

الممارسة النقدية عند ابن رشيق القيرواني بين الخصوصية والابداع.

.The critical practice of Ibn Rashi al-Qayrawani between privacy and creativity

د. يونس بوناقة¹

د. صابرة بن قرماز

كلية الآداب والفنون/ جامعة الشلف.

الملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى إظهار جهود ابن رشيق في الدرس النقدي العربي، وذلك بالوقوف على أبرز ما ورد في كتابه "العمدة" من قضايا نقدية بارزة في الدرس النقدي سواءً أكانت متداولة قبل عصره أو حديثة، وكذا الوقوف على الجانب التطبيقي لنقد النقد في تفكير ابن رشيق النقدي، الذي يبدو واضحاً في كثير من المواضع في كتاب "العمدة". وعليه سنسعى إلى معرفة ما تجليات التحديث في كتابات ابن رشيق النقدية وما مواطن التميز فيه؟ وإلى أي حد أسهم نقد النقد الذي نهجه ابن رشيق في كتاباته النقدية الأولى في تطوير الدرس النقدي العربي القديم؟.

الكلمات المفتاحية:

، ابن رشيق ، الصنعة النقدية، كتاب العمدة، الاستعارة ، التحديث، التميز النقدي.

Summary

This study aims to show Ibn Rashi al-Qayrawani's efforts in the Arab critical lesson, by examining the most prominent critical issues mentioned in his book, "The Omda," whether they were current before his time or modern, as well as standing on the practical side of criticism in Ibn Rashi al-Qayrawani's critical thinking. This is evident in many places in the book, Al-Umda. Accordingly, we will seek to know what are the manifestations of hadith in Ibn Rashi al-Qayrawani's critical writings, and what are the points of

¹ بوناقة يونس (المؤلف المرسل)

distinction in it? To what extent did the criticism of Ibn Rashiq's approach in his early critical writings contribute to the development of the ancient Arab critical lesson?

key words:

Ibn Rashiq, the critical artifact, the book of the mayor, metaphor, modernization, monetary excellence.

توطئة:

ما أكثر ما تحدّث فيه النّاقِد الأدبي العربي الحديث عن شئٍ مُثَلات أضرب منهج النّقد التّطبيقيّ عند العرب، وما أكثر ما أغرى النّقد أهل المعرفة من النّقاد بالنّبش في مكتنّها، وهذا، حين اضطلاعهم في خضمّ مُكاشفاتهم النّقدية بالحوم حول أطاريجهِ المِشعِبة، وتحليّة مدى غلقتِه بسائر الظّواهر الأدبيّة اللّغويّة الأخرى، فتضاربت على مطّاع هذا المعطى أراءٌ عديد النّقاد المحدثين وهي تصطبّع بتباينٍ بارزٍ، إلى أن أرسى بهم الاتفاق إلى الإجماع بمدى تجلّي إجرائيّة النّقد ومروقه من ثوب التّنظير إلى أبحر التّطبيق. يبيد أنّه ليس يمكننا الولوج إلى أيّ بابٍ من أبواب العلوم الحدائيه ل(صفتها)، والحديثه ل(زمنها)، إلّا وكان رأي الصّواب منّا أن نعرّج على أفذاذ الدّرس النّقدّي العربيّ وما لهم من فضلٍ في الإتيان بهذه الجهود النّقدية المتأخّرة التي ألبسها النّاقِد الحديث أثواباً مُتأنّقة يترهياً بها النّقد العربيّ المعاصر، وهي المستنيرة بفيض الدّراسات العربيّة الثّرائية التي ما تلبث تدعونا إلى الإقرار أنّه دوماً للسّابق علماً فضلٌ عن اللاحق إذن، وجب علينا استكناه تلكم التّحوّلية الرّاديكاليّة التي عرفها منهج النّقد عند النّقاد المغاربة من تنظيريه إلى المنهجية الإجرائيّة، وما ذلك إلّا من خلال استظهار جهود ابن رشيق القيروانيّ النّقدية، وفتح باب نقد النّقد عند العرب على مصراعيه أمام الدّارسين.

لعلّه من الصّوري قبل الشّروع في تحليّة صورة المنهج الإجرائيّ التّطبيقيّ الذي أنماز به النّقد الأدبيّ لأبرز رؤوس النّقد العربيّ المغاربيّ في القرون الهجرية المتقدّمة، ونعني به، ههنا، النّاقِد الشّاعر ابن رشيق المسيليّ القيروانيّ (ت463هـ)، وما له من دورٍ بارزٍ في تحقيق تلكم الانتقاليّة الرّاديكاليّة البالغة الأهميّة في بنائيّة النّقد الأدبيّ العربيّ مُذ بوادىء توهّجه إلى حاضرنا المعيش، فنستحبُّ أن نُكاشِف بتمعّنٍ تامٍّ، وبتمحيصٍ يكاد يكون دقيّقا حول المدلوليّة الاصطلاحيّة أو الماهيّة للنّقد الأدبيّ (Critique littéraire) عند أهل المعرفة من النّقاد، غير أنّنا نودّ التّساؤل قبلاً: ما النّقد؟ وما الأدب؟ وما النّقد الأدبيّ؟ فلعلّ هذه المطارحات الفلّسفيّة هي ذات الدّاعي الذي اغتدى بجعل من أهل الاختصاص بأنّ يشخصّوا تبصّرهم المعرفيّ في مُكاشفة تلك العلاقة التشابكيّة ما بين كلّ أطرف هذه المسألة الفلّسفيّة بالدرجّة الأسبق، والأدبيّة تواليّا، وهذا حين نفرّق جَمع المصطلحين بعضها بعضاً فنلّفي، إذن، مُصطلح النّقد في جهةٍ، ومُصطلح الأدب في

جهة موازية أخرى، ليغتدي الأدب حينئذٍ "كلّ ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساساتٍ جماليّةٍ أو انفعالاتٍ عاطفيةٍ أو هما معاً"⁽²⁾، على حين ينهض النّقد -والذي نعدّه من أبرز الأدوات الإجرائيّة التي تُنبّه إلى أدبيّة الأدب أو جماليّته، أو انفعاليّته وتأثيره- إلى تجلّية البُعد الجماليّ والانفعاليّ الذي انبنت عليه بُنى الخطاب الأدبيّ، لثُرسَ حينها علاقة توافقيّة تفاعليّة ما بين أوّل الأطراف (النّقد) للمُطارحة الفلسفيّة الأدبيّة التي سقناها آنفاً، وثانيها موضعاً (الأدب) تحت لواء التّواشج والتّعاوض الغائيّ في تحقيق عمليّة الإبداع الأدبيّ الفنيّ انطلاقاً من صورة انبناء الخطابات الأدبيّة الشّعريّة أو النثرية.

ولما نؤوب إلى المجال الإبستمولوجي للمُصطلحين فإنّهما ينشطران إلى مجالاتٍ خاصّة، يتمثّل فيها كلّ واحدٍ منهما على حدا، فيغتدي لكلٍّ علمٍ رمزيّته وخصوصيّته وانتماءاته المعرفيّة، إذ أنّ "الأدب هو الأدب، ولكن النّقد هو النّقد، وإنّ الأدب ينتمي إلى أشكال التّبلغ في مستواها الأرقى، على حين أنّ النّقد ينتمي إلى الإيديولوجيّات، والثّقافات، والاتّجاهات الفكرية، والنّظريّات المعرفيّة على اختلافها. فالكتابة أدبٌ قوامه الخيال، والنّقد كتابةٌ قوامها المعرفة"⁽³⁾، وهذا إطار التّخالف المعرفيّ الأصوليّ بين العلمين، في حين أنّه يجزّنا هذا التّقديم المرتاضي لنقطة التّباعد المعرفيّة بين النّقد والأدب إلى مكاشفة جزئيّة رئيسة وهي من أهمّ الدّواعي التي جعلت الدّراسات الأدبيّة النّقديّة تمثّل إلى تلك الأبعاد الفلسفيّة الحدّ البعيد، فيصير كلّ من الأدب والنّقد إقونةً من علوم الفلسفة، بدليل أنّ كلّ كاتبٍ أو أديبٍ أو ناقدٍ إنّما هو فيلسوف، ليشكّل حينها الأدب فلسفةً بواسطة الأداة الأولى، وهي: الكتابة، وإنّما النّقد هو تفلسفٌ على ما حملته جوائيّة الكتابة، أو بشكلٍ أعمّ ما نقله لنا الأدب المكتوب.

وإذا كان الكثير من النّقاد قد ذهبوا مذهبهم في الحديث عن النّقد والأدب ووضّعها موضع الانفصال والالّاجتماع، فإنّه على غير زاوية نظرهم هذه، يُجمّع شمل المصطلحين، كذلك، في مُصطلحٍ واحدٍ مركّب، فتكن هذه التركيبة المتناسقة المرصوفة من مُصطلحين اثنين، والتي كان يمثّل كلّ واحدٍ منهما صرحاً مُستميّزاً به خاصٌّ متفردٍ، حتّى إن اجتمعاً معاً في بوتقةٍ واحدةٍ يكاد ينصهر الواحد منهما في بنية الآخر حتّى يغتدي معاً "فنّ تقويم الأعمال الأدبيّة والفنيّة، وتحليلها تحليلاً قائماً على أساسٍ علميّ، وهو الفحص العلميّ للنّصوص الأدبيّة من حيث مصادرها وصحّة نصّها، وإنشاؤها وصفاتها، وتاريخها"⁽⁴⁾، وهذا ما نلفه فيه من الصّحة إلى الحدّ البعيد فيما يؤكّد صحّة ما أسلفنا الإشارة إليه؛

(2) - محمد مندور، الأدب وفنونه، (د.ط)، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت، 2002، ص 4.

(3) - عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، (متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، (د.ط)، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص 30.

(4) - إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، ط1، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2003، ص 11.

في أن النقد إنما هو من أبرز الأدوات الإجرائية التي تُعنى باستظهار البعد التأثيري الفني الجمالي في مجمل أنواع الخطابات الأدبية على شقيها من منظوم ومنثور الكلام الأدبي.

وليس من شكٍ يعتور الدارس النقديّ اليوم في أن تكون له جملة من الملاحظات البينة، والتي تتجلى على ضوء تلك البحوث التي ماجت في تباينٍ شاسعٍ واسعٍ قصد إدراك ماهية النقد، والنهضة بإبراز مدلولية هذا المصطلح الفلسفيّ الأدبيّ الرّبقيّ، والتي جعلها الناقد المتبصّر بشعاب النقد العربيّ والغربيّ عبد الملك مرتاض تمتاز بأنها "الماهية المستحيلة"⁽⁵⁾، وما ذلك إلاّ للتّعقيد بالدرجة القصوى في مفهومية هذا المصطلح، غير أننا نلفي العام الشائع بين أهل المعرفة والنقد بخاصة، في أنه ما إن وُجد إبداعٌ إلاّ وهو رهين نقدٍ، فتتحوّر، إذن، على هذا الأساس مدلولية النقد في أن تكون "دراسة تحليلية تدعمها نظرية أو نظريات كثيرة ما تتناول بالمناقشة مدارس وأدباء أو خصومات"⁽⁶⁾، ولا مرأى في أن تكون جلّ المناهج النقدية الحديثة، وما يتخللها من نظريات نقدية جمّة، وبخاصة النظريات النقدية التي ظهرت على الساحة النقدية الحديثة إنما هي بالدرجة الأولى نزعات فلسفية فكرية إيديولوجية، قبل أن نلفها تمثّل للجانب الأدبيّ، وهو ما أثار في مرّاتٍ كثر صراعاً فكرياً متبائناً بين شتى أضلع التيارات الإيديولوجية الفلسفية المختلفة، وهو في الوقت ذاته ما بات ينمي ويغذي تطورية الحركة النقدية الأدبية المعاصرة بشكلٍ متسارع الخطى.

وبالعودة إلى تقسيمات النقد المعلومة منذ العهود الأولى للأدب، فإننا لا نراه يجتاز أحيار التنظير والإجراء أو التطبيق، فالنقد مُنشطٌ جزئياً متقابلين لا ينفصلان، وإنما يتداخلان في أحيان كثيرة، وهو ما نلفي صاحب مؤلّف "مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق" مصرحاً به في قوله: "إنّ التفريق بين النظرية النقدية والتطبيق النقديّ هو في أكثر أحواله تفريقٌ مُصطنعٌ، على أنّه كثيراً ما يكون ذا فائدة وعون، فالنقاد الذين اهتموا في تبيان قيمة هذا الأثر الأدبيّ أو ذاك قلّما مضوا في بحثهم دون أن يتحدثوا هنا أو هناك عن المبادئ التي يبنون عليها أحكامهم، ومثلهم في ذلك النقاد الذين توفروا على البحث في ماهية الأدب وفي قيمته العامة، فقد كان من العسير عليهم أن يمتصوا في خطتهم دون أن يوضّحوا نظرياتهم بأمثلة محسوسة، وذلك ما فعله "أرسطوطاليس" في "كتاب الشعر"⁽⁷⁾. فأما عن النقد النظريّ فقد عُرفَ بشكلٍ واسعٍ بين أوساط النقاد بأنّه ذلك النقد الذي "يبحث في أصول النظريات، وفي جذور المعرفيات، وفي الخلفيات الفلسفية لكلّ نظرية وكيف نشأت وتطوّرت حتّى حُبّت جذوتها، ثمّ كيف ازدهرت وأفلت حتّى هان شأها؛

(5) - عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، (متابعة لأهمّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، ص 49.

(6) - أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1997، ص 4.

(7) - ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، (د.ط)، ترجمة: محمد يوسف نجم، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967، ص 267.

ويقارن فيما بينها، ويناقش تياراتها المختلفة، عبر العصور المتباعدة المتلاحقة معاً، أو عبر عصرٍ واحدٍ من العصور" (8)، فمن هذا القبيل فإننا لا نلغي النقدَ النظريَّ إلاً نقداً تأصيلياً تاريخياً في معاملته مع النظريات وحتى جملة الظواهر الفكرية المعرفية، والأدبية منها بخاصة.

وتوازياً وهذا السياق، فإننا نلاحظُ اتجاهًا آخر من اتجاهي النقد المعروفة على الرّجح النقديّ إلاً أنّه يكاد لا يضارع ما ينهضُ به النقدَ النظريّ، وليس ينفيه بشكلٍ مُطلقٍ، وهو نقدٌ يعده كثير من الدارسين "ثمرةً من ثمرات النقد النظريّ الذي يزوده بالأصول والمعايير والإجراءات والأدوات" (9) وهو ما عدا مُتداولاً في بحوث النقاد والباحثين، ومُصطلحاً عليه بين الدارسين بالنقد التطبيقيّ (Critique Appliquée)، والتي يسعى الناقد من خلال إجراءاته المُتبعة إلى الحكم على النصوص وفق انتقاء جملة من الأدوات والأسس المطبق بها على إصدار الأحكام النقدية على النصوص، انطلاقاً من الشرح إلى التفسير إلى التحليل إلى النقد والتّقييم، وهذا ما ينافي ما عُرف عليه النقد النظريّ، والذي ما لبث أن اهتم بالتأصيل والتأريخ لا غير، بينما نلغي النقد التطبيقيّ أنجع وأكثر قرباً من النصوص الأدبية، والقريبة من تحليلها ومقاربتها معانيها.

من مبادئ تظاهرات النقد التطبيقي عند العرب:

مضى على النقاد العرب حين من الدهر وهم ينبشون النصوص الأدبية بشقيها من منظوم كلام العرب ومنثورهم، وبأثوا -أولى ما يتمثلوا- قراءاً يمثّلون للنقد، وهم أكثر إليه ميلاً، إلاً أنّ هذا الشطر من النقد ألفيناه ليس يتعدى أطر الجانب النظريّ، وهو أقصى ما كان ينجح إليه الناقد الأدبيّ بالأمس قبل يومنا هذا، حتى غدا هذا الأخير "في ثنايا نقده النظريّ ليس إلاً مشرعاً وفيلسوفاً" (10) لا يقدر على مُلامسة الوتر الحساس من شطحات النص، ولا التّقرب من التّغريدات المقصدية الفنيّة التأثيريّة الأريبة التي يحملها المنشئ الفدّ في جوائية الألفاظ ومعانيها، وليس حتى أن تُلقي له المقدرة على مُكاشفة ما يحمله من حُمولة تعبيرية تأثيرية جمالية دخلائية في مكنون الخطاب، فما ألفينا ذلك إلاً بداية من القرن الرابع والخامس الهجري، وتوالياً في العصور الرّمنية إلى يومنا هذا، وتعدّ الانطلاقة الفعلية لبروز النقد التطبيقيّ عند العرب مع القرن الرابع وما يليه من أعصر، وما ذلك إلاً لكونها حقبة زمنية مُستميّزة عمّا سلفها من عصور، ولقد عرّف النقد العربيّ القديم نهضةً رائجةً في مجال النقد في هذه الفترة من الزمن انطلاقاً من القرن الرابع الهجريّ، فعُرف حينئذٍ لمجال النقد التطبيقيّ عددٌ من أفذاذ الدّرس النقديّ والبلاغيّ العربيّ على السّواء، ولعلّ أبرز هؤلاء الثّلة من النقاد الألمعيين،

(8) - عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، ص 50.

(9) - المرجع نفسه، ص 50.

(10) - ينظر، أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1997، ص 8.

ورؤوس البلاغة العربية البارزين، نلني ابن رشيق القيرواني، وما من شكّ يراودنا في أن نصادف عديد المسائل النَّقدية التي ساقها ابن رشيق في مؤلفاته النَّقدية البلاغية، ونخصّ التّأليف النَّقدية منها ذكراً، إنّما نلحظها تمثل إلى ما يعرف في النقد الحديث والمعاصر بنظرية "نقد النّقد" (Métacritique)، ما ألفيناها من أهمّ الأسس والركائز القارّة التي يضطلع عليها خطابه النَّقديّ.

فنيات الأسلبة الشعريّة من منظور ابن رشيق القيروانيّ النَّقديّ:

اتّضح ممّا سبق ذكره سالفاً أنّ النّقد التّطبيقيّ إنّما تتلخّص وظيفته أساساً في "اختيار تلك الأسس والقوانين النَّقدية وتطبيقها على النّصوص، ومحاكمة النّصوص انطلاقاً منها"⁽¹¹⁾، وهذا شأن ألفيناها بشكلٍ جليّ في مُكاشفة ابن رشيق لعدد المسائل النَّقدية التي عُرفت في عصره، وحتّى قبل زمانه بقرون زائلة، ويبقى من أبرز هذه القضايا النَّقدية ما تطرّق إليه في مسألة الشّعر، والتي جعلها أهمّ المسائل التي يُبني عليها مؤلّفه النَّقديّ الشّهير بين الأوساط النَّقدية العربيّة طوال القرون الهجرية الأولى إلى حاضرتنا اليوم؛ كتاب "العمدة في صناعة الشّعر ونقده"، ولطالما اتّضح لنا أنّ ابن رشيق كان قد نحا منحى جديداً لم يكن سائداً بشكلٍ أكثر جلاء قبله، إلّا أنّ المنهج النَّقديّ الذي زاوّه ابن رشيق في تبينه لمفاهيم الشّعر وتحديد أهمّ ضوابطه يكاد يكون فيه مُتفرداً، ولقد ألفينا الشّعر قبل ابن رشيق يرُدُّ مفهوماً عند سابقه من النّقاد وعلى رأسهم قدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي يرى في الشّعر بأنّه "قولٌ موزونٌ مُقفى يدلُّ على معنى"⁽¹²⁾، وهذا شأنٌ واردٌ جدّاً في تقديم مفهوم الشّعر بناءً على أنّ اللفظ ومعنى اللفظ لا جدال في أنّ يكونا هما ركيزتا انبناء منظوم الكلام، وينضاف إليهما الوزن الشعريّ، والقافية الشعريّة، لترسو أسس الشّعر عند ابن قدامة على أربعة أضلعٍ أساسيّة، ونجملها بعد النّية أو القصد في: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى.

لقد أسلفنا الإشارة من ذي قبل إلى أنّ منهج ابن رشيق القيروانيّ النَّقديّ، وتمثّل لنا في كثيرٍ من الأحيان في أنّه لا يعدّو إلّا أنّ يكون نقداً للنّقد، فمثلاً في حديثه عن أسس الشّعر، فلقد جعلها ابن رشيق تتمحور بشكلٍ خاصٍّ حول أربعة أسسٍ ركيزيّة كما ألفيناها مع جعفر بن قدامة في مؤلّفه "نقد الشّعر"، إلّا أنّ ابن رشيق كان يرى في الأسس الأربعة للشّعر إنّما هي: "الرّغبة والرّهبة والطّرب والغضب"⁽¹³⁾، فجعل الأغراض الشّعريّة المُمثّلة في المدح والشّكر والغزل إنّما هي منوطة بالدرجة الأقصى إلى الرّغبة، وأمّا حين جنّوح الشّاعر في نظمه في الأغراض الشّعريّة، نقبضة الأولى، من مثل:

(11) - محمد عبد الحي، التّنظير النَّقدي والممارسة الإبداعية (دراسة لأعمال ستّة نقاد/ شعراء معاصرين)، (د.ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص 9.

(12) - قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص 64.

(13) - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق: نبوي عبد الواحد شعلان، ج 1، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2002، ص 128.

الهجاء والتَّوَعْد والذَّم فمرَّدُ هذه الأخيرة إمَّا يُرجَّعُه ابن رشيِّق انطلاقاً من تأسيسه للقواعد الأربعة للشَّعر إلى القاعدة الأخيرة من القواعد التي وضَّعها لبناء الشَّعر، ونعني بها، ههنا، الغضب.

وإنَّ المتتبع للطَّرح النَّقدي الممنهج لابن رشيِّق القيروانيِّ ذو الصَّبغة التَّطبيقية أكثر ما يكون ماثلاً منه للجانب النَّظريِّ، والذي لطالما امتاز به مَنْ سبقه من النَّقاد العرب، فلقد حدَّد ابن رشيِّق للشَّعر في مؤلَّفه "العُمدة في محاسن الشَّعر ونقده" جملةً من الآليات أو الفِئَّات لصناعة أساليبه المختلفة، ولقد تمثَّل لنا أنَّه من بين الآليات التي حظيت باهتمام بالغ في تفكير ابن رشيِّق النَّقديِّ، والتي جعلها من أهمِّ الأسس التي يُستصاغ عليها في صناعة الأساليب الشَّعرية، خمسُ آلياتٍ مُهمَّة نذكرها في صورة: آليَّة الإيجاز، والاستعارة والتَّمثيل، والإشارة، والمبالغة، وآليَّة التَّكرار.

آليَّة الإيجاز:

الحديث عن أوَّل الآليات التي ساقها ابن رشيِّق لصناعة أساليب الشَّعر المختلفة، تكاد تُكون من أبرز الآليات الخمسة التي حدَّدها ابن رشيِّق في إنتاج الشَّعر في أيِّ صورةٍ ممكنةٍ من لدن المنشئ أو الشَّاعر، ولعلَّنا لا نلغي أنفسنا مُخالفين للرَّأي المُنادي على أنَّ آليَّة الإيجاز (Brievete) إمَّا هي قديمة قدم الشَّعر العربيِّ، فلطالما ألفتنا الشُّعراء الأوائل يَنهجون دربها، وما ذلك إلَّا لُبَّعد تأثيرها على المتلقين، فعَدَّت بحقَّ سمة بات يمتاز بها الشَّعر العربي مذبذبيَّة، ولقد ألفتنا ابن رشيِّق واضعاً باباً خاصاً للإيجاز (أو المساواة، أو المطابقة، أو الاكتفاء، أو الحذف)، وحَمَل فيه من آراء البلاغيين العرب الذي سبقوه في الإشارة عن مدلوليَّة هذا المصطلح النَّقديِّ البلاغيِّ، مصطلح الإيجاز، مُقدِّماً رأي من سبقه من البلاغيين الأوائل؛ الجاحظ (ت255هـ) والرُّمائي (ت384هـ)، وما أورده من ذكرٍ في الإيجاز، فنلني إلى حدِّ بعيدٍ تقارباً مفهوماً فيما قدَّمه ابن رشيِّق للإيجاز، وما ورد عن الإيجاز في "بيان" الجاحظ، وكذا ما أتى به الرُّمائي في حدِّ الإيجاز.

وعلى ضوء الذي ذكرناه، سلفاً، فإنه كنَّا أشرنا إلى نقطةٍ جوهريةٍ في غير هذا الموضع، وتكمن أساساً في أنَّه غداً أبرز ما يميِّز نقد ابن رشيِّق إمَّا هو سمة نقد النَّقد التي اشتهر بها في كثيرٍ من مدوَّناته النَّقدية على غرار المدوَّنة النَّقدية التي بين أيدينا، كتاب "العُمدة"، ولقد عدَّت "صورة نقد النَّقد عند ابن رشيِّق القيروانيِّ، مُركِّزاً رئيسياً في خطابه النَّقديِّ، حيث يلحظ كلُّ من يقرأ المدوَّنة النَّقدية عنده هذه الرُّوح؛ القائمة على مُحاورة الآخر، من أجل الوصول إلى المعنى الكلِّي لكلِّ ما يتعلَّق بالقضية النَّقدية المطروحة"⁽¹⁴⁾، فعندما يقدِّم ابن رشيِّق تعريفاً للإيجاز، فإنَّه يذكر آراء من سبقه من

(14) - أحمد ياسين العرود، نقد النَّقد عند ابن رشيِّق القيرواني السُّرقات الشَّعرية نموذجاً، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة البلقاء التَّطبيقية، المجلد الثَّاني، العدد 1، 2015، ص 13.

البلاغيين في التقديم لمفهوم الإيجاز، إحاطةً مفهوميّةً بغية الوصول إلى المعنى المنشود، وهذا على غرار ما قدّمه الرّمائيّ في حدّ الإيجاز، والذي نعدّه المنطلق الأوّل في تقديم ابن رشيق للإيجاز، فيذكر حول مدلوليّة هذا المصطلح النّقديّ البلاغيّ، إنّما يُعنى به "العبارة عن الغرض بأقلّ ما يمكن من الحروف" (15)، وهذا التعريف الذي ساقه ابن رشيق نقلاً عن حدّ الإيجاز عند الرّمائيّ يتقاطع كذلك وما ذكره الجاحظ في تعريفه للإيجاز، والذي يرى فيه بأنّه "حذف الفضول وتقريب البعيد" (16)، وهو ما نلّفه مُثابلاً لما ذكره صاحب كتاب "العُمدَة" نقلاً عن حدّ الإيجاز عن الرّمائيّ، وهو أن يكون ماثلاً لقلّة الحروف قصد تحقيق المعنى والوصول إلى المراد والمبتغى.

ولقد مضى ابن رشيق يجعل من مُصطلح المساواة مُعادلاً اصطلاحياً عرّفه العرب لمصطلح الإيجاز، ويرى فيه ضرباً من ضروب الإيجاز، فجعلهُما نظيران مُشتركان في الدّلالة، فيرى في المساواة "أن لا يزيد اللفظ على معناه ولا معناه على لفظه شيئاً" (17)، ولطالما عُرِفَ الشّعر العربي القديم بقمّة وروعة إيجازه، وبعده عن الإكثار والإطناب في توظيف الكلمات، ولقد استدلّ ابن رشيق في هذا الموضوع لتبيين حُسن الأخذ في صناعة الشّعر بآليّة الإيجاز ومدى تأثيرها في تحقيق البُعد الجماليّ التّأثيريّ للشّعر على متلقّيه بقول أبو العتاهيّة: (18)

الحَمْدُ لِلّهِ أَنَّ فِي جَوَارِي فَتَى
حَامِي الْحَقِيقَةِ نَافِعٍ وَضَرَارِ
لَا يَرْفَعُ الطَّرْفَ إِلَّا عِنْدَ مَكْرَمَةٍ
مِنَ الْحَيَاءِ وَلَا يَعْضِي عَلَى عَارٍ

فلو ناوش مُناوش البيتين الشّعريين اللّذين جاء بهما أبو العتاهيّة، فإنّه لن يجد فيهما إلّا ألفاظاً مُحمّلة بمعانيها وهي ليست مارقة في إشاراتها إلّا إلى حُسن الفضائل التي عُهدت عند الإنسان العربيّ منذ العهد الجاهليّ، من مثل: الدّود عن المحارم، والدّفاع عن المال، وعَضُّ الطَّرْفِ مِنَ الْحَيَاءِ، وهي شَيَمٌ عُرِفَ عليها العرب السّابقين، ولا تزال إلى يومنا هذا، فههنا، نلّفني ابن رشيق مُستدلاً لآليّة الإيجاز بالبيتين مُفسّراً ومُحلّلاً لما حملته من معاني جَمّة، فدمج بين غايتين في شأنٍ واحدٍ بين الإيجاز والبلاغة، وهما ما نكاد نراها مُتماثلان لا مُفترقان، مثلما أورده الجاحظ عن "قول صحار حين سئل عن البلاغة: فقال: الإيجاز، فسئل عن الإيجاز؟ فقال: أن تجيب فلا تبطئ، وتقول فلا تخطئ" (19).

(15) - ابن رشيق القيرواني، العُمدَة في محاسن الشّعر وآدابه، ص 252.

(16) - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، ج 1، ط 2، تحقيق: موفق شهاب الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2003، ص 73.

(17) - ابن رشيق القيرواني، العُمدَة في محاسن الشّعر وآدابه، ص 252.

(18) - المصدر السابق، ص 252.

(19) - الجاحظ، البيان والتّبيين، ج 1، ص 73.

جعل ابن رشيق للإيجاز مُرادفات اصطلاحية عدّة تصبُّ في نفس معناه، ومن بين هذه المصطلحات ذكر الاكتفاء، وهو ما تواتر عند النقاد المتأخرين بمصطلح التلطف أو الحذف، فيذكر ابن رشيق في قوله: "وإن ما كان معدوداً من أنواع البلاغة، لأنَّ نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكلُّ معلوم فهو هيئٌ ولكن محصوراً"⁽²⁰⁾، وهذا ما نصاحبه مصداقاً لقوله عزَّ من قائل: ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كُتِبَ بِهِ الْقُرْآنُ﴾⁽²¹⁾، فإنَّك تتدبَّر هذه الكلمات القرآنية الشريفة موجزة، وتراك تبصَّر ما حُذف منها من باب الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم، وكذا من باب جماليات البلاغة العربية، وهذا من سحر نظم القرآن الكريم في إتيانه في مخاطبة العرب بالحذف والإيجاز، وهو ما عهدوا عليه ألسنهم البليغة، بتوصيل المراد بأسلس الأساليب من سهولة لفظ، وقلة عدد، وهذا ما عهدناه في معنى الإيجاز.

ولقد عدَّ ابن رشيق الاكتفاء - وهو نوعٌ من الإيجاز - من أهم الأسس والقواعد التي تبنى عليها صناعة الأساليب الشعرية، وهنا يستشهد بقول امرئ القيس⁽²²⁾:

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ سَوِيَّةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقُطُ أَنْفُساً

فلقد بيَّن امرؤ القيس من خلال بيته الشعري كيف تكون موت النفس الإنسانية في هذه الحياة الدنيا، فجعل يجاوب ردّاً على ذاته منطلقاً إلى رسم صورة محاكية للواقع، لترسم في مخيلة المتلقّي واقعا ملموساً يلامس في الكلام الموجز نفسيّة المتلقّي، فعَمَد إلى هذا الاختصار المقتضب في وصفه لموت نفس الإنسان بكلمات موجزة، مكتفياً عن الإطالة في الوصف، وإلاَّ غدا البيت ثقيل المسمّع عند المتلقّي، ولا تصطبغه حلاوة شعرية تستصيعها الأذان طرباً.

ومن هنا، نخلص إلى أنَّ ابن رشيق قد جعل آليّة الإيجاز أبرز ما يتكئ عليها منظوره النقديّ للفنّيات التي تشيّد عليها الأساليب الشعرية عند العرب على كثرتها، وما من شكٍّ في أنَّ الكلام الموجز إنّما هو كلامٌ بليغٌ، يُقَرَّب من خلاله المعنى، والدليل إنّما نراه فيما حمّله الشعر الجاهلي من إيجاز بليغ، في تصوير الحياة الجاهلية المبكرة من تاريخ الأُمّة العربيّة، وحتىّ أنّنا نقفُ مُنبهرين أمام أيّ الذّكر المجيد وما ضمّنته من إيجازٍ مُعجزٍ يدلُّ على سحر نظم القرآن الكريم، وكلُّ هذا يتموضع كالدليل الدامغ أمام ابن رشيق في أنَّ يجعل الإيجاز من أبرز آليات صناعة الأساليب الشعرية عند العرب.

البعد الفني والتأثيري لآلية الاستعارة والتّمثيل:

(20) - ابن رشيق القيرواني، العمدّة في محاسن الشّعر وآدابه، ص 253.

(21) - سورة الرعد، الآية 31.

(22) - ديوان امرئ القيس، شرح وتعليق جماعة من الأدباء، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1403هـ، ص 216.

إذا كنّا نعوّدا النظر إلى الاستعارة (Métaphore) في أغلب دراساتنا النقدية في أنّها لا تتجاوز حيز أن تكون "مجازاً مُرسلاً مُضاعفاً، أو كنايةً مضاعفةً"⁽²³⁾، فإنّها سرعان ما لبثت مع ابن رشيق من أهمّ الآليات التي يؤوب إليها المؤسّلب الشعريّ في نسجه لمنظوم كلامه، والاستعارة إنّما تتجلّى لنا إلى حدٍّ ما في أنّها ثوبٌ فيّ يلبسه الشاعر لنسجه المنظوم، المدبّج، المحبّر، حتّى يزيد الكلام رونقاً وبهاءً، وهي الأداة الأولى التي تصل غايتها العليا إلى تحقيق تلكم الحمولة التأثيريّة الانفعاليّة في نفسيّة المتلقّي، وعلى هذا الأساس ألفيناها متواترةً بشكلٍ كثيفٍ في قصائد المدح والفخر عند العرب، هذا، وإنّ لم يخرج تعريف ابن رشيق القيروانيّ للاستعارة عن سالفه من البلاغيّين والنقاد العرب، فيرى في الاستعارة بأنّها تمثّل "أفضل المجاز عندهم - يقصد العرب - وأوّل أبواب البديع، وليس في الشعر أعجب منها، ومن محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"⁽²⁴⁾، فلعنّ ما نستشفّه من قول ابن رشيق في إيراد مفهوم الاستعارة، وبشكلٍ خاصّ، في أنّ طريقتيّ وقوع الموقع، وإنزال الموضع في الإتيان بفنّ الاستعارة إنّما هما شرطان أساسيّان في تحقيق فاعليّتها على المتلقّي، وهو ما يجعلنا نُداري الموضع الرّفع الذي يضعه ابن رشيق للاستعارة وفق منظوره النقديّ الفدّ وجعلها آليّةً أساسيّةً في تشكيل أسلّة الشعر وانبناء بُعده الجماليّ الفنيّ التأثيريّ.

ولعلّ المتطلّع على ما سبق من بحوثٍ ودراساتٍ نقديةٍ جمّة كُتبت حول فنّ الاستعارة ليس يراها إلّا قد جرّأت هذا اللون الفنيّ الشعريّ بين الاستعارة التّصريحية والاستعارة المكنية، غير أنّ لابن رشيق تسمياتٍ أو تبييناتٍ أخرا لمسمّى الاستعارة، فجعلها تتراوح ما بين الاستعارة القريبة والاستعارة البعيدة، بيد أنّ الاستعارة البعيدة التي نلفي ابن رشيق مُستهجناتٍ إيّاها إنّما ما كانت مشوّبةً بالتّعقيد والتّكلّف المبالغ فيه حين توظيف الغموض فيها، هذا، وإنّ كثيراً ما تصادفنا استعارة بعيدة تحمل في ثناياها بُعداً جمالياً تأثيرياً فنيّاً بالغاً، ولقد قدّم ابن رشيق عدداً من الأبايت الشعريّة، وحتّى من جميل منشور كلام العرب والتي تنصرف إلى أنواع المختلفة من أضرب الاستعارة، ومنها: ما قال لبيد⁽²⁵⁾:

وَعَدَاةٌ رِيحٌ قَدْ وَزَعَتْ وَقَرَةً إِذَا أَصْبَحَتْ يَبْدُ الشِّمَالِ زِمَامُهَا

ولعلّ هذا البيت الشعريّ الذي ساقه ابن رشيق في مصنّفه "العُمدة" ليدلّ دلالةً واضحةً على المكانة السّامية التي غدت تبوّوها الاستعارة في الخطابات الأدبيّة، والشّعريّة منه بخاصّة، ودورها البليغ في إتمام وإنجاح العمل التّصويريّ المؤسّلب في الشعر العربيّ إنّما نراه تصويراً مركّباً، وتركيباً متناسقاً الأطرف، مُتعاظداً البُنى، غزير الصّورة، بعيد المعنى، إذ أنّ الشّاعر، ههنا، قد استعار (اليد) وهي عضوٌ من أعضاء الموجودات وليس للمحسوسات (حيّة كانت أو جامدة) على

(23) - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائيّ لتحليل النّص، ترجمة: محمد العمري، أفريقيّا الشّرق، الدّار البيضاء المغرب، 1999، ص 82.

(24) - ابن رشيق القيرواني، العُمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 270.

(25) - ابن رشيق القيرواني، العُمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 271.

غرار الإنسان، والحيوان، والدَّراجة، والباب ... وغيرها من الموجودات الأخرى، ومضى الشاعر يجعلها لصيقةً بطرفٍ آخر محسوس، وهي الرِّيح، وهذا موطن البعد البلاغيّ الفنيّ في البيت الشعريّ، وقد ذهب المنشئ إلى أبعد من ذلك حينما جعل لريح الشمال يداً، وجعل للغداة زمماً، وربط ما بين الطّرفين في بيته الشعري ربطاً متواشجاً، فجعل يصوّر للمتلقّي بأنّ زمام الغداة إنّما هي بيد ريح الشمال، وهذا ضرب من المجاز، وهو ما يُعرف باستعاريّة الخطاب، ومدى أثرها في إنتاج البُعد الجماليّ الفنيّ التّأثيريّ في النّص والمتلقّي على حدٍّ سواء.

وليبرز ابن رشيق بشكلٍ أشدّ قرباً وأكثر تصوّيراً للبُعد الجماليّ البلاغيّ للاستعارة في الخطاب الشعريّ، يستشهدُ ببيتين لامرئ القيس⁽²⁶⁾ حين قال:

وَلَيْلٌ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَنْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ

نقف أمام هذا الصّرح الشعريّ المنظمّ انتظاماً، والمنسّوج نسجاً، المسبوك سبكاً، خيارى، فكيف لّيل أن يغتدي مقارباً شهباً حال النّافذة في المنزل والتي في العادة يعلوها مشجبٌ يعلّق عليه ستاراً يحجب أشعة الشّمس الحارقة، ويغطّي ستر ما بجواريّ الغرفة، إذ جعل، هُنا، امرؤ القيس من خلال تلك الصّورة الغائمة ترسم اللّيل كالستار المسدول على الشّيء بغية الحجب، وما ذلك إلّا دلالةً على ثقل الهموم التي غدت تسرح وتمرح في نفسيّة امرئ القيس، وتحوم حولها فتقبضها انقباضاً، فجعل ابن رشيق من هذين البيتين أبرز ما يستدلُّ به قصد تبيان مكانة الاستعارة عند المتكلم في تملك نفسيّة المتلقّي، وما دورها البالغ في رسم الأبعاد الجماليّة الفنيّة التّأثيريّة على متلقّي الخطاب الذي يعمد فيه المنشئ موظّفاً النّظم الاستعاريّ في خطابه بشكلٍ أليق وأحلى تأنيقاً، وهو ما أشرنا إليه بأن تكون الاستعارة واقعةً موقعها، ومتخذةً موضعها، لتحدث تلك الرّجة الشّديدة التّأثيريّة الجماليّة في متلقّي الخطاب.

ويُعدُّ التّمثيل ضرباً من ضروب الاستعارة في تفكير ابن رشيق القيروانيّ البلاغيّ، وهو الذي يرى الاختصار كذلك ضرباً من التّمثيل، فأما عن جعفر بن قدامة فيرى تعريف التّمثيل في صورة "أن يُريد الشّاعر الإشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدلُّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام يُنبئان عمّا أراد أن يُشير له"⁽²⁷⁾، فنلّف، إذن، الاستعارة والتّمثيل إنّما هما مُتناظران في الغايّة الواحدة، وهي الإخبار بطريقة على غير الحقيقة وإنّما بشكلٍ تمثيليّ استعاريّ يُقارب معنى الحقيقة للمتلقّي. وكثيراً ما كان ابن رشيق يربط مفهوم التّمثيل بالاختصار، ومن ذلك قوله: "ومعنى التّمثيل إختصار

(26) - المصدر نفسه، ص 277.

(27) - قدامة بن جعفر، نقد البّعر، ص 159 / 160.

قولك كذا وكذا، وكذا وكذا⁽²⁸⁾، وليتقرب ابن رشيق مفهوم التمثيل إلى القارئ جعل يبين مكانة المثل أولاً في كلام العرب، من منشور ومنظوم، ومما ذكره قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "الصَّومُ في الشَّيْءِ الغنيمة الباردة"⁽²⁹⁾، وكما أنه قد عرَّج ابن رشيق بفكره النقدي المتبصّر إلى تداول المثل في أشعار العرب، بل وقد رأى في المثل لوناً من ألوان الشعر لحقّة مسمّعه، وطلاوة مخرجه، فيقول: "والمثل إنّما وزن في الشعر، ليكون أشدّ له، وأخفّ للنطق به، فمتى لم يتّرن كان الإتيان به قريب من تركه"⁽³⁰⁾، وكثيرة هي أشعار العرب التي ضمنت في أبيات قصائدها أمثال العرب المتداولة بينهم، ومن بين ما ذكر ابن رشيق في "عمدته" قول عنتره بن شداد العبسي⁽³¹⁾:

نُبْتُ عُمْراً شَاكِرٍ نَعْمَتِي وَالْكَفْرُ مَحَبَّةٌ لِنَفْسِ الْمُنْعِمِ

فعجز البيت الشعري الذي أورده عنتره، يتجلّى بوضوح شديد في أنه مثلٌ مُتداولٌ محدّد، ومآله في أنّ الكفر إنّما هو عدوّ لدوّدٍ لنفس الإنسان المنعم، المؤمن، طاهر النفس نقيّ الرّوح من دنس الجهل والعصيان، فجعل هذا البيت الشعريّ، والذي نرى نصفه إخباراً عن حال الشاعر، ونصفه الآخر مثلاً، يبرز كلوحة فنيّة مُستحسنة التصوير من عنتره، فعادة ما نلفي الأمثال وهي توظّف في أشعار العرب إلّا وتغتدي حُللاً يزيّن بها النصّ، ويتأنّق بها، وهذا من جهة، ومن ناحية أخرى فإننا نلفي المثل من أهمّ ما يتواتر حفظها عند الأدباء وبدرجة واسعة جدّاً، نظراً لأهميّتها البالغة في نقل المراد توصيله في صورة أليقّ ما تكن، وعلى شاكلة جرس الشعر، وهو ما تستقبله الأذن بأكثر شاعريّة وقابليّة، وهذا ما نلّفه يتفق مع ما رواه "صاحب "العقد الفريد" في باب الأدب من كتابه كلمة أسندها لعبد الله بن عباس -رضي الله عنهما- وهي قوله: كفّاك من علم الدّين "أن تعلم" ما لا يسع جهله، وكفّاك من علم الأدب أن تروي الشّاهد والمثل"⁽³²⁾.

وعليه، فليس يأخذ منّا ريب ولا ظنون أيّ مأخذ في أنّ آليّة الاستعارة والتمثيل إنّما قد جعلت عند ابن رشيق من أبلغ الفنيّات التي يتأسّس عليها الخطاب الشعريّ عند العرب نظراً لبعدها الجماليّ التّأثيريّ في المتلقّي، وهي ما تبعث في الألفاظ روحاً تمثّل للإحساس والوجدانيّة والعاطفة، وتنهض ببعيدٍ جماليّ فنيّ من ناحية أخرى، وينأى حينها النصّ عن الجفاء والجمود، إلّا حين توظيف آليّة الاستعارة والتمثيل من لدن المتكلّم سواء أكان ناظماً للكلام أو ناثراً إيّاه، توظيفاً سليماً مستقيماً، خاليّاً من التّكلّف المبالغ فيه، وعلى هذا الأساس جعلها ابن رشيق من أبرز الآليات التي يستند إليها

(28) - ابن رشيق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص 280.

(29) - المصدر نفسه، ص 280.

(30) - نفسه، ص 284.

(31) - نفسه، ص 280.

(32) - مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، (د.ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2015، ص 22.

صانع الشعر أو مؤجّده، كونها أكثر الأدوات المملّكة إحساس المتلقّي وأسر نفسيّته، وكذا لما تضيفه من جمالٍ ورونقٍ على الخطاب المتأتّي به من لدن مبدعه.

مراجع البحث:

القرآن الكريم. برواية الإمام ورش عن نافع.

1/ محمد مندور، الأدب وفنونه، (د.ط)، دار النهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت، 2002.

2/ عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، (متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، (د.ط)، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010.

3/ إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، ط1، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2003.

- 4/ أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1997.
- 5/ ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، (د.ط)، ترجمة: محمد يوسف نجم، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.
- 6/ أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1997.
- 7/ محمد عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، (د.ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).
- 8/ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
- 9/ ابن رشيق القيرواني، العمد في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: نبوي عبد الواحد شعلان، ج1، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2002.
- 10/ الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ط2، تحقيق: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
- 11/ ديوان امرئ القيس، شرح وتعليق جماعة من الأدباء، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1403هـ.
- 12/ هنري بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 1999.
- 13/ مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، (د.ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2015.
- 14/ أحمد ياسين العرود، نقد النقد عند ابن رشيق القيرواني السرقات الشعرية نموذجاً، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة البلقاء التطبيقية، المجلد الثاني، العدد 1، 2015.