

السلطة بوصفها خطاباً مُهمناً في توجيه الشاعر العباسي (دراسة تحليلية)

زينب علي حسين الموسوي^(*)

المقدمة

والتجديد في العصر العباسي؛ وهذا ما جعل السلطة تتشعب، وتكون صورتها المهيمنة، كواقع فعلي مُعاش في كل أركان الخطاب الشعري في هذا العصر؛ لكونهم يعيشون نمطاً جديداً من الحياة، على المستويين المادي والمعنوي. وهذا النمط لا بُدَّ أن يعكس سلطة التأثير والتأثر، حتى يكون ورقة توثيقية لمرحلة انتقالية تجديدية، فوجد في الخطاب الشعري الشاهد الأمثل لترجمة مراحل الانتقال التجديدي في العصر العباسي.

لذا قُسم البحث إلى محورين: **المحور الأول:** سلطة الطلل في الخطاب الشعري العباسي. فرض الطلل سلطته الثقافية على نتاج الشاعر العباسي، ولكن هذا الفرض لم يكن يسيراً؛ لكونه خرج عن قولبة البداوة وتسمن روح الحضارة، لذا فمغايرة الوقوف كانت على وفق الثراء الحضاري والتّمدن الجمالي.

المحور الثاني: سلطة الذوق في الخطاب الشعري العباسي، إذ خلق المجتمع العباسي ذوقاً جديداً لإنسان العصر، وأن

إن التغيرات التي طرأت على العصر العباسي، بشتى المجالات - السياسية والاجتماعية والثقافية - جعلت مصادر السلطة مُتعددة، فالسلطة لا تتعلق فقط بأنظمة الحكم ودوافع الوصول إلى القيادة، عبر سلطة إصدار الأوامر، واجتثاث الطرف الخارج عن حيز نفوذها القمعي فحسب، بل هناك سلطة أقوى وأنفذ فعلاً عن غيرها، وهي السلطة الثقافية التي عكست نتاج تأثيرها على مُجمل أنظمة الحياة في هذا العصر، فقادت الشاعر إلى التمسك بمظاهر الواقع الجديد، وانعكس ذلك على نتاجه الفعلي ما غذى روافد التجديد لديه.

لذا كان لزاماً على الشاعر العباسي أن يُعبّر عن هذه الثقافات الجديدة بشعره، ويُصدق في التعبير عن تجاربه الذاتية، المُرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذه البيئة الحضارية، التي أجبرت الشاعر واحضعت له لروافد سلطة الانتقال الفعلي من مرحلة التقليد البدوي وقوالبه الفنية الغربية في العصر الأموي، إلى مظاهر الثقافة والتّمدن

* مدرس دكتور كلية الكوت الجامعة - قسم القانون. Smerasmen1955@gmail.com

بالسلطة « القدرة والملك، ويشير الفعل منها إلى التسلّط وأنه: تسلّط الأمير على البلاد، حكمها وسيطر عليها، وتسلّط القوي على الضعفاء، تغلّب عليهم وقهرهم، وتسلّط تمكن وتحكم»⁽⁴⁾، بل نقصد قوة التحرر والخروج عن قوالب التقليد البدوي، بالاتكاء على أساليب حداثويّة، فرضتها طبيعة الثقافة والاختلاط والتطور الحضاريّ في العصر العباسي.

إنّ سلطة الطلل تظهر من خلال وقوف الشّاعر على انقراض تلك البقعة المكانية، لكن! هذا الوقوف في العصر العباسي يختلف عن الوقوف في العصر الجاهليّ لعدة أسباب منها: أولاً: إن وقوف الشّاعر لم يكن وقوفاً عابراً مُتمسكاً بالرموز والآثار والفيافي والدمى فحسب. بل هو وقوف على مساكن كبيرة مُتماشيّة مع تطورات الحضارة والحياة المُترفة في العصر العباسي. لذا فوقوف الشّاعر العباسي بهذا المكان، كان وقوفاً ذا سلطة خطابيّة وهيمنة مكانيّة كبيرة. وهذا ما اثبتته العلائقيّة الثقافيّة ما بين سلطة الطلل ورمزيّة المرأة في المقدمة الطلليّة.

لذا فوقوف الشّاعر على الطلل لا يخلو من آثار الحضارة، ولا من ثقافة الشّاعر وأدواته الجماليّة، التي وظّفها في نسقيّة الطلل الذي يحمل رمزاً لأشياء خالية من الحياة. ففي القصيدة العباسيّة، أصبح الشّاعر من أدوات السّلطة في الاحتكام إلى

هذا الذّوق كان له تأثير في تغيير كثير من الثّصورات والمفاهيم الأدبيّة. لذا جاءت سلطة الذّوق؛ كي تفرض وجودها على نتاج الشّاعر العباسي، فعززت وجودها في النصّ الشعريّ، لذا أصبح لزاماً على الشّاعر في العصر العباسي، الانقياد إلى سلطة الذّوق والتعامل معها على وفق جماليّة التّشخيصيّ النصّي.

المحور الأول: سلطة الطلل في النصّ الشعريّ العباسي

قبل الدّخول في بؤرة الحديث عن الطّلل وسياقته الوظيفيّة، علينا أن نقف على مدلوله اللغويّ، إذ نلاحظ إنّ الطلل يدل على « ما شخص من آثار الدّار، والجمع أطلال وطلول. ويُقال: حيّا الله طلك وطلالتك بمعنى: شخصك»⁽¹⁾. ولفظ الطلل يأتي أيضاً بمعنى آخر وهو الشّراع والدليل على ذلك حديث أبي بكر « أنّه كان يُصلي على أطلال السّفينة، وهي جمع طلل ويُريد به شراعها»⁽²⁾. ويأتي الطلل بمعنى آخر حسب كلام الأزهري فيقول: « الطلل من الدار، موضع من صحنها، يهياً لمجلس أهلها»⁽³⁾. فهذه التّشكيكة اللغويّة تمحورت حول دلالة الدار وآثار الرّحيل، وهذا هو المعنى الأعم لدلالة الطلل في القصيدة العباسيّة.

