قصيدةُ رثاءِ الأُمّ عند البارودي

بين التأثّر والتأثير

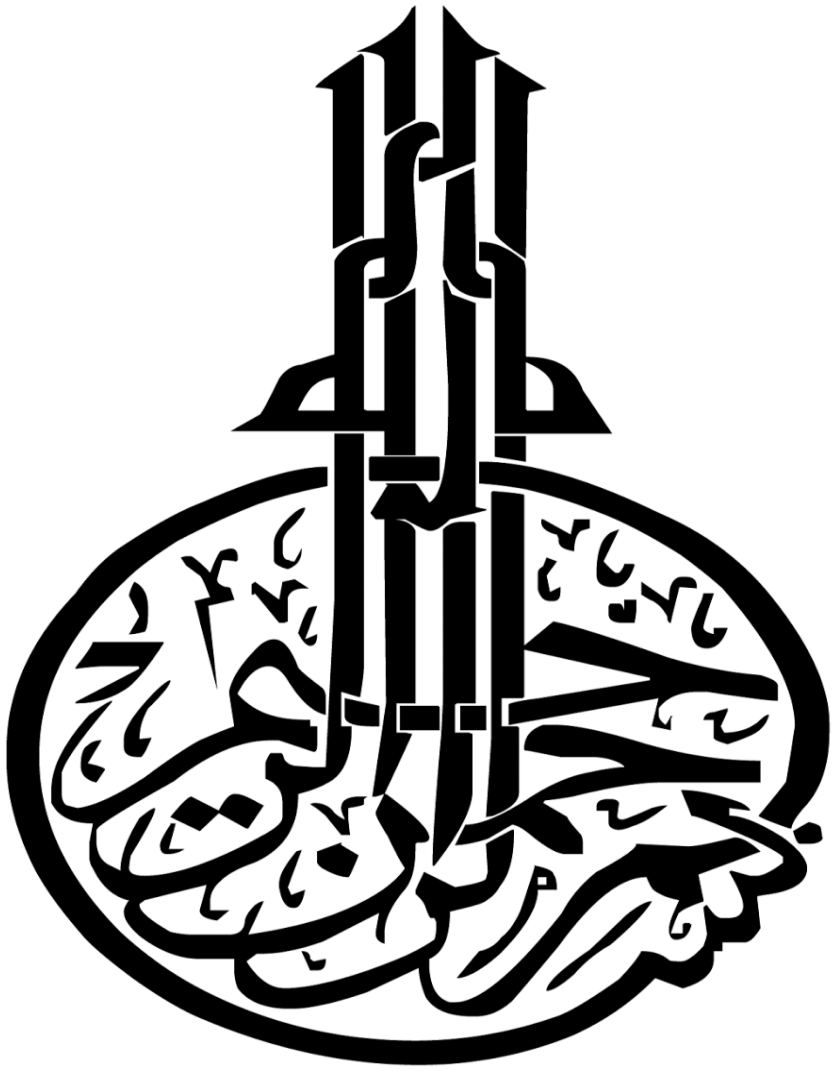
إعـداد

د/ هشام علي فتح الله أبوخشبة

قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب

جامعة الإسكندرية

١٤٤٤ هـ- ٢٠٢٢م



قصيدةُ رثاءِ الأمّ عند البارودي بين التأثّر والتأثير

هشام علي فتح الله أبوخشبة

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر.

البريد الإلكتروني:

Hesham.ali@alexu.edu.eg

ملخص البحث:

يُعدُّ البارودي رائد الشِّعر العربي في العصر الحديث؛ فقد استطاع أن يُخَلّصه من الركاكة والتعقيد، وأن ينهض به نهضة قوية جدًّا، وقد اتخذ الشعراء العبّاسيين ومَن سبقوهم نماذج يقلِّدهم ويعارضهم، لكنه لم يذبْ فيهم؛ فشخصيته في شعره قويّة بارزة، كما أنَّ قضايا أمَّته ممثّلة في شعره بوضوحٍ جَلِيّ. هذا، ومن عيون قصائده: قصيدته في رثاء أمِّه، بل هي من عيون قصائد الرثاء في العصر الحديث، وهي قصيدة ذاتُ خطر، ويكمن خطرها في كونها في رثاء امرأة، ورثاء النساء شحيحٌ عند العرب وصَعْبٌ أيضًا، ويظهر فيه قَدْرُ الشعراء ونباهتهم، فأردنا أن نعرف كيف كانت ملامح قصيدة رثاء الأمِّ عند البارودي؛ وهل استطاع حقًّا إثبات مقدرته الشعرية حين طرق هذا الباب؟ ويكمن خطرها أيضًا في كون البارودي كان يعارض السابقين، فهل عارض الباروديُّ غيره في رثاء أمِّه –وهو باب صَعْبٌ كما تقدَّم–؟ وإنْ كان فكيف كانت المعارضة؟ ثم إنَّ البارودي كان أستاذًا، وله الريادة في نهضة الشعر العربي الحديث، وهذا يجعل احتمالية تأثيره فيمن جاء بعده كبيرة، فهل عارض الباروديَّ أحدٌ من تلامذته أو ممَّن جاء بعده؟

وكيف؟ يسعىٰ البحث جاهدًا إلىٰ الإجابة عن هذه الأسئلة. وقد عرّف البحث بالبارودي وبشعره وبرثائه تعريفًا موجزًا؛ حتىٰ يكون ذلك مدخلًا لفهم القصيدة. ثمّ انتقل إلىٰ تحليل القصيدة تحليلًا وافيًا؛ من أجل أن يستبين ما الذي أخذه البارودي من غيره وتأثّره، وما الذي أثّره في غيره وأفاده مَنْ جاء بعده. ثمّ تحدَّث البحث عن تأثّر البارودي بغيره، وسعىٰ إلىٰ الإجابة عن السؤال المطروح: هل عارض الباروديُّ في رثاء أمّه غيرَه في رثاء أمّه؟ وكيف؟ أمَّا مبحث التأثير فقد تناول أثر هذه القصيدة في قصائد الرثاء بعدها، وحاول أن يجيب أيضًا عن السؤال الذي تقدَّم: هل عارض الباروديَّ أحدٌ من تلامذته أو ممَّن جاء بعده؟ وكيف؟ ثُمَّ كانت الخاتمة، وفيها أهم النتائج التي وصل إليها البحث، ثُمَّ ثَبَتٌ بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: رثاء الأمّ-البارودي- التأثّر- التأثير- الموازنة.

The poem of the mother's lamentation at Al-Baroudi between influence and influence

Hisham Ali Fathallah Abu Khashaba

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Alexandria University, Egypt.

Email: Hesham.ali@alexu.edu.eg

:Abstract

Al-Baroudi is considered the pioneer of Arabic poetry in the modern era. He was able to rid it of weakness and complexity, and to give it a very strong renaissance. The Abbasid poets and those who preceded them took models to imitate and oppose them, but he did not dissolve in them. His personality in his poetry is strong and prominent, and the issues of his nation are clearly represented in his poetry. This, and from the eyes of his poems: His poem is about lamenting his mother, rather it is from the eyes of the poems of lamentation in the modern era, and it is a poem with danger, and its danger lies in being in the lamentation of a woman, and the lamentation of women is scarce among the Arabs and difficult as well, and it shows the destiny and intelligence of poets, so we wanted to We know how the features of the poem of the mother's lamentation of Al-Baroudi were; Was he really able to prove his poetic ability when he knocked on this door? Its danger also lies in the fact that Al-Baroudi was opposing the predecessors, so did Al-Baroudi oppose others in lamenting his mother - which is a difficult chapter as

presented -? And if so, what was the opposition? Moreover, Al-Baroudi was a professor, and he had the leadership in the renaissance of modern Arabic poetry, and this makes the possibility of his influence on those who came after him great, so did Al-Baroudi oppose any of his students or those who came after him? And how? Research strives to answer these questions .The research introduced Al-Baroudi, his poetry, and his laments in a brief manner. So that is an introduction to understanding the poem. Then he moved on to a thorough analysis of the poem, in order to clarify what Al-Baroudi took from others and influenced him, and what influenced others and benefited those who came after him. Then the research talked about Al-Baroudi's influence on others, and sought to answer the question posed: Did Al-Baroudi object to someone else's lamentation for his mother? And how? As for the study of influence, it dealt with the effect of this poem on the poems of lamentation after it, and also tried to answer the question that was presented: Did any of his students or those who came after him oppose Al-Baroudi? And how? Then was the conclusion, and it contains the most important results that the research reached, then it is proven by sources and references.

keywords: Lamentation of the mother- Parodi- Vulnerability the influence-Budget.

المقدمـــة

الحمدُ لله والصلاة والسلام علىٰ رسول الله -صلىٰ الله عليه وسلم وعلىٰ آله وصحبه ومن والاه-، أما بعد،

فقد أُتيحت لمصر مكانة ممتازة في تاريخ الشعر العربي الحديث؛ بعد أنْ تقدّمت عليها الأقطار العربية في العصور القديمة وسبقتها؛ «تفوَّقت الحجاز والعراق في العصر الأموي، وظلَّت العراق متفوِّقة في العصر العباسي، وتفوّقت الشام في عصر سيف الدولة، وتفوقت الأندلس في عصر ملوك الطوائف، وكان حظّنا من التفوّق في هذه العصور ضعيفًا، ولم نستطع أن نحقق لأنفسنا تفوّقًا قويًّا وامتيازًا في العصر الفاطمي وما تلاه من عصور، فشعراؤنا كانوا دائمًا من درجة وُسْطىٰ، ولم تكن لهم أجنحة متينة يستطيعون بها أن يُحَلِّقوا في سماوات الشعر العُلْيا»(١).

حتىٰ إذا جاء العصر الحديث وظهر البارودي وتلامذته أخذت مصر حظَّها من السَّبْق والامتياز، وكان لها قصبُ السبق في دولة الشعر وسلطانه بين البلاد العربية؛ لقد استطاع البارودي أن يُخَلّص الشعر من الركاكة والتعقيد، وأن ينهض به نهضة قوية جدًّا، وأن يُعيد له جزالته ونصاعته، وقد اتخذ الشعراء العبّاسيين ومَن سبقوهم نماذج يقلِّدهم ويعارضهم، لكنه لم يذبْ فيهم؛ فشخصيته في شعره قويّة بارزة، كما أنَّ قضايا أمَّته ممثّلة في شعره بوضوحٍ جَلِيّ.

هذا، ومن عيون قصائده: قصيدته في رثاء أمِّه، بل هي من عيون قصائد الرثاء في العصر الحديث، وهي قصيدة ذاتُ خطر، ويكمن خطرها في كونها

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، للدكتور شوقي ضيف، ص ٥٦، ٥٧.

في رثاء امرأة، ورثاء النساء شحيحٌ عند العرب وصَعْبٌ أيضًا، ويظهر فيه قَدْرُ الشعراء ونباهتهم، فأردنا أن نعرف كيف كانت ملامح قصيدة رثاء الأمِّ عند البارودي؛ وهل استطاع حقًّا إثبات مقدرته الشعرية حين طرق هذا الباب؟

ويكمن خطرها أيضًا في كون البارودي كان يعارض السابقين، فهل عارض البارودي غيره في رثاء أمِّه –وهو باب صَعْبٌ كما تقدَّم–؟ وإنْ كان فكيف كانت المعارضة؟ ثم إنَّ البارودي كان أستاذًا، وله الريادة في نهضة الشعر العربي الحديث، وهذا يجعل احتمالية تأثيره فيمن جاء بعده كبيرة، فهل عارض البارودي أحدٌ من تلامذته أو ممَّن جاء بعده؟ وكيف؟ يسعى البحث جاهدًا إلى الإجابة عن هذه الأسئلة.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت شعر البارودي فإننا لم نعثر على دراسة مستقلة لهذه القصيدة، ومع كثرة الدراسات الموازنة أيضًا التي اهتمّت بالمعارضات فإنّنا لم نجد من تعرَّض لهذه القصيدة، لم نجد في أيٍّ من هذا إلا تعليقًا سريعًا عليها في صفحتين من بحث موسوم بـ "الرثاء في شعر البارودي"، للدكتور مصطفى مصطفى البسطويسي عطا[1]، وهو تعليقٌ يسيرٌ لا يجيب عن شيء من الأسئلة التي طرحناها.

واقتضت خُطَّةُ البحث أن يبدأ بالتعريف بالبارودي وبشعره وبرثائه تعريفًا موجزًا؛ حتى يكون ذلك مدخلًا لفهم القصيدة. بعد ذلك انتقل إلى تحليل القصيدة تحليلًا وافيًا، متناولًا ما تضمنته القصيدة من معانٍ، وكيف استطاع البارودي أن يُوَظّف ما حصَّله من شعر العرب من معرفة نحوية

(١) البحث في مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالمنصورة، جامعة الأزهر، العدد (٢)، ١٩٨٩م.

وصرفية وبلاغية وغير ذلك توظيفًا جيّدًا من أجلِ أن يُعَبِّر عما تعتلج به نفسه، وتضطرب به خواطره. وهذه الوقفة التي لابد منها مع شرح القصيدة وإن طالت كانت من أجل أن يستبين ما الذي أخذه البارودي من غيره وتأثّره، وما الذي أثّره في غيره وأفاده مَنْ جاء بعده.

ثمّ تحدَّث البحث عن تأثّر البارودي بغيره، وسعىٰ إلىٰ الإجابة عن السؤال المطروح: هل عارض البارودِيُّ في رثاء أمِّه غيرَه في رثاء أمِّه؟ وكيف؟ أمَّا مبحث التأثير فقد تناول أثر هذه القصيدة في قصائد الرثاء بعدها، وحاول أن يجيب أيضًا عن السؤال الذي تقدَّم: هل عارض البارودِيَّ أحدٌ من تلامذته أو ممَّن جاء بعده؟ وكيف؟ ثُمَّ كانت الخاتمة، وفيها أهم النتائج التي وصل إليها البحث، ثُمَّ ثَبَتٌ بالمصادر والمراجع.

وقد اعتمد البحثُ المنهجَ الوصفي؛ الذي يَرْصُدُ الظاهرة ويصفها، ولا يكتفي بذلك، وإنما يحاول أن يُفَسِّرها تفسيرًا شافيًا، وذلك من خلال إجراءاته، التي من أهمّها إجراءُ التحليل، غيرَ عابئٍ بفرضٍ مُسْبق، أو قولٍ شائع، وإنما مُعْتَمَده النَّصُّ.

هذا، وقد بذلتُ جهدي، واستَفْرَغْتُ وُسْعِي، ولعلّي ظَفِرْتُ ببعضِ ما أردت، ولعلَّك تَعْذِرني إِنْ أخطأت، ومن الله أرجو الثواب، وأسأله –تعالىٰ– حسن المآب، وصلَّىٰ الله علىٰ النبيِّ الأمين، وعلىٰ آله وصحبه أجمعين، والحمدُ لله ربِّ العالمين.

❁❁❁❁❁

التعريف بالشاعر[1]: محمود سامي البارودي (١٨٣٨م – ١٩٠٤م):

ولد محمود سامي البارودي بمصر لأبوين من الجراكسة سنة (١٨٣٨م). وكان أبوه من أمراء المدفعية، ثم صار مديرًا لـ "بربر" و"دنقلة" في السودان. ولقبُه البارودي نسبة إلىٰ بلدة "إيتاي البارود" إحدىٰ بلاد محافظة البحيرة؛ حيث كان أحد أجداده ملتزمًا بها، ويجمع الضرائب من أهلها[2].

وكان أجداد البارودي يرقون بنسبهم إلىٰ حُكَّام مصر المماليك. وكان الشاعر شديد الاعتداد بهذا النسب في شعره وفي كلّ أعماله.

تيتَّم البارودي في السابعة من عمره؛ فقد مات أبوه بـ "دنقلة"، فكفله بعضُ أهله وضموه إليهم. وتلقَّىٰ تعليمه الأوَّل في البيت، فتعلم القراءة والكتابة، وحفظ القرآن الكريم، ومبادئ النحو والصرف. ثم التحق بالمدرسة الحربية مع أمثاله من الجراكسة والترك وأبناء الطبقة الحاكمة وهو في الثانية عشرة من عمره[3].

وتخرَّج في المدرسة الحربية وهو في السادسة عشرة من عمره، لكنَّ الجيش كان قَدْ سُرِّح، فاتجه إلىٰ ميادين القتال في شعر العرب، واندفع يقرأ شعر الحماسة والحروب، لكنَّ الشعر جرَّه إلىٰ ميادين أخرىٰ؛ كالوصف

(١) انظر: مقدِّمة ديوان البارودي، وفي الأدب الحديث، لعمر الدسوقي، ١/ ٢١٢، ومحمود سامي البارودي، لعمر الدسوقي، دار المعارف، والأدب العربي المعاصر في مصر، ص ٨٣.

(٢) مقدمة الديوان، ص٦.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والغزل والحكمة وغير ذلك؛ فتحرَّكت نَفْسُ الشاعر لقول الشعر، ومحاكاة فحول الشعراء العرب(١).

ولمَّا رأىٰ الجوَّ المحيط به لا يتسع لتحليقه ولا لطموحه رحل إلىٰ الأستانة، والتحق بوزارة الخارجية فيها، وتكلَّم اللغتين التركية والفارسية، وعكف علىٰ آدابهما، فاستظهر شعرهما وتغنَّىٰ بأوزانه، ودعته سليقة الشاعر إلىٰ القول بالتركية والفارسية فقال بهما شعرًا(٢).

وفي سنة (١٨٦٣م) سافر إسماعيل إلىٰ الأستانة بعد أن تولَّىٰ العرش ليشكر السلطان العثماني علىٰ ذلك، ورأىٰ البارودي وأُعجب به، فألحقه بحاشيته وعاد به إلىٰ مصر(٣).

