البناء اللغوي لقصيدة المتنبي ﴿ واحرّ قلباه﴾ على وفق مستويات أسلوبية

المدرس
عبد الرحمن فرهود جساس
جامعة البصرة – كلية التربية

المقدمــة

إذا كان لكل إنسان بصمة يختلف بها عن الآخر ، فأن الأسلوب بصمة لصاحبه نستطيع أن نعرفه من خلاله .

فالأديب أو الكاتب عموما يتخذ لنفسه طريقاً في الكتابة هي حصيلة ثقافته وفكره ومعتقداته وذائقته الجمالية . فالأسلوب " طريقة الكتابة أو الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير " (1).

ومن هنا اهتمت اللسانيات الحديثة بدراسة هذا الأمر فنشأ ما سمي علم الأسلوب أو الأسلوبية (2) . إن مقولة الأديب الفرنسي بيفون(3): " الرجل هو الأسلوب " تدل على أن اللغة في صياغتها ونظام الأفكار التي تحملها إنما تكشف عن شخصية صاحبها(4) ، فالأسلوب هو ربط الألفاظ إلى بعضها لتشكل نسيجاً ينسجم بميزات تميزه عن أسلوب آخر .

وقد وقع اختياري على دراسة الأسلوبية لما لها من رؤية عميقة للنص الأدبي إذ تتناوله بلاغياً وجمالياً ودلالياً ، وبذلك تغدو مكونات الجملة تحمل معاني مسطحة وأخرى عميقة تصل اليها الدراسة الجادة .

وعلى ضوء ذلك وقع اختيار الباحث على قصيدة من قصائد المتنبي ، واختيار هذا الشاعر بالذات فضلاً عن كونه أحد الشعراء الكبار ، راجع إلى أن أبا الطيب من أكثر الشعراء الذين تعرض الدارسون لشعره بالشرح والتحليل والتأويل لتوافقهم على أن شعره من أروع النصوص الإبداعية الأمر الذي يتوافق مع اهتمامات الدراسات الأسلوبية التي تجعل من هذه النصوص مادتها الأساسية .

أما اختيار هذه القصيدة التي مطلعها ((واحرّ قلباه ممن قلبُه شبمُ)) فيرجع إلى أنها تكتنز كثيراً من المعاني الإنسانية كالعاطفة الممزوجة بعزة النفس وشموخها وكبريائها التي جاءت تعبيراً صادقاً عن مناسبتها التي قيلت فيها(5) .

وقد تناول البحث دراسة ثلاثة أقسام أو مستويات أسلوبية في هذه القصيدة ، تعرض في الأول إلى المستوى الصوتي ، وقد حاولت فيه الاختصار على أبراز دلالات الأصوات ودلالات تكرارها سواء أكان ذلك في المفردة الواحدة أو المفردات المتعددة ، وتكرار الكلمات وأثره الصوتي ، وصوت القافية ، لتكون المعلومات موجزة مفيدة تحاول قدر الإمكان تقديم هذا المستوى للقصيدة بشكل أقرب ما يكون إلى واقع المعنى المقصود .

والقسم الثاني من الدراسة تكلمت فيه على المستوى الصرفي ، عرضت فيه بعض أبنية الأفعال وأبنية المصادر وأسماء الفاعلين الواردة في القصيدة .

أما المستوى الأخير فكان مخصصاً للمستوى النحويّ ، إذ كثفت فيه الدراسة حول شقين أساسيين يقوم عليهما الكلام هما الجملة الفعلية والجملة الاسمية مع أسلوبي النداء والتقديم والتأخير .

وبعد فإن المرء ليكتب عمله ويتعب عليه ، وما أن تمر عليه أيام قلائل حتى تهاجمه جنود الرغبة في تطوير عمله والإضافة عليه وحذف شيء منه ، وهذا شأن الإنسان الساعي أبداً إلى الكمال الذي لا يبلغ . لذا نرجو من الله أن ينال الرضى والقبول في نفس قارئه وأن أكون قد أضفت شيئاً ولو يسيراً إلى البحث العلمي بهذا الجهد المتواضع .

المستوى الصوتي :

للصوت في اللغة إيحاء خاص ، فهو إن لم يكن دلالة قاطعة على المعنى يدل دلالة اتجاه وإيحاء ، ويثير في النفس جواً يهيء لقبول المعنى ويوجه إليه ويوحي به . " والعمل الأدبي هو – أولاً – نظام للأصوات ثم انتقاء من النظام الصوتي للغة ما ، وهذا الانتقاء هو الذي يجعل العمل الأدبي حسناً ومقبولاً ومؤثراً "(6). ويتميز الشعر عن باقي الأجناس الأدبية بأنه خزين من القيم الصوتية ، فالشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة ، وقد عنيت الدراسات البيانية المعاصرة بالشعر ، لأنه شكل صوتي متكرر هدفه ليس التوصيل كالنثر وإنما ينبني على الكلمة في حد ذاتها . ولذلك انصب اهتمام النقاد المعاصرين على تحليل الشعر من دون النثر صوتياً لاكتشاف سرّ نظامه واكتناه بنيته الداخلية(7).

ومن هنا فالحكم على النص من خلال بنيته الصوتية يعد مفتاحاً لفهم شخصية الشاعر ، وهذا الفهم الواعي لتأثير الصوت الموسيقي في النص الشعري وجه النقاد لدراسته واعتماده

أساساً وثيقاً في الحكم على شاعرية الشعراء وتفوقهم ، وبعبارة أخرى إنّ البنية الصوتية اتخذت عندهم مقياساً نقدياً للموازنة بين النصوص والمفاضلة بينها ، بل إنهم رأوا فوق ذلك في صوتية الألفاظ معبراً صادقاً لفهم شخصية الشاعر(8).

ونجد الحروف في صفاتها المختلفة كلاً منها يتناسب مع أحداث معينة ، فالحروف تختلف في مناسبتها للأحداث ، فالحرف الشديد للأحداث الشديدة ، والليّن للأحداث الرقيقة الناعمة ، " فالحرف الشديد للحدث الشديد كالقاف والحرف اللين للأشياء والأحداث الرقيقة الناعمة كالسين والحاء "(9) . وتتميز حروف اللغة العربية في سعة مدرجها الصوتي وحسن توزيع الأصوات في هذا المدرج ، ولكل نوع من الحروف وظيفة في تكوين المعنى ، ويتناسب بين الصورة اللفظية والصورة المعنوية المقصودة(10).

وهناك صفات للحرف تجعله يمتاز عن غيره ، فحروف الشدة مثلاً لا تسمح بتوليد الايقاع ، بعكس حروف الرخاوة ، ويرجع ذلك إلى مخارج هذه الحروف ، وإذا ما جئنا إلى مطلع القصيدة وهو قوله :

واحرّ قلباهُ ممن قلبُه شبمُ

نجد أن البيت بدأ بصوت الواو المجهور الذي يتميز بانحباس النفس عند النطق به كسائر الأصوات المجهورة(11). وقد تلاه الألف وهو صوت مدّ كان سبباً في إطالة النطق بالواو . فاشترك هذان الصوتان في التعبير عن التوجع والتحسر اللذين أحسّ بهما الشاعر . وفي البيت نفسه نجد أن تكرار أصوات الحلق (الحاء والهاء والعين) قد أعطى دلالات إيحائية عبرت عن عاطفة الحزن في نفس الشاعر ، إذ يخرج الهواء من الجوف عند النطق بهذه الأصوات ، فيحدث نوعاً من الحفيف(12) ، فيكون النطق بها مصحوباً بإظهار التوجع والتحسر .

وكانت ظاهرة تكرار أصوات الحلق ظاهرة بارزة في القصيدة ، لتعبر عن مختلف العواطف من ذلك قوله :

عليك هزمـــهُم في كلّ معترك وما عليك بهم عـــارٌ إذا انهزموا

فتكرار صوت العين الحلقي أربع مرات أعطى دلالة وإيحاءً قوياً على قدرة الممدوح على هزيمة أعدائه . وبعبارة أخرى إنّ النسق الصوتي للتكرار في هذا البيت جعل الإيقاع مناسباً لمعنى البيت . أما صوت الراء فهو صوت تكراريّ رخو ذو وضوح سمعي ، والذي

نلحظه أنّ الشاعر استعمل هذا الصوت استعمالاً موفقاً للمناسبة بين الصوت والدلالة في قوله :

ما لي أكتّم حبّا قد برى جسدي

والذي يستشف هنا أنّ هذا الصوت قد عبّر عن استمرار بري جسم الشاعر حتى جعله نحيلاً شيئاً فشيئاً ، غير متناسين صوت التاء المشددة مع الميم اللذين عبرا عن اهتزازات نغمية دلت على تلك الصراعات النفسية التي يعاني منها الشاعر في تلك المرحلة العاصفة بالانفعالات والأحزان .

ومن الأصوات التي تكررت كثيراً في هذه القصيدة صوت الميم حيث تكرر (138) مرة ، وهو صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو ، بل هو من الأصوات المتوسطة التي تحدث حفيفا خفيفاً لا يكاد يسمع عند نطقها(13).

وتكرار هذا الصوت في حشو الأبيات مع كونه حرفاً للروي في القصيدة قد ولّد ما يسمى بالتقابل الصوتي،فعبر هذا التقابل عن حزن الشاعر وشدة آلامه تارةً كما في قوله :

إن كان سرّكمُ ما قال حاسدُنا فما لجرح إذا أرضاكمُ ألمُ

وتارة عبّر عن قدرة الشاعر وفروسيته بقوة الإيقاع الذي أحدثه تكرار هذا الصوت المجهور ذي الحفيف الناتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين كما في قوله :

ومرهفٌ سرت بين الجحفلين به حتى ضربت وموجُ الموت يلتطمُ

أمّا صوت السين فهو من الأصوات الصفيرية ذات وضوح سمعي يمتاز بسهولة في النطق ، إذ تتفاوت القيمة الموسيقية لتردد الحرف في البيت الواحد أو في أبيات عدة ، ويعود هذا التفاوت الموسيقي لتردده إلى الآلية النطقية التي تنتجه(14).

وقد تكرر هذا الصوت كثيراً في قصيدة المتنبي معبراً عن السكون وعدم الحركة تارة كما في قوله : ومن بجسمي وحالي عندهُ سقمُ

فكأن جسم الشاعر قد سكن فيه التحول واستقر فيه السقم لحزنه الشديد ، وتارة أخرى يعبر بجوه الصفيري الذي أضفاه على البيت بعظمة الممدوح وحسن صفاته وثباتها فيه كقوله :

فكان أحسن خلق الله كلهمُ وكان أحسن ما في الأحسن الشيمُ

وهناك حروف جمالية مطلقة بعينها يتولد الجمال اللغوي في الكلمات التي تشتمل عليها كاللام الذلقية المجهورة ، والهاء المهموس والشين . نجد أمثلة لها في العديد من أبيات القصيدة .

ومن الأساليب الصوتية التي شاعت في قصيدة المتنبي تكرار الكلمات ، إذ إنّ للكلمة المكررة دوراً هاماً في الإيقاع ، فالتماثل اللفظي الذي تنتجه يحدث إيقاعاً خاصاً ومميزاً حيث ينتهي بانتاج دلالات مختلفة في النص ، ولا شك في أن دراسة هذا الدور في الشعر ، له جانب من الأهمية ، لأنها تكشف عن مدى توظيف الشاعر لطاقة الكلمة وإيقاعها لينتج الفاعلية الموضوعية في صياغة الشعر(15). فهي تشكل ظاهرة أسلوبية في السياق اللغوي ، فاللفظ المتماثل ضمن السياق يؤدي إلى تكوّن نقطة انطلاق لحركة المعنى في داخل البناء اللغوي في النص . ومن هذا التكرار تكرار الشاعر كلمة (حب) في البيت الثاني والثالث أربع مرات .

مالي أكتّم حبّاً قد برى جسدي وتدّعي حبّ سيف الدولة الأممُ

إن كان يجمعنا حبّ لغرتـه فليت انا بقدر الحـب نقتسـمُ

والذي أراه إن تكرار هذه اللفظة بهذا التناسب الصوتي في البيتين لـه دلالة نفسية ، فحجة الشاعر في الدفاع عن نفسه حجة معنوية غير محسوسة ، لا سيّما أن هذا التكرار قد حقق وظيفة بلاغية وهي (التأكيد) على حبّه الصادق لسيف الدولة . ومن هنا فأنّ غرض الشاعر من هذه التكرارات جاء تأكيداً ، وتنبيهاً ، وإلحاحاً ، على فكرته . فالتكرار " في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها "(16). ومن التكرار الذي كثر في القصيدة تكرار التجنيس ، وهو ترديد صوتي موسيقي يقوم على تكرار أصوات لفظتين أو أكثر مختلفتين أو متشابهتين في المعنى(17) . ولعل هذا النوع من التكرارات يمنح النص قيمة فنية بحيث يكسب الإيقاع ميزات يصعب أن يكتسبها من دون هذه التكرارات ، وهي لا تنتج لضعف لدى الشاعر أو لعدم قدرته على الإتيان بغيرها مما يخدم أفكاره ومشاعره، وإنما هي أسلوب فنيّ تعبيري له دلالته الإيحائية ، يكشف عن إمكانات تعبيرية هائلة وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلا إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه وأن يجيء به في موضعه بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بصورة أساس على الصدى أو التردد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه أو يكشف عنه يبتعد عن النمطية الأسلوبية(18).

وأكثر أنواع التكرار في القصيدة الذي يقوم على ترديد الألفاظ الاشتقاقية وهو ما يسمى بالتكرار الاشتقاقي ، أو الجناس المشتق ، وهو أن يجمع اللفظين أصل واحد في الاشتقاق(19) ، وهو يدل على ثقافة الشاعر اللغويّة في ربط دلالات الأصوات بالمعاني كقوله :

يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ

فكرر (الخصام – الخصم) . وقوله :

عليك هزمهمُ فـي كلّ معترك وما عليك بهم عارٌ إذا انهزموا

(هزمهم – انهزموا) . وقوله : ألزمت نفسك شيئا ليس يلزمُها ...

(ألزمت – يلزمها) . ففي الأبيات السابقة تبين للقارئ للوهلة الأولى الجمال الإيقاعي الناتج عن التردد لهذه المكررات ، بعد ذلك يلمس العمق الدلالي الذي هدف إليه الشاعر . فالتكرار هنا يضع بين يدي المتلقي مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر ، فالخصام في البيت الأول وما يرتبط به من نواحي لا شعورية طفت على السطح ، بيّنت مدى معانات الشاعر وألمه من جرّاء هذا الخصام .

ومن الظواهر الصوتية الشائعة في القصيدة ظاهرة التضاد أو ما نسميه في علم البديع بالطباق ، إذ تكرر استخدام الشاعر للألفاظ المتضادة مما أعطى إيقاعاً موسيقياً ناسب مدلول الأبيات التي استخدم فيها المتنبي هذه الظاهرة ، من ذلك قوله :

أنامُ ملء جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلق جرّاها ويختصمُ

فاستخدم الشاعر الفعلين (أنام – يسهر) وهما فعلان متضادان في المعنى ، استطاع الشاعر أن يبيّن نومه وسكون قلبه وعدم عجبه بشوارد ما أبدع ، ويقابل ذلك سهر الخلق في تحفظ ذلك وتعلمه . فاستقل منه ما يستكثرون وأغفل عما يغتنمون(20) . ومن ذلك قوله :

عليك هزمـهمُ في كلّ معترك وما عليك بهم عارٌ إذا انهزموا

حيث كان التضاد بين لفظة مثبتة في صدر البيت والأخرى منفية ، فتكرار (عليك) مرة منفية والأخرى مثبتة مع ابتدائها بصوت العين الحلقي ولّد إيقاعاً موسيقياً قوياً توافق مع قدرة الممدوح على هزيمة أعدائه وشدة انهزام الأعداء عند لقائه وعدم مبالاته بهزيمتهم . وكقوله :

ألزمت نفسك شيئا ليس يلزمُها

القافيــة :

تنبه النقاد إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية والى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى(21) ، وفي بيان ذلك يقول الدكتور ابراهيم أنيس : " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع

بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن "(22).

والمتنبي في قصيدته موضع الدراسة قد اختار حرف الميم رويّاً لهذه القصيدة وهو صوت مجهور واضح النطق قويّ الإيقاع (23) ، قد تصدر هذا الصوت قوافي قصائد المتنبي . وقد جاء هذا الصوت مضموماً ، والمعروف أن الضم من أثقل الحركات الأمر الذي جعل روي القصيدة معبراً عن مختلف العواطف في القصيدة ، خصوصاً مع دلالة الأصوات التي تسبق حرف الروي ، إذ إن المتنبي لم يلتزم بتكرار صوت معين في أبيات القصيدة يسبق حرف الروي وإنما نوّع في هذه الأصوات لتعبر بامتزاجها مع مدلول صوت الميم عن طبيعة الاختلاجات النفسية والانفعالات والأحاسيس التي سيطرت على نفسية الشاعر وقت ذاك .

فنجد الشاعر مثلا يسبق حرف الروي بصوت الطاء وهو أحد أصوات الاطياف وهو صوت شديد (24)، فيشترك هذا الصوت مع الروي في إعطاء إيقاع موسيقي شديد عبّر عن شجاعة الشاعر وفروسيته باقتحامه الجحافل المحيطة به في ساحة القتال كقوله :

ومـرهفٌ سرت بين الجحفلين به حتى ضربت وموجُ البحر يلتطمُ

أو يسبق حرف الروي بصوت الراء وهو صوت لثوي مكرر أو لمسي مجهور مائع ، ذو وضوح سمعي(25) ، فتختلف عندئذ الدلالة الإيحائية للروي كقوله :

كـم تطلبون لنا عيباً فيعجزُكم ويكرهُ اللهُ ما تأتون والكـــرمُ

فكأن المعنى يتكرر مع الطبيعة التكرارية لصوت الراء مناسباً معنى التجدد في الأفعال المضارعة (تطلبون ، يعجزكم ، يكره) . أو قوله بعد هذا البيت :

ما أبعد العيب والنقصان من شرفي أنا الثريا وذانُ الشيب والهرمُ

أو يسبق حرف الروي بصوت القاف وهو صوت لهويّ ، انفجاريّ ، مهموس ، من أصوات القلقلة(26) ، وقد جاء اجتماع هذا الصوت مع الروي فـي مطـلع القصيدة فـقط ، ليعبر عن دلالة القوة الانفجارية النفسية للشاعر – إن صح التعبير – .

ومن بجسمي وحالي عنده سقمُ

واجتمع في هذه القصيدة أيضا اللام مع الميم ، والمعروف أن اللام من الحروف الذلقية المجهورة ذي الوضوح السمعي(27) . كما في قوله :

هـذا عتابُك إلا أنه مقةٌ قد ضمن الـــــدر إلا انه كلمُ

وهناك أصوات أخرى اجتمعت مع حرف الروي في القصيدة نشير إليها إشارة هي : (الميم – السين – الدال – الياء – العين – الهاء – الزاي – الكاف – الصاد – الفاء – الخاء – الجيم) .

نستنتج من ذلك أن الشاعر في هذه القصيدة قد تجنب في كثير من الأحيان الحروف التي تحتاج إلى ضغط عضوي أكثر لأن نهاية البيت تحتاج إلى انطلاق في المعنى ، وسهولة في النطق ، وانسجام في الحروف حتى يكون الإيقاع وزناً وقافية أكثر مطاوعة للشاعر .

المستوى الصرفي :

الدراسة الصرفية لأي نص يجب أن تقوم على وصف الأبنية الصرفية للأفعال والأسماء ، ومن ذلك أبنية المصادر والمشتقات ، فوصف الأبنية والصيغ والأوزان ثم ربطها بدلالاتها من خلال التحليل وبيان جمالية استخدامها يوصلنا إلى الوقوف على أوجه الترابط العضوي في بناء النص الأدبي.(28)

والمتنبي في قصيدته – موضوع الدراسة – استعمل صيغا مختلفة من الأفعال والأسماء لتحقيق الدلالات المعنوية المرادة من أبيات القصيدة ، وسأتناول الصيغ الصرفية التي يبدو لي أن استعمالها قد حقق تعبيرات دلالية واضحة ، جعلت النص الشعري يترجم إحساسات الشاعر وردود فعله . وفيما يلي بعض هذه الصيغ :

أبنية الأفعال :

تتغير دلالة الفعل وتتحول وتقوم السوابق واللواحق بدور رئيس في تغيير دلالات الأفعال ، وتقوم الحروف الزائدة بدور مهم في الدلالة على المعاني المختلفة ، فالزيادة في المبنى تدل على الزيادة في المعنى . ومن صيغ الأفعال في القصيدة :

صيغة فعّل :

يدل التشديد في بنية (فعّل) على التكثير والمبالغة(29). وقد استعمل المتنبي هذه الصيغة للدلالة على هذا المعنى على نحو قوله :

مالي أكتّم حبّاً قد برى جسدي

إذ دل الفعل (أكتّم) على شدة الكتمان لحب سيف الدولة واستمراره ، مما سبب حزناً وألماً شديدين للشاعر ، فضلا عن أن دلالة هذه الصيغة التي حققت إيقاعاً موسيقياً ناسب إحساس الشاعر . وافقت الطبيعة التكرارية لصوت الراء ، فالنحول مستمر مع استمرار الكتمان الذي يسبب الألم للشاعر ، كذلك قوله في العجز الأخير من القصيدة :

قد ضمن الـــدرّ إلا أنّه كلمُ

إذ دل الفعل (ضمن) على كثرة التضمين للمعاني الرائعة التي شبهها الشاعر بالدر ، كما عبر من خلال توظيف هذه الصيغة عن استمراره في نظم درره .

صيغة تفعّل :

وتدل هذه الصيغة على المبالغة والكثرة وعلى الصيرورة والانتقال(30) ،من ذلك قوله:

حتى تعجّب منّــي القورُ و الاكمُ

فدلالة (تعجب) هنا هي المبالغة والتكثير ، فعبّر الشاعر من خلال هذه الدلالة على شدة التعجب من أفعاله وأقواله ، واستمراره مما ناسب دلالة المستقبل التي تحققت من نصب الفعل بـ(حتى) التي لا تنصب الفعل المضارع إلا في حالة دلالته على المستقبل(31) . وقوله :

أذا ترحّلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون همُ

إذ دل الفعل (ترحّل) على صيرورة الارتحال والانتقال واستمرارهما ، مما ناسب دلالة التنكير التي جاءت عليها لفظة (قوم) ، فالرحيل كائن عن أي قوم اتسموا بهذه الصفة ، وهو مستمر إذا تحقق الشرط الذي وضعه الشاعر . وهنا لا بد من ذكر التفاتة لغوية هي أنّ الشاعر قال (ترحّل) ولم يقل (رحل) لأن الأخيرة رحيل بالرغبة والأولى يكون فيها الإنسان مدفوعاً إلى الرحلة وهذا ما كان من حال الشاعر .

أبنية المصادر :

أكثر أبو الطيب من استخدام المصادر التي تكون ذات أصول ثلاثية وعلى وزنين هما (فعل وفعل) وتنويع هذه المصادر له دلالته في تنويع المعاني ، وقد جاءت هذه المصادر بغير أفعالها وبحسب موقعها من الجمل المختلفة ، فأعطى الشاعر بذلك تكثيفاً للمعنى من خلال استحضار دلالة الحدث التي يتضمنها المصدر ، فضلاً عن الثبوت والاستقرار الذي يتأصل في المصادر لأنها أسماء من دون الحاجة إلى تكرار الأفعال التي تدل على أحداثها ، فأصبحت الجمل غنية بالمعاني بوجود أحداث الأفعال وأحداث المصادر ،فأثرى ذلك المعنى ونوّعه في القصيدة. فقد يأتي المصدر حالا على نحو قوله :

أكلّما رمت جيشـــاً فانثنى هرباً

فعبر المصدر عن حدث فعله ولكن بدلالة الاستمرار والتجدد ، فكأن الهرب يحدث كلّما رام سيف الدولة جيشاً ، فأصبح الهرب حال كل من يحاربه سيف الدولة . فكأنما الجيش تحول إلى حدث محض هو الهرب ، بل إن الجيش في نفسه هرب ، فالمعروف عند اللغويين أن

المصادر لا تستعمل في هذا الموضع الا على سبيل المبالغة (32) ، وتارة يأتي مضافاً إليه كقوله :

قد ناب عنك شديدُ الخوف واصطنعت

فشدة الخوف التي جاءت ألفاظها تسابق معناها من خلال اجتماع دلالة الثبات والسعة والانتشار للمضاف (شديد) وهو صفة مشبهة تدل على هذه المعاني (33) ، ودلالة الحدث الثابت للمصدر ، أ نابت سيف الدولة وأدت لـه ما أراده مـن هزيمة الأعداء وتهربهم منه ، ولا يخفى على اللبيب من فرق واضح بين نعت الخوف بالشدة وبين إضافة الشدة للخوف. ومن المصادر التي استخدمها على وزن فعل (هرباً ، طياً ، سقماً ، ظفراً)

أما المصادر التي جاءت على وزن فعل فهي(خلقاً ، هزماً ، جهلاً ، موجاً ، جـرحـاً ، عيباً ...) .

وجاءت مصادر على أوزان أخرى كفعلان ، ومـنـه (وجدان و نقصان) كقوله :

وجـدائنا كلّ شـــيء بعدكم عـدمُ

وقوله :

مـا أبعد العيب والنقصان من شرفـي

اسم الفاعل :

استخدم المتنبي في قصيدته اسم الفاعل استخداماً محدوداً لم يتجاوز الخمس مرات ، ولعلنا نرى أن عزوف الشاعر عن كثرة استخدام هذه الصيغة راجع إلى كثرة استخدامه للأفعال بدلالاتها الزمنية المختلفة ، فتارة يستخدم الفعل الماضي وأخرى يستخدم المضارع ، وكذلك كثر استخدامه للمصادر لأنها أثبت في الدلالة لكونها أصل الصيغ المشتقة كما يرى البصريون(34) . ففي قوله :

وجاهلٌ مـــــدّهُ في جهله ضحكي

حقق اسم الفاعل تجانساً صوتياً (جاهل – جهله) ، فضلا عن أنه زاد في دلالة الفكرة التي أراد الشاعر طرحها من خلال تكرار المعنى نفسه في اسم الفاعل ومجانسه المصدر وهو الجهل ، مرة بمعية الذات في اسم الفاعل ، ومرة بالحدث المحض في المصدر ، واشتراكهما في دلالة الثبوت . كذلك في قوله :

أذا ترحّلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون همُ

نلحظ أنّ استخدام الشاعر لاسم الفاعل قد حقق ظاهرة التجنيس الصوتي (ترحلت – الراحلون) ، كما دل اسم الفاعل المستخدم على ثبوت رحيل القوم وتحققه برحيل الممدوح ،

وعزز هذا الثبوت باستعماله في الجملة الاسمية ، فكان رحيلهم أثبت حصولاً من رحيل الممدوح باستخدام الفعل (ترحّلت) .

المستوى النحوي :

يتألف البناء اللغوي من جمل تترابط فيها الأصوات والأبنية والكلمات في نظام من الدوال والمدلولات ، وليس الغرض من ذلك تشكيل القواعد ، وإنما أن تكون هذه القواعد في خدمة المعنى .

فالنص الشعري في بنائه اللغوي نسيج مترابط مبنى ومعنى ، فغرض الشاعر إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتصفين بصفة البلاغة والفصاحة ، غير أنّ الشاعر المبدع هو الذي يحافظ على نظام العلاقة بين القواعد والمعنى(35).

وسنحاول أن نقف في هذا المستوى عند الجملتين الفعلية والاسمية بصفتهما الركيزة الأساسية لهذا المستوى ، وكذلك بعض الأساليب النحوية الأخرى كأسلوب النداء والتقديم والتأخير .

الجملة الفعلية :

عرّف النحويون الجملة الفعلة بأنها مـا كان صدرها (المسند) فعلاً ، سواء أكان الفعل ماضياً أم مضارعاً ، وطرفها الثاني أسماً ، وتكون العلاقة التي تربط هذين الطرفين هي الإسناد ، وهـي القـرينة نفسها التي تربط بين المسند والمسند إليه فـي التركيب الاسمـي ، وتكـوّن الجملة الفعلية مـع الجملة الاسمية الجملة الخبرية أو الأسلـوب الخبري (36) . وأهم ما يميز التركيب الفعلي هو الزمن الذي يقترن بالحدث على وجه اللزوم بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر .

وقد تنوع استخدام الشاعر للجملة الفعلية في القصيدة – موضوع البحث – إذ جاء النص متحركاً بين الفعل الماضي والمضارع والأمر .

لقد تكرر استخدام الشاعر للجملة الفعلية سبعين مرة ، أي ضعف الجملة الاسمية التي استخدمها أحدى وثلاثين مرة . وقد أكثر الشاعر من استخدام الفعل الماضي الدال على الثبوت في الحدث والزمن المسند إلى ضمير الرفع (تاء الفاعل) . ولعلنا نرى أن الإكثار من الفعل الماضي عموماً فيه دلالة على الحاضر المعيش الذي نراه متذمراً من واقعه يلجأ الى الماضي ومطيته الفعل الماضي الذي يحمله إلى ذلك الزمن الجميل بالنسبة إليه . ولعل هذا

الاستنتاج ينطبق على واقع أبي الطيب الذي كانت له حضوة مع سيف الدولة ثم فقدها بعد حين . يقول :

قد زرتهُ وسيوفُ الهند مغمدةٌ وقد نظرتُ إليه والسيوف دمُ

فالفعلان (زرت – نظرت) يدلان على ثبوت حدثيهما (الزيارة والنظر) ، فالزيارة تحققت والسيوف مغمدة والنظر قد تحقق والسيوف مخضبة بالدماء .

والذي يلفت النظر في هذه القصيدة استخدام الشاعر التوالي الكيفي للأفعال وليس التوالي الكمّي ، وهنا فإنّ هذه الحركة الناتجة عن الأفعال وحدوثها تطبع مشاهد النص بالطابع الدرامي ، فلا تعبّر الأفعال عن مقامها منفصلة ، وإنما يشكل كل فعل إلى جانب الأفعال الأخرى درامية عالية الأداء في النص يقول :

ومرهفٌ سرت بين الجحفلين به حتى ضربت وموجُ الموت يلتطمُ

فالملاحظ على دلالة الأفعال السابقة أن فيها حركة وصراعاً درامياً واضحاً .

واستخدم الشاعر الفعل المضارع ، فتكون دلالة هذا الفعل في جهات زمنية مختلفة بدلالته على الحال والاستقبال . كقوله :

مالي أكتّمُ حبّاً قد برى جسدي وتدّعي حبّ سيف الدولة الأممُ

فالفعل (أكتّم) يدل على تجدد الحدث في الحال والاستقبال ، يؤازر هذا المعنى التضعيف في الفعل ، فالكتمان حاصل ومستمر إلى المستقبل مما سبب معاناة الشاعر وحزنه ، ويقابل ذلك استمرار ادعاء الأمم حبّ الممدوح ، لذا نجد تقابلاً بين الفعلين (أكتّم – تدّعي) . وقوله : ويسهرُ الخلقُ جراها ويختصمُ

فالفعل (يسهر) يدل على تجدد حدوث السهر واستمراره باستمرار نظم الشاعر لروائعه التي لا يعجب الشاعر بنظمها ولا يحفل بها (37) . كذلك الفعل (يختصم) دال على استمرار الخصومة وتجددها بين الخلق بسبب هذه الروائع أيضا .

الجملة الاسمية :

عرّف النحويون الجملة الاسمية بأنها ما كان صدرها مبدوءاً باسم ، ويسمى المسند إليه ،وطرفها الثاني اسماً أو فعلاً (جملة فعلية) أو شبه جملة (ظرف أو جار ومجرور) ويسمى المسند ، تربطهما علاقة تسمى الإسناد(38) . غير أن النحويين المحدثين اختلفوا في ذلك خلافاً لا مجال لذكره(39) . وقد استخدم المتنبي هذه الجمل في قصيدته أحدى وثلاثين مرة

أي نصف مرات استخدامه للجمل الفعلية ، ولعل ذلك يرجع كما يرى سعد مصلوح إلى صفة النص الأدبي عموماً وخاصة الشعر(40) ، وكذلك فإنّ هذه الظاهرة ترجع إلى شدة انفعال الشاعر واضطرابه ، الأمر الذي في حاجة إلى مرونة الجملة الفعلية وتنوعها وتنوع دلالاتها بين الثبوت للماضي والتجدد والامتداد الزمني للمضارع .

وتعد الدلالة على التقرير والثبوت في الحدث والزمن من الفروق الأساسية بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية ، حيث إنّ الثبوت صفة ملازمة للجمل الاسمية ، فالتركيب الاسمي البسيط يدل على الثبوت في الحدث والزمن(41). ومن الجمل الاسمية في القصيدة قوله :

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفنـي والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

فمعرفة العناصر التي ذكرها الشاعر في البيت له ثابتة مستقرة غير متغيرة ، فهي تعرف الشاعر والشاعر يعرفها ، وهذا الثبات تحقق من خلال دلالة الجمل الاسمية . ويتضح معنى الثبات أيضاً في قوله :

أنا الثريا وذانُ الشيب والهـرمُ

وقولـــه :

فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ

فالخصام في الممدوح مستمر وكائن وثابت ، وكذلك كونه الخصم والحكم ثابتاً أيضا لا محيد عنه ، فدلالة الجملة الاسمية هي التي عبرت عن الثبات في هذه المعاني . وكذلك وظّفَ الشاعر دلالة الثبوت في الجملة الاسمية للتعبير عن ثبوت النصر للمدوح وحتمية الهزيمة لعدوه ، وثبوت نفي عار هزيمة أعدائه عنه ، وهو ما ناسب ثبوت هزيمتهم بالفعل الماضي (انهزموا) عندما وجّه إليه الخطاب بقوله :

عليك هزمهمُ في كل معترك وما عليك بهم عارٌ إذا انهزموا

أسلوب النداء :

إنّ دلالة النداء في النص تتمحور حول إيقاظ ذهن المتلقي ، وتنبيهه لما سيأتي . وقد استخدم المتنبي هذا الأسلوب في مطلع القصيدة ، فأفاد التوجع والتفجع مما يعانيه الشاعر من حبّ ممدوحه وبرودة قلب هذا الممدوح التي يقابلها حرارة قلب الشاعر ولوعته ، حيث استخدم الندبة للتعبير عن ذلك . وبالإضافة إلى ما أظهره هذا الأسلوب في ذاته من دلالات عاطفية ، فإنّه توافق مع الجانب الصوتي من خلال الإيقاع الموسيقي الذي تحقق بتوالي

صوتي الحاء الحلقي والراء التكراري ، وتكرار صوت الهاء الحلقي ، فهذه الأصوات لها علاقة بالتوجع من خلال خروج الهواء من الجوف عند النطق بها .

وكذلك نجد الشاعر قد كرر استخدامه هذا الأسلوب في القصيدة لأكثر من مرة ، إذ وظّف حرف النداء (ياء) ، وهو كما يقول النحويون في دلالته إنّه من حروف التنبيه ، وحقها في الأصل أن تكون للبعيد إلا أنّه كثر استعمالها حتى صارت ينادى بها القريب ، وهو على أدنى مسافة منك ثمّ الحاضر معك(42) ، وقد تحققت هذه الدلالة في قوله :

يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ

فعبّر الشاعر عن حزنه بعدم إنصاف ممدوحه له ، وكأنّما العلاقة بين الشاعر والممدوح قد أصبحت بعيدة بدلالة حرف النداء (ياء) لأن الممدوح لم يكن عادلاً مع الشاعر ، فكأنّما أصبح في حكم البعيد أو النائم اللذين لا يسمعان إلا بعد طول مدّ الصوت . وقد أوجد الشاعر مفارقة في البيت ، كأنّما يقول إن العدالة فيك أيها الممدوح(يا أعدل الناس) لا تناسب استثنائي منها ، مما ولّد لدى الشاعر الحزن الذي ناسب استعماله النداء بالياء . وكذلك قوله :

يا من يعزّ علينا أن نفارقهم وجدانُنا كلّ شيء بعدكم عدمُ

فعبّر الشاعر عن عدم قدرته على مفارقة الممدوح وألمه من هذا الفراق بما أسلف من فضله وإحسانه وتقريبه ، فاستخدم حرف النداء للبعيد فأعطى دلالات متعددة كعلو مرتبة الممدوح وسموه ، فضلاً عن البعد الذي أحسّه عن الممدوح نتيجة بعد العلاقة .

التقديم والتأخير :

إنّ عملية التقديم والتأخير ليست مجرد نقل للدال من مكانه المفترض له سلفاً إلى مكان آخر قبله أو بعده على مستوى النطق والكتابة فقط ، وإنّما هي في جوهرها تمثل تزاوج الفكر واللغة ، ذلك أنّ تغييراً في حركة الصياغة يتبعه بالضرورة تغير في الفكر الذي يجسده(43).

وتكسب عملية التقديم والتأخير المرونة للّغة ، بالإضافة إلى ما في ذلك من تشويق للمتلقي ، لأنّ التعابير التي خرجت عن المألوف تتميز بإثارة الرغبة في محاولة فهمها ، مما يشكل تجدداً يميز النص . والتقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعتمد الحركة الأفقية للصياغة ، كما أنّ تحريك الوظائف النحوية يؤدي الى نتائج هامة لا يمكن الوصول الى عمق دلالاتها من دون هذه العملية ، والمبدع المتميز هو الذي يختار مفرداته ويضعها في مواقع مختارة في النسيج اللغوي(44) .

وقد استخدم المتنبي التقديم والتأخير كثيراً في قصيدته ، حتّى شكّل ظاهرة بارزة فيها ، فنراه تارة يقدم الجار والمجرور على الفاعل كما في قوله :

... تطرقت بك في آثاره الهممُ

ولا شك في أن " تقديم الجار والمجرور على الفاعل ظاهرة تدل في عمومها على أن اهتمام الشاعر موجه إلى خلفيات الحدث أكثر منه إلى الحدث ذاته "(45).

وهذا الأمر يقودنا إلى التنبيه على أن تقديم الجار والمجرور هنا وفي أيّ موضع على عناصر الجملة الفعلية يوحي بأن دلالة شبه الجملة المتقدمة أهم من دلالة عناصر الجملة نفسها . وهناك نوع آخر من التقديم أستخدمه المتنبي في قصيدته ، وهو تقديم المفعول به على الفاعل ، وهذا النوع من التقديم " يضيف بعداً جمالياً في تركيب الكلام ، بالإضافة إلى إبراز الدلالة "(46) . ومن أمثلة هذا اللون من التقديم قوله :

... وتدّعي حبّ سيف الدولة الأممُ

فالترتيب المألوف أن تأتي الجملة في العجز السابق (وتدعي الأمم حبّ سيف الدولة) وهذا الانزياح عن المألوف خلق نسيجاً لغوياً مغايراً للمألوف كشف عن بعد فكري ووجداني لدى الشاعر تمثل بأهمية المتقدم ، ولعلنا نضيف إلى ذلك أيضاً أنّ الشاعر أخّر حبّه لأنه كتمه وقدم حبّ الأمم لأنها تصرح به على الرغم من أنه ادعاء وليس بحقيقة . فضلا عن ذلك كلّه أنّ هذا التقديم والتأخير قد حقق وحدة القافية لهذا البيت مع قافية القصيدة ككل . ومن صور التقديم والتأخير أيضاً تقديم الخبر على المبتدأ كقوله :

... وكان أحسن ما في الأحسن الشيمُ

ففي هذا الانزياح حقق الشاعر وحدة القافية فضلاً عن الاهتمام والتأكيد على صيغة التفضيل المتقدمة (أحسن) ، وترسيخها في ذهن السامع ، وتعظيم قدرها ، فالعرب " عزوا تقدم المسند على المسند إليه إلى أمور معينة ، كالتمكن في ذهن السامع والتعجيل بالمسرة والاستلذاذ والتعظيم والتحقير وغيرها "(47) .

الهـوامش

(1) الأسلوب : أحمد الشايب : 44

(2) ينظر : البلاغة والأسلوبية : د. محمد عبد المطلب : 12

(3) مقدمة في النقد الأدبي : علي جواد الطاهر : 306

(4) ينظر : البلاغة والأسلوبية : 24

(5) بخصوص مناسبة القصيدة ، قيل إن ابن خالويه وقيل غيره رمى دواة الحبر على المتنبي في بلاط سيف الدولة ، فلم ينتصر له هذا الأخير ، وهنا وبعد تسع سنوات في البلاط وجفاء الأمير عنه ، وبعد أن زادت هذه الجفوة بفعل كارهي المتنبي وخصومه وحساده ، عزم أبو الطيب على الرحيل وهو في صراع نفسي بين نفس أبية وكبرياء يأبى الذل ، وبين عاطفة وإخلاص وحب صادق للأمير ، ومن هنا جاءت موضوعات القصيدة موزعة على فخر بالنفس وعتاب للأمير واعتذار .

(6) ينظر : الإيقاع في لغة القرآن : عبد الواحد زيارة المنصور ي :6 ، وفقه اللغة وخصائص العربية : محمد مبارك : 261

(7) ينظر : البناء اللغوي لشعر أبي تمام : سامي علي جبار : 8

(8) ينظر : المصدر السابق : 67

(9) فقه اللغة وخصائص العربية : 261

(10) المصدر السابق : 263، وينظر : مدخل إلى فقه اللغة العربية : أحمد محمد قدور : 196

(11) ينظر : مدخل إلى فقه اللغة العربية : 187

(12) ينظر : الأصوات اللغوية : إبراهيم أنيس : 89، ومدخل إلى فقه اللغة العربية : 187

(13) ينظر : الأصوات اللغوية : 45

(14) ينظر : دراسة أسلوبية في شعر الأخطل : عمر عتيق : 369

(15) ينظر : التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر : فايز القرعان : 80

(16) ينظر : قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة : 47

(17) ينظر : سر الفصاحة : ابن سنان : 185

(18) ينظر : قضايا الشعر المعاصر : 47

(19) ينظر : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة : العلوي : 356/2

(20) ينظر : شرح الديوان : العكبري : 369

(21) ينظر : القافية والأصوات اللغوية : د. محمد عوني عبد الرؤوف : 94

(22) موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس : 273

(23) ينظر : الأصوات اللغوية : 45

(24) ينظر : المصدر السابق : 63

(25) ينظر : علم الأصوات العربية : محمد النوري وآخرون : 161

(26) ينظر : المصدر السابق: 161

(27) ينظر : جرس الألفاظ : د. ماهر مهدي هلال : 136

(28) ينظر : البناء اللغوي لشعر أبي تمام : 89

(29) دقائق التصريف : 65

(30) ينظر : المصدر السابق : 68

(31) ينظر : همع الهوامع : السيوطي : 299/2

(32) الوصف بالمصدر : أحمد عبد الستار الجواري ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، مج 35،ج1 ، 1984م : 7

(33) ينظر : همع الهوامع : 63/3

(34) ينظر : الوصف بالمصدر : 3-7

(35) ينظر : البناء اللغوي لشعر أبي تمام : 168

(36) ينظر : شرح المفصل : ابن يعيش : 20/1
(37) ينظر : شرح الديوان : 368
(38) ينظر : شرح المفصل : 20/1
(39) ينظر : الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة : د. نعمة رحيم العزاوي ، بحث منشور في مجلة المورد ، مج10، ع4 ،1981 م : 111-114
(40) ينظر : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية : سعد مصلوح : 59-60
(41) ينظر : دلائل الإعجاز : الجرجاني : 303
(42) ينظر : رصف المباني في شرح حروف المعاني : المالقي : 451-452
(43) ينظر : دراسة أسلوبية في شعر عمر بن الفارض : رمضان صادق : 115
(44) ينظر : دراسة أسلوبية في شعر الأخطل : 25
(45) البلاغة والأسلوبية : 337
(46) ينظر : المصدر السابق : 337
(47) الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة ، مج15،ج1981،3م: 117

ثبت المصادر والمراجع :

1. الأسلوب : أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط7، 1976 م.
2. الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية : سعد مصلوح ، القاهرة ، 1980م .
3. الأصوات اللغوية : د. إبراهيم أنيس ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط3 ، 1961 م .
4. الإيقاع في لغة القرآن : عبد الواحد زيارة المنصوري ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، 1991م
5. . البلاغة والأسلوبية : محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1994 م .
6. البناء اللغوي لشعر أبي تمام : سامي علي جبار ، أطروحة دكتوراه ، جامعة البصرة ، 1997م
7. التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر : فايز القرعان ، مؤتة للبحوث والدراسات ، المجلد 1 ، العدد 6 ، 1996 م .
8. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والتقدمي عند العرب : د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية ، بغداد ، 1980 م .
9. دراسة أسلوبية في شعر الأخطل ، عمر عتيق ، دار الفكر ، بيروت 2003 م .
10. دراسة أسلوبية في شعر عمر بن الفارض : رمضان صادق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د.ت) .
11. دقائق التصريف : القاسم بن محمد المؤدب ،
12. دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، 1978 م .
13. رصف المباني في شرح حروف المعاني: أحمد بن عبد النور المالقي (ت 702 هـ) ، تحقيق أحمد محمد الخراط ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، 1975 م .
14. سر الفصاحة : ابن سنان أبو محمد عبد الله بن سعيد الخفاجي (ت 466هـ) ، شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، 1969م

15. شرح المفصل : موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش (ت569هـ) ، عالم الكتب ، بيروت ، (د.ت) .
16. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي ، دار الكتب العامة ، بيروت ، (د.ت) .
17. علم الأصوات العربية : محمد النودي وآخرون ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1996 م .
18. فقه اللغة وخصائص العربية (دراسة تحليلية للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد) : محمد المبارك ، دار الفكر ، بيروت ، 1977 م .
19. القافية والأصوات اللغوية : د. محمد عوني عبد الرؤوف ، مطبعة الكيلان ، القاهرة ، 1977م .
20. قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1983م
21. مدخل إلى فقه اللغة العربية : د. أحمد محمد قدور ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، ط 3 ، 2003 م .
22. مقدمة في النقد الأدبي : د. علي جواد الطاهر ، اتحاد الأدباء العراقيين ، بغداد ، ط2، 1962م
23. موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت ، ط4 ، 1965 م .
24. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع : جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي ، تحقيق : أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1971م .