الفصل الرابع
مَدَاخِل النَّص

obeikandl.com

obeikandl.com

بعد هذا الاستيعاب العميق الشامل للنص تبدأ الممارسة النقدية عند شاكر، ولقد تبين لي أن لهذه الممارسة النقدية مدخلين أساسيين هما: المدخل الشكلي الجمالي والمدخل الأخلاقي ، وأن «المدخل الشكلي هو تلخيصٌ لكيفية تشكيل المعنى، وأَنَّ المَدْخَلَ الأَخلاقيَّ تركيزٌ على ماهية المعنى[1]»، وأَنَّ شاكراً كان مُتَنَبِّهاً إلى أَنَّ الناقدَ «لن يكون ناقداً، أَي: قارئاً خبيراً إلاّ إذا تجاوزَ الأَشكالَ الفنيةَ إلى قيمتها الجوهريةِ للإنسان: الإنسانِ بكُلِّ طاقاته وبكُلِّ مشكلاته[2]». «وأَنَّ النَّقْدَ - أُصولاً تطبيقا - يتناول فِعْلَ الإبداع الذي يتحقَّقُ باشتراكِ الكاتبِ والقارىء، ولا موضوعَ له سوى كيفيات هذا الاشتراكِ ومَغْزاه[3]».

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تصنيف ويلبر سكوت، ترجمة عناد غزوان وجعفر الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بلا تاريخ، ص: ٢٧.

(٢) دائرة الإبداع، د. شكري عياد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص: ٣٩.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٥٧.

وربما كان إرجاءُ الحديث عن المدخلِ الأخلاقيِّ أَدْخَلَ في بابِ المنهج؛ إذْ أَنَّ فيه عوناً على إدراكِ مَبْلَغِ الطاقة الفنية التي بذلها الشاعرُ في سبيلِ بلوغِ المَغْزى، وأيضاً لأن «القارىء لا يستطيعُ أَن يتذوَّقَ قصيدةً من القصائدِ إلّا حين يتمرَّسُ بدقائقِ الشكْلِ فيها[1]». ولقد سبقت الإشارةُ إلى أَنَّ الكَشْفَ عن المعنى الأدبيِّ للنصِّ وما يرقُدُ تحت التعبير من قِيَم فنية وأَخلاقية وفكريةٍ خطوةٌ تاليةٌ لإقامةِ المعنى الحرفيِّ للنصِّ مع ضرورةِ التيقُّظِ ههنُا إلى أَنَّ الكَشْفَ عن القيم الجماليةِ الشكليةِ من ضميم الممارسةِ النقديةِ، وليس من سبيلِ إقامة المعنى الحرفيِّ في شيءٍ، وأَنَّ المقصودَ هنا هو الإشارة إلى مقتضيات المنطق الداخلي لهذا البَحْثِ، وكَوْنه إجراءً منهجياً يضبط الرؤيةَ من الانتشار، وإلّا فإنَّ النَّقْدَ مُعْرِقٌ في التنُّبه إلى عَدَمِ إمكانِ الفَصْلِ بين الشكل الفَنِّي والمحتوى، فإنَّه «لا يظلُّ شيءٌ من شكْلِ القصيدةِ ولا بِنْيتها العروضية ولا علاقاتِها الإيقاعية ولا أَسلوبها الخاصِّ بها عندما تُفْصَلُ عمَّا تحتويه من معنى، فاللغةُ ليست لغةً، بل أَصواتٌ، إلّا إذا عبَّرت عن معنى[2]»، وإنَّ سرَّ الأُسلوب الأكبر في الشعر - بحسب ريتشاردز - هو ثمرةُ التعاونِ الوثيق بين الشكل والمعنى[3] بل إنَّ جورج لوكاش

---

(١) إليوت. الشاعر الناقد: ١١.

(٢) مفاهيم نقدية: ٥٠-٥١. نقلاً عن «الاستطيقا والنقد» هارولد أَزبورن، ١٩٥٥، ص: ٢٨٩.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٥٤. نقلاً عن «النقد التطبيقي»، ريتشاردز، نيويورك، ١٩٤٩، ص: ٢٣٣.

الناقدَ المُعْرِقَ في الأيديولوجية الماركسية يدرك أَهمية «الشكل الإستطيقي باعتباره يخدمُ هَدَفَ التعبير عن كُلِّ اللحظاتِ الأساسيةِ في شمولية العمل الفني[1]» وقَبْلَه كان الناقد الروسي بيلنسْكي يُلحُّ على أنَّه «لا يمكنُ لفنٍّ بدون مضمونٍ معقولٍ ذي معنى تاريخي بوَصْفِه تعبيراً عن العالم المعاصر أَن يُرْضيَ إلاّ الهُواةَ المتحمسين للفنيةِ على النمطِ القديم... وإنَّ أَعظم قوَّةِ إبداعٍ لا تستطيعُ أَن تبعثَ الإعجابَ إلاّ لفترةٍ محدودةٍ إنْ هي اكتفت «بغناءِ العصفور» وأَنشأت لنفسها عالماً خاصاً لا يجمعه أيُّ جامعٍ بالواقع التاريخي والفلسفيِّ للعصر الراهن[2]».

في إطارِ المَدْخَلِ الجمالي يمكنُ التمييزُ بين ثلاثةِ تجلّياتٍ جماليةٍ أَساسية في النصِّ هي لغةُ النصِّ، وموسيقى النص، والصورةُ الشعريةُ، فقد ظهر لي أَنَّ شاكراً كان بسبيلِ الكَشْفِ عن عبقريةِ اللغة وبراعة الفنان، وتآزرِ العبقريةِ والبراعةِ في تشكيل المعنى، وبذل جَهْداً مُدْهشاً في سبيل إثبات أَنَّ الشاعرَ الجاهليَّ سيِّدُ شعرِه، وأَنَّ العربية - بحسب العقّاد - «لغةٌ بُنِيَتْ على نَسَقِ الشعرِ في أُصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فَنٌّ منظومٌ مُنَسَّقُ الأوزان والأَصوات، لا تَنْفصلُ عن الشعرِ في

---

(١) المرجع نفسه، ص:٥١. نقلاً عن «مساهمة في تاريخ الإستطيقا» برلين، ١٩٥٤، ص:١٥٩.

(٢) «مقال في النقد» ضمن «نصوص مختارة»، ف. بيلنسكي، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠، ص:٢٥، ٢٧.

كلام تألفتْ منه ولو لم يكن من كلام الشعراء[1]» فكان يكونُ حسناً تفصيلُ القَوْلِ في هذه التجلّيات الجمالية كل على حِدَةٍ من غير غَفْلةٍ عن الأَواصرِ الخفيّةِ بَيْنَها، وعن علائِقها المُسْتَسِرَّةِ بالمَغْزى.

* - لغة النصوص

تُعَدُّ الدلالةُ اللغويةُ واحدةً من الدلالات الرئيسية للنصِّ إلى جانب الدلالات: الموسيقية، والبلاغية، والفنية[2]، ويتعذَّرُ الكَشْفُ عن المعنى الشعري والطاقة الجمالية للنصِّ من غير الاستعانة بالأَداةِ اللغوية. ويعتمدُ النقدُ تفريقاً أَساسياً بين مستوى الدلالة العادية للُّغةِ القائم على الصحة والخطأ بحسب الأَعراف اللغوية وبين المستوى الجمالي الذي يقتضيه الأَسلوبُ الأَدبيُّ[3]، «فاللغةُ في الأَدبِ يجبُ أَن تؤدِّيَ معاني أَكثر وأَغْزَرَ ممَّا تؤدِّيه اللغة المرتبةُ ترتيباً منطقياً مطابقاً لقواعد النحو والصرف... وتختلفُ لغةُ الأَدبِ عن اللغة المألوفة باشتمالها على قُوى بثَّها فيها المؤلِّف عن دِرايةٍ وعَمْدٍ إِلى جانب قوةِ

---

(١) اللغة الشاعرة، مزايا الفنِّ والتعبير في اللغة، عباس محمود العقاد، دار غريب، القاهرة، ١٩٧٧، ص: ١١. وقد أَبدى شاكر إِعجابه بهذا الكتاب في «نمط صعب ونمط مخيف»: ٢١٢.

(٢) «مستقبل الشعر العربي»، محمود أَمين العالم، المقتطف، المجلد (١٥) العدد(٣) ١٩٤٩، ص: ١٦٤.

(٣) جدليات النص، د. محمد فتوح أَحمد، عالم الفكر، المجلد (٢٢) العددان (٣+٤) ١٩٩٤، ص: ٥٢.

الكلام الصحيح[1]» وهي القوى التي «تَرْقى بها اللغةُ الشعريةُ إلى المستوى الإستطيقي الذي لا يبلغه سواها، ومن ثَمَّ كان تمييزُ الدلالة الشعرية عن الدلالة التي تقتصرُ فيها اللغةُ على الأَشياءِ[2]» عملاً اَساسياً في وظيفة الناقدِ الذي يتصدَّى للنصِّ الأَدبيِّ[3].

ولأَنَّ الشّعْرَ يُظْهِرُ ما يظلُّ مُخْتَفِياً في اللغة العادية[4]، فإن «المبدئيّ والأساسيَّ... في تقويم النصِّ الشعريِّ هو المعرفةُ الشعريةُ، معرفةُ المزايا الخاصةِ بالإبداع الشعري، وماهِيَّةِ اللغة الشعرية، وتاريخية هذه اللغةِ[5]»، فإذا تعلَّق الأَمر بالشعر

---

(١) قواعد النقد الأدبي، لاسل أَبَرْ كرومبي، ترجمة د. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:٢، ١٩٨٦، ص:٣٦-٣٧.

(٢) الشعر واللغة، د. لطفي عبدالبديع، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط:١، ١٩٦٩، ص:٥.

(٣) وقد تتبَّع د. يوسف بكَّار جذورَ الوعي النقديِّ العربيِّ القديم بالفروق بين مستويات اللغة، وإدراك النقاد العرب القدماءِ لخصوصية القَوْل الشعريِّ في كتابه: « بناء القصيدة في النقد العربي القديم»، ص:١٤٠-١٤٨.

(٤) «هايْدِغَرْ والشعر: الشاعر لا يأتي بالخلاص»، ميشيل هار، مجلة فكر وفن، العدد (٤٧) ١٩٨٨، ص:١١.

(٥) «خواطر في النقد»، أدونيس، مجلة فصول، المجلد (٩) العددان (٣+٤) ١٩٩١، ص:١٦٧. وانظر: «بلاغة الخطاب وعلم النص» د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص:١٨ حيث يقول: يتشكَّلُ الخطابُ النصيُّ من أَبنيةٍ لغوية، الأَمر الذي يقتضي =

الجاهلي فإنَّ على الناقدِ أن يتنبَّه إلى «هذه الصلةِ العميقةِ الفريدةِ بين بنية اللغةِ العربيةِ وبين شعرِها الجاهليِّ[1]» وأن يُصبح آلةً فيلولوجيةً بالغةَ الإرْهافِ - بحسب باوَنْد[2]- وهو يواجه مُعْضِلَةَ لغةِ الشعرِ الجاهلي، «فإنَّ دراسة لغة الشعرِ الجاهليِّ بُغيةَ حلِّ مشكلاتها. ينبغي أن تكون مطلباً اَساسيّاً في أيَّة محاولةٍ تُبْذَلُ لقراءتِه قراءةً جديدةً. ولعلَّ أخطَرَ هذه المشكلاتِ اللغويةِ وأوْلاها بالنَّظرِ هو تحديدُ مدلولاتِ الألفاظِ اللغوية بعامةٍ والشعريةِ بخاصَّةٍ تحديداً تاريخيّاً دقيقاً. . . وحلُّ هذه المُعْضلةِ اللغويةِ يمكنُ أن يَهْدِيَنا إلى الكَشْفِ عن منابع الفَنِّ والإبداعِ في الشعرِ الجاهليِّ على الرغم من النمطيةِ الشكليةِ والموضوعيةِ الغالبة على قصائده. . . كما يُعيننا على الفَصْلِ في قضية توثيق الشعر الجاهليِّ[3]».

لقد تنبَّه شاكرٌ إلى هذا الفَرْقِ الأَصيلِ بين اللغةِ العاديةِ واللغة الأَدبيةِ، وهو الفرقُ الناشئُ عن خَرْقِ اللغة وتحريفها، «فالشاعر

= من أيَّةِ مُقاربةٍ علميةٍ له أن تتأسَّسَ على اللغة، باعتبارها أهمَّ متغيِّرٍ مناسبٍ لطبيعته».

(١) «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأَصالة والممكن» مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠) ١٩٨١، ص: ٥.

(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ج١ ص: ١٤٦.

(٣) «التفسير الأُسطوري للشعر الجاهلي»، د. إبراهيم عبدالرحمن، مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ١٢٧.

ملزمٌ بخَرْقِ اللغةِ إذا أَراد أَن يُبْرِزَ وَجْه العالَم المؤثِّر الذي يَخْلُفُ فينا ظهورُهُ ذلك الشكْلَ البالغَ من الأَرْيَحِيَّةِ الإستطيقية التي سمَّاها فاليري بالافتتان[1] وهو ما كان يسمِّيه عبدالقاهر بأُخْذَةِ السِّحْرِ والهِزَّةِ والأَرْيحيَّةِ، ففَرَقَ شاكر بين لغةِ الشعرِ ولغةِ المعجم بقوله: «وحين نذكر «الألفاظ» في معرِضِ الكلامِ عن الشِّعرِ عامَّةً، وفي كُلِّ لسانٍ، فَغَيْرُ مرادٍ بها مُجَرَّدُ وجودِها في اللغةِ وكُتُبِها، بمعانيها التي درج عليها أَهلُ كلِّ لسانٍ في التعبير عن فَحْوى ما يُريدون، فهذا أَمْرٌ طَلْقٌ مُباح... أَمَّا ألفاظ الشعر فأَمرها مختلفٌ، لأَنَّهم يُلْبِسونَها بالإِسباغ ويخلعون عنها بالتعريةِ ما يكاد ينقُل اللَّفْظَ من مُسْتقرِّهِ في اللغةِ إلى مدارجَ تَسيلُ باللفظِ إلى غايةٍ غير غايةِ المتكلِّم المُبينِ عن نَفْسِهِ لسامعه، وهذا شبيه بما نُسَّميه «المجاز» و «الاستعارة» و «الكناية» وما جرى مَجْراها[2]».

لم يكن هذا الوعيُ بالفَرْقِ بين مستوياتِ اللغة وعياً نظرياً فحسبُ، فإنَّ شاكراً قد بذل جَهْداً عملياً في الكَشْفِ عن هذا الفَرْقِ، فهو لا يَني يُقيمُ التمايزَ الدقيقَ بين الاستعمال الشعري للُّغةِ والاستعمال العادي لها، وقد تجلَّى ذلك في مستويين:

أ- مستوى الألفاظ المفردة ب- مستوى التركيب.

أَما الأَلفاظُ، فقد سبقت الإِشارةُ إِلى أَنَّ شاكراً قد تخيَّر بَعْضَ

---

(١) بنية اللغة الشعرية: ٢١٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٣.

أَلفاظِ القصيدة من غير ديوان الحماسة الذي اعتمد عليه، وعلَّل ذلك بأَن هذه الأَلفاظَ أَكثر وفاءً بالمعنى الشعريِّ، فمن ذلك اختياره للفظ: « قَذَفَ العِبْءَ عليَّ وولَّى» وهي روايةُ صاحبِ التيجان، وٱبن عبد ربِّه في «العقد» والزمخشري في «أساس البلاغة» دون روايةِ أَبي تمَّام في «الحماسة» «خَلَّف العِبْءَ» وعلَّل ذلك بأَنَ الثانية « روايةٌ ضعيفةٌ في حقِّ معنى الأَبيات. . . والروايةُ الأُولى من الجَوْدةِ بمكانٍ شامخ[1] وكذا القَوْلُ في اختياره روايةَ «سقِّينها يا سوادَ بن عمرو» دون رواية «فاسقينها»، وتعليلُه ذلك بقوله: «لأَني وجدتُ هذه الفاءَ مُفْسدَةً، لأَنَّها تنُقُل «حديث النفس» هذا، فتجعلَه سَرْداً واحداً، كأَنَّه قال: «حلَّت الخَمْرُ، فمن أَجْلِ ذلك ٱسقنيها» وهذا ليس بشعرٍ صالحٍ هنا. ثم لأَنَّ «سقِّنيها» بلا فاءٍ، فيها من تصويرِ حركةِ العَجَلةِ والشوقِ، حتى كأَنَّك تراه وهو يمدُّ إليه يد المتناولِ من خلالِ النَّغَم، وحتى كأَنَّك تراه يتناولُ بيده قَدَحاً بعد قَدَحٍ، قد تلألأَ وَجْهُهُ، وضَحِكت عيناه بريقاً يُوْمِضُ[2] ».

وعلى الرغم من ٱطِّراحِ شاكرٍ بمَرَّةٍ روايةَ كتاب «التيجان» بسبب ما يَعْتوِرُهُ من الآفات، إلاّ أَنّه تحت وطأة الإحساس بالمعنى الشعري للُغةِ اضطر إلى تقديم روايته التي تفرَّد بها في قول الشاعر «وسباعِ الطير» على روايةِ المصادر الأخرى» «وعتاق

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٢. وهذا غير كافٍ في حقِّ النقد بل لا بُدَّ من تعليلِ هذا الاختيار.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٦٦.

الطير» ثم شَفَع ذلك بتفسير يطولُ ذكرهُ[1] .

وثمَّةَ مَظْهَرٌ آخَرُ تجلَّى فيه وَعْيُ شاكرٍ باللغةِ الشعرية هو استدراكُه على شرَّاحِ الشعر القُدماءِ ممَّن اضطلعوا بأعباءِ شَرْحِ هذه القصيدة كالمرزوقيِّ والمعرِّي والتبريزي، وإظهارُهُ أَوْجُهَ القصورِ والحَيْفِ التي لحقَتْ بالمعنى الشعريِّ من جَرَّاءِ الخضوع للمعنى المعجميّ للُّغةِ، فمن ذلك وقفته المتأنية عند قول الشاعر في البيت الحادي عشر:

مسْبِلٌ في الحيِّ أَحْوى رِفَلٌّ وإذا يَعْدو فَسِمْعٌ أَزَلُّ

يقول شاكر: «إنَّ الشُّراح أساءوا في هذا البيتِ غايةَ الإساءةِ، وطمَسوا بَهاءَ الشعرِ بإساءتهم... فالمرزوقيُّ، وأَبو العلاءِ المعريُّ، والتبريزيُّ مجمعون على أَنَّ الحرفَ «مُسْبِلٌ» هو من «إسْبالِ الإزار» وهو إرخاؤه يُسْحَبُ على الأرضِ خُيَلاءَ وكِبْراً وتَبَخْتُراً، لأَنَّ من عادة العربِ أَن يَصِفوا أَهْلَ النعمةِ في حال الأَمْنِ والدَّعَةِ بذلك[2]».

---

(١) المصدر نفسه، ص:٢٦٩-٢٧٢. ولُبابُ هذا التفسير: أَنَّ العِتاقَ جمع عتيق وهو الكريمُ الشريفُ من كلِّ شيءٍ، ومن كل حيوانٍ وطائر، فهي كرامُ الطير التي تصيدُ ويقال لها: أحرار الطير. وأما سباع الطير فهي أَكَّالةُ اللحوم. وكلُّ ما أكل اللحمَ خالصاً فهو سَبُعٌ طيراً كان أَو حيواناً، وهي هنا لئامُ الطير وخِساسُها، لأَنَّها تأكل الجِيَفَ والمَيْتَةَ وتَريكةَ السَّبُعِ. وسباع الطير إنمَّا يعني النسور في بلاد هذيل، والنسر سَبُعٌ لئيم يكثر وجوده في جبال هذيل.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف:١٥٧.

«ومُسْبِلٌ في هذا الشعرِ إنَّما عنى به فَرَساً عتيقاً ضافيَ السبيب[1]، قد أَسْبَلَ ذَيْلَهُ، يُرخيه أَو يَشيلُ به، ويضربُ به يَمْنَةً ويَسْرَةً، واختال اختيالاً، وتبخْتَر في مشيته، وشبَّه خالَه به في خُيَلائه... وقد أَغْفَلَتْ كُتُبُ اللغةِ هذه الصفَةَ من صفاتِ الفرس إلاّ أَنَّهم قالوا: «امرأَةٌ مسبلٌ أَسبَلتْ ذَيْلَها، وأَسْبَلَ الفَرَسُ ذَنَبَهُ: أَرْسَلَه» «وإذا صحَّ أَن يُقال: أَسبل الفرسُ ذَنَبَهُ وهو صحيحٌ، صحَّ أَيْضاً أَن يُوصَفَ فيقال: «مسبلٌ» مُجَرَّدةً، يُرادُ به الفَرَسُ الذَّيَّالُ، المُسْبِلُ ذَنَبَهُ، كما صحَّ أَن يُقال «مُسْبلٌ» مُجَرَّدةً من «أسبل الرجل إزاره» فقد جاء في الحديثِ الصحيح[2]... عن أَبي ذَرٍّ: «ثلاثةٌ لا يكلِّمُهم الله يومَ القيامة، ولا ينظرُ إليهم ولا يُزكِّيهم ولهم عذابٌ أَليم. قال: فقرأَها ثلاثَ مِرارٍ، قال أَبو ذَرٍّ: خابوا وخَسِروا، مَنْ هم يا رسولَ الله؟ قال: المُسْبِلُ، والمنَّانُ، والمُنْفِقُ سِلْعَتَه بالحَلِفَ الكاذب» يُراد به: «المسبل إزارهُ كما جاءَ في لفظٍ آخر. «والذي ذهب بأَبي العلاءِ وأَصحابه مذهَبَهم في تفسير «المُسْبِلِ» قلَّةُ وجودِ مُسْبِلٍ «فيما وَقَعَ لهم من الشعرِ، ولإِغْفالِ أَصحابِ اللغةِ إيرَادهُ في صفات الخيلِ، وغَرَّهم ما استفاض من قولهم: «أَسْبَلَ إزارَهُ»... فحملوه بأَوَّلِ الخاطرِ على ما أَلِفوا من اللغة[3]».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٩.

(٢) صحيح مسلم برقم (١٠٦)وكلُّ الروايات في الباب بلفظ «المسبل إزاره» ولكنْ صحَّ عند ابن حبان برقم (٤٩٠٧) مجيء «المسبل» مجرَّداً دون قوله: إزاره.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٩.

