جماليات الخطاب الشعري في قصيدة كذا فليجلِّ الخطبُ وليفدحِ الأمرُلأبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي

The aesthetics of poetic discourse in a poem like this, let's make speeches and praise the matter to Abu Tamam in the lament of Muhammad bin Hamid al-Tusi

الدكتور: علي قاسم الخرابشة♣

تاريخ الإرسال: 2022/03/24	تاريخ القبول:2022/07/27	تاريخ النشر:2022/12/31

الملخص:

لا شك أنّ النقد الأسلوبي قد أثبت جدواه في تحليل بنية القصيدة القديمة والدّخول إلى بنيتها العميقة وبيان العلاقات القائمة بين وحداتها بعضها ببعض ، حين تجاوز النقد الشّكلي القائم على وصف بنية النّص السّطحية . فيحاول وصف البنية الدّاخلية من خلال الظواهر الأسلوبية التي وردت في القصيدة من أدوات أو تكرار أو تضاد أو تضمين ، وكثرة استخدام الضّمائر المختلفة فيها .

وسنحاول في هذا البحث تطبيق التّحليل الأسلوبي في النقد الأدبي في مجالين متصلين :الشعر وما يتضمن من معان وصور ، والحياة الاجتماعية بما فيها من عادات وتقاليد جسدتها الرؤية الفكرية والفنية عند الشاعر . فندرس قصيدة أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي ، كاتجاه في النقد الأسلوبي .

إنّ محور الاهتمام في دراسة قصيدة أبي تمام هو القيمة الفنيّة التي تجعل من النّص مؤهلاً حقيقياً لتحقيق القيمة الجمالية التي يبحث عنها المتلقي ، إذ تنطلق من النّص عبر مكونات التلقي المتمثلة في المبدع والرّسالة ، والمتلقي ، وأي اتصال يتلاقى فيه طرفا عملية الإبداع (المبدع والقارئ) .

♣ أستاذ مشارك . قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة عجلون الوطنية

الكلمات المفتاحية: الأسلوبي، أبي تمام، حميد، الطوسي، الشعري.

Abstract:

There is no doubt that stylist criticism has proved its effectiveness in analyzing the structure of old Arab poem and getting to its deep structure, so it has overstepped formalistic criticism that based on describing surface script structure and detecting relation among their unities. Meanwhile stylistic criticism manage to describe the inner structuralism through stylistic phenomena that mentioned in poem, like repetition contradiction, comparison, implication, as well as multi stage of different pronouns.

We will manages to apply stylistic analysis in literature criticism stylistic analysis in literature criticism in two related fields of poetry and what it is included of meanings and images; and social life including customs and traditions that is embodied by idea logical vision for the poet. So we have taken Abu tamam in elegizing mohamad Bin Humayd AL- Towaysy as an approach in critical analysis.

The area of interest under consideration in Abu tamam poem is artistic values that creates the script qualified to achieve an as the tic value that the recipient looking for. As it appears in the script through recipient elements that are represented in the creator, notion, recipient, and communication in which innovation meet (creator, reader).

***Keyword**: stylist, criticism, Humaydm, Abu tamam, AL- Towaysy.*

*** *** ***

1. مقدمة:

إنّ أبرز الظّواهر الفنيّة التي تشمل عليها قصائد الشّاعر أبي تمام وحدتها الناتجة عن تماسك بنيتها السّطحية والعميقة وتمركزها حول فكرة تكاد تكون محوراً أساسياً يعبر من خلالها عما في نفسه، وتكشف عن تجربته الفنيّة والشّخصية والموضوعية.

وقصائد أبي تمام تتملك بنيّة تميزها وتجعل منها قصيدة ذات خصوصية ومواصفات أسلوبية، ورؤية خاصة بحيث يمكن القول، إنّ القصيدة عنده لها خصائص تجعل منها بنية شعريّة مميزة . كما يلمس المتلقي من جانب آخر مجالات الصّورة المتعددة ومصادرها المتنوعة ، ومنها المصدر الأدبي، والديني، والشعبي، والسياسي، والاجتماعي.

إنّ بناء القصيدة فنياً يتوقف على مدى نجاح استخدام الشّاعر للغته الشِّعرية ، إذ لا يستطيع الشّاعر أنْ يخلق صورة شعريّة إلاّ بعد أنْ تتشكل عنده عناصر اللغة لتكون الدعامة الأساسيّة في إنشائها.

إن اللغة الشِّعرية تختزل القديم من المعاني والجديد من الصّور وإنّ كل شعر هو جهد لإعادة بعث اللغة ، وبكلمة مغايرة ، إنّه جهد لإفناء اللغة عادة ، واختراع لغة جديدة ، ذات خصوصية شخصية أي أنها في النهاية سرية ، ولكن الإبداع الشِّعري كما هو شأن الإبداع اللغوي يقصد إلغاء الزّمن والتّاريخ داخل اللغة "[1].وإعادة تشكيل اللغة بما يناسب الواقع والحدث والشّخصية ، وبها يلج الشّاعر إلى مدخل النّفس البشريّة وأغوارها ، فيكشفها للناس ، وإذا لم يكن الشّاعر الذي يقوم بمهمة إعادة اللغة وبعثها من جديد واسع الخيال ، فإنَّ اللغة تفقد جمالياتها وتصبح عبارة عن شظايا متعددة .

الحديث عن اللغة الشِّعرية يختلف تماماً عن الحديث عن اللغة العاديّة وخاصة أنَّ " قانون اللغة العادية يعتمد على التّجربة الخارجيّة ، لكن قانون اللغة الشِّعرية يعتمد على التّجربة الداخليّة إنّه يلحض مثلث التّقابل والتّعارف والكيف كما تعكسه حاسيتنا[2]. وكون قوة الكلمة " قوة إشارة وليس فوق الإشارة ، فإنَّ الطّاقة الإبداعية تكمن في الكلمة لتصبح طاقة رمزية "[3] .

المطلع

إنّ أول ما يلفت المتلقي في قصائد أبي تمام هو مطلع هذه القصائد الذي يختلف إلى حدٍّ كبير عن مطالع قصائد الشِّعراء المعاصرين له.

لقد وقف كثير من النقاد القدماء والمحدثين عند مطلع هذه القصائد محاولين تفسيرها كلّ حسب ما يراه وما يتبناه من اتجاهات أدبية أو فكرية وحسب ما يراه بعضهم من اجتهادات ذاتية ، فبعض هؤلاء النقاد من استحسن مثل هذه المطالع ورأى فيها بداية

حسنة من الشّاعر لجذب انتباه المتلقي للأحداث التي يريد أن يبرزها بين طيات أبيات قصيدته ، وبعضهم لم يرى فضلا يذكر.

يقول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني : " الشّاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة فإنها المواقف التي يستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوائل تحفها بفضل مراعاة ، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال ، فإنه عني به واتفقت له فيه محاسن ، فأمّا أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التّخلص كل مذهب ، واهتما به كلَّ اهتمام ، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد "[4] .

ويشير أحمد الهاشمي إلى أثر الاستهلال في المتلقي إذ يرى أنّ " حسن الابتداء أو براعة المطلع : هو أن يجعل أول الكلام رقيقاً سهلاً ، واضح المعاني ، مستقلاً عما بعده ، مناسباً للمقام ، بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته ، لأنّه أول ما يقرع السمع ، وبه يعرف مما عنده "[5].

إنّ هذا يجعلنا نرى الاستهلال ذا أبعاد عميقة في النقد العربيّ القديم ، إذ يؤدي دوراً واضحاً في التمييز بين الشّاعر القوي والضعيف ، فيستحضر الجرجاني من خلال الاستهلال صورة الشّاعر الحاذق الذي يجتهد في تحسين استهلال قصيدته والتخلص حتى يصل الخاتمة . وهذا يؤدي دوراً واضحاً في استمالة أسماع الملتقين والإصغاء إلى الخطاب سواء أكان شعرياً أم نثرياً . لقد أدى الاستهلال دورة في إبراز شاعريّة بعض الشِّعراء والوقوف جلياً على أشعارهم أمثال البحتري وأبي تمام والمتنبي الذين اهتموا فيه جلَّ اهتمام وبلغوا المراد منه.

أما النّقاد المحدثون فقد بلغوا شأواً واضحاً في تفسير ظاهرة استغلال الشِّعراء القدماء للاستهلال ببعض المفردات أو مطالع الشِّعراء حيث أفرد بعضهم كتباً متخصصة أمثال ، ياسين النّصر في كتابه " الاستهلال ، فن البدايات في النّص الأدبي " إذ يرى أنّ الاستهلال في النقد العربيّ محدود وواضح وعده عنصراً من عناصر بناء العمل الفني، خطبة كانت أم

قصيدة ، ويجب أن يراعي فيه سهولة اللفظ وصحة السُّبل ووضوح المعنى وتجنب الحشو ، وهو من المواقف التي تستعطف أسماع الحضور ومن دلائل البيان ، وهو واضح المعاني ، رقيق الكلام مناسباً للمقام ، ويدل على المقصود [6] .

أمّا عبد القادر الرّباعي في توضيحه للصورة الفنيّة في شعر أبي تمام فقد قدم تفسيراً ميتافيزيقياً لاستغلال بعض الشِّعراء هذه الظاهرة إذ يرى أنّ مثل " هذه الابتداءات يعتمد على حدّ معين من المعاني المشتركة بين المؤلف والسامع ، فعندما يتلقاها السَّامع تيقظ تلك المعاني ويصبح الجميع في موقف واحد مشترك هو الابتعاد عن عالم الظواهر والدخول في عالم الأرواح الذي تلتقي فيه جذور التّجارب الإنسانيّة جميعاً "[7].

إنّ دور الاستهلال كما يبدو من موقف النقدين القديم والحديث لا يقف بوصفه البنية الاستهلالية في القصيدة ، بل بوصفه البنية المحورية في إظهار المعنى وضده أو المفارقة بين شيئين متضادين ويلعب دوراً فاعلاً في تعميق الدَّلالات وتكثيف التّجربة .

إنّ الأمر في الاستهلال لا يقف عند مجرد المطابقة بين مقدمة وعرض وخاتمة واستعطاف أو استمالة ، ولكنه يتجاوز إلى ما هو أعمق من ذلك فتمتد جذوره إلى عمق التّجربة وبؤرتها ، ويشع بدلالاته النّفسيّة فيكشف لنا عن الذّات التي تشعر المتلقي بالمعاناة والظمأ والحرمان .

المطلع في القصيدة العربيّة له قيمة فنيّة لم يستطيع النقد العربيّ القديم الوقوف عليها وأنّ فيه المشاركة بين المبدع والمتلقي. وإذا درسنا قصائد أبي تمام وجدنا أنّه يهتم بالمعنى والجوهر ولا يهمه الشّكل الخارجي ، لأنّه يتعامل مع الحدث بلحظته وأزمته ، ولم يهجم على القصيدة هجوم الذئب على فريسته ، وهو بذلك يحدد العاطفة والقيمة الفنيّة في القصيدة وهو في أكثر مطالعه ينهض بمهام رسمية ولم يرق في بنائه إلى درجة الاهتمام بالمطلع ، لأنّ الحدث عنده يرتقي إلى منزلة قريبة منه وعالية.

يقول:

كذا فليجلِّ الخطبُ وليفدحِ الأمرُ فليسَ لعينٍ لم يفضْ مَاؤهَا غَدرُ [8]

لقد أدى المطلع المتمثل في استخدام أبي تمام كلمة "كذا " تجسيد التّجربة وإثرائها ورصد ما يلم بها من تحولات فكشفت عن إحساس أبي تمام بالوحدة والفراغ ومعاناته من حالة الفقد وحاجته إلى من يشاركه أحزانه ويخرجه من أزمته ورغبته في تجاوز الواقع واستشراف ما تخفيه الأيام ، فيتوجه بهذا الأسلوب ليبرز موقف الإنكار والدهشة ، ويؤكد من جانب أخر وفاء الشّاعر وصدق عاطفته اتجاه المرثي . وقد جاء المطلع هذه القصيدة حافلاً بتكرار الصّوت المجهور " اللام " الذي تردد بكثافة عالية إذ يشيع جواً صوتياً يناسب حالة الفقد والبكاء المتفجر الذي اندمجت فيه حال الشّاعر . كما أنّ استخدام الشّاعر لكلمتي "ليجل ، وليفدح " واتصاله بلام الأمر يدل دلالة واضحة على المشاركة الوجدانية ، واستخدام كلمة " عين " بصيغة النكرة ، يدل على الإحاطة والشمول والإطلاق. فموت المرثي خطب يستدعي العين ، أي عين وكل عين ، أن تذرف الدمع عليه ، وبذلك يتجاوز الشّاعر حدود الزّمان والمكان .

إنّ أبا تمام يريد أنْ يحمل المتلقي من خلال استخدامه لهذا الأسلوب إلى التّسليم بالمعنى الذي حصل ، بعد أن يكون قد حصل في نفس المتلقي نفس الانفعال والانسجام مع باقي أجزاء القصيدة . وقد جاء الأداء اللغوي يدل في الوقت نفسه على استغراق الحدث لصلة القربى بين الشّاعر والمرثي ، فكشف عن حيرة الذّات وتطلعها إلى استجلاء الحقيقة ، فالشّطر الثاني من البيت يشير إلى الرغبة العارمة بهذا الاندماج والانسجام والانشغال بالمرثي عن كلّ شيء ، كما يوحي بمأساة الإنسان وعجزه ، فالكلمة " كذا " تكشف عن أجواء التوتر والصّراع المحتدم داخل الذّات الإنسانيّة التي أسلمها الموقف إلى نوع من الحيرة والخوف والوحدة .

لقد جاءت القصيدة من بدايتها منسجمة من حيث النسيج الشِّعري والصّراع الدّرامي مع النهاية الأليمة الحزينة ، إذ تبدأ القصيدة فتضعنا منذ المطلع في حالة من القلق والإحساس بالمعاناة والصّراع النفسيّ بعوامل الموت والنهاية .

ويحدد البيت الثاني حصاد الموقف الحزين الذي كشف عنه الاستهلال وواقع الصّراع المحتدم بين الأنا الطّامحة إلى الآمال وواقع الظلام الكثيف الذي أصبح يلف نفس الكثير من الناس ، كما تعبر عنه الصّورة التّشخيصية " توفيت الآمال " فالتّضاد القائم على التّشخيص من الموت ، والأمل في الحياة بدأ واضحاً عندما أصبح الناس مشغولين بالحديث عن المرثي فقد توقفت الغزوات التي كان يقوم بها ، وتوقفت العطايا التي افتقدها كثير من الناس ، إنّه التّشخيص الذي لا يتيح للمتلقي والمبدع أنْ يريا بصيصاً من الأمل في الحياة بعد المرثي .

يقول :

توفيتْ الآمالُ بعدَ محمدٍ وأصبحَ في شغلٍ عنْ السَّفرِ السِّفرُ [9]

فهو يشخص من الأمل إنساناً مخلوقاً حياً يرقب نوال الممدوح حتى إذا توفي مات العطاء والأمل معه . لقد عمد الشّاعر في هذا البيت إلى تشخيص الحدث بعيداً عن الماديات إلى المعاني. كما يبرز في البيت محاولة تلاعب الشّاعر بالألفاظ فـ" محمد " على المستوى القريب هو محمد بن حميد الطّوسي ، القريب من أبي تمام ، وعلى المستوى البعيد محمد بن عبدالله بن عبد المطلب صلى الله عليه وسلم ، وهنا يمكن أنْ يشار إلى ما يسمى بالعدمية المطلقة والانقلاب في الأحوال بعد موت محمد بن حميد الطوسي ، بمعنى الإيحاء الذي أحدثه موت محمد صلى الله عليه وسلم هو نفسه الذي أحدثه موت محمد بن حميد الطّوسي .

إنّ أبا تمام قد أبدع في استغلال الفكرة التي بنى عليها البيت وما يدور حوله من معان تعزز الفكرة التي يريد أنْ يوصلها إلى المتلقي .

كرمه وأخلاقه

ولأنّ القصيدة جاءت دفقة شعورية عفوية ، فأنّ سمة الترابط العضوي والمتمثل بالناحيتين الماديّة والمعنويّة فيها واضحة ، وهي السّمة الأساسيّة فيها ، فالتّجربة الشِّعرية في القصيدة تتواصل وتتلاحم من خلال الربط بالصّورة الفنيّة أو الأسلوبيّة. لقد مثلت هذه

الدفقة الشّعوريّة دوراً مهماً في الأبيات التي تمثل لوحة كرم المرثي وأخلاقه وهي الأبيات ، الثالث ، والرابع ، والخامس ، والسابع ، والثامن عشر ، والحادي والعشرون ، والثاني والعشرون .

يقول:

وما كان إلاّ مـــــالَ منْ قلّ مالَه وذخراً لمن أمســـى وليس له ذخرُ

وما كانَ يدري مجتدي جـــودَ كفِهِ إذا ما استهلتْ أنّه خلـــق العسرُ

فتىً كلما فاضـــتْ عيونُ قبيـــلتِه دماً ضحكَت عنه الأحاديثُ والذّكرُ

فتىً دهـــرُه شـــطرانِ فيـــما ينوبُه ففي بأسِه شـــطرٌ وفي جودِهِ شَطرُ

فتىً كانَ عذبَ الروحِ لا من غضاضةٍ ولكنْ كبـــــراً أنْ يقالَ له كِبرُ

أمنْ بعد طَي الحادثاتِ محـــــمداً يكونُ لأثوابِه النَّـــــدى أبداً نشرُ

إذا شجراتُ العرفِ جذتْ أصـــولهَا ففي أي فرعٍ يوجـــدُ الورقُ النّضرُ[10]

لقد تنوعت أنماط الخطاب في الأبيات السّابقة بين التّكرار والتّشخيص فيعمد إلى أسلوب التّكرار في الأبيات الخمسة الأولى ، لا ليجمل ويحسنه ، بل ليؤكد الصّفات التي يتمتع بها المرثي ،بما يشيعه هذا التّكرار من دلالات هي أكثر الصّفات تحديداً لما يدور في خلد الشّاعر . إنّ الشّاعر يستدعي صورة المرثي من خلال النفي بكان ، والحصر بإلاّ ، حيث تتجلى الصّورة المفردة للمرثي .

أمّا الصّورة التي رسمها الشّاعر للمرثي من حلال التّكرار في البيتين الأول والثاني فهي صورة الإنسان الكريم ، وصورة القوة المميتة لشيء اسمه العدمية ، علماً بأنّ المجتدي لم يكن يدري أنّ أبا تمام كان حرباً على العدمية ، ولا خير بعد موت المرثي إذا سيطرت مثل هذه العدمية . كان المرثي سنداً لمن لا سند له ، إنّه الوجود للآخرين الذين لم يكن لهم وجود ، إنّه الذخر لمن أضناه الوجود ، وهو الأمل في وجود الآخرين.

إنّ خطاب أبي تمام كما يكشف عنه النّص يكرس فكرة التميّز التي يتحلى بها المرثي ، ويعتمد هذا الخطاب بصورة صريحة على ثنائية التّضاد ، الذي تبنى عليه تجربة الشّاعر في

معظم أبيات القصيدة في " جود وعسر " . لقد أدت المقابلة بين طرفي هذا التقابل دوراً واضحاً في تعميق ثنائية الصراع التي يعيشها الناس بين فقر وغنىً وعزّ ومهانة .

لقد لجأ الشّاعر إلى استخدام ظاهرة التّكرار البياني في شعره الذي يعد من أبسط أنواع التّكرار ، والغرض من التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة وذلك في مقام الحنين إلى الماضي والإشادة بمآثر المرثي لتخرج صورته الفريدة إلى إطار عام تغدو معه رمزاً ونموذجاً للقيم النبيلة والإخلاص في العمل والقيام بفرائض الدين . كما أنّ اختيار أبي تمام لتكرار كلمة " فتىً " في القصيدة نابع من صميم الموقف الذي يمر فيه .

إنّ تكراره لكلمة " فتىً " جسدت تشكيلاً فنيّاً من معاني الفتوة التي اتصف شجعان العرب بها ، وكان هذا التشكيل ذا بعد إيماني قوي في القصيدة . وجاءت كلمة الفتى على التنكير لمنحها الشموليّة والإحاطة في اتجاه تأكيد ما يتمتع به المرثي من جانب ، ومن آخر تأكيد لحتمية الموت والمصير ليصيف أبعاده الحقيقية وليعكس تجربة الشّاعر المهمومة بقضايا الموت ، وقد ظهرت بوضوح غير قادرة على استيعاب حقيقة الموت الذي حدث وألم بالشّاعر وبفتىً من فتيان عصره .

يبرز تأثير التّكرار من خلال ظاهرة التّشخيص التي تعكس دلالات نفسية وشعورية فقد خلع أحاسيسه على المرثي إذ لون دلالاته الشِّعرية برؤاه الداخلية وأحوال نفسه كما هي في الواقع الذي تعيشه ، فارتبط الدّم في القصيدة بالفقد والحزن حين غاب المرثي .

وقد تفوقت صيغة الفعل الماضي في حضورها على أسلوب التّشخيص في " فاضت عيون قبيلته دماً " و" ضحكت عنه الأحاديث والذكر " لتكشف انحياز الذّات إلى الزّمن الذي عاش فيه المرثي بوصفه أنموذجاً من نماذج العطاء والبذل والتضحية . الفيض والضحك ينبئان عن التدفق والخير والفيض ، والشّاعر في الوقت نفسه ينبئ عن صورتين في البيت وهي مفارقة عجيبة استطاع الشّاعر أن يجمع بينهما في مشهد موحد ، حيث البكاء عليه من جانب وما يحمل البكاء من دلالات الحزن، والضحك له وما يجمل من دلالته الإيجابية

بالاستبشار بالخير .إنّه تقابل بين ما آل إليه فهناك من يبكي عليه ويضحك لما سيؤول إليه. إنّ القارئ للصّورة في البيت السّابق يدرك ملمحاً واعياً من تداعي المعاني الشِّعرية في الذهن ، ولا سيما أنّ الدّم يتخذ صفة الحركة والفاعليّة .

لقد جمع الشّاعر من خلال كلمة" فتىً "الشّجاعة والبأس والكرم وذلك من خلال حسن التقسيم بما فيه من تفصيل وإيضاح للمعنى في الثّناء على المرثي الذي عاش حياته بين شطرين ، الأول في موقف البأس والقوة والشّجاعة أو في مواقف الجود والكرم . كما ساهم بخلق عناصر كثيرة منها ، البدء بحاسة الذوق في كلمة " عذب " والعذوبة كلمة ينطوي تحتها كثير من المعاني إذا أضيفت لغيرها من الأسماء ، فنقول : عذب الحياة ، وعذب الروح " وهو وصف يجمع بين مختلف الصّفات التي يتحلى بها ويبرز الصفة الروحانية التي تبعد المرثي عن الكبر وعدم التّواضع . إنّ هذا الفتى كان يضحي بنفسه وروحه وذاته ، وهو عذب الرّوح ليس من الحياء ولكنه تكبر أن يقال به كبر ، ويكبر الكبر نفسه لا من سبب خارجي ، بل من داخلي لأنّه عذب في روحه وهذه العذوبة الروحية انتقلت إلى أخلاقه .

ويستخدم الشّاعر حرف الاستفهام الهمزة في البيت السّادس في موقف الإنكار والاستغراب المقترن بالتّعجب ،إذ يكشف عن إحساس الذّات بالمعاناة والفقد من حالة الموت .

وقد أدى الاستخدام المجازي للألفاظ والصّور في القصيدة دوراً أساسياً في تشكيل التّجربة الشِّعرية وتعميق جذورها فكلمات مثل " شجيرات " تخرج عن مدلولها المباشر إلى دلالات أخرى ترتبط بتجربة الشّاعر . إنّ استعماله لكلمة " شجيرات " تأتي بما تحمل من خصوصية التأنيث ومن خيرية موصولة وخاصية الخصب المقصورة على التأنيث .

شجاعته وحروبه

ثمّ تمتد عند الشّاعر صورة المرثي إلى إطار أوسع وأشمل من حدود شخصيته لتحتوي إنجازاته وصنائعه الحربية من انتصارات وحروب تكشف عن شجاعته وثباته.

يقول:

ألا في سبيلِ الله من عُطـــلتْ له فجاجُ ســـــبيلِ الِله وانثغرَ الثغرُ
فتىً ماتَ بين الضربِ والطَّعنِ ميتةً تقومُ مقامَ النّصـــــرِ إذ فاتَه النّصرُ
وما ماتَ حتى ماتَ مضربَ سيفِهِ من الضّربِ واعتلتْ عليه القنا السُّمر
وقد كانْ فوتُ الموتِ ســهلاً فردَّه إليه الحفـــاظُ المرُّ والخلــقُ الوعرُ
ونفسٌ تعافُ العارَ حتـــى كأنَّه هو الكفرُ يومَ الرَّوعِ أو دونَه الكفرُ
فأثبـــتَ في مستنقعِ الموتِ رجلَه وقالَ لها منْ تحتِ أخمَصكِ الحشرُ
غدا غدوةً والحـــمدُ نسجُ ردائِه فلم ينصرفْ إلا وأكفانُه الأجـــرُ
تردى ثيابَ الموتِ حمراً فـــما أتى لها الليلُ إلا وهيَ من سندسٍ خضرِ
فتىً سلبتْه الخيلُ وهو حمـــىً لها وبزّته نارُ الحربِ وهو لها جمـــــرُ
وقد كانتْ البيضُ المآثيرُ في الوغَى بواتِرُ فهـــي الآنَ من بعدِه بترُ (11)

إنّ أول ما يسترعي انتباه قارئ الأبيات السابقة الاستخدام المتكرر لكلمة الموت التي تستولي على أفكار القصيدة وصورها، إذ تحتل لب هذه القصيدة ومحورها الحقيقي ، ولذلك تتجلى فيه ألوان مختلفة من الصّورة المتعددة، إذ تُعرض لنا في معارض متنوعة ليس بينها تنافر ولا استطراد . لقد شكلت هذه الكلمة وحدة بنائية يتكئ عليها النّص كإشارة نصية واضحة بشكل ظاهر في بداية المقطع ثم بدلالاتها وصورها المختلفة كما سيأتي .

يتخذ أبو تمام من الموت بوابة يدخل من خلالها إلى عالم المرثي ولذا يطلق حرف الجواب " ألا " الذي يستفتح به المقطع ليعبر من خلاله عن آهة الحزن العميق الذي يكتم أنفاسه وما يحسّ به من ألم الفقد والغربة بموت المرثي . وحين تيقن من حقيقة الواقع الذي فيه المرثي لجأ إلى استخدام صيغة المبني للمجهول من خلال الفعل الماضي " عُطِلَ " الذي يدل على الوقوف والثبات وعدم الحركة بعد الموت من جانب واختلال الموازين بانثغار الثغور من جانب آخر . إنّ سداد نائب الفاعل محل المفعول به من خلال الفعل

الماضي " عُطِلَ " يشير إلى تعطل حركة الحياة بموت المرثي ، تلك الحياة التي لم تتعطل يوماً لموت هالك ولا تعوق سيرها ، ولا خسف قمرها وانكسفت شمسها لفقد مخلوق ، ولكن يبدو أنّ الانفعال العاطفي من جراء الفقد قد أخذ دوراً كبيراً في التّعبير عما يكتنف الشّاعر من حزن وألم . لقد أوضح الشّاعر بعداً دينياً واضحاً وهو أنّ سنن الله سبحانه وتعالى قد تعطلت بذهاب المرثي ومنها الحج الذي يعد ركناً أساسياً من أركان الإسلام ، والجهاد الذي من خلاله المسلم يذب عن أرضه وحرماته إذ لم يعد من ينوب عن المرثي في الدفاع عن حماية الوطن والدين والأرض .

إنّ الشعور النفسي الذي تعبر عنه الأبيات يقود إلى حقيقة جديدة أخرى ، فعند استعراض الأبيات نجد سيطرة فكرة الموت التي وردت بداية من البيت الأول في المقطع وحتى نهايته ، وهذه الحقيقة في الواقع هي انعكاس لإحساس الشّاعر وانفعاله في تحقيق ما يتمتع به المرثي من معاني الفروسية والشجاعة . فهو شجاع مستهدف كما يبدو ضمناً من قبل الأعداء بدليل ثباته في مستنقع الموت. لقد حاول الشّاعر من بداية البيت الثاني أنْ يقدم من خلال فكرة الموت التي بنى عليها القصيدة تفسيراً لطبيعة الفتوة التي يتحلى بها المرثي ، وهي صورة إيمانية تشير إلى تقاطع نصي مع قوله تعالى " ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياءٌ عند ربهم يرزقون "[12]. وتجسد فكرة الحياة والموت .

وقد لجأ الشّاعر في المقطع السّابق أيضاً إلى إبراز صورة المرثي عن طريق استخدام ظاهرة التّشخيص ليخلق نوعاً من الاتساق بين العناصر التي تؤلف الجملة الشِّعرية ، وفيها تتضافر هذه العناصر لتكون عملاً فنيّاً في وحدة واحدة . إنّ استخدام هذه الظاهرة في النمط الأسلوبي " يثير في نفس المتلقي كثيرا من معاني الجمال والانشراح، إذ يأنس لمن حوله ويراهم شخوصاً تدب وتتحرك ، وتتخيلهم أناساً حوله يتنفسون ، ويسيرون ، ويريدون ، ويتكلمون ، وهو لا يحس هذا التخيل "[13].إنّ التّشخيص الذي يضفي صفة الإنسان على الجماد يكون ذا " قدرة عالية على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز ، وتجنب انتشار الدوافع

الانفعالية وتبددها لذلك يتميز من كل أسلوب يراد به إحداث مفاجأة أو مخادعة ، فضلاً على أساليب الشرود الذهني التي تفسد العاطفة"[14].

أمَّا المحاور الرئيسية التي تتآلف في تشكيل التّشخيص فهي التّجربة النّفسيّة الشعورية والحركة اللغوية الدلالية حيث يتخطى من خلالهما الشّاعر ما وقع في نفسه .

ويعمد أبو تمام على التّشخيص في شعره في تقديم تشكيلاته الفنية إذ يشخص المحسوسات ، ويجسم المعنويات في صورة من صور التوحد والاندماج بالواقع الذي يعيشه ويعانيه . إنّ هذه الخصوصية لا تقف إلا عند علاقة الشّاعر بالصّورة المراد التعبير عنها لفظاً ومعنىً محاولاً التعامل معها على أنّها واقع حسيٌّ ملموس .

يقول :

وما ماتَ حتى ماتَ مضرِبَ سيفه من الضَّربِ واعتلتْ عليه القنا السُّمرُ[15]

يظهر من خلال تشخيص الشّاعر للسيف بالإنسان الذي يموت إنَّ السيف معادل لذات المرثي، وكأنه يخاطب من هو في مقام ومنزلة المرثي. لقد خاطب السيف وكأنّه جزء أو إنسان، إذ أوحى للمتلقي من خلاله بدلالات شعوريّة تؤكد ما يعانيه الشّاعر من انفعال وعاطفة .

إنّ أبا تمام من خلال هذا المنحى الوجداني الذي اعتمد فيه على تشخيص السيف إنساناً قد توحد في ذاته مع الشعور النفسي فتولد لديه معنى جديدا له واقع الإنسان وملامحه في قوله : " واعتلتْ عليه القنا السُّمر " . وهذا جزء يحرص الشّاعر على أنْ يبرزه في هذا الموقف تعويضاً عن الضّعف الجسدي والنّفسي. ومثل هذا التّشخيص يتفق مع حالة الشّاعر النّفسيّة بما ينتابها من قلق وتوتر ويتسق مع فكرة الموت والفراق التي عاشها.

لقد حاول الشّاعر أنْ يبرز من خلال الموت قيمتين ، الأولى مادية ، إذ لم يمت إلاّ بعد موت آلته ، وقيمة معنوية وذلك باعتلال الرماح لاعتلال البطل .

والحوار من أدوات التّشخيص التي يلجأ إليها كثير من الشّعراء مع المجردات التي يتمثلونها ، وهي تعي ، وتسمع وتجيب ، وهو وسيلة تعطي الصّورة الشّعرية حيوية وتبث فيها الحياة والنّشاط. وفيه تتجلى الحياة مع ممن يحاوره ، إنّه في النهاية تجسيد وتصوير لآمال ربما تكون مكبوتة ومعبرة عن آمال الشّاعر أو أحزانه.

يقول :

فاثبتَ في مستنقعِ الموتِ رجلَه وقالَ لها من تحتِ أخمصَكِ الحَشرُ [16]

فهذه تحاورية أضفى من خلالها الشّاعر أحاسيسه بالمكان الذي ينتظره المرثي في الآخرة .

ويلاحظ أن الشّاعر في البيت السابق قد لجأ إلى التشبيه كأحد عناصر الصّورة، إذ شكل مجالاً واسعاً لدراسة الصّورة الفنية في شعره بوصفه مرتكزا من المرتكزات الأساسية للصورة الفنية في القصيدة. وقد يقصد من ورائه إبراز الصّورة وتوضيحها وتحديد جديتها من جهة أو لنقل أحاسيس الشّاعر وانفعالاته . ومنه التشبيه المجازي في قوله " مستنقع الموت " إشارة إلى مدى الصّعوبة وما يصادفه من عناء ومعاناة في المعارك التي خاضها بنفسه .

ويرتبط البيت السّادس ارتباطاً معنوياً بما قبله من خلال الدور الذي تؤديه بنية المصادر ودورها المحوري في إبراز النتيجة التي سيؤول إليها المرثي بعد هذه المجاهدة والمكابدة في الحياة ، إذ كانت بمثابة حصاد الموقف الذي وقفه المرثي في هذه الحياة لتكتمل بذلك ما ترتئي إليه كل نفس مؤمنة ، وهذا ما أكده الشّاعر من خلال استخدامه لأداة الحصر" إلاّ " وفيها ينكشف النّص عن مغزاه وأبعاده الحقيقية ، ويحقق فيه المرثي من خلال الموت ما يطمح أليه وارتضاه بأن نال إحدى الحسنيين .

ويبدو أنّ عنصر اللون قد ساهم مساهمة فعالة في نمو الصّورة الشّعرية عند الشّاعر ، وهو بطبيعة الحال كان تعبيراً واضحاً عما يجتاح نفسيّة الشّاعر من إشعاعات مع الدفقات والعواطف الانفعالية والإنسانية المنسابة من اللاشعور اللافح بضرباته القوية . كما أنّ

لطبيعة الموقف الشّعوري الذي يمر فيه الشّاعر أثره في بناء الصّورة اللونية ، إذا شكل بعض صوره الشِّعرية من تلاعبه بإيقاعات الألوان المختلفة في شعره والتي أعطت إيقاعاً نفسيّاً وفكريّاً متناسباً للون في علاقته مع البناء العام للقصيدة بحيث جسدت مواقف الشّاعر النّفسيّة والفكريّة نحو شفافية الرؤيا والحلم ، فإيقاعات اللون لم تدخل في الجانب الشّكلي لبناء القصيدة ، بل أصبحت مستوى من مستويات تنامي الصّورة نحو تحقيق التّجربة النّفسيّة الفنيّة ، وأهمية ذلك تتأتى من كونها تمثل جانباً مهماً من مفردات الشّاعر ومعجمه الذي تعامل معه لإنتاج تراكيبه ودلالاته[17].

إنّ دراسة اللون في قصيدة أبي تمام تشير إلى ناحيتين : الأولى ، تحدد الأبعاد النّفسيّة وما تعطيه من انبعاثات إيحائية . والثانية ، تشير إلى صلة المعنى بنفسية الشّاعر وبيئته ومتنفسه وما يدور في ذهنه من معان .

يقول:

تردىَ ثيابَ الموتِ حُمْراً فمَا أتىَ لها الليلُ إلاّ وهيَ منْ سُندسٍ خُضرِ [18]

فأبو تمام يجمع صفة الازدواجية في البيت بين ثلاثة ألوان الأحمر ، والأسود والأخضر مع بعضها بحركة فنيّة تحمل المعنى الذي يريده ويرغب في إيصاله للمتلقي.

فاللون الأحمر في الصّورة يشير إلى مرحلة من مراحل حياة المرثي، إذ جاء مرتبطاً بصورة أهل الدنيا وما فيها من موت أحمر وتعب وشقاء ، فاستعمال اللون الأحمر المضاف إلى الموصوف يبدو فيه نوع من تمكن اللون . أما الليل فيشير بطبيعة حاله إلى اللون الأسود وإن أول ما يثيره الليل عند الإنسان سواء أكان بلونيته السوداء أم ظاهرته المرئية هي دلالته النّفسيّة التي تشير إلى الحزن والألم والظّلام ، في حين أنّ الليل في البيت كان يمثل مرحلة انتقاليّة للشّاعر من حالة إلى أخرى . أما اللون الأخضر فيشير إلى دلالة تغييرية تمثل صورة أهل الآخرة ذات السُندس الأخضر . إنّ دلالة الألوان الثلاثة السابقة تعود إلى نتيجة طيبة سعى إليها المرثي بإرادته .

وتتنوع أنواع الخطاب الشِّعري لتأكيد وصف ذات المرثي ، إذ يلفت المتلقي للقصيدة استخدام الشّاعر للتّنكير في البيت الثامن من المقطع السابق الذي أدى دوراً أساسياً في الإحاطة والشمول وعدم التخصيص . وبالتالي شمولية المرثي لمثل هذه الصّفات . غير أن هذه الدلالة لا تلبث أنْ تحدد وتحضر حضوراً كثيفاً في هذه اللوحة الفنيّة النادرة التي يرسمها شاعر متيم بحب مرثيه وهو يستخدم الضمير المنفصل " هو " الذي يفيد التأكيد على ما ترتئيه النفس من الثبات ، وبالتالي فإنَّ عدمه هو كفر ويخرج صاحبه من ملة الإسلام والعقيدة .

وكان يمكن لهذا البطل أن يحقق الحياة بأن يفر من الموت لكن الفرار ليس من خلقه ، ولا شيمة من شيم الإبطال . لقد أراد أن يجسد قيمة من قيم القيادة المخلصة وهي الثبات.

ولعلنا نلاحظ تغير نمط الخطاب في نهاية هذا المقطع بعد أنْ عدد الشّاعر كثيراً من الصّفات التي يتحلى بها المرثي خلافاً لما كان سائداً من قبل ، إذ يصطدم المتلقي بالواقع الذي أصبح يمثل حياة المرثي ، فقد حمل تكرار كلمة الفتى في نهاية المقطع القوة والعنف والاستلاب ، فقوته سلبت من الخيل مع أنه حامي لها وهو من ناحية أخرى قوة إيقاد النار ، فالنار بزته حيث العنف .

هناك قوتان خلف هذه القوة ، خيل ، ونار ، بالبناء المعلوم أو المجهول للفعلين " سُلب ، بُز " أي سلبتاه ، وابتزتاه أو شيء خارجي سلبها إياه وابتزه إياه على اعتبار المبني للمجهول .

ولا يقف البناء للأفعال على اعتبار المبني للمعلوم أو المبني للمجهول عند مجرد إظهار المعنى وضده، ولكنه يقوم بدورافاعل في تعميقه وتكثيف التّجربة كما يبدو مع البنية المحورية في البيت .

أثر موته في قبيلته والقبائل الأخرى

يقول:

كأنَّ بني نبـــهانَ يومَ وفاتِـــهِ نجومُ سَماءٍ خَـــرَّ بينـــها البَـــدرُ

يُعزَّونَ عن ثاوٍ تُعزَّى به العُلـــى ويبكَى عليه الجُودُ والبـــأسُ والشِّعر

وأنى لهم صبرٌ عليهِ وقــدْ مضَـى إلى الموتِ حتى استُشهِدا هوَ والصبرُ

لئنْ البستْ فيه المُصِـيبةُ طـيٌ لمَا عُريتْ فيـها تميـمٌ ولا بَكـرُ

كذلكَ مَا ننفكُ نفقــدُ هَالِكَاً يشاركُنا في فقدِهِ البَــدوُ والحَضرُ [19]

أما أثر موت المرثي بين أبناء قبيلته والقبائل العربيّة الأخرى فقد أبرزه الشّاعر عن طريق الصّورة الشِّعريّة التي عبر بها عن حالات لا يمكن فهمها وتجسيدها بغيرها.

وتشير دراسة الصّورة إلى أن الصّورة الحركيّة هي أكثر أنماط الصّور شيوعاً في المقطع وهي تنسجم مع الجو العام السائد في القصيدة منذ بدايتها ، والتي نراها أمام أعيننا حية نابغة . إذ استطاع من خلالها الشّاعر أنْ يسجل قدرته على الإبداع في التّصوير إبداعاً يجعله من أدق ما يصل إليه الشّاعر المحدث .

لقد كانت وظيفتها كما يراها المتلقي في الأبيات هي إثارة الشّعور والعاطفة من خلال البعد عن العقل والحجة أو المنطق ، وبالتّالي ستكون هي الشّكل الفنيّ المميز لوعي الشّاعر .

إنّ أبا تمام رغم محافظته على شكل القصيدة الشِّعرية القديمة فهو مجدد في محتوياتها ، إذ خرج في كثير من قصائده عن مألوف الشّعراء في التّعبير والعلاقات اللغوية ، وابتكار معان وصيغ شعرية نامية ، ومن ثم فإنّ صوره الشِّعريّة تكشف عن الكثير من خفايا نفسه ، وتنقل مختلف تجاربه ومعارفه .

يقول :

كأنَّ بني نبهانَ يومَ وفاتِه نجومُ سماءٍ خرَّ من بينِها البدرُ[20]

ومما يلاحظ على الصّورة في البيت هو تأكيدها عن طريق استخدام أداة التشبيه " كأنّ " إذ تأتي " نتيجة حرص الدائم على تضمين صوره شعوراً عميقاً ، وذلك لأنَّ أسلوب التوكيد المستخدم عن طريق أدوات التّشبيه أقدر على تحقيق عمق أكبر ، فتكون الصّورة أقدر على حمل الانفعال من الصّورة الموضوعة في وضع غير توكيدي "[21].

لقد الصّورة التي رسمها الشّاعر عن طريق التشبيه التمثيلي ، إذ السَّماء بما فيها من نجوم . والنيهانيون يماثلونها ، وصورة البدر وهو يهبط من بين هذه النجوم .

ولا تختلف هذه الصّفات كثيراً عما يتردد في أشعار غيره من الشِّعراء من أوصاف قائمة أحياناً على التّشبيه أو الاستعارة أو الكنايّة أو الرّمز ، وأنْ كان يلفت المتلقي فيها تلك الصّور التشبيهية والتّشخيصيّة التي تعود دلالاتها على المرثي فهو يخلع عليها ثوباً إنسانياً ، ويشتبك معها في علاقات تتسق مع ما يحرص عليه الشّاعر من تأكيد معاني الوفاء والإخلاص في سياق الواقع الذي عاشه المرثي .

تطالعنا الأبيات السّابقة انطلاقاً من البيت الثاني في المقطع السابق بمركبات تشبيهية حذف أحد طرفيها كما في قوله " تعزى به العلى " ليفصح بذلك عن مجموعة من الأسئلة الذهنية التي يمكن أنْ تدور في ذهن المتلقي للنّص ، ويجعل منه إنساناً متحيراً ومتسائلاً عن سبب غياب هذا الطرف ، ولكن لوجود علاقة أساسية تربط بين أطراف التشبيه " وجه الشَّبه " فلا بدّ أن يلقي أحدهما بظلاله على الآخر الذي يرتبط به ارتباطاً عضوياً .

ويحقق أبو تمام من خلال الصّورة التّشخيصية لوحة استعارية قائمة في إطار من المعنويات والمحسوسات ، فهناك الجود والبأس ، وهناك الشِّعر في طرف حسّي آخر.

يقول :

يعزونَ عنْ ثاوٍ تعزى بهِ العُلى ويبكي عليه الجودُ والبأس والشِّعر[22]

وهكذا ينكشف البيت عبر مستوياته الأسلوبيّة سواء عن طريق التّشبيه أم التّشخيص عن شيئين يقدمان فيه العزاء الأول : قوته من ناحية ، والثاني ، العلى الذي كان يسمو به من ناحية أخرى .الأول كما يبدو في الأبيات يعزى ، والفروع تبكي ، والعزاء للقوم ، والعلى والبكاء للجود والبأس والشِّعر ، والفروع الذي تبكيه هو السبب في إيجادها . إنّ أهله يعزون عليه ، لكننا يجب أن نعزي تلك الأخلاق التي فقدت بفقده .

وفي صورة أخرى يشخص فيها الصبر " بطلاً يقف في أوار المعركة ، يقتحم مضايقها ، ويشق غبارها ، ويصول فيها ويجول حتى تفنى معه عدد المعركة شيئاً فشيئاً حتى إذا لم يبق

معه إلا الصّبر تمسك به ، فأصبح له كالحبل الذي يعبر به من جبل إلى جبل .. فلما نفد صبره قدّم نفسه في هذه اللحظة لأنّ الموت بعد نفاد الصّبر حتّم على الحر ، وإلاّ فالهزيمة وهي عليه أمرُّ من الحنظل.. ، فجاءت شهادة الصبر والبطل متزامنتين ، فما أجمل تعبير أبي تمام ، حتى استشهدا هو والصبر"[23].

لقد أكد الشّاعر صفة الاستمراريّة في المصيبة عن طريق استخدامه للفعل " ما تنفك"على أعتبار أنّ الكلّ مشترك في المصيبة من طي وتميم وبكر .

صورة الدّهر

يقول:

لئنْ أُبغِضَ الدّهرُ الخَوونُ لفقدِه لعهدي به ممن يحبّ له الدّهرُ

لئنْ غدرتْ في الرّوعِ أيامُه بِــهِ لمَا زالتْ الأيامُ شيمتُها الغَدرُ[24]

إنّ نعت الدّهر كما يبدو في الأبيات يمثل صراع الإنسان مع الزّمن وتلاشيه أمام قدرته وجبروته ، فكلّ شيء يتحول كما يبدو من حديث الشِّعراء بفعل الزّمن ، والإنسان أكثر هذا الموجودات الطبيعية قابلية لهذا التّحول ، فبفعل هذا الزّمن يتلاشى الإنسان وينتهي . ويبدو الزّمن دائماً مسيطراً ومهيمناً قوياً ، وقد ساهمت بنية بعض الأفعال في رصد هذا التّحول والسيطرة الدائمة بالاعتماد على فعل التّحول والصيرورة " ما زالت " لتؤكد الهينمة المستمرة له في كل مرحلة من مراحل حياة الإنسان .

وبدءاً من صورة الدّهر يتحول النّص في كشف بعض معالمه والاقتراب من بؤرته ليعكس تجربة الشّاعر المهمومة بقضايا الموت وما سببه له من فقد وموت لبعض أصحابه ، لقد بدتْ ذات الشّاعر غير قادرة على استيعاب ما سببه الموت من أذى ، ففقدت تماسكها وهي ترى الأصحاب والأهل يرحلون من دار إلى أخرى بلا عودة ، لقد كان الدّهر كما يبدو في صورته معادلاً حقيقياً ومرادفاً للموت .

ويلفت المتلقي هذا الحضور للصّفات التي يتمتع بها الدّهر مثل " الخوؤن " و " الغدر " إذ تشير إلى هموم الذّات وآلامها من لحظة رحيل المرثي ، وتجسد حيرة الذّات خاصة في تلك الصّورة الاستعارية " لئن غدرت في الرّوع أيامُه " . فالغدر هو تأكيد وتجسيد لتلك الحقيقة التي يتصف بها الدّهر .

إنّ استخدام الشّاعر للحرف" لئن " مع كلمتي" أبغض الدّهر" دلالة اشتراك ، أي أن الكلَّ يبغض الدّهر لما يسبب لهم من آلام ومصائب ، وخوؤن صفة مشبهه تعطي الثبات والدّوام . أما المفعولية فتعطي معنى الشّمولية والتّخصيص .

لقد كرر الشّاعر في البيت الأول كلمة" الدّهر " مرتين ليؤكد من خلالها على قوته وصنيعه في الحياة الإنسانيّة . فالدّهر الأول سيبغضه النّاس في حين أنّ الدّهر الثاني هو المسبب للفقدان ، أي الفاعل . ومعنى الفاعليّة هنا التّخليد لمثل هذا المرثي الذي يتصف بصفات البطولة والشّجاعة .

لقد استخدم الشّاعر الدّهر للتّعبير عن الحيرة والتنازع أمام هذا الواقع الذي اختلت موازينه ، ليخلق منه صوراً شعريّة تعكس عما يصول ويجول في خاطره من معان اتجاه الحياة والموت وفلسفته فيهما ، ووصف لواقعه الحزين من جانب وتعميق المعنى وتكثيفه من جانب أخر .

أما " لئن " في البيت الثاني فقد أضفت على الصّورة صفة استمراريّة الغدر على الدّهر وخاصة عندما قرنها بعبارة " ما زالت الأيام شيمتها الغدر" .

لقد حقق تكرار الحرف" لئن " في المقطع ، للنص جانبين ، الأول ويتمثل في الحالة الشّعورية النّفسيّة التي يضع من خلالها الشّاعر المتلقي في جو مماثل لما هو عليه . والثاني ، الفائدة الموسيقية ، بحيث يحقق التّكرار إيقاعاً موسيقياً جميلاً ، ويجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق . وبهذا يحقق التّكرار وظيفته كأحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشّاعر على تشكيل موقفه وتصويره ، لأن الصّورة الشِّعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التّشكيل [25]. كما أنّه وثيق الصِّلة بالمعنى العام للقصيدة وليس لفظاً متكلفاً جاء به

الشّاعر لإتمام المعنى الذي يريده ، فالشّاعر عندما قال هذا القصيدة كان يعاني من أزمة نفسيّة سببها مصائب الدّهر وآلامه وشقائه ، وكرر " لئن " لما لها من أهمية في هذا البناء.

الخاتمة وظاهرة السقيا

يقول :

سقى الغيثُ غيثاً وارتْ الأرضُ شخصَه وإنْ لم يكنْ فيه ســـحابٌ ولا قطرُ
وكيفَ : احتمالي للسَّحاب صنيـــعةً باســـقَائها قبـــراً وفي لحْدِه البَحرُ
مضَى طاهِرَ الأثوابِ لم تبقَ روضـــةٌ غداةَ ثوَى إلا اشـــتهتْ أنَّها قبْـــرُ
ثوَى في الثَّرى من كانَ يحـــيا بِه الثَّرى ويغمُرُ صـــرفَ الدّهرِ نائلهُ الغَمرُ
عليكَ ســـلامُ اللهِ وَقفاً فإنَّنـــي رأيتُ الكريمَ الحُرّ ليـــسَ له عُمر[26]

تطالعنا في الأبيات السّابقة ظاهرة فنيّة جذبت انتباه كثير من متلقي الشِّعر العربيّ القديم وهي ظاهرة السقيا التي هي " نوع من الفعل الإرادي الذي يلجأ إليه الشّاعر ليتحرر من كابوس الظلمة الحالكة الممثلة لقوة الموت ويعفي نفسه من عب التقصير فالسّقيا هي المنفذ إلى معنى الحياة أو هي الوسيلة النّاجعة التي بها يتحقق للشّاعر ما يريده أو يبلغ إليه تماماً كما يسعى في أحلامه إلى تحقيق ما لم يحققه في أثناء حياته وكأنما يلجأ إلى السّقيا أو الماء عندما يلحقه جفاف حياتي من نوع ما عساه له نوال رغبته والتّخفيف من حدتها"[27]

.

وعند تحليل عناصر الصّورة الشِّعرية ورموزها المستمدة من الطّبيعة في الأبيات أو العلاقات القائمة بينهما على النّحو الذي صورها به الشّاعر" كل ذلك يكشف لنا عن أنَّ اختيار هذه العناصر والرموز ، وإقامة هذه العلاقات بينها يكون دائماً أصلاً بعيداً في أغوار نفس الشّاعر ، ويلتقي بكثير من تجاربه الخبيئة في اللاشعور التي لا يجمل بالشِّعر ، وهو تعبير نبيل أن يعرضها ، ومن ثم تحدث عملية إزاحة لاشعورية بصورة آلية وهي عملية مألوفة في النفس ، فتنسجم تلك التّجارب في أشكال وصور معترف بها" [28] .

لهذا وجد شاعر مثل أبي تمام في الطّبيعة ميداناً فسيحاً لحرية عمله وتربة خصبة لنمو عواطفه الإنسانيّة وموضوعاً أكثر ملاءمة لأسلوبه القوي الصريح ، فذكر بعض معطيات الطبيعة التي تتحدث عن الرّياض ، والسَّحاب ، والغيث ، والبحر ، والقطر والثرى ، وجميع دلالاتها التي تشير إلى الخصب والعطاء والنماء والخضرة .

إنّ صورة هذا المقطع نموذج للاتّجاه الخلقي والمعنوي الذي يمثل مظهراً من مظاهر الرّثاء في العصر العباسي في الأفكار والأساليب ، إلى جانب بيان الحالة النّفسيّة مع ما يشف منها من ألم وحزن وفقدان وحيرة .

بدأ الشّاعر حديثه عن المرثي باستخدام صيغة الفعل الماضي الذي يكشف بدواله المختلفة عن تلك الأزمة التي تعاني منها الذّات بالرّحيل والغياب عن الوجود ، والذي يفيد الدعاء بالسقيا للمرثي الذي استحال غيثاً في قبره دون أن يكون هناك سحاب .

ويمهد الشّاعر لصورته هذه بوسيلة تعبيرية بالغة التأثير وهي الاستفهام ؛ لتعمل معبرة عن الحدث والزّمن في اللحظة الحاضرة ، ثم عبرت عن وجود مسافة بين الشّاعر والمرثي وهذه المسافة تمثلت في البعد والفراق . لقد جاء الاستفهام يحمل إشعاراً بغياب المرثي من ناحية وإتاحة المجال للمتلقي للشعور بالحالة التي أصبح عليها الشّاعر من ناحية أخرى .

ويأتي طرح السّؤال في البيت الثاني ؛ ليثير وعي المتلقي بعده احتمالات فهو يدعو للسّقيا للمرثي ، تلك السّقيا التي تعني الإفاضة بالخير زمن حياة المرثي . كما أنَّ الاستفهام الإنكاري في قوله " كيف احتمالي ، يشير إلى أنه لا حاجة له إلى المطر والماء والبحر موجود في قبره . أما الجانب الآخر ، فعندما لجأ الشّاعر إلى السقيا يعلم أنّه لا حاجة لمثل هذا الاستسقاء للمرثي بالماء والمطر ، وإنما جاء طقس بطولي يشير إلى كرم وأخلاق المرثي في حياته ودنيا مع الناس ، وهذا ما يجعلنا نرى الصّورة فيه ذات أبعاد أسطورية عميقة .

أما التّعبير عن صورة المرثي فقد جاء عبر أكثر من ملمح فنيّ ، إذ تطالعنا الصّورة الكنائية لقبر المرثي وهو يستحيل غيثاً كناية عن العطاء والخير الذي يقدمه للآخر ، بدليل الفعل " سقى " في سياق صورة استعارية تفضي إلى صورة أخرى من خلال ظاهرة التّشخيص

التي يشخص فيها الثرى نفساً شفافة حية تحب وتكره وتشتهي وتنفر ، فإنَّ بقع الأرض وأجزاءها أخذت تتنافس في احتضان " محمد " وتغار كل بقعة من أختها ، إذا فازت بالبطل ، فوضعته بين يديها ، لتفوز بلذة القرب كما تفوز المرأة بالرّجل الذي تنافسها فيه أترابها من بنات حواء [29] .

وثمة صور وإشارات تتردد في الأبيات تؤكد فاعليه هذا المرثي من الناحيّة المادية ، إذ كان قوة حياة تحيا بها الأرض بعد مماتها . وبعد إحساسها بالحرمان وحاجتها الملحة إلى الارتواء الذي حرمت به بفراق المرثي .

وفي هذا السياق تأتي وقفه أبي تمام الأخيرة في القصيدة ، وهنا يبرز فكرة العمر المادي الذي نفد ، وقد عوضه الله سبحانه وتعالى عن بسلامة الموقوف له . والسّلام هو العمر الذي لم يستطيع المرثي أن يتمتع به .

الهوامش والمراجع

1- عبد العزيز بو مسهولي ، جدل الشِّعر والنقد ، علامات ، ج32 ، مج8 ، مايو 1999 ، ص113 .

2- جون كوين ، بناء لغة الشِّعر ، ترجمة أحمد درويش ، دار المعارف مصر ط3 ، 1993 ،ص237 .

3- مصطفى ناصف ، النقد العربيّ نحو نظرية ثانية ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ، عدد255، آذار ، 2000 ص248.

4- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية بيروت ، 1966، ص44.

5- انظر، أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص 196 ، 419 ، 420 .

6- ياسين النّصير، الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، 1993 ، ط2 ، ص66 .

7- عبد القادر الرباعي ، الصّورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت ، ط2 ،1999 ،ص310 .

8- أبو تمام ، الديوان ، شرح الخطيب البغدادي، تحقيق محد عبده عزام ، ج4 ، دار المعارف ، مصر، ط4 2009 ، ص79.

9- أبو تمام ، الديوان ، ص80.

10- أبو تمام ، الديوان ، ص80-83.

11- أبو تمام ، الديوان ، ص80-83.
12- سورة آل عمران ، آية 169.
13- صلاح الخالدي ، نظرية التصوير عند سيد قطب ، دار الفرقان ، عمان ، 1983 ، ص135 .
14- مصطفى ناصف ، الصّورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، دت ، ص136 .
15- أبو تمام ، الديوان ، ص83.
16- أبو تمام ، الديوان ، ص81.
17- انظر، علي الخرابشة ، الصّورة الشِّعرية في شعر مصطفى وهبي التل (عرار) رسالة دكتوراه ، جامعة اليرموك ، 2005 ، ص209.
18- أبو تمام ، الديوان ، ص81.
19- أبو تمام ، الديوان ، ص81-82.
20- أبو تمام ، الديوان ، ص81.
21- عبد القادر الرّباعي ، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمام ، ص165.
22- أبو تمام ، الديوان ، ص81.
23- أحمد ناصيف الجنابي ، القصيدة تعانق قوس قزح ، الرياض ، 2001 ص 129 .
24- أبو تمام ، الديوان ، ص83-84.
25- مدحت الجيار، الصّورة الشِّعرية عند أبي القاسم الشّابي ،دار المعارف ، مصر ط2 ، 1995 ص47
26- أبو تمام ، الديوان ، ص84-85.
27- حسين خريوش ، ظاهرة السّقيا و أبعادها الدّلالية في القصيدة العربيّة ، مجلة جامعة البعث ، حلب ع11 ، أيلول ، 1992 ، ص29.
28- عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1963 ص123.
أحمد ناصيف الجنابي ، القصيدة تعانق قوس قزح ، ص129..

*** *** ***