إمـرؤ القـيس فـي مقطـوعته الأخـيرة

المدرس الدكتور
عبد نور داود
جامعة كربلاء ـ كلية التربية للعلوم الإنسانية

مدخل في الناص والمنصوص:

برزخٌ في حياة امرئ القيس، على ضفّتَيْه سلوكان متعارضان، برزخٌ بين سُكرٍ صبا أقامَهُ في حلاوة عَيشٍ وتَرَفٍ وَطَيْش، وبين صَحْوٍ على مقتل أبٍ، مَشَى به الى حروبٍ استدعتْ تَغرُّبَ استنجادٍ؛ طَلَبَ رِفْدٍ يُعين على طلب ثأرٍ.

أمرؤ القيس أصغرَ أبناء حُجْر الذي ملّكه أبوه "الحارث بن عَمرو بن حُجْر آكل المُرار بن عمرو بن مُعاوية بن يعرب (بن ثَور) بن مُرتِّع بن مُعاوية ابن كندة"[١] على قبيلة بني اسد، فاستبدَّ بهم فانتهزوا له غفلة أنالتْهم إيّاهُ فقتلوه[٢].

تناهى الى الإبن الأصغر مصرع أبيه وهو بـ (دَمُّون) رفقةَ صعاليكَ، منبوذَ بكائه على الأطلال وقوله الشعرَ الذي تأنف الملوك انتساب ألسنتهم إليه آنذاك، وقيل لتشبيبه بفاطمةَ، وقيل لتهتّكه، وقيل لإغارته رِفقَ شذّاذ العرب على أحيائها[٣].

علي أيٍّ منها أو من سواها، فقد وصلَه نَعْيُ أبيه منبوذاً منه، فارتجل شعراً على مشطور رجزٍ مقطوعٍ مُذَيَّل:

تَـــطاوَلَ الليـــلُ علينـــا دَمُّـــون دَمُّـــون إنَّـــا مَعْشَـــرٌ يَمانـــونْ

وإنَّنـــا لأهلِنـــا مُحِبُّـــونْ[٤]

ونثر همَّه في قول شعريٍّ: (ضَيَّعني أبي صغيراً، وحَمَّلني دمَه كبيراً، لا صَحْوَ اليومَ ولا سُكْرَ غداً، اليومَ خَمْر وغداً أمْر، اليومَ قِحاف وغداً نِقاف)[٥].

أما النثر، فقد أوجز به أمسَه ويومَه وغدَه، مُسقطاً على أبيه ما كانَهُ وما سيكونه، مُحمِّلَهُ ماآلَ اليه وما سيؤول، وأمّا الشعر، فبإيقاعه إعلان حرب، فالعرب اعتادت مشطور

الرجز في مناجزاتها، ركبه امرؤ القيس جاعلاً أبياته الثلاثة على مشطور الرجز المقطوع المذيل عامداً الى الـ (نون) حرف روي، وهو من حروف طرف اللسان أبقاه تسكينه جامداً عليه، مواكباً للقطع ليحاكي وقع الخبر وشدته، مثلما أوْصلَ حدة الغضب وسورتها عند الشاعر آوان تلقيه فجيعته بأبيه، سبق حرفَ الروي (النون) حرفُ المد (الواو) متبنّياً الافصاح عند النواح.

جاء مبنى الأبيات الثلاثة مجانساً لمتضادين: بكاء على أب قتيل (رقة)، وغضب على قاتليه (شدة)، وفي الأبيات كثير قول لسنا لخوضه ههنا.

أصابه قاتلو أبيه بـ صدمة نفسية Psychic Trauma (تأتّى تأثيرها الضار من الفجائية التي تتأتى بها أحداثها)[٦]، فانقبل مآله على أمسه واهباً من يده راحة الراح الى راحة اللجام، رافضاً لسيفه كفْءَ أبيه من بني أسد أو الإعتياض عنه جمالاً ونوقاً، مانحاً لوفدهم نَظِرَة يستعدون بها على ما يستعد لهم، فكانت الحرب التي أوصلهُ طلبُ رفدِ إوارِها الى قيصرَ بعد أحداثٍ ليس لها في بحثنا ماتفيده تفاصيلها.

إن مقطوعة امرئ القيس هذه ومقطوعته التي هي موضع بحثنا يشتركان في "الرجوع الى لغة أقرب الناس الى الطبيعة وصولاً الى المعاني الفطرية التي تدل على مشاعر حادة "[٧].

نتداول في بحثنا هذا مقطوعة شعرية لا تنتمي لإحدى هاتين المرحلتين المتناقضتين المتنافرتين ولا تعبِّر عن واحدة منهما ولا تشي بالشاعر في أي منهما، مقطوعة ارتجلها متجرداً من طلبِ أمسَه لاهياً عابثاً ومتجرداً من طلبِه غدَ أمسِه جاداً ثائراً لدم أبيه، وإنْ حضر الأمس شفيفاً وادعاً، أحضرته آنيّةُ الموت ولحظات الإحتضار التي أرجلته عن صهوة طلبِ ذحلِه، آيباً بموته من طلب موت أعدائه.

حضرتْهُ مقطوعةُ بحثنا وقد حَضَرَهُ الموت في طريق عودته من بلاد الروم التي قصدها مستنجداً، فعاد منها بخيبةٍ أراحَه منها موتُه في تلك البلاد التي ما أوصلته الى طلب ثأره، بل جثم عليه ترابُها لحداً.

اختلفت المرويات في سبب موته، منها ما نسبت الموتَ الى امبراطور الروم الذي خشي طموحه، فأهداه حلة مسمومة، ما لبسَها حتى تناثر لحمه وأتت عليه، ومنها من زعم إصابته

بالجدري[٨]، ومنها من زعم أن الموت اخترمه، نهايةَ داءٍ يتأوبه[٩]، سندهم في زعمهم الأخير هذا قوله:

تـــأوَّبني دائـــي القـــديم فغلَّســـا أحـــاذر أن يرتـــد دائـــي فأنكســـا[١٠]

كما اختلفت المرويات في اسمه، فزعم بعضها على أنه حندج، وزعمت أخريات على أنه عدي، وقالت ثالثة بل هو مليكة، أما ألقابه وكناه، فأجمع كل منهما على ثلاثة: الملك الضليل، وذو القروح، وامرؤ القيس ألقاباً، وأبو الحارث وأبو وهب وأبو زيد كنىً[١١].

نَسيَتْ الشهرة أسماءَه كلها، وتداولت له لقب امرئ القيس، فخلد به وصار له اسماً لا يدركه كنيةً الا َمن امتهن الادب، أو أطالته المعرفةُ ذلك.

إنْ "كَثُرَ القولُ في تقديم امرئ القيس على سائر الشعراء ويكاد أن يكون ذاك اجتماعاً"[١٢] فقد سكت عن يقين ولادته، عاماً على أنها في أوائل القرن السادس الميلادي، ونطق اختلافه في سنة وفاته، وإن اعتقد بعضه على أنها في سنة خمس مائة وأربعين للمسيح.

صدر عام سبع بعد الفين للمسيح كتاب تاريخي عن بلدية اسطنبول؛ اكد اكتشاف قبر امرئ القيس في تلة (هيديرليك) التي كانت تعرف باسم تلة تيمورلنك[١٣]، فمَن سعى به سفرٌ الى تلك البقاع، فليقف على قبره تالياً عليه ما تيسَّر له من شعره، أما الفاتحة فقد سبق نزوله الى لحده نزولها.

قدَّمنا تعريفاً موجزاً للناصِّ، نُغرّضه في دراسة المنصوص من دون إسهاب وتفصيل، فمَن أرادهما، فليلتمس ما كُتِبَ في تاريخ الادب الجاهلي وكتب التراجم والسير مصادرَ ومراجعَ.

نورد المقطوعة في أشهر رواياتها، ثم نلجها منصوصاً شعرياً، عامدين الى دراسة المبنى والمعنى فيه، دارسين في المبنى الصوت والإيقاع، سابرين الإيقاع الداخلي، مواشجينه بالإيقاع الخارجي المبني عليه، تأدية لمعاني حملها هذا النص الشعري، نريد بهذا أن نوصل لطالبي النقد والدارجين فيه، سبيلاً من سبل قراءة واستقراء النص الإبداعي، وأنه مطوي

على أسرار لا يُبديها لنا ظاهره، لا يدرك جلَّها ناصُّه، فالمبدع يكتبه النصُّ المُبْدَع، فإن استفاق من ابداعه عادت له ادراكاته تُريه ما فيه من أخطاء ومآخذَ مبنىً ومعنىً، أما خبيئ المنصوص فيبقى روحاً لا يحيط كلَّه وعيُ مبدعه ولا يراه كاملاً، ما يجعله في قلق إبداعي مستنفر يريد لمنصوصه إجراءات يرتضيها ولا يرتضيها، وإجراءات يُلافتُهُ لها تعددُ وجوه الفكرة الواحد التي تتزاحم كلها في وجه ابداعه، متجملة لبؤبؤ بصيرته لا بصره، تريده أن يقولها كلها ولا يسعه الا وجه واحد يضع عليه ملامح مقصده، لا قصد عقل يرى أبعاده، بل قصد مشاعر وأحاسيس، أبعادهما مترامياتٍ في الزمكان، يأتي العقل بعد صحو من إبداع ليبعد النص والناص عن المؤاخذات التي يحسبها ستنال من ظهور النص إلى العلن.