فحين نتحدث عن سلطة الطلل في محور القصيدة العباسيّة، فإننا لا نقصد

المراجع الثقافية، وغايات الوقوف لدى كل شاعر. فكل هذه الأدوات، كانت تحتكم الى سلطه الطلل المرتبطة في الأساس بلحظة الوقوف عند الشاعر الطللي. فجاء البحثري؛ كي يوثق وقوفه بهذه الأبيات إذ يقول⁽⁶⁾:

في مغانى الصبا ورسم التصابي
د تؤولوا لا أين أهل القباب
وعذاب دون الثنايا العذاب
مع دموعي والإكتئاب إكتبابي
زل عندي منازل الأحباب

كي يعزز صورة فراق الأحبة، ويصف حالة المنازل، بناءً على نسق الرّحيل؛ لأنّ الآخر العاذل لا يمتلك شعور الوقوف ولا نشوة الانتظار في هكذا أماكن كانت مسرحاً لذكرات دائمة في نفس الذات الشاعرة.

فالمقدمة في العصر العباسي كانت مصحوبة بالثراء الثقافي، وهذا الأثر كان ذا سلطة كبيرة في وقوف الشاعر؛ لأنّ الوقوف كان المحرك الأساس لمعنى الطلل. فلم يكن الطلل مُتعلقاً فقط بالجانب النفسي او نتيجة لتوتر حركي، لكنه اختراق للشعور، « فضلاً عن أن الطلل اختيار مكاني مترسخ عن الواقع أو مُتحوّل عنه بالفن إلى صور من نوع خاص، وتشكيل المكان في المقدمة الافتتاحية الطللية، هو نتاج عقلية إنسانية مُبدعة، تُبنى على جانبيين مُرتبطين بالفكر والفن»⁽⁶⁾. وهذا ما سعى إلى توظيفه الشاعر البحثري في مبادئ قصيدته فيقول⁽⁷⁾:

مضامين القصيدة الجمالية. هناك جمع كثير من الشعراء، وقفوا على الاطلال ولكن؛ مديات الوقوف تختلف من شاعر إلى شاعر آخر، حسب أدوات التوظيف الحسي في مضامين القصيدة الطللية. وأيضاً على وفق

ما على الركب من وقوف الركاب
أين أهل القباب بالأجرع القر
سقمم دون أعين ذات سقم
عرجوا فالدموع إن أبك في الرب
وكمثل الأحباب لو يعلم العا

إن الطلل بكامل محمولاته الجمعية، يترفع عن قيمة البقاء في المكان، لغاية مهمة عمادها ان الوقوف أصبح لا يُجدي نفعاً، في مكانات قتلت ربوعها منذ أول ترنيمة بقاء. لذا فسلطة الطلل، تظهر من خلال نسق التحوّل الخطابى في لحظة الوقوف الآني، ووصف هيكلية المنازل الخالية من قاطنيها (بالقباب)، التي تقوّست كالقبة في هذه الديار، لذا فالديار لم تكن عادية؛ بل كانت آثار الحضارة وسلطة التطور واضحة المعالم، وهذا ما دعا الشاعر إلى فرض سيمياء التّحضر والخروج عن قولبة البداوة والتّعقيد الطللي. ثم بعد ذلك تساعل عن القباب وأصحابها و هذا التساؤل مشروع؛ لأنه صور حالة الذعر والعذاب التي اعترته على أثر فراق حبيبته. وهذا ما محورية استفهامه مُنقادة إلى المكان الذي عرج فيه. لذا حاول أن يُرسخ سياقه بصورة تشهية؛

وَأَصْبَاهُ مِنْ ذِكْرِ الْبَخِيلَةِ مَا يُصِيبُ
لِيَدْمَعٍ وَلَا مُصْغٍ إِلَى عَذَلِ الرِّكْبِ
لِأَلِّ شَلِيمِي أَنْ يُعْتَقِنِي صَحْبِي
بِهَا كَلَفًا أَنْ الْوَدَاعَ عَلَى عَتَبِ
وَلَمْ أَجْتَرِمِ جُرْمًا فَتُعْتَبَ مِنْ ذَنْبِ
إِلَى نَهْلَةٍ مِنْ رِيْقِهَا الْخَصِرِ الْعَذْبِ

رَأَى الْبَرْقَ مُجْتَازًا قَبَاتَ بِلَالٍ...
وَقَدْ عَاجَ فِي أَطْلَالِهَا غَيْرَ مُمَسِّكٍ...
وَكُنْتُ جَدِيرًا حِينَ أَعْرِفُ مَنَزِلًا...
عَدْتْنَا عَوَادِي الْبُعْدِ عَنْهَا وَزَادَنَا...
وَلَمْ أَكْتَسِبْ ذَنْبًا فَتَجْزِيَنِي بِهِ...
وَبِي ظَمًا لَا يَمْلِكُ الْمَاءُ دَفْعَهُ...

فهو يرفض ممارسة هذه السلطة التي لا تنطوي تحت أي مسمى جزائي يمكّنه من التماس أن لشخص الحبيبة الراحلة، لكنها كانت حاضرة في ثنايا خطابه، والدليل على ختامه لمقدمة قصيدته بيت شعري؛ يكشف عن روحية الشوق الشديد الذي يكنه لشخصها.

الشعر من حيث هو فن فقد تطوّر في العصر العباسي، والصنوبري من ضمن الشعراء الذين خضعوا لهذا التطور، ففضى حياته يبحث عن كل طريف ومخترع في الشكلي والمضمون، مُحْتَدِيًا بِذَلِكَ طَرِيقَةَ معلمه البحتري. هناك قصائد كثيرة لديه بدأها بذكر الطبيعة في أطلال قصائده، التي شكّلت ملمحًا جديدًا لديه⁽⁸⁾. وهذا ما تجسّد بقوله⁽⁹⁾:

في هذه القصيدة الطليّة، ظهرت سلطة الطلل من خلال ترسيخ نسق البرق، الذي جاء ترميزًا عن الأنثى؛ كي يُوعز إلى أن فعل المغادرة كان خارجًا عن مقاييس العلم المسبق بأية الرّحيل، لذا فإنّ الأنثى المُرسخة في الخطاب الطللي موصوفة بالبخل؛ لأنها لم تمتثل لمواعيد الانتظار، ولم ترضخ لمُسلمات البقاء المكاني والشوق العاطفي. فالمغادرة لم تكن مكانية بقدر ما كانت وجدانية، لذا خلّفت آثارًا ذاتية كبيرة ووجدًا ذاتيًا غير سابق العهد. لذا فإنّ نسقية العتاب في خطاب الطلل قد قُيّدت في سياق التّفي؛ لأنّ الشّاعر نفى عن ذاته جرمية الذّنب، عبر علائقية الجزم السياقي لمضمّرات المغادرة المكانية لشخص الحبيبة الراحلة من دون سابق ذكر، لذا

دَرَسَتْ مَعَالِمَهُنَّ فَهِيَ قِفَار
إِذْ هِنْدُ هِنْدُ وَإِذْ نَوَارُ نَوَار
مَا فِي الْبِكَاءِ عَلَى الْمَنَازِلِ عَار
إِلَّا وَحَوْشُ رُتْبَعٍ وَصَوَار
وَاسْتَضْحَكَتْ فَرِحًا بِهِ الْأَطْيَار

هَاجَتْ هَوَاكَ مَنَازِلٌ وَوَيْدَارُ
وَلَقَدْ يَكُونُ وَلِي بَهَنٌ مَأْلَفُ
لَا غَرُو أَنْ تَبْكِي لِرَسْمِ مَنَازِلِ
رُبْعُ نَأَى عَنْهُ الْأَنْيَسُ فَمَا بِهِ
[- - - - -]

دارت عليهنَّ الغداة غُفار
 ما لم يكن من قبلِ ذاك يُغار
 خُضِرَ وأبدتْ حُسْنَهَا الأسحار
 وعلى الرُّبى من نَوْرِهِ أنوارُ
 وبنفسحٍ وشَقائِقُ وبَهَار
 [-----] العيونُ تغار
 وكأنَّ أصفرةَ البديعِ نُضار
 هاجتْ هواءك منازِلُ وديارُ

التجديد في مسار السرد الشعري فنضجت
 حبكتة الحكائية عبر تلون الشعر بمعالم
 الطبيعة الحية، الخارجة عن معالم الانحسار
 بالبدأة والزحيل غير المُجدي، لذا أصبحت
 الأنثى معلماً جمالياً متكاملًا، بالاستناد الى
 أدوات التشبيه البلاغي، فعززت سلطة الطلل
 وجعلته صورة حية مكتظة بالجمال الحسي.
 ظهرت سلطة الطلل عند الأرجاني، عبر
 توظيفه الفعلي لنسقية المكان، وهذا يدل
 على تشعب الإبداع في محورية الطلل لديه،
 لذا فإنَّ «ارتباط المبدع بالمكان أمرٌ لا يمكن
 أبدًا إنكاره، ولعل هذه الحميميّة الخاصة بين
 (المبدع - المكان)، ضاربة بجذورها في الأدب
 القديم، إذ طالما استوقفت الشعراء القدامى
 على ديار الحبيبة لا لشيء، سوى لارتباطه
 بذكرى المحبوب ووجوده في هذا المكان
 من دون غيره»⁽¹⁰⁾. ويتضح ذلك بقوله⁽¹¹⁾:

منازلُ لا تُغشى بأيدي الرّكائبِ
 وثمرُومٌ وجداً بالدموع السّواكبِ

غنى الحمامُ تطرباً فكأنما
 وأعيرَ وَجْهَ الأرض من أنوارها
 وتأزرتْ تلك الرُّبى بمطارفِ
 نَوْرُ أنارَ على رُباهَا فاغتدتْ
 وردُّ وخيريُّ يَلُوحُ ونرجِسُ
 أبدتْ بطونُ رياضِهِ بأدلةِ
 فكأنَّ أحضره المريعُ زُمُرْدُ
 نشر الخزامى الغصُّ طيبَ نَشْرِهِ

إنَّ الطلل فرض سلطته المكانية على ذات
 الشّاعر، عبره استحضار سلطة المكان وبيان
 معالم الأثر الذي ترك خلفه لكنه! يقرّ في
 ذاته أنّ هذه المعالم مُقفرة حتى وإن عرج
 على منازلها ورسم آثارها، لكنّها لم تستوقفه
 للمكوث فيها طويلاً أو للبكاء على آثارها
 الزّاحلة، وهذا يدل على أنّ الشّاعر العباسي،
 لا تستوقفه الاطلال كثيراً ولا تستحوذ
 سلطة حضوره على معالم الآثافي والقفار.
 لذا عمد إلى أن يُحدث تحوُّلاً خطابياً، عبر
 انتقاله الحسي إلى معالم الاستحضار الفعلي
 للأنثى، فلم يقف على أنثى واحدة بل أصبح
 لديه تخيير انتقالٍ حسي ما بين هند ونوار.
 فهذا يدل على أن هيكلية الوقوف هي
 مجارة لتقليد قديم فقط، لكن هذه المجارة
 فرضت سلطتها، عبر تغيير فكرة معنى
 الوقوف في الطلل، وهذا بدوره أدى إلى

لها في حمى مّتي وراء الثّرائب
 ثراخُ بأنفاسي إذا ما نكرتُها

بشيء سوى قلبٍ من الشوقِ ذائب
وأذهبُته هل حُبٌ ليلى بذهاب
سوى أنه مني مكانُ الحباب
ولا ردًّا إلا من صداها المُجاب
ولكن أرثنا الوحش بعد الرّباب

وليس دمّ يجري من العين بعدكم
فو الله ما أدري إذا ما نَزفُته
وما القلبُ محبوباً إليّ لَحَلّةٍ
وقفنا لتسليمٍ على الدارِ غدوةً
ولم تحُلْ عيني من ظباء عراضها

قد ظهرت سلطة الطلل عند القاضي الأرجاني، عبر تحوُّله الخطابِي، إذ لم يعتمد إلى وصف نسقيّة الرّحيل وأدوات البعد عن الموطن الأول للحبيبة الرّاحلة، بل جعل سلطة وقوفه تتمحور حول وصف حالته الشّعوريّة، التي سيطرت على ذات الشّاعر، فمغادرة الحبيبة كانت مكانيّاً، لكن بقايا ذكرى الحضور لا تزال عالقة في المكان الأول، إذ كان يحمل كل مواقف اللقاء، ثم بعد أخذت نفس الشّاعر تنحني باتجاه العاطفة، للتعبير عن مكنونات الشوق لملامح الأنثى الرّاحلة عن ديارها، لذا فمحبّته لذات الحبيبة ولمكانها لا ينفك عن ذات الشّاعر، بل أصبح يصاحب خطابه التّصويري، حتى وإن غدت ديارها مسرحاً لأصوات العراء؛ لكون هذه الديار تُصاحب ذكرى الحبيبة وتحمل بقاياها.

لذا لا بد لنا من الوقوف على مفهوم السّلطة الدّوقية، نحن نعلم أن الذوق على وفق المنظومة اللغويّة يدل على حاسة الذوق فيكون «الذوق مصدر ذاق الشيء يذوقه ذوقاً وذواقاً ومذاقاً، فالذوق والمذاق يكونان مصدرين ويكونان طعمًا، كما تقول ذواقة ومذاقه طيب؛ والمذاق طعم الشيء والدّواق هو المأكول والمشروب...»⁽¹²⁾.

وفي ضوء الأدب والفن يدلّ الذّوق على «حاسة معنويّة يصدر عنها انبساط التّفنيس أو انقباضها لدى التّظر إلى أثر من آثار العاطفة والفكر. ويُقال: هو حسنُ الذوق للشّعر: فهامة له، خبير بنقده»⁽¹³⁾. فبناءً على الدّلاتين

قد ظهرت سلطة الطلل عند القاضي الأرجاني، عبر تحوُّله الخطابِي، إذ لم يعتمد إلى وصف نسقيّة الرّحيل وأدوات البعد عن الموطن الأول للحبيبة الرّاحلة، بل جعل سلطة وقوفه تتمحور حول وصف حالته الشّعوريّة، التي سيطرت على ذات الشّاعر، فمغادرة الحبيبة كانت مكانيّاً، لكن بقايا ذكرى الحضور لا تزال عالقة في المكان الأول، إذ كان يحمل كل مواقف اللقاء، ثم بعد أخذت نفس الشّاعر تنحني باتجاه العاطفة، للتعبير عن مكنونات الشوق لملامح الأنثى الرّاحلة عن ديارها، لذا فمحبّته لذات الحبيبة ولمكانها لا ينفك عن ذات الشّاعر، بل أصبح يصاحب خطابه التّصويري، حتى وإن غدت ديارها مسرحاً لأصوات العراء؛ لكون هذه الديار تُصاحب ذكرى الحبيبة وتحمل بقاياها.

المحور الثّاني:

سلطة الذّوق في النّص الشعريّ العباسي
إنّ الحديث عن السّلطة النصيّة، هو حديثٌ لا يخلو من مضمّرات التّوظيف

موضوع نُجْرَب فيه ذواتنا وأهواءنا»⁽¹⁵⁾.
هذه السُّلطة قد فرضت هيمنتها على
الشَّاعر، بناءً على مُقدِّرات العصر الذي
يعيش فيه، وعلى هذا الأساس تكون قوة
شعره رهينة عصره، ولا بد لتكوين شاعر
كبير مُكتمل التَّواحي ناضج الشَّاعريَّة من
قوتين، قوة العصر وقوة العبقرية، فالشَّاعر
الذي يعيش وسط أجواء مُرتبكة، ولم تكن
الحياة الفكرية فيه جارية مُتدفقة، يأتي
شعره رثاً مملولاً ساذجاً، مهملاً كان فيه من
قوة الشَّاعرية وصدق العبقرية⁽¹⁶⁾. ولهذا
جاء الشَّاعر العباسيُّ مُتمثلاً لكلِّ أساليب
التَّطور التي فرضتها قوة العصر وموازين
حادثة التَّطور، لذا عمد إلى ترسيخ رؤية
فنية مُغايرة، خارجة عن حدود التَّقليد
القديم وفاعلة في تثبيت حدود الدُّوق
الجديد. فجاء الشَّاعر الفقيه منصور بن
إسماعيل الفقيه؛ كي يوثق رؤيته الذوقية
إذ يقول⁽¹⁷⁾:

إِنَّ اللَّئَامَ لَهُمْ عِنْدَ الْكِرَامِ يَدُ
بَانُوا بِفَضْلِ إِذَا مَا حُصِّلَ الْعَدَدُ
وَزَادَ غَيْرُهُمْ فَضْلاً بِمَا اعْتَقَدُوا
يَغْدُو عَلَى وَالِدٍ مِنْ لُؤْمِهِ وَلَدُ
لَمَّا رَأَيْتُ جَمِيعَ النَّاسِ قَدْ فَسَدُوا
فِيهِ وَدَانُوا بِإِخْلَافِ الَّذِي وَعَدُوا
وَإِسْتَجْهَلُوا كُلَّ مَنْ وَاسَى بِمَا يَجِدُ
وَأَلْزَمُوا الْجُودَ عَارَ الْبُخْلِ لَا رَشَدُوا

التي وضحت الأثر المعنوي والحسي،
لمفهوم الدُّوق على وفق رؤية اللغة ودلالة
الفرق، يتضح لنا ان العامل التَّفسي له الأثر
البالغ في تشكيل الرؤية الحسية والذوقية،
وهذا بدوره يعزز قيمة التأمل عند المتذوق
لأبي عمل فني.

وأما على وفق الرؤية الاصطلاحية
ينظر إلى مصطلح الدُّوق على أنه تلك
الملكة العقلية، التي تُدرك من خلالها
ونستمتع بكل ما هو جميل سواءً على
مستوى الفن أو الأدب، ثم بعد نملك خاصية
الحكم على الأشياء المُتذوقة من الأعمال
الإبداعية والفنون الجميلة⁽¹⁴⁾. فحين نأتي
إلى سلطة الدُّوق في النَّصِّ الشَّعري، يجب
علينا أن نُدرك أن للنص سلطة وحرمة
كبيرة لذا « علينا أن نجعل للنص احتراماً
أوفى، علينا أن نُساعده على الحديث
وبعبارة أخرى - علينا أن نُجرب حرمة
النص - من حيث هو آخر كامل لا مُجرد

قُلْ لِلْكَرَامِ اعْرِفُوا حَقَّ اللَّئَامِ لَكُمْ
لَوْلَا اللَّئَامُ لَمَا عَدَّ الْكِرَامُ وَلَا
لَكَتَّهُمْ جَنَحُوا لِلتَّقْصِ فَإِنْتَقَصُوا
جَادُوا فَسَادُوا وَصَنَّ الْآخَرُونَ فَمَا
قَدْ سَاءَ ظَنِّي بِمَا قَدْ كُنْتُ أَحْمَدُهُ
تَدَارَسُوا الْبُخْلَ حَتَّى دَقَّ مَذْهَبُهُمْ
فَإِسْتَعْقَلُوا كُلَّ مَنْ أَصْفَى لِبُخْلِهِمْ
فَصَارَ لِلْبُخْلِ حَقُّ الْجُودِ بَيْنَهُمْ

لأن إشهار البخل والتزمت بسطوته، يفرض على البخلاء أن لا يجودوا لغيرهم بل بينهم، ومن يخرج عن هذا النسق الإشهاريّ ويجود للأشخاص الخارجيين عن سطوة البخلاء، ستلاحقه لعنة البخل وسلبيات المنح، وهذه سلطة احتكارية بعيدة من الصواب، فتسمو نحو الطبقيّة وتحقيق سلبية تستهجنها سلطة الذوق في العصر العباسي، لكونها خارجة عن سيمياء التطور والعتاء.

