الفصل الخامس

فاعلية الأداء الموسيقي

الفصل الخامس

فاعلية الأداء الموسيقي

من المسلم به أن طبيعة الشعر العربى - وغير العربى - تنطوى على نمطين من التعبير الفنى، يؤديان بألفاظ ووحدات منغومة موقّعة على نحو خاص، يتمثلان فى أداءين يبنى الشاعر عليهما قصيدته، وهما "الأداء الموسيقى الخارجى"، الذى يكون ظاهرًا يمكن للقارئ أو السامع غير العادى والعادى أن يتعرف على نظامه ومكوّناته. و"الأداء الموسيقى الداخلى" الذى يحتوى عليه هذا النظام الخاص، ولا يسهل معرفته إلا بواسطة "إحساس" متذوّق خبير بصناعة الشعر، مَدرَّب على قراءته، محيط بإطاره الخارجى، وبنظامه الذى يحتويه هذا الإطار. ويندرج هذان الأداءان تحت ما يمكن أن نسميه "الإيقاع الشعرى". فكل منهما يمثل جانبًا له. وقد عنى بدراستهما نقادنا القدامى فتناولوهما بالوصف والتحديد، والكشف عن الوظيفة التأثيرية التى ينطويان عليها.

أما الأداء الأول وهو الخارجى فقد بحثوه تحت اسم "عروض الشعر"، أو"الوزن والقافية"، موضحين أن مجموع "الوزن والقافية"، يمثل الأساس الجوهرى الذى يفرق بين الفنين الشعرى والنثرى،

والذى يمتلك طاقة تؤثر فى سمع المتلقى ونفسه. وقد ظهر هذا فى التحديدات المختلفة لهذا الأساس الجوهرى ــ فى عصور الأدب المتعاقبة، ابتداء من الخليل بن أحمد الفراهيدى (-١٧٠هـ) فى القرن الثانى الهجرى، حين تكلم فى "تفعيلات" الشعر بوصفها وحدات موسيقية يجب أن يُراعيها الشاعر ويلتزم بها فى قصيدته فى إطار "القواعد" التى قام بوصفها، وأطلق عليها اسم "البحور". وقد اتفق الخليل ومَن أتى بعده من النقاد على أن الوعْى بالوزن يجعل المتلقى يميّز بين الشعر الصحيح والشعر النشاز الفاقد للانسجام والجرس المتناسق، وأنه "نغم" يمكّن الأذن من أن تهتدى وحدها إلى الخطأ أو العيب العروضى، أو النغمة النشاز فى القصيدة حتى وإن كان صاحبها غير مثقف ثقافة عروضية . كما أنهم اتفقوا على التقيّد بوحدة نغمية فى نهاية البيت يجب أن تتكرر فى سائر أبيات القصيدة تسمى "القافية"، التى هى مجموعة حروف أو أصوات تتكرر فى أواخر الأبيات من القصيدة، ويستمتع بها السامع وتتأثر بها نفسه.

وقد عمد النقاد إلى بيان أهمية العنصرين، وحاجة الشاعر إليهما، إذ إن الشاعر "يحتاج إلى العروض والقوافى" كما بيّن ابن

سلام[1]، وأنه باعتباره صاحب كلام مرصوف يتميز عن النـاثر؛ "لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية" [2] كما يقول المبرّد. وقد كانت هذه الإشارة إلى أهمية هذين العنصرين مقدمة لوضع تعريف محدّد للشعر شملهما إلى جانب عناصر أخرى. فيذكر قدامة بن جعفر أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]، ويقول الحاتمى: "وحدود الشعر أربعة وهى: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية"[4]. ويضيف إلى ذلك "التوحيدى" موضحًا أن الشعر "كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة بقواف متواترة، ومعان معادة، ومقاطع موزونة"[5]. ويؤكد هذه الأقوال وغيرها[6] حازم القرطاجنّى بدراسته لهذين العنصرين على نحو تفصيلى.

وتشير هذه التحديات - كما نرى - إلى أن أساس "الأداء الموسيقى الخارجى" للقصيدة يتعين فى عنصرين هما: الوزن والقافية. ولكن النقاد لم يكتفوا بهذه التحديدات الوصيفة لكل منهما، فعرضوا لبيان الوظائف النفسية لكليهما. فوظائف للوزن عديدة ومتنوعة.

---

(1) طبقات فحول الشعراء ٥٦/١.
(2) البلاغة : تحقيق د/ رمضان عبد التواب ـ الثقافة الدينية ـ القاهرة / ١٩٨٥ صـ٥٩ ـ ٦٠.
(3) نقد الشعر : تحقيق د/ محمد عبدالمنعم خفاجى ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت صـ٦٤.
(4) الرسالة الموضحة: تحقيق / محمد يوسف نجم ـ دار صادر ـ بيروت ١٦٥ صـ ٣١٠.
(5) المقابسات: تحقيق/ حسن السندوبى ـ الرحمانية ـ مصر ١٩٢٩.
(6) مثل قول الرازى فى كتاب الزينة: تحقيق/ حسين فيض الله الهمزانى . دار الكتاب العربى بمصر ١٩٥٧ صـ٨٣. ومثل قول ابن رشيق فى كتاب العمدة: ١٣٤/١.

الوظيفة الأولى: "إشغال النفس عن الهمّ وإسعادها"؛ ذلك أنه يثير انفعال المتلقى ويهزه طربًا وإعجابًا عند تلقّيه بالاستماع أو القراءة، من جهة أن "تفعيلاته" وحدات موسيقية ترنّميّة تُنسيه همومه "وتشغله عن التعب فى أوقات الأعمال فلا يحسّ بها. ولذلك لا يحس بالزمان الذى فيه فعل الشىء، ولا يضجر به، ويواظب عليه أكثر، فإن الإحساس بالزمان يتبعه تخيّل التعب أكثر فيوهم الإحساس به" [1] ، كما أنها تطرب النفس وترقق المشاعر والأحاسيس.

والوظيفة الثانية هى "تثبيت المعنى الشعرى وتأكيده" فى قلب المتلقى، وتركيزه فى ذهنه على أساس أن الوزن بتفعيلاته أو وحداته الموسيقية يلتصق بالمعنى ويتداخل فيه، بدليل أن ذاكرة المتلقّى أو قوته النفسية "الحافظة" ـ تستبقى المعنى الموزون وتحفظه فترة غير قصيرة من الزمن. فهذا الالتصاق أو التداخل يترتب عليه أن معانى الشعر وأغراضه تثبت فى قلب المتلقى، وتتأكد فى نفسه، وتؤثر فيها بالقبول والاستحسان، أو بالنفور والاستقباح.

---

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء صـ٢٢٦ وما بعدها.

وقد أكد ابن رشيق هذه الوظيفة فى معرض تفريقه بين النثر والنظم على أساس إمكان حفظ المعنى بالوزن أكثر من حفظه بالنثر (غير الموزون)، قال: "وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان فى القدر وتساوتا فى القيمة، ولم يكن لأحدهما فضل على الآخر - كان الحكم للشعر ظاهرًا فى التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه فى معترف العادة. ألا ترى أن الدُّرَّ - وهو أخو اللفظ ونسيبه وإليه يُقاس وبه يُشَبَّه - إذا كان منثورًا لم يؤمن عليه، ولم يُنتفع به فى الباب الذى له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرًا وأغلى ثمنًا، فإن نُظم كان أصْون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثورًا تبدَّد فى الأسماع، وتدحرج عن الطباع، ولم تستقر منه إلا المفرطة فى اللفظ إن كانت أجمله، والواحدة من الألف وعسى ألاَّ تكون أفضله، فإن كانت هى اليتيمة والمعروفة، والفريدة المرصوفة - فكم فى سقط الشعر من أمثالها ونظرائها لا يُعبأ به ولا يُنظر إليه، فإذا أخذه سِلْك الوزن وعِقْد القافية - تألَّفت أشتاته، وازدوجت فوائده وبناتُه، واتخذه اللابس جمالاً، والمدَّخر مالاً، فصار قِرَطة الآذان، وقلائد الأعناق، وأمانى النفوس وأكاليل الرءوس، يقلَّب بالألسن، ويُخبَّأ فى القلوب، مصونًا باللُّب، ممنوعا من السرقة والغصب، وقد اجتمع

الناس على أن المنثور فى كلامهم أكثر وأقل جيدًا محفوظًا، وأن الشعر أقل وأكثر جيدًا محفوظًا؛ لأن أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور"[1]. فهو فى هذا القول يبين أن الدليل على قوة تأثير الوزن فى النفس المتلقية هو احتواؤه على "المعنى"، والسيطرة عليه؛ لأن المعنى إذا لم ينتظمه الوزن أو الوحدات الموسيقية (التفعيلات)؛ فإنه يتبدد بسرعة، ويتلاشى بسهولة، كما هو الحال بالنسبة "للدّر"، وغيره من الأحجار الكريمة الثمينة. فإن قيمتها لا تعرف إذا كانت منثورة مهملة؛ فتبدو للرائى مبتذلة، فيزهد فيها. فى حين أن نظمها فى سلك أو عقد، يُظهر جمالها ويُشعر بأهميتها ويدل على قيمتها العالية. ففى كلا الحالين تتأثر نفس المتلقى بالإعجاب وتشعر بالرضا.

وتتحصر الوظيفة الثالثة فى أنه يُيسِّر للشاعر التمكن من الألفاظ التى تُعبِّر عن المعنى المراد، ويجعل للقصيدة إيقاعًا مؤثرًا. فهو على هذا أساس من أسس صحة بناء الشعر، التى تتعين فى "المعنى الناضج المتخلق" و"اللفظ المطابق له" و"القافية المتوافقة مع هذا المعنى". على نحو ما أشار إلى ذلك قول ابن طباطبا العلوى: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض [قلّب] المعنى [الذى يريد بناء

---

[1] العمدة ١/١٩ ـ ٢٠.

قصيدته عليه] فى فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبّسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسْلس له القول عليه"[1]، كما أن الوزن – فى رأيه – يحقق للقصيدة التنغيم الذى يساعد المتلقى على الوعى بها واستيعابها والتفاعل مع معناها الذى بنيت عليه، "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم [العقل أو الوعى] لصوابه" [2]. ويعزّز ابن طباطا هذا الدور للوزن ببيان أن المتلقّى يستجيب بذوقه وعقله للوزن الصحيح، المقرون بمعنى صحيح ولفظ عذب جميل، فيقول: "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر – صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله واشتماله عليه" [3].

ويؤكد أبو هلال العسكرى نظرة ابن طباطبا إلى الوزن، وذلك بقوله: "وإذا أردت أن تصنع شعرًا فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها" [4].

---

[1] عيار الشعر/ تحقيق د/ محمد زغلول سلام/ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ الطبعة الثالثة ١٩٨٤ صـ ٤٣.

[2] السابق صـ ٥٣.

[3] السابق صـ ٥٣.

[4] كتاب الصناعتين صـ ١٤٥.