ظاهر المنصوص الإبداعي يغرينا ماندركه منه بـ "جزئين: جزء غير جوهري يخفي الماهية وجزء جوهري، اللاول يتماثل مع مجاز (الظاهر- الخارج) والثاني يتماثل مع (مجاز الباطن - الداخل) وتكون الماهية حاضرة في هذا الجزء الجوهري وكأنها المعرفة مسجلة داخل هذا الموضوع الواقعي ذاته"(١٤).

منهجنا في بحثنا هذا هو المنهج المتكامل الذي "يتجه صوب العناية بالنظرية الفنية التحليلية التي تُثرَى بالمعارف والعلوم المختلفة وبالاتجاهات النقدية الاخرى، مما يجعل هذا المنهج الأقرب الى تقويم العمل الإبداعي"(١٥)، يسترفد ما شاء ليصل الى غاياته في المنصوص، لذا كان لزاماً علينا أن نتداول نصاً تسمح لنا باحتوائه هذه الوريقات البسيطات، وإلا احوجنا الاحتواء الى ما لا يصلح أن يكون بحثاً ملتزماً بالشروط التي فرضها النشر، فإن اقتطعنا من قصيدة أبيات نُرضي بها الشروط، ضاع علينا ما فيها كمنجز ابداعي متكامل، ما جعلنا نعمد إلى المقطوعات ولربما الى التفة واليتيم(١٦) في قادم بحوثنا، نريد من هذا كله أن نُري أن النقد الأدبي غير ما نراها في جل المتداول النقدي الذي اكتفى بظاهر المنصوص بانياً عليه أحكاماً بعيدات كل البعد عما انطوى عليه النص الإبداعي من اسرار لا يريكها ظاهرُه، بل تتوسل منه ما يوصلك الى ولوجاها، فليست حروفه بتصويت كل منها أو بتصويت اجتماعها، وليست بلاغته بمعانيها وبيانها وبديعها، وليست مباني جمله، وليس سوى هذا كله فيه الا ظواهرَ، علينا توسُّلُها وصولاً الى عمق النص الذي سكنته روحه، وكل ظاهر منه ما هو الا أنفاس لتلك الروح.

إن النص الإبداعي كعمل فني هو "مزج الوف بل ملايين التجارب الذاتية وتوليفها بعضها مع بعض مهما تعارضت وتناقضت بحيث ينتج عنها كائن جديد لا أثر فيه لهذه التجارب على الإطلاق"(١٧) ما يتطلب منا كناقدين الإحاطة بناصّه وما حاطه زمكانياً، علينا أنْ نُغَرِّض التاريخ - مثلاً - كعلم لفك شفرات النص، لزمنا قبل ذلك الإستعانة بعلوم العربية من نحو وصرف وعروض وبلاغة، لا قواعد نمثّل لها من النص الإبداعي، أو يريها في النص استعراضُنا البلوغرافي، بل كأدوات نستعين بها للوصول الى روح النص، يتقدمها أو يسبقها أويتماها معها أيُّ علم يرفد توسّلهُ استكناه مَن وما توعّاه النص المُبدَع.

اعتادت دراساتنا النقدية في عمومها الوقوف على أعتاب نصوص نقدها، متذرعة بما كَمَّ النصُّ المدروس، مما لا تسعه الإفاضة ولا يستوفيه البحث الواحد، عامدة الى قشور النصوص المُدروسة، متداولة ما ظهر عليها من أعراض لغة ونحو وصرف وبلاغة وعروض، جاعلة من النصوص شواهد لها، بل توابع لا متبوعات، خاصية القواعد فيها، من دون أن تعيَ أنها وسواها من العلوم الإنسانية والصرفة أدوات تفننت موهبة الناص في استخدامها وصولاً للأغراض التي ظهرت أو تبطّنَتْ النص المُبْدَع.

درج نقدنا الحديث على الفصل بين المبنى والمعنى في النص الواحد وهو بهذا "لا يختلف عن دراسة المبنى والمعنى عند القدماء، وهما الفرعان اللذان حجبا النقد عن دراسة العلاقة العامة والحقيقية في الشعر العربي، أي علاقة ما بين الاتجاهين، علاقة ما بين الشيء ورمزه وطبيعة الارتباط بين الحلم وصورته اللغوية المنعكسة، وبعبارة أدق دراسة انتقال القصيدة من الاحتمال الى الصيرورة وتقويم هذه الحركة وقدرتها على التوصيل"(١٨).

يكثر التلفت في النص الخالد، مطالبةً منّا كوامنُه استنزافَ جهد؛ لتعقّب ما سرَّ وماصرَّ في سبيل إخراجهما مدعومَين بأدلة شواهدها كل موثوق يرفده من العلوم كلها، فظاهره لا يشي به بل لربما تخفّى فيه مخادعاً طالبَه؛ فـ "لا يخرج مفهوم الشكل في اللغة الشعرية عن إطار المواد البانية"(١٩)، وليس لنا إلا أن نتفرس فيه باحثين عما يوصلنا الى كنه النص الذي به يتكشف صدق ظاهره أو خداعه، فمهما تراءى من تناقض بين ظاهر النص وباطنه؛ هناك تواشج وتآصر بينهما لا يدركه الا من أوصلته موهبةٌ أو بعضُ موهبة تزوّدت بثقافته باصرة، تعي ما تتناول، مسترفدة كل معرفة توصلها الى أبعاد النص المدروس.

المقطوعة:

أجارَتَنـــــا، إنَّ المَـــــزار قريـــــبُ ... وَانِّـــي مُقـــيمٌ ماأقـــامَ عَسِـــيبُ

أجارَتَنَـــا، إنَّـــا غريبـــان ههُنـــا ... وَكُـــلُّ غريـــبٍ للغَريـــبِ نَسِـــيبُ

فـــإنْ تصـــلينا، فـــالمودَّةُ بَيْنَنـــا ... وانْ تَصْـــرمِينا، فالغَريـــبُ غَريـــبُ

أجارتَنـــا، مَافَـــاْتَ لَـــيْسَ يَـــؤُوبُ ... وَمَـــاْهُوَ آتٍ فِـــي الزَّمَـــاْن قرِيـــبُ

وَلَـــيْسَ غَريبـــاً مَـــنْ تَنـــاءَتْ دِيـــارُهُ ... وَلَكـــنَّ مَـــنْ وَاْرَى التُّـــرَاْبُ غَرِيـــبُ

المقطوعة عروضياً:

أَجَاْرَتَنـــا إنَّـــنَ لْمَـــزَاْرَ قَرِيْبُـــوْ ... وَاِنَّنِـــيْ مُقِـــيْمُنْ مَاْأَقَـــاْمَ عَسِـــيْبُو

//ه/ ه/ ه / ه/ ه/ / ه/ ه/ ه ... / /ه/ ه / / ه/ه /ه/ / /ه/ ه/ه

فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُنْ مَفَـــاْعِيْ ... فَعُـــوْلُنْ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْ

أجَارَتَنَـــاْ إنَّنَـــاْ غَرِيْبَـــاْن هَاْهُنَـــاْ ... وَكُلْـــلُ غَـــرِيْبِنْ لِلْغَرِيْـــبِ نَسِـــيْبُو

// ه/ //ه/ ه/ ه // ه/ ه / ه //ه ... / /ه / / /ه/ه /ه// ه / / / ه/ه

فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُنْ مَفَـــاْعِلُنْ ... فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْ

فَـــإنْ تَصِـــلِيْنَاْ فَلْمَـــوَدْدَةُ بَيْنَنَـــاْ ... وَاِنْ تَصْـــرِمِيْنَاْ فَلْغَرِيْـــبُ غَرِيْبُـــو

/ /ه // /ه/ه /ه / /ه/ / /ه/ ه ... //ه / ه / /ه/ه /ه //ه / / /ه ه

فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِلُنْ ... فَعُـــوْلُنْ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْ

أَجَاْرَتَنَـــاْ مَاْفَـــاْتَ لَـــيْسَ يَؤُوْبُـــو ... وَمَـــاْهُوَ أَاْتَـــنْ فِ زْزَمَـــاْن قَرِيْبُـــوْ

//ه/ //ه /ه / ه / / ه / // ه /ه ... / / ه // /ه/ ه / ه / / ه // ه /ه

فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْ ... فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْ

وَلَـيْسَ غَـرِيْبَنْ مَـنْ تَنَـاْءَتْ دِيَـاْرُهُ دِيَـاْرُهُوْ وَلاكِـــنْ مَـــنْ وَاْرَ ثْثُـــرَاْبُ غَرِيْبُـــو

//ه / / /ه/ه ه //ه/ه //ه//ه / /ه/ه / / ه /ه/ ه/ ه / / /ه/ه

فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُنْ مَفَـــاْعِلُنْ فَعُـــوْلُنْ مَفَـــاْعِيْلُنْ فَعُـــوْلُ مَفَـــاْعِيْ

صحة المقطوعة:

يفرض البحث الأكاديمي منهجه، ومنه توثيق صحة مادة البحث وتقصّيها في مضانّها من مصادرَ ومراجعَ، طلباً الى يقين أو ما يقرب منه، ما أوجب علينا التثبت من صحة هذه المقطوعة متقصين في هذا شعر شاعرها الذي تصدى له وأعتنى به جمعاً وتحقيقاً محققون، وثّقْنا بهم صحة المقطوعة:

١- ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبدالشافي[٢٠]: وردت فيه مقطوعة بحثنا تامة، جاء صدر بيتها الأول:

أجارَتَنـــــا، إنَّ الخطـــــوب تنـــــوب

٢- ديوان امرؤ القيس، اعتنى به وشرحه عبدالرحمن المصطاوي[٢١]: وردت فيه مقطوعة بحثنا تامة، جاء صدر بيتها على مثل ما جاء في (١).

