مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (33)، ع (5)، ص ص: 118 – 156، (٢٠٢٥م)
DOI: 10.4197/Art.33-5.5

المعرّي يرثي أباه؛ قراءةٌ في بعضِ مسالكِ الأسلوب

إبراهيم مصطفى محمّد الدهون[1]

خالد فهّاد سليمان العظامات[2]

[1]أستاذ مشارك في الأدب والنقد القديم – [2]أستاذ اللغة والنحو المساعد، قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن

الملخص: لعلَّ روعةَ الأثرِ الدِّلاليّ في النَّصّ الشِّعريّ مكتسبةٌ من تشكلاتهِ الأسلوبيّةِ؛ لأنَّ الأسلوبَ عمادُ الشِّعرِ وقوامُه المتين؛ لذلك تحاولُ هذه القراءةُ إيقاظَ الذّخيرةِ الشّعوريّة والأسلوبيّة في مرثيّةِ المعرّي لأبيهِ، وتحتّمُ على القارئ استثمارَ آلياتِ المنهج الأسلوبيّ في عمليّةِ معاينةِ واستنطاقِ النّصّ الشِّعريّ.

ومهما يكنْ من أمرِ هذه الشّغولاتِ النَّقديّةِ التي حاولنا تسويغ مفهوم الأسلوبيّة فيها بوعي وإدراك مهيمن، فإنّها ظلتْ تستنطقُ التّجربةَ الإبداعيّةَ، فتجعل من أساليبِ النَّصّ المكتوبِ وآفاقه وتصوراته تُكأةً للنظرِ والتَّأمّلِ والبحثِ عن منافذ طارفةٍ في دراسةِ أسرارِ المرثيّة وبيان مآثر ومحامد والد المعرّي المائزة، فقد كانَ صاحبَ رزانةٍ ورجاحةٍ، ملازماً لذكرِ اللهِ، ألوفاً لعبادهِ، حائزًا على ذروةِ المنازلِ في الرَّشَادِ والكرمِ.

وتأسيسًا على هذا المعطى تنظيرًا وإجراءً؛ فإننا نجتبي في هذهِ الدّراسةِ المستويينِ الأسلوبيّين الآتيين:

1- المستوى التّركيبيّ.

2- المستوى الإيقاعي.

وأمّا العنايةُ الفائقةُ بطبيعةِ النّبأ القارعِ على الشَّاعرِ؛ فقد انهتِ البحث إلى مجموعةٍ من النّتائجِ، أهمّها استطاعَ المعرّي ضمنَ سياقٍ إيقاعي موسيقي خاصّ جلاء الأغباش الوجدانيّة بصورةٍ صادقةٍ لا سيما صفات والده وتعداد مناقبه وخصاله الحميدة.

الكلمات المفتاحيّة: المعرّي، الرّثاء، الأسلوب، المستوى، الأب، العبّاسيّ.

مقدمة البحث

لعلّنا لا نجانب الصّواب حينما نذهبُ إلى القولِ: بأنَّ معاجمَ اللّغة العربيّة رأت المفهومَ اللّغويّ للأسلوبِ بـ"الطريق، والوجه، والمذهب، وبعبارةٍ أخرى يقال: أنتم في أسلوبٍ سواء، ويجمع على أساليب"[1].

ومن ناحيةٍ اصطلاحيّة؛ فإنَّ هذا المفهومَ يأخذُ منوالاً تنسجُ فيه التّراكيب أو القالب الذي تفرغُ فيه المقاصد والغايات[2]. وتصهرُ به أساليب تشكّلات الخطاب الأدبيّ سواء أكانتْ سياسيّةً أم دينيّةً أو ثقافيّةً أوأسطوريّةً.

ويقومُ الأسلوبُ على استعمالِ الأديبِ للغةِ استعمالًا إبداعيًّا خاصًّا، يدعو إلى التّأمّلِ السَّابرِ واستكشافِ بؤرها، علاوةً على محاورةِ مكوناتِ النَّصِّ الأدبيّ، وتشريحه تشريحًا دقيقًا؛ بغيةَ الوصولِ إلى سراديبهِ العصيّةِ.

ويزيدُ الأمرُ تعميقًا أنَّ مدرسةَ: (براغ) قد أفضتْ إلى إظهار الخصائصِ المميزة للنَّصِّ الشِّعريّ، وفي الوقتِ نفسه الإقرار بعلاقتهِ بالمؤلِّفِ، وأيضًا بالسّياقاتِ الأخرى؛ لأنَّ الوظائفَ رغم غلبة إحداها على الأخرى في النَّصِّ وتميزيها له عن غيرها، تظلّ شيئاً من الوجودِ، وعلى النَّاقدِ أنْ لا يتجاهلَ ذلك، أو ينكرَ صلةَ الأدب بالواقعِ، بل يتدبّره ويتدبّر الخصائص الدَّاخليّة للنصّ[3].

ولا يخامرنا أدنى شك في أنَّ الأسلوبيّةَ حملتْ قدرةً باهرةً في تحليلِ النّصوصِ الشِّعريّةِ والمنجزاتِ الإبداعيّةِ بطريقةٍ "اتّسمتْ بالعلميّةِ الجادةِ والموضوعيّةِ الرّصينةِ؛ لأنَّ قوامَها البحث في طرافةِ الإبداعِ وتميّز الشّخصية الأدبيّة لكلِّ مؤلَّفٍ مدروسٍ"[4].

وفي هذا المقامِ صاغَ فتحُ الله فرضياتٍ بيّنَ فيها أنَّ الأسلوبيّةَ تهدفُ إلى "تعريةِ النَّصِّ وإظهارِ خصائصهِ وسماتهِ من حيث إنَّه شكلٌ فنّيٌّ يهدفُ المنشئُ عن طريقهِ إلى التَّأثيرِ، ومدخلها في الممارسةِ هو لغة الأثر الجماليّ"[5].

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم الإفريقي المصري (ت711هـ)، لسان العرب، الدّار المصريّة للتأليفِ والتّرجمةِ، القاهرة، 1978م، مادة: (سلب).

[2] ابن خلدون، ولي الدّين عبدالرّحمن(ت808هـ)، المقدمة، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ط4، د. ت، ص570، 571.

[3] ابن ذريل، عدنان، النَّصّ والأسلوبيّة بين النّظريةِ والتّطبيقِ، مطبعة اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2005م، ص 35.

[4] الطرابلسيّ، محمّد الهادي، تحاليل أسلوبيّة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992م، ص7.

[5] سليمان، فتح الله، مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، الدّار الفنّيّة للنشرِ والتّوزيع، القاهرة، 1990م، ص 35.

ولعلَّ قولةَ المسّدّي عن الأسلوبِ شاهدٌ على شأو السَّابقينَ في تعريفاتِ الأسلوبيّةِ، إذْ يقولُ: "استخدام الكاتب لأدواتٍ تعبيريّةٍ من أجل غاياتٍ أدبيّةٍ، ويتميّز في النتيجةِ من القواعدِ التي تحددُ معنى الأشكال وصوابها"[6].

ومهما يكن من أمرِ هذه الشّغولاتِ النَّقديّةِ التي حاولنا تسويغ مفهوم الأسلوبيّة فيها بوعي وإدراك مهيمن، فإنّها ظلتْ تستنطقُ التّجربةَ الإبداعيّةَ، فتجعل من أساليبِ النَّصّ المكتوبِ وآفاقه وتصوراته طريقاً للنظرِ والتَّأمّلِ والبحثِ عن منافذ طارفة في دراسةِ أسرارِ الشِّعريّة.

وواضح من هذا كلِّه أنَّ القراءةَ القادمةَ، ستأخذ على عاتقها دراسة مرثيّة المعرّي وَفْق منهج موضوعي يتجلّى في المنهجِ الأسلوبيّ، تُحلل على أساسهِ الأساليب؛ ليظهرَ جماع الرؤى التي تنطوي عليها المرثيّة، "وتكشف عن القيمِ الجماليّةِ لهذا المنجز منطلقًا من تحليلِ الظواهرِ اللّغويّةِ والأسلوبيّةِ الحديثةِ"[7]. بوصفها من الأنساقِ الأسلوبيّةِ التي يستندُ إليها النَّصُّ؛ فمثل هذه الوحدات والأبنية يريدها المعرّي رافداً وفعلًا إقناعيًّا تنافحُ عن وجهةِ نظرهِ التي يؤمنُ بها في سردياتهِ الأدبيّةِ.

ويجملُ بنا أنْ نشيرَ هنا إلى أنَّ أهميةَ هذه الدّراسة تأتي من أنّها تعالجُ نصًّا رثائيًّا معالجةً أسلوبيّةً، نصٌّ تفرّدَ فيه الشَّاعرُ بمشاعرهِ الوخّازة، وغدا مؤئلًا للمواجعِ والإخباتِ، كما أنَّ النّونيّةِ القادمةِ إحفورةٌ أفرغَ المعرّيّ فيها ما لديه من شحناتِ الحزن ودلالاتٍ مترعةٍ بالألمِ، انطلاقًا من حبّهِ المتفاني لوالدهِ، فهو المأمنُ الوحيدُ، والحبُّ المستنيرُ، وكلُّ ذلك نجده نابعًا أيضًا من تجربةٍ صادقةِ الشُّعورِ عميقةِ الأغوارِ، فيدلُّ ذلك أبلغ دلالة على عظيمِ مكانة أبيه، وهي كذلك "الرّأي العلائي بالنسبةِ للحياةِ وما يترادف عليها من صروفٍ"[8].

ومهما حاولَ المتلقي أنْ يخرجَ من غشاءِ الحزنِ وغطاءِ الألم لنْ يبرحَ أنْ ينفضَ يديه من تلك الفاجعةِ، "التي فجعته ناشئًا، ودهمته أحوجَ ما يكون إلى المعينِ. لقد فَقَدَ أبو العلاء بصرَه، فكان أحوجَ إلى أبيه من غيره ليغذوَه ويقضي حاجتَه، وليسدّ خلَّته، ويذود الطارقاتِ عنه، ولكنَّ الدَّهرَ أبى إلا أنْ يسلبَه هذا الوزرَ الذي كان يلجأ إليه، والمعقل الذي كانَ يعتصم به، ويتركه نهب الحوادث، تدهمه وتُغيرُ عليه، من غير أنْ يجدَ له عليها عوناً ولا نصيرًا"[9].

---

[6] المسدّي، عبدالسَّلام، الأسلوبيّة والأسلوب، الدّار العربيّة للكتابِ، ط3، ليبيا، تونس، 1993م، ص 9.

[7] عيّاد، شكري، موقف من البنيوية، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكُتّاب، القاهرة، مج1، ع2، يناير 1981م، ص133.

[8] العلايلي، عبدالله، المعرّي ذلك المجهول: رحلة في فكرهِ وعالمهِ النّفسيّ، دار الجديدة، بيروت، ط3، 1995م، ص184.

[9] حسين، طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1963م، ص 119، 120.

الشكَّ أنَّ مثلَ هذا التّوجه الأسلوبيّ يقتضي من الباحثِ أنْ يتتبعَ البنياتِ الأسلوبيّةَ في كلِّ جهةٍ شعريّةٍ لها ارتباطات وظيفيّة ومكونات شكليّة تؤدي تأثيراً لافتاً على بناءِ النَّصّ وجريانه، ويتحصّلُ ذلك في دراسةِ المستوياتِ التّاليةِ ومن ثَمَّ الإنصات إلى اتّساعها الدّلاليّ في خطابٍ علائيٍّ يخترقُ السَّائدَ والمتوقعَ، ويتفلّتُ من شكولِ القواعدِ والأنظمةِ المشابهةِ، كما يحتلُّ نسبةً أعلى في منجمِه الشّعريّ الثرّ عبر هذه التّنويراتِ التي تتحولُ إلى جمالياتٍ أسلوبيّةٍ مفتوحةٍ على مطلقِ التَّعبيرِ الأدبيّ[10]:

1- المستوى التّركيبيّ

نالتِ التّراكيبُ في الدَّرسِ النَّقديّ العربيّ القديم حظاً وافرًا من الاهتمامِ والعنايةِ الكاملةِ، وهذا عبدالقاهر الجرجاني ربطَ النَّظمَ بعلمِ النَّحو، فقالَ:" اعلم أنَّ ليس النَّظمُ إلا أنْ تضعَ كلامَك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجَه التي نُهجتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسومَ التي رُسمتْ لك فلا تخل بشيءٍ منها"[11]. من هنا يعدُّ التّركيبُ وسيلةً تعبيريّةً مهمّةً، التفتَ إليها الشُّعراءُ القدماءُ، بل جاءتْ مركوزًا أساسيًّا في التحّليلِ اللّغويّ للنّصّ الأدبيّ، فالممنفذُ الأسلوبيُّ لفهمِ أي خطاب إبداعيّ هو لغته[12].

وعلى هذا النَّهجِ شكلّتِ اللّغةُ مشيجًا إبداعيًّا في رحلةِ أبي العلاء المعريّ الذاتيّة ومعاناتها في البحثِ عن الأبوةِ المفقودةِ، فقد كانَ وفاءُ الابنِ لوالدهِ الرّاحلِ من العمقِ، وحينما حاولَ أنْ يرثيه ثارتْ شاعريتُه وعملتْ على التَّنويعِ والافتتانِ في طرائقِ الاشتغالِ التّركيبي للجملِ التّعبيريّةِ تصويرًا عن مشاعرِ البنوةِ الصّالحةِ، ومكانةِ أبيه بين النّاسِ[13]. وكي يحتفظَ هذا المستوى بقيمتهِ تلاقحَ دلاليّاً بعمليّةِ تشكيلٍ مزدوجةٍ في الصّورةِ الشّعريّةِ.

ولما كانتِ الجملةُ مادةً فاعلةً في البناءِ الشّعريّ، مستوعبة لمشاعرِ الشَّاعرِ الإنسانيّةِ، فقد اعتمدها الدَّارسُ كنقطةِ بدءٍ ترتكزُ على الجزئياتِ وصولاً إلى كليةِ العملِ الأدبيّ[14]، واتخذها

---

[10] تودوروف، تزفتيان، مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تر: الصّديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، 1994م، ص45.

[11] الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت، ص81.

[12] عيّاد، شكري، مدخل إلى علمِ الأسلوبِ، د. ن، القاهرة، ط2، 1992م، ص138.

[13] نصير، أمل، العلاقاتُ الأسريّة في شعرِ العصرِ العبّاسيّ حتى نهاية القرن الثّالث الهجري، دار الإسراء للنشرِ والتّوزيع، عمّان، ط1، 2005م، ص149.

[14] عبدالمطلب، محمّد، البلاغة والأسلوبيّة، الشركة المصريّة العالميّة للنشرِ، القاهرة، ط1، 1994م، ص207.

لعبةً أسلوبيّةً تثير المتلقي باختراقاتِ أنظمةٍ معهودةٍ محدودةٍ، التي ستفضي بنا إلى الوصولِ إلى بنائيّةِ الجملةِ في مرثيةِ المعرّيّ، ويمكن تمثيل ذلك جليّاً في فكرةِ نمطيّةِ الجملةِ كالتالي:

أ- الجملة الفعليّة

ليس غريبًا أنْ يُدخلَ المعرّيّ الفعلَ في مرثيتهِ بوصفهِ أسلوباً مهمّاً من أساليبِ التَّعبيرِ عن أحزانهِ وآلامهِ الوجدانيّةِ المتنوعةِ والمتجددةِ، ففي مقدمةِ النَّصّ تنامتْ صورةُ الجملةِ الفعليّةِ، فكانتْ دليلاً على تحولٍ وتغيّرٍ في هيئتهِ لشدّةِ وجعهِ في مصابهِ، وهو لذلك بدأ أوّل أمره بها، على نحو ما يظهرُ ذلك في قولهِ: [15]

نَقِمْتُ الرِّضَا حتَّى على ضَاحِكِ المُزْنِ، فَلاَ جَادَنِي إلا عَبُوسٌ مِنَ الدَّجْنِ

ولَيْتَ فَمِي، إنْ شَامَ سِنِّي تَبَسُّمِي، فَمُ الطَّعْنةِ النَّجْلاءِ يدْمَى بِلاَ سِنِّ

كَأنَّ ثَنَايَاهُ أوَانِسُ يُبْتَغَى لهَا حُسْنُ ذِكْرٍ، بالصِّيَانةِ، والسَّجْنِ

بالنّظرِ إلى المقطوعةِ الاستهلاليّةِ السّابقةِ لَنْ نفاجأَ عندما يعكفُ الشَّاعرُ حصرًا وشمولًا واسعًا للفعلِ برغبةٍ ملحّةٍ حقاً ومثمرةٍ، تعبيرًا عن ديمومةِ البكاءِ والحزنِ العميقِ، وتعليلًا لمرارةِ اللّهفةِ والشّوقِ والرّجاءِ في لقاءٍ لم يتحققْ مع الأبِّ. ولا شكّ أنَّ الارتباطَ بصورةِ الأبِ، نرجعُ فيه إلى هذه الأفعالِ الخمسةِ: (نَقِمتُ، جَادَني، شَامَ، يَدْمى، يُبتغى) في نظرةٍ مليئةٍ بالحُرقةِ والجراحِ النَّازفِ والإحساسِ الثَّقيلِ بالضّعفِ. ويؤكد هذا أهمية اختيار أنماطِ التّركيب المعقد في البنيةِ النَّصيّةِ، واعتمادها على الفعلِ أساساً بما يوحيه من همومٍ ومآسٍ أثقلتْ بها دواخله؛ "فالفعلَ منحها قدراً كبيراً من الحيويّةِ والحركةِ، وأوحى بسياقٍ من الأحداثِ المتحركةِ والمتتاليةِ"[16].

وإذا ما استقلَّ في الحديثِ المباشرِ عن أبيهِ بعد حسنِ التّخلصِ على نهجِ الشُّعراءِ الفحولِ، نراه يفردُ مساحةً واسعةً للجملةِ الفعليّةِ للبوحِ عن شمائل ومناقب أبيه العظيمة، فيقولُ:[17]

أبي، حَكَمَتْ فِيهِ اللّيَالِي وَلَمْ تَزَلْ رِمَاحُ المَنَايا قَادِراتٍ عَلَى الطَّعْنِ

مَضَى طَاهِرَ الجُثْمَانِ والنَّفْسِ والكَرَى وسُهْدِ المُنَى وَالجَيبِ وَالذَّيْلِ والرُّدْنِ

---

[15] شروح سقط الزند للمعرّي، تحقيق مصطفى السّقا، وعبد الرحيم محمود، وعبدالسّلام هارون، وإبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، إشراف طه حسين، الدّار القوميّة للطباعةِ والنَّشرِ، القاهرة، 1964م، ص907.

[16] داود، أماني سليمان،الأسلوبيّة والصّوفيّة: دراسة في شعرِ الحلّاج، دار مجدلاوي، عمّان، ط2، 2002م، ص103.

[17] شروح سقط الزند للمعرّي، ص909.

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي! هَلْ يَخِفُّ وَقَارُهُ، إِذَا صَارَ أُحْدٌ فِي القِيَامَةِ كَالعِهْنِ

وَهَلْ يَرِدُ الحَوْضَ الرَّوِيَّ، مُبَادِرًا مَعَ النَّاسِ، أَمْ يَأبَى الزِّحَامَ فَيَسْتَأْنِي

حِجَاً، زَادَهُ مِنْ جُرْأَةٍ وَسَمَاحَةٍ، وَبَعْضُ الحِجَا دَاعٍ إلى البُخْلِ وَالجُبْنِ

ومن اللافتِ للانتباهِ في هذه المقطوعةِ أنَّ الشَّاعرَ يدرجُ الفعلَ في ضمنِ صياغاتٍ لغويّةٍ تستقصي الحالَ، بل نحا منحى آخر يقومُ على استنهاضِ الماضي بذكرياتٍ طيبةٍ ونماذج دافئةٍ للأب المتوفّى تفوحُ صلاحاً وقوةً. وهذا الشَّاعرُ مهووسٌ بالأب، وتبقى أفعاله الحميدة محفزاً للعملِ الجادِ المنتجِ، ونجدنا مسوقينَ لإحصاءِ هذه الجملِ الفعليّةِ بأسئلةِ الفقدِ: (حَكَمَتْ فيهِ اللّيالي، لَمْ تَزَلْ، مضَى طاهرَ الجثمانِ، يرِدُ الحوْضَ، فَيَستأني، زادَهُ من جُرْأةٍ). ومن الملامحِ الأسلوبيّةِ الواضحةِ في بناءِ الجملةِ الفعليّةِ آنفة الذكر عند الشَّاعرِ الإلحاح على استمراريّةِ الطهارةِ والعطاءِ والوقارِ والسّماحةِ.

وهكذا يعبّر المعرّيُّ من خلالِ استثمارهِ الجملةِ الفعليّة بصدقٍ عن محنةِ غيابِ أبيه، فعلى الرّغم من محاسنِ الأخلاقِ والشّيمِ والإحساسِ بالحبّ إزاءِ أبيهِ وبخاصّةٍ في ترديدهِ عبارتي: (هل يَخِفّ وَقارُهُ؟، وهلْ يرِدُ الحوْضَ؟؟)، فإنَّ المعاناةَ تبلغُ ذروتها وتزدادُ عنفواناً ومثولاً عندما يسترجعُ حياءَه وحلمَه، فيعبّر عن تلك الأبوةِ بتساؤلاتِ الحيرةِ والإخضاعِ. وتأتي السّمةُ الأسلوبيّةُ للفعلِ هنا لتبينَ علاقةَ الشَّاعرِ الثنّائيّةَ مع الأب، "ولهذا كانَ يلوذُ إليه طلباً للنجدةِ والحمايةِ، بفطرةٍ إنسانيّةٍ تتنامى في مخيلتهِ حيناً، وبحثاً عن الكينونةِ والهويةِ حيناً آخر"[18].

ويتكررُ هذا المشهدُ مع المعرّيّ عندما تهزّه صيحاتُ الدّنيا ومجاهيل بني آدم فيها، فلمّا نظرَ إليها وجدها تحمل صنوفَ الضلال والغي، والحطام والهلاك، فكلُّ سيولِ هذا الأفول والهبوط للإنسانِ في الحياةِ يستوعبها الشَّاعرُ ويتمثّلها في تقنيةِ الفعلِ الأسلوبيّ، وربط دلالاته الرّمزيّة مع فكرةِ الموتِ، لإثباتِ حقائقهِ النّفسيّةِ المنكسرةِ وأغوارها البعيدة تجاه الأب، في ذمّهِ للدنيا ولذائذِها، وبيان مساوئها، فقالَ:[19]

جَهِلْنَا، فَلَمْ نَعْلَمْ، عَلَى الحِرْصِ، مَا الذِّي يُرَادُ بِنَا، وَالعِلْمُ للهِ ذِي المَنِّ

إِذَا غُيِّبَ المَرْءُ استَسَرَّ حَدِيثُهُ، وَلَمْ تُخْبِرِ الأَفْكَارُ عَنْهُ بما يُغْنِي

---

[18] عبيد، ليندا عبدالرحمن، تمثلات الأب في الرّوايةِ النّسويّةِ العربيّةِ المعاصرةِ، دار فضاءات، عمّان، 2007م، ص20.

[19] شروح سقط الزند للمعرّي، ص919.

تَضِلُّ العُقولُ الهِبْرِزِيَّاتُ رُشْدَهَا، ولا يَسْلَمِ الرَّأيُ القَويُّ مِنَ الأفْنِ

وَقَدْ كَانَ أرْبَابُ الفَصَاحَةِ كُلَّمَا رَأَوْا حَسَناً، عَدُّوهُ مِنْ صَنْعةِ الجِنّ

وَمَا قَارَنَتْ شَخْصَاً، مِنَ الخَلْقِ، سَاعَةً منَ الدَّهْرِ، إلاَّ وَهْيَ أَفْتَكُ مِنْ قِرْنِ

وَجَدْنَا أذَى الدُّنْيَا لَذِيذَاً كَأَنَّما جَنَى النَّحْلِ أصْنَافُ الشَّقَاءِ الذي نَجْنِي

فَمَا رَغِبْتْ في الموْتِ كُدْرٌ مَسِيْرُهَا إلى الوِرْدِ خِمْسٌ ثُمّ يَشْرَبْنَ مِنْ أَجْنِ

يُصَادِفْنَ صَقْرَاً كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ، وَيَلْقَيْن شَرّاً مِنْ مَخَالِبِهِ الحُجْنِ

وَلَا قَلِقَاتُ اللَّيْلِ بَاتَتْ كَأَنَّها، مِنَ الأيْنِ والإدْلاَجِ، بَعْضُ القَنَا اللُّدْنِ

ضَرَبْنَ مَلِيْعَاً بالسَّنَابِكِ أرْبَعَاً، إلى الماءِ، لا يَقْدِرْنَ مِنْهُ عَلَى مَعْنِ

وخوْفُ الرّدى آوَى إلى الكَهفِ أهلَهُ، وكَلّفَ نُوحَاً وابنَهُ عَمَلَ السُّفْنِ

وَمَا استَعذَبَتهُ رُوحُ مُوسَى وآدَمٍ، وَقَدْ وُعِدَا، مِنْ بَعدِه، جَنَّتَيْ عَدْنِ

تلوحُ معالمُ الأسلوبيّةِ حيالَ القطعةِ الشّعريّةِ السَّابقة خلالَ وسيلةٍ تعبيريّةٍ رسمها المعرّيّ أمام أنظارنا، وحققها بحركةٍ داخليّةٍ انطوتْ على الحضورِ اللافتِ للفعلِ المرصودِ بالجدولِ التَّالي:

الجدول(1): الجملة الفعليّة ومادتها في لوحة: (مصير الإنسان)

الجملة الفعليّة	نوع الفعل	الجملة الفعليّة	نوع الفعل
جَهِلْنا	ماضٍ	وَجَدْنا أذَى الدّنيا	ماضٍ
فَلَمْ نَعلمْ	مضارع	نَجْنِي	مضارع
يُرادُ بنا	مضارع	رَغبتْ في الموْت	ماضٍ
غُيّبَ المَرْءُ	ماضٍ	ثم يَشرَبنَ	مضارع
استَسَرَّ حَديثُهُ	ماضٍ	يُصادِفنَ صَقراً كلَّ يوْم وَلَيْلَةٍ	مضارع
ولم تُخْبِرِ	مضارع	وَيَلْقَيْن شَرّاً مِن مَخالِبِهِ الحُجنِ	مضارع
بما يُغْني	مضارع	ضَرَبْنَ مَليعاً بالسّنابكِ	ماضٍ
تَضِلّ العُقولُ	مضارع	لا يَقدِرْنَ منهُ على مَعْنِ	مضارع

ولم يَسلَمْ	مضارع	آوَى إلى الكَهفِ أهلَهُ	ماضٍ
عدّوهُ	ماضٍ	وكَلّفَ نوحاً وابنَهُ	ماضٍ
قارَنتْ شخصاً	ماضٍ	وما استَعذَبَتهُ	ماضٍ

ومن متابعتنا للفعلِ، نحو: (تُضلّ، لم تسلمْ، يصادفن، يلقين، آوى، كلّف، ... إلخ) الذي لاذَ به الشَّاعرُ نجد أنَّه لم يقعْ فريسةَ التّعزي النّفسيّ الدّاخليّ الثَّابت في التَّفكّرِ بشرورِ الدّنيا ونوازلها، بل استدعتْ تجربتُه الشّعوريّةُ الحزينةُ الرّاهنةُ إزاء فقده والده نماذج خارجيّة بأسلوبٍ فعليّ كانَ أكثرَ ديمومةً واتّساعاً علاوةً على الرّغبةِ بالاحتماءِ إلى أمثلةٍ ساميّةٍ من الأنبياءِ كنوح وموسى وآدم (عليهم السّلام) والحيوان كحمرِ الوحشِ والطيرِ كالقطا الذين أفناهم الموتُ.

وممّا يشارُ إليه في اتّكاءِ الشَّاعرِ على الفعلِ في اللّوحةِ السّابقةِ، أنَّه ساعدَ على هياجِ حمولاتِ الشُّعورِ النَّبيلِ للمتلقي مع الشَّاعرِ، الذي كانتْ مهمتُه عسيرةً وخطيرةً بوصفه فاقدًا ركيزة أسريّة رياديّة/ الأبوة، لذلك يوسّعُ الشَّاعرُ في وصفهِ، فيحشدُ له أدقّ التّرسيمات والمصنوعات الفعليّة، "وهي أسلوبيّة تعتمدُ أساسًا وفي الجوهرِ على علمِ تراكيبِ الجملِ"[20]، التي تصورُ أبعاد حدث الموت المتنامي.

ثمّ يسلمنا المعريّ إلى لوحةٍ فعليّةٍ بارعةٍ تنطوي على تحولاتِ الأمكنةِ، ومتعوبات النَّفس، وتغيرات القلب المأزومة، على نحو ما يلاحظُ من جسامةِ الأهوالِ التي اجتاحتِ الشَّاعرَ، ورغبةً في تبديدِ الوحشةِ والإحساسِ المفزعِ اللذين خلفهما رحيل والده على المكانِ والإنسانِ والزّمانِ، بعد أنْ قضى معه زمناً من النَّقاءِ والصّفاءِ، فهو ربيع الدّنيا، وجمالها الهاجع، ولعلَّ شاعرًا لم يرسمْ صورةَ الأبِ الحقيقية في الرّثاءِ، وعدم قدرته على تجاوز النَّازلة، كما رسمها المعرّي في سونيةٍ بديعةٍ، تجري على هذا النّمط من الاهتدام، قائلاً:[21]

أمُرُّ بِرَبْعٍ كُنْتَ فِيهِ، كَأَنّمَا ... أَمُرُّ مِنَ الإكْرَامِ بالحِجْرِ والرُّكْنِ

وإجْلاَلُ مَغْنَاكَ اجتِهَادُ مُقَصّرٍ، ... إذَا السَّيْفُ أوْدَى فالعَفَاءُ، عَلَى الجَفْنِ

لَقَدْ مَسَخَتْ قَلْبِي وَفَاتُكَ طَائِراً، ... فَأقْسَمَ ألاَّ يَسْتَقِرَّ عَلَى وَكْنِ

يُقْضِّي بَقَايَا عَيْشِهِ، وجَنَاحُهُ ... حَثِيثُ الدَّوَاعِي، في الإقَامَةِ والظَّعْنِ

---

[20] مولينيه، جورج، الأسلوبيّة، ترجمة: بسّام بركة، المؤسسة الجامعيّة للدراساتِ والنَّشرِ والتَّوزيعِ، بيروت، ط1، 1990م، ص59.

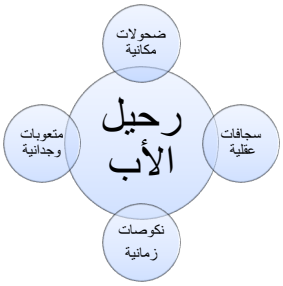
[21] شروح سقط الزند للمعرّي، ص929.

كَأنَّ دُعَاءَ الموتِ بِاسْمِكَ نَكْزَةٌ فَرَتْ جَسَدِي، والسُّمُّ يُنْفَثُ فِي أُذْنِي

تَئِنُّ ونَصْبِي فِي أنِينِكَ وَاجِبٌ كَمَا وَجَبَ النَّصْبُ اعْتِرَافاً عَلَى إِنِّ

ضَعُفْتَ عَنِ الإِصْبَاحِ، واللَّيْلُ ذَاهِبٌ كَمَا فَنِيَ المِصْبَاحُ فِي آخِرِ الوَهْنِ

وبالنّظر فيما أسلفناه من شعرِ المعرّي، نحو التّشجيرة التّالية رقم:(2)، دال على أنَّ الصّياغةَ اللُّغويّةَ للجملةِ الفعليّةِ: (أمُرُّ، أوْدى، مَسَخَتْ، يَسْتَقِرّ، يُقْضّي، فَرَتْ، يُنفثُ، تَئنّ، ضَعُفْتَ، فَنيَ)، تؤدي مكانةً مهيمنةً ضمن نسيج المحتوى الفنّيّ الرّثائيّ في ترجمةِ المعاني والأبعادِ النّفسيّةِ الحزينةِ، فضاقَ بالمكانِ والحياةِ، فعَاشَ يتجرّعها غُصصاً، ولا مغيث ولا مخلص ولا معين له[22]، فكانَ طبيعيًّا أنْ يتحوّلَ إلى الفعلِ المتحركِ والمتقلبِ تعبيرًا عن جزعهِ وهلوعهِ وشجنه على والدهِ، وموازة رمزيّة لمحنةِ أبي العلاءِ بموتِ عضدهِ في الحياةِ.



تشجيرة رقم: (2)

وجدنا الشّاعرَ في الخطابِ السّابقِ لا يميتُ الفعلَ فحسب، بل يلبسه حيويّةً دائمةً، على نحو المنجزاتِ المستمرةِ الآتيةِ: (المرور، المسخ، عدم الاستقرارِ، التّفريّة، النّفث، الأنين، الضّعف، الفناء)؛ ليؤكدَ على عنفوانهِ في محاولةٍ لبعثِ تلقينا نبأ وفاة أبيه وإحيائه من جديدٍ[23]، لقد أحكمَ المعريّ صنعتَه اللّغويّةَ وأسلبةَ الجملةِ الفعليّة معتمداً على معجمهِ الشّعريّ الموسوعيّ، وحظه الموفور في إتقانِ النَّظمِ وإجادةِ الصّناعة التّركيبيّة، ورواية الشّيء الكثيرِ من اللّغةِ إحاطة بالشّيء الموفور بأساليبها[24] لحملِ أبعادِ تجربتهِ الذّاتيّةِ في عملٍ قصدي يترك أثره على اللّغةِ.

على هذا الأساسِ، ربّما لم يكنْ أمام المعرّي خيار حقيقي غير التّحولِ عن نظامِ الشّقاءِ والقلقِ والشّجو والعودةِ إلى طاقةِ اللّغةِ وتفجيرها، كونها تملكُ خصائص تنظيميّة وتنسيقيّة طاغيّة في بناءِ الفنِّ الشّعريّ، يتوسل من خلالها للتكلمِ عن العلاقةِ الوطيدةِ التي كانتْ تربطه بوالدهِ، فلا بدَّ

---

[22] ضيف، شوقي، العصر العبّاسيّ الثّانيّ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1975م، ص 242.

[23] القرشي، عالي سرحان، أسئلة القصيدة الجديدة، النادي الأدبي، الطائف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013م، ص 111.

[24] حسين، طه، تجديد ذكرى أبي العلاء المعري، دار المعارف، القاهرة، مرجع سابق، ص121، 123.

من الإشارةِ إلى أنَّ لكليهما نزوعاً إلى الآخر، وروحهما توحي بخفقاتٍ مستورةٍ خلفَ ألفاظ تعبيريّة ركيزتها الفعل، وقوامها أواصر الودّ والحبّ.

ب- الجملة الاسميّة:

تحتلُّ الجملةُ الاسميّةُ حيزًا كبيرًا في مرثيةِ المعرّي الأبويّة، فهي عبارةٌ عن اسمياتٍ حقيقيّةٍ، تعملُ كلٌّ واحدةٍ منها في إنتاجِ المعاني وتوليدها، على نحو علائقي موصول بما يكونُ من حرصِ الابن على أبيهِ بعد الموتِ. وبما أنَّ الاسمَ "يخلو من الزَّمنِ ويصلحُ للدلالةِ على عدمِ تجددِ الحدثِ وإعطائهِ لوناً من الثَّباتِ"[25]. فإنَّ المعرّي رسمَ من الاسمِ مدخلاً إبداعيًّا لهذا الأبِ كاشفًا عن شمائلهِ وسجاياه الطيبة بالإضافةِ أنَّه امتصَّ به مواجعَ الفقد والغياب، وهو أسلوب تعبيري يظهر مدى تعلق الشَّاعر وحنينه لوالدهِ ضمن إطار اللّغة، ويتّضحُ هذا التَّشكيل الأسلوبيّ في السّياقِ التّالي، إذ يقولُ:[26]

وإجْلَالُ مَغْنَاكَ اجْتِهَادُ مُقَصِّرٍ، إذَا السَّيْفُ أوْدَى، فالعَفَاءُ عَلَى الجَفْنِ

يوغلُ بنا الشَّاعرُ بثباتٍ في البنيةِ الاسميّةِ: (إجْلالُ مَغْنَاكَ اجتِهادُ مُقَصِّرٍ)؛ ليعبّرَ عن مدى تعلقهِ بأبيهَ وتشوقه إلى المنزلِ الذي كانَ يحلّه، ممَا يدلُ على أنَّ مفهومَ المعري للمكانِ إنما ينطلقُ من تعلقهِ بأهلهِ وساكنيهِ، "ولا يعتّم هذا اللقاء المكاني الأبوي أنْ يوقظَ في قلبهِ وردة الحلم، فإذا مضى في الحديثِ عنه هزه المعنى عنيفًا، وردّه إليه من حلمهِ منتشياً متأهبًا"[27].

واستشفاف روح الاسم: (الإجلال، والاجتهاد) في النّصّ السَّابقِ من خلال الانفتاحِ على ثقافةِ المعرّي تدل على تحدي المصاعبِ النَّفسيّةِ والعراقيل اللّفظيّة؛ سعياً إلى تحقيقِ أهدافهِ بتصفحِ حياةِ الفقيدِ/ الأب مكانًا ومنزلةً مرموقةً جلّ شأنها بين الخلقِ، وممّا لا يخفى دلالته في هذا الصددِ أنَّ الشَّاعرَ لم يستطعْ تفادي ما يكدّر وينغّص عيشه، فحزنه العميق، وإحساسه بالاغترابِ والعبثِ، ترتب عليه أنْ اتجه إلى تكثيفِ موقف فكري يشجبُ الحياةَ ويرفضها بموقفٍ عقلي[28]، يتجسّدُ في أنَّ السَّيفَ إذ فُقِدَ فلا فائدة في إجلالِ غمدهِ.

---

[25] درويش، أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرةِ والتّراثِ، دار غريب، القاهرة، 1998م، ص 153.

[26] شروح سقط الزند للمعرّي، ص 930.

[27] رومية، وهب، الشّاعر والنَّاقد؛ من التّشكيلِ إلى الرؤيةِ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافةِ والفنون والآداب، الكويت، 2006م، ع 331، ص189.

[28] اليظي، صالح حسن: الفكر والفنّ في شعر أبي العلاء المَعَرّي، رؤية نقديّة عصريّة للتراثِ، الإسكندرية، 1981م، د. ن، ص294.

ويجيء المعريُّ بالجملةِ الاسميّةِ مديثةً تعبيراً عن سَورة العزاءِ والبكاءِ المرّ على أبيهِ، وقدّ نصّبَ له فيوضات وجدانيّة متدفقة، وموجات عاطفيّة نضّاحة، بوأته منزلةً مرموقةً ثابتةً بين البشرِ، إنَّه المـلاذُ الـذي يتحصّـنُ بـه النَّـاسُ وقـت الفقر والجـوع والحرمـان، والإنسـان الوقـور صـاحب العقل والنُّهى، حتى ليقولَ: [29]

يَدٌ يَدَتِ الحُسْنى، وأنْفَاسُ رَبّها ثُقىً، ولِسَانٌ مَا تحرّكَ باللَّسْنِ

اللافتُ في الحيزِ النّصّـيّ الشِّعريّ آنف الذكر ارتكاز المعرّي على الاسمِ تثبيتاً وترسيخاً للحبلِ الممـدودِ مـع الأبِ الرّاحلِ، والـذي بـدورهِ يكشـفُ حقيقـةَ الحقولِ الممرعـةِ لحضـورِ الأب الحيـاتي؛ لأنَّـه رافدٌ هادرٌ من روافدِ الخيرِ الثَّابتة والمتينـة ماديًا/ يَدٌ يَدَتِ الحُسْنى، ورمزٌ مفعم من رموز التُّقى والعفافِ القويين فيه معنويًّا/ ولِسَانٌ مَا تحرّكَ باللَّسْنِ.

وعلـى جانـبٍ آخـر مـن النَّـصّ يمـارسُ المعرّي خرقاً مستمراً للبنيـةِ اللّفظيّـةِ الاشتقاقيةِ، نحو(يَدٌ – يَدتْ) و(لسانٌ ــ اللَّسن) في صناعةِ الأثرِ المحمودِ والخلالِ الحميدةِ لوالدهِ إلى حدِّ السِّمةِ القارةِ، وهـو مـا انطلـقَ عليـه الأفقُ التَّطلعـي الـذي مـزجَ فيـه بـين الأبـوي والبنـوي بحثًـا عـن الحنـو وزمـنِ الدِّفـء، وينـزعُ الشَّـاعرُ بهـذا التَّشـاكلِ اللّفظـيّ رسـم البعـد التّصـويري "بتجـاوزِ الواقـعِ والتّمـردِ عليـه، ومـا يكتنفـه مـن أحـزانٍ، وكـذلك الموقـف الثّـوري المقابـل، إنْ هـو إلا تمـرد إيجـابيّ علـى الواقـعِ ومحاولةِ تغييره"[30].

ويمكننا الإشارة ضمن هذا الإطار إلى ما كانَ من عنايةِ المعري في الأمثولةِ الاسميةِ المركوزة في أطواءِ المرثيّةِ، لتتجلى فيها لحظاتٌ فضائيّةٌ دلاليّةٌ قاتمةٌ لقلبهِ المشطورِ، ممّا لا راحة لـه، بل فيـه قلـق زائـد، وانشـقاق متعمـق. ولـذا لـم يبرحـه الأسـى والحـزن، وربمـا يتّضـحُ ذلـك مـن قولـهِ فـي تصـويرِ الاهتيـاجِ والاضـطرابِ المتمكنين فـي قلبـهِ، "بمشـهد تجسـيمي مرئـي حقيقـي كأنّـه منحوتـةٌ جميلـةٌ سـخّرَ الشَّـاعرُ حواسَ المشـاهدِ لاستقبالها. وهـذا مـا يمنـح تجربتـه وظيفـةً عجيبـةً غايتهـا أنْ تتركَ أثراً نفسيّاً باذخاً عند المتلقي"[31]، وفي ذلك قالَ: [32]

---

[29] شروح سقط الزند للمعرّي، ص935.

[30] إسماعيل، عزّ الدّين، في الشِّعر العربيّ المعاصر، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص 400.

[31] المقداد، وجدان، الشِّـعر العبّاسـيّ والفنّ التّشـكيليّ، منشـورات الهيئـة العامّـة السّـوريّة للكُتّـاب، وزارة الثّقافـة، دمشق، 2011م، ص179.

[32] شروح سقط الزند للمعرّي، ص930، 931.

لَقَدْ مَسَخَتْ قَلْبِي وَفَاتُكَ طَائرًا، فَأَقْسَمَ أنْ لا يَسْتَقِرَّ عَلَى وَكْنِ

يُقْضِّي بَقَايَا عَيْشِهِ، وَجَنَاحُهُ حَثِيْثُ الدَّوَاعِي، فِي الإقَامَةِ والظَّعْنِ

العودةُ إلى النَّسقِ الاسمي السَّابق عندَ المعرّي: (وجَناحُهُ حَثيثُ الدّواعي) داخل سياقهِ الشِّعريّ، وأبنيته اللّغويّة كفيل بأنْ تعبّرَ عن حالةٍ وجدانيّةٍ نابضةٍ بالقلقِ والآهةِ الموجعةِ التي تكادُ أنْ تلفحَ قلبه باللّهيبِ وتضاعيفِ الحنينِ والاشتياقِ لأبيهِ. وإن تقويلنا للغةِ الشِّعريّة بوصفها وسيلةَ عبورٍ لنقلِ العلاقاتِ القائمةِ بين الرؤيا الدَّاخليّةِ والرّؤيةِ الخارجيّة للأشياءِ يحيلنا إلى أنَّ المعرّي يمارسُ إبداعاً فنّياً بمظهرهِ الأسلوبيّ بتوظيفهِ الجملة الاسمية لتفجيرِ ما فيها من طاقاتٍ للدلالةِ على مكابدةٍ مجهدةٍ، هزّتْ قلبَه، واستحثتْ فكرَه، "بحيث يمنحُ لغتَه طبيعةً جديدةً تجعلها أكثرَ تأثيراً في المتلقي؛ لأنَّها تؤدي الوظيفةَ الانفعاليّةَ الضّمنيّةَ التي تحملها الصّورةُ الشِّعريّةُ"[33].

وتظلُّ انفعالاتُ المعرّي عمّا يكابدة من مرارةِ البعدِ عن أبيهِ تترى خلال الجملة الاسميّة، ثمّ لا تقوى نفسه على الاحتمالِ، فيتجه إلى التّسليّ والتَّصبّرِ بعلمِ اللهِ الواسع، بل لم يهتزْ "يقينه العقلي إطلاقاً في وجودِ الخالقِ سبحانهِ وتعالى، ومن سائرِ مكوناتِ فكرهِ الميتافيزيقي، ربّما كانَ هذا اليقينُ بالإضافةِ إلى يقينهِ في حقيقةِ الموتِ، هو اليقين الذي سلّم لديه من عواصفِ الشّكِ والارتيابِ"[34]، وتلوح تلك الثّوابتُ المسجورةُ في شعرهِ حيثُ يقولُ: [35]

جَهِلْنَا، فَلَمْ نَعْلَمْ، عَلَى الحِرْص، مَا الذي يُرَادُ بِنَا، والعِلْمُ للهِ ذِي المَنِّ

إذَا غُيِّبَ الميْتُ استَسَرَّ حَدِيثُهُ، وَلَمْ تُخْبِرِ الأفكَارُ عَنْهُ بما يُغْني

إنَّ القارئ لهذهِ الدَّفقةِ الشِّعريّةِ يلاحظُ إيمانَ الشَّاعرِ باللهِ، فلمْ يعدْ أمامه إلا أنْ يشيرَ إليه موضحاً حقيقة علمه ورحمته على العبّاد. وحينما يمتطي صهورَ الأسلوبِ نراه يقدّم الجملةَ الاسميةَ: (والعِلْمُ للهِ ذي المَنِّ) أنموذجًا فريدًا لعلمِ الله الثَّابت والمحيط بكلِّ شيء من الموجوداتِ والمعدوماتِ والممكناتِ والمستحيلاتِ، ويلقحها بلغتهِ المفعمةِ بالإيمانِ والنّغمةِ الكسيفةِ التي تبرزُ قبوله للقضاءِ والقدرِ لما تلقاه من خبرِ وفاةِ والده، ومن ثمّ كانَ ذكاءُ الشَّاعرِ الواسع ودهاؤه السّريع ماثلينِ في أسلوبِ الاسمِ لما يتضمنه من دلالاتِ الثّبوتِ؛ ثبوت المعرفة والإحاطة الذي يتواءم مع الحقيقةِ التي توصّل إليها الشَّاعرُ: موت الإنسان وتلاشيه الحقيقين بغبارِ الفناءِ، ثمّ

---

[33] كوهين، جان، بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمّد الوالي ومحمّد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1، 1986م، ص196.

[34] اليظي، صالح حسن، الفكر والفنّ في شعرِ أبي العلاء المَعَرّي، رؤية نقديَّة عصريّة للتراثِ، ص 88.

[35] الديوان، ص 916.

أتبعها بالنّمطِ الاسمي استشعاراً لعظمةِ اللهِ وتعزيزاً لإيمانهِ بعلمهِ الذي وسع المعلومات جميعها وبقدرتهِ المقدورات جميعها، فهو واسعُ العلمِ والقدرة والكرم والإحسان.

هكذا يقتنصُ المعرّي اللّغةَ الرامزةَ والمعاني عميقة الدّلالات؛ ليبوحَ بها، ويحملها أنّاتِه ورنّاتِ قلبهِ المتألمِ من القادمِ المجهولِ، ولا يغيب على المتلقي المتبصّرِ أنْ توظيفَه للفعلِ: (جَهِلْنا) لما يتضمنه عقلُ الإنسانِ من تحولاتٍ وتقلباتٍ بين درايةٍ وجهالةٍ لعواقبِ الأمورِ في الدّنيا والآخرةِ[36]، إشارةً دقيقةً لصورتهِ الضَّعيفةِ والملوثةِ بالانهيارِ؛ فكلَّ نعيمٍ إلى زوالٍ. بينما إذْ أفرغَ أحاسيسَه من أمّ دَفرٍ وتوجّه إلى اللهِ بنفحةٍ إيمانيّةٍ وروحيّةٍ، أنارَ الضّياءُ أعماقَه، وقلّل مصابَه، ذلك لأنَّ علمَ اللهِ لا يتبدّل أو يخبو، بل له صفة الثّبوت والوضوح والبينونة الكبرى.

غير أنَّ لغةَ المعرّي المنعفرةَ بعاطفةِ الأبوةِ الغائبةِ لا تخفي رغبة عميقة في الهجومِ والثّورةِ على الدّنيا انكاراً وتعجبًا، بحثًا عن أفقٍ ناهضٍ وصفحاتٍ ناصعةٍ في سِفرِ أبيه، حتّى يتعففَ عن الإقامةِ فيها طويلاً، فلقد رأى فيها المعاناةَ الشّديدةَ، وكابدَ من صروفها كثيرًا وشقي بأعبائها، فكانتْ بذلك مصدرَ الأرزاءِ والخطوبِ والقِباح[37]، وبسببِ خداعها، فإنَّه يتخذ منها نسقاً بنائياً لصورةِ الجملةِ الاسمية يشكّل الفتكُ شرايينَ لحمتها وسداها، فتفنّن في ذمّها والتَّعريضِ بها، كما في قولهِ: [38]

ومَا قَارَنتْ شَخصًا، مِنْ الخلقِ، سَاعةً منَ الدَّهْرِ، إلا وَهيَ أَفْتَكُ مِنْ قِرْنِ

وَجَدْنَا أذَى الدُّنْيَا لَذِيذاً، كَأنَّما جَنَى النَّحْلِ أصْنَافُ الشَّقَاء الذي نجنِي

وهنا نلاحظ أنَّ هذا المقطعَ الاسميّ: (وَهيَ أَفْتَكُ من قِرْنِ)، ينطوي على تصعيدٍ في الشَّررِ والأذى المؤكدين لفعلِ الدّنيا على الإنسانِ، وهذا ما جعلَ المعرّي يئنُ ويتفجّعُ حين يشعرُ بلطمةٍ مروعةٍ من الدّنيا تصوّب إلى قلبهِ، فقدْ أصابه القدرُ بأبيهِ، وهو يترنّحُ من هولِ الإصابةِ الدّنيويّةِ[39]، وقدْ صاغَ المعرّي لواعاتِ قلبهِ وحرقته إزاء ذلك بأسلوبٍ لغوي تسللتْ فيه ثوابتُ الحدث، ورسوخاتُ المعنى، ويضاف إلى ذلك أنَّه بنى المقطعَ الثَّاني من الجملةِ الاسميّةِ/ الخبر

---

[36] عطروز، عاصم زاهي، ظواهر أسلوبيّة في شعرِ أبي العلاء المعرّي؛ التّكرار والتّضاد نموذجاً، دار البداية، عمّان، ط1، 2015م، ص27.

[37] العلايلي، الشّيخ عبدالله، المعرّي ذلك المجهول؛ رحله في فكرهِ وعالمه النّفسيّ، دار الجديدة، بيروت، ط3، 1995م، ص186.

[38] شروح سقط الزند للمعرّي، ص919.

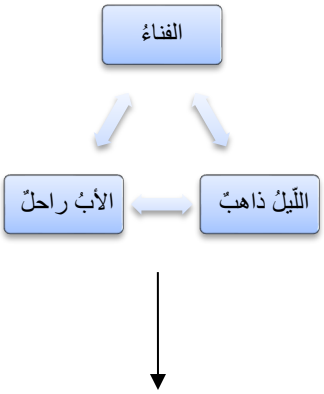
[39] ضيف، شوقي، الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1999م، ص61.

على صيغةِ اسم التَّفضيل/ أفعل: (أَفْتَكُ)، وهذا ما يتوافقُ مع الحالِ الدّلاليّة لصروفِ الدّنيا ونوائبها.

وإمعانًا في التَّعبيرِ الاسمي عن مساحةِ الاختناقِ النّفسيّ وألمِ الفراقِ على أبيهِ التي يعايشها المعرّي نجده يأتي بجملةٍ اسميّةٍ: (واللّيلُ ذاهبٌ)؛ ليمثلَ بها حزنَه الواتدَ، ومتعوباتِه الذاتيّةِ بسببِ غلبةِ الموتِ التي تعمرُ البناءَ التّركيبيّ الاسمي، إذ يربطنا هذا التركيبُ بالدّالةِ الزّمنيّةِ الرَّاسخةِ في ذهابِ اللّيلِ وانبلاجِ الصَّباحِ، ولقدرتهِ على اجترارِ أساليب متنوعة انسجامًا مع مقتضى الحالِ[40]، وشوق الاعتراف الذي بدا لنا محققاً في حركيّةِ الزَّمانِ داخل الفضاء الاسمي بوصفه إطاراً حاضناً لمضامين الحيرة والفجائعِ المحقّقة، حيثُ نراه يقولُ:[41]

ضَعُفْتَ عنِ الإصْبَاحِ، واللَّيْلُ ذَاهِبٌ كَما فَنيَ المِصْبَاحُ في آخرِ الوَهْنِ

إنَّ الفضاءَ الاسميّ الذي يرسمه المبتدأ والخبر: (اللّيلُ، وذاهبُ) في النَّصّ السَّابقِ فضاء يتوافقُ والاعتراف برحيلِ الأبِ من الدّنيا. وبهذا الشّكلِ اللّفظيّ يتّخذُ الحدثُ تشابهاً والأسلوب، والدّليل على ذلك في المشهدِ التّرسيميّ الآتي:



أحكام ثابتة

تشجيرة رقم: (3)

ولا إخالنا بحاجةٍ إلى إيرادِ الأمثلةِ الوفيرةِ على متانةِ تراكيبِ المعري الشّعريّةِ وطرائقهِ الأسلوبيّةِ في تماسكِ جملهِ سواء أكانتْ فعليّةً أم اسميّةً، ولا يعزب عن المتلقي في كلّ ذلك أنَّه يحكي ارتعاشةَ صوتِ الولد المشفق على أبيهِ في النّداءِ الآخيرِ، ومن ثمّ نجده يعبّرُ عن خلجاتِ النَّفسِ وجراحاتِها المتلاحقةِ.

---

[40] عبيد، محمّد صابر، صوت الشّاعر، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2007م، ص21.

[41] شروح سقط الزند للمعرّي، ص932.

2- المستوى الصَّوتي

يؤدي الصّوتُ قيمةً رياديّةً وإيقاعًا موسيقيًّا وَفقَ بنية لغوية تزيدُ من ربطِ الأداءِ بالمضمونِ في مجالِ الفّنِ الشِّعريّ، وتأتي إلماعةُ الجاحظِ مؤكدةً على إسهامِ التَّنغيمةِ الصّوتيةِ في إثراءِ الدّلالةِ وإنتاجِ المعنى، إذْ يقولُ عنه: "آلة اللّفظ والجوهر الذي يقومُ به التَّقطيعُ وبه يوجد التَّأليف"[42]. ومعروف أنَّ للغةِ جاهاً مميزًا وقدرًا مرعيًا عند المعري، وتكشف مؤلفاتُه المتعددةُ عن الجانبِ الموسوعيّ والثراء الصّوتي، خاصّة عندما يتحدثُ عن تجربتهِ الذاتيّةِ ومواقفهِ النّفسيّةِ الجديدةِ.

وقد استطاعَ الشَّاعرُ أنْ يوظّفَ الموسيقى الحزينةَ للتعبيرِ عن رحلةِ موتِ أبيه، ويستدرجُ القارئ ليكونَ شاهداً على بكائياتهِ، وشريكاً في رؤيةِ النّبرةِ الإيقاعيّة الرّثائيةِ على والدهِ ذي القلبِ المخمومِ واللّسانِ الصّادقِ، حيث تمثّلُ الموسيقى بما فيها من جرسِ الألفاظِ وانسجامِ توالي المقاطعِ، وتردد بعضها بقدرٍ معين[43] انغراسًا في سياقِ النَّصِّ الشِّعريّ، ويمكننا أنْ نربطَ بين غرضِ الرّثاءِ في الفكرِ العلائي وبينِ الصّوتيات التّالية ذات النّغمةِ المنمازةِ وممكناتها الأسلوبيّة في ضوءِ إيقاعينِ، هما:

أ- الإيقاع الخارجيّ

يمارسُ المعرّيُّ من خلال الإيقاعِ الخارجي في مرثيتهِ نشيداً توجعيًا على صورةِ رحيلِ الأبِ وانعكاسها عليه، وهذه الصّورةُ "أطلقها وهو أنضج ما يكون تجربة، وأعمق ما أوغل حسًّا وتأملًا، وأبعد بعداً لمس به فلك القلب"[44]، وهو يسعى لتخميمهِ وتنظيفهِ من حمولاتِ الهواجسِ المؤلمةِ، والمخزونةِ في حنايا ذاكرتهِ، والتي أحتمى بها بألقِ وسيلتينِ أسلوبيتينِ، هما: الوزن والقافية.

1- الوزن العَرُوضِي

وزنُ النَّصِّ الشّعريّ في غرضِ الرّثاءِ يشي بالبراعةِ والمواجهةِ، ويعطي للمستقبِل انطباعًا معبرًا عن أزمةِ الذّاتِ الصّعبةِ، في قالبٍ فنّيّ مزدوجِ الامتاعِ، تحتضن أرخبيلاتُه العروضيّةُ معاناةَ الشَّاعرِ وتشرذماتهِ؛ لتنفتحَ على الأفقِ الإنساني العالميّ. ومن المحققِ أنَّ قضيةَ التَّناسبِ بين الغرضِ والوزنِ إنارةٌ أدبيّةٌ دقيقةٌ وعميقةٌ في الدّرسِ النّقدي قديماً وحديثاً، "ولو تأمّلَ النَّاقدُ ودقَّقَ

---

[42] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتّبيين، تح: عبدالسّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1995م، 79/1.

[43] أنيس، إبراهيم، موسيقى الشِّعر العربي، د. ن، القاهرة، ط5، 1981م، ص 98.

[44] شلق، علي، أبو العلاء المعريّ والضبابيّة المشرقة، المؤسسة الجامعيّة للدراساتِ والنَّشرِ والتّوزيع، بيروت، ط1، 1981م، ص28.

وتعمَّقَ، فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أنَّ أغراضًا مختلفةً دعتْ إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحرٌ واحد ووزن واحد"[45].

وفي سياقِ هذا العناية الغامرة بالوزنِ بتمايزٍ ملحوظٍ في النَّقدِ، تأتي عنايةُ المعرّي بهذهِ النَّمنماتِ العروضيةِ في رثائهِ لأبيهِ ابتغاءَ أنْ تكونَ دخولاً مهيباً جليلًا حرم الأبوةِ الرفيعةِ، ومهما قيلَ عن أهميةِ البحرِ الشّعريّ في تشكيلِ المعاني الغزيرة، وأروع التّصورات الفنيّة الحميمة، فإنَّه لا يفي بمكاشفةِ دورهِ الرَّئيسِ في تعضيدِ ابتكارهِ الخلاَّق وموقفه من فاجعةِ موتِ الأب، لاسيما أنَّ أكثرَ النَّاسِ الذين يظهر الحزنَ عليهم جليًّا هم الشُّعراء، لذلك نلحظُ "الحضورَ المكثّفَ لظاهرةِ الحزنِ في قصيدةِ الرّثاءِ، وهذا جعلَ منها ظاهرةً أصيلةً تنبعُ من جوهرِ النَّصِّ الشِّعريّ"[46].

وعليه، اتخذَ أبو العلاء بداعٍ تلكم المقصديّة البحرَ العروضيَّ الطويلَ ذا الثّماني تفعيلات كاملة: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) في تلوناتهِ العديدةِ وزحافاتِه المديدةِ، كلامعٍ في مساراتِ التَّعبيرِ عن حالةِ الذّعرِ والالتياعِ جرّاء فراق أبيه. إذْ وجدَ فيه رافداً مهماً في تجربتهِ الشّعريّة وأدواتها الفنّيّة، ذلك أنَّ ما يتّصفُ به من الاتّساعِ والإحالةِ البعيدةِ، لهو أوضح دليلاً على تدعيمِ منطوقاتهِ الدّلاليّةِ ورغباتهِ النَّفسيّةِ وارتماضاتهِ المتتابعةِ، وقد أتاحَ هذا الامتدادُ المتناميُّ والموسّعُ للمعرّي أنْ يعوّضَ قضيةَ النَّقصِ الأبويّ التي كانَ ينافحُ عنها، وكانَ لها صدىً واسعٌ في مرثيتهِ في صناعةِ الأبعادِ العلائقيّةِ، على شاكلةِ قولهِ: [47]

ومَا أكثرَ المُثْنِي علَيكَ، دِيَانَةً ... لو أنَّ حِماماً كَانَ يَثْنِيهِ مَن يُثْنِي

يوافيكَ من ربِّ العُلَى الصِّدْقُ بالرِّضَى ... بَشيرًا، وَتلقَاكَ الأمانَةُ بالأمْنِ

ويَكْنِي شَهِيْدُ المَرْءِ غيرِكَ، هَيْبَةً ... وبُقْيا، وإنْ يُسألْ شهيدُكَ لا يكني

يُصَرِّحْ بقَوْلٍ، دونَهُ المِسْكُ نَفحةً، ... وفِعْلٍ، كأمْواهِ الجِنان بِلا أَسْنِ

---

[45] الطيّب، عبدالله، المرشد إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989م، 93/1.

[46] المالكي، مصلح بركات، رثاء الأسرة في شعرِ ابن حمديس الصّقلي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، السّعودية، 2006م، ص129.

[47] شروح سقط الزند للمعرّي، ص943.

وهذا النّصُّ يرينا بوضوحٍ أنَّ للمعري براعةً موسيقيّةً في اصطفاءِ إيقاعاتهِ الشّعريّةِ لمرثياتهِ على أتمّ البحورِ استعمالًا[48]، كالطويلِ ذي التّفعيلات المتغيرة، والطاقات المكنوزة على وجهٍ خاص، الذي يلائمُ الامتدادَ المفتوحَ عندما يتفجعُ على شمائلِ الفقيدِ/ الأب من الصّدقِ والأمانةِ والسَّماحةِ والدّماثةِ، فكانَ من تفرّدهِ أنَّه اتّصفَ بالمعاني من القيمِ الرّفيعةِ، والمناقبِ النَّبيلةِ، ولعلَّ أبا العلاء كانَ ابنًا بارًا بوالدهِ؛ لذلك نراه يتّخذُ البحرَ الطويلَ مطيةً ذلولاً، ويسوقُ حديثاً مطولاً عنه؛ ليطلعنا على خصالهِ الحميدةِ، وما يمتازُ به من قولٍ وفعلٍ شريفينِ.

ولا شكَّ أنَّه محقٌّ، إذا عرفنا أنَّ أبا العلاءِ أدركَ ما يمكن أنْ تجرَّ عليه توظيفاته الموسيقيّة الخارجيّة التي لا تقف في مرثياتهِ من إبانةٍ ووضوحٍ أو ما يسمّى فنَّ التّوصيلِ[49]، أو إحداث هذا الحوار الحامي مع المتلقي حتىّ لكأنَّه ينساقُ معه من حيثُ لا يدري، ويشاركه محنتَه، ويكفى أنْ نستشهدَ مرةً ثانيةً بقولهِ:

يوافيكَ من ربِّ العُلَى الصِّدْقُ بالرِّضَى بَشيرًا، وَتلقَاكَ الأمانَةُ بالأمْنِ

إنَّ المتأمّلَ للتشكيلِ الموسيقيّ في انتقالاتِ أبي العلاء في النَّصّ السَّابقِ بين تفعيلاتِ الصّدرِ الثَّلاثِ الأوائل: (يوافيكَ من ربِّ العُلَى الصّدْقُ) المتوافقة مع تفعيلاتِ العجزِ الثَّلاثِ الأواخرِ: (وَتلقَاكَ الأمانَةُ بالأمْنِ) لاسيما الطولُ منها ليلحظَ بوضوحٍ توحّد المبدوء مع المختومِ إيقاعاً صوتياً بوصفها متنفسًا يعبّرُ من خلالها عن أعظمِ آلامهِ وأحزانهِ التي يكابدها جراء فقد والده، واعتقاده أنَّ هذا يحدثُ في عقلِ المتلقي لوناً من المتعةِ الفنّيّةِ عبر المشاركةِ القلبيّةِ.

الحديثُ عن الأبِ المتوفّى في القصيدةِ العلائيّةِ، وفي نفسهِ، حديث يطولُ لتعددِ مغانيهِ وتشعبِ مآثره، ولهذه النَّفحةِ الشّعريّة العروضيّةِ الطويلةِ المخالفةِ دورٌ بارزٌ في بنيةِ النَّصّ الرثائيّ، وأحسب أنهّا تعيدُ التوازنَ مع مضمونِ الحركةِ الأولى وما تمثّله من خوفٍ وفزعٍ،كونها تجسّدُ أداةً باقعةً في الإنسانِ، فالفقيدُ ليس سوى وسيلة من وسائل حماية الشَّاعر من "التوترِ الحادِ الذي يقومُ بينه وبين ظواهرِ الحياةِ المختلفةِ وخاصّة ظاهرةِ الحياة والموت"[50]، إنَّ هذا كلّه ربما كانَ ميسرًا لقالبٍ خاصٍّ من التّفعيلاتِ والإيقاعِ الخارجي لبحرٍ طغى عليه الطولُ والإسباغُ التّعبيري، فكانَ امتداداً لمواقفهِ الإنسانيّةِ ومحاولةً لإشباعِ حاجاتهِ النّفسيّةِ في آن، ولهذا باتَ من اللازمِ

---

[48] التبّريزي، الخطيب (ت502هـ)، كتاب الكافي في العروضِ والقوافي، تح: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2008م، ص22.

[49] بالحاج، محمّد مصطفى، شاعريّةُ أبي العلاء في نظرِ القدامى، الدّار العربيّة للكتابِ، بيروت، 1984م، ص177.

[50] محمّد، إبراهيم عبدالرحمن، قضايا الشِّعر في النَّقدِ العربيّ القديمِ، دار العودة، بيروت، ط2، 1981م، ص84.

على الدَّارسِ الغوص في شواهدِهِ لاقتناصِ فاعليتِه والانحيازِ الكليّ إلى شقّهِ الخصيبِ، ولعلَّ أفضلَ النّماذج على ذلك قوله: [51]

فَلَيْتَكَ في جَفْنِي مُوَارِيَ، نَزَاهَةً بِتِلْكَ السَّجَايَا عَنْ حَشَايَ وَعَنْ ضِبْنِي

وَلَوْ حَفَرُوا في دُرَّةٍ مَا رَضِيْتُهَا لجِسْمِكَ، إبْقَاءً عَلَيْهِ مِنَ الدَّفْنِ

وَلَوْ أوْدَعُوكَ الجوَّ خِفْنَا مِصيفَهُ وَمَشتَاهُ، وَازْدَادَ الضَّنِيْنُ مِنَ الضَّنِّ

وهكذا يصلُ الشَّاعرُ بالبحرِ الطويلِ التَّامِ في النَّصّ السَّابقِ إلى شرفةٍ صوتيّةٍ زاهيةٍ بهيجةٍ متناميةٍ لصورةِ الأبِ الرّاحلِ، فهو ينزه أباه عن أنْ يكونَ في حشاهِ لمنزلتهِ ومرتبتهِ، ويقرّر ضنَّه بتوريةِ والدهِ إلا في جفنهِ إجلالاً وتهيبًا. والحقُّ أنَّ البحرَ الطويلَ أدّى دورًا أسلوبيًّا بارزًا في استيعابِ أجمل الصّفات وأبهاها للدلالةِ على شدّةِ تعلقهِ بهذا المرثي. "كما شكّل تماثلاً يتعدّى الجانبَ السَّمعيّ الموسيقيّ إلى جانبٍ دلاليّ عميقٍ، إذْ إنَّ مثلَ هذا النّوع من البحورِ في المراثي يرسّخ دلالةَ أهمية المرثي في نفسِ الشَّاعرِ، إضافة إلى دلالةِ الحزنِ والألمِ على فقدانِ الأبِ"[52].

وممّا يجدرُ التنبيه عليه أنَّ المعرّيّ استعانَ بالبحرِ الطويلِ للتعبيرِ عن مأساتهِ المتمثلة في الرَّحيلِ الأبويّ وشعورهِ بالوحدةِ والعزلةِ، وواضحٌ أنَّ هذا يؤكدُ – بلا ريب – التَّصور الماثل في العقولِ لمحاسنِ والدهِ وأوصافهِ الحسنةِ. وبذا يصبحُ الوزنُ الخارجي/ متماثلات البحر الطويل في الرثايةِ مكوّناً أساسيًّا لا يمكن الخلوص منه أو الاستعاضة عنه ببدائل أخرى للوصولِ إلى استفاضةٍ وتفصيلٍ في صورةِ الأبِ الزِميع، صاحب الحول والصول.

2- القافية

نظرًا لما للقافيةِ من منزلةٍ كبيرةٍ بين علماءِ اللّغةِ والنُّقادِ، بوصفها منبعًا فيّاضًا بالايحاءاتِ، ينضحُ بعاطفةِ الشّاعرِ وانفعالاتهِ السَّائدةِ في النَّصّ الشّعريّ، بالإضافةِ إلى أنهّا ترتكزُ على مقومٍ أسلوبيّ هو التّشكيل الموسيقيّ، أختلفَ القدماءُ في تعريفاتها، ولهم فيها عدّة آراء[53].

---

[51] شروح سقط الزند للمعرّي، ص936، 937.

[52] كفافي، منذر، المنهج التّكاملي– دراسة تطبيقيّة على ميميةِ المرقّش الأصغر، مجلة العقيق، نادي المدينة المنورة الأدبيّ الثّقافيّ، السّعودية، مج 33، ع 65، 2008م، ص37.

[53] للاطلاعِ على هذه الآراءِ راجع: بكّار، يوسف، في العروضِ والقافيةِ، دار المناهل، بيروت، ط2، 1990م، ص29، 30.

وإذا مَا توقفنا على هذهِ الآراءِ نجد الجيدَ المعروفَ منها جميعاً رأي الخليل والأخفش، والشَّائع المعمول به في الدّراساتِ الحديثةِ أنَّ القافيةَ هي الحرف الذي يجيء في آخرِ البيتِ[54]. وتطلق كلمة: (قافية) من النّاحيةِ النّقديّة والموسيقيّة على عدّةِ أصواتٍ تتكرر في أواخرِ الأبياتِ من القصيدةِ. وتكررها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشّعريّةِ[55].

وقد وفق المعريّ أَيَّما توفيق حين اختارَ لنصّه قافيةَ النونِ المكسورةِ، والنون مجهور شديد أغن، يثيرُ في النّفسِ الرّهقَ والذّعرَ، فمجرد أن يسمعَ المتلقي هذه القافيةَ يصلُ إلى سمعهِ ذلك الأسى والتّأزم النّفسيّ الذي يعيشه الشَّاعرُ، وعدم قدرتِهِ على مواجهةِ ذاتهِ المتصدعةِ، لا سيما المناورةُ الاستهلاليّةُ، وهو يدلف بالتّصريعِ: (المُزْنِ) إليها؛ ولأنَّ الشَّاعرَ يرسمُ المداليلَ الحادثة والضّاغطةَ والمنغمسةَ بنجيعِ التّشيؤ والخيبةِ لحظة التّشكيل النَّصّيّ بتناغمٍ مع البحرِ الطويلِ ذي التفاعيل الثّمانية المسترسلة، نجده مهتماً بقوةِ الجرسِ الموسيقي الخارجي ورنين النّغمة الصّوتيّة للقافيةِ، ولهذا السبب أشاعتْ نغماً حزيناً متساوقاً مع خلجاتهِ القلبيّةِ إزاء رحيل أبيه، فقالَ: [56]

نَقِمْتُ الرّضَاحتّى على ضَاحِكِ المُزْنِ، فَلاَ جَادَنِي إلا عَبُوسٌ مِنَ الدَّجْنِ

تشي بدايةُ الخطابِ الشّعريّ السَّابق ومنتصفه فضلًا عن نهايتهِ بتشابهٍ ملحوظٍ مع قافيةِ النَّصّ الكليّ، حتّى كأنَّ النَّصَّ ينبغي أنْ يقدّمَ قافيتهَ على امتدادِ مساحتهِ دونما توقف، وهذا ما تؤكده الملافيظُ اللاحقة، التي بدا الارتباطُ واضحًا بينها بانعدامِ الدّورِ الإيجابيّ لها، بل غدتْ عملاً لا جِداء فيه ولا أمل، على النحو الآتي: (نَقِمْتُ، والمُزْنِ، جَادَني، والدَّجْنِ)، لذلك توجّب علينا أنْ نبحثَ عن الطابعِ المميزِ لموسيقى هذه النونيّة الحزينة في شقّها السّلبي، وأوّل ما نلحظه في هذا الصّددِ أنَّ فاعليتَها كانتْ مطلقةً، "كونها من القوافي الذلل"[57]. تبعًا لدوافعِ الحالةِ النَّفسيّةِ للشاعرِ والظروفِ التي أسهمتْ في إنتاجِ نصّه، وإنْ كانتْ تشيرُ إلى حالةٍ بالغةِ الدّلالةِ على شدّةِ المعاناةِ، ومدى الإحساس المتأججِ بالوحدةِ المرهقةِ المركوزة في أعماقهِ الدّاخليّةِ.

ومَنْ يتعقّب المستوى الصَّوتي في معزوفةِ المعري النّونيّة، وما تمسك به من عناصرِ الإيقاعِ الموسيقي كالقافيةِ، يقف على مدى اهتمامهِ بكلّ ما شأنه أن ينمَّ عن الانسجامِ بينها وبين روحِ القصيدةِ على أساسٍ من الشّعورِ الباطني للتجربةِ[58]. ثمّ إنَّ ائتلافَ أجزاءِ القصيدةِ وانسجامها من خلال وحدةِ المشاعرِ وتسلسلها، وما تتضمنه من مقوماتٍ فنّيّةٍ أمور تدخل في إطارِ البنيةِ

---

[54] عيّاد، شكري، موسيقى الشِّعر العربيّ، دار المعرفة، القاهرة، 1968م، ص89.

[55] أنيس، إبراهيم، موسيقى الشِّعر العربي، مرجع سابق، ص246.

[56] شروح سقط الزند للمعرّي، ص907.

[57] الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتها، مرجع سابق، 46/1.

[58] الغرفي، حسن، حركيّة الإيقاع في الشّعرِ العربي المعاصرِ، إفريقيا الشّرق المغرب، ط1، 2001م، ص73.

الكليّةِ، ولكنَّها – بالتّأكيدِ – ليستْ كلّ ما تعنيه هذه البنية، فالبنيةُ تعنى بكلِّ مكوناتِ النّصِّ السّطحيّةِ والعميقةِ[59]. وهكذا فإنَّه يمكن القول: إنَّ المقاطعَ الموسيقيّةَ والإبداعات الوزنيّة التي تطرحها القصيدةُ ويستثمرُها المعرّيّ تبوحُ عن مشاعرهِ وأفكارهِ وبواعثِه الشّعوريّة بطريقةٍ فنّيّةٍ جماليّةٍ أكثر شمولاً وانداغماً في شبكةِ العلاقاتِ القائمة بين هذهِ الأجزاءِ.

ويبقى الطابعُ المميزُ للقافيةِ عند المعرّيّ النون المكسورة ذات الغنة الرّخيمة، أن أشعرَ السَّامعَ بمرادهِ منذ مفتتحِ قصيدهِ، وهذه براعةُ الاستهلالِ المألوفةِ في شاعريتهِ، بل هو نمط أسلوبيّ يتيحُ للشاعرِ أنْ يعبرَ عن تجربتهِ الشّخصيّة، وفورته الحادة، إذ احتذى أبو العلاء منهجَ الجاهليينَ في بناءِ قوافي قصائدهم، وحسبنا التَّصريع مثالًا على ذلك، وقد تجلتْ مظاهره في كلمتي: (المُزْنِ، الدَّجْنِ)، والأهم أنَّ التصريعَ يعطي النَّصَّ الشِّعريّ بعداً فنيّاً؛ لأنّه " أول ما يقرعُ السّمع به، ويستدلُ على ما عند الشّاعرِ من أوّل وهلةٍ"[60]. ناهيك عمّا كانَ في القافيةِ من سمات أخرى، فهي تؤدي دلالاتِ السّكونِ، وهذا السّكونُ مرادفٌ للسكونِ النهائي لحياة والده: (الموت) الذي حرصَ الشَّاعرُ في أكثر نصهِ على أنْ يجعلَه جامدَ الحركةِ[61]، بل ساعدَ على إشاعةِ ذلك الأسى الرَّقيق شيوعًا كليًّا، يكادُ يكون طاغيًا على النَّصِّ، وقد انعكسَ هذا على المستوى اللّغويّ لتركيبيةِ القافيةِ البنائيّةِ، فقد اختفتْ – أو كادت – الأفعال، وحلّت محلّها الأسماءُ بما تمثله من ثباتٍ وديمومةٍ راسختينِ.

ووَفق هذا التَّصور، فإنَّ استنادَ قافية نون المرثية على الاسمِ هو الذي يميزها، ويدلل على إبداعها الفنيّ، ومذاقها الأسلوبيّ، لدرجةِ أنَّ شكلَها الاسميّ جاءَ في أربعةٍ وأربعينَ موضعًا، في حين اتكائها على الفعلِ تجلّى في تسعة مواضع، وهذا يؤكد أنَّ شكلَها الأسلوبيّ يرتبطُ بنبضِ القصيدةِ الدّاخليّ تارةً ونبض الشَّاعر الشّعوريّ تارةً ثانيةً. ولا نبالغ في قولنا: "إنَّ تنوعَ تقنياتِ القافية الأسلوبيّة هو لغايةِ تكثيف الرّؤية وخدمة ناتجها الدّلاليّ، لتكونَ متناغمةً لحالةِ الشَّاعرِ ومحركاتها الشّعوريّة العميقة"[62].

---

[59] مراشدة، علي، بنية القصيدة الجاهليّة: دراسة تطبيقيّة في شعرِ النّابغة الذبيانيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، 2006م، ص79.

[60] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت456هـ)، العمدة في محاسنِ الشّعر ونقده، تح: محمّد محيّ الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، 218/1.

[61] كفافي، منذر، المنهج التّكاملي– دراسة تطبيقيّة على ميميةِ المرقّش الأصغر، مرجع سابق، ص34.

[62] شرتح، عصام، شعريّة الاغتراب في قصيدةِ حميد سعيد وتحولاتها، دار الفرات، بغداد، 2017م، ص46.

ولاسيما هندسةُ إيقاعاتهِ الصّوتيّةِ الموجعةِ في قافيةِ النّونِ المكسورةِ بالتّوزيعِ الاسميّ الآتي: (اليُمْنِ، وللسَّكنِ) في استمراريةٍ واستغراقٍ فيها كما في قولهِ: [63]

هَنِيئاً لَكَ البَيْتُ الجَدِيدُ، مُوَسَّدًا يَمِينَكَ فِيهِ، بالسَّعَادَةِ واليُمْنِ

مُجَاوِرَ سَكْنٍ في دِيارٍ بَعِيْدَةٍ مِنَ الحَيّ، سَقْيَاً لِلدِّيَارِ ولِلسَّكْنِ

وإنَّ المتدبرَ لقافيةِ اللوحةِ السّابقة يلحظ أنَّ المعرّيّ مفتونٌ باستعذابِ صوت النّون بحركتها الكسر في خواتيمِ الأسماء تعبيرًا عن ديمومةِ الحسنِ في أبيهِ واستمراريةِ الغيابِ في القبرِ لجثمانهِ، ولذلك تواتر في النونِ من الحديثِ عن كونها أداةَ التّرنمِ والتّغني والتّطرّيب والتّعبيرِ عن المشاعرِ الوجدانيّة ما لم يُقلْ في غيرها: "فاللنونِ من رقيقِ الفضّةِ الخالصةِ صافي رنينها، ومن أنينِ المفجوعِ ذوب صميمه، لا أمسّ بإنسانيةِ الإنسانِ منها ولا ألصق، ففي النونِ رقّةٌ وعصيرُ أنفاسٍ وألفةٍ، لا أرشق بداية تبدأ بها الألفاظ ألطف نهاية، ما جاورت النونُ حرفًا إلا وكانَ له من سنا أناقتها طيفُ خفة ورقة ورشاقة، تفعلُ النونُ بأصواتِ الحروفِ ما تفعله الأنيقاتُ الأدبياتُ في نفوسِ الناسِ هزًّا لمشاعرِهم وتهذيبًا لعواطفهم، صحابة عيش ووفاء، ورفقة رقّة وإحاطة وحنان، فكانت النّونُ الأنيسةُ بذلك وحدَها. دنيا من المشاعرِ والشِّعرِ والموسيقى؛ لولاها ما اهتدى الإنسانُ إلى وترٍ يئنُّ وناقوسٍ يرنُّ ولا إلى ناي أو كمان"[64].

وقمينٌ أنْ يشارَ هنا إلى قضيةِ حركةِ الكسرِ في قافيةِ النّونِ المرصوفةِ في خواتيمِ الجملِ الشّعريّة الاسميّة للنّصّ، نحو: (الدَّجنِ، الطّعنِ، الرُّدنِ، الوَزْنِ، الحُجنِ، اليُمْنِ) وغيرهم، ممّا يمنحها فرصة لتفريغِ الشّحناتِ الحزينةِ داخل وجدان الشَّاعر وخوابي الذّات، وصولًا إلى تضافرِ الأمرينِ: الكسر والاسم في مقطعِها، وإدراكًا منه للوظيفةِ الغنائيّةِ والانفعاليّةِ المهمتين التي تعملُ القافيةُ على نهدهما داخل السّياق بمزيةِ الثباتِ والرسوخِ.

ولا غرو أنْ نجدَ المعرّيّ يفردُ لهذهِ القافيةِ جانبًا وافرًا في نصّه قائمًا على صورةِ الفعلِ، والذي يعقبه صوتُ النّونِ المشبعِ بالانتكاسِ والسُّقوطِ – لاسيما أنَّ للنونِ غنّةً محببةً – في توازٍ إيقاعيٍّ فاعلٍ مع الياءِ، ومن هذا القبيلِ خاتمة قوله: [65]

وَبَعدَكَ لَاَ يَهْوَى الفُؤادُ مَسَرّةً، وإنْ خَانَ في وَصْلِ السُّرورِ، فَلَا يَهْنِي

إنَّ تضاعيفَ ألم فقدان الأب عند المعرّي وتجدده وتحولاته المعقدة علاوةً على صعوبةِ التّعافي منه، يدعوه إلى اعتمادِ تراكمِ البناء الايقاعي لهذا النَّصّ في نسقِ صورةِ قافيةِ النونِ الفعليّة

[63] شروح سقط الزند للمعرّي، ص924.

[64] عبّاس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1998م، ص169.

[65] شروح سقط الزند للمعرّي، ص941.

الآتية:(**يَهْنِي**)، والجديرُ بالذّكرِ أنَّ تلازمَ النون والياء في بنيةٍ واحدةٍ، بتقديمِ (**النون**) ثم (**الياء**) قد عملَ على إيجادِ إيقاعٍ موسيقي خارجيّ مثيرٍ يتلاءم والجو الإيقاعي الكليّ للمرثيةِ، وهو إذْ يلجأ إلى هذا التَّناغمِ الموسيقي فإنَّه يهدفُ إلى توظيفهِ فنّياً في مرثيتهِ، وليحققَ توازنًا سيكولوجيًّا والحالة النّفسيّة التي عاشَها قلبُه في تلك اللّحظةِ، وانسجامًا تامًّا في مواجهة الشّعورِ بالذّنبِ ولومِ الذّات.

ولا أجدُ غرابةً في تدفقِ الأفعال المضارعة – حينئذٍ – وكثرتها في القصيدةِ كلِّها، إضافة إلى ذلك، فقد احتضنتْ قافيةُ النونِ المكسورةِ بإشباعٍ، مثل: (يستأني، تُخني، يُغني، نجني، أستغني، يُثني، يكني، أعني، يهني)، و"كأنَّ الشَّاعرَ يريدُ أنْ يبيّنَ للمتلقي بأنَّ آلامَه لم تشفْ بعد فهي مستمرةُ متجددةٌ"[66]. وعليه فإنَّ اختيارَ وعاءِ قافية النون الذي يحدثُه الشَّاعرُ بين الاسمِ والفعلِ؛ ليعبّرَ عن الفراقِ المفجعِ بينه وبين أبيهِ اختيارًا واعيًا لجزئياتِ الواقعِ النّفسيّ وطموحاتهِ المكبوتةِ وتوظيفها عبر رؤيةٍ فكريّةٍ وفنّيّة[67].

ب- الإيقاع الدَّاخليّ.

وللتأمل للنغمِ الموسيقى الذي يحدثُه الإيقاعُ الدّاخليُّ في السِّياقِ الأدبيّ يتبين لنا أنَّ "ذلك النَّظام الموسيقي الخاص الذي يبتكرُه الشّاعرُ ويتخيرُه ليتناسبَ وتجربته الخاصّة، فهو كلُّ موسيقى تأتي من غيرِ الوزنِ العروضي والقافية"[68]. وكانَ للقدماءِ، كذلك، دورٌ في التنبيهِ على أهميةِ الموسيقى الدّاخليّة في النَّصِّ الشِّعريّ، بعد أنْ استفحلَّ أمرها في العصرِ العبّاسيّ، فهذا الجاحظ، وهو الذي كثيراً ما كانَ يقولُ: "أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنَّه قد أفرغَ إفراغًا واحدًا وسبكَ سبكاً واحدًا"[69].

ولمّا كانَ أثرُ الإيقاعِ الصّوتي باهرًا في النَّصِّ الرّثائي، فإنَّه لا بدَّ من الاعترافِ بالدورِ الموسيقي الذي يقومُ به الإيقاعُ الدّاخليّ في بناءِ القصيدةِ، وبوسعنا أنْ نتابعَ المعرّيّ وهو يتأمّلُ انطلاقته في الإيقاعاتِ المبثوثةِ في أركانِ النَّصِّ الشّعريّ، وانعقاد الآصرة بينه وبينها بتدفقٍ عاطفي سيّالٍ؛ لأنَّه كانَ واعياً بدقائقِ الأسلوبِ الرّفيعِ، فهو عَلمُ النَّظم والنّثر، لا يخلو شعرُه من جودةٍ

---

[66] عمران، على أحمد، شعريّة اللّغة؛ مقاربة أسلوبيّة في مدونةِ الحسين بن الضّحّاك الشّعريّة مع الدّيوانِ، دار نينوى، دمشق، 2010م، ص191.

[67] قطوس، بسّام، إستراتيجيات القراءة: التّأصيل والإجراء النّقديّ، مؤسسة حمادة، دار الكندي، إربد، 1988م، ص190.

[68] الكيلاني، إيمان، بدر شاكر السّياب دراسة أسلوبيّة لشعرهِ، دار وائل، عمّان، ط1، 2008م، ص278.

[69] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبدالسَّلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، د. ت، 26/1، 27.

وإبداعٍ عميقٍ مشبعٍ بالعاطفةِ الرّشيقةِ الرّقيقةِ، وكفى بذلك شاهداً الظواهر الموسيقيّة الدّاخليّة الآتية:

1- التَّكرار

قد لا نضيفُ جديدًا حينما نقرأ الدّراساتِ والتّصانيفَ التي كتبها الباحثونَ في التَّكرارِ وأنماطِهِ وجمالياتهِ الفنّيّة في النَّصّ، فهو أحد الظواهر الأسلوبيّة الأكثر وضوحًا في حقلِ الشِّعرِ، ولهذا السّببِ يقولُ ابنُ الأثير عنه: "واعلم أنَّ هذا النّوع من مَقاتِل علم البيان، وهو دقيق المأخذ..."[70]. وفي ظلِّ هذا، كانَ لزاماً على المهتمِ بأنْ يقفَ عليه لغويًّا، فابن منظور أوضحَ: "إنّ الكرَّ: الرّجوع، والكرّ: مصدر كرَّ عليه يَكرُّ كرًّا وكرورًا وتَكرارًا: وعطف، وكرّ عنه: رجع، وكرّرَ الشيء وكركره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكرّ الرّجوع على الشّيء، ومنه التَّكرار"[71].

وحديثًا، تمَّ توسيعُ المعنى الاصطلاحي له، فقد أشارَ وهبه إلى التَّكرارِ حين قالَ عنه: "هو الإتيان بعناصر مماثلة في مواضيع مختلفة من العملِ الفنّيّ، والتَّكرار هو أساس الإيقاع بجميعِ صورِهِ، فنجده في الموسيقى بطبيعةِ الحالِ، كما نجده أساسًا لنظريةِ القافيةِ في الشِّعرِ"[72]. وهذا هو النَّاتج الدِّلاليّ الذي ينبثقُ منه، بل الإشعاع الامتدادي في الجمالِ ودقةِ الشُّعورِ عند أبي العلاء المعرّيّ.

ومن بين مشاهدِ المرثيّةِ البنائيّةِ التي يكادُ كثيرٌ منها يرتكزُ عليه الشَّاعرُ في إشفاقاتهِ على نفسهِ واشتياقاتهِ العارمةِ لأبيهِ المغادرِ واستغواراتهِ الانفعاليّةِ الهائجةِ المؤثرةِ على المتلقي في إيقاعتها الصّوتيّةِ هو أسلوب التّكرار. وهنا نعرضُ لمدى عنايتِه بهذا اللّونِ الأسلوبيّ الجماليّ تعبيرًا عن أعماقهِ بكلِّ ما تجيشُ به من أحزانٍ وانشراخاتٍ وهواجس محمومة. ونقفُ هنا على نماذجَ منها، مثل عبارة: **(ليت ومنسوخيها)** في قولهِ:

وَلَيْتَ فَمِي إنْ شَامَ سِنّي تَبَسُّمِي فَمُ الطَّعْنةِ النَّجْلاءِ يدْمَى بِلاَ سِنّ

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَخِفُّ وَقَارُهُ إَذَا صَارَ أُحْدٌ فِي القِيَامَةِ كَالعِهْنِ

---

[70] ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم، المثل السّائر في أدبِ الكاتب والشَّاعر، تح: محمّد عويضة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1998م، 137/2.

[71] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم الإفريقي المصري (ت711هـ)، لسان العرب، الدّار المصريّة للتأليفِ والتّرجمةِ، القاهرة، 1978م، مادة: (كرر).

[72] وهبه، مجدي، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغةِ والأدبِ، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ط2، مادة:(كرر).

فَلَيْتَكَ في جَفْنِي مُوَارىً نَزَاهَةً بِتِلْكَ السَّجَايَاعَنْ حَشَايَ وَعَنْ ضِبْنِي

وتكشفُ القراءةُ المتبصّرةُ – للأبياتِ الآنفةِ – أنَّ المعرّيَّ لم يلبثْ أن اهتدى بمحاولاتٍ أسلوبيّةٍ في فنِّ التّكرارِ، فبرعَ فيه، وأحسنَ في وصفِ مشاعرِهِ وأحاسيسِهِ؛ ليرفعَ من قدرِ الفقيدِ، فأدَّى تكرارُ الجملِ السَّابقة: (ليت + فمي، شعري، الكاف) دورًا صوتيًّا موسيقيًّا ضاربًا يستحقُّ الوقوفَ عليه في قراءةِ الأثرِ الدّلاليّ العميقِ في النّصّ الشّعريّ.

وواضحٌ أنَّ الشَّاعرَ في تكرارِهِ هذا الأسلوبِ كان متفهماً لنفسيةِ والدهِ الذي كانَ يرى أنَّ النّبوغَ والتّميّزَ وتحقيق المجد لم يكنْ في "طلبِ الطّموحِ والسّؤددِ وإبراز الإقدام وتحمّل المخاطر وغير ذلك من سماتِ الشّجاعةِ والقوّةِ هي المجالات التي تستحوذُ على اهتمامِ المعرّي ومحلّ افتخار واعتزاز وحسب، بل كانَ هناك من الصّفاتِ ما حرصَ على أنْ يجعلها من معالم فخر وتميّز من أبرز هذه الصّفات الوقار والرزانة والنّزاهة وسماحة النّفس"[73].

وبمثلِ هذهِ التّكرارتِ النّصيّةِ، يمكنُ الولوجُ إلى حقيقةِ الألمِ والأنينِ واكتشافِ حالة المعاناة الحادّة وما فيها من ذعر وخفوت يحسُّ به الشَّاعرُ جراء هذا الافتقاد، وعند متابعةِ التّكرارِ الكمي لهذه التّراكيبِ:

1- ولَيْتَ فَمِي

2- فَيَا لَيْتَ شِعْرِي.

3- فَلَيْتَكَ في جَفْنِي.

يتبيّن أنَّه أعطى صورةً حقيقيّةً للعجزِ والخواءِ النّفسيّ وشرحًا دقيقًا لندمهِ السَّاري على فقدانِ الأبِ، إذْ يظلُّ هذا اللّحنُ الموسيقيُّ المصاحبُ للانكسارِ أمَارةً دالةً على حضورِ "الانهيارِ والبثِّ والحزنِ والحرقةِ"[74]. كما نحسبها جراءةً كبيرةً من الشَّاعرِ وأسرارًا بداخلهِ رغبَ أنْ يطلعَ عليها المتلقي ويشاطرَه بها"[75]. ليأتي تكرارُ التَّمني/ ليت مرتبطًا بالاستحالةِ وعدمِ الرّجوعِ لحياةِ أبيهِ، فهي بعيدةُ المنالِ، لكنَّ المعرّيّ بمكروراتهِ يطلبها، ويلحُّ على مناجاتِها.

---

[73] الزّبون، رغدة علي، صورةُ الأبِ في شعرِ المعتمدِ بن عبّاد، مجلّة المشكاة، جامعة العلوم الإسلاميّة العالميّة، عمّان، 2020م، مج7، ع3، ص 64.

[74] مرتاض، عبدالملك، السّبع معلقات: مقاربة سيميائيّة أنثروبولوجيّة لنصوصِها، ط1، اتحّاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998م، ص222.

[75] عطّاش، عبدالرضا، رثاءُ الأبِ في الشِّعرِ العربيّ المعاصر، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ع 26، 2017م، ص211.

ويضفي التّكرارُ تصعيدًا في التَّوقيعِ الموسيقي للنَّصّ الشِّعريّ، فضلًا عن دورهِ في تقويةِ الحدّة الشُّعوريّة في ذهنِ السَّامعِ وتأكيدِها، والإسهاب في ذكرِ تفاصيلها، فالشَّاعرُ يتّخذُ من تكرارِ: (كأنَّ واسمها وخبرها) متكأً صوتيًّا يستبطنُ به ذاته، ويصفُ إحساسَه بمتاعب حدث أفول أبيهِ الموغل في الابتعادِ، فتخرجُ (كأنَّ) زفرةً نوّاحةً حبيسةً مليئةً بالآهاتِ على فراقهِ، ومن أمثلةٍ على ذلك ما جاءَ عنده في الأبياتِ الآتيةِ:

كَأَنَّ ثَنَايَاهُ أَوَانِسُ يُبْتَغَى لهَا حُسْنُ ذِكْرٍ، بالصِّيَانةِ، والسَّجْنِ

كَأَنَّ بَنِيْهَا يُولَدُونَ، ومَا لهَا حَلِيْلٌ، تخشَى العَارَ إنْ سَمحَتْ بِابْنِ

كَأَنَّ دُعَاءَ الموتِ بِاسْمِكَ نَكْزَةٌ فَرَتْ جَسَدِي، والسُّمُّ يُنْفَثُ فِي أُذْنِي

إنَّ مثلَ هذا التّكرار لـــ (كأنَّ) التّشبيهية في معجمِ ألفاظِ المرثيّة بثلاثةِ مواضع متفرقات في الاستهلالِ والمتنِ والخاتمةِ، يوقفنا على تنويعاتٍ موسيقيّةٍ ذات امتداداتٍ صوتيّةٍ منتظمة تلفتُ انتباه المتلقي الواعي إلى عظمِ المصيبةِ التي حلّتْ بالشَّاعرِ، ووفق ذلك يتوسّلُ بالتّكرارِ لإنتاجِ النّغمةِ الموسيقيّةِ الحزينةِ في صدمةٍ يصعبُ تجاوزها جاءتْ في سياقِ إطلاقيّةِ الموتِ وشمولِه[76]، فصيانةُ فمه عن التَّبسمِ كصيانةِ الأوانسِ أنفسهنِ عن العيونِ، أمَّا الدّنيا؛ فشبهها في إهلاكِها لأبنائها بامرأةٍ زانيةٍ تخشى الفضيحةَ إذا ظهرَ لها ولدٌ، فهي تدفنه لتقطعَ أثره، ثمّ إنَّه يشبّه نعي النَّاعي حين ينعى والدَه بحيةٍ تنكزه وتنفثُ السُّم في أذنهِ، ومن الجديرِ بالذّكرِ أنَّه ابتنى تكراراته الموسيقيّةَ مراعيًا إمكانياتها الدّلاليّة كي يفرّغَ فيها تجاربَه المعجونةَ بالتّوترِ وانعدامِ القدرةِ على الفعلِ أمام سطوةِ الموتِ.

وحيالُ هذا الوضع أخذَ المعرّيّ يكرّر الأصواتَ الاحتكاكيّةَ التي تنتمي إلى الأصواتِ الصّفيريّةِ كصوتِ السّين إيقاعاً ودلالةً كونَه أعلاها صفيرًا[77]. وقدْ استطاعَ الشَّاعرُ في هذهِ المرثيّةِ أنْ يقدّمَ نموذجاً موسيقيّاً داخليًّا على مستوى تكرارِ صوتِ السِّين اللاهثِ اللاهبِ للحديثِ عمَّا أصابَه من مآسي الخواءِ والعفاءِ والإنهاكِ الجسدي بعدما جرى لذلك الأب من غيابٍ دنيوي نهائي، ولكنني إخال أنَّ حقيقةَ المعرّي الإنسانيّة رفضيةٌ هاربةٌ من الموتِ، تحاول أبدًا مقاومة

[76] يوسف، آمال يوسف سيد، التّشكيل الموسيقي في شعرِ مروان بن أبي حفصة، مجلّة كلية اللّغة العربيّة، جامعة الأزهر، المنصورة، 2011م، ع30، ج5، ص495.

[77] أنيس، إبراهيم، الأصوات اللّغويّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط5، القاهرة، 1979م، ص74.

زمنيته، غير أنَّ هذه المقاومةَ كثيرًا ما تكونُ حركةً لا واعية، تترجرجُ بالانسجامِ أمامَ الواقعِ والاستسلامِ له[78]" ومن أبرزِ الأمثلةِ على ما تقدّمَ، قوله:

وَإِجْلَالُ مَعْنَاكَ اجْتِهَادُ مُقَصِّرٍ، إذا السَّيْفُ أَوْدَى، فَالعَفَاءُ عَلَى الجَفْنِ

لَقَدْ مَسَخَتْ قَلْبِي وَفَاتُكَ طائرًا، فَأَقْسَمَ أَلاَّ يَسْتَقِرَّ عَلَى وَكْنِ

كَأَنَّ دُعَاءَ الموتِ بِاسْمِكَ نَكْزَةٌ فَرَتْ جَسَدِي، والسُّمُّ يُنْفَثُ فِي أُذْنِي

و يَكْنِي شهيدُ المَرْءِ غيرِكَ، هَيْبَةً وبُقْيا، وإنْ يُسْأَلْ شَهِيْدُكَ لا يَكْنِي

يُصَرِّحْ بِقَوْلٍ، دُونَهُ المِسْكُ نَفْحَةً، وفِعْلٍ، كَأَمْواهِ الجِنَانِ بِلا أَسْنِ

أدركَ الشَّاعرُ أهميةَ طاقات صوت السّين الموسيقيّة الذي سيؤدي أثراً مهمًّا في استدرارِ عطفِ المتلقي، وتوجيهه للمشاركةِ في معاناتهِ النَّفسيّةِ مع سعيهِ لتفريغِ مكبوتاتهِ تجاه أحاديث النَّفسّ. وذلك ما فعلَه حينما كررَه بضبطٍ إيقاعي، فيه الدّرايةُ والعلمُ في خمسةِ أبياتٍ إحدى عشرة (10) مرات، نحو: (السَّيفُ، مَسَخَتْ، فأَقْسَمَ، يَسْتَقِرّ، باسْمِكَ، جَسَدي، السُّمُّ، يُسأَلْ، المِسكُ، أَسْنِ). وهذا ينسجمُ ومقصديّةُ المعرّي في أنْ "يشغلَ من خلالهِ منطقة إستراتيجيّة في عمليةِ التّلقي، وهي المنطقة الأولى بصريّاً، ودلاليًّا، تلك المنطقة التي يحدثُ فيها التّصادمُ الأوّلُ بين القارئ والعملِ الأدبيّ، وفي ضوء ذلك امتلكتْ تلكَ العناصر وظيفةً خطرةً، هي قيادة القارئ إلى جغرافيةِ العملِ الأدبيّ، ومنحه مفاتيح استكشافه وإضاءة مجاهله"[79].

ما يلفتُ الانتباه في أصواتِ السّينِ السَّابقةِ التي وظّفها الشَّاعرُ، التَّنوع التّوظيفي لها بين الفعلِ مرّة والاسمِ ثانية. ولما وجدَ المعرّي أنَّ الاسمَ تتبدّى فيه السّينُ ذو الصّفيرِ المنخفض الثّابتة، الذي يقعُ خارجَ الحجم الحقيقي لحسراتهِ على والدهِ – وقد جمعَ المحاسنَ كلَّها – انتقلَ للسينِ في الفعلِ ذات الصّفيرِ المرتفع والمتبدّل؛ لتعزيزِ الإحساسِ بأثرِ الجفافِ والنّضوبِ العاطفيّ بعد رحيلهِ.

وينجلي للناظرِ في هذا المشهدِ الأسلوبيّ رحابة الأوجه الإيقاعيّة المنسابة برتابةٍ قريبةٍ من الأذنِ والنَّفسِ، ولنا أنْ نتخبَ أيَّ عنصرٍ صوتي من العناصرِ الصفيريّةِ الحارّةِ في نصّ المرثيةِ، لنجدَ أنَّ هذا العنصرَ الصّوتي يلتحمُ مع غيرهِ من العناصرِ الصوتيّة، ممّا يخلقُ جناساً صوتيًّا

---

[78] رفقة، فؤاد، الشِّعر والموت، دار النَّهار للنشر، بيروت، 1973م، ص27.

[79] السّعيدي، عبدالكريم، شعريّة السّرد في شعرِ أحمد مطر: دراسة سيميائيّة جماليّة في ديوانِ لافتات، دار السّياب، لندن، 2008م، ص91.

حيويّاً[80] بشكلٍ يتواءمُ مع تصاميمِ الأيقاعِ الكليّ للقصيدةِ وموقفِ المعرّي النَّفسيّ النّشط الذي لا يهدأ حزنًا على تركِ أبيهِ هذهِ الحياةِ.

2- المحسناتُ البديعيّة

حاولَ المعرّيَ منذ بدايةِ المرثيّة أنَّ يوظّفَ المحسناتِ البديعيّةَ؛ ليهيئ المستمعَ ويتفاعلَ مع رؤاهِ الإنسانيّةِ، كاشفاً عن كلّ المعاني المباشرةِ والمطمورةِ إزاء مأساته، وإذا استنطقنا مرثيتَه، ألفيناه منهمكاً بعالمي الطباقِ والجنّاسِ وغيرهما الكثير من المحسناتِ البديعيّةِ، وقد استدعى الدَّارسُ بعضاً منها في معرضِ التّفخيمِ والتَّهويلِ لمحنةِ الشَّاعرِ، في الوقتِ الذي كانتْ مثالاً لتأجيجِ عاطفةِ الحزنِ والبكاءِ في المتلقي، فتورثه إحساسًا بالأسى المُمِض بما يضمنُ تشوّق روحه إلى الإصغاءِ، ويحيلنا إلى مثلِ ذلك الطباق قولُه في أبيهِ:

وَهلْ يَرِدُ الحَوْضَ الرَّويَّ، مُبادِرًا مَعَ النَّاسِ، أمْ يَأبَى الزِّحَامَ فَيَسْتَأنِي

حِجَاً، زَادَهُ مِنْ جُرْأةٍ وَسَمَاحَةٍ، وَبَعْضُ الحِجَا دَاعٍ إلى البُخْلِ والجُبْنِ

أفادَ الشَّاعرُ من تقنيةِ الطباقِ الأسلوبيّةِ في البيتينِ السَّابقينِ، كيف والمعري جمّاع المؤتلفات والمختلفات في أشعارِه، لذلك جاءَ في الأوّلِ (يَرِدُ – يَأبَى) وأمام الرّغبةِ الملحاحةِ من الاتّكاءِ على هذا المقوّمِ الأسلوبيّ البلاغيّ تمكينًا وتنفيسًا عن معانيهِ الرّوحيّةِ – إذْ بلغَ هذا الوجعُ الثّقيلُ مرحلةً متقدمةً من التَّصارعِ والتّعقيدِ – لم يجدْ مناصًا من الفكاكِ منه، فما كانَ منه إلا أنَّ يلوذَ بها في البيتِ الثّاني مرتينِ: (سَمَاحَة – البُخْل) و(حِجًا – الجُبْن).

والطريفُ أنَّ الشَّاعرَ قد وجدَ في الطباقِ حاملاً له ولقضيتهِ من وحلِ الانكساراتِ المريرةِ والمسترسلةِ على صعيدِ الذّهنِ والنَّفسِ الباحثةِ عن توازنها، "كما أنَّ وجودَه كأحدِ عناصرِ الأسلوبِ يضيف إيقاعاتٍ جديدةً، وذلك لأنَّ وجود التَّناقض في التّركيبِ إنمّا يحقّقُ في النّهايةِ نوعاً من التّناسبِ أيضًا، فالطباقُ والمقابلةُ فيهما عناصر الإيقاع المعنوي،؛ ولذا جعلَه قدامة من نعوتِ المعاني"[81]، ولربّما كانَ لتنويعاتهِ بأشكالِ الطباقِ بين الفعلينِ: (يَرِدُ/ يَأبَى) والأسماء: (سَمَاحَة/ البُخْل، وحِجًا/ الجُبْن) حالةً مفتوحةً في بناءِ لوحةٍ فنّيّةٍ ذات شاعرة فاعلة بما فيها من تشابكٍ وامتدادٍ على صعودٍ شموليّ لصورةِ الأب الحيّة في الماضي الجميلِ والمتصلةِ بالبطولةِ

---

[80] نهر، هادي، المضامين الإنسانيّةُ والتَّشكيلات اللّغويّة في شعرِ نادر هدى، عالم الكتب الحديث، إربد، 2013م، ص194.

[81] عبدالمطلب، محمّد، البلاغة والأسلوبيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتابِ، القاهرة، 1984م، ص291.

والجودِ والعقلِ، بل بفقدهِ فقدَ القوةَ والعزيمةَ، لذا لنْ يكونَ سعيدًا مبتسمًا مادامَ الموتُ أخذَ مَنْ كانَ معوّلاً عليهِ.

ويبلغُ الطباقُ مداه عندَ المعرّي – كنوعٍ من حالةِ التّوازنِ الدّاخليّ – في حديثهِ عن ألقِ ومزايا والدهِ الجوهريّة في الفصاحةِ والبيانِ، ذلك أنَّه كانَ مِقداماً في قرضِ الشّعرِ، لدرجةِ أنَّ فصحاءَ العربِ إذا مَا قورنوا به ظهروا كأنّهم عَجَمٌ لُكْنٌ، وهو مبعثُ الفخر والمباهاة والأصالة، كما يتّضحُ من قولهِ:

أَمَوْلَى القَوَافِي! كَمْ أَرَاكَ انْقِيَادُهَا لَكَ الفُصَحَاءَ العُرْبَ، كَالعَجَمِ اللُّكْنِ

إنَّ خيطَ الأوجاعِ والفواجعِ الذي يسيطرُ على المعرّيّ، يعكسُ في جانبٍ منه اختيار الأساليب والأدوات ووسائل التَّعبير[82]، وبالتالي فقدْ كانَ للطباقِ في خطابهِ: (الفُصَحَاءُ العُرْبُ – العَجَمُ اللُّكْنُ) نصيبٌ موفورٌ نظرًا لأنَّ تجربتَه قائمةٌ على الضّديّةِ بين الحياةِ والموتِ. وشاعرنا شغوفٌ بالسّيرِ على الطباقِ في نصّه السَّابقِ، فقد جعلَ لوالدهِ فصاحةً مصدرها عروبته تقابل اللّكنة التي تعدُّ امتدادًا للعُجمةِ، "وبالتَّعرضِ التَّدرجي للطباقِ رصدًا لأبرزِ مظاهرِهِ الإنسانيّةِ الخالدهِ نجده يجسّدُ خصوصيةً تمتعَ بها، ولا يشاركه فيها آخر، بحيث باتَ علمًا بين الشُّعراءِ الكبارِ، متمرسًا في قولِ الشّعرِ والإفهامِ"[83]. وممّا يمكن حمله على ما سبق أيضًا، مكانة الفقيد ودوره المتميز، وإنْ دلّ هذا على شيء، فإنمّا يدلُ على خلالهِ الكريمةِ وأفعالهِ العظيمةِ.

ولم يغبْ عن المعرّي، أن يؤكدَ، على الطباقِ في توظيفِ البنياتِ اللّفظيّة توظيفًا دلاليًّا ومحوريًّا رغبةً في انعتاقِ الذّاتِ من حمأةِ اللّفحاتِ والانفعالاتِ النَّفسيّةِ اللاّذعةِ، ولم يكنْ أمامَه، وسط هذه الصّرخاتِ القلبيّةِ، إلا أنْ يصبحَ الطباقُ سمةً أسلوبيّةً مميزةً، ولا سيما أنَّ المعرّي يعدّه بديلًا متاحاً لمواجهةِ فاعليّةِ الموتِ، وكانَ يكفي دليلًا على لهيبِ فؤادهِ المكتوي بالنَّارِ، وقوةً تحمّله لتقلباتِ الحياةِ الميئسةِ على الرّغمِ من نبرةِ الحزنِ العريضةِ، حينَ قالَ:

يُقْضِّي بَقَايَا عَيْشِهِ، وَجَنَاحُهُ حَثِيْثُ الدَّوَاعِي، فِي الإقَامَةِ وَالظَّعْنِ

وإنَّ نظرةً في الطباقِ المذكورِ أعلاه: (الإقَامَةِ/ الظَّعْنِ) لمؤشرٍ كافٍ على العجزِ الذي يراه الشَّاعرُ محيطاً بفؤادهِ من كلّ جانبٍ، فحين رأى قلبَه يتخطفه الموتُ، ترسّخ في اعتقادهِ أنَّ الحياةَ قائمةٌ على ثنائيةِ البقاءِ والفناءِ، وفي ضوءِ هذا المعطى، يأتي الطباقُ متمماً للمعنى، ويزيدُه

---

[82] أبو الخير، محمود، شعر المعمَّرين في الجاهليّةِ والإسلامِ؛ سماته الفكريّة والفنّيّة، دار الرّواية العربيّة، عمّان، ط1، 2020م، ص223.

[83] حوّر، محمّد، هكذا تألّم المعرّي، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، 2007م، ص198.

وضوحاً، الذي يبدي فيه للمتلقي ما يخفى عليه من حقيقةِ معاناتهِ مع الموتِ، في ضوءِ رحيلِ والده، عسى أنْ يجدَ له في رثائهِ معزيينَ، ومعَه مواسيينَ يؤنسونه في وحشتهِ.

وفي مظهرٍ من مظاهرِ التَّدفقِ العاطفي الذي بلغَ حدًا مفتوحًا في التَّعبيرِ عن المشاعرِ الجيّاشةِ حبّاً وتقديراً لمنزلةِ الأبِ، يتكئ المعرّي على الطباقِ في كلمتي: (مَصِيْفه/ وَمَشْتَاه)؛ ليؤكدَ من خلالهِ على إخلاصهِ ووفائهِ لوالدهِ حتّى ما بعدَ الموتِ، فقالَ:

وَلُو أوْدَعُوكَ الجَوَّ خِفْنَا مَصِيْفَهُ وَمَشْتَاهُ، وَازْدَادَ الضَّنِيْنُ مِنَ الضَّنِّ

وعندَ انتقالِ أبو العلاء من ذاتهِ الفلسفيّةِ لفكرةِ الموتِ التي لامسها حينما توفي والده بشغافِ قلبهِ وكبدهِ إلى ذاتِه الشّعريّةِ الشّعوريّةِ وجدناه يستحضرُ فتنةَ اللّغةِ، وغوايةَ الاشتهاءِ للصورةِ الشّعريّةِ بأقصى درجاتِ الوعي والتركيز، وعلى المستوياتِ التّشكيليّةِ البديعةِ كافةً، وإذا كانَ والدُه ملاذًا لاذَ به في النَّائباتِ، فإنَّه يدللُ على ذلك متّخذًا ظاهرةَ الطباقِ بين المصيفِ والمشتى مسلكًا أسلوبيًّا؛ ليعلي من شأنهِ وتفرّدهِ بخصائص إنسانيّةٍ أكثرَ لصوقاً وقربًا لا توجد إلا فيه، متغنيًا بخلقهِ وروحهِ الطيبةِ، كأن يقولُ: "الهواء وإنْ كانَ أشرفَ من الأرضِ وأوسعَ، فلستُ أرضى به أنْ يكونَ قبراً لكَ؛ ولو أودعوكَ إيّاه، لأشفقت عليكَ من مصيفهِ ومشتاهِ، ولكانَ بخلي بكَ على الهواءِ أشّدّ من بخلي بكَ على الأرضِ"[84].

ويقعُ المعرّيّ في مفارقةٍ فيها العجبُ والتّلهفُ والرّويّةُ تجاه القبرِ، حينما يراه ناعمًا صلدًا في الوقتِ عينهِ، وبهذا الأسلوبِ البديعيّ، لاسيما في الطباقِ بين لينِ ترابِ القبرِ وخشونةِ حجارتهِ تتراءى صرخاتُه المقهورةُ الضّافيّةُ، إزاء الموتِ الذي لا يقهر، والذي لا بدّ أنْ يأتي يومًا ما، "وبالتالي تمّ التركيزُ على تأبينِ الفقيدِ والتّأمّل في حقيقةِ الحياةِ والموتِ"[85]، ومردّ ذلك قوله:

فَيَا قَبْرُ! وَاهٍ مِنْ تُرَابِكَ، لَيِّنًا عَلَيْهِ، وَآهٍ مِنْ جَنَادِلِكَ

إنَّ الرّاصدَ بالقراءةِ الجوانيّة للنّصّ السَّابقِ يلحظُ تمرّكزَ المعرّيّ على ثنائية: (لَيِّنًا/ الخُشْنِ) وحمولتها المعنوية في مخاطبةِ القبرِ على طريقةِ الشُّعراءِ السَّابقينَ، وقدْ أحسنَ توظيفَ حضور الطباق لبثِّ شكواه المرّةَ والتّعبيرِ عن ضيقهِ بفقدِ والدهِ. كما جاءتْ كلمةُ: (وَاهٍ) تحمل كثيرًا من الشّاعريّة لقوةِ دلالتِها على مدى معاناةِ الشّاعرِ النّفسيّةِ في التّألّمِ من الحجارةِ الخشنةِ فوقه والتّراب اللّين عليه، ومقدار ما يحسُّ به من عجزٍ وانقطاعِ التّواصلِ مع عوالمهِ البرزخيّةِ. ومن

---

[84] شروح سقط الزند للمعرّي، ص938.

[85] مهداوي، لطيفة، مراثي الخلفاء والقادة في الشّعر العبّاسيّ إلى آخرِ القرنِ الرّابعِ الهجري، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2010م، ص 36.

مرجّحاتِ أنْ تكونَ بين حجارةِ القبرِ الخشنةِ والموت علاقة، قرب المعنى بينهما، إذْ يبدو الفاعل الحقيقي للفتكِ والهلاكِ، وهذا دأب الجنادل بمحاربةِ الحيّ وضعضعته.

وبإلقاءِ نظرةٍ متأنيةٍ في منظومةِ الطباقِ – وليس يعنينا في هذا السّياقِ ذكرها كلّها – لمدونةِ المعرّي الشّعريّةِ في رثاءِ أبيهِ يسترعينا أمر الرّبط المحكم في صياغةِ تجربتِه بعيدًا عن الانفعالاتِ اللّحظيّةِ، "فيمتزجُ الباعثُ الموضوعي بالانفعالِ الإنسانيّ، وتستثمر طاقة التّعبير الإبداعي لإيصالِ القناعةِ المتفرّدةِ إلى وعي المتلقي من خلالِ استثارةِ مشاعره وانبهارهِ بالأداءِ الجماليّ"[86]، وتحقيقًا لأعلى درجاتِ القبولِ على الرّغمِ من جسامةِ الموتِ على نفسهِ، وإحساسه بالغربةِ بعدهِ، كما أنَّ هذه الصّياغاتِ في إطارِ الرّؤيا والتّشكيلِ العامِ الصّورةُ الحقيقيّةُ لدخيلةِ الشّاعرِ في تمجيدِ الأبوةِ، واسترجاعِ الحبِّ المفقودِ.

ولا يكتفي المعرّيّ بالحديثِ عن الحادثِ المأساويّ الذي نزلَ به من خلالِ الطباقِ، بل يتوسّلُ بالجناسِ لتجسيدِ مصيبته الشّخصية وتجربته الذاتيّة، انطلاقاً من حبّه المتفاني لوالدهِ واستذكارًا لمجدِه وسؤددهِ، ولئنْ كانَ للجناسِ صبغةً خاصّةً عند الشُّعراءِ، فإنَّ له عندَ المعرّي عبقريتَه الفارقةَ والباهرةَ، ويلاحظُ النَّاظرُ صدى هذه التّقنيّة قويّاً في حقلهِ اللّغوي التّالي، علَّه يجدُ من يشاركه شعوره المثقل بالإثنين، فيخفف ألمه، ويرأب صدعَه الذي تحوطه، فقالَ:

وَجَدْنَا أَذَى الدُّنْيَا لَذِيْذَاً، كَأنّمَا جَنَى النَّحْلِ أَصْنَافُ الشَّقَاء الذِي نَجْنِي

إنَّ المستقرئَ لكلمتي: (جَنَى/ نَجْنِي) الآنفتينِ في النِّتاجِ الشِّعريّ يجد أنَّ المعرّي ينساقُ نحو عالم الرّاثيّ المترعِ بالألمِ والقهرِ، بل استعانَ بالجناسِ بوصفهِ صوتاً أسلوبيّاً يؤدي وظيفةً موسيقيّة، "ويستغرق في تفاصيل لها علاقة بتطورِ النَّصّ إلى مستوى المكون البنيوي الجوهري الذي ينمي رؤيا النَّصّ ويمنحها درجةً أعلى من التَّناسقِ والتّماسكِ بإعطائها طبيعةٍ شموليّةٍ"[87] لذا لا غرو أنْ يعتمدَ الشَّاعر على الجناسِ ذي الأصواتِ المتكررةِ، بقصدِ بيانِ آرائهِ في أنَّ الحيوانَ جميعهم مطبوعٌ على محبّةِ الحياةِ،كاره للمماتِ؛ يؤثر ما هو فيه من الشَّقاءِ، على الموتِ والفناءِ؛ وقد استوى في ذلك الإنسُ والبهائمُ، والجاهلُ والعالمُ.

وبذا نخلص إلى أنَّ المعرّيّ عَانى كثيرًا من الإقصاءِ والعزلةِ والغربةِ، بل إنَّ ثمّة ظروفًا قاسيةً قد مرَّ بها، كالعمى والوحدةِ وفقدِ الأهلِ، وهذه الأحداث مجتمعةٌ ربمّا أرهصتْ بأهم أساليبهِ اللّغويّةِ – وهو الجناس – التي تبدو متناسقةً متوحدةً باعتمادهِ البديعِ وأفانيهِ في تناغمِ وتآلفِ وتلاءمٍ مع

---

[86] الجادر، محمود عبدالله، مدخل إلى بنيةِ القصيدةِ العربيّة قبلِ الإسلامِ، مؤتمر النّقد الأدبّي الأوّل المنعقد في جامعةِ اليرموك، إربد، 1987/7/23م، ص3.

[87] أبو ديب، كمال، الرّؤى المقنعة الهيئة المصريّة العامّة للكتابِ، القاهرة، ط1، 1986م، ص385، 386.

الجو النّفسيّ والشّعوري، وتبعاً لمكانتِها في نسيجِ النَّصّ وأهميتها وتعدد تفرعاتها الدّلاليّة، فقد وظفتْ كمنطوقٍ صوتيّ رمزيّ يفضي إلى تصويرِ مشاهدِ الوَلَهِ والتَّشرذمِ والإخباتِ لقلبهِ، من مثلِ قوله:

تَئِنُّ وَنَصْبِي، فِي أَنينِكَ، وَاجِبٌ، كَمَا وَجَبَ النَّصْبُ، اعْترافًا، عَلَى إِنّ

في إشارةٍ واضحةٍ لأثرِ اختيار المعرّيّ ظاهرة الجناسِ الصوتيّة في لفظتي: (نَصْبِي، والنَّصْب)، وقد اتفقتا في العددِ والهئيةِ والترّتيب، واختلفتا في المعنى، وأنّها سببٌ من أسبابِ تثبيت مقومات الصّورةِ في نفسِ المتلقي، فالنَّصْبُ الأولى دالةٌ على الإعياءِ والتّعبِ. أمّا النّصبُ الثّانيّة؛ فالإعرابُ نصبًا. وأيًا كانتِ الدّلالة التي تحملها كلمةُ النّصبِ فإنَّ ثمة تقاربًا مقصديًّا بين المدلولاتِ المذكورةِ في النَّصّ، فعندما أدرجَ المعرّي ملفوظةَ النّصب الأولى وهي تهبُ التّفجعَ والإيغالَ في العويلِ على فقدانِ أبيه، أدركَ أهميةَ النَّصْبِ الوجوبيّ في الإعرابِ اعترافًا بحضورِ: (إنّ) في الجملةِ. ولا غرابة من جريانِ المعرّي وراءِ المحسنِ البديعي/ الجنّاس لإسنادِ حالةِ الضّعفِ والشّقاءِ، ومن البدهياتِ أنْ "يستقي نظرتَه للحياةِ والموتِ من الإسلامِ، غير أنهّا نظرةٌ نفسانيّةٌ قوامها أنَّ الحياةَ ما هي إلا دار ابتلاء وامتحان، وضمن هذا التَّصور تكون حياةُ الإنسانِ سبباً لموتهِ، وموته سببًا لحياتهِ الباقية أبد الآبدين"[88].

وقد توّجَ المعرّيّ للجناسِ في لفظتي: (بِاللَّحْنِ، من اللَّحْنِ) مرتكزًا أساسيًّا دالًا على التَّلفِ والتّولّه الجارفِ الذي يعتملُ في دواخلِه المسكونة بألمِ الغيابِ الأبويّ، "لكونّه مظهرًا صوتيًّا، فعله في النَّصّ الشّعريّ على المستويينِ الإيقاعي والإسلوبي متوقّفٌ على مدى الوعي الشّعريّ لمبدعِ النَّصّ وطريقةِ تحكّمهِ باستخدامهِ، أو استئثارِهِ بنصيبٍ وافرٍ من التّشكيلِ أو عدمِ استئثارِهِ"[89]. ولا يجد المعرّي بدًا في وسطِ هذا الغيابِ من استثمارِ الملمحِ الأسلوبي/ الجناس لتبئيرِ حالةِ النّكوصِ الوجدانيّ وإحياء التّهيجات الذاتيّة، ليقولَ:

وَنَادِبَةٌ، فِي مِسْمَعِي، كُلُّ قَيْنَةٍ تُغَرِّدُ بِاللَّحْنِ البَرِيّ مِنَ اللَّحْنِ

بهذهِ اللّغةِ الطافحةِ بالاضطرابِ عبّرَ الشَّاعرُ عمّا يعانيه من البعدِ والفراقِ ومرارةِ الشّوقِ لأبيه، فاللَّحْنُ يشكّلُ ركناً محورياً في رؤيةِ الشَّاعرِ لوالدهِ، فهو رمزُ الرَّحيلِ والانفصالِ، لذا يتّسعُ مفهومُ اللّحنِ الأوّل ليتحولَّ من الغناءِ إلى النّواحِ، أو إبطالِ السّرورِ والفرحِ. أمّا الثّانيّةُ؛ فهي الأخرى خلّفتْ انحرافاً عن الصَّوابِ وإمالةً إلى الخطأ؛ لتعكسَ مضمراتِ ما يختلجُ به صدره من خميرةِ

[88] جهامي، جيرر، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العربِ، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1998م، ص861.

[89] ينظر: عبيد، محمّد صابر، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيةِ الدّلاليّةِ والبنيةِ الإيقاعيّةِ، دمشق، 2001م.

الظلامِ والضّياعِ والحيرةِ. فبعد أنْ كانَ اللَّحْنُ ملاذًا يلجأ إليه الشَّاعرُ بما يقدّمه من إمداداتٍ هائلةٍ لفضاءاتِ البشارةِ والسعادةِ تحوّل إلى بوابةٍ تفضي إلى الخيبةِ والعتمةِ، وتلقي بظلالها على الشَّاعرِ أنّى ارتحلَ، وحيثما حلَّ.

وهكذا بقيتْ مرثيةُ المعرّي تسيرُ في حمايةِ الملامحِ الأسلوبيّةِ التركيبيّة والإيقاعيّة الخارجيّةِ منها والدّاخليّةِ. لذلك نجده يتوسّلُ بها؛ ليشفي نفسَه من لوعةِ الحزنِ، وهولِ الفاجعةِ، دون أنْ يقفَ، وأمام ذلك جميعًا، فإنَّ الشَّاعرَ "لا يتغيّا تجميل ألفاظهِ أو صيغ عباراته أو التّراكيب طلبًا للجمالِ الذي يستحدثه بالعلاقاتِ والتَّشكيلاتِ اللّغويّةِ، ومن بينها التَّشكيل الإيقاعيّ، فالجمالُ في نشاطِ هذه العلاقةِ اللغويّةِ ونسيجها ليس خارجها، ولا هو بمضافٍ إليها"[90].

الخاتمة

ألهبتْ وفاةُ الأبِ في المعرّيّ مشاعرَ الحزنِ والأسى والجزعِ، إذْ أبى إلا أنْ يرثي والدَه رثاءً حارًّا، حيثُ استطاعَ بما أوتي من براعةِ اللّغةِ والأسلوبِ المتميز وكفاحهِ الإبداعيّ أنْ يؤلّفَ مشهديّةً شاعريّةً ثريّةً صاخبةً وماثلةً لتجربتهِ الخاصّةِ، هذه المشهديّةُ التي كانتْ انعكاسًا حقيقيًّا لصورتهِ العاطفيّةِ، نجدُ فيها عناصرَ التّطريبِ والهدف المقصود قد تفاعلتْ تفاعلاً حيّاً عبر قنواتٍ أسلوبيّةٍ تنوعتْ بين مستويينِ: تركيبي ومستوى إيقاعي، حتّى أضحتْ وسيطاً لغويًّا ودلاليًا بين الشَّاعرِ والمتلقي.

وبعد،،،

فإنَّه بالعودةِ إلى المرثيّةِ المشوبةِ بالتّعزيةِ، ولمّا كانَ الأسلوبُ أهمّ روافد بناء الجملةِ الشّعريّة فيها، بالإضافةِ إلى احتلالهِ معلمًا بارزًا من معالمِ التّشكيلِ الفنّي الكليّ للقصيدةِ العلائيّةِ، نتوصل إلى ثمراتٍ ونتائجَ نجملُها بالآتي:

1- وصلَ رثاءُ المعرّيّ لوالدهِ من خلال البنى الأسلوبيّةِ في المرثيّةِ إلى مستوياتٍ إنسانيّةٍ عالميّةٍ وآفاقٍ فكريّةٍ جديدةٍ، أوحتْ بها عقليتُه النَّاضجةُ في تلاقحها مع ثقافاتِ الأممِ الأخرى.

2- يأتي الملمحُ الأسلوبيُّ في مرثيةِ المعرّي، مثل: التَّكرار تعبيرًا عن الفضيلةِ الإنسانيّةِ والمثلِ العليا في المتوفّى. وقد اتخذه الشَّاعرُ متنفساً له ولأحزانهِ ورمزًا لنكبتهِ.

3- أضفى الإيقاعُ الصّوتيُّ مناخًا تنغيميًّا انبعاثيًّا، تمَّ من خلالهِ الاعترافِ بالفقدِ ومرارةِ الضّياعِ. وليس ذلك بغريبٍ في هذا النَّوعِ من الملامحِ الأسلوبيّةِ، نظراً لما يضطلعُ به من دورٍ حميمي وتقني بين كتلِ النَّصّ الشِّعريّةِ.

---

[90] تليمة، عبدالمنعم، مدخل إلى علم الجمالِ الأدبيّ، دار الثّقافة، القاهرة، 1980م، ص115.

4- يجنحُ المعرّيّ في الجناسِ والطباقِ نحو معاني الحلمِ والبطولةِ والكرمِ والعطاءِ في والدهِ والثّناءِ عليه إجلالًا وتعظيمًا.

5- أشركَ الشَّاعرُ في الحزنِ واللّوعةِ انطلاقاً من شعورِهِ العميقِ بالقلقِ والتوترِ إزاءِ الموتِ مظاهرَ الكون كحمر الوحش من الحيوان، والقطا، والصّقر من الطير فضلاً عن السَّحابِ والنُّجوم والقبرِ من الجمادِ حتّى أصبحتْ حاملةً لكلِّ ألوانِ تأزماتهِ النَّفسيّةِ وحاجاتهِ الوجوديّةِ.

6- تجلتْ صورةُ الأبِ عند المعرّيّ في قدراتهِ اللّغويّةِ والاجتماعيّةِ والثّقافيّةِ والإداريّةِ بالإضافةِ إلى صفاتٍ وخبراتٍ وتجاربَ كثيرةٍ صقلتْ شخصيتَه، إذْ رسمَ الشَّاعرُ من خلال الأساليبِ التركيبيّةِ والإيقاعيّةِ صورةً بهيّةً لصفحاتِ حياةِ والدهِ الخالدة.

7- استطاعَ المعرّي تطويعَ الإيقاعِ الموسيقيّ والعَروضيّ في تشكيلِ مقوماتِ القصيدةِ وعناصرِها الفنّيّة نظراً لكونها ترتبطُ بموقفِ الحزنِ وتعبّرُ عن معاناتهِ من هولِ الفاجعةِ، ومن ثمّ فإنَّ اجتباءَ الشَّاعرِ لتنوعِ التَّنغيماتِ وإدراكِ الإيقاعاتِ الصّوتيّةِ لم يكن اعتباطيًّا، بل ظلَّ مرتبطاً بذاتِه المكلومةِ والأجواءِ المشجيةِ التي يعيشُ فيها.

8- مثّلَ فقدانُ الأبِ للرّاثي همًّا وجدانيًّا وجوديًّا، فرسّخَ عنده فكرةُ الموتِ والإعراض عن الحياةِ وملذاتها، مؤكدًا أنَّ ذكرَ والده سيظلُّ خالدًا، وبهذا أصبحَ خيالُه الشِّعريُّ في المرثيّةِ ممزوجًا بالحالةِ الشُّعوريّةِ الوالهةِ الحرَّى، أو بمعنى آخر أنَّ الوسائلَ التّعبيريّةَ والتّراكيبَ النّحويّةَ التي وظّفها المعرّيّ تحملُ في طياتِها دلالاتٍ نفسيّةً مثيرةً للتباريحِ وغنيّةً بصورِ الكآبةِ والارتيابِ، أو ما يمكن أنْ يبنى على شدّةِ الجزعِ ومبكي المعاني.

9- أطالَ المعرّي الوقوفَ على القبرِ ليسَ خضوعًا فنّيًّا وحسب، بل ليبرزَ نفسَه بين الشُّعراءِ السَّابقيَن عامّة والجاهليينَ خاصّة، وليكونَ ندًّا لهم في تنوعِ الأساليبِ الاحترافيّةِ والخطابِ المتأزمِ بصراعِ الوجودِ.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية

القرآن الكريم.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم، المثل السّائر في أدبِ الكاتب والشَّاعر، تح: محمّد عويضة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1998م.

إسماعيل، عزّ الدّين، في الشِّعر العربيّ المعاصر، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م.

أنيس، إبراهيم، الأصوات اللّغويّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط5، القاهرة، 1979م.

_____، موسيقى الشِّعر العربي، د. ن، القاهرة، ط5، 1981م.

بالحاج، محمّد مصطفى، شاعريّةُ أبي العلاء في نظرِ القدامى، الدّار العربيّة للكتابِ، بيروت، 1984م.

بكّار، يوسف، في العروضِ والقافيةِ، دار المناهل، بيروت، ط2، 1990م.

التبّريزي، الخطيب (ت502هـ)، كتاب الكافي في العروضِ والقوافي، تح: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2008م.
تليمة، عبدالمنعم، مدخل إلى علم الجمالِ الأدبيّ، دار الثّقافة، القاهرة، 1980م.
تودوروف، تزفتيان، مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تر: الصّديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، 1994م
الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتّبيين، تح: عبدالسّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1995م.
الجادر، محمود عبدالله، مدخل إلى بنيةِ القصيدةِ العربيّة قبلِ الإسلامِ، مؤتمر النّقد الأدبّي الأوّل المنعقد في جامعةِ اليرموك، إربد، 1987/7/23م.
الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت.
جهامي، جيرر، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العربِ، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1998م.
حسين، طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1963م.
حوّر، محمّد، هكذا تألّم المعرّي، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، 2007م.
ابن خلدون، ولي الدّين عبدالرّحمن (ت808هـ)، المقدمة، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ط4، د. ت.
أبو الخير، محمود، شعر المعمَّرين في الجاهليّةِ والإسلامِ؛ سماته الفكريّة والفنّيّة، دار الرّواية العربيّة، عمّان، ط1، 2020م.
داود، أماني سليمان، الأسلوبيّة والصّوفيّة: دراسة في شعرِ الحلّاج، دار مجدلاوي، عمّان، ط2، 2002م.
درويش، أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرةِ والتّراثِ، دار غريب، القاهرة، 1998م.
أبو ديب، كمال، الرّؤى المقنعة، الهيئة المصريّة العامّة للكتابِ، القاهرة، ط1، 1986م.
ابن ذريل، عدنان، النّصّ والأسلوبيّة بين النّظريةِ والتّطبيقِ، مطبعة اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2005م.
رفقة، فؤاد، الشِّعر والموت، دار النّهار للنشرِ، بيروت، 1973م.
رومية، وهب، الشّاعر والنّاقد؛ من التّشكيل إلى الرؤيةِ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافةِ والفنون والآداب، الكويت، ع 331، 2006م.
الزّبون، رغدة علي، صورةُ الأبِ في شعرِ المعتمدِ بن عبّاد، مجلّة المشكاة، جامعة العلوم الإسلاميّة العالميّة، عمّان، مج7، ع3، 2020م.
السّعيدي، عبدالكريم، شعريّة السّرد في شعرِ أحمد مطر: دراسة سيميائيّة جماليّة في ديوانِ لافتات، دار السّياب، لندن، 2008م.
سليمان، فتح الله، مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، الدّار الفنّيّة للنشرِ والتّوزيع، القاهرة، 1990م.
شلق، علي، أبو العلاء المعريّ والضبابيّة المشرقة، المؤسسة الجامعيّة للدراساتِ والنّشرِ والتّوزيع، بيروت، ط1، 1981م.
شرتح، عصام، شعريّة الاغتراب في قصيدةِ حميد سعيد وتحولاتها، دار الفرات، بغداد، 2017م.
شروح سقط الزند للمعرّي، تح: مصطفى السّقا، وعبد الرحيم محمود، وعبدالسّلام هارون، وإبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، إشراف طه حسين، الدّار القوميّة للطباعةِ والنّشرِ، القاهرة، 1964م.
ضيف، شوقي، العصر العبّاسيّ الثّانيّ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1975م.
_____، الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1999م.
الطرابلسيّ، محمّد الهادي، تحاليل أسلوبيّة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992م.
الطيّب، عبدالله، المرشد إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989م.

عبّاس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1998م.
عبدالمطلب، محمّد، البلاغة والأسلوبيّة، الشركة المصريّة العالميّة للنشرِ، القاهرة، ط1، 1994م.
عبيد، محمّد صابر، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيةِ الدلاليّةِ والبنيةِ الإيقاعيّةِ، دمشق، 2001م.
_____، صوت الشَّاعر، اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، 2007م.
عبيد، ليندا عبدالرحمن، تمثلات الأب في الرّوايةِ النّسويّةِ العربيّةِ المعاصرةِ، دار فضاءات، عمّان، 2007م.
عطّاش، عبدالرضا، رثاءُ الأبِ في الشِّعرِ العربيّ المعاصر، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ع 26، 2017م.
عطروز، عاصم زاهي، ظواهر أسلوبيّة في شعرِ أبي العلاء المعرّي؛ التّكرار والتّضاد نموذجاً، دار البداية، عمّان، ط1، 2015م.
العلايلي، عبدالله، المعرّي ذلك المجهول: رحلة في فكرهِ وعالمهِ النّفسيّ، دار الجديدة، بيروت، ط3، 1995م.
عمران، على أحمد، شعريّة اللّغة؛ مقاربة أسلوبيّة في مدونةِ الحسين بن الضّحّاك الشّعريّة مع الدّيوانِ، دار نينوى، دمشق، 2010م.
عيّاد، شكري، موقف من البنيوية، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكُتّاب، القاهرة، مج1،ع2، يناير، 1981م.
_____، مدخل إلى علمِ الأسلوبِ، د. ن، القاهرة، ط2، 1992م.
_____، موسيقى الشِّعر العربيّ، دار المعرفة، القاهرة، 1968م.
الغرفي، حسن، حركيّة الإيقاع في الشّعرِ العربي المعاصرِ، إفريقيا الشّرق المغرب، ط1، 2001م.
القرشي، عالي سرحان، أسئلة القصيدة الجديدة، النادي الأدبي، الطائف، مؤسسة الانتشار العربي،بيروت، ط1، 2013م.
قطوس، بسّام، استراتيجيات القراءة: التّأصيل والإجراء النّقديّ، مؤسسة حمادة، دار الكندي، إربد، 1988م.
القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت456هـ)، العمدة في محاسنِ الشّعر ونقده، تح: محمّد محيّ الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.
كفافي، منذر، المنهج التّكاملي– دراسة تطبيقيّة على ميميةِ المرقّش الأصغر، مجلة العقيق، نادي المدينة المنورة الأدبيّ الثّقافيّ، السّعودية، مج33، ع65، 2008م.
كوهين، جان، بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمّد الوالي ومحمّد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1، 1986م.
الكيلاني، إيمان، بدر شاكر السّياب دراسة أسلوبيّة لشعرهِ، دار وائل، عمّان، ط1، 2008م.
المالكي، مصلح بركات، رثاء الأسرة في شعرِ ابن حمديس الصّقلي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، السّعودية، 2006م.
محمّد، إبراهيم عبدالرحمن، قضايا الشِّعر في النَّقدِ العربيّ القديمِ، دار العودة، بيروت، ط2، 1981م.
المسدّي، عبدالسَّلام، الأسلوبيّة والأسلوب، الدّار العربيّة للكتابِ، ليبيا، ط3، 1993م.
المقداد، وجدان، الشِّعر العبّاسيّ والفنّ التّشكيليّ، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكُتَّاب، وزارة الثّقافة، دمشق، 2011م.
مراشدة، علي، بنية القصيدة الجاهليّة: دراسة تطبيقيّة في شعرِ النّابغة الذبيانيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، 2006م.

مرتاض، عبدالملك، السّبع معلقات: مقاربة سيميائيّة أنثروبولوجيّة لنصوصِها، اتحّاد الكُتَّاب العرب، دمشق، ط1، 1998م.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم الإفريقي المصري(ت711هـ)، لسان العرب، الدّار المصريّة للتأليفِ والتّرجمةِ، القاهرة، 1978م.

مهداوي، لطيفة، مراثي الخلفاء والقادة في الشِّعر العبّاسيّ إلى آخرِ القرنِ الرّابعِ الهجري، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2010م.

مولينيه، جورج، الأسلوبيّة، ترجمة: بسّام بركة، المؤسسة الجامعيّة للدراساتِ والنَّشرِ والتَّوزيعِ، بيروت، ط1، 1990م.

نصير، أمل، العلاقاتُ الأسريّة في شعرِ العصرِ العبّاسيّ حتى نهاية القرن الثّالث الهجري، دار الإسراء للنشرِ والتّوزيع، عمّان، ط1، 2005م.

نهر، هادي، المضامين الإنسانيّةُ والتَّشكيلات اللّغويّة في شعرِ نادر هدى، عالم الكتب الحديث، إربد، 2013م.

وهبه، مجدي، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغةِ والأدبِ، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

اليظي، صالح حسن: الفكر والفنّ في شعر أبي العلاء المَعَرّي، رؤية نقديّة عصريّة للتراثِ، د.ن، الإسكندرية، 1981م.

يوسف، آمال يوسف سيد، التّشكيل الموسيقي في شعرِ مروان بن أبي حفصة، مجلّة كلية اللّغة العربيّة، جامعة الأزهر، المنصورة،ع30، ج5، 2011م.

المراجع العربية بحروف لاتينية

The Holy Quran.

Ibn al-Athir, Diya' al-Din Nasrallah ibn Abi al-Karm, The Common Proverb in the Literature of the Writer and Poet, trans. Muhammad 'Uwaida, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, 1st ed., 1998.

Ismail, 'Izz al-Din, In Contemporary Arabic Poetry, Dar al-'Awda, Beirut, 2nd ed., 1972.

Anis, Ibrahim, Linguistic Sounds, Anglo-Egyptian Library, 5th ed., Cairo, 1979.

_____ ,The Music of Arabic Poetry, n.d., Cairo, 5th ed., 1981.

Balhaj, Muhammad Mustafa, The Poetics of Abu al-'Ala in the View of the Ancients, Arab Book House, Beirut, 1984.

Bakkar, Youssef, In Prosody and Rhyme, Dar al-Manahil, Beirut, 2nd ed., 1990.

Al-Tabrizi, Al-Khatib (d. 502 AH), The Book of Al-Kafi in Prosody and Rhymes, trans. Al-Hassani Hasan Abdullah, Al-Khanji Library, Cairo, 2008.

Taleema, Abdel-Moneim, Introduction to Literary Aesthetics, Dar Al-Thaqafa, Cairo, 1980.

Todorov, Tzvetan, Introduction to Marvelous Literature, trans. Al-Siddiq Bou Alam, Dar Sharqiyat, Cairo, 1994.

Al-Jahiz, Abu Uthman Amr ibn Bahr, Al-Bayan wa Al-Tabyeen, trans. Abdel-Salam Haroun, Dar Al-Jeel, Beirut, 1995.

Al-Jader, Mahmoud Abdullah, Introduction to the Structure of Pre-Islamic Arabic Poetry, First Literary Criticism Conference held at Yarmouk University, Irbid, July 23, 1987.

Al-Jurjani, Abdel-Qaher, Evidence of Miracles, commented by Mahmoud Muhammad Shaker, Al-Khanji Library, Cairo, n.d.

Juhami, Gerer, Encyclopedia of Philosophical Terms Among the Arabs, Lebanon Library, Beirut, 1st ed., 1998.

Hussein, Taha, Renewing the Memory of Abu al-Ala, Dar al-Maaref, Cairo, 6th ed., 1963.

Hawwar, Muhammad, Thus Al-Ma'arri Suffered, Jordanian Ministry of Culture, Amman, 2007.

Ibn Khaldun, Wali al-Din Abd al-Rahman (d. 808 AH), The Introduction, Dar Ihya' al-Turath al-Arabi, Beirut, 4th ed., n.d.

Abu al-Khair, Mahmoud, The Poetry of the Long-Lived in Pre-Islamic and Islamic Times: Its Intellectual and Artistic Features, Dar al-Rawiyya al-Arabiyya, Amman, 1st ed., 2020.

Daoud, Amani Suleiman, Stylistics and Sufism: A Study of the Poetry of al-Hallaj, Majdalawi Publishing House, Amman, 2nd ed., 2002.

Darwish, Ahmed, A Study of Style between Modernity and Heritage, Dar Gharib, Cairo, 1998.

Abu Deeb, Kamal, Convincing Visions, Egyptian General Book Organization, Cairo, 1st ed., 1986.

Ibn Dhareel, Adnan, Text and Stylistics between Theory and Application, Arab Writers Union Press, Damascus, 2005.

Rifqa, Fouad, Poetry and Death, Dar Al-Nahar Publishing, Beirut, 1973.

Rumieh, Wahb, The Poet and the Critic: From Formation to Vision, World of Knowledge, National Council for Culture, Arts, and Letters, Kuwait, No. 331, 2006.

Al-Zubun, Raghda Ali, The Image of the Father in the Poetry of Al-Mu'tamid ibn Abbad, Al-Mishkat Magazine, The International Islamic Sciences and Education University, Amman, Vol. 7, No. 3, 2020.

Al-Sa'idi, Abdul Karim, The Poetics of Narrative in the Poetry of Ahmad Matar: A Semiotic and Aesthetic Study in the Collection of Signs, Dar Al-Sayyab, London, 2008.

Sulayman, Fathallah, A Theoretical Introduction and Applied Study, Al-Dar Al-Faniya for Publishing and Distribution, Cairo, 1990.

Shalaq, Ali, Abu Al-Ala Al-Ma'arri and the Shining Fog, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, 1st ed., 1981.

Shartah, Issam, The Poetics of Alienation in the Poems of Hamid Saeed and Its Transformations, Dar Al-Furat, Baghdad, 2017.

Explanations of Saqt al-Zand by al-Ma'arri, ed. Mustafa al-Saqa, Abd al-Rahim Mahmoud, Abd al-Salam Harun, Ibrahim al-Abiary, and Hamid Abd al-Majid, supervised by Taha Hussein, National House for Printing and Publishing, Cairo, 1964.

Daif, Shawqi, The Second Abbasid Era, Dar al-Ma'arif, Cairo, 2nd ed., 1975.

_____, Elegy, Dar al-Ma'arif, Cairo, 4th ed., 1999.

Tarabulsi, Muhammad al-Hadi, Stylistic Analyses, Dar al-Janub for Publishing, Tunis, 1992.

Al-Tayeb, Abdullah, A Guide to Understanding and Crafting Arabic Poetry, Kuwait Government Press, Kuwait, 1989.

Abbas, Hassan, Characteristics of Arabic Letters and Their Meanings, Arab Writers Union, Damascus, 1998. Abdul Muttalib, Muhammad, Rhetoric and Stylistics, Egyptian International Publishing Company, Cairo, 1st ed., 1994.

Obeid, Muhammad Saber, The Modern Arabic Poem between Semantic and Rhythmic Structure, Damascus, 2001.

_____,The Voice of the Poet, Arab Writers Union, Damascus, 2007.

Obeid, Linda Abdul Rahman, Representations of the Father in the Contemporary Arab Feminist Novel, Fadaat House, Amman, 2007.

Atash, Abdul Redha, Elegy of the Father in Contemporary Arabic Poetry, Journal of the Academy of the Arabic Language and Literature, University of Kufa, College of Arts, Issue 26, 2017.

Atrouz, Asim Zahi, Stylistic Phenomena in the Poetry of Abu al-Ala al-Ma'arri; Repetition and Contrast as a Model, Dar Al-Bidaya, Amman, 1st ed., 2015.

Al-Alayli, Abdullah, Al-Ma'arri, That Unknown: A Journey into His Thought and Psychological World, Dar Al-Jadidah, Beirut, 3rd ed., 1995.

Imran, Ali Ahmad, The Poetics of Language: A Stylistic Approach in the Poetic Corpus of Al-Husayn ibn Al-Dahhak and the Diwan, Dar Ninawa, Damascus, 2010.

Ayad, Shukri, A Position on Structuralism, Fusul Magazine, Egyptian General Book Organization, Cairo, Vol. 1, No. 2, January 1981.

_____, Introduction to Stylistics, n.d., Cairo, 2nd ed., 1992.

_____ , The Music of Arabic Poetry, Dar Al-Ma'rifah, Cairo, 1968.

Al-Gharfi, Hassan, The Dynamics of Rhythm in Contemporary Arabic Poetry, Africa East and the Maghreb, 1st ed., 2001.

Al-Qurashi, Ali Sarhan, Questions of the New Poem, Literary Club, Taif, Arab Diffusion Foundation, Beirut, 1st ed., 2013.

Qatous, Bassam, Reading Strategies: Authentication and Critical Procedure, Hamada Foundation, Dar Al-Kindi, Irbid, 1988.

Al-Qayrawani, Abu Ali Al-Hasan Ibn Rasheeq (d. 456 AH), Al-Umda fi Mahasin al-Shi'r wa al-Naqduh, ed. Muhammad Muhyi al-Din Abd al-Hamid, Dar al-Jeel, Beirut, 5th ed., 1981.

Kafafi, Munther, The Integrative Methodology - An Applied Study on the Mimiya of al-Muraqqish al-Asghar, Al-Aqeeq Magazine, Al-Madinah Al-Munawwarah Literary and Cultural Club, Saudi Arabia, Vol. 33, No. 65, 2008.

Cohen, Jean, The Structure of Poetic Language, trans. Muhammad al-Wali and Muhammad al-Omari, Dar Toubkal, Casablanca, 1st ed., 1986.

Kilani, Iman, Badr Shakir al-Sayyab: A Stylistic Study of His Poetry, Dar Wael, Amman, 1st ed., 2008.

Al-Maliki, Muslih Barakat, The Family Lament in the Poetry of Ibn Hamdis al-Siqilli, unpublished MA thesis, Umm al-Qura University, Saudi Arabia, 2006.

Muhammad, Ibrahim Abd al-Rahman, Issues of Poetry in Classical Arabic Criticism, Dar al-Awda, Beirut, 2nd ed., 1981.

Al-Masdi, Abd al-Salam, Stylistics and Style, Arab House of Books, Libya, 3rd ed., 1993. Al-Muqdad, Wijdan, Abbasid Poetry and Fine Arts, Publications of the Syrian General Authority for Writers, Ministry of Culture, Damascus, 2011.

Marashdeh, Ali, The Structure of the Pre-Islamic Poem: An Applied Study of the Poetry of Al-Nabigha Al-Dhubyani, Alam Al-Kutub Al-Hadith, Irbid, 2006.

Murtad, Abdul-Malik, The Seven Mu'allaqat: A Semiotic-Anthropological Approach to Their Texts, Arab Writers Union, Damascus, 1st ed., 1998.

Ibn Manzur, Abu al-Fadl Jamal al-Din ibn Makram al-Ifriqi al-Misri (d. 711 AH), Lisan al-Arab, Egyptian House for Authorship and Translation, Cairo, 1978.

Mahdawi, Latifa, Elegies of Caliphs and Leaders in Abbasid Poetry until the End of the Fourth Century AH, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut, 2010.

Molinet, George, Stylistics, translated by Bassam Baraka, University Foundation for Studies, Publishing, and Distribution, Beirut, 1st ed., 1990.

Nasir, Amal, Family Relations in the Poetry of the Abbasid Era until the End of the Third Century AH, Dar Al-Isra for Publishing and Distribution, Amman, 1st ed., 2005.

Nahr, Hadi, Humanistic Themes and Linguistic Formations in the Poetry of Nader Huda, Modern World of Books, Irbid, 2013.

Wahba, Majdi, Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Lebanon Library, Beirut, 1984.

Al-Yazi, Saleh Hassan: Thought and Art in the Poetry of Abu al-Ala al-Ma'arri: A Contemporary Critical Perspective on Heritage, n.d., Alexandria, 1981.

Youssef, Amal Youssef Sayed, Musical Formation in the Poetry of Marwan ibn Abi Hafsa, Journal of the Faculty of Arabic Language, Al-Azhar University, Mansoura, Issue 30, Vol. 5, 2011.

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (33)، ع (5)، ص ص: 118 – 156، (٢٠٢٥م)
DOI: 10.64064/1658-4295.1060

Al-Ma'arri laments his father; A reading of some methods of style

Ibrahim Mustafa Muhammad al-Dahun[1]

Khaled Fahhad Sulaiman al-Azamat[2]

[1]Associate Professor of Ancient Literature and Criticism – [2]Assistant Professor of Language and Grammar, Department of Arabic Language and Literature
Faculty of Arts, Hashemite University, Jordan

Abstract: Perhaps the splendor of the semantic effect in the poetic text is gained from its stylistic formations. Because style is the backbone of poetry and its strong texture. Therefore, this reading attempts to awaken the poetic and stylistic repertoire in Al-Maarri's elegy for his father, and requires the reader to invest in the mechanisms of the stylistic approach in the process of examining and interrogating the poetic text.

Whatever the issue of these critical preoccupations, in which we tried to justify the concept of stylistics with a dominant awareness and understanding, they continued to interrogate the creative experience, making the methods, horizons and perceptions of the written text a basis for consideration, contemplation, and the search for interesting outlets in studying the secrets of the elegy and explaining the distinguished exploits and praises of Al-Ma'arri's father. A man of sobriety and steadfastness, constant in the remembrance of God.

Based on this theory and procedure, In this study, we examine the following two stylistic levels: 1- The structural level. 2- Rhythmic level.

Keywords: Al-Ma'arri, lamentation, style, level, father, Abbasid