الحوار الشعري في مرثية عائشة التيمورية لابنتها
مفهومه وعلاقاته السردية وملامحه الأسلوبية

د/ أحمد راشد إبراهيم راشد
المدرس بقسم البلاغة والنقد الأدبي والادب المقارن
كلية دار العلوم/ جامعة المنيا

ملخص البحث: تهدف هذه الدراسة إلى بيان مفهوم الحوار الشعري وعلاقاته السردية وملامحه الأسلوبية، في مرثية تُعدُّ عينا من عيون المراثي في تاريخ الشعر العربي الطويل، وهي مرثية لخنساء عصرها ـــ أقصد عائشة التيمورية ـــ في ابنتها توحيدة، وقد أجادت فيها الشاعرة من خلال اللغة ومستوياتها المختلفة، والقصة الشعرية وعناصر بنائها السردية إجادة جعلت منها عينا من عيون الشعر العربي.

هذا، وباستخدام المنهجين التحليلي والفني، فإننا سنقدم هذه الدراسة مقدمين بين يديها بيانا موجزا عن الشاعرة ومرثيتها الرائعة، ثم نتبع هذا البيان بالنص الكامل للمرثية، وبعد عرض القصيدة يأتي بيان لمفهوم الحوار في اللغة والاصطلاح الأدبي عامة والشعري خاصة، يليه بيان لعلاقات الحوار بالمكونات السردية الأخرى التي اشتملت عليها المرثية، ثم بيان للملامح الأسلوبية التي تميز بها الحوار الشعري في هذه المرثية، وباجتماع الامور السابقة والكشف عنها ستتضح لنا قدرة وبراعة الشاعرة وتميزها في توظيفها الحوار الشعري وعلاقاته السردية وملامحه الأسلوبية؛ لإنتاج رائعتها الشعرية.

الكلمات المفتاحية: عائشة التيمورية ـــ الحوار الشعري ـــــ العلاقات السردية ـــ الملامح الأسلوبية.

المقدمة

للشعر الغنائي جمال ينفرد به عن غيره من أنواع الشعر الأخرى، ذلك أن الوزن والقافية يؤثران في المتلقي تأثيرا قويا، من خلال استخدام البحور الشعرية التي تتغنى بها الألسنة، وتطرب لها الآذان.

ويأتي الرثاء من بين أغراض الشعر في منزلة عالية؛ إذ إنه يجمع بين الغنائية التي تطرب لها الآذان، وصدق العاطفة وحرارتها التي تستميل القلوب، وهذان السببان كافيان لأن يكون الرثاء من أكثر الاغراض الشعرية قبولا عند المتلقين.

هذا عن الرثاء بوجه عام، فكيف إذا كان الرثاء لفلذة الكبد؟ لا بد أن العاطفة ستكون صادقة من الناحية الفنية والأخلاقية، وهذا سيكون أدعى إلى جودة العمل الشعري وقبوله أكثر من غيره من أنواع الرثاء، كذلك كيف يكون الأمر إذا كان من أم لابنتها؟ والمعلوم أن النساء أشجى قلوبا. إن الأمر سيكون هنا في حيز تنفيذ مكتمل الأركان، فالخطاب رثائي، والشاعرة امرأة، والمرثية ابنتها، ولا يبقى إلا روعة الأداء الشعري، واكتمال البناء اللغوي والسردي، وهذا ما لا يحققه إلا الشعراء المجيدون.

إننا هنا مع شاعرة من شواعر العرب في العصر الحديث، إنها خنساء عصرها، إنها عائشة التيمورية التي قالت مرثيتها الرائعة في موت ابنتها توحيدة، وهي قصيدة قد بُنيت بناءً شعريا محكما مشتملا على قصة شعرية محكمة البناء، يتسيدها الحوار الشعري بعلاقاته السردية المختلفة، وملامحه الأسلوبية الجمالية.

وتبعا لما قدمناه عن الحوار والشعري، وقيمته في هذه المرثية، وكونه سببا في إعلاء شأنها بين نصوص المراثي العربية في العصر الحديث فقد جعلناه موضوعا لهذه الدراسة.

هذا، وباستخدام المنهجين التحليلي والفني، فإننا سنتناول مفهوم الحوار الشعري وعلاقاته السردية وملامحه الأسلوبية في مرثية عائشة التيمورية لابنتها، مقدمين بين يدي الدراسة بيانا موجزا عن الشاعرة ومرثيتها الرائعة، ثم نتبع هذا البيان بالنص الكامل للمرثية؛ لأنه سيكشف بطريقة مباشرة عن مجموعة الأسباب التي جعلتها عينا من عيون

المراثي العربية التي أشار إليها الباحث في البيان الموجز عن الشاعرة ومرثيتها، وبعد عرض القصيدة يأتي بيان لمفهوم الحوار في اللغة والاصطلاح الأدبي عامة والشعري خاصة، يليه بيان لعلاقات الحوار بالمكونات السردية الأخرى التي اشتملت عليها المرثية، ثم بيان للملامح الأسلوبية التي تميز بها الحوار الشعري في هذه المرثية، وببيان متعلقات الحوار السابقة تتضح لنا قدرة وبراعة الشاعرة وتميزها في توظيفه لإنتاج مرثيتها ورائعتها الشعرية.

الشاعـــــــــــــــرة ورائعتها

يعد الرثاء من أكثر الأغراض الشعرية قبولا لدي المتلقين؛ لأنه يقال بعاطفة صادقة، فهو خطاب وجداني لا نفعي، وهذا في الخطاب الرثائي بصورة عامة بألوانه الثلاث: الندب والتأبين والعزاء[1]، فكيف به إذا كان المرثي هو الولد ذكرا كان أم أنثى؟

إن الإجابة عن هذا السؤال لا يملكها إلا من أنتج المرثية وأودعها ما يجعلها نصا ذا قيمة لا تُفقَد، ولا تنسى بمرور الدهر، وها نحن مع عين من عيون الرثاء العربي[2] الحديث المصبوغ بصبغة القديم وجمالياته، ورائعة من روائعه التي كلما أعاد القارئ قراءتها وسماعها هيجت في قلبه الأحزان، وأحدثت به نوعا من التطهير التراجيدي الذي كلَّمنا عنه أرسطو في فن الشعر.

---

(١) أشار قدامة بن جعفر إلى نعت المراثي، وخص بالذكر منها ما يتعلق بالتأبين، وجعل منه معادلا للمدح، غير أنه مدح لميت فتأتي ألفاظه دالة على أنها لهالك/ لميت، ولم يتناول العزاء أو الندب، وفي هذا يُنظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ص١١٨، ١١٩. وقد فصَّل القول في غرض الرثاء وأقسامه الثلاث الدكتور شوقي ضيف، وفي هذا يُنظر: الرثاء، د/ شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف، القاهرة، د. ت، وفي تعريف الأقسام الثلاث تنظر الصفحات ١٢، ٥٤، ٨٦.

(٢) وهنا نشير إلى أنه ثمة مجموعة من القصائد الرثائية التي تعد من عيون الشعر العربي قديما ومنها مراثي الخنساء لأخويها. انظر: ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي(ت٢٩١ه)، تحقيق د/ أنور أبو سويلم، ط١، دار عمار للنشر، عمان، ١٤٠٩ه، ١٩٨٨م، ومرثية أبي ذؤيب الهذلي لأبنائه، انظر: ديوان الهذليين، تقديم أحمد الزين، ط٢، دار الكتب المصرية، ١٩٩٥م ١/ ٢١، وفي شرحها وبناء تناولها لموضوع الفناء يُنظر: متعة تذوق الشعر، د/ أحمد درويش، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص ٥٧: ٧٧. كذلك رثاء البارودي لزوجته، انظر: ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة ، بيروت، ط١٩٩٨م، ص ١٥٣: ١٦٠، وهي من المراثي الباكيات الباقيات كما قال شارحو الديوان، ص١٥٣.

إننا مع نص كتبته خنساء عصرها في رثاء ابنتها، إنها "مرثية عائشة التيمورية لابنتها[٣]"، وهي مرثية كُتبت بدموع القلب والعين، والمتأمل فيها سيرى بعيني قلبه، ويسمع بأذنه ما لا يقع إلا من قلب أحرقته لوعة فراق فلذة كبده.

ومما يجب التنبيه إليه أن القصيدة التي تعد عينا من عيون الشعر أو رائعة من روائعه قد حوت من الأسباب ما يجعلها في هذه المنزلة، وهذا ما هو واقع لهذه المرثية، وقد هيأ لها هذه المنزلة من الأسباب ما يلي:

١ـــ صدق العاطفة وحرارتها في بنية النص [٤]، لا سيما أنها رثاء أم لابنتها، فهي "أكثر تأثيرا في وجدان المتلقي، لأنها تتسم بحرارة التجربة وقوة الأداء الشعوري"[٥] ، وأكثر الأشعار تأثيرا في الوجدان أكثرها خلودا وتعلقا بالذاكرة.

٢ـــ كونها قيلت من شاعرة، والنساء كما هو معلوم أشجى رثاءً من الرجال، كما نصت عليه الكتابات النقدية القديمة "فالنساء أشجى الناس قلوباً عند المصيبة، وأشدهم جزعاً على هالك؛ لما ركب الله عز وجل في طبعهن من الخور وضعف العزيمة."[٦]

٣ـــ أن القصيدة من أكثر الأبواب ندرة في تاريخ الرثاء العربي، إن لم تكن هي المرثية الفريدة التي رثت فيها أم ابنتها، فعلى حد الاطلاع ما وجدت غير هذه المرثية من أم لابنتها.[٧]

٤ـــ أنها لشاعرة مثلت حالة فريدة في زمنها، "فلم تعرف الثقافة العربية في عصرها الحديث شاعرة مجيدة قبل ظهور عائشة التيمورية بقرون عديدة"[٨]، حيث كانت النساء

---

[٣] وهي عائشة بنت إسماعيل تيمور(١٢٥٦ه/١٨٤٠م ــ ١٣٢٠ه/١٩٠٢م)، وفي سيرتها ينظر: ديوان حلية الطراز، تحقيق وتقديم/ محمد أبو المجد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢٠١٩م،ص١٠: ٢٦.

[٤] عن العاطفة ومنزلتها في النص يُنظر: مدارس النقد الأدبي الحديث، د/ محمد عبد المنعم خفاجي،ط٣، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٤٣١ه، ٢٠١٠م، ص٤٣: ٤٩ . والاتجاه المحافظ في الشعر المصري المحافظ من سنة١٩٨٢م ـ ١٩١٩م، د/ نبيل سليمان طبوشة، ط ١٩٩٠،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٩٠.

[٥] رثاء الزوجات ومشكلة "الجندر" في الثقافة العربية، محمد مظلوم، مجلة الكوفة، العدد الأول، تشرين الأول(أكتوبر) ، ٢٠١٢م، ص١٥٦.

[٦] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني(ت٤٦٣ه)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، ١٤٠١ه، ١٩٨٠م، ١٥٣/٢.

[٧] لكن الذي وقعت عليه العين قصيدة لابن الوردي يرثي فيها ابنته، وثمة فارق كبير بين القصيدتين من ناحية التناول والعرض والأسلوب، ينظر: ديوان ابن الوردي، زين الدين أبو حفص عمر بن مظفَّر بن عمر الوردي الشافعي (٦٩١ ـ ٧٤٩ه)، تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص١١٩.

معزولات عن العلم ومجالاته، فجاءت أشعارها ومثَّلت خرقا ثقافيا للموروث الأخلاقي الخاطئ عند كثير من الناس في نظرتهم الدونية للمرأة، كما أنها " سجلت منفردة ريادتها لشعر المرأة العربية في عهده الجديد، خصوصا أن النموذج الشعري الذي قدمته كان له من عوامل الجودة والجدية والغافة والتميز ما حفظ له احقية ريادة تاريخية حقيقية، وجعل من عائشة التيمورية أُمًّا للنهضة الشعرية النسائية في العصر الحديث"، وهذا كله لا يمكن إغفاله والتغاضي عنه، بوصفه يدخل في سيرة الشاعرة وخصوصيتها الثقافية، إلا أن بعض المناهج النقدية المعاصرة[٩] ترفضه ولا تُقِرُّه أثناء تعاملها مع النصوص.

