

كاريير والآدب العربي

الدكتور ابو العيد دودو
استاذ بمعهد اللغة والادب العربي
جامعة الجزائر

● ليس من الغريب ان ينفق مستشرق ألماني وقتا طويلا في متابعة الأدب العربي ودراسة خصائصه ومميزاته، الا أنه قد يبدو غريبا نوعا ما ان يهتم به فيلسوف ألماني، ويدرسه دراسة نقدية، بل يستخرج منه معايير فنية. حقيقة انه لم يخصص له دراسة منفردة، وانما تحدث عنه في معرض تحليله لطبيعة الشعر وانواعه، غير ان مجرد ذكره له بين الآداب العالمية الاخرى، واستعراضه لنماذج حية منه وموازنتها احيانا بغيرها من نماذج الأدب العالمي، كل ذلك يكتسي في نظري أهمية كبيرة. ذلك ان نقاد القرن التاسع عشر وفلاسفته كانوا، كما هو معروف لدى الجميع، قلما يخرجون عن نطاق الآداب الأوروبية في عصورها المختلفة عندما يتناولون قضايا الشعر والآدب والثقافة بصورة عامة.

وهذا الفيلسوف هو موريتس كاير (1817/1890)، ولا أذكر أنني قرأت بحثا لناقد او دارس عربي، ورد فيه اسم هذا الفيلسوف، الذي درس الأدب العربي في مجال التنظير الشعري، ولم يخف اعجابه بعدد من شعرائه، فاستشهد بأشعارهم حيناً، وأشار الى مضامينها حيناً آخر، وذلك ليصل من خلالها الى معرفة مقومات الشعر العربي وعناصره الأساسية معتمدا على الترجمة وحدها، اذ ليس هناك أي مصدر من المصادر، التي تحدثت عن حياته، ما يشير الى انه كان له الهام باللغة العربية.

ولعله يكفينا ان نعرف عنه انه كان قد شغل منصب أستاذ فلسفة الجمال في أكاديمية الفنون الجميلة، ثم في جامعة ميونيخ، عاصمة مقاطعة بافاريا، سنوات عديدة، وانتخب في النهاية عضوا في المجمع العلمي. وقد ألف كتباً عديدة، نشر منها في حياته اربعة عشر مجلداً، دلت في مجموعها على غزارة انتاجه وتنوع معارفه واهتماماته، أشهرها كتاب «فلسفة الجمال» (1880)، ثم كتابه «جوهر الشعر وأشكاله»، دراسة في فلسفة الجمال والفن». وكان قد نشره سنة 1804 ثم اعاد طبعه سنة 1883 في شكل جديد بعد أن اضاف اليه اشياء كثيرة متنوعة، تحت عنوان «الشعر، جوهره واشكاله على أساس تاريخ الادب المقارن»، وهو كتاب ضخم، يزيد عدد صفحاته عن سبعمائة صفحة (1). والحديث عن محتواه هنا يخرج هذه الدراسة عن الغرض المقصود منها، فالذي يهمنا في هذا المجال هو ان نعرف ما كتبه كاير عن الأدب العربي.

يذكر كاير الأدب العربي لأول مرة عند حديثه عن البيت الشعري، فيصفه اولاً بأنه يتطلب قالبا محددًا، تأخذ فيه كل كلمة مكانا ثابتا لا تحيد عنه، وتستمد معناها من موقعها من البيت، ثم يشير الى ان الكلام الموزون بناء محكم، تشكل فيه كل كلمة، على حد تعبير

ناقد عربي قديم، ركنا من أركانه الثابتة، بحيث تصبح شبيهة بحجر في قبة. وواضح ان العبارة الأخيرة ما هي الا تفسير للقول المذكور او اعادة له بصورة اخرى (2).

ويتحدث بعد ذلك عن الادب العربي بصورة اطول عندما يدرس نشأة الانواع المحلية في ضوء تاريخ الادب المقارن، فيرى ان اساس الملحمة الشعبية يتمثل في الاناشيد المفردة، التي يمجّد فيها الشعب عملاً بطولياً، يتغنى فيه بأمجاد بطل معين، انطلاقاً من وقائع حياته الحقيقية، وهذه الاناشيد تسيطر عليها النغمة الغنائية، أي ان الشعر الغنائي يحتل فيها المكانة الاولى، (3)، وواضح ما يظهر ذلك، في نظره، في الاشعار الحماسية او في مجموعة الاشعار العربية القديمة، التي تعود الى الشعر الجاهلي.

ففي هذه الاشعار يبدو البطل في اغلب الاحيان هو المغني، هو المتحدث بلسان قبيلته، المعبر عن أمجادها التليدة، ولكنه يجعل من احساسه الشخصي محور القضية، فهو الذي يتولى رواية الاحداث، ويقدم لنا افكاره عن العالم الخارجي في لمحات موجزة، وقد عبر عنها تعبيراً قوياً بالغ الروعة، فيصف الفرس والسيف والحبيبة بعدد من الاوصاف، التي كثيراً ما تحل محل الاسماء. فالبطل يركب السابح المحمم، ويهز الصقيل القاطع المرتوى بالدماء، ويفكر في اثناء ذلك في عيون المها، وفي الثغر البسام المتألق، وليس من الضروري ان يضيف الى ذلك كلمات الفرس والحسام والحبيبة. وما اكثر ما تنطلق الاغنية من وسط الحديث :

لقد حضرت المعركة مع كوكبة من الفرسان،
وكنت أمتطي ظهز جواد سليم قوي،
وحين دعوا الى الهجوم كنت أول مهاجم،
وعلام أركب حصاني ان أنا لم أهاجم؟
وكان ثمة رجل امتلاً صدره حقدا علي،
فصار يغلي كما يغلي الرجل،
فصرفته عني ليعرف مقصده،
ووسمته فوق عينيه.

ولم ينسب كاريير هذه الابيات الى قائلها، واكتفى بترجيحها الى الألمانية، ولعله أخذ هذه الترجمة نقلاً عن روكيرت، وهي تذكرنا لأول وهلة ببطولة عنتر، كما يتصورها لنا في معلقته، ولكنها في الحقيقة ليست له، وانما هي لربيعة بن مقروم الضبي، وعدد أبياتها لا يتجاوز أربعة أبيات، ومع ذلك يبدو أو كاريير افترض انها مقتطعة من قصيدة طويلة، ومن ثم تصور ان حديث الشاعر عن نفسه في هذا المقطع ما هو الا خروج عن سياق الحديث وانصراف الى الشعر الذاتي. وقد يكون الامر كذلك، فليس من المستبعد ان يكون الشاعر قد تحدث عن اشياء اخرى قبل ان يلتفت الى ذاته، غير انه ليس من المستبعد كذلك ان يكون المؤلف قد استشهد بهذع الابيات قياساً على مضمون القصائد الاخرى الطويلة.

ولمعرفة مدى دقة الترجمة الى الألمانية، نقل فيما يلي أبيات ربعة بن مقروم (4) التي يقول فيها :

ولقد شهدت الخيل يوم طرادها	بسليم أوظفة القوائم هيكل
فدعوا نزال فكنت أول نازل	وعلام أركبه اذا لم انزل
وألد ذي حنق علي كأنها	تغلي عداوة صدره في مرجل
أرجيته عني فأبصر قصده	وكويته فوق الفواظر من عل

ويجد المؤلف ذاتية اكثر في حديث الشنفرى عن صراعه مع الذئب، ومسابقته للقطا في الوصول الى المنبع العذب، والواقع ان الشنفرى لم يصارع الذئب، وانما وصف جوعه مرة، وتحدث عن ايثاره لمصاحبة الذئب والفهد والضبع مرة اخرى (5). ولعل المؤلف اعتبر إشارة الشنفرى في لاميته الى انه اشجع من هذه الحيوانات الضارية، وان في استطاعته التغلب عليها، حادثة حقيقية، ومن ثم تحدث عن صراعه مع الذئب.

وهذه الذاتية يجدها كاريير كذلك عند تأبط شرا، الذي وصف في مقطوعة له كيف صعد ليشتار العسل من مرتفع وعمر، فأحاط به الاعداء، وسدوا في وجهه المخرج الوحيد، وعندئذ قال لهم : اذا أنتم خير تموني بين الموت والوقوع في الاسر، فاني اختار الموت (6). وكان تأبط شرا ذكيا وجريئا في آن واحد، فقد اراق العسل فوق الصخر المنحدر، ثم عمد على الانزلاق فشده على صدره، وانزلق فوق العسل، فوصل الأرض سالما، ونجا من أعدائه، وهكذا نجحت خطته الثالثة وفي ذلك يقول (7) :

أقول للحيان وقد صفرت لهم	وطايي ويومي ضيق الجحر معور
هما خطتا اما اسار ومنة	واما دم والقتل بالحر أجدر
وأخرى أصادى النفس عنها وانها	لمورد حزم - لو فعلت - ومصدر
فرشت لها صدري فزل عن الصفا	به جؤجؤ عبل ومتم مخصر
فخاط سهل الارض لم يكدح الصفا	به كدحة والموت خزيان ينظر

ويعتبر المؤلف هذه الاشعار واقعية، تمتد جذورها في اعماق الواقع، لانها تعبر عن الحياة المعيشة، وهي لاتنفقد واقعيته حتى حين تروى على لسان شخص آخر. وقد بقيت هذه الاشعار في اعتقاده مفردة، فاذا هي انطبعت في الذاكرة، واخذ الجيل التالي يردددها، فان ضمير الغائب يحل حينئذ محل ضمير المتكلم، ويتم تغلب الاهتمام بالحدث على الاحساس الذاتي، ويتطلب الحدث، الذي اصبح معروفا للجميع، ان يروى بشكل مفصل حسب الصورة، التي انطبع بها في الذات. وعند هذا الحد يظهر الطابع الملحمي، ويتناول الشاعر الحدث ويرويه لمن فاته ان يعايشه ويدرك دلالته ومعناه.

ويقرر كارير بعد هذا ان عملية تحويل الاشعار المفردة الى اشعار ملحمة، عملية الانتقال من الذاتية الى الموضوعية، كانت اسهل على الذهن اليوناني، المطبوع على التأمل، منها على الذهن السامي، المطبوع على التفرد والذاتية، الذي اتجه الى الشعر الغنائي وأطلق العنان لخياله في مجال القصص والخرافات. ولا يحتاج رأيه هذا الى اي تعليق، فقد نقضه هو نفسه حين أكد في مكان آخر ان الملحمة لم تعد مقصورة على الأريين وحدهم بعد ان اثبتت الاكتشافات الحديثة ان الساميين كانت لهم ملاحظهم الشعبية الخاصة (8).

وكيفما كان الأمر فان كارير يعتقد ان العرب لم ينتقلوا الى المرحلة التالية، التي تتمثل في ظهور الشاعر القاص، الذي يعبر عن حادثة تاريخية مهمة، ويسردها بطريقة خاصة، تسمح لخيال المستمع بتصور بدايتها ونهايتها، فظهور مثل هذا الشاعر بين فترة واخرى ضروري، لأن تناول الحادثة التاريخية المهمة يمنحها في كل مرة حياة جديدة، ومهما تكررت الاوصاف والجميل والعبارات، فان الاشعار القديمة تكتسب ملاحظها التي كانت لها سابقا، وذلك امر طبيعي لدى الشعوب الفطرية الموهوبة، التي تحافظ على تقاليدها وتعتبر شعرها صوت حياتها الرنان المتجاوب الاصداء.

وقد حال عدم وصولهم الى هذه المرحلة، في رأيه، دون نشأة الملحمة الشعبية. ويرى كذلك ان الملحمة الفنية لم تنشأ عند عرب الاندلس، لأنهم كانوا يفتقرون الى تلك الاساطير، التي تعتبر اساس كل عمل ملحمة اصيل (9) ويضيف الى هذا سببا آخر، وهو ان ذكرياتهم عن الجزيرة العربية واشعارها الصحراوية لم تنصهر في الوطن الجديد، ولم تمد جذورها في بساتين الاندلس ورياضها الخضراء. وسواء صح هذا الذي يقوله كارير او لم يصح، فان العرب لم يعرفوا هذين النوعين الملحمين رغم ما تميزت به فتوحاتهم من بطولات رائعة في اقاليم وبلدان مختلفة (10).

وعندما ينتقل المؤلف الى الحديث عن بقية الانواع الادبية، يذكر ان العرب كانت لهم قصصهم وخرافاتهم، وخاصة في الفترة، التي عقت ظهور الاسلام، فكانوا يستمعون الى قصاصهم كما كان اليونان يستمعون الى منشديهم (11). وهكذا نشأ عندهم فن المقامات، والمقامة هي المجلس والمكان، الذي يجتمع فيه الناس لسماع الاحاديث والاسرار، وكانت مسامرات العرب غنية بالافكار، التي تدل على الفطنة والذكاء، ويعتبر الحريري اشهر من كتب المقامات، وهي نثر مسجوع، ولكنها مليئة بالاشعار والامثال والرموز. (12).

لقد وظف الحريري في مقاماته تاجرا، يروي لنا كيف التقى اثناء رحلاته وسفاراته بأبي زيد السروجي متنكرا في البسة مختلفة. والمؤلف يعتبر المقامة فنا عربيا اصيلا، أضاف اليه بعد ذلك ما أخذه العرب عن الهند وبلاد فارس، فكانت حكايات الف ليلة وليلة (13)، التي وصلت بفضلهم الى اوروبا حاملة اليها اجواء من سحر الشرق واعاجيبه ومفاته وحكمه.

ويتعرض كاريير بعد ذلك للشعر الغنائي ، ويعرف الشاعر الغنائي بأنه ذلك الفنان ، الذي يفرض شخصيته على الآخرين ، فهو يلقي انطباعات العالم الخارجي ، وينقلها إلينا كما تنعكس في وجدانه بقصد إثارة عواطفنا . ذلك أنه يعيش حاضره ليخلد اللحظة ، التي يعبر فيها عن قيمه الشعورية ، وحين يلتفت إلى الماضي أو يتطلع إلى المستقبل ، فإنه لا يتحدث عنها لذاتها ، وإنما يتحدث عنها بناء على ما لهما من دلالات بالنسبة لقيمة اللحظة الحاضرة ، وليس للعلوم الخارجي من قيمة غير القيمة ، التي تعيش في أعماقه ، وتحرك في وجدانه ، فهو يتقمص الأشياء ، ويتغلغل في روحها ليصبح صورتها الداخلية ، ويعبرها روحه الخاصة ، بحيث يغدو كل شيء بالنسبة له مليئا بالحياة والحركة .

ومن بين الأمثلة ، التي يذكرها على ذلك ، قصيدة تأبط شرا في رثاء خاله ، ويصفها بأنها قصيدة رائعة ، جمع الشاعر فيها بين ألم الموت وفرحة النصر . وينقل عن غوته قوله أن عظمة الخلق والقوة والصرامة في تناول الحدث هي عصب الشعر . والنثر الخالص يصبح شاعريا حين تنقل الحوادث المختلفة نقلا آمينا ، بحيث يستطيع القارئ أن يرى الحدث وهو ينمو أمام خياله تدرجيا من بدايته إلى نهايته (14) ثم يفصل القول في قصيدة تأبط شرا .

فالشاعر يلتفت من الحاضر إلى الماضي ، وهذا الالتفات إلى الماضي تتطلبه حالته النفسية الراهنة ، فهو يشير إلى جثة خاله ، الذي يحمله واجب الثأر له ، فيقول :

لقتيلا دمه ما يطل
أنا بالعبء له مستقل
مصيع عقده ما تحل
رق أفعى ينفث السم صل
جل حتى دق فيه الأجل

ان بالشعب الذي دون سلع
خلف العبء علي وولى
ووراء الثأر مني ابن أخت
مطرق يرشح سماً كما اطل
خبر ما نابي مصمئل

وتتضمن القصيدة بعد ذلك طبعاً تمجيذا للقتيل :

بأبي جاره ما يذل
ذكت الشعري فبرد وظل
وندى الكفين شهضم مدل
حل حل الحزم حيث يحل
واذا يسطو فليث أبـل
واذا يغزو فسم ازل
وكلا الطعمين قد ذاق كل
الا اليماني الأفل

بـزني الدهر وكان غشوما
شامس في القر حتى اذا ما
يابس الجنبين من غير بؤس
ظاعن بالحتى اذا ما
غيث مزن غامر حيث يجدي
مسبل في الحي أحوى رفل
وله طعمان أري وشرى
يركب الهول وحيدا ولا يصحبه

وبما أننا قد عرفنا الآن ان القتيل جدير بأن يثار له ، فان الشاعر يصف الغارة على الاعداء
للالانتقام له منهم :

وفتو هجروا ثم اسروا	ليلهم حتى اذا انجاب حلوا
كل ماض قد تردى بماض	كسنا البرق اذا ما يسل
فادر كنا الثأر منهم ولما	ينج ملحين الا الاقل
فاحتسوا أنفusas نوم فلما	ثملوا رعتهم فاشمعلوا

ويذكر الشاعر كيف كان خاله ينتصر على الاعداء قديما ، ويتبع ذلك بوصفه للصراع مع
القبائل :

فلئن فلت هذيل شباه	لبما كان هذيل يفل
وبما ابركهم في مناخ	جمع ينقب فيه الاطل
وبما صبحها في ذراها	منه بعد القتل نهب وشل
صليت مني هذيل بخرق	ويمل الشر حتى يملوا
ينهل الطعنة حتى اذا ما	نهلت كان لها منه عل

وعند هذا الحد تتحول الرغبة في الحرب الى فرحة بالنصر ، فيعبر عنها الشاعر بالشكل
التالي :

تضحك الضبع لقتلي هذيل	وترى الذئب لها يستهل
وعتاق الطير تهفو بطانا	تخطاهم فما تستقل
حلت الخمر وكانت حراما	وبلاي ما ألت تحمل
فاسقنيها يا سواد عمرو	ان جسمي بعد خالي لخل

ان كان الموت ، التي جرعها اعداءه ، قد اعادت الى ذهنه نشوة الخمر ، فراح يطلبها ، وما
النظر الى جشهم الارابطة تربط نهاية القصيدة ببدايتها . ان مشاعر هذا البطل . هذا
المحارب الصحراوي ، لتبدو لنا مليئة بالقوة والحياة . وهذه الصورة يضع المؤلف تأبط شرا
في مصاف الشعراء الكبار ، ويعد شعره من النماذج المتميزة في تاريخ الأدب العالمي .

واذا كان الشعر اليوناني ، كذلك الشعر الروماني ، يمتاز بظاهرة الايقاع الموحد الذي
يربط بين ابيات القصيدة واجزائها ومقاطعها ، فان الشعر العربي يمتاز في نظر المؤلف ،
بالقافية الموسيقية ، على حد تعبيره ، التي تدل على ما للغة العربية من ثروة وغنى (15) .

فقد أتاحت هذه الثروة للعرب ان يحتفظوا بالنغم نفسه حتى نهاية القصيدة كلها. وبذلك أصبح من عادتهم ان يجعلوا القافية موحدة في الشطر الاول والثاني من مطلع القصيدة ونهايات الاعجاز، في حين تبقى الصدور من غير قافية.

لقد استطاعوا بفضل هذه النغمات الصافية ان يكتبوا قصائد شعرية جميلة طويلة، تصور الحياة الحقيقية بمراتها وأحزانها بأسلوب في غاية الروعة والجمال، ويستشهد المؤلف على ذلك بالمعلقات وأشعار زهير بن ابي سلمى وتأبط شرا، فقصائد هؤلاء تتوفر على تنوع في المشارع والصور، التي يتطلبها الموضوع نفسه، وتربطها فكرة واحدة، وهو ما لايتوفر في قصائد اخرى، نتحدث عن اكثر من موضوع دون ان تكون هناك رابطة فكرية محددة.

ويمثل لانعدام هذه الوحدة في بعض القصائد العربية بمعلقة امرئ القيس فعندما يحدثنا هذا الشاعر بأنه فجأ عنيزة الجميلة وهي تستحم مع صويحباتها في الغدير، ثم يقارن مفتان هذه اللحظة بالليالي الرهيبة، التي قضاها في القفار بين الذئاب الجائعة، فان لارتباط هذا بذاك ما يبرره، وشعره غنائي بأتم معنى الكلمة. اما حين يصف فرسه، وينتقل من ذلك الى وصف وميض البرق ولعانه، فان العلاقة الفكرية منعقدة عنها تماما وينص كاريير على ان مكانة الشعر الجاهلي عند العرب بعد الاسلام كانت تضاهي مكانة الاساطير القديمة عند اليونان. وقد استطاع العرب أن ينظموا العلوم وغيرها شعرا، وكتبوا اشعارا ومدائح دينية، كما تغنوا بالخمر والحب، ومدحوا الحكام واصحاب السلطان بقصائد طويلة لا تخلوا من عبارات جوفاء، فقد جاء في قصيدة طويلة شبه غزلية قول الشاعر (16):

لا يخطيء سهمه النجم حين يصوبه نحوه،
وتعنوله اطراف الدنيا حين يأمر،
وجبينه يهب النهار ضوءه اللامع،
وقد اصطبغ الصباح بحمرة خده،

ويعود مرة اخرى الى الحديث عن عرب الاندلس، فيشير الى ان ازدهار الفن المعماري قدرا فقه ازهار الشعر، ولكن شعراء هذه الفترة اهتموا، فيما يرى، بالصور البديعة والادوصاف الحسية اكثر من اهتمامهم بالبناء المحكم للقصيدة. ويصدر بعد ذلك حكما خاطئا فيدعي ان العرب تأثروا بالشعراء الجوالين، وهو امر يرفضه اغلب الباحثين اليوم (17).

ولكن كاريير لاينفي ان يكون العرب قد اثروا برثائهم لغرناطة في القصص الاسباني، كما اثروا في نشأة الشعر الايطالي الحديث عن طريق صقلية، التي احتفظت فيها الثقافة العربية بمكانتها المتميزة، وذلك في بلاط الملك فريدريك الثاني، الذي يعتبره بعض النقاد من اوائل رواد هذا الشعر، الذي تأثروا بالزجل العربي، ويقدم المؤلف مثالا على ذلك عن شعر جاكويونه داتودي (18)، معاصر دانتي، ليظهر من خلال ذلك طابع الموحشات الاندلسية بأغصانها واقفا لها.

ويبدو وان تأبط شرا يحتل مكانة خاصة في نفس المؤلف، فعندما تحدث عن اسخيلوس (19) الشاعر اليوناني المشهور قال عنه ان خياله الجريء يجعله في غزارة صوره الشعرية شبيها بشعراء الشرق، ثم اورد بيتا من قصيدة تأبط شرا السابقة، وهو قوله :
شامس في القمر حتى اذاما ذكت الشعري فرد وطل
وذكر بعده ابياتا لاسخيلوس، تستقبل بها كليتيمنسترا زوجها اغامنون، يقول فيها :

تنتعش الجذور وتحف الاوراق بالسقف،
ناشرة ظلها امام حرارة الشعري،
فعودتك الى البيت تبدو بمثابة
عودة الشمس الى قر الشتاء،
وحين يجني زيوس من الكرمه خمرا،
يبرد نسيم الصبح لهيب الشمس.

وهناك حقيقة تشابه بين تأبط شرا وابيائ اسخيلوس، فقد وردت اغلب كلمات تأبط شرا، على قلتها، في مقاطع الشاعر اليوناني، رغم ما بين الموقفين من اختلاف، فأحدهما رثاء والاخر ترحيب، وان اتفقا في التمجيد والثناء.
وهكذا نرى ان الفيلسوف الالماني لم يغمط الادب العربي حق، وانما حاول ان ينوه به وبشعرائه كلما استوجبت طبيعة دراسته ذلك، ويعلي من شأنه بين الادب العالمية، شرقية كانت او غربية، قديمة كانت او حديثة، فكتابة يشهد بهذا كله.

(1) - انظر ترجمة كارير، وهو من اصل فرنسي، في معجم التراجم الالمانية، 108 / 3

(2) - انظر كتابه (الشعر، جوهره واشكاله) ص. 120 .

(3) - المصدر نفسه ص. 332 .

(4) - انظر شرح ديوان الحفاسة، القاهرة (190)، ص. 61 وما بعدها.

(5) - الروائع للبيستاني، رقم 2، الشنفرى، بيروت 1938، ص. 07. الابيات 6 / 5، ووصف الذئب، الابيات 35 / 25 .

(6) - كتاب الشعر جوهر واشكاله، ص. 234 .

(7) - شرح ديوان الحفاسة، ص. 62 .

(8) - كتاب الشعر جوهر واشكاله، ص. 248 .

(9) - المرجع السابق، ص. 267 .

(10) - انظر الشوباشي، رحلة الادب العربي الى اوروبا، القاهرة، 1968، ص. 138 وما بعدها.

(11) - كتاب الشعر، ص. 326 .

(12) - المصدر السابق، ص. 428 .

(13) - نفسه ص. 329 .

(14) - انظر غوته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة 1967، ص. 376 .

(15) - كتاب الشعر، ص. 418 .

(16) - لم اتمكن من معرفة قائل هذين البيتين.

(17) - كتاب الشعر، ص. 419، والشوباني، ص. 121 وما بعدها.

(18) - كتاب الشعر، ص. 440 .

(19) - المرجع السابق، ص. 557 .