

ليلى والأقدار

(قراءة في قصيدة للصنوبري في رثاء ابنته)

د. إحسان صادق اللواتي

مدخل:

تحاول هذه الدراسة أن تقرأ نصاً شعرياً عربياً قديماً هو قصيدة الصنوبري (أحمد بن محمد بن الحسن الضبي ت ٣٣٤ هـ) في رثاء ابنته "ليلى"، بانتهاج نهج تحليلي يسعى إلى الولوج في عمق تجربة الشاعر دونما التزام دقيق بترتيب الأبيات كما وصلت إلينا، فتبيح الدراسة لنفسها أن تقرأ الأبيات على الترتيب الذي تجده أنسب مع روح النص، وأقرب إلى الالتقاء المبدع معه. إن الدراسة تنطلق من إيمان مستقر بأن للناقد وظيفة تفوق وظيفة قراءة التلقي السلبي للنص الأدبي بكثير، فله وظيفة مهمة في بلورة شاعرية النص وجماله الفني لا تقل عن وظيفة الشاعر نفسه، إن لم تزد عليها. وهذه حقيقة أدركها القدماء حينما عبروا عن النقد بأنه "كلام على الكلام"، فوصفوه بالصفة نفسها التي وصفوا الأدب بها، فكان كليهما إبداع كلامي، بلا فارق بينهما من هذه الناحية التي بها تتحقق للنص كينونته وجماليته. نقرأ في "الإمتاع والمؤانسة" مثلاً: "إن الكلام على الكلام صعب. قال: ولم؟ قلت: لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكلها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه..." (١).

وهذه حقيقة أكدتها الدراسات النقدية الحديثة التي جعلت لقراءة النص أهمية كبرى في تشكّله وانفتاحه على الآفاق الدلالية المختلفة، ومن ثمّ في بقاءه وخلوده؛ ذلك أن "العمل الأدبي ليس نصاً بالكامل، كما أنه ليس ذاتية للقارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين" (٢).

القصيدة (٣):	
١- أقصر فما تملك إقصاري	٨- أما على يومك من ناصر
صبرت من ليس بصبار	أم غاب عن يومك أنصاري
٢- ما لي عن الأوزار مندوحة	٩- أجيل في قبرك عيني في
إذ كانت الأحزان أوزاري	مجال أرواح وأمطار
٣- لا درّ در العين إن سامحت	١٠- أشتاق رؤياك فأتي فلا
عيني بدمع غير مدرار	أرى سوى ترب وأحجار
٤- ألقنتي الأحداث من كيدها	١١- وأعمر الصحراء في مآتم
ما بين أنياب وأظفار	عمّاره ألف عمّار
٥- وألبست جسمي ثياب الضنا	١٢- جليس أحداث كآني بها
فالجسم من غير الضنا عاري	جليس أنهار وأشجار
٦- أضرب بي ثكلك ليلى وفي	١٣- ما لي بأرض وطن إنما
إضراره بي كل إضرار	بباب قنّسرين أوطاري
٧- يا يوم شكّل لم أذك مثله	١٤- باب به الآثار محوّة
	وهنّ من أبين آثار
	١٥- يا باب قنّسرين لا تخلّ من
	سحائب غون وأبكار
	١٦- من مزنة تهمني ومن مقلّة
	تبكي بدمع من دم جار
	١٧- يا رحمتا لي والأسى أخذ
	عنان إيرادي وإصداري
	١٨- يا رحمتا لي والأسى ممسك
	تلبيب إقبالي وإدباري
	١٩- من أي آفاقي رمى مهجتي
	أصاب أو من أي أقطاري
	٢٠- ألتار من قلبي مخلوقة
	أم هو مخلوق من النار؟
	٢١- كأنّ عرض الأرض ما بيننا

