مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٢)، العدد (٣)، ص ص ١٧٤٩-١٧٩٠، (رجب ١٤٤٠هـ/ مارس ٢٠١٩)

رثاء النفس عند أبي العتاهية: المفهوم والإجراء
(قراءة في نموذجين مختارين)

د. منذر ذيب كفافي كفافي[١]، و د. محمد خليل الخلايلة[٢]

١ *أستاذ الأدب القديم ونقده المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، الرياض*

٢ *أستاذ الأدب القديم ونقده، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الهاشمية، الأردن*

ملخص البحث. هذا البحث وقفة مع حقيقة رثاء النفس ومفهومه ومتعلقاته وبيان حقيقة الفناء لدى الشاعر أبي العتاهية، وكيفية توظيف الألفاظ والتراكيب لإبراز تلك الحقيقة؛ لأن هذا النوع من الرثاء أكثر عمقًا وأصدق دلالة، ذلك أنه يبكي ذاته، ويتخيل مصيره، ويصور واقع أهله بعده.

وقد سار البحث في جانبين ، الأول :الجانب النظري: وفيه حديث عن مفهوم الموت ودوافعه ومظاهره وما ارتبط به، وعلاقته بشعر رثاء النفس عند أبي العتاهية، والآخر: وهو الجانب التطبيقي، ويُعنى بتحليل بعض أبيات قصيدته الهائية، ومقطوعته اليائية.

والهدف من هذا بيان دور هذه الملفوظات اللغوية في توضيح مقصد الشاعر الوعظي من خلال التذكير بالموت وما يتبعه من مظاهر؛ لتنبيه الغافلين عن حقيقة تنتظرهم، وتجلّى ذلك في عدد من المظاهر اللغوية: كالتكرار، والبناء الدرامي ، والموسيقا بنوعيها، والتجريد، والانسجام بين الألفاظ والمعاني، والتضاد، وهذا ما سيركز عليه البحث لتجليته وتوضيحه.

الكلمات المفتاحية: رثاء، النفس، شعر، أبو العتاهية.

مُقَدِّمَة

حقيقة الموت عند أبي العتاهية، ودوافعه، ومفهومه، ومظاهره:

لا بد بداية من الإشارة إلى أن نظرة أبي العتاهية إلى الموت والحياة كانت نابعة من فكرة الزهد ذاتها، فمن المعروف أن العصر العباسي علا فيه صوت الشعوبية نتيجة انفتاح المجتمع العربي على المجتمعات الأخرى، مما أدى إلى كثرة الفسق وشرب الخمر والمجون، في المقابل ظهرت حركة الزهد في هذا العصر(١).

والزهد لغة يشير إلى عدم الرغبة في الشيء(٢)، واصطلاحًا: ترك راحة الدنيا طلبًا لراحة الآخرة(٣)، فهو يختص بفكرة البحث عن الآخرة، والابتعاد عن الدنيا وملذاتها ومتاعها وزينتها، وكل ما ينطلق من هذين الأمرين يدخل ضمن باب الزهد، والسبب في ذلك أن نعيم الدنيا زائل وأن أهلها سينتقلون منها إلى القبور، ولعل هذه الخصائص المتعلقة بالزهد هي التي كانت مدخلا لأبي العتاهية ليبين وجهة نظره تجاه الموت.

فكان لزهده الأثر الكبير في تحوله إلى طريق الاستقامة، والابتعاد عن المحرمات والملذات الدنيوية، ومن ثم تخويف المتلقي من الموت، ولما كانت النفس البشرية تحب الدنيا؛ فإنها بالمقابل لا تحب وقوع الموت، وهذه الفكرة (الموت المستقبلي) كانت من العناصر التي ركز عليها أبو العتاهية كثيرًا في شعره ؛ لتحذير العصاة وتخويفهم .

وتنبع أهمية الحديث عن الموت عند أبي العتاهية من الدلالات التي يحملها عند الشاعر، فالموت على الرغم من جموده فعليًا، غير أنه مليء بالحركة عنده، وهذه

---

(١) ينظر: متولي، عبد الستار السيد، **أدب الزهد في العصر العباسي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤م.

(٢) ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٣، زهد.

(٣) الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م ، ١١٥.

الحركة مرتبطة بالفناء والزوال والاندثار، ولذلك ربطه بما بعده، فهو يتخيل آخرته في توظيف خاص للألفاظ والتراكيب، مما يجعل الدارس يعيش معه واقعة الحدث (الموت).

وقد بسط الشاعر الحديث عن الموت، وساعده على ذلك أنه ساق شعره في ميادين الزهد والوعظ، فقد تأمل فكرة الموت كثيرًا وأوغل في ذلك، حتى إن ديوانه أصبح مرثية عامة للإنسانية جمعاء، ومن ثم فقد قدّم صورًا لحتمية الموت، يدور معظمها حول فكرة قصر الحياة، وأنها ليست إلا قنطرة إلى عالم آخر، لا بدّ من قطع مسافاتها، والانتقال عنها برمتها(٤).

وقد تناول أبو العتاهية الموت في كل حالاته، فهو حقيقة لا مفر منها، فيقول(٥):

ألا يا مَوْتُ لَمْ أر منكَ بُدّاً أَبَيْتَ فلا تَحيفُ ولا تُحابي

وأنه ليس منه نجاة ولا هروب ولا مفر، فيقول(٦):

أمَا من الموتِ لحيٍّ نَجَا كلُّ امرئٍ آتٍ عليهِ الفَنَا

ولم يسلم منه الملوك وأصحاب الجاه والسلطان، فيقول(٧):

أين الملوكُ ذووالمنابرِ والدَّسَا كرِ والعساكرِ والقصورِالمُشْرفاتِ

ولم يسلم منه كذلك الأطباء، فيقول(٨):

ما للطبيبِ يموتُ بالدّاءِ الذي قَد كانَ يُبْرئُ جرحَهُ فيما مَضى

(٤) الزيني، محمد عبدة الرحيم، **حقيقة الموت بين الفلسفة والدين**، دار اليقين، مصر، ط١، ٢٠١١، ٥٠.

(٥) أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم، **ديوانه**، تحقيق: شكري فيصل، مكتبة دار الفلاح، دمشق، ١٩٦٤، ٣٣.

(٦) نفسه، ٨.

(٧) نفسه، ٧٢.

(٨) نفسه ١٨.

ذَهَب المداوِي والمُداوَى والذي جلبَ الدواءَ وباعَهُ ومَنِ اشْترى

وليس له عمر معين، فيقول[٩]:

قد ماتَ ما بينَ الجَنينِ إلى الرّضيـ ـعِ إلى الفطيمِ إلى الكبيرِ الأشْيبِ

وليس مقصوراً على الإنس بل الجن يموتون كذلك، فيقول[١٠]:

ما يدفعُ الموتَ إرصادٌ ولا حَرَسٌ ما يغلِبُ الموتَ لا جنٌّ ولا أنَسُ

وله سكرات، فيقول[١١]:

لكلِّ امرئٍ منْ سَكرةِ الموتِ سَكْرَةٌ وأيّ امرئ من سَكْرَةِ الموتِ يَفْلِتُ

وهو يخاطب هذه السكرات خطابًا مباشرًا بنداء يحمل الآهات والتوجع والألم، فيقول[١٢]:

يا سكرةَ الموتِ! أنت واقفة للمرء في أي آفة سلكا

يا سكرةَ الموتِ! قد نَصَبْتِ لِهَـ ـذَا الخَلقِ في كلِّ مَسْلَكٍ شَرَكَا

ولو كان الموت هو النهاية لهان الأمر، ولكنه يستحضر ما بعده من أمور، فيقول[١٣]:

فلو كان هولُ الموتِ لا شيءَ بعدَهُ لهانَ علينا الأمرُ واحتُقِر الأمرُ

ولكنّهُ حشرٌ ونشرٌ وجنّةٌ ونارٌ وما قد يستطيلُ بِهِ الخُبْرُ

وينقلنا الشاعر إلى تحت الأرض حيث القبور والأجداث، فيقول[١٤]:

---

(٩) نفسه، ٣٢.

(١٠)نفسه، ١٨٨.

(١١) نفسه، ٧٤.

(١٢)**ديوانه**، ٢٦٠.

(١٣) نفسه، ١٦٣.

(١٤) نفسه، ٣٥.

حُـفَـرٌ مُـسـتّـرةٌ عليـ هنَّ الجـنـادِلُ والكـثـيـبُ
فـيـهـنّ وِلـدانٌ وأطـ فـالٌ وشـبـانٌ وشـيـبُ

ويتمثل يوم القيامة وقد قامت بأهوالها، فيقول(١٥):

وَهذي القيامةُ قد أشْرفتْ عـلـى العـالمـيـنَ لمـيـقـاتِها
وَقـد أقـبـلـتْ بموازينها وأهـوالِـهَـا وبـروعـاتِـهَـا
وإنّا لفي بعضِ أشراطِها وأيـامِـهـا وعـلامـاتِـهـا

لذا فهو يتذكر الموت في كل وقت، يصفه بأوصاف كثيرة، لذلك نراه ينتظره ويعدد أيامه، فيقول(١٦):

أعددُ أيامي وأحصي حسابَها وما غَفْلتي عمّا أعدُّ وأحسبُ
غداً من ذا اليوم أدنى إلى الفَنَا وبعدَ غدٍ أدنى إليهِ وأقربُ

إلا أن الموت الحقيقي في مفهومه هو موت الذكْر، فيقول(١٧):

منَ الناسِ مَيْتٌ وهو حيٌّ بذكْرِهِ وحيٌّ سليمٌ وهو في الناسِ ميّتُ

فقد صور الشاعر الموت في صور شتى "تحفل بالدلالات والإيحاءات وتفيض بالمشاعر والأحاسيس، وتتلون بألوان متفاوتة من الانفعالات والرؤى"(١٨).

وهذه النظرة التي استقرت في نفسه عن الموت وحقيقته ومظاهره وما ارتبط به، كانت السبب الأوضح لأن يصل به الأمر إلى رثاء نفسه، ويتخيلها في موقف الموت وساعات الاحتضار وما بعده بقصائد ومقطوعات ونتف شتى.

---

(١٥) نفسه، ٨٣.

(١٦)نفسه، ٢٦.

(١٧)**ديوانه**، ٧٣، وانظر أمثلة أخرى في وصف القبر ص٣٢٨، وكذلك في تأمله للوقوف بين يدي الله عز وجل، ص ٢٦.

(١٨) رحيم، مقداد، **رثاء النفس في الشعر الأندلسي**، دار جهينة، الأردن، ٢٠١٢، ٣٥٣.