إن جميع هذه الأقوال عن إمكانية الوزن وطاقته - كما نـرى - تمضى فى أمرين: الأول هو أن "الوزن" يتـيح للشـاعر توظيـف الألفاظ التى تشكف عن "المعنى"، وتضيئه. والثانى هو أن الـوزن الصحيح المناسب المتوافق مع هذا المعنى، يمتدّ تأثيره ليشمل نفس المتلقى عقب وقعه على سمعه، فتهتز نفسه طربًا وإعجابًا، وتنجذب له انجذابًا يجعل الصياغة تسرى فى حناياها وتتخلل خباياها فتتملكها وتتمكن منها.

وتتعين الوظيفة الرابعة فى "تعبيره عن حالة الشاعر النفسـية". من زاوية أن لكل وزن من أوزان الشعر، أو كل بحر من بحـوره، - طابعًا نفسيًا يتوافق إيقاعه مع الموقف النفسى المعين الذى يمر به الشاعر ويعايشه. فالوزن أو البحر الشعرى حينئـذ يقـدم للمتلقـى صورة لما يندلح فى صدر الشاعر من "انفعال" أو "إحساس" تجـاه شىء أو أمر ما. بمعنى أن ثمة "وزنا أو بحرًا" يسـتدعيه إحسـاس الشاعر بالحزن والأسى، وآخر يتطلبه شعوره بالسـعادة والفـرح، وثالثًا ينشأ عند رغبته فى التعبير عن عاطفة الحب، ورابعًا يقتضيه حرصه على المكان الذى ينتمى إليه، وخامسًا ليس إلا نتيجة خوف على مستقبل الوطن من تهديد يمارسه أعداؤه المتربصون به، إلـى غير ذلك من الدوافع المثيرة للنفس.

ويفيدنا الدرس النقدى القديم والحديث أن اعتبار كل وزن أو بحر شعرى ليس إلاَّ نتيجة لدافع نفسى معين - يمثل حقيقة منظورة فى الشعر العربى. ولكن ذلك لا ينطبق على أوزان أشعار الأمم الأخرى. يقول الفارابى فى ذلك مبينا أن شعراء الأمم الماضية، والأمم المعاصرة له لم تكن - فى الغالب - أوزانُ أشعارهم مرتبطة بأحوالهم النفسية: "إن جلّ الشعراء فى الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغَنَا أخبارهم ـ خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالهم، ولم يرتبوا لكل نوع من المعانى الشعرية وزنًا معلومًا" (١).

ولكن الفارابى يستثنى من هذا الحكم ـ الشعر اليونانى الذى جاءت أوزانه صدى للمواقف النفسية المختلفة لدى الشعراء، ولذلك جعل اليونانيون "لكل نوع من أنواع المعانى الشعرية وزنا معلومًا، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجى، وأوزان الأهاجى غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها، فأما غيرهم من الأمم والطوائف، فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجى، إما بكاملها وإما بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون" (٢).

---

(١) انظر رسالة الفارابى فى (قوانين صناعة الشعراء) ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطو. ترجمة د/عبد الرحمن بدوى صـ ١٥٢.

(٢) السابق صـ ١٥٢.

ويؤيد حازم القرطاجنى ما ذهب إليه الفارابى من أن "أوزان" الشعر صدى لأحوال الشعراء النفسية المختلفة، وذلك بقوله: "ولما كانت أغراض الشعراء شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرَّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير - وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد فى موضع قصدًا هزليًا استخفافيا، وقصد تحقير شىء أو العبث به - حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك فى كل مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به، ولا تتعداه فيه إلى غيره" [1].

وقد عمد بعض الباحثين العرب المعاصرين إلى دراسة الصلة بين عاطفة الشاعر وما تخيره من أوزان أو بحور شعره: فبحر "الطويل" صدى عاطفة أو موضوع الفخر والحماسة والوصف كما نرى فى معلقات امرئ القيس وزهير وطرفة ولاميّة الشنفرى، وبحر "البسيط" تقتضيه العواطف الرقيقة، ويشاركه فى ذلك "الكامل"، و"الوافر" تستدعيه عاطفة الفخر كما فى معلقة عمرو بن

---

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء صـ ٢٦٦.

كلثوم. وعاطفة الحزن عند الرثاء. و"الرمل" تفرضه الأحزان والأفراح والزهريات، و"السريع" تنشده العواطف الفياضة. و"المتقارب" يطلبه الإحساس بالغضب فى مواضع التعنيف. و"المجتث" أو "المتدارك" – صدى حركة أو وَصف زحف جيش، أو وقْع مطر أو سلاح. على حين أن الرّجز أقل ملاءمة لتصوير الانفعالات[1]. ويخلص الباحث إلى أن البحور تختلف باختلاف المعانى والأغراض والعواطف، وأن خير الأوزان ما لاءم موضوعه أو عاطفته العامة، على نحو ما يظهر فى قصيدة المتنبى القائمة على وصف هروبه من مصر؛ فقد استدعى هذا المعنى العاطفى الوصفى – وزنا لهذه القصيدة يناسبه وهو بحر "المتقارب"، الذى يلائم تصوير السرعة العجلى. يقول فيها[2]:

فيالك ليلاً على أعكُشٍ ... أحَمَّ البلادِ خَفِىَّ الصُّوَى

وردنا الرهيمة فى جَوْره ... وباقيه أكثر مما مضى

فلما أنخنا ركزنا الرّما ... حَ، بين مكارمنا والعُلَى

وبتنا نقبّل أسيافنا ... ونمسحها من دماء العِدَى

---

(1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى. النهضة المصرية ط (٨) ١٩٧٣ صـ ٣٢٢.

(2) ديوان المتنبى ٤٣/٢.

وعلى نحو ما يظهر أيضًا فى قصيدة أبى نواس، التى قامت على بحر "المديد"، فقد جذبت عاطفة الشاعر ومشاعره الفياضة بالحب والعزّة والثقة – هذا البحر – فقال[1]:

أيها المنتابُ عن عُفُرِه لستَ من ليلىِ ولا سَمَرِه

لا أذود الطير عن شجر قد بلَّوْتُ المرَّ من ثمرهْ

خِفْتُ مأثور الحديث غدا وغَدٌ أدنى لمنتظرِهْ [2]

ولكن هذه "الصلة بين العاطفة والوزن" على هذا النحو لم يسلّم بها هؤلاء الباحثون، فطرحوا أسئلة من نوع: "هل كان الشاعر القديم يتخيّر لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته؟ وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعًا لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء؟،.. وهل اتخذ القدماء لكل موضوع من الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر التى رويت لنا" [3].

إن هذه الأسئلة وغيرها مستخلصةٌ من أن التراث الشعرى عند العرب يثبت أنه لا توجد صلة قاطعة بين البحر الشعرى وعاطفة الشاعر. وقد أسس بعض الباحثين المعاصرين المتأخرين نفى هذه

---

[1] ديوانه صـ ٤٢٧.

[2] أصول النقد الأدبى صـ ٣٢٢ ـ ٣٤٤.

[3] د/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: الأنجلو المصرية ط (٤) ١٩٧٢ صـ ١٧٦.

الصلة على سبب يمثل واقع الشعر العربى، وهو "أن الشاعر لا يبدع شعره وهو فى حالة فوران عاطفى، إنما يبدعه بعد أن تهدأ العاطفة وتستقر وتُستعاد فى حالة سكينة. وواقع الشعر العربى يشهد بذلك. فلم يكن الشعراء يبدعون فى وقت واحد، بل كانوا يقضون، أو يقضى بعضهم حولاً كاملاً فى كتابته القصيدة وتجويدها. وأشهر قصائد الشعر العربى لم تصدر لساعتها على التسوّ، وإنما كان أصحابها يعانون فى إبداعها ويستمرون فى تنقيحها. لذلك لا معنى للقول بأن العاطفة تؤثر فى اختيار الوزن، وأن كل انفعال له وزن يخصه، فالشاعر يبدع فى الوزن الواحد أكثر من غرض، ومهارته الفنية تتجلّى فى قوة الصياغة اللغوية، وعمق التعبير عن عاطفته أيا كان نوع هذه العاطفة، دون ارتباط مُلزم بوزن معين من أوزان الشعر[1].

وسواء استدعى - الوزن أو البحر - الشعرىَّ - إحساسٌ أو معنى واحد، أو استدعته مجموعة أحاسيس أو معان متفقة أو مختلفة، وسواء انفصل الوزن عن العاطفة الفورية، وارتبط "بالتجربة" كما يقول "استوفر" Stauffer [2] - فإن من المحقق أن

---

[1] د/ عبد الفتاح عثمان. نظرية الشعر فى النقد العربى القديم. صـ٢٤١.
[2] د/ عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية فى النقد العربى ط(٣) ٧٤ صـ ٣٧٧.

"الوزن" أو البحر الشعرى فى جميع الأحـوال - صـورة لـنفس الشاعر الحافلة بالأحاسيس وألوان المعاناة الصادقة.

وتكمن الوظيفة الخامسة للوزن فى "إحداثه شعور التوازن فـى نفس المتلقّى عن طريق تطهيرها من مشاعرها الزائدة، وتحريرهـا من انفعالاتها الغالبة، على نحو ما يتبين من قول ابن طباطبا العلوى "وللشعر الموزون إيقاع، يطرب الفَهُم لصوابه، وما يرد عليه مـن حُسْن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مـع صـحة وزن الشعر - صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله مـن الكدر - تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التى يعمل بها [وهى اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحُسن اللفـظ] - كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلـك: الغنـاء المطرب، الذى يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظـه مع طيب ألحانه، فأما المقصِّر عن طيب اللحن منه، دون ما سـواه فناقص الطرب"[1]. وهذا يعني أن للوزن وظيفة فعّالة من ناحية أنه "يشكل تأثيرًا ساحرًا فى نفس المتلقى، قد يصل إلى أن يكون أشـدّ إطرابًا من الغناء، وأعمق منه فى تربية النفوس بِسَلّ السخائم، وحلّ العقد" [2].

---

[1] عيار الشعر صـ ٣٥.
[2] نظرية الشعر صـ ٢٣٩.

وتبدو وظيفته السادسة فى "إثارته أحاسيس توقعية نشطة محمّلة بمعان متعارضة" فى وعى المتلقى؛ إذ يتوقع ما يمكن أن يحدث فى نفسه من حالات السعادة والتعاسة، أو الأمل واليأس، أو الإقبال والنفور. وهذا يعنى أنّ تأثير الوزن يتمثل فى أنه يحدث شيئًا فى داخلنا كمتلقين حال استماعنا أو قراءتنا للشعر المعتمد على هذا الوزن المعيّن، ويحقق فى داخلنا نمطا معينا، "فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث فى نفوسنا موجة من التوقع، تأخذ فى الدوران، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب"[1]. كما أنه ينشأ عن هذه الضربات الإيقاعية "حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر فى الجسد بأسره، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الذهن" [2]. والمؤكد أن "التوقعات" الناشئة عن قراءة الشعر تتعلق فقط "بالمقاطع التالية التى يتألف منها الكلام بما لها من أطوال ومواضع ارتكاز متعددة وما تنقسم إليه من أقسام، وما إلى ذلك" [3].

وقد حظيت "قافية القصيدة" باهتمام نقادنا القدامى، بأن عمدوا إلى بحثها ودراستها من زوايا عدة، فقد ذكروا أهميتها ومنزلتها،

---

(1) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى ترجمة د/ مصطفى بدوى القاهرة ١٩٦١ صـ ١٩٥.
(2) السابق صـ ١٩٥.
(3) السابق صـ ١٩٦.

