الجمهوريّة العربيّة السّوريّة.

جامعة دمشق.

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة.

قسْمُ اللّغة العربيّة وآدابها.

بِنْية قصيدة الرّثاء في الشّعر العباسي

رثاء الأمهات نموذجاً

رسالة مُقَدّمة لِنَيْلِ دَرَجة الماجستير في الدّراسات الأدبيّة

إعداد الطّالبة:

مجدولين حسّن علي

إشراف:

أ. د . أحمد علي محمّد

العام الجامعي

1442هـ /2021م

الإهـــــــداء

إلى أُبوَّة منحتني كلّ ما أعتزُ به من قيم الحياة ومبادئها الساميّة

.....والدي الحبيب.

إلى الشريان الذي يمدّني بأسباب القوة والعزيمة في تخطي العقبات، إلى الشمعة التي أنارت دربي

إلى حبّي الأبدي أمي الغالية.

إلى مَنْ غيّبه الموت عنّا، وما كان باستطاعة الأيام أن تُنسينا ذكراه، أخي حمزة.

إلى أخواتي نبض فؤادي ياسمين، وسيرين.

إلى منارة العلم والعلماء إلى الصرح الشامخ...جامعة دمشق.

إلى جميع هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

مجدولين علي

فهرس المحتويات:

المقدّمة: 2

المدخل : 8

1- مفهوم البنية لغةً. **10**

2- مفهوم البنية اصطلاحاً. 11

3- مفهوم البنية عند الغربيين. 15

4- مفهوم البنية عند العرب. 19

5- البناء الفني في القصيدة: 24

5-1-المطلع والمقدمة. 26

5-2-الخروج والتخلص. 31

5-3- خاتمة القصيدة. 32

الفصل الأول: تطور الشكل الفني لقصيدة الرثاء. 35

1-مفهوم الرثاء . 36

1-الرثاء لغةً. 36

2-الرثاء اصطلاحًا. 37

2-مواقف قصيدة الرثاء: 40

1 موقف الندب. 40

2 موقف التأبين. 42

3 موقف العزاء. 44

3-تطور قصيدة الرثاء. 48

1-صورة قصيدة الرثاء عند الجاهليين. 48

2- صورة قصيدة الرثاء الإسلامي. 52

3- صورة قصيدة الرثاء في العصر الأموي. 54

4 - صورة الأم في المراثي: 55

1- الأبناء يرثون أمهاتهم. 58

2- مراثي الزوجات. 64

3- الأم ترثي أبناءها. 71

5-الخصائص الفنية لقصيدة الرثاء: **81**
1-الاستغناء عن المقدمات. 81
2- امتزاج الرثاء بالأغراض الأخرى. 82
3-التأمل في حقائق الحياة والموت. 84
4-تجنب الألفاظ الغريبة. 84
5- ندرة رثاء النساء. 85
6- مشاركة الطبيعة في الحزن. 85
الفصل الثاني: بناء مراثي الأمهات. **86**
1–موقف التفجع والبكاء. 87
2–موقف التأبين والفخر في قصيدة الرثاء. 105
3– موقف الصبر والإيمان بالقضاء والقدر. 115
4–موقف الحكمة . 123
5–موقف الدعاء والسقيا. 127
6–موقف التعزية والمواساة. 134
الفصل الثالث: البنية الشكلية لقصيدة رثاء الأمهات. **157**
- تشكيل اللغة الشعرية: 158
1-الألفاظ. 159
2- التركيب. 166
3- النسق وتحولات البنية. 169
4-التكرار وإثراء البنية الصوتية. 171
– بنية الصورة الفنية: 176
1-التشبيه. 177
2–الاستعارة. 183
3–الكناية. 186
– البنية الإيقاعية: 190
1-الموسيقا الخارجية: 190
1-1-الوزن. 190
1-2- القافية. 198

1-القافية المطلقة. 199
2-القافية المقيدة. 200
1-3-الروي. 202
2-الموسيقا الداخلية: 205
2-1-التكرار الصوتي 206
2-2- التصريع. 210
الخاتمة ونتائج البحث. **213**
فهرس المصادر والمراجع والموضوعات. **215**

جدول رموز البحث

د. ت	دون تاريخ
د. تر	دون ترجمة
ت	توفي
تح	تحقيق
د. ط	دون طبعة
ط	طبعة
تر	ترجمة
ع	عدد
مر	مراجعة

ملخص الرسالة باللغة العربية:

تسعى هذه الرسالةُ إلى دراسة بِنْية قصيدة الرّثاء في الشّعر العباسي، "رثاء الأمهات نموذجاً"، بغيةَ الوقوفِ على طبيعة هذا الموضوع على المستويين الشعوريّ والفنّي من ناحية، والكشف عن أهمّ الوسائل اللّغوية والأسلوبية والفنية التي اتكأ عليها الشّعراء في التعبير عن تجاربهم الخاصة في هذا الموضوع، ومحاولة نقلها على نحو فنّي مؤثّر في المتلقي، من ناحية أخرى.

جاءت هذه الدراسة بعد المقدمة التي اشتملت على: بيان مشكلة الدراسة وأهميتها، وأسباب اختيار الموضوع، والدراسات السابقة، ومنهجية البحث، وهيكليته، في مدخل وثلاثة فصول: إذ تحدثتُ في المدخل عن مفهوم البنية عند الغربيين وعند العرب، والبناء الفنّي في القصيدة، ثمّ تطرّق البحث في الفصل الأول إلى تطور الشكل الفني لقصيدة الرثاء، أمّا الفصلُ الثاني فاهتمَّ ببناء مراثي الأمهات، إذ أمكن تمييز ستة مواقف، هي: موقف التفجّع والبكاء، موقف التأبيّن والفخر، وموقف الصبر والإيمان بالقضاء والقدر، وموقف الحكمة، وموقف الدعاء والسقيّا للقبر، وموقف التعزية والمواساة. أمّا الفصل الثالث، فقد اختصَّ بدراسة الناحية الفنيّة، حيث كان ذلك من خلال التركيز على ثلاثة موضوعات، هي: بنية اللّغة الشّعرية، بنية الصورة الفنيّة، والبنية الإيقاعية.

أمّا أبرز النتائج التي انتهت إليها هذه الدراسة، فيمكن معاينتها مفصّلةً في الخاتمة، التي اختصت برصدها.

الكلمات المفتاحية: رثاء، الأمهات، بنية.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

الـمـقـدّمــة

الرثاء فنٌّ أدبي يعبر عن الألم والتوجع، موضوعه الموت، وأسلوبه النشيج والحزن والتفجع ، ومـداه فـي التأثيرِ لا يحدّ، وإذا كان موضوع الفنِّ عامةً يجسد كفاح الإنسان في الحياة، في انتصاره وانكساره وطموحـه وكآبته وفرحه وترحه ونشوته ومعاناته، فإن الرثاء وحده يشكل من بين موضوعات الفنّ النقطة الفاصلة بين الحياة والموت . إنه لحظةٌ جديرة بالتأمل، يشخصُ فيها الضعف الآدمي بمعانيها كلها ، إنها لحظـة تصـارع واستلاب، ويبدو الموت في أتون ذلك الصراع قوة ساحقة، لا يملك المرء من وسائل فـي مواجهتـه سـوى البكاء والنحيب أو التصبر والاستسلام.

الرثاء إذن لحظة انكسار آدمي، ليس فيما يخصّ من اخترمه الموت فحسب؛ بل فيما يخص الأحياء الـذين يرون في الموت نهاية أكيدة، تدفعهم أزمنتهم إلى أن يكونوا هدفاً مقصوداً للمنايا، من أجل ذلك أُترع موقـف الرثاء الذي نعى فيه الشعراءُ مصيرَهم المؤلمَ بالحزن والتأسف ، ونعـوا أقـاربهم وأصـدقاءهم تـاركين لانفعالاتهم وعواطفهم المجال الواسع في ندب الراحلين ، لذا قيلَ: إنَّ الرثاءَ من أصدقِ موضوعات الشـعرِ، إذ صيغ بطريق مَنْ تصدعت أكبادُهم وأُثقلت أرواحُهم بألمِ الفراق.

يتضاعفُ الحزنُ إذا كانت الفقيدة أماً، فيصير الشعر نعاءً لأصلٍ نبت منه الفرعُ، وحنيناً لما طـوي مـن ركن يعدهُ المرء قطبَ وجوده ، وأسَّاس كيانه، وهنا تتفجر المعاني التي يعـدها الرجـالُ موضـعَ كتمـانٍ ، ويخترقون العرف الذي يجرّد الرجل من مروءته إذا ما نعى في الشعر أنثى، فالأم مستثناة من ذلك الحكـم ، لذا صار رثاؤها كرثاءِ الرجالِ بل أمسى أشدَّ وأعظمَ ، لما تتحلى به الأم من مكانةٍ في نفسِ ولدها وفي أنفس الناسِ جميعاً، وعليه اختارَ البحثُ موضوعَ رثاءِ الأمهات ليقف على الصورِ الفنيةِ والنفسيةِ فيـه، لمـا لهـذا الموضوع من أهميةٍ بحثية، قد تغني مجالات الدراسة الأدبية.

في الرثاءِ عامةً يتضخمُ الرصيد العاطفي والانفعالي للصورة، وفي رثـاء الأمهـات خاصّـةً يتضـاعفُ الإحساس لدى المتلقي بصدق تلك العواطف التي يعبّرُ عنها الشاعر في قصيدتهِ، وفي هذه الحال لا يحسن

النّظر إلى تلك الموضوعات من خلال الصدق الفنّي: الذي ترتكز عليه التجربة الشّعرية، وفحواه تمثيل التجربة للمتلقي وإنّها حدثت حقاً؛ لأنَّ هذا الموضوع يستقرُ في الوجدانِ، ويدلّ على أنّ الشاعر يمتحُ من معينِ تجربة شعورية عاشها بالفعل، ثم نقلها بصدق إلى المتلقي ليحدث بين الطرفين اندماجٌ عاطفي، وهناك سلسلة من الاشتراطات الفنيّة التي تفرضها التجربة الشعرية في هذا الموضوع ، قد لا تتصل بعناصر التكوين الشّعري كالألفاظ أو الصور أو الموسيقا فحسب؛ فهنالك شعر كثير يقوم على هذه العناصر لكن رصيده من الشعريةِ ضئيل جداً، بل تتصل بالرصيد الشعوري الذي تبثه الصور الشعرية فيما إخال هو موطن شعرية الشعر، وهو ما عبر عنه الناقد الإنجليزي ت.س.إليوت بالمعادل الموضوعي .

ولعلّ من الأهمية هاهنا أن أُشيرَ إلى أبرز الشعراء في العصر العباسي، الذين عاشوا هذه التجربة وعبّروا عنها، وسلّطت الدراسة الضوء على ما جادت به قرائحهم في هذا الغرض فمن هؤلاء: ابن الرومي وأبو فراس الحمداني والمعري والشريف الرضي وكُشَاجِم وغيرُهم، ممن سنعرض نصوصهم في هذا البحث، مهتمين في المقام الأول بالمنحى الدّلالي والشعوري والجمالي وغير ذلك من المسائل التي تستحيل أمارات دالةً على بنية هذا الضرب من الرّثاء.

ولعلَّ **سبب اختياري** لهذا الموضوع هو أهمية غرض الرثاء عامة، فهو من أصدق الأغراض الشعرية عاطفة، وأنبلها إحساساً، لاتصال هذا الموضوع بالموت ووصف فقد الأحباب والأعزاء، وتطرقه للحقائق الكونية المنوطة بفلسفة الحياة والموت. هذا فضلاً عن أسباب عديدة شجعتني على ذلك الموضوع ولعلَّ من أهمها :

1ــ عدم عناية الدارسين بموضوع (رثاء الأمهات في العصر العباسي)، مع كثرة النصوص التي يجدها الباحث المختص .

2ــ نبل موضوع الدراسة، وهو (رثاء الأم)، حيث يشفُّ عن عاطفة إنسانية راقية هي عاطفة الابن تجاه أمه.

3ــ وسبب آخر وهو أن التراث الشعري عند العرب يشكل مخزوناً ثرياً للمعاني والأفكار والصور، وفي أفانين موضوعاته التقليدية يجد الباحث الكثير من الجوانب التي يمكن أن تغني التجربة الإنسانية وترفدها بالمعاني الخلاقة والعواطف المشرقة والأساليب البارعة، فموضوع الرثاء مثلاً تناوله الدارسون في البحث والتحليل، ومع ذلك فإن الوقوف على تفصيلاته يكسب البحث جدة ورصانة، وهذا ليس من باب التعصب للتراث الشعري على كل حال، طالما نريد إخضاع تلك الجوانب التي نراها مشرقة غنية للبحث الجاد والتحليل الأدبي الرصين، فبصمود تلك النصوص واستجابتها للتحليل يظهر من الناحية الموضوعية جوهرها وتبرز قيمتها الفنية .

وتكمن **إشكالية البحث** في الإجابة عن:

1ــ ما المقصود بالبنية في القصيدة العربية ؟

2ــ ما أسس بناء قصيدة الرّثاء في العصر العباسي؟

3ــ ما المواقف النفسية والفكرية التي انحاز إليها الشعراء في العصر العباسي إزاء حدث (فقد الأم) والأسباب التي أدت إليها؟

4ــ هل كان لهؤلاء الشعراء سمات خاصة أو مشتركة جعلتهم ينحون هذا المنحى ويشقون هذه الطريق في مواضيع الشعر العربي التي عبروا عنها تعبيراً فنيّاً ؟

هذه الأسئلة في تقديري هي ما يشكّل إشكالية البحث الذي عهدت إلى نفسي أدائه بكل ما استطعت من طاقة.

ومما يُذكر أنّ دراستنا الحالية تريد الإفادة من الدراسات التي تناولت موضوع الرثاء عامة، سواء أكان في القديم أم الحديث .

وقد اعتمدت الدراسة **المنهج(الوصفي التحليلي)**، الذي يجمع المادة الشّعرية ؛ وذلك بغيةَ وصفها وتحليلها تحليلاً نقدياً، من شأنه أن يكشف عن أبعادها النفسية والفكرية من ناحية، ومجالاتها الجمالية والفنيّة من ناحية أخرى.

في هذا البحث سُلّط الضوء على أسس بناء قصيدة الرثاء في العصر العباسي، لاسيما رثاء الأمهات؛ أي رثاء المرأة عامة، ويسعى البحث للإجابة عن تلك التساؤلات التي سُئلت بغيةَ بيان المواقف النفسية التي قامت عليها التجربة الفنية في قصيدة رثاء الأمهات .

أما **الدِّراسات السّابقة** التي عُنيت بمراثي الأمهات في العصر العباسي، فكانت نادرة، إذ وقعتُ على بعض المقاربات النَّقديّة والأدبيّة في هذا الموضوع، غير أنّ تلك المقاربات تختلف حين تكون ذات منطلق نَقديّ أو بلاغي، عنها حين تكون دراسة اجتماعية أو تاريخية أو فنية، ودراستنا هذه ذات منطلق أدبي فنّيّ تستنطق النّص الشعري نفسه، وتستخلص سماته المميزة وخصائصه الفريدة. ومن أهمّ الدِّراسات التي سبقت هذه الدراسة:

ــ "رثاء الأم في الشعر العربي من ابن الرومي إلى أبي العلاء المعري"، للدكتور محمد إبراهيم حَوّر، وقد تحدث فيها الباحث عن رثاء الأم من خلال الزمن الممتد من ابن الرومي إلى المعري، إلا أنّه لم يُجرِ دراسةً فنية للقصائد، وكانت دراسته نظرية .

ــ "رثاء الأم بين ابن نباتة السعدي والشريف الرضي دراسة تحليلية موازنة "، د. يوسف محمد عزاز يوسف، وفي هذه الدراسة عقد الباحث موازنة بين قصيدتين فقط من مراثي الأمهات.

ــ "الأم في الأدب العربي"، لفتحي الإبياري، وهو كتيب صغير تحدّث فيه الباحث عن الأم في الأدب العربي.

ــ "رثاء الأم في الأدب العربي الحديث"، لعبدالناصر محمد السعيد، تحدث فيه الباحث عن رثاء الأم في الأدب العربي الحديث، ومهد لدراسته بالحديث عن رثاء الأم عند الشّعراء القدماء.

– الرثاء في الجاهلية والإسلام، للدكتور حسين جمعه، تحدث فيه الدكتور عن الرثاء في العصر الجاهلي والإسلامي.

والمطلع على تلك الدراسات يجد أنّها تناولت رثاء الأم على عجلٍ، من دون التعمق في دراسة الأساليب الفنية التي توسل بها الشّعراء للتعبير عن هذا الموضوع، ولم تقفْ عند مناحي التشكيل الفني لقصيدة رثاء الأمهات، من أجل ذلك أردتُ في هذه الدراسة متابعة جهود الدارسين في هذا الموضوع ، محاولة إضافة ما يمكن أن يغني مثل هذا الموضوع البحثي المهم.

وأمّا **الصعوبات** التي واجهتها فتتمثل في قلة المصادر والمراجع التي انطوت على رثاء الأمهات خاصةً ، لذا كان عليَّ استقصاء مادة دراستي أعني المادة الشعرية من مظانها ثم المضي في تصنيفها ومعالجتها وتحليلها مستفيدةً من حيث المنهج من الدراسات التي تناولت موضوعات الرثاء عامة، والبناء ما أمكن على الدراسات التأسيسية القديمة وفي مقدمتها كتاب "التعازي والمراثي" للمبرد[1]. وهذا بالطبع لا ينفي ما أفدته من الدراسات المحدثة التي أشير إليها آنفاً .

يهدف هذا البحث إلى تحويل رثاء الأمهات إلى موضوع مركزي، نحاول استكشاف سماته الفنية، إذ إنّ دراسة النمط الشعري المتمثل برثاء الأمهات قليل جداً، إذ أدرجه معظم الباحثين ضمن غرض الرثاء أو هو نوع من أنواعه، وبحسب هذا التوقع أمسى رثاء الأمهات مجرد موضوع صغير يندرج بين أطواء موضوع الرثاء العام.

يتألف البحثُ بعدَ المقدِّمةِ من ثلاثةِ فصولٍ يَسْبِقُها مدخلٌ نظريٌ، تحدَّثت فيه عن مفهوم البنية لغةً واصطلاحاً، وعن مفهوم المنهج البنيوي، ثم تحدثت عن ظهور النّقد الجديد في العالم العربي والإسلامي، وعن عناصر البناء الفنّي للقصيدة.

ويأتي **الفصل الأول** تحت عنوان: تطور الشكل الفني لقصيدة الرثاء، بيّنتُ فيه مفهوم الرثاء لغةً واصطلاحاً، وتحدثتُ عن مواقف قصيدة الرثاء، وكذلك عن تطورِ الرثاء خلال العصور الأدبية، وأيضاً صورة الأم في المراثي، والخصائص الفنية للرثاء.

---

[1] المبرد،(2009م)، **التعازي والمراثي والمواعظ والوصايا**، تحقيق: إبراهيم الجمل، طبعة نهضة مصر، القاهرة.

أما **الفصل الثاني** فيأتي تحت عنوان: بنائيّة مراثي الأمهات، فقد تحدثتُ فيه عن موقف التفجع والبكاء،وموقف التأبيّن في قصيدة الرثاء، موقف الصبر والإيمان بالقضاء والقدر، وموقف الحكمة ، وموقف الدعاء والسقيا للقبر، موقف التعزية والمواساة.

ويأتي **الفصل الثالث** تحت عنوان: قصيدة رثاء الأم (دراسة فنية)، درستُ فيه تشكيل اللغة الشعرية، والصورة الفنية، ثمّ البنية الموسيقية.

وقد أنهيتُ البحثَ بخاتمةٍ، أشرتُ فيها إلى جملةٍ من النتائج التي توصل إليها البحث.

وأخيراً أرجو أن أكون ممن تعدّ سقطاتهم، فما كان من خطأ وسهو فهو مني، وإن الكمال لله وحده عليه توكلت وإليه أنيب.

ولا يفوتني في النهاية إلا أنْ أُجزِلَ الشكر للأستاذ الدكتور أحمد علي محمد الذي صنعتُ البحث على عين منه ، وأشكرُ أعضاء اللجنة الأجلاء على ما تكبدوه من عناءٍ في قراءةِ هذا البحث وتقويمه :

الأستاذ الدكتور حسين جمعة أطال الله في عمره سليماً معافى ونفعنا الله بعلمه.

والسيدة الدكتورة لميس داود الموقّرة نفعنا الله بعلمها.

الـــمـــــــدخـــــــــل:

1- مفهوم البنية لغةً.
2- مفهوم البنية اصطلاحاً.
3- مفهوم البنية عند الغربيين.
4-مفهوم البنية عند العرب.
5- البناء الفني في القصيدة:
1 -المطلع والمقدمة.
2- الخروج والتخلص.
3- خاتمة القصيدة.

المدخل :

قبل الولوج في صميمِ الموضوع، لابُدَّ من تحديد مصطلح " بنية القصيدة"، بحسب الفهم النقدي الحديث، ويجد المتأمل أنّ هذا المصطلح، مع كثرة دورانه في المباحث النقدية الحديثة، إلا أنّ النقاد لم يتفقوا على مدلول واحد له، ما أدى إلى ظهور تسميات عدة، فذهبت نازك الملائكة إلى تبني مصطلح" هيكل القصيدة "، الذي قسمته إلى ثلاثة أقسام: هيكل السطح، والهيكل الذهني، والهيكل الهرمي[1]، بيد أن هذا التقسيم لم يشع عند الباحثين، فظل محصوراً فيما أنجزته من مباحث في هذا الباب، أما عز الدين، فذهب إلى تبني مصطلح " معمارية القصيدة "، لكنه في شرحه هذا الموضوع أورد عبارة : بناء العمل الفني[2]، في حين تبنى بسام قطوس مصطلح " وحدة القصيدة "[3]، وهو مصطلح ليس دقيقاً في دلالته على بنية القصيدة؛ لأنّه قصد فيه مفهوم وحدة القصيدة، وهو مفهوم متعدد الدلالات، إذ يشمل الوحدة العضوية والموضوعية والشعورية وغيرها من الوحدات التي تكلم عليها الدارسون في موضوع بناء الشّعر .

ولعل هذا الاختلاف في التسميات بين النقاد، يرجع في أسبابه إلى تعدد الترجمة عن اللغات الغربية بتعدد المترجمين العرب، ويرجع إلى تباين فهمهم مصطلح البنية، الذي تمخض عن الدراسات النقدية الشكلانية في الغرب، من أجل ذلك تجد الدارسة دلالات متعددة لمصطلح البنية في الدراسات العربية الحديثة .

دخل مصطلح (structure) بمعنى البنية في الدراسات العربية بدلالات متعددة مثل: (بنية، هيكل، بناء ، بنيان، تركيب، نظم ...)، وعليه لابد من إعادة النّظر إلى المصطلح بغية توضيح دلالته فيما يوافق النهج الذي سيمضي عليه البحث في فصوله اللاحقة، من هنا أردنا إعادة التساؤل :

ما البنية، وما عناصرها ومكوناتها؟

---

[1] الملائكة، نازك،(1992م)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط8، بيروت، دارالعلم للملايين، ص241.

[2] إسماعيل، عز الدين(1966م)، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، القاهرة، دار الفكر العربي، ص238.

[3] قطوس، بسام،(2014م)، **وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث**،ط1، مكتبة الكندي، عمان، ص7.

1- مفهوم البنيّة لغة:

حاز مفهوم البنية اهتمام العلماء والدارسين، منذ بداية القرن العشرين، وبخاصة في مجال العلوم الإنسانية والدراسات الأدبية، وذلك لما له من أهمية بالغة، إذ احتل الصدارة في مفاهيم الفكر الحديث، ومن هذا المنطلق نتطرق لهذا المفهوم على الوجه الآتي:

إنّ كلمة بنية مشتقة من الفعل الثلاثي بنى، يبني، بناءً، وبناية وبنية، وقد تكون" بنية الشيء في العربية هي "تكوين"، فكلمة البنية تعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك[1].

ونجدها في لسان العرب لابن منظور(ت711هـ) بالمعنى الآتي:

البنيُ نقيض الهدم، والبِنية و البُنية: ما بنيته. كأن البِنية الهيئة التي بني عليها الشيء، وبنية الكلام : صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته[2].

أما في المعجم الوسيط فهي تتيح لنا الدلالات الآتية:" بَنَى الشيءَ بَنْيًا، وبُنْيانًا، أقامَ جِدَارَهُ ونَحو يقالُ: بنى السفينة، وبنَى الخباء. ويقال: بنى مجْدَهُ، وبنَى الرّجالَ، قال الشاعر:

يَبْنى الـرّجالَ وغـيـرهُ يَبْنـي القُـرَى شَتَّـانَ بَيْـنَ قُـرى وبَـيْـنَ رِجـالِ"[3]

إذن البنية تعني الهيئة التي بني عليها شيء ما، فهي تدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء.

وفي اللغة الإنجليزية، فإن كلمة "بنية"STRUCTURE، مشتقة من الأصل اللاتيني(STRUCTURE) ، التي تعني البناء أو الطريقة التي يقوم عليها شيء ما، ثم امتد معنى الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وما يؤدي إليه من جمال تشكيلي[1].

---

[1] لخضر، العرابي(2007م)، **المدارس النقدية المعاصرة**، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، ص74.

[2] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم،(د.ت)، **لسان العرب**، مادة "بنى"، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د ط، مج2، ص160ــ161.

[3] إبراهيم ، مصطفى وآخرون،(2004م)،**المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4،مادة(بنى)، ص72.

وجاء في كتاب "البنية والبنيوية" ليوسف وغليسي: الدلالة المعجمية من المعجم التأثيلي الفرنسي لكلمة Structure بالرسم الفرنسي والإنجليزي أو"structure" اللاتينية، والبناء "Construction"بالرسم الموحد أيضاً أو Constructio اللاتينية، وأقرَّ بأن كلتيهما تمتدان إلى الفعل الفرنسي Détruire ، الذي يعني الهدم والتقويض والتخريب الذي يمتد تأثيله إلى الفعل اللاتيني"Structure"، المواد Empiler des matériaux، أو التأسيس والبناء والتشييد "Bâtir" وأنّ هذا الفعل اللاتيني المتكئ على القاعدة "Stru " ينحدر من الصيغة الهندوأوروبية "ster " بمعنى المد والنشر والبسط والتوسع "Etendre"[2] .

"وكان "تيتانوف" أول من استخدم لفظة " بنية " في عشرينات القرن العشرين، وتبعه" رومان ياكبسون"، الذي استخدم كلمة البنيوية أوّلَ مرة عام1929م، ومع انتماء ياكبسون إلى تيار شكلي، رفض الاتجاه المبكر بين الشكلانين لعزل النص عن السياق الاجتماعي الذي أفرزه" [3].

من خلال هذه التعاريف نجد أن كلمة " بنية " تعددت في معانيها عند الغربيين، فمنهم من ربطها بالهيئة ومنهم جعلها بمعنى البناء والتشييد، لتستقر بعد ذلك في دلالتها على الشكل.

2-مفهوم البنية اصطلاحاً:

تنطوي كلمة "البنية" في الاصطلاح على معنى التركيب والترتيب، يستهدف ذلك: "إما ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء، وإما تركيب البدن كما في علم التشريح، وتطلق كذلك على مجموع العناصر التي تتألف منها الحياة العقلية، ومن جهة ما هي عناصر ساكنة"[1]. أما في الاصطلاح الأدبي فتُطلق على بناء الشعر وطريقة تركيبه وصياغته[2].

---

[1] فضل، صلاح(1980م)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الآفاق الجديدة للنشر، بيروت، لبنان، ط2، ص175.

[2] وغليسي، يوسف،(2010م، 1431هـ)، البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية(بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي) **مجلة الدراسات اللغوية**، الجزائر، العدد 6، ص10.

[3] ابن شعبان، أمينة ،(2014م)، **آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري ــدراسة عند النقاد العرب** ــ رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة، الجزائر، ص14.

أما تعريف البنية فهو مثار خلاف بين الباحثين، لذا نجد للبنية تعريفات مختلفة ففي معناها الواسع عند (جان بياجيه) أنها: " نسق من التحولات له قوانينه الخاصة، أي يعدّها نسقاً، وأن هذا النسق يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تؤديه هذه التحولات نفسها، من دون أن يكون من شأنها أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تستعين بعناصر خارجية.

بمعنى: تتألف البنية من ثلاث سمات هي: الكلية والشمول، والتحولات، والضبط الذاتي"[3].

السّمة الأولى: الكلية أو الشمول: تعني هذه السمة خضوع العناصر التي تشكل البنية إلى قوانين تميز المجموعة بعدّها مجموعة، أو الكل كلاً واحداً، ومن هذه الخاصية تنطلق البنيوية في نقدها للأدب من الفكرة القائلة: بأن البنية تكتفي بذاتها، فالنص الأدبي مثلاً هو بنية تتكون من عناصر وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دورها، من حيث هي روابط تراكمية تشدّ أجزاء الكيان الأدبي بعضه بعضاً[4].

السّمة الثانية: التحولات : يقصد فيها أن المجامع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل" النسق" أو "المنظومة" خاضعة في الوقت نفسه لقوانين "البنية" الداخلية دون التوقف على أية عوامل خارجية[5].

السّمة الثالثة: التنظيم الذاتي: المقصود فيها أن بوسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضرباً من (الانغلاق الذاتي).[6]

---

[1] صليبا ،جميل،(1982م)، **المعجم الفلسفي**، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان، ص218.

[2] ابن قتيبة (ت276هـ) ،(2010م)، **الشعر والشعراء** ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط1، دار الآثار، القاهرة، مصر، ص45.

[3] الزريقات، نهى موسى عيسى،(2018م)، **بنية القصيدة في شعر الحسين بن مُطَير الأسدي**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، ص2.

[4] خليل، إبراهيم محمود،(2003م)، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، ص95.

[5] إبراهيم ،زكريا(د. ت)، **مشكلة البنية** ،مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د ط، ص31

[6] المرجع السابق، ص31.

وهذا يعني أن: "البنية تتضمن جملة من السمات المميزة، فالبنية تتشكل من التحولات الخارجية، لتؤلف نسقاً لا يحتاج لأي عنصر خارجي، فهو يتطور ويتوسع من الداخل، مما يضمن للبنية استقلالاً ويسمح للباحث بتعقل هذه البنية".[1]

بينما عرّف" ليفي شتراوس" البنية بأنها:" تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، يُحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى".[2]

ومن خلال تعريفه تبيّن لنا: أنّ البنية عنده تتسم بالمنظومة؛ أي إنّها تتألف من عناصر متشابكة فيما بينها، فإن تغيير أحدها ينقلب تغييراً على العناصر الأخرى كلها، وفي هذه الحال يتغير الهيكل العام .

أما من وجهة نظر"لالاند"، "فالبنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كلٌّ منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[3].

ومعنى ذلك ينطلق " لالاند " بمفهوم البنية من مبدأ العلاقة فيما بين العناصر المكونة لها، ومن خلال هذه العلاقات يُفرز المضمون، ومن هنا فإن العناصر اللغوية لا تتأتى قيمتها من سمّة جوهرية فيها، وإنمَّا من خلال دخولها في علاقات يرتبط بعضها ببعضها الآخر .

في حين يرى " لوسيان سيف" أن مفهوم البنية في أوسع معانيه: "يشيرُ إلى نظام من علاقات داخلية ثابتة، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلاً متكاملاً لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها"[4].

---

[1] سنية، حمدي شريف،(2017م)، **دراسة قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب قراءة بنيوية**، رسالة ماجستير، جامعة عبدالحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، ص11.

[2] إبراهيم، زكريا(د. ت)، **مشكلة البنية** ، ص31.

[3] المرجع السابق، ص38.

[4] المناصرة، عزالدين،(2006م)، **علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)**، دار مجدلاوي، عمان، ط1، ص542.

هذا التعريف يقودنا إلى أن للبنية خاصةً داخلية تخضع لمجموعة قوانين تسهم في تطورها، وليست فردية ؛ لأنها تقوم على العلاقة التي تربطها بين بقية العناصر.

ولا بد من الإشارة إلى أن البنية الأدبية" هي تصور تجديدي من خلق الذهن وليست للشيء؛ فهي نموذج يقيمه المحلل عقلياً ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل"[1]

ولكن المتتبع لتعريفات " البنية " في الكتب النقدية، يرى أن كل المفاهيم التي تدور حول البنية تجمع على أنّ لعلم اللغة تأثيراً كبيراً في تحديد مفهومها، فالدراسات اللسانية التي انطلقت من العالم السويسري " دو سوسير "، لفتت الانتباه إلى بنية القصيدة من خلال التفكير في إيجاد لغة تتحرى العلمية في تحليل الأدب، وعلى هذا الأساس تقوم البنيوية بعزل النص عن كل ما هو خارج عنه، لتدرسه في إطار بنيته الداخلية. فالعمل الفني يعد نظاماً كلياً من الإشارات تخدم غرضاً جمالياً نوعياً [2].

وبناءً على ما سبق ثمة صعوبة في وضع تعريف محدد ودقيق للبنية، إذ تتعدد فيها اجتهادات المفكرين والنقاد، كل بحسب الزاوية التي ينظر من خلالها إليها، وهو أمر اتخذ سبيله في مؤلفات النقاد العرب، إذ البنية عند **صلاح فضل** هي "المصطلح الأهم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي وموضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي"[3]، ويحاول هذا البحث الإفادة من رأي صلاح فضل في مجال البنية؛ لأنه، أظنُّ يلامس مفهوم البنية في النقد الأوربي، وهو البيئة التي نشأ فيها ذلك المصطلح .

وثمة مصطلح آخر تعاوره النقاد يتداخل كثيراً مع مصطلح البنية، وهو **البناء الشعري**، الذي يُعرّف بأنه : "مجموعة من العناصر والقوى التي تتظاهر في النص على نحو تتكامل فيه المعاني الشعرية

---

[1] الطعان ، صبحي(1994م) ،بنية النص الكبرى: **مجلة عالم الفكر**، ع1، ص437.

[2] فضل، صلاح ،(1978م) **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية ، مطبعة الأمانة، ص293.

[3] المرجع السابق، ص230.

المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة"[1] .

3- مفهوم البنية عند الغربيين:

لا يمكننا الحديث عن البنية دون أن نعرّج على البنيوية، المدرسة التي أوجدت هذا المصطلح، فالبنيوية : ترى البنية نظاماً ذاتياً يتسم بالشمولية والتحول، تحكمه مجموعة من القوانين الداخلية، لكن تعـــددت تعريفات البنيـــوية، فنجدها تختلف من ناقد إلى آخـــر، فتُعرف البنيـــوية في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها نظرية تصف البنيـــات [2].

وقال **جبور عبد النور** في معجمه الأدبي: "كلمة البنيوية التي تشتق منها البنائية هي نزعة مشتركة بين علوم عدة، كعلم النفس وعلم السلالات لتحديد واقعة بشرية بالنسبة إلى مجموع منظم، فهي نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الداخلية في تركيب اللغة مبينة أن هذه الوظائف المحددة لمجموعة من الموازنات والمقابلات، هي مندرجة في منظومات واضحة، وليس للأعضاء وجود مستقل إلا من خلال تحديد وظائفها العـــامة [3] .

ظهرت البنيوية في أوائل القرن العشرين، عندما نُشِرَ كتاب "محاضرات في اللسانيات"[4] للعالم السويسري (فرديناند دي سوسير)[5] في باريس سنة 1916م، الذي يعد أول مصدر للبنيوية في الثقافة الغربية، بيد أن بداية استخدام المنهج البنيوي كان محصوراً في علم اللغة، و كان عند (دوسوسير) في بداية التأسيس[6]، ثم

---

[1] بكار، يوسف حسين،(1979م)، **بناء القصيدة العربية**، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ص26.

[2] علوش ، سعيد ،(1405هـ ،1985م)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 51 .

[3] عبد النور، جبور،(1984م)، **المعجم الأدبي** ، دار العلوم للملايين، ط 2 لبنان بيروت، ص 52 .

[4] هذا الكتاب عبارة عن محاضرات ألقاها سوسير، وجمعها طلابه ونشر بعد وفاته بثلاث سنوات.

[5] **فرديناند دو سوسير:** عالم لغويات، ولد في جنيف سنة(1857م)،تخصص في الفيزياء، ثم انتقل إلى تخصص اللغات الهندو أوروبية، صدر له أول كتاب بعنوان "النظام الصوتي في اللغات الهندو أوربية القديمة"، ثم كتاب "محاضرات في الألسنية"، بعد أن أصبح عضواً في الجمعية الألسنية الفرنسية، وله كتاب ثالث "في علم اللغة العام"، ويعد سوسير الأب المؤسس عند الغرب لمدرسة البنيوية، توفي سنة (1913م).انظر: فضل، صلاح،(1419هـ)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، ط1، ص18,23.

[6] جاكبسون، ليونارد،(2008م) ، **بؤس البنيوية** ، ترجمة :ثائر ديب، دار الفرقد، الطبعة الثانية، ص96ـ97.

صار التطور بعد اكتشاف البنية في علم اللغة إلى الكشف عن عناصر النظام [1]في الأدب[2]، ولما كانت البنيوية، عند (دوسوسير) في اللغة، قاعدة للتفريق بين اللغة والكلام، أو بين اللغة بوصفه نظاماً، واللغة بوصفها كلاماً، إذ جعل اللغة مؤسسة اجتماعية، بينما الكلام أو التعبير كان عملاً فردياً، فإن دوسوسير لم يستخدم كلمة بنية، وإنما استخدم كلمة "نسق" أو منظومة[3].

أقام(دوسوسير) المنهج البنيوي على ثنائية الدال والمدلول[4]، إذ أراد بذلك: أن اللغة ليست نظاماً مستقراً، بل هي من الأشكال غير المستقرة، وقد قال عن ذلك : لبيان أن اللغة لا يمكن أن تكون إلا منظومة من قيم مجردة ، فإنّ عدّ العنصرين اللذين يشاركان يكفيان لتحقيق وظيفتها، وهما الأفكار والأصوات، فكل شيء إنما يكون بين الصورة السمعية والتصور، وذلك ضمن حدود الكلمة مقدرة كمجال مغلق موجود في ذاته[5].

ثم كتب الروسي(رومان جاكبسون)[6]ــ وهو من رواد المدرسة الشكلية الروسية[7]ــ ما سُمِّي الأطروحات التي أهداها إلى تلميذه (كلود ليفي شتراوس)[8].

---

[1] حمودة ، **المرايا المحدبة** ، ص163،قصاب ، **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**، ص122.

[2] ساخاروفا، عبد العزيز،(1984م)، **من فلسفة الوجود إلى البنيوية**، ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق، الطبعة الأولى، ص171 .

[3] فضل، صلاح، (2002م)، **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات،ط1، القاهرة، مصر، ص69.

[4] مهيبل، عمر،(2010م)، **البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، ص26.

[5] دوسوسير، فرديناند،(1984م) **محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة : يوسف، غازي، دار نعمان للثقافة والنشر، ص137،139.

[6] **رومان جاكبسون**: ولد في موسكو سنة(1896م)،عالم في اللغات، اطلع على أعمال سوسير، وهو أحد رواد المدرسة الشكلية الروسية وعنه تولدت، وهو أحد مؤسسي النادي اللساني في براغ سنة(1920م) وهو النادي الذي عمل على استخدام المنهج البنيوي في أبحاثه ، ثم انتقل إلى أمريكا وهناك رسخت قدمه في التنظير اللساني، ويعد مؤسس البنيوية الأدبية ، توفي سنة(1982م).انظر: جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال،1988م.

[7] **المدرسة الشكلية**: تعد من أبرز المدارس المؤثرة في ميدان النقد الأدبي في روسيا بين عام (1910ــ1930م) قبل الثورة الشيوعية الروسية، كان لها أثر كبير على المنهج البنيوي، وقد قامت المدرسة الشكلية بدراسة الأدب على أنه منتج له استقلاليته وخصوصيته بعد أن كان الأدب يعامل على أنه نسخة للمؤلف و وقد كان أبرز أفكار هذه المدرسة النظر إلى النصوص بعيداً عن قائلها وعن التاريخ، وكان توجهها هو توسيع نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية، توقفت بعد عام (1930م).انظر: قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية(ص101).

[8] **كلود ليفي شتراوس**: هو أحد أعمدة البنيوية في الغرب ، ولد سنة (1908م)، تخرج من كلية الحقوق في السوربون سنة(1931م)، وهو أستاذ علم الاجتماع ، ثم عمل أستاذاً لعلم الأديان بالسوربون، وبعدها أستاذ الأنثربولوجيا الاجتماعية ، له كتب كثيرة، أغلبها عن البنيوية منها: "الأبنية الأولية لعلاقات القرابة" و "الأنثروبولوجيا البنيوية"، توفي في باريس سنة (2009م).انظر: ستروك ، البنيوية وما بعدها (ص29ــ73).

"وذهبَ بعضهم إلى أنَّ الشكلية الروسية هي البنيّوية المبكّرة، حيث كان أول من استخدم لفظ (أبنية) هو الفيلسوف الروسي (تيتانوف)، وتبعه (جاكبسون)، وهو أول من استخدم لفظ البنيوية أول مرة عام (1929م)، فتبين من ذلك أن البنيوية من تأسيس(دوسوسير)، لكنها لم تعرف بهذه التسمية، إلا على يد النقاد الروس في بداية القرن العشرين، وما يؤكد ذلك :

1) إن (فرديناند دو سوسير) لم يستخدم لفظ البنيوية، بل كان يستخدم لفظ(النسق ــ منظومة).
2) إن أول من أطلق لفظ (بنية) هو الروسي(تيتانوف)، وأول من أطلق لفظ البنيوية هو الروسي (رومان جاكبسون).
3) إن (ليفي شتراوس) أخذ المنهج البنيوي من كتاب "الأطروحات" الذي أهداه له أستاذه الروسي (رومان جاكبسون).
4) إن كثيراً من البنيويين ذهبوا إلى القول: بأن الشكلية الروسية هي البنيوية، كما تقدم.

ثم ذاع صيتها، وصارت منهجاً منتشراً، واشتهر في فرنسا في الستينيات على يد الفرنسي (كلود ليفي شتراوس).

والبنيوية عند ظهورها لا تعد اتجاهاً مماثلاً للاتجاهين الرئيسين آنذاك في أوربا(الشكلانية والماركسية)، بل تعد منهجاً تفرع عن أحد الاتجاهين السابقين أو كليهما"[1].

بينما يعترف جان بياجي، في مطلع كتابه عن (البنيوية)،" بأنه من الصعب تمييز البنيوية؛ لأنها تتخذ أشكالاً متعددة لتقدم قاسماً مشتركاً موحداً، فضلاً على أنها" تتجدد باستمرار، وأن البنيويين في نظر الآخرين هم جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة، تستمد روافدها من ألسنية دوسوسير، وأنثربولوجية

[1] بلعفير، محمد بن عبدالله بن صالح،(2017م) ــ البنيوية(النشأة والمفهوم)(عرض ونقد) ــ **مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، العدد 15،مجلد (16) يوليو ــ سبتمبر، ص234.

ليفي ستراوس، ونفسانية بياجي وجاك لاكان، وحفريات ميشال فوكو التاريخية والمعرفية وأدبيات رولان بارت،..."[1].

أما يوسف وغليسي[2] فيعرف المنهج البنيوي في قوله:" تتكئ البنيوية على مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية ، يريد توضيح الوقائع الاجتماعية والإنسانية بتحليلها وإعادة تركيبها، فالبنيوية في شكلها الأول، هي الواجهة المنهجية للسانيات(الآنية)، ذلك بأن الآنية التي هي قوام الفلسفة البنيوية تمثل مبدأ الرؤية الأفقية ؛ لأنها مقولة لا تؤمن بالأشياء بل تؤمن بالعلاقات الواقعية بين الأشياء..."[3]

تستقي البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم (البنية) أصلاً، "وعلى ضوء هذا المفهوم فإن الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينظمه؛ لأن المقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام، إلا بعقدة العلاقات المكونة له"[4]. إذن البنيوية: "منهج نقدي ينظر إلى النص بوصفه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل، يعالجها معالجة شمولية، تحول النص إلى جملة طويلة، ثم تجزئتها إلى وحدات دالة كبرى وصغرى، وتتقصى مدلولاتها"[5].

وتجدر الإشارة إلى أن البنيوية أفضت إلى :" أن الإدراك لا ينعزل عما يتم إدراكه، بل هنالك دائماً علاقة وثيقة بين مادة الإدراك والإدراك ذاته والذات المدركة الفاعلة والوسيط الذي يهيئ هذه العملية هي اللغة، ولما كانت اللغة تؤدي دوراً حاسماً في كل هذه العناصر، وباللغة نعرف العالم وبها نبنيه، وهكذا فما تعرفه من العالم يُحدّد من خلال اللغة المستخدمة في تحديده، وهي الأساس الفاعل المنتج لهذه المفاهيم التي تنتقل بواسطة الأفكار والمفاهيم"[6].

---

[1] وغليسي ، يوسف، **البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية**،ص2.

[2] **يوسف وغليسي** : هو واحد من أهم النقاد الشباب على الصعيد العربي عامة، والجزائري خاصة، من مواليد1970م، بأم الطوب ولاية سكيكيدة.

[3] مواقي، فريال شريف ، وفرحات، أمينة ،(2019م)، **التجربة النقدية عند يوسف وغليسي" دراسة في الموضوعات والمنهج"**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة ، ص16.

[4] وغليسي ، يوسف، **البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية**، ص4.

[5] مواقي، فريال شريف، ص17.

[6] سنية، حمدي شريف، ص16.

ومن المعروف أن عصر البنيوية قد انتهى في الغرب، وقد أعلن (جاك دريدا)[1] ذلك في كلمته التي ألقاها في مؤتمر جونزهو بكنز، مشيراً إلى أن البنيوية قد أفسحت المجال للتفكيكية[2].

4– مفهوم البنية عند العرب :

في القرآن الكريم وردت كلمات مثل: (بنى) و (بناء) و(بنيان) ، كقول الله تعالى: "**وَكَذَٰلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا رَّبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَىٰ أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِدًا (21)**}"[3]، وقوله تعالى**{ابنوا عليهم بنياناً} ،** وقوله تعالى :**{ وبَنَينَا فوقهمُ سَبعاً شداداً}**[4].وقوله:{**أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (109)**}[5]، وقوله تعالى {**الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً (22)**}[6]. في حين لم ترد في القرآن الكريم كلمة "بنية"، وعند اللغويين العرب ورد لفظ البناء، ويراد به الهيكل الثابت للشيء، وكذلك تحدث النحاة عن "البناء" مقابل الإعراب، كما تصوروه على أنه التركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم للمبني" للمعلوم و"المبني" للمجهول. أما في اللغات الغربية فقد دلت كلمة البنية على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاً ما سواء أكان جسماً حياً أم معدنياً أم قولاً لغوياً"[7].

ويرى **أحمد مطلوب** في معجمه أن مفهوم (البنية):"هو الكلام وصياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته"[8] ،

---

[1] **جاك دريدا** : فيلسوف فرنسي من أصل جزائري ، ولد سنة (1930م) من أبوين يهوديين ، يعد رائد المنهج التفكيكي والمؤسس الأول له ، له مؤلفات في الفكر والثقافة منها" استراتيجية تفكيك الميتافيزيقيا" و " صيدلية أفلاطون". انظر: عطيه، أحمد عبدالحليم ، جاك دريدا والتفكيك ، دار الفارابي للطباعة والنشر، ط1،2010م،(ص7ــ8).

[2] ألفيا و عبد المنعم (1436هــ)، **في نقد التفكيك** ، منشورات ضفاف، ط1، ص 9.

[3] سورة الكهف، الآية:21.

[4] النبأ ، الآية12.

[5] التوبة، الآية109.

[6] البقرة ، الآية22.

[7] بوخلط، عباس،(2017م)، **المنهج البنيوي بين النشأة والتأسيس**، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف، المسيلة، ص6.

[8] مطلوب، أحمد،(2001م)، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان ناشرون، ص130.

وربما اعتمد في ذلك على رأي قدامة بن جعفر الذي قال:" بنية الشعر إنمّا هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[1].

أما القيرواني، فالبنية عنده تعني:" مجموع العلاقات بين الأجزاء التي تتكون منها القصيدة مع بعضها"[2]، بيد أنّ صلاح فضل ينفي أن العرب القدماء قد عرفوا مصطلح البنية[3] بحسب المعنى المعروف اليوم، وربما وردت الكلمة في بعض مؤلفاتهم بمعنى البناء.

والحق أن مفهوم البناء عند العرب يمكن تلمس جذوره عند عبد القاهر الجرجاني، الذي يعد أول من أدرك أنَّ النص ليس مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، واصطلح عليها بعد ذلك بنظرية النظم التي يقول فيها:" وليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[4]

وعلى هذا الأساس تبدو فكرة النظم عنده بنائية، ذلك لأنَّ الألفاظ لا تؤدي معناها في النص مجردة بل مرتبطة بمجموعة أخرى من الألفاظ[5]، في حين أشار ابن طباطبا إلى مفهوم البناء في كتابه" عيار الشعر" إذ قال:" إن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة، مخضَّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه"[6]. بينما يعرّف صلاح فضل البناء بأنه الطريقة التي يقام بها مبنى ما ، ويضيف أن هذه الكلمة استُخدمت في اللغات الأوربية لتدل على الشكل الذي يُشيّد به مبنى ما ، ثم تطورت لتدل على الطريقة التي تتكيف فيها الأجزاء وتتلاحم لتشكل كُلاً واحداً[7].

---

[1] جعفر، أبو الفرج قدامة،(ت337هـ)،(د. تا)، **نقد الشعر** ، تحقيق ، كمال مصطفى ،مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر. ص60.

[2] القيرواني، ابن رشيق،(2001م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ،تحقيق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1،ج1، 257.

[3] فضل ،صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص120.

[4] الجرجاني، عبد القاهر،(1984م)، **دلائل الإعجاز**: تح: محمد محمود شاكر، القاهرة، مكتبة الحانجي، ص5.

[5] الحيصة، محمد خالد عواد،(2011م)، **البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، ص39.

[6] العلوي، ابن طباطبا،(1982م)، **عيار الشعر**، تح: عباس عبدالستار، ط1،بيروت: دار الكتب العلمية، ص11.

[7] فضل، صلاح: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص175ـ176.

ولبيان المقصود بكلمة بناء أورد" كلير مبار مثالاً ذكر فيه : تحليل بناء سيارة لا يعني تفتيتها إلى قطع صغيرة بل يعني تمييزه عناصر المحرك بعضها عن بعض، وكذلك تمييز بقية العناصر في جسم السيارة حتى يتسنى لنا خدمة كل عنصر ...الهدف الذي يتضمن ترابط جميع العناصر المكونة لكل أي البناء"[1]. فهذا المثال يبرز لنا أهمية البحث عن جوهر ما يحمله محرك السيارة وليس تجزئته إلى عناصر، وهذا ما ينطبق على الأثر الأدبي بحسب المنهج البنيوي.

وحين نربط البنية بالهيكل، يمكن النظر إلى قول يمنى العيد :" إن الهيكل نسبة إلى البنية هو كنسبة الهيكل العظمي إلى جسم الإنسان، وهو (من ثم) عبارة عن العناصر المكونة لهذه البنية في حدود وظائف هذه العناصر الداخلية، والكلام على الهيكل هو كلام عن هذه الوظائف، وفي هذه الحدود، دون التطرق إلى الدلالات والمعاني أو القيمة التي من المفترض أن تحملها هذه البنية، أو التي توحي بها، أو التي تولدها مقاربة لا تقف عند حدود النظرة الهيكلية للبنية. مثل الناظر فقط، في هيكل البنية هو كمثل المهندس الميكانيكي الناظر في آلية السيارة دون أن يكون معنياً بمسألة من سيستخدم هذه السيارة، وكيف، ولأية غاية..."[2].

وهكذا نرى الفروق الجوهرية بين البنية والبناء؛" حيث تبدو (البنية) صفة دالة على الهيئة التي تنتظم ــ وفقها العناصر أو المواد داخل البناء، وتجمع البنية على بِنى وبُنى وبنيات ، أما البناء فهو الشيء المبني فكأنه موصوف، ويجمع على: أبنية و أبنيات"[3]. بيد أن كثيراً من الدراسات المعاصرة استعملت مصطلح" البنية" للدلالة على " البناء"، وذكر بعض النقاد أن "البنية" هي : البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما، من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي.[4]

---

[1] شعبان بن أمينة، عقابة، صارة،(2014م)، **آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري** ــدراسة عند النقاد العرب ــ رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة، الجزائر، ص15.

[2] العيد، يمنى،(1990م)، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1،دار الفارابي، بيروت، ص193ــ194.

[3] وغليسي ، يوسف، **البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية**، ص15.

[4] فضل ،صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط3،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص175.

ظهرت البنيوية في العالم العربي في أواخر الستينات من القرن العشرين، ولم يكن لها أثر قبل ذلك ، وكان أول من كتب فيها من العرب هو محمود أمين العالم في مجلة " المصور" المصرية سنة (1966م) وأطلق عليها اسم " الهيكلية" ،[1] إلا أن البنيوية لم تبرز ولم يظهر الاهتمام بها إلا في أواخر السبعينات، وكان فارس هذه المرحلة الدكتور رشاد رشدي (1912ــ1983م) الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ النقد الجديد، وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، أمثال: محمود الربيعي، مصطفى ناصف، محمد عناني، سمير سرحان، عبدالعزيز حمودة،...[2].

تمثل البنيوية حداثة نقدية، بدأت بعد نكسة (1967م)، والواقع أن الحداثة وما بعدها كانتا نتيجة ولم تكونا سبباً، صحيح أنهما تمثلان ضرباً من المثاقفة بين الغرب والشرق، إلا أن النقد العربي الحديث اتصف بالتبعية الفكرية، إذ بدأت الأفكار الحداثية تتغلغل في الثقافة العربية عقب الاستعمار الأوربي للوطن العربي ، وهو ما أدى إلى انشطارات الذات زمانياً نحو الماضي ومكانياً نحو الغرب، وكان من شأن ذلك ظهور تيارين متعارضين في الفكر والثقافة: تيار يتمسك بالتراث الفكري والأدبي، وتيار يقبل على ثقافة الغرب وفكره ، وهو يرى أن التفاعل بين العرب والغرب سبيل لإنهاء مرحلة التخلف الثقافي والفكري .

إذن التواصل بين العرب والغرب كان السبيل لاقتباس الأفكار والمناهج النقدية الجديدة وفي مقدمتها البنيوية ، وذلك عن طريق ترجمة الكتب والمؤلفات الغربية إلى اللغة العربية، وعن طريق التبادل الثقافي، والدراسة في الجامعات الأوربية، وما إن جاءت مرحلة سبعينيات القرن العشرين حتى انتشر المنهج البنيوي انتشاراً واسعا في الدراسات النقدية العربية"[3].

وبحكم القواسم المنهجية المشتركة بين (النقد الجديد) و (البنيوية)، فقد مثلت جهود الدارسين وسيلة لانتشار التطبيق البنيوي على النصوص الأدبية، وربما كان كتاب الناقد التونسي حسين الواد (البنية القصصية في

---

[1] بلعفير، محمد بن عبدالله بن صالح، **البنيوية النشأة والمفهوم**، ص253.

[2] وغليسي ، يوسف، **البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية** ،ص6.

[3] بلعفير، محمد بن عبدالله بن صالح، **البنيوية النشأة والمفهوم**، ص253،254.

رسالة الغفران) من أقدم التطبيقات البنيوية في النقد العربي الحديث[1]، ثم ظهرت بعده سلسلة من الدراسات النقدية والترجمات قدمها :

1) "الدكتور جابر عصفور، مترجم كتاب" عصر البنيوية" لإديث كريزويل، ويتضح من تقدمته لهذا الكتاب تبنيه المنهج البنيوي .
2) الدكتور زكريا إبراهيم له كتاب" مشكلة البنية"، أوضح فيه مفهوم البنية، وذكر إجراءات المنهج البنيوي وعلاقته بالتحليل الفلسفي، وعلاقة البنيوية بالماركسية.
3) الدكتور صلاح فضل، له كتاب " نظرية البنائية في النقد المعاصر" و" مناهج النقد المعاصر".
4) الدكتور كمال أبو ديب، له كتاب" جدلية الخفاء والتجلي " و"البنى المولدة في الشعر الجاهلي" و" في البنية الإيقاعية للشعر العربي" وغيرها، وقد تحدث كثيراً عن ضرورة تطويره نظرية العرب اللغوية النقدية، حتى إنَّه عدَّ المنهج البنيوي منقذاً للعقل العربي من الضلال.
5) الأستاذ محمد عصفور، وله كتاب" البنيوية وما بعدها "و" البنية الأسطورية في صراخ في ليل طويل"[2].

ومن النقاد البنيويين أيضاً : يمنى العيد، وعبد الكريم حسن، وسيزا قاسم، وحميد الحمداني، وسامي سويدان، إلياس خوري، وفهد عكام.

وفي ضوء هذه الجهود التي قدمها هؤلاء النقاد، أمكن الكلام على نقد حداثي بنيوي في العالم العربي، كان ــ كما ذكرنا آنفا ــ نتيجة للتواصل بين العرب والغرب في هذا العصر.

---

[1] وغليسي ، يوسف، **البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية** ، ص8.

[2] بلعفير، محمد بن عبدالله بن صالح، ــ **البنيوية(النشأة والمفهوم)** ص254.

5- البناء الفني في القصيدة:

يستدعي الكلام على عناصر البناء الفني، التوقف عند مصطلح القصيدة التي تشكل إطاراً يضم تلك العناصر، ويراد بالقصيدة ما جاء من الشعر على معهود العرب في الأداء: موحد الوزن والقافية، مستوي الشطرين، وفيما يخص التعريف اللغوي "فقد جاءت المعاجم القديمة جميعها تقريباً على نفس تعريف ابن منظور بأن القصيدة من القَصْدِ، وهو ما تم شطر أبياته أو شطر أبنيته، وفي المعجمات المعاصرة نجد معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب يعرف القصيدة على أنها مجموعة من الأبيات الشعرية متحدة في الوزن والقافية والروي"[1].

ويذكر **ابن رشيق** أن هنالك عدداً من الأبيات يجب أن تتوافر في الشعر حتى يسمى قصيدة : إذا بلغت سبعة أبيات فهي قصيدة... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ عشرةً وجاوزها ببيت واحد[2]، ويقول الباقلاني سمعت الفراء يقول: العرب تسمي البيت الواحد يتيماً... فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي "نتفة" وإلى العشرة تسمى" قطعة"، وإذا بلغ عشرين استحق أن يسمى "قصيداً"[3].

ويرى يوسف بكار " أن النقد العربي القديم لم يأتِ بتعريف شامل للقصيدة، وإنما اكتفى بالأصول والمعاني التي حددها اللغويون، واحتوتها معاجم اللغة، فالقدماء جميعهم درسوا القصيدة على أنها مشتقة من القصيد، وهو ما تمّ شطر أبياته أو شطر أبنيته"[4].

ويرى أدونيس:" إن إدراك معنى القصيدة أساس أول في إدراك معنى الشعر. والقصيدة شكل إيقاعي، واحد أو كثير، ضمن بناء واحد، لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل، بالضرورة، من القصيدة أثراً شعرياً،

---

[1] مروه، حملاوي، و إيمان، لعور،(2017م)، **بنية القصيدة العباسية عند الشعراء المولّدين بشار بن برد ــ نموذجاً** رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي ــ ام البواقي، الجزائر، ص28.

[2] ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص183، 184.

[3] الباقلاني(أبو بكر محمد بن الطيب)،(1963م)، **إعجاز القرآن الكريم**، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف،[د.ط]، ص257.

[4] الرقب، أحمد،(د.ت)، **نقد النقد يوسف بكار ناقداً**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ص26.

فلا بد من توفر شيء آخر أسميه البعد، أي الرؤيا التي جاءت إلينا من خلال جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، القصائد كشكل إيقاعي لا غير، ليست شعراً بل مصنوعات شعرية"[1].

بينما الدكتور **حسين جمعة** يرى" أن التعريف ينبغي أن يجمع بين طبيعة القصيدة القديمة والحديثة ووظيفتها؛ لذا فهي بنية جمالية لغوية وأسلوبية وموسيقية تتكامل في عشرة أبيات أو عشرة أسطر وتزيد، وتنسجم في مقاطعها التي تتركب منها في وحدة معنوية سواء كانت بسيطة أم مركبة، وتوازي التجربة الذاتية والموضوعية؛ وتحقق المتعة والفائدة طبيعة ووظيفة في الوصول إلى الغرض المقصود"[2].

أما النقد في الغرب فقد عرّف" كوليردج" القصيدة بقوله:" هي الترتيب المُعيّن للكلمات، ومتُعتها مستقاة من تنظيم وترتيب اللغة". لقد ربط القصيدة بالعنصر المحرّك للنص الشعري، متمثلاً في اللغة[3].

أما " كروتشه" فيرى أن :" القصيدة هي ظاهرة الفن أي مجرّد صورة لذلك الانفعال وهذا يعني الفصل بين الجوهر والصورة أو بين الشكل والمضمون"[4].

وتجب الإشارة إلى أن عناصر البناء الشعري يتصل بالقصائد الطوال دون المقطعات، لأن للطوال نظاماً معيناً ونسقاً موروثاً سنّه القدماء منذ عهد الجاهلية، ثم اتبع المتأخرون تلك السنة في كثير من شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي والعباسي على تفاوت في مقدار التبعية والالتزام .

وحسبنا أن نقول: إن النهج الذي استقامت عليه القصيدة الغربية عبر العصور، يشكل نظاماً بنائياً قائماً على التدرج والاتساق والتتابع بين الأجزاء، وقد حرص النقاد في العصور المتقدمة على تهذيب ذلك البناء، حين وضعوا كثيراً من الشروط النقدية لكل عنصر من عناصر البناء الشعري.

---

[1] أدونيس،(1979م)، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3، ص108.

[2] جمعة، حسين،(2018م)، **الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية(دراسة تحليلية ونقدية)**، دار رسلان، دمشق،(د. ط)، ص27.

[3] أحمد، نوارة ولد،(2017م)، **أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية**، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجمهورية الجزائرية، ص36.

[4] كروتشه، بندتو،(1964م)، **المجمل في فلسفة الفن**، تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، ط2، دمشق، ص53، 186.

5ـــ1- المطلع والمقدمة:

عنيَّ النقاد القدماء ببناء القصيدة اهتماماً كبيراً، إذ قسموا القصيدة إلى ثلاثة أجزاء هي: المطلع والمقدمة، وحسن التخلص، والخاتمة." واشترطوا على الشاعر أن يناسب ويلائم بين المعاني في كل قسم من هذه الأقسام، وما يتصل بذلك من حديث عن وحدة البناء، ووحدة القصيدة"[1].

لم يختلف القدماء والمحدثون على أن المطلع من أهم أجزاء القصيدة، ومن الأمور التي حظيت بعناية القدماء خاصة، "فقد كانوا يقولون: أحسِنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان؛ وكانوا يوجبون على من يتصدى لمقصد من المقاصد أن يكون مفتتح كلامه ملائماً لذلك المقصد دالاً عليه شعراً كان أم نثراً"[2].

قال الجاحظ :" وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك، وأن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره، عرفت قافيته"[3]، وذكر الجرجاني أنَّ" الشاعر الحذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء"[4]. ثم نجد ابن رشيق يتحدث عن المطلع ويقول: "الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[5]، ولم يكتفِ بذلك بل احتد على الشاعر بقوله: "(أن ينظر في أحوال المخاطبين ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهواته)"[6]. وقد أنكر الدكتور يوسف بكار الشروط التي وضعها ابن رشيق(ت456هـــ) فيرد عليه بقوله:"فهل هذا شاعر الذي يطلب إليه ابن رشيق ذلك؟ أين الشعور الذي هو الأساس في الشعر؟ وأين ما يجيش في الصدر فينطلق به اللسان؟ بل أين الرغبة والرهبة والطرب

---

[1] الزير، عادل محمد سليم،(1430 هـــ،2009م)، **رثاء الأقارب في شعر شعراء العصرين الزنكي والأيوبي (492ـــ 648هـــ)** دراسة **موضوعية وفنية**، رسالة ماجستير، القدس، فلسطين، ص165.

[2] بكار ،يوسف حسين(1982م) ، **بناء القصيدة** ،دار الأندلس، بيروت ،الطبعة الثانية ، ص203.

[3] الجاحظ،(1968م)، **البيان والتبيين** ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج1، ص150.

[4] الجرجاني، عبد القاهر، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص48.

[5] القيرواني، أبو الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده**، ج1، ص218.

[6] المصدر السابق، ج1، ص223.

والغضب التي يذكرها ابن رشيق، فالدكتور يوسف بكار يرى الشعر تعبيراً عن وجدان الشاعر، وسكبه في وجدان الآخرين[1].

أما المحدثون" فلم يغفلوا المطلع وهم يتحدثون عن تجاربهم الشعرية، وهم في ذلك قسمان: الأول يرى أنَّ مطلع القصيدة هو مفتاحها، وأنَّى وقع المطلع في يد الشاعر هان نظم القصيدة، وأما القسم الآخر فليس شرطاً عندهم أن يكون المطلع أول ما ينظم، فقد ينظم الشاعر أكثر أبيات القصيدة "[2].

ويشير محمد عزام إلى أن القصيدة القديمة:" كانت تتألف في بنيتها العامة من أربعة عناصر فنية على الأقل، وكل عنصر منها يشكل موضوعاً مستقلاً ضمن القصيدة الواحدة، وهذه الموضوعات هي:

1.المقدمة الطللية: يقف الشاعر فيها على أطلال حبيبته، وقد يستوقف رفيقه ليشاركه حزنه وأساه.

2.الغزل والنسيب: وفيه ينتقل الشاعر إلى رسم صورة للحبيبة النائية.

3.وصف الرحلة، والراحلة، والصحراء، وما لاقاه الشاعر من حر الهاجرة، وقلة الزاد والماء، وما تعرض له من مخاطر وأهوال في رحلته الطويلة في الصحراء، لينتهي إلى الغرض.

4.الغرض من مديح أو فخر أو هجاء، وهو غالباً ما يكون مديحاً، لأن تصوير هذه المعاناة الإنسانية في اصطحاب الرفيق، والعاطفية في ذكر الحبيب، والحياتية في وصف متاعب الرحلة، إنما تُعدُّ مدخلاً إلى الطلب، ومقدمة أو "ديباجة" للغرض، ليستعظم الممدوح الجهد، فتعظم الجائزة"[3].

وتجدر الإشارة إلى أن المراثي عامة لم تجر على نهج القصيدة التقليدية، من حيث الالتزام بالمقدمات المشار إليها آنفاً، كالابتداء بالطلل خاصة، وإنما افترعت مقدمات تخص مواقف الرثاء، فمن ذلك مثلاً قصيدة مالك بن الريب التميمي[1] التي ابتدأها بالحنين في قوله :

---

[1] بكار، يوسف حسين،(1982 م)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم** الجزائر، ص205.

[2] الحيصة، محمد خالد عواد: **البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة**، ص41.

[3] عزام، محمد،(1979م)، بناء القصيدة التقليدية، **الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع102، أكتوبر، ص205.

[الطويل]

أَلا لَيتَ شِـعري هَـل أَبيـتَنَّ لَيلَـةً بِجَنبِ الغَضَا أُزجي القِـلاصَ النّواجيـا
فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الرَّكبُ عَرضَـهُ وليتَ الغَضَـا ماشـى الرِّكـابَ لياليَـا
لقد كان في أهلِ الغَضَا لو دنَا الغَضَـا مـزارٌ ولكـنَّ الغَضَـا لـيسَ دانيـا[2]

موضوع مقدمة ابن الريب في الحنين إلى موطنه، إذ أشارت المصادر إلى أنه كان لصاً، صحبه سعيد بن عثمان بن عفان، لمّا ولي على خراسان، لكن مالكاً لم يعشْ طويلاً، فوافته المنية وهو راجع إلى بلاد العرب [3] فأنشأ هذه القصيدة يحن إلى أهله وربوع بلاده. ونجد في مقدمته أن في البيت الأول تعبيراً عن كراهيته مغادرة الحياة، حيث لم يكن في حسبانه أن يغادرها على هذا النحو السريع، وربما كان كتمان الشاعر لجزعه من الموت الذي اتخذ صورة الحنين إلى بلاده وأهله الذين لا سبيل إلى الوصول إليهم، هو أحد الأسرار وراء تأثير هذه القصيدة الرائعة في نفوسنا"[4].

وكذا قصيدة متمم بن نويرة في رثاء أخيه، إذ بدأها بالتأبين، قائلاً[5]:

[الطويل]

لَعَمْـرِي ومَـا دَهْـرِي بِتَـأبِينِ هالِـكٍ ولا جَـزِعٍ مِمَّـا أَصَـابَ فَأَوْجَعَـا
لَقَـدْ كَفَّـنَ المِنْهَـالُ تحـتَ رِدَائِـهِ فَتًـى غيـرَ مِبْـطَـانِ العَشِيَّـاتِ أَرْوَعَا

في حين جرت معظم المقدمات في القصيدة العربية القديمة على اختلاف أغراضها، علـى ذكـر الطلـل أو الغزل، وهو نظام راسخ في تراثنا الأدبي ضرب بجذوره من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، إلـى أن أعلن أبو نواس الثورة على هذا الموروث، ومع ذلك فثورة أبي نواس على الطلل لم تكن تشمل قصائده كافة، فحين دعاه الخليفة إلى وصف الطلل، وهجر وصف الخمر، قال:

[الطويل]

---

[1] **مالك بن الريب** بن حوط بن قرط المازني التميمي(...ـ 60 هـ) ، شاعر من الظرفاء الأدباء الفتاك، اشتهر في أوائل العصر الأموي. الأعلام / الزركلي ، ج5، ص261.

[2] ابن الريب ، مالك،(د.ت)، **الديوان**، تح: نوري حمودي القيسي ،ص88.

[3] البغدادي(ت1093هـ)،(1989م)، **خزانة الأدب**، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص: 4\233.

[4] الشهري، محمد علي صالح ،(1424هـ) **المراثي في جمهرة أشعار العرب** ـ دراسة تحليلية فنية موازنة ـ رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية، ص85.

[5] المفضل الضبي ، **شرح المفضليات** ، تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون ط دار الكتب ص:155.

أَعِــرْ شِــعرَكَ الأَطــلالَ وَالــدِمَّنَ القَفْــرا فَقَد طــالَ مــا أَزْرَى بِــهِ نَعْتُــكَ الخَمْــرا
دَعــاني إِلــى نَعــتِ الطُلــولِ مُســلَّطٌ تضــيقُ ذِراعــي أَنْ أَجــوزَ لَــهُ أَمْــراً
فَسَــمعٌ أَميــرَ المُــؤمِنينَ وطاعَــةٌ وَإِنْ كُنــتَ قــد جَشّــمتَني مَركَبــاً وَعْــرا[1]

ففي هذا النص يبدو الصراع واضحاً عند أبي نواس من جهة دعوته إلى نبذ الطلل والإقبال عليه في الوقت نفسه، وهذا ظاهر في عبارته (جشمتني مركباً وعراً) أي كان يضمر في نفسه الثوران على الطلل وإيثاره الخمر، لكنه امتثل لأوامر الخليفة، ويلحظ الباحث أنه بدأ بوصف الطلل في قصائده التي أنشدها بين يدي الخلفاء "[2].

كان ابن قتيبة أول من تحدث عن بنية القصيدة التقليدية في كتابه (الشعر والشعراء) إذ يقول:" وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب وليصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء[...] فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسُرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل..."[3].

---

[1] أبو نواس،(2003م)، **الديوان**، تح: أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، ص38.
[2] بوعامر، بوعلام،(2013م)، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية**، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ص46.
[3] ابن قتيبة ،(2010م)، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكرو دار الآثار، القاهرة، مصر، ط1، ج1،ص75.

"فالمعروف في الشعر العربي عامة، أن يبدأ الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال، والبكاء على ذلك الطلل الدارس، ومخاطبة المكان الذي كانت تنزله المحبوبة، ثم يجد في ذلك مناسبة لذكر محاسنها، وربما بدأت بعض القصائد بالغزل أو وصف الخمر أو طروق الطيف والخيال أو التوجع من المشيب"[1].

وإذا كان من شروط المطلع الحسن أن يكون مرتبطاً بالموضوع، فلا بدَّ أن تكون مطالع المراثي لذلك مشتملة على البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الأُلّاف، ونعي الشباب، وذم الزمان...، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة.

وتجنب شعراء حقبة الدراسة افتتاح قصائد الرثاء بالمقدمات الغزلية ولم يكن الابتعاد عنها جديداً في الشعر العربي، فقد كان شعراء العربية يبتعدون عن المقدمات الغزلية في مراثيهم منذ العصر الجاهلي، وقد كان الابتعاد عن المقدمات والولوج إلى الموضوع مباشرة متمثلاً في قصيدة الرثاء"[2].

وسار على هذا النهج أغلب الشعراء القدامى في العصر الجاهلي وصدر الإسلام وكانوا يخصصون مقدماتهم للوقوف على أطلال الميت، أو وصف المكان الذي كان يرتاده في حياته، إلى أن يخلصوا لرثاء الميت ومدحه وتعداد حسناته وصفاته، وليس من العادة أن يقدم الشاعر قبل الرثاء نسيباً كما يصنع ذلك في الهجاء والمدح إلا أن الشاعر دُريد بن الصِّمَّةِ[3] بدأ قصيدته بالنسيب والتي مطلعها :

[الطويل]

أَرَثَّ جَدِيدُ الْحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ ... بِعَاقِبَةٍ وَأَخْلَفَتْ كُلّ مَوْعِدِ

وَبَانَتْ وَلَمْ أُحْمِدْ إِلَيْكَ جِوَارَهَا ... وَلَمْ تَرْجُ فِينَا رِدَّةَ الْيَوْمِ أَوْ غَدِ[4]

---

[1] بكار ،يوسف حسين،(1982م) ، **بناء القصيدة** ، ص125.

[2] الزير، عادل محمد سليم، **رثاء الأقارب في شعر شعراء العصرين الزنكي والأيوبي (492ـ 648هـ)**، ص166.

[3] **دريد بن الصمة:** دريد بن الصمة الجشمي البكري، من هوازن، شجاع، من الأبطال ، الشعراء، المعمرين في الجاهلية. كان سيد بني جشم وفارسهم وقائدهم، وغزا نحو مئة غزوة لم يهزم في واحدة منها. وعاش حتى سقط حاجباه عن عينيه، وأدرك الإسلام، ولم يسلم، فقتل على دين الجاهلية يوم حنين، وكانت هوازن خرجت لقتال المسلمين فاستصحبته معها تيمنا به، وهو أعمى، فلما انهزمت جمعها أدركه ربيعة بن رفيع السلميّ فقتله، له أخبار كثيرة، والصمة لقب أبيه مُعَاوية بن الحارث، الأغاني، 10/ 3، خزانة البغدادي، 4/ 446.

[4] دريد بن الصمة ، **الديوان** ،تحقيق عمر عبد الرسول، دار المعارف ،ص48.

فقد شذت هذه القصيدة المراثي عامة؛ لأن شعر الرثاء كان يستغني عن المقدمات ، ليدخل الشعراء في موضوعهم مباشرة، وفي موضوع رثاء الأمهات لم أجد شاعراً وقف على الأطلال أو تغزل في بداية رثائه، وذلك بسبب الحزن العميق الذي حلّ في قلبه والمعاناة الشديدة التي ملكت عليه أنفاسه، وأخذت بتلابيب عواطفه ومشاعره وأحاسيسه، وشدّت أعصابه وأفكاره، لمعايشة الحدث الجلل، الذي أصابه بفقد أحب الناس إليه فأذهله عن محاكاة أساليب الشعراء في بناء الشعر.

5- 2- الخروج والتخلص :

يسمى براعة التخلص أو حسن التخلص الذي يؤلف معالم الارتباط الموضوعي والزمني بين أغراض القصيدة الواحدة ، والشاعر المجيد هو الذي يحسن الانتقال، فيترك موضوعه الأول إلى الذي يليه دون خلل أو انقطاع ، ويجعل معانيه تنساب إلى الموضوع الآخر انسياباً بحيث لا يشعر قارئه بالانتقال؛ بل يجد نفسه في موضوع جديد هو استمرار للأول وامتداد له، وبين الموضوعين تمازج والتئام وانسجام .

التخلص عند النقاد يدل على حذق الشاعر، وقوة تصرفه وقدرته، وطول باعه، ولم يكن القدماء يعنون به عناية الشعراء المحدثين بل يذهب" ابن طباطبا: إلى أن حسن التخلص من مبتدعات المحدثين لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم "[1].

بينما ابن رشيق القيرواني يفرق بين الخروج والتخلص فالخروج عنده:"... أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه"[2].

فأما التخلص فيقول عنه:" وأولى الشعر أن يسمى تخلصاً ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه "[3].

---

[1] ابن طباطبا،(1426هـ/2005م)، **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، ص115.

[2] القيرواني، ابن رشيق،(2001م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ج1،ص207.

[3] المصدر السابق، ص237.

نلاحظ أن الخروج والتخلص عنده يجمعهما معنى الانتقال، لكنه يجعل هذا الانتقال بين المعاني في التخلص، وبين الأغراض في الخروج.

بينما ابن الأثير ميّز التخلص من الاقتضاب، فالأول:" أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره وجعل الأول سبباً إليه فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه كأنما أفرغ إفراغا... ، والثاني، أي الاقتضاب، فإنه ضد التخلص وذاك بأن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه ويستأنف كلاماً آخر غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك ولا يكون للثاني علاقة بالأول"[1].

أما إذا لم يوفق الشاعر في تخلصه وجاء على غير ما وضعه النقاد فهو اقتضاب أو ظفر أو انقطاع، إذ يقطع الشاعر كلامه ويستأنف كلام غيره من مدح أو هجاء، وقد ذهبوا إلى أن هذا مذهب الشعراء المتقدمين.

ويذكر أبو هلال العسكري(ت382هـ) الوسائل التي استخدمها الشعراء في التخلص فيقول:((كانت العرب في أكثر أشعارها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت :"فدع ذا و" سلّ الهمّ عنك بكذا" وربما تركوا المعنى الأول وقالوا: وعيس أو " وهوجاء" وما أشبه ذلك...))[2].

5 -3- خاتمة القصيدة :

مثلما اهتم القدماء بالمطالع اهتموا أيضاً بالمقاطع، أو خواتم القصائد ونظروا إليها من الزاوية نفسها التي نظروا إلى المطالع من حيث الاهتمام بالسامع أو المخاطب؛ "لأن ختام القصيدة في عرفهم يمثل قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه"[3] .

---

[1] ابن الأثير :**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، لبنان، ج2،ص244.

[2] العسكري، أبو هلال، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تح:علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،ط2 ، دار الفكر العربي، ص513.

[3] بكار، يوسف حسين ، **بناء القصيدة** ، ص126

وذهب حازم القرطاجني إلى وجوب أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عمّا أمالتها إليه، وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضوع لأنه منقطع الكلام وخاتمته [1]."يقول: "الاختتام ينبغي أن يكون بمعانٍ سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعانٍ مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذباً، والتأليف جزلاً متناسباً، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما قطع فيه غير مشتغلة باستئنافِ شيءٍ آخر"[2].

"واشترط أبو هلال العسكري في الخواتم أن يكون أجود بيت في القصيدة وأدخل في المعنى الذي قصد له الشاعر في نظمها، أو أن يتضمن حكمة ،أو مثلاً سائراً "[3].

وعلى هذا النهج جاءت القصائد في العصر الجاهلي؛ حيث اختتم بعض الشعراء مراثيهم بالحكمة أو بالدعاء للميت وذلك يتوافق كثيراً مع الرثاء، ومن ذلك ما قاله أبو ذؤيب الهذلي، إذ اختتم مرثيته بالحكمة:

[الكامل]

فَعَفَتْ ذُيُولُ الرِّيحِ بَعْدُ عَلَيْهِما والدَّهرُ يَحْصُدُ رَيْبَهُ ما يُزْرَعُ[4]

ولعل من أكثر خواتم القصائد استجابة لهذه الشروط قول المتنبي في ميميته التي عاتب بها سيف الدولة:"

[البسيط]

هذا عِتَابُكَ إلّا أنّه مِقَةُ قد ضُمّنَ الدُّرَّ إلا أنَّهُ كَلِمُ[5]

---

[1] القرطاجني، أبو الحسن حازم،(1966م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ،تح: محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار الكتب ،الشرقية ،تونس،ص67

[2]، القرطاجني، أبو الحسن حازم،(1966م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص305.

[3] العسكري ،أبو هلال ، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، ص463,465

[4] القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب،(1401هـ،1981م)، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تح: د. محمد علي الهاشمي، لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر، المملكة العربية السعودية،ج2، ص697.

[5] المتنبي، أبو الطيب،(2010م)، **الديوان** ، بشرح أبي البقاء العكبري، دار الفكر، بيروت، ج3، ص374.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك نهايات تشعرنا أن المعنى مازال مستمراً؛ إذ ينهي الشاعر قصيدته فجأة، وعلى غير ختام ويبقى المعنى بحاجة إلى تكملة واستمرار، ولعلّ ذلك عائد إلى توقف الانثيال الشعري عند الشاعر ، لأي سبب كان أو نفاذه، مما يؤدي إلى شعور القارئ أن للكلام بقية لا تتمُّ إذ لم ينسجم مع الذي قبله، وهذا الأمر حاصل، إذا علمنا أن القصيدة قد جاءت كاملة ولم يسقط منها شيء، ومهما يكن من أمر فإنني عمدت إلى جعل هذه المرتكزات:(المطلع ،التخلص ،الخاتمة) في البيئة الهيكلية لقصيدة الرثاء .

ومن الطريف أن مصطفى سويف قد وضع أسئلة عدّةً للشعراء المعاصرين، كان من بينها سؤال يتعلق بنهاية القصيدة. ولأهمية ما تعرض له نذكر إجابات لثلاثة شعراء من أقطار عربية مختلفة:

فالشاعر خليل مردم بيك من سورية تمثلت إجابته بأنّ الشاعر لا يضع حداً لنهاية القصيدة ويمثل بقصيدة له " الضحية" فوجد بعد الانتهاء من القصيدة أنها نضجت وامتلأت أثناء الكتابة ولم يكن مقدّراً هذا القدر للقصيدة ويضيف أنّ الانتصاف من الموضوع يحدد النهاية للقصيدة، وقد يكون الصحو من نشوة الحالة الشعرية حداً لنهاية القصيدة. وأجاب الشاعر محمد بهجة الأثري أنَّ نهاية القصيدة عنده يكاد يراها واضحة قبل أن يبلغها، وينهي القصيدة كما كان مقدراً لها. وأجاب الشاعر محمد مجذوب أنه لم يقدر نهاية لقصيدة قبل الوصول لتلك النهاية، بل ربما يحسب أنّ موضوعه العارض للنظم محدود فإذا به يتسع أثناء الكتابة. وينتهي مصطفى سويف بعد حصوله على إجابات لأسئلته إلى نتائج عدّة، وما يهمنا هنا النتيجة التي تتعلق بنهاية القصيدة حيث يرى أنَّ التوتر الذي يكون أساساً في وحدة القصيدة هو الذي يحرك الشاعر، ومتى توقف هذا التوتر كانت نهاية القصيدة"[1].

وأخيراً من خلال ما سبق نلاحظ أنه ليس غريباً أن تُتّخذ الأجزاء السابقة في بنية القصيدة ــ خاصة المطلع وحسن التخلص ــ معياراً من معايير المفاضلة بين الشعراء في نقدنا القديم، ونلاحظ من كثرة شروط النقاد في الأجزاء السابقة تأكيدهم لمفهوم صناعة الشعر.

[1] سويف، مصطفى،(1909م)، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط4، القاهرة، دار المعارف،ص216، 250.

الفصل الأول:
تطور الشكل الفني لقصيدة الرثاء.

1-مفهوم الرثاء .

2-المواقف البنائية في قصيدة الرثاء:

1-موقف الندب.

2-موقف التأبين.

3-موقف العزاء.

3- تطور قصيدة الرثاء.

1-صورة قصيدة الرثاء عند الجاهليين.

2- صورة قصيدة الرثاء الإسلامي.

3- صورة قصيدة الرثاء في العصر الأموي.

4-صورة الأم في المراثي:

1- الأبناء يرثون أمهاتهم.

2- مراثي الزوجات.

3- الأم ترثي أبناءها.

5 -الخصائص الفنية لقصيدة الرثاء:

1-الاستغناء عن المقدمات.

2 - امتزاج الرثاء بالأغراض الأخرى.

3-التأمل في حقائق الحياة والموت.

4- تجنب الألفاظ الغريبة.

5- ندرة رثاء النساء.

6- مشاركة الطبيعة في الحزن.

-مفهوم الرثاء:

الرثاء فن من فنون الشعر العربي، وقد عُرِفَ هذا الفن عند العرب وغيرهم من الشعوب منذ أقدم العصور، وأخذ حيزاً واسعاً عند الشعراء؛ لارتباطه بالموت، فمن خلاله يعبر الشاعر عن حزنه وتفجعه لفقدان عزيز أو قريب، وغايته تخفيف ألم المُصاب والتنفيس عمّا يصيب النفس من ألم وحزن، فلذلك كان الرِّثاء غرضاً بارزاً في الشعر.

1- الرِّثاء لغةً:

إن للرثاء معانيَ تداولتها معاجم اللغة؛ فمن ذلك ما جاء في" لسان العرب":الرثاء مصدر للفعل (رثى)، فيقال:" رثيتُ الميتَ، رثياً ورثاءً ومرثاةً ومرثيةً، ورثيتُهُ: مدحتُهُ بعدَ الموتِ وبكيتُهُ"[1].

وفي تاج العروس:"ورثيت الميت رثيًّاً بالفتح ورثاء ورثاية بكسرهما ومرثاة ومرثية مخفَّفة وعلى الأخير اقتصر الجوهري (ورثوته) أيضاً إذا (بكيته وعدَّدت محاسنه، كرثيته ترثية) وقيل الرثى والمرثية البكاء على الميت بعد الموت، والترثية مدحه بعد الموت"[2].

وفي معجم العين:" رثى فلانٌ فُلاناً يرثيه رثياً ومرثيةً؛ أي: يبكيه ويمدحه، والاسم: المَرثية، ولا يرثي فلانٌ لفلانٍ؛ أيْ لا يتوجَّع إذا وقع في مكروه، وإنه ليَرثي لُفلانٍ مرثية ورثياً والمُترثّي: المُتوجِّع المفجوع"[3].

بينما الزمخشري يقول:" رثيتُ الميتَ بالشعر، وقلتُ فيه مرثية ومراثي، والنائحة تترثى: تترحم عليه وتندبه"[4].

ويرى ابن فارس أنَّ" اجتماع الراء والثاء والحرف المعتل أصلي في الثلاثي يدل على رقَّة وإشفاق، يقال: رثيتُ لفلان أي رققت"[5].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(رثا).

[2]الزبيدي، **تاج العروس**، تح: إبراهيم الترزي، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1،1/8399.

[3]الفراهيدي، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد، (د. ت)، **كتاب العين** تح: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، 8/234ــ 235.

[4]الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد(ت528هـــ)،(د. ت)، **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مادة (رثى).

[5]ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا،(1399هـــ، 1979م)، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبدالسلام هارون، مادة(رثى).

من خلال ما سبق نرى أن أبرز معاني الرثاء تتركز لدى أصحاب المعاجم حول بكاء الميت، وتعديد محاسنه، ونظم الشعر فيه.

2 - الرِّثاء اصطلاحاً:

يقترن مفهوم شعر الرثاء بـــ " التفجع على الميت وإبداء الحزن على فراقه، وتصوير الخسارة التي نجمت عن فقده"[1].

وللرثاء تعريفات متعددة، **يقول** المبرد: "وهو أكثر ما تكلم فيه الناس؛ لأنه لم يَعْدُ أحد من مصيبة بحميم، وذلك قضاء الله على خلقه، فكلٌّ تكلم إما متعزيًا أو معزياً وإما متعبدًا محتسبًا"[2]. أما النويري فيرى "أن المراثي جُعِلت تسلية لمن عضته النوائب بأنيابها، وفرقت الحوادث بين نفسه وأحبابها، وتأسيةً لمن سبق إلى هذا المصرع، ونهل من هذا المشرع،...ثم فصل في باب الرثاء فقال عنه :"باب فسيح الرحاب، والنوادي، فصيح اللسان في إجابة المنادي، ذي القلب الصادي، متباين الأسلوب، مختلف الأطراف، متباعد الشعوب منه ما يصمي القلوب بنباله، ومنه ما يسليها بلطيف مقاله، ومنه ما يبعثها على الأسف، ومنه ما يصرفها عن موارد التلف..."[3] وعرفه ابن **رشيق القيرواني** بقوله: "وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود ميت مثل "كان" أو "عندما به كيت وكيت". وما يشاكله هذا ليعلم أنه ميت"[4].

وفي العصر الحديث يعرفه الدكتور عبدالعزيز عتيق بقوله :" الرثاء أو التأبين هو الثناء على الشخص بعد موته وتعديد مآثره والتعبير عن الفجيعة فيه شعراً"[5]. وتعرف بشرى الخطيب الرثاء بقولها: إن الرثاء يعني بكاء الميت وتعداد محاسنه بالشعر والنثر"[6]

---

[1] الشوري، مصطفى عبد الشافي،(1995م)، **شعر الرثاء في العصر الجاهلي**، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، ص1.

[2] المبرد، محمد بن زيد المتوفى 285هـــ،(، د.ت)، **التعازي والمراثي**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ص7

[3] النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب،(ت733هـــ/1333م)،(2004م)، **نهاية الإرب في فنون الأدب**، تح: يحيى الشامي، بيروت، دار الكتب العلمية، مجلد 3، ج5، ص160، 161.

[4] القيرواني، الحسن بن رشيق المتوفى 463هـــ،(1417-1996م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، قدم له وشرحه: د. صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ج12، ص169.

[5] عتيق، عبدالعزيز ،(د.ت)، **الأدب العربي في الأندلس**، دار النهضة، بيروت، د.ط، ص194.

[6] الخطيب، بشرى محمد، (1977م)،**الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، مديرية مطبعة الإدارة المحلية، ص29.

بينما شوقي ضيف يعطي مفهوم الرثاء بقوله:" بمعنى أن الرثاء هو البكاء على الأهل والأحبة حين يعصف بهم الموت فيئن الشاعر ويتفجع حينما يصطدم قلبه بفقده أعز أبنائه وإخوانه، فيتأذى من حتمية القدر القاسية فيبكي بالدموع والعبارات وكثيراً ما تعجز آهاته الأخيرة عن التخفيف عن النسيان فتكون بذلك الكلمات والأشعار هي المنفذ الآخر للنسيان ومنه فالرثاء ندب الميت وتعداد مناقبه وخصائصه"[1].

بينما الدكتور **حسين جمعة** يقول: "إنّ الرثاء يدور حول موضوعات إنسانية خالصة، إنْ لم نقل: إنه يدور على الإنسان ذاته، فالشاعر إن لم يرثِ نفسه، فهو يرثي إنساناً فقده"[2] .

ويذكر العقاد أهمية الرثاء بقوله: "فمن هذا الشعر نتبين قيم الحياة الفانية وقيم الحياة الباقية عند ناظميه والمستمعين إليه، ومنه نتبين عواطف الحزن ودواعيه التي تنم عن مآثر الأموات والأحياء، ومنه نتبين كل خلق يتجلى في موقف الفراق الأخير ويحمده الناس في مقام العزاء والوفاء.."[3].

ومما تقدم نجد أن الرثاء إنما هو: البكاء على الميت، ومدحه، مع ذكر صفاته الحسنة وأخلاقه النبيلة، والدعاء له بالرحمة والمغفرة، وحث ذويه على الصبر والسلوان. وذكر بعض الباحثين فروقاً بين الرثاء عامة والمرثية، يقول الدكتور **حسين جمعة:**" نحن ندرس في الرثاء بواعثه، واتجاهاته وأقسامه، وموضوعاته، ووظيفته وصوره وأساليبه...، أما قصيدة الرثاء أو المرثية أو المرثاة فهي تتلمس مفهوم نشأة بناء القصيدة، وإدراك روح التشكيل النسقي للبنية الفنية ووحدتها الفكرية ابتداء من البيت وانتهاء بالقصيدة"[4].

بيد أن القدماء لم يظهروا هذه الفوارق، ثم وقعوا على مصطلح القصيدة عموماً، ولكنهم لم يقفوا على مصطلح قصيدة الرثاء"[5]، فقصيدة الرثاء يمكن تعريفها بأنّها:" بناء فنِّي مركَّب دقيق، قائم على وحدة موضوعية وإيقاعية مثيرة ومؤثّرة للتعبير عن موقف وجدانيّ وفكريّ، ذاتيّ واجتماعيّ؛ بكاءً وندبًا وعزاءً،

---

[1] ضيف، شوقي،(1995م)، **الرثاء**، دار المعارف، ط1،1995م، ص5،6.

[2] جمعة ،حسين ،(1998م)، **قصيدة الرثاء، جذور واطوار ،دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية في صدر الإسلام** ، دار النمير، دمشق ،سورية ، ص13.

[3] العقاد، عباس محمود المتوفى 1383هـ،(د.ت)، **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**، ط6، دار المعارف، القاهرة، ص132.

[4] جمعة ،حسين، **قصيدة الرثاء، جذور وأطوار**، ص13.

[5] المرجع نفسه، ص19.

أو: هي كلام أدبيّ فنيّ رفيع موزون يعبِّر عن الواقع النفسيّ والاجتماعيّ والفكريّ والحضاريّ في حالات الضّعف الكبرى؛ بكاءً وندباً وتأبيناً وعزاءً"[1].

ويشير الدكتور حسين جمعة أن قصيدة الرثاء توازي الواقع موازاة رمزية؛ لأنها ترتبط بالنفس الإنسانية ارتباطاً وثيقاً، فالراثي يخلق بتداعياته الفكرية ومشاعره المتأججة لوحة فنية مؤثرة وممتعة ومفيدة لصورة الواقع الاجتماعي... وتنقلب الصياغة الشعرية إلى مادة حية تصل بين الحاضر والماضي، وتستشرف آفاق المستقبل، ثم تصبح مادة لخلق الرؤى الفكرية والفنية"[2].

ومن الذينَّ فرّقوا بين الرثاء والمرثية مقبول النعمة بقوله:" المرثية هي القصيدة أو القطعة الشعرية، أما الرثاء فهو الإشفاق والحزن، وهو أمر معنوي"[3]، غير أنَّ هذا التعريف ــ أظنُّ ــ لم يكن دقيقاً فهو لم يقدم لنا تعريفاً دقيقاً، جامعاً مانعاً، بيد أنّ الدكتور حسين جمعة قدم لنا تعريفاً دقيقاً وجامعاً مانعاً.

ومن المستشرقين الذّين تناولوا موضوع الرّثاء بلاشير الذي يقول:" كانت موضوعات التفجُّع التي وسعها الشعراء السابقون في شعر الرثاء ذات استيحاء غنائيّ ومدحيّ، وهي متّصلة أيضاً بمجموع الارتدادات النفسيّة"[4].

وكلّما تعمّق الإنسان في أبعاد الحياة واتجاهاتها، دعاه ذلك إلى إعادة النّظر في مفهوم الموت، وما يترتّب عليه من آلام وأحزان، وصراعات تقترب أو تبتعد من دارة الزمن، ذلك الزمن الذي يخطّ رسومه ويبني هياكله الإنسان وهو في الحقيقة لا دخل له في أساسات بنائه"[5].

وخلاصة ذلك: نلحظ أن الرثاء يتعرّض لفلسفة الموت والحياة والتهويل في المصيبة، وتعديد أعمال الميت وأمجاده وجعل موته عظة وعبرة، فسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام.[1]

---

[1] المرجع نفسه، ص24.

[2] جمعة ،حسين، **قصيدة الرثاء، جذور وأطوار**، ص85.

[3] النعمة، مقبول، **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**، ص5.

[4] الصباري، خميس بن ماجد بن خميس،(2009م)، **فن الرثاء عند شاعرات الجاهلية**، رسالة ماجستير، جامعة نزوى، ص7.

[5] عبدالعزيز، عبدالرشيد،(1982م)، **شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم**، وكالة المطبوعات، الكويت، ص5.

2- مواقف قصيدة الرثاء:

الرثاء من الموضوعات البارزة في شعرنا ، فكثيراً ما بكى شعراؤنا مَنْ رحلوا عن دنياهم وسبقوهم إلـــى الدار الآخرة، وهو بكاء يتعمق في القدم منذ وجد الإنسان، ووجد أمامه هذا المصير المحزن؛ مصير المـــوت والفناء الذي لابدّ أن يصير إليه كل حي، ليصبح أثراً بعد عين، وكأنه لم يكن شيئاً مذكوراً، وعليه فإن الرثاء في الشعر يقوم على ثلاثة مواقف:

1ــ الندب :

يمثل الندب معنى للحرقة واللذع من الأحزان، بما في تلك المعاني من عبارات مدمية لقلوب قائليها، ومسبّبة لبكائهم المرير بحسرة على فراق الأحبّة إلى العالم الآخر؛ لذا فقد عبّر الشعراء خلاله عن الحزن والألم واللوعة الملمّة بهم مصورّين أشدّ اللحظات صعوبة في حياتهم.

فالندب هو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب العيون الجامدة[2].

وقد عرف العرب منذ العصر الجاهلي المآتم؛ حيث تجتمع النساء للبكاء والعويل على الميت، وظلّ ذلك في الإسلام، إذ أباحه الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، إلا أنه نهى عما كان يفترون به من خمش للوجوه بالجلود وحلق للرؤوس، وإنّما أباحه لما فيه من تنفيس عن أهل الميت وشفاء لمصابهم فيه، ويروى أنه لما بكت نساء المدينة على قتلى غزوة أحد من ذويهن قال الرسول: (لكن حمزة لا يبكيه أحد) [3]، وكان قد استُشهد في هذه الغزوة، فأصبح سنة في نساء المدينة ألا يقمن مأتماً على مر العصور .

"ونجد النساء الندابات في الجاهلية يؤلفن الأشعار التي يندبن بها موتاهم، ومع توالي الزمن انفصلت صناعة الندب عن صناعة الشعر، فأصبح هناك محترفون في الحجاز ومحترفات يعولون في المآتم بأشعار

---

[1] زمالي، كريمة،(2012م)، **الرثاء في مدونة ديك الجن دراسة جمالية فنية**، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، ص4.

[2] ضيف، شوقي،(د.ت)، **فنون الأدب العربي(الفن الغنائي ــ الرثاء)**، دار المعارف،(د، ط)، ص5، 12، 13.

[3] الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب بن مطير اللخمي، الشامي ،(2008م)، **المعجم الكبير**، تح: حمدي عبدالمجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية ، ج11، ص310.

تصنع لهم، والغريض مغني مكة في العصر الأموي، هو أهم من احترف صناعة الندب في عصره، فكان ينوح بشعر يصنع له، وقالوا: إنه كان يتفوق تفوقاً ظاهراً على جميع الناحة والبكائيين، لما امتاز به من صوت حزين يمتلئ بالأسى والحزن"[1].

والندب على أنواع منها: ندب الأهل والأقارب، ندب الشعراء أنفسهم، ندب الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ وآل البيت الكريم، ندب الدول، ندب البلدان، ومن أشهر من ندب في الشعر متمم بن نويرة[2] في قوله يندب أخاه:

[الطويل]

أَبَــى الصَّــبْــرَ آيــاتٌ أَرَاهــا وَأَنَّــنِي أَرَى كــلَّ حَــبــلٍ بــعدَ حَــبْلِكَ أَقْــطَعَا
وَأَنِّــي مــتى مــا أَدْعُ بــاسْمِكَ لا تُجِبْ وكنــتَ جَــديــراً أَنْ تُــجِــيــبَ وتُسْمِعَا[3]

وهذه الأبيات تفيض لوعة وتأسفاً على موت أخيه، وثمة مراثٍ تناولت ندب الدول كالذي صنعه أبو العباس الأعمى في رثاء دولة بني أمية :

[الخفيف]

لَيــتَ شِــعري أَفــاحَ رائــحَــةُ المِســ كِ وَمــا إِن إِخــالُ بِــالــخَــيفِ أُنــسي
حــيــنَ غــابــتَ بــنَو أُمــيَّةُ عَــنه والبــَهــالــيــلُ مــنْ بَنــي عَبــدِ شَمسِ[4]

وخلاصةُ القول: يكون الندب هو البكاء والنواح مشجياً كئيباً، سواء أكان المخصوص بالرثاء شخصاً أم كياناً ودولة، يقيمه الشعراء بالألفاظ الحزينة والعبارات الكئيبة، كل لتصوير الفاجعة والإخبار عن فداحة الخطب، وهو موقف ابتدأت به معظم المراثي، إذ يظهر الشاعر مزيداً من التفجّع واللوعة على المرثيّ، ويتحول خطابه وسيلة لإظهار العاطفة المحتدمة والانفعال الجارف، من أجل ذلك وجد الشعراء في الندب باباً لإظهار

---

[1] ضيف، شوقي ، الرثاء ، ص12.

[2] **متمم بن نويرة:** متمم بن نويرة بن جمرة بن شداد اليربوعي التميمي (ت30)هـ ، أبو نهشل ، شاعر فحل ، صحابي، من أشراف قومه ، اشتهر في الجاهلية والإسلام ، الزركلي/ الأعلام ، ج5، ص274.

[3] الضَّبِي، المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم (ت168هـ)،(د. ت)، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكرو عبدالسلام محمد هارون، ط6، دار المعارف، القاهرة. ص: 263.

[4] الأغاني، ط6، ج15، ص57.

الأسى، ووسيلة للتأثير في السامع، ليكون هنالك إحساس جامع بين الشاعر والمتلقي، لاسيّما حين يتّسع مجال الخطاب ليشمل الناس جميعاً.

2 ــ التأبيّن :

عرفه أهل اللغة بأنه مدح الرجل بعد موته، يقول ابن منظور في لسان العرب: "أبّن الرجل تأبيّنا أي مدحه بعد موته وبكاه "[1] وقد عدّ شعر الخنساء مزجاً بين التأبين والرثاء، ولا فرق بين التأبين والمدح، وقال قدامة : "لا فرق بين التأبين والمدح إلا في اللفظ دون المعنى "[2]، أي أن يذكر في القول ما يدل على أنه لهالك، من مثل: كان أو قضى نحبه أو تولى، أو ما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت[3]. وقد أشار الشاعر السموْءَل إلى الندب والتأبين في بيت واحد فقال:

[الكامل]

يــا لَيتَ شِعري حــينَ أُندَبُ هــالِكاً مــاذا تُــؤبِــنــنّــي بِــهِ أنــواحــي[4]

وهي صورة تختلف عن الندب، فالشاعر لا يظهر حزنه فحسب، وإنمّا يتجاوزه ليعبر عن حزن الجماعة وما فقدته من عزيز عليها لما لهذا الفقيد الراحل من أثر بيِّن فيهم، بما كان يتحلى من صفات كريمة، وخلال بهية، وشمائل رفيعة، وأعمال جليلة، فالتأبيّن ليس نواحاً ونشيجاً، وإنمّا هو أقرب إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص، فإذا خرَّ نجم لامع من المجتمع، أشاد الشعراء بمنزلته، وكأنهم يريدون أن يصوِّروا فداحة خسارة الناس في فقده؛ لذلك كان التأبيّن ضرباً من التعاطف الاجتماعي يعبر الشاعر فيه عن حزن الجماعة إزاء الموت.

وبعد ذكر تجربة الحزن التي يعانيها الشاعر حين يفارق أحباءه وأعزاءه وندبه لموت الفقيد وذرف الدموع حزناً وأسى عليه، يجد الشاعر سبيلاً إلى ذكر مناقب الفقيد وخصاله، وهذا ما أشار إليه ابن رشيق القيرواني في قوله: "وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بيّن الحسرة، مخلوطاً بالتلهف والأسف والحزن

---

[1] ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب .ج3 ،ص13

[2] ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ص 50.

[3] المرجع السابق، ص100.

[4] عروة بن الورد والسموأل،(1982م) ، ديوانا عروة بن الورد والسموأل ،بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ص87.

والاستعظام إن كان الميت ملكاً أو رئيساً أو قائداً كبيراً ..."[1]، وقيل: إن الأصمعي سأل أعرابياً: "ما بال المراثي أشرفُ أشعاركم ؟ قال: لأننا نقولها وقلوبنا محترقة "[2].

لم يترك شعراؤنا في الجاهلية شريفاً إلا وقفوا على قبره، وبكوا عليه وكان مقياس الشرف عندهم التميُّز في القبيلة بالكرم والشجاعة والسيادة، ومن أقدم المراثي مرثية أوس بن حجر في فضالة بن كلدة الأسدي وفيها يقول:

[المنسرح]

أَيَّتُـها النَـفْـسُ أَجـمـِلي جـَزَعـا إِنَّ الَّـذي تَحـذَريـنَ قـَد وَقـَعـَا
إِنَّ الـَّذي جـَمَّـَعَ السَـمـاحَـةَ وَالنَّ جـدَة والحَـزمَ والـقُـوى جُـمَـعا[3]

نلاحظ كيف يذكر في تأبيّنه الصفات التي كان يقدّرها العرب في الجاهلية والتي كانوا يطلبونها مثل السماحة والحزم...إلخ.

وعادة يتلو التأبيّن الندب، في المراثي، إذ تستقر فيه عاطفة الشاعر وتهدأ وتيرة انفعالاته بصورة تختلف عن موقف الندب، فيلتفت الشاعر إلى المرثي ليعدد مناقبه ويحصي محامده، بيدَ أنه في هذا الموقف يعمد إلى تعميم المصيبة فلا ينعى الفقيد فحسب، وإنمّا ينعى الفضيلة التي تزول بزوال المرثي، وهذا أوجع ما يكون في الرثاء، فلم يعد التأبيّن يخصُّ المتوفى فحسب بل يعمُ الناس جميعاً؛ لأن المصاب لا يطول شخصاً بعينه فحسب، وإنمّا يشمل الفضيلة عامة، وبهذه الوسيلة يغدو هذا الموقف مشتركاً بين الناس، مما يجعل موضوع الرثاء نعياً للقيم المتمثلة بشخص المرثي، وعليه تفرق المرثية نفسها عن سائر ضروب الشعر بهذا الموقف ، وذلك بخروجها من حيز الانفعال الذاتي إلى مجال أوسع يشير فيه الشاعر إلى موضوع خارج الذات، لهذا استقرت المراثي في الوجدان، وثبتت في الذاكرة، وشغلت حيزاً واسعاً من الاهتمام؛ لأنها تؤرّخ لحظات الحزن والانكسار الإنساني، وفي ذلك لون من الجمال الفني الذي يجسد جماليات الضعف الإنساني، ويصف تقهقر الكائن البشري أمام سطوة الموت، وتجسيد تلك اللحظات يتحول جزءاً من تاريخ الإنسان إزاء صراعه

---

[1] القيرواني، العمدة:1 /71.

[2] المصدر السابق، ج1 ، ص71.

[3] حجر، أوس بن،(1979م)، ديوان أوس بن حجر، تح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط3، ص53.

الوجودي، وهو صراع لا يحسمه الأدب، لأنه صراع حتمي ومستمر، بيد أن الجمال فيه هو أن قصيدة الرثاء تحمل وميضاً من سيرة الإنسان وهو يواجه المصير في لحظة وجدها الأدباء صالحة للبقاء فدونوها في الأدب وهي إشارة كافية لتدلنا على أن صوت الحزن في أوضح صوره وأشدها تأثيراً إنما هو الصوت الذي انطوت عليه قصيدة الرثاء قبل كل شيء[1].

3 ــ العزاء:

المفهوم العام للعزاء هو الصبر على ما يصيب الإنسان من مصائب وأقدار وأوجاع وقد اقتصر مفهومها على مصيبة الموت التي تخطف الأحبة، والعزاء هو الصبر على كل ما فقدت تقول :

عزيت فلاناً أعزيه تعزيةً، أي أسيته وضربت له الأسى، وأمرته بالعزاء فتعزى تعزياً، أي تصبّر تصبّراً، وتعازي القوم عزّى بعضهم بعضاً[2]، والتعزية في الإسلام مشروعة[3] وهي الدعاء للميت بالمغفرة، وللمصاب بجبر المصيبة وهي مستحبة ومأجور فاعلها وهي تهوّن المصيبة، وتحضُّ على التزام الصبر واحتساب الأجر.

" وقد اعتاد الناس أن يذعنوا إذعاناً كاملاً للموت، ولهذا يتجهون إلى العزاء ليفكوا قيود الخوف عن أنفسهم فهم مشدودون نحو الموت، ولكن أمور العيش والحياة تصرفهم عنه حتى إذا ما فاجأهم بالعصف بالأحباب والخلان راحوا يتذكرون الموت واقتداره عليهم سواء أكانوا صغاراً أم كباراً، أقوياء أم ضعافاً سعداء أم أشقياء"[4]. وقد أشارت الخنساء إلى العزاء بالتأسي في قولها:

[الوافر]

وَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي ... عَلى إِخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي

وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن ... أُعَزّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي[5]

---

[1] محمد ، أحمد علي،(1993م) ، **أثر النزعة العقلية في القصيدة العباسية**، ط دار قطري بن الفجاءة – قطر، ص:112.

[2] ابن منظور ، **لسان العرب** ، ج15 وص52 ، مادة عزا.

[3] الدسوقي، محمد بن أحمد بن عرفة،(د.ت)، **حاشية الدسوقي على الشرح الكبير** ،القاهرة عيسى البابي الحلبي وشركائه،ج1، ص419.

[4] الشهري، محمد علي صالح ،**المراثي في جمهرة أشعار العرب**، ص67.

[5] الخنساء،(د.ت)، **ديوان الخنساء** ،تحقيق إبراهيم عوضين ،القاهرة مطبعة السعادة ،ص255.

كانت العادة في الجاهلية أن يعزي الشاعر نفسه إزاء من يفقد من أهله وأشراف قبيلته، فعزاؤه يوّجه قبل كل شيء إلى نفسه ثم إلى من حوله، ولما جاء الإسلام ونشأت طبقات الخلفاء والولاة وأخذت تتألف حول كل خليفة طبقة من الشعراء تقف نفسها على مديحه وتسليته إن أراد التسلية فكان الشاعر إذا فقد الخليفة عزيزاً بادر إلى تخفيف بلواه فيه بأبيات تحدّ من لوعته، وتكسر من فجيعته. ومن ذلك ما قاله أبو تمام معزياً الخليفة بوفاة ابنه:

[الطويل]

تَعَــزَّ أمِــيــرَ المُــؤْمِــنِــينَ فَــإنَّــهُ لمَــا قَــدْ تَــرَى يُغــْذَى الصَّــغِيرُ وَيُولَدُ
هَــلِ ابْــنُــكَ إلَّا مِـــنْ سُـــلَالَــةِ آدمٍ لِكُلٍّ عَــلَــى حَــوْضِ المَــنِيــَّةِ مــَوْرِدُ[1]

يأتي موقف التعزية عادة في نهاية قصيدة الرثاء، وفيه يدعو الشاعر نفسه إلى الصبر والسلوان والتأسي، ففي هذا الموقف يستيقظ العقل ويتخلص من العاطفة والانفعال نهائياً ليعي موضع الموعظة في الموت، عندئذ تمضي القصيدة إلى النهاية وقد استكملت مواقفها الفنية والموضوعية بصورة تشف على اكتمالها، وهنا أيضاً تضع لنفسها فارقاً عن سائر أغراض الشعر، إذ يتحول الموقف الأخير فيها إلى باب للتأمل في الحياة والكون والمصير.

غير أن هناك موضوعًا طريفًا" وذلك أن الخلفاء كانوا يتوارثون دولهم وإماراتهم فكان الشاعر يقوم بين يدي الخليفة أو السلطان الجديد يعزيه في أبيه ويهنئه بحكومته وما انتهى إليه من خلافة أو إمارة، ويظهر من خلال هذا أنه عند وفاة السلطان وتولي الحكم من طرف السلطان الجديد فإن مهمة الشاعر هو تعزية السلطان في وفاة أبيه والإشادة بمناقبه وفضائله من جهة وتهنئته بخلافته من جهة أخرى"[2].

---

[1] الزمخشري، جار الله، **ربيع الأبرار ونصوص الأخيار**، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط1 ،ج5، ص143.

[2] بكوش، فوزية،(1435 هـ،2014م)، **بناء قصيدة الرثاء في المغرب العربي بكر بن حماد أنموذجاً**، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ص37،38

وأول من تطرق إلى هذا الموضوع وأظهر براعته فيه عبد الله بن همّام السلولي حين توفي معاوية فخلفه ابنه يزيد فقال"[1]:

[البسيط]

اِصْبِـرْ يَزِيـدُ فَقَـدْ فَـارَقْتَ ذَا مِـقَـةٍ وَاشْكُرْ حِـبَاءَ الَّذِيْ بِالْمُـلْكِ حَـابَـاكَـا[2]

لَا رُزْءَ أَعْظَـمَ فِـي الأَقْـوَامِ نَـعْلَـمُهُ كَـما رُزِئْـتَ وَلَا عُقْـبَـى كَـعُـقْبَاكَا

ونجد كثيراً أن معاني الموت والحياة والخلود تتطور في قصائد العزاء إذا كان يبكي ميتاً أو يعزِّ فيه، يعرض أن الحياة زائلة لا تدوم لأحد وأن الموت نهاية حتمية وعلى الناس أن يعدوا العدَّة لهذا المصير بالأعمال الصالحة قبل فوات الأوان، وكانت هذه الأفكار تخطر في ذهن الشاعر الجاهلي إلا أنّنا نجده يعبر عنها بتعبير بسيط ساذج، بيد أن هذه المعاني سرعان ما تغيرت و ذلك بعد أن اطلع الشعراء على ثقافة الأمم الأخرى، فكان ذلك من علامات تطور الرثاء، الذي حمل بين أطوائه في أشعار العباسيين أفكارا فلسفية عميقة، وتحول الرثاء عن بعض الشعراء كأبي العتاهية إلى باب من أبواب الوعظ وتقويم السلوك، يقول :

[المتقارب]

وَقَـد كُـنْـتُ أغـدو إلـى قَـصرِهِ فَـقَـدَ صـــرتُ أَغـــدو إلـــى قَـبـرِهِ

أَتَتْـهُ الـمَنِـيّـةُ مُـغْـتَـالَـــةً رُوَيـداً، تَـخَـلَّـلُ مِـن سِـتـــرِهِ[3]

"وعلى هذا المنوال راح الشعراء ينسجون أشعارهم في العزاء، يلمّون فيها بفضائل السابق واللاحق، وكانوا يخصون أنفسهم بالعزاء مثلما يعزون الآخرين"[4]، ومن ذلك ما ذكرناه آنفاً حين رثى ابن الريب نفسه، يقول ابن طباطبا[5]:"ولأنّ الشّاعر يصبح بالخلق طبيب نفسه، فإبداعه الفنّيّ تَطَهّرَ، بل هو تحليل نفسيّ يتولّاه بنفسه، والفن إنقاذ، وآلهة الشّعر أمّ حنون تعزّي الفنّان، فالشعر فن الجاهليين فهو عزاؤهم العظيم في مواجهة قدر الموت"[1]. ومن جيد تعزية النفس ما قاله السموءل:

---

[1] الأندلسي، أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسيّ(328هـ)،(د. ت)، **العقد الفريد** ، تح: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت.ج3، ص261.

[2] **المقة:** المحبة، **الحباء:** العطاء.

[3] أبو العتاهية،(1986م)، **ديوان أبي العتاهية**، دار بيروت للطباعة والنشر، ص206، 207.

[4] بكوش، فوزية، **بناء قصيدة الرثاء في المغرب العربي بكر بن حماد أنموذجاً**، ص38.

[5] ابن طباطبا، **عيار الشعر**،22.

[الكامل]

اِســلَم سَلِــمــتَ وَلا سَليمَ عَلى الـــبِلى	فَنــيَ الــرِجــالُ ذَوُو الــقُــوى فَفَــنــيتُ
كَــيــفَ السَــلامَةُ إِن أَرَدتُ سَــلامَــةً	وَالمــوتُ يَــطــلُبُــنُــي وَلَسـتُ أَفــوتُ
وَأُقــيــلُ حَــيثُ أَرى فَــلا أَخــفــى لَهُ	وَيَــرى فَــلا يَــعــيا بِحَــيــثُ أَبــيــتُ
مــيتــاً خُــلِقــتُ وَلَم أَكُنْ مــن قَبلِــها	شَيئــاً يَــمــوتُ فَــمُـــتٌ حَيــثُ حَيِيتُ
وَأَمــوتُ أُخـــرى بَــعــدَهــا وَلَأَعلَمَن	إِن كــانَ يــنَــفَـــعُ أَنّــني سَــأَمــوتُ[2]

ثمة إقرار بحتمية الموت، وفي ذلك عزاء وسلوى، لذا قال السموأل يموت المرء ساعة ولادته، وهذا أبلغ ما انطوت عليه مقطوعته الآنفة.

ونافلة القول: انحصر الرثاء في مواقف ثلاثة: الندب والتأبين والعزاء، وهي مواقف صادرة من الوجدان ومتصلة بواقعة الموت، ذلك لأن " الرثاء ينبع من إحساس الشاعر بالضعف أمام الموت وبالعجز عن مغالبته ، فكأنه حينها يحزن على نفسه،... وكلما كان الفقيد أقرب إلى الفاقد كان إحساسه بالخسارة أشد وأعظم، لذا بكى الشعراء مَن رحل عنهم من أهل وأحبة وأصدقاء وعلماء وملوك وحتى المدن، فعبروا بذلك بما جادت قريحتهم من نظم الشعر، فأمسى الرثاء عاطفياً شديد التوتر، وقد يكون المرثي سيداً أو أميراً فتغلب على الرثاء المبالغة لرفع شأن الميت"[3].

ومن المهم أن نشير إلى أن مراثي الأمهات في الشعر قد استمسك بتلك المواقف، مع تنويع بسيط يبين فرادة التجربة الشعرية لكل شاعر خاض غمار هذا الموضوع .

---

[1] فراش، إبراهيم عبد الفتاح حسن(2017م)، **رثاء النفس في الشعر الجاهليّ**، إشراف الدكتور: عبد المنعم حافظ الرجبيّ، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2017 م، ص94.

[2] عروة بن الورد والسموأل(1964م)، **ديوانا عروة بن الورد والسموأل**، ص84.

[3] منال، شوابح، (1435هـ، 2014م)، **موازنة بين بكائيات "المهلهل بن ربيعة" و" الحنساء" دراسة فنية موضوعية** ــ رسالة ماجستير ــ إشراف: د. حمبلي فاتح، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، جامعة العربي بن مهيدي ــ أم البواقي ــ ص9ــ 10.

3-تطور قصيدة الرثاء:

إن الوقوف على الصور الأولى للرثاء في الشعر أمر غير متاح، وكل ما يمكن أن يقال في هذه المسألة: إنَّه من أقدم أغراض الشعر، لاقترانه بالعاطفة والوجدان، ولكونه وسيلة لبث الأحزان التي تعتري الإنسان في حله وترحاله.

يأتي الرثاء في كل عصر متأثراً بالبيئة والأحداث الاجتماعية والسياسية، وبطريقة تفكير الإنسان ورؤيته تجاه مختلف مسائل الحياة والتي منها الموت والفناء، لذا يحسن بنا قبل مباشرة موضوع رثاء الأمهات، الوقوف ما أمكن على صور الرثاء، وفق تفصيلات التاريخ الأدبي للشعر العربي.

1ــ صورة قصيدة الرثاء عند الجاهليين:

يمثل الشعر الجاهلي منطلقاً لآداب اللغة العربية، وعليه لابد من التماس الجذور الأولى للرثاء عامة، ورثاء الأمهات خاصة في الشعر الجاهلي.

الرثاء باب جامع وقد قيل:" إنَّه لمْ يُقَلْ في شيء قطُّ كما قيلَ في هذا الباب، لأن الناس لا ينفكون من المصائب، ومن لم يثكل أخاه، ثكله أخوه، ومن لم يعدم نفسياً، كان هو المعدوم دون النفيس، وحق الإنسان الصبر على النوائب"[1].

" فعرف العرب منذ العصر الجاهلي الرِّثاء، إذ كان الرجال والنساء جميعاً يندبون الموتى، وكانوا يقفون على قبورهم مؤبِّنين لهم، وقد كان للمعتقدات التي ورثها العرب عن أمم سابقة دور كبير وتأثير واضح؛ حيث آمن بعض العرب باليوم الآخر، وما فيه من بعثٍ وحَشْرٍ وحساب، سواء أكانت معرفة العرب من إرث أبيهم إبراهيم أم انتقلت إليهم من اليهوديّة والنصرانيّة.

ومن المعلوم أن الرّثاء وُجِد عند كلّ الأمم والشّعوب بادية وراقية ومتحضّرة"[1]، بيد أن ما وصل إلينا منه يعود إلى أواخر القرن الخامس للميلاد، وكان يُؤدَّى على شكل تعويذات للأموات على نحو ما يذكر الدكتور **شوقي ضيف:** "ليست معرفة الجذور التي نشأت عنها بعض موضوعات الشعر الجاهلي أمراً يقينياً ثابتاً، لكن

---

[1]الفوتي، وفاء عمر عثمان،(1421هـــ)، **قصيدة الرثاء عند ابن الرومي ــ دراسة موضوعية** ــ رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، ص1.

يرى بعض النقاد أنها تطورت من أناشيد دينية كان الجاهليون يتجهون بها إلى آلهتهم، ويستعينون بها على حياتهم، ومن ذلك شعر الرثاء فهو في أصله تعويذات للميت حتى يطمئن في قبره"[2].

وقيل: "من أقدم صور الرثاء ما نُقِشَ على قبور الأقيال والأذْواء[3] في اليمن والأمراء في الحيرة وعند الغساسنة في الشام، فعلى قبورهم كانوا يكتبون أسماءهم وألقابهم تخليداً لذكراهم وتمجيداً لأعمالهم، وكأنّ هذه هي الصورة الأولى للتأبين، على أنها صورة بسيطة ساذجة. أما تأبين الجاهلية فهو أكثر عمقاً وسعة، لأنه صيغ شعراً وفق قوالب مطرزة بالاستعارات والتشبيهات وممهورة بالأوزان والإيقاعات المؤثرة، بما يتلاءم مع حالات الحزن التي كانت تنتابهم في أثناء المصائب التي تطولهم في حياتهم"[4].

ولابد أن هذه الصورة الأولية خضعت لتطورات عديدة قبل أن تأخذ شكل القصيدة الناضجة، حتى وصلت إلى الذروة في جزالة الألفاظ ودقة التعبير ورصانة التراكيب وعلو المضامين، وظهر من بينهم شعراء كبار أصبحوا مشهورين بسبب استعمالهم الجيد لهذا الفن من النساء والرجال" فمراثي الجاهلية المشهورة المستحسنة المستجادة المتقدمة، معلومة موسومة، منها قصائد المهلهل بن ربيعة في أخيه، ومراثي لبيد في أخيه أربد، ورثاء أوس بن حجر في فضالة بن كلدة الأسدي، ومراثي كعب الغنوي في أخيه، ومراثي الخنساء في أخويها معاوية وصخر"[5].

يقول المهلهل بن ربيعة في أخيه كليب:

[الوافر]

أَهَـــاجَ قـــــذَاءَ عَيْنِـــيَ الإِذِّكـــارُ ... هُـدُوّءاً فَـالـدُمـــوعُ لَـهَا اِنـْحِـدَارُ

وَصـَارَ اللَّـيْـلُ مُـشْتَـمِـــلاً عَـلَينْا ... كَـأَنَّ اللَـيـلَ لَـيـسَ لَـهُ نـَهـــارُ

وَبـِتُّ أُرَاقـِبُ الـجَـوْزَاءَ حَـــتَّـى ... تَـقـارَبَ مِـــنْ أوائـِلِـها اِنحـِــدارُ[6]

---

[1] الزير، عادل محمد سليم، **رثاء الأقارب في شعر شعراء العصرين الزّنكي والأيوبي(492ـــ648هـــ)** ، ص5.

[2] ضيف، شوقي، **الرثاء**، ص169.

[3] **الأقيال:** مفرده قي، الملك من ملوك حمير. **الأذواء:** ملوك اليمن الذين في صدور ألقابهم، ذو، ومنهم: يزن.

[4] ضيف، شوقي، **الرثاء**، دار المعارف، القاهرة، ط4، د ت، ص7ـــ8.

[5] المبرد، محمد بن يزيد،(1396هـــ،1976م)، **التعازي والمراثي**، دمشق، ص13.

[6] القرطبي، يوسف بن عبدالله،(د. ت)، **بهجة المجالس وأنس المُجالس**، تح: محمد مرسي الخولي، بيروت، ج1، ص367.

إلى أن يقول:

أَجِبني يا كُلَيبُ خَلاكَ ذَمٌّ ضَنينَاتُ النُفُوسِ لَهَا مَزَارُ
أَجِبني يا كُلَيبُ خَلاكَ ذَمٌّ لَقَدَ فُجِعَت بِفارِسِها نِزارُ
سَقاكَ الغَيثُ إِنَّكَ كُنتَ غَيثاً وَيُسراً حينَ يُلتَمَسُ اليَسارُ
أَبَت عَيناايَ بَعدَكَ أَن تَكُفّا كَأَنَّ غَضى القَتادِ لَها شِفارُ[1]

لم تغبْ المرأة عن الرثاء في العصر الجاهلي بل ظهرت وبرزت راثية، مجيدة في رثائها تتفوق على كثير من الشعراء في هذا الباب، "ومن الطبيعي أن تتفوق النساء على الرجال في ندب الموتى والنواح عليهم ؛ لأن المرأة أدق حساً وأرق شعوراً، فإن حياة الرجال في العصر الجاهلي كانت تقوم على القتل وسفك الدماء والتفاخر بالشجاعة والبطولة، فكانوا يأنفون أن يقعدوا للبكاء وذرف الدموع كالنساء، بل لقد ذهبوا يظهرون التجلّد والصبر على من يموت منهم".[2]

وقد تفوقت في ذلك الخنساء في رثائها لأخويها معاوية، وصخر وقالت في رثاء صخر:

[البسيط]

قَذىً بعينكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ
كَأَنَ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَرَتْ فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ
تَبكي لِصَخرٍ هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت وَدونَهُ مِن جَديدِ التُّربِ أَستارُ[3]

وكثيراً ما يجيء رثاء الخنساء تأبيناً لصخر، إذ كان عندها أنموذجاً للكرم والشجاعة والوفاء والشرف، ونجد في رثائها لوناً آخر وهو العزاء، إذ كانت تعزي نفسها بكثرة الباكين حولها تارة، وتارة أخرى

---

[1] القرطبي، يوسف بن عبدالله، (د. ت)،بهجة المجالس وأنس المُجالس، ج1، ص367.
[2] ضيف، شوقي، الرثاء، ص8.
[3] الخنساء،(2004م)، ديوان الخنساء، شرح حمدو طماس، دار المعرفة ،بيروت، لبنان، ط2، ص45.

تنادي قومها لكي يشاركوها بكاءها بعد أن فقدوا فارسهم، وحامي الديار، فعبرت عن لوعتها من جراء فراقها صخراً وهي متحسرة على حالها ولا تدري كيف تعيش وصخر في عالم الموتى، فقد ظلت تبكيه بعد إسلامها [1].

حفل الشعر الجاهلي "بنماذج رائدة فريدة من رثاء النفس في حال الاحتضار قبيل الموت، وقد تعددت أسباب الموت فيها، فمن محارب أصيب في مقتل، إلى سليم لدغته حيّة، إلى مريض بلغ به المرض مبلغاً عظيماً...، ولعلّ في قصيدة الشاعر بشر بن أبي خازم الأسديّ ما يصور لحظات الاحتضار في أعنف حالاتها وأشدّها، إذ قُتِل في يوم من أيام عرب الجاهلية، ومما تجدر الإشارة إليه أن القتل كان من أكثر أسباب الموت حدوثاً، نظراً لطبيعة الحياة الجاهلية ،حيث يحتكم المتخاصمون إلى السيف، وتتعدد الأيام التي يشتحر فيها القتل بما يشبه الإبادة، فينتاب الجاهليَّ شعور بأنه قاتل أو مقتول لاشتباه الأمور أمام عينيه، واستحكام المنايا التي تقدر للناس آجالهم"[2]. يقول بشر بن أبي خازم الأسدي[3]:

[الوافر]

أَســـــائِلَةٌ عُمَيَـــــرَةُ عَـــــن أَبيهـــــا ... خِـــــلالَ الجَـــــيشِ تَعتَـــــرِفُ الرِّكابـــــا

تـــؤَمِّـــــلُ أَنْ أَؤوبَ لـــَهـــا بِنَـــهْـــبٍ ... ولَـــم تَـــعـــلَم بـــأَنَّ الســـَــهمَ صـــابـــا

فـــإِنَّ أَبـــاكِ قـــَـــد لاقـــى غُـــلامـــاً ... مِـــنَ الأَبـــنـــاءِ يَـــلتـــَهِـــبُ التِـــهـــابـــا

وَإِنَّ الـــوائـــلِـــيَّ أَصـــابَ قَـــلـــبـــي ... بِســـَــهـــمٍ لَـــم يـــَكُـــن يُـــكســـى لُغَابَا[4]

فَـــرَجّـــي الـــخَـــيرَ وَانتَـــظِري إِيابي ... إِذا مـــا القـــارِظُ الـــعَـــنـــَـــزِيّ آبـــا[5]

رَهـــينَ بِـــلىً وَكُـــلُّ فَتـــىً ســـَيـــَبـــلى ... فـــَأَذري الـــدَمـــــعَ وَاِنتَـــــحِبـــي اِنتِحابا

فَـــمَـــن يَـــكُ سائـــِلاً عَـــن بَيـــتِ بِشرٍ ... فَـــإِنَّ لَـــهُ بِـــجَـــنـــــبِ الـــــرَّدْهِ بَـــابـــَا

فـــإِن أَهْلـــِكْ عُـــمَـــيْـــرَ فـــَرُبَّ زحْفٍ ... يُشـــَبّـــَـــهُ نـــَقْـــعُـــهُ عَـــدوا ضَـــبابـــَا[6]

---

[1] الشموط، مهدي عواد،(2010م)، **الرثاء في الشعر الأندلسي في عصري المرابطين والموحدين**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ص32.

[2] فراش، إبراهيم عبد الفتاح حسن، **رثاء النفس في الشعر الجاهليّ**، ص21.

[3] **بشر بن أبي خازم:** بشر بن أبي خازم ، من بني أسد ، جاهلي قديم ، شهد حرب أسد وطيئ، وشهد هو وابنه نوفل بن بشر الحلف بينهما . ابن قتيبة ــ الشعر والشعراء 270/1.

[4] **اللغاب:** الريش الرديء، يكسى به السهم . ابن منظور ــ لسان العرب . مادة "لغب"

[5] **القارظ العنزي:** رجل من عنزة خرج يطلب القرظ ، فمات ولم يرجع إلى أهله ، فضربته العرب مثلاً للمفقود الذي يذهب بغير رجعة .

[6] الأسديّ ، بشر بن أبي خازم،(2004م)، **ديوان بشر بن أبي خازم الأسديّ**، تحقيق: مجيد طراد، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ص36.

ومن خلال النماذج الشعرية التي قدمناها نرى أن قصائد الرثاء في العصر الجاهلي اتسمت بالجزع واللوعة، وامتازت بصدق العواطف والمشاعر، فالشاعر في المراثي يباشر فيها الغرض، وذلك لجيشان شعوره واحتدام عواطفه من هول المصائب والنكبات التي تنقصده، من أجل ذلك لا يعنى بترسم خطوات الشعراء في البناء الشعري المعتاد والقائم على التقليد والمحاكاة، من هنا كانت المراثي باباً للاطلاع على الأتراح الملمة بأنفس من لذّع فؤادَه الفقدُ، ورمت المنية سهامها على عزيز أمام السمع والبصر، فالرثاء إذن قلَّ فيه نصيب الفن، وبالمقابل تضاعف فيه الزاد العاطفي، وما الصور الباهرة والعبارات المدهشة التي وقعت فيه إلا من جراء شدة المعاناة وقسوة التجربة، وعليه لا يفتش الباحث في شعر الرثاء عن صدق فني ، لأن الصدق الشعوري متحقق فيه بامتياز .

2ــ صورة قصيدة الرثاء الإسلامي:

كان الرثاء في العصر الإسلامي جاهلياً في بعض معانيه ومبانيه، حيث كان الشاعر الإسلامي يندب الميت ويؤبّنه ويعزي ذويه ونفسه، وكان يفعل الشعراء الجاهليون من قبل، لكن بعض الرثاء الإسلامي قبس من الإسلام معاني جديدة أسهمت في ظهور مضامين جديدة عبرت عنها قصائد الرثاء في هذا العصر، فأخذت الخيوط الإسلامية تتداخل في النسج الفني مع الخيوط الجاهلية القديمة، وأخذ الشعراء يستخدمون ألواناً جديدة يمزجون بينها وبين الألوان الجاهلية التقليدية، وتعددت الأصباغ بين أيديهم، وتدافع في القصيدة العربية تياران يتنازعانها: تيار جاهلي موروث، وتيار إسلامي مستحدث، ومن المزاوجة بين هذين التيارين، ومن المزج بين الأصباغ التقليدية والأصباغ الجديدة، ظهرت الصورة الجديدة، والقيم الخلقية الجديدة التي أرساها هذا الدين الجديد في هذا الشعر. فكان من عادات الجاهليين تلقي نبأ الموت بجزع شديد وقنوط بالغ ، ولما جاء الإسلام اطمأنت النفوس، وذلك بالقبول والرضا والتسليم بالموت؛ لأنه حق كالحياة، لهذا تغيرت معالجة الشعراء لمعضلة الموت في مراثيهم، إذ استند كثير منهم على ما جاء في القرآن الكريم والسنة النبوية إزاء التسليم بالقدر والقبول بالمصير[1].

[1] الفوتي، وفاء عمر عثمان،(1421هـ)، قصيدة الرثاء عند ابن الرومي ــ دراسة موضوعية ــ ص4،5.

" فالإسلام فتح آفاقاً جديدة في مجال الرثاء، وطرح أفكاراً وبدائلاً لكثيرٍ من المعتقدات لعصر ما قبل الإسلام، وبخاصة وضوح المصير لدى المسلم، وكشف لُغزه، وتأثّر الشعراء بهذا كله، وازدادوا امتناعاً به، كلّما زاد إيمانهم، فانعكس في شعرهم، وكثر عندهم التعزّي لأنفسهم بتقليد الجاهليين وهذا أمر طبيعي، طالما يتصل الأمر بالفنّ وسُننه وتقاليده، ولكنهم مع تأثُّرهم بسُنن القدماء، فإنّهم طوّروا مضامين هذه التقاليد، وابتكروا ضروباً أخرى في العزاء"[1].

فغلبت الروح الدينية على كثير من المراثي في هذا العصر،" فظهور الإسلام أحدث تأثيراً كبيراً في الحياة العربية، وتغييراً واضحاً في النواحي الفكرية والثقافية والمادية، لذلك ظهرت ألفاظ جديدة تدل على المعتقدات الدينية الجديدة كالإيمان بالله وباليوم الآخر والدين والحق والبعث، وغير ذلك من الألفاظ الإسلامية.

وكانت أهم مراثي شعر الإسلام هي تلك التي بكى بها الشعراء المسلمون رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه، ومن ذلك قصيدة حسان بن ثابت حيث يقول:

[الطويل]

بطَيبَـــةَ رَســـمٌ للنبـــي وَمَعهَـــدُ مُـنـيرٌ وَقَـــدَ تَـعفو الرُسومُ وَتَهـــمَدُ

ولَا تنَمَحي الآيـاتُ مـِن دارِ حُرمَـــةٍ بِها مِنبَرُ الهـادي الـذَي كـانَ يـــَصعَدُ

وَواضِـــحُ آثارٍ وبـاقـــي مَـعـــالِمٍ وَرَبعٌ لَـهُ فـيـهِ مُـصَـلّـى وَمَسـجِدُ[2]

جبَّ الإسلام كثيراً من عادات الجاهلية في العويل والنواح والندب، وأقام مكانها مآثر جديدة من العدل والتقوى والزهد في الحياة، والإخلاص لله، فصورة الرثاء تغيرت عن صورة الرثاء في العصر الجاهلي؛ ذلك لأن الدين الإسلامي غير نفوسهم وهذبها، وجعل الإنسان يؤمن بالقضاء والقدر، وهذه المثالية الجديدة كان لها شأنها في الرثاء فقد أخذت تحل فيه صفات لم يكن الجاهلي يُعنى بها ولا يفكر فيها[1]، كسيطرة الروح الدينية في المراثي التي نسجها الشعراء الإسلاميون في هذا العصر.

---

[1] موسى، يحيى مخيمر صالح،(1981م)، **رثاء الأبناء في الشعر العربي**، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1، ص124،125.

[2] ثابت، حسان بن،(1961م)، **ديوان حسان بن ثابت**، بيروت، ص54.

3ــ صورة قصيدة الرثاء في العصر الأموي:

ذهب الرثاء بباب واسع من الشعر الأموي، على النحو الذي كان سائداً في العصور السابقة؛ بوصفه موضوعاً متكرراً ولصيقاً بالوجود الإنساني، وقد تنوعت ضروب الرثاء بتنوع مناحي الحياة، وبرز في العصر الأموي موضوع رثاء الشباب والتوجع من المشيب؛ ذلك لأن المشيب علامة بِلىً وأمارة فناء، قال أبو عبيدة معمر بن المثنى التميمي:" أحسن مناطق الشعر الراثي، البكاء على الشيب، وكان بنو مروان لا يقبلون الشاعر إلا أن يكون راوية للمراثي"[2].

في العصر الأموي تعددت الفرق الدينية والسياسية، وكثرت الحروب والوقائع، وصار لكل فرقة قتلاها ثم صار لكل فرقة مراثيها، فصار للشيعة مراثيها، للخوارج مراثيها وهكذا[3]، من هنا ظهر لون من الرثاء يمكن تسميته بالرثاء السياسي، مع الإشارة إلى استمرار المعاني السابقة لهذا الموضوع في المراثي الأموية [4].

فمن الألوان الجديدة التي لم تكن معروفة من قبل، رثاء الدول، والرثاء السياسي الذي ازدهر ازدهاراً واضحاً، في ظل التناحر بين الفرق والأحزاب، فكان لكل فريق شعراء يرثون قتلاه، ويشحذون الهمم للأخذ بالثأر [5]. فمن ذلك رثاء حسان بن جعدة شاعر الخوارج راثياً قتلاهم إذ يقول:

[البسيط]

يـــاعَيْنُ أذرِي دُموعـــاً مِنـــكِ تَشـــجَامَاً ... وَأبـكِـي صـــحـــابَـــةَ بِسْـطَامٍ وَبِسْطاما

فَلَنْ تَـرَى أَبـداً مـــا عِشـــتِ مِـثـلَهُمُ ... أَتـقَـى وأَكـــمَلَ في الأحلامِ أَحـلامـاً

بِسِيِّهـــمِ قـــد تـأَسّـوْا عِـندَ شـدَّتِـهم ... ولَـــم يُريـدُوا عـن الأعداءِ إحـجـاماً

حَتّـى مَـضَـوا لِلَّذي كـانـوا لـهُ خَرَجوا ... فـأورثـونـا مَـنـــَاراتٍ وأَعـلَامَـا[6]

---

[1]ضيف، شوقي، **الرثاء**، ص56.

[2] ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، ص: 1\144.

[3]الفوتي، وفاء عمر عثمان، **قصيدة الرثاء عند ابن الرومي**، ص7.

[4]الزير، عادل محمد سليم، **رثاء الأقارب في شعر شعراء العصرين الزنكي والأيوبي(492ــ648هـ)**، ص27.

[5]هدارة، محمد مصطفى،(1408هـ،1988م)، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني**، بيروت، ص464.

[6]الطبري، ابن جرير ،(2011 م)، **تاريخ الأمم والملوك**، دار الكتب العلمية، ج 4، ص75

ووَضُحَ موضوعٌ آخر في الرثاء الأموي، وهو رثاء النفس كما هو الشأن عند مالك بن الريب. خرج الرثاء عن دوائره المعتادة، إلى دوائر أخرى" فصار الشعراء يرثون أنفسهم كما فعل مالك بن الريب[1]:

[الطويل]

أَلا لَيــتَ شِــعري هَــل أَبيــتَنَّ لَيلَــةً بِجَنبِ الغَضَا أُزجــي القِــلاصَ النّواجيــا
فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَــعِ الرَّكــبُ عَرضَــهُ ولَيــتَ الغَضَــا ماشــى الرِّكــابَ لياليَــا
لقد كان في أهلِ الغَضَا لــو دنَــا الغَضَــا مــزارٌ ولكــنَّ الغَضَــا لــيسَ دانيــا[2]

مما سبق يمكن للدراس أن يلحظ المنحى التطوري لقصيدة الرثاء التي بدأت في شعر الجاهليين على صورة جزع وشكوى مما يحدثه الموت من آثار في نفوس الأحياء، ومع مجيء الإسلام أضيفت للرثاء معان جديدة تتمثل بالقبول والتسليم بالقضاء، وفي العصر الأموي اتصل الرثاء بجميع مناحي الحياة، فواكب الحركات السياسية المتنازعة، وغمس الشعراء قصائدهم في موضوع التنافس بين الفرق، فطفق كل شاعر يرثي قتلى فرقته، وينال من خصمه، ويحرض من خلال رثائه على استمرار الصراع السياسي، وبجانب آخر توسع موضوع الرثاء ليطول نواحي عدة، كرثاء الشباب والجزع من الشيب، ورثاء النفس حين حمَّ قضاؤها، وهذا لا يعني أن الرثاء في العصر الأموي قد قطع صلته بالرثاء الجاهلي، وإنما استمرت بعض معانيه وصوره، وإنَّ كثير من الشعراء الأمويين قد حافظ على المواقف البنائية لقصيدة الرثاء كما أصلها الشعراء الجاهليون من قبل .

4 - صورة الأم في المراثي:

للأمّ مكانة عظيمة، لا يمكن أن تعوّض بغيرها في نفس الإنسان، ولا تُرقى إليها مرتبة، فهي حاضرة في ذهن أبنائها ووجدانهم؛ لأنها الحضن الدافئ والملاذ الآمن، ومنبع العطاء المتدفق بالحنان، فمعنى الأمومة يفرض على الإنسان مشاعر الحب والتقدير تجاهها،" فالأمومة امتازت عن سائر العلاقات الإنسانية على مر التاريخ بالثبات وعدم التغير إلا ما كان في الجاهلية، ففي الأمم القديمة كان للأمومة مكانتها واحترامها، فعند

[1] الفوتي، وفاء عمر عثمان، **قصيدة الرثاء عند ابن الرومي**، ص8.
[2] ابن الريب ، مالك،(د.ت)، **الديوان**، ص88.

اليونانيين كان النسب إلى الأم تقديراً للأمومة أكثر من الأبوة، وكانت المرأة عندهم تعامل كالأمة إلى أن تلد فتكتسب بالولادة نظرات الاحترام والتبجيل[1]، وكانت الأم عند المصريين القدماء ذات منزلة عظيمة ومما قالوا في الأم: ينبغي ألا تنسى أمك، إنها حملتك ثقيلاً، وحين ولدتك بعد تمام شهورها حملتك على عنقها، وأرضعتك من ثديها ثلاث سنين[2].

وفي بلاد ما بين النهرين كانت الأم رمز الحب والخير والخصب والحنان[3]، بينما عدَّ اليهود الأمومة أقوى من صلة الأبوة، والأم الولود تضمن لنفسها الطمأنينة والكرامة وذلك إعلاء لشأن الأمومة[4]، وفي التعاليم النصرانية نالت الأم منزلة رفيعة[5]، تعظيماً لأمومة مريم العذراء عليها السلام وولادة المسيح عليه السلام.

وأما في جزيرة العرب وجاهليتها فقد كانت المرأة الأم رمز الحنان والتقدير والحب والتبجيل والاحترام، وكثيراً ما كان يُنْسَبُ العربي إلى أمه فخراً واعتزازاً، كالشاعر عمرو بن هند وغيره"[6].

وإذا تتبعنا تاريخ الأمومة في القرآن والسنة، وجدنا الأم رمز الحب والخير والعطاء والتقدير والاحترام والطاعة، ففي القرآن الكريم ذُكرت الأم الصالحة وذُكِرَ معها آية من آيات الله سبحانه كما في قصة أصحاب الأخدود حين أُلقوا في النار، فقد روى الإمام مسلم في نهاية القصة أنه:" جاءت امرأة ومعها صبيٌّ لها فتقاعست أن تقع فيها، فقال لها الغلام: يا أماه اصبري فإنك على الحق.

فتعظيماً لعاطفة هذه الأم المشفقة على رضيعها، أنطق الله عز وجل هذا الرضيع، مما ثبت تلك الأم المرضع على إيمانها. ومن القصص التي تشير إلى أصالة عاطفة الأمومة عند المرأة، وأنها شيء فطري، فلا يمكن

---

[1] لويون، غوستاف،(1341هـ)، **مقدمة الحضارات الأولى**، تحقيق وترجمة: محمد صادق رستم، ط2، دار الرافدين للطباعة والنشر، ص39.

[2] ديورانت، ويل،(1965م)، **قصة الحضارة** ، ترجمة محمد بدران، جامعة الدول العربية؛ الإدارة الثقافية، م1، ج2، ص97.

[3] المرجع السابق، ص216.

[4] ديورانت ، ويل، **قصة الحضارة** ، ج2، ص375.

[5] **الكتاب المقدس**، العهد القديم والعهد الجديد، القاهرة ، دار الكتاب المقدس، العهد القديم الإصحاح العشرون، ص190، العهد الجديد ، الإصحاح السابع، ص68.

[6] الأبرش، مها عبدالله،(1413هـ، 1993م)، **الأمومة ومكانتها في الإسلام في ضوء الكتاب والسنة**، رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، ص27.

لحوادث الزمن أن تغيرها ما دامت النفوس مستقيمة وسليمة في فطرتها ما رواه أبو هريرة رضي الله عنه عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال:" بينما امرأتان معهما ابناهما جاء الذئب فذهب بابن إحداهما، فقالت هذه لصاحبتها: إنما ذهب بابنك أنت، وقالت الأخرى: إنما ذهب بابنك، فتحاكمتا إلى داود فقضى به للكبرى، فخرجتا على سليمان بن داود عليه السلام فأخبرتاه، فقال: ائتوني بالسكين أشقه بينكما، فقالت الصغرى لا، يرحمك الله هو ابنها، فقضى به للصغرى"[1].

قال الإمام النووي[2] رحمه الله:" استدل سليمان بشفقة الصغرى على أنها أمه، وأما الكبرى فما كرهت ذلك بل أرادته لتشاركها صاحبتها في المصيبة بفقد ولدها"[3].

وهكذا فإن الأمومة أصيلة أصالة الفطرة الإنسانية السوية في النفس البشرية.

---

[1] مسلم، الصحيح، ج3، كتاب الأقضية باب بيان اختلاف المجتهدين ، ص1344، ح(1720)، ص1344 ، البخاري، الصحيح، م4، ج8، كتاب الفرائض، باب إذا ادعت المرأة ابنا، ص15، ح(6769).

[2] **النووي** : الإمام الحافظ شيخ الإسلام محي الدين أبو زكريا يحي بن شرف بن مري الحزامي الحواريي الشافعي، كان ــ رحمه الله ــ لا يضيع له وقتاً في ليل أو نهار حتى في الطريق وكان لا يقبل من أحد شيئاً إلا في النادر ممن لا يشتغل عليه، وكان يواجه الملوك والظلم بالإنكار ويكتب إليهم ويخوفهم بالله تعالى، وتوفي في الرابع والعشرين من رجب سنة ست وسبعين وستمائة (طبقات الشافعية الكبرى للسبكي8/ 395).

[3] النووي، شرح صحيح مسلم، م6، ج12، ص18.

1-الأبناء يرثون أمهاتهم:

حظيت الأم في القديم والحديث باهتمام فحول الشعراء والأدباء، "وأول ما يطالعنا من تلك المواقف، تلك الأبيات التي قالها صخر بن عمر بن الشريد[1] عندما مرض قريباً من حول حتّى ملّه أهله، فسمع صخر امرأة، وهي تسأل سلمى امرأته: كيف بعلك؟ فقالت سلمى: لا حيٌّ فيُرجى، ولا ميّتٌ فيُنعى، لقينا منه الأمرّين.

وعلى الجانب الآخر تجيب الأم: بأحسن حال ما كان منذ اشتكى خيراً منه اليوم، ولا نزال بخير ما رأينا سواده فينا، وينطلق صخر معبراً عن هذين الموقفين المتناقضين قائلاً:

[الطويل]

أَرَى أُمَّ صَخرٍ لَا تَمَلُّ عِيادتي ... ومَلَّتْ سُلَيمَى مَضْجَعي وَمَكانِي

فأيُّ امْرِئٍ ساوَى بِأُمٍّ حليلةً[2] ... فلا عاش إلَّا في شقا وَهَوَانِ

ومَا كنتُ أخشَى أَن أكونَ جِنَازَةً[3] ... عليكِ وَمَنْ يَغترُّ بالحدَثَان[4]؟

لَعَمْرِي لَقَدْ نَبَّهتِ من كان نائماً ... وأسمعتِ مَنْ كَانَتْ له أُذُنانِ

أهُمُّ بأمرِ الحَزمِ لو أستطيعُهُ ... وَقَدْ حِيلَ بين العِيْرِ و النَزَوانِ[5]

وَلَلمَوْتُ خَيرٌ مِنْ حَيَاةٍ كأَنَّها ... معرس يَعْسُوبٍ برأسِ سِنَانِ[6]

إن الشاعر لا يشكو ألم الجسد بقدر ما يشكو آلامه النفسية؛ لأنها أحدّ لا سيَّما عند أولئك الذين تبوّؤا في المجد والسيادة مكانة سامقة في أقوامهم، والشاعر هنا يعقد موازنة بين أمه وزوجه؛ ليبين عما يعتلج في قرارة نفسه من مشاعر وأحاسيس، لم يعد يقوى على حبسها، إنه تمزق نفسي اضطر الشاعر إزاءه أن يعلن عن ضيقه بالحياة والتماس الموت.

---

[1] **صخر بن عمر بن الشريد** : صخر بن عمرو بن الحرث بن الشريد ، أخو الخنساء الشاعرة المعروفة، من سُليم من قيس عيلان، أصابه زيد بن ثور الأسدي يوم ذي الأثل بطعنة كانت سبباً في موته ، وكان سيداً في قومه ، كما كان من أكثر العرب جمالاً . الأصفهاني ، أبو الفرج ــ الأغاني 13/ 129ــ130.

[2] **الحليلة:** الزوجة.

[3] **جنازة:** إذا أثقل المريض على أهله يقال هو جنازة عليهم.

[4] مصائب الدهر.

[5] **العير:** الحمار ــ **النزوان:** الوثوب على أنثاه، والكناية عن عدم قدرته. وكذلك يضرب المثل لمن يريد أمراً ، ولكنه لا يجد له سبيلا.

[6] المثنى، أبو عبيدة معمر بن(1987م) ، **أيام العرب قبل الإسلام**، تحقيق: عادل جاسم البياتي، ط1 ، عالم الكتب، بيروت، 337/2.

وإذا كانت الزوجة قد ملّت مضجع بعلها وهو في حاله تلك، فلا ريب أنَّ المرض قد تمكن منه وبلغ منه ما بلغ، إن ما همست به سليمى لسائل عن زوجها مما تناقلته الروايات والأخبار" لا ميت فيُنعى ولا صحيح فيُرجى " جعله يطلب الموت[1]. يقول:

[الطويل]

أجَارَتَنـــــا إنَّ الحُتُـــــوفَ تَنُـــــوبُ عــلى النّــاسِ كُــلُّ المُخْطِئينَ تُصِيْبُ

أجــَارَتَــنَــا إنْ تَــسْأَلــيْنِــي فَــإنَّني مُــقِيــمٌ ــ لَعَــمْري ــ مَا أقَامَ عَسِيْبُ

كَــأنّــي وَقَــدْ أدْنُــوا إلــيَّ شِفَــارَهُــمْ صَبــُورٌ عَــلَى رَيْبِ الزَّمَانِ صَلِيْبُ[2]

هذه الأبيات تشغل البدايات الأولى التي تلمع فيها صورة الأم، وتجعلنا نقف بحذر أمام تلك المقولة التي تجرد الشعر العربي من هذه المواقف وذلك حين يقال: إنه على الرغم من تلك القسوة الظاهرة في مجتمع العرب في الجاهلية إزاء المرأة، إلا أن قيثارة الشعراء العرب كانت تفضح ما في أعماقهم من رقة وحنان وعطف على المرأة، فقصائدهم مليئة بلوعة الحب والغزل والشوق والهيام والسهد والغرام، ومع كل ذلك فلم تصل إلينا قصيدة كاملة من أشعار الجاهليين في رثاء الأم [3].

ومن الصور الباهرة التي تدل على حرص الابن على عزة الأمهات في الجاهلية وصيانتها بالمُهج والأرواح ما رواه صاحب الأغاني عن قصة عمرو بن هند ملك الحيرة مع عمرو بن كلثوم حين قال عمرو بن هند ذات يوم لنُدَمائه: هل تعلمون أحداً من العرب تأنف أُمُّه من خِدمة أُمِّي؟ فقالوا: نعم! أُمُّ عمرو بن كُلثوم. قال: ولِمَ؟ قالوا: لأنّ أباها مُهلهِلُ بن ربيعة، وعمّها كُليب وائل أعزُّ العرب، وبَعلها كُلثوم بن مالك أفرسُ العرب، وابنها عمرو وهو سيِّد قومه، فأرسل عمرو بن هند إلى عمرو بن كُلثوم يستزيره ويسأله أن يُزِير أُمَّه أُمَّه، فأقبل عمرو من الجزيرة إلى الحيرة في جماعة بني تغلب، وأقبلت ليلى بنت مهلهل في ظُعن من بني تغلب، وأمر عمرو بن هند برِواقه فضُرِبَ فيما بين الحيرة والفرات، وأرسل إلى وجوه أهل مملكته فحضروا في وجوه بني تغلب، فدخل عمرو بن كُلثوم على عمرو بن هند في رِواقه، ودخلت ليلى وهند في

---

[1] فراش، إبراهيم عبد الفتاح حسن ، **رثاء النفس في الشعر الجاهليّ**، ص23.

[2] المثنى، أبو عبيدة معمر بن ــ **أيام العرب قبل الإسلام**، 337/2.

[3] السعيد، عبدالناصر محمد،(200م)، **رثاء الأم في الأدب العربي الحديث**، دار الكتب، ص11.

قُبّة من جانب الرِّواق، وكانت هند عمّة امرئ القيس، وبينهما هذا النسب، وقد كان عمرو بن هند أمر أُمّه أن تُنحي الخَدمَ إذا دعا بالطُّرَف وتستخدم ليلى، فدعا عمرو بمائدةٍ ثم دعا بالطُّرَف، فقالت هند: ناوليني يا ليلى ذلك الطبق، فقالت ليلى: لِتَقُمْ صاحبة الحاجة إلى حاجتها، فأعادت عليها وألحّتْ، فصاحت ليلى: واذُلَّاهْ! يا لتَغْلِب! فسمعها عمرو بن كلثوم فثار الدَّمُ في وجهه، وانتفضَ قائلاً: لا ذل لتغلب بعد اليوم، فوثب عمرو بن كُلثوم إلى سيفٍ لعمرو بن هند معلقٍ بالرِّواق ليس هناك سيفٌ غيره، فضرب به رأس عمرو بن هند، وأنشد يومئذ معلقته المشهورة مرتجلاً:

[الوافر]

أَبَـــا هِـنـْدٍ فـلَا تـَعْـجَلْ عَـلَيْـنا ... وَأَنْـظـِرْنـَـا نـُخَـبـِّـرْكَ اليَقِيْـنَا

بـِأَنَّـا نـُوْرِدُ الـرَّايـاتِ بِيْضـاً ... وَنُـصْـدِرُهـُنَّ حُـمْراً قَـدْ رُوِيْـنا

أَلا لا يـَجـْهَـلـَنَّ أَحـَدٌ عَـلـَيْنا ... فـَنَـجْـهَلَ فَـوْقَ جَـهْلِ الجَاهِلِيْنَـا[1]

وظلت تغلب تعظّم قصيدة عمرو بن كلثوم، ويرويها صغارهم وكبارهم على تتابع الأجيال، وظل مقتل عمرو بن هند مفخرةً لهم يباهون بها.

ومن الصور التي نلمسها في العصر الجاهلي أيضاً، ما رواه المبرد في (الكامل) من أبيات للسُليك بن السلكة[2]، تعبر عما كان يرهقه ويضنيه من وجود إماء قد أذلّهن الرق، وأزرى بهن التبذل مع قصور سيده عن افتدائهن جميعاً كرامةً لأمه التي كانت جارية حبشية فلذلك يقول:

[الوافر]

أشـابَ الـرَأسَ أنـّي كـُلَّ يـوم ... أرى لـي خَـالـَةً وَسـطَ الرِجـالِ

يَشـُقُّ عَـلـَيَّ أن يـَلـْقَينَ ضيـماً ... وَيَـعَـجِـزُ عَـن تَخَلّصِـهِنَّ مالـي[3]

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص115.

[2] **السُليك بن السلكة**:؟ــ17ق.هـ/؟ــ606م_ هو السُليك بن عمر بن يثربي بن سنان السعدي التميمي، والسلكة أمه، فاتك عدّاء، شاعر أسود، من شياطين الجاهلية يلقب بالرئبال، كان أعرف الناس بالأرض وأعلمهم بمسالكها.

[3] المبرد، (د. ت)، **الكامل في اللغة والأدب**، مكتبة المعارف، بيروت، ص310.

من خلال هذه الصورة التي أوردها لنا المبرد نلحظ سخط الشاعر وتذمره لعدم افتداء أمه، فهذه العلاقة التي تربط الابن بأمه لا زيف فيها فهي علاقة الحب والأمومة الصادقة.

أما رثاء المرأة فهو منذ العصر الجاهلي موجود، لكنه قليل جداً، بل ندر أن نجد شاعراً رثى أمه، وربما السبب في ذلك أن المجتمع الجاهلي تسوده الأعراف والتقاليد التي تمجد القوة، والمرأة لا تملك القوة، وإنما هي ضعيفة من حيث تركيبها العضوي وطبيعتها الأنثوية.

فالمرأة كانت في نظر الجاهليين، أقل قيمة من الرجل، إذ الرجل سيد الأسرة، والذكور هم جنود القبيلة وحماتها، فالمرأة لا تماثلهم في هذه الرتبة؛ لأنها مقصد الأعداء يأخذونها سبية، وهو عار عند العرب، وقد لاحظ النقاد الأقدمون هذه الظاهرة، فقال ابن رشيق:" ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة، لضيق الكلام عليه وقلة الصفات" [1]، فكان رثاء المرأة إذاً" محفوفاً بالمكاره لمواضعات التقاليد والعادات عند العرب"[2].

ومن جيد ما قيل في هذا الصدد مرثية جارية لأمها، وكانت قد أضرت بها امرأة أبيها، فما وجدت من تبث إليه حزنها إلا أمها المتوفاة، فقالت ترثيها[3]:

[الوافر]

فَلَـــوْ يـــأَتِي رَسُولِـــي أُمَّ سَـــعْدٍ أَتَـــى أُمّـــي وَمَـــنْ يَـعنـِيـهِ حَـاجِي[4]

وَلَـكـــنْ قَـدْ أَتَـــى مَـــنْ بـــَيْنَ وُدّي وَبَـيْـنَ فُـــؤادِهِ غَـلـــقُ الرَّتَـــاجِ[5]

ومَـنْ لَـمْ يُـؤْذِهِ أَلَـــمٌ بـــِرأسِـي وَمَـــا الِّـرئـــمَـانُ إلّا بـالـنـتِّـاجِ[6]

في هذه القطعة رثاءً يفيض حُرقة وألماً، ووجعاً ممزوجاً باللوعة والحسرة، فرثاء الأم من أشد أنواع الرِّثاء تعبيراً عن صدق العواطف .

---

[1] القيرواني، **العمدة** ، ج2،154.

[2] الشكعة ، مصطفى، (1979م)، **الشعر والشعراء في العصر العباسي** ، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 678.

[3] المرزوقي ، الحماسة، ج2،ص931.وشرح التبريزي، ج1،ص386.

[4] شمس الحق ، **تطور الرثاء في الشعر الجاهلي** ، ص72.

[5] **الرِتاج:** الباب العظيم المغلق.

[6] **الزِمّان:** العطف والأحبة . **والنِّتاج:** اسم يجمع وضع جميع البهائم ، وهنا معناه: وضعت.

وعندما جاء الإسلام كرّم المرأة عامة، ورفع من شأنها وأنصفها، فهي الأم والأخت والبنت والزوجة، ولذا أنكر القرآن الكريم ما كان في الجاهلية من وأد البنات ، قال تعالى: "**{ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٥٨﴾ يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴿٥٩﴾**"[1]، ويشير القرآن الكريم في موضع آخر إلى الوأد فقال تعالى: **وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾**"[2].

أكدَّ الإسلام حقوق المرأة وحفظ كرامتها وإنسانيتها، ورفع من شأن الأم، وأحلَّها منزلةً سامية وأولاها احتراماً وتبجيلاً من الجوانب الإنسانية والأخلاقية، فهناك كثير من الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة التي تحض على برِّ الوالدين منها ما جاء في قوله تعالى:" **ووصيّنا الإنسانَ بوالديهِ إحساناً حملتهُ أمهُ كُرْهاً ووضعتهُ كُرْهاً** "[3].

وذكرت الأم في قصة سيدنا موسى عليه السلام يقول الله تعالى :" **وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ ﴿٧﴾**"[4]، فالقصة كلها تدور حول جهود أم موسى، ولم يرد ذكر لوالده مع أنه من ضروريات القصة أن يكون الوالد موجوداً إذ لا أولاد بدون أب.

وفي هذه الآية دلالة واضحة على دور الأم من أجل رعاية وليدها والحفاظ عليه، فهي تعاني آلام الحمل والمخاض وهي التي ترعى وليدها حتى يكبر ويشتد عوده ويقوى على مواجهة مصاعب الحياة.

ويبلغ تقدير الأم في سنة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم مبلغاً عظيماً، يقول:" إني لأدخل في الصلاة فأريد إطالتها، فأسمع بكاء الصبي فأتجوز، مما أعلم من شدة وجد أمه من بكائه"[5]. إنّه تقدير الأمومة والإحساس بها فيخفف صلى الله عليه وسلم عن جميع المصلين الصلاة.

---

[1] سورة النحل: الآية 58ــ59.

[2] سورة التكوير: الآية 8ــ09

[3] سورة الأحقاف ، الآية : 15.

[4] سورة القصص: الآية 7.

[5] البخاري، الصحيح، م1، ج1،كتاب الأذان ، باب من أخف الصلاة عند بكاء الصبي، ص195،ح(710).

وإذا كان الإسلام قد أوصى بالأم خيراً، وحثَّ على طاعتها في كثير من الآيّات الكريمة، والأحاديث الشريفة، فإن الشعر الجاهلي لم ينطوِ على قصائد خاصة في رثاء الأمهات، وكذلك انصرف معظم الرثاء في العصرين الإسلامي والأموي إلى رثاء القتلى ، يقول مصطفى صادق الرافعي: وكان للرثاء شأن في أول الدولة الأموية حتى كانت المراثي يناح بها نوحاً على القتلى والأموات وأشهر من عرف بذلك الغريض المغنى[1].

وعلى قلة الأشعار التي تحدثت عن الأم في تاريخ الشعر العربي، إلا أن الملفت للنظر أن الشعراء العباسيين قد أولوا الأم اهتماماً بالغاً ، يقول أبو نواس:

[الرجز]

وقـــانِصٍ أحْقَـــى بـــه مـــن أمّـــهِ ... لـــو يســـتَـطـيـعُ قـاتَـهُ بِـلَحْـمـهِ
مـــازالَ فـــي تَـقـْديـحـهِ ونَـهْمِه ... يـوحـــي إلـيهِ كـلمـاتِ عـلـمـــهِ
يـقـيـهِ مـن بَـرْدِ النـّدَى بِكـمـّهِ ... تـوْقـيـــتَـةَ الأُمّ ابـنَـها في ضَـمّهِ
ومـا يـلـذّ أنـفَـها مـــن شَـمّـهِ ... يُـنازِلُ الـمـُكّـاءَ عند نَـجْـمـهِ[2]

هذه الصورة التي قدمها أبو نواس للصائد وهو يحنو على صيده، رآها أقرب ما تكون إلى صورة الأم وهي تحنو على صغارها، وكذلك يقف بنا بشار بن برد على صورة أخرى مستلهمة من سجايا الأم، لاسيَّما تسامحها وتلطفها مع أولادها، يقول:

[الرجز]

قَـــد وَعَـــدَت وَالوَعـــدُ كَالكِتـــابِ ... فَـأَنـتَ لِـلأَدنَـيـنَ وَالـجِـنـابِ
كـَالأُمِّ لا تَـجـفـو عَـلى الـعِـتابِ ... فَـأَمـضِـــها مـــن بَـحـرِكَ العُبابِ[3]

مسلم، الصحيح، ج1، كتاب الصلاة، باب أمر الأئمة بتخفيف الصلاة في تمام، ص343، ح(470).

[1] كمال، محمد زبير،(2012م)، **تطور الرثاء في العصر المملوكي والعثماني**، رسالة دكتوراه، جامعة عليكره الإسلامية، الهند، ص22

[2] **ديوان أبي نواس**،(1982م)، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي ، ط دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص669.

[3] برد، بشار بن،(1976م)، **ديوان بشار بن برد** ، جمع وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، ط الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،167,168/1.

ولعلَّ أكثر الشعراء العباسيين تحناناً لأمه هو أبو فراس الحمداني، الذي وقع بأيد الروم أسيراً، سنة 347 هجرية، ثم سجنوه في حصن خرشنة، وهو حصن منيع للروم على نهر الفرات، وقد أمضى في سجنه على نحو ما يذكر ياقوت الحموي أربع سنوات[1]، وقيل إنَّه في أثناء حبسه قد جاءه خبر مرض والدته فقال:

[الطويل]

مُصـــابي جَليـــلٌ وَالعَـــزاءُ جَميـــلُ ... وَظَنّـــي بِـــأَنَّ اللَهَ سَـــــوفَ يـُديـــلُ
جـــِراحٌ تَـحـــامـــاهـــا الأُساةُ مَخوفَةٌ ... وَسـُقـــمـــانِ بـــادٍ مِنـــهُـــما وَدَخـــيلُ
وَأَســـرٌ أُقـــاســـيـــهِ وَلـَـيـــلٌ نـــُجومُهُ ... أَرى كُـــلَّ شَـــيءٍ غَـــيـــرَهُنَّ يَـــزولُ
تَـــناســـانِـــيَ الأَصـــحـــابُ إِلّا عُصَـــيبَةً ... سَتَـــلـــحَقُ بـــالأُخـــرى غَـــداً وَتَحـــولُ
وَإِنَّ وَراءَ الســـَـــتـــرِ أُمـــّاً بُـــكـــاؤُها ... عَـــلَـــيَّ وَإِن طـــالَ الـــزَمـــانُ طَويـــلُ
فَـــيا أُمَّـــتـــا لاتَـــعـــدَمي الصَـــبرَ إِنَّـــهُ ... إِلـــى الخـــَيرِ وَالنـــُجحِ القَريـــبِ رَســـولُ
وَيـــا أُمَّـــتـــا لاتُـــخـــطِئي الأَجـــرَ إِنَّـــهُ ... عَـــلى قـــَدَرِ الصَـــبـــرِ الجَميـــلِ جَزيـــلُ[2]

لقد تضاعف عليه الهم، ووجد في سجنه عسرة تضم إلى ما بلغه من عسرته حين سيق إليه خبر مرض والدته، وهو من كان يشكو إليها مرة بعد مرة آلام الأسر وقسوة القيد، ناهيك عن احتباسه وبعده عنها، وتوشك قصيدته التي ذكر فيها أمه وهو يسميها بأم الأسير، وتارة يسميها العجوز من روائع قصائده المسماة بالروميات، يقول: [مجزوء الكامل]

لَـــــــولا العَجـــــــوزُ بِمَنـــــــبِجٍ ... مـــــا خِفـــــتُ أَســـــبابَ المَنِيَّـــــه[3]

2- مراثي الزوجات:

ما قيل في رثاء الزوجات نادر، ومن أمثلته في الشعر القديم قول عمرو بن قيس بن مسعود المرار:

[البسيط]

---

[1] الحموي، ياقوت،(1993م)، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس،ط1،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان، ص: 2\266.

[2] الحمداني، أبو فراس،(1994م)، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح ديوانه " د . خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2، ص252,253.

[3] المنيه: الموت. الحمداني، الديوان، ص355.

سُــعَيْدُ قُــومي علـــى سُــعدى فبكِّيهــا فلسْــتِ مُحْصــيةً كــلَّ الــذي فيهــا
في مــأتــمٍ كظباءِ الرَّوضِ قد قــرحتْ مــنَ الــبكــاءِ عــلــى سُعــدى مآقــيها[1]

يرجع ابن رشيق ندرة رثاء النساء في الشعر إلى صعوبة هذا الباب وضيق الكلام فيه.[2] ومع ذلك فإنَّنا نقف على بعض صوره في الشعر الإسلامي، وقيلَ إنَّ علي بن أبي طالب رضي الله عنه يرثي فاطمة الزهراء رضي الله عنها في قوله: [الطويل]

لكــلِّ اجــتمــاعٍ من خــليلين فــــرقةٌ وكــلُّ الــذي بــــعــدَ الــــفراقِ قــــليلُ
وإن افتــقــادي فــاطــماً بــعد أحمــدٍ دلــيلٌ عــلــى أن لا يــــدومَ خلــــيلُ[3]

ويقدم الدكتور محمد حسن عبدالله تفسيراً طريفاً حول قلة الشعر الذي تناول رثاء النسوة، فقال: " أن يتغزل الشاعر بزوجته غزلاً حقيقياً يكشف عن أشواقه إليها، إنَّه إنَّما يفعل ذلك إذا كانت حبيبة، فإذا تزوجا فقد دخلا في دائرة الخصوصية"[4]، أما إحجام الشاعر عن رثاء زوجته فلا يعني تحجر مشاعره أمام الحوادث المفجعة، بل هو اندماج في سياق اجتماعي سيطرت عليه ثقافة غرست في أذهان اتباعها أن بكاء الرجل على المرأة عجز ونقص في الرجولة، والإنتاج الأدبي كما يقول لوكاتش:" إنه جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة"[5]، وهذا الرأي في الواقع لا ينهض سبباً حقيقياً كامناً وراء ندرة الشعر الذي رثيت فيه النساء، والسبب الحقيقي فيما يرى يتعلق بالتجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر، وتتعلق بظروف الإبداع ، فالشاعر يحاول باستمرار تجسيد اللحظة التي يرى فيها أنه قبض على جمرة الإبداع، وهي لحظات أشبه بالانتصار والظفر، وهو ينقل إحساسه الظافر إلى مستمعيه، وهو يمتلئ نشوة وزهواً ، فالشعر في الحقيقة تعبير عن لذة أو نشوة ، وفي موضوع الرثاء لا يستطيع جميع الشعراء تحويل الانكسار أمام الموت إلى لحظات زهو وافتخار،

---

[1] الجبور، يحيى، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**،ط3، بيروت، مؤسسة الرسالة، ص327.
[2] ابن رشيق القيرواني، **العمدة**،ج2، ص154.
[3] الأربلي،(1996م)، **التذكرة الفخرية**، تح: نوري القيسي وصالح الضامن ، النهضة العربية، بيروت، ط1، ص40.
[4] عبدالله، محمد حسن،(1987م)، **صورة المرأة في الشعر الأموي**، الكويت ، ذات السلاسل، ص312.
[5] السماعيل، عبدالرحمن إسماعيل،(1420هـ،2000م)،رثاء الزوجات في العصرين الأموي والعباسي، **مجلة جامعة الملك سعود**، م12، الآداب،(2)، ص463.

وقلة من الشعراء الذين تمكنوا من تحويل لحظات الانكسار أمام الموت إلى إبداع مدهش، وعلى رأس هؤلاء جرير في رثاء زوجته، وهي القصيدة التي تعد من عيون الشعر العربي، يقول:

[الكامل]

لولا الحَيــاءُ لَعادَني اِستِعبارُ ... وَلَــزُرتُ قَبــرَكِ وَالحَبيبُ يُــزارُ

وَلَقَــد نَظَرتُ وَما تَمَــتّــعُ نــَظــرَةٍ ... فــي اللَحــدِ حَيــثُ تَمَــكَّنَ المِحــفــارُ[1]

ومن ظواهر قوة هذه القصيدة قوله :

وَلَّهــتِ قَلبــي إذ عَلَتنــي كَبَــرةٌ ... وَذَوُو التَمــائِمِ مِــن بَنيــكِ صِــغارُ[2]

إذ اصطلحت عليه ثلاث آفات التقدم في السن والوله والصبية الذين اختطف الموت أمهم، ليجد الشاعر نفسه مطوقاً بتبعاتهم، ومن الطريف أنّ شاعراً كالفرزدق ينكر عليه هذه القصيدة مع جودتها، وهذا أمر طبيعي؛ لأن رثاء جرير لزوجته كان بين أطواء نقيضة هجا فيها الفرزدق، وكان جرير قد عرّض بالفرزدق؛ لأنه عرّض بأم حزرة في حياتها، فكانت قصيدة جرير مزدوجة من حيث الغرض، فهي رثاء صادق وفي لزوجته ،وتعريض بالفرزدق، لهذا قام الفرزدق بنقضها في قوله:

[الكامل]

إنَّ الزِّيــارةَ فــي الحيــاةِ ولا أرى ... مَيْتــاً إذا دَخَــلَ القُبُــورَ يُــزَارُ

ورَثَيْــتَهــا وفــضَــحْتَــها فــي قبرِها ... ما مــثْــلَ ذلــكَ تَــفْعــلُ الأخْــيــارُ[3]

استغل الفرزدق ما كان يعيبه الجاهليون في رثاء المرأة، بقوله فضحتها في قبرها، لكن الحقيقة أنه أراد نقض قصيدته عليه، وهذا هو النهج الذي مضى وفقه شعراء النقائض عامة، ومنهم جرير على أي حال .

إذن كان جرير في الرأي الفرزدق متعسفاً في رثائه زوجته، مستغلاً ما كان مطوياً في الذاكرة الجمعية ، التي لا تستسيغ رثاء الزوجة، بيد أن القصيدة من الناحية الفنية تفوق الكثير من قصائد الرثاء، وفيها من الروعة والجمال ما يضيفه جرير إلى موضوع الرثاء عامة، ولربما كانت تلك القصيدة في رقتها وصدق

---

[1] جرير ،(د. ت)، الديوان، تح: محمد إسماعيل الصاوي، بيروت،ج1، ص199.

[2] جرير ،الديوان،ج1، ص199.

[3] الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة،(د. ت)، ديوان الفرزدق، بيروت، دار صادر ،ج1، 375.

عاطفتها وجمال لغتها، ما يعضد مذهب جرير في الشعر، وهو مذهب المطبوعين الذين ابتعدوا عن التعسف والغلو والغريب والمهجور من القول، مع أنها ــ كما زعم الفرزدق ــ مخالفة للذوق العام لجمهور الشعر في عصره. ومما يؤكد عدم صدق مزاعم الفرزدق إزاء مرثية جرير امرأته، وأن الأمر لا يخرج عن النقض أن الفرزدق نفسه قد رثى امرأة في قوله:

[الطويل]

وجــفنِ سِلَاحٍ قد رُزِئْتُ فــلــــمْ أنُــحْ عَليــه ولم أَبْعَــثْ عــليهِ الــبَواكِيا
وفي جَــوْفــِه مــن دارمٍ ذو حــفيــظةٍ لــو أنَّ المــنــايا أمهلتــه ليــالــيا[1]

شبه الفرزدق المرأة هنا بغمد السيف من جهة ضعفها، إذ الغمد لا يضاهي النصل حِدةً ومضاء، ومع ذلك فقد خصها بالرثاء، وأظهر تأسفاً على موتها، ومن يقف على هذا المعنى يظن أن الفرزدق هنا يعبر عن رؤية اجتماعية، تفرق بين المرأة والرجل من حيث المكانة، إلا أن الحقيقة تشخص هنا من خلال جعله رثاء المرأة موضوعاً لشعره، وهو معنى من جملة المعاني التي يعرضها الشعراء في أشعارهم.

ولا شكَّ أن موضوع الرثاء قد أخذ مكانة سامقة في الشعر العباسي، يدلنا على ذلك توسع الشعراء فيه على نحو لا نجد له مثيلاً في شعر العصرين السابقين: العصر الأموي وصدر الإسلام، وهذا أمر طبيعي في ضوء توسع الخلافة العربية الإسلامية، وتشعب العلاقات وكثرة ما نجم عن الحياة من تواصل في المستويات كافة، يضاف إلى ذلك نشاط الحركات الفكرية وكثرة الترجمة وانتشار العلم والثقافة في العصر العباسي، بيد أن رثاء النساء كان محدوداً قياساً بموضوعات الرثاء الأخرى، والسبب فيما يراه بعض الباحثين، أن الرثاء توجه بصفة خاصة إلى الشخصيات السياسية النافذة آنذاك، في حين بقي رثاء النساء ضمن الموضوعات الخاصة، إلا إذا كانت المرثية تخص أميراً أو خليفة.

والواقع أن النظرة الجاهلية للمرأة ظلت فكرة مترسبة في أذهان الشعراء في العصر العباسي، ولكنها تحولت من صورة إلى صورة أخرى، أقصد أن فكرة وأد البنات في عصر الجاهلية، إلى نظرة استخفاف في

[1] حمدون، محمد بن الحسن بن،(1996م)، التذكرة الحمدونية، تح: إحسان عباس وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ج1، ص281.

المجتمع العباسي، لا بل نرى القيرواني في "زهر الآداب" يورد شعراً لعبيد الله بن عبد الله بن طاهر، وهو يتمنى موت بنته، ورغب أن يكون مكانها في القبر، وهذا عنده خير من أن تزف إلى بعل، يقول ابن طاهر:

[الطويل]

لِكُـــلِّ أَبِـــي بِنـــْتٍ يـــُرْجَّى بَقَاؤها ثلاثـــةُ أصـــهـــــارٍ إذَا ذُكِـــرَ الصِّـــهْـــرُ
فبيْـــتٌ يُغَـــطِّيـــهَا وبـــعلٌ يَـــصُـــونُهَا وَقَبـــْـــرٌ يـــُـــوَارِيـــهَا وَخَـــيْـــرُهُمَا القَبْرُ[1]

وأعتقد أن هذا الشاهد لا يشف عن موقف جماعي في عصر ضرب سهماً واسعاً في الثقافة والعلم، وإنما هو فكرة موروثة ترسبت في الناتج الثقافي والاجتماعي الذي يرى في المرأة قصوراً يحول دون مساواتها بالرجل، وهذا الأمر لا يقتصر على عصر بني العباس على كل حال، وهو عصر تنوير وعلم وثقافة كما أسلفت، وإنما يشمل العصور كافة في القديم والحديث وفي الشرق والغرب على حد سواء، مما يفسر حال الصراع الفكري والثقافي في المجتمعات الإنسانية كافة. وقد يحمل رثاء البحتري على هذا المحمل في رثائه ابنة محمد بن حميد الطوسي:

[الخفيف]

أَتُـبَكِّي مَـــن لا يُنـــازلُ بـــالســـــَّيْـــ ـــفِ مُشِـــيْـــحًا ولا يَـــهـــُـــزُّ اللِّـــواءَ؟![2]
والـــفَـــتَـــى مَـــن رأى القُـــبورَ لِمَا طـــا فَ بـــــهِ مـــــن بـــنـــَاتِـــهِ أكـــْفَـــاءَ[3]
لَســـْنَ مـــــن زيـــنَـــةِ الـــحَيَاةِ كـــعَدِّ اللـــهِ مـــنـــهـــا الأمـــــوالَ والأبـــنـــاءَ[4]
قَـــد ولَـــدْنَ الأعـــداءَ قـــدمـــاً ووَرَّثْـــ ـــنَ الـــتِّـــــلادَ الأقَـــاصيَ الـــبـــُعَـــداءَ[5]
لَـــم يَـــئِـــدْ كـــُثْرَهُـــنَّ قَـــيـــْسُ تَـــمـــيمٍ عـــَـــيْـــلـــةً بـــل حَـــــمـــيَّـــةً وَإبـــــاءَ[6]
وشُـــعَيـــْبٌ مـــن أجلِهـــنَّ رأى الـــوَحْـــ ـــدَةَ ضَـــعـــفـــاً فـــاستـــأجـــرَ الأنبـــياءَ[7]
وَاِســـتَزَلَّ الشـــَيـــطانُ آدَمَ فـــي الجَـــنَّـــ ـــةِ لـــمَّـــا أغْـــــرَى بـــــهِ حَـــــوَّاءِ

---

[1] القيرواني،(2001م)، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تح: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،ط1، م2، ص218

[2] **المشيح:** الحذر الذي يمنع ظهره.

[3] **من رأى:** وفي رواية من يرى ــ **لما طاف:** وفي رواية لمن طاف.

[4] **لسن:** وفي رواية : ليس ــ **كعد الله:** وفي رواية لعد.

[5] **وورثن التلاد الأقاصي البعداء:** وفي رواية وأورث البلاء.

[6] **لم يئد كثرهن:** وفي رواية : لم يئد تربهن .العيلة: مصدر عال: افتقر.
قيس تميم: هو قيس بن عاصم المنقري ينتسب إلى زيد مناة بن تميم، وكان يئد كل بنت تولد له.

[7] يشير إلى قصة موسى عليه السلام مع ابنتي شعيب عندما سقاهما من ماء مدين، وقد وردت قصة ذلك في القرآن الكريم(سورة القصص ، الأيات،23ــ28).

بنية قصيدة الرثاء في الشعر العباسي، علي

وَتَـلَـفَّـتْ إلـى الـقَـبـائـلِ فانظُرْ أُمَّـهـاتٍ يـُنـسَـبْـنَ أم آبـاءَ
ولَعَـمْـري مـا الـعَـجـزُ عنديَ إلَّا أنْ تَـبـيـتَ الـرِّجـالُ تَبكي النِساءَ![1]

فالبحتري هنا يزعم أن البنات لسن أهلاً للتأسف والبكاء، لأنهن لسن أكفاء للذكور، ولسن من زينة الحياة ، ومن شأنهن نقل أموال الأب إلى الأباعد، وكان من شدة إباء الأقدمين وأَدُهنَّ، وكذا كانت أمنا حواء سبباً في استنزال أبينا آدم من الجنة، وأخيراً رأى من العجز أن يرثي الرجال النساء. وكذلك يمضي ابن الرومي على نهج البحتري فيرى القبر للبنت خيراً من البقاء حية فيقول :

[الكامل]

لا تـبعـدنّ كـريـمـةٌ أودعْـتَهـا صِـهـراً مـن الأصـهـارِ لا يُخزِيـكا
إنـي لأرجـو أن يـكـونَ صداقُها مـن جـنـةِ الفـردوسِ مـا يـُرْضـيكا
لا تـأسـيـنَّ لـهـا فـقـدْ زَوَّجـتَها كُـفـؤا وضـمـنَّـت الصَّـداقَ مـَليكا[2]

وكذا يقول كشاجم معزياً الشاعر الصنوبري عن ابنته:

[مجزوء الوافر]

أتَـأْسَـى يـا أَبـَا بـَكـرٍ لِـمـَوتِ الـحُـرَّةِ الـبِـكْـرِ؟
وَقَـدْ زَوَّجْـتَـهَـا الـقَـبـْرَ وَمَـا كَـالـقَـبـْرِ مِـنْ صِـهْـرِ
زِفَـافٌ أُهـْدِيـَتْ فـيْـهِ مِـنَ الـخِـدرِ إلـى الـقَـبْـرِ
فَـقـَابِـلْ نِـعْـمَـةَ اللهِ الـ تـي أَوْلَاكَ بِـالشُّـكْـرْ[3]

ونجد لمثل هذه الأفكار أصداء في لزوميات المعري إذ يقول عن البنات:

[الوافر]

ولسـنَ بـدافـعـاتٍ يـومَ حـربٍ ولا فـي غـارةٍ مُـتَـغَـشِّـمـاتِ
ودَفـْنٌ والـحـوادثُ فـاجـعـاتٌ لإحـداهـنَّ إحْـدَى الـمَـكْـرُماتِ
وقـد يـفـقـدنَ أزواجـاً كـراماً فـيـا للـنِّـسـوةِ الـمُـتـأيِّـمـاتِ!
يَـلـِدْنَ أعـاديـاً وَيَـكُـنَّ عـاراً إذا أمسَـيـنَ فـي الـمُـتـهضَّـماتِ[4]

هذه الشواهد فيما أرى لا تتجاوز تلك الأفكار السلبية التي ترسبت في الفكر الاجتماعي، وهي بعد ذلك لا تصور الجانب الإيجابي للفكر الاجتماعي الخلاق الذي يرى في المرأة شريكاً فاعلاً للرجل في الحياة، وآية ذلك ما سيأتي من نصوص رفع فيها الشعراء من شأن المرأة سواء أكانت بنتاً أو زوجة أو أماً، فهذا مسلم

---

[1] البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي،(د. ت)، **ديوان البحتري**، ط3، مصر، دار المعارف، ج1، ص39.
[2] ابن الرومي،(1423هـ،2002م)، **الديوان**، تح: أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط3،ج3، ص10.
[3] كشاجم ،(1970م)، **الديوان**، تح :خيرية محفوظ ،وزارة الإعلام ، بغداد،ص202,203.
[4] المعري، **اللزوميات**، تح: أمين الخانجي، بيروت، مكتبة الهلال، القاهرة، مكتبة الخانجيج1، ص178.

بن الوليد يحذو جرير في رثاء زوجته، وهي قصيدة تفيض روعةً وجمالاً، وتشع عاطفة رقراقة، وتتحلى بصدق شعور مؤثر، يقول:

[الطويل]

بُكـــــاءٌ وكَـــــأسٌ كَيـــــفَ يتَّفِقـــــانِ سَـــــبيلهُما فـــــي القَلْـــــبِ مُخْتَلِفـــــانِ

دَعـــانـــي[1] وَإفراطَ الـــبُكـــاءِ فـــإنَّنـــي أرى الـــيَومَ فـــيـــهِ غـــيـــرَ ما تـــرَيـــانِ[2]

وكذلك نجد كلاً من أبي حية النميري ومحمد بن عبدالملك الزيات وابن الرومي وغيرهم، قد رثوا زوجاتهم، مما يدل أن لا عيب رأوا في رثائهن، وأن فكرة الصراع الفكري بين القديم والحديث، تمخضت عن ذلك التباين في المواقف من رثاء المرأة، على أن الموقف الذي يرى المرأة جديرة بالرثاء والندب، كان أظهر وأقوى ، يدلنا على ذلك كثرة المراثي الخاصة بالنساء كما سنعرض.

[1] **دعاني**: فعل أمر للمثنى من الفعل ودع.

[2] الأنصاري، مسلم بن الوليد،(1970م)، **شرح ديوان صريع الغواني**، تح: سامي الدهان، ط2، مصر و دار المعارف، ص341.

3- الأم ترثي أبناءها:

لعلَّ أقدم صور الرثاء والنواح في الشعر العربي هي صورة رثاء الأبناء، وللمرأة حظ وافر في هذا النوع من الرثاء، لأنها أشجى الناس قلوباً عند المصيبة وأشدهن جزعاً على هالك لما رُكّب في طبعها من الرأفة والعطف، وفي قلوبها من سهولة الانخلاع، ولاسيما فيما وصل إلينا من المقطعات الرثائية، التي حفلت بتصوير المرأة وهي تبكي وتندب أهلها وأقاربها كالأب والأخ والابن والزوج.

ويصور الدكتور لويس شيخو في كتابه" مراثي شواعر العرب" ما قامت به المرأة في هذا الجانب المظلم الحزين، إذ كانت هي التي تعبر عن ألم القبيلة وحزنها على أبطالها، وخاصة عقب الأيام والحروب، ولم تكن تقصد إلى إظهار الحزن فحسب، بل كانت تقصد أيضاً إثارة القبيلة على خصومها[1]. فالمرأة لم تكن تندب موتاها يوماً أو أياماً بل كانت تفعل ذلك مدّةً طويلة، ويقال: إنها كانت تحلق شعورها وتلطم خدودها بأيديها وبالنعال والجلود[2].

وذكر ابن رشيق أن النساء:" أشجى الناس قلوباً عند المصيبة، وأشدهن جزعاً على هالك، لما ركب الله عز وجل في طبعهن من الخور وضعف العزيمة"[3]، فصدقت الأعرابية التي تقول في رثاء ولدها: [البسيط]

يَا قُرحَــةَ[4] القَلْــبِ والأَحْشَــاءِ والكَبِــدِ يَــا لَيْــتَ أُمّــكَ لَــمْ تَحْبَــلْ ولَــمْ تَلِــدِ

أَيْــقَــنْتُ بَــعْــدَكَ أنّــي غَــيْرُ بَاقــيةٍ وكَــيْــفَ يَبْــقَى ذِرَاعٌ زَالَ عَنْ عَضُدِ؟[5]

هذه المرثية تفيض لوعة حزناً، لأنّها صادرة عن شاعرة، أجادت في تصوير الحزن وتجسيد المأساة ، لصلة ذلك بطبعها، وعلاقته بتكوينها، نظراً لثراء عاطفتها وصدق مشاعرها، فوقع قلبها ذلك الموقع المؤثر في وجدان القارئ، على الرغم من الأزمنة السحيقة التي تفصل بيننا وبين الزمن الذي قيل فيه هذا الشعر،

---

[1]ضيف، شوقي، **الرثاء**، ص14.

[2]ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)**، ص207.

[3]القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، ص171.

[4]**قُرحة:** قرح قرحاً: أي جرح(الصحاح ، الجوهري، مادة قرح، ص926)، والقُرح الألم، وقال يعقوب كأنَّ القَرْحَ الجِراحَاتُ بأعْيَانها، وكأنّ القُرح ألمُها، القُرح: ألم الجِراح(اللسان، م5، ص3751).

[5]ابن عبد ربه، **العقد الفريد** ،ج٣ ص٢١٦

والحق أن ما يثري ذلك الشاهد هو رصيده العاطفي والانفعالي، وكذا أصالة التعبير وعمق التصوير، إذ بتغيب الموت ولدها جعلها كساعد زال عن عضده، وهذا الرثاء يتحول إلى نحيب نكاد نسمع ضجيج الانفعال فيه وكأنه قيل أمامنا في ساعته، وهذا هو المقصود بخلود الأثر الفني، الذي لا يذهب التقادم ببريقه ولا يفني أوهاجه مرور الحقب.

ومن الصور الحية رثاء الخِرنِق بنت هفَّان البكريَّة العدنانيَّة[1]، زوجها بشر بن عمرو بن مرثد وابنها علقمة بن بشر، وكانت بنو أسد قد قتلتهما، فقالت قصيدة ترثيهما فيها وقد عبرت عن عظيم مصيبتها وحزنها لفقدهما، ومنها قولها:

[الوافر]

أَعـــــاذِلَتي عَلـــــى رُزءٍ أَفيقـــــي ... فَقَـــــد أَشـــــرَقتِني بِالعَـــــذلِ ريقـــــي

أَلا أَقـسَـمـتُ آسـى بَـعـدَ بـشـرٍ ... عَـلـــى حَـيٍّ يَـمـــوتُ وَلا صَـديقِ

وَبَـــعـــدَ الـخَـيـر عَـلقَمَةَ بنِ بِشرٍ ... إِذا نـــــزَتِ الـنـفُـــوسُ إِلى الحُلوقِ

وَبَـعـدَ بَنـــي ضُـبَيـــعَةَ حَولَ بِشرٍ ... كَـمـا مـالَ الـجُـذوعُ مـنَ الحَـريقِ

فَـكَـم بِـقـــُلابَ مِن أَوصالِ خِـرقٍ ... أَخـــى ثِـقـَةٍ وَجُـمـجُـمَـةٍ فَلـيقِ

نَـدامـى لِلـمُـلوكِ إِذا لَـقـوهُـم ... حُـبـوا وَسـُقـوا بِـكَـأسِهِمُ الرَحيقِ

هُـمُ جَـدَعـوا الأُنـوفَ وَأَوعَـبـوها ... فَـمـا يَنسـاغُ لـي مِـن بَعدُ ريقي[2]

وهناك معنى فريد في رثاء النسوة يتصل بالتفاخر باحتمال المصيبة، فهذه الخنساء تفاخر بفضائل قتلاها ومكانتهم، مثلما تفاخر غيرها بعظم مصيبتها وكثرة قتلاها واحتمالها المصاب الجلل،[3] إذ فاخرت هند بنت

---

[1] **الخرنق بنت هفان:** الخرنق بنت بدر بن مالك بن هفان بن مالك بن ضبيعة، إحدى شواعر العرب في الجاهلية، وأكثر شعرها في رثاء أخيها لأمها طرفة بن العبد وأمها وردة، ورثاء زوجها عمرو بن مرثد الذي قتل يوم قلاب ، توفيت نحو عام50 قبل الهجرة. البغدادي، خزانة الأدب،51/5ــ55، الزركلي، الأعلام، 303/2، عبدالحكيم الوائلي ، موسوعة شاعرات العرب، 166/1ــ167.

[2] هفان، الخرنق بنت بدر بن (ت50ق.ه/5/4م) ،(1995م)، **الديوان**، تحقيق: واضح الصمد، بيروت: دار صادر ، ص36ــ38.

[3] **الخنساء:** هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد الرياحية السلمية ، والخنساء لقب غلب عليها؛ لجمال أنفها ، وقيل تشبيهاً لها بالبقرة الوحشية في جمال عينيها، تزوجت أولاً رواحة بن عبدالعزيز السلمي، وكان اسمه في الجاهلية عبد العزى، ثم خلف رواحة عليها مرداس بن أبي عامر السلمي ، فولدت له يزيد ومعاوية وعمراً وعمرة، ولعلها كانت تتمتع بجمال نادر، فرآها دريد بن الصمة الشاعر فخطبها، فردته، أسلمت مع قومها ، قتل أولادها الأربعة في معركة القادسية توفيت سنة24ه، عبد الحكيم الوائلي، موسوعة شاعرات العرب، 171/1ــ174.

عتبة وعاظمتها بأنها أكثر مصيبة؛ فقد فاخرتها بابنها عمرو بن الشريد وأخويها صخر ومعاوية، وقالت في ذلك: [الطويل]

أُبَــكِّ أَبــي عَمــراً بِعَــينٍ غَزيــرَةٍ قَليــلٍ إِذا نــامَ الخَلِــيُّ هُجودُهــا[1]

وَصِــنــوَيَّ لا أَنسى مُــعاوِيَةَ الَّذي لَــهُ مِــن سَــراةِ الحَــرَّتَيــنِ وُفودُهــا[2]

وَصَــخراً وَمَــن ذا مِثلُ صَخرٍ إِذا غَــدا بِســاحَــتِهِ الأَبــطــالُ قــَزَمٌ يَقــودُها

لا شك أن شعراء الرثاء قد قبسوا كثيراً من المعاني الإسلامية، وهو الجانب الذي يعد من أبواب تطور هذا الغرض الشعري، في ضوء تأثره بأدبيات الإسلام من جهة بر الأم والوالدين عموماً، وليس ذلك فحسب بل إن قصيدة الرثاء الإسلامية قلَّ اعتمادها في المعاني والأفكار والصور على الموروث الفني الجاهلي، لتغدو المعاني القرآنية وأدبيات السنة الشريفة مجالاً للاحتذاء والمحاكاة، وفي ضوء ذلك التأثر اكتملت لدى الشعراء الرؤيا الخاصة بالحياة والموت والآخرة، وتراجعت الأساليب الجاهلية في الدعاء والسقيا، لتثبت أساليب جديدة تشخص من خلالها أفكار إيمانية جديدة، لا سيَّما في الجزء الخاص بالعزاء، وهذا الانحسار في مسألة الاحتذاء، لا يعني بطبيعة الحال، أن الشعراء تركوا المعاني السابقة تركاً كاملاً، وإنما يعني تجاور الأساليب القديمة والجديدة، ومرد ذلك أن في الرثاء معنى إنسانياً يدع للأفكار السابقة مجالاً للتعايش مع الأفكار الجديدة، ليمسي الرثاء تجارب متراكمة من شأنها تسجيل سيرة الإنسان في الحياة وهو يواجه الموت. ومما يثبت ذلك ما حفظته لنا مصادر الأدب إزاء رثاء الأمهات لأولادهن، إذ ظهر في هذا اللون من الرثاء النازع الإنسان المتمثل بتصوير حال الأم جزعة موتورة وهي تتلقى نبأ موت ابنها، ومن ذلك قول أعرابية ترثي ولدها :

[السريع]

أَقَمْــتُ أَبْكِيــهِ عَلَــى قَبْــرِهِ مَــنْ لِــي بَعْــدَكَ يَــا عَــامرُ

تــرَكْــتَنــي فِــي الدَّارِ لِــي وَحْــشَــةٌ قَــدْ ذَلَّ مَــنْ لَــيْــسَ لَــهُ نَــاصِــرُ[1]

---

[1] **الهجود:** النوم، ابن منظور، مادة(هجد).

[2] **صنوي:** شقيقي، **الحرتين:** مثنى حرة: أرض ذات حجارة نخرة سود كأنها أحرقت بالنار، وأرادت هنا مكانين بعينهما لعلها حرة سليم، وحرة واقم، ابن منظور، مادة(حرَرَ).

يتمثل الجزع هنا بإبراز اللوعة وسفح البكاء على الميت، وسبب ذلك كما تقول الشاعرة أنها فقدت سندها في الحياة، ولم يكن لها في حياتها أنيس، وهي تشعر بالمذلة من جراء سلبها وليدها، وليس لديها عزم في الاستمرار في حياتها وهي تعاني العزلة والكآبة، وهذا معنى إنساني يتعاوره الناس في كل زمان ومكان، ومن ذلك ــ أيضاًــ ذكر محاسن الميت والإشادة بفضائله في الحياة . تقول أم بسطام في رثاء ولدها: [الطويل]

سَيَبْكِيكَ عَانٍ لم يجدْ من يَفُكُّهُ وَيَبكيك فُرْسَانُ الوغى وَرِجالها
وَتبكيك أسرى طالما فَكَكتهم وَأَرملةٌ ضاعَت وضاع عِيالها
إذا قَنَاةُ امرئٍ أزرى بها خَورٌ هزَّ ابن سعدٍ قناةً صُلبَةَ العُود[2]

ومن الصفات المحببة التي لاحظناها في الرثاء العفة والحماية والعفو والقدرة على الكسب وتحمل الأمور الجسيمة، وهو معنى مكرر في الرثاء عامة، إلا ما اتصل بالمعاني المخالفة للدين، إذ التزمت المراثي الإسلامية بالتعاليم، لتثبت مكانها المعاني المستمدة من القرآن الكريم وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم ، لا سيَّما في الألفاظ والأساليب والرؤى، فحدد النظر إلى الموت من زاوية القضاء العادل، وهذا أساس مكين في المراثي الإسلامية التي انتهجت سبيلاً يتفق وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم ولاسيَّما في قوله: " خير القرون قرني ثمَّ الذين يلونهم ثم الذين يلونهم"[3]. وهذا ما فتح السبيل واسعاً أمام المراثي لكي تمتح من معين الدين الجديد [4].

قد غيّر الإسلام كثيراً من المفاهيم الجاهلية، وأحدث انقلاباً فكرياً كبيراً في الحياة، وترك من المفاهيم الجاهلية ما لا يتناقض مع جوهر الدين، ومن الظواهر المستجدة في الرثاء الإسلامي ثبوت فكرة الصبر، بدلاً من الجزع والقنوط التي سادت في مراثي النساء الجاهليات، ومن ذلك قول الخنساء في مراثيها

---

[1] ربه، ابن عبد، العقد الفريد، 259/3، ص260.

[2] فواز، زينب بنت علي،(1377هـ)، الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، تح: محمد أمين ضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ج1، ص109.

[3] البخاري ، صحيحه رقم الحديث :1365.

[4] فواز ، زينب ، الدر المنثور ، ص66.

الإسلامية التي ابتدأتها بالتصبر على المصاب والتسليم بالقضاء، وهو معنى ذو شأن لاسيَّما عند شاعرة كالخنساء استنفدت طاقاتها الشعرية في رثاء أخيها صخر، تقول ترثي ابنها :

[الطويل]

هوَ الصَّبرُ والتسليمُ للّهِ والرضا ... إذا نزَلَت خطّةٌ لا أشاؤُها

إذا نحنُ أُبْنا سالِمينَ بأنفُسٍ ... كرامٍ رجَت أمراً فخابَ رجاؤُها

فأنفُسُنا خيرُ الغنيمة إنّها ... تؤوبُ وفيها مَاؤُها وحَياؤُها

ولا برَّ إلا دون ما بَرَّ عامِرٌ ... ولكنَّ نفساً لا يَذُوم بقاؤها

فإنْ أحْتَسِب أوْجَر وإن أبكِه أكنْ ... كباكيةٍ لم يُحْي مَيّتاً بُكاؤُها[1]

افتتحت مقطوعتها بقولها (هو الصبر والتسليم) ثم طلبت الأجر والثواب، فهي ترثي أحسن العزاء وأجزل العطاء في شفاعة ابنها لها في الدار الاخرة. فالأبيات زاخرة بالمعاني الإسلامية والدينية، وهذا أمر يتّفق مع سُنن التطور الفني الذي بلغته مراثي النساء في عصر صدر الإسلام.

بيد أن مراثي النساء لم تبلغ ما بلغته قصيدة الخنساء من التأثر بالإسلام، لأن تلك المراثي تعتمد في الأصل على الزخم العاطفي والصدق الشعوري، من أجل ذلك تكون مرجعية المعاني في هذا الموضوع غالباً إلى الذات، وعليه لم تكن مراثي النساء في العصر الإسلامي معرضاً للتأمل في مسألة الموت والمصير، بل كانت باباً للولوج إلى دواخل الشاعرة المكلومة الغارقة في أحزانها وأتراحها من جراء اغتيال المنية لولدها ، ولا تملك إزاء هذا الأمر سوى الحزن والشكوى، وهو جانب قهري ليس في مراثي النساء فحسب بل في مراثي الرجال أيضاً، وإن كان عند النساء أكثر سعة، بوصفها تتعامل مع الموضوع تعاملاً عاطفياً صرفاً، تقول الحارثية بنت عبد المدان [2]ترثي طفليها: [البسيط]

---

[1] ربه، ابن عبد ، **العقد الفريد** 187/3.

[2] **الحارثية بنت عبد المدان** :هي زوج عبيدالله بن العباس بن عبدالمطلب رضي الله عنهما ، واسمها عائشة الحارثية بنت عبد المدان ، وقيل اسمها جويرية بنت خالد الكنانية ، تكنى بأم حكيم ، وقد أرسل معاوية بن أبي سفيان بشر بن أبي أرطأة ــ وهو رجل من بني عامر بن لؤي ــ إلى الحجاز ، فدخل المدينة ثم مكة ثم منها إلى اليمن ، يجبر الناس على البيعة ، وكان على اليمن عبيدالله بن العباس ، فقتل بسر طفليه

هَا مــَنْ أَحَــسَّ بــنيّيَّ اللَّذَيْـــنِ هُمَــا كَــالدُّرَّتَيْـــنِ تَشَــظَّى عَنْهُمَــا الصَّــدَفُ[1]
هَا مَــنْ أَحَــسَّ بــنيّيَّ اللَّذَيْـــنِ هُمَــا سَمْــعِي وَقَــلبي.. فقلبي اليــومَ مُختطــف
هَــا مَــنْ أَحَــسَّ بنيّــيَّ اللــذينِ هُمَــا مُــخُّ العــظامِ فــمُخِّي الـــيوم مزدهــف
نبــئتُ بــسِراً وَمَا صَدَّقْتُ مَــا زَعَمُــوا مِــنْ قــولهم وَمِنَ الإفــكِ الَّــذِي اقْتَرَفُــوا
أَنْــحَى عَــلَى وَدَجَــيْ ابْنَــيَّ مُـــرْهَفَةً مَــشْحُــوذَةً وَ كَــذَاكَ الإِثْـــمُ يُقتَــرَفُ[2]
فــالآنَ أَلــعــنُ بــسراً حـــقَّ لعنتــهِ هــذا لـــعمرُ أبــي بسرٍ هــوَ الســرفُ[3]

ينبض النص بالصدق، ويضج بالانفعال، وما يدل على ذلك التكرار الذي كان علامة من علاماته الأسلوبية ، أما بسر المذكور هنا، فهو موفود الخليفة معاوية إلى اليمن، والطفلان لا ذنب لهما في صراع الخلافة فلا الدين ولا العقل يقر قتلهما غيلة واقتدارا، أضف إلى ذلك أنهما من دوحة النبوة وليس بين مقتلهما ووفاة الرسول صلى الله عليه وسلم إلا سنين قليلة، ومع ذلك نزعت الرحمة والعطف من قلب ذلك القاتل، فتأتي الأبيات لتصور لوعة الأم الثكلى، وترسم بشاعة الحدث وتنقله بصورة صادقة إلى كل قارئ، وما نلمحه في مطلع القصيدة، أنها تطيل في عرض حاجتها ومأساتها عندما تضعف بعض الأصوات وتجمع بينهما في كلمة (أحسَّ بنييَّ) فهذا المدى الزمني الذي تسري فيه الكلمتان بطيئة، وفي ذلك دلالات متعددة. منها أن الشاعرة في حال من التوجع الشديد، وفيه معنى الاستغاثة واللهفة، والموقف يسلب إدراكها، حتى تُشلَ جوارحها، لذا يعز عليها البوح بما تكنه من حزن، حتى كأنَّ الصوت منها يتجمد في مخارجه[4].

غيلة وغدراً ،انظر الحادثة والأبيات في تاريخ الأمم والملوك للطبري، 139/5ــ 140،المعارف لابن قتيبة ص122، الفاضل في اللغة والأدب للمبرد ص65ــ 66، التعازي والمراثي للمبرد ، ص70.

[1] **تشظى الشيء**، تفرق، وتشقق وتطاير شظايا، مادة شظي من لسان العرب434/14.

[2] **ودجي**: الودج عرق متصل في العنق.

[3] فواز، زينب بنت علي، **الدر المنثور في طبقات ربات الخدور**، ج1، ص111.

[4] بنون، نعيمة محمد عبداللطيف،(1409هـ/1989م)، **فن الرثاء عند المرأة في الشعر الأموي**، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبدالله أحمد باقازي، جامعة أم القرى، ص45، 46.

ومن نظائر الغرق في الحزن مرثية أمّ عمران بنت الحارث[1] وهي تنوح على ابنها عندما جاءها نبأ مصرعه فتقول: [البسيط]

أَلِلّـــهُ أَيِّـــدَ عِـمرانـــــاً وَطَهَّـــرَهُ وَكَـــانَ عِـمرانُ يَـدعـــو اللَهَ في السَحَرِ
يَـدعـــوهُ سِـــرّاً وَإِعـــلانـــاً لِـيـــرزُقَهُ شَـــهـــادَةً بِـيـــدَي مـــلِـــحـــادةٍ غُـــدَر[2]
وَلِـــيِّ صَـــحـــابَـــتـــهُ عَـــن حَرِّ مَلحَمَةٍ وَشَـــدِّ عِـــمـــرانُ كَالضَرغامَةِ الهَصَرِ[3]

لقد شهدت الشاعرة أم عمران ــ وهي إحدى نساء الشراة من الخوارج ــ كثيراً من المعارك التي دارت أحداثها في العصر الأموي، وشهدت عدداً من الوقائع التي كانت بين الخلافة الأموية وقومها الشراة، ثم رأت بعينها جثث القتلى المضرجة بالدماء في تلك المعارك، وعاشت بحسها ووجدانها عنف الصراع، ووحشة الثُكَّل بعد كل واقعة، وتلك البيئة الصاخبة بالآلام التي عاشتها الشاعرة كان لها جل الأثر في تكوين أبيات مقطوعة الرثاء التي قالتها في رثاء ولدها[4].

ففي الروي المكسور شاهد واضح الدلالة على الحزن الذي انغمس فيه قلب الشاعرة والآلام التي تكابدها فتعتصرها في انكسار.

وتخلل المرثية بعض المعاني الإسلامية كالطهارة والشهادة، وهي من الظواهر التي تدل على تطور غرض الرثاء في ضوء الدين، والحق أن هذا الرثاء يحمل صبغة سياسية واضحة ، وقد استلزم ذلك استخدام ألفاظ إسلامية تثبت حق كل فرقة من فرق السياسة في العصر الأموي لنصرة مذهبها، وهذا واضح في

---

[1] **أم عمران بنت الحارث** :الشاعرة أم عمران واسمها عمرة ، اشتهرت بولدها عمران الذي كان أحد قادة الخوارج الأزارقة قتل في وقعة دولاب، بعد ما حارب وجالد حيث التقى بالحجاج بن باب الحميري ، فاختلفا ضربتين ، كل واحد منهما قتل صاحبه ، الخبر في الأغاني للأصفهاني، 145/6، والأبيات في الكامل للمبرد216/2.

[2] **ملحادة:** من الإلحاد ، الجور والعدول عن الدين. غدر: كثير الغدر.

[3] **الهصر**: الهيصر والهصار: بمعنى الأسد. انظر مادة (هصر) من لسان العرب 264/5.

عباس ، إحسان، **شعر الخوارج** ،د.ط، بيروت، دار الثقافة، د، ت، ص40.

[4] بنون، نعيمة محمد عبداللطيف، **فن الرثاء عند المرأة في الشعر الأموي**، ص55,56.

الأبيات، لاسيما دعوتها لابنها بالتأييد والنصرة، ذلك لكونه واحداً من قادة الخوارج، الذين اشتُهروا بالبسالة في ساحات القتال. من أجل ذلك جاءت أبياتها تأبيناً لابنها عمران.

ومن المراثي أيضاً مرثية أسماء بنت أبي بكر[1] ترثي ابنها فتقول:

[الخفيف]

لـيـس لله مَـحْـرمٌ بـعـدَ قـومٍ قُـتِّـلـوا بـيـنَ زمـزمٍ والـمـُقامِ
قَـتَـلـتْـهُـم جُـفـاةُ عَـكٍّ ولَخْمٍ وصـداءٍ وحِـمـيـرٍ وجُـذامِ

أصاب الشاعرة بعد ذلك الصراع الدامي في حرم الله حزن شديد، فجعلت تخرج بعده إلى بطاح مكة وهي مسنة، تجوبها كي تسلي نفسها بتذكر مواقف ابنها وأيامه، ونجدها تسرد في جمل موجزة قصيرة موقفاً من حادثة، حيث لم يعد لله سبحانه وتعالى مكان محرم ومقدس يعتصم به الإنسان من جور الظالم، والذي دفع الشاعرة لإطلاق هذه الفكرة وتعميمها، أنها رأت بعينها، وعاشت بحسها مصرع قوم كان هلاكهم في أطهر بقعة من الأرض، وأمنعها (بين زمزم والمقام)، وكان قتلهم على يد (جفاة) من عك ولخم ، وهم قبائل يمنية كانوا في عداد جيش الحجاج بن يوسف الثقفي[2].

أما تعدادها للقبائل ونسبتهم إلى اليمن ففيه إيحاء بأنهم تكاثروا على موطن الضعف من قومها، فهي تكشف أعدادهم حتى توحي لنا بقسوة قلوبهم وخبث نواياهم التي أهلكت المسلمين وأصابتهم في مكان محرم.

أما أم الكميت بن معروف[3] فترثي ابنها عندما قُتِلَ في إحدى المعارك بقولها:

[الطويل]

لأمِّ الـبـلاد الـويـلُ مـاذا تضمنتْ بـأكـناف طـوري مـن عـفافٍ ونـائلِ
ومـن وقـعـاتٍ بـالـرجـال كـأنها إذا عـنـت الأحـداث وقـعُ المـناصلِ
يـعـزي الـمـعزِّي عن كميت فتنتهي مـقـالـتـه والـصدرُ جَـمُّ البـلابلِ

---

[1] **أسماء بنت أبي بكر:** أسماء بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنهما وزوجة الزبير بن العوام ، ولدت سنة 27 قبل الهجرة وأسلمت منذ فجر الدعوة المحمدية، وهاجرت وجاهدت مع رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكانت راوية حديث وشاعرة ناشرة ذات منطق وبيان ، توفيت بمكة بعد قتل ابنها سنة73هـ، سيرة حياته في أعلام النساء، عمر رضا كحالة 1/ 47ــ 53. والأبيات في بلاغات النساء لابن طيفور ، ص183.

[2] بنون، نعيمة محمد عبداللطيف، **فن الرثاء عند المرأة في الشعر الأموي**، ص58.

[3] **أم الكميت بن معروف** :هي سُعدة بنت مزيد بن خيثمة : وابنها الكميت بن معروف بن الكميت بن ثعلبة بن نوفل، وله نسب طويل ، من شعراء الطبقة العاشرة من طبقات ابن سلام ، شاعر إسلامي جاهلي، أدرك الإسلام ، وكان مقتله في نحو60 من الهجرة 680 م ،انظر أخباره وحادثة مقتله في: طبقات فحول الشعراء لابن سلام 189ــ190، الأعلام للزركلي/ 93/6، رويت الأبيات في لأغاني 144/22.

تظهر لوعة الشاعرة في الأبيات السابقة، من خلال نقمها على الأرض لاحتوائها جثمان ابنها الفقيد، لأنها جثمت على رجل عاش وقائع الزمان وصروفه، وتغلّب عليها، فكانت بنظرها أشد من ضرب السيوف .

وهي حينَ يواسيها المعزي بتعزية في ابنها لا تغير هذه التعزية شيئاً مما يسكن قلبها من أحزان، ووساوس وهموم تساورها. فكلمة (طوري) تدل على الغريب أو المجهول في المكان، والكلمة توحي من جهة أخرى بالغربة والوحشة التي تملكت نفس الشاعرة بعد افتقادها لولدها، وهي غربة طويلة مديدة، ونستوحي الدلالة نفسها من صوت الياء المضعفة، فالياء حرف لين يرسل واضح الانكسار، ويتفق مع أزمات الحزن الشديدة، والشعور بالحرقة والوجد، والدلالة نفسها في قافية الأبيات حيث اللام المكسورة في (نائل ، مناصل، بلابل).

استمر التيار العاطفي في الرثاء النسوي في العصر العباسي، وكانت زبيدة بنت المنصور، من أبرز الشواعر اللواتي عُرِفْنَ برثاء أولادهن، تقول في رثاء ابنها الأمين :[1]

[الطويل]

لخـــيرُ إمـــامٍ قـــامَ مـــنْ خيرِ عُنصـــــرُ ... وأَفضـــــلُ رَاقٍ فـــــوقَ أَعـــــوادِ مِنْبـــــرِ

وَوارثُ عِـــلـــمَ الأولـــيـــنَ وَفـــخَـــرهُم ... ولِلِمـــلَكِ الـــمَـــأَمـــونِ مـــــن أمِّ جَـــعفرِ

كَتَبـــتُ وعَـــينِـــي تَستَـــهـــلُّ دُمـــوعَها ... إليـــكَ ابنَ عَـــمِّي مع جُفُوني وَمَحْجـــــرِي

تؤبن زبيدة ابنها الأمين وهي تذكر صفاته الحميدة، فهو خير إمام، وأفضل من وقف على المنبر، ووارث علم الأوَّلين، وابن الخليفة هارون الرشيد، ثم تندبه وهي تطلق دموعها حسرة ولوعة وحرقة مظهرة ضعفها بتغليب عاطفتها؛ ذلك: " لأنَّ ضعفهنَّ وأنوثتهنَّ وسرعة انفعالهنَّ يتجلَّى في تصويرهنَّ للترح بالحديث عن البكاء ومخاطبة العيون والدموع، حتَّى تتَّسم مراثيهنَّ بالنواح أكثر ما تتَّسم بغيره، ونُواحُهنَّ متشابه لا تمايز بينهُ ولا خلاف"[2].

---

[1] المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين،(1988م)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تح:محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، دار الرجاء للنشر، مصر، 424/3.

[2] الحوفي، أحمد محمَّد،(1979م)، **المرأة في الشعر الجاهلي**، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ص619.

إذن فكثرة الحزن والإلحاح في طلب الدمع وأثر الفجيعة والصدمة، من لوازم الرثاء النسوي لإظهار الحزن؛ بل لإثارة اللوعة وتصوير الفاجعة بالألفاظ والمعاني السمحة[1].

يتبين لنا من ذلك كلّه أن رثاء المرأة عاطفيٌّ بحت لا يشوبه تكلف، ولا يرتفع بها الفكر إلى المعاني الحكيمة التي نجدها في رثاء الرجال، فهي حزينة لا تتعزى وضعيفة لا تملك أن تعظ نفسها و ونادبة تهيج البواكي[2] أما ندرة الحكمة في رثاء النساء فمرجعها إلى أنهنَّ ينصرفن إلى النُّواح، ويستغرقن في الرثاء لا يلوين إلى غيره، فلا يخلطن به سواه كما كان الرجال يفعلون، ولعل مرد ذلك ــ أيضاً ــ إلى أن المرأة تجنح في التخصيص، والرجل يجنح إلى التعميم، فنظرته شاملة ونظرتها جزئية و ونظرته موضوعية مجردة ونظرتها فردية محددة، ولهذا لم تبلغ بنظرها إلى ما وراء الفاجعة من عبر وعظات ومفارقات[3]. يقول بعض الباحثين: إن المرأة ــ بوجه عام ــ " تجذب انتباهها حادثة ما أكثر من فكرة ما و والرجال يهتمون بعلاقات الأشياء أكثر من اهتمامهم بالأشياء ذاتها، وهذا رأي يتفق مع رأي جون ستيورات مل؛ لأنه رأى أن المرأة تفكر في الأشياء على أنها جزئيات منفصل بعضها عن بعض، لا تفكر فيها على أنها مجموعات مترابطة"[4].

---

[1] منصور، الرسالة خالد قسم السيد،(1430هـ/2009م)، **الرثاء عند النساء حتى العصر العباسي**، رسالة ماجستير و إشراف: د. عبدالرحمن عطا المنان محمد، جامعة أم درمان الإسلامية، ص117.

[2] منصور، الرسالة خالد قسم السيد، **الرثاء عند النساء حتى العصر العباسي**، ص141.

[3] منصور، الرسالة خالد قسم السيد، **الرثاء عند النساء حتى العصر العباسي**، ص139.

[4] عسكر، رياض، محمد،(1945م)، **نفسية المراهق**، مكتبة مصطفى الحلبي، مصر، ص46.

5: الخصائص الفنية لقصيدة الرثاء:

الرثاء فنٌ له خصائص تميّزه من غيره من أغراض الشعر العربي،" فهو يمثل موقف الشاعر إزاء مصيبة ألمت به، ولهذا كانت قصائد الرثاء أصدق القصائد العربية وأشدها عاطفة، وعلى ما قاله النقاد القدامى والمحدثون عن أغراض الشعر وجعلهم الرثاء تابعاً للمدح أو فرعاً منه فإننَّا نرى أن الرثاء غرض مستقلٌ في الباعث والهدف .

إن النظر إلى الرثاء بوصفه تابعاً للمدح أو هو مدح للميت نظرة تغفل العنصر الوجداني إغفالاً واضحاً، ويتجاوز الجو النفسي المسيطر على الراثي، وهو جو بعيد كل البعد عن جو المدح"[1]. ومن أهم خصائص الرثاء :

1ــ الاستغناء عن المقدمات :

ترتبط المقدمة الطللية بالبيئة الصحراوية، وكانت قد تبوأت صدارة الشعر منذ ظهور امرئ القيس وربما قبل ظهوره، والحق أن في الأطلال معنى الندب والبكاء والهياج العاطفي، لما تثيره رؤيتها من كآبة وبؤس، إذ هي صورة من صور التحنان إلى حياة اندثر فيها النعيم، وتخطاها القطر، وارتحل عنها أصحابها، فظلت معلقة بين أستار الوجود لا يشدها إلى الحياة سبب، سوى أن يعاود الشعراء إليها المسير لبكائها والعويل على رسومها، فمن هذه الجهة كانت أعلق بالرثاء من سائر أغراض الشعر، ومع ذلك فقلة قليلة من الشعراء من جعلها بين يدي مرثيته، أعني أن الشعراء عامة تجنّبوا في مراثيهم الوقوف على الطلل، ذلك لأن الرثاء له مواقفه الخاصة، وله دواعيه النفسية والموضوعية، كالندب والتأبين والتعزية، وقد استقرت أغلب المراثي وفق هذا النظام، وفي حالات نادرة تشترك مع المدائح في التعرض للطلل .

أما المقدمة الغزلية فكانت مما لا يناسب الرثاء، لهذا أعرض عنها الشعراء عامة، إلا قصيدة نادرة مزجت بين الطلل والغزل، هي قصيدة دريد بن الصمة في رثاء أخيه عبدالله، التي يقول فيها [2]:

[الطويل]

---

[1] الشهري، محمد علي صالح، **المراثي في جمهرة أشعار العرب** ــ دراسة تحليلية فنية موازنة، ص79.

[2] الجشمي، دريد بن الصمة ، **الديوان** ،تح، عمر عبد الرسول، دار المعارف ،ص48.القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ص170.

أَرَثَّ جَديـدُ الحَـبـلِ مِـن أُمِّ مَـعبَـدِ بِعاقِـبَـــةٍ وَأَخـلَفَت كُـلَّ مَـــوعِـــدِ

وقصيدة لبيد في تأبين أخيه، ورثاء المرقش الأكبر[1] في البكاء على ابن عمه إذ يقول:

[السريع]

هلْ بالدِّيارِ أنْ تُـجِـيـــبَ صَـمَـــمْ لو كانَ رَسْـــمٌ نـاطِـقـــاً كـلَّـــمْ

الـــدِّارُ قَـفْـــرٌ والـرُّسُـــومُ كَمـا رَقّـشَ في ظَـهْـــرِ الأَدِيـــمِ قَـلَـــمْ[2]

"فالمقدمة الطللية أشهر مقدمة عرفها الشاعر الجاهلي، وهي من أوسع مقدماته انتشاراً، وقد وجدت في نفوس الشعراء الجاهليين هوىً شديداً لارتباطها ببيئتهم المادية وطبيعة حياتهم الاجتماعية وأخذت تلك المقدمة منذ العصر الجاهلي شكلاً تقليدياً ثابتاً ظهر في أكثر القصائد الطويلة، وظلت مسيطرة على الشعر العربي فترة تاريخية حتى بعد أن أعلن أبو نواس ثورته الفنية المشهورة عليها بعد أكثر من ثلاثة قرون، هي عمر القصيدة منذ ظهورها مكتملة ناضجة في عصر حرب البسوس حتى القرن الثاني الذي ظهر فيه أبو نواس"[3].

فما ابتداء الرثاء في الأبيات السابقة بمقدمة طللية إلا وسيلة ابتدعها الشعراء للهروب من واقعهم المؤلم والحزين، فهم يريدون أن يتسلوا بذكر أيام الصبا وما رافقها من الحب والغزل والذكريات الجميلة البريئة، لينسوا ما يقاسونه من الآلام والأوجاع[4].

2ــ امتزاج الرثاء بالأغراض الأخرى:

تعد ظاهرة الاستطراد أو الخروج إلى موضوعات جانبية في الشعر العربي ظاهرة معروفة، ولا تكاد تخلو قصيدة جاهلية من الخروج عن الموضوع الرئيس، أو عن الغرض الذي قيلت فيه، بل إن ذلك الاستطراد سمة من سمات القصائد الجاهلية حيث يعمد الشاعر الاستطراد من معنى إلى معنى آخر"[5].

---

[1] **المرقش الأكبر** :عوف بن سعد بن مالك ابن ضبيعة، من بني بكر بن وائل. شاعر جاهلي، من المتيمين الشجعان. عشق ابنة عم له اسمها (أسماء) وقال فيها شعراً كثيراً. وكان يحسن الكتابة...

[2] ديوان المرقشين، ص67. الأغاني127/22.الشعر والشعراء210/1، المفضليات، ص237.

[3] الجبوري، يحيى،(1414هـ)، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، مؤسسة الرسالة، ط6، ص243.

[4] الشهري، محمد علي صالح، **المراثي في جمهرة أشعار العرب**، ص84.

[5] الحموي، ابن حجة،(1391هـ)، **خزانة الأدب**، المطبعة العامرة، القاهرة، ص185.

وإذا تتبعنا ظاهرة الخروج فإننا سنجد قصيدة الرثاء تمتزج بأغراض أدبية أخرى مثلاً: الحماسة، الفخر ووصف الحرب، والخروج إلى الحكمة فهنالك علاقة وثيقة بين الرثاء والحكمة، وقلما توجد قصيدة رثاء في الشعر العربي لا تشمل أبياتاً في الحكمة والتأمل[1] وأول ما يطالعنا في هذا الخروج عن غرض الرثاء قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في قوله:

[الكامل]

ولَـقـَد حَـرِصتُ بِـأن أُدافِـعَ عَـنهُمُ فَـإِذا الـمنَّيـةُ أَقـبَـلَت لا تُـدفَـعُ

وإذا المنيَّـةُ أنشَـبَت أظفَارهَـا ألفَيـتَ كُـلَّ تَمـيمَةٍ لا تَـنفَعُ[2]

وهذا ما نتج عنه أفراد قصائد ومقطوعات في أحيان قليلة له، نحو مراثي النساء لآبائهن وأبنائهن وأخوتهن.

ومن الخروج ــ أيضاًــ وصف الحيوان، فالخروج إلى قصص الحيوانات "عادة فنية درج عليها الشعراء الجاهليون ومن بعدهم ، واشتهر بهذا التقليد الفني شعراء هذيل وأولهم أبو ذؤيب الذي يعد من خير من عبّرَ عن الموت والمصيبة من خلال سرده لقصص الموت عند الحيوانات القوية حيث يوحي أنه خرج عن الموضوع الرئيس إلا أنه في الحقيقة تعمق أكثر في فهم موضوع الموت والفناء ونهاية كل شيء فأورد هذه القصص وهي قصة حمار الوحش مع أتنه، والثور مع الكلاب ليدلل على صدق رأيه في حتمية النهاية واستحالة الخلود، وواضح أن أبا ذؤيب اختار بوعي عميق مشهد الثور المصروع لتجربة الموت"[3].

وهناك سبب آخر وراء خروج الشعراء عن الرثاء إلى هذه المشاهد، فربما لا يكون الغرض من هذا التشبيه الذي طال واتسع حتى غدا حكاية مستقاة بذاتها هو توضيح المشبه، ولكنه غرض يقصد إليه الشاعر قصداً[4]، وأشار النويهي إلى هذه الظاهرة " فمن أهم الظواهر في الفن الجاهلي وأجدرها بالتفكير الطويل، فإطالة التشبيه والاستطراد فيه إلى حد يبدو لنا مسرفاً ظاهرة لا يمكن تعليلها تعليلاً مقنعاً ما دمنا نصدق ادعاء الشاعر أنه جاء بالتشبيه ليوضح المشبه، ولم ندرك أن هذا التشبيه الطويل المستطرد ليس إلا

---

[1] الشهري، محمد علي صالح، **المراثي في جمهرة أشعار العرب**، ص103.

[2] الجمهرة، ج2، ص684

[3] الشهري، محمد علي صالح، **المراثي في جمهرة أشعار العرب** ، ص106,107.

[4] المرجع السابق، ص108.

حيلة يحتالها الشاعر للخلاص من موضوع يعتقد أنه وفاه حقه إلى موضوع آخر يريد أن يعطيه عنايته، فليس هذا الربط المصطنع ليبرر انتقاله"[1]، فربما لا يكون الغرض هو قصة كاملة.

ومن هنا يمكن القول: إنَّ شعراء المراثي لا يقصون أخبار هذه الحيوانات " رغبة في القص وحده، ولا يصورونها في كل أحوالها حباً بالتصوير فحسب ثم هم لا يكررون هذا القص وذلك التصوير عشقاً للتكرار وانبهاراً به، ولكنهم يفعلون ذلك كله استجابةً لحاجة مقيمة لا تبرح النفس، إنهم يحسون ثم يتأملون ويفكرون ثم ينصرفون إلى القصِّ والتصوير والإعادة، وقد تبتعد ببعضهم السبل عن بعض ولكنه بعدُ لا يؤول إلى الفرقة، وقد تضيق ببعضهم وتتسع بفريق آخر ولكنها دائماً تصدر عن هذه الفسحة التي تهب منها رياح العقل الهادئة والإحساس العميق"[2].

3ــ التأمل في حقائق الحياة والموت :

انطوت مراثي الجاهليين على فكرتي الاستمساك بالحياة والجزع من الموت، وكانت هاتان الفكرتان مركزيتين حتى في الشعر الإسلامي، الذي جاورت فيه هاتان الفكرتان مع فكرتي التسليم والقضاء العادل، وبالنظر إلى نماذج الرثاء عامة يجد الباحث أنهما متمخضتان عن جانب تأملي واضح، ناجم عن القلق من المصير الذي يؤول إليه المرء في حال موته، ولكن وهج هذه المسألة قد تضاءل في الإسلام، وباتت فكرة الموت انتقالاً من حياة زائلة إلى حياة أبدية، وقد توشحت مراثي النساء بهاتين الفكرتين، بين أن الجانب العاطفي كان يغلبهما، لأسباب تتصل بطبيعة المرأة، ويتضح الجانب التأملي في المراثي أكثر ما يتضح في موقف العزاء، إذ يقوم على الدعوة إلى الصبر والتسليم بحقيقة الموت، وهذه الفكرة وإن كانت غير واضحة عند النساء الجاهليات إلا أنها ترد عادة بين أطواء فكرة العجز في مواجهة الموت أو ما يعرف بالسلطة القهرية للموت.

4- تجنب الألفاظ الغريبة:

---

[1] النويهي، محمد،(د. ت)، **الشعر الجاهلي**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، ج1، ص318.

[2] رومية، وهب ،(1402هـ،1982م)، **الرحلة في القصيدة الجاهلية** ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ،الطبعة الثالثة، ص127.

لم يكن الرثاء عامة ورثاء النساء خاصة معرضاً للألفاظ الجزلة والغريبة، والسبب في ذلك أن الرثاء لكونه موضوعاً وجدانياً يستلزم الألفاظ السهلة البسيطة التي تتلاءم مع الحال النفسية الكئيبة التي يورثها الموت في أنفس الناس، من أجل ذلك رقت لغة الرثاء لدى الشواعر خاصة، وهو أمر يتلاءم مع طبيعة المرأة إذ هي بطبعها تميل إلى استعمال الألفاظ السهلة .

5-ندرة رثاء النساء:

إن ما وصل إلينا من شعر العرب القديم، غلبت فيه أشعار الرجال أشعار النساء من حيث الكثرة، ومن الطبيعي أن يكون شعر الرثاء النسوي قليلاً مقارنة بشعر الرثاء عند الرجال، إضافة لذلك فإن تجارب الحياة عند الرجال أوسع من تجارب النساء، يضاف إلى ذلك عامل اجتماعي مهم أسهم في انحسار رثاء النسوة من قبل الشعراء، لما فيه من الوجهة الاجتماعية من انعدام للمروءة، لهذا كان هنالك حرج من قبل الشعراء في رثاء النساء. ومن الأمثلة النادرة في شعر الجاهليين في هذا الموضوع قول عمرو بن قيس المرادي في رثاء زوجه سُعدى، وقد قيل :" بكاها واستبكى عليها النساء": [البسيط]

سُعَيْدُ قُومي على سُعدى فبكِّيها فلسْتِ مُحْصيةً كلَّ الذي فيها

في مأتمٍ كضباءِ الرَّوضِ قدْ قرحتْ منَ البكاءِ على سُعدى مآقيها[1]

6-مشاركة الطبيعة في الحزن:

أشرك شعراء الرثاء الطبيعة في أحزانهم وآلامهم ومصائبهم، كالذي صنعه أوس بن حجر، في رثاء فضالة بن كلدة إذ يقول: [المتقارب]

أَلَمْ تُكسَفِ الشمسُ وَالبدْرُ وَالْ كَوَاكِبُ للجَبَلِ الواجِبِ

لِفَقدِ فَضَالَةَ لا تَسْتَوِي ال فُقودُ ولا خَلَّةُ الذَّاهِبِ[2]

و نستخلص مما سبق أن قصيدة الرثاء كان لها علاماتها الفارقة وخصائصها المميزة، إذ تمت عناصرها واستوت خطواتها البنائية إضافة لسماتها المميزة .

---

[1] المرزباني، أبو عبيدالله محمد بن عمران(384هـ)،(1402هـ،1982م)، **معجم الشعراء**، مكتبة القدسي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، ص236.

[2] حجر، أوس بن،(1979م)، **الديوان**، تح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان،ط3، ص10.

الفصل الثاني

بناء مراثي الأمهات

1- موقف التّفجع والبكاء.

2- موقف التأبيّن والفخر في قصيدة الرثاء.

3- موقف الصبر والإيمان بالقضاء والقدر.

4- موقف الحكمة.

5- موقف الدعاء والسقيا للقبر.

6 - موقف التعزية والمواساة.

1ــ موقف التفجع والبكاء :

أمام الموت تخشع القلوب، وتنفطر الأفئدة، وتحترق الأكباد، وتتألم النفوس، وتبكي العيون، وتذرف الدموع السخية في لوعة وحسرة وأسى على الفقيد، والشعراء يتميزون من غيرهم من الناس برقة الإحساس وشفافية المشاعر المرهقة؛ فإنهم يستجيبون إلى ذلك النداء الذي تجيش به النفس البشرية أمام الموقف المحزن، الذي يستفز قرائحهم، فعندما يتعرضون لكارثة مؤلمة مفجعة، فإنَّها تهزهم من أعماقهم وتشدهم المعاناة وتقهرهم المأساة، فتذوب نفوسهم وقلوبهم حسرات وتختلف درجة استجابة الشاعر وتفاعله مع الأحداث باختلاف درجة قرب الفقيد من نفسه، ولكنه في الحالات جميعاً يبكيه بحرقة وألم سواء أكان أخاً حميماً أم شقيقاً عزيزاً، وسواء أكان أباً أم أماً أم صديقاً.

لا شكّ أن الحزن" معنى أساسيٌّ في قصائد الرثاء، وهو الخيط الذي ينظم أفكارها "[1]، ويرى أحمد الشايب أن " الحزن في الأصل عاطفة سلبية تحمل الإنسان على العكوف على النفس، والتفكير في شأنها، فهو انهزام أمام الكوارث، ومدعاة إلى العظة والاعتبار"[2].

والرثاء موصول بالبكاء ومرتبط بالحزن ومخلوط بالأسف وملتحم بالتأبين، فهذه هي طبيعة هذا الموضوع ، والمهم أن تلك المعاني تترك أثرها في البنى العميقة لقصيدة الرثاء، وهو ما يظهر في أصوات الحروف والكلمات المستعملة في الرثاء، التي تشف عن انفعالات شديدة، وهذا الأمر يفضي إلى التعاطف مع الحال التي ينقلها الشاعر، وهو أمر شبيه بنظرية التطهير التي تكلم عنها أرسطو في أثناء حديثه عن المأساة، والحق أن مراثي العرب هي مآسٍ كاملة، ولها جانب تطهيري واضح، إذ القارئ يتفاعل مع هذا اللون من الشعر تفاعلاً كبيراً، ليس لتأسفه على ما أصاب المرثي فحسب؛ بل لأنه سيؤول إلى المصير نفسه، وهذا هو جانب التفاعل والاستجابة من الناحية النفسية، إذ يجد القارئ شيئاً من التأسي والعزاء في الرثاء، إنَّه ضرب

---

[1] يحيى، مخيمر صالح موسى، **رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري**، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الأولى، ص20.

[2] الشايب، أحمد: الأسلوب،(1990م)، **دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ص85.

من التعاطف الذي يتصل بوحدة المصير البشري، وعليه يجد قارئ الرثاء أنه يقف تلقائياً بجانب الضحية، مستنكراً الموت الذي لا يمكن أن يواجه إلا بالحزن والنواح. فالحزن في الحقيقة هو جوهر الرثاء وهو علامة سيميائية لهذا الموضوع [1].

تحدث " أرسطو عن المأساة التي تثير الرحمة والخوف، وتؤدي إلى التطهير من الانفعالات النفسية، وهذا ما يجعل البكاء وسيلة لتخفيف المصاب، تسعف على تخليص النفس من آلامها العميقة، وأحزانها المتراكمة، ثم يمكن أن يتحقق ضرب من التوازن النفسي بإظهار اللوعة والحزن والبكاء في موقف عصيب لا يملك المرء وسيلة لمواجهة الموت سوى البكاء"[2].

يطالعنا موقف البكاء في قصيدة ابن الرومي[3] التي رثى فيها أمه، وهي من أطول قصائد الرثاء في هذا الباب، إذ تبلغ أكثر من مائتي بيت وهي القصيدة الميمية، التي نظمها على البحر الطويل بقافية مقيدة، وقد أظهر فيها تفجعاً ولوعة لا نظير لهما، وربما كان فاتح هذا الباب على الشعراء الذين ولجوا فيه، وأمعنوا النظر في بكائياتهم الشعرية المؤثرة، فنحا نحوه كل من أبي فراس الحمداني والشريف الرضي والمعري. ومع ذلك تبقى مراثي الأمهات قليلة، قياساً بما خص به الرجال، مع أنه لا حرج من الوجهة الاجتماعية في رثاء الأمهات، وفقد ورد عن عمر بن عبد العزيز قوله:" أدركت الناس، وهم لا يعزون بامرأة إلا أن تكون أماً"[4]، وقد عد شوقي ضيف ذلك من باب التقصير في قوله :" من أن هذا التقصير في رثاء الأمهات مرده إلى الرجال الذين تعودوا تقليد الجاهليين، أن لا يرثوا بناتهم وأمهاتهم وأن لا يبكوا عليهن"[5]، فكيف يقبل فيها عزاء، وإن كان هذا هو حال مراثي الأمهات؟ فإن قصيدة ابن الرومي في أمه تعد انزياحاً عن سياق الرثاء السابق، يقول:

[الطويل]

---

[1] البياتي، بدران عبد الحسين، دلالات البكاء وموضوعاته في الشعر الأموي، **مجلة كلية الآداب**، جامعة كركوك، العدد 98، ص23.

[2] ضمور، عماد عبدالوهاب،(2005م)، **ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية**، دار الكتاب الثقافي، الأردن، اربد، ص21، 22.

[3] **ابن الرومي**: أبو الحسين علي بن العباس بن جريح وقيل جرجيس مولى عبيد الله بن جعفر بن المنصور، ولد سنة(221هـ، ت 354هـ) يعد ابن الرومي من أهم شعراء العصر العباسي.

[4] الأندلسي، ابن عبد ربه،(د. ت)، **العقد الفريد**، تح: عبدالحميد التراحبني، بيروت، ج3،ص263.

[5] ضيف، شوقي، **الرثاء**، ص25.

أفـيـضـا دماً إنَّ الـرزايـا لهـا قِيَمْ فـلـيـس كـثـيراً أن تَجـُودَا لـها بِدمْ
ولا تـسـتـريحا من بُكاء إلـى كـرى فلا حمـد مـا لم تُسعداني على السـأمْ[1]
ويا لـذة الـعـيشِ التي كنتُ أرتـضي تـقـطَّـعَ ما بـيـني وبيـنكِ فانصرمْ[2]

هذا استهلال بكائيّ مؤثر، ينبعث من خلال الوحدة اللغوية الأولى (أفيضا) وهو فعل أمر، الحافز على الحركة والفعل والإنجاز، والمتسق من حيث الاستجابة مع الحدث المريع، ومعلوم أن الابتداء بفعل يحيل على الحركة والإنجاز والعمل بوصف الفعل عند النحاة حدثاً مقروناً بزمن، وزمن الأمر هنا يتصل باللحظة الراهنة أو الحال، ولكنه أقصر من المضارع؛ لأنه يتطلّب التنفيذ السريع، والخطاب لعينيه، والطلب هو الإسعاف بدم بدلاً من الدموع، هذا خطاب حزين جارف، والبكاء فيه قائم على المبالغة حين تحسن المبالغة للنهوض بالانفعال الشديد الذي يقوض أركان ذات الشاعر، هو خطاب أبلغ من البكاء، وأبلغ من الندب، إنَّه خطاب مفجع يستلزم مبالغة تلائم الخطب الجلل، ولا تستقيم مع المصاب راحة أو نوم، فطابع سيرورة الحزن واشتماله على الأزمنة يقطع الأمل في أي لذة تعقب المأساة .

عرف ابن الرومي باستيفاء المعاني، لا بل قيل: إنّه إذا أمسك معنى لا يدعه حتى يميته [3]، ومستهل قصيدته في رثاء أمه يحمل طوابع مذهبه الشعري بكل دقة، ولم يتوقف هذا النزف البكائي في رثاء والدته تابع بقوله:

[الطويل]

أقـولُ وقـد قـالوا: أتبكـي كفاقـدٍ رَضاعاً وأين الكهلُ مـن راضـعِ الحلـم؟
هـي الأمُّ يـا للنَّـاسِ جُرِّعـتُ ثُكْلَهـا ومن يبـكِ أمَّـاً لـم تُـذَم قَـطّ لا يُـذَمْ[4]

يتضجر هنا من لائميه الذين أخذوا عليه النواح على امرأة، فهب مدافعاً عن نفسه، ليعلن أن من رثاها هي أم أو بمقام الأم، وما على من بكى أمه لوم .

---

[1] **الكرى:** النوم.

[2] ابن الرومي، **الديوان** ،ج3، ص288.

[3] ضيف ، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ، طبع دار المعارف بمصر، ص:206

[4] ابن الرومي، **الديوان**، ج3، ص288.

وحذا أبو فراس الحمداني[1] ابن الرومي، فأمعن في رثاء والدته، الذي سمع نبأ وفاتها وهو في الأسر، فضجت نفسه لهذا المصاب، واحتدمت مشاعره لذلك الخطب، وقد ترامت له ذكراها، فانفتحت الذاكرة باتجاه حياته الماضية، حين تفتحت عيناه فوعى الحياة في كنف أم سدت مسد الأب الذي افتقده مبكراً، تلك الأم التي أوقفت حياتها على خدمته ورعايته، واهتمت بتربيته وتعليمه، فأحضرت له معلمين في الدين واللغة العربية، وتعلّم الرماية والفروسية، فكانت أمه حريصة على إعداده إعداد الأمراء والقادة منذ الصغر، وأرادت له مكانة مرموقة في البيت الحمداني، وظهر أثر التربية والثقافة في شعره، وظلت وحدها تهتم به حتى بلغ سن الثالثة عشرة، وبعدها انتقل إلى حلب حتى صار في رعاية ابن عمه سيف الدولة الحمداني، وقد ولاه سيف الدولة ولاية منبج وعمره ستة عشر عاماً[2]، فعاش في هذه الظروف، وقاده طموحه إلى خوض المعارك الطاحنة فوقع أسيراً بيد الروم، ووقف وراء القضبان يتذكر أيامه الخوالي، وكان محور ذكراه أمه التي بثته حبها، ونظم القصائد الكثيرة في أسره، وكانت أمه مقصودة في أغلب تلك القصائد، وليس ذلك فحسب؛ بل كانت أطياف أمه لا تفارقه في سجنه، وكان الشوق إليها يغلب الأسر في نفسه، ولطالما ذكر ذلك في شعره الذي كان يوجهه لابن عمه سيف الدولة في حلب، إذ كان يخشى أن يموت في السجن قبل أن يرى أمه العجوز في منبج، يقول:

[مجزوء الكامل]

لَـــــولا العَجـــــوزُ بِمَنـــــبِجٍ ... مـــــا خِفـــــتُ أَســـــبابَ المَنِيَّـــــهِ

وَلَكـــــانَ لـــــي عَمّـــــا سَـــــأَل ... تُ مُـــن الـــفـــدا نـــفـــسٌ أبـــيَّـــه

لَكِـــــــــن أَرَدتُ مُرادَهـــــــــا ... وَلَـــوِ اِنجَـــذَبتُ إِلى الـــدَنِـــيَّـــــــه[3]

---

[1] **أبو فراس الحمداني:** الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي، أمير ، شاعر، فارس، وهو ابن عمّ سيف الدولة، شارك في وقائع كثيرة مع سيف الدولة؛ لأنه كان يحبه ويستصحبه في غزواته، خرج في معركة مع الروم، فأسروه سنة 351هـ، وبقي في القسطنطنية أعواماً، ثم فداه سيف الدولة بأموال عظيمة، قتل سنة(357هـ) على يد أحد أتباع سعد بن سيف الدولة. ينظر الزركلي، الأعلام، 155/2.

[2] الصياد، أيمن السيد علي،(2018م)، الشكوى في شعر أبي فراس الحمداني دراسة تحليلية ، **مجلة كلية الآداب**، جامعة بور سعيد، العدد11، ص193،194.

[3] الحمداني، **الديوان**، ص355.

غير أن القدر لا يمهله ليرى والدته، فيأتيه نبأ وفاتها، ليقع ذلك الخبر عليه كالصاعقة التي أذهلته عن كل شيء وبات الحزن هو الشغل الشاغل، وهو المسيطر على نفسه، وآن لقيثارة الشعر أن تُكسر إلا من وتر واحد يعزف عليه الشاعر، وهو وتر الحزن الشديد ليسمع له صدى يخفف من نار الجوى التي تشتعل في نفسه، فلم يلبث أن رثى أمه مناجياً نفسه مناجاة داخلية، وكأنَّه لم يرد لها أن تشيع بين الناس، لأنه يريد لها أن تعكس ما في داخل نفسه فحسب، ولكن الصوت ارتفع والوتر انطلق ليبلغ أمداء لا تتناهى، فالقصيدة ذاعت في لحظة الحزن الشديد الذي يصرف الفنان عن الفن، فيأتي شعره خلواً من عناصر الزينة اللفظية ليقول : [الوافر]

حَـــرامٌ أَن يَبيـــتَ قَريـــرَ عَـــينٍ ... وَلُـــؤمٌ أَن يُلِـــمَّ بِـــهِ السُـــرورُ[1]

وَقَـــد ذُقـــتِ المَنايـــا والرَّزايـــا ... وَلا وَلَـــدٌ، لَـــدَيكِ وَلا عَشِـــيرُ[2]

وَغـــابَ حَبيـــبُ قَلبِـــكِ عَـــن مَكـــانٍ ... مَلائِكَـــةُ السَـــماءِ بِـــهِ حُضُـــورُ

لِيَبكِـــكِ كُـــلُّ يَـــومٍ صُـــمتِ فيـــهِ ... مُصـــابَرَةً وَقَـــد حَمِـــيَ الهَجيـــرُ[3]

لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ لَيـــلٍ قُمـــتِ فيـــهِ ... إِلـــى أَنْ يَبتَـــدي الفَجـــرُ المُنيـــرُ

لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ مُضـــطَهَدٍ مَخـــوفٍ ... أَجَرتيـــهِ وَقَـــد قَـــلَّ المُجيـــرُ[4]

لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ مُســـكينٍ فَقيـــرٍ ... أَغَثتيـــهِ وَمـــا فـــي العَظـــمِ ريـــرُ[5]

أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم هَـــمٍّ طَويـــلٍ ... مَضـــى بِـــكِ لَـــم يَكُـــن مِنـــهُ نَصـــيرُ!

أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم سِـــرٍّ مَصُـــونٍ ... بِقَلبِـــكِ مـــاتَ لَـــيسَ لَـــهُ ظُهـــورُ[6]!

أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم بُشـــرى بِقُربـــي ... أَتَتـــكِ وَدُونَهـــا الأَجَـــلُ القَصـــيرُ!

إِلـــى مَـــن أَشـــتَكي ؟وَلِمَـــن أُنـــاجي ... إِذا ضـــاقَت بِمـــا فيهـــا الصُـــدورُ؟"[7]

---

[1] ويروى" أبيت" مكان " بيت"، و" أومر أن يمرَّ بي السرور" مكان العجزُ.

[2] **المنايا:** جمع المنيّة، وهي الموت. الرزايا: جمع الرزية، وهي المصيبة. العشير: الزوج، والقريب.

[3] **الهجير**: الحر الشديد.

[4] ويروى" جل" مكان" قلّ" . **والمجير :** المعين عند النكبات.

[5] **رير:** حبّ.

[6] **مصون:** محفوظ.

[7] الحمداني، **الديوان**، ص162.

إن أبرز ما يظهر في هذا النوع من مراثي أبي فراس هو الجزع والتأسف ليس على فقد أمه فحسب؛ بل على تفصيلات حياتها المنقضية، إذ قدر لها أن تعيش أرملة، وليس لها من الأولاد سواه وهو الذي نذر نفسه للفروسية والجهاد، ولم يبق لها في حياتها سند ولا ركن تأوي إليه، ولما أحدقت بها المنية لم تجد بجانبها من يعينها، وهذا المعنى أوجع في نفس الفارس الهمام الذي لم ير في الأسر انكساراً لنفسه الأبية، لكن قلبه تمزق على المصير الذي آلت إليه العجوز في منبج وهو بعيد عنها .

فهذه البكائية ندر نظيرها في الأدب العربي، لما تمتاز به من حرارة العاطفة واحتدام المشاعر وتوتر الانفعالات، والواقع أن الذي ضاعف من آلامه أن والدته توفيت وهو بعيد عنها وليس لها عوض عنه، من أجل ذلك بدا الجزع واضحاً، لا بدا اللوم والتقريع واضحين، إنه يلوم نفسه لأنه لم يكن بجانبها، مع أنه لا يدَ له في ذلك الغياب، إذ هو أسير بيد الروم، ومع ذلك أخذ يلوم نفسه لوماً عنيفا ، إلى حد حرم على نفسه بموجبه الفرح والسرور، ويقطع على نفسه العهود على أن يبقى بكّاءً على فراقها مادام حياً، وهنا ينهض تكرار (لِيَبكِكِ) سمة أسلوبية خاصة في هذا النص ، وهذا التكرار بطبيعة الحال يرمي إلى تعميم الإحساس بالفقد ، لقوله (لِيَبكِكِ كُلَّ ليلٍ.. ومضطهد ... ومسكين ...) ، مما يشي بإحساس شامل بالفقد، ويشي بعظم الفاجعة التي ألمت به من جراء ما صنعته المنايا .

ويمضي **كشاجم الرملي**[1]، على هذا النحو، إذ توفيت أمه فراح يرثيها بقصيدة كشفت عن حزن عميق من جراء موتها، وقد تميز صوته في الرثاء بالبكاء والأنين، فتفرد تمثله شخص أمه، وما تكنّه له من حب، وما تعانيه من تباريح الهم والغم فيما لو ثكلته . تمثل الشاعر أمه وعاطفتها تجاهه [2]فكان هذا دافعاً له لأن يبرّها بكثير من البكاء وفاء لها، فبعد فقد أمه لم يألف مضجعاً وما من أحد يسعفه إلا الدمع، الذي أراد به أن يروي قبر أمه فيكون بمنزلة الرضاع لقبرها، لعلّه يجزيها عما تجشمت من عناء في رعايته، وقد أوكل الشاعر لعينه الرضاع، وهي صورة غير شائعة عند الشعراء، إذ الشائع عندهم هو الدعاء بالسقيا للقبر بماء

---

[1] **كشاجم الرملي:** أبو الفتح محمود بن الحسين بن السندي، المعروف بكشاجم، كان يعمل منجماً ورئيساً للطباخين في بلاط سيف الدولة، قيل أنه هو الذي نحت هذا اللقب دلالة على نواحي فضله، فالكاف من كاتب ، والشين من شاعر، والألف من أديب، والجيم من جواد، والميم من منجم ، توفى كشاجم سنة 350هـ، وقيل سنة 360هـ، ينظر في ترجمته : شذرات الذهب ، لابن عماد 38/3.

[2] كشاجم ،(1970م)، **الديوان**، تح :خيرية محفوظ ،وزارة الإعلام ، بغداد، ص409.

المطر، وشتان ما بين سقيا الماء، ورضاع اللبن، صوّر انسكاب دمعه على قبرها كانهمار الماء من الدلو، فكان لمن يراه سخياً بالرثاء وبالبكاء وبالعطف، وقد تعمق في التصوير فإذا به كنصل فقد غمده، يقول :

[الطويل]

أَبَعْدَ مُصَابِ الأُمّ آلُــفُ مَضْــجَعاً وَآوِى إلى خَفْضٍ مــنَ العَــيشِ أوْ ظِــلِّ؟

سَتُرْضِعُ عيني قَبرَهــا مِــنْ دُمُوعِهَــا بِمَا كُلِّفَتْهُ مِــنْ رضَــاعِي وَمِــنْ حَمْلِــى

فأقسِمُ لَوْ أبصَــرْتَني عِنــدَ مَوْتِهــا وَعَيْنَي تَسُحُّ الــدّمعَ سَــجْلاً علــى سَــجْلِ

رَثيثُ لنَصلٍ يأخــذُ المــوتُ جَفْنَــهُ وَأُعجِبْــتَ مِــنْ فَــرعٍ يَنــوحُ علــى أصْــلِ

وكـــانَ عليهَـــا أنْ أُقَـــدَّمُ قَبْلَهَـــا أشـــدَّ وأدهـــى مـــن تَقَـــدُّمِهَا قبلـــي

يُهَــوِّنُ مــنْ وَجــْدِي ولــيسَ بــهَيِّنٍ سلامــتها بـــالموتِ مـــنْ جُرعِــةِ الثُّكــلِ

فَقَد فُديت من غَمّهــا بــي بحَسْــرَتي عــليــها وفــيــمــا بيــنَ ذلــكَ ما يُسلي[1]

هنا يُظهر كشاجم ما حلَّ به بعد فقده والدته، وقد أضاف إلى معاني الرثاء معنى، وهو المعنى الذي جعل دمعه الغزير الذي يصبه على قبر أمه بمنزلة الرضاع للقبر، ثم يمعن في وصف حاله في أثناء فقدها فإذا به أحق بالرثاء وبالبكاء، إذ لم يبق له الدهر سنداً، أو أنه جرده من كل ظفر وناب، فغدا عرضة للنوائب كنصل فقد جفنه، وفرع سلب أصله، لذا تمنى أن يكون قد سبقها إلى الموت ، وتقدمها إلى الرمس، ذلك لأن موتها تركه بالياً رثاً سقيماً وذلك عنده أدهى من الفناء. فكان كشاجم واصفاً لأمه أكثر من وصفه لنفسه وقد ثكل بها، وهو موقف جديد عند الشعراء الذين عرضنا لهم، ويضيف به لوناً جديداً من ألوان المعالجة لهذا الموضوع الطريف في رثاء الأم .

---

[1] الرملي، كشاجم، الديوان، ص328ــ329

أما **ابن نباتة السعدي**[1]، فقد بدأ مرثيته باكياً حزيناً، لا يدري ما يصنع إزاء ذلك الحادث الأليم الذي شاهده، ولم يستطع دفعه فوقف عاجزاً أمامه، وهذه المصيبة التي حلّت به هي موت أمه ولذا استعار دم قلبه ليذرفه على أمه بدلاً من الدمع، تلك الأم التي غمرته من حنانها وأعطته من شغاف قلبها حباً وحناناً ومشاعر صادقة، فتعاظمت مصائبه بفقدها، ولم يستطع لها دفعاً فقال:

[الطويل]

أيـــا دَمـــعُ هـــل للحُزنِ عندكَ مَطْمَـــــعُ فمـــا كـــلُّ مـــحـــزونٍ إلى الدَّمعِ يفْـــزَعُ؟
وإنْ كنـــــتَ قـــد أفنيـــتَ ما آلَ فاستَعِرْ دمَّ القـــلـــبِ واعلـــمْ أَنَّ ضَـــرَّكَ يَنْـــفَـــــعُ
تـــداعـــتْ بلا طَعْـــنٍ أنابيبُ عامـــــلي وأصبـــحَ حَدّي بـــالنـــوائبِ [2]يُـــقـــطـــعُ[3]

في قصائد الرثاء غالباً ما يباشر الشاعر موضوعه دونما تقديم؛ والسبب أن موقف الرثاء لا يحتمل المقدمات ، لذا أول ما يطالعنا في تلك القصائد هو البكاء والنحيب، بيد أن الشاعر هنا استهل قصيدته بمعنى حكمي فحواه " ما كل محزون إلى الدمع يفزع "، وفي ذلك إشارة إلى تسليمه بالقضاء، وتماسكه إزاء الخطب الذي ألمَّ به، من أجل ذلك أخرج معانيه تلك بأسلوب إنشائي كالنداء والاستفهام، وهذا يشير إلى ضرب من الضبط العاطفي، في حين يحيل الأسلوب الخبري على ضرب من الهياج والصخب.

ومع ذلك لا تتجرد القصيدة من ظواهر العاطفة والانفعال، بوصفها تصور تجربة مؤلمة، وهي كسائر التجارب الشعرية التي تكلم عليها النقاد، تجسد مأساة إنسانية ناجمة عن السلطة القهرية للموت، ومن المهم أن نشير أن تجربة الرثاء يتداخل فيها الخاص مع العام، إذ التجارب الشعرية عامة ما هي إلا الانفعال بموضوع ما انفعالاً يملك على الشاعر أقطار نفسه فعاشه وعايشه، هذا الموضوع إما أن يكون خاصاً

---

[1] **ابن نباتة السعدي:** هو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن محمد بن أحمد بن نباتة بن حميد بن نباتة...التميمي السعدي ، شاعراً مجيداً جمع بين حسن السبك وجودة المعنى ولد سنة 327 ، وتوفي 405م.

[2] **تداعت** :هلكت، **الأنبوب** : ما بين الكعبين من القصب والقناة ، **عاملي** : من الرمح أعلاه مما يلي السنان بقليل ،**حدي** : بأسي ونفاذي في الأمور.

[3] السعدي، ابن نباتة،(1977م)، **الديوان** ،ج2 ،تح: عبد الأمير مهدي حبيب الطائي، ط منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، ،ص170.

بالشاعر فتسمى التجربة ذاتية أو يتناول هذا الموضوع أمراً مشتركاً بين الناس يتصف بالعمومية تكون الإنسانية، أو يكون الكون إطارها العام فتُسمَّى تجربةً عامةً، التقت مشاعر الشاعر فيها بمشاعر المجتمع الخاص أو العام[1] .

وامتزاج الخاص بالعام في تجربة الشاعر هنا، أفضى إلى المشاركة الوجدانية والتعاطف الرمزي بين المُنشِئ والمتلقي، والدافع على ذلك مصداقية التجربة، ودقة وصفها وتمثيلها بصورة صادقة،" وقد ذكر الجاحظ في البيان والتبين نقلاً عن الباهلي أنَّه قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود أشعاركم قال: لأنَّنا نقوله وأكبادنا تحترق"[2].

و من مظاهر صدق الشاعر في تجربته وعواطفه الصادقة ومشاعره التي تنبض بالحسرة والألم، أنّ المحزون قد لا يسعفه الدمع؛ لأن حزنه كامن في أعماق نفسه لا يجد له مُتنفَّساً خارج النفس، والنفس الإنسانية عندما يباغتها القدر بأمر مفاجئ قد تبهت ولا تستطيع من هول المصيبة البكاء، وإذا كان البكاء مؤشراً إلى الحزن فإن النفس المكلومة أشد قلقاً من النفس المنهمرة بالبكاء، فالبكاء يُخفّف من شدة الفاجعة، ثم يأتي بالبيت الثاني من القصيدة حاملاً لفظة" الفناء" وهي توحي بحلول الفناء في كل شيء من حول الشاعر؛ ولهذا يستعير دم القلب ليسفحه بدلاً من الدموع، ويأتي الطباق ليرسم الصورة المتناقضة ويجمع بينها في قوله:" ضرك، ينفع" وذلك ليشمل حالات متناقضة يورثها الذهول من جراء مشاعر متضاربة تغتلي في صدر المفجوع .

ويمضي **الشريف الرضي**[3] في وصف أحزانه التي خلفها موت أمه في نفسه، وكانت مصيبته في موتها لا تعدلها مصيبة، فهي التي رعته طفلاً، واعتنت به شاباً حين سُجِنَ أبوه، فتعهدته وقامت على أمره وأمر أخيه، ودفعت بهم في سبيل التعلم[4]، وإذا أضفنا لهذا أيضاً ما كانت تتمتع به من نسب عريق، يصلها بالإمام

---

[1] الحداد عبدالوارث عبد المنعم،(1410هـ،1989م)، **من صحائف النقد الأدبي** ، ط الأولى، ط دار الدباعة المحمدية ص227.

[2] الجاحظ، **البيان والتبيين** ، ج2،ص320.

[3] **الشريف الرضي:** هو أبو الحسن محمد بن الحسين بن موسى... مولده ببغداد سنة تسع وخمسين وثلاث مئة ، وبدأ بقول الشعر بعد أن جاوز عشر سنين بقليل وهو اليوم أبدع أبناء الزمان وأنجب سادة العراق. ينظر: صحاح الأخبار ، المخزومي، ص60.

[4] الحلو، عبدالفتاح محمد ، (1986م)،**الشريف الرضي ودراسة شعره**، دار هجر، مصر، ص56.

علي ــ كرم الله وجهه ــ رثى الشريف أمه بقصيدة طويلة، بلغت ثمانية وستين بيتاً، جسد من خلالها الحزن العميق، قال فيها:

[الكامل]

أبكِيكِ لَوْ نَقَعَ الغَلِيل بُكَائي ... وَأَقُولُ لَوْ ذَهَبَ المَقَالُ بِدائي[1]

وَأَعُوذُ بالصّبْرِ الجَمِيلِ تَعَزّياً ... لَوْ كَانَ بالصّبْرِ الجَمِيلِ عَزائي[2]

طَوْراً تُكاثِرُني الدّمُوعُ وَتَارَةً ... آوِي إلى أُكرُومَتي وَحَيَائي

كَمْ عَبْرَةٍ مَوهْتُهَا بِأَنَامِلِي ... وسَتَرْتُها مُتَجَمّلاً بِرِدائي

أبُدي التّجَلُّدَ للعَدُوِ ولَوْ دَرى ... بتَمَلْمُلي لَقَدِ اشتَفَى أعدائي

مَا كُنتُ أُذخِرُ في فِداكِ رَغِيبةً ... لَوْ كَانَ يَرْجِعُ مَيّتٌ بفِداءِ

لَو كَانَ يُدفَعُ ذا الحِمامُ بِقوَّةٍ ... لتَكَدَّسَتْ عُصَبٌ وَرَاءَ لِوَائي

بِمُدَرَّبِينَ عَلى القِرَاعِ تَفَيَّؤوا ... ظِلَّ الرِّمَاحِ لِكُلِّ يَوْمٍ لِقَاءِ

قَوْمٌ إذا مَرِهُوا بِأغبابِ السُرَى ... كَحَلُوا العُيُونَ بإثْمِدِ الظَلْمَاءِ[3]

يَمشُونَ في حَلَقِ الدُروعِ كَأَنّهُمْ ... صُمُّ الجَلامِدِ في غَدِيرِ المَاءِ[4]

ببُرُوقِ أدرَاعٍ وَرَعدِ صَوَارِمٍ ... وَغَمَامِ قَسطَلَةٍ وَوَبْلِ دِمَاءِ[5]

يحسن نعت هذه المرثية بالبكائية المتصبرة؛ لبعدها عن الهياج العاطفي والثوران الانفعالي، إلى أن يظنَّ القارئ أنها قصيدة خالصة في موضوع العزاء، أعني عزاء نفسه، بيدَّ أن الحزن فيها أعظم؛ لأنه لم يجد مجالاً للتصريح به ، فظل الحزن حبيساً خلف أسوار الكلام؛ ذلك لأن الشريف يحوز مكانة بين أهله وأتباعه

---

[1] **نقع:** أسكن وروى، **الغليل:** المصاب بالغلة وهي شدة حرارة الجوف من العطش والمراد به شدة الحزن.

[2] **أعوذ:** التجأ إليه وأعتصم به، **تعزياً:** تصبراً ، **عزائي:** صبري على ما نزل بي.

[3] **مرهوا:** ابيضت عيونهم . **أغباب:** أسباب. **السرى:** السير ليلاً. **الإثمد:** الكحل. وكان الشاعر يقول : إن هؤلاء المدربين على القتال، إذا ابيضت عيونهم وتعبت من أثر السير ليلاً ، داووها بالظلماء التي هي سبب دائهم.

[4] **الجلامد:** جمع جلمد وهو الصخر . صم: جمع أصم، ويقال: صم الجلامد: أي صخور صلبة وقاسية، شبه هؤلاء الرجال بالصخور الصماء لشدتهم وصلابتهم ، وشبه حلق الدروع بغدير الماء، فكأنهم يمشون في هذا الغدير.

[5] الشريف الرضي(476هـ) ،الديوان ،تح :عبدالفتاح محمد الحلو ،وزارة الإعلام ،بغداد، د.ط، ص73،74.

، من أجل ذلك اقتصد بالبكاء والنحيب، أو أخفاه في مضمرات الخطاب، يظهره التلميح الذي ذكر فيه أن موت أمه يستوجب البكاء، لكن ما يمنعه من الاسترسال فيه أنه لا يجدي نفعاً وهنا يستيقظ العقل وتستيقظ قوة التصبر والاحتمال، فعزاؤه الحقيقي بالصبر، وكذا تجلده يظهره للشامتين ليريهم أن الخطب الجلل لا يزعزعه، وكذا لا سبيل لمواجهة المنايا، ولو كان ذلك مما يتاح لواجه الموت ومعه فرسان تمرسوا في القراع .

في النص تظهر فكرتان الأولى: بدا من خلالها الشاعر متماسكاً، حزيناً دون أن يذهب الحزن وقاره وهيبته وحكمته، إذ هو كسائر العقلاء يواجه المصيبة بالصبر، وهو الأسلوب المجدي في هذا الأمر، فتعلقه بالصبر فيه مزية تحول دون شماتة أعدائه، فهو لا يقبل أن يشفق عليه مُحِبٌّ أو يشمت فيه عدوٌّ، والثانية: هي أقرب إلى المفاخرة منها إلى الرثاء، إذ ذكر أن لديه من القوة والمناصرين ما يمكنه من دحر الخطوب لو كان بالمستطاع، فـــ " لو" الامتناعية التي تدل على امتناع الشرط وامتناع تحقق الجواب ومع ذلك يسبح خيال الشاعر في هذه الصورة؛ ليؤكد أن الموت لو كان يدفع بالقوة لقاد جيشاً عرمرماً ومعه فوارس مدربون على القتال يستظلون من حر الشمس تحت ظل رماحهم، ولا يرهبون الموت، ويجدّون في السير نهاراً وليلاً لا يحول دونهم وما يبتغون شيئاً، يلبسون دروعاً من الحديد ويتحركون في كل مكان والغبار يتطاير من حولهم منتشراً في السماء، وهو ما ألفوه في مقارعة أعدائهم. هذه الصورة الكلية كان من الممكن أن يختصرها الشاعر؛ لأن الموقف لا يحتملها، وهي من باب الاستطراد والتفصيل الذي يفيض عن حاجة الرثاء العصيب. يقول الدكتور يوسف شكري معلقاً على هذه الأبيات:" في الأبيات الخمسة الأخيرة يعمد الشاعر إلى الاستطراد ناسياً أو متناسياً المناسبة ليعود إلى الرثاء"[1] ومع ذلك" [2]فالصورة السابقة جمعت عناصراً أكسبت المشهد حركة لاسيما في قوله:" بمدربين على القراع" و" مرهوا بأغباب السرى"، " يمشون في حلق الحديد"،" غدير الماء"، تسمع من خلالها الأصوات ونبصر المشاهد الحية التي تخفف من وطأة المأساة :" ببروق أدراع ، ورعد صوارم، واللون ظهر في قوله: "كحلوا عيونهم بأثمد الظلماء" .

---

[1] الرضي، الشريف،(1415هـــ،1985م)،**الديوان**، تح، د. يوسف شكري فرحات ، ط1، دار الجيل ، بيروت، ج1،ص28.

[2] ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، ص12.

أما أبو العلاء المعري فقد نحا في رثاء أمه منحى يشف عن عمق وتأمل، لذا نرى في مرثيته لوالدته ضرباً شعرياً متفوقاً إذ ما قيست قصيدته بقصائد من سبقه، إذ برزت من خلال رثائه نزعته التأملية، بجانب الفيض الشعوري الجارف، في نظم ائتلف فيه الجانب العقلي مع الجانب العاطفي، وقد ساق ذلك بلغة مميزة وألفاظ تكشف تمكنه من اللغة الجزلة القوية، يقول:

[الوافر]

سَـــمِعْتُ نَعِيّهـــا صَـــمّا صَـــمَامِ ... وإنْ قـــالَ الـــعَـــــوَاذِلُ لا هَـــمَـــامِ[1]

وأمَتْنـــــي إلـــــى الأجْـــــداثِ أُمٌّ ... يَعِـــزُّ عَـــلَيّ أنْ ســـــارَتْ أمـــامي[2]

وأُكْبِـــــرُ أنْ يُرَثّيهـــــا لِســـــاني ... بـــلَـــفْـــظٍ ســـــالِكٍ طُـــرُقَ الـــطّـــعامِ

يُقـــــالُ فَيَهْـــــتِمُ الأنْيـــــابَ قَـــــوْلٌ ... يُـــــباشِـــرُها بأنْـــبَـــاءٍ عِـــظَـــامِ[3]

كـــــأنّ نَواجِـــــذي رُدِيَـــــتْ بصَـــــخْرٍ ... ولـــم يَـــمْرُرْ بـــهنّ سِـــــوَى كلامِ[4]

ومَنْ لـــي أن أصُـــوغَ الشُّـــهْبَ شِـــعْراً ... فأُلْبِـــسُ قَـــبَـــرْهَـــا سِمْـــطَـــيْ نِظامِ[5]

ثمة ناحية سردية يحيل عليها الفعل (سمعت)، ولكنه يفاجئنا بأن ما يسرده يقرع الأسماع بقولها (صما صمام) وأراد بالكلمتين المصيبة والفاجعة، وفيهما غرابة، لكن المعري في موقف الحزن والفقد يُعمل مخزونه اللغوي الثري، فإذا بالألفاظ تلك تحمل إلينا الدلالة المقصودة بصورة مدهشة، وفي الوقت نفسه يجري الدلالة في مطلعه في سبيلين متضادين: الأول تهويل المصاب بلفظتين تقرعان الأسماع، حتى كأنّنا نسمع لهما دوياً صاعقاً، والثاني مناقض للصخب ومجانب للضجيج، وهو قول يسوقه على لسان العواذل (لا همام) أي لا شيءَ مهمٌّ فيما هوله وعظمه من أمر الفاجعة، وهذا ليس عزاء بقدر ما هو استهجان من قول عاذليه .

---

[1] **الصماء:** الداهية الشديدة. **وصمام:** من أسماء الداهية مبني على الكسر. **لا همام:** لا هم، وهو مبني على الكسر أيضاً.

[2] **أمتني:** تقدمتني.

[3] **يهتم:** يكسر.

[4] **النواجذ:** آخر الأضراس، والواحد ناجذ. **رديت :** صدمت فانكسرت.

[5] المعري ،(1931م)**ديوان سقط الزند** ،تح. أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان، ص39

ثم تستكمل القصيدة دلالتها بمضاعفة بث الآلام من جراء المصاب، إذ المرثية أعظم من أن ترثى بشعر، وليس ذلك فحسب؛ بل إن الصورة البارعة التي رسمها ليخبر عن عجزه في وصف المصاب تفوق صور الباكين المتأسفين، إذ سُدَّ فمه بصخرة منعته عن الإفصاح بما تكنه نفسه من ألم، لذا لم تكن كلماته التي أطلقها باكياً ليست جديرة بهذا الموقف الرهيب، والشعر الذي نظمه ليس حرياً بالنهوض فيما يشعر به، هذه المرثية المطرزة باللغة الجزلة والتصاوير البديعة، تحقق إضافة لما ذكرناه آنفاً، جانباً من الجمال والاتساق التعبيري الذي يفضي إلى إيصال المشاعر المأزومة والعواطف المقهورة والانفعالات المؤججة، من ذلك تكرار حرف الصاد وهو حرف صفير في الأبيات (1-5-6) ولذلك دلالة واضحة على المعاناة العميقة والمكابدة الشديدة التي نجمت عن تجربته تلك، وهي تجربة تميزها مقدرة المعري الشعرية .

يُحلّق المعري بخياله الوثاب، فإذا به ينكر أن يعبر عن تلك المصيبة بالألفاظ، فهذه ليست من معدن المرثية، وحُقَّ لها أن ترثى بما يناسب جوهرها السماوي، إذ كان ينبغي أن تصاغ لها المراثي من النجوم العلوية؛ لأنها مشابهة لنفسها الطاهرة القدسية، لا من الأشعار التي تقذف بها خواطر الأجسام وتسلك مسالك الطعام[1]، يقول في مرثية أخرى : [الطويل]

خُـــلُوٌّ فـــؤادي بـــالمَـــوَدّةِ إخْـــلالُ ... وإبْـــلاءُ جِسمـــي فـــي طِلابِـــكِ إبْـــلالُ[2]
ولـــي حـــاجـــةٌ عـــند المـــنّية فَتكُهـــا ... بـــرُوحي والأهـــواءُ مُـــذِ كُـــنَّ أهـــوالُ[3]
إذا مُـــتُّ لـــم أحْفِل أبـــا لشـــأم حُفـــرةٌ ... حَـــوَتنـــي أُمٌّ ريـــمٌ بريمـــانَ مُنهـــالُ[4]
عـــلى أنّ قـــلبي آنِـــسٌ أن يُقـــالَ لـــي: ... إلـــى آلِ هـــذا القبـــر يَـــدفِنُك الآلُ[1]

---

[1] شروح سقط الزند، وهذا الشرح للبطليوسي ، وقد قال عنه:" وهذا معنى لا أحفظه لغيره" القسم الرابع، ص1417.

[2] **الإخلال:** الإضرار، من أخلّ في الشيء أي ترك خلّة لا يصلحها ــ والإخلال بعامة التقصير، **أبل إبلالاً** من المرض : أفاق منه ــ بالمودة: متعلق بإخلال أي إخلال بالمودة ــ وقوله: **طلابك** : خطاب لأمه، وفي البيت مجانسة بين الخلو والإخلال وبين الإبلاء والإبلال.

[3] **المنية:** الموت ــ **الفتك:** أن تهم فتفعل ــ يقول: كأن لي حاجة إلى المنية أن تفتك بي لأتعرض للحب الذي يهلكني، والأهواء على الدوام أهوال تهلك من طلبها وقد جانس في البيت بين الأهواء والأهوال.

[4] **أحفل:** أبالي ــ **الريم:** القبر ــ **ريمان:** اسم جبل ــ **المنهال:** المتساقط الذي لا يتماسك ــيقول: لئن أحب كل امرئ أن يموت ويدفن في موطنه وديار حيث الأهل والانصار، فأنا لا أبالي حيث مت أو دفنت ، فبقاع الأرض واحدة

في البيت الرابع يشير إلى أنه وإن كان لا يبالي حيث مات، ولا في أي موضع دفن لتساوي بقاع الأرض وكون بعضها شبيهاً ببعض، إلا أن له أنساً واختياراً في أن يدفنه أصحابه بين أهله وأقاربه، لا بل بجوار أمه، فموتها أماته، وفقدَ بموتها بصيرته، ذلك لأن " موت الأم كان فقداً حقيقياً لبصره، فقداً لجذوره وانتمائه، موت الأم أشعره بغربة خاصة هي غربة فقد الأحبة، فكان موت الأم هو موت الذات بالنسبة لأبي العلاء المعري؛ لأنه أمات العلاقة بينه والحياة في عمومها، تلك الحياة التي كان يحاول ترويضها، وإرغامها على تقبله في آخر محاولة يائسة هي رحلة بغداد، بل كان موت الأم هو موت الإمكانية في حياة أبي العلاء، ذلك حين يقول في إحدى رسائله إلى خاله أبي سبيكة، بعد وفاتها:" لا آمل بعدها خيراً، ولا أزيد في المحن إلا إيضاعاً ويسراً[2]".

أعاد **ابن سنان الخفاجي**[3] رثاء الأم إلى حيّزه الوجداني بعد أن نقله المعري إلى باب التأمل الواسع، وعمد إلى أساليب السابقين في البكاء والنحيب وإثارة الحزن، ورُوِيَ أنَّ أمَّه تُوفيت بعد عودتها من الحج، فرثاها بقوله : [الكامل]

أَبكيــكِ لَــو نَهَضَــت بِحَقِّــكِ أَدمُــعُ ... وَأَقولُ لَو أَنَّ النَّوائِبَ تَسمَعُ

وَأُخــادِعُ الأَيّــامَ وَهــيَ مَلِيَّــةٌ[4] ... بِنتاجِ كُلِّ مُلِمَّةٍ لا تُخدَعُ

لا يغــبِطَنَّ عَلــى البَقــاءِ مُــرَزَّأٌ[5] ... إِنَّ المُوَدِّعَ إِلفَهُ لَمودّعُ[6]

يستهل ابن سنان النص بالبكاء والندب، وهو معنى متكرر في فواتح المراثي، ويكرّر أنّه لا جدوى من البكاء؛ لأنه ليس بذي نفع، لينصهر النص في التقليد، بيد أنه تقليد يقتضيه الموقف إذ لا يجد الشاعر محيداً

---

[1] **آنس:** أي ساكن ــ **آل القبر:** شخصه ــ **الآل** (الآخر): الأهل ــ يستدرك ما جاء في البيت السابق ويقول: إني آنس في أن يتولى اصحابي دفني ويكون مثواي بين أقاربي وأهلي.

[2] سمهود، نعيمة سعيد أبو عجيلة،(2015م)، **التجربة الشعرية عند أبي العلاء المعري**، رسالة ماجستير، جامعة طرابلس، كلية اللغات ، مكتب الدراسات العليا، ص68.

[3] **ابن سنان الخفاجي** : أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن يحيى بن الحسين بن محمود بن الربيع بن سنان الخفاجي الحلبي المعروف ب(ابن سنان الخفاجي)،(422ــ466)، شاعر أخذ الأدب عن أبي العلاء المعري وغيره، الزركلي/ الأعلام/ص122.

[4] **المليُّ والمليء:** الغني المقتدر والمؤنث مليئة، يقال هو أملأ القوم وعليهم أتاهم فنزل بهم وزارهم زيارة غير طويلة.

[5] **مرزّأ:** فاعل يغبط: من الرزية وهي المصيبة العظيمة، وتقدير الجملة لا يغبطن مرزأ أحداً على البقاء فإن الفاقد لإلفه هو المفقود في الحقيقة لأن الموت أشد وطأة عليه.

[6] الخفاجي، ابن سنان ،(2007م)، **الديوان** ،تح: مختار الأحمدي نويوات و نسيب نشاوي، ص 257.

عنه في فاتحة مرثيته، إذ " النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية، والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية، وتذيب العيون الجامدة..."[1]، من لوازم الرثاء. ومع ذلك لا يخلو النص من إضافات تبين خصوصية التجربة، لاسيما حديثه عن نفس مجروحة هدَّها الألم وضعضعها الحزن، وأن صاحبها جزع أشد الجزع مما أصابه من عمل النوائب فأوجعه. وليس ذلك فحسب؛ بل وصل به الأمر إلى أنه تمنى الموت ليخلصه من حزنه، وهكذا نجد الشعراء عامة في مراثيهم موزعين بين تكرار المعاني التي أجراها سابقوهم في غرض الرثاء، وفي الوقت نفسه يضيفون من المعاني ما يطبع شعرهم في هذا الباب بطابع التجربة الشخصية، وهذ إنما يبرز في الجوانب العاطفية والانفعالية على وجه الخصوص، يضاف إلى ذلك أن موضوع الرثاء يستلزم التكرار اللفظي، بغية إثارة لون من الإيقاع الحزن الذي يتوافق مع تجربة الحزن والفقد، لهذا نجد في قوله :(إن المودع إلفه لمودع) تكراراً من لوازم الرثاء؛ لأنه لا يخرج عن كونه صرخات متشابكة الإيقاع، ولا مناصَّ في الرثاء من الصراخ، وخاصة حين يكون الميت عزيزاً وجزءاً من النفس...[2]

ولا يبعد **ابن سناء الملك** [3] في رثاء أمه عن غايات مطالع الرثاء، إذ يقول : [الخفيف]

صـــحَّ مـــن دهرِنـــا وفـــاةُ الحَيـــاءِ ... فـلـيـَطُـلْ مـنـكمـا بُـكَاءُ الـوَفاءِ
ولْيَـبن مـــا عقـــدتُماه مـــن الصبـــ ... ـرِ بـأَن تَـحـْلُلا وكَـاءَ البُـكَـاءِ
وأَهِيَنـــا الـــدُّمُوعَ سَـــكْباً وعَطْـــلاً ... وهَـبا أَنـهـــن مِـثْـــلُ الـهَـبـاءِ
وامْنحـــا النّـــوْمَ كـــلّ صـــبٍّ ينـــادي ... مـــن يُـعيـرُ الـكَـرَى ولـَوْ بالكِرَاءِ
ليســـت العـــينُ منكمـــا لـــي بعَـــيْنٍ ... أَو تـــعـــاني حَـمْـلاً لـبَـعْضِ عنَائي[4]

---

[1] ضيف، شوقي، **الرثاء**، ص12.

[2] بدوي، عبده،(1405هـ،1984م)، **دراسات في النص الشعري ــ العصر العباسي** ــ دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض ــ المملكة العربية السعودية، ط2، ص240.

[3] **ابن سناء الملك** :من شعراء مصر في القرن السادس للهجرة، ولد في القاهرة سنة 550هـ، يقول عنه د. شوقي ضيف:" لا نبالغ إذا قلنا إن هبة الله بن سناء الملك أكبر شاعر عرفته مصر في القرن السادس للهجرة: انظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي من أعظم شعراء مصر في القرن السادس الهجري، وقد برع في الرثاء، ورثى أباه وله ندب رائع فيه. الزركلي/ الأعلام/ج8/ص71.

[4] الملك، ابن سناء،(1388هـ ــ 1969م)، **الديوان** ، تح: محمد إبراهيم نصر، مر: د. حسين محمد نصَّار، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ج2، ص491.

راعى الشعراء حسن الاستهلال في مراثيهم، من أجل ذلك وجد ابن سناء الملك أن تقليده السابقين من الشعراء يحقق له شرط جودة الابتداء، لكنه كما يرى عبد العزيز الأهواني ــ لم يبلغ ذلك ــ فقال: " وقد خذله طبعه وجره تقليده إلى أن ينتقي في مطلع رثائه لأمه الصور التي استخدمها الشعراء في الوقوف على الأطلال، فتوجيه الخطاب في تلك الأبيات إلى رفيقين يسألهما البكاء، ويستحثهما عليه ويقرر عليها أن الوفاء منهما لا يكون إلا بهذه المشاركة، كل هذه أفكار تقليدية نقلها الشاعر من باب إلى آخر، فأساء ولم يحسن؛ لأنه أضعف من شأن عاطفة الحزن بوفاة أعز الناس عليه وقرنها بعاطفة البكاء على الطلل الذي داعيه فراق الرحلة لا فراق الموت"[1].

وهذا الحكم لا ينطبق بعموميته على مراثي ابن سناء الملك، لأن له شعراً آخر في رثاء أمه، تبدت من خلاله صوره وأخيلته تميز تجربته، ففي قصيدة أخرى يخاطب أمه مشبهاً إياها بالجنة، ويتحدث عن قرب لقائه بها، بمعنى أن موتها أتلفه وسيؤدي به إلى الموت، وهذا من شدة انفعاله بالحدث، وما أحدثه المصاب من صدمة في نفسه، وهذا معنى خاص وصورة مميزة، لا تخلو منها مرثية على كل حال، لأن الرثاء معرض للعواطف، ومجال لبث الأحزان، وصحيح أنّه محكوم، شأنه شأن أغراض الشعر بلون من المحاكاة ، إلا أنه من أكثر الأغراض التي تستدعي التعبير الخاص عن التجربة الذاتية، لأنه موضوع مرتبط بالوجدان ، وربما اصطبغت المرثية بظواهر الطبيعة، وهذا ما يميز رثاء ابن سناء الملك يقول: [الكامل]

يا جنّةً صدَّت فلي أَملٌ ... صادٍ لها وبصدّها صَالِي
والله لو حُدِّثْتِ عن خَبَرِي ... لعلمتِ أَنِّي بعدَك التَّالِي
وفرحتُ من قُربِ اللقاءِ وإِن ... كان الوصولُ لهُ بأَهْوالِ
أَغْدُوا ولي نفْس ولي نَفسٌ ... هذي منكّسَةٌ وذا عالِ
وأَرُوحُ لي وَجْدٌ يُجدِّدُه ... فِكْرٌ يَمرُّ بهِ على بَالِي
والطّرفُ قد قال السّحابُ لهُ ... قد صِرتُ بعدَك غَيرَ هطّالِ[2]

---

[1] الأهواني، عبد العزيز(1962م)، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية،(د.ط)، ص47.
[2] الملك، ابن سناء، الديوان ، ج2، ص515.

من الواضح تعلق الشاعر بالتكرار الصوتي، كتكرار حرف الصاد في البيت الأول، والتكرار اللفظي في البيتين الرابع والخامس، وهو من أبزر الأساليب البلاغية دوراناً في مراثي الأمهات، إذ يجد في الشعراء ما يعبر عن حال الحزن، فما يحدثه التكرار بضروبه من إيقاع ورنين يلبي حاجة الشعراء في التعبير عن مأساتهم .

من خلال هذه المراثي التي قدمها ابن سناء الملك نستشف منها مكانة الأم العظيمة، التي لا تدانيها مكانة، ولا ترقى إليها مرتبة، فهي حاضرة في ذهن الشاعر ووجدانه، فمن سمات رثاء الشاعر لأمه أنَّه كان أكثر صدقاً في المشاعر والأحاسيس؛ لأنَّه أقرب إلى نفسه ووجدانه لما لها من مكانة في الوجدان، فموت الأم أمر عظيم تنحني له كل المشاعر، فلا رحمة بعد رحمة الله تعالى تضاهي عطف الأم وحنانها.

وبمثل تلك الاستهلالات الحزينة يفتتح **إبراهيم بن عبد الكريم الموصلي**[1]، مرثيته لوالدته، ليعبر عن فجيعته بعدما تقصدته النوائب ورمته المنايا بسهامها، فإذا به عرضة للنائبات ، فيقول:

[الطويل]

رَمَتْنِي يَدُ الأيَّامِ حَتَّى كَأنَّنيْ ... لَهَا غَرضٌ والنَّائَباتُ نِبَالُ
وَعَانَدَنيْ دَهْري فَأصْبَحْتُ تَقْتَفِيْ ... رعَالَ الرَّدَى مِنْهُ إلِيَ رِعَالُ[2]
فَرِيْداً كَنَصْلِ السَّيفِ مَا إن يَشِيْنُهُ ... شُحُوبٌ وَلَا يُزْرِيْ عَلَيْهِ هزَالُ[3]

بعد أن طوى الردى أمه، صار وحيداً كنصل السيف، لا يزيده الشحوب ولا الهزال ما كان عليه من ضعف ، ذلك لأن الموت لم يترك له وسيلة للاستعانة على مصابه سوى التصبر:

---

[1] **إبراهيم بن عبدالكريم بن أبي السعادات:** أبو إسحاق بن أبي محمد الموصلي المولد والمنشأ البغدادي أصلاً ووالداً، كانت ولادته سنة 595هـ، فقيه حنفي وكاتب ، تفقه على أبي جعفر محمد بن إبراهيم الرازي، وحصل من علم الأدب والعربية نصيباً وافراً ، وكان شاعراً مقصداً ، له منظوم ومنثور، لم يقصر في إنشائهما ، توفي سنة 628هـ، بالموصل. ينظر ابن الشعار، قلائد الجمان،114/1ـ123.

[2] **رعال:** جمع رعيل، القطعة من الخيل والرجال والطير. ابن منظور، لسان العرب، مادة(رَعَل).

[3] ابن الشعَّار، أبو البركات المبارك بن أحمد بن حمدان،(ت654هـ)،(1426هـ/2005م)، **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، تحقيق: سليمان الجبوري، ط5،بيروت: دار الكتب العلميّة، ج1،ص120.

[الطويل]

صَـــبُوراً عَلَـــى الأَهـــوَالِ لا يَسْـــتَفزُّنِيْ ... إلـــى طَـــمَـــعٍ فـــي الـــعـــالَمـــيْنَ نَوَالُ
وَيُقْنعُنـــــيْ وَالمـــــاءُ دَان فُرَاتُـــــهُ ... وَقَـــدْ كـــظَّـــنـــي حَـــرُّ المـــوَا مِـــيَ آلُ
وَأُصْـــبحُ غَرْثَانـــاً عَـــنِ الـــزَّاد طَاويـــاً ... عَـــلَـــى الجـــوُعِ والأَيـــديْ إِلَيـــْه عِجـــَالُ
تكَنَّفَنِـــيْ فِـــيْ المَجْـــدِ جَـــدٌّ وَوَالَـــدٌ ... وَعَـــمٌّ بـــِهـــمْ فـــَخْـــرُ الـــزَّمَـــانِ وَخَالُ
وَنَلْـــتُ وَنَـــالَ الـــدَّهْرُ مِنِّـــي مُحَارِبـــاً ... وَلِلحـــَرب فيـــمَـــا قـــَدْ يـــُقـــَالُ سِـــجَـــالُ
مَتَّـــى أَسْـــرَعَتْ نَحْـــوَ الدَّنِيَّـــةِ أَرْجُـــلٌ ... فَـــعَـــقْلـــي عَنـــْهَا وَالعَـــفـــَافُ عـــِقـــَالُ[1]

تحول الشاعر في هذا الجزء إلى ضرب من التفاخر، وهذا جاء في موضع التأبين، أي تعداد مآثر المتوفاة، لكنه انحرف عن تلك السنة المتبعة إلى المفاخرة بصفاته، وهذا إنما يشي بأن قصيدة الرثاء تقوم على شيء من التداعي، أو على السجية كما قال الرافعي لا سيما في رثاء الأقارب، يقول: " رثاء الأقارب (يقال على السجية)، ولا يقال على الرغبة، ولكنه بعد ذلك يمضي ويترك هذا الوصف دون مزيد تعليق أو إيضاح ؛ فيفتح بذلك مجالاً رحباً أمام الدارسين والباحثين ليتأملوا هذا الوصف ويكتشفوا ما يكمن وراءه من عطاء عاطفي وفكري كبير، فالقريب لا تستطيع النفس البشرية عند فقده المواجهة مهما كانت عظمة قواها وشدة تحملها، وهذه فطرة الله التي فطر الناس عليها"[2].

وخلاصةُ القول: لا حظنا في مفتتح مراثي الأم أن غالبية الشعراء استهلوا مراثيهم بالندب، وعبروا فيه عن هول المصيبة، وأكثروا من البكاء، وهذا يتناسب مع موقف الرثاء الذي يستلزم إذاعة النبأ، وبيان الأثر الذي يتركه موت الأم في النفس من آلام وأحزان. إنَّه موقف يضج بالعاطفة والانفعال، بيد أنَّه لا يقوم على التزام بترتيب واضح في إيراد المعاني، لذا وجدنا بعض الشعراء يخلط بين الندب والعزاء، أو بين الندب والتأبين، وربما كانت استهلالات المراثي باباً للكلام عن سجايا الشاعر من جهة قدرته على تحمل المصاب والخطب الجلل، والسبب في ذلك كما قال الرافعي: إن الرثاء عامة ينظم على السجية.

---

[1] ابن الشعَّار، أبو البركات المبارك بن أحمد بن حمدان،(ت654هـ)،**قلائد الجمان**، ج1،ص120.

[2] الشدادي، هاجد بن دميثان بن محمد ،(1426هـ)، **الرثاء في الشعر السعودي من 1351ـ 1423هـ** ، رسالة دكتوراه ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ص189.

2ــ موقف التأبيّن والفخر في قصيدة الرثاء.

كان من عادة العرب في الجاهلية، أن يقفوا على قبر الميت، ليذكروا مناقبه ويعددوا فضائله، ويشهروا محامده، وشاع ذلك عندهم ودار بينهم، وقد كان الغرض من تأبينهم أن يصوروا الأثر الذي خلفه غياب المتوفى بعد أن طواه الردى، إذ بفناء المرثي تفنى الفضيلة، وقد مضى الشعراء العباسيون على هذا الرسم، فذكروا مناقب المرثية ومآثرها جرياً على عادة المتقدمين، وليصوروا لنا عظم المصاب، وفداحة الخطب، وتحدثوا عن مناقب المرثية؛ ليعزوا أنفسهم، ويصبروا من حولهم من المصابين، فذكر مناقب الميت ومآثره يخفف من حدة الأسى في النفس، إذ يشعر المصاب بأن الميت ترك ذكرى حسنة في نفوس الأحياء، وهذا أدخل في باب التعزية، وبهذا نجد أن موقف التعزية، يلتقي أحياناً مع قضية التأبين[1].

وينسجم موقف التأبين مع موقف البكاء أيضاً، إذ الشاعر يبكي في والدته الفقيدة المعاني السامية والصفات المحببة، وهو جانب يدخل في الجانب العاطفي، لما تتصف به الأم من حنو ورأفة، فهذه المعاني السامية تندثر بوفاتها، فتكون الإشارة إلى فقدانها أوجع، وابن الرومي لا يقف عند هذا الحد في تأبين والدته بل يذكر ما كانت عليه المتوفاة من صلاح وإيمان وتقى وبر وتصدق، يقول:

[الطويل]

لقد فجعتْ منكِ الليالي نُفوسها ... بمحيةِ الأسحار حافظةِ العتمْ

ولم تخطئ الأيام فيك فجيعةٌ ... بِصوَّامةٍ فيهنَّ طيَّبةِ الطِّعمْ

وفاتَ بك الأيتامَ حِصنُ كِنافةٍ ... دفيءٌ عليهم ليلةَ القُرّ و الشَّبَمْ [2]

رجعْنا وأفردْناكِ غير فريدةٍ ... من البرِّ والمعروفِ والخيرِ والكرمْ [3]

---

[1] السعودي، نزار جبريل إبراهيم،(2006م)، **رثاء المرأة في الشعر الأندلسي**، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية ، ص76.

[2] **القرّ والشبم:** البرد الشديد.

[3] ابن الرومي، **الديوان**، ج3، ص297.

جعل منها أماً مثالية، فوصفها بالسمو الأخلاقي والنفسي وعمق الإيمان وخشية الله، هذا من جهة ومن جهة أخرى أشار إلى إحسانها وتصدقها على اليتامى والمعوزين، لكن الموت غيبها، فغابت تلك الصفات الحميدة ، ليمسي العالم مظلماً موحشاً بموتها .

ومرة أخرى نرى ابن الرومي يؤبن أم الخليفة بصفات الطهر والورع والصلاح في قوله:

[البسيط]

نعـــاء أمَّ أميـــر المـــؤمنين إلـــى بيـــتٍ بمكـــة فالبطحـــاء معمـــور[1]
نعـــاء راعيـــة المعـــروف رعيتَـــهُ لكـــل عـــان بـــأرض الـــروم مأســـور[2]
ولاخـــتلال ثغـــورٍ طـــال مـــا حملـــتْ أبناؤهـــنَّ عـــلـــى الـــجُرْد المحاضير
مواطنُ البـــر أمســـتْ وهـــي موحشـــةٌ منهـــا وأنكـــرن عهـــد الأُنـــس والنـــور
ليبكِهـــا راغـــبٌ كانـــت ذريعتـــهُ حتـــى تبـــدل ميســـوراً بمعســـور
وليبكهـــا راهـــب كانـــت شـــفيعتهُ أمســـى يحـــاذر ذنبـــاً غيـــر مغفـــور
وليبكهـــا لخـــلال لا كِفـــاء لهـــا أجملـــن مـــن كـــل خيـــر كـــل تفسـير[3]

أما أبو فراس الحمداني فيركز في تأبينه على الصفات الإنسانية عند الأم العطف على الأبناء والدعاء لهم، يقول : [الوافر]

أَيـــا أُمَّ الأَســـيرِ لِمَـــن تُرَبّـــى وَقَـــد مُـــتِّ الـــذَوائِبُ وَالشُّـــعورُ؟[4]
إِذا اِبنُـــكِ ســـارَ فـــي بَـــرٍّ وَبَحـــرٍ فَمَـــن يَـــدعُو لَـــهُ أَو يَســـتَجيرُ؟[5][6]

كذلك يشير إلى صلاحها وورعها وكرمها :

[الوافر]

---

[1] **البطحاء:** ما جاور البيت الحرام. **النعي:** خبر الموت.
[2] **العاني:** الأسير.
[3] ابن الرومي ،**الديوان**، ج2، ص96.
[4] **الذوائب:** هنا الأطراف.
[5] **يستجير**: يطلب النجدة.
[6] الحمداني، **الديوان** ص161.

لِيَبكِـــكِ كُـــلُّ يَـــومٍ صُـــمتِ فيـــهِ مُصـــابَرَةً وَقَـــد حَمِـــيَ الهَجيـــرُ[1]
لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ لَيـــلٍ قُمـــتِ فيـــهِ إِلـــى أَنْ يَبتَـــدي الفَجـــرُ المُنيـــرُ
لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ مُضـــطَهَدٍ مَخـــوفٍ أَجَرتيـــهِ وَقَـــد قَـــلَّ المُجيـــرُ[2]
لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ مُســـكينٍ فَقيـــرٍ أَغَثتيـــهِ وَمـــا فـــي العَظـــمِ ريـــرُ[3]

والتركيز على تكرار؛(ليبككِ)، فيه إظهار للوعة وتجسيد للمأساة، فموت المرثية لم يفقده أماً كانت تحنو عليه فحسب، بل افتقدها المساكين والفقراء والمضطهدون، ثم يخرج من تأبينه إلى النداء ليبين فداحة الخطب الذي ألمَّ به بعد موتها : [الوافر]

أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم سِـــرٍّ مَصُـــونٍ بِقَلبِـــكِ مـــاتَ لَـــيسَ لَـــهُ ظُهـــورُ[4]؟!
أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم بُشـــرى بِقُربـــي أَتَتـــكِ وَدُونَهـــا الأَجَـــلُ القَصـــيرُ؟![5]

ويمضي **الشريف الرضي** في تأبين أمه وهو ينعتها بالصلاح والبر والتقى، فيقول :

[الكامل]

أَنْضَـــيتِ عَيشَـــكِ عِفّـــةً وَزَهَـــادَةً وَطُـــرِحْـــتِ مـــثْقَـــلَـــةً مـــنَ الأَعْبَاءِ
بصِـــيَامِ يَـــوْمِ القَـــيظِ تَلْهَـــبُ شَمْسُـــهُ وَقِـــيَـــامِ طُـــولِ الليـــلَةِ اللّـــيـــلاءِ
مَا كـــانَ يومـــاً بـــالغبينِ مَـــنِ اشـــتَرَى رَغْـــدَ الجِـــنَـــانِ بِعَـــيشَـــةٍ خَـــشْنَاءِ[6]
لَـــوْ كَـــانَ مِثلَـــكِ كُـــلُّ أُمٍّ بَـــرّةٍ غَـــنِـــيَ الـــبَنُـــونَ بـــهَا عـــنِ الآبـــاءِ
كَيـــفَ السُـــلُو وَكُـــلّ مَوْقِـــعِ لحظَـــة أَثَـــرٌ لـــفـــضلـــكِ خـــالـــدٌ بـــإزائـــي
فَعَـــلاتُ مَعـــرُوفٍ تُقِـــرّ نَـــوَاظِرِي فَتَـــكُونُ أَجْـــلَـــبَ جـــالـــبٍ لبـُـكـــائـــي
مَـــا مَـــاتَ مَـــنْ نَـــزَعَ البَقَـــاءَ وَذِكْـــرُهُ بـــالصّـــالـــحـــاتِ يـُـعَـــدّ فـــي الأَحْيَـــاءِ

---

[1] **الهجير**: الحر الشديد.
[2] ويروى" جل" مكان" قلّ" . **والمجير** : المعين عند النكبات.
[3] **رير**: حبّ.
[4] **مصون**: محفوظ.
[5] الحمداني، **الديوان**، ص162.
[6] **بالغبين**: بالمغبون، من الغُبن، وهو الخسارة، **رغد الحياة**: نعيمها، **خشناء**: خشنة.

فَبِـــأيَّ كَـــفٍّ أســـتَجِنُ وَأَتَّقـــي صَـــرْفَ النّـــوَائـــبِ أمْ بِـــأيّ دُعَـــاءِ[1]

وَمَـــنِ المُمَـــولُ لـــي إذا ضَـــاقت يَـــدي ومَـــنِ المـــُعَلَّـــلُ لـــي مِـــنَ الأدواءِ؟

وَمَـــنِ الـــذي إن سَـــاوَرَتني نكبـــةٌ كَـــانَ المُـــوَقّـــي لـــي مـــنَ الأسْـــوَاءِ؟[2]

أمْ مَـــنْ يَلِـــطّ عَلَـــيّ سِـــتْرَ دُعَائِـــهِ حَـــرَمـــاً مِـــنَ البَـــأسَاءِ وَالضـــرّاءِ[3]

رُزءانِ يَـــزْدادانِ طُـــولَ تَجَـــدّدٍ أبَـــدَ الـــزّمَانِ: فَنـــاؤهـــا وَبَـــقائـــي[4]

شَـــهِدَ الخَلائِـــقُ أنَّهـــا لنَجيبـــةٌ بـــدَلـــيـــلِ مَـــنْ وَلَـــدَتْ مِـــنَ النُّجـــبَاءِ

فـــي كُـــل مُظلِـــمِ أزْمَـــةٍ أو ضِـــيقَةٍ يـــَبْـــدُو لـــهَـــا أثَـــرُ الـــيَدِ البَيـــْضَـــاءِ

ذَخَرَتْ لَنا الذّكرَ الجَميلَ إذا اِنقَضى مـــا يـــذخـــر الآبـــاء للأبـــنـــاءِ

قَـــدْ كُنْـــتُ آمُـــلُ أنْ يَكُـــونَ أمامَهـــا يـــومـــي وَتُشـــفِـــقُ أن تَـــكُونَ ورَائِي[5]

يسهب الشاعر في تعداد صفات أمه، وما امتازت به في حياتها من عفة وطهارة نفس، إذ كانت تصوم في أيام القيظ، وتقوم الليل، وتكثر من قراءة القرآن الكريم، وهي زاهدة عفيفة مؤمنة، يضاف إلى ذلك أنها كانت ترعى ولديها وتحنو عليهما، وهذا كله يجعل من نسيانها أمراً مستحيلاً، ويكرر **ابن سنان الخفاجي** تلك الصفات في تأبين والدته، فإذا بها امرأة صالحة ضمها قبر عجب كيف لم يتصدع حزناً عليها، يقول:

[الكامل]

يـــا قَبـــرُ فيـــكَ الصّـــالِحاتُ دَفِينَـــةٌ أَفَـــما تَـــضيـــقُ بهِـــنَّ أَو تـــَتـــَصَدَّعُ[6]

خاطب القبر متعجباً، كيف وسع المرثية وصفاتها الصالحة الكثيرة، وكيف لم يضق ولم يتصدع، وهو تأبين موجع مؤثر. وعمد **ابن سناء الملك** إلى تأبين أمه معدداً مناقبها في قوله :

[الخفيف]

---

[1] **استجن:** استتر، **صرف النوائب:** نزول المصائب.

[2] **ساورتني:** أصابتني وأخذت برأسي، **نكبة:** مصيبة، **المُوقي:** الحامي، **الأسواء:** السيئات.

[3] **يُلِطُّ:** مضارع ألطُ، بمعنى ستر أو أرخى الستر.

[4] **رُزآن:** مثنى رُزء ــ بضم الراء وسكون الزاي ــ المصيبة.

[5] الشريف الرضي ، **الديوان** ، ص74ــ 75.

[6]. الخفاجي، ابن سنان، **ديوانه**، ص264.

هـــي مـــن قـــدّمت لهَـــا حســـناتٍ تـقتـضـــي غَـرْسَـها رجـاءَ الحِـباءِ
أَتعبـــتْ كاتِـــبَ اليمـــينِ فكـــم أَغْـــ ـفَـل إِثْـبـَاتـَهـا مـن الإِعْـيَـــاءِ
تُنْفِـقُ العُمْـر فـــي اكتســـابِ ثـــوابٍ لـمـآبٍ لا لاقْـــتِـنـَـاءِ ثـنـــاءِ
وتـــرى مُشْـــتَري العـــلاءِ رخيصـــاً ولَـــو أَنّ الـعُلا بـأَغـلـى الغـلاءِ[1]

كانت أمه في الحياة شديدة الحياء، متدينة، ذكية، عفيفة، سخية، حلوة الحديث كأنَّ أحاديثها قطع الرياض، ثم إنها كانت ترجو الموت من شدة حيائها : [الخفيف]

ولقـد خلَّفـت أَحاديـثَ تُغْنـي الـ ـأَنْـفَ عـن نَـشْـرِ رَوضـةٍ غـنَـّاءِ
خَفَـــرٌ مـــع ديانـــةٍ وذكـــاءٌ فـي زكـاةٍ وعـفـةٌ مَـعْ سـخـاءِ
كـم تمنـت قُـرْبَ المنيـةِ دَهْـراً رغـبـة فـي الـخـبـاءِ والاختـباءِ
وأَرادت حجـبَ الثّـرى ليـتَ شِـعْرِي مَـنْ دَعَـا للـثّـرى بـهـذَا الـثّرَاءِ
إِن عِلمِـي بمَـا حوَتـهُ مـن المجْـ ـدِ قَـضَـى لِي بِبَسـْطِ عُـذْرِ القَضاءِ[2]

ويتميز **المتنبي(354هـ)**[3] في تأبينه، فإذا به ينعطف إلى المفاخرة بنفسه، إذ لم يستطع إخفاء الأنا الضخمة لديه في موضوع الرثاء، الذي هو معرض لبث الحزن والشجو والبكاء والتعاطف، يقول في رثاء جدته لأمه:

[الطويل]

ولَوْ لـمْ تَـكُـوني بِنـْتَ أَكْـرَمِ والـدٍ لَكـانَ أبـاكِ الضّـخْمَ كونُـكِ لـي أُمّـا

هذه القصيدة تحيط بظروف عديدة، نواجه بالشاعر وعبقريته من ناحية، واعتزازه بنفسه وبفنه من ناحية أخرى، وبأم ليست كالأمهات من ناحية ثالثة، فهي جدته التي ينتمي إليها أو تنتمي إليه، وهي كل أهله، وهو كل أهلها وكل شيء لها في الحياة، والظروف التي ماتت فيها الجدة ظروف غير عادية، فقد يئست الجدة من

---

[1] الملك، ابن سناء،(1388هـ ــ 1969م)، **الديوان** ، تح: محمد إبراهيم نصر، مر: د. حسين محمد نصَّار، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،ج2، ص492.

[2] الملك، ابن سناء، **الديوان** ، ج2، ص492،493.

[3] **المتنبي:** هو أبو الطيب المتنبي أحمد بن الحسين الكنديّ، ولد سنة 303هـ، في الكوفة ، هو أحد أشهر شعراء العرب ،قامة أدبية عظيمة أثّرت الأدب العربي بكثير من القصائد الخالدة التي لم تزل يتداولها الناس حتى اليوم.

طول غياب المتنبي، فأصابها اليأس والقنوط، وفقدت كل أمل في عودته، وفجأة وبعد طول غياب، وصلها منه كتاب، كان لها بمثابة الروح التي ردت إليها، وفرحت الجدة بهذا الكتاب فرحاً شديداً، وكم من فرح أعقبه ترح .

أنشد فيها المتنبي قصيدته، مصوراً فجيعته بموت جدته، وهو لم يرث أمه في ديوانه لا راضياً ولا ساخطاً ولا مسروراً ولا محزوناً[1]، ولم يرث أحداً من أقاربه سوى جدته، فمراثيه عامة كانت في أشخاص لا يمتون إليه بصلة قرابة[2].

عمد المتنبي في مرثيته لجدته إلى التكرار الصوتي، وما ينبعث من خلاله من رنين، فكرر حرف الكاف(تكوني، أكرم، لكان، أباك، كونك)، وتكرار هذا الصوت يشي بالكبر والتعالي، وهو أمر يتناسب مع طبيعة أبي الطيب وعلو همته، وبذلك ينفتح الرثاء عنده على المفاخرة، وهذا من باب تلوين العاطفة كما قال أحمد الشايب عند حديثه عن تنوع العاطفة كماً وكيفاً، إلا أن الحزن يلبس أحياناً ثوب الغيرة أو الشوق أو الشكوى أو التأسي والتصبر على الخطب الفادح، أو الفخر الذي هو تحدٍّ لهؤلاء الذين يعتزون على الدنيا بسلطانهم الطريف، ويصرفون شؤون الخلائق بما طرأ عليهم من عزة، وكل ذلك حزن عام واحد التيار، مهما تختلف مظاهره الجزئية الفرعية أو درجته في القوة[3].

وكان المتنبي كذلك متعاظماً شديد الزهو بنفسه، ورثاؤه هنا ضرب من التمجيد لنفسه وللمرثية، فذكر أن أباها أكرم والد، وهي لو لم تكن كذلك لكانت عظمة انتسابها تعود إلى كونها أم الشاعر، وهو دأب المتنبي الذي عرف عنه في سائر شعره:

[الطويل]

يَقُولونَ لي: ما أنــتَ؟ فــي كُــلِّ بَلــدَةٍ ... وَمــا تَبتَغي؟ مــا أبتَــغــي جَلّ أن يُسْمى

كــــأنّ بَنــــيهِمْ عــــالِمُونَ بِــــأنَّنِي ... جَلُــوبٌ إلَــيهِــمْ مــنْ مَــعادِنــه اليُتْمَا[4]

وما الجَــمْعُ بَيــنَ المــاءِ والنّارِ في يدي ... بــأصعــَبَ مــن أنْ أجــمَعَ الجَدّ والفَهمَا[1]

---

[1] حسين، طه،(1936م)، **مع المتنبي**، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص17.

[2] أبو كريشة، طه مصطفى،(1978م)، **الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي**، ط1، دار الفكر العربي، ص156.

[3] السعيد، عبدالناصر محمد،(2000م)، **رثاء الأم في الأدب العربي الحديث**، ص195.

[4] **جلوب**: بمعنى جالب.

ولكِنّنـــــي مُسْتَنْصِـــــرٌ بذُبَابِـــــهِ ومُـرْتكِبٌ فـي كُـلِّ حـالٍ بـه الغَشمَا[2]

وجاعِلُـــهُ يَـــوْمَ اللّقـــاءِ تَحِيَّتـــي وإلاّ فلَسْتُ السـيّدَ الـبَطَلَ القَـرْمَا[3]

إذا قَلَّ عَزْمي عَن مدًى خَـوْفَ بُـعـدِهِ فـأبْـعَـدُ شـيءٍ مُمْـكِنٌ لم يَجِدْ عَـزْمَا

وإنّـــي لَمِـــنْ قَـــوْمٍ كـــأنّ نُفُوسَـــنا بـها أنَـفٌ أن تَسـكُنَ اللَّحـمَ والعَـظمَا[4]

كـذا أنَـا يـا دُنْيـا إذا شِـئْتِ فـاذْهَبي ويا نَـفـسُ زيـدي فـي كَرائِها قُـدْمَـا

فـلا عَبَـرَتْ بـي سَـاعَةٌ لا تُعِزُّنـي ولا صَـحِـبَتْنـي مُـهجَةٌ تَقبلُ الظُّلْـمَا[5]

يبدي المتنبي تجلداً قل نظيره، فالموت بجبروته لا ينال من شيمه في التحمل والتصبر " فمن معادنه اليتما" كما قال، وماذا بوسع الموت أن يفعل أكثر من المصائب التي تقصدته في حياته، لم يزده موت جدته سوى صلابة وقوة وأنفه، ويرى في ذلك انتصاراً على الموت، ذلك لأن الموت يستهدف في الأحياء إثارة الخوف والرعب، وهو ليس بموضع فزع مهما عظمت مصائبه، وهنا يظهر تحدياً للخطوب :

كَـذا أَنـا يـا دُنيـا إذا شِـئتِ فَـاذهَبي وَيا نَـفسُ زيـدي فـي كَـرائِهِها قُدمـا[6]

إذ هو لا يبالي بالمصائب، ولا يحرص على الحياة، وكل ما يكنه لها هو المزيد من الإعراض والكره. ومن عجب أن يرى الدكتور الشكعة في هذه المرثية المميزة بخطاب المروءة والصلابة والتحدي والتعالي على الجراح شعراً ممسوخاً فيقول: "فبدت ممسوخة على براعة استهلالها وجودة تصويرها لمصيبته، فأصبحت القصيدة لا هي بالرثاء الخالص ولا هي بالفخر الخالص، بل أصبحت كالطعام الذي جمع فيه بين الملح والسكر"[7].

وخلافاً لرأي الدكتور الشكعة فإن القصيدة من روائع شعر الرثاء، ذلك لأنها تجسد لحظة الانتصار على الضعف البشري إزاء سلطة الموت القاهرة، والتي لم يواجهها سائر الشعراء إلا بالبكاء والنحيب، بينما

---

[1] **الجدّ:** الحظّ والبخت. **والفهم:** معرفة العلوم.

[2] **ذباب السيف:** طرفه. **الغشم:** الظلم.

[3] **البطل:** الشجاع. **القرم:** السيد، مأخوذ من البعير القرم، وهو الذي لا يحمل عليه، بل هو معد للفحولة.

[4] **الأنف:** الاستنكاف من الشيء، ولو قال: نفوسهم كان أوجه، لإعادة الضمير على لفظ الغيبة ، لكنه قال نفوسنا، لأنه أهمّ القوم الذين عناهم، وهو أمدح.

[5] **فلا عبرت:** أي لا بقيت. وعبر من الأضداد: بمعنى بقى وذهب. **والضيم:** الذل.
المتنبي، أبي الطيب،(1403هـ/1983م)، **ديوان**، شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج4، ص108/109.

[6] المتنبي، الديوان، ج4، ص108/109.

[7] الشكعة، مصطفى،(1981م)، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، عالم الكتب، بيروت، ص898.

المتنبي يقف في مضمار الموت صامداً قرماً متحدياً مجسداً لحظات القوة النادرة التي يتحرر فيها المرء من انكساره وضعفه وخضوعه لمشيئة القهر، والقصيدة برمتها نشيد صارخ محتج وخطاب قوي إزاء العدم، فالموت أقصى ما يستطيع فعله هو سلب حياة المرء، ولكن ماذا ينال منه إن كانت الحياة بنظر رجل كالمتنبي رخيصة، وأين يكمن القهر في سلبها إذا صارت النفوس كارهة للحياة متبرمة بها، هذا معنى جديد يضاف إلى سيرة الكفاح البشري ضد الموت، وهو انتصار مجازي يرسم حقيقة شاخصة لصراع محسوم سلفاً، فالموت لا يواجه ولا يغالب كما قال شعراء الرثاء، ولكن المتنبي وحده وجد وسيلة للخلود من خلال احتقار الحياة، لذا لم ينل منه الموت ولم يندحر أمامه، لأن معنى المروءة والأنفة والتعالي في نفسه لا يستطيع الموت أن يجد طريقاً إليها، وهو موضع تفاخر على عدو لا يُرى ولا يواجه، يقول مصوراً الموت بلا هيئة : [الطويل]

وَمَــا الــمَوتُ إلّا سارِقٍ دَقَّ شَخــصُــهُ يَصــولُ بِلا كَــفٍّ ويســعى بــلا رِجــلِ[1]

إذا كان الموت على هذه الشاكلة، كيف يُواجَه ؟

المتنبي وجد الوسيلة في ذلك، إذ غالب الزمان بسجاياه وفضائله وإبداعه، فصار لهذا السبب من شعراء العظمة والقوة والتمرد .

من يقرأ المرثية هذه فليس بوسعه أن يجرد المتنبي من ضعفه الإنساني، فهو حزين على موت جدته، ولكن حزنه لم يدفعه إلى الاستسلام والضعف والاستكانة، إنه يرثي مصير الإنسان فحسب، ويشير إلى أن المرء سيقع في مخالب المنية بلا شك، فالخيال لا يحمله على تزييف الحقيقة الشاخصة أمام السمع والبصر، وإنما يحمله على إدراك سبل التحدي لتلك السلطة الرهيبة التي وإن كانت قادرة على أن تسلب الحياة، إلا أنها عند شاعر كالمتنبي لا تطول العزيمة والمروءة والإباء والشموخ والتعالي على المصيبة والاستهانة بنوازل الدهر.

[1] المتنبي، أبي الطيب،(1403هـ/1983م)، ديوان، ج3، ص48 .

من هنا ظهر المتنبي في مرآة الشعراء محسوداً؛ لأنه شاعر مختلف في الصعاب، متميز في الخطوب، يكتم عبرات، ويحبس دموعاً طالما سفحها غيره على أمهاتهم، والأم في حال موتها تجسيد لليتم سواء أكان المرء صغيراً أم كبيراً، وإذا طوينا كلامنا على المتنبي لنتابع صور التأبين عند ما جاء بعده وتلاه، يطالعنا **الشريف الرضي،** ليعيدنا إلى التأبين في صوره المألوفة، فإذا به يعدد خصال والدته، ثم يخرج إلى التفاخر، ولكن دون أن يصل في مفاخرته إلى الحد الذي وصل إليه المتنبي، يقول الرضي:

[الكامل]

"آبَـــاؤكِ الغُـــرّ الّـــذِينَ تَفَجّـــرَتْ ... بِهِـــمُ يَنَـــابيعٌ مِـــنَ النّعْمَـــاءِ

مِـــنْ نَاصِـــرٍ للحَـــقّ أوْ داعٍ إلـــى ... سُـــبُلِ الهُـــدَى أو كاشِـــفِ الغَمَـــاءِ[1]

نَزَلُـــوا بِعُرعُـــرَةِ السَّـــنَام مِـــنَ العُلَـــى ... وَعَلَـــوا عَلَـــى الأثْبَـــاجِ وَ الأمْطَـــاءِ[2]

من كـــل مســـتبِقِ اليـــدين الـــى النـــدى ... وَمُسَـــــــــدِّدِ الأقْـــــــــوَالِ وَالآرَاءِ

يُرْجَـــى عَلَـــى النّظَـــرِ الحَدِيـــدِ تَكَرّمـــاً ... ويخـــافُ فـــي الإطـــراق والإغضـــاءِ[3]"[4]

الرثاء هنا جاء ممزوجاً بالفخر الذاتي، معبراً في ذلك عن تصبره وتقبله المصاب بنفس راضية، وبالمقابل لم ينسَ حسن منبته وأرومته ومكانة قومه، وهذا داخل في تأبين والدته التي نبتت في ذلك المنبت الطيب، فكانت جديرة بالرثاء والتأبين لما كانت عليه من نسب شريف ومكانة عالية في قومها.

ويرسم المعري لنا صورة قريبة من صورة الرضي، محولاً كلامه على تأبينها إلى فخر بنسبها :

[الوافر]

وكـــمْ لـــكِ مِـــنْ أبٍ وَسَـــمَ اللّيـــالي ... عـــلى جَـــبَهـَاتـِـهـــا سِـــمَـــةَ اللـــئـــامِ[5]

مَضَـــى وتَعَـــرُّفُ الأعْـــلامِ فيـــهِ ... غَـــنِـــيَّ الـــوَسْـــمِ عـــن ألـــفٍ[1] ولامِ[2]

---

[1] **الغماء:** الحزن الشديد والكرب العظيم، وفي رواية أخرى، فارج الغماء، والفارج هو الكاشف والمزيل، فالمعنى واحد.

[2] **عرعرة السنام:** رأسه، **الأثباج:** الواحد ثبج: ما بين الكاهل إلى الظهر، **الأمطاء:** الواحد مطا: الظهر، يريد أنهم نزلوا في أعلى الاماكن وفي رؤوسها.

[3] النظر الحديد: أي الحاد، **الإطراق:** النظر إلى الأسفل، **الإغضاء:** إغماض الجفنين بهدف عدم الرؤية حياء، وفي رواية: ويهابُ في الإطراق.

[4] الشريف الرضي ،**الديوان** ، ص75ـ76.

[5] **وسم الليالي:** أثر فيها بكي، يريد أنها ذات نسب عريق.

فنلحظ جزالة الألفاظ ومتانتها، ولا يخلو رثاؤه لأمه من العاطفة والفخر بأمه وأخواله ولمَ لا؟ يكون لأمه عليه الفضل والنعم الغزيرة، وهي أمه، وفوق هذا فهي من بيت كرم وفضل، وذات أصل ونسب عريق، وممن أجاد أيضاً في باب الفخر **إسحاق الموصلي**، حيث يقول: [الطويل]

تكَنَّفَنِـــيْ فِـــيْ المَجْـــدِ جَـــدٌّ وَوَالَـــدٌ وَعَـــمٌّ بـــِهـــمْ فـــَخْـــرُ الـــزَّمَـــانِ وَخَـــالُ
وَنِلْـــتُ وَنَـــالَ الـــدَّهْرُ مِنِّـــي مُحَارِبـــاً وَلَلحـــَرب فـــيـــمـــَا قـــَدْ يـــُقـــَالُ سِجَـــالُ
مَتَّـــى أَسْـــرَعَتْ نَحْـــوَ الدَّنِيَّـــةِ أَرْجُـــلٌ فَـــعَقْلـــي عَنـــْهَا وَالعَـــفـــَافُ عـــِقـــَالُ[3]

افتخر الشاعر بآبائه وأجداده الذين ورث عنهم المجد والعزة والعفاف ويلوم الدهر الذي فجعه بأمه، حيث كان محارباً في المعارك لا يهاب شيئاً، فالشاعر في هذه الحالة يحاول إقامة توازن داخلي بين حالة الحزن التي تنتابه، وبين حالة الصبر التي يجب أن يكون عليها، فهو الفارس الشجاع، وهو مع ذلك لم يستطع دفعاً للموت أو رداً له، فجاء الفخر هنا تعزية للنفس وعزاء لها، فالفخر يقيم توازناً عاطفياً، بين حالة الحزن وحالة الثبات، التي ينبغي أن يتحلى بها المصاب، ولهذا جيء به.

يتضح للباحث أن الشعراء في العصر العباسي، تحدثوا عن مناقب المرأة المتوفاة ومآثرها، من تقى وعفاف ،وتحدثوا عن كرمها وعطائها، فتدلنا أشعارهم في التأبين، على ما احتلته الأم من مكانة رفيعة، وتدلنا على علو المكانة الاجتماعية التي تمتعت بها الأمهات، ويختلف تأبين الشعراء للمرأة عن تأبينهم للرجل، فمن أهم ما يُؤبَّن به الرجل الشجاعة والإقدام في المعارك، والكرم وإجزال العطاء للمحتاج، وهذا مما لا يتسنى للمرأة بحال[4]، إذ هو مما يختص به الرجال، وإن تحدث العباسيون في تأبينهم للمرأة عن كرمها وعطائها، ولكنه حديث لا يرتقي بحال إلى ما بلغه الرجل من كرم وعطاء .

---

[1] **الأعلام:** الواحد **علم** : الاسم الدال على نفسه بالعلمية لا يحتاج إلى تعريف بالألف واللام، يريد أن آباءها مشهورون بكل كريمة.

[2] المعري ، **ديوان سقط الزند** ، ،ص45.

[3] ابن الشعَّار، **قلائد الجمان** ، ج1،ص120.

[4] السعودي، نزار جبريل إبراهيم،(2006م)، **رثاء المرأة في الشعر الأندلسي**، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية ، ص82.

3ــ موقف الصبر والإيمان بالقضاء والقدر:

بعد أن أفاض الشعراء في ندبهم وتأبينهم، وعبروا عن آلامهم بأكثر الألفاظ حزناً وتأثيراً، وبعد أن حاولوا تأبين الأمهات بكل ما استطاعت قرائحهم الشعرية مدهم به، وبعد أن حاولوا تذكير أنفسهم وغيرهم بالمصير المنتظر للإنسان بالموت وما بعده، فقد استيقظوا أخيراً محاولين عزاء أنفسهم، بأمور تتعلق بالآخرة ساعدتهم على الثبات رغم جرحهم العميق، ورؤية الألم من زاوية أخرى، مكنتهم من شفاء جزء من ندبهم ولو كان بسيطاً[1]، وحين يفارق المرء أمه، تنقطع أسباب كثيرة بين الحياة وبينه، فيودع بوداعها رغد العيش وألفة الصحب، وطيب المقام، وهدوء الحال، وراحة البال، وفي المقابل تتوثق الصلة بين الكمد وبينه ففي قصيدة الرثاء نجد المصاب مصاب الشاعر، وهو يبكي فجيعته، فهل هو في حاجة إلى أن يوقف جماح هذه النفس الحزينة البائسة، وأن يردها إلى التصبر والصبر الجميل؟ قد يجد الشاعر أنه قد أفرغ ما لديه من شحنة الحزن، فيسلم نفسه إلى التصبّر يدعوها إليه أو يدعو أهل الميت وذويه؛ يأساً من البكاء وفراراً من لوعة الحزن، وقد يكون الداعي إليه: التصبّر، والتعقل، والتفكر؛ فيجد أن الموت هو: المصير وهو النهاية الحتمية التي يؤول إليها كل حي؛ فهو خاتمة المطاف، فالاسترسال في البكاء لا يفيد، فإذا خلد إلى الصبر يستريح إليه، وتلجأ نفسه إليه، وبعضهم قد يدفعه التفكير العميق إلى الفلسفة فيرمي ببصره وبصيرته بعيداً إلى ما وراء الموت وما وراء هذا الوجود فيزف إلى الناس مصارعهم ويذكرهم بنهايتهم ويربط بين حياتهم في الدنيا وما ينتظرهم في الآخرة[2].

في الواقع أن كثيراً من الشعراء قد وجدوا في التأسي والعزاء ملاذاً ونجاة من التشتت والضياع وعصمة من أن تتناثر هذه النفس الملتاعة إلى أشلاء من هول الفاجعة، ومن هؤلاء الشعراء الذين كان ملاذه التأسي والتصبر[3]، ابن الرومي فيقول:

---

[1] إسماعيل، منال موسى أحمد ،(1434هـ،2013م)، **رثاء الأبناء والآباء في الشعر الأندلسي**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، ص105.

[2] جلوال، علي خليفة أحمد،(2017م)، التعازي في شعر الشريف المرتضى، **مجلة كلية الآداب**، جامعة بور سعيد، العدد10، ص305.

[3] السعيد، عبدالناصر محمد،(2000م)، **رثاء الأم في الأدب العربي الحديث**، ط1، دار الكتب.ص86,87.

[الطويل]

أأمرحُ فوق الأرض يـــا أمُّ والـــــثـــرى عـــــليكِ مـــهيـــلٌ قـــد تـــطابقَ وارتكم؟
عـــزيـــزٌ علـــينا أن تـــَمـــوتـــي وأنـــنا نعـــيش ولـــكن حُـــكـــِمّ الـــموتُ فاحتكم
ولـــو قَـــبـــِلَ الـــمـــوتُ الـــفـــداء بذلتُهُ ولكـــنمـــا يَـــعْـــتـــامُ[1] رائـــــدُهُ العِـــيـــم[2]

والملاحظ في قصيدة رثاء الأم أن كثيراً من الشعراء يحاولون التأسي والتصبر والتماس الأسباب التي تدعو إلى ذلك، فمنهم من ينجح في ذلك ويستطيع التماسك والصبر، ومنهم من يزلزل الجزع أركانه ويهدد كيانه، فابن الرومي استأنس بالسابقين، فصور الموت كأساً محتوماً يتجرعه كل بني البشر لذا نراه يواجه المصيبة بإظهار اللوعة والحزن والكآبة، فبعد أن وسدت أمه التراب فارقه السرور والفرح وآل إلى الشقاوة والعذاب.

ومن الواضح أن السلاسل اللفظية في رثاء الأمهات موصولة بالوجدان، ومرتبطة بالتأسف والحزن، وهنا تكمن قيمته، إذ النص الأدبي يتضمن كلمات شاهدة تُدخل مفهوم القيمة إلى معجم شعري معين، يكون هو المحدد لهوية النص، وتدل الكلمات الشاهدة على شعور ورؤية فكرية تحدد انتماء الشخصية أو اختيارها الأيديولوجي، وذلك استناداً إلى معجم يكون سائداً في النص ومهيمناً عليه[3]، وبناء على ذلك نجد أن كلمة (الموت – الحزن – البكاء ...) مركزية يقوم عليها كيان الرثاء عامة، وفي رثاء الأمهات تكتسب دلالات فائضة لمكانة الأم في النفس، ثم إنها ذات طبيعة خاصة في هذا الموضوع بوصفها كلمات تنبض بالعاطفة، ثم نلحظ مفردات أخرى ذات دلالات عاطفية ثرية ككلمة (الفداء) التي لا تتحقق في مجال الموت، ولكنها تشي بالعجز حيال الموت الذي لا يقبل فداء، ولو أمكن ذلك لما خرجت دلالة الكلمة عن حدود الصدق، إذ الابن لا يتردد في فداء أمه إن أمكن الفداء، غير أن للموت حكماً كما يقول: (ولكـــن حُكِّم الموتُ فاحـــــتـــكم)، وفي كلامه معنى يستنكر المنية، وهو معنى لا يتقيد بالتعاليم الدينية، ذلك لأن الموت من هذه الناحية قضاء عادل، ومع ذلك فالشعراء بعد الإسلام عالجوا مسألة الموت معالجة عاطفية، وهو موقف متكرر ومهيمن في موضوع الرثاء عامة ورثاء الأمهات خاصة.

---

[1] **يعتام:** يختار.

[2] ابن الرومي ،**الديوان**، ج3،ص294.

[3] الشدادي، هاجد بن دميثان بن محمد ، **الرثاء في الشعر السعودي** من 1351ــ 1423هـــ، ص42.

فابن الرومي كان يتمنى فداء الأم، لكن ذلك ليس بالمستطاع، أما المتنبي فقد عالج مسألة الموت في رثاء جدته معالجة مختلفة إذ تنازعته قوى متضاربة، مثل أن يرى في الموت قضية عبثية، ثم ينحسر ذلك الموقف ليستجير بالدمع والحنين والحزن، يقول:

[الطويل]

ألا لا أُري الأحـــداثَ حَمْـــدَاً ولا ذَمّـــا فَـمـــا بـَطـشُها جَـهلاً ولا كفُّها حِلمَا[1]
إلى مِثلِ ما كـــانَ الفتـــى مرْجـــعُ الفتّـــى يَـعُـودُ كـمَا أُبـدْي ويُكرِي كما أرْمَى[2]
لَـــكِ اللهُ مِـــنْ مَفْجُوعَـــةٍ بحَبيبِهـــا قَـتيلَـةِ شَـوْقٍ غَـيرِ مُلحـقِها وَصْـمَا[3]
أحِنُّ إلـــى الكـــأسِ التـــي شَـرِبَتْ بهـــا وَأهْوَى لـمَـثـواها الـترابَ وما ضَمّا[4]
بَكَيْـــتُ عَلَيهـــا خِيفَـــةً فـــي حَياتِهـــا وذاقَ كِـلانـــا ثُـكْلَ صاحِـبِهِ قِـدْمَاً[5]

ثمة حيرة وقلق وعدم مبالاة بفعل الموت، يقابل ذلك رأفة وتعاطف وحزن على المرثية التي قتلها الشوق، ثم إنها هي التي فجعت بحبيبها، يريد أن شوقها إليه فجعها، وحنينها له قتلها، لذا أحزنه ذلك وأبكاه، وكان يخشى البكاء في حياتها، لكنه الآن يذوق الثكلان كما ذاقته.

تنفتح صفحات الذاكرة عند أبي فراس الحمداني، فموت والدته قَلَبَ عليه المواجع، فبلغه أنه لما وقع في الأسر سارعت أمه إلى سيف الدولة، ترجوه للإسراع في فدائه، ولكنه لم يستجب، وقد شق على أبي فراس ذلك لاسيما بعد موتها، وتمنى أنها لو صبرت، لكنها آثرت حث الأمير لتعجيل لقائها بابنها الأسير ولكن من دون جدوى، وقد أماتها الحنين، فما كان من الشاعر أن بادلها حنيناً بحنين، ثم أسرف في البكاء عليها، وكان قبل موتها يسرف في حثها على التصبر، فكتب إلى سيف الدولة، يوصيها بالصبر ويمنيها بالأجر الذي ينتظرها جزاء هذا الصبر ويضع نموذج الخنساء أمامها في صبرها على استشهاد أولادها وصبرها وقولها: الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم فيقول[1]:

---

[1] **الأحداث:** جمع حدث، وهي المصائب. **والبطش:** الأخذ بغلبة وقوة.

[2] **بدأ الشيء** وأبدأ، والله بدأ الخلق، وأبدأهم. **ويكرى:** ينقص. **وأكرى:** زاد ونقص، من الأضداد.

[3] **الوصم:** العيب. " **لك الله،** دعاء لها، **وحبيبها؛** يعني نفسه.

[4] **الكأس:** الموت، وهي مؤنثة. قال تعالى" بكأسٍ معين بيضاء".

[5] المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، ج4ــ ص103/102.

بنية قصيدة الرثاء في الشعر العباسي، علي

[المنسرح]

فَـيَا أُمّتَـا لا تَـعـدْمَـي الصّبرَ إنّهُ إلـى الخَـيرِ وَالنُّجْـحِ القَرِيـبِ رَسُـولُ

وَيَـا أُمّـتَا لا تُخْـطِئي الأجْـرَ إنّهُ عـلى قـدرِ الصبـرِ الجـميـلِ جـزيلُ

أمـا لكِ فـي " ذاتِ النطـاقينِ "أسوةٌ بـ"مـكةَ " والـحربُ العوانُ تجـولُ

تكرار " يا أمتا " في عموم الأبيات، يحمل طاقة تأثيرية بالغة، وينطوي على كثير من الجزع والحزن الشديد، مع أنه مشفوع بالدعوة إلى التصبر:

[مجزوء الكامل]

يَـــا أُمّتَـــا لا تَحْزَنِـــي وَثِقِـــي بِفضـــلِ اللهِ فيَّـــهْ

يَـــا أُمّتَـــا لا تَيْأَسِـــي للهِ ألطـــافٌ خفيّـــهْ

كَـــمْ حَـــادِثٍ عَنّـــا جَـــلا هُ وَكَـــمْ كَفَانَـــا مِـــنْ بَلِيّـــهْ؟!

أوصـــيكِ بالصـــبرِ الجمـــي لِ فإنّـــهُ خَيـــرُ الوصِـــيَّه[2]

كان من عادة الشعراء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك والأعزة والأمم السالفة والوعول الممتنعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وحمر الوحش المتصرفة بين الفقار، والنسور والعقبان والحيات لبأسها وطول أعمارها[3]، و**المعري** من هؤلاء الشعراء؛ حيث يتناول أبو العلاء رثاءه لوالدته في لوحات متعددة تعبر عن عمق فكره وتدبره، فتتنوع الشخوص أبطال هذه اللوحات ما بين الحمامة التي تبكي أخاها، والأسد القوي الذي لا يغفل عنه الدهر، والحية القوية التي يصيبها داء الفناء، وفوارس قبائل عامر الأشداء.

وأعتقد أن الشاعر يصبّر نفسه حين يتمثل بالحمامة التي فقدت إلفها وظلت تبكيه على مر الدهور ليتحول صوتها إلى نواح وهديل، وكذا تمثلوا بالأشياء التي أوتيت من القوة على الاحتمال فوق ما أوتي به البشر، يقول أبو العلاء المعري :

---

[1] الحمداني، الديوان، ص262

[2] الحمداني، الديوان، ص355.

[3] السعيد، رثاء الأم في الأدب العربي الحديث، ص87.

[الوافر]

أُلا نَبِّهْنَنِي قُيْنَاتِ بَثٍّ ... بَشَمْنَ غَضىً فَمِلْنَ إلى بَشَامِ[1]

وَحَمّاءَ العِلاطِ يَضيقُ فُوهَا ... بما في الصّدرِ من صِفَةِ الغَرامِ[2]

تَداعَى مُصْعِداً في الجِيدِ وَجْدٌ ... فغالَ الطَوْقَ منها بانْفِصَامِ[3]

أشاعَتْ قِيلَها وبكَتْ أخاهَا ... فأضْحَتْ وهْيَ خَنْساءُ الحَمَامِ[4]

شَجَتْكَ بظَاهِرٍ كقَريضِ لَيْلَى ... وباطِنُهُ عَوِيصُ أبي حِزَامِ[5][6]

كان للحمام حضوره في شعر الرثاء عامة، وفي رثاء المعري خاصة، فوجد في بكائها وشجوها وسجعها سلوى،[7] من هنا جاء توظيف الشعراء للحمام بمدلولاته الحزينة في رثائهم، ويخاطب المعري هنا الحمامات التي ملّت الوقوف على شجر الغضا، وهي تبكي فانتقلت إلى شجر البشام، ربما باحثة عمن تبكي عليه، ولعلَّ الشاعر يطلب منها أن تنبهه على مصابه، ثم يذكر الخنساء الشاعرة المخضرمة التي بكت أخاها صخراً في جاهليتها بكاء مراً موجعاً.

[الوافر]

سألتُ: مَتَى اللّقاء؟ فقيل حتى ... يَقُومَ الهامِدُونَ مِنَ الرِّجامِ[8]

ولو حَدّوا الفِراقَ بعُمْرِ نَسْرٍ ... طَفِقْتُ أعُدّ أعْمَارَ السّمامِ[9]

فلَيْتَ أذِينَ يَوْمَ الحَشْرِ نادى ... فأجْهَشَتِ الرِّمامُ إلى الرّمامِ[10]

ونَحْنُ السَّفْرُ في عُمْرٍ كمَرْتٍ ... تَصَافَنَ أهْلُه جُرُعَ الحِمامِ[11]

فصَرَّفَني فَغَيّرَني زَمَانٌ ... سيُعْقِبُني بِحَذْفٍ وادّغامِ[1]

---

[1] **قينات البث:** أراد بها الحمائم. **بشمن:** امتلأن من الطعام. **غضى:** شجر. يريد مللن شجر الغضى فملن إلى شجر البشام ينحن عليه.

[2] **الحماء:** السوداء. **العلاط:** طوق الحمامة.

[3] يريد أن وجدها أراد الصمود فب الجيد تخلصاً ، فانفصم، أي انشق طوقها لعدم اتساعه له.

[4] **أشاعت:** أي جهرت. **قيلها:** أراد به صدحها. **الخنساء:** شاعرة مشهورة.

[5] **ليلى:** هي ليلى الأخيلية شاعرة. **أبو حزام:** شاعر من عكل، شعره عويص يصعب إدراك معانيه.

[6] المعري ، **ديوان سقط الزند**، ص40.

[7] الجاحظ ،عمرو بن بحر الجاحظ أبو عثمان،(1965 م)، **الحيوان** ، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، ط2، ص205.

[8] **الرجام:** القبور، الواحد رجم.

[9] **السمام:** طير قصار الأعمار.

[10] **الأذين:** المؤذن. **أجهشت:** فزعت إلى غيرها، أي اجتمعت العظام البالية وارتبطت.

[11] **المرت:** البرية. **التصافن:** اقتسام الماء عند قلته في السفر.

يمني نفسه بلقاء أمه في الآخرة، ذلك هو موعد اللقاء، والشاعر يرى أن هذا الأمد الطويل لفراق أمه والذي يحده الناس بعمر النسر ــ حيث يعتقدون أنه يعيش مئات السنين ــ ما هو في نظره إلا أمد قصير يشبه أعمار طيور الحمام، ويتمنى أن ينادي مؤذن يوم الحشر بإيذان الفناء الذي يتبعه نهوض الرميم البالي إلى بعضه حتى تستوي الخلائق من جديد، فيرى أمه، ويذكر أن رحلة الحياة قصيرة جداً، ونحن مسافرون في أعمارنا إلى أن نلقى آجالنا مثلما يسافر قوم في فلاة يتقاسمون فيها نصيبهم من الماء، لا يزيد أحدهم عن الآخر وهكذا الحياة، كل إنسان يأخذ منها نصيبه لا يزيد عما قدّر له، ثم يتطرق إلى الزمان، فإذا به يتقصده بالحذف حيناً والإدغام حيناً آخر[2]، وكأنَّه مجرد حرف يتلاعب فيه فيحذف منه ويدغم كيف شاء.

ثم يذكر أن حساب الدهر لا يخطئ الأسد القوي الذي يشرب من الدم فيتلذذ به كأنه خمر، ثم يستطرد في وصف هذا الأسد، وكلها أوصاف تصب في معاني القوة والهيمنة والسيطرة، وكأن الشاعر يؤكد الحقائق السابقة التي تتحدث عن الزمان الذي لا يستقر على حال، فهذا الزمان الذي لم يخطئ الأسد القوي الشديد من الأولّى به ألا يخطئ الإنسان الضعيف، لا سيّما إذا كان هذا الإنسان في مثل حاله.

وجد المعري في رثاء والدته باباً واسعاً لتأمل مسألة الموت، وهو وإن كان لم يخرج عن معاني سابقيه، إلا أنه أسرف في التفصيل، فالمعنى الذي كان يعرضه سابقوه موجزاً خاطفاً، يقف المعري عنده متأملاً حتى لا يدع فيه بقية، فهيمنة الموت وقوته وعدم وجود إمكانية لمغالبته معنى عارض عند السابقين، يتردد بين أطواء مراثيهم، بيد أن المعري يطيل الوقوف عنده ليقلبه على وجوهه المختلفة، فيشبعه وصفاً ويغنيه تمثلاً، وصنع في النص الآنف إذ يمثل بالحمامة الضعيفة، ثم يتمثل بالأسد ليقول إن المنايا تخترم الضعيف والقوي، ولا أحد بمقدوره مواجهته، ومن ثم ينصرف إلى ذاته فإذا به من أضعف الخلق، حرمته الطبيعة من البصر،

---

[1] **صرفني:** حولني من حالة إلى حالة. **غيرني:** أي غيرني بالعمر. وأراد بالحذف: الموت، **وبالإدغام:** الإدخال إلى القبر. **المعري ،ديوان سقط الزند** ،ص40،41.

[2] العلي، عدنان عبيد،(1999م)، **شعر المكفوفين في العصر العباسي**، دار أسامة للنشر والتوزيع ــ عمان ــ الأردن ، ص295.

ثم تقصدته المنايا، وهو وإن عزت عليه مغالبة الموت إلا أن بوسعه أن يترك أثراً في الفكر وفي الشعر. يقول متابعاً تمثله بالمخلوقات:

[الوافر]

ولا يُشْوي حِسابَ الدّهْرِ وَرْدٌ لـــه وِرْدٌ مِـنَ الـــدّمِ كـالـمُـــدامِ[1]
يُغنّيهِ البَعُوضُ بكُلّ غابٍ فَريــشٍ بـالـجَـمـاجـــمِ واللـمِّـامِ[2]
بَدَا فَدَعا الفَرَاشَ بناظِرَيْهِ كـمـا تـدْعـوهُ مـوُقـدَتـا ظَـلامِ[3]

وبعد حديث أبي العلاء عن ذلك الأسد الذي لا يخطئه الدهر حيث يصيبه داء الفناء يحدثنا عن حية قوية يكاد سُمها يحيل الجبل إلى كثيب مهيل من شدة فتكه، هذه الحية المهلكة التي لا تقل في شدتها وبأسها عن ذلك الأسد الذي تحدث عنه، لكن الموت ليس بغافل عنها أيضاً، وهذه السلسة من التمثيل غايتها بيان وحدة مصير الكائنات مهما كانت قوتها :

[الوافر]

ولا مُبْـــقٍ إذا يســـعى صُـــدُوعاً غَـوَائِـــرَ فـي الـدّكـــادِكِ والإكـامِ[4]
حُبـــابٌ تَحْسَـــبُ النَّفَيَـــانَ منـــه حَـبـَابـاً طارَ عـن جنـَبـَات جـامِ[5]
تَطَلَّـــعَ مـــن جِـــدارِ الكـــاسِ كَيْمـــا يُـحَـيـّيَ أوْجُـهَ الشّـــرْبِ الـكِـرامِ
يَهُـــمّ شَـــمَامُ أنْ يُـــدْعَى كَثيبـــاً إذا نَـفـَثَ السِّـــمَـــامَ عـلى شَـمَام[6]

ينتقل هنا ليتحدث عن مصائر السابقين كبني عامر بن صعصعة، وهم قوم أشداء كانوا يقطعون السبيل على الناس، وكان المعري نفسه ممن خشي سطوتهم وهو في طريقه من العراق إلى الشام وربما أراد أن يلمح إلى ذلك[1]، يقول متابعاً:

---

[1] **يشوي:** يخطئ. الورد: الأسد ما بين الكميت والأشقر. **الورد** ، بكسر الواو: الشرب.

[2] **يعنيه:** يتعبه. **فريش:** مفروش. **اللمام،** الواحدة لمة: ما ألم بالكتف من شعر الرأس.

[3] **دعا الفراش بناظريه:** أي أن عينيه متوقدتان كالجمر، فتحوم عليهما الفراش كما تحوم على النور. المعري ،**ديوان سقط الزند** ، ص41.

[4] **الدكادك:** ما التبد من الرمل بالأرض. يريد أنه لا يبقى آثار منه في الأرض عند انسيابه.

[5] **الحباب:** الحية .**النفيان:** ما تطاير من الشيء، وأراد هنا السم. **الحباب بالفتح:** النفاخات التي تعلو الماء والخمر . **جام** : إناء.

[6] **شمام:** جبل. يقول: إذا نفث هذا الحباب سمه على جبل فتته فصار كالكثيب. المعري ،**ديوان سقط الزند**، ص42.

بنية قصيدة الرثاء في الشعر العباسي، علي

[الوافر]

إلى مَن جُبْتُ والحِدْثانُ طاوٍ قبائلَ عامرٍ لا كُنتَ عام[2]

وقد ألِفوا القَنا فغدَتْ عليهِمْ رِماحُهمُ أخَفّ منَ السّهامِ

كأنّ بَنَانَةً في الكفّ زِيدَتْ قناةٌ غيرُ جاذِيَةِ القَوَامِ[3]

وتَبْيَضُّ البلادُ إذا أراحُوا بما نَضَحَتْه[4] أخْلافُ السَّوام[5]

وقد يسأل المرء ما مناسبة كل ذلك في معرض مرثيته لوالدته ؟

وجد المعري في رثاء أمه أن يفرغ كل ما في نفسه من إخفاقات وانكسارات، فهو يلتفت إلى ما ترسب في وجدانه فإذا به ضعيف مقهور متعثر، لم يعش حياته كسائر النظراء، إذ كبله دهره بالحرمان، وفوق ذلك كله اختطف والدته منه، فسلبه النور الوحيد الذي كان يستضيء به في ظلام حياته المطبق، يقول في إحدى رسائله إلى خاله أبي سبيكة، بعد وفاتها:" لا آمل بعدها خيراً، ولا أزيد في المحن إلا إيضاعاً ويسراً[6]"، ولكنه مع هذا لم يكتئب ولم يقنط ، طالما أنه علم حقيقة الصراع بين الأحياء ومصيرهم، فمن طبع الدهر أن يكون غادراً، ومن سجية الموت أن يكون قاهراً، ولا مناص من النهاية والعدم، والمخلوق مهما علا شأنه سيكون فريسة سهلة بين مخالب المنية، وعليه فللحزن دواعيه هنا وللضعف دواعيه، طالما أن الإقرار بالعجز هو غاية ما يمكن أن يعبر عنه المرء في هذا الموقف العصيب.

---

[1] في شرح بيت أبي العلاء الذي تبدأ به هذه اللوحة وهو:

إلى من جبت والحدثان طاو قبائل عامر لا كنت عام

يعلق البطليوسي شارحاً البيت: يقول (أي المعري) : إنما كنت تكلفت ركوب المسالك وخوض الشدائد والمهالك لألقى أمي ، وأبلغ من التشفي بلقائها همي، فإذا لم ألقها فإلى من جبت القفار المهلكة ، ولم سلمت من الفتن المردية! وهلا أكلتني الحوادث فيمن أكلت وقتلتني فوارس عامر فيمن قتلت ! وأراد عامر بن صعصعة وما كان من إثارتهم للفتنة التي ذكرها في قوله :

ولا فتنة طائية عامرية يحرق في نيرانها الجعد والسبط

[2] **جبت:** قطعت. **طاو:** جائع، أي أن الحدثان جائع يهم بافتراسه. **عام:** مرخم عامر.

[3] **جاذية:** قصيرة.

[4] **نضحته:** رشته من اللبن.

[5] المعري ، **ديوان سقط الزند**، ص43.

[6] عبدالرحمن، عائشة،(1972م)، **مع أبي العلاء في رحلة حياته**، ط1 ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص77.

4ــ موقف الحكمة :

من الشعراء مَنْ جرت على لسانه الحكمة البالغة وهو في قمة المعاناة والانفعال على والدته، ومنهم من أتى بالموعظة واستخلاص العبرة بعد هدوء نفسه وسكون انفعالاته، " فكان من يبكي ميتاً أو يعزي فيه يعرض للحياة وأنها زائلة، وأن الموت نهاية كل شخص، وأن على الناس أن يفكروا دائماً في هذا المصير الذي ينتظرهم، وأن يتجهزوا له ويعدوا زادهم قبل أن تأزف الآزفة وتحل الكارثة، وهي كارثة مقررة لا مفرّ منها ولا محيص، وكانت هذه الأفكار تمر بمخيلة الشاعر الجاهلي، وكان يلم بها، ولكن بسذاجة وبساطة تلائم حياته، فلما ارتقى العقل العربي أخذت هذه الأفكار تتشعب وتتفرع، وتمد جذورها في طبقات جديدة من الثقافة وفهم الحياة وما قرأ العرب عند الأمم الأجنبية من حكم وآراء فلسفية"[1].

فكانت المرثية تتحول إلى موعظة، يتخذ فيها الشاعر العبرة والمثل من الموت، فالناس ولدوا للموت، وكل ما يبنونه من قصور يؤول إلى خراب، وكل ما يتخذون من عز الدنيا يؤول إلى ذُل القبر ووحشته[2]، ومع ذلك نظموا شعراً ينم عن حكمة وموعظة مستقاة من الموقف الحزين، فمنهم **ابن الرومي** في رثاء أمه يقول :

[الطويل]

رأيــتُ طويــلَ العُمْــرِ مثــلَ قصــيرهِ ... إذا كـــان مُفْضـــاه إلـــى غايـــةٍ تُـــؤمْ

وما طولُ عمــر لا أبــا لــك ينقضــي ... وما خيرُ عــيشٍ قصُــر وجدانــه العــدم

ألا كــلُّ حــيٍّ مــا خــلا الله مَيِّــتٌ ... وإن زعمَ التأميــلَ ذو الإفــك مــا زعــمْ[3]

يتحدث ابن الرومي هنا عن رؤيا للكون عامة، إذ لم ير فروقاً بين من يطول عمره أو يقصر مادام العدم والزوال هو المصير، بيد أن هذه الرؤيا التي كان غرضها العزاء لا تفضي إلى حكمة، لأنها تقر بعبثية الوجود بذريعة أن النهاية حتمية لكل مخلوق. ولا توافق التعاليم لأن طول العمر وقصره مرهون بيد الله عزَّ وجل، فمن شاء مد له في عمره ومن شاء قبضه، وفي الحالين هنالك حكمة إلهية، وكذا تتعارض رؤيا ابن الرومي مع الواقع الموضوعي، إذ ليس طول العيش وقصره سواء، وإلا ما حرص امرؤ على حياته قط، وغريزة البقاء تدفع بالمخلوق إلى محاولة الاستمرار في الحياة بقدر المستطاع .

---

[1] ضيف، شوقي، **الرثاء**، ص99،100.

[2] ضيف، شوقي، **الرثاء**، ص100.

[3] ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، ج3، ص290.

إلا أن ابن الرومي يردف رؤيته بضرب من الاقتباس أو ما يعرف في النقد الحديث بالتناص، وهو اعتماده على معنى الشاعر المخضرم لبيد العامري في قوله :

[الطويل]

ألا كُـــلُّ شَـــيءٍ مـــا خَـــلا الله باطِـــلُ وكُـــــلُّ نَعـــــيمٍ لا مَحالـــــةَ زائِـــــلُ[1]

وقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال عن البيت: " أصدق كلمة قالها شاعر"[2]، وابن الرومي في بيته السابق يبني على قول لبيد، ولكنه يحصر الأشياء بالأحياء، لتخصيص كلامه ليكون أعلق بالرثاء.

أما المعري فقد وجد في رثاء الأم مناسبة للعزاء والدعوة إلى التصبر، وكذلك لم يجد السعدي المحزونين جميعاً يفزعون في التعبير عن أحزانهم إلى البكاء، حيث يقول:

[الطويل]

أيا دمعُ هل للحزنِ عندكَ مَـــطْـــمَـــعُ فما كلُّ محزونٍ إلى الدَّمعِ يفـــزَعُ[3]

أشار هنا إلى العين بوسائلها المعبرة عن أسى صاحبها ليجمع بين الدمع والحزن، فالعلاقة وطيدة في الرثاء بين العين والدمع؛ لأن العين التي تبكي المرثي اليوم، هي نفسها التي كانت تنظر إليه في السابق، إذن العين وسيلة للتنفيس عن المشاعر الكئيبة بالبكاء[4]، فقلب الشاعر الذي ينبض بالحسرة والألم إزاء فقد أمه، يستجير بعينيه، وربما يعصي الدمع؛ فيبقى حزنه كامنا في أعماق نفسه، وهذا الحزن أبلغ من الحزن المعبر عنه بالبكاء، فالبكاء إذن يخفف من شدة الفاجعة، ثم يخلص الشاعر إلى حقيقة لا تقبل المراء وهي ليس أن كل محزون يلجأ إلى الدمع ليخفف من حزنه وجزعه، لكنه قد لا يجد في الدمع مسعفاً، يقول:

[الطويل]

غـــنيـــتُ عن الدنيا فلا أنـــا عُـــســـرهَا أخافُ ولا مـــيســـــــورهـــا أتـــوقّـــعُ

تُمَـــــلُّ سِـــــوى آمالِنـــــا ورجائِنـــــا وكيـــــف يُمَـــــلُّ المَطْلَـــــبُ المتوقَّـــــعُ

---

[1] ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص199.

[2] البخاري ، الصحيح ، رقم الحديث :3841.

[3] السعدي ، **الديوان**، ص: 170.

[4] إسماعيل، منال موسى أحمد ،(1434هـ،2013م)، **رثاء الأبناء والآباء في الشعر الأندلسي**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، ص31.

اذا جَـــنَّ ليـــلٌ قيـــلَ أَيـــنَ صَـــباحُهُ وكلُّهُـــمُ بالليـــل والصُّـــبْحِ يُخْـــدَعُ

وكـــم مـــن نعـــيمٍ قـــد لبســـتُ رِداءَهُ وشـــرٍ لـــه كـــلُّ المطـــالعِ مطلـــعُ

ومـــن لَـــذَّةٍ ولَّـــتْ كـــأَنَّ وصـــالَها وصالُ خَيالٍ في الكرى حـــيـــنَ أَهْـجَـعُ

مـــع الوقـــتِ يمضـــي بؤسُـــهُ ونعيمُـــه كأَنْ لـــم يكـــن والوقـــتُ عمـــركَ أَجمـــعُ

وما خيرُ عـــيشٍ نصـــفُهُ سِـــنَةُ الكَـــرى ونصـــــفٌ بـــــه يَعْتَـــــلُّ أو يَتَفَجَّـــــعُ

وأقسِـــمُ لـــــو أَعطيتَـــــهُ مُتَخَيِّـــــراً لمـــــا كنـــــتُ الاَّ بالوثيقـــــةِ أَقنـــــعُ[1]

لقد تركت هذه المحنة أثراً في نفس الشاعر فأدرك حقيقة الدنيا واستوى عنده عسرها ويسرها ولم يعد يحفل بها فقد ملَّ الحياة وزهد فيها، وأدرك أن الدنيا كامرأة لعوب لا تصفو لأحد ولا تدوم على حال إلا ريثما تتحول عنه، ورأى الناس من حوله مشغوفين بها، وهم في غفلة منها لا يدرون أنها تخدعهم ليل نهار بفتنتها وزينتها ونعيمها الزائل، وأما هو فقد خبر الدنيا وذاق من نعيمها وبؤسها وعاينها في الحالتين، وأدرك أن وصالها كحلم النائم يكاد يصحو منه سريعاً، وعمر الإنسان فيها قصير، وعيشه فيها لا يخرج عن أمور ثلاثة: النوم، والمرض، والموت فأي نعيم يأمله الإنسان فيها وحياته محصورة في الأمور السابقة لا يحيد عنها قيد أنملة؟!

ويتبع **ابن سنان الخفاجي** خطوات أستاذه المعري في التعزية، مبتدئاً بذكر الموت، إذ هو نهاية كل حي، وأن الحياة الدنيا إلى زوال، ويعجب ممن يدخر ماله ويحفظه والموت ينتظره، فالموت حقيقة لابد منها، ومصير لا يسلم منه أحد، وليس للحي سوى الاستسلام إلى الأقدار، يقول:

[الكامل]

وَالـــدَّهرُ يَفتِـــكُ بِـــالنُّفوسِ حِمامُـــهُ فَلِمَـــن يُـــعَـــدُّ كَريـــمُـــهُ أَو يُـــجـــمَعُ؟

عَجَبـــاً لِمَـــن يُبقـــي ذَخـــائِرَ مالِـــهِ وَيَـــظَـــلُّ يَـــحفَـــظُـــهُـــنَّ وَهو مُضَـــيَّعُ

وَلِغافِـــلٍ ويـــرى بِكُـــلِّ ثَنِيَّـــةٍ مُـــلقى لَـــهُ بَـــطن الصَّفـــائِحِ مَضـــجَعُ

أَتُـــراهُ يَحسَـــبُ أَنَّهُـــم مـــا أَســـأَروا مـــن كَـــأسِـــهِـــم أَضعـــافَ ما يُتَجَرَّعُ

[1] السعدي، ابن نباتة، الديوان ،ج2 ، ص175/176.

لَـــو كـــانَ يَمنَعـــكَ القِـــراعُ مَلأتَهـــا جَـــرداً يَغـــُصُّ بِـــــهـــا الفَـــضاء البَلـــقَعُ
وَأَثَـــرتَ فـــي حَلَـــقِ الـــدُّروعِ عِصـــابَةً كَالـــدَّهرِ تَـــخفِـــضُ ما يـــَشاء وَيـــَرفَـــعُ
لَـــكِـــنـــَّها الأقـــدارُ لـــَيسَ أمـــامـــهـــا مـــا يُســـتَـــجَـــنُّ بـــــهِ وَلا يـــــُستَـــدفعُ[1]

الأبيات تفيض بالشعور الصادق الذي يعبر عن نفس جريحة، قد مزقها الألم وضعضعها الحزن، وإن صاحبها جزع أشد الجزع، ملتاع أعظم التياع، كما يبدو عليه تأثره بأستاذه أبي العلاء المعري في تشاؤمه ونظرته للحياة وازدرائه لها، فليس في أبياته من معان تحث على الصبر والسلوان، بل على العكس من ذلك، فالحياة لم يعد فيها ما يفرحه ويتمنى مع هذه المصائب الموت ليرتاح، وربما اجتمع لابن سنان الأمران، تقليده أستاذه أبي العلا المعري، وتشاؤمه وبؤسه بفقد أمه.

وممن عمد إلى المحاكاة في الرثاء **إبراهيم بن عبد الكريم الموصلي**[2] في قوله:

[الطويل]

أضلُّ إذَا كَانَ الهُدَى بَاعَـثَ الـخَـنَـى وَبَـعْـضُ الـهُـدَى لَوْ تَعـْلَمـُونَ ضَلَالُ
وَلَسْتُ أُدَانِيْ الَّـنقْصَ أنَّـي وَقَـدْ غَـدَا الـــكَـمَالُ أبـــيْ إذْ لا يُـــعَـــدُّ كمَالُ
فَلَا كَـــانَ يَـــوْمٌ لَـــمْ يَزِدْنِـــي بِـــهِ عُلَـــا حَـــيَـــاةٍ وَيَـــكْسُـــونِـــي الفـــَخَـــارَ جَلَالُ[3]

تشير الأبيات إلى روح حائرة متمردة، هي أشبه ما تكون بروح المتنبي الذي أظهر في رثائه تجلداً وصلابة لا يضاهيه في ذلك شاعر، بيد أن الموصلي هنا يقبس من إباء المتنبي فإذا به يكره الذل أيا كان مصدره، وهو يرى في الموت مذله، لأن الصراع فيه معقود بين قوي وضعيف، من أجل ذلك أراد أن ينجو بنفسه من الذل الذي يلحقه الموت بضحاياه، وإن كان الهدى هنا مطاوعاً للهوان فسيختار الضلال والتمرد والتطاول على سلطان الموت القاهر، ذلك لأنه لم يقر بضعفه في حياته ولم يصادفه نقص، إذ أمضى حياته يتنقل من ذروة في الحياة إلى ذروة أخرى، وتلك بعض من سجايا أبي الطيب كما رأينا سابقاً .

---

[1] الخفاجي، ابن سنان،(2007م)، ديوان ، تح: مختار الأحمدي نويوات و نسيب نشاوي، ص 263ــ 264.

[2] **إبراهيم بن عبد الكريم الموصلي** : إبراهيم بن عبدالكريم بن أبي السعادات، أبو إسحاق بن أبي محمد الموصلي المولد والمنشأ البغدادي أصلاً ووالداً، كانت ولادته سنة 595هـ، فقيه حنفي وكاتب ، تفقه على أبي جعفر محمد بن إبراهيم الرازي، وحصل من علم الأدب والعربية نصيباً وافراً ، وكان شاعراً مقصداً ، له منظوم ومنثور، لم يقصر في إنشائهما ، توفي سنة 628هـ، بالموصل. ينظر ابن الشعار، قلائد الجمان،1/114ــ123.

[3] ابن الشعَّار، قلائد الجمان، ج1،ص120.

نلحظ أثر الفلسفة واضحاً في الأبيات السابقة، فغالباً ما تأتي الحكمة عند الشعراء في ثنايا قصائدهم نتيجة تجارب الشاعر في حياته، وتأملاته في واقعه ومحيطه، وقد كان بعض الشعراء يذيل أواخر القصائد بأبيات حكمية واستدلالية وهي ظاهرة فنية استحسنها بعض المتأخرين من البلاغيين العرب ورأى ذلك بمنزلة (التحجيل)[1] فختم الشاعر مرثيته بأبيات من الحكمة، حيث يعد الشاعر رزءه بأمه خطباً جسيماً، ومصيبة رماه الدهر بها، فأصبح بفقدها وحيداً حزيناً، فخيم الحزن والأسى على الشاعر، وعجز كل كلام على التعبير عن ذلك الظلام النفسي الذي يعانيه الشاعر.

وفي ضوء هذه النماذج من شعر رثاء الأمهات، تبين لنا أن الحكم ناتجة عن فكر عميق تمخض عن تجارب حقيقية خاضها الشعراء، وهي تجارب لم تر ما يمنع أن تمتص بعضاً من رحيقها من الفلسفة والمنطق ، ولاسيما في مراثي المتنبي والمعري.

5ــ موقف الدعاء والسقيا للقبور :

يُعَدُ الماءُ رمزاً من رموز الحياة والبقاء، ولاسيما في الحياة العربية، وذلك بسبب طبيعة الجزيرة العربية الصحراوية ومناخها الحار. وما إفراطهم في حبه وكثرة ذكره في أشعارهم؛ إلَّا لندرته في أرضهم ، ولذلك أسموه غيثاً وحياً كما فعل أسلافهم السَّاميون[2].

ارتبط الدعاء بالسقيا لقبر الميت عند العرب منذ العصر الجاهلي، ولم يستطع الشعراء الإفلات من عقاله عبر عصور الأدب المختلفة، إذ مثَّلَ أصلاً في بناء قصائد الرثاء، واتصلت السقيا قبل الإسلام بأسطورة "الصدى والهامة" إذ اتخذ الموت صورة الماء الناضب؛ لأنَّ الماء مانح الحياة، إذ اعتقدوا أنه يخرج من هامة القتيل طائرٌ يطلب الماء، وسمُّوه "هامة" دلالة على هيام الروح وعطشها، ورغبتها الشديدة في الماء، من الهيام وهو جنون العطش، ويشبه الحمَّى إذا أصابت الإبل فلا تُروى أبداً، وسمُّوه الصدى وهو شدَّة

---

[1] جبر، رياض شنتة،(2013م)، **الشعر العربي والفلسفة منذ أوائل القرن الثالث الهجري حتى نهاية القرن الخامس الهجري**، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ص213.

[2] عطوان، حسين،(د.ت)، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ط1،دار المعارف، مصر.، ص48.

العطش أيضاً[1]، واستمر الدعاء لقبر الميت بالسقيا تقليداً شعرياً عند الشعراء في العصور الإسلامية، إذ يرى الشاعر في اخضرار القبر ما يزيل عنه الجفوة، ويبعد عنه الوحشة، فيكتسب شيئاً من البهجة، ففي القفر والجفاف معنى الموت والعدم، ولما جاء الإسلام ظلت هذه الفكرة مهيمنة، وقد جاء في التنزيل العزيز قوله تعالى :" **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيّءٍ حَيّ أَفَلَا يُؤْمِنُوْنَ** "[2] .

لقد جرى الشعراء على ذكر السقيا والدعوة للقبر، بأن يطوله الغيث على الدوام، في مراثي الأمهات، فختم به ابن الرومي مرثيته لوالدته في قوله :

[الطويل]

فــلا تَــعــدمــي أُنْس المــحــلِّ فطالما عــكــفتِ وآنستِ المحــاريبَ في الظُّلَمْ[3]
كــســتْ قــبــرَكَ الغُرُّ المبــاكيرُ حُلَّةً مُــفــوَّفــةً مــن صَنْعةِ الوبــل والــدِّيَمْ[4]
لــهــا أرجٌ بــعــد الــرُّقــادِ كــأنما يُــحــدِّثُ عــما فــيــكِ من طَيِّبِ الشِّيَمْ[5]

دعا لقبر والدته بالسقيا، ليمسي مأنوساً، وهي التي كانت في حياتها تقية ، تقيم صلواتها في ظلمات الليل، ولكي يكتسي قبرها حلة مزركشة، بتهطال الديم والوبل، وتنبعث منه رائحة الزهر، التي تشير إلى طيب شيمها في الحياة .

ولم يورد أبو فراس هذا التقليد في نهاية قصيدته، بل أورده أولها، مما يدل على أن الشاعر نادراً ما يحتكم بالتقاليد الفنية، لصلة الرثاء بالوجدان وارتباطه بالموقف واقترانه بالحال النفسية يقول:

[الوافر]

أَيَــــا أُمَّ الأَســــيرِ سَــــقاكِ غَيْــــثٌ بِكُــــرهٍ مِنــــكِ مــــا لَقِــــيَ الأَســــيرُ[6]

---

[1] النهار، طراف طارق ،(2019م)، **رثاء الخلفاء والقادة في العصر الأموي دراسة موضوعية وفنية**، دار الكتب العلمية، بيروت، ،ص194.
[2] الأنبياء، الآية 30.
[3] **المحاريب:** جمع المحراب: المسجد.
[4] **الوبل:** المطر الغزير. **الديم:** جمع الديمة: الغيمة الماطرة.
[5] ابن الرومي، **الديوان**، ج3،ص297.
[6] **الغيث:** المطر.

أَيَـــا أُمَّ الأَســـيرِ سَـــقاكِ غَيْـــثٌ تَحَيَّـــــرَ لا يُقِـــــيمُ وَلا يَســـــيرُ

أَيَـــا أُمَّ الأَســـيرِ سَـــقاكِ غَيْـــثٌ إِلـــى مَـــن بِالفِـــدا يَـــأتي البَشـــيرُ؟[1]

وما يؤكد عدم التزام الشاعر بترتيب مواقف الرثاء، وأن الحال النفسية هي التي تتحكم في ترتيب الكلام، تكراره أسلوب النداء "أيا أم الأسير"، وما ينم عليه هذا الأسلوب من دلالة نفسية، تجسد الفجيعة والجزع والحزن العميق.

قصيدة أبي فراس برمتها معرض لبث اللوعة والأسى والحزن، "فكلما رأيت الفجيعة ذاتية رأيت تمزق القلوب ظاهراً"[2]. ومما ضاعف حزنه هو أنَّه أسيرٌ حبيسٌ لا حول له ولا قوة له، لذا كان في النداء معنى المناجاة، إضافة إلى الدعاء لقبرها بالغيث الخفيف، الذي يكسب قبرها لونا من النعيم، وكان الشعراء يدعون لموتاهم بالمطر الغزير المدرار، وفيه أذى للقبر مكرراً .

وتكرار النداء اتصل هنا بتكرار لفظة (غيث) في ثلاثة أبيات، وهو تكرار، كما أسلفت، ذو دواع نفسية .

ورأى النقاد القدامى أن مجيء الدعاء للقبر بالسقيا في أخر القصيدة أبلغ؛ لأن فيه انغلاقاً للكلام، كذلك فهو آخر ما يبقى في الأسماع .

تطرق **الصنوبري**[3] إلى موقف الدعاء والسقيا في ختام مرثيته وفي نهايتها، محافظاً على سنن الرثاء، وعلى اشتراطات النقاد، ويقول:

[السريع]

يـــا مهجـــةً جُـــزْتُ فضـــمّنتُها مـــن الثـــرى غـــيـــرَ الضمـــيـــن الثقَهْ

عـــلامَ طابـــتْ بـــكِ نفســـي وقـــد عـــهـــدتُـــها حـــانيـــةً مـــُشـــفـــِقَـــه

بكـــتْ ثَـــرَى أنـــتِ بـــهِ مُزنـــةٌ عيـــونُـــها بـــالـــدمعِ مُـــغرورقـــَه

ولا خـــلا مـــن زاهـــرٍ مُشـــرقٍ مبتســـمٍ عـــن زهـــرةٍ مُشـــرقـــه[4]

---

[1] الحمداني، **الديوان**، ص161

[2] الشايب، أحمد ،**أصول النقد الأدبي** ، دار الثقافة ــ بيروت، ص19.

[3] **الصنوبري**: أحمد بن محمد بن الحسن الضبي الصنوبري ، ترجم له ياقوت الحموي في معجم البلدان عن حديثه عن (حلب)وهو من شعراء العصر العباسي الثاني وتوفى سنة334هـ.

[4] الصنوبري ، **الديوان**، ص375.

من المهم أن نشير هنا أن الصنوبري لم يكتف بالعود إلى المعنى الموروث، وهو الدعاء بالسقيا لقبر أمه، بل جعل الطبيعة تشاركه حزنه وبكاءه، ليزعم أن المزن الذي شمل قبر والدته ما هو إلا بكاء وحرقة على ما أصابه، وهنا يصبح الشاعر متحداً من الناحية العاطفية مع ظواهر الطبيعة، التي تتحول إلى كائن عاقل يحسن التعاطف والمشاركة، ويبكي وتغرق عيونه بالدمع حزناً على الفقيدة، وهذا أشبه ما يكون بالاتجاه الرومنسي الذي عرفته الآداب الحديثة، إذ الطبيعة شاركت الشعراء أحزانهم ومآسيهم.

لا يخص الشعراء قبور أمهاتهم بالدعاء بالسقيا فحسب، دعا ابن نباتة أن تشمل السقيا القبر وما حوله وما يجاوره من قبور أناس كانوا أعزة في الحياة، فحُقَّ لقبورهم أن تحظى بدوام الخصب والنعيم، يقول:

[الطويل]

سَــقَى الــرائحُ الغــادي قبــورا كأنَّهــا ظهــورُ جِمَــالٍ بُرِّكَــتْ وهــي ضُــلَّعُ[1]

ولا زالَ هَــدَّارٌ مــن الرعــد مُغْمَــدُ يَحِــنُ ومســلولٌ مــن البــرق يَلْمَــعُ[2]

مــعاهدُ يأسٍ كــل يــومٍ تــزورُهــا دمــوعُ البــواكي والنحيبُ [3]المــرجــعُ[4]

شبه القبور بظهور الجمال في مباركها، أي إنها عاجزة عن حمل أصحابها، وكانت تفعل في أثناء حياتهم ، فوهنت وعجزت، وهي صورة انفرد فيها ابن نباتة، وتمتاز بجانب إيحائي يتمثل بعجز الأرض عن حمل السادة النجباء فأشبهت من هذه الناحية الجمال العاجزة عن حمل أهلها .

توسع **الشريف الرضي** في وصف المطر الذي تمنى هطوله على قبر أمه، وهو في ذلك يتبع رسماً جاهلياً ، إذ كان الشعراء الجاهليون يتركون الموصوف ويتعلقون بالصفة، أو يدعون المشبه ويفصلون في الكلام على المشبه به، من أجل ذلك ترك الرضي القبر والسقيا واستغرق في وصف البرق والرعد، بعد دعائه بالسقيا، وتمنى أن يتنزل على قبر أمه ماء من السماوات السبع، وأن يكون المطر مصحوباً بالرعود

---

[1] **ضلع** : يقال أضلعت الدابة لم تقو على الحمل وأضلعته الخطوب أثقلته واشتدت عليه.

[2] **هدار**: مبالغة في الهدير وهو السقوط ، **مغمد**: مغمود أي مغطى بالماء.

[3] **معاهد**: المعهد هو القديم العتيق الذي مر عليه عهد طويل ، **النحيب**: الإعلان بالبكاء.

[4] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2 ، ص175.

والبروق، لأن ذلك القبر جدير بمطر دائم عميم، لأنَّه ينطوي على فقيدة عرفت في حياتها متصدقة كريمة، فقال : [الكامل]

"يـــا قبـــرُ أمنحُـــهُ الهَـــوَى وأوَدُّ لـــو نَزَفـــتْ عَلَيْـــهِ دُمُـــوعُ كُـــلّ سَـــمَاءِ

لا زَالَ مُرْتَجِـــزُ الرّعُـــودِ مُجَلْجِـــلٌ هَـــزِجُ البَـــوَارِقِ مُجلِـــبُ الضّوْضَـــاءِ[1]

يَرُغُو رُغَـــاءَ العَـــودِ جَعجَعَـــهُ السُّـــرَى وَيَنُـــوءُ نَـــوْءَ المُقـــرِبِ العُشَـــرَاءِ[2]

يقتـــادُ مُثْقَلَـــةَ الغَمَـــامِ كأنّمَـــا يَنهَضْـــنَ بالعَقَـــدَاتِ والأنقَـــاءِ[3]

يَهْفُـــو بِهَـــا جِـــنْحَ الـــدّجى وَيَسُـــوقُها سوقَ البِطَاءِ بِـــعاصِـــفٍ هَـــوْجَاءِ"[4][5]

يتطرق الشاعر هنا إلى معنى طريف، تحمله صورة صوتية مستشفة من صوت الرعـد، إذ أراده مصـوتاً مجلجلًا، ثم جعل للرعد رغاء كرغاء الإبل، وهو يستحث المطر ويعجل بنزوله رغـاء تتفـتح لـه أبـواب السماوات العلُا، لينهل منها سكوب يعطر قبر والدته.

انطوت الصورة السابقة على عناصر مختلفة كاللون والصوت والحركة، فالصوت جاء في قوله: مجلجل ، وهزج البوارق، والضوضاء، والرغاء، والجعجعة، وجاءت الحركة في قوله: يهفو بها، والهوجاء وهي الريح التي تقتلع البيوت، واللون جاء في قوله: الأنداء، والمطر، وصورة البرق، والروضة العذراء، وهذا كله يجسد الإحساس والحركة والشعور الحي .

ودعاء المعري بالسقيا فيه امتداد لمعانيه التي بثها في مواقف قصيدته السابقة، وما حفلت به من إظهار اللوعة والكآبة والبؤس، وما كان يعانيه بعد فقدها من رأفة وحنان وعناية، لذا كان لابد من أن يكون المطر

---

[1] **مُرتجز الرعود:** متتابع الرعود، **يجلجل:** يعطي صوتاً شديداً، وهو الرعد، **البوارق:** جمع بارق، وهو السحاب ذو البرق، **وهزج:** أي صوته كالهَزج.

[2] **يرغو:** يصدر رغاء، والرغاء صوت البعير، **العَود:** المُسن من الإبل **جعجعهُ:** أناخهُ، **السرى:** السير ليلاً، **ينوء :** ينقل، **المقرب:** التي قرب ولادها، العشراء: التي مضى لحملها عشرة اشهر.

[3] **العقدات:** الواحدة عقدة: ما تعقد وتراكم من الرمل، **الأنقاء:** الواحد نقا: القطعة من الرمل، **ومثقلة الغمام:** السحابة المثقلة بالمطر.

[4] **يهفو بها:** يحركها ــ والضمير عائد إلى مرتجز الرعود ــ **البِطاء:** جمع بطيء، **الهوجاء:** الرياح الهائجة الشديدة الهبوب.

[5] الشريف الرضي ،**الديوان** ، ص76.

الذي يطول قبرها غزيراً دائم الهطل، يفيض كما كان يفيض كرمها عليه وعلى من كان حولها، لذلك ساق إلى قبرها السحاب الجهام أي المشبع بالماء، يقول :

[الوافر]

سـقَتْكِ الغادياتُ فما جَهَامٌ أطَلّ على محَلّكِ بالجَهامِ[1]

وقَطْرٌ كالبِحارِ فلسْتُ أرْضَى بقَطْرٍ صابَ[2] مِن خَلَلِ الغَمام[3]

يقف ابن سناء الملك على قبر أمه كمن يقف على طلل، ثم يخاطب القبر كما كان يخاطب الشعراء السابقون الدمن والرسوم، ثم يسأله كما كانوا يسألون الديار، ولكن القبر كالطلل لا يجيب سائلاً، ولا يرد جواباً، فيزداد حزن الشاعر، وهو لا يزال يقلب الأسئلة في قصيدته، هل يا ترى أمه، وفي ذلك بشارة على حسن خاتمتها، وفيه تعزية للنفس، ذلك لأن حسن المآل أو الاستبشار بتحققه فيه سلوى للنفوس، يقول :

[الخفيف]

وإذا ما دعوتُ قبرَكِ شوقاً فبحقِّي ألاّ تُخيبي ندَائي

هل دَرَى القبرُ ما حُواهُ وما أخـ ـفاهُ من ذلكَ السَّنَى والسَّنَاءِ

فلكمْ شَفّ باهرُ النورِ منْهُ فرأَيتُ الإغضاءَ في إغْضَائِي

فاحتفظْ أيُّهَا الضريحُ ببدر صرتَ من أجْلِهِ كمثلِ السَّمَاءِ[4]

بعد هدوء النفس، وفتور الانفعال، تتراخى شدة الحزن في المرثية، وهذا يكون عادة في موقفها الأخير الذي يسمى بالتعزية، وتؤول المعاني إلى الاعتدال، فيستسلم الشاعر للقضاء، ويقر بالموت، ولكنه معنى لا يزال ملازماً أجزاء قصيدته حتى تبلغ نهايتها، وهو أنَّه أودع في التراب عزيزاً لا يطوله النسيان الذي وسدت فيه فقيدته، هو من أحب الأمكنة إليه، وكيف لا يكون على هذه الشاكلة، وقد احتوى نوراً وطهراً ونقاء فطاب المكان بطيب ساكنيه، يقول:

---

[1] **الجهام:** السحاب الذي أهرق ماء.

[2] **صاب:** نزل. **القطر :** المطر.

[3] المعري ، **ديوان سقط الزند**، ص45.

[4] الملك، ابن سناء، **الديوان** ، ج2، ص494.

[الخفيف]

أَنتَ عِنْدِي لمـــا حويـــتَ مـــن الطُّهْـــ ـــرِ يُـحَـــاكِـــيـــكَ مـــسجـــدٌ بـِقـُبَاءِ
لَـــكَ حَجّـــي وهِجْرتـــي ولمـــنْ فيـــ ـــكَ ثـــنـــائـــي ومـــدْحَـــتـــي ودُعـــائِي
وســـــلامٌ منـــــي لَـــــهُ النّـــــدُّ نِـــدٌّ وتُرى مـِنـــهُ كـــبـــوةٌ لِلـْكـبـــــاَءِ[1]

ويختتم الشاعر قصيدته بتمنيه الموت، ففيه منجاة من الحزن، أو لعله دواء نافع يخلصه من آلام الفقد، أو قد يكون وسيلة للقاء فقيدته، يقول:

[الخفيف]

عجّـــل الله راحتـــي مِـــنْ حَيَـــاتِي إِنّـــهـــا فـــي الـــزّمـــانِ أَعـــظـــمُ دَائِي
وإِذا مـــا الحيـــاةُ كانَـــتْ كمثـــل الـــدا ءِ كـــانَ الممـــاتُ مـــثـــلَ الـــدَّوَاءِ[2]

وخلاصة القول: كان الدعاء من خواتيم مراثي الأمهات، لا بل أشدها وضوحاً وأكثرها تكراراً، لما لهذا الأسلوب من دلالات تكسب النفس راحة واطمئناناً وتأسياً، فبعد أن يستفرغ الشعراء شحناتهم الانفعالية، ويستوفون التعبير عن عواطفهم الحارة، يختمون أقوالهم بالتصبر والعزاء والدعاء بالرحمة والسقيا لقبور أمهاتهم، طلباً للرحمة، وتمنياً بدوام البهجة في المكان الذي دفنت فيه المرثية، وفي كل ذلك معان تشخص بدورانها حول ضرب من الكفاح ضد العدم والنسيان، فذكرى الأموات لا تنحصر في الصدور، بل تشمل المكان، لا سيما أن الحي مهما حافظ في دواخله على ذكرى فقيده، فهو الآخر عرضة للزوال، ومن أثر أبقى من أن يحمل المكان ذكرى ساكنيه، من هنا ربط نفر من الشعراء بين القبر والطلل، وهما مكانان، يرجع إليهما الحي كلما توهج في صدره الشوق إلى من سكنهما، ولهذا خلعوا على القبر لبوساً من الخصب والنماء ، وساقوا إليه الرعود والبروق والأمطار، في محاولة لجعل القبر بعيداً عن الفناء، وفي ذلك دلالة كافية على أن ارتباط الإحساس بالمكان، هو ارتباط بذكرى الإنسان، الذي يحاول الفن على الدوام إخراجها من حساب الأزمنة لتبقى الذكرى شاخصة في المكان إلا ما لا نهاية .

---

[1] المصدر السابق،ج2، ص494،495.

[2] الملك، ابن سناء، الديوان ، ج2، ص494.

6ــ موقف التعزية والمواساة:

للتعزية معنى اجتماعي، يتصل بنوع من المواساة بين الأحياء، كما يدل على المشاركة في الأحزان الناجمة عن مصير سيؤول إليه الخلق جميعاً، ويشعر المعزي أنَّه لا يواسي المصاب فحسب، بل يواسي نفسه أيضاً، بوصفه سيخوض ذلك الغمار، وفي الشعر ارتبطت التعزية بموضوع الرثاء، أو أنها موقف من مواقفه الأساسية، وعليه لا تكاد مرثية تخلو من تعزية، فالشاعر يعزي نفسه في رثاء الأمهات، وهو من ينشئ الكلام، وهو من يتلقاه، وعليه تمثل مرثية الأم مساراً أشبه بالدائرة، أعني أن الشاعر هو منطلق القصيدة وهو هدفها، يصوغها معبراً عن خطب ألمَّ به، فيستصرخ ذاته، ويستجير بدموعه، ويستنفد مشاعره ويستنزف انفعالاته، حتى إذا صرف عن نفسه شيئاً من الكآبة، تلمس فداحة الخطب بالأثر الذي تركه موت أمه، فيعدد مآثرها ويحصي محامدها، ثم يتدرج في إنهاء قصيدته، فيقف على قبرها مودعاً وداعياً إليه بدوام الخصب والنعيم، وأخيراً يحاول أن يتعايش مع مصابه، بتعزية نفسه ودعوتها إلى التصبر والسلوان.

وموقف العزاء في مراثي الأم لا يقتصر على ما رثى فيه الشعراء أمهاتهم فحسب، بل يشمل التعازي التي قدموها إلى من فقد أمه، ونجد ذلك عند **الشريف المرتضى**، في تعزيته لأبي علي الحسن بن حمد في وفاة والدته، حيث قال: [البسيط]

فـــي مثلهـــا يُســـتثارُ الصَّـــبرُ والجَلَـــدُ ... وعنـــدها يَتقاضَـــى الحـــزمُ مـــا يَجِـــدُ

ومـــــا الرزيَّـــــةُ إلاَّ أنْ تُلِـــــمَّ بنـــــا ... و نحـــنُ لاهـــــونَ عنـــهـــا غُـــفَّلٌ بُـــعُدُ

مثلُ السَّوام رَعَـــى فـــي أرضِ مَضْـــيَعةٍ ... نـــامَ الـــمسيـــمُ " بها " واستيقـــظَ الأســـدُ[1]

تَمشـــي الضَّـــراءَ وهـــامٌ لا تُخَمِّرُهـــا ... مخـــلِّـــقٌ فـــوقَـــهنَّ العـــارِضُ البَرِدُ[2]

وإنّمـــا المـــرءُ فـــي الأيّـــامِ مُحتَـــبَسٌ ... عـــلـــى الـــمنـــيَّـــةِ تَـــأتيـــهِ ومـــُقتَعَدُ

يســـعى ولـــم يســـعَ إلاَّ نحـــو حُفرتـــهِ ... يـــخـــالُ مـــعتـــمـــداً أو كـــيف يعـــتمدُ[3]

---

[1] **السوام:** الأنعام الراعية.

[2] **الضراء:** الخفاء. تخمرها: تسترها . **العارض:** السحاب يعترض الأفق.

[3] المرتضى، الشريف، الديوان، شرح د . محمد ألتونجي، دار الجيل، بيروت، المجلد الأول، ط1، 1417هـ/1997م،ص323.

يمعن المرتضى في التمثل، ويحسن في ذلك غاية الإحسان، ذلك لأن التمثل يقع في نفس المكلوم موقع الأنس ، فليس وحده دريئة للنوائب، بل سائر الأحياء معرضون للخطوب، بيد أن مثل الإنسان في غفلته عن الموت كمثل الأنعام التي ترتع في مراعيها غافلة عن الأسد التي تترصدها، وكذا يبدو الحي وهو يقطع حياته مشغولاً وهو يجد السير في شؤون تصرفه عن التفكر بنهايته، وهو لا يعلم أن حركته تدنيه من نهايته، وهذا معنى حكمي عبَّر عنه الشعراء على الدوام، يقول المرتضى مستكملاً موقف التعزية :

[البسيط]

كـــم ذا فَقَـــدنا كرامـــاً لا إيـــابَ لهـــمْ ... حُطُّـــوا مـــن المنـــزلِ الأَعلـــى ونفتقـــدُ
ذاقـــتْ شِـــفاهُهُمُ طعـــمَ الـــرَّدى مَقـــراً ... وطالمـــا كـــانَ يجـــري بَينهـــا الشَّـــهَدُ[1]
و كـــم وَرَدْنـــا ومـــا تُغْنـــي ورادَتُنـــا ... إنّا وردنـــا ــ وأُعْقُوا ـــ مُـــرَّ مـــا وَرَدوا
لم يُغنِ عـــنهُمْ وقـــد هـــمَّ الحِمـــامُ بهـــمْ ... مـــا جَمَّعـــوا لـــدفاع البُـــؤْسِ واحتشـــدوا
ولـــيسَ يُجـــدي وإنْ أَرْبَـــى بكثرتِـــه ... علـــى الفتـــى مَـــدَداً إذا انقضـــتْ مُـــدَدُ[2]
كأنهمْ بعـــد مـــا " امتـــدّ الزمـــانُ لهـــمْ ... لمّا مَضَوا في ســـبيلِ المـــوتِ مـــا وُلِـــدوا
فـــنحنُ نبكـــي علـــى آثـــارِهِمْ جَزَعـــاً ... نقـــولُ: لا تبعـــدوا عنـــا، وقـــد بعـــدوا[3]

نرى الشاعر ينفذ من حادثة الموت التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، لينتهي به هذا التفكير إلى معان فلسفية عميقة، فإذا بنا نجوب معه في فلسفة الوجود والعدم والخلود، ومرد هذا كله أن الحياة ظل لا يدوم، عبارة يرددها الشاعر الجاهلي ويحللها الشاعر العباسي، وما يزال الشعراء يحللون فيها متحدثين عن الخلود أو عن الفناء[4].

ثم بعد ذلك يوجه شاعرنا الخطاب للوزير ويحثه على الصبر فيقول:

---

[1] **المقر:** المر أو الحامض.
[2] **أربى:** زاد.
[3] المرتضى، الشريف، **الديوان**، ص324.
[4] ضيف، شوقي ، **الرثاء**، ص6.

بنية قصيدة الرثاء في الشعر العباسي، علي

[البسيط]

قـلْ للـوزير: سـواكَ المـرءُ نوقظُـهُ ... و سـمـعَ غـيـركَ يغشى العَذلُ والفَندُ[1]

حتى متـى أنـتَ فيمـا فـات مُكتئِـبٌ ... جَـنَـى الحـِمـامُ فلا عَقلٌ ولا قـودُ؟[2]

دَعِ التتبُّـعَ للعمـرِ الـذي قطعـتْ ... عـنـه الـحـياةَ المنـايا وانْتَـهى الأمدُ

مـا دمـتَ تطمـعُ فيـهِ فـاحزنَنَّ لـه ... فـإنْ يئسـتَ فـلا حـزنٌ ولا كـمـدُ

و استبق دمعـك لا تـذهبْ بـه سـرفاً ... فـمسـرفٌ فيه يُضحي وهو مُـقتـصـدُ

وإنْ جَزِعـتَ لأنْ مُـدَّتْ إليـك يـدٌ ... فـبالـّذي عـشـتَ مـا مُدَّتْ إلـيـك يَدُ

ومُنيـةُ الوالـدينِ الـدَّهرَ أجمعَـهُ ... أنْ يـكـرعـا الموتَ حتى يـسلمَ الولدُ[3]

نلحظ كيف يخاطب الوزير بكلامه، فهذا الكلام لا يقصد به الوزير؛ لأنه على علم به ولا يحتاج من ينبهه عليه، ولكنه قصد به ضعيف الرأي، ثم اتبع كلامه بنصيحة وهي: ألا يفرط في البكاء وسفح الدموع التي لن تجدي شيئاً، فالموت سيطول الناس جميعاً بمن فيهم المُعزّي، إذ المخلوق الذي تمتد حياته إنما يكون ذلك بتقصير الموت.

ويعزي **ابن الرومي** الخليفة المعتضد[4] في وفاة أمه، فيقول:

[البسيط]

عـيـنـيَّ هـذا ربيـع الـدَّمع فاحتشدا ... وأبليـاني بـلاءً غيـر تعـذيرِ

خـصَّ الأمـام وعـمَّ الـناس كـلهـُمُ ... رزءٌ لعمـر المنايـا غيـر مجبـور[5]

أم الإمـام أُصـيبت وهْـو شـاهدها ... ولا مُجيـر علـى صـرف المقـادير

لقـد تجـاوز مقـدارٌ تخرمهـا ... ظهـراً منيعـاً وعِـزاً غيـر مقهـور

لـو أن خابطـة عشـواء تخبِطنـا ... لمـا تُنُخِّـل أهـل الفضـل والخيـر[6]

---

[1] **الفند:** تضعيف الرأي واللوم.

[2] **العقل**(هنا): الدية، ومثلها القود.

[3] المرتضى، الشريف، **الديوان**، ص324،325.

[4] **المعتضد:** هو أحمد بن طلحة الموفق بن المتوكل ولد سنة243هـ/857م، بويع للخلافة سنة 279هـ/892م، كان أمر الخلافة العباسية في عهد المعتضد إلى رفع منارها، وكان ذا سياسة عظيمة، كان سنة289هـ/901م، ينظر: السيوطي: تاريخ الخلفاء، ص371ـ372.

[5] **الرزء:** المصيبة. **المنايا:** جمع المنية وهي الموت.

[6] ابن الرومي، **الديوان**، ج2، ص96.

نلحظ أنه قد بدأ تعزيته بخطاب عينيه كما فعل في مراثي أهله، ثم انتقل إلى تأبين أم الخليفة، فوصفها بالسمو الأخلاقي والنفسي، لذا كان موتها خسارة لجميع الناس، بعدّها أماً فاضلة ورَعَة، لهذا طاب المكان الذي لبثت فيه لطيبها، لا بل رأى ابن الرومي في قبرها روضة من رياض الجنة تزوره الملائكة الأبرار، يقول:

[البسيط]

يـــا بقعـــةً قُـــدِّرت فيهـــا حفيرتُهـــا ... لقـــد خُصِّصـــت بتقـــديس وتطهيـــر
لا ضـــير ألاّ تكـــوني روضـــة أنفـــاً ... أنيقـــة النـــور مِبْهـــاج الأزاهيـــر[1]
أمســـى جنابـــك مختـــاراً علـــى جَـــدث ... مـــن الملائكـــة الأبـــرار محضـــور[2]
تحيـــــة الله أزكاهـــــا وأطيبهـــــا ... علـــى معـــارف وجـــهٍ فيـــك منضـــورِ
أمـــا لقـــد ذهـــب النـــومُ المتـــاح لهـــا ... بـــذكر يـــومٍ علـــى الأيـــام مـــذكور
يـــوم وجَـــدِّك لـــم تشـــهده أســـعدُهُ ... ولا اجتلتْنَـــــه ميمـــــونَ التباشـــــير
إنّـــا إلـــى الله مرجوعـــون مـــا تركـــتْ ... لنـــا المصـــيبة عظمـــاً غيـــر مكســـور
وإن فينـــا لبُقيـــا بعـــدما ســـلمت ... نفـــس الإمـــام لنـــا مـــن كـــل محـــذور[3]

تعددت ضروب التعزية عند ابن الرومي، منها الحكمة، ومنها الإشارة إلى الإيمان بالآخرة وما يتصل بذلك من ثواب، غير ناس الإشارة إلى حتمية الموت فحكمته ومصير الإنسان؛ الذي نشأ من طين وماء مهين يعود رفاتا وأعظما نخرات، على نحو ما يشير في تعزية عبيد الله بن **عبدالله بن طاهر**، وهي قصيدة طويلة ابتدأها بحكمة، ثم راح يشكو من ضراوة دهره، فهو يجعل من ظهره مطية للنوائب، فإن زل الراكب، فلا أمان من العثرات فيقول:

[الطويل]

عـــزاؤكَ أن الـــدهرَ ذو فَجعـــاتِ ... وكـــلُّ جـمـيـعٍ صـائـرٌ لشَتـاتِ

---

[1] **لا ضير:** لا ضرر. **النور:** الزهر الأبيض.
[2] **الجدث:** القبر.
[3] ابن الرومي، **الديوان**، ج2، ص96،97.

لــك الخيــرُ كــم أبصــرتَهُ وســمعتَهُ ... قــرائــنَ حــيٍّ غــيــرَ مــخــتلجاتِ[1]

هــلِ النــاس إلا معشــرٌ مــن ســلالةٍ ... تعــودُ رُفــاتــاً ثَـمَّ أيَّ رفــاتِ[2]

ميــاةٌ مَهينــات يــؤولُ مآلُهــا ... إلــى رِمــمٍ مــن أعــظُـمٍ نــخــراتِ[3]

أرى الــدهر ظَهــراً لا يــزال براكــبٍ ... وإن زل لــم يــؤْمــنْ مــن العــثراتِ

ومــن عجــبٍ أنْ كلمــا جــدَّ ركضُــنا ... عــلــيــه تــباعــدنــا مــن الطَّلَّبــاتِ

وأعجــبُ منــه حرصُــنا كلمــا خلــتْ ... ســنــونا كــأنــا مــن بني العشراتِ[4]

ويعزو ابن الرومي كل هذا الجبروت للدهر، فهو يؤمن بأن تقوى الله هي المعاذ من ذلك، فلا طاقة للمرء إلا بالرجوع إلى الله، وهذا يدل على أن إسناد الفاعلية عند الشاعر للدهر لا على سبيل الاعتقاد، وإنما على سبيل ما درج على استعماله الشعراء وفي هذا يقول:

[الطويل]

عليــك بتقــوى اللَّــه والصــبرِ إنــهُ ... مــَعاذٌ وإن الــدهــر ذو سَــطــواتِ[5]

ولــيس حكــيمُ القــوم بالرَّجــل الــذي ... تــكــون الــرزايــا عــنــده نَقماتِ[6]

فُجعَــت فــلا عــادت إليــك فجيعــةٌ ... كــمــا يــفُــجَــع الأمــلاك بالــمِلكاتِ

أصِــبْتَ وكــلٌّ قــد أُصــيب بنكبــة ... يُــهــاض بــهــا الماضي من النَكــباتِ[7]

فــلا تجــزعَنْ منهــا وإن كــان مثلهــا ... زعــيماً بــنفــرِ الــجأشِ ذي السكــناتِ

وما نَفْــرُ نفــسٍ مــن حلــول مصــيبةٍ ... وقــد أيــقَــنَــتْ قــدِمــاً بــما هو آتِ

أتــوقنُ بالمقــدور قبــل وقوعِــه ... وتــنــفــرِ نــفــرَ الــغِرِّ ذي الغــفلاتِ[8]

لقد أونِسَــت حتــى لقــد حــان أنسُــها ... بــمــا شــاهــدت للــدهر من وقعــاتِ

فمــا بالهــا نفــرُ الأغــرَّاء نفرُهــا ... وقــد أُنــذِرت مــن قــبلُ بــالمَثُلاتِ؟[1]

---

[1] **قرائن:** جمع قرينة وهي الصاحبة والرفيقة، **مختلجات:** مضطربات.

[2] **رفات:** جثة الميت بعد بلائها.

[3] **يؤول:** يصير ويتحول، **رمم:** جمع رمة وهي بقية الجثة. **أعظم:** عظام.

[4] ابن الرومي، **الديوان** ، ج1،ص261.

[5] ابن الرومي، **الديوان** ، ج1،ص261.

[6] **الرزايا:** جمع رزء وهو البلاء.

[7] **هاض:** أصاب.

[8] **الغر:** الصغير، قليل التجربة.

يحث الشاعر عبيد الله بن طاهر على لزوم الصبر لفراق فقيدته، فالمصيبة عظيمة، ولذلك دعاه إلى الصبر المطلق، ثم يتابع تعزيته بقوله:

[الطويل]

تعزَّ بموت الصِّيد من آل مُصْعب ... تجدهُم أُسىً إن شئت أو قُدواتِ[2]

تعزَّوا وقد نابتهُمُ كلُّ نوبةٍ ... وماتوا فعزّوا كلَّ ذي حسراتِ

ومن سُنن الله التي سنّ في الورى ... إذا جالتِ الآراءُ مُعتبراتِ

زوالُ أصول الناسِ قبل فروعهم ... وتلك وهذي غيرُ ذات ثباتِ

ليبقَى جديدٌ بعد بالٍ وكلُّهم ... سَيبْلَى على الصَّيفاتِ والشَّتَواتِ

وإن زالَ فرعٌ قبل أصلٍ فإنما ... تُعَدُّ من الأحداث والفَلتاتِ[3]

وتلك قضايا اللَّه جلَّ ثناؤه ... وليست قضايا اللَّه بالهفَواتِ[4]

تناول الشاعر هنا في حديثه سير السابقين وهلاكهم كـ(آل مصعب)، كل ذلك ليثبت ذوي الميت على الصبر وتحمل المصاب، فالموت يأتي على الجميع ولا فرار منه، وأقصى ما يطمح إليه المرء بعد موته هو حسن المآل والثواب والفوز بالجنة:

[الطويل]

ومما ينسِّيك الأسى حسناتُها ... وإن كنت منها يا أخا الحسناتِ

فإن ثوابَ اللَّه في رُزء مثلها ... لِقاؤُكَها في أرفع الدرجاتِ

وذاك إذا قضَّيتَ كلّ لُبانةٍ ... من المجد واستمتعتَ بالمُتُعاتِ[5]

مضت بعدما مُدَّتْ على الأرض برهةً ... لتُمجِدَ من فيها من البركاتِ

فإن تكُ طوبى راجعت أخواتها ... فقد زوِّدت من طيّب الثمراتِ

لعَمرك ما زُفت إلى قعر حفرةٍ ... ولكنها زُفت إلى الغُرفاتِ

---

[1] ابن الرومي، الديوان ، ج1،ص262.

[2] **الصيد:** الملوك العظام. **أسى:** عزاء.

[3] ابن الرومي، الديوان ، ج1،ص262.

[4] قوله: قضايا الله قصد به الأحكام، أو القضاء والقدر ، وهما لا يخطئان.

[5] **لبانة:** علو الهمة.

ولـــولاك قلنـــا مـــن يقـــومُ مقامهـــا ومـــن يـــؤثـــرِ التقوى على الشـــبـــهاتِ؟

ســـقاها مـــع الـــدمع الـــذي بُكِيَـــتْ بـــه حـــيا الغـــيثِ فـــي الروحات والـــغدواتِ

وصـــلّى عليهـــا كلمـــا ذرَّ شـــارقٌ وحان غـــروبٌ [1] صاحـــبُ الصـــلـــواتِ[2]

ومن ضروب التعزية رثاء البحتري[3] لأم الخليفة المتوكل التي بكاها في قوله:

[البسيط]

غُـــروبُ دَمْـــعٍ مِـــنَ الأَجْفَـــانِ تَنْهَمِـــلُ وحُرْقَـــةٌ بِغَلِيـــلِ الحُـــزْنِ تَشْـــتَعِلُ[4]

ولَيسَ يُطْفِيءُ نـــار الحُـــزْنِ إذ وَقَـــدَتْ عَلَـــى الجَـــوَانحِ إلاَّ الوَاكِـــفُ الخَضِـــلُ[5]

إنْ لَجَّ حُـــزْنٌ فَـــلا بِـــدْعٌ وَلاَ عَجَـــبٌ أَو قَـــلَّ صَـــبْرٌ فَـــلاَ لَـــوْمٌ ولاَ عَـــذَلُ[6]

كان المتوكل محسناً للبحتري، فهو شاعره المقدم، وقد شهد مقتله، وتأسف على ذلك في سينيته المشهورة، فلا عجب بعد ذلك أن يتحدث البحتري عن موت أم المتوكل كمن يتحدث عن خطبه ومصابه، لذلك لم يدعُ الخليفة في تعزيته إلى الصبر والسلوان كما كان يفعل سائر الشعراء، وإنما التمس له العذر إذا خانه الصبر ، لا بل كأنَّما دعاه إلى المزيد من البكاء " وليس يطفئ نار الحزن إلا الواكف الخضل"، وقوله " إن لج حزن فلا بدع ولا عجب"، وهذا يعني أن البحتري يشارك الخليفة مصابه، ويتحدث بلسانه، ويصف حاله، راصداً لكل ذلك عواطف حزينة وانفعالات هائجة، ومشاعر متوترة، ولا يلبث البحتري أن يسوغ لنفسه هذا الاندماج في الحدث، فموت الفقيد جعل الحزن طاغياً، والكآبة عامة، كما يعم المطر الأرض، وليس ذلك فحسب فالدنيا بأسرها حزينة لفراقها :

[البسيط]

---

[1] **كلما ذر شارق:** كل صباح.

[2] ابن الرومي، **الديوان** ، ج1،ص263.

[3] **البحتري:** هو أبو عبادة الوليد بن عباد، غلب عليه لقب البحتري نسبة إلى عشيرته الطائية بُحتُر، ولد سنة 204للهجرة، بمنبج شمال شرق حليب ، نشأ في البادية مع عشيرته، تعلم القرآن واللغة والنحو والأشعار في المساجد.

[4] **الغروب:** جمع الغرب، وهو عرق في العين، الدمع، مسيله.

[5] **الواكف:** الدمع المنهمل ، **الخضل:** الندى المبتل.

[6] البحتري، **الديوان**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ج3،دار المعارف ، مصر، ص1887

عَـمَّ البُكَـاءُ عَلَيْهـا والمُصَـابُ بهـا كَمَـا يَعُـمُّ سَـحَابُ الدِّيمَـةِ الهَطِـلُ[1]

فالشَّرْقُ والغَرْبُ مَغْمُورانِ مِن أَسَـفٍ بـاقٍ لِفقْـدَانِها والسَّـهْلُ والجَبَـلُ

مَثُوبَـةُ اللهِ مِمَّـا فَارقَـتْ عِـوَضٌ وجَنَّـةُ الخُلْـدِ مِمَّـا خَلَّفَـتْ بَـدَلُ[2]

ولهذا لا يحسن عزاء بموتها سوى الرحمة والمثوبة والغفران، وهو ما يجيز الصبر ويحمل على السلو والنسيان :

[البسيط]

صـبْراً ومَعْرِفَـةً بـاللهِ صـادِقَةً والصَّـبْرُ أَجْمَـلُ ثَـوْبٍ حـين يُبْتَـذَلُ[3]

عَزَّيْتَ نَفْسَـكَ عَنْهَـا بـالنَّبِيِّ ومَـا فـي الخُلْـدِ بَعْـدَ النَّبِـيِّ المُصْـطَفَى أَمَـلُ

وَكَيْفَ نَرْجُو خُلُوداً لَـمْ يُخَـصَّ بـهِ مِـنْ قبْلِنَـا أَنْبِيـاءُ اللهِ والرُّسْـلُ

عمَّـرَكَ الله فـي النَّعْمَـاءِ مُبْتَهِجـاً بهـا وأَعْطَـاكَ منْهَـا فَـوْقَ مـا تَسَـلُ[4]

من يقرأ القصيدة من أولها، يشعر باحتدامها العاطفي، وهياجها الانفعالي، وليس ذلك فحسب بل يُخال أن الشاعر هو من ألمَّ به الخطب، فهو يلتمس العذر لكل باكٍ على الفقيدة، وحق لها أن يخيم الحزن ويعم الأسف ، حتى يوشك الندب أن يذهب بباب واسع من القصيدة التي نظمها البحتري معزياً وليس نادباً، لكنَّه في النهاية يفاجئُنا بالتعزية والدعوة إلى التصبر والاستعانة على المصاب بالإيمان والتعزي بالنبي صلى الله عليه وسلم، مشيراً في النهاية أن فكرة الخلود ليست محققة .

وهذه الملاحظة تطول مسألة البناء الشعري في قصيدة الرثاء، إذ هي لم تبلغ ما بلغته قصيدة المدح من تدرج الأفكار وترتيب الأجزاء، وقد ظهر ذلك بوضوح عند البحتري خاصة؛ لأنَّه شاعر مطبوع ينظم الشعر بديهة فيورد كل ما تأتي به القريحة دونما ترتيب أو تصنع أو تهذيب، وثمة سبب آخر كامن وراء عدم احتفال الشعراء بترتيب المواقف والأجزاء، يتمثل بطبيعة هذا الغرض الذي يستلزم إثارة التعاطف والحزن،

---

[1] **الديمة:** مطر يدوم في سكون بلا رعد ولا برق.

[2] البحتري، الديوان، ج3، ص1888

[3] **يبتذل:** يلبس.

[4] البحتري، الديوان، ص1888

وهنا يحكم الشاعر عاطفته، ويترك النفس على سجيتها في نظم الكلام، بيد أن موقف التعزية يستلزم في الحقيقة يقظة عقلية، لأن المرثية تستعيد توازنها، وتتخلص من طاقاتها العاطفية، وقد عمد البحتري في ختام قصيدته إلى هذه الناحية مراعاة للتقليد فيما أظن، لأن طاقات الانفعال أغلب والأثر العاطفي أقوى .

أما موقف العزاء عند المتنبي فيقوم على الترتيب والاتساق والتنظيم، وكعادته يعرض صورته قبل أن يدخل في موضوع التعزية، معتمداً على المعاني الحكمية المحكمة، وهذا مخالف لنهج البحتري الذي بدأ تعزيته بإثارة العواطف والانفعالات.

إذن يبدأ المتنبي نفسه في مستهل الرثاء، بوصفه حكيماً مجرباً، ذا رؤية متبصرة، ورأي صائب، لذا نراه ثابتاً واثقاً لا يهزه نبأ الموت، وليس ذلك فحسب بل نراه يولد من الحدث المريع معاني تنبض بالحكمة، يقول:

[الوافر]

نُعِـــــدُّ المَشـــــرَفيَّةَ والعَـــــوالي ... وتَـقْـتُلُـــنا المَنُـــونُ بِـــلا قِـــتالِ[1]

ونَـــــرْتَبِطُ السَـــــوابِقَ مُقرَبَـــــاتٍ ... ومـــا يُنْجِـــينَ مِـــنْ خَبَـــبِ اللّيـــالي[2]

ومَـــنْ لَـــم يَعشَـــقِ الـــدّنيا قَـــديماً ... ولكِـــنْ لا سَـــبيلَ إلـــى الوِصـــالِ

نَصـــيبُكَ فـــي حَياتِـــكَ مـــن حَبيـــبٍ ... نَصـــيبُـكَ في مَـنامـكَ مـن خـــيَـالِ

رَمـــاني الـــدّهرُ بـــالأرزاءِ حتّـــى ... فُـــؤادي فـــي غِـــشـاءٍ مِـنْ نـبـالِ[3]

فَصِـــــرْتُ إذا أصـــــابَتْني سِـــــهامٌ ... تكَسّـــرَتِ النـّصـالُ عـلى النـّصالِ[4]

وَهـــانَ فَمـــا أُبـــالي بِالرّزايـــا ... لِأنّـــي مـــا انْتَفَـعـتُ بِـأَنْ أُبـالـــي[5]

---

[1] **المشرفية:** السيوف. **العوالي:** الرماح. **المنون:** الدهر، يذكر ويؤنث، وقيل المنون: الموت، فمن أراد به الدهر ذكره، ومن أراد المنية أنثه.

[2] **السوابق:** جمع سابق وسابقة. **المقربات من الخيل:** هي الكرام التي تربط لكرامتها على أصحابها ، أو لفرط الحاجة إليها. **الخبب:** عدوٌ لا يستفرغ الجهد.

[3] **الأرزاء:** جمع رُزء، وهي المصيبات . **الغشاء:** ما يغطي الشيء ويشمله.

[4] **النصال:** جمع نصل، وهو الحديدة التي في السهم.

[5] المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، ج3،ص8،9،10.

إنها لمفارقة يجسدها أبو الطيب في الحياة، إذ يمضي الناس وقتاً طويلاً لإعداد العتاد، لحماية أنفسهم، ولكنهم سرعان ما يقعون فريسة للموت، من دون أن تكون هنالك مواجهة، وهنا يتخذ سؤاله طابعاً مدهشاً من جهة إصابة الغرض والتعبير الدقيق عن الحال، وهو قوله : [الوافر]

ومَـــنْ لـــم يَعشَـــقِ الـــدّنيا قَـــديماً ولكِـــنْ لا سَـــبيلَ إلـــى الوِصـــالِ[1]

من أجل ذلك يظهر المتنبي قوياً صلباً، في المواقف التي يضعف فيها الناس عامة، ذلك لأنه تبصر بالحقائق من خلال معاركته التجارب القاسية : [الوافر]

وَهـــانَ فَمـــا أُبـــالي بِالرّزايـــا لأنّـــي مـــا انْتَـــفَـــعَـــتُ بـــأنْ أُبـــالـــي[2]

ثم يعرض التعزية في قوله:

[الوافر]

وهَـــذا أوّلُ النّـــاعينَ طُـــرّاً لأوّلِ مَـــيْـــتَـــةٍ فـــي ذا الـــجَـــلالِ[3]
كـــأنّ المَـــوْتَ لـــم يَفْجَـــعْ بـــنَفْسٍ ولـــم يَـــخْـــطُـــرْ لـــمَـــخـــلـــوقٍ بِـــبالِ
صَـــلاةُ الله خالِقِنـــا حَنُـــوطٌ عَـــلـــى الـــوَجْـــهِ الـــمُكَـــفَّنِ بالجَمـــالِ[5]
علـــى المَـــدْفونِ قَبـــلَ التُّـــرْبِ صَـــوْناً وقَبـــلَ اللـّـحـــدِ فـــي كَرَمِ الـــخِـــلالِ[6]
فـــإنّ لـــهُ بـــبَطْنِ الأرْضِ شَخْصـــاً جَـــديـــداً ذِكـــرُنـــاهُ وهْـــوَ بـــالِي[7]

---

[1] المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، ج3،ص8.

[2] المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، ج3، ص10.

[3] **الناعون:** جمع ناع، وأصله: رفع الصوت وإظهاره بالمصيبة، يقال: نعاه نَعيا ونُعيانا(بالضم)، والنعي: (على فعيل): الناعي، الذي يأتي بخبر الموت.

[4] **خطر الشيء ببالي**، يخطُر(بالضم)، وخطر الرجل بخطرِ (بالكسر).

[5] **الحنّوط:** طيب يستعمل في غُسل الميت. **الصلاة:** الترحُّم والدعاء.

[6] **اللّحد:** ما كان في جنب القبر. **الشقّ:** في وسطه، ومنه قوله صلى الله عليه وسلم:((اللّحد لنا، والشق لغيرنا)). يقال: اللُّحد واللَّحد(بضم اللام وفتحها). ولحدت القبر لحداً، وألحدت له، فهو ملحد، وأصله : العدول عن الشيء، ولحد وألحد في دين الله: حاد عنه. **الصون:** السرّ. **الخلال:** الخصال؛ واحدها خلة.

[7] المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، ج3،ص10،11،12.

لقد أثار المتنبي سخط الناقدين عندما وصف جمالها، في البيت الثالث، فقالوا ما لهذه العجوز يصف جمالها [1]ثم أفسد موسيقاه باستخدامه(ذكرناه)، فمن غير اللائق أن يذكر البلى والانحلال لجسم الأميرة الأم في تعزية ابنها،[2] والحق أن من عاب على المتنبي وصفه لجمال المتوفاة لم يهتد إلى جوهر المعنى المراد؛ فالجمال بحسب ما يرى المهتمون بالظاهرة الجمالية لا يقتصر على الجانب السار والممتع للجمال، إذ للجمال وجهان : الأول سار ممتع كجمال الزهور والظباء والرياض وسائر الأشياء الحسنة التي ينجم عن تأملها لذة وسعادة ، الآخر رائع جليل، وهو ذاك الجمال الذي تنجم عن رؤيته مشاعر الخوف والرهبة[3]، وهذا ما قصده المتنبي ، أي أراد الإشارة إلى جلال المرثية وروعتها، ولم يرد جمالها الممتع السار، وبين الأمرين فرق واسع.

من الملاحظ أن الشعراء عامة اتبعوا في بناء قصيدة التعزية، البناء نفسه المتبع في مراثي أمهاتهم، وهنا يعمد المتنبي إلى تأبين أم الأمير سيف الدولة، وهو في موقف التعزية، يقول:

[الوافر]

ولَـــوْ كـــانَ النّســـاءُ كمَـــنْ فَقَـــدْنا ... لفُضّـــلَـــتِ النـّســـاءُ عـــلـــى الرّجـــالِ
ومـــا التأنيـــثُ لاســـمِ الشّـــمسِ عَيـــبٌ ... ولا التّـــذكيـــرُ فَـــخـــْـــرٌ للـــهِـــــلالِ
وأفجَـــعُ مَـــنْ فَقَـــدْنا مَـــن وَجَـــدْنا ... قُـــبَـــيلَ الـــفَـــقْـــدِ مَـــفْـــقُـــودُ المِـــثالِ[4]

وبذلك تخلص لقصيدة التعزية صورة مماثلة للمرثية، لاسيَّما عند المتنبي :

[الوافر]

أسَـــيْفَ الدّوْلَـــةِ اسْـــتَنجِدْ بصَـــبرٍ ... وكيـــفَ بـــمِـــثْـــلِ صَـــبرِكَ للـــجِبـــالِ
فأنـــتَ تُعَلّـــمُ النّـــاسَ التّعَـــزّي ... وخـــوْضَ المـــوْتِ في الحـــرْبِ السِّجالِ
وحـــالاتُ الزّمـــانِ عَلَيـــكَ شـــتى ... وحـــالُكَ واحـــدٌ فـــي كـــلّ حـــالِ
فـــلا غِيضَـــتْ بحـــارُكَ يـــا جَمُومـــاً ... علـــى عَـــلَلِ الـــغَـــرائـــبِ والـــدِّخـــالِ

---

[1] القيرواني، ابن رشيق،العمدة، ج2،ص334.
[2] طه، حسين، مع المتنبي، ص208.
[3] اليافي ، عبد الكريم ،(1982م)، بدائع الحكمة ، طبع دار طلاس دمشق، ص: 322.
[4] المتنبي، أبي الطيب، ديوان، ج3، ص18.

رأيتُـــكَ فـــي الّـــذينَ أرَى مُلُوكـــاً كَـــأنّـــكَ مُـــسْتَـــقيـــمٌ فـــي مُـــحـــالِ

فَـــإنْ تَفُـــقِ الأَنـــامَ وأنْـــتَ مِـــنهُمْ فـــإنّ الـــمِـــسْـــكَ بَـــعـــضُ دَمِ الـــغزالِ[1]

في حين جعل **السري الرفاء:**[2] العزاء في مستهل قصيدته، فقال معزياً ابن ناصر الدولة بوفاة أمه:

[الطويل]

فـعـزَّ الأمـيرَ التَّـغلِبـيَّ ورهـطَه بـمن غَـرَبَـتْ عـنه الغَطارفَةُ الغـلْبُ[3]

بسيِّـدَةٍ عـمَّـت صـنـائِعُها الـوَرَى فأعـربَ عـن معروفِـها العُجْمُ والعُرْبُ

ومُشـرِفَـةِ الأفـعالِ لم يَـحوِ مثَـلها إذا عُـدِّدَ النِّسـوانُ شـرقٌ ولا غَـربُ

تَسـاوَتْ قلوبُ الناسِ في الحُزْنِ إذ ثَوَتْ كـأنَّ قـلوبَ النـاسِ فـي مـوتِهـا قَلْبُ

وكَـانَتْ سهولُ الأرضِ دونَ هِـضابِها فلمـا حَـواهـا السَّهـلُ ذَلَّ له الصَّـعبُ

فإن كانَ فيـمـن غَـيَّبَ التُّرْبُ تِربُها فمـريـمُ مـن دونِ النسـاءِ لها تِربُ

وطُـوبى لـمـاءِ المـُزنِ لو أنَّ ظهرَها لـرَيّـقِـه ما فـاضَ رَيِّـقُـه السَّـكبُ[4]

وأقسِـمُ لو زادَتْ عـلى المِسـكِ تـُربةٌ لـزادَ عـلى المِـسكِ الـذكيِّ بهـا التُّربُ

فضـائـلُ يُنـفِـذنَ الثَّنـاءَ كـأنـمـا ثَنـاءُ ذواتِ الـفـضـلِ من حُسنِها ثَلْبُ[5]

لقد جـاورَت مـن قـومِ يُـونُسَ مَعْشراً أحـبَّت بـروحٍ لا يـجـاورُه كَـرْبُ

فـقـد بـردَت تلك المـضاجـعُ منهم فأشـرقَ ذاك النّـُورُ فيـها فـما يـخبو[6]

هنا يمزج الشاعر بين موقف التعزية، وموقف التأبين، والأصل أن يقدم التأبين، بيدَّ أن عدم احتفاله بترتيب المواقف دعاه إلى تقديم العزاء على التأبين، ما يشفُّ عن أن بناء المرثية محكوم بالموقف النفسي، وأن التقليد الفني موضع تجاوز في هذا الموضوع.

---

[1] المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، ج3، ص20.

[2] **السري الرفاء:** أبو الحسن السري بن أحمد بن السري الكندي الرفاء الموصلي الشاعر المشهور، لقب بالرفاء لأنه كان يرفو الثياب، وقال إن إعسار حاله اضطره إلى أن يتخذ الرفو مهنة، وأن يكون في سوق الرفائين، توفي سنة 344هـ ببغداد.

[3] **الغطارفة:** مفردها غِطريف: السيِّد؛ السريِّ.

[4] **طوبى:** غبطة وسرور.

[5] **الثلب:** الشتم والقذف.

[6] الرَّفّاء، السَّريِّ،(1996م)، **ديوان**، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط1، ص60،61.

كذلك نجد الشاعر يخرج في جزء كبير من قصيدته إلى مدح من يعزيه، فيمزج بين المدح والرثاء، بمعنى أنه يجمع في قصيدة التعزية بين مدح الميتة أو تأبينها من جهة، ومدح ابنها لكونه خليفة أو أميراً من جهة أخرى، يقول:

[الطويل]

أبا تغلبٍ صبراً وما زلتَ صابراً ... إذا زلَّ حَزمٌ ثابتٌ أو هَفا لُبُّ
فقد أعقبَتْ منكم أُسودَ شجاعةٍ ... وكم مُعقبٍ في الناسِ ليسَ له عُقْبُ[1]
وأنتم جَنابُ المكرُماتِ ولم يكن ... لتهفو رواسيها وإن عَظُمَ الخَطْبُ[2]
فكلُّ حياً للجودِ أنتم سَحابُه ... وكلُّ رحىً للحربِ أنتم لها قُطبُ
ولو أنه غيرُ الحمامِ صَبَبتُم ... عليه سَحاباً قَطْرُهُ الطَّعنُ والضَّربُ
أرى أرضَكم أضحتْ سماءً بعزِّكم ... فأنتم لها الأقمارُ والأنجمُ الشُّهبُ
تموتُ عِداكم قبلَ سَلِّ سيوفِكم ... ويَفنيهِمُ من قبلِ حَربِكمُ الرُّعبُ
وكيفَ تنالُ الحربُ منكم وإنما ... بأمركم تمضي العواملُ والضَّربُ[3]
إذا أنتَ كاتبتَ العِدا مُثِّلت لها ... ظُباكَ فنابت عن كتائبك الكُتْبُ[4]

ومن التعازي أيضاً، تعزية **الشريف الرضي** لأبي منصور محمد بن الحسن بن صالح[5] عن والدته المتوفاة ، يقول:

[الكامل]

هِيَ ما عَلِمتَ فَهَل تُرَدُّ هُمومُها ؟ ... نُوَبٌ أَراقِمُ لا يُبِلُّ سَليمُها[6]

---

[1] **العقب:** العاقبة.

[2] **الرواسي:** الجبال الثوابت الرواسخ.

[3] **العوامل:** مفردها عامل، صدر الرمح وهو ما يلي سنانه.

[4] الرَّفّاء، السَّريّ، **ديوان**، ص61،62.

[5] **أبو منصور محمد بن الحسن بن صالح:** هو أبو منصور محمد بن الحسن بن صالحان، دخل بغداد سنة377هـ/987م وقد استقبله شرف الدولة حين قدمها، وكان وزيره إلى حين وفاة شرف الدولة سنة379هـ ولما تولى بهاء الدولة بعده أقره الطائع لله على الوزارة وخلع عليه، ثم جمع بينه وبين سابور بن أردشير في الوزارة سنة382هـ/992م، وفي سنة383هـ/993م استعفى أبو منصورعن المناصب حتى توفي سنة416هـ/1025م، وكانت للرجل صلات بالعلماء والشعراء . ويضم ديوان الرضي ثلاث قصائد في أبي منصور إحداها هذه القصيدة البائية.

[6] **نُوب:** مصائب. **أراقم:** مفردها أرقم : ذكر الحيات. **يبل:** يشفى. **سليمها:** لديغها.

أَرواحُنـــا دَيـــنٌ وَمـــا أَنفاسُـــنا إِلّا قَـضـاءٌ وَالـزَمـانُ غَـريـمُـها[1]
فَلِـــأَيِّ حـــالٍ تَســـتَلِذُّ نُفوسُـــنا نَـفَـحـاتِ عَـيـشٍ لا يَـدومُ نَعـيمُـها
يَمضـــي الزَمـــانُ وَلا نُحِـــسُّ كَأَنَّـــهُ ريـحٌ تَـمـرُّ وَلا يُـشَـمُّ نَسـيـمُـها
لَـم يَشـفَعِ الـدَهرُ الخَـؤونُ لِمُهجَـةٍ فـي العُـمـرِ إِلّا عـادَ وَهـوَ خَصيمُها
وَكَأَنَّمـا الـدُنيا الغَـرورَةُ بُـردَةٌ بِيَدَي بِـلىً وَيَـروقُـنا تَسـهيـمُـها[2]

تقوم التعزية هنا على تأمل حال الحياة التي لا تدوم، وقد أحسن الشاعر في تشبيه الدنيا ببرد بيد البلى ومع ذلك نحتفل بها ونحرص عليها، ونحن نعلم أن أعمارنا تمر في الحياة مرور النسيم، ثم إنَّه من العجب أن المرء يغفل عن فعل الدهر الخؤون الذي يتحول خصماً يغتال الأحياء على الدوام، ثم ينصرف الشاعر إلى المعزّى مثبتاً إياه على الصبر، وبعد ذلك يعمد إلى مديحه، مشيراً إلى أن التصبر في أثناء الخطوب شجاعة:

[الكامل]

إِنَّ الـوَزيـرَ وَإِن تَـطَـرَّقَهُ الرَدى وَعَـدا عَـليـهِ مِـنَ الخُـطوبِ ذَميـمُها
مُستَـلئِـمٌ لـقَيِتَـهُ أَولَـم تَـلَـقَـهُ بِنَـوائِـبٍ بيـضُ الـمَنـونِ وَشَـيمُها[3]
الـدَمـعُ أَعـظَـمُ مـَن تُحـارِبُ جُرأَةً فَـانظُـر لِـعَينٍ مـا أُبيـحَ حَـريـمُـها
وَتَـعَزَّ، إِن مِـنَ الـعَـزاءِ شَـجـاعَةً وَأَعَـزُّ ما عَـزّى نُـفـوساً خـيـمُـها[4]
بِمـَكـارِمٍ غُـرَّ الـوُجـوهِ تُنيـلُـها وَمَـقـاوِمٍ غُـلـبِ الـرِقـابِ تَـقَومُها[5]
كَـم ذاهِـبٍ أَبـكى النـَواظِـرَ مُـدَّةً وَمَضـى وَطـابَ لِمـُقلَـةٍ تَـهـويـمُها[6]
أَو ثَـغـرِ مـَحـزونٍ تَبَسَّـمَ سَـلوَةً[7] وَالعَـيـنُ لَـمّا يَرقَ بَـعدُ سُـجـومُـها[8]

---

[1] **الغريم:** الخصم.
[2] الشريف الرضي ،**الديوان** ، ص344،345.
[3] **مستلئم:** لابس اللأمة وهي الدرع. شيمها: سودها.
[4] **خيمها:** السجية والطبيعة.
[5] **الغر:** جمع أغر، كريم الأفعال واضحها.
[6] **التهويم:** هز الرأس لشدة النعاس.
[7] **سلوة:** الرغد والسعة.
[8] الشريف الرضي ،**الديوان** ، ص345.

ويمعن في الثناء والمدح، حتى تتحول قصيدة التعزية إلى مدحة، يتطرق فيها إلى مجمل المعاني التي كان يتطرق إليها الشعراء في مدائحهم، يقول:

[الكامل]

صَبراً فَما اعتاضَ المُصابُ كَصَبرِه ... شَيئاً إذا غَمَرَ القُلوبَ هُمومُها
في الذاهِبِ المَوروثِ سَلوَةُ وارِثٍ ... وَأَمَرُّ ما وَرِثَ الرِجالُ غُمومُها
ما ساجَلَتكَ مِنَ المَقالِ عُصبَةٌ ... إِلّا وَضَلَّ مَقالُها وَغَريمُها
إِن قيلَ إِقدامٌ فَأَنتَ شُجاعُها ... أَو قيلَ إِعطاءٌ فَأَنتَ كَريمُها
هَذا وَكَم لَكَ مِن عَزائِمَ جَمَّةٍ ... في كُلِّ حادِثَةٍ تُضيءُ نُجومُها
وَتَهُزُّ أَحشاءَ البِلادِ بِضُمِّرٍ ... يَرِدُ الطِعانَ أَغَرُّها وَبَهيمُها[1]
غَرثى يُنازِعُها النَجاءَ نَجائِبٌ ... قَد هَلَّلَت بَعدَ الرِواءِ جُرومُها[2]
إِن كانَ رُزؤُكَ ذا جَسيماً فَالَّذي ... يُنمى إِلَيكَ مِنَ الأُمورِ جَسيمُها[3]
وَلَأَنتَ أَنجَدُ صابِرٍ لِمُلِمَّةٍ ... وَأَعَزُّ مَن يَنجابُ عَنهُ أَرومُها[4]
لِلنائِباتِ مِنَ الرِجالِ جَريئُها ... يَومَ اللِقاءِ وَلِلعَظيمِ عَظيمُها[5]

ويشير ابن خفاجة إلى أن خلط التعزية بالمدح في رثاء الأمهات خاصة أمر سلبي، يقول:" إنه لما كان بين المادح والممدوح اشتراك، في معنى هذا الرثاء واشتباك، ولاجتماعهما في خلة ... افتتح الشعر بالرثاء على جهة من المساهمة والتعزية، ثم أردف بالمدح على نحو من التأثير والسلبية"[6]، أما في رثاء الرجال فهذا

---

[1] **ضمر**: قليلة اللحم. **الأغر**: الأبيض. **البهيم**: الأسود.

[2] **غرثى**: جياع. **النجائب**: مفردها النجيبة: الناقة السريعة. **الجروم**: مفردها الجرم: الجسد.

[3] **الرزء**: المصيبة الشديدة.

[4] **الملمة**: المصيبة الشديدة. **ينجاب**: ينكشف ويزول. **أُرومها**: أصلها.

[5] الرضي، الشريف ،**الديوان**، ص346.

[6] بهنام، هدى شوكت(2000)، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي**، دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ص326.

يجيزه النقاد على نحو ما يرى ابن رشيق: " إذ لا فرق بين الرثاء والمديح، إلا إنَّه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت، مثل " كان" وغيرها مما يشاكل ذلك ليعلم أنَّه ميت"[1].

ومؤدى اعتراض ابن خفاجة على المزج بين رثاء الأم ومدح ذويها، من شأنه أن يفسد العاطفة، التي يلزم أن تكون صادقة كل الصدق في المراثي، لكنَّها في موضوع المديح تفتر وتتلاشى، لارتباط المدح بالتزلف والمحاباة والطمع، من أجل ذلك كان الرثاء في الأصل تعبيراً عن العاطفة الإنسانية، في ضوء دوافع لا تتصل بالمنفعة، لاسيَّما في التعزية، إذ وجد فيه كثير من الشعراء باباً للتزلف، وعليه وجب أن تقوم تجربة رثاء الأم بعيد عن أي غرض آخر سوى التعبير عن الحزن العميق الذي يلم بالمرء من جراء سلطة الموت، وهذا ما لم يكن محققاً في أغلب التعازي، لهذا تراجعت فيه العاطفة بوضوح، مع أن المراثي والتعازي مضمارا العاطفة ومجالا التعبير عن الحزن والفقد ، يقول د. محمد النويهي: " حقاً إن قدرتنا نحن غير الشعراء، على وصف العاطفة ضئيلة، لكن قدرة الشعراء عظيمة جداً ولهذا بالضبط نقرأ شعرهم حتى نزداد فهماً لعواطفنا الإنسانية حين نرى تعبيرها على ألسنة من أوتوا أقصى مقدرة إنسانية على التعبير بالألفاظ "[2].

وقد تتحول المواساة والتعزية، عند شاعر **كمهيار الديلمي**[3] إلى ضرب من الوصايا، يقول:

[الوافر]

أبــا الــغاراتِ إن الصــبــر حــصــنٌ ... مـــن التســـليم ،عيبُـــك أن يمـــيلا

قبــيحٌ ــ والفضــائلُ عنــك تُــروَى ــ ... يُبَصَّـــر مثلُـــك الصـــبرَ الجمـــيلا

ومـــا شـــمسُ النهـــار وأنـــت بـــدرٌ ... بمزعجـــــةٍ إذا عزمـــــتْ أفـــــولا

---

[1] القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، ج2، ص147.

[2] النويهي، محمد،(1967م)، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**،(د. ط)، مطبعة الرسالة، القاهرة، ص200.

[3] **مهيار الديلمي:** هو أبو الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي ،الشاعر الكاتب وهو من عائلة شريفة، نشأ في جيلان وهي منطقة في فارس جنوب قزوين . واختلف في كنيته فمنهم من لقبه بأبي الحسن وآخرون لقبوه بأبي الحسين. عاش مهيار الديلمي في العقد الأخير من القرن الرابع للهجرة، وهو الديلمي النازح إلى بغداد، فالديلم هم شعب إيراني سكنوا بالجبل ووصفهم ، المؤرخون بالتعصب وعدم الانقياد والتمرد إلى أن دعاهم الحسن بن علي المعروف بالأطروش إلى الإسلام، وقد جاء مهيار من جيلان في فارس إلى بغداد في العقد الثاني من عمره مجوسيا حاملاً تاريخاً

أعرْهـــا كلّمـــا صـــعُبتْ عـــزاءً يريـــك وعُـــورَ مســـلكها سُـــهولا

وصـــن بالصـــبر قلبَـــك وهـــو ســـيفٌ قـــراعُ الهـــمّ يملـــؤه فلـــولا

إذا رضـــى الحجـــورَ [1]المـــوتُ قِســـماً فمشـــكور بمـــا تـــرك الفحـــولا[2]

ومن الواضح أن النص أشبه في خطابه خطاب الوصايا، وقد بدا ذلك من خلال تكرار الأمر كقوله (أعر – صن) .

ومن خلال التنوع الشديد في مواقف التعزية نجد مهيار الديلمي يحول قصيدته التي عزى فيها أبا الحسين أحمد بن عمر بن روح عن والدته، إلى خطاب يندب فيه نفسه ، يقول :

[الطويل]

أنبِّـــه طَرفـــي وهـــو يُـــخدَع بـــالحُلمِ وأصـــدُقُ نفســـي وهـــي تقنَـــع بـــالرَّجمِ

أَســـرُّ بـــأن أبقَـــى وهُلكـــي مـــن البقـــا وأكـــرهُ أن أذوي ومـــن صـــحتي ســـقمي

تمسّكت مـــن دهـــري بمســـتلِب القـــوى ضـــعيف الـــذمامِ واحـــدِ الحمـــدِ والـــذمِّ

أصابُ بخطبٍ مـــنـــه إمـــا مـــفـــوّقـــا إلـــيّ وإمـــا خاطئـــا عـــاثَر الســـهمِ

ومـــا أنـــا فـــي الأمـــريـــن إلاّ دريئـــةٌ إذا كـــان رامٍ لا محالـــةَ أن يُصـــمي

حَلُمـــتُ عـــلى الأيـــام حـــتّى ظنـــنتُني علـــى فَـــرطِ مـــا يَظلمـــنَ أســـفَهُ بـــالحِلمِ

وأعـــلمُ لـــو صاعـــبتُهـــنَّ بـــأنـــني أحاربُ شـــيئـــا ثم أجـــنـــح للســـلـــمِ

تـــنـــقِّـــصُ مـــنّـــى كـــلَّ يـــومٍ وليـــلةٍ وتُـــعجبـــني إن زاد شُـــربـــي أو طُعمي

وما أنا إلا شـــارب الـــمـــاءِ مـــن دمي مـــغـــالطـــةً أو آكـــلُ الزادِ من لحـــمي

ولـــم أر كـــالدنيـــا بـــغيـــضا محبَّبـــا ولا عـــدلَ مـــثل الـــمـــوتِ أشبـــهُ بالظلمِ

ما يلفت نظر الباحث في هذا الشعر أن الشاعر هنا عبَّر بطرق التضاد عن حال الموت بصورة تشف إمعانه في تقليد سابقيه كأبي تمام الطائي في باب المراثي، إذ بنى مهيار صور الموت بغيضاً محبباً و عادلاً ظالماً على قول أبي تمام :

---

[1] **حجور**: جمع حجر وهي الأنثى من الخيل.

[2] الديلمي، مهيار،(1349هـ، 1930م)، الديوان ، ج3، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ط1، ص353.

[الطويل]

مَتَى تَرعَ هَذا المَـوتَ عَينـاً بَصـيرَةً تَجِـد عـادِلاً مِنـهُ شَـبيهاً بِظـالِمِ[1]

ونادراً ما راعى الشعراء هذه الناحية، لذا صوروه طاغياً يغتال الحي، لذا تعد الصور التي رأى فيها بعض الشعراء الموت قضاء عادلاً، انزياحاً عما جرت عليه أشعارهم في تصوير سطوة الموت؛ ذلك لأن الصورة النمطية للموت في شعر الرثاء عامة، تتمثل بالسطو والقوة والظلم، وهو لا يواجه إلا بالبكاء، فيقول الشاعر:

[الطويل]

أيشـفيك أن تبكـي فهـذي مـدامعي ببيضٍ وحمـرٍ بـين سَـكبٍ إلـى سـجمِ
وإن تحمـل الأحـزانَ دونـك أضـلُعي فَـوا الله لا جلِـدي يخـورُ ولا عظمـي
وهـل ردّ ميتـاً مسـرفٌ فـي غرامـهِ فـأُنفِقَ نفسـي عنـك هيِّنـةَ الغُـرمِ
ويُسـليك أن الفضـل تِربَـك والتُّقَـى بمـا سُـلِبا منهـا شـريكاكَ فـي اليُـتمِ
فـإن أخَّرتـك باقيـاً وتقـدَّمتْ بـلا جـزع لاقتـه فيـك ولا إثـمِ
فـفي العيش ما يُشتاق منه إلى الـردى وفي الوصل ما يُحتاج فيـه إلـى الصُّـرمِ
سـقاهـا ولـولا قولهم أنتَ مسـرفٌ لقلت سقَت مـن لحـدِها بـاكرَ الوسـمي
غـمـامٌ إذا مـا احـتلَّ ربعاً تظاهرتْ عليه الأيادي البيضُ مـن سُـحبهِ السُّـحمِ
وإلا فـجـفنـي نـائـبٌ عـن جَهامهِ ووجهُ بكائي الطلقُ عـن وجهـهِ الجهـمِ[2]

من أبرز السمات التي سيطرت على النص هي الحضور القوي لذات الشاعر فنلحظ مفرداته (فهذي مدامعي ،أضلعي) فهذه الذاتية تُظهر الألم والحزن الذي ينتاب الشاعر لوفاة والدة أبي الحسن، فيصور موت الفقيدة وهو في حال حزينة باكية، فالقدر تقصد والدة أبي الحسن فراح يعزيه ويشاركه الدموع والحزن، ونلحظ في البيت تجديداً مستمراً بتذكر تلك الفقيدة، ولذلك استخدم الأفعال المضارعة (يشفيك، تبكي، يسليك) ، فإن فقد الأم لا يزول عن خاطر ابنها أبدا، وأشار الشاعر إلى تقديم دموعه لأبي الحسن إن كان ذلك يشفيه

[1] أبو تمام ، ديوانه ، (د. ت)،تحقيق: محمد عبده عزام، طبعة4، دار المعارف، مصر، ص:122/3.
[2] الديلمي، مهيار، الديوان ، ج3، ص354.

ويعزيه، فاستخدم المفردات التي تدل على ذلك(مدامعي، بكائي)، وبعد هذا الاسترسال يدعو لقبرها بالسقيا، ليقصر قصيدته على بكاء الأم والتعزية فيها، فمن خلال هذه التعازي يكشف لنا رثاؤه عن جانب من شخصيته؛ لأنَّه ألبس نفسه ثوب الحزن، وعبر كما لو أن التجربة تخصه هو، وهو باب يتوخى منه الصدق الفني والتأثير في السامع، لذا حفل النص بالكلام على الوداع والشكوى والنقمة على الموت المتبرم بتصاريف الأقدار، الاستهزاء بالحياة ونعيمها، واستخدامه البحر الطويل الذي يمثل في بطء حركاته بطء الجنائز في سيرها، وامتازت تلك المراثي بقصرها وبخلوها من المقدمات الطوال حتى كانت مطالعها منبئة بموضوعها، كما كانت ألفاظها تتفق والمقصد.

باب التعزية باب واسع جداً في الشعر، وهو موضوع عريق، وكذا كان من المستحب التعزية بالأم المفقودة ، وقد تفنن الشعراء في بث الألفاظ المبكية والعبارات المشجية فيه، وليس ذلك فحسب بل كانت العاطفة الغامرة والانفعال القوي هو ما يسم التعازي عامة، وهي مسألة متصلة بالموقف الإنساني الذي يفترض المواساة والمشاركة في حالة الحزن، ومع أن الشعراء المشاركين في هذا الموقف قد بالغوا في الندب والتعزية وإثارة البكاء وإشاعة الحزن، إلا أن العاطفة ظلت حارة صادقة شفافة، ومن ذلك ما قاله **ابن الخياط**[1]**(450ــ 517هــ)**، في رثاء والدة أبي المغيث محمد بن علي بن روزنة(كاتب القاضي جلال الملك بن عمار) ويعزيه بها فيقول:

[الطويل]

صُرُوفُ الْمَنايــا لَــيْسَ يُــودِي قَتِيلُهــا ... وَدارُ الرَّزايـــا لا يَصِـــحُّ عَلِيلُهـــا

مَنِيـــتُ بِهـــا مُسْـــتَكْرَهاً فَاجْتويْتُهـــا ... كَمـــا يَجْتَـــوِي دارَ الْهَـــوانِ نَزِيلُهـــا

يُشَـــهِّي إِلَـــيَّ الْمَـــوْتَ عِلْمِـــي بِأَمْرِهـــا ... وَرُبَّ حَيـــاةٍ لا يَسُـــرُّكَ طُولُهـــا

وَأَكْـــدَرُ مـــا كانَـــتْ حَيـــاةُ نُفُوسِـــها ... إِذا مـــا صَـــفَتْ أَذْهانُهـــا وَعُقُولُهـــا

[1] **ابن الخياط:** أبوعبدالله أحمد بن محمد بن علي بن يحيى ، شاعر من الكتاب يتصل نسبه بتغلب، ولد في دمشق سنة 450هــ ،وكان أبوه خياطاً، فاشتهر بالنسبة إليه.

وَمَنْ ذا الّذِي يَحْلُــو لــهُ الْعَــيْشُ بَعْـدَما رَأَتْ كُــلُّ نَفْــسٍ أَنَّ هــذا سَــبِيلُها[1]

يتحدث عن اليقين بحتمية الموت وأنه نهاية لا بد منها ولا حيلة للنفس الإنسانية إزاءها، وهو ضــرب مــن التسليم بالقضاء والإيمان بحتمية الموت :

[الطويل]

وَكَيْــفَ أُحَيِّــي ســاكِنَ الْخُلْــدِ بِالْحَيــا وَمــا ذُخِــرَتْ إلاّ لَــهُ سَلْسَــبِيلُها
سَيَشْــرُفُ فِــي دارِ الْحِســابِ مَقامُهــا وَيَبْــرُدُ فِــي ظِــلِّ الْجِنــانِ مَقِيلُهــا
نَلُــوذُ بِأَسْــبابِ الْعَــزاءِ وَإِنَّــهُ لَيَقْــبُحُ فِــي حُكْــمِ الْوَفــاءِ جَمِيلُهــا
وَهَلْ يَنْفَــعُ الْمَــرْزِيَّ أَنْ طــالَ عَتْبُــهُ عَلَــى الــدَّهْرِ وَالأَيّــامُ صَــعْبٌ ذَلُولُهــا
فَــلا يَــثْلِمَنَّ الْحُــزْنُ قَلْبَــكَ بَعْــدَها فَقِــدْماً أَبــادَ الْمُرْهَفــاتِ فُلُولُهــا
وَمــاذا الَّــذِي يَــأْتِي بِــهِ لَــكَ قائــلٌ وَأَنْــتَ قَــؤُولُ الْمَكْرُمــاتِ فَعُولُهــا[2]

المعنى المهم في هذا النص، أن المرء لا ينتفع بعتابه الدهر الذي سلب منه أمه، والنافع هو التسليم والتعزي بحسن المآل، وهذا المعنى مأخوذ من قول أبي تمام[3]:

[الكامل]

لَــو أَنَّ دَهــراً رَدَّ رَجــعَ جَــوابِ أَو كَفَّ مِن شَأوَيه طولُ عِتــابِ
لَعَذَلْتُــهُ فــي دِمنَتَــينِ بِــأمرةٍ مَمحُــوَّتَينِ لِزَينَــبٍ وَرَبــابِ

ونظم **الزمخشري**[4] في الرثاء شعراً مؤثراً قيماً، وتميز رثاؤه بصدق العاطفة نحو الفقيد، واصطبغ بالحزن واستدرار الدمع فجاء شعره منسجماً مع الموقف الذي قيل فيه، ومن ذلك تعزية أم أبنها بوفاتها وقد اختط

---

[1] ابن الخياط، ،(د. ت)، **ديوان ابن الخياط**، تحقيق: خليل مردم بك، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ص101.

[2] ابن الخياط، **الديوان**، ص102، 103.

[3] أبو تمام ، **ديوانه**، ص:39/4.

[4] **الزمخشري:** أبو القاسم، محمود بن عمر بن محمد بن أحمد الخوارزمي، من أئمة العلم بالدين والتفسير واللغة والآداب، ولد في زمخشر سنة467هـ ، سافر إلى مكة فجاور بها زمناً، فلقب بجار الله، تنقل في البلدان، ثم عاد إلى الجرجانية (من قرى خوارزم) حيث توفي فيها سنة 538هـ، أخذ العلم على يد أكابر علماء عصره، وصف بأنه فريد عصره، ووحيد دهره، وإمام وقته، وكان غاية في الذكاء وجودة القريحة، برع في التفسير والنحو واللغة والأدب، له تصانيف عدة منها: " الكشاف في التفسير"، و" أساس البلاغة"، و" المفصل"، "والمقامات"، وله ديوان شعر".

الشاعر فيها نهجاً جديداً حيث أجرى الحديث على لسان أم انتقلت إلى جوار ربها، فهي تعزي ابنها وتطلب منه أن يترك الحزن ويخلع الثياب السوداء، وأن يسرَّ؛ لأن أمه مقيمة في الجنان مغمورة برضوان الله ونعيمه يقول: [الكامل]

أأبـــا الوفـــا وفَيـــتَ أيَّ وفـــاءٍ ... وقَضَـــيتَ فـــوقَ شـــرائطِ الأبنـــاءِ
ولَبثْـــتَ شـــهراً كـــاملاً مُســـتَعبراً ... قَـــرِحَ المـــآقي خـــافقَ الأحشـــاءِ
إيهـــاً فقـــد حَقّقْـــتَ فـــيَّ جميـــعَ مـــا ... يحكـــونَ فـــي صـــخرٍ عـــنِ الخنســـاءِ
وتَعَـــزَّ عنـــي واسْـــلُ ســـلوةَ صـــابرٍ ... وتَخَـــطَّ قولَـــكَ: لاتَ حـــينَ عَـــزاءِ
أُبُنـــيَّ إنـــي فـــي الجنـــانِ مقيمـــةٌ ... أختـــالُ بـــينَ ظليلـــةِ الأفيـــاءِ
حَـــرَّ الجَحـــيمِ رضـــا الـــرحيمِ أعـــاذني ... منـــهُ وأنزلَنـــي منـــزلَ الصُّـــلَحاءِ
فـــي جنـــةِ الفـــردوسِ فـــوقَ أريكـــةٍ ... فـــي قبـــةٍ مـــنْ دُرَّةٍ زهـــراءِ[1]

في هذه الأبيات أضاف الزمخشري معنى جديداً في التعزية، حين جعل المرثية تواسي ابنها وتخفف عنه المصاب، وهي صورة مجازية لطيفة، إذ هي بعد موتها أكرمت بالجنة وحظيت بالرحمة وفازت بالثواب، ومن شأن هذا المعنى أنه يدخل الطمأنينة والتصبر في النفس، وليس كذلك فحسب بل تحول موقف التعزية في ضوء هذا المعنى إلى ما يشبه الوصية والتذكرة الحسنة، إذ يصوغ الشاعر ذلك الخطاب على لسان الفقيدة وهي تعظ ابنها وتوصيه بالتصبر والإيمان، وزيادة على ذلك فقد دعت له ربها ليرضى عنه، وهذا أنفع له من الحزن والحداد ولبس السواد : [الكامل]

مـــنْ كـــانَ فـــي دارِ الســـلامِ حلُولُـــهُ ... أنَّـــى يُـــرَى فـــي الضـــيقِ والظلْـــماءِ؟
فاســـتبدِلَنَّ بتَرحـــةٍ فرحـــاً ولا ... تـــؤثِـــرْ عـــلـــى ضَـــحِـــكٍ طـــويلَ بُكاءِ
ودَعِ الثيـــابَ الســـودَ وادْعُ بغيرِهـــا ... بـــالحُـــلَّـــةِ الحـــمـــراءِ والـــصـــفـــراءِ
وأعلَـــمْ بـــأنّي قـــد دعـــوتُ اللهَ أنْ ... تُعْـــطَـــى رِضـــاه فاســـتجابَ دعائي[2]

---

[1] الزمخشري، جارالله،(1429هـ،2008م)، **الديوان**، شرح فاطمة يوسف الخيمي، دار صادر، بيروت، ط1، ص7

[2] الزمخشري، جارالله، **الديوان**، ص8.

ومن المعاني التي وشى بها الشعراء العباسيون التعازي، المعاني الحكمية والدينية، لما فيها من دعوة إلى التعقل والصبر والكف عن الحزن والاكتئاب، ومن ذلك ما أشار إليه **ابن سناء الملك** يعزي الأسعد بن مماتى بأمه وكانت نصرانية وقد ربطت بينه وبين الأسعد صداقة فقال:

[السريع]

مـــا أَخشـــنَ الـــدّهرَ علـــى لينـــهِ ... وأَخـــدعَ الـــمـــرءَ بتـلـويـنِـــه
ينقُـــل الإنســـانَ مـــن عِـــزّه ... أَسْـرَعَ مـــا كـان إِلـــى هُـــونِـــه
ويفجـــأُ المـــرءَ بتحريكـــه ... أَوْثَـــقَ مـــا كـــان بـتسـكِـينـــهِ
ولا يســـاوِي بعْـــضَ تقبيحِـــه ... إِلـــى الـبـرايـا كُـلٌّ تـحـسِـيـنـهِ
كـــلٌ بنـــي الـــدنيا يُـــرَى جـــائراً ... تخـْيِيـــرُهُ عـــلَّـــةُ تَـجْـبِـيـنِـهِ
وأَشْـــكَلَ الأَمْـــرُ إِلـــى أَنْ غَـــدا ... إِشـــكـــالـــهُ غـــايَـــةَ تَـبْيِيـنِـــهِ
وإِن للأَلْبـــابِ لـــو فكّـــرَتْ ... سِتْـــراً يَـشِـــفُ الـحـقُ من دُونِهِ
مـــن ذا الـــذي أَدْرَكَ تأمِيلـــهُ ... مِـنْ دَعَـــةِ الـدّهـــرِ وتـأْمِـيـنـــه
مـــا أُمِنَـــتْ منـــه سُـــطاهُ علـــى ... أَمـيـنـهِ الـمـاضـي ومـأَمـونهِ[1]

فالموت نهاية كل حي، إذ لا أحد يستطيع الفرار منه، فلا بد من الصبر عند حلوله:

[السريع]

إِنّـــا إِلـــى اللهِ بشـــخصٍ مَضَـــى ... حـفـاظُـــه غـايـــةُ تَـهْـجِـيـنـهِ
قـــد وفّـــر الأَجْـــرَ علـــى أَهْلِـــه ... تـوفـيـرَ راضِـي الـحُـكْـمِ مَغْبُـونِهِ
وإِنّـــهُ أَبكـــى علـــى فَقْـــدِه ... عـــيونَ حُـورِ الخُـلْـد مَـع عِـيْنِـهِ
واختـــارَ حُجْـبَ التُّـربِ مـن رَغبـةٍ ... فـــي سَـتْـره عـنّـا وتَـصْـوِيـنـهِ
وكُـــلٌ قلـــبٍ واجِـــدٌ بَعْـــدَه ... كـأَنّـه فـي عِـقْـدِ تِسْـعِـيـنـــه
وكُـــلٌ طَـــرْفٍ صَـــارَ مَبذُولَـــهُ ... مـا لـم يـزَلْ يُـسْـمَى بـمَـخْـزُونِه
يـــا ســـيّداً يـــدعوه خِـــلٌ لـــه ... دُعـاءَ بـاكـي الـعـيـن مـحـزونـهِ
تعـــزَّ أَو قابِـــلْ حفاظـــاً ولا ... تسـتقـبلْ الخَـطْـبَ بِتَـهْـوِيـنـهِ

[1] الملك، ابن سناء، الديوان ، ج2، ص532.

ولا تَلُـــمْ دَمْعَـــكَ فـــي سَـــكْبِه فـــإنّـــــه وافـــاك فـــي حِـــيـنـــهِ

فســـيّدُ الخلـــق بكـــى عمّـــهُ ولـــم يَـــكُـنْ قـــطُّ عـلـى ديـنهِ[1]

يطلب الشاعر من الشخص الذي يقدم له التعزية هنا ألا يعذل نفسه على ما أظهره من حزن على أمه، فالموقف يدعو لذلك، فعم الرسول صلى الله عليه وسلم بكى على فراق نبي الرحمة، ذلك لأن تهوين الخطب ليس محموداً وليس بالمستطاع، إذ لا بد من الحزن، ولكن دون المبالغة فيه لأن الفقيدة قبضت إلى خالقها وهو أرحم بها .

وعليه مضى شعراء الرثاء في العصر العباسي وفي سبل عدة في موقف التعزية، فهنالك من حول الموقف إلى دعوة إلى التصبر والتسليم بالقضاء، ومنهم من بالغ في الندب والبكاء، ولم ينف ذلك أن يضيفوا معاني جديدة إلى هذا الموضوع كالذي وجدناه عند الزمخشري الذي جاء بمعنى جديد يتمثل بكلامه على لسان الفقيدة وهي تعزي ابنها وتدعوه إلى الصبر والتسليم والإيمان، وصحيح أن موقف التعزية جزء من غرض الرثاء عامة ورثاء الأمهات خاصة إلا أن مجال الانزياح كان واسعاً فيه، كموقف الشعراء من الدهر والموت، وهو موقف يشف عن عداء بائن، لأن الموت مثل سلطة قاهرة، إلا أن فئة من الشعراء وعلى رأسهم أبو تمام ومن نهج نهجه كان يرى في الموت قضاء عادلا وليس قوة طاغية جائرة كما صورها سائر الشعراء.

ومعنى ذلك فإن مواقف رثاء الأمهات من الناحية البنائية تأثرت إلى حد كبير برؤى الشعراء ومذاهبهم الشعرية وبأساليبهم الخاصة، ولم يظهر هؤلاء الشعراء التزاماً بالنهج البنائي الذي كان يرعاه شعراء المدح مثلاً كالالتزام بالمقدمات، ومع ذلك فإن المرثية تميزت بوحدة البناء وتماسك الأجزاء، بصورة تفوق القصائد التي في الأغراض الأخرى، والسبب أن قصيدة الرثاء هي قصيدة موقف، ولا تخضع لاشتراطات فنية، ومواقفها منسجمة مع الواقع الموضوعي، وكذلك ما تنطوي عليه من عواطف وانفعالات كانت مناسبة للموضوع متصلة به اتصالاً قوياً .

---

[1] الملك، ابن سناء، الديوان ، ج2، ص532،533.

الفصل الثالث: البنية الشكلية لقصيدة رثاء الأمهات.

- تشكيل اللغة الشعرية:

1-الألفاظ.

2- التركيب.

3- النسق وتحولات البنية.

4-التكرار وإثراء البنية الصوتية.

-بنية الصورة الفنية:

1-التشبيه.

2- الاستعارة.

3-الكناية.

- البنية الإيقاعية:

1-الموسيقا الخارجية:

1-1-الوزن.

1-2-القافية.

1-القافية المطلقة.

2-القافية المقيدة.

1-3-الروي.

2-الموسيقا الداخلية:

2-1-التكرار الصوتي

2-2-التصريع.

- تشكيل اللغة الشعرية.

تشكل اللغة أساس البناء الشعري؛ ذلك لأنَّها برمزها الصوتية قادرة على الوفاء بالمقاصد والغايات التي يسعى الشاعر إلى تبليغها للسامع، بيد أن اللغة لا تنهض في الأدب وسيلة وحيدة للتعبير عن المقصد، فهنالك وسائل سيميائية متنوعة يمكن أن تؤدي الغاية وتحمل الدلالة، وصحيح أن اللغة تتقدم جميع الإشارات السيميائية، إلا أن بقية الوسائل قد تحوز أهمية بالغة في تأدية الدلالة، بجانب الألفاظ، فمثلاً تتوقف اللغة أحياناً، فيلجأ المتكلم إلى تأدية المعنى بالإشارة كقول المتنبي مثلاً [1]:

[الكامل]

حـــاوَلنَ تَفـــديَتي وَخِفـــنَ مُراقِبـــاً فَوَضَـــعنَ أَيـــدِيَهُنَّ فَـــوقَ تَرائِبـــا

وهذا إنما يبرز في موضوع الرثاء، إذ يلجأ الشعراء إلى الإيحاء بحالة الحزن والاعتماد على الألفاظ التي تثير الحزن وتبرز المصاب، فالموقف برمته يستلزم الإيحاء ويستلزم الإشارة بحركات الجسد والمظهر والهيئة، بيد أن أهم سمة للغة الرثاء تكمن في تأدية الغرض بألفاظ سهلة ميسورة، وهذا كان مطلباً عند سائر المتقدمين كابن رشيق وأبي هلال العسكري والجرجاني، وقدامة بن جعفر وغيرهم، بحيث يكون اللفظ سمحاً ، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة[2].

لغة الشاعر في الرثاء تختلف عن لغة الشاعر في الأغراض الأخرى، يقول د. جمعة :" يتَّضح لنا أنَّ استخدام اللفظة في الرثاء يختلف عنه في الأغراض الشعرية الأخرى المعروفة"، ويبدو لنا أنَّ الألفاظ التي استُخدمت فيه ذات معنى خاص، وأكثر ما استُعمل منها ما يتناسب مع طبائع النفوس ومواقفها"[3].

فالحال النفسية للشاعر تقتضي اختيار ألفاظ دون غيرها؛ ألفاظ تنسجم مع الموضوع أكثر من غيره، فمثلاً غرضا الحماسة ووصف الحرب يقتضيان التركيز على ألفاظ القوة والبطش، والأدوات الحربية، وغرض

---

[1] المتنبي ، **ديوانه**، ص:128/1.

[2] جعفر، قدامة بن، **نقد الشعر**، ص74.

[3] جمعة، حسين، **شعر الرثاء في الجاهلية وصدر الإسلام**، ص302.

الغزل يجتذب الألفاظ الرقيقة الرشيقة، أما الرثاء فيؤدى بألفاظ حزينة شجية تتناسب مع الحال الوجدانية للمبدع ومع موقف الموت الرهيب [1].

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الألفاظ هي جوهر الأسلوب وأداة الشعر، ونواة البنية الشعرية، القائمة في الأصل على الملائمة بين الألفاظ وبين الغرض[2]. من أجل ذلك تتأزر البنية الفنية في قصيدة رثاء الأمهات باستعمال الألفاظ السهلة المأنوسة القادرة على تصوير شدة الانفعال وقوة العاطفة، وتسهم في إبراز المعاني وتحقيق التأثير، لذا تعد السهولة اللفظية أبرز سمات البنية .

1ــ الألفاظ:

اتسمت الألفاظ في قصيدة رثاء الأمهات بالرِّقة والسهولة والفصاحة والبعد عن الابتذال يقول ابن الرومي:

[الطويل]

رُمــيــتُ بخطــبٍ لا يــقــومُ لمــثلــهِ شرَوْرَى ولا رَضْوَى ولا الهَــضْبُ من خيمْ[3]

إذا فتشنا ألفاظ الرثاء لا نعثر على لفظ غريب أو كلمة مهجورة إلا فيما ندر، وعليه قامت القصيدة على ألفاظ بعضها آخذ برقاب بعض، وهي ألفاظ مأنوسة تجرى على الألسنة، وتنضوي تحت حقــول دلاليــة محــددة وخاصة بالغرض، فالبكاء يمثل بنية راسخة في الرثاء، يقول ابن الرومي:

[البسيط]

ليبكِها راغبٌ كانت ذريعتهُ حتى تبدل ميسوراً بمعسور

وليبكها راهب كانت شفيعتهُ أمسى يحاذر ذنباً غير مغفور[4]

ويشكل الحزن والدمع لبنة أساسية في تشكيل القصيدة يقول البحتري:

---

[1] الخياط، عفاف إبراهيم حسين،(1433هــ،2012م)،**رثاء الأب في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير، إشراف: د.إبراهيم محمد الكوفحي، جامعة أم القرى، ص139.

[2] المعطاني، رنا سالم ، **رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د: ماجد الجعافرة، جامعة أم القرى، 1434، 1435هــ، ص140.

[3] شروري ورضوى: جبلان. ابن الرومي ، **ديوانه**، ج3،ص288.

[4] ابن الرومي ، **ديوانه**، ج2،ص96.

[البسيط]

غُــروبُ دَمْــعٍ مِــنَ الأَجْفَــانِ تَنْهَمِــلُ وحُرْقَــــةٌ بِغَلِيـــلِ الحُـــزْنِ تَشْـــتَعِلُ[1]

ولَيسَ يُطفِــئُ نــار الحُــزْنِ إِذ وَقَــدَتْ عَلَـــى الجَـــوَانحِ إِلاَّ الوَاكِـــفُ الخَضِـــلُ[2]

الحزن يظهره البكاء، لهذا أمست الكلمتان مركزيتين في القصيدة، ولا تقوم مرثية بغير هاتين المفردتين، يقول ابن نباتة السعدي:

[الطويل]

أيــَا دَمــعُ هــل للحُزنِ عندكَ مَطْمَـــعُ فمــا كــلُّ مــحــزونٍ إلى الدَّمعِ يفْــزَعُ؟

وإنْ كنـــتَ قــد أفنيــتَ ما آلَ فاستَعِرْ دمَّ القــلــبِ واعلــمْ أَنَّ ضَــرَّكَ يَنْــفَـــعُ

تــداعــتْ بلا طَعْــنٍ أنابيبُ عامـــلي وأصبــحَ حَدّي بــالنــوائبِ يُــقــطــعُ[3][4]

وتحوز كلمة الدهر أهمية بالغة في الرثاء، لشدة ارتباطها بحال الموت والجزع والفقد :

[الطويل]

لقــد فــطَــنَ الــدهــرُ الــغبيُّ لنكبــةٍ يذلُّ لها عــبــدُ العَـــزيــزِ وَيَــضْرَعُ[5]

هنَــيئــاً له أنى ألــمــتُ لِصَــرفـــهِ وأَنــيَّ من أحــداثِـــــهِ أتَــخَــشَّـــعُ[6]

من الملاحظ أن معظم الألفاظ في رثاء الأمهات تلزم حال الفعل، كما هو الشأن في الأمثلة المتقدمة كقوله :" يذل، يضرع، ألمت لصرفه أتخشع، ترديت، أرفع و أتمتع ... "، مما يفضي إلى إثارة الحركة والاضطراب والانفعال، إذ الاسم عند النحاة حدث مقرون بزمن، وهو وسيلة لتصوير الأحداث وما يستلزمها من حركة، في حين أن الاسم حدث معزول عن الزمان، لهذا يشي بالهدوء والثبات والتأمل والوصف. يقول ابن سناء الملك، يعزي الأسعد بن مماتى بأمه :

---

[1] **الغروب:** جمع الغرب، وهو عرق في العين، الدمع، مسيله.

[2] **الواكف:** الدمع المنهمل ، الخضل: الندى المبتل. البحتري، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ج3،دار المعارف ، مصر، ص1887.

[3] **تداعت** :هلكت، الأنبوب: ما بين الكعبين من القصب والقناة، عاملي: من الرمح أعلاه مما يلي السنان بقليل، حدي: بأسي ونفاذي في الأمور.

[4] السعدي، ابن نباتة،(1977م)، الديوان ،ج2، ص170.

[5] **النكبة:** المصيبة ، **يضرع:** يضعف وينحف.

[6] السعدي، ابن نباتة،(1977م)، الديوان ،ج2، ص172.

[السريع]

إنّـــا إلـــى اللهِ بشـــخصٍ مَضَـــى حـفـاظُـــه غـايـــةُ تَـهْـجـيـنـهِ
قـــد وفّـــر الأَجْـــرَ علـــى أَهْلِـــه تـوفـيـرَ راضِـي الـحُـكْـمِ مَغْبُـونِهِ
وإنّـــهُ أَبكـــى علـــى فَقْـــدِه عـيونَ حُـورِ الخُـلْـد مَـع عِـيْنِـهِ[1]

للعين دلالة تعبيرية خاصة في موضوع الرثاء، فهي ليست مصدراً لذرف الدمع فحسب، بل تتحول إشارة سيميائية دالة، إذ توحي بالحزن ويظهر فيهما الحزن جلياً، وفي هذا الشاهد تتحول دلالة العين إلى مأتم ينم عن مشاركة غريبة إذ لم يقف الأمر على عين المصاب بالخطب، بل شاركته في الحزن عيون الملائكة من الحور العين، وسمين بالحور من الحور أي صفاء السواد والبياض في أعينها، وسمين بالعين لسعة عيونهن ، والسعة هنا في حال الحزن أوجع وأظهر، وكذلك للفظ القلب دلالة مركزية في مشهد الرثاء، إذ القلب موضع الإحساس ومنبته، وما يظهره المرء في جوارحه الظاهرة نابع من القلب الذي تنبعث منه العواطف ، يقول ابن الرومي في رثاء أمه: [الطويل]

فقـــدناكِ فاسْـــوَدَّتْ عـــــليكِ قلوبُنـــا وحُقَّـــتْ بـــأن تســـودَّ وابيضَّـــتْ اللِّمَـــم[2]

صورة بصرية مؤثرة (اسودت قلوبنا)، والمفارقة أن الحزن الذي في القلب باطني، فأظهره ابن الرومي ببياض الشعر، الذي أوحى إلى حال الحزن، فخرج عن المعنى المألوف للشيب بوصفه علامة بلى وتقادم في العمر، ومن الألفاظ التي يقوم عليها الرثاء كلمة الصبر، يقول الشريف الرضي:

[الكامل]

أبكِيـــكِ لَـــوْ نَقَـــعَ الغَلِيـــلَ بُكَـــائي وَأَقُـــولُ لَـــوْ ذَهَـــبَ المَقَـــالُ بِـــدائي
وَأَعُـــوذُ بالصّـــبْرِ الجَمِيـــلِ تَعَزّيـــاً لَـــوْ كَـــانَ بالصّـــبْرِ الجَمِيـــلِ عَزائـــي
طَـــوْراً تُكـــاثِرُني الـــدّمُوعُ وَتَـــارَةً آوِي إلـــى أُكرُومَتَـــي وَحَيَـــائي[3]

---

[1] الملك، ابن سناء، **الديوان** ، ج2، ص532.

[2] **اللمم:** جمع اللمة: الشعر المجاور لشحمة الأذن. **ديوان ابن الرومي**، ج3، ص295.

[3] الشريف الرضي(476هـ) ،الديوان ، ص73.

كلمة (الصبر) هنا بليغة راسخة في السياق لاقترانها بلفظ (أعوذ)، وهو أعلى مستوى تعبيري بلغه شاعر فيما أرى، وهو انزياح ذو شأن ومبالغة مخالفة للنسق اللغوي الذي استخدمت فيه الكلمة. فالمعروف أن يقال ألوذ بالصبر أو أتمسك بالصبر، أما أعوذ بالصبر فهو ارتفاع في الدلالة ليمسي الصبر مما يتعوذ منه المكلوم ، فالعياذ يكون بالله تعالى من الشيطان الرجيم، وهو الرصيد المعنوي لكلمة أعوذ، وقوله أعوذ بالصبر فهذا يعني رفع مقام الصبر ليصير مما يستعاذ به والمصيبة مما يستعاذ منها، والدلالة محكومة بالانزياح أصلاً ، لكن المقصود هو استنكار المصيبة على أي حال، ولكن بلفظ مختلف وسياق جديد .

تتآلف مفردات الحزن في المراثي لتشكل حقولاً متكررة، ترسم حدود الرثاء من الناحية اللغوية لنجد كيف تتآلف الوحدات اللغوية في رسم مشهد الفقد الذي تتجاور فيه ألفاظ متراسلة يستدعي بعضها بعضاً كالبكاء الذي من لوازمه الدمع والنوائب والأيام والملمات، يقول ابن سنان الخفاجي:

[الكامل]

أَبكيـــكِ لَـــو نَهَضَـــت بِحَقِّـــكِ أَدمُـــعُ ... وَأَقولُ لَو أَنَّ النَّوائِبَ تَسمَعُ

وَأُخـــادِعُ الأَيّـــامَ وَهـــيَ مَلِيَّـــةٌ[1] ... بِنتاجِ كُلِّ مُلِمَّةٍ لا تُخدَعُ[2]

البكاء له مظهران في موقف الحزن مرئي تظهره الدموع، وصوتي يظهره التوجع والصياح والصخب والهيجان، وهنا اجتمعت الصورتان معاً فاتصل البكاء بالدموع، ثم جاء التصريح بامتناع الفائدة من النحيب لأن البكاء والدموع لا ترجع فقيدا، فصرح بالصوت ليقول لو أن النوائب تسمع، ثم يكتمل الموقف مع الفعل (أخادع)، أي أراد خداع الأيام، ولكن الأيام سريعة في لبثها، لهذا لا يتمكن المرء من خداعها لا سيَّما فيما يخص المنايا، التي تخطف ضحاياها خطفاً .

من المفردات التي كثر جريانها في رثاء الأمهات الثواب والقبر والهول، يقول إبراهيم بن عبد الكريم الموصلي:

[الطويل]

صَـــبُوراً عَلَـــى الأَهـــوَالَ لا يَسْـــتَفِزُّنِيْ ... إِلـــى طَـــمَـــعٍ فـــي الـــعـــالَمَيْنَ نَوَالُ

وَيُقْنِعُنـــــيْ وَالمـــــاءُ دَان قُرَاتُـــــهُ ... وَقَـــدْ كـــظَّـــنِي حَـــرُّ المـــوَا مِيَ آلُ[3]

---

[1] **المليُّ والمليء:** الغني المقتدر والمؤنث مليئة، يقال هو أملأ القوم وعليهم أتاهم فنزل بهم وزارهم زيارة غير طويلة.

[2] الخفاجي، ابن سنان، **الديوان**، ص257.

[3] ابن الشعَّار، أبو البركات المبارك بن أحمد بن حمدان،(ت654هـ) **قلائد الجمان**، ج1،ص120.

فللمصيبة هول يفوق الأهوال التي يتكبدها قاطع الصحارى .

للمعري لغة مميزة في الرثاء، تكاد تشكل انحرافاً واسعاً لما جرت عليه مراثي الشعراء العباسيين عامة، إذ يتشكل معجمه اللفظي من كلمات تحوج إلى النظر في المعجمات لإدراك معانيها، فالرثاء لديه يتحول إلى متن لغوي، مع أنه يستلزم السهولة اللفظية كما أشرنا، لذا يتفرد في مراثيه بالجزالة اللفظية يقول:

[الوافر]

ألا نَبِّهْنَنِي قُيْنَاتِ بَثٍّ ... بَشَمْنَ غَضىً فَمِلْنَ إلى بَشَامِ
وَحَمّاءَ العِلاطِ يَضيقُ فُوهَا ... بما في الصّدرِ من صِفَةِ الغَرامِ
تَداعَى مُصْعِداً في الجيدِ وَجْدٌ ... فغالَ الطَوْقَ منها بانْفِصَامِ
أشاعَتْ قِيلَها وبكَتْ أخاهَا ... فأضْحَتْ وهْيَ خنْساءُ الحَمَامِ
شَجَتْكَ بظَاهِرٍ كقَريضِ ليْلى ... وباطِنُهُ عَوِيصُ أبي حِزام[1][2]

البنية اللغوية لا تقتصر على جزالة اللفظ في مشهد الرثاء والحزن فحسب، بل لمراثيه أذرع دلالية موصولة بالثقافة الدلالية، من هنا تحولت اللغة إلى رموز توحي بعناق بين اللغة الرصينة القوية وثقافتها الأدبية الرفيعة، إذ القينات هنا حمائم ليس لهن أصوات عالية تخبر بها عن المصاب، بل لها أصوات ضعيفة تبث من خلالها ما تود التصريح به بثاً حزيناً، وكلمة بشمن وبشام والعلاط كلها من جزل الكلام، أردفها بخنساء الحمام حتى كأنَّ الخنساء أمست رمزاً للحزن أو أسطورة البكاء الأبدي، وهي حمامة تحول صوتها نحيباً وبكاء وعويلاً وسجعاً، وكذا تحولت ليلى الأخيلية رمزاً للندب والبكاء.

إذن رثاء المعري فيه طوابع اللغة الجزلة والثقافة الواسعة، وهذا يظهر خيوط الفن في مراثيه :

[الوافر]

سألتُ: مَتَى اللّقاء؟ فقيل حتى ... يَقُومَ الهامِدُونَ مِنَ الرِّجامِ
ولو حَدّوا الفِراقَ بعُمْرِ نَسْرٍ ... طَفِقْتُ أعُدّ أعْمَارَ السّمامِ
فلَيْتَ أذِينَ يَوْمَ الحَشْرِ نادى ... فأجْهَشَتِ الرِّمامُ إلى الرّمامِ[1]

---

[1] **ليلى:** هي ليلى الأخيلية شاعرة. **أبو حزام:** شاعر من عكل، شعره عويص يصعب إدراك معانيه.

[2] المعري ، **ديوان سقط الزند**، ص40.

يقبس المعري هنا من ألفاظ الأسطورة، (نسر) يريد نسر لقمان بن عاد الذي عاش بعمر سبعة أنسر وآخرها لبد، فقوله (فلو حدوا الفراق بعمر نسر) لا يريد أي نسر، وإنما أراد نسر لقمان الذي عاش طويلاً حتى ظن الناس أنه لن يموت فقال :

[الوافر]

فصَـــــرَّفَني فَغَيّرَنـــــي زَمَـــــانٌ سـيُعْـقِـبُـنـي بـــحَـذْفٍ وادّغـامِ[2]

وتتجاور في مراثي الأم مفردات كالعفة والتقى والكرم والأخلاق وحسن المنبت، لتتميم البناء اللغوي، يقول ابن الرومي في تأبين أمه: [الطويل]

لـقـد فـجـعتْ منكِ الليـالي نُفوسـها بـمـحـيـيـةِ الأسحار حافظـةِ العـتمْ

ولـم تُـخطِـئ الأيـام فيـك فجيعـةٌ بِـصـوّامـةٍ فـيـهـنّ طيَّبـةِ الطِّعـمْ[3]

بدت الليالي مفجوعة من جراء موت الأم؛ لأنها كانت تحيي الأسحار وتحفظ العتمة لكثرة قيامها وصلاتها، ويشير الشريف الرضي إلى عفة أمه وزهدها وصيامها وقيامها وحسن أخلاقها في قوله:

[الكامل]

أنْضَـــيتِ عَيشَـــكِ عِفّـــةً وَزَهَـــادَةً وَطُـرِحْـــتِ مُـثْـقَـلَـةً مِـنَ الأَعْبَاءِ

بصِـيَامِ يَـوْمِ القَـيظِ تَلْهَـبُ شَمْسُـهُ وَقِـيَـامِ طُـــولِ الليـــلَةِ اللّـيـــلاءِ

ذَخَرَتْ لَنا الذّكرَ الجَميلَ إذا اِنقَضى مـــا يـذخـــر الآبـاء للأبـنـــاءِ[4]

وكذا ابن سنان الخفاجي يؤبن أمه بقوله:

[الكامل]

---

[1]. المعري ،ديوان سقط الزند ،ص40,41.

[2] المعري ،ديوان سقط الزند ،ص40،41.

[3] ابن الرومي، الديوان، ج3، ص297.

[4] الشريف الرضي ، الديوان ، ص74ــ 75.

بنية قصيدة الرثاء في الشعر العباسي، علي

يـــا قَبـــرُ فيـــكَ الصّـــالِحاتُ دَفِينَـــةٌ أَفَـما تَـــضيـقُ بـهِـنَّ أَوتـَتـَصَدَّعُ؟

وَسَـــقَتْكَ أَجفـــاني فَأَنـــتَ بِمَعـــزلِ عَـن أَن يـُتـاحَ لَـكَ السَّحـابُ الهُـمَّعُ[1]

وهذا حقل دلالي آخر، يحسن تسميته بحقل الأخلاق والتدين الذي يجيء في موقف التأبين، يجاوره حقل آخر يقوم عليه موقف السقيا والدعاء، كقول أبي فراس الحمداني:

[الوافر]

أَيَـــا أُمَّ الأَســـيرِ سَـــقاكِ غَيْـــثٌ بِكُـــرهٍ مـــنِكِ مـــا لَقِـــيَ الأَسيـــرُ[2]

ويمضي الصنوبري في الدعاء إلى والدته، مستعملاً الألفاظ المعروفة في هذا الباب ليقول:

[السريع]

لا يبعَـــدَنْ مثـــواكِ يـــا أمَّ مـــا أبـعَـــدَ مـثـــواكِ ومـا أسـحـقـه[3]

ويقول ابن نباتة السعدي:

[الطويل]

سَـقَى الـرائحُ الغـادي قبـورا كأنَّهـا ظـــهورُ جِمَـالٍ بُركَـتْ وهـي ضُـلَّعُ[4]

وكذا المعري في قوله:

[الوافر]

ســـقَتْكِ الغاديـــاتُ فمـــا جَهَـــامٌ أطَـلّ عـلى مـحَـلـّكِ بـالـجَـهـامِ[5]

وقَطْـــرٌ كالبِحـــارِ فلسْـــتُ أرْضَـــى بـقَـطْـرٍ صـابَ مِـــن خَـلَلِ الغَمام[6]

كذلك مهيار الديلمي يدعو في أثناء تعزيته أحد أصدقائه بأمه في قوله:

[الوافر]

ســـقى يـــا قبـــر ســـاقيتيْ دمـــوعي ومـــا عطشـــاً ســـألتُ لـــك الســـيولا[1]

---

[1] الخفاجي، ابن سنان، **ديوانه**، ص264.

[2] **ديوان أبي فراس الحمداني**، ص161.

[3] الصنوبري، **الديوان**، ص374.

[4] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2 ، ص175.

[5] **الجهام:** السحاب الذي أهرق ماء.

[6] المعري ،**ديوان سقط الزند**، ص45.

وعليه قامت لغة خاصة لمراثي الأمهات تتشكل من ثلاثة حقول أساسية، وهي متناسبة ومنسجمة مع مواقف الرثاء الثلاثة الندب وفيه تبرز مفردات كالبكاء والعويل وإظهار اللوعة وعظم الخطب، وموقف التأبين الذي يقوم على ذكر الخلق الحسن والصلاح والزهد والتدين والكرم، والموقف الثالث هو موقف السقيا وله حقل دلالي يقوم على الدعاء والتصبر .

2 ــ التركيب:

تميزت مراثي الأمهات من جهة التركيب اللغوي، بتميز أساليب الشعراء، بيد أن الصفة المشتركة للتراكيب اللغوية في المراثي عامة تنحو في غالبيتها إلى قصر العبارة والاعتماد على الصيغ الفعلية، لما لهاتين السمتين من قدرة على التعبير عن توهج الانفعال وحرارة العاطفة وصدق التجربة النابضة بالحزن واللوعة ومكابدة الملمات التي تستوجب حركة واضطراباً في الانفعالات تترك طابعها المميز على الصياغة اللغوية في هذا النوع من الشعر، وكذلك اللجوء إلى الصيغ الفعلية التي من شأنها التعبير عن الحدث، ذلك لأن موقف الحزن يستلزم وصف حدث وما يتطلبه ذلك الحدث من صيغ تفيد تحول الموصوف من حال إلى حال ، وهذا التحول نفسه يمس البنية اللغوية للقصيدة، فالمرثية تبدأ بذكر نبأ الموت وهذا جانب يستلزم السرد والإخبار، ومن ثم يحتاج إلى تحولات العاطفة ووصف هيجانها ويتطلب أيضاً التعبير عن الإحساس الحزين ، وهو ما يجعل من الصيغ الفعلية ملائمة للتعبير عن تلك الحال، ولعلَّ ما يصور ذلك قول ابن سناء الملك في قوله معزياً[2]:

[السريع]

ما أَخشنَ الدّهرَ على لينهِ ... وأَخدعَ الممرءَ بتلوينِه

ينقُل الإنسانَ من عِزّهِ ... أَسْرَعَ ما كان إِلى هُونِه

ويفجأُ المرءَ بتحريكه ... أَوْثَقَ ما كان بتسكِينهِ

ولا يساوِي بعْضَ تقبيحِه ... إِلى البرايا كُلٌ تحسِينهِ

---

[1] **الديلمي**، مهيار، **ديوان**، ج3، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1349هـ ــ1930م، ط1،ص5.

[2] ابن سناء الملك ، **ديوانه** ،ج2، ص532

كـــلُّ بنـــي الـــدنيا يُـــرَى جـــائراً تخـْيِيـــرُهُ عـــلَّـــةُ تَـجْـبِـيـنِـهِ

وأَشْـــكَلَ الأَمْـــرُ إِلـــى أَنْ غَـــدا إِشـــكـــالـــُه غـــايَـــةَ تَـبْيِيـنِـــهِ

وإِن للأَلْبـــــابِ لـــــو فكّـــــرَتْ سِتْـــراً يَـشِـــفُ الـحـقّ من دُونِهِ

مـــــن ذا الـــــذي أَدْرَكَ تأمِيلـــــهُ مِـنْ دَعَـــةِ الـدّهـــرِ وتـأْمِـيـنـه

مـــا أُمِنَـــتْ منـــه سُـــطاهُ علـــى أَمـيـنـهِ الـــمـاضـي ومـأَمـونهِ[1]

وتشغل الجمل الاستفهامية مكاناً واسعاً في البناء اللغوي للمراثي، وهو أسلوب عرفه البلاغيون بقولهم هو "طلب العلم بشيء بأدوات معروفة"[2]. والشعراء استعملوا تلك الأدوات بلا استثناء: (متى، كم، الهمزة، من، ما)، يقول ابن الرومي :

[الطويل]

أأمـرحُ فـوق الأرض يـا أمُّ والـثرى عـليكِ مـهيـلٌ قـد تـطـابقَ وارتكم؟[3]

همزة الاستفهام أصل أدوات الاستفهام، وتفيد كثيراً من المعاني كالتسوية والتقرير والتوبيخ والتحقيق والتذكير والتهديد والتنبيه والتعجب والاستبطاء والإنكار والتهكم[4]، وفي الشاهد أفادت التعجب والاستنكار، وهو الغرض نفسه الذي تردد في شواهد كثيرة جداً في مراثي الأمهات، يقول كشاجم الرملي: [الطويل]

أَبَعْـدَ مُصَـابِ الأُمّ آلُـفُ مَضْـجَعاً وَآوِي إلى خَفْضٍ منَ العَيشِ أوْ ظِـلِّ؟[5]

وكذلك شاع في المراثي الاستفهام ب(كم) وهي من أسماء الاستفهام الغامضة، وما يزيل غموضها تصـدرها الجملة [6] نحو قول أبي فراس:

---

[1] الملك، ابن سناء، **الديوان** ، ج2، ص532.

[2] القزويني ، جلال الدين محمد عبد الـرحمن ،**شرح التخليص في علوم البلاغـة**، تـح محمـد هاشـم دوريـدري، منشـورات دار الحكمة،دمشق،ط1ـ 1970، ص83.

[3] ابن الرومي، **ديوان** ، ج3، ص294.

[4] المرادي ، الحسن بن قاسم،(1992م)، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تح: فخر الدين قباوة، ط1 ،دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ص:144.

[5] الرملي، كشاجم، **ديوانه**، ص328ـ329.

[6] المرادي ، **الجنى الداني** ، ص:146.

[الوافر]

أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم هَـــمٍّ طَويـــلٍ مَضـــى بِـــكِ لَـــم يَكُـــن مِنـــهُ نَصـــيرُ؟
أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم سِـــرٍّ مَصُـــونٍ بِقَلبِـــكِ مـــاتَ لَـــيسَ لَـــهُ ظُهـــورُ[1]؟

ومنه أيضاً قول الصنوبري :

[السريع]

كَـــمْ أَوْدَعَـــتْ أُذنـــي مِـــن أنّـــةٍ تُـــودِعُ قـــلبـــي جـــمـــرةً مـــحرقَهْ[2]

كذلك الاستفهام ب(متى) التي تفيد الترغيب كما في قول المعري:

[الوافر]

ســـألتُ: مَتَـــى اللّقـــاء؟ فقيـــل حتـــى يَـــقُـــومَ الـــهـــامـــدُونَ مـــنَ الرِّجـــامِ[3]

والاستفهام (ما) وهي أداة تستخدم عادة لغير العاقل، بيد أن المتنبي استعملها لغير هذا الغرض فـــي توطئتـــه لغرض الرثاء فقال المتنبي:

[الطويل]

يَقُولونَ لي: ما أنـــتَ؟ فـــي كُـــلِّ بَلـــدَةٍ وَمـــا تَبتَغي؟ مـــا أبتَـــغـــي جَلّ أن يُسْمى[4]

الاستفهام ب(من) وغرضها طلب العلم بالشيء، كما في قول الشريف الرضي:

[الكامل]

وَمَـــنِ المُمَـــولُ لـــي إذا ضَـــاقت يَـــدي ومَـــنِ المـــُعَلُّـــلُ لـــي مِـــنَ الأدواءِ؟
وَمَـــنِ الـــذي إن سَـــاوَرَتني نكبـــةٌ كَـــانَ المُـــوَقّـــي لـــي مـــنَ الأسْـــوَاءِ؟[5]

وقول ابن سنان الخفاجي:

---

[1] مصون: محفوظ. ديوان أبي فراس الحمداني، ص162.
[2] الصنوبري، ديوانه، ص،374.
[3] المعري ،ديوان سقط الزند، ص40.
[4] المتنبي، أبي الطيب، ديوان، ج4، ص108.
[5] الشريف الرضي ،الديوان ، ص 75.

[الكامل]

وَالـــدَّهرُ يَفتِـــكُ بِـــالنُّفوسِ حِمامُـــهُ فَـلِمَـن يُـعَـدُّ كَـريمُـهُ أَو يُـــجمَعُ؟[1]

كذلك الاستفهام ب (أنى) وهي بمعنى كيف في قول الزمخشري:

[الكامل]

مـــنْ كـــانَ فـــي دارِ الســـلامِ حلُولُـــهُ أنَّـــى يُـــرَى فـــي الضـــيقِ والظلْـــماءِ؟[2]

جرى أسلوب الاستفهام بأدواته المختلفة في رثاء الأمهات على الوجه البلاغي، الذي لا يستوجب جواباً، ذلك أنه لا يعقل أن يجري على وجه من وجوه الحقيقة، لما لهذا الأسلوب من قدرة على التعبير عن النوازع الوجدانية التي تبرز لدى الشاعر وهو في خضم تجربة قاسية، من أجل ذلك برز الغرض البلاغي الملائم لأحوال النفس في هذا الموقف الصعب، متمثلاً بالاستنكار والتساؤل الذي يشف عن مرارة الفقد وعظم الفاجعة .

3ــ النسق وتحولات البنية:

يقصد بتحولات البنية تراكم مجموعات لفظية تجعل من الخطاب اللغوي قائماً على محمولات خارجة عن إطار البنية اللغوية المؤسسة للخطاب، وبغلبتها يمكن أن يتحول الخطاب إلى مقصد وغرض يمتح من حقول معرفية أخرى[3]، يضيف إلى ذاته سمات إضافية مميزة، فالرثاء عامة موصول في الأصل بأنساق اجتماعية ودينية متعددة، إذ لا تقوم القصيدة على محمولات وجدانية فحسب؛ لأنه يسعى في آخر الأمر إلى إحداث التفاعل والتأثير ما يجعله غرضاً لا يتصل بهواجس الذات فحسب، بل يمتد ليطول أنساقاً أخرى من شأنها إثراء البنية، وهنا نجد أن النسق الديني له الصدارة في مراثي الأمهات من الجهة التي تفيد تحول ذلك النسق ليأخذ مكانه اللائق على مستوى البناء الشعري .

---

[1] الخفاجي، ابن سنان، **ديوان** ، ص 263ــ 264.

[2] الزمخشري، جارالله، **الديوان**، شرح فاطمة يوسف الخيمي، دار صادر، بيروت، ط1، 1429هـ، 2008م، ص8.

[3] إبراهيم ، زكريا ، **مشكلة البنية** ، ص:44.

من ظواهر تحولات البنية في مراثي الأمهات التحول من الإبلاغ إلى التمثل والإخبار، الاعتماد على ما ورد في القرآن الكريم من أنساق معرفية، غايتها التمثل والاعتبار، بيد أن كثرة الإشارات إلى ما ورد في هذا الباب يجعل من النسق الديني ما يحوز الصدارة في تحولات البنية اللغوية في مراثي الأمهات، يقول ابن الرومي: [الطويل]

فـيـا آمـلاً أن يَـخْلُدَ الـدَّهرَ كُلُّـهُ سلِ الدهـرَ عن عـادٍ وعـن أختهـا إرمْ[1]

يُـخَـبِّـرك أنَّ المـوتَ رَسْـمٌ مؤبَّـدٌ ولـن تعدو الرسمَ القـديم الـذي رسَـمْ[2]

مرجعية الإخبار عن سيرة عاد وإرم إنما هو القرآن الكريم، قال تعالى : **{أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ * إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ * الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ}**[3]. وهذا جاء للاعتبار، والمؤدى أن فكرة الخلود غير محققة في الحياة الدنيا، ومن يسأل الدهر (الموت) عن مصير عاد وإرم يتيقن أنه لا بقاء سرمدياً في الحياة. ويقول الصنوبري: [السريع]

بـــابٌ إلـــى الجنّـــة ودّعتُـــهُ مـنـذ رأيـتُ الـمـوتَ قـد أغـلقَـهْ

لا يبعَـــدَنْ مثـــواكِ يـــا أمَّ مـــا أبـعَـدَ مـثـواكِ ومـــا أسـحـقـه

قـد صـدقَ المـوتُ الـذي لـم أزلْ أحـــذرهُ فـيـــكِ ،وقـــد حـقَّـقَـه[4]

الجنة مآل المحسنين، يبلغها المرء بالتقى، ولكن الشاعر بموت أمه فقد الباب المؤدي إليها في الدنيا، مشيراً إلى السياق الديني الذي تحول إلى بنية عميقة في رثائه، وكذا الصلاة والصيام من أركان الإسلام، ولكنهما صارا جزءاً من محمولات البنية في الرثاء كقول الشريف الرضي:

---

[1] **عاد وإرم:** من الأمم البائدة التي ذكرت في القرآن الكريم . **إرم:** دمشق أو الإسكندرية.

[2] ابن الرومي، **ديوانه** ، ج3، ص289.

[3] سورة الفجر، الآية 6ــ 8.

[4] الصنوبري، **الديوان**، ص374.

[الكامل]

أنْضَـــيتِ عَيشَـــكِ عِفّـــةً وَزَهَـــادَةً وَطُـرِحْـــتِ مُـثْـقَـلَـــةً مِـنَ الأَعْبَاءِ

بصِـيَامِ يَـوْمِ القَـيظِ تَلْهَـبُ شَمْسُـهُ وَقِـيَـامِ طُـــولِ الليـــْلَةِ اللّـيـــلاءِ

مَا كَـانَ يومـاً بـالغبينِ مَـنِ اشـتَرَى رَغْـدَ الجِـنَـانِ بِعَـيشَـةٍ خَـشْنَاءِ[1]

اشترت المرثية بصيامها وقيامها الجنان يحيل على قوله تعالى :{ **سَارِعُواْ إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ**}[2]، حيث وعد الله المتقين بجنة عرضها السماوات والأرض حيث يرون من آثار هذه الجنة في قبورهم نوراً يضيء لهم ظلمة القبر ويمد لهم القبر ليحوي هذا النعيم إلى أن يلقوا ربهم يوم القيامة.

كذلك يجعل ابن الرومي قبر أم المعتضد محفوفاً بالملائكة الأبرار في قوله :

[البسيط]

أمســى جنابــك مختــاراً علــى جَـدث مـــن الملائكـــة الأبـــرار محضـــور[3]

إنّـــا إلـــى الله مرجوعـــون مـــا تركـــتْ لنـــا المصـــيبة عظمـــاً غيـــر مكســـور[4]

ويحيل قوله "إلى الله مرجوعون" على قوله تعالى :{ **إنّا لله وإنّا إليهِ رَاجعُون**}[5] . وهذا كله يفيد بتحـــولات النسق الديني بصورة واسعة في إثراء البنية اللغوية في الرثاء، وهو نسق تستلزمه مواقف الرثاء في الأصـــل للخروج من الصيغة الذاتية المتمثلة بإثارة الحزن والبكاء، إلى فضاء رحب يـــدعو إلـــى التأمـــل والصـــبر والاطمئنان، لذلك كان النسق الديني في مقدمة الأنساق الثقافية المهيمنة على هذا الغرض الشعري.

4 ــ التكرار وإثراء البنية الصوتية :

---

[1] الشريف الرضي ،الديوان، ص74.

[2] سورة آل عمران، الآية133.

[3] **الجدث:** القبر.

[4] ابن الرومي، ديوانه ، ص96.

[5] سورة البقرة، الآية156.

قد يكون التكرار بضروبه كافة: تكرار الأصوات والألفاظ والعبارات، من أكثر الأساليب البلاغية صلة بالرثاء، لما فيه من ترديد وتجاوب وإعادة بغية إيضاح ما ينجم عن اللغة من رنين حزين، وشجو مؤثر قد يخفف عن المصاب شدة التجربة وقسوة المعاناة، فوجد الشعراء في تكرار الألفاظ بغيتهم وهم في ذروة انفعالهم بالمصاب، يقول ابن الرومي :

[الطويل]

أحـامـلـتـي أصـبحتِ حِملاً لحُفرة إذا حَـمَـلَـتْ يـومـاً فـلـيس لها قَتَمْ [1]
أحـامـلـتـي أسْـتَحْـمِلُ الله رَوْحةً إلى تـلـكـمُ الروح الـزكيـة والنَّسـمْ [2]

ويقول معزياً الخليفة المعتضد في أمه :

[البسيط]

نعـاء أمَّ أميـر المـؤمنين إلـى بيـتٍ بمكـة فالبطحـاء معمـور
نعـاء راعيـة المعـروف رعيتَـهُ لكـلّ عـانٍ بـأرض الـروم مأسـور [3]

ثم يمعن في تكرار الصيغة حتى يبلغ ما يسمى بالتوازي في قوله:

[البسيط]

ليبكِهـا راغـبٌ كانـت ذريعتـهُ حتـى تبـدل ميسـوراً بمعسـور
وليبكهـا راهـب كانـت شـفيعتهُ أمسـى يحـاذر ذنبـاً غيـر مغفـور
وليبكهـا لخـلال لا كِفـاء لهـا أجملـن مـن كـل خيـر كـل تفسـير [4]

والمراد بالتوازي هنا المحافظة على مكونات العبارات من صيغ النحو دون نقص أو زيادة، فصدر البيت الأول يوازي صدر البيت الثاني ويساويه: ليبكها راغب كانت ذريعته = وليبكها راهب كانت شفيعته، فراغب على صيغة راهب وذريعته على صيغة شفيعته، يضاف إلى ذلك تكرار (ليبكها) وكانت، ليحدث تجاوب صوتي بين صدري البيتين، بصوت يشف عن تكرار استلزامي غرضه إثارة الحزن والانفعال

---

[1] **القتم:** الغبار.
[2] ديوان ابن الرومي، ج3،ص294.
[3] **ديوان ابن الرومي** ،ج2، ص96.
[4] **المصدر السابق**،ج2، ص96.

بالحدث، ثم إخراج الأصوات المتماثلة لتتحول البنية اللغوية إلى وسيلة لبث الحزن والشجن. ويمضي المتنبي في وفق نهج تكرار العبارة للغاية المشار إليها آنفاً بغير تواز على صعيد البنية في قوله:

[الطويل]

فأصْـــبَحتُ أسْتَســـقي الغَمـــامَ لقَبرِهـــا وقــد كنْتُ أستَــسقي الوَغى والقنا الصُّمّا[1]

ونحا أبو فراس هذا النحو في رثاء والدته، معتمداً على تكرار أسلوب النداء للتعبير عن تفجعه، وهو كما قال مذهب في المراثي على" عدّه أنّ أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع..."[2] يقول أبو فراس مكرراً عبارته " أيا أماه": [الوافر]

أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم هَـــمٍّ طَويـــلٍ مَضـــى بِـــكِ لَـــم يَكُـــن مِنـــهُ نَصـــيرُ!؟
أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم سِـــرٍّ مَصُـــونٍ بِقَلبِـــكِ مـــاتَ لَـــيسَ لَـــهُ ظُهـــورُ؟!
أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم بُشـــرى بِقُربـــي أَتَتـــكِ وَدُونَهـــا الأَجَـــلُ القَصـــيرُ؟![3]

وفي قوله:

[الوافر]

لِيَبكِـــكِ كُـــلُّ يَـــومٍ صُـــمتِ فيـــهِ مُصـــابَرَةً وَقَـــد حَمِـــيَ الهَجيـــرُ
لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ لَيـــلٍ قُمـــتِ فيـــهِ إِلـــى أَنْ يَبتَـــدي الفَجـــرُ المُنيـــرُ
لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ مُضـــطَهَدٍ مَخـــوفٍ أَجَرتيـــهِ وَقَـــد قَـــلَّ المُجيـــرُ[4]
لِيَبكِـــكِ كُـــلَّ مُســـكينٍ فَقيـــرٍ أَغَثتيـــهِ وَمـــا فـــي العَظـــمِ ريـــرُ[5]

ففي تكرار المضارع المقترن بلام الأمر تعبير واضح عن عظم الفاجعة، وتأثير الندب الذي أراده عاماً يشمل الناس المستضعفين .

---

[1] الاستسقاء: طلب السقيا من المطر. والغمام: السحاب. المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت، لبنان،1403هـ/1983م ـ ج4ـ ص106.

[2] القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، ج2، ص94.

[3] الحمداني، ديوانه، ص162.

[4] ويروى" جل" مكان" قلّ" . والمجير : المعين عند النكبات.

[5] الحمداني، **ديوانه**، ص161.

بنية قصيدة الرثاء في الشعر العباسي، علي

وعمد ابن نباتة السعدي إلى التكرار اللفظي في قوله:

[الطويل]

أيـــا دَمـــعُ هـــل للحُزنِ عندكَ مَطْمَـــــعُ فمـــا كـــلُّ مـــحزونٍ إلى الدَّمعِ يفْـــزَعُ؟[1]

وفي قوله:

[الطويل]

وإنَّ الـــمـــنايـــــا إذْ غَـــدوتِ قـــَريـــرة غَـــدتْ لـــكِ فـــي أثوابـــهـــا تَتَـــصَنـــّعُ[2]

وفي قوله: [الطويل]

تُمَـــــلُّ سِـــــوى آمالِنـــــا ورجائِنـــــا وكيـــــف يُمَـــــلُّ المَطَلَـــــبُ المتوقَّـــــعُ[3]

من الواضح أن الاعتماد على التكرار في مراثي الأمهات غرضه إكساب البنية الصوتية للكلام ضرباً من الرنين، إذ كررت كلمات تثير الحزن والألم، وثمة غرض نفسي يقف خلف التكرار وهو أن نفس المصاب تأنس بترديد كلمات من شأنها تخفيف المصاب، ولم يقف طلب الرنين عند حد التكرار، بل دعمت البنية الصوتية في مراثي الأمهات بأساليب بيانية وبديعية كثيرة في مقدمتها الجناس كقول الشريف الرضي:

[الكامل]

وَصَنَعْتُ مَا ثَلَمَ الوَقَارَ صَنيعُهُ مِمـــا عَرَانـــي مِـــنْ جَـــوَى البُرَحَـــاءِ[4]

وفي قوله: [الكامل]

وَتـــَداوُلُ الأيّـــامِ يـــُبـــْلـــِيـــنَا كَـــمـــَا يُبلـــي الرّشَـــاءَ تَطـــاوُحُ الأرْجَـــاءِ[1]

---

[1] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2،ص170.

[2] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2 ، ص171/172

[3] المصدر السابق، ص175/176

[4] **ثلم:** خدش، **عراني:** أصابني، **الجوى:** الحزن والألم، **البرحاء:** الشدة. الشريف الرضي ،**الديوان** ، ص73.

وفي قوله:

بصِـــيَامِ يَـــوْمِ القَـــيظِ تَلْهَـــبُ شَمْسُـــهُ وَقِـيَـــامِ طُـــولِ الليـــــْـــلَةِ اللّـيـــــلاءِ[2]

فبين صيام وقيام جناس ناقص مردوف، ثم قال: الليلة والليلاء، وفي ذلك محاولة لاستدرار الطاقات الموسيقية للكلام، لإحداث تجاوب بمقدوره التعبير عن حال الحزن التي تنبض فيها تجربة الرثاء من الناحية الفنية .

وفحوى القول: كان في التكرار حاجات نفسية ينشدها الشعراء في مراثي الأمهات، بغية إحداث تجاوب في النص يعدل مقدار الحزن الذي تنطوي عليه نفس المصاب، والحق أن الشعراء وجدوا في أسلوب التكرار ما يحقق تلك الغاية، فصار التكرار لهذا السبب أحد أركان البنية اللغوية في مراثي الأمهات، ففي التكرار إذن مزية تبرز " وجع القلب لما أصيب به من أسى، وجدَ في تكراره للفظ راحة تحل مكان وخزة من وخزات الهم التي يتضور بها فؤاد المهموم"[3].

وعليه استقامت اللغة لغرض رثاء الأمهات، ووجدت طريقاً للتميز من خلال خصوصية التجربة لكل شاعر، وفي الوقت نفسه شكلت سياقات أفادت صلة هذا الغرض الشعري بجملة من الأنساق الأخرى، وفي مقدمة ذلك النسق الديني، لشدة ملائمته للغرض، يضاف إلى ذلك الاستعانة بالمخزون اللغوي لشعر الرثاء السابق، إذ "الشاعر لا يستطيع أن يبتكر لغة من فراغ؛ فهو محكوم بإرث لغوي يحاصره ويضغط على وجدانه، ويمثل هذا الإرث تحدياً من نوعٍ فريد له، لشخصيته الشعرية التي تميزه من غيره ممن يستثمرون هذا الإرث ذاته"[4].

---

[1] **تداول الأيام:** تتابعها، يبلينا: يهلكنا ويغنينا، **الرشاء:** الحبل الذي يربط فيه الدلو ليسقى به من البئر، **تطاوح:** تباعد، **الإرجاء:** جمع رجاــ على وزن عصا ، النواحي والأطراف.

[2] الشريف الرضي ،**الديوان** ، ص74.

[3] يوسف، يوسف محمد عزار،(2017م)، رثاء الأم بين ابن نباتة السعدي والشريف الرضي، دراسة تحليلية موازنة، **حولية كلية اللغة العربية بالمنوفية** العدد الثاني والثلاثون، ص986.

[4] العلاق، علي جعفر،(2003م)، **في حداثة النص الشعري دراسات نقدية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط1، ص24.

بنية الصـــــورة الفنية:

تشغل الصورة الشعرية مكاناً جوهرياً في كل عمل فني، لاسيَّما الشعر، فهي دعامة قوية يعتمد عليها الشاعر في القصيدة، وهي الباعث الذي يعطي المتعة الجمالية التي تعد الهدف الأساسي للشعر، وتعد" أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في صياغة تجربته الشعرية، فيها تتجسد الأحاسيس، وتشخص الأفكار والخواطر، وتتكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه"[1].

ومن هنا تبرز أهمية التصوير الشعري من حيث كونه" بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي"[2]، فالشاعر المبدع يجسد مشاعره وأحاسيسه، بصورة ترفدها الحواس، إلى جانب الصور النفسية والعقلية، فهو يخاطب العاطفة والعقل معاً بما تعطيه الألفاظ والصور من قدرة إيحائية في الدلالة[3]، فالتصوير" يوحد بين المادي والحسي والفكري والمعنوي، ويذيب الحدود المصطنعة بينهما فيتناغم الحسي مع الفكر من دون أن يفصله أو يتميز عنه"[4].

الصورة فيها دلالة على الخيال الخصب؛ لأن الشاعر يـشحذ فيها طاقاته الذهنيـة، والنفسيـة، والتعبيريـة[5]، لذا فالخيال هو" القوة التي تخلق الصورة وتثبتها داخل العمل الإبداعي"[6]، ومن هذه الإضاءة يمكن أن نعد الصورة في الشعر اللوحة التي تُرسَم بالكلمات، وما توصل إليه الخيال من تصور الحقيقة[7]، إذ هي المرآة التي تعكس إبداع الفنان، لذا فـ" إن الاتجاه إلى دراسة الصورة يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[8].

---

[1] السعدني، مصطفى، **التصوير الفني في شعر محمود إسماعيل**، رسالة ماجستير، جامعة بنها ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص85.

[2] أبو ديب، كمال ،(1979م)، **جدلية الخفاء والتجلي ــ دراسات بنيوية في الشعر**،ط1،دار العلم للملايين، بيروت، ص21.

[3] البطل، علي،(1983م)، **الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها**، ط3، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ص30.

[4] عصفور، جابر،(1983م)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص343.

[5]عبيد، محمد صابر،(د. ت)، أنماط الصورة الفنية في الشعر، أحمد عبد المعطي حجازي، **مجلة أقلام** ،العدد9،ص 13.

[6] القرعان، فايز عارف،(1997م)، **مجال الصورة الشعرية ومصادرها في شعر عبيد بن الأبرص** (بحث)، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ص370.

[7]دي لويس ، سيسل،(1982م)، **الصورة الشعرية(سيسل ــ دي لويس)**، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري سلمان، وحسن ابراهيم، مراجعة عناد غزوان، دار الرشيد للنشر، ص20.

[8] عباس، إحسان،(1955م)، **فن الشعر**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص90 .

ولما كان رثاء الأمهات في العصر العباسي واحداً من موضوعات الشعر، فإنه اعتمد على التصوير في تعبيره عن الأحاسيس الصادقة، والمشاعر الفياضة، لاسيَّما أن موضوع الرثاء يستلزم الإفادة من الأساليب التعبيرية عامة وإظهار ما تنطوي عليه أنفس المصابين من لوعة وأسى وأحزان إزاء فقد الأم، لذا لم يدخر الشعراء وسعاً في هذا الباب، مستغلين الوسائل الفنية من تشبيهات واستعارات وكنايات للتعبير عن تجاربهم.

1: التشبيـــــــه:

يعد التشبيه من الوسائل البيانية التي توسل بها الشعراء للتعبير عن أفكارهم وإيضاح معانيهم وجلاء ما خفي منها وتقريب البعيد عنها ليزيدوا المعنى وضوحاً ويحركوا الأذهان[1]، فهو" صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[2]، لذا يعد التشبيه وسيلة مهمة في الخطاب الشعري، وذلك لــ" قدرته على الجمع بين ما يعد متعدداً متبايناً في الوجود الخارجي، الذي يستعمله منتج الخطاب حين يروم التعبير عن شيء لا يتحصل إلاّ بهذه الوسيلة ليزداد معنى الشيء قوة وجمالاً"[3]، إذ إن الصورة القائمة على التشبيه تتمتع بميزات لها دور مهم في إثراء الكلام بمعان بلاغية، وذلك للتأثير في المستمعين.

وقد عني شعراء المراثي بالتشبيه إقراراً بأهميته واقتفاءً بأثر الأقدمين وسيراً على منوالهم، فقد كانوا يعتبرونه الحد الفاصل في التوضيح، وإحالة المجهول الى المعلوم[4]، وممن أحسن استغلال التشبيه في التعبير عن تجربة الرثاء ابن الرومي في قوله:

[الطويل]

وما كنتِ إلا كوكباً كان بيننا ... فبان وأمسى بين أشكاله نجمْ

رأى المسْكَنَ العُلويّ أوْلى بِمِثْلِهِ ... فودَّعَنَا جادتْ معاهِدَهُ الرِّهَمْ[5]

---

[1] مطلوب، أحمد،(1980م)، دراسات بلاغية نقدية، بغداد، ص44 .

[2] القيرواني، الحسن بن رشيق ،العمدة، ج1 ص286 .

[3] الخطابي، محمد،(1991م)، لسانيات النص ــ مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص126.

[4] الحسيني، قاسم،(1986م) ،الشعر الأندلسي في القرن التاسع الهجري(موضوعاته وخصائصه)، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ، المغرب، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص345

[5] ابن الرومي، الديوان ، تح: أحمد حسن بسج ، ج3،ص296.

جاء تشبيه الفقيدة عند ابن الرومي بالبدر وكواكب السماء في علو المكانة والرفعة والسمو، فمّما يهدف إلى الشبهة" تزيين المشبه، وتجميل صورته وإضفاء صفات حسنة عليه ترغّب به، وترفع من منزلته"[1]. فأمه شخصية رفيعة، كانت مميَّزة كتميُّز الكواكب من البشر، وحين ماتت غادرت إلى السماء حيث يسكن أمثالها. وبرز تشبيهُ ابن الفقيدة في شدة احتماله المصاب بالأسد" وهي من الصور المألوفة في شعرنا العربي"[2]، فالشعراء منذ القدم حريصون على تفجير الشحنات العاطفية بصور تشبيهية موضوعها عن الشجاعة، تلك الخصلة الاجتماعية المرموقة التي ترتبط دوماً بالحصن المنيع والأسد المقدام، والسيف القاطع[3]، وابن الرومي لم يخرج عن هذا النهج في وصف الرجل الذي احتمل المصاب بشجاعة ، يقول في تعزية عبيدالله بن طاهر: [الطويل]

وتعصِفُ ريــحُ الخطــبِ عنــد هُبوبهــا وأنت كــركنِ الطّــَودِ ذي الــهَضبــاتِ[4]

من لوازم التعزية أن يكون هنالك مدح لمن يقدم الشاعر العزاء إليه، يقابله في الرثاء تأبين المتوفى، والمدح في العزاء يستهدف تثبيت المصاب على الصبر، والإشادة بقدرته على احتمال الخطب، لهذا شبهه هنا بالجبل ذي الهضاب، يريد ثباته وصموده في وجه النائبات والمصائب.

ويأتي التشبيه عند ابن الرومي للتمثيل، كأن يعجب من أولئك الذين يستنكرون ضربات الدهر وويلاته، فيدهشون كأنهم كانوا في مأمن منه، أو اتخذوا منه عهداً ألا يقربهم، فصوّر دهشتهم بدهشة المرمي بالسنان من مأمنٍ لم يتوقع منه ذلك، يقول: [الطويل]

ألم تــر رُزءَ الــدَّهر مــن قبــل كونــهِ كــفاحــاً إذا فــكَّــرتَ فــي الــخلــواتِ

بلى كــنــــتَ تلقــاهُ وإن كــان غائبــاً بفــكــرك إن الــفِــكــرَ ذو غـــزواتِ

فما لك كالمــَرمـــيِّ مــن مــأمنٍ لــهُ بنَــبــلٍ أبتْه غــيــرَ مُــرتــقــبــاتِ[5]

---

[1] يموت، غازي،(1995م)، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص187.

[2] النميري، حسن، نصوص مختارة من شعر الرثاء، ص107.

[3] الشوري، مصطفى عبدالشافي، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص196.

[4] ابن الرومي ، الديوان، ج1، ص261.

[5] ابن الرومي، الديوان ،ج1،ص263.

ومن الصور التشبيهية التي جاءت في مراثي ابن الرومي، " صورة الظهر"، وهو كل ما يركب، تأتي هذه الصورة للتعبير عن القدرة والسيطرة على شيء ما. وقد جاءت عند القدماء لتصوير قدرة المرء على كبح جماح الانفعال.

في حين شبه ابن الرومي الدهر بالظهر في عدم ضمان أحواله وكبواته وجموحه بنا إلى غير مرادنا وغاياتنا، وعلى الرغم من اعتلائنا له ولكن بمقدوره أن يزيلنا عن ظهره في أي وقت، فهذا الكبرياء فينا بكبوة لا نأمنها أو نبوة لم نضعها في حسابنا وهو يعمد من هذه الصورة إلى توضيح موقفنا من الدهر الذي نعتقد مخطئين أننا ملكناه في بعض اللحظات، فإذا هو يملكنا ويسيّر أمورنا وخطواتنا نحو الطريق الذي يرسمه هو، وذلك في قوله:

[الطويل]

أرى الدهر ظَهراً لا يزال براكبٍ ... وإن زل لم يُؤْمنْ من العثراتِ

ومن عجبٍ أنْ كلما جدَّ ركضُنا ... عليه تباعدنا من الطّلَباتِ

وأعجبُ منه حرصُنا كلما خلتْ ... سنونا كأنا من بني العشراتِ[1]

"فالشاعر يستحق بقدر ما يكتشف أو يبدع أو يخلق بين الأشياء مشابهة لم ينتبه إليها، وبهذا يكون مبدعاً ، وهو يتاح له في التشبيه قدر أكبر من الحرية في اقتناص المشابهة واكتشاف علاقات جديدة ومتعددة للشيء الواحد؛ لأن التشبيه يعتمد على الصفات غير المهيمنة أو الشائعة، بخلاف الاستعارة التي تعتمد على الصفة المهيمنة"[2].

وجاءت الصورة نفسها في رثاء أمه في تصوير استمراره في حزنه، وعدم إصغائه لوعّاظه فيقول:

[الطويل]

وكم قارعٍ سمعي بوعظٍ يُجيدُه ... ولكنَّهُ في الماء يرْقُمُ ما رقمْ

---

[1] ابن الرومي، الديوان، ج1،ص261.

[2] محمد، الولي،(1995م)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، لبنان ، ص81.

إذا عـــاد ألـــفـــى القلبَ لم يَقْـــنِ وَعْظَـــهُ وقـــد ظنـــَّهُ كالـــوحي في الحجرِ الأصمْ[1]

وتأتي الصورة التشبيهية في قصيدة ابن نباتة السعدي لتسهم مع بقية صور النص فـــي النهـــوض بالجانـــب العاطفي، لاسيَّما حين يتكلم الشاعر عن حنو أمه وعطفها عليه، وأثر فقدها في نفسه، يقول :

[الطويل]

فـقـــدتُ كبـيـــراً بـــرَّ أمٍ حـــفـــيـــةٍ كـــمـــا فقـــدَ الـــثدي المـــعلل مُـــرْضَعُ[2]

وهذا من التشبيهات الغريبة، أقامه ابن نباته على جهة التمثيل، إذ كانت حاله لما فقد والدتـــه وهـــو كبيـــر كحال رضيع فقد ثدي أمه، ومن التشبيهات البليغة قول الشريف الرضي:

[الكامل]

وَخَـــلائِـــقُ الـــدّنْـــيـــا خَلائِقُ مُـــومِسٍ للمَنْـــــــعِ آونِـــــــةً وللإعْطَـــــــاءِ[3]

أي أخلاق الدنيا كأخلاق المومس من جهة المنع والإعطاء، والصورة هنا ذات طابع تركيبي من جهة الجمع بين التشبيه والطباق، وفي ذلك مؤشر صناعي، وكذلك التفصيل في التشبيه يبرز جانب فني في قوله:

[الكامل]

وَتـــَداوُلُ الأيـــّامِ يـــُبـــْلـــِيـــنَا كـــَمَـــا يُبلـــي الرّشَـــاءَ تَطـــاوُحُ الأرْجَـــاءِ[4]

فقد أسند فناء الأنسان إلى كر الأيام والليالي وصوره بتشبيه من البيئة البدوية وهو حبل الدلاء الذي يُستسقى به من البئر يفنى بكثرة رميه في جوانب البئر وهذه الصورة التشبيهية تدل على أن يد الفناء تطول الأحياء والجمادات وهذه سنة الله في خلقه ولن تجد لسنة الله تبديلاً، ولن تجد لسنة الله تحويلاً، وعلى العاقل ألَّا يغتر بأي شيء فكل شيء مصيره إلى الفناء، وكأن الشاعر يعزي نفسه بذلك.

وقد يأتي التشبيه لتصوير الحالة النفسية التي صار إليها الشاعر إثر رحيل أمه فقال:

---

[1] ابن الرومي، الديوان ، ج3،ص294.

[2] ابن نباتة السعدي، الديوان، ص171.

[3] **خلائق مومس:** صفات امرأة فاجرة داعرة، متقلبة، لا تستقر على حال. الشريف الرضي ،الديوان، ص74.

[4] الشريف الرضي ،الديوان، ص74.

[الكامل]

آوي إلـــى بَـــردِ الظـــلالِ كَـــأنني لِتَـحَـرّقـي آوِي إلـى الـرّمـــضَـاءِ
وَأَهُـــبُ مِـــنْ طيـــبِ المنـــامِ تفزعـــاً فَـــزَعَ اللـديـــغ نبـا عَـــنِ الإغفاءِ[1]

لا ينتفع من يأوي إلى الظل وفي جوانحه حرقة وحزن، لأنه حينئذ يجده كالرمضاء، وكذا من اكتوى بنار الفقد لا يجد النوم إليه سبيلاً، لأنه يفزع في أثناء النوم كمن لدغته أفعى، وهذه صور نفسية تدل على مقدار الحزن الذي يشعر به المصاب من جراء فقده أمه أو من يعز عليه فرقته.

ويعزي ابن سناء الملك نفسه بعد رحيل والدته متوسلاً بتشبيه طريف فحواه أن الفقيدة تركت في نفسه ذكرى طيبة أشبهت روضة أُنفا لها نشر وطيب :

[الخفيف]

ولـقد خلّـفت أَحاديـثَ تُغـــنْي الـــ ـأَنْـفَ عـن نَـشْـرِ رَوضـةٍ غـنّاءِ[2]

ثم يتكلم في صورة أخرى عن جمال المرثية، مشبهاً إياها بالسماء والبدر في قوله :

[الخفيف]

فاحتـفـظْ أَيُّـهَا الضريـــحُ ببـدر صـرتَ مـن أَجْـلـهِ كـمـثلِ السَّمَاءِ[3]

وهذه الصورة تحيل على صورة للمتنبي أثارت النقاد في قوله[4]:

[الوافر]

صَـــــلاةُ الله خالِقِنـــــا حَنُـــــوطٌ عـلـى الـوَجْـهِ الـمُكَـفَّنِ بالجَـمَالِ[5]

---

[1] الشريف الرضي ،**الديوان** ، ص75.
[2] الملك، ابن سناء، **الديوان** ، ج2، ص492.
[3] المصدر السابق،ج2، ص494
[4] المتنبي، **ديوانه**، ص: 112/3.
[5] **الحنّوط**: طيب يستعمل في غُسل الميت. الصلاة: الترحُّم والدعاء.

فقيل ماله وللعجوز المتوفاة يصف جمالها[1]، فعدوها من باب سوء التأدب، لأن ذكر الجمال لا يتناسب مع الرثاء، ومع ذلك فثمة معنى أراده المتنبي غير ما فهمه النقاد، كأن يقصد بالجمال الجلال والروعة، وهو جمال مهيب ومخلوط بالخوف والرهبة[2].

ويشبَّه ابن سناء الملك قبر أُمِّه في طهارته بمسجد قُباء، و يقول:

[الخفيف]

أَنتَ عِنْدِي لمـــا حويـــتَ مـــن الطُّهْـــــ ـــرِ يُـــحَـــاكـــيـــكَ مـــســـجـــدٌ بـــقـــُبَاءِ

لَـــكَ حَجّـــي وهِجْرتـــي ولمـــنْ فيـــــ ـــكَ ثـــنـــائـــي ومـــدْحَـــتـــــي ودُعائِي[3]

ما يُلاحظ أن بعض الشعراء قد اعتمدوا على التشبيه في تشكيل صورة الأم الفقيدة، لما لهذه المسألة من ارتباط بالعاطفة، فحديث الابن عن أمه كثيراً ما يأتي في معرض حديثه عن صفاتها ومناقبها" ومن هنا امتزجت عاطفة الاعتزاز والفخر بعاطفة الحزن الهائجة، ما أدى إلى التخفيف من انفعاله، فالتعبير بالصورة يصرف الشاعر إلى التجويد الفني، وهذا يستوجب التخفيف من الانفعال والعاطفة المشوبة بالحزن"[4].

وعليه فالتعبير الفني يعزز صلة مراثي الأمهات بالفن، فالشاعر في موقف الحزن، وتحت ضغط الانفعال ، يجد فرصة أحياناً إلى التعبير الفني المتمثل بالتشبيه، مع أن المراثي ليست معرضاً للتصوير، ذلك لأن باباً واسعاً منها يذهب نحو التفجع والبكاء، وفي أحايين قليلة يلتفت الشعراء إلى التأمل، وفي هذه الحال يخرجون معانيهم بوساطة التشبيهات التي ترتبط عادة بالتمثل والاعتبار .

---

[1] الجرجاني ، **الوساطة بين المتنبي وخصومه** ، س:266.

[2] اليافي، عبد الكريم، **بدائع الحكمة**، ص:275.

[3] الملك، ابن سناء، **الديوان** ، ج2، ص494,495.

[4] يحي، مخيمر صالح، **رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري**، ص160.

2- الاستعـــــارة:

"وهي أكثر ضروب التصوير تداولاً بين الشعراء"[1]، لما لها من أثر فعّال في عملية التخيل، وخلق الصور الشعرية، وهي" أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للشبه ما يخص المشبه به"[2]، لذا فهي أوسع خيالاً من التشبيه، لا بل إنها" ليست إلا تشبيهاً مختصراً، ولكنها أبلغ منه"[3]، وعلى هذا الأساس فإن الاستعارة" مجاز بلاغيٌّ فيه انتقال معنى مجرد إلى تعبير مجسد عن طريق أن يستبدل المجرد التعبير المجسد من غير التجاء إلى أدوات التشبيه أو المقاربة"[4].

لا شك أن الاستعارة تزيد الفضاء المجازي لقصيدة الرثاء، ثم تسهم مع التشبيه وغيره من الصور في زيادة النسبة التخيلية في القصيدة، مع أن المرثية ــ كما قلنا ــ لا تحتفل بقضايا الفن، لأنها تستعيض عنه بالعاطفة والانفعال، ومع ذلك فإن تعلق الشعراء في هذا الموضوع بالاستعارة محاولة لتقريب المرثية من الفن الذي يروم التأثير والسيرورة، وبالفعل خرجت بعض المراثي عن كونها تعبيراً عن حدث يخص شخصا ما وفي مرحلة ما، أي إن الصورة تخرج موضوع الرثاء عن كونه مناسبة وحدثاً مخصوصاً، ليغدو تجربة فنية شأنها شأن التجارب الفنية الأخرى التي حظيت بالسيرورة والبقاء .

أسهمت الاستعارة برفد المرثية بعناصر تأثيرية إضافية كالتجسيد مثلاً، أي إخراج المعنى المجرد إلى الواقع بصورة مجسدة، لتمثيله للسامع بغية إدراكه بدقة ووضوح، كذلك أتيح للرثاء بطريق الاستعارة المضي في مجال الخيال كمضيه في صميم النفس الإنسانية، وهنا حدث تآخٍ بين الصورة والعاطفة، لذا تتصف الصور الاستعارية في مراثي الأمهات بأنها صور نابضة بالإحساس ومترعة بالعواطف، يقول ابن الرومي:

[الطويل]

---

[1] الهرامة، عبدالحميد عبدالله ، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري(الظواهر، والقضايا، والأبنية)**،ط1، كلية الدعوة الإسلامية،1996م، ص371.

[2] السكاكي، أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي(1981م)، **مفتاح العلوم**، أكرم عثمان يوسف، ط1، ساعدت جامعة بغداد على نشره ، طبع بمطبعة الرسالة، ص599.

[3] الهاشمي، أحمد،(1960م)، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**،ط1، المكتبة الكبرى بمصر، ص303.

[4] وهبة، مجدي،(1974م)، **معجم مصطلحات الأدب**، لبنان ، بيروت، ص315.

هــي الأمُّ يا لــلــنَّــاسِ جُــرِّعتُ ثُكْلَها ومــن يــبــك أُمَّــا لم تُــذَم قَطُّ لا يُذَمْ
فــقــدتُ رضاعــاً من سُرورٍ عهــدتُها تُــعــلِّــلــنــيــه فانــقضى غــيرَ مستتمْ
رضاعُ بــنــاتِ الــقــلــبِ بان بِبَيْنِهــا حَــمِــيداً وما كُــلُّ الــرَّضاعِ رضاعَ فمْ[1]

استعار ابن الرومي الرضاع، لعطاء أمّه غير المحدود من السرور والحنو بعد أن كبر وشب، بجامع الغذاء والعطاء دون مقابل والبذل بسخاء مع احتياج المعطى وافتقاره لقوام حياته.

في هذه الصورة التي استطاع ابن الرومي أن يتمَّها ويخرجها لنا مؤثرةً، معتمداً على إيحاءات كلمة رضاع، وهو يريد مجازاً لا حقيقة، ويمكن إظهار ذلك من خلال مقابلتها بصورة المعري المشابهة إذ يقول :

[الوافر]

سَمِعــــتُ نَعــــيّها صــــمّا صَــــمَام وإنْ قــالَ الــعَــــــوَاذِلُ لا هَــــمــــَامِ[2]
مَضَتْ وقــد اكتَــهَــــلتُ فخِلــتُ أنّــي رَضِــيــعٌ ما بَلَــغْــتُ مَــــدى الفِــطام[3]

في الصورتين إشباع عاطفي ونازع انفعاليّ، كلٌّ ذلك ينصهر في بوتقة الصورة، وهي التي ترينا كهلاً يخال نفسه رضيعاً لم يبلغ حد الفطام، والرضاع هنا هو الحبّ والرأفة والحنان، وهو رضاع مجازيٌّ يتشرّب الشاعر من خلاله حنو الأم، فأخرج كما هو الشأن عند ابن الرومي " المعنى من خفي إلى جلي والانتقال مما يحصل لها بالفكرة إلى ما تعلم بالفطرة، أو بإخراجها مما لم تألفه إلى ما ألفته"[4]، بمعنى أن من شأن الصورة التي هي وسيلة حسية لإخراج المعنى، تحاول على الدوام أن تضع المعنى بين يدي حواس المخاطب، فالرضاعة صورة ذوقية، من أمثلة الصورة الذوقية قول أبي فراس الحمداني: [الوافر]

وَقَــــد ذُقــــتِ المَنايــــا والرَّزايــــا وَلا وَلَــــــدٌ لَــــــدَيكِ وَلا عَشِــــــيرُ[5]

---

[1] ابن الرومي ، **الديوان**، ج3،ص288.

[2] **الصماء:** الداهية الشديدة. وصمام: من أسماء الداهية مبني على الكسر. **لا همام:** لا هم، وهو مبني على الكسر أيضاً.

[3] المعري ، **ديوان سقط الزند** ، ص38.

[4] القزويني، **الإيضاح**، ج2، ص178.

[5] **المنايا:** جمع المنيّة، وهي الموت. الرزايا: جمع الرزية، وهي المصيبة. **العشير**: الزوج، والقريب. **ديوان أبي فراس الحمداني**، ص162.

قال: ذقتِ المنايا والرزايا، كمن يتذوق الطعام، ولكن شتان بين طعم الموت وطعم الطعام، وما زاد من مرارة المنايا والرزايا أنها كانت وحيدة بلا ولد أو عشير:

[الوافر]

بـــأي دعـــاء داعيـــة أوقّـــى بـــأي ضـــياء وجـــه أســـتنير؟![1]

صورة بصرية بدا من خلالها وجه أمه أشبه بمصباح يستنار به، حذف المشبه به "المصباح"، وأبقى على أحد لوازمه "الضياء"، والضياء هنا يختلف حسب السياق، ومن صور الاستعارة قول ابن نباتة السعدي:

[الطويل]

أيـــا دَمـــعُ هـــل للحُزنِ عندكَ مَطْمَـــعُ فمـــا كـــلُّ مـــحـــزونٍ إلى الدَّمعِ يفْـــزَعُ؟

وإنْ كنـــــتَ قـــد أفنيـــتَ ما آلَ فاستَعِرْ دمَّ القـــلـــبِ واعلـــمْ أَنَّ ضَـــرَّكَ يَنْـــفَـــعُ[2]

جاء الخطاب في البيت الثاني للدمع في صورة شرط وجوابه، إذ خاطب الدمع كمن يخاطب إنساناً، وفي جواب الشرط تعزيز للاستعارة فقال: فاستعر دم القلب، مما يجعل الصورة تمضي في فضاء مجازي، ويريد أن دموع العين قد نفدت وأنه لا بد من رفدها، فدعاها إلى أن يستعير دماء القلب، والبكاء بالدم أبلغ وأوجع . تشف الاستعارة عن جانب مأساوي لا يشمل من أصابته المصيبة، بل يشمل أدواته، مثل أن تتداعى قناة رمحه، وينكسر حد سيفه بغير قراع، ذلك لأن المنايا تحارب المرء بلا نزال، وتنال منه بلا مواجهة، فمن هذه الناحية أقام الاستعارة في قوله: [الطويل]

تـــداعـــتْ بلا طَعْـــنٍ أنابيبُ عامـــــلي وأصبـــحَ حَدّي بـــالنـــوائبِ يُـــقـــطـــــعُ[3]

قال تداعت أنابيب عاملي، وهي استعارة، إذ شبه قناة الرمح بالصرح الذي يتداعى، وهو ضرب من المجاز لما لسلاح المرء من أهمية في الدفاع عن النفس، ولكن الصراع مع الموت يعطل كل آلة، فلا سلاح ينفع،

---

[1] الحمداني، الديوان، ص162.

[2] السعدي، ابن نباتة،(1977م)، الديوان ،ج2، ص170.

[3] السعدي، ابن نباتة،(1977م)، الديوان ،ج2 ،ص170.

ولا حذر يفيد، لهذا وجد أن المرء ليس بوسعه اتقاء الموت أو دفعه، ولكنه يمثل الموت بفارس باغت قومه برشق السهام، فأصاب أمّه على إثر ذلك، وهو عاجز عن أن يرد عنها غوائل الموت فقال:

[الطويل]

شَهِدتَ فما أغْنيتَ عنها قُلامةً وأنتَ ترى ما لا تَحبُّ وتَسمعُ
صَريعٌ على أيدي العوائد مُدْنَفٌ يُغالبُ فيه رَوعَةَ اليأسِ مَطْمَعُ
أصابَ الردى قومي بسهمٍ أصابَهُ ولم يَدرِ رامٍ قلبُه كيفَ يَصْنَعَ؟[1]

الاستعارة تتمثل بتشبيه الموت بالفارس الذي يرمي الأحياء بنبله، ثم إن سهامه لا تخطئ، وفي الوقت نفسه رمى قلب الشاعر بسهم الحزن والكآبة لما أصيبت والدته ولم يستطع فعل شيء.

تجسيد صورة الموت بالفارس أو بالنبل صورة مكررة في مراثي الأمهات، عرضها إبراهيم بن عبد الكريم الموصلي فقال: [الطويل]

رَمَتْنيْ يَدُ الأيَّامِ حَتَّى كَأنَّنيْ لَهَا غَرضٌ والنَّائباتُ نِبَالُ[2]

وموجز القول: كان التصوير الاستعاري محدوداً في مراثي الأمهات، ومع ذلك أفسح المجال لتخوض قصيدة الرثاء في فضاء مجازي، وتمتح من الخيال الأدبي، معبرة في ذلك عن رسوخها في الفن الشعري الذي يتوخى الديمومة والحضور بوصفه تجربة إنسانية متكررة، لا بل إنَّها المصير الذي سيؤول إليه الخلق أجمعين.

3-الكناية:

وهي وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة البيانية، التي تدلّ على ضروبٍ من الإشارات وصنوفٍ من المعاني تشقق فيما وراء الحُجب، فهي لا تدل على المعنى دلالة مباشرة إنما تلوح إليه وتترك تحديد المراد[3]، لأنها" تصدر عن ذائقة فنية وقيمة بلاغية تتعلق بفن القول"[4]، وهي عند السكاكي" ترك التصريح

---

[1]، السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2 ، ص173.

[2] ابن الشعّار، **قلائد الجمان**، ج1، ص120

[3] عيكوس، الأخيضر،(1997م)، الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية(بحث) ، **مجلة الآداب جامعة قسطنطينة**، العدد الرابع، ص95.

[4] الصغير، محمد حسين،(1986م)، **أصول البيان العربي رؤيا بلاغية معاصرة**، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ص 113.

بالشيء إلى ذكر ما يلزمه لينقل من المذكور إلى المتروك"[1]، فالمتكلم بهذا الأسلوب ينأى عن المباشرة والتحديد الصريح لما يريد أن يقول ويسوق تعبيراً ظليلاً يحرك الفكر، ويبعث على التأمل[2].

اعتمد الشعراء العباسيون في مراثي الأمهات على الصور الكنائية، بصورة تشكل حضوراً واضحاً على صعيد البنية الشكلية، من ذلك قول أبي فراس: [الوافر]

أَيَـــا أُمَّ الأَســـيرِ سَـــقاكِ غَيْـــثٌ بِكُـــرهٍ مِنـــكِ مـــا لَقِـــيَ الأَسيـــرُ[3]

أَيَـــا أُمَّ الأَســـيرِ سَـــقاكِ غَيْـــثٌ تَحَيَّـــرَ لا يُقيـــمُ وَلا يَـــسيـــرُ[4]

فقوله " سقاك غيث " كناية عن كثرة البكاء، وقد كُرِّرت الكناية في البيت الثاني؛ لأنه وجد أن الصورة الأولى لم تفِ بمقتضيات الحزن الجارف الذي أصابه بعد سماعه نبأ موت أمه، فحارت به السبل ولم يجد بداً لسفح الدموع في كل صوب ، لتمسي دموعه غيثاً. ومن الصور الكنائية قول ابن نباتة السعدي:

[الطويل]

نفوس عـــلى زاذانَ ينـــشـــدها الحجى وليـــس لـــها حتـــى الـــقـــيـــامة مَـــرجعُ[5]

قام التعبير الكنائي هنا على تنكير كلمة "نفوس"، للدلالة على عظم هذه النفوس وعظم أصحابها وعلى كثرة هذه النفوس التي فقدها، فموت أمه أعاد إلى مخيلته صورة نفر من أهله وذويه فقدهم وودعهم قبل ذلك في المكان الذي ستوضع فيه أمه نفسه وهو" تل زاذان"، وقد عبَّر الشاعر عن فقدهم بشموخ منقطع النظير في قوله :"على زاذان" وهم ليسوا على زاذان وإنما في باطن الأرض في تل زاذان، وإنما قال على زاذان للدلالة على علوهم واستعلائهم على حيز المكان، وكأنهم أحياء.

وهو يبحث عنهم ومما يؤكد ذلك قوله :"ينشدها" الحجى ثم تأتي الكناية في الشطر الثاني من البيت في قوله :"وليس لها حتى القيامة مرجع" وهذه كناية عن اليأس من عودتهم إلى الدنيا مرة ثانية وهذه الكناية تعظم من أثر المصيبة في النفس.

---

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص637.

[2] السيد، شفيع،(1977م)، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب، مصر، ص161.

[3] الغيث: المطر.

[4] الحمداني، الديوان، ص355.

[5]ابن نباتة السعدي ،الديوان ،ص170 .

وقد تأتي الكناية في الصورة الاستعارية لتضيف معاني جديدة وتكمل بها الصورة الفنية وتثري النص، كما في قوله :

[الطويل]

شهدتَ فما أغنيتَ عنها قُلامةً وأنت ترى ما لا تَحبُّ وتَسمعُ[1]

ففي البيت السابق كنايتان هما:" فما أغنيت عنها قلامة" كناية عن عجزه في دفع المكروه الذي حل بأمه وهو ترديها من مكان عال وموتها وقوله :"وأنت ترى ما لا تحب وتسمع " كناية عن مشاهدته لموت أمه . وفي البيت إيجاز بالحذف في قوله :" وتسمع أي وتسمع ما لا تحب"، ولعلَّ لجوء الشاعر إلى الكناية ليصور الفزع النفسي الذي عاناه ويخشى من ذكره، وإعادة صورته .

ثم جرد من نفسه شخصاً آخر عندما قال: "شهدت" وحذف المفعول به؛ لأنه يخشى إعادة تذكُّره لهذا الحادث الأليم الذي شهده ووقف حياله عاجزاً فلم يفعل شيئاً تجاه القدر.

وتأتي الكناية لتسهم مع الاستعارة في بناء هذه التجربة، التي حشد الشاعر لها عواطفه المشبوبة، وزفرات قلبه في مشهد جنائزي حزين، يصور فيه كيف تهدم مجده بموت أمه، ومن قبلها موت أبيه، ومن بعدهما خيرة أهله الذين سطروا في هذه الحياة أمجاداً لا تزلزلها الحوادث، وإن عظمت ولا يعكر صفوها شيء.

قد تقوم الكناية على المبالغة كأن ينسب الشاعر الفضيلة كلها للمرثية، فتُسَّمى في عرف البلاغيين كنايةً عن نسبة، يقول: [الطويل]

برابيةِ الدورِ الشَّجاعةُ والنَّدى أَقاما وقالا حبَّذا المتربَّعُ[2]

وهذا الأسلوب الكنائي تقليدي معروف، طرقه الشعراء الأقدمون من أمثال حسان بن ثابت:

[الطويل]

فَنَحنُ الذُّرى من نَسلِ آدمَ والعُرا تَرَبَّعَ فينا المَجدُ حَتّى تَأَثَّلا

بَنى المجدُ بَيتاً فاستَقَرَّت عِمادُهُ عَلَينا فَأَعيا الناسِ أن يَتَحَوَّلا[3]

---

[1]، ابن نباتة السعدي ،الديوان ، ص173.

[2] ابن نباتة السعدي ،الديوان ،ص175 .

[3] حسان بن ثابت ،(1994م)، ديوان، تح: الأستاذ عبد مهنا ،طدار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ،ط2، ص207.

وقد تحمل الكناية دلالات نفسية، يكثفها التعبير الموجز، كما هو الشأن في قول الشريف الرضي :

[الكامل]

وجــرى الزمــان علــى عوائــد كيــده في قــــلب آمالـــــي وعـــكس رجــائي
قَــدْ كُنــتُ آمُــلُ أنْ أكــونَ لــكِ الفِــدا مِمّـــا أَلَـــمّ فكُنـــــتِ أنْـــــتِ فِـــدائي[1]

فأسند الفعل" جرى" إلى الزمان" ثم أتى بكلمة عوائد جمع عائدة وهذا يدل على عظم هذه العوائد ونسب الشاعر هذه المصيبة التي نزلت به وهي موت أمه إلى الزمن إذ شخص الزمن إنساناً يكيد له فيقلب أمانيه، ويأتي بعكس ما كان يرجو فقد كان يتمنى أن يقدم نفسه فداء لأمه، ولكن الزمن بدد أمانيه وكاد له في أعز الناس إليه، وهذه الاستعارة المكنية المعتمدة على التشخيص مكنت الشاعر من الربط بين أبيات القصيدة .

ونافلة القول: تآزرت الصور الكنائية مع الوسائل التصويرية الأخرى من تشبيهات واستعارات، لوسم البنية بطابع الفن، وهي بنية جعلت مراثي الأمهات مكيناً في باب الشعر الوجداني الذي يرمي في آخر الأمر إلى تصوير ما يتركه الموت من أثر في نفوس الأحياء، ويتجسد ذلك الأثر في مواقف المرثية التي تبنى بناء واقعياً، أعني أنها تصور الحدث الفاجع مرتباً ترتيباً موضوعياً، فتبدأ بالندب والبكاء ثم تلوذ بالتأبين وتعداد فضائل المرثية، وأخيراً تختتم بالدعاء والسقيا والتصبر والوعظ، وهذه المواقف تقبس من الفن الشعري كثيراً من الأدوات التعبيرية، وفي مقدمتها التشبيهات والاستعارات والكنايات، لتفي بمقتضيات الفن الشعري .

[1] الشريف الرضي ،الديوان ، ص74.

البنية الإيقاعية:

للموسيقا أهميَّة بالغة في بناء الشعر العربي، بوصفها إحدى العناصر الرئيسة التي تمنح الشعر كينونته، وتعطيه طبيعته الخاصة، بل هي السبب الرئيس في التفريق بين الشعر والنثر.

إذ إن الشعر لا يقوم على العاطفة، والخيال والأسلوب الجميل فحسب، بل يتطلب وجود موسيقى مؤثرة تنتظم ألفاظه وتكون أشبه بالصورة الحسية لها، فالمعنى الشعري وموسيقاه يرتبطان ببعضهما ارتباطاً حيوياً، وهذا ما أكده قدامة بن جعفر عندما عرف الشعر، بقوله: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[1].

فالشعر العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى، ومن المعروف أنَّ الموسيقا كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته[2]. وهذه الصلة بين الشعر والموسيقا ناتجة من اشتراكهما في الاعتماد على عنصر واحد وهو الصوت، وإن اختلفا في نسبة هذا الاعتماد.

وتحدث النُّقاد عن نوعين من الموسيقا: الموسيقا الخارجية والموسيقا الداخلية، "فالخارجية هي موسيقا العروض، والداخلية هي موسيقا النظم"[3].

1-الموسيقا الخارجية :

هي حجر الأساس في موسيقا القصيدة التي يقيسها العروض وحده[4]، إذ الشعر مؤلف من أربعة عناصر اللفظ والوزن والقافية والمعنى، ثلاثة منها مصادر إيقاعية، وهي اللفظ والوزن والقافية، والعنصر الرابع دلالي وهو المعنى، وهذا معناه أن العناصر الإيقاعية أغلب، ويتصدر الوزن عناصر البنية الإيقاعية جميعاً.

1-1 الوزن:

الوزن يشكل بنية راسخة في القصيدة العمودية، ويفيض في وظيفته عن كونه قالباً يضبط الكلام ويقيمه على تفعيلات هي أشبه ما تكون في الأنغام الموسيقية، ويمتاز الوزن بانضباط إيقاعي تتكرر فيها التفعيلات

---

[1] جعفر، قدامة بن، **نقد الشعر**، ص64.

[2] ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص41.

[3] ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص78.

[4] درو، اليزابيث،(1960م) ،**الشعر كيف نفهمه ونتذوقه** ، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ص49.

انضباطاً يشف عن نظام مطرد لا يخرج فيه الناظم إلا لضرورات أحصاها علماء العروض، وفي الوقت نفسه يفيض الوزن في تأثيره في البنى المكونة للشعر بما فيها المعنى والدلالة، من أجل ذلك تكلم قدامة بن جعفر عن فكرة ائتلاف الوزن مع العناصر الأخرى [1]. أعني أن للوزن دلالة شعورية، تتجسد في "تجسيم الاهتزازات العاطفية، وتحريك الخيال، وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد"[2]، فالشاعر " حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه بحراً بعينه، وإنما يتحرك مع أفاعيل نفسه، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصرف له من الأوزان"[3].

وهذا معناه أن التجربة هي التي تستدعي الوزن، بدليل أن الشعر العربي سبق المعرفة العروضية وسبق العلم، ويتألف الوزن من عناصر مركبة، تبدأ بالوحدات الصوتية في البيت الشعري من الأسباب والأوتاد، وهو التفعيلات أو النغمات.

وللوزن خاصيته التي تميزه وتشير إلى دلالته، وإنَّ له تأثيره في النفس، يقول سبنسر:" إن خير الموسيقى ما تتماشى مع المعاني، وتتجاوب ألوان نغماتها ونبراتها مع حالات النفس فالشاعر في اهتياجه، وغضبه، وغيظه يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضها... وأما في بثّه وألمه فتكون مسافات الصوت طويلة، وهكذا تُساير النغمات حالات النفس، وتساير موضوع القصيدة وفكرته"[4].

والواقع أن النقاد مختلفون إزاء أثر الوزن في الغرض الشعري، فأبو هلال العسكري وحازم القرطاجني يريان أن ثمة ارتباطاً قوياً بين الغرض والوزن، وليس ذلك فحسب، بل أشاروا إلى أوزان تليق بالمدح وأُخَر تليق بالرثاء والهجاء، فمن الأوزان التي تناسب الرثاء المديد والرمل؛ لكونهما مناسبين لإظهار الشجن والاكتئاب[5]، ومن الدارسين المحدثين عبدالله الطيب المجذوب، وعبد المنعم الرجي، إلّا أنَّ ما توصل إليه

---

[1] ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص: 48 وما بعدها.

[2] عيد، رجاء،(د.ت)، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي**، مكتبة المعارف بالإسكندرية، ص37.

[3] إسماعيل، عز الدين،(1955م) **الأسس الجمالية في النقد الأدبي(عرض وتفسير ومقارنة)**ط1، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، ص375، 376.

[4] السحرتي، مصطفى عبداللطيف،(1404هـ ،1948م)، **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث**، تهامة للنشر، الطبعة الثانية، ص113.

[5] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء**، ص:233.

مخيمر صالح من نتائج في دراسته الإحصائية للنصوص الرثائية، تظهر أن الشعراء استعملوا الأوزان المختلفة عامة [1].

والواقع أن الشعراء في رثاء أمهاتهم استعملوا الأوزان المختلفة، ما يؤكد ما ذهب إليه مخيمر في دراسته ، غير أن الوزن الشعري يأتلف مع الغرض، وهو أمر يشي بتكامل التجربة الشعرية، لذا نجد ابن نباتة السعدي ينظم مرثيته على **بحر الطويل**، وهو بحر شائع في أغراض الشعر عامة، " فليس من بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن...، والبحر الطويل الوزن الذي يؤثره القدماء على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم لاسيما الأغراض الجدية الجليلة الشأن"[2] من ذلك قول ابن نباتة السعدي :

أيــَا دَمــعُ هــل للحُزنِ عندكَ مَطْمَـــعُ فمــا كــلُّ مــحزونٍ إلى الدَّمعِ يفْـــزَعُ؟[3]

إن موسيقا هذا النص متجاوبة مع تجربة الشاعر التي تصور ألمه وحزنه الذي ينساب عبر الكلمات التي اختارها بعناية فائقة لتجسد آهاته، وتصور مشاعره المتدفقة عبر نغمات البحر الطويل بما فيه من حركات وسكنات تتناسب مع زفرات الشاعر وذلك؛ لأن الموسيقى في البيت الشعري" تابعة للمعنى والمعنى يتغير من بيت إلى آخر بحسب الفكر والشعور والصورة والمدلول،"[4] يضاف إلى ذلك أن البحر الطويل يشي بالبطء، من أجل ذلك وسع التجربة التي تستلزم البطء مع الامتداد، وهذا لا يعني أن الرثاء الجيد هو الذي ينظم على وزن البحر الطويل، ولكن يعني أن البحر الطويل مرن وفيه ليونة تجعله مناسباً لأغراض الشعر عامة، ومنها الرثاء، ولكنه في كل غرض شعري يظهر علامة فارقة تتمثل بانسجامه معها وتآخيه مع سائر البنى المكونة للشعر، فالوزن في هذه الحالة يشتق مع التجربة في حال اكتمالها، أما إذا كانت مخدجة فمن الطبيعي أن يتحول الوزن قالباً وشكلاً متصلباً، والأصل أن يكون هنالك ائتلاف وتفاعل بين الوزن وسائر العناصر

---

[1] يحيي، مخيمر صالح موسى، **رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري**، ص187ــ188.

[2] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مصر، 1972م، ص95.

[3] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2 ،ص170.

[4] هلال ،محمد غنيمي ،**النقد الأدبي الحديث** ،ط نهضة مصر ، 1996م،ص437.

الشعرية، لهذا وجدنا في الشاهد السابق كيف وسع البحر الطويل التجربة، فكان أداة طيعة لإظهار المشاعر والمعاني بصورة تنساب فيها العناصر الأخرى متضافرة مع الوزن الذي ضمها في طاقة واحدة تنبعث منها الدلالة ويبرز المقصد بجلاء.

والكلام السابق يعني أن الموسيقى تسهم في بناء التجربة الشعرية وتعبر عن عاطفة الشاعر أيما تعبير، ولعلَّ في اختيار الشاعر البحر الطويل ما يشف عن اتساع التجربة التي تستوجب وزناً واسعاً فلهذا نُظّمت وفق البحر الطويل،" لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه" [1] وتفعيلات بحر الطويل وردت في هذه القصيدة:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعروض البيت وضربه مقبوضان[2] والصورة التي بني عليها البحر هي الصورة الأولى وبحر الطويل " سُمّي طويلاً لمعنيين أحدهما: أنه أطول الأوزان، وليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه، وهي ثمانية وأربعون حرفاً، والثاني أن الطويل تقع في أوائله الأوتاد والأسباب، والوتد أطول من السبب فسُمّي لذلك طويلاً[3] والبحر الطويل من البحور التي "تتسم بالجلال والنبل والجد ولو قلنا إنَّه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها؛ لأن العمق لا يمكن أن يتصور بدون جد وبدون نبل وجلال وما يتعمق إلا وهو جاد أيا كان ما تعمق فيه ولهذا فإنك لا تجد قصائد الطويل إلا نحوا بها نحو الفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس واستشارة الخيال وتخير المعاني"[4]، وهذه الدواعي جميعاً متحققة في موقف الرثاء، إذ يكون الشاعر في حال من اليأس والجزع، لهذا يتخير وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه

---

[1] هلال ،محمد غنيمي ،**النقد الأدبي الحديث**، ص441.

[2] **القبض:** هو حذف الخامس الساكن من مفاعيلن فتصير إلى مفاعلن ويلزم القبض كل أبيات القصيدة إلا عند التصريع ، ينظر كتاب في **علمي العروض والقافية**، د. أمين علي السيد، ط دار المعارف ،ط4، 1990م،ص95.

[3] التبريزي، الخطيب، **الكافي في العروض والقوافي** ، تح: الحساني حسن عبد الله، ط مكتبة الخانجي ، القاهرة، ص22.

[4] الطيب، عبدالله،(1970م)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ط دار الفكر ، الطبعة الثانية، بيروت، ج1، ص381.

حزنه وجزعه، فإذا كان الرثاء في وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم مع سرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعات قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة أبيات . أما المراثي الطويلة فتُنظَّم بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر[1]، لذا تخرج أغلب المراثي على الوزن الطويل لكثرة مقاطعه التي من شأنها استيعاب حالات الجزع والأنين والشكوى من نوازل الدهر، ومن المراثي التي جاءت على هذا الوزن قصيدة ابن الرومي في رثاء أمه :

أفـيـضـا دماً إنَّ الـرزايـا لهـا قِيَمْ فـلـيـس كـثـيراً أن تَجُودَا لـها بِدمْ[2]

وكذلك ركب المتنبي البحر الطويل في رثاء جدته فقال:

ألا لا أُري الأحـداثَ حَمْـدَاً ولا ذَمّـا فَـمـا بـَطـشُها جَهلاً ولا كفُّها حِلمَا[3]

واستعمل الشعراء **البحر البسيط** في العديد من القصائد الرثائية، كمرثية الشريف المرتضى التي يقول فيها:

فـي مثلهـا يُسـتثارُ الصَّـبرُ والجَلـدُ وعنـدها يَتقاضَـى الحـزمُ مـا يَجِـدُ

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وقد أكثر الشعراء النظم على هذا البحر؛ لأن فيه بساطة وطلاوة[4]. كلُّ هذا أسهم في إتاحة المجال للشعراء في الاستقصاء، ذلك الاستقصاء الذي يتلاءم مع بحر البسيط، الذي امتاز بتفعيلاته المختلفة والمتكافئة، ما أعان الشعراء على بسط الأفكار واستقصائها.

كذلك اختار أبو فراس الحمداني **البحر الوافر** في رثاء والدته فقال:

---

[1] أنيس، إبراهيم/ **موسيقى الشعر** ، ط7،1977م، مكتبة الأنجلو المصرية ،ص177.

[2] ابن الرومي، ديوان، ج3، ص288.

[3] المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، ج4ــ ص103/102.

[4] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص269.

حَـــــرامٌ أَن يَبيـــــتَ قَريـــــرَ عَـــــينٍ وَلُـــــؤمٌ أَن يُلِـــــمَّ بِـــــهِ السُـــــرورُ[1]

مفاعلتْن مفاعلتَن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

فالقصيدة من بحر الوافر، والعروض والضرب في هذا البحر على وزن (فعولن) إذا استعمل تاما، والحشو (مفاعلتن) يتكون من وتد مجموع (مفا)، وسببين ثقيل وخفيف (علتن) والحرف الخامس من الحشو وهو (اللام) كثيراً ما يجيء ساكنا كقوله:

أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم هَـــمٍّ طَويـــلٍ مَضـــى بِـــكِ لَـــم يَكُـــن مِنـــهُ نَصـــيرُ!؟[2]

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن

و"هذا التسكين لا يلتزم في الأبيات كلها"[3]، بل قد تجيء 'مفاعلتن' في الشطر الأول ساكنة اللام ثم تكون في البيت نفسه في الشطر الثاني محركة كقوله مثلاً:

وَقَـــد ذُقـــتِ المَنايـــا والرَّزايـــا وَلا وَلَـــدٌ لَـــدَيكِ وَلا عَشِـــيرُ

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن

فنلاحظ أن الشطر الثاني من القصيدة كانت فيه اللام متحركة أي إن هذه التفعيلة وهي (مفاعلتن) خالية من 'العصب' ويسمّيه العروضيون "إن أجزاء هذا البحر في دوائر الشعر عند الخليل"[4] في الحقيقة تكون على الشكل التالي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن[5]

إلا أن "العروض والضرب يُعدَّان صحيحين في الحالة التي رأيناها سابقاً وذلك تيسيراً على الدارسين، وتطبيقاً لما وقع في الشعر العربي من أوزان لا ينبغي أن نتجاوزها إلى فروض"[1]، ولم أجد في القصيدة كلها سوى بيت واحد خلا منه العصب، في قوله :

---

[1] الحمداني، **ديوان**، شرح الدكتور خليل الدويهي ،ص162.

[2] الحمداني، ديوان، ص162.

[3] السيد، أمين علي،(1999م)، **في علمي العروض والقافية**، دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، ص102.

[4] السيد، أمين علي، **في علمي العروض والقافية**، ص103.

[5] المرجع السابق، ص103.

وَغـــابَ حَبيـــبُ قَلبِـــكِ عَـــن مَكـــانٍ مَلائِكَـــــةُ السَـــــماءِ بِـــــهِ حُضُـــــورُ

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن

الوافر عند علماء العروض يصلح للإنشاد والترجيع، ويتفق مع حالات الانكسار، ويقول حازم القرطاجني مبرزاً جماليات هذا البحر من خلال بساطته و اعتداله: " ومما يبين لك أن لكل وزن منها طبعاً يصير نمط الكلام مائلاً إليه أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر اعتدل كلامه، و زال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة و صلابة النبع وعدَّ ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغض، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه و زال عنه التوعر"[2].

أما الشريف الرضي فقد استعمل في رثاء والدته البحر الكامل وسُمِّي كاملاً؛" لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في أوزان الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره، والحركات في أصل الوافر مثلما هي في الكامل ، إلا أن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توافرت حركاته ولم يأت على أصله، والكامل توافرت حركاته وجاء على أصله، فهو أكمل من الوافر فسمي لذلك كاملاً"[3] وتفعيلات البحر الكامل هي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والقصيدة مصرعة[4] وعروضها وضربها مقطوعان تصير متفاعلن إلى متفاعل" والقطع هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله[5]"

أبكيك لو نقع لغلي ل بكائي وأقول لو ذهب لمقا ل بدائي

وفي البيت الثاني من القصيدة العروض صحيحة والضرب مقطوع وذلك في قوله:

وأعوذ بالص صبر الجمي ل تعزياً لو كان بص صبر الجمي ل عزائي

---

[1] المرجع السابق، ص103.

[2] بدوي، عبده،(2000م)، **دراسات في النص الشعري: العصر العباسي**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2000م، ص259.

[3] التبريزي، الخطيب، **الكافي في العروض**، ص58.

[4] **التصريع** :هو موافقة العروض للضرب تزيد بزيادته وتنقص بنقصه في مطلع القصيدة.

[5] حماد، محمد حسين ،(1414هـ1994م)، **أوزان الشعر وموسيقاه بين الأصالة والتجديد**، ط1، ص 70.

ولعلَّ كثرة الحركات في البحر الكامل، تتناسب مع حالة الشجن والحزن وذوبان النفس المكلومة الحزينة الثائرة التي أنهكتها الحوادث وتوالت عليها المحن، فهذا البحر ذو التفعيلات الست يستطيع الشاعر أن يصب فيها أحزانه، ويعكس خلجاته النفسية وإحساسه بالأسى والانفعال، وكذلك التكرار الذي ورد في هذه القصيدة ، حيث منحها تميزاً موسيقياً ساهم في تأكيد المعاني.

أما **البحر السريع** فاستعمله الصنوبري في قوله:

قـــد صَـــوَّحت روضـــتي المونقـــة وانـــتـــزعـــتْ دَوحـــتـــيّ المـــورقَـــه

بـــــابٌ إلـــــى الجنّـــــة ودّعتُـــــهُ مـــنـــذ رأيـــتُ الـــمـــوتَ قـــد أغـــلقَـــهْ[1]

ذكر حازم القرطاجني أن في السريع كزازة : " أما السريع والرجز ففيهما كزازة"[2]، وأراد بالكزازة التقلص والانقباض والتشنج، ويشعر القارئ بذلك، لاسيما في موضوع الرثاء، حتى كأنَّ نغمته منقبضة، وهذا الانقباض فيه مؤشر على انفعال وضيق، بدليل أن معظم المراثي الجيدة جاءت وفق البحر السريع كمراثي الخنساء ومراثي أبي تمام .

نظم ابن سناء الملك مرثيته **على البحر الخفيف** :

صـــحِّ مـــن دهـــرِنـــا وفـــاةُ الـــحَـــياءِ فلـــيـــَطُـــلْ مـــنـــكمـــا بُـــكَـــاءُ الـــوَفاءِ[3]

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وهو بحر يميل إلى الفخامة بعد الطويل والبسيط، لأنه ساطع النغم، بارز الموسيقى، وقد وصف " بالجزالة والرشاقة"[4]. وقد شاع استعمال هذا الوزن في الشعر العباسي، وقد يكون الوزن الثاني المستساغ بعد الطويل "[5]، وهو بحر يناسب التعبير عن الحزن والأسى، وقد كثر استعماله في رثاء الممالك والمدن.

---

[1] الصنوبري، الديوان ، ص،374.

[2] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص268

[3] الملك، ابن سناء، **الديوان** ، ج2، ص491.

[4] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ص269.

[5] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص174.

وخلاصة القول: لم تجر مراثي الأمهات على أبحر مخصوصة، بل استعمل الشعراء البحور كافة، وإن بدت بعض العلامات الفارقة من خلال مطاوعتها الغرض كالبحر الطويل والسريع والخفيف، وليس هنالك دليل على أن هذه البحور أصلح للرثاء من غيرها، غير أن الثابت هو أن التجربة الشعرية هي التي تتحكم باختيار الوزن، وربما يخضع اختيار الوزن للاختيار البلاغي نفسه، إذ تتشكل العناصر المكونة للشعر تشكلاً عضوياً كل جزء يستدعي جزءاً آخر لتكون القصيدة كلاً واحداً في النهاية، تتكامل فيها العناصر بتكامل الكيان الكلي للقصيدة، وعلى هذا الأساس نظر **قدامة بن جعفر** إلى عناصر الشعر من خلال علاقات الائتلاف والتضافر، لأن تلك العناصر في النهاية تشترك في أداء وظيفة محددة، وفي الرثاء تخضع تلك العناصر لاشتراطات الغرض، ولا يخضع الغرض لاشتراطات تلك العناصر، وعليه أدى الوزن الشعري وظيفة تلائم غرض الرثاء، فالطويل والكامل والبسيط وسائر الأبحر بدا مطاوعاً الغرض ومستوعباً التجربة، فنهض بدلالات شتى منها ما يتصل بالبطء كالتمثل والتصبر وذكر القصص للاعتبار، ونهض تارة أخرى فخماً جليلاً، وكذا في سائر مواقف الرثاء من حزن وبكاء وتفجع وتصبر وتعزية، كل تلك الدلالات كانت تظهر في نغمات الوزن الشعري مؤتلفة منسجمة، بوصف الوزن جزءاً من البنية الكلية للنص الشعري .

2-1 القافية:

تعد القافية عنصراً آخر من عناصر الإيقاع، ومن شأنها "ضبط المعنى، وتحديده تحديداً كاملاً، وشد البيت شدّاً وثيقاً بكيان القصيدة العام، ولولاها لكانت مفككة"[1]، وتمنح القصيدة "بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[2]، وقد أكد ابن رشيق أهميتها بقوله، لا يُسَمَّى الشعر "شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[3]،وتختلف تعريفات العروضيين للقافية، فعند الأخفش" تعدُّ القافية آخر كلمة في البيت"[4]، وأمَّا الفرَّاء،" فيعدُّها حرف الروي"[1]، وهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي" آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[2].

---

[1] خلوصي، صفاء،(1966م)، **فن التقطيع الشعري والقافية**، بيروت، ط3، ص221.

[2] أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، ص13.

[3] القيرواني، **العمدة** ، ج1 ص151.

[4] القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، ج1، ص152.

اختيار الشاعر للقافية يجب أن يكون نابعاً من حاجة نفسية وضرورة معنوية يقوم باستدعائها من دون تكلف، لما تؤديه من أثر في النفس؛ لأنها الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها بين آونة وأخرى في أوقات منتظمة[3].

وبناءً على ذلك نجد أن الشعراء، قد استطاعوا في كثير من قصائدهم أن يخضعوا القافية لتجربتهم الشعرية، ويجعلوا منها طاقة شعورية تبث انفعالاتهم المختلفة، وقد سار الشعراء منذ القدم على نظام القافية الواحدة، ولم يكن هذا قيداً يقف أمام قدراتهم الشعرية، أو أن يقف عقبة تحول دون تحليقهم في أجواء الخيال والإبداع الشعري.

وتنقسم القافية إلى قسمين، بحسب حركات الروي التي اعتمدها الشاعر في قصائده فهي كالآتي:

1ــ القافية المطلقة: وهي التي يكون رويها متحركاً[4]، وقد حظيت بنسبة أوفر في مراثي الأمهات، منها قول الشريف المرتضى وهو يعزي أبا علي الحسن بن حمد على وفاة والدته:

[البسيط]

فـــي مثلهـــا يُســـتثارُ الصَّـــبرُ والجَلَـــدُ وعنـــدها يَتقاضَـــى الحـــزمُ مـــا يَجِـــدُ

ومـــــا الرزيَّـــــةُ إلاَّ أنْ تُلِـــــمَّ بنـــــا و نحـــنُ لاهـــونَ عنـــهـــا غُـــفَّلٌ بُـــعُدُ[5]

وأيضاً نجد القافية المطلقة في قول المتنبي في رثاء والدة سيف الدولة:

[الوافر]

نُعِـــــدُّ المَشـــــرَفيَّةَ والعَـــــوالي وتَـــقْـــتُلُـــــنا المَنُـــونُ بِـــلا قِـــــتالِ[6]

ومن ذلك قول ابن نباتة السعدي:

[الطويل]

أيـــَا دَمـــعُ هـــل للحُزنِ عندكَ مَطْمَـــــعُ فمـــا كـــلُّ مـــحزونٍ إلى الدَّمعِ يفْـــزَعُ؟[1]

---

[1] المصدر السابق،ج1، ص153.

[2] المصدر السابق، ج1، ص154.

[3] أنيس، إبراهيم،(1972م)، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، ص53.

[4] العبيدي، رشيد عبدالرحمن،(1986م)، **معجم مصطلحات العروض والقوافي**، مطبعة جامعة بغداد، ط1، ص215.

[5] الشريف المرتضى، **الديوان**، شرح: محمد ألتونجي، دار الجيل، بيروت، مجلد 1، ص323.

[6] المتنبي، أبي الطيب، **ديوان**، ج3، ص8.

إطلاق القافية هنا بضم حرف الروي مطلقة ومعنى ذلك أن ضمة حرف الروي" يعطي واواً تُسَّمى وصلاً وبهذا تكون القصيدة التي حرف رويها متحركاً " مطلقة"، والإطلاق هنا يسهم في بناء موسيقى القصيدة لأن القافية المطلقة تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة إذ تمثل نهاية موجة إيقاعية ثم يبدأ بعدها البيت الذي يليه بمرتكز جديد لينتهي من جديد إلى روي مطلق وهكذا تغدو القصيدة أقرب إلى البنية المتوثبة المتحركة، بسبب قافيتها المطلقة[2] .

وعمد ابن سناء الملك إلى القافية المطلقة والروي المكسور في قوله :

[الخفيف]

صـــحِّ مـــن دهـــرِنـــا وفـــاةُ الـــحَـــياءِ فلـــيـــَطُـــلْ مـــنـــكمـــا بُـــكَـــاءُ الـــوَفاءِ[3]

وقول الزمخشري:

[الكامل]

يـــا حادثـــاتِ الـــدهرِ أمـــي بعـــدما أدركـــت أمـــي بـــالردَّى مـــن شيـــتِ[4]

وغيرها من القوافي التي دأب الشعراء إطلاق قوافيها، " فالقافية المطلقة أوضح في السمع، وأشدُّ أسراً للآذان ،لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده"[5].

2ــ القافية المقيدة: هي التي يكون رويها ساكناً[6]، وجاءت في مراثي الأمهات بنسبة أقل مقارنة مع القوافي المطلقة، والحق أن القافية المقيدة تشف عن ضيق وكبت، ومن دلالاتها السكون والصمت وكتم العبرات، والرثاء يستلزم البث والتصريح وإظهار الأصوات، في حين تسمح القافية المطلقة بإطلاق المشاعر

---

[1] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2،ص170.

[2] الوائلي، كريم،(د.ت)، **الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية**، ط دار العالمية، ص277.

[3] الملك، ابن سناء، **الديوان** ، ج2، ص491.

[4] أمي(الأولى): أ قصدي، ابن منظور ، لسان العرب، مادة (أمَمَ)، وأمي (الثانية) هي والدة الشاعر الزمخشري. شيت : شئت وخففت الهمزة للقافية. الزمخشري، **الديوان** ، ص71،72.

[5] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص281.

[6] خلوصي' صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، بيروت، ط3، ص217.

الحبيسة والانفعالات المكبوتة، من أجل ذلك كان لها الغلبة في رثاء الأمهات على الرغم من أن الشعراء نظموا أغلب المراثي من القوافي المطلقة، فمن القوافي المقيدة بالسكون قول ابن الرومي:

[الطويل]

أفيضا دماً إنَّ الرزايا لها قِيَمْ فليس كثيراً أن تَجُودَا لها بِدمْ
ولا تستريحا من بُكاء إلى كرى فلا حمد ما لم تُسعداني على السأمْ[1]
ويا لذة العيشِ التي كنتُ أرتضي تقطَّعَ ما بيني وبينكِ فانصرمْ[2]

كأن ابن الرومي أراد الإيحاء بالصمت والإبلاغ بالسكون، إذ لم يجد في حياته بعد غياب والدته سوى الصمت والسكوت، ولا يرى أمامه إلا جفاف الواقع، فهو وحيد إلا من الألم والحزن .

ومن أمثلة القافية المقيدة أيضاً قول الصنوبري:

[السريع]

قد صَوَّحت روضتي المونقة وانتزعتْ دَوحتيّ المورقَه
بابٌ إلى الجنّة ودّعتُهُ منذ رأيتُ الموتَ قد أغلقَهْ
لا يبعَدَنْ مثواكِ يا أمَّ ما أبعَدَ مثواكِ وما أسحقه
قد صدقَ الموتُ الذي لم أزلْ أحذرهُ فيكِ ،وقد حقَّقَه[3]

كذلك ابن الخياط لجأ إلى القافية المطلقة في رثائه لوالدة أبي تغلب بقوله:

[الطويل]

صُرُوفُ الْمَنايا لَيْسَ يُودِي قَتِيلُها وَدارُ الرَّزايا لا يَصِحُّ عَلِيلُها
مَنِيتُ بِها مُسْتَكْرَهاً فَاجْتويْتُها كَما يَجْتَوِي دارَ الْهَوانِ نَزِيلُها[4]

نستنتج مما سبق أنه قد جاءت قوافي مراثي الأمهات، مطلقة ومقيدة، والقافية المطلقة كانت الغالبة، فالقافية المطلقة تمثل ما يقارب من 90% من قوافي الشعر العربي، وهذا يعني أن الروي الساكن لا يمثل إلا 10% تقريباً من ديوان الشعر العربي عامة، فالآذان ألفت أن تسمع بعد الروي شيئاً[1].

---

[1] الكرى: النوم.
[2] ابن الرومي، الديوان ،ج3، ص288.
[3] الصنوبري ، الديوان، ص374.
[4] ابن الخياط،(د. ت)، الديوان، ص101.

1-3-الروي:

يعرف الروي بأنه:" الصوت الذي يستلزم التكرار في نهاية وحدة المبنى(البيت)، وإليه تنسب القصيدة فيقال عينية أبي ذؤيب، ولامية الشنفرى"[2] ، إذن فهو الصوت الذي يمثل إحدى أقوى ركائز القافية، وأجلى دعائمها، وهو الرابط اللفظي الذي يشد أواصر فقرات القافية ويشكّل عمودها الفقري.

فإذا نظرنا إلى مراثي الأمهات في العصر العباسي، وجدنا قوافيها جاءت بعشرة أحرف من حروف الهجاء، نرتبها بحسب عدد الأبيات، وليس وفق عدد المراثي؛ ذلك لأنَّ هناك أحرفاً تكررَّت روياً في أكثر من مرثية، ولكن يقل عددها عن حروفٍ لم تأتِ إلا في مرثية واحدة أحياناً؛ لذا كان الإحصاء وفق عدد الأبيات أدقَّ وأجدى.

فجاء حرف الميم في الصدارة حيث بلغ عدد الأبيات التي جاءت عليه 368 بيتاً، ثم حرف الهمزة: 154بيتاً، فالميم 148 بيتاً، فالعين92 بيتاً، فالتاء: 65 بيتاً، فالباء: 54 بيتاً، فالراء: 39بيتاً، ، فالدال:26 بيتاً، فالنون:19 بيتاً، وأخيراً القاف: 17 بيتاً.

ومن هنا نجد أن حروف الروي في مراثي الأمهات جاءت ــ إلى حد ماــ موافقة لنسب شيوعها في الشعر العربي، والتي ذكرها إبراهيم أنيس، فجاءت في الصدارة الميم واللام، وهي حروف تجيء روياً بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء.

ولم يأتِ مخالفاً لذلك إلا حرف الباء في قصيدة بلغ عدد أبياتها أربعة وخمسين بيتاً، ثم جاءت الحروف متوسطة الشيوع، يتقدمها حرف الهمزة، ثم النون، فالدال، فالقاف.

لم يأتِ من الحروف قليلة الشيوع غير حرف التاء الذي جاء بكثرة في مراثي الأمهات، إذ بلغت عدد الأبيات التي جاء فيها حرف التاء روياً خمسة وستين بيتاً، أما من الحروف النادرة المجيء روياً فجاء العين في قصيدتين، أما باقي الحروف النادرة مثل الذال والخاء والشين والزاي والواو والطاء ، فلم نجد مراثي

---

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص257.

[2] عبدالجليل، عبدالقادر،(1998م)، **هندسة المقاطع الصوتية** ، دار صنعاء للنشر، عمان،ط1، ص359.

بنيت عليها، فحروف الروي التي أتت المراثي عليها من الأحرف كثيرة الشيوع ومتوسطة الشيوع ولم تأتِ من الأحرف نادرة الشيوع ، وتجنبت المراثي الأحرف الصعبة كالثاء والخاء والدال والطاء والواو، فلا نجد لها أثراً. وهذه الظاهرة ليست وقفاً على شعر مراثي الأمهات، فهذه الأحرف لم ترد في شعر العرب كثيراً .

جعل ابن الرومي حرف الميم روياً لمرثيته في قوله:

[الطويل]

أفـيـضـا دمـاً إنَّ الـرزايـا لها قِيَمْ فـلـيـس كـثـيراً أن تَجُـودَا لها بِدمْ[1]

وفي اختياره حرف الميم المفتوح ما قبلها دعم مهارة التوزيع الموسيقي في القصيدة، فقد أوحت بصوت الألم الشبيه بأنين المجهد المتعب، وإذا نظرنا إلى حرف الميم الواقع روياً، نجده في كل القصيدة حرف ميم من أصل الكلمة" وهذا هو الحسن"[2]، في حين يقع الميم روياً على أنَّ القصيدة طويلة جداً، وهذا يدل على حصيلة لغوية جمّة وغير متكلفة.

أما قصيدة المعري، فكان رويها اللام، وهو حرف متوسط بين الشدة والرخاوة، لثوي جانبي[3]، وكذلك له تأثير في القصيدة من حيث القوة، وكأن الشاعر يريد من خلاله التنفيس عن ذاته وإخراج ما بداخله من آلام، يقول:

[الطويل]

دعـا الله أُمّـاً لـيـتَ أنّـي أمـامَها دُعـيـتُ ولـو أنَّ الـهـواجـرَ آصالُ[4]

في حين آثر الشريف الرضي في رثاء أمه، روي الهمزة، والهمزة حرف انفجاري شديد، مرقق، وحنجـري، ويعطي القصيدة القوة والتأثير، وهذا باد في قوله: [الكامل]

أبكِيـكِ لَـوْ نَقَـعَ الغَلِيـلَ بُكَـائي وَأَقُـولُ لَـوْ ذَهَـبَ المَقَـالُ بِـدائي[1]

---

[1] ابن الرومي، **ديوانه** ، ج3،ص288.

[2] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص252.

[3] حركات، مصطفى،(1998م)، **الصوتيات والفونولوجيا**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان ، ط1، ص65.

[4] **دعا الله أماً:** أي أماتها وفتح لها أبواب السماء لأنها طاهرة ــ **ليت أني أمامها:** يتمنى لو أنه افتداها بنفسه، ووهبها حظه من الدنيا غير آسف على ما قد يفوته من حسنها وزينتها ولو أنه هواجرها أي هواجر الدنيا بعده تعود كآصالها، وفي البيت إشارة إلى استحسان الآصال وكره الهواجر وفي الحديث قول النبي صلى الله عليه وسلم:" شدة الحر من قيح جهنم". المعري، ديوان سقط الزند، ص46.

الهمزة الواقعة في الروي متوسطة الشيوع، وفيها صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس؛ لأن فتحة المزمار مغلقة إغلاقاً تاماً فلا نسمع لهذا ذبذبة الوترين الصوتيين ولا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلا حين تنفرج فتحة المزمار وذلك الانفراج الفجائي الذي ينتج الهمزة"[2] ومخرج صوت الهمزة يتناسب مع الألم والحزن المسيطر خلال هذه التجربة ويتوافق مع نفسية المبدع، وقد جاء هذا الصوت مكسوراً وهذه الكسرة تتناسب مع نفسية المبدع الذي هزته المحن والخطوب ونتج عن كسرة الهمزة حرفاً يسمى الوصل والقافية مردوفة بالألف وقد التزم الشاعر الردف في كل أبيات القصيدة ومجيء القافية على تلك الشاكلة يزيد من موسيقى القصيدة.

وجاء حرف الراء روياً في قصيدة أبي فراس الحمداني :

[الوافر]

أَيَـــا أُمَّ الأَســـيرِ سَـــقاكِ غَيْـــثٌ بِكُـــرهٍ مِنـــكِ مـــا لَقِـــيَ الأَســـيرُ[3]

وكذلك ورد الروي بالراء في تعزية ابن الرومي المعتضد في قوله:

[البسيط]

عـيـنَّي هـذا ربـيع الدَّمـع فاحتشدا وأبـلـيـانـي بـلاءً غير تـعذيـرِ[4]

ونظم ابن سنان الخفاجي قصيدته على حرف العين في قوله:

[الكامل]

أَبكيـكِ لَـو نَهَضَـت بِحَقِّـكِ أَدمُـعُ وَأَقـولُ لَـو أَنَّ الـنَّوائِـبَ تَـسـمَـعُ[5]

فالعين حرف احتكاكي ورخوي ومرقق وحلقي، وهو من الأصوات المجهورة[1]، وهو ــ أيضاًــ يعطي للقصيدة تأثيراً وقوة، وكان اختيار الشاعر لهذا الروي (العين) يوحي إلى أنه يريد أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره من خلال تجربته الشعرية. وحرف العين من الحروف التي يكثر مجيئها روياً في الشعر العربي،

---

[1] الشريف الرضي ،الديوان ، ص73.

[2] أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ص77.

[3]. الحمداني، ديوانه، ص161.

[4] ابن الرومي، ديوانه ،ج2، ص96.

[5] الخفاجي، ابن سنان ، الديوان ، ص 257.

ومجيء حرف العين روياً وتكراره في هذه القصيدة يتناسب مع تجربة الشاعر التي اتّسمت بالحزن وازدانت بالألم والأنين، فعاديات الدهر التي أنهكت الشاعر عبر عنها صوت العين الذي يتوسط بين الشدة والرخاوة، ويتناسب مع حال الشاعر النفسية فجاءت نغمة صوت " العين" مع ضمتها التي تحكي حرفاً آخر هو الواو والمسماة في عرف العروضيين بالوصل، لتوحي بأن حزن الشاعر منبعث من قرارة نفسه ومن صميم فؤاده.

والخلاصة: كانت أوزان قصائد مراثي الأمهات في العصر العباسي في معظمها مناسبة للغرض، مؤتلفة مع المقاصد، معبرة عن المواقف تعبيراً دقيقاً، وكذا القوافي بنوعيها المطلقة والمقيدة أدت الغرض وأبرزت الدلالات النفسية، وكل ذلك جعل من الإيقاع جزءاً من البنية المتماسكة لقصيدة مراثي الأمهات .

2ــ الموسيقا الداخلية:

هي تنظيم إيقاعي يحدث داخل النص، نتيجة لـ"حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة"[2]. فتلك الإيقاعات الموسيقية تبين لنا "قدرة الشاعر على إقامة بناء موسيقي يتكون من إيحاءات تعلو أو تهبط، تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد لتكون في مجموعها لحناً منسقاً أقرب إلى الإطار السمفوني"[3].

ولمراثي الأمهات نغم داخلي، اعتمد فيه الشعراء على وسائل متعددة منها:

---

[1] حركات، مصطفى، **الصوتيات والفونولوجيا**، ص65.

[2] إسماعيل، عزالدين،(1955م) ،**الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)**،ط1، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد بمصر، ،ص374.

[3] أبو الخشب، إبراهيم علي،(1966م)، **تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر**، دار الفكر العربي ، مصر، ص167.

أ ــ التكـــــرار الصوتي:

وهو من أبرز الفنون البديعية التي يلجأ إليها الشعراء لــ"زيادة النغم وتقوية الجرس"[1]، وهو إعادة الألفاظ في سياق التعبير، لتكون نغماً موسيقياً، يتقصده الشاعر في شعره[2]، ليضفي على النص جمالاً ورونقاً، وليخرجه من هوة الرتابة والجمود، وله أشكال منها ما يقع في الحرف، أو المفردة، أو الجملة، أو الشطر، وأول ما وجدناه من التكرار في مراثي الأمهات التكرار الصوتي " يُكرّر صوت معين من شأنه أن يعطي جرساً صوتياً فريداً إلى جانب الأصوات السابقة"[3]، ولنضرب أمثلة في ذلك، وهي كثيرة: منها تكرار صوت النون عند أبي فراس الحمداني مثل قوله من روميته "أيا أم الأسير"ــ التي تواتر فيها صوت النون كلّه نحو خمس وخمسين مرة :[4] [الوافر]

أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم هَـــمٍّ طَويـــلٍ مَضـــى بِـــكِ لَـــم يَكُـــن مِنـــهُ نَصـــيرُ!
أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم سِـــرٍّ مَصُـــونٍ بِقَلبِـــكِ مـــاتَ لَـــيسَ لَـــهُ ظُهـــورُ!
أَيـــا أُمّـــاهُ كَـــم بُشـــرى بِقُربـــي أَتَتـــكِ وَدُونَهـــا الأَجَـــلُ القَصـــيرُ![5]

لقد أسهم تواتر صوت النون في هذه الأبيات من القصيدة في تجسيد معنى الألم والأنين العميق الصادر عــن نفس حائرة معذبة ألمت بها الفجائع من كل صوب وحدب، لا سيما فجيعة وفاة أمه وهو أسير، فنجده يناديها مستغيثاً باستمرار، فمن يسانده في محنة أسره، ومن سيدعو له، ومن سيفتح له قلبه لولاهــا؟! إضــافة إلــى إسهام صوت "النون" في تجسيد معنى البعد بين الشاعر وأمه حية وميتة . وتكرار النون في هــذه الأبيــات يضاعف من جودة الموسيقى الداخلية ويوحي بالانهزام الداخلي ، فعندما يأمن الإنسان تقلبــات الــدهر ثــم يباغته الدهر بما لا يتوقعه تكون الحسرة عندئذ وقعها أليم.

كذلك نجد تكراراً لصوت العين في قول ابن نباتة السعدي:

---

[1] المجذوب، عبدالله الطيب،(1970م) ،**المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الفكر، ط2، القاهرة، ج2 ص568.

[2] هلال، ماهر مهدي،(1980م)، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص239.

[3] مسعودي، فضيلة،(2008م)، **التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية** ، دار الحامد للنشر، ط1، عمان، الأردن، ص21.

[4] الحمداني: **ديوانه**، ص:123.

[5] الحمداني، **ديوانه**، ص162.

[الطويل]

أيــَا دَمــعُ هــل للحُزنِ عندكَ مَطْمَـــعُ فمــا كــلُّ مــحزونٍ إلى الدَّمعِ يفْـــزَعُ؟[1]

صوت العين تكرر خمس مرات وذلك في الكلمات الآتية: دمع، عندك، مطمع، الدمع، يفزع ، وصوت العين من الحروف الحلقية التي تخرج من وسط الحلق وهي مناسبة لحالة الشجن والحزن المسيطرة على جنبات النص فضلاً عن الجو الموسيقي المنبعث من تكرار هذا الصوت على أبعاد متقاربة، وقد وصف علماء اللغة هذا الصوت بالتوسط بين الشدة والرخاوة" ويرجع ذلك لإحساسهم بذلك فكأنهم لاحظوا فيها جانبا من الشدة وجانبا من الرخاوة ثم وصفهم هذا دقيق جداً"[2]، ومن تكرار الحرف تكرار صوت الغين في قوله: غدوت، وغدت، وتكرار صوت التاء في قوله تتصنع وهذه الأصوات المكررة لها وقعها الموسيقي الذي تلذ له الأذن وذلك لقوله:

[الطويل]

وإنَّ الــمــنايــا إذْ غَــدوتِ قــَــريــرة غَــدتْ لكِ في أثــوابهــا تَتَــصَنّعُ[3]

كلمة (قريرة) توحي بالاطمئنان والسكون الذي لا يكدّر صفوه شيء وتكرار صوت الراء مع الفصل بينه بحرف الياء واللسان عندما ينطق بالراء يضرب في اللثة ضربات سريعة متكررة يستريح اللسان قليلاً من ذلك بالفصل بين الراءات بالياء، وقد لحظ أحد الدارسين أن صوت الراء يأتي كثيراً متماثلاً" " وصوت الراء وإن لم يكن مهموساً فهو من أكثر الأصوات استخداماً معزولاً متماثلاً ولا شك أن ما في عملية إخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت ومميزاته اللغوية الأصلية يزيد تقوية ترديده من الشعر" [4] وكلمة " تتصنع" بصيغتها هذه تحكي المعنى وتصوره وكأننا نراه خلال هذه الكلمة فالتصنع

---

[1] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2،ص170.

[2] البسيوني، البسيوني عبدالعظيم ،(1422هـ،2001م)، **صوتيات اللغة العربية**، ط1، ص56.

[3] **تتصنع:** تتظاهر بما ليس فيها. السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2 ، ص171.

[4] الطرابلسي، محمد الهادي،(1981م)، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ط المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ص56.

البادي في حروفها يحكي معناها مشاهداً مرئياً خلال التردد بين هذه الأصوات المتكررة. ولعل تكرار صوت الراء في الكلمات الآتية :" قبران، بالزوراء، طرفي، يصور جو الحزن والأسى من جراء مشاهدة الشاعر لقبر أمه وأبيه وقد تجاورا تحت أطباق الثرى إعلاناً عن موت مجد الشاعر وذلك في قوله:

[الطويل]

وقـبـرانِ بـالزوراءِ أُمّـي ووالـدي كـلا طَـرفِـي مَجدي يُجبُّ ويُـجدعُ[1]

تكرار حروف الصفير يسهم في البناء الموسيقي للقصيدة، وذلك في قوله:" النساء، السوء، ضاجعنها، تضجع، فصفير السين مع استطالة الضاد وتكرار كلٍّ منهما يوحي بامتداد المصيبة ويتوافق مع أصوات المعولات اللائي حللن في المكان بحلول المصيبة فيه ولذا صدر الشاعر بيته بقوله:" فليت" وهي للتمني والتمني شيء محبوب إلى النفس ولكن لا يرجى تحقيقه وأما المتمني فهو فداء أمه من شبح الموت أو رقود هؤلاء النسوة اللائي يبكينها معها في قبرها وهذه الأمنية ــ كما نرى ــ عزيزة المنال، ولكنها جاءت موافقة لما في شعور الشاعر معبرة عما بداخله من حرارة الفقد وذلك في قوله:

[الطويل]

فـلـيـتَ الـنسـاءَ المـُعولاتِ فدينها من السوءِ أو ضـاجعنها حيـثُ تَضـجْعُ[2]

وتأتي السين متجاورة مع حرف الصاد في قول الشاعر" يستصرخنني" وصفير السين مع صفير الصاد يحكيان هول المصيبة ويتوافقان مع نبرة الاستصراخ الصادرة من هؤلاء النسوة اللائي يدعون الشاعر لإنقاذ أمه وتأتي الإجابة في صورة الاستفهام الإنكاري الذي عممه الشاعر على الناس كلهم ليثبت خلاله عجز جميع الناس عن دفع الموت أو الوقوف في سبيله وهو واحد من الناس يعتريه ما يعتريهم ويصيبه الضعف والعجز كما أصابهم، وقد جسدت كلمة (يستصرخنني) الحالة النفسية لهؤلاء النسوة وحاكت أصوات الكلمة الحالة التي كان عليها لحظة الاستصراخ" والمحاكاة الصوتية ــ إذن ــ واحدة من طاقات كثيرة تمتلكها اللغة

[1] **يجب** : يقطع ، **يجدع**: قطع أنفه أو طرف من أطرافه. السعدي، ابن نباتة، **الديوان**، ج2 ، ص171.
[2] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2، ص172.

في التعبير والإيحاء وإبداع الدلالة حيث يتجسد المعنى ويتصوره المخاطب لحظة سماعه للمنطوق"[1] والكلمات السابقة جاءت في قول الشاعر: [الطويل]

عَـشِيـَّةَ يستصرخـنـــني لـــدُعائها وهلْ يـدفعُ الـنـــاسُ الحِمـامَ فـأدفعُ؟[2]

كذلك في مطلع قصيدة الشريف الرضي كُرر حرف اللام خمس مرات، وصوت الكاف ثلاث مرات والقاف ثلاث مرات، والياء أربع مرات وذلك في قوله:

[الكامل]

أبكِيـكِ لَـوْ نَقَـعَ الغَليـلَ بُكَـائي وَأَقُـولُ لَـوْ ذَهَـبَ المَقـالُ بِـدائي[3]

الياء واللام من الحروف القريبة في المخرج، وكذلك القاف والكاف من الأصوات القريبة في المخرج وقرب هذه الأصوات وتكرارها على أبعاد متناسقة أسهم في بناء الموسيقا الداخلية للنص.

وتكرر صوت اللام سبع مرات في قول الرضي :

[الكامل]

أبُـدي التّجَلّـدَ للعَـدُوَ ولَـوْ درَى بتَمَلْمُلـي لَقَـدِ اشـتَفَى أعـدائي[4]

صوت اللام من الحروف المجهورة ويتصف بصفة الزلاقة وهي سرعة النطق بالحرف لخروجه من طرف اللسان، وقد أسهم تكرار صوت اللام في رسم الحالة التي تلبس بها الشاعر وذلك في قوله: "تململي" فالتقلب على الفراش من سوء ما نزل به حاكته هذه الكلمة بأصواتها المتكررة وصورت المشهد كأننا نراه.

---

[1] الطويل، محمود أحمد، **الأسلوبية والخطاب الشعري الشريف الرضي نموذجاً**، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص123.

[2] السعدي، ابن نباتة، **الديوان** ،ج2 ، ص172.

[3] الرضي ، الشريف، **الديوان** ، ص73.

[4] الرضي، الشريف، **الديوان**، ص73.

تكرار صوت الألف الواقع ردفاً على مدار أبيات القصيدة كلها يحكي آهات الشاعر وأنينه خلا مدة الألف التي تعبر عن زفرات ونفس كحلها الحزن وأدمتها الجراح وكأن الشاعر يريد بهذا الصوت الشهيَق والزفير لإخراج حزنه و تجديد حياته، وهو مناسب للحالة التي كان عليها الشاعر، فأحرف المد والأحرف السهلة التي عليها أغلب القصيدة دائما تناسب حالة الحزن، وكسرة الهمزة على مدار القصيدة كلها تحكي صورة النفس المنكسرة إزاء الحوادث التي أصابتها، وتكرر صوت الشين ثلاث مرات في قوله:

[الكامل]

مَا كانَ يوماً بالـغبـينِ مَنِ اشتَرَى رَغْـدَ الجِـنَـانِ بِعَـيشَـةٍ خَـشْنَاءِ[1]

صوت الشين يتسم بصفة التفشي وهو يكسب البيت رنيناً موسيقياً تلذ له النفس بالإضافة إلى تكرار صوت النون ثماني مرات على أبعاد متناسبة، وهو من أصوات الزلاقة، وله رنين موسيقي جعل لكل كلمة قافية وذلك في قوله ما كان يوماً بالغبين، رغد الجنان، بعيشة خشناء، وصوت النون يخرج من طرف اللسان وقد أسهم هذا الصوت بتكراره في إثراء الموسيقى الداخلية للنص.

ب: التصريع:

ومن الظواهر البنائية البارزة في المراثي، ظاهرة التصريع، والشعراء العباسيون أجروا على "بدء قصائدهم ببيت مصرع يسمى المطلع، وفيه تراعى القافية في الشطر الأول كما هي مراعاة الشطر الثاني"[2]. وتبدو هذه الظاهرة واضحة وبارزة في النصوص الشعرية الرثائية عامة، كقول ابن الرومي:

[الطويل]

أفـيـضـا دماً إنَّ الـرزايـا لهـا قِيَمْ فـلـيـس كـثـيراً أن تَجُودَا لـها بِدمْ[3]

كذلك قول الشريف الرضي:

---

[1] الرضي، الشريف ،**الديوان**، ص75.

[2] الحسن، رشدي علي،(1988م)، **شعر الطبيعة في العصر العباسي الثاني**، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار عمار، ص233.

[3] ابن الرومي، **ديوان**، ج3، ص288.

[الكامل]

أبكِيكِ لَوْ نَفَعَ الغَلِيلَ بُكَائِي وَأَقُولُ لَوْ ذَهَبَ المَقَالُ بِدائي[1]

ومنه أيضاً قول ابن نباتة السعدي:

[الطويل]

أيَا دَمعُ هل للحُزنِ عندكَ مَطْمَعُ فما كلُّ محزونٍ إلى الدَّمعِ يفْزَعُ؟[2]

وقول المعري:

[الطويل]

خُلُوٌّ فؤادي بالمَوَدّةِ إخْلالُ وإبْلاءُ جِسمي في طِلابِكِ إبْلالُ[3]

وقول ابن سناء الملك:

[الخفيف]

صحِّ من دهرِنا وفاةُ الحَياءِ فليَطُلْ منكما بُكَاءُ الوَفاءِ[4]

وهذا ضرب من الاهتمام بموسيقى المطلع، ينبع من إحساس الشعراء بأهمية المطلع في القصيدة ودوره الفاعل فيها؛ لأنه يمثل الصدمة الانفعالية الأولى في النفس، فهو الذي يدفع السامع إلى التنبه والإصغاء، ومن هنا كان جمال الموسيقى ينبعث من كون القصيدة مصرّعة، وقد حرص الشعراء القدامى على أن تكون مطالع قصائدهم مصرّعة، حتى ألفت النفوس ذلك، وأصبح سامع الشعر يترقب أن يكون آخر المصراع الثاني في المطلع مشبهاً آخر المصراع الأول منه[5].

---

[1] الشريف الرضي ،**الديوان**، ص73.

[2] السعدي ، الديوان، ص: 170.

[3] المعري ،**ديوان سقط الزند** ،ص46.

[4] الملك، ابن سناء، **الديوان**، ج2، ص491.

[5] القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ج3، ص84.

وفي الختام نستنتج أن الموسيقا الداخلية كانت مما أولاها الشعراء اهتماماً بالغاً، متخذين أكثر من وسيلة لتحقيقها في شعرهم من تصريع وتكرار صوتي، وهذا ما أكسب البنية الشعرية لقصيدة مراثي الأمهات جرساً موسيقياً عذباً، أسهم في رفد الدلالات الأدبية، وأظهر العواطف والانفعالات بقوة ووضوح .

من هنا بدا اهتمام الشعراء بموسيقا الشعر الداخلية والخارجيّة، فالشعراء صاغوا مراثيهم على الأوزان الشائعة التامة غالباً، واهتموا بتوفير الموسيقا الداخلية .

ويتضح من كل ما سبق مدى اهتمام الشعراء بصياغة الشعر سواء من حيث اللغة أم من حيث الموسيقا، ومدى ملائمتها للغرض الشعري، أو الأسلوب المتخيَّر لعرض تجربته المأساوية، والتركيز على الموسيقا الشعرية، بعدّها وسيلة مهمة في التعبير عن مكنونات الوجدان .

الخاتـــمة ونتائج البحث:

من خلال ما سبق يمكن استخلاص النتائج الآتية:

1. تمثل في الشعر العربي بناء شكلي فني للرثاء عامة ولرثاء الأمهات خاصة، يشخص في مواقف عدة ، هي: موقف التفجع والبكاء، موقف التأبيّن والفخر في قصيدة الرثاء، موقف الصبر والإيمان بالقضاء والقدر، موقف الحكمة، موقف الدعاء والسقيا، موقف التعزية والمواساة.
2. يلاحظ الباحث أن التقيد بالمواقف البنائية للرثاء لم يكن رسماً يتبعه الشعراء جميعاً، فقد تتحلل بعض المراثي من موقف أو موقفين، في حين أن موقف الندب يكاد يكون ثابتاً في مراثي الأمهات عامة ، كذلك يصدق الأمر على ترتيب تلك المواقف البنائية في القصيدة ، كأن يقدم الشاعر موقفاً على موقف آخر .
3. صحيح أن رثاء الأمهات لم يُضاهِ أضرب الرثاء الأخرى من حيث الكثرة، بيد أنه تحلّى بخصائص فنية وأسلوبية وجمالية كثيرة، والسبب أن كبار الشعراء في العصر العباسي ، قد تطرقوا إليه وفي مقدمتهم المتنبي وابن الرومي .
4. موضوع الرثاء لصيق بالوجدان وموصول بالعاطفة ومرتبط بالانفعال، إلا أن ظواهر الثقافة اللغوية والدينية والفلسفية بادية فيه، ذلك لأنه صيغ من قبل شعراء كبار.
5. تحلل الشعراء في موضوع رثاء الأمهات عن كثير من الرسوم الفنية والبديعية، وذلك بسبب طبيعة موضوع الرثاء الذي ينصرف فيه الشاعر كلية إلى تصوير الخطب وتجسيد المأساة باللفظ السهل والمعنى الواضح .
6. أشرك الشعراء في رثاء أمهاتهم الطبيعة التي بدت حزينة كئيبة على الفقيدة، وهذا التفات مهم يشف عن أن الشاعر في موضوع الرثاء لم يرث شخصاً عزيزاً عليه فحسب، بل نعى الفضيلة وبكى القيم التي تنعدم بموت الإنسان، وهذا الفقد لا تستيقظ له أنفس البشر بالحزن والبكاء فحسب، بل يشمل

الطبيعة والأشياء والكون؛ لأن الحياة لا تستقيم بغير أهل الفضل والأخلاق، من هنا بدا الندب لساناً للطبيعة لتشارك الشاعر مصابه .

7. مراثي الأمهات يرتفع فيها صوت البكاء، وتشتد نبرة الحزن، ويظهر الانفعال عنيفاً، ومع ذلك ترك الشعراء فيها مجالاً للتعبير عن الصبر والتأسي والحكمة .
8. مراثي الأمهات في الشعر باب واسع للتأثير في السامعين، لأنها تمثل تجارب إنسانية متكررة، من أجل ذلك خرج هذا الضرب من حيز التجربة الشخصية إلى المجال الإنساني الواسع.
9. لم تستسلم مراثي الأمهات للغة المباشرة، بل نحت نحواً مجازياً واسعاً، وذلك بالاعتماد على الوسائل التصويرية كالتشبيه والاستعارة والكناية.
10. من أهم سمات البنية في مراثي الأمهات وحدة الموضوع، فالشاعر الذي يتطرق إلى رثاء أمه لا يتجاوز المواقف البنائية الأساسية الثلاثة : الندب والتأبين والتعزية، وهي مواقف متصلة بموضوع الرثاء اتصالا عضوياً، بل إن تلك المواقف تمثل أجزاء شديدة الترابط في قصيدة الرثاء، وهي متماسكة ومتسقة ومتدرجة ويأخذ بعضها برقاب بعض .
11. أسهمت العناصر البنائية من لفظ وتركيب وصورة ووزن وقافية وروي في ترسيخ الشكل الفني لقصيدة رثاء الأمهات، إذ اشتركت جميعها في أداء وظيفة الشكل الكلية، وهي وظيفة تبرز الفجيعة وتوضح أثر المصيبة، وتجلو عاطفة القهر إزاء سلطة الموت التي لا تغلب ولا تقبل فداء، ليبقى ذلك الصوت البشري الذي ينبعث محتجاً من صميم مراثي الأمهات، يجدد صداه المحزن في كل زمان ومكان .

وآخرُ دعوانا أنْ الحمدُ لله ربِّ العالمين

فهرس المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1. إبراهيم، زكريا،(1972م)، **مشكلة البنية**، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، مصر.
2. ابن الأثير، نصر الله بن محمد بن عبدالكريم الشيباني الجزري، أبو الفتح، ضياء الدين ،(ت637هـ)،(1420هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، لبنان.
3. أدونيس،(1979م)، **مقدمة للشعر العربي**، ط3، دار العودة، بيروت.
4. الأربلي،(1996م)، **التذكرة الفخرية**، تحقيق: نوري القيسي وصالح الضامن ،ط1، النهضة العربية، بيروت.
5. الأسدي، بشر بن أبي خازم،(2004م)، **ديوان بشر بن أبي خازم الأسديّ**، تحقيق: مجيد طراد، دار الكتاب العربيّ ، بيروت .
6. إسماعيل، عزالدين، (1955م)،**الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)**، ط1، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر.
7. إسماعيل، عز الدين(1966م)، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، القاهرة.
8. الأصفهاني، أبو الفرج(356هـ)،(1952م)، **الأغاني**، ط2، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة،. وطبعة دار صادر، تحقيق : د. إحسان عباس، د. إبراهيم السعافين، أ. بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، ط2، 1426هـ، 2005م.

9. الأندلسي، أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسيّ(328هـ)،(د. ت)، **العقد الفريد**، تحقيق: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت.

10. الأنصاري، مسلم بن وليد،(1970م)، **شرح ديوان صريع الغواني**، تحقيق: سامي الدهان، ط2، دار المعارف، مصر .

11. أنيس، إبراهيم، (1975م)، **الأصوات اللغوية**، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية.

12. أنيس، إبراهيم،(1977م)، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، وط4، 1972م.

13. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب،(1963م)، **إعجاز القرآن الكريم**، تح: السيد أحمد صقر، (د.ط)، دار المعارف، مصر.

14. البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي البحتري، (د. ت)، **ديوان البحتري**، ط3، مصر، دار المعارف، وطبعة دار المعارف، مصر، تحقيق: حسن كامل الصيرفي.

15. البخاري، للإمام أبي عبدالله محمد بن إسماعيل (194ــ 256هـ)، (1423هـ، 2002م)، **صحيح البخاري**، دار ابن كثير، لبنان ، بيروت، ط1، م4، ج8.

16. بدوي، أحمد أحمد ،(1979م)، **أسس النقد الأدبي عند العرب** ،(د. ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

17. بدوي، عبده ، (1405هـ،1984م)، **دراسات في النص الشعري ــ العصر العباسي** ــ ،ط2، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض ــ المملكة العربية السعودية. وطبعة دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.

18. برد، بشار بن، (1976م)، **ديوان بشار بن برد**، جمع وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، ط الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

19. البسيوني، عبدالعظيم البسيوني(1422هـ،2001م)، **صوتيات اللغة العربية**، ط1.

20. البطل، علي، (1983م)، **الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها**، علي البطل، ط3، دار الأندلس للطباعة، بيروت.

21. البغدادي(ت1093هـ)،(1989م)، **خزانة الأدب**، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

22. بكار، يوسف حسين،(1982م)، **بناء القصيدة العربية** ، ط2، دار الأندلس، بيروت، وطبعة دار الثقافة للنشر، القاهرة.

23. بنت الشاطئ، عائشة عبد الرحمن،(د.ت)، **أبو العلاء المعري**، ط وزارة الثقافة، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر .

24. بهنام، هدى شوكت(2000)، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي**، دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

25. التبريزي، الخطيب (يحيى بن علي)،(د. ت)، **شرح ديوان الحماسة**، (د. ط)، عالم الكتب، بيروت.

26. التبريزي، الخطيب،(1415هـ، 1994م)، **الكافي في العروض والقوافي** ، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، ط 3، مكتبة الخانجي ، القاهرة، مصر.

27. أبو تمام،(1967l م)، **ديوان الحماسة**، بشرح المرزوقي، ت: أحمد أمين ــ عبدالسلام هارون ، القاهرة .

28. أبو تمام ، (د.ت)، **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي** ، تحقيق: محمد عبده عزام، طبعة4، دار المعارف، مصر.

29. ثابت، حسان بن،(1994م)، **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق: الأستاذ عبد مهنا ، ط2، دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان.

30. الجاحظ ،عمرو بن بحر ،أبو عثمان،(1965 م)، **الحيوان**، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، ط2.

31. الجاحظ، عمرو بن بحر، أبو عثمان (1968م)، **البيان والتبيين** ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، وطبعة أخرى تحقيق: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.

32. جاكبسون، رومان،(1988م)، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال.

33. جاكبسون، ليونارد،(2008م)، **بؤس البنيوية** ، ترجمة :ثائر ديب، الطبعة الثانية، دار الفرقد.

34. جبر، رياض شنتة،(2013م)، **الشعر العربي والفلسفة منذ أوائل القرن الثالث الهجري حتى نهاية القرن الخامس الهجري**،(د. ط)، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن.

35. الجبوري، يحيى، (1414هـ)،**الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، ط6، مؤسسة الرسالة.

36. الجرجاني، القاضي علي عبد العزيز،(د. ت)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم ، بيروت.

37. الجرجاني، عبد القاهر (471هـ)،(1984م)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

38. جرير، (د. ت)، **ديوان جرير**، تحقيق: محمد إسماعيل الصاوي، بيروت.

39. الجشمي، دريد بن الصمة، (د. ت)، **ديوان دريد بن الصمة الجشمي**، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف.

40. ابن جعفر، أبو الفرج قدامة،(ت337هـ)،(د. ت)، **نقد الشعر**، تحقيق، كمال مصطفى ،مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

41. جمعة، حسين،(1991م)، **الرثاء في الجاهلية والإسلام**، ط1، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

42. جمعة، حسين، (1998م)، **قصيدة الرثاء(جذور وأطوار)**، دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية في صدر الإسلام ،ط1، دار النمير، دمشق، سورية.

43. جمعة، حسين،(2018م)، **الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية(دراسة تحليلية ونقدية)**، دار رسلان، دمشق،(د. ط).

44. الجوزية ،الإمام أبي عبدالله محمد بن أبي بكر بن أيوب بن قيم،(1431هـ)، **كتاب الصلاة**، باب أمر الأئمة بتخفيف الصلاة في تمام، ص343، ح(470)،ط1، دار عالم الفوائد.

45. حجر، أوس بن،(1979م) **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق: محمد يوسف نجم،ط3، دار صادر، بيروت، لبنان.

46. الحداد، عبدالوارث عبد المنعم،(1410هـ،1989م)، **من صحائف النقد الأدبي**، ط1، دار الدباعة المحمدية.

47. حركات، مصطفى،(1998م)، **الصوتيات والفونولوجيا**، المكتبة العصرية،ط1، بيروت ، لبنان.

48. الحسن، رشدي علي، (1988م)، **شعر الطبيعة في العصر العباسي الثاني**، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار عمار.

49. أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكريا،(1399هـ، 1979م)، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبدالسلام هارون.

50. حسين، طه،(1936م)، **مع المتنبي**، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

51. الحسيني، قاسم،(1986م)، **الشعر الأندلسي في القرن التاسع الهجري(موضوعاته وخصائصه)**، قاسم الحسيني، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

52. الحلو، عبدالفتاح محمد، (1986م)،**الشريف الرضي ودراسة شعره**، دار هجر، مصر.

53. حماد، محمد حسين ،(1414هـ،1994م)، **أوزان الشعر وموسيقاه بين الأصالة والتجديد**، ط1.

54. الحمداني، أبو فراس،(1414هـ/ 1994م)، **ديوان أبي فراس الحمداني**، شرح الدكتور خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان .

55. ابن حمدون ، محمد بن الحسن بن محمد بن علي(ت562هـ)،(1996م)، **التذكرة الحمدونية**، تحقيق: إحسان عباس وبكر عباس،ط1، دار صادر، بيروت.

56. حمودة، عبد العزيز ،(1999م)، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، ط1،دار المعرفة.

57. الحموي، تقي الدين أبي بكر بن علي(ت827هـ)،(1391هـ)، **خزانة الأدب وغاية الإرب**، المطبعة العامرة ،القاهرة، مصر.

58. الحموي، ياقوت،(1993م)، **معجم الأدباء**، تحقيق: إحسان عباس،ط1،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان.

59. الحناوي، المحمدي، عبدالعزيز،(1405هـ،1984م)، **شعر السري الرفاء في ضوء المقاييس البلاغية والنقدية**، ط1، دار الطباعة المحمدية.

60. حور، محمد إبراهيم، (1986م)، **رثاء الأم في الشعر العربي**، محمد إبراهيم حور، ط1، جامعة الإمارات العربية المتحدة.

61. الحوفي، أحمد محمَّد،(1979م)، **المرأة في الشعر الجاهلي**، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة.

62. أبو الخشب، إبراهيم علي،(1966م) **تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر**، دار الفكر العربي، مصر.

63. الخطابي، محمد،(1991م)، **لسانيات النص ــ مدخل الى انسجام الخطاب**، ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت.

64. الخطيب، بشرى محمد، (1977م)،**الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، مديرية مطبعة الإدارة المحلية.

65. الخفاجي، ابن سنان،(2007م)، **ديوان ابن سنان الخفاجي**، تحقيق: مختار الأحمدي نويوات و نسيب نشاوي.

66. خلوصي، صفاء،(1966م)، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ط3، بيروت.

67. خليل، إبراهيم محمود،(2003م)، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع.

68. الخنساء، (د. ت)، **ديوان الخنساء** ،تحقيق إبراهيم عوضين ،القاهرة مطبعة السعادة . وطبعة أخرى شرح حمدو طماس، دار المعرفة ،بيروت، لبنان، ط2،2004م.

69. ابن الخياط،(د. ت)، **ديوان ابن الخياط**، تحقيق: خليل مردم بك، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق.

70. درو، اليزابيث،(1960م)، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه** ، ترجمة: محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت.

71. الدسوقي، محمد بن أحمد بن عرفة ،(د.ت)، **حاشية الدسوقي على الشرح الكبير** ، ط عيسى البابي الحلبي وشركائه، القاهرة.

72. أبو ديب، كمال،(1979م)، **جدلية الخفاء والتجلي ــ دراسات بنيوية في الشعر**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت.

73. أبو ديب، كمال،(1987م)، **في الشعرية**، كمال أبو ديب،ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.

74. دي سوسير، فرديناند،(1984م)، **محاضرات في الألسنية العامة** ، ترجمة : يوسف، غازي، دار نعمان للثقافة والنشر.

75. الديلمي، مهيار،(1349 هـ، 1930م)، **ديوان مهيار الديلمي**، ط1، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة.

76. ديورانت، ويل،(1965م)، **قصة الحضارة** ، ترجمة محمد بدران، جامعة الدول العربية؛ الإدارة الثقافية.

77. الرضي، الشريف، (1415هـ،1985م)، **ديوان الشريف الرضي**، تحقيق: د. يوسف شكري فرحات ، ط1، دار الجيل ، بيروت.

78. الرضي، الشريف، (476هـ)، **ديوان الشريف الرضي** ، تحقيق :عبدالفتاح محمد الحلو، ط، وزارة الإعلام ،بغداد.

79. الرضي، الشريف،(1419هـ/1999م) **ديوان الشريف الرضي**، شرحه: د. محمود مصطفى حلاوي، ط1، دار الأرقم، بيروت، لبنان.

80. الرفاء، السري، (1996م)، **ديوان السَّريِّ الرَّفّاء**، شرح: كرم البستاني، ط1، دار صادر، بيروت.

81. الرقب، أحمد،(2007م)، **نقد النقد يوسف بكار ناقداً**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان.

82. الرملي، كشاجم،(1997م)، **ديوان كشاجم الرملي**، تحقيق: الدكتور النبوي عبدالواحد شعلان،ط1، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، وطبعة أخرى تحقيق :خيرية محفوظ ، وزارة الإعلام ، بغداد1970م.

83. رومية، وهب، (1402هـ،1982م)، **الرحلة في القصيدة الجاهلية** ، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت.

84. ابن الرومي،(1423هـ،2002م) ، **ديوان ابن الرومي**، تحقيق: أحمد حسن بسج ،ط3، دار الكتب العلمية ، بيروت .

85. الريب، مالك بن،(د. ت)، **ديوان مالك بن الريب**، تحقيق: نوري حمودي القيسي.

86. الزبيدي،(د. ت)، **تاج العروس**،ت: إبراهيم الترزي، ط1، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

87. الزركلي، خير الدين،(1980م)،**الأعلام** ، د. ط، دار العلم للملايين، بيروت.

88. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد(ت528هـ)، **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

89. الزمخشري، جار الله،(1429 هـ،2008م.)، **ديوان جارالله الزمخشري**، شرح فاطمة يوسف الخيمي،ط1، دار صادر، بيروت.

90. الزمخشري، جار الله،(د. ت)، **ربيع الأبرار ونصوص الأخيار**، ط1، مؤسسة الأعلمي، بيروت.

91. الزيات، حبيب ،(2012م)، **المرأة في الجاهلية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.

92. زيدان، جرجي، (د. ت)، **ترجمة فارسية لتاريخ الأدب**.

93. ساخاروفا،(1984م)، **من فلسفة الوجود إلى البنيوية**، وترجمة: أحمد برقاوي ،ط1، دار دمشق.

94. ستروك، جون،(1978م)، **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة ، الكويت.

95. السحرتي، مصطفى عبداللطيف،(1404هـــ ــ 1948م)،**الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث**، ط2، تهامة للنشر.

96. السعدي، ابن نباتة، (1977م)، **ديوان ابن نباتة السعدي**، تحقيق: عبد الأمير مهدي حبيب الطائي، ط منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية.

97. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر،(1400هـ، 1981م)، **مفتاح العلوم**، تحقيق: د. أكرم عثمان ،ط1، مطابع دار الرسالة، بغداد.

98. ابن سلام الجمحي (ت231هـ)، (1974م)، **طبقات فحول الشعراء**، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

99. سويف، مصطفى(1909م)، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط4، القاهرة، دار المعارف.

100. السيد، أمين علي،(1990م)، **في علمي العروض والقافية**، ط4، دار المعارف، القاهرة، مصر.

101. السيد، شفيع، (1977م)، **التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية**، مكتبة الشباب، مصر.

102. سيسل دي لويس ،(1982م)، **الصورة الشعرية(سيسل ــ دي لويس)**، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري سلمان، وحسن ابراهيم، مراجعة عناد غزوان، دار الرشيد للنشر.

103. السيوطي، (1992م)، **تاريخ الخلفاء**، تحقيق: رحاب خضر عكاوي، تقديم: أحمد محمد فارس عزّ الدِّين للطباعة والنشر، ط1.

104. شاكر، محمود محمد،(1987م)، **المتنبي**، مطبعة المدني، القاهرة.

105. الشايب، أحمد، (1990م)، **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر.

106. الشايب، أحمد، (د، ت)،**أصول النقد الأدبي**، ط3 ،مكتبة النهضة المصرية.

107. ابن الشعَّار، أبو البركات المبارك بن أحمد بن حمدان،(ت654هـ)،(1426 هـ/2005م)، **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان المشهور بقلائد الجمان في شعراء هذا الزمان**، تحقيق: سليمان الجبوري، ط5، دار الكتب العلميّة ،بيروت.

108. الشكعة، مصطفى، (1979م)، **الشعر والشعراء في العصر العباسي** ، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

109. الشكعة، مصطفى،(1981م)، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، عالم الكتب، بيروت.

110. الشوري، مصطفى عبد الشافي،(1995م)، **شعر الرثاء في العصر الجاهلي**،ط1، مكتبة لبنان، ناشرون.

111. الصغير، محمد حسين،(1986م)، **أصول البيان العربي رؤيا بلاغية معاصرة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

112. صليبا، جميل،(1982م)، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.

113. الصنوبري، (1998م)، **ديوان الصنوبري** ، تحقيق: إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت.

114. الضبي ،المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم (ت168هـ)،(د. ت)، **المفضليات**، تحقيق: أحمد محمد شاكرو عبدالسلام محمد هارون، ط6، دار المعارف، القاهرة.

115. ضمور، عماد عبدالوهاب،(2005م)، **ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية**، دار الكتاب الثقافي، الأردن، أربد.

116. ضيف، شوقي، (1962م)، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، شوقي ضيف،ط2، دار المعارف ، مصر.

117. ضيف، شوقي، (د. ت)، **تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)**،ط11، دار المعارف، القاهرة، مصر.

118. ضيف، شوقي،(1955م)، **الرثاء** ، ط3، دار المعارف ، القاهرة ، والطبعة 1، عام1995م.

119. ضيف، شوقي،(1962م)، **في النقد الأدبي**، ط9، دار المعارف، مصر.

120. ضيف، شوقي،(د. ت)، **العصر الإسلامي**، ط7، دار المعارف، مصر.

121. الطبراني ، سليمان بن أحمد بن أيوب بن مطير اللخمي، الشامي ،(2008م)، **المعجم الكبير**، تحقيق: حمدي عبدالمجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية .

122. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير،(2011م)، **تاريخ الطبري تاريخ الأمم والملوك**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

123. **طبقات الشافعية الكبرى**، تحقيق: محمود محمد الطناحي، و عبد الفتاح الحلو، الناشر فيصل عيسى البابي الحلبي.

124. الطرابلسي، محمد الهادي،(1981م)، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية.

125. الطويل، محمود أحمد، (د.ت)،**الأسلوبية والخطاب الشعري الشريف الرضي نموذجاً**، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة.

126. طيفور، الإمام أبي الفضل أحمد بن أبي طاهر،(ت 280هـ)،(1326هـ، 1908م)، **بلاغات النساء**، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة، مصر.

127. عباس، إحسان، (د. ت)، **شعر الخوارج** ، د.ط، دار الثقافة، بيروت.

128. عباس، إحسان،(1955م)، **فن الشعر**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

129. عبدالجليل، عبدالقادر،(1998م)، هندسة المقاطع الصوتية ، دار صنعاء للنشر، عمان.

130. عبدالرحمن، عائشة،(1972م)، **مع أبي العلاء في رحلة حياته**، ط1 ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

131. عبد العزيز، عبد الرشيد(1982م)، **شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم**، وكالة المطبوعات، الكويت.

132. عبدالله، محمد حسن،(1987م)، **صورة المرأة في الشعر الأموي**، ذات السلاسل، الكويت.

133. عبد النور، جبور ،(1984م)،**المعجم الأدبي** ، ط2، دار العلوم للملايين، لبنان، بيروت .

134. العبيدي، رشيد عبدالرحمن،(1986م)، **معجم مصطلحات العروض والقوافي**، ط1،مطبعة جامعة بغداد.

135. أبو العتاهية،(1986م)، **ديوان أبي العتاهية**، دار بيروت للطباعة والنشر.

136. عتيق، عبدالعزيز ،(2004م)، **علم المعاني**، د.ط، دار الآفاق العربية، القاهرة.

137. عتيق، عبدالعزيز،(د.ت)، **الأدب العربي في الأندلس**، د.ط، دار النهضة، بيروت.

138. العرابي، لخضر،(2007م)، **المدارس النقدية المعاصرة**،(د. ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع.

139. عسكر، رياض محمد،(1945م)، **نفسية المراهق**، مكتبة مصطفى الحلبي، مصر.

140. العسكري، أبو هلال،(د. ت)، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،ط2 ، دار الفكر العربي.

141. عصفور، جابر،(1983م)،**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

142. عطوان، حسين،(د.ت)، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ط1،دار المعارف، مصر.

143. عطيه، أحمد عبدالحليم، (2010م)، **جاك دريدا والتفكيك**، ط1، دار الفارابي للطباعة والنشر.

144. العقاد، عباس محمود(ت1383هـ)،(د. ت)، **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**، ط6، دار المعارف، القاهرة.

145. العقاد، عباس محمود، (2014م)، **ابن الرومي حياته من شعره**، مؤسسة هنداوي .

146. العلَّاق، علي جعفر،(2003م)، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط1.

147. علوش، سعيد، (1405هـ ،1985م)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

148. العلوي، ابن طباطبا،(1982م)، **عيار الشعر**، تح: عباس عبدالستار، ط1،بيروت: دار الكتب العلمية.

149. العلي، عدنان عبيد، (1999م)، **شعر المكفوفين في العصر العباسي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن .

150. عيد، رجاء،(د. ت)، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي**، مكتبة المعارف بالإسكندرية، مصر.

151. العيد، يمنى، (1990م)، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، دار الفارابي، بيروت.

152. الفراهيدي، أبوعبد الرحمن الخليل بن أحمد (170هـ)،**كتاب العين**،(تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، ط1، دار ومكتبة الهلال.

153. الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة،(د. ت)، **ديوان الفرزدق**، دار صادر، بيروت.

154. فروخ ، عمر،(د. ت)، **تاريخ الأدب العربي**، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

155. فضل، صلاح،(1987م)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط3،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.وطبعة مكتبة الأنجلو المصرية، 1978م. وطبعة دار الآفاق الجديدة للنشر، بيروت، لبنان، ط2،1980.

156. فضل، صلاح،(2002م)، **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات،ط1، القاهرة، مصر.

157. أبو فلاح، عبد الحي بن أحمد بن محمد بن عماد العكري الحنبلي،(1406هـ، 1986م)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط، محمود الأرناؤوط، ط1، دار ابن كثير، دمشق.

158. الفلاك، علي علي ،(1984م)، **مهيار الديلمي وشعره،** دار الفكر العربي، مصر.

159. فواز، زينب بنت علي،(1377هـ)، **الدر المنثور في طبقات ربات الخدور**، تح: محمد أمين ضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .

160. الفيا، عبد المنعم عجب،(1436هـ)، **في نقد التفكيك** ،ط1، منشورات ضفاف.

161. فيصل، شكري، (د. ت)، **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة**، ط4، دار العلم للملايين ــ بيروت.

162. ابن قتيبة(ت276هـ) ،(2010م)، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط1، دار الآثار، القاهرة، مصر.

163. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت276هـ)،(1992م)، **المعارف**، تحقيق: د. ثروت عكاشة،ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

164. القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب،(1967م)، (1401هـ،1981م)، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تح:د. محمد علي الهاشمي، لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر، المملكة العربية السعودية،ج2، ص697.

165. القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت684هـ)،(1966م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد بن الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب، الشرقية، تونس .

166. القرطبي، يوسف بن عبدالله،(د.ت)، **بهجة المجالس وأنس المُجالس**، ت: محمد مرسي الخولي، بيروت.

167. القزويني، جلال الدين محمد عبد الرحمن،(1970م)، **شرح التخليص في علوم البلاغة**، تحقيق: محمد هاشم دوريدري، ط1،منشورات دار الحكمة، دمشق.

168. القزويني، جلال الدين (ت739هـ)،(1414هـ، 1993م)، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح: محمد عبدالمنعم خفاجي،ط3، دار الجيل ، بيروت.

169. قصاب، وليد إبراهيم،(1430هـ، 2009م)،**مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية** ، ط2، دار الفكر، دمشق.

170. قطوس، بسام،(2014م)، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث،ط1،مكتبة الكندي، عمان.

171. القوصي، أبو حاتم أسامة بن عبد اللطيف،(1408هـ، 1987م)، **كتاب الأذان**، قدم له: أبو عبد الرحمن، ومقبل بن هادي الوادعي،ط1، مؤسسة قرطبة للنشر والتوزيع.

172. القيرواني، أبو علي الحسن الأزدي،(1972م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت.

173. القيرواني، (2001م)، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

174. **الكتاب المقدس**، كتب العهد القديم والعهد الجديد، القاهرة، دار الكتاب المقدس،ط1، 2001م.

175. كحالة، عمر رضا (408هـ)،(د. ت)، **أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام**، طبعة مؤسسة الرسالة.

176. كروتشه، بندتو،(1964م)، **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأوابد، ط2، دمشق.

177. أبو كريشة، طه مصطفى،(1978م)، **الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي**، ط1، دار الفكر العربي.

178. اللاحم، عبد الكريم بن محمد بن عبد العزيز،(1421هـ)، **كتاب الفرائض**، ط1، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف، المملكة العربية السعودية.

179. لويون، غوستاف،(1341هـ)، **مقدمة الحضارات الأولى**، تحقيق وترجمة: محمد صادق رستم، ط2، دار الرافدين للطباعة والنشر.

180. مبارك، زكي،(2012م)، **عبقرية الشريف الرضي**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر.

181. المُبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت286هـ)، (1995م)، **الفاضل في اللغة والأدب**، ،تحقيق: عبد العزيز الميمني الراجكواتي،ط2، دار الكتب المصرية، القاهرة.

182. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (286هـ)،(د. ت)، **الكامل في اللغة والأدب**، مكتبة المعارف، بيروت.

183. المبرد، محمد بن زيد المتوفى 285هـ،(د. ت)، **التعازي والمراثي**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.

184. المتنبي، أبي الطيب، (1403هـ/1983م)، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت، لبنان، وطبعة دار الفكر، بيروت، 2010م .

185. المثنى، أبو عبيدة معمر بن(1987م) ، **أيام العرب قبل الإسلام**، تحقيق: عادل جاسم البياتي، ط1، عالم الكتب، بيروت.

186. المجذوب، عبدالله الطيب،(1970م)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط2، دار الفكر، القاهرة، مصر.

187. محمد، أحمد علي،(1993م)،**أثر النزعة العقلية في القصيدة العباسية**، ط دار قطري بن الفجاءة ، قطر.

188. محمد، الولي،(1995م)، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، لبنان.

189. المرادي، الحسن بن قاسم،(1992م)، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

190. المرتضى، الشريف،(1417 هـ/1997م)، **ديوان الشريف المرتضى**، شرح: د . محمد ألتونجي، ط1، دار الجيل، بيروت.

191. المرزباني، أبو عبيدالله محمد بن عمران (384هـ)،(1402هـ،1982م)،**معجم الشعراء**، ط2، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

192. المرزوقي،(1951م)، **حماسة أبي تمام**، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر.

193. المرقشين، المرقش الأكبر عمر بن سعد(ت57 ق. هـ)، المرقش الأصغر عمرو بن حرملة (ت 50 ق .هـ)،(1998م)، **ديوان المرقشين**، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت.

194. المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت346هـ) ،(1988م)،**مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، دار الرجاء للنشر، مصر.

195. مسعودي، فضيلة،(2008م)، **التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية** ، ط1، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن.

196. مصطفى، إبراهيم وآخرون(2004م)، **المعجم الوسيط**، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر.

197. مطلوب، أحمد(1980م)، **دراسات بلاغية نقدية**، بغداد.

198. مطلوب، أحمد،(2001م)، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان ناشرون.

199. المعري، أبو العلاء (449هـ)،(1924م)، اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ومكتبة الهلال، بيروت.

200. المعري، (1931م)، **ديوان سقط الزند**، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

201. الملائكة، نازك(1992م)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط8، بيروت، دار العلم للملايين.

202. الملك، ابن سناء، (1388هـ ــ 1969م)، **ديوان ابن سناء الملك**، تحقيق: محمد إبراهيم نصر، مر: د. حسين محمد نصَّار، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

203. المناصرة، عزالدين، (2006م)، **علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)**، ط1، دار مجدلاوي، عمان.

204. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم،(د. ت)، **لسان العرب**، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان.

205. مهيبل، عمر،(2010م)، **البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر**، ط3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

206. أبو ناجي، محمود حسن ،(1981م)،**الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب**، دار مكتبة الحياة، بيروت.

207. النعمة، مقبول علي بشير،(1997م)، **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**، دار صادر، بيروت.

208. النميري، حسن محمود موسى،(1994م)، **نصوص مختارة من شعر الرثاء**، مكتبة الرشيد.

209. النهار، طراف طارق، (2019م)، **رثاء الخلفاء والقادة في العصر الأموي دراسة موضوعية وفنية**، دار الكتب العلمية، بيروت.

210. أبو نواس، (2003م)، **ديوان أبي نواس**، تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

211. النووي، أبو زكريا محيي الدين بن شرف (676هـ)، (1392هـ)، **شرح صحيح مسلم بن الحجاج**، ط2، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

212. النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب،(ت733هـ/1333م)،(2004م)، **نهاية الإرب في فنون الأدب**، تحقيق: يحيى الشامي، بيروت، دار الكتب العلمية، مجلد 3، ج5.

213. النويهي، محمد،(د. ت)، **الشعر الجاهلي**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة .

214. النويهي، محمد،(1967م)، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**،(د. ط)، مطبعة الرسالة، القاهرة.

215. النيسابوري، الإمام أبي الحسن مسلم بن الحجاج القشيري،(1412هـ، 1991م)، **صحيح مسلم**، ج1،و ج3،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

216. الهاشمي، أحمد، (1960م)، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط1، المكتبة الكبرى بمصر.

217. هدارة، محمد مصطفى،(1988م)،**اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، بيروت، المكتب الإسلامي.

218. الهرامة، عبدالحميد عبدالله ،(1996م)،**القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري(الظواهر، والقضايا، والأبنية)**، ط1، كلية الدعوة الإسلامية..

219. هفان، الخرنق بنت بدر بن(ت50ق.ه/5/4م)،(1995م)، **ديوان الخرنق بنت بدر بن هفان**، تحقيق: واضح الصمد، دار صادر ، بيروت.

220. هلال، محمد غنيمي ،(1996م)، **النقد الأدبي الحديث**، ط نهضة مصر.

221. هلال، ماهر مهدي،(1980م)، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، دار الحرية للطباعة ، بغداد.

222. الأهواني، عبد العزيز(1962م)، **ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية،(د.ط).

223. الوائلي، عبدالحكيم،(2001م)، **موسوعة شاعرات العرب من الجاهلية حتى نهاية القرن العشرين**،ج1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

224. الوائلي، كريم،(د. ت)، **الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية**، كريم الوائلي، ط دار العالمية.

225. الورد، عروة، والسموأل،(د. ت)، **ديوانا عروة بن الورد والسموأل**، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر.

226. وهبة، مجدي،(1974م)، **معجم مصطلحات الأدب**، لبنان، بيروت.

227. يحي، مخيمر صالح موسى،(1981م)، **رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري**، ط1،مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن.

228. يموت، غازي، (1995م)، **علم أساليب البيان**، دار الفكر اللبناني، بيروت.

الرسائل الجامعية:

1. الأبرش، مها عبدالله،(1413 هـ، 1993م)، **الأمومة ومكانتها في الإسلام في ضوء الكتاب والسنة** رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.

2. أحمد، نوارة ولد،(2017م)، **أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية**، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجمهورية الجزائرية.

3. إسماعيل، منال موسى أحمد،(1434 هـ،2013م)، **رثاء الأبناء والآباء في الشعر الأندلسي**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل.

4. أمينة، فريال شريف مواقي فرحات،(2019م) **،التجربة النقدية عند يوسف وغليسي" دراسة في الموضوعات والمنهج"**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة .

5. بنون، نعيمة محمد عبداللطيف،(1409هـ/1989م)، **فن الرثاء عند المرأة في الشعر الأموي**، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبدالله أحمد باقازي، جامعة أم القرى.

6. الحيصة، محمد خالد عواد،(2011م)، **البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط.

7. بوخلط، عباس،(2017م)، **المنهج البنيوي بين النشأة والتأسيس**، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف، المسيلة.

8. خوني، أمال،(2014م)، **بنية القصيدة الرثائية عند الخنساء ــدراسة فنية ــ** ، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي ،الجزائر.

9. الخياط، عفاف إبراهيم حسين،(1433 هـ،2012م)، **رثاء الأب في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير، إشراف: د.إبراهيم محمد الكوفحي، جامعة أم القرى.

10. الزريقات، نهى موسى عيسى،(2018م)، **بنية القصيدة في شعر الحسين بن مُطَير الأسدي**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين.

11. زمالي، كريمة،(2012م)، **الرثاء في مدونة ديك الجن دراسة جمالية فنية**، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

12. الزير، عادل محمد سليم،(1430هـ،2009م)، **رثاء الأقارب في شعر شعراء العصرين الزنكي والأيوبي (492ـ 648هـ) دراسة موضوعية وفنية،** رسالة ماجستير، القدس، فلسطين.

13. السعدني، مصطفى،(د. ت)، **التصوير الفني في شعر محمود إسماعيل،** رسالة ماجستير، جامعة بنها ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، منشأة المعارف بالإسكندرية.

14. السعودي، نزار جبريل إبراهيم،(2006م)، **رثاء المرأة في الشعر الأندلسي،** رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية .

15. سمهود، نعيمة سعيد أبو عجيلة،(2015م)، **التجربة الشعرية عند أبي العلاء المعري،** رسالة ماجستير، كلية اللغات، مكتب الدراسات العليا، جامعة طرابلس.

16. سنية، حمدي شريف،(2017م)، **دراسة قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب قراءة بنيوية،** رسالة ماجستير، جامعة عبدالحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر.

17. الشدادي، هاجد بن دميثان بن محمد،(1426هـ)، **الرثاء في الشعر السعودي من 1351ـ 1423هـ،** رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية.

18. شعبان، أمينة، وعقابة صارة،(2014م) ،**آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري ، ـ دراسة عند النقاد العرب ـ** رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة، الجزائر.

19. الشموط، مهدي عواد،(2010م)، **الرثاء في الشعر الأندلسي في عصري المرابطين والموحدين،** رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية.

20. الشهري، محمد علي صالح ،(1424 هـ)، **المراثي في جمهرة أشعار العرب ــ دراسة تحليلية فنية موازنة**ــ رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.

21. الصباري، خميس بن ماجد بن خميس،(2009م)، **فن الرثاء عند شاعرات الجاهلية**، رسالة ماجستير، جامعة نزوى.

22. بو عامر، بوعلام،(2013م)، **شعرية المطلع في القصيدة العباسية**، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر.

23. علي، إحسان محمود،(د. ت)، **شعراء مفكرون حول سيف الدولة الحمداني**، رسالة دكتوراه، جامعة أم درما الإسلامية ــ اللغة العربية ــ الدراسات الأدبية والنقدية ــ الدراسات العربية.

24. فراش، إبراهيم عبد الفتاح حسن(2017م)، **رثاء النفس في الشعر الجاهليّ**، إشراف الدكتور: عبد المنعم حافظ الرجبيّ ، رسالة ماجستير، جامعة الخليل.

25. الفوتي، وفاء عمر عثمان،(1421هـ)، **قصيدة الرثاء عند ابن الرومي ــ دراسة موضوعية**، ــ رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.

26. كاتب، نوال،(1436هـ/2015م)، **رثاء الأبناء في الشعر العربي القديم ــ ابن الرومي وابن عبد ربه أنموذجاً**، رسالة ماجستير، إشراف: د. لخضر عيكوس، جامعة العربي بن مهيدي ــ أم البواقي، جمهورية الجزائر.

27. كمال، محمد زبير،(2012م)، **تطور الرثاء في العصر المملوكي والعثماني**، رسالة دكتوراه، جامعة عليكره الإسلامية، الهند.

28. المحمد، روضة،(1983م).**اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه(أبي تمام ــ ديك الجن ــ دعبل الخزاعي ــ البحتري ــ ابن الرومي)**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، دمشق، جامعة دمشق .

29. مروة، حملاوي، و إيمان، لعور،(2017م)، **بنية القصيدة العباسية عند الشعراء المولّدين بشار بن برد ــ نموذجاًــ** رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي ــ ام البواقي، الجزائر.

30. المعطاني، رنا سالم،(1434 ، 1435هــ)، **رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د: ماجد الجعافرة، جامعة أم القرى.

31. منال، شوابح،(1435 هــ، 2014م)، **موازنة بين بكائيات "المهلهل بن ربيعة" و" الحنساء" دراسة فنية موضوعية** ، ــ رسالة ماجستيرــ إشراف: د. حمبلي فاتح، جامعة العربي بن مهيدي ــ أم البواقي ــ الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

32. منصور، الرسالة خالد قسم السيد،(1430هــ/2009م)، **الرثاء عند النساء حتى العصر العباسي،** رسالة ماجستير و إشراف: د. عبدالرحمن عطا المنان محمد، جامعة أم درمان الإسلامية.

الدوريات:

1. بلعفير، محمد بن عبدالله بن صالح،(سبتمبر2017م)، البنيوية(النشأة والمفهوم)(عرض ونقد)،**مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، العدد 15، مجلد (16) يوليو.

2. البياتي، بدران عبد الحسين،(د. ت)، دلالات البكاء وموضوعاته في الشعر الأموي، **مجلة كلية الآداب، جامعة كركوك**، العدد 98.

3. جلوال، علي خليفة أحمد،(2017م)، التعازي في شعر الشريف المرتضى، **مجلة كلية الآداب**، جامعة بور سعيد، العدد10.

4. خريوش، حسين يوسف،(1980م)، دراسة الجانب الفني في المرثية الأندلسية، **مجلة المعرفة** (216).

5. السماعيل، عبدالرحمن إسماعيل،(1420هـ، 2000م)، رثاء الزوجات في العصرين الأموي والعباسي، **مجلة جامعة الملك سعود**، م12، الآداب،(2).

6. صبحي، الطعان،(1994م) بنية النص الكبرى: **مجلة عالم الفكر**، ع1.

7. الصياد، أيمن السيد علي،(2018م)، الشكوى في شعر أبي فراس الحمداني دراسة تحليلية، **مجلة كلية الآداب**، جامعة بور سعيد، العدد11.

8. عبيد، محمد صابر، أنماط الصورة الفنية في الشعر، أحمد عبد المعطي حجازي، **مجلة أقلام** ،العدد9.

9. عزام، محمد(1979م)، بناء القصيدة التقليدية، **الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع102، أكتوبر.

10. العطروز، عاصم زاهي مفلح،(2021م)، التكرار وجمالياته في النص الشعري، أبو العلاء المعري نموذجاً، **مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب**، العدد5.

11. عيكوس، الأخيضر،(1997م)،الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية(بحث)، **مجلة الآداب جامعة قسطنطينة**، العدد الرابع.

12. القرعان، فايز عارف،(1997م)، مجال الصورة الشعرية ومصادرها في شعر عبيد بن الأبرص(بحث)، **مجلة جامعة اليرموك**، اربد، الأردن.

13. مظلوم، محمد،(2012م)، رثاء الزوجات ومشكلة الجندر في الثقافة العربية، **مجلة الكوفة**، العدد الأول، تشرين الأول.

14. وغليسي، يوسف،(2010م).البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية(بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي) ،**مجلة الدراسات اللغوية**، العدد 6، الجزائر.

15. يوسف، يوسف محمد عزار،(2017م)، رثاء الأم بين ابن نباتة السعدي والشريف الرضي، دراسة تحليلية موازنة، **حولية كلية اللغة العربية بالمنوفية**، العدد الثاني والثلاثون.

Abstract

This thesis seeks to study the intent of the poem of mourning in Abbasid poetry, “Mothers' Lament as a model,” in order to identify the nature of this topic on the emotional and artistic levels on the one hand, and to reveal the most important linguistic, stylistic and artistic means on which poets relied on expressing their own experiences on this topic On the other hand, trying to convey it in an effective artistic way to the recipient.

This study came after the introduction, which included an explanation of the problem of the study and its importance, the reasons for choosing the topic, previous studies, research methodology, and its structure, in an introduction and three chapters: In the introduction, I talked about the concept of structure among Westerners and Arabs, and the artistic construction in the poem, then The research in the first chapter deals with the development of the artistic form of the elegy poem.

As for the second chapter, it focused on building mothers' lamentations, as it was possible to distinguish six positions, which are: the position of mourning and weeping, the position of eulogy and pride, the position of patience and belief in judgment and destiny, the position of wisdom, the position of supplication and watering of the grave, and the position of condolence and consolation. As for the third chapter, it was devoted to studying the artistic aspect, as this was done by focusing on three topics: the structure of the poetic language, the structure of the artistic image, and the rhythmic structure.

As for the most prominent results that this study concluded, they can be examined in detail in the conclusion, which is specialized in monitoring them.

Key words: Lament ,Mothers ,Structure.

Allah is the Grantor and the Guide to the Straight Path.

Syrian Arab Republic.
Damascus university.
Faculty of Arts and Humanities.
Department of Arabic Language and Literature.

The intent of the elegy poem in Abbasid poetry Mothers' Lament as a Model

Thesis submitted for a master's degree in literary studies

Prepared by:
Majdoleen Hassan Ali.

Supervised by:
Dr . Ahmed Ali Muhammad.

Academic year
1442 h / m 2022