

التلقي وأثره في استملاء مكانة أجزاء القصيدة التراثية بين المركز والهامش - الخواتيم أنموذجا -
**Receiving and its impact on the status of the status of the heritage poem
 between the center and the margin - the conclusions as a model**

إيمان بوقردون

IMEN BOUKARDOUNE

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - قسنطينة (الجزائر)

imene.boukerdoune@univ-emir.dz

تاريخ النشر: 2026/05/31

تاريخ القبول: 2026/02/14

تاريخ الاستلام: 2025/07/19

المخلص: تروم هذه الدراسة البحث في ماتعرضت له أجزاء القصيدة من تـمايز وتفاضل، حيث وجه الاهتمام إلى جوانب معينة منها في حين بقيت أخرى منسية تغافل عنها النقاد بالرغم من أن كل مركب من مركبات النص إنما يشكل لبنة أساسية من الاستهلال إلى الخاتمة، هذه الأخيرة التي لم تأخذ حظها من التفاعل والاشتغال النقدي، وهو ما تدور حوله هذه الورقة البحثية معتمدة المنهج التحليلي ومحاولة البحث في علاقة التلقي بمكانة أجزاء القصيدة في التراث العربي وخاصة الخاتمة التي تراوحت بين الحضور والغياب، ولعل أسباب ذلك رغبة الشاعر في التأثير النفسي في المخاطب وكذا دور الشفوية في استمالاته؛ هذه الغايات التي تركز عادة على المقدمات والغرض الرئيس أكثر من الخواتيم ناهيك عما تعرضت له هذه الخواتيم من تهميش نقدي على مستوى التنظير.

كلمات مفتاحية: التلقي ، أجزاء القصيدة ، المركز والهامش ، الخاتمة .

Abstract

The poem's various parts were not exempt from differentiation and gradation. Attention was directed to certain aspects while others remained neglected, overlooked by critics, despite the fact that each component of the text constitutes a fundamental building block, from the beginning to the end. The end, in particular, has not received its due share of critical engagement and analysis. This research paper focuses on this topic, employing an analytical approach and attempting to explore the relationship between reception and the poem's components in the Arabic literary tradition, especially the end, which has fluctuated between presence and absence. Perhaps the reasons for this lie in the poet's desire to exert a psychological influence on the reader, as well as the role of orality in captivating them. These aims typically emphasize the introductions and the main purpose more than the conclusions, not to mention the critical marginalization these conclusions have suffered at the theoretical level..

Keywords: (Receiving, parts of the poem, center and margin, conclusion).

المؤلف المرسل: إيمان بوقردون ، الإيميل: beleziziaf@yahoo.fr

1. مقدمة :

تدخلت - وعبر التاريخ - اعتبارات كثيرة عملت على تصنيف جوانب الحياة المختلفة إلى أساسية وثانوية، مهمة وأقل أهمية، مركزية وهامشية، ولعل هذه الاعتبارات تستند أساسا على ما يسري مع العرف والمعتاد اجتماعيا كان أو سياسيا أو فنيا، ومن هنا ذهبت إلى استبعاد ما يخرج عن المؤسسة سياسة أو اجتماعية أو ثقافية، بل ومتابعته والتضييق عليه.

أما على مستوى الأدب وعلى امتداد المراحل التي مر بها، والتطورات التي شهدتها، فقد ظلت أجناس أدبية معينة تحتل الصدارة، وتأتي أخرى في المراتب اللاحقة مغيبة بعيدة عن العناية والدرس، وظلت موضوعات بعينها تنصدر المشهد الإيديولوجي والثقافي لتبنيها العرف السائد أحيانا وسيرها مع التيار الغالب أحيانا أخرى، في حين ظلت أخرى تصارع من أجل الوجود والكينونة خاصة إن حاولت أن تشق طريقا مختلفا، ما جسد ثنائية المركز والهامش بشكل جلي في الأدب الإنساني والعربي.

ولم ينج النص الشعري من الداخل من هذا التمييز والتفاضل، بل سلط الضوء على أجزاء معينة منه وبقيت أخرى من وراء الحجب بالرغم من أن مكونات النص إنما تشكل لبنات أساسية من المطلاع إلى الخاتمة، هذه الأخيرة التي لم تأخذ حظها من التفاعل والاشتغال النقدي بالرغم من كونها صرحا مهما في القصيدة، فما أسباب ذلك وما دواعيه؟ وهل كان للتلقي دور في هذا التفاضل؟ وإن كان كذلك فكيف ساهمت طبيعة التلقي لخاتمة القصيدة في تهميشها؟

أولا - الجهاز المفاهيمي لحدود الدراسة

1- المركز والهامش بين اللغة والاصطلاح:

المركز لغة : جاء في معاجم اللغة أن مركز الرجل موضعه، ومركز الدائرة وسطها، ومركز الرمح في الأرض غرزه، والمركز منبت الأسنان. (ابن منظور، 1999، صفحة 113) (الفيروزآبادي، 1999، صفحة 461)

الهامش : من الهمش وهو الجلبة والخلط وكثرة الكلام، والهامش حاشية الكتاب . (ابن منظور، 1999، صفحة 355) (الفيروزآبادي، 1999، صفحة 549)

ويظهر من خلال هذه المفاهيم اللغوية أن المركز أساس الشيء وأصله وعليه المدار، في حين يأخذ الهامش دلالة سلبية فهو مقترن بكثرة الكلام الذي لا طائل منه ولا نفع، ثم إن ارتباطه بمصطلح الحاشية يحيلنا إلى أنه غير مهم وغير أساسي نسبة إلى المتن الذي يعتد به ويعول عليه، أما ما وقع في الحاشية فهو أقل فائدة لأنه يقع خارج النص الأصلي.

أما اصطلاحاً فمن الصعب الوقوف على مفهوم واحد لهذه الثنائية ذلك أنه لا يخلو مجال من المجالات في الحياة الإنسانية إلا وفيه تجليات من المركز والهامش، وهو ما حال دون وضع مفهوم ثابت لهما "فقد عرض الدارسون لقضاياها على مستوى البنية السوسيوثقافية، والسوسيواقتصادية والدراسات النفسية والسياسية" (تيرماسين، 2014، صفحة 28) وبالرغم من ارتباط هذين المفهومين بحقول متعددة يأتي علم الاجتماع في طليعتها، إلا أن حضوره في الساحة الفكرية والثقافية في الآونة الأخيرة كان لافتاً، وربما يعزى ذلك لارتباط مفاهيم المركز والهامش بالطبيعة البشرية وما يعتورها من رؤى فكرية وتحديات اجتماعية ونفسية تظهر في شكل فنون وكتابة أدبية .

لتظهر لنا مصطلحات أدب المركز والهامش، وأدب المركز هو "هو الأدب الرسمي المتداول الذي يساير السلطة سياسية كانت أو ثقافية أو اجتماعية" (تيرماسين، 2014، صفحة 28) وكل ما يخرج عن هذه الدائرة فهو خارج عن الحدود والأطر، عن المألوف والمعتاد، ولا بد أن يكتم صوته، ومن هنا فالأدب الهامشي هو " الأدب الذي ينتج خارج أطر المؤسسة أكاديمية كانت أو سياسية أو اجتماعية." (عاطف، 1999، صفحة 52)

هو كل أدب لا يؤمن بالقوالب والأنماط الجاهزة التي تضعها جهات ثقافية معينة سواء على مستوى طبيعة المواضيع والإشكالات الراهنة التي تفرض نفسها على المبدع، أو على مستوى فنيات الكتابة الإبداعية ذاتها فيخرج المبدع عن الأعراف السائدة. وقد اكتست صورة أدب الهامش بعدا رمزيا وواقعيا أيضا فتم كسر حاجز الممنوع وأدى بالضرورة إلى انتقاد النظم السياسية والأعراف الجائرة..وقد أطلق عليه عدة مسميات منها الأدب الموازي ، الأدب الشبيه ، الأدب المعادل ،أدب الرفض ، أدب الضد، وهي كلها توحى بأنه أدب من الدرجة الثانية يأتي كند للأدب الرسمي ومقابل له.

2- التلقي في الفكر الغربي والعربي:

ظهرت نظرية التلقي في سبعينات القرن الماضي واستطاعت أن تجد لنفسها مكانا في الساحة النقدية الغربية والعربية وذلك على يد الألمانين "هانز روبرت ياكوبس" و"فولفغانغ إيزر" والذين جاءا بطروحات جديدة، وقدم كل منهما مفاهيم نظرية وإجرائية كان هدفها نقل مركز الاهتمام من العمل ومبدع العمل إلى متلقيه ...

واقترنت هذه النظرية "بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي و النقدي، ولا يعني هذا أن التلقي مختص بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى، إلا أن القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا هو ما جعل من ألمانيا المرجع الأساس في تلك الفعالية النظرية. " (بوحسن، 1993، صفحة 11).

وإذا عدنا إلى الفكر اليوناني وجدنا طروحات أرسطو في كتاباته والتي تؤكد أهمية المتلقي عنده، و تأثره بالعمل الأدبي من خلال تركيزه على العلاقة بين النص المسرحي و الجمهور، أما النقد العربي فقد تزامنت العناية فيه بالمتلقي مع بدايات العملية الإبداعية، ظهر ذلك في الآراء النقدية والأحكام الانطباعية في العصر الجاهلي، وتطور مع تطور حركة النقد والتي أولت عناية كبيرة للمتلقي بدءا من صحيفة بشر بن المعتمر، إلى آثار الجاحظ وغيرها من المؤلفات النقدية التي جعلت المبدع والمتلقي في دائرة واحدة..

