ASJP Algerian Scientific Journal Platform
مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية
ISSN : 1112-9727 EISSN : 2676-1661
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/459

المجلد:10، العدد: 01 (2025) ص: 106- 118

الخيط الشّعوري من المعرفة العالمة إلى الممارسة الديداكتيكيّة

The Emotional Thread from Scientific Knowledge to Pedagogical Practice

د. بومعزة غشام *
جامعة مصطفى اسطمبولي - معسكر(الجزائر)
ghachem.boumazza@uni-mascara.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2025/01/16
تاريخ القبول:
2025/05/24
تاريخ النشر:
2025/06/02

الكلمات المفتاحية:
- ✓ **خيط شعوري.**
- ✓ **معرفة عالمة.**
- ✓ **تعليمية.**
- ✓ **تحليل نفسي.**

الملخص:

مصطلح الخيط الشّعوريّ أو الخطّ العاطفيّ، أو الخيط النّفسيّ واحد من الأدوات الإجرائيّة الواردة في الترسانة المفاهيميّة لمنهج التّحليل النّفسيّ للأدب، عرف المصطلح عند نقّاد المدرسة الابتداعيّة الرومانسية الغربيّة، وانتقل عن طريق المثاقفة إلى النّقد العربيّ لدى النّقاد المهجرين ونقّاد مدرسة الديوان، واستمرّت هجرته من المعرفة العالمة المتخصّصة إلى معرفة تعلّمية تسعى لترسيخ المتعلّمين في النّقد ومناهجه وأدواته الإجرائيّة، وعليه سنطرق في هذه الورقة البحثية المفهوم النّقديّ عبر خطّة بحثية نتمثلها في الآتي:
أوّلا: المدخل المنهجي للمصطلح.
ثانيا: ماهية المصطلح النّقديّ.
ثالثا: حضور المصطلح النّقديّ في الكتاب المدرسيّ.

Article info

Received
16/01/2025
Accepted
24/05/2025
Published
02/06/2025

Keywords:
- ✓ *Emotional line.*
- ✓ *Scientist knowledge.*
- ✓ *Educational.*
- ✓ *Psychoanalytical.*

Abstract :

The term emotional thread or emotional line, or psychological thread is one of the procedural tools contained in the conceptual arsenal of the psychoanalytic approach to literature, the term was known to critics of the Western romantic innovative school, and it moved through acculturation to Arab criticism among displaced critics and critics of the Diwan school, and its migration continued from specialized scholarly knowledge to learning knowledge that seeks to consolidate learners in criticism, its methodology and procedural tools, and therefore we will address in this research paper critical concept through a research plan represented in Next: First: the methodological approach to the term. Second: the nature of the term. Third: the presence of the term in the textbook.

* د. بومعزة غشام

1. مقدمة

لا يخلص التحليل الدّيداكتيكيّ للنصوص المنتقاة للدرس التعليميّ للمنهج النّقدي بقدر ما ينفتح المحلّل سواء كان معلّما أو متعلّما على مختلف المناهج السياقية والنسقيّة ليستثمر أدواتها الإجرائيّة المتعدّدة، وبهذا يكون التحليل النّقدي للنّصّ التعليميّ تحليلا متعدّد التخصّصات، فكيف ينتقل المصطلح النّقدي أداةً إجرائيّة من المعرفة العالمة الأكاديمية إلى معرفة تعليمية تتوخّى تحقيق أهداف معرفية ومهارية ووجدانية لتحقيق تملّك الكفاءة النقديّة وقراءة النصوص؟ من هذه الإشكاليّة سعت ورقتنا البحثية إلى متابعة كيفية هجرة مصطلح "الخيط الشّعوري" من المعرفة النّقدية العالمة المتخصّصة إلى المناهج والكتب المدرسيّ لاستثمارها أثناء تحليل النّصوص، بهدف تذليل واحد ومن مصطلحات الترسانة المفاهيمية النقدية عبر ثلاث مراحل لمعالجة القضية النّقدية: منهج المصطلح، وماهية المصطلح، وحضور المصطلح في الكتاب المدرسيّ.

2.المدخل المنهجيّ للمصطلح:

1.2 منهج المفهوم/المصطلح:

الخيط الشّعوريّ أو الخيط العاطفيّ واحد من مصطلحات النّقد النّفسيّ للأدب، وقبل الحديث عن منهج التحليل النّفسيّ للأدب، لا بأس من الإشارة إلى كون مصطلح التحليل النّفسيّ نشأ مع العالم النّفسانيّ "سيجموند فرويد" Sigmund Freud، وهو منهج «من مناهج علم النّفس الإكلينيكي غايته الكشف ـ بواسطة طرائق مختلفة ـ عن هواجس النّفس وعللها الباطنة، عبر إثارة الذكريات، والرّغبات الجسديّة، والصّور المتماشجة تحت أنظمة من الأفكار اللاواعية المعقّدة»(مرتاض، 2010. ص: 137)، ويذكر "روباك" Abraham Aaron Roback أنّ الأدب وعلم النّفس يطرقان موضوعات واحدة هي: الخيال والأفكار، والعواطف، والمشاعر وما أشبه، وليس من التحليل النّفسي للأدب تحليل شخصية المبدع لذاته، ولكن يكون ذلك بتحليل نتاجه « لأنّه يلقي بعض الأضواء التي تساعد على فهم شخصية الفنّان ذاته فتجعلنا نستبصر بمشكلاته وبالحلول الكلية أو الجزئية التي وصل هو إليها لهذه المشكلات، فهذا النّوع من الدّراسات ما زال أقرب إلى النّفس منه إلى علم النّفس الأدبيّ، ففي هذا العلم ينبغي أن يكون الفنّ ذاته أو الأديب ـ أي ما ينتجه الفنّان أو الأديب ـ هو موضوع الدّراسة والتّحليل»(إسماعيل، 1984. ص: 12).

2.2 مبادئ التحليل النّفسيّ للأدب:

يحاول يوسف وغليسي إيجاز بعض الضوابط والثوابت التي يشتغل ضمنها منهج التّحليل النّفسيّ للأدب في الآتي:(وغليسي، 2007، ص 22).

- ربط النّصّ بلاشعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية نفسيّة تحتيّة متجذّرة في لا وعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النصّ، لا معنى لهذا السّطح دون استحضار تلك البنية الباطنيّة.
- النظر إلى الشّخصيات الورقيّة في النّصوص على أنّهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.
- النّظر إلى المبدع صاحب النصّ على أنّه شخص مصاب بصفتين مرضيتين هما: العصاب والنّرجسيّة، وأنّ نصّه الإبداعيّ هو عرض عصابيّ نرجسيّ، يتسامى بالرّغبة المكبوتة في شكل رمزيّ مقبول اجتماعيا، وهذه الفكرة قديمة غرفت عند أرسطو فيما يعرف بالتطهير.

3.ماهية مصطلح الخيط الشّعوريّ العاطفيّ في الشّعر:

لتقريب مصطلح الخيط الشّعوريّ أو الخطّ العاطفيّ علينا تتبّع بعض المفاهيم الأخرى ذات العلاقة به، وهي مفهوم معمارية القصيدة: القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة ومفهوم التشكيل الشّعريّ: الزّمانيّ والمكانيّ:

1.3 معمارية القصيدة:

لا تخفى على محلّل النصّ الأدبيّ . وبخاصّة الشّعريّ منه . ضرورة البحث عن مظاهر انسجام بنية مضمونه الفكريّ مع بنيته الشكليّة الفنيّة، من حيث الموسيقى والصّورة الشّعريّة، واللّغة الشعريّة لفظا وعبارة، ورمزا، إضافة إلى البحث عن معماريته ودواعي التجديد في هذه المعمارية عند رواد القصيدة الجديدة، أمثال: نازك الملائكة، وبدر شاكر السيّاب، وعبد الوهّاب البياتي، وصلاح عبد الصّبور، واختلاف الرّوح الشّعريّ بين نتاجهم الأوّل والأخير، فنجدهم قد عمدوا إلى المطوّلات في البداية وإلى القصائد القصيرة حين تجديدهم على نحو ما يبينه الجدول الآتي:

الشّاعر	القصيدة الطويلة	القصيدة القصيرة
بدر شاكر السيّاب	الأسلحة والأطفال	/
	المومس العمياء	
عبد الوهّاب البياتي	/	عذاب الحلاّج
خليل حاوي	نهر الرّماد	/
	النّاي والرّيح	
	بيادر الجوع	
أدونيس علي أحمد سعيد	أغاني مهيار	/
	كتاب التّحولات والهجرة في أقاليم النّهار واللّيل	
عبد المعطي حجازي	أوراس	/

الجدول (1): القصيدة القصيرة والطويلة والخيط الشّعوري فيها

فما خصوصية القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة؟

تمتاز القصيدة الطويلة بكونها تتغنّى بعاطفة من العواطف، وتتضمّن طائفة من المشاعر الجزئية التي تثيرها الانفعالات السّريعة، ممّا جعلها متعدّدة الأبيات، ممتدّة القافية، ولم تحقّق ما يعرف بالبنية الحيّة، ويحاول "روبرت ريد" Herbert Read أن يضع معيارا نوعيا عامّا للتمييز بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة في غياب المعيار الطوليّ الكمّي، فقال: «والحقّ أنّ الاختلاف يعتمد على مسألة الغنائيّة، فنحن غالبا ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية، وتعني هذه أساسا قصيدة قصيرة إلى القدر الذي يكفي لأنه تُعدّ للموسيقى، وتُغنّى ابتغاء إمتاع سريع، وإنّه بالإمكان، من وجهة نظر الشّاعر، أن تُحدَّدَ القصيدة الغنائيّة بوصفها القصيدة التي تجسّد موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، القصيدة التي تعبّر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة أو إلهام، أمّا القصيدة الطويلة، فهي القصيدة التي توحّد من خلال البراعة عددا أو أكثر من مثل هذه الأمزجة العاطفيّة. على الرّغم من أنّ البراعة ههنا قد تنطوي على فكرة مهيمنة مفردة، يمكن أن تكون هي نفسها وحدة عاطفية» (ريد، 1997، ص 60)، والغنائيّة هي تعبير الشّاعر عن انفعالاته بطريقة أخّاذة تستميل النّفوس من حيث الفكرةُ التي تُخاطب العقل، والشّعورُ الذي يُناجي القلب، وموسيقى الشّعر التي تتردّد في الأذن، والصّورة

الشّعريّة التي تَمْثُلُ في الخيّالِ، وللغنائية وسيلتا تعبير: الوسيلة الاعترافيّة التي تنقل المشاعر الذاتيّة إلى القارئ، والوسيلة الخطابيّة التي تعبّر عن مشاعر عامّة كالتّغني بحبّ الوطن وبالنّصر، أو التأمّل في الموت والطبيعة والقدر. (وهبة، 1984، ص 267).

إنّ اللّغة تشكيل صوتي يفيدُ دلالةً لغويّة، والشّاعر يشكّل من اللّغة بنية دلاليّة مزدوجة زمانيّة ومكانيّة، ولا يعني التشكيل انتقال الدّلالات من ميدانها الأصليّ في الفنون التشكيليّة إلى ميدان جديد في الفنون التّعبيريّة، إذ التّشكيل في الفنون التشكيليّة حسّيّ، وهو وراء حسّيّ في الفنون التعبيريّة، ثمّ إنّ عملية التشكيل الشّعريّ تُدمج التشكيلين الزمانيّ والمكانيّ في عملية واحدة، مجاوزة الزمان والمكان معا، فماذا نعني بالتشكيلين الزمانيّ والمكانيّ؟

2.3 التشكيل الزّمانيّ:

التشكيل الزمانيّ في الشّعر هو كلّ ما يتّصل بالإطار الموسيقي للقصيدة، وكلّ وزن شعريّ يدلّ على حالة نفسيّة من الحزن أو البهجة، والشّاعر إنّما يختار وزنا معيّنا أو بحرا شعريّا ليناسب حالته الشّعوريّة، وكلّ وزن يحمل دلالة شعوريّة مبهمة تحدّدها الألفاظ.

3.3 التشكيل المكانيّ:

يردّ النّقاد جماليّة الشّعر إلى سحر صورته الموسيقيّة، غير أنّ القدرة الفنّية للشّاعر تجاوز الصورة الموسيقيّة الزّمانيّة إلى الصورة المكانية ممثّلة في الصّورة الشعريّة، ومركّباتها التبادليّة بين المسموعات والمشمومات والملموسات، تحقيقا لحالة الاندماج والتوافق والتناسق الإيقاعيّ بين نفسيّة الشّاعر وعالمه الخارجي، ومن هنا ترتبط الصّورة بما يمكن تمثيله قائما في المكان، لتجسّد حركة نفسيّة تجعل من القصيدة كلّها صورة توازن بين دواخل الشّاعر والحياة المحيطة به (إسماعيل، 1978، ص 68).

يحاول عزّ الدين إسماعيل أجرأة قراءته النّفسيّة لبعض القصائد الجديدة، اعتمادا على مفهوم الخيط الشّعوريّ مقارنا بين القصيدة المعاصرة والقصيدة التقليدية، فيضيف على الخلاف بينها في اللّغة والصّورة والرّمز، ونوع التجربة من حيث الأصالة والصّدق والحيوية، لكنّ أهمّ وجه هو معمارية القصيدة الغنائية التي هي «تصوير لموقف عاطفيّ مفرد يتحرّك أو يتطوّر في اتّجاه واحد... فالقصيدة الغنائيّة المعاصرة ينتظمها خيط شعوريّ واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثمّ يتطوّر الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتّى ينتهي إلى إفراغ عاطفيّ ملموس» (إسماعيل، 1978، ص 251)، فالخيط الشّعوري أو الخطّ العاطفيّ هو هذه الوحدة العاطفية التي تنتظم وفقها القصيدة مُشكّلةً بنيتها الدّاخليّة، ويسير ممتدّاً الخيط الشّعوريّ في اتّجاه واحد موحّد، ليَسِمَ هيكلها على اختلاف أشكاله:

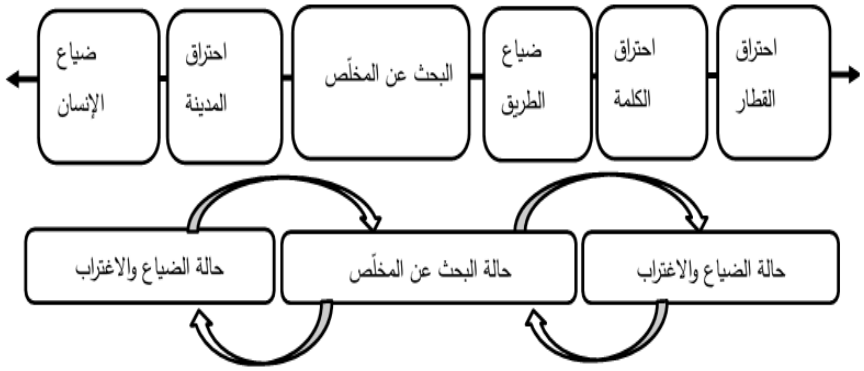
أ. الشكل الدائريّ المغلق:

تنتهي فيه القصيدة إلى حيث ابتدأت، وهو الذي يحكم قصيدة "مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف من ديوان النّار والكلمات (البيّاتي، 1995، ص 455. 457):

1	3	يسوع
قطارنا الأخير في الغسق	بحثتُ عنك طول ليل اللّيل	6
أعْول واخترق	وانتظرتُ	الذئبُ في الأفول
قطارنا أعول واحترق	أن تمرّ في الطريق	يعوي
2	تمدّ لي عبر المتاريس يدي	وغابات اللّيل احترقت
تركتني يسوع في منتصف	صديق	ومات في المجهول
الطريق	4	سرَ صغير متعب مغلول

أجفّ كالنّواة	مدينتي دمّرها الزلزال	7
كالكتاب فوق الرّف	أفنى أهلها الطّاعون	تركني منفردا وحيدْ
كالغريق	أصابها الجنون	أنزف في محارق الجليد
أنزف في مجاعة الحريق	عاثت بها الفئران	أموت
دماً	غاض الماء في العيون	أرقب البريدْ
أموت	5	8
كلماتي احترقت	تركني يسوع	قطارنا الأخير في الغسق
يسوع! في منتصف الطريق	أحملُ في مدينتي الأموات	أعْول واحترق
حدائق الثلج في قلبي	من بيتٍ إلى بيْتٍ	1961 . 5. 19
أظلمت	صليبي	
وانطفأ البريق	ودمي ينزف في قبعتي	

إنّ القصيدة رغم تعدّد مقاطعها الثمانيّة، يُهيكل بناءها خيط عاطفيّ هو الشّعور بالوحدة والإحساس بالضّياع، والبحث عن مرفأ، وترقّب الخلاص، وهي عواطف جزئية متجانسة يتوالد بعضها من بعض، لتجسّد موقفا شعوريا واحدا موحّدا، ويسير هذا الخيط الشّعوريّ للقصيدة وفق الترسيمة الآتية:



الشكل (1): المعمار النّفسيّ الدائريّ المغلق.

المقطع الأوّل:

فيه مشهد انفجار القطار رمز الضبابية وضياع الأمل الأخير، وضياع الطريق نفسه، والشعور بالملل من رتابة السير، ورتابة الطريق، والضياع المشترك اعتمادا على تداخل ضمير الفردي والجمعيّ.

المقطع الثاني:

فيه يجسّد ضمير المتكلّم المفرد استمرار ضبابيّة التجربة الخاصّة، فتتكاثف الرّموز "قطار"، "الطريق" محاوَلةً من الشّاعر الخروج من المصير الضبابيّ إلى وضوح الرّمز من خلال عبارة "كلماتي احترقت"، التي تخرج بالمعنى من التجريد إلى التحديد والتعيين، فيتكشّف المعنى شيئا فشيئا، وتُصوّر معاناة الشّاعر الفردية وموت الإنسان في داخله لاحتراق كلماته.

المقطع الثالث:

فيه يضيع الشّاعر الإنسان لضياع صوته وكلمته، غير أنّ الكلمة تظلّ قائمة، ويظلّ أمل الشّاعر في الخلاص موجوداً، ويظل توقه إلى يد صديق تقدّم العون منتظراً.

المقطع الرّابع:

فيه تموت مدينة الشّاعر ويموت معها صوته وكلمته، وأصابها الزلزال والطّاعون وعاثت بها الفئران، وفقدت وجهها وهي في حاجة إلى مَن ينقذها، وبخلاصها يعود للشّاعر صوته وكلمته.

المقطع الخامس:

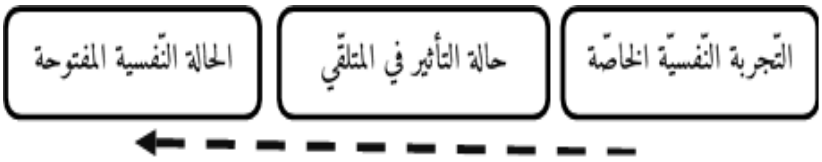
فيه يمتدّ الخطّ الشّعوريّ من احتراق القطار إلى غياب الطريق ثمّ البحث عن المخلِّصِ للشّاعر ومدينته.

المقاطع السّادس والسّابع والثامن:

فيها يعود الخطّ العاطفيّ إلى نقطة البداية شيئا فشيئا، مشكّلا معمارا دائريا مغلقا، فيعرض معنى الضياع بكثير من التجريد والضبابية، فليس الخلاص في يسوع بل في عودة الإنسان إلى نفسه، والتخلّص من شعور الاغتراب ناتج عن انفصال الذات عن نفسها.

. الشّكل ذو الإطار المفتوح النّهاية:

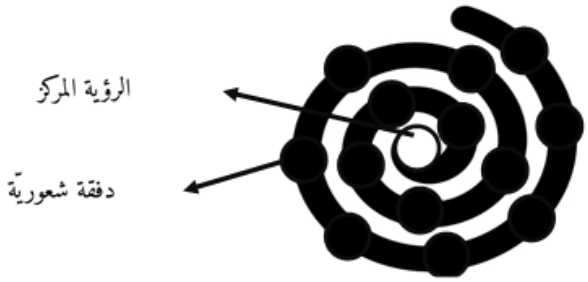
وفيه لا تنتهي التجربة بالعودة إلى البداية، ولكنّها تصير إلى نهاية مفتوحة، كأنّ الشّاعر يعيش حالة من لا نهائيّة التجربة، فليس همّ الشّاعر نقل تجربته النّفسيّة بقدر ما يسعى لإثارة المتلقّي وتحريك شعوره في اتّجاهٍ ما، أي تحويل هذه التجربة إلى مثير موضوعيّ للقارئ نحو اتّجاه شعوريّ معيّن، ويمتاز هذا الشّكل بامتداده الشعوري الخطّي المستقيم، أو المتموّج تموّجات متلاحقة ممتدّة، تسم الخيط العاطفيّ الشّعور بالامتداد اللانهائيّ، ويمكننا تمثّل ترسيمة هذا الشّكل كالآتي:



الشكل (2): المعمار النّفسيّ المستقيم .

. الشّكل الحلزونيّ:

في هذا الشّكل المعماريّ يقدّم الشّاعر تجربةً شعوريّة موحّدة، أو عواطف متعدّدة جزئية متجانسة ومتكاملة، تتكشفُ أبعادها بعداً بُعداً، بحيث يكون كلّ بُعدٍ رؤيةً وأفقاً شعوريّا، يسلّمُ بعضه إلى بعض.



الشكل (3): المعمار النّفسيّ الحلزونيّ

في هذا الشكل تكون الرؤية ة لتعود إليه، ويدور الشّاعر في اتّجاه دائريّ دورة كاملة منطلقا من البداية مستمرّا نحو الدفقات الشعوريّة في غير انقطاع ولا انغلاق، فيكون الموقف الشّعوريّ الأوّل منطلقا نحو آفاق الرؤية المتعدّدة، ويتّسم بالتّجريد، والضبابيّة، وعدم الوضوح.

4.3. التأسيس للمصطلح:

قبل متابعة حضور المصطلح في الكتاب المدرسيّ، علينا أن نعود إلى قضية التأسيس للمصطلح بالعودة إلى فكرة التجديد في الشّعر، وبخاصّة عند مدرسة الديوان بزعامة شكري والمازني والعقّاد انطلاقا من الحركة التجديدية في الشّعر العربي الحديث، وإشكالية التفكير والشّعور في الشّعر، فهل الشّعر تفكير أم وجدان؟

تتمظهر تفاصيل هذه الثنائيّة عند المثلث النّقدي لمدرسة الديوان: عبد الرحمان شكري، وعبد القادر المازني، وعبّاس محمود العقاد، فالأوّل صاحب مذهب مستقلّ يعرف بالمذهب الوجدانيّ، على أساس أنّ الشّعر كما يرى في تصدير ديوانه:

ألا يا طـــــــــائر الفـــــــــردو س إنّ الشّـــــــــــــــــعر وجـــــــــــــــــدانُ

الشّعر في نظر شكري يخلص إلى حقيقة كبرى هي العاطفة التي يتكوّن منها جوهر الشّعر، والتي دونها لا يسمّى شعرا، ينماز بالاستبطان الذاتيّ، الذي يجمع بين التأمّل الفكريّ والإحساس العاطفيّ، ويقرّ محمد مندور بجمع شكري بين تيارين هما التيار العاطفي الشّاكي المتمرّد المتشائم، وهو تيار المازني... ثمّ التيار الفكريّ الذي تميّز به العقّاد في شعره العقليّ الإرادي الواعي بما يريد، وكأنّ كلاّ من هذين الشّاعرين قد أخذ عن شكري التيار الذي يلائم طبيعته، وأمّا شكري فقد احتفظ بالتيارين، وسلّط أحدهما على الآخر، ومن هذا التسليط نبعت مأساة حياته، فهو شاعر عاطفيّ حسّاس، ولكنّه سلّط عقله على عواطفه ومشاعر حياته وما فيها من رغبة وتلهّف، فكان شعره أصيلا لا يوصف بأنّه عاطفيّ، ولا بأنّه شعر عقليّ، ولكنّه شعر تأمّلات نفسية، أو شعر استبطان ذاتي. (مندور، 1997، ص 47 . 48).

ولحصر جملة الخصائص التي تطبع هذا النّوع من الشّعر يقتطف مندور فقرات من مقدّمة ديوان شكري نوجزها في الآتي:

1. غلبة الشره العقليّ الدّافع للتفكير والإحساس في الآن ذاته.
2. قيام التخييل على طرق الحياة وعواطف النّفس، وتقلّبات الفكر والموضوعات الشعرية على خلاف بواعثها.
3. الصّورة سبيل نقل العاطف وبيان الأحوال والحقائق.
4. ابتعاد الشّعر الحق على التخييل المراوغ، والتغليط المنطقيّ.
5. قدرة المعاني الشّعريّة على تحليل عواطف النّفس في حركيتها.
6. قدرة الشّعر على الرّبط بين الأشياء.
7. الصّلة بين العناصر المشكّلة لمعمار القصيدة في مبناها وموضوعها ولغتها.
8. النظر إلى القصيدة في كليتها لا في استقلالية أبياتها.
9. وحدة القصيدة في موضوعها وموسيقاها وصورها.
10. تنويع الأساليب وتجنّب غرابتها.
11. الشّعر الحقّ ما عبّر عن العقل البشري والنّفس البشريّة.
12. التمييز بين الخيال والوهم، فالأوّل وسيلة إدراك الحقائق البعيدة عن الحسّ المباشر ومنطق العقل، والثاني هروب من الواقع والحقائق وتلفيق للصوّر والإيهام بالصلة بين الأشياء.

4. حضور المصطلح في الكتاب المدرسيّ:

استثمر التّحليل الديداكتيكيّ مصطلح "الخيط الشّعوريّ" حين مقاربة نصّين من نصوص الاتّباعية/ الكلاسيكية العربية أحدهما للشّاعر محمود سامي البارودي موسوم "آلام الاغتراب" (البارودي، 1998، ص 370 . 373)، في مرحلة الاكتشاف، والآخر

للشّاعر أحمد شوقي في مرحلة تفحّص الاتّساق والانسجام، موسوم "من وحي المنفى" (شوقي، 1988، ص 104 . 108)، فكان نصّ السؤالين على النّحو الآتي:

- ماهو الخيط العاطفي الّذي ظل يشد الشاعر طوال القصيدة؟منا لذي يهز هذا الخيط؟ (مريبعي، 2012، ص 56)
- ماالخيط العاطفي الذي يربط الأبيات الأربعة الأولى؟ثم الأبيات الأربعة الثّانية؟ (مريبعي، 2012، ص 61)

إنّ القراءة البصريّة للنّصين تضعنا أمام مطوّلتين يمتدّ فيهما الخيط العاطفيّ على مدى ثلاثين بيتا في قصيدة البارودي، وعلى مدى ثلاث وثمانين بيتا في قصيدة شوقي، ولتفسير هذا الخيط في القصيدتين علينا تتبّع خصائصهما على النّحو الآتي:

أوّلا: خصائص قصيدتي البارودي وشوقي:

أ . الموضوع ودواعي القول: يشكو البارودي حاله وهو في منفاه بجزيرة "سرنديب"، كما يشكو شوقي حاله وهو في منفاه بالأندلس "إسبانيا"، فيحنّ كلّ منهما إلى وطنه مصر، وبذا يكون دافع القول لديهما ذاتيّ شخصيّ.

ب . العنوان والامتداد العاطفيّ: يمتد نصّ قصيدة البارودي في الديوان على طول ثلاثين بيتا مهيمنا على فضاء نصّي يستمرّ في ثلاث صفحات، ويطول نصّ قصيدة شوقي في الديوان على مدى ثلاث وثمانين بيتا وبهذا يهيمن على فضاء نصّي ممتدّ في أربع صفحات، وقد وردت القصيدة بلا عنوان في ديوان البارودي ضمن تصنيف رويّها حرف "القاف"، مع إشارة إلى مكان القول ودافعه، غير أنّ الكتاب المدرسيّ بناء على التحويل الديداكتيكي ورسم أهداف التعلّم وضع لها عنوانا موسوما "آلام الاغتراب"، بينما وردت القصيدة في ديوان شوقي تحت عنوان "أندلسية" ضمن باب الوصف ورويّها حرف "النون"، مع إشارة إلى مكان القول ودافعه، غير أنّ الكتاب المدرسيّ غيّر العنوان إلى عنوان فرضه التحويل البيداغوجي وتحقيق أهداف تعلّمات المحور وكفاياته هو "من وحي المنفى"، لإرساء خصائص شعر المنفى لدى رواد الكلاسيكية العربيّة من خلال شعر البارودي وشوقي أنموذجين، وهذا التحويل يجعلنا ندرك خاصية الوحدة النفسية والخيط العاطفيّ الموحّد في النصّين التعليمين في حين وُسِمَ الخطّ نفسه في أصل القصيدتين بالامتداد والتعدّد الذي يفرضه البناء الفكريّ المضمونيّ بوحاً بعاطفة الاغتراب والشوقوالحنين، وفرضت الأهداف التعليمية التصرّف في كميّة نصّي البارودي وشوقي، حيث اكتفى الكتاب بثمانية عشر بيتا في كلّ نصّ من النصّين مركّزا على الخطّ العاطفيّ وعدم تجاوزه إلى خطوط جزئية أخرى، تحقيقا لخاصية وحدة الموضوع ووحدة العاطفة.

ج . المعارضة:

المعارضة في الشّعر أن ينظم شاعر قصيدةً في موضوع معيّن على غرار قصيدة أخرى، قالها شاعر متقدّم عليه في الزّمن، ملتزما الوزن والقافية وحركة الرّوي، فضلا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجاريا، ومحاولا التفوّق والإبداع (البجّاري، 2008، ص 48)، وقد قام إحياء النموذج عند محمود سامي البارودي وأحمد شوقي رائدا مدرسة المحافظة العربيّة إضافة إلى ريادة حافظ إبراهيم، يتّكئ كلّ من الشّاعرين على إحياء النموذج ويعارضه في الفكرة، وفي اللّغة، والصورة، والموسيقى، وقراءة، فقد عارضَ البارودي نموذجين من الشّعر القديم محاكيا تشكيلاتهما الزّمنية والمكانيّة على مستوى اللّغة والموسيقى والصّورة الشّعريّة هما:

. نموذج "تأبّط شرّا": وهو قصيدة ذكرها المحقّق على ذو الفقار شاكر في واحد وثلاثين بيتا(شاكر، 1984، ص 125 . 144)، وذكرها المفضّل الضبي في المفضّليات نورد منها قوله:

يَا عيـــدُ مَالَـــكَ مـــنْ شـــوقٍ وإيـــرَاقِ ... ومَـــرّ طَيْـــفٍ علـــى الأهـــوالِ طـــرّاقِ
يَسْـــرِي علـــى الأيْـــنِ والحيّـــاتِ، مُحْتَفيـــاً ... نَفْسِـــي فِـــداؤُكَ مِـــنْ سَـــارٍ علَـــى سَـــاقِ
طَيْـــفُ ابْنَـــةِ الحُـــرِّ إذْ كُنّـــا نُواصِـــلُهَا ... ثمَّ اجْتُنِـــنْـــتُ بِهَـــا بَعْـــدَ التّفِـــرَّاقِ
ولا أقُـــولُ، إذَا مـــا خُلَّـــةٌ صـــرَمَتْ: ... يَا ويْـحَ نَفْسِـيَ مِـنْ شَـوْقٍ وَإشْـفَاقِ

. نموذج "الممزّق العبدي": وهو قطعة شعرية من ستّة أبيات منها قوله: (الضبي، 1964، ص 300):

هلْ للفَتَى منْ بناتِ الدّهرِ من واقٍ أمْ هلْ لهُ من حِمَامِ الموتِ من رَاقِ

وعارض أحمد شوقي نونيّة ابن زيدون حين وصف حنينه للوطن إثر ما يعانيه في منفاه بإسبانيا، مجاراةً لقصيدة الشّاعر الأندلسيّ في وصفه لتباريح الحبّ والشّوق والدّلال الذي يعانيه إثر صدِّ محبوبته ولاّدة بنتُ المستكفي، فيقول: (ابن زيدون، 1994، ص 298)

أضحَى التّنائي بديلاً مِنْ تدَانينا، ونَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيانَا تَجَافِينَا
بِنتُمْ وبِنَّا فما ابْتلّتْ جوانحنا شوقا إليكم ولا جفّتْ مآقينا
نَكَادُ حِينَ تُنَاجِيكمْ ضمائرُنَا يَقْضِي عَلَيْنَا الأسَى لولا تأسّينّا
حالتْ لفقدِكم أيّامُنا فغدت سُوداً وكانت بيضاً لياليِنا

إذا كانَ محمود سامي البارودي صبّ شحنته الشّعورية في قالب شعريّ جاهليّ، محافظا على الفكرة واللّغة والصورة القائمة على الذكرى والاسترجاع، والموسيقى الخارجية اعتمادا على بحر البسيط، فإنّ أحمد شوقي هو الآخر اعتمد قالب نموذج من الشّعر القديم الأندلسيّ ممثّلا في نونيّة ابن زيدون ملتزما فكرتها ولغتها وصورتها وموسيقاها اعتمادا على بحر البسيط، وكانت نونية ابن زيدون نفسها معارضة فنّية لنونية البحتري التي من البسيط ومطلعها:

يَكادُ عَاذِلُنَا في الحبِّ يُغرِينَا فَمَا لُجَاجُكَ في لَوْمِ المحِبّينَا

إنّ الخيط الشّعوريّ الذاتيّ ناتج عن اغتراب مكانيّ، يُنمّ عن اغتراب مقدّر على الشّعراء منذ القديم، فقد عاشه امرؤ القيس في ثورته على قوم أبيه، وعاشه طرفة بن العبد في تمرّده على القبيلة، وعاشه عنترة العبسيّ رفضا للونه ورقّه، وعاشه ذو الرُمّة عصابا وهُياما بميّة، وعاشه أبو تمّام اجتماعيا ومكانيا، وعاشه أبو الطيّب المتنبّي إثر الحسد، وعاشه أبو فراس الحمدانيّ إثر السّجن، وعاشه الشّريف الرضى اغترابا روحيّا، وعاشه أبو العلاء المعرّي فلسفةً وروحا وجسدا ومكانا. (جعفر، 1999، ص 5)

إنّ الخيط العاطفيّ في قصيدة محمود سامي البارودي، وفي قصيدة أحمد شوقي ذاتيّ في تجربته الشّعوريّة، إنسانيّ في عاطفته المشتركة التي تصيب الإنسان حين مفارقته للأمكنة المألوفة، ولّده النّفي والغربة المكانيّة، واستمرّ إثر استرجاع الذكرى والحنين إلى المفقود "الوطن"، فالبارودي يحاكي النموذج التراثي في تجربته وأدواتها التعبيريّة، مخاطبا الطائر الباكي قائلا:

وأنتَ يَا طَائراً يَبْكِي على فنَنٍ نَفْسِي فدَاؤُكَ مِنْ سَاقٍ على سَاقِ

إنّ النّسج على المنوال ظاهرة حاضرة بقوّة في شعر البارودي، ومشاركة الطيرَ الشّجنَ والعناءَ ظاهرة خاصّة عند رواد المدرسية الاتّباعيّة العربيّة، فهو ينسج على منوال شطر تأبّط شرّاً . وإن كان لا يحيل على هذه الظاهرة . في قوله:

يَسْرِي عَلَى الأيْنِ والحَيّاتِ، مُخْتَفياً نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقِ

وحين تغيير البارودي للفظة سارٍ، اسم الفاعل الدّال على مَن يسير ليلا إلى لفظة ساقٍ خرج من المعنى اللّغويّ إلى معنى آخر في قوله: " نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَاقٍ عَلَى سَاقِ" هو أنّ "السّاق" الحمامُ الذكر أو الذكر من القُمريّ والسّاق الثانيّة هي الغصن أو الفنن أو جذع الشّجرة، وبهذا فهو يعمد إلى ظاهرة إشراك الطير وجدانه المعروفة في الشّعر القديم والتي يستعيرها بتوظيف مقطوعة أبي كبير الهذلي الذي يقول من الطويل: (القاضي، 2005، ص 214)

ألاَ يَا حَمَامَ الأيْكِ إلْفُكَ حَاضِرٌ وَغُصْنُكَ مَيَّادٌ فَفِيمَ تَنُوحُ؟ بَكَيْتُ

أفِقْ لا تَنُحْ منْ غَيْرِ شيءٍ فَإنَّني زَمَاناً بَكَيْتُ زماناً والفُؤادُ صحيحُ
وَلُوعاً فشطّتْ غُربَةً دَرُ زينبٍ فها أنا أبْكِي والفُؤادُ قرِيحُ

ويقول البارودي معارضا للمقطوعة: (البارودي، 1998، ص 114)

غَـــدَوْتَ سَـــلِيماً فِي نَعِـــيمٍ وغِبْطَـــةٍ وَلكِـــنَّ قَلْـــبِي بالغـــرامِ جَـــرِيحُ
فـإنْ كُنـتَ لِي عَـوْناً علـى الشّـوقِ فاسـتعِرْ لِعَيْنَيْـكَ دَمْعـاً فالبُكَـاءُ مُـرِيحُ
وَإلاَّ فَـــدَعْنِي مِـــنْ هَـــدِيلِكَ وانْصَـــرِفْ فَلَـــيْسَ سَـــوَاءً بَاذِلٌ وشَـــحِيحُ

يستخدم البارودي عناصر الشّعر القديم ليعيش فيها بوجدانه، ويتمثّلها لإذكاء جذوة الشّعريّة في نفسه، وكي يرمز بها عن كلّ عواطفه، «وهو يوغل في الرّمز وحينا يتخفّف، ولكن دائما يقوم القديم منه مقام الإبرة المغناطيسية، فإذا تحدّث في أيّ موضوع جذبه إليه واستغرقه استغراقا يروّعنا، لأنّه يخاطب فينا جانبا غامضا مستقرّاً في كياننا، جانبا كأنّه حقائقنا الأزليّة». (ضيف، 1964، ص 143)

وفي النصّ التعليميّ يستهلّ شوقي قصيده بقوله:

يَا نَائِـحَ الطّلْـحِ أشْـبَاهٌ عَوَادِينـا نَشْـجَى لوَادِيـكَ أمْ نأسَـى لوادينـا
مـاذا تقـصُّ علينَـا غـيرَ أنَّ يـداً قصّـتْ جناحـكَ جالـتْ في حَواشـينَا

إنّ الخيط العاطفي وليدُ التّجربة الشّعوريّة المشتركة بين شوقي وابن زيدون فكلاهما ترك عيشة القصر وأنس الأحباب مغادرا المكان، إذ غادر ابن زيدون قرطبة مسقط رأسه وفارق ولاّدة بنت المستكفي، وخلّف وراءه عدوّا هو الوزير ابن عبدوس، وأمّا شوقي فترك قصر "الخديوي" يحتله الخصوم، وخلّف وراءه أحبابه وأمّه المريضة في "حلوان"، وبذا فالشّاعران يعيشان المصيبة نفسها والهمّ والحزَنَ عينَهما.

لا يشذّ أحمد شوقي عن البارودي في استعارة بكاء الطير من القدامى فيقول:(شوقي، 1988، ص 104)

يَا نَائِـحَ الطّلْـحِ، أشْـبَاهٌ عَوادِينَـا نَشْـجَى لِوَادِيـكَ، أمْ نَأسَى لِوَادِينَـا؟ قصَّتْ
مَـاذَا تَقُـصّ علينَـا غـيرَ أنّ يـداً جَنَاحَـــكَ جَالـــتْ فِي حَواشِـــينَا؟

يتوجّه أحمد شوقي بالمناجاة لطائر الطّلح الحزين، الذي جمعه به المنفى والبعد عن الأهل، ولوعة الفقد لهم، والشّاعر . رغم نفيه إلى إسبانيا . لا يعرف عن ضفاف نهر الوادي الكبير في إشبيلية، إلاّ من خلال ما قرأ في كتب التاريخ والأدب عن الأندلس، في نفح الطّيب وفي قلائد العقيان، بالاطّلاع على ما عاشه المعتمد بن عبّاد وزوجته الرميكيّة في «وادي الأخضر الجميل، قبل أن ينفيه ابن تاشفين إلى أغمات، ومن حقّ الملك العبادي أن ينوح في منفاه على ملكه الذاهب ووديه الجميل، ومن حقّ خيال شوقي أن يرمز للملك المنفي النّائح على وديه بذلك العصفور الحزين الباكي... يحيي رسوم ملوك الأندلس وفاءً وإجلالا، ويرى فيها نموذجا للحضارة الإسلاميّة، لا يختلف عن نظيره في مصر، فكأنّ الشّاعر بانتقاله من مصر إلى الأندلس، سرى من حرم إلى حرم، ومن جنّة إلى أخرى» (الأشتر، 1955، ص 99).

يجسّد كلّ نصّ من النصّين التّعليميين خيطا عاطفيا واحدا موحّدا دافعه الاغتراب المكانيّ والبعد عن الوطن إثر النّفي، هو عاطفة الحزنِ واللّوعة، والكآبة، والشّوق والحنين إلى الوطن، ولا يمكننا فهم وتفسير هذا الخيط إلاّ بالنظر إلى النصّين في كلّيتهما، وتحليل مظاهر انسجام بنيتهما المضمونيّة الفكريّة مع بنيتهما الشكليّة الفنيّة، من حيث الموسيقى والصّورة الشّعريّة، واللّغة الشعريّة من حيثُ الألفاظُ والتركيبات، والرّموز الإيحائيّة، إضافة إلى البحث عن معماريتهما ودواعي التجديد في هذه المعمارية عند رواد المدرسة الكلاسيكيّة العربيّة وبخاصّة البارودي وشوقي وحافظ إبراهيم.

النصّ الدّاعم:

النصّ الدّاعم نصّ ينتقيه المعلّمون ليقوم بدور النصّ التواصلي، لتعزيز وترسيخ معارف المتعلّمين في المادة المعرفيّة النظريّة، وتفسير الأداة الإجرائيّة أو الظاهرة النّقديّة، أو القضية النّقديّة المعالجة، ويشترط فيه أن يكون نصّا لناقد في الاتّجاه أو المنهج المؤطّر للمصطلح، وقد تخيّرنا نصّا نقديا حول المصطلح النّقديّ للوقوف عند مضامينه الفكريّة بخاصّة، ومقاربة النّاقد عزّ الدّين إسماعيل في مصطلح الخطّ الشّعوريّ، فنجده يقول:

«لو أننا رسمنا خطا بيانيا للقصيدة الغنائية المعاصرة لقلنا إنها تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرّك أو يتطوّر في اتّجاه واحد. وهذا هو المعيار الذي نستبصر من خله بالقصيدة الغنائية المعاصرة، وإذا كنّا قد أطلقنا عليها كذلك اسم القصيدة القصيرة فينبغي أن يكون واضحا هنا أنّ القصر ليس معناه قلّة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدّ مقاطع (كما يصنع كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون إلى حدّ ترقيم مقاطع القصيدة) ومع ذلك تظلّ القصيدة غنائية، ومن ثم "قصيرة"، ما دامت تصوّر موقفا عاطفيا في اتّجاه واحد..

وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نتبيّن الفارق المعماري بين بنية القصيدة الغنائية المعاصرة والقصيدة التقليدية..

فالقصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوريّ واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابيّة ثمّ يتطوّر في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتّى ينتهي إلى إفراغ عاطفيّ ملموس..

وحدة العاطفة إذن وتطوّر هذه العاطفة في اتّجاه واحد هما السّمتان المميّزتان للبنية الدّاخلية للقصيدة المعاصرة، او إنّها تمثّل رؤية ممتدّة في اتّجاه واحد، يوجّهها شعور موحّد، وهذا هو الهيكل المعماري لهذه القصيدة. أمّا الصورة الخارجية لهذا الهيكل، حين يكتسي اللّحم والدّم، فتتعدّد أشكالها، في بعض القصائد يتمثّل إطار بنائي محكم، يجعل القصيدة كأنّها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ» (إسماعيل، 1978، ص 151 . 153).

. يُلحق المعلّمون النصّ الدّاعم بسؤال عام يناقش فيه المتعلّمون ما ورد في النصّ من مادة نقدية، ثمّ يرسمون خطّة المناقشة متدرّجين بالمتعلّمين نحو تحقيق جملة من المعارف تبدأ بالأهداف المعرفيّة لإرساء المفهوم النّقدي، وترسانته المصطلحية ثمّ يوجّهون المتعلّمين إلى تحليل وتفسير مضمون النّصّ النّقديّ، والتطبيق عليه باستحضار واستثمار نماذج شعرية من محصّلاتهم القبلية وتعلّماتهم السّابقة.

5. خاتمة:

إنّ النّقل الديداكتيكي للمعرفة النّقديّة العالمة يسعى إلى تحقيق أهداف تعلّميّة بين المعرفيّة والمهارية، وذلك بإرساء معارف المتعلّمين في قضايا النّقد الأدبيّ وأدواته، وتمكينهم من ممارسة نقد النّصوص التعليميّة على اختلاف أنواعها وأجناسيتها، وإصدار الأحكام النّقدية بموضوعية تقوم على توظيفهم للأدوات الإجرائية سواء على مستوى المقولات والمفاهيم والمصطلحات المستثمرة.

بعد إرساء معارف المتعلّمين النّقدية وتعميق فهمهم لها بفهمها وتفسيرها ومناقشتها، والحفر في مرجعياتها الابستيمولوجيّة والفلسفيّة، والوقوف على خصوصية الحساسيّة النّقدية العربيّة، يقوم المتعلّمون بممارسة النّقد في أنشطة التقويم النّقدي تجاوزا للتنظير إلى التطبيق والممارسة والتعامل مع النّصوص بدل الاكتفاء بالتكثيف والتراكم.

يتمّ انتقال المصطلح النّقدي الخيط الشّعوريّ من المعرفة العالمة إلى العرفة التعليميّة عبر ميدانين اثنين هما:

. ميدان التلقي:

فيه يقارب المتعلّمون ماهية الخيط الشّعوريّ على أنّه الحالة العاطفية الواحدة والموحدة المتولّدة من مثير التجربة الشّعريّة، وأنّ خاصية الوحدة تسهم في معمارية النصّ وتحقيق وحده العضوية على أساس اندماج البنية اللّغوية على مستوى اللّفظ والموسيقى، مع البنية التصويرية على مستوى الصورة الشّعريّة والرّمز والإيحاء بالدلالات، مع البنية العاطفية لتتشكّل القصيدة كلا متّسقا منسجما، وأثناء

التلقي يمارس المتعلّمون عملية النّقد التطبيقيّ بإبداء الرّأي ومناقشة الآراء النّقديّة بتوجيه من المعلّم للتعليق على المصطلح وحضور في عملية التحليل النصّ وصلاحية استثماره من عدمها مع تعليل ما يذهبون إليه، وما يصدرونه من أحكام، فمثلا مصطلح الخيط الشّعوري من خصائص القصيدة الرومانسية وليس القصيدة المحافظة، وبالتالي فتوظيفه أنسب لتحليل النصوص الرومانسيّة بدل نصوص النموذج المحافظ.

. ميدان الإنتاج:

الإنتاج هو الكفاية المتوخّاة من إرساء معارف المتعلّمين، والكتابة النّقدية واحدة من الكفايات المتوخاة في تعلّم المفاهيم والمصطلحات النّقدية كأدوات إجرائيّة تطبيقيّة تمكّن المتعلّمين من نقد النصوص والأحكام النّقدية، وممارسة مهارات التحليل والتعليل والتفكير النّقدي الناقد، بدل الخنوع والاستسلام للإملاءات، والحفظ عن ظهر قلب ممّا يسهم في نماء سلبية التعلّم، إضافة إلى مهارة التلخيص وتسجيل الفِكَرِ، وذلك بتسجيل المتعلّمين لطبيعة الخيط الشعوريّ في القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة كخاصية تميّز شعر المرحلة المدرّسة، إذ تولّد الأولى تعدّد هذا الخيط بينما تولّد الثانية وحدة الخيط الشعوريّ.

قائمة المصادر المراجع:

1. ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، (1994)، شرح د. يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2.
2. إسماعيل عزّ الدين، (1978)، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي، ط 3.
3. إسماعيل عزّ الدّين، (1984)، التّفسير النّفسيّ للأدب، القاهرة، مصر، مكتبة غريب، ط 4.
4. الأشتر صالح، (1959)، أندلسيات شوقي، بحث تطبيقي في أدب شوقي في المنفى وأثر الأندلس في شخصيته وفنّه، مطبعة سوريا، جامعة دمشق، ط1.
5. البارودي محمود سامي، (1998)، ديوان البارودي، تحقيق وشرح علي الجارم ومحمد شفيق معروف، بيروت، لبنان، دار العودة.
6. البجّاري طوركي يونس سلّوم، (2008)، المعارضات في الشّعر الأندلسي، دراسة نقدية موازنة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
7. بن هبة الله القاضي أمين الدولة محمد بن محمد، (2005)، المجموع اللّفيف مختارات تراثية في الأدب والفكر والحضارة، بيروت، لبنان، دار الغرب الإسلامي، ط1.
8. البيّاتي عبد الوهّاب، (1995)، الأعمال الشعرية الكاملة، عمّان، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع.
9. جعفر محمد راضي، (1999)، الاغتراب في الشّعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
10. ريد هربرت، (1997)، طبيعة الشّعر، تر: د. عيسى علي العاكوب، دمشق، سوريا، منشورات وزارة الثقافة.
11. شاكر علي ذو الفقار، (1984)، ديوان تأبّط شرا وأخباره، بيروت، لبنان، دار الغرب الإسلامي، ط1.
12. شوقي أحمد، (1988)، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج 2، بيروت، لبنان، دار العودة.
13. الضبيّ أبو العباس المفضّل بن محمد، (1964)، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6.

14. ضيف شوقي، (1964)، البارودي رائد الشّعر الحديث، القاهرة، مصر، دار المعارف.
15. مرتاض عبد المالك، (2010)، في نظرية النقد، الجزائر، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع.
16. مريبعي الشريف وآخرون، (2012)، اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، الجزائر، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية.
17. مندور محمد، (1997)، النّقد والنّقاد المعاصرون، الفجالة، القاهرة، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
18. وغليسي يوسف، (2007)، مناهج النّقد الأدبيّ، مفاهيمها وأسس تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، الجزائر، دار جسور للنشر والتوزيع، ط1.
19. وهبة مجدي والمهندس كامل، (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2.