المقاييس الشعرية عند ابن رشيق القيرواني

د شريفي عبد اللطيف

كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان

مقدمة

طرح مفهوم (الشعرية) يستدعي ضرورة البحث في صلتها بالشعر، فإذا كان الشعر في أبسط تعاريفه مجموعة من القصائد التي توفر فيها البعد الفني لتؤثر في المتقبل، فإن الشعرية موجودة حتما في هذه القصائد، لكن للشعرية أيضا صلة بذلك المتقبل لأنه هو الذي اختار تلك القصائد وفق بعد فني معين.

تتجلى هذه الظاهرة في أول أمرها في النص الشعري، إذ أن صاحبه يكتبه و في ذهنه ذلك البعد الفني، لكن التجلي يزداد عندما ندخل ذلك النص ضمن مجموعة من النصوص، عندها تبرز الظاهرة أكثر من ذي قبل لأن الاختيار دافعه معايير خاصة فتصطفى نصوص و تسقط أخرى.

و إن كانت الشعرية في النص أو في مجموعة النصوص التي نختارها موجودة بالقوة، فإن الذي يبرزها بالفعل إنما هو التفكير النقدي، هو الانتقال إذن من الخفاء إلى التجلي. فتطرح اشكالات من قبيل : لم كان هذا النص شعريا ولم اختير و فيم اختلافه عن النص العلمي أو التاريخي أو الفلسفي.... ? لم أثرت نصوص معينة، كتلك التي كتبها المتنبي في مجتمعه و مازالت تؤثر فينا ? لم نستجيب لنصوص أخرى كتبت في عصور أخرى و لم يستجب لها المجتمع الذي نشأت فيه?

إن مثل هذه الأسئلة لا يطرحها إلا التفكير النقدي، و ما الإجابات عنها إلاّ بعض ما اصطلح عليه بالشعرية.

إن قررنا إذن بهذه الظاهرة، فإن الإشكال الذي يجابهنا هو كيفية محاصرتها. إذ أنها تستعصي على التفكير. و يردّ ذلك إلى موقع الشعرية، فهو في النص ذاته أو في خارجه أي فيما يضفيه المتقبل فردا أو جماعة على ذلك النص من معايير معينة. و من هنا كان لابدّ من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي نشأ فيه ذلك النص.

إن المبدع ينشئ النص الشعري و هو واع بهذا التفاعل، لذا يحاول دائما أن يكون الالتحام قويا، و كذلك المتقبل يقبل على النص و نصب عينيه هذا التقاطع فإن وجده استزاد و إن لم يجده ترك النص، بهذا تكون الشعرية وليدة النص وخارجية.

و تطلق الشعرية (**La Poétique**) (1) على مجموعة جمل مركبة تستمد إنشائيتها من نوعية التركيب المغاير للتركيب العادي مادام الخطاب الشعري صياغة مقصودة لذاتها، و يعنى بها كل نظرية داخلية للإبداع، و تنطبق على الاختيار الذي يقع عليه المبدع في اتباع طريقة معينة في الكتابة أي اتخاذ أسلوب أدبي معين في التعبير. كما أنها تمتد إلى شفرات معيارية تتخذها مدرسة أدبية مذهبا لها، و يمثل هذا بطبيعة الحال مجموعة من القواعد الفنية العملية يصبح استخدامها إجباريا (2).

و ما يميز الشعرية هو انقطاع وظيفتها المرجعية باعتبار أنها رسالة تركبت في ذاتها ولذاتها، و تتحدّ بمقدار الخروج عن النمط التعبيري المتواضع و ذلك بخرق المألوف و كسره و اللجوء إلى ما ندر من الصيغ. و بعبارة أخرى، فإن الطاقة الشعرية متولدة عمّا يتوقع في نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا.

و الحق إنّ كلّ تفكير نقدي في كلّ عصر قد ساهم وفق درجة نضجه وثقافته السائدة و جمهوره في تحديد الشعرية. و نحن في هذا البحث سنتناول مفهوم

الشعرية حسب ما وردت عند ابن رشيق القرواني في كتابه العمدة في محاسن الشعره و أدابه و نقده .

يعدّ ابن رشيق القيرواني من أئمة النقد العربي و أعلامـه، فهو مقلد و مبتكر و نـاقل و مجتهد، و عذره أنه جاء بعد أن كثرت التآليف في النقد العربي و مع ذلك لم تضع شخصيته بين آراء سابقيه كعبد الكريم النهشلي، و الجمحي، و المبرد، و الجاحظ، و ابن وكيع، والرماني، ودعبل، و الجرجاني، و المرزوقي.

و يظل ابن رشيق متميزا يستثير القارئ و يجذبه إليه دون ملل عن طريق انتقاداته الحرة، و وقفاته البارزة بين نقاد القرن الخامس الهجري. و لا ريب أن كتابه (العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده) قد نال حظوة واسعة بعد القرن الخامس الهجري، و أصبح مثالا يحتذيه كل من يكتب في علم الشعر سواء في القديم أم في الحديث.

و بعد قراءاتنا العميقة لهذا الكتاب تبين لنا أن ابن رشيق القيرواني قد توسع في مفهوم الشعرية. غير أن معظم انتقاداته في هذا الباب كانت في حاجة إلى التوضيح و التنظيم مما استوجب علينا تتبعها و تقصيها و جمعها و تصنيفها حتى يسهل على القارئ استيعابها.

و تتمثل إضافتنا في أننا حاولنا الكشف عن المقاييس الشعرية المتناثرة في كتاب العمدة. و قد حصرناها في مقاييس خارجية ومقاييس داخلية. فأما الأولى، فإنها ترجع عملية الإبداع إلى مستوى بشري كالطبع والرواية و المران و التأثير. و أما الثانية، فإنها ترجع عملية الإبداع إلى قواعد إجرائية عملية تتبـع من النص الشعري رأسا كالمشاكلة، و التجاوز، و التناسب اللغوي واللوازم العروضية، والمعاني المشتركة، (التناص). وجلّ هذه القواعد لا تتجاوز النص الشعري في مستواه الأسلوبي و الدلالي و البنائي .

كما تتمثل إضافتنا في الاعتماد على الاستقراء و الإحصاء للوصول إلى معايير أو قواعد عامة تضبط النص الشعري من الداخل و الخارج .

و سينصب جهدنا في هذه المحاضرة على عرض أهم الأفكار التي تناولت الشعرية، وسنلاحق هذه الأفكار إلى أدق التفصيلات، و سنطارد الفكرة من الجذع إلى الأغصان لنصل إلى ثمرات الفكر و مباهجه و لذة فاكهته في ختام دراسة استقصائية مضنية. و تعد دراستنا في الحقيقة دراسة آنية (أفقية) وزمنية (عمودية) تصف الفكرة ثم تصلها بأشباهها في الفكر النقدي العربي و الغربي كلّما جدّت المناسبات لذلك.

و لقد انحصر عملنا في تتبع تحديد الشعرية من خارج النص، و هو عمل عسير لشدّة تداخل الجدل التنظيري الخاص بالنص و بخارجه.

و غرضنا في ذلك هو تتبع مقاييس الشعرية عند ابن رشيق من خارج النص و داخله، و لعّل الاهتمام بخارج النص من العوامل الممهدة لتحديد الشعرية من داخله. فهو ليس شيئا هامشيا مقحما على النص بقدر ما هو إحدى القواعد الرئيسية لتحديد نوعيته.

1- مقاييس خارجية

أ- الطبع

كانت الشعرية رهينة الوضع السياسي و الاجتماعي و الاقتصادي للقبيلة. و أوضح دليل على ذلك أنّ شعرية قريش صارت هي النموذج الأمثل و المسيطر في صدر الإسلام.

و إلحاح النقاد على أهمية النسب في الشعر جعلتهم يركزون على منزلة الشاعر في قومه، فمثلا عمرو بن شأس " كان ذا قدم و شرف و منزلة في قومه "(3).

و زعم بعضهم أن الشعرية لا تتأتّى إلاّ بالنسب (4) و كل هذه التفسيرات تظل بعيدة عن قوى المحركة للشعريّة. فالإلهام الخرافي و العلو الاجتماعي و التفوق النسبي لا يمثل العناصر الداخلية للإبداع و لا يؤدي حتما إلى التفوّق

الشعري، لذلك بحث ابن رشيق في مصطلح الطبع باعتباره نشاطا ذاتيا وغريزة فطرية لقول الشعر واتخذه معيارا أساسيا للتفاوت الشعري على حدّ قوله : " ومن الشعر مطبوع و مصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، و عليه المدار ، و المصنوع و إن وقع عليه هذا الإسم فليس متكلفا تكلّف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد و لا تعمّل ... فاستحسنوه و مالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح و التثقيف " (5).

فالشعر المطبوع حسب رأيه يصدر عن نفس صادقة تعيش مع الفطرة والبساطة و تنشد على سجيتها دونما تكلف أو تعمّل كما هو الحال عند الشعراء الجاهليين و الاسلاميين، و هناك شعر مصنوع مهذب فيه صنعة قليلة بلا تكلف يتغنى به صاحبه و يعيد فيه النظر تمحيصا وتنقيحا بتبديل بعض الألفاظ و العبارات دون أن يجهد نفسه أو خاطره في البحث عن الصور البيانية و بخاصة البديع.

أما الشعر المتكلّف، فهو الشائع لدى المولدين من الشعراء الذين يبحثون عن المعاني الغامضة و لا يكترثون بالألفاظ التي تعبر عنها (6) يقول ابن رشيق " إلاّ أنّ الطائي كان يطلب المعنى و لا يبالي باللفظ، حتى لو تم المعنى بلفظة نبطية لأتى بها".(7)

و خير الأمور أوسطها عند الناقد فهو يفضل النوع الأول من المصنوع على المطبوع في قوله : "و لسنا ندفع أنّ البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة و لاظهر عليه التعّمل كان المصنوع أفضلهما.

و الذي نلاحظه هو اقتران " الطبع" بـ " التكلّف". و هذا الزوج التقابلي كثيرا ما يرد في كتاب العمدة. و قد تناول الناقد الطرف الأول لهذا الزوج و هو " المطبوع "، فأكد على أهم خاصية فيه و هي عفوية الكلام و تلقائيته، و البارز أنّ هذه العفوية هي السبب في سهولة استدعاء الكلام من جهة و كثرته من جهة أخرى. و

واضح من هذا المنظور أنّ المحسنات اللفظية لا يمكن أن تقوم مقام السجيّة و التلقائية .

بهذا استقر لدى الناقد أن الطبع هو أحد المقوّمات الهامة للشعرية. والدليل على نفاذ تفكيره إلى هذه المسألة هو أنّه ذم التصنع لأنّه يؤدي إلى عدم المشاكلة بين النص و صاحبه من جهة، و إلى قيام النص على أجزاء منفصلة من جهة أخرى. لذا فإنّ ذمّه هذا إنّما هو لطغيان التصنع .

فإلى جانب الاعتماد على الطبع لابدّ من إخضاع الكلام للصنعة، ومصطلح

"الصنعة" في هذا المجال مختلف عن " الصنعة" المقترنة بالتكلّف، و يمكن أن نطلق على ذلك تفاديا للالتباس " الصنعة الفنية ".

و الظاهر أنّ البحوث الحديثة قد أكدت مادعا إليه ابن رشيق حين كشفت عن عنصر مهم من عناصر العبقريّة و هو هذه الموهبة الفطرية المعروفة بالطبع (**Disposition**)

و يراد بها عند لوسين " مجموعة الاستعدادات الفطرية التي تؤلف الهيكل النفسي للإنسان" (8) أي الاستعدادات الفطرية الثابتة القائمة على ما هو عضوي و ما هو نفسي .

و قد نبّه دي لاكروا (**Delacroix**) على امتياز الشاعتر بقدرات فطرية خاصّة تسمّى بـ" القدرة الفائقة على البناء" و " القدرة الفائقة على الحدس " و " القدرة الانطباعية " (9).

ب – الرواية

يعد الطبع مقياسا هامّا للتفوّق الشعري إذا كان بين شاعر مطبوع و بين شاعر متكلّف، غير أنّ فعالية هذا المقياس قد تتقلّص حين تكون المفاضلة بين شاعرين متساويين في الطبع، الأمر الذي أدّى بابن رشيق إلى ضرورة الاعتماد على الرواية باعتبارها مقوّما أساسيا للشعرية كما جاء في قوله : " و الشاعر مأخوذ

بكلّ علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر و احتماله كلّ ما حمل... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر و الخبر، و معرفة النسب، و أيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، و ضرب الأمثال...فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، و معرفة الأخبار، و التلمذة بمن فوقه من الشعراء ...و قد سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء فقال : هو الرواية ، يريد أنه إذا روى استفحل " (10).

تطرّق الناقد في هذا النص إلى وظيفة الرواية معتبرا أنّ ما يحفظه الشاعر من الأبيات إنّما يؤدي إلى استرساخ المنوال في المخيّلة، و هذا المنوال يخص الألفاظ

و المعاني، كما أشار إلى أنّ الرواية تقوم بدور المنبّه اللغوي وظيفته قدح شرارة الخلق،

و من هنا فإنّ الإبداع يصبح رهين هذه المنبّهات أي رهين ثقافة الشاعر.

و من شروط الرواية حسن اختيار الأشعار المعدّة للحفظ، والايجاز ومعناه كمّي إلى جانب معناه الكيفي، و الكم هنا مرتبط بالذاكرة إذ كلّما كان النص موجزا سهل حفظه. و من هنا نفهم أحد الأسباب الرئيسية للإيجاز عند ابن رشيق و هو الحفظ، فكلما كثر المحفوظ كثرت المواد بين يدي الشاعر و تراكمت في ذاكرته مادّة ضخمة يتمكن معها توليد المعنى

و النظم في أي غرض.

وهذه النظرة إلى الرواية لا نجدها عند ابن رشيق فحسب، بل نجدها عند النقاد المحدثين، و خير مثال على ذلك قول ت، س. إليوت : " إنّ عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغناطيس يجذب إليه الأفكار و الصور و العبارات ممّا يقرأ" (11) و قد شبه (وليم جيمس) الذاكرة بالبئر العميق لما فيها من مادة غنيّة هي حصيلة القراءات المتنوّعة(12).

و ترى البحوث الحديثة أنّ الإطار الشعري لا يكتسب إلاّ بالرواية والقراءة والاطلاع، فجون كيتس (John,Keats) مثلا يعترف بكثرة قراءاته و حفظه

لشعر شكسبير، ثم يقول عن محاظرات هازلت (**Hazlitt**) في الشعر : "إنّه سوف يواظب على الاستماع إليها " (13).

ج – الدربة

إنّ هذه المرحلة طبيعية إذ الظاهرة الأدبية شأنها شأن كلّ الظواهر لا تتأتى عن طفرة، فلا بد من تدرّج من النشأة إلى النضج، و المبدع وإن كان صاحب (طبع) فإن إنتاجه الأدبي متفاوت حتما، و ما يحشر ضمن (شعر الصّبا) إنّما هو في الحقيقة شعر المران،

و يتأكد هذا بأنّ خصوصية المبدع لا تظهر في مثل هذا الإنتاج بقدر ما تظهر في فترة النضج، فقيمة النصوص من الناحية الأدبية شديدة الصلة يتجربة المبدع الفنّية.

إنّ للمران أو الدربة دور المنشّط الإبداعي كلّما تواتر قوي النشاط الشعري، فـ (الطبع) في هذه الحالة يظّل دفينا و لا يخرجه إلى الوجود إلاّ الدربة، و خير مثال على ذلك قول ابن رشيق في تشبيه بيت الشعر ببيت البناء : " و البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع، و سمكه الرواية، ودعائمه العلم، و بابه الدّربة، و ساكنه المعنى، و لاخير في بيت غير مسكون... الشعر مثل ماء العين، إن تركتها اندفنت و إن استهتنتها هتنت " (14).

و كما يبدو، فإنّ الناقد أحسن التفريق بين ما هو غير عملي كالطبع والرواية و بين ما هو إجرائي كالدربة، و لعلّ تأخير الدربة عن الطبع و الرواية هو قوّة لهما فلولاها لكان الطبع فجا و الرواية (الثقافة) مصمتة لا معنى لها .

إنّ (الدربة) من هذا المنظور تمثل عملية اكتشاف لنوعية العلاقة بين المبدع

و النص، فإن كان هناك تناسب كانت العملية إيجابية، و إن كان هناك تنافر فلا يمكن للنص أن يولد و لا يمكن للذي يروع الإبداع أن يكون مبدعا، وذلك على أساس أنّ الشيء لا يحنّ إلاّ إلى ما يشاكله. و من هنا فإنّ كلّ محاولة

لتزييف علاقة المشاكلة بين النص و صاحبه إنّما تؤول إلى (التكلّف) و (الاغتصاب) و (الإكراه).

إنّ غاية الدربة إذن هي إثبات علاقة المشاكلة بين النص وصاحبه، ولاشك أنّ مقوّمات الإبداع تظل دفينة و لا يخرجها إلى الوجود إلا المران الذي يكشف عن عملية الإبداع الشعري، و بهذا المفهوم تكون الشعرية مرهونة بانصهار ما هو طبيعي في الإنسان و ما هو مكتسب، أي بالتحام ما تودعه الطبيعة في البشر بما يصنعه الإنسان عن طريق التثقيف والممارسة الطويلة .

و إجمالا، فإنّ ما قّاله ابن رشيق في الدربة له ما يقابله في النقد الغربي،فإدجار ألن بو (E.A.Poe) مثلا يلخص موقفه من طبيعة الشعر قائلا : " إن الشعر جهد و عرق " (15).

و يصرّح رتشاردز (**Richards**) على أنّ الشعر مهارة مكتسبة وتمرين روحي (16).

و يقول جون كيتس : " إنّي أقضي ثماني ساعات يوميا بين القراءة والكتابة " (17) ثم يحاول أن يطلعنا في إحدى مسودات قصائده على ما بذله من جهد و مشقة في سبيل إعداد نفسه للشعر(18).

د – التأثير

إنّ النص الشعري يستمد وجوده من لقائه بالمتقبّل، و إن كان أوّل متقبليه هو الباث نفسه، بهذا المعنى لا يكون هناك شعر إلاّ من خلال التقبّل، و من هنا فإنّ المتقبّل دائم المثول أثناء عملية الإبداع و بعدها .

و الذي يعنينا أنّ أوّل موقع لرصد (الشعرية) هو التقبّل، و هذا طبيعي إذا اعتبرنا النص الشعري خاضعا لشبكة التواصل فتكون الشعريّة آنذاك منحصرة فيما يحدثه النص من وقع في المتقبل، و هو ما عبّر عنه ابن رشيق بالطرب وهزّ النفس في قوله : " و إنّما الشعر ما أطرب و هز النفوس و حرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له و بني عليه لا ما سواه"(19).

لقد ركّز الناقد على عملية التخييل أو ما يسمّى بسيكولوجية التلقي أكثر من تركيزه على عملية التخيّل المعروفة بسيكولوجية الإبداع، و هذا تدعيم لفكرة (مقتضى الحال) في جانبها الخارجي التي يراعى فيها علاقة النص بالمتلقي أكثر من علاقة النص بالمبدع

و عالمه الداخلي، و يفهم من ذلك أنّ عواطف الشاعر ينبغي أن تكون مشابهة لعواطف المتلقي حتى تبعث فيه إحساسا مشابها لإحساسه.

و من هذا المنطلق فإنّ الشعرية تبقى مرهونة بما تحدثه من أثر في المتقبل، إلاّ أنّ العائق هو تعليل ذلك الأثر و سر تلك الجودة، و هو ما لا نظفر بـه في هذا المستوى، إذ يكتفي الناقد بإثبات الظاهرة من غير تعليل، و لعلّ معرفة الجودة من هذا المنظور هـي معرفة غامضة بعيدة عن كل استنباط و تحليل يقودها في ذلك الذوق وحده، و قد يكون هذا الأمر متصلا بإدراك الناقد للجمال عامّة و اعتناء بجانبه الظاهر الحس

و على العموم، فإنّ للنقاد الغربيين ملاحظات دقيقة فيما قاله ابن رشيق عن التأثرية و استجابة المتلقي مثل قول رتشاردز **(Richards)** : " الشعر الصادق هو وحده الذي يولّد في القارئ استجابة لا تقل في الحرارة والنبل و الصفاء عن تجربة الشاعر

نفسه " (20).

و قوله أيضا : "يخذلنا الشعراء أو نخذلهم إذا كنا لا نجد أنفسنا قد تغيرنا بـعد قراءة شعرهم (أي إذا كنا لم نتأثر بهم) " (21).

أمّا كيتس، فقال : " إنّ الشعر يجب أن يلفت القارئ و كأنّه تعبير عمّا يجول في خاطره من أفكار سامية، و أن يبدو و كأنّه استذكار لشيء عرفه ونسيه " (22).

2 – المقاييس الداخلية

يجدر بنا في هذا المقام أن نتطرّق إلى الوجه الثاني من التحديد، أي ذاك الذي يعالج الظاهرة من النص الشعري رأسا. لقد تأكد ابن رشيق أنّ الشعر كلام مخصوص عمدته مقاييس لابدّ من إقامتها و هي :

أ – المشاكلة

يصنف الناقد أسلوب الشعر حسب اختلاف موضوعه و الغرض منه بقوله " فأول ما يحتاج إليه الشاعر..... حسن التأتي و السياسة، و علم مقاصد القول، فإن نسب ذل و وخضع و إن مدح أطرى و أسمع، و إن هجا أخل وأوجع، و إن فخر خبّ و وضع، و إن عاتب خفض و رفع، و إن استعطف حنّ و رجع، و لكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليدخل إليه من بابه و يداخله في ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر و مغزاه الذي به تفاوت الناس و به تفاضلوا ...و قد قيل لكل مقام مقال، و شعر الشاعر لنفسه، و في مراده و أمور ذاته من مزح و غزل و مكاتبة و مجون وخمرية و ما أشبه ذلك غير شعره في قصائد الفحل ... و شعره للأمير و القائد غير شعره للوزير والكاتب "(23)

و الذي يتبدى لنا أنّ المبدع يمتاز عن غيره بأنه يحسن الاختيار و إقامة بناء محكم للألفاظ و المعاني، و بموجب هذا ربط الناقد بين الألفاظ و الأغراض الشعرية، وطلب من الشاعر أن يراعي الفروق ما بين الموضوعات و الأغراض التي يطرقها ليعطي كلاّ منها ما يناسبه من المفردات، و لا يتأتّى ذلك إلا بتدرّج الأساليب وفق إيقاعات أغراض القصيد

و تقسيم الألفاظ على رتب المعاني.

و يترتب على ذلك حصر البنية الشعرية في رجوعها إلى القديم الثابت مع مراعاة المقام (Position) و مقتضى الحال أكثر من مراعاة العامل النفسي في عملية التأليف الذي تراعى فيه علاقة القصيدة بالتجربة و خصوصية الذات الشعرية تم علاقة طول القصيدة بنبوغ الشاعر.

و تكون براعة الصنعة في القدرة على تحقيق ثنائية توفيقية بين الشكل والمحتوى صفتهما التناسب و التوافق (**Concordance**) و الاقتران المنطقي الذي يمكن استيعابه في وضوح ويسر.

و مثل هذه المشاكلة نراها قائمة في النقد الغربي على نحو قول أرسطو : " و الأسماء المضعفة تلائم خصوصا الديثرمبوس (24) و الأسماء الغريبة تناسب أشعارالبطولة،و المجازات تلائم الأوزان الإيامبية (25) كذلك نستطيع في أشعار البطولة أن نستعين بكلّ التعبيرات التي نتحدث عنها، أمّا في الأوزان الإيامبية فإننا لما كنا نحاكي فيها اللغة الدارجة قدر المستطاع، فإنّه لا تلائمها إلا الأسماء التي يمكن استعمالها في لغة التخاطب، أعني الأسماء الشائعة و المجازات والمحسّنات" (26).

و يقول كولردج (**Coleridge**) في تعريف الشعر : " إنّه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع " (27) أي أن لكل معنى بنية لغوية مخصوصة لا يمكن إحلاله في حيّز بنية مغايرة.

و خلاصة القول : إنّ الحديث عن التوافق و المجانسة يلفتنا إلى الصلة الوثيقة التي تصل ما بين المعنى و المبنى و التي تجعل اطراد الأسلوب قرين اطراد النظم إذ يكفل كلّ منهما الآخر أو يتكامل معه.

ب – التجاوز

كان المعنى المعجمي عند ابن رشيق محكوما بضابط منطقي و ذوق جمعي، و لم يكن باستطاعته تجاوز الواقع ليحلّ محلّه التجاوز المفرط الناجم عن غياب الرابط الدلالي المتبادل (**Corrélation Sémantique**) (28) بين طرفي الصورة، و لعلّ ذلك راجع إلى إنكار الناقد كلّ صور التجاوز كالمبالغة و الايغال و الغلو على الترتيب (29).

و قد عالج ابن رشيق موضوع التجاوز معالجة قيمة، و من صوره الإيغال و هو ضرب من المبالغة إلاّ أنّه في القوافي خاصّة لا يعدوها، و هو إمّا بمعنى

الإبعاد و إمّا بمعنى سرعة الدخول في الشيء . فعلى الأوّل كأنّ الشاعر أبعد في المبالغة و ذهب فيها كلّ الذهاب، و على الثاني كأنّه أسرع الدخول في المبالغة بمبادرته هذه القافية أو تلك.

و أمّا الغلو، فمن ضمن أسمائه " الإغراق و الإفراط، و من الناس من يرى أنّ فضيلة الشاعر إنّما هي في معرفته بوجوه الإغراق و الغلو، و لا أرى ذلك إلاّ محالا لمخالفته الحقيقة و خروجه عن الواجب و المتعارف .... و قد قال الحذاق : خير الكلام الحقائق فإن لم يكن فما قاربها وناسبها.....وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، و أحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه " (30)

فالتجاوز المعقول – كما نرى – هو تجسيم للحقيقة و إبراز لملامحها مادام في خدمة الواقع و ليس تزييفا له.

و من جهة أخرى نرى الناقد يفترض نموذجا وسطا في التجاوز إذا تجاوزه المبدع وقع في الإحالة. و أحسن التجاوز " ما نطق به فيه الشاعر بكاد أوماشاكلها نحو كأنّ و لو و لولا"(31)

و كما يعن، فقد فوضّ صاحب العمدة الأمر إلى الذوق في الحكم على سلامة التجاوز و طالب من الشعراء بالاعتدال في الاقتداء بالسالفين حتى لا يقعوا في الإفراط.

و هكذا تظل دلالة التجاوز أثرا من آثار محاكاة الواقع الدلالي للغة العامة و مهما تبلغ من جدّة فإنّها لا تصل إلى مستوى الرمز و الغرابة و المفاجأة والتنامي و التدّاخل.

و التجاوز الحسن عند الناقد لا يتأتى إلاّ بالتوسط و التوازن والمقاربة بين ذاتية المبدع و سيكلوجية المتلقي و يكون حلا وسطا بين المرسل و المرسل إليه ليصبح الخطاب الشعري ممكنا و قابلا للتواصل.

ج– وسطية اللغة :

يختل التواصل اللغوي عند الناقد بسبب الانكسار الحاصل في الرصيد المشترك (**Lexique Commun**) (32) المتواجد بين محورين متعاكسين هما لغة البداوة و لغة التحضر، فلغة البداوة تمثلها الفخامة، و الجزالة، و القوّة، و المتانة، و الصلابة،و الوعورة، و الخشونة، و لغة التحضر تمثلها الرقة، و السهولة، و اللين، و اللطافة، و الرشاقة، و العذوبة، و السلاسة. وفي ذلك يقول ابن رشيق : " و ليس التوليد و الرقة أن يكون الكلام رقيقا سفسافا، و لا باردا غثا، كما ليست الجزالة و الفصاحة أن يكون حوشيا خشنا ولا أعرابيّا جافيا، و لكن حال بين حالين " (33).

و هكذا يخوض الناقد في الأساليب و خصائصها، و يفرق بين السمح السهل، و بين الضعيف الركيك، و يصطفي منها النمط الوسط (**Médiation**) الذي يرتفع عن الساقط السوقي و ينحطّ عن البدويّ الوحشي، و يؤكد ذلك بقوله : " و ليرغب الشاعر في الحلاوة و الطلاوة رغبته في الجزالة و الفخامة، وليتجنب السوقي القريب و الحوشي الغريب حتى يكون شعره حالا بين حالين " (34).

لقد تفطن ابن رشيق إلى أن لغة الشعر تكتسب قيمتها الفنيّة من الطبقة الاجتماعية التي يخاطبها الشاعر، و إلحاحه على الجانب التوسطي مردّه إلى الصراع القائم بين الطبقة الشعبية و الطبقة الأرستقراطية، فكلتا الطبقتين كانت تطلب أسلوبا بذاته لا ترضى عنه الطبقة المقابلة.

و هكذا يحدّد الناقد جدولا معجميا يتعين على الباث مراعاته في كّل أغراض الشعر يكون فيه من اللباقة و حسن التصرّف ما يطابق مقتضى الحال.

و انطلاقا من هذا التصوّر وجّه المؤلف حملته العنيفة على الغريب وعلى من يتشبهون بالبدو الجفاة في استخدام ألفاظ يستغلق معناها على المتلقي فلا يصل إلى إدراك دلالتها لأنّها أجنبية عن عاداته اللغوية و عن الرصيد المشترك الذي يصرّفه الناس بينهم، و من الطبيعي أن يفضي ذلك بالناقد إلى اقتراح مقاييس لغوية و بلاغية تعكس وضع الطبقة الاجتماعية التي يروم التوجّه إليها، ولا نستبعد أن يكون المستوى اللغوي الوسط بين وحشي الكلام و ألفاظ السوقة ملائما

لبروز طبقة اجتماعية وسطى بدأت تتجسّم فيها ملامح التجديد في القرن الخامس الهجري.

و على العموم، فإن ما قاله الناقد عن التوسط في اللغة يتشابه إلى حدّ كبير مع قول أرسطو : " و لابد من الاعتدال في كلّ قسم من أقسام القول، ذلك لأن استعمال المجازات و الكلمات الغريبة إلخ في غير محلّها يؤدّي إلى نفس النتيجة التّي يصل إليها من يريد أن ينتج أثرا مضحكا " (35).

و قد أثبتت الدراسات الحديثة أنّ للتواصل اللغوي بعدين " تواصل فوق لغوي و تواصل ما تحت لغوي، فعلى المستوى (ما تحت اللغوي) توجد تصورات مقبولة قبولا غامضا و عاما، و في (المستوى فوق اللغوي) توجد المقاصد، و مطامح الإبلاغ، و للغة مستوى توسط (**Médiation**) يقوم بانتقالات دائما و مراوحة بين اللغوي التحتي و اللغوي الفوقي "(36).

د- اللوازم الموسيقية

استقر لدى الناقد أن لبنية الكلام الأدبي خاصيتين، خاصية معنوية وخاصية صوتية، و إن كانت الخاصية الأولى مشتركة بين الكلام الشعري والكلام العادي، فإنّ الثانية لا تشمل إلاّ الكلام الشعري باعتبار أنّ الشعر كلام مخصوص عمدته قواعد لابد من إقامتها، فلا عجب أن أقرّ ابن رشيق بأن الشعر " موضع اضطرار " كما نرى ذلك في قوله : " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، و هي اللفظ و الوزن، و المعنى، و القافية، فهذا هو حدّ الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفّى و ليس بشعر، لعدم القصد و النية " (37).

و لعلّ التأكيد على الوزن و القافية كخاصيتين أساسيتين للشعر يعود إلى أن الشعر في هذه الفترة شكل تعبيري منطوق، و هو ما بوّأه أن يكون سجل أيام العرب الأوحد ، فهو مخصوص إذن بالبنية الصوتية، و هذه الخاصية الصوتية لبنية الشعر هي التّي تشكل صعوبة المنظوم، لذا أباح الناقد للشاعر بعض التسامح كضرورة منهجية يقتضيها فن النظم.

و الحق أن حدّ الشعر يحتل مكان الصدارة في كتاب العمدة، ناهيك أن الشعور بأهمية الحدّ تعبير واضح عن وصول النقد إلى درجة قصوى من التجريد يقاس بها تقدّمه، و ممّا يؤكد ذلك أنّ الناقد يجمع في هذا الحدّ كلّ الخصائص المميّزة للشعر من أركانه و قواعده و أغراضه (38).

و لعلّ المأزق الذي وقع فيه ابن رشيق هو أنه أقام حدّ الشعر انطلاقا من النثر دون أن يضبط تعريفا للنثر إذ لا يكفي أن نقول أنّه كل ما ليس مقفّى وموزونا، فإذا قصد الناقد التخاطب اليومي أو النثر العلمي، فهذا لا ينطبق على النثر الفني أو حتى على النثر المسجوع.

فحدّ الشعر إذن مازال يرزح تحت عبء النثر، و مازال التركيز على الخصائص الصوتية للشعر متواصلا، فكلّما توفّرت اقتربنا من حيّز الشعر، لأن بنية الشعر إنّما هو التسجيع و التقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل له في باب الشعر و أخرج له عن مذهب النثر.

إن تعلّق الناقد بخصائص الشعر المذكورة سابقا دليل على أنّ الشعرية عنده هي تلك التي توفرت فيها مقاييس (الخروج) عن الكلام العادي، و قد اعتبر في هذا المجال (النثر) كلا ما عاديا لأنّه ليس مخصوصا بتلك الصفات، فإن قابل بين (الشعر) و (النثر) فإنّما على أساس أنّ الأول كلام أدبي و أنّ الثاني كلام غفل ليست له خصائص فنيّة.

وقد تنبه ابن رشيق إلى أنّ وسم الشعر ككلام أدبي بالخاصيتين المذكورتين لا يكفي للإحاطة بالشعرية . إنّ القول بالخصائص العروضية وحدها كحّد للشعر ككلام أدبي لا يمكن أن تعتمد لإبراز جودته، ففي الشعر ما هو أقوى ، إنّها بنيته التركيبية، هذا النسيج المتلائم بين وحدات القصيد، و في ذلك يقول الناقد : " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا، و سبك سبكا واحدا...و إذا كان الكلام على هذا الأسلوب لذّا سماعه، و خفّ محتمله، و قرب فهمه، و عذب النطق به، و حلي في فم سامعه، فإذا كان متنافرا

متباينا عسر حفظه، و ثقل على اللسان النطق به، و مجّته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء"(39).

إنّ هذه الخاصية البنيوية للشعر هي التي تحول دون ترجمته و متى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه. ومثل هذه الخصائص الوزنية و التركيبية نرى صداها عند كثير من النقاد الغربيين، يقول استوفر (Stover) : " يلعب الصوت في اللفظة الشعرية دورا مهما . و بذلك يتوافر في اللفظة الشعرية ثلاثة عناصر : تجربة و صورة و إيقاع، و طبيعي أنّ اللفظة تقوم بجزء فقط من هذه الثلاثة في التجربة العامة و الصورة العامة و الإيقاع العام للعمل الكامل" (40).

و يرى كوهن (**John Cohen**) " أنّ الوزن لا يوجد إلاّ كعلاقة بين الصوت و المعنى إنه تركيب صوتي دلالي " (41).

و بهذا الفهم تبدو الكتابة الشعرية موازاة تكاملية بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي مثلما يقول بيارجيرو (**P.Giraud**) : " تتنامى القصيدة على خط مزدوج : الشكل اللغوي المعبر عن المعنى، و الشكل العروضي المعبر عن التناغم " (42).

هـ- المعاني المشتركة

و يراد بها تلك المعاني الفطرية التّي لا يصح نسبتها إلى فرد دون فرد مادامت مركبة في النفس و طارئة على كلّ العقول، يقول ابن رشيق : " باب السرقات متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه و فيه أشياء غامضة.... و السرق أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم و مستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، ممّا ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره...و المعاني أبدا تتردّد و تتولد ، و الكلام يفتح بعضه بعضا و كان ابن الرومي ضنينا بالمعاني حريصا عليها ، يأخذ المعنى الواحد و يولده، فلا يزال يقلبه ظهرا لبطن، و

يصرفه في كل وجه و إلى كلّ ناحية حتى يميته.....ثم نجد من بعده قد أخذ المعنى بعينه فولّد فيه زيادة، و وجّه له وجهة حسنة "(43).

و على هذا الأساس ينفي الناقد السرقة في المعاني المشتركة، فهذه المعاني تجري على ألسنة الجميع و لا يعدّ قائلها مبتدعا و لا الذي ذكرها في شعره سارقا، أمّا ما سبق إليه من معان و إن كان ضمن الخاص، فإنّه يصير بالاستعمال (**L'usage**) و التواتر (**Fréquence**) مشتركا، و من هذه الزاوية يعارض ابن رشيق بعض النقاد الذين يربطون بين أسبقية المعنى و الخط الزمني للدلالة على تقلّص فرص اكتشاف المعاني كلّما ابتعد الشعراء زمنيا وبالتّالي يصبح الخلف مقلّدا بالضرورة.

وواضح من النص أنّ الذي غطّى أخطاء القدماء هو تقدّمهم الزمني الذي صار سترا لهم يحول دون إظهار عيوبهم و على هذا المستند رفض الناقد فضيلة السبق إلى المعاني و جعلها من قبيل المشترك، و في ذلك تبرير لإلجاء المحدثين إلى البديع و الإكثار منه ماداموا يعانون أزمة في المعاني نتيجة نفادها و تحولها إلى باب المشترك.

و أمام ضغط رصيد المعاني المشتركة حاول الناقد ضبطها و بيان فنياتها و طرق إخفائها في قوله : " و المخترع معروف له فضله، متروك له من درجته، غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أويبسطه إن كان كزا، أو يبيّنه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه، و كذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر، فأما إن ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها، فإن قصّر كان ذلك دليلا على سوء طبعه، و سقوط همته، وضعف قدرته" (44).

و يتضح من النص أنّ الشعراء و إن كان منطلقهم واحدا، فإنّ الإضافات التّي أحدثوها هي التي ميّزت بينهم، و من هذه الإضافات الاقتضاب، و التبسيط و الإيانة، و حسن الأداء (**Performance**) و القلب (**Inversion**) .

و على هذا النحو يسمح للشاعر أخذ المعاني من الشعراء بشرط أن يرد هذه المعاني المشتركة إلى ناحية ثقافته وتفكيره و وجدانه حتّى يتاح للفنيّة والابتكار فرصة الظهور في المعاني المشتركة. و يفهم من هذا أنّ عملية الإخفاء في السرقة شرعية يلجأ فيها الشاعر إلى كلّ طرق التستر كتكثيف المعنى وتعضيده عن طريق تعالق أبيات مع أبيات حدثت بكيفيات مختلفة أو طمس كلّ أثر يدل على أصل المعنى الذّي أخذ منه على سبيل المعارضة أو قلب الوظيفة (45)

و من هذا المنطلق فإن الناقد لا يقتنع بأسبقية المعاني و لا بالقواعد الموضوعة لها لأنّ الثرات في نظره ملك لمن آل إليه، و السرقة في رأيه جدّ خفية و لا يعرفها إلاّ جهابذة الكلام و نقدة الشعر الخبيرين بضروب الكلام و القادرين على الفصل بين السرقة و الاصطراف و الإغارة، والغصب، و المرافدة، و الاهتدام، و الملاحظة، و الإلمام، و الاختلاس، والمواردة(46).

و إجمالا، فإنّ الدراسات الحديثة تتوارد مع ابن رشيق في إخضاع أثر القدماء إلى دعامتين أساسيتين هما :

1- التوالد و التناسل ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض، و تقلّب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة و في صور مختلفة .

2- التواتر أي إعادة نماذج معينة و تكرارها لارتباطها بالسنة و بالسلف و لقوتها الإيحائية"(47)

كما أن كثير من النقاد الغربيين قد أكدوا على توارد الخواطر واتفاق الهواجس كقول ت.س إليوت : " إنّ أي شاعر أو أي فنان لا يمكن أن يدعي معنى لنفسه إذ لابد من وجود صلة قوية بين معانيه و معاني الشعراء الأقدمين " (48).

و قول أناتول فرانس (**Anatole France**) : " إن الفكرة المنقولة ليست ملكا للأول الذي عثر عليها، و إنّما يكون أحق بها من ثبتها تثبيتا قويا في ذاكرة الناس" (49). و في السياق ذاته يقول باسكال (**Pascal**) : " و مهما قيل من أنني لم آت بشيء جديد فيما أكتب، فإن نظم المواد و نظم العبارات جديد، و حينما

نلعب (البوم) يلعب اللاعبون بكرة واحدة و لكن واحدا فقط هو الذي يستطيع أن يدخلها في حفرتها لأنّه وضعها وضعاملائما للهدف"(50).

الخاتمة :

لاحظنا أنّ الشعرية لا تتحقّق إلاّ بالطبع و الرواية و الدربة و النظر في عيون شعر الأوائل و السماع المباشر من بعض الفحول، و هذه العناصر تأتي في العمل الفني مرنة قابلة للإضافة و التجديد والابتكار، و تكون عرضة للتطور و التغيّر و الاختلاف و خاضعة لعاملي الزمان و المكان حتّى تتكامل الأدوات التي تعين الباث(**Emetteur**)على عملية التواصل(**Cmmunication**)واستمالة المتلقي و التأثير فيه، و إيمان ابن رشيق بفعالية هذه العوامل ودورها في الخلق الفني المتكامل هي التّي جعلته ينكر إيقان الشعرية على التفسير الخرافي و التفوّق الحضاري و الاجتماعي و النسبي.

و تعتمد الشعرّية حسب رأيه على معايير عمود الشعر و مقتضى الحال فيتخيّل الشاعر في المرحلة الأولى أغراض قصيدته، و في ثانية أساليب تلك الأغراض، و في ثالثة ترتيب المعاني ضمن الأساليب و اختيار مواطن التخلص و الاستطراد، و في رابعة العبارات المناسبة للمعاني و المقام.

فالشعرية بهذا الفهم تقوم على نموذج جمالي ثابت جاهز معالمه الشكلية واضحة منسجمة مع عالم يغلب عليه الوضوح و الحسية و النقل الحرفي للواقع، و يترتب على ذلك حصر البنية الشعرية في رجوعها إلى القديم الثابت مع مراعاة المقام (**Position**) و مقتضى الحال أكثر من مراعاة العامل النفسي في عملية التأليف الذي تراعى فيه علاقة القصيدة بالتجربة و خصوصية الذات الشعرية ثم علاقة طول القصيدة بنبوغ الشاعر .

و يتجلى النموذج الجمالي الثابت في التشاكل و التجاوز المعتدل و اللغة الوسطى و خصوصية الوزن الموسيقي و الإستعمال (المعاني المشتركة) الذي لا يقتصر على زمان و مكان معينين بل له إمكانية الظهور و الإعادة في أي زمن تاريخي على سبيل التوارد (**Occurrence**) . فهناك تداخل و تعالق وتفاعل و توالد

و تناسل بين المعاني المشتركة و إن ظهرت بكيفيات و تقنيات مختلفة. و تكون هذه التقنيات إمّا بتكثيف المعنى و تعضيده بزيادة و إمّا بطمس كل أثر يدل على أصل المعنى الذي أخذ منه عن طريق قلب الوظيفة و إمّا بمناقضة المعنى.

الهوامش

1 –ينظر اللغة و الخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 54.

2- Voir Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, édition du seuil, 1972, p106.

3 –طبقات الشعراء لابن سلام ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، د.ت، ص46.

4 –نفسه، ص23.

5 –العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده لابن رشيق، دار الجيل، بيروت، 1972م، ج1، ص129.

6 –نفسه، ج1، ص207.

7 –نفسه، ج1، ص132.

8 –علم الطباع لسامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة،1961م ، ص21.

9 –الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر لمصطفى سويف، دار المعارف القاهرة، 1969م، ص 119/323.

10– العمدة، ج1، ص196–197.

11– مشكلة السرقات في النقد العربي لهدارة محمد مصطفى، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، 1958 م، ص 254.

12– نفسه، ص 251.

13– الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، ص 165–171/166.

14– العمدة، ج1، ص 121.

15– الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، ص46.

16– النقد الأدبي و مدارسه الحديثة لستانلى هايمن، ترجمة إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1981م، ص 170.

17– الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، ص165.

18– نفسه، ص 14.

19– العمدة، ج1، ص107.

20– العلم و الشعر لرتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، د.ت، ص49.

21- نفسه، ص51.

22- الشعر كيف نفهمه و نتذوقه لإليزا بيث درو، ترجمة إبراهيم محمد الشوس، مكتبة منيمنة بيروت، 1961م، ص37.

23- العمدة، ج1، ص199.

24- وهو نشيد يتغنى به في أعياد باخوس إله الخمر.

25- و يعنى بها التراشق بالشتائم، أنظر فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص13.

26- فن الشعر لأرسطو، ص64.

27- قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، لمحمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1979م، ص244.

28- قاموس اللسانيات لعبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، 1984م، ص109.

29- العمدة، ج2، ص 53-65.

30- نفسه، ج2، 60-61.

31- نفسه، ج2، ص64.

32- قاموس اللسانيات، ص121.

33- العمدة، ج1، ص93.

34- نفسه، ج 1ص173

35- فن الشعر لأرسطو، ص62.

36- فلسفة اللغة و اللسانيات لنور الدين النيفر، مؤسسة أبو وجدان للطبع والنشروالتوزيع، تونس، 1993م، ص 162-163.

37- العمدة، ج1، ص 119.

38- نفسه، ج1، ص119-120.

39- نفسه، ج1، ص257.

40- الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص 368.

41 -Voir structure du langage poétique, John Cohen, Ed.flammarion Paris, 1966, p 52.,

42- Voir essais de stylistique, pierre Giraud, Ed Klincksick, Paris 1969, p 219.

43- العمدة ، ج2، ص 280-.281

44- نفسه، ج2، ص 290- 291.

45- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، دارالبيضاء، المغرب، ص 121.

46- العمدة، ج2، ص 280-289.

47- تحليل الخطاب الشعري، ص 134.

48- مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 230.

49- بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان لإبراهيم سلامة، مطبعة أحمد علي مخيمر، القاهرة،1952م، ص 347.

50- نفسه، ص 348.