فقد ظهرت السّلطة الذوقية عند القاضي الجرجانيّ في غرض المديح؛ لأنّ الشّاعر «كغيره من الشّعراء الفنّانين، عشق الجمال وسعى إليه فكان الجمال هدفاً في حياته، امتدح به وتذوقه، وتأثر به سواء في الوجه أو الجسد أو الصوت والغناء الحسن الجميل، الذي يدل على أن له ذوقاً يستحسن الجميل وينفر من القبيح»⁽¹⁸⁾. ويتضح هذا بقوله⁽¹⁹⁾:

جَلَّتْ لكَ أُخْرَى مِنْ رُبَاهَا جَوَانِبَا
تُعَازِلُ بَيْنَ الرُّوضِ مِنْهَا حَبَائِبَا
تَلْقَاكَ مَرْتاحاً إِلَيْكَ مُدَاعِبَا
بِوَادِيهِ فِي وَرْدِ الخُدُودِ مَنَاسِبَا
تُصَافِحُ رَوْضاً حَوْلَهَا مَتقَارِباً
تَدْفُقُ أَمْ أَهْدَتْ إِلَيْهَا سَحَابِبَا
كِوَاكِبَهَا تَجْلُو عَلَيْنَا كَوَكَبَا
فَأَبَدَتْ مِنَ الزَّهْرِ الأَنْيَقِ غَرَائِبَا
إِذَا لَمَسْتَ كَفِيهِ كَفَّكَ طَالِبَا
تَوْمَلُ أَنْ يَخْتَارَ مِنْهَا مَلَاعِبَا

تتمحور سلطة الذّوق في هذا النّص، حول ثنائية البخل والكرم، فالترف الذي كان سائداً في العصر العباسي، قد فرض على الشّاعر، الانقياد إلى سلطة مظاهره، وإظهار ذلك على معالم النسق الاجتماعي، لذا استهجن الشّاعر نسق البخل وعدّه شيئاً خارجاً عن معالم السّلطة الذوقية في هذا العصر، لكن! هناك إيجابيّة تتمحور حول نسقيّة البخل؛ في كونه صاحب الفضل، في الكشف عن الكرماء، فلولا البخلاء واستفحال وجودهم لما عرف فضل الكرم، وإيجابيته الفعلية في المجتمع في العصر العباسي، لذا فالكثرة الغالبة للبخلاء وهيمنتها الفعلية على مشارب العطاء في المجتمع، تجعله يجنح نحو الانحلال والانحراف، فمن كان على مذهب بخلهم أصبح مُدرّكاً وعالماً لمظاهر سطوته في المجتمع، ومن خرج عن نظامهم عدوه جاهلاً وخارجاً عن سلطة الإدراك في المجتمع؛

إِذَا اسْتَشْرَفْتَ عِيَانِكَ جَانِبَ تَلْعَةٍ
يُضَاحِكُنَا نَوَارَهَا فَكَأْتَمَا
تَبَسَّمُ فِيهَا الأَقْحَوَانُ فِخْلُهُ
وَحَلَّ نِقَابِ الوَرْدِ فَاهْتَرَّ يَدَّعَى
أَقُولُ وَمَا فِي الأَرْضِ غَيْرُ قَرَارَةٍ
أَبَاتِ يَدِ الأُسْتَاذِ بَيْنَ رِيَاضِهَا
أَأَلْبَسُهَا أَخْلَاقَهُ العُرَّ فَاغْتَدَّتْ
أَوْشَتْ حَوَاشِيهَا حَوَاطِرُ فِكْرِهِ
أَهْرَ الصَّبَا فُضْبَانَهَا كَاهْتِزَا
أَخَالَتهِ يَصُبُّ نَحْوَهَا فَتَزَيَّتْ

العطاء، ثم بعد ذلك يتساءل عن أخلاق الممدوح، إذ عمد إلى وصفها بالكواكب؛ لشدة برقتها وهيمنة وجودها وتطبيق ذلك في التشخيصي الفعلي لكيثونة الممدوح، وهذا معلم جمالي آخر أظهرته سلطة الذوق عبر تزمته في فن الصياغة النصي، إذ إنها أخرجت النص من معالم التقليد البدوي إلى نسق الذوق الحضري.

وفي نص آخر أخذ الجرجاني، يتساءل عن نسقية المكان وأثر البعد في تعزيز سلطة الذوق فيقول⁽²⁰⁾:

إلى الوصل أم لا يترجى لي رجوعها
ثياب حذارٍ مُسَجَّدَ خليغها
تجافت جفوني واستطير هُجُوعها
تُكَلِّفُ تصديق الغمام دموعها
يُحَاكِي دموع المُستَهَام هُمُوعها
لواحِظُها أَلَا يُدَاوِي صرِيغها
بأنس من قلب المقيم نزيغها
يُشَادُ بحبات القلوب رُوعها
وكلُّ فصول الدهر فيها ربيعها
على حكمها مُستكرهاً فأطيغها

الشاعر، لذا جعلته يتحرك على وفق مدرات أنسية لم تتخط معالم الصحة وجمالية الأرقعة، لذا ثيمة البعد عززت من نسقية الحنين والحب الشديد لمعالم المكان - بغداد، فالغمام في نسق أرواه لمعالم بغداد، يحاكي دموع الوله لربوع صباه، فلا يزال الشاعر يتحرك على وفق ثنائية زمنية (الليالي، الفصول،

إن سلطة الذوق قد أخذت مداها الإشهاري عند الجرجاني، فهو في نسق مدحه خرج عن المعلم التقليدي، إذ أظهر سلطة البيئة ومعالم الترف في هيكله اللغوي، فكل ما هو محيط بشخص الممدوح، هو سلطة ذات أثر جمالي، تصور طبيعة الحياة ومعالم الترف المُحيط به، لذا فحتى نسق الكرم قد تلبس بمظاهر الطبيعة، إذ تمت صياغته على وفق ثنائية التدفق والسحاب، وهذا يدل على المبالغة بالعطاء وشدة المنح عند الممدوح، والخروج عن الحد المتعارف عليه في نسق

أراجعة تلك الليالي كعهدنا
وصحبة أقوام لبسث لفقدهم
إذا لاح لي من نحو بغداد بارق
وإن أخلقتها الغاديات زعوودها
سقى جانبي بغداد كل غمامة
معاهد من غزلان إنس تحالفت
بها تسكن النفس النفور ويغتدي
يحرن إليها كل قلب كأنما
فكل ليالي عيشها زمن الصبا
وما زلت طوع الحادثات تفودني

هنا قد سارت سلطة الذوق عبر صيغة التساؤل الاستفهامي؛ لكي تؤكد ثيمة المكان - بغداد، ومقدار محبتها في نفس الشاعر، لذا أخذ الشاعر يتساءل عن أمكنة قد اشربت بمعالم أنسها، من خلال سكون صيغة تساؤله على ثبات زمني واحد وهو الليل، فالبعد عن المكان جعل سلطة الذوق تُهيمن على ذاكرة

حضورًا في الشعر العربي عامة، فقد كان من البديهي أن نبحت عن صورتها في شعر الغزل، الذي يعد ترجمانًا للمشاعر الذاتية والفردية، التي قد تتخذ شكل سلوك عام ونزوع إنساني، فتتوحد صورة الحبيبة لذلك، وتتقارب ملامحها في كل التجارب والنصوص»⁽²¹⁾. وهذا ما رسمه الشريف الرضي بصورة سلطته الذوقية إذ يقول⁽²²⁾:

أَوْ غُصْنَا بَعْدَ التَّسَلُّبِ مَوْرِقُ
وَالشُّوقُ بِالْكَفِّ الْمُعْنَى أَعْلَقُ
وَالْيَوْمَ نَحْنُ مُغْرَبٌ وَمُشْرَقُ
ذَاكَ الْجَمَى وَشَقِي اللَّوَى وَالْأَبْرَقُ
رَعَمَ الْعَوَائِلُ أَنَّهُ لَا يَطْرُقُ
أَيَّامَ أَصْفِيكَ الْوِدَادَ وَأَمْدُقُ
سَوْرَ عَلَيَّ مِنَ الطِّعَانِ وَخَنْدُقُ

لا يمنح الحبيب شرعية الوصول ولا رمزية اللقاء، لذا يحاول أن يُرغم ذاته، فيعتمد إلى جعل محبته لها مُتغلبة على كل آثار الرّحيل، فيعاود الرّجوع إليها ويبث الحياة فيها ويجعلها من مواطن أنسه، لذلك لا وسيلة لاستظهار حدث الرجوع الفعلي سوى طيف الخيال، الذي تجسّد عبر سلطة ذوقية جعلته يخالف كل العذار ويسلك مسلكًا إشاريًا في رقادهِ الطيفي، وهذا الحضور الطيفي هو تعويض للذات المُحبة، وتخليصها من كل معوقات اللقاء الفعلي، وهو بذلك يكون كاشفًا عن معايير التقييد العيني والمجتمعي، التي تحول دون اللقاء بين الحبيبين.

لكي يوثق سلطة ذوقه ويعلن خروجه عن معالم الوصف السطحي، من خلال بيان مدى تشعب جماليات المظهر الحسي (زمن الصبا، ربيعها، وتجذرها وانعكاس صورتها على الذات الشاعرة، في صورة اغترابها المكاني.

حين نمعن النظر في « البحث عن الصورة المباشرة للمرأة، يستدعي الوقوف عند عتبة الحبيبة أولًا، بوصفها الأكثر

هَلْ عَهْدْنَا بَعْدَ التَّفَرُّقِ رَاجِعُ
شَوْقُ أَقَامَ وَأَنْتِ غَيْرُ مُقِيمَةٍ
مَا كُنْتُ أَحْظَى فِي الدُّنُو فَكَيْفَ بِي
مِنْ أَجْلِ حُبِّكَ قُلْتُ عَاوَدَ أَنْسَهُ
طَرَقَ الْخِيَالُ بِبَطْنِ وَجَرَةٍ بَعْدَمَا
أَتَحَنَّنَا بَعْدَ الرُّقَادِ وَقُسْوَةٍ
أَتَى إِهْتِدَيْتِ وَمَا إِهْتَدَيْتِ وَبَيْنَنَا

إِنَّ السُّلْطَةَ الذُّوقِيَّةَ فِي نَصِّ الرُّضِيِّ، قد نتجت بناءً على سياقات خطابية أخرجته عن حدود التقليد القولي، لذا أخذ في خطاب الأنتى مجرى جماليًا آخر، من خلال توظيف الاستفهام التساؤلي في نسق المكان الخالي؛ لكي يُفعل مباشرة الخطاب، ويتساءل عن شخص الحبيبة المُغادرة؛ لأنّ الذات تسمو نحو الرّجوع إلى سابق ميثاق عهدها مع الحبيب، فرجوعه هو عودة الحياة، لكن هذا البعد النسقي عبر تحوُّله المكاني، لا يقلل من وتيرة حدّة الشُّوق، ثم بعد ذلك يحاول أن يمنح سلطة ذوقه قدسيّة الشُّعور، فيوعز إلى أن وجود الحبيبة في الدِّيار أو بعدها عنها،

وفي نص آخر عمد الشريف الرضي إلى توظيف سلطته الذوقية في محور رثائه⁽²³⁾:

وَلِلْحَزَنِ ثَوْرَاتٌ تَجُورُ عَلَى الْفَتَى
لَقَدْ كُنْتُ أَوْصِي بِالْبُكَاءِ مِنَ الْجَوَى
فَأَمَّا وَلَا وَجْدٌ يَزُولُ بِعَبْرَةٍ
وَكَمْ خَالَطَ الْبَاكِينَ مِنْ سِنِّ ضَاكِكِ
وَإِنِّي أَرَانِي لَا أَلِيَنَّ لِحَادِثِ
وَأَغْضِي عَنِ الْأَقْدَارِ وَهِيَ تَنُوبُنِي
يُهَوُّنُ عِنْدِي الضَّبْرَ مَا وَقَعَتْ بِهِ

كل شخص يمكنه أن يتلبس باجواء الحزن والبكاء ويعيش لوعة الفراق، لذا تتراوح مديات الحزن وتمجيد الفقد، ثم بعد ذلك يُعرج على ذاته، فيظهرها بمظهر خارج عن سلطة الخضوع؛ لأنه صبور على الشدائد وغير مُمتثل لمصائب الدنيا وحوادثها.

حين نتصفح شعر مهيار الديلمي «نجد أن عناصر الطبيعة الصامتة، ترتبط بالعاطفة وتمتزج بالحبّ عنده، وتصمد على طول ديوانه. وحتى في ما قصد الشاعر وصفه منها وصفاً حسياً، حاول فيه أمام معجبيه إثبات مقدرته الفنية، في تتبع الصورة وملاحظة جزئياتها»⁽²⁴⁾. وهذا ما ظهر في ميادين قوله إذ يقول⁽²⁵⁾:

فخاطت قميصاً ولائت خمارا
وما إن أباحته إلا اضطرارا
لعادته أن يخوض الغمارا
ومن حسنها أنه لا يُواري
ح تئبغها يمنة أو يسارا

يُريد الشاعر أن يخضع سلطة نصّه إلى الذوق السياقي في محور رثائه، لذا استعار الحزن للثورات؛ كي يؤكد عمق الفجيرة التي تلقاها الخليفة المُقتدر بوفاة ولده، ولم يكتف بهذا بل عزز من واقع الفجيرة لذا شبه رحيله بالرياح التي تقتلع هامات الرجال، وبعد ذلك يُحاول الوقوف على رمزية البكاء كي يُنسق بوصلة خطابه، فيجعل البكاء تنفيساً عن الذوات في حالة توافر شدة العشق وما يُورثه من حزن في حالة الفقد، لكن هذا البكاء حين يخرج عن قاعدة التنفيس عن الذوات في حالة تكاثف شدة العشق والهيام فلا منفذ للخلاص إلا التجمل بالصبر في الغم والحزن، لذا فليس

ومنشورة سترت نفسها
وعزّت فصانت سوى ساقها
ثشمة رعه منه جلابيها
فكادت تُواريه ضئاً به
ثشكّني وهي طوع الريا

ق في مثلها أم تصدُّ ازورارا
إذا گستِ السَّعْفَاثُ الثَّمارا
وتأبى عليهنَّ إلا انتشارا
في مديات الخطاب الحسي، فيكتشف بعد
حين مدى تشعب جمال الطبيعة في ذاكرة
الشاعر ومدى هيمنة المضمير الجمالي في
النصِّ الشعريِّ، فكل ما وصفه هو حسي
ولا يخرج عن معالم أنوثة القصيدة وهو
بذلك يُعزز سلطة الذوق، ويؤكد مدى خروج
الشاعر عن بوتقة التقليد ومدى انبهاره
بجمال الطبيعة العيني. وفي نصِّ آخر يعد
مهيار الديلمي إلى رسم صورة المرأة في
معالم سلطة ذوقه فيقول (26):

وْفُكَّ المطايا فالْمُنَاخُ إِسَارُ
مخافةً هُلْكَ والسلامةُ عَارُ
فخاطِرُ بها إنَّ العلاءَ خِطَارُ
بوازِلْها تحتَ الحبالِ بِكَارُ
كأنَّ الأذى طردُ لها وَعَوَارُ
وتأبى النميرَ العِدَّ وهو بحارُ
ففي حَظْمها من أن تُحَسَّ نَقَارُ

وتسابق حركتها وعدم خضوعها لرمزية
الضعف؛ لكي يؤكد مدى جزع الذات ومدى
جدة الرِّحيل لذا عزم على ترؤيض إبله على
المُغادرة والبحث عن البديل الأفضل، فتصوير
شدة سرعة الإبل وشربها لماء عينيها؛ بسبب
عدم سكون حركتها، ورفضها لشرب التَّمير
العذب، إنما هو يؤكد مدى رغبة الذات وشدة
عزمها في الخروج عن هذه البقعة المكانية.

أَتَدنولُ تُسَعَفَنِي بِالْعِنا
وتجلو عليك بناتِ الفسيلِ
غدائِرُ غِيدٍ يُضَمَّرُناها
إنَّ الطبيعة الجميلة في العصر العباسي،
قد فرّضت مداها الجمالي، ما عزز السلطة
الذوقية لدى الشاعر الديلمي، لذا تعامل في
نصِّه الشعريِّ على وفق نسقِة التشخيصيِّ
الفعليِّ، فوصف الأشجار والتَّخيل وكأنها
موجود حسي، وعزز سلطته حين جعل في
نصِّه مقارنةً جماليةً لهيكلية السِّياق الشِّكليِّ
؛ كي يوحي إلى أنَّ الوصف يتعلق بمفاتيح
الأُنثى ومواطنها الجسديَّة، وهذا ما يجعل
القارئ يخرج عن قوالبه السَّطحيِّ وينبهر

تَغَرَّبَ فبِالدارِ الحبيبةِ دارُ
ولا تسألُ الأقدارَ عَمَّا تجرُّه
إذا لم يَسْغها الأَمْنُ في عُقرِ دارِها
أرى إِبلي تَعْصي الحُداةَ كأنما
تَقامضُ من مَسِّ الهوانِ جُنوبُها
تَحَسَّى القذَى المنزورَ من ماءِ أهلها
ومذ عِلْمُتْ أن الحَشاشَةَ ذَلَّةُ

هنا يحاول الشاعر الخروج عن التقنين
المكاني، فيعطي من صيغة خطابه، إذ يرى أنَّ
النزوح عن الوطن هو شجاعة ذاتية تجعلك
تخالف كل أنظمة القدر ومخاوفه المُتبطَّنة
في الدَّوات، لضمان حياة أكثر رفعةً وشرف
لكن! هنا نتساءل أين تكمن سلطة الذوق في
هذا الخطاب؟! تكمن السلطة في بنية التصوير
الحسي للوحة الإبل، فالشاعر يُصوِّر سوقها

الخاتمة

ذوقه وهيكلية الغرض الذي يجد قريباً لذوات مجتمعه.

5- ظهرت سلطة الذوق عند بعض الشعراء من خلال غرض المديح، فظهر الشاعر فيه سلطة البيئة ومعالم الترف الحضاري، الذي اخرج القصيدة عن حدود التقليد البدوي إلى نسق الذوق الحضري.

6- حضرت نسقية الاستفهام التساؤلي في سلطة الذوق، فقد جاءت ملاصقة لنسقية المكان، لكن! خاصية التوظيف قد اختلفت ما بين شاعر وآخر، فبعضهم وظفها؛ كي يصف مدى شوقه لبلاده، وبعضهم وظفها؛ كي يصف مدى شوقه لحبيبتة الراحلة.

7- عمد الشاعر في سلطة ذوقه إلى التعامل مع النص الشعري، على وفق نسقية التشخيصي الفعلي، وهذا يدل على مدى تشعب سلطة الذوق وأثر الطبيعة والتطور في القصيدة العباسية.

1- في سلطة الطلل بدت آثار التطور والحضارة واضحة المعالم في هيكلية القصيدة العباسية، فلم يعد الشاعر واقفاً في الطلل؛ كي يصف رموزاً بالية، بل أصبح يصف مظاهر القباب وآثار العمران الحضاري في لحظة وقوفه الطللي.

2- ظهرت سلطة الطلل في القصيدة العباسية، من خلال جدية الوقوف في المكان الخالي من الأحباب، لكن! نسقية الوقوف تختلف من شاعر إلى شاعر آخر؛ حسب دواعيه النفسية وجدية مشاعره الحسية.

3- أخذت الأنثى حيزاً كبيراً في سلطة الطلل، إذ انتقل الشاعر حسياً من معالم المكان الطللي إلى معالم الاستحضار الفعلي للأنثى.

4- وظف الشاعر سلطة ذوقه في مختلف الأغراض الشعرية من مديح ورتاء وغزل، إذ أخذ يمازج ما بين هذه الأغراض ويوظفها حسب دواعي

الهوامش

- 1- تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، 1752/5.
- 2- النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الأثير، 3/ 136. 2
- 3- تاج العروس من جواهر القاموس، محب الدين الزبيدي، 15/ 439 3
- 4- الهادي إلى لغة العرب، حسن سعيد الكرمي، 4.373.
- 5- ديوان البحترى: 1/ 83- 84- 5.
- 6- رافعة السراج، 172، مجلة التربية والعلم، المجلد 16، -المكان في نقائص جريب و الفرزدق الطلل أنموذجاً، د.6 العدد، 3/ 2009م.
- 7- ديوان البحترى: 1/ 104- 7.
- 8- ينظر: التجديد في شعر الصنوبري؛ أطروحة دكتوراه، أحمد علي أحمد جودة، 28-29.
- 9- ديوان الصنوبري: 50- 9.
- 10- سيميائية المكان في شعر امرئ القيس، د. إخلص محمد عيدان، د. صلاح كاظم هادي، 4، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد، 104/ 2013م.

- 11- ديوان الأرجاني، 1/ 182- 11.183
- 12- لسان العرب، ابن منظور، 2/ 1084-1085
- 13- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، 318- 13
- 14- ينظر: الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب، نجوى محمود صابر، 14- 14
- 15- اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، 176- 15
- 16- ينظر: على هامش الأدب والنقد، علي أدهم، 175- 16
- 17- منصور بن اسماعيل الفقيه (حياته وشعره)، د. عبد المحسن فزّاج القحطاني، 92- 93- 17
- 18- الإنسان في رؤية ابن الرومي والمنتخب بين المدح والقدح
- 19- رسالة ماجستير، جمعة بنت سفر سعيد الزهراني، 19
- 19- ديوان القاضي الجرجاني: 51- 19
- 20- المصدر نفسه، 98- 20
- 21- صورة المرأة في الشعر الأندلسي، د. سليمان القرشي، 35- 21
- 22- ديوان الشريف الرضي، 2/ 39- 40- 22
- 23- المصدر نفسه، 192/ 2- 193- 23
- 24- الطبيعة في شعر مهيار الديلمي (رسالة ماجستير)، حمزة حسن الرفاتي، 37- 24
- 25- ديوان مهيار الديلمي، 1/ 351- 352- 25
- 26- المصدر نفسه، 1/ 382- 26

المصادر والمراجع

القرآن الكريم-

- 1- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1/ 1995م اللغة والتفسير والتواصل، دمصطفى. ناصف،
- 2- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للنشر، إستانبول، تركيا (د.ت).
- 3- أبي السعادات المبارك بن محمد الجزري (ت630هـ)، تحقيق طاهر النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الاثير (الإمام مجد الدين
- 4- أحمد الزاوي، ومحمود محمّد الطناحي، منشورات إسماعيليان للنشر، إيران، ط4/ 1944م.
- 5- الهادي إلى لغة العرب، حسن سعيد الكرمي، دار لبنان للنشر، 1991م.
- 6- تاج العروس من جواهر القاموس، محب الدين أبي فيض السيد محمّد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت1205هـ)، تحقيق علي شييري، منشورات دار الفكر، بيروت (د.ط) 1/ 1994م.
- 7- تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت393هـ، 5/ 1752)، تحقيق أحمد عبد الغفور العطار، منشورات دار العلم للملايين، بيروت، ط4/ 1987م.
- 8- ديوان الأرجاني، أحمد بن محمد الحسين الأرجاني (ت544هـ)، تحقيق د. محمّد قاسم مصطفى، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ط1/ 1986م.
- 9- ديوان البحري، أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي (ت280هـ)، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار -المعارف، القاهرة، ط3/ 1963م.
- 10- ديوان الصنوبري، أحمد بن محمد الحسن الضبي (ت280هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1/ 1998م
- 11- ديوان القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز ت ٣٩٢ هـ، تحقيق ودراسة إبراهيم صالح وسميح إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، ط١٨/ ٢٠٠٣م.
- 12- ديوان مهيار الديلمي، أبو الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي (ت428هـ، إشراف أحمد نسيم، منشورات دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١٨/ ١٩٢٥م.
- 13- الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، نجوى محمود صابر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط١٨/ 2006م
- 14- صورة المرأة في الشعر الأندلسي، د. سليمان القرشي، منشورات دار التوحيد، المغرب، ط١٨/ 2015م.
- 15- على هامش الأدب والنقد، علي أدهم، دار المعارف، القاهرة، ط١٨/ 1979م.
- 16- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، تقديم عبدالله العلايلي، تحقيق يوسف الخياط، (د.ط) 1988م، لسان العرب، ابن منظور
- 17- منصور بن اسماعيل الفقيه (حياته وشعره)، د.عبد المحسن فزّاج القحطاني، دار القلم، بيروت، ط١٨/ ١٩٨١م.

المجلات والدوريات

- سيمائية المكان في شعر امرئ القيس، د. إخلص محمد عيدان، د. صلاح كاظم هادي، 4، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد، 2013/ 104م.
- رافعة السراج، مجلة التربية والعلم، المجلد، 2009م. المكان في نقائض جرير والفرزدق الطلل أنموذجاً،

الرسائل والأطاريح الجامعية

- الإنسان في رؤية ابن الرومي والمنتخب بين المدح والقدح، جمعة بنت سفر سعيد الزهراني، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية الدراسات العليا، 1997م.
- التجديد في شعر الصنوبري، أحمد علي أحمد جودة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 2014م
- 2019م الطبيعة في شعر مهيار الديلمي، حمزة حسن الرفاتي، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية