الدلالة والإيقاع في شعر رثاء الزوجة في مصر في العصر العثماني

"رثاء الزوجة لدى مرتضى الزبيدي نموذجًا"

الدكتور/ أحمد حامد محمد حجازي

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بالمعهد العالي الدولي للغات والترجمة

تقديم:

الحمد لله الذي خلق الإنسان وعلمه البيان، والصلاة والســـــلام على رسول الله خير من دلّ بيانه على مراده أبلغ دلالة وأوفى بيان.

إن علم الدلالة يعد فرعا من علم اللغة العام للتعبير عن معنى بلفظ أو رمز، وتشمل الدلالة اللفظية: المطابقة والتضمين والتلازم والتضاد والمصاحبة والغياب.

وتتجلى "أهمية الدرس اللغوي للنص في كونه يكسب هذا النص آفاقا أرحب وأعمق حين تتم إجراءاته في إطار ملابسات الواقع المحيط؛ إذ تشرع هذه الملابسات في تجلية أبعاد من النشاط اللغوي لمكونات النص" [١]

كما أن الكشف عن الأوجه الدلالية يتجلى عبر تحديد البؤر الدلالية متمثلة في المعنى الكلي الذي تنبثق منه المعاني التي تنصهر في بوتقة التجربة الشعرية مما يقتضي تحديد الإطار الثقافي للتجربة، وحيثيات نظمها، والملابسات الخارجية المحيطة بها في إطار السياق المقامي والتاريخي لها في حدود البحث: الزماني"العصر العثماني" والمكاني "البيئة المصرية" والموضوعي "التجربة الشعرية لرثاء الزوجة" عبر السمات التي تضمنتها الحقول الدلالية، وتحديد العلائق بينها، ودورها في جلاء المعاني العميقة، والظروف المحيطة بنظمها.

إن دراسة الدلالة في لغة النص ينبغي ألا تدرس بمعزل عن إطار اجتماعي تنتمي إليه، وإلا صارت طائفة من إجراءات لغوية شكلية وصفية جافة، وهو ما يعد إهدارا لفنية النص مما "يفرغ الظواهر اللغوية من طبيعتها وكنهها الذي ينبغي أن يراعي حال الرصد والدرس والتحليل، ويأتي الواقع الاجتماعي لا ليكسب هذه الظواهر إطارها الذي تنتسب إليه وحسب بل ليهبها سماتها وخصائصها، وكذا ليحدد معالم التفسير والتماس أوجه **الدلالة**، وكما أن للواقع الاجتماعي وجودا داخل النص نجد هذا النص يمثل تجليا للمجتمع الذي يحيا الفن في رحابه" [٢] فدراسة فنون الشعر في مصر في العصر العثماني - ومنها شعر الرثاء- تظهر لنا بوضوح أن ما شاع بين الدارسين من أن الفتنة التالية لسقوط بغداد سنة ٦٥٦هـ بعد نكبة التتار تعد عصر انحطاط في الأدب واللغة والثقافة هو حكم غير دقيق يستلزم دراسة وتحقيق.

ومهما يكن من أمر الأدب فى هذه العصور، فإننا لا نستطيع أن نضرب عنه صفحا أو نهمله، وذلك "أن حياتنا المعاصرة متصلة دون شك بآصرة شديدة بحياتنا فى عصر المماليك (والعثمانيين) وعلى هذا ... ينبغى لنا أن نعيها وعيا صحيحا... ونعرض عن خبثها إذا كان ثمة جوهر وخبث فى الحياة والأدب"[٣]

لقد أشار الدكتور شوقى ضيف إلى وجود نهضة علمية فى العلوم اللغوية والشرعية والعقلية وعدد من الشعراء المطبوعين، حيث وصف الإسحاق بأنه شاعر بارع تجاوز فى الرقة الحد، فهو رائد مدرسة فى الغزل زمن العثمانيين كانت تمتاز برقة الحس ورهافة الشعور ورشاقة الموسيقى وجمال الصياغة... وفى شعر الشبراوي وشعر غيره من معاصريه صياغة جيدة تدل على أن في الشعر فى أيام العثمانين حيوية وحياة، ولم تتحول المحسنات إلى صور من التكلف البغيض" [٤] وجدير بالذكر أن معظم تراثنا الأدبى فى هذا العصر لا يزال مخطوطا في معهد المخطوطات، والمكتبة الأزهرية، ودار الكتب المصرية، ومكتبة الإسكندرية "إن دراسة أعلام الفكر فى العصر العثمانى يبين غزارة التصنيف وكثرة التأليف؛ لأن هذا العصر استمرار طبيعى لعصر الموسوعات المملوكى، فالعثمانيون لا يختلفون فى تاريخنا عن العناصر الحاكمة السابقة من البويهيين والسلاجقة والأكراد الشراكسة وغيرهم، شهدت البلاد فى عهودهم تطوراً فى الفكر العربى والحضارة الإسلامية"[٥] فقد استند من زعموا ضعف أدب هذا العصر إلى ضعف اللغة العربية وسيطرة اللغة التركية، وإلى أن السلاطين العثمانين وولاتهم لا يعرفون العربية، ولا يتذوقون الشعر بها، وقد تصدى لدحض هذه المزاعم د.عمر موسى باشا قائلاً: وقد كان السلطان أحمد بن مراد السلطان الأعظم "محباً للعلماء وآل البيت متمسكاً بالسنة النبوية...وكان مائلاً إلى الأدب وله شعر بالتركية والعربية، كما أن السلطان عبد الحميد نظم قصيدة نقشت على الحجرة النبوية ١١٩١هـ[٦] " وكان إتقان اللغات (العربية والتركية والفارسية) ضروريا لكل متأدب أو سياسى... وقد كانت (العربية) اللغة الرسمية السائدة للدولة ـ فى عصر القوة ـ كما يتضح من نص الخطاب الذى بعث به السلطان سليمان إلى فرنسيس الأول سنه ٩٣٢هـ[٧] وقد ذكر د.الشناوى عدة عوامل حفظت للغة العربية قوتها منها: مكانة هذه اللغة الدينية وقدسيتها و(عدم تدخل العثمانيين فى شئون الأزهر، كما أنهم لم يجعلوا من اللغة التركية لغة الدراسة

اللغوية أو الأدبية ...ومن هذه العوامل أيضاً: "الاستقلال المالى للأزهر بفضل حصيلة الأوقاف التي جعلت علماءه أحرارا فى اختيار المناهج والمقررات، وكان العلماء الأتراك قد درسوا بالأزهر قبل الفتح العثمانى... ولم تفرض اللغة التركية إلا فى دواوين الحكومة - وهذا ما تؤاخذ الدولة العثمانية عليه ـ وكانت قليلة وهي(ديوان الباشا، الروزنامة، الدفترى) وكانت الفرمانات تترجم إلى العربية وتقرأ فى الأزهر، ولم يحاول المصريون تعلم اللغة التركية، وقد لاحظ نابليون عدم معرفة المصريين بالتركية والفرنسية[٨]

وعلى النقيض مما زعم كثير من مؤرخى الأدب والنقاد تثبت دواوين الشعراء جـودة هـذا الشعر*، وصدوره عن طبع وتلقائية وارتجال أحياناً، وأن القليل منه اتسم بالتكلف، والجرى وراء محسنات باردة تلقفها المتحاملون من مؤرخى الأدب لوسم أدب هذا العصر بالتكلف والضعف، وفي هذا العصر عاش كثير من الشعراء النابهين من أمثال الشبراوي والبكري واللقيمي الدمياطي و الإدكاوي وقاسم بن عطاء الله والإسحاقي ويوسف المغربي ويحيى الأصيلي والشهاب الخفاجي ومحمد الصبان وابن ياسين المنوفي والعيدروس والنابلسي والخشاب وحسن العطار والصاوي والظهوري والحفناوي و**الزبيدي** موضوع هذا البحث.

إن المعرفة بقائل النص تعيننا على كشف جوانبه، وإن لم نجعله محور التحليل أو نتبنى مقولة موت المؤلف، فسلطة المؤلف تبقى قوية، ومعرفة حياته والظروف المحيطة به تظل ضرورية، فتلك الظروف تكشف جوانب التجربة الشعرية و"الملابسات المحيطة بقائل النص قبل نظمه وأثناءه فيما يسمى الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية، فهذه الوظيفة سمة من سمات "الشاعر" وإذا ظهرت شخصية المتكلم واستطاع أن ينقل مشاعره وانفعالاته خلال تعبيراته، ونقلها إلى متلقيه وجعله يتعاطف معه كان النص جيدا"[٩] لذلك اتخذ هذا البحث **المنهج التكاملي** أداة لدراسة "رثاء الزوجة لدى مرتضى الزبيدي" مرتكزا على دلالات لغة النص، ومراعيا المنحى

* هذا الشعر لم يبلغ مابلغه فى أعصره الذهبية ... ومن الخطأ أن نتخذ لغة امرئ القيس أو المتنبى أساسا للحكم على شعر العصر العثمانى؛ لأنه عصر تحكم فيه طابع خاص (انظر كيلاني، محمد سيد ، الأدب المصرى في ظل الحكم العثماني،القاهرة. دار الثقافة ١٩٦٥م, ص٥٦)

النفسي لتجربة الرثاء وملابساتها الاجتماعية، وقائل **النص** ومتلقيه، وذلك في إطار الدرس اللغوي الأسلوبي للنص بوصفه منتجا من المؤلف الذي يمثل القطب الفني، ومستقبلا من المتلقي بوصفه القطب الجمالي، وملمحا متجليا في النص في ظل الواقع الاجتماعي المحيط.

مرتضى الزبيدي:

هو أبو الفيض السيد محمد بن عبد الرازق الشهير بمرتضى الزبيدى "الفقيه المحدث اللغوى النحوى الأصولى الناظم الناثر... ولد سنة ١١٤٥هـ، ونشأ ببلاد (**زبيد** باليمن) وقرأ على الشيخ عبد الحمن العيدروس مختصر السعد، وأجازه بمروياته، قال عنه الزبيدي: وهو الذى شوقنى إلى **دخول مصر** بما وصفه لى عن علمائها وأمرائها وأدبائها، وما فيها من المشاهد، فاشتاقت نفسى لرؤيتها فحضرت، وقرأت عليه طرفا من الأحياء وأجازني بمروياته[١٠] وقد ورد إلى مصر فى "تاسع صفر سنة ١١٦٧هـ، فأخذ عن السيد أحمد البلوى والجوهرى والحنفى والبليدى والصعيدى والمدابغى وغيرهم، وأجازوه وشهدوا بعلمه وفضله وجودة حفظه، واعتنى بشأنه **الأمير إسماعيل كتخذا** عزبان وأولاده، وبره حتى راج أمره، واشتهر وسافر إلى الصعيد، واجتمع بأكابره وأعيانه وعلمائه، وكذلك ارتحل إلى دمياط ورشيد والمنصورة وغيرها وألتقى علماءها ... وكناه السيد أبو الأنوار بن وفا بأبي الفيض سنة ١١٨٢هـ[١١]ثم تزوج وسكن بعطفه العسال، وشرع فى شرح القاموس حتى أتمه فى عدة سنين فى نحو أربعة عشر مجلدا أسماه (تاج العروس) ولما أكمله أولم وليمة حافلة ١١٨١هـ، وشهد العلماء بفضله وسعة اطلاعه ورسوخه فى العلم، وكتبوا عليه تقاريظهم نثرا ونظما، ولما أنشأ محمد بك أبو الذهب جامعه المعروف بالقرب من الأزهر وعمل فيه خزانة للكتب، اشترى نسخة من تاج العروس بمائه ألف درهم، وكان الزبيدي ذا معرفة باللغتين الفارسية والتركية... وكان له مجلس فى جامع شيخون لقراءة صحيح البخارى حضره علماء الأزهر"[١٢] ودعته **الحكومة العثمانية لزيارة الأستانة** سنة ١١٩٤هـ فاعتذر عن السفر... وترادفت عليه **الرسائل والهدايا من أكابر الدولة العثمانية وأعيانها**، وكاتبه ملوك الترك وأمراء الحجاز واليمن والهند والشام والعراق وملوك شمال أفريقية وأعيان السودان

وانجذب إليه بعض الأمراء الكبار مثل مصطفى بيك الإسكندرانى وأيوب بيك الدفتردار"[١٣] وماتت زوجته سنة ١١٩٦هـ فحزن عليها حزنا شديداً ودفنها عند مشهد السيدة رقية، وعمل على قبرها مقامًا ومقصورة وستورا وفُرشا وقناديل، ولازم قبرها أيامًا كثيرة، وتجمع عنده الناس والقراء والمنشدون، وعمل لهم الأطعمة والثريد والكسكسو والقهوة والشربات، واشترى مكانا بجوار المقبرة المذكورة، وعمّره بيتا صغيرًا وفرشه، وأسكَن به أمَّها، وكان يَبيت به أحيانًا، وقصده الشعراء بالمراثي، فقبل منهم ذلك وأجازهم عليه، ورثاها هو بقصائد وجدها- الجبرتي- بخط الزبيدي بعد وفاته في أوراقه المدشنة"[١٤] وقد لزم الزبيدي داره، واحتجب عن أصحابه، ورد الهدايا التي تأتيه من الأكابر، وبعد فترة "تزوج بأخرى، وهي التي مات عنها، وأحرزت ما جمعه من مال، فأحرزت وأقاربها متروكاته ونقلوا الأشياء الثمينة والنفيسة إلى دارهم، وبعضا منها إلى بيت المال بأمر من القاضي **حيث لم يترك ابنا ولا ابنة، ودفن بقبركان قد أعده لنفسه بجانب قبرزوجته زبيدة** بمشهد السيدة رقية"[١٥]

تمهيد:

لقد استشعر الإنسان معضلة الموت منذ أن أصابته مصيبته، وأخذ يسترجع ذكريات أحبائه ومآثرهم، وتعددت صور الفقيد عبر التجربة الشعرية الرثائية المجسدة لزفرة شاعر مهموم ينفث بها آلامه وجراحه، ولهيب فؤاد مكتوٍ بنيرانه جار مع صدق العاطفة للتعبير عن مشاعر اللوعة والفقد، كما قال الجاحظ: " قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود شعركم؟ قال: لأنا نقول وأكبادنا تحترق"[١٦]

ويتجلى ذلك البعد الدلالي في تجربة الرثاء نابعا من نفس ملتاعة، فهي تتصدر التجارب الشعرية من حيث الصدق الفني، فهو ينبع من انفعال قوي غذته هموم وأشجان، وأذكته قلوب دامية، لا سيما رثاء الأبناء أو الأب أو الأم أو **الزوجة** ونحوهم؛ لأنه " يخلو من المجاملة، أو المنفعة بل ينبع من الإخلاص، إنه لمحة وفاء تشرق في الروح، وتنهمر مع الدموع، وتنساب بين الشفاة نشيدا مثخنا بالجراح موسوما بالصدق"[١٧] وقد أكد النقاد أن "من أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي الشاعر طفلا أو امرأة لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات"[١٨]

إن تحليل النص الشعري يكشف دلالات اللغة الفنية، ويكشف الصدق الفني للتجربة الشعرية، فلكل تجربة بوحها الخاص لا يسبر أغوارها سوى القراءة المتأنية، ويتجاوز مفهوم النص البنية السطحية من مفردات وتراكيب، فثمة دلالات وايحاءات تستبطن عبر القراءة الواعية الناقدة و"تعد رؤية المتلقي للنص وتحليل الناقد لهذا النص عملية إبداعية موازية لإبداع الشاعر... وتتجلى مقدرة الناقد في تنسيق العلاقات وترتيبها بين كل من المعاني والإحاسيس والدلالة في تجارب الشاعر، وهي التي تعينه في رحلة الوصول لتلك البؤرة التي تتفرع منها الدلالة عبر مستوى النص، وربما عبر إبداع الشاعر برمته... وتعد بؤرة الدلالة البذرة التي تنبت منها شجيراتها ضاربة بجذورها في أعماق تربة الشاعر النفسية"[١٩]

وقد شبه د. إبراهيم أنيس الدلالة بتلك الدوائر التي تحدث عقب إلقاء حجر في الماء، فما تكوّن منها أولا يكون بمثابة الدلالة المركزية (البؤرة الدلالية) للألفاظ، ثم تتسع الدلالة لتتضمن ظلالا من المعاني تختلف أو تقترب من المركز، والسامع وحده هو من يحاول إعطاءها دلالة ذهنية تتناسب والمواقف التي تقال فيها"[٢٠]

وتمثل البؤرة الدلالية المعنى الكلي للتجربة الشعرية، ذلك المعنى العام الذي تنبع منه المعاني ليشكل بنية كبرى تخلق لدى القارئ رغبة في قراءة التواشج بين النص والنفس الإنسانية، فاللغة الفنية في النص الشعري تنهض بدورين، أحدهما يتجلى في تكوين الدلالة، والآخر يتمثل في التأثير الجمالي على المتلقي، وهما دوران لا ينفصلان في نشاط لغة النص، وتتجلى البؤر الدلالية الكامنة للنص في "تعالقات وحداته اللفظية، وفي إشعاعات الطاقة النصية التي تنبثق من صوره وتراكيبه، فتنشر عبق المعنى والدلالة... وصولاً إلى شعرية تتحقق في خفايا النص وأسراره، شعرية يبرزها المخبوء، وتشي بها الثقافة، ويكشفها المجاز، ويغنيها الإيقاع ... من هذا المنطلق تتضح سيرورة إنتاج الدلالة ... المنبعثة من السياق، ويمكننا تحديد المؤوَّل بأنه مجموع الدلالات الكامنة في أطواء الإشارات المثبتة داخل هذا النسق أو ذاك[٢١] ففكرة الدلالة وإنتاجها في النص الشعري "تتوازى ومعطيات الصيغة اللغوية القائمة على الإشارات المُكَثَّفة، والصور المحمَّلة برؤى ودلالات وعلامات؛ إذ لايمكن حصر رؤى الشعراء وأبعاد صورهم في تعبيرات سطحية أو معان ظاهرة، إنما في عمق ماتضمره هذه البنى، وماتباطنه مختلف الصور والأساليب من معان ودلالات، فالغوص في مضمر البني اللغوية مرهون بالصياغة اللغوية، وطريقة الشعراء في بناء المعاني ورسم الصور، وطريقة تبليغ الخطاب الشعري ... وهيمنة النسيج اللغوي الفكري الذي حدّدَ مواطن الارتكاز فيه، وتَمثّلَ البؤرَ الدلالية والإشاراتِ بوصفها جسور عبور إلى عوالم المعنى العميق للصورة"[٢٢]

الدراسات السابقة:

1_ رثاء الزوجات في الشعر العربي، إبراهيم الدعجاني[٢٣].

2ـ رثاء الزوجة بين عزيز أباظة وعبدالرحمن صدقي د. محمد الموافي[٢٤]

3ـ البؤرة الدلالية في تجارب الحب لدى ابن زيدون، د.شيماء إسماعيل.[٢٥]

٤ ـ الإيقاع في شعر الرثاء بين جرير والفرزدق. د. محمد دياب[٢٦]

تساؤلات البحث:

هل اعتنى شعراء مصر في العصر العثماني برثاء الزوجة؟ وهل مثل البعد الدلالي في تجربة الرثاء التياع الذات الشاعرة؟ وما الدلالات المركزية أو البؤر الدلالية التي تفرعت منها الحقول الدلالية في تجارب رثاء الزوجة؟ وما دور الإيقاع في إثراء الدلالة؟

رثاء الزوجة في تراثنا الشعري:

لقد كان رثاء الزوجة في تراثنا الشعري قليلا، وربما يرجع سبب ذلك إلى العادات والقيم التي كانت تعيب ذلك، وتعتبره ضعفاً، ثم تتطور ذلك، فثمة من رثى زوجته، وصرح بحزنه ولوعته، وقد أكد ذلك عباس محمود العقاد قائلا: "من أعجب ما يلاحظ على آداب الأمم قلة ما نظمه الشعراء في رثاء النساء ولاسيما الزوجات ... فليس أكثر مما نظمه الشعراء في التعزل بالمرأة، ولا أقل مما نظموه في الحزن عليها"[٢٧] وهذا لايتفق والقيم الإسلامية ، فالرسول صلى الله عليه وسلم حزن لوفاة السيدة خديجة رضي الله عنها، وقد أثنى عليها كثيرا بعد وفاتها، وكذلك الإمام علي بن أبي طالب - رضي الله عنه- رثى زوجه السيدة فاطمة - رضي الله عنها - قائلا:

مالِي وقفْتُ على القبورِ مُسلّما قَبر الحبيبِ فلم يردّ جَوابا[٢٨]

ووردت أبيات ترثي الزوجة على استحياء مثل بكاء جرير زوجته حيث قال:

لَولا الحَياءُ لَعادَني اِستِعبارُ وَلَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزارُ[٢٩]

فقد استهل مرثيته متعللا بالحياء وجاءت جرأته منقوصه، وقد عابه الفرزدق قائلا:

ورثَيْتَها وفضَحْتَها في قبرِها ما مثلُ ذلك تَفعلُ الأخيارُ[٣٠]

وبعيدا عن مناكفة الفرزدق "يعد رثاء جرير لزوجته طرقا حميدا لباب أغلقه عباد العادات والتقاليد"[٣١] ومن ثم بدأت الثورات على العادات والثوابت، وبدأ رثاء الزوجة يبرز في العصر العباسي لدى صريع الغواني وديك الجن وابن الرومي والبحتري وأبي نواس ومحمد بن عبد الملك الزيات الذي رثى زوجته مستهلا بمناجاة الصاحبين – على عادة القدماء- قائلا:

أحقُّ مكانٍ بالزيارةِ والهـــوى فهلْ أنتما إنْ عُجْتُ منتظران

فهبْنِي عزمتُ الصبرَ عنها لأنني جليدٌ، فمنْ بالصبرِ لابنِ ثمانِ[٣٢]

وقال البحتري:

لعَمْرِي ما العجزُ عندي إلّا أنْ تَبينَ الرجالُ تبكِي النساءَ[٣٣]

كذلك أسهم الشعر الأندلسي في رثاء الزوجة لدى ابن حميدس وغيره "وفي العصر المملوكي تحرر الطغرائي من ثقافة العجز والعيب، وأنشد في رثاء زوجته خمس قصائد مخاطبا إياها بـ"ستيرتي" وكأني به وجل من انتقادات مجتمعه"[٣٤]

يقول الطغرائي:

إن ساغَ بعدَكِ لي ماءٌ على ظمأٍ فلا تَجرعتُ غيرَ الصابِ والصبرِ

وإن نظرتُ من الدنيا إلى حَسَـنٍ مذْ بِنْتُ عنّي فلا مُتِّعْتُ بالنظرِ[٣٥]

المبحث الأول: رثاء الزوجة لدى الزبيدي

إن تأمل التجربة الشعرية في المرثية "يمثل جانبا من استكشاف أجزاء وذكريات، وتجارب أرق صلة بخلايا روح وإحساس قد امتزجا بتلك النفس خاصة، وبالنفس الإنسانية عامة... فينتقل المتلقي من النص إلى النفس، ومن النفس إلى الحياة في ظلال من تأملات في حقيقة الوجود بين الموجود والمفقود"[٣٦] وتتمثل البؤرة الدلالية في رثاء الزبيدي زوجته في الصراع الماثل بين ما كان من ذكريات ومآثر وما صار من بَيْنٍ وفقد دائمين، وبين ماض تستأنس به الذات الشاعرة وحاضر كئيب تعاني النفس مرارته، وقد مثلت هذه المفارقة محور الدلالة، فعبر الرثاء يستدعي الشاعر الملتاع الماضي، ويتخذه سبيلا للاستقواء بذلك الماضي السعيد مع المرثية في مواجهة الحاضر السليب الأليم، وخاصة بعد فقد الزوج، ويُعدّ "استدعاء الماضي إحدى ضرورات التعزي من آلآم حاضره؛ ذلك أن حديث الذكريات قد ينشله من كآبة الواقع، ويتجاوز به ضغوطه"[٣٧]

لقد استهل الزبيدي مراثيه متبعا تقليدا تراثيا يتمثل في مناجاة صاحبين - متخيلين- ويعد بمثابة منلوج داخلي يمثل وسيلة تعبير فني، ومن ذلك قوله:

خَلِيلَيَّ ما للأُنْسِ أَضْحَى مُقطَّعَا وما لِفُؤادِي لا يَزالُ مُروَّعَا؟ [٣٨]

وفي مرثية أخرى يقول:

خَلِيلَيَّ هلْ ذِكْرَى الأَحِبَّة نَافِعٌ؟ فقدْ خَانَنِي الصبْرُ الجَمِيلُ العَواقِبِ [٣٩]

وأحيانا ينادي من يلومه على شدة حزنه قائلا:

أَعاذِلُ مَن يُرزَأْ كرُزْئي لا يَزل كَئيبا ويَزهد بَعدهُ في العواقبِ [٤٠]

ثم يمضي بعد هذا الاستهلال مبرزا المفارقة بين **واقع** مرير كئيب، تثير ذكراه تجدد أحزانه، والتياع وجدانه، و**ماض** تليد سعيد، ويتخذ من هذه المفارقة محورا للدلالة، فقد كانت هذه الزوجة الوفية تمثل له الأهل والصحبة حيث حرم من الأولاد، مما ضاعف فقدها وحشتَه، وحزنه وكآبته، حيث غدا يعاني الوحدة الأسرية والنفسية، ويتجلى ذلك في قوله:

أَعـــاذِلُ مَن يُرزَأْ كرُزْئي لا يَزل كَئيبا ويَزهــد بَعدهُ في العـواقبِ
أصابَت يدُ البَيْن المُشتِّ شـمائلي وحـاقَتْ نظامي عادياتُ النَّوائبِ
وكنت **إذا** ما زرتُ زُبْدًا سُـــحَيْرةً أعودُ إلى رَحْلي بَطِينَ الحـقائبِ

أَرى الأرضَ تُطْوى لِي ويَدنو بَعيدُها من الخفَراتِ البِيض غُرِّ الكواعبِ
فتاة النَّدى والجـــودِ والحُلْمِ والحَيا ولا يَكشِفُ الأخْلاقَ غيرُ التَّجارِب
فَديتُ لها، ما يُســتذَمُّ رِداؤُهـــا عَمـيدَةُ قَوْمٍ مِنْ كِـرامٍ أَطَايِبِ[٤١]

إذ تتأسس الدلالة على ثلاثة أفعال مضارعة، ومايشبه المضارع- من اسم فاعل أو صيغ مبالغة- وهي تمثل المحور الذي تدور حوله كل المكونات الأخرى للرؤية الشعرية، فالفعل المضارع يعرض لنا الدلالة على واقع متجدد الأحزان كأنها في حال حدوثها وتبديها، واستحضار الدلالة في صورة تكاد تكون مرئية كما كانت وقت ووقوعها، مثل (**يرزأ، لايزل** كئيبا، **يزهد**) في البيت الأول، وتتوالد من الدلالة المحورية للفعل (يرزأ) دلالات الكآبة التى ينبثق منها الزهد في الحياة، ثم تتابع الجمل الفعلية الماضوية (**أصابت** يد البين، **حاقت نظامي** عاديات، **زرت، فديت**) عبر العطف بينها في صور متلاحقة بما لها من دلالة مؤكدة يقينية الحدوث " فالفعل يعبر عن ماهية الحدث وفحواه، كما يعبر عن زمن وقوع هذا الحدث، والفعل ينتقل من الثبات إلى الحركة، وهكذا نجد أن دلالته تتأتى من أنه يعتمد على بعدي الحدث والزمن، وبارتباطه بالنسق السياقي الأفقي، فيصبح حضوره دالا عليهما، وأكثر دلالة حين تتوالد عنه العلاقات الأخرى" [٤٢]

وتكاد الجمل الفعلية تهيمن على الأبيات فعبر ستة أبيات تشمل أربع عشرة جملة، ترد تسع منها فعلية مضارعية، وماضوية في ثلاث منها، مما يُبين درجات الدلالة، ومراحلها بفضل التتابع الزمني المستقى من الجمع بين المضارع والماضي، فقد امتد نطاق ما ينهضان به من ثراء الدلالة، ولم ترد سوى جملتين اسميتين هما(فتاة النَّدى والجودِ والحُلْمِ والحَيا، عَميدَةُ قَوْمٍ مِنْ كِرامٍ أَطَايِبِ) توحيان ببداهة هذه الصفات الملائمة وثباتها، وهو مانهضت به الجملة الاسمية. و"يرى (بوزيمان) أن زيادة استخدام الفعل إلى الصفة لها ارتباط باتصاف الشخصية بخصائص معينة مثل العاطفية والحركية، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية، وطبقا لذلك يمكن قياس درجة الاستقرار العاطفى"[٤٣] لدى الذات الشاعرة التي تتخذ من البين الدائم - الناجم عن الموت، وعاديات الزمان- بؤرة دلالية نفسية مركزية في قوله:(يدُ **البَيْن، عادياتُ**) لتنبثق منها دلالات تلازمية تتمثل في (أصابَت، حاقَتْ، المشت، النوائب) ويمضي مسترسلا مستأنسا عبر المقابلة بين ما كان من ألفة وتلاقٍ، وما صار من وحشة وفراقٍ بسرد مآثر الزوجة

الفقيدة مصرحا باسمها "زبيدة" أو "زبدا" على حد قوله: (زرتُ زُبْدًا) أو توظيف ما يعد ماضيا عبر المضارع المسبوق بـ (كنت) معبرا عما استمر من راحة، وتجدد من بهجة فيما مضى، حيث كانت الفقيدة مصدرها، كما عبرت تراكيب مثل:(أعودُ إلى رَحْلي بَطِينَ- أَرى الأرضَ تُطْوى - يَدنو بَعيدُها)

ثم تتوارد المعاني وتتابع سمات الزوجة الفقيدة (فتاة النَّدى والجودِ والحُلْمِ والحَيا، ما يُستذَمُّ رِداؤُها، عَميدَةُ قَوْمٍ، مِنْ كِرامٍ أَطَايِبِ) مما يجسد حسرات فقدها وآلام رحيلها، ونلمح تواشجا بين الدلالة والمشاعر، وانسجاما بين الألفاظ والمعاني، ويختتم مرثيته بالدعاء والتسليم قائلا:

عليها سَـــــلامُ اللهِ في كُلِّ حالَـــةٍ ويَصْحبُه الرضْوانِ فوقَ المراتِبِ
مَدى الدهْرِ ما ناحَتْ حمامَةُ أيكةٍ بشَجْوٍ يُثيرُ الحزنِ من كُلِّ جانبِ[٤٤]

فقد وظف المضارعين (يصحبه) مع الرضوان مما يوحي برغبة الشاعر وتمنيه دوام رضوان الله عليها واستمراره، و(يثير) مع الأحزان للدلالة على تجدد الأسى والحزن، وحين نتابع مرثيات مرتضى الزبيدي لزوجه "زبيدة" نتبين أن بؤرة الدلالة هي في جوهرها بؤرة نفسية تتجلى فيها مشاعر حزن وفقد وحرمان، ويمثل الأسى المعنى العام الثابت الذي تنبع منه الدلالات المتغيرة، وتفيض به جميع الدوال الشعرية، فعبر صدق العاطفة وقوة الانفعال تتوالد الألفاظ، وتتوسع دائرة المعاني وترتسم الصور، فتجذب المتلقي، وتجعله أشد تعاطفا مع الشاعر المكلوم القائل:

يقُـولُـونَ لا تَبْكِـي زُبَيْدَةَ واتَّئِدْ وسَلِّ هُمومَ النفْسِ بالذِّكرِ و الصـبْرِ
وتَأتِي لِيَ الأشْجَانُ مِن كُلِّ وِجْهةٍ بِمُختلِف الأحْـزانِ بِالهـمِّ و الفِكْرِ
وهَلِ لِي تَسَـــلٍّ مِنْ فِراقِ حَبِيبَةٍ لهَا الجدَثُ الأَعْلَى بِيَشْكُرَ مِنْ مِصْرِ
أَبِى الدمْعُ إِلَّا أنْ يُعـاهِدَ أَعْيُنِي بِمحْجَرِهَا، والقدْرُ يَجْـري إِلَى القدْرِ
فإمَّا تَرَوْنِي لَا تَزَالُ مَدامِعِـي لَدَى ذِكْرِهـا تَجْرِي إلى آخِرَ العُمْرِ[٤٥]

تمثل دلالة البكاء (تبكي زبيدة) محورا رئيسا يمثل أول الخيط الذي تتفرع منه خيوط دوال متشابكة تشكل نسيج حقل الحزن والأسى متمثلا في صيغة الجمع (هموم، الأشجان، الأحزان، مدامعي) كما تبدو مصدر مآسيه بصيغة دوال مصدرية مثل: (الهم، الدمع، الفكر، فراق) بما تحمله من دلالات الأحزان التي انتابت قواه، وقد تمثلت في

التراكيب المضارعية (يقُولُونَ لا تَبْكِي، تأتِي لِيَ الأشْجَانُ، يُعاهِدَ أَعْيُنِي، تَرَوْنِي لَا تَزَالُ مَدامِعِي، تَجْرِي إلى آخِرَ العُمْرِ) ومن ثم يبدو **حقل ثنائية الحياة والموت** متسمًا بغزارة الألفاظ الدالة على الموت إزاء قلة الألفاظ الدالة على الحياة؛ حيث قل ما يتصل بحياة الشاعر الزاهد فيها، وما يتعلق بها، وقد وردت محدودة الحضور إلا ما يتمثل من أحزان ومآس وآلام في سياق الرثاء، ومن ثم جاء "المعجم الشعري يتمتع بنظامه الذاتي من المترادفات والمتضادات...فالكلمات تتمتع بمعناها الخاص في البنية الشعرية، ولا تفقد دلالتها المعجمية، ولا شك أن الصراع والتوتر بين هذين النمطين من أنماط الدلالة شديد الوضوح، وبخاصة أنه يعبر عنهما كليهما في النص برمز لغوي واحد هو الكلمة"[٤٦] وتتفرع الدلالات عبر التضمين والتلازم والترادف والتضاد ونحوها.

تتجلى **الثنائيات الضدية** و"تنبع مزية التقابل من حيويته المعجمية، وهو أمر سرعان ما ينسحب على المتلقي الذي يجد نفسه، وقد تحرك من طرف دلالي إلى آخر... والجمع بين العناصر المتباينة والدلالات المختلفة، لترد جميعا مصحوبة بمقابلاتها كشفا عن دلالة التحول والصيرورة"[٤٧] وتتمثل ثنائيات التضاد في **الطباق والمقابلة ثم المفارقة** بأنواعها المختلفة مما "يحدث أثره في تنشيط أذهان المتلقين، إذ يتيح الطباق انتقال الذهن بين الدلالات المتضادة، مما يعد فرصة للاستيعاب الدقيق"[٤٨] ومن ذلك قوله:

سَأبْكِي عَلَيْها مَا **حَييتُ**، وإنْ **أَمُتْ** سَتبْكِي عِظَامِي والأضالِعُ في القَبْرِ[٤٩]

فقد مثل التقابل بين (حييت، أمت) دوام البكاء مادامت الحياة، حتى بعد الممات، مما يوحي بديمومة الحزن والأسى، ومن ذلك أيضا قوله:

تأخَّرتُ عنها في المَسِيرِ، ولَيْتَنِي **تَقَدَّمَتُ** لا ألْوِي علَى حُزنِ نَادِبِ[٥٠]

ففي المقابلة بين (تأخرتُ،تقدمتُ) والمفارقة بين تمنيات رحيله عن الحياة وبقائها من بعده، ما يوحي بعجزه عن أن يطيق فراقها، كما في قوله:

رَحَلتْ لِرحْلَتِها غَداة تحمّلتْ أحْلامُنا مِنْ **قاعدٍ** و **قيامِ**[٥١]

فقد شمل الطباق في (قاعد، قيام) عموم أحباء الفقيدة، فعمّ الحزن الجميع، حيث رحلت أحلامهم، وتبددت آمالهم، مما يحرك ذهن المتلقي بين الدلالات المتضادة وصولاً إلى تحديد القيمة الوظيفية التي تؤديها الثنائيات الضدية في بنية النص المتحركة

القادرة على التشكُّل، وفي تعالق ظاهر النص بباطنه عبر الذات الشاعرة وعلاقتها بالآخر، من خلال ثنائية الوجود والعدم، والفراق والفقد، كقوله:

خَلِيلَيَّ ما للأُنْسِ أَضْحَى مُقطَّعَا؟ وما لِفُــؤادِي لا يَزالُ مُروَّعَــا؟
أمِن غِيَرِ الدهر المشتِّ وحادثٍ ألمَّ برَحْلي أم تذكَّرتُ مَصْرَعَــا؟
وإلَّا فِـراقٌ مـن أَلِيفَـةِ مُهْجَـتِي زُبَيْدَةَ ذاتِ الحُسْنِ والفَضْلِ أَجْمَعَا
مَضَتْ فَمَضَتْ عنّي بِهَا كُلُّ لَذَّةٍ تقَرُّ بِهَـا عَيْنايَ فانْقَطَعَــا مَعَـا[٥٢]

فقد تمثلت البؤرة الدلالية في ثنائية المفارقة بين الحياة وماكانت عليه من أنس والموت والفراق ومآلاته من بؤس وأسى، وقد استقطب كل عنصر في تلك الثنائية معجما خاصا وحقلا دلاليا، وتناسلت منه دلالات فرعية مأساوية تبوح بها دوال مثل: (مقطّعا ، مروعا، مشت، حادث، مصرع، بكيت، مدمع، غِيَرِ، ألمَّ) ومثلت بِنَى الأسى حضورا بارزا؛ لكونه يمثل حاضره الأليم في مقابل حضور أقل لبنى مضادة تتصل بما كان من نعيم زال برحيلها (الأنس، لذة، الحسن، الفضل، أليفة، تقر) حيث انقطاعها من الحياة، وانقضاء لذة المحيا للذات الشاعرة ومدى تعلقها بالآخر، فرحيل الآخر أزَّم الذات، وحمَّلها دلالات نفسيّة ورؤيوية عميقة عكست صور الماضي بما فيه من حياة ووجود، والحاضر بما يحمل من معاني الهدم والاندثار والخراب، وكان سبيل الذات الشاعرة لمواجهة هذا الاستلاب استحضار الذكريات علَّها تعيد إنتاج الزمن وتوازن الحاضر، كما تمثل مفارقة تصويرية أليمة للحزن الذي اجتاحه كل هذا الاجتياح، ولم يجد منه سوى فعل سلبي يتجلى في استدعاء ذكريات ماضيها المريح "وتبدأ الخيوط تنمو وتتشابك، وتتفاعل وتتعقد، ويتوالد من تفاعلها خيوط جديدة تأخذ مسارها في نسيج الرؤية الشعرية في اجترار الماضي كملاذ من ضراوة هذه المشاعر... والحاضر الذي يلقي بظلاله الكئيبة الثقيلة على الماضي، فإذا كل مافيه من نضارة وعنفوان قد شاخ وحال وخمد"[٥٣] وقد استعان الشاعر بأساليب عديدة للتعبير عن رؤيته الشعرية منها الخبر والانشاء، كما سيلي.

البنى الإنشائية والخبرية:

مثلت البنى الإنشائية من نداء واستفهام ونحوهما نقلة دلالية من معناها الحقيقي إلى دلالات بلاغية "فالاستفهام يكاد يبلور في مختلف سياقاته نشاطا ذهنيا يتمثل في إثارة التساؤل، والحض على البحث والتأمل ... ويبلور الغرض الذي يؤديه الأسلوب الانشائي عموما قطاعا معقدا من نشاط لغة النص، حيث يتجاوز الأسلوب دلالاته الحرفية السطحية المباشرة وصولا إلى الدلالة العميقة المرادة المصحوبة بدورها بالبعد الوجداني الملازم، ويتم ذلك كله من خلال التفاعل الخصيب بين قرائن السياق من ناحية وسمات التركيب ودواله من ناحية أخرى"[٥٤] ومن تلك التساؤلات: "ما للأُنْسِ أَضْحَى مُقطَّعَا؟ ما لِفُؤادِي لا يَزالُ مُروَّعَـا؟ أمِن غِيَرِ الدهر... ألمَّ برَحْلي أم تذكَّرتُ مَصْرَعَا؟ مَنْ مُبلِغٌ صَحْبِي بِمَكَّةَ أنَّنِي بَكِيتُ؟) فالاستفهام عبر الأنساق أو السياقات والقرائن مثَّل نقلة دلالية من معناها الحقيقي إلى دلالات بلاغية، فعبر هذه الأنساق بث الزبيدي أساه متخذا من نجواه لصاحبيه منطلقا لحوار داخلي، وقد اتكأ على البنية الحيوية للاستفهام الموحي بالحيرة والتحسر، كما اتخذ منه أداة حوارية بحكم كونه طاقة دلالية تقيم لونا من الحوار مع المتلقي، وتحفزه لينهض بدور فاعل داخل النص، وذلك بتعدد الأصوات، كما شكّل الاستفهام عنصرا استهلاليا حيويا في مطلع القصيدة أو المقطعة، وقد وظفه الشاعر توظيفا فنيا ذا إيحاء نفسي بالغ الرحابة مما حقق قدرا من الاتعاظ، والتأمل في حقيقة الحياة والموت، ومن ذلك قوله:

خَلِيلَيَّ هـــلْ ذِكْرَى الأَحِبَّة نَافِعٌ فقدْ خَانَنِي الصبْرُ الجَمِيلُ العَواقِبِ؟
وهَلْ لِيَ عَوْدٌ في الحِمَى أمْ تَراجعٌ لِوَصْلٍ بِتِلْكَ الآنِسَـــاتِ الكَوَاعِبِ؟
لقَدْ رَحَلَتْ عنِّي الحَـبِيبةُ غَدْوَةً وَسَارتْ إلى بَيْتٍ بأعْلَى السَّـــباسِبِ
أقولُ وما يَدْرِي أُناسٌ غَـدَوْا بِهَا إِلَى اللَّحْدِ ماذَا أدْرَجُوا في السَّباسِبِ؟
تأخَّرتُ عنها في المَسِـيرِ، ولَيْتَنِي تَقَدَّمَـــتُ لا ألْوِي علَى حُزنِ نَادِبِ[٥٥]

وظف الشاعر الاستهلال **بأسلوب الاستفهام** (هلْ ذِكْرَى الأَحِبَّة نَافِعٌ؟ هَلْ لِيَ عَوْدٌ في الحِمَى؟) لتقرير ما استقر في نفسه من نفي، فثمة "انتقال من الاستفهام الحقيقي إلى البلاغي تلك النقلة الدلالية التي تتطلب نشاطا من المتلقي للإقرار بالنفي-

أو غيره من الأغراض البلاغية– ويبقى النفي الصريح دون الاستفهام المؤدي إلى نفس الدلالة لما يرتبط به من جماليات التلقي ليست للنفي"[٥٦]

كما يوحي الاستفهام بالاستنكار، واستحالة أن تنفع الذكرى في أن تعيد ما انقضى من أجل، ويوحي كذلك باليأس من رد الصبر ما انصرم من رحيل الحبيبة وقد أدرجت في اللحد، ولم يبق إلا **تمني** أن لو سبق رحيله رحيلها، ثم يصفها وهي تنتقل إلى العالم الآخر في غَلائلها الخضر، وقد طافت بها الملائكة، ودقَّت لها السماء طبولها مُرحِّبة بها، ثم ترد **الجمل الخبرية** لتقرير حالة الحزن، ووصف ملامح الأسى، كما في قوله:

زُبَيْدَةُ شَـــدَّتْ للرَّحِيلِ مَطِيَّهَـــا غَداةَ الثُّلاثَا فِي غَلائِلِهَا الخُضْـــرِ
وطَافتْ بِهَا الأَمْلَاكُ مِنْ كُلِّ وِجْهَةٍ ودُقَّ لَهَا طَبلُ الســـماءِ بِلا نُكْرِ
تَمِيسُ كمَا ماسَـــتْ عَرُوسٌ بِدَلِّهَا وتَخْطُرُ تِيهًـــا في البَرَانِسِ والأُزْرِ
سَأَبْكِي عَلَيْهَا مَا حَييتُ، وإنْ أَمُتْ سَتبْكِي عِظَامِي والأَضالِعُ في القَبْرِ
ولَسْتُ بِها مُسْـــتَبْقيًا فَيْضَ عَبْرةٍ ولَا طَالِبًا بالصَّـبْرِ عَاقِبَةَ الصـبْرِ[٥٧]

فقد صور موكب رحيل الفقيدة "زبيدة" حيث صعدت روحها إلى السماء، وقد حفته الملائكة كأنها عروس تزف إلى الجنة – وقد لا يكون موفقا في هذه الصورة، فثمة تناقضا في الجو النفسي- وتتكشف ماهية البؤرة الدلالية عبر القراءة المتأتية المتفحصة، وتهدينا إلى الركيزة التي تنبثق منها الدلالة عبر جمل خبرية متتابعة نجحت في **وصف** موكب الحبيبة الراحلة للأبد، و**تقرير** حالة حزنه وأساه متمثلة في البكاء عليها ما دام حيا، بل وبعد مماته ستتولى البكاء عليها عظامه وأضلعه في قبره في صورة موفقة نابعة من عاطفة ملتهبة، ومشاعر ملتاعة، وعبرات فياضة لا يستبقى منها شيئا، ولا يرضى بعاقبة الصبر "الجنة" لرحيل زوجته الراحلة مستدعيا معنى ابن الرومي في رثاء ابنه محمد:

وما سرّني أنْ بِعتُه بثوابِه ولو أنّه التخليدُ في جنة الخُلْدِ[٥٨]

إن المتلقي الفاحص قد يدخل إلى فضاء النص متأملا دلالاته محاولا الكشف عن بؤرته، وماهيتها التي تمثل الركيزة التي تنبع منها الدلالة التي تتنامى مع عاطفة الشاعر، ومشاعره المتأججة، وأحاسيسه البالغة الألم، ومن ثم تصب روافد الدلالات في رافد بؤرة محورية، مما يجعلها مركزا لإنتاج الدلالة، والإبانة عنها للمتلقي متمثلة في

الحزن، تلك الدلالة المحورية المركزية التي تفيض حسرة وأسى ينساب عبر قنوات معانٍ فرعية تتدفق في جدول العبرات والنحيب الناجم عن **الرحيل** و**البين** والفراق، كما في قوله:

شَدَّتْ مَطايا **البين** ثُمَّ **تَرحَّلتْ** وتَمايلتْ أكْوارُها بِســـلامِ
رَحَلتْ لِرحْلَتِها غَداة تحمّلتْ أحْـــلامُنا مِنْ قاعدٍ وقيامِ
ماخَلَّفتْ مِنْ بعْدِها في أهْلِها غيْرَ **البُكا** و**الحُزْنِ** والأيتامِ[٥٩]

حيث عبر عن مأساته، وعن أثر الأسى في نفسه، ونفوس أهلها، فبدو كالأيتام – حيث لم يذكر أنها انجبت له أولادا – فدلالة اليتم هنا دلالة **مجازية**.

وتتضح ديمومة توالد الدلالة من السياق والنسق برصد الأنماط السيميائية في النص عبر تأثير العلامة ومركزيتها، ودورها في التأويل وإنتاج المعنى، وعلاقة الدال بالمدلول أو "علاقة العبارة بالمحتوى وهي تمثل دلالة الرمز أو العلامة، فالدلالة هي باستمرار "علاقة ما" ... وتطابقهما لا يتحقق إلا في حدود اللغة التي ينتميان إليها كالتطابق بين الكلمة والموضوع الذي تشير إليه وتسمى علامة "اصطلاحية" ومن ثم تمثل الكلمة أكثر أنماط الرموز الاصطلاحية شيوعا، وعندما تكون العلاقة بين العبارة والمحتوى وجه شبه كما بين قطعة الأرض والخريطة، أو بين الوجه وصورة له مرسومة أو فتوغرافية تسمى علامة أيقونية أو تصويرية"[٦٠]

الدلالة التصويرية:

لقد التفت النقاد قديما إلى أن الشعر تعبير بالصورة، فالجاحظ مثلا يرى "الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.."[٦١]وقد نبه عبد القاهر الجرجانى على دور الصورة حيث يقول:" فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة والمعانى الخفية بادية جلية، وإذا نظرت فى أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة مالم تكنها، وإن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها

إلا الظنون"[٦٢] إن تأمل طبيعة التصوير "تقودنا إلى جانب شديد الثراء والعمق، وهو جانب ذو اتصال وثيق بروح الشعر وجوهره من حيث هو فن، وبالمبدع من حيث هو صاحب رؤية للوجود المحيط والواقع المعيش"[٦٣]

ويقول العقاد: "فالشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها، ويحصى أشكالها وألوانها ... وإذا كان ركدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أحمرين أو أشياء مثله فى الإحمرار... ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفسك ... فإنما ابتدع التشبيه لنقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس إلى نفس[٦٤]

وللتشبيه أثر في إثراء الدلالة، وإكساب السياق الوارد فيه قدرا من الحيوية مبعثها طبيعة العلاقة الجدلية بين طرفيه، حيث يوجد بينهما توافق وإيجاب يتمثل في وجه الشبه أو الصفة الجامعة، كما يوجد بينهما كذلك تخالف أوسلب وافتراق في صفات أخرى، ومن ذلك قول الزبيدي:

وطَافتْ بِهَا الأَمْلَاكُ مِنْ كُلِّ وِجْهَةٍ ودُقَّ لَهَا طَبلُ السماءِ بِلا نُكْرِ

تَمِيسُ كمَا ماسَتْ عَرُوسٌ بِدَلِّهَا وتَخْطُرُ تِيهًا في البَرَانِسِ والأُزْرِ

فقد صور مشهد رحيل زوجته الفقيدة بعروس تزف -إلى الجنة في تصوره-وترفل في أزرها في زهو وتيه، فطرفا التشبيه متباعدان – شعوريا-إذ جمعت بين طرفي نقيض بين مشهد جنائزي وآخر زفافي، ويتخذ الشاعر من ذلك المشهد ما يواسي به نفسه، ويخفف عنها شدة الفراق، كما في قوله:

شَدَّتْ **مَطايا البَيْنِ** ثُمَّ تَرحَّلتْ وتَمايلتْ أكْوارُها بِسلامِ

فقد شبه البين بالمطايا التي تشد الرحيلِ بلا عودة، في صورة إضافة – المشبه به إلى المشبه – في صورة تجسيدية، ضاعف من تأكيد أثرها عبر الأفعال الماضية (شدت، ترحلت، تمايلت) بدلالتها اليقينية التحقيق المؤكدة للحسرة والموحية بالأسى "وهذه الدلالة ليست بسيطة، إذ لا يكون طرفا التشبيه– في وعي المتلقي- على الحال نفسه قبل دخولهما إطار التشبيه، إذ يقع بينهما قدر من التفاعل الدلالي، شرع كل طرف منهما يهب الطرف الآخر قدرا من أبعاد الدلالة"[٦٥]وقد جاءت صورة الكناية (شَدَّتْ مَطايا البَيْنِ) الملازمة للرحيل للتكثيف من دلالة البين وآلام الفراق.

و**الصورة** تخلق نوعا من الإثارة لدى المتلقي، ويخاطب مخيلته خطابا حافزا يثمر تمثل أبعاد الصورة بغية الاستمالة، وتقديم المعنى بشكل حسي، من خلال البعد الحركي القابل للتمثل والنظر إلى "ما وراء التشبيه من خلال إدارة العلاقة بين أطرافه، والنظر إلى ما وراءه من إيحاءات، وإدراك دوره البنائي والدلالي، وتعالقاته مع بقية أدوات تشكيل النص، في إطار تفاعل الصور الجزئية وتعالقها لتُكوِّنَ صورةً كلية مركبة"[٦٦]

ويعد **المجاز** من أكثر وسائل التطور الدلالي لمفردات اللغة حيث يعمل على نقل اللفظ من معنى حقيقي إلى معنى مجازي، فالمجاز خروج عن الاستعمال اللغوي الأصلي، وانتقال دلالة الكلمة إلى دلالة أخرى لعلاقة بينهما كالمشابهة في الاستعارة، أو علاقة غير المشابهة في المجاز المرسل، أو علاقة اللزوم في الكناية، هذه التعالقات بين الدلالات المعجمية الأصلية والدلالات المجازية لمعان جديدة كالاتساع والتشبيه والتوكيد، والتعميم والتخصيص ونحوها،

ومن ثم يعد المجاز رافدا من روافد التوالد الدلالي وبالتالي النمو اللغوي[٦٧].

ومن هذه **الصور الكنائية** :

"زُبَيْدَةُ شَدَّتْ للرَّحيلِ مَطِيَّهَا" و" مضت عني كل لذة تقَرُّ بِهَا عَيْنايَ"

ترتبط دلالة الكناية أساسا بدلالة الإثبات و" للإثباتِ بها مزيةٌ، لا تكونُ للتصريح، أنَّ كلَّ عاقلٍ يَعْلمُ - إذا رجعَ إلى نفسه - أَنَّ إثباتَ الصفةِ بإثباتِ دَليلِها، وإيجابها بما هُو شاهِدٌ في وجودها، آكَد وأَبْلَغُ في الدعوة من أن تَجيءَ إليها فَتُثْبتهَا هكذا ساذَجاً غُفْلاً .. وذلك أنَّكَ لا تدَّعي شاهدَ الصفةِ ودليلهَا، إلاَّ والأَمرُ ظاهرٌ معروفٌ، بحيث لا يُشَكُّ فيه، ولاَ يُظَنُّ بالمُخْبر التجوُّزُ والغَلَطُ"[٦٨]

ـ الصور الاستعارية:

ينبغي أن نتوقف في درس الاستعارة عند "الأطر الدلالية التي تقع الاستعارة فيها، وكذا الدوال الداخلة في بنائها...والشواغل التي أرقت الشاعر فآثر الاستعارة بما لها من خصوصية في التعبير عنها... ورصد هذا الجانب يكشف لنا عن طبيعة التفاعل الدلالي الذي تشرع الاستعارة في تحقيقه عبر الجمع بين العناصر ذات المجالات الدلالية المتباينة" [٦٩]ومن هذه الاستعارات:

سَأَبْكِي عَلَيْها مَا حَييتُ، وإنْ أَمُتْ سَتبْكِي عِظَامِي والأضالِعُ في القَبْرِ

إن الشاعر عبر التركيب الاستعاري للعظام والأضالع الباكية يحرك نفوسا تواسيه، وقد استثمر الشاعر الدوال التي بنى عليها الاستعارة كالفعل المضارع المسبوق بالسين (سَتبْكِي) بدلالته على تجدد البكاء وتتابعة في هيئة تصويرية نجح المضارع في استجلابها إزاء المتلقين، وكذالك دوال الجمع (عِظَامِي) في موقع الفاعل والعطف(والأضالِعُ) وقد انضاف إلى سياق الاستعارة للبكاء حال كونه (في القَبْرِ) ما يتبدى في التفاعل الدلالي بالجمع بين المجالات الدلالية المتباينة في حقلي المحيا والممات، وقد مهد الشاعر للاستعارة بقوله:(مَا حَييتُ، وإنْ أَمُتْ) ما يوحي بدوام البكاء، وإن جفت دموعه التي عاهدت عيونه كما في قوله:

أَبِى الدمْعُ إِلَّا أنْ يُعاهِدَ أَعْيُنِي بِمحْجَرِهَا، والقدْرُ يَجْـري إِلَى القدْرِ

فثمة تداخل استعاري بين(أَبِى الدمْعُ إِلَّا أنْ يُعاهِدَ) واستعارة أخرى (يُعاهِدَ أَعْيُنِي) مما يحقق قدرا من الكثافة التصويرية، ويتضاعف فيه مدى التفاعل بين الدوال، فلا ينحصر في الدالين الداخلين في بناء الاستعارة بل يشمل بعضا أو كلا مما انبنت منه استعارة أخرى، يوظفهما الشاعر في التعبير عن دلالة ذات جوانب متعددة"[٧٠]وقد تمثلت الاستعارات في تأبّي أدمعه عن الكف عن البكاء، وغلبتها عليه وفاءً بعهدها مع عينيه، فهذه الصور تشخص البكاء والدمع في صورة حية تجعله يجتاح الشاعر، ولا تكتفي بذلك بل تمنح الحزن بعدا إنسانيا يتمثل في الوفاء والإخلاص لزوجة وفيّة، و" تتكامل الصور وتتلاحم وتتفاعل لينمو من تكاملها وتفاعلها النسيج الشعري ويكتمل...وهي وليدة خيال خلاق مبدع قادر على التشكيل"[٧١].

ومن هذه الصور: (أصابَت يدُ البَيْن المُشتِّ شمائلي-حاقَتْ نظامي عادياتُ النَّوائبِ - أَبِى الدمْعُ إِلَّا أنْ يُعاهِدَ أَعْيُنِي- أمِن غِيَرِ الدهر المشتِّ – وحادثٍ ألمَّ برَحْلي) وغيرها من صور جزئية تتلاحم لترسم صورة كلية لمشهد جنائزي مأسوي بدا فيه الشاعر مكلوما باكيا جريحا، وغدا أطلال إنسان، تلك الصورة التي تتسم بالحركة والصوت بالغة التأثير في المتلقي للتعبير عن مأساة إنسانية آسية قاسية.

المبحث الثاني: دلالات الإيقاع

إن أهم ما يميز الشعر عن غيره من الفنون النصية هو" درجة كثافة اللغة، وشعرية سياقها، ودلالة مفرداتها التي يمكن أن توصل الخطاب الشعري إلى درجة الإحساس المركز بالتجربة الشعرية، وذلك كله ضمن بنية إيقاعية خاصة، لا تهدف إلى درجة التأثير الموسيقي فحسب، وإنما أيضا **الدلالة** المميزة التي تتركها الإيحاءات **الإيقاعية** في النص الشعري" [٧٢] وتجعل من القصيدة متعة للآذان كما هي متعة للنفس والوجدان.

ويتمثل **الإيقاع** في وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم متمثلا في التفعيلة بنظيرتها في كلمات البيت، وينبع من "تآلف الأصوات وانسجامها، وتزاوج الكلمات وانتظامها، وتوازن العبارات وازدواجها، وتوازي الجمل وهندستها، كما أنه ينبع من حسن التقسيم، وبراعة التسهيم، وكمال التقطيع، وجمال التجنيس، وتمكين القافية"[٧٣]أما "الوزن العروضي فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري وهو الوحدة الموسيقية للقصيدة"[٧٤] فالموسيقى فى الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما "وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفى فى النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهى من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها"[٧٥]فالموسيقى من أبرز السمات التى تميز الشعر عن غيره من الكلام ... تتآذر مع عناصر أخرى حتى يصل ذلك اللون من التعبير إلى قلب قائله وعقله، ويملك على مستمعه حواسه كلها، فيشده إلى ما يريده الشاعر من إيصال تجربته إلى المتلقى[٧٦].

يتمثل الإيقاع الخارجي في **الوزن والقافية** والتصريع والترصيع وحسن التقسيم، والترديد والتكرار والجناس وكذلك تخير **البحر**، والميل إلى صورة ذلك البحر تاما أم مجزوءا، متحد التفعيلة أو مزدوجها، ومدى ارتباط ذلك بدلالات النص، والمعاني التي أراد الشاعر التعبير عنها، وكذلك القافية ودورها في إنتاج الدلالة، ولاسيما حرف الروي، وصفاته الصوتية، ودور القافية المطلقة والمقيدة وعلاقتها **بالانفعالات** والسياق والدلالة، ويتمثل **الإيقاع الداخلي** في التفاعلات الصوتية بين الحروف والحركات، والتلائم والانسجام بين المفردات بما يحقق الوظيفة الجمالية والدلالية المنوطة به، فهل

ثمة ارتباط بين **الوزن والعاطفة**؟ يرى د.إبراهيم أنيس أن **الانفعالات** النفسية تزداد معها نبضات القلب في الفرح، ولكنها بطيئة في الحزن واليأس حين يستولي عليها الهم والجزع، ولا بد من أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الحزن بطيئة حاسمة... وربما كان العرب القدماء من أطول الأمم نفسا في الشعر لكثرة نظمهم من **بحر الطويل** أو البسيط وندرة المجزوءات في أشعارهم... **ولكن من استعراض** قصائد القدماء يتبين لنا أنهم لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص"[٧٧].

وقد لاحظ د. أنيس أن بحر الطويل شاع استخدامه، ومثل ثلث الشعر تقريبا في تراثنا الجاهلي القديم، وكذلك في العصر الأموي لدى جرير ، و في العصر العباسي لدى المتنبي، أما الرجز فلم تتعدَّ نسبته في تراثنا الشعري نسبة ٢٪ وظلت لبحر الطويل النسبة الأكبر حتى العصر العثماني–عصر هذا البحث- لدى ابن معتوق حيث مثل ٣٨٪ وجاءت نسبة الرجز ١٪ [٧٨].

وقد جاءت مراثي الزبيدي لزوجته في معظمها **مقطوعات قصيرة** على **بحر الطويل**، متابعا شيوع هذا البحر في تراثنا الشعري، ومثلت نسبة استخدام الزبيدي له ٧٤٪ من رثائه زوجته، ولم ترد له إلا مقطوعة واحدة من مقطوعاته الست على بحر الرجز، وهو في ذلك متبعا للتراث لا مبتدعا حيث قل شيوع الرجز، وهذا الكم يتناسب مع ما قرره د. إبراهيم أنيس بعد استقرائه الواسع لأغراض الشعر قديما وحديثا قائلا: "إننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في **حالة اليأس والجزع** يتخير وزنا طويلا كثير المقاطع - كبحر **الطويل** الذي يشتمل على ٢٨ صوتا مقطعيا - يصب فيه أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، ..." وهذا من **باب التغليب لا الإطلاق**، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة **مقطوعة قصيرة** لا تكاد تزيد على عشرة أبيات، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع"[٧٩]وهذا ما يفسر **قصر قصائد**[٨٠] الرثاء لدى الزبيدي، وما يرجح أنه نظمها وقت المصيبة والهلع، فقد كانت صدمته شديدة، فقد كانت هي كل أنسه حيث لم يُرزَق أولادا، وبفقدها صار وحيدا، وقد آل به الحزن أن اعتزل الناس، واستسلم للأسى واليأس.

ثانيا: القافية:

تمثل القافية عدة أصوات تتكرر فى الأبيات من القصيدة، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام الوزن[٨١]

والقافية عند الخليل هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري، وهي إما بعض كلمة، أو كلمة وبعض أخرى، أو كلمتين[٨٢]

فالقافية فى نهاية الكلام ليست نهاية الشطرة الثانية فحسب بل نهاية البيت، ونهاية الجملة النحوية حيث يشترط استقلال كل بيت وزنا ونحوا ومعنى، ومن هنا نخلص إلى أن موقع القافية هو التنغيم.[٨٣]

ففى نعت القوافى يقول قدامة بن جعفر:" أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القافية مثل قافيتها، فإن الشعراء الفحول يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه"[٨٤].

إن كلمات القافية ينبغي أن تكون دلالاتها ذات أواصر قوية بمضمون البيت، ومن ثم بفحوى القصيدة، وأن يتوقعها المتلقي قبل أن يصل إليها، وأن تأتي عفوية تلقائية متتمة لمعنى البيت متوجة لمدلولاته، هادفة إلى تعميق بعض أفكار مركزة مكثفة لدى المتلقي بالتركيز على النهايات الحادة لفظيا.

وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم، وهي ذات دلالة مهمة، فكلماتها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، وإنما تكون هي المجلوبة لأجله"[٨٥] ويأتي "تأخير الكلمة للقافية لإبرازها عند الوقوف عليها، والوقفة في كل بيت مستقل بمعنى باعتباره وحدة تامة'فتصبح الوقفة دلالية تامة المعنى" [٨٦].

ويمثل حرف الروي الصوت الأبرز في القافية، وبه تسمى القصيدة أحيانا، كما يقال سينية البحتري، أو همزية شوقي أو نحو ذلك.

ومثلت أحرف الروى (**الراء**، اللام، **الميم**، النون، **الباء**، الدال، السين، **العين**) في الشعر العربي أكثر الأصوات استخداما عند عامة شعراء العربية قديماً – وحديثا كشوقى على سبيل المثال– فقد أرجع كثير من الباحثين كثرة شيوع الحروف أو قلتها إلى

نسبة ورودها فى أواخر الكلمات، وهذه حقيقة يسهل الإقتناع بها بمجرد النظر السريع فى مختلف أبواب لسان العرب، والحظ الذى ناله منه كل حرف من هذه الحروف بالنسبة إلى بقية حروف المعجم، كما أن هذه الحروف أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات ... ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أى نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً فى السمع"[٨٧]وبذلك يساير شعر الرثاء فى مصر فى العصر العثمانى ما سبقه من الشعر العربى " فالروى فى الشعر العربى عامة يتميز بثلاث نزعات هى خروجه من أدنى الجهاز الصوتى، وتخيره من الحروف الشائعة فى أواخر الكلمات، واتصافه بالوضوح السمعى"[٨٨].

وتتمثل القوافي في قصائد رثاء الزوجة لدى الزبيدي في اتخاذ الروي من الأحرف التي شاع توظيفها في القافية في الشعر العربي، وهي (الراء، الباء، العين ، الميم) ومن ذلك المقطوعة التي مطلعها قوله:

يقُولُونَ لا تَبْكِي زُبَيْدَةَ واتَّئِدْ وسَلِّ هُمومَ النفْسِ بالذِّكرِ والصبْرِ

تبرز الدوال التي تتضمن القافية وتتمثل في مفردات هي (الصبر، الفكر، القدر، العمر...) وهي ذات دلالات شديدة التعالق ببؤرة الدلالة المتجسدة في الأسى والفقد، وما يستدعيه من صبر وفكر مدى العمر، فدلالة مفردة القافية شديدة الارتباط بمضمون البيت الذي يستدعيها مما يحتم وجودها، فقد وطدت لها المفردات السابقة لها مثل (لا تبكِ، اتئد، سلِّ، هموم) مما يستدعي (ذكر الله) ومن ثم **الصبر في البيت الأول**، ومثل هذا يقال في كل قافية تأتي متوجة بيتها، فيتلمس المتلقي أواصر قرباها مع ما سبقها في حشو البيت، حيث استهل المقطوعة بدلالة التصبر، على حين ختم بها المقطوعة الثانية التي مطلعها قوله:

زُبَيْدَةُ شَدَّتْ للرَّحِيلِ مَطِيَّهَا غَداةَ الثُّلاثَا فِي غَلائِلِهَا الخُضْرِ

ومفردات القافية هي: (نكر، أزر، قبر، صبر) فثمة تواشج بين كل قافية وما سبقها من دوال، وثمة إلحاح على دوال مثل**(الصبر)** مرتين في البيت الأخير:

ولَسْتُ بِها مُسْتَبْقيًا فَيْضَ عَبْرةٍ ولَا طَالِبًا **بالصَّبْرِ** عَاقِبَةَ **الصبْرِ**

ويستهل المقطوعة الثالثة بالتصريع مما يضاعف من التنغيم في قوله:

خَلِيلَيَّ ما للأُنْسِ أَضْحَى مُقطَّعَا؟ وما لِفُؤادِي لا يَزالُ مُروَّعَـا؟

فمضاعفة الإيقاع بتكرار القافية في نهاية كل شطر من المطلع ينضاف إلى الاستفهام الذي يتكرر كذلك في كل شطر من هذا المطلع، مما يوحي بمزيد من الأسى، ومضاعفة التحسر والإحساس بمرارة الفقد، كما تتشكل القوافي عبر مفردات مثل:(مروعا، مصرعا، مدفعا، مدمعا) وجميعها من معجم الحزن والأسى. ومن الاستفهام الممهد للقافية ما ورد في البيت الثاني و كذلك الأخير في قوله:

أمِن غِيَرِ الدهر المشتِّ وحادثٍ ألمَّ برَحْلي أم تذكَّرتُ مَصْرَعَا؟ ...

فمَنْ مُبلِغٌ صَحْبِي بِمَكَّةَ أنَّنِي بَكِيتُ فلَمْ أَتْرُكْ لِعينَيَّ مَدمَعَا؟

فدوال مثل: (غِيَرِ، مُشِتِّ، حادثٍ، ألمَّ) استدعت بالضرورة (مَصْرَعَا) وكذلك في البيت الأخير الموطئ للقافية مما يهيئ المتلقي لتوقعها، وذلك بأن مهّد لها بـ (بَكِيتُ، لَمْ أَتْرُكْ لعينَيَّ) فتأتي القافية (مَدمَعَا) لفظا مستدعىً متوقعا، وقد ورد ذلك الاستدعاء في نسق الاستفهام بدلالته على التفجع مما يؤكد القرابة الدلالية والعلائقية بين المدلولات، وقيامها على فكرة التداعي والتلائم والانسجام، وقد غلف الشاعر الباكي مقطوعته الرثائية الرابعة بشعور الكآبة التي استهل بها، وختمها بالحزن كما قال في مطلعها:

أَعـاذِلُ مَن يُرزَأْ كرُزْئي لا يَزل كَئيبا ويَزهدْ بَعدهُ في العـواقبِ

أصابَت يدُ البَيْن المُشتِّ شمائلي وحاقَتْ نظامي عادياتُ النَّوائبِ

فقد مهد الشاعر بالرزء **والكآبة** لزهده في **عواقب** الصبر - إن استطاعه- وبإصابته بـ (البين، المشت، حاقت، عاديات) ووطأ للنوائب مؤثرا صيغة الجمع للقافية (**النوائب**) ليبرزها في السمع، وهي شديدة الآصرة والقربى بما سبقها من الدوال الموطئة والدلالات المهيئة، ثم يسترسل في الإشادة بخصالها كما في قوله:

وكنت إذا ما زرتُ زُبْدًا سُحـَيْرَةً أعـودُ إلى رَحْلي بَطِينَ الحقائبِ

أَرى الأرضَ تُطْوى لِي ويَدنو بَعيدُها من الخفَراتِ البِيض غُرِّ الكواعبِ

فتاة <u>النَّدى والجـود والحُلْمِ والحَيا</u> ولا يَكشِفُ الأخْلاقَ غيرُ التَّجارِب

فَديتُ لهـا، ما يُسـتذَمُّ رِداؤُهـا عَمـيدَةُ قَوْمٍ مِنْ كِرامٍ أَطَايِبِ

فقد تواردت دوال القافية مغايرة -مبهجة وقت حصولها- في سياق الإشادة بسجايا الزوجة الفقيدة عبر تراكيب الإضافة (بَطِينَ الحقائبِ، غُرِّ الكواعبِ، غيرُ التَّجارِب) والنعت (كِرامٍ أَطَايِبِ)

فاجترار الماضي المفقود بما يحمله من دلالات التنعّم متمثلا في **حقائب** مليئة بالخيرات من محبوبة هي إحدى **الكواعب**، مستدعيا **سماتها** من "النَّدى والجود والحُلْمِ والحَيا" لذا جاءت القافية (أَطَايِبِ) متوّجة لهذي السمات، لاسيما وأنها(عَميدَةُ قَوْمٍ كِرامٍ) وفي الختام مرثيته هذه يقول:

عليها ســـلامُ اللهِ في كلِّ حالةٍ ويصحبُه الرضوانُ فوقَ **المراتِبِ**

مدَى الدهرِ ما ناحتْ حمامةُ أيْكةٍ بشجْوٍ يُثيرُ الحزنَ من كُلِّ **نادبِ**

ويختتم بالدعاء بالسلام والرضوان وأسمى (**المراتِبِ**) ويغلفها بالشجو المثير للحزن الدائم المستجلب - ما دامت الحياة - لكل (**نادب**).

ثالثا: التصريع:

التصريع وسيلة تزيد الإيقاع الموسيقى فى القصيدة، وهو ظاهرة معروفة قديما[٨٩] لا تكاد تخلو منها قصيدة فى مطلعها أو فى ثناياها، ومنها ما جاء عفو الخاطر متصلا بالسياق اتصالاً وثيقاً يزيد الإيقاع الموسيقى، وقد استهل به الزبيدي مقطوعة واحدة – حسب ما رواه الجبرتي الذي تخير من رثائه ما أورده موجزا!! في تاريخه- ومن ذلك قول الزبيدي:

خَلِيلَيَّ ما للأُنْسِ أَضْحَى مُقطَّعَا؟ وما لِفُؤادِي لا يَزالُ مُروَّعَــا؟

فقد جاء التصريع عبر مفردتي المصراعين (مُقطَّعَا، مُروَّعَا) مضاعفا للإيقاع فضلا عن تماثل الوزن الصرفي لصيغة (مُفَعَّلا) مع تضعيف العين مما يوحي بمضاعفة المعاناة والحزن، عبر ثقل النطق ليوحي بثقل المأساة على نفس الشاعر، وقد تخير صوت "العين" رويا مع عمق مخرجه، وجعل القافية مطلقة عبر حركة الفتح التي تمتدُّ لتصير (ألفا) (عَا) لينفّث زفرات الأسى من خلال الامتداد الصوتي وإطلاقه، لتأتي الدلالة واضحة على الحالة النفسية الشعورية لتجربة شعرية صادقة.

رابعا: الإيقاع الداخلي:

يتمثل الإيقاع الداخلي في **التواؤم والانسجام** بين الوحدات اللغوية؛ لتتحقق بلاغة الشعر " بأن يكون نحوه مقبولا، واللفظ من الغريب بريئا، والمواخاة موجودة، **والمواءمة** ظاهرة ... فأحسن الكلام ما راق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه"[٩٠].

"فهل نجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن **ملاءمة** معناها لمعاني جارتها، وفضل **مؤانستها** لأخواتها ؟ "[٩١].

وتتأتى هذه البنى الإيقاعية الداخلية ذات أبعاد دلالية في التجربة الشعرية الرثائية، ولم يكتفِ الشاعر بما في موسيقى القصيدة من ثراء إيقاعي نابع من وحدة إيقاع التفعيلة، ومن وحدة القافية بل دعّم الإيقاع بتوازنات صوتية كثفت ثراء التنغيم، ومن ذلك ما ذكره الزبيدي باكيا زوجه، وسجاياها الكريمة، فقال:

نِعمَ الفـَتاةُ بها فُجِـعْتُ غُـديَّة وكـذاكَ فِعْـلُ حَوادثِ الأيامِ
شَـــدَّتْ مَطايا البين ثُمَّ تَرحَّلتْ وتَمـايلتْ أكْـوارُهـا بِســـــلامِ
رَحَلتْ لِرحْلَتِهـــا غَداة تحمّلتْ أحْـــلامُنا مِنْ قـــاعدٍ وقيامِ
ماخَلَّفتْ مِنْ بعْدِهـا في أهْلِهـــا غيْرَ البُكـا والحُـــزْنِ والأيتامِ
يا لَهْفَ نَفْسِي حُسْن أخْلاقٍ لَها جُبِلَت علَيْهِ ووَصْلَةُ الأرْحَـامِ
وإطاعَـــةٌ للَبعْـــلِ ثمَّ عِـــنايةٌ صُرِفَتْ لإطْعامٍ، ولِينِ كَـلامِ
تلكَ المكَارِمُ فابْكِهَـا ما رنَّحَت ريحُ الصَّبا سَحَرًا غُصونَ بشامِ
يا وَارِدًا يوْمًـــا علَى قَبْرٍ لَهـــا قِفْ ثُمَّ راجِعْ مِنْ شَجٍ بســلام
وقُلَنْ لَهَا قد كُنْتِ فيما قدْ مضَى تَأْتِي له عند اللِّقَـــا بمقـــامِ
واليومَ مالَكِ قدْ هجرْتِ فهل لِذا سبَبٌ فقولِي يا ابنة الأعْـلامِ؟[٩٢]

فقد تمثل الإيقاع الداخلي في إجمال دلالة موت الحبيب وفجيعته، وتوالد دلالات الحوادث مع سلاسة الانتقال من دلالة لأخرى حيث الصور المنسجمة دلاليا وشعوريا (شدّت مطايا البين، رحيل الأحلام،...) وتتابع دلالات (البُكا والحُـزْنِ والأيتامِ) ثم الانتقال إلى دلالة استرجاع الماضي المريح للتقوي به على تباريح الحاضر وآلامه في تلهف وتحسر وافتقاد (حُسْن أخْلاقٍ لها) ومتابعة ذلك بتفاصيله (وَصْلَةُ الأرْحَامِ، إطاعَةٌ للَبعْلِ، عِنايةٌ لإطْعامٍ، لِينِ كَلامِ) ثم إجمال تلك الخصال (تلكَ المكَارِمُ) التي تستدعي

البكاء الدائم والوقوف عند قبرها(فابْكِهَا ما رنَّحَت ريحُ الصَّبا، قِفْ علَى قَبْرٍ لَها) لبثها نجواه وشكواه وسؤاله الحائر الباكي (وقُلَنْ لَهَا قد كُنْتِ...،واليومَ مالَكِ قدْ هجرْتِ؟ فهل لِذا سبَبٌ؟) وختام تجسيد الآلام عبر أسلوب الاستفهام الموحي بالحيرة، وتجدد الآلام، ولعل التتابع الدلالي وتدافق معاني الأسى في توافق معجمي، وتواؤم فكري وشعوري لعل ذلك يبرز الإيقاع الداخلي لتحطيم مأساة فقد الزوجة بنيانه، ووقعه على نفس الشاعر الباكي، مع تناسب الصور الجزئية، وتلاحمها؛ لتجسد صورة كلية مأساوية تقطر أسى وتفيض حسرة وألما، ويشمل الإيقاع الداخلي كذلك مخارج الحروف وصفاتها، وأصوات المد والتضعيف، والتكرار والترديد والجناس ونحوها.

خامسا: أحرف المد:

وظّف الزبيدي أحرف المد واللين - لاسيما المد بالألف - وذلك في حشو البيت وفي القافية، وهذا المد يمنح هذه القافية قوة، فأحرف المد مجهورة، و يرى عبد القاهر الجرجاني "أن المد يعد بمنزلة حرف متحرك، والمد نفس يمتد بعد مضي نفس الحرف... وقد سميت بأحرف اللين لأنها لانت مخارجها، واتسعت، وأوسعهن مخرجا **الألف** ثم الياء ثم الواو وإذا أشبعت الحركات التي هي أبعاض حروف نشأت منها حروف اللين"[٩٣] وتأتي في سياق يعبر عن حالة الحزن النفسية، وهذه الأحرف لاتحمل قيما خاصة بعيدا عن بنائها، بل هي تأخذ داخل التركيب دلالة عميقة باتساع مخرجها، وامتدادها الصوتي بما له من دلالات، وما يضفيه من إيحاءات كما يرى ابن جني أن "المدلول المعنوي للقصيدة لا ينفصل عن الجرس الموسيقي للألفاظ"[٩٤] يتضح ذلك في قول الزبيدي:

نِعمَ الفَتاةُ بها فُجِعْتُ غُديَّة وكذاكَ فِعْلُ حَوادثِ الأيامِ
شَدَّتْ مَطايا البين ثُمَّ تَرحَّلتْ و تَمايلتْ أكْوارُهـا بِسلامِ
رَحَلتْ لِرحْلَتِها غَداة تحمّلتْ أحْلامُنا مِنْ قاعدٍ وقيامِ
ماخَلَّفتْ مِنْ بعْدِها في أهْلِها غيْرَ البُكا والحُزْنِ والأيتامِ

فقد شكل الشاعر القوافي عبر مفردات هي: (سلامِ، قيامِ، أيتامِ، الأرحامِ، كلامِ، بشامِ، سلامِ، مقامِ، أعلامِ) وهي ممدودة بالألف، ووظف روي الميم المكسورة، ليوحي بالحزن وانكسار النفس، كما وظف إرداف القافية بألف المد لينفس زفرات الأسى، ويكثف دلالات الحسرة، والفقد والحزن، وأنّات الفجيعة، ويضاعف الإيحاء بعمق

المأساة، كذلك كثّف الشاعر من تتابع المد بالألف، حيث وردت في كل بيت خمس مرات، فبدت كأنها آهات آلام، وأنّات أحزان، ومواجع وجدان، وردت في تتابع وتلاحق، فتضاعف الإحساس بالمآسي لدي الشاعر والمتلقي على حد سواء، ثم تهدأ النفس قليلا فيرد استخدام ألف المد أربع مرات في كل بيت، فيقول:

يا لَهْفَ نَفْسِي حُسْن أخْلاقٍ لَهـا جُبِلَت علَيْهِ ووَصْلــةُ الأرْحَـامِ
وإطاعَــةٌ للَبعْــلِ ثمَّ عِــنايةٌ صُرِفَتْ لإطْعــامٍ، ولِينِ كَـلامِ
تلكَ المكَارِمُ فابْكِهَا ما رنَّحَــت ريحُ الصَّبا سَحَرًا غُصونَ بشامِ
يا وَارِدًا يوْمًــا علَى قَبْرٍ لَهــا قِفْ ثُمَّ راجِعْ مِنْ شَجٍ بسـلام
وقُلَنْ لَهَا قد كُنْتِ فيما قدْ مضَى تَأْتِي له عــند اللِّقَــا بمقـامِ
واليومَ مالَكِ قدْ هجرْتِ فهل لِذا ســبَبٌ فقولِي يا ابنة الأعْلامِ ؟

فالشاعر في حالة الحزن والألم التي تعتصر فؤاده، وتدمي روحه لا يجد إلا كلمات تحتوي أحرف المد التي تعبر عن الواقع الذي يحياه، وهو يكتب شعرا داميا...وإطلاق **المد بالألف** في سياق بكائي يعزز الشعور بالضياع، ويكثفه، ويعبر بمرارة عن تجربة الماضي"[٩٥] واجترار الذكريات؛ للتقوي على آلام الحاضر.

سادسا: التكرار والترديد والجناس:

التكرار هو إعادة اللفظ في المعنى نفسه، والترديد هو إعادة اللفظ بعينه لكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا، وهو مستمد من السياق الذي زرعه فيه الشاعر "فللألفاظ دور مهم في التعبير اللغوي، وهي قابلة للمزاوجة والمقابلة والتكرار والاشتقاق والترادف، وكل هذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ، ويعد الجناس من أكثر الألوان البديعية موسيقية، تلك التي تنبع من ترديد الأصوات المتماثلة، مما يقوي رنين اللفظ والجرس الموسيقي"[٩٦] ومن التكرار قول الزبيدي:

ولَسْتُ بِها مُسْــتَبْقيًا فَيْضَ عَبْرةٍ ولَا طَالِبًا **بالصَّـبْرِ** عَاقِبَةَ **الصـبْرِ**
سَأبْكِي عَلَيْها مَا حَييتُ، وإنْ أَمُتْ **سَتبْكِي** عِظَامِي والأضَالِعُ في القَبْرِ

فالتكرار كثف الإيقاع، وأكد دلالة العجز عن الصبر، حيث فاضت العبرات، وجاء تكرار حرف السين – وهو صوت مهموس-في صدر البيت ليعزز الإيحاء بإلحاح وساوس النفس، وهمس خواطر الأسى والحزن.

ويعد الترديد لونا من التكرار مع فارق دلالي يسير ، وهو فارق يستمد من السياق، فالبكاء في (سَأَبْكِي عَلَيْهَا) يكاء حقيقي وفي(سَتَبْكِي عِظَامِي) بكاء مجازي، مما يوحي بدوام البكاء في الحياة وفي الممات، كما لا يخفى تكرار أحرف الإطباق مثل (ص، ض، ط، ظ) في الكلمات التي وردت بها، وهي كلمات تتسم بالقوة والشدة ما يجعلها تتحول إلى دوال مركزية ذات دلالة مهمة، تعكس الحالة النفسية المتمثلة في الحزن المطبق على صدر الشاعر الذي يستمد مفرداته من مخزونه النفسي "فالشاعر يعزف على ألحان ألمه عزفا منفردا، حيث تتبادل الأدوار بين الفونيمات، وذلك لايعطي إيقاعا صوتيا فحسب، وإنما يمتد تأثيره دلاليا لارتباط هذه الإيحاءات بالدلالة العامة للقصيدة بما يخدم التجربة الشعرية، ويفصح عنها، مع انتقالها

برفق بين الجهر والهمس والشدة والرخاوة والقوة والضعف"[٩٧] ومنه قوله:

مَضَتْ فَمَضَتْ عِنّي بِهَا كُلُّ لَذَّةٍ تقَرُّ بِهَا عَيْنايَ فانْقَطَعَا مَعَا

فتكرار **مضت**(حقيقة) مسندة إلى الفقيدة، وتكررت الثانية(مجازا) مسندة إلى اللذة يؤكد دلالة الفقد، وانقطاع لذات الحياة، كما جاء تكرار صوت العين بثقله في النطق لعمق مخرجه للإيحاء بثقل الفراق على النفس، فضلا عن تكثيف الإيقاع.

ويعد **الجناس** استصحابا للدال دون المدلول أى تكرار للفظ دون المعنى – فى الجناس التام - والجناس من الفنون البديعية التى اهتم بها البلاغيون، وهو كما يعرفه ابن سنان: " توافق صيغتاً لفظين مع اختلاف المعنى، **أو يكون بعض الألفاظ مشتقاً من بعض إن كان معناهما واحدا** " [٩٨] ويقرر عبد القاهر الجرجانى أن (أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً ... وعلى الجملة فإنك لا تجد الجناس مقبولا ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملاءمته.[٩٩] ولا يقتصر دور الجناس على الوظيفة الموسيقية " فاستصحاب الدال دون المدلول لا يعدو أن يكون ترجيعا صوتيا، وترديدا للألفاظ وتجانسا هو من لبنات موسيقى الشعر الأساسية، والترجيع الصوتى هو مميز الشعر الأكبر– كما يرى جان

كوهين– لأن الكلام فى الحقيقة يكتسب **طاقات دلالية** خلّاقة فى نطاق نظام الأوات المكتسبة معاني جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها، لا مجرد معاني الكلام فى مستواها الإخباري، وأنماط معاني اللغة الجديدة التى زرعت فى لغة الكلام بمفعول تلك الموسيقى بالدرجة الأولى.[١٠٠]فللجناس قيمة تعبيرية تتخطى حاجزاً التحسين اللفظى– الذي لا ننكر أن الجناس يحققه، وإنما ننكر ألا نتجاوزه[١٠١]ومن ذلك قوله:

شَدَّتْ مَطايا البين ثُمَّ **تَرحَّلتْ** و تَمايلتْ أكْوارُها بِسلامِ

رَحَلتْ لِرحْلَتِها غَداة تحمّلتْ **أحْلامُنا** مِنْ قاعدٍ وقيامِ

فقد أكّد صعوبة الرحيل على النفس عبر تضعيف عين كلمة (ترحّلت) وتكرار الفعل (رحلت) في البيت التالي، ومجانسته بالاسم (رحلتها) وإسنادها إلى الأحلام، فأسهم الجناس الناقص في تعزيز موسقة البيت وتوقيعه، فالمجانسة بين (رحلت ورحلتها) وبين (تحملت أحلامنا) – كما سلف الذكر- مما يتماشى مع المعاناة الناجمة عن آلام الفراق والرحيل، وما يتبعها من رحيل الأحلام، وتبدد الآمال، مما يوحي بانقطاع الأمل، وتكرار حرف الحاء بما له من "همس ورخاوة وما يحتاج إليه عند النطق من جهد، وصوت الحاء مرتبط بمعنى الندب في السياق الرثائي"[١٠٢]والأحرف المهموسة مجهدة للتنفس "لأنها تحتاج إلى قدر من هواء الرئتين ، وهي قليلة الشيوع إذ ترد نسبة شيوعها في الكلام إلى الخُمس أي عشرين في المئة" [١٠٣] ومن ذلك قوله:

أعاذِلُ مَن **يُرزَأْ كرُزْئِي** لا يَزل كَئيبا ويَزهدْ بَعدهُ في العواقبِ

فالجناس الاشتقاقي عبر تكرار مادة الفعل (يُرزأ) والمصدر (رُزْئِي) فضلا عن تكرار صوت الزاي أربع مرات(**يُرزَأْ ، كرُزْئِي، لا يَزل ، يَزهدْ**) وهو حرف مجهور رخو صفيري، وللصفير والجهر شأنهما في تعزيز موسيقى البيت وكذلك تكرار صوت القاف وهو صوت حلقي بما له من جهر وشدة واستعلاء كما في قوله:

وقُلَنْ لَهَا قد كُنْتِ فيما قدْ مضَى تَأْتِي له عند اللِّقَا بمقامِ

فتكرار حرف القاف الشديد المجهور المستعلى وكذلك صوت اللام المجهور المستفل يوحي بشدة موقف الوداع وأنين ، وما تستدعيه من أوجاع.

الخاتمة:

النتائج والتوصيات:

لقد حاول البحث –على إيجازه-الكشف عن الأوجه الدلالية عبر تحديد بؤرها متمثلة في المعنى الكلي الذي انبثقت منه المعاني التي انصهرت في بوتقة التجربة الشعرية، وتجلى ذلك البعد الدلالي في تجربة الرثاء – لاسيما رثاء الزوجة -نابعا من نفس ملتاعة، فهي تتصدر التجارب الشعرية من حيث الصدق الفني، وتمثل محور الدلالية في رثاء الزبيدي زوجته في الصراع الماثل بين ماض تستأنس به الذات الشاعرة وحاضر كئيب تعاني النفس مرارته.

وقد اتضحت ديمومة توالد الدلالة من السياق والنسق برصد أنماط العلامة ومركزيتها، ودورها في التأويل وإنتاج المعنى، وعلاقة الدال بالمدلول أو "علاقة العبارة بالمحتوى، كما تمثلت ثنائيات التضاد في الطباق والمقابلة ثم المفارقة بأنواعها المختلفة، وأثرها في تنشيط أذهان المتلقين، حبث أتاح الطباق انتقال الذهن بين الدلالات المتضادة، مما مثل فرصة للاستيعاب الدقيق، كما مثلت البنى الإنشائية من نداء واستفهام ونحوهما نقلة دلالية من معناها الحقيقي إلى دلالات بلاغية حيث تجاوز الأسلوب دلالاته الحرفية السطحية المباشرة وصولا إلى الدلالة العميقة المرادة المصحوبة بدورها في كثافة البعد الوجداني الملازم.

ولقد تمثلت الصور البلاغية في المجاز، وشكل أكثر وسائل التطور الدلالي لمفردات اللغة حيث عمل على نقل اللفظ من معنى حقيقي إلى معنى مجازي، فالمجاز بحكم كونه خروج عن الاستعمال اللغوي الأصلي نهض بانتقال دلالة الكلمة إلى دلالة أخرى؛ لعلاقة بينهما كالمشابهة في الاستعارة، أو علاقة غير المشابهة في المجاز المرسل، أو علاقة اللزوم في الكناية، هذه التعالقات بين الدلالات المعجمية الأصلية والدلالات المجازية جاءت لمعان جديدة كالاتساع والتشبيه والتوكيد، والتعميم والتخصيص، ومن ثم مثّل المجاز رافدا للتوالد الدلالي وبالتالي النمو اللغوي.

كما أسهم الإيقاع في تكثيف الثراء الدلالي، فالإيقاع من أهم ما يميز الشعر عن غيره من الفنون النصية، وقد شكل درجة كثافة اللغة، وشعرية سياقها، ودلالة

مفرداتها، وذلك كله ضمن بنية إيقاعية خاصة، لم تهدف إلى درجة التأثير الموسيقي فحسب، وإنما أيضا الدلالة المميزة التي تركتها الإيحاءات الإيقاعية في النص الشعري، وتمثل الإيقاع الخارجي في الوزن والقافية والتصريع والترصيع وحسن التقسيم، والترديد والتكرار والجناس وكذلك تخير البحر، وقد وظف الشاعر بحر الطويل كاملا غير مجزوء وهو ماناسبت فخامته طبيعة تجربة الرثاء بما تحمله من دلالات الحزن والأسى، التي أراد الشاعر التعبير عنها، وكذلك القافية ودورها في إنتاج الدلالة، واتخاذ الروي من الأحرف التي شاع توظيفها في القافية في الشعر العربي، وهي (الراء، الباء، العين، الميم) ووظّف الزبيدي أحرف المد واللين - لاسيما المد بالألف - وذلك في حشو البيت وفي القافية، وهذا المد منح هذه القافية قوة، فأحرف المد مجهورة، و المد يعد بمثابة حرف متحرك، ونفس يمتد بعد مضي نفس الحرف، وتخيّر الشاعر **الألف** أوسعهن مخرجا ، مع التكرار والترديد والجناس مما أثرى الإيقاع وضاعف من كثافة الدلالة التي أوصلت الخطاب الشعري إلى درجة الإحساس المركز بالتجربة الشعرية الرثائية.

ومما سبق عرضه يتضح لنا حرص الشاعر – مع رفاقه من شعراء عصره- على الإبقاء على اللغة العربية حية نقية بتوظيفها لغة فنية للإبداع الشعري في موضوع الرثاء - كما في غيره من الأغراض- استكمالا لمسيرة لغتنا العربية في العصور السالفة وصولا إلى مشارف العصر الحديث.

يوصي هذا البحث الباحثين إلى إعداد المزيد من الدراسات الفنية لأدب العصر العثماني شعرا ونثرا في مصر والشام والحجاز والمغرب وغيرها، فلا زال هذا العصر في حاجة ماسة إلى مزيد من الدراسات المعمقة، وتحقيق دواوين شعره، وفنون نثره ومصادره المخطوطة، لإجلاء حقائقه، ومن ثم الحكم الموضوعي عليه بعد دراسة واعية متأنية محققة دون أفكار جاهزة مسبقة.

الهوامش:

١. زايد، د. علي العشري، قراءات في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة، مكتبة الأداب،٢٠١١، ص٢٢٧.
٢. السابق ، ص ٣٥.
٣. سلام، د. محمد زغلول، الأدب فى العصر المملوكى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٩, ص ٥, ٦.
٤. ضيف، د. شوقي، عصر الدول والإمارات (مصر) ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٠، ص ٢٩٧، ١٨٥، ١٨٢.
٥. موسى ، د.عمر ، تاريخ الأدب العربى(العصر العثمانى)، دمشق، دار الفكر،١٩٨٩ ص ٤٩ .
٦. المحبي، محمد أمين بن فضل الله، خلاصة الأثر ، القاهرة، دار الكتاب الإسلامي، ١٩٨٨، ص ٢٨٤/١.
٧. موسى ، د.عمر ، تاريخ الأدب العربى العصر العثمانى (مرجع سابق) ص٣٧.
٨. الشناوي، د. عبد العزيز ، دور الأزهر فى الحفاظ على الطابع العربى لمصر إبان الحكم العثمانى، القاهرة،.الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٤: ٤٤ و الجبرتى، عبد الرحمن، عجائب الآثار في التراجم والأخبار،١| ١٤٨، ١٨٧، ١٨٨ .

*هذا الشعر لم يبلغ مابلغه فى أعصره الذهبية ... ومن الخطأ أن نتخذ لغة امرئ القيس أو المتنبى أساسا للحكم على شعر العصر العثمانى؛ لأنه عصر تحكم فيه طابع خاص (انظر كيلاني، محمد سيد ، الأدب المصرى في ظل الحكم العثماني،القاهرة. دار الثقافة ١٩٦٥م, ص٥٦) .

٩. عبد الرحمن ، د. إبراهيم محمد ، مجلة كلية دار العلوم ع ١٤٣ يناير ٢٠٢٣، ص ٥.
١٠. الجبرتى ٢/ ٢٨٨، ٢٨٩.
١١. كيلاني، محمد سيد ،ص٢٨٦ وانظر الزركلى ،الأعلام ٧/ ٢٠.
١٢. كيلاني، محمد سيد ص ٢٩٣ والجبرتى ٢/ ٢٨٨.
١٣. السابق ص ٢٩٢.

١٤. الجبرتي ، عبد الرحمن، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣م ٤/ ٣١٠
١٥. الجبرتي ٤/ ٣١١.
١٦. الجاحظ، عمرو ين بحر، البيان والتبيين، بيروت، دار الهلال ، ١٤٢٣ هـ، ص ٢/٢١٨.
١٧. عبد الدايم، د. صابر، محمود حسن إسماعيل، القاهرة، دار المعارف ص ١١٨.
١٨. القيرواني، ابن رشيق، ت. محمد محيي الدين، العمدة، القاهرة، دار الجيل، ١٩٨١ م ٢/ ١٥٤.
١٩. محمد، د. شيماء إسماعيل، مجلة كلية دار العلوم، العدد ١٤٣، يناير ٢٠٢٣، ص ٢٦٤.
٢٠. أنيس، د.إبراعيم ، دلالة الألفاظ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ١٩٨٤م، ص ١٠٦.
٢١. قدرة ، د. غيثاء، صحيفة الوحدة (سوريا) dalwehda.gov. ٢٠/ ٧/ ٢٠٢٢ قدرة ، د. غيثاء ، بؤرة التأويل بين النسق والدلالة في الشعر الجاهلي، دمشق. اتحاد الكتاب، ٢٠٢٢.
٢٢. قدرة ، د. غيثاء، صحيفة الوحدة (سوريا) ٢٠/ ٧/ ٢٠٢ .
٢٣. مكتبة اطبع، ٢٠٢٣.
٢٤. دار غريب ، ٢٠٠٦ م.
٢٥. محمد، د. شيماء إسماعيل، مجلة كلية دار العلوم، العدد ١٤٣، يناير ٢٠٢٣، ص ٢٦٤.
٢٦. مجلة دراسات عربية وإسلامية، مجلد ٥ ، جامعة الفيوم، ص
٢٧. العقاد، عباس محمود، من وحي المرأة، مجلة الرسالة، العدد٦٢٥، ١٩٤٥/٦/٢٥.
٢٨. ديوان الإمام علي، ت. زرزور ، نعيم ، بيروت، دار الكتب العلمية ،١٩٨٥ ص٣٠.
٢٩. ديوان جرير، جرير، دار بيروت، ١٩٨٦، ص ١٥٤.
٣٠. ديوان الفرزدق، الفرزدق، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧، ص ٣٢٥.
٣١. رثاء الزوجات في الشعر العربي، إبراهيم الدعجاني،مكتبة اطبع، ٢٠٢٣ ص ١٩.

٣٢. القيرواني، ابن رشيق، ت. محمد محيي الدين، العمدة، القاهرة، دار الجيل، ١٩٨١ م، ص١٥٧/٢.
٣٣. ابن عبد ربه ، شهاب الدين أحمد، العقد الفريد، ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص ٣/٢٣٧.
٣٤. رثاء الزوجات في الشعر العربي، إبراهيم الدعجاني، مكتبة اطبع، ٢٠٢٣ ص ٢٠.
٣٥. الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٣، ص ٥/٢٣٧٦.
٣٦. محمد، د. شيماء إسماعيل، مجلة كلية دار العلوم، العدد ١٤٣، يناير ٢٠٢٣، ص٢٧٧.
٣٧. خليف، مي يوسف، الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، ص ٥٣.
٣٨. الجبرتي، عبد الرحمن ، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ٣/ ٣١٠.
٣٩. السابق ص ٤/٣١١.
٤٠. السابق ص ٤/٣١٠.
٤١. السابق ص ٤/٣١٠.
٤٢. شلبي ، د.طارق، فصول في الأدب واللغة والنقد، د.سعد الوكيل،القاهرة، .زهرة المدائن٢٠٠١، ص١٦٤.
٤٣. العبد، د.محمد، مجلة فصول مجلد ٧ العدد الأول اكتوبر ١٩٨٦ .
٤٤. الجبرتي، عبد الرحمن، ص ٤/ ٣١٠.
٤٥. السابق ص ٤/ ٣١١.
٤٦. لوتمان، بوري، تحليل النص الشعري، ترجمة د.محمد فتوح، القاهرة، دار المعارف ١٩٩٥، ص ١٣٠.
٤٧. شلبي ، د.طارق، فصول في الأدب واللغة والنقد (مرجع سابق) ص ١٦٢.
٤٨. شلبي ، د.طارق ،النص بين التحليل والتكوين، القاهرة، دار البراق، ٢٠٠٢ ص ٢٢٧.
٤٩. الجبرتي، عبد الرحمن، ص ٤/ ٣١٠.

٥٠. السابق ص ٤/ ٣١١.
٥١. السابق ص ٤/ ٣١٢.
٥٢. السابق ص ٤/ ٣١١ .
٥٣. زايد، د.علي العشري، قراءات في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة، مكتبة الآداب،٢٠١١، ص٢٢ (بتصرف) .
٥٤. شلبي ، د.طارق، فصول في الأدب واللغة والنقد (مرجع سابق) ص٣٥٣.
٥٥. السابق ص ٤/٣١١.
٥٦. شلبي ، د.طارق، النص بين التحليل والتكوين (مرجع سابق) ص ٢٣١.
٥٧. السابق ص ٣١١.
٥٨. العسكري، أبو هلال الحسن ، ديوان المعاني، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٠، ص ٢/١٨٤.
٥٩. السابق ص ٤/٣١١.
٦٠. لوتمان، بوري، تحليل النص الشعري، ترجمة د.محمد فتوح، القاهرة، دار المعارف ١٩٩٥، ص ٣٧.
٦١. الجاحظ، عمرو بن بحر ، الحيوان،بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠١، ٣/ ١٣٢.
٦٢. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، القاهرة، المكتبة التوفيقة، ١٩٩٠ ص٤١.
٦٣. شلبي ، د. طارق ، الوحدة في شعر ابن قيس الرقيات، القاهرة ، دار اليبراق ٢٠٠٢، ص ١٤١.
٦٤. (العقاد , المازنى) الديوان فى الأدب والنقد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠ ص ٤٥ .
٦٥. شلبي، د. طارق، الوحدة في شعر بن قيس الرقيات (مرجع سابق) ص ١٤٩.
٦٦. عبد الرحمن ، د.إبراهيم مجلة دار العلوم عدد١٤٣ لسنة ٢٠٢٣ ص ٨٢.

٦٧. نهر ، د. هادي ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، الأردن ، دار الأمل، ٢٠٠٧، ص ٢٢٤ (بتصرف) تم الاسترجاع من الرابط lisanarabs.blogspot.com -.
٦٨. الجرجاني ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ت.ياسين الأيوبي،المكتبةالعصرية، القاهرة، ٢٠٠١،ص١١٢
٦٩. شلبي، د. طارق ، الوحدة في شعر ابن قيس الرقيات (مرجع سابق) ص ١٨١، ١٨٩.
٧٠. السابق ص ١٩٤.
٧١. العشري ،د.علي ، قراءات في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص ٢١٢.
٧٢. عبد الهادي ، معاذ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ماجستير٢٠٠٦، الجامعة الإسلامية بفلسطين ص ١٥٤.
٧٣. دياب، د.محمد ، مجلة دراسات عربية وإسلامية، جامعة المنيا، المجلد الخامس ص ١٠٤.
٧٤. هلال د. محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ٢٠٠١، ص ٤٣٥ بتصرف
٧٥. العشرى د. على ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة ، دار الفكر العربي،١٩٩٧ ص١٧٣.
٧٦. صلاح د. شعبان ، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٨، ص ٩.
٧٧. صلاح د. شعبان، موسيقى الشعر ص ١٧٧، عرض د. عز الدين إسماعيل لرأى الخليل بن أحمد الذى يربط بين حالة الحزن وطول الوزن ؛ أى استخدام البحر تاما ويقرر د. عز الدين : أنه استقراء ناقص , فقد جاءت قصائد رثاء فى كلا الصورتين التامة والمجزوءة , فعملية الاستقراء لدى الخليل ناقصة ومنهج الاستقراء فيها لا يصلح فلم يتخذ القدماء لكل من الموضوعات وزنا خاصة أو بحرا خاصا (انظر التفسير النفسى للأدب د. عز الدين إسماعيل ص٨٢) .
٧٨. صلاح د. شعبان ، موسيقى الشعر (مرجع سابق) ص ١٩٨.

٧٩. السابق ، ص ١٧٨.

٨٠. "يطلق الأخفش على الثلاثة أبيات فما فوقها قصيدة وابن جني يطلق على ما زاد على الثلاثة، وأغلب العلماء لا يطلق اسم القصيدة إلا على سبعة أبيات فصاعدا" (خفاجي د. محمد ، شرف ، د.عبد العزيز) الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، بيروت، دار الجيل ١٩٩٢م ص ١٢٥.

٨١. صلاح ، د.شعبان ، موسيقى الشعر بين الأتباع والابتداع (مرجع سابق) ص ٢٤٦ .

٨٢. (خفاجي، شرف) ص ١٢٥.

٨٣. البحراوى د. سيد،العروض وإيقاع الشعر العربى ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٨٨

٨٤. قدامه بن جعفر ، أبو الفرج، نقد الشعر ، تركيا، مطبعة الجوائب، ١٣٠٢هـ ، ص٨٠.

٨٥. هلال ، د. محمد غنيمي النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق) ص ٤٤٣.

٨٦. عبد الهادي ، معاذ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ماجستير٢٠٠٦، الجامعة الإسلامية بفلسطين، ص٢٢٥.

٨٧. الطرابلسي، محمدالهادي، خصائص الأسلوب فى الشوقيات،القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ص٤٦، أنيس، د.إبراهيم ، الأصوات اللغوية، القاهرة، الأنجلو المصرية،١٩٩٥ ص٦٣،٢٧، ١٥٥.

٨٨. أنيس، د.إبراهيم ، الأصوات اللغوية (مرجع سابق) ص ٤٦.

٨٩. قدامه بن جعفر ، نقد الشعر (مرجع سابق) صـ٨٠.

٩٠. التوحيدي ، أبو حيان ، الإمتاع والمؤانسة ، تونس، دار أبوسلامة، ١٩٨٦، ص ٢٤٦.

٩١. الجرجاني، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ،ت.ياسين الأيوبي، القاهرة، المكتبة العصرية، ١٩٩٠، ص٢٨

٩٢. الجبرتي ، عبد الرحمن ٤ / ٣١٢ .

٩٣. الجرجاني، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز (مرجع سابق) ص ٢١.

٩٤. ابن جني، عثمان، الخصائص، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٢٤٥.

٩٥. عبد الهادي ، معاذ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ماجستير٢٠٠٦، الجامعة الإسلامية بفلسطين ص ١٦٤.

٩٦. السابق ص ٢٢٦.

٩٧. السابق ، ص ٢٥١.

٩٨. سر الفصاحة لابن سنان صـ ١٢١تحقيق د/ عبد الرازق أبو زيد ط ١٩٧٦, نقد الشعر لقدامه ابن جعفر تحقيق عبد المنعم خفاجى ١٦٢.

٩٩. أسرار البلاغة، ط المكتبة التوفيقية، صـ١٤ ، ١٦.

١٠٠. خصائص الأسلوب فى الشوقيات محمد الهادى الطرابلسى صـ ٧٤.

١٠١. البديع المصطلح والقيمة د. عبد الواحد علام صـ ١٢٣.

١٠٢. الطرابلسي، محمد الهادي ص ٥٥.

١٠٣. صلاح د. شعبان ، موسيقى الشعر (مرجع سابق) ص٣٣ .

المصادر والمراجع

المصادر:

الجبرتي، عبد الرحمن، عجائب الآثار في التراجم والأخبار (تاريخ الجبرتي) ، ت. د.عبد الرحيم عبد الرحمن، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م

المراجع:

١- الأندلسي،ابن عبد ربه، العقدالفريد، بيروت، دارالكتب العلمية، ١٩٩٨

٢- أنيس،د.إبراهيم، دلالة الألفاظ،القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٤م

٣- أنيس،د.إبراهيم،الأصوات اللغوية،القاهرة،مكتبةالأنجلو المصرية،١٩٧٥

٤- الإمام علي، ديوان الإمام علي، ت. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٨٥

٥- البحراوى، د. سيد، العروض وإيقاع الشعر،القاهرة ،الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٣

٦- ابن جني، عثمان، الخصائص، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧

٧- التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة ، تونس، دار أبوسلامة، ١٩٨٦

٨- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، بيروت، دار الهلال، ١٤٢٣هـ

٩- الجاحظ، أبو عمرو بن بحر، الحيوان ، دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ

١٠-الجرجاني، عبد القاهر ،أسرار البلاغة، ت محمد رشيد رضا، القاهرة، المكتبة التوفيقية ١٩٩٨

١٠- الجرجاني، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، ت.ياسين الأيوبي، القاهرة، المكتبة العصرية، ١٩٩٠

١١-جرير، ديوان جرير، دار بيروت، ١٩٨٦

١٢-(خفاجي، د. محمد و شرف د.عبد العزيز) الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، القاهرة، دار الجيل ١٩٩٢م

١٣-الخفاجي،ابن سنان، سر الفصاحة ، ت. د.عبد الرازق أبو زيد ط ١٩٧٦

١٤-خليف، مي يوسف، الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، القاهرة، دارغريب، ٢٠١٥

١٥-الدعجاني، إبراهيم، رثاء الزوجات في الشعر العربي، مكتبة اطبع، ٢٠٢٣

١٦-الزركلى، خير الدين، الأعلام، القاهرة ، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢

١٧- زغلول، د.محمد، الأدب فى العصر المملوكى، القاهرة . دار المعارف ١٩٨٩
١٨-شلبي،د. طارق، النص بين التحليل والتكوين، القاهرة، دارالبراق ٢٠٠٥
١٩-شلبي،د. طارق الوحدة في شعر ابن قيس الرقيات، القاهرة ، دار البراق ٢٠٠٢
٢٠-(شلبي، د. طارق ، الوكيل، د. سعد) فصول في الأدب واللغة والنقد، القاهرة ، زهرة المدائن، ٢٠٠١
٢١-الشناوي، د. عبد العزيز ،دور الأزهر فى الحفاظ على الطابع العربى لمصر إبان الحكم العثمانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م
٢٢-صلاح د. شعبان، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دارغريب٢٠٠٦
٢٣-ضيف، د. شوقي، عصر الدول والإمارات (مصر) القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٠
٢٤-عبد الدايم، د. صابر ، محمود حسن إسماعيل، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٨م
٢٥-العشري، د.علي، قراءات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، مكتبة الآداب ، ٢٠١١
٢٦-العسكري، أبو هلال الحسن ديوان المعاني، بيروت ، دار الجيل، ١٩٩٠
٢٧-(العقاد، المازنى) الديوان فى الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨
٢٨-علام، د. عبد الواحد، البديع المصطلح والقيمة ، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٩٠
٢٩-الفرزدق، ديوان الفرزدق، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧
٣٠-قدرة، د. غيثاء، بؤرة التأويل بين النسق والدلالة في الشعر الجاهلي دمشق ، اتحاد الكتاب، ٢٠٢٢
٣١-القيرواني،ابن رشيق، العمدة، ت.محمد محيي الدين، دارالجيل،١٩٨١
٣٢-كيلاني، محمد، الأدب المصرى في ظل الحكم العثماني، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٦٥م
٣٣-لوتمان، بوري، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة" ترجمة د. محمد فتوح، القاهرة، دار المعارف ١٩٩٥م
٣٤-المحبي، محمد أمين، خلاصة الأثر، دارالكتاب الإسلامي، القاهرة ١٩٨٨،
٣٢- هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ١٩٩٧

الدوريات والمعاجم ومو اقع شبكة المعلومات:

٣٣- إسماعيل، د.شيماء، البؤرة الدلالية في تجارب الحب لدى ابن زيدون، مجلة ك. دار العلوم، عدد١٤٣ يناير ٢٠٢٣
٣٤-الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، ت. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي،١٩٩٣
٣٥-دياب، د.محمد، الإيقاع في شعر الرثاء بين جرير والفرزدق، مجلة دراسات عربية وإسلامية، جامعة المنيا، عدد
٣٦-العبد، د. محمد، مجلة فصول مجلد ٧ العدد الأول أكتوبر ١٩٨٦
٣٧-عبد الرحمن، د. إبراهيم محمد، مجلة كلية دار العلوم ع ١٤٣ يناير ٢٠٢٣
٣٨-عبد الرحمن، د.إبراهيم، مجلة دار العلوم عدد١٤٣ لسنة ٢٠٢٣
٣٩-العقاد، عباس، من وحي المرأة، مجلة الرسالة، العدد ٦٢٥، ١٩٤٥/٦/٢٥
٤٠-قدرة، د.غيثاء، صحيفة الوحدة (سوريا) alwehda.gov. ٢٠/ ٧/ ٢٠٢٢
٤١- نهر ، د. هادي، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، الأردن ، دار الأمل، ٢٠٠٧، lisanarabs.blogspot.com

الأطروحات والدراسات:

٤٢-حجازي، أحمد حامد، شعر الطبيعة في مصر في العصر العثماني، ك. دار العلوم ج القاهرة، ٢٠٠٦
٤٣-صالح، نصر الدين، الشعر في كتب الجبرتي التاريخية، ماجستير، ك الآداب، ج القاهرة
٤٤-عبد الهادي ،معاذ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، ٢٠٠٦
٤٥-العتيبي، محمد عبد الرحمن، البديع في شعر الطبيعة المصري في العصر العثماني، ماجستير، ك. الآداب، ج القاهرة ٢٠١٤
٤٦- العتيبي، بدر، الإخوانيات في الشعر المصري في العصر العثماني، ماجستير ، ك. الآداب، ج القاهرة، ٢٠١٥