٣- ديوان امرئ القيس، دار صادر[٢٢]: وردت فيه مقطوعة بحثنا تامة، جاء صدر بيتها الأول على مثل ما جاء في (١) و (٢).

٤- شرح ديوان امرئ القيس ويليه أخبار المراقسة واشعارهم واخبار النوابغ واثارهم في الجاهية وصدر الاسلام، جمعها وقدّم لها وحققها حسن السندوبي، راجعها وشرحها أسامة صلاح الين منيمنه[٢٣]: وردت تامة، جاء صدر بيتها الأول على مثل ماجاء في (١) و (٢) و (٣).

٥- ديوان امرئ القيس، صنعه حسن السندوبي[٢٤]: وردت فيه الأبيات الثلاثة الأولى من مقطوعة بحثنا:

أجارَتَنـــــا، إنَّ المَـــــزار قريـــــبُ وَإنِّـــي مُقـــيمٌ ماأقـــامَ عَسِـــيبُ

أجارَتَنَـــا، إنَّـــا غريبـــان هٰهُنـــا وَكُـــلُّ غريـــبٍ للغَريـــبِ نَسِـــيبُ

فـــإنْ تصـــلينا، فـــالمودَّةُ بَيْنَنـــا وإنْ تَصْـــرِمِنا، فالغَريـــبُ غريـــبُ

٦- ديوان امرئ القيس، محمد أبو الفضل ابراهيم[٢٥]: ورد في نسخة أبي سهل منه، البيت الأول والثاني:

أجارَتَنـــــا، إنَّ المَـــــزار قريـــــبُ وَإنِّـــي مُقـــيمٌ ماأقـــامَ عَسِـــيبُ

أجارَتَنَـــا، إنَّـــا غريبـــان هٰهُنـــا وَكُـــلُّ غريـــبٍ للغَريـــبِ نَسِـــيبُ

٧- ديوان امرئ القيس وملحقاته، بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق: د. أنور عليان أبو سويلم، د. محمد علي الشوايكة، ورد في نسخة بن أبي سهل منه، البيت الأول والثاني، كما في (٥)[٢٦].

وردت مقطوعة بحثنا كاملة في أربعة مما سبق، مثلما ورد منها بيتان في سواها، ولقد عولنا على تمامها مع أخذنا بالبيت الأول من المصادر التي جاءت ببيتين منها، رائين أن الإيطاء[٢٧] في (قريب) الذي أرادت تجنبه المرويات التي أوردت المقطوعة كاملة، هو ما قصدته لحظات احتضار امرئ القيس كما التصريع[٢٨]، ما سنبينه مفصلاً في تحليننا.

إنْ أخذنا شعر امرئ القيس، نجد فيه ما في مقطوعته من أنفاسه سوى أنه قد رقَّ وشفَّ مبتعداً عما نجده في شعره من الفاظ وصياغات وتفصيل واستطراد افرغت بيئته وقالته محسناً مجوِّداً مما لا يتطلبها غرض المقطوعة ولا تسمح بها لحظات احتظار شاعرها وما عادت من اهتمامات موته كما كانت من اهتمامات حياته.

لقد تقصينا المقطوعة هذه ما أيسره التقصي، وما طالته إمكانياتنا، وما أمكن به المتاح الذي ألَمنا بجل تحقيقات الديوان إنْ لم تكن كلهن، أو هو ما طاله الجهد وناله الإقتدار، عسانا أن نكون قد وفّقنا بعض التوفيق في طلب صواب ووصولٍ الى إطمئنان، ومالنا ولا لسوانا الكمال، بل هو سعي الى ما امكن أو هو ما مكنتنا قدراتنا عليه مشفوعاً بجد واجتهاد.

مبنى المقطوعة

أ- المبنى الإيقاعي

المبنى الخليلي

لا يُدرَسُ المبنى الإيقاعي في الشعر لذاته، ولا يمكن تَعَمُّد نوعاً منه في كتابة قصيدة ما، الا لدى الناظم الذي يكتب الشعرَ ولا يكتبه الشعر، إنَّ ما يكتبه الناظم لا يحسب على الشعر لافتقاده الى موهبة يهبط عليها وحي الشعر، أو لنقل ليس لديه موهبة تهب الشعر، فما المبنى عنده الا ما يستحضره ويقيمه عن وعي منوالاً ينسج عليه الكلمات، راصاً بها الجمل المؤدية لمعانيَ استحضرها ابتداءً، خلافَ مَنْ يكتبه الشعر بأدوات موهبته، فالمبنى الإيقاعي عنده يكون من بنية ابداعه، يُفرغ عن المعنى كوامنه، متماهياً معه، بتوسلهما نصل نحن الى ما دق في الناص والمنصوص أوانَ الإبداع، والى ما وسم حياة المبدع في ماضيها وحاضرها.

جاءت مقطوعة بحثنا على البحر الطويل التام المحذوف، والطويل عُدَّ من أشهر بحور الشعر العربي وأكثرها تداولاً، "لأن أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر"[٢٩]، وهو مثمن، أي أن البيت منه مبني على ثماني تفعيلات، أربع في صدره وأربع في عجزه، تبنيها جميعاً تفعيلتان (فعولن مفاعيلن)، ما يمنحه مساحة إيقاعية تسع الأغراض المتداولة عليه، ويزيد تنوع ايقاعه وجوب مجيئ العروض على (مفاعلن) الذي يعم أنواع الطويل، يرفده زحاف القبض الذي يدخل حشوه على كثرة في تفعيلة (فعولن) وعلى قلة في تفعيلة مفاعيلن، كما جاز فيه كف (مفاعيلن) على قبح، وجاز الخرم عليه لابتداء تفعيلته الاولى بوتد مجموع[٣٠].

وما أتم هذا البذخ الإيقاعي هو اقتصار البحر الطويل على تامه، فليس له مجزوء ولا مشطور ولا منهوك[٣١]، فحمّله الشعراء أغراض الشعر التي تتطلب السعة والتريث في غنائية عالية قل نظيرها،.

نُجمل الجوازات العروضية التي يسمح بها الطويل التام المحذوف بما يلي:

الأصل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعي

الجوازات: فعولُ مفاعيلُ فعولُ مفاعلن فعول مفاعيلُ فعولُ مفاعي

وجدنا - فيما تقدم - أنَّ البحر الطويل التام المحذوف ينماز بثراء إيقاعي، جاء به تنوع تفعيلاته وسعتها، فهو كبحر لم يقف على تفعلتين خماسيتين أوسباعيتين تسبغان التوافق العددي، بل اخذ النوعين معاً، فـ (فعولن) تفعيلة خماسية، و(مفاعيلن) تفعيلة سباعية، وقرّب بين التفعيلتين موجباً القبض[٣٢] على عروضه (مفاعيلن ← مفاعلن)، جاعلها تفعيلة سداسية تتوسط في عدد حروفها التفعيلتين الخماسية والسباعية، وهو هنا - كنوع من أنواع هذا البحر - يوجب الحذف على ضربه (مفاعيلن ← مفاعي)، فارضاً القبض على التفعيلة التي سبقت الضرب (فعولن)؛ لئلا يقع التكرار معه؛ فما (فَعُوْلُنْ) إلّا (مَفَاْعِيْ)؛ كل منهما بناه وتد مجموع + سبب خفيف.

إن هذا الثراء الإيقاعي منح الطويل التام على أنواعه والمحذوف منه خاصة موسيقى أسالته طرباً، وما الطرب الا الاهتزاز فرحاً أو حزناً، مثلما منحته سعته الاسهاب والقص[٣٣]، لذا صلح البحر الطويل للافاضة في النقيضين(الفرح والحزن) كموصل إيقاعي خليلي لا يضاهيه بحر آخر، ركِبَت لحظات احتضار امرئ القيس محذوفه؛ لكأنه يشي بمحذوف الدنيا (امرئ القيس) وهو يعالج أنفاسه الأخيرة فيها، وقد عرف عن العرب الإطالة على البحر الطويل، غير أنَّ شاعرنا جاء بآخر شعره مقطوعةً، فلربما أرادها قصيدة ما أعانته أنفاسه الأخيرة على إتمامها، أو لعله بترها مقطوعةً لتشي بعمره الذي بتره الموت دون أن يصل عليه الى ثأره.