عاد البارودي إلىٰ مصر وهو في الرابعة والعشرين من عمره، ورُقِّي فعُيّن علىٰ قيادة فرقتين من الفرسان، ثم أُوفد إلىٰ فرنسا مع جماعة من ضباط العسكرية المصرية، حيث شهدوا مناورات الجيش الفرنسي السنوية، ومن هناك سافر إلىٰ لندن، فشهدوا من الأعمال العسكرية ما زادهم بها علمًا. ثم عاد إلىٰ مصر مرّة أخرىٰ، ورقِي إلىٰ رتبة "القائمقام" في فرسان الحرس، ثم إلىٰ رتبة "أميرالاي"(٤).

ولمَّا شبَّت الثورة في جزيرة أقريطش (كريت) علىٰ الدولة العثمانية أرسل إسماعيل جُنْدًا يعاون العثمانيين في قمع تلك الثورة، وكان البارودي

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص٨٤.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه، ص٨٥.

(٤) مقدمة الديوان، ص١١.

ضمن هؤلاء الجُند، وأبلىٰ بلاءً حسنًا، وتغنَّىٰ هناك ببلده في شعره، ووصف الحرب التي خاضها. وقد أنعم السلطان العثماني عليه بالوسام العثماني من الدرجة الرابعة لأجل بلائه الحسن[1].

وحين أعلنت روسيا الحرب علىٰ الدولة العثمانية سنة (١٨٧٨م) أرسل إسماعيل جيشًا يعاون العثمانيين[2]، وسافر البارودي مع الجيش، واشترك في الحرب، وكوفئ عن مواقفه فيها بإنعام الخليفة عليه برتبة أمير اللواء، وبنيشان الشرف (الميداليا)، وبالوسام المجيديّ من الدرجة الثالثة.

عاد البارودي من حرب البلقان، وقد أدرك الأربعين، فعيِّن مديرًا للشرقية، ثم محافظًا للعاصمة. وتقلَّد وزارتي الأوقاف والحربية في عهد توفيق. وحين ثار الجيش بقيادة عرابي ثورته المعروفة (١٨٨٢م) انضم البارودي إلىٰ الثورة[3]، وكان متردِّدًا كما يصوِّر ذلك شعرُه، ولكنه عاد فحزم رأيه، واستعان توفيق بحراب الإنجليز ضد الوطن وجيشه فأخفقت الثورة، وقُدِّم البارودي إلىٰ المحاكمة، وحُكم عليه بالنفي إلىٰ "سرنديب"، فظلَّ بها سبعة عشر عامًا وبعض عام، قال فيها قصائده الخالدة، التي يبثُّ فيها حنينه إلىٰ وطنه، وشوقه إلىٰ أهله وأحبابه، ويرثي من مات من أهله وأحبابه وأصدقائه، ويتذكّر أيام لهوه وشبابه، ويصف حاله الشديدة في غُرْبته وشَيْبه ومرضه[4].

(١) مقدمة الديوان، ص١٢.

(٢) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص٨٥.

(٣) محمود سامي البارودي، لعمر الدسوقي، ص٧.

(٤) مقدمة الديوان، ص٢٣.

وهناك في "سرنديب" تعلَّم الإنجليزية، وأخذ يؤلِّف مختاراته من الشعر القديم، فجمع لثلاثين شاعرًا عيون قصائدهم وأشعارهم. وأخيرًا، صدر العفو عنه في سنة (١٩٠٠م) فعاد إلىٰ وطنه، واتخذ من بيته منتدىٰ للأدباء والشعراء، لكنَّ الحياة لم تطلْ به، فمات سنة (١٩٠٤م)، ولم يكن قد طُبع ديوانه ولا مختاراته فطبعتهما أرملته[١].

ملامح شعر البارودي[٢]:

١- يعدُّ البارودي رائد الشعر العربي الحديث؛ فقد وثب به وثبة عالية، وحرّره من قيود البديع وأغلال الصنعة ووصله بروائعه القديمة وصياغتها المحكمة، وربطه بحياته وحياة أمَّته.

٢- اشتركت عناصر كثيرة في تكوين شخصية البارودي الأدبية[٣]، منها: العنصر الشركسي، وأورثه هذا العنصر حِدَّة في المزاج وطموحًا واسعًا، ويقابل هذا العنصرَ الوراثيَّ العنصرُ العربي المكتسب من قراءاته للشعر القديم، وهذا العنصر من غير رَيْب هو أقوىٰ العناصر.

ويضاف إلىٰ ما سبق قراءته في الآداب التركية والفارسية والإنجليزية، وسفره إلىٰ أوربا ورؤيته للحياة الأوربية. ليس هذا وحسب، وإنما بقي عنصرٌ خطير، وهو البيئة المصرية التي اضطرب في مشاهدها الطبيعية وأحداثها القومية والسياسية، وأثَّرت هذه البيئة في نفسه كثيرًا.

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص٨٦.

(٢) انظر: مقدِّمة ديوان البارودي، وفي الأدب الحديث لعمر الدسوقي، ١/ ٢١٢، ومحمود سامي البارودي، لعمر الدسوقي، والأدب العربي المعاصر في مصر، ص ٨٦، والشعر العربي الحديث، للدكتور محمود محمدين، ص ٢٢.

(٣) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص٨٦.

٣- حاكىٰ البارودي الشعراء القدماء وعارضهم[١] من مثل: النابغة، وبشار، وأبي نُواس، والمتنبي، وأبي فراس، والشريف الرضي، وأتيح له أن يتميّز في كثير من معارضاته. وهذا هو مذهبه الفنّي؛ بَعْثُ الأسلوب القديم في الشعر وتعمّد إحيائه، وهو لا يُمَوّه في ذلك ولا يكذب بل يصرِّح، ويدعو الشباب إلىٰ تقليده. والبارودي إنما استعار من القدماء إطارهم الذي يقوم علىٰ قوة الأسلوب وجزالته، ولكنَّه يملأ هذا الإطار بروحه وشخصيته، وكأنها خاتم يطبع علىٰ كلِّ مأثور له اسمه.

٤- نظم البارودي الشعر في كلِّ أغراضه المعروفة من غزل ومديح وهجاء وفخر ورثاء، مرتسمًا نهج الشعر العربي القديم، غير أنَّ شخصيته كانت واضحة في كلِّ ما نظم؛ فهو الضابط الشجاع، والثائر علىٰ الظلم، والمغترب عن الوطن، والزوج الحاني، والأب الشفيق، والصديق الوفي، والابن البار[٢].

٥- وبما قدَّمنا كلّه كان البارودي أوّل المجدّدين في الشعر العربي الحديث، وهو تجديد قام علىٰ أصلين: بعث الأسلوب القديم في الشعر بحيث تعود إليه جزالته ورصانته، وتصوير الشاعر لنفسه وقومه وبيئته وعصره تصويرًا مخلصًا صادقًا.

❁❁❁❁❁

(١) انظر: مقدمة الديوان.

(٢) الشعر العربي الحديث، للدكتور محمود محمدين، ص٢٢.

المراثي في ديوان البارودي

م	المرثيّ	عدد الأبيات	مكانها	المضمون
١	ابنته	بيتان	ص ٤٩	عدم قدرته علىٰ البكاء لغلبة الحزن.
٢	عبد الله باشا فكري (صديقه)	٩	ص٤٨، ٤٩	الثناء عليه – الدعاء له – التسليم عليه – إظهار مدىٰ الحزن عليه.
٣	عبد الله باشا فكري والشيخ حسين المرصِفي[1]	٦	ص٦٨، ٦٩	فجعته بفقدهما – الثناء عليهما.
٤	زوجته	٦٧	ص١٥٣	وقع الخبر– وصف أسىٰ الأولاد– عظم المصيبة– حاله بعد فقد زوجته– لوم الزمان– إرسال التحية لها– ذكر الحسّاد والحاقدين– أبياتٌ في الحكمة– صرع الدهر للسابقين.

(١) هذه القصيدة أربعةٌ وثلاثون بيتًا، يتشوّق فيها البارودي لأيّام الشباب، ويذكر أماكن صباه في مصر، كما يذكر ما صنع الشيبُ به في سرنديب، وكأنّما القصيدة في رثاء الحياة كلّها، أمّا رثاء عبد الله باشا والشيخ المرصِفي فكان في ستّةِ أبياتٍ منها فقط.

م	المرثيّ	عدد الأبيات	مكانها	المضمون
٥	ولده (عليّ)	١٣	ص١٦٠	الحزن والألم عليه- لوم الدهر- أمر القلب بالبكاء- الإلماح إلىٰ نجابته- الختام بالسلام.
٦	والده (رثاه في صباه)	١٨	ص١٦١	الفخر بأبيه- عظم المصيبة- الفخر بنفسه.
٧	حاضنته	٣	ص٢٤٨	الوفاء لها وعدم نسيانها- ذكر إحسانها- التسليم عليها.
٨	ولده (عليّ)	٧	ص٢٤٨	البكاء عليه-ألمه الشديد- رجاء الثواب.
٩	أحمد فارس (صديقه)	٢٩	ص٣٢٨	أبيات في الحكمة- هول المصيبة- البكاء- حث الابن علىٰ الصبر.
١٠	والدته	٥٢	ص٥٥٥	القصيدة موضوع الدراسة.
١١	أحد قُوَّاد الجيش	١٤	ص٥٦١	شجاعة المرثي-بذله-هول المصيبة بفقده
١٢	علي بن رفاعة الطهطاوي	٢٨	ص٦٦٨	ذكر محاسنه-هول المصيبة- لَوْمُ الدهر- الثناء علىٰ الأب- الدعاء بالسُّقْيا لقبريهما- الختم بالسلام.

لا يَسْلَمُ الإنسان من البلاء في الحياة الدنيا؛ فهذه طبيعتها، وواهمٌ من يريدها صَفْوًا. فالمرء –لا شكَّ– مُبْتَلًى، لكنْ تختلف نوعيةُ البلاء وقدرُه ما بين شخصٍ وآخر. يُبْتَلىٰ الإنسانُ في نفسه، أو في ماله، أو في حبيبٍ له؛ فتدمع عينُه، ويحزن قلبه، ويطول ليلُه. ومن الناس من لا يستطيع أن يُعَبِّر عن هذا، ومنهم من يُسْعفه منطقه، ويُعينه لسانه، وهؤلاء هم الأدباء؛ ومن هنا كانت قصيدة الرثاء.

والرثاء كان ولا يزال أحد أعمدة الشعر الكبيرة، وأبوابه الكبرىٰ[1]، وما فتئ الشعراء علىٰ اختلاف أزمانهم وتباين أماكنهم يفتنّون فيه ويُبدعون، وممَّن أدلىٰ بدلوه مع هؤلاء الشعراء ليمتاح من هذا المعين شاعرُنا الكبير البارودي، ويتضح ذلك من المراثي التي في ديوانه، وقد رصدناها في الجدول السابق، ومن خلال تأمّلنا في هذا الجدول وفي هذه القصائد نستطيع أن نخلص إلىٰ بعض النتائج، ومن خلالها نفهم طبيعة قصيدة الرثاء عند البارودي بصفة عامّة، وهذا من شأنه أن يساعدنا في فهم قصيدة رثائه لأمّه. وهذه النتائج هي:

١ – المرثي عند البارودي لا يعدو أن يكون والدًا، أو ولدًا، أو زوجًا، أو صديقًا مقرّبًا، أو قائدًا مصاحبًا، ويعكس هذا شيئًا من طبيعة شخصية البارودي؛ فهو لم يعرف التملّق في حياته؛ فلا حاجة عنده لرثاء والٍ أو وزيرٍ أو صاحب جاه، ولا نغالي إنْ قلنا: إنه كان يرىٰ نفسه فوق الرؤساء وأصحاب المناصب، ومن يطالع سيرته ويقرأ شعره فلن يرتاب في ذلك.

(١) نقد الشعر، لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق: الدكتور خفاجي، دار الكتب العلمية، ص٩١.

٢- ومن ثَمَّ فرثاؤه -باستثناء رثائه أباه- صادقٌ، ناطقٌ بلوعة قلبه، وحرقةِ فؤاده، ودَمْعِ عينه، لا ترىٰ فيه -غالبًا- تكلُّفًا، ولا تملُّقًا، ولا رياءً.

٣- استثنىٰ بعضُ الدارسين رثاءَه والدَه؛ لأنَّه تُوُفِّي والبارودي صبيّ، فجاء رثاؤه خاليًا من العاطفة، وفيه كثير من المبالغات غير المقبولة، كما خلا من تفجُّع الحزين وحسرات الفراق(١).

٤- لا ينافي الصدق الذي ادعيناه كونُه لم يرث ابنته إلا ببيتين؛ لأنَّ وفاتها كانت بعد وفاة والدتها بقليل، وكان ذلك سنة ١٨٨٥م، والبارودي آنذاك في المنفىٰ، وكان قدْ رثىٰ زوجته بقصيدة في سبعة وستين بيتًا، فجثم الحزن علىٰ عينه ولسانه وقلبه، فلم تُسعفه دموعه، ولم تنقد له كلماته، وقال(٢):

فَزِعْتُ إلىٰ الدموع فَلَمْ تُجبني ... وَفَقْدُ الدمع عند الحُزْنِ داءُ

وما قَصَّرْتُ في جَزَعٍ ولكنْ ... إذا غلب الأسىٰ ذهب البكاءُ

٥- وفي رثائه قائد الحرب(٣) يظهر تأثُّره برثاء أبي تمام لمحمد بن حميد الطوسي(٤)؛ فقد ركّز البارودي علىٰ معاني الشجاعة والبذل والثبات، وهي المعاني ذاتها في قصيدة أبي تمام.

وكرّر البارودي كلمة "فتىٰ"، وهي مكرَّرة في قصيدة أبي تمام، والفتوة عند العرب تعني الشجاعة والإيثار، والسخاء والوفاء، والشرف والحلم وحماية الضعيف، وإغاثة الملهوف، وقوة الاحتمال، والسعي نحو المعالي،

(١) انظر: محمود سامي البارودي، لعمر الدسوقي، ص ٤٢.

(٢) ديوانه، ص ٤٩.

(٣) نفسه، ص ٥٦١.

(٤) ديوانه بشرح التبريزي، ط دار المعارف، ٤/ ٧٩ - ٨٥.

وكثيرًا من الصفات الحميدة. والفتىٰ عندهم هو السيد الذي نال السؤدد والشرف بخلاله الكريمة وأفعاله العظيمة[١]. وكلتا القصيدتين خُتمت بالسلام. وذكر أبو تمام أنَّ محمدًا ثبت حين فرَّ الآخرون، وأنّ طُرَقَ الجهاد تعطَّلت بموته، وسُبَلَ الإنفاق أُغْلقت بذهابه، وذكر البارودي المعاني نفسها في قصيدته، ولولا ضيقُ المقام لذكرنا هذه الأبيات.

٦- وبالنظر إلىٰ المراثي من حيث عددُ الأبيات نجد أنَّ أكثرها في عدد الأبيات هي مرثيته لزوجته[٢]؛ حيث بلغ عدد أبياتها سبعة وستين بيتًا، ثم مرثيته لأمِّه، وعددها اثنان وخمسون بيتًا. وهذا يؤكّد معنىٰ الصدق الذي تحدَّثنا عنه، كما يؤكد شاعريّة البارودي واقتداره علىٰ فنِّه؛ لأنَّ رثاء النساء عند العرب قليلٌ، ويصعب، يقول ابن رشيق: «ومن أشدّ الرثاء صعوبة علىٰ الشاعر أن يَرْثي طفلاً أو امرأة؛ لضيقِ الكلام عليه فيهما، وقِلَّة الصفات»[٣].

٧- وسبيلُ الرثاء عند البارودي هو سبيل الرثاء عند القدماء[٤]؛ فهو عند جميعهم ظاهرُ التفجُّع، بيّن الحسرة، مخلوطٌ بالتلهّف والأسف. ويذكر الراثي محاسن الميت، ويُسَلّم عليه، ويدعو لقبره بالسقيا، ويُظهر الحزن والبكاء عليه، ويصف هول المصيبة بفقده، ويلوم الزمان علىٰ غدره، ويذكر صرعة الدهر للسابقين، ويؤكّد معنىٰ الوفاء للميت، والسير علىٰ دربه. كما

(١) انظر: الفتوة عند العرب، لعمر الدسوقي، نهضة مصر، ط٣.

(٢) انظر في تحليل هذه المرثية: رثاء الزوجة بين جرير والبارودي: دراسة الموازنات الأدبية، للدكتورة ورد مُحمَّدي مكّاوي عزب، مجلَّة كلية الآداب، جامعة القاهرة، يوليو، ٢٠٠١م، مجلَّد (٦١)، الجزء (٣).

(٣) العمدة (ط دار الجيل، ٢/ ١٥٤).

(٤) المصدر نفسه، ٢/ ١٤٧، ١٥٠.

يضرب الأمثال بالملوك الأعزّة، والأمم السالفة. ويتأمَّل في أحوال الدنيا، وحكمة القدر. ويحثُّ على الصبر، ويدعو إلى التجلّد واللتماسك، ويزهِّد في الدنيا، ويُرَغّب في الآخرة.

قصيدتُه في رثاء أمّه:

بينما كان البارودي في ساحة الوغى، يصارع الأعداء، ويثخن بهم الجراح، إذ أتاه خبرٌ أصاب فكرَه ووجدانه بجراحةٍ خطيرة، وهو خبرُ وفاة أمِّه، فحزن عليها حزنًا شديدًا، وبكاها بكاءً حارًّا، ورثاها بقصيدةٍ تقطر حزنًا وألمًا وحنانًا ووفاءً وبرًّا، وهذه القصيدة من عيون المراثي في العصر الحديث.

(١) بداية قوية:

١-هَوًى كان لي أَنْ أَلْبَسَ الْمَجْدَ مُعْلَمَا فلمَّا مَلَكْتُ السَّبْقَ عِفْتُ التقدُّمَا

بدأ الشاعر قصيدته بداية قوية تحكي طموحًا كبيرًا إلى المجد، ظلَّ شاعرنا يبنيه سنوات طوية، لكن هبَّت رياح قوية صدَّعت هذا البنيان، بل كادت أن تهدمه، وقد كان قويًا. وإذا أردنا أن نعرف مقدار هذا الطموح فلنتأمّل كيف عبَّر الشاعر عنه؛ فقد قَدَّم "هوىً"، مما يوحي ذلك بسيطرة هذا الطموح على نفسه، ثم إنها أيضًا جاءت مصدرًا، وهذا من شأنه تكثيف المعنى وزيادته، وزاد من هذا التكثيف أيضًا كلمة (لي)؛ فهو له وحده لا لغيره.

