قراءة في ثلاث يائيات تراثية

د. كريم جميل حسن

ملخص البحث:

القصيدة عند عبد يغوث الحارثي بكل. ما كانت. مخاضٌ عسيرٌ تجاذب شخصية قائلها كثيرٌ من التداعيات التي تجبره أن يذهب ناجياً بمشيئة منه، لكن مقامه سيداً في قومه أبى عليه ألا افتداءهم والإقرار بالمصير مع حفاظه على مدركه في الوجود الإنساني لسانه الذي كان القصيدة بأعلى تجلياته وخلوده، فلا يمكن أن ينوشه الموت أو ينهشه بما يُمثل القصيدة ويغرس فيها بصمات قائلها الإنسان والشاعر، فموت جسده لا يعني عدم خلوده من خلال استمرارية القصيدة معبّرةً عن مكنونات نفس وقعت تحت وطأة التقاليد والموت الذي خلفته وراءها، فكان نصيبه الموت فكانت القصيدة على ما فيها من هواجس إنسانية تتعلق بالشاعر ونقمة قاتله لأعدائه في هجائه لهم، فكان التقسيم غير عادل موته بإزاء هجائهم فتقبلوا ذلك الموقف تقبلاً من دو ن إدراك أبعاده مع خشيتهم وتوجسهم منه، فالقصيدة كانت قبلة وقف أمامها مالك بن الريب والمتنبي، فكان تشبعهما بجوها الخزين معبّراً عن حزنهم في إدراكها وفهمها، فانطلقت عابرة حدود الزمن والموت إليهما، فكان بناؤها شاخصاً في بكائية مالك وأكثر وضوحاً عند المتنبي في تقصي أثر أسلوبه ممارسةً واستعمالاً، فالحزن لا يمكن أن ينتهي؛ لأنَّ من أسرار القصيدة أن تحمله إلى أزمنة لاحقة لأن يمثل عصارة الصدق ونضج التجربة الإنسانية، ومهما تكن الوقفتان، فالقصيدة منارة ودليلٍ وفلك يسير الشاعران فيه في موت الأولى الحقيقي وموت المتنبي المعنوي.

فعبد يغوث ومالك يعودان إلى الماضي؛ لأنه يمثل استمرار وجودهما الحقيقي وهو يناهض الحاضر الذي يجرّها إلى الموت، بل جرهما إليه والمتنبي يقفز إلى الحاضر مطرحاً الماضي لما أحلل فيه صدمة تحتاج إلى البُعد المرافق لها، فكان أنْ فعل وكانت القصيدة حيّة منذ وجودها الأول لأبعادها الإنسانية والشعرية في رثاء النفس واستغراق مديات من الوقفات ضمن هذا المجال الضيّق فيما لا فسحة للحياة معه، فكانت القصيدة هي العالم الفسيح أمام الموت.

المقدمة

كانت طبيعة الموضوع أن تفرض تواصلاً لإثبات التأثيرات التي ألقتها قصيدة عبد يغوث الحارثي على قصيدتي مالك بن الريب والمتنبي في موضوع يتناول وقفة أمام الموت وما يترتب عليها من تداعيات نفسية وإنسانية، فكان البحث في ثلاث يائيات تراثية في رثاء النفس، وقد حتّمت طبيعة الموضوع أن يستهل بتمهيد في عنوانين: الإطار الشعري، والموقف من القصائد شعرياً. ومن ثم كان البحث راصداً لطبيعة الرثاء والقصائد ضمن عنوانات البناء الموضوعي للقصائد، وموضوع البحث في يائية عبد يغوث ومالك بن الريب والمتنبي دراسة تحليلية، وقد اندرج تحتها بناء التقديم للمرثيات، الموت بين الرفض والقبول، الثبات النفسي والموضوعي أمام الموت، بكاء النفس، قراءة إجمالية تحليلية. هذه المحاور العامة لا أدعي أنني وصلتُ فيها إلى قمة الإجادة، فإنَّ القدرات لا تكون موفية عملاً إلاّ بتوفيق من الله، فنِعم المولى ونِعم النصير.

التمهيد

الإطـــار الشعري

إنَّ الإطار الذي وضعه الشاعر الجاهلي عبد يغوث للتعبير عن الحالة الشعورية له ورصدها في مصاحبتها للحظة الاحتضار كان مقصوداً لاستيعاب الموقف برمته، إذ البحر الطويل، واختيار الروي المناسب له الياء وما أُضيف إليها ألف الإطلاق كلها تتواشج لتحمل كل ما يحيط به الموقف من شحن عاطفي ونفسي وروحي، فكان الوزن حاضراً ومدركاً للَّذين جاءا بعده مالك والمتنبي، فصار خير إطار للتعبير عن المدركات المصاحبة لكل ما مرَّا بهما من عاطفة ورحلة أدت بالحتمية إلى حالة شعرية منتزعة من كف الموت على قوته وقهره وجبروته بشقيها الحقيقي

والمعنوي، فهما من حيث الإطار الذي أدركاه عن وعي وإدراك مسبق جعلاه مظهراً واضحاً لمضمون رثائهما لنفسيهما، فهل كانا يدركان قابليته، وهل أدركا قابليتهما على الأداء الذي يعطي لقصيدتهما الفرادة والتميز، إذ تمثل (اليائية التي رثى بها نفسه أشهر قصائده)(١)، مع ما في قافيته (برويها اليائي المطلق بالألف تشكل على مدى أبياتها مجموعة تلك الموسيقى الجنائزية الحزينة)(٢)ولم يرد للمتنبي في البحر ذاته غير قصيدة واحدة تختلف عن قصيدته موضوع البحث.

والقول على هذا التصور هو انكفاء هذا البحر وقافيته على هذا المعنى، لكن التناص مع عبد يغوث وزناً ومضموناً حتّم ضرورة الاختيار للبحر وقافيته.

فرثاء النفس حالة ظاهرة أخذت صياغتها الشعرية في العصر الجاهلي، وصارت مدار رصد وبحث والواقفون عليها تميز وجودهم بحقيقة الركون إلى نهاية المصير، وطبيعة الإنسان تتوافق مع حب الحياة لا أدلّ عليها تعبيراً إلاّ الشعر في الإفصاح عن مزيد النفحات الوجدانية والمآل الذي وصل إليه الإنسان يكون ضمن هذه القصائد التي تتضمن هذا المعطى، أو هذا الإفصاح بأعلى لحظات التجلي والصدق في الوقوف أمام لحظة مفارقة الحياة، وهي في جميع الأديان والنواميس لحظة عنيفة.

