ثنائية الحياة والموت
في قصيدة (عُلُوٌّ في الحَيَاةِ وفي المَمَاتِ)
لأبي الحسن الأنباريّ
رؤية بلاغية نقدية

إعداد

د/ عبد الباقي حسين عبد الباقي محمد

قسم البلاغة والنقد- كلية البنات الإسلامية بأسيوط-
جامعة الأزهر- جمهورية مصر العربية

ملخص البحث

ثنائية الحياة والموت في قصيدة (علوٌّ في الحياةِ وفي المماتِ) لأبي الحسن الأنباري-رؤية بلاغية نقدية

عبد الباقي حسين عبد الباقي محمد

قسم البلاغة والنقد- كلية البنات الإسلامية بأسيوط- جامعة الأزهر- جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني: abdualkhataib@gmail.com

الملخص:

تناولت هذه الدراسة ثنائية الحياة والموت في تائية أبي الحسن الأنباري (عُـلُوٌّ في الحيَاةِ وَفِي المَمَـاتِ) من وجهة بلاغية نقدية، وهي قصيدة فريدة تدلُّ على أن صَاحبهَا من أفْرَاد الشُّعَرَاء ـ على حدِّ تعبير صاحب يتيمة الدهر ـ في رثاء الوزير أبي طاهر ابن بقيَّة لمَّا قُتِلَ وصُلِبَ، حيث مثَّلت هذه المرثية قمَّة من قِمم الصدق الفني والموضوعي، وضمَّنها قائلُها خلاصة تجربته الشعرية الصادقة والتي قادته إلى نوع من الحكمة في الكثير من صورها التي حملت في مضامينها قوة الخيال، وصدق المشاعر، ووحدة الجو النفسي والفكري، وكانت لهذه الثنائية مفرداتها الكثيرة، وتجلياتها المختلفة، وصورها المتعددة، ورموزها المتنوعة، والتي شكَّلت المحور الرئيس والمركز الأساس الذي قامت عليه القصيدة من بدايتها إلى مُنتهاها، وقد قُسِّمت إلى مَقْطعين لدراسة تلك الثنائية وَفْق رؤية بلاغيّة نقديّة، وهي تسير في نسق فكري واحد يمثل فلسفة الشاعر ورؤيته للحياة والموت.

الكلمات المفتاحية: ثنائية، الحياة، الموت، رؤية، بلاغية

The duality of life and death in the poem (exaltedness in life and in death) by Abu al-Hasan al-Anbari - a critical rhetorical vision

Abdul-Baqi Hussein Abdul-Baqi Muhammad

Department of Rhetoric and Criticism - Islamic Girls College in Assiut - Al-Azhar University - Arab Republic of Egypt

Email: abdualkhataib@gmail.com

Summary:

This study dealt with the duality of life and death in Abi al-Hasan al-Anbari's Ta'iyyah (Exaltedness in life and in death) from a rhetorical and critical point of view, which is a unique poem that indicates that its owner is one of the poets - according to the expression of the owner of the orphan age - in the lament of the minister Abi Taher Ibn Baqiyyah when he was killed and crucified Where this epitaph represented a peak of artistic and objective honesty, and its author included a summary of his sincere poetic experience. Which led him to a kind of wisdom in many of its forms that carried in its contents the power of imagination, the sincerity of feelings, and the unity of the psychological and intellectual atmosphere. From its beginning to its end, it was divided into two parts to study this duality according to a critical rhetorical vision, and it proceeds in a single intellectual pattern that represents the poet's philosophy and his vision of life and death.

Keywords: duality, life, death, vision, rhetoric

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدِّمة

الحمد لله الذي خَلَقَ الموتَ والحياةَ ليختبرَ عباده وليعلمَ المُحْسنَ من المُسيء وهو العزيز الغفور، والصلاة والسلام على الرسول الأمين، وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين، ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين.

وبعد

فتعدُّ هذه القصيدة فريدة تدلُّ على أَن صَاحبهَا من أَفْرَاد الشُّعَرَاء ــ على حدِّ تعبير صاحب يتيمة الدهرــ وهي في رثاء الوزير أبي طاهر ابن بقيَّة لمَّا قُتِلَ وصُلِبَ، وقد مثَّلت هذه المرثية قمَّة من قِمم الصدق الفني والموضوعي، وضمَّنها قائلُها خلاصة تجربته الشعرية الصادقة والتي قادته إلى نوع من الحكمة في الكثير من صورها التي حملت في مضامينها قوة الخيال، وصدق المشاعر، ووحدة الجو النفسي والفكري.

وتحاول هذه الدراسة الكشف عن ثنائية الحياة والموت في تائية أبي الحسن الأنباري (عُلُوٌّ في الحيَاةِ وَفِي المَمَاتِ) من وجهة بلاغية نقدية، وقد قامت على المنهج البلاغي النقدي القائم على الوصف والتحليل لهذه الثنائية بمفرداتها الكثيرة، وتجلياتها المختلفة، وصورها المتعددة، مستفيدة من الدراسات النقدية المعاصرة التي تُعنى بتحليل النص الأدبي، والنظر في مكوّناته، وتشكُّل عناصره، وتآزرها داخل النص.

وأمَّا بالنسبة للدراسات السابقة فلم أجد ــ حسب علمي ــ أية دراسة نوعية مستقلة قامت حول هذه القصيدة، وجاءت هذه الدراسة في

تمهيد يتضمن : أولاً : التعريف بالشاعر، ثانيًا : مناسبة القصيدة، ومبحثين: المبحث الأول بعنوان : (ثنائية الحياة والموت في المقطع الأول من القصيدة) المبحث الثاني بعنوان : (ثنائية الحياة والموت في المقطع الثاني من القصيدة).

وذيلتُها بخاتمة استعرضتُ فيها أهمَّ النتائج التي توصلت إليها . ثم فهرس المصادر والمراجع.

واللهَ أسأل أن يُوفقني إلى ما فيه الخير والسداد ، وهو الهادي إلى سواء السبيل . (رَبَّنَا عَلَيْكَ تَوَكَّلْنَا وَإِلَيْكَ أَنَبْنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ) .

تمهيد

أولاً : التعريف بالشاعر :

هو محمد بن عمر بن يعقوب أبو الحسن الأنباري شاعر مقلٌّ، رثا الوزير أبا طاهر بن بقيَّة حين صُلب بقصيدته التي أولها[١] (عُـــلُوٌّ في الحـــيَاةِ وَفِي المَمَـــاتِ) .

وقال صاحب الأعلام : محمد بن عمر بن يعقوب ، أبو الحسن بـــن الأنباري، شاعرٌ مقلٌّ من الكتَّاب، كان أحد العُدول ببغـــداد، وكـــان صـــوفيًّا واعظًا، اشتُهر بقصيدته في رثاء الوزير (ابن بقيَّة) التي أوَّلها : (عُـــلُوٌّ في الحـــيَاةِ وَفِي المَمَـــاتِ) وقد توفي بعد سنة ٣٩٠ هـــ [٢] .

ثانياً : مناسبة القصيدة :

لمَّا صُلب الوزير أبو الطاهر محمد بن محمد بن بقية بـــن علـــي، الملقب نصير الدولة، وزير عز الدولة بن معز الدولة بن بويه ، وكان مـــن

---

(١) تاريخ بغداد للخطيب البغدادي،٤ / ٥٦ ، ت بشار عواد معروف، الناشر دار الغرب الإسلامي، بيروت ط ١، ١٤٢٢هـــ ــ ٢٠٠٢م . والنجوم الزاهرة في ملوك مصـــر والقاهرة، لابن تغري بردي،٤ / ١٣٠ ، الناشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر .

(٢) ينظر : الأعلام لخير الدين الزركلي ،٦ / ٣١٢ ، الناشر دار العلم للملايين، ط ١٥ ، ٢٠٠٢م .

جلة الرؤساء، أكابر الوزراء، وأعيان الكرماء، على يد عضد الدولة، وقد بعث إليه يُميله عن عزّ الدولة؛ فقال :الخيانة والغدر ليستا من أخلاق الرجال، فلمّا قُتل عزّ الدولة قَبَضَ عليه عضد الدولة وشهّر به في بغداد من الجانبين، وعلى رأسه برنس، ثم أمر به أن يُطرح تحت أرجل الفِيلة، فقتلته الفِيلة، ثم صُلب في طرف الجسر من الجانب الشرقيّ، ولم يشفع فيه الخليفة الطائع لأمر كان في نفسه منه أيّام مخدومه عزّ الدولة، وأقيم عليه الحرس، فاجتاز به أبو الحسن محمد بن عمر الأنباريّ الصوفيّ الواعظ، وكان صديقًا لابن بقيّة ، فرثاه بمرثيته المشهورة[1] .

قال الحافظ ابن عساكر في " تاريخ دمشق :" لما صنع أبو الحسن المرثية التائية كتبها ورماها في شوارع بغداد، فتداولتها الأدباء، إلى أن وصل الخبر إلى عضد الدولة، فلما أُنشدت بين يديه تمنى أن يكون هو المصلوب دونه، فقال :عليَّ بهذا الرجل، فطُلب سنة كاملة، واتصل الخبر بالصاحب إسماعيل بن عباد وهو بالري، فكتب له الأمان، فلما سمع أبو

---

(١) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، لأبي منصور الثعالبي ٢ / ٤٣٩ ، ت مفيد محمد قميحة ، الناشر دار الكتب العلمية ــ بيروت ، لبنان، ط١ ، ١٤٠٣هـ ــ ١٩٨٣م . ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لابن خلكان ٥ / ١١٨ ــ ١٢٠ ، ت إحسان عباس، الناشر دار صادر ــ بيروت، ط ١ ، ١٩٧١م . والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي، ٤ / ١٣٠ .

الحسن الأنباري بذكر الأمان، قصد حضرته، فقال له :أنت القائل هذه الأبيات؟ قال: نعم، قال :أنشدنيها من فيك، فلما أنشد :

ولم أر قبل جذعك قط جذعا :. تمكن من عناق المكرمات

قام إليه الصاحب وعانقه وقبل فاه، وأنفذه إلى عضد الدولة، فلما مثل بين يديه قال له: ما الذي حملك على مرثية عدوي؟ فقال: حقوق سلفت، وأياد مضت، فجاش الحزن في قلبي فرثيته، فقال :هل يحضرك شيء في الشموع؟ والشموع تزهر بين يديه، فأنشأ يقول:

كأن الشموع وقد أظهرت :. من النار في كل رأس سنانا

أصابع أعدائك الخائفين :. تضرع تطلب منك الأمانا

فلما أنشده هذين البيتين خلع عليه، وحمله على فرس وأعطاه بدرة[1] ، وهذا يدلُّ على أنَّ الشعرَ تَرْجُمانُ الأدب ، ولسانُ الزمان[2] ، قال صاحب يتيمة الدهر "بَلَغنِي لَهُ قصيدة فريدة تدل على أَن صَاحبهَا من أَفْرَاد

---

(١) ينظر : تاريخ دمشق ، لأبي القاسم ابن عساكر ٧٢ / ١٧٣ ، ١٧٤ ، ت عمرو بن غرامة العمروي، الناشر دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م.

(٢) ينظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، لأحمد بن علي القلقشندي ، ١ / ١٢٣ ، تحقيق د. يوسف علي طويل ، الناشر دار الفكر ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٧م .

الشُّعَرَاء وَهِي فِي ابْن بَقِيَّة لما قُتل وصُلب "[1]، وقال صلاح الدين الصفدي: " لم يُسمع في مصلوبٍ أحسن منها "[2] .

(١) ينظر : يتيمة الدهر ، للثعالبي، ٢ / ٤٣٩ .

(٢) نكث الهميان في نكت العميان ، لصلاح الدين الصفدي، ص ٢٥٨ ، علق عليه ووضع حواشيه: مصطفى عبد القادر عطا الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، ط ١، ١٤٢٨ هـ – ٢٠٠٧ م.

المبحث الأول

ثنائية الحياة والموت في المقطع الأول من القصيدة

قال أبو الحسن الأنباري يرثي الوزير أبا طاهر محمد بن محمد بن بقيَّة : [من الوافر]

١ــ عُــلُوٌّ في الحيَاةِ وَفِي المَمَــاتِ لَحَــقٌّ أَنْتَ إِحْـدَى المُعْجِـزَاتِ

٢ــ كَأَنَّ النَّاسَ حــوْلَكَ حِينَ قامُــوا وُفُــودُ نداكَ أَامَ الصِّــلاتِ

٣ــ كَأَنَّــكَ قَائِــمٌ فِيــهم خَطِيبــاً وكُلُمُ قــامٌ للصَّــلاةِ

٤ــ مــدَدْتَ يَدَيْكَ نَحْــوَهمُ احتفالاً كَمَــهَّمَا إليهم بالهِبَــاتِ

٥ــ ولَمَّا ضَــاقَ بَطْنُ الأرضِ عَــنْ أنْ يَضُمَّ عُــلاكَ مِــنْ بَعْدِ المَمَــاتِ

٦ــ أصَارُوا الجَــوَّ قَبْرَكَ واسْتنابُــوا عَنِ الأكْفَــانِ ثَوْبَ السَّافِيَــاتِ

٧ــ لِعُظْمِــكَ في النُّفُوسِ تَبِيــتُ تُرْعَى بِحُــرَّاسٍ وحُفَّــاظٍ ثِقَــاتِ

٨ــ وَتُشْعَلُ عِنْدَكَ النِّيرانُ لَيْــلاً كَذلكَ كُنْتَ أَيَّــامَ الحَيَــاةِ

٩ــ رَكِبْتَ مَطِيَّــةً مِــنْ قَبْــلُ زَيْــدٌ عَلاها في السِّنِينِ الماضِيَــاتِ

١٠ــ وَتِــلْكَ قَضِيَّــةٌ فِيهــا تأسٍّ تُبَاعِــدُ عَنْكَ تَعْيِيرَ العُــدَاةِ

١١ــ وَلَمْ أَرَ قَبْلَ جِــذْعِكَ قَــطُّ جِذْعًــا تَمــكَّنَ مِنْ عِنَاقِ المَــكْرُمَــاتِ

١٢ــ أسأتَ إلى النَّوائبِ فاستثــارتْ فأنتَ قتيــلُ ثأرِ النائبــاتِ[1]

---

(١) يتيمة الدهر ، للثعالبي، ٢ / ٤٣٩ ، ٤٤٠ . وتاريخ دمشق ، لابــن عســاكر٧٢ / ١٧٢ ، ١٧٣ . ونكث الهميان ، لصلاح الدين الصفدي، ص ٢٥٨ ، ٢٥٩.

يمضي الشاعرُ في هذه الأبيات يُعدِّدُ صُوَر رثاء صديقه الحميم الذي أحسن إليه كثيرًا، ويبني على ذلك موقفه من الحياة والواقع الاجتماعي، يتمثل في رسْم هذه اللوحة الفنية، حيث جَعَلَ مُفتتح القصيدة هذا الخبر (عُلُوٌّ) بصيغة المصدر الدال على الحدث[1]، وكأنَّه نفس العلوّ، وهذا يشي برفعة القدر وعلوّ المنزلة وعظم الشأن للمرثيِّ في النفس، والتقدير : (هذا الأمر عُلُوٌّ) وحُذف المسند إليه المبتدأ لظهوره بدلالة سياق الكلام عليه.

وانظرْ إلى مَوقِع الحذف في نفسِك، وإلى ما تَجدُه مِنَ اللطفِ والظَّرْفِ إذا أنتَ مررتَ بموضع الحذف منه، ثم فليتَ النفسَ عما تَجدُ، وأَلْطفْتَ النظَرَ فيما تُحِسُّ به، ثُمَّ تَكلَّفْ أَن تَرُدَّ ما حذَفَ الشاعرُ، وأن تُخرجَه إلى لفظِك، وتُوقِعَه في سمعكَ، فإنك ستَعلمُ أنْ رُبَّ حَذْفٍ هو قِلادَةُ الجِيد، وقاعدةُ التَّجويد، على حدِّ تعبير الشيخ عبد القاهر[2]، وقرن العُلُوّ بالتضاد بين لفظتي (الحَيَاةِ) و (المَمَاتِ) المتلبستين بحرف الوعاء (في) المتكرر والمعطوف بالواو والدال على التمكن والاستقرار،

---

(١) ينظر : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، لابن عقيل، ٢ / ١٦٩ ، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر دار التراث القاهرة، دار مصر للطباعة، ط ٢٠، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م .

(٢) ينظر : دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ص ١٥١، ت محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط ٣ ، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م .

وقد أدَّى هذا التضاد بين الحياة والممات المقترنين بصفة العلوّ في بداية القصيدة دورًا مُهمًّا في رسم صورة العلوِّ بين هذين النقيضين، هذا العلوِّ الذي كان بمثابة المفتاح لسائر أبيات القصيدة.

وتأمَّل هذا التوازن الموسيقي الناجم عن حركة التاء المكسورة في كلمتي(الحـيَاةِ) بالتاء المربوطة و (المَمَـاتِ) بالتاء المبسوطة، والذي ينمُّ عن الانسجام والتوافق بين حالتي حياة المرثـي ومماته في العلوِّ والشموخ والرفعة.

ومعلوم أنَّ الحياة والموت آيتان من آيات الألوهية ، وخَلْقان من أعظم تجلِّي القدرة الربانية، فهما من أعظم العوارض لجنس الحيوان الذي هو أعجب الموجود على الأرض، والإنسان نوع منه، فالإماتة تصرُّف في الموجود بإعداده للفناء، والإحياء تصرُّف في المعدوم بإيجاده ثم إعطائه الحياة[1]، إنَّ جدلية الحياة والموت قد أطَّرت هذا البيت وظهر معها الشاعر نموذجًا فلسفيًّا وشعريًّا متميِّزًا في طرح هذه الإشكالية، فقد خلع على ظاهرة الموت قيمة عقلية فلسفية، من خلال إزالة الصراع بين هذين النقيضين، والذي يعمق الوظيفة الجمالية لهذه الثنائية المتنامية.

وجاءت جملة (عُـلُوٌّ في الحـيَاةِ وَفِي المَمَـاتِ) جملة خبرية اسمية لإفادة الثبوت، قال الشيخ عبد القاهر الجرجاني : " موضوع الاسم

---

(١) ينظر : التحرير والتنوير ، لمحمد الطاهر بن عاشور، ٢٩ / ١٢ ، دار سحنون ــ تونس .

على أن يُثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدُّده شيئاً بعد شيء"[1] ولما كان الحديث في مقام الثناء دلَّتِ الجملة الاسمية على إرادة الدوام والاستمرار مع الثبوت.

وقد ترتب على معنى هذه البداية الرائعة قوله في الشطر الثاني: (لَحَقٌّ أَنْتَ إِحْدَى المُعْجِزَاتِ) وكأنَّه يقول : إنَّك في حياتك وفي مماتك معجزة حقَّة من المعجزات الثابتة التي لا مراء فيها ولا جدال، فقد كنت رفيع القدر حيًّا، وأنت الآن رفيع المكان ميتًا، والمتأمِّل هنا يجد دقة التعبير بهذه الجملة الخبرية الاسمية التي استهلها بكلمة: (لَحَقٌّ) المقترنة باللام الموطئة لقسم الدال على تأكيد مضمون الخبر (أَنْتَ إِحْدَى المُعْجِزَاتِ) وكأن ما يحدث معجزة حقة حاضرة أمام الأذهان بدلالة ضمير المخاطب (أَنْتَ) الدالّ على حضور المرثيّ في القلب.

والشاعر من خلال رؤيته هذه للمرثي في البيت الأول صاغ قصيدته بأكملها، واضعًا رموزها في هذا المطلع لتهيئة المتلقين لما يرد فيها من صور وأفكار، وكأنَّ الحروف والكلمات على مستوى البيت تحوَّلت إلي وحدات تنتظم في تتابعيَّة ونَسَق مُعيَّن يحكمُهما نظام خاص هو

(١) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ص ١٧٤ .

المسؤول عن تولُّد المعنى وإدراكه[١]، وقد جاءت هذه المعاني والدلالات استجابة لمؤثرات نفسية مُعيَّنة لدى الشاعر [٢].

ومما زاد من وقع هذا الاستهلال الجيِّد اشتماله على التصريع وهو "جعل العروض مقفاة تقفية الضرب"[٣] وقد جعله قدامة بن جعفر من نعت القوافي "واشترط فيها أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج"[٤] وهذا النوع من السجع يحسن في أول القصيدة ليُميز بين الابتداء وغيره ، ويُفهم قبل تمام البيت رويّ القصيدة وقافيتها[٥]، والتصريع في البيت بالتاء المكسورة يوحي بالثبات والاستقرار لعلوِّ المرثي وكونه معجزة من المعجزات.

وهذا المطلع من جيِّد الابتداءات المشتملة على براعة الاستهلال، حيث افتتح المرثية بلفظ أشعرك بمراده في أول بيت، وإذا كان الابتداء

---

(١) ينظر : دليل الناقد الأدبي ، د ميجان الرويلي ، ود سعد البازغي، ص ٢٠٨ ، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ط ٣ ، ٢٠٠٢م .

(٢) ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث ، رؤية إسلامية، د . وليد قصاب، ص ٥٤ ، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٤٣٠هـ ــ ٢٠٠٩م .

(٣) الإيضاح، للخطيب القزويني، ص ٤٢٢، ت محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة المعارف، الرياض، ط١، ١٤٢٦هـ ــ ٢٠٠٦م.

(٤) نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ص ٥١ ، ت د محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار عطوة للطباعة، ط ١، ١٩٧٩م.

(٥) ينظر : سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ص ١٨٠ ، ت على فودة، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط ٢ ١٤١٤هـ ــ ١٩٩٤م .

حسنًا بديعًا ومليحًا رشيقًا كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام[١]، قال ابن رشيق القيرواني: "إن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح، فعلى الشاعر أن يُجوِّد ابتداء شعره، فإنَّه أول ما يقرع السمع، وبه يستدلُّ على ما عنده من أول وهلة"[٢]، ولذا فإنَّ هذا المطلع يحتوي على الرؤية الفكرية الأساسية في القصيدة، ويكاد يكون هو المحور الذي تدور عليه كلُّ أفكارها ومضامينها وصورها الفنية.

وفي البيت الثاني يَعْمدُ الشاعر إلى قلب المشهد وعكس الصورة، من خلال هذه الصورة التشبيهية التي صوَّر فيها حال الناس وهم قيام حول المصلوب يُشاهدون ما حلَّ به من التنكيل بحال الوفود طالبي نداه وعطائه أيام الصلات والودّ والمحبة والقرب مستخدمًا أداة التشبيه (كأنَّ) التي تُستعملُ حيث يقوى الشبه بين الطرفين[٣]؛ ويقصد بهذا التشبيه تحسين صورة المشبه عن طريق تشبيهها بشيء حسن الصورة، وذلك لكي نوازن بين ما هو في الواقع في الصورة الحالية، والصورة التي يرسمها الشاعر،

---

(١) ينظر: الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص ٣٤٢، ت مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ ، ٢٠٠٨م.

(٢) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني ١/ ٢١٨ ، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، ط دار الجيل ، ط ٥ ، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م.

(٣) ينظر : عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، لبهاء الدين السبكي، ٢ / ٧٧ ، ت عبد الحميد هنداوي، الناشر المكتبة العصرية، بيروت – لبنان ، ط ١، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٣م .

و يحاول أن يقنعنا بها، فهو يقول: لقد كانت الوفود من الناس يقدَمون إليك لطلب الندى والعطاء، واليوم فإن الناس الذين تجمَّهرُوا لمشاهدتك أراهم وكأنهم هذه الوفود التي تطلب العطايا، وهذا يدلُّ على أنَّ غريزة الحياة أقوى عنده من غريزة الموت، ولهذا سيَّطرت هنا مفردات الحياة (الناس، قامُوا، وُفُودُ ، نَداكَ، الصّلاتِ) لتتحوَّل هذه الكلمات إلى أنوارٍ تضيء جنبات هذه الصورة الشعرية، تلك الصورة التي سبق بها ابن المعتز في مرثيَة له للخليفة المعتضد، حيث يقول: (١)

وصلَّوا عليه خاشعين كأنهم :. وفودٌ وقوفُ للسلام عليه

وقد حوَّر الشاعر ما أخذه من تلك الصورة بعض التحوير ليجري مجرى كلامه من حيث النسق النحوي والوزن، وجعله يتسق مع قصده المعنوي(٢).

وهذا التناص المقصود من قبل المبدع لخدمة النص الشعري وإعطائه بُعدًا دلاليًّا وجماليًّا، حيث إن الشاعر استلهم من هذا الموروث الفكري والثقافي ما يناسب شعوره وحالته النفسية، حتى يتمكن من المزج

---

(١) ينظر : يتيمة الدهر ، للثعالبي، ٢ / ٤٣٩ ، ٤٤٠ .

(٢) ينظر : فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي ، د. عبد الله طاهر الحذيفي، ص ٤٧ ، ط عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ، ٢٠٠٩م .

بين الحاضر والماضي، فكانت له وظيفة وأهمية وتأثيرًا بحسب موقف التناص ومقصده(١).

ويسترسلُ الشاعر في البيت الثالث فيرى المرثيّ إمامًا وخطيبًا في يوم الجمعة، وكأنَّ هؤلاء الحضور من الناس قاموا يصلون خلفه، وهذه صورة تشبيهية أداتها (كأنَّ) إيذانًا برفعة القدر وعلوّ الشأن، لا سيَّما وقد كان ــ في عصر الشاعرــ الخليفة أو من ينوب عنه هو الذي يصلي بالناس.

ويُلاحظ في البيتين الثاني والثالث تكرار صورة القيام بصيغ مختلفة (قامُوا، قَائِمٌ، قِيَامٌ) ذات الدلالة القوية علي غرضه، والتي تمثل جزءاً أساسيًّا من مراد الشاعر، وفي تكراره هذه الصورة بتلك الصيغ المختلفة صورة من صور التعظيم والإجلال لصديقه الحميم، فالصور هنا ذات دلالة مكثفة مشحونة بالحركة تنمُّ عن تقدير عظيم في أغوار النفس الشاعرة، ولذا استخدم التكرار كشكل من أشكال الأسلوب المختلفة "فالتكرار عنصر من عناصر الأسلوب الذي يكون رابطاً ينتظم الأبيات الشعرية التي يرد فيها، كما أنه في الوقت نفسه مانح للجمال من خلال الموسيقى التي

(١) ينظر : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، لمحمد مفتاح، ص ١٣٢ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ط ١ ، ١٩٨٥م .

يشكلها"[١].

ثم يخاطب المصلوب في البيت الرابع بقوله : (مَدَدْتَ يَدَيْكَ نَحْوَهمُ احتفالاً) فيصوِّره بهذه الصورة التشبهية الدالة على حيوية المشهد وقوة الخيال وحسن التأويل، فيقول: إنَّ هذا المشهد ليس صَلْبًا، وإنما هو مدَّ يديه احتفاءً وترحيبًا بالحضور، كمدِّ يديه لتقديم الهبات والعطايا إلى الناس أيام الحياة، وقد جمعت الصورة التشبهية بين طرفيها تلك الثنائية التي يحرص الشاعر على حضورها في صوره الشعرية، ففي صورة المشبه ترى صورة الصلب الذي تشمئز منه النفوس والتي بعث الشاعر فيها الحياة بالاحتفال والاحتفاء، بينما تلمح في صورة المشبه به الحياة عندما كان المرثيُّ يمدُّ يديه بالعطايا والهبات إلى الوفود في حياته، وهي صورة مُحبَّبة إلى النفوس، وقد ربط بين الصورتين بأداة التشبيه الكاف.

وفي البيتين الخامس والسادس يقول : إنَّه لما ضاق بطنُ الأرض عن أن يضمَّ مكارمك وأفضالك أصَارُوا الجَوَّ قَبْرَكَ، وجعلوا كفنك ثوب السَّافياتِ جمع السَّافية وهي: الريح التي تسفي التراب[٢]، مبالغة في علوِّ

---

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، د . موسى ربابعة ، ص ٤٣ ، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد ــ الأردن ، ٢٠٠١م.

(٢) ينظر : لسان العرب لابن منظور، مادة (سفي) ١٤ / ٨٩ ، الناشر دار صادر – بيروت ط ٣ ، ١٤١٤هـ .

شأنه ورفعة منزلته، وقد أضفى الشاعرُ هنا على مفردات الموت ورمـــوزه (بَطْن الأرضِ، الوَفَاة، القبر، الأكفان) وكلُّها أمور متناسبة تجمعها مراعـــاة النظير وليس بينها تضاد، ولذلك تُسمَّى التناسب(١) والتوفيـــق والمؤاخـــاة والتلفيق(٢)، وقد أضفى عليها ملامح الحياة من خلال صـــوغها فـــي هـــذا التراكيب الحيّ، والذي يؤكد حضور الموت ومفرداته بقوة كدالٍّ على ضيق الشاعر ومعاناته. والمتأمِّلُ هنا يلحظ الطباق الخفيّ بـــين (بطـــن الأرض) وهذا رمز من رموز الموت يحمل معنى الانخفاض والخفاء، و(عُلاكَ) وهذا رمز من رموز الحياة يحمل معنى الارتفاع والظهـــور، كمـــا يلحـــظ هـــذا التناسب والائتلاف المُسمَّى مراعاة النظير بين(عُلاكَ) و(الجوّ) ممـــا خلـــع على الصورة الشعرية المليئة بمفردات الموت معاني الحياة.

ويمضي في البيتين السابع والثامن يرسم صورًا لمرثيه تدبُّ فيهـــا الحياة وتشعُّ منها الحركة، فيقول في الصورة الأولى مخاطبًا إيَّاه: إنه نظرًا لعلوِّك وعظمتك في النفوس يحرسك ويرعاك ليلاً حُرَّاسٌ وحفّـــاظٌ موثـــوق

---

(١) ينظر : سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، ص ١٨٨ ، وتحرير التحبير لابن أبـــي الإصبع المصري، ص ٣٦٣ ت د حفني شرف، ط نهضة مصر بالقاهرة ١٩٩٥م .

(٢) ينظر : مختصر السعد ٤ / ٣٠١ (ضمن شـــروح التلخـــيص، ط دار الســـرور ـــ بيروت)، ومواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي ٤ / ٣٠١ (ضمن شروح التلخيص)، وحاشية الدسوقي على شرح السعد ٤ / ٣٠٢ (ضمن شروح التلخيص).

بهم، كما كانوا قبلُ يحفظونك في حياتك، وختم البيت بهذا الإيغال[1] في قوله : (ثقات) حيث إن ما قبله (بِحُرَّاسٍ وحُفَّاظٍ) وافٍ بالمقصود، لكنه أعقبه بقوله: (ثقات) لزيادة المبالغة في الحراسة والحفظ. وتأمَّل التوفيق بين كلمات (حُـرَّاسٍ ، حُفَّاظٍ، ثِقَـاتٍ) على سبيل مراعاة النظير.

ويقول في الصورة الثانية مخاطبًا إيَّاه : لقد كانت النيران تُوقد أيام حياتك للأضياف دلالة على كرمك وجودك المفهوم بطريق الكناية من الشطر الثاني في البيت الثامن، فصارت تُوقد حولك بعد صلبك، حيث يُوقدها الحراس أثناء الليل.

وأبان هذا الطباق الخفيّ أو المعنوي من خلال الجمع بين معنيين ليس أحدهما مقابلاً للآخر، ولكن يتعلق أحدهما بمعنى يقابل المعنى الآخر، وهما (الليل) في قوله: (وَتُشْعَلُ عِنْدَكَ النِّيرانُ لَيْـلاً) الذي اكتسب في سياقه معنى الموت، وبذلك يكون مقابلاً للحياة في الشطر الثاني (كَذلكَ كُنْتَ أيَّامَ الحَيَاةِ) وهذا أبان عن كرم صديقه وسموّ نفسه، حيث أبرزه الشاعر في حالين وصورتين، له في كليهما شأن ورفعة وشرف وعلوّ، إذ هو في حال الحياة معطاء كريم، وهو في حال الممات يجود بالنور والضياء على زواره، مما يدلُّ على روعة هاتين الصورتين المعبرتين عن فعل واحد في زمنين مختلفين، إيقاد النيران أيام الحياة، وإيقادها حوله ليلاً بعد الوفاة.

---

(١) الإيغال : هو ختم البيت بما يفيد نكتة يتم المعنى بدونها. الإيضاح للخطيب القزويني ، ص ٢١٦ .

ويستطرد الشاعر في وصف مرثيه في البيت التاسع، فيأتي بصورة شعرية مبنية على الاستعارة، حيث استعار المَطيَّة وهي الدابة للخشبة المصلوب عليها ابن بقيَّة، وهي استعارة تصريحية أصلية، ثم ينتقل إلى إحضار صورة أخرى مكثفة بالدلالات والإيحاءات من الموروث الثقافي، وهي صورة زيد "وزيد هذا هو أبو الحسين زيد بن زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، وكان قد ظهر في أيام هشام بن عبد الملك في سنة اثنتين وعشرين ومائة، ودعا إلى نفسه، فبعث إليه يوسف بن عمر الثقفي والي العراقين يومئذ جيشاً مقدمه العباس المري، فرماه رجل منهم بسهم فأصابه فمات، وصلب بكناسة الكوفة." (١).

وهذا من باب التلميح في الشعر إلى قصة، وهو حسنٌ بليغ؛ إذ قد حصل به زيادة في المعنى المقصود، وهذا التلميح، يثير انتباه المتلقي ، ويجذب نظره إلى مُراد الشاعر، ويجعله يتأمَّل ويتدبَّر هذا المراد، ومن ثم يُمكن القول بأن هذه الإشارة العابرة تُبرز الشيء الذي هو محور القول، ومناط الكلام، أو جهة الشعر على حدِّ تعبير حازم القرطاجني(٢)، ولا شك أنَّ

---

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان، ٥ / ١٢٢ .

(٢) ويعني حازم القرطاجني بجهات الشعر قريباً مما نعنيه بمفاهيم النص، إذ هي عنده موضوعات الأشياء التي يعمد الشاعر إلى وصفها ومحاكاتها ، ويدير معاني شعره= =عليها . ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني ، ص ٧٧ ، ٣٤٦ ، ٣٥٣ ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط دار الكتب الشرقية، تونس ،

هذا التلميح وأمثاله إذا وَرَدَ في الكلام "فإنَّه يُكسبه بلاغة ورشاقة، ويزيده وضوحاً، ويصير كالشامة في بدن الإنسان ، ويزيده في الأذهان قبولاً ونضارة"(١).

وقد اعتمد الشاعرُ هنا في إبراز مراده ، وبيان مقصده علي لغة الشعر الغنيّة بطاقاتها ودلالاتها " فاللغة الشعرية التي هي لغة انفعالية تتوجه إلى القلب، وتعتمد بشكلٍ رئيسٍ على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأُخرى أن تُثير انفعالات وإحساسات لا تُحصى"(٢) .

ولذا تجد أنَّ البنية الشعرية هنا هي الآلية الحركية التي تُجسِّد الدلالة في سلسلة مُكوِّنات نصيَّة ، وفي سلسلة من تفاعلات بين العلاقات المختلفة(٣)، هذه البنية يُجسِّدُها وجه ظاهر هو (الدال) وآخر مضمر هو (المدلول)، إذن هناك علاقة قد تكون ضرورية بين الدال والمدلول، بحيث

١٩٦٦م . وكتاب حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، د . سعد عبد العزيز مصلوح ، ص ١٧١ ــ ١٧٨ ، ط عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

(١) الطراز ، ليحيي بن حمزة العلوي ، ص ٥٦٨ ، تحقيق محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط ١، ١٤١٥هـ ــ ١٩٩٥م .

(٢) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، د . صبحي البستاني، ص ٤٩ ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦م .

(٣) ينظر : جدلية الخفاء والتجلي " دراسات بنيوية في الشعر " د . كمال أبو ديب ، ص ٩ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩م.

لو أدرك الدال لأمكن الوصول إلى المدلول المقصود أو عـدَّة مـدلولات[١]، وفي هذا الميدان يقول عبد القاهر الجرجاني: " لن تتسع المعاني حتى تتسع الألفاظ "[٢] ولهذا جاء إصراره على ربط الألفاظ بدلالاتها، إذ يقول في دلائل الإعجاز: " الألفاظ لا تُراد لأنفسها، وإنما تُراد لتُجعل أدَّلة على المعاني"[٣] .

وفي إحضار هذه الصورة الرمزية فضيلة لفقيده ورفعة لشأنه وأنَّه قُتل وصُلب ظلمًا وعدوانًا، ولذلك يقول في البيـت العاشـر: تلـك الفعلـة الشنيعة في ظاهرها، فضيلة لك في باطنها من حيث التأسي والاقتداء بهـا في الدفاع عن الحق مهما كانت العاقبة، وهي تُبعد عنك تعيير الأعداء إياك بالعار والعيب. ولذلك عقَّب ذلك باسم الإشارة للبعيد (تِـلْكَ) فأفـاد تعظـيم المسند إليه، بواسطة الإشارة إليه، فإنَّ أصل أسماء الإشارة أن يُشار بهـا إلى مشاهد محسوس قريب أو بعيد [٤]، وجُعل البُعْد هنا ذريعة إلى التعظيم،

---

(١) ينظر : مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجـاني نموذجـاً ، د . محمد سالم سعد الله، ص ١٠٢ ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ٢٠٠٧م .

(٢) الرسالة الشافية للشيخ عبد القاهر الجرجاني ، ص ١٤٣ ، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، ط دار المعارف بمصر ، ضمن (ثلاث رسـائل فـي إعجـاز القرآن).

(٣) دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني، ص ٥٢٢ .

(٤) ينظر : المطول، لسعد الدين التفتازاني، ص ٢٢٢ ، ت عبد الحميد هنـداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٣، ١٤٣٤هـ ـ ٢٠١٣م .

ذهابًا إلى بُعد درجته[1]، وأخبر عنه بالنكرة (قَضِيَّةٌ) الدالة على التعظيم والرفعة، وقدَّم الجار والمجرور (فِيها) على المسند إليه (تأسٍّ) لإفادة الاختصاص والقصر، أي ما فيها إلا التأسي والاقتداء.

إنَّ هناك خيارات متعددة للتعبير عن رؤية الشاعر وتجربته، لكن أن يُصرَّ ويُلحَّ على أداء رؤيته وتجربته بأسلوب معين دون غيره من الأساليب، هو الأجدر والأحق بالتأمُّل والتدبُّر، وذلك لتيقُّن الشاعر وتأكُّده من هذا الأسلوب، أسلوب التلميح المُعقَّب بالإشارة المحتوية على التأسي والاقتداء، هو الأقدر والأقوى على إثراء تجربته وإيصال رؤيته، ومنْحها أبعاداً ودلالات تستطيع أن تُنمِّي التفاعل والتجاوب بين المُبْدع والمتلقي، وقد أحسن الشاعر استثمار هذه التلميحة السريعة إلى تلك القصة المحفورة في أذهان السامعين، وتحقيق الغاية المنشودة منها، في توصيل الفكرة، وبيان المعنى المراد، وجاذبية الصورة الكلامية ، باعتبارها ضرباً من الإيجاز، ووسيلة لتكثيف الدلالة والتعبير بالقليل من اللفظ عن الكثير من المعنى.

ويتكئُ في البيت الحادي عشر على أسلوب الخبر المنفي على خلاف ما سبق من أخبارٍ موجبة، وذلك لتأكيد تميُّز مكارم صديقه الحميم وأفضاله، في ضوء نفي رؤيته شخصًا قبله تمكَّن من معانقة المكرمات بهذا

---

(١) ينظر : بغية الإيضاح لعبد المتعال الصعيدي، ١ / ٧٠ ، الناشر مكتبة الآداب بالقاهرة ١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م .

العلوّ والارتفاع، وقد أطلق عليه لفظ (الجذع) وهو واحد جُـذوع النخلـة، وقيل هو ساق النخلة[١]، على سبيل المجاز المرسل، وعلاقتـه المحليـة ؛ حيث ذكر لفظ المحلِّ وأراد الحالَّ فيه، وأردفه بلفـظ (قـطُّ) الـدالّ علـى استغراق النفي في الزمن الماضي، ثم أثبت للجـذع الـتمكُّن مـن عنـاق المَكْرُمات، والمراد إثبات ذلك لصاحبه على طريق الكناية عن نسبة، كمـا جسَّدَ المَكْرُمات بإنسانٍ يُعانقُ من يعشقه، وهذه صورة حسية حيَّة من قبيل الاستعارة المكنية، إشارة إلى تميُّزه وتفـرُّده عـن غيـره فـي الفضـائل والمكارم.

ومن دقائق التعبير هنا أنَّه عبَّرَ في الشطر الأول من البيـت بلفـظ (جِذْعكَ) الذي يُوحي بالسكون، وهو رمزٌ من رموز الموت، وقابلـه فـي الشطر الثاني بالتعبير بلفظ (عِنَاق) الذي يُوحي بالحركة، وهي رمزٌ مـن رموز الحياة، فبينهما طباق خفيٌّ أسهم في الجمع بين نقيضين في موضـع واحد، وهذا ينمُّ عن تميُّز مرثيه وتفرُّده، علاوة على قدرة الشاعر الفنية، ومقدرته الشعرية، ولعل ذلك ما دعا الصاحب إسماعيل بن عباد عندما سمع هذا البيت أن يقوم إليه ويعانقه، ويقبل فاه[٢].

ويستطرد في سرد خصال مرثيه فيصرِّح بأنَّ مكارمه وأفضاله على الناس في كل الأوقات وقت رخائهم أو شدَّتهم، جعل الشدائد تنتقم منه بهذا

---

(١) ينظر : لسان العرب، لابن منظور مادة (جذع) ٨ / ٤٥ .

(٢) ينظر: تاريخ دمشق ، لأبي القاسم ابن عساكر، ٧٢ / ١٧٣ ، ١٧٤ .

الشكل، والممعن النظر هنا يجد أنه صوَّر النوائب جمع النائبة وهي النازلة، في صورة إنسان يُساء إليه فيثأر ويقتل، وهذه استعارة مكنية كشفت عن قوة التخييل وروعة التصوير وبداعة التمثيل، حيث صَوَّرت موقفاً عصيبًا مُؤثِّراً في القلوب، ومشحوناً بعبرات النفس، وكأنَّه يُعزِّي نفسه مُبيِّناً المقصد والغاية من هذا الرثاء، وهو شدة التفجُّع والحسرة، قال ابن رشيق القيرواني : "وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجُّع، بيِّن الحسرة، مخلوطاً بالتلهُّف والأسف والاستعظام"(١) .

وقد انطوت هذه الصورة الشعرية الفريدة على موسيقى داخلية زادت من وقعها على النفوس وتأثيرها في القلوب، تمثلت في الجناس الاشتقاقي بين (استثارتْ) أي : استثأرتْ بمعنى طلبت الثأر، و (ثأر) وكذلك ردّ العَجز على الصدر بين(النَّوائب) في حشو المصراع الأول، و (النائبات) في آخر البيت، إضافة إلى التضاد الخفيّ بين قوله: (أسأتَ إلى النَّوائبِ) المتضمن المبالغة في الإكرام، وهي معنى من معاني الحياة، وقوله: (قتيلُ ثأرِ) وهما من مفردات الموت.

ويُلاحظ في هذا المقطع الشعري كثرة التعبير بضمير المخاطب (أَنْتَ، حَوْلَكَ، نَداكَ، كَأَنَّكَ، مَدَدْتَ، يَدَيْكَ، عُلاكَ، قَبْرَكَ، لِعُظْمِكَ، عِنْدَكَ، كُنْتَ، رَكِبْتَ، جِذْعِكَ، أسأتَ، أنتَ) وحشْد هذه المجموعة

(١) العمدة لابن رشيق القيرواني، ٢ / ١٤٧ .

الكبيرة من ضمائر المخاطب إنما يكشف عن حالة الحضور للمرثيّ في قلب الشاعر وضميره، ووعيه وخطابه، حتى كأنه حاضرٌ أمامه بجسده وروحه وهو يخاطبه بتلك الأبيات.

المبحث الثاني

ثنائية الحياة والموت في المقطع الثاني من القصيدة

[من الوافر]

١٣ــ وكُنْتَ تُجيرُ مِنْ صَـــرْفِ الليالي فَعَـادَ مُطالبًا لك بالتِّـــراتِ

١٤ــ وَصَيَّرَ دَهْرُكَ الإحْسَـــانَ فِيـــهِ إلينا مِنْ عَظِيـم السَّـيئـاتِ

١٥ــ وكُنْتَ لِمَعْشَـرٍ سَـــعْدًا فلمّـــا مَضيْتَ تَفَرَّقُوا بالمُنْحِسَـاتِ

١٦ــ غَلِيلٌ باطِـنٌ لكَ فـي فُـؤادِي حقيقٌ بالدُّمُـوعِ الجَارِيَـاتِ

١٧ــ ولَوْ أنِّي قَـدَرْتُ على قِيَـامِـي بِفَرْضِكَ والحُقُـوق الواجباتِ

١٨ــ مَلأتُ الأرضَ مِـنْ نَظْم القَـوافِي ونُحْتُ بِهَا خِـلافَ النَّائحـاتِ

١٩ــ ولَكنِّي أُصَـبِّر عَنْـكَ نَفْسِـي مَخَـافةَ أَنْ أُعَدَّ مِنَ الجُنَـاةِ

٢٠ــ ومَـا لكَ تُرْبَةٌ فَأَقُـولُ تُسْـقَى لأنَّكَ نُصْبُ هَطْـلِ الهَاطِـلاتِ

٢١ــ عَلَيْكَ تَحَيَّةُ الرَّحْمَـنِ تَتْرَى بِرَحْمَـاتٍ غَوَادٍ رَائِحَـاتِ[1]

ويستعرض هنا مواقفَ من حياة القتيل المصلوب التي تكشف عن إغاثته لطالبي معروفه، وإعانته على صروف الدهر وشدائده، وقد عبَّر بصيغة الماضي (كُنْتَ) دلالة على تحقق وقوع الخبر، كما عبَّر بصيغة المضارع (تُجيرُ) لاستحضار هذه الصورة الجميلة في الأذهان، تلك الصورة المُشعَّة بالحركة المُفعمة بالحياة، والتي قابلها بصورة صرف الليالي، التي

---

(١) يتيمة الدهر ، للثعالبي، ٢ / ٤٣٩ ، ٤٤٠ . وتاريخ دمشق ، لابن عساكر٧٢ / ١٧٢ ، ١٧٣ . ونكث الهميان ، لصلاح الدين الصفدي، ص ٢٥٨ ، ٢٥٩.

هي من صور الموت وشواهده، ومعلومٌ أنَّ الفعل يدلُّ على التجدد ماضـيًا كان أم مضارعًا أم أمرًا، غير أنَّ التجدُّد الذى يدلُّ عليه الماضي المراد بـه الحصول، والمضارع يدلُّ على التجدُّد بمعنى أنَّ من شأنه أن يتكرر ويقـع مرة بعد أخرى(١).

وفي البيت الرابع عشر يُحضر الدهرَ مُجسَّدًا ومُصوَّرًا في صـورة إنسان يُصيِّرُ إحسانَه إليهم في حياته سيئاتٍ تحيق بهم في مماته على سبيل الاستعارة المكنية، وكأنَّ الدَّهْرَ شاهدٌ على رفعة المرثيّ في جميع أحوالـه، وكما مثَّل الدهرَ رمزًا لضدية ضمنية تجمع بين حياة صديقه ومماته، جاءت الضدية الصريحة والطباق الواضح بين عظيم إحسان الفقيد وعظيم سيئات الناس لتصوِّر مدى عظم كرم وعطاء وإحسان المرثيّ، وفظاعة وشـناعة جحود ونكران ذلك من الناس، وهذا يدلُّ على التآذر بين التعبير الاستعاري والتعبير بالطباق في رسم صورة تلك الشخصية الفريدة في أفعالهـا مـن وجهة نظر الشاعر.

وقد اختار التعبير بصيغة الفعل الماضـي (صَـيَّرَ) الـدال علـى الصيرورة والديمومة، ليفيد بأن هذا الفعل متحقق وثابت على مرِّ الأزمـان وفي كل الأحوال، وليرفع من وتيرة الحركة في صدر البيت، وأسنده إلـى الفاعل (دَهْرُكَ) رمز الحياة والموت في نظر الشاعر؛ ولذلك أضـافه إلـى ضمير المخاطب العائد إلى المرثيّ الغائب بروحه الطيبة الحاضر بإحسـانه

---

(١) ينظر : عروس الأفراح، لبهاء الدين السبكي، ١ / ٣١٦ .

العميم، ولذلك أتي بحرف الظرفية (فِيـــهِ) أي : في دَهْرِكَ، وقال: (إلينـــا) بضمير المتكلمين، وكما عرَّف المصدر (الإحْسَـــــانَ) رمز حياة المرثـــي باللام الدالة على الجنس (الحقيقة) [١]؛ لأن وقوع الجنس كالواجب لكثرتـــه واتساعه، عرَّفَ الجمع (السيئاتِ) رمز الموت والجحود ونكـــران الجميـــل باللام الدالة على الاستغراق الُعْرفي؛ لإرادة كلِّ فرد مما يـــدلُّ عليـــه لفـــظ الجمع بحسب مُتفاهَم العُرْف، وهذا ما زاد من روعة الصورة الضدية بـــين النقيضين، والإحْسَـــــان في هذا المشهد باعتباره رمز الحياة اتخذ بُعْـــدًا دلاليًّا جديدًا تتجاذبه كلمات الصيرورة والدهر والعِظم والسيئات، وفي هـــذا إعلاءٌ لشأن المرثي وتمجيد لمكانته في النفوس.

وكأنَّ المعاني التي يشير إليها هي بطبيعتهـــا خفيَّـــة وهاربـــة، لا يستطيع وصفها بإحاطة وسيطرة، ولا سيّما في هذا الموقف الحيَّ الباعـــث ببحر من المعاني والأحوال والمشاعر التي تموج في الـــنفس[٢]، ولا يجـــد وسيلة للإبانة والكشف عنها إلا هذه الصور وتلك الثنائيـــات والتقـــابلات، وعبقرية الشاعر هنا تمثلت في قدرته الفائقة على تشكيل اللغة بما يُـــواتي هدفه، وهو هدف اجتماعي نبيل.

---

(١) ينظر : المصدر السابق، ١ / ١٧٩ .

(٢) ينظر : دلالات التراكيب ، د محمد أبو موسى، ص ٢٢١، مكتبة وهبة، القاهرة، ط ٤ ، ٢٠٠٨م .

وقد تصير الكلمة رمزًا لمجموعة من المشاعر السارة أو المؤلمة، فيُنظر إليها نظرة خاصة مناسبة لتلك التجارب المتصلة بها، مثلما فعل الشاعر في البيت الخامس عشر، حيث وظَّف كلمة (سَعْدًا) رمز الخير والنماء والحياة في وجدان العربي، حينما رمز به إلى حياة المرثيِّ، استحضارًا لهذه الأحاسيس السارة المرتبطة بهذا الرمز في الأذهان، وكأنَّها تجمَّعت حوله، والتفت به، أو كأنَّه انطوى عليها فأصبحت تُفهم منه، ولهذا كلما ذُكر الاسم تجدَّدت في النفس تلك المشاعر والوجدانات(١)، وطابق بين (السعد) هذا الرمز المفرد، والجمع (المُنْحِسَاتِ)(٢) أي : لمَّا متَّ تبدَّلت سعادة هؤلاء القوم شقاءً وبُؤسًا ونُحوسًا، وهذا الطباق يُظهر ما بين الحالين من شدة التباين والاختلاف، وينقل إلينا تلك المشاعر الآسفة الحزينة الناجمة من موت هذا السعد وذاك الخير العميم.

ولا شكَّ أنّ هذا الأسلوب من الرمز والإشارة المصاحبة للطباق والذي اعتمد عليه الشاعرُ في بيان مُراده يُعينُ في إيجاد رابط بين الأبيات، ويُسهم بفاعلية في ترابطها وتلاحمها وتناغمها، فأهمية هذا النوع من التعبير تنبعُ من تلاحم الدلالة واتصالها بين الأبيات؛ لأنَّ "فيه دلالة على

---

(١) ينظر : في نظرية الأدب ، لشكري عزيز الماضي، ص ٨٨ ، دار المنتخب العربي، بيروت ــ لبنان، ط ١، ١٤١٤هـ ــ ١٩٩٣م .

(٢) النَّحْسُ : الْجُهْدُ والضُّر، ينظر : لسان العرب لابن منظور مادة (نحس) ٦ / ٢٢٧ .

قدرة عارضة الشاعر وتصرُّفه في الكلام، وإطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع"(١).

إنَّه يضعنا في البيتين الرابع عشر والخامس عشر أمام شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتُحَوِّل اللغة – بمعناها الأوسع – إلى بنيةٍ معقدةٍ تجسد البنيةَ الدلاليةَ تجسيدًا مُطلقا في اكتمالها، وفي هذا التجسيد للرؤيا الشعرية ينبع وجود كل عنصر ومعناه وخصائصه من طبيعة العلاقات التي فَرَضَتْ اختياره، والتي تشدُّه إلى العناصر الأخرى، ثم من فاعليته في هذه العناصر، وتختفي تحت هذه التفاعلية جدلية عميقة هي التي تُؤسِّس المعنى؛ ذلك أنَّ العلاقات بين الثنائيات قد تكون علاقات نفي سلبي وتضاد مطلق(٢).

فقد وجد الشاعر أن هذه الثنائيات الكامنة بين المتضادات تنسجم مع خطابه الحزين، فجعلها أساسًا لمضامينه الشعرية، منسجمة معها ، ملتحمة بالبنية الشعرية متناغمة معها، وهذا يدلُّ على حذق الشاعر ومهارته الشعرية، ومن هنا يُؤكِّد عبد القاهر الجرجاني الطبيعة العلامية للشعر التي يُسند إلى مُتلقِّيها مُهمّة كشْف المدلولات، وتحليل طبيعة تلك العلامة، وفي ذلك يقول مُبيِّناً مكانة الذوق والطبع والحسّ الفني: "وهذا

---

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع ، لابن معصوم المدني ، ٣ / ٥٠ ، تحقيق د . شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ١٩٦٩م .

(٢) ينظر : جدلية الخفاء والتجلي، "دراسات بنيوية في الشعر" كمال أبو ديب، ص ٩ .

موضعٌ في غاية اللطف لا يَبين إلا إذا كان المُتصفِّح للكلام حسَّاساً يَعْرف وحْيَ طبْع الشعر وخفيّ حركته التي هي كالخَلْس وكمَسْرَى النَّفَس في النَّفْسِ"(١).

ويكشف في البيت السادس عشر عن شدة حزنه، فيأتي بهذه الصورة الرائعة القائمة على الضدية بين باطنه وظاهره، فيقول : إنَّ حرارة حزن مستمرة في قلبي لا تخفف إلا بالدموع الجاريات، وهذا التضاد الخفيّ بين (الغليل) الذي يُفهم منه الحرارة، وهي من صفات النار و(الدموع) التي يُفهم منها الماء، إنَّه ليُبرز هذا الحزن الشديد الحقيق والجدير بالدموع الجاريات حتى تخفَّ تلك الحرقة المضنية على فقده، والمتأمل هنا يجد أنَّ هذا الأسلوب الأدبي يميل إلى تغليب لغة الصورة والمشاعر، وصنوف الإيحاء الفني والجمالي (٢).

ويصوغ كلامه في البيتين السابع عشر والثامن عشر في صورة الفَرْض والتقدير، فيستخدم (لو) وهي للشرط في الماضي مع القطع بانتفائه، فيترتب على ذلك انتفاء الجزاء مع إمكان وقوع الجزاء لو وُجد

---

(١) أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، ص ٣٠٦ ، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة ، ط ١ ، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م .

(٢) ينظر : المعجم المفصَّل في اللغة والأدب ، لإميل يعقوب ، وميشال عاصي ، ١ / ٩٩ ، ١٠٠ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٧م .

الشرطُ[١]، لأنَّ (لو) حرف يدلُّ على امتناع جواب الشرط لامتناع الشرط [٢] أي : لو أمكنني القيام بالفروض والحقوق الواجبات عليَّ تجاهك لملأتُ الأرضَ أشعارًا ونُحْتُ بها على خلاف نَوْح النساء، وفي ذلك مبالغة من نوع الغُلُوِّ المقبول؛ لاقتران الأمر المُدَّعَى بما يُقرِّبُه إلى الإمكان وهو لفظ (لو) وفيها حُسْنٌ وروعة من جهة إبراز الأمر المعنوي من فروض المرثي وحقوقه الواجبة في معرض المحسوس من صورة الأرض المملوءة شعرًا.

والمتأمِّلُ هنا يجد أن الشاعر حشد في البيتين الكثير من مظاهر الحياة مثل القيام والفروض والحقوق وملء الأرض ونظم القوافي كناية عن الأشعار والقصائد، وبعضًا من مظاهر الموت، مثل النوح والنائحات، وكثَّف من حزنه وشجاه على فقيده بهذه النغمة الحزينة المُفعمة بردِّ العَجُز على الصَّدْر، حيث جَعَلَ أحد اللفظين المُلحقين بالمتجانسين في آخر البيت (النائحات) والآخر في مُستهلِّ العَجُز (نُحْتُ) وهما يلتقيان في مصدر واحدٍ هو النَّوْح ذو النبرة الشديدة الحزن العميقة الأسى.

ويستدرك في البيت التاسع عشر عندما أدرك أنَّه غيرُ قادرٍ على تحقيق مُراده ومُبتغاه في البيتين السابقين بأنَّه لا يملك إلا أنْ يُصَبِّر نفسَه على فقدان صديقه العزير كداعية من دواعي الحياة؛ مَخَافةَ أَنْ يُعَدَّ مِنَ الجُنَاةِ – كرمزية من رموز الموت – إذا

---

(١) ينظر : عروس الأفراح للسبكي، ١ / ٣٣٨ .

(٢) ينظر : الإيضاح ، للخطيب القزويني ، ص ١٠٨ .

أظهر فقده وحزنه وأساه عليه، فقد توجد مؤثرات تفرض نفسها على إحساس الشاعر وإدراكه، فتلقي بظلالها على نظمه(١).

ولذلك أكثرَ من مظاهر الموت مثل (الصَّبْر ، والخوف ، والجُنَاة) إيذانًا بشدَّة ضَعْفه وعِظَم خوفه من بطش عضد الدولة بن بُويه عدوّ مرثيه، وفي التعبير بصيغة المضارع (أُصَبِّر) دلالة على التجدُّد الاستمراري، وحصول هذا الفعل من النفس آنًا إثر آنٍ وحالاً بعد حالٍ، ولاحظ الأسلوب الخبري في الشطر الأول من البيت، وحسن التعليل لخبره في الشطر الثاني.

ويُضْفِي في البيت العشرين على منظر الصَّلْب بما فيه من بشاعةٍ وفظاعةٍ، صورةً حيَّةً مُعبِّرةً ، إذ نَفَى في مُستهلِّ البيت أن يكون لفقيده (تُرْبَةً) كناية عن القبر، وهي من مظاهر الموت، فيدعو له بالسُّقيا وهو من مظاهر الحياة؛ لكونه أمام هَطْلِ الهَاطِلاتِ أي: الأمطار النازلة بكثرة وتتابع، وهي من أعظم مظاهر الحياة.

ويختم القصيدة بهذا البيت الجزل الألفاظ السلس المعنى المتضمن دعاءً للمرثي بتتابع الرحمات الغوادي الرائحات من الرحمن؛ فكان الختام وهو آخر ما يبقى في الأسماع حَسَنًا مُؤذنًا بانتهاء الكلام وانقطاعه، وغاية حسن الخاتمة أن يعرف السامعُ انقضاء القصيدة وكمالها، فهذه علامة الحسن والرونق.

---

(١) ينظر : فن الأسلوب، د حميد آدم ثويني، ص ٣٨٩ ، دار صفاء، عمان، الأردن، ط ٢ ، ١٤٣٧هـ ـ ٢٠١٦م.

واستعان هنا باللفظتين (الرَّحْمَنِ، تَتْرَى) ولا شك أنَّ " الاستعانة بالمفردة القرآنية تطوي أمام الشاعر مسافات طويلة من التعبير، وتُلهمه تصوير الموقف أدقَّ تصوير"(١) إذ "إنَّ هذا القرآن هو ضمير الحياة العربية، وهو من اللغة كالروح الإلهية التي تستقرُّ في مواهب الإنسان، فتضمن لآثاره الخلود"(٢)، وقد كان للألفاظ القرآنية في هذا المشهد الدعائي أثرها الواضح في إبراز مقصود الشاعر ومغزاه، ولا غرو في ذلك ، فهي " صاحبة الأساس المكين في مجال الرصافة القوية والسبك المتين، وهو مجال حيٌّ له أغراضه الجادة ، كما للسلاسة الرفيعة مجالها الرائق في وصف مناظر النعيم ومعارج الجمال"(٣).

وبين(الرَّحْمَنِ) و (رَحْمَاتٍ) جناس اشتقاق؛ إذ اللفظان يرجعان إلى أصلٍ لغوي واحد، وبين(غَوَادٍ) و (رَائِحَاتٍ) طباق؛ أي : أوائل النهار وأواخره، إيذانًا باستمرار تلك الرحمات، وانطلاقًا من تعاليم الإسلام الحنيف التي تضمنت الحلّ النهائي لمعضلة الفناء الإنساني بالحديث عن الموت على

---

(١) أثر القرآن في الشعر العربي الحديث ، د. شلتاغ عبُّود شرّاد ، ص ٩٧ . دار المعرفة ، دمشق ، سورية، ط ١، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م .

(٢) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، لمصطفى صادق الرافعي، ص ٢٠٩ ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ٩ ، ١٣٩٣هـ ـ ١٩٧٣م .

(٣) البيان القرآني ، د. محمد رجب البيومي ، ص ١٢٨ ، سلسلة البحوث الإسلامية (مجمع البحوث الإسلامية) القاهرة ، ١٣٩١هـ ـ ١٩٧١م .

أنه جزئية محدودة أو حلقة سلسلة مشدودة إلى ما قبلها وما بعدها بأواصر ووشائج لا تنفصم(١).

وأسلوب الخبر الجملة الاسمية في البيت والمتضمن معنى الدعاء إشارة إلى تحقُّق دعائه وثبوته فهو يُخبر عنه ويقرره في الأذهان، وفي ذلك دلالة على حب الشاعر العميق الصادق وعظم وفائه للمرثي في حياته وبعد مماته، ولذا ختم القصيدة بهذا المشهد الذي يبث الحركة ويبعث الحياة والأمل في هذا الموقف الحزين، والأسلوب هنا منسجم مع الجوِّ النفسي الذي تُطلق فيه الموسيقى "ولهذه الموسيقى وظيفة أساسية في مُصاحبة المشهد المعروض"(٢)، إذ ليس المطلوبُ من الشاعر أن يقول كلاماً كيفما اتفق، ولا أن يأتي بتراكيب لا تُعبِّر عن ذاته وشعوره "ولكن المطلوب أن يكون له ميسم ذاتيّ ، وطابع شخصيّ ، يدمغ به كلَّ عمل يخرج من بين يديه، فيلمسه القارئ في كل أعماله، لا في طريقة تعبيره، ولكن أولاً في طريقة شعوره"(٣).

---

(١) ينظر : فكرة الموت في التراث العربي، لأحمد فلاق عروات ، ص ١٤٥. ط دار هومة ــ الجزائر، ٢٠٠٥.

(٢) التصوير الفني في القرآن ، لسيد قطب ، ص ١١٢ ، دار الشروق ــ القاهرة ، ط ١٧ ، ١٤٢٥هـ ــ ٢٠٠٤م.

(٣) النقد الأدبي "أصوله ومناهج " ، سيد قطب ، ص ٢٣ ، ط دار الشروق ، القاهرة ، ط ٧ ، ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣م.

ولا شكَّ أنَّ هذا الأسلوب التقريري الخبري الذي صبغ القصيدة كلَّها من أولها إلى ختامها ساعد الشاعر على نقل مشاعره وأحاسيسه إلى المُتلقِّي بصدق وإخلاص؛ لأنه كان واقعًا في ظلال فجيعة صديق عزيز، وإذا نظرت إلى هذا الشعر من جهته الخاصة ، وذقته بالحاسة المُهيَّأة لمعرفة طعمه، لم تشك في أنَّ الحال كما قال الشيخ عبد القاهر: "وهذا موضع لا يتبيَّن سرَّه إلا من كان مُلْهَبَ الطبع حادَّ القريحة" (١).

وكذلك يُلاحظ في هذا المقطع الشعري حَشْد الكثير من ضمائر الخطاب (كُنْتَ، لكَ، دهركَ، مضيتَ، فَرْضكَ، عنكَ، أنَّكَ، عليكَ) إيذانًا بحضور المرثيّ في قلب الشاعر وضميره، ووعيه وخطابه، حتى كأنه حاضرٌ أمامه بجسده وروحه وهو يخاطبه بتلك القصيدة، وهنا تبدو أهميةُ الضمائر في تحقيق التماسك الشكلي والدلالي للنص الشعري.

وتأمَّلْ كيف أخرج الشاعر المعنى في صورة تلتئم مع بنيته الشعرية، وتتناغم مع مراده ومقصوده، فكان طريق الخطاب أنسب وأليق بسياق كلامه، وهذا الأمر جدير "بأن تُوقظ له الهِممُ، وتُوكَّل به النفوس، وتُحرَّك له الأفكار، وتُستخدم فيه الخواطر "(٢).

---

(١) دلائل الإعجاز، للشيخ عبد القاهر الجرجاني ، ص ٤٥١ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٨٠ .

ومن المُؤكَّد أنَّ الرثاء هنا صدر عن تجربة حقيقية؛ ذلك لأنَّ أصل كل تأليف أدبي تجربة مارسها المؤلف، تجربة قد ملكت عليه حسَّه وحملته على الكلام(١).

(١) ينظر: قواعد النقد الأدبي ، تأليف لاسل آبْر كُرمبي، ص ٤٧ ، ترجمـــة د. محمـــد عوض محمد دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

الخاتمة

من خلال دراسة ثنائية الحياة والموت في قصيدة أبي الحسن الأنباري وَفْق منظور بلاغي نقدي، توصَّلتُ ــ بعون الله وتوفيقه ــ إلى عدة نتائج ، أُجملها فيما يأتي :

١- شكَّلتْ ثنائية الحياة والموت في هذه المرثية المحور الرئيس والمركز الأساس الذي قامت عليه من بدايتها إلى منتهاها، وجاءت على النسق التقليديّ في رسْم أبعاد الصورة الشعرية، وإبراز طاقاتها التشكيلية والخيالية. ولذلك جاءت المطابقة الصريحة بين طرفي الثنائية (الحياة والممات) في الشطر الأول من مطلعها؛ إثارة للنفوس، وجذبًا للأذهان، وتهيئة لفكرتها ومضمونها، وإيذانًا لما يأتي بعدها من مظاهر علوِّ المرثي، وكيف كان رفيع القدر في الحياة، عالي المكان في الممات.

٢- اعتمد الشاعر في تشكيل هذه الثنائية وإبرازها على العديد من الوجوه البلاغية التي أجاد في توظيفها كأداة من الأدوات المُعبِّرة بوضوح وقوة عن مراد الشاعر، كالتشبيه والاستعارة والكناية والطباق والجناس ورد العجز على الصدر وغيرها.

٣- حرصَ أبو الحسن الأنباري على العلوِّ والسموِّ بصديقه المصلوب من مفتتح القصيدة إلى ختامها مستخدمًا تلك الثنائية المتداخلة المركبة في جميع أجزاء التائية على مستوى الألفاظ والتراكيب والصور، والتي صوَّرت تجربة الشاعر ونفسيته ورؤيته تجاه المرثي والمجتمع أقوى

تصوير وأروعه حيث عبَّرت بقوة عن مكنون عواطفه، وخبايا مشاعره وخفايا أحاسيسه في صور ناطقة وصادقة.

٤- ترى الألفاظ فيها تُولِّدُ دلالاتٍ عميقة تنمُّ عن المقدرة الشعرية المتميزة والقدرة الفنية الرائعة، والحرص على الانتقاء الواعي لجميع مفردات الثنائية في دلالاتها وتعبيراتها وإيحاءاتها البعيدة .

٥- تنوَّعت مفردات الموت ومظاهره التي استخدمها الشاعر هنا، مثل (الممات، بطن الأرض، الوفاة، القبر، الأكفان، النوائب، القتيل، الثأر، النائبات، صرف الليالي، التِّرَات، الدهر، الدموع، النائحات، الصبر، الجُناة، التُّرْبة، الرحمات) كما تنوَّعت مفردات الحياة ومظاهرها، مثل (الحياة، المعجزات، الوفود، النَّدى، الصِّلات، الهِبات، الحُرَّاس، الحُفَّاظ، المَكْرُمات، الإحسان، السَّعْد، الفَرْض، الحقوق، الهاطلات، الغوادي، الرائحات) أما على المستوى التركيبي فقد غلب على أبيات القصيدة أسلوب الخبر، ما عدا البيت الأخير الذي جاء بأسلوب الخبر المُضمَّن معنى الدعاء؛ وذلك لأنَّ الوظيفة الاجتماعية للشاعر كانت تستدعي منه أن يُخبر ويُقرر ويُؤكد فضائل صديقه ومكارمه، وأسلوب الخبر يميل إلى التحليل العقلي والمنطقي، مما يتناسب هنا مع الحالة الشعرية الحزينة والمؤلمة التي يعيشها الشاعر.

٦- استطاع الشاعر في ضوء إيمانه القويّ بحقوق الصداقة وواجباتها أن يرسم لوحة فنية مفعمة بالحركة والحيوية، موظِّفًا فيها ثنائية الحياة والموت أحسن توظيف وأروعه، ومُجسِّدًا التناقضات الماثلة في الواقع

الاجتماعيّ، وهو ما وفَّر لنصِّه الأدبي القدرة على الإيصال ، والارتقاء من الناحية الفنية والجمالية.

٧- وَظَّفَ الشاعرُ الكثير من ضمائر الخطاب في مرثيته إيـذانًا بحضـور المرثيّ في قلب الشاعر وضميره، ووعيه وخطابه. حتى كأنه حاضـرٌ أمامه بجسده وروحه وهو يخاطبه بتلك القصيدة.

٨- حرص الشاعر على مجيء الكلمة الأخير من البيت في أغلـب أبيـات القصيدة مجموعةً جمع مؤنثٍ سالمًا؛ قصداً لاستقامة الوزن الشعري.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

أهمّ المصادر والمراجع

١ــ أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، د. شلتاغ عبُّود شرّاد . دار المعرفة ، دمشق، سورية، ط ١، ١٤٠٨هـ ــ ١٩٨٧م .

٢ــ أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة ، ط ١ ، ١٤١٢هـ ــ ١٩٩١م .

٣ــ إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، لمصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ٩، ١٣٩٣هـ ــ ١٩٧٣م .

٤ــ أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم المدني، تحقيق د . شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ، ١٩٦٩م .

٥ــ الإيضاح للخطيب القزويني، شرح وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة المعارف، الرياض، ط١، ١٤٢٦هـ ــ ٢٠٠٦م .

٦ــ بغية الإيضاح، لعبد المتعال الصعيدي، الناشر مكتبة الآداب بالقاهرة ١٤٢٠هـ ــ ١٩٩٩م.

٧ــ البيان القرآني ، د. محمد رجب البيومي، سلسلة البحوث الإسلامية (مجمع البحوث الإسلامية) القاهرة ، ١٣٩١هـ ــ ١٩٧١م .

٨ــ تاريخ بغداد للخطيب البغدادي، ت بشار عواد معروف، الناشر دار الغرب الإسلامي، بيروت ط ١، ١٤٢٢هـ ــ ٢٠٠٢م .

٩ــ تاريخ دمشق ، لأبي القاسم ابن عساكر، ت عمرو بن غرامة العمروي، الناشر دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٥هـ ــ ١٩٩٥م .

١٠ــ تحرير التحبير لابن أبي الإصبع المصري، ت د حفني شرف، ط نهضة مصر بالقاهرة ١٩٩٥م .

١١ــ التحرير والتنوير ، لمحمد الطاهر بن عاشور، دار سحنون ــ تونس.

١٢ــ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، لمحمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ط ١ ، ١٩٨٥م .

١٣ــ التصوير الفني في القرآن ، لسيد قطب، دار الشروق ــ القاهرة ، ط ١٧ ، ١٤٢٥هـ ــ ٢٠٠٤م.

١٤ــ جدلية الخفاء والتجلي "دراسات بنيوية في الشعر" د . كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩م .

١٥ــ حاشية الدسوقي على شرح السعد (ضمن شروح التلخيص، ط دار السرور ــ بيروت).

١٦ــ دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ت محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط ٣ ، ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٢م .

١٧ــ دلالات التراكيب ، د محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط ٤ ، ٢٠٠٨م.

١٨ــ دليل الناقد الأدبي ، د ميجان الرويلي ، ود سعد البازغي، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ط ٣ ، ٢٠٠٢م .

١٩ــ الرسالة الشافية للشيخ عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، ط دار المعارف بمصر ، ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) .

٢٠ــ سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، ت على فودة، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط ٢ ، ١٤١٤هـ ــ ١٩٩٤م.

٢١ــ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، لابن عقيل، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر دار التراث القاهرة، دار مصر للطباعة، ط ٢٠، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.

٢٢ــ صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، لأحمد بن علي القلقشندي، تحقيق د. يوسف علي طويل، الناشر دار الفكر ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٧م.

٢٣ــ الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ت مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨م.

٢٤ــ الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، د . صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني ، بيروت، ط ١، ١٩٨٦م .

٢٥ــ الطراز ، ليحيي بن حمزة العلوي، تحقيق محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٥هـ ــ ١٩٩٥م .

٢٦ــ عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، لبهاء الدين السبكي، ت عبد الحميد هنداوي، الناشر المكتبة العصرية، بيروت – لبنان ، ط ١، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٣م .

٢٧ــ العمدة فى محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، ط دار الجيل ، ط٥، ١٤٠١هـ ــ ١٩٨١م .

٢٨ــ فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي، د. عبد الله طاهر الحذيفي، ط عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ، ٢٠٠٩م .

٢٩ــ فكرة الموت في التراث العربي، لأحمد فلاق عروات، ط دار هومة ــ الجزائر،٢٠٠٥م.

٣٠ــ فن الأسلوب، د حميد آدم ثويني، دار صفاء، عمان، الأردن، ط ٢ ، ١٤٣٧هـ ــ ٢٠١٦م.

٣١ــ في نظرية الأدب، لشكري عزيز الماضي، دار المنتخب العربي، بيروت ــ لبنان، ط ١، ١٤١٤هـ ــ ١٩٩٣م .

٣٢ــ قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د . موسى ربابعة ، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد ــ الأردن، ٢٠٠١م .

٣٣ــ قواعد النقد الأدبي ، تأليف لاسل آبْر كُرمبي، ترجمة د. محمد عوض محمد دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦م .

٣٤ــ كتاب حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، د . سعد عبد العزيز مصلوح، ط عالم الكتب، القاهرة ، ١٩٨٠م .

٣٥ــ لسان العرب لابن منظور، الناشر دار صادر ــــــ بيروت ط ٣ ، ١٤١٤هـ .

٣٦ــ مختصر السعد (ضمن شروح التلخيص، ط دار السرور ــ بيروت) .

٣٧ــ المطول، لسعد الدين التفتازاني، ت عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٣، ٢٠١٣م.

٣٨ــ المعجم المفصَّل في اللغة والأدب ، لإميل يعقوب، وميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت ، ط ١، ١٩٨٧م.

٣٩ــ مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجاً، د . محمد سالم سعد الله، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ٢٠٠٧م.

٤٠ــ مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، د . وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٤٣٠هـ ــ ٢٠٠٩م.

٤١ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط دار الكتب الشرقية، تونس ، ١٩٦٦م .

٤٢ــ مواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي (ضمن شروح التلخيص، ط دار السرور ــ بيروت) .

٤٣ــ النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، لابن تغري بردي، الناشر وزارة الثقافة، دار الكتب، مصر .

٤٤ــ النقد الأدبي "أصوله ومناهجه"، سيد قطب، ط دار الشروق ، القاهرة ، ط ٧ ، ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣م.

٤٥ــ نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ت د محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار عطوة للطباعة، ط ١، ١٩٧٩م.

٤٦ــ نكث الهميان في نكت العميان ، لصلاح الدين الصفدي، علق عليه ووضع حواشيه: مصطفى عبد القادر عطا، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط ١، ١٤٢٨ هـ – ٢٠٠٧ م.

٤٧ــ وفيات الأعيان، لابن خلكان، ت إحسان عباس، الناشر دار صادر ــــ بيروت، ط ١، ١٩٧١م.

٤٨ــ يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، لأبي منصور الثعالبي، ت مفيد محمد قميحة ، الناشر دار الكتب العلمية ــ بيروت ، لبنان، ط١ ، ١٤٠٣هـ ــ ١٩٨٣م.

تم بحمد الله تعالى