طبقات فَحول الشعراء لابن سلّام الجُمَحي بين المعايير النقديَّة والتطبيق

أ.د. مثنّى نعيم حمّادي
MUTHANA_HAUMADI@aliraqia.edu.iq
م.م. صفاء صالح عبد الحميد
Safaa.s.abdulhameed@aliraqia.edu.iq
الجامعة العراقية - كلية الآداب

Tabaqat Fuhool Al-Shuar'aa by Ibn Salam Al-Jumahi between Critical Standards and Application

Prof. Muthana Naaeem Hmadi (Ph.D.)
MUTHANA_HAUMADI@aliraqia.edu.iq
Assistant lecturer Safaa Saleh Abdul Hamid
Safaa.s.abdulhameed@aliraqia.edu.iq
Al-Iraqia University / College of Arts

المستخلص

يرمي هذا البحث لاكتناه طريقة ابن سلَّام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" ومعرفة الأسس التي اعتمدها لاختيار الشعراء في الطبقة الواحدة، وقد حصرنا دائرة البحث في الطبقة السابعة الإسلاميَّة، كأنموذج للكتاب، واخترنا له ابياتاً متنوعة الأغراض من دواوين شعراء الطبقة، وطبَّقنا عليها المعايير النقديَّة التي حدَّدها ابن سلَّام، فضلاً عن نقدها بلاغيَّاً، ومن ثمَّ وازنَّا بين أبيات الشعراء التي اشتركت في الغرض والمعنى.

وابن سلَّام في كتابه لم يُبِنْ عن طريقته في الاختيار ومساواته شعراء الطبقة الواحدة، وما لكلِّ واحد منهم وما عليه، وكيف أنَّه حاكَمَهم بين يديه وجعلهم في طبقة واحدة متساوية، وهل هم متساوون فعلاً بحسب المعايير النقديَّة؟ وهل كان بالإمكان أن يقدِّم ويؤخر بينهم داخل الطبقة الواحدة، أم أنَّه كان يميل "نقديَّاً" إلى تقديم من جعله أوَّلاً داخل الطبقة ومن ثم يتتابع بعده الأقلَّ فالأقلَّ نزولاً؟

وهذه التساؤلات التي لم يُجب عنها ابن سلَّام، لا يمكن لنا تعليلها من دون الاحتكام النقدي وتحليل المتشابه من أشعارهم، وتطبيق المعايير النقدية الأخرى على قصائدهم، وقد توصلنا في بحثنا هذا إلى نتائج مهمة.

الكلمات المفتاحية : فُحول ، الشعراء ، المعايير ،التطبيق

Abstract

This research aims to capture the method of Ibn Salam Al-Jumahi in his book "Classes of Poetry Stallions" and to know the foundations he adopted for selecting poets from one class. We have limited the scope of research to the seventh Islamic class, as a model for the book, and we have selected verses for various purposes from the collections of poets of the class, and applied the criteria to them. The criticism identified by Ibn Salam, in addition to his rhetorical criticism, and then we balanced the poets' verses that shared purpose and meaning

Keywords: stallions, poets, standards, application

المقدمة

كتاب "طبقات فحول الشـــعراء" اجتذب النقَّاد والباحثين في مجال العربيَّة أيَّما اجتذاب، ولا أخالني أخالف الحقيقة إذا قطعت بأنَّ أيَّ باحث في النقد لا يمكن له ولا يستطيع أن يُغفِل الكتاب وما ضـمَّه من آراء نقديَّة، فقد مثَّل مرحلة أساسـيَّة في النقد العربي المنهجي، وعلى الرغم من تعدُّد تلك الدراســـات التي دارت بين دفتي الكتاب، إلَّا أنَّ بحثنا هذا قد يكون مختلفاً عمَّا كُتب وما أثير بشأن الكتاب من بحوث ودراسات ومؤلفات، فهو بحث بلاغيٌّ نقديٌّ اعتمد الموازنة بين الشـــعراء ضـــمن حدود الطبقة السابعة الإسلامية، كأنموذج للتطبيق.

وابن سـلَّام لم يُشـر إلى البلاغة في كتابه، ولم يطرح رأياً أو فِكراً عنها، وهذا أمر محتوم إذا ما ســـلَّمنا بأنَّ الإشـــارات الأولى للبلاغة كعلمٍ بدأت متناثرة في كتب الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وهو لاحق لابن سلَّام، أي أنَّ البلاغة في زمن ابن سلَّام كانت مجرَّد سليقة لا غير.

وكتاب الطبقات حدَّد فيه المؤلف معايير نقديَّة لا أشكَّ أنَّه اعتمدها في اختيار الشـــعراء وتقســـيمهم على طبقات الفحولة التي ضـــمَّت كلُّ طبقةٍ منها أربعة شـــعراء يُفترض أنَّهم متســـاوون وفقاً للمعايير التي طبَّقها عليهم ابن ســـلَّام، الذي لم يحلِّل أشـــعارهم نقديَّاً، ولم يُبن عن طريقته في مســـاواته لهم وما لكلِّ واحد منهم وما عليه، وكيف أنَّه حاكَمَهم بين يديه وجعلهم في طبقة واحدة متســـاوية كما يقول، وهل هم متساوون فعلاً بحسب المعايير النقديَّة؟ وهل كان بالإمكان أن يقدِّم ويؤخر بينهم داخل الطبقة الواحدة، أم أنَّه كان يميل "نقديَّاً" إلى تقديم من جعله أوَّلاً داخل الطبقة ومن ثم يتتابع بعده الأقلَّ فالأقلَّ نزولاً؟ وهذا ما حاول بحثنا اســـتشـــرافه تطبيقيَّاً من خلال الموازنة بين النصوص الشعرية، والإجابة على الأسئلة المثارة.

غرض المدح:

يمدح عدي بن الرقاع، الأســـوار عبد الله بن يزيد، معنوياً، يقول: [1] (من الطويل)

داوَيتَ ضَـــــــيفَكَ حَـــــتّى قامَ مُعتَدِلاً وَرشَـــتَهُ فَرَآهُ الناسُ قـــــد جُـــــبِرا

فَـإِنَّ بَـحـرَكَ لا تَـجـزي الـبُـحـورُ بِـهِ وَإِنَّـــــما أَنـــــتَ غَيثٌ طالَما مَطَرا

ويقول المتوكل الليثي في عكرمة بن ربيعي :[2](من الوافر)

لـــــــهُ بـــــحرٌ تغمَّدَ كـــــلَّ بحرٍ فـــــما عـدلَ الـدوارجَ والسَّـــنـامـا

يـرى لـلضـــــيـفِ والـجـيـرانِ حـقـاً ويـرعـى فـي صـــحـابَـتـهِ الـذِمـامـا

الصـور المكنونة خلف تعبير عدي بن الرقاع لا يكشـف عنها مدلول الكلمة ككلمة، بل أنَّ النســـج والرصـــف والانزياح كلها عوامل تزاحمت مجتمعةً على نقل المعنى الخفي برسم جلي، ولا شك أنَّ اكتناه المعاني يحتاج إلى فضل تأمل، ولا ينفك شاعرنا عن اختصار التعبير وإيجازه عبر الفنون البلاغية، التي تشي بصور شعرية واسعة المدى، انطوت تحت ألفاظ قليلة، فـــ"الدواء للضيف" استعمال مجازي أريد منه الاستعارة، وكأنَّه يجمع فيه تشبيهات ثلاثة؛ الحاجة بالمرض، والكرم بالدواء، والضيف بالمريض، ليختصـــرها بكلمتين ذات دلالة اتســـعت لكل تلك المعاني المكثَّفة (داويت ضـيفك)، إلَّا أن الممدوح لا يكتفي بالعلاج، بل يكسـو الضـيف أيضـاً (ورشـته)، حتى

تستقيم أموره، ليرشح الاستعارة بقوله (قام معتدلاً)، وكأنَّ المرض قد انفك عنه بدواء الكرم.

وبصورة تمتد ما بين الأرض والسماء، يكنِّي الشاعر عن كرم الممدوح بـ"البحر" الذي "لا تجري البحور به"، وهو يريد أن البحور الأخرى لا تجاريه، فهو البحر الزاخر بالماء والعطاء، وهذه صورة مستمدة من قوله تعالى: (وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى الْفُلْكَ مَوَاخِرَ فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ [3]).(والتي أجملت الخير والعطاء الكبير وتسيير الحياة، في هذا البحر.

على أنَّ شاعرنا لم يكتف بذلك، بل جمع لممدوحه أيضاً السماء، فهو الغيث الماطر فيها، وهذا تشبيه يراد منه العطاء وأسباب العطاء أيضاً، فالمطر عطاء، وهو سر ديمومة الحياة واهتزاز الأرض وإنباتها.

وإذا ما قرنَّا الصورتين اللتين عبَّر عنهما بلاغياً؛ وساقهما في البيت الأخير مع بعضهما، نجد أنَّه طوى فيهما المدح من أطرافه، وشارك المتلقي بالصور الحسيَّة، وقد "لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقي، وإثارة صور ذهنيَّة في مخيلته ... كما أنَّها شجعت الميل إلى حصر الصورة الفنيَّة في النمط البصري وحده، فكان أفضل الوصف ما قلب السمع بصراً". [4]

ويقيناً أنَّ أغلب طرائق الشعراء في المدح لا يختلف بعضها عن الآخر، سيَّما في صور التشبيهات والاستعارات، إلَّا أنَّ الفارق يكمن في أسلوب كل منهم، ومحاولته التجديد فيها أحياناً، والمتوكل الليثي لم يشبه ممدوحه بالبحر، وإنَّما جعل كرمه بحراً

تحت يديه على سبيل الاستعارة، يغرف منه ما شاء وكيفما شاء، ومعلوم أنَّ البحر لا ينقص من عطاء.