أَمَّا تفسير هذا الحرفِ عند شاكر فهو أَنَّ الشاعرَ شبَّه خالَه «وهو يغدو في الحيِّ، وقد تمشَّتْ فيه وفي أَصحابهُ حُمَيَّا الكأْسِ كأَنَّه فرسٌ ذيَّالٌ يمرَحُ اختيالاً، ولذلك قابله في الشطر الثاني بشبيهٍ آخَرَ من حَيِّزِه فقال: «وإذا يعدو فَسِمْعٌ أَزلُّ».

ولقد صبَّ شاكرٌ جامَّ غَضَبِه على المرزوقيِّ الذي فَسَّرَ الشِّعْرَ بحسب مَبْلَغه من العْلِم بالعربية حَسْبُ، من غَيْرِ فِطْرَةٍ تؤهِّله لشرح الشعر[1]، يقول شاكر: «وههنا مَثَلٌ على ما يُحدُثه مَنْ يتولَّى شَرْحَ الشعرِ بلا فِطْرَةٍ تؤهله. فالمرزوقيُّ يقول في شرح قوله: «صلِيَتْ مني هُذَيلٌ بخِرْقٍ» ما نصُّه: «ابُتلِيَتْ هُذَيل من جهتي برجلٍ كريم يتخرَّقُ في العُرْفِ (أَي: المعروف) مع الأَولياء، وبالنُّكْرِ مع الأَعداءِ» ثم يقول: «صليت بكذا» أَي: ابُتليت به ومُنيت،وأصلُه من صلاءِ النار[2]» والمرزوقيُّ إِمامٌ جليلٌ من العلماءِ بالعربية، ولكنَّه ليس من العلماءِ بالشعر في شيء، وقد جَزَرَ البيتَ جَزْراً بسِكِّين علْم اللغة، واستصفى دَمَهُ بتفسيرِه الذي أَساءَ فيه. . . : فإِنَّ قوله: «صَلِيَتْ مني هُذيلٌ بِخِرْقٍ» ينبغي أَنْ يظلَّ محتفظاً بأَصل معناه، لا بتأويلِ لفْظِه،

---

(١) وهذا قريبٌ ممَّا ذكره الجرجاني في «دلائل الاعجاز»: ٢٥٢ من خبر البحتريِّ حين سأَله عبيدالله بن عبدالله بن طاهر عن مسلم بن الوليد وأَبي نُواس: أَيُّهما أَشْعَرُ؟ فقال: أَبو نُواس. فقال: إِنَّ أَبا العباس ثعلباً لا يُوافقك على هذا. فقال: ليس هذا من شأنِ ثعلب وذويه، من المتعاطين لعلمِ الشعرِ دون عمله، إِنَّما يعلمُ ذلك مَنْ دُفِعَ في مسلكِ طريقِ الشعرِ إِلى مضايقه وانتهى إِلى ضروراته».

(٢) الحماسة بشرح المرزوقي ٢: ٨٣٦.

فهو من قولهم: «صَلِيَ بالنار» إذا قاسى حرَّها أَو احترقَ منها، لأَنَّه إِنَّما يُشيرُ بهذا الحرفِ إِلى نارِ الحربِ التي أَوقَدَها على هُذْيلٍ حتى احترقت بها، وقد حذف «بالنار» وأَقام مقامه «بخِرقٍ» ليُضيفَ إِلى معنى «خِرْقٍ» معنى «مُسَعِّرِ الحرب» وهو الذي يؤرِّثُ النارَ حتى تصيرَ سعيراً تحتَدِمُ شعاليلُه وتنتشر . . . وأَمَّا «الخرقُ» فهو عند أَهل اللغةِ، وهو الذي أَتَّبعه المرزوقي: الفتى الظريفُ في سماحةٍ ونجدةٍ، السخيُّ، المُتخرِّقُ في المعروف. . . وما عند أَهل اللغةِ صحيح، ولكنه لا يصلح لهذا البيتِ ولا لأَشباهه، لأَنه يُوقعُ في غُموضٍ مُفْسدٍ، وأَمَّا الذي ينبغي أَن يُقال. . . فهو أَنَّ «الخِرْقَ» من الفتيانِ الذي ينغمسُ في لهبِ الحربِ، ثم يخرجَ، ثم يعودُ فينغمس ثم يخرجُ يخترقُ شواجر الأَسنَّةِ والرماح والسيوفِ سالماً ثم ينفذُ ثم يعود، . . . فلو فسَّرْتَ شيئاً من ذلك بالتخرَّقِ في الكرمِ فقد دَفَنْتَ الشعرَ في تابوتٍ من اللغة[1]».

وكما خَرَج شاكرٌ من دائرةِ الشراحِ القدماءِ واستدرك عليهم غير قليلٍ من الأَلفاظِ التي هي أَحقُّ بمعنى الشعرِ[2]، فقد نَزَعَ مَنْزَعاً بارعاً في حُسْنِ التأَتِّي للُغةِ الشعرِ والتغلغلِ في أَسرارِها، حين جعل يستدركُ على نَصِّ اللغةِ ويزيدُ عليها أَلفاظاً أَخلَّت بها المعاجمُ، اجتهد في زيادتِها حين لم يجد في المعجم مِا يَفي

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٥٥-٢٥٧.

(٢) المصدر نفسه، انظر مثلاً الصفحات: ١٧٧، ١٨١، ٢١٣، ٢١٥، ٢٢٤، ٢٧١ وغيرها.

بالمعنى الشعريّ، وقد سبقت الإشارةُ إلى صعوبةِ هذا المَنْزَع، وأنَّه لا يكاد يتحقَّق به إلّا أفرادٌ قلائلُ ممَّن أطالوا الاعتكافَ في محرابِ العلْم، وأنَّ الأمرَ يزداد صعوبةً بالنسبةِ للمتأخرين، وبيقينٍ أنَّ شاكراً ممَّن يسوغُ له الاجتهادُ في هذا البابِ، فإنَّه لا يكادُ يُدانيه أَحدٌ في العلم بالعربية أَو يَفْري فَرْيَه، «وإحاطتُه بالتراث - كما يقول إحسان عباس - وتمثُّله لأبعادِه... أمرٌ كالنهارِ لا يحتاجُ إلى دليل[1]». والأمثلةُ التي زاد فيها شاكرٌ على نصِّ اللغةِ في شرح هذه القصيدةِ كثيرةٌ، وبحسبي الاجتزاء ببعض الأمثلةِ الدَّالة على مَبْلغ إحساسه بالمعنى الشعري للُّغةِ[2].

حين فَسَّر شاكر قَوْلَ الشاعر:

خبَرٌ ما، نابنا، مُصْمئِلُّ! جلَّ حتى دقَّ فيه الأَجلُّ

لم يَرْتَضِ تفسير أهل اللغة لقوله: «مصمئل»، فإنَّهم يقولون: ««المصمئلُّ»: المُتَفخُ من الغضب، و«المصمئلُّ»: الشديد. فلو اقتصَرْتَ على نَصِّ اللغةِ هنا في تفسير هذا اللفظ، لفقد الشعر معناه. وإنَّما فَحْوى مرادِ الشاعرِ أَن يدلَّك على أَنَّه كلَّما زاد الخَبَرَ تأمُّلاً، زاد تفاقُماً وتعاظُماً، وأَطْبَقَ عليه إطباقاً، وأَحاط به إحاطةً لا تَدَعُ له من إطباقه عليه مَخْرَجاً، فأَوْلى أَن يُقالَ: إنَّه من قولهم: «اصمألَّ النباتُ»: إذا التفَّ وعَظُمَ وأَطبَقَ

(١) القوس العذراء: ٥.

(٢) والزيادةُ على نصِّ اللغةِ من محاسنِ عمل شاكر، وقد سبقه إلى هذا أَخوه أَحمد حين نشر المفضليات والأصمعيات بالاشتراك مع عبدالسلام هارون، فألحقا ثَبَتاً بالحروف التي لم تذكر في المعاجم.

بَعْضُه على بعضٍ من كثافته... فأَنت في مِثْلِ هذا الموضعِ محتاج في البيانِ أَن تزيدَ على نَصِّ اللغةِ، مستَدِلاً بأَصل مادةِ اللغة[1]».

وكذا القَوْلُ في رَفْضِهِ تفسيرَ الشرَّاحِ وأَهْلِ اللغة لمعنى قول الشاعر «يُجْدي» في البيت العاشر[2]. فإن «المرزوقي وسائر الشُّرَّاحِ ذهبوا إلى أَنَّه من «الجَدْوى» وهي العطيةُ، وهذا لَغْوٌ وفسادٌ - وإنَّما حملهم عليه اقتصارُ أَصحابِ اللغةِ وأَصحابِ المعاجمِ على هذا المعنى، فقالوا: أَجدى فلان: إذا أَعطى عطية. وهذا التفسيرُ صارفٌ قولَه: «حيث يُجْدي»، عن أَن يكونَ المجدي هو الغَيْثَ، إلى أَن يكونَ المُجدي هو الرجلَ المُشَبَّه بالغيثِ، فيكونَ مرادُ الشاعرِ صفةَ حاله بالسخاءِ والكَرَمِ لا غَيْرُ. وإذا كان ذلك معناه، كان أَشبه بأَن يكون تكراراً للمعنى الذي سَلَفَ منذ قليلٍ في البيت الثامن في قوله: «ونَدي الكَفَّيْن»، لم يَزِدْ عليه إلاّ زيادةَ تفسيرٍ بقوله: «غامرٌ حيث يُجْدي». وهذا خَطَلٌ شديدٌ، لم يرتكب الشاعرُ مِثْلَهُ فيما مضى ولا فيما يُسْتَقْبَل ولا يَقَعُ في مِثْلِهِ إلاّ مَنْ لم يحترِزْ من خَسيس الكلام. والصوابُ أَن يُقال في تفسير «أَجْدى»: أَجدى الغيثُ أَو السحابُ» إذا أَمطر وجاد بقَطْرِه. فأَصلُ هذه المادةِ من اللغةِ عندهم جميعاً هي «الجَدا» (وهو مقصورٌ بفتح الجيم) وهو المطرُ العام. وهم يقولون: غيثٌ جَداً، . . . ، وعند أَهل اللغةِ أَيضاً أَنَّ «الجَدْوى»

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٤٦.

(٢) وهو قوله: غَيْثُ مُزْنٍ، غامرٌ حيث يُجْدي، وإذا يَسْطو، فليثٌ أَبَلُّ.

و«أَجدى» بمعنى أَعطى إنمَّا أُخِذَ من «الجَدا» وهو المطر. فينبغي أَن يقال ههنا أَيضاً: إِنَّه يقالُ من «الجَدا» وهو المطرُ: «أَجْدى» بمعنى أَمطر، كما قالوا من «المطر»: أَمْطَر، وهو اشتقاقٌ صحيحٌ لا قادحَ فيه. وهذا البناءُ، بهذا المعنى، لم تذكُرْهُ كُتُبُ اللغةِ، ولكنه ينبغي أَن يُقَيَّدَ ويُزادَ عليها، وشاهدُهُ من كلامِ العربِ هذا البيتُ[1]».

وحين قال الشاعر:

تضحـك الضَّبْـعُ لقتلـى هُـذَيـلٍ وترى الذئبَ لها يستهلُّ

قال شاكر: «وترى الذئبَ لها يستهلُّ». فُسِّرَ «استهلالُ الذئبِ» في غيرِ مادَّته في كُتبِ اللغة (مادة: هلل) فقيل: «يستهُل: يصيحُ ويستعوي الذئابَ». و«استعواؤها»: أَن يَعْوِيَ الذئبُ، فتستدلَّ الذئابُ بعُوائه، فتأتيه وهي تَعْوي كالمجيبة له. و«يستهلُّ» من قولهم، «استهلَّ الرجلُ»: إِذا فَرِحَ فصاحَ. ولم أَجِدْهم ذكروا «الاستهلال» في أَصواتِ الذئابِ ولا وصفوه وإِنمَّا اقتصروا على: «عوى الذئبُ، وضغا، ووَعْوَعَ» فينبغي أَن يُزادَ في أَصواتِ الذئاب «الاستهلال». وتفسيره: أَن يعويَ عُواءً يُشْبه أَن تكونَ فيه رنَّةُ فَرَحٍ واستبشارٍ، إذا هو رأَى جيفةً، فتسمعه الذئابُ فتجتمع إِليه مُسْتجيبةً لعُوائه[2]».

---

(١) نمط صعبٌ ونمط مخيف: ١٩١.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٦٨.

وقد اعترض بعضُ الباحثين - وهو اعتراضٌ صحيح - على شاكرٍ في تَفْسيرِ هذا الحرف، لأَنَّ القدماءَ فسَّروا الاستهلال برَفْعِ الصوت =

أَمَّا لغةُ النصِّ في مستوى التركيب، فقد كانت المجالَ الذي تسنَّى فيه لشاكرٍ الدلالةُ على عبقرية اللغة وسطوةِ الشاعرِ عليها. وقد سبقت الإشارةُ إلى موقفِ شاكرٍ من تبرئةِ الشاعرِ الجاهلي من شائبةِ التقصير عن بلوغِ ذُرى الفَنِّ عند تفسيرِه قَوْلَ الشاعر: «غَيْثُ مَزْنٍ غامرٌ حيث يُجْدَي»، وكان ذلك إشارةً خاطفة[1]، أَمَّا حين فَسَّر قَوْلَ الشاعرِ في البيت التاسع: «ظاعنٌ بالحَزْم» البيت، فقد توقَّف طويلاً عند براعةِ الشاعرِ وبصيرةِ الفنَّانِ فقال: «وافتتاحُ الشاعرِ غناءَهُ بقوله: «ظاعنٌ بالحَزْم»، أَحدُ المهارات التي لا تنقادُ إلاّ للشعراءِ المطبوعين، الَذين تَنْبَجِسُ عفواً من سرِّ نفوسِهم، روائعُ هذا السحرِ المسمَّى بالبيان: بيانِ الإنسانِ باللغةِ وباللفظِ واللفظين منها، عمَّا تعْجَزُ الفنونُ جميعاً عن إدراكه إلاّ بعد لَغْوٍ طويلٍ، ثم لا تبلغُ في الشرفِ مَبْلَغَهُ، ولا تَبْقى في النفوسِ بقاءَهُ. فبحِذْقٍ ثاقبٍ غيرِ مُزَوَّرٍ وبمكْرٍ نافذٍ غيرِ مُتكَلَّفٍ، أَجْلى شاعرُنا «الحَزْم» عن مكانه من ممدوحٍ صفات خاله وخلائقه وهي حق الكلام، فلم يقل «حازم» كما قال من قَبْلُ: «أَبيّ»، بل أَحلَّ مكانها «ظاعن»، والظعْنُ عملٌ عارضٌ من أَعمالِ الجُثَثِ والأبدانِ التي ليست... مَظِنَّةَ ذَمٍّ أَو مَدْحٍ،

= مطلقاً، أَيّاً كان صاحبه. قال ابن منظور في «اللسان» ١١: ٧٠١ وكلُّ شيءٍ رَفَعَ صَوْتَهُ فَقَدِ اسْتهلَّ. فانتفت الحاجةُ إلى عدِّ الاستهلال من أَصواتِ الذئب. انظر: أَبو فهر محمود محمد شاكر، بين الدرس الأدبي والتحقيق، محمود إبراهيم الرضواني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٥، ص: ١٥٣-١٥٤.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٩١.

و«الحزم» عملٌ لازمٌ من أَعمالِ الطبائع والسجايا. . . وهي مَظِنَّةٌ للمدحِ والذمِّ. والذي سنَّى له هذا المَذْهَبَ، من إِجلاءِ «حازم» وهي الصفة اللازمةُ المُخيلَةُ للمدحِ، وإِحلالِ «ظاعن» محلَّها وهي الصفةُ العارضةُ البريئةُ من المدحِ والذم، هو بصيرةُ الفَنِّ في حسِّ الفنان، فإِنَّه حين استفزَّ أَساريرَ الصورة (في الأَبياتِ السالفة) من السكونِ الجاثم إِلى الحركةِ المُنْطلقةِ المتحدِّرة، بما في «شهمٌ مدّلٌ» من الحدَّة والتوقُّدِ والمضاءِ، ومن التجُّمعِ والانصبابِ والمفاجأة، لَمَحَتْ بصيرةُ الفَنِّ فيه ما في لفظ «حازم» ومعناه من الجمودِ والصلابةِ والوقارِ. . . فلو أَنَّه افتتح غناءَه بها لارتطمت الصورةُ التي نبضت، ثم انتفضت حيَّةً بما في «شَهْمٌ مُدِلٌّ» من الحركةِ الدافقةِ، بصفحة طَوْدٍ فارعٍ من الجمودِ والصلابة والوقار، ثم لتهشَّمَتْ هامدةً بلا نَبْضٍ من حياةٍ أَو حركةٍ. وكالبرقِ، انَسَتْ بصيرةُ الفَنِّ في شاعِرنا ما في ظاعنٍ من تمادي الحركةِ وتدفُّقِها، . . . ، وبَصُرَتْ بما يتَطَلَّبُه «الظعنُ» والسيرُ في البِيدِ من صفاتٍ لازمةٍ لمرتكب السير من جرأةٍ ومضاءٍ، ومن حَذَرٍ وتوجُّسٍ. . . فلم يُبالِ أَن يأْخُذَ هذه الصفة العارضة «ظاعن» والتي تنقضي بانقضاءِ فِعْلِها، . . . ، فبالحِذْقِ الثاقبِ والمكْرِ النافذِ، اقتطع صفةً جامعةً من الصفات اللازمة التي يتطلَّبها الظَعُن» من سجايا «الظاعنِ» الذي يخترقُ معاطبَ البَيْداءِ، وهي «الحَزْمُ» فاستحياها ونَشَرَها ونفخ فيها الروحَ، ليجعلَها حيّاً عاقلاً مدركاً كسائرِ الأَحياءِ، يصلحُ أَن يكونَ رفيقاً من رُفقاءِ هذا الظاعن. . . وكذلك نَفَذَتْ بصيرةُ الفَنِّ في نفسِ

الفنَّانِ إلى أَقصى الحِذْقِ والبراعة، وانطلق النَّغَمُ متحدِّراً طليقاً، لا يكفُّ من تدفُّق حركته سدٌّ يعوقُ تحدُّرَهُ، وسَلِمَت الصورةُ أَن ترتطمَ بصفحته، فتتهشَّم هامدةً بلا نَبْضٍ من حياةٍ أَو حركةٍ. . . ولولا ذلك لذهب الفَنُّ كلُّه هَدْرَاً وباطلاً[1]».

وكما كشف شاكرٌ عن بصيرةِ الفنان التي تُبْدعُ في تشكيل اللغةِ وتلمحُ العلائقُ المُسْتَسِرّةَ بين مفرداتها، كشف أَيضاً عن شجاعة الشاعر وجَراءته على خَرْقِ نظام اللغةِ[2]، بُغْيَةَ التغلغُلِ في سرِّ الفَنِّ، وذلك في تفسيره للبيت السادس:

بزَّني الدَّهْرُ، وكان غَشوماً، بأَبيٍّ، جارُهُ ما يُذَلُّ

يقول شاكر: «وبدأ يتغنَّى: «بَزَّني الدهرُ»، وأَوْجَبَ بعده سكتةً لطيفةً، لأَنَّ هذا الفعل «بَزَّ» قد يتعدَّى إلى مفعولٍ واحدٍ، ويُرادُ به عندئذٍ مُجَرَّدُ الخَبرِ عن وقوع السَّلْبِ قَهْراً وعَسْفاً، فالوقوفُ عند آخره يتمُّ به الكلامُ، ولكنَّ هذا مكْرُ الشعراءِ الخفيُّ، فإنَّه لم يُرِدِ الخَبَرَ عن مُجَرَّدِ السَّلْبِ، بل أَراد «بَزَّ» الذي يتعدَّى إلى مفعولين، فكان حقُّ الكلامُ أَن يقولَ: «بزَّني الدهرُ

---

(١) نمط صعب ومخيف: ١٨٦-١٨٨.

(٢) يبدو أَنَّ الشجاعةَ علاقةٌ متبادلة بين المبدع واللغةِ، فقد عقد أَبن جني باباً كبيراً في شجاعةِ العربية من حيث الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف؛ أَي أَنَّ في طبيعةِ اللغةِ ما يُثبِّتُ قَلْبَ الشاعرِ وهو يتفنَّنُ في تشكيلها. انظر: الخصائص، صنعة أَبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٢، ج٢ ص: ٣٦٠-٤٤١.

أَبِيّاً»، ولكنَّه لما ذكر «الدهرَ» وما لقيَ من عَسْفِهِ به وبخاله، فَظِعَ به وبخلائقه، فكفَّ عن إيصال الفعل إلى مفعوله الثاني، وتركه مطروحاً كأنه لا يتطلَّب هذا المفعولَ، وأَحبَّ أَن يَصِفَ «الدهر» صفةً تلائمُ فظاظَتَه به وغِلظَتَه، فقال: «وكان غَشوماً»... ولكنَّ الفجيعةَ بخاله كانت ماثلةً في قرارةِ نفسه، وهمَّت أَن تَبْغَتَهُ فتَشْغَلَه وتُنْسِيَه ما بدأ به إذْ قال: «بزَّني»، وراودَتْهُ أَن يمضَي فيقولَ: «وكان غَشوماً، فَجعني بأَبيٍّ جارُهُ ما يُذَلُّ»، ثم انتبه، فأسقط «فجعني» التي راودَتْهُ من أَعماقِ نفسه، ولم يُبالِ أَن يمضيَ قائلاً: «وكان غَشوماً، بأَبيٍّ جاره ما يُذَلُّ، فعل ذلك جرأةٌ منه وشجاعةً على اللغة[1]».

وممَّا يندرجُ تحت مفهوم سطوةِ الشاعرِ على تشكيل اللغةِ الأَدبيةِ، وعبقرية اللغة في الاستجابة لمقتضيات الفَنِّ مصطلحُ التشعيث»، وهو في أَصْلِ الوَضْعِ: التفريقُ[2]، وهو ههنا وسيلةٌ فنيَّةٌ توسَّل بها الشعراءُ الذين «ركبوا إلى أَغراضِهم أَغْمَضَ ما في البيانِ الإنسانيِّ من المذاهب، فربما شَعَّثوا ما كان حقُّه أَن يكونَ مُجْتَمِعاً، لأَنهَّم لا يبلغون حقَّ الشعرِ إلاّ بهذا التشعيث[3]». وقد بيَّن شاكرٌ خطورةَ الإخلالِ بَعَدَمِ التنبُّه إلى هذه المسالك الدقيقة

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٤-١٥٥.