مبنى الإيقاع الداخلي:

العربية ليست من اللغات الضاغطة، فلا تعتمد النبر في شعرها كالانكليزية والالمانية، ولا يعتمد شعرها الكم كالشعر اليوناني اللاتيني القديم، مثلما لا يعتمد المقطع كالشعر الفرنسي، فالعربية في شعرها تجمع بين الكم والارتكاز[٣٤] فإن أردنا النبر فيه. قصدنا الثانوي منه، ما نقترب به من وقفات الترقيم، أما النبر المطبق على اللغات الضاغطة، فليس من اليسر تطبيقه على لغتنا، فإن أوطأناها له تباينت الآراء وشط القول.

إن النبر الثانوي كمبنى يفيدنا في الوصول الى المعنى المراد توصيله، فهو يتقصد نبر

الكلمات والجمل، خلاف النبر الاساس الذي يتقصد البناء الصوتي للمفردة الكلامية.

لقد اتخذ الشعر الجاهلي العربي الإسماع وسيلة توصيل، حتى أعاد بعضهم نشأة أوزانه اليه والى الحفظ والرواية[٣٥]، عليه يعد النبر الثانوي الطفولة الاولى للإيقاع ومن أهم مبانيه في توصيل ما دقّ من المعاني، مرفوداً بسيمياء الجسد التي يعوّل الشاعر على ما أمكنه منها لتوصيل وتجسيد المعاني المرادة.

بنيت مقطوعة بحثنا على تناسق إيقاعي نبري ثانوي مذهل؛ قطّع كل بيت من ثلاثة أبيات منها الى ثلاثة مقاطع، تآصرْن مع المبنى الخارجي ليوصلْن زخماً إنفعالياً أوصل لنا الشاعر في حالته تلك على نسق صوتي جعل صدر كل بيت منها على مقطعين نبريين، ثانيهما أطول من أولهما؛ مانحاً العجز كله لمقطع طويل واحد، فظهر لنا كل بيت من الأبيات الثلاثة متدرجاً في متواليات ايقاعية نبرية، جسّدت لحظات تنازع خروج الروح كما سنبين، متآصراً مع المعنى على ذلك.

ما قلناه أعلاه نجده في البيت الأول والثاني والرابع:

أجَارَتَنَـــا، إنَّ المَـــزَارَ قَرِيـــبُ ... وَإنِّـــي مُقِـــيمٌ مـــا أقَـــامَ عَسِـــيبُ

أجَارَتَنَـــا، إنَّـــا غريبـــان ههُنـــا ... وَكُـــلُّ غريـــبٍ للغَريـــبِ نَسِـــيبُ

أجَارتَنَـــا، مـــا فـــاتَ لَـــيْسَ يَـــؤُوْبُ ... وَمَـــاهُوَ آتٍ فِي الزَّمَـــانِ قَرِيـــبُ

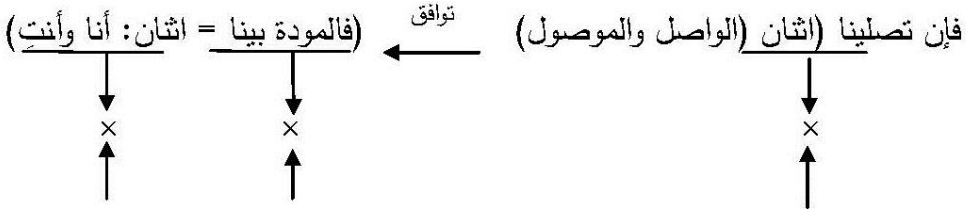
كَوَّنَ كلَّ شطرٍ من شطرَي البيت الثالث في تناسق رائع، نبران ثانويان كادا أن يتساويا:

فـــإنْ تصـــلينا، فـــالمودَّةُ بَيْنَنـــا ... وإنْ تَصْـــرِمِينا، فالغَريـــبُ غريـــبُ

إن صدر البيت وعجزه متساويان في الكم النبري الثانوي وعلى نسق واحد؛ كأنَّ البيت أراد تجسيد المعنى الذي حمله في تساوي الوصل والصرم عند الشاعر في لحظات الموت التي عاشتها كتابة هذه المقطوعة وجسّدتها، غير أنه أسرع في عرض الوصل وأظهر الثقل في عرض الصرم؛ نرى هذا جلياً في القبض الذي أصاب أول تفعيلات الصدر (فعولن ← فعولُ)، على حين نجت تفعيلة العجز الأولى منه.

متضادان في كفتين عادلتهما لحظات موته: الوصل والصرم، أول مقطع نبري في صدر

البيت الثالث يضاد أول مقطع نبري في عجزه (تصلينا × تصرمينا)، وثاني مقطع في الصدر يضاد ثاني مقطع في العجز (فالمودة بيننا × الغريب غريب)، التضاد الأول فيه مشتركان: فاعل (المرأة) ومفعول به (الشاعر)، هذا المفعول الذي سيشارك الفاعل لو وافق وقبل؛ فلو وافقت المرأة على الوصل الذي طرحه الشاعر لنالا معاً نتيجة الوصل(فالمودة بيننا)، وشارك المفعول الفاعل نتيجة الفعل الواقع عليه، على خلاف هذا يكون الصرم (أنتِ الصارمة وأنا المصروم الذي سينال هو وحده نتيجة صرمك له)، فالبيت الأول مبني على ثنائية الفاعل والمفعول الذي يطمح مشاركة الفاعل نتيجة فعله الواقع عليه، والبيت الثاني مبني على ثنائية الفاعل والمفعول الذي يتمنى أن لا تقع عليه نتيجة الصرم؛ فهو لم يقل إن تصرميينا فالغريبان غريبان، بل انفرد بوقوع الصرم عليه، يعني غربته، فلو وقع صرم المرأة فلا جديد في الصرم (فالغريب غريب)، مستفيداً من التكرار الذي جاء به لمعنى بلاغي (فالغريب غريب) في تجسيد الثنائية موقعاً إياها عليه (الغريب غريب)، لقد وازن الشاعر الثنائية في كفتَي البيت، وأعطى للتضاد حقه في كل كفة شكلاً (فإن تصلينا = اثنان (الواصل والموصول)، (فالمودة بينا = اثنان: أنا وأنتِ) × (وإن تصرمينا = واحد (فالغريب غريب)، وكرر كلمة (غريب) لتتكافأ الثنائيات في العدد مظهراً سقوطها عليه وحده متوافقة دون تضاد، والفجيعة كل الفجيعة في هذا التوافق، إنها كقولنا في دارجتنا (الـ مالَ حظ مالَ حظ)، لقد قامت الثنائية على علاقة المفعول (الشاعر) بالفعل ومدى مشاركته في نتيجة فعل الفاعل (المرأة):



إن ضمير الوصل الدال على الشاعر مفرداً (نا) المتكرر في ثلاثة مقاطع نبرية (تصلينا، بيننا، تصرمينا)، انقطع في المقطع النبري الاخير، فلا تضاد، بل تكرار توافق (الغريب غريب) دلَّ على التضاد كله.

لَفَتَنا أنَّ جوابَي شرط الصدر وشرط العجز، (فالمودة بيننا)، (فالغريب غريب)، جاءا

جملتين اسميتين لتدلا على السكون لا الحركة، فالمودة مودة موت تفتقد وسائل تواصل الحياة، والغربة غربة موت لا أوبة منها.

إن النبر الثانوي في البيت الثالث حمل المعنى على اتم وجه وكان لساناً ايقاعياً تماهى معه في تلاحم قال كل منهما الآخر، بل قال كل منهما كليهما.

جسدت ثلاثة أبيات من المقطوعة (البيت الأول والثاني والرابع)، الشاعر وهو ينازع، نجد فيها روحه تخرج من أقصى جوف فمه الى شفتيه، تتكرر هذه العملية في كل بيت.

إن أبعد تواجد للحروف هو أقصى الحلق، وفيه يستقر ثلاثة أحرف هن: الالف والهمزة والهاء[٣٦]، حرف الهمزة وهو الأبعد يلاصقه حرف الالف يليه حرف الهاء جهة الفم، يعمد واحدنا إنْ التصق شيء ما في جوف فمه الى الهمزة محاولاً دفعه الى الاعلى بتكرارها مفتوحة، ولنا في سعالنا مثال ثان، فإننا نعوّل على الهمزة لإفراغ ما يعترض القصبة الهوائية مما استقر في أقصى الجوف وتطاول عليها، وليس لنا في تحقيق ما مثّلنا له الا حرف الهمزة المفتوح؛ فهو الحرف الابعد وهي الحركة التي تعمد الى تحريك الحرف عن مستقره الى أعلى دون إمساك، على خلافها حركة الكسر التي تعمد الى ارجاع الحرف عن مستقره، على حين تعمد حركة الضم على توسيع مستقر الحرف وإخراجه الى أعلى على رويّة وإمساك.

