# مَرَارَةُ الفَقْدِ وحَرَارَةُ الوَجْدِ

## "في"

## مَرْثِيَّةِ عَرَبِيَّةٍ لابْنِهَا "عَمْرو"

## "دراسة تحليلية ونقدية"


بحث للدكتور

عبد الله محمود أبو شعيشع عمر

أستاذ الأدب والنقد المساعد في جامعة الأزهر

في كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ

## ((ملخص البحث))

يتناول هذا البحث جانباً من جوانب الشعر الإنساني ، لامرأة من شاعرات العرب ، فاضت لوعتها ، وتقطع فؤادها ؛ حزناً علي ولدها ((عمرو)) ورثاءَ لفلذة كبدها الذي التهمته المنية ، تاركاً وراءه أماً ثكلى تجتر أساها ، وحيدةً فريدةً .

ولقد جاءت المرثية - للعربية المجهولة - نسيج وحدها ؛ فقد تكاملت لغةً وأسلوباً وصوراً ، وتوحدت تجربةً شعوريةً ، ووحدةً موضوعية ، وأفرغت إفرغاً في قالب واحدٍ من وادي الأسي والألم ، مع أنها لامرأة مجهولة ، لا يعرف - حسبَ زعمي - أحد عنها شيئا .

ولقد ركز البحث على هذه المجهولة المبدعة ، وأثبت - من خلال التحليل والنقد - أن كثيراً من الأسماء المجهولة تضم إبداعاتها الشعرية ألواناً زاهية من الصور، والخيالات والفرائد ، التي تضعها في مصاف أعلام الشعراء المشهورين ؛ لأن عطاءات المولى - سبحانه - لا تتقيد باسم ، ولا تنحصر في عصر ، وذلك فضل الله يؤتيه من يشاء.

ومن ثم نستطيع القول بأن هذا البحث قد أضاف في جدار شعر المراثى لبنة (لامرأة مجهولة) ؛ حتي لا يقال بأن دراسة شعر المراثي مقصورة علي شعر الأعلام منهم .

والبحث - في مجمله - خطوة علي الطريق لمن أراد أن يسلك الدرب ، أو يحذو الحذو ، نَصَفَةً لأناس مبدعين ، ربما يكون الزمن قد طوى صفحتهم ، فلم يتحدث عنهم تحدثه عن الآخرين ممن حالفهم الحظ ، فسلطتْ عدساتُ التاريخ الضوءَ عليهم .

الباحث / عبدالله محمود أبو شعيشع عمر

## Research Summary

**This research deals with one aspect of human poetry to one of Arabian woman poets who increased her grief and her heart was cut sadly on her son ((Amr)) and a legacy of her liber, who was died leaving behind him a sorrow lonely and a unique mother.**

**The Sadly poem of the unknown Arabian woman was written as a unique texture that has been integrated in its language, style and in its images besides its integration as a sensible experience, objectively unit and has been emerged as one unit of sadness and pain, although it is a poem of unknown woman who is no one know anything about her.**

**The research focused on this unknown magnificent woman and proved at the same time, via the analysis and criticism that a lot of unknown names, Their creative poem have a variety of magnificent images, imaginations and wonderful words of verse that make them ones of not limited on specific names nor a specific era.**

**Hence, it can be said that this research added more to the poetry of sadness (to unknown woman) to avoid saying that the study if sadness poetry is restricted on the known (Famous) poets.**

**This research, in general is a good step in this domain of poetry to those who want to write the same kind of poetry that is prescribed for creative persons, those who weren't recited in the history like others who were lucky in this domain**



**The Researcher**

**Abdullah Mahmoud Abu-Sheasha Omar**

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، خلق الإنسان ، علمه البيان ، وأمره بالقراءة والتعلم ، وجعل أول ما نزل على رسوله الأكرم " إقرأ " ، ومدح العلماء ، وقصر الخشية لله عليهم فقال –جل في علاه– :﴿**إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ**﴾(١)، وأصلي وأسلم على المبعوث رحمة للعالمين ، محمد بن عبد الله ، طِبِّ القلوب ودوائها ، ونور الأبصار وضيائها ، وعافية الأبدان وشفائها ، عليه وعلى آله وصحبه ومن اقتفى أثره أفضل الصلاة وأتم التسليم ، ما ذَرَّ على الكون شارقٌ، وما غَرَّدَ في سمائه غِرِّيدٌ ، وما ناحت على أيكها حمامةٌ، أو دَعَتْ من شوقها سَاقَ حُرٍّ.

**وما هاج هذا الشوق إلا حمامة دعت ساقَ حُرٍّ بُرهة فترنما**(٢)

وبعد

فإن دراسة الأدب العربي متعة لا تنتهي لذتها ، ولا يخبأ نورها، ولا ينقطع عطاؤها ؛ لأنها ( أعني دراسة الأدب ) تغوص في أعماق المشاعر ، وتبحث في حنايا الضلوع ، وسراديب القلوب والأفئدة، لا سيما لو تعلقت هذه الدراسة بغرر قصائد شعرنا العربي، في أغراضه المختلفة، وموضوعاته المتنوعة، عندئذ تكون المتعة أوسع، والفائدة أعم، والثمرة أطيب، والقطوف أينع وأقرب .

(١) جزء من آية ( ٢٨ ) في سورة ( فاطر ) .

(٢) البيت في طوق الحمامة تأليف الإمام جلال الدين السيوطي صـ١٦ تحقيق وتعليق/ مصطفى عاشور – مكتبة القرآن بالقاهرة .

ويزيد من هذه المتعة ، ويضاعف تلك الفائدة كونها في دراسة الشعر العربي القديم، وأنها في إحدى مرثياته التي تنبع من أنهار الحرمان، وتنبت في أرض الأحزان مليئة بالمعاني، كشجرة سُقيت من وادي المنون، وشبَّت في جو الأسى، فكانت غصونها العويل، وفروعها البكاء، وورقها النشيج ، وثمرتها النحيب، تتشح السواد رغم خضرتها، وتتسربل الذبول رغم نضرتها؛ لأنها نبتت في تربة حزينة، وانبثقت من نفس شجية؛ فصاحبتها عربية تدعى "أم عمرو" قد أذهب التفجع نضرتها، وكسى الوله والثكل بهجتها، وقطف غراس قلبها، وفلذة كبدها، ورماها بالثكل والتفرد، ودهاها بالهم والتشرد، فباحت بالمرثية التي معنا، وأطلقت العربية – من خلالها – صرختها ، وأعلت صيحتها، وكشفت فجعتها، وأرغت وأزبدت، وضجت وأرعدت، وأتت في منظوم قصيدتها بالعجائب، وضمت مرثيتها القلائد والفرائد؛ مما لحقها من مرارة الفقد، وحرارة الوجد؛ لذا أطلقت عليها " مرارة الفقد، وحرارة الوجد في مرثيةِ عربيةٍ لابنها عمرو " دراسة تحليلية ونقدية .

**وإن تعجب فعجب اختياري لامرأة مجهولة ، وشاعرة غير معلومة،** أغلقت المظان والمصادر دونها، فلم تصرح عنها بكلمة، ولم تدل عليها بعبارة ولا لطيف إشارة، إلا قولها عنها بأنها شاعرة مجهولة قالت شعرها في ولدها ، وزفت مرثيتها في فقيدها الذي التهمته سباع المنايا ، ونهشته أفاعي المنون، فتوارى عنها وهي إليه محتاجه، وبأنسه متعلقة، وفي بقائه وحياته آملة راجية، ولكن دون جدوى.

**بيد أنه مما يخفف العجب، ويدفع الدهشة ويعضد الاختيار** أن الشواعر المجهولات لم يأخذن حقهن من الدراسة والبحث ، وأنَّ وصفهن بـ "المجهولات" يزيد في صرف الأنظار عنهن ، فلا توجه دائرة الضوء إليهن إبداعاً ونقداً ودراسة وبحثاً، مظنة أن تزل الأقلام ، وخوفاً من أن تحار الأفهام في سبر أغوار إبداعهن، وكشف كنوز تجاربهن، والتحليق وراء خيالهن العاجي، وعاطفتهن المشبوبة، لاسيما وأن في كثير من أعمالهن وقصائدهن صوراً وأخيلة وإبداعاً، يعجز كثير ممن أخذن شهرة وذعن صيتاً أن يحطن به أو يصلن إليه ، وتلك من فضل المولى-ﷻ- على عباده أَنْ وزع الإبداع، وقسم المواهب، وجعل توليد الفرائد، وانتاج الأخيلة مشاعاً في كل القرائح ، ما قصرها على أحد ، وما ادعاها إنسان دون الآخر ، وذلك فضل الله يؤتيه من يشاء والله ذو الفضل العظيم .

**كذلك قد عضد اختياري أيضاً، وقوي قصدي** أن الشاعرة المجهولة -التي هي صاحبة المرثية محل البحث والدراسة- لا يوجد عن حياتها ولا زمانها ولا معاشها وبيئتها ما يجزم ويحزم(١)، مما قد يؤثر على الباحث، ويشكل وجدانه ؛ فربما مال بعاطفته إليها ، وانجذب بسبب اسمها ورسمها وعصرها وبيئتها وزمانها وأنماط حياتها نحوها ؛ فيكون قد وقع – لأجل ذلك – في نقده مغمز ، وفي حكمه ميل ، وفي رؤيته عوج وعدم حيادية.

لكنه – في زعمي – والاسم مجهول ، والزمن والبيئة والعصر غير معلوم ، قد يكون الحكم عليها أصوب ، والعاطفة معتدلة ، والنقد موسوم

(١) بحثت عن كل هذا ؛فأعياني البحث ، ولم أتوصل إلى شيء من هذا.

بالحيادية، والتجرد من ميل أو هوى، ويبقى الحكم الأخير في عملها الإبداعي الذي معنا موقوفاً على سماته الفنية، ونكاته البلاغية، ولمساته الجمالية، ومشاعره المتقدة وعواطفه المحتشدة، وكلماته الريانة، وأساليبه الفينانة ، وموسيقاه المعبرة ، وجرسه المجسد لتجربة الشاعرة وحزنها الدفين.

ومن ثم ، فإن الحكم على تلك الشاعرة المجهولة يبقى فقط دائر في فلك الفن والإبداع ، دون أن ينجذب إلى عوامل أخرى بعيدة عن عناصر الإبداع الأدبي الذي يمثل الوهج الحقيقي الذي يفرق – منذ ولادة التجربة الشعرية والتعبير عنها – بين معدن الشاعر النفيس الموهوب بحق ، والآخر الذي يتمحل المواقف ، ويتكلف التجارب والعواطف والأحاسيس .

**وسبب آخر جذبني نحو هذه المرثية** – فضلاً عن أن صاحبتها شاعرة مجهولة– هو أنها مفعمة بالأساليب الجمالية، والصور الخيالية، ريانة بكل ألوان المجاز، وقد استطاعت العربية من خلالها رسم العديد من اللوحات التصويرية لولدها الذي ربته دهراً، ثم اغتالته المنية ، وبقيت الأم تجتر آلام حزنها على ولدها الفقيد، سابحة في بحر من الأحزان متلاطمة أمواجه .

هذا وقد انتهجتُ في دراسة المرثية " المنهج الفني " الذي سوغ لنا أن نستمتع بالمرثية : تجربة وتعبيراً ، وعاطفة وخيالاً ، وصوراً وموسيقى، مع التعويل أحياناً على " المنهج التكاملي " متى اقتضت الدراسة ذلك .

وسر اختيارنا هذا المنهج أعني" المنهج الفني " "هو أنه يُعنى باستظهار مواطن الحسن والجمال والضعف والرداءة في النص الأدبي، ويسلط الضوء على عناصره كافة .

كما يعمل على تذوق القيم الشعورية والتعبيرية والاستمتاع بها ، وهذه هي الغاية الأولى من دراسة الأدب والفن .

كما أنه يعتمد أيضاً على الجهد الشخصي ، والذوق الذاتي في إدراك نواحي الإبداع شعورياً وتعبيرياً ؛ وبهذا يتيح للدارس مجالاً خصباً يستطيع أن يبدع فيه ، ويبرزه في صورة جديدة مشرقة الصفحة، ومحددة المعالم(١).

وهذا كله قد تجلى وظهر تطبيقياً من خلال التحليل الفني للوحات التصويرية التي جاءت في المرثية تحت فصولها ومباحثها .

ولقد قامت الدراسة على عماد هذه اللوحات ، يتكون كل مبحث فيها من لوحة تفصيلية تشرح موقفاً ، وتشخص حزناً ، وتبرز هَمًّا ، وتجسد غمًّا .

**ومن هنا ؛ فقد جاء هذا البحث مكوناً من فصلين، تحت كل فصل عدة مباحث.**

**الفصل الأول :** " الدراسة التحليلية في أبيات المرثية " وفي هذا الفصل عدة مباحث:

**المبحث الأول :** " أسف العربية على فراق ولدها وفقده " .

(١) ينظر : البحوث الأدبية ومناهجها الحديثة ، د/ محمد سعد فشوان صـ٥٥ ، ٩٢ ، ٩٣ ، طبعة ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م – مكتبة الرسالة .

**المبحث الثاني** : " غضارة شبابه ، وفرحة أمه به، واغتباطها بأنسه قبل موته " .

**المبحث الثالث** : "رعاية أمه له ، وتأميلها فيه ، وحذرها عليه ، وفرارها به من الأخطار والمخاوف لكن بلا جدوى " .

**المبحث الرابع** : " حلول الأجل ، وهيمنة الموت ، ورحيل الابن ، ووله الأم ، وعجزها عن الدفاع عنه " .

**المبحث الخامس** : " يأس يائس، وآمال كسيحة، وأحزان مستعرة، ودموع منهمرة ".

**المبحث السادس** : " دعاء مبين ، واستسلام مكين ، وواقع حزين " .

**الفصل الثاني** : " الدراسة النقدية في أبيات المرثية " ، **وفيه عدة مباحث:**

**المبحث الأول** : " التجربة الشعرية في المرثية " .

**المبحث الثاني** : " الألفاظ والأساليب في المرثية " .

**المبحث الثالث** : " الصور والأخيلة في المرثية " .

**المبحث الرابع** : " موسيقى المرثية " .

ثم كانت الخاتمة ، وفيها سجلت – في إجمال– أهم النتائج التي ظهرت لي من خلال دراسة وتحليل ونقد هذه المرثية الرائعة ، التي أهدتها الأم المجهولة لولدها الفقيد، ثم أثبت نص المرثية ، وجعلت بعده فهرساً للمصادر والمراجع ، وفهرساً للموضوعات . ( وبعد )

فهذا عمل بشري ، يعتريه ما يعتري بني البشر من نقصان وسهو؛ فالكمال لله وحده... فإن كنت قد وفقت فيه ، فهذا من فضل ربي، ثم الفضل موصول إلى أساتذتي الذين علموني في جامعتنا العريقة "

جامعة الأزهر المعمور " ، وأوقفوني على الأسس التي على ضوئها علمت كيف يكون البحث في الأدب ، والغوص وراء معانيه وصوره ، والتقاط جمالياته التي لا تتناهى... وإن كنت قد أخطأت، فحسبي أنني اجتهدت ، وبذلت الجهد ، وحاولت الوصول ، ولا أتهم إلا نفسى ونقصان بشريتي .

**﴿ وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلاَّ مَا رَحِمَ رَبِّي ﴾**(١).

**﴿رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا﴾**(٢).

**﴿وَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنِ الحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ العَالَمِينَ﴾**(٣).

الباحث / عبد الله محمود أبو شعيشع عمر

(١) سورة ( يوسف ) آية ( ٥٣ ) .
(٢) سورة ( البقرة ) آية ( ٢٨٦ ) .
(٣) سورة ( يونس ) آية ( ١٠ ) .

# " الفصل الأول "

# " الدراسة التحليلية "

**وفيها ستة مباحث :**

**المبحث الأول : أسف العربية على فراق ولدها وفقده**

**المبحث الثاني : غضارة شبابه ، وفرحة أمه به ، واغتباطها بأنسه قبل موته**

**المبحث الثالث : رعاية أمه له، وتأميلها فيه، وحذرها عليه ، وفرارها به من الأخطار والمخاوف، لكن بلا جدوى**

**المبحث الرابع : حلول الأجل ، وهيمنة الموت ورحيل الابن ، وولله الأم ، وعجزها عن الدفاع عنه**

**المبحث الخامس : يأس يائس ، وآمال كسيحة ، وأحزان مستعرة ، ودموع منهمرة**

**المبحث السادس : دعاء مبين ، واستسلام مكين ، وواقع حزين**

## المبحث الأول

**( أسف العربية على فراق ولدها وفقده )**

**تقول العربية في مُسْتَهل قصيدتها الباكية :**

**يا عمرو مالي عنك من صبر  يا عمرو يا أسفي على عمرو**

**لله يا عمرو وأي فتىً  كفنت يوم وضعت في القبرِ**

**أحثو التراب على مفارقه  وعلى غضارة وجهه النضرِ**[1]

وهذه الأبيات تعد افتتاحية المرثية ، فقد صدرتها الشاعرة بالأسى والحسرة، وبدأتها بمضاعفة الألم ، وقد نفد صبرها ، وطال شوقها ، وتهصرت أحزانها، وذبلت أغصانها ، فلم تتمالك – والحالة هذه – إلا أن تصرخ بأعلى صوتها في نداءٍ عالٍ أشبه ما يكون بالندب أو بالاستغاثة ، مستعينة بـ " الياء[2] "التي هي للنداء والتنبيه ، ومعها وبمدتها قد رفعت العربية عقيرة صوتها (يا عمرو) في صدر قصيدتها؛ إيذاناً بمدى تفجعها ، وإشعاراً بعظم مصابها، وجليل خطبها في فقد ولدها.

وكأن الشاعرة لم تجد مرفأ لبث مصابها غير ياء النداء التي وضعت للبعيد ؛ دلالة على بعد ولدها عنها ، والتي أعلنت عنه في يأس وأسى أنها لا تستطيع أن تصبر على بعاده ، فقد أخبرت بهذا بعد ندائها اليائس الذي افتتحت به مرثيتها ، مردفة الإنشاء بالخبر ( مالي عنك من

---

(١) زهر الآداب وثمر الألباب لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني جـ٢، صـ٤٢٦، ضبطه وشرحه د/ زكي مبارك ، حققه وزاد في تفصيله محمد محي الدين عبد الحميد – الطبعة الثالثة، سنة النشر: ١٩٥٣م .

(٢) جاء في رصف المباني بأن " يا " حرف نداء ، وهي حرف من حروف التنبيه ، ينادى به مرة ، ولا ينادى به أخرى ، ... وحقها في الأصل أن تكون لنداء البعيد ؛ لجواز مد الصوت بالألف ما شئت . " ينظر : رصف المباني في شرح حروف المعاني للإمام أحمد بن عبد العزيز المالقي صـ٤٥١ ، تحقيق : أحمد محمد الخراط – مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق .

صبر ) ، في نفي الصبر عنها في جملة مليئة بالأسى والحزن والانكسار، موشاة بالضعف والحسرة التي تعتصر كل أم بسبب موت ولدها ، وبعاده عن ساحة أنسها ، وكان يكفيها قولها : " مالي عنك صبر " ولكنها آثرت مجيء " من " التي تدل على نفي الصبر كله ؛ إيذاناً وإخباراً بأن هذه الأم الثكلى لم تعد تقدر على جزء ولو يسير من الصبر على فقد ولدها ؛ ولذلك جاءت بـ " من " دلالة على انتفاء كل صبر عنها ، وفي هذا إشارة إلى تفجعها وولعها بابنها الذي صيَّر فراقه فؤادها هواء، وفارغاً من كل ما عداه .

وأشعر عندما أقرأ هذا الشطر (يا عمرو مالي عنك من صبر) من هذه الافتتاحية أن هذا الشطر يسبقه كلام كثير جرى على لسان هذه الأم، وقد جاش في صدرها، أو سرى في خلجات نفسها، ولهجت به مشاعرها من غير أن تبوح بحروفه وألفاظه، ثُمَّ لما أن علا وجيبها، وثارت عاطفتها، وتحركت مشاعرها، وتحرقت مكامنها هبت قائلة مفصحة: (يا عمرو مالي عنك من صبر)؛ وكأنها تبرهن عما تحدثت عنه في نفسها من كريم خصاله، وجميل أفعاله، وقربه من أمه، وتحببه إليها، وأنسه بها، فقالت رداً على هذا الأنس، وجزعاً لانقطاع هذا الود: (..... مالي عنك من صبر) .

ناهيك بعد كل هذا الفيض من المعاني، وكل هاتيك الظلال الورافة من المشاعر الرقيقة، أن الشطر أو البيت الذي تصدر المرثية يجسد في لغة شاعرة ظليلة وارفة، ضعف الأنثى، واستسلامها للأقدار، واستيائها بالأحزان، واستمرائها للآلام ، ورضاها بالواقع ، تجتره بكل مرارة وأسى ، مسلمة أمرها إلى القدر، معلنة عن ضعفها تارة ، وعن استسلامها

للمنايا تارة أخرى؛ في لغة تشف رقة، وتقطر عذوبة، وتتقطع حزناً، وتذوب ألماً، وتجسد نوحاً، وتشخص بوحاً ، في ضعف استكن فاطمأن في أحشاء الأم المكلومة، بيد أن هذا الضعف نفسه هو ما يشبب – في نظري– عاطفتنا تجاه هذه الثكلى المتحرقة، التي كلما ذابت حزناً، ورقت لغة، ودقت تعبيراً، وأبدعت تصويراً ، كان كل هذا أدعى للغوص وراء دررها؛ لاكتشاف أسرار تعبيرها ، وجمال تصويرها، وروعة إبداعها.

ولم تكتف الأم بإعلان ضعفها في الشطر الأول ، لتؤكده في الشطر الثاني، مكررة فيه النداء على ولدها، معلنة أسفها وحسرتها وأساها، صارخة بخيبة آمالها، وانطفاء قناديل غبطتها، وشموع فرحتها، بانقضاء نحبه ، وحلول أجله: (يا عمرو يا أسفى على عمرو).

ونشعر من تكرار هذا النداء، وذكر وتكرار اسم الابن "عمرو"، أو ضميره أكثر من مرة، أن الأم الثكلى تتسلى وتستأنس وترتاح، كلما كررت نداءها عليه، وكأن هذا النداء وذاك التكرار قد اتخذته المرأة وسيلة من وسائل قربها من ولدها، أو هو كذلك[1]، بعد أن فقدت كل وسائل الأنس به، والقرب منه، وذلك بعد أن حلت المنية بساحته ، وكدحت في وجهه.

وهذا من فوائد التكرار المعنوية، وإحدى نكاته البلاغية والأدبية، إضافة إلى جرسه الموقع بصورة منتظمة، وتقاسم منغمة، غرضه

(١) يضاف إلى هذه الأسرار أن العربية أرادت أن تمكن المعنى الذي أرادته في ذهن سامعها ، وأن تقرر بالتكرار والذكر المصيبة وتبرز الفاجعة . قال ابن جني في الخصائص: " اعلم أن العرب إذا أرادت معنى مكنته واحتاطت له بالتوكيد والتكرار وغيره. ". ينظر : الخصائص ، جـ٣ ، صـ١٠١، ١٠٢ ، تحقيق : محمد علي النجار – المكتبة العلمية – مطبعة دار الكتب العلمية ٢٠٠٠م .

استحضار صورة المرثي بكل ألوانها وأوصافها، وما يحشده من ظلالٍ ومعانٍ حول هذا الاسم المكرر، الذي هو في كل مرة من تكراره يضيف إلينا معنى جديداً ، وسراً من أسرار ذات المسمى به، وإن كنا لا نستطيع أحياناً الإفصاح عن كل هذه الأسرار ، مع شعورنا بها ، وانجذابنا إلى طلاوتها وحلاوتها وجلاوتها.

وأكاد أجزم بأن البيت الأول – مع ما يكتنفه من عواطف– لم يرو غُلَّة الأم العطشى إلى تكرار اسم ولدها ، الصادية إلى نغمه الحبيب، لتردفه ببيت آخر أكثر تفجعاً، وأشد ألماً ، وأوسع تسلية ، وذلك عندما صدرته بلفظ الجلالة ( لله ) قائلة في نفثة حارة :

**لله يا عمرو وأي فتى كفنت يوم وضعت في القبر**

ولنا أن ندرك أن العربية تستنكر في هذا البيت وتتساءل وتعجب – عبر الأساليب الفصيحة : (لله يا عمرو وأي فتى كفنت[١])– كيف نسج القدر خيوط أكفانه، ليضم فيها هذا الفتى ، ويوضع في قبره.

وكأنها – من خلال هذه الأساليب– لا تكاد تُصدق أن مثل هذا الفتى يواريه التراب ، وتضمه القبور، وتلك حال كل أم أصابها الذهول والوله والحزن والتحسر على ولدها.

**أرى ولد الفتى عبأ عليه لقد سعد الذي أمسى عقيما**

**فإما أن يربيه عدوًا وإما أن يخلفه يتيما**

**وإما أن يوافيه حمام فيبقى حزنه أبداً مقيما[٢]**

---

(١) قد يأتي النداء بقصد التعجب ، وفي حكم المستغاث ، وقد يستعمل حرف النداء ( يا ) للندبة. يراجع في ذلك : شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ ، لابن مالك صـ١٩٨، ٢٠٠ – حققه وقدم له: د/ عبد المنعم أحمد هريدي – الجزء الأول – الطبعة الأولى .

(٢) الأبيات لأبي العلاء المعري ، في اللزوميات جـ٢ ، صـ٣٠٠ ، تحقيق : أمين عبد العزيز – مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة النشر ١٣٤٢هـ.

غير أن هذه المرأة استحضرت صورة ولدها حينما وضع في قبره، مستخدمة ظرف الزمان ( يوم ) ، باسطة أمام أعيننا مصيره، ناشرة أكفانه في بيتها سالف الذكر.

( .... وأي فتى كفنت يوم وضعت في القبر ؟!! )

ولا تزال الصورة ماثلة أمام أعيننا في توظيف الفعل المضارع الذي تصدر صورة مفجعة في البيت الثالث :

**أحثو التراب على مفارقه وعلى غضارة وجهه النضر**

وكأن الأم المكلومة الثكلى ذاهلة الفؤاد ، لا تكاد تصدق أن ابنها بَعُدَ عنها ، وفارق عيشها مدى الحياة ، وقد أخذت تنثر التراب على مفارق رأسه، جاعلة من نفسها مكفنة وقابرة ونادبة ومتفجعة ، وكل ذلك لها ، قد نسب إليها في صدق وحرارة وحزن.

ونلحظ في استخدامها لفظة " أحثو " ما يومئ بمدى الرفق والشفقة التي اعتملت في حناياها اشفاقاً على ولدها ، وكأن يديها لا تطاوعها أن تهيل عليه التراب دفعة واحدة ، فهي تحثو ولا تهيل ، وفرق بينهما كبير.

وكان يكفي الأم المجروحة أن تخبر بأنها حثت التراب على جسد ولدها جملة، وهي بذلك تكون قد عبرت عن مدى حرقتها على فقيدها وفلذة كبدها، غير أن مشاعرها أبت إلا أن تفتق الصورة، وتشرح جزئياتها، وتفصل دقائقها، فاستنفرت مرافئ الخيال ، وحلقت في سمائه بشراع لا

ينقطع حزنه ، ولا يجف دموعه ، ولا تذهب مآسيه، فقالت: "أحثو التراب على مفارقه"، إشارة إلى ذهاب بهاء الشباب، ومظاهر الجمال، ووبيص المسك الذي كان يلوح في مفارقه المتألقة ، وتحسراً –كذلك – على العطر الذي كان يفوح من جدايل رأسه ، فضلاً عن أفول نجم شبابه ، ووفورة صباه .

ولقد احتشدت كل هذه المعاني وتعاضدت وتزاحمت في قولها: "على مفارقه"؛ لمزيد من التفجع والتحسر والشجى والشجن، الذي يتحشرج في صدر الأم؛ لتنطق هذه الصورة الشاحبة الحزينة بصراخ وعويل هو أعلى من صوتها المتقطع وأنفاسها المكتمة.

وترتقي الصورة هذه في مدارج الحزن درجات ، وتدخل في سراديب الحزن المظلم، لتصور العربية "غضارة وجه ولدها النضر"؛ وتحثو أيضاً عليها التراب، وتذكرها لذات السبب سالف الذكر، "وعلى غضارة وجهه النضر" ترقياً في الفجيعة، لمزيد من دلالات الألم، فأي حسرة بعد هذه الحسرة ؟ وأي ألم يقطع نياط القلب بعد حثو التراب على المفارق؟، وعلى غضارة وجهه المتألق كصفحات الورد وزهرات الفل.

ولنتأمل ظلال لفظة " غضارة " التي تشير إلى الحيوية والرطوبة والإشراق والنضرة والتألق الذي يلوح في محيا هذا الشاب[١]، ثم إضافة

(١) يقول ابن منظور : " الغضارة هي النعمة والسعة في العيش والبهجة ، والغضير : الناعم من كل شيء، والشيء الغضير : هو الرطب الطري ينظر : اللسان ( غضر ).

هذه الغضارة المتحفزة للحياة إلى الوجه الموصوف بالنضارة، لتأخذنا الصورة إلى صورة متفتحة بألوان الحيوية والإشراق والنضرة لهذا الشاب ، متناهية في الختام إلى مصير مقسوم ، ما كانت لتتوقعه لولا الحتوف والقضاء المحتوم .

ويجسم الألم، ويضاعف الفاجعة ويكثف الأسى، هذا التضاد المجموع في الصورة بين " التراب المحثو " الذي يشير إلى الفناء والغياب والتلاشي والتباعد، وبين " تألق المفارق وغضارة القسمات ونضارة الوجه " ، وكون هذه المتناقضات مجموعة في قرن واحد يدلل على مساحات الأسى الواسع ، والحزن العميم الذي حل بساحة العربية، ولم تجد بُداً إلا أن تسخر طاقات اللغة الشاعرة ، للتعبير عن ولهها، وتفجعها على ولدها الذي أفل نجمه بعد سطوع ، وخمدت صورته بعد إشراق، إلى أبد الآبدين .

وفي عدول الشاعرة في الأبيات الثلاثة من الخطاب :

"يا عمرو مالي عنك من صبر – كفنتَ يوم وضعتَ في القبر" ، إلى الغيبة: "أحثو التراب على مفارقه – وعلى غضارة وجهه النضر" التفات لطيف، يدلل على بعيد الأسى، ونفاذ الصبر، واجترار الحزن؛ وذلك لأنها في صدر الأبيات قد علا وجيبها ، وتلاحقت صرخاتها ، وتضاعفت صيحاتها عليه ، فنادت بأعلى صوتها "يااا عمرو" ثم وجهت إليه كاف الخطاب: "مالي عنك" إشارة إلى عدم صبرها على فراقه، ثم إن

كاف الخطاب هذه التي جاءت بها العربية ما هي إلا استئناس للأم المكلومة، مقروحة الأحشاء من وحشة الفراق، وترطيب لفؤادها المتصدع من هول البعاد.

وما تملك هذه المتفجعة الولهى إلا استحضار أنفاس ولدها عن طريق اللغة باستدعاء كاف الخطاب، في وقت عجزت كُلُّ القوى "الواقعية والفرضية" عن استعادة ولدها إلى الحياة مرة أخرى، فاستعاضت عن هذا العجز المحقق الكسيح والواقع المرير باستدعاء الخطاب على النحو المذكور.

ولكن بعد أن هدأت ثورة نفسها، واجترت آلامها وأحزانها، واستحضرت حثو التراب على وجه ولدها ، آثرت "الالتفات" من الخطاب إلى الغيبة: "أحثو التراب على مفارقه"؛ وذلك كأنها استثقلت أن تخاطب الابن المفارق بحثو التراب عليه فلم تقل: "أحثو التراب على مفارقك، وعلى غضارة وجهك النضر"؛ تخفيفاً على نفسها من المصاب، وعلى مفارقه وغضارة وجهه من التراب، تخفيفاً حسياً ومعنوياً، وإشارة دقيقة إلى تلاشيه عن الحياة بمواراته التراب، فَلِمَ تأتي إذن كافُ الخطاب؟ وقد أصبح بعد الخطاب غائباً تحت الرمس، وتحول أثراً بعد عين، وجثة هامدة بعد هيئة ريانة، وقوة متحركة فاعلة. فأي أسف بعد هذا؟ وأي مرارة فَقْدٍ، وهلع تفجع بعد هذا الفَقْدِ المتحسر المميت؟! .

## المبحث الثاني

### غضارة شبابه وفرحة أمه به واغتباطها بأنسه قبل موته

**تقول العربية مصورة هذا كله :**

**حين استوى وعلا الشباب به ... وبدا منير الوجه كالبدر**
**ورجا أقاربه منافعه ... ورأوا شمائل سيد غمرِ**
**وأهمه همي فساوره ... وغدا مع الغادين في السَّفْرِ**
**تغدو به شقراء سامية ... مرطى الجراء شديدة الأسرِ**
**ثبت الجنان به ويقدمها ... فلج يُقَلِّبُ مقلتي صقرِ[1]**

وهذه اللوحة تعد امتداداً لحالة التفجع والندب الذي استوعبته اللوحة الأولى، والتي افتتحت بالنداء عليه والتعجب من شبابه الذي ضمه الكفن ، ووراه الثرى، بيدىْ أمه التي آثرت أن تكون فاعلة الفعل (أحثو)؛ زيادة في الوله، وتعبيراً عن حجم المصيبة وفداحة الكارثة.

ولقد حانت هذه الفجيعة، وحلت تلك الداهية حين استوى شبابه، وتفتحت أكمام صباه، وأينعت ثمرة صحبته، وأشرقت شمس عطائه ومنفعته، ومن ثَمَّ فإن لفظة (حين) التي تصدرت هذه اللوحة تُعَدُّ حالاً من المرأة التي حثت التراب على ولدها، حين استوى شبابه، وثقفت قناته ، ولدن عوده ، وقوي ساعده :

**حين استوى وعلا الشباب به ... وبدا منير الوجه كالبدر**

ولقد احتشدت كل المعاني السابقة في الأبيات التي معنا، لا سيما في قولها: (حين استوى) بإطلاق معنى الفعل "استوى"؛ دلالة على أن ولدها اكتمل في كافة جوانب حياته، وتفتح على كافة مستويات نضجه،

(١) زهر الآداب وثمر الألباب ، جـ٢ ، صـ٤٢٦ .

فاكتمل عقلاً وذكاء، وفطنة وقوة، وفكراً وحكمة، وتدبيراً ورؤية، وغيرها لا تُحصى، كما الثمر على سوقه، والغصن على عوده.

ولنتأمل هذا التعبير الساحر الآسر: (وعلا الشباب به) الذي آثرته العربية ولم تقل: (وعلا شبابه)، لأنها أرادت أن تؤكد على أن هذا الفتى نسيج وحده في شبابه وفي كل شيء، فكلمة (علا) من العلو والرفعة والارتقاء، والسمو الحسي والمعنوي، فشبابه لم يعل فحسب، وإنما علا شبابه به أيضاً، في كل مجالات الارتقاء، وكافة ما يمكن أن يضيف إليه، لاكتمال رجولته وفتوته التي أخذت وقتاً غير قصير، وإنما عمر ممتد تأمله المرأة، وتهفو إليه في تدرج ولدها من طفولته وصباه إلى شبابه وفتوته واكتمال رجولته.

ولقد دلَّ على هذا العمر تعبيرها الرائع: (حين استوى)، الذي يدل على انتظار وترقب، يتلوهما نتيجةٌ مثمرةٌ مرضيةٌ، وفرحة غامرةٌ، واغتباط دائم حينما علا الشباب به، وبدا منير الوجه كالبدر؛ دلالة على اكتمال هيئته اكتمالاً معنوياً وحسياً أيضاً ، ممثلاً في تألقه كالبدر المنير؛ بيد أن تعبير العربية أدق مما قلت وألطف؛ لأنها وظفت الصفة المشبهة – الدالة على الثبوت والدوام (منير) – في موضعها، ثم جرتْ فاعلها (الوجه) بالإضافة إلى (منير)، وهذا مستحسن فيها؛ لتدلل على أن هذه الصفة أصبحت لازمة فيه، قائمة به، لا تفارقه بحال، فهو أبداً بدريُّ الطلعة، دُريُّ المحيا، مؤتلق الجبين، يخلب الأنظار، ويستولي على الأفئدة ( حين بدا ) .

ولا تزال المرأة الثكلى تبني صروح آمالها ببوح من فيض آلامها، في مصاب ولدها قائلة:

**ورجـــا أقاربـــه منافعـــه ورأوا شـــمائل ســـيد غمـــر**

وهي مرحلة تتجه فيها الأنظار نحو الغلام الذي يفع ؛ لينتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى، هي أكثر أملاً في رجاء أقاربه فيه ، وأوسع تعلقاً في آمالهم التي تُشاد صروحها حول هذا الغلام ، ولا سيما إذا أظهر هذا الفتى من النجابة والذكاء والحنكة والفطنة ما يجعل العقول والقلوب إليه مشدودة بسبب؛ لتفرُّدِه فيما يتصف به، أو يمارسه من أعمال ، أو خصال تجعله بين أقرانه " بيضة البلد ، أو "بيضة الديك " ، وتُصيِّره " أمنع من عقاب الجو "(١).

ونلاحظ أن الشاعرة الأريبة جعلت الذي يرجوه الأقارب من ولدها هي "منافعه"، وهي لفظة تدل على جماع الخير، من كل ما يمكن أن ينتفع به الإنسان، أو ينفع به غيره، فيضاف كل هذا إلى رصيده .

والقصد أن قلوب عشيرته تعلقت به، آمالاً تزدهر، وسواعد تشتد، ومناكب تتحد، خاصة وقد رأوا في محياه شمائل النجابة تلوح في جبينه، وتنتشر مع تصرفاته، وطرائق معالجته الأمور.

وندرك أن العربية آثرت كلمة ( شمائل ) على غيرها؛ لأنها تجمع كل ما يجمخ به المرء، ويتباذخ على غيره ويتيه ، ويكون معه ذا أريحية متفردة من مثل شمائل: "الكرم والعطاء والنجدة والشجاعة والعفة والمروءة" وغيرها كثير جمعت كلها في هذه اللفظة الآسرة "شمائل " المضافة إلى ذلك الفتى الذي وصفته أمه –على صغر سنه، وحداثة عمره – بالسيد الغمر، الجزيل العطاء الموفور السخاء .

وشيء آخر في انتخاب لفظة " شمائل " عند الشاعرة وهو أن هذه اللفظة الموحية تدل على الصفات النفسية للمرثي ، ولا شك أن الوصف بها ، يفضل على الوصف بغيرها من الصفات الحسية " فأجود الرثاء هو

(١) مثل يضرب ، ويراد به المبالغة في الشدة والمنعة والتحصن واليقظة . ينظر : الفاخر لأبي طالب المفضل بن سلمة بن عاصم ، صـ٢٤٨ – تحقيق : عبد العليم الطحاوي ، محمد علي النجار .

الرثاء الذي يستوعب الفضائل النفسية [١]" التي كانت قبل ذلك مختارة ومقدمة في مدح الأحياء من مثل الصفات التي اشتملت عليها لفظة " شمائل " التي معنا .

وما أملح وأجمل اللغة الشاعرة التي كانت وعاءً رقراقاً لكل هذه المعاني الرقيقة في هذه الأبيات التي جاءت على أوزان بحر "الكامل" في يسر وسهولة وتدفق وسلاسة؛ لتدلل العربية بسلاستها وهدوء وقعها على تسرب الحزن إليها من كل صوب وحدب، حزنٌ تكتَّم في ضميرها، أنهكها وأقض مضجعها فلا تكاد تقوى على البوح به .

ولنقرأ هذه "المدات المتطاولة" إلى عنان السماء ، التي تُخرج مع تسامقها زفرات الأسى ، وزخات الألم ، ووخز المصيبة التي دهت الشاعرة من مثل قولها :

**ورجـــا أقاربـــه منافعـــه ورأوا شـــمائل ســـيد غمـــر**

ويبدو لي أن الفتى النجيب قد حقق بعض آمال أمه فيه ؛ فحمل عنها، وتحمل أعباء الحياة ومؤونة العيش، وبدأت نجابته تترجم إلى واقع عملي ، بدليل قولها عنه:

**وأهمـــه همـــي فســـاوره وغدا مع الغادين في السفر**

يضاف إلى ذلك استشعار بِرّ هذا الفتى بأمه ، ورعايته لها، وبذل أقصى الجهد لتوفير مؤن الحياة لإسعادها ، فقد أهمه ما يهمها، وشغله ما يشغلها، وساوره ما يعتريها ويطرأ لها؛ فعزم على أن يخوض مع الرجال مضمار الحياة، فغدا مع الغادين، وراح مع الرائحين، وشارك مع أقرانه ،

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د/ بدوي طبانة ، صـ٣٠٣ – طبعة مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٤م .

وتفرد عنهم في حله وترحاله، وسفره وإيابه ، مستعيناً مع كل هذا الجهد بفرس شقراء سامية ، تغدو به وتروح:

**تعـدو بــه شــقراء ســامية مرطـى الجـراء شـديدة الأسـر**

وما من شك في أن الفرس عند العربي هي عدته وعتاده، تحمله إلى غايته، وتكون دليل نشاطه، وسبب نجاته، ومرمى أعدائه في حروبه ونزاله؛ لذا فهي ذات مكانة عند العربي، ودائماً يتحدث عنها، وعن حصانه الذي ربما أقيمت بينهما جسور من المودة والحب والإنسانية والتجاوب النفسي والوجداني(١).

ولا يكون هذا إلا إذا كانت الخيول على قدر كبير من النجابة والذكاء والنبل والنسب العريق(٢).

ومن ثَمَّ ففرس هذا الفتى التي حرصت العربية أن تعدد خصالها وأوصافها ، شقراء سامية ، سريعة الجري " مرطى الجراء" ، قوية مؤسرة، نافذة إلى هدفها في إصرار وعزيمة إن طُلِبَتْ فاتتْ، وإن طَلَبَتْ نالت، "شديدة الأسر"، والفتى عليها ثابت الجنان، رابط الجأش، متمكن في عدوه ؛ وهذا دليل على نضوجه واكتمال فتوته وفروسيته :

---

**(١)** مثلما كان بين عنترة وحصانه من تجاوب نفسي ووجداني ومشاعر عالية . وأشعاره في ديوانه كثيرة في هذا المقام . ينظر معلقته في وصف حصانة الأبيات من ٦٩ إلى ٧٣ صـ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، من كتاب شرح المعلقات السبع لأبي بكر الأنباري ، ضبطه ونسقه د/ أحمد هادي باحارثة – الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ- ٢٠١١.

**(٢)** ينظر في مكانة الخيل عند العربي وحبه لها واهتمامه بأوصافها وأنسابها . كتاب : أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها لابن الكلبي ، صـ٦، ٧ ، تحقيق المرحوم/ أحمد زكي – مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة – مركز تحقيق التراث – الطبعة الخامسة ٢٠١٦م ، ويراجع : فصل صفات الخيل من صـ٨٥٥ إلى صفحة ٨٧٦ من كتاب ديوان المعاني للعلامة أبي هلال العسكري ، تحقيق د / أحمد سليم غانم ، المجلد الثاني – تقديم د/ عبد الحكيم راضي – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢م – الطبعة الثانية.

**ثبت الجنان به ويقدمها فَلِجٌ يقلب مقلتي صَقْرِ**[١]

كما أنه دليل على مدى يقظته وحرصه وانتباهه وحذره ، وثاقب بصره، وحدة نظره، فالصقر من الطيور الجوارح ، حذر يقظ، حديد النظر ، ثاقب الرؤية ، يرى فريسته على مسافات بعيدة ، فيقصدها ولا يخطئها ، وربما اصطاد فريسته تحت طبقات الماء ، في انقضاض منه صائب ، وسرعان ما يرتفع بها إلى قلل الجبال[٢].

قال عمرو بن أحمر الباهلي[٣] في وصف رجل يقظ حاد البصر :

**كأن الصقر يقلب مقلتيه إذا نفض العيوب وقد خفينا**[٤]

ونلمح من كل من العربية التي معنا وابن أحمر ذكر " مقلتي الصقر " في بيت كل منهما في معرض المدح والثناء على الممدوح بالحذر واليقظة ، وفي هذا دليل على أن كلا الرجلين ينفذان إلى بواطن الأمور ، ولا ينخدعان بظواهرها ، وسرعان ما يدركان بحنكتهما ودربتهما

---

(١) فلج معناه : ينظر في الأمر، ويقلبه على كل وجه ، مأخوذ من قولها : هو يفلج الأمر أي : ينظر فيه ويقسمه ويدبره ، وهذا المعنى مناسب لما بعده وهو قولها : "يقلب مقلتي صقر " . اللسان ، (فلج ) .

(٢) ينظر في هذا : الحيوان ، جـ٦ ، صـ٤٧٨، جـ٧، صـ١٤٦ – طبعة ٢٠٠٤م ، والطبيعة في الشعر الجاهلي ، د/ نورى حمودي القيسي ، صـ١٩١، ١٩٢ – الطبعة الثانية، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م – مكتبة النهضة، وينظر أيضاً كتاب : طيور مصر ، د/ محمد محمد عناني، صـ١٩٦ إلى صـ٢٠٢ – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٣م .

(٣) هو عمرو بن أحمد بن فراس بن معن ، وكان أعور رماه رجل يقال له مَخْشِيّ فذهبت عينه ، عَمَّر تسعين سنة ، وسقى بطنه فمات – قال أبو عمرو بن العلاء : كان ابن أحمر في أفصح بقعة من الأرض، بين يذبل والقعقاع . ينظر : الشعر والشعراء لابن قتيبة الدينوريّ – حققه وضبط نصه د/ مفيد قميحة، أ / محمد الضناوي ، صـ٢٠٩، ٢١٠ – طبعة دار الكتب العلمية بيروت لبنان ٢٠٠٠م – الطبعة الأولى .

(٤) ديوان عمرو بن أحمر الباهلي، جـ٢، صـ٢٤٢ – جمع وتحقيق ودراسة للباحث / عبد الرازق حويزي ، ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م .

الحقائق، ويصلان إلى كل ما خفي من عيب، ودق من خلل، فيكشفانه ببصيرتهما النافذة ، ورؤيتهما الثاقبة الواعية كالصقر تماماً بتمامٍ.

وما أروع تعبير " عمرو بن أحمر " في وصف الرجل " كأن الصقر يقلب مقلتيه " وأجمل بتعبير العربية في وصف ولدها : " فلج يقلب مقلتي صقر " ، بيد أن المتأمل في كلا الصورتين يجد – مع روعتهما وجمالهما وإيحائهما – بأن صورة العربية فاقت خيالاً وبهاءً صورة " ابن احمر " ؛ لأن الثاني بناها على التشبيه ، ولم ينس الحقيقة، فقد ادعى أن ممدوحه من يقظته ونفاذه إلى بواطن الأمور كأن مقلتيه مقلتى الصقر ، وهو حينما يقلب عينيه في محاجرها ومقلها كأنما يقلب مقلتي صقر، أو كأنه الصقر يقلب مقلتيه ، وهو تشبيه مصيب ، والغرض منه " بيان إمكان المشبه، والكشف عن حاله وفرائده .

ووجه إصابته: أن المشبه به "مقلتى الصقر " مضرب المثل ، وغاية المراد في الحذر وقوة البصر وحدة الرؤية ، ولم يجد " ابن أحمر " لوصف يقظة ممدوحه غير هذا الجارح ليبرز صفته ، ويبين المراد من وراء هذا التشبيه البديع الدقيق .

أما الشاعرة العربية ، فقد قامت صورتها التي معنا على الاستعارة ، وليست على التشبيه ، إذ أنه من المعلوم بأن الاستعارة أقوى من التشبيه ؛ لأنها تدل على أن المشبه فرد من أفراد المشبه به ، وداخل في حوزته ؛ ولأنها أيضاً تقوم ابتداءً على تناسي التشبيه والإيغال في الخيال والادعاء ؛ ومن ثم فإن مراد الشاعرة لا يقتصر "كابن أحمر" بأن عين ممدوحه كعين الصقر، وملحقة بها، وإنما أوغلت العربية في البيان ، وتعمقت في

الدعوى، حتى جعلت مقلتي عين ولدها مقلتي صقر سواء بسواء، لا يفترقان ولا يتمايزان، والذي سوغ لها هذا الادعاء ، وأخذ بصورتها نحو هذا العمق هو الخيال المحلق ، والتخييل البديع الذي هو أحد أجنحة الاستعارة وأولى ركائزها في البعد عن الحقيقة، والولوج إلى عالم المجاز القائم على المشابهة ووجود العلاقة الجامعة بين طرفيه أولاً.

**يقول العلامة عبد القاهر الجرجاني** يوضح مزية الاستعارة :

" وأما الاستعارة فسبب ما ترى لها من المزية والفخامة أنك إذا قلت: " رأيت أسداً " كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول ، وكالأمر الذي نُصب له دليل يقطع بوجوده، وذلك أنه إذا كان أسداً ، فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة ، وكالمستحيل أو الممتنع أن يَعْرَى عنها ، وإذا صرحت بالتشبيه فقلت : " رأيت رجلاً كالأسد " كنت قد أثبتها إثبات الشيء يترجح أن يكون وبين ألا يكون ، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء ، وحكم التمثيل حكم الاستعارة سواء[١]."

(١) دلائل الإعجاز / عبد القاهر الجرجاني ، صـ٧٢، ٧٣ ، قرأه وعلق عليه / محمود محمد شاكر – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م .

## المبحث الثالث

### رعاية أمه له، وتأميلها فيه، وحذرها عليه ، وفرارها به من الأخطار والمخاوف، لكن بلا جدوى

**تقول العربية :**

**ربيتـــــه دهـــــراً أفتقـــــه ... فـي اليسر أغذوه وفـي العسرِ**
**حتـــى إذا التأميـــل أمكننـــي ... فيـــه قبيـــل تلاحـــق الثغـــرِ**
**وجعلـــت مـــن شـــغفي أنقلـــه ... فـي الأرض بـين تنـائف غُبْـرِ**
**أدع المـــزارع والحصـــون بـــه ... وأحلـــه فـــي المهمـــه القفـــر**
**مـــا زلـــت أصـــعده وأحـــدره ... مـــن قتـــر مومـــاة إلـــى قُتْـــر**
**هربـــاً بـــه والمـــوت يطلبـــه ... حيـث انتويـت بـه ولا أدري[1]**

وجدير بنا ونحن في أجواء هذه اللوحة أن نسميها لوحة " التأميل" ومرفأ "الأحلام " ومرتفع " الآمال " التي انطلقت فيها أفراس خيال تلك العربية، وتطاولت أعنتها حيال ولدها حتى طالت عنان السماء، ثم صدمتها بَعْدُ صخرة الواقع المُرِّ التي تحطمت على صلادتها كل آمالها، وفوق صلابتها جميع أحلامها دون أن تدري.

وجدير بنا أيضاً أن نفتق أجزاء هذه اللوحة البديعة ، ونوضح أطراف هذه الصورة الرائعة وأجزائها ، كما فتقت العربية ولدها ورعته دهراً، تغذوه في اليسر والعسر.

ووقفة مع جمال التعبير وخلابته في قول العربية في مطلع اللوحة: " ربيته دهراً أفتقه " وما تحمله معنى كلمة " التربية " من

(١) زهر الآداب وثمر الألباب ، جـ٢، صـ٤٢٦ .

مصطلحات الرعاية والحفظ والكن والسكن والدفء ، وغيرها ممن يحفظ للنفس حقها الإنساني في العيش والحياة ، وهذا في زعمي مراد الشاعرة التي قيدت تربيتها لولدها بكونها " دهراً " ، ولا تقصد به زمناً معيناً، أو قدراً محدداً ، وإنما مرادها ربيته طوال عمره ؛ ولكنها آثرت كلمة " دهراً " جرياً على عادة العرب في التعبير عن الزمن الطويل المتصل الممتد بأنه " دهر " ، ويراد به زمن طويل متصل غير منقطع.

وما أدق تعبير الشاعرة في معرض حديثها عن رعاية ولدها بلفظة "أفتقه" ، تلك الكلمة الشاعرة ، الريانة بالمعاني والظلال ، الموحية بكل ألوان الرعاية والترعرع ؛ إذ إن مادتها " الفتق " تدل على الخصب والنماء، كما أن "التفتيق" يدل على الريّ والسمنة والسعة، وعظيم الرعاية، يقال: قد أفتق القوم افتاقاً، إذا سمنت دوابُهم فتفتقت، وتفتقت خواصر الغنم من البقل إذا اتسعت من كثرة الرعي، وعام فيتق أي : خصيب ، وجمل فتيق إذا تفتق سِمَناً(١).

وهكذا احتشدت جملة " أفتقه " بالمعاني الموحية التي ذكرتها، وهي تعد من باب " الإشارة التي تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة ، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز ، والحاذق الماهر ، كما يقول " ابن رشيق " في عمدته(٢)، إذ هي مبنية في كل حال على اللمح والتلويح ، وإجمال المعاني ؛ " فكلما ضاقت العبارة ، واتسع معناها ، كانت عندهم في أسمى مراتب البلاغة حتى يكون الكلام لمحة قليلة إلى أفكار غزيرة خبيئة وراء تلك الألفاظ التي تشبه الإشارة "(٣).

---

(١) ينظر في كل هذه المعاني اللسان ( فتق ) .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق ، جـ١ ، صـ٢٠٦ .

(٣) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د/ بدوي طبانة ، صـ٢٥٢، طبعة ١٩٥٤م – مكتبة الأنجلو المصرية .

ومن خلال هذه المعاني المحتشدة للفظة " أفتقه " نستخلص أن العربية أخذت في كل الوسائل ، وسلكت كافة السبل في توفير الغذاء بكل ما تعنيه هذه الكلمة ، حتى ترعرع ولدها ، وتفتقت أضلاعه ، وقويت شوكته ، واشتد ساعده، وحسن مظهراً ومخبراً.

**ربيتـــــه دهـــــراً أفتقـــــه فـي اليسر أغذوه وفـي العسر**

وما اقتصر عطاء الأم الرءوم في حالة اليسر ، فالكل يغدق على أولاده ويغذوهم طالما كان موسر الحال ، واسع الحيلة ، بل إن عطاءها وكرمها ورعايتها لولدها متصل بسبب لا ينقطع سببه ، ولا ينضب معينه، ولا يضعف تدفقه ، حتى في حالة العسر عندما ينقطع الدَّرُّ ، ويجف الضِّرع ، وتخمد نيران القِرى ، وليس ذلك خاصاً بالأنثى – وإن كانت أكثر حنواً وتحدبا على أولادها من الرجل بطبيعتها وعاطفتها الرقيقة – بل هو موروث معلوم عند الأبوين طبعاً ونحيزة ، ومردوده ومصدره وفيضه من الرحمة الكبرى التي أودعها المولى – سبحانه – بكرمه ورأفته – قلوب الوالدين فطرة فطرا عليها .

فهذا " أمية بن أبي الصلت " يقول لولده الذي تنكر لنعمته ورعايته صغيراً ، في صورة من العتاب الرقيق الرفيق :

**غـذوتك مولـوداً وعلتـك يافعـاً تعـل بمـا أدنـى إليـك وتنهـل**

**إذا ليلـة نابتـك بالشكو لـم أبـت لشـــكواك إلا ســـاهراً أتململـــل**

**كـأني أنـا المطروق دونـك بالـذي طرقت به دوني وعينـيَ تَهْمُلُ**[1]

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام – الجزء الأول ، صـ٢١٢ ، تحقيق د/ عبد المنعم أحمد صالح ، سلسلة الذخائر ١٩٩٦م .

لكن الغرض في معرض حديث الشاعرين مختلفٌ ؛ فـ" أمية " يُذَكِّر ولده بِنِعمٍ له عليه؛ ليعرف فضله ومكانته منه ، فيرجع إلى صوابه وجادته ، بعد أن جحد معروف والده، وأنكر أياديه ، ورماه بالخرف والضلال ، وجعل جزاءه تنكراً وخذلاناً ؛ لذلك فالأب هنا حريص على أن يفصل مراتب الرعاية لولده ، متدرجة في كل حال ، ومع كل مرحلة من مراحل سني عمره ، تعظيما لدوره معه ، وتضخيماً لتنكر ولده له ، وجحوده لمعروفه ، وإبرازاً لظلمه أباه وغبنه وإهانته . " غذوتك مولوداً ... وعلتك يافعاً....." ثم نراه يذكره بمدى تألمه عندما يصيبه مكروه، وكأنما الألم والوجع وقع عليه هو ، فلا يملك إلا أن تنهل عيناه بالبكاء ، وينصدع صدره بالتفجع .

أما الشاعرة التي معنا : فهي تجتر آلام الحسرة في رثاء ولدها مغلفاً بالثناء عليه تارة ، والبكاء على فراقه وبعاده تارة أخرى ، ولهذا فالوجهة بينهما مختلفة ، والمشارب متباينة ؛ ومن ثَمَّ، فالشاعرة غير حريصة على تضخيم جوانب الرعاية ، وتعداد النعم مثلما ضخمها " أمية" وعددها ؛ لأنها لا ترغب في المنة ، وبيان أوجه التفضل على ولدها وفقيدها ، مثلما فصلها مُعاتبُ ولده هذا ؛ لأن العربية هدفها شيء آخر، وهو إبراز أنواع الحفظ ، وأبواب المنعة، وأشكال الحماية التي أحاطت ولدها بها في حله وترحاله وإقامته وظعنه، ولكن دون جدوى، وبلا فائدة.
وما زالت العربية تسرد – في استكانة – آمالها المرجوه في ولدها الذي رحل :

**حتى إذا التأميل أمكنني فيه قبيل تلاحق الثغر**

والتأميل الذي ذكرته الشاعرة غاية وثمرة ونتيجة لما قدمته ، وسهرت عليه طوال دهرها من رعاية لولدها ، وحفظ له ، حتى أملت فيه،

وزاد تعلقها به ، وعظُم رجاؤها في أن يكون سندها وعضدها ، وحصن منعتها، ومأوى شدتها ، وغوث نجدتها، ورهن لحظتها. وإنها – وربي – واسعة الآمال طويلة الإمْلة ، مطمئنة التأميل في كل ما ذكرت ، ويدل على هذا جعلها ضمير التأميل في بيتها السابق فاعلاً لـ" أمكن " ؛ في سباحة لها بعيدة بأمواج الخيال ، مشرعة على مرفأ الاستعارة المكنية التي صوغتْ لها إسناد لازم الإنسان " التمكين " إلى " التأميل " ، وجعل " التأميل " شخصاً مؤثراً فاعلاً قد مَكَّنَ العربية في آمالها المعلقة بولدها ، وما أشد دقتها في تعبيرها الذي آثر أن يكون التمكين فيه وليس التمكين منه مع صحته ؛ وذلك لتدلل على أن تأميلها في ولدها ، وتمكين آمالها فيه قد بلغ مداه ، ووصل أقصاه ، وزاد وأربى ، وعلا وأشفى ، وذلك " قبيل تلاحق الثغر " أي مكنني التأميل فيه قبل وقت قليل وقصير من تتابع وتلاحق تهديم صروح شبابه ، وكسر غصون عمره ، وتسلل شبح الموت إليه ؛ فأصل الثغر: الكسر والهدم[1] ، والتعبير كله يدل على الفجيحة وعميق البلوى التي تتابعت وتلاحقت على رأس العربية في وقت أمَّلَتْ في ولدها ، وشيدت قصور الآمال عليه ، وبذلت واسع الجهد، وعميم الحيلة، وأخذت في كل أسباب النجاة من الحيطة والحذر، وها هي تقص علينا ألوان ذلك كله في حسرة وألم قائلة :

**وجعلت من شغفي أنقله في الأرض بين تنائف غُبرِ**
**أدعُ المزارع والحصون به وأُحِلُّه في المهمه القفرِ**

ولكن من غير جدوى ، فقد " حال الجريض دون القريض "[2] وما أملح أن يتصدر البيت الأول من هذين البيتين بالفعل " جَعَلْتُ " المحمل

(١) اللسان : ( ثغر ) .

(٢) الفاخر : صـ٢٥٠ وهو مثل يضرب لمن تمنعه العوائق عن تحقيق المقاصد ، فتحل الخيبة ، وينقطع الرجاء، وأول من قاله عبيد بن الأبرص ، للنعمان بن المنذر ، في يوم بؤسه وقد هم النعمان بقتله .

بمدى المسئولية اليقظة والعبء الثقيل الموضوع على كاهل الأم الوجلة ، كما أنه يدل على المواظبة في رعايتها له ، وديمومتها وإقبالها على هذا الأمر في إصرار وعزم ، وهو هنا بمعنى " صرتُ ، وأقبلتُ ، وأخذتُ ، وطفقتُ ، وشرعتُ " ، والمرأة الأم هذه مدفوعة نحو كل هذا بشغف عارم، يحثها على ذلك ويشدها إليه في رغبة صادقة أن تنجو به إلى بر الأمان ، وهي المتلهفة المشاعر تجاه ولدها ألا يصيبه أذى ؛ ولهذا جاء الاعتراض الرائع بين الجملتين : جملة " جعلت " ، وجملة: " أنقله " ، وهو قولها: " من شغفي"؛ لتضيف إلى اللوحة الحزينة أصباغ القلق ، وألوان التوتر النفسي الذي يعتلج في صدرها بسبب شغفها بولدها ، وحبها له ، وحرصها على إظهار ذلك بتعبيرها الرائع " من شغفي " ، كذلك لتستميل القلوب إلى مصابها ، والأسماع إلى صراخها وعويلها ، إذْ الأمر معها يمس شغاف الأفئدة ، وحبات القلوب ، ثم إنها قد رغبت – بحسها ومشاعرها – أن تعيش معها أحداث رحلتها بولدها مصحوبة بهذا الترتيب الدقيق في حذر وترقب ، وتوجس وتحسس، نقلتها إلينا – محملة بذلك كله – جملتها الموحية الظليلة "... أنقله في الأرض..." ، واصفة الأرض بأنها موماة مقفرة ، وتنائف مظلمة، وصحراء جرداء ، إشارة إلى بعدها بولدها عن دنيا الناس ، أملاً في نجاته ، وتفاؤلاً في سلامته ورغد عيشه ، ولا يهمها أو يروعها أن تختار له الفلوات ، وتنقله في المهامه ، بدلاً عن المزارع المؤنسة والقلاع الحصينة .

وطالما أن ولدها معها في أمان وسلام ، فالدنيا من حولها مخضرة ، والقفار في عينها منهلة ، والبلاد والأمحال مترعة بكل ألوان الحيوية والنماء . ولقد شيدت صروح هذه الصورة " المسافرةِ عبر المكان " في قولها :

**أدع المـــزارع والحصـــون بـــه وأُحلـــه فـــي المهمـــه القفـــر**[١]

مُسـخِرة فـي إبرازهـا هـذا الطبـاق العفـوي الرائـع بـين : " أدع – وأحل"، وتلك المقابلة الجميلة بين الشطرين ، ولا شك أنها قد أوضحت المراد ، ونقلت الصورة المتباينة أمام أعيننا ظاهرة جلية ، لتشير في الوقت ذاته إلى أن العربية الرءوم قد اختارت الفيافي ، ورغبت عن المزارع بكل قناعة ، ومن غير تردد ، ماوجدت فيها السلامة والرعاية لولدها الحبيب .

ولا تزال صورة هذا التنقل الكلية متصلة الأجزاء ، موصولة المشاهد، في حركية وتفاعل ، وتوثب وارتفاع وانحدار ، وتصوب وتصعد ، وكأن بين البيتين السابقين: بيت " وجعلت من شغفي ...." وبيت " أدع المزارع ....." لم يعبرا تعبيراً كاملاً عن مكنون الأم ، وما لاقته من تعب وجهد في تلك الرحلات الطويلة ؛ فأكملت الصورة ، وفصلت ما بدأت به ، وأردفت البيتين السابقين بمثلهما قائلة :

**مازلـــت أصـــعده وأحـــدره[٢] مـــن قتـــر مومـــاة إلـــى قتـــر**[٣]

**هربـــاً بـــه والمـــوت يطلبـــه حيـــث انتويـــت بـــه ولا أدري**

وهمـا يمـثلان عنـدها معركـة مصـيرية ، ومنـاورة غيـر متكافئـة الأطراف بين " مطلوب وطالب " ، وكأن الأمر بين طرفين : الطرف الأول مطلوب، ويمثله الابن وفرار أمه به في كل فج ، مصعدة ومنحدرة

---

(١) المهمه : المفازة البعيدة ، والمهمة الصحراء والفلاة بعينها ، لا ماء فيها ولا أنيس، وأرض مهامه أي : بعيدة، والمهمهة : البلدة المقفرة . اللسان ( مهمه ) .

(٢) أصعده : الصعد جمع صعود ، وهو خلاف الهبوط : ومعناه هنا : أمشي به في مكان عال صاعدة فيه، وأحدره : أي أسلك به طريقاً أخرى منحدرة منخفضة من أعلى إلى أسفل . اللسان ( صعد – حدر ) .

(٣) القُتر لغة في القُطر ، ومعناه الناحية والجانب وهو المراد هنا ، والقَتر بالفتح ضيق العيش . اللسان (قتر). والموماة الصحراء الجرداء .

من جانب المهامه والفلوات ، إلى الجانب الآخر ، تاركة وراءها أسباب التحصن والأمان من مزارع وحصون ، وكأنه فريسة شهية ، ومطلوب للموت مرغوب ، أما الطالب: فهو الطرف الثاني المهيمن المسيطر النهم ( الموتُ ) الذي يحصد الأرواح ، ولا فرار منه ، فأين المفر؟ وفي أي مكان يكون التحصن والأمان والهروب من شبحه المفزع ؟!

**والنـاس أقـوات هـذا المـوت يـأكلهم جيلاً فجيلاً إلـى ألا ترى جيلا**

كما أن البيتين يصوران حالة الفزع والهلع والجزع ، مع أنفاس متلاحقة ، وآلام عانتها الأم، وهي تنتقل في سرعة وخوف ، وكأنها من زعرها بقرة " لبيد بن ربيعة العامري " تلك البقرة الوحشية المسبوعة[١]، التي فرت بولدها أيضاً من أسد تربص بها، وسبع جائع تتبعها وفزعَّها، ولكن المرأة قد خاب أملها في الفرار بعد شدة العناء، وانذوى غصنها تحت وطأة الموت وسلطان الفناء، وكأن الموت قال لولدها – الذي حاولت أمه أن تُنجيه من هجمته –: " اركب نَعَامةَ إنِّي راكب السَّلِسِ"[٢].

يقول الدكتور / محمد زكي العشماوي يتحدث عن مصير هذه البقرة المسبوعة التي ذكرها " لبيد " في معلقته والموت يطاردها: " وقد غدت البقرة فزعة قد شلَّ الفزع حركتها ، فهي لا تستطيع أن تتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف ، إلى اليمين أو إلى اليسار؛ لأنها فقدت السيطرة على أعصابها من ناحية ، ولأنها لا تعلم موضع الخطر ،

---

(١) المسبوعة أي التي طاردها السبع مطاردة شديدة وافترس ولدها .

(٢) مثل قاله مُهلهِل بن ربيعة التغلبي : والسَّلس اسم حصانه . قاله حين قال الحارث بن عباد يهدده بالحرب ويذكر النعامة :

**قربـا مـربط النعامـة منـي لَقِحَتْ حرب وائـل عـن حيـالِ**

والنعامة: فرس كانت للحارث بن عباد . ينظر : أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها لابن الكلبي صـ٨٤ ، تحقيق المرحوم / أحمد زكي – الطبعة الخامسة – مركز تحقيق التراث بالقاهرة .

ولا من أين يأتيها الموت ، من أمام ، أم من خلف ؛ من أجل ذلك بقيت في مكانها جامدة لا تتحرك ، ثم لم تمض لحظات حتى استجمعت كل ما لديها من إرادة ، فلم يعد للخوف أو لليأس مجال، فأطلقت ساقيها للريح، وانطلقت في عدو سريع ، عندئذٍ أطلق الرماة وراءها سهامهم وكلاب صيدهم(١)"، بيد أن هذه البقرة قد قاومت كلاب الصيد، وذهبت سِهَامُ رماتها أدراج الرياح، أما المرأة العربية ، والشاعرة التي معنا ، فقد انطلقت تطلب الأمان في كل ناحية بولدها " عمرو " هرباً به من الموت، ولكن الموت لولدها بالمرصاد ، يتعقبها في كل واد ، ويحدق في وجه ولدها أينما حلتْ به :

**هرباً به والموت يطلبه حيث انتويت به ولا أدري**

ولقد تضافرت لغة هذا البيت ودلالاتها في إتمام الصورة الكلية لهذه اللوحة الريانة بالحركة والتنقل السريع ، حيث عبرت الشاعرة فيه بالفعل المضارع " يطلبه " دلالة على الاستمرار وتجدد طلب الموت له، وعزمه وتصميمه على ذلك ، والبيت نفسه متصدر بالمفعول لأجله ، " هربا " تعليلاً لما سبق من ألوان التنقل ، وترك المزارع والحصون وغيرها ( هرباً به ) وطلباً للأمان ، لكن واو الحال في قولها : " والموت يطلبه "، – والتي ربطت جملة الحال " الموت يطلبه " بما قبلها – قد خيبت آمال المرأة " الأم ، وذلك باستحضار صورة الموت ، فقد هجم شّرٌ سالب على خيرٍ مسلوب ، كذلك أطفات هذه الصورة أنوار أحلامها ، وشببت من نار آلامها وأحزانها عندما فاجأها الموت وكدح في وجه ولدها دون أن تدري : " حيث انتويت به ولا أدري"، حيث ظنت الاستقرار فألقت عصا الترحال

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، د/ محمد زكي العشماوي ، صـ١٦٦ ، ويراجع : أبيات قصة البقرة المسبوعة في معلقة لبيد بن ربيعة في كتاب : شرح المعلقات السبع لأبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني صـ١٧٤ إلى صـ١٨١ – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت – لبنان ، وقد راجعت الأبيات في ذات المراجع فوجدتها بلغت سبعة عشر بيتاً .

مخيبة الآمال ، مفطورة المشاعر ، حزينة الوجدان ، وقد كلفها – قبل ذلك – بيض الأنوق(١).

( ولعمري ) بأن هذا البيت " هربا به ... " يُعَدَّ – في تقديري – آسى بيت قالته العرب ، وأيأس منظوم دَلَّ على كسر القلوب وانقطاع الرجاء بعد التأميل ؛ لأن سيف الفناء حل فيه ، فقطع آمال البقاء ، وأغلق أبواب الرجاء، ووقعت المنية مكان الأمنية، وتمطت الرزية بكلكلها بدلاً من أفواف المعيشة الهنية .

وكأننا في هذه الآمال المبتورة أمام أُمٍّ أخرى هي "السلكة" أم السليك بن السلكة، التي أفصحت عن مثل هذا الموقف قائلة ، وقد اغتالت المنايا ولدها الصعلوك:

**طـــاف يبغـــي نجـــوةً مـــن هـــلاك فَهَلَـــكْ**
**ليـــت شـــعري ضَـــلَّةً أيُّ شـــيء قَتَلَـــكْ**
**وَالمَنَايَـــا رَصَـــدٌ للفَتَـــى حَيـــث سَـــلَكَ**
**كـــل شـــيء قاتـــل حيـــث تلقـــى أَجَلَـــكْ(٢)**

لكن مع تشابه الموقفين بين الشاعرتين " أم عمرو وأم السليك " إلاَّ أن تباين التعبير بينهما واضح ، فأم عمرو حطت رحالها – بعد شدة وعناء – على أعتاب الموت ، بعد أن بذلتْ كل وسيلة لنجاة ابنها ، وطرقت كل باب يمكن أن تحتمي فيه بولدها من براثن الموت وأنيابه ؛ لذا

(١) يقال: " كلفني بيض الأنوق " وهي الرخمة ، مثل يضرب لما لا يكون أو مالا يقدر عليه؛ لأن الرخمة لا يُقدر على بيضها. ينظر : المزهر في علوم اللغة للإمام السيوطي ، جـ١ ، صـ٤٩٢، ٤٩٣ – تحقيق / محمد جاد المولى ، محمد أبو الفضل ، محمد البيجاوي – الطبعة الثالثة – مكتبة دار التراث .

(٢) ديوان الحماسة لأبي تمام الجزء الأول ، صـ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، تحقيق د / عبد المنعم أحمد صالح – سلسلة الذخائر ١٩٩٦م .

جاءت صورتها لاهثة مزدحمة ، راعدة مصعدة ومنحدرة ؛ لأنها عاشت مع ولدها كل ألوان العناء ، ومشاق الترحل في الفيافي والقفار، والموت يطلبه من كل جهة ، ومن حيث انتوت له الأمان والنجاة والتوقي.

أما السلكة: فأبياتها تصور أيضاً لوعة الأم الثكلى، بيد أنها لم تهدر هدر العربية "أم عمرو"، ولم تأس أساها – مع الاحتفاظ لها بحق الأمومة والحزن والتفجع – لأنها دائماً تتوقع الهلاك للسليك ؛ إذ هو صعلوك يجابه الموت كل يوم ، ويتلبس به كل ساعة، ومع كل صولة له وجولة على من يكر عليهم أو يغير على حماهم، يقدر له الموت، ويتوقع معها الهلاك ، ومن ثم جاءت أبياتها تقريراً لواقع ، وبياناً لأمر يحدث كل يوم بين الأحياء ، ومع غاراته المتلاحقة تتلاحق فرص هلاكه وقتله.

ومن ثَمَّ فأبياتها تتشح بالصبر، وتصطبغ بالتدبر والروية الناشئة عن انتظار هذا الحدث الجلل لكل من يمتهن مهنة الصعلكة ، أو يمشي في ركابها، وإن كان الموت لا ينتظر شيئاً من ذلك، حين يحل الأجل، ويحين الرحيل . وما أفصح أم السليك وأقدرها على البيان في قولها – وقد ساقت أفنان الحكمة – :

**كـــل شـــيء هالـــك حـــين تلقـــى أجلـــك**

وقولها قبل ذلك :

**والمنايـــــا رصـــــد للفتـــى حيـــث ســـلك**

ولا يخفى على مسامع متذوق طبيعة الموسيقى التي اهتدت إليها كلتا الشاعرتين، ومدى التلاؤم بينها وبين عاطفتها ، وحرارة وجدها ، ودرجة تفجعها أو تصبرها :

* فالعربية انتخبت " الكامل " بهدره وقوته وجلبته وصولته ؛ لأنه يناسبها ، ويجسد مصابها وفجيعتها .

* وأما السلكة: فقد اهتدت إلى " الرَّمل " بهدوئه وتمطيه واجترار حركاته وطول سكناته ومداته ؛ إذ هو مع طبيعته الهادئة يعبر عن حزن دفين، قد امتد واستطال في صدر " أم السليك " وتأصل فيها منذ أن جعل ولدها " الصعلكة " غايته ووجهته ، وهو قَدَرٌ تتوقعه، ولا تحب أن تنتظره، وتبغضه ولا يمكن لها أن تدفعه أو تنكره .

نقول ذلك لأننا نتكئ على إحساس العروضين بالتفعيلة المنطوقة ومدى قوتها أو ضعفها فنطق بحر " الكامل " " متفاعلن " بقوتها وجلبتها، غير نطق بحر " الرَّمل " " فاعلاتن " بتمطيها وهدوئها " ولعل إحساسهم بـ"فاعلاتن " دون دندنة أو تنتنة إنما هو ربط بين الموسيقى المجردة، وبين إيقاع الأصوات المنطوقة حقيقة ؛ وهنا تتحقق رؤية الشعر ، ذلك الكلام المنوط في إيقاع ، موسيقى ، وإلا أصبحت الرؤية موسيقية فقط . وفرق كبير بين الموسيقى وحدها ، وموسيقى الشعر[١].

(١) محاولات للتجديد في إيقاع الشعر ، د/ أحمد كشك ، صـ١٩ – الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م مطبعة المدينة .

## المبحث الرابع

**حلول الأجل ، وهيمنة الموت ، ورحيل الابن ، ووله الأم ، وعجزها عن الدفاع عنه**

**تقول العربية :**

| | |
|---|---|
| **حتـى دفعـت بـه لمصـرعه** | **سـوق المعيـز تُسـاق للعتـر** |
| **مـا كـان إلا أن هجعـت لـه** | **ورمـى فـأغفى مطلـع الفجـر** |
| **ورمى الكرى رأسي ومال به** | **رمـس يسـاور منـه كالسـكر** |
| **إذ راعنـي صوت هببت لـه** | **وذعـرت منـــه أيُّمـــا ذُعـــر** |
| **وإذا منيتـــــه تســـــاوره** | **قد كدحت فـي الوجـه والنحـر** |
| **وإذا لـــه علــق وحشــرجة** | **ممـا يجـيش بـه مـن الصـدر** |
| **والمـوت يقبضــه ويبسـطه** | **كـالثوب عنـد الطـيِّ والنشـر** |
| **فـدعا لأنصـره وكنـت لــه** | **مـن قبـل ذلـك حاضـر النصـر** |
| **فعجـزت عنــه وهـي زاهقـة** | **بين الوريد ومدفع السَّحْرِ**(١) |

وواضح من أبيات هذه اللوحة : أمارات التفجع ، وغيم التحسر، ورعود الأحزان، وعواصف الأشجان ، وخيبة الآمال ، وذلك عندما خاب سعي العربية التي هربت بابنها ، ولكن الموت كان يطلبه أينما حلت به أمه ، وقد هجم عليه كسبع ضارٍ، عندما انتوت الشاعرة أن تستقر به ، حيث اختارت له إقامته ، وموطن رعايته .

ونلاحظ على اللوحة أيضاً أن كل بيت منها يمثل صورة ناطقة متحركة قلقة، مليئة بالتوتر، لتعبر عن حال الأم، وتضيف إلى صورتها الكلية ألواناً وأصباغاً وأوصافاً نفسية وجسدية . فالبيت الأول منها :

(١) زهر الآداب وثمر الألباب ، جـ٢ ، صـ٤٢٦، ٤٢٧ .

**حتـــى دفعـــت بـــه لمصـــرعه سـوق المعيـز تُسـاق للعتـر**[١]

غايـة فـي الروعـة والتعبيـر؛ لأنـه يمثـل ويجسـد صـورة استسـلام الضعيف لسطوة القوي، وخور عزيمته تحت وقع سلطانه وجبروته ؛ فلقد دفعت الشاعرة بـ"عمرو" ولدها في ضعف وعجز ، إلى غاية غير مرجوة، وغير محببة بواسطة " حتى " المتصدرة في البيت ، ولا قوة لها ولا حيلة ، وهي تسلمه لمصرعه مرغمة مكرهة غير راغبة ولا مختارة .

ولنتأمل قولها : " .... دفعت به " ، وإيثارها الفعل اللازم المتعدى بالبـاء ، علـى الفعـل المتعدى بنفسـه ، وكـان يمكـن أن تقـول : " دفعتـه " لمصرعه، ولكن الحس العربي المرهف يرى ويشعر أن " دفعت بـه " أوقـع في التسليم ، لأن " بـاء التعدية " تقتضـي مصـاحبة الفاعل للمفعول، كما يقول صاحب الجنى الداني[٢] .

ولأن الفعـل هنـا انتقـل مـن التعديـة إلـى اللـزوم ، فأشـرب " دفـع " معنى " ذهبت " وكأنها قالت : " حتى ذهبتُ بـه " لمصرعه ، واصطحبته إلى هذا المصير ؛ ولأن هذا التعبير أيضاً أوضح في إبراز حالـة الضـعف والتسليم لجبروت الموت ، مـع حرص الشـاعرة علـى ولدها التـي تدفع بـه بين أنياب الموت وشبحه ومخالبه وأظفاره الحداد ، ومـا يغنـي حذرها عنـه شيئاً .

---

(١) العتر: الذبح، والعتيرة: شاة كانوا يذبحونها لآلهتهم في شهر رجب . اللسان ( عتر ).

(٢) ينظر : الجنى الداني في حروف المعاني للحسن بن قاسم المرادي ، صـ٣٨ ، تحقيق الدكتور / فخـر الـدين قبـاوة ، أ / محمـد نـديم فاضـل – منشـورات محمـد علـي بيضـون – طبعـة دار الكتـب العلمية ، بيروت، لبنان ، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م .

تقول الخنساء بنت أبي سُلمى :

**وما يُغْني توقي الموت شيئاً ولا عُقَدُ التَّمِيمِ ولا الغَضَارُ**

**إذا لاقى منيته فأمسى يُساق به وقد حَقَّ الحِذَارُ**[1]

ولقد آثرت العربية أيضاً كلمة " لمصرعه " عن كلمة " لمنيته " أو غيرها ، زيادة في التحسر وإبرازاً للتفجع ، وإيقاظاً لمشاعر الأسى والحزن فـ " المَصْرَعُ " موضع الصَّرْع ، والصَّرْع هو الطرح أرضاً، وهو مخصوص بالإنسان[2] .

وعليه فإن التعبير بـ " مصرعه " جاء لغاية ودلالة بأن الموت طرحه في الأرض واستولى عليه، وسلب روحه ، وأنهى حياته ، من غير شفقة ولا كبير مشقة، أو كثير عناء .

غير أن الشاعرة " الأم " لم يشف غلتها هذا التعبير الموشى بالحزن ، المغلف بالضعف والعجز ، فأرادت أن تركب شراع الصورة، وتحلق في سمائها ، فاستعانت بالتشبيه الرائع لبيان حال المشبه " ولدها الضعيف " ، وإبراز هيئته ، وتحديد صورته ومقدار سوقه ، فقالت : " دفعت بولدي للموت ، وسقته للفناء سوقاً كسوق المُعيْزِ تُساق للذبح " : " سَوْقَ المُعَيْز تُساق للعتر " ، ولنتأمل كيف أصبح " عمرو " ولدها – وقد سيق بعد حيوية ونشاط إلى مكان موته كـ" مُعيز " تصغير " مِعْزَى[3] " مؤنثة ؛ وجاءت به الشاعرة مؤنثة ومصغرة رقة وإشفاقاً على الصورة،

---

(١) البيتان في الأغاني، جـ١٠، صـ٣٦٤ منسوبان إلى الخنساء بنت أبي سُلمى أخت زهير بن أبي سلمى، وهما ضمن أبيات ترثيه فيها – طبعة دار الكتب العلمية – بيروت –لبنان – الطبعة الثانية ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م . والغضارُ : خزف أخضر ، يعلق على الإنسان يقي من الحسد ، وهو مما أبطله الإسلام . لسان العرب لابن منظور ، مادة ( غضر ) والبيتان مذكوران فيه .

(٢) اللسان : ( صرع ) .

(٣) اللسان : ( معز ) .

ورحمة بولدها وترحماً ورثاء لحالته[١] التي أصبحت كحالة "المُعَيْزِ " تُساق إلى حتفها وذبحها في ضعف وهوان واستسلام .

ومما لا شك فيه أن ظلال هذه الصورة ، وما تعكسه من أثر سلبي ، وتسليم وانكسار مردها إلى ما يمكن أن يُطلق عليه " التشبيه النفسي المبني على التقاط وحدة الأثر النفسي بين الأشياء، وتصويرها تصويراً فنياً مؤثراً لينقل " إحساس[٢] "الشاعر إلى المتلقين[٣]." ومن ثم فإنه من الممكن أن يُقال بأن الشاعرة اختارت صورة "المُعَيْز" خاصة؛ لأنها – كما عُرِف عنها – " أكثر خيراً وأقل شراً [٤]..

" وفضلها واسع[٥] ، كذلك حمقاء ، سريعة الاستسلام[٦]، يُضرب بها المثل في الموق ، وهو الحمق ، في جلبها حتفها على نفسها[٧] .

قال الفرزدق :

**فكان كعنز السَّوْء قامت بظلفها إلى مدية وسط التراب تثيرها[٨]**

---

(١) يقول الجاحظ في كتابه الحيوان : " إن التصغير يأتي للرقة والإشفاق والترحم ".
ينظر: الحيوان للجاحظ، جـ١ ، صـ٣٣٦ ، تحت عنوان : " وجوه تصغير الكلام " طبعة – ٢٠٠٤م.

(٢) في النص هذه الكلمة بدلها كلمة : " عدوى " ، وقد رأيت أنها لا تروق للتعبير في هذا المقام فاستبدلتها بكلمة " إحساس " التي أثبتها .

(٣) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ، د/ عدنان حسين قاسم ، صـ٨١، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، مكتبة الفلاح بالكويت للنشر والتوزيع .

(٤) يقول الجاحظ في الحيوان: "ولا نعلم في الأرض أقل شراً، ولا أكثر خيراً من شاة"، الحيوان، جـ١، صـ٣٥٤، شرح وتحقيق: عبد السلام هارون، تقديم د/ أحمد فؤاد باشا، د / عبد الحكيم راضي، طبعة ٢٠٠٤م.

(٥) الحيوان للجاحظ ، جـ٥ ، صـ٤٨١ ، وفيه تفصيل ذلك .

(٦) السابق ، جـ٧ ، صـ٣٨.

(٧) السابق ، جـ٥ ، صـ٤٧٠ .

(٨) ديوان الفرزدق، المجلد الأول صـ٢٧٣ – شرح د/ علي مهدي زيتون – الطبعة الأولى – ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.

والوجه الجامع بين هذا الكلام المفصل والصورة التي معنا لابن الشاعرة، هو مطلق الاستسلام، والتوجه إلى موضع الهلاك بقدر معلوم ووقت محدود، فلكل أجل وقت محدد بزمان ومكان معروف معلوم، لا يتعداهما بحال، وهذه العربية –كما علمنا– تنقلت بولدها في كل مكان؛ لتسلمه إلى منيته في مكان ظنت فيه سلامته وأمنه .

ومما زاد في هوان الصورة وحزنها واستسلامها وضعفها بناء الفعل للمجهول: " تُساق"، إشارة إلى هوان " المعيز " وضعف سائقها ، وأنه مما لا ينبغي الالتفات إليه أو التحدث عنه ، فالمساق ضعيف مستكين ، فماذا عسى أن ينتظر من السائق وقد ساق " المُعَيْزَ " الموتورة؟؟

ومما يدل على ضعف المساق – وهو الولد في تلك اللحظات خاصة – وقلة حيلته ، بل وانعدام أمله ، قصر المسافة الواقعة ، والمدة الزمنية المفهومة من سياق البيت السابق في قول أمه : " حتى دفعت به لمصرعه ...." ومن البيت التالي له :

**ما كان إلا أن هجعت لـه[1]  ورمى فأغفى مطلع الفجر**

والمراد من هذه الصورة هو بيان ضآلة الجهد المبذول في سوق الولد من جانب الموت – إن صح التعبير– ، وقصر المدة التي بين السَّوق ، وحلول الأجل ، والتي قُدرت بـ" هجعة الأم له " ، ونومها نوماً خفيفاً أشبه بالغفوة أو هو هي ، تكون في أول الليل[2].

---

(١) اللام في قولها : " لـه " للاختصاص ، وهو معناها هنا ، وكأنها أرادت أن تخصص هجعتها وغفلتها لهذا الأمر الجلل الذي ما لبث أن وقع .

ينظر كتاب : منازل الحروف لأبي الحسن الرُّماني ، صـ٣٧ ، تحقيق وتعليق د / رانا محمد نصر الله، مجمع البحوث العلمية ، جامعة لاهور – ١٩٧٢ م ، المكتبة العلمية لاهور.

(٢) ينظر اللسان : ( هجع ) .

وما ألطف قولها تصوره " ورمى فأغفى مطلع الفجر " ، وهي تتمة لغفوة مشتركة ساقها القدر للأم وولدها ، فقد هَجَعَ وهَجَعَتْ ، وغَفَا وَغَفَتْ، وقد بلغ الجهد والعناء منهما مبلغه ، إلا أن هجعة الأم كانت لها رحمة ، بينما كانت غفوة ولدها بمثابة تهيئة لهجوم منيته عليه ، وحلولها في أحشائه وبين ضلوعه ؛ ولهذا فقد رأيناها تكرر هذه الهجعة في البيت الثالث بعد هذا البيت ، واصفة نفسها ، مخبرة عن سلطان النوم الذي يحل في العيون ، كأنه ملك حَلَّ في عرشه، واستقر في ملكه. فقد رمى الكرى رأسها في غير ما اكتراث ، وألقاها على أية هيئة من غير كبير تكلف :

**ورمى الكرى رأسي ومال به رمس يساور منه كالسُّكْرِ**[١]

وفي إسناد الرمي إلى الكرى خيال رائع ، واستعارة هادفة ، وصورة عبرت عن هيمنة النوم عليها ، وامتلاكه لناصيتها ، وتصرفه في حركتها وسكونها ، في وقت هي أحرص فيه على اليقظة والتنبه والحذر والترقب ، بينما ولدها " عمرو " قد مال به صوت ، وواثبه وساوره ، وأصبح يعلو به ويرتفع ، ويدور ، ويثب كالمخمور الذي ثار الشراب في رأسه ودار ، فأخذ يتمايل تمايل السكران .

والوجه الجامع بين الصورتين هو الهذيان ، وعدم الانضباط في كل ، والتمايل المشوب بصوت مكتم غير مفهوم . لكن هذا الصوت الخفي في لحظة ما تعلو نبرته ، وترتفع حدته ، وتتضاعف صولته ، فتهب الأم واقفة يقظة مذعورة :

---

(١) الرَّمْسُ هنا معناه : الصوتُ ، وهو المراد هنا ، كما يطلق الرَّمس على القبر وترابه . اللسان : (رمس)

ويساوره مأخوذ من قولهم : " سار الشراب في رأسه سَوْراً : أي دار وارتفع وتواثب ، وساوره مساورة أي : واثبه . اللسان ( سور ) .

**إذْ راعنـــي صـــوت هببـــتُ لـــه وذعـــرتُ منـــه أيَّمـــا ذُعـــرِ**[1]

**وإذا منيتـــــــه تســـــــاوره قـد كـدحتْ فـي الوجـه والنَّحْـرِ**

**وإذا لـــــه علـــق وحشـــرجة ممـا يجـيش بـه مـن الصَّـدْرِ**

ولقد صور زُعْرَ الأم وهلَعَها وفجعَتَها لفظةُ " إذْ " التي تدل على الفجأة والمباغتة ووقوع الحدث ، وحلول المصيبة بها ، متمثلة في قول متهدج متحشرج في صدر ولدها ، جائش في فؤاده ، هبت لأجله ، وذعرتْ منه أيُّما ذعر ، وقد راعها وأفزعها وفاجأها ما رأت من حال ولدها الذي صورته ، وقد ساورته منيته ، وكدحت في وجهه :

**وإذا منيتـــــــه تســـــــاورة قـد كـدحتْ فـي الوجـه والنحـر**

وما أبشع تلك الصورة وأشدها قسوة على الأم والابن معاً، وقد ساورته منيته، ووثبت عليه، وهجمت على شبابه، فاقتنصت روحه، وخمدت أنفاسه، وخدشت وجهه، وشانت نحره، وتركته أخا الموت، صريعاً في خلسة من الزمن، وفجأة حالية تكفلت للتعبير عنها لفظة "وإذا" الدالة على عرض تلك اللوحة الدامية الدامعة، وبسطها، ونثر أجزائها بالتوضيح والتفصيل على أوزان بحر الكامل الممتدة المترامية[2].

وما أبشع الشطر الثاني من هذا البيت عندما صورت الشاعرةُ المنيةَ فيه ، وقد " كدحت في الوجه والنحر " بملامح كاشرة ، وشكل مخيف ، ناشبة أظفارها ومخالبها في وجه الولد ونحره ، وهي صورة تعج

---

(١) إذْ: اسم مبني على السكون ، وحقه أن يضاف إلى جملة ، قال ابن منظور : وأما ( إذْ ) فهي لما مضى من الزمان، وقد تكون للمفاجأة مثل ( إذا ) وذلك نحو قولك : بينما أنا كذا إذْ جاء زيد . اللسان: (إذْ ، وإذا ، وإذن ).

(٢) ومن ثم فقد عقد الباحثون الصلة بين عاطفة الشاعر وما تخيره من وزن يتخذه وسيلة لنقل تجربته وأحاسيسه . ولقد أفاض الدكتور / إبراهيم أنيس في كتابه : موسيقى الشعر حول هذه القضية تحت عنوان: العاطفة والوزن صـ١٧٥ – الطبعة الخامسة – مكتبة الأنجلو المصرية .

بالحركة ، وتضطرب بالخوف ؛ فالكدح : الخدش ، والكدح آثار الخدوش، وكل أثر من خدش أو عَضّ فهو كدح(١).

ويستلهي انتباهي في هذا البيت ، وتستدعي ذاكرتي معه قول " أبي ذؤيب الهذلي " في نفس المعنى في عينيته المشهورة في رثاء أولاده الفرسان:

**وإذا المنيــة أنشــبت أظفارهــا ألفيــت كــل تميمــة لا تنفــع(٢)**

بيد أن ثمة فرق بين بيت " العربية " الذي معنا ، وبيت " أبي ذؤيب " من غير أن نفتش عن أسبقية أحدهما للآخر ، وفرضية تأثر اللاحق فيهما بالسابق ؛ فالأول : بيت العربية " يحمل عنصر المفاجأة والسرد ، والقص والحكاية ، والإخبار عن حاضر مشاهد وواقع أليم عاشته الشاعرة مع ولدها ، والمنية تهجم عليه ، وتثب وثب الوحوش الضارية ، وتصيبه في وجهه ونحره .

وعنصر الإبداع هنا يكمن في أن العربية صورت ما ترتب على حلول الموت بابنها، من تغير في لونه ووجهه ونحره بأمور رأتها حسية ؛ فالكدوح التي تخيلتها في وجهه ونحره ، هي نفسها التي نقلت إلينا مطلق الألم، وعظيم المعاناة التي عاناها هذا الولد، والمنايا عالقة في أحشائه وجوانحه .

ولقد خصصت الشاعرة الوجه والنحر في بيان معاناة ابنها؛ لأنهما أسرع مناطق التعبير، وعليهما في لحظة يظهر التأثير، وترتسم ملامح

---

(١) ينظر في هذه المعاني . اللسان ( كدح ) .

(٢) جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي ، صـ٣١٤ ، شرحه وضبطه وقدم له : أ / علي فاغور – طبعة دار الكتب العلمية بيروت لبنان – الطبعة الثانية ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م. والبيت نفسه في: أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره صـ٥٧ – نوره الشملان – طبعة عمادة شؤون المكتبات – جامعة الرياض – الطبعة الأولى ، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م .

الخوف والقلق، والوجل والألم، وغيرها من المشاعر التي تتناوب على النفس، وتؤثر في ملامح الإنسان.

أما أبو ذؤيب: فقد ساق بيته بأسلوب إنشائي أراد به الخبر، ليبرز سطوة المنية على أولاده وعلى غيرهم من خلال أداة الشرط " إذا " التي تصدرت البيت، مصوراً المنايا بسبع مفترس ، أنشب أظفاره ومخالبه في صدر فريسته فأرداها . غير أن هناك علاقة وطيدة ، جامعة ومشتركة بين بيت العربية " أم عمرو " وبيت " أبي ذؤيب " وهي اتحاد والتقاء الصورة في تصوير المنية بحيوان مفترس أنشب أظفاره في فريسته ، والفريسة في كل منهما عاجزة مغلولة الأيدي ، لا حول لها ولا قوة ، ضعيفة مسلوبة أمام سيطرة المارد الجبار. والتعبير في كلا البيتين يتمثل في " المجاز " المحلق في سماء " الاستعارة المكنية " من تشبيه الموت بحيوان مفترس ، كدح في وجه ونحر " ابن الشاعرة "، وأنشب أظفاره ومخالبه ، في أحشاء أولاد "أبي ذؤيب"، وفي إسناد اللازم الموضوع للمشبه به "الحيوان المفترس"، إلى المشبه "الموت" استعارة مكنية لطيفة، وفي إثبات التكديح والوثوب والإنشاب والأظافر التي هي موضوعة للمشبه به " الحيوان المفترس" إلى المشبه وهو " الموت " استعارة تخييلية رائعة ، نقلتنا من واقع الحقيقة إلى عوالم الخيال المطلق المحتشد حول المنايا بكل أطيافها ، وألوانها وصورها، وأشكالها.

قال الضبي : قال الأصمعي معلقاً على بيت أبي ذؤيب: " هذا مثلٌ ، وليس للمنية أظفار . يقول إذا عَلِقَتْ المنية ، لم تغن التميمة شيئاً[1]."

(١) ديوان المفضليات: اختيار الإمام أبو العباس الضبي، المجلد الثاني ، صـ٤٢١، شرح أبو محمد القاسم بن محمد الأنباري، تحقيق وشرح د/ محمد نبيل طريفي، الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م ، دار صادر بيروت .

ولقد تفردت العربية عن "أبي ذؤيب" ، وتميزت بصورها التي أفردتها عن أحوال الموت، وهيئة ولدها وابن أُنْسِهَا عندما باغتته المنية : " وإذا له علق وحشرجة، والموت يقبضه ويبسطه " وقد سوغ لها هذا الأمر طبيعةُ الأنثى التي تهتم بتفاصيل الأمور، ثم حضورها المشهد، ومراقبة ولدها والموت يحدق به ، ويغوص في أحشائه قال تعالى: ﴿**وَالنَّازِعَاتِ غَرْقاً**﴾(١)، أما أبو ذؤيب : فقد بَعُدَ عن المشهد ، وغاب عن الموقف، وتلقى خبر استشهاد أولاده الخمسة – في فتح " مصر " – بالطاعون ، بَعْدَ أن صاروا رجالاً، وغدوا أبطالاً ، يُشار إليهم بالبنان(٢).

إذاً فالموقف مختلف ، والمشهد متباين ، ولكن التَّحرق على فراق الأولاد بينهما واحد، والنار عليهم مسجورة ، والأحزان منداحة ، والوجوه واجمة، والدموع ساجمة ، كما أن محاولة دفع الموت بينهما عن أولادهما قائمة .

ولقد أفردت العربية تلك اللوحة التي معنا ، والمكونة من تسعة أبيات من مرثيتها الحزينة للحديث عن دقائق وصور وأزمات ولدها مع المنية ، والتي انتهت به إلى إزهاق روحه ، بعد أن كدَّحَتْ في وجهه ونحره ، وأصبح لها حشرجة في صدره ، وعلق في أحشائه ، وأصوات وأنفاس بسبب معاناته في خروج روحه ، وانتزاع نفسه ، وقد شعبت به الشَّعوبُ وهي المنايا .

ولقد بسطت الشاعرة هذه الصورة بسطاً رائعاً بأسلوب دقيق، محلقة – في سماء الخيال– بشراع التشبيه الذي يعينُ في إدراك الحقائق

---

(١) سورة النازعات الآية ( ١ ) .

(٢) علق على قصيدة " أبي ذؤيب " أستاذنا الدكتور / محمد محمد أبو موسى ، وأجرى موازنة في هذا الأمر بين " أبي ذؤيب " و " محمد بن كعب الغنوي " في مرثيتهما .
تنظر في كتابه : قراءة في الأدب القديم ، صـ١٧٨ ، ١٧٩ .

الأدبيـة والنفسـية، مسـتعينة بـ"التمثيل " الـذي بـه يـدرك الإنسـان المعـاني المجردة ، والصور المعقولة " إذ الإنسان يتمثل الحسيات بأقوى مما يتمثل العقليات ؛ لتقدمها فـي مدركاتـه ، ولشـدة إلـف الـنفس لهـا "[1] وذلـك فـي قولها :

**وإذا لـــه علـــق وحشـــرجة ... ممـا يجـيش بـه مـن الصـدر**

**والمـــوت يقبضـــه ويبســـطه ... كـــالثوب عنـــد الطـــي والنشـــر**

وهي صورة تحدد ملامح الولد، وهيئته عندما جاءته سكرة الموت، وأصـابته مصـيبته، فتمزقت روحـه، وتقطعت نفسـه، والمـوت عليـه مهيمن مخيم مسيطر، يقبضه ويبسطه، كما يُطوي الثوب وينشر، ينشره ويبسطه من غير كبير اكتراث، أو مزيد عناء.

وبناء صدر البيت الثاني يدل على حنكة العربية وموهبتها وذوقها العالي ، عندما قالت: " والموت يقبضه ويبسطه " ، حيث تقدم المسند إليه علـى الخبـر الفعلـي ، وهـذا يفيـد فـي أبـواب البلاغـة توكيداً وتقريراً وواقعاً مشاهداً وعناية ومزيد اهتمام[2].

ولقد آتت هذه الصورة ثمرتها، وجسدت المعاناة ، ورسمت بمدادها الدامي ، وريشتها القاتمة رُزْءَ الحدث ، وجسامة البلاء على المرأة " الأم " الحاضرة بين يدي المشهد ، وعلى الولد الذي اعتصرته المنية ، وقلقلت أحشاءه ، وفتت كبده ، ومزقت حناياه ، وجعلتـه كـالثوب بـين الأيـدي ، تقبض عليـه ، مـرة تطويـه وتخفيـه ، وتعصـره وتضـمره ، وأخـرى تنشـره وتنثره، وتطرحه وتظهره .

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ، د/ شوقي ضيف ، صـ١٩٨ ، طبعة دار المعارف بمصر – الطبعة الثالثة.

(٢) يراجـع فـي ذلـك : دلائـل الإعجـاز لعبـد القـاهر الجرجـاني ، فصـل القـول فـي التقـديم والتـأخير، صـ١٠٦، ١٠٧، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ولقد تَغَيَّت الشاعرة من وراء ظلال هذه الصورة– التي نقلتنا " بالتمثيل " من خفي إلى جلي ، ومن معقول إلى محسوس ، ومن صفة مجهولة إلى هيئة معلومة – وقصدت أن تحدد وتجسد وتوضح حالة الضعف التي كان عليها ولدها المحتضر ، بانعدام حيلته ، وطواعيته بين عواصف المنية ، تقلبه على كل وجه ، كثوب في يدي صاحبه يفعل به ما يريد في يسر وسهولة ، وهي العاجزة عن دفع منيته عنه ، وذود أشباحها عن ساحته ، وكانت له من قبل ذلك ناصرة حاضرة، تحوطه بألوان من الرعاية والحذر . تقول :

**فدعا لأنصره وكنت له من قبل ذلك حاضر النصر**[(١)]

**فعجزت عنه وهي زاهقة بين الوريد ومدفع السحر**

ولقد آثرت الشاعرة أن تطلق هذه الصيحة من أعماق قلبها ، واختارت أن تقص حكاية ولدها على هذا النحو : " فدعا...." ؛ استحضاراً للصورة ، وإبرازاً للمشهد الذي رفع فيه الابن عقيرة الاستغاثة ، وجعلها تدوي في الفضاء الموحش دونما إجابة ، اللهم إلا رجع الصدى الذي يزيد الموقف رهبة وفزعاً من غير طائل رجاء أو أمل في إجابة .

---

(١) جعلتْ حاضر النصر مذكراً على اعتبار أنها صفة لمحذوف مقدر : أي وكنت له شخصاً أو ناصراً حاضر النصر، والسر من وراء التذكير في هذا الموقف أنها أرادت أن تستأنس بقوة المذكر ومنعته وشدة نصرته . بهذا السبب آثرت التعبير بالمذكر ، ولذات الغرض ، إضافة إلى ذلك أن المؤنث قد يوصف بالمذكر وهذا واقع في لغة العرب فقد جاء قولهم : امرأة حائض ، وناشز ، وقال تعالى في محكم التنزيل حكاية عن زكريا – عليه السلام ﴿ **قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِراً**﴾ . مريم الآية (٨ )، وقد أورد الإمام عبد الله محمد بن جعفر القزاز القيرواني في كتابه : " ما يجوز للشاعر في الضرورة" قوله: "ويجوز للشاعر أن يؤنث المذكر ، ويذكر المؤنث..." صـ٧٠، ٧١ –تحقيق وتقديم المنجي الكعبي– ط الدار التونسية للنشر ١٩٧١م.

ونلاحظ على الأسلوب أن الشاعرة لم تَذْكر مفعول " دعا " تعميماً للنداء ، لتتسع دائرة النجدة لمن يملك مقوماتها ، ليهب منقذاً هذه الضحية المشرفة على الهلاك المحقق، مع أنه يمكن أن تتصرف قرينة النداء نحو الأم ؛ بدليل قولها بعد ذلك : " لأنصره " والضمير يعود إليها، فكأنها قالت : " فدعاني لأنصره " ، ولكنها وسعت دائرة الفعل " دعا " ؛ أملاً في أن ينقذه أيُّ كائن يسمع نداءه واستغاثة .

وهذا التأويل وتلك الظلال – لا شك – تُعلي من قيمة المبدع ، وتزكي وهج الإبداع؛ لأن " الشعر إذا أعطى دلالات متعددة دل ذلك على إمكانات فنية لديه ، وقدرات إبداعية فيه[١]."

ولعل بيت " محمد بن كعب الغنوي " في رثاء أخيه" أبي المغوار" يلتقي في جوه وتعبيره وخلابته مع بيت العربية : " فدعا لأنصره " يقول الغنوي :

**وداعٍ دعا يا من يجيب إلى الندى فلم يستجب عند النداء مجيبُ**

**فقلت ادعُ أُخرى وارفع الصوت ثانياً لعل أبا المغوارِ منك قريب[٢]**

يقول الدكتور / محمد أبو موسى تعليقاً على قول الغنوي : " ترى في قوله: " وداع دعا يا من يجيب إلى الندى " ، وكيف آثر حكاية الدعاء

(١) الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية ، د/ عباس بيومي عجلان ، صـ١٦٩ ، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع والنشر ١٩٨٥ .

(٢) جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي ، صـ٣٢٣ من مرثية طويلة للشاعر في رثاء أخيه أبي المغوار وتعداد شمائله .

خلابة وتأثيراً ، وإحضار للصورة ، وتشخيصاً للمشهد ، لا ترى ذلك لو أنه قال : " وداع دعا إلى الندى..." وهكذا ترى اللغة مطواعة ومسخرة أدق ما يكون التسخير ، ومستخدمة أحسن ما يكون الاستخدام(١)."

إنها تشع دلالات ، وتفيض إيحاءات ، شريطة أن تصادف نفوساً تتذوقها ومشاعراً تعيش معها وفيها ؛ مع القول الجازم بأن كل لفظة في لغتنا الخالدة لها مدلولها وظلالها ، وإشعاعها ومراميها التي بسببها اهتدى إليها الشاعر ، وانتخبها في شعره – بفطرته الفصيحة – لينقل بواسطتها إلينا مواجده وعواطفه وأحاسيسه وتجربته الشعرية ريانة حارة ، حية نابضة كما عاشها وعايشها؛ " لأن اللغة في إطارها العادي أداة توصيل، لكنها في العمل الأدبي منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعالات...، كما أنها ذات وظيفة إيحائية تتخطى حدود التصريح والتقرير(٢)."

وتختم العربية لوحتها هذه بهذا التعبير الحزين ، والمشاعر اليائسة البائسة ، التي تدل على العجز المطلق في الدفاع عن ولدها قائلة:

---

(١) ينظر: قراءة في الأدب القديم ، د/ محمد أبو موسى ، صـ١٧٦ ، طبعة دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ١٩٧٨م ، وقد أفدنا من تعليق أستاذنا على هذا البيت في تفسيرنا لبيت العربية .

(٢) ينظر : واقع القصيدة العربية ، د/ محمد فتوح أحمد ، صـ١٤ ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة ، نشر ٢٠٠٩ .

**فعجـزت عنــه وهــي زاهقــة  بــين الوريــد ومــدفع السَّــحْر**(١)

والفاء في صدر البيت تربط أجزاء الصورة فيه بما سبقها ، وتحل محل خيبة الأمل ، وانقطاع الرجاء الذي أَمَّلَ فيه " الولد " عندما دعا لتنصره أمه ، ولكن هيهات؛ فقد عجزت عن ذلك ، وانبتر أملها ، وضاع رجاؤها ، وسلَّمت ، واستسلمت ، وكأن لسان حالها يقول:

**قد كنت راغبة فيه أضن به  فحال من دون ضن الرغبة الأجل**(٢)

وما أجمل تعبير العربية عن المنية بضمير الغيبة : " وهي زاهقة"؛ إنكاراً لفعلها بولدها ، وتحقيراً لشأنها ، وضيقاً بوجودها ، وحلولها بين الوريد ومدفع السَّحْر من فقيدها ، والصورة في مجملها جمعت بين متناقضين ، تكفَّل وجودُهما معاً مقترنين بإبراز ملامحهما ؛ فقد قَرنت الصورةُ هنا بين امرأة عجزت عن دفع المنية عن ولدها ، ووقفت متحسرة مغلولة الأيدي ، وبين منية قاسية مهيمنة مسيطرة ، جالت بأنيابها في صدره ، وأنشبت أظفارها في أحشائه ، وذهبت زاهقة بين وريده وسحره ، تخنق روحه ، وتوقف نبضه ، وتحفر قبره .

---

(١) الزاهقة: أي المزهوقة وهي الذاهبة المقتولة ، والوريد عرق في العنق يجري فيه النفس ، ولم يجر فيه الدم، وقال أبو الهيثم : الوريدان يكونان في العنق تحت الودجين ، والودجان : عرقان غليظان عن يمين ثغرة النحر ويسارها ، وهما ينبضان أبداً من الإنسان، والسحر : الرئة : وهو أيضاً ما التزق بالحلقوم والمريء من أعلى البطن ، وهو المراد هنا . وفي حديث عائشة – رضي الله عنها وعن أبيها – : مات رسول الله – صلى الله عليه وسلم – بين سَحْري ونحري . أي : مات وهو مستند إلى صدرها " ينظر : اللسان مادة " زهق – ورد – سحر " .

(٢) البيت لشاعرة مجهولة ترثي زوجها . وقد ذكره عبد البديع صقر في كتابه " شاعرات العرب " جمع وتحقيق/ عبد البديع صقر – منشورات المكتب الإسلامي – الطبعة الأولى ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م .

## المبحث الخامس

**يأس يائس ، وآمال كسيحة ، وأحزان مستعرة ، ودموع منهمرة**

**فمضى وأي فتى فجعت به جَلَّتْ مصيبته عن القدر**
**لو قيل تفديه بذلت له مالي وما جَمَّعْتُ من وفر**
**أو كنت مقتدراً على عمري آثرته بالشطر من عمري**
**قد كنت ذا فقر له فعدا ورمى عليَّ وقد رأى فقري**
**لو شاء ربي كان متعني بابني وشَدَّ بأزره أزري**
**بُنِيَتْ عليك بُنَيَّ أحوج ما كنا إليك صفائحُ الصخر**(١)

ويظهر من هذه اللوحة ، انسيابها في الأحزان ، واندياحها في الآلام ، بعد آمال مبتورة، ورجاءات موتورة ، قطعتها أسياف المنية ، من غير تمهل أو تردد ، وفي مطلع اللوحة ، تبدو الصورة غائمة ، وقد حَلَّ على الأم المكلومة يأس واجم ، وخيم على مشاعرها سحائب سوداء، وقد أيقنت أن ولدها قد واراه الثرى ، وابتلعتْ ملامحه الأرض ، فعبرت عن هذا الماضي المنقضي بالفعل ( فمضى !!! ) .

وهذا يعطينا دلالة لهيمنة الموت على الأحياء ؛ " لأن الموت هو التهديد المستمر في وجدان الإنسان لوجوده ، والذي يظل يؤرقه ، ويثير في نفسه دواعي القلق والمعاناة(٢)." ؛ ولذا نشعر في الأسلوب استسلاماً، ونقرأ يأساً ، ونلمس فجعة، ونجني حسرة في قولها :

**فمضى وأي فتى فجعت به جلتْ مصيبته عن القدر**

---

(١) زهر الآداب وثمر الألباب ، جـ٢ ، صـ٤٢٧ .

(٢) الحياة والموت في الشعر الأموي ، د/ محمد بن حسن الزير ، صـ٦٩ – الطبعة الأولى – ١٤١٠هـ– ١٩٨٩م ، دار أمية للنشر والتوزيع .

وفي دلالته وانقضائه ما يوحي بأفول شمس ولدها ، وانقضاء أجله ، وتغييب ضياه تحت أنقاض هذا الماضي المنقضي بلا عودة ، ومن غير إياب " فمضى " !!!.

وما أطول هذا الزمن ، وأثقل هذا المعنى على قلب " الأم " ، والتي لم تنطق، ولم تصرح به إلا بعد أن قتلها اليأس ، وفجعتها أشباح المنية التي مَثُلَتْ أمامها ، تنهش مهجتها ، وتبتلع فؤادها . وفي اعترافها بمصيبتها استسلام وهوان، وضعف وانكسار ، لا تستطيع بعده إلا أن تجتر آلامها ، وترجع نواحها على فقيدها، وتعدد فضائله ، وتبين شمائله ، بأسلوب يعلوه الدهشة ، ويتسم بالوله والحيرة: "وأي فتى فجعت به"، في حالة من التعجب والذهول الذي يعلو مشاعر وعواطف كل مفجوع مكلوم ، بيد أن الشاعرة استدركت عجزها – رغم رائع بيانها، وجمال فصاحتها – عن تصوير بليتها ، وتوضيح فجيعتها بالأفعال والأقوال ؛ فراحت بذلك معترفة ، وعن قصورها مبينة . فقالت :" جلتْ مصيبته عن القدر " ، فقد عظمت مصيبته عندها ذاتاً ومعنى، حساً ملموساً، وواقعاً محسوساً، ومعنى يملأ النفوس حسرة ، ويصبغ المشاعر والعواطف عليه بالأسى والسواد .

ولقد أخذت المرأة في حالة من العويل والعديد ، الممزوج بالنشيج والنحيب ، ففعلتْ كما يفعل كل النساء ، من ترجيع النواح ، وبث الأماني، وافتراض الأمنيات ، وفتحتْ أبواب " لو " التي تزيد من الحسرة، وتضاعف من اللوعة والندم والحزن المضني فقالت :

**لو قيل تفديه بذلتُ له  مالي وما جمعتُ من وفر**[1]

(١) " لو" هنا حرف امتناع لامتناع ؛ لأنها دخلت على موجبين ؛ فقد امتنع " البذل " لامتناع "القول بالفداء" ، ولو قالوا لبذلت ، ومع كون " لو " هنا امتناعية إلا أنها أشربت هنا معنى التمني . يراجع في ذلك : الجنى الداني في حروف المعاني ، صـ٢٧٧ ، ٢٨٩.

**أو كنت مقتدراً على عمري آثرته بالشطر من عمري**

وكلها أمان خائبة خاسرة ، غرضها نفث اللوعات ، وإخراج الآهات ، وتخفيف الكربات من " أم " لا تملك غيرها ، وقد بلغ الأمر بها مبلغه في حيرة لا تنقطع .

ولقد قدمت الشاعرة ما تملكه من مال فداءً لابنها في مقدمة أمانيها ؛ لأن المال هو أغلى ما يملكه الإنسان ، وأول ما يزين الحياة الدنيا، قال تعالى: ﴿**المَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا**﴾(١)، وأنفس ما يبذله المرء في واقعه المعاش؛ لذلك فهي متأهبة لبذل مالها وما جمعت خلال عمرها .

ونلاحظ أن الشاعرة قد آثرت بناء الفعل " قيل " للمجهول ؛ توسعة لدائرة القول، وتعميماً لكل من يصح أن تصدر عنه هذه الأمنيات، فما من قائل يقول لها : ابذلي موفور مالك فداءً لحياة ولدك ، إلا وسارعت وبادرت وهرولت لدفع كل ما تملك ، من غير تردد أو تفكر ، ولكن هيهات هيهات !!

ولقد رأينا العربية ، وقد وسعت دائرة الأمنيات ، وفتحت أبواب الأمل، وداعبت شهية الحياة في قولها :

**أو كنت مقتدراً على عمري آثرته بالشطر من عمري**

ولكن الأسلوب بين البيتين اختلف من حيث توجيه الأمنيات ، ففي البيت الأول الذي كان البذل فيه " مالاً " وجهت القول بأسلوب الآخرين ، في لغة حوارية: " لو قيل..." أما هذا البيت ففيه الحديث عن بذل العمر – بأسلوب الخبر المباشر – لو كانت مقتدرة عليه ، ولذا

(١) سورة الكهف من الآية ( ٤٦ ) .

خصته لنفسها ، وأسندته لذاتها، وجاء البيت بضمير "المتكلمة" : " أو كنت مقتدراً على عمري " ، أي لو كنت شخصاً مقتدراً على عمري، مؤثرةً التعبير بصيغة "المذكر" مراعاة للوزن ، وحفاظاً على الإيقاع ، ومراعاة للتوازن الصوتي داخل البيت ؛ "والعرب تحذف وتزيد حفظاً لهذا التوازن"(١). ولأنها لو قالت : "أو كنت مقتدرة " لا نكسر الوزن العروضي والعرب أيضاً تذكر المؤنث ، وتؤنث المذكر ، وتحذف علامة التأنيث ضرورة ، وهو ما يسوغ للشاعر دون الناثر(٢).

ثم إن الشاعرة " الأم " أيضاً أرادت هنا أن تستشعر معنى القوة والقدرة، التي كم تمنتها لنفسها ، فلربما استطاعت – والحالة هذه – أن تدفع عن " عمرو ولدها " شبح المنية ، أو تبذل عمرها فداء لعمره ، وتئد حياتها لتمتد حياته ، وتؤثره بشطر عمرها المتبقي ، وذلك لو كان " العمر" مما يبذل للآخرين ، أو يُفتدى به الأحبةُ والمقربون ، كل هذا في شكل من الأماني التي لا تتحقق ، مثلما قالت " السُّلَكَةُ أُمُّ السُّليك " تخاطبه وترثيه ، وقد حصدته سهام المنايا:

**ليت نفسي قُدِّمتْ للمنايا بَدَلَكْ**(٣)

ولعل هذه الاستماتة في فداء الولد عند العربية ، تعكس مكانته ومنزلته، وحرص العرب الشديد عليه من كل النواحي ؛ " إذْ هو عماد

---

(١) فقه اللغة وأسرار العربية ، لأبي منصور الثعالبي ، صـ٢٢٥ ضبطه وخرج أحاديثه وقدم له محمد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن للنشر والتوزيع بالقاهرة .

(٢) ينظر في هذا : الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر ، للإمام السيد محمد الألوسي، صـ١٢٧ ، ١٣١ ، شرحه محمد بهجة البغدادي ، طبعة المكتبة العربية ببغداد ، المطبعة السلفية بمصر .

(٣) ديوان الحماسة لأبي تمام الجزء الأول، صـ٢٦٠، تحقيق د / عبد المنعم صالح ، سلسلة الذخائر، ١٩٩٦م.

العشيرة، والمدافع عن حماها ، والذائد عن حياضها ، وبه تكون العصبية، ويستمر الذكر[١]."

ولكن هذه الاستماتة في فداء العربية لولدها " عمرو " لا ينفع ، ولا يغني عنها شيئاً ، إذْ لا تستطيع أن تدرك ما فاتها بتمنٍ ، أو بتلهفٍ، أو بتكرار " لو " ، وما عليها إلا أن تقنع بقول القائل:

**فلستُ بمدركِ ما فات مني بلهف ولا بليت ولا لَوَ أني**[٢]

وعليها أيضاً أن تنهنه غَرْب دموعها ، وتسل سخينة صدرها، وتكفكف واكف عينها ، ونهر حزنها بقول الآخر :

**فللموتِ تغذو الوالداتُ سِخَالها كما لخراب الدُّور تُبنى المساكنُ**[٣]

ويبدو لي من سياق هذه اللوحة التي معنا ، أن الشاعرة أرادت أن تدلل على الأسباب التي جعلتها تستميت في فداء ولدها بأموالها تارة، وتارة أخرى بعمرها – لو قدرت على ذلك–، وهذا بدافع الحب المطلق، ونهر الفداء والإيثار الذي أودعه ( الرحمن الرحيم ) قلب الأم ، ثم لأنها المفتقرة إلى حمايته ، المحتاجة إلى أنسه وسنده ، ورعايته ورغيد عيشه ؛ ولذلك قالت :

**قد كنت ذا فقر له فعدا ورمى عليَّ وقد رأى فقري**

---

(١) الهجاء الجاهلي صورة وأساليبه الفنية ، د/ عباس بيومي عجلان ، صـ٦٠ ، طبعة ١٩٨٥م .

(٢) البيت في الأمالي الشجرية لضياء الدين ابن الشجري ، جـ٢ ، صـ٧٤ ، وأراد " بلهف " " بلهفي " وأكثر ما يجيء حذفها في الشعر ؛ ليقيموا به الوزن ، ويصححوا به القافية ، المصدر السابق، المجلد والصفحة .

(٣) منسوب إلى سابق البربري في : مصابيح المغاني في حروف المعاني للإمام محمد بن علي المعروف بابن نور الدين ، صـ٢٨٦، حققه وقدم له وعلق عليه / جمال طلبة – الطبعة الأولى ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م، دار زاهد المقدسي بالقاهرة .

وهي صورة تعكس مدى انكسار المرأة أمام ما حل بها من مصائب ، جعلتها تجتر آلامها النفسية نحو ولدها المحتاجة إليه ، في جو غائم من التفرد الموحش ، والمصير المجهول .

غير أن المنية لم تأبه بكل هذا ، فأنفذت سهمها في أحشائه ، وقد خَفَّ إليها مستجيباً لندائها في حرص ، وكأنه يساعدها على تحقيق مرادها فيه ، وآمالها نحوه ، وهذا ملموس في قول أمه عنه: " فعدا " التي توحي بخفته ونشاطه وعدوه نحو منيته . وياليته " عدا " مكتفياً بذلك ، ولكنه لما أن عدا حيث منيته ، وخف نحو مصيبته ، رمى على أمه الضعيفة أحمالاً من هموم ، وأثقالاً من عقبات ، وقد رأى فقرها ، وأيقن ضعفها وحاجتها الملحة إلى ركنه وحماه .

ولقد جسدت هذه الأحمالَ الثقال ، والهمومَ الجسام ، جملةُ " ورمى " اللازمة، والتي تعدت بـ" على " التي أفادت الاستعلاء المعنوي لكل أنواع القلاقل والعراقيل، والسيطرة الفوقية معنىً وحساً[1]: "ورمى عليَّ...." على امرأة ، حالها " فقر ظاهر، وهوان مرئي مشاهد " ، دلت عليه جملة الحال المتمثلة في قولها: " وقد رأى فقري". وربما قصدت المرأة بجملة : " فعدا " و " رمى عليّ " و " قد رأى فقري " وصف الموت وعدوانه عليها ، ورميها بالمصائب ، ورميه عليها بالنكبات والرزايا ، بيد أن هذا يدفعه ويرده قاعدةٌ توجب عودة الضمير على أقرب مذكور ، وأقرب مذكور في البيت هو ضمير " الولد " في قولها : " قد كنت ذا فقر له " أي لولدي ، فتخرمته المنية . وكل هذه آمال كسيحة، وأمانٍ موتورة ، ودت العربية الثكلى أن تتحقق كلها أو بعضها، فتشرق معها شمس حياتها

(١) في معاني "على" ينظر : مصابيح المغاني في حروف المعاني للإمام محمد بن علي المعروف بابن نور الدين ، صـ٢١١، ٢١٢ .

التي انتهت مع فراق ولدها الآفل نجمه، الذاهب سعده بلا عودة أبداً ، ولكم ودت الشاعرة لو امتدت الحياة بابنها فطال عمره، وذاع ذكره ، وبرز نجمه ، وهي مع كل هذا الذكر وعلو القدر يرتفع معه قدرها ، ويُشكر سعيها ، وتشعر الأم بحلو ثمرة تعبها وشقائها ، وغدق جنى تربيتها، وامتداد عمرها ، الذي يمتد ويطول بطول عمر بُنَيِّها ؛ " وبدهيّ أن الأبناء هم الامتداد الطبيعي للوالدين ، والظل الباقي لهما في هذا الوجود ، وهم أيضاً – كما قيل – فلذات الأكباد تمشي على الأرض ؛ ومن ثم كان فراقهم ورحيلهم عن الدنيا في حياة الوالدين أمراً لا يحتمل ، وصدمة كبرى، تجر على الأبوين حزناً عميقاً لا ينتهي ، وجرحاً غائراً لا يندمل"[(١)] ؛ ولذا فإن الأبيات التي معنا – برقة ألفاظها ، وكلماتها الرقراقة ، التي تسبح في وادي الأسى ، وتحلق في سماء غائمة ملبدة بالأحزان والدموع – تجعلنا نشارك العربية هذه الغمة ، ونشاطرها هذه المصيبة ، فنبكي بعينها ، ونتشح سواد جلابيبها ، ونعكف في أودية همومها وغمومها ، يساعدنا على هذا ، ويشدنا نحو ذلك موسيقاها المنسربة في الروح ، وكأنها زفرات نفس أوجعتها الأحزان ، وأسهرتها الآلام ، فنامت بعد تعب، وسكنت بعد نصب ، وسَلَّمتْ بعد عناء ، وأسلمت بعد شقاء ، وهجعت بعد بلاء ، ثم تنفست الصعداء ، مطلقةً للقدر إرادته ، وللقضاء كلمته ، وللمشيئة الإلهية مرادها ، قائلة في تسليم مطلق وإذعان صريح :

**لو شاء ربي كان متعني بابني وشَدَّ بأزره أزري**

(١) العاطفة الصادقة وأثرها في شعر المعتمد بن عباد دراسة وتحليل د / أحمد محمد شومان ، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م ، مطبعة الأمانة بالقاهرة .

وصدر البيت ينطق في صراحة بالتسليم المطلق لمراد الله وقدره، ويفصح عن مدى إيمان العربية ، بأن ما يجري في كون الله هو تنفيذ لمراده ، وبوفق مشيئته، وقد أضافت الشاعرة كلمة " رب " إلى ياء المتكلمة " ربي " تحننا وشفقة ، وإيماء إلى عظيم ربوبيته التي تستوجب تبجيل وتقدير حكمته ، والإذعان والرضا بأسرار تصرفه في ملكه – سبحانه – دون امتراء أو شك ، فهو " الرب " الذي بيده مقاليد الأمور كلها ، يصرفها وفق حكمة مطلقة علمها وقدرها أزلاً.

ويزيد في هذا التحنن الذي لمسناه في صدر البيت قولُها " ... كان متعني بابني ..." مستحضرة الشاعرة أمام أعيننا صورة الحرمان الذي تعيشه، وكانت تود أن تمتد متعتها بولدها مدى الحياة ، ولكن سرعان ما انقطع أملها ، وجف ينبوعه ، وغارت عينه ، وأفل نجمه .

وما ألطف قولها ، وما أشد شجوه وحزنه " بابني " وهي كلمة لا يختلف أحد عليها في شفقتها ورقتها وإيحائها ، لاسيما إضافتها إلى ياء المتكلمة، التي تضفى عليها غلالة من ضياء ، وملاءة من بهاء ، وريطة من ود وعطف ، تنطفئ به ومعه كل معاني الحقد والكراهية، والأنا والأنانية، وتذهب كل هذه الخصال الذميمة بعيدة عن الأم العطوف في مكان سحيق .

وختام البيت هو ختام للأمنية : " وشّدَّ بأزره أزري " بعد قولها : "لو شاء ربي كان متعني بابني " وهي عبارة واسعة تضم كل ما يمكن أن يكون سنداً وعوناً، ويصح أن يطلق عليه الأمن والأمان ، والحصن وقت الكرب ، والملاذ ساعة الشدة، والركن الشديد تأوي إليه العربية " الأم "

عندما تعصف بضعفها عواصفُ الدهر ، أو تضرب أمنها قواصفُه ورعودُه .

ولقد آثرت الشاعرة تقديم الجار والمجرور " بأزره " على المفعول به " أزرى " ؛ للاهتمام به ، وأنه أعني " أزر ولدها " هو المقصود بالدعاء ، والمعنىٍّ بالرجاء ، حيث القوة به ، والأمان معه .

بيد أن الشاعرة بعد هذه الأماني استحضرت واقعها المرير ، ونظرت حاضرها الأليم ، فأيقنت الفراق ، وعاينت البعاد ، فراحت تُسلم للقضاء ، بعد أن رأت صفائح الصخر تنهال على وجه ولدها ، في جدث وقبر ، وحفرة عميقة مظلمة ، تثير في نفسها مشاعر الحسرة ، وتنشر ظلال الأسى ، فقالتْ في مرارة وضعف :

**بُنيتْ عليك بُنَـيَّ أحوج ما كنـــا إليـــك صـــفائح الصـــخر**

أما المرارة فقد نطقت بها جملة " بنيت عليك " التي تسفر عن واقع أليم ، وقبر كائن مشاهد ، وبناية قائمة ماثلة ، لا تنكر بحال ، وهي جملة مشعة ، نقلت مرارة الفقد ، وحرارة الوجد ، وأحزان الفراق ، وما أشد قسوة " الجار والمجرور " بعدها ، وأصعبه ، وأثقله على قلب الأم : " عليك " التي جسدت وصورت ثقل الحجارة الجاثمة على صدر ولدها ومحياه ، لما أن صار إلى قعر قبره ، وما أرق نداءها الحاني في نداء القريب إلى روحها وقلبها ونفسها " بُنَـيَّ " ، حتى ولو كان بعيداً في منالـه ومقامه وديـاره ، حيث انتقل إلى جوار ربه ، مؤثرة هذه الأم صيغة

" التصغير " : في نداء ابنها " بُنَيَّ " رقة وشفقة وعطفاً وترحماً وحباً[1] ، وزاد في هذا العطف والشفقة أنها إليه تحتاج ، وهي أحوج ما تكون إليه عندما فارق الحياة إلى مصيره الأخير ؛ ولذا نراها آثرت جملة الحال : " أحوج ما كنا إليك " ؛ إظهاراً لحالها، ورثاء لضعفها وانكسارها ، وهو نفسه السر في وقوع هذه الجملة فاصلة ومعترضة بين الفعل المبني للمجهول المتصدر البيت " بُنِيَتْ " ، وبين نائب الفاعل الذي خُتم البيتُ به وهو " صفائحُ الصخر " ، وكأني بها قد أخرتْ " صفائح الصخر "؛ لثقل هذه الصفائح الصخرية على نفسها ، وكراهيتها لها ، وضجرها أن تنطق بها، وقد جثمت على صدر ولدها .

وطالما أخرتْ " صفائح الصخر " وجعلتها آخر ما تنطق به ، فإن الأذهان بها متعلقة ، والنفس في إدراك ثقلها ذاهبة مستحضرة .

وجملة البيت كله تكشف عن حالة من الاستسلام الذي هيمن على نفس العربية ، بعد أن عددت في اللوحة التي معنا خياراتها ، من فداء له ببذل أموالها ، أو شطر من عمرها ، لو كانت قادرة على بذله، ولكن أنى ذلك ، وقد سبق الكتاب ، وحل الأجل معلناً بانقضاء حياته؛ لذا أسلمتْ للمشيئة ، وأقرت بالفراق الذي تجسد بين عينيها في قبر ضمه ، وأطبقت عليه أحجاره وصفائحه وصخوره الرابضة الجاثمة.

(١) قال بذلك الجاحظ في الحيوان في الجزء الأول صـ٣٣٦ تحت عنوان : " التصغير ، وجوه تصغير الكلام " طبعة ٢٠٠٤ م .

## المبحث السادس

## دعاء مبين واستسلام مكين وواقع حزين

**تقول العربية :**

**لا يبعـــدنك الله يـــا عمـــري إمـــا مضـــيت فـــنحن بـــالإثرِ**

**هـــذي ســـبيل النـــاس كلهـــم لابـــد ســـالكها علـــى ســـفر**

**أولا تـــراهم فـــي ديـــارهم يتوقعـــون وهـــم علـــى ذعـــر**

**والمـــوت يـــوردهم مـــواردهم قســـراً فقـــد ذَلـــوا علـــى القَسْـــرِ**[1]

وهذه الأبيات امتداد لما قبلها ، فهي تأخذ بحجزتها ، وتتعانق معها في لفظها ومعناها ، فقد أخذت الشاعرة تبث مشاعر الأسى والحزن، ممزوجة بالدعوات الضارعات لولدها ، بألا يبعده الله عن ساحتها ، ولقد عبرت الأم عن ولدها بأنه عمرها وسعدها ، ولكنه مضى برغم أنفها ، ولا تملك مع هذا القضاء المبرم إلا أن تُسلي نفسها ، وتخفف أحزانها وأوجاعها بأن كل من على ظهر الأرض ماض إلى هذا المصير ، واصل إليه لا محالة ، يقتفي اللاحق في هذا الطريق آثار السابق ، حينما ينقضي عمره ، وتحين منيته ، إذ إن الموت سهم أُرسل في آفاق الكون ، وعمر الإنسان مرهون بوصول السهم إليه ، حينما يفني عمره ، وهو عندئذ لا يخطئه بحال ، ولا يخلف وعيده في كل مآل، ﴿ **أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِككُّمُ المَوْتُ** ﴾[2].

---

(١) زهر الآداب وثمر الألباب ، جـ٢ ، صـ٤٢٧ .

(٢) صدر آية ( ٧٨ ) من سورة ( النساء ) .

ونلاحظ أن الشاعرة " الثكلى " استرسلت في حالة من التأمل الواسع في بيان هذا الأمر، الذي ينطبق على كل البرية منذ آدم –عليه السلام– وحتى قيام الساعة ، وكأنها أرادت أن تُصَبِّر نفسها بأن عموم هذه المصيبة في كل الأحياء واقع ومقرر ، لأن كل مصيبة إذا عمت هانت، وإذا خصتْ هالتْ ، وهي لا تستطيع أن تخرج عن هذا الناموس بحال ؛ ومن ثم ساقت كل ألوان الأدلة المقروءة في الكون منذ أن خلقه الله، تخفيفاً لمصيبتها ، وإيناساً لوحشتها ، وتفريق عظيم خطبها ، وفداحة رزئها على كل الأحياء ؛ ولذلك جاءت جملتها كأنها برهان لا يقبل التفكير ولا إقامة الحجة ، في قولها تخاطب ولدها الراحل عنها : " إما مضيت فنحن بالإثر"، في حالة من التسليم المطلق، والشعور بالغربة بعد حزن مطبق وأسىً مقلق ؛ " لأن أكثر لحظات الشعور بالإجداب والغربة عند الشاعر ، هي اللحظات التي تثير في نفسه الشعور بالموت والانقضاء ، كما أنها اللحظات نفسها التي تنتعش فيها الذاكرة ، وتقوى لتؤدي دورها في محاولة تعويض الشاعر ، وتقوية صموده وثباته بإزاء عوامل الفناء والخواء الذي يحيط به[1]." ، وأنى له ذلك والموت أقوى من كل محاولة يبذلها أو يتمثلها ؟!

ولقد جاءت الأبيات بعد ذلك علامةً بارزة على هذا التسليم ، وذلك في قول العربية:

**هذي سبيل الناس كلهم لابد سالكها على سفر**

(١) الحياة والموت في الشعر الأموي ، د/ محمد بن حسن الزير ، صـ٢١٥، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م ، دار أمية للنشر والتوزيع .

ولفظة " الناس " في البيت تضفي لوناً من العموم وشمولية البلوى في كل الأحياء ، مما يُشعر العربية بالرضا والاستقرار والتسليم، كما تخفف من لأوائها وبلواها وأحزانها وأتراحها التي عاشت فيها طويلا طويلاً ؛ وزيادة في التسلي والتسري تتوجه المرأة بخطاب مفاده التقرير والعظة، ومغزاه استلهام العبرة من الواقع المشاهد والواقع المقلق ، فقالت على سبيل التقرير :

**أولا تـــراهم فـــي ديـــارهمُ يتوقعـــون وهـــم علـــى ذعـــر**

والحديث موجه إلى الولد " في المقام الأول " الذي فارق الحياة، وكأنما الأم الحنون أرادت أن تسري عن الولد ، حتى بعد رحيله ، وتبلغه بأن الكل على هذه الشاكلة ، سيرحل عن الحياة ، كما أنها قصدت أن تخفف عن نفسها ثقل هذا الرحيل وفداحته ، ولكنها آثرت توجيه الخطاب إلى ولدها استئناساً به ، وكسراً بخطابها له وحشة وحدته في قبره ، ووحدتها في الحياة ، حتى وإن أصبح ولدها بين أطباق الثرى ودكادك الحجارة ، بينما على الوجه الآخر رأيناها تتحدث إليه عن الغير بأسلوب الغائب " تراهم – في ديارهم – يتوقعون – وهم " ؛ استنكاراً على الأحياء لما هم عليه من الركون والطمأنينة ، والميل إلى الحياة ، وإن كانوا لا يهنأون بها ، فسرعان ما يعتريهم التوتر، ويعلوهم القلق والحذر ، ويتوقعون – وهم مذعورون – هجمة الموت عليهم بمخالبه وأنيابه الحداد.

وعلى الجملة : فإن البيت متشح بسواد الواقع المرير الذي أمست عليه العربية، وكل من تفكر في مصيره المحتوم في هذه الحياة ، ليعلم – بعد هذا البيت – بأن المنايا له راصدة لا محالة ، وإذا رمته بسهمها

فإنها لا تخطئه بحال؛ لذا فالجميع معها في قلق وحذر، وذعر دائم لا ينقطع .

ولقد ختمت العربية مرثيتها الدامعة الرقيقة ببيان هيمنة الموت وسطوته وجبروته المطلق، وتحكمه في زمام الأحياء كلهم ، يمسك بهم ليوردهم موارده ومشاربه المختلفة والمتنوعة؛ وأنى يفلت وارد الموت إذا أخذ الموت بعنانه ، وأمسك بلجامه ، وقبض على زمامه ، وتحكم في مصيره، وقد صدق " طرفة بن العبد " عندما قال :

**لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد**(١)

يقوده أنَّى أراد ؛ لأن مقوده بيد الموت وفي قبضته . وفي الختام تقول العربية :

**والموت يوردهم مواردهم قسراً فقد ذَلوا على القَسْر**

وهو ختام يؤكد هيمنة الفناء ، وسيطرة المنية على كل حي، وهذه غاية في التسليم والإذعان ، فقد ذكرت فيه الشاعرة سوق الموت للعباد ، رغما عن أنوفهم "قسراً" أي : قهراً على قهر ، وذلاً على ذل ، من غير أن يستأذن عليهم ، فلا يمسح لهم دمعة ، ولا يجبر لهم كسراً ، ولا يقيم لهم ظلعاً، بل يأخذهم على غرة ، ومن غير سابق استئذان .

وهكذا جاءت مرثية هذه العربية في ولدها " عمرو " سلسلة من الأحزان ، ولوحة من الأشجان ، وحلقات من الأتراح ، تأخذ إحداها بطرف الأخرى في توافق وانسجام ، وكأنما المرثية كلها قد أفرغت إفراغاً

(١) ديوان طرفة بن العبد صـ٣٥ ، شرحه واعتنى به : عبد الرحمن المصطاوي ، طبعة دار المعرفة . بيروت لبنان، الطبعة الثالثة ، ٢٠١٢م .

واحداً في قوالب الشجى والأسى والأحزان، لا يندُّ بيت عن مجاوره ، ولا يبعد عن غايته التي قصدت العربية إليها، وهي التفجع على ولدها ، والتحسر على بعاده وفراقه وموته الذي فجع الجميع ، ولا سيما من يقرأ هذه الخريدة ، ويتذوق هاتيك القصيدة ، يزينها ويوشيها سلاسةُ ألفاظها، ومطاوعة كلماتها ، ورقة معانيها ، وروعة مبانيها ، ولطف صورها ، وهدوء جرسها ، وجمال نغمها ، وتوافق نظمها ، وتلاؤم حبات عقدها . ولقد غرفتها الشاعرة من وادي الأحزان ، ومتحتها من نهر الأشجان ، تنساح فيه بعفوية، وتنداح بين دفتيه بتلقائية، ما تكلفت في معنىً ، وما تقعرت في كلمة ، ولا تصنعت في لفظة ، وما تشنجت في صورة ، ولا تعاظلت في تعبير، ولا أغربت في تصوير، ولكنها انطلقت في مرثيتها على شجيتها ، وراحت تنوح وتبوح بأتراحها وفجيعتها، على طبيعتها وسليقتها ؛ ولهذا كله وقعت المرثية في قلب كل من قرأها موقع الرضا، واحتلتْ من فؤاده مكانة ، وتبوأتْ في مشاعره منزلة ، فشاطر العربيةَ أحزانها، وقاسمها أوجاعها، وبكى بعين آلامها، وتوشح السواد، وتسربل القتاد، وما ذاك إلا لصدق مشاعرها ، وجيشان عاطفتها ، وحرارة وجدها ، وغزارة هدرها على ولدها ، مما جعل النفسَ عليها مشفقة ، والروح في سماء حزنها عالقة ، والعواطف مع قضيتها محتشدة ، والحرارة متقدة في غير تكلف أو تصنع ؛ وإلا لما تغنت بها النفس تسرية وتسلية ، ولما علقت بالفؤاد، تخفف مع ترديدها رزءَ الأحداث والمواقف ؛ لأن ما خرج من القلب يصل إلى القلب ، وما خرج من اللسان لا يتجاوز الآذان ،

والشعر الجيد القصد ، الصادق الوجد ، هو ما يعلوك عند سماعه رِعدة ، وتستهويك عند تذوقه نشوة وهزة ، ويأخذك معه الإعجابُ ليأسر الألبابَ.

والحق أقول : إن العربية صاحبة المرثية هذه ، قد وفقت من خلالها إلى تصوير عواطفها الحزينة ، وتجسيم قلبها الكسير ، ولبها الشارد ، وعقلها الذاهل ، جامعة بين رثاء ولدها ومدحه ، وتعداد مآثره، وتوضيح فضائله ، مازجة كل هذا ببكاء متصل ، ونواح لا ينقطع على تراتيل " بحر الكامل " الذي يجمع بين الفخامة والرقة ، كما يمتاز بتطاول مداته ، وكثرة حركاته، ففي وزنه ثلاثون حركة[١]، ومن ثم تتيح للنائحة أن تمد الصوت ، وتطيل العويل ، وتضاعف الحنين ، وترجع الأنين، كما فعلت العربية الموتورة ، وحالها في كل هذا الحزن المتصل، واليأس المتجدد ، حال من قالت في ذات الموقف تبكي ولدها ، وتنشر وجدها ، وتنثر دمعها:

**يا قرحة القلب والأحشاء والكبد ... ياليت أمك لم تحبل ولم تلد**

**لما رأيتك قد أدرجت في كفن ... مطيباً للمنايا آخر الأبد**

**أيقنت بعدك أني غير باقية ... وكيف يبقى ذراع زال عن عضد[٢]**

(١) ينظر : الورد الصافي في العروض والقوافي ، محمد حسن عمري ، صـ١٢٩ ، طبعة ١٩٨٨م ، الدار الفنية للنشر والتوزيع بالقاهرة .

(٢) شاعرات العرب صـ٤٣٣ .

# الفصل الثاني

## " الدراسة النقدية في أبيات المرثية "

وفيه أربعة مباحث: -

المبحث الأول: " التجربة الشعرية في المرثية"

المبحث الثاني: " الألفاظ والأساليب في المرثية "

المبحث الثالث: " الصور والأخيلة في المرثية "

المبحث الرابع: " موسيقى المرثية

## المبحث الأول

## التجربة الشعرية في المرثية

ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل : كان ، وتولى ، وقضى نحبه ، وما أشبه ذلك ، وهذا ليس يزيد في المعنى ، ولا ينقص منه ؛ لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته(١).

ولقد جاءت المرثية مفعمة بالمدح والثناء على الابن المرثي، وأتت تجربة الشاعرة معبرة عن مصابها، صادقة حارة، لافحة متحرقة، بكت من خلالها العربية ولدها ، ورثت ابنها، وجسدت مرارة الفقد، وحرارة الوجد، ولوعة الفراق، وشقاء البعاد ، وكدر الأحزان ، وقسوة الأيام والأزمان التي لم ترحم قلبها، ولم تضمد جرحها، وقد اختطفت المنية فلذة كبدها، ونور عينها، وقنديل ليلها، وضياء يومها، ولم تعبأ بها مع عظيم تفجعها ، وهول استغاثتها، ورعدة صيحتها، وشدة صرختها، فهيهات هيهات أن تترفق المنايا بأحد ، أو تأخذها به رأفة أو رحمة !!

ولقد نقلت إلينا تلك التجربةَ كلماتٌ مشعة موحية، وجمل ظليلة معبرة، نجحت في تصوير مشاعر الشاعرة وعواطفها ومواجدها، وجعلتها تحلق في سماء خيالها بجناحين كبيرين، مجتازة جداول التعبير الحقيقي المقيد، إلى بحار التعبير المجازي المطلق .

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، د/ بدوي طبانة، صـ٣٠٢، طبعة ١٩٥٤– مكتبة الأنجلو المصرية، وينظر: الشاعرات من النساء أعلام وطوائف – سليم التنير صـ١٦٩ الطبعة الأولى – ١٤٠٨هـ– ١٩٨٨م – دار الكتاب العربي بدمشق .

والتجربة الشعرية في معناها هي "الحالة التي يمر بها الشاعر قبل نظم القصيدة وفي أثناء النظم ، وقد أولى القدماء تجربة الأدب عنايتهم ، وبينوا المراحل التي يمر بها العمل الأدبي ، وتحدثوا عن أوقات الكتابة ، وبناء القصائد ونظم الأشعار"(١).

وقد ذكرها المحدثون بأنها " الصورة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه ، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي ، وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليبعث بالحقائق ، أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم"(٢).

ولقد جاءت مرثية العربية نتيجة لتجربة شعورية عميقة ، استقرت في نفسها، وعاشتها بكل وجدانها وإحساسها، وتفكرت في الكون والحياة من حولها ، وأدركت بعد كثير تأمل أن الكل إلى فناء محقق ، وأمل مبتور غير موصول .

ومن ثم فقد أفضت بكل صدق وإخلاص عن مشاعرها ، وعبرت عن آلامها، بل وكشفت تجربتها المتأججة بنار حبها لولدها عن لهفة دفينة بداخلها ، وأوجاع اعتصرت فؤادها، وأوجعت قلبها طيلة هذه التجربة الصادقة، لاسيما وقد عانت المرأة التجربة الشعرية بنفسها، وباشرت

(١) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، د /أحمد مطلوب صـ١٣٧ –الطبعة الأولى٢٠٠١م، بيروت– لبنان.

(٢) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، صـ٣٦٣، طبعة دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٦م.

أحداثها، وعاشت تطورها ونماءها وبدايتها ونهايتها ، وهي في كل ذلك قد اختلطت تلك التجربة الحزينة بأعصابها ، وماجت وتأججت بين ضلوعها ، وشبت حمياها ، وعلت سورتها، واحتدم صراعها في قلبها وعقلها وفكرها وشعورها ، وقد نتج عن كل هذا مرثيتها الرائعة، سطرتها العربية بمداد الحزن ، وكلمات الأسى، فجاءت أشعارها صادقة، وتجربتها متحرقة ، تنم عن نفس حزينة ، ومشاعر كسيرة ، وآلام ممتدة ، وآمال منبتة ، بعد أن دفعت جهد وسعها ، وبذلت وسع جهدها في تبديل ما وقع أو تغيير ما سطر ولكن بلا جدوى .

ولعل هذا هو السر من وراء نفاذ هذه المرثية في القلوب، وامتزاجها بالعواطف، وتأثيرها البالغ في المشاعر والمواجد؛ ذلك لأن عنصر الصدق فيها متوفر، من غير صنعة أو تكلف أو تمحل، وحرارة الوجد في كل جزئياتها وعناصرها قد استطرقت، كاستطراق الحرارة في الأواني ، القدور، فلا نجد بيتاً إلا وينم عن هذه التجربة المحتدمة، ولا نقرأ كلمة، أو نتأمل لفظة إلا وجدناها تنطق بالحزن، وتترجم الأسى، وتكشف آلاما دفينة ، وضعفاً أنثوياً ملموساً، وهذه كلها علامة التجربة الصادقة، وشارة العواطف المتقدة، والمشاعر المصطرعة في جوانح الشاعرة "الأم الرءوم"، لا أقول وفاء لولدها، بقدر ما أجزم بأنه بدافع الحب والحزن معاً؛ "لأن رثاء الولد هنا لا يصلح أن يكون الوفاء باعثاً عليه ، وإنما هو الحزن

الممض والألم المبرح"[١] الذي كان من وراء نجاح الشاعرة في التعبير عن عواطفها في قوة واستمرارية في جميع أبيات القصيدة ، وكأنما أفرغت إفراغاً واحداً من وادي الأحزان دونما فتور، أو وهن، أو ضعف، أو تهافت في بعض أبياتها .

والسبب من وراء ذلك؛ أنها أم ثكلى، وعربية موتورة، "ولا شك أن المرأة في ساعة الأحزان، كانت ولا تزال أكثر جزعاً، وأسرع إلى إظهار الحزن والتعبير عنه؛ وذلك لأن فقد الفارس الذي ربما كان ولدها، أو أخاها أو زوجها أو أحد فرسان قبيلتها، يعني فقد سند لها أو مدافع عنها"[٢].

لذا جاءت تجربة العربية التي معنا ريانة حارة ملتهبة عميقة، عبرت من خلالها عن عاطفة صادقة نحو ولدها الفقيد: أملها المبتور، وزرعها المحطوم، الذي اجتاحته سيول المنية الهادرة؛ "إذ لا نستطيع أن نتصور ما هو أفدح وأقسى من انطفاء الحياة في الولد طفلاً أو شاباً يتفتح للحياة، أبعد ما يكون الظن به أن يموت"[٣]. ولكن المنية تقتل الأمنية، "وكم طرق هذا الطارق من أمير ووزير ، ومستشار ومشير، وكبير وصغير، وغني وفقير، وطبيب ولبيب، وعدو وحبيب، كل قد دارت عليه

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب ، د/ أحمد بدوي ، صـ٤٧٠ – الطبعة الأولى ١٩٥٨– مكتبة نهضة مصر بالفجالة .

(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية ، د/ مصطفى الشورى ، صـ١٧٠ ، طبعة الدار الجامعية للطباعة والنشر ، ١٩٨٣م .

(٣) السابق صـ ٢١١ .

هذا الكاس ولم تفرق بين عار وكاس"[١]. لذا رأى بعض النقاد أن شعر الرثاء يعد أفضل أنواع الشعر وأصدقها ، وأقواها عاطفة، لأن المفجوع يقوله في فقيده ، وقلبه ملتاع ، وعواطفه محترقة ، ومشاعره صادقة .

"ولا يراد بقوة العاطفة هنا الثورة الجامحة ، بل يراد بها القوة مع ضبط النفس ، ومن أجل هذا يصعب على الناقد أن يفضل عاطفة على أخرى بقوتها ، لأن من النصوص ما يثير فينا حناناً ، ومنه ما يثير جمالاً، ومنه ما يثير إجلالاً ، فكل قوي في ناحيته "[٢].

ومرثية العربية جمعت كل هذه المثيرات في عفوية ، ومن غير تكلف أو اعتمال ، فقد جاءت عاطفة الشاعرة فيها حانية رقيقة تلمس القلوب ، وتنفد إلى سويداء الأفئدة ، وأثارت في نفوسنا مكامن الجمال والبهاء الذي أثارته الأم حول ولدها، معددة أوصافه وخصاله في عفوية وصدق ، وكل هذا ناهض وناطق بالجلال الشفيف ، الذي كان بمثابة الغلالة الرقيقة التي غلفت العاطفة النبيلة تلك التي جمعت الحنان والجمال معاً.

(١) مقامات جلال الين السيوطي جـ٢ صـ٩٨٤ ، شرح وتحقيق ودراسة، أ / سمير محمد الدروبي – تقديم د / عوض الغباري – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٧ م .

(٢) النقد الأدبي عند العرب أصوله قضاياه تاريخه، د/ حفني محمد شرف، صـ٥٤– مطبعة الرسالة ١٩٧٠م.

## المبحث الثاني

## الألفاظ والأساليب في المرثية

اللفظ الشعري: هو العنصر الذي يمثل مادة الشعر ويتكون منه بناؤه وصرحه، وهو أيضاً الأداة التي نعبر بها عن عواطفنا، وننقل أفكارنا إلى غيرنا بواسطتها.

واللفظة الشعرية تختلف باختلاف المعاني ، فهي القالب الذي يحتوي على المعنى ، وينقل الأفكار المختلفة الأغراض والتجارب والدلالات التي تنطبع في نفس كل شاعر ، وتتباين بحسب رؤيته وتصوره ؛ لذا فمن التوافق المثمر بين أدوات الشعر وعناصره أن يوجد بينها كلها تناغم ، لاسيما بين ألفاظه ومعانيه ؛ لأن المعنى الفخم لابد أن يحمله لفظ فخم من جنسه ، وكذلك المعاني الرقيقة لابد أن تنقلها ألفاظ رقيقة ؛ لتحيا في نفس القارئ والسامع ، ومن ثم فقد قالوا : " ينبغي أن تتلطف إذا تغزلت ، وتفخم إذا افتخرت ، وتتصرف إذا مدحت... وهكذا "[١].

ولقد جاءت ألفاظ المرثية التي معنا مطابقة غاية التطابق لمعانيها، قدت على قدها، على وفق ما اتفق عليه النقاد ، وعدوه من سمات نجاح وتميز العمل الشعري، فلقد اتسمت المرثية – والتي كانت محور دراستنا في الفصل الأول من هذا البحث– بسهولة الألفاظ وعذوبتها وقربها من الفهم، وسلاستها ووضوحها، ودلالتها على المعنى الذي أرادته العربية ، في دقة بالغة من غير غموض أو إغلاق أو تقعر، فاللفظة السهلة" هي التي تعرفنا بالمشاعر والأشياء مباشرة وببساطة فتنقل

(١) القول للقاضي الجرجاني في : الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني ، صـ٢٤ ، تحقيق وشرح/ محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي البيجاوي ، الطبعة الرابعة ، عيسى الحلبي .

مشاعرنا إلى الآخرين، وتنقل إلينا مشاعرهم بدون تعب، بذلك تحقق الإفادة فتعطينا جديداً... وسهولة الكلمة المفيدة تكسبها صفتي : الاستعمال والشاعرية(١).

كذلك اتسمت هذه المرثية بألفاظها الموحية ، وكلماتها المشعة ، ومفرداتها ذات الدلالات والرؤى والظلال .

وهكذا ينبغي أن تكون اللفظة الشعرية، إذ هي لفظة ليست مجردة ، ولا محدده، ولا قاحلة يابسة، ولكنها ريانة بالمعاني، زاخرة بالدلالات، مفعمة بالظلال والإيحاءات، تعين بأصواتها وأنواع مقاطعها على بعث الجو المراد منها، وهذا كله مجموع في تعبير النقاد عنه بـ " كثرة الماء، وصحة الطبع ، وجودة السبك المترتب على تخير اللفظ وسهولة المخرج"(٢).

وهاك مثالاً يدلل على ما سقناه ، ويبرهن على ما قلناه . تقول العربية تصف مدى الحرص الذي غلفت به ولدها :

**وجعلت من شغفي أنقله ... في الأرض بين تنائف غبر**
**أدع المزارع والحصون به ... وأحله في المهمه القفر**
**ما زلت أصعده وأحدره ... من قتر موماة إلى قتر**
**هرباً به والموت يطلبه ... حيث انتويت به ولا أدري(٣)**

(١) ينظر : صناعة الكتابة تأليف / فيكتور الكك ، أسعد علي صـ٢٠٦- الطبعة الثالثة معدلة – ١٩٧٧م – ١٣٩٧هـ، بيروت .

(٢) ينظر في هذا الحيوان للجاحظ، جـ٣، صـ١٣٠ بتصرف، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ٢٠٠٤م.

(٣) زهر الآداب، صـ٤٢٦ .

فأنت ترى ما للألفاظ التي معنا من سهولة وانسيابية ، وجمال وتدفق وعفوية ، وطاقات لغوية وإيحائية ، ودلالة على المعنى الذي قصدت إليه العربية ، مما يحتوي على كل ألوان الرعاية والدفء والخوف والحذر والحنان الأنثوي المودع في قلب ومشاعر وأحاسيس كل أم ، هذه المعاني الشفيفة نقلتها إلينا ألفاظ رقيقة ، وعبرت عنها كلمات جمعت حروفها وأصواتها ونبراتها ومقاطعها كل هذا الحنان القلق والرجاء الحذر " وجعلت – من شغفي – أنقله في الأرض – أدع المزارع والحصون – أحله في المهمه القفر... "

وتأمل هذه المطارحة والصراع المجسد في الألفاظ التي تصعدنا معها، وتحدرنا مع العربية وولدها في جولة يائسة مع هذه الأنفس اللاهثة البائسة : لنقرأ : " ما زلت أصعده – أحدره – من قتر موماة إلى قتر – هربا به– والموت يطلبه – حيث انتويت به – لا أدري..." وكلها ألفاظ وأساليب وجمل قد نجحت الشاعرة في توظيفها في مكانها ؛ لتعبر عن مرادها وغايتها ؛ لأن مثل هذه الألفاظ والأساليب تُعَدُّ عند الشعراء المبدعين طاقات لغوية محملة بألوان من الرؤى والدلالات، "والشاعر المبدع بحق هو الذي يستطيع الإفادة من هذه الطاقات اللغوية والإيحائية ، وتوظيفها لخدمة غرضه وقصيدته ، وذلك ما يسميه النقاد بالجرس اللفظي(١).

ولو قدرنا هذه الأساليب الشعرية –عند الشاعرة– منفردة مبعثرة بعضها عن بعض لنمَّت وعبرت، ودلت على قلق وتشرد ، وحسرة ومرارة ، تتزايد ولا تتوقف عند المبدع والمتلقي ، فكيف لو قُرِنَتْ هذه الأساليب

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د/ صابر عبد الدايم، صـ٣٥، الطبعة الثالثة، ١٩٩١م، مكتبة الخفاجي بالقاهر .

بعضها إلى بعض – كما هي معنا في القصيدة–، وضمت هذه الجمل جنباً إلى جنب، منظومة في سلك شعري، ونظام دلالي، لها فحوى ولها مغزى ، وذات إيحاء ومدلول كما فعلت الشاعرة.

ولهذا ؛ فإن اللفظة الشعرية تضئ وتتوهج ، وتتنامى وتتشامخ ، وتثمر ثمارها، وترمي بظلالها، إذا انسلكت في قالب أسلوبي، وجمل وتعابير تزيدها وهجاً ونوراً، ويكون لها بذلك فعل السحر انجذاباً واستجابة، وجمالاً وخلابة .

ولا شك في أن مثل هذا الشعر في جيد ألفاظه ، وسلاسة أساليبه ، وصدق عباراته وتوهج خيالاته ، ولطف معناه ، وحسن مغزاه إذا صادف الوجدان " مازج الروح ، ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى دبيباً من الرقي ، وأشد إطراباً من الغناء ، فَسَلَّ السخائم ، وحَلَّ العقد ، وسخى الشحيح ، وشجع الجبان ، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه ، وهَزِّه وإثارته[1].

وهذا ما حدث لمن قرأ مرثية العربية ، وتدبر ألفاظها ، وتأمل أسلوبها وعبارتها المفعمة بالمعاني والصور والأخيلة ، المحملة بألوان من الإبداعات المتنوعة المشارب، من المجازات والاستعارات وغيرها مما زخرت به القصيدة ، وتوزع بين أبياتها، كما أسلفنا ذلك في مباحث الفصل الأول ، وعبر لوحاته .

(١) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، صـ٢٣، تحقيق د/ عبد العزيز بن ناصر المانع ، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م.

## المبحث الثالث

## الصور والأخيلة في المرثية

للصورة الشعرية مكانة مرموقة في القصيدة؛ لأنها أداة رئيسة لنقل الأفكار والمعاني والعواطف والتجارب بجانب الألفاظ والكلمات؛ ومن ثم عَدَّها البعض محور عمل الأديب التي يكون عليها عمله الفني ونظمه الشعري، "ففي هذه الصورة تظهر صناعته وهي تمثل –بطبيعة الحال– مرحلة تالية لمرحلة المادة الخام سواء كانت هذه المادة هي مفردات الألفاظ أو المعاني"(١)، وفي هذه الصورة تتحول اللغة إلى طاقاتٍ متفجرة ومناجم وكنوز، ويكون معها الشاعر مبدعاً – بحق– يَشْدَهُ القلوب والعقول والرؤى والخيالات بحسن صياغته، وفريد تشكيلاته وصوره، أو أشبه بصانع يقد من جبال الكلمات قلائد وعقوداً؛ ليتحول التبر في يده إلى سبائك، والأحجار المبعثرة إلى لوحة مجسدة، أو تمثال ملموس ناطق بالجمال .

وبالتأمل في المرثية التي معنا، فقد وجدناها ناطقة بكل ألوان الصور، مشتملة على العديد من التشكيلات الجمالية التي انبثقت من ألوان المجاز من تشبيه رائع، واستعارة مجسمة، وتشخيص معبر، وكناية لطيفة... وغير ذلك مما أنتجته قريحة الشاعرة ، ونسجته عوالمها ، ومخيلتها في تآلف وتمازج وعلاقات ووشائج.

من ذلك قولها: "حين استوى وعلا الشباب به " ففيه صورة رائعة نقلتها تلك الاستعارة الجميلة؛ حيث جعل شبابه يعلو به، وكأنه شخص يُعلي من قدر هذا الشاب، وهو تعبير يوحي باكتمال رجولة ولدها، واستواء قوته .

(١) نظرية اللغة في النقد العربي د/ عبد الحكيم راضي صـ١٦٨ ، مكتبة الخانجي بمصر .

وقولها: "وبد منير الوجه كالبدر" تشبيه جميل أضفى على الولد هالة من الجمال والبهاء؛ وذلك لاكتمال الوصف في البدر "المشبه به" وجريانه بتمامه في " المشبه " الولد المرثي وقولها :

**ثبت الجنان به ويقدمها فلج يقلب مقلتي صقر**

ففيه صورة رائعة وخيال محلق ؛ حيث تناسب المرأة مقلتي ولدها الحقيقية ، وجعلت مقلتي الصقر بديلاً عنهما في حالة من التناسي والادعاء، والمجاز الرائع الذي أضفى على الصورة بهاءً وجلالاً وجمالاً.

ولقد سبق توضيح هذه الصورة في المبحث الثاني من الفصل الأول، وجرت موازنة واسعة بين هذه الصورة وصورة " عمرو بن أحمر الباهلي" في وصف ممدوحه وقد انتصرت الموازنة للعربية على "ابن أحمر" ؛ لأن " ابن أحمر " بنى صورته على التشبيه ، وبنتها العربية على الاستعارة . وما أجمل قولها :

**ربيته دهراً أفتقه في اليسر أغذوه وفي العسر**

فقد احتشدت صور كثيرة متزاحمة، ورعاية مكثفة حذره في قولها : "أفتقه"، وهي جملة ريانة، ظليلة، مشعة؛ لجمعها واحتوائها كل ألوان الرعاية والحفظ والحنان والكف، والشبع والرِّي الذي أحاطت العربية به ولدها .

ولقد عكست دلالات هذه الصورة قول العرب : "قد تفتقت دواب القوم، وتفتقت خواطر الغنم من الرعي، إذا سمنت، واتسعت من كثرة الرعي والأكل والرعاية[1].

وما أجمل قولها في أسلوب استعاري رائع :

(١) ينظر : لسان العرب ( فتق ) .

**حتـــى إذا التأميـــل أمكننـــي فيـــه قبيـــل تلاحـــق الثغـــر**

فقد جعلت من التأميل شخصاً مكنها من ولدها، أملاً مشعاً، ورجاء حبيباً، وبنى لها بناء شامخاً من الأحلام والآمال فيه، وهي صورة جميلة دلت – من خلال تشخيص " التأميل " –على مقدار الأمل والرجاء اللذين ترسما في مخيلة العربية حيال ولدها الحبيب .

ولربما دلت الكلمات والعبارات على مقدار الصورة، وحركتها، وسرعة وقعها، وسفرها عبر الأماكن والأزمنة، ومن ذلك قولها:

**أدع المـــزارع والحصـــون بـــه وأحلـــه فـــي المهمـــه القفـــر**

**مـــا زلـــت أصـــعده وأحـــدره مـــن قتـــر مومـــاة إلـــى قتـــر**

**هربـــاً بـــه والمـــوت يطلبـــه حيـــث انتويـــت بـــه ولا أدري**

فهي صورة لاهثة سريعة مسافرة متوجسة قلقة ، تصعد بنا ثم تنحدر، كانحدار وصعود العربية بولدها في صحراء مجدبة مترامية ، ومهامه مقفرة .

وما أملح استعارتها التي رسمت قلقها وفجيعتها في بيتها الأخير: "هرباً به والموت يطلبه..."؛ حيث حددت في أذهاننا، وجسدت في وجداننا صورة بشعة لموت راصدٍ ولدها ، يتابعه حيثما حل وأينما وقع ، بكل دقة ومن غير هوادة أو ملل .

ولقد رسمت العربية صوراً أخرى رائعة ، حركت بها مشاعرنا، وألهبت وجداننا ، تعطفا وتحدباً، وبكاء على هذا الولد الفقيد ، وقد جاءت هذه الصورة دليلاً على ضعف الأم الشاعرة، وكذلك ضعف ولدها الضحية، الذي عجز عن أن يدفع عن نفسه منيته، بل ساقته منيته سوق "المُعيز" تُسَاق للذبح .

ولنتأمل هذه الصورة في قولها :

**حتـــى دفعـــت بـــه لمصـــرعه سـوق المُعيـز تُسـاق للعتـر**

وهى صورة منكدرة شاحبة حزينة ، تدل –عبر سبحات التشبيه، وسياحات الخيال، ومعاينة المُعيز– على ذلة واستكانة، وضعف وهوان، وتسليم وانقياد، تماماً قد سيق الولد لمنيته ، كما تُساق " المعيز " إلى ذبحها .

ودور التشبيه هنا أنه جسد لنا الصورة الذهنية، ونقلنا من الخيال الواسع إلى العيان المشاهد والواقع المرئي، عبر صورة بارزة معلومة الأبعاد محددة المعالم، تراها العين، ويألفها النظر، وقد سيقت "المُعيزُ" إلى حتفها في يسر وسهولة وانقياد، ومن غير قليل عناء.

وانظر لهذا الموقف العصيب، الذي يشف عن صورة الأم الضعيفة المستكينة في هذا البيت الرائع:

**ورمـى الكـري رأسـي ومـال بـه رمـسٌ يسـاور منـه كالسـكر**

وكأن الكرى قد ألقى برأسها في بحر سباته، فغطت في نوم عميق... في تشخيص استعاري رائع، ألبس المعنوي "النوم" ثوب المحسوس؛ فجعلت منه العربية شخصاً يرمي رميته ، فيصيب هدفه من غير أن يخطئ البتة .

وكذلك جاءت مثلها صورة الفزع المُروِّع ، والصوت المفزع في قولها :

**إذ راعنـي صـوت هببـتُ بـه وزعـرت منـه أيمـا ذعـر**

**وإذا منيتـــه تســـاوره قـد كـدَّحت فـي الوجـه والنحـر**

**وإذا لـــه علـــق وحشـــرجة ممـا يجـيش بـه مـن الصـدر**

وهي صورة تصك الآذان، وتصخ المسامع، في استشراف الصوت الذي فَزَّع الأم، وكأن صوت الابن غدا ممزوجاً بصوت المنية، وقد اختلطت استغاثته بزمجرتها، وحشرجته بفحيحها وزمزمتها، في حالة من التربص به في قبض روحه بعد مناوشة ومساوره، ولا شك أن كل هذه الصور تجمع في ملامحها بين الخوف والجزع، والهلع المتلاحق، حتى يكاد من يقرأ المرثية ليجمع صورها المتتابعة، لا تسعفه مخيلته في تصور تلك الصور وعرض ملامحها، أو ملاحقة أشكالها ومواقعها المختلفة؛ فهذا صوت متهدج، يتلوه أو يصحبه ذعر مذعور، قد زلزل قلب الأم من هول ما رأت، من منية بشعة بشكل مخيف، تخمش ولدها، وتهجم عليه، والابن لا حول له ولا قوة، وقد كدحت المنية في وجهه ونحره، وكأنها حيوان مفترس أنشب أنيابه وأظفاره في صدر فريسته بهيئة مزعجة[1]... مما جعل وجيب الابن يعلو، وأنفاسه تنبهر، وروحه تتقطع، وأصواته تتحشرج.

أرأيت كيف تداخلت الصور، وتشابكت أغصانها، وتعاضدت فروعها حتى أفرزت حالة نفسية كئيبة مجسدة ، وتكاملت جزئياتها إلى أن صارت في مجملها صورة كلية كثيفة لموقف متأزم مضطرب متغاير .

وفي كل هذا الإبداع والصور الرائعة تأكيد على ما أسلفناه في مقدمة هذا البحث، من حتمية إلقاء الضوء على إبداع الشعراء والشاعرات المغمورات " وعدم الاكتفاء بالنجوم والأعلام دون سواهم ممن هم دونهم شهرة ، أو لم يصلوا إلى مستواهم الفكري والفني... فكم من نصوص

(١) قد فصلت القول في تلك الصورة ، وأجريت موازنة بينها وبين صورة أبي ذؤيب الهذلي في قوله : " وإذا المنية أنشبت أظفارها " البيت ، وذلك في المبحث الرابع من الفصل الأول من البحث ، وأثبتُ تفوق العربية على أبي ذؤيب ، فيما يقرب من خمس صفحات .

رفيعة تناقلها الناس لشعراء مغمورين ، لا نعرف عن نشأتهم وحياتهم وآثارهم إلا القليل"[1].

وليس أدل على هذه الرفعة إلا ما قدمناه من صور متزاحمة متكاتفة ، تصور حالة العربية، وتشخص مصيبتها، وتجسد فجيعتها، وحال الموت مع ولدها، على كل هيئة، وفي كل مكان وزمان.

وما هو جدير بالذكر أن الصور في المرثية مستطرقة في سائر أبياتها استطراق الحرارة في الأواني ، كما أنها متنوعة بين صور جزئية ، وأخرى كلية يغلب عليها ألوان من التعبير المجازي، والتلوين الاستعاري الرائع ، وإلباس المعنى المجرد ثوباً قشيباً من عالم المحسوسات الملموسة المشاهدة .

ولنقرأ براعة الصورة ، وجمال عناصرها في قولها تصور فعل الموت بوليدها:

**والمـــوت يقبضـــه ويبســـطه كـــالثوب عنـــد الطـــي والنشـــر**

لنرى كيف جسدت المرأة هذا المعنى المجرد وشخَّصته ، ورسمت منه كائناً مشاهداً ، يقبض ولدها فيعتصر مهجته ، ويبسطه فيرهق أعضاءه ، ويمزق أعصابه في ثقة وجبروت ، وعنفوان وقوة ، وهو معنى استعاري رائع أعان الخيال على استيعابها وتفرس ملامحها ، يضاف إلى هذا أن العربية المبدعة قد استعانت في رسم صورتها هذه ، وتحديد قسماتها بالتشبيه المقيد بالحال؛ لتمازج – في عفوية ومن غير تكلف – بين طرفي التعبير العالي – أعني الاستعارة والتشبيه– اللذين يمثلان

(١) مقدمة في دراسة النص الأدبي صـ٤٥ بحث للدكتور / محمد سعد فشوان –رحمه الله– في مجلة كلية اللغة العربية بدمنهور – العدد السادس ١٤٠٩هـ– ١٩٨٩م .

جناحي الصورة ، وبهما تصعد إلى مدارج الخيال، وتحلق في أفلاك الإبداع.

ولقد حدد التشبيه بظلاله في الشطر الثاني : " كالثوب عند الطي والنشر " معالم الاستعارة في الشطر الأول: "والموت يقبضه ويبسطه"، ووضح هيئتها، ورسم الفعل، وجسد الحركة، وشَكَّل الخيال، وأعان على إبراز الصورة الموحشة المهينة للابن الصريع لدى المتلقي ، وكيف فعل الموت به .

ولقد استقلت الشاعرة في مرثيتها ألوانا أخرى من أجنحة الصورة وأشرعتها، وهو التعبير الكنائي(١)، الذي يدل على مساحات واسعة من الإيحاء الذي يتوارى خلفه على استحياء.

وسر جماله وروعته أنه يمس المعنى مساً خفيفاً، يجعله ينفذ إلى النفس، ويتسرب إلى المشاعر ، فيتمكن منها، ويقرر فيها الفكرة المقصودة من ورائه.

من ذلك قولها :

**فدعا لأنصره وكنت له ... من قبل ذلك حاضر النصر**

**فعجزت عنه وهي زاهقة ... بين الوريد ومدفع السَّحر**

**فمضى وأي فتى فجعت به ... جلت مصيبة عن القدر**

فهي تدل على معركة وقعت بين الابن والمنية ، استعان الابن خلالها بالنداء على أمه التي عجزت عن نصرته وتخليصه من يد المنية، ولقد توارد هذا المعنى على الذهن من خلال التعبير الموحي في قولها:

(١) لا أقصد " بالتعبير الكنائي " المصطلح البلاغي ، الذي هو إطلاق اللفظ وإرادة لازم معناه مع قرينة غير مانعة من إرادة المعنى الأصلي ، وإنما أقصد دلالات مطلق التعبير الموحي بمعانٍ وظلال المشعر بمضمون يتوارى خلف معناه الظاهر .

"فدعا لأنصره"، وكأن الابن في معركة يطلب المدد والنصرة، ممثلة في أمه التي كانت قبل ذلك حاضرة النصر والرعاية والحفظ له ، أما الآن فقد عجزت عن الدفاع والنصرة ، بينما المنية زاهقة، وعليه قابضة ، والأم لا تملك إلا تصوير بشاعة المنية وشكلها المخيف بجملة الحال التي نقلت الصورة وحددت ملامحها : " وهي زاهقة " ؛ لتدل على مفارقة أليمة، ومباينة ظاهرة ، بين أم عاجزة عن نصرة ولدها بعد أن دعا واستغاث ، وبين منية قد نشبت مخالبها زاهقة بين الوريد ومدفع السَّحْر، للولد الضعيف الذي جلت مصيبته عن الفقد .

والذي أعطانا هذا الإيحاء الواسع، تلك الكلمات المشعة ، والعبارات الشعرية الموحية، التي دلت على معركة غير متكافئة، وحرب جد متباينة بين المنية والضحية، وأزكت جذوة الخيال لدينا في تخيل هذه الصورة باعتباره " أنفع المواهب النفسية التي تعين على ذلك، فهو النبع الذي تصدر عنه الصورة الأدبية التي تعرض المعنويات في صورة حسية مؤثرة"[1]، وذلك مثلما رأينا في كثير من صور المرثية التي تعرضنا لها في هذا المبحث، إضافة لما أوضحنا مفصلاً من خلال الدراسة التحليلية للوحات المرثية على مدار مباحث الفصل الأول كله.

وفي ختام هذا المبحث بقي أن نشير إلى الموازنة التي عقدها الدكتور عبدالحليم حنفي في كتابه : المراثي الشعبية ( العديد ) ، والتي تتضمن المقارنة بين الصورة التي وردت في العديد في اللغة العامية

(١) أسلوب الدعوة القرآنية بلاغة ومنهاجاً ، د/ عبد الغني سعد بركة صـ٩١ ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م ، مكتبة وهبة .

( الشعبية )، والرثاء في اللغة الفصيحة، وقد حاول في موازنته الضعيفة أن ينصف العديد الشعبي على الرثاء الفصيح، من خلال موازنته التي عقدها بين مرثية العربية التي معنا، وألوان أخرى من العديد الشعبي أوردها في كتابه ، وقد توصل فيها –على حد زعمه – بأن العديد يمتاز عن الرثاء الفصيح عامة " بقوة التصوير العاطفي ، وقوة الخيال، واستنطاق ما لا ينطق، وكثرة الحوار والمناقشة التي تضفي عليه رونقاً من الحيوية والتشويق، وتشهد لقائله بالقدرة على التعبير الفني"(١).

وبنظرة عجلى أقول إنه ليس هناك ثمة مقارنة تذكر بن المراثي الشعبية (العديد) والمراثي الفصيحة؛ إذ البون بينهما شاسع ، والمدار بعيد ، وقياس الرجل في هذا المجال ضعيف ، وجهة الموازنة منفكة ، وشأنه فيها كمن يوازن بين الثرى والثريا، أو يقارن بين ضوء المصباح وضياء الشمس، أو "يقيس الملائكة بالحدادين"(٢)، أو يقرن الجدول بالبحر الخضم، وكل ما قاله من إطراء مبالغ فيه على العديد الشعبي ما هو إلا ألقاب مملكة في غير موضعها :

**مما يزهدني في أرض أندلس ألقاب معتمد فيها ومعتضد**

**ألقاب مملكة في غير موضعها كالهر يحكي انتفاخاً صولة الأسد**

(١) المراثي الشعبية ( العديد ) د/ عبد الحليم حنفي صـ٢٧٦، ٢٧٧ ، ويراجع : صـ٢٧٣، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧م .

(٢) هذه الجملة من رد أبي جهل على الوليد بن المغيرة عندما قال الوليد لأهل مكة أنا أكفيكم سبعة عشر وذلك لما سمع قول الله تعالى في تصوير جهنم ﴿ عَلَيْهَا تِسْعَةَ عَشَرَ ﴾، فقال أبو جهل : مستنكرًا قوله : " يا أبا عبد شمس أتقيس الملائكة بالحدادين؟!!

وشتان بين انتفاخ الهر، وصولة الأسد، وإن كان لكل منهما ظفر وناب ولكن هيهات بينهما!!

ولا يفهم من توجيهي هذا أنني أحط من قيمة الأدب الشعبي، فهو واقع بيننا وله مجاله وعوالمه وفلكه الذي يدور فيه ، بيد أنه لا ينبغي أن تعقد مقارنة بينه وبين المراثي الفصيحة، وكيف تعقد مقارنة، أو يكون هناك وجه للموازنة بين جارح وحمامة؟ أو شاهين ويمامة؟ في الصولة والجولة والقوة والتحليق، وأنى تُستساغ موازنة بين أدب فصيح عمره في الزمن مديد وطويل، قد تقلب في أحشاء الدهر، وعاش في خواطر وخيال الأمة العربية منذ العصر الجاهلي، وبين أدب شعبي، وعديد عامي، لا يزال في أهله يحبو، وبين أيدي أدعيائه يتهادى، ويتتعتع، ولا يكاد يُبين؟ " ومن قصد البحر استقل السواقيا"!!

ولسنا في حاجة لسرد شواهد شعرية في باب الرثاء الفصيح ، وإبراز فرائده وجمالياته وميزاته وصوره ؛ فالشواهد أكثر من أن تُحصى، أو يقوم عليها دليل، وما مراثي الخنساء، وكعب الغنوي، ومتمم بن نويرة، والعربية التي معنا، وأقرانهم عنا ببعيد؛ ولا يقال انتصر للأصالة، وحطب في حبل الفصحى؛ لأن كل فتاةٍ بأبيها معجبة، فنحن خدم لها وعشاق لجمالها، ولكن الأولى أن نجزم بقول المتنبي :

**أرى المتشاعرين غَرُوا بذمي ومن ذا يحمد الداءَ العضالا**
**ومن يك ذا فم مرٍّ مريضٍ يجد مُراً به الماءَ الزُّلالا**[1]

(١) شرح ديوان المتنبي الجزء الثالث صـ٣٤٤- صنعه عبد الرحمن البرقوقي- الناشر – دار الكتاب العربي- بيروت لبنان- ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م .

## المبحث الرابع

## موسيقى المرثية

للموسيقى أهمية كبرى في نقل التجربة الشعرية من جوانح الشاعر وأحاسيسه إلى مشاعر المتلقي وخلجات نفسه؛ لأنها تمثل – مع بقية العناصر الأخرى– ركيزة أساسية للبوح بالمشاعر، ووسيلة في نقل الأفكار والمضامين إلى الآخرين، والشاعر الحق هو من يعطي موهبة تسخر الطاقات الموسيقية بجانب الطاقات اللغوية، باختيار ما يتناسب مع غرضه وموضوعه وتجربته ، ومن ثَمَّ " فلا يمكن للشاعر الاكتفاء في التعبير عن تجربته بمعاني الكلمات اللغوية ، بل لا بد لتصوير المشاعر ونقلها إلى الآخرين، أن نستعين بالموسيقى ورشاقة الكلمات وتأليفها وموسيقاها ومواقعها في التراكيب ومعانيها المجازية، وغير ذلك مما يعين على تصوير العواطف"(١)، وهو ما فعلته الشاعرة التي معنا صاحبة المرثية؛ فقد رشحت "بحر الكامل" وعاءً موسيقياً لمرثيتها، اهتدت إليه بسليقتها وموهبتها من غير قصد ولا تعمد؛ لأن الشاعرية الحقة، ووهج الإبداع المحلق، والتجربة الشعرية المتدفقة الهادرة، كلها تجعل من العملية الشعرية بعناصرها المختلفة – ومنها الاهتداء إلى الموسيقى المناسبة – أقرب ما تكون إلى الومضة الإلهية ، والدفقة النورانية، والبرق الخاطف، يأتي من غير ترقب، أو اختيار وانتظار ، وهي علامة الطبع، ودليل الموهبة الأصلية، والسجية الصادقة .

(١) أسلوب الدعوة القرآنية بلاغة ومنهاجاً ، د/ عبد الغني سعد بركة صـ٩١، الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ– ١٩٨٣م ، مكتبة وهبة .

وبحر الكامل الذي صبت العربية أحزانها في أنغامه ، وأتراحها وشكايتها وتوجعها في إيقاعه وأشجانه قد ناسب إيقاعه تجربتها، وموسيقاه أوديتها الحزينة(١)، وجاءت تفعيلاته المكونة من فاصلة صغرى ووتد مجموع " متفاعلن"(٢) مكررة ثلاث مرات في كل شطر وهو من البحور الطويلة المناسبة لتصعيد الآهات ، وإطلاق الزفرات عند العربية المكلومة .

يضاف إلى ذلك قافية الراء المكسورة ؛ للدلالة على انكسار قلب الأم بإشباع حركتها، مع تكرارها النغمي، ووقعها المتناسق في كل أبيات المرثية، كل هذا زاد في جمال إيقاعها، وكمال أنغامها ، وأدت الموسيقى الخارجية هذه – ممثلة في البحر العروضي "الكامل"، والقافية "الرائية" المكسورة – دورها، ونقلت تجربة الشاعرة متعانقة مع اللغة، التي ربما تقاصر أداؤها في بعض التجارب الشعرية عن نقل المشاعر

(١) هذه أحكام نسبية فيها أخذ ورد ، ذكرها النقاد ، متكئين على شهرة البحر، وكثرة نظم الشعراء عليه، وإلاَّ فكل البحور صالحة لأن ينظم عليها كل الأغراض الشعرية ، وواقع الشعر يشهد بذلك.

(٢) سمي بحر الكامل بهذا الاسم ؛ لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، وإن وجدت في الوافر، إلا أن الوافر لا يأتي على أصله، بينما توفرت حركات الكامل، وجاء على أصله فسمي "كاملاً". وهذه المرثية جاءت عروضها حذاء ، أي محذوفة الوتد المجموع ، وجاءت ضربها حذاء مضمرة ، أي: محذوفة الوتد المجموع مع إسكان الثاني المتحرك ، وإسكانه يُسمى إضمار . يراجع في ذلك : كتاب العروض صَنْعَةُ أبي الفتح عثمان بن جني النحوي صـ٩٠ ، تحقيق وتقديم د/ أحمد فوزي الهيب ، الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ– ١٩٨٩م – دار القلم للنشر والتوزيع بالكويت . ويراجع أيضاً : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب للعلامة السيد أحمد الهاشمي صـ٥٥ ، حققه وضبطه د/ حسني عبد الجليل يوسف، طبعة ١٤١٨هـ– ١٩٩٧م – مكتبة الآداب بالقاهرة.

والأحاسيس نقلاً كاملاً ، ومن ثَمَّ " فإن الشعراء يلجأون إلى الموسيقى وإلى الخيال كي يؤدوا عن طريقهما ما لا تستطيع اللغة تصويره(١).

هذا ما يخص دور الموسيقى الخارجية في مرثية العربية .

**أما عن الموسيقى الداخلية** ، فإن المرثية ناطقة في وضوح عن دورها في نقل تجربة الشاعر ريانة قوية هادرة ،كما عاشتها صاحبتها .

**ولعل أبرز مظاهر الموسيقى الداخلية في المرثية تتمثل في الآتي :**

**أولاً : التصريع في صدر المرثية في قول العربية :**

**يا عمرو مالي عنك من صبر يا عمرو يا أسفي على عمرو**

فقد استهلت الشاعرة مرثيتها بالتصريع، وهو توافق نهاية الشطر الأول "العروض" مع نهاية الشطر الثاني "الضرب"، وللتصريع أهميته في مفتتح القصيدة؛ لما فيه من تناغم يجعل النفس تتلقاه بالارتياح والقبول؛ لذلك اهتم علماء الموسيقى به، ووقف النقاد عنده، وبينوا أثره في بداية الفكرة وتهيئة السامع؛ لأنه أول ما يقرع السمع"(٢)، وجرسه يحدث نغماً موسيقياً أخاذاً ؛ إذ إن البيت معه يحتوي على عدة ألوان من الموسيقى: الخارجية في الوزن والقافية ، والداخلية في تكرار حرف (الراء) مرتين – بدلاً من المرة الواحدة– في نهاية كل شطر .

وسر مجيء التصريع في صدر القصائد الشعرية – فضلاً عما سبق – هو أن الشاعر يريد أن يَشُدَّ الأسماع، ويأخذ الألباب إلى قوله

(١) في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف صـ١٣٠، طبعة دار المعارف – التاسعة .

(٢) شعر بني أمية في الأندلس حتى نهاية القرن الخامس الهجري جمع وتوثيق ودراسة د/ السيد أحمد عمارة صـ٢٢٥ ، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ– ١٩٩٥م – مكتبة النهضة المصرية .

وإبداعه، كما أنه إشعار سريع ينبئ " أن الشاعر أخذ في كلام موزون غير منثور، فبادر إلى القافية"(١)، فلربما سبق شعره كلام نثري ، ثم انتقل منه إلى إنشاء قصيدته من غير فاصل بينهما ، فيأتي بالبيت الأول ( مُصَرَّعاً ) ، ليدل بنغمته وقافيته وتقسيمه أنه دخل في كلام جديد منظوم ومقفي .

" وهذا الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي، يثير فينا انتباهاً عجيباً، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع، لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات، التي لا تنبوا إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع، بأصوات بعينها نسميها القافية"(٢).

**ثانياً : المدات المتطاولة في مفتتح المرثية :**

وهذه المدات ممثلة في ياء النداء المكررة ثلاث مرات في بيت واحد إضافة إلى ألف المد الأخرى فيه :

**يا عمرو مالي عنك من صبر  يا عمرو يا أسفى على عمرو**

وهي بمثابة المنفذ الرئيس لاستخراج الزفرات الحارة، والأنفاس المحترقة مما لحق الأم المكلومة، إضافة إلى التوافق اللفظي، والتناغم النطقي في قراءة البيت، لننطق هذه المقاطع المنفتحة، والحروف المنسابة على اللسان في يسر وسهولة، مع انسجام حلو لتلك المقاطع المتوالية

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق جـ١/١٧٤- تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد- طبعة دار الجيل – بيروت لبنان ، الخامسة ١٤٠١هـ- ١٩٨١م .

(٢) موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس صـ١٣- الطبعة الخامسة- مكتبة الأنجلو المصرية .

التي ساعدت في جمال نطقها، وسلاسة مخرجها، مدات تآذرت مع مدات ياء النداء في قولها : " مالي – يا أسفي..." ، ولنتذوق هذه الأنغام مقطعة على تفعيلات بحرها : " يا عمرو ما – لي عنك من – صبر" ، "يا عمرو وا – أسفى على – عمرو"

" غير أن تلك الموسيقى الظاهرة التي نشأت عن الوزن والقافية ليست كل شيء بالنسبة للنص ، فهي قالب قد نضع فيه ألفاظاً متساوية ، ولكنها لا تحدث ما تحدثه ألفاظ أخرى تساويها في الوزن ؛ لأن تجمع المقاطع في الألفاظ المفردة ، وتجمع الألفاظ في الجملة يخلق نوعين من الموسيقى : أحدهما داخلي يرن من الداخل ؛ لذلك تسمى موسيقاه الداخلية ، وثانيهما خفي يشع من الداخل والخارج من الانفعال وصورته مما نعرف ومما لا نعرف ولذلك تُسمى موسيقاه الخفية"(١).

ومثل ذلك في تطاول المدات ، واستخراج الزفرات قولها في حسرة جسدتها تلك الأبيات المشتملة على ألفات ممتدة ، ليمتد ويستطيل معها أسى العربية ، ويعلو أنينها ويطول عويلها :

**أحثــو التــراب علــى مفارقــه وعلــى غضــارة وجهــه النضــر**

**حين استوى وعلا الشباب به وبــدا منيــر الوجــه كالبــدر**

**ورجـــا أقاربـــه منافعـــه ورأوا شـــمائل ســـيد غمـــر**

إلى آخر هذه القراءة المتأنية، التي تجسد بطبيعة الجرس اللفظي، والحروف المنسوجة داخل الأبيات ما تعانيه الأم من مرارة، وما تجتره من

(١) صناعة الكتابة ، تأليف فيكتور الكك – أسعد علي صـ٢٠٤ .

آلام، وما تخرجه من أنات وزفرات ملتهبة مع كل حرف منفتح، أو مدة متطاولة متسامقة .

**ثالثاً : الطباق العفوي ودوره في المرثية :**

وهو ذلك اللون الجمالي الذي ما قصدت إليه العربية، ولكنه انسال من أفاويق بلاغتها على سجيتها ، وانهلَّ من جام فصاحتها على سليقتها، لم تتكلفه أو تعمد إليه.

من ذلك قولها :

**ربيتـــه دهـــراً أفتقـــه في اليسر أغذوه وفي العسر**

**ما زلت أصعده وأحدره من قتر موماة إلى قتر**

**هرباً به والموت يطلبه حيث انتويت به ولا أدري**

**والموت يقبضه ويبسطه كالثوب عند الطي والنشر**

فقد جاء الطباق العفوي جامعاً بين المعنى وضده ، مبرزاً للمعنى المراد، وموضحاً ومؤكداً للفكرة[1] وذلك بين : " اليسر والعسر " في البيت الأول ، وبين : " أصعده وأحدره " في البيت الثاني ، وبين: " هرباً به والموت يطلبه " في البيت الثالث، وبين: " يقبضه ويبسطه " ، و " الطي والنشر " في البيت الرابع .

وكل هذه الألوان لا شك أنها أحدثت نغماً مستساغاً في الأسماع، وجرساً موسيقياً جذاباً قد توافق وتعانق داخل البيت الشعري، وجاء متناغماً

(١) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د/ أحمد مطلوب صـ٣٦٨، طبعة ٢٠٠٧م – مكتبة لبنان.

مع الموسيقى الخارجية: القافية والوزن الشعري "الذي يُعَدُّ سراً أودعه الله– ﷻ– في طباع العرب، واختصهم به، لم يشعروا به، ولا نووه، فأطلع الله الخليل عليه، وألهمه قواعده وأصوله"(١).

**رابعاً : جمال المقابلة في المرثية :**

كذلك جاءت المقابلة لوناً آخر من ألوان الموسيقى الداخلية، تنضوي مع الطباق، وتدخل معه في سر جمالها وبديع جرسها ، وقد وردت في قول العربية :

**أدع المزارع والحصون به وأحله في المهمه القفر**

فهي تدل – بطريق المقابلة– على صورتين متضادتين، لامرأة قلقة قد اختارت المهامه والقفار على المزارع الخضراء والحصون المنيعة ، وآثرت أن تحل بولدها فيها، هرباً من بني البشر، وفراراً به من كل خطر.

ولقد أدت المقابلة بين الشطرين دورها في إبراز كلا الصورتين: "تَرْكُ" يقابله "حلول"، و "مزارع وحصون" يقابلها " مهامه وقفار"، إضافة إلى إحداث تناسق وتآلف موسيقى داخلي بين الأفعال المتقابلة والأماكن المتطابقة، وهذا هو السر من وراء دخول مثل هذه الألوان الزخرفية في الموسيقى الداخلية؛ " لأن الشاعر يستمد إيقاعاته من مادة صياغته اللغوية أثناء تشكيلها ، حيث تعين الألفاظ على بعث الجو المنشود بأصواتها، وبما فيها من علاقات صوتية تثير الشعور بالانسجام

(١) موسيقى الشعر ، د/ إبراهيم أنيس صـ٥٠ .

الإيقاعي، وتثير التصورات بإيحاءاتها الدلالية والصوتية، وبالعلاقات القائمة بينها على أسس إيقاعية"(١).

وهذا يصدق – بصفة أدق – على مدى التآلف ، والانسجام والتمازج الناتج من همس الحروف ، وتعانق المقاطع وأصوات الكلمات ، وطبيعة حروف المد وغيرها، مما زاد من وقع النغم الداخلي ، وسلاسة الإيقاع داخل المرثية .

ولعل أي بيت تقع عين القارئ عليه ، لا يعدم شيئاً مما أسلفناه فيها ، ولنقرأ قول العربية وهي تتقطع حسرة وأسى على فراق ولدها :

**فمضى وأي فتى فجعت به ... جلت مصيبته عن القدر**

**لو قيل تفديه بذلت به ... مالي وما جمعت من وَفْر**

**أو كنت مقتدراً على عمري ... آثرته بالشطر من عمري**

**قد كنت ذا فقر له فعدا ... ورمى علىَّ وقد رأى فقري**

**لو شاء ربي كان متعني ... بابني وشد بأزره أزري**

إلى آخر هذه المرثية المتناغمة المتآذرة في انسجام وعفوية وسلاسة ، وتدفق في الإيقاع والموسيقى: الخارجي والداخلي منها على حد سواء.

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، د/ ابتسام أحمد حمدان صـ٩٠ ، الطبعة الأولى – ١٩٩٧م – دار القلم العربي . وينظر : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، د/ صابر عبد الدايم صـ٣٥ – الطبعة الثالثة – ١٩٩١م .

## الخاتمة

سبحانك اللهم سبحانك، تفردت بالكمال والجلال والجمال، فأنت الأول من غير بداية، والآخر من غير نهاية ، وأنت على كل شيء قدير، وأصلي وأسلم على رسولك الأكرم ، ذي الوجه الأنور ، والجبين الأزهر ، وعلى آله وصحبه ومن سار على نهجه إلى يوم يقوم الناس لرب العالمين... ( وبعد ) .

فقد طوفنا في جنبات المرثية ، وجنينا من قطاف صورها ، وأزاهير لغتها وأساليبها ما جعلنا – ولله الحمد– أن نجعل من تلك المرثية قلادة تتقلدها كُلُّ من رماها الدهر بفقد الولد، وحرمها الحدثان من فلذة الكبد ، تتسلى بها عن مصابها الجلل، وتتناسى – من خلال أبياتها، ولوحات تصويرها– رزءَها والحِمامَ، ونوائبَها الجسامَ.

**ولقد توصلت الدراسة هذه للعديد من النتائج نذكر منها :**

**أولاً:** خلت المرثية من أية مقدمات تسبق بكاء العربية على ولدها ؛ وقد أرجعنا ذلك ورددناه إلى مدى انشغال العربية بمصابها، وسيطرة حزنها على مشاعرها ، مما جعلها تفصح عن مصاب قلبها من أول بيت في قصيدتها، وكأن ذلك كان مسبوقاً بحزن دفين في حناياها ، مكتَّم بين ضلوعها، أعقبه بَوْحٌ فاجع، وصرخة عالية ، وأنَّةٌ مدوية: "يا عمرو مالي عنك من صبر..." في افتتاح المرثية.

**ثانياً:** اتسمت المرثية بألفاظ سهلة ، وأساليب بيانية عالية، بعيدة عن الغرابة والحوشية، مغلفة في ثوب قشيب من المجاز الرائق والخيال المحلق .

**ثالثاً:** من خلال أفكار المرثية ومضامينها ومعانيها وأساليبها السهلة القريبة نستنتج أن صاحبتها ربما عاشتْ في أفياء العصر الإسلامي أو الأموي ، إذ إن المرأة في آخر مرثيتها تسلم للقضاء ، وتتسلى بالقدر ، وتدرك أن مراد الله–تعالى– كان في امتحانها في ولدها، وقبضه إلى ربه ، إنه الرضا الذي لمسناه في قولها :

**لو شاء ربي كان متعني بابني وشد بأزره أزري**

**رابعًا:** تدرجت المرثية في تجربة العربية من بركان ثائر من الحزن المضني، والآلام القاتلة، والعاطفة المشبوهة بألوان من البكاء الصادق والنحيب المسيطر عليها إلى تأمل فاحص ، وتفكر في مصير الحياة والأحياء ، فلقد أسلمها كل هذا إلى استسلام راض، وإذعان قانع بأن جميع من على وجه الأرض إلى الله–لا محالة– صائر ، وإليه راجع ، ومن ثَمَّ فقد ختمت مرثيتها بهذا السليم المؤمن ، المغلف بالدعاء الخالص لولدها الحبيب:

**لا يبعـــدنك الله يـــا عمـــري إمـــا مضـــيت فـــنحن بـــالإثر**

**هـــذي ســـبيل النـــاس كلهـــم لا بـــد ســـالكها علـــى ســـفر**

**خامساً:** جاءت المرثية في بنائها وصدقها وتركيبها الدلالي نسيج وحدها متفردة؛ فلقد خلت من كل حديث لا يتصل بالمرثي بـ"عمرو" الابن صاحب المرثية ، فتكاملت لغة وأسلوباً وصوراً، وتوحدت تجربة شعورية ، ووحدة موضوعية ، وأفرغت إفراغاً واحداً من وادي الأسى والحزن .

**سادساً:** أجرتْ الدراسة موازنات بين العربية صاحبة المرثية ، وغيرها ممن التقت معهم في الصورة أو في التجربة أو في الأداء الشعري ، وأثبتت رسوخ قدمها في مجال التعبير ، حتى إن الدراسة انتصرت لها

في بعض الموازنات ، وقدمتها على غيرها في بعض المواقف النقدية بأسباب ارتضتها من غير ميل لها أو تعصب.

**سابعاً:** من خلال العرض التحليلي والنقدي للمرثية توصل البحث إلى إمكانية القول بأن كثيراً من القصائد المنتثرة والأسماء المجهولة والإبداعات الشعرية المغمورة، لا تعدم صوراً تفردت بها، وتعبيرات امتازت معها عن غيرها، وربما ضمت بين ثناياها خيالات محلقة، أو فرائد وأوابد تميزها عن سواها ، كما امتاز " امرؤ القيس" بفرائده وقيود أوابده ، فعطاءات الله وهباته لا تقتصر على زمن ، ولا تنحصر في عصر أو اسم، ولا تتقيد بمكان .

**ثامناً:** توصلت الدراسة إلى ضرورة الكشف عن الشعراء والشاعرات المجهولات، والبحث عن إبداعهن في بطون الكتب ومظان المصادر ، وتسليط الضوء على أشعارهن المبثوثة في كتب الشعر ، وألوان الحماسات ، ومختلف المجامع الأدبية والشعرية ، وليس من الإنصاف الاكتفاء بالمشهورات منهن ، والعكوف على الذائعات اسماً وصيتاً ؛ لسهولة المنال ، ووفرة المصادر ، وكثرة المعلومات ، وترك ما عدا ذلك من المغمورات والمجهولات ؛ فالباحث الحق هو من يضيف إلى صرح الأدب إبداعاً، أو يشيد في أبنيته بناء ؛ لأن الاعتماد على الآخر، أو الاكتفاء بما كشف، أو استخرج أو درس، آفة للتراخي والعجز والكسل، وقتل للمواهب والبدائع المطمورة في بطون الكتب ودفتي التراث ، فتراثنا العربي مليء بألوان من الإبداع ، وأنواع من الإعجاز ، يظل الباحث في سباحة فكرية وأدبية للكشف عنها، إلى أن يرث داحي الأرض أرضه ومن عليها ، وكل ذلك موكول إلى الإخلاص والجهد والغوص- بحب وجد- وراء هذه الكنوز المكنونة واللآلئ المصدوفة.

**تاسعاً** : أضافت دراسة هذه المرثية لبنة في جدار شعر المراثي الذي ذاع وشاع وحفظناه عن أعلام مشاهيره، وكأن الدراسة هذه حَجَرٌ سَدّ ثُلمة في صرح جداره الشامخ؛ حتى لا يقال بأن شعر المراثي مقصورة دراسته على الأعلام دون المجهولين والمجهولات من شعرائه، وليس لهم من ذنب سوى أن التاريخ والزمن والرواة والحفظة قلبوا لهم ظهر المجن، وصمتوا عن أن يبلغوا عنهم ، أو يسجلوا إبداعهم، ويذيعوا تراثهم.

**عاشراً** : من خلال العرض والدراسة لمرثية الشاعرة المجهولة التي معنا، يتضح – بجلاء– بأن الجهل باسم المبدع ، وعدم معرفة عصره وزمانه لا يقف – مع المحاولات الجادة للبحث– حجر عثرة يعترض التنقيب في الأثر الأدبي ، والكشف عن صاحب الإبداع فيه ؛ من خلال تحليل إبداعه ؛ فكم من نص دلّ على هوية قائله ، ورسم صورة لعصره ومصره ، وحياته ومعاشه ، وكم من شخصية إبداعية كشف إبداعُها عن ملامحها وأوصافها وظروف زمنها ، حتى أصبحت دراسة الأديب من خلال إبداعه، واستخراج حياته من خلال شعره عملاً مثمراً معترفاً به في ساحات الدراسات الأدبية والنقدية؛ إذ هو يشف عن روح الناقد المتسامقة في مجال الدرس النقدي، وقلمه السَّيَّال في الغوص وراء الأحداث والأوصاف، وتمييز المواقف، وتحليل الشخصيات، وإبراز الفروق والمتشابهات.

( وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين )

## نص المرثية

**أنشد المفضَّل الضبي لامرأة من العرب ترثي ابنًا لها[١].**

| | |
|---|---|
| يا عمرو مالي عنك من صبر | يا عمرو يا أسفي على عمرو |
| لله يـــا عمـــرو وأي فتـــىً | كفنـت يـوم وضـعت فـي القبـرِ |
| أحثـو التـراب علـى مفارقـه | وعلـى غضـارة وجهـه النضـرِ |
| حين استوى وعلا الشباب به | وبـدا منيـر الوجـه كالبـدر |
| ورجـــا أقاربـــه منافعـــه | ورأوا شـــمائل ســـيد غمـــرِ |
| وأهمـــه همـــي فســـاوره | وغـدا مـع الغـادين فـي السَّـفْرِ |
| تغـدو بـه شـقراء سـامية | مرطـى الجـراء شـديدة الأسـرِ |
| ثبـت الجنـان بـه ويقـدمها | فلـج يُقَلِّـبُ مقلتـي صـقرِ |
| ربيتـــه دهـــراً أفتقـــه | فـي اليسر أغذوه وفـي العسرِ |
| حتـــى إذا التأميـــل أمكننـــي | فيـــه قبيـــل تلاحـــق الثغـــرِ |
| وجعلـت مـن شـغفي أنقلـه | فـي الأرض بـين تنـائف غُبْـرِ |
| أدع المـزارع والحصـون بـه | وأحلـه فـي المهمـه القفـر |
| مـا زلـت أصـعده وأحـدره | مـن قتـر مومـاة إلـى قُتْـر |
| هربـاً بـه والمـوت يطلبـه | حيـث انتويـت بـه ولا أدري |
| حتـى دفعـت بـه لمصـرعه | سـوق المعيـز تُسـاق للعتـر |

(١) زهر الآداب وثمر الألباب لأبي إسحق الحصري القيرواني المتوفى سنة ٤٥٣هـ مفصل ومضبوط ومشروح بقلم المرحوم الدكتور زكي مبارك ، حققه وزاد تفصيله وضبطه وشرحه / محمد محي الدين غبد الحميد، الجزء الثاني ، الطبعة الثالثة ، اكتوبر ١٩٥٣م ، مطبعة السعادة بالقاهرة .

ما كان إلا أن هجعت له ... ورمى فأغفى مطلع الفجر
ورمى الكرى رأسي ومال به ... رمس يساور منه كالسكر
إذ راعني صوت هببت له ... وذعرت منه أيُّما ذُعر
وإذا منيته تساوره ... قد كدحت في الوجه والنحر
وإذا له علق وحشرجة ... مما يجيش به من الصدر
والموت يقبضه ويبسطه ... كالثوب عند الطيِّ والنشر
فدعا لأنصره وكنت له ... من قبل ذلك حاضر النصر
فعجزت عنه وهي زاهقة ... بين الوريد ومدفع السَّحْرِ
فمضى وأي فتى فجعت به ... جَلَّتْ مصيبته عن القدر
لو قيل تفديه بذلت له ... مالي وما جمعتُ من وفر
أو كنت مقتدراً على عمري ... آثرته بالشطر من عمري
قد كنت ذا فقر له فعدا ... ورمى عليَّ وقد رأى فقري
لو شاء ربي كان متعنى ... بابني وشَدَّ بأزره أزري
بُنِيَتْ عليك بُنَيَّ أحوج ما ... كنا إليك صفائح الصخر
لا يبعدنك الله يا عمري ... إما مضيت فنحن بالإثرِ
هذي سبيل الناس كلهم ... لابد سالكها على سفر
أولا تراهم في ديارهم ... يتوقعون وهم على ذعر
والموت يوردهم مواردهم ... قسراً فقد ذَلوا على القَسْرِ

## ( انتهت المرثية )

## المصادر والمراجع


١ – أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، نوره الشملان، طبعة عمادة شؤون المكتبات– جامعة الرياض – الطبعة الأولى ١٤٠٠هـ– ١٩٨٠م .

٢ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د/ ابتسام أحمد حمدان، الطبعة الأولى ١٩٩٧م – دار القلم العربي .

٣ – أسس النقد الأدبي عند العرب ، د/ أحمد بدوي ، الطبعة الأولى ١٩٥٨م – مكتبة نهضة مصر بالفجالة .

٤ – أسلوب الدعوة القرآنية بلاغة ومنهاجاً ، د/ عبد الغني محمد بركة ، الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ– ١٩٨٣م – مكتبة وهبة .

٥ – الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، طبعة دار الكتب العلمية – بيروت لبنان– الطبعة الثانية ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م .

٦ – الأمالي الشجرية لضياء الدين ابن الشجري .

٧ – أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها، لابن الكلبي، تحقيق المرحوم/ أحمد زكي، مطبعة دار الكتب والوثائق بالقاهرة – مركز تحقيق التراث – الطبعة الخامسة – ٢٠١٦م .

٨ – البحوث الأدبية ومناهجها الحديثة– د/ محمد سعد فشوان– طبعة ١٤٠٦هـ–١٩٨٦م– مكتب الرسالة .

٩ – البلاغة تطور وتاريخ، د/ شوقي ضيف – الطبعة الثالثة – طبعة دار المعارف بمصر .

١٠ –التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية د/ عدنان حسين قاسم – الطبعة الأولى –٢٠٠٤م – مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع بالكويت.

١١ –جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ/ علي فاغور، طبعة دار الكتب العلمية – بيروت لبنان . الطبعة الثانية، ١٤١٢هـ– ١٩٩٢م.

١٢ –الجنى الداني في حروف المعاني، للحسن بن القاسم المرادي – تحقيق الدكتور/ فخري الدين قباوة – أ/ محمد نديم فاضل ، منشورات محمد علي بيضون– طبعة دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الأولى ١٤١٣هـ– ١٩٩٢م .

١٣ –الحياة والموت في الشعر الأموي ، الدكتور/ محمد بن حسن الزير – دار أمية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ– ١٩٨٩م.

١٤ –الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، شرح وتحقيق/ عبد السلام هارون، تقديم الدكتور/أحمد فؤاد باشا– الدكتور/عبد الحكيم راضي، طبعة ٢٠٠٤م.

١٥ –الخصائص – لابن جني – تحقيق/ محمد علي النجار– المكتبة العلمية – مطبعة دار الكتب العلمية ٢٠٠٠م .

١٦ –دلائل الإعجاز – للإمام عبد القاهر الجرجاني – قرأه وعلق عليه / محمود محمد شاكر – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م .

١٧ –ديوان الحماسة – لأبي تمام – تحقيق د/ عبد المنعم أحمد صالح – سلسلة الذخائر – طبعة ١٩٩٦م .

١٨ –ديوان طرفة بن العبد – شرحه واعتنى به / عبد الرحمن المصطاوي – طبعة دار المعرفة – بيروت لبنان – الطبعة الثالثة ٢٠١٢م .

١٩ –ديوان عمرو بن أحمر الباهلي – جمع وتحقيق ودراسة الباحث/ عبد الرازق حويزي – ١٤١٤هـ– ١٩٩٣م .

٢٠ –ديوان الفرزدق – شرح د/ علي مهدي زيتون – الطبعة الأولى ١٤١٧هـ– ١٩٩٧م .

٢١ -ديوان المعاني – للعلامة أبي هلال العسكري – تحقيق د/ أحمد سليم غانم – تقديم د/ عبد الحكيم راضي – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢م – الطبعة الثانية .
٢٢ -ديوان المفضليات – اختيار الإمام/ أبو العباس المفضل بن محمد الضبي – شرح/ أبو محمد القاسم بن محمد الأنباري – تحقيق وشرح الدكتور محمد نبيل طريفي – طبعة دار صادر بيروت الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م .
٢٣ -رصف المباني في شرح حروف المعاني للإمام أحمد بن عبد العزيز المالقي- تحقيق / أحمد محمد الخراط ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق .
٢٤ -زهر الآداب وثمر الألباب لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، ضبطه وشرحه د/ زكي مبارك – حققه وزاد في تفصيله / محمد محي الدين عبد الحميد ، الطبعة الثالثة عشر ١٩٥٣م .
٢٥ -شاعرات العرب – جمع وتحقيق / عبد البديع صقر – منشورات المكتب الإسلامي – الطبعة الأولى ١٣٨٧هـ- ١٩٦٧م .
٢٦ -الشاعرات من النساء أعلام وطوائف – سليم التنير- الطبعة الأولى-١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م – دار الكتاب العربي بدمشق .
٢٧- شرح ديوان المتنبي – صنعه عبد الرحمن البرقوقي- الناشر دار الكتاب العربي – بيروت ببنان ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م .
٢٨ -شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ لابن مالك- حققه وقدم له الدكتور/ عبدالمنعم أحمد هريدي – الطبعة الأولى .
٢٩ -شرح المعلقات السبع – لأبي بكر الأنباري – ضبطه ونسقه د/ أحمد هادي باحارثة – الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م .
٣٠ -شرح المعلقات السبع – لأبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت لبنان .

٣١ –شعر بني أمية في الأندلس حتى نهاية القرن الخامس الهجري– جمع وتوثيق ودراسة د/ السيد أحمد عمارة – الطبعة الأولى ١٤١٦هـ–١٩٩٥م مكتبة النهضة المصرية.

٣٢ –شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية – د/ مصطفى الشورى – طبعة الدار الجامعية للطباعة والنشر ١٩٨٣م .

٣٣ –الشعر والشعراء– لابن قتيبة الدينوري– حققه وضبط نصه د/ مفيد قميحة، أ/محمد الضناوي– طبعة دار الكتب العلمية– بيروت لبنان – الطبعة الأولى٢٠٠٠م.

٣٤ –صناعة الكتابة – تأليف فيكتور ألكك – أسعد علي – الطبعة الثالثة – ١٩٧٧م– ١٣٩٧هـ – بيروت .

٣٥ –الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر للإمام السيد محمود الألوسي – شرحه محمد بهجة البغدادي – طبع المكتبة العربية ببغداد – المطبعة السلفية بمصر.

٣٦ –الطبيعة في الشعر الجاهلي – د/ نوري حمودي القيسي – مكتبة النهضة – الطبعة الثانية ١٤٠٤هـ– ١٩٨٤م .

٣٧ –طوق الحمامة – للإمام جلال الدين السيوطي، تحقيق وتعليق/ مصطفى عاشور – مكتبة القرآن بالقاهرة .

٣٨ –طيور مصر، د/ محمد محمد عناني– طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.

٣٩ –العاطفة الصادقة وأثرها في شعر المعتمد بن عباد دراسة وتحليل د/ أحمد محمد علي أحمد شومان– الطبعة الأولى ١٤١٣هـ–١٩٩٢م مطبعة الأمانة بالقاهرة .

٤٠ –العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – لابن رشيق القيرواني – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – طبعة دار الجيل للنشر والتوزيع – بيروت لبنان – الخامسة ١٤٠١هـ– ١٩٨١م .

٤١ –عيار الشعر– لابن طباطبا العلوي– تحقيق د/ عبد العزيز ناصر المانع – كلية الآداب جامعة الملك سعود – دار العلوم للطباعة والنشر ١٤٠٥هـ– ١٩٨٥م .
٤٢ –الفاخر – لأبي طالب المفضل بن سلمة بن عاصم – تحقيق/ عبد العليم الطحاوي – محمد علي النجار .
٤٣– فقه اللغة وأسرار العربية – لأبي منصور الثعالبي – ضبطه وخَرَّج أحاديثه وقدم له / محمد إبراهيم سليم – مكتبة القرآن للنشر والتوزيع بالقاهرة .
٤٤ –في النقد الأدبي – د/ شوقي ضيف – طبعة دار المعارف – التاسعة .
٤٥ –قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، الدكتور / بدوي طبانة ، طبعة ١٩٥٤م مكتبة الأنجلو المصرية .
٤٦– قراءة في الأدب القديم، الدكتور / محمد محمد أبو موسى ، طبعة دار الفكر– الطبعة الأولى ١٩٧٨م .
٤٧– قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، الدكتور / محمد زكي العشماوي.
٤٨– كتاب العروض – أبو الفتح عثمان بن جني – تحقيق وتقديم / أحمد فوزي الهيب – الطبعة الثانية ١٤٠٩هـ– ١٩٨٩م – دار القلم بالكويت .
٤٩– اللزوميات – لأبي العلاء المعري – تحقيق / أمين عبد العزيز – مكتبة الخانجي بالقاهرة – ١٣٤٢هـ .
٥٠– لسان العرب لابن منظور – طبعة دار المعارف .
٥١ –ما يجوز للشاعر في الضرورة – للإمام أبي عبد الله محمد بن جعفر القزاز القيرواني – تحقيق وتقديم المنجي الكعبي– طبعة الدار التونسية للنشر ١٩٧١م.

٥٢ –مجلة كلية اللغة العربية بدمنهور – العدد السادس – ١٤٠٩هـ– ١٩٨٩م .

٥٣ –محاولات للتجديد في إيقاع الشعر د/ أحمد كشك – الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ– ١٩٨٥م – مطبعة المدينة .

٥٤ –المراثي الشعبية ( العديد ) – د/ عبد الحليم حنفي – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ م .

٥٥– المزهر في علوم اللغة – جلال الدين السيوطي – تحقيق/ محمد جاد المولى– محمد أبو الفضل – علي البيجاوي – الطبعة الثالثة – مكتبة دار التراث .

٥٦ –مصابيح المغاني في حروف المعاني للإمام محمد بن علي المعروف بابن نور الدين ، حققه وقدم له وعلق عليه / جمال طلبة – الطبعة الأولى ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م – دار زاهد المقدسي بالقاهرة.

٥٧– معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د/أحمد مطلوب– مكتبة لبنان– ٢٠٠٧م.

٥٨ –معجم مصطلحات النقد الأدبي القديم – د/ أحمد مطلوب – الطبعة الأولى ٢٠٠١م – بيروت لبنان .

٥٩– مقامات جلال الدين السيوطي – شرح وتحقيق ودراسة أ / سمير محمد الدروبي – تقديم د/ عوض الغباري – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧م .

٦٠ –منازل الحروف لأبي الحسن الرُّماني– تحقيق وتعليق الدكتورة/ رانا محمد نصر الله – مجمع البحوث العلمية بجامعة لاهور ١٩٧٢م – المكتبة العلمية لاهور.

٦١ –موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس– الطبعة الخامسة– مكتبة الأنجلو المصرية.

٦٢ –موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور – د/ صابر عبد الدايم – الطبعة الثالثة – ١٩٩١م – مكتبة الخفاجي بالقاهرة .
٦٣– ميزان الذهب في صناعة شعر العرب للعلامة السيد أحمد الهاشمي–حققه وضبطه د/حسني عبد الجليل– طبعة١٤١٨هـ– ١٩٩٧م– مكتبة الآداب بالقاهرة.
٦٤ –نظرية اللغة في النقد العربي القديم، د/ عبد الحكيم راضي – مكتبة الخانجي بمصر.
٦٥ –النقد الأدبي الحديث – د/ محمد غنيمي هلال – طبعة دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٩٦م .
٦٦ –النقد الأدبي عند العرب أصوله قضاياه تاريخه، د/ حفني محمد شرف – مطبعة الرسالة ١٩٧٠م .
٦٧– الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية – الدكتور/ عباس بيومي عجلان – نشر مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع والنشر ١٩٨٥م .
٦٨– واقع القصيدة العربية – الدكتور / محمد فتوح أحمد – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة – نشر ٢٠٠٩م .
٦٩ –الورد الصافي في العروض والقوافي – محمد حسن عمري – الدار الفنية للنشر والتوزيع بالقاهرة طبعة ١٩٨٨م .
٧٠ –الوساطة بين المتنبي وخصومه– للقاضي الجرجاني – تحقيق وشرح/ محمد أبو الفضل إبراهيم – علي البيجاوي – الطبعة الرابعة – مطبعة عيسى الحلبي .

**(تم بحمد الله )**

# فهرس الموضوعات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| المقدمة | ٤٢١ |
| الفصل الأول : ( الدراسة التحليلية ) | ٤٢٨ |
| المبحث الأول : ( أسف العربية على فراق ولدها وفقده ) | ٤٢٩ |
| المبحث الثاني : ( غضارة شبابه وفرحة أمه به واغتباطها بأنسه قبل موته ) | ٤٣٧ |
| المبحث الثالث : ( رعاية أمه له ، وتأميلها فيه ، وحذرها عليه ، وفرارها به من الأخطار والمخاوف ، لكن بلا جدوى ) | ٤٤٥ |
| المبحث الرابع : ( حلول الأجل ، وهيمنة الموت ، ورحيل الابن ، وولّه الأم ، وعجزها عن الدفاع عنه ) | ٤٥٧ |
| المبحث الخامس : ( يأس يائس ، وآمال كسيحة ، وأحزان مستعرة ، ودموع منهمرة ) | ٤٧٢ |
| المبحث السادس : ( دعاء مبين واستسلام مكين وواقع حزين ) | ٤٨٢ |
| الفصل الثاني : ( الدراسة النقدية في أبيات المرثية ) | ٤٨٨ |
| المبحث الأول : ( التجربة الشعرية في المرثية ) | ٤٨٩ |
| المبحث الثاني : ( الألفاظ والأساليب " في المرثية ) | ٤٩٤ |
| المبحث الثالث : ( الصور والأخيلة في المرثية ) | ٤٩٨ |
| المبحث الرابع : ( موسيقى المرثية ) | ٥٠٨ |
| الخاتمة | ٥١٦ |
| نص المرثية | ٥٢٠ |
| فهرس المصادر والمراجع | ٥٢٢ |
| فهرس الموضوعات | ٥٢٩ |