(٢) الصحاح، اسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أَحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط:٣، ١٩٨٤، ج١ ص: ٢٨٥.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف: ١٢٩.

في مناهج الشعراءِ، وأَنَّ الشعر يتمرَّدُ على الناقد الذي «يظنُّ أَن لو جمع هذا إِلى هذا، فقد أَزال عنه «التشعيث» وردَّه إِلى الجادَّة، ولكنه في الحقيقةِ لم يَزِدْ على أَن أَفْسَدَ بعَقْله، ما تَعِبَ الشاعرُ في تشعيثه بميزانٍ وتَقْدير[1]»، وأَبدى شاكرٌ إِعجاباً كبيراً ببصيرة الشاعر الألماني «جوته» الذي تفطَّن لجوهرِ الفَنِّ في هذه القصيدة وهو التشعيث فقال - أي جوته -: «أَروعُ ما في هذه القصيدة، في رأينا أَنَّ النثرالخالصَ الذي يُصوِّرُ الفِعْلَ، يصيرُ شعرياً بواسطة، نَقْلِ [مختلف] الحوادثِ من مواضِعها (وهذا هو التشعيث)،ولهذا السببِ، ولأَنَّها تكادُ تخلو خلوّاً تامّاً من كلِّ تزويق خارجي (يقول شاكر: لله درُّ جوته ما أَبصره بالشعر!) يزداد جلالُ القصيدة. ومن يَقْرَأْها بإِمعانٍ (صواب الكلام أَن يُقالَ: بإِنعام، أي بإِطالةِ فكْرٍ، ونفاذِ بصيرةٍ، ولُطْفِ نظر) لا بُدَّ أَن يرى الأَحداثَ من البدايةِ حتى النهاية وهي تنمو وتتشكَّل أَمام خياله[2]»، وقد عقَّب شاكرٌ على هذا الكلامِ بقوله: «بأيِّ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص:١٢٩-١٣٠.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف:٣٠٦-٣٠٧. وانظر:«جوته والأدب العربي»، د. عبدالغفار مكاوي، مجلة المجلة، العدد (١٤٧)،١٩٦٩، ص:٢٨. والديوان الشرقي للمؤلف الغربي:٣٨١. وقبل «جوته» كان «دانتي» قد أَشار إِلى جلالِ اللغةِ المشعَّثةِ (الشعثاء) في مقالته «فصاحة العامية» حيث يقسم «العامية النبيلة «المهذبة» و «الملكية» إِلى كلمات «طفولية» (بسيطة جداً) و «أُنثوية» (ناعمة جدّاً) و «رجولية»، ثم يقسم، «الرجولية» إِلى قسمين ثانويين: «حرشية» (خشنة جدّاً)، و «مدنية»، ثم يقسم «المدنية» إِلى=

حسٌّ مُرْهَفٍ، كأَنَّه سنانٌ نافذٌ، أستطاع هذا الأَعجميُّ أَن ينفُذَ إلى هذا العُمْقِ من خلالِ ترجمةٍ لاتينية لهذا الغناءِ العربيِّ الفخم[1]؟».

وليس التشعيثُ مقصوراً على مجرَّدِ تشعيثِ الألفاظِ وتفريقِها، فهناك نمطٌ آخَرُ منه هو تشعيثُ أَزمنةِ الأَحداثِ وأَزمنةِ التغني، وهذا النمطُ هو الذي تتأسَّس عليه الوحدةُ العضويةُ للنصِّ، وهو «سرٌّ من أَسرارِ البيانِ الإنسانيِّ[2]» ولخفاءِ مُدْرَكِه يَقَعُ الخَلْطُ بين ترتيبِ الروايةِ وبين «التشعيث» ممَّا يؤدي إلى غُموضِ المعاني على مُلْتَمسها، ثم يكون بعد ذلك من أَكبر الأَسبابِ التي أَثارت مَنْ لَهِجَ باعادة ترتيب القصائد[3]».

أَمَّا تشعيث الألفاظِ، فمن الأَمثلةِ الدالةِ عليه في هذه القصيدةِ قولُ الشاعر في البيت الخامس:

خَبَرٌ ما، نابنا، مُصْمَئِلُّ! جلَّ حتى دقَّ فيه الأَجلُ

لقدَّ توقَّف شاكر عند براعةِ الشاعرِ في نَظْمِ كلامه وتصرُّفه فيه بالتقديم والتأخير[4]، وأَشار إلى أَثرِ ذلك في التعبير عن معنى

= قسمين فرعيين «المسرَّحة» و«الشعثاء» (وهي عظيمة)... و«المسرَّحة» و«الشعثاء» وحدهما صالحتان للأُسلوب المأساويِّ الرفيع».
انظر: النقد الأَدبي - تاريخ موجز ٢: ٢٣٦.

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٠٧. والمقصود بالترجمة اللاتينية هي ترجمة جورجْ فرَيْتاج التي اعتمدها جوته في قراءة القصيدة وترجمتها.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٩٨.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) للجرجاني كلامٌ في «دلائل الإعجاز»: ١٠٦ وصف فيه أُسلوبَ =

الفجيعة بخاله، وأَنَّ هناك فَرْقاً فارقاً بين سياقةِ الفَنِّ هذه والسياقةِ العادية للخبر، «فلو ساق عبارته هكذا: «نابنا خَبرٌ مُصْمَئِلٌّ» لكانت كلاماً مغسولاً ساقطاً لا يرتضيه عربيٌّ فتشعيثُ الكلام وتقطُّعُه، وإنشادُهُ وكأَنَّ كلَّ كلمةٍ من الكلماتِ الثلاثِ جملةٌ قائمةٌ برأسِها، هو الذي زاد ما أصابه عند نَعْيِ خالِه هَوْلاً وفظاعةً ونُكْراً، حتى كأَنَّ لسانَه قد اختلط، وماجَتْ عليه الألفاظُ، واضطربت، وزالتْ عن مواقعها فاختلَّت. فبلغَ بهذا التركيبِ المشعَّثِ المتقطِّعِ ما لا يُبلغُه أَعْظَمُ التفجُّعِ[1]» ولستُ من المبالغة في شيءٍ إذا قُلْتُ: إنَّ عجبي لا ينقضي من هذه البصيرة النافذةِ في أَسرارِ الفَنِّ التي تَسْتَبِدُّ بشاكِرٍ، فهاهُنا بيتان لشبيبِ بن البَرْصاءِ[2] لا يكادُ المتذوِّقُ يتفطَّنُ لموطنِ التشعيثِ فيهما لقُرْبِ مأْخَذَيْهما، وعذوبتِهما، يقول شبيبٌ:

كـأَنَّ ٱبنَـة العُـذْريِّ يـومَ بَـدَتْ لنـا
بـوادِ القُـرى، رَوْعـى الجَنـانِ سليـبُ
مـن الأُدْمِ ضَمَّتْهـا الحبـالُ فـأَفْلتَـتْ
وفـي الجِسْـمِ منهـا علَّـةٌ وشُحـوبُ

= التقديم والتأخير فقال: «هو بابٌ كثيرُ الفوائدِ، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغايةِ، لا يزالُ يفترُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضي بك إلى لطيفة، ولا تزالُ ترى شعراً يروقك مَسْمَعُه، ويلطُفُ لديك موقعُه، ثم تنظرُ فتجد سببَ أَنْ راقك ولطُفَ عندك، أَن قُدِّمَ فيه شيءٌ، وحُوِّلَ اللفظ عن مكانٍ إلى مكان».

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٤٥.

(٢) طبقات فحول الشعراء ٢: ٧٣١-٧٣٢.

فلما تذوَّقهما شاكرٌكشف عن مَكْرِ الشاعرِ وبراعته الكامنة في تشعيث الألفاظِ فقال: «وقولُه: «وفي الجسْم منها علَّةٌ وشحوبُ» ليس من تمام وَصْفِ الظَّبْيَةِ الأَدْماءِ التي أَفْلَتَتْ من الحِبالةِ وإنمَّا هو من صفة ٱبنة العذريِّ، ففي الكلام تشعيثٌ، كأنه قال: «كأَنَّ ٱبنةَ العذريِّ يومَ بَدَتْ لنا بوادِ القُرى، وفي الجسم منها علَّةٌ وشحوبُ... رَوْعى الجَنانِ سليبُ من الأُدْم» فقوله: «رَوْعى الجَنانِ سليبُ» ليس من صفةِ المرأةِ، إنمَّا هو من صفة الظبية[1]».

ولقد فُتِنَ شاكرٌ بقُدْرةِ هذا الشاعرِ الجاهليِّ «ٱبن أُخت تأبط شرّاً» على الإيجازِ المُبْدعِ والإشارة الخاطفةِ في تشكيل اللغة، ورأى في ذلك واحدةً من أَمارات التمكُّنِ من ناصيةِ الفَنِّ، وقديماً قال ٱبن رشيق: «والإشارةُ من غرائب الشعر وملامحه، وبلاغةٌ عجيبةٌ تدلُّ على بُعْدِ المَرْمى وفَرْطِ المَقْدرة، وليس يأتي بها إلاّ الشاعرُ المُبَرِّزُ والحاذقُ الماهرُ[2]» وقَبْلَهُ تنبَّه الجاحظُ إلى هذه السِّمةِ في اللغةِ العربيةِ فقال: «ورأَيْنا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العربَ والأَعرابَ، أَخْرَجَ الكلامَ مُخْرَجَ الإشارةِ والوَحْيِ والحَذْفِ[3]»، ولا رَيْبَ في أَنَّ الإيجازَ والدِّقَّة واللَّمْحَةَ الدالةَ هي

---

(١) طبقات فحول الشعراء، ص:٧٣٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت: ط:٥، ١٩٨١، ج١ ص:٣٠٢.

(٣) الحيوان ١:٩٤. وللرماني كلامٌ حَسَنٌ في معنى الإيجاز، وبه افتتح =

من أَمارات عافية الروحِ الشعريةِ، وأَذكياءُ النقادِ لا يَغْفُلون أَبَداً عن هذه القيمة الجماليةِ التي يمكنُ إِبداعُها من خلالِ التشكيلِ اللغوي[1].

ويرى شاكرٌ أَنَّ هذه القصيدةَ بتمامِها قد بُنِيَتْ على الإِيجازِ المُبْدعِ، وأَنَّ نَغَم بحر المديدِ الذي بنى عليه الشاعرُ غناءَهُ هو الذي «يُطالبُ المترنِّمَ بأَنْ يَنْبذَ إِليه الكلماتِ حيَّةً موجَزةً خاطفةَ الدلالة، تُنْبَذُ في أَناةٍ وتُؤَدَة، فإِذا هي واقعةٌ منه في حاقِّ موقِعِها لا تتجاوزه... وعلى ذلك، فأَوْفقُ حالاتِ المترنِّم حينُ يُلابسُ هذا النَّغَمَ، أَنَّ يكونَ على حال «تذكُّرٍ» لشيءٍ كان ثم انقضى، فهو يسترجع ذكرى ينظر إِليها من بعيد، متراحبةً تَزْدَحم فيها التفاصيل، فيختار من صورِها نُبَذاً وأَطرافاً تُبينُ عنها بالإِشارةِ الجامعةِ دون التصريح، وبالاقتصاد الحكيم دون التبذير، وبالأَناةِ دون العجلةِ، بلا هياجِ عاطفةٍ، ولا تضُرمِ نفسٍ، وبلا غلوٍّ في كتمان، وبلا طُغْيانٍ في بَوْح[2]».

= رسالته «النكت في إِعجاز القرآن» وبيَّن أَنَّ الإِيجاز على ضربين: حذفٍ، وقَصْرٍ، . . . ، وأَنَّ القصر بِنْيَةُ الكلامِ على تقليلِ اللفظِ وتكثير المعنى من غير حذفٍ، وأنه أغمضُ من الحذفِ» ثم ذكر غير واحدٍ من الأمثلة.

(١) فمن ذلك أَنَّ إِعجاب إِليوت بدانتي كان نابعاً من «أَنَّ أُسلوبَ دانتي البسيطَ، واقتصادَه الكبيرَ في الألفاظ، يجعلانه أَقْدَرَ أُستاذٍ لكل مَنْ يحاولُ أَن ينظمَ شعراً» إِليوت الشاعر الناقد: ٤٧.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١١٣-١١٤.

فمن مواطنِ الإيجازِ المُبْدِعِ التي أَطال شاكرٌ الوقوفَ عندها قولُ الشاعر في البيت السابع في وصف خاله:

شامسٌ في القُرِّ، حتى إذا ما ذكتِ الشِّعْرى، فَبَرْدٌ وظلُّ

فَبيَّن شاكرٌ أَنَّ الشاعر قد أَوْدَعَ غير قليلٍ من المعاني المُتراحبة في هذا البيتِ، «وأَنَّه لمّا ذكر بَأْسَه ونَجْدَتَه، وامتناعه في نفسه أَن يُضامَ، وامتناعَ غيرِه به من كلِّ عادٍ وطالب، أَتْبَعَهُ بِذِكْرِ نَجْدَةٍ أُخرى يَمتنعُ الناسُ بها، لا من بطشِ بعضِهم ببعضٍ، بل من بَطْشِ القُرِّ والقَيْظِ، وهما فَصْلان من فُصولِ السنةِ يلْقى أَهْلُ البادية من شرِّهما ما يلقون. ففي كَلَبِ الشتاءِ (وهو شدَّتُه وحدَّتُه) يضربُ الأَرضَ الصقيعُ، ويَلْحَسُ البَرْدُ النباتَ، . . . ، ويَجْهَدُ الناسُ جَهْداً شديداً، فَضْلاً عمَّا يجدون من نَفْحِ البَرْدِ، . . . ، ويلوذُ الناسُ بالبيوتِ، ويضنُّون بذَبْحِ الجُزُرِ لقلَّتِها يومئذٍ، ويعمُّ القَحْطُ وبُؤْسُ المعيشة، . . . ، فوصفَ شاعرنا أَمْرَ تأبطَّ شرّاً، في هذا الفَصْلِ من السنةِ، بلفظٍ جامعٍ موجَزٍ فقال: «شامسٌ»، أي: يومُ صَحْوٍ لا غَيْمَ فيه، فالشمسُ تُلقي بأَشعتها المدفئةِ على وَجْهِ الأَرضِ. فنقل صفةَ «اليوم» إلى صفة «الرجلِ». واستغنى باشتقاق «فاعل» من «الشمس» ليُسْبِغَ عليه معنى جديداً يزيدُ في معناه بإشراقِ شَمْسٍ مُدْفِئَةٍ مِنْ قِبَلِهِ، وبإطعامِ كُلِّ مَنْ جَهَدَهُ الشتاءُ حتى يذهبَ عنه «القُرُّ». ثم بيَّن شاكرٌ أَن الشاعرَ قد قابل هذه المعاني الكثيرةَ بنظيرها من المعاني المتراحبةِ في زمانِ القَيْظِ «وهو أَشدَّ الحرِّ، حين يُصَوِّحُ النباتُ، ويَقِلُّ الماءُ، ويَعِزُّ الظلُّ، ويطلبُ الكِنَّ كلُّ حيٍّ، وقد

ذاب لُعابُ الشمس فوق الجماجم (كما يقول جرير)[1]، وصار الأمر إلى ما وَصَفَ أَبو زُبَيْدٍ الطائيُّ:

واستكنَّ العصفورَ كَرْهاً مع الضَّبِّ، وأَوْفى في عودهِ الحِرْباءُ
ونفى الجُنْدُبُ الحصى بكُراعَيْه وأَذكَتْ نيرانَها المَعْزاءُ
من سَمومٍ كأَنَّها لَفْحُ نارٍ شَعْشَعَتْها ظهيرةٌ غَرَّاءُ[2]

فأَعرض شاعرُنا عن مِثْلِ هذهِ الصفةِ المنبسطةِ للقيظ، واقتصر فقال: «حتى إذا ما ذكتِ الشِّعْرى»، و «الشِّعْرى» نجمان هما: «الشِّعْرى العَبورُ» و «الشِّعْرى الغُمَيْصاءُ». وإذا أَفردوا «الشِّعرى» فإنمَّا يريدون الشِّعْرى العبور، لأَنَّها أَشدُّهما التهاباً وتوقُّداً، وذكاؤها: التهابها وتوهجها... فاكتفى شاعرنا من ذلك كلّه بهذين اللفظين الموجزين العاريين «ذكَتِ الشِّعْرى»، وتركهما بالإسباغ يدلاّن على ذلك وعلى غيرِه مِن كُلِّ وَقْدَةٍ تُصيبُ الأَحياءَ وتُحيط بهم، وتفعُل بهم مِثْلَ فعلِ القَيْظِ حين يَحْتَدِم، وخالُه تأبَّط شرّاً عندئذٍ: «بَرْدٌ وظِلٌّ»، يُطْفِئُ الغُلةَ، ويُكنُّ

---

(١) في ديوانه: ٥٥٤ (طبعة الصاوي). وقَبْلَهُ يصفُ الإبلَ:
وظلَّت قراقيرُ الفلاةِ مُناخةً بأَكوارِها معكوسةً بالخزائم
أَنَخْنَ لتغويرٍ وقَدْ وَقَدَ الحصى وذابَ لعابُ الشمس فوقَ الجماجم

(٢) من أبيات ذكرها البغدادي في خزانة الأدب، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:٢، ١٩٨٨، ج٧ ص:٣٢٢. وقد فسّر شاكر بعض ألفاظ هذا الشعر فقال: (المَعْزاء: الأرض الصلبةُ ذات الحصى. و«شَعْشَعَتْها»: فرَّقَتْها وبثَّتْها. و «الظهيرة الغرَّاء» : الشديدةُ الحرِّ. كأنَّ الشمسَ ابيضَّت من شدَّةِ التهابها).

المحرورَ، . . . فاستطاع بمهارته أَن يقتصدَ فلا يُبَذِّر، وأَن يتأَنَّى فلا يَعْجَل، . . . ، وما هي إِلاَّ الألفاظُ العاريةُ الموجزة الحيَّةُ، يُلقيها على أَنغامِ هذا البحرِ المتمرِّد[1]».

وأَجِدُهُ عَنَتاً مَحْضاً أَن أُطيلَ الوقوفَ عند مواطنِ الإيجازِ المُبْدِعِ هذه؛ فقد سبقتِ الإشارةُ إِلى أَنَّ شاكراً قد عدَّ هذه القصيدةَ برُمَّتِها من بابةِ الإيجازِ المُبْدِع، وأَنَّ لِنَغم «بحر المديد» أَثراً جَلِيّاً في ذلك. غَيْرَ أَنَّ ههُنا أَمْراً يحسنُ ذِكْرُهُ هو: أَنَّ خبرةَ شاكرٍ المُذْهلةَ بطبيعة الحياةِ الجاهليةِ، وبمناهج شعراءِ الجاهليةِ، وبأسرارِ شعرِ الجاهليةِ وضَجيجه وأَنْغامه هي التي أَعانته على التهدِّي لمواطنِ الجمالِ هذه، واكتشافِ الطاقةِ الشعريةِ التي بذلها الشاعرُ وهو يختزلُ المعاني الفسيحةَ الممدودة في ألفاظٍ قليلةٍ معدودة، وأَنَّى للناقدِ أَن يتفطَّنَ لهذه المدارك الدقيقة إِلاَّ إِذا كان ناقداً غزيرَ الرَّكِيَّةِ، واسعَ الدائرة في العلم بأَحوالِ الجاهليةِ، ومناهج شعراءِ الجاهليةِ، وإِلاّ إِذا كان ناقداً مطيقاً كشاكرٍ وَصْفَ طريقته في قراءة الشعر الجاهليِّ فيقول: «ثم لا أَقْنَعُ في دراستي بأَنْ أُعاينَ سَطْحَ الشعرِ بلا تعمُّقٍ، ولا أَنْ أَمَسَّ جُثْمانَ ألفاظه بلا خبرة، بل أَغوصُ في الأَعماقِ بلا تهيُّبٍ، وأَتدسَّسُ في جُثْمانِ اللفظِ بلا غَفْلة، وأُصْغي بوجودي كلِّه إِلى نَبْضِ أَنغامه في ألفاظه، وفي معانيه بلا فَتْرةٍ ولا عَجَلة[2]».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٧٤-١٧٦.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٤٩.

لم يتوقَّف شاكرٌ مليّاً عند فاعليةِ النحو في تشكيل المعنى الشعريِّ بل ظهر منه نوعٌ إعراضٍ عن هذه الوسيلة اللغويةِ التي أَنْفَقَ ناقدٌ فَذٌّ كعبد القاهر الجرجانيِّ غَيْرَ قليلٍ من الجَهْدَ في سبيلِ إثباتِ جَدْواها ودقَّةِ مسالكها في التشكيلِ الجمالي للُّغة وأَثرِ ذلك في المعنى، ويعترفُ شاكرٌ بأنه أَضْرَبَ عن هذا عامداً بعد أَنَّ زَوَّر في نَفْسِه كلاماً مُتَّصلاً بالأَبيات (١٤-١٧) حول «تفسير أَزمنة الأَفعال، وفي الحديث عن معنى «لم» و «لمّا» وما يفعلان بالأَفعال المضارعة وأَزمنتِها، وفي الفروقِ بين معاني «الواو» و «الفاء»، وفي العطف بهما، ثم في تتابع هذا العطف، وفي معاني الالتفاتِ بالضمائرِ، وفي تحيُّرِ النحاة في أَكثر ذلك[1]»، يقول شاكر: «وكلُّ هذا تفصيلٌ مُضْنٍ، أَوغَلْتُ فيه حتى رأيتُه كلاماً قائماً برأَسه، يَغْمرُ القارىء حتى يبلغَ منه الجَهْدَ، فأَضرَبْتُ عنِ كُلِّ ذلك إضراباً، وعُدْتُ إلى هذا الطريقِ الذي آثَرْتُ أَن أَسلكه، وأَنا مُشْفقٌ على نفسي من التورُّط في الإبهام، وعلى القارىء من التَّقَلْقُلِ في الحَيْرَةِ[2]» ، ومع ذلك فإِنَّ القارىءَ واجدٌ بَعْضَ الأَمثلةِ التي تُرَجِّعُ صدى الجرجاني في «الدلائل»[3] والزمخشري في «الكَشَّاف[4]»، ولكنَّه ترجيعٌ مُفيدٌ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢١٩.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) دلائل الإعجاز: ١٢١، ٢٨٦، ٢٨٩، على سبيل المثال.