بباب قنسرين أوطاري

٢٢- يا نور عيني والتي لم تزل

من نورها تفتبس أنواري

٢٩- كنتُ القير العين إذ كنت لي

تحلو أحاديثي وأخباري

٣٠- وكان شعري يُغنى به

فاستحسنت للنوح أشعاري

في البيت السابع ينادي الشاعر اليوم

الذي فقد فيه ابنته. ولماذا يناديه؟ لعله

يريد أن يستعطفه، أن يسترحمه. ولكن

كيف يسترحمه وهو قد مضى ولم يعد

موجوداً؟ هذا مغزى النداء هنا، فالشاعر

لا يرى هذا اليوم ماضياً. إنه حاضر

ومستقبل أيضاً في نظره. وما دام كذلك،

فحريّ بالشاعر إذن أن يطلب منه الرأفة

بحاله والشفقة به. وهذا اليوم العصيب لم

"يذق" الشاعر مثله. واللجوء إلى الذائقة

هنا فيه إلماح، من جهة أخرى، إلى مدى

حيوية القضية وأساسيتها؛ لأن الذائقة

تكون عادة للطعام والشراب، وهما أساسان

للحياة، كما أن ذكر "التذوق" فيه إشارة،

من ناحية أخرى، إلى سعة آمال الشاعر

وورديتها فيما يتعلق بابنته قبل وفاتها؛

لأن المتذوق لا يطمح إلا إلى ألد المذوقات

طعماً في العادة. لكن الشاعر لم يحصل

في ذلك اليوم إلا على المرارة، أية مرارة؟

إنها المرارة التي أمرت عيشه كله كما

يخبرنا في الشطر الأخير من البيت نفسه

(السابع). وإذا كان هذا حال الزمان،

فهل يختلف عنه حال المكان؟ تأتينا الإجابة

في البيت الثالث عشر الذي بيتدته الشاعر

بهذه الجملة: "ما لي بأرض وطن". إنَّ

دارسي حياة الشاعر يخبروننا بأن "موطن

الصنوبري الأول هو الرقة، وأنه ربما قدم

إلى حلب صغيراً ثم استقر فيها فتسب

تحدث عن محاولة صاحبه تصبيره، وهذا

يعني أنّ محاولة الصاحب لم تكن محاولة

واحدة عابرة فحسب، بل هي محاولات

متكررة متعاقبة ذات عمق وفعل شديدين.

وفي المرة الأخرى استخدم الشاعر صيغة

المبالغة عندما تحدث عن نفسه، ذاكراً أنه

"ليس بصَبَّار". وهذا يشير إلى أن الشاعر

قد حاول الصبر عدة مرات، وليست هذه

مرته الأولى التي يحاول فيها أن يصبر.

ولعله كان قد وُفق في بعض هذه المرات إلى

أن يتحلّى بالصبر فعلاً، ولعله لم يكن قد

وُفق أصلاً. إنه لا يوضح لنا هذا الآن، لكن

استخدامه صيغة المبالغة يشي بأننا، نحن

القراء، نتلقى هنا نهاية القصة، قصة

الصراع النفسي لدى الشاعر بعد فقدته

ابنته، وأن هذه النهاية مسبوقه بأحداث

وتفصيلات علينا أن نعرث عليها في الأبيات

اللاحقة؛ لتعيد بناء القصة من جديد،

فتفهم بذلك عمق مأساة الشاعر.

أنماط من الضرر:

أضربك تلكك ليلي وفي

إضراره بي كل إضرارٍ

بهذا التعبير يضع الشاعر بين أيدينا

المفتاح الأول لقراءة قصيدته أو قصة

فقدته لابنته ليلي، وهو مفتاح "الضرر".

فقد كان فقدته هذا مضراً به، وهذا أمر

مألوف ومتوقع. ولكن هذا الضرر لم يكن

ضرراً عادياً، بل كان يحوي في داخله "كل

إضرار".

١- أ: الضرر الذاتي المباشر:

٧- يا يوم نكل لم أذق مثله

أمر عيشي أي إمرارٍ

١٣- ما لي بأرض وطن إنما

وبيننا خمسة أشبار

٢٢- يا نور عيني والتي لم تزل

من نورها تفتبس أنواري

٢٣- يا ربة القبر المضيء الذي

يضيء ضوء الكوكب الساري

٢٤- قومي إلى زورك أو فاجلسي

فإنهم أكرم زوار

٢٥- قومي إلى دارك قد أتكرت

صبرك عنها أي إنكار

٢٦- استوحشت دارك من أهلها

واستوحش الأهل من الدار

٢٧- واحدتي أمسيت في وحدة

من بعد آلاف وسَمَار

٢٨- ما بال جيرانك أهل البلى

هل داركتهم رقة الجار

٢٩- كنت القير العين إذ كنت لي

تحلو أحاديثي وأخباري

٣٠- وكان شعري يُغنى به

فاستحسنت للنوح أشعاري

قراءة القصيدة:

١- أقصر فما تملك إقصاري

صبرت من ليس بصبارٍ

هكذا، منذ البيت الأول من القصيدة،

وبلا مقدمات تمهيدية، يفتح الشاعر لنا

صدره ليرينا عمق الجرح فيه. إنه يخاطب

صاحبه طالباً منه أن يكف عن محاولة

تصبيره؛ لأنّ هذه المحاولة محكوم عليها

بالفشل لا محالة، فالشاعر ليس ممّن

يمكن أن يجد الصبر طريقه إلى نفوسهم،

فالمصاب جلل، والصبر على مثله أشبه

بالمحال.

ويلحظ في هذا البيت أن الشاعر

قد استخدم صيغة المبالغة مرتين: فني

المرة الأولى استخدم هذه الصيغة عندما

إليها" (٤). لكن يبدو أنّ للشاعر رأياً آخر، فهو يظن أن يكون له في أية بقعة من هذه الأرض أي وطن. والنفي هنا عام - نظراً لورود "أرض" و "موطن" نكرتين في سياق النفي - للدلالة على التأكيد والقوة. أجل، لم يعد الشاعر يعرف الرقة ولا حلب. إنه لا يعرف الآن سوى باب من أبواب حلب هو باب قنسرين، فلدَى هذا الباب وحده كل أوطاره ومآربه ومقاصده: "إنما بياب قنسرين أوطاري". وما ذلك إلا لكون هذا الباب موضع ابنته "التي دفنها في مقبرة بياب قنسرين" (٥).

فهو وسط هذا الظلام الحالك المحيط به يتذكر، في البيت التاسع والعشرين، ما كان عليه حاله قبل موت ابنته: "كنتُ القرير العين إذ كنتُ لي". ولنلاحظ هنا أنه لا يقول "قرير العين"، بل "القرير العين"، وكأن قررة العين كانت من مختصاته، ومن مميزاتة التي كان يُعرف بها بين الناس، وهذا يعمّق لدى المتلقي الإحساس بمأساة الشاعر أكثر وأكثر.

وعندما كان الشاعر قرير العين، كان إحساسه هذا ينعكس على تصرفاته وأقواله كلها: "تحلو أحاديثي وأخباري"، فكان الناس يستحسنون منه هذا، ويتخذون من أشعاره أغاني يتغنون بها: "وكان شعري يُتغنى به"، كما يقول في البيت الثلاثين. ولكن بعد أن تغير الحال، ولم تعد العين قريرة، لم يعد الناس يجدون في شعر الشاعر ما يصلح لفنائهم في أوقات لهوهم ومرحهم، فأخذوا يستخدمون شعره للنواح والبكاء: "فاستحسنن للنوح أشعاري".

١-ب: الضرر المنعكس؛

١٤- باب به الآثار مححوة

وهنّ من أبين آثار

١٥- يا باب قنسرين لا تخلُ من

سحائب عون وأبكار

١٦= من مزنة تهمي ومن مقلّة

تبكي بدمع من دم جار

٢٣- يارية القبر المضيء الذي

يضيء ضوء الكوكب الساري

٢٤- قومي إلى زُورك أو فاجلسي

فإنهم أكرم زوار

٢٥- قومي إلى دارك قد أنكرت

صبرك عنها أي إنكار

٢٦- استوحشت دارك من أهلها

واستوحش الأهل من الدار

٢٧- واحدتي أمسيّت في وحدة

من بعد الألف وسَمَار

٢٨- ما بال جيرائك أهل البلى

هل داركتهم رقة الجار

في هذه الأبيات يوقفنا الشاعر على

النمط الثاني من أنماط الضرر، وهو

النمط الذي يراه الشاعر منعكسا على

الموجودات من حوله. وإذا كان شائما

في الرثاء بعامة أنه "يتضح أن الإنسان

والطبيعة يغدوان شيئا واحدا، ولا سيما

حين تنتهي القصص الكثيرة إلى لحظة

العبرة والتعزي. فالرثاء يعمدون إلى

تصوير المآسي في المخلوقات الحية بأسلوب

بارع ينزع إلى التصوير الحركي والسمعي

الموشى بالظلال والحياة، ويجعلونها مرتكز

عزائهم" (٦)، فإننا إذا تأملنا في القضية

ثانية، فسنوقن بأن ترك الشاعر الحديث

هنا عن مختلف مظاهر الطبيعة إنما هو

دليل على صدق مشاعره، وعلى مدى تأثره

بوفاة ابنته. فوفاتها لم تُبق له أمرا على

حاله السابق، فكل شيء في حياته قد تغير.

وما دام الأمر كذلك، فلا بد من أن تكون

نظرته إلى قيمة الحياة وجمال الطبيعة قد تغيرت هي أيضا. ومن هنا نلاحظ أن الشاعر قد سعى إلى تجنب التركيز على مظاهر الطبيعة الحية، فركّز، بدلا منها، على الموجودات الميتة من حوله، خالعا عليها مشاعره وآلامه.

ففي البيت الرابع عشر، يحدثنا الشاعر عن باب قنسرين، وهو باب قديم قد محيت عنه كل الآثار التي كان يتميز بها فيما سلف، فلم يعد سوى باب متهرئ لا يعني شيئا، ولا يحمل في ذاته أية قيمة جمالية: "باب به الآثار مححوة". ولكن الشاعر لا يريدنا أن نسترسل في الوهم فنظن أن الباب هو كذلك واقعا؛ ولذا يستدرك ويقول: "وهنّ من أبين آثار"، فالآثار إذن ما زالت موجودة، بل هي من أبين الآثار. فالباب إذن لم يفقد قيمته الأثرية والجمالية في الواقع، ولكنه فقدتها في نظر الشاعر وحده. أجل، الشاعر وحده هو الذي لم يعد يجد لهذا الباب أي معنى في حد ذاته. فمعناه الوحيد إنما هو من جهة ليلى التي تضطجع بالقرب منه. من هذه الجهة، وحدها، يدعو الشاعر للباب بأن لا يخلو أبدا من السحب المختلفة:

يا باب قنسرين لا تخلُ من

سحائب عون وأبكار

والدعاء بالسقيا يعني "الخير

والبركة الشاملة للأرض التي يحلّ فيها

الفقيد أو الحبيبة، كما أنه إشارة إلى كرم

الفقيد... (٧)". ولكن الدعاء بالسقيا

هنا ليس عاديا، ونلاحظ ذلك في البيت

السادس عشر:

من مزنة تهمي ومن مقلّة

تبكي بدمع من دم جار

والمظهر الثالث من هذه المظاهر هو

أن يكون ملاذ الشاعر من همومه إلى الأبد؟ يقول الشاعر في البيت الحادي والعشرين:

كأنَّ عرض الأرض ما بيننا

وبيننا خمسة أشبار
وهذا يذكّرنا، من جديد، بما كان الشاعر قد ذكره من تبدل حال شعره من شعر يُتغنى به، إلى شعر صالح للنواح (في البيت الثلاثين).

هاجس التخلص:

٣- لا دُرُّ دُرِّ العين إن سامحت

عيني بدمع غير مدار
٨- أما على يومك من ناصر

أم غاب عن يومك أنصاري
١٧- يا رحمتا لي والأسى أخذ

عنان إيرادى وإصداري
١٨- يا رحمتا لي والأسى ممسك

تلييب إقبالي وإدباري
١٩- من أي أفاقي رمى مهجتي

أصاب أو من أي أقطاري
٢٠- ألتار من قلبي مخلوقة

أم هو مخلوق من النار؟
وهكذا لا يكون في حضور هاجس

التخلص، بل في محاولة التخلص ذاتها، من الواقع النفسي المأزوم أي نوع من أنواع عدم الوفاء أو التكرّر لقيمة الذكرى. لكن، كيف يستفاد حضور مثل هذا الهاجس من الأبيات الستة التي سبق ذكرها؟ هذا ما يأتي بيانه.

يدعو الشاعر، في البيت الثالث، على عينه بأن تجف دموعها إلى الأبد إن لم تجد على ليلي بواقر دموعها. وهذا معنى يوحى، في ظاهره، بأن الشاعر مصمم على مواصلة مشوار الحزن والدموع إلى

نفسه، فقد ضاق صدر الدار بابتعاد ليلي عنها حتى أصبحت تستكر هذا الابتعاد.