ومن المناسب هنا الإشارة إلى أن مصطلح رثاء النفس يحتمل أكثر من توجيه، فهل هو الشعر الذي يقال ساعة الرحيل، ويتحدث عن القبر وما ينتظر هذه النفس البشرية من المصير المستقبلي المجهول المخيف؟ أم هو الشعر الذي يصور الآلام والأحزان بشكل عام؟، وسيكون الفيصل في الحديث القادم ما كان من تفصيل الشاعر في الحديث عن الموت وحقيقته، وذكر القبر، وحزن الأهل عليه؛ لأن الأبيات التي بين أيدينا تثبت ذلك وتؤكده وتتقبله.

رثاء النفس عند أبي العتاهية: الإجراء والآليات:

أورد أبو العتاهية عددًا من القصائد والمقطوعات في ديوانه تمثل نظرته إلى الموت ، وفيها يقوم برثاء نفسه بكل جوانبها، وسيختار البحث نموذجين من شعره للتمثيل على ذلك، ووقع الاختيار الأول على قصيدته الهائية، ولعل السبب في اختيار هذه القصيدة دون غيرها من الديوان، أنها القصيدة الطويلة الوحيدة في ديوانه التي حوت هذا الحديث عن رثاء النفس بشكل مفصل ومتسلسل.

أما الاختيار الآخر فكان مقطوعته اليائية، وهي - في ظن الباحثَيْن - تمثل معاناة رثاء النفس عند الشاعر أفضل تمثيل، ولا سيما أن باقي المقطوعات والأبيات الشعرية التي يرثي فيها نفسه في ديوانه لا تكاد تخرج في مضمونها وأفكارها عن هذين النموذجين المختارين للدراسة[١٩]، لذلك اكتفى البحث بهما.

وسيختار البحث أبياتًا من القصيدة الهائية (الاختيار الأول) للتدليل على ذلك، ولا بدّ من توضيح سبب هذا الإجراء (حيث القيام بأخذ هذا الجزء من القصيدة)، فهذا أمر لا يخلّ بوحدة القصيدة وكليتها، فالدراسات التحليلية للنصوص

(١٩) انظر: أمثلة إضافية حول الموضوع على سبيل المثال لا الحصر: **ديوانه:** ٢٦٨، ٢٨٠، ٢٩٥-٣٨٤، ٢٩٦، ٣١٨-٣١٩.

تميل إلى هذا الإجراء الانتقائي، ولا سيما إن كانت القصيدة طويلة، وكانت باقي الأبيات لا تخصّ الموضوع المراد الحديث عنه.

فهو يبكي نفسه في بعض أبيات هذه القصيدة، واصفًا لحظة أن تغمض عيناه، ويبكيه الباكون، ويُغسّل ويكّفن ويُصلّى عليه، ويحمل على الأكفان، ويُوارى في قبره، في صور متخيلة متسارعة، وفي واقع نفسي مستسلم لما ليس منه هروب، ليصل الشاعر من كل هذه التحولات إلى الإعلان عن الألم الحقيقي وهو حتمية الموت ولزوم قدومه، وستحاول الدراسة سبر أغوار هذه الأبيات المنتخبة، وبيان الآليات والإجراءات والأساليب التي اتبعها الشاعر لبسط وجهة نظره تجاه حقيقة الموت ومفهومه وما ارتبط به، ويبدومن المناسب ذكْر الأبيات هنا، فيقول (من مجزوء الرمل)[٢٠]:

يُسْلِمُ المَرْءَ أخُوهُ لِلْمَنايا وأبُوهُ
وأبُو الأبْناءِ لا يَبْـ ـقى ولا يَبْقى بَنوهُ
رُبَّ مَذْكُورٍ لِقَوْمٍ غابَ عَنْهُمْ فَنَسُوهُ
وإذا أفْنَى سِنيهِ الـ ـمَرْءُ أفْنَتْهُ سِنُوهُ
وكَأنْ بالمَرْءِ قَدْ يَبْـ ـكِي عَلَيْه أقْرَبُوهُر
وكأنَّ القَوْمَ قَدْ قا مُوا فَقالُوا أدْرِكُوهُ
سَائِلُوهُ كَلِّمُوهُ حَرِّكُوهُ لَقِّنُوهُ
فإذا اسْتَيْأسَ مِنْهُ الـ ـقَوْمُ قالُوا حَرِّفُوهُ
حَرِّفوهُ وَجِّهُوهُ مَدِّدُوهُ غَمِّضُوهُ
عَجِّلُوهُ لِرَحيلٍ عَجِّلُوا لا تَحْبِسُوهُ

(٢٠) **ديوانه**، ٤٢١-٤٢٢.

ارْفَــعــوهُ غَـسِّـلـوهُ كَـفِّـنُـوهُ حَـنِّـطوهُ
فَإذا ما لُفَّ في الأكْـ ـفانِ قالُوا فَاحْمِلُوهُ
أخْرِجوهُ فَوْقَ أعْوا دِ المَنايـا شَيِّعُوهُ
فَإذا صَـلُّـوْا عَـلَيْـهِ قيلَ هاتُوا وَاقْبُروهُ
فَإذا ما اسْتَوْدَعوهُ الـ ـأرْضَ رَهْـناً تَـرَكـوهُ
خَـلَّـفـوهُ تَـحْـتَ رَدْمٍ أوْقَـروهُ أثْـقَـلـوهُ
أبْـعَـدوهُ أسْـحَقوهُ أوْحَـدُوهُ أفْـرَدُوهُ
وَدَّعُـوهُ فـارَقُـوهُ أسْـلَـمُـوهُ خَـلَّفُوهُ
وانْثَنَوْا عَنْهُ وَخَلَّوْ هُ كَأَنْ لَمْ يَعْرِفُوهُ
وكَأنَّ القَوْمَ فيما كانَ فيهِ لمْ يَلُوهُ
ابْتَنَى النَّاسُ مِنَ البُنْـ ـيانِ ما لَمْ يَسْكُنُوهُ
جَمَعَ النَّاسُ مَنَ الـ ـأمْوالِ ما لَمْ يَأكُلُوهُ
طَلَبَ النَّاسُ مِنَ الآ مالِ ما لَمْ يُدْرِكوهُ
كُلُّ مَنْ لَمْ يَجْعَلِ النَّا سَ إماماً تَـرَكـوهُ
ظَعَنَ المَوْتَى إلى ما قَـدَّمُـوهُ وَجَـدُوهُ

تمثل هذه الأبيات استباقًا للزمن، فهي تصور ما تأمله أبو العتاهية طويلًا وهو رحلة الموت، ولعل سائلا يقول: هل يمكن النظر إلى عملية وصف الشاعر للزمن المستقبلي وتخيله بوصفه علامة دالة على الرغبة في الانفصال عن الواقع؟ إن مثل هذا الرحيل المتخيل يمثل صراعًا بين المتكلم والحياة المعاشة، ويبدو من جانب آخر علامة على صمود الذات الإنسانية أمام الحياة بكل تحدياتها، ويكشف أيضا عن إحباطات نفسية تعيشها الذات، فلا تجد مجالًا إلا التعبير عن هذا المستقبل القادم المؤلم بوساطة

أشكال منتظمة من الملفوظات (سيأتي البحث عليها مفصلة)، تجعل الشاعر مطمئنًا على نجاح تجربته في خطابه، بقصد التأثير في المتلقي للانتباه والعظة، فصفة الحقيقة البعدية تلقي بظلالها على الأبيات المختارة.

والملاحظ أن دوال الموت المهيمنة تحتشد بكثافة في هذه الأبيات، وفيها يركز على رثاء نفسه؛ لأنه المرحلة الفارقة بين مرحلتين: معاشة، وقادمة، وهذا فيه دلالة على قبول مبدأ(حتمية الموت)، الذي تجلّى في صورتين: أولية وثانوية، فالأولى تتسم بالحزن، والأخرى تتسم بالتأمل، حيث يصبح الموت مجالاً للتأمل إذ تتحول الذات من حال إلى حال[٢١]، فهو هنا ينطلق من مسارين متناقضين: دنيوي وأخروي.

وعلى الرغم من أن الشاعر يعطي كلا المسارين صورًا متنوعة، غير أن الشعور المسيطر عليه طوال الأبيات واحد ومتشابه، وهو عدم التفاؤل والحزن، ولا غرابة في هذا؛ لأن طبيعة قصائد الرثاء وأبياتها تتسم بهذه السمة، مع الإشارة هنا إلى أن أبيات المسار الدنيوي وردت في مطلع الأبيات بشكل سريع، ولكنها ذات إيحاءات ضمنية ماضوية.

فهو ينتقل من طقس جنائزي إلى طقس جنائزي آخر في استغراب كبير، وقد تبين هذا الاستغراب بوساطة هذا التوازن في اختيار العبارات والجمل والتراكيب والألفاظ بإرادة واعية، وتتجلى هذه الإرادة الواعية في صور ووسائل شتى اتخذها الشاعر إجراءً واقعيًا للتعبيرعن آرائه وأفكاره، ومنها: الانسجام في الشكل والمضمون في هذه الأبيات، وذلك بوساطة استخدامه ألفاظًا معبرة عن تجهيز الميت للدفن، كلفظة (الكفن) التي وردت بصيغة الجمع المعرفي في قوله:

---

(٢١) انظر حول فكرة التأمل والإبداع الشعري عند: العزب، محمد، **أصول الأنواع الأدبية**، دار والي الإسلامية، المنصورة، ٧٧.

فَإذا ما لُفَّ في الأكْـ ـفانِ قالُوا فَاحْمِلُوهُ

كما يظهر في هذا الجانب كثرة الألفاظ الدالة على ذلك كقوله: (ارفعوه، وغسّلوهُ، وكفنوهُ، وحنّطوهُ)، ويندرج في هذا الباب إشارته إلى الآلة التي يُحمل عليها الميت في قوله:

أخْرِجوهُ فَوْق أعْوادِ المَنايا شَيِّعُوهُ

فهذه الألفاظ كلها تعبر عن طريقة الدفن وأساليبه بشيء من الحزن والألم، ولعل اختياره هذه الألفاظ دون غيرها يرجع إلى التوتر الذي يدفعه إلى البحث عن الكلمة المناسبة لحالته النفسية، ثم إن لكل نص كلمات دالة تقوم بإدخال مفهوم القيمة عليه ، فهو هنا استخدم كلمة (المنايا) - وكان قد ذكرها في مطلع النص -، ولم يأت بها نكرة، بل جاء بها معرفة ليعكس يقينه التام بها.

فهو يتعامل مع مثل هذه الألفاظ كونها مثيرة لدلالات متنوعة، لذلك سيطر مفهوم الغياب عليها بشكل مطلق، حتى إن المتأمل لها يجد أن الشاعر قد غيّب الألفاظ الابتهاجية أو ما شابهها؛ نظرًا لطبيعة الموضوع المراد الحديث عنه.

وإذا نظر الدارس إلى لغة الأبيات وجدها بسيطة وسهلة الفهم والمأخذ، ولعل اقترابها من البساطة منبعه الطبيعة الوعظية لها، حيث جعلتها خالية من الزينة اللفظية، وهذا هو ديدن النصوص الخاصة بالرثاءغالبًا، لذلك قال فيه أبو الفرج الأصفهاني: "وكان أبو العتاهية غزير البحر، لطيف المعاني، سهل الألفاظ، قليل التكلف"(٢٢).

وعلى الدارس أن يعلم طبيعة المشاعر والأحاسيس التي سيطرت على الشاعر لحظة إنشائه هذه الأبيات، ويبدو أن الألفاظ المختارة استطاعت أن تتفاعل مع السياق الذي وردت فيه؛ وذلك لقدرتها على استيعاب الموقف التأملي المستقبلي المنتظر الذي

(٢٢) الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ١٠/٤.

سيعيشه الشاعر نفسه والإنسان عمومًا، فمثل هذه الألفاظ تنسجم مع دلالات النص ومع رؤية الشاعر، وهذا ما يمكن تسميته (دلالة الاختيار الشعري)، ولكن بساطة هذه الألفاظ الواردة في الأبيات لا ينبغي أن تجعل الدارس يلقي نظرة سلبية عليها؛ لأنها تخفي وراءها أدق مظاهر الأسلوب وأكثر الدلالات والصور تأثيرًا [٢٣].

ودليل ذلك أنه بداية اجتزأ نهاية المسرحية (مسرحية الحياة)، حيث تبدأ مرحلة الرثاء من البيت السادس، وقد اكتفى في بدايته بحرف العطف الواو للدلالة على البداية غير المحكية لهذه المرحلة في قوله: (وكأنّ القوم ....)، وختمه بخاتمة هي بداية الانطلاق في رحلة الفناء في قوله: (أدركوه)، ليحكي بعدها حكاية الموت في الأبيات التي تلته، لتكون هذه الكلمة بمنزلة حسن التخلص لينتقل بها الشاعر إلى المستقبل المنتظر.

وهذه الفاتحة النصية التي تمثّلت في الأبيات الأولى من القصيدة يمكن أن نسميها (عتبة النص)، وهي مهمة لأن الدارس يجد فيها " مسحا أوليًا لكل عناصر البناء"[٢٤]، وهي تعلن عن الموضوع الذي يندرج تحته النص وهو الحزن والألم بسبب الموت، لذلك يرى الدارس أن باقي أجزاء النص تدور حول هذا الإطار، ويمكن أن نطلق عليها اسم (الافتتاح الإحاطي)[٢٥]، حيث تبرز الدلالة الخاصة بالنص منذ هذه الفاتحة النصية قبل الحديث عن لحظات الموت وما بعدها، وهذا يتمثل في الأبيات (١ -٦).

---

(٢٣) أسعد، أحمد علي، وفكتور الكك، **صناعة الكتابة**، دمشق، ط١، ١٩٨١، ٢٠٤، وانظر حول الفكرة عند: نهر، هادي، **دراسات في الأدب والنقد**، مكتبة عالم الفكر، الأردن، ط١، ٢٠١١، ٥٠-٥٥.

(٢٤) النصير، ياسين، **الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨، ١٧٨، وراجع حول الفكرة ذاتها عند: بوطيب، عبد العالي، الاستهلال (مساهمة في نمذجية الاستهلالات الروائية)، **مجلة علامات**، النادي الأدبي بجدة، مجلد ١٢، العدد ٤٦، ١٤٢٣، ٢٧٤.

(٢٥) هذا المصطلح مقتبس بتصرف من: الدوخي، حمد، **سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى**، دار عدنان، العراق، ط١، ٢٠١٣، ٦٢.

ولا شك أن من مظاهر إرادته الواعية في بناء هذه الأبيات استخدامه للفعل (قال) ومشتقاته على ثلاث مراحل شكلت بنية النص ومضمونه ورؤيته، وهي:

١ - قالوا: أدركوه، المرحلة الأولى (نزع الروح).

٢ - قالوا: احملوه، المرحلة الثانية (التشييع).

٣ - قيل: هاتوا واقبروه، المرحلة الثالثة (الدفن).

يُلاحظ هنا أن الفاعل كان موجودًا في المرحلتين الأولى والثانية، أما في المرحلة الثالثة فقد كان الحدث أعظم وهو الدفن، فلا مجال للحديث عن الفاعل أو إظهاره ولو بضمير، فجاء الفعل مبنيًا للمجهول (قيل)، وهذا يتناسب مع المصير المجهول الذي ينتظره، وهذا الفعل يمثله مرحلتا ما بعد نزع الروح والصلاة على الميت، وهو عندما أسند الفعل في المرحلتين الأولى والثانية إلى فاعلين معلومين أراد أن يقول: إن الناس الذين أحبوك في حياتك، هم الذين يقومون بدفنك، وكان بالإمكان إسناد الفعل إلى غيرهم، كأن يسنده إلى الموت المسؤول المباشر عن الفراق، وهنا يلمح الدارس مفارقة واضحة بين الإحساس بالفقد ساعة الوفاة ونسيانه بعد ذلك، وهذا ما يعذب نفسه وذاته ويكشف له هوانها وضعفها، فالقراءة العميقة لمثل هذه الأبيات تجعل الفاعلية النحوية شكلية أمام الفاعلية الدلالية للموت.

وفي المراحل الثلاث كانت الإشارة إلى المفعول به (الشاعر) حاضرة بوساطة الضمير (الهاء)، والملاحظ أنه في المرحلتين الأولى والثانية جاء في محل نصب، أما في المرحلة الثالثة فقد كان في محل جر، وفي كلتا الحالتين تعبير عن ضعف الأنا الشاعرة أمام تصرفات الفاعلين وأمام حقيقة الموت.

وعند النظر إلى الحدث عن طريق الفعل(قال)ومشتقاته وبمتابعة حركة الأصوات، تبرز بنية انفصالية يظهر فيها صوتان:

الأول: صوت (الأنت) المخاطب، الذي يدعوه الشاعر إلى القيام بالأعمال الخاصة بالموت.

والآخر: صوت (الأنا) الشاعر نفسه، بما يمثله من استسلام لفكرة الموت والفراق والرحيل.

حيث إن ذات الشاعر هي المجال الذي يتحرك بوساطته النص، ويمكن تمثيل ذلك بالشكل الآتي:

مجال العمل	←	القائم بالعمل	←	مجال الاهتمام
أدركوه	←	ضمير الجماعة	←	(الهاء) ذات الشاعر
احملوه	←	ضمير الجماعة	←	(الهاء) ذات الشاعر
واقبروه	←	ضمير الجماعة	←	(الهاء) ذات الشاعر

فقد جعل الشاعر من نفسه مجالًا للحديث، فالحركة في النص كاملًا تتجه نحوه، فهو هنا مركز إشعاع، لكنه معطل ومتوقف عن الحركة بفعل الموت، الذي جعله في موقف العجز والضعف والتلاشي.

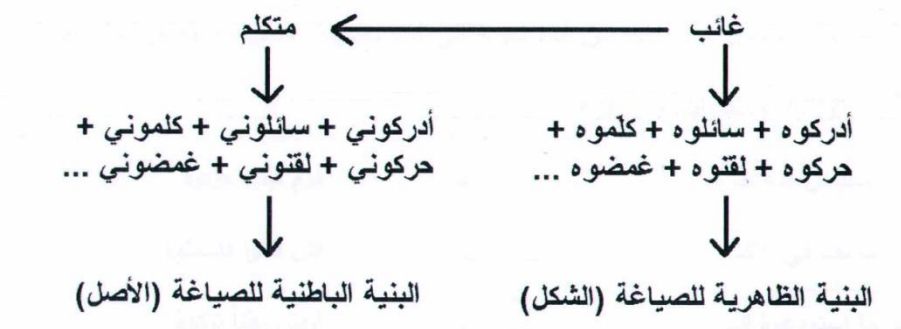
وهنا تبرز أسلوبية التجريد[٢٦]، فالذات هنا تجرّد من نفسها صورة الذات الميتة وتصور مشهد الرحيل، فتكون الذات هي المتحدثة، والذات الأخرى هي الساكنة.

ولعل استخدام هذا الأسلوب كان للهروب من شدة الإحساس بحقيقة الموت، ولذلك فإن أول ما يكشف عنه رصد التشكيل اللغوي لهذه الأبيات الاختفاء التام

---

(٢٦) راجع تعريفه عند: القزويني، محمد بن عبد الرحمن، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط٢، ١٩٧١، ٢٠١، والسكاكي، أبو يعقوب يوسف، **مفتاح العلوم**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٨٨، والزركشي، أبو عبد الله بدر الدين، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة التراث، القاهرة، ١٩٥٧، ٣/ ٣٢٥-٣٢٦.

لضمير المتكلم، في مقابل سيطرة مطلقة لضمير الغائب، سواء على مستوى الدال أو على مستوى المدلول، فهو يتهرب من التلفظ بلغة الأنا طوال الأبيات، ولعل مرد ذلك إلى أن مثل هذه الأبيات تندرج ضمن باب الزهد والوعظ، فهو يريد أن تكون هذه التجارب عامة وليست خاصة، لذلك جاء البناء على الشكل الآتي:



وقد سار على هذا المنهج في باقي الأفعال في النص، حيث تشير الحركة من البعد الداخلي، الذي يشمل ضمير الغائب والصياغة على المستوى الظاهري، إلى البُعد الخارجي الذي يشمل ضمير المتكلم والصياغة على المستوى الأصيل الباطني للألفاظ والأفعال والحركات.

وعليه فإن القراءة الاستكشافية لهذه الظاهرة تظهر أنها تمثل إقصاءً وإبعادًا مكانيًا وزمانيًا ونفسيًا للذات الراثية، وهذا يحقق جمالية تتجسّد في حضور المستقبل الغامض وغياب الحاضر الواضح، والملاحظ هنا أن الخطاب قائم على أساس التأثير في المتلقي، ودفعه إلى ترك ملذات الحياة الدنيا.

وتتجلى هذه الإرادة الواعية عند الشاعر في لجوئه إلى التكرار، والتكرار في قصائد رثاء النفس ومقطوعاته غالبًا ما يصدر عن حالة الذهول والصدمة أمام الموت والرحيل، فالدور الذي يقوم به التكرار إيقاعي دلالي، يوحي بمعاني الانكسار والألم

والحسرة، لذلك فالعلاقة بين التكرار والرثاء وثيقة، حيث يقول ابن عبد ربه: "قلّ أن تقرأ رثاء لا يظهر فيه خصيصة التكرار"(٢٧).