(٤) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأَقاويل في وجوه التأويل، محمود بن عمر الزمخشري، دار الريان، مصر ط: ٣، ١٩٨٧، ج١ ص: ١٦٨، ج٢ ص: ٩، ٥٢، ٣٩٨، ج٣ =

تزدادُ معه خبرتُنا الجماليةُ بالنصِّ، فمن ذلك تفسيرهُ للبيت الخامس، «خَبَرٌ ما، نابنا» البيت، يقول شاكر، «خَبَرٌ ما» قَدَّم الفاعلَ على فِعْله، وأَدخل على «الخبر» «ما» التي تجيءُ حَشْواً، لتدلَّ على الإعراضِ عن وَصْفِ الشيء بما ينبغي له من الصفاتِ، لأَنَّكَ مهما وَصَفْتَه فبالغْتَ في الصفةِ، فلن تَبْلُغَ كُنْهَه... ومجيء هذا الحَشْوِ «ما» أُسلوب في اختصار اللفظ يفضي إلى اتساع المعنى، ويقع من بعض الكلام موقعاً لا يُدانى ويجعل ترك الصفات أَشدَّ بلاغاً من ترادفِ الصفات، ومن أَحسنِ ما وَقَع فيه، قَوْل امرىء القيس:

وحديثُ الركْبِ يَوْمَ هُنا وحديثٌ ما على قِصَرِهْ

«حديثٌ ما»، يذكرُ حديثاً كان بينه وبين صاحبة له، «على قِصَرِه» يتحسَّرُ على ما فاته من تطاولِ ٱستمتاعه به، فبلغ بتركِ صفةِ «الحديث» ما لا يبلغهُ إثباتُ الصفات. ومَنْ قال: إنَّ «ما» زائدةٌ في مثلِ هذا الموضعِ ثم سكت، فقد أَساءَ، وإِنَّما هو معربٌ لا غَيْرُ[1]».

لقد سلك شاكرٌ سبيلاً شاقَّةً في سبيل الكَشْفِ عن الطبيعةِ الشعرية للُّغةِ، والبراعةِ الخلَّاقةِ للشاعرِ، فدرس اللغة الشعرية في مستوى الألفاظِ المفردةِ، فتخيَّر بَعْضَ الروايات التي رآها أولى بمعنى الشعر. واستدرك على الشراح القدماء غير قليلٍ من

= ص: ٤ على سبيل المثال.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٤٣-١٤٤.

تفسير بعض ألفاظِ الشعر، ثم تمرَّد على المعجم اللغوي فجعل يجتهدُ في الزيادةِ على نَصِّ اللغة التي لم تَنْقَعْ غُلَّتَهُ من المعنى الشعريِّ.

* موسيقى النص

حين أعاد شاكرٌ نَشْرَ مقالاتِ «نمط صعب ونمط مخيف» مجموعةً في كتاب سنة ١٩٩٦، صدَّر القِسْمَ الثاني من المقالة الثانية بقولِ أَبي العلاء المعرِّي[١]:

تـولَّـى الخليـلُ إلـى ربِّـه ... وخلَّى العَروضَ لأربابها
فليـس بـذاكـرِ أوتـادِهـا ... ولا مُرْتَجٍ فَضْلَ أَسبابِها[٢]

... ثم قال: « ثم رحم الله الخليلَ بن أحمدَ، فلو هَبَّ من رَقْدتِه، فاطَّلع على أَهل هذا الجيلِ، كيف يخوضون فيه وفي عَروضه، لرأى العَقْلَ الذي في الجماجم قَدْ عاد رارا (أَي: مُخّاً ذائباً كَمُخِّ العظامِ البوالي) ولتمنَّى أَن لا يكونَ وَضَع للناسِ

---

(١) اللزوميات، أبو العلاء المعري، تحقيق أَمين الخانجي، دار الهلال- بيروت ومكتبة الخانجي - مصر، ١٣٤٢هـ، ج١ص: ١٤٠.

(٢) الوَتِدُ: مصطلح عروضي، وله صورتان: وَتِدٌ مجموعٌ وهو حرفان متحركان بعدهما حرفٌ ساكن مثل قضى، دعا، ووتِدٌ مفروق وهو حرفان متحركان بينهما ساكن مثل: كَيْفَ وبَعْدَ. والسببُ سببان: سَبَبٌ خفيف وهو حرفٌ متحرك بعده حرف ساكن مثل: قدْ، وهَلْ، وسبب ثقيل وهو حرفان متحركان مثل: بِكَ، مَعَ. انظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مؤسسة عالم المعرفة، بيروت، بلا تاريخ، ص: ١٧-١٨.

عَروضَه حتى يَسْلَمَ عِرْضُه من قوارصِ أَلسنتهم، . . . وأيُّ رجلٍ كان الخليلُ، لو كان لعلْمه وَرَثَةٌ!»[1].

يشير هذا القناعُ البارعُ وما تلاه من تعليق إلى مجمل الأسئلة النقدية التي تعرَّضَ لها العروضُ الخليليُّ في النقد العربي الحديث. وقد تتبع شكري عياد قدرا كبيرا منها في كتابه «موسيقى الشعر العربي[2]»، وأشار إلى مدى التأثر بالبحوث الاستشراقية في العروض العربي وبخاصة بحث المستشرق الفرنسي ستانسلاس جويار صاحب كتاب «نظرية جديدة في العروض العربي» الذي كتبه سنة ١٨٧٥[3]، وألمح عياد إلى ملحوظة ذكية لمحمد مندور فحواها: أن المستشرقين لا يستطيعون إيفاء بحث العروض حقه «لأن معرفتهم باللغة مهما اتسعت لا يمكن أن تصل إلى الإحساس بمسائل موسيقية لغوية دقيقة كهذه[4]». ثم ناقش عياد بالتفصيل طبيعة بحث جويار،

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٨٥-٨٧.

(٢) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط: ١، ١٩٦٨. وقد استبسل د. يوسف بكار في الدفاع عن العروض العربي في كتابه «بناء القصيدة في النقد العربي القديم» ص: ١٥٨-١٩٩.

(٣) موسيقى الشعر العربي: ٨١.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٣٨. وانظر كلام د. مندور في كتابه: «في الميزان الجديد»، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط: ٣. بلا تاريخ، ص: ٢٣٦. وقد أشار د. كمال أبو ديب إلى شيء آخر يتصل بأخلاق بعض المستشرقين حين انتقد روح التعالي والغرور لدى =

وبين أنه «أقام العروض العربي على اساس الموسيقى وطبق عليه قواعدها تطبيقا يوشك أن يكون حرفيا، فقد أخذ الفكرة الأساسية في الإيقاع وهي فكرة الزمن القوي Thesis والزمن الضعيف Arsis، وراعاها مراعاة تامة، والتزم تساوي الأزمنة كما يلتزم في الموسيقى[1]»، ثم أجمل عياد الموقف بقوله: «والحقيقة أننا نرى في تفاعيل الخليل، كما يرى المستشرقون، تصويرا للأوزان العربية يمكن استخدامه والاستفادة منه، وإن كانت غير مُسْعفة ببيان طبيعة الإيقاع في هذه الأوزان... فقواعد العروض الخليلي عندنا أشبه بإطار، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع. ودراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهم، لأنها يمكن أن تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربي، فنعرف علل القواعد الجزئية التي يرصدها العروض الخليلي، ونتبيَّن ما بينها من ارتباط، ومقدار ما فيها من تسجيل واقعي لظواهر الأوزان

= المستشرق فايل الذي كتب دراسة عن العروض في «دائرة المعارف الإسلامية». انظر: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:٣، ١٩٨٧، ص:٢٥. وأيضا، ذهب شكري عياد إلى أن «تحليل المستشرقين للأوزان العربية يبدو شديد النقص حين يهمل التغيرات المختلفة التي تطرأ على التفاعيل بالزحاف، أو على الأصح حين يختار نوعا واحدا منها». انظر: موسيقى الشعر العربي:٦٦.

(١) موسيقى الشعر العربي: ٧٣. وقد نبه د. مندور على الخطأ الذي وقع فيه جويار باعتماده على الحروف الصائتة دون الصامتة في كتابه «في الميزان الجديد» ص:٢٣٨.

الشعرية، وما فيها من فروض نظرية لا صلة لها بالواقع[1] ».

وعلى الرغم من اعتراف مندور بأن تقسيم الشعر إلى التفاعيل «كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه، وهو جوهر الشعر[2] » إلا أنه يقرر أنه: «وإن يكن من الثابت أن الخليل قد وصل إلى نتائج أمكن الاعتماد عليها من الناحية العملية في وزن أبيات الشعر العربي كله، وحصر كافة أوزانه، إلا أن قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية، ثم إنها لا تدع مجالا لفهمنا سبب حصر تلك الأوزان على ذلك النحو، إذ ما هي العناصر التي تُكوِّنُ الوَزْن؟ وهلا يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى، فيكون من المكن كتابة الشعر على أوزان جديدة[3]»؟.

أما إبراهيم أنيس فقد كان شديدَ اللهجة في نقد العروض العربي، وذهب إلى أن نهج الخليل غير مؤسس على الناحية العلمية من الناحية الصوتية، «وأننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام، . . . ويظهر أن الخليل وأصحابه قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف، فاتخذ رموز الصرف رموزاً للعروض،

---

(١) موسيقى الشعر العربي: ٨٠-٨١.

(٢) «الشعر العربي: غناؤه، إنشاده، وزنه»، د. محمد مندور، مجلة المجلة، العدد (٢٧) ١٩٥٩، ص: ١٠.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٩.

مع فارق تافه يدركه كل منا ويدرك سره[1]». وقد لخَّص شكري عياد نقد مندور وأنيس للعروض العربي بأنه قد انصبَّ على نقطتين: أولاهما: أن العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان العربية. والأُخرى: أنه في اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني كله، شعرا ونثرا... وهو نظام المقاطع[2]»، ثم طالب عياد بوجوب دراسة العروض العربي من

---

(١) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط:٤، ص:٦٢.

(٢) موسيقى الشعر العربي:١٣ وقد أشار د. عياد إلى آراء النويهي ونازك الملائكة وبدر الديب وخلص إلى أنها قد نجحت في هز النظرة القديمة إلى العروض على أنه علم مكتمل القواعد ثابت الأساس «المرجع نفسه، ص:٢٥. ولا يزال البحث مستمرا في سبيل مواصلة هز النظام القديم للعروض العربي، وبعض هذه الأبحاث يكاد يخرج من إطار البراءة النقدية باندراجه في مشروع الحداثة العربية التي تتميز غيظا من الثابت والمقدس وتأبى الاعتراف بالإبداع إلا إذا كان خارجا من مشكاة الشذوذ والتطرف وأحيانا المدنس. ولا يعني هذا أنني أدرج العروض في المقدسات، فأنا أدرك أن المسافة التاريخية بيننا وبين وضع علم العروض- كما يقول د. عياد قد جعلت الكثيرين منا ينظرون إلى عروض الخليل كما لو كان جزءا من اللغة نفسها، لا وسيلة نظرية لضبط تراثها الشعري. ولكن حين تنتقل أي ظاهرة إلى البحث الحداثي فإنها تنزلق ضمن مشروع خطير هدام «يتضمن إسقاط العصمة عن الماضي وأشكاله أو نماذجه، واعتبار هذه الأشكال تاريخية قابلة للتغير. فإذا كانت =

جديد على أسس من علمي الأصوات والموسيقى[1]، مُنَبِّهاً إلى أن هذا ليس كل شيء في تجديد علم العروض، «فإن المادة التي أقام عليها علماء العروض علمهم تحتاج أيضا إلى إعادة النظر. إن البناء النظري للعروض الخليلي قد أدى إلى مخالفة الواقع من نواح كثيرة. فالدوائر التي ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل»، وأيضا فإن الناظر في طبيعة هذه الدوائر يجد أنها «لا تعني شيئا أكثر من الجمع الآلي بين البحور. . . وحسبك دليلاً

= الخلافة نفسها قد اعتبرت شكلا تاريخيا لا مطلقا، وكان للناس، من ثم، استنباط ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من أشكال، فإن هذا الاعتبار سوف ينسحب على أمور أخرى من بينها الأشكال الأدبية، حتى ما عد منها ملازما للتعبير العربي الشعري تعريفا، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقومات عمود الشعر العربي». انظر: الملامح الفكرية للحداثة، خالدة سعيد، مجلة فصول، المجلد (٤)، العدد (٣)، ١٩٨٤، ص: ٢٧.

(١) لكن في هذا إغفالا للعلاقة الوثيقة بين موسيقى الشعر ومعناه، وهو مما لا يوجد في الأصوات والموسيقى ويمكن الاعتراض عليه بمثل قول اليزابيت درو: «لكن الحديث عن فن ما باستعمال مصطلحات فن آخر لا يمكن أن يؤدي إلى نقد ناجح، وذلك لأن أوجه الاختلاف دائما أكثر من أوجه التشابه، وكل محاولة ترمي إلى المقارنة بين الشعر والموسيقى سيكون مصيرها الإخفاق، لأن الجرس في الشعر لا يصور شيئا سوى المعنى». انظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١، ص: ٤٩.

على ذلك أن هذه الأوزان الثلاثة الشديدة التشابه: الكامل، والرجز والسريع، موزعة على ثلاث دوائر مختلفة عند الخليل، في حين أنها تدخل في مجموعة واحدة في تصنيف المستشرقين[1]».

أدرك شاكر الطبيعة الجادة لهذه الأسئلة، وأنها مما يحتاج إلى بحث عميق، وأن غضَّ الطرف عنها لا يزيدها إلا قوة وشرعية، فافتتح بحثا متراحب الأطراف في علم العروض وأسرار بنائه الداخلي، وتتبع بدقة بالغة الصورة الأولية التي صاغها الخليل مما لم يصلنا في كتاب، وكشف عن أسرار العلاقات بين بحور الشعر في الدائرة الواحدة. ويمكن إجمال النتائج التي خلص إليها كما يلي:

١- يعترف شاكرٌ بأن في عمل الخليل مبهمات كثيرة، وأن «غفلتنا عن هذه الحقيقة هي التي أدت إلى انحصار الهمم في ضبط «علم العروض»، وفي تفسير بعض قواعده، دون الانطلاق إلى مبهمات كثيرة في هذا العلم، الذي خرج من عند الخليل تاما جامعا، أي خرج من عنده قواعد مستقرة يدل الاستقراء على صحتها وكمالها[2]».

٢- لا يقطع شاكر بأن الشعر العربي كتب عليه أن يقف عند البحور الخمسة عشر وحدها، بل إن «صريح العقل - يقول

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٦٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٠٨.

شاكر - يدلني على أن الخليل نفسه لا يمكن أن يتوهم ذلك، لأنه عرف شعرا كثيرا وصل بعضه إلينا من الجاهلية، مما لا يدخل في عروضه مستوياً كل الاستواء، وهو مع ذلك من جيد الشعر وبارعه وأشده إثارةً للنفس، ويدلني - والكلام لشاكر - صريح العقل أيضا على أن الإتيان بجديد في بحور الشعر ممكن، ولكنْ دون ذلك خَرْطُ القَتاد. . . فإن هذه الزيادة لن يتم كونُها إلا لقليل من الشعراء في الزمان بعد الزمان، ولن يتم أيضا إلا بعد أن يصبح تراث الشعر العربي كله نافذا في النفس والعقل والعاطفة، وبعد أن تكشف النفوس والعقول معا جمال تركيب هذه اللغة، في بناء كلماتها، وفي جَرْس حروفها، وفي تركيب جملها، وفي صور بيانها المختلفة[1]»، وعليه فإن إبداع طاقات موسيقية جديدة في الشعر العربي لا يكون بالنحت في أثلة العروض العربي وإمطاره بغير قليل من أسئلة الشك والتنقص كما يفعله بعضهم، بل هو كائن بالتغلغل النافذ في أسرار النغم العربي العتيق، والاستيعاب الشامل لإشاراته، والتفسير الذكي لمبهماته.

٣- لقد كان جهد الخليل في تأسيس علم العروض جهدا خارقا «تلقَّى به موسيقى الكلام نثره وشعره، حتى استطاع أن يميز كلاًّ من كل، ثم استطاع أن يميز نغما من نغم، ثم ٱستطاع أن يفصل كل نغم على حدته، ثم استطاع أن يعرف نسب كل نغم إلى أخيه، ثم استطاع أن يضع لكل نغم أساسا يقوم عليه لا

---

(١) المصدر نفسه، ص:١٠٩-١١٠.

يختل، ثم استطاع أن يركب لهذا النغم «أجزاء» فيها ضابط لا يَنْحَلُّ ضبطه، ثم يركب من هذه الأجزاء دوائر جامعة لبحور جمهرة الشعر العربي كله، بلا اختلاف ولا اختلال[1]».

٤- ليس للأجزاء أو التفاعيل في ذواتها شأنٌ، بل كل شأنها في تركيبها في البحر. وقد روعي في هذه الأجزاء السلامة من العلل الصوتية التي تُشَوِّشُ على النغم وتخرجه إلى الاضطراب والاختلال[2]. «والزحافات كلها من «زمن النفس» وليست اضطرابا ولا لغوا[3]».

تنطوي هذه النتائج على رد ضمني فحواه: الاعتزاز بأصالة العروض العربي وعبقرية مكتشفة، وأن العروض علم متكامل أضر به غفلة المتأخرين عن تفسير مبهماته، وأن بناءه قائم على استيعاب دقيق لأنغام الشعر العربي، وأن أصالة هذا العلم وتكامله لا يحولان دون إبداع أنغام جديدة في الشعر العربي.

ومما تفطن له شاكر في بحث العروض تفسير طبيعة بحر المديد، الذي وصفه القدماء بالثِّقَل، وبه علَّلوا قلة استعمال هذا البحر في الشعر العربي. ووصفه عبدالله الطيب من المحدثين «بأن فيه صلابة ووحشية وعنفا... وأنه على بساطه نغمه يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة، . . . وأحسب -

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٠٨-١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٠٨.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٤٧.

والكلام للطيب - أن هذا العسر هو الذي جعل الشعراء يتحامونه[1]»، وقريب منه قول شكري عياد في وصفه بأنه بحر «عسير، يجمع بين رزانة الطويل وشيء من احتدام الوافر[2]».

لقد بين شاكر أن سر هذا الثِّقل[3] ناشىء من كون هذا البحر مركبا من التفاعيل الفروع دون الأصول بحسب تقسيم الخليل. أما التفاعيل الأصول فهي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لا تن، وجميعها جعل الوتد فيها بدءا. وأما التفاعيل الفروع فهي: فاعلن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات، وجميعها جعل الوتد فيها آخرا. وأما فاعلاتن ومس تفع لن فهي فروع جعل الوتد فيها وسطا، ولكن هاتين الصورتين اغفلتا في أعمال المتأخرين اكتفاء بصورها السابقة في الأصول والفروع وإن كان العروضيون قد ظلوا على ذكر منها عند استعمالها من أماكنها الخاصة بها في بحورها.

ثم بين شاكر أن البحور ثلاثة أقسام[4]:

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر، بيروت، ط:٢، ١٩٧٠، ج١ص:٧٥-٧٦.

(٢) موسيقى الشعر العربي:٧٦.

(٣) يفضل شاكر وصف القدماء لطبيعة بحر المديد لأنه أدق وأقوم بالمعنى،ولأنه لا يعنى به الذم عندهم، وإنما يعنون شيئا مبهما الكشف عنه باللفظ المكتوب أمر صعب. انظر: نمط صعب ونمط مخيف:٨٧-٨٨.

(٤) نمط صعب ونمط مخيف:٩٩-١٠٠.

«القسم الأول: بحور مركبة من «الأصول الأربعة» ولا يخالطها شيء من الفروع» وهي جميعا «الوتد» فيها «بدء» وهي خمسة أبحر، كل بحر منها تقوم عليه دائرة من الدوائر الخمس: وهي «الطويل، والوافر، والهَزَج، والمضارع، والمتقارب».

«القسم الثاني: بحور مركبة من بعض فروع هذه الأصول الأربعة، ولا يخالطها شيء من «الأصول»، وهي جميعا الوتد فيها طرف، وهي ستة أبحر، وهي: «البسيط، والكامل، والرجز، والسريع، والمنسرح، والمقتضب».

«القسم الثالث: بحور مركبة من بعض فروع الأصول الأربعة، ولا يخالطها شيء من الأصول. وهي جميعا الوتد فيها وسط، وهي ثلاثة أبحر، وهي: «الرمل، والخفيف، والمجتث».

«فهذه أربعة عشر بحرا، شذ عنها بحر واحد هو «المديد»، فإنه مركب من فرعين لا يخالطهما شيء من الأصول. وأحد الفرعين: وتده «وسط»، والثاني: وتده «طرف». وهكذا جاء في «دائرة المختلف» من دوائر الخليل، مخالفا للأصل الذي سار عليه في البحور الأربعة عشر من اتفاق صفة «الوتد» في كل بحر منها. وهذا تركيب مصراع المديد قبل الجزء: «فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن، فاعلن»، فالوتد في «فاعلاتن» هو «علا» وهو «وسط»، والوتد في «فاعلن» هو «علن» وهو «طرف»، وهذا اختلاف غريب في قاعدة الأوتاد في البحور جميعا.

حين جعلت أتدبر طبيعة قراءة شاكر للنص، تجلى لي إحساسه المشبوب بكلا نوعي الموسيقى: الموسيقى الخارجية «وهي التي يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية. والموسيقى الداخلية التي تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين[1]». وقد عرف شاكر الشعر بما يدل أبلغ الدلالة على هذا الإحساس فقال: « ولفظ «الشعر» في لسان العرب موضوع للدلالة على كل كلام شريف المعنى، نبيل المبنى، محكم اللفظ، يضبطه إيقاع متناسب الأجزاء، وينتظمه نغم ظاهر للسمع مفرط الإحكام والدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها منه، لينبعث من جميعها لحن تتجاوب أصداؤه متحدرة من ظاهر لفظه وباطن معانيه. وهذا اللحن المتكامل هو الذي نسميه «القصيدة»، وهذا اللحن المتكامل مُقَسَّمٌ أيضا تقسيما متعانق الأطراف متناظر الأوصال، تحدده قواف متشابهة البناء والألوان، متناسبة المواقع متساوية الأزمان[2]».

ولقد سبقت الإشارة إلى قول إحسان عباس: «إن القارىء لا يستطيع أن يتذوق قصيدة من القصائد إلا حين يتمرس بدقائق

---

(١) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: ١٩٣ نقلا عن: إليوت: نظرات في الشعر الحر (مقال مترجم) في الشعر بين نقاد ثلاثة ترجمة د. منح خوري، ط:١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.

(٢) «الشعر الجاهلي»، مجلة العرب، السنة (١٠) ج٥+٦، ١٩٧٥، ص:٣٤٨.

الشكل فيها، وإلا إذا أذن للحركة والإيقاع أن يلعبا لعبتهما السحرية في نفسه، وكان قادرا على توضيح القوة الإيقاعية التي يزخر بها النص[1]». ويبدو أن شاكرا قد أوتي حظا عظيما من هذه الطاقة، طاقة بعث الرنين الشعري والنغم الموسيقي للنص، ومن أجمل النصوص التي تدل على كبير محله في هذا الباب قوله مخاطبا القارىء: «وأنا أحب لك، قبل أن نمضي في الحديث عن هذه الأبيات الأربعة[2]، أن تعيد التغني بقراءتها، معطيا للغناء حقه من الاسترسال والتحدر ومن السكت عند مواقع الفصل التي أثبتها[3]، لتذوق لذة انسياب اللغة وتذبذبها

---

(١) إليوت الشاعر الناقد: ١١.

(٢) يعني الأبيات (١٤-١٧) وأولها: وفتوٌ هجروا... البيت.

(٣) ومواطن السكت هي أيضا من أدلة براعة شاكر في تذوق أنغام النص. ولقد تفطن شكري عياد قبل شاكر إلى روعة السكت في هذه القصيدة [إن بالشعب الذي دون سلع] ومدى دلالة ذلك على عاطفة الشاعر. يقول عياد: «إننا نجد ثلاث سكتات في البسيط وسكتة واحدة في المديد. وكثير من هذه الفروق يفيدنا في تذوق الإيقاع الخاص بكل وزن، ثم ذكر أن هذه القصيدة مثال ممتاز لتلازم المعنى والوزن، وذكر الأبيات الأربعة الأولى منها ثم قال: «لا شك أنك تشعر بقيمة السكتة بين «الذي» و «دون سلع» ، كأن الشاعر يتردد قبل أن ينطق بأسم ذلك المكان البغيض إليه، أو بعد «دمه» كأنه يقف مستفظعا هذه الكلمة... ثم أنت تشعر بقيمة السكتة بالنسبة للأبيات في مجموعها وللقصيدة ككل. فالشاعر تتملكه عاطفتان: الأسى والغضب. وهذه السكتات تشعر بالتردد بينهما». انظر: موسيقى الشعر العربي: ٧٦-٧٧.

على نغم هذا البحر العتي [المديد] ، حتى كأنَّ الحروف أنامل ضارب ماهر على أوتار عود محكم الصنعة والتجويف، فهو يُرجِّع صدى الضربات كأبلغ ما يكون الترجيح وأشجاه[1]، ولا تنكر ما أطالبك به، ولا تتوهم أني أريد أن أتزيد عليك حين أطالبك بهذا التغني. كلا، فالنغم والغناء أصل في الشعر لا ينفك منه، وله معان رافدة لمعاني الشعر ومبانيه، ومن ظن أن قراءة الشعر سردا كقراءة النثر، مغنية وكافية فقد خلع الشعر من أصله، ودمر مقاطعه التي أحكمها الشاعر في تغنيه وترنمه. وليس ما أقوله لك شيئا جديدا، فإن أهل الجاهلية كانوا على علم به، وعليه بُني كل عروضهم الذي تسمع. وقد بين ذلك شاعر جاهلي، وذكر «المقاطع» فقال:

فإن أَهْلِك، فقد أبقيت بعدي ... قوافيَ تُعجب المُتمثلينا
لذيذاتِ المقاطعِ، مُحكماتٍ ... لو أن الشعر يُلبس لارتُدينا[2]

---

(١) يحضرني تلك الصورة الفريدة في الترجيع المنبعثة من بكاء متمم بن نويرة أخاه مالكا حيث يقول:

وما وجد أظآر ثلاثٍ روائمٍ ... أصَبْنَ مَجَرًّا من حُوارٍ ومَصْرَعا
يذكِّرن ذا البثِّ الحزين ببثّه ... إذا حنَّت الأولى سجَعْنَ لها معا
إذا شارفٌ منهن قامت فرجَّعَتْ ... حنينا فأبكى شجوُها البَرك أجمعا
بأَوْجَدَ مني يوم قام بمالك ... منادٍ بصيرٌ بالفراق فأسمعا

انظر: المفضليات بشرح الأنباري: ٥٤١-٥٤٢.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف. ٢٠٨. والبيان والتبيين ١: ٢٢٢. ونسبهما الأستاذ عبدالسلام هارون لابن ميادة تبعا لابن الشجري في حماسته ٢٣٧-٢٣٨. وعد شاكر هذه النسبة من باب الخطأ أو السهو كما في=

إن الإخفاق في بعث هذا الوجود الصوتي للشعر هو أول العقبات في طريق التعاطف معه وتذوقه واكتشاف ذخائر البِرِّ الفني فيه. «فالشعر الجاهلي مقول مغنى مسموع، وتطور أوزانه وقوافيه يدعمُ هذا الرأي... فإذا لم تنفجر الطاقة الصوتية بين حروف القصيدة الجاهلية وألفاظها وعباراتها وقوافيها، فإنها تفقد أعظم مزاياها الإبداعية، وهو خلق الوجد باللانهاية في نفس القارىء أو المستمع أو المتذوق[1] »، وفي هذا إشارة إلى أن «اللامحدودية في الشعر الجاهلي، لا يمكن أن نكتشفها، وننغمر بأصدائها، ونتشوَّف آفاقها الوجودية، إلا ببعث الموسيقى في جذر الكلمة العربية، ولونيتها الخاصة، وفي علاقتها الجرسية بغيرها من الألفاظ ضمن سياق العبارة وأسلوب الصياغة[2] ». وهذا أمر لا يتحقق به إلا القارىء العميق، أما القراء السطحيون الذين لا يأخذون من الشعر إلا موسيقاه البسيطة وحركته[3] » فقد سمَّاهم الكسندر بوب «أغبياء النغم» حين قال:

في عروس الشعر المتألقة
يكمن ألفُ سِرٍ للجمال

= تعليقه على دلائل الاعجاز: ٥١٣.

(١) «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأصالة والممكن» مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠)، ١٩٨١، ص:٨.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص:٣٣.

وصوتها هو كل ما يعجب أغبياء النغم
فيطيفون ببرناسس من أجل أن تُشنف آذانهم
لا لكي توجه عقولهم. تماما كمن يؤمون الكنيسة
لا لإيمانهم، بل لما فيها من موسيقى[1]».

إن أية دراسة لموسيقى النص لا بد وأن تكون متصلة بالمعنى، ولا بد «أن يكون لها جانبها الجمالي الذي يصلها بالنقد[2] » فإن «الطبقة الصوتية تظل شرطا مسبقا ضروريا للمعنى[3] ». والقافية بين يدي فنان حقيقي ليست مجرد عنصر مادي من عناصر الجمال الوزني، بل هي أيضا عنصر روحي من عناصر الفكر والعاطفة[4] ». ولقد منح شاكر النغم الشعري أبعادا دقيقة وفاعلة في عملية الإبداع الأدبي بقوله: «إن النغم جزء لا يتجزأ من الشعر، وهو الذي يحمل كل أسرار النفس الإنسانية ومعانيها الكامنة البعيدة الغور، وإنه بذلك هو العامل المؤثر فيما يلحق ألفاظ اللغة من الإسباغ والتعرية والطي

---

(١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وانظر أبيات بوب في: An Essay On Criiticism (in English Critical Texts, Edited with Notes by: D. j. Enright, and Ernst De Chickera. Oxford University, Ninth impression, 1987, p:119.

(٢) موسيقى الشعر العربي: ٢٧.

(٣) نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:٣، ١٩٨٥، ص:١٦٥.

(٤) النقد الأدبي، تاريخ موجز، ٣:٧٠٠.

والنشر، ويصقلها صقلا حتى تضيء به ويضيء بها. وإن شرح ألفاظ الشعر بغير تحقق من عمل «زمن النفس» في الغناء وفي نغمه، وفي ألفاظه وما يحمل من معان تنساب في موجاته لترفد اللغة، يسقط الشعر ويتركه لغوا لا خير فيه[1] ».

لقد ضبط شاكر بدقة متناهية العلاقة بين الموسيقى الخارجية (الوزن) وبين طبيعة اللغة الشعرية وتجليات تشكيلها، فذكر أن بحر المديد «نَغَمٌ يطالب المترنم به بأن يَنبذ إليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة، تنبذ في أناة وتُؤدة، فإذا هي واقعة منه في حاق موضعها لا تتجاوزه. بل ربما زاد فطالبه بأن تكون أنفس الكلمات دالة ببنائها ووزنها وجرسها، على المعنى المستكن فيها[2] »وحين تذوق شاكر الأبيات الثمانية (٥-١٣) من قصيدة ٱبن أخت «تأبط شرا» وصف إحساسه بموسيقاها بقوله: «ومضى يتمثله - أي خاله - كعهده به في حال بعد حال، في يوم بعد يوم، ثم انبعث يتغنى بأخلاقه في ثمانية أبيات من حُرِّ الشعر وعتيقه ورائعه. يقسم كلماته لفظا لفظا على حركة «بحر المديد» بين البسط والقبض، يبطىء مرة ويسرع مرة، يذعن لسطوة النغم، ثم يسطو بالنغم حتى يذعن له. كلمات متعانقة تنساب، وكلمات مفردة تنبذ على ذبذبات النغم وقدراته، فينساب بها أو يتئد. كلمات سافرة، وكلمات أخرى تتبرج من وراء نقاب، إشراق الإعجاب الحي الملألىء... أي

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١١٣.

مهارة! مهارة سابح في يم، لا الموج غالبه، ولا مهارته تخذله[1]»، ثم طالب شاكر القارىء أن يشاركه لذة هذا الإدراك الموسيقى النافذ فقال: «وأحب أن تعيد قراءته - يعني هذا القسم من القصيدة - متأنيا، فإنى إنما نشرت القصيدة مقسمة بفواصلها، لكي تقرأها ملتزما بمواضع السكت عند كل فاصلة، فعسى أن يغني هذا عن بعض ما كان ينبغي أن أصفه، واعلم أننا في الشعر، وإنما الشعر غناء وترنم، وللنغم معنى ينسرب في معاني الألفاظ، وللألفاظ معان تتغلغل في معاني النغم، فمن غفل عن شيء منها لشيء فقد جار عليهما جميعا[2]».

وأيضا، كشف شاكر عن العلاقة بين الموسيقى الخارجية والصورة الشعرية، وأبان في تفسيره للأبيات الآنفة الذكر (٥-١٣) أن بحر المديد بحر لا تُطيق خلائقه التشبيه المركب المسترسل، ولا الصور المستفيضة المتعانقة، بل هو بحر يتطلب التشبيه المشرف الذي يبسط ظلاله دون جِرْمه، والصورة المنمنمة الدقيقة المحددة القسمات، تَشِفُّ عنها الكلمة الواحدة والكلمتان... ومنذ بدأ يتغنى ويترنم، ألغى التشبيه جملة واطَّرحه، ولم يستخدم حرفا من حروفه، منذ غنى إلى أن سكت... وهو في كل ذلك مقتصد لا يُبَذِّر، ومتأن لا يعجل... وبهذه القدرة الحريصة المتمكنة، استطاع أن يجعل الصورة كلها منمنمة دقيقة متقنة. واضحة كل الوضوح وإن

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٦-١٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٥٧.

كانت رقعتها الموشاة الصغيرة لا تتجاوز مساحتها ثمانية أبيات[1]».

ومن عجيب سطوة شاكر على النغم الشعري ووعيه برنينه وإدراكه للترجيع المستسر بين ألفاظه تفسيره لرنين كلمة «هذيل» في قول الشاعر:

فلئن فلت هذيل شَباه، لبما كان هذيلاً يَفُلُّ

يقول شاكر بعد تتبع لخفاء هذا اللفظ وفُجاءة تجلِّيه: «ثم ظهر فجأة ظهورا مستفيضا علانية في البيت الثامن عشر حيث ردده مرتين في صدر الغناء وعجزه، في دبيب نغم متثاقل وقور الوطء، لاجتماع ثلاث زحافات فيه، تزيد النغم أناة وبطئا ورَكانة، وتجعل مسقط «هذيل» على جزئه السريع غير المزاحف: «فلئن فلت هذيل..» ثم مسقطه مرة أخرى على جزئه البطيء المزاحف بزحافين متتابعين «لبما كان هذيلا» تجعل مسقطه مرتين متخاصرتين... كأنه ترجيع صدى صوت يتردد بين جبلين متناوحين (أي متدانيين متقابلين)، صوت ضخم أجشّ منبعث من صدر رابٍ بالكبرياء والتيه والعُنجهية، تنسرب في جَلْجَلة بقية غيظ قديم مكتوم، ملثمة بالألم والمضاضة والوجوم[2]».

لم يكن شاكر مستعدا لكشف جزئي عن براعة الشاعر

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٦٨.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٥٢-٢٥٣.

الموسيقية، ونبل اللغة في إسعاف الشاعر بما يريد، فيتكلم عن الوزن والقافية وألفاظ الشعر ومدى ملائمتها للجرس العام، فإن هذا كشف قد تم إنجازه في النقد العربي القديم[1] ولكنه كان بسبيل الكشف عن البناء الموسيقي المتكامل ومدى ارتباط ذلك بالموقف العام واللحظة النفسية للشاعر، لأنه يعلم أن إخلال الشعر بهذا التكامل يفقده إحدى السمات الأصيلة له، وأن ذلك يُطَرِّقُ للقائلين بخلو الشعر العربي القديم من الوحدة، فكان شاكر جِدَّ حريص على الكشف عن هذا التكامل الموسيقي في النص، وربما كان مناسبا أن أختم طبيعة بحثه في موسيقى النص بقوله: «الآن فرغت من هذا الغناء الفخم، وكنت مستطيعا أن أهزل بأسم الغناء والنغم، فاستولج في كلامي ألفاظا للتغرير والإثارة، فأقول «السمفني» و «الهرمني» وكروبا وراء ذلك كثيرا! ولكني آثرت أن أدع الأمر حيث هو من القرب، والبعد أيضا، لأن حديث النغم كان يقتضي أن أعود إلى ما قلته في بناء النغم العربي كله، على ما هدانا إليه الخليل رحمه الله، وسماه «الأسباب» و «الأوتاد» وأن أعود أيضا إلى ما استظهرته من أن الأوتاد، وهي الثوابت التي لا يدخلها زحاف، لها في كل بحر منازلُ لا تفارقها، ومن حولها تدور الأسباب مزاحفة وغير مزاحفة، وأن أبين أيضا أن الزحاف ليس ضرورة كما يتوهم، بل هو أصل في تنوع النغم، يعطيه شيئا جديدا، ويكسبه معاني

---

(١) وقد بسط القول في ذلك الدكتور بكار في «بناء القصيدة في النقد العربي القديم».

جمة لا تكاد تحصر. وكل العمل في الغناء والترنيم، هو لمهارة «زمن النفس» الذي يتولى القصيدة، في إلحاق هذه المعاني بالنغم، بنسب مضبوطة محكمة مقدرة، صادرة عن حركة الأسباب وزحفها على الأوتاد والتقائها بها، لا في البيت الواحد، بل في جملة الغناء، من أول بيت فيه إلى آخر بيت[1]».

* الصورة الشعرية

التعبير بالصورة (المجاز)، آية المواهب الطبيعية[2] » والإجادة في استعمال المجاز «معناها الإجادة في إدراك الأشباه[3] » و «صياغة الصور والمجازات» هي أحد مصادر السمو الأدبي[4]، والصورة هي الشيء الثابت في الشعر، فالاتجاهات الأدبية تتحول، «والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير... ولكن

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٧٨.

(٢) فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٢، ص: ٦٤.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) النقد الأدبي- تاريخ موجز ١: ١٤٤. وتنسب هذه الفكرة إلى الناقد اليوناني لونجينوس الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، وينسب إليه مقال «في السمو» كما يسميه بروكس وويمزات، أو «الجلال» كما يسميه كرومبي، أو «الرائع» كما يسميه إحسان عباس. والنقاد في شك من صحة هذه النسبة. انظر قواعد النقد الأدبي: ١٥٩، وفن الشعر لإحسان عباس: ١٤٢.

المجاز باق، كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر[١] ».

هـذا، وقـد تتبـع جـابـر عصفـور تجليـات الصـورة الفنيـة ومفاهيمها في التراث النقدي والبلاغي عند العرب[٢]، وأجاد في ربط ذلك بالمناخ العقلي والروحي للبيئات العلمية التي أنتجت تلك المفاهيم. ولخص أهمية الصورة في ذلك التراث بقوله: «الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها بذاتها لا يمكن أن تخلق معنى[٣] » وأكد أن أهمية الصورة نابعة من «طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي[٤] » وأن «التراث النقدي والبلاغي لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الداخلية المُلِحَّة التي تدفعه إلى التعبير بالصورة باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين

---

(١) الصورة الشعرية، دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص:٢٠.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط:٢، ١٩٨٣.

(٣) المرجع نفسه، ص:٣٢٣.

(٤) المرجع نفسه، ص:٣٢٨.

اللغة والفكر، ووسيلة للتجديد والكشف[1] ». أما الصورة التي يجلوها النقد الحديث فهي «صورة جديدة تماما مكتشفة وليست مصنوعة، وليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر، أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضا، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص[2] ».

وعلى الرغم من أهمية الصورة في النقد الحديث، وكونها «أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة[3] »، فإن هناك اعتراضا على صلاحية اتخاذها أساسا في النقد، لأن الصورة «جزء من مبنى القصيدة، ولا بد أن ندرسها مع الأجزاء الأخرى التي يتكون منها هذا المبنى[4] ». وأنه مهما قيل في أهمية الصورة الشعرية، «فإن أية قصيدة ليست مجرد صور، إنها على أحسن الفروض صُوَرٌ في سياق، صور ذات علاقة، ليس ببعضها وحسب، وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة، وهذا يعنى أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٣٢٩.

(٢) الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧، ص: ٢٨.

(٣) فن الشعر، إحسان عباس، ص: ٢٣٠.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٣٩.

كانت عميقة أو محيطة[1] »وقد فسر موريس بورا هذه العلاقة بين الجزئي والكلي بقوله: «إن الشعر بمختلف أزمانه قد لجأ إلى الصورة للتعبير عن تلك الحالات الغامضة التي يتعذر التعبير عنها بصورة مباشرة، أو لأداء الخصوصية الفعلية لما يحسه الشاعر من خلال التشبيه والطباق. لكن الشاعر كان إذا استطاع التعبير عن نفسه، ولو على حساب شعره يحجم عن إعطاء الصورة دورا رئيسا، لا بل تصبح الصورة مجرد عنصر من العناصر المكونة لكل مركب[2] ».

تكشف دراسة شاكر للنص الشعري الجاهلي عن بصيرة نقدية في إدراك العلاقة الخلاقة بين الفنان والصورة، فالصورة جزء من نسيج التجربة الشعرية يعبر الشاعر بوساطتها عن حالة التعقيد القصوى لمشاعره[3]، وليست نمطا من أنماط الزخرفة البلاغية التي يزين بها الشاعر شعره. ويتتبع شاكر بدقة بالغة مراحل نمو الصورة حتى يتم تشكيل الصورة الكبيرة من تضايف الصور الجزئية، وذلك من خلال انفعال خلاق في نفس الشاعر يشعر معه القارىء بالجذل الروحي للشاعر وهو منهمك في إبداع الصورة، ثم تغلغل شاكر في تذوق الصورة حتى أطاق أن يسبر العلاقة بينها وبين موسيقى النص[4] ، فرأى أن لطبيعة بحر

---

(١) الصورة والبناء الشعري: ١٩.

(٢) التجربة الخلاقة: ١٣.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) انظر: الصورة والبناء الشعري: ١٠ حيث نقل عن إليوت قوله: «ربما=

المديد أثرا في تشكيل الصورة، فهو «نغم يطالب المترنم به بأن ينبذ إليه الكلمات حيةً موجزةً مقتصدة خاطفة الدلالة، ولأنه نغم ذو سطوة على المترنم وعلى أداته، فهو لا تطيق خلائقه احتمال التشبيه المركب المسترسل، ولا الصور المزدحمة المتعانقة المستفيضة، ما هو إلا التشبيه المشرف، الذي يبسط عليه ظلاله دون جِرْمِهِ، وما هي إلا الصورة المنمنمة المحددة القسمات، تشف عنها الكلمة والكلمتان، دون الصورة المنبسطة التي تتشاجر فيها الشخوص، وتتداخل الألوان[1]».

ومن هنا فقد اطّرح الشاعر التشبيه جملة، ولم يستخدم حرفا واحدا من حروفه، منذ غنى إلى أن سكت. وجعل الألفاظ الموجزة العارية هي وحدها صاحبة السلطان المطلق في تحديد الصورة، وفي تلوينها، وفي إرسال أشعتها على الخطوط والألوان[2]، فالصورة الشعرية هنا لوحة فنية محددة، ملونة،

= مالت قصيدة أو قطعة من قصيدة إلى أن تتحقق أولا بوصفها إيقاعا معينا قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات، وأن هذا الإيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة والصورة». وانظر «فن الشعر» لاحسان عباس: ٢٤٥-٢٤٦. حيث ضبط العلاقة بين الموسيقى والصورة، وحذر من مغبة الاستلذاذ بالنغمة الشعرية على حساب التماسك الفني الذي توفره الصورة.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١١٣-١١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٦٩. وثمة رأي طريف لتشارلتن ذهب فيه إلى أن التشبيه «أكثر شيوعا من الاستعارة في «العصور الاتباعية» التي يكون فيها الشعراء أقل حدة في الخيال وأكثر انصياعا لأحكام العقل=

موزعة الأشعة والظلال، يطيق الناقد تذوقها برَوِيَّة وأناة، ثم تفسير أسرارها وعلاقتها بعملية الإبداع الفني، ومدى ارتباطها بالمغزى الكلي للنص.

لقد أطرح شاكر ترتيب المرزوقي للقصيدة لأنه رأى فيه إخلالا بتنامي الصورة والنغم، ولأنه في نظر شاكر «هدم بناء القصيدة، ومزق النغم المتكامل من الفاتحة إلى الخاتمة، وأفسد ما أتمه «زمن النفس» من تشعيث « أزمنة التغني»، لتكون الأنغام مُتساوقة على نسب صحيحة محكمة، وليجعل المنصت إلى الغناء والترنم مشدودا إلى النغم المتجاوب من أول الفاتحة إلى الخاتمة... ولتتجاوب المعاني المشعثة مع أزمنة غنائها ومعانيها، والتناظر بين الفاتحة:

إن بالشعب الذي دون سلع لقتيـــلا دمـــه مـــا يطـــل

وبين ذكر «قتلى هذيل»، وما حف بها من ضحك الضباع، واستهلال الذئاب، وعكوف سباع الطير جائلة بينها، تناظر لا يمكن إغفاله والإعراض عنه، لا في الألفاظ، ولا في المعاني، ولا في المشهد ولا في النغم. فأي بلوى ينزلها بها من ينقل

= والمنطق. وكانت الاستعارة أكثر شيوعا في «العصور الابتداعية» التي يشطح فيها الخيال ويجمح» انظر: فنون الأدب، تشارلتن، ترجمة د. زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط:٢، ١٩٥٩، ص:٩٥. وانظر: قضايا في النقد والشعر، د.يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، ط:١، ١٩٨٤، ص:٣٧.

هذا الغناء من موضعه إلى موضع يذل فيه ويستكين ويذهب بالذل بهاؤه ونضرته[1] ».

ويبدو لي أن لفظ المشهد من أدق الألفاظ وأقومها بالدلالة على معنى «الصورة» المنبعثة من توهج النص وأستنارته. ولا أدري مبلغ حظي من الصواب إذا قلت: إن هناك تشوُّفا إلى معنى «الشهود» الصوفي الذي هو مشاهدة الشيء «على ما هو عليه[2]»؛ فالناقد المتحقق بمعنى النقد هو الذي يخوض مغامرة الكشف ولا يزال يلح على النص حتي يستبد بأسراره، ويغترف من منابع الفن الأصيلة، ويتجاوز التخوم إلى جوهر العمل الفني الخلاق.

لقد سبقت الإشارة إلى أن شاكرا يرى في النص صورة كلية. وههنا ثلاث صور جزئية كشف شاكر من خلالها عن الانفعال الفني العميق للشاعر وهو بصدد تشكيلها، والتعبير من خلالها عن موقفه الفردي من الأشخاص والأحداث. وتأتي صورة خاله في الأبيات (٦-١٣) في طليعة هذه الصور. فقد كان ترنم الشاعر فيها «تمجيدا لخاله، حفزه إليه إعجابه بأخلاقه وشمائله، دون أن يشوب ذلك تفجُّعٌ أو تولُّه... بل ما هو إلا التلذذ باسترجاع ذكراه في نشوة مختالة، وإلا التأنق الرفيق في تصويره

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٧٧-٢٧٨.

(٢) مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب. لابن الدباغ عبدالرحمن بن محمد الأنصاري، تحقيق هلموت ريتر، دار صادر، بيروت، ص: ٦٨.

ببشاشة نابعة من قلب محب معجب، فأنسابت خطوط الصورة حادة، واضحة، سريعة، مستوية، متقابلة، تكتنف ألوانا من داخلها، وتكتنفها ألوان تحيط بها، وينبعث من كل لون طائف يداخل لونا آخر أو يخارجه، فيشب منه ويزيده، أو يكتمه ويكف منه فيعدله، وبذلك شملت جثمان الصورة دِخْلَة من الألوان... (اختلاط ألوان في لون وتداخلها)، تجلو معارفها، وتكشف من ملامحها، وتمنح ديباجتها صفاء يشف عن ضميرها ومكنون أسرارها[1]».

ومن أجمل ما تنبه له شاكر في هذه الصورة ظاهرة الحركة والتنغُّش في الصورة كما يسميها هو، أي: بعث الحياة في الفن، وهو ذروة الانفعال الفني الأصيل، ثم ضرب شاكر بعصا النقد حجر الشعر فانبجست منه صورة ريَّانة بالحياة حين وصل إلى قول الشاعر: (وله طعمان أرْيٌ وشَرْيٌ) فقال: ثم انقطع تحدُّر النغم وتحدر الغناء منه، وانقطعت بانقطاعه الحركة. وكأن صورة خاله التي ظلت ساعة ماثلة لعينيه، تغدو وتروح، قد كفت عن الحركة، وانفتلت، وهمت بالمغيب في ظلام الأفق، فتشبث بها يريد استبقاءها، فكف مرغما عن التغني والدندنة،... ، فعجل وطواها طيا ولم يَجْرِبها لسانه. ولكن لم ينفعه تشبثه، وتملصت الصورة وانسلت منه مفلتة، فاستأنف لها غناء جديدا هينم به... غناء يكون جِماعا لما فطر عليه خاله من اللين والشدة، والبشاشة والجهامة، وأخلاه من الألفاظ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٦٨.

الدالة على الصورة الماثلة وعلى الحركة فقال: «وله طعمان: أري وشري». و (الأري: العسل، والشري: الحنظل[1] ». ثم أوفى شاكر على الغاية في تتبع تنامي الصورة والربط بينها وبين روح المبدع حين قال: «ثم غابت صورة خاله في غموض الغيب، متلفعة بإزاره، فشيعها بغناء يتبعها حيث سارت، وحيدة، منفردة، منقطعة عن كل حي، في مجاهل الموت وأهوال فيافيه... فقال: «يركب الهول وحيدا... ولا يصحبه إلا اليماني الأفلُّ»، فعاد بذلك كله إلى الحركة مرة أخرى، ولكن على غير أسلوبه الذي ألفناه من قبل، فشعث في الشعر... لتبقى الصورة حية متحركة، وإن غابت ولم يبق من شبحها شيء تبقى في السمع والغناء، وإن غابت عن رأي العين، فكان هذا التشعيث كزَمزْمة السحر التي يستدعى بها ما لا تراه العين وما لا يحس له أثر من الخافي (وهم الجن، لخفائهم) فإذا هو ماثل لأبصارهم يحدثهم ويحدثونه... فيما يزعمون[2]».

أما الصورة الثانية التي توقف عندها شاكر فهي صورة الفتية الذين أسعفوا الشاعر بطلبته، ونفروا معه لادراك ثأره من هذيل، ففي هذه الأبيات الأربعة (١٤-١٧) رفع الشاعر «لهؤلاء الفتية صورة ممثلة متحركة بأشخاصها، في سياق قصة تتابع أحداثها منذ بدأت إلى أن انتهت، صورة متحركة سريعة نابضة حافلة

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٩٩.

بالحركة والألوان، لا تعيبها زيادة، ولا يُخِلُّ بها نقص. ولو أراد شاعر أن يقص ويصور، فجاء بها في عشرين بيتا من الغناء لكان محسنا لا يعاب، والذي أعان شاعرنا على هذا الإيجاز المبدع المحكم هو ما تميز به من القدرة الفائقة على ضبط أداته وهي اللغة، ومن السلطان الخارق الذي تمكن به أن يسيطر على بحر المديد[1]».

ولقد تجلى إحساس شاكر الدقيق بتكامل الصورة ووفاء الألفاظ بالدلالة عليها، حين وصل إلى قول الشاعر في هذه الصورة «فاحتسوا أنفاس نوم» قال: الاحتساء: الشرب السريع المتقطع... وهذه عبارة بارعة جدا في التعبير عن اختطاف نومة بعد نومة على فزع. «فلما هوَّموا» أي: اهتزت هاماتهم... خفضا ورفعا من دبيب النعاس وروعة القلب... وقد روى المرزوقي مكان «هوّموا» «ثملوا» ولكن «هوّموا» أحق بلسان هذا المغني المصور، وهي أوفق لما في الغناء كله من الحركة. «رعتهم»: أفزعتهم وهِجتهم وخوفتهم كرة القوم عليهم،... «فاشمعلوا» خفوا ونشطوا وانطلقوا يسرعون إسراعا كأنهم طير ظماء تهوي إلى ماء... وهكذا ثم هذا الغناء العظيم بأنغامه التي تتردد أصداؤها بين الحروف والألفاظ والتراكيب خالدة كخلودها[2]».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٠٧-٢٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٢٨-٢٢٩.

أما خاتمة هذه الصور، فهي خاتمة القصيدة، وهي قول الشاعر:

تضحك الضبع لقتلى هذيل، وترى الذئب لها يستهلُّ
وسباع الطير تهفو بطانا، تتخطاهم، فما تستقلُّ

لقد شعشع الشاعر في البيت الأول منهما «أصواتا تصيخ لها الآذان، من خلال لفظين موجزين مجردين من كل تشبيه وكناية، ولكنهما يحملان قدرا وافرا من وسم المهارة والحذق... فإنه ألقى بهذين اللفظين المجردين: «تضحك» و «يستهل»، وتركهما بالتجريد التام، يتوليان ترديد عواء الضباع والذئاب المستجيبة لصوت داعيها، حين ضحكت أول ضبع، واستهل أول ذئب، فأنصتت لها الذئاب والضباع ثم انطلقت تتعاوى، فإذا أصداء عوائها ترجعها شعاب الجبال[1]» ثم بين شاكر أن الشاعر قد أشرك السمع والبصر في معاينة المشهد (الصورة). وأن «هذه الحركة التي أدخلتها «ترى» على سياق الغناء، تمثلت العين الذئاب والضباع تُعاوي من استعواها، وهي تمرق سراعا من وراء الصخور، يتبع بعضها بعضا، هاوية إلى أرض المجزرة، حيث قتلى هذيل... فإذا هي بين والغ في دم، ومنتهش شلوا، وقاضم في عظام»[2].

أما البيت الأخير في القصيدة، فقد جاء رافعا لعيني القارىء،

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٧٤.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

صورة حية متحركة بألفاظها، ومتممة لهذا المشهد، حتى كأنك تراه عيانا لا تخيلا. ومما هو فوق الحذق والمهارة هذا التأني في الوصف المفصل، والذي لا شبيه له في هذا الغناء كله، من أول بيت إلى أن انتهى إلى هذه الخاتمة الفذة الفريدة تأنِّي أناة الذي يريد أن يثبت الصورة في موضع مقدر محكم، حتى لا يفوت العين شيء من تفاصيلها الخفية بين الظلال والأضواء. وافتتحه مترنما مصورا فقال: «وسباع الطير» وبمهارة وحذق، ترك أن ينساق في نعت ما تفعله هذه السباع الجائعة بالقتلى... فإن اللفظ «سباع» وحده دال على كل ذلك... وانصرف إلى ما يغني عن هذا كله، بأن يتأنى كل الأناة في وضع كل لفظ في حاق موضعه برفق ولطف وحذر، «تهفو -بطانا- تتخطاهم- فما تستقل»، فأتى بجميع ما يمكن أن يصور حركة سباع الطير، وقد بطُنت، وتملأت، وثقلت، وشبعت شبعا لا شهوة بعده، مع شدة النهم المغروزة في الطباع، ثم انصرفت عن هذه الجيف التي رتعت في لحومها... فجعلت ترفرف بأجنحتها وتثب ثم تقع في الدماء، ثم تثب ثم تقع، وتريد أن تستقل فتطير، ولكن ما هو إلا أن تتخطى أشلاء هذه القتلى بلا مبالاة، لاهية عنها، وعن الضباع والذئاب التي كانت تؤاكلها، ولم تزل بين والغ في دم، أو منتهش شِلْوا، أو قاضم في عظم[1]».

وعلى الرغم من أنني ما زلت في دراسة المدخل الشكلي

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٧٥.

للنقد عند شاكر، فإنني آثرت الدلالة على هذا النمط من أنماط الصورة «التي تكون من عمل القوة الخالقة[١]»، ويكون الاتجاه إلى دراستها اتجاها إلى روح الشعر[٢]»، آثرت ذلك لأن الصورة «أعمق من تلك الدراسة الشكلية الخالصة، التي تعنى بجرس اللفظ، وانسجام الموسيقى[٣]» ولقد كان يسيرا جدا أن أقف عند الصورة بمعناها القريب فأشير إلى أركانها وأدواتها ووسيلة الشاعر اللغوية إلى بلوغها، وأشير إلى تجلياتها من إنسان وشجر وماء وحيوان وطير[٤]، ولكنني أردت الاحتفال بالصورة الدالة على الانفعال الفني العميق، المجسدة لشعور المبدع نحو الأشياء، وأردت الدلالة على نفاذ بصيرة الناقد الذي يذكي جدل النار والجوهر بين الشاعر والأشياء.

* المدخل الأخلاقي

سبق في صدر هذا الفصل ذِكْرُ أن «المدخل الشكلي هو تلخيص لكيفية تشكيل المعنى. وأن المدخل الأخلاقي تركيز على ماهية المعنى[٥]» وأن «النقد- أصولا وتطبيقا- يتناول فعل

---

(١) فن الشعر، لإحسان عباس: ٢٣٨.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٢٣٩.

(٤) كالذي نراه في هذا التيار المتدفق من الدراسات النقدية لجزئيات معينة في الصورة كالمطر في الشعر الجاهلي، والإبل في الشعر الجاهلي، وحمار الوحش في الشعر الجاهلي، والشم، واللمس، إلى ما شئت من هذه اللطائف.

(٥) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: ٢٧.

الإبداع الذي يتحقق باشتراك الكاتب والقارىء، ولا موضوع له سوى كيفيات هذا الاشتراك ومغزاه[١]».

يبدو أن الحرص على الإثارة الأخلاقية للفن غريزة عميقة في النفس البشرية[٢]. وأن هناك إلحاحا على ان يكون لكل تجربة مغزى، أي: أن تكون تجربة لا يدخل فيها شيء بمحض الصدفة[٣]، بحيث يُمنح الفن أبعاداً فكرية عميقة أكثر مما له في الواقع[٤]. وقد أشار غراهام هَوْ إلى أن النظريتين: الخلقية والشكلية تتقاسمان الحقل [الحقل الأدبي] بينهما منذ أيام الإغريق إلى يومنا هذا... ومنذ البدء كان للنظرية الخلقية أعظم ثقل في الرأي وراءها، مُنَبِّهاً إلى أن ذلك لا يرجح شيئا في صدقها أو زيفها، وأن كل ما في الأمر أن الحديث عن الأدب بتعابير خلقية كان أكثر منه بتعابير شكلية[٥].

إن جوهر النظرية الخلقية هو رؤية الأدب جزءا مشاركا في مجمل الفعالية الإنسانية، وتقييمه وشرحه بالرجوع إلى هذه الكلية[٦]. وإن أبكر ٱستقصاء في الأدب (وهو لأفلاطون) هو

---

(١) دائرة الإبداع: ٥٧.

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٣٣.

(٣) قواعد النقد الأدبي: ٥.

(٤) في الرواية الأخلاقية، جون كاردنر، ترجمة إيشو إلياس يوسف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٨٦، ص: ١٥.

(٥) مقالة في النقد: ١٦.

(٦) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالضبط استقصاء لمكانته في مجمل التجربة الإنسانية[١]. ومعلوم أن نتيجة هذا الاستقصاء كانت طرد الفنانين من الجمهورية الأفلاطونية لأن «المتفنن ليس إلا محاكيا لمحاكاة، فضلا عن أنه يجهل الاستعمال الصحيح للشيء الذي يحاكيه[٢]» فالشعر شديد البعد عن الحقيقة، وينبع من المعرفة المشوهة[٣]. وفي هذا إشارة إلى أن أفلاطون «كان يأخذ الفنون مأخذ الجد، لأن الفنون في عصره كانت قوة اجتماعية كبرى، وكان تأثيرها شاملاً[٤]».

ويختلف النقاد في مفهوم النظرية الخلقية، فبعضهم يرى أن المنظور الأخلاقي لا يعني « التماس مع أية شرعية خلقية خاصة... فالنظرية التي تكمن وراء كتاب سارتر «القديس جينيه» نظرية خلقية، فهي تمجد كاتبا يفاخر بحياة اللصوص والقتلة والشواذ: أي أنها «خلق» ينطوي على انعدام الخلق[٥]».

---

(١) المرجع نفسه، ص:١٣.

(٢) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق:٤٣.

(٣) المرجع نفسه، ص:٤٤.

(٤) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:٢، ١٩٨١، ص:٥١٤.

(٥) مقالة في النقد:١٥. ولقد هاجم جون كاردنر طبيعة الموقف الأخلاقي لسارتر، وذهب إلى أنه يعتبر أبرز نموذج يعكس الخلل الذي أصاب الفكر الحديث... وأنه رسخ أركان عالم النزوة والقلق والإرباك والغثيان». في الرواية الأخلاقية:٣١.

وهذا المنظور قريب من موقف الشاعر الإنجليزي شلي (Shelly) الذي ذهب إلى أن للشعر «أثرا خلقيا وإن لم يناد بنوع خاص من الأخلاق، لأن الأخلاق ما هي إلا الحياة الفكرية في أسمى وأدق معانيها، وحياة الفكر ونشاطه في قوة خياله التي يغذيها الشعر. وفي الشعر يعيش المرء في عالم يشتد فيه إحساسنا بأن لكل شيء غرضا، وأن للحادثة قوةً خُلقيةً: أي أن للعالم مغزى مباشرا خاصا به من غير إشارة إلى أية قاعدة أو قانون خارج عنه[1]».

وفي الطرف المقابل، يقف أفلاطون في طليعة المنادين بمفهوم الأخلاق الرفيعة، فهو لا يريد «أن يتعرض البالغون فضلا عن الأطفال، لأعمال فنية ذات موضوع مذموم[2]» ويحدد بدقة «أننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس[3]». ولقد وجد في الثقافة العربية الإسلامية نقاد أخلاقيون في معاييرهم النقدية، «فالباقلاني يعيب معلقة امرىء القيس من زاوية أخلاقية ولا يكتفي ابن شرف [القيرواني] بذلك بل يقول: إن النظرة إلى بعض القصائد من الزاوية الأخلاقية إنما هي من صميم الحكم

---

(١) قواعد النقد الأدبي: ١٥٧.

(٢) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ٥١٥ نقلا عن محاورة الجمهورية، فقرة (٣٧٩).

(٣) المرجع نفسه، ص: ٥١٦ نقلا عن محاورة الجمهورية، فقرة (٦٠٦).

الفني على الشعر، وتحس لدى آبن بسام [الشنتريني] تحرجه من الناحية الأخلاقية في مقاييسه النقدية، وضيقه وتبرُّمَه بكل شعر يشتم منه الإلحاد أو استعمال المصطلح الفلسفي[1]».

ولقد تساءل تولستوي: أيهما أفضل: وجود الفن الحديث كله، بما فيه من فن جيد وفن رديء، أم عدم وجود فن على الإطلاق؟ وأجاب: أعتقد أن كل شخص أخلاقي عاقل سيحكم في هذه المسألة مثلما حكم فيها أفلاطون في محاورة «الجمهورية... فالأفضل ألا يكون هناك فن على الإطلاق[2]». لأن الفن العظيم عند تولستوي هو «الذي يعكس «الإدراك الديني» لعصره. ويستخدم تولستوي صفة «الديني» للدلالة على فكرة «معنى الحياة» ومثلها العليا[3]. ولقد كان مفهوم «الجدية الرفيعة» (High seriousness)- إحدى الفضائل الكبرى للشعر بحسب أرسطو- أهم المبادىء النقدية لدى ماثيو آرنولد، وبسبب الافتقار إليها آنحطت منزلة شوسر (أبو الشعر الإنجليزي

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٣٧-٣٨.

(٢) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ٥٢٣ وقد أشار ديفيد ديتشس: ٤١ إلى طبيعة اعتراض أفلاطون وأنه اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة. فإذا كانت (الحقيقة) تتكون حقا من (المُثُل) التي ليست الأشياء إلا انعكاسات أو محاكاة لها، فمعنى ذلك أن كل من يحاكي هذه الأشياء، إنما يحاكي ما هو محاكاة، وهكذا يُنتج شيئا يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة».

(٣) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ٥٢٦.

الحديث) عن منزلة فحول الشعراء الكلاسيكيين[١]. ولقد نقل ارنولد بإعجاب قول فولتير: «ما من أمة عالجت الأفكار الأخلاقية في الشعر في قوة وعمق مثل الأمة الإنجليزية... ويبدو لي -والكلام لفولتير- أن هنا تكمن الفضيلة الكبرى للشعراء الإنجليز[٢]»، ثم عقب آرنولد على ذلك بقوله: «ولايعني فولتير بقوله: «معالجة الأفكار الأخلاقية في الشعر» نظم الأشعار الأخلاقية التعليمية، تلك التي لا تقربنا كثيرا من الشعر، بل هو يعني... توظيف الأفكار في سبيل الحياة توظيفا يتسم بالنبل والعمق[٣]».

إن التنكر للمدخل الأخلاقي في الإبداع والنقد هو أحد علامات التشظي في الشخصية المعاصرة[٤] وهو أحد النتائج السيئة لأزمة كبرى عصفت بالفنون ودفعت «بجمهرة غفيرة من نقاد الأدب الذين رفسوا بأقدامهم جانبا جميع المعالم التاريخية والأخلاقية... وتشبثوا فقط بتحليل المفردات وبنائها وبذلك لم يأتوا إلا بتحليل لغوي أدبي[٥]». وقد ذهب الناقد الإنجليزي

---

(١) تأملات في النقد، ماثيو آرنولد، ترجمة علي جمال الدين، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦، ص:٣٨.

(٢) المرجع نفسه، ص:١٠٥.

(٣) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) تاريخ الفكر الأوروبي الحديث (١٦٠١-١٩٧٧):٦٤٣. وقد ذكر سترومبرج ص:٦٥٨ أن هذا التشظي والانشقاق الروحي العميق عذب ولا يزال يعذب أرهف عقول الغرب حِسّاً وأخصبَها إبداعا.

(٥) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

غراهام هَوْ يعدد المكاسب الضخمة التي تحققت خلال السنوات الأربعين الأخيرة من كفاءة تقنية ومهارة فائقة في استخدام أدوات اللغة، وفتح عالم العقل اللاواعي، إلا أنه اضطر إلى الاعتراف بأن تلك المكاسب كانت مرفوقة بفقدان الاعتبار وانعدام المدى وخسران الجوهر[1]» وهذا شبيه بمطالبة رينيه ويليك بأنَّ علينا «أن نصبح نقادا بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية لا بد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع ومن ثم إلى مغزاه الإجتماعي ثم الإنساني[2]». ولقد حاول جون كاردنر الكشف عن الأسباب التي جعلت المجتمع الحر الحديث يشعر بالحرج والارتباك إزاء فكرة الأخلاق، فذكر أن السبب الأول هو إصرار الفنان على أن لا علاقة لفنه بالأخلاقية ما دام يكتب لنفسه فقط. وأن السبب الثاني هو وجود نوع من الأخلاقية الخفية التي تعتبر الفنان شخصا مُمَيَّزاً وأخّاذاً... مما يؤدي إلى تجاهل ما يشترك به هذا الشخص من صفات بقية الكائنات الحية كالشعور بالأمل واحتمال الاخفاق المأساوي[3].

ولا ريب في أن الإفراط في الاعتماد على المدخل الأخلاقي سيفضي إلى إهمال الأسس الجمالية في تقويم الفن وفي هذا

---

(١) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٢) مفاهيم نقدية: ٤٤٤.

(٣) في الرواية الأخلاقية: ٢٦-٢٧.

خسارة كبيرة للنقد. وربما كانت الصورة الصحيحة للعلاقة بين هذين المدخلين هي أن «حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن ينبغي أن تحترم، وأن أحدهما لا ينبغي أن يدفعنا إلى تجاهل الآخر ببساطة[1]». وهي الصورة التي تجلت في دراسة شاكر للشعر الجاهلي؛ فقد رأينا مبلغ الجهد النقدي الذي بذله في سبيل الكشف عن زخم الطاقة الفنية التي بذلها الشاعر (ابن أخت تأبط شرا) في تشكيل اللغة، وروعة الموسيقى، وجمال الصورة ودقتها، وتآزر هذه القيم الجمالية في إبداع عمل فني يتصف بالتكامل والتناسب والإنسجام، فكيف تجلى المدخل الأخلاقي في دراسته بما هو تركيز على ماهية المعنى؟.

على الرغم من قدرة شاكر الخارقة على التولج في قلب التجربة الشعرية الجاهلية، واستيلائه على غير قليل من أسرارها، إلا أنه لم يقدم تصورا كليا لطبيعة الموقف الروحي للإنسان/الشاعر الجاهلي، وللانفعال المركزي العميق الذي يمكن أن تشتق منه جميع انفعالاته، مما يعين على تفسير التجارب الفردية واستيعابها. وليس شرطا الاتفاق مع جميع التصورات الكلية التي تحاول تفسير التجربة الجاهلية، وأن تخترق الجزئي إلى الكلي والخاص إلى العام[2]، إلا أن هناك

---

(١) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ٥٢٧.

(٢) كالذي نجده في التصور الأسطوري الذي اندلق على الشعر الجاهلي «فزيف واقعه الشعري وجرده من حيويته، فاختفى منه تبعا لذلك صورة الواقع الاجتماعي والمرحلة التاريخية التي عاشها أصحاب =

رؤى لا تنقصها الرهافة والدقة والشمول تعين على إدراك الروح الشاملة للإنسان الجاهلي كالذي نجده مثلا عند صلاح عبدالصبور[١]، ومطاع صفدي[٢]، ووهب رومية[٣]، فثمة مداخلُ لطيفة تحاول الإمساك بخيوط التجربة الجاهلية وتفسيرها بالاغتراف من المنبع الروحي العميق للإنسان الجاهلي.

كانت الفُتُوَّة والبهجة الروحية بِأدِّراك الثأر هي المغزى الأصيل الذي كشف عنه شاكر في قراءته لهذه القصيدة، ولقد

= هذا الشعر، وغابت الدلالة التاريخية للغة فلم تعد تختزن سياقا تاريخيا واجتماعيا، بل غدت وقفا على دلالاتها التي أرادها الأسطوريون والتي لا تشير إلا إلى الآلهة الوهمية التي بعثوها من مراقدها» انظر: شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب رومية، عالم المعرفة ، الكويت، العدد (٢٠٧)، ١٩٩٦، ص:١٢٥، ١٢٦.

(١) قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

(٢) «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأصالة والممكن»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠)، ١٩٨١، حيث يقول ص:١٠ : لقد كان على الشاعر الجاهلي أن يشتق جميع انفعالاته من توتر أساسي خلاق هو الحماسة للفخر، الحماسة للشجاعة والكرم والأصالة واللهو ومعاقرة الخمر، ففي تأكيد تلك الحماسة تأكيد لا شعوري أولي ضد الدهر والصحراء والجوع والذل الروحي» ويقول أيضا :ص١١: إن الجاهلية هي اصطدام فتوة الإنسان بالعدم، ومحاولة الخلاص بالنشوة... وسلوكية النشوة هي أساس مذهب الفروسية الجاهلية الذي تحكم في جميع مظاهر الحياة السابقة على الإسلام.

(٣) شعرنا القديم، والنقد الجديد: ١٧٩ فما بعدها.

تتبع بدقة تجليات الجذل الروحي بهذه القيمة في النص من غير أن يتدخل في شيء، بل إن هناك ما يشير إلى نشوة شاكر وإعجابه بالجو العنيف للنص. ويمكن الإشارة هنا إلى ثلاثة تجليات أساسية للفتوة في هذه القصيدة هي: فتوة خال الشاعر، فتوة الشاعر، وفتوة الفتية الذين هبوا لنجدة الشاعر وإسعافه بطَلِبته.

أما فتوة الشاعر فإن في الأبيات (٦-١٣) تفصيلا دقيقا لها، فالفتى كما فسره شاكر: «هو الكامل من الرجال في بأسه ومروءته، وإقدامه ونجدته، ورأيه وحزمه، ولا يراد به حداثة السن بل تمام الأخلاق واستواؤها، وبقاؤها على الشدائد جَليدة لا تَفْتُر»[١]. وإن إنعام النظر في الأبيات المذكورة دال على استبداد خال الشاعر بمعاني الفتوة: من أنفة وكرم ونجدة، وصلابة وشدة، وجلادة على قطع المهامه، وسطوة بالعدو، إلى غير ذلك من الصفات التي تشكل القسمات الأساسية للشخصية الجاهلية.

وفي الأبيات (١٨-٢٠)[٢]، يصف الشاعر «إذلال خاله هذيلا واضطراره إياها إلى أسوأ المنازل واخشنها طائعة له كما يطيع

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢١٠.

(٢) وهي قول ابن أخت تأبط شرا:

فلئن فلت هذيل شباه، لبما كان هذيلا يفل
وبما أبركها في مناخ جعجع، ينقب فيه الأظل
وبما صبحها في ذراها، منه، بعد القتل نهب وشل

البعير فينيخ ويبرك حيث يستناخ، رضي الأرض أو كرهها فجعجع ما جعجع... وإنما قال «صبحها» ليدل على رباطة جأشه وشدة بأسه وإقدامه، فيأتيهم في جبالهم ومعاقلهم أَيقاظا قادرين على أن يلقوه بحدهم وحديدهم، فلا ينجيهم ذلك من بطشته بهم، فينزل بهم من القتل ما يشاء، ثم ينتهب ديارهم ويشل إبلهم، أي يطردها ويسوقها أمامه غنيمة، لا يملكون له دفعا ولا لما فاتهم به لَحاقا[1] ويبدو أن شاكرا قد استروح إلى إحساس الشاعر الفني بفتوة خاله، فتلقاها معجبا بها، وإلا فإن هذه الصورة الخارقة لخال الشاعر مما يحتاج إلى فضل نظر وتحقيق.

أما فتوة الفتية، فقد أودعها الشاعر في الأبيات (١٤-١٧)[2]، وتجلت في هذه النخوة التي دفعهتم للهبوب مع الشاعر لإدراك ثأره، وفي هذه الجلادة على قطع المفاوز في الهجير ووصل كلال الليل بكلال النهار، وفي هذه البطشة الماحقة التي أطبقوا بها على هذيل، وفي هذه الخفة التي يكتفى معها بمثل حَسْوِ الطائر من النوم. ويبدو أن شاكرا قد فتن أيضا بصورة هؤلاء

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٣٥-٢٣٦.

(٢) وهي الأبيات:

وفتو هجروا ثم أسروا ليلهم، حتى إذا انجاب حلوا
كل ماض قد تردى بماض، كسنا البرق إذا ما يسل
فادركنا الثأر منهم، ولما ينج ملحيين إلا الأقل
فاحتسوا أنفاس نوم، فلما هوَّموا، رُعتهُمُ، فاشمعلوا

الفتية وإذا به يسميهم «الفتية الأحرار» الذين تطيب نفوسهم بالموت كرما وبسالة، ويبذلون أنفسهم في إدراك ثأر ليس لهم في إدراكه نصيب[1].

أما فتوة الشاعر، فإن القصيدة كلها هي دليل فتوته؛ فقد نهد لطلب ثأر لا يلزمه وهذا من تمام فتوته في ذلك المجتمع الجاهلي الموَّار بالغضب والانفعال. وإعجابه بفتوة خاله دليل على تغلغل هذا المعنى في نفسه، واستتباعه لهؤلاء الفتية الشجعان أمارة من أمارات بسالته، وبقاؤه كالئا لهم، متيقظا لعدوهم في لحظة الكلال من أدل شيء على نجدته وصلابته.

وأيضا، فإن شرب الخمر في المجتمع الجاهلي كان علامة من علامات السيادة، وحين كان الشاعر الجاهلي يتذكر مجده القديم كانت الخمرة إحدى تجليات ذلك المجد، فمن ذلك قول عبد يغوث الحارثي[2]:

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٠٧.

(٢) المفضليات بشرح الأنباري: ٣٢٠ . والاصطباح بالخمر هو الطيبة الأولى من طيبات الحياة عند طرفة حين يقول:

ولولا ثلاثٌ هنَّ من عيشة الفتى وجدِّك لم أحفلْ متى قام عُوَّدي
فمنهن سبقُ العاذلات بشربة كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بالماء تزبد

شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف، مصر، ط: ٥، ١٩٩٣، ص: ١٩٤.

كأنِّيَ لم أركبْ جَوادا ولم أقلْ لخيليَ كُرِّي نَفِّسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أقل لأيسارِ صدقٍ أعظِموا ضوء ناريا

وههنا، كان من تمام نشوة الشاعر وكمال فتوته أن يشد عظامه بالصهباء بعد أن حرمها على نفسه دهرا، وذلك قوله:

حلّت الخمر، وكانت حراما، وبلأي ما ألمَّت تحل
سقِّنيها يا سواد بن عمرو، إنَّ جسمي بعد خالي لخلُّ

ولقد أبدع شاكر في وصف هذه النشوة العارمة باكتمال الفتوة وإدراك الثأر فقال: «هاجت نشوةُ الخمر نشوةَ الظفر والغلبة واستباحة هذا الحي من هذيل، . . . ،رأى في نشوته مصارعهم ورأى ما فعل بهم منذ قليل ماثلا لعينيه، وغلت به النشوة، فالتفت إلى سواد بن عمرو، وهو ينظر في عطفيه من الخيلاء، وقام قائما كأنه جواد مُطَهَّم يمرح مختالا ويصهِل، ويقول لسواد ابن عمرو بذلك الصوت الأجش، وبذلك النغم البطيء الدالف المصور لتيه نشوان في كبريائه وعنجهيته، ولأُبَّهة ظافر غالب آيب بأنبل غنيمة، بإدراك ثأر خال قتل لايُطَلُّ دمه:

صَليتْ مني هذيل بخِرْقٍ، لا يمل الشر حتى يملوا
يُنهلُ الصَّعدةَ، حتى إذا ما نَهِلت،كان لها منه عَلُّ

متلذذا بموقع هذه النَّبْذ الصغار على ختام النغم، ومنتشيا بنشوتين: نشوة الخمر التي طال هجرانها، ونشوة الظفر الذي طال في الفلج به إطراقه[1]».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٦٤-٢٦٥.

عزيزٌ عليَّ أن يقف شاكر على تُخوم الأزمة الروحية العميقة للإنسان/الشاعر الجاهلي ولا يتجاوزها، وكان حَرِيّاً به أن يفعل؛ فإن بين يديه رؤيا شاملة للحياة، قادرة على الإجابة عن أسئلة الوجود والمصير. وعليه، فلم يكتب لهذه الدراسة أن تتجاوز حدود الجزئي إلى الكلي، وأن تتصل بالعواطف الكبيرة للإنسان الجاهلي، بل إن شاكرا لم يفسر سر هذه النشوة العميقة العارمة بهذه القيم الدموية، ولم يبحث في الأسباب التي أدت إلى تعاظم هذا النمط المخيف من الانفعال.

obeikandl.com

خَاتِمَةُ البَحْث

كان هذا البحث محاولةَ كشف عن شخصية محمود محمد شاكر ومجمل موقفه النقدي من الشعر الجاهلي وطبيعة قراءته لهذه الظاهرة الأدبية التي أثارت غير قليلٍ من الجدل في الثقافة العربية المعاصرة.

وقفت في الفصل الأول عند المعالم الأساسية التي أسهمت في تشكيل شخصية شاكر وموقفه النقدي. مع محاولة تتبع لأهم إنجازاته العلمية. وقد ظهر ٱستبداد الثقافة العربية الإسلامية بالتكوين الثقافي لشاكر، ورغبته عن غيرها من الثقافات في بناء رؤيته النقدية وأداتها، على الرغم من اطلاعه على الثقافة الغربية إحدى أعظم الثقافات إنجازا في الفكر الحديث. وظهر أيضا ضخامة الجهد الذي بذله شاكر في سبيل رَدْم الهُوَّة بين الأجيال المتأخرة واللحظات الزاهرة في الثقافة العربية؛ بما تجلى في إنجازاته العلمية من روح إبداعية في جميع الميادين التي تحرك فيها: من نشر للآثار العلمية النفيسة وقراءتها قراءة دقيقة، إلى قراءة نقدية بارعة لبعض ظواهر هذه الثقافة كما في كتابه «المتنبي»، إلى إبداع فريد يُنير طريق التعامل مع التراث كالذي رأيناه في «القوس العذراء»، وأهم من هذا كله تلك العزةُ الأدبية التي تجلت في شخصية هذا الناقد وهو يقف شامخاً مُجَلْجِلا في

وجه هجوم كاسح على الثقافة العربية الإسلامية.

وناقشت في الفصل الثاني الأصول النظرية للمنهج عند شاكر، وأن مفهومه للثقافة وانبثاقها عن أصل أخلاقي هو الدين أو ما في معناه هو أدقُّ ضابط لمفهوم المنهج عنده. وأن التجديد لا يكون صحيحا ذا معنى إلا إذا كان تجديدا ناميا من داخل الثقافة مُتحاورا مع روحها. وظهر واضحا الأثر العميق الذي أفاده شاكر من كتاب الله تعالى، ومن الجهود العلمية الدقيقة لعلماء الرواية «المُحدِّثين»، وأن «فقه اللغة» هو المدخل الأساسي لمفهوم المنهج عند شاكر، والذي ينقسم إلى شطرين: شطر في معالجة المادة، وشطر في معالجة التطبيق. وأن الأول منهما يقتضي جمعَ المادة من مظانها على وجه الاستيعاب المتيسر، ثم تصنيف هذا المجموع، ثم تمحيص مفرداته تمحيصا دقيقا بتحليل أجزائها بدقة وحذق حتى يتيسر للدارس أن يَميزَ بين صحيحها وزائفها، وأن الآخر منهما يقتضي ترتيب المادة مع التيقظ لوضع كل حقيقة من الحقائق في موضعها الذي هو حقُّ موضعها، ثم بينت معالجة شاكر لقضية رواية الشعر الجاهلي من خلال هذا المنظور، وصحة انتساب الأثر الأدبي إلى صاحبه.

أما الفصل الثالث، دراسة النص، فقد بينت فيه نقطة الانطلاق الأولى في مواجهة النص الشعري الجاهلي وهي العلاقة بين إعجاز القرآن والشعر الجاهلي، وان القرآن الكريم حادثة أدبية فريدة ينبغي اتخاذها أصلا للدراسة الأدبية، يقتضي استيعابا

لمفهوم «البيان». وأن مدخل شاكر لتفسير العلاقة بين الشعر الجاهلي وإعجاز القرآن مدخل صحيح يتجاوز الخطأ الذي وقع فيه القاضي الباقلاني في «إعجاز القرآن»[1] حين جعل انتقاص الشعر الجاهلي والطعن في جودته الفنية مدخله الأساسي لبحث طبيعة هذه العلاقة، فتجاوز شاكر ذلك وأجاد في صياغة علاقة قائمة على أساس السمو الأدبي في كلا النموذجين، وأن ذلك يعني بالضرورة ضخامة التجربة الشعرية الجاهلية وطول عمرها حتى تصل إلى هذه المرتبة في الإبداع الفني.

وكشف هذا الفصل عن وعي شاكر بإمكانات النقد العربي القديم في دراسة النص، وأن هذا النقد لم يواصل طريقه في دراسة الشعر ونقده، بل انعطف إلى صياغة مفاهيم البلاغة. وأن شاكرا كان يعلم أن هذه المفاهيم لم تكن قادرة على الدخول في قلب التجربة الفنية والكشف عن أسرارها.

وفي الفصل الرابع أمكن التمييز بين مدخلين أساسيين في ممارسة شاكر النقدية هما: المدخل الشكلي الجمالي، والمدخل الأخلاقي، وأن الأول منهما هو تلخيص لكيفية تشكيل المعنى، وأن الآخر هو تركيز على ماهية المعنى. وقد

---

(١) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٣٥٠-٣٥١. و«طريقة الباقلاني في إظهار إعجاز القرآن الكريم»، إنجيليكا نويفرت ضمن «دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بعيد ميلاده الستين» تحرير د. وداد القاضي، الجامعة الأمريكية-بيروت، ط: ١، ١٩٨١، ص: ٢٨٢.

وقفت عند ثلاثة تجليات أساسية في المدخل الشكلي هي: لغة النص، وموسيقى النص، والصورة الشعرية. فوضحت أن شاكرا قد فرق بين اللغة الأدبية واللغة العادية بما عمد إليه الفنان في الاولى من تحريف مقصود في اللغة هو ما سماه شاكر بالإسباغ والتعرية. وأن الشاعر الجاهلي، آبن أخت تأبط شرا موضوع هذه الدراسة قد بنى قصيدهُ على الإيجاز المبدع في اللغة، وأن شاكرا قد استدرك على الشراح القدماء غير قليل من فهومهم للغة الشعر، ثم جعل يزيد على نص اللغة حين وجد اللغة لا تفي بالمعنى الشعري..

أما موسيقى النص، فهي إحدى تجليات وحدة القصيدة، وفيها كشف شاكر عن العلاقة المُسْتَسِرَّة بين اللغة والموسيقى والمعنى، وأماط اللثام عن طبيعة «بحر المديد» الذي بنيت عليه قصيدة «إن بالشِّعب الذي دون سَلْعٍ» وما تقتضيه من لغة موجزة خاطفة الدلالة مدافعاً في خلالِ ذلك عن عظمة الإنجاز الموسيقى الذي تم على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي.

أما الصورة الشعرية، فقد أوضح شاكر أن الطبيعة الموسيقية للنص قد فرضت على الشاعر أن يطرح التشبيه المسترسل، وأن يعمد إلى الصورة الدقيقة المحددة، وأن الصورة ههنا هي تعبير عن انفعال عميق تجاه الأشياء، وأنها دالَّةٌ على روح المبدع وطبيعة إحساسه الغزير بالأشياء.

وفي إطار المدخل الأخلاقي بما هو تركيز على ماهية المعنى، بينت أن شاكرا لم يتجاوز حدود مغزى هذه التجربة

الفردية، تجربة الشاعر في هذه القصيدة «إن بالشِّعب»، وأن دراسته لم تتصل أسبابها بأسباب الموقف الوجودي للإنسان الجاهلي وتَوْقِهِ الروحي العنيف للخلود وتأكيد الذات.

لقد ثار شاكر على التهمة المُندلقة على الشعر الجاهلي، وأنه شعر مضطرب مفكك الأجزاء مفتقر إلى الوحدة، فكانت دراسته ردا علميا متينا على هذه القالة، وأثبت أن هذه القصيدة بناء فني متكامل، آخذٌ بحظ وافر من مقومات الفن الأصيل، وكان مدخله الرائع «أزمنة النص» من أنبل الوسائل التي يسلكها الناقد للكشف عن تكامل النص ووحدته، واستغل شاكر الطبيعة الموسيقية للنص للدلالة على هذه الوحدة، واستطاع أن يجلو هذه القصيدة في أبهة التكامل والانسجام.

لقد تنبه شاكر إلى سر قضية الشعر الجاهلي، وأدرك أنها «لم تكن قضية أدبية خالصة، لأن القضية الأدبية لا تقوم على ألفاظ من الهجاء، بل تقوم على دراسة مؤيدة بالبرهان والشواهد، وبالنفاذ إلى أعماق البيان الإنساني في عصوره المختلفة، أي بالنقد الذي يكشف أسرار الجمال، كما يكشف بعض ما أحاط به من العيوب. أما أن تُفضي «قضية ما» إلى احتقار شامل وازدراء واستهانة واستخفاف، ثم إلى إعراض ناشئة الأجيال، لا عن الشعر العربي وحده، بل عن الشعر العربي كله، بل عن اللغة نفسها، إعراضا لا مثيل له في تاريخ الأمم، فهذا شيء لا

تنتجه قضية أدبية[1] ».

وأيضا، أدرك شاكر خطورة «المحنة» التي ابتلي بها الشعر الجاهلي، فكتب هذه الدراسة «إكراما لناشئة الشعراء المحدثين والنقاد، فإن مآل هذا الأمر كله إليهم، فهم ورثة هذه اللغة بمجدها، وشرفها، وجمالها وفنها، لا ينبغي أن يُضللهم عنها، أو يبعثر خطاهم إليها، من عَمَدَ إلى إرث آبائهم من لدن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام إلى يوم الناس هذا، فسماه لهم «تراثا قديما»، ليجعله عندهم أثرا من الآثار البالية، محفوظا في متاحف القرون البائدة، ينظر إليه أحدهم نظرة من وراء زجاج ثم ينصرف. فإذا أتاح الله لهم، أو لبعضهم، أن يطأ هذا الضلال بكبرياء الفن وعظمته وصراحته وحريته، فقد ذلَّلَ لمن بعده وعورة الطريق إلى الذُّرى الشامخة، وأزاح من مجرى النهر المتدفق من منابعه الخالدة كلَّ ما يعترضه من صعاب، أشدُّها وأعتاها: التوهم والخوف، واستطالة الطريق، والعجلة إلى شيء إن صبر على امتناعه اليوم، فهو بالغه غدا وحائزه[2] ».

لقد كانت مَهَمَّةُ شاكر هي استنقاذَ القديم: شعرا ونقدا[3].

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٢٩.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٨٣.

(٣) يحسن الإشارة هنا إلى أن جون كرو رانسوم وصف أهم ما أسداه إليوت للنقد الحديث بأنه «استنقاذ النقد القديم»، وقد وجدت غير قليل من نقاط التشابه بين شاكر وإليوت في طبيعة التفكير كُلٌّ في سياق ثقافته، فكلاهما ذو إحساس باهر بالتاريخ، ونظرتهما للتجديد=

وما من شك في جلالة التجربة التي حمل أعباءها، ولكن الحاجة ستبقى ماسة إلى من يستأنف هذه التجربة ويفيد من إبداعاتها، ويدفع قراءة النص القديم إلى آفاق جديدة تكشف عن بهجته الفنية ومعاناة المبدع الروحية.

وبحق، كانت قراءة شاكر للشعر الجاهلي قراءة أجتهادية باذخة أعادت لهذا الشعر عظمته، وجعلتنا نشعر بقيمة الشعر الجاهلي وروعته، وبقدر ما أهين الشعر الجاهلي على يد بعضهم بقدر ما أعيد له الاعتبار على يد شاكر. إنها «قراءة أذكى امرىء في جيله[1]».

= متشابهة. وكلاهما يجعل الأصل الأخلاقي عماد الثقافة وجوهرها وكلاهما يؤمن أن التبعية العشواء للسلف ليست هي طريق الحفاظ على إنجازاتهم العظيمة إلى غير ذلك من وجوه التشابه، انظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ١: ١٣٢.

(١) بمعنى أنه لم تشتت انتباهه النظريات الدائرة حول الفن، وإنما اعتمد نظرة خاصة به، وأسلم نفسه إسلاما كليا لصنعته». انظر: إليوت الشاعر الناقد: ٤٤.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

١- أباطيل وأسمار، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢.

٢- أحمد محمد شاكر إمام المحدثين، محمود محمد شاكر، مجلة المجلة، العدد (١٩) ١٩٥٨.

٣- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

٤- برنامج طبقات فحول الشعراء، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ١٩٨٠.

٥- بعض الذكرى، محمود محمد شاكر، الرسالة، المجلد (١٤) ١٩٤٦.

٦- بين جيلين، محمود محمد شاكر، الرسالة، المجلد (١٤) ١٩٤٦.

٧- بيني وبين طه، مجموعة مقالات، بضميمة كتاب المتنبي.

٨- تاريخ بلا إيمان، محمود محمد شاكر، المسلمون، العدد (٢) ١٩٥٢.

٩- تحت الليل، محمود محمد شاكر، الرسالة، المجلد (٨) ١٩٤٠.

١٠- «حافظ وشوقي»، لطه حسين، محمود محمد شاكر، المقتطف، المجلد (٨٢) ١٩٣٣.
١١- دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.
١٢- رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، محمود محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٢.
١٣- الشعر الجاهلي «مقالتان»، العرب، الرياض، السنة (١٠) ج ٥+٦، والسنة (١٠) ج ٧+٨ (١٩٧٥).
١٤- صدى النقد: طبقات فحول الشعراء، رد على نقد، محمود محمد شاكر، الكتاب، المجلد (١٢)، ١٩٥٣.
١٥- «ضحى الإسلام» لأحمد أمين، محمود محمد شاكر، المقتطف، المجلد (٨٢) ١٩٣٣.
١٦- طبقات فحول الشعراء، ابن سلاَّم الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤.
١٧- فصل في إعجاز القرآن، محمود محمد شاكر، بضميمة كتاب: الظاهرة القُرآنية، لمالك بن نبي.
١٨- القارىء يناجي شاعره ريتشارد لاغالين، ترجمة محمود محمد شاكر، المقتطف، المجلد (٨٥) ١٩٣٤.
١٩- القوس العذراء، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٢.
٢٠- لا تسبُّوا أصحابي، محمود محمد شاكر، المسلمون، (١٠) ١٩٥٢.

٢١- لبيك يا فلسطين، محمود محمد شاكر، الرسالة، (١٥) ١٩٤٧.
٢٢- لقاء مع محمود محمد شاكر، تحقيق التراث، الفيصل، العدد، (٢٨٤) ١٩٧٩.
٢٣- المتنبي، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، دار المدني - جدة، ط٣، ١٩٨٧.
٢٤- المتنبي، ليتني ما عرفته، محمود محمد شاكر، الثقافة، الأعداد (٦٠، ٦١، ٦٣) ١٩٧٨.
٢٥- مصر هي السودان، محمود محمد شاكر، الرسالة، (١٥) ١٩٤٧.
٢٦- «مقدمة حياة الرافعي»، محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٩٥٥.
٢٧- نبوة المتنبي، مجموعة مقالات، محمود محمد شاكر، بضميمة كتاب المتنبي.
٢٨- نمط صعب ونمط مخيف، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، جدة، ط١، ١٩٩٦.
٢٩- «وحي القلم»، محمود محمد شاكر، المقتطف، المجلد (٩٠) ١٩٣٧.
٣٠- يحيى حقي صديق الحياة الذي افتقدته، بضميمة كتاب وصية صاحب القنديل، صلاح الدين معاطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥.

ب- المراجع العربية والمترجمة:

٣١- آفاق الفن، الكسندر إليوت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.
٣٢- الإبداع بين الفن والعلم، حسن أحمد عيسى، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩.
٣٣- أبو فهر، محمود محمد شاكر بين الدرس الأدبي والتحقيق، محمود إبراهيم الرضواني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
٣٤- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، د. محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٤.
٣٥- الإحكام في أصول الأحكام، ابن حزم الأندلسي، تحقيق أحمد محمد شاكر، قدم له د. إحسان عباس، دار الآفاق، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
٣٦- أدبنا المعاصر بين التغير والاستمرار، د. شكري عياد، مجلة المجلة، العدد (١٤٥) ١٩٦٩.
٣٧- إدوارد سعيد: العالم، النص، الناقد، عرض فريال جبوري غزول، فصول، المجلد (٤) العدد (١) ١٩٨٣.
٣٨- إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل، محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
٣٩- الاستشراق، إدوارد سعيد، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
٤٠- أسد الغابة في معرفة الصحابة، عز الدين بن الأثير،

تحقيق محمد إبراهيم البنا وآخرين، دار الفكر، بيروت، ط ١٩٨٩.
٤١- الإسلام بين الشرق والغرب، علي عزت بيجوفتش، ترجمة محمد يوسف عدس، مؤسسة بافاريا ومجلة النور الكويتية، ط١، ١٩٩٤.
٤٢- الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين للخالديين، حققه وعلق عليه د.السيد محمد يوسف، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨.
٤٣- الإشفاق على أحكام الطلاق، محمد زاهد الكوثري، دار ابن زيدون، بيروت، بلا تاريخ.
٤٤- إشكالية القارىء في النقد الألسني، د. إبراهيم السعافين، ضمن كتاب «الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين»، دار الحرية، ١٩٨٩.
٤٥- إعجاز القرآن، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٧٩.
٤٦- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٩.
٤٧- «أعلام النهضة الحديثة: محمد شاكر»، محمد عبدالغني حسن، مجلة الكتاب، العدد (٢) ١٩٤٦.
٤٨- إليوت الشاعر الناقد، ف، ماثيسن، ترجمة د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت.
٤٩- الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق أحمد

أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت.
٥٠- إنباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين القفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة.
٥١- أهذا نقد؟ أهذا كلام؟ علي الطنطاوي، الرسالة، (٦) ١٩٣٨.
٥٢- أوروبا والإسلام: صدام الثقافة والحداثة، هشام جعيط، ترجمة طلال عتريسي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
٥٣- الأيديولوجيا العربية المعاصرة، د. عبدالله العروي، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، ط١، ١٩٧٠.
٥٤- الباعث الحثيث، ابن كثير، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٨، ١٩٨٣.
٥٥- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.
٥٦- البلاغة واللغة والميلاد الجديد، د. مصطفى ناصف، فصول، المجلد (٩)، العددان (٣+٤) ١٩٩١.
٥٧- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف بكّار، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
٥٨- البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
٥٩- بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٩٠.
٦٠- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي

ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب.
٦١- بين العقاد والرافعي، سيد قطب، الرسالة، (٦) ١٩٣٨.
٦٢- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٨، ١٩٨٨.
٦٣- تاريخ الفكر الأوروبي الحديث، (١٦٠١-١٩٧٧)، رونالد ستورمبرج، ترجمة أحمد الشيباني، دار القارىء العربي، مصر، ط٣، ١٩٩٤.
٦٤- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.
٦٥- التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث، سيد البحراوي، مجلة أدب ونقد، العدد (١٠٤)، ١٩٩٤.
٦٦- تجديد ذكرى أبي العلاء، طه حسين، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٧٦.
٦٧- تجديد المنهج في تقويم التراث، د. طه عبدالرحمن، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
٦٨- التجربة الخلاقة، سي. إم بورا، ترجمة سلافة حجّاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
٦٩- التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس.
٧٠- التربية الإسلامية ومشكلة الشخصية الإسلامية، د. محمد سعيد رمضان البوطي، مجلة الفكر العربي، العدد (٢١) ١٩٨١.

٧١- تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق، بيركاكيا، فصول، المجلد (٤)، العدد (٣)، ١٩٨٤.
٧٢- التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، إبراهيم عبدالرحمن، فصول، المجلد (١)، العدد (٣) ١٩٨١.
٧٣- تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، دار الخير، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
٧٤- التكوين التاريخي للأمة العربية، د. عبدالعزيز الدوري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
٧٥- التمرد على الأدب، دراسة في تجربة سيد قطب، د. علي شلس، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
٧٦- التيجان في ملوك حمير، وهب بن منبه، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط١، ١٣٤٧هـ.
٧٧- الثابت والمتحول، أدونيس، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٨٦.
٧٨- الثقافة العربية وإشكالية المثال، كمال أبو ديب، مجلة مواقف، العددان (٥٩-٦٠) ١٩٨٩.
٧٩- جدليات النص، د. محمد فتوح أحمد عالم الفكر، المجلد (٢٢) العددان (٣+٤) ١٩٩٤.
٨٠- جمهرة الأمثال، لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.

٨١- جواب الحافظ المنذري عن أسئلة في الجرح والتعديل، اعتنى به عبدالفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، ط١، ١٤١١هـ.
٨٢- جوته والأدب العربي، د. عبدالغفار مكاوي، مجلة المجلة، العدد (١٤٧) ١٩٦٩.
٨٣- الحريات العامة في الدولة الإسلامية، راشد الغنوشي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٨٤- الحضارة، د. حسين مؤنس، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.
٨٥- حكم الجاهلية، أحمد محمد شاكر، دار الاستقامة، مصر، ط١، ١٩٩٢.
٨٦- الحماسة بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق علي حمّودان، دار الفكر، دمشق، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٨٧- الحماسة بشرح الخطيب التبريزي، يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت.
٨٨- الحماسة بشرح المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٨٩- حول كتاب في الشعر الجاهلي، د. ناصر الدين الأسد، الكاتب، العدد (١٧٠) ١٩٧٥.
٩٠- حياة الرافعي، محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٩٥٥.
٩١- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبدالسلام

هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.
٩٢- خزانة الأدب، عبدالقادر البغدادي، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨.
٩٣- الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٢.
٩٤- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ويلبر سكوت، ترجمة عناد غزوان وجعفر الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بلا تاريخ.
٩٥- خواطر في النقد، أدونيس، فصول، المجلد (٩) العددان (٣+٤) ١٩٩١.
٩٦- دائرة الإبداع، د. شكري عياد، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
٩٧- درء تعارض العقل والنقل، ابن تيمية أحمد بن عبدالحليم، تحقيق د. محمد رشاد سالم، السعودية، جامعة محمد بن سعود، ط١.
٩٨- دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بعيد ميلاده الستين، تحرير د. وداد القاضي، الجامعة الأمريكية، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٩٩- دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر، تحرير د. محمد رشاد سالم وآخرين، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٢.
١٠٠- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة

عبدالرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
١٠١- دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تعريب صالح القرمادي وآخرين الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥.
١٠٢- الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، جيته، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧.
١٠٣- ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر.
١٠٤- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
١٠٥- ديوان المتنبي بشرح الواحدي علي بن محمد، نشر بعناية ديترتصي، برلين، ١٨٦١، تصوير دار صادر، بيروت.
١٠٦- ديوان المتنبي بشرح اليازجي، دار صادر، بيروت.
١٠٧- ذيل الأمالي والنوادر، أبو علي القالي، دار الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
١٠٨- الرد الوافر، ابن ناصر الدين الدمشقي، تحقيق زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٩١.
١٠٩- رسائل ابن حزم، تحقيق د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.
١١٠- الرسالة، محمد بن إدريس الشافعي، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت.
١١١- رغبة الآمل من كتاب الكامل، سيد بن علي المرصفي، دار البيان، بغداد، ط١، ١٩٦٩.

١١٢- ساعات بين الكتب، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، بيروت.
١١٣- سمط اللآلي، أبو عبيد البكري، تحقيق عبدالعزيز الميمني، دار الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
١١٤- سيد قطب الأديب الناقد، د. عبدالله الخباص، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٣.
١١٥- سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، أشرف على تحقيقه وخرج أحاديثه شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٩، ١٩٩٣.
١١٦- شرح أشعار الهذليين، أبو سعيد السكري، تحقيق عبدالستار فراج، مراجعة محمود محمد شاكر، دار العروبة، القاهرة، ط١، ١٩٦٥.
١١٧- شرح ديوان المفضليات، بعناية كارلوس لايل، المطبعة اليسوعية، ١٩٢٠.
١١٨- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٩٣.
١١٩- الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة د. منح خوري، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦.
١٢٠- الشعر العربي: غناؤه إنشاده، وزنه، د. محمد مندور، مجلة المجلة، العدد (٢٧) ١٩٥٩.
١٢١- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة

د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١.
١٢٢- شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب رومية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٦.
١٢٣- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.
١٢٤- الشعر واللغة، د. لطفي عبدالبديع، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٦٩.
١٢٥- شوقي شاعر البيان الأول، أدونيس، فصول، المجلد (٣) العدد (١) ١٩٨٢.
١٢٦- الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.
١٢٧- صحيح البخاري، دار الجيل، بيروت.
١٢٨- صحيح ابن حبان، تحقيق شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.
١٢٩- صحيح مسلم بشرح النووي، دار الخير، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
١٣٠- الصورة الشعرية، دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
١٣١- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
١٣٢- الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧.

١٣٣- طبقات الشعراء، مخطوطاً ومطبوعاً، د. علي جواد الطاهر، مجلة المورد، المجلد (٨) العدد (٣) ١٩٧٩.
١٣٤- الظاهرة القرآنية، مالك بن نبي، ترجمة عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٧.
١٣٥- العربية، يوهان فك، ترجمة د. رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠.
١٣٦- العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٦٠.
١٣٧- على هامش الغفران، د. لويس عوض، دار الهلال، العدد (١٨١) ١٩٦٦.
١٣٨- علم الدلالة العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٥.
١٣٩- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.
١٤٠- غربة الراعي، إحسان عباس، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦.
١٤١- غضب مرتقب، د. مجدي وهبه، نقله إلى العربية زهير علي شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١.
١٤٢- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، ١٩٩٤.
١٤٣- الفرق بين الفرق، عبدالقاهر البغدادي، تحقيق محمد

محي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت.
١٤٤- الفكر العربي في عصر النهضة، إلبرت حوراني، ترجمة كريم عزقول، دار النهار، بيروت، ط٤، ١٩٨٦.
١٤٥- فن السيرة، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
١٤٦- فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٥.
١٤٧- فن الشعر، ارسطوطاليس، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
١٤٨- فنون الأدب تشارلتن، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩.
١٤٩- في بيت أحمد أمين، حسين أحمد أمين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.
١٥٠- في الرواية الأخلاقية، جون كاردنر، ترجمة إيشو الياس يوسف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
١٥١- في الشعر الجاهلي، طه حسين، دار الكتب المصرية، ١٩٢٦.
١٥٢- في ظلال القرآن، سيد قطب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٧، ١٩٧١.
١٥٣- في الميزان الجديد، د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٣.
١٥٤- قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

١٥٥- قراءة في ظاهرة الانتحار في الأدب العربي الحديث، د. خليل الشيخ، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، الجامعة الأردنية، المجلد (٢١)أ، العدد (٥) ١٩٩٤.
١٥٦- قراءة نقدية لكتاب رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، سعد مصلوح، العربي، العدد (٣٥٣) ١٩٨٨.
١٥٧- قواعد النقد الأدبي، لاسَلْ أبر كرومبي، ترجمة د. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
١٥٨- القوس العذراء، د. زكي نجيب محمود، مجلة الكاتب العربي، العدد (١٥) ١٩٦٥.
١٥٩- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مؤسسة عالم المعرفة، بيروت.
١٦٠- الكشاف، الزمخشري محمود بن عمر، دار الريان، مصر، ط٣، ١٩٨٧.
١٦١- كلمة الحق، أحمد محمد شاكر، مكتبة السنة، مصر، ط٢، ١٩٨٨.
١٦٢- اللزوميات، أبو العلاء المعري، تحقيق أمين الخانجي، دار الهلال، بيروت، مكتبة الخانجي، مصر، ١٣٤٢هـ.
١٦٣- اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، دار غريب، القاهرة، ١٩٧٧.
١٦٤- اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥.

١٦٥- اللغة والنقد الأدبي، د. تمام حسان، فصول، المجلد (٤) العدد (١) ١٩٨٣.
١٦٦- المؤرخ والناقد الأدبي،آلن دوجلاس، ترجمة فؤاد كامل، فصول المجلد (٤) العدد (١) ١٩٨٣.
١٦٧- المتنبي ليس شاعراً، راشد المبارك، مجلة العربي، العدد (٤٣٠) ١٩٩٤.
١٦٨- محمد شاكر، أحمد محمد شاكر، المقتطف (٩٥) ١٩٣٩.
١٦٩- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.
١٧٠- مستقبل الشعر العربي، محمود أمين العالم، المقتطف، المجلد (١٥) العدد (٣) ١٩٤٩.
١٧١- مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
١٧٢- مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، ابن الدباغ الأنصاري، تحقيق هلموت ريتر، دار صادر، بيروت.
١٧٣- مشكلة الثقافة، مالك بن نبي، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٧٩.
١٧٤- مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر، فصول، المجلد (١) العدد (٣)، ١٩٨١.
١٧٥- مصادر الدراسة الأدبية، يوسف أسعد داغر، بلا تاريخ.

١٧٦- مصادر الشعر الجاهلي، د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٨٨.
١٧٧- مصطفى صادق الرافعي بمناسبة ذكراه الأولى، أحمد حسن الزيات، الرسالة السنة (٦)، ١٩٣٨.
١٧٨- معالم في الطريق، سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ط١٠، ١٩٨٣.
١٧٩- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩.
١٨٠- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.
١٨١- مقالات في الإناسة، ليفي شتراوس، ترجمة د. حسن قبيسي، دار التنوير، بيروت.
١٨٢- مقالات في النقد،ت. س. إليوت، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية.
١٨٣- مقالة في النقد، غراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٣.
١٨٤- مقدمة ابن الصلاح، تحقيق د. نور الدين عتر، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٦.
١٨٥- الملامح الفكرية للحداثة، خالدة سعيد، فصول، المجلد (٤)، العدد (٣) ١٩٨٤.
١٨٦- المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري: البنيوية نموذجاً، محمد ناصر العجيمي، فصول، المجلد (٩) العددان

(٣+٤)، ١٩٩١.
١٨٧- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتشس، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.
١٨٨- المنهج لإحكام قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم، رينيه ديكارت، ترجمة فواز الملاح ومحمد الصالح، دمشق، ط١، ١٩٨٨.
١٨٩- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط٤.
١٩٠- موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨.
١٩١- النحو والشعر: قراءة في دلائل الإعجاز، د. مصطفى ناصف، فصول، المجلد (١) العدد (٣)، ١٩٨١.
١٩٢- النص المجرح هل من بلسم؟ د. حسام الخطيب، مجلة الأقلام، العدد (٥) ١٩٩٠.
١٩٣- نصوص مختارة، ف. بيلنسكي، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.
١٩٤- نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥.
١٩٥- النقد الأدبي، تاريخ موجز، ويليام ويمزات وكليانث بروكس، ترجمة د. حسام الخطيب، ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٥.

١٩٦- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
١٩٧- النقد، طبقات فحول الشعراء، حققه وشرحه الأستاذ محمود محمد شاكر، السيد أحمد صقر، مجلة الكاتب، المجلد (١٢) السنة (٨) ١٩٥٣.
١٩٨- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨١.
١٩٩- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة.
٢٠٠- هايدغر والشعر: الشاعر لا يأتي بالخلاص، ميشيل هار، مجلة فكر وفن، العدد (٤٧) ١٩٨٨.
٢٠١- الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، د. نصر حامد أبو زيد، فصول، المجلد (١)، العدد (٣) ١٩٨١.
٢٠٢- الوحشيات، حبيب بن أوس الطائي، تحقيق عبدالعزيز الميمني ومحمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨.
٢٠٣- وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، حققه وضبطه محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي، بيروت.
٢٠٤- ورقات عن فلسفات إسلامية، محمد عزيز الحبابي، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

٢٠٥- وصية صاحب القنديل، صلاح الدين معاطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥.
٢٠٦- وفاة العلامة الشيخ محمد شاكر، أحمد حسن الزيات، الرسالة، العدد (٣١٣) ١٩٣٩.

obeikandl.com