المتميزة، فهي أظهر من أنّ تُنكر، وكلّ قسم منها له موضوع خاصّ، وميزات فنيّة معيّنة، وما نريد أن نصل إليه هو أن الشاعر لا يقفز من قسم – في قصيدته-إلى قسم آخر مستَأْنِفاً شعوراً جديداً لا صلةَ له بما مضى وما يأتي من كلامه. وهذا الجوّ النفسي العام أظهر ما يكون حين يتأمل الشاعر حياته مثقلاً بالحزن مُسلّماً للقدر أو متمرداً عنيفاً في مواجهة الدهر»[٨٠].

فالقصيدة بنية لغوية تتفاعل عناصرها ووحداتها المعنوية لتظهر جمالياتها ومعالم وحدتها، ونشاطر أحد الباحثين رأيه فيها قائلاً: « بنية لغويّة مركّبة، يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر، ذلك لأن مكونات النشاط اللغوي في القصيدة تتفاعل متجهةً إلى إنجاز التشكيل الجمالي، في ذات الوقت الذي تنجز فيه بنية الموقف، وفي هذا ما يعين على وحدة القصيدة فالكلّ يفسر أجزاءه، أي أنّ البناء اللغوي للقصيدة يفسّر عناصر النشاط اللغويّ ومكوناته، كما يفسَّر دور هذه العناصر والمكونات في إقامة البناء الفكري للقصيدة.» [٨١].

وبَعدُ ، ولتعزيز هذا الرصد نأتي إلي التطبيق وَلْنختَرْ معلّقة امرئ القيس لنرى طبيعة هذه الانتقالات ودلالاتها ووحدتها التي ربطت أجزاءها ربطاً وثيقاً.

الأنموذج التحليلي

النَصّ[٨٢]

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرىَ حَبيبٍ وَمَنْـــزِلِ
بِسِقْطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَوْمَـلِ[٨٣]
فَتوضِحَ فَالمِقراة لَم يَعْفُ رَسمُـها
لِـــما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَـمأَلِ[٨٤]
تَرى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصـــاتِها
وَقيـــــعانِها كَأَنَّـــهُ حَبُّ فُـلفُلِ[٨٥]
كَأَنّي غَداةَ البَيـــنِ يَومَ تَحَمَّـــلوا
لَـــدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنظَـلِ[٨٦]
وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّـــهُم
يَقولونَ لا تَهلِـك أَســـىً وَتَجَمَّـلِ[٨٧]
وَإِنَّ شِـفائـي عَـبرَةٌ مَهـراقَـةٌ
فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِـن مُعَـوَّلِ[٨٨]
كَدَأبِكَ مِـن أُمِّ الحُوَيـرِثِ قَبلَـها
وَجـارَتِهـا أُمِّ الرَبـابِ بِـمَأسَـلِ[٨٩]
فَفاضَت دُموعُ العَينِ مِنّي صَبابَـةً
عَلى النَحرِ حَتّى بَلَّ دَمعِيَ مِحمَلـي[٩٠]
أَلا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنهُنَّ صالِـــحٌ
وَلا سِيَّـما يَومٍ بِـدارَةِ جُلْجُـــلِ[٩١]
وَيَومَ عَقَرتُ لِلعَذارى مَطِيَّتـــي
فَيا عَجَباً مِن كورِها المُتَحَمَّـــلِ[٩٢]
تظَلَّ العَذارى يَرتَمـينَ بِلَحمِهـــا
وَشَحمٍ كَهُدّابِ الدِمَقسِ المُفَتَّـــلِ[٩٣]
وَيَومَ دَخَلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنَيـــزَةٍ
فَقالَت لَكَ الوَيلاتُ إِنَّكَ مُرجِلـــي[٩٤]
وَيَوماً عَلى ظَهرِ الكَثيبِ تَعَذَّرَت
عَلَـــيَّ وَآلَت حَـلفَةً لَم تَحَـلَّـــلِ[٩٥]
أَفاطِمَ مَهلاً بَعضَ هَذا الـــتَدَلُّلِ
وَإِن كُنتِ قَد أَزمَعتِ صَرمي فَأَجمِلي[٩٦]
وَإِن تَكُ قَد ساءَتكِ مِنّي خَليقَـــةٌ
فَسُـلّي ثِيابـــي مِن ثِيـابِكِ تَنسُـلِ[٩٧]
وَبَيضَةِ خِدرٍ لا يُرامُ خِباؤُهـــا
تَمَـتَّـعتُ مِن لَهوٍ بِها غَيرَ مُعجَـلِ[٩٨]
تَجاوَزتُ أَحراساً وأهوال معشـرٍ
عَلَيَّ حِراصـــاً لَو يُشـرونَ مَقتَلـي[٩٩]
إِلى مِثلِها يَرنو الحَليمُ صَبابَـــةً
إِذا ما اِسبَكَرَّت بَينَ دِرعٍ وَمِجـــوَلِ[١٠٠]
تَسَلَّت عِمَاياتُ الرِجالِ عَنِ الصِبا
وَلَيسَ صِباي عَن هَواها بِمُنسَـــلِ[١٠١]
أَلا رُبَّ خَصمٍ فيكِ أَلوى رَدَدتـــهُ
نَصيحٍ عَلى تَعذالِهِ غَيرَ مُـــؤتَلِ[١٠٢]
وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ
عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلـــي[١٠٣]
فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّـــى بِصُلبِـــهِ
وَأَردَفَ أَعـجازاً وَناءَ بِكَلكَـــلِ[١٠٤]
أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلِـ
بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ فِيكَ بِأَمـــثَلِ[١٠٥]
فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَـــهُ
بِـكُلِّ مُغـارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَـــذبُلِ[١٠٦]

كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَت في مَصامِهـــا
بِـأَمـراسِ كِتّانٍ إلى صُمِّ جَنـــــدَلِ[١٠٧]
وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها
بِـمُـــنجَرِدٍ قَيـدِ الأَوابِدِ هَيكَـــلِ[١٠٨]
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِـــرٍ مَعــاً
كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَـلِ[١٠٩]
لَهُ أَيطَلا ظَبيٍ وَساقا نَـعامَةٍ
وَإِرخـــاءُ سِرحانٍ وَتَقريبُ تَتفـــلِ[١١٠]
فَعَنَّ لَنا سِـــربٌ كَأَنَّ نِـعاجَـهُ
عَـــذارى دَوارٍ في مُـــــلاءٍ مُذَيَّلِ[١١١]
فَأَلحَقَنا بِالهادِيـــاتِ وَدونَـهُ
جَواحِـــرُها في صَـــرَّةٍ لَم تُزَيَّلِ[١١٢]
فَعادى عِداءً بَينَ ثَورٍ وَنَعجَةٍ
دِراكـــاً وَلَم يَنضَح بِماءٍ فَيُغسَلِ[١١٣]
أَحار تَرى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَـهُ
كَلَمْـــعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَـــلَّلِ[١١٤]
يُضيءُ سَناهُ أَو مَصابيحُ راهِبٍ
أَهانَ السَليطَ في الذُبالِ المُفـــتَّلِ[١١٥]
قَعَدتُ لَهُ وَصُحبَتي بَينَ حامِـرٍ
وَبَـيـنَ إِكـــامٍ بُعدَ ما مُتَأَمَّـــلِ[١١٦]
وَأَضحى يَسُحُّ الماءُ عَن كُلِّ فَيقَةٍ
يَكُبُّ عَلى الأَذقانِ دَوحَ الكَنَهـــبَلِ[١١٧]
كَأَنَّ سِباعاً فيهِ غَرقى غُدَيَّـــةً
بِأَرجائِهِ القُصوى أَنابيشُ عَنصُلِ[١١٨]
على قَطَنٍ بِالشَيمِ أَيمَنُ صَوبِه
وَأَيـــسَرُهُ عَلى السِـتارِ فَيَذبُلِ[١١٩]
وَأَلقى بِبَيسانَ مَعَ اللَيلِ بَركَه
فَأَنـــزَلَ مِنهُ العَصمَ مِن كُلِّ مَنزِلِ[١٢٠]

تُعد معلقةُ امرئ القيس مَعْلَماً شامخاً من معالم الشعر العربي، لبنائها الفنّي وصياغتها البيانية الموحية، وما عبرّت عنه من مضامين انتظمتها، إذ استهلها الشاعر بالوقوف على الطلل وُعدَّ أول مَن وقف واستوقف الركب فبكي وأبكى من مَعه، بعدها غازل النساءَ مَعبّراً عمّا لَقيه من تباريح الهوى وألم الوجد، ثم وصف الليل فالخيل وأختتم معلقته بوصف المطر العنيف الذي يُغرق السباع وما إليها.

وجدير ذكره أن المعلقة استأثرت باهتمام الباحثين قدامى ومحدثين , وقد عبّر عن هذا الاهتمام الدكتور شوقي ضيف قائلاً: «وقد عدّ القدماء هذا المطلع من مبتكراته، إذ وقف واستوقف وبكى وأبكى من معه وذكر الحبيب والمنزل، ثم أخذ يصور لنا كيف كان أصحابه يحاولون أن ينفّسوا عنه، وهو غارق في ذكرياته وبكائه وإرسال دموعه وزفراته وانتقل انتقالاً سريعاً يقصّ علينا مغامراته مع النساء»[١٢١].

فما الرابط بين هذه الأغراض المذكورة آنفاً؟ ولِم كان رائداً في الدعوة إلى الوقوف على الأطلال مستهلاً معلقته بهذا الوقوف والبكاء (قفا نبك... البيت) ؟

فماذا أراد بالأطلال؟ وما الذي يجعله يصور عبثه مع عدد من النساء؟ ولمّا كان اميراً معشوقاً وصاحب لهوٍ وعبث، فلماذا البكاء وطولُ الليل؟ وهل ثمة علاقة بين هذه المعاني والمطر العنيف الذي أغرق السباع وغطّى أعالي الجبال حتى أنزل ما اعتصم بها؟

أطلعتنا سيرة امرئ القيس وأخباره على أنه قضّى شطراً من حياته على قلقٍ غير مستقرٍ في كنف أبيه وأهله، فقد كان منصرفاً – مطلع شبابه -إلى اللهو والمجون يرتاد – مع زمرته – الغدر والرياض، مطلقاً لنفسه عنان العبث ومعاقرة الخمر معبراً عن ذلك بمقولته الشهيرة (اليوم خمرُ وغداً أمر).

ولكن بعد مقتل أبيه تغيّر كلّ هذا، فجدّ في طلب ثأر أبيه، منتقلاً في القبائل مستغيثاً بهم على قتلة أبيه بني أسد، حتى اضطُر إلى شدّ الرحال إلى بلاد القيصر. وفضلاً عن ذلك فقد ذكر الرواةُ جانباً آخر من حياته،

إذ ذكروا أنه كان ثقيلاً على النساء فكُنَّ يكرهنَه، وقد فضّلت زوجته، أمُّ جندب، شعر علقمه عليه عندما طلب منها التحكيم بينهما فطلقها بعد أن اتهمها بأنها مُحبّة له.

ولاحظ الرواة أيضاً فيما يتصل بسلوكه مع النساء أنه (كان يتعهّر) [١٢٢].

وفي ضوء هذه المعطيات وغيرها مما يتصل بأخباره وأشعاره، واعتمادًا على أنّ بنية المعلقة قد تمحورت حول النساء وأيامه معهُنّ، نرى أنّ هذا النص تقوم وحدته الفنّية على التفسير النفسيّ، وانتقالاته المباشرة (المفاجئة) من معنىً إلى آخر كانت ضمن الدوافع النفسيّة، فترجح لدى الباحث أنّ الرمز لا يخرج عن كون امرئ القيس قد عانى من قصور جنسيّ لذا واجه هذا بادعاء الفحولة واعجاب النساء به وقد أفرط في تصوير هذا الإعجاب وشغفهن به كلّ الإفراط ، ومما يؤيد هذا الّرصد أن مجموعات النساء اللائي ورد ذكرهن في المعلقة إما متزوجات أو مرضعات أو عذارى في أعمار تتراوح ما بين أول النضج إلى أشدّه ، وكان لقاؤه بهن شاملاً: واحدة واحدة، واثنتين معاً ، وجماعات .... فضلاً عمّا صوّره من كلفهِنّ به وتهالكهن على التمتع بما يُحسن من اللهو وما عليه من فحولة فلم يشغلهن عن طلبه شاغل، وكأنه في كل هذا يريد أن ينفي عن نفسه تُهمة الضعف ويؤكد لمتلقيه ، أنه يأتي بما لا يستطيع الرجال إتيانه.

لكنه كان يعلم حقيقة ضَعفه ويدرك أن شبابه إلى زوال، إنه يتشبث بالحياة فيراها مولّية مدبرة، ويقفُ على الأطلال، مستعيناً بصاحبين مزعومين يستحضرهما ليحملا عنه شيئاً من الهموم وليبكيا معه الأطلال ويشاركاه في أحزانه ولواعجه لعله يجد عزاءً بـ (قفا نبك) و(عوجا على الطلل) ويطيل النظر في الأطلال الدارسة فتذكره بالموت والفناء ، فيبكي بُكاءً مرّاً لعل في بكائه راحة للمحزون، وأنى له الخلاص مما هو فيه؟ وهل ينفع البكاء عند رسم دارس؟ وفي هذا يقول :

وإنَّ شِفَائِي عَبْــرَةٌ مُــــــهُرَاقةٌ

فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

ثم يأتي الليلُ فتتعاظم همومُه فيراه كابوساً مطبقاً على صدره، واصفاً إياه بموج البحر وقد أرخى سدوله ، فيفزعُ منه متمنياً مجيء الصباح، لكنّ الصبح لا يعني الاّ زيادة الضعف وتجسيد العجز وما هو بأفضل من الليل، فيهرب إلى الماضي مرةً أخرى وإلى حصانه لعله يخفف عنه ألم الحاضر، فيردد ما كان ماضياً فتقرأ قوله في غير هذه المعلقة

كَأَنِّيَ لَم أَركَب جَواداً لِلَــــــذَّةٍ

وَلَم أَتَبَطَّن كاعِباً ذاتَ خِلخالِ

وَلَم أَسبَأ الزِقَّ الرَوِيَّ وَلَم أَقُل

لِخَيلِيَ كُرّي كَرَّةً بَعدَ إِجفـالِ[١٢٣]

ومع كل هذا يواجه حقيقة ضعفه ولا يجد ما يواسيه من دين أو قيم تقيم توازناً نفسياً لديه فيغرق في حومة يأسِه واقتراب شبح الموت منه، فيحسّ أن (الموت والفناء) جاء عن طريق المطر العنيف والسيل الجارف الذي يُغرق السباع القوية ويحيط بكل شيء، فيتعزّى بها ويعزّي نفسه بأن دورة الحياة ستستمرُ، فبعد هذا الطوفان والدمار تنحسر المياه وتحلق الطيور فرحة وتنبت الأزهار الجميلة.

وبهذا التحليل الموجز نظر البحث إلى المعلقة بوصفها نصّاً متكاملاً ذا وحدة نفسيّة ربطت معاني امرئ القيس التي عبر عنها عبر انتقالاته العفوية بعاطفته التي سيّرت هذه الانتقالات.

أردنا أن تكون قراءتنا المعلقة في ضوء المنهج النفسيّ منطلقين من أنّ هذا المنهج يدرس النفس الإنسانية التي هي منبع الفنون كلّها، فالدرس النفسيّ يمكن أن يفسّر لنا كيف تمّ العمل الفني أولاً؟ ومن ثَمّ يكشفُ لنا الدافع النفسي الصادر من الإنسان خالق

العمل الفني.

وصفوة القول: إنّ في ضوء تحليلنا الموجز لهذه المعلقة ، أمكننا أنّ نعدّ انتقالات الشاعر من معنىً إلى آخر انتقالات طبيعية دونما تمحّل أو تكلُّف ، فليس ثمة تصيّد وسيلة يتخلص بها الشاعر إلى معناه الجديد ، بل جرى ذلك وفقاً لما كان يكتنفه من مشاعر كامنة وجهت تلك الأفكار بالاتجاه الذي آلت إليه معاني المعلقة التي تبدو للدارس المتعجل أنها معانٍ لا رابطَ بينها وأنّ القصيدة متعددة الأغراض ولا وحدة لها فخلص القدماء وبعض المحدثين – إلى أنّ تعدد الأغراض ووحدة البيت يجعل التزييف سهلاً في هذا الشعر.