وحددوا مفهومها، وعلاقتها بالبحر الشعرى، ووظيفتها، على النحو الذى بيّنتْه نظرات الخليل بن أحمد، والجاحظ، وابن طباطبا، وقدامة ابن جعفر، والفارابى، والحاتمى، والمرزبانى، أبى هلال العسكرى، وابن رشيق وحازم القرطاجنى وغيرهم.

فقد رأوا أن أهميتها راجعة إلى أنها أساس الشعر أو "حوافر الشعر" [١] كما قال الحطيئة، ولذلك يجب العناية بها وتنقيحها، وأنها "شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر، ولا يسمى "الشعر" شعرا حتى يكون له وزن وقافية" [٢] ، ولا يُبْعد أن يكون الجاحظ هو الذى لفت الأنظار إلى ضرورة تجويدها بقوله رواية عن أحد محبِّى الشعر ومتذوقيه فى عصره: "وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت" [٣].

والظاهر من المحاولات المبكرة لوضع "علم العروض" أنهم قصدوا إلى تحديد مصطلحات هذا العلم، بما فيها مصطلح "القافية"، ولذلك وجدنا الخليل بن أحمد يحددها بقوله: "القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذى قبل الساكن"[٤]. فهى على هذا المذهب كما فسّر ابن رشيق "تكون مرة

---

(١) الحاتمى : الرسالة الموضحة صـ ٤٢.
(٢) العمدة : ١٥١/١.
(٣) البيان والتبيين ١١٢/١.
(٤) العمدة : ١٥٢/١.

بعض كلمة ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[1]. ويرى ابن رشيق أن تحديد الخليل لها "أصوب وميزانه أرجح" [2] مما حدده الأخفش.

وفى هذا الإطار عرضوا لسبب التسمية "قافية"، فأرجعوه إلى أنه يأتى من أن "القافية تقْفوا إثر كل بيت، وقال أبو موسى الحامض هى قافية بمعنى مقفوة مثل [ماء دافق] بمعنى مدفوق [وعيشة راضية] بمعنى مرضية، فكأن الشاعر يقفوها، أى يتبعها، وهذا قول سائغ متَّجه" [3].

وقد أفاد الباحثون المعاصرون فى موسيقى الشعر من هذا التحديد ونحوه، وهم بصدد وَضْع صيغة تعريفية حديثة للقافية، فعرّفها بعضهم بأنها "عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها. ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان، فى فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن... وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل"[4].

---

(1) العمدة، ١٥٢/١.
(2) السابق ١٥٢/١.
(3) السابق ١٥٤/١.
(4) موسيقى الشعر. صـ ٢٤٦.

والمحقق أن التعريفين "القديم" "والمعاصر" يتفقان فى أمر واحد هو: أن القافية بالنسبة لكل من البيت والقصيدة "استكمال لموسيقى البحر الشعرى" [1] ، وأنها تشكّل مع الوزن "الوحدة الموسيقية للقصيدة" [2]، وأنها لازمة من "لوازم الشعر العربى، وجزء من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها"[3]، وأنها دفقة نغميّة تتكرر فى الأبيات التالية – ويجب أن تتكرر – فى تتابع يُمتع المستمع أو المتلقى.

إن هذه الأقوال وغيرها كثير مما تحفظه لنا كتب التراث، وكتب المعاصرين لتتفق على الاهتمام الوافر بالقافية؛ حرصا على سلامتها، وصحة بنائها، وذلك أن "أى اضطراب فيها تلحظه الأذن، ويؤثر بالتالى على فاعلية الوزن؛ ومن ثم عابوا كل خلل يؤدى إلى إضعاف موسيقى القافية، فاختلاف حرف الروىّ ولو كان الحرفان متقاربين – عيب ينبغى على الشاعر اجتنابه" [4].

وقد دفع هذا الاهتمامُ النقادَ القدامى إلى البحث عن السُّبل التى تؤدى إلى "جودة القافية" وعلاقة هذه الجودة بالنفوس المتلقية للإنشاد

---

[1] د/ مىّ يوسف خليف: القصيدة الجاهلية فى المفضليات ـ مكتبة غريب ـ القاهرة صـ ٢٠٩.
[2] نظرية الشعر صـ ٢٤٦.
[3] أصول النقد الأدبى صـ ٣٢٤ ـ ٣٢٥.
[4] نظرية الشعر صـ ٢٤٨.

الغيرى حال الاستماع، أو للإنشاد الذاتى عند القراءة. وقد دلّ بحثهم هذا على أن ثمة مظاهر لجودة القافية.

المظهر الأول هو: "حُسْن الوقع الصوتى" على أذُن المتلقى المستقبلة، وفى نفسه الواعية المرتدّة للدفق النغمى المتوالى، عندما تُنْشَد القصيدة له، أو حين يتولى قراءتها بنفسه، إذ يشعر بعذوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها. فقد اشترط قدامة بن جعفر لجودتها أن تكون "عذبة الحرف سلسلة المخرج"[1]. وشاركه فى هذا كل من أبى حاتم الرازى والفارابى؛ إذ يجب "أن تكون عذبة سلسلة المخرج"[2]. ولا ريب أن النفس تهتز طربًا وارتياحًا بسبب جمال وقع هذا وذاك على الأذن.

المظهر الثانى هو: "التعلّق" أو "التوشيح". والمراد به أن تتعلق قافية البيت بمعناه السابق إيراده، أو هو كما يذكر قدامة بن جعفر: "أن يكون أول البيت شاهدًا بقافيته، ومعناها متعلقًا به، حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة -التى البيت فيها- إذا سمع أول البيت عرف آخره، وبانت له قافيته"[3]. وقد تناول أبو هلال العسكرى هذا المظهر بعبارة توضيحية تفصيلية حين بيّن أن التوشيح "هو أن

---

(1) نقد الشعر صـ ٨٦.

(2) الرازى: الزينة: تحقيق/ حسين الهمدانى ـ الرسالة ـ القاهرة ١٩٥٦ صـ ١٢٣ والفارابى الموسيقى الكبير. تحقيق/ غطاس خشبة، ومحمود الحفنى ـ الكاتب العربى بمصر ١٩١.

(3) نقد الشعر صـ ١٦٧.

يكون مبدأ الكلام يُنبئ عن مقطعه، وأوله يُخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعرًا، وعرفت رويّه، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه، وخير الشعر ما تسابق صدوره أعجازه... ومن أمثلة ذلك قول الراعى:

وإن وزن الحصى فوزنت قومى وجدت حصى ضريبتهم رزينا

إذا سمع الإنسان أول هذا البيت – وقد تقدمت عنده قافية القصيدة – استخرج لفظ قافيته؛ لأنه عرف قوله: (وزن الحصى) سيأتى بعده. (رزين) لعلتين؛ إحداهما: أن قافية القصيدة توجبه، والأخرى: أن نظام البيت يقتضيه؛ لأن الذى يفاخر برجاحة الحصى ينبغى أن يصفه بالرزانة" [1]. فيقصد كل من قدامة وأبى هلال: أن التعلق أو التوشيح على النحو الذى تقدم ليس إلا مظهرًا لجودة القافية، على أساس أنها فى هذه الحالة تعتبر قافية "مستدعاة" من قِبَل قافية البيت السابقة من جهة، ومن قِبَل معناه من جهة أخرى. وفى هذا ختام للمعنى وإحكام للبيت. والدليل على ذلك، أن بيت الراعى (وإن وزن الحصى... رزينا) – أشار صدره إلى آخره أو قافيته على جهة الاستدعاء، ولا ريب أن استماع المتلقى إلى البيت أو قراءته له، تؤدى إلى تحريك نفسه، باتخاذ جانب

---

[1] كتاب الصناعتين صـ ٢٤٧.

المشاركة فى وَضْع قافيته، فبمجرد أن يستمع أو يقرأ بداية البيت (وإن وزن الحصى...) ، فإنه يمكنه وضْع صيغة (رزينا) فى ختامه، باعتبارها قافيته، والذى سهّل له ذلك ويسّره علتان: الأولى: أن قافية البيت السابق توجب هذه الصيغة (القافية)، وتمهّد لها وتشير إليها، والثانية: أن المعنى الشعرى فى البيت ونظامه يقتضيها؛ لأن فخره بقومه بأنهم فى رجاحة الحصى وثقله – يتطلب وصفهم بالرزانة.

المظهر الثالث هو: "الإيحاء المهيّئ للنفس" وذلك عن طريق تصريعها، أى بأن يكون المصراع أو نهاية الشطر الأول فى البيت مماثلاً لقافيته فى رأى قدامة[1] أو أن يكون "العروض مقفى تقفية الضرب" [2]. وقد حدده ابن رشيق بعبارة مفصلة فذكر أنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه"[3]. وأنه ناشئ عن "مبادرة الشاعر القافية، ليُعلم فى أول وَهلة أنه أخذ فى كلام موزون غير منثور، ولذلك وقَعْ فى أول الشعر"[4]. فالتصريع بناء على هذا التحديد يتضمن قوة القافية التى سيتم بناء سائر أبيات القصيدة عليها، وهذا

---

(1) نقد الشعر صـ ٨٦.

(2) أبو عبد الله جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسى: المعيار فى نقد الأشعار، تحقيق د/ عبد الله هنداوى، الرسالة ١٩٨٧ صـ ١٩٧٠.

(3) العمدة ١/١٧٣.

(4) السابق ١/١٧٤.

الإيحاء "إعداد لأذنه، وتهيئة لحسّه لمعرفة هذه القافية وتقبّلهـا" [1]. فينشأ عن هذا الإعداد النفسى بالضرورة إثارة عاطفية لديه لتقبّل معانى القصيدة وألفاظها.

وإذا كان التصريع يمتلك قوة الإيحاء والتوقّع المثيرة لانفعالات المتلقى – كما تبيّن – فإن مخالفة هذه القوة يعده المتلقى عيبًا يلحق القافية، أطلق عليه قدامة وصف "التجميع"، الذى هو "أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روىّ متهيِّئ، لأن تكون قافية آخر البيت فتأتى بخلافه، مثل قول الشماخ[2].

لمن منزل عاف ورسم منازل عفت بعد عهد العاهدين رياضها

فإنه لما قال (منازل) أوهم أن حرف اللام هو آخر البيت، ثم جاء بالقافية على الضاد"[3]. وفى هذا مخالفة لتهيُّؤ النفس أو توقّعها الذى نشأ بسبب الاستماع أو التلقّى للمصراع الأول.

وقد زاد ابن رشيق هذا العيب توضحيًا بقوله: "ومن ابتداء القصائد التجميع، وهو أن يكون القسم الأول مُتهيّأً للتصريع بقافية ما، فيأتى تمام البيت بقافية على خلافها كقول جميل[4].

---

(1) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى صـ٢٠٩.
(2) ديوانه صـ ٢١١، وفيه (لمن طلل).
(3) نقد الشعر صـ ١٨١.
(4) ديوانه تحقيق: د/ حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٩ صـ١٧٩ وفيه (أبثين).

يابُنْنَ إنك قد ملكتِ فأسجحى وخذى بحظّك من كريم واصل

فتهيأت القافية على الحاء، ثم صرفها إلى اللام". فتهيؤ الشاعر للمتلقى وإعداده بأن سوف تكون القافية على حرف معين، ثم ما يلبث أن يصرفها إلى حرف آخر مغاير للأول - إنما هو "مخالفة" لما قد توقعه المتلقّى، وأعدّ نفسه له ـ تؤدى إلى إحساس بالإحباط والتراجع عن المتابعة لمثل هذا النص، الذى أصابته هذه الظاهرة المعيبة.

ولكن من المحقق أن "مخالفة التوقع" هذه - قد تكون فى صالح المتلقى؛ لأننا إذا سلمنا بأن الشاعر - أو الفنان عامة - يهدف دائمًا إلى جَذْب انتباه المتلقّى والاستئثار به والاستحواذ عليه بكل السبل وبكافة الوسائل - فإن "مخالفة التوقع" هنا ستلتقى مع هذا الهدف النفسى العام، إذ هى ستكون بمثابة "مثير" قوى يوتّر النفس المتلقية ويحركها من خلال إجراءات "التفكير" و"التأمل" و"الرغبة فى إعادة الاكتشاف" و"استئناف المتابعة" - التى ستشعر بها دون ريب. خاصة إذا علمنا أن من أسس بقاء العمل الأدبى أو الفنى فى الأذهان المتابعة فترة غير قصيرة، هو احتواؤه على "التضاد" إلى جانب "الاضطرار"، وهو ما تمثل فى بعض الفنون الجمالية لدى نقاد الأدب وبلاغيّيه، مثل: "التضاد" و"المقابلة"، و"الطباق" وغير ذلك من الفنون البلاغية البديعية.

ثانيًا : الأداء الموسيقى الداخلى:

وأما الأداء الثانى وهو الإيقاع Rhythm الداخلى، فقد التفت نقادنا إليه، حين عمدوا إلى دراسة التنغيم الداخلى للقصيدة، باعتبار أن هذا التنغيم ليس إلاَّ تتمة وإكمالاً للتنغيم الخارجى، فهما معًا يحققان "المثالية النغمية" للصورة الموسيقية التى ينبغى أن تحكم القصيدة، ليمكن مضاعفة التأثير فى النفس المتلقية. ومعنى هذا أن غياب أحدهما يمثل تهديدًا لهذه المثالية المرجوة.

وقد أشارت نظرات النقاد فى "التنغيم الداخلى" إلى عدد من الوجوه "الفنية" التى استغل الشعراء توظيفها استغلالا حسنًا مكّنهم من جَعْل قصائدهم حسنة الوقع، جميلة التأثير، وهى عناصر "التكرار" و"الترجيع" و"حسن التقسيم" و"السجع" بألوانه، و"الطباق" أو "المقابلة"، و"الجناس" وغير ذلك من الفنون التى عالجها النقاد فى أحد علوم البلاغة العربية وهو علم البديع.

أما "التكرار" فقد نصّوا على أن يكون فنيًا، بمعنى "أن يكون الكلام أو التركيب ناشئا عن حاجة إليه، أو عن ضرورة تتطلبه وتستدعيه، وذلك بأن يُطلب التكرار لتأكيد معنى فى الكلام، أو تقويته وترشيحه لضمان تأثر المتلقى به، وتحقيق استجابته إليه"[1]

---

[1] د/ حسن البندارى، مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى. الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٩١ صـ ٢٣.

على نحو ما أشار إلى ذلك المرزبانى[1]، وابن رشيق[2]، والخطيب القزوينى[3]، وسعد الدين التفتازانى[4]، وجمال الدين الأندلسى[5] وغيرهم.

ولم يقتصر تناول النقاد التكرار على كونه ناشئًا عن "ضرورة معنوية" ذلك أنهم عمدوا إلى بحثه بوصفه "وحدة نغمية" تتردد فى البيت أو الأبيات فى شكل "صيغة مفردة" أو "حرف معين" أو "صيغة جمع معين".

فقد يكرر الشاعر "صيغة مفردة" لهدف إيقاعى قاصدًا بذلك تقوية الإيقاع الموسيقى وتأكيده، على حسب الغرض الذى تنطوى عليه القصيدة، سواء كان ذلك فى مجال الغزل، أو التنويه بأمر والإشارة إليه، أو التوبيخ، أو التعظيم أو الوعيد والتهديد أو التوجع، أو الاستغاثة أو الهجاء، أو الازدراء والتهكم[6]، فمن أمثلة توفير التنغيم الداخلى بواسطة "الصيغة المفردة" – ترديد "الاسم"[7] فى قول امرئ القيس[8]:

---

(1) الموشح صـ ٦٣٩.
(2) العمدة ٧٣/٢ وما بعدها.
(3) الإيضاح . صـ ٣٠٤.
(4) مختصر السعد ٥٤/٣.
(5) المعيار فى نقد الأشعار صـ ١٢٠ وما بعدها.
(6) العمدة ٧٤/٢ ـ ٧٨.
(7) العمدة ٧٤/٢، ومختصر السعد ٥٤/٣.
(8) ديوانه صـ ٢٧-٢٨.

ديارٌ لسَلْمى عافياتٌ بذى الخـــال ألحّ عليها كلّ أسْحَم هطّـــال

وتحسِبُ سلمى لا تزال كعهدنـــا بوادى القرَلمى أوعلى رأس أوعال

وتحسب سلمى لا تزالُ ترى طَـلا من الوحش أوبيضا بميثاء محْلال

ليالى سلمى إذ تريك منضّـــدًا وجيداً كجيد الريم ليس بمعطـال

وفى قول قيس بن ذريـــح[1]:

ألا ليت لُبْنَى لم تكن لى خُـــلّةً ولم تلقى لبنى ولم أدر ماهـــيا

وفى قول الخنساء[2]:

وإن صخرا لمولانا وســـيدنا وإن صخراً إذا نشتو لنحّـــار

وإن صخرًا لتأتم الهداة بـــه كأنه علمٌ فى رأسه نـــارُ

وفى قوله مروان بن أبى حفصة[3]:

سقى الله نجدا والسلام على نجد وياحبذا نجدُ على القرب والبعد

وقد يكرر الشاعر "الحرف" لإحداث هذا التنغيم الداخلى كقـول إسحاق الموصلى فى غضب المأمون عليه، حيـث كـرر حرفـى "السين" و"الحاء" [4]:

---

(1) ديوانه تحقيق : د/ حسين نصار ـ دار مصر للطباعة، ١٩٧٩صـ ١٦٠.
(2) ديوانها دار صادر بيروت صـ ٧٦.
(3) الموشح صـ ٣٦٨.
(4) الموشح صـ ٣٦٩.

يا سرحة الماء قد سُدَّت مواردُه أما إليك طريق غير مسـدود

لحائم حام حتى لا حيام بـــه محلأ عن طريق الماء مطرود

وقول الشاعر يكرر حرف السين[1]:

إن نفسى رسول نفسى إليهـــا ولنفسى جعلت نفسى رسولا

وقول الحادرة يكرر حرف السين[2]:

عَرَّسْتُه ووسادُ رأسى ســاعدٌ خاضى البشيع عروقه لم تدسع

وقول علقمة بن عبدة يكرر حرف الهاء[3]:

إليك أبيت اللَّعنَ كأنّ وجيفهـا بمشتبهات هولُهنّ مهَـــيبُ

وقد يكرر الشاعر "صيغة مركبة لإحداث هذا التنغيم، كقول أبى تمام[4]:

فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرضى المؤمل منك إلا بالرضا

وقول عوف بن عطيقة[5]:

---

[1] الموشح صـ ٤٦٣.
[2] المفضليات صـ ٤٣.
[3] ديوانه صـ ٨٦.
[4] ديوانه ١٩/٢ والعمدة ٧٧/٢.
[5] المفضليات صـ ٤٣.

فكادت فزارة تصلى بنـــــا فأولى فَزارة أولى فـــزارا

وقد يكرر صيغة "جمع معين" لتحقيق هذا التنغيم، وهو ما يسمى "بالتكرار الصوتى" [1] الذى يعتمد على وزن الكلمات فقط، كقـول المرقش الأكبر مكررا صيغة جمع المؤنث السالم[2]:

لمن الظُّعْنُ بالضحى طافـياتٍ شِبْهها الدومُ أو خلايا ســـفينِ
جاعِلاتٍ بطن الضباع شـمالاً وبراقَ النعاف ذات اليمـــين
رافعاتٍ رقما تُهالُ له العَيْـــ ـنُ على كل باذل مِســـتكين
عامداتٍ لخِلِّ سَمْسَمَ ما ينْـــ ـظرن صوتاً لحاجة المحـــزون

ويظهر من هذه الصور التكرارية التـى رصـدها النقـاد فـى النصوص الشعرية أن الشعراء قد حرصوا على تحقيـق "التنغـيم الداخلى" فى هذه النصوص؛ لاعتقادهم أن التكرار مرتبط بـالتوقّع "سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث" [3]. وعادة – كما يرى بعض النقاد الأوربيين المعاصرين – "يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص: سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا أو صورًا للحركات الكلامية – ويهيئ الذهن لتقبّـل تتـابع جديد من هذا النمط دون غيره، إذ يتكيف جهازنا فى هذه اللحظـة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة"[4]. التـى

---

(1) القصيدة الجاهلية فى المفضليات صـ ٣١٤.
(2) المفضليات صـ ٢٢٧.
(3) ريتشاردز Richards. مبادئ النقد الأدبى. ترجمة د/مصطفى بدوى - القاهرة صـ١٨٨.
(4) السابق صـ ١٨٨

قد تخرج عن هذا التتابع الفنى، الذى يمثل تنغيمًا داخل النص الشعرى يكمل تنغيم خارجه، فينشأ عن ذلك اهتزاز النفس به، وتفاعلها معه واستجابتها إليه.

وتعتبر الوجوه الفنية الأخرى التى أشرنا إليها - إيقاعات داخلية فى النص الشعرى. أو صورًا تنغيمية فيه، تحسّنه وتؤثر فى النفس المتلقية تأثيرات نوعية على حسب طبيعة كل وجه من هذه الوجوه. فالترصيع صورة نغمية يتوسل بها الشاعر لتقوية موسيقى شعره، وعينه أبو هلال العسكرى بأنه "أن يكون حشو البيت مجموعًا" [1] كقول امرئ القيس[2]:

سليم الشظى عَبْلُ الشوَى شنج النَّسا له حجبات مشرفات على الآل

وقوله[3]:

وأوتادُه ماذِيَّةٌ ورماحُهُ رُدينيّةٌ فيها أسنَّةُ قَعضب

وقول زهير[4]:

كبَدَاءُ مُقْبَلَةٌ عجزاء مُدْبَرَةٌ قوداء فيها إذا استعرضتها خَضَعُ

وقول تأبط شرا [5]:

حمَّال ألويةٍ شَهَّاد أنديةٍ هبّاط أوديةٍ جوّاب آفاق

---

(1) كتاب الصناعتين صـ ٣٩٠، والمعيار فى نقد الأشعار صـ ١٦٨.
(2) ديوانه صـ ٦٤.
(3) ديوانه صـ ٨٧.
(4) ديوان زهير صـ ٢٣٧.
(5) المفضليات صـ ٥٩.

وقول الخنساء[1].

حامى الحقيقة محمودُ الخليقة مَهْـ ـدىُ الطريقة نفّاع وضرّارُ

وقول ابن الرومى[2].

حوراء فى وَظَفٍ قنواء فى ذَلَفٍ لفّاءُ فى هَيَفٍ عجزاء فى قَبَبِ

ففى هذه النصوص - وغيرها كثير مما تحفل به دواوين الشعراء ومصادر الأدب - حقق "الترصيع" لها "التنغيم" الموسيقى المطّرد، بحيث ترى البيت قد اشتمل على "وحدات موسيقية"، تتسم بالانسجام، والتناسق، ورتابة الوقْع، وكلها تحدث فى أذنى المتلقى ونفسه الهزّة والطرب والارتياح، خاصة أن "الترصيع" الماثل فى هذه الأبيات غير متكلّف أو متعمّد؛ ومن ثم يقبل عليه المتلقى ويستعذبه ويتفاعل معه.

ويتحقق هذا "التنغيم الموسيقى" أيضًا فى "التشطير"، الذى عرّفه أبو هلال العسكرى بأنه "أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه" [3].

---

(1) ديوانها صـ ٨٤.
(2) ديوانه صـ ٨٢ وكتاب الصناعتين صـ ٣٩٤.
(3) كتاب الصناعتين صـ ٤٢٨.

مثل قول القائل : "مَن عتب على الزمان طالت معتبتُه، ومن رضىَ عن الزمان طابت معيشته" [1] وقول أوس بن حجر[2]:

فتحدركم عَبْسٌ إلينـــا وعامـــرٌ وترفعنا بكرٌ إليكم وتَغْـــــلبُ

وقول أبى تمام[3]:

يصدّع شمل القلب من كلِّ وجْهَةٍ وتشعبُه بالبث من كل مَشْـــعَبِ

بمختَبِلٍ ساجٍ من الطرفِ أكْحَـــل ومقتبل صاف من الثغر أشْنَبِ

وقول البحترى[4]:

إذا اسودَّ فيه الشكّ كان كواكبا وإن سار فيه الخطب كان حبائلا

لأذكرتَه بالرمح ما كان ناســيًا وعلمتَه بالسيف ما كان جاهِـــلا

فمن كان منهم ساكتا كنتَ ناطقا ومن كان منهم قائلاً كنت فاعلا

وقول أبى هلال العسكرى[5]:

---

[1] كتاب الصناعتين ، صـ ٤٢٨.
[2] ديوان أوس بن حجر. تحقيق د/ محمد يوسف نجم دار صادر، بيروت ١٩٦٧ صـ٨.
[3] ديوان أبى تمام صـ ٢٣. يصدّع = يفرق. تشعبه = تشتته، البث = نشر السرّ. المشعب = الطريق.
[4] ديوان البحترى ٢١٢/٢.
[5] كتاب الصناعتين صـ ٤٣٠.

وعلى الرُّبَى حُلَلٌ وَشاهُنَّ الحيـ ـاء فمسهّمٌ ومعصّبٌ ومفوّفُ

فملابسُ الأنواء منها سـندسٌ ومضاجع الأنداء منها زخرفُ

والبرق يلمع مثل سيف يُنْتَضى والسيل يجرى مثل أفعى تزحفُ

والقطر يهمى وهو أبيضُ ناصعٌ ويصير سيلاً وهو أغبر أكلفُ

فمن البيّن أن كل نصّ من هذه النصوص قـد تضـمّن تنغيمًـا إضافيا، داخليًا ينضاف إلى التنغيم الخارجى ـ تعيَّن فى نظام بناء مصراعى أو شطرى البيت إذ تعادل وتوازن كـل مصـراع مـع الآخر، من حيث التقابل المعنوى، والبناء اللفظى. ومن حيث بروز استقلالية كل منهما. وهذا فى حد ذاته يمدّ النص الشـعرى بـذلك التنغيم الداخلى، الذى يجتذب المتلقى ويستأثر به، ويستحوذ عليه.

وأما التنغيم الداخلى عن طريق "المطابقة" أو "الطباق" فإنه يعطى موسيقى النص الشعرى جمالاً إضافيًا؛ ذلك أن المطابقة كما حددها أبو هلال العسكرى تعنى "الجمع بين الشىء وضده، فى جزء مـن أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمـع

بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد"[1] مثل قول زهير[2]:

ليثٌ بعَثَّر يصطاد الرجالَ إذا ما اللّيث كذَّب عن أقراه صدقا

وقول امرئ القيس[3]:

مكر مفر مقبل مدبر معـــــاً كجلمود صخر حطه السيل من عَلِ

وقول النابغة[4]:

ولا يحسبون الخير لا شرَّ بعده ولا يحسبُون الشرَّ ضربـة لازِبِ

وقول الفرزدق[5]:

والشيب ينهض فى الشباب كأنه ليل يصيح بجانبيه نهـــــارُ

وقول أبى تمام[6]:

وضل بك المرتاد من حيثُ يَهتدى وضَرَّت بك الأيام من حيث تنفعُ

وقد كان يُدْعى لابس الصبرِ حازما فأصبح يُدعى حازما حين يجزعُ

ففى هذه النصوص يبدو "التنغيم" الداخلى ناشئًا عن عملية الائتلاف التى عمد إليها كل شاعر بين معنى النص وضدّه، أو بين معناه الإيجابى

---

(1) كتاب الصناعتين ، صـ ٣١٦.
(2) ديوان زهير صـ ٥٤.
(3) ديوان امرئ القيس صـ ٢٤.
(4) ديوان النابغة صـ٩.
(5) ديوان الفرزدق صـ ٦٧.
(6) ديوان أبى تمام ٣٧٢/١ ـ ٣٧٣.

ومعناه السلبى، والمؤكد أن المتلقى تُستثار نفسه، ويُنشط ذهنه عن طريق تلقيه التناقض أو التضاد فى مجرى النص الشعرى أو القصيدة، ولذلك يحرص الشاعر على انتهاج هذا النهج حين يريد الاستحواذ على اهتمام قارئه أو سامعه، سواء عن طريق "المقابلات الإفرادية" فى الأشعار السابقة، أو عن طريق "المقابلات التركيبية" مثل قول الشنفرى[1]:

تَحُلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّومَ بَيْتَها إذا ما بيوتٌ بالمذمَّةِ حُلَّتِ

وقوله[2]:

وإنى لَحُلْوٌ إن أريدت حلاوتى ومُرٌّ إذا نفس العَزُوب استمرّتِ

أبىٌّ لِمَا آبى سريعٌ مَبَاءَتِى إلى كل نَفْسٍ تَنْتحِى فى مَسَرَّتِى

فقد وظف الشنفرى فى النص الأول: "لونا من المقابلة المعنوية العميقة لا بين الألفاظ المفردة وحدها، ولكن بين الصور المركبة أيضًا، على نحو ما نرى فى وصفه لصاحبته، حيث يرسم لها صورة يقابل فيها بين كرم أخلاقها، وبين غيرها من النساء فيما يجلب عليهنّ الذم"[3]. ووظف فى النص الثانى النهج ذاته حين "استغل طائفة من المتناقضات المتقابلة فى رسم صورة لشخصيته فى حلاوتها ومرارتها، وفى رضاها وغضبها، وفى لينها وشدتها، وفى اندفاعها ورجوعها"[4]. فهذا الائتلاف المعنوى كما

---

(1) المفضل الضبى: المفضليات. تحقيق/ شاكر وهارون - دار المعارف ط (٦) صـ ١٠٩.
(2) السابق صـ ١١٢.
(3) القصيدة الجاهلية صـ ٣٢١.
(4) السابق صـ ٣٢١.

نرى – قد حقق تأثيره فى النفس المتلقية يؤكده فى ذلك اشتمال "الطبيعة" على التناقض والتضاد سواء فى عالم الأحياء أو فى عالم الجمادات، كما يحقق هذا الائتلاف "التنغيم" الداخلى للنص الشعرى فتهتز له النفس المتلقية، ليكون التأثر حينئذ كاملاً وعلى نحو تام.

وتشترك "المقابلة" مع "الطباق" فى هاتين الخصيصتين: "المعنوية" و"التنغيمية" أما المعنوية: فلأن "المقابلة" "إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله فى المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[1] مثل قوله تعالى: {ومكروا مكرًا ومكرنا مكرا}[2]. "فالمكر من الله تعالى العذاب، جعله الله عز وجل مقابلة لمكرهم بأنبيائه وأهل طاعته"[3]. ومثل قول عمرو بن كلثوم[4]:

وَرِثناهُنَّ عن آباء صدق ونُورثها إذا متنا بنينا

وقول الشاعر[5]:

ومَن لو أراه صاديًا لسقيتُه ومَن لو رآنى صاديًا لسقانى
ومَن لو أراه عانيا لفديتُه ومَن لو رآنى عانيًا لفدانى

وقول النابغة الجعدى[6]:

---

(1) كتاب الصناعتين صـ ٣٤٦.
(2) السابق صـ ٣٤٦.
(3) السابق صـ ٣٤٦.
(4) الزوزنى، دار الجيل بيروت ١٩٧٢ صـ ١٨٥ المعلقات السبع.
(5) كتاب الصناعتين صـ ٣٤٧.
(6) النويرى: نهاية الأرب / ١٠٢/١٠٠ والعمدة ١٦/٢ وفيه (فتى تمّ...).

فتى كان فيه ما يَسُرُّ صديقه على أن فيه ما يسوء الأعاديا

وقول الطرماح[1]:

أسرناهم وأنعمنا عليهم وأسقيْنا دماءَهم الترابا

فما صبروا لبأس عند حرب ولا أدّوا لحُسْن يدٍ ثوابا

وقول أبى الطيب المتنبى يصف جواده بأنه يرفع رجليه معًا فهما كرجل واحدة، ويديه معا فهما كيد واحدة[2]:

رجلاه فى الركض رِجْلٌ واليدان يدٌ وفِعْلُهُ ما تريد الكَفُّ والقَدَمُ

حيث ظهرت المقابلة فى "أن الكف من اليد بمنزلة القدم من الرجل فبينهما مناسبة وليست مضادة ،ولو طلبت المضادة، لكان الرأس أو الناحية أولى، كما قال تعالى: {فيُؤخذ بالنواصى والأقدام}[3].

وقول المتنبى[4]:

نصيبك فى حياتك من حبيب نصيبك فى منامك من خيال

فقابل أو وازن قوله: [فى حياتك] بقوله: فى [منامك]، وليس بضده ولا موافقه، وكذلك صنع فى الموازنة بين [حبيب] و[خيال]

---

(1) نقد الشعر لقدامة بن جعفر صـ ١٤٢.
(2) ديوانه ٩٣/٣.
(3) العمدة ١٦/٢.
(4) ديوانه ٣٧/٤.

وإن اختلف حرف اللين فيهما فإن تقطيعه فى العروض واحد"[1].

وأما "التنغيمية" فلأن "المقابلة" فى ضوء النصوص السابقة تمثل تنغيمًا داخليًا، وكلاهما قد وظفه الشعراء لإحداث المزيد من تأثر المتلقى بتلك الأشعار والتفاعل معها.

وتندرج تحت ذلك الأشعارُ التى اشتملت على "التجنيس أو الجناس" البديعى، إذ يمتلك هذا الوجه الفنى الطاقة "التنغيمية" الموسيقية الداخلية، التى تتضاف إلى الموسيقى الخارجية البادية فى الوزن أو البحر الشعرى، شأنه فى ذلك شأن الوجوه البديعية السابقة، كما أنه يمتلك القدرة على إثارة إعجاب المتلقى، خاصة إذا كان غير متكلف. وحدده ابن رشيق بأنه "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[2] أو أنه "ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى اشتقاق أو لم يرجع"[3]. مثل قول ابن الرومى[4]:

للسود فى السود آثار تركن بها ... لمعًا من البيض تثنى أعين البيض

---

(1) العمدة ٢/٢٠.
(2) السابق ١/٣٢١.
(3) السابق ١/٣٢١.
(4) ديوانه صـ ٥٨ ، والعمدة ١/٣٢٣ .

وقول جرير[1]:

وما زال معقولاً عِقَال على الندى وما زال محبوسًا عن الخير حابس

وعرف (التجنيس) ابن الأثير بقوله: "وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا، والمعنى مختلفًا"[2]. وقسمه إلى أقسام منها: "التام"[3]: وهو اتفاق اللفظ دون زيادة أو نقصان مع اختلاف المعنى مثل قول البحترى[4]:

إذا العين راحت وهى عين على الهوى فليس بسر ما تسر الأضالع

فالعين الجاسوس، والعين الحاسة المعروفة. وفيها: "المضارع"[5] وهو: ما كانت الألفاظ متساوية فى الوزن مختلفة فى التركيب بحرف واحد لا غير، مثل قوله تعالى: {وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة}. وقوله: "الخيل معقود بنواصيها الخير". ومنها "المرفو"[6]. مثل قول الشاعر:

أبا العباس لا تحسب بأنى لشيء من حلى الأشعار عارى

فلى طبع كسلسال معين زلال من ذرا الأحجار جارى

---

(1) ديوان جرير صـ ٣٤. والعمدة ٣٢٤/١.
(2) المثل السائر ٢٤٦/١.
(3) السابق ٢٥١/١.
(4) السابق ٢٥٣/١ ، ديوانه ١٨/٣ .
(5) السابق ٢٦٣/١.
(6) السابق ٢٤٦/١.

ومنها "القلب". كقول أبى تمام[1]:

بيض الصفائح لا سود الصحائف فى متونهن جلاء الشك والريب

حيث تساوى وزنه مع تركيبه، وإن تقدمت حروفه وتأخرت[2].

ووضح جمال الدين الأندلسى أنه "ائتلاف اللفظ مع اختلاف المعنى"[3].

ورأى أنه يتنوّع إلى أنواع ستة. منها: أن تتفق الكلمتان فى الحركات والبناء، مثل قول زياد بن الأعجم"[4]:

ونُبِّئتهم يستنصرون بكاهل واللؤم فيهم كاهل وسنام

ومنها: "أن تختلف الحركات وتأتلف الحروف"[5]. مثل قول الشاعر[6]:

أبلغ لديك أبا سعد مغلغلة إن الذى بيننا قدمات أوْدَنَفَا

وذلكم أن ذُلّ الجَارحا لفكم وأن أُنُفَكُم لا يعرف الأنفا

---

(1) ديوانه ٣/١٩.

(2) المثل السائر ١/٢٤٦.

(3) المعيار فى نقد الأشعار صـ ١٣٦.

(4) ديوانه صـ ٩٣.

(5) المعيار فى نقد الأشعار صـ ١٣٧.

(6) السابق صـ ١٣٧ والموازنة للآمدى ٢٤٧، وإعجاز القرآن للباقلانى صـ ٨٥.

ومنها: "أن تكون الكلمتان معناهما واحد إلا إذا أضيف أحـدهما أو أضيف إليه – يكون تجنيسا، وإن كان بانفراده لا يكون تجنيسًا"[1] مثل قول البحترى[2]:

أيا قمر انتمام أعنت ظلمـــا على تطاول الليل التمـام

ومنها: "أن يكون بتغيير حرف من حروف المد واللين"[3] نحو قول الشاعر[4]:

تيممت فيه الفأل حتى رزقته ولم أدر أن الفأل فيه يفيلُ

ومنها: "أن يكون بإبدال حرف صحيح من حرف معتل، أو بزيـادة ونقصان"[5] مثل قول الطرماح بين حكيم[6]:

وما مُنعت دار ولا عزّ أهلهُـا من الناس إلاَّ بالقنـا والقنابلُ

ومنها: "الاشتقاق: وهو أن يكون بزيادة ونقصان"[7] مثل قول أبـى تمام[8]:

سعَدَتْ غَربة النوى بسُعـاد فهـى طوع الإتهامِ والإنجـادِ

---

(1) المعيار صـ ١٣٧.
(2) ديوانه ٢٠٣/٣.
(3) المعيار صـ ١٣٨.
(4) معاهد التنصيص ٢٠٨/٣.
(5) المعيار صـ ١٣٩.
(6) جواهر البلاغة صـ ١٩٢، وشرح ديوان الحماسة للتبريزى ١٢٣/١.
(7) المعيار صـ ١٤٠.
(8) ديوانه ٣٥٦/١ ، والموازنة ٤١/٢ .

وقول ابن الرومى[1]:

كأن أباه حين سماه صاعـدًا درى كيف يرقى فى السماء ويصعد

وقول أمية بن أبى الصّلت[2]:

فما أعتبتْ فى النائيات مُعَتِّبٌ ولكنها طاشت وضَلَّتْ حُلُومُهـــا

فيتبين من هذه النصوص أن الشعراء حين عمدوا إلـــى "التجنـــيس" بقصد إثارة إعجاب المتلقى، قد حققوا "التنغيم" الموسيقى الذى أكســبها جمالاً إضافيًا، وتأثيرًا مضاعفًا، باعتبار أن "التجنيس" بصوره المختلفة - كما رأينا - وبأنواعه المتعددة ليس إلا جرسًا صوتيًا، يعـزّز مـن البحر الشعرى الذى تأسس عليه كل نص من هذه النصوص.

وقد ينّوع الشاعر "الجرس الصوتى" فى النص الواحد؛ بأن يجمع فيه بين وجهين فنّيين بهدف إحداث المزيد من التأثير فى النفوس المتلقيـة، مثل الجمع بين وجهى "الجناس" و"الطباق". على نحو ما يظهر فى قول الشاعر[3]:

فَصُبْحُ الوِصَالِ ولِيلُ الشبابِ وصُبْحُ المشيب ولِيلُ الصُّدُورِ

---

(1) ديوانه صـ ١٧٠ ، وزهر الآداب ٧٩٨/٣.
(2) ديوانه صـ ٦١ .
(3) العمدة ٣٣٥/١ .

ومثل قول المثقّب العبدى[1]:

أفاطِمَ قبل بينك متّعينى ... ومَنعك ما سألتِ كأن تبينى

فلا تعِدِي مواعد كاذبات ... تمر بها رياح الصيف دونى

فإنى لو تخالفنى شِمالى ... خلافك ما وصلت بها يمينى[2]

إذًا لقطعتُها ولَقُلْتُ بينى ... كذلك أجتوى مَن يجتوينى[3]

لمن ظُعُنٌ تطالع من ضُبَيْبٍ ... فما خرجت من الوادى لحينِ[4]

مَرَرْن على شَرَافٍ فذاتِ رَجْلٍ ... ونكّبْن الزرائح باليمينِ[5]

وهنَّ كذاك حين قَطعْنَ فَلْجًا ... كأن حمولهن على سفينِ[6]

يُشَبَّهنَ السقينَ وهنَّ بُخْتٌ ... عُراضاتُ الأباهِرِ والشُّؤُونِ[7]

وهُنَّ الرّجائزُ واكِناتٌ ... قواتِلُ كلَّ أشجعَ مُستَكِينِ[8]

فقد "جانس" الشاعر بين (بينك) و(وتبينى) فى البيت الأول، الذى ضم أيضًا "طباقا" بين الإمتاع والمنع فى قوله (متّعينى) و(منعك). وفى

---

(1) المفضليات صـ ٢٨٨ ، طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، ط١٩٥٤ ، صـ١٦٢-١٦٣ ، د. محمود الربيعى : قراءة الشعر ، ط١ ـ الزهراء ١٩٨٥ صـ ٣٥٢ .

(2) خلافك = مخالفتك .

(3) الاجتواء = الكراهية والاستثقال .

(4) الظعن = جمع ظعينة ، الضبيب = موضع ، لحين = بعد حين وإبطاء .

(5) شراف ، ذات رجل ، الزرائح = مواضع ، نكبنا = عدلن عنه

(6) الفلج = طريق أو واد ، الحمول = الهوادج كان فيها النساء أو لم تكن ، سفين = جمع سفينة.

(7) البخت = جمال طوال الأعناق ، عراضات = جمع عراضة والعراض = العريض المفرط ، الأباهر = الزهور ، الشئون = جمع شأن وهو شعب بالرأس تجرى منها الدموع إلى العين .

(8) الرجائز = مراكب النساء مفردها رجازة . واكنات = مطمئنات . الأشجع = الطويل من الشجع. يقول: يقلن كل أشجع ولكنه يستكين: أى يخضع لهن .

البيت الثانى يجانس بين (تعدى) و(مواعد). وفى الثالث يخلط التجنيس بالطباق، فيجانس بين (تخالفنى) و(خلافك)، ويطابق بين (شمالى) و(يمينى)، ثم يعمد فى البيت الرابع إلى الجناس وحده بين (أجتوى ويجتوينى)، ويطابق فى البيت الثامن بين (بخت) و(عُراضات) وبين (أشجع) و (مستكين). فالجمع بين الوجهين - كما نرى - قد مثل "تنغيمًا" داخليًا مكثفًا، يحدث من ثم وقْعًا جميلاً فى نفس المتلقى. عن طريق ترداد "الوحدات" التنغيمية المتوالية فى أذنيه. وهو ما يحرص الشاعر على تحقيقه بهدف جذب انتباه المتلقى والاستحواذ عليه، كما رأينا.

وعلى هذا النحو تمضى باقى الوجوه البديعية الفنية الأخرى التى تحمل طاقات موسيقية مثل (ردّ العجز على الصدر) و(التقسيم) و(الترديد)، و(الموازنة) وغيرها[1]، يحتوى كل وجه منها "تنغيمًا" موسيقيًا يتعاون مع البحر الشعرى - الذى قام عليه النص - فى مضاعفة التأثير فى المتلقى فيزداد تفاعله، وتنشط استجابته لهذا الجانب الموسيقى بنوعيه الخارجى والداخلى.

---

(1) المثل السائر ٢٨٧/١ وما بعدها .

المصادر والمراجـــع

المصادر والمراجع

- الآمدى: الموازنة بين أبى تمام والبحترى، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف – القاهرة (١٩١٦ – ١٩٥٦) وبتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. دار المسيرة بيروت ١٩٨٧.
- إبراهيم أنيس (د) موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية ط (٤) ١٩٧٢.
- إبراهيم سلامة (د): بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، الأنجلو المصرية ١٩٥٨.
- ابن الأثير: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د/ أحمد الحوفى، ود. بدوى طبانة، نهضة مصر – القاهرة.
- ابن الأثير: الجامع الكبير فى صناعة المنظوم والمنثور، تحقيق/ جواد سعيد ــ بغداد ١٩٥٦.
- ابن الأثير: الاستدراك، تحقيق. حفنى شرف. الأنجلو المصرية ١٩٥٨.
- إحسان عباس (د) : تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من القرن الثانى إلى القرن الثامن، دار الثقافة ــ بيروت ١٩٧٤.
- إحسان عباس (د): فن الشعر، دار الثقافة – بيروت (د – ت).

- أحمد أحمد بدوى (د) : أسس النقد الأدبى عند العرب، نهضة مصر، ط(٢) ١٩٦٠.
- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى، النهضة المصرية ط (٨) ١٩٨٣.
- أحمد كمال زكى (د): النقد الأدبى الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية ، ط(٢)، بيروت ١٩٨١.
- الأحوص: ديوانه، تحقيق: عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧٠.
- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار صادر، بيروت ١٩٥٧.
- أرسطو : فن الشعر، ترجمة د/ عبدالرحمن بدوى، النهضة المصرية ١٩٥٣.
- أرون أدمن: الفنون والإنسان، ترجمة: حمزة الشيخ، دار النهضة العربية ــ القاهرة، ١٩٦٧.
- ابن أبى الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق د/ حفنى شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٣٨٣هـ.
- امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف ط(٤) ١٩٨٤.

- أمية بن أبى الصلت، ديوانه، بيروت ١٩٣٤.
- أوس بن حجر. ديوانه تحقيق : د/ محمد يوسف نجم. دار صادر – بيروت ١٩٦٧.
- الباقلانى: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط(٥) ١٩٨١.
- البحترى: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧ – ١٩٧٨.
- بشر بن المعتمر: صحيفته. ضمن كتاب: "البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق هارون، مكتبة الخانجى ١٩٦٨، وكتاب الصناعتين لأبى هلال. تحقيق/ البجاوى، وأبو الفضل ــ دار الفكر العربى/ ١٩٧١ والعمدة لابن رشيق، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد – الجيل ــ بيروت ط ١٩٧٤.
- التبريزى: شرح المعلقات العشر، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد. مكتبة صبيح ١٩٦٢.
- التبريزى: شرح ديوان الحماسة. عالم الكتب – بيروت.
- أبو تمام: ديوانه، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ١٩٨٢.

- التوحيدى: المقايسات، تحقيق: حسن السندونى. الرحمانية بمصر ٩٢٩١.
- الثعالبى : ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – ١٩٦٥.
- الثعالبى : يتيمة الدهر، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦.
- جابر عصفور (د) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، بيروت ط (٢) ١٩٨٣.
- جاريت: فلسفة الجمال، ترجمة: د/عبد الحميد يونس، دار الفكرالعربى، القاهرة.
- الجاحظ. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون طبعة الحلبى بمصر ١٩٣٨.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ، ١٩٤٨، ١٩٦٨، وتحقيق فوزى عطوى، دار صعب، بيروت (د – ت).
- جبور عبد النور: المعجم الأدبى، دار العلم للملايين، بيروت.
- جرير: ديوانه، تحقيق، محمد إسماعيل الصاوى ط (١) المكتبة التجارية بمصر.

- جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسى، المعيار فى نقد الأشعار تحقيق د/ عبدالله هنداوى، الرسالة ١٩٨٧.
- جميل بن معمر: ديوانه، تحقيق: د/ حسين نصار، مصر للطباعة، ١٩٨٩.
- الحاتمى : الرسالة الموضحة، تحقيق د/ محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦٥.
- حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن خوجة دار الغرب الإسلامى ط (٢) بيروت.
- ابن حجّة الحموى: خزانة الأدب. طبعة مصر ١٩٢١هـ.
- حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق د. سيد حنفى حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤.
- حسن البندارى (د): فى البلاغة العربية (علم البيان)، الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٨٨.
- حسن البندارى (د) : تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى، الأنجلو المصرية ، ط(١) ١٩٨٩.
- حسن البندارى (د): فى البلاغة العربية (علم المعانى)، الأنجلو المصرية، ط (١) ١٩٩٠.

- حسن البندارى (د) : مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى، الأونجلو المصرية، ط(١) ١٩٩١.
- الحسين الحايل: الخيال أداة الإبداع، مكتبة المعارف، الرباط، ط (١) ١٩٨٨.
- الحصرى: زهر الآداب، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، الجيل، بيروت ١٩٧٢.
- الحطيئة: ديوانه، تحقيق: د/ نعمان طه، الخانجى ط (١) ١٩٨٧.
- الخطيب القزوينى، الإيضاح فى علوم البلاغة، تحقيق د/ محمد عبدالمنعم خفاجى، الدار اللبنانية ط (٤) ١٩٧٤.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان أبناء الزمان، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، القاهرة ١٩٤٨.
- الخنساء: ديوانها، دار صادر ــ بيروت (د ــ ت).
- ابن دريد : جمهرة اللغة، تصحيح السورتى وآخرين، مكتبة المثنى، بغداد ــ (د/ ت).
- ذو الرمة. ديوانه، المكتب الإسلامى، بيروت ١٩٦٤.
- الرازى: الزينة، تحقيق: حسين الهمدانى، الرسالة، القاهرة ط ١٩٥٦.

- الراغب الأصفهانى، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، القاهرة ط ١٣٢٦هـ.
- ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، الجيل، بيروت ١٩٧٤.
- روثفن (ك، ك): قضايا فى النقد الأدبى، ترجمة د/ عبد الجبار المطلبى، بغداد ط(١) ١٩٨٩.
- روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى، دار الفكر اللبنانى ط(٢) ١٩٨٣.
- ابن الرومى: ديوانه. تحقيق: كامل كيلانى. المكتبة التجارية بمصر.
- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى، ترجمة د/ مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦١.
- زكريا إبراهيم (د). مشكلة الفن، مكتبة مصر ١٩٧٧.
- الزمخشرى: أساس البلاغة: تحقيق: عبدالرحيم محمود، دار الفكر العربى بمصر.
- زهير بن أبى سلمى، ديوانه: بشرح الأعلم الشنتمرى، المكتبة التجارية بمصر، ودار صادر بيروت ١٩٦٤.

- أبو زيد القرشى: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علـى محمـد البجاوى، لجنة البيان العربى بمصر ١٩٦٧.
- سامى الدروبى (د) علم النفس والأدب، دار المعارف بمصـر ط(٢) ١٩٨١.
- ستانلى هيمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د/ إحسان عباس، ود/ محمد يوسف نجم، دار الفكـر العربـى بمصـر (د/ت).
- ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة د/ كمال بشر، دار الطباعة القومية ١٩٦٢.
- السكاكى : مفتاح العلوم، طبعة صبيح، القاهرة ١٩٣٧.
- سعد الدين التفتازانى: مختصر المعانى، تحقيـق: مـحـمد محيى الدين عبدالحميد، مكتبة صبيح ، ط ١٩٣٧.
- ابن سنان الخفاجى: سـر الفصـاحة، تحقيـق عبـد المتعـال الصعيدى، مكتبة صبيح القاهرة ١٩٦٩م.
- سيد قطب:النقد الأدبى، أصوله ومناهجه، دار العروبة، بيروت ط (٤) ١٩٦٦.
- ابن سينا: المجموع (الشعر)، تحقيق محمد سليم سالم. النهضـة المصرية ١٩٥٠.

- الشاهد البوشجى: مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين، دار الآفاق ــ بيروت ١٩٨٢.
- ابن الشجرى: أمالى ابن الشجرى، حيدر أباد، ١٣٤٩هـ.
- الشمّاخ بن ضرار، تحقيق: صلاح الهادى، دار المعارف بمصر ط(١) ١٩٧٧م.
- شوقى ضيف (د) البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر ط(٤) ١٩٧٧م.
- صلاح الدين الصفدى: الوافى بالوفيات، تحقيق هلموت ريتر وآخرين، دمشق ١٩٥٣م.
- الصولى : أخبار أبى تمام، تحقيق خليل عساكر، وعزام والهندى. بيروت.
- الصولى: أدب الكتاب ـــ القاهرة ١٣٤١هـ.
- طه حسين (د) البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر، مقدمة كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر، القاهرة طبعة ١٩٣٧.
- ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، تحقيق د/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٤.

- طرفة بن العبد: ديوانه، تحقيق د/ على الجندى الأنجلو المصرية ١٩٥٨.
- العباسى: معاهد التنصيص، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة ١٩٤٨.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق :أحمد أمين، والزين،والإبيارى، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨.
- عبدالرحمن عيسوى (د) قاموس مصطلحات علم النفس، الدار الجامعية ١٩٨٧.
- عبدالفتاح عثمان (د) نظرية الشعر فى النقد العربى القديم، مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٨٠.
- عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، تحقيق ريتر. استنبول، طبعة وزارة المعارف ١٩٥٣ وبتصحيح رشيد رضا، المعرفة، بيروت ١٩٧٨.
- عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، الخانجى بمصر ١٩٨٤م.
- عز الدين إسماعيل (د) الأسس الجمالية فى النقد العربى، دار الفكر العربى بمصر ط (٣) ١٩٧٤.

- على الجارم (مصطفى أمين): البلاغة الواضحة، دار المعارف بمصر (د/ت).
- على بن عبد العزيز الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، المكتبة العصرية – بيروت – وعيسى الحلبى، دار إحياء الكتاب العربية ١٩٦٦م.
- عمر بن أبى ربيعة: ديوانه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م.
- عنتره بن شداد العبسى: ديوانه، تحقيق: محمد سعيد مولوى، دمشق ١٩٦٤م.
- فاخر عاقل (د) معجم علم النفس، دار العلم للملايين – بيروت ١٩٨٥.
- الفارابى: المدينة الفاضلة . دار العراق. بيروت ١٩٥٥.
- الفارابى : إحصاء العلوم، تحقيق: عثمان أمين، الأنجلو المصرية ١٩٦٨.
- الفارابى : قوانين صناعة الشعراء : ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوى. النهضة المصرية ١٩٥٣.

- الفارابى: الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس خشبة، ومحمود الحفنى ، دار الكتاب العربى بمصر.
- فاروق سعد (د): فن الإلقاء العربى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٨٧.
- أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى، طبعة دار الشعب/ القاهرة، بتواريخ مختلفة.
- الفرزدق: ديوانه، تحقيق: الصاوى القاهرة ١٩٣٧.
- الفيروز آبادى. القاموس المحيط، طبعة الحلبى بمصر.
- قاسم مومنى (د) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، دار الثقافة القاهرة ١٩٨٢.
- القالى (أبو على): الأمالى ــ القاهرة ١٩٢٦.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث العربى بمصر ١٩٦٧.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق، د/ محمد عبدالمنعم خفاجى دار الكتب العلمية، بيروت ونسخة بتحقيق س. أ. نيباكر، بريل ــ ليدن ١٩٥٦م.
- القشيرى (باب الحسد)، ١٣١٨هـ.

- قيس بن ذريح . ديوانه. جمع وتحقيق د/ حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٩.
- كثير بن عبد الرحمن. ديوانه، تحقيق: د/ إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٣١هـ.
- كمال بشر (د). علم اللغة العام، دار المعارف بمصر ١٩٧٣م.
- لبيد بن ربيعة. ديوانه، تحقيق: د/ إحسان عباس، الكويت ١٩٦٢.
- لويس شيخو، شعراء النصرانية. بيروت ١٩٢٠.
- لويس عوض (د)، نصوص النقد الأدبي ـ اليونان، دار المعارف بمصر ١٩٦٥.
- المبرد: البلاغة، تحقيق: د/ رمضان عبدالتواب، مكتبة الثقافة الدينية ط(٢) ١٩٨٥م.
- المبرد: الكامل فى اللغة والأدب، مكتبة المعارف ـ بيروت.
- المتنبى: ديوانه، تحقيق: السّقا، والأبيارى، وشلبى دار المعارف ـ لبنان.
- مجدى وهبة (د) معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان ـ بيروت ١٩٧٤م.

- محمد بن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر ، المدنى بمصر ١٩٧٤م.
- محمد أحمد خلف الله (د): الموهبة الشعرية، مجلة الثقافة المصرية، ع ٨٧٣ ــ مارس ٦٤٩١م.
- محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية ط(٢) ١٩٧٠.
- محمد زغلول سلام (د): تاريخ النقد والبلاغة، منشأة المعارف بالإسكندرية.
- محمد غنيمى هلال (د) : النقد الأدبى الحديث ط (٤)، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩م.
- محمد غنيمى هلال (د) الأدب المقارن. الأنجلو المصرية ١٩٦٢.
- محمد مندور (د): النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر، ١٩٧٢م.
- محمود الربيعى (د) قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط (١) ١٩٨٥م.

- ابن المدبر: الرسالة العذراء فى موازين البلاغة، ضمن كتاب "رسائل البلغاء"، تحقيق: محمد كرد على، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٦م.
- المرزبانى: الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، القاهرة.
- المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧م.
- مروان بن أبى حفصة: ديوانه، تحقيق: د/ حسين عطوان، دار المعارف بمصر ، ط(٣) ، ٢٨٩١م.
- مصطفى سويف (د) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، ط (٣)، ١٩٧٠.
- مصطفى ناصف (د) مشكلة المعنى فى النقد الحديث، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٦م.
- ابن المعتز : طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق: عبدالستار فراج، دار المعارف بمصر ٨٦٩١.
- ابن المعتز: البديع : تحقيق: كراتشوفسكى دار المسيرة ١٩٧٩.
- ابن المعتز : ديوانه، تحقيق: يونس أحمد السامرائى. بغداد ١٩٧٨م.

- المفضّل الضبّى: المفضّليات، تحقيق: أحمد شاكر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر ط(٦) ١٩٧٩.
- ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب ط (١)، بيروت ١٩٧٤م.
- مىّ يوسف خليف (د): القصيدة الجاهلية فى المفضليات، مكتبة غريب – القاهرة ١٩٩٠.
- النابغة الذبيانى: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٨٥م.
- النواجى: مقدمة فى صناعة النظم والنثر، تحقيق (د) محمد بن عبدالكريم، مكتبة الحياة، بيروت.
- أبو نواس: ديوانه، تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالى، دار الكتاب العربى بيروت، ٤٨٩١م.
- النويرى: نهاية الأرب فى فنون الأدب، طبع دار الكتب المصرية ١٩٤٩م.
- ابن هشام . سيرة ابن هشام.
- أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين: تحقيق: أبو الفضل، والبجاوى ط(٢) دار الفكر العربى القاهرة ١٩٧١م.

- أبو هلال العسكرى: ديوان المعانى. القدسى، القاهرة ١٣٥٢هـ.
- هند حسين طه (د) النظرية النقدية عند العرب، بغداد، ط(١) ١٩٨١.
- ياقوت الحلبى: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: مرجليوث - ليدن - لندن ١٩٠٧ـ ١٩٢٦.
- يزيد بن الطثرية.ديوانه: تحقيق :ناصر بن سعد الرشيد دار مكة ١٤٠٠هـ.

الفهـــرس

الفهـــرس

	الصفحة
المقدمة:	٧
الفصل الأول: فاعلية الحافز	١٥
أولاً : قوى الإعداد والتحضير النفسى	٢٢
ثانياً : قوتا الموهبة والتكلف	٤١
أ-الطبع الصافى بالرواية ، والذكاء ، والدربة	٤٢
ب-التكلف باعتباره قمعاً لنفس المبدع ، وتنفيراً لنفس المتلقى	٥٥
الفصل الثانى: اختلاف الطبائع وتباين الأمزجة	٦٥
العامل الأول: التنوع البيئى	٦٨
العامل الثانى: التحول الحضارى	٧٩
العامل الثالث: التنوع الزمنى	٨٣
العامل الرابع : الهيئة الجسمية	٨٩
الفصل الثالث: فاعلية التأمل البلطنى	٩٩
١- تحديد المفهوم	١٠٠
٢- فحص التأمل الباطنى فى ضوء عدة مجالات	١٠٨
المجال الأول : فن التجنيس	١٠٨
المجال الثانى: فن التمثيل	١١١

المجال الثالث: التطبيق على نص مشهور اختلف فى قيمته الفنية	١٢٩
المجال الرابع: الاستغراق فى تأمل النص بوسائل:	١٣٣
١- المشاركة الوجدانية	١٣٣
٢- الاندماج أو الاتحاد الفنى	١٣٤
٣- التشخيص	١٣٨
الفصل الرابع: فاعلية البناء اللغوى	١٤٧
طبيعة التأثير اللغوى ونواحيه:	١٤٩
الناحية الأولى : تأثير الصورة التخيلية الجزئية	١٥٣
الناحية الثانية : مخارج الكلام الإفرادى والتركيبى	١٧٦
الناحية الثالثة : الثنائية اللغوية	١٨٦
الفصل الخامس: فاعلية الأداء الموسيقى	٢٠١
تمهـــــــيد	٢٠٢
أولاً : الأداء الخارجى المتمثل فى عنصرين:	٢٠٤
١- الوزن : وظائفه	٢٠٤
الوظيفة الأولى: إشغال النفس عن الهم وإسعادها	٢٠٥
الوظيفة الثانية: تثبيت المعنى الشعرى وتأكيده	٢٠٥
الوظيفة الثالثة: تمكين الشاعر من السيطرة على الألفاظ ، ومد القصيدة بالإيقاع	٢٠٧

الوظيفة الرابعة: التعبير عن الحال النفسية للشاعر	٢٠٩
الوظيفة الخامسة: إحداث الشعور بالتوازن لدى المتلقى ...	٢١٥
الوظيفة السادسة: إثارة أحاسيس التوقع	٢١٦
٢- القافية	٢١٦
تمهـــــــيد	٢١٦
المظاهر النفسية للقافية الجيدة	٢٢٠
المظهر الأول : حسن الوقع الصوتى فى النفس	٢٢٠
المظهر الثانى : التعلق	٢٢٠
المظهر الثالث : الإيحاء المهيئ للنفس	٢٢٢
ثانياً : الأداء الداخلى المتعين فى وجوه فنية منها	٢٢٥
١- التكرار	٢٢٥
٢- الترصيع	٢٣٠
٣- التشطير	٢٣١
٤- الطباق	٢٣٣
٥- المقابلة	٢٣٥
٦- التجنيس	٢٣٨
المصادر والمراجع :	٢٤٧
الفهـــــرس	٢٦٧

كتب أخرى للمؤلف

أ- القصص:

- **العائد بالحب:** (رواية)، ط(١) دار الإبداع- القاهرة، ٢٠٠٦، ط(٢) أجيال – الجيزة، ٢٠٠٨.
- **سلوى الروح:** (رواية) ط(٢)، دار الإبداع، ٢٠٠٧.
- **الجرح:** مجموعة قصصية، ط (١) لجنة النشر للجامعيين، ١٩٧١، ط (٢)، الأنجلو المصرية-القاهرة، ١٩٩١، ط(٣) دار الإبداع ٢٠٠٨.
- **الكلام:** مجموعة قصصية، ط(١) دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨١، ط(٢) الآداب-القاهرة، ١٩٩١، ط(٣) دار الإبداع ٢٠٠٨.
- **أمواج الفردوس:** مجموعة قصصية، ط(١) الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠٥، ط(٢) دار الإبداع ٢٠٠٩.
- **يوم:** قصص، ط(١) أجيال- الجيزة، ٢٠٠٨.
- **فوق الأحزان:** رواية، ط(١) دار الإبداع- القاهرة، ٢٠٠٨.
- **صخب الهمس:** رواية، ط(١) دار الإبداع – القاهرة، ٢٠٠٩، وط(٢) مكتبة إيزيس (المرسم) المنصورة ٢٠١٢.
- حدائق الخريف: رواية، ط(١) مكتبة بورصة الكتب،القاهرة، ٢٠١٢.

ب- الكتب:

- **فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ:** ط(١) مكتبة أم القرى- الكويت،١٩٨٤، ط(٢) الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٨.

- **قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى القديم:** ط(١)، الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٩.
- **تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى:** ط(١) الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٩.
- **مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى:** ط (١) الأنجلو المصرية- القاهرة ،١٩٩١ ، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب ، القاهرة ، ٢٠١٢.
- **الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم:** ط(١) الأنجلو المصرية١٩٩٣، ط(٢)، مكتبة الآداب- القاهرة٢٠٠١، ط(٣) ٢٠٠٦.
- **فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث:** ط(١) الأنجلو المصرية- القاهرة، ١٩٩٥.
- **الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر:** ط(١) ١٩٩٥، ط (٢) الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٩٩ ، ط(٣) مكتبة الآداب ، ٢٠١٠.
- **الصنعة الفنية فى التراث النقدى:**ط(١) مركز الحضارة العربية - القاهرة ١٩٩٩.
- **طاقات الشعر فى التراث النقدى:**ط(١)الأنجلو٢٠٠٠، ط(٢) مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.
- **نظرية الإبداع الشعرى عند النواجى:** ط(١) الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠٠.
- **إحكام النص الشعرى فى التراث النقدى والبلاغى:** ط(١) الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠١.

- **تحليل النص الأدبى: دراسات فى الأجناس الأدبية** (بالاشتراك مع د. عزة الغنام ود. الزهراء بدوي) ط(١) الأنجلو المصرية – القاهرة ٢٠٠١.

- **تجليات الإبداع الأدبى:** ط (١) الآداب– القاهرة ٢٠٠٢.

-**أساليب علم المعانى بين النظرية والتطبيق:**ط(١) الآداب–القاهرة ٢٠٠٣.

- **الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق:** ط(١) الآداب– ٢٠٠٣.

- **البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ:** دراسات فى النص القصصى من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦،ط(١) الأنجلو المصرية – القاهرة ٢٠٠٤.

- **مرايا التجلى: رؤى نقدية كاشفة:** ط(١)، الأنجلو المصرية–القاهرة ٢٠٠٥.

- **فيض القلم: مقالات فى الثقافة والأدب:** ط (١)، مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة ٢٠٠٥.

- **نجيب محفوظ حالمًا بالقمر:** ط(١) الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٦.

- **لعبة الضمائر:** دراسات فى النص القصصى عند نجيب محفوظ ، ط(١) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١١ .