جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

رثائية أبي الحسن التهامي "حكم المنية في البرية جاري"
دراسة بلاغية نقدية

إعداد

د/ علي بن محمد آل نومة القحطاني

أستاذ البلاغة والنقد المشارك
قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة الملك خالد

(العدد السابع والثلاثون)
(الإصدار الرابع .. نوفمبر)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٤م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

رثائية أبي الحسن التهامي "حكم المنية في البرية جاري" دراسة بلاغية نقدية

علي بن محمد آل نومة القحطاني

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية .

البريد الإلكتروني: amam9408@gmail.com

الملخص :

هذا البحث في التحليل البياني النقدي لقصيدة "حكم المنية في البرية جاري" لأبي الحسن التهامي، وهذه القصيدة من عيون الشعر العربي، وقد نالت الشهرة والذيوع لاشتمالها على الأبيات السائرة، والحكم والأمثال المائزة، وهي في رثاء ولده الصغير أبي بكر وهي كما قال بعض النقاد: "نسيج وحدها وواسطة عقدها"، ويتبع البحث المنهج التحليلي الفني الذي يعتمد على استكناه المعاني البلاغية الكامنة وراء الألفاظ والجمل والتراكيب الشعرية، والصور الفنية، والكشف عن أثر الصنعة في اللغة الشعرية، وإعلاء أدبية النص من خلال الوقوف عند مواطن الصنعة في الأبيات موضع الدراسة، وتجلية أثرها في السامع وكيفيات التنقل بين المعاني والربط بين أجزائها، ووفائها بالغرض الرئيس وهو رثاء الابن، وقد قامت الدراسة على مقدمة وتمهيد وأربعة محاور، هي: مدخل لرثاء الابن، ورثاء الابن، وخروج إلى الفخر، ورثاء الشباب وحديث عن الناس والزمن وختام القصيدة، وذُيلت الدراسة بخاتمة شملت أبرز نتائجها وتوصياتها، مع ثبت للمصادر والمراجع الواردة فيها.

الكلمات المفتاحية: التذوق، التحليل، حكم المنية، أبو الحسن التهامي، الشعر العربي.

Elegy of Abi Al Hassan Al-Tihami "The Inevitable Rule of Death in Creation" A critical rhetorical study

Ali bin Muhammad Al-Nomah Al-Qahtani

Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Humanities, King Khalid University, Kingdom of Saudi Arabia.

Email: amam9408@gmail.com

Abstract

This research focuses on the aesthetic appreciation and rhetorical analysis of the poem "The Inevitable Rule of Death in Creation" by Abi Al-Hasan Al-Tihami. This poem is considered one of the masterpieces of Arabic poetry, having gained widespread fame for its profound verses, wisdom, and distinguished proverbs. It was written in mourning for his young son, Abu Bakr, and as some critics said: “who described the poem as unparalleled and the centerpiece of its genre”. The research follows an analytical and artistic approach, aiming to uncover the hidden rhetorical meanings behind the words, sentences, and poetic structures, as well as the artistic imagery. It examines the impact of craftsmanship on the poetic language, enhancing the literary quality of the text by analyzing the craftsmanship evident in the studied verses. The study also explores the poem's effect on the listener and the ways it transitions between ideas, linking its parts to serve its main purpose—mourning the son. The study is structured into an introduction, preface, and four main sections: an introduction to mourning a son, mourning the son itself, a shift towards pride, and finally mourning youth while criticizing speech about people and time, The study was concluded with a conclusion that included its most important results and recommendations, with a list of the sources and references included therein.

Keywords: Aesthetic Appreciation, Analysis, the Inevitable Rule of Death, Abi Al-Hasan Al-Tihami, Arabic Poetry.

مقدمة

الحمدُ لله الذي خلق الإنسان علمه البيان، والصلاةُ والسلامُ على أفصح العرب بياناً، وأزكى الناس إيماناً، وعلى آله وصحبه أجمعين. أما بعد

فإنَّ من دعائم هذا الدين الحنيف الانتماء إلى لغة القرآن، تلك اللغة العميقة التي تمتلئ خصوبة وثراءً وغنى بأسرارها ودقائقها وسمات تراكيبها وطرق أدائها.

ومما لاشك فيه أنَّ الطريق اللاحب إلى تفهُّم أسرار اللغة هو العكوفُ على تلك الثروة الطائلة من إبداع المبدعين شعراً ونثراً، والوقوف على لطائفها وجمال النظم فيها وما وراء ذلك من انعكاسٍ لعقلية المبدعين وحسِّهم الأدبي في كل زمانٍ ومكان.

والبلاغةُ العربيةُ رافِدٌ ثرٌّ من روافد إمتاع الذوق الأدبي النقدي، وإذا كان للمبدع فضلُ الإبداع والإنشاء، فإنَّ للناقد البلاغي عيناً كَلِفةً بالبحث وراء الأسرار والدقائق وخفايا النص، وتلك مهمةٌ شاقة لا تقل عن منزلة الإبداع، وإن كانت تدور في فلكه.

وقد ارتأينا أن يكون موضوع هذا البحث متعلقاً بتراثنا الشعري وإبداع شعرائنا المفلقين، ليقف عند خواص تراكيبه ومزايا نظمه وبدائع تصويره ومواقع ألفاظه وحسن معانيه ودقة مبانيه، وقد اتجه البحث إلى قصيدة أبي الحسن التهامي في رثاء ولده أبي بكر، وهذه القصيدة من عيون الشعر العربي، وقد نالت الشهرة والذيوع لاشتمالها على الأبيات السائرة، والحكم والأمثال المائزة، وهي في رثاء ولده الصغير كما قال ابن حجة الحموي، وذكر أنها نسيج وحدها وواسطة عقدها[1].

(١) ينظر: ابن حجة الحموي، "خزانة الأدب وغاية الأرب". تحقيق عصام شقيو، (ط. أخيرة، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٤م)، ١: ٣٥.

وتميزت القصيدة بحسن المَطْلَع، حيث نال إعجاب النقاد حتى صار مناط الاستشهاد عندهم في درس حسن الابتداء وبراعة الاستهلال(١)، كما كان من أسباب سيرورة أبياتها وذيوع شهرتها ما تضمنته من معانٍ شفيفة تلامس اهتمامات البشر على تنوع أمزجتهم، يدلك على ذلك كثرة الاستشهاد بأبياتها في مجامع الأمثال العربية، وتواتر أبياتها في التمثيل للدنيا وسرعة ذهابها، وغير ذلك من المعاني التي تبعث على تحريك المتلقي وتعطف به نحوها، "والتهامي يُعدّ في الذروة من شعراء الجزيرة في هذا العصر، وفيه يقول صاحب الدمية: «له شعر أدقّ من دين الفاسق، وأرقّ من دمع العاشق، كأنما روّح بالشّمال (الريح) أو علّل بالشّمول (الخمر) فجاء كنيل البغية ودرك المأمول» وقال ابن تغري بردي: «كان من الشعراء المجيدين وشعره في غاية الحسن» ونقل ابن خلكان عن ابن بسام قوله عنه في كتابه الذخيرة: «كان مشتهر الإحسان، ذرب اللسان، مخلّى بينه وبين ضروب البيان، يدل شعره على فوز القدح، دلالة برد النسيم على الصبح، ويعرب عن مكانه من العلوم، إعراب الدمع عن سر الهوى المكتوم»(٢). وقد اشتهر بمرثيات له في ابنه أبى الفضل الذي هصرت المنون غصنه النضير تحت عينه، وأهم تلك المراثي رائيته، وهو يستهلها واعظا، بقوله:

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جارِي مَا هَذِهِ الدُّنْيَا بِدَارِ قَرَارِ"(٣)

(١) ينظر: ابن معصوم الحسني، "مقدمة أنوار الربيع في أنواع البديع". تحقيق: شاكر هادي شكر (ط١، النجف الأشرف: ١٩٦٩م)، ٨.

(٢) ينظر: أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة". تحقيق: إحسان عباس (ط٤، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس:١٩٨١م)،٢: ٥٣٧.

(٣) شوقي ضيف، "تاريخ الأدب العربي". (ط١، مصر: دار المعارف، ١٩٦٠– ١٩٩٥م)، ٥: ١٣٠.

ولمنزلة هذه القصيدة ومنزلة شاعرها وقع الاختيار عليها لتكون مادة هذا البحث، واخترت أن يكون عنوانه "**رثائية أبي الحسن التهامي "حكم المنية في البرية جاري" – دراسة بلاغية نقدية**"

هذا، وقد توجهت أقلام الباحثين نحو القصيدة بالدراسة الأدبية عبر نقاط مخصوصة تتناسب مع طبيعة تلك البحوث ومنها: "أثر الفقد على الفكرة والتشكيل في مرثية "حكم المنية في البرية جاري" لأبي الحسن التهامي "رؤية تأويلية أدبية" د. عبد الفتاح أحمد عيد، مجلة كلية دار العلوم، ع١٢٥، مايو٢٠٢٣م، وهي دراسة تنتهج المنهج التأويلي الأدبي بردّ معاني القصيدة إلى فكر الشاعر، وجاءت في مبحثين؛ تحدث في الأول منهما عن موضوعات القصيدة، وجاء بعنوان "من الرفض والإنكار إلى التسليم والاحتساب، وتضمن عدة قضايا نحو قبضة الموت، والتنكر للحياة، والرفض والإنكار، وتمني الموت وغير ذلك من معاني القصيدة.

وجاء المبحث الثاني للكشف عن بعض العلائق بين الأفكار والبنى التركيبية فعرج على العاطفة، واللغة والأسلوب، والموسيقا والبناء الهيكلي للقصيدة.

ومنها: دراسة بعنوان: "تأثير الواقع النفسي للشاعر في اتساق اللفظ والمعنى مع واقعه، قراءة في قصيدة ابن الرومي وقصيدة أبي الحسن التهامي في رثاء ابنيهما"، د. عبد الرحمن بن ناصر السعيد، بحث منشور في مجلة الدراسات العربية (كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر) مج٤، ع٢٧، يناير ٢٠١٣م، وتهدف هذه الدراسة إلى توضيح علاقة الواقع النفسي في اختيار اللفظ والمعنى، وتطبيق هذه العلاقة على المواضع المتوافقة معها في القصيدتين.

وشملت الدراسة مدخلًا عن قضية اللفظ والمعنى وتوضيح الاتساق الذي يهدف إليه البحث، والتأثير في مطلع القصيدة ومقدمتها، والتأثير في مكونات اللفظ والمعنى، والتأثير في المكون الديني، والتأثير في حجم الحديث عن الابن.

وهذان البحثان يتقاربان مع بحثنا في بعض النقاط التحليلية، ويختلفان من حيث العناية بالتراكيب والظواهر البلاغية الكاشفة عن أسباب سيرورة أبيات هذه القصيدة، وهو ما يتناوله بحثنا الذي جاء في مقدمة، وتمهيد، ومحاور أربعة تدور عليها القصيدة، ثم خاتمة فيها أبرز النتائج والتوصيات:

أولا: المقدمة: وفيها الحديث عن الموضوع وأهميته والدراسات السابقة، وغيرها من أدبيات المقدمة.

ثانياً: التمهيد: وفيه الحديث عن التعريف بالشاعر، وبيان محاور القصيدة والصلة بينها.

ثالثاً: المحاور، وهي أربعة محاور:

المحور الأول: المطلع (مدخل لرثاء الابن)

المحور الثاني: الغرض الرئيس (رثاء الابن).

المحور الثالث: خروج إلى الفخر.

المحور الرابع: رثاء الشباب وحديث عن الناس والزمن، وختام القصيدة.

وقد اتّبع البحث منهج التحليل البياني الفني، الذي يعتمد على استكناه المعاني الكامنة وراء الألفاظ والجمل والتراكيب والصور الفنية والبديعية، والكشف عن أثر الصنعة في اللغة الشعرية، وإعلاء أدبية النص من خلال الوقوف عند مواطن الصنعة في الأبيات موضع الدراسة، وتجلية أثرها في نفس السامع، والتنقل بين المعاني والربط بين أجزائها، ووفائها بالغرض الرئيس الذي هو رثاء الابن.

رابعاً: الخاتمة، وقد ذُيّل البحث بخاتمة تكشف عن أبرز النتائج التي توصلت إليها، وثبت بالمصادر والمراجع.

والله الموفق والهادي

الباحث

تمهيد

أولاً: أبو الحسن التهامي:

هو علي بن محمد بن نهد (أو فهد) التهامي " والتِّهَامي: بكسر التاء وفتح الهاء، نسبة إلى تِهَامة، وهي تطلق على مكة، وتطلق أيضاً على جبال تهامة وبلادها، وهي خطة متسعة بين الحجاز وأطراف اليمن(١).

وكنيته أبو الحسن، شاعر مشهور من شعراء القرن الرابع الهجري، زار الشام والعراق، وولي خطابة الرملة، ثم رحل إلى مصر مستخفياً، ومعه كتب كثيرة من حسان بن مفرج بن دغفل البدوي وهو متوجه إلى بني قرة، فظفروا به، فقال: أنا من بني تميم، فلما انكشفت حاله عرف أنه التهامي الشاعر؛ فاعتقل في خزانة البنود، وهو سجن بالقاهرة، وذلك لأربع بقين من شهر ربيع الآخر سنة ست عشرة وأربعمائة، ثم قتل سراً في سجنه في تاسع جمادى الأولى من السنة المذكورة(٢).

أما عن صفاته وأخلاقه فقد كان أديباً فاضلاً حافظاً للقرآن، وشاعراً متورعاً ظلِف النفس متدينًا متقشفاً، يطلب الشيء بوجهه ولا يريده إلا من حله، وقد بلغ من تورعه أنه كان قد نسخ شعرَ البحتري، فلما بلغ إلى أبيات هجوٍ امتنع من كتبها، وقال تحرجاً: "لا أسطّر بخطي مثالب الناس ومساويهم"، وقال أبو علي الحسن بن نجم بن نبال الموصلي: "بتّ مع أبي الحسن التهامي في خان بميافارقين، فلسعته عقرب في الليل، فسكت إلى الغداة؛ فلما انتشر الناس صاح

(١) ينظر: أحمد بن محمد ابن خلكان، "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان". تحقيق: إحسان عباس (ط١، بيروت: دار صادر، ١٩٩٤م)، ٣: ٣٨١.

(٢) ينظر: السابق نفسه، وخير الدين بن محمود الزركلي، "الأعلام". (ط١٥، د.م: دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م)، ٤: ٣٢٧.

وتألم، فقلت: مالك؟ فقال: لسعتني عقرب في الليل، قلت: فكيف أمسكت إلى الآن؟! فقال: فعلت ذلك كيلا ينزعج الناس بي في نومهم، ويتنغصوا به".

وقد روي أنه بعد موته رآه بعض أصحابه في النوم، فقال له: ما فعل الله بك فقال: غفر لي، فقال: بأي الأعمال؟ قال: بقولي في مرثية ولدي الصغير:

جَاوَرْتُ أعدائي وجاوَرَ رَبَّهُ شَتَّانَ بَيْنَ جِوَارِهِ وجِوَارِي[١]

ثانياً: القصيدة بحرها، ومحاورها، والصلة بينها:

١- القصيدة وبحرها وصلته بالغرض:

قصيدة أبي الحسن التهامي (حكم المنية في البرية جاري) هي أشهر قصائده، وأسيرها في الناس، وهي تشتمل على حكم بليغة وأمثال سائرة، وصور فنية عالية، وتراكيب فخمة، مع سلاسة في الألفاظ وعذوبة، وتحدر في النسق والتئام؛ فهي بحقٍّ درُّة نفيسة في تراثنا الزاخر، وعلى شهرة الشاعر بين الناس في زمنه، إلا إن شهرته ارتبطت بقصيدته هذه بعد موته، وذلك لما أحسه الناس فيها من جودة الطبع وصدق العاطفة وعذوبة البيان.

وهي قصيدة طويلة بلغت أبياتها تسعة وثمانين بيتاً، على ما في الديوان[٢]، وهي من البحر الكامل ذي الحركات المتكاملة، وقد سمي كاملا لأجل

---

(١) ينظر: روحية النحاس، رياض عبد الحميد مراد، محمد مطيع، "مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر"، (ط١، دمشق: دار الفكر، ١٤٠٢هـ-١٩٨٤م)، ١٨: ١٧١.

وللتوسع في الحديث عن حياة التهامي وشعره، ينظر: محمد بن عبد الرحمن الربيع، "أبو الحسن علي بن محمد التهامي – حياته وشعره"، (د.ط، الرياض: دار المعارف، د.ت). ومؤلفه هو محقق ديوان التهامي أيضاً.

(٢) ينظر: أبو الحسن علي بن محمد التهامي، "الديوان"، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الربيع، (ط١، الرياض: مكتبة المعارف، ١٩٨٢م، ١٤٠٢هـ). وقد ذكر المحقق في تخريج القصيدة أنها أشهر قصائد أبي الحسن التهامي على الإطلاق، وهي أساس شهرته، ولذا =

ذلك، وحركاته ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل: فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجئ على أصله، والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسمي لذلك كاملا"[(١)].

وهو بحر مناسب لغرض الرثاء، لما فيه من الفسحة المناسبة لهذا الغرض وما يريد الشاعر بثه من عواطف الحزن وآلام الوجد وأنات الشكوى، وقولبة صور المعاني تبعاً لما يجيش في صدره وما يجد في حنايا قلبه، ويكفي أن مرثيةً من أشهر وأروع مراثينا العربية كانت على بحر الكامل، وهي مرثية أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه السبعة "أَمِنَ المنونِ وريبِها تتوجّع"، أميرة من أميرات الشعر العربي، وأميرة شعر أبي ذؤيب الهذلي، وأبو ذؤيب أشعرُ هذيل، وهذيلُ أشعر قبائل العرب كما نقل الثعالبي وغيره، وفيها – كما يقول الأصمعي – أبرع بيت قالته العرب، وهو قول أبي ذؤيب:

والـــنَّفْسُ راغِبَـــةٌ إذَا رَغَّبْتَهَـــا وإذَا تُـــرَدُّ إلـــى قَلِيـــلٍ تَقْنَـــعُ[(٢)]

وقضية التناسب بين الغرض والوزن من القضايا التي عرض لها النقاد قديماً وحديثاً، وظهرت مفرقة في كثير من كتب النقد؛ لكنها تجلت عند ناقدين

=

وردت في مصادر كثير جداً، ثم ذكر المحقق لها ٣٤ مصدراً، منها ما وردت فيه كاملة إلا أبياتاً مثل دمية القصر، ومنها ما وردت فيه مفرّقة أومقطّعة، وبعضها لم يذكر إلا بيتاً واحداً. ينظر: أبو الحسن التهامي، "الديوان"، ص٣٢٠.

(١) الخطيب التبريزي، "كتاب الكافي في العروض والقوافي". تحقيق: الحساني حسن عبدالله (ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٤م،١٤١٥هـ)، ٥٨.

(٢) ينظر: أبو منصور الثعالبي، "لباب الآداب". تحقيق: أحمد حسن لبج (ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٧م)، ١: ٤١.

بارزين، هما: "حازم القرطاجني" من النقاد القدامى المتأخرين، و"عبدالله الطيِّب" من العصر الحديث، والعهد المعاصر.

يقول حازم: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس؛ فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً، وقُصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد... ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعمَّ من بعض؛ فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره... وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد"(١).

وذكر عبد الله الطيّب أن البحر الكامل أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله –إن أريد به الجد– فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً، مع صلصة كصلصة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً، وأنه بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال، وفي النظم

(١) حازم القرطاجني، "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء"، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة (ط٣، تونس: الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م)، ٨٧.

خاصة يحتاج لأن يكون نغم الوزن شيئا منزوياً يصل إلى الذهن من غير ما جلبة ولا تشويش، وكأنه إطار للكلام الموضوع فيه، لا جزء هام من صورته ورسمه(١).

وأشار غنيمي هلال إلى هذا التناسب بين الأغراض والأوزان بأن الشاعر قد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن؛ لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه، محباً كان أو راثياً، أو لملاءمة موسيقاه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما إليه، ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر٢.

٢- محاور القصيدة والصلة بينها وتجربة الشاعر:

اقتضى النظر تقسيم هذه القصيدة إلى محاورَ تبعاً للمعاني الواردة فيها، وقد لاح لي بعض الصلات بين هذه المحاور، من خلال تدبر الربط عند الانتقال من موضوع إلى آخر، وهو الأمر الذي "يستغرق من الشاعر جهداً مضنياً في التصور أولاً، ثم في تأمل الأجزاء، ونقل بعضها هنا وبعضها هناك، وتغيير الألفاظ وتنقيح التعبيرات، واستبعاد ما لا يلتئم في هذا السياق؛ فالوحدة هنا نتاج عمل ذهني منطقي"(٣)، يتجلى في النظر إلى جزئيات العمل الأدبي من حيث التراكيب واللغة والأساليب والتصوير البياني، والعاطفة والخيال، وكل هذه

(١) عبد الله بن الطيب المجذوب، "المرشد إلى فهم أشعار العرب"، (ط٢، الكويت: دار الآثار الإسلامية، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ١: ٣٠٢.

(٢) محمد غنيمي هلال، "النقد الأدبي الحديث"، (د.ط، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م)، ٤٤١.

(٣) إحسان عباس، "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"، (ط١، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م)، ٢٧.

العناصر تتآزر لتسفر عن تجربة شعرية خاصة لا تتشابه مع غيرها من التجارب عند الشعراء الآخرين، بل إنها لا تتشابه مع تجربة أخرى للشاعر نفسه.

وقد تلونت تجربة أبي الحسن في هذه القصيدة بلونٍ واحد – على تعدد درجاته في القصيدة – فقد سيطرت عاطفة الحزن عليه منذ ابتداء القصيدة بالحديث عن الموت، وأنه لا استقرار في هذه الدنيا، وعن الدعوة إلى التزهيد فيها؛ فكان المحور الأول بمنزلة الفرش لهذه المعاني، والمدخل لرثاء ابنه، فبيَّن سرعة مجيء الأجل ومباغتته للإنسان، وأنه في زمن قصير جداً يكون خبراً من الأخبار بعد أن كان مُخبراً راوياً قاصًّا لأخبار غيره، ويتعطّف أبو الحسنِ نحوَ رثاء ابنه من مسالك لطيفة، من خلال توجيه الأوامر المجازية للمخاطب بالمبادرة بقضاء الحوائج وتصوير قصر الأعمار، وأنها معارة لابد أن تسترد يوماً، ومن ثمّ يتهيأ الحديث لرثاء الابن، فيشرع في ذلك مستهلاً المحورَ الثاني بقوله:

إِنِّي وُتِرْتُ بِصَارِمٍ ذِي رَوْنَقٍ أَعْدَدْتُهُ لِطِلَابَةِ الأَوْتَارِ

والنَّفْسِ إِنْ رَضِيَتْ بِذَلِكَ أَوْ أَبَتْ مُنْقَادَةٌ بِأَزِمَّةِ المِقْدَارِ

ثم يأخذ في تصوير عاطفته المحترقة إثرَ ذهاب ابنه، ويلج من هذه العاطفة إلى ذكر مآثر الابن، وتتجلى في هذا المحور كثيرٌ من الصور البيانية التي تُسهم في نقل خيال الشاعر أثناء ذلك التذكر؛ فيشبهه بكوكب السّحَر قصيرِ العمر سريعِ الاختفاء، ثم يُشبهه بالهلالِ الذي لم يُمهل حتى يكتملَ فيصيرَ بدراً، ثم يصف تعلقَه به وكيف أنه على قربه من شفير قبره يشعر أن بينهما ما بين المشرق والمغرب، وببلوغ نهاية هذا المقطع يتراءى لنا حسنُ التخلص الذي تجلت فيه الصنعةُ الشعريةُ لمجاوزة حديث الرثاء والبدءِ في حديث الفخر، وعلى ما بين الغرضين من تناءٍ إلا أن الشاعرَ قد أحدث بينهما تآلفا وتناسبا، وكان البيت الأخير من هذا المقطع هو حلقة الوصل بين الغرضين؛ حيث بنى الكلام على

الفرض في قوله: (لو كنت تمنع..)، ثم ذكر خوض اللجج والبحار التي تناسلت من وصف الصبح بالسيل الجارف الطاغي، تمهيداً لذكر الفتية الذين دارت حولهم الأبيات في المحور الثالث الذي استهله بقوله:

لَوْ كُنْتَ تُمْنَعُ خَاضَ دُونَكَ فِتْيَةٌ مِنَّا بِحَارَ عَوَامِلٍ وشِفَارِ

ودَحَوْا فُوَيْقَ الأَرْضِ أَرْضًا مِنْ ثُمَّ انْثَنَوْا فَبَنَوْا سَمَاءَ غُبَارِ

وهذا المحور استطرادٌ لذكر مناقب الابن من بابٍ غير مباشر، هو مدح الفتية الذين تأهبوا لنجدته؛ فإذا كانوا كالسيوف البوارق، مهرةً في الحروب فرساناً أبطالاً لا يروعهم شيء: كان المُفدَّى (الابن) مثلَ هؤلاء الفتية أو يتفوق عليهم في البطولة والنجدة، وهذا مدخل لطيف لتلوين الرثاء بنزعة الفخر.

وينتقل الشاعر في المحور الرابع من حديث الفتية إلى الحديث عن نفسه وشبابه الفائت، معتمداً على التذكر في الربط بين هذه الأمور؛ فهي على اختلافها إلا إنها في الخيال الشعري متناسقة متآخية، وقد اتكأ في هذا الربط الصوري على التأليف بين أجزاء المعاني والمحاور في القصيدة، نحو تشبيه شعرات الشيب بالكواكب؛ ليجمع بينها وبين كواكب الأسحار قصيرة العمر، كما اعتمد الشاعر على اللغة في هذا المحور ليكوّن تناسباً بين حرقة الحزن على الابن وصورة الشباب التي جاءت معادلاً موضوعياً لهذا الحزن، كما سيتبين في أثناء تحليل القصيدة.

تلك إطلالة سريعة حول الشاعر والقصيدة موضوع البحث ومحاورها والصلة بين هذه المحاور، ويأتي مزيد بيان وتحليل وتذوق لمحاور القصيدة ومعانيها الجزئية وتراكيبها وصورها وغير ذلك مما يتعلق ببلاغة نظمها وجودة سبكها وروعة تصويرها، والله أسأل الإعانة والتوفيق.

القصيدة – دراسةً وتحليلاً

المحور الأول: المطلع (مدخل لرثاء الابن):

من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر:

حُكْمُ الـمَنِيَّةِ فـي البَرِيَّـةِ جـارِي ... مـا هَـذِهِ الـدُّنْيَا بِـدَارِ قَـرَارِ

بَيْنَـا يُـرَى الإِنْسَـانُ فِيهَـا مُخْبِـرًا ... حَتَّـى يُـرَى خَبَـرًا مِـنَ الأَخْبَـارِ

طُبِعَتْ عَلَـى كَـدَرٍ وَأَنْـتَ تُرِيـدُهَا ... صَفْـوًا مِـنَ الأَقْذَاءِ وَالأَكْـدَارِ[1]

وَمُكَلِّـفُ الأَيَّـامِ ضِـدَّ طِبَاعِهَـا ... مُتَطَلِّـبٌ فـي الـمَاءِ جَـذْوَةَ نَـارِ

وَإِذا رَجَـوْتَ الـمُسْتَحِيلَ فَإِنَّمَـا ... تَبْنِـي الرَّجَـاءَ عَلَـى شَـفِيرٍ هَـارِ

فَـالعَيْشُ نَـوْمٌ وَالمَنِيَّـةُ يَقْظَـةٌ ... وَالـمَرْءُ بَينَهُمَـا خَيَـالٌ سَـارِي

فَاقْضُـوا مَـآرِبَكُمْ عِجَـالًا إِنَّمَـا ... أَعْمَـارُكُمْ سَـفَرٌ مِـنَ الأَسْـفَارِ[2]

وَتَرَاكَضُوا خَيْلَ الشَّبَابِ وَبَادِرُوا ... أَنْ تُسْـتَرَدَّ فَـإِنَّهُنَّ عَـوَارِي

فَالـدَّهرُ يَخْـدَعُ بالـمُنَى، ويَغَصُّ ... هَنَّـا، وَيَهْـدِمُ مـا بَنَـى بِبَـوَارِ

لَيْسَ الزَّمَانُ وإِنْ حَرَصْتَ مُسَالِمًا ... خُلُـقُ الزَّمَـانِ عَـدَاوَةُ الأَحْـرارِ[3]

هذا المحور هو مطلع المرثية، وهو مطلع طويل مناسب لطول القصيدة، وقد استهل أبو الحسن حديثه بمعنى حاسمٍ غير قابل للشك أو التردد، متضمنٍ لغرضه في ألطف عبارة وأحسن بيان، وهو وصف المنية بجريان حكمها – الموت –على الخلائق كلها، وأن الدنيا زائلة ليست بدار إقامة أو استقرار، وهذا

(١) الأكدار: جمع كدر، وهو خلاف الصفو. محمد بن مكرم ابن منظور، "لسان العرب". (د.ط، القاهرة: دار المعارف، د.ت)، مادة (كدر).

(٢) المآرب: جمع مأربة وهي الحاجة، ابن منظور، "لسان العرب"، مادة (أرب).

(٣) التهامي، "الديوان"، ٣٠٨–٣٠٩.

من المطالع المعدودة في جودة السبك والإشارة إلى المقصود يقول صاحب خزانة الأدب "ومما يشعر بقرينة الذوق أن الناظم يريد الرثاء: قول التهامي:

حُكْمُ الـمَنِيَّةِ فـي البَرِيَّـةِ جـارِي مـا هَـذِهِ الـدُّنْيَا بِـدَارِ قَـرَارِ (١)

ومعنى يُشعر بقرينة الذوق؛ أي أن السامع لهذا المعنى لا يرتاب ولا يتردد في كونه مقدمة للرثاء، ألا ترى إلى هذا الاستهلال المُصوِّر لسريان الموت في الخلائق، فهو (جارٍ) كالسيل الجارف لا يعترضه شيء إلا أخذه معه، على طريقة الاستعارة المكنية التي حُذف فيها المشبه به (السيل) ورمز إليه بلازمه (جار)، وقد رشَّح هذه الاستعارة بقوله: (قرار) الذي جاء تصريعا للمطلع وختاما للبيت وقافية متكمنة قارَّة كاسمها، ذلك أنه لما وصف الدنيا بأنها غير قارَّة، عضد معنى تشبيه حكم المنية بالسيل؛ لأنه جارف لا يقف ولا يهدأ، وكان الترشيح بالضد؛ لأن الجريان ضد القرار والسكون.

وقد فصل الشطر الثاني عن الأول؛ لأنه توكيد معنوي له؛ إذ يفهم من جريان حكم الموت على الخلق أن الدنيا ليست بدار بقاء، فأكد ذلك بالشطر الثاني، فبينهما ما يسمى في باب الفصل بـ"كمال الاتصال".

ثم أحسَّ التهامي أن هذا المعنى ما زال محتاجا إلى مزيد بيان فقال:

بَيْنَـا يُـرَى الإِنْسَـانُ فِيهَـا مُخْبِـرًا حَتَّـى يُـرَى خَبَـرًا مِـنَ الأَخْبَـارِ

كلمة (بينا) بمعنى (بينما)(٢)، وكلاهما يعني: في حين كذا، أو في وقت كذا، والمعنى هنا: في الأوقات التي يُرى فيها الإنسان مخبرا (كناية عن حياته وحركته)، ما يلبث أن يرى خبرا من الأخبار (كناية عن موته). ولعل في حذف

(١) الحموي، "خزانة الأدب وغاية الأرب"، ١: ٣٥.

(٢) نشوان بن سعيد الحميرى، "شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم". تحقيق: حسين بن عبد الله العمري ومطهر بن علي الإرياني ويوسف محمد عبد الله (ط١، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م)، ١: ٦٨٥.

الميم هنا (بينا) إشارة إلى سرعة زوال الإنسان وذهابه من وجه، وإلى الغصة التي ملأت نفس الشاعر فخنقت حروفه من وجه آخر.

وأجاد التهامي تصوير هذا المعنى عندما قلَّب مادة (خبر) على وجوهها، فأتى بها اسم فاعل (مخبر)، ومصدرا (خبرا)، وجمعا (الأخبار) في بيت واحد، وجمع إلى هذا التقليب الاشتقاقي لوناً بديعيا أسهمَ في تماسك المعنى نصيًّا، وهو ما يسمى بـ"الترديد"، "وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه"(١)، فترديد الشاعر لفظة (خبر) على اختلاف معناها لاختلاف صيغتها أدى إلى تركيز دلالة هذه اللفظة وجرسها وطنينها في سمع المتلقي، والشاعر لا يقصد إلى ذلك إلا إذا كان يرمي إلى غرض معنوي؛ هذا الغرض كما يبدو من السياق هو الإلحاح على معنى اختطاف المنية للأحياء، فبينما نحن نتحدث ونسعى ونروح ونغدو إذ المنية تمد أياديها فتلتقط منا واحدا تلو الآخر، وهذا هو الغرض السياقي الذي دار حوله المعنى من أول بيت إلى آخره كما سنرى.

وفي هذا البيت علّق الشاعر أيضا كلمة (يُرى) بالبناء للمجهول في مصراعي البيت، فأتى بالأولى بمعنى الرؤية الحقيقية؛ رؤية الإنسان متحدثاً ومخبراً عن غيره، والثانية بمعنى (يُسمع)؛ بقرينة تعلق هذا الفعل بلفظ الخبر، فالخبر يُسمع لا يرى، والمعنى: يُسمع خبر موته.

ثم يرجع الشاعر لتقرير حال الدنيا قائلاً:

طُبِعَتْ عَلَى كَدَرٍ وَأَنْتَ تُرِيدُهَا صَفْوًا مِنَ الأَقْذَاءِ وَالأَكْدَارِ

(١) الحسن بن رشيق القيرواني، "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط٥، د.م: دار الجيل، ١٤٠١هـ-١٩٨١م)، ١: ٣٣٣.

وفي هذا (ردٌ لعجز الكلام على صدره) ورد العجز على الصدر هو أن يُجعل أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في صدره، أو في حشو المصراع الأول، على ما قسَّمه ابن المعتز[1]؛ وهذا البيت من هذا اللون، واللفظان أحدهما في حشو الشطر الأول (كدر) والآخر في الشطر الثاني أو المصراع الثاني (الأكدار)؛ فرددها في ختام البيت؛ تنويهاً وتأكيداً لمعناها، بعدما أشار إلى ذلك بالطباق بين الكدر والصفو؛ بل إن البيت كله ردٌ على بيت سابق؛ فإن هذا البيت ناظرٌ إلى قوله في البيت الأول: (ما هذه الدنيا بدار قرارِ)، وبراعة الشاعر تكمن في مدى فهمه لخصائص اللغة، وكيفية استخدامها، فعندما تتلاحم المشاعر مع الكلمات، تتجلى اللغة في شكل جديد يكون أكثر روعة وتأثيرًا في الآخرين، وهو من تعليق الكلم بعضه على بعض.

وقوله: (طبعت) إشارة الطبع اللاصق وأنها غير قابلة للتغيير؛ ولا يُنتظر منها ذلك؛ إذ تأبى الطباع على الناقلِ كما يقول المتنبي.

وقد كرر الشاعر هذا المعنى في البيتين التاليين، فقال:

وَمُكَلِّفُ الأَيَّامِ ضِدَّ طِبَاعِهَا مُتَطَلِّبٌ فِي المَاءِ جَذْوَةَ نَارِ

وَإِذا رَجَوْتَ المُسْتَحِيلَ فَإِنَّمَا تَبْنِي الرَّجَاءَ عَلَى شَفِيرٍ هَارِ

والبيت الأول من هذين البيتين هو من الأبيات السيارة؛ وذلك لحسن معناه وجودة سبكه؛ فقد وَلَجَ الشاعر إلى هذا المعنى من طريق الحديث عن الطباع والنشأة، ولهذا المدخل مزية خاصة في جذب انتباه المتلقي، والاستحواذ على عنايته؛ لما فيه من الرجوع إلى ماضيه السحيق، ولا يخفى ما أفاده التشبيه التمثيلي في قوله: (متطلب في الماء جذوة نار) إذ أسهم في توضيح المعنى أيَّما

(١) عبد الله بن محمد ابن المعتز، "البديع في البديع"، (ط١، د.م: دار الجيل، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م)، ١٤٠.

إيضاح، فالذي يسعى لتغيير طبيعة الزمن إنما يطلب المستحيل، وهو كمن يريد استخراج النار من الماء.

كما أن الكلام قد جاء في (مكلف الأيام) على سبيل الاستعارة المكنية، حيث شبَّه الأيام بـ(الحيِّ المتصرف)، وحذف المشبه ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو التكليف، ورشّح الاستعارةَ الشطرُ الثاني من البيت المقترنُ بما يلائم المشبه به وهو تطلب الشيء، كما شبَّه الذي يرجو الخير منها بالذي يريد قسرها على الخير قسراً، وذلك لتصوير شدة رجائه وقوة أمله؛ فجعله مُكلفاً لا راجياً لذلك.

وفي قوله: (تبني الرجاءَ على شفيرٍ هار) تشبيه ضمني مبني على استعارة، حيث شبه (الرجاء) بالشيء يُبنى كالجدار ونحوه، على سبيل الاستعارة التبعية في الفعل (تبني)، ثم شبَّه هذه الحال بمن يبني على طرف حفيرة، وهو مأخوذ من قوله تعالى: {أَمَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ} [التوبة ١٠٩]. وأراد الشاعر إشباع هذا المعنى، فقال:

فَالعَيشُ نَوْمٌ وَالمَنِيَّةُ يَقظَةٌ وَالمَرْءُ بَينَهُمَا خَيَالٌ سارِي

والفاء في أول البيت للترتيب والتعقيب على المعنى السابق، فهذا البيت تقرير لمعنى رجاء المستحيل، الذي هو صفو الدنيا المطبوعة على الأقذار والأكدار.

ولجأ الشاعر إلى المفارقة البلاغية في تصوير المعنى ، فأخبر عن العيش بالنوم، والموت باليقظة؛ ليشير إلى المعنى الخفي في تضاد حار مع المعنى الظاهري، فكثيراً ما تحتاج المفارقة وخاصة مفارقة الموقف أو السياق إلى كدّ ذهن وتأمل عميق للوصول إلى التعارض، وكشف دلالات التعارض بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي الغائص في أعماق النفس وفضاءاته البعيدة، وهو ما ظهر في الجمع بين العيش والنوم والمنية واليقظة، وهو ما أدى إلى تجاوز الفطنة وشد الانتباه؛ لتكوّن التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء،

الذي قد لا يأتي فقط من خلال الكلمات المثيرة والمروعة في السياق، بل عبر خلق الإمكانيات البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية في الخطاب الشعري.

ولما وصف المرء بالخيال الساري، ساقه المعنى إلى الحديث عن سرعة انقضاء الآجال، فقال:

فَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ عِجَالًا إِنَّمَا أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ الأَسْفَارِ

وَتَرَاكَضُوا خَيْلَ الشَّبَابِ وَبَادِرُوا أَنْ تُسْتَرَدَّ فَإِنَّهُنَّ عَوَارِي

فَالدَّهرُ يَخْدَعُ بالمُنَى، ويَغَصُّ هَنَّا، وَيَهْدِمُ مَا بَنَى بِبَوَارِ

لَيْسَ الزَّمَانُ وإِنْ حَرَصْتَ مُسَالِمًا خُلُقُ الزَّمَانِ عَدَاوَةُ الأَحْرارِ

والفاء في أول هذا المعنى تؤذن بالتعقيب والترتيب أيضاً، فالأمر بقضاء المآرب مرتب على تصوير المرء بالخيال الساري في سرعة المرور، وأكد هذا المعنى بقوله: (عجالاً)، وهذه الكلمة قد تكون مفعولاً به للفعل (اقضوا)، وقد تكون مفعولاً مطلقا على تقدير: عجلوا عجالاً، وهو الأفصح والأجود، وقوله: (إنما أعماركم سفرٌ) أسلوب قصر بـ"إنما" التي تدخل على الأمر المقطوع به، على ما قال عبد القاهر(١)، ففيه حصر للأعمار على أنها قطعاً سفر من جملة الأسفار، لا ينبغي لعاقل أن يخالجه الشك في ذلك، وقد تضمن هذا الأسلوب تشبيه الأعمار بالأسفار؛ لتأكيد سرعة الانقضاء وفي هذا إخراج للمعنى لما تقع عليه الحاسة، مما يؤكد خصوصية اللغة الفنية وامتزاج التركيب بالتصوير؛ فالمعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون

(١) عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، تحقيق: محمود محمد شاكر، (ط٣، القاهرة: مطبعة المدني – جدة: دار المدني)، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م)، ٣٣٠.

مذكورة فيه لنفسها والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر فيها مدار[١].

ثم يستمر الشاعر في توجيه الأوامر المجازية التي خرجت للنصح والإرشاد، فيقول: (فاقضوا / وتراكضوا / وبادروا) مُتعطِّفا بالكلام نحو الغرض الأصلي، فمضمون هذه الأوامر: أن استفيقوا قبل فوات الأعمار، وقوله : (والدهرُ يخدعُ بالمُنى) بيان خفي لهاجسه الذي كان يُمنيه بطول البقاء في فسحة العيش مع ابنه الصغير، وهذا المعنى مأخوذ من قول بشار بن برد:

عِـدِينِي؛ فـإنَّ الـنَّفْسَ تُـخْدَعُ وقَلْبُ الفَتَى كَالطَّائِرِ المُتَقَلِّبِ[٢]

ولكنّ التهاميَّ نقلَ المعنى من الغزل إلى الرثاء، وهو معنى إنساني ذو مساس بأرهف المشاعر من حيث التعلق بالأماني ومجرد الوعود، وزاد المعنى وضوحاً بقوله: (ويغصُّ أنْ هنَّا، ويَهدم ما بنى ببوار)، والمعنى: أن ما يتمناه المرء ويأمله لن يراعيه الوقت أو ينتظره، فالوقت لا يحابي أحداً، وأنه إن أسعد شخصاً وهناه فقد ينقلب سريعاً وينغص عليه، وقوله:

لَيْسَ الزَّمَانُ وإنْ حَرَصْتَ مُسَالِمًا خُلُـقُ الزَّمَـانِ عَـدَاوَةُ الأَحْـرارِ

فيه نفي لمسالمة الدهر، وهذا تأكيد لمعنى (فالدهر يخدع بالمنى)، وقوله: (وإن حرصت) احتراس لدفع توهم أن يفيد الحرص في دفع ما خبأه الزمن من تنكر للإنسان، وهو ما أكده بقوله: (خلق الزمان عداوة الأحرار)، وأن هذا دأبه وعادته، كما تفيده الجملة الإسمية الدالة على الثبوت (خُلُقُ الزمان عداوة الأحرار)، مع قصر هذا الخُلُق عليه؛ حيث جاء القصر بتعريف الطرفين (المسند

(٣) ينظر: القرطاجني، "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء"، ٢٩ .

(٢) بشار بن برد، "ديوان بشار بن برد"، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور (ط١، الجزائر: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧م)، ١: ١٩٧.

والمسند إليه) لإفادة أنه خُلقٌ لا يتعداه وصفة لا تفارقه[1]، ومن هنا تهيأ الكلام للحديث عن رثاء الابن كما سيتبين في المحور التالي، وهو المحور الثاني.

المحور الثاني: رثاء الابن:

إِنِّـي وُتِـرْتُ بِصَـارِمٍ ذِي رَوْنَـقٍ ... أَعْدَدْتُـهُ لِطِلَابَـةِ الأَوْتَـارِ

والنَّفْسِ إِنْ رَضِيَتْ بِذَلِكَ أَوْ أَبَتْ ... مُنْقَـادَةٌ بِأَزِمَّـةِ الـمِقْدَارِ

أُثْنِـي عَلَيْـهِ بِـإِثْرِهِ وَلَـوَ انَّـهُ ... لَـمْ يُغْتَـبَطْ أَثْنَيْـتُ بِالآثَـارِ

يَـا كَوْكَبًـا مـا كـانَ أَقْصَـرَ عُمْـرَهُ ... وَكَـذَاكَ عُمْـرُ كَوَاكِـبِ الأَسْـحَارِ

وهِـلَالُ أَيَّـامٍ مَضَـى لَـمْ يَسْـتَدِرْ ... بَـدْرًا، ولَـمْ يُـمْهَلْ لِوَقْـتِ سِـرَارِ

عَجِلَ الخُسُوفُ عَلَيْـهِ قَبْـلَ أَوَانِـهِ ... فَمَحَـاهُ قَبْـلَ مَظِنَّـةِ الإِبْـدَارِ

واسْـتُلَّ مِـن أَتْرَابِـهِ ولِدَاتِـهِ ... كَالـمُقْلَةِ اسْـتُلَّتْ مِـنَ الأَشْـفَارِ

فَكَـأَنَّ قَلْبِـي قَبْـرُهُ، وَكَأَنَّـهُ ... فِـي طَـيِّهِ سِـرٌّ مِـنَ الأَسْـرَارِ

إِنْ يُغْتَـبَطْ صِـغَرًا فَـرُبَّ مُفَخَّـمٍ ... يَبْـدُو ضَـئِيلَ الشَّـخْصِ لِلنُّظَّـارِ

إِنَّ الكَوَاكِـبَ فِـي عُلُـوِّ مَحِلِّهَـا ... لَتُـرَى صِـغَارًا وَهْـيَ غَيْـرُ صِـغَارِ

وَلَـدُ الـمُعَزَّى بَعْضُـهُ، فَـإِذَا مَضَـى ... بَعْـضُ الفَتَـى فَالكُـلُّ فِـي الآثَـارِ

أَبْكِيـهِ ثُـمَّ أَقُـولُ مُعْتَـذِرًا لَـهُ ... وُفِّقْـتَ حِـينَ تَرَكْـتَ أَلْأَمَ دارِ

جَـاوَرْتُ أَعْـدائي وجَـاوَرَ رَبَّـهُ ... شَـتَّانَ بَـيْنَ جِـوَارِهِ وجِـوَارِي

أَشْكُو بِعَادَكَ لِـي وأَنْـتَ بِـمَوْضِعٍ ... لَـوْلَا الـرَّدَى لَسَـمِعْتَ فِيـهِ سِـرَارِي

(١) ولعل هذا ليس من سب الدهر إذ ليس هو إنشاء للذم، وإنما هو من وصفه بالصفة الثابتة له؛ فإن الدنيا لا تصفو للأحرار كما هو متقرر، وقد روي عن عائشة رضي الله عنها: "الدنيا لا تصفو لمؤمن، كيف وهي سجنه وبلاؤه". علي بن سلطان محمد القاري، "مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح"، ٩: ٣٤٩.

والشَّرْقُ نَحْوَ الغَرْبِ أَقْرَبُ شُقَّةً ... مِنْ بُعْدِ تِلْكَ الخَمْسَةِ الأَشْبَارِ

هَيْهَاتَ قَدْ عَلِقَتْكَ أَسْبابُ الرَّدَى ... واغْتَالَ عُمْرَكَ قَاطِعُ الأَعْمارِ

ولَقَدْ جَرَيْتَ – كَمَا جَرَيْتُ– لِغَايَةٍ ... فَبَلَغْتَهَا وأَبُوكَ فِي المِضْمارِ[1]

فَإذا نَطَقْتُ فأَنْتَ أَوَّلُ مَنْطِقِي ... وإذَا سَكَتُّ فأَنْتَ فِي إضْمارِي

أُخْفِي مِنَ البُرَحَاءِ نارًا مِثْلَ مَا ... يُخْفِي مِنَ النَّارِ الزِّنَادُ الوارِي[2]

وأُخَفِّضُ الزَّفَرَاتِ وَهْيَ صَوَاعِدٌ ... وأُكَفْكِفُ العَبَرَاتِ وَهْيَ جَوَارِ

وشِهَابُ نارِ الحُزْنِ إنْ طاوَعْتَهُ ... أَوْرَى، وإنْ عاصَيْتَهُ مُتَوارِي

وأَكُفُّ نِيرَانَ الأَسَى، ولَرُبَّمَا ... غَلَبَ التَّصَبُّرُ فارْتَمَتْ بِشَرَارِ

ثَوْبُ الرِّياءِ يَشِفُّ عَمَّا تَحْتَهُ ... وإذَا الْتَحَفْتَ بِهِ فإنَّكَ عارِ

قَصُرَتْ جُفُونِي أَمْ تَبَاعَدَ بَيْنَهَا ... أَمْ صُوِّرَتْ عَيْنِي بِلَا أَشْفَارِ

جَفَتِ الكَرَى حَتَّى كَأَنَّ غِرَارَهُ ... عِنْدَ اغْتِمَاضِ العَيْنِ وَخْزُ غِرَارِ[3]

وَلَوِ اسْتَزَارَتْ رَقْدَةً لَرَمَى بِهَا ... مَا بَيْنَ أَجْفَانِي مِنَ التَّيَّارِ

أُحْيِي لَيَالِي التِّمِّ وَهْيَ تُمِيتُنِي ... ويُمِيتُهُنَّ تَبَلُّجُ الأَسْحَارِ

حَتَّى رَأَيْتُ الصُّبْحَ يَرْفَعُ كَفَّهُ ... بِالضَّوْءِ رَفْرَفَ خَيْمَةً كالقَارِ

والصُّبْحُ قَدْ غَمَرَ النُّجُومَ كَأَنَّهُ ... سَيْلٌ طَغَى فَطَفَا عَلَى النَّوَّارِ

لَوْ كُنْتَ تُمْنَعُ خاضَ دُونَكَ فِتْيَةٌ ... مِنَّا بِحَارَ عَوَامِلٍ وشِفَارِ

(١) المضمار: الغاية في السباق ويكون للخيل (اللسان: ضمر)

(٢) البرحاء: شدة الحمى (اللسان: برح).

(٣) الغرار: قلة النوم (اللسان: غرر).

يطالعنا أبو الحسن في هذا المحور بذكرى منية ابنه، وقد عبر عن هذه الذكرى بالوتر (وُترت)، والموتور: الذي فقد قريباً، والصارم: السيف، ويعني به ولده، والرونق: المظهر الحسن، وطلابة الأوتار: الأخذ بالثار ممن وتره[١]، والمعنى: إني فقدت ولدي الذي كنت أعده لنوازل الأيام وأحداث الزمان، وشبه ابنه بالصارم، وهي صفة لموصوف محذوف هو السيف، ثم يصف هذا السيف بأنه (ذي رونق) للدلالة على الإعجاب به والإشارة إلى شدة التعلق به، بمنزلة تعلق الخليل إبراهيم –عليه السلام– بابنه إسماعيل –عليه السلام– المشار إليه ببلوغ السعي معه، ثم رأى في المنام أنه يذبحه، لتزيد اللوعة أن ابتلي في ابنه الصغير الذي أحبه وصار علقة في فؤاده. وقوله: (أعددته لطلابة الأوتار) أي: جهزته لآخذ الثأر به، فانقلب الزمان عليَّ وبزَّني ما أعددته له[٢].

وبناء هذا المعنى على التأكيد بـ(إن) يفصح عن عاطفة ملتاعة ونفسية حزينة، فالتأكيد إنما يكشف عن اهتزازات المشاعر وخفايا الانفعالات التي تُلحُّ على النفس فتدفعها بقوة إلى توثيق ما تقول، فكأنه متردد في قبول ما وُتِر به بعد أن كان واثقاً من حوزته وامتلاكه وأن أحداً لا يستطيع أخذه منه، فأتي من هذا المأمن، ومن مأمنه يؤتى الحذر، على ما قالت العرب[٣]، وهكذا كشف التأكيد عن تلك المعاني وتلك الهواجس والخواطر التي تتدافع في النفس.

(١) ينظر: ابن منظور، "لسان العرب"، (وتر، صرم، طلب).

(٢) وهو من تصرفات الشعراء في عتاب الزمان وإلقاء الملامة عليه في تصوير مشاهد اللوعة والحزن، وإن كان لا يصح شرعاً نسبة الأحداث إلى الزمان أو إنشاء السباب عليه، ويخرج من ذلك وصفه كما تقدم.

(٣) نسبه أبو هلال العسكري إلى أكثم بن صيفي التميمي. ينظر: أبو هلال العسكري، "جمهرة الأمثال"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (ط١، بيروت: دار الفكر، د.ت)، ٢: ٣١٠.

وشيء آخر أفاده ذلك التأكيد وهو الإشارة إلى الشروع في معنى جديد؛ ولذا أحسسنا أن هذا البيت هو بداية المحور الثاني في القصيدة.

وقد عطف البيت الثاني على سابقه للتناسب الظاهر والارتباط الواضح بين الجملتين، وهو ما يسمى عند البلاغيين في باب الوصل بـ"التوسط بين الكمالين" لوجود المناسبة والارتباط بين المعنيين الذي يسمح بالعطف بينهما أو يحتّمه؛ لكون الكلام معجوناً ببعضه، على قول أبي هلال العسكري(١)؛ فالمتحدَّث عنه واحد، هو الشاعر نفسه، ولكن يُلحظ أنه قال هنا: (والنفسُ) ولم يقل: ونفسي، وذلك على سبيل التجريد، وهو عند البلاغيين "أن يجرّد الإنسانُ من نفسه شخصاً آخرَ يخاطبه"، وقد لجأ الشاعر إلى ذلك تخفيفاً لألم الفراق ومشاعر الحزن؛ فكأن هذه النفس لغيره، لتحقق ضعف الإرادة فيها؛ إذ تساوى لديها الرضا والإباء فلا تملك شيئا لتغيير الواقع، ولكمال هذه التسوية فيها استحقت أن تنتزع وتجرد ويُجرى عليها الحديث كأنها نفس أخرى لا صلة له بها.

وبناء الشرط على (إن) في قوله: (إن رضيت) فيه إشارة خفيفة لطيفة إلى التشكك المطلق في رضاها! ولذلك قدَّم الرضا على الإباء لتحقيق معنى الرفض.

وقوله: (منقادة بأزمة المقدار) فيه تسلية للنفس، وعزاء لاستسلامها أمام عوادي الزمن، و(أزمّة) لازم لاستعارة تصريف المقادير، حيث شبه النفس بالناقة أو الفرس أو أي دابة منقادة؛ وزمامها في يد الأقدار، وقد جسدت هذه الاستعارة تحطّمَ الآمال على صخرة الواقع، أو اليأسَ من تغييره؛ ففي المعنى تسلية

(١) أبو هلال العسكري، "كتاب الصناعتين"، تحقيق: علي البجاوي، (ط١، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٩هـ)، ٤٤٠.

بالتيئيس والإحباط، وهذا مناسب لعاطفة الشاعر وتجربته، بل هو من أمارات صدق العاطفة، وذاتية التجربة.

ثم شرع أبو الحسن في بيان صفات المرثي، بعد أن وطّأ وهيّأ نفس المتلقي لسماع خبره، فقال:

إِنِّي وُتِرْتُ بِصَارِمٍ ذِي رَوْنَقٍ ... أَعْدَدْتُهُ لِطِلَابَةِ الأَوْتَارِ

والنَّفْسِ إِنْ رَضِيَتْ بِذَلِكَ أَوْ أَبَتْ ... مُنْقَادَةٌ بِأَزِمَّةِ المِقْدَارِ

أُثْنِي عَلَيْهِ بِإِثْرِهِ وَلَوَ انَّهُ ... لَمْ يُغْتَبَطْ أَثْنَيْتُ بِالآثَارِ

يَا كَوْكَبًا مَا كَانَ أَقْصَرَ عُمْرَهُ ... وَكَذَاكَ عُمْرُ كَوَاكِبِ الأَسْحَارِ

وهِلَالُ أَيَّامٍ مَضَى لَمْ يَسْتَدِرْ ... بَدْرًا، ولَمْ يُمْهَلْ لِوَقْتِ سِرَارِ

عَجِلَ الخُسُوفُ عَلَيْهِ قَبْلَ أَوَانِهِ ... فَمَحَاهُ قَبْلَ مَظِنَّةِ الإِبْدَارِ

واسْتُلَّ مِن أَتْرَابِهِ ولِدَاتِهِ ... كَالمُقْلَةِ اسْتُلَّتْ مِنَ الأَشْفَارِ

فَكَأَنَّ قَلْبِي قَبْرُهُ، وَكَأَنَّهُ ... فِي طَيِّهِ سِرٌّ مِنَ الأَسْرَارِ

إِنْ يُغْتَبَطْ صِغَرًا فَرُبَّ مُفَخَّمٍ ... يَبْدُو ضَئِيلَ الشَّخْصِ لِلنُّظَّارِ

إِنَّ الكَوَاكِبَ فِي عُلُوِّ مَحِلِّهَا ... لَتُرَى صِغَارًا وَهْيَ غَيْرُ صِغَارِ

فاستهل هذا المعنى بقوله: (أثني عليه بأثره) ، والأثر: هو العلامة، يريد أن يُبين جميل خصال الابن، وأنه على صغره إلا أن له آثاراً، ثم يُشبهه بالكوكب بجامع قِصَر العمر في كلٍّ، وأضاف الكواكب إلى الأسحار لتأكيد وجه الشبه، ثم يُشبهه بالهلال وأنه لم يكتمل بدراً، ولم يُترك حتى يكون (سِرارا) والسِّرار: آخر ليلة في الشهر لاستتار الهلال فيها بعد ظهوره، وقيل هو أوله لذات المعنى[1]، ثم يكنِّي عن موت فلذة كبده بالخسوف قائلا: (عجِل الخسوفُ عليه قبل أوانه)،

(١) ابن منظور، "لسان العرب"، مادة (سرر).

ثم تتوالى التشبيهات فيجعله كالعين (المقلة) عند نزعها من بين أشفارها، ويجعل هذا التمثيل لاختطاف المنية لابنه من بين الأتراب واللدات، أي: من بين أقرانه ورفاقه.

وهكذا يضعنا أبو الحسن التهامي في أجواء كثيفة من الحزن عبر هذا التصوير المتتابع في تسلسل وانتظام؛ ومن هنا عُدّت الصورة البيانية من أهم ركائز فن الشعر ولوازمه، فإن المعاني تقوى وتتكشف بالتصوير أكثر منها بالتقرير، وحينئذ تصبح المجردات أمورا محسوسة، تُرى، وتُسمَع، والشاعر في تصويره قادر على أن يقدم اللقطة العابرة، أو الصورة الثابتة، وقادر أيضا على صنع اللوحات أو المشاهد ذات الخطوط والأبعاد والألوان؛ فالتصوير ملَكة من ملكات الخيال الخلاقة، القادرة على إعادة تركيب وحدات هذا العالم، وإخراجها في تشكيلات جديدة، تتسم بالجدة، وتثير الدهشة.

ثم يلتفت التهامي إلى قبر ابنه فلا يجد ما يُشبهه إلا قلبَه وفؤاده، ثم يأتي على الغاية في هذا التشبيه بقوله: (وكأنه، في طيِّهِ سِرٌّ من الأسرار)، حيث انتزع من المشبه (القلب) خاصية الأسرار، فشبه ابنه مرة أخرى بالسرِّ داخل القلب، وهذا من التدقيق في التشبيه الذي أثنى عليه عبد القاهر بقوله: "اعلم أن معرفة الشيء من طريق الجملة، غير معرفته من طريق التفصيل، فنحن وإن كنا لا يشكل علينا الفرق بين التشبيه الغريب وغير الغريب إذا سمعنا بهما، فإن لوضع القوانين وبيان التقسيم في كل شيء، وتهيئة العبارة في الفروق، فائدة لا ينكرها المميز، ولا يخفى أن ذلك أتم للغرض وأشفى للنفس، والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبت وتذكر

وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه"(١).

ولا شك أن التهامي قد أمعن في هذا التشبيه حتى أغرب به عن المعتاد، وأخرجه في صورة طريفة لا تختلط على من له ذوق في أسرار البيان.

ثم يخرج من تشبيه القبر بالقلب والابن بالسرِّ إلى بيان علو شأن ابنه ورفعة منزلته على صغر سنه وحداثته، فيقول:

إنْ يُغْتَبَطْ صِغَرًا فَرُبَّ مُفَخَّمٍ ... يَبْدُو ضَئِيلَ الشَّخْصِ لِلنُّظَّارِ

إنَّ الكَوَاكِبَ في عُلُوِّ مَحِلِّهَا ... لَتُرَى صِغَارًا وَهْيَ غَيْرُ صِغَارِ

فيشبهه بالكواكب في العلو محلاً، فهي تُرى صغيرة، وهي في الحقيقة كبيرة، وبتصوير الناظرين للكواكب يُهيِّئ الشاعرُ لاستحضار أسفه على ابنه، وشكايته الشديدة من فراقه؛ فهو ممن يستحقون البكاء والحزن عليهم بشهادة النظار، ثم يقول التهاميُّ واصفاً إحساسه بالفراق:

وَلَدُ المُعَزَّى بَعْضُهُ، فَإِذَا مَضَى ... بَعْضُ الفَتَى فَالكُلُّ في الآثَارِ

أَبْكِيهِ ثُمَّ أَقُولُ مُعْتَذِرًا لَهُ ... وُفِّقْتَ حِينَ تَرَكْتَ أَلْأَمَ دارِ

جاوَرْتُ أَعْدائي وجَاوَرَ رَبَّهُ ... شَتَّانَ بَيْنَ جِوَارِهِ وجِوَارِي

أَشْكُو بِعَادَكَ لي وأَنْتَ بِمَوْضِعٍ ... لَوْلَا الرَّدَى لَسَمِعْتَ فِيهِ سِرَارِي

والشَّرْقُ نَحْوَ الغَرْبِ أَقْرَبُ شُقَّةً ... مِنْ بُعْدِ تِلْكَ الخَمْسَةِ الأَشْبَارِ

هَيْهَاتَ قَدْ عَلِقَتْكَ أَسْبابُ الرَّدَى ... واغْتَالَ عُمْرَكَ قَاطِعُ الأَعْمارِ

ولَقَدْ جَرَيْتَ – كَمَا جَرَيْتُ– لِغَايَةٍ ... فَبَلَغْتَهَا وأَبُوكَ في المِضْمارِ

(١) عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، تحقيق: محمود محمد شاكر، (ط١، القاهرة: مطبعة المدني، ١٤١٢هـ-١٩٩١م)، ١٥٧.

فـإذا نَطَقْـتُ فأَنْـتَ أَوَّلُ مَنْطِقِـي وإذَا سَـكَتُّ فأَنْـتَ فـي إضْـمارِي

وفي هذه المقطوعة تتجلى نزعة الأبوة واضحة جلية، فيصف ابنه بأنه بعضه، وأن الذي دُفن في التراب إنما هو جزء من جسد أبيه، ثم يُصرح ببكائه مسلياً ومعزياً نفسه بحسن التعليل لفراق الابن (حين تركتَ ألأمَ دار)، وحسن التعليل عند البلاغيين: "أن يدّعى لوصفٍ علةٌ مناسبةٌ له باعتبار لطيف غير حقيقي".

فالغرض من وصف الدار باللؤم هو عزاء النفس وتسليتها، وقد ادعى الشاعر أن فراق الابن كان لأجل هذا اللؤم، وهذا غير حقيقي، لكنه للطفه في التعليل للفراق دخل على النفس دخول المأنوس به.

ثم ينطلق أبو الحسن من هذه العلة الادعائية إلى المفارقة المتخيلة أيضاً، التي أتت نتيجة التماس الأعذار للنفس والتخفيف عنها، وذلك في وصف جواره بالأعداء، وجوار ابنه بخير جوار؛ فقد اتخذ من فراق ابنه ومفارقته له في الدنيا صورة سبك منها المفارقة في التصوير؛ ليبث في نفسه الطمأنة على صغيره، وأنه في خير جوار عند مصرف الأقدار وعند الرحيم الغفار الذي لا يقارن جواره بأي جوار.

ثم يخرج من هذا إلى وصف الإحساس بالمسافة، فالابن على قرب قبره إلا أنه بعيد المزار، وذلك قوله:

والشَّـرْقُ نَحْـوَ الغَـرْبِ أَقْـرَبُ شُـقَّةً مِـنْ بُعْـدِ تِلْـكَ الخَمْسَـةِ الأَشْـبَارِ

والخمسة الأشبار كناية عن موصوف هو اللحد، والإحساس بالبعد يعود به إلى تذكر السبب في البعد، فيقول:

هَيْهَـاتَ قَـدْ عَلِقَتْكَ أَسْـبابُ الـرَّدَى واغْتَـالَ عُمْـرَكَ قَـاطِعُ الأَعْمـارِ

ولَقَدْ جَرَيْتَ – كَمَا جَرَيْتُ– لِغَايَـةٍ فَبَلَغْتَهَـا وأَبُـوكَ فـي الـمِضْمارِ

فـإذا نَطَقْـتُ فأَنْـتَ أَوَّلُ مَنْطِقِـي وإذَا سَـكَتُّ فأَنْـتَ فـي إضْـمارِي

فنراه يُكنِّي عن الموت بـ(قاطع الأعمار)، وهي كناية حسنة في سياق الإحساس باختطاف الابن صغيراً، فحسن الكناية في اختزال المعاني الكثيرة والتعبير عنها بألفاظ كثيفة الإيحاء تتجاذبها الحقيقة تارة والمجاز تارة أخرى، ولذا ذهب البلاغيون إلى أن الكناية أبلغ من الإفصاح؛ لأن المعنى يكون فيها أبلغ وآكد وأشد"(١).

ثم ينتقل مصوراً ذهاب الابن عن الحياة ومشبهاً لهذا الذهاب بالجري إلى الغاية؛ فكأن الموت كان غاية لهما وكل منهما يريد بلوغها، فسبق الابن إليها والأب مازال في المضمار، ثم تتجلى عاطفة الأبوة بقوة في زفرة أخرى يطلقها التهامي في البيت الأخير من هذه المقطوعة، فيعلن دوامَ تذكره لهذا الابن، وأنه إذا نطق فإنه لا ينطق إلا بذكره، وإذا سكت كان تفكيراً فيه، وقد أحسن التهامي استعمال أداة الشرط (إذا) في الموضعين؛ فأنها لا تدخل إلا على المتيقن أو ما في معناه، كما هو معلوم عند البلاغيين؛ وذلك لقطعية وقوع الشرط فيها(٢)؛ ولذا كان الغالب في الفعل المستعمل معها أن يكون بلفظ الماضي، للإشعار بتحقق الوقوع، ولا شك في أنه سينطق تارة ويسكت أخرى، ولذلك حسن استعمالها في الموضعين.

ثم يخرج الشاعر إلى تصوير ما به من الحرقة واللوعة فيقول:

أُخْفِي مِنَ البُرَحَاءِ نارًا مِثْلَ مَا ... يُخْفِي مِنَ النَّارِ الزِّنَادُ الوارِي

وأُخَفِّضُ الزَّفَرَاتِ وَهْيَ صَوَاعِدٌ ... وأُكَفْكِفُ العَبَرَاتِ وَهْيَ جَوَارِ

وشِهَابُ نارِ الحُزْنِ إنْ طاوَعْتَهُ ... أَوْرَى، وإنْ عاصَيْتَهُ مُتَوارِي

(١) الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ٧٠ ، ٧١ بتصرف .

(٢) عبد المتعال الصعيدي، "بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة"، (ط١٧، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م)، ١: ١٤١.

وأَكُـفٌّ نِيـرَانَ الأَسَـى، ولَرُبَّـمَا غَلَـبَ التَّصَبُّـرُ فارْتَـمَتْ بِشَـرَارِ

ثَـوْبُ الرِّيـاءِ يَشِـفُّ عَمَّـا تَحْتَـهُ وإِذَا الْتَحَفْـتَ بِـهِ فإِنَّـكَ عـارِ

يُلحظ أن كل مقطوعة في القصيدة تختلف مفرداتها باختلاف الصورة والعاطفة والمعنى، ولكنها تتسق وتتقارب من خلال دقة الصنعة عند الشاعر، فهذه المقطوعة تتناول فكرة واحدة هي حرقة الشاعر وحزنة المتأجج على ابنه، وقد جاءت الألفاظ مصورة لهذا المعنى وتلك العاطفة: (البرحاء / النار / الزناد / الزفرات، الصواعق).

وقد دخل الشاعر إلى وصف هذه الحرقة عابراً على جسر لغوي ألقاه في البيت السابق وهو (إضماري)؛ لأن الضمير هو الصلة إلى وصف تلك العواطف الخفية، فكأن لفظ (إضماري) تطلب لفظ (أخفي) الذي استهل به هذا المعنى، وهكذا إذا ما تتبعنا نسق المعاني في القصيدة، مما يكشف عن جماليات النظم وتماسك النص والتئام أجزائه.

وفي البيت الأخير يُبيِّن أن تماسكه أمام العيون (التبصر) إنما هو جَلَدٌ مزعوم متصنَّع، فهو كثوب الرياء الذي لا يلبث أن ينكشف فيَعْرَى ما تحته، وهذا تشبيه ضمني؛ إذ شبه فيه هيئة مداراته للحزن بمن يلبس ثوب رياء، فلا هو مستتر به ولا مغتبط به أيضاً.

ثم ساقه الحديث عن (التبصُّر) إلى وصف العيون والكرى والأجفان والرقاد، فقال:

قَصُـرَتْ جُفُـونِي أَمْ تَبَاعَـدَ بَيْنَهَـا أَمْ صُـوِّرَتْ عَيْنِـي بِـلَا أَشْـفَارِ

جَفَـتِ الكَـرَى حَتَّـى كَـأَنَّ غِـرَارَهُ عِنْـدَ اغْتِمَـاضِ العَيْنِ وَخْـزُ غِـرَارِ

وَلَـوِ اسْـتَزَارَتْ رَقْـدَةً لَرَمَـى بِـهَا مـا بَـيْنَ أَجْفَـانِي مِـنَ التَّيَّـارِ

فجاءت صياغته في تلك الصورة البديعة المتألقة (قصرت جفون) عن طريق ما يعرف عند البلاغيين بـ"تجاهل العارف"، أو " سوق المعلوم مساق

غيره"؛ تحريكًا لذهن المتلقى، وإثارةً لدهشته، وتعجيبًا له من شأن ما حدث لعينه من عدم الإغماض، فهو يتساءل كأنه لا يعلم حقيقة ما حدث للجفون، وهذا أوكد في إثبات معنى عدم النوم من الحديث الصريح المكشوف.

والغرار: هو النوم القليل، شبهه بوخز الغرار؛ أي: الإغفاء السريع، ثم يصف حال ما لو سلَّمت العين واستسلمت إلى الرقاد، فيقول: لَطَحَا بها؛ أي: أغار عليها تيّار من الدمع الجارف فلا يسمح لها بالنوم أبدا، ويأخذنا حديث الأرق هذا إلى وصف الإحساس بالليالي، فيقول:

أُحْيِي لَيَالِي الـتِّمِّ وَهْيَ تُمِيتُنِي ... ويُمِيتُهُنَّ تَبَلُّجُ الأَسْحَارِ

حَتَّى رَأَيْتُ الصُّبْحَ يَرْفَعُ كَفَّهُ ... بِالضَّوْءِ رَفْرَفَ خَيْمَةً كالقَارِ

والصُّبْحُ قَدْ غَمَرَ النُّجُومَ كَأَنَّهُ ... سَيْلٌ طَغَى فَطَفَا عَلَى النَّوَّارِ

لَوْ كُنْتَ تُمْنَعُ خاضَ دُونَكَ فِتْيَةٌ ... مِنَّا بِحَارَ عَوَامِلٍ وشِفَارِ

ونحن هنا أمام تصوير فني لخيال الشاعر، ومن الأهمية بمكان أن يحلل التصوير الفني والخيال في ضوء الفكرة العامة والغرض من القصيدة، فالخيال هو أداة الصورة الشعرية، ومصدرها، ورافدها المُغذّي، وسر الجمال فيها، بل في الشعر كله، وشعرٌ بلا خيال إنما هو نظم جافٌّ لا حياة فيه ولا جدوى منه، كما أن الصورة الشعرية ليست مجرد زينة أو ترف فني، أو افْتِنَان محض؛ بل هي تحمل دلالات عميقة، وتختص بوظيفة دقيقة، ليست تجلية المعنى فحسب، وإنَّما تشكيله وترسيخه في نفس المتلقي؛ إذ يستطيع الشاعر من خلال صورة موجزة، أن يؤدي أصعب المعاني حتى تتخيلها العقول وترسخ في النفوس، كما أن الصورة منبع ثرٌّ يستوحى من خلاله طبيعة الشاعر النفسية، ودرجة انفعاله، ويقظة حواسه؛ فالصورة «تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، وتخلق رؤية»[1].

(١) أحمد يوسف، "القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة"، (ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٧م)، ٩٥.

ومن هنا تتجلى دقة تصوير الصبح وهو يهتك جنح الظلام، وهي صورة غريبة، وليس لمعنى الهتك؛ فهو متداول في مثل هذا، ولكن الغرابة في البيت الثالث من هذه الأبيات، وهي صورة غمر النجوم وتشبيهه بالسيل الذي طغى على النوار، والاستفاضة في وصف السيل، والمشاكلة في قوله: (خاض / بحار)، كأن الصبح هنا لم يكن رمزاً للإشراق والبكور والحياة والنضارة، وإنما صار رمزا للتطاول والقوة؛ لأنه (غمر النجوم) المُرمّز من خلالها إلى الصغر والحداثة مع الرفعة وعلو المنزلة، وقد سبق حديثه المفصل عن هذه النجوم وكواكب الأسحار والخسوف، وغير ذلك مما شبه به الابن في القصيدة.

إننا بإزاء صبح مختلف صنعته مخيلة التهامي وعاطفته وحرقته؛ لذا كان صبحاً غيرَ عادي، فهو لا يبالي ولا ينشر الضياء، بل ينشر العتمة والظلمة ويغرق النوار ويغمر النجوم.

وببلوغ نهاية هذا المقطع يتراءى لنا حسن التخلص الذي تجلت فيه الصنعة الشعرية لمجاوزة حديث الرثاء والبدء في حديث آخر وغرض مغاير، هو الفخر، وعلى ما بين الغرضين من تناءٍ إلا أن الشاعر قد أحدث بينهما تآلفاً وتناسباً، وكان البيت الأخير من هذا المقطع هو حلقة الوصل بين الغرضين؛ حيث بنى الكلام على الافتراض في قوله: (لو كنت تُمنع)، ثم ذكر خوض اللجج والبحار التي تناسلت من وصف الصبح بالسيل الجارف الطاغي، تمهيداً لذكر الفتية الذين دارت حولهم الأبيات في المحور الآتي.

المحور الثالث: خروج إلى الفخر:

لَوْ كُنْتَ تُمْنَعُ خَاضَ دُونَكَ فِتْيَةٌ ... مِنَّا بِحَارَ عَوَامِلٍ وشِفَارِ

ودَحَوْا فُوَيْقَ الأَرْضِ أَرْضًا مِنْ ... ثُمَّ انْثَنَوْا فَبَنَوْا سَمَاءَ غُبَارِ

قَوْمٌ إِذَا لَبِسُوا الدُّرُوعَ حَسِبْتَهَا ... خُلُجًا[1] تَمُدُّ بِهَا أَكُفَّ بَحارِ

لَوْ شَرَّعُوا أَيْمَانَهُمْ فِي طُولِهَا ... طَعَنُوا بِهَا عِوَضَ القَنَا الخَطَّارِ

جَنَبُوا الجِيَادَ إِلَى المَطِيِّ، بَيْنَ السُّرُوجِ هُنَاكَ والأَكْوَارِ[3]

وكَأَنَّمَا مَلَؤُوا عِيَابَ[4] دُرُوعِهِمْ ... وغُمُودَ[5] أَنْصُلِهِمْ سَرَابَ قِفَارِ

وكَأَنَّمَا صَنِعُ السَّوَابِغِ[6] عَزَّهُ ... مَاءُ الحَدِيدِ فصَاغَ مَاءَ قَرَارِ

زَرَدًا فَأَحْكَمَ كُلَّ مَوْصِلِ حَلْقَةٍ ... بِحُبَابَةٍ فِي مَوْضِعِ المِسْمَارِ

فَتَسَرْبَلُوا[7] بِمُتُونِ مَاءٍ جامِدٍ ... وتَقَنَّعُوا بحُبَابِ مَاءٍ جَارِ

أُسْدٌ ولَكِنْ يُؤْثِرُونَ بِزَادِهِمْ ... والأُسْدُ لَيْسَ تَدِينُ بالإِيثَارِ

---

(١) الخُلج: جمع خليج، وهو ما انقطع من معظم الماء لأنه يجبذ منه، أو هو شعبة من الوادي تعبّر بعض مائه إلى مكان آخر (المخصص: خلج)، وابن منظور، "لسان العرب"، مادة (خلج).

(٢) المراوحة هي أن يراوح المرء بين جنبيه في النوم بمعنى الانقلاب على الجنب الآخر لإدامة الراحة، ابن منظور، "لسان العرب"، مادة (روح).

(٣) الأكوار: جمع كور وهو الرحل. ابن منظور، المرجع السابق، مادة (كور).

(٤) العياب: جمع عيبه بفتح العين وهي ما يجعل فيه المتاع والثياب كالزنبيل. ابن منظور، المرجع السابق، مادة (عيب).

(٥) الغمود: جمع غمد، وهو بيت السيف. ابن منظور، المرجع السابق، مادة (غمد).

(٦) السوابغ: الدروع الواسعة الطويلة، وصَنِع يقصد به صانع الدروع. ابن منظور، المرجع السابق، مادة (سبغ)، وينظر تحليل البيت.

(٧) تسربلوا: أي لبسوا الدروع، والسربال: القميص أو الدرع. ابن منظور، المرجع السابق، مادة (سربل).

يَتَزَيَّنُ النَّادِي بِحُسْنِ وُجُوهِهِمْ ... كَتَزَيُّنِ الهَالَاتِ بالأَقْمَارِ
يَتعَطَّفُونَ عَلَى المُجَاوِرِ فِيهِمُ ... بِالمُنْفِسَاتِ تَعَطُّفَ الأَظْآرِ
مِنْ كُلِّ مَنْ جَعَلَ الظُّبَى أَنْصَارَهُ ... وكَرُمْنَ واسْتَغْنَى عَنِ الأَنْصَارِ
وإِذَا هُوَ اعْتَقَلَ القَنَاةَ حَسِبْتَهَا ... صِلًّا تَأَبَّطَهُ هِزَبْرٌ ضَارِ
واللَّيْثُ إِنْ ثاوَرْتَهُ لَمْ يَعْتَمِدْ ... إِلَّا عَلَى الأَنْيَابِ والأَظْفَارِ
زَرَدُ الدِّلَاصِ[1] مِنَ الطِّعَانِ فِي ... الجَحْفَلِ المُتَضَايِقِ الجَرَّارِ
ما بَيْنَ ثَوْبٍ بِالدِّمَاءِ مُضَمَّخٍ ... زَلِقٍ ونَقْعٍ بِالطِّرَادِ مُثَارِ
والهُونُ فِي ظِلِّ الهُوَيْنَا كامِنٌ ... وجَلَالَةُ الأَخْطَارِ فِي الإِخْطَارِ
تَنْدَى أَسِرَّةُ وَجْهِهِ ويَمِينُهُ ... فِي حالَةِ الإِعْسَارِ والإِيسَارِ
ويَمُدُّ نَحْوَ المَكْرُمَاتِ أَنَامِلًا ... لِلرِّزْقِ فِي أَثْنَائِهِنَّ مَجَارِ
يَحْوِي المَعَالِي كاسِبًا أو غالِبًا ... أَبَدًا يُدَارَى دُونَها ويُدَارِي

لما ذكر التهاميُّ الفتيةَ وأنهم مستعدون لفداء ابنه، وأن أسيافهم (شفار) حادة، أخذ في وصف مناقب هؤلاء الفتية وتعديد مآثرهم وإبراز شجاعتهم، وقوله: دحوا، أي: بسطوا وفرشوا، كما في قوله تعالى: {وَٱلْأَرْضَ بَعْدَ ذَٰلِكَ دَحَىٰهَآ ﴿٣٠﴾ } [النازعات: ٣٠]، وهي في البيت كناية عن كثرة القتل، فهم يجعلون فوق الأرض أرضاً من الدم، ويجعلون تحت السماء سماءً من غبار، وذلك لفرط قوتهم وشجاعتهم، ثم وَصف لبس الدروع وأنها في أيدي هؤلاء الفتية الأبطال كالخُلُج، التي لا تقف؛ لأنها تستمد من بحار لا تنفد، ثم إنّ السيوف إذا قصرت أمدوها

(١) زرد الدلاص: حلق الدروع البراقة الملساء من كثرة الاحتكاك والطعان، ينظر: ابن منظور، "لسان العرب"، مادة (دلص).

بأيمانهم فنالوا من أعدائهم، وذلك كناية عن صفة الشجاعة وإقدامهم في الحروب.

ثم قال: (جنبوا الجياد إلى المطي) أي ضموها معاً، فركبوا سروج الخيل تارة وركبوا أكوار الإبل تارة أخرى، وهي كناية عن عدم توانيهم في الطلب، وإنما يراوحون بين السروج والأكوار، وهم كأنما ملأوا عياب الأدرع وغمود السيوف سراباً في قفرٍ بجامع التلألؤ واللمعان، وقد أمعن الشاعر في وصف تلألؤ الدروع والسيوف وبريقها؛ فتارة تُشبه (سراب قفار) أي: السراب الذي يجده الظمآن فيحسبه ماء، وتارة يحسبه الماء العذب القرار المتجمد، و(غمود أنصلهم)، وهذا على تشبيه لون الدروع الفضي ولون السيوف بلون السراب بجامع اللمعان في كل منهما.

وقوله: (صَنِع السوابغ)، أي: صانع الدروع، كما في معنى الآية الكريمة { أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ } [سبأ: ١١] قد عزَّه ماء الحديد أن يصنع به الدروع: أي استعصى عليه ماء الحديد لعدم وجوده أو لندرته، فاستبدل به ماء قرار، فكأنما هي صنعت من ذلك الماء اللامع، وقوله (قرار) إشارة إلى الصلابة.

وقوله: (فتسربلوا) أي: لبسوا دروعاً من متون الماء؛ أي: سطحه، على تشبيهها في اللمعان أيضا من حيث الظاهر؛ فهي كسطح ماء جامد بالقوة، وهي مثله تماماً باللون واللمعان، وقوله: (تقنَّعُوا بحباب ماء جار): أي: لبسوا اللأمة على الرأس، وشبه هذه اللأمة في لمعانها بالحباب الذي يجري في الماء لصفائه ونقائه.

ثم انتقل الشاعر إلى الفخر بالكرم بعد أن أثبت لهم الشجاعة، فقال:

أُسْدٌ ولَكِنْ يُؤْثِرُونَ بِزَادِهِمْ ... والأُسْدُ لَيْسَ تَدِينُ بالإيثَارِ

يَتَزَيَّنُ النَّادِي بِحُسْنِ وُجُوهِهِمْ ... كَتَزَيُّنِ الهَالَاتِ بالأَقْمَارِ

يَتَعَطَّفُونَ عَلَى المُجَاوِرِ فِيهِمُ ... بِالمُنْفِسَاتِ تَعَطُّفَ الأَظْآرِ

يعني أنهم على شجاعتهم يتميزن بالإيثار والكرم، فهم يزيدون عن الأسد الحقيقة؛ لأنها لا تؤثر على أنفسها، في حين هم يؤثرون، ولا يدينون بالشح أو البخل.

ثم يزيد أبو الحسن بأنهم حازوا الجمال أيضا فهم كالأقمار والناس حولهم كالهالات التي تحف هذه الأقمار.

ثم إنهم يُحسنون جوار من يستغيث بهم أو يلجأ إليهم، وشبههم في شفقتهم ورحمتهم بالمجاور بالناقة التي تعطف على (آظارها) صغارها، ثم إنهم ينفسون كربات المكروبين فلا يتوانون في فعل المكرمات.

فذكر أوصافاً زائدة على الشجاعة لتجعلهم أعلى من الأسد الضواري، والوصف بالزيادة هومن المعاني اللطيفة في شعرنا العربي، فقد وصف امرؤ القيس محبوبته بأنها كالريم، ثم ميزها على الريم بأن عنق المحبوبة ليس بمعطلٍ عن الحلي؛ أي ليس بخالٍ عن الحلي كعنق الظبية، وذلك في قوله:

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ ولا بِمُعَطَّلِ(١)

ثم قال:

مِنْ كُلِّ مَنْ جَعَلَ الظُّبَى أَنْصَارَهُ وكَرُمْنَ واسْتَغْنَى عَنِ الأَنْصَارِ

الظُّبى: جمع ظُبَةَ وهي طرف السيف(٢)، يقول : إنهم لمَّا أبلوا بلاء حسنا في الحروب والمنعة والحماية كرموا فلم يحتاجوا إلى أنصار.

(١) امْرُؤُ القَيْس بن حجر بن الحارث الكندي، "ديوان امرِئ القيس"، (ط١، بيروت: دار المعرفة، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م)، ص ٤٣

(٢) ينظر: ابن منظور، "لسان العرب"، مادة: (ظبا).

وهم في هذه الحال مثل الليث لا يعتمد إلا على أنيابه وأظفاره، وهذا تمثيل أتى في عقب المعنى لتوضيحه، وقوله:

وإذَا هُوَ اعْتَقَلَ القَنَاةَ حَسِبْتَهَا صِلًّا تَأَبَّطَهُ هِزَبْرٌ ضَارِ

القناة: الرمح، واعتقلها: جعلها تحت فخذه وجرَّ آخره على الأرض وراءه[1]، على تشبيه الرمح في تلك الهيئة بالثعبان الأسود العظيم (صلاً) إذا أخذه الهزبر (الأسد) تحت إبطه، والبيت كناية عن الإقدام والشجاعة والجرأة.

وقوله:

زَرَدُ الدِّلَاصِ مِنَ الطِّعَانِ يُرِيحُهُ فِي الجَحْفَلِ المُتَضَايِقِ الجَرَّارِ

مَا بَيْنَ ثَوْبٍ بِالدِّمَاءِ مُضَمَّخٍ زَلِقٍ ونَقْعٍ بِالطِّرَادِ مُثَارِ

زَرَدُ الدلاص: حلق الدروع البراقة الملساء من كثرة الاحتكاك والطعان، والجحفل: الجيش العظيم، والمتضايق والجرار: كناية عن تزاحمه، والبيت كناية عن الأنفة وعدم الانثناء والثبات عند اشتداد المعركة وتطاير الدماء وارتفاع الغبار (النقع) وإثارته.

وقوله:

والهُونُ فِي ظِلِّ الهُوَيْنَا كَامِنٌ وجَلَالَةُ الأَخْطَارِ فِي الإِخْطَارِ

تَنْدَى أَسِرَّةُ وَجْهِهِ ويَمِينُهُ فِي حالَةِ الإِعْسَارِ والإِيسَارِ

ويَمُدُّ نَحْوَ المَكْرُمَاتِ أَنَامِلًا لِلرِّزْقِ فِي أَثْنَائِهِنَّ مَجَارِ

يَحْوِي المَعَالِي كَاسِبًا أو غَالِبًا أَبَدًا يُدَارَى دُونَها ويُدَارِي

يقول: الذل في اتباع الراحة وقبول المهانة، أما العزة ففي ارتكاب المخاطر، وبين (الأخطار / الإخطار) جناس أضفى على المعنى نغما موسيقياً،

(١) ينظر: السابق، مادة (قنا)، ومادة (عقل).

وخاتل المتلقي من خلال اختلاف معنى اللفظين، لأن الأخطار هي المخاطر والمخاوف، والإخطار بكسر الهمزة من (أخطر) إذا جعل من نفسه كفؤاً لقرينه فقاتله حتى غلبه.

والأسرة: الخطوط في الوجه، وتندي: كناية عن الجود، وهي مبنية على الاستعارة، حيث شبّه أسرته بالسُّحب ثم حذفها ورمز إليها بالفعل (تندي)، والندى من لوازمها، والمعنى: أنه طلق المحيا جواد سخي في كل حال.

ثم إنه يبادر المكرمات بأنامل يتدفق الرزق من بينهن لاعتيادها على العطاء والسخاء.

وهذا الكريم حريص على حيازة المكرمات، سواء بإهلاك المال أم بإهلاك العدو (كاسباً أو غالباً)، وهو منشغل بذلك دائماً، فمالم يأته بالمغالبة أخذه بالتنكر والحيلة، وهذا معنى قوله: (يُدارَى دونها ويُداري).

المحور الرابع: رثاء الشباب وحديث عن الناس والزمن، وختام القصيدة:

قَدْ لاحَ في لَيْلِ الشَّبَابِ كَوَاكِبٌ ... إنْ أُمْهِلَتْ آلَتْ إلى الإسْفَارِ

وتَلَهُّبُ الأَحْشَاءِ شَيَّبَ مَفْرِقِي ... هَذَا الضِّياءُ شُوَاظُ تِلْكَ النَّارِ

شابَ القَذَالُ[1] وكُلُّ غُصْنٍ صائِرٌ ... فَيْنَانُهُ الأَحْوَى[2] إلى الإزْهَارِ

والشِّبْهُ مُنْجَذِبٌ فَلِمْ بِيضُ الدُّمَى ... عَنْ بِيضِ مَفْرِقِهِ ذَوَاتُ نِفَارِ

وتَوَدُّ لَوْ جَعَلَتْ سَوَادَ قُلُوبِهَا ... وسَوَادَ أَعْيُنِهَا خِضَابَ عَذَارِ

لا تَنْفِرُ الظَّبْيَاتُ عَنْهُ فَقَدْ رَأَتْ ... كَيْفَ اخْتِلَافُ النَّبْتُ في الأَطْوَارِ

شَيْئانِ يَنْقَشِعَانِ أَوَّلَ وَهْلَةٍ ... ظِلُّ الشَّبَابِ وخُلَّةُ الأَشْرَارِ

لا حَبَّذَا الشَّيْبُ الوَفِيُّ وحَبَّذَا ... ظِلُّ الشَّبَابِ الخائنِ الغَدَّارِ

(١) القذال: جماعُ مؤخَّر الرَّأْس من الإنسان والفرسِ فوق فَأْس القَفا (اللسان: قذل).

(٢) الأحوى: ما شاب حمرتَه أو خضرتَه سوادٌ (السابق: حوا).

وَطَرِي مِنَ الدُّنَيْا الشَّبَابُ وَرَوْقُهُ ... فإذا انْقَضَى فَقَدِ انْقَضَتْ أَوْطارِي

قَصُرَتْ مَسَافَتُهُ، ومَا حَسَنَاتُهُ ... عِنْدِي ولا آلاؤهُ بِقِصَارِ

نَزْدَادُ هَمًّا كُلَّمَا ازْدَدْنَا غِنًى ... والفَقْرُ كُلُّ الفَقْرِ في الإكْثَارِ

ما زادَ فَوْقَ الزَّادِ خُلْفٌ ضائعٌ ... في حادِثٍ أو وَارِثٍ أو عَارِ

إنِّي لَأَرْحَمُ حاسِدِيَّ لِحَرِّ مَا ... ضَمَّتْ صُدُورُهُمُ مِنَ الأَوْغَارِ

نَظَرُوا صَنِيعَ اللهِ بي فَعُيُونُهُمْ ... في جَنَّةٍ، وقُلُوبُهُمْ في نارِ

لا ذَنْبَ لي قَدْ رُمْتُ كَتْمَ فَضَائلِي ... فَكَأَنَّمَا بَرْقَعْتُ وَجْهَ نَهَارِ

وسَتَرْتُهَا بِتَوَاضُعِي فَتَطَلَّعَتْ ... أَعْنَاقُهَا تَعْلُو عَلَى الأَسْتَارِ

ومِنَ الرِّجَالِ مَعَالِمٌ ومَجَاهِلٌ ... ومِنَ النُّجُومِ غَوَامِضٌ ودَرَارِي

والنَّاسُ مُشْتَبِهُونَ في إيرادِهِمْ ... وتَفَاضُلُ الأَقْوَامِ في الإصْدَارِ

عَمْرِي لَقَدْ أَوْطَأْتُهُمْ طُرُقَ العُلَا ... فَعَمُوا فَلَمْ يَقِفُوا عَلَى آثَارِي

لَوْ أَبْصَرُوا بِقُلُوبِهِمْ لَاسْتَبْصَرُوا ... وعَمَى البَصَائِرِ مِنْ عَمَى

هَلَّا سَعَوْا سَعْيَ الكِرَامِ فَأَدْرَكُوا ... أَوْ سَلَّمُوا لِمَوَاقِعِ الأَقْدَارِ

وفَشَتْ خِيَانَاتُ الثِّقَاتِ وغَيْرِهِمْ ... حَتَّى اتَّهَمْنَا رُؤْيَةَ الأَبْصَارِ

ولَرُبَّمَا اعْتَضَدَ الحَلِيمُ بِجَاهِلٍ ... لَا خَيْرَ في يُمْنَى بِغَيْرِ يَسَارِ

للهِ دَرُّ النَّائِبَاتِ فإنَّهَا ... صَدَأُ اللِّئَامِ وصَيْقَلُ الأَحْرَارِ

ما كُنْتُ إلَّا زُبْرَةً فَطَبَعْتَنِي ... سَيْفًا، وأَرْهَفَ حَدَّهُنَّ غِرَارِي

زَمَنٌ كَأُمِّ الكَلْبِ تَرْأَمُ جَرْوَهَا ... وتَصُدُّ عَنْ وَلَدِ الهِزَبْرِ الضَّارِي

انطلاقاً من الإمعان في التناسب بين التصوير الفني في القصيدة، فقد استهل أبو الحسن هذا المطلع بقوله: (قد لاح في ليل الشباب كواكب) وهي صورة استعارية مكثفة تجمع خيوط الغرض العام، فالكواكب استعارة للشعرات

البيض التي ظهرت في الرأس إثر فوات الشباب، وليل الشباب: استعارة لسواد الشعر، والاستعارتان تحملان دالاً رامزاً إلى موت الابن، والإحساس بفراقه، فكثيراً ما يُعبِّر الشعراء عن أحداث السن بالأهلة والكواكب، كقول أبي تمام:

إنَّ الهِلَالَ إذَا رَأَيْتَ نُمُوَّهُ أَيْقَنْتَ أنْ سَيَكُونُ بَدْرًا كامِلَا(١)

وقد رشَّح الشاعرُ هذا المعنى بقوله: (إن أمهلت آلت إلى الإسفار) أي: إن تُركت كان مآلها الإشراق والوضوح، كقوله تعالى: {وَٱلصُّبۡحِ إِذَآ أَسۡفَرَ ٣٤} [المدثر: ٣٤]، أي ظهر وأضاء وأذهب الظلمة، فهذه إشارة واضحة إلى الغرض من الاستعارة، وهذا وجه الربط بين المحور وسابقه، فالشاعر جمع في الظاهر بين الحزن على فوات الشباب والحزن على الابن الذي عاجلته يد المنية، ولكن الذي في النفس أن الشباب وذهابه ما هو إلا تذكير بتلك الفجيعة، فكأنما يريد أن يقول : كل شيء يذكرني به حتى شعراتي البيض، ثم يلتمس وجها من المشابهة بين هذا وذاك، فهو في حرقة دائمة وألم متجدد.

وإذا ما تأملنا اللغة في هذا المحور لمسنا تناسباً عجيباً بين حرقة الحزن على الابن وصورة الشباب التي جاءت معادلاً موضوعياً لهذا الحزن، فأي شيب هذا الذي ينتج عن (تلهُّب الأحشاء)، كما أن الإبداع لم يفارق الشاعر، فقد أتى بصورة من أعجب التشبيهات الضمنية في باب شيب الرأس، وذلك في قوله: (هذا الضياء شواظ تلك النار).

أراد أن الشيب في رأسه ما هو إلا شواظ للنار التي بداخله، وهذا مقتبس من قوله تعالى: {يُرۡسَلُ عَلَيۡكُمَا شُوَاظٞ مِّن نَّارٖ} [الرحمن:٣٥]، وقوله تعالى: {وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا} [مريم: ٤]، والشاعر تناول هذا التشبيه وأغرب به؛ ذلك أنه جعل

(١) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، "ديوان أبي تمام"، (ط٣، دار المعارف، بيروت: ١٩٩٠م)، ص٢٥٥

شيب الرأس ضوءاً، ثم دقق وأمعن بمزيد روية وحسن تأتٍ للمعنى الذي سكن نفسه، فلما ذكر لهيب الأحشاء جعل يبحث عن شيء ظاهر يدل عليه، فأسند إليه تشييبَ المفرق، وفصَّل بأن جعل شيب المفرق إشارة وعلامة على احتراق الحشى وتلهبه.

ثم جمع بين شيب (القذال) وهو مؤخر الشعر في الرأس ونهاية الغصن، في البياض الذي كنى بالإزهار عنه، فكما أن الثمرة تكون في نهاية الغصن، فكذلك يظهر الشيب في مؤخر الرأس، وهذا أيضا من التفصيل في التشبيه.

ثم أوغل في التشبيه بين إزهار نهاية الغصن وبياض مؤخر الشعر فأنكر نفار (بيض الدمى) أي: الحسان من النساء، وذلك على تشبيههن بالظباء، والدمية: هي الصورة أو التمثال من العاج ونحوه يكنى به عن المرأة، مع إقبالهن على الأغصان المزهرة، مع أن الشبه (منجذب) أي متحد، وهذا على طريقة ما يعرف عند البلاغين بـ"حسن التعليل"، وادعاء علة غير حقيقية لنفار الغواني عن الأشيب.

وقوله:

وتَوَدُّ لَوْ جَعَلَتْ سَوَادَ قُلُوبِهَا وسَوَادَ أَعْيُنِهَا خِضَابَ عَذَارِ

العذاري: هو شعر العارضين، فالنساء تود لو أن عوارض الرجل تتلون بالسواد ولو كان من أعينهن أو سويداء قلوبهن، المهم أن لا يرين الشيب في عارضي الرجل، وبهذا يشرع أبو الحسن في تقرير مآل الأشيب فيقول:

شَيْئانِ يَنْقَشِعَانِ أَوَّلَ وَهْلَةٍ ظِلُّ الشَّبَابِ وخُلَّةُ الأَشْرَارِ

لا حَبَّذَا الشَّيْبُ الوَفِيُّ وحَبَّذَا ظِلُّ الشَّبَابِ الخائنِ الغَدَّارِ

وَطَرِي مِنَ الدُّنَيْا الشَّبَابُ وَرَوْقُهُ فإذا انْقَضَى فَقَدِ انْقَضَتْ أَوْطارِي

قَصُرَتْ مَسَافَتُهُ، ومَا حَسَنَاتُهُ عِنْدِي ولا آلاؤهُ بِقِصَارِ

نَزْدَادُ هَمًّا كُلَّمَا ازْدَدْنَا غِنًى والفَقْرُ كُلُّ الفَقْرِ في الإكْثَارِ

مـا زادَ فَـوْقَ الـزَّادِ خُلْـفٌ ضـائعٌ فـــي حـــادِثٍ أو وَارِثٍ أو عَـــارِ

والبيـت الأول اشـتمل بنـاؤه علـى أسـلوب مـن أسـاليب الإطنـاب يسـمى "التوشيع" وهو : **أن** يؤتى في عجز الكلام بمثنى مفسر باسمين أحدهما معطوف علـى الآخـر"، وذلـك حيـث ذكـر المثنـى فـي قولـه (شـيئان) ثـم وصـفه بقولـه: (ينقشعان أول وهلة)، ثم فسَّره بقوله: (ظل الشباب وخلة الأشرار)، فابتدأ بذكر الشباب وعطف عليه خلة الأشرار، وفي هذا النمط من الأساليب زيادة إثارة لانتباه المتلقي، فالمنشئ يُطيل مساحة الكلام بذكر المثنى قبل تفسيره، مما يزيد من توتر النشاط الذهني عند المتلقي لكثرة الاحتمالات وتعددها، فتتأهب النفس ويزيد الاستعداد لتلقي المفسِّر بعد التنويه إليه مبهماً مجملاً، فيقع منها أحسن موقع، وهذا لا يحسن إلا في المعاني الخاصة التي يحرص المتكلم البليغ على نقشها في نفوس سامعيه.

ثم يقابل أبو الحسن بين روق الشباب أي: أوله، وزمن المشيب، وما يتميز به كل منهما، جريا على عادة الشعراء في تذكر المشيب والتحسر على فوات الشباب، فيصف هذا بقصر المدة مع كثرة الحسنات والطراوة، ويترك للمتلقي معرفة وصف المشيب بمفهوم التضاد الذي غيبه للضجر من ذكره والإحساس بثقله.

وعلى إثر ذكر طراوة الشباب وذكر المتضادات الثنائية يذكر الشاعر الغنى والفقر مقارناً بينهما، وفي أثناء ذلك تجري على لسانه أسير الأمثال وأعذبها وأشهرها فيقول:

نَـزْدَادُ هَـمًّا كُلَّمَـا ازْدَدْنَـا غِنًـى والفَقْـرُ كُـلُّ الفَقْـرِ فـي الإكْثَـارِ

مـا زادَ فَـوْقَ الـزَّادِ خُلْـفٌ ضـائعٌ فـــي حـــادِثٍ أو وَارِثٍ أو عَـــارِ

يقول: الفقر الحقيقي في كثرة المال إذ تجلب كثرة المتاعب فتزداد الهموم والآلام، وكل مال فوق الضرورة فمصيره الضياع إما بيدِ وارثٍ أو نتيجة لحادث

من حوادث الدهر، أو عند مستعير له منتفع به، وهذا مما يعرف عند البلاغيين بـ"حسن التقسيم"؛ وذلك لأن المال الفائض على الحاجة لا يضيع إلى من خلال هذه الثلاثة.

وقد زاد حسنه بالجناس في قوله: (زاد، الزاد) وهو جناسٌ حسنه ذاتيٌ كسائر ألوان البديع التي لا تحسن إلا حيث يستدعيها المعنى، والأول من الزيادة والوفرة، والثاني بمعنى القوت، ولفظ (خُلِّف) بالبناء للمجهول يحمل دلالات من أبرزها الإشارة: إلى العناية بالحدث دون فاعله، والمراد هنا التركيز على السبب المؤثر في تخليف المال. ومنها: الإشارة إلى الغفلة والتمادي في جمع ما يزيد عن الحاجة، وقد زاد المعنى تأكيداً بالحال (ضائعاً)، فلا أثر لهذا الزاد إلا أن تراه ضائعا لا يُستفاد منه، وهذا مقتبس من قول النبي ﷺ: "وهل لك – يا ابن آدم – من مالك إلا ما أكلتَ فأفنيتَ، أو لبستَ فأبليتَ، أو تصدَّقْتَ فأمضيتَ"(١)، وتلك دعوة إلى الزهد ناتجة عن شدة الحزن وتبيُّن المآل، وهذا وجه ارتباط صورة فضل الزاد بغرض القصيدة.

ثم يخرج أبو الحسن من التزهيد في الإكثار من فضل المال إلى ذم الحسد والحاسدين، فيقول:

إنِّـي لَأَرْحَـمُ حاسِـدِيَّ لِـحَرِّ مَـا ... ضَـمَّتْ صُـدُورُهُمُ مِـنَ الأَوْغَـارِ
نَظَـرُوا صَـنِيعَ اللهِ بـي فَعُيُونُـهُمْ ... فـي جَنَّـةٍ، وقُلُوبُـهُمْ فـي نـارِ
لا ذَنْبَ لي قَدْ رُمْتُ كَتْمَ فَضَائِلِي ... فَكَأَنَّـمَا بَرْقَـعْتُ وَجْـهَ نَـهَارِ
وسَتَرْتُـهَا بِتَوَاضُـعِي فَتَطَلَّعَـتْ ... أَعْنَاقُهَـا تَعْلُـو عَلَـى الأَسْـتَارِ
ومِـنَ الرِّجَـالِ مَعَالِـمٌ ومَـجَاهِلٌ ... ومِـنَ النُّجُـومِ غَـوَامِضٌ ودَرَارِي
والنَّـاسُ مُشْـتَبِهُونَ فـي إيـرادِهِمْ ... وتَفَاضُـلُ الأَقْـوَامِ فـي الإصْـدَارِ

(١) رواه مسلم، برقم (٢٩٥٨).

عَمْرِي لَقَدْ أَوْطَأْتُـهُمْ طُـرْقَ العُـلَا فَعَمُـوا فَلَـمْ يَقِفُـوا عَلَـى آثَـارِي

لَـوْ أَبْصَرُوا بِقُلُوبِـهِمْ لَاسْتَبْصَرُوا وعَمَـى البَصَـائِرِ مِـنْ عَمَـى

هَـلَّا سَـعَوْا سَـعْيَ الكِـرَامِ فَـأَدْرَكُوا أَوْ سَـلَّمُوا لِمَواقِـعِ الأَقْـدَارِ

والعلاقة بين الحسد والإكثار واضحة، فإن كلَّ ذي نعمة محسود، فكيف بالمكثرين، وأما علاقة الحسد برثاء الابن فلعله أراد الإشارة إلى أن فقده لابنه كان من أثر حسد الحاسدين، ولذا قال:

نَظَـرُوا صَـنِيعَ اللهِ بِـي فَعُيُونُـهُمْ فِـي جَنَّـةٍ، وقُلُوبُـهُمْ فِـي نَـارِ

وختم المعنى بقوله: (أو سلّموا لمواقع الأقدار).

وبناء هذا المعنى على التوكيد بـ(إن) واللام الداخلة على خبرها (لَأرحم)، فيه إشارة إلى صورة المعنى في نفس الشاعر، فهو لا يؤكد لشكٍّ السامع فيما يقول – على ما في الخبر من الغرابة – ولكنه أراد تأكيد لازم الخبر وإيصاله في الوقت نفسه محققاً إلى المتلقي، ولازم الخبر هو السخرية ممن لا يُسلِّمون للأقدار، ويحسدون الناس على ما آتاهم الله من فضله، وقد استحضر الشاعر هذا المعنى القرآني في كلامه، فحينما تأمل قوله: (نظروا صنيع الله بي فعيونهم..) تتراءى لك صورة المعنى الذي في قوله تعالى: { أَمْ يَحْسُدُونَ ٱلنَّاسَ عَلَىٰ مَآ ءَاتَىٰهُمُ ٱللَّهُ مِن فَضْلِهِۦ } [النساء: ٥٤].

ويشير التعبير بالرحمة في قوله: (لأرحم حاسديَّ) إلى السخرية؛ لأن المحسود لا يرحم حاسده؛ وغايته أن يتعلل بوغر صدر الحاسد عند رؤية النعمة، ولكن الشاعر أراد بيان هذا الوغر الذي ملأ صدور حساده، وأنه كاد يحرق مكانه، وصار ملموسا يراه الشاعر ويعرف موضعه، وهو ما دل عليه بقوله: (لحرِّ ما ضمنت صدورهم).

ومن التماسك النصي الذي يربط بين المعاني عن طريق التصوير البياني: صورةُ حَرِّ صدورِ حاسديه مع حرِّ أحشائه الملتهبة؛ فكأنه أراد المشاكلة بينه

وبين حاسديه، فكلاهما ملتهب الحشا لكن مع اختلاف السبب وشتان بين الحرّين؛ فلو أنصفوا لأبصروا موضع ابتلائه كما أبصروا موضع نعمته!

ويُشبّه أبو الحسن فضائلَه تارة بالسُّحب التي برقعت وجه النهار، لكثرتها وظهورها، وتارة بالحسان التي تتطلع بأعناقها من الأستار، ثم يبني على ظهور مناقبه، شهرته بين الرجال، وينتزع من هذه الشهرة شبها بالشمس أو القمر اللذين يتفردان بالظهور دون بقية النجوم، فهو بين الرجال كأحد النيرين.

وينزع الشاعر إلى جمع المعنى في حكمة موجزة تسير في الركبان، فيقول:

والنَّاسُ مُشْتَبِهُونَ فِي إِيرادِهِمْ وتَفَاضُلُ الأَقْوَامِ فِي الإِصْدَارِ

وهو هنا يُشبه الناس بالإبل، وهذا تشبيه سائر وبليغ، ومصدره حديث النبي -ﷺ-: "إنما الناس كالإبل المائة.." [(١)]، لكن الشاعر حذف المستعار منه (الإبل) ودلَّ عليه بلازمين من لوازمه هما: (الورد والصدر)، على سبيل الاستعارة المكنية، ومعناهما: مجيء الإبل العطشى إلى موضع الماء، فهذا يسمى ورداً، والرجوع بعد الريِّ يُسمى صدوراً أو صَدرا، والمعنى: يتشابه الناس في ورد الماء، ونبَّه بهذا إلى تشابه الناس في تحصيل النعم والمال والعلم وغير ذلك، وأن اختلافهم يكون في الإصدار، أي: انتفاعهم ونفعهم غيرَهم بما حصلوه.

ثم يُقْسِم أنه دلَّهم على طرق العلا، ولكنهم قصَّروا عندما عدلوا عن آثاره وخالفوه في المسير فما اهتدوا، وذيَّل هذا المعنى بالمثل: (وعمى البصائر من عمى الأبصار)، ثم أخذ في النعي عليهم والتحضيض لهم فقال: (هلا سعوا سعي الكرام)، وفي هذا البيت لمسة بيانية فنية، حيث حذف المفعول في قوله: (فأدركوا) ليتسع بالمعنى، والمراد فأدركوا العلا، والتفسير بمثل هذه التقادير التي

(١) متفق عليه، البخاري، برقم (٦٤٩٨) ومسلم، برقم (٢٩٥٨).

نضعها إنما هو تقريب للمعنى، وإرشادٌ إلى تيسير الفهم، ومحاولة للاقتراب من صورة المعنى التي قامت في نفسه في أثناء الإنشاد.

هذا، وأرى – والله أعلم– أن هذا البيت نهاية القصيدة؛ فما بعده لا يلتئم – في اعتقادي– مع القصيدة، فقول الشاعر:

وفَشَتْ خِيَانَاتُ الثِّقَاتِ وغَيْرِهِمْ حَتَّى اتَّهَمْنَا رُؤْيَةَ الأَبْصَارِ

ولَرُبَّمَا اعْتَضَدَ الحَلِيمُ بِجَاهِلٍ لَا خَيْرَ فِي يُمْنَى بِغَيْرِ يَسَارِ

للهِ دَرُّ النَّائِبَاتِ فإنَّهَا صَدَأُ اللِّئَامِ وصَيْقَلُ الأَحْرَارِ

مَا كُنْتُ إلَّا زُبْرَةً فَطَبَعْتَنِي سَيْفًا، وأَرْهَفَ حَدَّهُنَّ غِرَارِي

زَمَنٌ كَأُمِّ الكَلْبِ تَرْأَمُ جَرْوَهَا وتَصُدُّ عَنْ وَلَدِ الهِزَبْرِ الضَّارِي

فحديث خيانة الثقات وتقوّي الحليم بالجاهل لا صلة له بالحديث عن الحسد والنعمة وطرق العلا التي طرَّقها الشاعر لمن أراد المسير والاهتداء، وإذا قبلنا من هذه الخمسة الأبيات شيئا فليس لنا إلا البيتان الأولان منهما، على تكلف قولنا: إنه ذكر خيانة الثقات للاستدلال على ثباته ونزاهته في وقت الأزمات واختلاط الناس واضطراب الأمور، ولكن هذا ليس له مدخل أيضا في القصيدة ولم يصادفنا ما يمهد لخيانة الناس واضطراب شئونهم، وأيضا معنى تقوي الحليم بالجاهل يتدافع مع قوله:

ومِنَ الرِّجَالِ مَعَالِمٌ ومَجَاهِلٌ ومِنَ النُّجُومِ غَوَامِضٌ ودَرَارِي

إذ كيف يذكر أنه بين الرجال كالشمس، ثم يرجع عن هذا المعنى الفاخر إلى ذلك المعنى الخانع المتخاذل!

أما الثلاثة الأبيات الأخيرة، فأعتقد أنها ليست من القصيدة مطلقاً، وقد أشار محقق الديوان إشارة عابرة(١)، إلى عدم ورود هذه الثلاثة الأبيات في بعض المظان التي جمع منها ديوانه، وهذه الأبيات تُشبه أن تكون لشاعر حنّكته الأيام وجربته الليالي، وتعرّض لحوادث جمة، وعاش في زمن كزمن المتنبي الذي قال فيه محقراً أهله:

أَذُمُّ إلـــى هَـــذَا الزَّمَـــانِ أُهَيْلَـــهُ فَـــأَعْلَمُهُمْ فَـــدْمٌ، وأَحْـــزَمُهُمْ وَغْـــدُ

وَأَكْـــرَمُهُمْ كَلْـــبٌ، وأَبْصَـــرُهُمْ عَـــمٍ وأَسْـــهَدُهُمْ فَهْـــدٌ، وأَشْـــجَعُهُمْ قِـــرْدُ(٢)

وهذا إذا التأم مع البيتين اللذين يسبقانه من حيث فشو خيانة الثقات واتهام الأبصار بالخطأ، والاعتضاد بالجاهل، فإنه لا يلتئم مع مسلك أبي الحسن الذي سلكه في ذم الرجال من حيث إخطاء طريق المعالي وضلال سبيل المكارم.

(١) ينظر ديوانه، تخريج القصيدة ص ٣١٩، رقم (٨٧) حيث ذكر المحقق: أن هذه الأبيات لم ترد في بعض المظان، وأنها وردت مقطوعةً مستقلة في بعضها، ودمجت مع القصيدة في بعضها، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من أنها ليست من القصيدة ووضعت عليها لمقاربتها في الوزن والروي، والله أعلم.

(٢) أحمد بن الحسين بن الحسن المتنبي، "ديوان أبي الطيب المتنبي"، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، (ط١، القاهرة: مطبعة مصطفى الحلبي، ١٣٥٥م – ١٣٥٧هـ)، ص ٣٧٣.

الخاتمة

وبعد، ففي ختام هذه الرحلة الممتعة في أفياء غرة قصائد أبي الحسن التهامي (حكم المنية في البرية جاري) يمكن استخلاص بعض النتائج وإجمال أهمها في الآتي:

١- جمع أبو الحسن التهامي في هذه القصيدة أقوالاً بليغة سارت في الناس لجودة الطبع وصدق العاطفة وحسن التصوير، من ذلك بيت المطلع الذي لاقى استحسان النقاد لدلالته على الغرض ووضوحه ونفاذ معناه، ومن ذلك قوله:

وَمُكَلِّفُ الأَيَّامِ ضِدَّ طِباعِها مُتَطَلِّبٌ في الماءِ جَذْوَةَ نارِ

وغير ذلك من المعاني التي تمثَّل بها الناس ولا يزالون.

٢- تكونت القصيدة من محاور أربعة: مدخل لرثاء الابن، ثم رثاء الابن، ثم الفخر ثم رثاء الشباب وذم الناس والزمن وختام القصيدة، وقد كشف البحث عن الصلة بين هذه المحاور، وكيف استطاع الشاعر التأليف بين المعاني الجزئية والمحاور الرئيسة في القصيدة بلُغَةٍ عالية وسلسة في الوقت ذاته.

٣- تميزت ألفاظ القصيدة بالبعد عن الغريب ووحشي الألفاظ، وهذا ما يتناسب مع عاطفة الحزن التي لا تسمح باجتلاب الغريب.

٤- ظهر في القصيدة أنواع من التراكيب البديعة، وألوان من الاقتباسات الحسنة، وطغى التصوير البياني في القصيدة وجاء على درجة عالية من التناسق، حيث أسهم في الربط بين الرثاء وتذكر الشباب، فاتكأ الشاعر على التقريب بين الغرضين من خلال اتحاد المشبهات في بعض الأحيان، كالتشبيه بالكواكب التي آلت إلى الإسفار، وغير ذلك.

٥- تلطف الشاعر في إدخال غرض الفخر في جوِّ الرثاء من غير إشعارٍ بتجافٍ بين الغرضين على ما بينهما من مساحات شاسعة، فالمفتخر تتعاظم

لديه الأنا ومشاعر العظمة والاختيال، في حين الراثي يكون منكسرا حزينا، وقد استطاع أبو الحسن التأليف بين الغرضين بدقة عالية.

٦- أسهم التحليل البياني الفني في الوقوف على الترابط النصي في القصيدة من خلال العناية بالجزئيات والانطلاق منها لفهم المعنى الكلي والغرض العام، بما يثبت أهمية هذا المنهج في قراءة الشعر، والكشف عن روابطه وجمالياته.

٧- توصلت الدراسة إلى أن الأبيات الثلاثة الأخيرة مقحمة وليست من القصيدة لاختلاف ومنزعها مع ما سلكه أبو الحسن.

تلك أبرز نتائج هذه الدراسة، ويمكن أن تخرج الدراسة أيضاً ببعض التوصيات، منها:

- العناية بدراسة الشعر العربي من خلال التذوق والتحليل بلاغياً ونقدياً لكامل القصائد والأبيات، وعدم الاكتفاء بالتطبيق الجزئي واقتناص الشواهد أو الجمل في الاستشهاد على القواعد والنظريات التي هي -بلا شك- محل الاهتمام والعناية؛ لكونها التي تؤهل للنظر ويستعان به على فتق أدوات التذوق البياني واستعادته؛ لكن الدراسة الشاملة لأبيات القصائد هي الغاية؛ والبلاغة العربية تثبت فاعليتها في الكشف عن منزع الشاعر ومعرفة ما يدور في فلك معانيه وما يتدافع معها، وقد أثبتت فاعليتها في الكشف عن النصوص المقدسة وبيانها العلي، فلا تعجز إذن عن كشف أسرار البيان العربي العالي.
- دراسة أوجه الارتباط والتلاقي بين المعاني ووجوه تصرّفها، على ما ذكر عبد القاهر في اجتماعها وافتراقها واتفاقها واختلافها والكشف عن خاصها ومشاعها، خصوصا في القصائد الطويلة التي تتعدد معانيها، ثم تبيُّن العلائق بين المعاني الجزئية والغرض الرئيس الذي يجمع شتاتها وينظم عقدها، وتؤكد التوصية على ذلك لما يُلحظ من ندرةٍ في هذا النوع من الدراسات البلاغية والنقدية.

المصادر والمراجع

أبـو تمـام، حبيـب بـن أوس الطـائي. "ديـوان أبـي تمـام". (ط٣، بيـروت: دار المعارف، ١٩٩٠م).

امْـرُؤُ القَـيْس، ابـن حجـر. "ديـوان امـرِئ القـيس". (ط١، بيـروت: دار المعرفـة، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م).

ابن برد، بشار. "ديوان بشار بن برد". تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور. (ط١، الجزائر: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧م).

التبريزي، الخطيب. "كتاب الكافي في العروض والقوافي". تحقيق: الحساني حسن عبدالله (ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م).

التهـامي، أبـو الحسـن. "ديـوان أبـي الحسـن التهـامي". تحقيـق د. محمـد بـن عبد الرحمن الربيع، (ط١، الرياض: مكتبة المعارف، ١٩٨٢م، ١٤٠٢هـ).

الثعالبي، أبو منصور. "لباب الآداب". تحقيق: أحمد حسن لبج. (ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م).

الجرجـانى، عبـد القـاهر. "أسـرار البلاغـة". تحقيـق: محمـود محمـد شـاكر. (ط١، القاهرة: مطبعة المدنى، ١٤١٢هـ-١٩٩١م).

الجرجـاني، عبـد القـاهر. "دلائـل الإعجـاز". تحقيـق: محمـود محمـد شـاكر. (ط٣، القاهرة: مطبعة المدني - جدة: دار المدني)، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م).

الحسـني، ابـن معصـوم. "أنـوار الربيـع فـي أنـواع البـديع". تحقيـق: شـاكر هـادي شكر. (ط١، النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٦٩م).

الحمـوي، ابـن حجـة. "خزانـة الأدب وغايـة الأرب". تحقيـق: عصـام شـقيو، (ط. أخيرة. بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٤م).

الحميرى، نشوان بن سعيد. "شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم". تحقيق: حسين بن عبد الله العمري ومطهر بن علي الإرياني ويوسف محمد عبد الله (ط١، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م).

ابن خلكان، أحمد بن محمد. "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان". تحقيق: إحسان عباس. (ط١، بيروت: دار صادر، ١٩٩٤م).

ابن رشيق، الحسن القيرواني. "العمدة في محاسن الشعر وآدابه". تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. (ط٥، د.م: دار الجيل، ١٤٠١هـ-١٩٨١م).

الزركلي، خير الدين بن محمود. "الأعلام". (ط١٥، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م).

الصعيدي، عبد المتعال. "بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة". (ط١٧، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م).

ضيف، شوقي. "تاريخ الأدب العربي". (ط١، مصر: دار المعارف، ١٩٦٠ - ١٩٩٥م).

عباس، إحسان. "تاريخ النقد الأدبي عند العرب". (ط١، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م).

العسكري، أبو هلال. "جمهرة الأمثال". تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. (ط١، بيروت: دار الفكر، د.ت).

العسكري، أبو هلال. "كتاب الصناعتين". تحقيق: علي البجاوي. (ط١، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٩هـ).

القاري، علي بن سلطان محمد. "مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح". (ط١، بيروت: دار الفكر، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م).

القرطاجني، حازم. "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء". تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. (ط٣، تونس: الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م).

المتنبي، أحمد بن الحسين. "ديوان أبي الطيب المتنبي". ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه: مصطفى السقا (ط١، القاهرة: مطبعة مصطفى الحلبي، ١٣٥٥ - ١٣٥٧هـ).

المجذوب، عبد الله بن الطيب. "المرشد إلى فهم أشعار العرب". (ط٢، الكويت: دار الآثار الإسلامية، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م).

ابن المعتز، عبد الله بن محمد. "البديع في البديع". (ط١، دار الجيل، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م).

ابن منظور، محمد بن مكرم. "لسان العرب". (د.ط، القاهرة: دار المعارف، د.ت).

النحاس، روحية، مراد رياض عبد الحميد، ومطيع، محمد. "مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر"، (ط١، دمشق: دار الفكر، ١٤٠٢هـ-١٩٨٤م).

هلال، محمد غنيمي. "النقد الأدبي الحديث". (د.ط، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م).

يوسف، أحمد. "القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة". (ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٧م).

Bibliography

Abū Tammām, Ḥabīb ibn Aws al-Ṭā'ī. "Dīwān Abī Tammām". (3rd ed., Beirut: Dār al-Ma'ārif, 1990).

Amru'u alqays, Ibn Ḥajar. "Dīwān amri' al-Qays". (1st ed., Beirut: Dār al-Ma'rifah, 1425-2004).

Ibn Burd, Bashshār. "Dīwān Bashshār ibn Burd". Investigated by: Muḥammad al-Ṭāhir ibn 'Āshūr. (1st ed., al-Jazā'ir : Wizārat al-Thaqāfah, 2007).

Al-Tabrīzī, al-Khaṭīb. "Kitāb al-Kāfī fī al-'arūḍ wa-al-qawāfī". Investigated by: al-Ḥassānī Ḥasan Allāh (3rd ed., Cairo: Maktabat al-Khānjī, 1415-1994).

Al-Tuhāmī, Abū al-Ḥasan. "Dīwān Abī al-Ḥasan al-Tuhāmī". Investigated by: D. Muḥammad ibn Abdul-Raḥmān al-Rabī', (1st ed., Riyadh: Maktabat al-Ma'ārif, 1982, 1402).

Al-Tha'ālibī, Abū Manṣūr. "Lubāb al-Ādāb". Investigated by: Aḥmad Ḥasan lbj. (1st ed., Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmīyah, 1417-1997).

Aljrjāná, 'Abdul-Qāhir. "Asrār al-balāghah". Investigated by: Maḥmūd Muḥammad Shākir. (1st ed., Cairo: Maṭba'at al-madanī, 1412-1991).

Al-Jurjānī, 'Abdul-Qāhir. "Dalā'il al-i'jāz". Investigated by: Maḥmūd Muḥammad Shākir. (3rd ed., Cairo: Maṭba'at al-madanī-Jiddah : Dār al-madanī), 1413-1992).

Al-Ḥasanī, Ibn Ma'ṣūm. "Anwār al-Rabī' fī anwā' al-Badī'". Investigated by: Shākir Hādī Shukr. (1st ed., al-Najaf al-Ashraf: Maṭba'at al-Nu'mān, 1969).

Al-Ḥamawī, Ibn ḥujjat. "Khizānat al-adab wa-ghāyat al-arab". Investigated by: 'Iṣām shqyw, (Last ed.. Beirut: Dār wa-Maktabat al-Hilāl, 2004).

Alḥmyrá, Nashwān ibn Sa'īd. "Shams al-'Ulūm wa-dawā' kalām al-'Arab min alklwm". Investigated

by: Ḥusayn ibn ʻAbdullāh al-ʻUmarī wmṭhr ibn ʻAlī al-Iryānī wa-Yūsuf Muḥammad ʻAbAbdullāh (1st ed., Beirut: Dār al-Fikr al-muʻāṣir, 1420-1999).

Ibn Khallikān, Aḥmad ibn Muḥammad. "wafayāt al-aʻyān w'nbā' abnā' al-Zamān". Investigated by: Iḥsān ʻAbbās. (1st ed., Beirut: Dār Ṣādir, 1994).

Ibn Rashīq, al-Ḥasan al-Qayrawānī. "al-ʻUmdah fī Maḥāsin al-shiʻr wa-ādābuh". Investigated by: Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʻAbdul-Ḥamīd. (5th ed., n.p: Dār al-Jīl, 1401-1981).

Al-Ziriklī, Khayr al-Dīn ibn Maḥmūd. "al-Aʻlām". (15th ed., Dār al-ʻIlm lil-Malāyīn, 2002).

Al-Ṣaʻīdī, ʻAbdul-Mutaʻāl. "Bughyat al-Īḍāḥ li-talkhīṣ al-Miftāḥ fī ʻulūm al-balāghah". (17th ed., Cairo: Maktabat al-Ādāb, 1426-2005).

Ḍayf, Shawqī. "Tārīkh al-adab al-ʻArabī". (1st ed., Egypt: Dār al-Maʻārif, 1960-1995).

ʻAbbās, Iḥsān. "Tārīkh al-naqd al-Adabī ʻinda al-ʻArab". (1st ed., Beirut: Dār al-Thaqāfah, 1971).

Al-ʻAskarī, Abū Hilāl. "Jamharat al-amthāl". Investigated by: Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm. (1st ed., Beirut: Dār al-Fikr, n.d).

Al-ʻAskarī, Abū Hilāl. "Kitāb al-ṣināʻatayn". Investigated by: ʻAlī al-Bajāwī. (1st ed., Beirut: al-Maktabah al-ʻAṣrīyah, 1419).

Al-Qārī, ʻAlī ibn Sulṭān Muḥammad. "Mirqāt al-mafātīḥ sharḥ Mishkāt al-Maṣābīḥ". (1st ed., Beirut: Dār al-Fikr, 1422-2002).

Al-Qarṭājannī, Ḥāzim. "Minhāj al-bulaghā', wa-sirāj al-Udabā'". Investigated by: Muḥammad al-Ḥabīb ibn al-Khūjah. (3rd ed., Tūnis : al-Dār al-ʻArabīyah lil-Kitāb, 2008).

Al-Mutanabbī, Aḥmad ibn al-Ḥusayn. "Dīwān Abī al-Ṭayyib al-Mutanabbī". ḍabaṭahu wṣḥḥḥh wa-waḍa‘a fahārisahu : Muṣṭafá al-Saqqā (1st ed., Cairo: Maṭba‘at Muṣṭafá al-Ḥalabī, 1355-1357).

Al-Majdhūb, Abdullah ibn al-Ṭayyib. "al-Murshid ilá fahm ash‘ār al-‘Arab". (2nd ed., al-Kuwayt: Dār al-Āthār al-Islāmīyah, 1409-1989).

Ibn al-Mu‘tazz, Abdullah ibn Muḥammad. "al-Badī‘ fī al-Badī‘". (1st ed., Dār al-Jīl, 1410-1990).

Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram. "Lisān al-‘Arab". (n.e., Cairo: Dār al-Ma‘ārif, n.d).

Al-Naḥḥās, rūḥīyah, Murād Riyāḍ Abdul-Ḥamīd, wmṭy‘, Muḥammad. "Mukhtaṣar Tārīkh Dimashq li-Ibn ‘Asākir", (1st ed., Dimashq : Dār al-Fikr, 1402-1984).

Hilāl, Muḥammad Ghunaymī. "al-naqd al-Adabī al-ḥadīth". (D. Ṭ, Egypt: Nahḍat Miṣr lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘, 1996).

Yūsuf, Aḥmad. "al-qirā’ah al-nasaqīyah: Sulṭat al-binyah wa-wahm al-muḥāyathah". (1st ed., Beirut: al-Dār al-‘Arabīyah lil-‘Ulūm, 2007).