يفتتح حرف الهمزة المفتوح البيت الأول والثاني والرابع، وكأن الشاعر يصور نزاع خروج الروح وغرغرة الموت التي تعتريه، حتى ينتهي الى الباء حرف روي، والباء حرف هوائي مستقره ما بين الشفتين رفقة حرفي الواو والميم[٣٧]، جاءت الباء على ضمٍّ؛ لتصور الخروج غير السهل للروح، فالضم يقع على أي حرف خارج الى اعلى ليكون خروجه لاعن رغبة ولا دفعاً في سبيل تخلص، بل هو خروج على مضض ممسوك به في محاولة فاشلة لإسترجاعه الى مستقره، وهذا ما ينطبق على صراع خروج الروح في لحظات الموت وتشبث صاحبها بها محاولاً استرجاعها الى جسده، ما جسده أمرؤ القيس في البيت الأول والثاني والرابع، كل بيت منهن يبتدأ بهمزة على فتح وينتهي بباء على ضم، مصوراً مسار خروج الروح في غرغرة شعرية رائعة، يمثل نهايتها تشبث الشاعر بأنفاس روحه التي تجسدت ما

قبل الروي بحرف مكسور هيأً الى ياء مد (قرِيب، عسِيب، نسِيب، قرِيب)، والكسر - كما اسلفنا- يعمد الى جر الحرف ادنى من مستقره، أعانته الياء في غرضه، لقد اراد أمرؤ القيس أن يرسم بالشعر محاولاته استرجاع روحه الى مستقرها لكنها تخرج منه على رغمه فيأتي هذا الخروج متمثلاً بروي مضموم، كأني بروحه تخرج من جسده مجزأة على دفعات، كل دفعة جسَّدَها بيت.

البيت الثالث ابتدأه حرف الفاء على فتحٍ تكرر في ثلاث مقاطعَ نبرية (١،٢،٤) على حين جاء حرف الواو بدء مقطع نبري هو المقطع الثالث:

فـــإنْ تصـــلينا، فـــالمودَّةُ بَيْنَنـــا وإنْ تَصْـــرمِينا، فالغَريـــبُ غريـــبُ

إنَّ حرف الفاء هو الحرف الوحيد الذي مستقره الشفة السفلى ويكون في اشد اندلاقه عنها اذا ما علاه الفتح، أما عند ضمه فيمر هذا الحرف على مضض من مستقره الى الخارج مثل مروره الى الداخل في حال الكسر.

لقد أراد حرف الفاء المفتوح تبيان لا ارادية خروج الروح حتى إن أنتِ وصلتِ صاحبها أيتها المرأة أم لم تصليه، فهو لقاء في الموت لا في الحياة أو هو جفاء في الموت لافي الحياة، عاد الشاعر بعده مباشرة بعد حرف الفاء المفتوح الى حرف الهمزة المكسورة، كأن به يسترجع روحه الى ابعد من مستقرها (فَـ إن تصلينا...)، تكرر الحال في المقطع النبري الثالث، لكن حرف الواو العاطف المفتوح حرف مستقره الشفتان مشاركة مع حرفا الباء والميم، يحاول بعلامة الفتح التي علته الخروج من بينهما على مضض وإمساك ودراية، تعصف به الهمزة المكسورة فترجعه الى ابعد من مستقره في أقصى الجوف (وَإنْ تصرمينا)، على خلاف الحالتين تأتي الفاء في المقطع النبري الأخير (فالمودة بيننا)، إنّ الإكثار من حركات الفتح بعد الفاء يريك النهاية التي لابد منها، يريك خروج الروح تجسيداً حرفياً (فَـ المَوَدَّةُ بَيْنَنَا)، يريك الحالة التي سيُنيلها غموضُ الموت، هي إراحة لا راحة، تدنو مجهولة مخيفة منه.

أما البيت الخامس من المقطوعة فهو البيت الذي لابيت بعده، هو البيت الذي أراده مصوراً لخروج الروح، تمثل هذا في:

١- البيت الأخير بمقطعين نبريين فقط، مقطع الصدر ومقطع العجز ولولا وجود الشطرين في البيت الواحد لاكتفى البيت بمقطع نبري واحد.

٢- عمت حركة الفتح حروف البيت الأخير:

وَلَـــيسَ غَريبَـــاً مَـــن تَنَـــاءَتْ ديَـــارُهُ وَلَكـــنَّ مَـــن وَارَى التُّـــرَاب غَريـــبُ

٣-خلا البيت الأخير من التصريع بالنقص، لكن حضر في عروضه حرف الهاء المضموم، جاء في كلمة (ديارهو) ليجسد خروج الروح عن مستقرها على وحشة وعن دراية وتفجع جسدهما امتداد حركة الضم على الهاء التي يسمح مدّها حرفاً لا حركة الى ما شئنا باعتبارها في آخر العروض.

كان حرف الباء المضموم حرف روي المقطوعة، ولا افضل ولا اجدى منه حرفاً وحركة في تصوير حالة الإحتضار الذي عاناها الشاعر، فهو في غربة لا نوادب له فيها ولا بواكي، فأقام هو البكاء والنواح عليه.

البواكي والنوادب الى يومنا هذا يفتتحن الندب ويكررنه بحرفين هما الياء المفتوحة والباء المضمومة (يَبُو)، فالياء حرف مستقره وسط اللسان، مَدُّ الفتح عليه يفتح الفمَ على اقصى اتساع وأقل تصويت، مايعبر افضل تعبير عن الدهشة، لذا تكرر على السنة نسائنا في هذا الحال (ياا!)، أما حرف الباء المضموم فهو حرف النياحة بعد ياء الدهشة عندهن، فهو من أشد أحرف الشفتين وأفضلها في تمثيل الخروج الإنفجاري إنْ علته حركة الضم، لذا نقول مصوتين حركة الإنفجار (بُووو) معجمين الباء في تصوير صوتي للإنفجارات اللواتي تنعم بها بلادنا (يَبووو)!!!.

نجد أن امرأ القيس في مقطوعته الأخيرة ناح نادباً روحه في أرض غربة عزت فيها عليه نوائحه، فجاء بحرف الباء المضموم مجسداً به حالين: نواحه هو على روحه، وتجسيد خروجها منه بخروج الباء المضمومة من بين شفتيه عن تمسك وتشبث ودراية الى وحشة مدلهمة بالحزن مصحوبة بالنواح عليها، هذا ما يفسر لنا تفشي أحروف المد في المقطوعة (ا، وُ، يِ)، مثلما أفادت هذه الأحرف على إظهار الوهن والتسليم واسترخاءة الحياة الأخيرة، متآصرة مع زحاف القبض الذي زاد حضوره من تكرار الحركة ومن سلب السكون،

ما يفضي الى انسيابية واسترخاء في النطق يرويان حال الشاعر في لحظات احتضاره.

لم يخفل امرئ القيس بعيب الايطاء، بل غرَّضهُ متعمداً فأظهره مرتين في مقطوعة من خمسة أبيات في لفظ (قريب) ولفظ (غريب)، وهما لفظان صارا ينهشان الشاعر ويعتاشان على بقية انفاسه، يفترسانه قبل افتراس الموت، لقد بنى مقطوعته هذه على هذين المتضادين: (القرب) و(البعد = البعد عن الديار = الغربة): جاء (القرب) صريحاً في صدر بيت المقطوعة الأول متمثلاً بكلمة (قريب):

أجارتنـــــــا إن المـــــــزار قريـــــــب

أما في عجزه فجاء البعد مجسداً بلفظ (عسيب) "وعسيب اسم جبل وقال الأزهري هو جبل بعالية نجد معروف يقال لا أفعل كذا ما اقام عسيب)"[٣٨]، لقد ظهر البعد أولاً في صدر البيت الثاني وأمتد الى عجزه (غريبان، كل غريب)، وفي آخره ظهر نقيضه (القرب) معنىً لا مبنى في (نسيب).

بُنِيَ البيت الثالث على السبب والنتيجة، فظهر القرب والبعد فيهما (فإن تصلينا = قرب) وهذا سبب، تكون نتيجة حدوثه (فالمودة بيننا = قرب)، (وإن تصرمينا) = بعد، تكون نتيجة حدوثه (فالغريب غريب = بعد).

البيت الرابع ظهر البعد في صدره معنى لا مبنى مرتين (ما فات = بعد، ليس يؤوب = بعد)، بينما ظهر القرب مبنى مرة واحدة (قريب)، ولكنه قرب للبعد(الموت) بالنسبة للشاعر (وما هو آتٍ في الزمان قريب). إنَّ هذا البيت يشي باقتراب المقطوعة من نهايتها في دلالة وصول قرب البعد(الموت) الى شاعرها، فجاء البيت الخامس بيتاً أخيراً فيها منهياً هذا القرب (الموت)، مجسداً سكوت الشاعر عن بيت سادس، فما سمح له الموت أن يتمها مقطوعة تامة (ستة أبيات)، بل اخترمه وأبقى مقطوعته دون بيتها الأخير، كأنها تشير بالبيت الواحد المفقود الى شاعرها الفقيد، أو كأن البيت المفقود لإتمامها هو شاعرها الفاقد إتمام ما تغرب لأجله.

