التناقض الموضوعي والاسلوبي

في قصيدة التهامي

د احمد طه ياسين

د. جليل صاحب خليل

الخلاصة

تتشكل بنية البحث من (قراءة) متسائلة حاولت أن تحاور نصا تراثيًا هو رائية التِهامي، تسربت إليه تناقضات على مستوى البنيات المضمومية والبنيات الأسلوبية وقد افرزت(تساؤلات افتراضية)متعددة، حاولت ان تبحث لها عن إجابات موضوعية قدر الإمكان ،على الرغم من غياب التفسيرات الروائية لهذا التناقض الذي يهيمن عل بنية هذا النص.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين الذي أنزل كتابه بلسان عربي مبين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وخاتم النبيين محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين وبعد ..

فإن التسليم بالمتون الروائية المختلفة، أدبية وغير أدبية، من دون تمحيص لتلك المتون، واستنطاق لتلك الروايات، وأخذ ورد فيها، لم يعد أمرا مقبولا وسائغا، وقد مثّلت رائية أبي الحسن التِهامي ساحة حقيقية لتساؤلات منطقية، بعد أن لمح الباحث من خلال قراءتها المتمعنة تناقضا لافتا في بنيتها ببعديها المضموني والأسلوبي.

ويشكّل هذا البحث قراءة استكشافية تسعى إلى كشف البنية المضمونية والأسلوبية، لقصيدة تراثية مشهورة، هي رائية التهامي، وتخليصها مما فيها من تناقضات، تشي بوجود إضافات زائدة على جسد الأصل، وتنطلق من منطلق منطقي في ترتيب الأفكار والأبنية، وسيرورة الدلالة في نسق واحد، لا تُقلقُ سريانَه نتوءاتٌ متناقضة، هي محاولة للتصفية، واسقاط الغريب عن جسد النص.

وقد حاول البحث أن يبني رؤية موضوعية، يتمكن من خلالها تحليل تلك الرائية، ليضع النقاط على الحروف؛ بغية إدراك كنه التناقض البيّن في أجزائها الرئيسة، وفي توجيه بعض الآراء المحتملة، في محاولةٍ لإماطة اللثام عن سر ذلك التناقض، وقد أعتمد البحث على انتقاء النصوص التي يراها الباحثان معبرة عن جوهر التناقض؛ لتلبية ما يعين البحث على استكشاف الحقائق الجزئية، وصولاً إلى الأوسع والأشمل من جهة، ولتلافي حالة التكرار في التحليل من جهة أخرى، لأن أهمية النص تتحد بذاته بما يمكن أن يقدمه من رؤية.

وقد اقتضت منهجية البحث توزيعه على مبحثين، يسبقها تمهيد، وتعقبها خاتمة.

فكان التمهيد بعنوان (المرتكزات الرئيسة لقصيدة الرثاء العربية)، وقد جعلنا المبحث الأول منه تحت عنوان (تناقض البنية المضمونية)، في حين جاء المبحث الثاني بعنوان (تناقض البنية الأسلوبية)، وفي الخاتمة أوجزنا أهم النتائج التي توصل إليها البحث، ثم أتبعناها بقائمة من المصادر والمراجع.

وبعد... فإننا نرى أن هذا البحث يقدِّم قراءة جديدة، لقصيدة أجمع النقاد القدماء والمحدثون، في كونها من عيون قصائد الرثاء المعدودة، في الشعر العربي، في عصوره المختلفة، ففي مجال الأدب لا وجود لمعيار يمكن أن يصحح فكرة ما تصحيحاً نهائياً أو يخطئها تخطئة نهائية.

إن هذا البحث هو جهد حقيق، ليس بما قدمه من نتائج، لكن لجدَّته، وما بُذل من أجل تحقيقه، من جهد وتعب، وهنا لا يفوتني أن أتقدم بشكري الصادق، لكل من مدّ لنا يد العون لإنجاز هذا البحث، ولاسيما الأستاذ الدكتور خميس الشمري، وإلى الكريم المعطاء الدكتور صباح التميمي، فجزاهما الله عنا ألف خير، ونعتذر من الخطأ والتقصير ، قال تعالى ﴿ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ[1] ﴾

التمهيد

المرتكزات الرئيسة لقصيدة الرثاء العربية

لا بدّ لنا ــ قبل الدخول في موضوع البحث ــ من الوقوف وقفة عجلى عند مفهوم الرثاء في الموروث، ومحاولة استطلاع الركائز الرئيسة للقصيدة الرثائية التي تحددت ملامحها عبر التاريخ منذ عصر ما قبل الإسلام، متصفحين أنماط الرثاء الموضوعية، حتّى نضع أمام المتلقي صورة واضحة للخرق الذي جاء به نص التِهامي الرثائي، والذي خالف به معظم نصوص الموروث، وهو أمر يرسِّخ الطبيعة التناقضية التي تجسَّدت في هذه القصيدة.

فالرثاء فن من فنون الشعر الغنائي يعبر فيه الشاعر عن حزنه وتفجعه لفقدان عزيز، وقد بُني هذا الغرض بناءً خاصًا لا يمكن للراثي أن يفلت من بعض أركان تقنيناته، إن لم تكن مهيمنة على مجمل غرضه، فهو يتلون بألوان مختلفة تبعا للطبيعة والمزاج والمواقف، فإن هيمن عليه البكاء، وبث اللوعة والحزن على الفقيد سُمِّيَ ندبا، فـ((الندب هو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب العيون الجامدة))[2]، فيكون الراثي فيه في قمة لوعته وحزنه، وإذا غلب عليه تسجيل الخصال الحميدة التي تمتع بها الفقيد في حياته ، كان تأبينا، فالتأبين يأتي في المرحلة التالية للندب، بعد صحوة الراثي من صدمته الأولى، فينطلق بعيدا عن الموت والفجيعة والخوف، ولكن لا يزال يحمل شيئا من التوتر بسبب صدمة الموت، فيعود إلى نفسه يسترجع صفات المرثي وخصاله، ساردا أمجاده، معبرا عن حزن الجماعة بهذا الرثاء، وإذا غلب عليه التأمل في حقيقة الموت والحياة كان عزاءً، فالعزاء مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين تنبض بالتفكير في حقيقة الموت والحياة، وتنتهي إلى معان فلسفية تعج بالحكمة، يحمِّلها الشاعر العزاء إلى نفسه والآخرين[3].

وقد يجتمع الندب والتأبين والعزاء في القصيدة الواحدة، وهذا كله يدخل في باب التعبير عن الإحساس بألم الفراق والشعور بالحزن, فقد اتخذ الرثاء هذه الصور المتعدّدة منذ العصر الجاهلي[4]، وهذه الألوان الثلاثة توجد في نوعي الرثاء، سواء أكان رثاء خاصا اتجه إلى بكاء النفس أو القريب أو القوم، أم رثاء عاما فرضته المجاملة وطبيعة الحياة الاجتماعية[5].

ولو عدنا إلى بدايات الرثاء عند العرب، فسنجد أن جذوره ضاربة في إعماق التاريخ، وقديمة قِدم شعور الإنْسَان بِالمَوْت, وَمشاهدته أخوته تعصف بهم كفُّ المنُونْ، ولا نَكَاد نَهتدِي إِلَى صُوْرَةٍ واضِحَةٍ لِهذا الشعور سابقة لعَصْر ما قبل الإسلام، إذْ

تَفاوتتْ المَشاعرُ تِجَاهَ المتوفى تَبعاً لِتَطوّر الحياة وامتدادها الزمني، وَقدْ يَكوْن لِعِنَايَةِ أَهْلِ الفَقِيْدِ بِقَبرِهِ لَونَاً مِنْ أَلوَانِ هَذا الرِّثَاء البدائي, ولعلّ " من أقدم صور الرثاء عندهم مانقش على قبور الأقيال والأذواء في اليَمَن، والأمراء في الحيرة, وعند الغساسنة في الشام, فعلى قبورهم كانوا يكتبون أسماءهم وألقابهم تخليداً لذكراهم، وتمجيداً لأعمالهم, وكأنّ هذه هي الصورة الأولى للتأبين، والإشادة بفضائل الميت"[٦].

ثمّ تطور الرثاء من تعويذات كانت تقال للميت وعلى قبره حتى يطمئن في لحده بمرور الزمن إلى تصوير الحزن العميق إزاء ما أصابهم به الزمن في فقدهم الأحبة[٧]، غير أن صورة الرثاء البسيطة هذه لم تبق على حالها, وظلّت تتطوّر بتطوّر الإنسان إلى أنْ بدأ يفصح عن إحساسه العميق بالحزن تجاه الموتى، ومحاولة ذكراهم بتمجيدهم، وبيان فضائلهم[٨].

هذه الصورة البدائية للنص الرثائي لم تقف عند هذا الحد؛ بل أصابتها تحولات وتغييرات مهمة، فقد انتقلت إلى مرحلة أكثر تعقيداً " لا بما فيها من طول فحسب, بل بما فيها من وسائل فنية كثيرة, إذ نرى شعراء الرثاء يهتمّون بقوالب رثائهم وصيغه وينوعونها تنويعاً واسعاً, كما نجدهم يهتمون بصورهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم مع العناية التامّة بموسيقاهم وأوزانهم والملاءمة بين أنغامهم وشعور الحزن الذي يتعمّق قلوبهم وأفئدتهم"[٩].

ومما يذكر، أن الأصمعي قال لأعرابيّ:" ما بال المراثي أشرف أشعاركم؟ فقال: لأننا نقولها، وقلوبنا محترقة"[١٠]، فالرثاء ((لغة الحزن، ومعرض الوفاء،... كغيره خاضع للتنوع ولقبول معانٍ أخرى متصلة به، كوصف الكارثة وتفخيم آثارها وذكر فضائل الميت واتخاذ مصرعه موعظةً، وقد يتسع أفقُه فيشمل فلسفةَ الموت والحياة، وينتقل الشاعر به من رثاء فرد إلى بكاء قبيلةٍ أو امةٍ أو دولةٍ أو الدنيا جميعا تبعا لمكانة المتوفى))[١١].

وقد تشتمل قصيدة الرثاء عددا من الأسرار الفنية والفلسفية، وهذا ما نلمسة في عيون قصائد الرثاء كعينية أبي ذؤيب الهذلي التي ناقش فيها صراع الحياة والموت، ومثّل له بمصرع الحمار الوحشي والثور والفارس[١٢]، لكننا نجد في قصائد رثائية أخرى ــ التي كان لها القدر ذاته من الشهرة ــ تناقضا بينا في أبياتها كقصيدة مالك بن الريب اليائية التي قالها بداعي الغربة ورثاء الذات[١٣]، مما يحيلنا إلى وضع تساؤلات عن تصرف الرواة والنساخ، وإهمال المحققين الذين تجاوزوا أمر تنقيتها من الشوائب التي تخللتها، وتحميلهم مسؤولية ذلك التناقض الذي يطفو على سطح أبيات كثيرة منها، أما في قصيدة أبي الحسن التهامي ــ موضوع الدراسة ــ فإن التناقض فيها يختلف عن سابقتها؛ كونها قد بنيت أساسا على محورين متناقضين -كما سيتّضح-.

المبحث الأوّل

التناقض الموضوعي

تشكِّل (البنية المضمونية) في النص المادة الدلالية التي يمتليء بها وعاؤه (البنية الشكلية/الأسلوبية)، وهي نسق (المعنى) يتكشَّف عنده قصد النص، ومن اشتراطات هذه البنية أن ينتظم فيها المعنى منطقيا حتى يدرك النص بأكمله، فإذا خرق هذا الانتظام تحطَّمت تلك البنية، وتفشَّى فيها التناقض.

وتعدّ رائية أبي الحسن التهامي ــ موضوع الدراسة ــ من أشهر قصائد الشاعر على الإطلاق، وهي القصيدة التي شكّلت الأساس في شهرته، بل إنه لا يمكن لدارس يبغي النظر في عيون قصائد الرثاء العربية على مر العصور مغادرة هذه القصيدة، وعدم الوقوف عندها من كثب، وقد تناولت هذه القصيدة مصادر عربية كثيرة شأنها شأن القصائد الكبيرة، لكنها اختلفت بعضها مع بعض، في روايتها، وفي ترتيب

أبياتها، أو في عدم إيراد بعضها، أو إضافة أبيات أخرى لها[١٤]، ولكن الاختلاف لم يطل القدر الذي ارتكز في الذاكرة العربية، وأخذ حيزه المستحق له في قلوب القراء– إلى حد بعيد-، فقد أصبح كل بيت فيها يمكن أن يكون عنوانا يفصح للمتلقي عن تلك القصيدة، وعن صاحبها الذي اقترنت به، لكن حدود شهرة هذه القصيدة توقفت عند محورها الموضوعي الأول (محور الرثاء)، وكأن ما جاء بعده لا يعني المتلقي- في شأن تبنيه للنص الأدبي- فلم يقف عنده طويلاً، وتلقاه على أنه واقع ظهر على أرض القصيدة، فالجسور التي شدت القصيدة مع المتلقي، وجعلته يكون متبنيا لها، بوصفها إرثا إنسانيا، يتمكن من النفس؛ لاتحاد الوجع واتصال المعاناة، كانت تتلاشى مع أبيات القصيدة في محورها الثاني (محور الفخر).

وينبني الهيكل الموضوعي للقصيدة على ثنائية ضدّية كبيرة تتمثّل بثنائية (الضعف/ القوّة) التي أسهمت في إبراز التناقض الموضوعي على سطحها، إذ جمع النص في بنائه الموضوعي بين محورين موضوعيين متضادين بوضوح، يحيل أولهما (الرثاء) على الضعف والاستسلام، وثانيهما (الفخر) على القوّة والتمكّن، وهما محوران لا يلتقيان أبدا في خطّهما الموضوعي في الموروث؛ إذ ينتمي كلّ واحد منهما إلى حقل موضوعي لا يتلاءم موضوعيا مع الحقل الثاني، بل يتقاطع معه بشدة، إذ لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون الشاعر قد مرّ بظرفين عاطفيين متضادين في آن معا يترجم أحدهما وضعه الضعيف المنكسر، ويترجم الآخر وضعا مغايرا، يُظهر فيه الشاعر نفسا فخورة بانتمائها القبلي، وبذاتها في الوقت نفسه، ومن هنا تكشّف عنصر التناقض في القصيدة الذي فتح باب البحث للتشكيك بها، والتساؤل في صحة رواية متنها.

فمحور القصيدة الثاني (الفخر) الذي يبدأ من البيت الأربعين (٤٠) وهو قوله ١:

٤٠- لو كنت تُمنع خاض دونك فتية منَّا بحار عوامل وشفار

يختلف اختلافا كليا عن محورها الأول (الرثاء) الذي يبدأ من مطلع القصيدة وينتهي بالبيت التاسع والثلاثين، إذ إن الرثاء ((فن الموت، ومجال اليأس، والحزن في الأصل عاطفة سلبية تحمل الإنسان على العكوف على النفس، والتفكير في شأنها فهو انهزام أمام الكوارث، ومدعاة إلى العظة والاعتبار، لذلك يكون أسلوب المراثي لينا رقيقاً))[١٥]، وهذا ما افتقدناه بعد البيت التاسع والثلاثين من القصيدة، وجعلنا نعيش في أجواء قصيدة أخرى انقطعت السبل بينها وبين ما سبقها، فالحزن ينشئ الرثاء، في حين أن الطرب ينشئ الفخر، وإذا كان أسلوب المراثي يتضح في إظهار الضعف والانكسار، فإن الفخر هو فن القوة وفن الأسلوب القوي الشديد، فكلماته قوية الجرس إيجابية المعنى فهي رماح وسيوف وطعن وضرب ودماء وانتصار ووقائع[١٦].

ومن هنا يتجلى التناقض الموضوعي في قصيدة الشاعر أبي الحسن التهامي فقد ابتدأها بالرثاء الذي استغرق من قصيدته تسعة وثلاثين بيتًا، وجعل قسمها الثاني خالصا للفخر الذي استغرق منها خمسين بيتاً، مما جعلنا نلحظ استحواذ الغرض الثانوي ـــ أعني الفخر ـــ على مساحة القصيدة، وغرضها الرئيس (الرثاء)، وهنا مكمن التناقض، فالذات الشاعرة تبرز على سطح النص في محوره الأول مثقلة بالهموم

والحـزن واللوعـة، وتبـرز فيهـا النزعـة الحكمية التي تدعو إلـى أخـذ العبـرة والعظـة مـن نوائـب الزمـان، وعـدم الانصـياع وراء ملاذه الدنيوية، وتسلّم أمرها لسلطان الموت الذي يمارس سلطة مطلقة على الجميع، يقول الشاعر في مطلع المحور الأول[١٧]:

١-حكمُ المنيَّةِ في البريَّةِ جار ما هذه الدُّنيا بدارِ قرارِ

٢-بينا يُرى الإنسانُ فيها مُخبراً حتَّى يُرى خبراً من الأخبارِ

٣-طُبِعَتْ على كَدَرٍ وأنت تريدها صفواً من الأقذاءِ والأكدارِ

فتتجلى من خلال الأبيات المتقدمة الذات المعذّبة المثقلة بالهموم، الناطقة بلسان الحكمة والموعظة، تخاطب الجنس البشري كلّه بلسان الفيلسوف الذي خبر الدهر، وخاض معاناته، وخرج منه بدروس كثيرة لا بدّ لكلّ إنسان أن يفيد منها، وتتلاءم هذه الذات الحِكَمِيَّة التي تصدر عنها الأبيات الأولى في القصيدة مع الموضوع الرئيس الذي سيطرحه الشاعر أمام المتلقي بعد أن هيأه لتلقي خبر الموت ــ الذي خُط على جيد ابن آدم ــ وهو مشحون بالسحر الحكمي الذي أعاده لهدوئه وسكينته بعد اضطرابه وانشغاله بالدنيا وملاذها، وهذا مناسبٌ جدا للمقال والمقام، وهو مدخل تقليدي سار فيه الشاعر على خطى أسلافه من أصحاب المراثي الذين كانوا يبثّون خيوط الحكمة والموعظة في برد الرثاء الباكي فتتمازج وتتداخل مع بعضها، وتُنشئ نصا باكيا واعظا.

إن أبا الحسن التهامي على الرغم من الشجن والحزن واليأس الذي تطفح به أبياته السابقة -التي سيقت على أنها أبيات حكمة-، إلا أننا نراه يكبح جماح نفسه عن اعتراض القضاء الذي لابد منه، وعن النقمة على القدر, إذ كان نداء العقل مهيمنا على ساحتها ومتغلبا فيها على التياع العاطفة- في القدر الظاهر منه-, لكن قراءة متمعنة لها تفضي بنا إلى القول بأن استهلال قصيدته بتلك الأبيات الحكمية يعد استحضارا لتعزية نفسه وتسكينها، غير أن انثيال دفقات اليأس والمرارة من بين جوانبها صيّرها تحشيدا التياعيا تمهيدا لثورة التفجع والبكاء التي هيمنت على القصيدة في محورها الأول.

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى إطلاق الخطاب للآخر المطلق ليضع صورة الحياة في حقيقتها المرة أمامه كي لا ينخدع بها، بتصوير مباشر ينطلق من تلك الحقيقة، يقول[١٨]:

٨-فاقْضوا مآربكم عِجالاً إنَّما أعمارُكم سَفَرٌ من الأسفارِ

٩-وتراكضوا خيلَ الشبابِ وبادروا أن تُسْتَرَدَّ فإنَّهنَّ عَوارِ

١٠-فالدهر يخدع بالمنى ويُغِصَّ إن هَنَّا ويهدم ما بنى ببَوارِ

١١-ليس الزمانُ وإن حرصتَ مسالماً خُلُقُ الزمانِ عداوَةُ الأحرارِ

فهنا نلحظ بجلاء استحضارا لكمٍّ يعتدُّ به من صور المواساة والعزاء لنفسه الملتاعة بفقد أحبتها، لكن ذلك كله لم يقف حائلا أمام دخوله إلى محراب فجيعته فقد شرع بعدها في خوض بكائيته المريرة[١٩]:

١٢-إنّـــي وُتِـــرْتُ بصـــارمٍ ذي رَوْنَـــقٍ أعددتُـــه لطلابـــةِ الأوتـــــــــــارِ

١٣-أُثنـــي عليـــه بـــأثرِهِ ولـــو أنَّـــــــــــهُ لـــو يُغْتَـبَط أثنيتُ بالآثـــــــــــارِ

١٤-يا كوكباً ما كانَ أقصرَ عمرَهُ وكذا تكون كواكبُ الأسحارِ

١٥-وهـــلالَ أيَّـــامٍ مضـــى لـــم يستـــــدرْ بـــدراً ولـــم يُمْهَـــلْ لوقتِ سِـــــرارِ

١٦-عَجِلَ الخُسوفُ عليه قبل أوانِهِ فمحـــــاهُ قبـــل مَظِنَّـــةِ الإبـــــــــدارِ

فنراه هنا يبحث عن كفء معادل في الطبيعة الأرضية ليصفه بها، فيذكر الصارم ذا الرونق الذي أعده ليذود عنه نوائب الزمان، وعاديات الأيام، والرونق علامة سميائية عن الشباب؛ لكن الطبيعة الأرضية على الرغم من اختياره لأفضل صورها الوصفية لتجسيد فداحة المفقود رآها لا تفي بذلك، فانطلق إلى الطبيعة السماوية علها تفي بتبيان ذلك، فاستدعى عناصرها، ووظَّفها لتشي بقيمة الفقيد عنده، فهي رموز للعلو والارتفاع، في الخطاب الشعري العربي، كما ورثه الشاعر (كواكب الأسحار، هلال، بدر، الخسوف، الإبدار)، فهذا الندب، وهذا التفجع، وذلك الشجنُ الأبوي الحزين لم يخمد في هذه القصيدة, إذ أن الكلمات النازفة تشرق لنا في صور جميلة مشجية في الأبيات المتقدمة وفي أبيات عدة تلتها.

فالحالة التصاعدية للوجع الصارخ والبكائية المتعالية نرى الشاعر يتوسل ما يخفِّف عنها، وهي في أوج التهابها، وهذا ما نلمسه في البيتين الآتيين[٢٠]:

٢٢-أبكيـــهِ ثـــمَّ أقـــولُ معتـــذراً لـــــــــهُ وُقِّفْتَ حينَ تركتَ ألأَم دارِ

٢٣-جاورتُ أعدائي وجاورَ ربَّهُ شتَّانَ بين جِوارهِ وجـــواري

فنلمس في هذين البيتين عودةً إلى إحضان العزاء والتأسي بعد أن أخذت أصوات الفجيعة المتعالية مأخذها من الشاعر، فهو يلتفت متأسيا إلى أن حال الفقيد أفضل من حاله، إذ أنه يرفل برحاب الله وجواره؛ بينما الشاعر المثكول قد تُرِك بين حساده وأعدائه في ألأم دار، وهنا نلمس توظيف الشاعر ثنائية (الفوق/ التحت) و(السماء/ الأرض) مدفوعا بالأيدلوجية الدينية التي كان يتبناها، ويصدر عن خطابها، ونؤشر أيضا إلى أن الحديث عن الشامتين والأعداء يلح على الشاعر في أكثر من موضع في القصيدة, فهو يتمنى أن يكون بدل المرثي في جوار ربه.

لكن هذين البيتين لا يصمدان كثيرا، أمام قلب الشاعر الملتهب؛ فهو سرعان ما يغرق في شجنه، في موجة بكائية أخرى، فيقول[٢١]:

٢٤-أشكو بعادك لي وأنت بموضعٍ لـولا الـرَّدى لسـمعتَ فيـه سِراري

٢٥-ما الشرقُ نحو الغرب أبعدَ شُقَّةً من بُعد تلك الخمسةِ الأشبارِ

٢٦-هيهاتَ قد علِقتكَ أسبابُ الرَّدى وأغتـــالَ عمـــرَك قـــاطعُ الأعمارِ

٢٧-ولقد جريتَ كما جريتُ لغايةٍ فبلغتَها وأبوكَ في المِضمارِ

بل إننا نلحظ أن هذا الشجن التصاعدي والتفجع المرير قد استدعي الشاعر فيما تقدم للتحرر من التجريد في ضمير الغائب؛ لأنه لم يعد يوازي المرارة التي تعتمل في قلبه وتحملها، فنراه ينتقل إلى المخاطب؛ ليقترب أكثر من حبيبه المفقود؛ ليستكمل نسج تلك البكائية الخالدة، بكائية ذلك الأب الحاني وشجوه على فقدان ابنه الصغير.

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى صورة من صور الصراع الداخلي الذي يتحرك فيه بعنف، فيستدعي ثنائية(الصبر/ الانهيار) لكي يبيّن موقف الأنا من الفاجعة التي أحاطت بها، والتجلد والتصبر المفترض أن يتحلى بها، فيقول[٢٢]:

٢٨-وإذا نطقتُ فأنتَ أوَّلُ مَنطقي وإذا سكتُّ فأنت في إضماري

٢٩-أُخفي من البُرَحاءِ ناراً مثلَ ما يُخفي من النارِ الزنادُ الواري

٣٠-وأُخفِضُ الزَّفَراتِ وهي صواعدٌ وأُكفكفُ العَبَراتِ وهي جَوارِ

٣١-وشهاب نار الحزن إن طاوعتهُ أورى وإن عاصيتهُ متوارِ

من خلال ما تقدم من قراءة لمحور القصيدة الأول يمكن أن نقرأ انكسار الشاعر وتفجعه في كل بيت من أبياتها التسعة والثلاثين ابتداء من المقدمة الحكمية حتى آخر بيت من تلك الأبيات، فالبحث يرى أن هذه القراءة تعد في صميم الموضوع المراد معالجته، أعني التناقض، فبنظرة متفحصة في مغادرة الشاعر لهذا المحور بالبيت الذي سيق على أنه بيت حسن التخلص وجد البحث أنه كان شروعا فعليا في الخروج من القصيدة وإلصاق موضوعات لا تمت لها بصلة، أما تعليل ذلك فمن الصعوبة بمكان الوصول إلى كنهه، وقد أورد بعض من تناولوا القصيدة من القدماء بعض عبارات الاستغراب عند وقوفهم على أبيات من محورها الثاني[٢٣].

ويرجح البحث أن الشاعر ربما تصرف بقصيدته في فترة لاحقة قد تكون بعيدة عن لحظة انبثاقها الأولى، وكان ظرفه النفسي والاجتماعي والسياسي مختلفا تماما عن ظرفه الذي قال فيه رائيته الرثائية، فذلك الشاعر الباكي المفجوع قد استحال في رائيته الافتخارية إلى رجل آخر، فهو يفرد لافتخاره بقومه ثلاثة وعشرين بيتا(٣٩-٦٢)، منها:

٤٠-لو كنتَ تُمنعُ خاض دونك فتيةٌ منَّا بِحارَ عوامِلٍ وشِفارِ

٤١-فدَحَوْا فُويقَ الأرضِ أرضاً من دمٍ ثمَّ انثَنَوا فبنَوا سماء غُبارِ

٤٢-قومٌ إذا لبسوا الدروع حسبتَهم سُحُباً مُزَرَّرةً على أقمارِ

٤٣-وترى سيوفَ الدارعينَ كأنَّها خُلُجٌ تُمَدُّ بها أكفُّ بحارِ

٤٥-شُوسٌ إذا عدِموا الوغى انتجعوا لها في كلِّ أوب نُجعَةَ الأمطارِ

٤٦-جنبوا الجيادَ على المطيِّ فراوحوا بين السروج هناك والأكوارِ

٥١-أُسْدٌ ولكن يؤثرون بزادهمْ والأُسدُ ليس تدين بالإيثارِ

٦١-ويمدُّ نحو المكرُماتِ أناملاً للرزقِ في أثنائهنَّ مجارِ

٦٢-يحوي المعالي كاسبا أو غالبا أبدا يُداني دونها ويداري

فهو شاعر طرب يتغنى بأمجاد قومه، ولكي يكمل هذه اللوحة الغنائية ينتقل إلى لوحة أخرى متصلة اتصالا صميما بذلك الطرب المفرط، وهي لوحة ذم الشيب التي استطالت مساحتها على عشرة أبيات من تلك القصيدة (٦٣-٧٢)، منها [٢٤]:

٦٣-قد لاح في ليل الشباب كواكب إن أُمهلت آلتْ إلى الإسفارِ

٦٤-وتَلَهُّبُ الأحشاء شيَّبَ مفرقي هذا الضياء شواظ تلك النارِ

٦٥-شاب القذال وكل غصن صائر فينائه الأحوى إلى الإزهارِ

٦٦-والشبه منجذب فلم بيض الدمى عن بيض مفرقه ذوات نفارِ

٦٧-وتود لو جعلت سواد قلوبها وسواد أعينها خضاب عذارِ

٦٨-لا تنفر الظبيات عنه فقد رأت كيف اختلاف النبت في الأطوار

٦٩-شيئان ينقشعان أول وهلة ظل الشباب وخلة الأشرارِ

٧٠-لا حبذا الشيب الوفي وحبذا ظل الشباب الخائن الغدارِ

فالشاعر ينفر من الشيب الذي جعل الغواني تنفر منه، فبينما تقلبه كف الطرب والسعادة يشرع في أمنياته، فهو يمني النفس أن يكون سواد عيون الحسناوات وسواد قلوبها تجاهه خضابا لذلك الشيب البغيض الذي نفّرها منه، فهل يمكن أن تستقيم هذه الصورة الغزلية الملفتة مع دموع الشاعر الملتهبة في محورها الأول، وهل يعقل أن تتحول الذات المفجوعة إلى ذات منتشية في الآن نفسه؟ إن الإجابة على هذا التساؤل تكشف عن حجم التناقض الذي يتفشى في البنية المضمونية للنص.

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى بيتين من أبيات الحكمة ليجعلها انطلاقة لتبيان الجنة الدنيوية التي يرفل في نعيمها، فيقول:

٧٣-نزداد همّاً كلما ازددنا غنى والفقر كلُّ الفقر في الإكثار

٧٤-ما زاد فوقَ الزاد خُلْفٌ ضائعٌ في حادث أو وارث أو عار

فنرى حكمته هنا ليست حكمة المستسلم الذي يحشدها لخوض بكائيته الصارخة ، وإنما حكمة المتخم الذي أنعم الله عليه بكل شيء فهمه كان بسبب الغنى والإكثار والزيادة ، فالشاعر جعل هذين البيتين مدخلا للفخر بالنفس وبيان الجنة الدنيوية التي تحفّه والتي جعلت قلوب حاسديه ملتهبة من الغيظ ، إذ يقول:

٧٥-إنـــــي لأرحـــــم حاســـــديّ لحرّمـــــــــــا ضمنت صدورهم من الأوغار

٧٦-نظـــــروا صـــــنيع الله بـــــي فعيونهـــــــــم في جنة وقلوبهم في نـــــــــار

٧٧-لا ذنـب لـي قـد رُمـت كـتم فضـائلي فكأنما بَرقعتُ وجه نهـــــــــار

٧٨-وســـــــــترتها بتواضـــــــــعي فتطلّعـــــــــت أعناقها تعلو على الأستـــــــار

تبرز في هذه الأبيات الذات المفتخرة المتنعمة التي ترفل بالسكون والهدوء فكأن صاحبها في جنة محاط بهالات السعادة والخيرات، وهذا يتقاطع تقاطعا تاما مع صورة الذات الباكية الحكيمة التي ظهرت لنا في المحور الأول ، والتي عاكست تماما صورة الذات في حالها السابقة إذ رسم لنا الشاعر في محور (الرثاء) صورة تلتقي مع الصورة السابقة في المعنى العام وتختلف عنها في حال الشاعر الذي كان يرزح تحت وطأة المصيبة وينوء بثقلها يقول:

٣٠-وأُخفّـضُ الزفـرات وهـي صـواعق وأكفكف العبرات وهي جوار

٣١-وشـــهاب نـــار الحـــزن إن طاوعتـــه أورى وإن عاصيته متواري

٣٢-وأكـــــفُ نيـــــرانَ الأســـــى ولربمـــــــــا غلـب التبصـر فارتمت بشرار

فنلحظ هنا أن الصورتين تلتقيان في مشهد (الخفاء والتجلي) وبخاصة في البيتين الثالث والثلاثين (٣٣) والسابع والسبعين (٧٧) إذ رسم الشاعر صورتين متناقضتين لحاله في المحورين، ففي محور الفخر ظهر بصورة الشخص المحظوظ الذي يحاول أن يُخفي فضائله وهي تبرز للعيان رغما عنه، وفي المحور الأوّل (الرثاء) ظهر بصورة الشخص المنكوب الذي يحاول إخفاء نكبته عن الشامتين ، ولكن أنّى ذلك (وثوب الرياء يشفُّ عمّا تحته...البيت)؟

ويبـــرز مـــن بـــين التناقضـــات الموضوعية الأخرى تناقضٌ بيّنٌ في البيتين الثالث والعشرين (٢٣)، والبيت السبعين (٧٠) ؛ إذ يرسم فيه الشاعر صورتين متقاطعتين لحالته في المحورين ذاتهما (الرثاء، والفخر) ، يقول في البيت المنتمي للمحور الثاني (الفخر) [٢٥]:

٧٧- لا ذنب لي قد رُمْتُ كتم فضائلي فكأنما برقعت وجه نهار

وفي البيت المنتمي لمحور (الرثاء) يقول[٢٦] :

٣٣-ثوب الرياء يَشِفُّ عما تحته وإذا التحفت به فإنك عار

فالبيتان يتفقان في بعض معانيهما ويتقاطعان في بعضها الآخر وكما يظهر في الخطاطة الآتية:

بيـــــــــــــــــت (٢٣) بيت (٧٠)

اليـــــــــــــــــأس الذات، الأمل

الابـــــــــن المفقـــــــــود الشباب المفقود

حـــــــــب الآخـــــــــرة حب الدنيا

فينكشف في الخطاطة السابقة التناقض الواضح في البيتين بين معاني الرغبة والأمل، واليأس، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل أن هذا الشاعر الذي حباه الله بتلك النعم والفضائل فاستعدت عليه الحساد هو الشاعر ذاته الذي نكبه الزمان بولده الحبيب، فاستقامت لديه تلك البكائية الخالدة، فإن كان كذلك فمن الممكن أن تكون السنين العتية قد فعلت فعلها، وأفاضت ببلسمها الشافي على جراحاته الراعفة، فقال قصيدة أخرى لها استقلاليتها وخصوصيتها، وقد ناسبت حالته المتنعمة وظرفه البهيج، وصادف أن وافقت رائيته الرثائية الذائعة الصيت في الوزن والقافية، فعمد إلى قصيدته الجديدة ليلحقها بأختها التي طارت في الآفاق وتناقلتها الركبان، لكنه ربطها بخيوط واهيه كخيوط بيت العنكبوت(بيت حسن التخلص)، وقد يكون غرضه من ذلك أن يكون الفخر بقومه، وبشجاعتهم ومنعتهم وشمائلهم النبيلة، والفخر بنفسه وسجاياه الفاضله مرتبطا بتلك القصيدة التي رأى أنها صائرة إلى الخلود، فأراد أن تحيى شمائله وشمائلهم معها وتخلد بخلودها، ولكن الحديث عن قوم الشاعر يفضي بنا إلى متاهة أخرى يضيق التماس المخرج لها فيما تيسر لنا من أخبار الشاعر، فأصله اليماني وانتسابه المكاني إلى تهامة، وادعاؤه النسب العلوي تارة والأموي أخرى على تقاطع النسبين، يحيلنا إلى ضبابية أخرى في كنه قومه الذين افتخر بهم، فربما يكونون مناصروه وعدته التي عبأها في منحاه السياسي الذي خرج من أجله وأزهق روحه في سبيله، وكانت قصيدته في شقها الثاني قصيدة تعبوية ربطها برثائيه المشهورة ليحقق بها أقصى قدر تأثيري ممكن للنهوض في القضية التي نذر نفسه لها.

ويبرز لنا مما تقدّم أن تَنَقُّلَ أبي الحسن التهامي بين المعاني كان تنقلاً بين وحدات مضمونية متناقضة، ومعانٍ مختلفة غير متقاربة لا تخدم النسق العام وبخاصة حين انتقل إلى المحور الثاني (الفخر), ولعل هذا عائد إلى أنه قال القصيدة في فترات مختلفة, فهو تارة يفخر بشجاعة قومه وتارةً يتمنى الشباب ويذم الشيب لنفور الغواني منه وأخرى يفخر بنفسه، وهكذا يبقى الشاعر مضطربا يتنقل بين مضامين متناقضة إلى أن يختم القصيدة, وقد يؤكِّد هذا الطرح الذي قلناه، ومفاده أن القصيدة قد كتبت في فترات مختلفة.

ومما تقدّم يخرج البحث بنتيجة مفادها أن بنية النص المضمونية فيها تناقض كبير يظهر بين محوريها الرئيسين (الرثائي) و(الافتخاري)، وهو تناقض يجعل من النص ـــ بشكل عام ـــ نصا مضطربا في بنيته الموضوعية، تكاد روابط الوحدة الموضوعية تنتفي بين أجزائه، وإن غياب الوحدة المضمونية فيه يرسم علامات استفهام ضخمة، يحتاج محوها إلى حقائق تاريخية ، وهي غير متوافرة، وهنا يأتي البديل في بحثنا هذا، وهو لا يعدو أن يكون محاولات ظنية، لاقتراح إجابات عن تلك التساؤلات الافتراضية.

المبحث الثاني

التناقض الأسلوبي

عُرّف الأسلوب في العصر الحديث تعريفات متعددة نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي:

١- باعتبار المرسل أو المخاطِب:

هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل.

٢- باعتبار المتلقي والمخاطب:
هو سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أيا كان هذا الأثر.

٣- باعتبار الخطاب :
هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا, وما يتصل به من إيحاءات ودلالات٢٧.

وأرجح التعريفات ـــ في نظر الباحث ـــ هو التعريف الأخير الذي يُبنى على أساس اعتبار (الخطاب)، والذي يرى أن الأسلوب عبارة عن ظواهر لغوية تحيل على إيحاءات ودلالات يودعها المبدع فيها.

وتكتنز قصيدة التِهامي بظواهر أسلوبية متعددة تعكس شخصية منشئها، وتعبّر عن أسلوبه في الخطاب؛ وسيسلط البحث عنايته على الظواهر الأسلوبية المتناقضة التي طفت على سطح القصيدة؛ ليُعضّد ما خرج به من نتائج في دراسة البنية المضمونية.

تتمحور بنية قصيدة التهامي الأسلوبية على محورين أولها المحور الرثائي الذي ينقسم قسمين(القسم الأول هو المقدمة الحكمية من البيت [١-١١])، والقسم الثاني (متن الرثاء من البيت [١٢-٣٩])، والمحور الثاني (متن الفخر من البيت [٤٠-٨٩]) ويبرز بين قسمي المحور الأول (الأول والثاني) تطابق أسلوبي في حين يخرق المحور الثاني(متن الفخر) ذلك التطابق فيُحطم البنية الأسلوبية للقصيدة، ويشكّل خرقا بنائيا فيها؛ إذا ينبني قسمي المحور الأول على ظواهر أسلوبية متقاربة تنبع من اللغة نفسها، بينما يصدر المحور الثاني من لغة غريبة على لغة قسمي المحور الأول.

وتقع المقدمة الحكمية في احد عشر بيتاً يظهر فيها صوت الشاعر الحكيم، وتطفو على سطح معجمها المفردات والتعابير الموحية بالاستسلام والخضوع لصروف الدهر، وتقلبات الزمان، مثل (حكم المنية، ما هذه الدنيا بدار قرار، طبعت على كدر، شفير هارٍ، المنية يقظة، أزمة الأقدار، أعماركم سفر من الأسفار، الدهر يخدع ... يهدم ، خلق الزمان عداوة الأحرار) ، ويخاطب الشاعر فيها مخاطَباً مجهولا يظهر في بيت رقم (٣، ٥، ٨، ٩، ١١)، ويبرز على صعيد اللغة ضمير (الغائب) في البيت رقم (٤).

ويختلف القسم الثاني (الرثاء) عن الأول (الحكمة) اختلافا بينا في الأسلوب، وأبرز ما يظهر من ذلك الاختلاف هو ارتفاع مستوى ظهور (أنا الشاعر) وتكشفها على سطح لغة النص في هذا القسم، ويجاورها كذلك (ضمير الغائب) الدال على الابن، في حين لم يسجل البحث ظهورا لـ(أنا الشاعر)على طول أبيات الحكمة، فالضمائر كلها مخاطب وغائب؛ ولعل أقرب تفسير لذلك هو أن الشاعر في هذا القسم – الرثاء- كان على مساس مباشر بمصيبته، فكان لابد أن تتجلى ذاته المضطربة الحزينة في نصه، على شكل ضمير المتكلم الذي أُضمرت فيه (أنا الشاعر) الباكية التي هَزَّها هول المصيبة ، لكنَّ التناقض لا يظهر بين هذين القسمين على المستوى الأسلوبي بشكل جلي لأنهما متحدان تعبيريا في بث محتوى الحزن والفقد على أنهما يختلفان في المستوى اللغوي وبخاصة الضمائر، وكذلك في المستوى التصويري، إذ يبرز في القسم الثاني(الرثاء) نهج تصويري يغاير ما موجود في القسم الأول (الحكمة) يعمَدُ فيه الشاعر إلى موجودات الطبيعة السماوية فيشخصها ويجعلها تشاركه المصيبة، كقوله:

١٤-يا كوكباً ما كانَ أقصرَ عمرَهُ
وكذا تكون كواكبُ الأسحارِ

١٥-وهـلالَ أيَّـامٍ مضـى لـم يستـدرْ بـدراً ولـم يُمْهَـلْ لوقتِ سِـرارِ

١٦-عَجِلَ الخُسوفُ عليه قبل أوانِهِ
فمحاهُ قبل مَظِنَّةِ الإبدارِ

فهـذا التشـخيص للطبيعـة لـم يكـن موجودا في المستوى التصـويري الـذي بـرز فـي القسـم الأول، وهـذا وجـه مـن أوجـه الاختلاف بـين القسـمين الأول والثـاني علـى المسـتوى الأسـلوبي للـنص؛ لكنـه لا يـؤدي بحال من الأحـوال إلـى أي تنـاقض أسـلوبي، ولعل أبرز تناقض أسلوبي يظهر بين كل من القسمين (الأول والثاني) من المحـور الأول، وبين المحور الثاني (الفخر) شيوع لغة الفخر والقوة، وتراجع لغة الضعف، وألفاظ الحـزن التي شاعت في القسمين السابقين، فضلا عن بـروز ألفـاظ السـلاح الملازمـة لحالـة الفخـر القبلي من مثل (عوامل، شفار، دحوا، سماء، الـدروع، مـزردة، سـيوف، الـدارعين، القنـا، الوغى، السوابغ...)، وهذا مناقض لموضـوع (الرثاء) والحكمة، فضلاً عن سيطرة ضمائر (الجماعة) على السطح اللغـوي للقسـم الـذي يحيل علـى أسـلوب الفخـر الجمـاعي القبلـي، ويظهر ضمير الـ(نحن) في صدره، وهو يدل علـى الانتمـاء القلبـي للشـاعر ثـم يبـدأ ضمير(هم) بالبروز بشكل لافت.

أما دلالات الألفـاظ فقـد اختلفـت فـي توجيهاتها بين المحور الثـاني وسـابقه، فعلـى سـبيل المثـال لا الحصـر اسـتعار الشـاعر الكوكـب فـي القسـم الثـاني مـن المحـور الأول(البيت الرابع عشر) للدلالة على الابـن الحبيب المفقود، أما في المحور الثاني (البيت الثالـث والسـتين) فقـد اسـتعار هـذه المفـردة بصيغة الجمع للدلالة علـى الشـيب البغـيض، فذلك الكوكب المحبوب كان يشرق في سـماء الشاعر فينير ما ادلهم مـن سـوادها البغـيض في القسم الثاني مـن محـور القصـيدة الأول ، أما الكواكب في محور القصيدة الثـاني (مـتن الفخر) فقد كانت هي البغيضة؛ لأنها أشـرقت فـي السـواد المحبـوب بـرأس الشـاعر؛ وهنـا يكمـن التنـاقض فـي سـوقه لمفـردة واحـدة للتعبيـر عـن معنيـين متناقضـين؛ كونهمـا يجتمعان بصفة الالتماع.

ومن المظاهر الأسلوبية التي بـرزت في المحور الثاني وسـجلت تناقضـا ملحوظـا مع المحور الأول بقسميه بـروز أنـا الشـاعر المتباهية في بعض مواضع هذا القسم كقوله: (إنـي لأرحـم حاسِـدي، لـي، رمـت كـتم فضـائلي، برقعـت، سـترتها، بتواضـعي، عمري، آثاري...) فالضمائر المتموضعة في التعابير السابقة تكشـف عـن البعـد النرجسـي الافتخاري الذي بـرز علـى السـطح اللغـوي، وأضـفى علـى المسـتوى الأسـلوبي فـي هـذا القسم سمة أسلوبية جعلته يتقاطع تقاطعا تامـا مع المحور الأول .

ويرى البحـث إقصـاء البيـت الأخيـر (٨٩) من القصيدة، كون ألفاظـه تتقـاطع مـع أسـلوب الشـاعر المتعـالي وانتقائـه لألفاظـه المتسـامية فـي قصـيدته، فبينمـا نـرى أن الطبيعـة الأرضـية لا تفـي خيـال الشـاعر باجتلاب صوره فينتقل إلى السماء لاجتلابها- كما مثَّلنا سابقا- ينحدر هـذا البيـت إلـى ألفـاظ (الكلـب والجـرو)، فضـلا عـن كـون وصـف الشـاعر للـدنيا بهـذا الوصـف يتقـاطع مـع أسـلوب الشـاعر ومـع أخلاقـه المترفعـة عـن الهجـاء[٢٨]، فكيـف بـذم الـدنيا بهـذه الطريقـة النابية، يضاف إلى ذلك ارتباك الصـورة فـي

البيت، فالذي يستقيم أن ترأم أم الكلب جروها كما ترأم أم الأسد شبلها، فلا يمكن بحال من الأحوال أن يساق التعجب من المعتاد ليكون بيتا من أبيات الحكمة في هكذا قصيدة ، والذي يعضد إقصاء هذا البيت هو عدم وروده في أغلب النسخ المخطوطة للديوان، وعدم وروده نهائيا في المصادر التي روت القصيدة.

نستنتج مما تقدم أن هناك تناقضا أسلوبيا بينا بين محور القصيدة الأول بقسميه وبين محورها الثاني، مما يحيلنا إلى تلمس مخرجين لهذا التناقض يمكن أن يكون أولهما أن المحور الثاني الذي أشرنا إليه هو قصيدة مستقلة كتبها الشاعر في ظرف خاص وموضوع مختلف لايمتُّ إلى الرثاء بصلة، وممكن أن يكون توافق قافيتها وعروضها مع رثائيته الرائية أوقع الرواة في هذا اللبس، وجعلهم يروونها قصيدة واحدة، من دون أن يلتفتوا إلى الاختلاف البيّن والبون الشاسع بين القصيدتين، والرأي الآخر أن الشاعر بعد أن كتب أبياته الافتخارية رأى أن يلحقها برثائيته بعد أن تنبه إلى موافقة عروضها وقافيتها لرائيته المشجية التي أخذت صداها الواسع في الأوساط الأدبية والشعبية، لتشملها الهالات المستحقة التي نالتها أبيات المحور الأول (محور الرثاء) وتلحق بشأنها الكبير.

الخاتمة

لابد للبحث أن يسجل بعض النتائج أو التصورات التي أفضى إليها، من خلال قراءة بنيتي النص المضمونية والاسلوبية، وهذه النتائج – وإن كانت تدخل في صميم قناعات كاتبها؛ لنموها نموا طبيعيا على أرضية هذا البحث- تحتمل التأويل، أو قد لا تعدو كونها اقتراحات لأجوبة صاغتها خطوات البحث؛ لتكون إجابات لأسئلة افتراضية أفضت بها القراءة، وتعدد وجهات النظر، منها:

١- إن البنية المضمونية للقصيدة تقوم على ثنائية ضدّية كبيرة تتمثّل بثنائية (الضعف/ القوّة) التي أسهمت في إبراز التناقض الموضوعي على سطحها، إذ جمع النص في بنائه الموضوعي بين محورين موضوعيين متضادين بوضوح، يحيل أولهما (الرثاء) على الضعف والاستسلام، وثانيهما (الفخر) على القوّة والتمكّن، وهما محوران لا يلتقيان أبدا في خطّهما الموضوعي في الموروث؛ إذ ينتمي كلّ واحد منهما إلى حقل لا يتلاءم موضوعيا مع الحقل الثاني.

٢- كشف البحث عن تناقض حاد في صورة الذات داخل النص بين المحور الأول والثاني، إذ انشطرت ذات الشاعر إلى ذاتين: ذات منتشية، وذات مفجوعة؛ فرسم الشاعر صورة الذات المفتخرة المتنعمة، بكل صور النعيم الذي ترفل فيه بالسكون والهدوء؛ فكأن صاحبها في جنة محاط بهالات السعادة والخيرات، وهذا يتقاطع تقاطعا تاما مع صورة الذات الباكية الحكيمة التي ظهرت لنا في المحور الأول، والتي عاكست تماما صورة الذات في حالها السابقة إذ رسم لنا الشاعر في محور (الرثاء) صورة تلتقي مع الصورة السابقة في المعنى العام وتختلف عنها في حال الشاعر الذي كان يرزح تحت وطأة المصيبة وينوء بثقلها.

٣- ومما عزَّز التناقض تضاد صورتي الذات في البيت (٣٣) و(٧٧) وهو تناقض رباعي تتقابل فيه مفردات المحظوظ× المنكوب، تجلي الخير× خفاء الشر، إذ أن تلك الصورتين متناقضتان، لحاله في المحورين، ففي

محور الفخر ظهر بصورة الشخص المحظوظ الذي يحاول أن يُخفي فضائله وهي تبرز للعيان رغما عنه، وفي المحور الأوّل (الرثاء) ظهر بصورة الشخص المنكوب الذي يحاول إخفاء نكبته عن الشامتين فلا يتمكن من ذلك.

٤- تقع المقدمة الحكمية في أحد عشر بيتاً يظهر فيها صوت الشاعر الحكيم وتطفو على سطح معجمها المفردات والتعابير الموحية بالاستسلام والخضوع لصروف الدهر وتقلبات الزمان، ويخاطب الشاعر فيها مخاطَباً مجهولا، قد يكون حقيقيا أو افتراضيا.

٥- يبرز بين قسمي الحكمة والرثاء في المحور الأول تطابق أسلوبي، في حين يخرق المحور الثاني ذلك التطابق فيُحطِّم البنية الأسلوبية للقصيدة، ويشكّل خرقا بنائيا فيها؛ إذا ينبني قسمي المحور الأول (الحكمي والرثائي)على ظواهر أسلوبية متقاربة تنبع من اللغة نفسها، بينما يصدر المحور الثاني من لغة غريبة على لغة المحور الأول.

٦- وجد البحث أن محور الفخر أُقحم في قصيدة الرثاء إقحاما في فترة لاحقة، من لدن الشاعر لدواع تخصه، أو أنها كانت قصيدة مستقلة للشاعر أضيفت لقصيدة الرثاء من قبل النسّاخ، وإن الذي يجمعهما لا يتعدى الوزن والقافية وكون قائلهما هو التهامي.

هوامش البحث

[١] سورة البقرة ، من الآية : ٢٨٦.

[٢] الرثاء الدكتور شوقي ضيف، ط٣ دار المعارف– القاهرة ١٩٥٥م: ١٢ .

[٣] ينظر: الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، أطروحة دكتوراه قدمت الى كلية التربية للبنات بجدة أعدتها صلوح مصلح سعيد السريحي، إشراف أ د أحمد سيد أحمد، ١٩٩٨م المقدمة:ح .

[٤] ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الدكتور جواد علي، ط٣ دار العلم للملايين – بيروت١٩٨٠م: ٥/١٥٤. وينظر : أروع ما قيل في الرثاء ، أميل ناصيف ، ط٢، دار الجيل– بيروت دت:٥.

[٥] ينظر: الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، المقدمة: خ.

[٦] ينظر: الرثاء، شوقي ضيف: ٧.

[٧] ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، شوقي ضيف، ط١، دار المعارف– القاهرة ١٩٨٨م :٢٠٧.

[٨] ينظر: الرثاء، شوقي ضيف: ٧.

[٩] الأسلوب، أحمد الشايب: ٧.

[١٠] العقد الفريد، ابن عبد ريه:١/٣٨٨.

[١١] الأسلوب، أحمد الشايب :٨٦.

[١٢] ينظر: المراثي في جمهرة أشعار العرب، رسالة ماجستير قدمت إلى كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، لمحمد علي صالح الشهري، إشراف د حمد الزايدي: ٢٦.

[١٣] محاضرة أ د خميس الشمري لطلبة الدكتوراه/قسم الأدب في جامعة كربلاء/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية بتاريخ ٢٠١٣/١٠/١١.

[١٤] رُويت الأبيات الأخيرة (٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩) من القصيدة في بعض المصادر القديمة رواية مستقلة عن القصيدة، ونسبت بعض المصادر الأخرى البيتين (٨٧ ، ٨٨) إلى الشاعر قرواش بن مقلد بن المسيّب العقيلي، يُنظر: الديوان، تخريج المحقق / ٣٢٠، ٣٢٢، ومن ذلك البيت رقم (٥٧) إذ روي في بعض المصادر روايات مختلفة ومنها رواية الوافي بالوفيات ودمية القصر؛ إذ جاء فيها بعروض غير الذي ذكر في الديوان المحقق، وذكر

في البيت الذي يليه ضربا آخر مع العروض المذكور في الديوان، فأصبحت القصيدة تسعين بيتا ، والبيتان هما:

زرد الدلاص من الطعان برمحه مثل الأساور في يـــد الإسوار

ويجر حين يجر صعدة رمحـــــــــــــــــــــه في المحفل المتضايــــــــــــــــــــــق الجـــــــــــــــــــــــــــــرار

(الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي تـــ٧٦٤ه، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي– بيروت ٢٠٠٠م:٧/٤٤؛ دمية القصر عصرة أهل العصر، علي بن الحسن بن علي الباخرزي ت ٤٦٧هـ ، تحقيق محمد التونجي، ط١ ، دار الجيل – بيروت١٩٩٣م : ١٨/١)

[15] الأسلوب، أحمد الشايب :٨٦.

[16] المرجع نفسه :٧٩.

[17] ديوان التهامي:٣٠٨.

[18] المصدر نفسه: ٣٠٩.

[19] المصدر نفسه: ٣٠٩.

[20] المصدر نفسه: ٣١٠-٣١١.

[21] المصدر نفسه:٣١١.

[22] المصدر نفسه: ٣١١.

[23] علّق ابن خلّكان على امتناعه من إدراج هذه القصيدة كاملة واكتفائه ببعض أبياتها بقوله: ((ولم يمنعني من الإتيان بها إلا أن الناس يقولون: إنها محدودة، فتركتها، لكن من جملتها بيتان في الحساد ومعناهما غريب فأثبتهما:

إني لأرحم حاسدي لحر ما ... ضمت صدورهم من الأوغار

نظروا صنيع الله بي فعيونهم ... في جنة، وقلوبهم في نار)).(وفيات الأعيان:٣/٣٧٩)

[24] ديوان التهامي:٣١٥.

[25] المصدر نفسه: ٣١٦.

[26] المصدر السابق : ٣١١.

[27] ينظر النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة روية إسلامية, أ.د.سعد أبو الرضا ,ط٢, ١٤٢٨هـ ص١١٧, وفي الأسلوب والأسلوبية, محمد اللويمي , مطابع الحميضي ، ط١، ص١٦، والأسلوبية دراسة وتطبيق، (رسالة ماجستير) ، عبد الله العميري، إشراف : أ.د. أسعد أبو الرضا، جامعة محمد بن سعود، كلية اللغة العربية، ١٤٢٨هـ :٥ .

[28] قال عنه الصفدي : ((وكان متورِّعاً، صلَفَ النفس، ... نسخ شعر البحتري، فلما بلغ أبياتاً فيها هجوٌ امتنع من كتبها، وقال: لا أُسطِّر بخطِّي مثالبَ الناس)) (الوافي بالوفيات: ٤٢/٧)

المصادر والمراجع

١- أروع ما قيل في الرثاء ، أميل ناصيف ، ط٢، دار الجيل- بيروت دت.

٢- الأسلوب، أحمد الشايب ،ط٨، مكتبة النهضة المصرية

٣- تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)، د شوقي ضيف،

٤- دمية القصر عصرة أهل العصر، علي بن الحسن بن علي الباخرزي ت ٤٦٧هـ ، تحقيق محمد التونجي، ط١ ، دار الجيل – بيروت١٩٩٣م .

٥- ديوان ابي الحسن علي بن محمد التهامي، تحقيق د محمد عبد

الرحمن الربيع، ط١ ، دار المعارف – الرياض ١٩٨٢م.
٦- الرثاء، الدكتور شوقي ضيف، ط٣ دار المعارف- القاهرة ١٩٥٥م.
٧- العقد الفريد، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ريه الأندلسي، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، ط٢، مطبعة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٦٩م.
٨- في الأسلوب والأسلوبية, محمد اللويمي , ط١، مطابع الحميضي ، د ت.
٩- المراثي في جمهرة أشعار العرب، رسالة ماجستير قدمت إلى كلية اللغة العربية جامعة أم القرى ، لمحمد علي صالح الشهري، إشراف د حمد الزايدي.
١٠- المفصل في تاريخ العرب قبل الإســـلام، الدكتور جواد علي، ط٣ دار العلم **للملايين بيروت ١٩٨٠م.**
١١- النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة رؤية إسلامية, أ.د.سعد أبو الرضا ,ط٢, ١٤٢٨هـــ .
١٢- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي تـــ٧٦٤ه، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى ، ط١ ، دار إحياء التراث العربي- بيروت ٢٠٠٠م.

الرسائل والأطاريح

١- الأسلوبية دراسة وتطبيق، (رسالة ماجستير) ، عبد الله العميري، إشراف : أ.د. أسعد أبو الرضا، جامعة محمد بن سعود، كلية اللغة العربية، ١٤٢٨هـــ .
٢- الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، أطروحة دكتوراه، صلوح مصلح سعيد السريحي، إشراف أد أحمد سيد أحمد، كلية التربية للبنات ، جدة ١٩٩٨م

الدوريات

محاضرة أ د خميس الشمري لطلبة الدكتوراه/قسم الأدب في جامعة كربلاء/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية بتاريخ ٢٠١٣/١٠/١١.