

الفصل الخامس
فاعلية الأداء الموسيقي

obeikandi.com

الفصل الخامس

فاعلية الأداء الموسيقي

من المسلم به أن طبيعة الشعر العربي - وغير العربي - تتطوى على نمطين من التعبير الفنى، يؤيدان بألفاظ ووحدات منغومة موقّعة على نحو خاص، يتمثلان فى أدعين يبني الشاعر عليهما قصيدته، وهما "الأداء الموسيقي الخارجى"، الذى يكون ظاهرًا يمكن للقارئ أو السامع غير العادى والعادى أن يتعرف على نظامه ومكوناته. و"الأداء الموسيقي الداخلى" الذى يحتوى عليه هذا النظام الخاص، ولا يسهل معرفته إلا بواسطة "إحساس" متذوق خبير بصناعة الشعر، مدرب 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 - 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 يُراعِيها الشاعر ويلتزم بها فى قصيدته فى إطار "القواعد" التى قام بوصفها، وأطلق عليها اسم "البحور". وقد اتفق الخليل ومن أتى بعده من النقاد على أن الوعى بالوزن يجعل المتلقى يميز بين الشعر الصحيح والشعر النشاز الفاقد للانسجام والجرس المنتاسق، وأنه "نغم" يمكن الأذن من أن تهتدى وحدها إلى الخطأ أو العيب العروضى، أو النغمة النشاز فى القصيدة حتى وإن كان صاحبها غير متقف ثقافة عروضية. كما أنهم اتفقوا على التقيد 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 بين ابن

سلام^(١)، وأنه باعتبارَه صاحب كلام مرصوف يَتميز عن النائر؛
 "لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية"^(٢) كما يقول
 المبرّد. وقد كانت هذه الإشارة إلى أهمية هذين العنصرين مقدّمة
 لوضع تعريف محدّد للشعر شملهما إلى جانب عناصر أخرى.
 فيذكر قدامة بن جعفر أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على
 معنى"^(٣)، ويقول الحاتمي: "وحدود الشعر أربعة وهي: اللفظ
 والمعنى والوزن والتقفية"^(٤). ويضيف إلى ذلك "التوحيدي" موضحاً
 أن الشعر "كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة بقواف متواترة،
 ومعان معادة، ومقاطع موزونة"^(٥). ويؤكد هذه الأقوال وغيرها^(٦)
 حازم القرطاجني بدراسته لهذين العنصرين على نحو تفصيلي.

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

(١) طبقات فحول الشعراء ٥٦/١.

(٢) البلاغة: تحقيق د/ رمضان عبد التواب - الثقافة الدينية - القاهرة / ١٩٨٥ ص ٥٩ - ٦٠.

(٣) نقد الشعر: تحقيق د/ محمد عبدالمنعم خفاجي - دار الكتب العلمية - بيروت ص ٦٤.

(٤) الرسالة الموضحة: تحقيق / محمد يوسف نجم - دار صادر - بيروت ١٦٥ ص ٣١٠.

(٥) المقابسات: تحقيق/ حسن السندوي - الرحمانية - مصر ١٩٢٩.

(٦) مثل قول الرازي في كتاب الزينة: تحقيق/ حسين فيض الله الهمزاني . دار الكتاب العربي

بمصر ١٩٥٧ ص ٨٣. ومثل قول ابن رشيق في 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 "تفعلياته" وحدات موسيقية ترنميّة تُتسيه همومه "وتشغله عن التعب في أوقات الأعمال فلا يحسّ بها. ولذلك لا يحس بالزمان الذي فيه فعل الشيء، ولا يضجر به، ويواظب عليه أكثر، فإن الإحساس بالزمان يتبعه تخيل التعب أكثر فيوهم الإحساس به" (١) ، كما أنها تطرب النفس وترقق المشاعر والأحاسيس.

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

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدياء ص٢٦ وما بعدها.

وقد أكد ابن رشيق هذه الوظيفة في 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 في القدر وتساوتا في القيمة، ولم يكن لأحدهما فضل على الآخر - كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة. ألا ترى أن الدرّ - وهو أخو اللفظ ونسيبه وإليه يُقاس وبه يُشَبّه - إذا كان منثوراً لم يؤمن عليه، ولم يُنتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرًا وأعلى ثمنًا، فإن نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثوراً تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع، ولم تستقر منه إلا المفرطة في اللفظ إن كانت أجملها، والواحدة من الألف وعسى ألا تكون أفضلها، فإن كانت هي اليتيمة والمعروفة، والفريدة المرصوفة - فكم في سقط الشعر من أمثالها ونظرائها لا يُعبأ به ولا يُنظر إليه، فإذا أخذه سلك الوزن وعقد القافية - تألفت أشتاته، وازدوجت فوائده وبنائته، واتخذة اللابس جمالاً، والمدّخر مالاً، فصار قِرْطَةَ الأذان، وقلائد الأعناق، وأمانى النفوس وأكاليل الرعوس، يقلّب بالألسن، ويُخبأ في القلوب، مصوناً باللّب، ممنوعاً من السرقة والغصب، وقد اجتمع

الناس على أن المنثور في كلامهم أكثر وأقل جيدًا محفوظًا، وأن الشعر أقل وأكثر جيدًا محفوظًا؛ لأن أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور" (١). فهو في هذا القول يبين أن الدليل على قوة تأثير الوزن في 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 "للدر"، وغيره من الأحجار الكريمة الثمينة. فإن قيمتها لا تعرف إذا كانت منثورة مهملة؛ فتبدو للرأى مبتذلة، فيزهدها. في حين أن نظمها في سلك أو عقد، يُظهر جمالها ويُشعر بأهميتها ويدل على قيمتها العالية. ففي كلا الحالين تتأثر نفس المتلقى بالإعجاب وتشعر بالرضا.

وتتخصر الوظيفة الثالثة في أنه يُيسر للشاعر التمكن من الألفاظ التي تُعبّر عن المعنى المراد، ويجعل للقصيد إيقاعًا مؤثرًا. فهو على هذا أساس من أسس صحة بناء الشعر، التي تتعين في "المعنى الناضج المتخلق" و"اللفظ المطابق له" و"القافية المتوافقة مع هذا المعنى". على نحو ما أشار إلى ذلك قول ابن طباطبا العلوي: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض [قلّب] المعنى [الذى يريد بناء

(١) العمدة ١٩/١ - ٢٠.

قصيدته عليه] في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبّسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي ينسلس له القول عليه"^(١)، كما أن الوزن - في رأيه - يحقق للقصيدة التنغيم الذي يساعد المتلقى على الوعي بها واستيعابها والتفاعل مع معناها الذي بنيت عليه، "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم [العقل أو الوعي] لصوابه"^(٢). ويعزّز ابن طباطبا هذا الدور للوزن ببيان أن المتلقى يستجيب بذوقه وعقله للوزن الصحيح، المقرون بمعنى صحيح ولفظ عذب جميل، فيقول: "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر - صحة المعنى وذنوبه اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله واشتماله عليه"^(٣).

ويؤكد أبو هلال العسكري نظرة ابن طباطبا إلى الوزن، وذلك بقوله: "وإذا أردت أن تصنع شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكري، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها"^(٤).

(١) عيار الشعر / تحقيق د/ محمد زغول سلام/ منشأة المعارف بالإسكندرية - الطبعة الثالثة ١٩٨٤ ص ٤٣.

(٢) السابق ص ٥٣.

(٣) السابق ص ٥٣.

(٤) كتاب الصناعتين ص ١٤٥.

إن جميع هذه الأقوال عن إمكانية الوزن وطاقته - كما نرى -
تمضى فى أمرين: الأول هو أن "الوزن" يتيح للشاعر توظيف
الألفاظ التى تكشف عن "المعنى"، وتضيقه. والثانى هو أن الوزن
الصحيح المناسب المتوافق مع هذا المعنى، يمتد تأثيره ليشمل نفس
المتلقى عقب وقعه على سمعه، فتهتز نفسه طربًا وإعجابًا، وتتجذب
له انجذابًا يجعل الصياغة تسرى فى حناياها وتتخلل خباياها فتتملكها
وتتمكن منها.

