مرثية أبـي تـمَّام للطوسي

"دراسة أسلوبية"

المستوى التصويري نموذجًا

د. عبد الله عطيَّة عبد الله الزَّهراني
أستاذ مساعد في كلية الملك عبد الله
للدفاع الجوي بالطائف

مرثية أبـــي تـــمَّام للطوسي "دراسة أسلوبية" المستوى التصويري نموذجًا

عبد الله عطيَّة عبد الله الزَّهراني
قسم البلاغة والنقد في كلية الملك عبد الله للدفاع الجوي بالطائف
البريد الإلكتروني : abdullahalzahrani@gmail.com

الملخص :

يُعد شعر أبي تمام علامة بارزة في تراثنا الشعري ، ومع كثرة الأقلام التي تناولته قديمًا وحديثًا ، سيظل يعطي جديدًا ، وهذه سمة من سمات الأعمال الجيدة التي كتب لها الخلود ، وربما خروجه عن عمود الشعر سر عبقريته وتفرده بين شعراء عصره .

وقد أجاد أبو تمام عنصر التصوير إجادة رائعة ، فأضفت الصورة على شعره هالة من الجمال ، بما تمتلكه الصورة من انزياحات أسلوبية ، ومن ثم تناول البحث في **مبحثه الأول** التشبيه بالدرس والتحليل كاشفًا سماته الأسلوبية ، ودلالته الإيحائية.

وعرج على الاستعارة في **المبحث الثاني** ، التي تعدّ من أهم السمات الأسلوبية في شعر أبي تمام ، وقد كثرت الاستعارات في القصيدة مناط البحث بصورة لافتة ، وتجلت دلالات الاستعارة في أثناء التحليل، وتبين أثرها في النسق الشعري ، وبناء النص.

وخُتم البحث بتحليل الصورة الكلية في القصيدة؛ وذلك في **المبحث الثالث**؛ فقد تضافرت الصور الكلية في النص ممثلة ضفيرة واحدة ، مما حققت لها وحدتها العضوية ، ووجودها في القصيدة يدحض الرأي القائل : إن الشعر القديم لم يحفل بالصورة الكلية . وقد خالف أبو تمام طريقته في المزاوجة بين الصورة والجناس ، نظرًا لجو الحزن ، ومقام الموت المهيب.

الكلمات المفتاحية : مرثية – تراثنا – التصوير – القصيدة – الجناس

The elegy of Abi Tammam al-Tusi, "a stylistic study," the pictorial level as a model

Abdullah Atiyah Abdullah Al-Zahrani
Department of Rhetoric and Criticism at King Abdullah College for Air Defense in Taif
Email: abdullahalzahrani@gmail.com

Abstract:

Research Title: The Elegy of Abi Tammam for Al-Tosi, a Stylistic Study, Pictorial Level as a Model.

Researcher: Abdullah bin Atiyah Al Zahrani

Abo Tammam's poetry is a milestone in our poetic heritage, with large number of writers that talked about him in the past and present

He will still give new, and this is a feature of good works for which he wrote immortality, and perhaps his departure from the column of poetry is the secret of his genius and uniqueness among the poets of his era

He will still give new, and this is a feature of good works for which he wrote immortality, and perhaps his departure from the column of poetry is the secret of his genius and uniqueness among the poets of his era.

He achieved a good mastery in describing and picturing scenes, which added an aura of beauty to his poetry, with the stylistic displacement of the picture, then the research discussed the "Analogy" by studying and analyzing it, revealing its stylistic features and suggestive meanings.

In the second part the research talked about the " Metaphor", which is one of the main stylistic features in Abo Tammam's poetry. By the way the poet of the research topic was clearly full of metaphors, where the meanings of metaphors were appeared through analyzing, with their effect on the poetic pattern and text construction.

Then the research concluded in the third part by analyzing the overall picture of the poet, where the overall pictures in the text intertwined in one plexus, which achieved it its organic unity, and its presencein the poet refuted the opinion saying that: " Ancient poetry did not care about the overall picture".

Abo Tammam dissented his method by pairing between picture and alliteration, due to the atmosphere of sadness and the terrifying situation of death.

The research concluded by mentioning the most important results and a list of sources and references.

Key Words: Elegy - Our Heritage - Photography - The Poem - Alliteration

مقدمة :

أبو تمام من أشهر شعراء العربية ، وهو صاحب مذهب شغل الباحثين في عصره وبعد عصره ، وأثار كثيرًا من الجدل والخلاف حوله ، وهو ذلك المذهب الجديد الذي طلع به على الناس في عصره ، فمنهم من أُعجب بـه فأيده ودافع عنه ، ومنهم من راح ينكره ، وشن عليه الهجوم ، فـأبو تمـام زعيم المنهج الجديد في القرن الثالث ، وهو المذهب الذي وضعه النقاد تجاه المذهب التقليدي الذي سار عليه معاصره وتلميـذه البحتـري. فالشـاعران يمثلان مذهبين مختلفين في تراثنا الشعري ، وهذا الاخـتلاف راجـع إلـى اختلاف كلا الشاعرين حول مفهوم الشعر ، أو كما يرى النقاد القـدماء أن الأمر يرجع إلى اختلافهما حول مسألة عمود الشعر . فأبو تمام يمثل مذهبه الخروج على عمود الشعر والتحرر من تلك القيود الفنية الموروثـة التـي تلقاها الشعراء عن الشعراء القدامى ، في حين يمثل مذهب البحتري التمسك بعمود الشعر والحرص عليه ، واحتذاء تلك النماذج الفنية الموروثة .

والناظر في شعر أبي تمام يلاحظ أنه كان يصوغ قصائده كما يفصّل الحائك الثياب ، فلكل جسم زي يناسبه ، وطريقة من الحياكة تلائمه ، وكذلك عند أبي تمام لكل مقام مقال يناسبه ، وأسلوب يلائمه ، وقد أوصى تلميـذه البحتري بقوله : " كن كأنك خياط يقطّع الثياب على مقادير الأجسام "، ومن هنا نرى أبا تمام يمثل نسيجًا فريدًا في عصره بمذهبه الفني الجديـد الـذي يخالف الشعراء القدماء ، ومـذاهب الشـعراء العباسـيين الـذين سـبقوه أو عاصروه ، ومرد هذا الاختلاف راجع إلى قضيتين فنيتين : هما اختلاف أبي تمام عن غيره من الشعراء في مفهوم الشعر من ناحية ، وإلى اختلافـه عنهم في تصور الغاية من الشعر من ناحية أخرى.

ولعلنا نري مفهوم الشعر عند أبي تمام في أنه يفهم الشعر على أنـه صناعة عقلية ، يمتزج فيها العقل بالشعور أو الفكر بالعاطفة ، أما الغاية من الشعر ، فقد كان أبو تمام يؤمن بأن الشعر للخاصة لا للعامـة ، والخاصـة عنده ليست طبقة اجتماعية متميزة ، لكنها الخاصـة المتميـزة المسـتنيرة الواسعة الاطلاع. وعلى أساس هاتين الفكرتين خرج أبو تمام بمذهب فنـي

جديد. (١)

ولقد حفلت قصائدُ الرثاء فِي مختلف العصور – لاسيما فِي العصور المتقدمة – برصيدٍ هائلٍ من مفردات الشَّجاعة والسَّماحة، وما يتَّصلُ بهما من البأس والإثخان فِي العدو والقوة وحماية الذمار والديار، وإقامة العدل والسياسة وحُسن التدبير، وامتداح المرثي بالكرم والجود والبذل.

ويُعدُّ أبو تمام من الشُّعراء المعدودين فِي إجادة الرثاء، " وإجادة الطَّائي فِي هذا الباب تأتي من صِدْقه العاطفي فِي تعامله مع صُوَرِهِ؛ فهو عندما يرثي لا يطلبُ نوالًا، ولا ينافق لينال حظوة، بل يُعبِّرُ عن حزن دفين لولاه لما أبدع تلك المراثي ." (٢)، وقد كشفتْ كثيرٌ من مراثي أبي تمام عن مشاعر زاخرة تجاه المرثي؛ فهو يفخرُ ويعتزُّ، وتمتلئ نفسه الشَّاعرة بذلك؛ الأمر الَّذي رأينا معه إبداعهُ فِي التَّعبير عن تلك المشاعر من خلال صُوَرِهِ وتشبيهاته التي كانت بمثابة القوالب التي احتوت معانيه وأفكاره وإكبارهُ لأولئك الذين رثاهم .

ذَكَرَ أبو تمام فِي مراثيه كثيرًا مفردة " الكرم" باعتبارها إحدى القيم الاجتماعية المهمة عند العرب؛ وقد اشتملتْ على أصول الفضائل الإنسانية الأربعة كما ذكرها قُدامة بن جعفر وهي: " العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة." (٣) ،كما اعتنى بكثير من القيم الأخلاقية التي أشاد بها فيمن رثاهم ؛ ؛ كالقوة والبطولة والحزم والبأس والحنكة، والتَّمكُّن من العدو والسيطرة عليه، وما يُؤثِّرُ به رحيلُ المرثي فِي النَّدى والجود والمكرمات ، وما يصيبها من الضَّعف والوهن. وكانت له مشاهده الرائعة التي كَشَفَتْ ألمه وحسرته على رحيل المرثي.

(١) يراجع: في الشعر العباسي نحو منهج جديد : د . يوسف خليف ، ٨٧-٩٦،مكتبة غريب ، القاهرة القاهرة ، د.ت.

(٢) أبو تمام بين ناقديه قديمًا وحديثًا – دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار – ،د.عبد الله المحارب المحارب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، الطَّبعة الأولى، ١٤١٢هـ، ص ٥١٢

(٣) نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، ص ٩٦.

وتُعد مرثية أبي تمَّام لمحمد بن حُميد الطُّوسي[١] من عيون شعر أبي تمام.ومن أكثر الآراء رواجًا حول هذه المرثيَّة ما ذَكَرَهُ ابن خلكان عندما قال: " وقد اسْتَحْسَنَ أبو دُلَف العجلي قصيدة أبي تمَّام فِي رثاء البطل محمَّد بن حُميد الطُّوسي، وقال فِي شأنها لأبي تمَّام : وَدِدْتُ والله أنَّها لكَ فيَّ، فقال: بل أَفْدِي الأميرَ بنفسي وأهلي ، وأكون الْمُقَدَّم قَبْلَهُ ، فقال : إنَّه لم يَمُتْ مَنْ رُثِيَ بهذا الشِّعْر "[٢]

فقد كان أبو تمَّام وثيق الصلة بآل حميد ؛فأنشد ثماني قصائد فِي رثاء بني حُميد تُعدُّ من أبلغ ما قاله فِي هذا الباب، " ونحنُ نرى أنَّ رثاءهُ لآلِ حُميد يختلف عن سائر رثائه ؛ أليس عجيبًا ألا يكون لأبي تمَّام فِي بني حُميد سوى قصيدة واحدة فِي المديح ، ثمَّ يكون له فِي رثائهم ثماني قصائد أكثرها – على قصر بعضها – من عيون قصائد الرثاء، ويظهر أنَّ علاقة أبي تمَّام بآل حُميد كانت صداقة أكثر منها منفعةً ، وكانت إعجابًا بأعمالهم وإكبارًا لحفاظهم ، وقد كانوا لذلك أهلًا " [٣]

---

(١) محمد بن حميد الطوسي : من قوَّاد جيش المأمون العبَّاسي ، ولاه قتال زريق و بابك الْخُرَّمي الثَّائرَيْن سنة ٢١١هـ، واستعمله على الموصل؛ فقاتل زريقًا حتَّى استسْلَمَ فسيَّرَهُ إلى المأمون، واستخلف على الموصل محمَّد بن السَّيد بن أنس، وسار إلى أذربيجان فأخرج منها المتغلبين عليها، وتوجَّه إلى بابك الْخُرَّمِيّ؛ فقاتله، وكَمَنَ له جماعة من أصحاب بابك، فخرجوا عليه، فصمد لهم، فضربوا فَرَسَهُ بمزراق فسقط إلى الأرض ؛فأكبُّوا عليه فقتلوه ، وكان شجاعًا ممدوحًا جوادًا، رثاه الشُّعراء وأكثروا ، وعظُمَ مقتلُهُ على المأمون "، وقال ابن كثير عندما تحدَّث عن دخول سنة أربع عشرة ومئتين :" في يوم السبت لخمس بقين من ربيع الأول منها التقى محمَّد بن حميد وبابك الْخُرَّمي – لعنه الله – فقتلَ الْخُرَّميُّ خَلْقًا كثيرًا من جيشه ، وقتله أيضًا ، وانهزم بقية أصحاب ابن حُميد ... "، وكان مقتله – رحمه الله – سنة ٢١٤هـ.

راجع ، البداية والنهاية ابن كثير، دقَّقَ أصوله وحققه د / أحمد أبو ملحم وآخرون ، مكتبة المعارف ، الرياض ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٧هـ ، ١٠ / ٢٨٠والأعلام الزركلي، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٩م ، ٦ / ١١٠ .

(٢) وَفَيَات الأعيان وأنباء أبناء الزَّمان ، ابن خلّكان، تحقيق د . إحسان عبَّاس ، دار صادر ، بيروت ، ١٤/٢ .

(٣) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام ، يوسف البديعي، النَّاشر محمود مصطفى، مطبعة العلوم، ١٩٣٤م، ص ١٤١

وكان القائدُ البطل محمد بن حُميد الطوسي قد قتله بَابِك الخُرَّمي؛ حيث لما تقدَّم أصحابُ محمد وصعدوا الجبل، خرج عليهم الكُمناء، وانحدر بابِكُ إليهم فيمن معه ، وانهزم النَّاس، فأمرهم أبو سعيد ومحمد بن حُميد بالصبر، فلم يفعلوا، وصبر محمد بن حُميد مكانه، وفرَّ مَن كان معه غير رجل واحد، وسارا يطلبان الخلاص، فرأى جماعة وقِتالًا فقصدهم، فرأى الخرَّميَّةَ يقاتلون طائفةً من أصحابه، فحين رآه الخُرَّميَّةُ قصدوه، لما رأوا من حُسن هيئتـه؛ فقاتلوه وقتلوه، وضربوا فرسه بزراق؛ فسقط إلى الأرض، وأكَبُّوا على محمد فقتلوه [١]،ولما بلغ أبا تمام خبر نعيه "غمس طرف ردائه فِي مداد ثمَّ ضرب به كتفيه وصدره، وأنشدَ القصيدة " [٢]

فالإبداع الفني المتميز يظل معطاء مهما تناولته الأقلام بالنقد والدرس والتحليل ، ومن هنا وقع اختياري على شاعر فحل من فحول الشعر العربي، وكذلك وقع الاختيار على رائية أبي تمام في رثاء القائد العظيم محمـد بـن حُميد الطوسي ، فكان جودة الشعر مناسبًا لمقام المرثي.

وكذلك من الأسباب التي دفعتني إلى اختيار الصورة مجـالاً للبحـث حيث إنها تُعد جوهر الشعر ، ووحدة بنائه الأساسية التي تقربنا من داخله ، وتضع أيدينا على ماهيته ، وعن طريقها يلتحم المتلقي بالكون من حولـه ، ويشعر بوجوده لعملية الإبداع الشعري ، ولطبيعة العمل الفنـي علـى حـد سواء. [٣]

لا يمكن أن نغفل دور الصورة في بناء المعمار الكلي للنص ، فهـي وحدة ضمن الوحدات الكلية التي تشكل القصيدة ، أو النص ، ولا نغفل أيضًا دورها في التجربة الشعرية ؛ وما تحمله من عناصر أخـرى ، وبخاصـة

(١) أبو تمَّام ،شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله ، د. عمر فرّوخ ، مطبعة الكشاف ، بيروت ، الطبعـة الأولى ، ١٣٥٣هـ ، ص ٨٢ .

(٢) والقصيدة في ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التَّبريزي، تحقيق محمد عبده عـزام، دار المعـارف، ١٩٦٥م ، ٤ / ٧٩-٨٣ .

(٣) يراجع : شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية : د. محمد سيد على عبد العـال ، ط١، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٢٠، ص ١٠

الحالات الشعورية والنفسية التي تعبر عنها. (١) ذلك لأن "التعبير بالصـــورة إنما هو توكيد للنفس بطفولتها الفردية والجماعية ، ومن هنا يكون التعبيـــر بالصورة أكثر نجاحًا يعتمد منهج الصورة"(٢)

والصورة الفنية بما تمثله من انحراف مجازي عن الحقيقة تقـــع فـــي صميم الدراسات الأسلوبية على حد قول صلاح فضل : " إن دراسة الصورة في جملتها والرموز والمجازات بأنواعها عند مختلف المـــؤلفين والأجنـــاس الأدبية المتعددة ، هي موضوع الباحثين المفضل حتى الآن ، وهي تقع فـــي قلب الدراسات الأسلوبية ، مما يقتضي ضرورة تحديد مدى ارتباطها بالقدرة التعبيرية لدي الفرد أو الجماعة ". (٣)

والصورة تجسيد لفظي للفكر والشعور(٤)، بل هي " الشعور والفكـــر ذاته" (٥)، ومن ثم فالصورة وحدها عند بروست " هي التي تعطي للأسلوب لونًا من الخلود" (٦)

مهما يكن من أمر فإن كان للعامل النفسي أثر في تلـــوين الصـــورة الشعرية ، فيكسبها ظلالاً نفسية (٧)، فإن إنتاج الدلالة يظل دور العقل فـــي غالبه .

ولا يخفى علينا أثر العقل في شعر أبي تمام عامة ، والصورة بصفة خاصة ، فقد تجلى في شعر أبي تمام مظهران ، همـــا : عمـــق الفكـــرة ،

---

(١) يراجع : المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

(٢) قصيدة وصورة " الشعر والتصوير عبر العصور : د. عبد الغفار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧.ص٦

(٣) علم الأسلوب مبادئه وإجراءته : د صلاح فضل ، الهيئـــة العامـــة المصـــرية للكتـــاب ، القـــاهرة ،١٩٨٥. ص٢٥

(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د . محمد فتوح أحمـــد ، دار المعـــارف ، القـــاهرة، ١٩٨٤ .ص٢٥١

(٥) الصورة والبناء الشعري : د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت، ص٣٣

(٦) علم الأسلوب مبادئه وإجراءته ، ص٢٣٩

(٧) يراجع : الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد : د. بدر أحمد ضيف ، مكتبة التركي ، طنطا ، مصر ، ١٩٩٧ . ص٧

وغرابة الصورة ، أما عمق الفكرة ؛ فقد جاءه بطبيعة الحال من تلك الثقافات الواسعة العميقة التي اتصل بها ، واستوعبها عقله ، وأما غرابة الصورة فقد جاءته من إيمانه بأن الشعر للخاصة لا للعامة ، ومن هنا كانت الصورة القريبة المألوفة المتداولة بين الناس أبعد الأشياء عن مخيلته المبدعة الخلاقة. (١)

والأسلوبية تهتم اهتمامًا كبيرًا بالعدول أو الانحراف أو الانزياح عن أصل ، فهي مجموعة انزياحات عن اللغة العادية ؛ التي تعد الوظيفة التوصيلية جل اهتمامها ، بينما اللغة الأدبية تُعنى بالوظيفة الجمالية للغة ؛ بجانب الوظيفة التوصيلية.

والانزياح ظاهرة تكشفُ عن قدرة المُبدِعِ في استخدام اللغة وطاقاتها، وتوليد دلالاتها، وما تمارسُه من دورٍ إيحائيٍّ وجمالي، وباعتباره إطارًا نظريا أساسيًّا لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية المتعلقة بالصور البلاغية، فالصورة الفنية –باعتبارها مجازًا – هي انحراف عن أصل هو الحقيقة؛ لأنها في نهاية الأمر مجموعة "صور يبدعها الخيال ، والصور هي لب الشعر".(٢)

ومن ثم يمكن تقسيم البحث إلى ثلاثة مباحث: هي الصورة التشبيهية ، والصورة الاستعارية ، والصورة الكلية ، ويمكن دراستها على النحو الآتي:

(١) يراجع :فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : د. رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د.ت.ص١٧٩

(٢) يراجع : في الشعر العباسي نحو منهج جديد ، ص٩٧، ٩٨

المبحث الأول : الصورة التشبيهية في مرثية أبي تمام الطوسي

يُعد التشبيه من المباحث التي لاقت اهتمامًا كبيرًا من العلمـــاء قـــديمًا وحديثًا ، ومع الجهد الذي بذله القدماء في دارسة التشبيه إلا أنهم – باستثناء عبد القاهر الجرجاني – لم ينتبهوا إلى العلاقة الســيكولوجية بـــين طرفـــي التشبيه ، بل نظروا إلى العلاقة الخارجية بين الطرفين ، ودرســـوه أيضًـــا منقطعًا عن السياق.

فطبيعة اللغة العربية بتعبيراتها المجازية تتجـــاوز المحســـوس إلـــى المعاني والمدلولات، فالعربي ينتقل إلى المقصود من المعنى ، ولا يشـــغل نفسه بالشكل ؛ فالقمر عند العربي بهاء ، والزهرة نضارة ، والغصن اعتدال ورشاقة ، والجبل وقار وسكينة. (١)

ولا يمكن النظر إلى التشبيه منقطعًا عن سياقه داخل النص " فإن قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط ، ولا من وجه الشبه القائم بينهمـــا بقـــدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه الحس الشعري المنبث خلال الموقـــف التعبيري ، كذلك فإن النسق اللغوي يضفي حياة على الصورة التشـــبيهية ، ويكسبها ظلالاً إيحائية لا يستطيع التشبيه بطرفيه أو بوجهه أن يقوم بها ".(٢)

وبِـــهذا المفهوم للتشبيه يمكن دراسته في مرثية أبـــي تمـــام ، فمـــن نماذجه قوله :

وَمَا كَانَ إلا مَالَ مَـــنْ قَـــلَّ مَالُـــهُ وَذُخْرًا لِمَنْ أَمْسَى وَلَيْسَ لَهُ ذُخْـــرُ

وَمَا كَانَ يَدْرِي مُجْتَدِي جُـــوْدِ كَفِّـــهِ إِذَا مَا اسْتُهِلَّتْ أَنَّـــهُ خُلِـــقَ الْعُسْـــرُ

(١) دراسات في الشعر والمسرح : د. محمد مصطفى بـــدوي ،٢٤، ٢٥، دار المعرفـــة ، القـــاهرة ، ١٩٦٠

(٢) يراجع : اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد ، مكتبة ، غريب ، القاهرة ، د.ت.ص٤٤

يتناول التَّشبيهُ الكرمَ والسَّماحةَ عند المرثي؛ فالمشبَّه محمد بن حُميد، والمشبَّه به المال لمن قلَّ مالهُ، ثمَّ يُشَبَّهُ بالذُّخر لمن لا ذُخر له، والتَّشبيهان مُركَّبان، وهما من التَّمثيلي الصَّريح، وتبرز دلالتهما فِي التَّعبير عن شدة الكرم والجود . والمشبه به " ذخر " جاء نكرة فِي سياق التَّشبيه وذلك للتعظيم . وفِي استعمال الشَّاعر للفعل " كان " دلالة على استعادة الأحداث الماضية؛ التي كأنَّها أصبحت منسوبةً فقط لهذا القائد البطل ؛ فهو المال للفقير، وهو الذُّخرُ لمن لا ذُخر له .

وحتَّى يُؤكد الشَّاعرُ صورة التَّشبيه قام بأمرين؛ الأول رَدَّ العجز على الصَّدر فِي:" وَذُخْرًا لِمَنْ أَمْسَى وَلَيْسَ لَهُ ذُخْرُ"، والثَّاني القصر بالنَّفي والاستثناء فِي:"وَما كَانَ إلا مالَ منْ قَلَّ مَالُهُ".

ولم يأت التشبيه عند أبي تمام بسيطًا يعتمد على التشابه بين طرفي التشبيه ، بل أخذ يلح على عنصر التكرار اللغوي (مال – ماله) – (ذخرًا – ذخر) ، وكذلك اعتمد على عنصر آخر ليعطي التشبيه قيمته الفنية ، هذا العنصر انفرد به أبو تمام دون غيره ،وهو نوافر الأضداد ، التي تختلف عن الطباق في تضاده اللغوي ، بل نرى تضادًا معنويًّا بجانب التضاد اللغوي ، فتظهر نوافر الأضداد بين (مال – قل ماله) – (ذخر – ليس له ذخر) ، فهذان العنصران اللغويان بلغا بالمشبه (الطوسي) أقصي غاية في السماحة والكرم على مبدأ الأشياء بالأضداد تتميز، وجاء البيت الثاني ليجعل المشبه مستغرقًا في الكرم والسماحة.

ويستمد الشعراء مصادر صورهم من الطبيعة أو التاريخ أو الموروث الديني أو الموروث الثقافي ، لكن أبا تمام لم يستمد مصدر صورته التشبيهية من واحد من هذه المصادر ، بل اتكأ على عقله الخصب الذي يبدع في ابتكار الصورة.

وتزدهرُ قُوى أبي تمام الشِّعريَّة فِي عالم جديد هو عالم الحرب؛ " فقد أخذ يدخل عالم القصيدة، كما يدخل الفارس عالم المعركة؛ لابدَّ أن ينتصر

أو يموت، وبحَقٍّ لقد أصبْحَتْ شاعريَّتُهُ تُثار بقضيَّة الحرب، كما أصبح يهتَزُّ للروع الَّذي يُثار فِي المعارك، أكثر ممَّا يهتز للحديث عن السَّلام؛ الَّذي نجده عادةً عند الشُّعراء " (١)

فِي هذه القصيدة شبَّه أبو تمام الفرار من المعركة بالكفر يوم الرَّوع؛ فقال:

وَقَدْ كانَ فَوْتُ الْمَوتِ سَهْلًا فَرَدَّهُ إِلَيْهِ الْحِفاظُ الْمُرُّ والْخُلُقُ الْوَعْرُ

وَنَفْسٌ تَعَافُ الْعَارَ حَتَّى كَـأَنَّهُ هُوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرَّوْعِ أَوْ دُوْنَهُ الْكُفْرُ

فِي البيت الثَّاني تشبيهٌ تمثيلي صريحٌ؛ حيث شبَّه أبو تمام عار الفرار من ميدان المعركة –خوفًا من الموت – بصورة مَنْ يتخلَّى عن دينه عند اشْتداد الخوف فِي يوم الحرب، بل يرى أنَّ عار الفرار يوم الزَّحف أشدُّ من الكفر .. وفِي هذا التَّشبيه تهويلٌ للنفوس وتنفيرٌ لها من هذا الفعل القبيح؛ ولِعِظم معنى الثَّبات فِي ميدان المعركة فِي نفس المرثي وفِي نفس الشَّاعر عمد أبو تمام إلى ذِكر ضمير الفصل فِي جملة المشبَّه به ،" حَتَّى كَأَنَّهُ هُوَ الْكُفْرُ "، وفِي ذلك تأكيدٌ لبُغض الفرار من المعركة؛ بل إنَّ تنكير المسند إليه " نفس " ما يُشير إلى عظمتها؛ من حيث مقدرتها على الثَّبات والصَّبر، مؤكدًا – بما لا يدع مجالًا للشَّك – هذا المعنى بطباق السَّلْب بين "مات" و"ما مات" في قوله :

وَمَا ماتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ مِنَ الضَّرْبِ، واعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّمْرُ

إنَّهُ الإصرارُ الشَّديدُ، والمقاومة الباسلةُ؛ عندما يستقرُّ عند محمد بن حُميد الطُّوسي أنَّ العارَ كل العار فِي أن يفرَّ من ميدان الحرب، بل إنَّ ذلك وصل عنده إلى أقصى الدَّرجات؛ عندما أصبح الفرارُ كأنَّهُ الكفر، أو لعلَّ الكفر دونه .

(١) أبو تمام وقضية التجديد فِي الشِّعر ، د. عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص ٢٩ .

وقد لجأ الشَّاعرُ إلى بعض المؤكدات التي دَعَمَتْ إصرار هذا القائد البطل على الثَّبات فِي معركةٍ تأكَّدَ له فيها أنَّ الموت هو الخيار الوحيد؛ فأضاف المشبَّه به للمشبَّه فِي:" مُسْتَنْقَع الموت " فِي قوله :

فَأَثْبَتَ فِي مُسْتَنْقَعِ الْمَوتِ رِجْلَهُ وَقَالَ لَهَا: مِنْ تَحْتِ أَخْمَصِكِ الْحَشْرُ

وما فِي هذا التَّركيب من دلالة على حتميَّة الموت فِي هذا المكان الَّذي يُجمع فيه الموتى كما يجتمع الماء فِي المستنقع .

ويأتي المؤكِّد الآخر على حتميَّة الثَّبات فِي المعركة؛ عندما خاطب القائدُ البطلُ رِجْلَهُ :" وَقَالَ لَهَا: مِنْ تَحْتِ أَخْمَصِكِ الْحَشْرُ "، إنَّهُ يُذَكِّرُها ويُعزِّيها بمصير البطل الَّذي ينبثق من تحتها وهي غاصَّةٌ فِي وحْلِ الموت الَّذي يلتهمها التهامًا؛ وهو فِي الحقيقة يلتهم الرُّوح، ويُقرِّبُها من الجنّة، وهنا أتَّفِقُ مع ما قاله الدكتور عبد القادر الرباعي عندما يفسِّر مشاهد الحرب فِي شِعْر أبي تمام، "على أنَّها رمز للطَّريق إلى الجنَّة الَّذي يسلكه المسلم إلى إرضاء ربِّه، والفوز بنعيمه الخالد" (١)

ومن هنا نرى مصدر الصورة التشبيهية عند أبي تمام تعتمد على الموروث الديني الذي يسبغ عليها نوعًا من القدسية، ويعد التوضيح سمة من سمات هذه الصورة، والصورة السابقة، فطرفا التشبيه هنا معنويان.

ومن الصور التشبيهية في القصيدة قول أبي تمَّام :

غَدا غَدْوَةً والْحَمْدُ نَسْجُ رِدَائِهِ فَلَمْ يَنْصَرِفْ إلا وَأَكْفانُهُ الأجْرُ

تَرَدَّى ثِيَابَ الْمَوتِ حُمْرًا فَمَا أَتَى لَهَا اللَّيْلُ إلا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

شبَّه أبو تمَّام حَمْدَ النَّاس وثناءهم على البطل المجاهد محمد بن حُميد الطُّوسي؛ بالثِّياب المنسوجة؛ بجامع الشُّمول والإسباغ فِي كلٍّ، قال يوسف البديعي: " شبَّه الحمد بالرداء؛ لأنَّه شَمِلَه، كما يشمل الثَّوبُ لابِسَهُ ، ثمَّ كناية

(١) الصُّورة الفنيَّة فِي شِعر أبي تمام، د . عبد القادر الرَّبَّاعي، المؤسسة العربية للدراسات والنَّشر، بيروت، الطَّبعة الثَّانية ، ١٩٩٩م، ص ١٣٠

عن نسبة الحمد إليه؛ لأنَّهُ يلزم مِنْ جَعْل الحمد مُتَّصلًا به هذا الاتصـــال أنْ يكون صفة له ، والكناية هنا عن نسبة الحمد إليه "[1]، وفِي قولـــه:" أَكْفَانُـــهُ الأَجْرُ" شبَّه الأكفان التي كُفِّنَ فيها الطُّوسي بالأجر العظيم الَّذي ناله، وهـــو تشبيه مقلوب، يفيد المبالغة، وفِي التَّشْبِيْهَيْن دلالة مهمة قصدها أبـــو تمَّـــام؛ حيث أراد أن يقول: إنَّ اللباس الَّذي يرتديه المؤمن ليس رداءً مُزَيَّنًـــا، ولا ثوبًا قشيبًا؛ إنَّما هو الحمد والثَّناء والدَّعوات الطَّيبات فِي الحياة وعند الممات؛ فهي الَّتي يتستَّرُ بها المؤمن ويتزيَّن.

وهناك تشبيهٌ ثالث جاء به أو تمَّام؛ عندما قال: "تَرَدَّى ثِيَابَ الْمَـــوتِ حُمْـــرًا "؛ حيث شبَّه الموتَ بالثِّياب، وهو تشبيهٌ مؤكد أضيف فيه المشبَّه به للمشبَّه ، وفِي تشبيه الموت بالثِّياب ما يدلُّ على شدَّة القتل الَّذي سالت معـــه الدِّماء الغزيرة؛ حتَّى غَطَّتْ سائر جسده، وكأنَّها ثيابٌ قد لُبِسَتْ، وفِي ذِكْـــره للثياب بصيغة الجمع ما يدلُّ على أنَّ القائد الطُّوسي قد ضُرب عدَّة طعنـــات قبل أن يموت وليست طعنةً واحدة، وفِي كلِّ طعنة يلبس ثوبًـــا مـــن ثيـــاب الموت؛ عندما يُغطِّي الدَّمُ النَّازفُ جزءًا من جسده.

ويظهر التأثر الديني جليًّا عند أبي تمَّام فِي ذِكْرِهِ لعِظم الشَّـــهادة فِـــي سبيل الله " أَكْـــفَانُهُ الأَجْرُ "، واختيار صيغة الجمع " أكفان "، بدلًا من الإفراد " كفن " يُعزِّز ذلك، ويعكس – من ناحية أخرى– الارتقاء بدرجة التَّصوير، ويظهر التناص القرآني – كذلك – فِي : " وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرٌ " ، فقـــد استدعى النص الشعري قوله تعالى : ﴿ عَٰلِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّواْ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا ﴾، [الإنســـان : ٢١]، قال البديعي :" وفِي هذا البيت النَّوعُ البديعي المسمَّى بالتَّدبيج ، وهو نوعٌ من الطِّباق؛ تجتمع فيه ألوانٌ بقصد الكناية أو التَّورية؛ وهذا البيت :

تَرَدَّى ثِيَابَ الْمَوتِ حُمْرًا فَمَا أَتَى لَهَا اللَّيْلُ إلا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

(١) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام ،ص ١٤٥

مَثالٌ لتدبيج الكناية؛ إذ أنَّه كنَّى بثياب الموت الحمراء عن القتل والتَّلطخ بالدِّماء، وبكونها خُضرًا عن دخول الجنَّة، واستحقاق الثَّواب ".(١)

وقد وظَّف أبو تمام التَّشبيهات فِي البَيْتَيْن السَّابِقَيْن فِي تَجَاوُز الأحداث التي وقَعَتْ فِي ساحة المعركة بعد مقتل الطُّوسي؛ ليقفز بالمعنى مباشرة إلى ما بعد القتل – فِي سبيل الله –من أجرٍ عظيم وثوابٍ لا يناله إلا الشَّهيد،" فَلَمْ يَنْصَرِفْ إلا وَأَكْفَانُهُ الأجْرُ"، " فَمَا أَتَى لَهَا اللَّيْلُ إلا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ"، وفِي تنكيره لـــ " غدوة "، وجناسه الاشتقاقي بينها وبين "غدا" ما يفيد التَّعظيم،وفِي مطابقته بين "الثِّياب الحمراء" و " الأكفان الخضراء " ما يُبرز مشهد لحظة الاستشهاد وما بعدها من ثواب أجر الشَّهيد، وما فِي ذلك من دلالة على سرعة تبدل الحال، وفِي هذا الطِّباق اللَّوني" ما يَنمُّ عن دقَّةٍ ووعي للدِّلالة اللونيَّة، وقد ارتقى بالتَّشبيه، وأوصل المتلقي إلى حالة شعوريَّة " (٢).

نرى أبا تمَّام تجاوزَ – من خلال تشبيهاته– مجرد تصوير الأحداث التي وقعت فِي ميدان المعركة إلى أنْ يُحمِّل تلك التَّشبيهات دلالةً أكبر؛ هي دلالة عِظم منزلة الطُّوسي القائد عند قومه، وما كان يتمتَّع به من ذِكْرٍ حسنٍ، وسيرةٍ عطرة .

إن الصور التشبيهية فيها كثير من الاكتناز والإيجاز ، فقد ساعدت أبا تمام أن يتجاوز أحداث المعركة، ليعطي المتلقي دوره في القراءة الواعية للبحث عن المسكوت عنه في النسق الشعري الذي أبدعه أبو تمام ، والصورة هنا صورة لونية؛ حيث يحدث أبو تمام مزواجة بين الحزن والفرح من خلال التضاد اللوني ، فالبياض رمز الفرح أضحى رمزًا للحزن ، عندما تحول البياض كفنًا للطريق إلى العالم الآخر ؛ في مقابل ثوب الحمد في الحياة الدنيا وهذا رمز للفرح ، ليتحول اللون الأحمر رمزًا للدماء وموت

(١) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٢) التَّضاد في النَّقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، منى السَّاحلي، منشورات جامعة قـــار يونس، بنغازي،١٩٩٦م، ص ٢١٤

البطل ؛ ليثير الشاعر في نفوسنا الحزن ، وفي لحظة خاطفة تحول عبقرية أبي تمام الحزن فرحًا ؛ من خلال التحول اللوني " من ثياب الموت حمرًا " ، إلى " سندس خضر " ، ليصبح اللون الأخضر رمزًا لحياة الشهيد ، والخلود في الجنة.

وقال أبو تمام :

كَأنَّ بَنِي نَبْهَانَ يومَ وَفَاتِهِ نُجومُ سماءٍ خَرَّ من بينها البدرُ

بنو نبهان هم قومُ وأهل المرثي؛ حيث صوَّر الشَّاعرُ حالَهم عند فقْده وفجيعتهم بمقتله بنجومِ سماءٍ سقط البدرُ من بينها. فقد شبَّه أبو تمَّام قومَ الطُّوسي وحالَهم عند مقتله ، وهم قريبون منه وملتفون حولَهُ؛ بنجوم السَّماء حين يسقط البدرُ من بينها ؛فالتَّشبيه تمثيلي صريح ، ووجه الشَّبه فيه يأتِي من الخسارة الكبرى والفجيعة العظمى، وفداحة المصاب عندما فُقِد الأروع والأحسن وترك فراغًا كبيرًا لا يسدُّه غيره .

المشهد حَرَكِيٌّ سريعٌ، مشهد ليلٍ هادئ ساكن يصدعُ ظُلمتَهُ قمرٌ تحيطُ به النجوم ، وفجأة يسقط هذا البدر فِي سرعة مذهلة ، وفي مشهد مرعب ، وحَدَثٍ مفزع يتحوَّل معه الليلُ السَّاكن الهادئ الذي يشعُّ في وسطه النور إلى ليلٍ مختلف لا بدر فيه .. ليلٍ شديدِ الظُّلمة يكتنف الكونَ ويلفه ويتمكن منه، وهذا التَّمكن الطَّاغي للظلام يتناسب مع طغيان الألم الَّذي جثمَ على نفوس بني نبهان ، وحوَّلَ صفاءها إلى ظلمة .

وقد أتكأ الشاعر على الصورة الحركية ، وأوحى الفعل (خر)بالفقد الفجائي للبدر ، وضخ في ثنايا الصورة حياة نابضة ، " ولو تصوَّرتَ أنَّ الليلة المقمرة ، خرَّ منها البدرُ فجأةً، وانطفأ نوره في لحظة ، فستعرفُ صعوبة الرؤية ، فالبدرُ خرَّ من بين نجوم السَّماء دون ترقب " [1]

(١) أبو تمام بين ناقديه قديمًا وحديثًا ، ص ١٨٠ .

وقد اكتسبَ التَّشبيه قوَّتَهُ – إضافة إلى ما سبق من الفعل خرَّ – من عدد من التَّراكيب التي أتى بها الشَّاعر؛ فالجار والمجرور (بينها) يكشف عن مكانة الطُّوسي عند قومه ؛ فهو واسطة العقد بينهم ، والتَّعبير عن مقتله وبقاء قومه من بعده بجملةٍ اسميّة وقعت اسمًا لـ (كأنَّ) وخبرها جملة اسمية أيضًا ؛ أفاد معنى الثبوت والبقاء لبني نبهان على حالهم الحزين، واستعمال أداة التَّشبيه " كأنَّ " أضاف تأكيدًا للمعنى ، وقوة للتشبيه .

إن عنصر الحركة الذي اعتمدت عليه الصورة ، منحها كثيًرا من الحيوية ، على حد قول ليسنج : " الفرق بين الشعر والتصوير في أن التصوير يرسم صورة ثابتة ، في حين يرسم الشعر سياقًا متحركًا ".(١)

وبعد فراغ الشَّاعر من رسْم صورة مقتل الطُّوسي وعرضه مشهد بني نبهان، وآثار المصاب الجلل عليهم؛ بدأ في الإلحاح على بسالة الطُّوسي وقوته وشجاعته؛ فهو الجمْرُ المتَّقِد الَّذي به تحتدم المعركة، حيث قال:

وَأنَّى لَهُمْ صَبْرٌ عَلَيْهِ وَقَد مَضَى إلى الْمَوتِ حَتَّى اسْتُشْهِدَا هُوَ والصَّبْرُ ؟

فَتًى، كَانَ عَذْبَ الرُّوحِ لا مِنْ غَضَاضَةٍ وَلَكِنَّ كِبْرًا أنْ يُقَالَ بِهِ كِبْرُ

فَتًى، سَلَبَتْهُ الْخَيْلُ وَهْوَ حِمًى لَهَا وَبَزَّتْهُ نَارُ الْحَرْبِ وَهْوَ لَهَا جَمْرُ

فالتَّشبيه في قوله : "وَبَزَّتْهُ نَارُ الْحَرْبِ وَهْوَ لَهَا جَمْرُ " ، تشبيهٌ مفرد صوَّر فداحة المصاب بمقتل هذا القائد البطل الَّذي شَبَّهَهُ في قوَّته وبسالته وشراسته الحربية بِجَمْرٍ مُتَّقِدٍ تُسَعَّرُ به المعركة التي الْتَهَمَتْ المتقاتلين ، ولم يسلم من سُعارها.

وتتجلَّى دلالة هذا التَّشبيه فِي تأكيده على أنَّ الطُّوسي كان فارسًا شُجاعًا رابط الجأش قوي البأس، وأنَّ منزلته بين قومه كانت منزلةً عظيمة تأكَّدتْ بما حلَّ بهم من صدمةٍ وفجيعة عند مقتله .

(١) رماد الأسئلة الخضراء الصورة والنغمة والفكرة في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة ، مصطفى ماهر ، مجلة فصول، مجلد١، عدد١ ، ٢،يوليو – أغسطس ، القاهرة ، ١٩٩١، ص ٦٩.

ومن أجل هذا التَّشبيه وظَّف أبو تمام الاستفهام الَّذي استبعد به أن يكون لأهل الطُّوسي صبرٌ على فراقه؛ إذ كيف يصبرون وقد مضى الصَّبْرُ إلى الموت واسْتُشْهد مع القائد البطل، " وَأَنَّى لَهُمْ صَبْرٌ عَلَيْهِ ؟ "، كما وظَّف الشَّاعرُ التركيب : " فَتًى،سَلَبَتْهُ الْخَيْلُ " على حذف المسند إليه، والتقدير : " هو فَتًى "؛ وذلك لقوة الدلالة عليه، ثم أتى بالمسند " فتى " نكرةً، وذلك للتعظيم ، في هذا الحذف تآزر الشكل مع الدلالة في آنٍ فلو ذكر الشاعر المسند إليه لأنكسر الوزن ، وفقد البيت موسيقاه ، ومن الناحية الدلالية ، فالشاعر ومعه القوم لا يشغلهم المسند إليه، إنما المسند (فتى) هو الذي يشغلهم ، ويسيطر على بؤرة شعورهم .

وكذلك قوَّى أبو تمام معنى التَّشبيه بالجملة الاسمية، " وهو لها جمْرُ "؛ حيث كان لها الأثر الواضح في الدِّلالة على ثبوت صفة البسالة الحربية للطُّوسي؛ حتَّى كأنَّما صار جمْرًا تُوقد به نار الحرب ويزداد سعيرها .

وقد جاء أبو تمَّام بمفردة الصَّبر مُنَكَّرةً في صدر البيت : " وَأَنَّى لَهُمْ صَبْرٌ عَلَيْهِ ..."؛ للدلالة على أنَّ القومَ لا يستطيعون تحمُّل أقل درجات الصَّبْر على فقد الطُّوسي ، ثم ختم البيت بكلمة الصَّبْر معرَّفَةً : " حَتَّى اسْتُشْهِدَا هُوَ والصَّبْرُ " ؛ لأنَّ التعريف هنا يُعطي معنى الشمول لكل أنواع الصبر ودرجاته؛ فلا صبر لبني نبهان بعد فاجعة مقتل قائدهم، فقد ذهب بمقتله الصبرُ ولم يبقَ منه شيءٌ عندهم ولو كان قليلًا .

والعاطفة المسيطرة على الشاعر عاطفة الحزن ، فاعتمدت الأبيات في مجملها على عنصر التكرار ، فقد " لجأ هؤلاء الشعراء الكبار للتكرار ؛ لما يمثله من قيم عضوية في حد ذاته ؛ يخدم المعاني العاطفية "[١]

وقد بَنَى أبو تمَّام تشبيهاته على المبالغة؛ ومن ذلك أنَّهَ نفى وجود سخاء يماثل سخاء الطُّوسي؛ لأنَّ السخاء والجود نَبَعَا من كَفِّه الكريمة

(١) شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية : ص٥٥٧

السَّخيَّة؛ فهو شجرة المعروف التي جُذَّتْ أصولها بعد انقطاع مـــاء الحيـــاة عنها، يقول:

أَمِنْ بَعْدِ طَيِّ الْحَادثَـــات محمَّـــدًا يَكُونُ لأثْوَابِ النَّدَى أبَدًا نَشْـــرُ ؟!

إذا شَجَرَاتُ الْعُرْفِ جُذَّتْ أصولُهَا فَفِي أيِّ فَرْعٍ يُوجَدُ الوَرَقُ النَّضْرُ ؟

فالتَّشبيه الأول هنا تشبيهٌ مفرد مؤكد؛ عندما شبَّه النَّدى بالأثواب ، وقد أضيف فيه المشبَّه به " أثواب " إلى المشبَّه " الندى "؛ لأنَّ النَّدى يسترُ مَـــنْ يشملهم كما يسترُ الثَّوبَ مَنْ يلبسه ، وفي سياق هذا التَّشبيه جاء أبـــو تمَّـــام بالاستفهام الَّذي خرج إلى معنى النَّفي ، " أَمِنْ بَعْدِ طَيِّ الْحَادثَات محمَّدًا " ، وجاء بكلمة " أبدًا " ليجزم جزمًا قاطعًا أنَّ أثواب ندى الطُّوسي لن يكون لها نشرٌ بعد مقتله ؛ لأنَّها كانت عنده ولم تكن عند غيره، ولأنَّها لـــهُ وليســـت لسواه .. ويعضد معنى انقطاع جود الطُّوسي بعد مقتله الطِّباقُ بين " طـــيِّ الحادثات "، و " نشْر الأثواب " .

والتشبيه الثَّاني تشبيهٌ ضمني ؛ وذلك في البيت الثَّاني : "إذا شَـــجَرَاتُ الْعُرْفِ جُذَّتْ أصولُهَا " ؛ حيث شبَّه الشَّاعرُ الطوسيَّ بعد أن طوى المـــوتُ روحَهُ ونداهُ وسماحته بصورةِ شجرةٍ جُذَّتْ أصولها ، وذبلت بعد أن انقطـــع ماء الحياة عن جذورها ، ولا شك أنَّ هذا التَّشبيه يخدمُ المعنى السَّابق نفسه الَّذي أفاد انقطاع النَّدى تمامًا بعد مقتل الطُّوسي .

ثمَّ أتى الشَّاعرُ بالاستفهام الذي أفاد معنى النَّفْي في قوله : "فَفِـــي أيِّ فَرْعٍ يُوجَدُ الوَرَقُ النَّضْرُ ؟" وذلك ليعمق معنى التَّشبيه الضمني؛ فقد كان الجودُ متصلًا بالطُّوسي فلما نال الشَّهادة قُطِع عن النَّاس وجُذَّتْ أصوله .

ولقد أراد الشَّاعرُ – من خلال دلالة هذا التَّشبيه – أن يستبعد وجـــود مَنْ يماثل المرثي فِي بذله وعطائه وجوده.

وقد أدى الاستفهام دورًا مهمًا يعضد هذه الصورة ، فالاستفهام مـــن حيث قيمته الفنية ،" قد يكون حوارًا مع النفس، أو مع الغير ، ولهـــذا فإنـــه

يخلق ثنائية ، وحركة في بنية العمل الأدبي ، تجعله يقترب مـن مسـتوى التعبير الدرامي " . [١]

ومع الدرامية التي منحها الاستفهام للصورة ، نراه غالبًا ما يكشـف عن موقف ، أو تعرف الإنسان على نفسه وعالمه ، أو خروج من ضـباب الحيرة إلى نور الحقيقة ، أو تجسيد لحيرته إزاء قضايا الوجود والمجتمع. [٢]

لقد أشرك الاستفهام المتلقي عبر دراميته ، وأدخله في قلب الحـدث ، وقد كان في حيرة وقلق، ولكن جاء الاستفهام ليخرجه من ضباب الحيرة إلى نور الحقيقة ، حقيقة الموت ، تلك الحقيقة هي الوحيدة الثابتة في حياة البشر، وما دونها متغير لا ثبات فيه .

(١) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي : التركيب والموقف والدلالة : د ،. حسني عبد الجليل يوسف ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د.ت ، ص٢.

(٢) يراجع : المرجع السابق ص٢،٣.

المبحث الثاني : الصورة الاستعارية في مرثية أبي تمام الطوسي

تمثل الاستعارة سمة أسلوبية في شعر أبي تمام ، فهي مشكلة المشكلات عنده ، ومحور الخلاف بين النقاد المتأثرين بالذوق العربي القديم، فقد ظهر أبو تمام على الناس في عصره بلون جديد من الاستعارة؛ لم يكن مألوفًا لدي العرب من قبل ؛ ولم يعرفوه في أساليبهم الفنية ، وسلك أبو تمام مسلكًا جديدًا في صياغتها وجد فيه النقاد المحافظون شيئًا غريبًا عليهم غير مألوف لهم ؛ فهاجموه ، وحملوا عليه حملة شديدة ، وأخذوا ينكرون أن يكون هذا المذهب مذهبًا عربيًّا يقبله الذوق العربي.

الاستعارة – في حقيقة الأمر – هي أساس الحملة التي شنها النقاد المحافظون على شعره ، وقد ترددت أصداء هذه الحملة القوية في كتاب الموازنة للآمدي ، حيث يقول : " إن أبا تمام عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة " [(١)]؛ وليبرر حكمه يعقد فصلاً طويلاً يهاجم فيه استعاراته ، ويصفها بأنها " في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب ".[(٢)]

أساس المشكلة يقوم على الاختلاف بين المذهب الجديد الذي طلع به أبو تمام في الاستعارة ، والمذهب القديم الذي تمثله النماذج الفنية القديمة ، وهو المذهب الذي سجلته البلاغة القديمة ؛ حين قررت أن الاستعارة إنما تنبني على التشبيه، أو على أساس المشابهة بين المستعار له ، والمستعار منه؛ فأبو تمام بهذا المذهب الجديد في الاستعارة يعد خارجًا على مذاهب العرب في صياغتها، ومن ثم كانت حملة المحافظين عليه. [(٣)]

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري : الآمدي ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، ط٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٢، ٢٣/١

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٦/١.

(٣) يراجع: في الشعر العباسي نحو منهج جديد :ص ١٠٣، ١٠٤.

إن النقد العربي كالناعس لا ينتبه، من غفوته، إلا على ضجّة وصوت رائع، ليس يعرف إلا الثورة على الخارج على ما يشـبه الإجمـاع. وتلـك الصفة حرمت النقاد من أن يصوّروا ما في استعارات المحدثين من عمـق ونفاذ، وأن يشخصوها في كل مجالاتها، ثم جعلتهم يقصّـرون فـي تتبّـع استعارات القدماء أنفسهم، فإنهم يحلّلون منها فحسب، النماذج التي تعين على كشف الحدود التي لا يُستطاع تجاوزها، أما الحدود التي يجري فيها القدماء وبعض المحدثين، فلم تظفر منهم بالتفاتٍ قوي" (١)

ولذا يحمِّل شوقي ضيف ابن المعتز مسؤولية توجيه النقاد إلـى هـذا الجانب من شعر أبي تمام، فيقول: " وربما كان ابن المعتز هو أول من وجّه نقاد أبي تمام إلى هذا الجانب في شعره، إذ رآه يكثـر مـن الاسـتعارات المكنية، ويغرب فيها، إغراباً لم يعرف لشاعر من قبله" (٢).

ومما أخذ على أبي تمام أيضاً إغراقه في التشخيص والتجريد ، وهذا في نظر النقد الحديث لا يعد عيبًا؛فإن " نزوع أبي تمام إلى (التصوير) وهو حلية فنية مستحبّة، جعلت بعض نقاد القرن الثالث ينفرون من هـذا اللـون الذي خطا به أبو تمام خطوات واسعة نحو التشخيص" (٣)

فالنقد الموجه إلى أبى تمام لا يعد عيبًا ، فالابتكار مهـم فـي بنـاء الصورة " فالصورة في الشعر والأدب عمومًا ؛ لا تترجم الشيء القريب إلى كلمات مألوفة ، ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمـر غريب ، عندما تقدمه تحت ضوء جديد ، وتضعه في سياق غير متوقع" (٤)

(١) الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف، ط١، دار مصر، القاهرة، ١٩٥٨،ص ١٠٥، ١٠٦

(٢) البلاغة تطور وتاريخ : د . شوقي ضيف ، ط٩، دار المعارف ، القاهرة ، ٢٠١٨، ص ١٠٣.

(٣) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام وأثرها في النقد العربي القديم : محمود الربداوي ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٦٧، ص ١٢١.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل ،مكتبة الأنجلـو المصـرية ، القـاهرة ، ١٩٨٢، ص٨٢.

تُعدُّ الاستعارة من أقدر الصور على تحقيق الابتكار والجدة "فالجدة هذه هي الوظيفة الثابتة من وظائف الصورة الاستعارية ... وجدة الاستعارة معناها قدرتها على أن تظهر الصورة جديدة على أعيننا وقلوبنا، فتحدث بذلك أثرها في نفوسنا عن طريق خلق صور غير مألوفة والذي جعل الاستعارة تكتسب هذه القيمة هو ذلك التفاعل الذي يحدث بين طرفيها"(١)

ومن نماذج المستوى التصويري الاستعاري في القصيدة قول أبي تمَّام :

كَذَا فَلْيَجِلَّ الْخَطْبُ وَلْيَفْدَحِ الأَمْرُ فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤهَا عُذْرُ

تُوُفِّيَتِ الآمَالُ بَعْدَ محمَّدٍ وَأَصْبَحَ فِي شُغْلٍ عَنِ السَّفَرِ السَّفْرُ

فِي البيْتَيْن استعارتان ؛ الأولى في قوله : "فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤهَا عُذْرُ "، والثَّانية في قوله : " تُوُفِّيَتِ الآمَالُ "، ففي الأولى استعار الشَّاعرُ الْفَيْضَ لكثرة الدموع؛وإن كانت غزارة الدموع لفقد الميت صورة قديمة نجدها تتكرر عند الخنساء في رثاء أخيها ، لكن عبقرية أبي تمام لم تقتنع بالصورة القديمة ، فلم يجعل العين الباكية عيناً واحدة –كما فعلت الخنساء– بل تنكير (عين) في صورة أبي تمام بدلالتها على الشمول ؛ حولت العين عيوناً ، فلم يبكِ القائدَ فردٌ واحدٌ، بل بكته الأمة جميعًا بدموع غزيرة ، وزاد من جمال الصورة نفي العذر عن العيون ، وكذلك النسق اللغوي القائم على التقديم والتأخير فقدم شبه الجملة (لِعَيْن) للاختصاص والاهتمام بالمتقدم ، وشدت منطقة القافية اسم ليس لتحافظ الصورة على موسيقاها ؛ فتحدث للصورة معانقة بين الدلالة وجمال الشكل .

ولم يكتفِ أبو تمام بهذا في نسج صورته الاستعارية ، لكننا نلمح التورية في كلمة "عين " ، فلو قال الشاعر دمعها بدل مائها ؛ لما تحققت الاستعارة ، ولم تتحقق التورية ؛ فبجانب ما أحدثته الاستعارة من الاستغراق

(١) التراث النقدي قضايا ونصوص : د. أحمد درويش،ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨، ص ١٥٦

في البكاء والحزن ، فقد أحدثت التورية نشاطًا لذهن المتلقي ، حيث يتـردد ذهنه بين المعني القريب (عين الإنسان) والمعنى البعيـد (عـين المـاء) الحاصلين من التورية.

وحُق للعيون أن تبكي ، وللقلوب أن تحزن ،فقد " تُوُفِّـيَتِ الآمَـالُ " عبر النسق الاستعاري ، وقد كان لتعريف الآمال وجمعها دلالتها على الكثرة والشمول، وأنَّـى تحيا الآمال بعد "الطوسي"، فقد كـان أمـل الأمـة فـي الانتصار على العدو ، وإخماد نيران الفتن ، وكان أيضًا أمـلاً للمحتـاجين والمعوزين ، والقاصدين بابه ، ومن هنا حقق الفعل الماضي دورًا بارزًا في بنية الصورة بدلالته على تأكيد الحدث،وأضحى لعنصر التشـخيص قيمتـه الفنية في التعبير الاستعاري حيث أضفى الشاعر علـى الآمـال الصـفات الإنسانية ، فتكون للصورة طرافتها ؛ فالإنسان يمثل مركز الكون ومحوره.

وتؤدي الاستعارة دورًا مهما في إظهار كرم الطُّوسي ، حيث يقول:

وَمَا كَانَ إلا مَالَ مَنْ قَـلَّ مَالُـهُ وَذُخْرًا لِمَنْ أمْسَى وَلَيْسَ لَهُ ذُخْـرُ
وَمَا كَانَ يَدْرِي مُجْتَدِي جُوْدِ كَفِّهِ إذَا مَا اسْتُهِلَّتْ أنَّهُ خُلِقَ الْعُسْرُ
أَلَا فِي سَبِيْلِ اللهِ مَنْ عُطِّـلَتْ لَهُ فِجاجُ سَبِيْلِ اللهِ وَانْـثَغَرَ الثَّغْـرُ

لقد (توفيت الآمال) ،فكان القائد مالًا لمن لا مال له ، وذخرًا لمن ليس له ذخر، وقد جلّت الصورة التشبيهية كرمه الفياض ، وعضدتها الصورة الاستعارية في البيت الثاني مباشرة ، وهذه فضيلة من فضائل "الطوسي"؛ وهي الكرم عندما كان كريمًا بماله أو كريمًا بجاهه ، ؛ حيث استعار اسْتهلال السَّحاب لجودِ كفِّ المرثي؛ ؛ لتكشف الاستعارة فَيْض عطائه، ووفرة سخائه والإشادة بمآثره وشمائله، وقد بَنَى الشَّاعرُ تركيب هذه الاستعارة من الجملة الفعليَّة " إذَا مَا اسْتُهِـلَّتْ "؛ ليدلّ على حصول ذلك وحدوثه . وقد أُعجب الآمديُّ بهذه الاستعارة على حد قوله:"وحسْبُك بهذا

حُسنًا وحلاوة" [١]، وإن كانت هذه الاستعارة شديدة التعلق بالصورة التشبيهية في البيت السابق ، والصورة الاستعارية ، (توفيت الآمال) ،هذا في الحياة الاجتماعية، فإننا نلمح الصورة الاستعارية في قول الشاعر:"وَانثَغَرَ الثَّغْرُ " ؛ حيث أراد الشَّاعرُ – من خلالها – أن يوضِّحَ أنَّ دخول الأعداء لِلثَّغر – بعد مقتل الطُّوسي – يُعدُّ انثغارًا؛ أي دخولًا للأعداء من خلاله بعد أن كانت الثُّغور مؤمَّنَة ومحميَّة قبل مقتل القائد "الطُّوسي ". ومن ثم يحدث التعلق بالاستعارة (توفيت الآمال) ، فتنقطع الآمال على المستويين السياسي والعسكري .

وتبقى الاستعارةُ سبيلًا للشَّاعر يستطيع بها الاستمرار في الإشادة بعظيم شمائل الطُّوسي ؛ فيقول أبو تمَّام :

فَتًى،كُلَّمَا فَاضَتْ عُيُونُ قَبِيْلَـةٍ دَمًا، ضَحِكَتْ عَنْهُ الأحَادِيْثُ والـذِّكْرُ

فَتًى ، مَاتَ بَينَ الضَّرْبِ والطَّعْنِ مِيتةً تَقُـومُ مَـقَـامَ النَّصْرِ إنْ فَـاتَهُ النَّصْـرُ

في الْبَيْتَيْن استعارتان؛ الأولى في قولـه:" فَتًـى ،كُلَّمَـا فَـاضَتْ عُـيُـونُ قَبِيْلَـةٍ دَمًا "،والثَّانية في قوله: " ضَـحِكَتْ عَنْـهُ الأحَادِيْـثُ والذِّكْرُ " .

فقد استعار الدمَ لِلدَّمع، و بَنَى الشَّاعرُ تركيبها مـن الجملـة الفعليَّـة "فَـاضَتْ عُـيُونُ قَبِيْلَةٍ دَمًا "؛ ليدلّ بذلك على تأكيد الحدوث الَّذي تسبَّب في الأسى الشَّديد والمصيبة العظيمة . فنلاحظ تعلق هذه الاستعارة بالاسـتعارة في البيت الأول من القصيدة " فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَـاؤهَا عُـذْرُ" ، بجانب الدور الذي تقوم به الاستعارة في ترابط القصيدة ، تكـون الصـورة الاستعارية تكرارًا مجازيًّا من خلاله تزداد حالـة الحـزن علـى الفقيـد ، وتؤتـي النكرة (قبيلة) ثمارها في العموم والشمول فالحزن لا يعم قبيلـة

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، الآمدي ، دراسة وتحقيق د / عبد الله حمد محارب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٠هـ ، ٢ / ٥٠٨

بعينها ، بل ينسحب على كل القبائل ، وتأتـي المخالفة هنا فتتحول الدموع في البيت الأول إلى دم في هـذه الصـورة التـي تقـوم بـدور التصـعيد والاستغراق في الحزن و الأسى.

وتدل الاستعارة الثَّانية – كذلك – على الأثر الطَّيـب الَّـذي تركـه الطُّوسي بعد مقتله ، وفيها استعار أبو تمَّام " الضحك " للذِّكْر الطَّيِّب بجامع السُّرور في كلٍّ؛ وإن كان بين الاستعارتين تخالف في الظاهر مـن خـلال التضاد بين الضحك والبكاء ، لكن هذا التباين الظاهري الذي أحدثه التعبيـر المجازي ، إنما هو انسجام في بنية العمق ، فالذكر الطيب للمرثي أدعى إلى الحزن الشديد لفقده ، وارتباطه بانقطاع الآمال .

وقد قوَّى من دلالة الاستعارتَيْن السَّابِقَتَيْن إيقاعُ التَّنوين في كلمة " فتًى " في بداية كلِّ بيت من البيتين السابقين؛ هذا الإيقاع الَّذي يزيد مـن نبـرة الحزن والأسى. وكذلك نرى الأثر نفسه لدلالة إيقاع تنوين النَّصْب في كلمة " دمًا "، ويعضد دلالة الحزن الكامن في التصوير تنكيـرُ الْمُسْـنَد " فتـى " للتَّعظيم، وحذف الْمُسْنَد إليه " هو " للدلالة على شُهرة "الطُّوسي" ومكانته عند أفراد مجتمعه ، ويزيد من تقوية الدلالة – أيضًا – القيمة الفنية للتكرار فـي البيت الثاني.

وتكون للاستعارة أثرها في بيان شدَّة بأس الْمَرْثِـي وفروسـيَّته وصَبْره ورباطة جأشه وقوَّته فِي مقارعة أعدائه وعظيم المصاب فيه بعـد فقده؛ فيقول الشاعر:

وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ ... مِنَ الضَّرْبِ، واعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّـمْرُ

وَقَدْ كَانَ فَوْتُ الْمَـوتِ سَهْلًا فَـرَدَّهُ ... إِلَيْهِ الْحِفَاظُ الْـمُرُّ والْخُـلُـــقُ الْوَعْرُ

وَنَفْسٌ تَعَافُ الْعَارَ حَتَّى كَأَنَّهُ ... هُوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرَّوعِ أو دُونَهُ الْكُفْـرُ

فَأَثْبَتَ فِي مُسْتَنْقَعِ الْمَوتِ رِجْلَـهُ ... وَقَالَ لَهَا :مِـنْ تَـحـتِ أخْمَصِكِ الْحَشْرُ

نرى أبا تمام في قوله " مات مضرب سيفه " استعار الموتَ لانـتثلام

السَّيف ، وكما قال البديعي : "استعار الشَّاعرُ موتَ حدِّ السَّـيف لانثلامـه، والوجه فيهما انعدام الأثر وبطلان العمل " (١) ، إن الاستعارة هنا تسحبنا إلى عالم الحياة السياسية والحياة الحربية ، فقد فقدت الأمة قائدًا مغوارًا ، وجاء أسلوب التكرار (مات – مات) – (الضرب – مضرب)؛ ليعمق التجربة الشعرية ، ويعبر على عاطفة الحزن المسيطرة على النص .

وتأتي الاستعارة الثانية: "واعْتَلَّتْ عَلَيْـهِ الْقَنَـا السُّـمْرُ "؛ تعضـيدًا للاستعارة السابقة حيث استعار " اعْتِلال الْقَنَا " لـ " عدم المُطَاوعَة "؛ ، وقد بُنيت الاستعارة على الجملة الفعليَّة " اعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا "؛ لتأكيد حدوث الفعل تدعيمًا للمعنى السَّابق ؛ ولعلنا نرى التشخيص بحيويتـه مسـيطرًا علـى الصورة ، وقد زاد من حيوية الصورة استمداد عناصرها من عالم المعركة، وجو الحرب ، فالحركة ظاهرة في الصورة، وقد كان أثرها واضحًا في منح الصورة نموها وتطورها.

وتكثر الاستعارات فِي قول أبي تمَّام :

كَأَنَّ بَنِـي نَبْهَـانَ يـومَ وَفَاتِـهِ نُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ منْ بَيْنِـهَا الْبَـدْرُ

يُعَزَّونَ عَـنْ ثَاوٍ تُعَـزَّى بِـهِ الْعُلَـا وَيَبْكِي عَلَيْهِ الْجُوْدُ والْبَأسُ والشِّـعْرُ

وَأَنّى لَهُمْ صَبْـرٌ عَلَيْهِ وَقَد مَضَـى إِلى الْمَوتِ حَتَّى اسْتُشْهِدَا هُوَ والصَّبْرُ

فَتًى، كَانَ عَذْبَ الرُّوحِ لا مِنْ غَضَاضَـةٍ وَلَكِنَّ كِبْرًا أَنْ يُقَـالَ بِـهِ كِبْـرُ

(١) هبة الأيام ، البديعي ، ص ١٤٤

توالت الاستعارات في هذه الأبيات ، تُـعَـزَّى بِـهِ الْـعُلَا " – " يَـبْـكِي عَـلَـيْـهِ الْـجُـوْدُ والْبَـأسُ والشِّعْرُ "– :"حَـتَّى اسْتُشْهِدَا هُـوَ والصَّبْرُ – " فَتًى، كَانَ عَـذْبَ الرُّوحِ " فنري الآمدي يعد الاستعارة الأولى من الاستعارات الحسنة اللائقة (١)، ويتبع الشاعر هذه الاستعارة ببكاء الجود ، واستشهاد الصبر ، وعذوبة الروح ، ويكون التشخيص سـيد الموقـف ، والمسيطر على النسق المجازي ؛ فيضفي على الموقف الشعري كثيرًا مـن الحيوية التي تناسب حيوية الإنسان ونشاطه في الكون ، وهي أيضًا تناسـب حيوية المرثي ، وبأسه في الحياة الدنيا ، وشدة جولاته وصولاته في عـوالم المعارك ، وساحات الجهاد .

ولا يخفي علينا عنصر الابتكار في هذه الاستعارات ، وهذا من أهـم ميزات الاستعارة ، أو بالأحرى الصورة عند أبي تمام ، وقد أشاعت هـذه الاستعارات أجواء خيَّم عليها الحزن ، وأحاط بها الألم ، وقد عضد من هذه الدلالات التشبيه في البيت الأول ، وبعض الأنساق اللغوية الأخـرى . فقـد أدي التكرار دوره في إبراز عاطفة الحزن التي تلف الأبيات ، كمـا كـان للاستفهام قيمة فنية في الأبيات، فقد نفى الصبر عن القوم ،وَأَنّى لَهُمْ صَبْرٌ ؟،فالمصاب جلل ، والفادحة عظيمة ، فالقائد فتيً ، وليس أي فتًى، لذلك جاء الشَّاعرُ في البيت الرابع بالْمُسْند "فَـتًى " نكرةً مع حذف المسند إليه تعظيمًا.

وتأتي الاستعارة التشخيصية في البيت :

لَئِنْ غَدَرَتْ فِي الرَّوعِ أَيَّامُهُ بِهِ لَمَا زَالَـتِ الْأَيـَّامُ شِيْمَتُهَا الْغَدْرُ

ومهما يكن من أمر فلا يستطيع الإنسان – مهما أُتـي مـن قـوة – أن يصمد أمام غوائل الدهر ، فالزمن يصرع الإنسان ، فـالزمن منتصـر لا محالة ، ومن ثم تجلت الصورة الاستعارية في غدر الأيام ، التي لا تفتـأ تصيب الإنسان ، فجاء الفعل (مازال) تعميقًا لهذه الدلالة بما فيه من معنى

(١) الموازنة ، الآمدي ، ٣ / ٢٨٧

الديمومة والاستمرار ، وزاد الدلالة عمقًا التكرار اللغوي للأيام ، والتكـــرار المجازي للأيام التي شيمتها الغدر.

ختمَ أبو تمَّام قصيدتَهُ بمقطعٍ امتدح فيه الطوسي القائد البطل، وأثنـــى على ما كان يتمتَّع به من كرم وعطاء، ودعا له بالسُّقيا وهو فِي قبره بعد أن عمَّ أهلَ الأرض – التي كان يحلها – نفعه ومعروفه وإحسانه، فقال :

سَقَى الْغَيثُ غَيْثًا وَارَتِ الأَرْضُ شَخْصهُ وَإِنْ لَمْ يَكُـنْ فِيـهِ سَـحَابٌ وَلا قَطْـرُ
وَكَـيْفَ احْـتِـمَـالِي لِلسَّـحَابِ صَـنِيْعَةً بِإِسْـقَائِهَا قَبْـرًا وَفِـي لَحْـدِهِ الْبَحْـرُ
مَضَى طَاهِرَ الأَثْوَابِ لَمْ تَبْـقَ رَوْضَـةٌ غَدَاةَ ثَوَى إلا اشْـــتَهَتْ أَنَّهَـا قَبْـرُ
ثَوَى فِي الثَّرَى مَنْ كَـانَ يَحْيَا بِهِ الـثَّرَى وَيَغْمُرُ صَـرْفَ الدَّهْـرِ نَائِلُـهُ الغَمْـرُ

هنا حَشَدَ أبو تمَّام أربع استعارات ،وهذه الاستعارات على التوالي: "سَقَى الْـغَـيـثُ غَـيْـثًا"– "بِإِسْقَائِهَا قَـــبْرًا وَفِي لَحْدِهِ الْبَحْـرُ"– "إلا اشْتَـهَـــتْ أَنَّهَـا قَـــبْرُ " – "وَيَغْمُرُ صَـرْفَ الـدَّهْرِ نَـائِـــلُهُ الـــغَمْرُ ". جاءت هذه الاستعارات متآزرة مع الأنساق اللغوية الأخرى ، بمثابة النهاية الدرامية لتلك المأساة التي عبرت عنها القصيدة ، وأبدعت فيها عبقرية أبي تمام ، ونقلتها لنا تجربته الشعرية ، فجاء الدعاء مخففًا من حدة المأساة ، ومثيرًا تعاطف المتلقي مع البطل القتيل .

ولعلنا نلحظ أن الصورة الشعرية عند أبي تمام أسهمت فـــي وحـــدة القصيدة العضوية ، فالاستعارة في البيت الأول " فَلَيْسَ لِعَـــيْنٍ لَـــمْ يَفِـــضْ مَـــاؤهَا عُذْرُ "، والاستعارة في البيت الثاني من القصيدة " تُوُفِّـــيَتِ الآمَالُ بَعْدَ محمَّدٍ " ، يمثلان مركز الضبط في القصيدة ، وكل الصور ترتبط بهما ارتباطًا وثيقًا – كما ذكرنا من قبل – ، وكذلك تأتـــي الخاتمـــة تصـــويرية مرتبطة بالبداية ،والاستعارتان في بداية القصيدة – أيضًا – موحيتان بالحزن والألم ، وهذا العاطفة كامنة في جميع الصور التشبيهية والاستعارية ، ومن هنا نرى الصورة منحت القصيدة ترابطها العضوي والنفسي والشـــعوري ، وشد خيوطها بعضها بجانب بعض، حتى أضحي الـــنص متماســـكًا علـــى مستوى الشكل والدلالة معًا.

المبحث الثالث : الصورة الكلية في مرثية أبي تمام الطوسي

من المعروف أن النقد القديم حاول " أن يدرس الجزيئات ويقف عندها ، لذا فقد يتناول النقاد من القصيدة صورة واحدة ، أو شاهدًا على ما يُنظِّرون له، ربما كان ذلك دافعًا من دوافع الاعتقاد بأن شعرنا القديم لم يعبأ بالصورة الكلية ، ولم يلتفت إليها الشاعر القديم ، ولم يشغل الناقد القديم نفسه بهذه القضية ، إلا بعض الإضاءات التي وجدناها عند ابن طباطبا ، والباقلاني ، وابن المرزوقي ، وحازم القرطاجني خاصة .

وليس للناقد المعاصر مندوحة عن دراسة الصورة الكلية ، التي تتسع لرؤية متكاملة ، تضم شتات الصور كلها في إطار واحد يخضع لرؤية نفسية ، وجمالية ، وفكرية ، وفنية واحدة".(١)

ويرى الطاهر أحمد مكي الصورة الكلية تعتمد على " جزيئات مؤتلفة؛ لو نظرت لكل منها مفردة ؛ لم تجد لها دلالة نفسية متكاملة الجوانب" (٢)

ولم تكن الصورة المفردة وحدها هي القادرة على تشكيل الصورة الكلية ، بل تتآزر معها الكلمات الدالة على اللون والصوت والحركة ، وكذلك الكلمات ذات الدلالة الموحية ، كل هذه العناصر مجتمعة هي القادرة على رسم اللوحة الفنية المتكاملة من جميع جوانبها. (٣)

ويمكن تقسيم القصيدة إلى أربعة أقسام ؛ كل قسم يمثل لوحة شعرية، أو صورة كلية ، وهذه اللوحات أو الصور هي :

١-الأبيات من ١-٤ كرم الطوسي وجوده.

٢-الأبيات من ٥-١٣شجاعة الطوسي واستشهاده في المعركة.

٣-الأبيات من ١٤-٢٥ أثر موت الطوسي على قومه، وفجيعة الأمة فيه.

---

(١) شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية :٤٠٥.

(٢) الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته : د. الطاهر أحمد مكي ، ط٣، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦، ص٨٢.

(٣) يراجع : شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية :٤٠٥.

٤-الأبيات من ٢٦-٣٠ الخاتمة (الدعاء للطوسي).

وأختار لوحتين فقط ، أو صورتين كليتين ، فأقوم بتحليل اللوحتين : الثانية والرابعة على النحو الآتـــي :

أَلَا فِـــي سَبِيلِ اللهِ مَـــنْ عُطِّلَتْ لَهُ فِجَاجُ سَـــبِيْلِ اللهِ وَانثَغَـــرَ الثَّغْـــرُ

فَتًى ، كُلَّمَا فَاضَتْ عُيُونُ قَبِيْلَةٍ دَمًا، ضَحِكَتْ عَنْهُ الأَحَـــادِيْثُ والذِّكْرُ

فَتًى ، مَاتَ بَينَ الضَّرْبِ والطَّعْنِ مِيتَـــــةً تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِنْ فَاتَهُ النَّصْـــرُ

وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ مِنَ الضَّرْبِ، وَاعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّمْرُ

وَقَدْ كَانَ فَـــوْتُ الْمَـــوتِ سَهْلًا فَـــــرَدَّهُ إِلَيْهِ الْحِفَاظُ الْمُرُّ والْخُلُـــقُ الْـــوَعْرُ

وَنَفْسٌ تَعَافُ العَـــارَ حَتَّـــى كَأَنَّـــهُ هُـــوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرَّوْعِ أَوْ دُوْنَهُ الْكُفْـــرُ

فَأَثْبَتَ فِي مُسْتَنْقَعِ الْمَـــوتِ رِجْلَـــهُ وَقَالَ لَهَا: مِنْ تَحْتِ أَخْمَصِكِ الْحَشْرُ

غَدَا غَدْوَةً والْحَمْدُ نَسْـــجُ رِدَائِـــهِ فَلَمْ يَنْصَـــرِفْ إِلا وَأَكْفَانُـــهُ الأَجْـــرُ

تَرَدَّى ثِيَابَ الْمَوتِ حُمْرًا فَمَا أَتَـــى لَهَا اللَّيْلُ إِلا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

هذه لوحة شعرية أو صورة كلية ؛ تظهر من خلالها شجاعة الطوسي ، وبسالته في ساحة الحرب ، مما يثير عاطفة الحزن والأسي التي تعتصـــر قلوب الأمة لفقد هذا البطل الشجاع ، وهذه الصورة الكلية حللنـــا صـــورها الجزئية في مبحثيْ التشبيه والاستعارة ، وهذا التحليل تحليل إجرائي تتطلبه طريقة البحث ، والنظر للصورة الكلية من خلال أي جزء من أجزائها ؛ يُعد تشتيت للعملية الفنية ، فلا يظهر جمال الصورة إلا من خلال ترابط أجزائها، وتساند عناصرها في كل متماسك ؛ كأنه الكائن الحي .

ولعلنا نرى هذه الأجزاء وتلك العناصر تتمثل فـــي مجموعـــة مـــن الصور الجزئية التي حللناها سابقًا ، يتساوق معها الكلمـــات الدالـــة علـــى الصوت واللون والحركة ، ولا نغفل أيضًا دور الكلمات والعبـــارات الدالـــة والموحية في النص الشعري.

فالصور الجزئية تتمثل في التشبيه في البيتين السادس والثامن ، والاستعارات (انثغر الثغر – فاضت عيون قبيلة دمًا – مات مضرب سيفه– اعتلت القنا ...) ؛ والكناية عن الشجاعة والبسالة في البيتين الثالث والخامس.

والكلمات الدالة على الصوت : قال لها – الضرب – الطعن . والكلمات الدالة على اللون : دمًا – أكفانه – حمرًا – خضر. والكلمات الدالة على الحركة : انثغر – الضرب – الطعن – تقوم –فوت – رده – أثبت – غدا – ينصرف.

وجاءت الألفاظ والأساليب دالة على شجاعة الطوسي ، ومعبرة في الوقت نفسه عن عاطفة الحزن التي تحيط بالنص ، فكان للتنكير دلالته في النص (فتًى – نفس) على تعظيم المرثي متساوقًا معه الحذف الكامن في الأسلوب – وقد مر الحديث عن دلالته من قبل – وكمنت دلالة الحزن في تنكير كلمة (دمًا) ، وكان للتكرار أثره في إثراء النص ، فقد تكرر لفظ (فتي) على المستوى الرأسي، وتكرر الفعل (مات) على المستويين الأفقي والرأسي ، وحدث التكرار على المستوى الأفقي في (مضرب ، الضرب – الكفر ، الكفر) ، ولا تخفى علينا دلالة القصر في البيت الثامن ، وتعددت الجموع في الأبيات دالة على الكثرة في (عيون – الأحاديث – القنا – أكفان – ثياب – حمرًا – خضر)،وقد كثرت الأفعال الماضية بصورة لافته ، فكانت لها دلالتها على تأكيد حدوث الفعل ، بينما الفعل المضارع ورد مرتين فقط في الأبيات.

مهما يكن من أمر فإن هذه العناصر جميعًا كان لها أثرها في رسم الصورة وتلوينها ، فقد كان للكلمات الدالة على الصوت أثرًا في تكوين صورة سمعية ، والكلمات الدالة على اللون كونت صورة لونية ، والكلمات الدالة على الحركة منحت للصورة الحركة والنمو .

ونختم البحث بالقسم الرابع المتمثل في الخاتمة أو الدعاء للطوسي :

سَقَى الْغَيثُ غَيْثًا وَارَتِ الأَرْضُ شَخْصَهُ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهِ سَحَابٌ وَلا قَطْرُ
وَكَيْفَ احْتِمَالِي لِلسَّحَابِ صَنِيْعَةً بِإِسْقَائِهَا قَبْرًا وَفِي لَحْدِهِ الْبَحْرُ ؟!
مَضَى طَاهِرَ الأَثْوَابِ لَمْ تَبْقَ رَوْضَةٌ غَدَاةَ ثَوَى إلا اشْتَهَتْ أَنَّهَا قَبْرُ
ثَوَى فِي الثَّرَى مَنْ كَانَ يَحْيَا بِهِ الثَّرَى وَيَغْمُرُ صَرْفَ الدَّهْرِ نَائِلُهُ الغَمْرُ
عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ وَقْفًا فَإِنَّنِي رَأَيْتُ الْكَرِيْمَ الْحُرَّ لَيْسَ لَهُ عُمْرُ

تعتمد الصورة في البيت الثاني على الأسلوب الإنشائي الاستفهامي ، وتعتمد في باقي الأبيات على الأسلوب الخبري لفظًا الإنشائي معنًى ؛ غرضه الدعاء ؛ فيكون الأسلوب إنشائيًا ، من شأنه أن يحث مشاركة وجدانية بين الشاعر والمتلقي.

ونسجت خيوط الصورة الكلية الصور الجزئية ، والكلمات الدالة على الصوت واللون والحركة ، والكلمات والأساليب الموحية. فنلمح الاستعارة التصريحية في (غيثًا – قبر) ، والاستعارة المكنية في (يحيا به الثرى – اشتهت أنها قبر) ، وتجلت الكناية عن العفة والطهارة في البيت الثالث ، وكنى الشاعر عن قصر عمر الشهيد في البيت الأخير.

وجاءت عبارة سلام الله دالة على الصوت ، وظهر اللون في (الأثواب – الثري) ، وجلّت الحركة الكلمات (سقى – وارت – إسقائها – مضى – يغمر).

وبدت في هذه الأبيات القليلة مجموعة من الأساليب لها دلالتها وإيحاءاتها ، فقد كثر أسلوب التقديم والتأخير بصورة لافتة بدلالته على الاختصاص ، واستقامة الوزن الشعري (فيه سحاب – للسحاب صنعة – في لحده البحر – يحيا به الثرى – عليك سلام الله – ليس له عمر). يتساوق مع هذا الأسلوب دلالة أسلوب القصر في البيت الثالث ، ويأتي الاستفهام في البيت الثاني معبرًا عن ضعف الشاعر ، وعدم احتماله ألم فراق المرثي . وتكثر الأفعال الماضية حيث تكرر الفعل الماضي تسع مرات

مقابل المضارع مرتين ، وإذا وضعنا في الاعتبار أن (لم) تنفي المضارع وتقلب زمنه إلى الماضي يكون الفعلان (لم يكن – لم يبـقَ) فـي عـداد الماضي ، ومن هنا يصبح تكرار الفعل الماضي إحدى عشرة مرة، وتتساند دلالته على التأكيد مع تكرار التأكيد بالحرف (إن) مرتين. هـذه الأسـاليب ارتبطت بالكلمات الصوتية واللونية والحركية والصور الجزئية في تكـوين الصورة الكلية ، ورسم اللوحة الشعرية ، معبرة عن فنيتها وجمالياتها.

ومن المعروف لدي النقاد إفراط أبي تمام في استخدام الجنـاس ، ومزجه بالصورة، يقول يوسف خليف : " فأبو تمام لا يعتمد علـى صـبغ الجناس وحده ، وإنما يعتمد على صبغ آخر هو " التصوير "الذي يسير مـع الجناس جنبًا إلى جنب في امتزاج فني غريب ، وكأنه يزاحمه مواقعه"(١)

وواقع الأمر أن هذه القصيدة ، تقيد هذا الرأي ولا تجعله مطلقًا علـى عمومه ، فقد كان أبو تمام على وعي كامل بصنعته، فقد قل الجنـاس فـي القصيدة بصورة لافته ، فالجناس زينة وزخرف ، وهذا لا يناسب جو النص ، وعاطفة الحزن المخيمة على الشاعر والأمة، ومن هنا عدل الشاعر عـن طريقته في المزاوجة بين التصوير والجناس.

(١) في الشعر العباسي نحو منهج جديد :١٠١

أهم نتائج البحث :

١-وعي أبـــي تمام بصنعته الشعرية.

٢-كان للعنصر العقلي أثره في بناء الصورة.

٣-طغيان الاستعارة على القصيدة ، ويأتـــي التشبيه في المرتبة الثانية.

٤-يُعد التشخيص سمة بارزة من سمات الصورة في القصيدة.

٥-الصور في القصيدة في معظمها صور مبتكرة.

٦-سيطرة الصور الكلية على القصيدة ، تدحض فكرة اختفائها في الشعر القديم.

٧-ندرة الجناس في القصيدة ، تخالف مذهب أبـــــي تمَّام في المزاوجة بين الجناس والتصوير ؛ نظرًا للموقف والمقام.

النص :

كَذَا فَلْيَجِلَّ الْخَطْبُ ولْيَفْدَحِ الأَمْـرُ ... فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤُهـا عُـذْرُ
تُوُفِّيَـتِ الآمَـالُ بَعْـدَ مُحَمَّـدٍ ... وَأَصْبَحَ فِي شُغْلٍ عَنِ السَّفَـرِ السَّفْرُ
وَمَا كَانَ إلا مَالَ مَـنْ قَـلَّ مَالُـهُ ... وَذُخْرًا لِمَنْ أَمْسَى وَلَيْسَ لَهُ ذُخْـرُ
وَمَا كَانَ يَدْرِي مُجْتَدِي جُوْدِ كَفِّـهِ ... إِذَا مَا اسْتُهِلَّتْ أَنَّـهُ خُلِـقَ الْعُسْـرُ
أَلَا فِي سَبِيْلِ اللهِ مَنْ عُطِّلَـتْ لَـهُ ... فِجَـاجُ سَـبِيْلِ اللهِ وَانْثَغَـرَ الثَّغْـرُ
فَتًى، كُلَّمَا فَاضَتْ عُيُونُ قَبِيْلَـةٍ ... دَمًا، ضَحِكَتْ عَنْهُ الأَحَـادِيْثُ والذِّكْـرُ
فَتًى، مَاتَ بَينَ الضَّرْبِ والطَّعْنِ مِيتَةً ... تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِنْ فَاتَـهُ النَّصْـرُ
وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ ... مِنَ الضَّرْبِ، وَاعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّمْرُ
وَقَدْ كَانَ فَوْتُ الْمَوتِ سَهْلًا فَـرَدَّهُ ... إِلَيْهِ الْحِفَاظُ الْمُرُّ والْخُلُـقُ الْـوَعْرُ
وَنَفْسٌ تَعَافُ الْعَـارَ حَتَّـى كَأَنَّـهُ ... هُوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرَّوْعِ أَوْ دُوْنَهُ الْكُفْرُ
فَأَثْبَتَ فِي مُسْتَنْقَعِ الْمَـوتِ رِجْلَـهُ ... وَقَالَ لَهَا: مِنْ تَحْتِ أَخْمَصِكِ الْحَشْرُ
غَدَا غَدْوَةً والْحَمْدُ نَسْـجُ رِدَائِـهِ ... فَلَمْ يَنْصَـرِفْ إلا وَأَكْفَانُـهُ الأَجْـرُ
تَرَدَّى ثِيَابَ الْمَوتِ حُمْرًا فَمَا أَتَـى ... لَهَا اللَّيْلُ إلا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ
كَأَنَّ بَنِـي نَبْهَـانَ يَـومَ وَفَاتِـهِ ... نُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْـبدرُ
يُعَزَّوْنَ عَنْ ثَاوٍ تُعَزَّى بِـهِ الْعُلَـا ... وَيَبْكِي عَلَيْهِ الْجُوْدُ والْبَأْسُ والشِّعْرُ
وَأَنَّى لَهُمْ صَبْرٌ عَلَيْهِ وَقَد مَضَـى ... إِلى الْمَوتِ حَتَّى اسْتُشْهِدَا هُوَ والصَّبْرُ؟
فَتًى،كَانَ عَذْبَ الرُّوحِ لا مِنْ غَضَاضَةٍ ... وَلَكِـنَّ كِبْـرًا أَنْ يُقَـالَ بِـهِ كِبْـرُ
فَتًى، سَلَبَتْهُ الْخَيْلُ وَهْوَ حِمًى لَهَا ... وَبَزَّتْهُ نَارُ الْحَرْبِ وَهْوَ لَهَـا جَمْـرُ
وَقَدْ كَانَتِ الْبِيْضُ الْمَآثِرُ فِي الْوَغَى ... بَوَاتِرَ، فَهْيَ الآنَ مِـنْ بَعْـدِهِ بُتْـرُ
أَمِنْ بَعْدِ طَـيِّ الْحَادِثَـاتِ مُحَمَّـدًا ... يَكُونُ لأَثْوَابِ النَّدَى أَبَـدًا نَشْـرُ ؟!
إِذَا شَجَرَاتُ الْعُرْفِ جُذَّتْ أُصُـولُهَا ... فَفِي أيِّ فَرْعٍ يُوجَدُ الْوَرَقُ الـنَّضْرُ؟
لَئِنْ أَبْغِضَ الدَّهْرُ الْخَؤونُ لِفَقْـدِهِ ... لَعَهْدِي بِهِ مِمَّنْ يُحَـبُّ لَـهُ الـدَّهْرُ

لَئِنْ غَدَرَتْ فِي الرَّوعِ أيَّامُــهُ بــهِ ... لَمَا زَالَتِ الْأَيَّــامُ شِــيْمَتُهَا الْغَــدْرُ
لَئِنْ أُلْبِسَتْ فِيْهِ الْمُصِــيبَةَ طَيــئٌ ... لَمَا عُرِّيَتْ مِنْهَــا تَمِــيْمٌ وَلا بَكْــرُ
كَــذَلِكَ مــا نَنْفَــكُّ نَفْقِــدُ هَالِكًــا ... يُشَارِكُنَا فِي فَقْدِهِ الْبَــدْوُ وَالْحَضْــرُ
سَقَى الْغَيثُ غَيْثًا وَارَتِ الأَرْضُ شَخْصَهُ ... وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهِ سَــحَابٌ وَلا قَــطْرُ
وَكَيْفَ احْتِمَالِي لِلسَّــحَابِ صَنِيْعَةً ... بِإِسْقَائِهَــا قَبْرًا وَفِي لَحْدِهِ الْبَحْرُ ؟!
مَضَى طَاهِرَ الأَثْوَابِ لَمْ تَبْقَ رَوْضَــةٌ ... غَدَاةَ ثَوَى إلا اشْــتَهَتْ أَنَّهَــا قَبْــرُ
ثَوَى فِي الثَّرَى مَنْ كَانَ يَحْيَا بِــهِ الثَّرَى ... وَيَغْمُرُ صَــرْفَ الدَّهْرِ نَائِلُهُ الغَمْــرُ
عَلَيْــكَ سَــلامُ اللهِ وَقْفًــا فَــإِنَّنِي ... رَأَيْتُ الْكَرِيْمَ الْحُرَّ لَيْسَ لَــهُ عُمْــرُ

المراجع

١-أبو تمام بين ناقديه قديمًا وحديثًا – دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار – ،د.عبد الله المحارب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، الطَّبعة الأولى، ١٤١٢هـ.

٢-أبو تمَّام ،شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله ، د. عمر فرّوخ ، مطبعة الكشاف ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٣٥٣هـ.

٣-أبو تمام وقضية التجديد فِي الشِّعر ، د. عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتب، ١٩٨٥م.

٤-أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي : التركيب والموقف والدلالة : د ،. حسني عبد الجليل يوسف ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د.ت.

٥-والأعلام الزركلي، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٩م.

٦-البداية والنهاية ابن كثير، دقَّقَ أصوله وحققه د / أحمد أبو ملحم وآخرون ، مكتبة المعارف ، الرياض ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٧هـ.

٧-البلاغة تطور وتاريخ : د . شوقي ضيف ، ط٩، دار المعارف ، القاهرة ، ٢٠١٨.

٨-التراث النقدي قضايا ونصوص : د. أحمد درويش،ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨.

٩-التَّضاد فِي النَّقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبـي تمام، منى السَّاحلي، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي،١٩٩٦م.

١٠-الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام وأثرها في النقد العربي القديم : محمود الربداوي ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٦٧.

١١-دراسات في الشعر والمسرح : د. محمد مصطفى بدوي ،٢٤، ٢٥، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٠.

١٢-ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التَّبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ١٩٦٥م

١٣-رماد الأسئلة الخضراء الصورة والنغمة والفكرة في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة ، مصطفى ماهر ، مجلة فصول، مجلد١، عدد١ ، ٢،يوليو - أغسطس ، القاهرة ، ١٩٩١.

١٤-الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د . محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٤

١٥-الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته : د. الطاهر أحمد مكي ، ط٣، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦.

١٦-شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية : د. محمد سيد على عبد العال ، ط١، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٢٠.

١٧-الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف، ط١، دار مصر، القاهرة، ١٩٥٨.

١٨-الصُّورة الفنيَّة فِي شِعر أبي تمام، د . عبد القادر الرَّبَّاعي، المؤسسة العربية للدراسات والنَّشر، بيروت، الطَّبعة الثَّانية ، ١٩٩٩م.

١٩-الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد : د. بدر أحمد ضيف ، مكتبة التركي ، طنطا ، مصر ، ١٩٩٧ .

٢٠-الصورة والبناء الشعري : د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت.

٢١-علم الأسلوب مبادئه وإجراءته : د صلاح فضل ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ،١٩٨٥.

٢٢-فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : د. رجاء عيد ، منشأة المعـــارف ، الإسكندرية ، د.ت.

٢٣-في الشعر العباسي نحو مـــنهج جديـــد : د . يوســـف خليـــف ، ٨٧-٩٦،مكتبة غريب ، القاهرة ، د.ت.

٢٤-قصيدة وصورة " الشعر والتصوير عبر العصـــور : د. عبـــد الغفـــار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧.

٢٥-اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد ، مكتبة ، غريب ، القاهرة ، د.ت.

٢٦-الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري : الآمدي ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، ط٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٢،وتحقيق د / عبـــد الله حمد محارب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٠هـــ.

٢٧-نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صـــلاح فضـــل ،مكتبـــة الأنجلـــو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٢.

٢٨-نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفـــاجي ، دار الكتب العلمية.

٢٩-هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام ، يوسف البـــديعي، النَّاشـــر محمـــود مصطفى، مطبعة العلوم، ١٩٣٤م.

٣٠-وَفَيَات الأعيان وأنباء أبناء الزَّمان ، ابن خلّكان، تحقيـــق د . إحســـان عبَّاس ، دار صادر ، بيروت.

ثامناً :
اللغويات