لحظة القبول بالمصير، أما لحظة هدم النفس في مشهد مرعب فلا يضع للإنسان تلك النهاية الحتمية الطبيعية، فكان هول الموقف مفزعاً يبعث على تأمل وأي تأمل من الشاعر أولاً ومن دراسته ثانياً.

الموقف من القصائد شعرياً

قصيدة عبد يغوث الحارثي

إنَّ من المهم كيفية معرفة شعره، فقد رصدت جودته وعراقته في رسوخ الشاعرية فيه وتوارثها إلى أهله. وعبد يغوث من أهل بيت شعر معرق لهم في الجاهلية والإسلام(٣) أمرٌ لا يثير كثيراً من الدهشة؛ لأنَّ الأدب العربي حفلَ بأسر شعرية في هذا المجال التزمت التقاليد الشعرية ذاتها، لكن الزاوية يمكن التركيز فيها على أن قصيدته المرثية إذاً كانت شاهداً عليه، وهذا ليس أمراً مدهشاً أو خارقاً لقانون الشعر؛ لأنَّ هناك غير قليل من الشعراء كانوا مقلين أو عرفوا بقصيدة واحدة، لكن الأمر مع عبد يغوث يختلف جداً، فهو في الجانب الإنساني يحمل كثيراً من العاطفة الإنسانية في لحظات لا تجود القريحة فيها بجودة الشعر، بل ينوء الإنسان بنفسه وتنصرف الشاعرية عنه فرضاً ودون طواعيته ورغبته ، ولا أُغالي إن قلت مرة أُخرى بالمقدار الكبير من الشعور الذي يحمل مقدار الظلم في قتله الذي أحيط به(٤) من ضمن جملة كبيرة من الشعراء المغتالين ، أما النظر إلى القصيدة فضمن فقرتين حياتيتين الأولى يشترك فيها جميع الشعراء بقول الشعر على امتداد الحياة إلى لحظة ما قبل الموت ، والثانية لحظة دنو الأجل أو الاحتضار وهي لحظة خارقة أو ملغية للواقع المادي والروحي للإنسان الشاعر، هذه اللحظة يصبح التعامل معها شعرياً بحيث تكون خارقة للعادة أو لنواميس الوجود والوقوف عليها شعرياً يمثل دقة في التعامل مع استنان معيار نقدي يعطي للقصيدة على وصفها واحدة بمقياس يساوي الكم الكبير للشاعر في عدم اختلافها عن جودة شعره في الحياة عامة، بل تصبح شاعريته واحدة في الحالتين، فالأمر يصبح واحداً على هوله، إذ لا يتأثر الشاعر في الحالة الثانية مع وجود الخوف.

ورأي الجاحظ يمثل معياراً غريباً لافتاً للنظر وراصداً لقابلية فذة على الاختيار من بين كم كبير من الشعراء الذين نالتهم يد الغيلة والغدر والذي ينقله صاحب الخزانة عن الجاحظ (ليس في الأرض أعجب من طرفة بن العبد وعبد يغوث، فإن قسنا جودة أشعارهما في وقت إحاطة الموت بهما فلم تكن دون سائر أشعارهما في حال إلاّ من الرفاهية)(٥).

مالك بن الريب

لم تكن الظروف المحيطة بمالك بن الريب سوية، فالحياة لم تعطه شيئاً فكانت اللصوصية حياته التي ينتمي إليها وتبرز قيمة قوته وسلاحه من خلالها، فلا بديل له عن أدوات فتكه، وما يشير إليه صاحب الأغاني (كان شاعراً فاتكاً لصاً)(٦)، فهذا الحشد من اجتماع الصفات في رجل واحد يُصبح معها القرب منه في حياته التي عاشها أمراً محفوفاً بالمغامرة، وقد كان شعره معبّرا بوضوح عن هذه المسيرة المتنوعة وكان رصيده الأكبر مرثيته التي طفحت فيها مشاهد الحزن وتذكّر الأهل وذلك التعجب الذي يخطر على باله أبداً وتذكر اغترابه وتطيّره واهتمامه بأدق جزئيات الموت تسميته لمكان دفنه؛ لكي يستدلّ عليه في حالة واعية وتشوقه لرؤية النجم في بلاده إشارة أُخرى إلى غربته، فما كان الموت إلاّ موصوفاً بالشدة عليه لبُعده.

المتنبي

إنَّ التحولات الشعرية عند المتنبي كونه مادحاً ـ هاجياً لا تخرجه عن المقدار الكبير لشاعريته؛ لأنَّ عدم توافر القناعة أمر يوفر اصطناعاً في المدح وصدقاً في الهجاء، ولكن المتنبي في وقفته أمام نفسه بعد انكفاء مثاله سيف الدولة فكان إذ ذاك أمام مفترق طرق (في تخفيف ضغط المكان بتغييره، فإنه عاجز عن تغيير الزمان...

ومن هنا يأتي قلق الشاعر غير المتوافق مع ما حوله)(٧)، لا لأن يرضى بمنّة الملوك وهذا لم يكن معهوداً فيه، فالقلق كان مسيطراً على توجسات نفسية من خلال صراع فطن إليه وبثه من خلال شعره، ومن مسلّمات وجوده كرامته في تغيير المكان والممدوح معاً، والبحث عن ممدوح بديل آخر بديلاً عن سيف الدولة، وهذا ما حصل فعلاً، لكن شخصية المتنبي لا تتناغم مع كل الموجودين في محيطه، ولكن المرتكز المهم في رؤية المتنبي للوجود والشعر والاختيار والمدح، فالقناعة مهمة جديرة بالقبول عنده، وهذا ما حصل في مدحياته على وجه العموم ورهافة حس المتنبي تستلهم جانباً إنسانياً فيه في بكائية نفسه مع ما كان في المتنبي من قلق وصدمة، لكنها لم تشهد قلقاً في مستواها الفني بالنظر لمجمل شعره.

