University of Thi-Qar Journal of Humanties Science
Website: jedh.utq.edu.iq Email: utjedh@utq.edu.iq

لغةُ النَّقْدِ في التُّرَاثِ الأَدَبِي كِتَابُ (الوَشْيِ المَرْقُومِ في حَلِّ المَنْظُومِ) لضياءِ الدِّين بنِ الأَثِيرِ (ت637هـ) أنموذجًا

The language of criticism in the literary heritage The book (Al-Washi Al-Marqoum in Hal Al-manzoum) Diauddin Ibn al-Atheer (d.637 AH) as a sample

م.د. صباح حسن عبيد التميمي
المديرية العامة للتربية في محافظة كربلاء
Lect . Dr. Sabah Hassan Obied Altememy
General Directorate of Education on Kerbala

Abstract

The research tried to establish the concept of (the language of criticism) in the literary heritage discourse, which is remarkable as an phenomenon which is famous in the literature of the literary heritage in different eras, especially in the seventh century of migration. This research is dealt with the idea which is built on descriptive speech, or a descriptive traditional critical reading, it is looked in idiom as an artistic aesthetic discourse (poetic or prose) to appear the points of aesthetic glow in it and it is marked the poetic secrets in its text its body. It is a reading based on inherited perspectives and solid critical standard Hul

Al-Nizoum) book In order to distance himself from (dropping) the perspective on (the recited), he falls into the critical things.

Keywords

The language of criticism . Al-Washi Al-Marqoum . the literary heritage.

ملخص البحث

حاولَ البحثُ أن يؤسّسَ لمفهوم (لغة النقد) في الخطاب التراثي الأدبي، بوصفه ظاهرةً لافتة للنظر، شاعت في مدوّنات التراث الأدبي في حقبٍ مختلفة لاسيما في القرن السابع للهجرة، وينطلقُ منظورُ البحثِ من فكرةٍ بُنيَت على منظورٍ وصفي، يرى في مفهوم (لغة النقد) خطابًا واصفًا، أو قراءةً نقديّة تراثيّة واصفة، تستهدفُ خطابًا جماليًّا فنيّا (شعريًّا أو نثريًّا)؛ لتكشفَ عن نقاطِ التوهُّج الجمالي فيه، وتؤشّرَ أسرارَ الشعريةِ الكامنة في متنِه، وهي قراءةٌ مبنيّة على منظوراتٍ متوارَثَة، ومعاييرَ نقدية راسخة، تمتلكُ لغةً خاصة، تختلفُ فيها عن لغةِ (النثر الفنّي) التراثي، في الوظائف، والأبعاد التشكيلية الفنيّة، والأهداف الإنتاجية؛ وليُحقّق البحثُ هدفَه الذي بُني عليه، وتأسّسَ في ضوئِه، فقد اصطفى مدوّنةً تراثيّة كانت بمثابة (العيّنة العشوائية) من هذا الكمّ الهائل من المدوّنات الأدبية التراثية هي كِتَابُ (الوَشْيِ المَرْقُومِ في حَلِّ المَنْظُومِ) لضياءِ الدِّين بنِ الأَثِيرِ (ت637هـ)؛ لكي ينأى بنفسِه عن (إسقاط) المنظور على (المقروء)، فيقع بالمحذور النقدي.

مقدمة البحث

بسم الله – خير الأسماء – وبه نستعين، وصل اللهمّ على خير خلقِه أجمعين، محمّد الأمين، وعلى آله الطاهرين، وصحبه المُنتَجَبِين، ومن والاه بإحسانٍ إلى يومِ الدّين؛ وبعد ؛

فيسعى هذا البحثُ إلى تمييزِ (لغة النقد) عمّا يتداخل معها من (لغة النثر الفنّي) في التراث، منطلقاً من خصوصية لغة النقد، ومزايا أسلوبيتِها، وأبعادِها الجمالية والوظيفية؛ بغية وضع أُطرٍ تمييزية، وحدود فاصلة، تُمَيِّزُها عن غيرِها في المتون التراثية، وتؤشّرُ خصائصَها التي تمنحُها الفرادةَ، والاختلافَ، متّخذا من مدونة ضياء الدين ابن الأثير (ت637هـ) الأدبية ذات النزوع النقدي الموسومة بـ(الوشي المرقوم في حلّ المنظوم) عيّنة للقراءة، وميداناً للبحث.

ويصدرُ هذا البحث عن فكرةٍ مفادُها: أَنَّ (لغة النقد) في التراث تختلفُ عن (النثر الفني) فيه، ويحاولُ – في ضوء ذلك – أَن يبحثَ عن إجابات لتساؤل أو لنَقُل تساؤلات، تنفتِقُ عن هذه الفكرة، أهمُّها : ما أوجه التشابه والاختلاف بين الاثنين؟

ولم يكن الكتابُ الواقعُ في حيّز القراءة، كتاباً نقديًّا خالصًا، أو بلاغيًّا متخصّصاً، كـ(المثل السائر) للمصنّف نفسِه، بل كان كتابًا تعليميًّا، ظهرت فيه ملامحٌ نقديةٌ على مستوى التنظير والإجراء، الذي تجلّى بشكل تعليقاتٍ، كتبها الناقدُ على نصوصِه المُستشْهَدِ بها أحيانًا، أو نصوصٍ غيرِه في أحيان أخرى، وهي ملامحٌ قُدِّمتْ بلغةٍ جماليةٍ – في الغالب – انزاحت بالنقد من منطقةِ الموضوعي الجامد، إلى مناطق الجمالي المُثير .

وقد اقتضت طبيعةُ البحثِ أن يُقسَّمَ على تمهيدٍ ومبحثين، فأمّا التمهيدُ، فقد اختصَّ بالبعد التنظيري للبحث، فوقفَ عند (لغة النقد التراثي) وعرَّفَها، وكشفَ عن خصوصيتِها، فضلا عن قراءتِه للكتاب المقروء، ووقوفِه على خطّتِه، وخصوصيةِ موضوعِه.

وأما المبحثُ الأول فقد اشتغلَ على (البعد الجمالي للغة النقد) في الكتاب العيّنة، وعالجَ مكوّنين جماليين شَكَّلاَ ظاهرتين جماليّتين دون غيرهما، وهما (المكوّن الإيقاعي) و(المكوّن التصويري)، ويأتي المبحث الثاني؛ ليشتغلَ على (البعد الوظائفي للغة النقد) في الكتاب العيّنة، وقد عاينَ وفحصَ نصوص لغة النقد في الكتاب المقروء كلّها، فكشف عن أهم الوظائف التي أدتها تلك النصوص، وهي بحسب قوّة حضورها وكثرةِ شيوعِها : (الوظيفة الجمالية / الشعرية)، و(الوظيفة التواصلية)، و(الوظيفة التوصيفية).

وفي ختام هذه المقدّمة لابدّ لي أن أُشيرَ إلى أنّ هذا الموضوع قد أرّقني منذ زمن طويل، حتّى قوّض الله لي اللحظة التي أُتمّه بها، وقد كانت فكرتُه – أعني فكرة لغة النقد – أساسًا لأُطْرُوحَتَي دكتوراه، تمّتا ونُوقِشَتا قبل إنجازه، فسألُ اللهَ أن ينفعَ به، إنّه سميعٌ مجيب، والحمدُ لله ربّ العالمين.

التمهيد

في لغة النقد التراثي ، والعيّنة المقروءة

أولا : في لغة النقد التراثي :

اللغة هي المادة الأوليّة للكتابة الأدبية في الأنماط الكتابية كلّها، وهي حجرُ الزاوية في التجارب الإبداعية الذي عليه يُشيّد المبدعون نتاجاتِهم ، وعنه يصدرون في إبداعهم، ومن هنا كانت تمثّل في التجارب التراثية – على اختلاف أنماطها – بؤرة العناية، ومركز الاهتمام، وكانوا في كلّ الحقول الأدبية (نقد – شعر – نثر) يتأنقون في إعادة إنتاجها

وتطويعها لتجاربهم، من خلال تفجير طاقتها الجمالية الكامنة، وإمكاناتها المُضمرة من فائض المجاز، وبديع التركيب، ورائق التأليف، بوساطة وسائل تشكيل جمالية عرفتها منظومتُهم الجمالية المتمثّلة في نظرية قوانينهم (البلاغة)، التي تأسّست على وفق قراءة متراكمة لمستويات اللغة العليا (قرآن – حديث)، و(النثر : مَثَلٌ ، وخِطابة، وكتابَة) و(الشعر)، تمخّضتْ عنها أسسٌ وقواعد قرائية، وَضَعَتْ للأديب (ناقد – شاعر – ناثر) خارطةَ طريقٍ جمالية، يتوخّى سبيلَها إذا ما أراد أن يُنجزَ مدوّنةً إبداعيةً تحظى بقبول الآخر الجمعي .

وقد كانت لكلّ عصرٍ من عصور التراث أعرافٌ أدبية، ومعايير كتابية، تؤسس لأسلوبية ذلك العصر، ينبغي على الكاتب أن لا يحيدَ عنها بوصفها ذوقاً جمعيًّا يرتضيه التلقي العام، وهي خاضعة لسنّة التطوّر، ومقتضيات التحوّل، وكانت تتقلّب في حقب النقد التراثي منذ بواكيره بين الثابت والمتحوّل حتى بزوغ القرن الرابع للهجرة الذي عُدّ باكورة التغيير، ونقطة التحوّل المركزية في النقد التراثي؛ ففيه ((بدأت حركةٌ نقديةٌ من التأليف تقوم على التخصّص لاسيما في نقد الشعر، وبدأ الأدباء يأخذون المبادرة بعد أن كان الرواة واللغويون أصحاب الميدان، ونال النقد في هذا القرن تطوراً عظيماً، وظهرت ألوانٌ كثيرة تتّسم بالوضوح والأسس الراسخة...))[1]. وكان نتيجةَ ذلك أن نشأت في (النقد) لغةٌ نقديةٌ في كتابات (النقّاد الأدباء) تَدَاخَلَتْ أسلوبياً وجمالياً مع (المدونات النثرية = الرسائل)، فأخذت منها خصائص (نثرها الفنّي الجمالي)، واحتفظت لنفسها بصفةٍ مهمّة، تُضفي عليها ميزةً وظيفيةً تمنحُها الفرادةَ والاختلافَ، وتميّزُها عن (لغة الشعر ولغة النثر الفني)، تتمثّلُ في كونها (لغةً واصفة)، تؤدّي وظيفةَ (الوصف الجمالي) للموضوع الجمالي المقروء، فضلا عن وظيفة (التوصيل)، التي تأتي فيها بالمرتبة الثانية، وقد يُتخَيَّل أنّها تختلطُ مع (لغة النثر الفني في الرسائل)، وتزاحمها في خصائصها ووظائفها، وهذا التخيّل ينطلقُ من افتراضٍ يقتضي بأنّ الأخيرة يمكن أن تكتسبَ صفة (الواصفة) أيضاً، لاسيما إذا اشتغلت على موضوع (الوصف) كوصف الطبيعة (الطبيعية والصناعية)، إلاّ أن البونَ بينهما شاسعٌ، والاختلافَ بَيِّنٌ ظاهر، فلغةُ النقدِ تقرأ الإبداعَ الشعري والنثري وتصفُه، وهي في ذلك قراءةٌ في متن جمالي بحت، أما لغةُ النثر فهي متنٌ جماليٌّ في (موضوع) حسّيٍّ ماثلٍ في الطبيعة، فتلكَ تصفُ متناً جماليًّا لغويًّا بشريّاً، وهذه تصفُ كياناً مادياً حسيّاً ربانيّاً (الطبيعة الطبيعية: جبال+ أنهار...)، وبشرياً (الطبيعة الصناعية: قصور + بِرَك + حدائق...)، ولا يخفى على لبيب ما بين الاثنين من الاختلاف الذي يمنح الأولى – لغة النقد – سلطةَ قراءةِ الثانية – لغة النثر الفني – بوصفها مُنتَجاً بشرياً قابلاً للقراءة والوصف، وخاضعاً لسلطة اللغة الواصِفَة بعد إنتاجه وطرحِه، وفضلاً عن ذلك، فإنّ لغة النقد هي لغة سؤال، إنّها بحثٌ دائمٌ عن إجابة تكمن في لغة النثر الفني أو لغة الشعر، تلك اللغة التي هي لغة إجابة فقط، لاسيما عند القدماء؛ إذا تنفتحُ فنيّا

لتجيبَ على أسئلة (لغة النقد)، وتدلّها على الأسرار التي جعلت من (الشعر والنثر الفنّي) أثراً جمالياً .

ومن خلال هذه النمذجة التمييزية، يمكن لنا أن نميّزَ بين (لغة النقد التراثي) و(لغة النثر الفنّي)، ونفكَّ التداخل الحاصل في ضوء ممكّنات التراث نفسه فنقول : هي – أعني لغة النقد – خطابٌ إبداعي واصفٌ مُتسائِل (تنظيري / إجرائي) يعمَدُ في الإجراء إلى قراءة خطابٍ جمالي (نثري – شعري)، فيُفكّك نسيجَه، ويحلّلُ بنيتَه، بوساطة وسائل معرفية، تصدرُ عن منظومة نقدية تراثية، لها أعرافُها الجمالية الخاصة، وقواعدُها المميزة، ومعاييرُها القارّة، وفي التنظير إلى تقديم صورة عن الموضوع (الموصوف) بلغة اصطلاحية خاصة.

فهي إذن – اعني لغة النقد التراثي – خطابٌ : (أي متتالية لغوية)، إبداعيٌّ : (أي جمالي)، واصفٌ : (أي قارئ للإبداع الأدبي الفنّي) بوساطة وسائل قرائية تقوم على معايير متواضع عليها تراكمياً في المدونة النقدية التراثية، وذاكرتها الجمعيّة .

وتقع في خطِّ قراءة هذا الخطاب الواصف (لغة النقد) التراثي، جملة موضوعات تخضع لسلطته، فيقرأها، ويُدخلها في حيّز الوصف؛ ليُعاد إنتاجها، ويُفكّك بناءها، ويطرحها من جديد للمتلقي العام الذي سيتلقّى ذلك الخطاب الجديد الذي أُعيد إنتاجه، ومن أهم هذه الموضوعات في المتن التراثي :

1. أسلوب مبدع تنظيرًا (أسلوب فردي) : وفيه يقرأ الناقدُ خصائصَ أسلوبِ مبدعٍ ما بشكل عام، كأن يصف لغته، ومحور الاختيار عنده تنظيرا دون تطبيق، ومثاله قراءة الآمدي (ت370هـ) العامة لأسلوب البحتري مثلاً، قبل الدخول في القراءة الإجرائية لشعره وموازنته مع أبي تمام قال : ((إنّ شعر الوليد بن عبيد البحتري، صحيحُ السّبك، حسن الديباجة، ليس فيه سفْسافٌ ولا رديّ، ولا مطروحٌ، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً)) [2] ، إنّ لغةَ هذا المُقْتَبَس لغةٌ نقديةٌ واصِفَة، خطابٌ مُنتَج يُقدّم حكماً نقدياً عاماً على شاعر تنظيراً، دون حركة إجرائية تُقاربَ شعره عمليًّا .

2. أسلوب عصر تنظيرًا (أسلوب جماعي) : وهو لا يختلف عن السابق، لكنّ الناقدَ هنا، يُقدّمُ قراءةً جمعية عامة، يصفُ فيها تنظيرًا دون تطبيق طبقةَ مبدعين، منطلقاً من معايير الزمان أو المكان أو الجنس الخ...ومثالُها قراءة ابن سلّام (ت231هـ) للشعراء، ووصفهم وتصنيفهم بحسب معيار الطبقة الذي اتّبعه، قال في شعراء اليهود قبل أن يذكرهم : ((وفي يهود المدينةِ وأكنافِها شِعْرٌ جيّد)) [3] ، فالقول – على إيجازه – حكمٌ نقدي عام، نقلته لنا لغةٌ نقدية واصفة، قدّمت وصفاً عاماً لطبقة كاملة.

3. أسلوب المبدع تطبيقاً : وهنا يُقدّم الناقدُ قراءةً وصفيةً جزئيةً تطبيقيةً لنصٍّ من نصوص المبدع، أو لبيتِ شعرٍ من نصّ شعري، فيُفكّك بنيتَه الجمالية، مستعيناً بوسائل قراءةٍ متواضعٍ عليها : (قواعد فن البلاغة)، ومثالُها قراءة القاضي الجرجاني (ت366هـ) لأبيات غزل من غزل أبي تمام المختار قال بعد إيرادها : ((فلم يخلُ بيتٌ منها من معنى بديع، وصنعة لطيفة، طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المُختار من غزله، وحقَّ لها، فقد جمعت على قصرِها فنوناً من الحسن، وأصنافاً من البديع، ثمّ فيها من الإحكام والمتانة والقوّة ما تراه))[4]، إنها قراءةٌ واعية، أشارَ فيها الناقدُ إلى مواطنَ الشعرية في المقروء، فضلا عن أنّه أشركَ الآخر في التلقّي، ولم تقتصرْ قراءتُه على الذات، وواضح أنَّ هذا التعليق – على إيجازه – يمثّلُ خطاباً واصفاً، وقفَ إجرائياً عند بؤرِ الشعرية في النص، بلغةٍ نقدية تنمُّ عن تمكّنِ قائلِها.

4. أسلوبُ عصرٍ تطبيقاً : وهو كسابقه إلا أن القراءة تتّجِهُ فيه نحو عيّنةٍ أوسع، ومن ذلك أيضاً قراءةُ القاضي عبد الجبار الجرجاني سابق الذكر لبيتين، أحدهما لامرئ القيس، والآخر لعدي بن الرِّقاع، بوصفهما مُمَثِّلَيْن لأسلوبِ عصرٍ سابقٍ لعصر المُحدَثِين، قال بعد إيراده لبيتيهما : ((رأيتَ إسراعَ القلب إلى هذين البيتين، وتبيّنتَ قربهما منه، والمعنى واحد، وكلاهما خالٍ من الصنعة، بعيدٌ عن البديع، إلا ما حَسُن به من الاستعارة اللطيفة، التي كسته هذه البهجة، هذا وقد تخلّل كلّ واحد منهما من حشو الكلام ما لو حُذِف لاستغني عنه وما لا فائدة في ذكره، لأنّ أمرئ القيس قال : ((من وحشٍ وجرَةَ)) وعديّا قال : ((من جآذرِ جاسمٍ)) ولم يذكرا هذين الموضعين إلاّ استعانة بهما في إتمام النظم، وإقامة الوزن...))[5]، ويتجلى في هذا النص مقدار الوعي النقدي في الحكم على المقروء، فقد شخّصَ موطنَ الشعرية فيهما : (إلا ما حَسُن به من الاستعارة اللطيفة، التي كسته هذه البهجة)، من ثمّ وقف عند مواطِن الخلل في بنائهما على هذه الشاكلة، فقرّر إنّ تعسفهما ذكر هذه الأماكن التي لا حاجة لهما بها، إنّما جاء نتيجة لخضوعهما لمتطلبات الوزن التي اضطرتهما إلى التكلّف والصنعة، مما جعله يُسجل عليهما نقطةً سلبية، وقد طرح لنا ذلك بلغة نقدية واصفة بيّنت المطلوب بإيجازٍ غير مخل.