يُقرّب الشاعر في صدر البيت الخامس بُعْدَ السفر الذي ستكون نهايته الرجوع الى الديار (وليس غريباً مَن تناءت دياره = قرب)، ليُظهر في عجزه البعد المرعب الذي سيكون

هو فيه (الموت)، إن ورود الجملة الفعلية (تناءت دياره) الدالة على البعد مستقلة، قد سلبها الشاعر دلالتها بالنفي الذي تقدّمها مثلما سلبها مكانتها في الجملة بأن جعلها صلة الموصول (مَن تناءت)، فالبعد الحقيقي (مَن وارى التراب) وهو ما سيكونه عن قريب (الموت)، وما تدرجت المقطوعة لتصل الى قوله، لقد ورد البعد مرتين بهذا المعنى (الموت)، أوضحت المرة الأولى الثانية ليتضح معنى البعد في النص الشعري كله:

(ولكن مَن وارى التراب = البعد = الموت، غريب = البعد = الموت).

إن امرأ القيس تجسَّدَ في مقطوعته هذه (قريب من الموت بعيد عن الديار)، فكان القرب عنده أشد بعداً من البعد، عاشه يحدس في موته القادم عليه متفجراً في عواطفَ قالته "ومن العاطفة وحدها يمكن ان يتفجر الحدس"[٣٩] فيكون ابداعاً.

مبنى المعنى:

قلنا أنَّ مقطوعة امرئ موضع دراستنا لا تنتمي الى المرحلتين التي فصل بينهما مقتل أبيه صانعاً من عمره مرحلتين متناقضتين، مرحلة اللاصحو ومرحلة اللاسكر، مرحلة طلب الحياة ومرحلة طلب الثأر، بل هي تنتمي الى مرحلة قادمة، مرحلة مجهولة ما عاشها امرئ القيس، وما عاد منها مَن عاشها ليخبره عنها، هي مرحلة الموت التي لا تليها مرحلة، ما كتبه قبلها عاشه ويعيشه وما كتبه فيها سيعيشه موته، لكل مرحلة من المرحلتين المتناقضتين مساحة كبيرة من عمره منحته ما سجله شعره، أما هذه المرحلة فمساحتها لاتسع الا لأبيات قليلة يستعجلها الموت الذي يشاركها أنفاسه.

آب امرؤ القيس من ملك الروم فأناخه الموت جوار تلة (هيديرليك)، وبينما هو ينازع ألْفَتَهُ بصرُهُ الى قبرٍ جوار التلة، قيل له إنه قبر أميرة غريبة ماتت ودفنت فيه، فحضرت المشتركات في ذهن الشاعر: مشتركان اتى بهما الأمس ومشترك ستأتي به اللحظات القادمة، فما أتيا هما الغربة والمكانة الاجتماعية، فكلاهما غريب وكلاهما ينتمي الى جاه الإمارة ومكانتها، وما سيأتي فهو الموت الذي سبقته اليه وسيكون هو فيه.

ألف الشعر العربي الجاهلي تجريد النساء وصولاً الى ما يريد توصيله من أغراض، فهذا يظهرها لائمة على بكائه وحزنه وهذا يظهرها لائمة له على إفراطه في الكرم والشجاعة وما

الى ذلك من امورٍ يجرد الشاعر لها امرأة تعارض تصرفه ليوقع عليها ما يريده من ذم أولَوم من دون أن يلام من آل تقاليده، ولربما جرد الشاعر من وهمه امرأة وأقامها لائمة ليوسعها رداً وتفسيداً لرأيها، مؤنساً مستمعيه لافتهم الى الانصات له؛ لما في هذا التجريد من رقة يأتي بها حضور المرأة.

أحضر قبر المرأة عند امرئ القيس حضور منهجهم، لكنه حضور لا يقصد غرضهم من تجريد المرأة في شعرهم، فهو لا يرد إلفات أحدٍ لقوله وليس فيما قالته مقطوعته هذه ما يريد له توصيلاً، بل حضرت المرأة في مقطوعته هذه رقةً وعذوبة وسكينة تطلبتها لحظات الموت، فما أقامها ضداً لفكرة بل جعلها على مسافة مساوية له يوصل من خلالها أنفاسه الأخيرة شعراً رقيقاً شفيفاً، لقد توسَّلَ حضور رقة النساء في هذه المرأة المجهولة ليوصله هو لنفسه زفرات حرى لا ليوصله لأحد.

ابتدأ الشاعر بالهمزة حرف نداء (أجارتنا)، "فالهمزة لما قرب منك كل القرب، واستغنيت عن مد الصوت، تقول: أزيد أقبل"[٤٠]، ولا اقرب من الموت الذي ينازعه قرباً من هذه المرأة، وإن هي لاصقته في الغربة والجاه، ثم جاء قرب القبر المادي منه ليجسد القرب المعنوي كله.

حضر ضمير الوصل (نا) سبع مرات في المقطوعة، ثلاث مرات في تكرار المنادى (أجارتنا)، ومرة اسم لأنّ (إنّا غريبان ههنا)، وحضر مفعولاً به في فعلين (تصلينا، تصرمينا)، وحضرة مرة واحدة مضاف اليه (بيننا):

- ضمير الوصل(نا) مضاف الى المنادى(أجارتنا):

لوكان امرؤ القيس في عافية وقد مر بقبر هذه المرأة لاختلف غرض النداء ولكان النداء إن هو ناداها (أيا جارتي)، نداء البعيد من منادي على قوة وتمكن يوجبا مجيء ياء المتكلم مضافاً للمنادى، لكن الشاعر اليوم على وهن وضعف يحوجانه الى مد الصوت الجنائزي لا الى القطع الحيوي، لذا لحق ضمير المتكلمين (نا) بالمنادى. إن النداء على نوعين: المندوب وغير المندوب، والنداء جاء هنا نداء غير المندوب يشي بالمندوب لا المتفجع منه ولا المتفجع عليه، بل جاء يشي بالمندوب المتفجع على حال المنادي لا المنادى.

- ضمير الوصل(نا) اسم لإنّ (إنّا غريبان ههنا):

حضرت (نا) المتكلمين دالة على معنى مباشر، فـ (نا) تعني أنا وأنتِ، الشاعر والمرأة.

- ضمير الوصل(نا) مفعول به (تصلينا، تصرمينا):

جاء امرئ القيس به للتعظيم والخطاب الرسمي، نرى فيما سبقه من أبيات أنَّ الشاعر تدرج في طلب وصله لهذه المرأة، ابتدأه في البيت الأول بالنداء وقرب المزار وأنه لن يبرح هذا الجوار، ثم رقق الحال في البيت الثاني متشفعاً بالغربة التي تجمع بينهما، ثم جاء البيت الثالث ليتقدم طالباً الوصل، فقدم نفسه مفرداً بصيغة الجمع تفخيماً له باعتباره ابن ملوك يتقدم لند مكانته، عارضاً خيار الوصل أو الصرم.

أوقع الشاعر الطباق والجناس غير التام معاً في فعلَي هذا البيت:

(تصلينا) ←——— (تصرمينا) →

أراد بهذا القول أن الحالين يستويان عنده مادام جامعهما الموت، فلا مبالاة في قبولكِ أو رفضكِ، إنْ قبلت جمعتني بك الغربتان: غربة الموت وغربة الديار،، وإن رفضت فعلي وقعهما معاً.

قلنا كثرة الجمل الإسمية في المقطوعة دليل الجمود لا الحركة، جمود الموت الذي بدأ يدب في جسده، بل حتى الاسماء والمشتقات، كلهن جاءت لتدل على الجمود، فإن حضرت الجمل الفعلية أو الأفعال، جاءت لتدل على الإيغال في الجمود أو القدوم عليه.

الجمل الفعلية والأفعالُ، هي:

(تصلينا) ←—— الوصل في الموت.

(تصرمينا) ←—— الهجر في الموت.

(مافات ليس يؤوب) ←—— مات لا يرجع.

(تَناءَتْ دِيارُهُ) ←—— استحالة الوصول اليها بفعل الموت.

(وارى التراب) ←—— مات.

وهذه امثلة الجمل الإسمية المتفشية في المقطوعة الدالة في معانيها على الجمود:

(أجارتنا) ⟵ نداء الاقرب المسترخي النادب للمنادي لا المنادى.

(إن المزار قريب) ⟵القبر الذي ينتظره بعد موتٍ قرب منه

(ما أقام عسيب)⟵ مصدر مؤول حمل فعل الجمود (جامد على مكانه كالجبل عسيب).

من موبقات النقد الأدبي بناؤه على المروي الساذج الملفق الذي لا يقوله الا من لا يقوله الهم الادبي ومدرياته، فالمروي ههنا مثلا قال أن عسيب الوارد ذكره ما هو الا جبل رأى امرؤ القيس - وهو يحتضر - على سفحه قبر امرأة من ابناء الملوك وهذا الجبل في بلدة صار اليها تدعى انقرة، ولست ادري أتعرّب الروم يومها فصارت جبالهم وتلالهم على عربيتنا أم انه الجهل الذي امتهن ممتهني نقدنا والمسالمات على نقل هذا الجهل على علاته دون تمحيص(٤١).

إن عسيب مفردة عربية تداولتها معاجمها بالتفصيل، فمن اين لتركيا الرومانية آنذاك عربية تتسمى بها جغرافيتها!!!. وما عسيب على قول الأزهري الا "جبل بعالية نجد معروف"(٤٢).

لا لَومَ، إنَّ ممتهني الأدب لا يدركون من النصوص الا ظواهرَ يأخذون بها ويقيمون عليها أراءهم، فما أحوج العربية لمن سعت به اليها موهبةٌ ناهلةً منهولةً.

أحضرت تلة (هيدرولينك) التي جثمت اسفلها تلك المرأة الغريبة قبراً، أمسَ رجلٍ ينازع، فحضر عسيب جبلاً ساكَنَهَ ذلك الأمس فتوخاه رافداً من روافد الشعر يصب فيما هو فيه من حزن وألم وحسرات على فراق روح وشيك، ولربما اراد أن يشبه سرمدية بقائه هنا بسرمدية بقاء ذلك الجبل هنالك في ارض امسه، مستمداً قوله من قول العرب في مثلهم "لا أفعل كذا ما اقام عسيب"(٤٣)، ولقد "كان الشعراء الجاهليون يكررون خضوعهم لهذا الدهر او القدر الذي لم يكن لأية عبادة"(٤٤) فحضور عسيب رمزاً من رموز الدهر في بقائه وخلوده، يشير الى ابد الدهر الذي سيمر عليه وهو مقيم في حفرته، أو لربما حضرت المضاهاة بين تلة سكنتها من ساكنته جاهه وغربته وبين أصله المكاني التي تعود الى تلك الشوامخ من الجبال، فإن أثوته المنية هنا فإن هذا الثواء مهول يبقيه هنا ما بقيت جبال عسيب هنالك لا بعمر هذي التلة التي لا تشي ببقاء يُرِي بقاءه في الموت.

إن لحظات الإحتضار لا تأبه بالتفاصيل التي ترويها إطالة القصيدة، إنها إناء وقت ضيق أراد الشاعر له أن يُملأ ابداعاً، له "القدرة على مزج الوف التجارب بل ملايين التجارب الذاتية وتوليفها"(٤٥) ما تتطلب التكثيف كله، فحضر الأمس لا بتفاصيله، بل مضغوطاً الى درجة تسعها تلك اللحظات التي يجود فيها بأنفاسه الأخيرة، يتنازعها تشبثه بها واستعجالها الخروج الى عالم غيبي لاتسع دراية صاحبها أبعاده، فما حاجة خاسر روحه الى التلفّت في امس هانت خسائره كلها أمام ثكلها في أرض غربة مرَّ عليها عائداً الى ديار آله فأجثمته على ظاهرها، وماهي الا لحيظات حتى يمر ترابها عليه لحداً لغريب ليس له من يمر عليه مسلماً وداعياً لَمن فيه بالغيث، وليس لهذا الغريب من نوادب ولا نوائح.

ليس لمن يقترب منه ثكله إلا التكثيف يأتي به على اشد الإيجاز معوّلاً على كل ما يحققه ضارباً عرض الحياة المفقودة ما تعارف فيها من حدود مفروضة، هذا ما يبرر لنا الإيطاء مرتين في مقطوعة من خمسة أبيات (قريب ٢، غريب ٢)، ما جعل بعضهم يجهد الى تجنبه في صدر البيت الأول المصرع بالنقص، ناحلاً للبيت الأول عروضاً غير عروضه:

أجارتنـــــا، إنَّ الخطـــــوب تنـــــوب

إنّ الروايات التي اوردت بعض المقطوعة، ما رأيت للايطاء مكاناً فيما روت، لذا جاء صدر البيت الاول فيها على:

أجارتنـــــا، إنَّ المَـــــزارَ قَريـــــبُ

على حين عمدت الروايات التي أوردت تمام المقطوعة الى تجنب الوقوع في الايطاء فتصرفت بصدر البيت الأول على:

أجارتنـــــا، إنَّ الخطـــــوب تنـــــوب

من دون أن تعي تغريض الإيطاء الذي تعمّده امرؤ القيس ودوره في توصيله ما يريد.

إن صدر البيت على تغييرهم هذا لا ينتمي في المعنى الى سياق دعوة الوصل الذي تقدم بها الشاعر للمرأة في مقطوعته على تَوْئدة وتأنٍ وادراك، فهو في معزل معنى عن أبيات القصيدة كلها، لقد عوّل امرؤ القيس في تكثيفه على امرين هما: الإيطاء والتصريع، أراد بهما أن يشد اليه أنفاسه التي تنازعه الخروج، ويدفع بهما تشتته الذي توزعه المه الجسدي

والنفسي، لقد أراد بهما (مسابقاً الموت) توصيله لنا مكابداً هذين الألمين، تآصرا التصريع والإيطاء في تساو عددي مذهل (كل منهما جاء مرتين في المقطوعة) على توصيل ما أراد.

ان التكثيف والشد والتمركز والاكتناز وضغط المبنى على اكبر معنى جاءت كلها أسلحته في المقطوعة ضد الموت الذي جاء عليه، واصلاً على لهاث أنفاسه الى اقصى توهجه قبل انطفاءته الأبدية.

ان مقطوعة امرئ القيس الاخيرة سداتها الغربة ولحمتها الموت، الغربة التي وجده فيها حياً نائيا عن آله وزاخر ذكرياته وجسدها له قبر المرأة الذي سيكونه قريباً فـ "ارتباط الإغتراب بالموت ارتباطاً وثيق: لأن الموت يشير الى العزلة"[٤٦]، لكن شاعرنا مستوحش من مآليه الى مجهول سيكون فيه تحت ثرى يجهله وليس فوقه وقع لأقدام احبة تتهاوى عليه دموعهم مسلمة، كما يتخيل ويحلم به ميتهم، فإذا كان "الانسان عند الموت يعاني العزلة المطلقة"[٤٧] فقد تجسدت عند امرئ القيس في موت أتى عليه بعيداً عن أرضه وآله.

إن اللغة "تستطيع أن تربط بين رموزها وبين جميع امكانيات التجربة الإنسانية"[٤٨] وما على الناقد الا ان يتوسل تفاصيلها لفك شفرات تجربة انسانية ما توسلت تفاصيل اللغة عينها للتعبير عنها.

Abstract

Is read in the last moments of the poet man(Omro Alqaic) measuring reproduces hair said as he prepared for his death، she sees through it Mayaanih in a land of exile، far from his family، suffered in those moments two cases: death and alienation before and after death.

Went to the Roman Caesar asked to help him to take revenge on those who killed his father، returned him to his family on the way back he died near the city (Ankara) side foot of a mountain which was the tomb of a woman princess weird like him stood constituents and transmits through which suffered from the approach has the spirit and Alienation.

Three participants between man measuring and Princess Almiath: alienation and Alncesp High and death، made the poet taken in front of her mirror to express all that suffering.

هوامش البحث

(١) ينظر: طبقات فحول الشعراء:٥١.

(٢) ينظر: أ-ديوان امرئ القيس، دار صادر:٨.

ب- تاريخ الادب العربي، الزيات: ترجمة امرئ القيس:٤٦-٤٨.

ج- تاريخ الادب العربي، عمر فروخ: ترجمة امري القيس:١١٦-١٢٢.

(٣) ينظر مقدمات ديوان امرئ القيس التي أوردناها في (مصادر ومراجع شعر امرئ القيس)

(٤) مقدمة ديوان امرئ القيس، دار صادر: ١٤.

(٥) م.ن:١٤.

(٦) المعجم الموسوعي للتحليل النفسي: ٣١٦.

(٧) النظرية الرومانتيكية:٢٧٠.

(٨) تاريخ الادب العربي، عمر فروخ، ج١١٧:١.

(٩) (١٠) نجده خامس بيت من قصيدته التي مطلعها:

ألمـــا علـــى الربـــع القـــديم بعسعســـا كـــأني انـــادي او اكلـــم اخرســـا

(١١) نجد تفصيله في كتاب العصر الجاهلي، حياة امرئ القيس،٢٣٢-٢٦٥، مثلما نجده في أغلب مقدمات المحققين لديوانه.

(١٢) تاريخ النقد العربي الى القرن الرابع الهجري،،د. محمد زغلول سلام:٩٧.

(١٣) جريـدة اليـوم، النسـخة الالكترونيـة، الخمـيس الموافـق ١١ مـارس ٢٠١٠ العـدد ١٣٤١٨ http://www.alyaum.com/article/2743584

(١٤) اللفظ والمعنى بين الايدلوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، طارق النعمان:٤٥.

(١٥) الشعر العربي الحديث (١٩٤٥-١٩٨٠) في معايير النقد العربي، د: عباس ثابت حمود:١٢٠.

(١٦) التتفة بيتان لا يتعداهما الشاعر الى ثالث، أما اليتيم فهو البيت الواحد لا يتعداه الى ثاني.

(١٧) ت.س.إليوت، مختارات من نقده:٦٠.

(١٨) أسئلة الشعر، منير العكش:٤٦.

(١٩) اتجاهات الشعرية الحديثة، يوسف اسكندر:٣١.

(٢٠) ديوان امرؤ القيس، اعتنى به وشرحه عبدالرحمن المصطاوي:٨٣.

(٢١) ديوان امرئ القيس، دار صادر:٧٩.

(٢٢) ديوان امرئ القيس، صنعه حسن السندوبي:٣٤.

(٢٣) شرح ديوان امرئ القيس ويليه أخبار المراقسة واشعارهم واخبار النوابغ واثارهم في الجاهلية وصدر الاسلام، جمعها وقدّم لها وحققها حسن السندوبي، راجعها وشرحها أسامة صلاح الين منيمنه: ٨٨-٨٩.

(٢٤) ديوان امرئ القيس، صنعه حسن السندوبي: ٣٤.

(٢٥) ديوان امرئ القيس، محمد أبو الفضل ابراهيم: ٣٥٧.
(٢٦) ديوان امرئ القيس وملحقاته، بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق: د.أنور عليان أبو سويلم، د.محمد علي الشوايكة: ج١، ص:٧٣٣.
(٢٧) الايطاء: رأوه من عيوب القافية، وهو تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها قبل مرور سبعة أبيات من القصيدة.
(٢٨) هو موافقة عروض البيت الأول لضربه مخالفاً تفعيلة أعاريض القصيدة الواحدة.
(٢٩) فن التقطيع الشعري والقافية، د.صفاء خلوصي:٤٣.
(٣٠) الخرم: اسقاط اول الوتد المجموع من اول تفعيلة في صدر البيت او عجزه.
(٣١) ينظر: الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة: ٩٨.
(٣٢) م.س: ٩٧-٩٨.
(٣٣) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي:٤٤.
(٣٤) ينظر: في الميزان الجديد، محمد مندور:٢١٩.
(٣٥) ينظر: نظريات الشعر عند العرب، د. مصطفى الجوزو، ج١: ٣٦.
(٣٦) ينظر شذا العرف في فن الصرف:١٥٧.
(٣٧) م.ن:١٥٧.
(٣٨) لسان العرب فصل العين حرف الباء:٨٩.
(٣٩) المجمل في فلسفة الفن، كروتشيه:٤٧.
(٤٠) اللمع في العربية: هامش ١٩٨.
(٤١) لا يسعني ذكر مَن توافقوا على أن عسيب هو الجبل الذي دفن عنده امرؤ القيس، ولمن شاء تقصي ذلك يجده في أغلب مقدمات تحقيقات ديوانه وفي هامش شرح هذه المقطوعة، كما يجده في اغلب الكتب التي تداولت سيرته.
(٤٢) ينظر: (٣٨).
(٤٣) ينظر كذلك: (٣٨).
(٤٤) مدخل الى النقد الادبي، احسان سركيس:٢١٥.
(٤٥) ت.س. إليبوت، مختارات من نقده: ٦١.
(٤٦) العزلة المجتمع، نيقولاي بزديائف:٦٧.
(٤٧) م.ن:٦٧.
(٤٨) توطئة لدراسة علم اللغة، التعاريف:١٠٨.

مصادر ومراجع شعر امرئ القيس

- ديوان امرؤ القيس ابن حجر الكندي بشرح محمد بن ابراهيم بن محمد الحضرمي توفي سنة ٥٤٠م، قدم له وحققه: د. أنور ابو سويلم والدكتور علي الهر، ساعد في التحقيق: د. علي الشوملي، دار عمار، عمان، الاردن، ط١، ١٩١م.

- ديوان امرؤ القيس، اعتنى به وشرحه عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة - لبنان، ط٢، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.

- ديوان امرئ القيس بن الحجر الكندي، لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري، اعتنى بتصحيحه الشيخ بن ابي شنب،الجزائر،١٣٩٤هـ- ١٩٧٤م.

- ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري المتوفى سنة ٢٧٥هـ،دراسة وتحقيق: أنور عليان أبو سويلم، د. محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، دولة الإمارات العربية، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

- ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت لبنان.

- ديوان امرئ القيس، صنعه حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر،١٣٤٩هـ-١٩٣٠م.

- ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبدالشافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ٢٠٠٤م-١٤٢٥هـ.

- ديوان امرئ القيس، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر ط٥.

- شرح ديوان امرئ القيس ويليه أخبار المراقسة واشعارهم واخبار النوابغ واثارهم في الجاهلية وصدر الاسلام، جمعها وقدّم لها وحققها حسن السندوبي، راجعها وشرحها أسامة صلاح الين منيمنه، دار احياء العلوم، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

- شرح ديوان رئيس الشعراء ابي الحرث الشهير بامرئ القيس بن حجر الكندي للوزير أبي بكر عاصم بن ايوب، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر المعربة سنة ١٣٠٧هـ.

- شرح ديوان رئيس الشعراء ابي الحرث الشهير بامرئ القيس بن حجر الكندي للوزير أبي بكر عاصم بن ايوب، مطبعة هندية بشارع المهدي بالأزبكية مصر، ١٩٠٦م - ١٣٢٤هـ.

- العقد الثمين في دواوين الشعراء الثلاثة الجاهليين، المطبعة اللبنانية في بيروت، ١٨٨٦.

المصادر والمراجع:

- اتجاهات الشعرية الحديثة، الاصول والمقالات، يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٤م.

- الأدب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص، د. حسين عبد الجليل، مؤسسة المختار، مصر ط١، ٢٤٣١هـ - ٢٠٠١م.

- اسباب حدوث الأصوات، ابن سينا، جمعه وصححه محب الدين الخطيب، مطبعة مؤيد، القاهرة، ١٣٣٢هـ.

- استخدامات الحروف العربية، سليمان فياض، دار المريخ، المملكة العربية السعودية.

- اسرار الحروف، احمد زرقة، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٣م.

- اسئلة الشعر، منير العكش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ١٩٧٩م.

- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، المطبعة الانجلو، القاهرة، ط٤.

- الأصوات، د. كمال بشر، دار المعارف، مصر.

- الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط١، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.

- تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، دار نهضة مصر، القاهرة.

- تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، نقله الى العربية، د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط٥.

- تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، ٦ أجزاء، دار العلم للملايين،ط٤، ١٩٨١م.

- تاريخ العرب قبل الاسلام، د. محمد سهيل طقّوش، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

- توطئة لدراسة علم اللغة / التعاريف، د.التهامي الراجي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

- دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧م - ١٤١٨هـ.

- رؤية جديدة لشعرنا القديم، د. حسن فتح الباب، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

- شذا العرف في فن الصرف، الاستاذ الشيخ احمد الحملاوي، مطبعة دار النهضة العربية، بغداد، ١٩٨٨.

- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.

- الشعر الجاهلي نشأته فنونه صفاته، فؤاد افرام البستاني، المكتبة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٢٧م.

- الشعر العراقي الحديث في معايير النقد الأكاديمي العربي، د. عباس ثابت حمود، دراسات/ دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٠.

- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه، ابو فهر محمد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني.

- العزلة والمجتمع، نيقولاي لزديائف، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية، ط٢، ١٩٨٦م.

- العصر الجاهلي، د.شوقي ضيف، دار المعارف، مصرط١١.

- العقد الفريد، إبن عبد ربه الأندلسي، ٩ أجزاء، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م.

- علم النفس الإجتماعي، وليم و. لامبرت و وولاسإ لامبرت، ترجمة سلوى الملا، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٤٠٩- ١٩٨٩م.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابو علي الحسن بن رشيق، حققه وفصله، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.

- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٦، ١٩٨٧م.

- في الميزان الجديد، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة.

- كتاب الإختيارين، الأخفش الأصغر، تحقيق فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

- لسان العرب للإمام العلامة ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، دار صادر، ١٥جزء.

- اللفظ والمعنى بين الإيدلوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، طارق النعمان، دار سينا للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

- اللمع في العربية لابي الفتح عثمان بن جني، منشورات منتدى النشر في النجف الاشرف (٧) تحقيق حامد المؤمن، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.

- المجمل في فلسفة الفن، كروتشه، ترجمة د.سامي الدروبي.

- المختار من نقد ت.س. إليوت، إختيار وترجمة وتقديم، ماهر شفيق فريد، ٣ أجزاء، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠م.

- مدخل الى الأدب الجاهلي، احسان سركيس، دار الطليعة، بيروت،ط١، ١٩٧٩م.

- مدخل الى علم النفس التحليلي، ك.غ. يونغ، ترجمة وتقديم نهاد خياطة، دار الحوار، سوريا، ط٢، ١٩٩٧م.

- المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٤ أجزاء، الكويت، ١٩٨٩.

- المفصل في تاريخ العرب، جواد علي، ١٠ أجزاء، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط٢، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.

- المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٦.

- موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، الانجلو، ١٩٧٢.

- نظريات الشعر عند العرب، ج١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م.

- النظرية الرومانتيكية في الشعر / سيرة أدبية لكورلردج، ترجمة عبد الكريم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م.

إنترنيت:

- جريدة اليوم، النسخة الالكترونية، الخميس الموافق ١١ مارس ٢٠١٠ العدد ١٣٤١٨

http://www.alyaum.com/article/2743584