البناء الموضوعي لبائية عبد يغوث ومالك والمتنبي

هناك أمور جمعت بين عبد يغوث ومالك بن الريب بوصفهما مقاتلَين، وهذا المدخل يعلن حقيقة الصيرورة والتحول، إذ يلغي أمرين مرتبطين بطبيعة الحياة التي عاشها كلا الشاعرين في الاختلاف بطبيعة الحياة الاجتماعية بوصف الأول(سيداً لقومه)(٨) ، ووصف الثاني بكونه (فاتكاً لصاً)(٩)، فالفارق بينهما بيّن واضح في المكانة الاجتماعية والطريقة في عيشهما، لكن التحول الذي طرأ على مالك جعله يغيّر من حقيقة وجوده الحياتي في انخراطه مقاتلاً في الجيش فراراً مما ترتب عليه من أعماله المرتبطة بالقتل والسلب، فكان هذا التحول نقطة مهمة في حياته، فكانت النقطة المشتركة بين الشاعرين انخراطهما في القتال، فضلاً عن الجانب الإنساني وشاعريتهما المشتركة في قصيدتيهما، أما المتنبي فقد شهدت يائيته وقفة أمام نفسه في تصوير أدق دقائقها وتحوله إلى بديل آخر ممدوح طلباً للتوازن النفسي على أقل تقدير يتناسب مع الانتفاضة التي زعزعت شيئاً من وجوده.

بناء يائية عبد يغوث(١٠) :

البيت

١-٢ فكرة اللوم

٣-٤ ذكره نديمين له

٥ ذكر قومه

٦ ذكر فرسه وصفاتها

٧ حمايته لقومه

٨ مخافة أعدائه منه وشدهم للسانه مع محاججة أعدائه أملاً في إطلاقه

٩-١٠ ذكر أعدائه

١١ بُعده البعيد وتشوقه لدياره

١٢ مرارة السخرية

١٣ هجاؤه اللاذع

١٤ ذكره لامرأته

١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠ ذكر سماته

بناء يائية مالك بن الريب (١١) :

الأبيات

١-٣ أمنية الوصول إلى أرضه

٤-١٥ التحول من الغواية إلى الهداية محارباً في أرض بعيدة عن أرضه مع ما يتخلل ذلك من عاطفة ذكره لأولاده

١٦-١٧ ذكر السيف والرمح والحصان

١٨-٤٣ المشاهد الجنائزية له

٤٤ بكاء زوجته والنساء الأُخريات استكمالاً لمشاهد الحزن ويتخلل ذلك بيت يعلن إذاعة خبر وفاته

بناء يائية المتنبي(١٢) :

الأبيات ١-٢ أمنية بالموت

٣-٥ السيف والرمح والخيل والقوة

٦-١٢ التفاته إلى نفسه وتعريضه بسيف الدولة

١٣ تهيئة إلى التحول

١٤-١٩ الرحلة إلى ممدوح آخر

٢٠-٤٦ مدح كافور

يائية عبد يغوث ومالك والمتنبي دراسة تحليلية

بناء التقديم للمرثيات:

إنَّ التوصيف الدقيق لفكرة البناء للقصائد الثلاث المتقدمة يُراد منها على الوجه الظاهر طبيعة التكوين والبناء لكل قصيدة عن الأُخرى، فضلاً عن أن نصيّ مالك والمتنبي يتسمان بالطول؛ لأنَّ الأخير تحول مادحاً وقد اقتضت التفريعات الكثيرة لدى مالك بن الريب ضمن موضوع واحد وهو فكرة بكاء النفس أو رثائها مع تداخلات كثيرة من المكان والأهل والغربة وتراجيدية الموت والمشاهد الملحقة به عطفاً

على الأهل، أما المتنبي فتبدو لديه فكرة الموت المعنوي في اثني عشر بيتاً من حيث النظرة الأولى وما قد يزيد عليها تفريعاً لبعض المعاني المرتبطة بجزئيات البكائية لديه.

إنَّ البداية الحقيقية تقف بنا عند عبد يغوث، إذ يتضح جلياً في التوصيف هيمنة فكرة اللوم مقدمة للقصيدة؛ لأنَّ ما ألمَّ به لا يعطي للوم وجوداً فاعلاً، وهو أسير عند أعدائه، إذ يطالبهم بل يطالب مخاطبيه بالكفِّ عنه فيرفضه رفضاً قاطعاً بـ (لا تلوماني ـ أما (كفى اللوم) فيدلف من خلالها إلى نفسه في تسويغه لرفضه في كل شيء خارج عن واقعه الضيق وما حلَّ به ويسوق عدم جدواه؛ لأنَّ ما يتحقق من ورائه قليل نفع ويدلف إلى انتمائه إلى جماعته ويعبّر عن كونه كبيراً ومتعقلاً لا يصرف نفسه إلى هواها.

ألا لا تلوُماني كَفَى اللومُ مَا بِيَا
فَمَا لَكُما في اللوَم خيرٌ ولا لِيَا
ألمْ تعْلَما أنَّ المَلامَةَ نفعها
قليلٌ وما لوْمي أخي من شمالِيَا(١٣)

فانتفاء الحاجة إلى اللوم قائمٌ على عدم جدواه لعدم تغييره من حال الشاعر شيئاً، إذ صار أسيراً(١٤) وهو منشغل عن كل شيء بفعل ذلك.

إنَّ هذا البناء مع تعاضد الفكرة الواحدة مقدمة للقصيدة ألقى بظلاله على مالك والمتنبي، فأول ما يبدو واضحاً هيمنة فكرة واحدة في مستهل القصيدتين، فمالك استفرغ عن قصد واضح التعلق بأرضه، فالغضا محور يفصح الشاعر من خلالها (من تعلق رائع بالأرض والمكان الذي استغرقه في أبياته الثلاثة الأولى... إنها حالة من التداعي جعلته يشعر في تلك اللحظة إنه في أرضه... إنها صرخة تعلن اغترابه)(١٥).

ألا ليتَ شعري هلْ أبيتنَّ ليلة
بجنبِ الغَضا أُزجي القلاصَ النواجِيَا
فليتَ الغَضا لمْ يقطع الرَّكب عرضه
وليتَ الغَضا ماشى الرِّكاب لياليا
لقدْ كانَ في أهلِ الغَضا لو دَنا الغَضا
مزار ولكن الغَضا ليسَ دانيا(١٦)

فالبُعد مهيمن أول وهو حديث للشاعر عن نفسه، ولكن هذا تمويه مع أن الشاعر كان مدركاً وواعياً لطبيعة القصيدة اليائية لعبد يغوث، بل كان مأسوراً بمطلعها والبناء على فكرة واحدة، وقد فرضت هذه المقدمة مع التوافر على نهج واحد من البناء ألقى بأثره على مالك، لكن كان للخصوصية في استنان طريق يتناغم مع القصيدة ولا يلغي تجارب الآخرين في هذه المزية من التأثر وثمة ما يعطي مدركاً واعياً للقابلية الشعرية لمالك، فالمرض لم يقعده عن قصيدته كما لم ينسه ما تشرّبه ووعاه من قصيدة عبد يغوث.