وتتعين الوظيفة الرابعة فى "تعبيره عن حالة الشاعر النفسية".
من زاوية أن لكل وزن من أوزان الشعر، أو كل بحر من بحوره،
- طابعًا نفسيًا يتوافق إيقاعه مع الموقف النفسى المعين الذى يمر به
الشاعر ويعايشه. فالوزن أو البحر الشعرى حينئذ يقدم للمتلقى
صورة لما ينداح فى صدر الشاعر من "انفعال" أو "إحساس" تجاه
شئ أو أمر ما. بمعنى أن ثمة "وزنًا أو بحرًا" يستدعيه إحساس
الشاعر بالحزن والأسى، وآخر يتطلبه شعوره بالسعادة والفرح،
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، إلى
غير ذلك من الدوافع المثيرة للنفس.

وفيدنا الدرس النقدى القديم والحديث أن اعتبار كل وزن أو بحر شعري ليس إلا 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 الماضيه، والأمم المعاصره له لم تكن - فى الغالب - أوزان أشعارهم مرتبطة بأحوالهم النفسية: "إن جلّ الشعراء فى الأمم الماضيه والحاضره الذين بلغنا أخبارهم - خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالهم، ولم يرتبوا لكل نوع من المعانى الشعرية وزنا معلوماً" (١).

ولكن الفارابى يستثنى من هذا الحكم - الشعر اليونانى الذى جاءت أوزانه صدى للمواقف النفسية المختلفه لدى الشعراء، ولذلك جعل اليونانيون "لكل نوع من أنواع المعانى الشعرية وزنا معلوماً، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجى، وأوزان الأهاجى غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرهما، فأما غيرهم من الأمم والطوائف، فقد يقولون المدائح بأوزان كثيره 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 ص ١٥٢.

(٢) السابق ص 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 الجد والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير - وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويختلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد فى موضع قصداً هزلئياً استخفافياً، 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 وزناً يليق به، ولا تتعداه فيه إلى غيره" (١).

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

(١) منهاج البلغاء وسراج الأبناء ص ٢٦٦.

كلثوم. وعاطفة الحزن عند الرثاء. و"الرمل" تقرضه الأحزان والأفراح والزهريات، و"السريع" تتشده العواطف الفياضة. و"المتقارب" يطلبه الإحساس بالغضب فى مواضع التعنيف. و"المجبت" أو "المتدارك" - صدى حركة أو وصف زحف جيش، أو وقع مطر أو سلاح. على حين أن الرجز أقل ملاءمة لتصوير الانفعالات^(١). ويخلص الباحث إلى أن البحور تختلف باختلاف المعانى والأغراض والعواطف، وأن خير الأوزان ما لاعم 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^(٢):

فيلك ليلاً على أعكش	أحمّ البلاد خفى الصوى
وردنا الرهيمة فى جوره	وباقيه أكثر مما مضى
فلما أتخنا ركزنا الرما	ح، بين مكارمنا والغلى
وبتنا نقبل أسيافنا	ونمسحها من دماء العدى

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى. النهضة المصرية ط (٨) ١٩٧٣ ص ٣٢٢.

(٢) ديوان المتنبى ٤٣/٢.

وعلى نحو ما يظهر أيضاً فى قصيدة أبى نواس، التى قامت على بحر "المديد"، فقد جذبت عاطفة الشاعر ومشاعره الفياضة بالحب والعزة والثقة - هذا البحر - فقال^(١):

أيها المنتابُ عن عُفْرِه لستَ من ليلي ولا سَمَرِه
لا أنود الطير عن شجر قد بَلَّوتُ المرَّ من ثمره
خِفْتُ مأتور الحديث غداً وغدَّ أدنى لمنتظرة^(٢)

ولكن هذه "الصلة بين العاطفة والوزن" على هذا النحو لم يسلم بها هؤلاء الباحثون، فطرحوا أسئلة من نوع: "هل كان الشاعر القديم يتخيّر لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته؟ وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعاً لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء؟.. وهل اتخذ القدماء لكل موضوع من الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر التى رويت لنا"^(٣).

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

(١) ديوانه ص ٤٢٧.

(٢) أصول النقد الأدبي ص ٣٢٢ - ٣٤٤.

(٣) د/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: الأنجلو المصرية ط (٤) ١٩٧٢ ضد ١٧٦.

الصلة على سبب يمثل واقع الشعر العربي، وهو "أن الشاعر لا يبدع شعره وهو في حالة فوران عاطفى، إنما يبدعه بعد أن تهدأ العاطفة وتستقر وتُستعاد في حالة سكونة. وواقع الشعر العربي يشهد بذلك. فلم يكن الشعراء يبدعون في وقت واحد، بل كانوا يقضون، أو يقضى بعضهم حولاً كاملاً في كتابته القصيدة وتجويدها. وأشهر قصائد الشعر العربي لم تصدر لساعتها على التو، وإنما كان أصحابها يعانون في إبداعها ويستمررون في تنقيحها. لذلك لا معنى للقول بأن العاطفة تؤثر في اختيار الوزن، وأن كل انفعال له وزن يخصه، فالشاعر يبدع في الوزن الواحد أكثر من غرض، ومهارته الفنية تتجلى في قوة الصياغة اللغوية، وعمق التعبير عن عاطفته أياً كان نوع هذه العاطفة، دون ارتباط ملزم بوزن معين من أوزان الشعر^(١).

وسواء استدعى - الوزن أو البحر - الشعرى - إحساساً أو معنى واحد، أو استدعته مجموعة أحاسيس أو معان متفحة أو مختلفة، وسواء انفصل الوزن عن العاطفة الفورية، وارتبط "بالتجربة" كما يقول "استوفر" Stauffer^(٢) - فإن من المحقق أن

(١) د/ عبد الفتاح عثمان. نظرية الشعر في النقد العربي القديم. ص ٢٤١.
(٢) د/ عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي ط (٣) ٧٤ ص ٣٧٧.

"الوزن" أو البحر الشعري في جميع الأحوال - صورة لنفس
الشاعر الحافلة بالأحاسيس وألوان المعاناة الصادقة.

وتكمن الوظيفة الخامسة للوزن في "إحداثه شعور التوازن في
نفس المتلقى عن طريق تطهيرها من مشاعرها الزائدة، وتحريرها
من انفعالاتها الغالبة، على نحو ما يتبين من قول ابن طباطبا العلوي
"وللشعر الموزون إيقاع، يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من
حُسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن
الشعر - صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من
الكدر - تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي
يعمل بها [وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحُسن اللفظ] -
كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك: الغناء
المطرب، الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه
مع طيب ألحانه، فأما المقصّر عن طيب اللحن منه، دون ما سواه
فناقص الطرب"^(١). وهذا يعني أن للوزن وظيفة فعّالة من ناحية أنه
"يشكل تأثيراً ساحراً في نفس المتلقى، قد يصل إلى أن يكون أشدّ
إطراباً من الغناء، وأعمق منه في تربية النفوس بسبب السخائم، وحلّ
العقد"^(٢).

(١) عيار الشعر ص ٣٥.

(٢) نظرية الشعر ص ٢٣٩.

وتبدو وظيفته السادسة في "إثارته أحاسيس توقعية نشطة محمّلة بمعان متعارضة" في وعى المتلقى؛ إذ يتوقع ما يمكن أن يحدث في نفسه من حالات السعادة والتعاسة، أو الأمل واليأس، أو الإقبال والنفور. وهذا يعنى أنّ تأثير الوزن يتمثل في أنه يحدث شيئاً في داخلنا كمتلقين حال استماعنا أو قراءتنا للشعر المعتمد على هذا الوزن المعين، ويحقق في داخلنا نمطاً معيناً، "فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع، تأخذ في الدوران، فتوجد نبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب"^(١). كما أنه ينشأ عن هذه الضربات الإيقاعية "حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره، وموجة من الانفعال تدفع خلال مجارى الذهن"^(٢). 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"^(٣).

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

(١) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ترجمة د/ مصطفى بدوى القاهرة ١٩٦١ ص ١٩٥.

(٢) السابق ص ١٩٥.

(٣) السابق ص ١٩٦.

وحددوا مفهومها، وعلاقتها بالبحر الشعري، ووظيفتها، على النحو الذى بيّنته نظرات الخليل بن أحمد، والجاحظ، وابن طباطبا، وقدامة ابن جعفر، والفارابى، والحامى، 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 وتتقحها، وأنها "شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر، ولا يسمى "الشعر" شعرا حتى يكون له وزن وقافية" ^(٢) ، ولا يُتعد أن يكون الجاحظ هو الذى نفت الأنظار إلى ضرورة تجويدها بقوله رواية عن أحد محببى الشعر ومتنوقيه فى عصره: "وخط 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) الحامى : الرسالة الموضحة ص ٤٢ .

(٢) العمدة : ١٥١/١ .

(٣) البيان والتبيين ١١٢/١ .

(٤) العمدة : ١٥٢/١ .

بعض كلمة ومرة كلمة، ومرة كلمتين^(١). ويرى ابن رشيق أن تحديد الخليل لها "أصوب وميزانه أرجح"^(٢) مما حدده الأخفش.

وفى هذا الإطار عرضوا لسبب التسمية "قافية"، فأرجعوه إلى أنه يأتي من أن "القافية تقفوا إثر كل بيت، وقال أبو موسى الحامض هي قافية بمعنى مقفوة مثل [ماء دافق] بمعنى مدفوق [وعيشة راضية] بمعنى مرضية، فكان الشاعر يقفوها، أى يتبعها، وهذا قول سائغ متَّجه"^(٣).

وقد أفاد الباحثون المعاصرون فى موسيقى الشعر من هذا التحديد ونحوه، وهم بصدد وضع صيغة تعريفية حديثة للقافية، فعرفها بعضهم بأنها "عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها. ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الأذان، فى فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن... وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل"^(٤).

(١) العمدة، ١٥٢/١.

(٢) السابق ١٥٢/١.

(٣) السابق ١٥٤/١.

(٤) موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

والمحقق أن التعريفين "القديم" و"المعاصر" يتفقان في أمر واحد هو: أن القافية بالنسبة لكل من البيت والقصيدة "استكمال لموسيقى البحر الشعري"^(١)، وأنها تشكل مع الوزن "الوحدة الموسيقية للقصيدة"^(٢)، وأنها لازمة من "لوازم الشعر العربي، وجزء من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة، وتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها"^(٣)، وأنها دفقة نغمية تتكرر في الأبيات التالية - ويجب أن تتكرر - في تتابع يُمتع المستمع أو المتلقى.

إن هذه الأقوال وغيرها كثير مما تحفظه لنا كتب التراث، وكتب المعاصرين لتتفق على الاهتمام الوافر بالقافية؛ حرصاً على سلامتها، وصحة بنائها، وذلك أن "أى اضطراب فيها تلحظه الأذن، ويؤثر بالتالى على فاعلية الوزن؛ ومن ثم عابوا كل خلل يؤدي إلى إضعاف موسيقى القافية، باختلاف حرف الروى ولو كان الحرفان متقاربين - عيب ينبغى على الشاعر اجتنابه"^(٤).

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

(١) د/مى يوسف خليف: القصيدة الجاهلية فى المفضليات - مكتبة غريب - القاهرة ص

٢٠٩

(٢) نظرية الشعر ص ٢٤٦.

(٣) أصول النقد الأدبى ص ٣٢٤ - ٣٢٥.

(٤) نظرية الشعر ص ٢٤٨.

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

المظهر الأول هو: "حُسن الوقع الصوتى" على أذن المتلقى المستقبلة، وفى نفسه الواعية المرندة للدق النغمى المتوالى، عندما تُتشد القصيدة له، أو حين يتولى قراءتها بنفسه، إذ يشعر بعنوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها. فقد اشترط قدامة بن جعفر لجودتها أن تكون "عذبة الحرف سلسلة المخرج"^(١). وشاركه فى هذا كل من أبى حاتم الرازى والفارابى؛ إذ يجب "أن تكون عذبة سلسلة المخرج"^(٢). ولا ريب أن النفس تهتز طربًا وارتياحًا بسبب جمال وقع هذا وذاك على الأذن.

المظهر الثانى هو: "التعلق" أو "التوشيح". والمراد به أن تتعلق قافية البيت بمعناه السابق إرادته، أو هو كما يذكر قدامة بن جعفر: "أن يكون أول البيت شاهدًا بقافيته، ومعناها متعلقًا به، حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة -التي البيت فيها- إذا سمح أول البيت عرف آخره، وبانت له قافيته"^(٣). وقد تناول أبو هلال العسكرى هذا المظهر بعبارة توضيحية تفصيلية حين بيّن أن التوشيح "هو أن

(١) نقد الشعر ص ٨٦.

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

(٣) نقد الشعر ص ١٦٧.

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

وإن وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضربيتهم رزينا

إذا سمع الإنسان أول هذا البيت - وقد تقدمت عنده قافية القصيدة - استخراج لفظ قافيته؛ لأنه عرف قوله: (وزن الحصى) سيأتي بعده. (رزين) لعلتين؛ إحداهما: أن قافية القصيدة توجبها، والأخرى: أن نظام البيت يقتضيه؛ لأن الذي يفاخر برجاحة الحصى ينبغي أن يصفه بالرزانة^(١). فيقصد كل من قدامة وأبى هلال: أن التعلق أو التوشيح على النحو الذي تقدم ليس إلا مظهراً لجودة القافية، على أساس أنها في هذه الحالة تعتبر قافية "مستدعاة" من قِبَل قافية البيت السابقة من جهة، ومن قِبَل معناه من جهة أخرى. وفي هذا ختام للمعنى وإحكام للبيت. والدليل على ذلك، أن بيت الراعي (وإن وزن الحصى... رزينا) - أشار صدره إلى آخره أو قافيته على جهة الاستدعاء، ولا ريب أن استماع المتلقى إلى البيت أو قراءته له، تؤدي إلى تحريك نفسه، باتخاذ جانب

(١) كتاب الصناعتين ص ٢٤٧.

المشاركة في وَضْع قَافِيَتِهِ، فبمجرد أن يَسْتَمِعَ أو يقرأ بداية البيت (وإن وزن الحصى...)، فإنه يمكنه وضع صيغة (رزينا) في ختامه، باعتبارها قافية، والذي سهّل له ذلك ويسره علتان: الأولى: أن قافية البيت السابق توجب هذه الصيغة (القافية)، وتمهد لها وتشير إليها، والثانية: أن المعنى الشعري في البيت ونظامه يقتضيها؛ لأن فخره بقومه بأنهم في رجاحة الحصى وتقله - يتطلب وصفهم بالرزانة.

المظهر الثالث هو: "الإحياء المهيئ للنفس" وذلك عن طريق تصريحها، أي بأن يكون المصراع أو نهاية الشطر الأول في البيت مماثلاً لقافيته في رأى قدامة^(١) أو أن يكون "العروض مقفى تقفية الضرب"^(٢). وقد حدده ابن رشيق بعبارة مفصلة فذكر أنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه"^(٣). وأنه ناشئ عن "مبادرة الشاعر للقافية، ليُعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منشور، ولذلك وقّع في أول الشعر"^(٤). فالتصريح ببناء على هذا التحديد يتضمن قوة القافية التي سيتم بناء سائر أبيات القصيدة عليها، وهذا

(١) نقد الشعر ص ٨٦.

(٢) أبو عبد الله جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسي: المعيار في نقد الأشعار، تحقيق د/ عبد الله هندأوى، الرسالة ١٩٨٧ ص ١٩٧٠.

(٣) العمدة ١/١٧٣.

(٤) السابق ١/١٧٤.

الإيحاء "إعداد لأذنه، وتهيئة لحسّه لمعرفة هذه القافية وتقبّلها" (١).
فينشأ عن هذا الإعداد النفسى بالضرورة إثارة عاطفية لديه لتقبّل
معانى القصيدة وألفاظها.

وإذا كان التصريح يمتلك قوة الإيحاء والتوقع المثيرة لانفعالات
المتلقى - كما تبين - فإن مخالفة هذه القوة يعدّه المتلقى عيباً يلحق
القافية، أطلق عليه قدامة وصف "التجميع"، الذى هو "أن تكون قافية
المصراع الأول من البيت الأول على روى متهيئ، لأن تكون قافية
آخر البيت فتأتى بخلافه، مثل قول الشماخ (٢).

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 (٣). وفى هذا مخالفة لتهيؤ النفس أو توقّعها
الذى نشأ بسبب الاستماع أو التلقّى للمصراع الأول.

وقد زاد ابن رشيق هذا العيب توضيحاً بقوله: "ومن ابتداء
القوائد التجميع، وهو أن يكون القسم الأول متهيئاً للتصريح بقافية
ما، فيأتى تمام البيت بقافية على خلافها كقول جميل (٤).

(١) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ص ٢٠٩.

(٢) ديوانه ص ٢١١، وفيه (لمن طلل).

(٣) نقد الشعر ص ١٨١.

(٤) ديوانه تحقيق: د/ حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٩ ص ١٧٩ وفيه (أبشبن).

يأبئن إنك قد ملكت فأسجحي وخذي بحظك من كريم واصل

فتهيأت القافية على الحاء، ثم صرفها إلى اللام". فتتهيؤ 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 المتلقى، وأعد نفسه له - تؤدي إلى إحساس بالإحباط والتراجع عن المتابعة لمثل هذا النص، الذي أصابته هذه الظاهرة المعيبة.

ولكن من المحقق أن "مخالفة التوقع" هذه - قد تكون في صالح المتلقى؛ لأننا إذا سلمنا بأن الشاعر - أو الفنان عامة - يهدف دائماً إلى جذب انتباه المتلقى والاستئثار به والاستحواذ عليه بكل السبل وبكافة الوسائل - فإن "مخالفة التوقع" هنا ستلتقى مع هذا الهدف النفسى العام، إذ هي ستكون بمثابة "مثير" قوى يوتر النفس المتلقية ويحركها من خلال إجراءات "التفكير" و"التأمل" و"الرغبة في إعادة الاكتشاف" و"استئناف المتابعة" - التي 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 وبلاغيين، مثل: "التضاد" و"المقابلة"، و"الطباق" وغير ذلك من الفنون البلاغية البديعية.

ثانيًا : الأداء الموسيقي الداخلي:

وأما الأداء الثانى وهو الإيقاع Rhythm الداخلى، فقد التفت نقادنا إليه، حين عمدوا إلى دراسة التنغيم الداخلى للقصيدة، باعتبار أن هذا التنغيم ليس إلّا تنمة وإكمالاً للتنغيم الخارجى، فهما معاً يحققان "المثالية النغمية" للصورة الموسيقية التى ينبغى أن تحكم القصيدة، ليمنح 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 استغلالاً حسناً مكنهم من جعل 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 عالجهما النقاد فى أحد علوم البلاغة العربية وهو علم البديع.

أما "التكرار" فقد نصّوا على أن يكون فنيًا، بمعنى "أن يكون الكلام أو التركيب ناشئاً عن حاجة إليه، أو عن ضرورة تتطابه وتستدعيه، وذلك بأن يُطلب التكرار لتأكيد معنى فى الكلام، أو تقويته وترشيحه لضمان تأثير المتلقى به، وتحقيق استجابته إليه"^(١)

(١) د/ حسن البندارى، مقياس الحكم الموجز فى الموروث النقدى. الأنجلو المصرية ط (١)

على نحو ما أشار إلى ذلك المرزبانى^(١)، وابن رشيق^(٢)، والخطيب
القزوينى^(٣)، وسعد الدين التفتازانى^(٤)، وجمال الدين الأندلسى^(٥)
وغيرهم.

ولم يقتصر تناول النقاد التكرار على كونه ناشئاً 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 قاصداً بذلك تفرقة
الإيقاع الموسيقى وتأكيده، على حسب الغرض الذى تتطوى عليه
القصيدة، سواء كان ذلك فى مجال الغزل، أو التتويه بأمر والإشارة
إليه، أو التوبيخ، أو التعظيم أو الوعيد والتهديد أو التوجع، أو
الاستغاثة أو الهجاء، أو الازدراء والتهكم^(٦)، فمن أمثلة توفير
التنغيم الداخلى بواسطة "الصيغة المفردة" - ترديد "الاسم"^(٧) فى
قول امرئ القيس^(٨):

(١) الموشح ص ٦٣٩.

(٢) العمدة ٧٣/٢ وما بعدها.

(٣) الإيضاح . ص ٣٠٤.

(٤) مختصر السعد ٥٤/٣.

(٥) المعيار فى نقد الأشعار ص ١٢٠ وما بعدها.

(٦) العمدة ٧٤/٢ - ٧٨.

(٧) العمدة ٧٤/٢، ومختصر السعد ٥٤/٣.

(٨) ديوانه ص ٢٧-٢٨.

ديارٍ لستمى عافياتٌ بذى الخال
وتحسبُ سلمى لا تزال كعهدنا
ألحَ عليها كلَّ أسنَمٍ هطَّـال
من الوحش أوبيضا بميثاءٍ مخلال
بوادى القزلمى أوعلى رأس أوعال
وتحسب سلمى لا تزال ترى طَـلا
وجيداً كجيد الريم ليس بمعطال
ليالى سلمى إذ تريك منضَـداً
وفى قول قيس بن ذريح^(١):
ألا ليت نُبتى لم تكن لى خُـنَّة
وفى قول الخنساء^(٢):

وإن صخرأ لمولانا وسـيدنا
وإن صخرأ لتأتم الهداة به
وإن صخرأ إذا نشتو لنحـار
كأنه علمٌ فى رأسه نـارُ
وفى قوله مروان بن أبى حفصة^(٣):

سقى الله نجداً والسلام على نجد
وياحبذا نجدُ على القرب والبعد
وقد يكرر الشاعر "الحرف" لإحداث هذا التنعيم الداخلى كقول
إسحاق الموصلى فى غضب المأمون عليه، حيث كرر حرفى
"السين" و"الحاء"^(٤):

(١) ديوانه تحقيق: د/ حسين نصار - دار مصر للطباعة، ١٩٧٩ ص ١٦٠.

(٢) ديوانها دار صادر بيروت ص ٧٦.

(٣) الموشح ص ٣٦٨.

(٤) الموشح ص ٣٦٩.

يا سرحة الماء قد سُدَّتْ موارِدُهْ أما إليك طريق غير مسدود
لحائم حام حتى لا حيام به محلاً عن طريق الماء مطرود
وقول الشاعر يكرر حرف السين (١):

إن نفسي رسول نفسي إليها ونفسي جعلت نفسي رسولا
وقول الحادرة يكرر حرف السين (٢):

عَرَسْتُهُ ووسادُ رأسي ساعدُ خاضى البشيع عروقه لم تدسع
وقول علقمة بن عبدة يكرر حرف الهاء (٣):

إليك أبيت اللعن كأن وجيفها بمشبهات هولهن مهيب
وقد يكرر الشاعر "صيغة مركبة لإحداث هذا التنعيم، كقول
أبي تمام (٤):

فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرضى المؤمل منك إلا بالرضا
وقول عوف بن عطيفة (٥):

(١) الموشح ص ٤٦٣.
(٢) المفضليات ص ٤٣.
(٣) ديوانه ص ٨٦.
(٤) ديوانه ١٩/٢ والعمدة ٧٧/٢.
(٥) المفضليات ص ٤٣.

فَكَانَتْ فَرَارَةً تَصَلَّى بِنَا فَأُولَى فَرَارَةً أُولَى فَرَارًا

وقد يكرر صيغة "جمع معين" لتحقيق هذا التنغيم، وهو ما يسمى
"بالتكرار الصوتي" (١) الذي يعتمد على وزن الكلمات فقط، كقول
المرفقش الأكبر مكررا صيغة جمع المؤنث السالم (٢):

لَمِنَ الظُّغْنِ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ شِبْهَهَا الدُّومُ أَوْ خَلَايَا سَفِينٍ
جَاعِلَاتٍ بَطْنِ الضُّبَاعِ شِمَالاً وَبِرَاقِ النِّعَافِ ذَاتِ الِيمِينِ
رَافِعَاتٍ رَقْمًا تُهَالُ لَهُ العَيْدُ مَنْ عَلَى كُلِّ بَاذِلٍ مَسْتَكِينٍ
عَامِدَاتٍ لَخْلٍ سَمَسَمَ مَا يَنْبُ ظَرْنَ صَوْتًا لِحَاجَةِ المَحْزُونِ

ويظهر من هذه الصور التكرارية التي رصدها النقاد في
النصوص الشعرية أن الشعراء قد حرصوا على تحقيق "التنغيم
الداخلي" في هذه النصوص؛ لاعتقادهم أن التكرار مرتبط بالتوقع
"سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث" (٣). وعادة -
كما يرى بعض النقاد الأوربيين المعاصرين - يكون هذا التوقع لا
شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص: سواء كانت هذه المقاطع
أصواتا أو صوراً للحركات الكلامية - ويهيئ الذهن لتقبل تتابع
جديد من هذا النمط دون غيره، إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة
بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة" (٤). التي

(١) القصيدة الجاهلية في المفضليات ص ٣١٤.

(٢) المفضليات ص ٢٢٧.

(٣) ريتشاردز Richards. مبادئ النقد الأدبي. ترجمة د/مصطفى بنوى - القاهرة ص ١٨٨.

(٤) السابق ص ١٨٨.

قد تخرج عن هذا التابع الفني، الذي يمثل تنغيمًا داخل النص الشعري يكمل تنغيم خارجه، فينشأ عن ذلك اهتزاز النفس به، وتفاعلها معه واستجابتها إليه.

وتعتبر الوجوه الفنية الأخرى التي أشرنا إليها - إيقاعات داخلية في النص الشعري. أو صورًا تنغيمية فيه، تحسنه وتؤثر في النفس المتلقية تأثيرات نوعية على حسب طبيعة كل وجه من هذه الوجوه. فالترصيع صورة نغمية يتوسل بها الشاعر لتقوية موسيقى شعره، وعينه أبو هلال العسكري بأنه "أن يكون حشو البيت مجموعًا" (١) كقول امرئ القيس (٢):

سليم الشظى عبلُ الشوى شنجُ النَّسا له حجبات مشرفات على النبال
وقوله (٣):

وأوتأذه ماذيةً ورماحه رُدِينِيَّةً فيها أسنةٌ قَعْضب
وقول زهير (٤):

كبداءُ مُقْبَلَةٌ عجزاءُ مُدْبِرَةٌ قوداءُ فيها إذا استعرضتها خَضَعُ
وقول تأبط شرا (٥):

جمالُ ألويةِ شَهَادِ أَنْدِيَّةً هَبَّاطُ أودِيَّةِ جَوَابِ آفاقِ

(١) كتاب الصناعتين ص ٣٩٠، والمعيار في نقد الأشعار ص ١٦٨.

(٢) ديوانه ص ٦٤.

(٣) ديوانه ص ٨٧.

(٤) ديوان زهير ص ٢٣٧.

(٥) المفضليات ص ٥٩.

وقول الخنساء^(١).

حامى الحقيقة محمود الخليفة مهـ دى الطريقة نفاع وضراً

وقول ابن الرومى^(٢).

حوراء فى وظف فتواء فى ذلف لفاء فى هيب عجزاء فى قبيب

ففى هذه النصوص - وغيرها كثير مما تحفل به دواوين الشعراء ومصادر الأدب - حقق "الترصيع" لها "التنغيم" الموسيقى المطرد، بحيث ترى البيت قد اشتمل على "وحدات موسيقية"، تتسم بالانسجام، والتناسق، ورتابة الوقع، وكلها تحدث فى أذن المتلقى ونفسه الهزة والطرب والارتياح، خاصة أن "الترصيع" المائل فى هذه الأبيات غير متكلف أو متعمد؛ ومن ثم يقبل عليه المتلقى ويستعذبه ويتفاعل معه.

ويتحقق هذا "التنغيم الموسيقى" أيضاً فى "التشطير"، الذى عرفه أبو هلال العسكري بأنه "أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعاذل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه"^(٣).

(١) ديوانها ص ٨٤.

(٢) ديوانه ص ٨٢ وكتاب الصناعتين ص ٣٩٤.

(٣) كتاب الصناعتين ص ٤٢٨.

مثل قول القائل : "مَنْ عَتَبَ عَلَى الزَّمَانِ طَالَتْ مَعْتَبَتُهُ، وَمَنْ رَضِيَ
عَنِ الزَّمَانِ طَابَتْ مَعِيشَتُهُ" (١) وقول أوس بن حجر (٢):

فَتَحَدَّرْكُمْ عَيْسَ إِيْنَا وَعَامِرَ وَتَرْفَعْنَا بَكَرَ إِلَيْكُمْ وَتَغْلِبُ
وقول أبي تمام (٣):

يَصْدَعُ شَمْلَ الْقَلْبِ مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ وَتَشْعِبُهُ بِالْبَيْتِ مِنْ كُلِّ مَشْعَبٍ
بِمَخْتَبِلِ سَاجٍ مِنَ الطَّرْفِ أَكْحَلِ وَمَقْتَبِلِ صَافٍ مِنَ الثَّغْرِ أَشْنَبِ
وقول البحتري (٤):

إِذَا اسْوَدَّ فِيهِ الشُّكُّ كَانَ كَوَاكِبًا وَإِنْ سَارَ فِيهِ الْخَطْبُ كَانَ حَبَائِلًا
لَأَنْكَرْتَهُ بِالرَّمْحِ مَا كَانَ نَاسِيًا وَعَلِمْتَهُ بِالسَّيْفِ مَا كَانَ جَاهِلًا
فَمَنْ كَانَ مِنْهُمْ سَاكِتًا كُنْتَ نَاطِقًا وَمَنْ كَانَ مِنْهُمْ قَائِلًا كُنْتَ فَاعِلًا
وقول أبي هلال العسكري (٥):

(١) كتاب الصناعتين ، ص ٤٢٨ .

(٢) ديوان أوس بن حجر . تحقيق د/ محمد يوسف نجم دار صادر ، بيروت ١٩٦٧ ص ٨ .

(٣) ديوان أبي تمام ص ٢٣ . يصدع = يفرق . تشعبه = تشتته ، البث = نشر السر . المشعب = الطريق .

(٤) ديوان البحتري ٢/٢١٢ .

(٥) كتاب الصناعتين ص ٤٣٠ .

وعلى الرُّبَى حَلَلٌ وشَاهُنُّ الحَيِّءِ - أء فمسهَمٌ ومعصَبٌ ومفوقُ
فملايسُ الأتواء منها سندنسٌ ومضاجع الأنداء منها زخرفُ
والبرق يلمع مثل سيف يَنْتَضِي والسيل يجرى مثل أفعى تزحفُ
والقطر يهمى وهو أبيضُ ناصعٌ ويصير سيلاً وهو أغبر أكلفُ

فمن البين أن كل نصّ من هذه النصوص قد تضمّن تنغيماً
إضافياً، داخلياً يضاف إلى التنغيم الخارجى - تعيّن فى نظام بناء
مصراعى أو شطرى البيت إذ تعادل وتوازن كل مصراع مع
الآخر، من حيث التقابل المعنوى، والبناء اللفظى. ومن حيث بروز
استقلالية كل منهما. وهذا فى حد ذاته يمدّ النص الشعرى بذلك
التنغيم الداخلى، الذى يجتذب المتلقى ويستأثر به، ويستحوذ عليه.

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

بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد^(١) مثل قول زهير^(٢):

ليثٌ بعثَرٌ يصطاد الرجالَ إذا ما اللّيثُ كذَّبَ عن أقراه صدقا
وقول امرئ القيس^(٣):

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من علٍ
وقول النابغة^(٤):

ولا يحسبون الخير لا شرّاً بعده ولا يحسبون الشرّ ضرباً لآربٍ
وقول الفرزدق^(٥):

والشيب ينهض في الشباب كأنه ليل يصيح بجانيبه نهـارُ
وقول أبي تمام^(٦):

وضل بك المرتاد من حيث يهتدى وضرت بك الأيام من حيث تنفعُ
وقد كان يدعى لابس الصبرِ حازماً فأصبح يدعى حازماً حين يجزغُ
ففي هذه النصوص يبدو "التنخيم" الداخلى ناشئاً عن عملية الائتلاف
التي عمد إليها كل شاعر بين معنى النص وضده، أو بين معناه الإيجابي

(١) كتاب الصناعتين ، ص ٣١٦ .

(٢) ديوان زهير ص ٥٤ .

(٣) ديوان امرئ القيس ص ٢٤ .

(٤) ديوان النابغة ص ٩ .

(٥) ديوان الفرزدق ص ٦٧ .

(٦) ديوان أبي تمام ٣٧٢/١ - ٣٧٣ .

ومعناه السلبى، والمؤكد أن المتلقى تُستثار نفسه، ويُتَشَط 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^(١):

تَحَلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بِنَيْتِهَا إِذَا مَا بِيوتَ بِالْمَنْمَةِ حُلَّتْ
وقوله^(٢):

وَإِنِّي لَخَلَوْتُ إِنْ أُرِيدَتْ حَلَاوَتِي وَمُرٌّ إِذَا نَفْسُ الْعَرْوَبِ اسْتَمَرَّتِ
أَبِي لِمَا أَبِي سَرِيعٌ مَبَاعَتِي إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَجِي فِي مَسَرَّتِي

فقد وظف الشنفرى فى النص الأول: "لونا من المقابلة المعنوية العميقة لا بين الألفاظ المفردة وحدها، ولكن بين الصور المركبة أيضاً، على نحو ما نرى فى وصفه لصاحبته، حيث يرسم لها صورة يقابل فيها بين كرم أخلاقها، وبين غيرها من النساء فيما يجلب عليهنّ النّم"^(٣). ووظف فى النص الثانى النهج ذاته حين "استغل طائفة من المتناقضات المتقابلة فى رسم صورة لشخصيته فى حلاوتها ومرارتها، وفى رضاها وغضبها، وفى لينها وشتتها، وفى اندفاعها ورجوعها"^(٤). فهذا الائتلاف المعنوى كما

(١) المفضل الضبى: المفضليات. تحقيق/ شاكِر وهارون - دار المعارف ط (٦) ص ١٠٩.

(٢) السابق ص ١١٢.

(٣) القصيدة الجاهلية ص ٣٢١.

(٤) السابق ص ٣٢١.

نرى - قد حقق تأثيره في النفس المتلقية يؤكد في ذلك اشتغال "الطبيعة" على التناقض والتضاد سواء في عالم الأحياء أو في عالم الجمادات، كما يحقق هذا الائتلاف "التغيم" الداخلي للنص الشعري فتهتز له النفس المتلقية، ليكون التأثير حينئذ كاملاً وعلى نحو تام.

وتشترك "المقابلة" مع "الطباق" في هاتين الخصيصتين: "المعنوية" و"التغيمية" أما المعنوية: فلأن "المقابلة" "إيراد الكلام، ثم مقابله بمثلته في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة" (١) مثل قوله تعالى: ﴿ومكروا مكراً ومكرنا مكراً﴾ (٢). "فالمكر من الله تعالى العذاب، جعله الله عز وجل مقابلة لمكرهم بأنبيائه وأهل طاعته" (٣). ومثل قول عمرو بن كلثوم (٤):

وَرِثَانُهُنَّ عَنْ آبَاءِ صَدَقٍ وَنُورُهَا إِذَا مَتَا بَنِينَا
وقول الشاعر (٥):

وَمَنْ لَوْ أَرَاهُ صَادِيًا لَسَقَيْتُهُ وَمَنْ لَوْ رَأَى صَادِيًا لَسَقَاتِي
وَمَنْ لَوْ أَرَاهُ عَانِيًا لَفَدَيْتُهُ وَمَنْ لَوْ رَأَى عَانِيًا لَفَدَاتِي
وقول النابغة الجعدي (٦):

(١) كتاب الصناعتين ص ٣٤٦.

(٢) السابق ص ٣٤٦.

(٣) السابق ص ٣٤٦.

(٤) الزوزنى، دار الجيل بيروت ١٩٧٢ ص ١٨٥ المعلقات السبع.

(٥) كتاب الصناعتين ص ٣٤٧.

(٦) النويري: نهاية الأرب / ١٠٢/١٠٠. والعمدة ١٦/٢ وفيه (فتى تم...).

فتى كان فيه ما يسرُّ صديقه على أن فيه ما يسوء الأعدايا
وقول الطرماح^(١):

أسرناهم وأتعمنا عليهم وأسقينا دماءهم الترابيا
فما صبروا لبأس عند حرب ولا أنوا لحسن يد ثوابيا
وقول أبى الطيب المتنبى يصف جواده بأنه يرفع رجليه معاً فهما
كرجل واحدة، ويديه معاً فهما كيد واحدة^(٢):

رجلاه فى الركض رجلٌ واليدان يدٌ وفِعْلُهُ ما تريد الكفُّ 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: {فِيؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأُقْدَامِ}^(٣).
وقول المتنبى^(٤):

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]

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ١٤٢.

(٢) ديوانه ٩٣/٣.

(٣) العمدة ١٦/٢.

(٤) ديوانه ٣٧/٤.

وإن اختلف حرف اللين فيهما فإن تقطيعه فى العروض واحد^(١).

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

وتدرج تحت تلك 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. وحده ابن رشيقي بأنه "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"^(٢) أو أنه "ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى اشتقاق أو لم يرجع"^(٣). مثل قول ابن الرومى^(٤):

للسود فى السود آثار تركز بها نَمْعًا من البيض تنثنى أعين البيض

(١) العمدة ٢٠/٢.

(٢) السابق ٣٢١/١.

(٣) السابق ٣٢١/١.

(٤) ديوانه ص ٥٨ ، والعمدة ٣٢٣/١ .

وقول جرير^(١):

وما زال معقولاً عقلاً على الندى وما زال محبوباً عن الخير حابس

وعرف (التجنيس) ابن الأثير بقوله: "وحيث أنه يكون اللفظ واحداً،

والمعنى مختلفاً"^(٢). وقسمه إلى أقسام منها: "التام"^(٣): وهو اتفاق اللفظ

دون زيادة أو نقصان مع اختلاف المعنى مثل قول البحرى^(٤):

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

فالعين الجاسوس، والعين الحاسة المعروفة. وفيها: "المضارع"^(٥)

وهو: ما كانت الألفاظ متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بحرف

واحد لا غير، مثل قوله تعالى: لوجه يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة}.

وقوله: "الخيال معقود بنواصيها الخير". ومنها "المرفوع"^(٦). مثل قول

الشاعر:

أبا العباس لا تصب بئس
لشيء من حلى الأشعار عارى

فلى طبع كسلسال معين
زلال من نرا الأحجار جارى

(١) ديوان جرير ص ٣٤. والعمدة ١/٣٢٤.

(٢) المثل السائر ١/٢٤٦.

(٣) السابق ١/٢٥١.

(٤) السابق ١/٢٥٣، ديوانه ٣/١٨.

(٥) السابق ١/٢٦٣.

(٦) السابق ١/٢٤٦.

ومنها "القلب". كقول أبي تمام^(١):

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب
حيث تساوى وزنه مع تركيبه، وإن تقدمت حروفه وتأخرت^(٢).
ووضح جمال الدين الأندلسي أنه "انتلاف اللفظ مع اختلاف المعنى"^(٣).
ورأى أنه يتنوع إلى أنواع ستة. منها: أن تتفق الكلمتان في الحركات
والبناء، مثل قول زياد بن الأعجم^(٤):

ونبتتهم يستنصرون بكاهل واليوم فيهم كاهل وسنام

ومنها: "أن تختلف الحركات وتتألف الحروف"^(٥). مثل قول
الشاعر^(٦):

أبلغ لديك أبا سعد مغللة إن الذي بيننا قدمات أودنفا
وذلكم أن نل الجارحا لفكم وأن أنفكم لا يعرف الأنفا

(١) ديوانه ١٩/٣.

(٢) المثل السائر ٢٤٦/١.

(٣) المعيار في نقد الأشعار ص ١٣٦.

(٤) ديوانه ص ٩٣.

(٥) المعيار في نقد الأشعار ص ١٣٧.

(٦) السابق ص ١٣٧ والموازنة للأمدى ٢٤٧، وإعجاز القرآن للبلاقلاني ص ٨٥.

ومنها: "أن تكون الكلمتان معناهما واحد إلا إذا أضيف أحدهما أو أضيف إليه - يكون تجنيساً، وإن كان بانفراده لا يكون تجنيساً" (١) مثل قول البحترى (٢):

أيا قمر انتمام أعنت ظلماً على تطاول الليل التمام
ومنها: "أن يكون بتغيير حرف من حروف المد واللين" (٣) نحو قول الشاعر (٤):

تيممت فيه الفأل حتى رزقته ولم أدر أن الفأل فيه يفيلُ
ومنها: "أن يكون بإبدال حرف صحيح من حرف معتل، أو بزيادة ونقصان" (٥) مثل قول الطرماح بين حكيم (٦):

وما منعت دار ولا عزاً أهلها من الناس إلا بالقنأ والقنابلُ
ومنها: "الاشتقاق: وهو أن يكون بزيادة ونقصان" (٧) مثل قول أبي تمام (٨):

سعدت غربة النوى بسعداد فهي طوع الإتهام والإيجاد

(١) المعيار ص ١٣٧.

(٢) ديوانه ٢٠٣/٣.

(٣) المعيار ص ١٣٨.

(٤) معاهد التصحيح ٢٠٨/٣.

(٥) المعيار ص ١٣٩.

(٦) جواهر البلاغة ص ١٩٢، وشرح ديوان الحماسة للتبريزي ١/٢٢٣.

(٧) المعيار ص ١٤٠.

(٨) ديوانه ٣٥٦/١، والموازنة ٤١/٢.

وقول ابن الرومي^(١):

كان أباه حين سماه صاعداً درى كيف يرقى في السماء ويصعد

وقول أمية بن أبي الصلت^(٢):

فما أعتبت في النائيات مُعْتَبَةً ولكنها طاشت وضلّت حُلُمُهَا

فيتبين من هذه النصوص أن الشعراء حين عمدوا إلى "التجنيس"

بقصد إثارة إعجاب المتلقى، قد حققوا "التنغيم" الموسيقي الذي أكسبها

جمالاً إضافياً، وتأثيراً مضاعفاً، باعتبار أن "التجنيس" بصوره المختلفة

- كما رأينا - وبأنواعه المتعددة ليس إلا جرساً صوتياً، يعزّز من

البحر الشعري الذي تأسس عليه كل نص من هذه النصوص.

وقد ينوع الشاعر "الجرس الصوتي" في النص الواحد؛ بأن يجمع فيه

بين وجهين فنيين بهدف إحداث المزيد من التأثير في النفوس المتلقية،

مثل الجمع بين وجهي "الجناس" و"الطباق". على نحو ما يظهر في قول

الشاعر^(٣):

فَصَبْحُ الْوِصَالِ وَلَيْلُ الشَّبَابِ وَصَبْحُ الْمَشِيبِ وَلَيْلُ الصُّنْدُورِ

(١) ديوانه ص ١٧٠، وزهر الأدب ٣/٧٩٨.

(٢) ديوانه ص ٦١.

(٣) المنة ١/٣٣٥.

ومثل قول المتعب العبدى^(١):

أفأطِمَ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَعِيْنِي
فَلَا تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتِ
فَاتِي لَوْ تَخَالَفْنِي شِمَالِي
إِذَا لَقِطَعْتَهَا وَلَقِئْتُ بَيْنِي
لَمَنْ ظُغُنَّ تَطَالَعٌ مِنْ ضَبِيْبِ
مَرَّرْنَ عَلَى شَرَافٍ فَذَاتِ رَجُلٍ
وَهَنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجًا
يُشْبِهُنَّ السَّقِيْنَ وَهَنَّ بُخْتًا
وَهَنَّ الرَّجَائِزُ وَاكْنِئَاتًا
وَمَتَعَكَ مَا سَأَلْتَ كَأَنَّ تَبِيْنِي
تَمُرُ بِهَا رِيَاحُ الصَّيْفِ دُونِي
خَلَاْفَكَ مَا وَصَلْتَ بِهَا يَمِيْنِي^(٢)
كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِي^(٣)
فَمَا خَرَجْتَ مِنَ الْوَادِي لِحِيْنِ^(٤)
وَنَكَبِيْنَ الزَّرَائِحِ بِالْيَمِيْنِ^(٥)
كَأَنَّ حَمُولَهْنَ عَلَى سَفِيْنِ^(٦)
عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُوْنِ^(٧) ٢
قَوَائِلُ كُلِّ أَشْجَعٍ مُسْتَكِيْنِ^(٨) ٣

فقد "جانس" الشاعر بين (بينك) و(وتبيني) في البيت الأول، الذي ضم أيضا "طباقا" بين الإمتاع والمنع في قوله (متعيني) و(منعك). وفي

(١) الفضليات ص ٢٨٨ ، طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، ط٤١٩٥ ، ص١٦٢-١٦٣

، د. محمود الربيعي : قراءة الشعر ، ط١ - الزهراء ١٩٨٥ ص ٣٥٢ .

(٢) خلافك = مخالفتك .

(٣) الاجتواء = الكراهية والاستئثار .

(٤) الظعن = جمع ظعينة ، الضبييب = موضع ، لحين = بعد حين وإبطاء .

(٥) شراف ، ذات رجل ، الزرائح = مواضع ، نكبنا = عطلن عنه

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

(٧) البخت = جمال طوال الأعناق ، عراضات = جمع عراضة والعراض = العريض المفرط ،

الأباهر = الزهور ، الشنون = جمع شان وهو شعب بالرأس تجرى منها النموع إلى العين .

(٨) الرجائز = مراكب النساء مفردا رجيزة . واكنات = مطمئنات . الأشجع = الطويل من الشجع . يقول : يقلن كل أشجع ولكنه يستكين : أي يخضع لهن .

البيت الثانى يجانس بين (تعدى) و(مواعد). وفى الثالث يخلط التجنيس بالطباق، فيجانس بين (تخالفنى) و(خلاقك)، ويطابق بين (شمالى) و(يمينى)، ثم يعمد فى البيت الرابع إلى الجناس وحده بين (أجتوى ويجتوينى)، ويطابق فى البيت الثامن بين (بخت) و(عراضات) وبين (أشجع) و (مستكين). فالجمع بين الوجهين - كما نرى - قد مثل "تنغيمًا" داخليًا مكثفًا، يحدث من ثم وقعًا جميلًا 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^(١)، يحتوى كل وجه منها "تنغيمًا" موسيقيًا يتعاون مع البحر الشعري - الذى قام عليه النص - فى مضاعفة التأثير فى المتلقى فيزداد تفاعله، وتنشط استجابته لهذا الجانب الموسيقى بنوعيه الخارجى والداخلى.

(١) المثل السائر ٢٨٧/١ وما بعدها .

obeikandi.com

المصادر والمراجع

obeikandi.com

المصادر والمراجع

- الأمدى: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف - القاهرة (١٩١٦ - ١٩٥٦) وبتحقيق محمد محيي 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 - بغداد ١٩٥٦.
- ابن الأثير: الاستدراك، تحقيق. حبنى شرف. الأنجلو المصرية ١٩٥٨.
- إحسان عباس (د) : تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من القرن الثانى إلى القرن الثامن، داتر الثقافة - 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 - ١٩٧٠.
- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار صادر، بيروت ١٩٥٧.
- أرسطو : فن الشعر، ترجمة د/ عبدالرحمن بدوى، النهضة المصرية ١٩٥٣.
- أرون أنمن: الفنون والإنسان، ترجمة: حمزة الشيخ، دار النهضة العربية - القاهرة، ١٩٦٧.
- ابن أبى الإصبع، تحرير التحرير، تحقيق د/ حنفى شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٣٨٣هـ.
- امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف ط(٤) ١٩٨٤.

- أمية بن أبي الصلت، ديوانه، بيروت ١٩٣٤.
- أوس بن حجر. ديوانه تحقيق : د/ محمد يوسف نجم. دار صادر - بيروت ١٩٦٧.
- الباقلائي: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط(٥) ١٩٨١.
- البحتري: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧ - ١٩٧٨.
- بشر بن المعتمر: صحيفته. ضمن كتاب: "البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق هارون، مكتبة الخانجي ١٩٦٨، وكتاب الصناعتين لأبي هلال. تحقيق/ الجاوي، وأبو الفضل - دار الفكر العربي/ ١٩٧١ والعمدة لابن رشيقي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - الجيل - بيروت ط ١٩٧٤.
- التبريزي: شرح المعلقات العشر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد. مكتبة صبيح ١٩٦٢.
- التبريزي: شرح ديوان الحماسة. عالم الكتب - بيروت.
- أبو تمام: ديوانه، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ١٩٨٢.

- التوحيدى: المقاييسات، تحقيق: حسن السنونى. الرحمانية بمصر ٩٢٩١.
- الثعالبي: ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - ١٩٦٥.
- الثعالبي: يتيمة الدهر، تحقيق محمد محبى 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 الفكر العربى، القاهرة.
- الجاحظ. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون طبعة الحابى 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 الأندلسي، المعيار في نقد الأشعار تحقيق د/ عبدالله هنداوى، الرسالة ١٩٨٧.
- جميل بن معمر: ديوانه، تحقيق: د/ حسين نصار، مصر للطباعة، ١٩٨٩.
- الحاتمي : الرسالة الموضحة، تحقيق د/ محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦٥.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن خوجة دار الغرب الإسلامي ط (٢) بيروت.
- ابن حجة الحموي: خزنة الأدب. طبعة مصر ١٩٢١هـ.
- حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق د. سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤.
- حسن البنداري (د): في البلاغة العربية (علم البيان)، الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٨٨.
- حسن البنداري (د) : تنوق للفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي، الأنجلو المصرية ، ط(١) ١٩٨٩.
- حسن البنداري (د): في البلاغة العربية (علم المعاني)، 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 - بيروت (د - ت).
- ابن دريد : جمهرة اللغة، تصحيح السورتى وآخرين، مكتبة المثنى، بغداد - (د/ت).
- نو الرمة. ديوانه، المكتب الإسلامى، بيروت ١٩٦٤.
- الرازى: الزينة، تحقيق: حسين الهمدانى، الرسالة، القاهرة ط ١٩٥٦.

- الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، القاهرة ط ١٣٢٦هـ.
- ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، الجيل، بيروت ١٩٧٤.
- روثفن (ك، ك): قضايا في النقد الأدبي، ترجمة د/ عبد الجبار المطلبي، بغداد ط (١) ١٩٨٩.
- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني ط (٢) ١٩٨٣.
- ابن الرومي: ديوانه. تحقيق: كامل كيلاني. المكتبة التجارية بمصر.
- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د/ مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦١.
- زكريا إبراهيم (د). مشكلة الفن، مكتبة مصر ١٩٧٧.
- الزمخشري: أساس البلاغة: تحقيق: عبدالرحيم محمود، دار الفكر العربي بمصر.
- زهير بن أبي سلمى، ديوانه: بشرح الأعلام الشنتمرى، المكتبة التجارية بمصر، ودار صائر بيروت ١٩٦٤.

- أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي محمد الجاوي، لجنة البيان العربي بمصر ١٩٦٧.
- سامي الدروبي (د) علم النفس والأدب، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٨١.
- ستانلي هيمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د/ إحسان عباس، ود/ محمد يوسف نجم، دار الفكر العربي بمصر (د/ت).
- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د/ كمال بشر، دار الطباعة القومية ١٩٦٢.
- السكاكي : مفتاح العلوم، طبعة صبيح، القاهرة ١٩٣٧.
- سعد الدين التفتازاني: مختصر المعاني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة صبيح ، ط ١٩٣٧.
- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح القاهرة ١٩٦٩م.
- سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار العروبة، بيروت ط (٤) ١٩٦٦.
- ابن سينا: المجموع (الشعر)، تحقيق محمد سليم سالم. النهضة المصرية ١٩٥٠.

- الشاهد البوشجى: مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين، دار الآفاق - بيروت ١٩٨٢.
- ابن الشجرى: أمالى ابن الشجرى، حيدر آباد، ١٣٤٩هـ.
- الشماخ 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 ريتز وأخرين، دمشق ١٩٥٣م.
- الصولى : أخبار أبى تمام، تحقيق خليل عساكر، وعزام والهندي. بيروت.
- الصولى: أدب الكتاب - 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 زغول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٤.

- طرفة بن العبد: ديوانه، تحقيق د/ على الجندي الأنجلو المصرية ١٩٥٨.
- العباسي: معاهد التصيص، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة ١٩٤٨.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين، والزين، والإبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨.
- عبدالرحمن عيسوي (د) قاموس مصطلحات علم النفس، الدار الجامعية ١٩٨٧.
- عبدالفتاح عثمان (د) نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٨٠.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق ريتز. استنبول، طبعة وزارة المعارف ١٩٥٣ وبتصحيح رشيد رضا، المعرفة، بيروت ١٩٧٨.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، الخانجي بمصر ١٩٨٤م.
- عز الدين إسماعيل (د) الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي بمصر ط (٣) ١٩٧٤.

- على الجارم (مصطفى أمين): البلاغة الواضحة، دار المعارف بمصر (د/ت).
- على بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتبى وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، المكتبة العصرية - بيروت - وعيسى الحلبي، دار إحياء الكتاب العربية ١٩٦٦م.
- عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م.
- عنتره بن شداد العبسى: ديوانه، تحقيق: محمد سعيد مولى، 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.

- الفارابي: 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 الحلبي بمصر.
- قاسم مومنى (د) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، دار للثقافة القاهرة ١٩٨٢.
- القالى (أبو على): الأمالى - 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 - ليدن ١٩٥٦م.
- القشيرى (باب الحسد)، ١٣١٨هـ.

- قيس بن زريح . 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 — اليونان، دار المعارف بمصر ١٩٦٥.
- المبرد: البلاغة، تحقيق: د/ رمضان عبدالتواب، مكتبة الثقافة الدينية ط(٢) ١٩٨٥م.
- المبرد: الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف — بيروت.
- المتنبى: ديوانه، تحقيق: السقاء، والأبياري، وشلبي دار المعارف — لبنان.
- مجدى وهبة (د) معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان — 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 - مارس ١٩٩١م.
- 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 الجاوى، دار الفكر العربى، القاهرة.
- المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام 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.

- المفضل الضبّي: المفضليات، تحقيق: أحمد شاکر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر ط(٦) ١٩٧٩.
- ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب ط (١)، بيروت ١٩٧٤م.
- مّي يوسف خليف (د): القصيدة الجاهلية في المفضليات، مكتبة غريب - القاهرة ١٩٩٠.
- النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٨٥م.
- النواجي: مقدمة في صناعة النظم والنثر، تحقيق (د) محمد بن عبدالكريم، مكتبة الحياة، بيروت.
- أبو نواس: ديوانه، تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي بيروت، ٤٨٩١م.
- النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، طبع دار الكتب المصرية ١٩٤٩م.
- ابن هشام . سيرة ابن هشام.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعيتين: تحقيق: أبو الفضل، والبجاوي ط(٢) دار الفكر العربي القاهرة ١٩٧١م.

- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني. القدسي، القاهرة ١٣٥٢هـ.
- هند حسين طه (د) النظرية النقدية عند العرب، بغداد، ط(١) ١٩٨١.
- ياقوت الحلبي: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: مرجليوث - لندن - لندن ١٩٠٧ - ١٩٢٦.
- يزيد بن الطثيرة. ديوانه: تحقيق: ناصر بن سعد الرشيد دار مكة ١٤٠٠هـ.

obeikandi.com

الفهرس

obeikandi.com

الفهرس

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

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

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

obeikandi.com

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 العربي، القاهرة، ١٩٨١، ط(٢) الآداب-القاهرة، ١٩٩١، ط(٣) دار الإبداع ٢٠٠٨.
 - أمواج للفردوس: 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 الشعري في النقد العربي القديم: ط(١)، الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٩.
- تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي: ط(١) الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٩.
- مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي: 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 النقدي: ط(١) مركز الحضارة العربية - القاهرة ١٩٩٩.
- طاقات الشعر فى التراث النقدي: ط(١) الأنجلو ٢٠٠٠، ط(٢) مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.
- نظرية الإبداع الشعري عند النواجي: ط(١) الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠٠.
- إحكام النص الشعري فى التراث النقدي والبلاغي: ط(١) الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠١.

- تحليل للنص الأئبى: دراسات فى الأجناس الأئبىة (بالاشتراك مع د. عزة الغنام ود. الزهراء بدوى) ط(١) الأئجلو المصرىة - القاهرة ٢٠٠١.
- تجلئات الإبداع الأئبى: ط (١) الآداب- القاهرة ٢٠٠٢.
- أسأللب علم المعانى بىن النظرىة والتطبلق: ط(١) الآداب-القاهرة ٢٠٠٣.
- الفنون البىاتىة والبديعىة بىن النظرىة والتطبلق: ط(١) الآداب- ٢٠٠٣.
- البنىات الكاشفة عند نجىب محفوظ: دراسات فى النص القصصى من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦، ط(١) الأئجلو المصرىة - القاهرة ٢٠٠٤.
- مرابا التجلى: رؤى نقدىة كاشفة: ط(١)، الأئجلو المصرىة-القاهرة ٢٠٠٥.
- فىض القلم: مقالات فى الثقافاة والأئب: ط (١)، مكتبة الأئجلو المصرىة- القاهرة ٢٠٠٥.
- نجىب محفوظ حالماً بالقمر: ط(١) الهىئة العامة لقصور الثقافاة ٢٠٠٦.
- لعبة الضمائر: دراسات فى النص القصصى عند نجىب محفوظ ، ط(١) ، الهىئة المصرىة العامة للكتاب ، ٢٠١١ .