فقد كرر الشاعر في هذه الأبيات أداة الشرط (إذا)، وهو تكرار إيقاعي يجعل المتلقي يستحضر مظاهر الموت ومراسم الدفن التابعة له، ولا سيما أنها تحمل في طياتها فعل شرط وجوابه، حيث تتحول هذه الأداة من أداة لغوية إلى أداة تعبيرية عاطفية نفسية في مثل هذه الأبيات الرثائية، وذلك واضح في قوله:

فإذا اسْتَيْأسَ مِنْهُ الـ ← ـقَوْمُ قالُوا حَرِّفُوهُ
فَإذا ما لُفَّ في الأكْـ ← ـفان قالُوا فَاحْمِلُوهُ
فَإذا صَـلُّـوْا عَلَيْـهِ ← قيلَ هاتُوا وَاقْبُروهُ
فَإذا ما اسْتَوْدَعوهُ الـ ← ـأرْضَ رَهْنـاً تَرَكـوهُ

والنظام النحوي في هذا الأسلوب الشرطي يقتضي من الشاعر أن يستخدم (إذا)؛ لأنه يتحدث عن أمر مستقبلي لا يعرفه ولم يره، وهذا ليقينه بالمصير الذي ينتظره وإن كان غيبيًا مستقبليًا، وقد استطاع الشاعر بوساطة هذا التركيب تأكيد التلازم بين بلوغ الأجل وعدم نجائه منه، وبذلك يتضح "أن للشعر دورًا خاصًا بالشاعر، فهو عالمه الأول الذي يتنفس فيه ويشكو ويبوح"(٢٨).

ويُلاحظ أن الشاعر قد كرر كلمة (القوم) مرتين، ولا غرابة في ذلك لأنهم هم الذين يتولون تنفيذ مراسم دفنه، فلا بدّ من التأكيد عليهم غير مرة في هذه الأبيات، وتكراره للجملة الفعلية (عجّلوا) جاء لتأكيد التناسب مع الجو العام السريع الذي

(٢٧) ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، **العقد الفريد**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

(٢٨) علي، أحمد يوسف، **مفهوم الشعر عند شعراء العباسيين**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤، ٣٩.

يصور الحقيقة الربانية لرحلة الفناء، حيث يقول سبحانه: "مَا لَبِثُوا غَيرَ سَاعَة"[٢٩]، وتأكيدًا لهذه العجلة ختم البيت بقوله: (لا تحبسوه) التي تنسجم ضمناً مع (عجلوا)، حيث إن الحبس يتنافى مع العجلة في قوله:

عَـجِّـلُـوهُ لِـرَحيـلٍ عَجِّلُوا لا تَحْبِسُوهُ

ثم إن التقسيم المقطعي الصوتي لهذه الأبيات يؤكد الإرادة الواعية لدى الشاعر، حيث جعلها تحمل نوعين من الموسيقا (داخلية وخارجية)، وهما متناسقتان في هذه الأبيات مما أسهم في تزويدها بامتداد صوتي (الواو) الذي احتاجه الشاعر من أجل التخييل الحسي الذي يضفي واقعية على الموسيقا التصويرية، فكل مرحلة ممتدة ومرتبطة بما بعدها في رحلة الموت هذه، لكنها تسكن وتقف عند مرحلة معينة لتبدأ بعدها مرحلة أخرى، وهكذا في تناوب إيقاعي بين المد والهاء، فكلما كانت حركة الروي طويلة، كان الانفتاح الصوتي أفضل للتعبير عمّا يجول في نفسه من أحاسيس ومشاعر.

فاستخدام المد بوساطة حرف (الواو) جاء ملائماً مع ما يراه الشاعر من الإطالة في النفس الشعري من أجل الاسترسال في بيان وصفه أثناء الموت وبعده[٣٠]، ثم إن هذا التجاور بين حرف المد (الواو) والهاء يضمن إبراز ما يمكن تسميته بالوظيفة الشعرية على حد تعبير جاكبسون[٣١].

---

(٢٩) سورة الروم، ٥٥.

(٣٠) انظر حول دور حروف المد: محسن، عبدة الحميد، أحرف المد الطويلة والقصيرة وأثرها في صوغ الكلمات، **مجمع اللغة العربية في دورته الثالثة والثلاثين**، ١٩٦٦ – ١٩٦٧، ٣٢٥.

(٣١) نقلا عن: عناني، محمد، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦، ١٦٥.

وانتهاء الأبيات بقافية الهاء "وهو صوت مهموس رخو يصدر من أقصى الحلق"[٣٢]، يوحي عن طريق اهتزازاته العميقة من باطن الحلق بمشاعر إنسانية يغلب عليها الحزن واليأس[٣٣]، وهذا ما تثبته الأبيات السابقة، فمعظم الكلمات التي وقعت قافية لها تشير إلى الكثير من الأسى والحزن الذي يسيطر على الشاعر في هذه اللحظات التأملية، كقوله: (غمِّضوهُ، وشَيِّعُوهُ، واقبروهُ، وأفرَدوهُ، وخلَّفوهُ، ولم يَلوهُ...)، وقد استعملها فطريًا بما يتوافق مع خروج الصوت من هاوية نفسية عميقة.

والسؤال الذي ينهض هنا: لماذا تشعر الذات بهذا الإحساس(إحساس الفقد والضياع)؟، ولعل الإجابة واضحة في الكلمات السابقة، فكلما شعرت الذات بتخلّي الآخرين عنها أو بعدها عنهم، كانت معاناتها أثقل وأكثر ألمًا.

وقد أشار بعض الدارسين إلى أن هذا الصوت (الهاء) يدل على التلاشي[٣٤]، وهذه الدلالة تنسجم مع مضمون الأبيات التي يركز فيها الشاعر على تلاشي ذاته من الحياة بسبب قرب الموت، وبذلك يتضح أن للقافية هنا قيمة صوتية دلالية حيث تنتظم مع الكل العضوي للأبيات، وعند النظر إلى هذه القافية نجد غلبة الأفعال عليها، فمن أصل (٢٥) بيتاً مختارًا من القصيدة، جاءت القافية فعلًا في (٢٢) بيتًا،

---

(٣٢) انظر حول صفات الأصوات باعتبار مخارجها عند: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ٤٤، وعبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ٤٢.

(٣٣) حسن، عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ١٨٩-١٩١.

(٣٤) شاهين، عبد الصبور، **في التطور اللغوي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ١٠١، وانظر حول هذه الفكرة عند: مجيد، هارون، **الجمال الصوتي للإيقاع الشعري – تائية الشنفرى أنموذجا – دار ألفا**، الجزائر، ٢٠١٢، ١٠١ وما بعدها.

وجاءت اسمًا في (٣) أبيات فقط، فقد اختارها الشاعر لتنتمي إلى بنية مورفولوجية واحدة وقطاع دلالي واحد.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن قافية (الهاء) من الحروف قليلة الشيوع في الشعر العربي، ولعل هذا يثير في ذهن المتلقي تساؤلاً، وهو: لماذا لجأ الشاعر إلى هذا الحرف (الصوت) -على الرغم من قلة شيوعه -ليكون قافية لقصيدته؟وهل جاء هذا قصدًا أم عفو الخاطر؟ لعله لا يخفى على الدارس أن هذا الصوت هو الأنسب للتعبير عن الآهات والآلام والحسرات التي تعتري الشاعر في لحظات رثاء نفسه هذه.

فالإيقاع يثير استجابة المتلقي للمعنى الذي يريد الشاعر بيانه، بل إنه يثير استجابة المتلقي – كما يقول جاري – للصوت والصورة والانفعال والفكرة(٣٥).

ولا تخفى هذه الإرادة الواعية عند الشاعر التي تثبت تجربته الشعرية، حيث ناوب بين ظرفي المكان (فوق، وتحت)في قوله:

أخْرِجوهُ فَوْقَ أعْوا دِ المَنايا شَيِّعُوهُ
خَلِّفوهُ تَحْتَ رَدْمٍ أوْقَروهُ أثْقَلوهُ

وهذا الاستخدام جاء لإبراز التحول المكاني السريع الذي مر به في هذا الطقس الجنائزي، فهو قبل لحظات كان(فوق)الأرض بدلالة الألفاظ (ارْفَعوه، وغَسِّلُوهُ، وكَفِّنوهُ، وحَنِّطوهُ، وأفْرَدُوهُ، ووَدَّعُوه)، ثم(فوق أعواد المنايا)، وفي صورة حركية سريعة خاطفة أصبح(تحت ردم)، إنه واقع الموت السريع الذي ساندته تلك العبارات والتراكيب والألفاظ، ليعيش القارىء مع المبدع لوعة فقد الذات وسلبها إرادتها حتى

(٣٥) نقلا عن: العبد، أحمد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي**، الأكاديمية الحديثة للكتاب، ط١، ٢٠١٣، ٢٤.

أصبح أداة لدى الآخرين، فالملفوظات المؤسسة للخطاب هنا جاءت لتكشف القلق النفسي الذي يعاني منه الشاعر تجاه هذا المصير المجهول.

فهذه الملفوظات تمثّل قصة الزمن الحالي والزمن المستقبلي، بوساطة الثنائيات الصغرى (فوق وتحت)، التي تشير إلى الثنائية الكبرى الأصل (الحياة والموت)، وهذه الثنائيات تمثّل الصراع النفسي لدى الشاعر الذي مفاده: وجوده (حاليًا)، وانعدامه وتلاشيه (مستقبلًا)، وهو في كلتا الحالتين يخضع لقانون الحياة والموت بشكل إجباري.

ومثل هذا التطابق يقوم على المفارقة التي "تقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على التضاد"(٣٦)، ويلمح الدارس هنا ثنائية (الثبات والتحول)، فالمكان والحال ليسا نفسيها، وذلك عندما كان الشاعر حيًا فوق الأرض، وعندما أصبح ميتا تحتها، وهذا التغيير أدى إلى تغير في الوضع النفسي للشاعر، ومثل هذا الخطاب يتكون من"جدل دلالي بين صورتين تتعاشقان لتنتجا صورة ثالثة جديدة مختلفة ومؤتلفة"(٣٧).

فهذا الوصف الحركي(فوق، تحت) يعكس دلالة واضحة للوضع النفسي الذي يمثّل الصورة كاملة، ولا شك أن مثل هذه الكلمات أكثر من مألوفة، غير أنها عند الشاعر تتحول إلى لوحة ترسم هذه الصورة المستوحاة من ذاكرة تأملية مستقبلية، فظهور الموت أحدث تحولًا ملحوظًا في قيمة الوجود عند الشاعر، فقد سلب الموت

---

(٣٦) دي سي، ميوميك، **المفارقة وصفاتها**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٢، ٣٤، وانظر حول الفكرة ذاتها عند: يونس، علي، **الطباق الخفي**، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٠، ١٠.

(٣٧) الصائغ، عبد الإله، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط١، ١٩٩٩، ١٠٦.

السعادة وحل محلها الحزن، فالذات هنا تتقلب بين التحول والفقدان"فلا يوجد تحديد للذوات إلا من خلال ارتباطها ووضعها في علاقة مع الموضوع والعكس"(٣٨).

ويرمي الشاعر من استخدامه للطباق هنا إلى إحداث تخويف وترهيب عند المتلقي كي يبتعد عن الذنوب، وهي فكرة نشأت من فكرة شعر الزهد ذاته، فهذه الاستراتيجة التوجيهية من أبي العتاهية في خطابه ليصل إلى تحقيق هدفه الخطابي عن طريق سلطة أسلوبية الطباق.

واستمرارًا لبيان دور الإرادة الواعية في هذه الأبيات يتضح للدارس جمالية استخدامه لكلمتي(الإيداع والرهن)، وهاتان الكلمتان ارتبطتا في الثقافة العربية بالتجارة، فهل كان الشاعر واعيًا ومدركًا لهذا التوظيف عندما قال:

فَإذا ما اسْتَوْدَعوهُ الـ ـأرْضَ رَهْناً تَرَكوهُ

فقد أصبح جسده رهناً رهنه أهله وأصحابه وأقرباؤه للقبر، ليفعلوا بأمواله بعده ما يشاؤون، وحتى يكون الرهن مضمونًا فقد أوغل في توظيف عبارات الضمان، وذلك لضمان القبض المادي، فيقول:

خَلَّفوهُ تَحْتَ رَدْمٍ أوْقَروهُ أثْقَلوهُ

فمن ذلك يتضح أنه كان واعيًا لهذا الأسلوب تمام الوعي، حيث إنه سيكون خاضعًا لعمليتي الإيداع والرهن، فهو الذي يقوله:

جَمَعَ النَّاسُ مَنَ الـ ـأمْوالِ ما لَمْ يَأكُلُوهُ
طَلَبَ النَّاسُ مِنَ الآ مالِ ما لَمْ يُدْرِكوهُ

(٣٨) كورتيس، جوزيف(J.Courtes)، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧، ٢٧.

ومعروف أن المكان مرتبط بالوجود والحركة[٣٩]، ولكن الشاعر هنا استخدم عددًا من الكلمات الدالة على كبت هذه الحرية والحركة، من مثل قوله: (أوقروه، وأثقلوه)، وهذه الكلمات لا يقتصر ذكرها في هذه الأبيات التي يتحدث فيها عن الرهن والإيداع، بل تنتشر في الأبيات المختارة كاملة، لتؤكد فكرة عدم الحرية في القبر، كقوله: (غمِّضوه، وكفِّنوه، واحملوهُ، وأسْلَمُوهُ، وخَلَّفوهُ...)، فهي كلمات وأفعال دالة ضمنيًا على السكون وعدم الحراك.

وإذا ما سلمنا بوجود "رابط وظيفي بين العلامة وبين الموضوع الذي تحيل عليه فعليا، وبدون هذا الرابط لن يكون للعلامة أية قيمة تقريرية"[٤٠]؛ فإنه يمكن النظر إلى كلمة (ردم) في النص بوصفها دالًا على عدم الحرية، فهي تمثّل عنصرًا مؤثرًا في النص عن طريق كشفها لشخصية الشاعر وذاته بوساطة تأسيس علاقة تبادلية بينهما.

ويظهر للمطّلع أن المتن النصي لهذه الأبيات يخضع خضوعًا شبه كامل لمنظومة الأفعال المتناسقة المتتابعة المتسلسلة، وهذا الأمر يحقق لها خاصية البناء الدرامي[٤١]، ذلك أن قصائد رثاء النفس تقوم على الصراع مع الموت، ثم حزن الأصحاب والأهل بعده، ولا سيما إن كان اعتماد الشاعر على البعد التأملي كما في هذه الأبيات المختارة.

---

(٣٩) راجع حول هذا عند: إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة**، مكتبة مصر، دار مصر، ١٩٧١، ٢٠٨، وباشلار، جاستور(Gaston Bachelard)، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ٥٦، وكحلوش، فتحية، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، دار الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨، ١٧٨.

(٤٠) إيكو، أمبرتو(Umberto Eco)، **العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه**، ترجمة: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٧، ٢١٥.

(٤١) انظر مزيدا حول تعريف المصطلح: إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، ط٣، ٢٧٩.

وقد تمثّل بناء النص دراميًا في حركة الأحداث وتتابعها تتابعًا منطقيًا فالمرثي قد مات، ثم حُمِل على النعش، ثم إلى القبر، ثم دُفِنَ، ثم بكاء الناس عليه، ولا سيما أن هذا البناء الدرامي رافقه تكرار لأدوات العطف(٤٢) وهي على الأغلب (الواو والفاء)، فقد كررها في هذه الأبيات المختارة (١٣) مرة، وهي نسبة ليست بسيطة، في محاولة منه لجمع أجزاء النص، سواء كان موقع هذه الأداة في مطلع البيت (الأبيات ٥، ٦، ١٢، ١٤، ١٩)، أو في داخل كل من الشطرين(الأبيات ٢، ٦، ١٢، ١٤)، إن متابعة حركة الأفعال والرابط بينها يدل على حالة القلق والخوف التي تسيطر على الشاعر.

وهذا يؤكد اتصاف هذه الأبيات والأفعال بالتعالق المتين الذي يشبه نصوص السرد، ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن هذا التسلسل للحدث الفعلي لم يفرضه النص أو المبدع، بل فرضه الواقع والمنطق والدين، لذلك فإن التركيز على المستقبل هنا له مسوغاته.

وقد تحقق هذا البناء الدرامي عن طريق اعتماده على الحوار الضمني في معظم أفعال هذه القصيدة، فهي تشير إلى مخاطب يتحدث معه الشاعر(٤٣)، واستخدامه لمثل هذه الأفعال تحديدًا جاء لأمرين:

الأول: ما تحمله هذه الأفعال بقوتها من طاقة إيقاعية.

والآخر: بوصفها طريقة سليمة لتوضيح الفكرة للمتلقي.

---

(٤٢) راجع مزيدا من دور حروف العطف في بناء النص وترابطه: الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، شرح وتعليق: محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ٢٢٢، وكوين، جون(J.Queen)، **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠، ١٦٧.

(٤٣) جميع أفعال الأمر تدل على ذلك.

كما تحقق هذا البناء الدرامي عن طريق أسلوبية التعلق[٤٤]، فالبيت الشعري لا يقدم معنى للمتلقي إلا بعد قراءة الأبيات اللاحقة، فهو هنا أفاد من معطيات الجنس الروائي من حيث اللجوء إلى الوصف والسرد للوصول إلى الفكرة، وهكذا تمتد مساحة الخطاب الرثائي ليشمل الأبيات كلها، بما يتناسب مع الحدث الذي يتحدث عنه الشاعر (الموت).

وتجلى هذا كله في كون هذه الأبيات في معظمها أفعال تدل على التمكن من اللغة، من حيث المزاوجة بين أزمنة الأفعال الثلاث (الماضي، والمضارع، والأمر)، وإن طغى فعل الأمر عليها نظرًا لوضعية الذات الراثية والمرثية في الوقت ذاته، وقد ظهرت ملامح الشدة والقوة في هذه الأفعال كقوله: (كلّموهُ، وحرّكوه، ولقّنوه، وحرّقوهُ، وغمّضوهُ، وعَجّلوهُ، وغسّلوهُ، وحنّطوهُ، وشيّعوهُ)، وهي تذكير بقوله تعالى: "خُذوهُ فَغلّوهُ، ثمَ الجَحيمَ صَلّوه، ثمّ في سِاسلةٍ ذَرعُها سَبعون ذِراعَا فَسلكوه"[٤٥].

حتى إن هذه الأفعال كانت مضعّفة، وهذا التضعيف يعبّر عن القوة وشدة الحدث[٤٦]، وقد تناغم هذا التضعيف مع ملمح صوتي آخر وهو تكثيف ورود حرف المد الواو(كما أشير إلى ذلك سابقًا)، وهذا أعطى الأبيات إيحاءً خاصًا بالمعنى المراد،

---

(٤٤) أبو شوارب، محمد، **شعرية التفاوت – مدخل لقراءة الشعر العباسي**، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٢، ١٤٢-١٤٣.

(٤٥) الحاقة، الآية ٣٢، وانظر حول توظيف النص القرآني في الشعر عند: فضل، صلاح، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، **مجلة فصول**، مجلد ١، العدد ١، ١٩٨٠، ٨٧.

(٤٦) راجع حول دور التضعيف في أداء المعنى عند: فندريس، جوزيف(Vendryes Coseph)، **اللغة**، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠، ٢٠١، وابن جني، أبو الفتح، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ١٩٥٢، ١٥٥/٢.

وهو شدة المعاناة التي يعيشها الشاعر، فكان التضعيف نقطة ارتكاز ينفّس بها الشاعر عما بداخله، ولا نعدو الحقيقة إن قيل: إن كثرة استخدام هذه الأفعال المضعّفة جاء عن وعي وإدراك من الشاعر، وكان بإمكانه أن يأتي بأفعال غيرها، ولكنه قصد إليها قصدًا.

وعلى الدارس أن لا يقف عند هذه الملامح الظاهرية لأفعال الأمر في هذه الأبيات، بل لا بدّ أن يستكشف باطنها ودلالاتها العميقة، فهي على الرغم من أن ظاهرها يدل على الشدة والقوة والعنف، غير أن الشاعر أراد بها الغاية الوعظية التي قصدها ضمنًا عن طريق التذكير بحدث الموت ومتعلقاته، وذلك لتنبيه الناس بهذه الحقيقة التي لا مفر منها، وهذه الدلالة الوعظية الزهدية تظهر في هذه الأفعال وفي غيرها بصورة غير مباشرة، ودلالة النص عامة تؤيد هذا الأمر، فكانت هذه الأفعال "أصواتًا حملت عمق المعنى الشعري المتمثل في رحلته إلى العالم الآخر في صورة شخص آخر في تكاتف موسيقي"(٤٧).

فمثل هذه الأفعال لم تعد دالًا على فعل الأمر حسب، ولم تعد فعلًا إنجازيًا قائمًا على النصح والإرشاد، بل تحولت لتدل على قيمة التأثير في المتلقي، فإذا علم المتلقي دور هذه الأفغال التأملية تحول هذا الفعل الإنجازي إلى تأثيري، وهذا يدفعه للتفكير بما بعد هذه الحياة(٤٨)، وعليه فإن الدلالة التركيبية لأفعال الأمر تكون على النحو الآتي (وهذا ينطبق على الفعلين المضارع والماضي):

---

(٤٧) الحسين، قصي، **أنثربولوجية الأدب**، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، ٣٤٦، حيث يرى أن جزءا من موسيقا الشعر مصدره علاقات اللغة وأصواتها ونبراتها بما تحمله من مشاعر.

(٤٨) راجع حول نظرية أفعال الكلام عند: أوستين، جون(J.Austin)، **نظرية أفعال الكلام**، ترجمة: عبد القادر قنيبي، أفريقيا الشرق، ط٢، ٢٠٠٨، ١٢٤، حيث إن الفعل الكلامي عنده له ثلاث مراحل: فعل القول، والفعل المتضمن في القول، والفعل الناتج عن القول.

١ - فعل إنجازي حرفي لغوي: (أفعال الأمر ذاتها).

٢ - فعل إنجازي مستلزم: النصح والإرشاد.

٣ - فعل تأثيري دلالي: الدفع نحو التفكير والتغيير.

إذن يتضح أن هذه الأفعال جميعها تنطوي على أبعاد تمريرية، وتقريرية، وتأثيرية[٤٩]، فالبعد التقريري يتمثل في الفعل الذي يريد الشاعر بوساطته نقل المعنى، والبعد التقريري يتمثل في هذه الملفوظات التي تحمل رسالة الشاعر للمتلقي طمعًا في استجابة المتلقي لنصائح الشاعر الهادفة إلى التفكير بما بعد الموت، والبعد التأثيري كامن في مدى استجابة المتلقي لمقاصد الشاعر، وهذا البعد الثالث لم تظهر نتيجته واضحة في الأبيات، وإن كان المطلع عليها يستنتج عدم تحقق هذا البعد بسبب حب المتلقي للدنيا وعدم تفكيره بالآخرة، دل على ذلك كثرة أفعال الأمر في الأبيات، وهي تعكس اقتناع الشاعر باهتمام الناس بالدنيا على حساب الآخرة.

والسؤال الذي يفرض نفسه أمام المتلقي الآن: لماذا لجأ الشاعر إلى هذا الكم من أفعال الأمر في هذه الأبيات المحدودة؟ إن الاحتمالات التي ينفتح عليها هذا التعدد لهذه الأفعال يدل على أن ذات الشاعر تمر بمرحلة تغيّر وتبدل مليئة بالخوف من المستقبل، وهو يريد من هذا التعدد تحقيق هدفه الوعظي الزهدي في تذكير الإنسان بعدم جدوى الهروب من الموت، فلا بدّ من الاستسلام لهذه الحقيقة، ويمكن أن يسمى هذا النوع من التكرار (التكرار الإيناسي)[٥٠]؛ لأن القصد منه مؤانسة الذات باستحضار هذا الجانب الوعظي عن طريق أفعال الأمر، وهذا التكرار للأفعال يشبه الاستطراد، حيث يقدم في كل مرة شيئًا جديدًا ينطلق من الدافع ذاته، لذلك فإن

(٤٩) انظر: يوسف، عبد الفتاح، **العلامات والأشياء**، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط١، ٢٠١٦، ١٨١.

(٥٠) هذا المصطلح مقتبس بتصرف من: الدوخي، حمد، **سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى**، ٤١.

الشكل العام لمثل هذا التكرار يتحول إلى "صور إشهارية لفظية داخل النص"[٥١]، إذ تشابكت هذه الأفعال مع بعضها لتجسد المأساة التي طبعت الانفعال الشعري بطابع بكائي.

فهذه الأفعال دوّنها الشاعر زمن انفعاله الحقيقي، فهو قد تحول إلى قص رحلته المستقبلية التأملية، وهنا لا بد من الإشارة أن عدم اليقين من القادم عند غيره وليس عنده هو، فما يقوله معرفة أكيدة، ومن ثم يظهر التجاوب بين هذه المعرفة والأفعال القولية والانفعال النفسي، فهو يروي أحداثًا قد يعرفها وقد لا يعرفها الطرف المستمع، ولكنه يتحدث عن مشاعره الذاتية التأملية المستقبلية اليقينية من وجهة نظره الخاصة، وهذا يمكن تسميته (المستقبل البسيط).

حتى إن الفعل المضارع الذي استخدمه الشاعر هنا جاء منفيًا (لا يبقى، ولا تحبسوه، ولم يعرفوه، ولم يلوهُ، وما لم يسكنوه، وما لم يدركوه)، فلا معرفة دائمة بين الذات وبين القوم أو الأهل أو الأقارب أو الأصحاب أو الناس عامة، واستخدام هذا الفعل مجزومًا حوّل زمنه إلى الماضي، وهذا يتوافق مع الجو العام للأبيات، حيث إن ذات الشاعر أصبحت رمزًا من رموز الماضي، وهذا يتفق مع الجو النفسي التأملي للشاعر.

وما ينطبق في الكلام السابق على الفعلين (الأمر والمضارع) يجري على الفعل الماضي المستخدم في هذه الأبيات(ودعوه، وفارقوه، وأوحدوه، وأسلموه)، فهي تنسجم في دلالتها مع دلالة الفعلين السابقين في التعبير عن قلق الشاعر وخوفه، لذلك يمكن القول: إنَّ حضور الأفعال الثلاث هنا جاء بسبب "الخوف من الزمان وسرعة

(٥١) بليث، هنريش(Heinrich)، **البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص)**، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٩، ٩٠.

مروره، وما يثيره هذا الخوف من إحساس بقرب الأجل والفناء؛ لأن الخوف من الفناء ليس مجرد خوف مادي، إنما هو قلق ..... وهو ممتزج بمشاعر الخوف والفزع والرهبة"(٥٢).

إذن يتضح بعد استكشاف هذه الأفعال كلها أنها تدور حول فكرة وجدانية تتمثّل في الربط بين الزمن الحاضر والمستقبل، فهو يعيش علاقة جدلية مع الزمن حيث الماضي الذي فيه الذكر والوجود بدليل قوله:

رُبَّ مَذْكُور لِقَوْمٍ غابَ عَنْهُمْ فَنَسُوهُ

والمستقبل الملئ بالأحزان والآلام بدليل قوله:

ظَعَنَ المَوْتَى إلى ما قَـدَّمُـوهُ وَجَـدُوهُ

ومما ينبغي التنبيه إليه أن الشاعر في علاقته الجدلية مع الزمن لا يعبّر عن ذاته حسب، بل إن الذات هنا تكون مظهرًا من مظاهر النحن أو الجماعة(٥٣). والملفوظات القولية التي أوردها الشاعر تؤدي دور المؤشر على أن الحادث الذي يصفه ويتأمله ليس خاصًا به وحده ، بل هو مؤشر إلى الإنسانية جمعاء .

وقد استطاع الشاعر في هذه الأبيات تحويل الصورة الجامدة إلى صورة حية يتآزر في بنائها البصر والسمع والشم، جاعلًا أصوات الحروف وأفعال الموت تأخذ دورها في تشكيل الأبيات فنيًا، وزيادة على هذا فقد أحدث رابطًا قويًا بين الصورة الفنية والعاطفة لتجسيد اللحظة الشعورية التي سيطرت عليه، فكان الشعور

(٥٢) مصطفى، سعيدة، **البقاء والفناء في شعر أبي العتاهية**، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١، ٨٠.

(٥٣) راجع حول فكرة الشاعر أو الذات والضمير الجمعي عند: بدوي، طه، **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، مصر، ١٩٨١، ٢٢، ومجموعة من الكتاب الروس، **المدخل إلى الأدب**، ترجمة: أحمد الهمذاني، مطبعة عدن، ٢٠٠٠.

المصور هو الصورة المحسوسة عن طريق توظيف ألفاظ الوحدة والفراق(أخْرِجوهُ، وتَرَكُوهُ، وخَلَّفوه، ودَّعوهُ، وفارَقوهُ، وأبعدوه، وأوحدُوهُ، وأفردوه، ولم يَعْرِفوهُ).

ويرثي نفسه في مقطوعة أخرى مختلفة الوزن والقافية بقوله (من الوافر)[٥٤]:

كأنَّ الأرضَ قد طُوِيتْ عليَّا وقدْ أُخْرِجْتُ مـــمّا في يديّا
كأنّي يومَ يُحثى التّرْبُ فوقي مَهيلا، لمْ أكُنْ في النّاسِ حيّا
كأنّ القومَ قدْ دَفنوا وولّـــوا وكلٌّ غيرُ ملتـفتٍ إليَّـــا
كأنْ قدْ صِرْتُ مُنفَرِداً وَحِيداً ومُرْتَهَنَاً هُناكَ بما لديَّـــا
كأنْ البَاكياتِ عَليّ يومَـــاً وما يُغني البُكاءُ عَليَّ شيـّا
ذكرْتُ مَنيّتِي فَبكيْتُ نفْسِـي ألا أسْعِدْ أُخَيّكَ أيْ أُخيّـــا

في هذه الأبيات يركز حديثه عن القبر؛ لأنه المحطة الأولى لحياة البرزخ والآخرة بعدها، والمحطة الأخيرة له في الدنيا، فالقبر يمثل رحلة الانطلاق لمرحلة جديدة وهو "النتيجة الحتمية التي يؤول إليها الإنسان بعد حياة طويلة مليئة بالأعباء والصعاب"[٥٥].

فتوظيف الشاعر للقبر هنا يؤكد أن عاطفته غير المستقرة تجاهه، فهو قد نظر إلى القبر على أنه معادل موضوعي للموت، وسبب هذه النظرة المعادية أن القبر هو العامل الرئيس في قطع الصلة بينه وبين الأهل والأصحاب، وهنا يبلغ الترويع مداه في المشهد الجنائزي المتخيل، حيث تجاوز مرحلة الموت إلى مرحلة

---

(٥٤) **ديوانه**: ٤٤٢-٤٤٣.

(٥٥) الطربولي، محمد، **المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين إلى نهاية الحكم العربي**، ٤٨٤-٨٩٧هـ، مكتبة الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ١٩، وراجع حول الفكرة عند: مؤنسي، حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي – قراءة موضوعية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ١١٠.

النزول إلى القبر، فهذه الإشارة المكانية إلى القبر جاءت لتخدم فكرة انقطاع التواصل بين الشاعر والأحياء، وهو بذلك يركز على المشهد المتخيل إقناعًا للناس بفناء الحياة.

لذلك يمكن القول إن هذه الأبيات تقوم على ثلاث مراحل(٥٦):

١ - مرحلة ما قبل

٢ - مرحلة أثناء

٣ - مرحل ما بعد

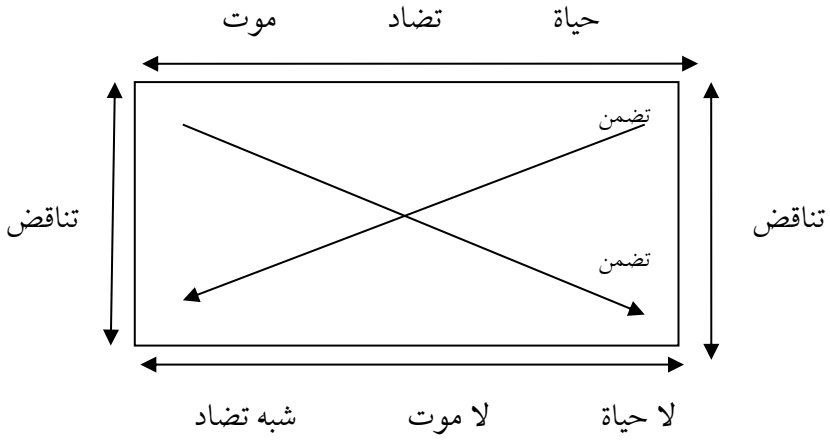
وهي تبدأ من مرحلة (أثناء) وهي المرحلة الثانية، حيث إن الحال كانت مستقرة في المرحلة الأولى، وهي التي تمثل حياة الشاعر ووجوده، وتنطلق الأبيات من المرحلة الثانية عندما يهجم الموت على الشاعر، ويفصل الذات عن الوجود وعن القوم والأهل، أما المرحلة الثالثة (ما بعد) فهي المسيطرة على الأبيات، حيث تبدو ذات الشاعر مستسلمة للموت قابلة له.

فوظيفة الشاعر قائمة على الاتصال المباشر مع الموت، وإن كان هو الذي يروي الأحداث وينقلها، ووظيفة الموت هي الفصل والقطع (قطع الشاعر عن الحياة، وعن الناس)، أما وظيفة الناس فهي تنفيذ مراسم الدفن، ويمكن تمثيل ذلك بالمربع السيميائي الآتي(٥٧)

---

(٥٦) ينظر: بورايو، عبد الحميد، **المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة**، دار السبيل، الجزائر، ٢٠٠٨، ٢٣-٢٤.

(٥٧) يظهر هذا المربع نقاط التقاطع والالتقاء بين الأفكار، وهو مصطلح اقترحه جريماس، راجع تعريفه عند: مجموعة من الباحثين: **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، الدار الدولية للناشرين مستقلين، تونس، ط١، ٢٠١٠، ٣٨٢.



يقدم هذا المربع السيميائي قدرة مهمة لفهم الأفعال ودلالتها، فهو يقوم على مبدأ اختلاف الدلالة لبناء النص، فالقراءة التأويلية له تبرز علاقة تضاد بين (حياة، وموت)، فالحياة كانت موجودة في مرحلة ما قبل النص، حيث الهدوء إلى أن جاء الموت، وهنا يبدأ الصراع مع المجهول والعالم الغيبي، وهناك علاقة تناقض بين(حياة، ولا حياة) و(موت، ولا موت) فإذا وجد أحدهما ألغي الآخر، في حين يجمع بين (لا حياة، ولا موت) علاقة شبه تضاد حيث لا يمكن اجتماعهما معا، أما العلاقة بين(حياة، ولا فقد) و(موت، ولا حياة) فهي علاقة تضمن،

ثم إن هذا المربع السيميائي يؤدي إلى شبكة لا متناهية من العلاقات التي يجدها الدارس في مضمون هذه الأبيات—عند النظر إليها تأويليًا - في مراحلها الثلاث منها: (القوة والضعف) و(السيادة، واللاسيادة)، (الجمال، واللاجمال)و(الأنس، والوحشة) و(السعادة، والحزن)، فالتباين من منظور القراءة قائم وثابت.

ولأن القبر هو المرحلة الأخيرة في هذه الدنيا فقد اختار لهذه الأبيات حرف الياء قافية؛ لأنه الحرف الأخير في الأبجدية العربية، وعندما استخدم هذه القافية مع ألف

الإطلاق للدلالة على "الانفعال المؤثر في البواطن"[٥٨]، وجعله مضعّفًا تضعيف الألم في نفسه نتيجة ترك أهله له، وارتهانه لما قدمه من عمل صالح (هناك) حيث الوحدة التي لا يُغني معها البكاء عليه، مستعيضًا عنه بمدّ ألف يجره من أعماق صدره كآهة وزفرة حارقة تُنفّس عنه ما يجد.

وفي قراءة أولى لهذه المقطوعة يلحظ المتأمل أن الشاعر لجأ إلى تصوير الأحداث بأداة التشبيه والتخييل (كأنّ)، وهي تشير إلى حالة من التأمل التي عاشها الشاعر، فجعلت روحه تحلق بعيدًا ترقب حاله بعد الموت وحال قومه وأهله بعده، وكرر التخيل في كل الأبيات حتى إذا ما كانت النهاية جاء بالفعل (ذكرتُ منيتي)، حيث حذف المضاف (يوم) للدلالة على سرعة الموت، في قوله:

ذكرْتُ منيّتي فبكيْتُ نفسي ألا أسْعدْ أخيك أيْ أُخيّـــا

ليعود إلى الواقع، ويفيد غيره من تلك التجربة والرحلة المتخيلة بنصيحة(ألا أسْعدْ أخيك أيْ أُخيّـــا)، ولعل الدارس يلحظ أن تكرار (كأن) في الأبيات أخذ شكل (التوازي)، وتظهر في الأبيات الخمسة الأولى من المقطوعة، والمشترك بينها جميعا بيان الوضع النفسي الحزين للشاعر.

وهذا يدل على أنه يتخيل الأرض وقد طويت عليه كرداء في صورة وحيدة في هذه المقطوعة، آزرتها توظيفات لغوية تمثلت في التكرار لحروف الجر مضافة لياء المتكلم أو مجردة منها(عليّ، وفي، وإليّ، ومن، والباء) حيث الجر إلى عالم مجهول بانكسار مسلوب الإرادة، وحرف الجر (على) كان حاضرًا مضافًا إليه ياء المتكلم(عليّا، وعليّ)، لتتآزر الصورة الصوتية مع الصورة النحوية التي تفيد الاستعلاء، فهو تحت الأرض قد حَثَوا عليه التراب، لكنه يرقب كل ما يدور فوقه.

---

(٥٨) عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ٩٧.

كذلك تكرار النفي(ما) ليتناسب مع نفيه(هناك) في قبره (وحيدًا) في ترادف لغوي مع (منفردًا)، ومجيئهما في حالة نصب كأنه انتصب وحده؛ ليُحاسب وحده مرتهنًا بعمله، وجمعه بين متضادين في قوله: (كأن القوم قد دفنوا...) - فقد جمع بين التخيّل (كأن) وبين التحقق في (قد) - لاستغراقه في الحلم الذي قد يصبح حقيقة في أية لحظة، وهذه المفردات والتراكيب كلها تعبر عن ذاته المستضعفة ضد شوكة الدهر/ الموت/ الفقد/ الوحشة.

وعندما زاوج بين الأفعال المبنية للمعلوم(يحثوا، ويغني، وبكيت)، والمبنية للمجهول (طُويتْ، وأُخْرِجْتُ)، وفي كل يتجاهل المفعول به (الشاعر نفسه)؛ لأنه في هذه المقطوعة يتأمل تصرفات الفاعلين الذين عبّر عنهم بأكثر من دلالة(واو الجماعة، والقوم، والناس)، وفي شطر واحد كانت الأنا حاضرة بكثافة(ذكرْتُ منيّتي فبكيْتُ نفسي)، متناوبة بين تاء الفاعل وياء المتكلم، في علاقة حميمة مع الزمن بين التذكر والبكاء، والتناوب بين الرفع والخفض في حركة جسمية عنيفة مضطربة بين المنية والنفس.

وعند النظر في هذه التراكيب اللغوية يلحظ الدارس حقيقة مؤداها وجود ارتباط بين التجربة الإنسانية من ناحية، والأفكار من ناحية أخرى، والكلمات التي يعبر بها العقل عن هذه التجربة من ناحية ثالثة، لذلك يقول أمبرتو إيكو حول هذه الفكرة: "إن الأفكار ليست شيئًا آخر سوى علامات مختزلة نستعملها من أجل بلورة وتنظيم بعض فرضياتنا حول الأشياء التي نسائلها"(٥٩).

فهذه الملفوظات والتراكيب تبرز مدى الصراع القائم بين الذات الآخر (الموت هنا)، بوساطة مسار يدل بشكل قاطع على ضعف الطرف الأول أمام الطرف الثاني،

---

(٥٩) إيكو، أمبرتو، **العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه**، ٢٠٩.

ومثل هذه الاستخدامات اللغوية الخاصة ذات قيمة تأثيرية في المتلقي، مما يدفعه إلى إيجاد ردة فعل تتناسب مع طبيعة ذلك التأثير المرتبط بالفعل الكلامي، فهو يريد من وراء ذلك الوصول بالمخاطب إلى درجة الإنسان المتأمل لما سيؤول إليه بعد هذه الحياة، ومعنى ذلك - من وجهة نظر تداولية - أن الكلمات التي ينتجها المتكلم في بنية نحوية منتظمة محملة بمقاصد معينة في سياق معين، وتعمل على تبليغ رسالة وتحدث أثرًا في المتلقي(٦٠)، وهذا الأثر يدفع المتلقي إلى ترك ملذات الدنيا والاستعداد للآخرة.

وكان للباكيات حضور الصفة لا الموصوف في هذه الأبيات في قوله: (كأن الباكياتِ عليّ يوما)، فلم يصرّح إن كانت ابنته أو زوجته أو إحدى قريباته، فلا يهم ذكرها، وقد أوضح ذلك في الشطر الثاني (وما يُغني البكاءُ عليَّ شيـّا)، فالدلالة في هذه العبارة من الشاعر لا تحتاج إلى كثير تعليق إذ التوجع والحزن من صفاته في هذا الوضع الذي يعيش، ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:

الوجود + الغياب = التوتر والقلق

وجود الشاعر على مسرح الحياة سابقًا وحاليًا + الموت المستقبلي = الصراع والحزن والألم.

وقد ختم مقطوعته بما عُرف عنه من حكمة، كأنها وصية من عالم اللاشعور الذي كان فيه قبل لحظات (ألا أسْعدْ أخيك أيْ أُخيّا) ، مستحضرًا علاقة الأخوة بكل أشكالها في تعميق لدلالتها بتوظيفه التناوب بين ضميري الكاف والياء، التي ربما لا يدركونها في حياته.

(٦٠) ينظر: عمران، قدور، **البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٢، ٥٧.

فالتحم الفكر بالصورة والإحساس بالموسيقى في نحيب حزين على ذاته التي أصبحت نكرة في وضعها المستقبلي، فقد جُرّد من ذاته، واسمه، وماله، وولده، وعشيرته، فقد عايش الموت معايشة "تقترب من حدود المعرفة الأكيدة والكاملة به، وتحسس مجرياته على نحو أدرك فيه موته إدراكًا يدخل في أفق النبوءة الشعرية"(٦١)، لذلك قالوا: "إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه أمام عينيك"(٦٢).

لعل هذا التحليل لهذه الأبيات في النموذجين السابقين أبان أنها تقوم على تماسك البنية النصية(٦٣)، حيث عدم الاكتفاء بالوصف دائماً، بل لا بدّ من القراءة التأويلية التفسيرية التي تحقق وحدة النص الشكلية والدلالية.

الخاتمة

تناول البحث موضوع رثاء النفس عند أبي العتاهية، وتبيّن أن الشاعر قد نظر إلى الموت على أنه حقيقة لا مفر منها، وأن شعره حفل بالصور الدالة على ذلك، وكانت الغاية الوعظية (المباشرة أو غير المباشرة) هي الهدف الأسمى له من وراء ذلك لتنبيه الغافلين عن مصير ينتظرهم، لذلك تتجسد في مثل هذه الأشعار غياب ضمير

(٦١) عبيد، محمد صابر، **سيمياء الموت وتأويل الرؤيا الشعرية – قراءة في تجربة محمد القيسي**، دار نينوي، سوريا، ٢٠١٠، ٦٣.

(٦٢) العسكري، أبو هلال، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢، ٩٧.

(٦٣) راجع حول مفهوم التماسك النصي عند: خطابي، محمد، **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

المتكلم ؛كونها تمثل تجارب جماعية وليست خاصة ، بقصد التأثير في المتلقي ، لترك ملذات الدنيا .

واتضح أن الشاعر قد استخدم في النموذجين المختارين وسائل متنوعة لتوحي بالجو النفسي الحزين المؤلم الذي شمل الأبيات بأكملها: كالتكرار سواء أكان تكرارًا للكلمات أم للحروف بأشكالها، فضلًا عن انسجام اللفظ والمعنى فجاءت ألفاظه متوافقة مع موقف الموت، وتصف بشكل كبير مشاعره وأحاسيسه، وكذلك الموسيقى الداخلية والخارجية ، ولا سيما اختياره للقافية الشعرية المناسبة(الهاء، والياء)، وأثر ذلك في الدلالة .

ومن هذه الوسائل كذلك اللجوء إلى الأفعال الزمنية الثلاثة ودلالتها في النص ، واتضح أن استخدامات هذه الأفعال في النصين تدور حول فكرة وجدانية تتمثل في الربط بين الحاضر والمستقبل.

ومنها استخدام التضاد، التجريد، والبناء الدرامي للأبيات المنتخبة الذي تمثل في التسلسل والتعالق المنطقي للأفعال والأحداث الخاصة بتأمل المستقبل الحزين عن طريق استخدام الحوار الضمني في الأبيات، إضافة إلى دور التوظيفات النحوية الخاصة(كاستخدام أدوات التشبيه، والفعل المبني للمعلوم وللمجهول...)، وتبين دور هذه الأساليب في بسط رؤية الشاعر تجاه الموت ومفهومه وما ارتبط به .

واستطاع الشاعر أن يقدم للمتلقي كل هذا بأسلوب واضح بعيد عن التلميح ؛ لذلك ابتعدت الأبيات عن الصنعة اللفظية، وتجاوزت المحسنات البديعية، والهدف من هذا تحقيق الغاية الوعظية الإرشادية المرجوّة، مستمدًا معانيه وألفاظه من مصادر إسلامية قرآنية .

ثبت المصادر والمراجع

[١] القرآن الكريم.

أولاً: المراجع القديمة

[٢] الأصفهاني، أبو الفرج: *الأغاني*، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٠.

[٣] الجرجاني، عبد القاهر: *دلائل الإعجاز*، شرح وتعليق: محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٠.

[٤] الجرجاني، علي بن محمد، *التعريفات*، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

[٥] ابن جني، أبو الفتح: *الخصائص*، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ١٩٥٢.

[٦] الزركشي، أبو عبد الله بدر الدين، *البرهان في علوم القرآن*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة التراث، القاهرة، ١٩٥٧.

[٧] السكاكي، أبو يعقوب يوسف، *مفتاح العلوم*، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠.

[٨] ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، *العقد الفريد*، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

[٩] أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم، *ديوانه*، تحقيق: شكري فيصل، دار الفلاح، دمشق، ١٩٦٤.

[١٠] العسكري، أبو هلال: *كتاب الصناعتين*، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢.

[١١] القزويني، محمد بن عبد الرحمن: *الإيضاح في علوم البلاغة*، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط٢، ١٩٧١.

[١٢] ابن منظور، محمد بن مكرم: *لسان العرب*، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٣.

ثانياً: المراجع الحديثة

[١٣] إبراهيم، زكريا: *مشكلة الحياة*، مكتبة مصر، دار مصر، ١٩٧١.

[١٤] أسعد، أحمد علي، وفكتور الكك: *صناعة الكتابة*، دمشق، ط١، ١٩٨١.

[١٥] إسماعيل، عز الدين: *الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، دار الفكر العربي، ط٣.

[١٦] أنيس، إبراهيم: *الأصوات اللغوية*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٧.

[١٧] بدوي، طه: *جماليات القصيدة المعاصرة*، دار المعارف، مصر، ١٩٨١.

[١٨] بورايو، عبد الحميد: *المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة*، دار السبيل، الجزائر، ٢٠٠٨.

[١٩] الحسين، قصي: *أنثربولوجية الأدب*، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

[٢٠] خطابي، محمد: *لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

[٢١] الدوخي، حمد: *سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى*، دار عدنان، العراق، ط١، ٢٠١٣، ٦٢.

[٢٢] الزيني، محمد عبد الرحيم: *حقيقة الموت بين الفلسفة والدين*، دار اليقين، مصر، ط١، ٢٠١١.

[٢٣] شاهين، عبد الصبور: *في التطور اللغوي*، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

[٢٤] أبو شوارب، محمد: *شعرية التفاوت – مدخل لقراءة الشعر العباسي*، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٢.

[٢٥] الصائغ ، عبد الإله: *الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية*، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط١، ١٩٩٩.

[٢٦] الطربولي، محمد: *المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين إلى نهاية الحكم العربي ٤٨٤ -٨٩٧هـ*، مكتبة الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

[٢٧] عباس، حسن: *خصائص الحروف العربية ومعانيها*، اتحاد الكُتّاب العرب، ١٩٩٨.

[٢٨] العبد، أحمد: *إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي*، الأكاديمية الحديثة للكتاب، ط١، ٢٠١٣.

[٢٩] عبد التواب، رمضان: *المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي*، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.

[٣٠] عبيد، محمد صابر: *سيمياء الموت وتأويل الرؤيا الشعرية – قراءة في تجربة محمد القيسي*، دار نينوي، سوريا، ٢٠١٠.

[٣١] العزب، محمد: *أصول الأنواع الأدبية*، دار والي الإسلامية، المنصورة.

[٣٢] علي، أحمد يوسف: *مفهوم الشعر عند شعراء العباسيين*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤.

[٣٣] عمران، قدور: *البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني*، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٢.

[٣٤] عناني، محمد: *المصطلحات الأدبية الحديثة*، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦.

[٣٥] كحلوش، فتحية: *بلاغة المكان – قراءة في مكانية النص الشعري*، دار الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨.

[٣٦] مؤنسي، حبيب: *فلسفة المكان في الشعر العربي – قراءة موضوعية*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

[٣٧] متولي، عبد الستار السيد، *أدب الزهد في العصر العباسي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤.

[٣٨] مجموعة من الباحثين: *معجم السرديات*، إشراف: محمد القاضي، الدار الدولية للناشرين مستقلين، تونس، ط١، ٢٠١٠.

[٣٩] مجيد، هارون: *الجمال الصوتي للإيقاع الشعري – تائية الشنفرى أنموذجاً*، دار ألفا، الجزائر، ٢٠١٢.

[٤٠] مصطفى، سعدية: *البقاء والفناء في شعر أبي العتاهية*، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١.

[٤١] النخيلي، آمال: *الذات الرائية في شعر الزهد (ديوان أبي العتاهية أنموذجاً)*، دار الفرقد، سوريا، ٢٠١١.

[٤٢] النصير، ياسين: *الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨.

[٤٣] نهر، هادي: *دراسات في الأدب والنقد*، مكتبة عالم الفكر، الأردن، ط١، ٢٠١١.

[٤٤] يوسف، عبد الفتاح: *العلامات والأشياء*، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط١، ٢٠١٦.

[٤٥] يونس، علي: *الطباق الخفي*، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٠.

ثالثاً: الكتب المترجمة

[٤٦] أوستين، جون، (J.Austin)، *نظرية أفعال الكلام*، ترجمة: عبد القادر قنيبي، أفريقيا الشرق، ط٢، ٢٠٠٨.

[٤٧] إيكو، أمبرتو(Umberto Eco)، *العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه*، ترجمة: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٧،

[٤٨] باشلار، جاستور(Gaston Bachelard): *جماليات المكان*، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

[٤٩] بليث، هنريش: (Heinrich)، *البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص)*، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٩.

[٥٠] دي سي، ميوميك: *المفارقة وصفاتها*، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٢.

[٥١] فندريس، جوزيف(Vendryes Coseph): *اللغة*، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠.

[٥٢] كورتيس، جوزيف (J.Courtes): *مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية*، ترجمة: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧، ٢٧.

[٥٣] كوين، جون(J.Queen): *بناء لغة الشعر*، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠. ٢٧.

[٥٤] مجموعة من الكتاب الروس: *المدخل إلى الأدب*، ترجمة: أحمد الهمداني، مطبعة عدن، ٢٠٠٠.

رابعاً: الدوريات

[٥٥] بوطيب، عبد العالي، الاستهلال (مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية)، *مجلة علامات*، النادي الأدبي بجدة، مجلد ١٢، العدد ٤٦، ١٤٢٣.

فضل، صلاح: إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، *مجلة فصول*، المجلد ١، العدد ١، ١٩٨٠.

[٥٦] محسن، عبد الحميد: أحرف المد الطويلة والقصيرة وأثرها في صوغ الكلمات، *مجمع اللغة العربية* في دورته الثالثة والثلاثين، ١٩٦٦ -١٩٦٧.

Self-pathos in AbulAtahiya's Poems: Concept and Procedure (A Study in Two Selected Poetic Models)

Dr. Monther Theeb Kafafi[1], and Dr. Mohammad Khaleel AL Khalayla[2]
1 King Saud university, Riyadh
2 AL Hashemite university, Jordan

Abstract. This research is to show the fact of self-pathos and destruction in AbulAtahiya'spoems and how the poet uses vocalization and rhetorical structures to reflect these facts. This type of pathos is of more profound and truthful connotation because the poet laments himself, imagines his fate and depicts the reality of his family after his death.

The research is based on two approaches. The first is theoretical which investigates the concept of death, its motives, aspects and how death is connected the daily interactions, and AbulAtahiya self-pathos poetry .The second approach is practical based on analyzing certain chosen poetic verses by the poet of two poems, one rhymed with 'ha'a' /h/, and the other rhymed with 'ya'a' /j/ sound.

The objective beyond this is to reflect the role of language in explaining the purpose of the poet using death and its consequences. that death is an investable fact of any person, and to make human carefully aware of death moments. This could be touched in the poet such as frequency, dramatic structure, musical sounds, abstraction and the harmony between words articulation, meaning and contradiction.

Key words: pathos - self – AbulAtahiya - poems