٥ـــ أنها قد تطرقت إلى استخدام بنية قصصية/ سردية يغلب عليها الحوار، وصاغتها في بناء شعري ذي وزن وقافية فكانت أقرب إلى القبول والبقاء، إذ إن النص المحكي بصورة شعرية تكاد تحفظه الذاكرة بصورة سريعة، فإذا ما نُسي سهل استرجاعه بتذكر بنيته القصصية.

هذا عن الأسباب التي جعلت من هذه المرثية عينا من عيون الشعر العربي الحديث، ولعل السبب الخامس أكثرها أهمية في تخليد هذا الأثر الأدبي، فقد كان للحوار الشعري في هذه المرثية دور بارز في إعلاء قيمة النص، وذلك عبر علاقاته السردية وملامحه الأسلوبية، أما علاقاته السردية فقد كانت وسيلة فعالة في رسم صورة أو مشهد درامي حيوي أو قصة شعرية بليغة تروي تفاصيل موت ابنة الشاعرة، وأما ملامحه الأسلوبية فقد كشفت عن قدرة بلاغية وذائقة شعرية صادقة استطاعت أن تملك أحاسيس قراء هذه المرثية، بل استطاعت أن تجعل القارئ في مقام المصاب بمصيبة الشاعرة التي فقدت ابنتها.

وبالجمع بين علاقات الحوار السردية وملامحه الأسلوبية تتبين لنا قدرة الشاعرة على توظيف البنى السردية المختلفة لإنتاج نصها الشعري، وقدرتها على توظيف الأساليب البلاغية المختلفة والصور البيانية لإضفاء صفة البلاغة على النص نفسه.

---

[٨] حلية الطراز، ص١٠.

[٩] كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية والنقد النسوي، وبصورة عامة مناهج نقد ما بعد الحداثة، فإنها لا تعطي للشاعر ولا لثقافته اهتماما، بل إنها تدعو إلى موته . وفي هذا ينظر: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، د/ إبراهيم محمود خليل، ط١، دار المسيرة، الأردن، ١٤٣٥ه، ٢٠١٥م، ص٩٢: ١٣٨.

وفيما يلي عرض لنص القصيدة كاملا، يليه بيان لمفهوم الحوار الشعري، ومن بعده العلاقات السردية للحوار، ثم الملامح الأسلوبية للحوار الشعري في هذه المرثية.

نص القصيدة[١٠]
مرثية عائشة التيمورية لابنتها توحيدة

إن سالَ مِن غَرب العُيونِ بُحور ... فَالدَهرُ باغ وَالزَمان غَدور[١١]
فَلِكُلِّ عَين حَقُّ مدرار الدِّما ... وَلكل قَلب لَوعَة وَثُبور
سُتِر السنا وَتحجبت شَمسُ الضُحى ... وَتَغيبت بَعد الشُروق بدور
وَمَضى الَّذي أَهوى وَجرعني الأسى ... وَغَدَت بِقَلبي جذوة وَسَعير[١٢]
يا لَيتَهُ لما نَوى عهدَ النَّوى ... وافى العُيون مِنَ الظَلام نَذير[١٣]
ناهيكَ ما فَعَلت بِماء حَشاشَتي ... نار لها بَينَ الضُلوعِ زَفير
لَو بُث حزني في الوَرى لَم يُلتَفَت ... لِمُصاب قيس وَالمُصاب كَثير
طافَت بِشَهر الصَومِ كاساتُ الرَّدى ... سَحَرا، وَأَكوابُ الدُموعِ تَدور[١٤]
فَتَناوَلَت مِنها ابنَتي فَتَغَيَّرَت ... وَجناتُ خد شانِها التَغيير
فَذَوَت أَزاهيرُ الحَياةِ بِرَوضِها ... وَانقَدَّ مِنها مائِس وَنَضير[١٥]
لَبِسَت ثِيابَ السَقمِ في صغر وَقَد ... ذاقَت شَرابَ المَوتِ وَهُوَ مَرير

---

[١٠] حلية الطراز، ص ١٩٠: ١٩٢.
[١١] غرب: بفتح الراء: مرض يصيب العين بالورم، وبسكونها: الدمع، وهو المقصود هنا.
[١٢] تقصد ابنتها توحيدة، وقد ماتت وقتما كانت تُعدها أمها للزواج.
[١٣] نوى: عزم على الرحيل، النوى: البعد، وافى: أتى وفاجأ، الظلام: تقصد العمى.
[١٤] إشارة إلى موتها قبيل الفجر في رمضان.
[١٥] ذوت: ذبلت، انقدَّ: انشقَّ، مائس: مختال.

جاءَ الطَبيبُ ضَحى وَبشر بِالشِّفا ... إنَّ الطَبيبَ بِطِبِّهِ مَغرور
وَصف التَّجرع وَهُوَ يَزعُم إِنَّهُ ... بِالبُرء مِن كُل السِقامِ بَشير
فَتَنَفَسَّتْ لِلحُزنِ قائِلَة لَهُ: ... عَجِّل بِبُرئي حَيثُ أَنتَ خَبير
وَارحمِ شَبابي إن والِدَتي غَدَت ... ثَكلى يشير لَها الجَوى وَتَشير
وَارأَف بِعَين حُرِّمت طِيب الكَرى ... تَشكو السُهاد وَفي الجُفونِ فُتور
لما رَأَت يَأسَ الطَبيب وَعَجزه ... قالَت وَدَمع المُقلَتَين غَزير:
أَماه قَد كلَّ الطَبيب وَفاتَني ... مِمّا أؤمل في الحَياةِ نَصير
لَو جاءَ عراف "اليَمامَةِ" يَبتَغي ... برئى لَرد الطَرف وَهُوَ حَسير[١٦]
يا رَوعَ روحي حَلَّها نَزع الضَنَى ... عَمّا قَليلٍ وُرقُها سَتَطير[١٧]
أَماه قَد عَز اللِّقاء، وَفي غَد ... سَتَرينَ نَعشى كَالعَروسِ يَسير
وَسَيَنتَهي المَسعى اِلى اللَحدِ الَّذي ... هُوَ مَنزِلي وَلَهُ الجُموعُ تَصير
قولى لِرب اللَحد: رفقا بِابنَتي ... جاءَت عَروسا ساقَها التَقدير
وَتَجلدي بِإزاء لَحدى بُرهة ... فَتَراكَ روح راعَها المقدور
أَماه قَد سَلَفت لَنا أُمنِيَة ... يا حُسنَها لَو ساقَها التَقدير
كانَت كَأَحلام مَضَت وَتَخلفت ... مُذ بانَ يَومُ البينِ وَهو عَسير
عودى إلى ربعِ خَلا، وَمَآثِر ... قَد خُلِّفَت عَنّي، لَها تَأثير
صونى جِهازَ العُرسِ تَذكارا؛ فلى ... قَد كانَ مِنهُ إلى الزَفافِ سُرور
جَرَّت مَصائِبُ فُرقَتى لَكِ بعد ذا ... لُبسَ السَّواد، وَنَفِّذَ المسطور
وَالقَبرُ صارَ لِغُصن قَدى رَوضَة ... ريحانُها عِند المزار زُهور

---

[١٦] في البيت إشارة إلى نبوءة زرقاء اليمامة برؤية أحداث المستقبل، الطرف: العين.
[١٧] روع: فزع، نزع الضنى: الاحتضار بسبب شدة المرض، ورقها: أوراقها.

أَماهُ لا تَنسى، بِحق بنوتى قَبري؛ لِئلَّا يَحزن المَقبور
فَأَجبتها وَالدَمعُ يَحبِسُ مَنطقى والدهر من بعد الجوار يجور
بِنتاه يا كَبدي ولَوعَة مُهجَتي قَد زالَ صَفو شانَه التَكدير
لا توصي ثَكلى قَد أَذابَ وَتينَها حُزن عَلَيكِ، وَحَسرَة، وَزَفير[١٨]
قَسما بِغض نَواظِري وَتَلهُّفى مُذ غابَ إنسان وَفارق نور
وَبِقُبلَتي ثَغرا تَقضى نَحبُه فَحُرِمت طيبَ شَذاهُ وَهُوَ عَطير[١٩]
وَاللَهُ لا أَسلو التِلاوَة وَالدُّعا ما غَرَّدَت فَوقَ الغُصونِ طُيور
كَلا، وَلا أَنسى زَفير توجعي وَالقَد مِنكِ لَدى الثَّرى مَدثور[٢٠]
إنى أَلفت الحُزنَ، حَتّى إِنَّني لَو غابَ عَنّي ساءَني التَأخير
قَد كُنتُ لا أَرضى التَباعُد بُرهَة كَيفَ التَصَبُّر وَالبِعادُ دُهور؟
أَبكيكِ حَتّى نَلتَقي في جنة بِرياض خُلد زينَتُها الحور
إن قيلَ "عائِشَةٌ" أَقولُ لَقَد فَنِى عيشى وَصَبري وَالإله خَبير
وَلَهى عَلى "تَوحيدِةِ" الحُسنِ الَّتي قَد غابَ بَدر جَمالِها المَستور[٢١]
قَلبي وَجفني وَاللِسانُ وَخالِقي راضٍ وَباكٍ، شاكِرٌ وَغَفور
مَتعت بِالرِضوان في خُلد الرِضا ما ازَّيَّنَت لَكِ غُرفَةٌ وَقُصور
وَسَمِعت قَولَ الحَقِّ لِلقَومِ: اِدخُلوا دارَ السَّلامِ فَسَعيُكُم مَشكور
هذا النَّعيمُ بِهِ الأَحبَّة تَلتَقي لا عَيشَ إلاَّ عيشه المبرور
وَلَكِ الهَناءُ، فَصدقُ تاريخي بَدا "تَوحيدُةٌ" زُفَّت وَمَعَها الحُور

---

[١٨] وتينها: الشريان الرئيسي الذي يمد الجسم بالدم.
[١٩] بقبلتي: بتقبيلي، تقضى نحبه: أتى موعد موته.
[٢٠] مدثور: مغطى بالتراب والأحجار.
[٢١] توحيدة: ابنتها، وإضافة الاسم إلى صفة الحسن تفيد اختصاصها بهذه الصفة.

مفهوم الحوار الشعري ووظائفه

الحوار لغة واصطلاحا

يرجع الأصل اللغوي لكلمة الحوار إلى مادة " الحاء والواو والراء" ومنها" المحاورة: مراجعة الكلام"[٢٢]، وهذه المادة تشير إلى أصول ثلاثة "أحدها لون، والآخر الرجوع، والثالث أن يدور الشيئ دورا"[٢٣]، وعليه فإن الحوار في حقيقته اللغوية مراجعة للكلام بين طرفين أو أكثر، وفي هذا المعنى إشارة إلى الحضور والاجتماع، ولو كان الاجتماع والحضور متخيَّلًا وليس حقيقيا، وهذا فيه تنبيه إلى قيمة بلاغية فنية، فعندما يتخيل الشاعر حضور مخاطب ميت فهذا يدل على قربه منه.

هذا عن الحوار في اللغة، أما الحوار في الاصطلاح فقد تناولته الأجناس الأدبية بما يوافق طبيعته وقيمته فيها، فالحوار غالبا ما يكون عنصرا من عناصر بناء العمل المسرحي أو القصصي ويندر أن يكون عنصرا من عناصر بناء الشعر، وهذه حقيقة لا خلاف عليها؛ لأن الشعر في أصله وحقيقته " قول موزون مقفى دال على معنى"[٢٤]، ولا مانع من أن يكون الحوار كلاما فكل حوار كلام وليس كل كلام حوارا، وعلى النقيض من هذا فإن العمل المسرحي في أصله عمل حواري بالدرجة الأولى، يليه في هذا العمل القصصي، ويأتي بعدهما العمل الشعري.

وإذا ما نظرنا إلى العمل المسرحي ألفينا الحوار الأداة المسرحية الأولى في الكشف عن الشخصية ودورها في العمل الفني، إضافة إلى أنه يكون سببا في بث الحركة والحيوية والدراما في العمل الفني[٢٥]، لكنه ـــ أي الحوار ـــ في العمل القصصي أداة

---

[٢٢] كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د/ مهدي المخزومي ود/ إبراهيم السامرائي، ط١٩٨٠م، دار الرشيد ، بغداد، ٢٨٨/٣.