ثانيا - التلقي النقدي ودوره في خلق ثنائية (المركز والهامش) في الأدب العربي القديم

لا ريب " أن الإقصاء الأدبي درجات، فمن الأجناس الأدبية ما تعرض للإقصاء التام في النظرية القديمة ، ومنها ما كان مصنفا بلسان الحال في الدرجة الثانية، ولا شك أن التفاضلية قد تدخلت في تصنيف هذه الأجناس الأدبية ، فالشعر العمودي مثلا كانت له الصدارة دون التوشيح والزجل، أما النثر فالصدارة كانت للديواني منه وكذا الخطابة ليأتي بعدهم النثر السردى" (الجراري، 2006، صفحة 213) وقد ساهم هذا الإقصاء من جهة والتفاضل من جهة أخرى في تشكل ثنائية المركز والهامش في الأدب عموما .

وبالنسبة للأدب العربي فإن هذه الثنائية قد بدأت مع بداية حركات المعارضة في العصر الجاهلي، مع الشعراء العبيد وأغربة العرب والصعاليك وغيرهم، واستمرت إلى العصر الحديث أين همشت فنون كثيرة فقط لأنها حاولت أن تجعل لنفسها عالمها الخاص، وتصدح بالحقيقة وتصور الواقع، فهمش الشعر السياسي والاجتماعي، وهمشت الرواية العاطفية ورواية الخيال العلمي والرواية البوليسية، وهمش المسرح السياسي، وهمشت الرسوم الكاريكاتورية، وأيضا الخطابات الجدارية على أهميتها وعمق تفاصيلها، فهي وجه آخر للحقيقة شئنا ذلك أم أبينا.

إذا ففكرة التهميش ليست وليدة العصر الحالي بل هي قديمة ومتجذرة في مختلف الحضارات عبر سياقها التاريخي.. مذ بدأ الحديث عن أفكار العنصرية والاستغلال والقهر والقمع والتي تشير رمزيا إلى فكرة التهميش، وقد اقترن الموضوع في الأدب العربي القديم وتحديدا في العصر الجاهلي بشعر الصعاليك.

والذين "كفروا بالعصبية القبلية، وآمنوا بعصبية مذهبية قوامها النهب والسلب، وقد شبه دورهم في المجتمع الجاهلي بدور الجنود المرتزقة وذلك بسبب الظروف الاجتماعية التي مروا بها" (خليف، 1959، صفحة 118) فخرجوا عن العرف ، وتمردوا على المجتمع وتقاليدته واتخذوا طرقا ملتوية في كسب المال، لكن المتأمل في ما عاشته هذه الفئة يدرك أنهم فهموا حقيقة المجتمع الجاهلي القائم على غياب العدل والمساواة، فتعاملوا معه بما أملتة قناعاتهم وشخصياتهم ولعل الشنفرى أفضل من عبر عن هذا في لاميته الشهيرة حين قال (الشنفرى، 1996، صفحة 58) :

أقيموا بني أُمي صدور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل
وقد حمت الحاجات والليل مقمر
وشدت لطيات مطايا وأرجل
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن خاف القلى متعزل

وقد عاش هؤلاء في الظل، ولم يعن أحد بأدبهم وبقي متناثرا بين طيات الكتب، وفكرة التهميش في شعرهم لم تقف عند التهميش الاجتماعي بل تحدث سلطة الكتابة المهيمنة باحثّة عن نغمتها الخاصة وسط زخم المألوف و المعتاد بعيدا عن المركز.. فالسلطة هنا ليست سلطة سياسية واجتماعية فحسب وإنما هي سلطة الكتابة الكلاسيكية التقليدية وكل كتابة تخرج عن النسق المألوف ينظر إليها بعين الريب.

وقد أدى التهميش النقدي الذي طال شعر الصعاليك إلى إهماله وقلة العناية به من حيث الحفظ والرواية ، كيف لا وهو شعر يتغنى بالذات بدل الجماعة، فكسر بذلك هيمنة الضمير الجمعي الذي ظل ردحا من الزمن يُظل قصائد الجاهليين، بل سلك الشعراء الصعاليك مسلك خاصا عنوانه "ذاتية الشعر العربي وفرديته" (شكري، 1982، صفحة 27)، ولم يكتف هؤلاء الشعراء بإعلان التمرد على القبيلة وخلق ثنائية الانتماء والانتماء بل كسر نظاما وعرفا فنيا تمثلته الشعراء واعتبروه مقدسا ممثلا في بناء القصيدة .

وفي العصر العباسي برزت بعض الظواهر الاجتماعية عكست صورة المجتمع من الداخل.. وهي نتيجة للتباين الطبقي وفساد الحكم وغياب النظام، فقد لجأ الشعراء إلى تصوير معاناتهم وأوضاعهم الاجتماعية في قالب ساخر، ظاهره تتدر لكنه يحمل كثيرا من الأنساق المضمرة الدالة على ما تعانيه هذه الفئة من اضطهاد، وعرف هذا الشعر بشعر التطفيل والكدية وغيرهما ... وقد جهر به في العصر العباسي، وأفردت له مقطوعات وقصائد لكنها لم تأخذ حقها من التلقي النقدي ولم تلق العناية اللازمة من الجمع و التحقيق والدراسة.

أما الطفيلي " فهو الذي يأتي ولائم القوم وإن لم تتم دعوته، وإن دعي أخذ معه آخر لم يدع، ولهذا كثيرا ما تستر بصفات أهمها الذكاء والخفة والهزل وحضور البديهة وسرعة الجواب وحسن المظهر؛ وقد جمع لنا هذه الصفات طفيل بن دلال الهلالي رأس الطفيليين، وقد قال في هذه المقطوعة يوصي ابنه عبد الحميد عند موته. " (البغدادى، 1984، الصفحات 48-49)

لا تجزعن من الغريب
ولا من الرجل البعيد
وادخل كأنك طابخ
بيديك مغرفة الحديد
متدليا فوق الطعما
م تدلي الباز الصيود
لتلف ما فوق المو
ائد كلها لف الفهود

وأما الكدية" فهي ظاهرة استفحلت عند فئة اشتد عليهم الدهر فلجأوا إلى الاستجداء والمسألة والإلحاح فيها (إسماعيل، 1991، صفحة 22) " ساعدتهم في ذلك بلاغتهم وذكائهم وعلمهم، يقول أحدهم في ذات السياق (الهمذاني، 1923، صفحة 102) :

يا فاضلا قد تبدى	كأنه الغصن قد
قد اشتهى اللحم ضرسي	فاجلده بالخبز جلدا
وامنن عليّ بشيء	واجعله للوقت نقدا

وكذلك الكتابة الجدارية، فبالرغم من الأهمية البالغة لهذا النوع والتي تمثل منبرا آخر من منابر الحقيقة ، وصوتا من أصوات المجتمع التي تقيم الأحداث بطريقتها الخاصة، وبمعارضتها لما يحدث فإنها تقدم قراءة من نوع آخر لتلك الأحداث، بل إنها في كثير من المحطات تضع يدها على الداء والدواء معا، فتعرض المشكلة وتعرض معها الحل، إلا أن العناية بها وعلى مدار العصور كانت باهتة لم تعطها حقها من الاشتغال والتلقي الصحيح، ولا أدل على ذلك من أن أغلب هذه الخطابات الأدبية الجدارية في التراث العربي والعباسي تحديدا لا تزال مبعثرة متناثرة في بطون الكتب المختلفة، إذ لم تفرد لها أبحاث خاصة تقوم بجمعها وتصنيفها بل وتحليلها ، فتعرضت هي الأخرى كما تعرضت الكثير من الموضوعات في ذلك العصر إلى التهميش، والتي مثلت جميعها نقدا اجتماعيا وسياسيا مبكرا للأوضاع في العصر العباسي.

ولأن الكتابة الجدارية وجه من أوجه النقد الاجتماعي والسياسي والثقافي كما سبق الذكر، ولأنها أيضا تعبير عن حالات نفسية وعاطفية يصعب البوح بها بطريقة مباشرة ، فإن التخفي وراء الجدران والسجون والأماكن العامة والمشبوهة كفضاءات طالما لجأ إليها الفارون من الواقع إلى العالم الوهمي والمتخيل من أجل استهداف أكبر قدر من المتلقين هو الملاذ بالنسبة لهذه الفئة التي لم تستطع أن تكتم آلامها ولا أن تصرح بها علنا خوفا من العقاب والسجن... لكن استغلالها لهذه الفضاءات المفتوحة جعلها كتابة غير رسمية وسهل عملية تهميشها وتغييبها عن الساحة النقدية بالرغم من حاجتها إلى اشتغال واع وبحث معمق في نصوصها على إيجازها وعفويتها وتحررها من القيود.

ولا بد أن هناك عوامل كثيرة لهذا الإقصاء ولهذا النفاضل، والمتلقي واحد منهم بل إن التلقي أساسي في بقاء أجناس واختفاء أخرى، ولنا في الموشحات أفضل مثال إذ كان لعملية التلقي إسهام كبير في نمو هذا الفن وتطوره، ومعلوم أن الموشحات قد عانت مخاضا عسيرا من أجل الوجود والكينونة خاصة في بداياتها، فقد اعتبرت خروجاً مارقاً عن جغرافية القصيدة النموذج وهذا ما لم يتقبله كثيرون ، لكن شعور فئة أخرى من المتلقين بالخيبة تجاه هذا

الخلق الجديد و ما جاء به من انزياح على مستوى اللغة والشكل والإيقاع لم يمنعه من التحاور معه ومحاولة بناء أفق جديد ترتب عنه وعي جديد أسس معايير هذا الفن، وعمل على تطوره، إذ لحظات الخيبة الناتجة عن كسر الموشح لأفق توقع المتلقي قد كان لها دور في هذا التأسيس التاريخي، فقد توسعت الآفاق السابقة لتتمكن من احتوائه و ضمان تعايشه إلى جانب الخطاب الشعري التقليدي السائد بل دافعت عنه ومكنته من تبوء مكانة في الساحة الأدبية و النقدية العربية.