من هنا يرى الباحث أنّ تحليلات النقَّاد القدماء وبعض المحدثين العرب والمستشرقين جاءت قاصرة عن إدراك طبيعة العاطفة في القصائد العربيّة، والدوافع النفسيّة التي تدفع الفنان لصوغ عمله الفني، وقد جرّتهم هذه القراءة الضيّقة إلي اتهام الشعر العربي بالنمطية والتفكك وعدم قدرة الشاعر على التخلص من معنىً إلى آخر، فوصفوا انتقال الشاعر بين المعاني المتعددة في النّص الواحد ، طفرا وانقطاعاً أو انفصالاً ، مفضلين طريقة الشعراء المحدثين من العباسيين والمتأثرين بهم من شعراء الأقاليم الإسلامية الأخرى، في التخلّص، والخروج من معنىً إلى معنىً جديد فسموا ذلك (حسن التخلّص) وقد سيطرت فكرة (حسن التخلّص) على النقد العربي زمانا دونما أن يتأمل النقد العربي لخطر الدوافع النفسيّة وطبيعة العواطف التي تفضي إلى التنقل بين المعاني المختلفة للنص الواحد، ولعلّ هذا ما وضّحه البحث في صفحاته السابقة ، وكشف تحليل المعلقة عن تماسك القصيدة ضمن العاطفة الموحدة التي دفعت المبدع الى تكوين عمله الفنّي أثناء لحظاته غير الواعية ، فلا ينبغي أن يُطالب المبدع بتصيّد وسائل يحسُن بها الانتقال من معنىً إلى آخر، لأن الشعر ليس نتاجاً للوعي المطلق.

لذا فإن بنية القصيدة بوصفها عملاً فنياً « هي كلُّ مكونات ذلك العمل أو تلك القصيدة وعلاقة كل واحد من هذه المكونات بما عداه.... وبهذا تكون البنية نابعة من ذات النص ، وغير محكومة بأية معايير من الخارج قد تجرّ المعاينة والبحث إلى دائرة الافتراضات والتخمينات، أو الفصل التعسّفي بين الشكل والمضمون[١٢٤].

وأخيراً نختم قولنا عن وحدة هذه القصيدة بما قاله باحث معاصر « ....وكلّ قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكلّ لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكّل مع أخوتها الصورة الكلية التي هي العمل الفنّي نفسه»[١٢٥].

خاتمة البحث ونتائجه

بعد الانتهاء من هذا البحث يمكننا الإشارة إلى أهم ما توصلنا إليه:

• استطاع البحث أن يدعو إلى إعادة قراءة الشعر العربي وتأمل انتقالات الشعراء ضمن القصيدة الواحدة – من معنىً إلى آخر على وفق مفهوم ما تقوم عليه الشعرية وانطلاقاً من أهمية الدوافع النفسية والحالة الشعورية للمبدع وهو ينشئ عمله الفنّي.

• أكد البحث أنّ ارتباط الأغراض في القصيدة العربية القديمة قد يكون خفيّاً الأمر الذي غفل عنه أكثر نقَّادنا الأوائل وتابعهم بعض المحدثين، وهذا الارتباط لم يكن معيارياً وإنما أوحت به عاطفة الشاعر، فقد تظهر العاطفة في شكلها الإيجابي تعبيراً عن الحبّ في أغراض كالغزل ووصف الناقة، وربما تتحول في النّص الواحد إلى شكلٍ ثانٍ (سلبيّ) فتكون تعبيراً عن المقت أو إظهار التهكُّم والسخرية من المهجو وما إلى ذلك، فالشعر ليس نتاج الوعي المطلق،

ووحدة القصيدة ليست نتاج عمل ذهني منطقي.

• وأظهر البحث أن هذا الترابط الخفي ّ شائع في القصائد الجاهلية كالمعلقة التي تناولها البحث بالتحليل، إذ تبدو أغراضها متناقضة فيما بينها متباعدة النزعات، لكنّ تحليلها، وفق الدوافع النفسية وطبيعة عاطفة الشاعر والمعطيات المتوافرة عن أخباره وسيرته، أظهر لنا وحدتها العاطفية التي شدّت من أوصال النصّ الشعري وجعلته كلاً متماسكاً.

• لا يشترط في طريقة الانتقال التسلسل المنطقي والنمو والتطور، لأنّ وحدة الشعر العربي هي وحدة المشاعر والدوافع النفسيّة وليست الوحدة العضوية المزعومة التي حفل بها النقد الغربي وتوهمها في الشعر ابتداءً من ارسطو إلى اليوم.

• أثبت البحث- مستنداً إلى تأمل النصوص-أن ما يسمى بـ (حسن التخلّص) ، لم يكن الاّ تصيداً لوسائل فنيّة في محاولة من الشاعر للانتقال من معناه الأول إلى معانٍ جديدة وهو محض تمحّل وتكلّف، وقد يؤدي بعضه إلي تفكك النصّ وهلهلَة وحدته ، إذ لم يكن من وحي عاطفة الشاعر وروحه بل هو مستوَحى من عقله ومنطقه الأمر الذي يقرّبه إلى الصنعة ويبعده عن التصّرف الشعري.

• إنّ شعرية انتقال الشاعر بين معاني النصّ الواحد ليست مقصورة على الشعراء الجاهليين والمخضرمين، فقد برع أكثر الشعراء كأسلافهم في التعبير عن معانيهم الشعرية ضمن القصيدة الواحدة فأظهروا انسجاماً عاطفياً بين تلك المعاني المحاطة بالوحدة النفسية والشعور الموحدّ، وقد تبين هذا من النماذج التي عرضها البحث لشعراء عباسيين وأندلسيين.

الهوامش

١. الشعر والشعراء: ١٠.

٢. فن الشعر عند العرب: تأليف الأستاذ الدكتور نوري جعفر، تقديم الأستاذ الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، الطبعة الأولي، بغداد، ٢٠١٣، ٤٥.