[٢٣] معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، دار الفكر، ط١٣٩٩ه، ١٩٧٩م، ١١٥/٢.

[٢٤] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ص٦٤.

[٢٥] ينظر في هذا: قضايا الإنسان في الادب المسرحي المعاصر، د/ عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٨م، ص٣٩. وفن الأدب، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، مصر، د. ت، ص١١٥. والنقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط أكتوبر ١٩٩٧م، ص١٣، ٦١٤.

قصصية تقوم بنقل الأقوال أو قصها على المتلقين، وعليه فقيمة الحوار ومنزلته في العمل القصصي أدنى منها في العمل المسرحي.

ومما سبق يتبن لنا أن الحوار عنصر من عناصر بناء الأجناس الأدبية ، لكنه أحيانا يكون عنصرا ذا دور رئيسي، وأحيانا يكون عنصرا ثانويا، أما كونه رئيسيا فهذا كما نراه في المسرحية والقصة، وأما كونه ثانويا فهذا محله الشعر؛ لأنه يكون جزءًا من بنية القصة الشعرية التي تخضع للشعر وقيوده.

ولهذا فإننا بحاجة إلى تعريف للحوار يمكننا من خلاله إسقاط مفهومه على الفنون الثلاثة، ولعلنا نرى هذا الإسقاط في تعريفه بأنه" حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات ، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه"(٢٦)، فهذا التعريف لم يقصر الحوار على جنس أدبي معين إنما حدَّه وبيَّن معناه بصورة عامة، يمكن من تأملها إسقاطها على الفنون الثلاثة كل فيما يخصه.

وإذا كانت دراستنا هنا لنص من النصوص الشعرية فإننا بحاجة إلى بيان مفهوم الحوار الشعري، لا سيما أنه في الشعر العربي قديم قدمه، وهذا ما تشهد به المعلقات وغيرها من الدواوين الشعرية والمختارات(٢٧)، ولهذا فقد تعددت تعريفاته، ولعل أكثرها شمولا تعريفه بأنه " حديث شعري يتناول موضوعات شتى، للوصول إلى هدف معين، يدور بين طرفين أو أكثر، في النص الواحد، سواء كان هذا النص قصيدة أم مقطوعة أم بيتا واحدا"(٢٨).

ومما سبقت الإشارة إليه من تعريفات يمكننا تعريف الحوار الشعري بأنه "حديث يدور بين طرفين أو أكثر، خارجيا كان أم داخليا، بلغة شعرية خالصة، يهدف إلى التواصل، والحركية، والسرد داخل النص ".

---

(٢٦) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م، ص١٠٠.

(٢٧) ينظر في هذا : شرح المعلقات العشر، الزوزني، ط١٩٨٣م، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ،لبنان. وديوان الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، برواية الجواليقي، شرح وتعليق أحمد حسن بسج، ط١، دار الكتب العلمية، بيوت ، لبنان، ١٤١٨ه، ١٩٩٨م.وديوان الهذليين، ط٢، دار الكتب المصرية، ١٩٩٥م.

(٢٨) الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي دراسة بلاغية نقدية، رسالة دكتوراه، إعداد/ عبد الرحمن بن عبد العزيز الفايز، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٢٥ه، ص٦.

وبالنظر في هذا التعريف يتبين لنا ثلاثة أشياء تتعلق بمفهومه، وهي:

١ـــ الحدُّ اللغوي للحوار بأنه حديث بين طرفين أو أكثر، وقد يكون الطرفان حقيقيين وقد يكون الحوار من طرف واحد، لكنه قد تخيل حضور غيره معه في هذا الحوار، وقد ينفرد هذا الغير أو يتعدد كما يفصح النص عنه.

٢ ـــ خصوصية اللغة الحوارية وانفرادها، فقد يكون الحوار قصصيا، أو مسرحيا، أو شعريا، وهذه اللغات الثلاث تنفرد كل واحدة منها بما يميزها عن غيرها، ولهذا فقد جاء في التعريف القول بأنه " بلغة شعرية خاصة" وهذا أدعى إلى توافر الوزن والقافية والدلالة على المعنى، لا سيما أن الشاعرة كتبت وأنتجت نصوصها على غرار الشعر التقليدي التراثي.

٣ ـــ وظيفة الحوار الشعري التي تتضح في قولنا " يهدف إلى التواصل، والحركية الدرامية، والسرد داخل النص "، فالحوار الشعري بهذه الصورة له ثلاث وظائف؛

الوظيفة الأولى: تواصلية وهي تشمل الوظيفتين الأخريين الحركية والسردية؛ لأن جميع وظائف الحوار لا بد فيها من الطرفين، ولو كان أحدهما متخيَّلا، وبهذا فإننا نستطيع القول بأن حوار المرثية بوجه عام ذي وظيفة تواصلية، مع الشخصيات الحاضرة فيها حضورا فعليا كابنتها والطبيب والحاضرين فيها تخيلا كجميع المتلقين، ومما قالته التيمورية في مرثيتها ويمكن منه استقراء الوظيفة التواصلية قولها:

إن سالَ مِن غَرب العُيونِ بُحور ... فَالدَهرُ باغ وَالزَمان غَدور

فَلِكُلِّ عَين حَقُّ مدرار الدِّما ... وَلكل قَلب لَوعَة وَثُبور

سُتِر السنا وَتحجبت شَمسُ الضُحى ... وَتَغيبت بَعد الشُروق بدور

وَمَضى الَّذي أَهوى وَجرعني الأسى ... وَغَدَت بِقَلبي جذوة وَسَعير

يا لَيتَهُ لما نَوى عهدَ النَّوى ... وافى العُيون مِنَ الظَلام نذير

ناهيكَ ما فَعَلت بِماء حَشاشَتي ... نار لها بَينَ الضُلوعِ زَفير

فالشاعرة هنا ـــ وحوارها موجه للمتلقين ـــ حاولت أن تظهر لمن تخاطبه هول الفاجعة التي ألمَّت بها جراء موت ابنتها؛ لتصنع جسرا من التواصل، يكون أدعى إلى قبول المتلقي ما سيسمعه بعد وصفها ما نزل بها من مصاب عظيم، وقد استخدمت فيه معجما لفظيا تكاد جميع كلماته لا تخرج عن إطار الأنين والتحسر والتوجع بشكل عام، أو تكاد لا تخرج عن إطار الندب باعتباره قسما من أقسام الرثاء الثلاثة السابق ذكرها في معرض الدراسة.

وهذه الوظيفة[٢٩] كذلك عامة للحوار في اللغة بوجه عام، كلامية كانت أم غير كلامية/ إشارية، وهذا يقع كثيرا بالعين، ودليل هذا في الشعر العربي كثير، ومنه قول الشاعر:

العين تبدي الذي في نفس صاحبها من المحبة أو بغض إذا كانا
والعين تنطق والأفواه صامته حتى ترى من ضمير القلب تبيانا

وفيه قال الجاحظ :"هذا ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت. فهذا أيضا باب تتقدم فيه الإشارة الصوت"[٣٠]، ويكثر مثل هذا النوع من الحوار ـــ والذي يمكننا أن نسميه "حوارا إشاريا" ـــ في المعاملات اليومية، ويكون موضع درسه حينئذ لغة الجسد.

وخلاصة هذا إمكانية القول بأن الوظيفة التواصلية " هي الوظيفة التي تختص بالمحافظة على استمرارية الاتصال ودوامه بين المرسل والمتلقي، من خلال اللغة الشعرية، بأبنيتها المختلفة: الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية".

---

[٢٩] ينظر في هذه الوظيفة وإشارة جاكبسون إليها عبر مخططه الاتصالي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، د/سمير سعيد حجازي، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٣٥. معجم مصطلحات نقد الرواية عربي ـ إنكليزي ـ فرنسي، د/ لطيف زيتوني، ط١، مكتبة لبنان ناشرون ،دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م، ص١١، والحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة ماجستير، إعداد / بختيار إبراهيم عزيز، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، ١٤٣٣ه، ٢٠١٢م، ص٧٧.

[٣٠] البيان والتبيين، الجاحظ (ت٢٥٥ه)، د.ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣ه، ٨٤/١.

الوظيفة الثانية: حركية /درامية وهي التي " تهتم بالحركة، وتظهر المشهد القصصي، في صورة ماثلة ومجسدة تشعر المتلقي بالحركة"[٣١] ، ومثالها قول الشاعرة في مرثيتها:

لما رَأَت يَأسَ الطَبيب وَعَجزه قالَت وَدَمع المُقلَتَين غَزير:
أَماه قَد كلَّ الطَبيب وَفاتَني مِمّا أؤمل في الحَياةِ نَصير
لَو جاءَ عراف "اليَمامَةِ" يَبتَغي برئى لَرد الطَرف وَهُوَ حَسير
يا رَوعَ روحي حَلَّها نَزع الضَنَى عَمّا قَليلٍ وُرقُها سَتَطير
أَماه قَد عَز اللِّقاء، وَفي غَد سَتَرينَ نَعشى كَالعَروسِ يَسير
وَسَيَنتَهي المَسعى اِلى اللَحدِ الَّذي هُوَ مَنزِلي وَلَهُ الجُموعُ تَصير

فحوار البنت مع أمها يحوي من الحركية والدرامية ما يثير العاطفة بصورة متنامية، إذ إنها تنتقل بسرعة عالية في وصف المشهد الراصد للحظاتها الأخيرة التي ستنتقل بعدها إلى لحدها، وتأتي هذه السرعة في قولها:

أَماه قَد كلَّ الطَبيب وَفاتَني مِمّا أؤمل في الحَياةِ نَصير
لَو جاءَ عراف "اليَمامَةِ" يَبتَغي برئى لَرد الطَرف وَهُوَ حَسير
يا رَوعَ روحي حَلَّها نَزع الضَنَى عَمّا قَليلٍ وُرقُها سَتَطير
أَماه قَد عَز اللِّقاء، وَفي غَد سَتَرينَ نَعشى كَالعَروسِ يَسير
وَسَيَنتَهي المَسعى اِلى اللَحدِ الَّذي هُوَ مَنزِلي وَلَهُ الجُموعُ تَصير

ولعل اللغة التي استعملتها الشاعرة في سهولة ألفاظها، وعذوبتها وألفة معانيها تغنينا عن التفسير والشرح، فلا يبقى إلا التأمل في معانيها، وطبيعة رصدها للمشهد، في

(٣١) الحوار في شعر الهذليين دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، إعداد/ صالح بن أحمد بن محمد السهيمي، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٣٠ه، ٢٠٠٩م، ص٢٧.

حركة درامية متسارعة، لنخرج منها بمعرفة الوظيفة الحركية/ الدرامية للحوار الشعري في هذا الجزء من المرثية.

الوظيفة الثالثة: وظيفة سردية وهي" تهتم بدفع الأحداث في القصة الشعرية"[٣٢]، وتكاد هذه الوظيفة تسيطر على قصة موت "توحيدة" في المرثية، بدْءًا بذكر مرضها وانتهاءً بذكر موتها، كما في قولها:

طافَت بِشَهر الصَومِ كاساتُ الرَّدى سَحَرا، وَأَكوابُ الدُموعِ تَدور
فَتَناوَلَت مِنها ابنَتي فَتَغَيَّرَت وَجناتُ خد شانِها التَغيير
فَذَوَت أَزاهيرُ الحَياةِ بِرَوضِها وَاِنقَدَّ مِنها مائِس وَنَضير
لَبِسَت ثِيابَ السَقمِ في صغر وَقَد ذاقَت شَرابَ المَوتِ وَهُوَ مَرير

وقد أحسنت الشاعرة في انتقاء أفعال دقيقة تدفع الأحداث بقوة، كما أنها ربطت بينها في تسلسل بديع بحرف العطف الفاء الذي يدل على التعقيب والسرعة، وهذا في قولها" فذوت ـــــ فتناولت"، وعندما أرادت إثبات ما آلت إليه ابنتها بعد حكايتها هذه الأفعال أكَّدت فعل الموت بقد فقالت: " وقد ذاقت".