١- ج: الضر المتناغم؛

٩- أجيل في قبرك عيني في

مجال أرواح وأمطار
١٠- أشتاق رؤياك فأتي فلا

أرى سوى تراب وأحجار
١١- وأعمر الصحراء في ماتم

عُماره آلف عمار
١٢- جليس أجدات كأني بها

جليس أنهار وأشجار
٢١- كأنَّ عرض الأرض ما بيننا

وبيننا خمسة أشبار
هذه الأبيات تصوّر لنا الشاعر فيها

النمط الأخير من الضرر، وهو النمط الذي يحاول أن يجمع بين النمطين

السابقين معاً، أو يحاول أن يقع في الحد المتوسط ما بينهما. فلئن كان النمط

الأول قد سعى فيه الشاعر إلى إعطائنا صورة ذاتية مباشرة للضرر الذي حلّ به،

مستعملاً أسلوب التكلم عن نفسه فيما نزل به، وكان النمط الثاني على الخلاف

من ذلك تماماً، فخلع فيه الشاعر إحساسه بالضرر والأسى على الموجودات من حوله،

فإنّ النمطين المتقدمين يتناغمان هنا معاً، بمعنى أنّ الشاعر يقدم لنا هنا صوراً

قائمة للموجودات من حوله، خالفاً عليها ذات نفسه في الوقت الذي لا تغيب فيه

ذاته عن هذه الصور، بل تظهر أيضاً جزءاً من الصورة الكلية (البانورامية) للمشهد

المصوّر، وبذا تتناغم الذات مع ما حولها في رسم صورة الضرر، صورة كل الأسى

الجارف الذي حمله الشاعر في داخله. ولكن، هل يتأتى لعالم الخيال/الحلم

القبر نفسه. فهذا القبر على الرغم من أنه يمثل عمق المسأة وتجليها الأوضح، مما يستلزم أن يظهر في نظر الشاعر في أشد الصور إيلاماً، فإنّ محتواه الباهر هو الذي يمنحه صورته النهائية؛ لذا يصوره الشاعر مضيئاً، مع كل ما يرتبط به من حزن وألم، بل إن إضاءته هي السر في إضاءة كل الكواكب والنجوم السماوية:

يا ربة القبر المضيء الذي

يضيء ضوء الكوكب الساري
ولمّا كان هذا القبر، بإضاءته الغريبة،

قبرا غريباً من نوعه، فقد اجتذب إليه جمعا من كرام الزائرين أتوا إليه منجذبين

بنوره. والشاعر يستغل زيارة هؤلاء الكرام ليطلب إلى ابنته، بحقهم، أن تقوم إليهم

لتستقبلهم:
قومي إلى زورك أو فاجلسي

فإنهم أكرم زوار
وهنا يسعى الشاعر إلى القضاء على

وحدة ابنته أو إلى التقليل من وطأتها عليها في أقل تقدير؛ لذا تفضّر إلى مخيلته صورة

جيران ابنته من أهل القبور الأخرى، ويسأل: ألم تدرّكهم الرقة والحنان

على ابنته الراقدة وحدها؟ ليتهم إذن يؤنسونها:

ما بال جيرانك أهل البلى

هل داركتهم رقة الحجار
ويتنقل الشاعر إلى المظهر الأخير من

المظاهر التي يعكس عليها مشاعره، وهو الدار، فيقول:

قومي إلى دارك قد أنكرت

صبرك عنها أي إنكار
استوحشت دارك من أهلها

واستوحش الأهل من الدار
موقف الدار هنا هو موقف الشاعر

ما لا نهاية، مما يدل على رغبته الجامحة في الاسترسال مع عواطفه الدافقة التي لا تعرف الوهن.

ولكن، لنا أن نقرأ البيت من ناحية أخرى فتساءل عن السر الذي يجعل الشاعر يدعو على عينه إن لم تبق تجود على ابنته بفيض دموعها. ألا يمكننا هنا أن نذهب إلى أن الشاعر أضحي يجد في نفسه فتورا عن الاسترسال في البكاء والحزن، وأنه خشي أن تستجيب عينه لهذا الفتور فتقطع عن البكاء يوما ما؛ لذا أخذ يهددها ويتوعدها ويدعو عليها؟ وما دام الناصر موجودا، فعلى الشاعر إذن أن يبذل جهده لتحريكه نحو مساعدته ونصرته؛ لذا أخذ يستغيث مسترحماً:

يارحمنا لي والأسى أخذ
عنان إيرادى وإصدارى
يارحمنا لي والأسى ممسك

تلييب إقبالي وإدبارى
وأياً كان الأمر، فإنّ الشاعر يئس أخيراً من تحرك ناصره المفترض؛ لذا عاد

إلى ذاته من جديد، محاولاً أن يعثر فيها على جرأة وشجاعة للتخلص من كل ما هو فيه من هموم، قائلاً:

من أي أفاقي رمى مهجتي
أصاب أو من أي أقطاري
أثار من قلبي مخلوقة

أم هو مخلوق من النار؟
يضع الشاعر أمامنا حقيقة مفادها أنّ هناك تشابهاً كبيراً بين قلبه والنار، بل إنّ إحداهما أصل للآخر؛ لذا أخذ يسأل: أيهما الأصل للآخر؟

٣- حكم الأقدار:

٢- ما لي عن الأوزار مندوحة
إذ كانت الأحزان أوزاري

٤- ألقنتني الأحداث من كيدها
ما بين أنياب وأظفار
ه- وألبست جسمي ثياب الضنا

فالجسم من غير الضنا عاري
هذه النظرة هي التي كانت قد جعلت الشاعر يبدو، منذ البيت الأول

في القصيدة، بمظهر الإنسان المنهزم المتراجع الذي لا يطبق لحالته النفسية دفعاً ولا تخفيفاً:

أقصرُ فما تملك إقصاري

صبرتُ من ليس بصبار
إنه يطلب من صاحبه أن يكف عن محاولة تصبيره، فقد حاول الصبر مرات متعددة - بدلالة صيغة المبالغة - ولكنه لم يفلح. وسيظل لا يفلح في مثل هذه المحاولة؛ لأنّ هذا الصاحب "لا يملك" أصلاً أن يصبره، وهنا تبرز فلسفة الجبر وحتمية خضوع الإنسان لحكم القدر بصورة واضحة: "فما تملك إقصاري" و"من ليس بصبار".

أجل، فالشاعر هو الوحيد الذي رام تبديل حاله بعد أن حضر في ذهنه هاجس التخلص كما مضى تفصيله. والنتيجة هي أنّ الشاعر هنا - بعد أن يئس من كل محاولات - يقنع نفسه بالأحلام المزدية، فهذه المحاولات كلها لا تمثل سوى العبث، ما دامت الأقدار هي الحاكمة والمسيطر.

الهوامش

- ١- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ٢: ١٣١.
- ٢- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ص ١٠٢
- ٣- ديوان الصنوبري، تحقيق إحسان عباس، ص ٩٩ - ١٠٠.
- ٤- عبد الرحمن عطية: الصنوبري شاعر الطبيعة، ص ٦٢.
- ٥- المرجع نفسه.
- ٦- حسين جمعة: الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص ٢٦٩.
- ٧- بشرى الخطيب: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، ص ١٩٦.

المصادر والمراجع

- ١- الأسعد، عمر: نصوص من الشعر العباسي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن ١٩٨٥.
- ٢- التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
- ٣- التويجري، صالح عبد الله: الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، دار الأصاله، الرياض ١٩٨١.
- ٤- جمعة، حسين: الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد، دمشق ١٩٩١.
- ٥- حور، محمد إبراهيم: رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، مكتبة المكتبة، أبوظبي ١٩٨١.
- ٦- الخطيب، بشرى محمد علي: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد ١٩٧٧.
- ٧- الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم، الرياض ١٩٨٤.
- ٨- الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٣.
- ٩- الصنوبري، أحمد بن محمد بن الحسن الضبي: الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٠.
- ١٠- الطرابلسي، محمد الهادي: البنى والرؤى، مضائق الكلام وأوسعاه، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس ٢٠٠٦.
- ١١- طرايبشي، جورج: مذبح التراث في الثقافة العربية المعاصرة، دار الساقى، بيروت ١٩٩٣.
- ١٢- عطية، عبد الرحمن: الصنوبري شاعر الطبيعة، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس ١٩٨١.
- ١٣- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، إعداد محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت ٢٠٠١.
- ١٤- القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدابه، تحقيق محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٨.
- ١٥- مندور، محمد: النقد والنقاد المعاصرون، دار المطبوعات العربية، د.م، د.ت.
- ١٦- هول، روبرت: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية ١٩٩٢.