٣. المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

٤. فن الشعر: هيكل: ترجمة جورج طرابيشي: ص ٧.

٥. الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، علي إبراهيم أبوزيد، ط١ (دار المعارف، القاهرة) ص ٢٤٢.

٦. ينظر الشعر والشعراء: ١٠/١.

٧. الشعر والشعراء: ٧٤/١-٧٥.

٨. المصدر نفسه: ٧٥/١-٧٦.

٩. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ص: ٩٢.

١٠. في النقد الأدبي: ص ١٥٤.

١١. ينظر: قواعد الشعر: ٦٠.

١٢. البديع: ٦٠.

١٣. عيار الشعر (٦-٧).

١٤. المصدر نفسه: ٦.

١٥. تاريخ النقد الأدبي عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ١٣٣.

١٦. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي الحاتمي، تحقيق د. جعفر الكتاني (دار الرشيد، العراق ١٩٧٩م،١٥) ومعني تتخون محاسنه: تنقصُها.

١٧. الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٨.

١٨. ينظر الموازنة ٢١٩/٢.

١٩. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ص ٥١٣ وينظر البيت في ديوان الشاعر: طبعة محمد أبو الفضل إبراهيم: ٦٣

٢٠. المصدر نفسه: ٥١٤ وينظر الديوان: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ٤٠-٤١ ووردت فيه الكلمة (تطاول) بدلاً من (تقاعس).

٢١. المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

٢٢. إعجاز القرآن: ٣٨.

٢٣. العمدة: ٣٣٦/١.

٢٤. سر الفصاحة ٣١٥.

٢٥. المثل السائر: ١٢١/٣.

٢٦. التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن: ١٨٤.

٢٧. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ١٨٤.

٢٨. المصدر نفسه: ٤٣٤ – ٤٣٥.

٢٩. مقدمة ابن خلدون:٤٦٠، دار صادر بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٣٠. العمدة: ٢ / ١١٧.

٣١. ينظر « مبدأ الوضوح والغموض في الفكر البلاغي والنقدي عند العرب (بحث) الدكتور ناصر حلاوي / مجلة المربد، السنة الثالثة،١٩٧٠، ص ٤٢، نقلاً عن دراسات في الادب العربي،غرنباوم، ص١٠.

٣٢. الشعر الجاهلي – محمّد النويهي، ٥٨٣/٢.

٣٣. دراسات في الأدب العربي: ٤٨.

٣٤. النقد الأدبي الحديث: ١٣.

٣٥. المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

٣٦. ديوان النابغة الذبياني: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٣٨، وأشعار الشعراء الستة الجاهليين، اختيار الأعلم الشنتمري: ١٩٦.

٣٧. المصدر نفسه:٣٢، أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ٢٠.

٣٨. الديوان:٣٨، أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ١٩٦.

٣٩. المصدر نفسه: ٢٦.

٤٠. الديوان : تحقيق محمّد جبار المعيبد: ٤٢-٤٣

٤١. الديوان: ٢٦.

٤٢. ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ط ١٩٦٤،٥، ص٦٣.

٤٣. شعر زهير بن أبي سلمى : صنعة الأعلم الشنتمري: تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة: ١٠٤.

٤٤. المصدر نفسه: ٢٣٠.

٤٥. الديوان :١٠

٤٦. شرح ديوان علقمة الفحل , احمد صقر . ط١, ١٩٣٦م , القاهرة:١١ ، وانظر أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ١٤٥.

٤٧. شرح المعلقات السبع:للإمام عبدالله الحسن بن احمد الزوزني (ت ٤٨٦هـ) حققه واتمّ شرحه محمد عبد

القادر الفاضلي: ٢٢٣-٢٢٦.

٤٨. شرح المعلقات السبع: ٢٢٥.

٤٩. شرح المعلقات السبع : ٢٢٧.

٥٠. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط بيروت، ٤٣.

٥١. انظر مبدأ الغموض والوضوح في الفكر البلاغي والنقدي عند العرب (بحث) الدكتور ناصر رشيد حلاوي، مجلة المربد، السنة الثالثة،١٩٧٠، ص ٣٦-٣٧ نقلاً عن Seven types P٢٣٤.

٥٢. ينظر قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤، ص ٤١.

٥٣. بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر، علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٤، ص ٢٢١.

٥٤. بنية اللغة الشعرية عند الهذليين، محمد خليل خلايلة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن / ٢٠٠٤ / ص ١٥.

٥٥. اللغة الشعرية لدى فدوى طوقان، ماجد محمد محمود، مجلة علامات، ج ٢٨، مج ٧ ١٩٩٨ ص ١٤٤.

٥٦. الشعر الاندلسي وصدى النكبات، يوسف عيد، الفكر العربي، بيروت ط ٢٠٠٢ ص ١٥٦.

٥٧. الشعرية العربية – أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، الدكتور مسلم حسب حسين، ط ١، منشورات الضفاف، العراق، البصرة، ٢٠١٣م، ص ٧٤.

٥٨. ينظر (شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى آخر القرن الثامن الهجري) د.جودت فخر الدين: ٧٤.

٥٩. يُنظر « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» ٢٧٢.

٦٠. شرح ديوان المتنبي: البرقوقي ٣ / ٣٥ -٣٩.

٦١. ديوان: ١٣٨ -١٣٩.

٦٢. الديوان: شرح حسين حموي: ٢ / ١٣٨.

٦٣. معاني بعض المفردات:صعراء: أنثى الاصعر وهو الذي يدير وجهه ويلوي عنقه من غضب أو غيره

٦٤. الخشاش: عود يدخل في أعظم أنف البعير الصعب حتى لا يكثر من تحريك رقبته، صاد العطشان،اللوابد: المتلاصقة.

٦٥. شعر محمد بن وهيب الحميري: تحقيق محمد جبار المعيبد: مجلة الخليج العربي، جامعة البصرة، المجلد /٧، العدد /١،١٩٨٥، ص ٦٢.

٦٦. ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، ٢ / ١٩٠ -١٩٧.

٦٧. شرح الديوان: ٣ / ٢٨٤.

٦٨. ديوان ابن عمار الأندلسي :ضمن كتاب ابن عمار الاندلسي دراسة أدبية تاريخية , د. صلاح خالص , بغداد ,١٩٥٧: , وينظر القلائد , الفتح بن خاقان : ٢١٨/١.

٦٩. الديوان، ابن خفاجة الأندلسي تحقيق: سيد مصطفى غازي، مطبعة الاسكندرية، ١٩٦٠م: ١٧٢.

٧٠. ديوان ابن عمار الأندلسي :ضمن كتاب ابن عمار الاندلسي دراسة أدبية تاريخية , د. صلاح خالص , بغداد ,١٩٥٧: , وينظر القلائد , الفتح بن خاقان : ٢١٨/١.

٧١. ديوان ابن سهل الأندلسي ، تحقيق: د. احسان عباس.

٧٢. الديوان: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ٥٦، ومطلع القصيدة

سما بك شوق بعد ما كان أقصرا وحلّت سَليمى بطن قَوٍّ فَعَرْعَرَاَ

٧٣. الديوان: ٩٧.

٧٤. الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ م يوسف الصائغ: ٢٢٦.

٧٥. تنظر مجموعة محاضرات في (أدب ما قبل الإسلام، القاها الأستاذ الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك على طلبة الماجستير، كلية الآداب – قسم اللغة العربية، ١٩٩٦-١٩٩٧ (مخطوطتي الخاصة).

٧٦. مجموعة محاضرات في (أدب ما قبل الإسلام) المخطوطة المذكورة آنفا.

٧٧. مجموعة محاضرات في (أدب ما قبل الإسلام) المخطوطة المذكورة آنفا.

٧٨. شعراء عبد القيس في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق ودراسة، د. عبد الحميد المعيني، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٧٦.

٧٩. المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

٨٠. الحياة والموت في الشعر الجاهلي، الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك، ص ٣٦٨.

٨١. مدخل إلى علم الجمال الأدبي: د. عبد المنعم تليمة، (دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٨٦) ص ١٠٠.

٨٢. اخترنا من المعلقة نصفها محافظين على هيكلها، انظر القصيدة في ديوانه: (٨-٢٦).

٨٣. سقط اللوى والدخول والحومل أماكن.

٨٤. توضح والمقراة: موضعان يعفو رسمها: ينتهي أثرها ويدرس، الجنوب والشمال، رياح منسوبة إلى الجهات المذكورة، نسجتها: تعاقبت عليها، أي لم تَزَل الآثار كلياً بسبب الرياح بل بقي منها شيء.

٨٥. الأرام: الظبا البيض، العرصات والقيعان:الساحات: يعني أن الدار اقفرت من أهلها وصارت ملعباً للوحوش، فبعرها فيها.

٨٦. غداة البين : يوم الرحيل ، سَمُرْات الحي: شجراته ، ناقف حنظل : مستخرج حب الحنظل والحنظل نبات زاحف ، والذي يستخرج الحبَّ منه تنزل دموعه لحرارته ، شبّه دموعه الحارة الغزيرة بدموع مستخرج حبّ الحنظل.

٨٧. مطيّهم: إبلهم . يقول أوقف أصحابه إبلهم ليواسوه.

٨٨. رسم دارس: ما تبقي من الآثار . المعوّل: الجدوى/ أن البكاءَ على الرسوم لا يجدي نفعاً.

٨٩. الدأب العادة : مأسل : موضع ، أي لقي من الحزن من هذه كما لقي من أم الحويرث.

٩٠. الصبابة : رقة المشاعر ، المحمل : ما يحمل السيف (الحزام) أي بكى بكاءً شديداً حتى بل دمعه محمل سيفه.

٩١. دارة جلجل: موضع وقصته مشهورة .

٩٢. عقر ناقته: ذبحها، رحلها المحتمل: وضع رجل ناقته بعد ذبحها على ناقة أخرى، وكأنه . سنّه نفسه على ذبح ناقته.

٩٣. يرتمين بلحمها: يتبادلنه . هدّاب المقس: الحرير الأبيض شبّه الشحَم به.

٩٤. الخدر: الهودج ، مرجلي : تاركي امشي راجلة.

٩٥. تصعبت: لم تتحلل، لم تستثن من يمينها . لم تمكنه من نفسها.

٩٦. بعض هذا التدلل: اقلي منه. أزمعت : عزمت . صرمي : قطيعتي أجمل : أحسني.

٩٧. إذا لم تعجبك صفة مني فاقطعي أمرك عن أمري.

٩٨. بيضة خدر: كناية عن المرأة.

٩٩. يشرون: يظهرون . أي أن الحرس تمنوا قتله ويحرصون على ذلك.

١٠٠. اسبكرت: تمّ طولها، الدرع : ثوب تلبسه الناضجة ، والمجول : ثوب تلبسه الصبية، يقول : إنها في أول نضجها وإلى مثلها ينظر المحبون.

١٠١. تسلت عمايات الرجال: ذهبت الغواية ، ولكنه لم ينسها.

١٠٢. الوى : شديد الخصومة ، المؤتلي : المقصر، يقول إن من نصحني بتركك اعتبرته خصماً شديد الخصومة.