وهذه الصـــورة، على ما ضـــمته من عمق، لا يبدو أنَّها تســـتوعب إعجاب المتوكل بعكرمة بن ربعي، إذ ضـمَّنها صـورةً أخرى، مسـتعيراً للبحر لفظ الغِمد (غمد السـيف)، ليصـور لنا بحر ممدوحه ملتقماً البحور كلَّها، فلا كريم يجاري كرمه، وهذه مبالغة اعتادها الشعراء.

ومع ما اتصف به الممدوح من كرم، صار لا يميِّز بعطائه بين الدوارج، وهي الإبل التي جاوزت السـنة ولم تُنتج، وغيرها، وقد أوجز الشـاعر تعبيره بحذف الصـفة (الإبل) وإقامة الموصـــوف (دوارج) محلها، وأطلق (السِّـــنام) على الإبل تجوزاً، وهو إطلاق الجزء وإرادة الكل.

ومع كل ذاك، فالممدوح لا يرى العطاء عطاءً، ولا الكرم كرماً، فهو موقن بأنَّ ما يعطيه هو حقٌّ للضـيف والمسـتجير، وهذا معنىً مسـتوحىً من قوله تعالى: (وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِّلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ[5])

وبتعبير مجازي آخر، يثبت الليثي للممدوح مجمل الأخلاق الحسـنة؛ مسـتعيرا الرعاية لـــــ"الذمام"، والذمام جمع ذمة، وهي لا تُرعى، لكنَّه عندما أراد أن يُظهر هذه الصـفة الكريمة، اختار لها الرعي، لما في ذلك من حرص من الراعي على ما يرعى، وعلى المرعى، وهو حرص إشـــباع، وحرص حدود (حدود المرعى) الذي لا يمكن تجاوزه الى مراعي الغير، وهذا كلُّه مرتبط بتوقد صفة رجاحة العقل وحسن الخلق، وقد وشت لغة الشاعر بكل تلك الأفكار الخبيئة في عمق نفسه، فاللغة "ليست مجرد رداءٍ نُلبسـه لبعض الأفكار من أجل تحسـينها، إنَّما اللغة تأخذ شـكلاً حيَّاً بحيث تجد هناك ارتباطاً متيناً بين الأفكار من ناحية، واللغة ناحية أخرى".[6]

والشاعران اشتركا بتوصيف الكرم بالبحر، وبمقابلة الصورتين جنباً إلى جنب، يتبين لنا التقارب والتباعد بينهما، والبحر من الصورة المطروقة لدى الشعراء السابقين، وهي عند ابن الرقاع صـــورة مجرَّدةً من دون أيَّة محاولة لإضـــفاء التجديد عليها، ولا يظهر له فيها جهدٌ وكدٌّ ذهنيٌ نحو الابتكار.

ولعل هذا الاكتفاء بالصـــور المطروقة مع التلاعب البســـيط بها ظاهر عند الشعراء الأربعة، مع تفاوت بسيط بينهم في النقل والنسج، إلَّا أنَّهم جميعاً يقرَّبون تلك الصـورة المحسـوسـة وكأنّها ملموسـةٌ لدى المتلقي، وهذا مِّما يحسـب لهم، وقد لحظنا إبداعاً في ذلك عند المتوكل الليثي، ميَّزه على أقرانه، فهو لم يكتف بصـــورة البحر المعتادة، وهي صـــورة ملموســة لدى الجميع، حتى شــبهها بالغمد الذي يبتلع البحار الأخرى، في صـــورةٍ تظهر تفوقاً في كرم الممدوح، في حين كان بحر ابن الرقاع لا تجاريه البحور ولا يساوى بالوشل، وهذه صورة واقعية للبحر الزاخر، لا تجاري القدرة والتفوق في صورة الليثي، الذي جعل كرم ممدوحه كالغمد فكأنه يجعل البحور الأخرى سيوفاً، ليست كحال الوشل، والسيف قاطع وذو رونق وجمال، وتلك صفتان ظاهرتان له عندما يُشــهر فقط، أي عند غياب غمد المتوكل الليثي الذي أخفى تلك الصــفات، وقد أجاد وأحكم الصورة "وأحسنُ الوصف ما نعت به الشيء، حتى يكاد يمثله عياناً للسامع".[7]

في مدح عمر بن الوليد بن عبد الملك، يقول عدي بن الرقاع :[8](من الوافر)

تـــفـــيـــضُ يَمينُهُ بِـــالخَـــيرِ فَـــيضاً وَلا يَـــلقَـــى بِـــنـــائِلِهِ الشَـــمـــالا

وفي قصيدة لزياد الأعجم يمدح ابن الحشرج، يقول :[9](من الكامل)

إنَّ السّـــــــماحَةَ وَالـــــمُروءَةَ وَالنَّـــــدى فـــــي قُـــــبَّةٍ ضُـرِبَت عَلى ابنِ الحَشـرَجِ

مَـــــلكٌ أَغـــــرُّ مُـــــتَوَّجٌ ذو نـــــائِلٍ لِلـــــمُعتَفينَ يَـــــمينُهُ لَـــــم تَشـــنَجِ

في مشهد من المشاهد التصويرية وفي صورة استعارية للكرم، يجسَّد عدي بن الرقاع قسماتها وملامحها بشكل يُشعر بغزارة الجود؛ و(الفيض) في الحقيقة خاصيَّة تخص البحار والأنهار حصـراً دون غيرها، اسـتعارها صـفة ليمين الممدوح، وكأنَّها تفيض خيراً، والخير لفظ جامع لا يحد بحدود، مؤكداً ذلك عن طريق التكرار (فيضاً).

واليمين مجاز جزئي بإرادة الكل، ويكنَّى بها دائماً عن العطاء وعن القوة والمنعة، على خلاف الشمال، والتي كنَّى بها الشاعر على عدم العطاء، وأنَّ الممدوح لا يستقبل النائل والمحتاج بها، فالشاعر لم ينه صورته إلَّا بمقارنة اليمين بالشمال، ليحقق التكامل التصويري، والصور من وجهة نظر الدكتور مصطفى ناصف، تختلف عن غيرها من صور التعبير الأخرى، والتي "كثيراً ما تكون مجرد زينة، بمعنى أنه لا يكشف تحليلها عن أيَّة سمات عقلية مميزة، ينبغي أن يتسع لها الوصف الفلسفي الشامل للغة، أمَّا الاستعارة فليست زينة بهذا المعنى، بل هي جزء أساسي من نظرية المعنى".[10]

وزياد الأعجم يسوق كناية عن الكرم في بيته الأول، في صورة ينسبها الى ابن الحشرج، وأفادت الصورة القصر والحصر للسماحة والمروءة والندى، وهذا مستفاد من كناية النسـبة، وهذه الكناية لم يوغل الشـاعر فيها بالخفاء، فدلالتها ظاهرة من دلالة الألفاظ ونسجها، ولا تحتاج إلى عمق في التأمل، وكأنه يريد أنْ يمهد فيها الى الصور

الأخرى التي تتابعت في أبياته اللاحقة، فهو ملك، وأغر (كناية عن بياض وجهه)، ومتوّج، وليست كل الملوك متوَّجة، وذو نائل.

وكأنَّ الشاعر هنا أسس لهذه الصفات كلها، وربطها ربطا وثيقا بالسماحة والمروءة والندى، فمن لا يتصف بها لا يسود قومه؛ فالكرم أساس السيادة، وهو هنا يحصر صفة السيادة بالكرم من طرفيها، فينهي البيت بكناية أخرى عن الكرم (ذو نائل للمعتفين يده لم تشنج)، فهذه اليد لا تطوى ولا يمكن لها هذا فهي مبسوطة حدَّ البسط.

وقد اكتفى الشاعر بذكر الأخبار المتتابعة بعد ما حذف المسند إليه (المبتدأ) واكتفى بذكر الخبر (مَلِك) لما للمبتدأ محذوفاً من الظهور والجلاء، كما اختار ترك الوصل بين تلك الأخبار (ملك أغر متوج ذو نائل)، فحقق من ذلك ترابطاً وامتزاجاً بين الصفات، ما كاد ليكون لو اعتمد الفصل بالواو.

والمعنى المشترك في أبيات الشاعرين هو الكرم، وابن الرقاع أتى بالمعنى غفلاً وببساطة التعبير وبداهة واضحة، إذ لم يرهق نفسه بحشد صفات متعددة متتابعة لتأكيد الكرم لدى ممدوحه، وكلمة (الفيض) التي بادر بها لها دلالات واسعة في سياق الكرم، وقد أحسن الاختيار لتحقيق سعة العطاء وغزارته، فتدفق الكرم غير محدد بزمان أو مكان معين، كما أنَّه لا يكون على قدر حاجة المحتاج، بل يأتي على قدر كرم الكريم بالفيض، والفيض غالباً ما يخرج عن السيطرة، فلا أحد يمكنه منعه أو تحجيمه، وهذه المعاني كلّها مكتسبة من ذات الفيض، المتجدد بحكم الفعل المضارع الذي اختاره الشاعر ليأتي التوكيد اللفظي (فيضاً) مقوياً ذاك، وكأنَّ الشاعر لا يريد أن يتعجب أحد من الكرم الفيّاض، فيؤكد ويقول نعم فيضاً، كما أنَّ جملة (لا يلقى بنائله الشمالا) أوثقت معنى الكرم بصاحبه، من دون تصريح، فهذا الفيض بالعطاء كلُّه للمحتاج.

وزياد الأعجم استعمل أيضا اليمين للعطاء، إلَّا أنّه ارتأى أن يمهِّد لهذه الصورة بصورة تجمع أطراف الكرم لصاحبه، وعن طريق الكناية حقق ذلك، إلَّا أنَّه أرهق نفسه حدَّ التكلف، بتجميع صفات متعددة ضمن التصوير البياني، لإثبات ما أراد؛ فممدوحه يتمتع بالسماحة والمروءة والندى وهو ملك وأغر وذو نائل.

وأنَّ التنقلات بين تلك الصفات المحتشدة في بيتين فقط، تشتت المعنى بين معاني كل كلمة، وتؤشر على المبالغة بالوصف، ليحقق معنى الكرم، الذي استطاع عدي ابن الرقاع تحقيقه بأقل عدد من الكلمات. ويرى ابن الأثير أنَّ "تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها، لأنّ التركيب أعسر وأشق" .[11]

غرض الغزل:

قال المتوكل الليثي: [12](من الوافر)

إذا ذُكِرَتْ لقلبِكَ أُمُّ بكرٍ يَبيتُ كَأنَّما اغتَبَقَ المُداما

وقال يزيد بن مفرِّغ: [13](من الطويل)

وحَسبُكَ من أسماء نأيٌ وأنَّها إذا ذُكِرَتْ هاجَتْ فؤاداً معلَّقا

في سياق الذكرى المغرزة في قلب المتوكل لحبيبته، يصف حال قلبه وكأنّهَ اغتبق الخمر، وشِربُ الغبوق هو الشرب بالعشي، وهو أكثر أثراً وأعمق فعلاً في نفس الشارب، حتى يكاد قلبه يفقد توازنه.

وهذا الحال ذكرها الشاعر بأسلوب الشرط (إذا) وأراد من ذلك التلازم بين الذكرى وحال القلب، كما التزمت أداة الشرط بفعلها، والصورة التشبيهيَّة التي ساقها الشاعر هي صورة مفردة واضحة المعالم، لا تحتاج الى عمق تفكر لاكتناها، وأفاد من

ذلك قرب المأخذ والحال الثابتة للقلب مع ذكرى الحبيب، والتي لا يمكن تأويلها إلى غيرها.

ويزيد بن مفرِّغ يربط بين النأي وبين الذكرى، وبأسلوب الخبر يسوق حالين، حال الحبيبة وهو النأي المتعمد، وحاله مع ذكراها وهو هيجان الشوق، وقد طابق بين النأي والتعلق، وهما معنيان متباعدان فعل ملازم كل منهما لصاحبه حالاً، وهذا الافتراق في المعنى أجلى وأوضح للحالين.

والشاعران اشتركا بمعنى واحد، هو حال القلب مع ذكرى الحبيب، واختار المتوكل أسلوب الإخبار عن حال قلبه، فهو بمجرَّد أن ذكر الحبيبة، فإنَّ قلبه يكون كمغتبق المدام، وهي صورة استغنى بذكرها عن الوقوف على جزئيات حال القلب في تلك اللحظة، فلم يفصِّل أكثر مِمَّا باحت به الصورة التشبيهيَّة، وهنا تكمن روعة الإيجاز البلاغي مع إيفاء المعنى حقه، وإذا ما مددنا بصرنا إلى فعل الذكر (ذُكرت) وقد اختار الشاعر الماضي منه، والماضي هنا يكون مختصراً جدَّاً عن المضارع الذي يفيد التكرار والتجدد، وهو تخفيف لذكر الحبيبة، وكأنَّه يقول ذكرت لمحاً أو ذكراً بسيطاً، وقد اختار تجهيل الفاعل على تحديده، وهذا كلُّه يضعف من قوة الذكر، ليبرِّز شدة صورة الشوق وسعتها في قبله، وإذا ما كان حال القلب مع قلة ضعف الذكرى، فكيف سيكون الحال إذا ما تكرر الذكر وتواصل؟

وابن مفرِّغ بدأ بيته بالحديث عن النأي، وسياق التعبير يشي بأن حبيبته اختارت النأي اختياراً على القرب، ومع شدة وقع ذلك في نفسه، إلَّا أنَّه لا يقابلها بمثل ما صدر منها، بل ما إنْ تُذكر له حتى يهيج فؤاده، وقد اختار الفؤاد ولم يقل القلب، وهو أبلغ للمراد؛ فالفؤاد مشتق من التفؤد، أي الشواء بمعنى المحترق يقول النابغة الذبياني:[14]

كـأنَّــهُ خــارجــاً مِنْ جَنْــبِ صـــفحَتِــهِ سَـــقّودُ شِـــرْبٍ نِسُـــوهُ عِنـدَ مُفتَـأدِ

وقد أفاد المراد في الاختيار عنه عمَّا عند المتوكل الذي اختار القلب، كما أنَّ يزيداً وصـف الفؤاد بالمعلَّق، والصـفة ملازمة على الدوام، وقد غفل المتوكل عن ذلك، وكأنَّه ينســـى الحبيبة إلَّا في حال ذُكرت لـه، وهذا تعلُّق وقتي لا يرقى الى الحب والانشــغال بالحبيب قريباً كان أم بعيداً، ويؤكد ذلك التخصــيص الذي اختاره المتوكل لوقت الشـــوق (يبيت) وهو محصـــور بفترة الليل فقط، دون النهار، الذي يكون فيه الإنســـان منشـــغلاً وأقلَّ ذكراً، وهذا ما لا ينطبق على حال فؤاد يزيد بن مفرّغ، الذي أطلق أثر الذكرى بهيجان فؤاده دونما أي حصـــر بوقت محدد، ليفوز بالمعنى على صـــاحبه (المتوكل)، يقول أبو هلال: "يحتاج صـــاحب البلاغة إلى إصـــابة المعنى كحاجته إلى تحســين اللفظ؛ لأنَّ المدار بعد على إصــابة المعنى، ولأنَّ المعاني تحلُّ من الكلام محلَّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكســـوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة". [15]

قال المتوكل الليثي: [16](من الكامل)

هــلْ أنــتِ إلَّا ظَــبــيَــةٌ بــخَــمِــيــلَــةٍ أدْمَــاءُ تَــثْــنــي جــيــدَهــا لــغَــزالِ

وقال عدي بن الرقاع: [17](من الكامل)

كــالــظَــبــيــةِ الــبِــكْــرِ الــفَــريــدَةِ تــرْتَــعــي مِــن أرضِـــــهــا قــفــرائِــهــا وعِــهــادِهــا

يُخرج المتوكل (هل) عن استفهاميتها إلى التقرير ونفي أي صفة أخرى عنها، ليثبت لحبيبته عن طريق القصـر أنَّها ظبية ترعى داخل بستان كثيفة الشـجر(خميلة)،

ملتقطاً لها ثني عنقها إلى ابنها تعطُّفاً، وهذا الثني كنّى الشاعر به عن العاطفة والرقة التي تتصف بها حبيبته، ولم يرد الشاعر في بيته هذا الذي لم يتضمَّن فنوناً بلاغية كثيرة، التشبيه صراحةً بل حققه بأسلوب القصر، كما أنَّه لم يرد الإخبار عن حبيبته وارتأى أسلوب الإنشاء تعجباً من جمالها.

أمَّا عدي بن الرقاع فقد اعتمد أسلوب التشبيه لحبيبته، التي قرنها بالظبية الفريدة التي ترعى بالأرض القفرة، والأرض المعهودة بالمطر مخصصاً إيَّها بالبكر الفريدة، أي المنفردة عن صاحباتها وقد حذف شبه الجملة (عن صاحباتها) مكتفياً بدلالة الانفراد، وهذا يدخلنا في باب الإيجاز.

والشاعران أوردا معنى جمال الحبيبة، واختلف كلٌ منهما بأسلوب الوصف، فالمتوكل استطاع تقرير تلك الصفات لحبيبته وبقوة، عندما انحاز إلى أسلوب الإنشاء بدلاً من الإخبار، فأدخل الاستفهام بـ(هل) بمعنى تجوَّز به إلى التعجب من جمال حبيبته وتشبيهها بالظبية، واستطاع من ذلك إخراج الجملة من جدلية الصدق والكذب في الخبر، إلى التقرير والتسليم في الإنشاء، كما أنَّه تجاوز إلحاق المشبَّه بالمشبَّه به لو كان أستعمل التشبيه صراحة، فجعل حبيبته ظبية حقيقية، وهذا كلُّه إتقان للصنعة الشعرية وإجادة بتحقيق معنى الجمال، ليصف الظبية بالأدماء، وهي البيضاء، وهذه إضافة أخرى على المعنى، فيما أفاد من الكناية تحقيق الحنان والتعطُّف، وأفاد منها المعنى والدليل عليها، وهذا ما تحققه الكناية دون غيرها.

وابن الرقاع اعتمد ببناء معناه على التشبيه دون غيره من الأساليب البلاغية، كما أنّ تشبيهه هنا اعتمد على الأداة، أي تشبيه بالواسطة، وهذا ممَّا يُضعف قوة الشبه في المشبه، إلَّا أنَّه على كل حال حقق شبه الحبيبة بالظبية البكر المفعمة بالحنان، فهي بكر والبكر هنا التي لم تلد إلّاَ بطناً واحدةً، ولا شكَّ أنَّ ذات الولد الواحد تحنو

عليه أكثر ممَّا لو كان لها أكثر من ولد واحد، وأنَّ هذا الحنان دفعها للانفراد عن صاحباتها لتعكف على رعاية وليدها في الأرض القفرة والمعهودة بالمطر، والشاعر هنا استطاع أن يجمع صفتي الحسن والحنان لحبيبته، من خلال تلك الصور التي ساقها، إلَّا أنَّ صوره قصَّرت عن صور المتوكل، التي برع فيها بتقرير الصفات لحبيبته بحن الاستعمال ومهارة النظم، وابن الأثير يعجب من "أنَّك ترى لفظتين تدلان على معنى واحد، وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلَّا أنَّه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرّق بينهما موضع السبك، وهذا لا يدركه إلَّا من دقَّ فمه، وجلَّ نظره". [18]

غرض الهجاء:

وفي صفة البخل، قال زياد الأعجم:[19] (من الطويل)

ألَمْ تَرَ أنَّ اللؤمَ حلَّ عمادَهُ على يشكرَ الحمرِ القصارِ السوالفِ

إذا ما رأيتَ الخزَّ فوق ظهورِهم عَرَفتَ نِجارَ اللؤمِ تحتَ المطارفِ

وقال المتوكل الليثي:[20] (من البسيط)

كزُّ الندى مجدُهُ دينٌ يؤخِّرهُ ولؤمُهُ حاضرٌ لابد منقودُ

من معشَرٍ كُحِلت باللؤمِ أعينُهُم زُرقٌ بهم ميسَمٌ منه وتقليدُ

في الجملة الإنشائيَّة يخرج الأعجم الاستفهام بـ(ألم) مجازاً إلى إرادة التحقق أولاً، كما أنَّه ينكر على من لا يرى اللؤم في بني يشكر، والرؤية هنا ليست حقيقة بل

تجوَّز بها عن طريق الاستعارة، وأفاد من ذلك التجسيد، وهو هنا يحقق المبالغة، وكأنَّ البخل عند المهجو ليس بخلاً كما عند غيره، بل هو بخلٌ مجسَّد يُرى ويُلمس، ليردف باستعارة أخرى وكأنَّ اللؤم بيتاً وحلَّ عماده على آل يشكر، أي أنَّه أصبح غطاءً شاملاً لهم حتى أطرافهم، وهو هنا أراد أنَّ البخل تمكن من يشكر بشكل شامل، ليسوق صفتين متتابعتين ليشكر، الأولى (الحُمر)، وقد يكون أراد من ذلك جمع (حِمار)، وهو هنا تشبيه بليغ، والصفة الثانية (القصار السوالف)، والسالف هو مقدمة العنق، وللعنق سالفتان، وهو مجاز جزئي بإرادة الكل، أي أراد العنق كلَّه، والقصار السوالف كناية عن اللؤم، فالعرب تعدُّ قصر العنق من اللؤم.

وفي البيت التالي يسوق دليلاً حسِّياً على بخلهم، وبأداة الشرط يؤكد أنَّهم يلبسون الخزَّ (الحرير) فوق ظهورهم، وفوق الظهور تعبير مجازي جزئي بإرادة كل الجسد، ليجيب بأنَّك عرفت من ذلك أنَّ نجار اللؤم أي أصل ومنبع اللؤم، وهو هنا استعارة، تحت المطارف تجوز بعلاقة جزئية، بدليل أنَّه في البيت السابق أن اللؤم (حلَّ عماده على يشكر).

والمتوكل يحذف المبتدأ ويكتفي بالخبر (كز) والكزازة هي الانقباض والتيبس، إلَّا أنَّ شاعرنا استعملها على سبيل الاستعارة، وكأنَّ الندى عند المهجو منقبض ومتيبس لا يمكن له الانبساط في كل حال من الأحول، مشبهاً مجد المهجو بالدَين الذي يؤخره، أي أنَّه لا يستطيع الوفاء به، فبقي متأخراً عن الأماجد، أمَّا لؤمه فهو حاضر، والحضور لا يخرج أيضاً عن التعبير المجازي الاستعاري، وأفاد من ذلك تجسيد اللؤم بالحضور المستمر مع صاحبه، وهذا اللؤم منقود أي مقبوض عليه من قبل المهجو، والنقد هنا أيضاً تعبير استعاري آخر.

ولا يرضـــى الشـــاعر على مهجوِّه أن يكون منفرداً عن أهله باللؤم، إلَّا أن يشركهم معه بالصفة ذاتها، فهو (من معشر كحلت باللؤم أعينهم) والتعبير استعاري، وكأنَّ اللؤم هنا مكحلة تكحل منها العيون، وأفادت الاســـتعارة هنا غلبة البخل عليهم، فإذا ما ضاقت العين قصرت اليد عن العطاء، وقد قدَّم اللؤم اعتراضاً بين الفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل، وحقق من ذلك الانفراد بالتكحيل، فلا كحل لهم ســـوى اللؤم، وأنَّ هذا اللؤم انمازوا به عن عامة الناس، فهم موسـومون به، أي معلَّمون به والوسـم في حقيقته يستعمل للدابة، إلَّا أنَّ شاعرنا نقله إلى المهجو على سبيل الاستعارة.

والشاعران اشتركا بمعنى البخل، كصفة ذميمة نفذا من خلالها نحو المهجو، وزياد الأعجم يختصـــر الطريق للهجاء المقذع عبر هجاء القبيلة برمَّتها لا هجاء شخص بعينه، وهنا يكون الهجاء أشمل، واعتمد الشاعر أسلوب التصوير البياني؛ إذ يصـوِّر البخل وكأنَّه بيت يحل عماده على بني يشـكر، مسـتفيداً من ذلك بأن جعلهم تحت البخل المُلقى عليهم مجازاً، وهو بذلك يحقق سـطوة البخل عليهم بشـكل مجسَّـد وشـــامل، ليتحرَّز في البيت التالي من أنَّ مظهرهم الخارجي قد يغر من يراهم وهم يرتدون الخز والحرير، وأنَّ ذلك لا يدفع عنهم نجار البخل (أصل ومعدن البخل) الذي يلتئم تحت مطارفهم.

والمتوكل الليثي يسـوق صـورة الانقباض والتيبس (كز) تجسـيداً للبخل عند صـــاحبه، ولعلَّ الشـــاعر تجاوز الوقوف على الجينات الوراثية للبخل التي قد تكون ممتدة في أصـــول وفروع المهجو، كما تجاوز الحالة النفســـية التي تدفعه نحو هذه الصفة الذميمة، ليشخِّص لنا البخل تشخيصاً دقيقاً بصورة يسوقها لضدِّه (الندى) الذي وصـــفه بالكز، وهنا يغلق الشـــاعر الباب أمام مجرد التفكير بأن تكون صـــفة البخل مؤقتة أو طارئة عند المهجو، فلا يمكن له أن يكون كريما بعد أن تيبس ومات الجود

في نفسه (كز الندى)، ليعود معمماً بعد تخصيص موجهاً سهام الهجاء نحو قبيلة صاحبه وقومه، فهم امتازوا وعُلِّموا باللؤم؛ فعيونهم كُحلت به، وعليهم منه وسم، وقد أضفى الشاعر عليهم الوسم متخطياً حدود البشر ليضمهم إلى الدواب التي توسم حتى لا تختلط مع غيرها، والشاعران عالجا صفة البخل بتأكيد الصفة والدلالة عليها عند مهجويهم، إلَّا أنَّ الأعجم كان أوجز وأبلغ، وحقق المراد من دون حشو وترهل بالتعبير، وهذا ما لم يستطعه المتوكل، الذي ذكر الصفة منفردة عند المهجو، ومن ثم عممها على أهله، ووقف عند إثبات عدم القدرة على الكرم وكزازة نفسه، وقد أطنب بالفكرة التي يمكن أن تساق بأخصر وأقل توكيداً، "وعدم التوكيد في الجملة العربية يكون أحياناً مصداقاً لعدم وجود شكٍّ أو إنكار". [21]

وقال زياد الأعجم:[22] (من المتقارب)

ويشكرُ لا تستطيعُ الوفاءَ وتعجز يشكر أن تَعْذِرا

وقال عدي بن الرقاع: [23](من الطويل)

نسيتُم مساعينا الصوالحَ فيكم وما تذكرون الفضلَ إلَّا توهُما

يخبِّر الأعجم عمَّا اتصف به قتادة بن مغرب اليشكري، من عدم القدرة على الوفاء، نافياً بالجملة هذه الصفة عن قبيلته حتى شمله بها شمول جزءٍ من كل، رادفاً بين عدم الاستطاعة والعجز، في معرض الهجاء وكلاهما بمعنى واحد، والشطران طويا على حذف؛ فلا استطاعة ليشكر بالوفاء لأحد، كما أنَّها تعجز عن عذر أحد، والحذف هنا أبلغ من الذكر وأفاد الشمول إلى ما لا نهاية، وهذا الشمول والاتساع

يكشف عن تفاعل وجدان الشاعر "مع خياله تجاه الأشياء ففكها عن أسر جمودها الحقيقي، ونقلها الى وجود أبدعه الشاعر نفسه، وأضفى عليه من روحه.[24]

أمَّا ابن الرقاع، فهو ينكر على مهجوه نسيانه وقومه ما أسدى لهم من مساع صالحة، والنسيان هنا لا يراد منه الحقيقة بقدر ما قصد منه الشاعر التجاهل، والصوالح صفة ألصقها الشاعر بالمساعي على وجه المجاز بالاستعارة، فالصالح صفةٌ تضاف إلى الإنسان وعن طريقه تضفى على عمله ومسعاه، لكن على سبيل الاستعارة لا غير، ليقصُر عليهم تذكُّر الفضل في حال التوهم فقط دون غيره، وهو هنا أفاد جحود الفضل من قبلهم، وكأنَّ الشاعر هنا ينهل من تجربةٍ نفسيّة له مع المهجو أغرقته بسيلٍ من الإحساس الحقيقي الذي أصبح مادةً جاهزة للهجاء، "الشاعر يقع دوماً في قلب الحادثة التي تأتي امتداداتها كافة كإشعاعات تنبثق عنه ... تعكس من باطنها تصورات ومخزونات الشاعر". [25]

وعدم الوفاء صفة اشترك الشاعران في إسنادها لمن هجوهم، والأعجم جاء بالمعنى مغسولاً عن كل مداخل أخرى، فعدم الوفاء صفة غلبت على بني يشكر وكأنَّها راسخة في جيناتهم الوراثيَّة مستشرية فيهم، فهم لا يستطيعون الوفاء، وهم عاجزون عن العذر للناس، وهنا زيادة على عدم الوفاء وأراد به عدم التمتع بصفة السماح والعذر.

إلَّا أنَّ ابن الرقاع الذي أقرَّ على أصحابه عدم الوفاء أضاف عليها حتى عدم ردِّ الفضل والمساعي الصالحة التي بذلت لهم، فالذي لا يفي خلق على هذه الطبيعة، أمَّا من يكون جاحدا للفضل فهو أمعن بعدم الوفاء والجحود، وقد أسبغه ابن الرقاع على أصحابه بقوة، وأكد المعنى في الشطر الثاني على الأول فهم لا يذكرون الفضل إلَّا توهماً، وقد وفّق ابن الرقاع بقوة المعنى وإمعان الهجاء في حين لم يستطع الأعجم

إدراكه إلَّا لماما، فماهيَّة المعنى "متلبسة بالأشياء، تكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجزئيَّة والعرضيَّة والصفات المشتركة". (26)

غرض الفخر:

قال عدي بن الرقاع:(27) (من الكامل)

وأصاحبُ الجيشَ العرمرمَ فارساً في الخيلِ أشهَدُ كرَّها وطِرادَها

وقال المتوكل الليثي: (28)(من البسيط)

وفتيةٌ كسيوفِ الهندِ قُلتُ لَهُم سيروا وأعناقُهم غِبُّ السُرى غيدُ

أرمي بِهِمْ وبنفسي مَهمَاً زَلِقاً وعُرضَ مُطَّرِدٍ أكنافُهُ سودُ

صيغة مفاعلة تقتضي المشاركة، وقد أزاحها ابن الرقاع من استعمالها الممكن إلى غير الممكن، وهو ما يقتضي الاستعمال المجازي، الذي يتضح من قوله (أصاحبُ الجيش)، فالجيش لا يمكن البتَّة مصاحبته والتعامل معه بمقتضيات الصحبة إلَّا على وجه الاستعارة، والاستعارة هنا جيدةٌ في موقعها، فما أراده الشاعر أكبر من خوض معركة ومعركتين، بل أنَّ استعارته ضُمَّنت معاني الصحبة والرفقة والملازمة بين الشاعر والجيش، وأنَّ هذا الالتصاق بينهما ليس التصاق فارس بجيش، بل التصاق صاحب بصاحب، وقد كان الشاعر دقيقاً باختيار لفظ الصاحب، عن الصديق أو الرفيق، فالصاحب هو الأشدَّ تلاحماً وتواصلاً وانسجاماً، وإذا مددنا بصرنا أكثر في تأمل المعنى وبما يحيط به، وجدنا أنَّ الشاعر وكأنَّه لا صاحب له عدا الجيش، وهذا المعنى يقتضي طول الرفقة وامتدادها زمنيا، وكأنَّ القتال بالنسبة للشاعر

أطيب وأمتع الأوقات برفقة صاحبه (الجيش)، فالشاعر هنا "لا يعتمد برهان العقل، بل يقين القلب، واقتناع اللحظ الشعورية التي يعانيها تحت وطأة التجربة"[29].

وهذا الجيش ليس جيشاً عادياً، بل استعار له الشاعر صفة العرمرم من السيل (العرم)، بإرادة الكثرة والتكثيف وقوة الاجتياح، على أنَّ الصحبة تحتم أن يكون هناك شبه بين الصاحب وصاحبه، أي أنَّ قوة الجيش ورهبته تقتضي على من يصاحبه أن يتصف بمثل هذه الصفات، وهذا متحقق من قوله فارساً في الخيل، يشهد الكرَّ والطراد، وفي البيت إيجاز شديد متحقق من السياق وانتقاء الألفاظ، التي طوت معاني واسعةً.

والليثي لم يشأ يفخر بنفسه منفرداً حتى افتخر بمن معه من الأبطال وهم يسيرون نحو ساحة الحرب كما صورها في البيتين، مشبهاً إيَّاهم بسيوف الهند، والإضافة هنا (الهند) جاءت لزيادة الفائدة والمبالغة، فهم ليسوا كأي سيوف، بل الهندية والتي لا مثيل لها، مخبِّراً أنَّه وجههم للسير نحو العدو، والقول هنا (قلت لهم سيروا...) تضمن إيماءً بأنَّ الشاعر هو قائدهم، وهو الذي يوجههم أينما شاء، وهذا متحصَّل أيضاً من قوله (وأعناقهم غب السرى غيد)، وهي كناية عن الأعناق المائلة من النعاس، أي أنَّهم مطيعون له في أي حال من أحوالهم.

والصورة التالية بعد السير يبدؤها شاعرنا باستعارة لفظ الرمي للفتية ولنفسه، وهي منقولة من السهم والرميَّة، ويراد منها قوة السير والانطلاق والمكان البعيد، و(المهمة الزلق) هي الصحراء المترامية الأطراف الواسعة، والزلق كناية عن البعد، وأكد المعنى أيضاً بإضافات أخر، إذ عطف العرض المطَّرد أي المتتابع على المهمة، أكنافه سود أي أطرافه سود، والسواد هنا كناية عن الظلام بسبب كثافة الأشجار والتضاريس المختلفة، وهذا يكون مصدراً لخطورة المكان الذي قد يختبئ به العدو لهم،

إلَّا أنَّهم غير مبالين بذلك، و"العمل الأدبي وحدة مؤلّفة من الشـــعور والتعبير؛ وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشـــعوري، ولكنّهما بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود".(30)

والشـــاعران اشـــتركا في معنى الفخر بالشـــجاعة في قيادة الجيش وخوض المعارك، والليثي أهمَّه من المعنى القيادة والقوة، ولنا أن نرى ذلك من بداية بيته الذي أشار به إلى الفتية الشجعان، وقد أجاد الوصف وأحسن المدخل للمعنى، سيما وأنَّه لم يغفل نفسه عندما جعل الرمي شاملاً له ولإصحابه، فهو مشارك لهم في مندمج معهم في تفاصـــيل المعركة ومخاطرها، على أنَّهم مطيعون له وإن كانوا غير مســـتعدين للمنازلة (أعناقهم غبُّ السرى غيد)، وهذا معنى أفاد القدرة على القيادة والطاعة والتزام بالأوامر والتوجيهات وحسـن التنظيم، وهذه الصـفات لا يمتلكها إلَّا القائد الفذ المطاع الذي أحسـن سـياسـة جنوده وضـمن سـلطته عليهم وعدم تخليهم عنه، فهم يقطعون المفازات المقفرة المظلمة أنّى شاء قائدهم وكيفما شاء، من دون سؤال أو اعتراض ولا حتى تردد.

والشاعر هنا طوَّق معنى القيادة بتفصيلاته وجزئياته وتميز به تميزاً واضحاً، إلَّا أنَّ المعنى لم يتحقق إلَّا في بيتين بتمامهما، وهذا إسـهاب في التعبير، فضـلاً عن أنَّ الشاعر وصف نفسه قائداً يصدر الأوامر والتوجيهات، وعلى الجنود أن ينفذوا، وأن القيادة وإن كانت هنا متميزة محققة إلَّا أنَّه (الشـــاعر) لم يمد يده إلى معاني الطاعة وأسـبابها، وما إذا كان الآخرون يطيعونه كصـاحب وكأخ وقائد، أم أنَّهم ينصـاعون لقيادته وتسلطه عليهم بحكم توزيع المهام والصلاحيات، وإن كانت الأخيرة فإنَّها مهلكة غفل عنها الشـاعر وخطأ يُحسـب عليه لا له، وهو ما تلافاه ابن الرقاع الذي أجاد في انتقاء لفظ الصـــحبة للجيش العرمرم من حيث إفادة المعنى المراد أولاً ومن ثمَّ الزيادة

عليه، والزيادة في المعنى لم تأت تكلفاً ولا شرحاً وتفصيلاً مملاً؛ بل أودعها الشاعر في فحوى اللفظ، وإذا ما تحدثنا عن معاني الصحبة فقد لا يسعنا المقام لذكرها وتفصيلها، وقد أجملها الشاعر إجمالاً وحذفها حتى كان الحذف أنطق من الذكر وأبيَن منه، فالمرافقة الطويلة معنى، والارتياح المتبادل معنى، والتقارب الروحي معنى، والتقارب في الصفات معنى، والصاحب على سرِّ صاحبه معنى، ومصاحبة الأشراف معنى، وغير ذلك كثير من المعاني التي بإمكانك أن تُنطق لفظ الصحبة بها.

والإيجاز ظاهر بعموم البيت الشعري؛ فقول الشاعر (فارساً) ميَّز نوع الصحبة مع الجيش بعد أن ضمن تحقيق المعاني التي ذكرناها برمتها، والفارس هو لفظ آخر لك أن تُنطقه بمعان أخر، فصحبته للجيش لم تكن صحبة جندي عادي، بل هو فارس، أي هو قائد وهو ليس كبعض القادة ممن يكتفون بالتخطيط والتوجيه من دون خوض غمار القتال، فقد ضمن القيادة وعطف عليها المشاركة بالقتال، وهي مشاركة لا تغفل فالفرسان قلَّة ودورهم كبير، وهو يشهد الكرَّ والطراد، وأراد بيشهد هنا الدور المهم، فهو لا يشاركهم بالنصر فقط بل حتى بالتراجع إذا ما حصل وهو أمر وارد في المعارك كلها، وعدم التخلي عن الأصحاب وعن الجيش مع تقلبات هزيز المعركة شجاعة لا تغفل وقد لا يتصف بها أيٌّ من الفرسان، وبهذا كلُّه تفوق ابن الرقاع على المتوكل وحقق المعاني من دون عناء وتفصيل وإسهاب، وهنا اكتملت وظيفة التعبير الأدبي عند الشاعر والتي "لا تنتهي عن الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات الزائدة عن المعنى الذهني ... كل هذه القيم تجمعها

وحدة لا تتجزأ في العمل الأدبي، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير". (31)

قال عدي بن الرقاع [32]:(من الكامل)

وقصيدةٍ قد بِتُّ أجمعُ بينَها حتَّى أقوِّمَ مَيلَها وسِنادَها

نظرَ المُثقِّفِ في كُعوبِ قَناتِهِ حتَّى يُقيمَ ثِقافُهُ مُنآدَها

وقال زياد الأعجم:[33] (من الطويل)

وقافيةٍ حَذَّاءَ بِتُّ أحوكُها إذا ما سُهيلٌ في السماءِ تلالا

يعتمد ابن الرقاع واو رُبَّ المحذوفة، بإخباره عن شعره، وقد أفاد بربَّ العموم؛ أي أنَّ قوله: (وقصيدةٍ) لم يعن قصيدةً بعينها، أي ربَّ قصيدة، والقصيدة أفادت العموم من دون أن يلجأ الشاعر إلى تخصيصها لاحقا، ومن هنا استطاع الشاعر أن يحقق من ربَّ الإيجاز قصراً، وقبلها حذفاً إذ حذف ربَّ ذاتها، وقد أوقع ما سيخبر به على مجرى التحقيق بإضافة قد، أمَّا قوله (بتُّ) فمعناها واضح وهو وقت الليل ممتدّاً إلى نهايته، وهذا هو دأب الشعراء بكتابة أغلب شعرهم ليلاً، فبات شاعرنا يجمع بين قصيدته طوال الليل، والبين هنا استعارة من الفِراق، وقد أراد منه الشتات، أي أنّه يجمع شتات قصيدته وينسجها ويُحكم نظامها، كما استعار التقويم للقصيدة، والتقويم يعني إصلاح الاعوجاج وهو يستعمل في حقيقته للمحسوسات، غير أنَّ شاعرنا نقله للقصيدة وهي من غير المحسوسات، وكأنَّها يصلح اعوجاجها إصلاحاً من جوانبها المختلفة، كما استعار الميل للتقويم وهو من ثم استعارة للقصيدة بشكل غير مباشر،

واســـتعارة الميل للتقويم جاءت لضـــرورة التناســـب، فالتقويم لا يقع إلَّا على الميل والاعوجاج، وقد حقق الشاعر ذلك، وكأنَّ القصيدة مائلة محنية قبل أن يُخضع ميلها وســـنادها للتقويم والتعديل، والســـناد هو "اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات". (34)

ويشبِّه الشاعر في بيته التالي تقويمه للقصيدة بنظر المُثقِف في كعوب قناته، أي قصبة رمحه دون رأسها، فبنظرة حاذق يستطيع أن يحدد مكان الخلل والاعوجاج، أي النظرة الأولى التي تسبق عملية التقويم، فقد شبَّه ضمناً قصيدته بالرمح وهو بين يدي مثقفه، والتشبيه أفاد معنى القوة للقصيدة، سيَّما وأنَّ التقويم لا يصل إلى رأس الرمح المدبب، بل دونه فقط من قصبته، والمحافظة على الرأس حققت ضمناً صحة القصيدة وقدرتها على تحقيق ما أريد منها، كما أنَّ رأس الرمح يمكن له أن ينغرز في صدر العدو، وهذا يعني من ثمَّ أنَّ القصيدة لا تحتاج إلَّا لملاحظات بسيطة فقط تزيد من جودتها، (حتى يقيم ثقافه منآدها) وهذه الجملة توكيد للتي قبلها، والمنآد هو المعوج، وقد استعاره الشاعر أيضاً للقصيدة.

والأعجم بدأ بيته أيضاً بواو ربَّ، وحكمها في الشمول ذاته الذي أوضحناه في بيت ابن الرقاع، فهو لم يقصد قصيدة بعينها؛ بل أراد قصيدة من قصائد، والأعجم لم يعبِّر عن القصيدة بلفظها الموضوع لها حقيقة، بل اختار التعبير عنها بالقافية، وهذا تعبير مجازيٌّ لعلاقة جزئيَّةٍ؛ إذ أطلق الجزء بإرادة الكل، وإطلاق الجزء بإرادة الكل أفاد منه التخصيص والتحجيم، إذ أنَّ عقدة القصيدة وحبكتها هي القافية التي بات يحوكها، وبات تعني فترة الليل امتداد حتى الصباح، والحياكة لفظ مستعار نقله الشاعر من عمل الحائك إلى الشعر والقصيد، وكأنَّ الشاعر حائك ينسج قصيدته نسجاً، والنسج هذا يحتم التفاوت في الصـــنعة والمهارة وإن لم يجر الشـــاعر له ذكراً، وهو متحقق

بداهة، على أنَّه اختص نفسه ببذل الجهد والاجتهاد من أجل إتقان الصنعة وإبداعها وإبعاد الخلل عنها، وقد وصف القافية بالحذّاء، والحذ هو علة "حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة"[35]، وهي حذف (إذا ما سهيل بالسماء تلالا)، والجملة هي كناية عن الليل، فسهيل هو نجم لا يظهر إلَّا ليلاً.

والشاعران اشتركا بمعنى تقويم الشعر، وكلاهما يجمع ويقوِّم ويعدِّل على صياغة القصيدة كما بدا ذلك واضحا في أبياتهما، وابن الرِقاع يقطع أنَّ كثيراً من قصائده يبيت يجمعها ويصوغها، والقطع واضح من واو ربَّ المحذوفة التي أفادت الشمول لا التخصيص، والجمع فيما بان من القصيدة أي تفرَّق منها، اختيارٌ غير موفق من الشاعر، فالجمع ليست صنعة الشاعر الماهر فهو لا يجمع شتات الكلام ولا شتات الأفكار، بل أنَّ الخيال والأفكار تتدفق تدفقاً إلى ذهنه، فينسجها نسجاً متناسباً مع ما يريد من غرض، أمَّا قوله (أقوم ميلها وسنادها) فهنا يدخل الشاعر نفسه بباب النقد، وكأنّه يمتد إلى مدرسة زهير وأوس بن حجر أصحاب الشعر الحولي المحكك، حيث كانت القصيدة تلبث عندهم عاماً يغيِّر الشاعر ويضيف ويسقط ويعدِّل قبل عرضها على الناس. [36]

ويشبِّه ابن الرقاع نفسه بمُثقِّف الرمح الذي يعدل اعوجاجه، وكأنَّ قصيدته رمحاً معوجَّاً يحتاج إلى تثقيف دقيق حتى يعدل منآدها، والتشبيه يتناسب مع ما أورده من فكرة النقد والتقويم، والتقويم هو فكرة ثانية طرحها الشاعر بعد طرحه فكرة جمع القصيدة ونسجها.

والأعجم لم يختلف بمطلع بيته عن ابن الرقاع؛ حيث اعتمد الشمول عبر واو ربَّ المحذوفة، غير أنَّه لم يباشر المعنى الحقيقي للقصيدة، بل وصلها مجازاً، وبين المجاز والحقيقة لا يختلف المعنى المقصود وإن تعددت طرق التعبير عنه، فهو أيضاً

يبيت ليلاً ليحوك القصـيدة وينسـجها، وكأنَّ القصـيدة لديه بسـاطاً يحتاج إلى إحكام صنعة وحياكة. ولعلنا نحتاج إلى وقفة هنا، فالشاعران كلاهما اختارا وقت الليل لنسج قصائدهما، وهو وقت اعتاده الشعراء، إلَّا أنَّ الأعجم يحوك طوال الليل والحياكة عبارة عن تجميع لخطين (سـداة ولحمة) وهنا جهد وإجهاد للنفس، كما أنَّ ابن الرقاع يجمع ما تفرَّق وتشتت ليله من القصيدة حتى يتمكن من صوغها أولاً ومن ثم يعود عليها في مرحلة النقد والتقويم، والحوك وجمع الشـتات كلاهما عمل مضـنٍ وكلاهما يحتاج إلى جهد جسـدي، وهذا مَّا يتعارض مع القصـيدة التي لا تحتاج إلَّا لجهد ذهني، على أنَّ ذلك الجهد والتجميع وسـهر اليل في نسـج القصـيدة مَّما قد يعاب على الشـاعر، فالشاعر المتمكن هو الذي يقول متى شاء وكيف شاء، وقد تخطَّى أبو الطيِّب المتنبي الذي جاء لا حقاً، تلك القواعد، مُعيباً أسلوب التجميع والنظم وسهر الليالي لاستحصال الشعر ونسجه عند غيره من الشعراء، إذ قال:[37] (من البسيط)

أنـامُ مـلءَ جـفـونـي عـن شـوارِدِهـا ويسـهرُ الـخـلـقُ جرَّاهـا ويـخـتـصِـمُ

ومن هنا فإنَّ الشـاعرين أقرَّا بالتكلّف في نظم الشـعر، وأنَّهما يمضـيان وقتاً طويلاً بتجميعه وحياكته، وهما من حيث حاولا أن يفخرا بأنَّهما شاعرين مجيدين أخطأ الجودة والقدرة على قول الشـعر، وأنهما تفاوتا أيضـاً بالتعمَّق بالفكرة، وإذا ما تأملت قول ابن الرقاع تجده أوغل بالجهد الذي يبذله بنظم الشعر، فهو يجمع شتاتها، ويعدِّل ويقوِّم مشـبِّهاً نفسـه بالمثقِّف لقناته، وقد أتقن صـنعة تثقيف القناة وبهذا تراجع عن صـاحبه الذي لم يتعمَّق بالتثقيف والتقويم، فشـعر الارتجال هو حديث القلب "الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأنَّ إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقلَّ سرعةً قليلاً من إيقاع النبض، فإنْ صح ذلك صحَّ أنَّ الشعر لغة القلب". [38]

الخاتمة:

بعد بحث وتقصٍّ في كتاب "طبقات فحول الشـــعراء" ودواوين شـــعراء الطبقة الســـابعة الإســـلامية منه، وما اخترناه وما فُرض علينا من أبيات ممَّن لم نجد غيرها للشـــعراء الأربعة أحياناً ممَّن جمع بينها المعنى الواحد والغرض الواحد، وما أقمناه من موازنة بلاغيَّة نقديَّة، وبعد تحليل وتعليل وتأمل، أشَّـــرنا ملاحظ عِدَّة عرضـــناها على المقاييس النقديَّة التي حدَّدها ابن ســـلَّام في كتابه، لنســـتخلص منها خلاصـــة هذه الدراسة، ولنا أن نقول:

- إنَّ أيًّاً من شعرائنا الأربعة لم يكن متقدِّماً جدًّاً بالنسبة لما عرضناه من شعره على المقاييس، ولا متأخِر جدًّاً عن أصـــحابه، بل تفاوتوا تقدماً وتأخراً وتقاربوا أحياناً، على أنَّ شعرهم من ناحية الكثرة تفاوت بشكل واضح، إذ تفوق على الجميع عدي بن الرقاع كمَّاً، تلاه المتوكل الليثي، ثمَّ يزيد بن مفرِّغ، وحلَّ آخراً زياد الأعجم، والكثرة معيار نقديٌّ مهم عند ابن سلَّام، على ألَّا يكون على حساب الجودة.
- والســـبق والابتداع لم يكونا حِكراً على أيٍّ من شـــعرائنا الذين دار حولهم محور الدراسة، فقد وردت أبياتٌ لكلٍّ منهم كان فيها سبق بالمعنى أحياناً أو التصوير أو الأسلوب، وهذا كلُّه تم تأشيره وتعليله في ثنايا فصول الدراسة، على أنَّه لم يكن سمةً غالبة على شعر أيٍّ منهم.
- ولم نجد لأيٍّ من الشعراء تفوقاً عالياً في التشبيه، فأغلب الصور التشبيهيَّة لديهم كانت تقليديَّة معتادة لدى أغلب شعراء عصرهم وحتى من سبقوهم في العصر الجاهلي، وهي صور معنوية أو حسيَّة معروفة الملامح، لا تحتاج إلى فضل تأملٍ ودقة نظر، فيشبِّهون الشجاع بالأسد أو بالسيف، والكريم بالبحر وبالغيم الهاطل، وما إلى ذلك من صور تشبيهيَّة، غير أنَّ ذلك ليس على إطلاقه، إذ

وردت بعض التشبيهات التي أشرنا فيها إبداعاً وتميزاً، كما أشَّر نقاد سابقون قيمتها الإبداعية، إلَّا أنَّ ما أشرناه من أبيات كانت منفردة لا غالبة في تشبيهات أيٍّ منهم، وهي لا ترقى إلى تفضيل أحدهم على الآخر.

- أمَّا معيار صدق الشعور فيصعب أحياناً تحديده، وإن كان ملموساً أحياناً في أبيات دون غيرها لكل شاعر منهم، ولنا في ذلك أن نقارب بينهم بمستوى الصدق، إلَّا أنَّ هذا المعيار لا يمكن حسابه في غرض دون غرض بل في قصيدة دون أخرى، أو في أبيات من قصيدة، بحسب مقتضيات الحدث الذي دفع الشاعر إلى القول والإبداع.
- ولم تغلب صفتا الحصافة والإيجاز على شعر أيٍّ من شعرائنا بشكلٍ طاغٍ، وإنَّ التدقيق في أبياتهم يكشف عن تفاوت فيما بينهم؛ إذ ترى من يتقدم منهم بالصفتين في قصيدة ويتراجع في أخرى أو في بيت أو أبيات من قصيدة دون غيره، وكذا الحال معهم جميعاً، فللشعر أوقات وأحوال كما قيل.
- ومعيار المبالغة في المدح ظهر واضحاً عند ابن الرقاع، والحال قريبةٌ مع الأعجم ويزيد، وأقلُّهم مبالغةً هو الليثي.
- والقدرة في تنويع البحور الشعرية، كانت غالبةً ليزيد بن مفرِّغ ومن ثمَّ زياد الأعجم، إذ تقدَّما على عدي بن الرقاع والمتوكل الليثي الذين اعتمدا على البحور الرئيسة الطويل والكامل والبسيط بشكل عام، غير أنَّ تأخرهما هذا يعود لطول نفسهما في القصائد، وقد وردت لهما قصائد طويلة، بخلاف الأولين الذين اعتمدا على المقطوعات والقصائد القصيرة، وهذا ما فتح الباب أمامهم بتنويع الأبحر لكثرة قصائدهم ومقطوعاتهم، وقد أُثرت لابن الرقاع والمتوكل قصائد طوال مع

الجودة، وابن مفرِّغ له مقطوعات كثيرة وقصـــائد قصـــيرة عدا واحدة أو أكثر من الطوال، أمَّا الأعجم فأغلب شعره مقطوعات، وله واحدة طويلة وهي جيِّدة.

- وفي تعدّد الأغراض، يُقرِّب التفاوت بينهم نســبة التنوع بالغرض، فكل منهم كتب بأغلب الأغراض، عدا زياداً الأعجم الذي لم يؤثر له في الغزل والفخر، إلَّا أبياتاً على عدد أصابع اليد الواحدة، والحال نفسها في الرثاء عند المتوكل الليثي وعدي بن الرقاع، كما أنَّ يزيداً بن مفرِّغ كان مُقلَّاً بالفخر والرثاء.
- وإذا ما أمعنا النظر بتلك الملاحظ والتي نضعها بمجموعها تحت معيار "الجودة"، فلنا أن نؤخِّر زياداً عن أصـحابه، لما أشَّرنا عليه من قلة في الشـعر، وعدم تعدّد الأغراض بشكل وافٍ، وعدم طول النَفس الشعري، على أنَّنا لا نبخسه حقَّه بجزالة في اللفظ وقدرة على صياغة المعنى بعيداً عن التكلُّف في الغالب، وإذا ما حسِبنا هذه بتلك، فإنَّ كلَّاً منهما تُســقط الأخرى، غير أنَّنا أردنا أن نوضِّــح ما وجدناه بأمانة نقل، مستندين على المعايير التي وضعها صاحب الطبقات.
- ولست أرى أنَّ من العدل أن يخالف الرأي عندنا رأي ابن سلَّام؛ فهذا التأخير عند الأعجم لا يتطابق مع اختياراته للشــعراء ومســاواته بين شــعراء الطبقة الواحدة مســاواة قطعية، بيد أنَّ هذا الاختلاف يفتح أمامنا أفقاً آخر من التأمل بمقاييس ابن سلَّام النقديَّة، والتي قد يكون تخطَّاها أحياناً وأعمل ذائقته التي لعبت دوراً في أحكامه وتحديد طبقاته، وأنَّ هذه الذائقة على ما يبدو أنَّها اســتندت على معايير نقديَّة غير التي حدَّدها في كتابه، وليس ببعيد أنَّ بعض علوم البلاغة قد تكون نَفذت إلى فكر ابن سلَّام، وإن لم تكن قد نضـجت في زمنه علماً واضـح المعالم، وقد يكون اعتمدها أساساً في التمييز بين شاعر وآخر.

والحمد لله رب العالمين

الهوامش:

(١) ديوان عدي بن الرقاع:١٩١.

(٢) شعر المتوكل الليثي: ١٢٩.

(٣) سورة النحل: الآية ١٤.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٩.

(٥) سورة الذاريات: الآية ١٩.

(٦) نظرية المعنى في النقد الأدبي: ١٨٥.

(٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢/ ٢٩٤.

(٨) ديوان عدي بن الرقاع: ١١٣.

(٩) شعر زياد الأعجم: ٤٩.

(١٠) نظرية المعنى في النقد العربي: ٨٤.

(١١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٦٦/١.

(١٢) شعر المتوكل الليثي: ١١٢.

(١٣) ديوان يزيد بن مفرّغ الحميري: ١٧٦.

(١٤) ديوان النابغة الذبياني: ٣٤.

(١٥) الصناعتين الكتابة والشعر: ٧٥.

(١٦) شعر المتوكل الليثي: ١٧٠.

(١٧) ديوان عدي بن الرقاع العاملي: ٨٤.

(١٨) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٦٤/١.

(١٩) شعر زياد الأعجم: ٨٤.

(٢٠) شعر المتوكل الليثي: ٢١٧.

(٢١) لمسات بيانية في نصوص من التنزيل:٢٢.

(٢٢) شعر زياد الأعجم: ٧٠.

(٢٣) ديوان عدي بن الرقاع العاملي: ١٩٣.

(٢٤) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٥٥.

(٢٥) بحوث في المعلّقات: ١١١.

(٢٦) نظرية المعنى في النقد العربي: ٧٢.

(٢٧) ديوان عدي بن الرقاع العاملي: ٨٨.

(٢٨) شعر المتوكل الليثي: ٢٢٥.

(٢٩) في النقد والأدب: ١/ ٨٨.

(٣٠) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٢٥.

(٣١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٤٠.

(٣٢) ديوان عدي بن الرقاع العاملي: ٨٨ – ٩٠.

(٣٣) شعر زياد الأعجم: ٩٠.

(٣٤) العروض التطبيقي الميسَّر: ١٨٨.

(٣٥) بحور الشعر العربي (عروض الخليل): ٣٠.

(٣٦) ينظر: التفكير النقدي عند العرب: ٣٥.

(٣٧) ديوان المتنبي: ٨٤

(٣٨)لأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٩٤.

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم**

- الأسس الجمالية في القد العربي عرض وتفسير ومقارنة: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٧٤م، ط٣.
- بحوث في المعلقات: يوسف اليوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨م.
- بحور الشعر العربي (عروض الخليل): د. غازي يموت، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ١٩٩٢، ط٢.
- التفكير النقدي عند العرب: د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر، دمشق – سوريا، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م، ط٧.
- ديوان النابغة الذبياني: اعتنى به حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م.
- ديوان عدي بن الرقاع: تح: د. نوري حمودي القيسي، د. حاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧م.
- ديوان يزيد بن مفرِّغ الحميري: جمعه وحققه د. عبد القدُّوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط٢ ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- شرح ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٠٧هـ ١٩٨٦م.
- شعر المتوكل الليثي: تح د. يحيى الجبوري، مكتبة الأندلس، بغداد، (د،ت).
- شعر زياد الأعجم: جمع وتحقيق ودراسة د. يوسف حسين بكار، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمَّان – الأردن، ط١، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.
- الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مصر، ط٢ (د، ت).
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٤م، ط١.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، القدس للنشر والتوزيع، القاهرة (د، ت).
- العروض التطبيقي الميسَّر: د. عبد المنعم أحمد صالح، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٤٣٤هـ – ١٩٨٩م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٣٧٤هـ – ١٩٥٥م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٣٧٤هـ – ١٩٥٥م.
- لمسات بيانية في نصوص من التنزيل: د. فاضل صالح السامرائي، دار ابن كثير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ١٤٣٩هـ – ٢٠١٨م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلَّق عليه: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ت).
- نظرية المعنى في النقد الأدبي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان (د،ت).
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه: سيّد قطب، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٠ هـ – ١٩٩٠ م، ط٦.

Sources and references:

- The Holy Quran
- Aesthetic Foundations in Arabic criticism Presentation, Interpretation and Comparison: Dr. Ezz El-Din Ismail, Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1974, 3rd Edition.
- Researches in al- mo'alaqat : Youssef Al-Youssef, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus, 1978.
- Bohor al-sh'ir al-arabi (Orood al-khalil): Dr. Ghazi Yamout, Dar Al-Fikr Al-Libaniyah for Printing and Publishing, Beirut, Lebanon, 1992, 2nd Edition.
- Critical Thinking among Arabs: Dr. Issa Ali Al-Akoub, Dar Al-Fikr, Damascus - Syria, 1431 AH - 2010 AD, 7th Edition.
- Diwan Al-Nabegha Al-Dhubyani: Taken care of by Hamdo Tammas, Dar Al-Maarifa, Beirut, 2nd Edition, 1426 AH - 2005 AD.
- Diwan of Uday bin Al-Raqaa: Dr. Nouri Hamoudi Al-Qaisi, Dr. Hatem Saleh Al-Damen, Iraqi Scientific Academy Press, 1407 AH - 1987 AD.
- Diwan of Yazid bin Mufragh Al-Humairi: compiled and edited by Dr. Abdul Quddus Abu Saleh, Al-Resala Foundation, Beirut - Lebanon, 2nd Edition 1402 AH - 1982 AD.
- Explanation of Diwan Al-Mutanabbi: Developed by Abdul Rahman Al-Barqouqi, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut - Lebanon, 1st Edition, 1407 AH 1986 AD.
- Al-Mutawakkil Al-Laithi Poetry: Dr. Yahya Al-Jubouri, Al-Andalus Library, Baghdad, (d, t).
- The poetry of Ziad Al-Ajam: collection, investigation and study by Dr. Youssef Hussein Bakkar, Dar Al-Masirah for Printing and Publishing, Amman - Jordan, 1st Edition, 1403 AH - 1983 AD.
- The two industries, writing and poetry: Abu Hilal Al-Hassan bin Abdullah bin Sahl Al-Askari, Tah: Ali Muhammad Al-Bajawi, Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Egypt, 2nd Edition (D, T).
- The Poetic Image in Modern Arab Criticism: Bushra Musa Saleh, Arab Cultural Center, Beirut - Lebanon, 1994, 1st Edition.
- The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage of the Arabs: Dr. Jaber Asfour, Arab Cultural Center, Beirut, 3rd Edition, 1992.
- Tabaqat fuhool al-sho'araa : Muhammad bin Salam Al-Jamhi, Tah: Abu Fahr Mahmoud Muhammad Shaker, Al-Quds for Publishing and Distribution, Cairo (d, t).
- Practical Presentations Facilitator: Dr. Abdel Moneim Ahmed Saleh, National Library, Baghdad, 1434 AH - 1989 AD.

- Al-Omda in the merits of poetry, literature and criticism: Abu Ali Al-Hassan bin Rashiq Al-Qayrawani, ed: Muhammad Muhyi Al-Din Abdul Hamid, Al-Saada Press, Egypt, 2nd Edition, 1374 AH - 1955 AD.
- Al-Omda in the merits of poetry, literature and criticism: Abu Ali Al-Hassan bin Rashiq Al-Qayrawani, ed: Muhammad Muhyi Al-Din Abdul Hamid, Al-Saada Press, Egypt, 2nd Edition, 1374 AH - 1955 AD.
- Lamsat bayan'ia fi nusoos min al-tanzeel : Dr. Fadel Saleh Al-Samarrai, Dar Ibn Kathir for Printing and Publishing, Beirut, Lebanon, 1439 AH - 2018 AD.
- Al-mathal al-sa'ir fi adab al-katib wa al-sha'ir : Diaa al-Din ibn al-Atheer, presented and commented on: Dr. Ahmed Al-Hofi, Dr. Badawi Tabana, Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution, (d, t).
- The Theory of Meaning in Literary Criticism: Dr. Mustafa Nassef, Dar Al-Andalus for Printing, Publishing and Distribution, Beirut - Lebanon (d, t).
- Literary Criticism: Its Origins and Methods: Sayyid Qutb, Dar Al-Shorouk, Cairo, 1410 AH - 1990 AD, 6th Edition.