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 الأروبية في عصورها المختلفة عندما يتناولون قضايا الشعر والأدب والثقافة بصورة عامة.

وهذا الفيلسوف هو موريتس كاييز (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 حينا، وأشار الى مضامينها حينا 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 الف كتبا عديدة، نشر منها في حياته اربعة عشر مجلدا، 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 تعرف ما كتبه كاييز عن الأدب العربي.

يذكر كاييز الأدب العربي لأول مرة عند حديثه عن البيت الشعري، فيصفه اولا بأنه يتطلب قالبا محددا، 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 يمجد فيها الشعب عملا بطوليا، يتغنى فيه بأمجاد بطل معين، انطلاقا من وقائع حياته الحقيقية، وهذه الاناشيد تسيطر عليها النغمة الغنائية، أي ان الشعر الغنائي يحتل فيها المكانة الاولى، (3)، واوضح 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 تعبيرا قويا بالغ الروعة، فيصف الفرس والسيف والحبيبة بعدد من الاوصاف، التي كثيرا ما تحل محل الاسماء. فالبطل يركب السابح المحمحم، ويهز الصقيل القاطع المرتوى بالدماء، ويفكر في اثناء ذلك في عيون المها، وفي الثغر البسام المتألق، وليس من الضروري ان يضف الى ذلك كلمات الفرس والحسام والحبيبة. وما اكثر ما تنطلق الاغنية من وسط الحديث :

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

ولم ينسب كارير هذه الابيات الى قائلها، واكتفى بترجمتها الى الألمانية، ولعله أخذ هذه الترجمة نقلا عن روكيرت، وهي تذكرنا لأول وهلة ببطولة عنتره، 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 كارير 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 قياسا على مضمون القصائد الاخرى الطويلة.

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

ولقد شهـــدت الخيل يوم طرادها بسليم أوظفة القوائم هيكل
فدعوا نزال فكنت أول نازل وعلام أركبه اذا لم انزل
وألد ذي حنق علي كأنما 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 اشارة 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 وعر، فأحاط به الاعداء، وسدوا في وجهه المخرج الوحيد، وعندئذ قال لهم : اذا أنتم خير تموني بين الموت والوقوع في الاسر، فانى 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 وطابي ويومي ضيق الجحر معور
هما خطتا اما اسار ومنة واما دم والقتل بالحر أجدر
وأخرى أصادى النفس عنها وانها لمورد حزم ـ لو فعلت ـ ومصدر
فرشت لها صدري فزل عن الصفا به جؤجؤ عبل ومتن 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 لاتفقد واقعيتها حتى حين تروى على لسان شخص آخر. وقد بقيت هذه الاشعار في اعتقاده مفردة، فاذا هي انطبعت في الذاكرة، واخذ الجيل التالي يرددها، 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 كاريير بعد هذا ان عملية تحويل الاشعار المفردة الى اشعار ملحمية، 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 اكد في مكان آخر ان الملحمة لم تعد مقصورة على الآريين وحدهم بعد ان اثبتت الاكتشافات الحديثة ان السامين كانت لهم ملاحمهم الشعبية الخاصة (8).

وكيفما كان الأمر فان كاريير 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 والجمل والعبارات، فان الاشعار القديمة تكتسب ملاحمها 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 ملحمي 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 كاريير 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 عقبت 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 والاسمار، 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 وسفراته 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 ومفاتنه وحكمه.

ويتعرض كاريير بعد ذلك للشعر الغنائي، ويعرف الشاعر الغنائي بأنه ذلك الفنان، الذي يفرض شخصيته على الاخرين، فهو يلقي انطباعات العالم الخارجي، وينقلها الينا كما تنعكس في وجدانه بقصد اثارة عواطفنا. ذلك انه يعيش حاضره ليخلد اللحظة، التي يعبر فيها عن قيمه الشعورية، وحين يلتفت الى الماضي او يتطلع الى المستقبل، فانه لا يتحدث عنهما لذاتهما، وانما يتحدث عنهما بناء على ما لهما من دلالات بالنسبة لقيمة اللحظة الحاضرة، وليس للعلوم الخارجي من قيمة غير القيمة، التي تعيش في اعماقه، وتتحرك في وجدانه، فهو يتقمص الاشياء، ويتغلغل في روحها ليصبح صورتها الداخلية، ويعيرها روحه الخاصة، بحيث يغدو كل شيء بالنسبة له مليئا بالحياة والحركة.

ومن بين الامثلة، 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 ان عظمة الخلق والقوة والصرامة في تناول الحدث هي عصب الشعر. والنثر الخالص يصبح شاعريا حين تنقل الحوادث المختلفة نقلا امينا، بحيث يستطيع القاريء ان يرى الحدث وهو ينمو امام خياله تدرجيا من بدايته الى نهايته (14) ثم يفصل القول في قصيدة تأبط شرا.

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

ان بالشعب الذي دون سلع ... لقتيلا دمه ما يطل
خلف العبء علي وولى ... أنا بالعبء له مستقل
ووراء الثأر مني ابن أخت ... مصيع عقدته ما تحل
مطرق يرشح سما كما اطـ ... ـرق أفعى ينفث السم صل
خبر ما نابني مصمئل ... جل حتى دق فيه الاجل

وتتضمن القصيدة بعد ذلك طبعا تمجيدا للقتيل :

بزني الدهر وكان غشوما ... بأبي جاره ما يذل
شامس في القر حتى اذا ما ... ذكت الشعرى فبرد وظل
يابس الجنبين من غير بؤس ... وندى الكفين شهضم مدل
ظاعن بالحتى اذا ما ... حل حل الحزم حيث يحل
غيث مزن غامر حيث يجدي ... واذا يسطو فليث أبل
مسبل في الحي أحوى رفل ... واذا يغزو فسم ازل
وله طعمان أري وشرى ... وكلا الطعمين قد ذاق كل
يركب الهول وحيدا ولايصحبه ... الا اليماني الأفل

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

وفتـــو هجـــروا ثم اســـروا ... ليلهـــم حتـــى اذا انجـــاب حـــلوا
كـــل ماض قـــد تـــردى بمـــاض ... كسنـــا البـــرق اذا مـــا يســـل
فـــادركنـــا الثـــأر منهـــم ولمـــا ... ينـــج ملحيـــن الا الاقـــل
فـــاحتســـوا أنفضاس نـــوم فلمـــا ... ثملـــوا رعتهـــم فـــاشمعلـــوا

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

فلئـــن فلـــت هذيـــل شبـــاه ... لبمـــا كان هذيـــل يفـــل
وبمـــا ابـــركهـــم في منـــاخ ... جعجـــع ينقـب فيـه الاظـــل
وبمـــا صبحـــها في ذراهـــا ... منـــه بعـد القتـــل نهب وشـــل
صليـــت منـــي هذيـــل بخـــرق ... ويمـــل الشـــر حتـــى يملـــوا
ينهـــل الطعنـــة حتى اذا مـــا ... نهلـــت كـــان لهـــا منـه عـــل

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

تضـــحك الضبع لقتلـي هـذيـلا ... وتـرى الذئـب لهـا يستهـل
وعتـــاق الطيـــر تهفـــو بطـــانا ... تتخطـــاهـــم فمـــا تستـقل
حلـت الخمـر وكـانت حـــراما ... وبـــلأي مـــا ألمـــت تحـل
فاسقنيـــها يـــا سـواد عـمـــرو ... ان جسمـــي بعـــد خـــالي لـــخل

ان كان الموت، التي جرعها اعداءه، قد اعادت الى ذهنه نشوة الخمر، فراح يطلبها، وما النظر الى جثثهم الارابطة تربط نهاية القصيدة ببدايتها. ان مشاعر هذا البطل. هذا المحارب الصحراوي، لتبدو لنا مليئة بالقوة والحياة. وبهذه 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 اصبح 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 الحقيقة بمراتها وأحزانها بأسلوب في غاية الروعة والجمال، ويستشهد المؤلف على ذلك بالمعلقات واشعار 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، تتحدث عن اكثر من موضوع دون ان تكون هناك رابطة فكرية محددة.

ويمثل لانعدام هذه الوحدة في بعض القصائد العربية بمعلقة امريء القيس فعندما يحدثنا هذا الشاعر بأنه فجأ عنيزة الجميلة وهي تستحم مع صويحبا ثما في الغدير، ثم يقارن مفاتن 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 ولمعانه، فان العلاقة الفكرية منعدمة عنها تماما

وينص كاربير 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):

لايخطيء سهمه النجم حين يصو به نحوه،
وتعنو له 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 والاوصاف 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 كاربير 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 مثلا على ذلك عن شعر جاكوبونه 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 اسخيولس (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 القر حتى اذا ما ذكت الشعري فبرد وطل

وذكر بعده ابياتا لاسخيلوس، تستقبل بها كليتيمنيسترا زوجها اغاممنون، يقول فيها :

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

وهناك حقيقة تشابه بين تأبط شرا وابيات 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 حقه، 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) ـ انظر ترجمة كاريير، وهو من اصل فرنسي، في معجم التراجم الالمانية، 3/ 108
2) ـ انظر كتابه (الشعر، جوهره واشكاله) ص. 120.
3) ـ المصدر نفسه ص. 332.
4) ـ انظر شرح ديوان الحماسة، القاهرة (190، ص. 61وما بعدها.
5) ـ الروائع للبستاني، رقم 2، الشنفري، بيروت 1938، ص. 07. الابيات 5/ 6، ووصف الذئب، الابيات 25/ 35.
6) ـ كتاب الشعر جوهر واشكاله، ص. 234.
7) ـ شرح ديوان الحماسة، ص. 62.
8) ـ كتاب الشعر جوهر واشكاله، ص. 248.
9) ـ المرجع السابق، ص، 267.
10) ـ انظر الشوباشي، رحلة الادب العربي الى اروبا، القاهرة، 1968، ص. 138 وما بعدها.
11) ـ كتاب الشعر، ص. 326.
12) ـ المصدر السابق، ص. 428
13) ـ نفسه ص. 329.
14) ـ انظر غوته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة 1967، ص. 376.
15) ـ كتاب الشعر، ص. 418
16) ـ لم اتمكن من معرفة قائل هذين البيتين.
17) ـ كتاب الشعر، ص، 419، والشوباني، ص، 121 وما بعدها.
18) ـ كتاب الشعر، ص. 440.
19) ـ المرجع السابق، ص. 557.