وفضلاً عن هذه الموضوعات فإنّ جلَّ موضوعات النقد التنظيرية في التراث – لاسيما بعد القرن الرابع للهجرة – نُقلَت إلينا وإلى المتلقي المعاصر لها بلغة واصفة، وخطابٍ نقديٍّ يُخضع الفكرة المطروحة إلى سلطته اللغوية، ويجلوها بمعرضٍ حسنٍ يجعلها تؤثّر في المتلقي الذي قد يكون قد سمعها (فكرةً)، لكنّها حين تجلّت في تركيبٍ لغوي واصفٍ، اكتسبت صورةً جديدةً لم تكن لها من قبل، وقد اكتسبت ذلك من خصوصيةِ أسلوبيةِ مُنتِج الخطاب الجديد (الناقد)، وهذا ما نجده ماثلا في تنظيرات ضياء الدين بن الأثير (ت637هـ) في كتابه (المثل السائر)، وهو يقّعدُ لمصطلحات نقدية وبلاغية، ويقدّم بين يدي إجرائِه فِرشَةً

وصفية كما فعل في (الالتفات) إذ قال : ((هذا النوع وما يليه هو خلاصة علم البيان التي حولها يُدَنْدَن، وإليها تستندُ البلاغةُ، وعنها يُعَنْعَن، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يُقبل بوجهه تارةً كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصّة، لأنّه يُنتَقَلُ فيه عن صيغةٍ إلى صيغة، كانتقالٍ من خطابٍ حاضر إلى غائب، ومن خطابٍ غائبٍ إلى حاضر))[6]، فخصوصية هذا النص تتكشّف بأسلوبه لا بفكرته، بلغته لا بمعناه، بأدائه الجمالي لا بمحتواه؛ لأنّ موضوعة الالتفات سابقة على ابن الأثير، لكنّ طرحه لها بلغة نقدية تنظيرية واصفة مُشكّلة بوسائل تشكيل جمالية طريفة : (السجع والجناس في : يُدَنْدَن/ يُعَنْعَن، والتوازي التركيبي في : من خطابٍ حاضر إلى غائب، ومن خطابٍ غائبٍ إلى حاضر، والطباق بين :حاضر/ غائب) هو الذي برّزها بحلية جديدة، فالكاتب لا يجعل التفكير في أداء المعنى هَمَّهُ الأول ، بل يُفكّر في تنميق أسلوبه، وتزيينه بضروب من الجمال الشائعة في عصره، ولا يعني ما قرّرناهُ هنا أن هذا الخطاب هو خطاب خاوٍ لا معنى له، بل المُراد أنّ المعنوي يأتي – في لغة النقد هذه – في المرتبة الثانية، ويحتلّ الجمالي الوصفي المرتبة الأولى.

ثانيا : في العيّنة المقروءة :

العيّنة المقروءة هنا هي مدوّنة أدبية تراثية، من مدونات الناقد المشهور ضياء الدين بن الأثير الجزري (ت 637 هـ)، وهي تُعنى بالبعد التنظيري لـ(نقد النثر) أكثر من عنايتها بالبعد التطبيقي، لأنّها خطابٌ تعليمي موجّه إلى يافعي الكُتّاب في (كتابة الإنشاء)، ليُتقنوا صنعة (حَلِّ المنظوم) التي عليها مدار المدونة كلها، وهذا ما تكشفه عنونتها : (الوشي المرقوم في حل المنظوم)، وتنبع أهميةُ هذا الكتاب من كونه ((يدور حول موضوع الكتابة وتزيينها، أيّ أنّ من يريدُ أنْ يكونَ كاتبًا، أو أديبًا، أو خطيبًا، فلا بُدَّ له من أدوات تمكّنه من صوغ ما يكتب في شكل بديع وبليغ، يبرز ثروة اللغة، والإلمام بكل شيء فيها، سواء من خلال حفظ القرآن الكريم، أو ما تيسَّر حفظه من الأحاديث النبوية، أو شعر فحول الشعراء، أو الأمثال، إلى غير ذلك مما يُمَكِّن من إبراز المعنى المراد الكتابة فيه ببراعة ليس فيها عِيّ ولا قصور))[7].

وعلى الرغم من أنّ الكتاب في صورته الأولى، وخطابه الأساس، يُمثّل كتابًا أدبيًّا يُناقِش الطرائق المؤدّية إلى تعلّم الكتابة، ويرصدها، إلا أننا لا نعدم وجود بعض الآراء والمقاييس النقدية[8]، سواء تلك التي تجلّت في عتبة المقدّمة، أو تلك التي تخلّلت نصوصه التي حلّ الشِّعرَ فيها؛ إذ كان يظهرًا معلّقًا على الشعر قبل حلِّه، أو مادحًا منثوره بعد إنتاجه.

وقد بنى المؤلّف مدوّنته على مقدّمة وثلاثة فصول –كما يشير في خطابه التقديمي – ، فأمَّا المقدمةُ، فقد اشتغلت اشتغالاً تنظيريًّا على كلّ ما يجعل من المُبتدئ في الكتابة كاتباً متمرّسا، ولكي يخوض في هذا الميدان، ويجتاز حدوده، على المتعلّم أن يطّلعَ على كلِّ المُمكّنات الثقافية التي تُعينه على تشكيل نصّه الكتابي في البعد البنائي الأدائي والمحتوياتي، حتى أنّه يشير إلى زاوية المهمّش المسكوت عنه في الثقافة النخبوية، يقول الناقد : ((وعلى كلّ حال فإنّ صاحب هذه الصناعة ينبغي له أن يتعلّمَ ما تقوله النَّادبةُ في المأتم، وما تقولُه الماشطةُ عندَ جَلوَة العروس، وما يقوله المنادي في السوق على السلعة...)) [9] .

وأمّا فصولُ الكتابِ، فقد قسّم الأول منها الذي وسمه بـ(في حلّ الشعر) على أقسام عدة، وكان معياره في هذا التقسيم : (طبقات الكلام فنيًّا)، فقد جعله على أقسام : القسم الأول وهو أدناها مرتبة وهو ينقسمُ على أنواع متعددة، والقسم الثاني (في حَلِّ الشعر ببعض لفظه)، والقسم الثالث (في حلِّ الشعر بغير لفظه)، وكان يقدّم لكلّ قسم من هذه الأقسام بمدخل نظري، يمّزُ به القسم الذي شرع به عن غيره، وكان هذا الفصل أوسع فصول الكتاب، يليه الفصل الثاني الذي عنونه بـ(في حَلِّ آيات القرآن العزيز)، وقد شرع فيه مباشرة بحلّ الآيات، ولم يجعله على أقسام مثل الفصل الأول، وأنهى الكتابَ بالفصل الثالث الذي أعطاه عنوان (في حَلِّ الأخبار النبوية)، وهو كسابقه لم يجعله على أقسام كالفصل الأول، بل انطلق فيه بعد توطئة تنظيرية في معالجة الأحاديث النبوية وتفكيكها، وحلّها إلى نصوص نثرية من صنعته.

المبحث الأول

البعد الجمالي للغة النقد

يحاولُ البحث هنا أن يُعنى بقراءة (البعد الجمالي) في لغة نقد الكتاب العيّنة؛ في محاولة منه للإجابة عن سؤال مفاده : ما سر الجمال في هذا الخطاب الواصف (لغة النقد)؟ ومن أيّ المكونات الجمالية تشكّل؟ وما الذي جعل هذه اللغة جميلةً وكان من المفترض أن تكون علمية موضوعية انطلاقا من علمية ميدانها الأساس أعني (النقد)؟

ولكننا قبل كل ذلك، لا بدّ أنْ نبحثَ عن إجابة لسؤال وجودي أعمق طالما تكرّر وهو: ما الجمال؟ وأين يتجلّى؟ ، وهي إجابة أرّقت المعنيين بهذا الميدان، وقد قدّم الدكتور عزّ الدين اسماعيل قراءةً وافية لهذا الموضوع، وبحث عن إجابات مقنعة له لكنّه خَلُصَ إلى ((أنه لم يمكن الوصول إلى تعريف نهائي للجمال، وان مشكلة القبح قد زادت المسألة تعقيدا في بعض الأحيان، عندما يدمج المفكرون القبيح في الجميل، أو عندما يفصلون بينهما فصلا

نهائيا، يُخرج القبيح من ميدان البحث، وتنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية، أو بحسب الميادين الخاصة كالميتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس، التي يعمل بها المفكرون، فالجمال أحيانا في الأشياء وأحيانا في مدى موافقته لنا، أو هو في الخير أو النافع، وأحيانا يكون الجمال في أرواحنا، وجمال الأشياء ليس سوى الخاصية التي يضفيها الفنان على هذه الأشياء بروحه التي تدرك الجمال، والجمال في بعض المرات يتمثل في الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذي يجمع بين الأشتات...أو هو الكمال والتناسب والوضوح، أو ربما كان يمتعنا بمجرد تأمله...))[10]

ولا بدّ من التنويه إلى أن البحث يُحاولُ أنْ يُلزِم نفسه بمعطيات المدونة المقروءة، ورؤى صاحبها الجمالية، فهو ناقد واعٍ، وله مدوّنة نقدية فريدة من نوعها في الخطاب النقدي القديم عرفت بـ(المثل السائر)؛ لذلك لابدّ من التعرّف على تلك الرؤى الجمالية بإيجاز يقتضيه البحث؛ لتكون قراءتنا أكثر مقبولية بعد أن تستنطق النص وصاحبه، وتنطلق معطياتها منهما :

تحدّثَ ابنُ الأثير عن الصناعة اللفظية، واللفظة المفردة، وحسنها وقبحها، وجاء – في معرض حديثة – بحكاية صادفته بيّنَ فيها بعضاً من أسرار الجمال والحسن والقبح في اللفظة القرآنية المفردة، قال : ((وحضرَ عندي في بعض الأيامِ رجلٌ مُتَفَلْسِفٌ، فجرى ذكر القرآن الكريم، فأخذتُ في وصفه وذكرِ ما اشتملت عليه ألفاظُه ومعانيه من الفصاحة والبلاغة، فقال ذلك الرجل : وأيُّ فصاحةٍ هناك، وهو يقولُ ((تلك إذاً قسمةٌ ضِيزَى))؟ فهل في لفظة (ضيزى) من الحسن ما يوصف؟ فقلتُ له اعلمْ أنَّ لاستعمالِ الألفاظ أسرارا لم تقف عليها أنتَ ولا أئمَّتُك مثل ابن سينا والفارابي، ولا من أضلَّهُم مثل أرسطاليس وأفلاطون، وهذه اللفظة التي أنكرتَها في القرآن وهي لفظة (ضيزى) فإنها في موضعِها لا يسدُّ غيرُها مسدَّها، ألا ترى أن السُّورة كلّها التي هي سورة النجم مسجوعةٌ على حرف الياء، فقال تعالى ((والنجم إذا هوى ما ضلَّ صاحبُكم وما غوى)) وكذلك إلى آخر السورة، فلما ذكرتِ الأصنامُ وقسمةُ الأولاد، وما كان يزعمُه الكفارُ قال ((ألكم الذكرُ وله الأنثى، تلك إذا قسمةٌ ضِيزَى)) فجاءت اللفظةُ على الحرفِ المسجوع الذي جاءت السورةُ جميعُها عليه، وغيرُها لا يسدُّ مسدَّها في مكانِها، وإذا نزلنا معك أيُّها المعاندُ على ما تريد قلنا إنَّ غير هذه اللفظة أحسنُ منها، ولكنها في هذا الموضع لا ترِدُ ملائمةُ لأخواتِها، ولا مناسبة، لأنّها تكون خارجةً عن حرف السورة، وسأبين ذلك فأقول: إذا جئنا بلفظة في معنى هذه اللفظة قلنا: قسمة جائرة أو ظالمة ،ولا شك أن (جائرة) أو (ظالمة) أحسن من ضيزى إلا أنّا إذا نظمنا الكلام قلنا: ألكم الذكر وله الأنثى، تلك إذا قسمةٌ ظالمةٌ، لم يكن النظمُ كالنظمِ الأول ،وصارَ الكلامُ كالشيءِ المَعُوز، الذي يحتاجُ إلى تمام...)) [11] .

ونستشفُّ من هذا النصّ أنّ الجمال عند ابن الأثير يتحقّق في : (تناسق عناصر النصِّ التشكيلية وانسجامها، وملائمة العنصر الواحد فيه لعناصره الأخرى)، وفي (النظام التام الذي يأتي من الانسجام الكلّي بين تلك العناصر) ، وهذا ما لا يختلفُ كثيراً عن معنى الجمال السابق الذي يتحقّق في : التناسب والانسجام والنظام الذي يجمع بين الأشتات...أو الكمال والتناسب والوضوح .

إنّ ((تصوّر الجمال باعتباره كمالا يعني إن الشكل أو الموضوع الجميل ينطوي على ضرب من النظام بين أجزائه، بحيث يتمثل فيه نوع من الغائية والوحدة العضوية، التي تبدو في النسب المنسجمة بين أجزائه، على غرار تلك الوحدة التي نجدها في الجسم البشري الذي تتضافر أجزاؤه في صورة متكاملة))[12] ، وهذا ما وجدناه ماثلاً في منظور ابن الأثير النقدي للنص .

وبناءً على ذلك فإننا نصطفي تعريفاً للجمال من التعريفات السابقة في ضوء رؤية ابن الأثير وهو أنّه : يتمثّل بالوزن والتناسب والانسجام والنظام الذي يجمع بين الأشتات...أو هو الكمال والتناسب والوضوح.

إنّ جمال النص إذاً، يتجلّى في تناسب مكوّناته الفنية، وانسجامها في نظام واحد، ما يمنحُ النصّ وحدة دلالية فضلا عن الوحدة البنيوية الشكلية التي تقوم على تعالقِ عناصره مع بعضها البعض تعالقَ انصهارٍ واندماج، مُشكّلَةً بانصهارها هذا، بنيةً فنيّة واحدة منسجمة.

وقد وجد البحثُ أن ابن الأثير يصدر في مكونات (لغة نقده) عن هذه المبادئ؛ ليمنحَ نصّه النقدي بعداً جمالياً يكتسبه من تناسب بعده الإيقاعي وانسجامه، وتعاضده مع البعد الدلالي (التصويري).

أوّلا :(المكوّن الايقاعي) :

لقد كان (الإيقاعُ) ولا يزال مظهرَ (الشعريةِ) الأوّل، ولا شكّ في أن هذا الإيقاع، يعتمدُ بالدرجة الأولى على الظواهر الصوتية الشائعة، وهي ظواهر لا بدّ أن يكونَ لها حضورٌ واضح وفاعل في الخطاب النثري على نحو من الأنحاء، ويبقى الفرق الإيقاعي بين الخطابات الشعرية والنثرية، هو فرقٌ في الدرجة؛ إذ يجمع بين الخطابات الشعرية والنثرية كثيرٌ من ظواهر التغيُّر والثبات، والتخالف والتوافق، وكثير من ظواهر التساوي والتوازي، ومن الممكن توظيف هذه الظواهر في إنتاج نوع من الإيقاعية التكرارية التي اهتمّ بها البلاغيون القدماء كثيرا[13].

ولا شكّ في أنّ ((المكون الإيقاعي عنصر مستقر في تشكيل الخطاب الإنساني المُعَبِّر، فليس من نصٍّ فاعل إلا وينتظمه نهج إيقاعي خاص يمثل أسلوب صياغة حينا وأسلوب نظم أحيانا أخرى أو الهاجس النفسي المبثوث فيه أو الاجتماعي الموجه له أو الجمالي المنفعل به، فأسلوب صياغة الكلام وكيفية نظمه ينتجان سياقا ايقاعيا، تجمع حركيته المبنى والمعنى))[14] ، وهو((خاصية أساسية مشتركة في كل الفنون))[15] ، فـ((نثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى نراها في صعود الصوت وهبوطه أثناء الخطاب كما قد نراها في صور قواف تنتهي بها فقرات ما يسمى بالسجع ذلك الذي يلتزم فيه غالباً طول معين ، وعدد من المقاطع يكاد يكون محدداً ، ففي كل هذا موسيقى...))[16]، وقد كان ((النقاد والبلاغيين العرب يدرسون العنصر الزمني من الصورة الأولى في العمل الأدبي، ويكشفون عن قوانين الإيقاع الطبيعية كما تمثلت لهم في الأعمال الأدبية الراقية ، ثمّ يتخذون من هذه القوانين أساساً للحكم الجمالي، فالجمال في العمل الأدبي الجميل عناصرٌ محقّقةٌ يمكن البحث عنها وكشفها))[17].

وبما أنّ الكتاب العيّنة من تأليف أحد أهم النقاد القدماء الذين اشتغلوا على الجمال، فإنّ تحقّقه في كتابته النقدية من باب تحصيل الحاصل، وقد تشكّل المكوّن الإيقاعي في (لغة النقد) العيّنة من معظم العناصر الجمالية التي يتحققُ فيها الانسجام الجمالي، والتوازن النغمي، والتعادل الصوتي، وهي مجموعة (الأشكال البديعية) كالسجع، والجناس، والتكرار، والتي ((ترتبطُ بعلاقة عميقة تكاد تُسيطر عليها، وتوجّه عملية إنتاجها للمعنى، وهذه العلاقة تتمثّل في البُعد (التّكرارِي) الذي تجلّى على مستوى السطح الصياغي، وعلى مستوى العمق الدلالي)) [18].

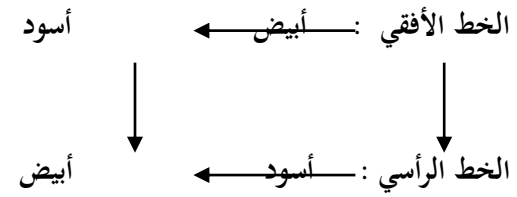
فمن ذلك قوله في عتبة المقدّمة : ((فإنَّ لكتابةِ الإنشاءِ لُبًّا وقِشرًا، وبَطْنًا وظَهْرًا، وقد وجدتُ الناسَ فيها على طريقٍ قد سَمُجَ غابِرُها، وطُرِقَتْ حتّى استوى في المعرفةِ بها جاهلُها وخابرُها، وكانوا في ذلكَ كمَن عدلَ عن أُصول الشيءِ إلى فروعِه، ووردَ شُعبِ الماءِ دونَ ينبوعِهِ...))[19].