ومما سبق بيانه نرى أن الشاعرة قد وظفت الحوار للتواصل وبث الحزن الذي ينتابها إلى متلقي خطابها، هذا من الناحية الأولى، ولعرض المشاهد بصورة حركية/ درامية لإثبات حيوية المشهد في القصيدة، وجذب انتباه المتلقي ليعيش المشهد الذي عاشته الشاعرة، وهذا من الناحية الثانية، أما من الناحية الثالثة فلتدفع الأحداث في القصة الشعرية إلى الأمام، وذلك عن طريق السرد.

وبعد بيان ما تعلق بالحوار من مفهوم ووظائف[٣٣] هذه المرثية فإننا سننتقل في المبحث التالي لبيان علاقات الحوار السردية وكيفية تأثيرها في إثراء النص وتفرده.

---

[٣٢] السابق، ص٢٧.

[٣٣] هذا وقد ذُكرت للحوار وظائف أخرى وإن كانت متعلقة بالخطاب القصصي إلا أنها قد تتداخل مع الجنس الشعري، ومنها الوظيفة التواصلية، ووظيفة التغريب، والوظيفة التحديدية، وفي هذا يُنظر: الحوار في خطاب جليل القيسي، ص٧٤: ١٠٤.

العلاقات السردية للحوار في المرثية

أشارت الدراسة قبل ذلك إلى مفهوم الحوار الشعري ووظائفه، ومن خلال هذه الإشارة تبن لنا أن النصوص السابقة أتت في سياق قصة شعرية قصَّت فيها التيمورية أحداث موت ابنتها بلغة شعرية بليغة، وهذا الأمر ـــــ أقصد استخدام القصة وتقنياتها في الشعر ـــــ شائع في ديوان الشعر العربي قديمه وحديثه، وقد أشرنا قبل ذلك إلى المعلقات العشر، وكثير مما ورد في الدواوين التي تجمع أشعار الشعراء كالحماسة وغيرها من المختارات.

هذا، وتختلف القصة الشعرية عن القصة النثرية ـــــ وإن كانت النثرية قد تعتمد ـــــ أحيانا، وهي غير ملزمة به ـــــ على الأسجاع وغيرها من المحسنات البديعية اللفظية والمعنوية ـــــ في أمر واحد ، لكنه أمر من الصعوبة بمكان، إذ إنها مع ضرورة اكتمال عناصر بنائها السردية من حوار وشخصيات ومكان وزمان، فإنها تصاغ في إطار وزن وقافية، وهذا الأمر بحاجة إلى ذائقة شعرية بارعة؛ لتكون ذا قدرة على قول جميع ما تريده بلغة مكثفة موجزة ومشوقة، وهذا ما سنراه في هذه القصيدة.

والعلاقات السردية للحوار في هذه المرثية تتمثل في بنائها القصصي الذي يشمل الحدث والشخصيات والمكان والزمان وتداخلها مع الحوار، وقدرتها ـــــ أي قدرة العلاقات السردية ـــــ على بيان التكوين الثقافي للشاعرة والذي مكَّنها من استخدام القصة الشعرية ومكوناتها السردية لبناء مرثيتها الشعرية، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية قدرتها على الإفصاح عن قدرة الشاعرة على التأثير في المتلقين لهذا النص.

وقد تكون القصة الشعرية واردة بصيغة سردية خالصة أو حوارية خالصة، وقد يجتمع فيها الأمران فتكون حوارية سردية، وهذا ما نلمسه في هذه القصيدة.

ومن ناحية أخرى فإن ارتباط الحوار بالمكونات السردية الأخرى يفصح لنا عن مجموعة من الوظائف التي نستخرجها تبعا لارتباط الحوار بها[٣٤]، كموقف الشاعر من

[٣٤] وينظر في هذا : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص١٨١، ١٨٢.

الحدث المسيطر على القصة الشعرية وطبيعة تعامله معه، وكموقفه من الشخصيات التي يحاورها أو التي يدور بينها الحوار، أو طبيعة تأمله لزمان الأحداث وأماكنها، وهذا ما ستكشف عنه العلاقات السردية التالية، لكنه يجب علينا أن نشير إلى أن تداخل الحوار مع غيره من العناصر السردية لن يكون مقصورا على الحوار والعنصر الذي معه فقط، بل ستتداخل معهما عناصر أخرى، فلا يمكن مثلا الكلام عن الحوار والحدث في غياب الشخصية وهكذا في العلاقات جميعها.

ولهذا، فإننا سنستشهد بالأبيات نفسها مرات عديدة للدلالة على ما نريده في علاقات الحوار المختلفة.

أولًا: علاقة الحوار بالحدث

يمثل الحدث مركز البنية في القصة الشعرية[٣٥]؛ لأنه العنصر الذي يُبنى عليه وجود العناصر الأخرى، فلابد لكل حدث من شخصيات وزمان ومكان، وقد ينفرد الحدث في القصة، وقد تكون أحداثا عديدة.

وتأتي أهمية الحدث في بناء القصة الشعرية من قدرة الشاعر على توظيفه وصياغته بطريقة أدبية رائعة، ولو كان حدثا ذا قيمة متدنية، " وعليه فحدث بسيط يصنع منه الشعراء نصوصا فريدة بالغوص في حيثياته، والكشف عن ملابساته من وجهات نظر تختلف باختلاف الرؤى وزوايا النظر"[٣٦]، فكيف إذا كان حدثا عظيما وخاصا بالشاعرة كما هنا؟

وبالنظر في هذه المرثية ـــ كما سبقت الإشارة ـــــ يتبين لنا أنها رثاء أم لابنتها، وعليه فحدثها هو "موت الابنة"، وهو حدث جلل عند التيمورية، وعند كل أم، إلا أننا هنا مع نص أدبي لم يسبق لنا أن رأيناه من أم على حد الاطلاع، فيجتمع عندنا للحدث

---

(٣٥) وفي مفهوم الحدث ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، ط١٠، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٩م، ص٩.و وفن القصة القصيرة، د/ رشاد رشدي، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م، ص٥٥.

(٣٦) البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية نماذج من الشعر الجزائري، د/ محمد عروس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع١٠، ديسمبر ٢٠١٦م، ص١٥٣.

خصوصيتان؛ الأولى: حدث الموت، وهو حدث عظيم عند كل أم فقدت ابنتها، والثانية: انفراد الشاعرة بهذا النص في باب الشعر العربي.

هذا، وقد تمكنت الشاعرة هنا من عرض حدثها في مفتتح قصيدتها، فأخبرت المتلقي بهول فاجعتها، وبسوقها لألفاظ دلت على عِظِم مصابها، وجليل قدر فقيدتها، وذلك عبر الحوار الخارجي "الذي يفترض وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة"[٣٧] متمثلا في الصور التالية:

١ـــ الحوار بين الشاعرة والمتلقي وعلاقته بالحدث، وذلك في قولها:

إن سالَ مِن غَرب العُيونِ بُحور فَالدَهرُ باغ وَالزَمان غَدور
فَلِكُلِّ عَين حَقٌّ مدرار الدِّما وَلكل قَلب لَوعَة وَثُبور
سُتِر السنا وَتحجبت شَمسُ الضُحى وَتَغيبت بَعد الشُروق بدور
وَمَضى الَّذي أَهوى وَجرعني الأسى وَغَدَت بِقَلبي جذوة وَسَعير
يا لَيتَهُ لما نَوى عهدَ النَّوى وافى العُيون مِنَ الظَلام نَذير

وقد لايبدو من الوهلة الأولى أن الحوار لمتلق متخيل، إذ قد يظن القارئ أن الشاعرة تخاطب نفسها، لكن سرعان ما ينتفي هذا الأمر عندما نسمعها تقول:

ناهيكَ ما فَعَلت بِماء حَشاشَتي نار لها بَينَ الضُلوعِ زَفير

فمجموعة الأبيات السابقة تضم أفعال ندب، تليها أفعال تأبين، وجميعها أحداث تقع بعد معرفة الحدث الأصلي للقصة وهو موت الفتاة، فسيلان الدموع، واستمرار بكاء العين من غير انقطاع، إنما هما ناتجان عن فقدان جميلتها/ابنتها، وغياب بدرها وشمس دنياها، وهذه الأفعال/ الأحداث إنما هي نتيجة لما أصابها من موت ابنتها، ومحاورة متلقيها بها إنما هي لأجل استنهاض عاطفته وتحريكها وإعداده لما ستلقيه على مسامعه

---

(٣٧) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، ط٥، مكتبة الآداب، مصر، ٢٠٠٨م، ص١٩٨. وفي تعريف الحوار الخارجي ينظر: الشعر العربي المعاصر، د/ عز الدين إسماعيل، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ٢٩٨.

بعد قليل، وجميع هذه الأفعال مرتبطة بالحركة إضافة إلى سعيها لتحقيق التواصل بين الشاعرة ومتلقي خطابها، وهذا ما أشرنا إليه سابقا في وظيفة الحوار التواصلية.

٢ـــ الحوار بين البنت والطبيب وعلاقته بالحدث[٣٨]، وذلك في قولها:

جاءَ الطَبيبُ ضَحى وَبشر بِالشِّفا إنَّ الطَبيبَ بِطِبِّهِ مَغرور
وَصف التَّجرع وَهُوَ يَزعُم إِنَّهُ بِالبُرء مِن كُل السِقامِ بَشير
فَتَنَفَسَّتْ لِلحُزنِ قائِلَة لَهُ: عَجِّل بِبُرئي حَيثُ أَنتَ خَبير
وَارحمِ شَبابي إن والِدَتي غَدَت ثَكلى يشير لَها الجَوى وَتَشير
وَارأَف بِعَين حُرِّمت طِيب الكَرى تَشكو السُهاد وَفي الجُفونِ فُتور

فهذه المقطوعة التي افتتحتها الشاعرة بطريقة السرد بقولها: "جاء الطبيب" قد كشفت فيها، على لسان ابنتها، ما ينتابها من ألم ومعاناة بسبب مرضها أولا، وبسبب شفقتها على أمها التي آلمها أن ترى ما أصابها بفعل المرض، وفي هذا كشف عن قيمة الحوار في هذا الحدث؛ لأنه يفصح عن عاطفة البنت تجاه أمها، وموقفها من المرض الذي أصابها كذلك.

وفي هذه المقطوعة كذلك نرى قدرة التيمورية على الفصل بين السرد والحوار، وقدرتها على الجمع بينهما كذلك بترتيب متلاحق للأحداث، فقدَّمت مجيء الطبيب ثم رتبت عليه الأحداث التي وقعت لاحقة لمجيئه، عبر الحوار الدائر بين ابنتها وطبيبها.

٣ـــ الحوار بين الأم/ الشاعرة وابنتها وعلاقته بالحدث.

وهذا الحوار هو الذي سيطر على نص القصيدة، وشكل معظم ما جاء بها، ورسم فاجعة الموت / الحدث رسما دقيقا، فافتتحته الشاعرة من حيث انتهى دور الطبيب، وتيقنت البنت أن الأجل دانٍ لا محالة، فتوجهت لأمها تبثها جميع أحزانها، وتحكي لها ما ستلقاه بعد قليل، وفي هذا كشف عما تؤمن به البنت من أنها ستصير إلى ما يصير إليه

(١) ونظير هذا الحوار ما ورد في قصيدة " الحُمَّى" للمتنبي والحوار الذي دار بينه وبين الطبيب، مع اختلاف طبيعة كل من المريض والحال الملازمة له، وفي هذه القصيدة يُنظر : شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، ط١، دار الكتاب العربين بيروت، لبنان، ١٤٠٧ه، ١٩٨٦م، ٤/ ٢٨٠:٢٧٦.

جميع الخلق، مع طلبها منها ألا تتركها وتنصرف عن قبرها بسرعة كما سيفعل الآخرون، وهذا كله بطريقة سردية متنامية، وهذا ما يبينه النص التالي:

لما رَأَت يَأسَ الطَبيب وَعَجزه قالَت وَدَمع المُقلَتَين غَزير:
أَماه قَد كلَّ الطَبيب وَفاتَني مِمّا أؤمل في الحَياةِ نَصير
لَو جاءَ عراف "اليَمامَةِ" يَبتَغي برئى لَرد الطَرف وَهُوَ حَسير
يا رَوعَ روحي حَلَّها نَزع الضَنى عَمّا قَليلٍ وُرقُها سَتَطير
أَماه قَد عَز اللِّقاء، وَفي غَد سَتَرينَ نَعشى كَالعَروسِ يَسير
وَسَيَنتَهي المَسعى اِلى اللَحدِ الَّذي هُوَ مَنزلي وَلَهُ الجُموعُ تَصير
قولى لِرب اللَحد: رفقا بِابنَتي جاءَت عَروسا ساقَها التَقدير
وَتَجلدي بِإزاء لَحدى بُرهة فَتَراكِ روح راعَها المقدور

هذا، ولم تكف البنت عما تطلبه من أمها، فأثارت حزنها، بما طلبته منها من صيانة جهاز عرسها، ودوام تذكرها، وعدم نسيانها، فقالت:

أُماه قَد سَلَفت لَنا أُمنِيَة يا حُسنَها لَو ساقَها التَقدير
كانَت كَأَحلام مَضَت وَتَخلفت مُذ بانَ يَومُ البينِ وَهو عَسير
عودى إلى ربعِ خَلا، وَمَآثِر قَد خُلِّفَت عَنّي، لَها تَأثير
صونى جِهازَ العُرسِ تَذكارا؛ فلى قَد كانَ مِنهُ إلى الزَفافِ سُرور
جَرَّت مَصائِبُ فُرقَتى لَكِ بعد ذا لُبسَ السَّواد، وَنَفِّذَ المسطور
وَالقَبرُ صارَ لِغُصن قَدى رَوضَة ريحانُها عِند المزار زُهور
أَماهُ لا تَنسى، بِحق بنوتى قَبري؛ لِئلَّا يَحزن المَقبور

فأجابتها الأم بسرعة مطمئنة لها وواعدة إياها بأنها ستقوم بتنفيذ ما طلبته منها، غير أنها لن تكف عن الدعاء لها، والتضرع إلى ربها ليرحمها ويسكنها الجنة، وهذا على الرغم من كونها غير قادرة على نسيان ما حلَّ بها من مصيبة، لا يمكن نسيانها، فعادت تندبها مرة أخرى في نهاية المرثية، وقد أتى جوابها في قولها:

فَأَجبتها وَالدَمعُ يَحبِسُ مَنطقى والدهر من بعد الجوار يجور
بِنتاه يا كَبدي ولَوعَة مُهجَتي قَد زالَ صَفو شانَه التَكدير
لا توصي ثَكلى قَد أَذابَ وَتينَها حُزن عَلَيكِ، وَحَسرَة، وَزَفير
قَسما بِغض نَواظِري وَتَلهُّفى مُذ غابَ إنسان وَفارق نور
وَبِقُبلَتي ثَغرا تَقضى نَحبُه فَحُرِمت طيبَ شَذاهُ وَهُوَ عَطير
وَاللَهُ لا أَسلو التِلاوَة وَالدُّعا ما غَرَّدَت فَوقَ الغُصونِ طُيور
كَلا، وَلا أَنسى زَفير توجعي وَالقَد مِنكِ لَدى الثَّرى مَدثور
إنى أَلفت الحُزنَ، حَتّى إِنَّني لَو غابَ عَنّي ساعَني التَأخير
قَد كُنتُ لا أَرضى التَباعُد بُرهَة كَيفَ التَصَبُّر وَالبِعادُ دُهور؟
أَبكيكِ حَتّى نَلتَقي في جنة بِرياض خُلد زينَتُها الحور

وهذا الجواب الذي أجابت به الأم ابنتها بيَّن كونها غير قادرة على نسيان ما حلَّ بها من مصيبة جليلة، فعادت تندبها ندبا ممزوجا بتعزية النفس وتسليتها في نهاية المرثية، فقالت:

إن قيلَ "عائِشَةٌ" أَقولُ لَقَد فَنِى عيشى وَصَبري وَالإله خَبير
وَلَهى عَلى "تَوحيدِةِ" الحُسنِ الَّتي قَد غابَ بَدر جَمالِها المَستور
قَلبي وَجفني وَاللِسانُ وَخالِقي راضٍ وَباكٍ، شاكِرٌ وَغَفور
مَتعت بِالرِضوان في خُلد الرِضا ما ازَّيَّنَت لَكِ غُرفَةٌ وَقُصور
وَسَمِعت قَولَ الحَقِّ لِلقَومِ: اِدخُلوا دارَ السَّلامِ فَسَعيُكُم مَشكور
هذا النَّعيمُ بِهِ الأحبَّة تَلتَقي لا عَيشَ إلاَّ عيشه المبرور
وَلَكِ الهَناءُ، فَصدقُ تاريخي بَدا "تَوحيدَةٌ" زُفَّت وَمَعَها الحُور

هذا، وقد أظهر الحوار عبر علاقته السردية بالحدث/ الموت نفسية الشخصية النسائية في تعاملها مع الموت، ونظرتها إليه أمًّا كانت أم بنتًا، كما كشفت عن ثقافة الشخصيتين، بوصفهما امرأتين تنظران إلى الموت باعتباره مانعا من إتمام مسيرة الحياة الطبيعة التي تبدأ بالزواج، ثم تكوين الأسرة وغيرهما من الأشياء.

كذلك جاءت الأحداث عبر الحوار بصورة سردية متنامية كما في حوار البنت مع أمها، فجميع الأحداث متلاحقة، وقد أجادت الشاعرة في اختزالها بلغة شعرية بليغة.

ثانيًا: علاقة الحوار بالمكان والزمان

يمثل المكان والزمان عنصرين مهمين من عناصر بناء السرد في القصة الشعرية وغيرها، إلا أنهما في إطار القصة الشعرية على وجه التحديد يختزلان اختزالا تاما، وهذا راجع إلى طبيعة اللغة الشعرية بما تمتاز به من إيجاز وتكثيف، فلا يُسمح للشاعر بالاتساع في ذكرهما، بل يجب عليه الإيجاز كما تفرض عليه ضوابط قول الشعر.

وإذا كان الاثنان من الأهمية بهذه الدرجة، فإنهما عندما يرتبطان بالحوار في علاقة سردية يعطيان دلالات خاصة بهما، كل حسب علاقته بالحوار، وهذا ما سنراه فيما يلي:

١ـــ علاقة الحوار بالمكان

المكان في حقيقته "هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[٣٩]، وهذا الإطار في الرثاء غالبا ما يكون محصورا بين أماكن معينة، منها ما يتعلق بالميت في موضع وفاته كبيته أو غيره من الأماكن، ومنها القبر وهو المكان الذي لا يمكن التغاضي عن ذكره حال الموت والرثاء، وهذا ما قررته الشاعرة في حوارها الخارجي مع ابنتها.

هذا وقد ذكرت الشاعرة الأماكن بصورتين؛ **أولاهما: مباشرة، والثانية: غير مباشرة**، أما الأماكن المباشرة فهي القبر واللحد وهما متقاربان ومترادفان، وإن كان لكل منهما دلالة خاصة عندها، وذلك في حوار ابنتها معها قائلة لها:

---

(٣٩) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، ط١، دار التنوير، بيروت، لبنان،١٩٨٥، ص١٠٢.

وَسَيَنْتَهي المَسعى إلى اللَحدِ الَّذي هُوَ مَنزِلي وَلَهُ الجُموعُ تَصير
قولى لِرب اللَحد: رفقا بِابنَتي جاءَت عَروسا ساقَها التَقدير
وَتجلدي بِإزاء لَحدى بُرهة فَتَراكِ روح راعَها المقدور

ومن بعد ذلك قالت لها:

وَالقَبرُ صارَ لِغُصن قَدى رَوضَة رِيحانُها عِند المزار زُهور

والمحتمل هنا أن الشاعرة قد استعملت اللحد والقبر وجمعت بين الاثنين للتنويع؛ حتى لا يمل القارئ متابعة النص، وهذا وجه، والآخر أنها استعملت اللحد مناسبة مع شدة الموقف وهوله وهذا في قولها:

وَتجلدي بِإزاء لَحدى بُرهة فَتَراكِ روح راعَها المقدور

أما القبر فقد استعملته فيما يناسب ما تريد الإشارة إليه، وهو أنها لا زالت في ريعان شبابها وحسنها فناسب استعمال القبر هذه الإشارة، وجميع هذه الدلالات إنما هي متعلقة باللغة" فاللحد من "لحد" وسمي اللحد؛ لأنه مائل في أحد جانبي الجدث. يقال: لحدت الميت وألحدت. والملتحد: الملجأ، سمي بذلك لأن اللاجئ يميل إليه"[٤٠]، وفي هذا الميل الجانبي زيادة في البعد بينها وبين أمها، أما القبر فمادته "القاف والباء والراء" وهو أصل صحيح يدل على غموض في شيء وتطامن.... قال ابن دريد: أرض قبور: غامضة."[٤١]، والغموض مع التطامن أقرب إلى التصريح بحداثة السن وريعان الشباب وانبعاث عطور الزهور منها، وهذا التوجيه يُحتمل تقريبا للمعنى المراد.

كذلك فإن استعمال التيمورية لفظة القبر فيها إشارة قوية غلى شدة تأثرها بالموروث الشعري في الرثاء، فإنه لا يكاد يخلو من ذكر القبر ومترادفاته، ولنأخذ مثلا قول كشاجم يرثي بنت أبي بكر الصنوبري[٤٢]:

---

[٤٠] مقاييس اللغة، ٢٣٦/٥.
[٤١] السابق، ٤٧/٥.
[٤٢] ديوان كشاجم محمود بن الحسين (٣٦٠هـ)، تحقيق د/ النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م، ص٢٠٢.

أَتأْسَى يَا أَبَا بَكرِ لِمَوتِ الحُرَّةِ البِكْرِ
وَقَدْ زَوَّجْتَهَا القَبْرَ وَمَا كَالقَبْرِ مِنْ صِهْرِ
وَعُوِّضْتَ بِهَا الأَجْرَ وَمَا كَالأَجْرِ مِنْ مَهْرِ
زِفَافٌ أُهْدِيَتْ فِيْهِ مِنَ الخِدْرِ إِلَى القَبْرِ

وهذا الشاهد فيه بيان لتأثر التيمورية بالمورث الشعري الرثائي من حيث بنيته اللغوية، وإن كانت النظرة الثقافية والأخلاقية لرثاء البنت تختلف اختلافا تاما بين كشاجم والتيمورية، وهذا بحاجة إلى دراسة أخرى.

وأما الأماكن التي ذكرتها بصورة غير مباشرة فهي الواردة في حوار ابنتها معها حينما قالت لها:

عودى إلى ربعِ خَلا، وَمَآثِر قَد خُلِّفَت عَنّي، لَها تَأثير

فلفظ الربع هنا يشمل جميع الأماكن التي جمعت الأم بابنتها، وهو لفظ فيه من إثارة الأحزان ما فيه، إذ إنه يدعوها إلى تذكر جميع الأماكن التي جمعتهما في سنوات عمر الفتاة السابقة على موتها، وهذا المعنى تؤكده الدلالة اللغوية للربع " فالراء والباء والعين أصول ثلاثة، أحدها جزء من أربعة أشياء، والآخر الإقامة، والثالث الإشالة والرفع،... والأصل الآخر: الإقامة، يقال ربع يربع. والربع: محلة القوم. ومن الباب: القوم على ربعاتهم، أي على أمورهم الأول، كأنه الأمر الذي أقاموا عليه قديما إلى الأبد"[٤٣]، والمعلوم أن تذكر جميع ما مضى من مواقف في أماكن معينة يثير الحزن ويهيجه في القلب، والابنة في تنكيرها كلمة " رَبْع" قد شملت وعمَّت جميع الأماكن فلم تفرِّط، وهذا أدعى إلى زيادة والدتها حزنا على حزن.

[٤٣] مقاييس اللغة، ٢/ ٤٧٩.

وإلى هذا فاستخدام كلمة الربع يدل كذلك على الارتباط بالموروث الشعري، فجميع الشعراء القدامى قد استخدموا هذا اللفظ في مقدمتهم الطللية، وهي الظاهرة التي تقترب في أكثر الأحيان إلى الرثاء، وهذا ما تبينه دواوين الشعر العربي القديم.

بقي لنا أن نشير إلى أن قيمة المكان إن كانت تتحدد" بمقدار نجاح الكاتب في جعله تعبيرا مجازيا عن شيئ ما قد يتعلق بنفسية الشخصية أو بمستواها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي"(٤٤)، فإن التيمورية قد استطاعت عن طريق الحوار أن توظف الأماكن التي ذكرناها آنفا توظيفا يناسب ليس الشخصية فحسب، بل الموقف نفسه، وهذا ما زاد من قيمة العلاقة السردية بين الحوار والمكان في هذه المرثية.

٢ـــ علاقة الحوار بالزمان

كما أن للحوار علاقة سردية بالمكان فبالمثل له علاقة بالزمان، إذ إن جميع الأحداث التي تقع في أماكن معينة لا بد لها من زمان تقع فيه، لكن الزمان هنا زمان مرتبط بالحوار باعتبار البناء السردي الذي يشتركان فيه.

والقصة الشعرية التي ترويها لنا الشاعرة بصورة حوارية، وغيرها من القصص النثرية، لا بد لها من زمنان؛ الزمن الطبيعي (الكرونولوجي) وزمن الحكاية " فالزمن الطبيعي هو خطي متواصل يسير كعقارب الساعة. أما زمن الحكاية فهو زمن وقوع الحدث قياسا إلى الزمن الطبيعي. الماضي البعيد أو القريب، المحدد أو غير المحدد"(٤٥)، والزمن الذي يعنينا في هذا النص هو الزمن الطبيعي، وهو زمن وقوع الحدث/ موت البنت، وهو شهر رمضان.

فالشاعرة في حوارها الخارجي مع المتلقي قالت:

طافَت بِشَهر الصَومِ كاساتُ الرَّدى سَحَرا، وَأَكوابُ الدُموعِ تَدور

إلا أنها لم تكتف ببيان الزمن العام، بل إنها فصَّلت بدقة عالية، وبصورة تجعل القارئ يعيش معها حادثة موت البنت، فبينت أن الموت قد حلَّ بها في شهر رمضان، ثم بينت أن

(٤٤) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص١٨٥.

(٤٥) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ٢٠٠٢م، ص١٠٠.

بداية مرضها كان في وقت السَّحَر، ثم أتاها الطبيب ضحى، وهذا الحكي والترتيب الزمني يجعل القصة الشعرية أكثر قبولا لدى متلقيها، إذ إنها تصف له ما حلَّ بالبنت لحظة بلحظة.

هذا، وقد استخدمت الشاعرة بعض الأجزاء الزمنية المرتبطة بالجمال والإشراق والبهاء، كما في قولها:

سُتِر السنا وَتحجبت شَمسُ الضُحى وَتَغيبت بَعد الشُروق بدور

لكنها شفعتها بأفعال الغياب والاستتار والانقضاء، وجميع هذه الدلالات إنما هي من أنسب ما يدل على المقصود والمراد بيانه في المرثية، إذ إن الرثاء ما هو إلا تعرُّفٌ ورجوع إلى الماضي، فتناسبه الأفعال المذكرة سابقا.

وهذا الوصف الزمني السابق كله قد جاء في سياق حواري، تمثلت فيه وظائف الحوار الثلاث: التواصلية والحركية والسردية، أما التواصلية فبالإبقاء على القارئ في تواصل مع أبيات القصيدة عن طريق الحوار، وأما الحركية فبإثراء المشهد الدرامي بالأحداث المتتالية عبر الزمن، وأما السردية فبدفع الأحداث للأمام وصولا إلى نهاية النص.

ثالثا: الحوار وعلاقته بالشخصيات

تمثل الشخصية عنصرا بنائيا أساسيا للقصة الشعرية ولجميع الأجناس الأدبية، لكنها في النص القصصي أكثر أهمية؛ لاعتماد العناصر الأخرى عليها، فهي التي تقوم بصياغة الحوار في العمل، وتنميط الأحداث، ورسم الصورة الزمانية والمكانية داخل الأعمال الأدبية.

وإذا كانت الشخصية في مجملها تؤدي الوظائف المذكورة فإنه من خلال الدور الذي تقوم به الشخصية ، "وما يرتبط بها من أفعال داخل القصة تتكون العلاقات السردية"[٤٦]، ومن بين هذه العلاقات تبرز علاقة الحوار الشعري بالشخصية، وتعد من أهم الروافد إثراءً للعمل الشعري.

[٤٦] الحوار في شعر الهذليين، ص١٣١.

وتأتي أهمية هذا الإثراء من كونها علاقة تكشف لنا ما تحمله نفسية الشاعر ورؤيته تجاه المجتمع والحياة والكون، وفي مثل المرثية يفسر لنا رؤية الشاعرة وابنتها للموت وتصورهما له.

وقد أشارت الدراسة سابقا إلى أنه لا يمكن الفصل بحال من الأحوال بين العلاقات السردية للحوار مع غيره من عناصر بناء القصة الشعرية في القصيدة، ولهذا فإننا هنا سنرى ما يحيلنا إلى استدعاء الأبيات التي استشهدنا بها سابقا.

وعن الشخصيات في هذه المرثية وعلاقاتها السردية بالحوار، فإننا سنرصد ثلاث شخصيات، وهي:

١ـــ شخصية الشاعرة.

٢ـــ شخصية البنت.

٣ـــ شخصية الطبيب.

أما الشخصية الأولى وهي الشاعرة فقد مثَّلت النص تمثيلًا كليا، وقامت بعملية السرد مدمجة إياه بالحوار، لكنها استطاعت من خلال حوارها السردي مع المتلقي ومع ابنتها أن تكشف عن نفسيتها تجاه الزمن، وابنتها، والموت، وموقفها من الإيمان بما يقع بعد الموت.

إنها في حقيقة أمرها ساخطة بلفظها الذي وصفت به الدهر والزمن في مطلع قصيدتها حيث تقول:

إن سالَ مِن غَرب العُيونِ بُحور فَالدَهرُ باغ وَالزَمان غَدور

فَلِكُلِّ عَين حَقٌّ مدرار الدِّما وَلكل قَلب لَوعَة وَثُبور

وهذا ندب لا ينبغي للشاعرة ومثلها أن تقوم به، إذ إنه مع شدة حزنها قد وصفت الدهر والزمان ـــــ وإن كانت تقصد الأيام ـــــ بأوصاف لا ينبغي أن يوصفا بهما؛ لأن سبب الحزن هنا معلوم فهي حزينة لما وقع وليست ناقمة على الزمن الذي وقعت فيه هذه الحادثة، ذلك أنها قد وقعت في شهر عظيم عند خالقه سبحانه وهو شهر الصوم.

أما عن موقفها من ابنتها فإن حوارها مع هذه الشخصية يرسم لنا قدرا عظيما من المحبة الكامنة لهذه الفتاة التي باغتها الموت في سنٍّ مبكرة، وانظر إلى قولها تخاطبها:

بِنتاه يا كَبدي ولَوعَة مُهجَتي ... قَد زالَ صَفو شانَه التَكدير
لا توصي ثَكلى قَد أَذابَ وَتينَها ... حُزن عَلَيكِ، وَحَسرَة، وَزَفير
قَسما بِغض نَواظِري وَتَلهُّفي ... مُذ غابَ إنسان وَفارق نور
وَبِقُبلَتي ثَغرا تَقضى نَحبُه ... فَحُرِمت طيبَ شَذاهُ وَهُوَ عَطير
وَاللَهُ لا أَسلو التِلاوَة وَالدُّعا ... ما غَرَّدَت فَوقَ الغُصونِ طُيور
كَلا، وَلا أَنسى زَفير توجعي ... وَالقَد مِنكِ لَدى الثَّرى مَدثور
إنى أَلفت الحُزنَ، حَتّى إِنَّني ... لَو غابَ عَنّي ساءَني التَأخير
قَد كُنتُ لا أَرضى التَباعُد بُرهَة ... كَيفَ التَصَبُّر وَالبِعادُ دُهور؟

وأما عن موقفها مما بعد الموت، وما تعتقده في اليوم الآخر فقد رسمته في المقطع الأخير من مرثيتها حيث قالت لها:

أَبكيكِ حَتّى نَلتَقي في جنة ... بِرياض خُلد زينَتُها الحور
إن قيلَ "عائِشَةٌ" أَقولُ لَقَد فَنِى ... عيشى وَصَبري وَالإله خَبير
وَلَهى عَلى "تَوحيدةٍ" الحُسنِ الَّتي ... قَد غابَ بَدر جَمالِها المَستور[٤٧]
قَلبي وَجفني وَاللِسانُ وَخالِقي ... راضٍ وَباكٍ، شاكِرٌ وَغَفور
مَتعت بِالرِضوان في خُلد الرِضا ... ما ازَّيَّنَت لَكِ غُرفَةٌ وَقُصور
وَسَمِعت قَولَ الحَقِّ لِلقَومِ: اِدخُلوا ... دارَ السَّلامِ فَسَعيُكُم مَشكور
هذا النَّعيمُ بِهِ الأَحبَّة تَلتَقي ... لا عَيشَ إلاَّ عيشه المبرور
وَلَكِ الهَناءُ، فَصدقُ تاريخي بَدا ... "تَوحيدُةٌ" زُفَّت وَمَعَها الحُور

[٤٧] توحيدة: ابنتها، وإضافة الاسم إلى صفة الحسن تفيد اختصاصها بهذه الصفة.

فالشاعرة مؤمنة بحلول مصيبة الموت بها وبابنتها وبجميع الخلق، وهي مؤمنة كذلك بوجود جنة الخلد التي ترجو دخولها ولقاء ابنتها فيها، لكنها مع هذا كله لا تكاد تفارق الندب إلا فيما ندر من الأبيات.

وهذه المواقف تدل على يقينها بوقوع الموت، وما بعد الموت، وإن كانت بألفاظها جازعة لما أصابها.

وأما شخصية البنت فقد رسمتها الأم عبر الحوار، لكنها رسمتها بما يناسب مرحلتها العمرية، وما كانت تتطلع إليه نفسها، وذلك عبر حوارها مع الطبيب، ثم مع والدتها.

أما الطبيب فقد طلبت منه بعدما عاودها الأمل أن يسرع في علاجها، ليس من أجلها فحسب، وإنما لأجل أمها التي كادت تفقد روحها ـــ وإن كان الفقد معنويا ـــ وعينها؛ لكثرة حزنها عليها، وهاك قولها:

فَتَنَفَسَّتْ لِلحُزنِ قائِلَة لَهُ: عَجِّل بِبُرئي حَيثُ أَنتَ خَبير
وَارحمِ شَبابي إن والِدَتي غَدَت ثَكلى يشير لَها الجَوى وَتَشير
وَارأَف بِعَين حُرِّمت طِيب الكَرى تَشكو السُهاد وَفي الجُفونِ فُتور

وبعد ما بينه الموقف الحواري بين البنت والطبيب، ساقت الشاعرة حوار ابتها معها، وفيه رصدت جميع مشاعر الحزن التي انتابتها، بفعل ما طلبته ابنتها منها من المحافظة على تذكرها، وعدم نسيانها، وتعهد زيارتها، وصيانة جهاز عرسها، وهذه الأمور كلها داعية إلى إثارة الحزن والشجن، لا سيما أنها صيغت بطريقة حوارية فأثبتت للمتلقي أن الكلام مصدره "توحيدة"، وهذا أدعى إلى التأمل فيه والعيش معه بعاطفة الحزن، وهذا نص كلامها لأمها بعدما علمت بعجز الطبيب عن مداواتها وعلاجها:

لما رَأَت يَأسَ الطَبيب وَعَجزه قالَت وَدَمع المُقلَتَين غَزير:
أَماه قَد كلَّ الطَبيب وَفاتَني مِمّا أؤمل في الحَياةِ نَصير
لَو جاءَ عراف "اليَمامَةِ" يَبتَغي برئى لَرد الطَرف وَهُوَ حَسير

يا رَوعَ روحي حَلَّها نَزع الضَّنى عَمّا قَليلٍ وُرقُها سَتَطير
أَماه قَد عَز اللِّقاء، وَفي غَد سَتَرينَ نَعشى كَالعَروسِ يَسير
وَسَيَنتَهي المَسعى اِلى اللَحدِ الَّذي هُوَ مَنزِلي وَلَهُ الجُموعُ تَصير
قولى لِرب اللَحد: رفقا بِابنَتي جاءَت عَروسا ساقَها التَقدير
وَتجلدي بِإزاء لَحدى بُرهة فَتَراكَ روح راعَها المقدور
أَماه قَد سَلَفت لَنا أُمنِيَة يا حُسنَها لَو ساقَها التَقدير
كانَت كَأَحلام مَضَت وَتَخلفت مُذ بانَ يَومُ البينِ وَهو عَسير
عودى إلى ربعِ خَلا، وَمَآثِر قَد خُلِّفَت عَنّي، لَها تَأثير
صونى جِهازَ العُرسِ تَذكارا؛ فلى قَد كانَ مِنهُ إلى الزَفافِ سُرور
جَرَّت مَصائِبُ فُرقَتى لَكِ بعد ذا لُبسَ السَّواد، وَنَفِّذَ المسطور
وَالقَبرُ صارَ لِغُصن قَدى رَوضَة ريحانُها عِند المزار زُهور
أَماهُ لا تَنسى، بِحق بنوتى قَبري؛ لِئلَّا يَحزن المَقبور

وأما شخصية الطبيب فقد اكتفت في حوارها بالبشرى بالشفاء، وهو حوار في ظاهره موجه للبنت والحاضرين معها، ولم تأت هذه البشرى إلا لبيان الوظيفة والمهمة المرجوة منه، وهي تقديم العلاج الذي هو سبب في شفائها، وإخراج أمها من الحزن الملازم لها.

والذي نلحظه هنا تناسب طول الحوار وقصره مع الشخصية الناطقة به، فحوار الطبيب قصير ومقصور على البشرى بالشفاء، ومع قصره فهو مقابل لحاله اللحظية التي تعادل قوله مثلاً : " بالشفاء"، فهي كلمة لا تتجاوز لحظات معدودة، وهذا في مقابل حوار البنت معه، وهي تطلب منه أن يسرع بالشفاء ـــ والمعلوم أن الشفاء لا يكون إلا بيد الله تعالى، أما العلاج والدواء فهو وسيلة للشفاء ـــ؛ لأنه يترتب عليه رحمتها من المرض، وتطييب خاطر أمها التي لا تنام جفونها، ورفع المعاناة عنها، وهو حوار طويل إذا ما

قورن بكلمة الطبيب، وفي هذا مناسبة تامة بين حال الألم والمرض الطويل والمعاناة التي ما فارقت الأم، فهي تدل على طول وقت الحزن والتعب، في مقابل قلة وقصر وقت الفرح، وهذا ما تلخصه الأبيات التالية:

جاءَ الطَبيبُ ضَحى وَبشر بِالشِّفا إنَّ الطَبيبَ بِطِبِّهِ مَغرور
وَصف التَّجرع وَهُوَ يَزعُم إِنَّهُ بِالبُرء مِن كُل السِقامِ بَشير
فَتَنَفَسَّتْ لِلحُزنِ قائِلَة لَهُ: عَجِّل بِبُرئي حَيثُ أَنتَ خَبير
وَارحمِ شَبابي إن والِدَتي غَدَت ثَكلى يشير لَها الجَوى وَتَشير
وَارأَف بِعَين حُرِّمت طِيب الكَرى تَشكو السُهاد وَفي الجُفونِ فُتور

فالبيت الأول في وقته الزمني تقابله أربعة أبيات، وهو بناء شعري دقيق يلزم منه النظر في الحال المعادل له من ناحية استمرارية الحزن أو الفرح، ثم يأتي البيت التالي لهذه الأبيات الأربعة؛ ليثبت استمرارية الحزن عند البنت وأمها وملازمته لهما، فلا يكاد ينقطع، وهذا في قولها:

لما رَأَت يَأسَ الطَبيب وَعَجزه قالَت وَدَمع المُقلَتَين غَزير:

فلا يشعر منه القارئ إلا بالعجز التام من الطبيب، وهو عجز انقطعت معه آمال الأم وابنتها، فبدأت الأم تروي لنا أحداث الحوار بينها وابنتها، والذي كشفت لنا الدراسة متعلقاته مع الشخصيتين فيما مضى، من خلال الوصف والتحليل.

وبهذا يتضح لنا أن علاقة الحوار السردية مع الشخصيات إنما هي محصورة في شكل واحد من أشكال الحوار، وهو الحوار الخارجي، ولعله في ظهوره وإفراده بالنص كان عاملا فاعلا في الحفاظ على تماسك النص، والإحاطة بالبنية السردية للقصة الشعرية التي تحكي لنا وفاة الابنة وحزن الأم عليها، وهذا الدور من أكثر أدوار الحوار الشعري أهمية حال علاقته بالمكونات السردية الأخرى.

الملامح الأسلوبية في القصيدة

قدَّمت التيمورية مرثيتها عبر تفعيلات البحر الكامل" وهو بحر كأنما خلق للتغني سواءٌ أأريد به جد أم هزل. ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال."[٤٨]، وهذه حقيقة لا تكاد تخفى على قارئ ذي أذن تطرب لما تسمعه، فالقصيدة قد سيقت في بنية عذبة رنانة في الأذن من خلال قافية الراء التي استعملتها الشاعرة، مع براعتها بتقديم حرف مديٍّ عليها كالياء أو الواو، وكلاهما يطول معه النفس فيصير الراء الذي من صفاته التكرير[٤٩] ممدودا، وهذا ما يمنحه قوة في الدلالة على طول أمد الحزن وطول ملازمته للأم وتكراره، عبر الأساليب الإنشائية أو الخبرية التي جاءت في النص.

هذا، واستعمال البحر الكامل في التراث الشعري لا يجيده إلا شاعر بارع؛ نظرا لما ذكرناه عن قابليته للتشكل مع الأفراح والأحزان بطبيعة "غنائية ترنمية موسيقية خالصة الموسيقا"[٥٠]، وقد تكون القصيدة ذا قيمة أخلاقية عالية، إلا أنها تخلو من باب التغني بها، فلا تقع الغنائية هنا إلا من شاعر أوتي قدرة على هذا الأمر، كلبيد بن ربيعة، وأبي تمام.

ويضاف إلى ما مضى أن التيمورية قد اختارت إيقاعا مناسبا لغرضها الشعري ومزاجها الحزين، على غرار الشعر العربي القديم الذي حرص أهله أشد الحرص على إمداده بمقومات الإمتاع الصوتية من خلال الإيقاع المترتب على إحسان اختيار القوافي وأصولها التي تتناسب مع الغرض الشعري الذي يذكره الشاعر أو يتناوله، وذلك من خلال تشكلاته أو سماته الصوتية التي تناسبه فقد" أراد الشاعر العربي أن يوفر لموسيقى قافيته رنينًا عاليًا ، ممتدًا في الزمن ، متماثلاً في الصفة ، فأكثر من الحروف والحركات

---

[٤٨] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ط٣، الكويت، ١٤٠٩ه، ١٩٨٩م، ٣٠٢/١.

[٤٩] وهي من صفات الراء التي لا تنفك عنه، إلا أنها تُعرف لتُجتنب في تلاوة القرآن، بمعنى أن التكرار لا يكون مستمرا في الحرف، لكنه يؤتى به؛ لأنه من صفات الحرف التي لا تنفك عنه، ينظر: تيسير الرحمن في تجويد القرآن، د/ سعاد عبد الحميد، مراجعة الشيخ/ أحمد أحمد مصطفى أبو حسن، والشيخ محمود أمين طنطاوي، د.ط، دار التقوى للنشر والتوزيع، د. ت، ص١٠٤.

[٥٠] المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص٣١٨.

التي جانس بينها في أواخر الأبيات ، مقدِّمًا بعضها بأعيانها ، وملتزما بعضها الآخر بنظائرها التي تعطي جرسا قريبًا من جرسها" [٥١]، وهذا ما حققته المرثية من خلال الوزن والقافية.

أما عن الألفاظ والمعاني في هذه المرثية فإنها قد جاءت في نظم حسن، فاختارت اللفظ المناسب للمعنى المراد، وذلك واضح من خلال تناسب الألفاظ مع معانيها، فللحواس ما يناسبها، وللحالات المزاجية فرحا كانت أو حزنا ما يناسبها، وللأمل والرجاء ما يناسبه، ولجميع المواقف ما يناسبها، وللشخصيات ما يناسبها، وجميع هذا ينطق به النص، فيما ذكرناه في علاقات الحوار السردية التي وردت آنفا.

ومما يؤخذ على الشاعرة في ألفاظها تسخطها ووصفها الزمان بالغدر والدهر بالبغي، وهذا ما أشرنا إليه سابقا، فهذا النص عمل بشري لا يتصف بالكمال لكن تتخلله بعض الألفاظ التي لا ينبغي التلفظ بها، وغيرها من ألفاظ الندب التي لا تزيد القلب إلا وهنا وحزنا.

وأما عن الأساليب التي وقعت في المرثية فإنها تنقسم بين الخبر والإنشاء، وقد تعددت صور كل منهما داخل النص، ما بين تقديم وتأخير، وتوكيد وشرط، وذكر وحذف، وأسلوب قصر وقسم، وأمر ونهي ونداء واستفهام، ولكل منها غرضه الخاص به، ودلالته التي لا تنفك عن السياق.

ولعلنا نرى في افتتاح المرثية بالأسلوب الشرطي الخبري مراد الشاعرة من نصها كله، فاستخدام الشرط هنا وهو أحد ألوان الخبر وصوره إنما هو تقرير وتحقيق وتعليل لما هي عليه، ولما ستبدأ قصه علينا في هذه المرثية، كما أن انتهاء المرثية بالأسلوب الإنشائي يصور لنا الحالة التي تعيشها الشاعرة، ففي مطلع الفاجعة تقرير الحزن والألم، وفي خاتمتها استمرارية الدعاء، وهذا فيه تناسب بين البناء الفني للقصيدة والحالة النفسية التي تمر بها الشاعرة، والتي يمر بها من يتعرضون لمثل حادثتها.

---

[٥١] القافية في العروض والأدب ، د/ حسين نصار ، ط ١، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م ، ص ٤٠.

وبين بداية القصيدة ونهايتها، ومن خلال الحوار نلمح تعدد الأساليب التي تقوم بدورها بنقل الصورة نقلا حيا عبر تلفظ الشخصيات الحوارية بكلامها، فيكون سببا في استمرارية جذب انتباه الطرف الآخر والمتلقي للأحداث.

ومن ناحية أخرى فإن الشاعرة قد وظفت في مرثيتها كثيرا من الصور البيانية ما بين تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، إلا أنها جاءت صورا في مجملها حزينة، تكاد ترسم وتحكي درامية المشهد الذي تصور لنا به الشاعرة مشهد موت ابنتها، ومجموعة الأبيات التالية محمَّلة بصور بيانية تحكي المشهد حيث تقول:

يا رَوعَ روحي حلَّها نَزع الضنَّى عَمّا قَليلٍ ورُقُها ستَطير
أَماه قَد عَز اللِّقاء، وَفي غَد ستَرينَ نَعشى كَالعَروسِ يَسير
وَسَيَنْتَهي المَسعى اِلى اللَحدِ الَّذي هُوَ مَنزِلي وَلَهُ الجُموعُ تَصير
قولى لِرب اللَحد: رفقا بِابنَتي جاءَت عَروسا ساقَها التَقدير
وَتجلدي بِإزاء لَحدى بُرهة فَتَراكِ روح راعَها المقدور
أَماه قَد سَلَفت لَنا أُمنِيَة يا حُسنَها لَو ساقَها التَقدير
كانَت كَأَحلام مَضَت وَتَخلفت مُذ بانَ يَومُ البينِ وَهو عَسير
عودى إلى ربعِ خَلا، وَمَآثِر قَد خُلِّفَت عَنّي، لَها تَأثير
صونى جِهازَ العُرسِ تَذكارا؛ فلى قَد كانَ مِنهُ إلى الزَفافِ سُرور
جَرَّت مَصائِبُ فُرقَتى لَكِ بعد ذا لُبسَ السَّواد، وَنَفِّذَ المسطور
وَالقَبرُ صارَ لِغُصن قَدى رَوضَة ريحانُها عِند المزار زُهور

ولا يملك القارئ هنا إلا الإحساس بالبكاء ـــــ إن لم يكن لنفسه أو خوفا على أبنائه إن كان ذا أبناء، فللشاعرة المنفطر قلبها ـــــ وهذه حقيقة التطهير التراجيدي الأرسطي.

وأما من ناحية المحسنات البديعية اللفظية والمعنوية فالقصيدة محل لألوان البديع كلها، ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام براعة الشاعرة في استخدام أسلوب اللف

والنشر "وهو ذكر متعدد على جهة التفصيل، أو الإجمال، ثم ما لكل واحد من غير تعيين، ثقة بان السامع يرده إليه"[٥٢] ، وهو أسلوب عزيز ـــ حقيقة ـــ لا يملكه في قيود الشعر إلا من أوتي فصاحة، لأنه يحتاج إلى اختيار أبنية الكلمات الواقعة في البيت والتي تحال على ما يناسبها بدقة شديدة لتقدم المعنى المراد من غير عيٍّ ولا تقصير، وهذا في قولها:

قَلبي وَجفني وَاللِسانُ وَخالِقي راضٍ وَباكٍ، شاكِرٌ وَغَفور

فانظر كيف أحالت الألفاظ على ما يناسبها ويشاكلها بأصوات وكلمات عذبة مألوفة، فالرضا للقلب، والبكاء للجفن، والشكر من أعمال اللسان، والمغفرة من صفات الرب تبارك وتعالى، وجميعها ألفاظ توحي برضائها بما أصابها، وإن كان الحزن لا ولن يفارقها كما نصَّت عليه في مواضع كثيرة من المرثية.

وبهذا يتضح لنا أن الملامح الأسلوبية في النص كله قد وردت من خلال الحوار، متمثلة في جميع أبنية القصيدة اللغوية بمستوياتها المختلفة الصوتية والصرفية والدلالية، وأبنيتها البلاغية كذلك، وجميعها كانت وسيلة من وسائل الاتصال الدائم بين المتلقي والمخاطب الذي من خلاله نجحت الشاعرة في نقل تجربتها بصدق فني وأخلاقي، جعلا من المرثية عينا من عيون الشعر العربي الحديث.

[٥٢] بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ط ١٤٣٠ه، ١٩٩٩م، مكتبة الآداب، القاهرة، ٤/ ٣٠.

الخاتمة

جاءت الدراسة التي بين أيدينا لقصيدة تعد عينا من عيون الرثاء العربي في الشعر الحديث، منظومة مقفاة ملتزمة عمود الشعر العربي القديم، قائمة على قصة شعرية تمتاز بالدرامية العالية والسردية الشفافة التي لا مجال فيها للغموض أو التعقيد، وقد كانت وسيلة الشاعرة فيها لإحكام البنية القصصية الحوار الشعري الذي عليه قوام هذه الدراسة، وقد تناولته الدراسة في ثلاث نقاط: أولاها: مفهوم الحوار الشعري، والثانية: العلاقات السردية للحوار الشعري، والثالثة: الملامح الاسلوبية لهذا الحوار.

وقد أسفرت الدراسة عن مجموعة من النتائج بيانها على النحو التالي:

أولًا: إمكانية تعريف الحوار الشعري في القصة الدرامية الشعرية بأنه " حديث يدور بين طرفين أو أكثر، خارجيا كان أم داخليا، بلغة شعرية خالصة، يهدف إلى التواصل، والحركية، والسرد داخل النص ".

ثانيًا: ثمة مجموعة من الوظائف التي يختص بها الحوار في القصة الشعرية، وهي الوظيفة التواصلية، والوظيفة الدرامية، والوظيفة السردية.

أما التواصلية فهي "التي تختص بالمحافظة على استمرارية الاتصال ودوامه بين المرسل والمتلقي، من خلال اللغة الشعرية، بأبنيتها المختلفة: الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية".

وأما الدرامية فهي التي " تهتم بالحركة، وتظهر المشهد القصصي، في صورة ماثلة ومجسدة تشعر المتلقي بالحركة".

وأما السردية فهي التي" تهتم بدفع الأحداث في القصة الشعرية، عن طريق عناصر البناء السردي المختلفة".

ثالثًا: جاءت العلاقات السردية للحوار في المرثية في ثلاث محاور؛ الأولى: علاقته بالحدث، والثانية: علاقته بالزمان والمكان، والثالثة: علاقته بالشخصيات، وهذه العلاقات تضمنت البناء السردي للقصة الشعرية في المرثية.

رابعًا: كشفت العلاقات السردية للحوار في المرثية عن قدرة الشاعرة على توظيف القصة الشعرية والأبنية السردية في الشعر التقليدي المحافظ، وهذا ما يدل دلالة

قاطعة على قدرة النموذج التراثي الشعري على احتمال ما يحتمله شكل القصيدة المعاصر، وكذلك على توفره فيه.

خامسًا: يعد توظيف الأبنية السردية داخل القصائد الموزونة المقفاة أمرا تتميز به، بل وتنفرد به الشخصية الشعرية صاحبة النص، ذلك؛ لأنها محكومة بإطار لا يمكنها الخروج عنها ومخالفتها إلى غيره، وعمل القصيدة في إطار وقيود معينة لا يماثله عملها أو صياغتها في الإطار الحر، ولهذا يعد الشاعر القادر على هذا التوظيف شاعرا مُجيدا.

سادسًا: كشفت العلاقة السردية للحوار بالحدث/ الموت نفسية الشخصية النسائية في تعاملها مع الموت ونظرتها إليه أمًّا كانت أم بنتًا، كما كشفت عن ثقافة الشخصيتين، بوصفهما امرأتين تنظران إلى الموت، باعتباره مانعا من إتمام مسيرة الحياة الطبيعة التي تبدأ بالزواج، ثم تكوين الأسرة وغيرهما من الأشياء.

سابعًا: بيَّنت العلاقة السردية للحوار بالمكان والزمان أنهما عنصران مهمان في بناء القصة الشعرية، إلا أنهما في إطارها على وجه التحديد يختزلا اختزالا تاما، وهذا راجع إلى طبيعة اللغة الشعرية بما تمتاز به من إيجاز وتكثيف، فلا يُسمح للشاعر بالاتساع في ذكرهما، بل يجب عليه الإيجاز كما تفرض عليه ضوابط قول الشعر.

ثامناً: أشارت الدراسة إلى أهمية الشخصية في بناء القصة الشعرية، وذلك؛ لاعتماد العناصر الأخرى عليها، فهي التي تقوم بصياغة الحوار في العمل، وتنميط الأحداث، ورسم الصورة الزمانية والمكانية داخل الأعمال الأدبية.

تاسعًا: كشفت الملامح الأسلوبية للمرثية والتي جاءت عبر الحوار عن براعة الشاعرة وقدرتها العالية على التوظيف الفني للأساليب البلاغية المختلفة والصور البيانية والمحسنات البديعية، بلغة تمتاز بجمال الألفاظ والمعاني، مع حسن الجمع بينهما.

عاشرًا: أثبتت الدراسة أن التيمورية قد التزمت عمود الشعر في مرثيتها، وهذا ما جعلها خنساء عصرها، وجعل قصيدتها عينا من عيون المراثي في الشعر العربي الحديث.

المصادر والمراجع

١ـــ الاتجاه المحافظ في الشعر المصري المحافظ من سنة١٩٨٢م ـــ ١٩١٩م، د/ نبيل سليمان طبوشة، ط ١٩٩٠م،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢ـــ بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ط ١٤٣٠ه، ١٩٩٩م، مكتب الآداب، القاهرة.

٣ـــ بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، ط١، دار التنوير، بيروت، لبنان،١٩٨٥م.

٤ـــ البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية نماذج من الشعر الجزائري، د/ محمد عروس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع١٠، ديسمبر ٢٠١٦م.

٥ـــ البيان والتبيين، الجاحظ (ت٢٥٥ه)، د.ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣ه.

٦ـــ تيسير الرحمن في تجويد القرآن، د/ سعاد عبد الحميد، مراجعة الشيخ/ أحمد أحمد مصطفى أبو حسن، والشيخ محمود أمين طنطاوي، دزط، دار التقوى للنشر والتوزيع، د. ت.

٧ـــ حلية الطراز، عائشة التيمورية، تحقيق وتقديم/ محمد أبو المجد، ط٢٠١٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢٠١٩م.

٨ـــ الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي دراسة بلاغية نقدية، رسالة دكتوراه، إعداد/ عبد الرحمن بن عبد العزيز الفايز، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٢٥ه.

٩ـــ الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة ماجستير، إعداد / بختيار إبراهيم عزيز، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، ١٤٣٣ه، ٢٠١٢م.

١٠ـــ الحوار في شعر الهذليين دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، إعداد/ صالح بن أحمد بن محمد السهيمي، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٣٠ه، ٢٠٠٩م.

١١ـــ ديوان ابن الوردي، زين الدين ابو حفص عمر بن مظفَّر بن عمر الوردي الشافعي (٦٩١ ــ ٧٤٩ه)، تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٤٢٧ه، ٢٠٠٦م.

١٢ـــ ديوان الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، برواية الجواليقي، شرح وتعليق أحمد حسن بسج، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٨ه، ١٩٩٨م.

١٣ـــ ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي(ت٢٩١ه)، تحقيق د/ أنور أبو سويلم، ط١، دار عمار للنشر، عمان، ١٤٠٩ه، ١٩٨م.

١٤ـــ ديوان الهذليين، تقديم أحمد الزين، ط٢، دار الكتب المصرية، ١٩٩٥م.

١٥ـــ ديوان كشاجم محمود بن الحسين (٣٦٠ه)، تحقيق د/ النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٧ه، ١٩٩٧م.

١٦ـــ رثاء الزوجات ومشكلة "الجندر" في الثقافة العربية، محمد مظلوم، مجلة الكوفة، العدد الأول، تشرين الأول(أكتوبر) ، ٢٠١٢م.

١٧ـــ الرثاء، د/ شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

١٨ـــ شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، ط١، دار الكتاب العربين بيروت، لبنان، ١٤٠٧ه، ١٩٨٦م.

١٩ـــ شرح المعلقات العشر، الزوزني، ط١٩٨٣م، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

٢٠ـــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني(ت٤٦٣ه)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، ١٤٠١ه، ١٩٨٠م.

٢١ـــ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، ط٥، مكتبة الآداب، مصر، ٢٠٠٨م.

٢٢ـــ الشعر العربي المعاصر، د/ عز الدين إسماعيل، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.

٢٣ـــ فن الأدب، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، مصر، د. ت.

٢٤ـــ فن القصة القصيرة، د/ رشاد رشدي، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م.

٢٥ـــ فن القصة، محمد يوسف نجم، ط١٠، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٩م.

٢٦ـــ القافية في العروض والأدب ، د/ حسين نصار ، ط ١، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠٢م .

٢٧ـــ قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، د/سمير سعيد حجازي،ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠١م.

٢٨ـــ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د/ عز الدين إسماعيل، ط٢، دار الفكر العربي، ١٩٦٨م.

٢٩ـــ كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د/ مهدي المخزومي ود/ إبراهيم السامرائي، ط١٩٨٠م، دار الرشيد ، بغداد.

٣٠ ـــ متعة تذوق الشعر، د/ أحمد درويش، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

٣١ـــ ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ط١٩٩٨م.

٣٢ـــ مدارس النقد الأدبي الحديث، د/ محمد عبد المنعم خفاجي،ط٣، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٤٣١ه.

٣٣ـــ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ط٣، الكويت، ١٤٠٩ه، ١٩٨٩م.

٣٤ـــ المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.

٣٥ـــ معجم مصطلحات نقد الرواية عربي ـــ إنكليزي ـــ فرنسي، د/ لطيف زيتوني، ط١، مكتبة لبنان ناشرون ،دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م.

٣٦ـــ معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، دار الفكر، ط١٣٩٩ه، ١٩٧٩م.

٣٧ـــ النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، د/ إبراهيم محمود خليل، ط١، دار المسيرة، الأردن، ١٤٣٥ه، ٢٠١٥م.

٣٨ـــ النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط أكتوبر ١٩٩٧م.

٣٩ـــ نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان.