أثر الفقد على الفكرة والتشكيل في مرثية:

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جاري ما هَذِهِ الدُّنيا بِدار قَرار

لأبي الحسن التهامي

رؤية تأويلية أدبية

د٠ عبد الفتاح أحمد عيد (*)

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين في كل لمحة ونفس عدد ما وسعه علم الله، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، وأزواجه، ومن تبع هديه وسار على نهجه إلى يوم الدين، وبعد،،

من سنن الله تعالى في الحياة الدنيا أن يبتلي الناس ليبلوهم أيصبرون أم يكفرون، ومن حكمته –تعالى– أن جعل الابتلاءات درجات منها القوي العاصف، ومنها الضعيف الواهن، ومن أقسى هذه الاختبارات على الإطلاق وأقواها تأثيرًا في النفوس هو النقص في الأنفس بالموت، فقد سماه الله في كتابه الكريم مصيبة فقال جل وعلا: (إن أنتم ضربتم في الأرض فأصابتكم مصيبة الموت) [آية ١٠٦/ المائدة] وأقسى الموت موت الولد.

والناس متفاوتون في الإحساس بالحزن والتعبير عنه، فالشعراء –بما ركب الله في طبائعهم من الرقة وفي حسهم من الرهافة والحدة– هم أكثر الناس إحساسًا به،

(*) مدرس الأدب الحديث ودراساته بقسم اللغة العربية كلية الآداب – جامعة العريش.

وأقدر الناس على التعبير عنه؛ وذلك لما آتاهم الله من القدرة على التصوير الذي يعرضون من خلاله مشاعرهم في تراكيب حية نابضة تساعد على إخراج ما بداخلهم من حزن، وتضمن تعاطف الناس معهم حين تلقيهم لإبداعهم الذي يفيض بمشاعرهم.

وفي هذه الدراسة يتعرض الباحث لقصيدة تحمل موقفًا لشاعر متميز في حسه وتعبيره، هو الشاعر/ أبو الحسن التهامي، وذلك من خلال قراءة القصيدة قراءة تأويلية، تحاول أن تستجلي موقف الشاعر وما فيه من الدقائق الإبداعية التي يشف عنها الموضوع ثم تحاول القراءة أن تضع القصيدة تحت المجهر التحليلي حتى يتم الكشف عن أثر الموقف على تشكيل النص.

هذه القصيدة لم يفرد لها دراسة تأويلية منهجية توقف القارئ على أفكارها وقضاياها وتبصره بموقفها اللغوي على دعائم شديدة الترابط بردة الفعل لدى الشاعر.

أما عن منهج الدراسة؛ فقد اتبعت فيها منهج التأويل الأدبي، الذي يزاوج بين الدرس الوصفي والفني، وذلك برد معاني القصيدة إلى فكر الشاعر، ونفسيته، ولغته، ومجتمعه، وثقافته، واستخلاص العلاقة القائمة بين موقف الشاعر وتشكيل النص.

لذا: قدمت للدراسة بتمهيد، تلوته بمبحثين يشتمل كل واحد منهما على عدة حقول.

فجاء التمهيد في ثلاثة مداخل؛ الأول يعرض نص القصيدة، والثاني يترجم للشاعر، والثالث تحدثت فيه عن جدلية المدح والرثاء.

وجاء المبحث الأول بعنوان: (من الرفض والإنكار إلى التصديق والاحتساب)، وقد تضمن عدة قضايا هي: قبضة الموت، التنكر للحياة، الرفض والإنكار، تمني الموت، ديمومة البكاء، عظم المصيبة، ضيق الأرض به، التصبر والتأسي بالواقع، العجز والاستسلام، ثم الإيمان والرجوع إلى الله.

وجاء المبحث الثاني بعنوان: (من العاطفة إلى اللبنة والتركيب).

وانتظم عدة دعائم هي:

- العاطفة.
- اللغة والأسلوب.
- الموسيقى.
- البناء الهيكلي العضوي للقصيدة.

ثم أعقبت ذلك بخاتمة؛ اختصرت فيها أفكار الدراسة، والخطوط العريضة لها، وعرجت على أبرز نتائج هذه الدراسة، ثم أردفت ذلك بفهرس للمراجع.

أسأل الله تعالى أن تكون هذه الدراسة وافية في موضوعها، وأن تؤدي وظيفتها في تجلية جمال القصيدة، وتبصير القارئ بها، وأن تكون لوجه الله خالصة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

التمهيد

نص القصيدة:

القصيدة مأخوذة بنصها من المجلد الرابع من كتاب: (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية) [1]:

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جاري ما هَذِهِ الدُّنيا بِدار قَرار
بَينا يَرى الإنسان فيها مُخبِراً حَتّى يُرى خَبَراً مِنَ الأَخبارِ
طُبِعَت عَلى كدرٍ وَأَنتَ تُريدُها صَفواً مِنَ الأَقذاءِ وَالأَكدارِ
وَمُكَلِّف الأَيامِ ضِدَّ طِباعِها مُتَطَلِّب في الماءِ جَذوة نارِ
وَإِذا رَجَوتَ المُستَحيل فَإِنَّما تَبني الرَّجاءَ عَلى شَفيرٍ هارِ
فَالعَيشُ نَومٌ وَالمَنِيَّةُ يَقظَةٌ وَالمَرءُ بَينَهُما خَيالٌ ساري
فاقضوا مآرِبكم عُجَالاً إِنَّما أَعمارُكُم سَفرٌ مِنَ الأَسفارِ
وَتَراكَضوا خَيلَ الشَّبابِ وَبادِروا أن تُستَرَدَّ فَإِنَّهُنَّ عَواري
فالدهر يَخدَع بِالمني وَيغُصُّ إِن هَنّا وَيَهدِمُ ما بَنى بِبوارِ
لَيسَ الزَّمانَ وَإِن حرصت مُسالِماً خُلُق الزَّمانِ عَداوَة الأَحرارِ
إِنّي وُتِرتُ بِصارِمٍ ذي رَونَقٍ أَعدَدتهُ لِطِلابَةِ الأَوتارِ
وَالنَّفسُ إِن رَضِيَت بِذَلِكَ أَو أَبَت مُنقادة بِأَزمَّة الأَقدارِ

(١) حسين بن أحمد بن حسين المرصفي، عني به د. محمد عبد الرحمن شميلة الأهدل، ط. سقيفة الصفا العلمية، خاصة بالأزهر الشريف، ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م، من ص٢٢٩ إلى ص٢٣٣.

أُثني عَلَيهِ بِأثرِهِ وَلَو أَنَّهُ لَم يَغتَبِط أَثنَيتُ بِالآثارِ
يا كَوكَباً ما كانَ أَقصَرَ عُمرهُ وَكَذاكَ عُمرُ كَواكِبِ الأَسحارِ
وَهلال أَيّامٍ مَضى لَم يَستَدِر بَدراً وَلَم يمهل لِوَقت سرارِ
عَجِلَ الخُسوف عليه قَبلَ أَوانِهِ فَمَحاهُ قَبلَ مَظنَّة الإبدارِ
واستُلَّ مِن أَترابِهِ وَلِداتِهِ كَالمُقلَةِ استُلَّت مِنَ الأَشفارِ
فَكَأَنَّ قَلبي قبره وَكَأَنَّهُ في طَيِّهِ سِرٌّ مِنَ الأَسرارِ
إِن يُعتَبَط صِغَراً فَرُبَّ مُقَحَّمٍ يَبدو ضَئيل الشَخصِ لِلنُّظّارِ
إِنَّ الكَواكِبِ في عُلُوِّ محلها لَتُرى صِغاراً وَهيَ غَيرُ صِغارِ
ولدُ المُعَزّى بَعضه فَإِذا مَضى بَعضُ الفتى فَالكُلُّ في الآثارِ
أَبكيهِ ثُمَّ أَقولُ مُعتَذِراً لَهُ وُفِّقتَ حينَ تَرَكتَ ألأم دارِ
جاوَرتُ أَعدائي وَجاوَرَ رَبَّهُ شَتّان بَينَ جِوارِهِ وَجِواري
أَشكو بُعادك لي وَأَنت بَمَوضِعٍ لولا الرَّدى لَسَمِعتَ فيهِ مزاري
وَالشَّرق نَحوَ الغَربِ أَقرَبُ شُقة مِن بُعدِ تِلكَ الخَمسَةِ الأَشبارِ
هَيهات قَد علقتك أسباب الرَّدى واغتالَ عُمرَكَ قاطع الأَعمارِ
وَلَقَد جَرَيتَ كَما جريتُ لِغايَةٍ فبلغتها وَأَبوكَ في المِضمارِ
فَإِذا نَطَقتُ فَأَنت أَوَّل مَنطِقي وَإِذا سكت فَأَنتَ في إِضماري
أُخفي مِنَ البُرَحاء ناراً مِثلَما يُخفي مِنَ النارِ الزنادَ الواري
وَأُخَفِّضُ الزَّفرات وَهيَ صَواعِدٌ وَأُكَفكِفُ العَبرات وَهيَ جَواري

وَشِهابُ نار الحُزنِ إِن طاوَعتُهُ أورى وَإِن عاصَيتَهُ مُتَوار
وَأَكُفُّ نيران الأَسى وَلَرُبَّما غلب التصَبُّر فارتَمَت بِشَرارِ
ثَوب الرِياء يَشِفُّ عَن ما تَحتَهُ فَإِذا التحفت بِهِ فَإِنَّكَ عار
قَصُرت جُفوني أَم تَباعَد بَينَها أَم صُوِّرت عَيني بِلا أَشفارِ
جَفَت الكَرى حَتّى كَأَنَّ غراره عِندَ اغتِماضِ العَينَ حد غِرارِ
وَلَو استَزارَت رقدة لطحا بها ما بَينَ أَجفاني إِلى التيار
أُحَيي لَيالي التم وَهيَ تُميتُني وَيُميتُهُنَّ تبلج الأَنوارِ
حَتّى رَأَيتُ الصُبحَ يَرفَعُ كفه بِالضوءِ رَفرَف خيمَة كالقارِ
وَالصُّبحُ قَد غمر النجوم كَأَنَّهُ سيل طَغى فَطمى عَلى النوارِ
لَو كنت تُمنَعُ خاض دونك فتية مِنّا بحار عَوامِل وَشفارِ
وَدَحوا فُوَيقَ الأَرض أَرضاً مِن دَمٍ ثُمَّ انثَنوا فَبَنوا سَماءَ غبارِ
قَومٌ إِذا لَبِسوا الدروعَ حَسِبتَها خلجًا يمتد بها ألف بحار
لَو أَشرَعوا أَيمانهِم في طولِها طَعَنوا بِها عوض القَنا الخَطَّارِ
جنبوا الجِيادَ إِلى المطيِّ وَراوجوا بَينَ السُّروجِ هُناكَ وَالأَكوارِ
وَكَأَنَّما مَلؤُوا عِياب دروعهم وَغمود أَنصلهم سَراب قِفارِ
وَكَأَنَّما صَنع السوابِغ عَزَّهُ ماء الحَديد فَصاعَ ماءَ قرارِ
زَرَداً فَأَحكم كل موصل حَلقَةٍ بِحُبابَة في مَوضع المسمارِ
فَتَسَرْبلوا بمتون ماء جامِدٍ وَتَقَنَّعوا بِحَباب ماء جاري

أسد ولكن يؤثرونَ بِزادِهِم وَالأسد لَيسَ تدين بالإيثارِ
يَتَزَيَنُ النادي بِحُسنِ وُجوهِهِم كَتَزَيُّنِ الهالاتِ بالأَقمارِ
يَتَعَطَّفونَ عَلى المَجاوِر فيهِم بالمنفسات تعطُّف الأظآرِ
مِن كل مَن جَعلَ الظبا أَنصارَهُ وَكرُمنَ فاستَغنى عَنِ الأَنصارِ
وَإِذا هوَ اعتَقَلَ القَناة حَسِبتها صِلا تأبَّطهُ هزبَرٌ ضار
وَالليثُ إِن ثاورته لَم يَعتَمِد إِلّا عَلى الأَنيابِ وَالأَظفارِ
[زَرَد] الدِلاص مِنَ الطِعانِ [بِرُمحِهِ] في الجحفل المتضايق الجرار
ما بَينَ ثَوبٍ بِالدماءِ مضمخ زَلقٍ وَنقَع بِالطِرادِ مثارِ
وَالهون في ظِلِّ الهوَينى كامِنٌ وَجَلالَة الأَخطارِ في الإِخطارِ
تندى أسرة وَجهِهِ وَيَمينهُ في حالَةِ الإِعسارِ والإِيسارِ
وَيَمُدُّ نَحوَ المَكرُماتِ أَنامِلاً لِلرِزقِ في أَثنائِهِنَّ مَجاري
يَحوي المَعالي كاسِباً أَو غالِباً أَبداً يُداري دونَها وَيُداري
قَد لاحَ في لَيلِ الشَّبابِ كَواكِبٌ إِن أَمهلت آلَت إِلى الإِسفارِ
وَتلهُّب الأَحشاء شَيَّب مفرقي هَذا الضِياء شُواظ تِلكَ النارِ
شابَ القذال وَكُلُّ غُصنٍ صائِرٍ فينانه الأَحوى إِلى الإِزهارِ
وَالشّبه مُنجَذِبٌ فَلِم بَيضُ الدُّمى عَن بَيضِ مفرقه ذَوات نِفارِ
وَتَوَدُّ لَو جعلت سواد قُلوبِها وَسواد أَعيُنها خِضاب عذاري
لا تَنفِر الظَّبَياتُ عَنه فَقَد رأت كَيفَ اختِلاف النَّبت في الأَطوارِ

شَيئانِ يَنقَشِعانِ أَوَّل وَهلَةٍ ظِلُّ الشَّبابِ وَخِلَّةُ الأَشرارِ
لا حَبَّذا الشيب الوَفيُّ وَحَبَّذا شَرخ الشَّبابِ الخائِنِ الغَدّارِ
وَطري مِنَ الدنيا الشباب وَروقه فَإِذا انقَضى فَقَد انقَضَت أَوطاري
قصرت مَسافَته وَما حَسَناتُهُ عِندي وَلا آلاؤُهُ بِقِصارِ
نَزدادُ هَمّاً كُلَما ازدَدنا غِنىً وَالفَقرُ كُل الفَقرِ في الإِكثارِ
ما زادَ فَوق الزادِ خُلِّف ضائِعاً في حادِثٍ أَو وارِث أَو عاري
إِنّي لأَرحَم حاسِديَّ لِحَرِ ما ضَمَّت صُدورُهُم مِنَ الأَوغارِ
نَظَروا صَنيعَ اللَهِ بي فَعُيونُهُم في جَنَّةٍ وَقُلوبهم في نارِ
لا ذَنبَ لي قد رمت كتم فَضائِلي فَكَأَنَّما برقعت وَجه نَهاري
وَسترتها بِتَواضعي فَتطلَّعت أَعناقها تَعلو عَلى الأَستارِ
وَمِنَ الرِجال مَعالِم وَمَجاهِل وَمِنَ النجومِ غَوامِض وَراري
وَالناسُ مُشتَبِهونَ في إِيرادِهِم وَتَفاضل الأَقوامِ في الإِصدارِ
عَمري لَقَد أَوطأتُهُم طُرق العُلى فَعَموا وَلَم يَقَعوا عَلى آثاري
لَو أَبصَروا بِقُلوبِهِم لاستَبصَروا وَعمى البَصائِرِ من عَمى الأَبصارِ
هَلّا سَعوا سَعيَ الكِرامِ فَأَدرَكوا أَو سَلَّموا لِمَواقِعِ الأَقدارِ
وَفَشَت خِيانات الثقاتِ وَغيرهم حَتّى أَتَّهمنا رُؤية الأَبصارِ
وَلَرُبَّما اعتَضد الحَليم بِجاهِلٍ لا خَير في يُمنى بِغَيرِ يَسارِ

الشاعر:

علي بن محمد بن فهد أبو الحسن التهامي الشاعر، وهو من الشعراء المحسنين المجيدين أصحاب الغوص مولده ومنشؤه باليمن، وطرأ على الشام وسافر منها إلى العراق وإلى الجبل، ولقي الصاحب بن عبَّاد وقرأ عليه، وانتحل مذهب الاعتزال، وأقام ببغداد وروى بها شعره، ثم عاد إلى الشام وتنقل في بلادها وتقلد الخطابة بالرملة، وتزوج بها، وكانت نفسه تحدثه بمعالي الأمور.

وكان يكتم نسبه فيقول تارة إنه من الطالبيين وتارة من بني أمية ولا يتظاهر بشيء من الأمرين، وكان متورعًا صَلِفَ النفس متقشفًا يطلب الشيء من وجهه ولا يريده إلا من حله.

نسخ شعر البحتري فلما بلغ أبياتًا فيها هجو امتنع من كتبها وقال لا أسطر بخطي مثالب الناس(١).

وصل إلى الديار المصرية مستخفيًا ومعه كتب كثيرة من حسَّان بن مفرج بن دَغْفَل البدوي وهو متوجه إلى بني قرة فظفروا به فقال: أنا من تميم؛ فلما انكشف حاله علم أنه التهامي الشاعر فاعتقل بخزانة البنود بالقاهرة لأربع بقين من شهر ربيع الآخر سنة ست عشرة وأربع مائة، ثم إنه قتل سرًّا في سجنه تاسع جمادى الأولى من السنة المذكورة وكان أصفر اللون ورُئِيَ بعد موته في المنام فقيل له: "ما فعل الله بك؟"، قال: "غفر لي"، قيل له: "بأي الأعمال؟"، قال: بقولي في مرثية ولد لي صغير وهو:

---

(١) الوافي بالوفيات لصلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، المتوفى: ٧٦٤هـ، المحقق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ط. دار إحياء التراث، بيروت، عام النشر: ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م، (٢٢/ ٧٤- ٨٢).

جاورت أعدائي وجاور ربه شتان بين جواره وجواري

ومن شعره قوله:

قلت لخلي وزهور الربى مبتسمات وثغور الملاح

وله القصيدة الرائية المشهورة التي رثى بها ابنه ومنها البيت الأسبق وقد سارت مسير الشمس وهي:

حكم المنية في البرية جاري ما هذه الدنيا بدار قرار

ورثى ابنه بقصيدة أخرى رائية أولها:

أبا الفضل طال الليل أم خانني صبري فخيل لي أن الكواكب لا تسري

وله فيه غير ذلك[1].

ورد في شذرات الذهب في أخبار من ذهب: قال ابن بسام الأندلسي في كتاب (الذخيرة) في حقه: كان متميز الإحسان، ذرب اللسان، مخلى بينه وبين ضروب البيان، يدل شعره على فوز القدح، دلالة النسيم على الصبح، ويعرب عن مكانه من العلوم إعراب الدمع عن سر الهوى المكتوم.

وقال ابن خلكان: له ديوان شعر صغير، أكثره نخب، ومن لطيف نظمه قوله من جملة قصيدة طويلة يمدح بها الوزير أبا القاسم:

قلت لخلي وثغور الربى مبتسمات وثغور الملاح

أيهما أحلى ترى منظرًا؟ فقال: لا أعلم، كل أقاح[2]

---

(١) المصدر السابق.

(٢) انظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب لعبد الحي بن أحمد بن محمد بن العماد العكري الحنبلي، أبو الفلاح، المتوفي ١٠٨٩هـ، حققه: محمود الأرناؤوط، خرج أحاديثه: عبد القادر الأرناؤوط، الناشر: دار ابن كثير، دمشق – بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، ٥/ ٨٢، ٨٣.

جدلية الرثاء والمديح:

يقول ابن رشيق: "وليس بين الرثاء والمدح فرق؛ إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل "كان" أو "عدمنا به كيت وكيت" وما يشاكل هذا وليعلم أنه ميت" [(١)]؛ فلم ينظر هؤلاء إلى طبيعة العاطفة، واللغة، والموسيقى والخصائص الفنية، التي لا شك أنها تتباين في كل من الغرضين.

وقد نظر بعض النقاد إلى الخطوط العريضة أو قل إلى جنس الصفات، فضيقوا الحدود الفواصل بينها إذ أرجعوها إما إلى المدح وإما إلى الهجاء ثم جعلوا الرثاء تبعًا لذلك من المدح، على نحو ما روى صاحب العمدة: "وقال قوم الشعر كله نوعان: مدح، وهجاء؛ فإلى المدح يرجع الرثاء، والافتخار، والتشبيب، وما

(١) العمدة لابن رشيق، بتحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ٢/ ٧٠١.

تعلق بذلك من محمود الوصف"... " والهجاء ضد ذلك كله" ويحكى عن دعبل[1]: "وكان الرثاء عنده من باب المدح" [2].

غير أن الناظر بعمق يرى أن هناك فروقا جوهرية بينهما؛ فأهداف المديح يتدخل فيها الرغبة في العطاء؛ سواء أكان العطاء أموالًا، أو ضياعًا، وإقطاعات، أو مناصب يرغب الشاعر في شغلها، ولم يقل أحد: إن هذا الأمر مما يلازم شعر الرثاء.

كما أن المدح يتطلب ضرورة أن يكون الممدوح أعلى درجة –ولو تخيلًا– من المادح فهو إما متفضل أو منعم عليه، أو متميز تميزًا له جلاؤه في صفة أو صفات إنسانية بعينها كالشجاعة والكرم مثلًا، في حين أن الرثاء شعور إنساني بالرحمة؛ لا ينظر فيه إلى درجة المرثي، بل ربما كان الميت أقل درجة من الراثي

(١) دعبل الخزاعي (١٤٨– ٢٤٦ هـ) أبو علي دعبل بن علي بن رزين بن سليمان الخزاعي الشاعر المشهور، وذكر صاحب الأغاني: أنه دعبل بن علي بن رزين بن سليمان بن تميم بن نهشل وقيل بهنس بن خراش بن خالد بن دعبل بن أنس بن خزيمة بن سلامان بن أسلم بن أفصى بن حارثة بن عمرو بن عامر مزيقيا ويكنى: أبا علي. وقال الخطيب البغدادي في تاريخه: هو دعبل بن علي بن رزين بن عثمان بن عبد الله ابن بديل بن ورقاء الخزاعي. أصله من الكوفة، ويقال: من قرقيسيا وأقام ببغداد، وقيل: إن دعبلًا لقب، واسمه الحسن، وقيل: عبد الرحمن، وقيل: محمد، وكنيته أبو جعفر والله أعلم. كان شاعرًا مجيدًا، إلا أنه كان بذيء اللسان مولعًا بالهجو والحط من أقدار الناس، وهجا الخلفاء فمن دونهم، وطال عمره فكان يقول: لي خمسون سنة أحمل خشبتي على كتفي، أدور على من يصلبني عليها فما أجد من يفعل ذلك، وكان بينه دعبل ومسلم بن الوليد الأنصاري اتحاد كثير، وعليه تخرج دعبل في الشعر.

(٢) السابق ٢/ ٧٠٢، وما بعدها.

له فالرثاء تعبير عن مشاعر ينزع فيها الشاعر منزعا إنسانيًا، يتعاطف فيه بإنسانيته مع الناس أو مع غيرهم من مفردات الكون.

وفي المديح يكون الموضوع الغالب هو شخص الممدوح وصفاته، وفي الرثاء يكون الموضوع هو ذات الشاعر ومعاناته، فهو لا يهتم بتصوير الميت بقدر ما يهتم بتصوير مشاعره وانفعالاته.

كما أن لغة الرثاء يغلب عليها الحزن والتفجع، أما لغة المدح يغلب عليها البهجة والأماني، والإيقاع الموسيقي للرثاء يختلف عنه في المدح، والخيال في هذا يختلف عنه في ذاك؛ بل قد تختلف كل عناصر تجربة المدح عن كل العناصر المشكلة للرثاء، ومن هنا يمكن القول إنه لا يدل اقتراب فنين في بعض الخصائص على أن هذا متفرع من ذاك؛ ولذا فالرثاء لم يخرج من عباءة المدح – كما قيل؛ فإن لكل منهما دواعيه وسياقاته، ومتطلباته.

ولهذا فإن كلام الشاعر هو الذي يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو، لا كما يحسها غيره، ولا بد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزية، وأن يتسم بسمة؛ لأنه إنسان له ذوق، وخالجة، وفهم وتجربة، وخلق، وعادة لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه الآخرون فيها، وهو –لأنه شاعر– مطالب فوق ذلك بامتياز في الحس وخصوصية في الذوق؛ تتجلى في معاني القوة، والرهافة، أو العمق، والمضاء، أو الاختلاف –كائنا ما كان– وتخرج به من عداد النسخ البشرية، التي تتشابه في كل شيء، وتتكرر كما تتكرر القوالب المصبوبة.

**

المبحث الأول

(من الرفض والإنكار إلى التصديق والاحتساب)

وقصيدتنا موقف يعبر عن طبيعة الشاعر؛ فهي تجلية لحدث من جهة وتصويره فنيًّا من جهة أخرى، وهي وإن كانت تعبر عن موقف عام يحدث لكل إنسان: شاعر أو غير شاعر؛ فإنها هنا اعتيادية في التناول، مؤلمة في الإحساس والتعبير؛ فالشاعر حين يكون ذا ذوق مبدع، ينقل إليك إحساسه بالشيء القديم الموجود بين جميع الناس، فكأنك تحسه أول مرة؛ لما أودعه فيه من شعور، وما أضفاه عليه من طرافة.

وقد تجلى موقف الشاعر من الحدث في مظاهر سلوكية، صورتها القصيدة لوحات حية نابضة، وسجلت منها كل لحظة، وكل حركة، وكل خلجة، من هذه المظاهر:

قبضة الموت:

من العناصر الكلية، التي يمكن أن نلم شتاتها من القصيدة، وذلك لأن الموت –إن صح التعبير – هو البطل الشرير المقابل للبطل الخير (المرثي) في هذه القصيدة، والموت هو صانع الأحداث ومحركها، ولذا يكثر في شعر الرثاء تصويره بصور بشعة منفرة، ولم يزل تصوير أبي ذؤيب للموت [1]، ماثلًا في ذهن الشعراء، الذين رثوا من بعده؛ لا سيما من رثوا أبناءهم، غير أن القاسم المشترك، الذي يجمع بين كل من صوروا الموت، هو أنه لا تخلو صورة لأحدهم إلا وفيها تصوير للموت بأنه مختطف، أو مغتصب قاهر.

(١) أعني بيت أبي ذؤيب: وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع.

وثق شاعرنا الموقف كله في ثلاثة أبيات تضافرت وشكلت الموقف كلية، وتابع معي قوله:

عَجِلَ الخُسوف عَلَيهِ قَبلَ أَوانِهِ فَمَحاهُ قَبلَ مَظنة الإِبدارِ

وقوله:

واستلَّ مِن أَترابِهِ وَلِداتِهِ كَالمُقلَةِ استلت مِنَ الأَشفارِ

ثم قوله:

هَيهات قَد علقتك أسباب الردى واغتالَ عُمرَكَ قاطع الأَعمارِ

فأنت ترى أنه يسمى الموت "قاطع الأعمار" ولكنه يعطيه صفة الغول، إذ اغتال عمر المرثي ولعلك تلاحظ الجفاء، والغلظة، اللتين يتسم بهما شخص الموت، فهو يغول الشباب بقلب لا يرحم الميت، ولا يشفق على فؤاد الأبوة المكلوم، ثم تأمل المضمون الذي احتشد في البيت التالي؛ حيث إن هذه النكباء (الغول) اغتالت العمر فترى فيه تصويرًا بارعًا لقسوة يد الموت المتخيلة، وهي تغتال العمر دون حيلة أو إنذار، أو تنبيه، بل تنتزعه بسرعة فيسمع لانتزاعه من أصله صوت الاستلال، ولعلك لاحظت القيمة الشعورية لهذه الفكرة؛ وهي تنزل بقبضة عاتية على صرح من الآمال عال؛ كان الشاعر قد بناه، ورسم فيه تخيلات عراض لمستقبل زاهر لولده، وانتظر حتى يكبر هذا الولد لتحصل له قرة العين واستقرار الخاطر، فإذا قبضة المختطف تنزل بعتو وغلظة لتحطم هذا الصرح.

التنكر للحياة:

تميز موقف الشاعر بعد موت ولده بالزهد في الدنيا التي قلبت له ظهر المجن، وفاء لولده –في نظره– واعتذاراً له، فهو لا يكفيه أن يزهد في الحياة كلها، بل يحاكم نفسه، وكأنه هو الذي قتل ولده بيده، أو قل: إن اعتزال الشاعر للحياة

يمثل نوعًا من الاحتجاج الشعوري على القضاء في لحظات الصدمة الأولى التي تطيش بها القلوب الرقيقة اللينة، لا سيما قلوب الشعراء من الآباء، يقول الشاعر:

أَبكيهِ ثُمَّ أَقولُ مُعتَذِراً لَهُ وُفِّقتَ حينَ تَرَكتَ ألأمَ دارِ

رفض وإنكار:

شاعرنا لا يعترض على القدر حقيقة، وإنما هو معبر على قدر الحزن، ولا شك مأمور –شرعًا– بالتزام الصبر، والبعد عن الجزع، ففي الجزع مخالفة شرعية؛ غير أننا قد نجد لهذا الأب المفئود عذرًا، إذا حملنا قوله:

عَجِلَ الخُسوف عليه قَبلَ أَوانِهِ فَمَحاهُ قَبلَ مَظنَّة الإبدارِ

على معنى الرفض والإنكار؛ فكأن الشاعر يتمنى أن يعيش ولده؛ ليحصل تمام البدر، وهو كذلك من الناحية الخيالية يعاتب الموت لا خالق الموت –سبحانه وتعالى– فكأن الموت، أو ملك الموت هو المسئول، أو المعاتب على فعلته هذه، وهو مما يعتذر للشاعر عنه، من باب دخوله في الخيال.

يا كَوكَباً ما كانَ أَقصَرَ عُمرهُ وَكَذاكَ عُمرُ كَواكِبِ الأَسحارِ

وبكى:

وَهلال أَيّامٍ مَضى لَم يَستَدِر بَدراً وَلَم يمهل لِوَقت سرارِ

ولا يحتاج الموقف للسؤال عن العلة فقد قال أبو الحسن:

إِنّي وُتِرتُ بِصارِمٍ ذي رَونَقٍ أَعدَدتُه لِطِلابَةِ الأَوتارِ

رأى الشاعر ثمرته مقطوعة قبل استوائها، ورأى النتيجة التي يسعى إليها تضرب الأقدار بينه وبينها بحائل يستحيل تجاوزه، فلقد وقف القبر بينه وبين أمانيه بصلف وغلظة، فأشعره بعجزه؛ حين رأى يديه صفرًا من ابنه، الذي كان يأمله، وتلك هزة عنيفة، دمعت لها عيون نبينا صلى الله عليه وسلم، وهو النبي الذي يثبته روح القدس .. فما بالنا بشاعر تتلاقفه شياطينه من هنا ومن هناك؟؟.

تمني الموت:

لقد فجأ الحدث شاعرنا، فضغط على نفسه، وأعصابه بقوة؛ حتى كاد يزلزل يقينه وعقيدته، فراح يتمنى الموت، مع علمه أن تمني الموت منهي عنه، بقول الرسول –صلى الله عليه وسلم : "لا يتمنين أحدكم الموت لضر نزل به، فإن كان لا بد متمنيًا فليقل: اللهم أحيني ما كانت الحياة خيرًا لي، وتوفني إذا كانت الوفاة خيرًا لي"[(١)]، ولكنها النفس الإنسانية الشاعرة، التي تضيق ذرعا بهذا الحادث الجلل، فقال في حسرة:

جاوَرتُ أَعدائي وَجاوَرَ رَبَّهُ شَتّان بَينَ جِوارِهِ وَجِواري

ويأس:

هَيهات قَد علقتك أسباب الرَّدى واغتالَ عُمرَكَ قاطع الأَعمارِ

وحزن:

وَلَقَد جَرَيتَ كَما جريتُ لِغايَةٍ فبلغتها وَأَبوكَ في المِضمارِ

(١) صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بتحقيق. محمد فؤاد عبد الباقي في باب "كراهة تمني الموت لضر نزل به". ٤/ ٢٠٦٤.

وهذا الموقف من الشاعر مترتب على الموقف السابق، ومجانس له؛ فما الذي يدعوه إلى التمسك بحياة ليس فيها إلا الحزن والنصب، والهم والنكد؟.

والمرء قد يتمنى شيئًا مكروهًا، يتخلص به من مكروه أشد منه، والموت على فظاعته وبشاعته أحب إليه من دنيا ليس فيها ابنه؛ بل لقد أصبح الانتقال إلى عالم الآخرة هو الحياة بالنسبة للشاعر لأنه سيلتقي هناك بحبيبه لذا فهو متلهف عليه، مشتاق إليه، فتأمل قوله:

جاوَرتُ أَعدائي وَجاوَرَ رَبَّهُ شَتّان بَينَ جِوارِهِ وَجِواري

أترى هذه الكلمات التي تدل على تحوله من كاره للموت، ساخط عليه إلى محب له منجذب إليه؟! إنه يهواه، مرتقبٌ له، مشتاق إليه، ولعل كلمة شتان توحي بمقدار ما أصبح الشاعر يكابده من الرغبة في لقيا ولده، ومقدار الوحشة التي يستشعرها، حتى أصبح الموت هو الحدث الذي يتمناه وينتظره ويترقبه.

ديمومة البكاء:

شاعرنا لا يجزئه إلا البكاء المستمر، الذي لا ينقطع بقية عمره، وهذا سلوك جَزِع، وأسلوب معترض على التصبر، يؤكد ذلك قوله:

أَبكيهِ ثُمَّ أَقولُ مُعتَذِراً لَهُ وُفِّقتَ حينَ تَرَكتَ ألأم دارِ

وبعده قوله:

وَتلهُّب الأَحشاء شَيَّب مفرقي هَذا الضِياء شُواظ تِلكَ النارِ

لاحظ التعبير بالفعل المضارع: "أبكيه"، الدال بصيغته على حدوث البكاء وتجدده بلا نهاية، وبلا غاية، فهو بكاء متصل ببكاء، وحزن آخذ بأطراف حزن.

والشاعر هنا تخيل من نفسه، أو من غيره إنكارًا لاستمراره في البكاء، فراح يؤكد لنفسه ولغيره تجدد البكاء واستمراره؛ ليدفع الإنكار، وليثبت أن ما يقوله حقيقة لا تقبل المراجعة ولا الشك، حتى لو تظاهر أمام الناس بالسلوان والجلد.

ولا غرابة في ذلك فقلبه قلب شاعر، رقيق، غير جاف ولا جاحد، وذلك دأب الشعراء مع غيرهم؛ إذ تشعر قلوبهم بآلام الناس، وتحس بها؛ فما بالك بشاعر، المصاب مصابه، والألم ألمه؟!.

عظم المصيبة:

لا شك أن الموت مصيبة عظمى، فقد وصفه الله –عز وجل– في كتابه الحكيم بالمصيبة في قوله تعالى: (فأصابتكم مصيبة الموت) [آية ١٠٦/ المائدة] فإذا ما أصابت تلك المصيبة أحدًا من خلق الله أصابه الحزن والجزع، ويترتب عليهما الضعف والوهن.

يستمع الشاعر إلى من يأمره بالصبر، فيروح يستدعي الصبر، لعله يعينه ويسعفه، ولكن هيهات، فمن أين يأتي الصبر لمهجة محترقة، وقلب منصدع، يقول أبو الحسن:

وَالشَّرق نَحوَ الغَربِ أَقرَبُ شُقة مِن بُعدِ تِلكَ الخَمسَةِ الأَشبارِ

ومن صور موقف الشاعر ساعة موت ولده، صورة الأرض وهي ضيقة عليه وذلك في قوله:

فَكَأَنَّ قَلبي قبره وَكَأَنَّهُ في طَيِّهِ سِرٌّ مِنَ الأَسرارِ

الضيق هنا ضيق مشاعر الأب بالحياة، فالمصيبة كبيرة، تسد أمام العيون أبواب الأمل فلا يرى الشاعر في حقيقة حسه من وراء المصيبة سعة، فالأرض

ضيقة في حقيقة حسه وشعوره، أو قل: إن تلك هي أرض الشاعر، الخاصة بتجربته هنا.

فكأن قلبي قبره، والذهول بالحادث هو السبب وراء الكثير من ظواهر التفجع في شعر الرثاء الصادق، وبقليل من التأمل تستطيع أن تدرك حالة الذهول، التي صار إليها الشاعر، فالأرض ضيقة عليه، وقلبه الذي له لم يعد قادرًا على حمل حزنه، وفكره غير قادر على تصور فجيعته، ولذا فإنه إذا زحزح المصيبة عن عينيه، تراءت له الأرض شعابًا، ومفارق لا يعرف فيها أين يذهب، ولا أين يتوجه، ولا من يقصد، ولا بمن يستعين به على تحمل الحادث الجلل.

التصبر:

يتحول الشاعر من ثائر على الموت، طائش اللب، إلى بناء مهدم، وقلب معتصر، فيقف أمام الحدث، ينظر إلى نفسه، وما يصدر عنها من أفعال؛ ثم تخبط فى حزنه فوهي جسده؛ ومن ثم أصبح غير قادر على شيء؛ فكان منه هذا القول الذي يدل على تهدج الأنفاس من التعب، وتهدم الجسد من ألم المعاناة؛ فيخاطب نفسه قائلًا:

أُخفي مِنَ البُرَحاء ناراً مِثلَما يُخفي مِنَ النارِ الزِنادَ الواري

وَأُخَفِّضُ الزَّفرات وَهيَ صَواعِدٌ وَأُكَفكِفُ العَبرات وَهيَ جَواري

وَشِهابُ زَندِ الحُزنِ إِن طاوَعتُهُ أورى وَإِن عاصَيتهُ مُتَوار

وَأَكُفُّ نيران الأَسى وَلَرُبَّما غلب التَّصَبُّر فارتَمَت بِشَرارِ

المدركات التي يقف عليها الشاعر في أثناء تفكيره في موضوعه، هي الحقائق التي تشد انتباه الشاعر في موضوعه، وعليها يقوم البناء الشعري؛ لأن

الشاعر حين يتناول موضوعًا ما من الموضوعات، أو حدثًا من الأحداث، لا يمكن بأي حالٍ أن يستقصيه ويلم بكل أطرافه، وإنما هو بحسه الخاص يقع على جانب منه يتأثر به ويعيش فيه، هذا الجانب المخصوص بجزئياته هو المعنى الكلي أو الفكرة الأصلية التي يقدمها الشاعر" (١).

وباستقراء الأبيات تجد أن البكاء أصبح عند الشاعر غير مفيد؛ فلم يبك، وهو لن يفيد سوى قرحة الأجفان، وبلاء الرمد، لقد استوى معه أن تبكي العين أو لا تبكي. واستوى معه أن تكون عينه سليمة أو قرحاء، مبصرة أو رمداء، فما الذي يشوقه في الحياة ليخف إلى رؤيته، ثم بم يراه وقد ذهب نور عينه؟، الذي دفنه الشاعر في جوف الثرى، لقد رضي الشاعر بحياته على أي وضع تكون، وهو رضا العاجز المستسلم، المقهور، غير المكترث.

الفقد .. والاسترجاع:

ومن المعاني الكلية التي رسمها الشاعر بعاطفة قوية، وخيال مبدع تلك التي رسمها من مشاهد متنوعة متعددة، ضمنها عالم هذا الفقيد، الذي كان يعيش فيه، فلقد كانت ذاكرة الشاعر ووجدانه في حالة اتحاد نادرة المثال، فتداعت إلى ذاكرته تلك الصور المتناثرة، التي تختزنها النفس، ويجترها الوجدان فإذا القلب يغمسها في دم التجربة، ويضخ فيها –بقوة– ماء الحياة، فإذا الصور كأنها مشاهد تراها العين، تتحرك فيها الشخوص، وتدور في جو مأساوي عجيب، ويعبر عنها الشاعر بكلمة الآثار الواردة في قوله:

أُثني عَلَيهِ بِأثرِهِ وَلَو أَنَّهُ لَم يَغتَبِط أَثنَيتُ بِالآثارِ

(١) الأدب العربي بين البادية والحضر، أد/ إبراهيم عوضين، القاهرة، مطبعة السعادة، الطبعة الأولى ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ص٢٩٦.

وقوله:

ولدُ المُعَزّى بَعضه فَإذا مَضى بَعضُ الفتى فَالكُلُّ في الآثارِ

وكلمة الإضمار في قوله:

فَإذا نَطَقتُ فَأَنت أَوَّل مَنطِقي وَإذا سكت فَأَنتَ في إِضماري

آثار الولد الراحل وارتباطها بمخيلة الوالد الراثي تركيب وجداني، تتفاعل فيه اللغة مع الوجدان دون قصد من الشاعر، حتى تكاد اللغة بترتيبها النحوي المجرد، تحكي المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه؛ فكلمة "الآثار" هذه يصح (نحويًّا ومعنويًا وشعوريًّا) تعليقها بكل كلمة في البيت؛ ليكون لها بذلك عدد من المتعلقات؛ مما يوحي بتعلق صورة المرثي بالأشياء التي يراه الشاعر فيها.

ويذهب الشاعر فيسرد الأشياء التي يرى ابنه فيها فيؤكد أن "في" السابقة هذه تحتوي كل ما ظنناه فيها معًا؛ فالأشياء التي يرى فقيده فيها: منها ما هو وجداني معنوي، ومنها ما هو حقيقي له وجود حسي.

ما زال عالم المرثي يستغرق وجدان الشاعر، فهو لا يريد أن يخرج منه، إن الشاعر يجتر أحزانه ويختلط معه حزن الفقد بشجن الذكرى، فيعيش حالة غريبة من أحوال النفس الإنسانية.

أرأيت إلى قدرة الشاعر في بعث فكرته في لوحة كلية والتقاط أدق المشاعر، واللقطات الوجدانية.. لقد تفوق الشاعر تفوقًا ملحوظًا في نشر الحزن والشجن وانطلق مع شعورين متوازيين يقرن بينهما بقدرة، ومهارة عجيبتين –الرفض والرضا– فخط خطوطًا متتابعة شكلت لوحة كلية التأمت فيها عناصر الحزن مما جعل المتلقي يعيش معه كل خلجة من خلجات قلبه، ويعاني معه كل لحظة من

لحظات الفقد والرثاء، وقد نبضت معاني القصيدة بالحيوية والحرارة، واقتربت من وجدان المتلقي لأنها تخاطب الأحاسيس والمشاعر بلا تكلف ولا تصنع.

التأسي بالواقع الذي لا فرار منه:

النفس الإنسانية حين يستغرقها الحزن تصبح في حالة من الذهول عما حولها، غير أنها عندما تتخلص من أحمال هذا الحزن، وتنزل الدموع على عواصف الحزن فتغسلها، فتصبح النفس صحوًا صافية كالسماء؛ تصبح كأنها وليد جديد، أو نظّار يتوسم وجوه الناس، ويتأمل الأشياء، فإذا في الناس من هم مثقلون بمثل فجيعته، عندئذ يندفع الشاعر بقوة في تعاطفه مع هؤلاء ورثائه لهم، إذ يجد فيهم التسلية والعزاء، فالمصائب تجمعن المصابين، كما يقول أحمد شوقي متجاوبا مع نائح الطلح [١]:

فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا إن المصائب يجمعن المصابينا

وها هو ذا شاعرنا يحاول أن يجد في محن غيره من أصحاب المحن تسلية، فيقول:

فالدهر يَخدَع بِالمني وَيغُصُّ إِن هَنّا وَيَهدِمُ ما بَنى بِبوارِ

"والشاعر الحق هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية من خلال تعبيره عن نفسه، وهو الذي ينقل إليك إحساسه بالشيء الموجود، الذي يألفه الناس جميعًا على شتى ضروبهم؛ فإذا بك تحسه كأنك تحسه أول مرة؛ لما أضفاه عليه من شعور، وما أودعه فيه من صبابة نفسه، وإذا بك تنظر إليه كأنك تراه أول مرة"[٢].

---

(١) أحمد شوقي أمير الشعراء، دراسة ونصوص، فوزي عطوى، دار صعب، بيروت، ط٣، ١٩٧٨م، ص٣٣٢.

(٢) اعصفي يا رياح وقصائد أخرى، محمود شاكر، ص٤١.

العجز والاستسلام:

مع أن الموت حقيقة واقعة، لا يشك عاقل فيها، وهو آت على كل حي لا محالة إلا أن الناس يتعاملون معه وكأنه أمر غير محتوم على حد قول الإمام الحسن البصري: "ما رأيت يقينًا لا شك فيه أشبه بشك لا يقين فيه من الموت" (١).

يقول أبو الحسن:

وَالنَّفسُ إِن رَضِيَت بِذَلِكَ أَو أَبَت مُنقادة بِأَزِمَّة الأَقدارِ

فالإنسان يعتريه –ساعة وقوع الموت– جزع، وهلع، وفزع، ودهشة كأن لم يسمع عن الموت من قبل، ولكن عندما تهدأ فورته، وتخمد ثورته، يرجع إلى صوابه، ويعود إليه رشده، فإذا هو مستسلم، غير أنه لا يكف عن تعليل نفسه بكليمات يقولها مخاطبًا الميت متواصلًا معه قدر الإمكان من خلال هذه المخاطبة، ومن ذلك أنه يعلم ميته أنه لو كان يستطيع افتداءه بالمال ما توانى في إنفاقه، ولو بالروح لوهبها راضيا، وبالجسد ما ادخر من ذلك شيئًا، ولكن أنى له ذلك، وهو العاجز عن حماية نفسه من الموت، ولا شيء بيديه يرد به البلاء؟

يقول:

لَو كنت تُمنَعُ خاض دونك فِتية مِنّا بحار عَوامِل وَشفارِ

وَدَحوا فُوَيقَ الأَرض أَرضاً مِن دَمٍ ثُمَّ انثَنوا فَبَنوا سَماءَ غبارِ

(١) انظر كتاب الصناعتين، بتحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ط٢، ١٩٧١م، ص ٣١٨.

فالدفع غير مقدور عليه، ولا هو مما يطاق ويستطاع؛ لذا جاء في النماذج السابقة منفيًا نفيًا ضمنيًّا، وفي هذا دلالة أكيدة على عجزه وضعفه أمام قوة المدفوع وجبروته.

الرجوع إلى الله والإيمان به:

يلفته عجزه واستسلامه إلى أن هناك قويًّا فوق كل قوي، وجبارًا لا يعجزه شيء في السماوات ولا في الأرض، وحكيمًا عليمًا خلق كل شيء بقدر، وصدق عز وجل إذ يقول : (إنا كل شيء خلقناه بقدر) [سورة القمر/ آية ٤٩] ، فيعود الشاعر إلى ربه ليصور أمامنا مشهدًا، يبرز علاقة الإنسان الخطَّاء بربه الغفور، الرحيم، فبعد أن جزع الشاعر، واتخذ موقفه –شكليًّا– رافضًا، معترضًا مجاهرًا بالصراخ، يرجع الشاعر في سكينة وهدوء إلى ربه، فيقول:

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جاري ما هَذِهِ الدُّنيا بِدار قَرار

لقد بدأ وعي الشاعر يعود إليه، فتذكر ربه، وآمن بتقديره للآجال، (ولكل أمة أجل فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون) [سورة الأعراف/ الآية ٣٤]، وآمن أن كل حي وارد حياض الموت، ومرتحل إليه، وتلك حكم بسيطة معروفة في شعر العرب منذ الجاهلية، ولكننا نقول: إن الشاعر عائد من غيبوبة، فكأنه منفصل عما قرأ، وما سمع، وما عرف من قبل؛ ولذا فإن على القارئ المنصف أن يقرأ هذا الشعر مستشعرًا روح صاحبه وإحساسه فيه؛ ليشعر بالمعاني كما شعر بها الشاعر، وتأمل قوله:

بَينا يَرى الإِنسان فيها مُخبِراً حَتّى يُرى خَبَراً مِنَ الأَخبارِ

لقي الشاعر تسليته الحقيقية في رضائه بقضاء الله؛ بل لقد تحول الحزن – بهذا الرضا– إلى نوع من الشجن، الذي تختلط فيه الفرحة بالحزن حيث إنه

مؤمن، يثق في ثواب الله، وأجره، ورحمته بولده، وعندئذ تنفرج الأسارير ويتنفس الصدر الصعداء، وتتسع الحياة لمن رضي بقضاء الله عز وجل وقدره، فيقول الشاعر:

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جاري ما هَذِهِ الدُّنيا بِدار قَرار

وهكذا رأينا كيف تنوع موقف الشاعر من الموت، إذ تردد بين الجزع والصبر، والاعتراض والتسليم، غير أننا نستطيع أن نحكم في ثقة بأن الشاعر لم يفارق إيمانه بالله، وأن ما كان من جزعه وعدم رضاه في ثنايا القصيدة لا يمثل إلا نزوعًا عاطفيًّا رجع الشاعر عنه قبل أن يشرف في نظم القصيدة، رأينا أيضًا تشابه موقفه مع مواقف الآخرين أو قل: تداعت إليه هذه المواقف، واستقرت في وجدانه من قبل، إذ لا أشك في أنه هضمها وتمثلها من قبل أن يبدأ في رسم لوحته.

**

المبحث الثاني

(من العاطفة إلى اللبنة والتركيب)

العاطفة في القصيدة:

تدرس العاطفة في الشعر من زوايا عدة؛ فتدرس من حيث نوعها، حزنًا أو طمعًا، أو غضبًا، أو طربًا، ومن حيث صفتها صدقًا أو كذبًا، ومن حيث درجتها، قوة أو ضعفًا، ومن حيث استمرارها وتوهجها، أو فتورها وانقطاعها.

أما من حيث النوع؛ فالعاطفة في قصيدتنا هذه عاطفة مركبة، من الحزن الشديد الذي نتج عنه الرفض والإنكار والعجز الذي نتج عنه الاستسلام والرضا؛ ولهذا جاءت القصيدة تمثل صراعًا نفسيًّا قويًّا بين رفض الحادث وعدم تصديقه وبين تصديقه والاقتناع به، وبين هذين الحدين درجات من الشك والتساؤل لأن الشاعر وقف أمام حادث الموت مسلوب الإرادة، ولذا سار مع عاطفته وإدراكه أينما توجها به توجه، ونتج عن هذا تباين في موقفه من الموت كما رأيت بين الرافض المعترض، والمؤمن المحتسب، ولكن عاطفتي الحزن والغضب قد غلبتا على كل شعور في هذه القصيدة فأصبحت القصيدة كلها نفثة مصدور محزون.

أما من حيث الصدق فمن الفضول في القول أن نذكر أن العاطفة هنا صادقة؛ لأن شواهد الصدق فيها بادية لكل ذي نظر لا تحتاج إلى تفصيل.

ومن دلائل القوة في العاطفة أيضًا تلك الانفجارات الوجدانية، التي تفجؤك وأنت تقرأ القصيدة وكأنها صرخات مدوية في قمة كل صورة، واستعماله –كذلك– كلمات تدل بوقعها على الصراخ والتفجع –وهما ظاهرتان للقوة والحدة، وردد معي قوله:

إنّي وُتِرتُ بِصارِمٍ ذي رَونَقٍ أَعدَدتهُ لِطِلابَةِ الأَوتارِ

وقوله:

واستلَّ مِن أَترابِهِ وَلِداتِهِ كَالمُقلَةِ استلَّت مِنَ الأَشفارِ

وقوله:

وَالشَّرق نَحوَ الغَربِ أَقرَبُ شُقة مِن بُعدِ تِلكَ الخَمسَةِ الأَشبارِ

فالكلمات: وترت – استل – والشرق نحو الغرب أقرب شقة. دالة على شدة ما يشعر به من التحطيم والتهدم، بلا رحمة ولا شفقة، وكل هذا مرده إلى الغضب والرفض.

أما من حيث اتقاد العاطفة واستمرار توقد جذوتها: فالقصيدة تسري فيها روح الحزن الصادر عن قلب عاجز لا يستطيع أن يفعل شيئًا سوى البكاء. ولكن العاطفة لا تسير على نفس الدرجة من القوة، فهي في كل صورة تبدأ هادئة – نسبيًا– ثم تأخذ في التصاعد حتى تبلغ ما أسميته –آنفًا– انفجارًا عاطفيًّا.

وليس ذلك الهدوء النسبي عيبًا في قوة العاطفة؛ بل هو استراحات نفسية، يقف فيها الشاعر ملتقطًا أنفاسه؛ ليستأنف الصراخ من جديد، حتى يبلغ انفجارًا جديدًا، كما يتمثل ذلك –على سبيل المثال– في الأبيات: الحادي عشر والسادس عشر والسابع عشر والثامن عشر والخامس والعشرين والخامس والثلاثين والسابع والثلاثين والثاني والستين فهي تمثل قممًا عاطفية منفجرة بعد أن تصل العاطفة في تصاعدها إلى النهاية.

وهكذا فالعاطفة في القصيدة مزيج: من الرقة، والقوة، والحدة، تتميز في استمراريتها بوجود انفجارات وجدانية، تعقب تصاعدًا في العاطفة.

اللغة:

١) الألفاظ – الأساليب:

الألفاظ:

إذا كان الشعر روحًا تكمن في سليقة الشاعر حتى تتجلى قصيدًا قائم البناء، فهذه الروح في الشعر العربي تبدأ عملها الأصيل مع لبنات البناء قبل أن تنتظم منها أركان القصيد [١].

فحين يقصد الشاعر إلى إنشاء قطعة فنية يفرغ فيها شحنته العاطفية، فإنه يخرج إلينا هذه الأفكار والمشاعر في صورة (ألفاظ) حتى ينقل ما يشعر به إلى المتلقي أو السامع أو القارئ، فإذا كانت الألفاظ هي القوالب الصوتية التي تسبك فيها المعاني بحيث تبرز من عالم الفكر، وتتحول من سبحات ذهنية هائمة إلى أصوات يمكن نقلها وتبادلها، فالمزيد من الكلمات يعني مزيدًا من الإمكانات المفتوحة لقول ذلك الفكر" [٢].

وإذا كان الغرض الذي يتناوله الشاعر هو (الرثاء) فلا شك أن ألفاظه سوف "تذيب الدموع الجامدة، وتتصدع لها القلوب القاسية؛ لأنها جزء من حالة الألم، ونفثة من هول المصاب الذي جعل الطبيعة تشارك القوم به، فالإيحاء الشعوري والتأثير الشعري ينبعث من استلهام الذات" [٣].

---

(١) راجع: اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، عباس محمود العقاد، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨٨، ص ١٥.

(٢) مجلة كلية اللغة العربية، إشراف أد. محمد رجب البيومي، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالمنصورة، مطبعة السعادة، ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م، من بحث بعنوان: من خصائص العربية، من عناصر اختصاص العربية بالبيان، تفوق العربية على غيرها في كثرة الألفاظ، د/ محمد حسن حسن جبل، ص ٨٣.

(٣) الرثاء في الجاهلية والإسلام – ص ٢٤.

ولذلك، فإن الشاعر حينما يعمد إلى انتقاء ألفاظه، تكون ألفاظه (صوتًا لنفسه) "لأنها تلبس قطعة من المعنى فتختص به على وجه المناسبة قد لحظته النفس فيها من أصل الوضع، حين فصلت الكلمة على هذا التركيب" [(١)]، ويستلزم التحليل الصحيح للألفاظ "معرفة مدلول الألفاظ اللغوي في النص الأدبي، واستحضار الصورة النفسية التي يشعها، وهذا كهذا ضروري للإدراك الصحيح"[(٢)].

الألفاظ في قصيدتنا عربية خالصة، واضحة الدلالة على معانيها، لا يعتورها تنافر، ولا تشينها غرابة، ودارت كلها في إطار دلالي، أرضه الفجيعة، وأفقه الحزن، وأثيره ما يتعلق به من المشاعر؛ فمعجمه معجم يسيطر الحزن عليه، ساحبًا ظلاله على كل جزئية في كل صورة؛ فيخيل إليك أن الشاعر لم يترك لفظًا يدل على الحزن، أو يمثل حالة من حالاته أو مرحلة من مراحله؛ إلا جلب من اللغة ما يعبر عنه، والناظر في لغة القصيدة يجدها تضم حقولًا دلالية، تمثل نفسية الشاعر، وتمثل علاقات القربى، والعادات الاجتماعية وألفاظ الموت وأعضاء الجسد وألفاظ الحزن، وتمثل كذلك عقيدته في علاقته بربه وبالغيب، وتمثل أيضًا طبيعة مجتمعه، وبيئته من الأماكن، والأزمنة، مما أسفر عن مجموعة من الحقول الدلالية المتمثلة فيما يلي:

- **حقل علاقات القربى:** أتراب – لداته – ولد المعزى – أبوك – وارث.

---

(١) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة التاسعة، ١٣٩٣هـ، ١٩٧٣م، ص٢٢٠.

(٢) من مقالة بعنوان (النقد والفن) لسيد قطب، مجلة الكاتب المصري (١٩٤٥ – ١٩٤٨م)، دراسة وتحقيق د/ عبد العزيز شرف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، المجلد الثالث ص ٢٤٣.

- **حقل العادات الاجتماعية:** أعدائي – جريت لغاية – علو محلها – ضئيل الشخص للنظار – أنت أول منطقي – مسالم – علاوة – أحزان شخص – جاور – حاسد – تواضعي – خلة الأشرار.
- **العقيدة:** ربه – أزمة المقدار – مواقع الأقدار.
- **الموت:** جاور ربه – الردى – محاه – قاطع الأعمار – استل من أترابه.
- **أعضاء الجسد:** قلبي – جفوني – عيني – أشفار – أجفاني – الأحشاء – مفرق – صدور – قلوب – عيونهم – أعناق – الأبصار – للبصائر.
- الطبيعة: كوكب – كواكب – الأسحار – هلال – بدرًا – خسوف – الشرق – الغرب نارًا – شرار – غصن بإزهار.
- **الأماكن:** قبره – ألأم دار – المضمار – خيمة – موضع – الشرق – الغرب – طرق العلا.
- **الأزمنة:** أيام – وقت – سرار – الدنيا – عمرك – الأسحار – الصبح.
- **الحزن:** أبكيه – أشكو – بعاده – الردى – أسباب الردى – اغتال – نار الحزن – نيران الأسى – همًّا.

فهذا الكم الكبير الذي اخترته من مفردات القصيدة وتراكيبها يدل على ازدحام نفسية الشاعر بالحزن ومقدار ما يعانيه، وهذه الألفاظ لا تتاح إلا لشاعر تمده عاطفة قوية مستمرة حادة، تجسدت في أساليب لغوية استطاعت حمل معاناته.

(الأساليب – العبارات):

عرف عبد القاهر الجرجاني الأسلوب بأنه: "الضرب من النظم، والطريقة فيه" [١]، وعرفه ابن خلدون بأنه : "المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه" [٢]، وتبرز أهمية أسلوب الشعر في أنه "مرآة تعكس مضمونه وأخيلته، فهما متلازمان، ترى في الألفاظ ما يحس به الشاعر، وتتعرف من أحاسيس الشاعر على طبيعة الألفاظ" [٣].

ويتكون هذا الأسلوب من لبنات هي المفردات، وقف عندها نقاد العرب طويلًا "يتبينون الأسباب التي تهب الكلمة الجمال، لتؤدي دورها في الأسلوب أداء كاملًا، ولتقوم بنصيبها في التأثير النفسي تأثيرًا بالغًا" [٤]، ومن تأليف المفردات وتركيبها تتكون العبارات.

والسهل الممتنع هو مرجع اللغة والتعبير عند شاعرنا؛ فشعره من طراز تسهل قراءته ويسهل فهمه ويدنو من المتلقي بحيث يتأثر به في سرعة فائقة، وقد بدا ذلك في سهولة تعبيراته وانسيابيتها، واجتماع دواعي الفصاحة والبلاغة فيها: من البعد عن التعقيد، والغرابة، والتنافر من جهة الألفاظ، وعدم المعاظلة وسوء التأليف، والتعقيد المعنوي في الجمل والتراكيب والصور، وكذلك مظاهر الطبع من ندرة المحسنات البديعية، والابتعاد عن التكلف، والمبالغة الممقوتة، والاستعارات

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م، ص ٤٦٨، ٤٦٩.

(٢) مقدمة ابن خلدون، الإسكندرية، دار ابن خلدون، ص ٤٢٠.

(٣) الأدب العربي بين البادية والحضر، د/ إبراهيم عوضين، ص ٣١٥.

(٤) أسس النقد الأدبي عند العرب، د/ أحمد بدوي، القاهرة، الفجالة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٩م، ص٤٥٢.

البعيدة، وقد أملت التجربة على الشاعر أن يختار أسلوبًا تعبيريًّا ملائمًا لمعاناته هو أسلوب الإطناب؛ مما أدى إلى ظهور أثره في القصيدة، نعرض له فيما يلي:

الإطناب وأثره في القصيدة:

إذا كانت البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وكان من مقتضى الحال أن يطنب البليغ في موضع الإطناب، وأن يوجز في موضع الإيجاز، فإن المناسب لتجربة الشاعر –في هذه القصيدة– أن يطنب، وذلك لسببين: أولهما: أن يفرغ طاقته الوجدانية، وآخرهما: أن يتوسع في تعداد مناقب مرثيه، واستدعى منه ذلك بالضرورة أن يتوسع في الصور الفنية، وأن يمدد في جمله وأن يكثر من مترادفاته، فالإطناب هو الأسلوب الغالب على هذه القصيدة، "والذي يحد (الإطناب) به، أن يقال: هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة؛ فهذا حده الذي يميزه عن التطويل؛ إذ التطويل: هو زيادة اللفظ عن المعنى؛ لغير فائدة" (١).

"والإطناب يوجد تارة في الجملة الواحدة من الكلام، ويوجد تارة في الجمل المتعددة، والذي يوجد في الجمل المتعددة أبلغ لاتساع المجال في إيراده، وعلى هذا فإنه بجملته ينقسم قسمين: القسم الأول الذي يوجد في الجملة الواحدة من الكلام" (٢). "وأما القسم الثاني المختص بالجمل فإنه يشتمل على ضروب ... منها أن يذكر الشيء فيؤتي فيه بمعانٍ متداخلة إلا أن كل معنى يختص بخصيصة ليست للآخر" (٣). والذي غلب على قصيدتنا هو النوع الثاني، فإنك تجد الأشطار الثانية لأبياته إطنابًا في معان قد اكتملت في الأشطار الأولى، من مثل قوله:

---

(١) المثل السائر، ٢/ ١٢٠.

(٢) المثل السائر، ٢/ ١٢١.

(٣) المثل السائر، ٢/ ١٢٤. بتصرف

وَأُخَفِّضُ الزَّفرات وَهيَ صَواعِدٌ وَأُكَفكِفُ العَبرات وَهيَ جَواري

وقوله:

هَيهات قَد علقتك أسباب الردى واغتالَ عُمرَكَ قاطع الأَعمارِ

ولعل هذا داخل فيما عناه صاحب المثل السائر بقوله: "وأما القسم الثاني المختص بالجمل فإنه يشتمل على ضروب منها أن يذكر الشيء فيؤتي فيه بمعانٍ متداخلة إلا أن كل معنى يختص بخصيصة ليست للآخر" (١).

وقوله:

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جاري ما هَذِهِ الدُّنيا بِدار قَرار

وأظن الشاعر كان يقصد إلى هذا؛ وهذا من رائع الإطناب كما قال صاحب المثل: "ولم أجد في ضروب الإطناب أحسن من هذا الموضع ولا ألطف" (٢)، وهذا ما أراده من مغايرة الإطناب للتطويل، فالتطويل إذا حذفت فيه ما على المعنى من زيادة "بقي المعنى المعبر عنه على حاله لم يتغير منه شيء، وهذا بخلاف الإطناب؛ فإنه إذا حذفت منه تلك الزيادة المؤكدة للمعنى تغير ذلك المعنى، وزال ذلك التأكيد عنه، وذهبت فائدة التصوير، والتخييل التي تفيد السامع ما لم يكن إلا بها" (٣).

وقوله:

لَيسَ الزَّمانَ وَإِن حرصت مُسالِماً خُلُق الزَّمانِ عَداوَة الأَحرارِ

---

(١) المثل السائر، ٢/ ١٢٤.

(٢) المثل السائر، ٢/ ١٢٥.

(٣) المثل السائر، ٢/ ١٤٥.

ولذا كان للإطناب في الصور أثر بالغ في قصيدتنا؛ فقد ساعد الشاعر على التنفيس عن نفسه، وبث أحزانه في صور متسعة، تتحمل تلك الأحزان من ناحية؛ ومن ناحية ثانية بسط أمامه المجال لعرض صوره، وإطالة حواشيها، وتتبع دقائقها.

وقد استعمل الشاعر من خلال السهل الممتنع، وإطنابه أساليب فرعية داخلية: منها الخبري ومنها الإنشائي، غير أن الأساليب الإنشائية هي التي غلبت عليه ومنها:

التمني:

والتمني أسلوب مناقض لطبيعة شعر الرثاء –فيما أرى؛ ذلك أن التمني مصدره في الغالب الطمع، والطمع لا يكون إلا مع تطلع النفس، وإقبالها على الحياة، وشعر الرثاء تكون فيه النفس هامدة، منكسرة، لا تنظر إلى ملذات ولا تتحرك إلى شهوات، ولذا يقل التمني في مثل هذا الشعر؛ ولعل هذا يفسر قلة التمني في قصيدتنا هذه، إذ لم يرد فيها إلا في قوله:

جاوَرتُ أَعدائي وَجاوَرَ رَبَّهُ شَتّان بَينَ جِوارِهِ وَجِواري

وقوله:

أَشكو بُعادك لي وَأَنت بَمَوضِعٍ لولا الرَّدى لَسَمِعتَ فيهِ مزاري

وقد يظن القارئ المتعجل أن الشاعر مبالغ في تمنيه. غير أن قوة العاطفة في هذا المقام تجعلك تجزم في يقين بنفي المبالغة عن التمني هنا.

الدعاء:

وبعد هدأة الشاعر وسكون العاصفة استدعى المقام دعاء الوالد لولده الفقيد فقال:

أَبكيهِ ثُمَّ أَقولُ مُعتَذِراً لَهُ وُفِّقتَ حينَ تَرَكتَ ألأم دارِ

القسم:

والقسم من الأساليب التي تحتاج إلى قوة نفسية، تستطيع بها النفس مقاومة الخصم المنكر، ومجادلته، ولكن أنى يتأتى هذا لنفس منكسرة؛ هزمها الموت وأوهن الحزن قوتها، وإذا ظن ظان أن التفجع يدل على قوة تعين على الصراخ فإن ذلك قوة في العاطفة، والقسم أمارة قوة عقلية لا قوة عاطفية؛ لأنه يأتي في مقام الحجاج، وفي قصيدتنا تقل قوة العقل، وتنطلق قوة العاطفة؛ فلم يرد إلا مرة واحدة، وهو قسم أثارته العاطفة في قوله:

وَلَقَد جَرَيتَ كَما جريتُ لِغايَةٍ فبلغتها وَأَبوكَ في المِضمارِ

موسيقى القصيدة:

البحر الذي سبحت فيه هذه القصيدة هو "الكامل"، وهو "شديد التعبير عن معاني العنف والتعبير عن معاني الرقة" [1] ، وكلا المعنيين يمثلان قطبي العاطفة في قصيدة أبي الحسن؛ فمشاعره فيها رقيقة من حيث هي مشاعر أب فقد ابنه، وهي من الزاوية نفسها مشاعر حادة عنيفة في مجابهة موت الولد، رفضًا وثورة وغضبًا، وبهذا البحر ذي الحركات المتتابعة استطاع الشاعر أن يشكو بثه وحزنه وأن يعبر عن كل دقيقة من دقائق حالته، وأن يصور كل خالجة من خوالج نفسه المحترقة، وساعده على تلك التفاعيل المتلاحقة الحركات؛ كأنها شهقات باك، أو أنات جريح.

أما القافية فهي الراء المكسورة، التي تحكي بتكرارها تتابع حزن الشاعر من ناحية، وتحكي بكسرتها انكساره من ناحية أخرى.

---

(١) المرشد ١/ ٤٦٢.

أما عن موسيقى الإيقاع فقد تمثلت في ظواهر عدة، منها: التكرير: والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية، التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة" [١]، ولقد كان التكرار "تقليدًا فنيًّا" –على حد تعبير د. علي البطل– في شعر الحروب والرثاء، غير أن "أولى ما يتكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع" [٢] ، وشاعرنا هنا قد ثقل الخطب عليه، فلم يعد بيديه إلا أن يتحسر، ويتفجع بما تتيح له اللغة الشعرية، من خصائصها الفنية وأساليبها، لكي يستطيع أن يخرج ذلك الهم، الذي يغمر قلبه.

ومن نماذج التكرار القليلة عنده قوله:

جاوَرتُ أَعدائي وَجاوَرَ رَبَّهُ شَتّان بَينَ جِوارِهِ وَجِواري

وتأمل ذلك:

بَينا يَرى الإِنسان فيها مُخبِراً حَتّى يُرى خَبَراً مِنَ الأَخبارِ

وقوله:

أُثني عَلَيهِ بِأثرِهِ وَلَو أَنَّهُ لَم يَغتَبِط أَثنَيتُ بِالآثارِ

ولعل الأبيات شارحة نفسها، ولا تحتاج منا فقط إلا أن نلتفت إلى التكرار فيها وما يؤديه من دور في التعبير عن طاقة الحزن المتدفقة.

والمتأمل في هذه الأبيات يلحظ تلك الوقفات المنتظمة التي تساعد على تكثيف موسيقى الأبيات وتجعلها مجانسة لقافية القصيدة "الراء المشبعة"؛ و"النغمة

(١) الصورة في الشعر العربي، د. علي البطل، ص٢١٨.

(٢) العمدة لابن رشيق باب التكرار.

الصوتية المنتظمة الإيقاع كفيلة بلفت الأنظار إليها، كأنها تريد أن تقول شيئًا، وكأن الأسماع تتعلق من بين الأبيات بذلك البيت الذي يتميز بكثافة القافية" (١).

والمدقق في أبياته يدرك أن الدنيا عندما أظلمت في عين الشاعر، ولم يرَ بديلًا عن الأمل الذي كان يعقده، والحياة التي كان قد رسمها في خياله قبل فقده ولده. فقد انهارت تلك الآمال. ومحا الدهر بيده العاتية رسوم المستقبل –عندما أظلمت أصبح مكان الحلم بلقعًا، وأرض الآمال خلاء، وأفقها ظلامًا، بعد أن غابت عنه تلك الشمس، وهنا يتأكد أن النظام الموسيقي الذي أبدعته العاطفة استطاع أن يحمل تكاليف الصورة وأن يسمها بالصدق والتأثير.

وهذا النظام الموسيقي الحساس المكتظ بالعاطفة الصادقة لا نبالغ إذا قلنا: إنه الأساس الذي قام عليه بناء هذه القصيدة، فأكسبها القوة والخلود، لقد مات الشاعر، ومات ولده وبقيت القصيدة تحمل شحنة شعورية حارة لا تبرد، ودفقة عاطفية متوهجة لا تنطفئ، وذلك بصدقها وموسيقاها .. والتكرار قد يخدم الصورة، ويوسع مشاهدها، ويستحضر مستعرضًا أجزاءها، وذلك حين يكرر الشاعر ذكر آثاره فيقول:

أَثني عَلَيهِ بِأثرِهِ وَلَو أَنَّهُ لَم يَغتَبِط أَثنَيتُ بِالآثارِ

إن التكرار بهذه الطريقة أقدر على تصوير هول الفاجعة، وأدق في التعبير عنها، كما يحدث للمصاب حينما يردد ألفاظًا مكررة أو متشابهة، من شدة هول المصيبة، التي حلت به، وفظاعتها وثقلها على قلبه، حتى لا يعني من الأمر إلا أوله فقط وينجذب في دهشة مأخوذًا لا يدرك ما يقول، أو لا يعي ما يصدر منه،

(١) بنية القصيدة في شعر أبي تمام، يسرية يحيى المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص١٤٤.

أو لا يتحكم في ما يريد، فيتعلق بلفظ واحد، ويردده حتى ينقطع نفسه، وتخور قواه" (١).

ومن اللافت للنظر في قصيدة أبي الحسن بُعدها تمامًا عن تكلف صنعة، ومحاولة التحسين والتزيين، ونأيها عن المحسنات البديعية اللفظية، خلا الجناس الناقص.

في قوله:

بَينا يَرى الإِنسان فيها مُخبِراً حَتّى يُرى خَبَراً مِنَ الأَخبارِ

وفي قوله:

طُبِعَت عَلى كدرٍ وَأَنتَ تُريدُها صَفواً مِنَ الأَقذاءِ وَالأَكدارِ

ولعل من أهم الظواهر الموسيقية البارزة في هذه القصيدة، اعتماد إيقاعها على تغليب حروف المد، لا سيما الألف؛ إذ هو حرف مد هوائي، يخرج من الجوف، ويحمل في استطالته وانفتاحه آهات القلوب، ونفثات الصدور، من مثل استخدامه في التعبير عن الموت من أسمائه:

أَشكو بُعادك لي وَأَنت بَمَوضِعٍ لولا الرَّدى لَسَمِعتَ فيهِ مزاري

وما أعجب علماء العربية إذ سموا الكسرة كسرة، والفتحة فتحة، والضمة ضمة والأعجب وضعهم الكسرة أسفل الحرف، وكأنهم يمثلون بذلك الانكسار إلى

(١) البناء الفني للصورة الأدبية، د. علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص٦٢.

الأسفل فأنت تشعر وأنت تقرأ الأبيات أنك تميل للأيسر وأظن تلك كانت حال الشاعر الذي تحدث عن شيء منه ابن جني في "الخصائص" (١).

ومن الأشياء التي جعلت إيقاع القصيدة أروع، وأحلى في السمع وأخلد، تلك التقسيمات الداخلية بين الأشطار وبين كلمات الشطر الواحد، فمما هو بين الأشطار قوله:

فَإِذا نَطَقتُ فَأَنت أَوَل مَنطِقي وَإِذا سكت فَأَنتَ في إِضماري

وقوله:

وَأُخَفِّضُ الزَّفرات وَهيَ صَواعِدٌ وَأُكَفكِفُ العَبرات وَهيَ جَواري

والإيقاع إذا كان على هذه الدرجة من الرفعة، فإنه يدل على طبع رقيق وحس رفيع بالموسيقى وشاعرية مطبوعة، تتعمق الحروف والكلمات العربية، "وإذا بلغ التوافق بين خلائق الإنسان وشعره فتلك آية التعبير الصادق، وتلك آية الشاعرية والملكة الفنية، التي ليس وراءها مطلب" (٢).

ولا شك في أن العاطفة الصادقة هي التي تلهم الفنان أن يمتزج بوجدانه مع هذه الصور، فيرى فيها تجربته ماثلة، وهذه الصورة هي من تداعيات المحفوظ أو المقروء، أو المتصور؛ قفز إلى ذهن الشاعر فإذا هو متجاوب معه، متناغم مع إيقاعه.

"فالوزن يلعب دورًا حاسمًا في جذب ما يتجانس مع إيقاعاته، من تراكيب دلالية مختزنة في الذاكرة، تراكيب تتجاوب إيقاعيًّا مع التركيب الوزني، الذي

(١) الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، بتحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ٢/ ١٥٢.

(٢) اعصفي يا رياح وقصائد أخرى ص٤٥.

يستهل به الشاعر التقليدي فعل النظم في قصيده .. فبمجرد أن يختار الشاعر لنفسه وزنًا خاصًّا وقافية بعينها ينظم عليها فإن العديد أو القليل المختزن في ذاكرته من القصائد القديمة التي انتظمت هذا الوزن وتلك القافية يتأهب للحركة في المستويات الشعورية واللاشعورية من ذاكرة هذا الشاعر" (١).

البناء الهيكلي العضوي للقصيدة:

الأصل في القصيدة أن تكون كلا موحدًا تتحقق فيه الوحدة العضوية الكاملة، ولكن هذا لا يتأتى إلا عندما تصل القصيدة إلى درجة الخلق التام، إذ هي في طور التكوين عبارة عن "هيكل" يصب فيه المبدع أفكاره ولغته وصوره إلخ، وذلك الهيكل يتكون من أجزاء يقصدها الشاعر قصدًا ويحاول أن يحكم صنعتها، وفي هذا يختلف البناء "الهيكلي" عن البناء "العضوي"؛ لأن الأول مقصود قابل للتغيير والتبديل، أما الثاني فيأتي تلقائيًّا مرتبطًا بعناصر داخلية متشابكة (٢).

البناء الهيكلي إذن – بمثابة الإطار الخارجي الذي يمسك بأجزاء العمل، ويحتويها في داخله، فإذا شبهنا البناء العضوي للقصيدة بوظائف الأعضاء في الإنسان وارتباطها بعضها ببعض فإن البناء الهيكلي هو أشبه بالهيكل العظمي الذي يقوم عليه هذا البناء (٣).

---

(١) استعادة الماضي، د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص٢٦٩. بتصرف.

(٢) انظر عناصر الإبداع الفني في شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، رسالة دكتوراه إعداد أيمن عبد الحفيظ محمد عياد، كلية الآداب جامعة طنطا، ط ١٤١٧هـ ، ١٩٩٧م، ص٣٧٦.

(٣) انظر الصنعة الفنية في شعر المتنبي، دراسة نقدية، د. صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، ط ١ ، ١٩٨٣م، ص٤١١.

وهيكل القصيدة عند أبي الحسن مترابط في بنائه إلى حد كبير؛ إذ نجد القصيدة ذات موضوعات ومحاور متصلة، فلا تشعر بانتهاء موضوعها إلا حين يشعرك بإشارات توحي بنهايتها؛ وربما يلحظ القارئ شيئًا ما من الاضطراب في الهيكل العام لها، وذلك يرجع للاستطراد ومحاولة إيجاد رابط يصل بين أجزائها.

وترتبط الشاعرية بجودة "الابتداءات" والمطالع، لأن الشعر قفل له مفتاحه، وينبغي على الشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، بل إنه من دلائل البيان [١] وهو من المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الأصغاء [٢].

والشاعر يكون إما مبتكرًا فيه وإما مقلدًا، ويستحسن أن يرتبط بنائيًّا مع بقية القصيدة.

ولعل دراسة مطلع القصيدة تثير كثيرًا من القضايا الفنية أهمها علاقة المطلع بموضوع القصيدة، وتكشف عن كثير من الجوانب الذاتية الخاصة بالشاعر.

وباستقراء قول أبي الحسن:

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جاري ما هَذِهِ الدُّنيا بِدار قَرار
بَينا يَرى الإنسان فيها مُخبِراً حَتّى يُرى خَبَراً مِنَ الأَخبارِ

تجد أن المطلع يقترن بموضوع القصيدة، وقد كان "شعراؤنا القدماء لا يعنونون قصائدهم، اكتفاء بدلالة المطلع عليها، وكانت براعة المطلع من صفات

(١) انظر البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي، و د. حامد عبد المجيد، مطبعة البابي الحلبي القاهرة، ١٩٦٠م، ص٢٨٥.
(٢) انظر الوساطة: القاضي الجرجاني، ج ١، ص٢١٧.

البلاغة"[١]. ولهذا القول تفسير أجمع عليه البلاغيون أنفسهم، ويتمثل في أن يتضمن الاستهلال ما يشير إلى الغرض العام من التجربة الفنية، ودلالته عليه يكون بمثابة إيقاظ للسامع ولفت لانتباهه وتهيئته نفسيًّا لتلقي التجربة كاملة والانفعال بها، يقول أبو هلال: "أليس يحمد من القائل أن يعمي معرفة مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه، حتى ينتهي إلى آخره، بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته، ومبين لمغزاه ومقصده" [٢] ، ويرى ابن الأثير: "أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالًا على المعنى المقصود من هذا الكلام" [٣] ، وكذلك يقول حازم القرطاجني: "ويجب أن تكون المبادئ جزلة حسنة المسموع والمفهوم دالة على غرض الكلام" [٤].

وقد كان المطلع ممتزجًا بغرض القصيدة عند أبي الحسن، ومن الأهمية بمكان "أن يكون المفتتح مناسبًا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقه وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد، فإن طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما يناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر" [٥].

---

(١) مدخل إلى علم الأسلوب: د. شكري محمد عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م، ص٧٥.

(٢) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري ، مطبعة القدس، القاهرة، ١٣٥٢هـ، ص٤٦٣.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة البهية، القاهرة، ج٣، ص٩٦.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار النشر التونسية، تونس ١٩٦٦م، ص٣٠٥.

(٥) منهاج البلغاء حازم القرطاجي، ص٣١٠.

ولا تقل خاتمة القصيدة من حيث الأهمية عن مطلعها.

وعن التخلص والانتقال، يقول ابن رشيق: "وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع.. وإذا كان أول الشعر مفتاحًا له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه" (١) ، وهو في البلاغة أن يختم البليغ كلامه في أي مقصد كان بأحسن الخواتم فإنها آخر ما يبقى على الأسماع، وينبغي أن تضمن معنى تامًّا يؤذن السامع بأنه الغاية والمقصد والنهاية (٢).

وفى تأكيدهم على العناية بجودة الخاتمة يعول النقاد والبلاغيون على الأثر الذي يبقى بعد النهاية والفراغ من القصيدة أو تهيئة المتلقى لتوقعها أو الإحساس النفسي بها، يقول القرطاجني: "وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس.. ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد إنضاج" (٣)، وردد معي قوله:

إِنّي لأَرحَم حاسِديَّ لِحَرِ ما ضَمَّت صُدورُهُم مِنَ الأَوغارِ
نَظَروا صَنيعَ اللَهِ بي فَعُيونُهُم في جَنَّةٍ وَقُلوبهم في نارِ
لا ذَنبَ لي قد رمت كتم فَضائِلي فَكَأَنَّما برقعت وَجه نَهاري
وَسترتها بِتَواضعي فَتطلَّعت أَعناقها تَعلو عَلى الأَستارِ

(١) العمدة، ابن رشيق، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط (٥) ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، ج١، ص٢٣٩.

(٢) انظر الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: العلوي، يحيى بن حمزة، المقتطف، القاهرة ١٣٣٢هـ، ١٩١٤م، ج٣، ص١٨٣.

(٣) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص٢٨٥. بتصرف

وَمِنَ الرِجال مَعالِم وَمَجاهِل وَمِنَ النُّجومِ غَوامِض وَدراري
وَالناسُ مُشتَبِهونَ في إيرادِهِم وَتَفاضل الأَقوامِ في الإصدارِ
عَمري لَقَد أَوطأتُهُم طُرق العُلى فَعَموا وَلَم يَقَعوا عَلى آثاري
لَو أَبصَروا بِقُلوبِهِم لاستَبصَروا وَعمى البَصائِرِ مَن عَمى الأَبصارِ
هَلّا سَعوا سَعيَ الكِرامِ فَأَدرَكوا أَو سَلَّموا لِمَواقِعِ الأَقدارِ

وهكذا يكتمل بناء هيكل القصيدة عند أبي الحسن ويتضح أن هناك عناصر مهمة تدخل في تكوين هذا البناء، منها قدرة الشاعر على تهيئة الإحساس المطلوب لدى المتلقي واستدراجه من جزء إلى جزء حتى تنتهي القصيدة، وكذلك امتلاكه للغة وأساليب الصياغة التي تعينه على الربط بين أجزاء النص، بحيث يمكن القول إن عناصر الصنعة تدخل في كل من البناءين (الهيكلي والعضوي) معًا وفي وقت واحد.

وينتقل بنا الحديث عن البناء الفني للقصيدة بشكل عام، والبناء الهيكلي بشكل خاص، إلى الحديث عن الوحدة العضوية في قصيدة أبي الحسن، ويُقصد بها تلاحم البناء وانسجام التشكيلات في القصيدة بحيث تغدو كلا متناسقًا على مستوى الأجزاء، وكأنها جسم واحد، على أنه ينبغي الحكم على التجربة – أو القصيدة بوصفها تجربة – من داخل هذه التجربة، فالتحليل يفتت بالضرورة كلية التجربة، ويجب أن نحكم عليها في صورتها الكلية غير المحللة بقدر المستطاع،

تلك الصورة الكلية التي يتحتم على الناقد أن يستعيدها في ذاكرته قبل أن تنطمس ذكراها بلا شك [1].

ومع التسليم بأن القصيدة العربية لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل العصر الحديث إلا نادرًا، وربما كان مرجع ذلك التزام شعرائنا في العصور الوسطى بنموذجها الذي وضعه لها شعراء العصر الجاهلي، حيث القصيدة المتحف لموضوعات مختلفة.

فأبيات القصيدة وإن كانت أقرب إلى الوصف منها إلى الإيحاء فهي تحمل ظلال المعاني التي يريد الشاعر أن يصورها، فليست كل عناصر التجربة رفضًا وانتحابًا ففيها الصبر والاحتساب، وهو من أهم عناصرها، وحيث يختلط عالم العقل بعالم النفس في هذه التجربة الفنية الرائدة يقول أبو الحسن:

فَالعَيشُ نَومٌ وَالمَنِيَّةُ يَقظَةٌ وَالمَرءُ بَينَهُما خَيال ساري

وَالنفسُ إِن رَضِيَت بِذَلِكَ أَو أَبَت مُنقادة بِأَزمَّة الأَقدارِ

وللعالم الأول فضل التأليف والتنسيق بين خواطر الشاعر، دون أن يطغى العقل على العاطفة فتتحول المشاعر إلى فكر مجرد؛ فينبغي أن تكون التجربة الفنية تجربة نفسية في المقام الأول، وللعقل دور أثير فيها بشرط ألا يخرجها من عالمها، عالم الرؤى والأحلام والصور، وهذه هي التي يؤلفها خيال الشاعر، ويحملها على أجنحة المجازات والتشبيهات والصور الأخرى التي تنمو فيها الرؤية الشعرية نموًّا عضويًّا.

---

(١) انظر الشعر والتأمل: روستريفور هاملتون ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١٥٢.

والقصيدة في مجملها متصلة الأفكار، متحدة من حيث موضوعها، ومن حيث المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا تتقدم به القصيدة شيئًا فشيئًا، ونحن لا نقرأ القصيدة منفصلة عن ذواتنا، وإنما نقرؤها من خلال مشاعرنا، لأن كلا منا يجد صداها في نفسه، وما أثارته فيه من خواطر وأفكار. ويرى د. شوقي ضيف أن تجربة القصيدة تنبع من ذات الشاعر ومن عقله ومن حواسه، وهي بوصفها تصويرًا شعوريًّا له بداية ونهاية، فإن كل جزء فيها يتصل بغيره ليخلق في النهاية وحدة واحدة أو تجربة واحدة، وهي ليست عاطفية فقط، ولا عقلية فقط، بل هي عاطفية عقلية معًا، تعمل فيها النفس ويعمل فيها العقل، وتعمل فيها خبرة الشاعر بوسائله اللغوية والخيالية والموسيقية، ويمتزج هذا العمل كله وينصهر ويتوحد في قصيدة لا تصور شيئًا سواه [١].

ويقول الأستاذ العقاد مصورًا لنا فهمه للقصيدة كما يريدها "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملًا فنيًّا تامًّا، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها" [٢].

وواضح أن الأستاذ العقاد يدعو بقوة إلى وحدة القصيدة في مقابل البيت المفرد أو القصيدة ذات المحاور المتعددة، فوحدة القصيدة عنده مطلب فني أعلى، أما البيت المفرد عنده فهو "يفي بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة

---

(١) انظر في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط (٥)،١٩٩٧م، ص١٣١ – ١٣٨.

(٢) الديوان في النقد والأدب، عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب، القاهرة، ط ٣ ، ص١٣٠.

والنظرات المتعددة والمعارف التي تتناول الإحساس بالتنويع والتحليل، ولكنه لا يفي بمطالب النفوس التي تتجاوز فيها المعرفة والإحساس، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئًا غير هذا النظر الآلي المباح للجميع.

وفي بناء هذه القصيدة وطأ أبو الحسن بين مقاصدها، وربط بين عناصرها، ومكن لها في مواضعها، فلا يشعر منها بنشوز أو إعراض حيث رتب صوره وأفكاره فيها بالشكل الذي تقتضيه طبيعة الموضوع، وتقصي مواطن الإبداع في تراكيبه مشيرًا بها إلى المعاني التي أراد تشكيلها.

ولا شك أن ارتباط المعاني والصور والإيقاع بطبيعة التجربة وصدورها عنها، قد ترتب عليه قيام بناء عضوي يضم هذه العناصر ويؤلف بينها ضمن إطار نفسي موحد؛ وهكذا يتضح أن التجربة الشعرية كل واحد متماسك متناسق تتعاون أجزاؤه في التعبير عنه، فلكل جزء دلالته، وهي دلالة ترتبط بالكل ارتباطًا عضويًّا، دلالة لا تقصد لذاتها، وإنما ليتم بها وبدلالات أخرى تصوير حالة وجدانية بجميع عناصرها وشعبها، وهي حالة أحسها الشاعر بل عاشها معايشة عميقة حتى استبانت له بجميع دقائقها وتفاريعها، فالمشاعر والمعاني والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه، وتنبثق فيها وحدة تعمها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق وسياق محكم، ولكل بيت مكانه المرقوم، لا فوضى ولا تشويش، إنما بناء كله نظام والتئام، وكله ضبط وإحكام [1].

**

(١) انظر في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف ص١٤٥.

الخاتمـة

بعد أن عاشت هذه الدراسة مع مرثية أبي الحسن التهامي، ودخلت من خلالها إلى مسارب نفسه، واستعرضت مشاهد صوره، وتذوقت تعبيرات لغته، وتعرفت إلى أسلوبه. أحمد الله الرحمن، خلق الإنسان علمه البيان، والصلاة والسلام على سيد ولد عدنان، وعلى آله وصحبه ومن سار على نهجه بإحسان، وبعد،،،

هذه القصيدة كفيلة أن تضع الشاعر أبا الحسن التهامي في مصاف عظماء الشعراء في العالم العربي، وغيره؛ لما تميزت به القصيدة من الطبع السليم، والشاعرية الدفاقة، والقدرات التصويرية العالية، واللغة الشعرية الطبعة.

أثبتت هذه الدراسة قدرة القصيدة العمودية على الوفاء بمتطلبات الشعور والتعبير، وفي ذلك رد على من يقول بقصورها عن ذلك.

اتضح تباين موقف الشاعر من الحادث تبعًا لتنوع انفعالاته بين الرفض والإنكار، وإظهار التفجع والمبالغة فيه، وبين الإيمان والتصديق والخضوع لأمر الله.

كانت لغة الشاعر معبرة عن هذا المزيج من تراثه ومجتمعه وثقافته ونفسيته، وكان الطابع المسيطر عليها هو طابع الحزن.

باستعراض أساليب الشاعر بدا التناسب واضحًا بين الحالة الوجدانية للشاعر وبين هذه الأساليب التي ظهرت قدرتها على تصوير مأساة الشاعر.

دارت تراكيب الشاعر حول استفراغ الطاقات الشعورية عنده، من ناحية وتقديم لوحة فنية جميلة تجعل الشاعر يشعر بعدها بأنه قام بواجبه في تخليد ذكرى مرثيه من ناحية أخرى.

ثم تعرضت الدراسة لعاطفة الشاعر من حيث نوعها؛ وصدقها وقوتها واستمراريتها، ثم عرجت على الموسيقى بدراسة بعض المظاهر الموسيقية في القصيدة فعرضت لطبيعة البحر الشعري (الكامل) والقافية (الراء المكسورة)، وأثبت أن الشاعر قد أجاد استخدام الظواهر الإيقاعية مثل التكرير، والتقفية الداخلية، والتصريع البديعي؛ فأدت دورها في نقل الموقف والتأثير في المتلقي.

وأخيرًا يمكن القول إن هذه القصيدة قد مثلت موقف الشاعر أصدق تمثيل بما قدمت من صورة صادقة لمشاعره، تجاه حادث موت ولده فصورته لنا في موقف الجزع، وموقف الصبر وموقف الشجن وموقف الثكل، وصورت كل ذلك تصويرًا فنيًّا حيًّا نابضا بالحياة.

**

أهم المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**
- **السنة النبوية.**

١) أحمد شوقي أمير الشعراء، دراسة ونصوص، فوزي عطوى، دار صعب، بيروت، ط٣، ١٩٧٨م.

٢) الأدب العربي بين البادية والحضر، أد/ إبراهيم عوضين، القاهرة، مطبعة السعادة، الطبعة الأولى ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.

٣) استعادة الماضي، د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

٤) أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، القاهرة، الفجالة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٩م.

٥) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة التاسعة، ١٣٩٣هـ، ١٩٧٣م.

٦) الأغاني، دار الفكر بيروت ، بتحقيق سمير جابر.

٧) الإيضاح في علوم البلاغة للقزويني، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.

٨) البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي، و د. حامد عبد المجيد، مطبعة البابي الحلبي القاهرة، ١٩٦٠م.

٩) البلاغة ذوق ومنهج، د. عبد الحميد العبيسي، مطبعة حسان، ط أولى، ١٤٠٥ هـ،١٩٨٥م.

١٠) البناء الفني للصورة الأدبية، د. علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

١١) بنية القصيدة في شعر أبي تمام، يسرية يحيى المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.
١٢) الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، بتحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت.
١٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.
١٤) الديوان في النقد والأدب، عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب، القاهرة، ط ٣.
١٥) الرثاء في الجاهلية والإسلام.
١٦) شذرات الذهب في أخبار من ذهب لعبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد العكري الحنبلي، أبو الفلاح، حققه: محمود الأرناؤوط، خرج أحاديثه: عبد القادر الأرناؤوط، الناشر: دار ابن كثير، دمشق – بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م.
١٧) الشعر والتأمل: روستريفور هاملتون ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٨) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية ط٢.٩
١٩) صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بتحقيق. محمد فؤاد عبد الباقي.
٢٠) الصنعة الفنية في شعر المتنبي، دراسة نقدية، د. صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، ط ١ ، ١٩٨٣م.
٢١) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف.

٢٢) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى– عمان–الأردن– ١٩٧٢م.

٢٣) الصورة في الشعر العربي، د. علي البطل.

٢٤) الصورة في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق، د. محمد علي هدية، القاهرة، المطبعة الفنية، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

٢٥) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: العلوي، يحيى بن حمزة، المقتطف، القاهرة ١٣٣٢هـ، ١٩١٤م.

٢٦) العمدة، ابن رشيق، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط (٥) ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.

٢٧) عناصر الإبداع الفني في شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، رسالة دكتوراه إعداد أيمن عبد الحفيظ محمد عياد، كلية الآداب جامعة طنطا، ط ١٤١٧هـ ، ١٩٩٧م.

٢٨) فن الشعر، د. إحسان عباس، الأردن، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة، ١٩٩٢م.

٢٩) في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط (٥)،١٩٩٧م.

٣٠) كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق د. مفيد قميحة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط الثانية، ١٤٠٩هـ.

٣١) اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، عباس محمود العقاد، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨٨م.

٣٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة البهية، القاهرة.

٣٣) مجلة الكاتب المصري، (١٩٤٥ – ١٩٤٨م)، دراسة وتحقيق د/ عبد العزيز شرف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.
٣٤) مجلة كلية اللغة العربية، إشراف أد. محمد رجب البيومي، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالمنصورة، مطبعة السعادة، ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م.
٣٥) مدخل إلى علم الأسلوب: د. شكري محمد عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م.
٣٦) مقدمة ابن خلدون، الإسكندرية، دار ابن خلدون.
٣٧) منهاج البلغاء حازم القرطاجي، ت محمد الحبيب بن الخواجة، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦م.
٣٨) الوافي بالوفيات لصلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، المحقق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، الناشر: دار إحياء التراث، بيروت، عام النشر: ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م.
٣٩) الوساطة: القاضي الجرجاني.
٤٠) الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، حسين بن أحمد بن حسين المرصفي، عني به د. محمد عبد الرحمن شميلة الأهدل، ط. سقيفة الصفا العلمية، خاصة بالأزهر الشريف، ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م.

* * *