إنَّ العودة إلى استعمالات عبد يغوث من أساليب كان قد دارَ في فلكها مالك بن الريب، فكان الاستهلال بالاستفتاح ألا ثم النهي بـ لا في لا تلوماني ـ كفى اللوم والتقليل من دور لم النافية بواحد من جوانبها ألم تعلما فتحولت بفعل الهمزة إلى حالة من تقرير حالة مساوية إلى (اعلما) لكنها خفيفة الوطأة مع الهمزة، فحصول حالة الأَسر أمرٌ لا يدفعه اللوم ولا يغير من حالة تحول الشاعر إليه، ومالك يعي حقيقة ألفاظه فاستعمال ليت للتمني المستحيل واستعمال الاستفتاح قبلها ألا ليت ينفتح الشاعر من خلاله على حتمية الغربة والبُعد وحيداً مع كسره لهذا الهاجس بالتعلل بوجود المكان وهو لا يعدو تسميةً ليس لها وجود مادي ملموس لدى الشاعر، فالبناء فرض انقياداً للشاعر مع واقعه.

والمتنبي في:

كفى بكَ داءً أن تَرى الموتَ شافيا
وحسب المَنايا أنْ يكنَّ أمانيا
تمنيتَها لما تمنيتَ أن ترى
صديقاً فأعيا أو عدواً مُداجيا (١٧)

إنَّ الشاعر قد توثّق من دربته الشعرية، فكمن وراء أمنيته في نسق محدد في ربط واضح بين المنايا في تحققها بأن تكون واقعاً مع تقاربات موسيقية قائمة على تقارب حروف قائم على الجناس بين المنايا أمانيا مع أن المسوّغات التي وجدناها عند عبد يغوث في بيته الثاني من حيث نسق البناء هي ذاتها عند المتنبي.

والمتنبي يكرر كفى ويبني فكرة فائقة من ذكائه وشاعريته في أن يظهر ما استبطن في نفسه من هزّة عنيفة يصبح بمقتضاها تمني الموت ممكناً في لحظته ولفظة تمنيتها تفصح مرة أُخرى عن مدلولها المنافي للتحقق، فإشكالية الموقف تتمخض في الإحساس بالانكسار الذي يجد الشاعر الموت حلاً له(١٨).

فالنظر إلى البيتين الأولين يفصحان عن فكرة واحدة رفض الموت وعدم تحققه وما يندرج تحتها من صدمة وحدة التأثر عند المتنبي ولكنها صدمة قليلة التأثير على الشاعر مع ما توصف حالته النفسية، فـ (سرعان ما يتخلص من هذا الإحساس المنكسر)(١٩) وانكفاء واهتزاز وعدم التوازن، كلها تبدو للوهلة الأولى من الانشغال بالموقف الذي لم يكن طارئاً.

الموت بين الرفض والقبول

يطلُّ عبد يغوث بإقراره بالنهاية الحتمية بأن يخاطب اثنين من المقربين عنده:

فيا راكباً عرضتَ فبلغنْ
نداماي مِنْ نجرانَ أنْ لا تَلاقيا
أبا كرب والأيهمين كليهما
وقيساً بأعلى حضرموت اليمانيا(٢٠)

الشاعر على درجة عالية من فهم لما تؤول إليه الأُمور، فالشاعر يبلغ نديميه مقدار بُعده، بل هو أبعد من المكان الذي هما فيه هذا المكان فارق بين حياته إلى موته ويتمخض عن الموت عدم اللقاء المطلق بالنافية لا مع قدرة الشرط واستعماله لها في تعلق واضح بين عرضت فبلغن ملازمة واضحة بينهما، فالراكب ما عهد فيه ألا أن يكون متحفزاً وراكباً من حيث يتناهى إلى سمعه الخبر يسير به(هؤلاء كانوا ندّاما هناك فذكرهم عند موته وحنّ إليهم) (٢١).

فالحنين يتوافق بوصفه عاطفة يغذيها البُعد والانقطاع عن اللقاء بفعل عارض أقوى من الشاعر، وأي عارض أقوى من الموت، هذا الأسلوب يوردهُ مالك بتمامه لولا بعض ما أجرى عليه من تغيير، لكن يبقى الانقطاع الدائم، فاللقاء يساوي الحياة وعدم التلاقي يساوي الموت بأعلى تجلياته.

فيا راكباً أمّا عرضتَ فبلغنْ
بني مازن والريب أنْ لا تلاقيا(٢٢)

فمالك ينهي بالتبليغ عن موته وهو بعيد عنهم عن طريق الإعلان بإرسال من يكون مهيئاً لنقل خبر موته بعد الفراغ من انتهاء الحياة لديه.

السيف والرمح والفرس بين الحضور والغياب

إنَّ مشهد الحرب بأدواتها الفرس أولاً والرماح ثانياً، إذ يستشف من خلال توصيف عبد يغوث لها بتميزها مما يعطيها دلالة مستبطنة إنها تكون سبباً في نجاته؛

لأنها تلحق لكنه عطّل فعلها باستعمال لو حرف الامتناع

ولو شئتَ نجتني من الخيل نهدةً
ترى خلْفَها الحُوَّ الجياد تواليا
ولكنّني أحمي ذمارَ أبيكمُ
وكان الرماحُ يختطفنَ المحاميا(٢٣)

الثاني يجعل ذلك التعطيل من خلال إعطائه الحياة لقومه، فموته حياة لهم وعدم مبالاته بفعل الرماح، فحمايتهم ثمنها حياته فالتعطيل الطوعي لفراره وعدم التمسك بالحياة لا يلحق بقومه استمرارية الحرب، فأراد أن يضع حدّاً لها، فضلاً عن التداعي إلى الماضي في تعطيل دور خيله في الحاضر بالفعل (كنت) فماذا يصنع بقوته الماضية ولكنه نظر إلى ما يترتب عليها من تأثير بوصفها سمة وقيمة حماسية.

وكنت إذا ما الخيل شمّصها القنا
لبيقاً بتصريف القناة بنانيا(٢٤)

إنَّ الالتفات إلى أدوات المحارب التي صارت بحكم المركونة يبدو أن الرمح لم يقدّم شيئاً مع أنه يكون حيث ما وجد الفارس (إنها تبكي عليه أو إنه يبكي عليها . يبكي حياته)(٢٥) في مشهد من الحزن (كانت تعينه في الطعن وفي الكرِّ وفي مقاتلة الكماة)(٢٦) فدوره معطّل فتعطل من جراء ذلك أدواته بحسب اعتلاله وذهاب صحته.

تذكرتُ من يبكي عليَّ فلمْ أجد
سوى السيف والرمح الردينيِ باكيا
وأشقر محبوكاً يجرُّ عنانهُ
إلى الماء لم يترك لهُ الموت ساقيا(٢٧)

ومن هنا يبقى الشاعر وحيداً وقد كان في مدة سابقة لا يعني بشيء ما دام قادراً ومتحكماً بأدوات حربه التي تمثل استمرارية وجوده ويتعطل دور الرمح مرة أُخر ى بيد غيره، وهذا تعطيل لدورها وإقرار موته وهذا الفعل عن غير إرادة الشاعر يحاكي ذلك الفعل الحاصل تأثيره على عبد يغوث من انثيال الرماح عليه لنزع الأرواح وعدم مبالاته بها.

وهنا تصبح مرافقة للمصير واندحار الفارس واندحار دورها

وخطا بأطراف الأسنة مضجعي
وردا على عينيَّ فضل ردائيا(٢٨)

(مخالفاً ما هو معروف من حفر القبور بأدوات الحفر المتداولة؛ لأنه فارس مقاتل، فقبره يجب أن يحفر بما يليق بمكانته وحياته)(٢٩).

ويبدو التعطيل المقصود آنياً من المتنبي للسيف والرمح باستعمال اللا الناهية على سعة مع نون التوكيد مع التأكيد على الربط المحوري لـ (إذا) في البيت ومع ما يرتبط معها، فلا تستعدنَّ ولا تستطيلنَّ ولا تستجيدنّ، ومن ثم النفي بما ينفع ولا تتقى وتعلقها بـ (حتى تكون ضواريا).

هذا التوكيد الجائز الذي ينطوي تحته رفض المتنبي للذلّة والأسلوب مقلوب

برمته العيش بعز مع وجود السيف واستعمال الرماح والقوة ممكنة الحصول.

إذا كنتَ تَرْضى أنْ تعيشَ بذلّة
فلا تستعدنَّ الحسام اليمانيا

ولا تستطيلنَّ الرماح لغارة
ولا تستجيدنَ العتاق المذاكيا
فما ينفعُ الأسد الحياء من الطوى
ولا تتقى حتى تكون ضواريا(٣٠)

فهمَ المتنبي ضرورة البقاء فكانت الخيل محملةً بدور آخر في رفضه لذلته واغترابه والرحيل وهو بحد ذاته رد موجع أقوى فعلاً، فهو ارتحال للشعر حتى أنَّ الرماح صار لها دور آخر مغاير لفعلها الحقيقي في تأهيب الفرس الدائم للحركة.

وجردا مدونا بين آذانها القنا
فبتنَ خفافاً يتبعنَ العواليا(٣١)

ويضفي عليها مزيداً من الثبات واستمرارية المسير (مبالغة في وصف حوافرها بالشدة والصلابة بلا فعال تؤثر في الصخور بحوافرها)(٣٢)، هذه الحركة تمثل بديلاً لقربها منه واستمراراً بالبقاء.

تماشَى بأيد كلّما وافقَ الصفا
نَقَشْنَ به صدر البزاة حوافيا(٣٣)

فالرفض عند المتنبي يعني الحياة بكل محاورها، فكانت مهمة تحطيم نفسية المتنبي دون أن يحرك سيف الدولة سيفاً بالذود عن المتنبي أقسى ما عاناهُ المتنبي وزعزعَ كثيراً من قناعاته تجاه ممدوحه الذي جعل دونه الممدوحين فنزع الكرامة تمثل موت المتنبي ولكنه مرَّ بمراحل: الأولى الصدمة، الثانية امتصاصها، الثالثة التعريض، الرابعة التحول إلى ممدوح آخر مع ممهدات لها بالرحلة مع توظيف للخيل والرماح والأعنة.

الثبات النفسي والموضوعي أمام الموت

الموت الحقيقي للشاعر هو ألا يقول شعراً، فكان حرص عبد يغوث أن يطلق لسانه بعدما قيّد، وهذا ما أراده أعداؤه وما يترتب عليه من مخافتهم منه(٣٤)، إذ إنَّ ما يرونه في قتله عدم إطلاق لسانه وقوله الشعر، وهذا ما حرصوا عليه أول الأمر، أضف إلى ذلك على ما يترتب إطلاق لسانه في محاورتهم في فك أسره، لكن الحرب لا تنقاد لهذا لمنطق والتسامح والأمر برمته يرتكز على قتله.

أقولُ وقدْ شدّوا لساني بنسعة
أمعشريكم أطلقوا من لسانيا
أمعشريكم قد ملكتم فاسحجوا
فإنَّ أخاكم لم يكن من بوائيا
فإنْ تقتلوني تقتلوا بي سيداً
وإنْ تطلقوني تخربوني بماليا(٣٥)

بعد اليأس من موقفهم يقرّ بموته ويعجب لبُعده البعيد وتبدو أهون الأشياء كبيرة التأثير في نفسه شرط تحققها في ارتداد إلى الماضي من النداء القريب والنفي لم يصنعا التفات أعدائه إليه ولم يقروا ببراءته، فضلاً عن أسلوب الشرط وما يندرج تحته من طباق بين تقتلوني وتطلقوني من حيث الملاحظة تعطي الأمرين معاً، لكن إجراءً يسقط الإطلاق ويترتب عليه القتل.

وإنَّ التناهي إلى سمعه نشيد الرعاة يُضفي جواً من انقطاع الحياة ويبقى الشاعر متمسكاً بأقل الأمنيات وإن لم تتحقق.

أحقاً عباد الله أن لست سامعاً
نشيد الرعاء المعزبين المثاليا(٣٦)

وهذا تحول إلى أمنية عند مالك:
بجنب الغضا أُزجي القلاص النواجيا

وإيغالاً في تحطيمه كان الاستهزاء به مدعاة أُخرى لزعزعة الشاعر والأمر لا يحتاج لذلك.

وتضحكُ منّي شيخة عبشمية
كأنْ لم ترَ قبلي أسيراً يمانيا(٣٧)

هذه السخرية أذكت نار الهجاء لدى الشاعر، مما ولّد نقمة كبيرة لديه لا يوازيها قتله، بل كانت رد فعل حقيقي لكل محاولاته بالخلاص المقموع، فكان هجاؤه مفحشاً.

وظلَّ نساء الحي حولي ركدا
يراودنَ مني مال تريدُ نسائيا(٣٨)

ويعود إلى تماسكه مع وجود تلك الهزّة العنيفة في إثارته كونه سيداً في إشارات إلى مكارم أخلاقه وهي بذلك تمثل الوجود الحقيقي لاستمرار ذكره بعد الموت، والقصيدة لا تحمل طولاً مترهلاً ولن تقف بمشاهد الموت والقبر؛ لأنَّ الوضع الذي كان فيه الشاعر قصير المدة، وقد كان قوله استمراراً لفعله في أن يموت ميتة كريمة بأن (يشرب الخمر صرفاً ويقطع عرقه)(٣٩).

وانحر للشرب الكرام مطيتي
واصدع بينَ القينتين ردائيا
وكنتُ إذا ما الخيل شمّصها القنا
لبيقاً بتصريف القناة بنانيا
كأني لم أركب جواداً ولم أقل
لخيلي كري نفسّيي عن رجاليا(٤٠)

ذكر قيمة استمرار لسيرته بعد موته وإن العرب كانت تخشى الهجاء وقد صنع عبد يغوث بأعدائه صنيعاً منكراً وإن كان قد مات جسداً، فهو عاش مخلداً شاعراً، فكان (تخوفهم أن يبقى ذكر ذلك في الأعقاب ويسبَّ به الأحياء والأموات إنهم إذا أسروا الشاعر أخذوا عليه المواثيق وربما شدّوا لسانه)(٤١) ، وهذا الأمر

محور ينبني عليه موتهم الذي يُساوي حياته.

إنَّ التعريض كما الهجاء عند عبد يغوث التزم به المتنبي في عدم إقراره بالغدر(٤٢) والتنصل وما فيها من رفض للواقع أو للواقعة التي مرَّ بها.

بكاء النفس

إنَّ ذكر الأهل والأبناء من الدواعي المكملة للوحة البكاء بعد ما آل إليه مصير الشاعر، إذ لم يكن واضحاً كل الوضوح ذلك الأثر المحسوس عند عبد يغوث، فشعره لا يشعر إلاّ بذكر امرأة ولم يؤدِ هذا الذكر إلى بكاء.

وقدْ علمتْ عرسي مليكة أنّني

أنا الليثُ معدواً عليَّ وعاديا(٤٣)

ذلك الأمر يعطي الثبات وعدم البكاء ومخافة الموت في أن الحياة لديه بين قوي وأقوى، وقد شهد الحزن مجالاً أوسع عند مالك بن الريب في ترتيب قائم أولاً وجود البنت وهي مثيرة للحزن على الرغم من جلده ولكن بعد حين من الوقت.

تقولُ ابنتي لما رأتْ طول رحلتي

سفارك هذا تاركي لا أباليا(٤٤)

والنساء من أهله يبكينه من غير تحديد أو تخصيص، فقد شخّص أمه واختين له وخالته وامرأة لم يخصصها تثير الباكيات؛ لأنها مركز الحزن في إثارته وديمومته.

فمنهنَّ أمي وابنتاها وخالتي

وباكية أُخرى تهيجُ البواكيا(٤٥)

فكل شاعر له قبيلة وأهل سوى المتنبي كانت له عينان وقلب في مرثيته، فالحزن والبكاء يشترك فيهما جميع البشر، فانكساره في وفائه وحبه الحقيقي، فقلبه لا يمكن أن يكون محباً للغادرين أو شاكياً بُعدهم، أما جانبه الشعري فيعطي عدم انهزام وعدم تسليم للحزن.

حببتك قلبي قبلَ حبك من نأى

وقدْ كانَ غداراً فكنْ أنتَ وافيا

واعلم أن البيّن يشكيك بَعدهُ

فلست فؤادي أن رأيتك شاكيا

فإنَّ دموعَ العين غُدرٌ بربها

إذا كنَ إثر الغادرينَ جواريا(٤٦)

فالحزن عند المتنبي يشعرنا بكونه وحيداً وقد يحسب للأشياء حسابها الدقيق.

قراءة إجمالية تحليلية يائية عبد يغوث: اختيار الأسر والعزلة والموت

ترتب على أسره لوماً، إذ نهى المقربين منهم الكلام فيه بعدما نبههم بالاستفتاح (ألا) ثم النهي (لا) فلما لم ينتهيا استعمل المنع المطلق بـ (كفى) لانشغاله واستغراقه في التفكير بأمور أسره وأعدائه، فلما لم ينتهيا استعمل النفي بـ (ما) آخر الحلول. وبما أنه كبيرهم وسيدهم، كان عليه أن يخاطبهم كلاً على مقدار فهمه وعقله بشيء من التسويغ، ومع هذا لم ينفع أي شيء؛ لأن الكبير والسيد لم يعد له الكلام المسموع والفعل المُطاع؛ لتغير الظروف من الحرية إلى الأسر، ويلتفت مرة أُخرى إلى قومه بالدعاء لهم ومسامحتهم على الرغم من عدم فهمهم له. بعد ذلك يتحول إلى من يفهمه ومن هو بمقدار مرتبته، فهو لا ينادم الأقل منه فهماً ومكانةً، فكان قد بعث بخبر موته إليهما مع ذلك الراكب مستعملاً النداء لكي يدنيه منه ويخبره بما يريد بأسلوب الشرط، أما عرضتَ فبلغنّ التبليغ بعدم اللقاء الأبدي.

وكل المواقف المترتبة على لومه والابتعاد عنه ليست منصفة بحق السيد عبد يغوث، فلو أراد أن ينجوَ بنفسه لفعل، ولكنه لم يكن جباناً مع أن الأسر اختيارٌ صعبٌ لديه، ولكنه مع ذلك يحمل قيمته الكبرى بوصفه سيد قومه بحقٍّ، ففي موته حياة لهم في ذبّه عنهم وحمايتهم وإن كان الأسر واقعاً وما يترتب عليه من موت للغاية التي قصدها الشاعر.

إنَّ الإساءة إليه من أعدائه قد أقرَّ بها وكان قد استعمل مرةً أُخرى الهمزة نداء القريب لكي يطلعهم على مسالمته وفروسيته وكبرِ مقامه ومقدار فهمه وعقله وليوضح لهم عدم جنايته بأخيهم، فضلاً عن وضعه بأمورٍ أن يُقتل بأخيهم أو أن يُفتدى، وهنا يكمُنُ التصرف العاقل لرجل مجرّد من المنعة والقوة بوصفه أسيراً، ويُثبت السفهَ في أعدائه والحقدَ والإصرار على قتله، وكان مع ذلك متحكماً بزمام تصرفاته، ولم يفعل أي شيء يخالف قناعته، أما الهجاء، فلم يقصد إليه سبيلاً لولا ذلك الاستهزاء من امرأة بمعنى أنهم أوغلوا في السفه، فكان إعلان شرفه وعفّته ردّاً عليهم، ولولا حصول ذلك لما هجاهم لاستناده إلى علوِّ مقامه ومكارمه، لكن المساس بعفته الكبرى كان يتطلب الرد ببيتٍ واحدٍ فقط، وخطاب امرأته يفصح عن عقلٍ كبير، فلم يُفرط في الحديث معها إلاّ بما يتلاءم وفروسيته، بل كان يقصد أن يصبّرها بانتهائه فارساً، يعتزل الشاعر كل

شيء وينفرد بنفسه بعيداً عن كل المحيطين به، إذ لم يتخذ موقفاً معادياً من قومه، بل يرتدُّ إلى ماضيه ذاكراً فروسيته

وشمائله بوصفه فارساً، ولم يُعنَ بعدم فهمه، لذلك قرّر أن يبقى وحيداً ويموت وحيداً؛ لأنَّ ما يراه لا ينتمي إلى رؤيتهم القاصرة.

المتنبي واختيار البُعد:

فكرة رثاء النفس عند المتنبي تقوم على فكرة الحب الشديد لمحبوب واحد، وإلاّ كيف يُعقلُ أن يكون ممدوحه سيف الدولة مثالاً في نظره، فالحب قد حقّق هذا التصور، وقابله صد سيف الدولة وعدم منعة، لذا يصبح بكاء المتنبي على التفريط بحبه، حبٌّ جراؤه الأذى النفسي، ومن هنا تتجلى صدمة المتنبي بعدم معرفة الآخر وتنكره لحبه؛ لأنَّ المحبوب (الممدوح) لم يمنح المتنبي حبّاً صادقاً، لذلك يكون الموقف عند المتنبي صادماً وحزيناً، فلا شيء مهم إذ ينشغل المتنبي بحزنه وبكائه؛ لأنه صُدِم، فلا قيمة للسيف والرمح والخيل بدون منعة المحبوب له، فكان ينشدُ خوف سيف الدولة عليه مراعياً ومحبّاً ومانعاً له من الأذى، ولكنه لم يحدث.

فكان المتنبي يقنعُ نفسه بعدم البكاء، لكنه أمرٌ صعب بكاء المفارق المرافق، وقد عرّض المتنبي بسيف الدولة تنبيهاً بمقدار جنايته معه، فاتخذ الرحيل واتخذ الخيل لما فيها من ترويح عن النفس من خلال استعمالها وسيلة حتى وصفها يعطي شيئاً مرافقاً للهدوء النفسي، وطول المدة تعطي صفاءً للنفس وسرعتها تعبيرٌ نفسيٌّ ينعكس عن شدّة تأثير الموقف، فيكون الرحيل بسرعة حفاظاً على مقدرات المتنبي وقيمته، فضلاً عن تجاذب أعنتها تمثل إغراقاً في التفكير الذي يؤثر بالمتنبي، فتارةً يتحكم به، وتارةً أُخرى يكون التفكير متحكماً بالمتنبي، ثم أنه أراد أن يبتعد بعيداً فالقصيدة كلها تمثّل بكائية كاملة مع اختياره لممدوح آخر وآثر أن لا يحب مرّةً أُخرى بصدق واضح، فاتجه إلى كافور معلناً انتهاء حبه الصادق لكي لا يعود إلى صدمته الأولى.

مالك بن الريب وبكاء الأهل:

يبحث الشاعر في الماضي عن حاضرٍ له، ويرفض كل الأشياء الحاضرة فيريد أن يعيش في دياره ويعود إلى فتكه؛ لأنَّ السيفَ معطلٌّ في الحاضر، وكان يهتم بأن تشيعَ سيرته كثيراً حتى مشاهد الموت والدفن وذكر الباكيات تربطه إلى حدٍّ ما بالحاضر، فهو يربط الموت ببكاء الآخرين بعد حين وذكرهم له، وهذا ما كان يهمه، والفكرة تقوم على تخليد لذكره من خلال وضع علامة لقبره وعدم قناعته بما آل إليه مصيره وتحوله إلى أرضٍ أُخرى ومواقف أُخرى، وقد وفّق في استثارة الحزن في البكاء والتعاطف معه من الآخرين المقربين له. أما قوله بعدم اللقاء بقومه فهو لا يخرج عن تأثير عبد يغوث به، وما أتى وروده في هذا الشأن يشكل نفوراً واضحاً عن المضمون العام بالمرثية؛ لأنَّ صلته الحقيقة كانت قائمةً بأهله لا بقومه بحسب ماضيه بما لا يوفر له منزلة اجتماعية عالية، فبكاؤه بكاء حياته وابتعاده عن أهله واستدراراً لحزنهم عليه.