١٠٣. سدوله: ستوره: شبه الليل بموج البحر في تراكمه وشدة ظلمته، وهذا الليل كان ثقيلاً عليه بهمومه ليختبر ما عنده من الصبر.

١٠٤. يصف كابوس الليل عليه

١٠٥. يطلب انكشاف الليل مع ان الصبح فيه هموم أيضاً.

١٠٦. مغار القتل: شديد ، يذبل : اسم جبل : يقول : كأن هذه النجوم شدت بشيء مفتول قوي إلى جانب هذا الجبل فكأنها لا تسري (وصف طول الليل).

١٠٧. المصام : مربط (مكانها الذي لا تزد منه) الأمراس : حبال وصف آخر لطول الليل.

١٠٨. وكنات : أعشاش ، المتجرد : القصير الشعر، قيد الأوابد : يقيد الوحوش لسبقه لها يقول يخرج يغرسه القوي السريع قبل خروج العصافير التي عادتها الخروج باكراً.

١٠٩. وصف الفرس بالسرعة – لسرعة الحركة –وخفة تغيير الاتجاه ، ولكنه مع ذلك صلب مثل الصخر الذي نزل به السيل من أعلى الجبل من سرعة نزوله وصلابته.

١١٠. شبه خاصرتي الفرس بخاصرتي الظبي لأنه ضامر ، وهو قصير الساقين صلبهما مثل النعامة وشبه

سيره بسير الذئب وعدوه بعدو الثعلب.

١١١. شبه البقر في مشيتهن وطول إذبالهن وبياضهن بالعذارى في اعلاء المهدّب.

١١٢. أي جمع الحصان بين المتقدمات من البقر والمتأخرات منهن لم يفت منهن شيء.

١١٣. أي أنه صاد من هذه الحيوانات قبل أن يعرق ويتعب.

١١٤. الوميض : اللمع ، الحبيّ : السحاب المرتف ، الملك : الذي في جوانب السماء كالإكليل.

١١٥. السنا : الضوء ، السليط، الدهن ، الذبال : الفتائل.

١١٦. يقول جلست مع أصحابي قرب حامر أرقب البرق من أين يجيء وتأملته من بعيد.

١١٧. الفيقة : السكوت ما بين المطرتين ، والأمثل في حلب الناقة وتركها زمناً ثم تحلب ثانية فما بين الحلبتين (فيقة) ، الكنهبل : شجرة العضاة

١١٨. الكبير، يقول إن المطر نزل بغزارة وتواصل واخذ الماء السائل بقلع الأشجار ويكبها على وجهها.

١١٩. يقول حين أصبح الناس فنظروا ما أحدث السيل رأوا السباع الغرقى كأنها البصل البري (العنصل) المقطوع.

١٢٠. يقول إذا نظر إلى البرق فيراه يميناً على جبل في منطقة بني أسد (قطن) ويسارًا على جبل الستار ويذبل.

١٢١. يقول إنّ المطر عمَّ جبل بيسان حتى أنزل من اعتصم به.

١٢٢. تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، ٢٤٩.

١٢٣. مقدمه شرح المعلقات العشر: التبريزي، الشعر والشعراء: ٥٣/١.

١٢٤. الديوان: ٣٥.

١٢٥. بنية القصيدة الجاهلية – دراسة تطبيقية في شعر النابغة، د. علي مراشدة، ط١، عالم الكتاب الحديث، أربد: الأردن، ٢٠٠٦ م، ص١٢.

١٢٦. امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، إيليا حاوي، ط، دار الثقافة، بيروت، ص ١٦٩.

١- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٥١.
٢- أشعار الشعراء الستة الجاهليين، اختيار العلامة يوسف بن سليمان المعروف بالأعلم الشنتمري {ت ٤٧٦هـ} منشورات دار الآفاق، ط١، بيروت، ١٩٧٩م.
٣- بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر، علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٤م.
٤- بنية اللغة الشعرية عند الهذليين، محمد خليل خلايلة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠٠٤م.
٥- بنية القصيدة الجاهلية – دراسة تطبيقية في شعر النابغة، د.علي مراشدة، ط١ ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠٠٦م.
٦- امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، إيليا حاوي، (د.ط) دار الثقافة، بيروت، د.ت.
٧- البديع: عبد الله ابن المعتز، {عني بنشره والتعليق عليه وإعداد فهارسه المستشرق إغناطيوس كراتاكوفسكي، دار الحكمة، دمشق، د.ت.
٨- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الدكتور إحسان عباس، دار الشروق للتوزيع والنشر، عمان الطبعة العربية الأولى، ٢٠٠٦م.
٩- تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي- الدكتور شوقي ضيف، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٠.
١٠- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي حتى القرن الرابع الهجري، الأستاذ المرحوم طه أحمد إبراهيم، دار الحكمة، بيروت ١٩٣٧م.
١١- التبيان في علم البيان المطلع على اعجاز القرآن، عبد الواحد عبد الكريم الزملكاني، تحقيق أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤م.
١٢- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري, (د.ط) , (د.ت).
١٣- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفّر الحاتمي، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.
١٤- الحياة والموت في الشعر الجاهلي، الدكتور مصطفى عبداللطيف جياووك، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، سلسلة دراسات (١٢٣)، دار الحرية للطباعة ١٩٧٧م.
١٥- دراسات في الأدب العربي، جرنباوم، بيروت، ١٩٥٩م.
١٦- ديوان أبي تمّام الطائي، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٤م.
١٧- ديوان أبي نواس – الحسن بن هاني، تقديم عزيز أباظة، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٥٣ (تاريخ المقدمة).
١٨- ديوان ابن خفاجة الأندلسي، تحقيق سيد مصطفى غازي، مطبعة الإسكندرية، ١٩٦٠م.
١٩- ديوان ابن سهل الأندلسي، تقديم الدكتور إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.
٢٠- ديوان ابن عمّار الأندلسي– ضمن كتاب – ابن عمّار الاندلسي، دراسة تاريخية أدبية، الدكتور صلاح خالص، بغداد, ١٩٥٨.
٢١- ديوان ابن النبيه المصري، كمال الدين أبو الحسن

علي بن محمد المتوفى سنة ٦١٩م. تحقيق عمر محمد الاسعدَ، دار الفكر، الطبعة الأولي، ١٩٦٩م.
٢٢- ديوان بشار بن برد، شرح حسين حموي، دار الجيل، بيروت ط١، ١٩٦٩م.
٢٣- ديوان طرفة بن العبد البكري مع شرح الأعلم الشنتمري بعناية مكسس سلفسون شالوت.
٢٤- ديوان عَدِيّ بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبّار المعيبد،بغداد، ١٩٦٥م.
٢٥- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م.
٢٦- سرّ الفصاحة، أبو محمّد عبد الله بن محمّد بن سنان الخفاجي الحلبي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٥٣م.
٢٧- شرح ديوان علقمة الفحل، تحقيق أحمد صقر، المطبعة المحمودية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٣٥.
٢٨-شرح ديوان المتنبي، وضع عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية –بيروت،لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م.
٢٩- شرح القصائد العشر، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمّد بن محمد بن موسى المعروف بالخطيب التبريزي-تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة،القاهرة، ١٩٤٦.
٣٠- شرح المعلقات السبع للإمام عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني المتوفى سنة هـ٤٨٦، تحقيق محمد الفاضلي، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ط١، إيران،طهران، ٢٠٠٤م.
٣١- شعر زهير بن أبي سُلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
٣٢- شعراء عبد القيس في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق ودراسة د.عبد الحميد المعيني، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري،الكويت، ٢٠٠٠م.
٣٣- الشعرية العربية – أصُولُها ومفاهيمها واتجاهاتها، الدكتور مسلم حسب حسين، منشورات الضفاف، ط١، البصرة –العراق، ٢٠١٣م.
٣٤- الشعر الأندلسي وصدى النكبات، يوسف عبيد، الفكر العربي، ص٢٠٠٠م.
٣٥- الشعر الجاهلي – الدكتور محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت).
٣٦- الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، أحمد محمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، الطبعة الثانية، وطبعة دار الثقافة،بيروت، ١٩٦٤م، طبعة محققة ومفهرسة.
٣٧-الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى سنة ١٩٥٨م، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب،البغدادية، ١٩٧٨.
٣٨- شعر محمد بن وهيب الحميري، تحقيق محمّد جبار المعيبد، مجلة الخليج العربي، جامعة البصرة، المجلد :٧، العدد، ١، ١٩٨٥.
٣٩- شكل القصيدة في النقد العربي حتى نهاية القرن الثاني للهجرة،د. جودت فخر الدين، دار الآداب بيروت، ١٩٨٤م.
٤٠- الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، علي إبراهيم أبو زيد ط١، (دار المعارف القاهرة).
٤١- طبقات فحول الشعراء – محمد بن سلام

الجمحي : تحقيق محمود محمد شاكر , طبعة دار المدني , جدة , المؤسسة السعودية , د.ت.
٤٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة،القاهرة، ١٩٥٥م.
٤٣- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق د. طه الحاجري، د. محمّد زغلول سلام،القاهرة، ١٩٦٥.
٤٤- فن الشعر،هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، لبنان.
٤٥- في النقد الأدبي،د. شوقي ضيف، دار المعارف،القاهرة، ١٩٦٦.
٤٦-قلائد العقيان ومحاسن الأعيان –الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي والمشهور بابن خاقان، تحقيق د. حسين يوسف خربوش، ط١، (عمان، مكتبة المنار، ١٩٨٩م).
٤٧- قواعد الشعر، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب, تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب،القاهرة، ١٩٦٦.
٤٨-قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤.
٤٩- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر – تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري، حققه وضبط نصوصه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط بيروت، ١٩٨٩م.
٥٠- مبدأ الوضوح والغموض في الفكر البلاغي والنقدي عند العرب(بحث) الدكتور ناصر رشيد حلاوي، مجلة (المربد)، السنة الثالثة، ١٩٧٠.
٥١- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، قدمه وحققه وعلق عليه، د .أحمد الحوفي و د.بدوي طبانه، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الأولى، القاهرة ،١٩٦٠ م.
٥٢- محاضرات في أدب ما قبل الإسلام (مجموعة محاضرات مخطوطة) د. مصطفى عبد اللطيف القاها على طلبة الماجستير جامعة البصرة – كلية الآداب – قسم اللغة العربية، ١٩٩٦ – ١٩٩٧ (محاضرات غير منشورة).
٥٣- مدخل إلى علم الجمال الادبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة، ١٩٧٨.
٥٤- مقدمة ابن خلدون – عبد الرحمن بن خلدون – دار صادر – ط بيروت، ٢٠٠٠.
٥٥- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر،القاهرة، ١٩٦٢.
٥٦- النقد الأدبي الحديث – د. محمد غنيمي هلال، دار العودة،بيروت، ١٩٧٣.
٥٧- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس،ترجمةإبراهيمالخطيب،ط١،بيروت، ١٩٨٠.
٥٨- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، على محمد البجاوي، طبعة عيسى البابي الحلبي، ط ٤،القاهرة، ١٩٦١.