ذلك أن الموشحات قد أحدثت صراعا مع أفق توقع قارئ تعود على أن تكون للشعر على رأي ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) " أدوات وجب تهيئتها قبل مراسه فمن استعصت عليه واحدة منها لم يكمل له ما يتكلف منه، وبيان الضعف فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة، فنظم الشعر معلوم محدود. " (ابن طباطبا ١، 1956، صفحة 3) وقد جاءت الموشحات فكسرت هذا النظام وخرجت عن المألوف.

ما يعني أن معرفة المتلقي المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص والتقاليد الفنية التي تميزت بها القصيدة العربية قد اخترقت أمام هذا الفتح الجديد وعلى المتلقي هنا " أن ينفذ ببصيرته إلى الأعمال الإبداعية التي تأتي الجديد وتخرج عن الأطر السائدة ثم يلتقط تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح التساؤلات الجديدة. (بوحسن، 1993، صفحة 29)

وهنا تبرز قدرة المتلقي على تقبل مثل هذه التطورات والتحاور مع العمل الجديد و عليه " فالحقيقة التي نلتبسها من خلال أفق الانتظار أن مقياس تطور النوع الأدبي إنما هو المتلقي ". (خضر، 1997، صفحة 140)

وكثير هم المتلقون الذين لم يتقبلوا الموشحات ولم يوردوها في تآليفهم منهم ابن عبد ربه في عقده الفريد وابن بسام في ذخيرته وعبد الواحد المراكشي في معجبه ، في حين تقبلها آخرون و اعتبروها تجديدا لا بد منه ومنهم ابن دحية في كتابه "المطرب من أشعار أهل المغرب " و الذي قال " الموشحات هي زبدة الشعر و خلاصة جوهره و صفوته (دحية، 1999، صفحة 204).

و قال المقرئ في "نفع الطيب" هي " من اختراعات أهل الأندلس التي استحسناها أهل المشرق و صاروا ينزعون منزعمهم " (التلمساني، 1997، صفحة 123)

وقبل هذا وذاك كتب ابن سناء الملك كتابه " دار الطراز في عمل الموشحات " وعمل على التقعيد للموشحات ووضع خصوصياتها و لعله من المتلقين الذين أدركوا توالي النصوص في الزمان و اعتبروا الموشح ضربا من التجديد لا بد منه، حيث انبرى على تحديد سماته متفاعلا معه كنمط جديد من الإبداع يحتاج إلى تععيد

و إثارة إشكالات جديدة لا يمكن لمنطق غير منطق العصر أن يجيب عنها ولا للغة غير لغة العصر أن تجسدها وقد عرفه قائلا " والموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، بقواف مختلفة..." (ابن سناء، 1949، صفحة 25)

ثالثا - المقدمة والخاتمة تجسيد لثنائية (المركز / الهامش) في الشعر العربي القديم

يعد الاهتمام بمقدمة العمل الأدبي والفني عموما ظاهرة قديمة متأصلة في الثقافة العربية، لم تقتصر على القصيدة بل تعدتها إلى مقدمات المصنفات والرسائل والمدونات باختلافها حيث كان المؤلفون " يتأنقون في مقدمات كتبهم جريا على نسق الرسائل الفنية ، ويتخيرون لها لغة خاصة تختلف عن اللغة العلمية الخالصة في بقية الكتاب (بدوي، صفحة 593) "، وفي ذلك إشعار بأهميتها وثقلها موازنة مع باقي مكونات العمل الإبداعي.

بل إن الاهتمام ببعض المقدمات في المدونات الأدبية والنقدية القديمة قد شغف القارئ/ المتلقي أكثر من المتن، وفتحت تلك المقدمات باب الشهرة العالمية لبعض المصنفات كمقدمة كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي (ت231هـ) ومقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة (276هـ) ومقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (ت421هـ) وغيرها .

فالمقام الافتتاحي والتصديري الذي تمتلكه مقدمة أي عمل إبداعي جعلها أول ما يلتقي به القارئ / المتلقي، وهو مقام يمنحها سلطة توجيه القراءة إن كان نصا؛ أو كان كتابا؛ ذلك أن المقدمة تحوي في العادة نهجا وغاية حُط من أجلها ذلك العمل.

أما الشعر العربي ؛ فقد منحت الذائقة العربية لمقدماته امتيازات وحظوة كبيرة مذ بدأ الشعراء رحلتهم مع القصيد ، فكانت المقدمة أول ما يشد الانتباه ويسترعي الأذهان، وقد تباينت الرؤى التأويلية لمقدمات القصائد منذ الجاهلية بين من يرى أن الشاعر الجاهلي يعتمد استفتاح قصائده بالبكاء على الأطلال والنسيب كصناعة مقصودة يعتمد بها استئثار مشاعر المتلقي من ذلك ما ذهب إليه ابن قتيبة حين قال "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار ثم وصل ذلك بالنسيب ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجه". (ابن قتيبة، 2007، الصفحات 74-75).

وبين من يرى أن استفتاح القصائد بالنسيب وذكر الأحباب ليس وسيلة إلى قلوب السامعين فحسب، وإنما هي وسيلة الشاعر إلى نفسه قال ابن رشيق " إن ذا الرمة سئل كيف تعمل إذا انقلد دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقلد الشعر دوني وعندي مفاتيحه، قيل له :وعنه سألناك ما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب " (ابن رشيق، 1981، صفحة 206).

وعن الخاتمة فمن معانيها في لسان العرب بلوغ آخر الشيء والتغطية عليه وستره (ابن منظور، 1999)، وما نستشفه من هذا التعريف أن خاتمة الشيء مقرونة ببدايته ما يعني أنهما متلازمان إن اختلت أو غابت كان النص مشوها مبتورا، وهذا يدل على أن الخاتمة لا تقل أهمية عن الاستفتاح في القصيدة، والقصيدة التي لا تولي بدايتها ونهايتها عناية خاصة قصيدة مقصرة، تقول نازك الملائكة وهي تتحدث عن الخاتمة تحديدا وتربطها بالمتلقي " والقصيدة غير الكاملة إساءة للقارئ وإيلا م لا يبرره شيء . " (الملائكة، 2000، صفحة 240) وبالرغم من الأهمية القصوى لهذه اللبنة المهمة في النص الإبداعي إلا أن خواتيم القصائد وعلى مر العصور قد احتلت المرتبة الأخيرة من حيث العناية والاشتغال النقدي، فما أسباب ذلك وما دواعيه ؟

رابعا - خاتمة القصيدة العربية بين الحضور والغياب

تعد الخاتمة في العمل الفني آخر مشهد يسدل عليه ستار عملية إبداعية استغرقت من الشاعر جهدا فكريا وفيضا من المشاعر التي تدفقت على امتداد أبيات القصيد، تماما كمشهد المسرحية الأخير أو مشهد قصة أو رواية يمثل تمام عرض توالى فيه اللوحات واسترسلت فيه الأحداث والتجارب، فالخاتمة في النص الشعري هي آخر لوحة فنية يربطها بباقي أبيات القصيدة رابط قوي تشكل من انسجام المعاني واتساق التراكيب لتخرج إلى الوجود قصيدة هي في الحقيقة مرآة لحياة الشاعر وصورة لفكره ووجدانه.

ولا يدخر الشاعر أي جهد في سبيل نقل ما يختلج في نفسه إلى السامع/ المتلقي " فإذا قرب على الانتهاء من قصيدته أشفق أن تبقى من شحنته العاطفية بقية لا يسعها المقام أو تضيق عنها اللغة ، بل إنه يترك لهذه المحطة مفردات معينة وصورا خاصة ليطلقها حاملة تلك البقية من عاطفته، لهذا كله كانت خاتمة القصيدة العربية منفردة بنوع من الكشف الشعوري والحشد اللفظي والمعنوي والتصويري " (الظاهري، 1986، صفحة 453)، فالشاعر يتعلق بقصيدته تعلق النفس بشيء تهواه ، فهو يسكنها كما تسكنه ، بل تنتشأ بين الشاعر ونصه ألفة و قرابة من نوع خاص، وهي علاقة غريبة تظهر من خلال الخواتيم ولهذا تأتي عادة مكتفة بالدلالة بعيدة عن المؤلف .

وكأن الشاعر يودع عزيزا ألفه، ممثلا في قصيدة عاشت بين جنباته زما يقلبها ويحككها ويعيد ترتيب أبياتها، فإذا ما أراد أن يختمها كانت تلك الخاتمة فريدة كآخر لبنة في بيت شيد على مهل .

والخاتمة قبل ذلك وبعده انعكاس لحياة الشاعر وبيئته وعلاقته بقومه وبالمجتمع، بل غدت الخاتمة ملخصة للحياة والصورة فيها أملاها عالمه وصفاته ومن ذلك عنتره بن شداد الذي أثر الفخر بنفسه كمشهد ختامي لمعلقته، قال (شداد، 1964، صفحة 17)

ولقد شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأ سُقْمَهَا قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

ولقد خشيت بأن تموت ولم تُدرُ للحرب دائرة على ابني ضمضم

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما والناذرين إذا لم ألقهما دمي

بينما جاء ختام معلقة لبید بن ربيعة فخرا جماعيا حيث " انتقلت الخاتمة من الغنائي إلى الملحمي ومن الخصوصية إلى الشمولية ، إذ اتجه فيها إلى المدح القبلي والفخر بالجماعة، بعد أن غمر نفسه على امتداد أبيات القصيدة بنزعة فخرية قوية، وهو خروج من بؤرة الذات إلى حيز الجماعة " (المنجي، رؤى تأويلية في الشعر القديم ، قراءات بينية ومراجعات نقدية، 2022، صفحة 14) قال (العامري، صفحة 180):

فَهُمُ السُّعَاةُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أَفْطِغَتْ وَهُمْ فَوَارِسُهَا وَهُمْ حُكَّامُهَا

وهم ربيع للمجاور فيهم والمرملة إذا تناول عامها

وهم العشيرة أن يبطن حاسد أو أن يلوم مع العدى لوامها

لستبدل مواضيع الفخر وآلام الفقد والقلق الوجودي التي ميزت الخواتيم الجاهلية بموضوعات فرضتها طبيعة عصر صدر الإسلام والذي أعاد ترتيب القصيدة رؤية وتشكيلا، وقد تماشت خواتيم القصائد مع هذه المستجدات ، حيث فرضت موضوعات التذكير بالموت والحساب و الآخرة نفسها كآخر ما يصدر عن الشاعر من أفكار وعواطف، ومن ذلك ما جادت به قريحة بشر بن منقذ المعروف بالأعور الشني العبدي (ابن قتيبة، 2007، صفحة 639) من شعراء عبد القيس :

إذا ما المرء قصر ثم مرّت عليه الأربعون من الرجال

فلم يلحق بصالحهم فدعه فليس بلاحق أخرى الليالي

وذلك في الرجال إذا اعترتهم ملّات الحوادث كالخبال

أما في عصر بني أمية " فقد أصبحت الخاتمة ذات شأن عند الشعراء جعلهم يقتنصون لها المعاني التي تفوق في إغرابها ما سبق في القصيدة ويؤخرونه عمدا ليكون كالمفاجأة " (الظواهري، 1986، صفحة 477) ومن ذلك شعر النقائض والذي كان بمثابة معركة يحتفظ فيها المتنافس بأقوى أوراقه إلى النهاية حتى يفحم بها الخصم ، ونستدل على ذلك بما هجا به جرير الراعي النميري الذي أهانه، فلم يجد جرير بدا إلا أن "اختلى ليلته وظل يعالج القوافي ،فما زال كذلك حتى كان السحر لينظم قصيدة طويلة يهجو فيها بني نمير ويختتمها بقوله:

فغُض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

ثم كبر وقال : أخزيته ورب الكعبة وقد أسقطت هذه الخاتمة النميري وقومه ولم يلبث أن مات كمدا (جرير، 1986) .

ومنها أيضا خواتيم القصائد التي صورت النزاعات السياسية في عهد بني أمية والتي ألقت بظلالها على الحركة الأدبية ، ومن ذلك ما ختم به الصلتان العبدى (ت80هـ) (ابن قتيبة، 2007، صفحة 500) وهو من العلويين المشاركين في الأحداث السياسية ، كان معارضا للخوارج ، غير راض للتنازع بين الفرق الإسلامية " (المعيني، 2002، صفحة 45) قصيدته التي مدح فيها المهلب بن أبي صفرة قائلا (المعيني، 2002، صفحة 47):

وكان الذي يثني الحسام باسمه وألهم بعد المهلب مطلب

فإن رجع الله المهلب لم نخف عدوا له في الحرب ناب ومخلب

أما في العصر العباسي وما بعده فالتجديد لم يقتصر على مقدمات القصيد ومضامينه وأغراضه، بل تعداه إلى الخاتمة فقد جدد الشعراء في الخواتيم وأضافوا عليها من واسع ثقافتهم .

وعن عدد أبياتها فمن الشعراء من كان نفسه في الخاتمة طويلا كنفسه في سائر القصيد، ومنهم زهير بن أبي سلمى والتي كانت الحكمة مدار خاتمته ،جاء فيها (زهير، 1988، صفحة 482):

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا لا أبالك يسأم

إلى قوله :

سألنا فأعطيتم وعدنا فعدتم ومن أكثر التسأل يوما سيحرم

بينما لم تتراوح خواتيم شعراء آخرين البيت الواحد كما عرف عن المتنبي "إذ ختم أكثر قصائده بالبيت الواحد الذي يكون عاما إما حكمة أو صورة غريبة أو مفارقة ذكية أو طرفة نادرة أو مبالغة فاقعة" (الظاهري، 1986، صفحة 725) من ذلك قوله في ختام قصيدته يمدح سيف الدولة (المتنبي، 2014، صفحة 725):

إن السلاح جميع الناس تحمله وليس كل ذوات المخلب السبع

ولربما يعود ذلك إلى ما يبذله المتنبي في سبيل الاستهلال الحسن وما يمنحه القصيدة من معان وصور مبتكرة خالها بقي بالغرض والحاجة فاستغنى بها عن الخاتمة المطولة، وربما يعتمد هذا تمعنا حتى تصبح خواتيم قصائده أمثالا وحكما سائرة .

إلا أن هذه الخواتيم وعلى الرغم من دلالاتها الفنية والثقافية والتاريخية المكثفة والثرية لم تسطع مزاحمة بنية الاستهلال ولا فرض مكانتها كمادة يتفاعل معها النقاد بما يكفي من الدراسة والتحليل، فضلت غائبة عن الحركة النقدية التي تمحورت حول العملية الإبداعية برمتها ليكون للخاتمة نزر يسير جدا من التفاعل النقدي .

خامسا - دور المتلقي في استملاء مكانة الخاتمة في القصيدة العربية

ارتباط الإبداع الأدبي بالمتلقي أمر قار في كل العصور " فالمتلقي هو من يكتب النص لأجله وهو من تعنيه قيمه الجمالية (المبارك، 1999، ،، صفحة 19)، والقيم الجمالية وأيضا الفكرية للنص مرتبطة بأجزائه جميعا من الاستهلال إلى الختام... لكن هذا المتلقي قد يركز انتباهه واشتغاله على مركب من مركبات هذا النص أكثر من الآخر، فيقرن به عملية الإبداع وجودة النص ومقدرة الشاعر، حتى يجد هذا الأخير نفسه مجبرا على مسايرة خصوصية العملية الإبداعية وما يحيط بها، من أجل تحقيق عملية التفاعل مع نصه، والاعتبارات كثيرة منها :

1- التأثير النفسي في المخاطب/ المتلقي

إن الشاعر وهو يقوم بعملية الخلق الفني إنما يعبر عن ذاته دون أن تغيب عن ذهنه الجماعة التي ينتمي إليها، ولذا فإن تركيز الشاعر بالدرجة الأولى تركيز على المتلقي، ومن هنا بدأ الاهتمام بعناصر التأثير فيه. ولم تكن العناية الكبيرة بالمقدمة آتية من فراغ طليعية كانت أو غزلية أو غيرها، فالمقدمة الطليعية تحققت فيها مقاصد الشاعر، حيث سعى من خلالها إلى تشكيل صورة ذهنية وعاطفية قوية للقصيدة والتي تدخل السامع في حالة من الإحساس بالفقد وتغرقه في التأمل وتشركه في حالة من القلق الوجودي الذي كثيرا ما نجح الشاعر الجاهلي في التعبير عنه وإبصاله إلى المخاطب، أما ذكريات الأهل والأحبة فهو اشتغال على الذاكرة الجماعية للمتلقين، يقابله تأثر ناتج عن تجربة إنسانية مشتركة هي ألم البين والفرق، فرضتها طبيعة حياة العربي وخاصة في جاهليته، وكأنه استثمار في الهوية المشتركة ما جعلها تأخذ مكانها عند الشعراء وكذا جمهور المتلقين.

ولذلك فإن كثيرا من قصائد الجاهليين تحديدا قد اشتغلت على محاور أساسية في مقدماتها من وقوف على الأطلال وما تبقى منها، وتوحش للمكان وتحوله بفعل الطبيعة، وصمت الديار وعيها، وتحيتها والدعاء لها، وفي هذه النماذج ما يثبت اشتراك الكثير من الشعراء وهم ينسجون مقدمات قصائدهم في الدعوة إلى الصبر والتجلد أمام هذه المتغيرات جميعا، وكأنهم يرسلون إلى المخاطبين رسائل بضرورة التقبل والخضوع للواقع، ومن ذلك قول امرئ القيس (امرؤ القيس، 1999، صفحة 111):

وقوفا بها صحبي علي مطيهم

يقولون لا تهلك أسي وتجمل

وقول النابغة (الذبياني، صفحة 9):

أضحت خلاء وأضحى أهلها احتملوا

أخنى عليها الذي أخنى على لب

وقول المرقش الأكبر (المرقشين، 1998، صفحة 73) :

أعرفها دارا لأسماء فالدمع

على الخدين سح سجم

وقول بشامة بن الغدير (الضبي، 1906، صفحة 97)

فوقفت في دار الجميع وقد جالت شؤون الرأس بالدمع

والغريب أن حضور الطلل في مقدمات القصائد "لم يتوقف عند شعراء الأصول والبدائيات بل تعداه إلى كثير من الشعراء المتأخرين منهم من لم تربطه علاقة انتماء بالبادية، وهو استحضار للمقدمة الطللية خارج سياقها التاريخي والحضاري " (القفاط، 2018، صفحة 75)، ولا يمكن تفسير هذه الظاهرة بالتقليد أو الصياغة على المنوال فحسب بل " إن النفس الإنسانية جميعا تتوق إلى الطلل كصورة من صور الحنين إلى الأصول، تختلف باختلاف المجتمعات والحضارات لكنها على تباينها تشترك في هذا النموذج الأصلي، مما يدل على أن فكرة الأصل إنما هي شعور دفين في اللاوعي البشري أو في الإنسان الجمعي " (القفاط، 2018، صفحة 76) وهو ما استثمر فيه كثير من الشعراء للتأثير في الآخر المتلقي، من ذلك ما عبر عنه أبو نواس الذي كثيرا ما استهجن البكاء على الأطلال ولكنه لم ينس أنه شب في البصرة وظلت ذكرياتها تصنع صوره وحنينه إليها يظهر على مقدماته ، ومن ذلك قوله (أبو نواس، 2009، صفحة 80):

عفا المصلى وأقوت الكتب مني فالمريدان فاللبب

فالمسجد الجامع المروءة والدين عفا فالصالحان فالرحب

أما النسيب وحضوره في مقدمات القصائد فكان بحسب بعض الاتجاهات النقدية منوطا بالمتلقي عبر عنه ابن قتيبة بقوله " وصل بكاءه بالنسيب ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب " (ابن قتيبة، 2007، الصفحات 74-75) فبينما رفع ابن رشيق من قيمة الغزل في القول السابق إيمانا منه بالعلاقة الوثيقة بينه وبين الشاعر بل عده وسيلة الشاعر إلى نفسه ، يذهب ابن قتيبة إلى اعتباره صناعة مقصودة يلجأ إليها الشاعر في شيء من التعمد لدغدغة عواطف السامعين واستدعاء أسماعهم " . (شكري، 1982، الصفحات 29-30) مما جعل لهذه الموضوعات القدرة الكبيرة على استثارة حواس المتلقي وإثارة مشاعر التعاطف ومنه التماهي مع النص ، ومن هنا كان التركيز على المقدمة وجعلها مقولبة نمطية وسيلة الشاعر إلى التأثير في المتلقي في كثير من الأحيان. وقد بذل الشاعر في سبيل نجاح مقدمته وتحقيق وظيفة الاستمالة والجذب جهدا كبيرا ما جعل طول المقدمات في بعض القصائد يضاهي طول الموضوع الأساس، وقد لجأ في سبيل ذلك إلى اعتماد الصور الشعرية العميقة والمركزة يفتقها خياله وإحساسه .

وهذا الدور الذي استأثرت بها مقدمة النص الشعري خلق لها مكانة خاصة، إذا غدت منتظرة يتشوق المتلقي إليها أكثر من باقي أجزاء النص، ينتظر ما تجود به قريحة الشاعر في أول مدخل من مداخل قصيدته،

ليس من قبل المخاطب /المتلقي العادي فحسب وإنما أيضا المتلقي السلطوي ، والذي كانت المقدمة تشده أكثر من غيرها من أجزاء القصيد، ومعروف أن السلطة السياسية كثيرا ما كانت تتكى على سلطة اللغة والأدب لتثبيت أركانها ، سلاحها في ذلك مقدره الشاعر /الأديب البلاغية، ما جعل هؤلاء يعدّون للوقوف بين يدي الخلفاء والقادة والولاة أحسن القصائد، مع إيمان مطلق بقدرة الشعر على رفع الممدوح وشأنه، واستهلال القصائد كان من أهم وسائل الشاعر للتأثير في نفسية الممدوح...ومن ذلك إرضاء جرير لعبد الملك بن مروان والذي غضب منه لمدحه الحجاج ، قال (جرير، 1986):

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح
فتبسم عبد الملك وقال: كذلك نحن ومازلنا كذلك .

بل كان الخلفاء يكتفون بالاستهلال أو المطلع للحكم على الشاعر، من ذلك قول جرير مخاطبا عبد الملك بن مروان : (القيرواني، 1981، صفحة 222):

أتصحو أم فؤادك غير صاح عشية هم صحبتك بالرواح
فقال له عبد الملك : بل فؤادك كأنه استنقل هذه المواجهة.
وقد " عابوا الأحوص حين خاطب الملوك بمخاطبة العوام ، قال:

وأراك تفعل ما تقول، وبعضهم مدق الحديث يقول ما لا يفعل
فالمملوك لا يمدحون بالفروض الواجبة وإنما يحسن مدحهم بالنوافل. " (الشيباني، 2019، الصفحات 130-131)

كما عيب على المتنبي مطلع قصيدته التي أنشأها أول لقاء له مع كافور والتي ابتدأها بقوله (المتنبي، 2014، صفحة 1605):

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا
فالمقام هنا ومعه السياق رفع من شأن مقدمة القصيدة، فكأنما هي جواز السفر لبدء المسير، وكأنها نقطة الانطلاقة لرحلة التعبير و تدفق المعاني و استغراق الشاعر في معانيه.

ولربما ابتعدت خواتيم القصائد عن مثل هذه القوالب الجاهزة التي غدت عنوانا للقصائد ومفاتيح للشعراء فالمهم بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي تحديدا "هو الخاتمة الموضوعية لا القولية الصيغية، وقيمتها الحقيقية في صلتها بغرضها الرئيس أولا وبمقصد الشاعر ثانيا وليست هي في الغالب مطلبا فنيا أو ديكورا لاختتام النص

الشعري " (المنجي، رؤى تأويلية في الشعر القديم ، قراءات بينية ومراجعات نقدية، 2022، صفحة 8) و إنما هي في كثير من القصائد انعكاس لذات الشاعر ومرآة لدواخله على عكس المقدمة .

2- الشفوية واستمالة المخاطب / المتلقي :

لا ريب أن الخطاب الشفوي يولي اهتماما كبيرا للمطالع وبنية الاستفتاح عموما أكثر من عناصر القصيدة الأخرى لما لها من "وظيفة انتباهية تسترعي انتباه السامعين ، لذلك فإن قولبة المقدمات القديمة يعد سبيلا لتحقيق هذه الوظيفة، في حين خلت خواتيم القصائد من هذه القوالب " (المنجي، رؤى تأويلية في الشعر القديم ، قراءات بينية ومراجعات نقدية، 2022، صفحة 7).

وقد أفرد أدونيس مبحثا للشعرية والشفوية الجاهلية معتبرا أن " الشعر العربي نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية " (أدونيس، 1989، صفحة 5) استخدم فيها الشاعر الجاهلي صوته ونبراته مستثمرا في مركزية السمع لينقل ما في نفسه إلى المخاطب/المتلقي .

وقد استحضّر الشاعر الجاهلي ضرورة تفاعل المخاطب/المتلقي في ذهنه أثناء وقبل وبعد نظمه للقصيدة، ولهذا كان الشعر الجاهلي " من حيث التعبير قائما على الجماعية، والشفوية فيه اقترنت بطريقة الإفصاح والتعبير لا بما يعبر ويفصح عنه ، كما أن النظرة إلى الصناعة الشعرية منذ نشأتها هي نظرة ترى القصيدة بوصفها نداء واستجابة أو جدلا أو دعوة متبادلة بين أنا الشاعر ونحن الجماعة . " (أدونيس، 1989، الصفحات 5-7).

وقد أولى الشعراء والنقاد على حد سواء "لحظة الإنشاد الشعري اهتماما كبيرا، فهي اللحظة التي يمثل فيها الشاعر في حضرة جمهوره، إنها لحظة تعامل مباشر بين مبدع النص ومتقبل صريح . " (زغود، 2020، صفحة 16)

من ذلك ما ذهب إليه ابن طباطبا أثناء حديثه عن لحظة الإنشاد الشعري وما تتركه من أثر في نفس السامع، ولهذا وقف عند توصيف تلك اللحظة وما يترتب عنها من حالات نفسية، قال " والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها . " (ابن طباطبا، 2005، صفحة 16) ، وحتى يستطيع الشاعر استمالة هذا المتلقي المستمع كان لزاما عليه أن يستثير حواسه باعتماد مؤثرات مختلفة كثيرة الصوت وملامح الوجه وحركة الجسد وهي كلها من خصائص الإنشاد الجيد للشعر " ولهذا كان حظ الشاعر من التفرّد وبالتالي من إعجاب السامع مرتبطا بمدى تميزه في طريقة الإنشاد والإلقاء الذي عده العرب موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله " (أدونيس، 1989، صفحة 7) لما له من تأثير في جذب المخاطبين.

وهذا ما لم يكن متاحا لجميع الشعراء فالتحكم في مهارات الإنشاد والتأثير في السمع كأب للملكات اللسانية حسب ابن خلدون كان ميزة ولست مهارة عامة، وقد سعى الشعراء إلى أن يجمعوا بين هذه المهارات وبين مراعاة مقام المخاطب وتخير ما يشد انتباهه من موضوعات فكانت المقدمة مفتاح الشاعر إلى الآخر.

ما يعني أن الشاعر وهو يلقي قصيدته يستحضر وقوع ذلك الأداء في نفس المتلقي إن لم نقل أن هذا أهم هدف عند الشاعر. ولأن المقدمة قد مثلت بنية تصديرية فالاهتمام بهافي مقام الخطاب الشفوي سيكون أكبر من الاهتمام بالخاتمة، ذلك أن الوظيفة الإبلغية الانتباهية تأتي في المقام الأول والتي تقتزن عادة بمقدمات القصائد بغرض إنجاح الاتصال بين قطبي الخطاب .

ولم يكن الاهتمام بمقدمات القصائد وسيلة الشاعر للجذب والتأثير فحسب، بل بدرجة أكبر لضمان استجابة ممتدة للمتلقي مع ما سيأتي بعدها على طول النسيج الشعري، وحتى يضمن بقاءه مستمعا كان لزاما أن يأتي بصور مبتكرة ومعاني بعيدة حتى لا يتسلل إلى الأذن الملل، وإلى النفس النفور. فاقترضت الحاجة أن تكون المقدمة مركزة يتكئ فيها على قدراته من حيث المرونة اللغوية والعناية بالإيقاع والجمالية السمعية وكل هذا إنما هو اهتمام بالمتلقي ورغبة في إرضائه " لأن الابتداء البديع داعية إلى الإنصات لما يجيء بعده من كلام " (العسكري، 2006، صفحة 437) ، ومن هنا فإن التركيز عليه قد غطى غالبا على خواتيم القصائد التي غدت في نظر المخاطب والمتلقي تحصيلًا حاصلًا.

ولا يعني هذا إهمال الشاعر لخواتيم شعره فقد أثبت ما ترك من إرث شعري براعة الشعراء في إنهاء قصائدهم، براعة لا تكاد تقل عن البراعة في الاستهلال، غير أن التركيز على تحقيق عملية التفاعل والتواصل مع المخاطب/المتلقي وضمان استقبال مثالي للخطاب جعلت المقدمة في المقام الأول، ولا نقصد هنا الشعر الجاهلي فقط، وإنما كل شعر اتخذ الشفوية وسيلة لتحقيق الاستجابة لدى الآخر، حيث يتدخل المقام والسياق في تحديد طبيعة الخطاب الشفوي وخاصة مقدماته .

سادسا - خاتمة القصيدة بين الإبداع الأدبي والتهميش النقدي

1- التهميش من حيث التنظير :

أخذت مكونات القصيدة من المقدمة إلى الغرض وحسن التخلص حظها من العناية والتنظير من النقاد العرب، وقد أفردوا لها في متون مؤلفاتهم صفحات وضعوا معاييرها وحددوا أطرها، فتلك القوالب الفنية في مطالع القصيدة والتي سبق الحديث عنها كانت مادة خصبة للنقد وكذلك تحول الشعراء بين الأغراض في قصائدهم ومدى تحكمهم في تقنياته، أما الخاتمة فبالرغم من أن الشعر العربي قد حفل بخواتيم قصائد كالدرر تفوق أحيانا المطالع

والمقدمات جودة وحسن صياغة، حياة وعمقا، إلا أن أغلب الكتب التي أرخت للشعر العربي والتي جمعت مادته الأدبية وبمقابلها النقدية كانت خلوا من التنظير الحقيقي للخاتمة خاصة الأمهات منها ككتب ابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة والآمدي وغيرهم .. عدا بعض التلميحات إلى قيمة الخاتمة وأهميتها نجدها فيما ذهب إليه الجاحظ (ت255هـ) من الاعتراف بمقام الخواتيم مستدلا على ذلك بقول شبيب بن شبة " إذا كان الجميع يفضلون جودة الابتداء ويمدحون صاحبه، فأنا موكل بتفضيل جودة القطع " (الجاحظ، 1968، صفحة 106).

أما القاضي الجرجاني فقد نبه إلى قيمة الاختتام بقوله " والاجتهاد في بناء الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة من خصائص الشعر الجيد ،لأنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء". (الجرجاني، صفحة 48) وهي آراء وانطباعات عامة أقرت بقيمة الخاتمة دون أن تحدد معاييرها.

فابن قتيبة (ت276هـ) وهو يتحدث عن مقصد القصيد ذكر المراحل مفصلة من ذكر للدمن والآثار إلى النسب وشكوى البين والشوق، ووصف الراحلة ، والانتقال إلى الغرض الرئيس (ابن قتيبة، 2007، الصفحات 74-75) دون تخصيص الخاتمة بشيء محدد .

وكذلك الذين تحدثوا عن البناء الكلي للقصيدة وطريقة إنشائها لم يكن للخاتمة نصيب ظاهر من اهتمامهم وعلى رأسهم ابن طباطبا العلوي(ت322هـ) والذي أفرد في عياره فصولا تحدث فيها عن أنوات الشعر وعملية الخلق الشعري وبسط القول في قضايا نقدية كثيرة منها الاستهلال والتخلص واقفا عند ما حسن من المطالع وما لحقه سوء ، كما وضع الكثير من المعايير والاعتبارات الأخرى ودعا إلى استحضارها في مطالع القصائد ، وعد "مراعاة هذه القاعدة البلاغية (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) بمثابة عيار لجودة الشعر ومقياسا لصحته." (ابن طباطبا، 2005، صفحة 16)

كما أورد لحسن التخلص بابا خاصا أكثر فيه من النماذج والأمثلة مشروطا فيه "للطف و الاقتدار والبعد عن التكلف كي لا يحس السامع والقارئ بفجوة بين المعنى الأول والثاني" (ابن طباطبا، 2005، صفحة 7) دون أن يفرد للخواتيم ما تستحقه من شواهد توضيحية .

ولعل التنظير الحقيقي للخاتمة قد بدأ في الق5هـ وهي فترة متأخرة كثيرا إذا ما قورنت بميلاد الحركة النقدية عند العرب ، بل إن النقاد ومنذ الأصمعي (ت216هـ) لم يغفلوا شاردة تتعلق بالشعر وروايته وحفظه ومعايير وحدوده إلا وفصلوا فيها ، مع تباين في الآراء وتنوع في الطرح والاشتغال أثمر فكريا نقدية قيمة وفريدة في تاريخ التجربة الإبداعية العربية في عصورها الزاهرة ، أين كان النقد وليد بيئته ينطلق من مؤثرات المجتمع ويعود إليها،

ودور المتلقي الناقد هنا يكمن في وضع يده على كل ما يتعلق بعملية الخلق الفني دون استثناء، وينتبه إلى تفاصيلها إذا ما غفل عنها غيره .

نتحدث هنا عن ابن رشيق (ت465هـ) والذي ذهب إلى القول " قاعدة القصيدة الانتهاء " ، وآخر ما يعلق في الأسماع ، وحري به أن يرد محكما لا يمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه " . (القيرواني، 1981، صفحة 218)

ويبدو أن النقاد في هذه الفترة وما بعدها قد أحسوا بالفراغ النقدي الهائل تجاه هذه الجزئية الهامة من القصيدة، فراحوا يجمعون في حديثهم عنها بين قيمتها ودورها في بناء القصيدة، فذهب القرطاجني ت684هـ إلى وضع شروط لها "إذ وجب أن يكون الكلام فيها أحسن مما اندرج في متن القصيدة ، وأن يتجنب فيها الانتهاء على لفظ مستكره، بل وجب أن يكون مستعذبا، والتأليف فيها جزلا متناسبا ، فإن النفس عند قطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه غير مشغلة باستئناف شيء آخر " (القرطاجني، 1966، صفحة 306).

وهناك من اشترط أيضا أن تحوي ما يدل على قرب نهاية القصيدة وأنها آخر دفقة شعورية فيها ،كقول أسامة بن منقذ (ت584هـ) في كتابه البديع في نقد الشعر " وجب أن تكون الخاتمة حلوة المقاطع توقن النفس بأنه آخر القصيدة لئلا يكون كالبتتر " . (المنقذ، 1960، صفحة 287).

وذهب القزويني (ت739هـ) إلى اعتبار " أحسن النهايات ما آذن بانتهاء الكلام " (القزويني، 2006، صفحة 452) وقال ابن حمزة العلوي (ت745هـ) إن " غاية حسن الخاتمة أن يعرف السامع انقضاء القصيدة وكمالها. " (يحي بن حمزة، 1423 هـ، صفحة 106) ، ما يعني تهيئة المتلقي إلى استقبال آخر لوحة فنية في النص الأدبي، وأنه ليس هناك ما يقال بعدها فلا الشاعر استأثر لنفسه شيئا من المعاني، ولا السامع يتشوف إلى المزيد، و عليه الاستعداد لالتقاط آخر صورة ذهنية تكون مشبعة عادة بالدلالة والانزياح، لأن إنهاء رحلته بطريقة غير لائقة تفقد عليه متعته بالنص.

وذهب البعض الآخر إلى النظر إلى الخاتمة على أنها جبر لما نقص في القصيدة وستر لعيوبها، ومن ذلك ما صرح به القزويني " الختام الجيد يغطي على ما سبقه من التقصير، أما رداؤه فإنها تذهب حُسن ما كان قبله " (القزويني، 2006، صفحة 241)، ذلك أنها آخر ما يقرع السمع وهو كفيل بالالتصاق بالذاكرة ، فإن كان حسنا كان جبلا لما ساء في القصيدة، وإن كان سيئا سلبها كل حسن .

وهي كلها آراء على أهميتها لم تستطع أن تغطي الفراغ الهائل الذي تركته المؤلفات التي تعد عيون الأدب والنقد عند العرب ، فعدم التنظير لها من أعلام كالجاحظ وابن قتيبة والآمدي وابن طباطبا وغيرهم ممن أسسوا

للحركة النقدية العربية في أوج عطائها ترك فجوة كبيرة لم تستطع المؤلفات المذكورة سدها ، فهي في أغلبها قد ركزت على جوانب محددة أهمها استقرار معاني الخاتمة في الأذهان كونها آخر ما ينطق ومن ذلك ما أورده ابن حجة الحموي (ت837هـ) في خزائنه مؤكداً على " ضرورة إتقان الخاتمة لأنها آخر ما يبقى في الأسماع ، وربما حفظ من دون سائر الكلام." (الحموي، 2001، صفحة 427)، أما عن جوانبها الأخرى كمواضيعها وعدد أبياتها وأنواعها ودلالاتها الثقافية والفنية وعلاقتها بالسياق العام للقصيدة فقد أهملت ولم يتم الالتفات إليها.

2- الخاتمة وصراع الكينونة

لعل من أسباب تهميش الخاتمة أيضا اعتبارها امتداد أسلوبيا ومعنويا لغرض القصيدة، تابعة له لا انفصال بينهما، وقد يُعزى ذلك إلى أن الشعراء اعتادوا أن يختتموا بالسخرية والقول المسكت الهجاء، وأن يختتموا بالدعاء ما بدأوه بالمدح، وأن يردوا بالأدلة ونبرة الاستعلاء ما سبقه الفخر، وأن يصبوا الحزن والأسى في ختام القصيدة التي بكت عزيزا وفقدت غاليا، وأن يصوروا حرارة الشوق واللهفة للقاء إذا ما تغنت القصيدة بالأحبة، وأن يستحضروا ما راق من الصور وما بعد من المعاني وهم يصفون جميلا أو قريبا أو خلقا حسنا، فإن لم يكن من هذا كله فحكمة بليغة أو موعظة أو تنكير بحتمية الموت وحقيقة الوجود .

ولهذا اعتبر الكثير من المتلقين للقصيدة التراثية أنهم أمام اختتام آلي موضوعي يتناسب والغرض الأساس من القصيدة ويتم ما بدأه الشاعر على طول النسيج الشعري...

لكننا وإن سلمنا بهذا الرأي، فإن حقيقة الخواتيم في الشعر العربي عبر عصوره المختلفة تتفي ذلك، ذلك أن الخاتمة تلخيص لمضمون النص وفيها تكثيف شعوري من نوع خاص، وحشد لفظي ومعنوي متفرد يعتمد الشاعر الاستئثار به في نهاية قصيده، وفيها أيضا ظل حياة الشاعر فهي مرتبطة بذاته أشد الارتباط، وقد يحدث أن يقرأ المتلقي القصيدة فيستعصي عليه فهمها وتستغرق أمامه مضامينها، إلى أن يصل إلى خواتيمها فيجد بين جنباتها ما يذلل عسير معانيها وغموض أفكارها، ويوضح موقفا دارت حوله أبيات القصيد ، ويضطر هنا إلى إعادة قراءة النص بروح جديدة بعثتها خصوصية الخاتمة وما فيها من تكشف شعوري وفكري، فيتلمس القصيدة بوعي جديد ورؤية واضحة ..

ثم إن كثيرا من القصائد قد كسرت تلك القاعدة القائلة بأن الخاتمة امتداد طبيعي للموضوع، وجاءت متميزة في الفكرة والطرح، ومن ذلك خاتمة معلقة امرئ القيس والتي جاء فيها (امرؤ القيس، 1999، صفحة 114):

أصاح ترى برقاً أريك وميضه	كلمع اليدين في حبي مكلل
يضيئ سناه أو مصابيح راهب	أمال السليط بالذبال المقتل

إلى أن يقول:

فأضحى يسح الماء حول كثيفة يكب على الأذقان دوح الكنهيل
وألقى بصحراء العبيط بعاهه نزول اليماني ذي العياب المحمل
كأن السباع فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

تتجاوز خاتمة معلقة الملك الضليل ما درات حوله أبيات القصيدة من بكاء على الأطلال ونسيب و تسريد للمغامرات العاطفية وصور مبتكرة للفرس ورحلة الصيد، ليأتي المشهد الختامي مخيباً أفق التوقع لدى المتلقي، إذ ينتقل إلى وصف منظر طبيعي هز الشاعر وما حوله، منظر طبيعي يعج بالألم من قسوة الطبيعة وجفافها، وقد جاءت محملة بطاقة شعورية كبيرة وهي ميزة الخاتمة في القصيدة العربية عموماً، ناهيك عن كونها ذات علاقة وطيدة بحياة امرئ القيس، وكأن الشاعر لا يقصد بها إلا نفسه، فهي مستمدة من عالمه وحياته "ومشهد الطبيعة العنيفة هو انعكاس لاضطرابات نفسه وانعكاس لقلق الشاعر من المصير المجهول، وهي لوحة أخيرة في قصيدته تتجاوز الماضي والحاضر وتنتفتح على المستقبل. " (المنجي، رؤى تأويلية في الشعر القديم ، قراءات بينية ومراجعات نقدية، 2022، صفحة 9)

وحتى القصائد التي كانت خواتيمها امتداداً لأسلوبها وفكرياً للغرض الأساس قد أخذت كل منها طابعها الخاص، ومن ذلك أن كثيراً من قصائد العصر الجاهلي التي قامت على الفخر مثلاً قد تقاربت في خواتيمها لتكون الأنا الشاعرة حاضرة في نهاية النسيج الشعري، لكن مع اختلاف كبير في الرؤية وكذا البناء، ولم تجعلها تيمة الفخر متناخضة متطابقة، إذ نجد في معلقة عنتر بن شداد ما يدل على أنها له دون سواه، قال فيها (شداد، 1964، صفحة 17):

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما والناذرين إذا لم ألقهما دمي
إن يفعلوا فلقد تركت أباهما جزر السباع وكل نسر قشع

فالخاتمة هنا تجسد الصراع النفسي والاجتماعي الذي عاشه عنتر، والعنصرية التي صنعت منه بطلا ذا مروءة رده بالسيف لا باللسان، والفخر هنا مصطبغ بصبغة ذاتية تتغنى ببطولة فرد لا جماعة "وهو من شروط الكمال الذي يتضمنه متخيل البطولة". (المنجي، صور البطولة في الشعر العربي القديم من إنشائية الخطاب إلى شعرية المتخيل، 2020، صفحة 31)

في حين تحولت هذه البطولة إلى جماعية لتتحو الخاتمة منحا ملحماً بعيداً عن الفردية في معلقة عمرو بن كلثوم والتي ختمها بقوله (ابن كلثوم، 1996، صفحة 89):

ونشرب إن وردنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطينا
ملأنا البر حتى ضاق عنا وماء البحر نملأه سفينا
إذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدينا

نزعة الفخر القوية في هذه المعلة جعلت خاتمتها مفتوحة وكأن كل ما قيل حول الشاعر وقبيلته لم يكف، بل لا يزال قابلا للزيادة منفتحا على مزايا وخلال آخر، فهو " خطاب غير محدود وفخر ممتد ينشد الكمال والمطلق ويصور الموصوف ممثلا في الشاعر وقبيلته كاملا بلا نقصان بل يلجأ إلى أسطرته إذا جعل المكان لا يسعه على اتساعه ، وينزل صبي القبيلة منزلة الإله المقدس كرمز للكمال . " (المنجي، رؤى تأويلية في الشعر القديم ، قراءات بينية ومراجعات نقدية، 2022، صفحة 15)

أما طرفة بن العبد فيجعل الفخر في خاتمة قصيدته ذا بعد رمزي ، جاء فيها (القرشي، 2007، صفحة 159) :

فإن مت فانعيني بما أنا أهله وشقي علي الجيب يا ابنة معبد
بطيء عن الجلى، سريع إلى الخنا ذلول بأجماع الرجال ملهد
إلى أن يقول :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتئك بالأخبار من لم تزود
" إذ تقطع القصيدة بمخاطبة الحبيبة المتغزل بها في المطلع ثم بالحكمة، فكأنما الخاتمة ارتداد والتفات إلى من يحب، ومدار هذا الخطاب هو فخر بالذات على نحو يظهر فيه الشاعر في صورة البطل الأسطوري، وهو ارتقاء بالفخر إلى الخاص المنفرد. " (المنجي، رؤى تأويلية في الشعر القديم ، قراءات بينية ومراجعات نقدية، 2022، صفحة 11)

إذا فالخاتمة في الشعر العربي أبت أن تكون نمطية جاهزة، تتفرد من قصيدة إلى أخرى بميزات خاصة وصور فريدة وإن اشتركت في الغرض الأساس، وفيها تكثيف دلالي وتكشف شعوري يختلف عن ما أورده الشاعر في نصه، سواء كانت ممتدة من الغرض الرئيس أو منفصلة عنه ، إنها إيذان بانتهاء التدفق الشعوري، وإعلان بإسدال الستار عن لوحات ومشاهد عاشها الشاعر ومعه المتلقي على حد سواء.

وقد يربط بعضهم قضية تهميش الخاتمة بطريقة حفظ الشعر وروايته في عصر ما قبل التدوين، وأن أجزاء من القصيدة قد طالها الضياع والخاتمة واحدة منها خاصة أنها آخر ما يعرضه الشاعر على الأسماع، لكن تهميش خواتيم القصائد لم يقتصر على قصائد الجاهليين فحسب بل تعداه إلى مرحلة ما بعد التدوين بالرغم من

إبداع الشعراء في قطع قصائدهم، وهو ما أكدته ابن أبي الإصبع حين قال " وأما حسن الخاتمة في الشعر فقليل في أشعار المتقدمين وأكثر ما عني به المحدثون. " (المصري، 1963، صفحة 616) ، مستدلا على ذلك بنماذج لمجيدين منهم أبو نواس، والذي قال في خاتمة قصيدة مدح بها الأمين:

فبقيت للعلم الذي تهدى به وتقاعست عن يومك الأيام

كما استدل بخاتمة أبي تمام في قصيدة فتح عمورية وجاء فيها:

إن كان بين ليلي الدهر من رحم موصولة ونمام غير منقضب

فبين أيامك اللاتي نصرت بها وبين أيام بدر أقرب النسب

وحتى المفاضلة بين خواتيم المتقدمين والمتأخرين على أهميتها، لم تأخذ حقها من العناية في حين أخذ الحديث عن تطور المقدمة وخصوصياتها بين الشعراء المحدثين ومن سبقهم حظها وخصصت لذلك مراجعات نقدية في النقد القديم والحديث، وقلما نجد كتابا نقديا إلا وهو يتحدث عن أهمية الإجازة في استفتاح النصوص على اختلافها ومدى تفاضل الشعراء فيها .

و كذلك حسن التخلص إذ وقف النقد القديم عنده متأنيا، وتمت فيه المفاضلة بين القدامى والمحدثين ، ومن ذلك ما ذهب إليه ابن طباطبا في عبارته " إذ يرى أن المحدثين من الشعراء قد برعوا في تخلصهم وامتازوا فيه أكثر من القدماء ، لأنهم سلكوا غير سبيل من سبقهم فلفطوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها حتى صارت غير منقطعة عنها، أفضل من السابقين الذين حسبه لم يولوا حسن الانتقال والربط بين الأغراض عناية كبيرة ، " (ابن طباطبا، 2005، صفحة 112) ويعزى ذلك ربما إلى كثرة ما وقف عنده النقاد من إيرادات لعيوب التخلص عند القدماء فراحوا يتجنبونها ويبحثون عن مخارج لطيفة ينتقلون فيها من غرض إلى آخر .

خاتمة :

يحضر المركز والهاش كثنائية محورية في كل المجالات الإنسانية والأدب واحد منها، حيث احتلت أنواع أدبية معينة الصدارة وبقيت أخرى تصارع من أجل إثبات كينونتها وأخذ مكانتها في الساحة الأدبية والنقدية . ولا شك أن للتلقي دورا كبيرا في نماء وتطور أنواع وتراجع أخرى، فالمتلقي هو المعني بالنص وبما فيه من جمال وفكر، سواء كان متلقيا عاديا أو ناقدا.

ولم يقتصر التهميش على الأنواع والأجناس الأدبية فحسب بل تعداه إلى دواخل القصيدة، حيث أدى غياب التلقي الفاعل لجزء من أجزائها ممثلا في الخاتمة إلى تهميشها وعدم التعامل معها كجزء أساسي في النص، ساهمت في ذلك عوامل كثيرة أهمها تركيز العناية بمقدمات القصائد إلى جانب التنظير النقدي المتأخر الذي أثر

على مكانة الخاتمة بالرغم من كونها حلقة أساسية في ذلك الخلق الفني الذي تشكل من تكامل أجزاء الخطاب الشعري، غير أن قلة العناية بها قد أملت مكانتها وجعلتها في ذيل الترتيب مقارنة بباقي مكونات القصيدة الأخرى .

قائمة المصادر والمراجع:

1. بن أبي سلمى زهير. (1988). الديوان (المجلد ط1). لبنان: دار الكتب العلمية، بيروت.
2. ابن أبي الإصبع المصري. (1963). تحرير التحرير . القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي.
3. ابن حجة الحموي. (2001). خزانة الأدب وغاية الأرب (المجلد ط1). بيروت، تحقيق كوكب دياب: دار صادر ، بيروت.
4. ابن دحية. (1999). المطرب من أشعار أهل المغرب. ،لبنان: دار العلم للجميع للطباعة و النشر و التوزيع.
5. ابن رشيق. (1981). العمدة في محاسن الشعر ونقده (المجلد ط5 ، ج1). بيروت: دار الجيل.
6. ابن طباطبا. (2005). عيار الشعر. بيروت: دار الكتب العلمية.
7. ابن قتيبة. (2007). الشعر والشعراء. القاهر: دار المعارف ، القاهرة.
8. ابن منظور. (1999). لسان العرب. لبنان: مكتبة البحوث والدراسات بيروت .
9. أبو الطيب المتنبي. (2014). الديوان. بيروت: مؤسسة هنداوي.
10. أبو اليسر الشيباني. (2019). الرسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة (المجلد ط1). المغرب: منشورات البشير بنعطية ، فاس .،
11. أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي. (2007). جمهرة أشعار العرب. الجزائر: لطباعة الشعبية للجيش .،
12. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. (1981). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. مصر: دار الجيل.
13. أبو نواس. (2009). الديوان (المجلد ط1). حمص: دار مهارات للعلوم ، حمص.
14. أبوهلال العسكري. (2006). الصناعتين ، الكتابة والشعر (المجلد ط1). المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت.
15. أحمد بدوي. (بلا تاريخ). أسس النقد الأدبي عند العرب . القاهرة: دار نهضة مصر.
16. أحمد بن المقري التلمساني. (1997). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب (المجلد ط2). تحقيق إحسان عباس: دار صادر ، بيروت.
17. أحمد بوحسن. (1993). نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث. مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، صفحة 11.

18. أدونيس. (1989). الشعرية العربية (المجلد ط2). بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت.
19. أسامة بن المنقذ. (1960). البديع في نقد الشعر. القاهرة: مطبعة البابي الحلبي.
20. الجاحظ. (1968). البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون 106 (المجلد ج1).
21. الخطيب البغدادي. (1984). التطفيل وحكايات الطفيليين . بيروت : المكتب الإسلامي للنشر ، بيروت .
22. الشنفرى. (1996). الديوان. بيروت: دار الكتاب العربي.
23. العلوي يحيى بن حمزة. (1423 هـ). الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (المجلد ط1). بيروت: المكتبة العصرية.
24. العلوي ابن طباطبا. (1956). عيار الشعر. القاهرة ،: شركة فن الطباعة.
25. الفيروزآبادي. (1999). القاموس المحيط. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
26. القاضي الجرجاني. (بلا تاريخ). الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. مطبعة عيسى البابي الحلبي.
27. القلقاط المنجي. (2020). صور البطولة في الشعر العربي القديم من إنشائية الخطاب إلى شعرية المتخيل. تونس: دار زينب للنشر والتوزيع.
28. القلقاط المنجي. (2022). رؤى تأويلية في الشعر القديم ، قراءات بينية ومراجعات نقدية. تونس: دار زينب للنشر والتوزيع.
29. المرقشيين. (1998). الديوان (المجلد ط1). بيروت، دار صادر ، بيروت ، لبنان: تحقيق صادر كارين.
30. المعيني. (2002). شعراء عبد القيس وشعرهم في العصرين الإسلامي والأموي. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
31. المفضل الضبي. (1906). المفضليات. مصر: دار التقدم ، القاهرة.
32. الملك ابن سناء. (1949). دار الطراز في عمل الموشحات. (تحقيق جودت الركابي، المترجمون) بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
33. النابغة الذبياني. (بلا تاريخ). الديوان (المجلد ط2). دار المعارف ، القاهرة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم.
34. امرؤ القيس. (1999). الديوان. لبنان، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي: دار الكتب العلمية، بيروت.

35. بديع الزمان الهمذاني ، مقامات بديع الزمان الهمذاني. (1923). المقامة الساسانية ، تح محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: المكتبة الأزهرية .
36. جرير . (1986). الديوان. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت.
37. حازم القرطاجني. (1966). منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بن خوجة. تونس: دار الكتب الشرقية.
38. دراسات مهداة للأستاذ عباس الجراري. (2006). الأدب المغربي ، إشكالات وتجليات. الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
39. صورية جيجع و عبد الرحمان تييرماسين. (2014). إشكالية المركز والهامش في الأدب. مجلة المخبر ، صفحة 28.
40. عبد الغني حسن إسماعيل. (1991). ظاهرة الكدية في الأدب العربي ، نشأتها وخصائصها الفنية. بيروت: مكتبة الزهراء.
41. عمرو ابن كلثوم. (1996). الديوان (المجلد ط2). لبنان: دار الكتاب العربي.
42. عنتر بن شداد. (المكتب الإسلامي ، القاهرة ، 1964). الديوان ، تح محمد سعيد مولوي ، ، القاهرة: المكتب الإسلامي ، القاهرة .
43. غيث محمد عاطف. (1999). قاموس علم الاجتماع. لبنان: دار المعرفة الجامعية، بيروت.
44. فيصل شكري. (1982). تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. لبنان: دار العلم للملايين ، بيروت ، .
45. ليبد ابن ربيعة العامري. (بلا تاريخ). الديوان. دار صادر ، بيروت.
46. لمياء زغود. (2020). في تلقي الشعر العربي ، تلقي القدامى شعر الحسين بن الضحاك (المجلد ط1). مصر: دار زينب للنشر والتوزيع.
47. محمد المبارك. (1999 ،). استقبال النص عند العرب (المجلد ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، .
48. محمد جلال الدين الخطيب القزويني. (2006). الإيضاح في علوم البلاغة (المجلد ط 1). الرياض: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.
49. محمد كاظم حسن الظواهري. (1986 ع 6 ، 1986). خاتمة القصيدة العربية ودلالاتها التاريخية والفنية . ، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية ، ، صفحة 453.

50. منجي القلفاط. (2018). الإنسان والمكان في الشعر العربي القديم. تونس: الدار التونسية للكتاب ، تونس.
51. نازك الملائكة. (2000). قضايا الشعر المعاصر . بيروت: دار العلم للملايين ، بيروت.
52. ناظم عودة خضر. (1997). التلقي الأصول المعرفية لنظرية (المجلد 1). الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان.
53. يوسف خليف. (1959). الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. مصر: دار المعارف ،.