نتائج البحث

١- لم يكن موت الشاعر الجاهلي عبد يغوث موتاً عبثياً، بل كان ينشد بقاء القبيلة في ذبِّه عنها وافتدائها.
٢- الثبات والتماسك اللذان طبعا شخصية عبد يغوث الحارثي في رثاء نفسه لما كان حقيق الانطباق بين قيمته الشخصية وموقف القتل.
٣- الإقرار بالمصير لدى مالك بن الريب لا يخلو إلاّ أن يكون مقتنعاً به.
٤- إثارته للحزن والإغراق في المشاهد الحزينة بما لم نشهده عند الشاعرين الآخرين عبد يغوث والمتنبي، فالزمن وتقدمه لا يتحكم بالمشاعر الاجتماعية.
٥- يرتد عبد يغوث ومالك بن الريب إلى الماضي في استعمال أدوات الحرب القابعة في الماضي.
٦- فكرة بكاء المتنبي تمثّل مرحلة مغايرة، فهو ينطلق إلى المستقبل رافضاً الماضي.
٧- الثبات التدريجي لدى المتنبي في موقفه من بكاء نفسه المعنوي، فالهمزة لا تستغرق وقتاً ثم تزول تدريجياً
٨- الشاعران مالك والمتنبي أكثر تأثراً بعبد يغوث على صعيد بعض المعاني والبناء والصياغة، مما يعطي للنص الجاهلي مغزى وتصورات تنطلق من القصيدة بعد موت قائلها وتعود إليه تعطيه حقه إنساناً مقتولاً وبثاً وتخليداً له من جديد.

هوامش البحث:

١- ديوان مالك بن الريب حياته وشعره، تحـ: د. نوري حمودي القيسي، مستل من معهد المخطوطات العربية، مجـ ١٥، ج١: ٦٢.

٢- كتاب التراث، منشورات مجلة الطليعة الأدبية، إعداد: محمود الجادر، ود. بهجت الحديث: ١٨١.

٣- كتاب الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهانيس(ت ٣٢٦هـ)، تحـ: إحسان عباس، مجـ ١٦: ٢٢٤.

٤- يُنظر: أسماء الشعراء المغتالين الأشراف في الجاهلية والإسلام، أبو جعفر محمد بن حبيب البغدادي(ت ٢٤٥هـ)، تحـ: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م: ٢٥٢.

٥- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، الشيخ عبد القادر بن عمر البغدادي(ت ١٠٩٣هـ)، ط١، مجـ١: ٣١٧.

٦- كتاب ذيل الأمالي والنوادر، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م: ١٥٥-١٥٦.

٧- تحول المثال دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، صالح زامل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م: ٢٢١.

٨- كتاب الأغاني، مجـ ١٦، ٢٠٠٤م.

٩- المصدر نفسه، مجـ ٢٢، ٢٠١٠م.

١٠- يُنظر: شرح اختيارات المفضل، الخطيب التبريزي، تحـ: د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، مجـ٢: ٧٦٧.

١١- يُنظر: كتاب ذيل الأماني والنوادر: ١٣٥-١٣٨، وخزانة الأدب: ٣١٧-٣١٩.

١٢- يُنظر: شرح ديوان المتنبي، أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي الواحدي، دار القدس للنشر، مصر، ج٣: ٩٩-١٠٩.

١٣- شرح اختيارات المفضل: ٧٦٧.

١٤- يُنظر: الخزانة: ٣١٤.

١٥- كتاب التراث: ١٧٦.

١٦- كتاب ذيل الأمالي والنوادر: ١٣٥.

١٧- شرح ديوان المتنبي: ٩٩.

١٨- تحول المثال: ٢٣٦.

١٩- المصدر نفسه: ٢٣٦.

٢٠- شرح اختيارات المفضل: ٧٦٧-٧٦٨.

٢١- الخزانة: ٣١٥.

٢٢- كتاب ذيل الأمالي: ١٣٨.

٢٣- شرح اختيارات المفضل: ٧٦٨.

٢٤- المصدر نفسه: ٧٧٢.

٢٥- كتاب التراث: ١٧٩.

٢٦- المصدر نفسه: ١٧٩.

٢٧- كتاب ذيل الأمالي: ١٣٦.

٢٨- المصدر نفسه: ١٣٦.

٢٩- الأمالي في الأدب الإسلامي، د. ابتسام مرهون الصفار، مطابع بيروت، ط١، ٢٠١١م: ١٧٧.

٣٠- شرح ديوان المتنبي: ٩٩.

٣١- المصدر نفسه: ١٠١.

٣٢- المصدر نفسه: ١٠١.

٣٣- المصدر نفسه: ١٠١.

٣٤- يُنظر: كتاب الأغاني، مج ١٦: ٢٢٩.

٣٥- شرح اختيارات المفضل: ٧٦٩-٧٧٠.

٣٦- المصدر نفسه: ٧٧٠.

٣٧- المصدر نفسه: ٧٧١.

٣٨- المصدر نفسه: ٧٧١.

٣٩- الأعلام، خير الدين الزركلي، ط٣، ١٩٦٩م، ج٤: ٢٣٧.

٤٠- شرح اختيارات المفضل: ٧٧٢-٧٧٣.

٤١- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحـ: عبد السلام محمد هارون، ج٤: ٤٥.

٤٢- يُنظر: شرح ديوان المتنبي، الأبيات ٦، ٧، ٨، ٩.

٤٣- شرح اختيارات المفضل: ٧٧١.

٤٤- كتاب ذيل الأماني والنوادر: ١٣٦.

٤٥- المصدر نفسه: ١٣٨،

٤٦- شرح ديوان المتنبي: ١٠٠.

فهرس المصادر والمراجع

١- الأعلام، خير الدين الزركلي، ط٣، ١٩٦٩م.

٢- الأمالي في الأدب الإسلامي، د. ابتسام مرهون الصفار، مطابع بيروتا، ط١، ٢٠١١م.

٣- أسماء الشعراء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام، أبو جعفر محمد بن حبيب البغدادي(ت ٢٤٥هـ)، تحقيق: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

٤- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.

٥- تحول المثال دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، صالح زامل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

٦- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، الشيخ عبد القادر بن عمر البغدادي(ت ١٠٩٣هـ)، ط١.

٧- ديوان مالك بن الريب حياته وشعره، تحقيق: د. نوري حمودي القيسي، معهد المخطوطات العربية.

٨- شرح اختيارات المفضل، الخطيب التبريزي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٩- شرح ديوان المتنبي، أبو الحسن أحمد بن محمد بن علي الواحدي، دار القدس للنشر، مصر.

١٠- كتاب الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني(ت ٣٢٦هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، د. إبراهيم السعافين، أ. بكر عباس، دار صادر، بيروت.

١١- كتاب التراث، منشورات مجلة الطليعة الأدبية، إعداد: د. محمود الجادر، د. بهجت الحديثي.

١٢- كتاب ذيل الأماني والنوادر، أبو علي بن القاسم القالي البغدادي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م.