يُؤسّس النص على لغة نقدية تنظيرية تاريخية تعالج فكرة (حال كتابة الإنشاء) قبل ابن الأثير، إلا أن الكاتب لم يعمد إلى استعمال لغة مباشرة، موضوعية علمية، تكشف عن ماهية الفكرة منذ الوهلة الأولى، بل انعطفَ بالتاريخ إلى مناطق الجمال، فتكلّفَ صناعةَ لغة جمالية، بُنيت إيقاعياً على عنصر من أهم عناصر الإيقاع عنده وهو (السجع)، فهو يقول في فلسفته – أعني السجع – : ((واعلم إنّ الأصلَ في السَّجع إنما هو الاعتدالُ في مقاطعِ الكلام، والاعتدال مطلوبٌ في جميعِ الأشياء، والنفسُ تميلُ إليه بالطبع، ومعَ هذا فليس الوَقوف في السّجع عند الاعتدال فقط، ولا عند تواطؤ الفواصل على حرفٍ واحد...بل ينبغي أن تكون

الألفاظ المسجوعة حُلوة حارّة طنّانة رنّانة لا غثّة ولا باردة، وأعني بقولي : "غثّة باردة" أنّ صاحبها يصرفُ نظرَه إلى السّجع نفسه، من غير نظر إلى مفرداتِ الألفاظ المسجوعة، وما يُشترط لها من الحُسن، ولا إلى تركيبها، وما يُشترط له من الحسن، وهو في الذي يأتي به من الألفاظ المسجوعة كمن ينقشَ أثواباً من الكُرْسُف، أو ينظمَ عقدا من الخزف الملوّن))[20]، إنّ الهدف من السجع إذاً – إذا تحققت اشتراطاته المذكورة في نص ابن الأثير – تحقيق التعادل الصوتي، والتوازن النغمي الذي يؤثّر في نفس المتلقي، ويستميله نحو تلقي النص؛ لأنّ النفوس العربية بعامة تميل إلى مَوْسَقَة الكلام، وتنغيم فقراته طلباً للمتعة والجمال؛ لذلك أرادوا من السجع في النثر أن يكون معادلاً فنياً للقافية في الشعر، وهكذا نجد أن (السجع) وبفعل قوة الضخ الإيقاعي التي أشاعها في النص، قد حوّل ترديداته المُكرّرة في كل فقرة، من زوائد مصنوعة متكلفة، إلى مكامن قوّة، تدعم شعرية النص، وتقوّي جماليته الموسيقية، وهو بذلك انزاح بـ(لغة النقد) التنظيري، من المُباشَرَة والتقريرية، إلى اللغة الجمالية المُنزاحة على المستوى الصوتي والدلالي، ففتح بذلك أفق كتابة نقدية مغايرة، للغة النقد الترسّلية التي سبقتها، كلغة (الآمدي) و(القاضي الجرجاني) مثلاً.

ومن آلات التشكيل الجمالي الإيقاعية التي تجلّت في النص السابق، وأخذت حيّزا كبيراً ضَمِنَ لها الهيمنة على إيقاع النص بعد (السجع): آلية (الطباق)، وهي آلية تكرارية إيقاعية بحتة كما سيظهر في الإجراء الآتي :[21]

يمكن لنا إضافة هذه البنية البديعية إلى دائرة (التكرار) في كيفية إنتاجها للمعنى؛ لأنّ التناقض يمثّل تناسبًا على نحو من الأنحاء، وجمهور البلاغيين يُجمع على أن التحديد المعرفي للـ(طباق) : هو الجمع بين المتضادين، والمقصود بالتضاد هو مجرّد (التقابل) في الجملة، وقد وصل بعض البلاغيين بعلاقة التناسب بين المتقابلين إلى درجة (التضايف)، فالسواد والبياض، والسكون والحركة، والقيام والقعود، كلّها يُنزِلُها الذهن منزلة المتضايفين؛ لأنّ الذهن يستحضر (الضّد) مباشرة قبل مجيء الطرف الآخر، وهو ما يمكن تصوّره تجريديًّا على النحو التالي :



فهناك خطّان، الخطّ الملفوظ، وهو الخط الأفقي، والخطّ التقديري، وهو الخط الرأسي؛ إذ أنّ البياضَ يستدعي السواد رأسيًّا، قبل مجيئه في الخطّ الأفقي، والسواد عندما يحضر في

الخط الأفقي، يستدعي البياض رأسيًّا دون اعتبار للخطّ الأفقي، وهذا يعني أننا بمواجهة بناء تكراري من الطراز الأول؛ إذ يتردّد البياض مرّتين، والسواد مرّتين، وإن خلُص التردّد التكراري لبنية العمق، في حين احتفظ السطحُ لنفسه بالتقابل الضدّي أو بمعنى آخر : إن التكرار يتحقّق بالنظر إلى عملية (الحضور والغياب)، فالطرفان الحاضران على مستوى السطح متقابلان، لكنهما يستدعيان طرفين غائبين؛ لإكمال الدائرة التكرارية على النحو التالي :

حضور : أبيض ← أسود

غياب : ~~أسود~~ → أبيض

وعلى وفق هذا الإجراء يمكننا أن نتّخذَ من (طباقات) النص السابق، عيّنات لهذه النمذجة الجديدة، فقد حضرت في النص أربعُ ثنائيات ضدّية هي : (لُبًّا وقِشرًا) و(بَطْنًا وظَهْرًا) و(جاهلُها وخابرُها) و(أُصول الشيءِ و فروعِه)

وبناءً على عملية (الحضور والغياب) التي يكشف التمعُّن بها تحقّق البعد التكراري في الطباقات السابقة، فإنّ حضور (لُبًّا) سطحيًّا، يُضمر حضور (قِشرًا) فيه على المستوى العميق، وكذلك حضور (قِشرًا) على مستوى السطح، يترتّب عليه حضور (لُبًّا) عميقًا في الذهن، وبهذا الإجراء يصبح كلُّ زوج متضاد سطحيّا زوجين على وفق الآتي :

حضور : (لُبًّا) ← (قِشرًا) = الخط الملفوظ

↓ ↓

غياب : ~~(قِشرًا)~~ → (لُبًّا) = الخط التقديري

فالحضور الذي يمثّله في المخطّط السابق التشكيل الطباقي الأفقي (الخط الملفوظ)، والغياب المُضمَر فيه يُمثّله التشكيل الطباقي الرأسي (المتصوّر)، أو (الخط التقديري)، وبدمج عملية (التجلّي اللفظي) بعملية (التقدير التصوّري)، تتكرّر كل مفردة في ذهننا مرّتين، ويتحقّق بذلك البعد الإيقاعي التكراري في الطباق، وينسحب هذا الإجراء، على بقية الثنائيات المتطابقة في النص السابق.

وبهذا يكتسب (الطباق) أهميةً مزدوجة على المستويين السطحي والعميق، الإيقاعي والدلالي، ولا يكون مجرّد ترفٍ جمالي فحسب، بل يُقدمّ لنا حركة دائرة تُحيط بثنائيات المعنى المطلوب تقديمه، فتوظيف الثنائيات من لدن الكاتب في النص النقدي يُساعده على استغراق المعنى بكل تفاصيله، فكلّ شيء له (قشر / سطح) و(لب / عمق)، وهذا يُحيلنا

على معاني (ذلك الشيء) بكلّ أنماطه وحيثياته؛ لأنّ حضور القشر واللب، هو حضور كلّي له، وبهذا لا يترك الكاتب وراءه فتاتًا تابعًا لذلك الشيء.

ثانيا: (المكوّن التصويري) :

يأتي (المكوّن التصويري) في المدوّنة المقروءة؛ ليُحدِثَ نقلاتٍ نوعيّةً على المستوى الجمالي (للغة النقد) فيها، فيُسهِم في إحداث تحوّلات جذرية، تنتقلُ بهذه اللغة، من سياق المُباشَرة والتقرير في إنتاج المعنى النقدي، إلى دهاليز (معنى المعنى) الجمالية، وسياق الخيال الخلاّق، الذي يُمثّل ولا يقول، ويشخّص ويجنّس ولا يباشر المعنى مباشرة، فيصبح للغةِ النقد والحال هذه سطحٌ وعمقٌ، وتُنتَج الدلالة فيها على طبقات، أولى وهي القريبة التي تُدرك مباشرة، وثانية وثالثة ورابعة وهي الطبقات البعيدة التي لا تُدرَك إلا بإنعام النظر، وتدقيقه، فينفتحُ بذلك بابُ التأويل، وتفيض شعرية القول.

وقد تشكّل (المكوّن التصويري) في الكتاب العيّنة، من وسائل تشكيل بلاغية بيانية متعدّدة، كان أهمها (التشبيه)، و(الاستعارة)، فمن أمثلة النصوص المُشكّلة عبر (التصوير التشبيهي)، النص ذو اللغة النقدية التنظيرية الذي جاء بوصفه مدخلاً للقسم الأول من أقسام حلّ الشعر، والذي هو عنده أدناها مَرْتبةً، قال فيه : ((أَن تَحُلَّ الشّعْرَ بلفظِهِ، وهذا لا فضيلةَ فيه، وقد يَجيئُ منه ما عليه مسحةٌ من جَمال، وذلك نزرٌ يسيرٌ إلاّ أنّ الغالبَ على ما يُحلُّ بلفظِه أَنْ يأتيَ غَثًّا بَارِدًا عليه قِرَّةُ[22] البَلَلِ، وفترَةُ الخَجَلِ، ومثالُهُ كمن هدَمَ بناءً ثمَّ أخذَ تلكَ الآلات المهدومة، فأَنْشَأَ بها بناءً آخر، فإنّه يَجِئُ مخلولَقَ البناءِ لا مَحالة، وكان الأولى به أَنْ تَرَكَ تلكَ الآلات، واستجدَّ آلاتٍ أخرى، لتكونَ أحسنَ منها وأجملَ، وهذا لا أَعُدُّهُ من صِنَاعةِ حلِّ الشعرِ في شيء))[23] .

ففي هذا المقطع من النص، تتشكّلُ اللغةُ النقدية التنظيرية جماليًّا بالتشبيه، وتفارق اللغة التقريرية المعتادة في لغة النقد التراثي كما عند (الآمدي) على سبيل المثال، ويُنتَج (المعنى النقدي) فيها إنتاجًا فنيًّا، لم تكن غايته الإبلاغ فحسب؛ لأنّ الصورة التشبيهية فيه تتحرّك في تأثيرها على صعيد آخر، غايته خلق أثر حسّي جمالي، يُفعّل في ذات المتلقّي استجابة جمالية نابعة من توصيل المعنى بطريقة أداء مكتنزة بـ(الشعرية)، فابن الأثير هنا، لا يكتفي بالكشف عن قلّة حيلة هذا النمط من (حلّ المنظوم) عنده، وضعفه بين الطبقات الأخرى في هذا الفن، بل يُشكّل صورة تشبيهية مستعينًا بالتشبيه التمثيلي القائم على تشبيه صورة بصورة أخرى؛ بغية خلق حالة من التماثل والتوازن في ذهن المتلقي، حين يبدأ بالربط بين (كاتب) (يحلُّ) بيتًا شعريًّا، ثم يُعيد بناءَه، مستعينًا بألفاظه ومعانيه نفسها، وبين (بَنَّاءٍ) (يهدمُ) بيتًا سكنيًّا، ثمّ يُعيد بناءَه، مستعينًا بموادِه الإنشائية نفسها، وهي عملية لا طائل تحتها في

الحالتين، وبهذا يصلُ (المعنى) الجمالي، بطريقة أداء غير مباشرة، تُفصِح عمّا في نفس ابن الأثير بشكل أكثر فاعلية، فلو اكتفى الناقد بالسطر الأول من النص، قبل إيراده لهذا التشبيه، لكانت لغته النقدية تقليدية عادية، خالية من لمسات فنيّة، في حين أنّها الآن أوصلت المعنى المراد بزيادة مبالغ فيها، بلغة نقدية مكثّفة قائمة على الاقتصاد اللغوي الذي يعمل على إنتاج أكبر قدر ممكن من المعنى الفنّي المؤثّر، بأقل قدر ممكن من المادة اللغوية، وهذا مصداقٌ من مصاديق التشبيه الناجح عند ابن الأثير، الذي أشار إليه بقوله ((فالتشبيه إذاً يجمعُ صفاتٍ ثلاثة؛ هي المبالغةُ، والبيانُ، والإيجاز))[24].ومن مصاديق (التصوير الاستعاري) في لغة ابن الأثير النقدية، قوله في تعليقٍ نقديٍّ على (حَلِّه لمثلٍ من الأمثال) : ((وإذا نظرتَ إلى ما أوردتُهُ في حلِّ هذا المثلِ وجدْتَنِي قد أخذته، وأضفتُ إليه هذين الخَبرين، وسبكْتُ من الجميعِ ما أبرزْتُه في هذا اللّباس العجيب، وهذا لا يتهيّأُ إيرادُه على هذا الوجهِ إلاّ بكثرةِ المحفوظِ من الأخبارِ النبويّة، فإنّها ركنٌ من أركان علم البيانِ في فنِّ الفصاحةِ والبلاغة))[25] .فهو تعليق يحملُ أبعادًا جمالية مثيرة، تأتّت له من استعارة فعل (السبك) الذي استدعاه الناقد من حقل (الصَّاغَة)، وأعاره لحقل (الكتابة لاسيما حلّ الأمثال) في صورة (حل المثل وإضافة الخبرين له) التي تمثّلت بـ(الجميع)، فهو قد (سبكَ) هذا (الجميع)، مثلما يسبك الصاغة الفضّة حين يُذيبوها ويصنعوا منها ألوانًا مختلفة من الحُلي، ليصنع منه كتابةً نقدية جمالية، تؤدّي المعنى بسبكٍ لغوي مُثير، واستعارة (السبك) للـ(الكلام) عامةً و(الكتابة الأدبية) بشكل خاص صورةٌ استعارية تقليدية، إلا أنّها أضفت على اللغة النقدية لنص التعليق، جوًّا جماليًّا، كَسَرَ جمود النقد، وخفّف من حدّة تقريرته التي قد تصبح في بعض الأحيان مملّة، ولاسيما في حقبة ابن الأثير (القرن السابع للهجرة) التي شاعت فيها اللغة الجمالية ذات الوظيفة الشاعرية، فهيمنت على مختلف أنماط الكتابة، حتى في الموضوعات العلمية كالفلسفة والجغرافيا والتاريخ.

المبحث الثاني

البعد الوظائفي للغة النقد

لا شكّ في أنّ (لغة النقد)، هي نمطٌ من أنماط اللغة الإبداعية، تكتسبُ خصوصيتها مما يتجسّد في بنيتها من سمات تتفاعل فيما بينها لإنتاجها، ولعلّ أوّل هذه السمات أنّها (لغة واصفة)، مثلما سيتّضح، تصفُ (الإبداع) وتكشف عنه؛ (لذا تتمخّض عنها وظيفة الوصف)، فضلا عمّا يتجلّى فيها من سياق مصطلحي مُتشكّل من تجمّع كبير من المصطلحات التي تواضع عليها ذوو الاختصاص على مرّ السنين، وهو سياق يحفظ لها تلك الخصوصية، ويرسم لها حدودًا فاصلة، تميّزها عن غيرها من اللغات الإبداعية، على أنّ هذه اللغة تدخل في علاقات فاعلة ومتفاعلة مع لغات إبداعية أخرى كـ(لغة الأدب) مثلاً، فتتسرّب لها من

جراء ذلك بعض السمات، مما يجعلها تؤدّي وظائف مشابهة لما تؤدّيه (لغة الأدب) كـ(الوظيفة التواصلية)، و(الوظيفة الجمالية).

ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ معظم نصوص (لغة النقد) في الكتاب العيّنة، لا يمكن أن تؤدّي وظيفة واحدة فقط، وتكتفي بها، بل كلّ نصٍّ فيها يؤدي الوظائف مجتمعة، إلا أنّ تصنيفه، يعتمدُ على (درجة) تأديته لتلك الوظيفة أكثر من سواها، فإذا ارتفع منسوب (الشعرية) فيه، أدّى (الوظيفة الجمالية) بشكل لافت، وإن قلّ منسوبها فيه، أدّى (الوظيفة التواصلية) المُبَاشِرة، وأما (الوظيفة التوصيفية) فتظهر في كلّ النصوص، ولكن بدرجات متفاوتة أيضًا، فهي تتجلّى بوضوح في النص ذي اللغة النقدية التقريرية المباشرة، الخالي من الانزياحات والانحرافات، وأما في النص ذي اللغة المُنزاحة، الذي ترتفعُ فيه نسبةُ الجمال والشاعرية، فإنّها ستكون موجودة بصورة متخفّية؛ وهذا راجع لخصوصية اللغة الشاعرية التي لا تكشف عن المعنى مباشرة، بل تومِئُ إليه، وتشيرُ إلى أسراره بطرفٍ خفي، وهذا ما سيظهر في الآتي:

أولا : الوظيفة الجمالية (الشعرية) :

وهي الوظيفة الأولى لـ(لغة نقد) ابن الأثير في الكتاب العيّنة؛ لأنّ الكتابة النقدية التي تألّفت منها المدوّنة كلّها تقع ضمن ما أُسمّيه بـ(الكتابة الاستعراضية) – إن صحّ التعبير – ، وهي نمط من الكتابة التراثية التي يكرّس مبدعُها فيها إمكاناته البلاغية كلّها؛ ليُحقّق أقصى درجات (الجمال)، و(الشعرية)، بوساطة أسلوب أداء منفرد يوظّف كلّ طاقات الصنعة الكتابية التي اكتسبها في عمره الأدبي في (النص)، فيكون الجمالي هدفه الأول، ويأتي ما عداه تالياً له.

وتنبعُ أهميةُ هذه الوظيفة من كونها ((هي المتمحورة حول الرسالة، من حيث هي رسالة، أي أنّها مُستهدفة في ذاتها ولذاتها باعتبارها رسالة))[26]، ففي الوظيفة الجمالية يكون (النص/ الرسالة) هو مركز العناية، والاهتمام، ولا نأخذ بنظر الاعتبار أطراف العملية التواصلية الرئيسة الأخرى : (مُرسَل + مُرسَل إليه)، وتصدر هذه الوظيفة عن (اللغة الإيحائية)، التي يكون فيها (الدال) رمزًا وإشارة، يوحي عن (مدلوله) الذي لا يكشف عن نفسه بيُسر، كما في اللغة التقريرية المباشرة.

وقد أدّت معظم نصوص (لغة النقد) في المدوّنة المقروءة هذه الوظيفة؛ إذ تشكّلت من وسائل تشكيل جمالية، عُنيَت بإثارة حالات شعورية نفسية، جعلت منها نصوصًا ذات بعد أُحادي، غايته المركزية الظهور بالمظهر الجمالي، وتأتي الغايات والوظائف الأخرى

كـ(التواصل مثلا) في الهامش، في حين تمثّل (الوظيفة الشعرية / الجمالية) المتن والمركز في هذا النمط من اللغة النقدية، فتصبح اللغة النقدية (عند صاحب هذا الأسلوب ابن الأثير أو غيره في تلك الحقبة) ذات قيمة جمالية تزيينية كبيرة، وطاقات إثارة وإغواء كامنة، لا تقدّم المعنى بصورة مباشرة، بل تُعطينا إضاءة خافتة له، بحيث يتطلّب منا ذلك إمعان النظر، وتشغيل الذهن، لمسك خيوط المعنى وإدراكه، وفي هذه الحالة تقترب (لغة النقد) المؤدّية للوظيفة الجمالية من (لغة الأدب) اقترابًا يصلُ إلى حد الاندماج لولا وجود (الوظيفة التوصيفية).

ومن أمثلة النصوص النقدية ذات الوظيفة الجمالية ما قاله في مدخله النظري للـ(قسم الثاني : في حلِّ الشِّعْرِ ببعضِ لفظه) : ((...وسببُ ذلكَ: أَنكَ إذا أخذْتَ شعرَ شاعرٍ مجيدٍ قد نقَّحَ أَلفاظَهُ وزيَّنَهَا، وأجادَ في ديباجةِ سبْكِهَا؛ فإذا تصدّيْتَ لفكِّ نظَامِهِ، فقد التزمتَ أَن تُواخِي لفظَهُ بمثلِهِ في الحُسْنِ والجوْدَةِ، وهذا ما لا يسمُو إليهِ إلاّ من غُذِّيَ بلبَانِ الفصَاحةِ مُرْضَعًا، وعرفَ مواضِعَهَا فلم يجهلْ منها مَوْضِعا، وإذا لم يأْتِ بالمماثلةِ والمواخاةِ بينَ لفظهِ ولفظِ الشاعرِ فقد كشفَ عن مقتلِه لنابلِهِ، وعرضَ لحمَهُ لآكِلِهِ ...)) [27].يتجلّى العنصر الجمالي في النص السابق، في العناصر البيانية التي وظّفها الناقدُ، والمتمثّلة بالصور الاستعارية والكنائية في عبارتي (غُذِّيَ بلبَانِ الفصَاحةِ مُرْضَعًا) و(فقد كشفَ عن مقتلِه لنابلِهِ، وعرضَ لحمَهُ لآكِلِهِ)، فالغاية في هذه العبارات تبتعد عن أن تكون غاية تواصلية مباشرة، بل هي تراكيب جمالية تصدر عن لغةٍ شاعرية تشتغل في مستواها الدلالي على (معنى المعنى)، فتُظهِر في السطح معنىً، يختلف عمّا في (العمق)، وبهذا تنحرف (الرسالة / النص) عن مسار (التواصل) الاعتيادي، فتُخفِي (محمولها)، ولا تظهره، إلا بعد إجراء عمليات متكرّرة من القراءة والتأمُّل والتأويل، تختلف في مستواها وكثافتها باختلاف نسبة إخفاء (المعنى).

ثانيا : الوظيفية التواصلية:

وهي الوظيفة الأساسية للّغة؛ إذ أنّ كلّ فعلٍ تواصلي لفظي، أو كل سيرورة لسانية، تتكوّن من مجموعة من الفواعِل المُنَظِّمة للتواصل، وهي ستة فواعل: [28]

. المرسِل : هو الذي يرسل الرسالة سواء أكانت كتابية أم سمعية أم بصرية أم غير ذلك ، ويمكن أن يكون ذاتا أو آلة ، أو عنصرا طبيعيا...

ـ المرسَل إليه : هو الذي يتلقى الرسالة، ويقوم بعملية الاستنان .

ـ المرجع : هو ما نتحدث عنه من موضوعات العالم المختلفة .

ـ السَّنَن : هو نسق القواعد المشتركة بين الباث والمتلقي، والذي بدونه لا يمكن للرسالة أن تُفهم أو تؤوّل .

ـ القناة : هي التي تسمح بقيام التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وعبرها تصل الرسالة من نقطة معينة إلى نقطة أخرى.

ـ الرّسالة : هي التي تحقق التواصل، ويمكن أن تكون لسانية، أو سيميائية تشتمل على أنظمة التواصل الأخرى .

وبحسب (جاكبسون) فإنّ المرسِل يوجّه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون – هذه الرسالة – فاعلة ، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا المرجع)، سياقًا قابلاً لأن يتمكن المرسل إليه من إدراكه، وهو إمّا أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك ، وتقتضي الرسالة – بعد ذلك – سننا مشتركا كليا أو جزئيا ، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة)، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطًا نفسيًّا بين المرسل والمرسل إليه ، اتصالا يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه.

وتؤدّي معظمُ نصوص (لغة النقد) في الكتاب العيّنة هذه الوظيفة، بوصفها رسائل أُنتِجَت للتواصل قبل كلّ شيء آخر، ولكنّ حضورها وكثافته، مرتبط بدرجة تحقّقها وهيمنتها، وبنمط لغة النص، مثلما قلنا، فـ(الرسالة) في (النص الجمالي)، الذي تُهيمن عليه (الوظيفة الجمالية/ الشعرية) تكون سيميائية، ويترتّب على ذلك أن يكون (المعنى) فيها إيحائيًّا غير مباشر، وهي إيحائية إراديّة، تعمّدها (المُرسِل)؛ ليمنح رسالته خصوصيةً جمالية، وفي هذه الحالة ستأتي (الوظيفة التواصلية) في هذه النمط بالدرجة الثانية، بعد (الوظيفة الجمالية)، وأما إذا كان (النص) في لغة النقد مُباشرًا تقريريًّا مكشوف المعنى واضح الدلالة، أدّى (الوظيفة التواصلية) بيُسر، ووصلت (الرسالة) إلى (المُرسَل إليه) بسلاسة دون جهد، أو كدٍّ ذهنيٍّ منه.

ومن النصوص التي أدّت (الوظيفة التواصلية) بشكلٍ جلّي، تلك النصوص ذات النزوع التقريري المُباشر، التي تكشف عن مضمونها بسهولةٍ، ومنها قوله : ((والخَطْبُ في حفظِ الأخبارِ غيرُ الخَطْبِ في حفظِ القرآن، وذاكَ أنَّ الأخبارَ لا حصرَ لها، ولا ضابطَ ولا ينبغي لصاحبِ هذه الصّناعةِ أنْ يقتصرَ على حِفظِ الصّحيحِ منها الذي ثَبَتَتْ صحّتُهُ؛ بل يحفظُ الصّحيحَ، وغيرَ الصّحيحِ طلبًا للاستكثارِ من المعاني التي تقتَضِيهَا الحوادِثُ الطارِئةُ، والوقائعُ المُتَجَدِّدَة...))[29].

فالنصُّ / الرسالة هنا بدا واضحَ الدلالة، بيِّن المعنى، لا غموض ولا إيحاء أو التواء فيه، وهو يُنَظِّر لقضية تشكيل (ثقافة) الكاتب المُشتغِل في صناعة (حلّ المنظوم)، من أنساق مرجعية

دينية إسلامية، ويكشفُ عن الطريقة الصحيحة؛ لتلقّي تلك (المرجعيات الدينية) المتمثّلة بـ(الأخبار والروايات) الصادرة عن النبوّة، وكيفية استدعائها في النص المُنتَج؛ لتعزيز ثيمته الرئيسة، ويُشدّد على عدم ضرورة التمسّك بقواعد (علم الرواية والدراية) في التعامل مع تلك الأخبار، في ميدان هذه الصّناعة؛ لتكثُر النصوص التي يمكن حلّها/ التناص معها في النص الجديد.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ نسبة هذه النصوص المُباشرة التي تؤدّي الوظيفة التواصلية بيُسر قليلة جدًّا في (لغة النقد) في الكتاب العيّنة، إذا ما قارنّاها بالنّصوص ذات النزعة الجمالية؛ ولعلّ هذا راجعٌ إلى أسلوبية الكتابة عند ابن الأثير، لاسيما في رسائله، فضلا عن خصوصية موضوع المدوّنة؛ فهي عبارة عن خطابٍ مختصٍّ بالنثر الفنّي التصنّعي – الذي كان شائعًا آنذاك – واصفٍ وموصوفٍ في الآن نفسه، الغاية الرئيسة منه تعليمية؛ إذ يهدف إلى تيسير الطريق على الناشئين الراغبين في سلوك طرق فن (حلّ المنظوم) .

ثالثا : الوظيفية التوصيفية :

تصدر هذه الوظيفة عن (اللغة الواصفة) و((هي التي تتحدّث عن الكلمات، إنّها لغةٌ عن لغة، أي هي لغةٌ ثانية تخالفُ اللغةَ التقريريةَ التي هي دليلٌ يتكوّن من دال ومدلول، وتخالفُ اللغة الإيحائية التي يصيرُ فيها الدال دليلاً))[30]، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا بأنّها الوظيفة المركزية للـ(لغة النقد) عامة؛ إذ بوساطتها يبلورُ النقدُ ذاتَه الخاصة، وهُويّته المُشخِّصَة، وعن طريقها يستطيع تنمية منظوره الخاص، فالنّقد لغةُ وصفٍ للغةِ فن، ولا يزاحمه في ذلك أي نصٍّ إبداعي آخر، إنّه قراءةٌ واصفةٌ تُعاينُ متنًا جماليًّا، فتصفُه بعد أن تُفكّكه، وتكشف عن مكوّنات تشكيله الجمالي وسياقاته الماحوليّة، أو هو منظورٌ رؤيوي يصفُ (ظواهرَ) عامة، أو يؤسّسَ لمنظورات نقدية تُفضِي إلى خطاب نقدي قواعدي، فالوصف خصيصة جوهرية في النقد ولغته.

وقد تجلّت هذه الوظيفة في جملة نصوص من (لغة النقد) العيّنة، على أنّها لم تظهر بنسب متساوية فيها كلّها، بل تفاوتَ ظهورُها من نصّ لآخر؛ تبعًا لطبيعة لغة النص، مثلما أشرنا سابقًا، غير أنَّها سجلّت حضورًا لافتًا في نصوص (التعليقات) التي كان الناقد (ابن الأثير) يُعقّبُ بها على (حلِّهِ) لمنظومٍ أو منثور ما، ففي مثل هذه الحالة ترتفع نسبة (الوصف)؛ لأنّ الناقدَ سيُشغِلُ نفسَه بتفصيل حالة ذلك (الحلّ)، ويقف على سماته الإيجابية خاصة، ويكشف عن مزاياه، بطريقة تتضخّم فيها ذاته، ويُظهر تعاليه بشكل لافت للنظر، ومن النصوص التي أدّت وظيفة الوصف ما قاله واصفًا فصلاً من نثره : ((وهذه معانٍ شريفة قد

حازَتِ الجمالَ بأَسرِه، وصدَرَتْ عن خاطرٍ يُنفِقُ من كَثْرَة، ولا يخافُ عادِيَةَ عُسْرَة، ومن أحسنِ ما فيها قولي : وليس الموتُ إلاّ في أن تُلاقيَ النفسُ ذُلاًّ، أو تفارقَ جِسْمًا...)) [31] .

فهذا النص على قصرِه يصدر عن لغةٍ واصفة، كشفت عن مزايا النص المقروء، فأدّت بذلك (وظيفة الوصف)، على أنّها وظيفة مدحية احتفائية، تحتفي بالنص المقروء، دون أن تصف ما فيه من هنات، وهذا يجعلها وظيفةً أحادية الجانب، تمدح المقروء، ولا ترى فيه غير الصفات الحسِنَة، وهذا أمرٌ طبيعي، عند ابن الأثير؛ لأنّه – مثلما قلنا سابقًا – ينزعُ نحو (الاستعراض)، والفخر بنفسه، وإبراز صورة الأنا المشرقة في حضرة الآخر العام، الذي يشمل جمهور التلقّي كلّه، وكأنّه في تحدٍّ كتابي، وهذه ظاهرة عامة على مصنّفات ضياء الدين بن الأثير كلّها، وقد أشّرها مُحقّق كتابه العيّنة تحت عنوان (الاعتداد بالذات).

ولم تكن كلّ نصوص (لغة النقد) المؤدّية لـ(وظيفة الوصف)، بهذا الحجم من الاحتفاء بالأنا، ومدح النِّتاج الخاص بها، بل كانت بعض النصوص موجّهة لنقد الآخر الشاعر، الذي كانت نصوصه خاضعة لـ(الحَلِّ النثري)، وهي نصوص أدّت وظيفة الوصف، واستعرضت النص المنقود بوضوح، غير أن المقام لا يسمح لذكرها هنا[32].

الخاتمة

في ختام هذا البحث يمكن لنا أن نلخّصَ ما تقدّم بالنقاط الآتية

1- عرّفَ البحثُ (لغة النقد التراثي) بأنّها خطابٌ إبداعي واصفٌ مُتسائِل (تنظيري / إجرائي) يعمدُ في الإجراء إلى قراءة خطابٍ جمالي (نثري – شعري)، فيُفكّك نسيجه، ويحلّل بنيته، بوساطة وسائل معرفية تصدر عن منظومة نقدية تراثية لها أعرافها الجمالية الخاصة، وقواعدها المميزة، ومعاييرها القارّة، وفي التنظير إلى تقديم صورة عن الموضوع (الموصوف) بلغة اصطلاحية خاصة.

2- كشف البحث عن سرٍّ من أسرار الجمال المتجلّي في نصوص (لغة النقد) في الكتاب العيّنة، وهو (البعد الإيقاعي) الذي أسهم في ضخّ النصوص العيّنة بطاقة صوتية إيقاعية رفعت من منسوب (الشعرية) التنغيمية فيها، وقد مثّل (السجع)، و(الطباق) بعضًا من وسائل تشكيل الإيقاع في تلك النصوص.

3- بيّنَ البحثُ مركزية المكوّن التصوري، ودوره الفاعل في إشاعة الأجواء الخيالية في لغة النصوص العيّنة، ومن ثمّ إنتاج (شعرية النص) وجماله، عبر وسائل بيانية غاية في الأهمية تمثّلت بـ(التشبيه)، و(الاستعارة).

4- كشف البحث عن الوظائف التي أدتها نصوص (لغة النقد) في الكتاب العيّنة، وهي وظائف تفاوت حضورُها وترتيبها بتفاوت لغة تلك النصوص، فتصدّرت

(الوظيفة الجمالية / الشعرية) منظومة تلك الوظائف، تلتها (الوظيفة التواصلية)، ثمّ (الوظيفة التوصيفية)، وكانت لكلٍّ وظيفة أهميتها التي تنبع من خصوصيتها.

هوامش البحث

([1]) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة : 32 .

([2]) الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري: 1 / 3 .

([3]) طبقات فحول الشعراء : 1 / 279 .

([4]) الوساطة بين المتنبي وخصومه: 33 .

([5]) المصدر نفسه: 32 .

([6]) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2 / 167 .

([7]) الوشي المرقوم في حلّ المنظوم : 132 ، مقدمة المحقق .

([8]) يُنظر : المصدر نفسه : 97 ، مقدمة المحقق .

([9]) المصدر نفسه : 169.

([10]) الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة: 53.

([11]) المثل السائر : 1 / 176 – 177 .

([12]) معنى الجميل في الفن – مداخل إلى موضوع علم الجمال: 49.

([13]) يُنظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: 354.

([14]) الأسلوبية بوصفها مناهج، الرؤية والمنهج والتطبيقات: 209 .

([15]) الأسس الجمالية في النقد العربي : 187 .

([16]) موسيقى الشعر: 16 .

([17]) الأسس الجمالية في النقد العربي : 193 .

([18]) البلاغة العربية قراءة أخرى: 352.

([19]) الوشي المرقوم في حلّ المنظوم : 165 –166 .

([20]) المثل السائر : 1/ 212 – 213 .

([21]) يُنظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: 355 – 356 .

([22]) قرّة البلل : برودته . يُنظر : لسان العرب مادة (قرر).

(23) الوشي المرقوم في حلّ المنظوم : 187.

(24) المثل السائر : 2 / 122.

(25) الوشي المرقوم في حلّ المنظوم : 194 – 195.

(26) اللغة والخطاب: 85.

(27) الوشي المرقوم في حلّ المنظوم : 247

(28) ينظر : قضايا الشعرية: 27 ، وينظر : اللغة والخطاب: 79 – 80 ، وينظر : في اللسانيات العامة : تاريخها ، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها : 73 .

(29) الوشي المرقوم في حلّ المنظوم : 247

(30) اللغة والخطاب : 84.

(31) الوشي المرقوم في حلّ المنظوم : 283.

(32) المصدر نفسه : 202 ، و 214، و216، و217، و224.

Refrences

1- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات – الكويت ، بيروت ، ط1، 1973م.

2- الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2006.

3- الأسلوبية بوصفها مناهج، الرؤية والمنهج والتطبيقات، د. رحمن غركّان، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1، 2014م .

4- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المُطّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط2، 2007م .

5- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت 231هـ)، قرأه وشرحه : أبو فهر محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة، 1974م .

6- في اللسانيات العامة : تاريخها ، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها ، د. مصطفى غلفان ، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، 2010م .

7- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ، ومبارك حنون ، ط1 ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، 1988م .
8- لسان العرب مادة (قرر).
9- اللغة والخطاب، عمر أوكان، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م.
10- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الاثير الجزري(ت 637 هـ)، قدّمه وعلّق عليه : د. أحمد الحوفي ، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر ، ط2 ، 1973م.
11- معنى الجميل في الفن – مداخل الى موضوع علم الجمال ، د. سعيد توفيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 2016م.
12- الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370هـ)، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ، ط4 ، 1992م.
13- موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي – القاهرة، ط3، 1965م.
14- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت366هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، 1966م.
15- الوشي المرقوم في حلّ المنظوم ، أبو الفتح نصر الله ضياء الدين بن الاثير الجزري (ت 637 هـ) ، تحقيق يحيى عبد العظيم ، تقديم د. عبد الحكيم راضي ، الذخائر 121 (الهيئة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة ، 2004م.