واتكأ الشاعر على الاستعارة في قوله: "أن ألبس المَجْدَ"، فقد جعل المجد ثيابًا وأراد أن يلبسه ويتسربل به، على سبيل الاستعارة المكنية. وأتى بالحال في كلمة (مُعْلَما)، فهو يريد أن يلبس المجد حال كونه مُعْلَما متميِّزًا

ظاهرًا. أرأيت هذا المجد القوي، أيُّ رياح ستهُبُّ عليه وتزعزعه؟ هذا المجد وصل إليه الشاعر حقًّا "فلمَّا ملكت السَّبْقَ"، لكنَّه (عاف) التقدُّم، ولابد أن نقف مع دلالة (عافَ)، قال ابن منظور: «عاف الشيءَ يعافه عَيْفًا وعِيافةً وعيافًا وعَيَفَانًا: كرهه فلم يشربه طعامًا أو شرابًا. قال ابن سِيْده: قد غلب علىٰ كراهية الطعام، فهو عائف»(١).

إنَّ دلالة (عاف) هي البغض والكراهية، أبَعْدَ كلِّ هذا الهوىٰ للمجد الذي أشربه شاعرنا يتركه، بل ويبغضه ويكرهه؟! لاشك أنه سيسوق لنا مسوغات هذا البغض وهذه الكراهية فيما بعد، حتىٰ نقنع بتحوَّله، وإلا فقوله غير مقبول!. وممَّا مكّن المعنىٰ في البيت وزاده جمالًا وبهاء الموسيقىٰ التي جلبها التصريع بين (مُعْلَما والتقدُّمَا). وقد قال القرطاجني في أهمية التصريع: "فإنَّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوةً وموقعًا من النفس لاستدلالها به علىٰ قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبةٍ تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك"(٢).

(١) لسان العرب، مادة (عيف).

(٢)منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ص٢٨٣.

(٢ – ٨) مسوغات هذا الانصراف عن الطموح:

٢- وَمَنْ عَرفَ الدُّنْيَا رَأَىٰ مَا يَسُرُّهُ ... مِنَ الْعَيْشِ هَمًّا يَتْرُكُ الشُّهْدَ عَلْقَمَا

٣- وَأَيُّ نَعِيمٍ فِي حَيَاةٍ وَرَاءَهَا ... مَصَائِبُ لَوْ حَلَّتْ بِنَجْمٍ لأَظْلَمَا

٤- إِذَا كَانَ عُقْبَىٰ كُلِّ حَيٍّ مَنِيَّةٌ ... فَسِيَّانِ مَنْ حَلَّ الْوِهَادَ وَمَنْ سَمَا

٥- وَمِنْ عَجَبٍ أَنَّا نَرَىٰ الحَقَّ جَهْرَةً ... وَنَلْهُو كَأَنَّا لا نُحَاذِرُ مَنْدَمَا

٦- يَوَدُّ الْفَتَىٰ فِي كُلِّ يَوْمٍ لُبَانَةً ... فَإِنْ نَالَهَا أَنْحَىٰ لأُخْرَىٰ وَصَمَّمَا

٧- طَمَاعَةُ نَفْسٍ تُورِدُ الَمَرْءَ مَشْرَعًا ... مِنَ الْبُؤْسِ لَا يَعْدُوهُ أَوْ يَتَحطَّمَا

٨- أَرَىٰ كُلَّ حَيٍّ غَافِلًا عَنْ مَصِيرِهِ ... وَلَوْ رَامَ عِرْفَانَ الْحَقِيقَةِ لَانْتَمَىٰ

يحكي لنا الشاعر فلسفته في الحياة، فالذي يتأمَّلُ الحياة ويعرفها جيّدًا يرىٰ المسرات همومًا، ولعلَّ هذا يجرُّنا إلىٰ المتنبي ونظرته إلىٰ الدنيا، أو يأخذنا أبعد إلىٰ ابن الرومي وتشاؤمه، وقد أتىٰ الشاعر بقيد الصفة ليزيد معناه قُوَّة، فوصف "همًّا" بقوله: "يترك الشُّهْدَ عَلْقَما"، فهو همٌّ شديدٌ يُصيِّرُ العسل عَلْقَمًا مُرًّا، ثم إنَّ المطابقات عملت علىٰ تركيز المعنىٰ وتكثيفه، والإحاطة به من كلِّ جوانبه، فقد طابق الشاعر بين "يسرُّه وهمًّا"، و"الشُّهْدَ وعلقَما".

ولا يوجد نعيم في حياة مليئة بالمصائب والبليات الشديدة، التي من شدتها تطمس ضوء النجم إنْ حَلَّت به. والشاعر عدل عن الخبرية في التعبير عن معنىٰ النفي إلىٰ الإنشائية، فأتىٰ بالاستفهام الذي غرضه النفي، وهذا أقوىٰ في الدلالة والمعنىٰ. وأتىٰ بصيغة العموم "وأيُّ نعيم"، فليس هناك

نعيم مستثنىٰ، ثم وصف الحياة بـ"وراءها مصائب"، ووصف المصائب وصفًا شديدًا فقال: "لو حَلَّت بنجم لأظلما".

وأتىٰ الشاعر بمقدِّمة ونتيجة، المقدّمة هي "إذا كان عقبىٰ كلُّ حيٍّ منيّةٌ"، والنتيجة "فسيَّان مَنْ حلَّ الوهاد ومَنْ سما"، يعني: إذا كان كلُّ حيٍّ سيموت فيستوي حينئذ من علا في معيشته ومن انخفض. وقد كثَّف الطباق المعنىٰ، فالشاعر طابق بين (حيّ ومنيّة) و(الوهاد وسما).

ويزدادُ عجبُ الشاعر من كون الناس يرون الحق واضحًا جليًّا، ومع ذلك لا يسلكون طريقه، ويمضون في لهوهم غير مفكرين في عاقبة فعلهم. وقد أكّد الشاعر معرفة الناس الحق بـ "أنَّا"، وأيضًا بالمضارع "نَرَىٰ"؛ فهي رؤية مستمرّة، والمضارع قد لا يلحظ فيه زمان مُعَيَّن من حالٍ أو استقبال فيدلُّ إذ ذاك علىٰ الاستمرار(١).

والإنسان لا يشبع من المال، يطلبه دائمًا، ولا ينقطع هذا الطلب إلا بموته، كما في الحديث: «لو كان لابن آدم واديان من ذهب لابتغىٰ لهما واديًا ثالثًا، ولا يملأ جَوْفَ ابن آدم إلا التراب، ويتوب الله علىٰ مَنْ تاب»(٢). والفعل المضارع "يود" يحكي هذه الحال المستمرة، ويؤكدها أيضًا "في

(١) انظر: البحر المحيط في التفسير، لأبي حيّان الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، ١٤٢٠هـ ٧/ ٤٩٨.

(٢) صحيح مسلم، كتاب: الزكاة، باب: لو أنّ لابن آدم واديين لابتغىٰ ثالثًا، صحيح مسلم بشرح النووي، دار أبي حيّان، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م، ٤/ ١٥٠.

كلِّ يوم"، كما يؤكدها التنكير في "لُبانة"، فهو تنكير يفيد العموم[1]، وقد عبَّر الشرط وجوابه عن السعي المباشر في طلبة أخرىٰ بعد تحقيق الأولىٰ، كما أظهر التضعيف[2] في "صمَّم" قوة هذا السعي والإلحاح فيه.

إنَّ الطمع هو الذي يقود الإنسان إلىٰ غيِّه وهلاكه، ومن ثمَّ قدَّم الشاعر "طماعةُ نفس"، وأراد الشاعر تقريب المعنىٰ للقارئ فجعل البؤس في صورة المحسوس، فقد شبَّه البؤس بالماء، وحذف المشبه به وأتىٰ بشيء من لوازمه علىٰ سبيل الاستعارة المكنية.

وقد رجع الشاعر إلىٰ الغفلة مَرَّة أخرىٰ، وأتىٰ بصيغة العموم ليؤكد غفلة الناس عن مصيرهم، وإنْ شئت فقل: "تغافل"، فكثير من الناس يرىٰ الحقيقة ويتغافل عنها، أو يعرض عنها بالكلية حتىٰ لا يراها.

❁❁❁❁❁

(1) انظر في أغراض التنكير: الإيضاح مع البغية، للقزويني (ت٧٣٩هـ)، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠١٧م، ١/ ٩٣.

(2) انظر في معاني التضعيف: أدب الكاتب، لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، شرحه وقدّم له وضبطه: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م، ص٣٠٠.

(٩ – ١٤) تسليةٌ بذهاب السابقين:

٩- فَأَيْنَ الأُلَىٰ شَادُوا وَبَادُوا أَلَمْ نَكُنْ نَحُلُّ كَمَا حَلُّوا وَنَرْحَلُ مِثْلَمَا؟

١٠- مَضَوْا وَعَفَتْ آثَارُهُمْ غَيْرَ ذُكْرَةٍ تُشِيدُ لَنَا مِنْهُمْ حَدِيثًا مُرَجَّمَا

١١- سَلِ الأَوْرَقَ الْغِرِّيدَ فِي عَذَبَاتِهِ أَنَاحَ عَلَىٰ أَشْجَانِهِ أَمْ تَرَنَّمَا؟

١٢- تَرجَّحَ فِي مَهْدٍ مِنَ الأَيْكِ لَا يَنِي يَمِيلُ عَلَيْهِ مَائِلًا وَمُقَوَّمَا

١٣- يَنُوحُ عَلَىٰ فَقْدِ الْهَدِيلِ وَلَمْ يَكُنْ رَآهُ فَيَا للهِ كَيْفَ تَهَكَّمَا؟

١٤-وَشَتَّانَ مَنْ يَبْكِي عَلَىٰ غَيْرِ عِرْفَةٍ جِزَافًا وَمَنْ يَبْكِي لِعَهْدٍ تَجَرَّمَا

يُسَلِّي الشاعر نفسه في مصابه بوالدته بذهاب السابقين، تمامًا كما كان يصنع الأوائل في مراثيهم، نعم، ذهب الأولون الذين بَنَوا وشادوا وعمّروا، ونحن خلفناهم، وسنرحل كما رحلوا؛ إنها السنة التي لا تتبدَّل ولا تتغير. وهذا كقوله في تعزية[1]:

إذا ما الرَّدىٰ أَوْدىٰ بآدمَ قبلنا فهل أحدٌ من نسله غيرُ ذاهبِ؟

فإنْ تك قد فارقت شهمًا مهذّبًا فكلُّ ابن أنثىٰ عرضةٌ للمصائبِ

وقد عرض الشاعر هذا المعنىٰ في صورة الاستفهام الذي غرضه التقرير، وهذا لا شك أقوىٰ وأوفىٰ[2].

---

[1] البلاغة العربية فنونها وأفنانها (علم المعاني)، الدكتور فضل حسن عباس، دار الفرقان، الأردن، ط٤، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م، ص١٩٠.

[2] ديوانه، ص٨٧.

ويُلِـحُّ الشـاعر في هـذا المعنىٰ؛ معنىٰ الـذهاب والفنـاء، كـلٌّ سـيموت ويفنىٰ، وتبقىٰ الذكريات. وقد شخّص الذكريات، وجعلها مُقام أصحابها، تأخذ مع الأحياء بأطراف الأحاديث.

وعلىٰ عادة القدماء ينتقل الشاعر إلىٰ الكون، والفناء الذي كُتب علىٰ مخلوقاته، ليتصبَّر علىٰ فقد الراحلين؛ فالثور الضخم الذي يقود القطيع تكون نهايته علىٰ يد رامٍ، والحمار الوحشي يندفع بجدائده إلىٰ الماء، ولا يَدْري أنَّ الصيَّاد في انتظاره، لتكون نهايته علىٰ يديه، وليكون أروع ختام يُختتم به حياة الكائنات، وكلُّ شيء مهما يكن فهو إلىٰ فناء. ويستعير قصة الهديل، وهي قصة أسطورية تزعم أنه كان علىٰ عهد نوح -عليه السلام- فَرْخُ حمام، ثم مات عطشًا، أو صاده جارحٌ من الجوارح؛ فما من حمامة إلا وهي تحنُّ إليه، وتبكي عليه. لكنَّ هذا الطائر يبكي علىٰ غير معرفة، فلا يمكن أن يكون بكاؤه كبكاء شاعرنا؛ وفي المثل: "ليست النائحة الثكلي كالمستأجرة"[1].

❁❁❁❁❁

[1] مجمع الأمثال، للميداني (ت٥١٨هـ)، مكتبة الآداب، ط٢، ٢٠١٥م، ص٦٩٤.

(١٥ – ٢٠) دخول في رثاء الأمّ:

١٥- لَعَمْرِي لَقَدْ غَالَ الرَّدَىٰ مَنْ أُحِبُّه وَكَـانَ بِـوُدِّي أَنْ أَمُـوتَ وَيَسْـلَمَا

١٦- وَأَيُّ حَيَـاةٍ بَعْـدَ أُمٍّ فَقَـدْتُهَا كَمَا يَفْقِدُ المَرْءُ الزُّلَالَ عَلَىٰ الظَّمَا

١٧- تَوَلَّتْ فَوَلَّىٰ الصَّبْرُ عَنِّي وَعَادِنِي غَـرَامٌ عَلَيْهَـا شَـفَّ جِسْـمِي وَأَسْـقَمَا

١٨- وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا ذُكْـرَةٌ تَبْعَـثُ الأَسَىٰ وَطَيْـفٌ يُـوَافِينِي إِذَا الطَّـرْفُ هَوَّمَـا

١٩- وَكَانَـتْ لعَيْنِـي قُـرَّةً ولِمُهْجَتِـي سُرُورًا فَخَابَ الطَّرْفُ والْقَلْبُ مِنْهُمَا

٢٠- فَلَوْلَا اعْتِقَادِي بالْقضَاءِ وَحُكْمِهِ لَقَطَّعْـتُ نَفْسِـي لَهْفَـةً وَتَنَـدُّمَا

دخل الشاعر في رثاء أمّه بعد هذه المقدّمة الطويلة، وقد شبَّه الرَّدَىٰ بإنسان يغتال أحبته، وحذف المشبه به وأتىٰ بشيء من لوازمه علىٰ سبيل الاستعارة المكنية. وكان يود الشاعر أن يموت هو ويسلم أحبته. وقد عمل الطباق علىٰ إيضاح المعنىٰ وتكثيفه.

والشاعر لا يستطيع الحياة بعد فَقْد أمّه، وقد يُنْكَرُ عليه هذا، ومن أجل ذلك أتىٰ بالتشبيه ليبيّن إمكانه[١]، فقد شبّه الشاعر فقد أمّه بفَقْد المرءِ الماءَ الزلال علىٰ الظمأ، ومصيرُ فاقد الماء في مثل هذه الحال الهلاك. وقد ذكر التشبيه نفسه في رثائه لعليّ بن رفاعة الطهطاوي فقال[٢]:

فقدناه فقدانَ الظِّماءِ شرابَهمْ بديمومةٍ والوِرْدُ ليس بداني

---

[١] انظر في أغراض التشبيه: البلاغة العربية فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، للدكتور فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط١١، ٢٠٠٧م، ص١١٦.

[٢] ديوانه، ص٦٦٩. الديمومة: الصحراء الواسعة لا ماء فيها، والورد: الماء الذي يُورد.

ولمَّا ماتت أمُّه تولَّىٰ الصبر عنه، ولزمه الأسىٰ والحزن، حتىٰ أسقمه وأنحله، وكان هذا سريعًا جدًّا، ولا أَدَلَّ علىٰ ذلك من فاء الترتيب والتعقيب والسرعة "تَوَلَّت فولَّىٰ الصبر"، وزادت الاستعارة في قوله: "فولَّىٰ الصبر" و"عادني غرام" المعنىٰ وضوحًا وقوة، فقد شبَّه الصبر والغرام بإنسانين وحذف المشبهين بهما وأتىٰ بشيء من لوازمهما علىٰ سبيل الاستعارة المكنية. ثم إنَّ الأذن هشَّت للجناس الجميل في قوله: "تولَّت – فولَّىٰ".

والشاعر في هذا البيت متأثِّر بقول الأقدمين[1]:

وبالجسم منِّي بيّنًا لو علمته شحوبٌ وإنْ تستشهدي العين تَشْهَدِ

تولَّت أمُّه، ولم يبق إلا الذكريات التي تبعث الأسىٰ والحزن، ولم يبق إلا الطيف الذي يزوره حين يبدأ في نومه. والطيف من الظواهر الحاضرة في شعر الأقدمين، تجده في ديوان الهذليين مثلًا إذا قرأت فيه، وعند البحتري، وغير هؤلاء.تولَّت أمُّه، وكانت لعينه قُرَّة وقرارًا وسكينة، وللقلب سرورًا. ويعكس التقديم في "لعيني قرة" و"لمهجتي سرورًا" مَدَىٰ تمكُّن حبّ أمِّه من قلبه وفؤاده، ومَدَىٰ تعلُّقه بها.

---

[1] هذا شاهدٌ مشهورٌ في كتب النحو، ويُستشهد به علىٰ جواز أن يكون صاحب الحال نكرة بشرط أن يتقدم الحال عليه. انظر: شرح ابن عقيل (ت٧٦٩هـ) علىٰ ألفية ابن مالك (ت٦٧٢هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، ٢٠٠٩م، ٢/ ١٩٠.

تولَّت أمُّه، وإنَّه ليصبِّرُ نفسه بالقضاء؛ فهو رجلٌ مؤمن، وإلا لقطَّع نفسه. والتضعيف في "قطَّعت" يكثِّف المعنىٰ كما تقدَّم. وحتىٰ لا يلومه أحدٌ علىٰ هذا التقطيع أتىٰ بالمفعول لأجله "لهفةً وتندُّما"؛ فكأنَّ سائلًا سأله: لماذا تقطع نفسك؟ فأجاب: "لهفةً وتندُّما".

❁❁❁❁❁

(٢١ – ٢٥) وقع الخبر على الشاعر:

٢١- فَيَا خَبَرًا شَفَّ الْفُؤَادَ فأَوْشَكَتْ سُــوَيْدَاؤُهُ أَنْ تَسْــتَحِيلَ فَتَسْــجُمَا

٢٢- إِلَيْكَ فَقَدْ ثَلَّمْتَ عَرْشًا مُمَنَّعًا وَفَلَّلْتَ صَمْصَامًا وَذَلَّلْتَ ضَيْغَمَا

٢٣- أَشَادَ بِهِ النَّاعِي وَكُنْتُ مُحَارِبًا فَأَلْقَيْتُ مِنْ كَفِّي الْحُسَامَ الْمُصَمِّمَا

٢٤- وَطَارَتْ بِقَلْبِي لَوْعَةٌ لَوْ أَطَعْتُهَا لأَوْشَكَ رُكْنُ الْمَجْدِ أَنْ يَتَهَدَّمَا

٢٥- وَلَكِنَّنِي رَاجَعْتُ حِلْمِي لأَنْثَنِي عَنِ الْحَرْبِ مَحْمُودَ اللِّقَاءِ مُكَرَّمَا

انتقل الشاعر إلىٰ الحديث عن وقع الخبر، فنادىٰ الخبر نداءَ تحسُّرٍ وتفجُّع، ثُمَّ وصفه بأنه أوهن الفؤاد وأسقمه وأضعفه، بل وأثقب سويداءه، وكان هذا سريعًا جدًّا، ودلت فاء الترتيب والتعقيب والسرعة علىٰ هذا التأثير السريع القويّ. ثم إنَّ الشاعر لشدَّة وقع الخبر عليه تخيّله إنسانًا وناداه، علىٰ سبيل الاستعارة المكنية.

ولا يزال الشاعر ينادي الخبر ويرجوه أن يتنحَّىٰ عنه؛ فقد أتعبه كثيرًا، وزلزل عرشه المُمَنَّع، وحطَّم سيفه الصارم. وكانت هذه الأحداث سريعة جدًّا، وكشفت فاء الترتيب والسرعة هذا التتابع والتلاحق، وعمل التضعيف في (ثلَّمت- فلَّلت – ذلَّلت) علىٰ تكثيف المعنىٰ والمبالغة فيه، كما شبَّه الشاعر نفسه بالعرش الممنَّع والسيف والأسد، وصرَّح بالمشبهات بها علىٰ سبيل الاستعارة التصريحية.

لقد جاء الخبر شاعرنا وهو مُمْسك بسيفه في ساحة القتال، فما لبث أن ألقىٰ من يده سيفَه الحادَّ القاطع، والمحارب لا يتخلَّىٰ عن سلاحه بسهولة، فكشف هذا عن هول المصيبة وشدَّة وقعها عليه.

نعم، لقد نزل الخبر عليه كالصاعقة؛ فذهبت بقلبه لوعةٌ شديدة، لدرجة أنه لو أطاعها لتهدَّم ركنُ مَجْدِه، لكنَّه تماسك ليعود محمود السيرة، مرفوع الرأس، شأنُه شأن الأشدَّاء، ويُذكّرنا هذا بقول أبي ذؤيب الهُذَلي في رثاء أولاده[1]:

وتجلُّدِي للشامتين أُرِيْهُمُ أنِّي لريب الدهر لا أتضعضعُ

وقد استعار الشاعر الطيران للذهاب، واشتق منه "طارت" علىٰ سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، وقدَّم "بقلبي" ليؤكِّد المعنىٰ، ونكَّر "لوعة" للتعظيم، ووصفها وصفًا عظيمًا "لو أطعتها لأوشك ركن المجد أن يتهدَّما"، ثم جعل المجد بيتًا له أركان علىٰ سبيل الاستعارة المكنية، وضعَّف في "يتهدَّم" ليبالغ في المعنىٰ.

❁❁❁❁❁

(١) شرح أشعار الهذليين، للسكري (ت ٢٧٥هـ)، تحقيق: عبد الستارفرَّاج، مكتبة دار العروبة، ط١، ١/ ١٠.

(٢٦ – ٣٣) ليلتُه بعد الخبر:

٢٦-فَلَمَّا اسْتَرَدَّ الْجُنْدَ صِبْغٌ مِنَ الدُّجَىٰ وَعَادَ كِلَا الْجَيْشَيْنِ يَرْتَادُ مَجْثِمَا

٢٧- صَرَفْتُ عِنَانِي رَاجِعًا وَمَدَامِعِي عَلَىٰ الْخَدِّ يَفْضَحْنَ الضَّمِيرَ الْمُكَتَّمَا

٢٨- فَيَا أُمَّتَا زَالَ الْعَزَاءُ وَأَقْبَلَتْ مَصَائِبُ تَنْهَىٰ الْقَلْبَ أَنْ يَتَلَوَّمَا

٢٩- وَكُنْتُ أَرَىٰ الصَّبْرَ الْجَمِيلَ مَثُوبَةً فَصِرْتُ أَرَاهُ بَعْدَ ذَلِكَ مَأْثَمَا

٣٠- وَكَيْفَ تَلَذُّ الْعَيْشَ نَفْسٌ تَدَرَّعَتْ مِنَ الحُزْنِ ثَوْبًا بِالدُّمُوعِ مُنَمْنَمَا؟

٣١- تَأَلَّمْتُ فِقْدَانَ الأَحِبَّةِ جَازِعًا وَمَنْ شَفَّهُ فَقْدُ الْحَبِيبِ تَأَلَّمَا

٣٢- وَقَدْ كُنْتُ أَخْشَىٰ أَنْ أَرَاكِ سَقِيمَةً فَكَيْفَ وَقَدْ أَصْبَحْتِ فِي التُّرْبِ أَعْظُمَا

٣٣- بَلَغْتِ مَدَىٰ تَسْعِينَ فِي خَيْرِ نِعْمَةٍ وَمَنْ صَحِبَ الأَيَّامَ دَهْرًا تَهَدَّمَا

خيَّم الليلُ بظلامه علىٰ ساحة القتال، فتوقَّف الفريقان عن القتال مؤقتًا؛ فالعَوْدُ قريبٌ حال انكشاف الظلمة. خيَّم الليل فعاد الجُنْدُ مسرعين ليظفروا بقسط من الراحة والنوم؛ حتىٰ ينشطوا لحَرْبِ العَدُوِّ صباحًا، لكنَّ شاعرنا عاد ودموعه تفضح حُزْنَه وألمه، أراد النوم فلم تطاوعه أجفانه، وقد شبَّه الشاعر المدامع بإنسان، وحذف المشبَّه به، وأتىٰ بشيء من لوازمه، علىٰ سبيل الاستعارة المكنية. وكشف التضعيف في "المكتَّما" عن شخصية الشاعر الجَلْدة القوية التي لا تُبدي جَزَعًا ولا هَلَعًا ولا فزعًا، لكنَّ خبر الوفاة أقوىٰ بكثير من كلِّ هذا.

وقد أخذ الشاعر عزاء والدته، والتعزية فيها التسلية والتخفيف والعطف والحُنُوّ، فلمَّا انتهت أَحَسَّ الشاعر بالوحدة، ومرَّت الذكريات أمام عينيه، فازداد غمُّه وهمُّه. وقد نادىٰ الشاعر نداءَ تحسُّر وتلهُّف فقال "يا أُمَّتا"،

وصوَّر المصائب إنسانًا يقبل، علىٰ سبيل الاستعارة المكنية، ثم وصف المصائب بأنها "تنهي القلب أن يتلوَّما"، والتضعيف في "يتلوَّم" يُكثف المعنىٰ.

إنَّ شدَّة المصاب غيَّرت نظرة الشاعر للصبر الجميل الذي لا جزع معه، فصار يراه مأثَما؛ فهو لا يستطيع التحمّل، ولا يلذَّ بعيش، وكيف تَلَذُّ العيشَ نَفْسٌ كساها الحزن وغَلَّفها الهمُّ؟ وقد أتىٰ الشاعر بالاستفهام الذي يفيد الإنكار والتعجّب، ونكّر "نفس" للعموم، ووصفها بـ "تدرّعت" للبيان والإيضاح. والدرع الذي منع النفس لذَّتها وحَجَبَ عنها سعادتها مصنوع بإحكام من الحُزْن الغليظ، وَوَشْيُه وزُخْرُفُه من الدموع، وهل يسمَحُ درعٌ كهذا بمرور شيء من السعادة ولو قليلاً؟!

ويصرِّح الشاعرُ بألمه وجزعه لفقدان الأحبة، وحُقَّ له ذلك، فَمَنْ أوهنه الهمُّ وبراه الحزن تألَّم. والتضعيف في "تألَّم" يعكس شدَّة المعاناة والتأوّه. لقد كان شاعرنا يألم لمجرّد أن يرىٰ أمَّه مريضة، فكيف ألمُه الآن وقد صارت في التراب؟!

❁❁❁❁❁

(٣٤ – ٤٣) تسليةٌ بالحكمة، ونَظْرَةٌ في الدهر:

٣٤- إِذَا زَادَ عُمْـرُ الْمَـرْءِ قَـلَّ نَصِـيبُهُ ... مِـنَ الْعَـيْشِ وَالنُّقْصَـانُ آفَـةُ مَـنْ نَمَـا

٣٥- فَيَـا لَيْتَنَـا كُنَّـا تُرَابًـا وَلَـمْ نَكُـنْ ... خُلِقْنَـا وَلَـمْ نَقْـدَمْ إِلَـىٰ الـدَّهْرِ مَقْـدَمَا

٣٦- أَبَـىٰ طَبْـعُ هَـذَا الـدَّهْرِ أَنْ يَتَكَرَّمَـا ... وَكَيْفَ يَدِي مَنْ كَانَ بِالْبُخْلِ مُغْرَمَا؟

٣٧- أَصَـابَ لَـدَيْنَا غِـرّةً فَأَصَـابَنَا ... وَأَبْصَـرَ فِينَـا ذَلّـةً فَتَحَكَّمَـا

٣٨-وَكَيْفَ يَصُونُ الدَّهْرُ مُهْجَةَ عَاقِلٍ ... وَقَـدْ أَهْلَـكَ الْحَيَّـيْنِ عَـادًا وَجُرْهُمَـا

٣٩- هُوَ الأَزْلَمُ الخَدَّاعُ يَخْفِرُ إِنْ رَعَىٰ ... وَيَغْـدِرُ إِنْ أَوْفَـىٰ وَيُصْـمِي إِذَا رَمَـىٰ

٤٠ – فَكَـمْ خَـانَ عَهْـدًا وَاسْـتَبَاحَ أَمَانَـةً ... وأَخْلَـفَ وَعْـدًا وَاسْـتَحَلَّ مُحَرَّمَـا

٤١ – فَإِنْ تَكُـنْ الأَيَّـامُ أَخْنَـتْ بِصَـرْفِهَا ... عَلَـيَّ فَـأَيُّ النَّـاسِ يَبْقَـىٰ مُسَـلَّمَا؟

٤٢ – وَإِنِّـي لأَدْري أَنَّ عَاقِبَـةَ الأَسَـىٰ ... وَإِنْ طَـالَ لا يُـرْوِي غَلِـيلًا تَضَـرَّمَا

٤٣ – وَلَكِنَّهَـا نَفْـسٌ تَـرَىٰ الصَّـبْرَ سُـبَّةً ... عَلَيْهَـا وَتَرْضَـىٰ بِـالتَّلَهُّفِ مَغْنَمَـا

كلَّما تقدَّم العمر بالإنسان قَلَّ نصيبه من الحياة؛ لأنه يتجه إلىٰ نهايته؛ يولد طفلًا صغيرًا، ثم ينمو رويدًا رويدًا، ثم يبلغ أشدَّه، وليس بعد التمام إلا النقصان؛ فيتجه إلىٰ الضعف مرَّة أخرىٰ، قال تعالىٰ: ﴿۞ ٱللَّهُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنۢ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنۢ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً ۚ يَخْلُقُ مَا يَشَآءُ ۖ وَهُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْقَدِيرُ ﴿٥٤﴾﴾ [سورة الروم: ٥٤]. ولعلَّ الشاعر يشير إلىٰ قصيدة الرُّنْدِي في رثاء الأندلس[1]:

(١)رثاء الأندلس، لأبي البقاء الرندي (ق٧هـ)، جمع وتحقيق: عيسىٰ بن محمد الشامي، كنوز الأندلس، د.ت، ص٣٠.

لكـلِّ شـيء إذا مـا تـمَّ نقصـانُ فـلا يُغَـرُّ بطيـب العـيش إنسـانُ
هـي الأمـورُ كمـا شـاهدتها دُوَلٌ مـن سـرَّه زَمَـنٌ سـاءته أزمـانُ

وهذا المعنىٰ يكرره البارودي في قصائده في غير ما موضع، ومنها(١):

إنَّمـا المـرءُ صـورةٌ سـوف تَبْلَىٰ وانتهـاءُ العمـرانِ بـدْءُ الخـرابِ

وقد زاد الطباق المعنىٰ بهاء ووضوحًا، فقد طابق الشاعر بين: "زاد – قَلَّ"، و"النقصان ونما". ويتمنَّىٰ الشاعر أنه لو كان ترابًا، ويُلحُّ في هذا المعنىٰ ويُلحق فيؤكّد بالترادف: "ولم نكن خُلقنا"، "ولم نَقْدَم إلىٰ الدهر مَقْدَما". ويزيد الجناسُ في "كنَّا- نكن" و"نَقْدَم – مَقْدَمَا" الكلامَ بهاء وجمالًا وإمتاعًا.

والدهر ليس من طبعه الكرم، وكيف يتكرَّم مَنْ كان مُوْلَعًا بالبخل؟ وقد جعل الشاعر الدهر إنسانًا، وحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه، علىٰ سبيل الاستعارة المكنية. ثم إنَّه عبَّر عن بُخْل الدهر بالاستفهام المقصود به النفي أو التعجب.

ويمضي الشاعر مع الدهر وغَدْرِه، وأنه لمح غِرّة وغفلة فلم يتردّد لحظة في إصابتها، ورأىٰ الذلة فاستبدَّ وتحكّم. ويكشف لنا العطف بالفاء عزم الده روجَزْمَه وعدم تردّده وسرعته في إصابة الغِرّة والغفلة. والدهر لا يصون المُهَج ولا يحفظها؛ فهو الخدَّاع الشديد في بلائه، إنْ دخلتَ في جواره أخفر جوارك، وإنْ وَعَدَك أخْلَفك. وقد اتكأ الشاعر علىٰ عدّة أمور ليصوّر بشاعة الدهر وعِظَمَ خداعه؛ فعرَّف المبتدأ والخبر "هو الأزلم"، وهذا التعريف

(١)ديوانه، ص٦٩.

من طرق الحصر، ثم جاء بصيغة المبالغة "الخدَّاع"، وأتىٰ أيضًا بالطباق في "يخفر – رعىٰ" و"يَغْدِر إنْ أوفىٰ"، وأعان التوازن الموسيقي في الجمل في ثبات المعنىٰ وتأكيده، فجاء بالفعل المضارع و"إنْ" الشرطية والفعل الماضي، وكرَّر هذا التركيب، وذلك علىٰ النحو التالي:

يخفر إنْ رَعَىٰ.

يَغْدر إنْ أَوْفىٰ.

يُصْمِي إذا رَمَىٰ.

وأكَّد الشاعر خداع الدهر في البيت التالي، فكم عهدًا خانه الدهر! وكم أمانةً استباحها! وكم وعدًا أخلفه! وكم من مُحرَّم استحلَّه! ويسترعيك التقسيم الجميل في البيت، كما يلفت انتباهك التوازن الموسيقي؛ فتأمَّلْهُ:

كم خان عهدا!

واستباح أمانة!

وأخلف وَعْدًا!

واستَحَلَّ مُحَرَّما!

وعادة الشعراء أنَّهم يتجهون باللائمةِ نحو الدَّهْر، والدَّهْرُ لا دخلَ له، فكلُّ شيء يجري بقضاء الله وقدره، وقضاءُ الله يجري علىٰ حكمته وعَدْلِهِ – سبحانه وتعالىٰ–. والبارودي نفسُه قد برّأ الدهر من هذا في شعره، فقال[1]:

أرىٰ كلَّ حيٍّ يظلمُ الدّهرَ جهدهُ ولستُ أرىٰ للدهرِ في عملٍ ذنْبا

(١)ديوانه، ص٦٩.

إذا ساء صُنْعُ المرء ساءتْ حياتُه فما لصروف الدهرِ يوسعها سبّا؟

كما طلب من قارئه ألا يسيء به الظنّ إذا رأىٰ شيئا من شكوىٰ الزمان في شعره؛ فإنه إنما أراد الناس لا الزمان، فقال في مقدمة ديوانه: " وقد يقف الناس في ديواني هذا علىٰ أبيات قلتها في شكوىٰ الزمن، فيظنّ بىٰ سوءًا من غير رويّةٍ يُجيلها، ولا عِذْرة يستبينها، **فإني إنْ ذكرت الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضي لكونه فيه، من قبيل ذكر الشيء باسم غيره لمجاورته إيّاه**"[1]. لكن هل يصحّ حَمْلُ لومِه للدهر كلَّ مرةٍ علىٰ هذا التأويل؟!

ويُصَبِّر الشاعر نفسه بأنَّ المصيبة عامَّة، والمصائب إذا عَمَّت خَفَّت، وشاعرنا وإنْ كانت الأيّام قد قَسَتْ عليه بنوائبها وشدائدها فإنَّ الناس جميعهم قد نالهم شيءٌ من هذا. وقد عبَّر عن هذا المعنىٰ بالاستفهام الذي يفيد النفي "فأيُّ الناس يبقىٰ مُسَلَّمَا؟".

والبارودي علىٰ وَعْي تام بأن طول الحزن لا يجدي نَفْعًا، لا يروي الظمآن ولا ينفع المحزون، ولأنه علىٰ وَعْي تام ساق كلامه مؤكَّدًا بـ "إنَّ"، ثم إنه ساق معنىٰ عدم النفع في استعارة مكنية؛ حيث صوّر عاقبة الحزن والأسىٰ بالماء، وشبَّه حُزْنه وما أصابه بشدّة العطش. والتضعيف في "تضرَّم" يحكي معاناة الشاعر وشدَّة ألمه. وقد وقع الاحتراس[2] في قوله: "وإنْ طال" موقعًا حسنًا؛ فلا يتوهّم متوهِّم أن طُولَ الأسىٰ والحُزْن مُجْدٍ؛ فالطولُ كما القِصَرُ، كلاهما لا يُجْدِي.

❁❁❁❁❁

(١)ديوانه، ص٣٥.

(٢)انظر في فوائد الاحتراس: تحرير التحبير، لابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلىٰ للشئون الإسلامية، ١٤٣٥هـ- ٢٠١٤م، ص٢٤٥.

(٤٤ – ٥٢) عَوْدٌ إلى أمِّه:

٤٤- وَكَيْفَ أَرَانِي نَاسِيًا عَهْدَ خُلَّةٍ ... أَلِفَتْ هَوَاهَا نَاشِئًا وَمُحَكَّمَا

٤٥- وَلَوْلَا أَلِيمُ الْخَطْبِ لَمْ أَمْرِ مُقْلَةً ... بِدَمْعٍ وَلَمْ أَفْغَرْ بِقَافِيَةٍ فَمَا

٤٦- فَيَا رَبَّةَ الْقَبْرِ الْكَرِيمِ بِمَا حَوَىٰ ... وَقَتْكِ الرَّدَىٰ نَفْسِي وَأَيْنَ وَقَلَّمَا

٤٧- وَهَلْ يَسْتَطِيعُ الْمَرْءُ فِدْيَةَ رَاحِلٍ ... تَخَرَّمَهُ الْمِقْدَارُ فِيمَنْ تَخَرَّمَا؟

٤٨- سَقَتْكِ يَدُ الرِّضْوَانِ كَأْس كَرَامَةٍ ... مِنَ الكَوْثَرِ الْفَيَّاضِ مَعْسُولَةَ اللَّمَىٰ

٤٩- وَلَا زَالَ رَيْحَانُ التَّحِيَّةِ نَاضِرًا ... عَلَيْكِ وَهَفَّافُ الرِّضَا مُتَنَسَّمَا

٥٠- لِيَبْكِ عَلَيْكِ الْقَلْبُ لَا العَيْنُ إِنَّنِي ... أَرَىٰ الْقَلْبَ أَوْفَىٰ بِالعُهُودِ وأَكْرَمَا

٥١- فَوَاللهِ لَا أَنْسَاكِ مَا ذَرَّ شَارِقٌ ... وَمَا حَنَّ طَيْرٌ بِالأَرَاكِ مُهَيْنِمَا

٥٢- عَلَيْك سَلَامٌ لَا لِقَاءَةَ بَعْدَهُ ... إِلَىٰ الحَشْرِ إِذْ يَلْقَىٰ الأَخِيرُ الْمُقَدَّمَا

يُنْكِرُ الشاعر علىٰ نَفْسِه أن تَنْسَىٰ عهد المحبة التي عاشها طفلًا صغيرًا، وشيخًا مُجَرَّبًا محكَّما. وعبَّر عن هذا الإنكار بالاستفهام، وهو أبلغ وأقوىٰ. ووصف المحبة بما من شأنه أن يَحُثَّ علىٰ تذكرها فقال: "ألفتُ هواها ناشئًا ومُحَكَّما". وقد جمع الطباق في "ناشئًا ومحكّما" أطراف المعنىٰ، وزاد في وضوحه. أمّا العطف في "مُحَكَّما" فقد غطَّىٰ الفترة الزمنية التي قصَّر عنها الحال في "ناشئًا".

والشاعر صابرٌ جَلْدٌ، لكنَّ خطبَه شديد، ومصابَه كبير، ولولا ذلك ما رؤيت دموعُه، ولا قال قصيدَه. ويدعو الشاعر لصاحبة القبر أن تقيها نفسه من الهلاك، لكنه سرعان ما يعود إلىٰ نفسه مرَّة أخرىٰ، ويتساءل: كيف يحدث هذا؟ وأين؟ فلا يستطيع أحدٌ أن يفتدي أحدًا إذا جاء قضاؤه وأجله.

وعبَّر عن هذا المعنىٰ بالاستفهام الذي غرضه النفي. وهذا كقوله في رثاء زوجته[١]:

لو كان هذا الدهرُ يقبل فديةً بالنفسِ عنك لكنتُ أوّلَ فادي

ويدعو لأمِّه بأنْ يَرْضَىٰ الله عنها، وأنْ يُكْرم نزلها. وقد جسَّد الكرامة، وأتىٰ بالصفات (من الكوثر الفياض معسولة اللَّمَىٰ) ليزيد من شأن هذه الكأس.

ولا يزال يلهج بدعائه؛ فيدعو لها بالتحيَّة العطِرة، والرِّضَا الهفَّاف. وقد شبَّه التحية بالريحان، والرِّضا بالرّيح الطيّبة. ويأمر قلبَه بالبكاء عليها لا عينَه؛ فالقلبُ في قِمّة البرِّ والكرم، وأعلىٰ مراتب الوفاء بالعهود، ومن ثَمَّ أمره بالبكاء علىٰ ولده أيضًا، فقال[٢]:

فلْيَبْكِ قلبي عليكَ فالعينُ لا تبلغُ بالدمعِ رتبةَ الخَلَدِ

ويُقْسم أنَّه لن ينساها مادامت الشمس تشرق، وما طرَّب الطيرُ وتغنَّىٰ، أي لن ينساها أبدًا. ثم ختم القصيدة بالسلام! سلام من تعب الدنيا ونصبها، سلامٌ من فتنة البرزخ، سلام من كربات يوم القيامة، سلامٌ تحيَّةُ الجنات. وقدَّمها في اللفظ "عليكِ سلام" لتقدّمها في قلبه. وحسَّن كلامه بالطباق في "الأخيرُ المقدَّما".

والختامُ بالسلام غالبٌ علىٰ مرثيّات البارودي؛ فقد خُتمت سبعُ مرثيات من اثنتي عشرة مرثية هي مجموع مرثياته بالسلام، ومن هذه المواضع:

---

[١] الديوان، ص١٥٥.

[٢] نفسه، ص١٦١.

- قوله في ختام رثاء زوجته[1]:

فعليكِ من قلبي التحية كلّما ... ناحتْ مُطوّقةٌ على الأعوادِ

- قوله في ختام رثاء ولده عليّ[2]:

عليكَ منّي السلامُ توديعَ لا ... قالٍ ولكن توديعَ مصطهدِ

- قوله في رثاء عبد الله باشا فكري[3]:

عليكَ سلامٌ من فؤاد نزا به ... إليك نزاعٌ أعجز الطبَّ داؤه

والبارودي متأثّر -لا شك في ذلك- بالشعراء المتقدّمين؛ فقد كان يحاكيهم ويعارضهم، ومن قصائد الرثاء المشهورة: قصيدة أبي تمام (ت٢٣١هـ) في رثاء محمد بن حميد الطوسي، وقد قال في ختامها[4]:

عليكَ سلامُ الله وقفًا فإنني ... رأيتُ الكريمَ الحرَّ ليس له عمرُ

والذي يقرأ القصيدة يشعر بصدق البارودي في رثائه لأمِّه، وقد تمثَّل في رثائه كلّ ما يخطر ببال الراثي: من تفجّع، وشكوىٰ من الزمن والحياة وسخطٍ عليهما، وإظهارٍ لمحاسن المرثي، وبعض الحكم يتأسَّىٰ بها الشاعر أو يَعِظُ غيره، وتصوير وقع الخبر، والدعاء للميّت بالرحمة والمغفرة والرضوان والسلام.

---

[1] الديوان، ص١٦٠.

[2] نفسه، ص١٦١.

[3] نفسه، ص١٦١.

[4] انظر القصيدة في ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي (ت٥٠٢هـ)، تحقيق: محمد عبدة عزّام، دار المعارف، ط٤، ٤/ ٧٩-٨٥.

وقد نظم البارودي قصيدته على **بحر الطويل**، وهو أكثر البحور حضورًا في الشعر العربي منذ عصره الجاهلي وحتى الآن. ولعلَّ البارودي اختاره هنا لأنّ المقام يتطلّب طول النفس، والشعر الجيّد (الكامل - كما يسمّيه كوهن) هو ما تآزر فيه الجانب الإيقاعي مع الجانب الدلالي[١]. والطويل أطول البحور نفسًا، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليه يعمد أصحاب الرصانة. وهو مع طول نفسه معتدل، ونغمُه لطيف يخلصُ إليك وأنت لا تشعر به[٢].

القافية وحركتُها:

لا ينكر أحد الأثر الموسيقي الكبير الذي تحدثه القافية[٣]، كما لا يشكّك أحد في ضرورة ارتباط موسيقى القافية بدلالة القصيدة؛ ولذا فقد نوَّه النقّاد من قديمٍ جدًّا إلى هذا؛ بداية من بشر بن المعتمر الذي قال في صحيفته: «وإذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي تريدُ نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادها وقافيةً يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكَّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقربُ طريقًا وأيسر كلفةً منه في تلك، ولأن تعلو الكلام

---

[١] بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص١١.

[٢] انظر: موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م، ص ١٥، والمرشد إلى فهم أشعار العرب، لعبد الله الطيّب، الطبعة الثالثة، الكويت، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ١/ ٤٤٣.

(٣) انظر: القافية والأصوات اللغوية، للدكتور محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ١٩٧٧م، ص ٩٤.

فتأخذه من فوق فيجيء سلسًا سهلًا ذا طلاوة ورونق خيرٌ من أن يعلوك فيجيء كزًّا فجًّا ومتعمّدًا جلفًا»[1].

وقصيدة البارودي في رثاء أمِّه ميمية، والميم كما هو معروف «صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو»[2]، وينفتح علىٰ دوالّ الظلم والهمّ والمرارة والألم والموت؛ فالشاعر يريدُ أن يجهر بكلِّ هذه الأمور؛ ليبرُدَ صدرُه، وتذهبَ لوعةُ قلبه. لكنَّ العجيب أن القافية جاءت مفتوحة، علىٰ عكس ما يرىٰ الذوق في قصائد الرثاء[3]، الذي يُحَبِّذُ الكسرة؛ فهي تحكي انكسار الشاعر لهذا المصاب وتلك الأحداث، والميم هنا ليست مفتوحة فحسب، وإنما تلتها ألف الإطلاق، وهذا أدَّىٰ إلىٰ زيادة الحركة واتساع مدىٰ الصوت.

وذوقُ البارودي نفسه في مرثياته الاثنتي عشرة يميل إلىٰ الكسرة؛ فقد استخدم الكسرة سبع مرَّات، بينما جاءت الضمّة أربع مرّات، أما الفتحة فلم نرها إلا مرَّة واحدة، في القصيدة التي معنا. ولعلَّك تسأل: ما الذي حدا بالبارودي إلىٰ مخالفة ذوقه في هذه القصيدة؟

(١) كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ١٩٨٤م، ص ١٥٧.

(٢) الأصوات اللغوية، للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، ص ٤٨.

(٣) انظر سياق الكلمة وحركة القافية، للدكتور صالح الشاعر، مقال بموقع ديوان العربية، بتاريخ ٢٨ إبريل ٢٠١٢م.

ونشير إلىٰ أنّ بعض الناس يَرَىٰ أنَّ هذه القافية (ما) جيّدة في قصيدة الرثاء[1]، فالميم واسعة، والألف في نهايتها تعكس حجم الألم المتصاعد، والحزن المندفع مع كلِّ كلمة، فهل هذا صحيح، أو أنّه رأىٰ جودتها في موضع معيَّن ولم يتنبّه إلىٰ السياقات والملابسات فعمَّم الحكم؟ وإنْ قلنا بصحةِ هذا التأويل فهل البارودي أراد ذلك أو أنَّ هناك أمرًا خفيًّا دعاه إلىٰ هذا؟ وسندع الإجابة عن هذه الأسئلة، لكنْ إلىٰ حين.

❁❁❁❁❁

(١) انظر: رثاء الأمِّ بين المتنبيّ وشوقي: دراسة وتحليل وموازنة، للدكتور عبدالحافظ عبد المنصف عبد الحافظ خليف، مجلة كلية التربية – جامعة عين شمس، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م، المجلد (١٤)، العدد (٢).

مبحثُ التأثُّر:

لا يسلم المرء من تقليد غيره في شئون الحياة؛ فهو يُقَلِّد في مطعمه ومشربه وملبسه، ويقلِّد كذلك في فنّه وأدبه؛ لأنّ ذلك كُلَّه من شئون الحياة، وهذا التقليد في مجال الفن والأدب سمَّاه النقّاد بـ "المعارضة".

والمعارضة في الشعر[1] هي أن يقول شاعرٌ في موضوعٍ ما من أيّ بحرٍ وقافية، فيأتي شاعر آخر فيُعجب بهذه القصيدة لجانبها الفنّي وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة من بحر الأولىٰ وقافيتها، وفي موضوعها، أو مع انحرافٍ عنه يسير أو كثير، حريصًا علىٰ أن يتعلَّق بالأوَّل في درجته الفنية أو يتعدَّاه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبِّه.

فالمعارضة تفاعلٌ وامتزاج بين نصٍّ حاضرٍ ونصٍّ غائب، ولذا تجدُ النقَّاد المعاصرين يُدخلونها في التناص[2]، ويرونه يتجلَّىٰ فيها، ويتجلَّىٰ أيضًا في النقائض والسرقات، وفي الاقتباس والتضمين من أبواب البلاغة.

ولم تُعرف المعارضة في الشعر الجاهلي[3]؛ لأنّه أقدمُ نموذجٍ شعري وصل إلينا؛ ولذا فهو يعارَض ولا يعارِض، كما لم تُعْرَف في شعر صدر الإسلام والعصر الأموي إلا قليلًا. أمَّا في العصر العبّاسي فقد كثرت

(١) تاريخ النقائض في الشعر العربي، لأحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٥٤م، ص ٧.

(٢) النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، للدكتور محمد عزَّام، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ١٣٧. وانظر أيضًا: التناص نظريًا وتطبيقيًا، للدكتور أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

(٣) انظر في تاريخ المعارضات: النص الغائب، لمحمد عزَّام، ص ١٣٩.

المطارحات الشعرية التي هي قريبة من باب (المعارضات)، وقد ازدهرت في مجال السَّمر والشراب. ولعلَّ البداية الحقيقية للمعارضات كانت في الشعر الأندلسي؛ فقد عارض كثيرٌ من أدبائهم أدباءَ المشرق، كما عارض الأندلسيون بعضهم بعضًا، ومعارضاتهم أكثر من أن تُحْصَىٰ، ولاسيّما في (الموشّحات). كما كثرت المعارضات في عصر الدول والإمارات، ولاسيّما في العصر العثماني، لكنها كانت فيه ركيكة؛ لأنها لم تكن معارضة للشعراء الأوائل المجيدين. حتىٰ جاء البارودي، وعارض فحول الشعراء الأوائل، فوثب بالشعر وثبة جديدة قوية نحو الجزالة والفصاحة، وأحياه بعد مواته.

والشعراء في معارضاتهم يعيدون كتابة النصِّ الغائب في النصِّ الحاضر من خلال قوانين ثلاثة[1]، هي: الاجترار، ومعناه أنَّ النص الحاضر استمرارٌ للنص الغائب، وإعادة له إعادة محاكاة وتصوير. والامتصاص، وهو قبول النصِّ الغائب وتقديسُه، وإعادة كتابته بطريقةٍ لا تَمَسُّ جوهره، فالنص غير قابلٍ للنقد أو الحوار. والحوار، وفيه ينقد الشاعر النص الغائب، ويجعله نصًّا جديدًا قادرًا علىٰ التفاعل مع غيره من النصوص السابقة عليه والتالية له.

وما يهمنا بعد هذه المقدمة الطويلة هو: كيف كان البارودي يعيدُ كتابة النصّ الغائب في نصِّه الحاضر؟ ونحن في جوابنا نحتاج إلىٰ حكم عامّ علىٰ شعره كُلِّه، وحُكْمٍ خاصّ علىٰ رثائه لأمِّه، أمَّا الحكمُ الخاص فسنرجئه إلىٰ

(١) النصّ الغائب في شعر أحمد شوقي (القراءة والوعي)، لمحمد بنيس، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، (١٩٨٢م)، (شوقي وحافظ)، ص ٨١.

حين، وأمَّا الحكم العامّ فقد خاض فيه كثير، ولعلَّ العقّاد كان من أدناهم إلىٰ الصواب؛ فإنه لمَّا جعل الانتقال من دور الركود والجمود في الشعر إلىٰ دور النهضة والإجادة أربع مراحل[1]؛ أولها: التقليد للتقليد أو التقليد الضعيف، وثانيها: التقليد المحكم، وثالثها: الابتكار الناشئ من شعور بالحرية القومية، ورابعها: الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية، لمَّا فعل ذلك جعل البارودي في الطليعة من مرحلة الابتكار التي يأتي بها الشعور بالحريّة القومية، وأكّد أنَّ في ديوانه ترجمانًا لكلِّ خالجة من خوالج نفسه الشاعرة، وأثرًا من آثار تلك الحياة الظاهرة والباطنة.

والمتأمّل في معارضات البارودي يجد حِرْصَه الشديد علىٰ إبراز تميّزه، وإظهار تفرّده؛ بالخروج عن الغرض الأصلي الذي وُضع له النصّ المعارَض، وإضافة تجاربه الذاتية بصورة تبرز معها شخصيتُه بروزًا واضحًا[2]. والبارودي كان يرىٰ لنفسه مكانة في الشعر لا تدانيها مكانة، ويجهر بذلك، ويفخر به، وشعرُه نطق بذلك في مواضع متعدِّدة، منها: قولُه بعد ذكره أبا نواس ومسلمَ بن الوليد وأبا تمّام والبحتري والمتنبي[3]:

وسِرْتُ علىٰ آثارهم ولرُبَّما ... سبقتُ إلىٰ أشياءَ والله أعلمُ

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، لعبّاس محمود العقّاد، مكتبة النهضة المصرية، ١٣٥٥هـ - ١٩٣٧م، ص ١٢٠.

(٢) انظر: نصُّ المعارضة وإعادة إنتاج المعنىٰ (دراسة في معارضات الإحيائيين)، لمحمود فرغلي علي موسىٰ، مقال علىٰ موقع الألوكة، بتاريخ ٢٢/ ٤/ ٢٠١٢م.

(٣) ديوانه، ص ٥٦٦.

وقال أيضًا[١]:

ملكتُ مقاليدَ الكلام وحكمةً ... لها كوكبٌ فَخْمُ الضياءِ منيرُ
فلو كنتُ في عصر الكلامِ الذي انقضىٰ ... لباء بفَضْلي "جَرْوَلٌ" و"جريرُ"
ولو كنتُ أدركتُ "النُّوَاسِيَّ" لم يَقُلْ ... (أجارة بَيْتينا أبوكِ غيورُ)
وما ضرَّني أنِّي تأخَّرْتُ عنهمُ ... وفضلي بين العالمين شهيرُ
فيا رُبَّما أخلىٰ من السَّبْقِ أوَّلُ ... وبَزَّ الجيادَ السابقاتِ أخيرُ

يحكي البارودي في هذه الأبيات وغيرها فخرًا عظيمًا، وثقة كبيرة في نفسه وشعره. نعم، هو يُقرُّ بأنه سار في سبيل هؤلاء المجيدين العظماء؛ كأبي تمام والبحتري وأبي نواس والمتنبيّ وغيرهم، لكن ليس هناك مانعٌ من أن يسبقهم. إنه يرفضُ المعيار الزمني الذي وضعه النقّاد للحكم علىٰ الشعر الجيّد، إنهم يحكمون بأفضلية ما تقدَّم زمنه، حتىٰ وإنْ كان المتأخِّر أجود منه وأحسن. وهل للمتأخِّر حيلةٌ في تأخّره؟! أليس ممكنًا أن يتميَّز عن سابقيه؟!

(١) ديوانه، ص ٢٠٨. وجرول: لقب الحُطَيئة، والنُّوَاسي: الحسن بن هانئ. وانظر أيضًا في فخره بشعره: ديوانه، ص ١٤٩، ١٥٠، ٣٨١، ٥٨٧.

هل عارض البارودي في رثاء أمه شاعراً متقدّماً؟

نعم، عارض المتنبي (ت ٣٥٤هـ) في ميميته التي رثىٰ بها جدَّته[١]، ومطلعها:

ألا لا أُرِي الأحداث حَمْدًا ولا ذَمَّا فما بطشُها جَهْلا ولا كفُّها حِلْمَا

ومن الأدلة علىٰ أنَّه عارضها: أنَّ القصيدتين كلتيهما علىٰ وزن بحر الطويل، كما أنَّ كلتيهما ميميّة، والميم مفتوحة ثُمَّ مشفوعة بألف الإطلاق. وأيضًا فإنَّ موضوع القصيدتين واحد، وهو رثاء الأم، والجدّة أمّ، لاسيما وأنها هي التي ربَّت المتنبي صغيرًا، وكان يناديها: "أمِّي". ثم إنَّ هناك معاني مشتركة بين القصيدتين، وعمَّا قريبٍ سنعقد موازنة بينهما لنعرف إلىٰ أيِّ مَدًىٰ تأثر البارودي في رثاء أمِّه بالمتنبي في رثاء جدَّته؟ ومما يُعْجَبُ له عدمُ التفاتِ أحدٍ ممَّن تناول معارضات البارودي بالدرس[٢] -وهم كُثُر- إلىٰ هذه المعارضة، بل لم يُشِرْ إلىٰ ذلك أيَّةَ إشارة!.

وإنْ قال قائل: إنَّ البارودي لم يُشِرْ إلىٰ أنه عارض المتنبي قلنا: إنَّ عادة البارودي أنَّه لا يصرِّح بالمعارضة إلا قليلاً، وقد رَصَد صاحبُ "النص الغائب" أكثر من سبع عشرة معارضة[٣] له، ولمّا رجعنا إلىٰ هذه

(١) القصدية في: شرح ديوان المتنبي، للمعرِّي (ت ٤٤٩هـ)، تحقيق: الدكتور عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط٢، ٢/ ٢٥٦.

(٢) من هذه الدراسات: معارضات البارودي بين التقليد والتجديد، لحسين مرزائي نيا، والمعارضات الشعرية في العصر الحديث (البارودي وشوقي نموذجًا)، رسالة ماجستير من إعداد: مروة قريشي، ومعارضات البارودي – موازنة نقدية، للدكتور عمر محمَّد مصطفىٰ الطالب، والنصّ الغائب، للدكتور محمَّد عزَّام.

(٣) النص الغائب، ص ١٥٩.

المعارضات[١] في الديوان وجدناه لم يصرِّح بأنه يعارض إلا في أربعة مواضع منها فقط.

الموازنة بين القصيدتين:

وُجِدَتْ الموازنات النقدية بين الشعراء مُذْ وُجِدَ الشعر[٢]؛ ففي العصر الجاهلي كانت تُنصب الخيمة للنابغة الذبياني ليحكم بين الشعراء، وفي العصر الإسلامي كان الأفاضل والعلماء يقيمون مجالس هذه الموازنات النقدية، أمّا في العصر الأموي فكان الخلفاء يوازنون بأنفسهم بين الشعراء، وبلغت الموازنة النقدية مكانة عالية في سوق المِرْبَد ولاسيما بين شعراء النقائض. ووجدت الموازنة في العصر العباسي مكانًا رَحْبًا في مؤلفات النقّاد والأدباء، بل صارت اتجاهًا تأليفيًا مستقلًّا؛ فرأينا كُتُبًا كاملة استبدَّتْ بها الموازنات. وحين ازدهر الشعر في العصر الحديث عُقِدَت الموازنات بين أرباب نهضته؛ كالبارودي وشوقي وحافظ وغيرهم.

وقد اجتهد النقّاد في وضع معايير للموازنة بين الشعراء[٣]، ويتفقون أحيانًا، ويختلفون أحيانًا أخرىٰ. وسنقتصر هنا علىٰ بعض هذه المعايير التي نراها كافية في الحكم والموازنة، وتتمثَّل في الآتي:

---

(١) ديوانه، ص ٣٨، ٥٥، ١٠٨، ١٢٣، ١٢٨، ٢٠٤، ٢١٥، ٢٤٤، ٢٨٢، ٢٨٦، ٣٧٠، ٤٤٥، ٥٣٧، ٥٨٤، ٦٠١، ٦٢١، ٧١٠.

(٢) انظر في تاريخ الموازنات النقدية بين الشعراء: معارضات البارودي – موازنة نقدية، للدكتور عمر محمد مصطفىٰ الطالب، ص ٦.

(٣) انظر: الموازنة بين الشعراء، للدكتور زكي مبارك، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م، ص ٦٣، ٦٤.

١ - الوزن والقافية.

٢ - عدد الأبيات.

٣- المعاني التي اتفق فيها الشاعران.

٤ - المعاني التي انفرد بها كلُّ شاعر.

٥ - الصور البيانية في القصيدتين.

١ - الوزن والقافية:

القصيدتان من بحر الطويل، وهو -كما تقدَّم- بحر طويلُ النفس، يتناسب وموضوع الرثاء، الذي يتطلب طولًا لأجل إظهار التأسّف والحزن، ووصف محاسن المرثي، وغير ذلك. وجاء حرف الروي ميمًا مفتوحة مشفوعة بالألف، وقلنا قبل ذلك: إنَّ الذوق الشعري يُحَبِّذُ الروي المكسور، والبارودي نفسه كان يُحَبِّذُ هذا كما سبق بيانه، وكُنَّا قد تساءلنا عن السبب الذي دفعه إلىٰ مخالفة ذوقه، وهذا مقامُ الإفصاح عن هذا السبب، الذي يتمثّل في المعارضة؛ إنه يعارض المتنبِّي، فالتزم البحر والرويِّ والموضوع.

نعم، المتنبي نفسُه خالف ذوقه في هذه المرثية؛ فهو في أغلب مرثياته يميل إلىٰ الكسرة؛ فالمرثيات في ديوانه ثلاث عشرة مرثية، سبعٌ منها مكسورة الرويّ، وأربعٌ منها رويّها مضموم، بينما جاء الرويّ مفتوحًا مرتين اثنتين. لكنه كان -في نظري- موفَّقًا جدًّا هنا في اختياره الروي مفتوحًا مشفوعًا بالألف؛ لأنَّ المقام يستدعي ذلك؛ إنه يرثي جدَّته ويفخر في الوقت نفسه، بل يثور علىٰ أعدائها وأعدائه[1].

(١) انظر: قصيدة الرثاء عند المتنبي (الرؤية والأداة)، رسالة ماجستير من إعداد: سند علي صلاح الجهني، جامعة أمِّ القرىٰ، ١٤٢٩هـ، ص ١١٢.

وأنا أميل إلىٰ ما ذهب إليه الشيخ محمود شاكر من أنَّ المتنبِّي كان علويًّا[١]، وأن أمّه ماتت وهو صغير، وربّته جدَّته، فلما اشتدَّ عوده عرّفته أنه علوي، لكنها أخذت عليه العهود والمواثيق ألا يبوح بهذا لئلا يتعرَّضا للخطر، وقد خالف جدَّته وأعلن ذلك بالشام فقُبض عليه، فصمت وآثر السلامة بعد ذلك. وقد منعه العلويون من دخول الكوفة للقاء جدَّته، فنزل بغداد وكتب إليها لتذهب إليه، فَفَرِحَتْ جدًّا، لكنها ماتت قبل أن تلقاه، قال محمود شاكر: «فلما ماتت المسكينة ثارت نَفْسُ الرجل ثورة اليأس، وخاف أن يستعلن للعلويين بالعداوة وهو ببغداد أن يقتلوه من أجل ذلك، فأضمر ما في نفسه، وأشار إلىٰ هذه المعاني من طَرف خَفِيّ»[٢].

وهذا يُفَسِّر القافية المفتوحة المشفوعة بالألف، التي توحي بالفخر والجلد والثبات والتماسك، كما يكشف عن السبب في ذكر الأعداء، والاستطراد في الفخر بنفسه.

واستعمل المتنبي أربعًا ثلاثين كلمة من قافية الميم، بعدد أبيات قصيدته، ولم يكرِّر في قوافيه، ويدلُّ هذا علىٰ سعة المعجم اللغوي عنده. أما البارودي فقد استخدم اثنتين وخمسين كلمة من قافية الميم، بعدد أبيات قصيدته، وهو أيضًا لم يكرِّر في قوافيه، وهذا من سعة معرفته باللغة. كما أنه لم يشترك مع المتنبي في أيّة قافية، ولعلَّك تعجبُ من هذا، ويزول عجبُك إذا عرفت أنَّ التفعيلة الأخيرة (الضرب) مختلفة في القصيدتين، فهي عند المتنبي (مفاعيلن)، بينما هي عند البارودي (مفاعلن)، أي مقبوضة،

(١) انظر: المتنبي، لمحمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٠م، ص ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ٢٤١، ٤٤٥، ٤٦٣.

(٢) المتنبي، ص ١٧٣.

والقبض هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة[1]، فتتحوَّل مفاعيلن إلىٰ مفاعلن؛ ولذا لم تتفق القوافي.

والبارودي كان مُوَفَّقًا في مخالفة المتنبي في (الضرب)؛ فـ (مفاعلن) أسلس وأجمل في النغمة من (مفاعيلن)، والشعراء كانوا يفضِّلون الضرب المقبوض في بحر الطويل[2]، ويكفي أن تعرف أنَّ ثلاثَ معلَّقات نُظمت علىٰ هذا الضرب، هي: مُعَلَّقة امرئ القيس، ومُعَلَّقة طرف بن العبد، ومُعَلَّقة زهير بن أبي سُلْمَىٰ.

٢- عدد الأبيات:

بلغت قصيدة المتنبي أربعة وثلاثين بيتًا، بينما جاءت قصيدة البارودي في اثنين وخمسين بيتًا، فهي أكثر عددًا بثمانية عشر بيتًا، وهو عدد كبير. والبارودي في أغلب معارضاته كان يتجاوز سابقه في عدد أبيات قصيدته رغبةً منه في إظهار تميّزه الشعري.

٣- المعاني التي اتفق فيها الشاعران:

اتفق البارودي مع المتنبي في معاني كثيرة، وهي:

١- النقصان بعد التمام.

٢- الدعاء للأمّ.

٣- تمنِّي الموت.

٤- الخوف علىٰ الأمِّ في حياتها.

٥- مآثر الأمّ.

---

(١) انظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي، للتبريزي (ت ٥٠٢هـ)، تحقيق الحسَّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص ٢٦.

(٢) انظر: أوزان الشعر، لمصطفىٰ حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م، ص ٥٩.

٦- طلب المجد والحظّ.

٧- فكرة الأحداث يرقِّق بعضها بعضا.

٨- الحُزْنُ بعد موتها.

ذكر المتنبي معنىٰ "النقصان بعد التمام" في بيت واحد من قصيدته، هو(١):

إلىٰ مثل ما كان الفتىٰ مرجعُ الفتىٰ يعود كما أَبْدَىٰ ويُكْرِي كَمَا أَرْمَىٰ

وهو بيتٌ حَوَىٰ كثيرًا من المعاني، ودلالاته مفتوحة علىٰ النقصان بعد التمام، وعلىٰ الموت بعد الحياة، وعلىٰ أنَّ مصيرَ الإنسان مصيرُ آبائه وأجداده. وقد عَبَّر البارودي عن المعنىٰ نفسه في بيت واحدٍ أيضًا؛ هو قوله:

إذا زاد عُمْرُ المرء قَلَّ نصيبُهُ من العيشِ والنقصانُ آفة من نَمَا

وهو بيت جيّد، لكنَّ بيتَ المتنبي أجود.

وقد دعا المتنبي لأمِّه مرتين؛ في البيتين الثالث والسادس عشر، أمَّا في البيت الثالث فقد دعا لها بالحفظ فقال:

لكِ اللهُ من مفجوعةٍ بحبيبها قتيلة شوقٍ غَيْرَ مُلْحِقها وَصْمَا

وعلىٰ عادة الشعراء دعا لها بالسُّقيا، وذلك في البيت السادس عشر فقال:

فأصبحتُ أستسقي الغمامَ لقبرها وقد كُنْتُ أستسقي الوَغَىٰ والقنا الصُّما

وهو بَيْتٌ جَيِّدٌ، معناه: كان المتنبِّي يَدْعو القنا لصبِّ الدماء، فلمَّا ماتت عاد يدعو لقبرها ويستسقي الغمام، لكنَّ المعنىٰ أشرف وأعلىٰ عند البارودي؛ فقد طلب أكثر مما طلب المتنبي؛ طلب شيئًا من نعيم الآخرة، فقال:

(١) شرح ديوان المتنبي، للمعري، ٢/ ٢٥٧. وما يأتي من أبيات للمتنبي من هذه القصيدة فتخريجه كهذا التخريج.

سقتك يَدُ الرضوان كأسَ كرامةٍ من الكوثر الفيَّاضِ معسولةَ اللَّمَىٰ

وتمنَّىٰ المتنبي الموت لمَّا ماتت جدَّته، بل أحبَّ التراب وما ضمَّها من القبر، فقال:

أَحِنُّ إلىٰ الكاس التي شَرِبَتْ بها وأهوىٰ لمثواها الترابَ وما ضمَّا

وأبعد البارودي فتمنَّىٰ أنَّه لم يُخْلق أصلًا، ولم يأت إلىٰ الدنيا، فقال:

فيا ليتنا كُنَّا تُرَابًا ولَمْ نَكُنْ خُلِقْنَا ولَمْ نَقْدَم إلىٰ الدَّهْرِ مَقْدَما

ولا شكَّ في أن بيت المتنبِّي أعلىٰ وأنفس؛ فالذي أتىٰ إلىٰ الدنيا وعاش أحداثها وتشبَّث بها غير الذي لم يذقها أصلًا، ثم إنَّ المتنبي عبَّر بـ "أحِنُّ"، كما أنه أحبَّ التراب والقبر.

والمتنبي كان يخاف ألا يلقىٰ جدَّته في حياته، وبكىٰ من أجل هذا الخوف، قال:

بكيتُ عليها خيفةً في حياتها وذاق كلانا ثُكْلَ صاحبه قِدْما

أما البارودي فقد كان يخشىٰ أن يراها مريضة، لكنَّه لم يَبْكِ، قال:

وقد كنتُ أخشىٰ أن أراك سقيمةً فكيف وقد أصبحت في التُّرْب أَعْظُما

وذكر المتنبي محاسن جدَّته في البيتين السادس والسابع، وبيَّن كيف كان أهل بلدها يحبّونها؛ لأنها كانت تؤثر غيرها علىٰ نفسها فتجوع وتظمأ، فكأنَّ جوعها إذا أشبعت غيرها يقوم لها مقام غذائها، وكذلك عطشها إذا أروت غيرها يقوم مقام ارتوائها، يقول:

ولو قتل الهَجْرُ المحبِّيْنَ كُلَّهُمْ مَضَىٰ بَلَدٌ باقٍ أَجَدَّت له صَرْمَا

منافعُها ما ضرَّ في نَفْعِ غيرها تَغَذَّىٰ وتَرْوَىٰ أن تجوع وأن تظما

بينما اقتصر البارودي علىٰ ذكر العيشة الحسنة التي كانت تعيشها جدّته، فقال:

بلغتِ مَدَىٰ تسعين في خير نِعْمةٍ ومن صَحِبَ الأيَّام دَهْرًا تهَدَّما

وكلا الشاعرين طلب المجد، لكنَّ البارودي وصل إليه فِعْلًا، ثم عافه، وطلبُه كان قويًّا جدًّا كما مرَّ في شرح القصيدة، قال:

هَوًىٰ كان لي أن أَلْبَس المَجْدَ مُعْلما فلمَّا ملكتُ السَّبْقَ عِفْتُ التقدُّمَا

أمَّا المتنبي فطلبُه كان عاديًّا، ثم إنه لم يدركه، قال:

طلبتُ لها حظًّا ففاتت وفاتني وقد رَضِيَتْ بي لو رضيتُ لها قَسْمَا

وقد عَبَّر المتنبِّي عن حُزْنه بعد موت جدَّته في بيت واحد، وذكر أنَّ الدنيا انسدَّت عليه لا لضيقها وإنما لموت جدّته، وأنَّ العين التي لا يرىٰ بها جدَّته عمياء، يقول:

وما انسدَّت الدينا عليَّ لضيقها ولكنَّ طرفًا لا أراكِ به أَعْمَىٰ

وهو بَيْتٌ قويٌّ جدًّا، لكن لو فَصَّل في هذا المقام كما فعل البارودي لكان أفضل وأحسن؛ فالبارودي ذكر حزنه علىٰ أمِّه في الأبيات من السادس والعشرين إلىٰ الحادي والثلاثين، وفي الأبيات من الخامس عشر إلىٰ العشرين، وهي أبيات صادقة تحكي لوعة الشاعر، وعميقَ ألمه، وقد وقفنا معها بالتفصيل قبل ذلك.

وفكرة أنَّ الأحداث يُرَقِّق بعضها بعضا[1] عند البارودي في قوله:

وقد كنتُ أخشىٰ أن أراك سقيمةً فكيف وقد أصبحت في التُّرْب أَعْظُما

المرض كان يُقلقه ويخيفه ويُحزنه، لكن جاء الموت الذي هو أشدُّ من المرض. وقد جاءت الفكرة نفسها عند المتنبي في قوله:

ولَمْ يُسْلِها إلا المنايا وإنَّما أشدُّ من السُّقْمِ الذي أذهبَ السُّقْما

(١) معنىٰ الأحداث يُرَقِّق بعضها بعضًا: أنَّ الحدث الكبير يصير صغيرًا إذا جاء حدثٌ أكبر منه، وهكذا.

يعني: كانت مريضة بسبب غيابه، ولم يُذهب مرضها إلا الموت الذي هو أشدُّ منه.

وفي قوله:

وكنتُ قُبَيْلَ الموتِ أستعظم النَّوَىٰ فقد صارت الصُّغْرَىٰ التي كانت العُظْمىٰ

كان يستعظم فراقها وهي سالمة، فالآن صار الفراقُ صغيرًا عندما جاء الموت. ولا شكَّ في أنَّ تعبير المتنبي عن الفكرة أجمل وأدق وأوضح.

٤- المعاني التي انفرد بها كلُّ شاعر:

أ- ما انفرد به المتنبِّي:

١- لا يلوم الدهر؛ لا يمدح الأحداث ولا يَذُمُّها، وهذا في البيت الأوّل حيث قال:

ألا لا أُرِي الأحداث مَدْحًا ولا ذمَّا فما بَطْشُها جَهْلًا ولا كفُّها حِلْمَا

مع أنه في رثاء والدة سيف الدولة ذكر غَدْرَ الدهر وقسوته فقال[1]:

رماني الدهر بالأرزاء حتىٰ فؤادي في غشاءٍ من نبالِ

فصِرْتُ إذا أصابتني سهامٌ تكسَّرتِ النِّصالُ علىٰ النِّصالِ

٢- خِبْرته بالليالي وتوقُّعه للأحداث؛ وهذا في البيت الثامن.

٣- مشهد وصول رسالته إلىٰ جدّته في الأبيات من التاسع إلىٰ الرابع عشر؛ ولم يذكر البارودي هذا لأنَّه لم تكن ثَمَّ رسالة أدَّت إلىٰ وفاة أمِّهِ.

(١) شرح ديوان المتنبي، ٣/ ٤٠، ٤١.

٤- الحديث عن الأعداء؛ أعداء جدّته وأعدائه، ولم نَرَ ذكرًا للأعداء عند البارودي؛ لأنَّه لم يكن لأمِّه أعداء فيما نعلم.

٥- حُزْنه لأنه لم يشهد دفنها، وكُنَّا نَوَدُّ أن نرىٰ ذلك عند البارودي، لكنَّنا لم نَرَه، مع أنه كان مسافرًا أيضًا ولم يشهدها.

٦- فخره بنفسه، وقد أخذ هذا شوطًا كبيرًا من مرثيّته، والفخر لا يُحَبَّذُ في الرثاء، لكننا ذكرنا أنَّ السياق كان يستدعي ذلك.

ولمَّا كان السياق عند البارودي مختلفًا لم نَرَه يفخر في رثائه، وهذا مما يُحْمَدُ للبارودي فهو يعرف جيّدًا ما يأخذ وما يدع، ويعرف أيضًا كيف يأخذ.

ب- ما انفرد به البارودي:

١- نظرته إلىٰ الدنيا، وهذا في الأبيات من الثاني إلىٰ الخامس.

٢- حديثه عن طمع الناس، وجاء في الأبيات من السادس إلىٰ الثامن.

٣- التسلية بذهاب السابقين، وأنَّ كل المخلوقات إلىٰ فناء، واستغرق ذلك الأبيات من التاسع إلىٰ الرابع عَشَر.

٤- وَقْعُ الخبر علىٰ الشاعر، وشمل ذلك خمسة أبيات؛ من الحادي والعشرين إلىٰ الخامس والعشرين.

٥- غَدْرُ الدهر؛ في الأبيات من السادس والثلاثين إلىٰ الحادي والأربعين.

٦- الحُزْن لا ينفع وإنْ طال؛ وهذا في البيتين الثاني والأربعين والثالث والأربعين.

٧- وفاؤه لها، وإرادةُ فِدائها، والدعاءُ لها بالسُّقيا، والتسليم عليها، والبكاءُ عليها بالقلب، كلُّ هذا في الأبيات من الرابع والأربعين إلىٰ الثاني والخمسين.

والبارودي كان مُوَفَّقًا جدًّا في عرض هذه المعاني كما تقدَّم، وقد سار فيها علىٰ خُطَىٰ الأوَّلين، والمتنبِّي أحدُهم لا شكَّ في ذلك، وهو نفسه قد ذكر هذه المعاني في قصائد له أخرىٰ[(١)]، أمَّا لماذا لم يعرض لها هنا؟ فالجواب قَدْ تقدَّم، وفذلكته أنَّ السياق هنا اقتضىٰ ذلك.

٥- الصور البيانية في القصيدتين:

لا نقصد بالبيان هنا المعنىٰ الضيِّق المحصور في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والمُرْسل، وإنما نقصد معناه الواسع الذي يشمل مباحث المعاني والبديع أيضًا، علىٰ نحو ما صنع ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، وتابعه ابن الزَّمْلكاني الدمشقي (ت ٦٥١هـ) في كتابه "التبيان في علم البيان" والتَّنُوخي في "الأقصىٰ القريب في علم البيان"[(٢)].

أكثر المتنبِّي من استعمال الاستعارة في قصيدته، وذلك نحو قوله: "لا أُري الأحداث حَمْدًا ولا ذمَّا"، و"أحنُّ إلىٰ الكأس التي شربت بها"، و"ذاق كلانا ثكل صاحبه قدما"، و"فكيف بأخذ الثأر فيكِ من الحُمَّىٰ؟،

(١) انظر علىٰ سبيل المثال: رثاءَه لوالدة سيف الدولة في شرح ديوانه: ٣/ ٣٩. وانظر: قصيدة الرثاء عند المتنبي (الرؤية والأداة)، رسالة ماجستير من إعداد: سند علي صلاح الجهني.

(٢) انظر: البلاغة تطوّر وتاريخ، للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، ط ١٤، ص ٣٢٣.

وغير ذلك. وهذا يتماشىٰ وعقل المتنبّي، وطبيعة عصره أيضًا؛ فالاستعارة فيها إعمالُ عَقْلٍ، وهي أدقُّ وأخفىٰ من التشبيه. ولم يَغِبْ التشبيه تمامًا عن القصيدة، فقد جاء بقلّة، وذلك في قوله: "قتيلة شوقٍ"، و"كأنها ترىٰ أغربةً عُصْما"، و"كأنَّ ذكيَّ المِسْك كان له جِسمَا".

وقد أكثر البارودي أيضًا من استعمال الاستعارات، وقد تقدَّم هذا في شرح القصيدة، أما التشبيه فكان قليلاً عنده كالمتنبّي، والحقُّ أنَّ البارودي لم يُقَلِّد أو يقتبس من المتنبي شيئًا من هذه الاستعارات أو التشبيهات، ومن الحقِّ أيضًا أنَّ الاستعارات والتشبيهات عند كليهما بلغت درجةً عاليةً من الجودة والحُسْن.

واتكأ المتنبي في قصيدته علىٰ التقديم والتأخير والحصر، وذلك من أجل تقوية المعنىٰ وتأكيده والاهتمام بالمُقَدَّم، ومن أمثلة ذلك: "إلىٰ مثل ما كان الفتىٰ مرجع الفتىٰ"، و"لكِ الله"، و"حرامٌ علىٰ قلبي السرور"، و"لكان أباك الضخم كونُك لي أُمَّا"، و"لم يُسْلها إلا المنايا"، وغير ذلك. والبارودي أيضًا استعمل التقديم والتأخير والحصر، ونُذَكِّر بقوله: "هوىٰ كان لي أن ألبس المَجْد مُعْلما"، و"كانت لعيني قُرَّةً ولمهجتي"، و"عليكِ سلام"، و"لم يَبْقَ إلا ذكرةٌ تبعث الأسىٰ"، و"هو الأزلم الخدَّاع". وقد أجاد الشاعران في توظيف هذه الأساليب لخدمة المعنىٰ وإيصال الفكرة.

ونادىٰ المتنبِّي متحسِّرًا ومتحدِّيًا الدنيا والنفس، ونادىٰ البارودي مُتَحسِّرًا أيضًا؛ لكنَّه وجَّه نداءه للخبر الأليم ولأمِّه الكريمة. ولم نَرَ الاستفهام عند المتنبي إلا في قول أعدائه متهكّمين أو متعجبين: "ما أنت؟

ما تبتغي؟"، وفي قوله متعجبًا متحسّرًا نافيًا: "فكيف بأخذ الثأر فيكِ من الحُمَّىٰ؟". أمَّا البارودي فقد أكثر من الاستفهام الذي يفيد التقرير والنفي والإنكار والتعجّب كما تقدَّم في شرح القصيدة.

يُضاف إلىٰ ما تقدَّم أنَّ القصيدتين تعجَّان بالطباقات والجناسات، كما أنَّ فيهما ألوانًا أخرىٰ من البديع كالتصريع، والاحتراس، والالتفات، ومراعاة النظير.

مبحثُ التأثير:

لا ينكرُ أحدٌ الأثر الكبير الذي تركه البارودي في الأدب المصري الحديث؛ إنّه وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدةً من طريق الضعف والركاكة إلىٰ طريق الصحَّة والمتانة، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرّج ولا تمهيد، كأنه القمّة الشاهقة تنبتُّ في متون الطود عما قبلها فينقطع بينها وبينه طريق الوصول، إلا أن تستدير لها من القمم التي تليها وتقرب منها[1]. وقلْ مثل هذا في المعنىٰ؛ إنه أحيا معاني الشعر العربي القديم مزوجةً بروح عصره، وقضايا أُمَّته وخوالج نفسه، كان يعرف جيّدًا -كما تقدَّم- ما يأخذ وما يدع، وكيف يأخذ، وسار تلامذته كشوقي وحافظ وغيرهما في دربه ونسجوا علىٰ منواله.

وقصيدته في رثاء أمِّه علىٰ وجه الخصوص تركت أثرًا كبيرًا في قصائد الرثاء بعده، ولا أدلَّ علىٰ ذلك من معارضة شوقي لها. نعم، لا شَكَّ عندنا في أنَّ شوقي في رثاء أمِّه عارض المتني في رثاء جدَّته، وقد تناول النقَّاد هذا بالدرس والتحليل[2]، لكن لم يلتفت أحدٌ منهم إلىٰ أنَّ شوقي عارض البارودي أيضًا، ولسنا بصدد الحديث عن معارضة شوقي للمتنبِّي؛ فقد كُفينا هذا، كما أنه ليس موضوع بحثنا، وإنما نحن في مقام الحديث عن معارضة شوقي للبارودي.

---

(١) انظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، للعقاد، ص ١٢١.

(٢) انظر: رثاء الأم بين المتنبِّي وشوقي، للدكتور عبد الحافظ عبد المنصف، وأندلسيات شوقي، للدكتور صالح الأشتر، جامعة دمشق، ط١، ١٣٧٨هـ - ١٩٥٩م، ص ١٠٥.

شوقي تلميذ البارودي، ويعرف أشعار أستاذه جيِّدًا، ولا تخفىٰ عليه قصيدة أستاذه في رثاء أمِّه، ولذلك فنحن نعتقد أن شوقي عارض المتنبي والبارودي كليهما، بل وأراد أن يُظهر تميّزه علىٰ الاثنين، ومن يطالع معارضات شوقي يَرَ هذه النفس الشامخة المتحفِّزة المتطلّعة إلىٰ التميّز والسَّبْق، ويَرَ شوقي لا يحترم التخطيط المتبع في القصائد التي يعارضها، وكذلك لا يتقيّد بموضوعاتها الجزئية في ترتيبها، كما أنه يزيدُ في الموضوعات، ولا يعني هذا أنه كان يلتزم بموضوعات القصائد التي كان يعارضها كلها، ثم يزيد عليها، لا فقد كان يتفق معها في بعض الموضوعات فقط[1]. وسنعرض فيما يأتي لموازنة بين قصيدة الرثاء عند البارودي وعند شوقي، ومطلع القصيدة عند شوقي هو[2]:

إلىٰ الله أشكو من عوادي النَّوَىٰ سَهْمَا أصاب سويداء الفؤاد وما أَصْمَىٰ

١- الوزن والقافية:

القصيدتان من بحر الطويل، والروي ميم مفتوحة مشفوعة بألف، وقلنا قبل ذلك: إنَّ الرَّوي المفتوح مخالفٌ للذوق الشعري في قصائد الرثاء، وشوقي خالف الذوق هنا لأجل المعارضة؛ معارضة البارودي وقبله المتنبّي، لكنَّ المتنبي كان موفقًا -كما تقدَّم-؛ لأنَّ السياق يستدعي ذلك.

واستخدم شوقي اثنتين وخمسين كلمة من قافية الميم، بعدد أبيات قصيدته، ولم يتفق مع البارودي في قافية واحدة، والسبب هو نفسه الذي

(١) انظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م، ص ٢٤٣.

(٢) الشوقيات، هنداوي للتعليم، ص ٧٥٥.

جعل البارودي لم يتفق مع المتنبي في أيّة قافية، وهو أنَّ شوقي تابع المتنبِّي في كون الضرب (التفعيلة الأخيرة) علىٰ وزن (مفاعيلن)، ولذا اتفق معه في تسع عشرة قافية، وخالف البارودي الذي استحبَّ الضرب المقطوع الذي علىٰ وزن (مفاعلن)، وهو أسلس وأجمل، وكان يحبّذه الشعراء المتقدِّمون.

٢- عدد الأبيات:

بلغت قصيدة شوقي في رثاء أمِّه اثنين وخمسين بيتًا، وهو العدد نفسه لقصيدة البارودي، وهذا من الأدلَّة الواضحة علىٰ أن شوقي عارض قصيدة أستاذه البارودي في رثاء أمِّه.

٣- المعاني التي اتفق فيها الشاعران:

١- وقع خبر الوفاة علىٰ الشاعر.

٢- مصيرُ الإنسان مصيرُ آبائه وأجداده.

٣- استلهام التراث.

٤- غَدْرُ الدهر.

من المعاني المشتركة عند الشاعرين وَقْعُ خبر الوفاة عليهما، أمَّا شوقي فقد عبَّر عنه في خمسة أبيات (٣ – ٧)، فقال:

تــوارد والنــاعي فأوجســتُ رَنَّــةً ... كلامًــا علــىٰ ســمعي وفي قلبــي كَلْمَــا

فمـا هتفـا حتـىٰ نـزا الجَنْـبُ وانـزوىٰ ... فيـا ويـح جنبـي كـم يسـيلُ وكـم يَـدْمَىٰ

طوىٰ الشرق نحو الغرب والماء للثرىٰ ... إلــيَّ ولــم يركــب بســاطًا ولا يمَّــا

أبــان ولــم ينــبسْ وأَدَّىٰ ولــم يَفُــه ... وأَدْمــىٰ ومــا داوىٰ وأوهــي ومــا رمَّــا

إذا طُويَــتْ بالشــهب والــدُّهْمِ شــقَّةٌ ... طَوَىٰ الشُّهْبَ أو جاب الغُدَافيَّةَ الدُّهما[1]

(١) المقصود بالشهب وبالدهم: الخيل البيضاء والسوداء، والغدافيّة: السوداء.

ذكر شوقي جروح قلبه ولوعته، وسرعان ما اختفت هذه اللوعة تحت وطأة الحديث عن سرعة وصول الخبر وكيفية وصوله. أمَّا أبياتُ البارودي الخمسة في وصف وقع الخبر فهي أكثر صدقًا وأكثر لوعة، وقد وقفنا معها وقفةً متأنية في شرح القصيدة.

ويصبِّر شوقي نفسه بتذكيرها بمصير السابقين، فكلٌّ إلىٰ زوال وفناء، قال شوقي:

إلىٰ حيثُ آباء الفتىٰ يذهب الفتىٰ ... سبيلٌ يدين العالمون بها قِدْما

وتشعر بأن شوقي أسيرٌ للمتنبي في قوله في رثاء جدَّته:

إلىٰ مثل ما كان الفتىٰ مَرْجِعُ الفتىٰ ... يعودُ كما أَبْدَىٰ ويكري كما أَرْمَىٰ

أما البارودي فقد حاول أن يتحرّر من هذا القيد، فعرض المعنىٰ بصورة مختلفة، وألفاظ مختلفة، وزاد بيتًا، فقال:

فأين الألىٰ شادُوا وبادوا ألم نكن ... نَحُلُّ كما حَلُّوا ونرحل مثلما؟

مضوا وعفت آثارُهم غيرَ ذُكْرةٍ ... تُشِيدُ لنا منهم حديثًا مرجَّما

وعلىٰ خطىٰ السابقين يذكر شوقي غَدْر الدهر في بيتين، يقول:

أتىٰ الدهر من دون الهَنَاء ولم يَزَلْ ... ولوعًا ببنيان الرجاء إذا تمَّا

إذا جال في الأعياد حلَّ نظامها ... أو العُرسِ أَبْلَىٰ في معالمه هَدْما

أمَّا البارودي فقد أطال في حديثه عن الدهر؛ تحدَّث عنه في ستة أبيات، وذكر غدره وبُخْله وخداعه، وغلَّف حديثه بالحكمة والعظة، وحديثُه عنه أجود وأحسن من حديث شوقي.

واستلهم البارودي التراث، فذكر قصَّة الهديل الأسطورية، وذكر عادًا وجُرْهمًا، أمَّا شوقي فذكر يَوْمَي البُؤسىٰ والنُّعْمىٰ للنعمان، فقال:

وَقَدَّرْتُ للنعمانِ يومًا وضِدَّه فما اغترَّتْ البؤسىٰ ولا غَرَّت النُّعْمىٰ

وذكر أيضًا سقراط إمام الفلاسفة المتقشّفين، فقال:

فأترع وناوِلْ يا زمانُ فإنَّما نديمُك سُقْراطُ الذي ابتدع السُّمَّا

وذكر مروان ولَخْما، القبيلتين اللتين حكما الأندلس زَمَنًا، فقال:

أُريحُ أريج المسك في عرصاتها وإنْ لَمْ أُرِحْ مَرْوَانَ فيها ولا لَخْمَا

وإجادةُ شوقي هنا كإجادة البارودي، ويبقىٰ للبارودي فَضْلُ السبق.

٤- ما انفرد به شوقي:

تحدَّث شوقي عن خبرته بالليالي وتوقّعه للأحداث، فقال:

زجرتُ تصاريف الزمانِ فما يقع لِيَ اليومَ منها كان بالأمس لي وَهْمَا

وقد أخذ شوقي هذا المعنىٰ من المتنبي؛ حيث قال:

عَرَفْتُ الليالي قَبْلَ ما صَنَعَتْ بنا فلمَّا دهتني لم تزدني بها عِلْمَا

ويتحدَّىٰ شوقي الزمان فيقول:

فأترِعْ ناوِلْ يا زمانُ فإنَّما نديمُك سُقْرَاطُ الذي ابتدع السُّمَّا

قتلتك حتىٰ ما أبالي أدرتَ لي بكأسكَ نَجْمًا أم أدرتَ بها رَجْما؟!

وقد أخذ شوقي هذا المعنىٰ من المتنبي في قوله:

كذا أنا يا دنيا إذا شئتِ فاذهبي ويا نفسُ زيدي في كرائهها قُدْما

وإذا كانت تجربة المتنبي في عراك الدهر أتاحت له مثل هذا القول، فإنَّ شوقي لا يملك من التجارب الجزئية -فيما نعلم- ما يبيحُ له أنْ يُقَلِّد هنا المتنبّي، أو يدفعه إلىٰ أن يتحدَّىٰ الزمان وويلاته[1].

وذكر شوقي الحُمَّىٰ كما ذكرها المتنبِّي، ولا مشكلة في ذلك فكلتا المرأتين أصيبت بالحُمَّىٰ. وعبَّر شوقي عن حسرته ألا يشهد دفن أمِّه، والمتنبي صَنَعَ هذا أيضًا؛ فالحال مشابهة، لكننا لم نَرَ البارودي يتعرَّض لذكر هذا مع توفّر الداعِي.

ولعلَّك تعجب من أقسام شوقي الكثيرة علىٰ أنَّه لم تكن له يَدٌ في هذه الحرب، وهل كان شوقي مُتَّهمًا في هذه الحرب ليتنصَّل من هذه التهم؟! ثُمَّ تعجبُ أيضًا من استطراده في الحديث عن الأندلس؛ فهذا مما لا يناسب مقام رثاء الأمّ، كما لا يناسب المقام فخرُ شوقي العظيم بنفسه، وقد تأثَّر في هذا الفخر بالمتنبِّي، وكأن شوقي أحسَّ بضعف مادة الرثاء وفقرها[2]، علىٰ الرغم مما حَشَده من لفظ فَخْم وسَبْكٍ قويّ وموسيقىٰ كئيبة، فحاول أن يُغَطّي النقص باصطناع الفخر علىٰ طريقة المتنبي.

ولعلّك لاحظت أنَّ أكثر المعاني التي انفرد بها شوقي عن البارودي قد أخذها من قصيدة المتنبيّ، وقد حَرِصَ في قصيدته جدًّا علىٰ التهويل والتفخيم، وحِرْصُه هذا لا مَحَلَّ له في الرثاء الصادق المؤثِّر، إلا إذا كان يُريدُ أن يُخْفِي بهذا القناع وغيره فقر العاطفة وشُحَّها، أو يتخذ من ذلك وسيلةً

(١) انظر: أندلسيات شوقي، ص ١٠٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٠.

للهرب من ألم التفكير في الموت ومجابهة المصاب الفاجع وجهًا لوجه[١]، أو أنَّ شوقي كان ضعيفًا في باب الرثاء[٢]، ولذا لمَّا وَجَّه العقاد نَقْدًا شديدًا لبعض قصائده انتخب أكثرها من باب الرثاء.

واتضح لك الآن الفرقُ بين إعادة البارودي كتابة النصِّ الغائب في نصِّه الحاضر في باب الرثاء، وبين إعادة شوقي ذلك.

٥ – الصور البيانية في القصيدتين:

تقدَّم أنَّ البارودي والمتنبي قد أكثرا من استعمال الاستعارات في قصيدتيهما، وقد صنع شوقي صنيعهما فأكثر من الاستعارات المليحة، محاولاً إظهار تميّزه، وذلك نحو قوله: "سهمًا أصاب سويداء الفؤاد"، و"طوىٰ الشرق والغرب"، و"لم يركب بساطًا ولا سَهْمَا"، و"شرِبْتُ الأسىٰ"، و"فأترعْ وناوِلْ يا زمانُ"، و"إذا ضحكت زَهْوًا إليَّ سماؤها"، و"أتىٰ الدهرُ من دون الهناء"، وغير ذلك. لكنَّه لم يتابعهما في قِلَّة التشبيهات، وإنما أكثر من التشبيهات أيضًا، وهي تشبيهات جَيّدة مليحة في أكثرها، ومنها: "كالأحداث سهما"، و"كالليالي راميًا"، و"قنا النوىٰ"، و"تراهم أهلة"، و"كان المزن والتبر والكَرْما"، و"أرىٰ الناس صنفين الذئاب أو البهما"، وغير ذلك.

والاستفهام عند شوقي في هذه القصيدة قليل كالمتنبي، تراه في قوله: "أكانت تمنَّاها؟"، وفي قوله: "فكيف رضائي أن يَرَىٰ البشر الظلما؟". بينما كان الاستفهام كثيرًا عند البارودي كما تقدَّم.

(١) أندلسيات شوقي، ص ١٠٩.

(٢) انظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ٦٥.

واتكأ شوقي كصاحبيه علىٰ التقديم والتأخير والقصر، ومن أمثلة ذلك: "إلىٰ الله أشكو"، و"لكِ الله"، و"إلىٰ حيث آباءُ الفتىٰ يذهب الفتىٰ"، و"ما العيش إلا الجسم في ظلِّ روحه"، و"ولا الموت إلا الروح فارقت الجسما"، وغير ذلك. وامتلأت قصيدته بالطباق، والجناس. ولم تَخْلُ من الاحتراس والالتفات ومراعاة النظير.

ولعلَّك تدرك بعد هذا العرض أنَّ القصائد الثلاثة متقاربة إلىٰ حدٍّ كبير في هذه الجزئية؛ وهذا يؤكِّد مسألة التأثّر والتأثير التي نُلحُّ عليها مُنْذُ أمدٍ بعيد.

الخـاتمة

وَصَـلَ بحثنـا إلىٰ نهايتـه؛ وقـد صَـحِبْنا فيـه البـارودي أوَّلَ المجـدّدين في الشعر العربي الحديث، الذي أعاد للشعر العربي نصاعته ورصانته وجزالته، وذلك بِبَعْثِ أسلوبه القديم، وتصـوير نفسـه وقومـه وبيئتـه وعصـره تصـويرًا صادقًا، وقد رأينا هذا واضحًا جليًّا في قصيدته في رثـاء أمِّـه، وهـي مـن عيـون المراثـي في العصـر الحـديث، وقـد أخـذتنا هـذه المرثيـة إلـىٰ القـرن الرابـع الهجري؛ إلىٰ المتنبي (ت ٣٥٤هـ) ورثاء جدَّتـه، ثـم عـادت بنـا إلـىٰ العصـر الحديث مَرَّةً أخرىٰ؛ إلىٰ شوقي ورثاء أمِّه، وكان ثمرة هذا التطواف والتنقّـل ما يأتي:

١- تمثّل البارودي في رثائه لأمِّـه كـلّ مـا يخطـر ببـال الراثي: مـن تفجّـع وشـكوىٰ مـن الـزمن والحيـاة وسـخطٍ عليهـا، وإظهـار لمحاسـن المرثـي، وبعض الحكم التي يتأسَّىٰ بها الشاعر، وتصوير وقع الخبر، والدعاء للميّـت بالرحمة والمغفرة والرضوان والسلام.

٢- وسبيلُ الرثاء عنده هو سبيل الرثاء عند القدماء؛ فهو -بالإضافة إلـىٰ مـا تقـدَّم- ظـاهرُ التفجُّـع، بـيِّنُ الحسـرة، مخلـوطٌ بـالتلهّف والأسـف. والبارودي متمكّن من اللغة، ومستعينٌ بأساليبها؛ النداء والاستفهام والتمنّي وغيرهـا، ومتعلِّـق ببلاغتهـا، يُكثـر مـن التشـبيهات والاسـتعارات والبـديع؛ وعـارفٌ بـدلالات الألفـاظ ويوظّفهـا جيِّـدًا، وفـاهمٌ للصـيغ الصـرفية واستعمالاتها ويضعها في مكانها المناسب.

٣- عـارض البـارودي في رثائـه لأمِّـه المتنبي في رثائـه لجدّتـه؛ ووافقـه في الوزن والقافية؛ فالقصيدتان علىٰ بحر الطويل، والروي هـو الميم، وحركتـه

هو الفتح، وقد خالف البارودي ذوقه في حركة الروي، لكنَّه خالف المتنبّي في الضرب؛ فاستعمل الضرب المقطوع (مفاعلن)، وهو أسلس وأجمل من (مفاعيلن) السليم الذي استعمله المتنبِّي.

٤- وقد زادت قصيدة البارودي عن قصيدة المتنبي بثمانية عشر بيتًا، والبارودي كان يحرص في أغلب معارضاته علىٰ أن يتجاوز سابقه في عدد الأبيات إظهارًا لتميّزه.

٥- اتفق البارودي مع المتنبِّي في ثمانية معانٍ من معاني القصيدة، وقد كان المتنبِّي أجود في أكثرها. وانفرد البارودي بذكر معانٍ يراها مناسبة للسياق، وكان موفقًا جدًّا في هذا. ووُفِّق أيضًا فيما تركه من معانٍ من قصيدة المتنبِّي؛ لأنها لا تتماشىٰ والمقام؛ لقد كان يعرف جيّدًا ما يأخذ وما يدع وكيف يأخذ.

٦- أثَّرت قصيدة رثاء الأمِّ عند البارودي فيمن جاء بعده، ومن هؤلاء تلميذُه شوقي، والذي عارضها في رثاء أمِّه كما عارض في الغرض نفسه المتنبّي في رثاء جدّته؛ فشوقي في رثاء أمِّه عارض المتنبّي والبارودي كليهما.

٧- وقد جاءت قصيدة شوقي في رثاء أمِّه في اثنين وخمسين بيتًا، وهو العدد نفسُه لقصيدة البارودي، واتفق معه في الوزن والروي وحركة الروي؛ لكنه خالفه في الضرب فاستعمله صحيحًا (مفاعيلن) كما استعمله المتنبِّي.

٨- اتفق شوقي مع البارودي في بعض المعاني، كان التميّز حليفَ البارودي في أكثرها، وانفرد عنه في معانٍ أكثرُها مأخوذٌ من المتنبي، ونراه لم

يُوَفَّق في معظم ما أخذ عن المتنبِّي، وانفرد بمعانٍ أخرىٰ عن البارودي والمتنبِّي كليهما؛ هي عبارة عن استطراد لا علاقة له بموضوع الرثاء.

٩- القصائد الثلاثة متقاربة إلىٰ حدٍّ كبير في استعمال الاستعارة، والتشبيه عند شوقي أكثر منه عند صاحبيه، كما أنّ الاستفهام عند البارودي كثيرٌ إذا ما قورن بنظيريه. وامتلأت القصائد الثلاثة بالجناس والطباق، ولم تخلُ من مراعاة النظير، والاحتراس، والالتفات، والتصريع. وعلىٰ كلٍّ فالقصائد الثلاثة قريبة إلىٰ حدٍّ بعيد في هذه المسائل؛ وهذا يؤكد مسألة التأثّر والتأثير التي نُلحُّ عليها.

❁❁❁❁❁

المصادر والمراجع

١-الأدب العربي المعاصر في مصر، للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٦، ٢٠١٧م.

٢-أدب الكاتب، لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، شرحه وقدّم له وضبطه: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

٣-الأصوات اللغوية، للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، د. ت.

٤-أندلسيات شوقي، للدكتور صالح الأشتر، جامعة دمشق، ط١، ١٣٧٨هـ- ١٩٥٩م.

٥-أوزان الشعر، لمصطفىٰ حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.

٦-الإيضاح مع البغية، للقزويني (ت٧٣٩هـ)، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠١٧م.

٧-البحر المحيط، لأبي حيّان الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، ١٤٢٠هـ.

٨-البلاغة العربية فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، للدكتور فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط١١، ٢٠٠٧م.

٩-البلاغة العربية فنونها وأفنانها (علم المعاني)، الدكتور فضل حسن عباس، دار الفرقان، الأردن، ط٤، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م، ص١٩٠.

١٠-البلاغة تطوّر وتاريخ، للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، ط ١٤.

١١-بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

١٢-تاريخ النقائض في الشعر العربي، لأحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٥٤م.

١٣- تحرير التحبير، لابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلىٰ للشئون الإسلامية، ١٤٣٥هـ- ٢٠١٤م.

١٤-التناص نظريًا وتطبيقيًا، للدكتور أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

١٥-خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١٦-ديوان أبي تمّام (ت٢٣١هـ)، شرح الخطيب التبريزي (ت٥٠٢هـ)، تحقيق: محمد عبدة عزّام، دار المعارف، ط٤.

١٧-ديوان البارودي، تحقيق: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م.

١٨-رثاء الأمِّ بين المتنبيّ وشوقي: دراسة وتحليل وموازنة، للدكتور عبد الحافظ عبد المنصف عبد الحافظ خليف، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، ١٤٣٥هـ - ٢٠٠٩م، المجلد (١٤)، العدد (٢).

١٩-رثاء الأندلس، لأبي البقاء الرُّنْدي (ق٧هـ)، جمع وتحقيق: عيسىٰ بن محمد الشامي، كنوز الأندلس، د.ت.

٢٠-رثاء الزوجة بين جرير والبارودي: دراسة في الموازنات الأدبية، للدكتورة ورد مُحَمَّدي مكاوي عزب، مجلَّة كلية الآداب – جامعة القاهرة، يوليو ٢٠٠١م، مُجَلَّد (٦١)، الجزء (٣).

٢١-الرثاء في شعر البارودي، للدكتور مصطفىٰ مصطفىٰ البسطويسي عطا، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالمنصورة، جامعة الأزهر، العدد (٢)، ١٩٨٩م.

٢٢-سياق الكلمة وحركة القافية، للدكتور صالح الشاعر، مقال بموقع ديوان العرب، بتاريخ ٢٨ إبريل ٢٠١٢م.

٢٣-شرح ابن عقيل (ت٧٦٩هـ) علىٰ ألفية ابن مالك (ت٦٧٢هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، ٢٠٠٩م.
٢٤-شرح أشعار الهذليين، للسكري (ت ٢٧٥هـ)، حققه: عبد الستار فرَّاج، مكتبة دار العروبة، ط١.
٢٥-شرح ديوان أبي الطيِّب المتنبيّ، لأبي العلاء المعرِّي (ت ٤٤٩هـ)، تحقيق ودراسة: الدكتور عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م.
٢٦-الشعر العربي الحديث، للدكتور محمود محمدين، د.ت.
٢٧-شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، لعبّاس محمود العقّاد، مكتبة النهضة المصرية، ١٣٥٥هـ - ١٩٣٧م.
٢٨-الشوقيات، لأحمد شوقي، هنداوي للتعليم والثقافة، د. ت.
٢٩-صحيح مسلم بشرح النووي، دار أبي حيّان، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
٣٠-العمدة، لابن رشيق (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
٣١-الفتوة عند العرب، لعمر الدسوقي، نهضة مصر، ط٣.
٣٢-في الأدب الحديث، لعمر الدسوقي، دار الفكر، ط ٨، ١٩٧٣م.
٣٣-القافية والأصوات اللغوية، للدكتور محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ١٩٧٧م.
٣٤-قصيدة الرثاء عند المتنبِّي (الرؤية والأداة)، رسالة ماجستير من إعداد: سند علي صلاح الجهني، جامعة أمِّ القرىٰ، ١٤٢٩هـ - ١٤٣٠هـ.
٣٥-كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ١٩٨٤م.

٣٦-كتاب القافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: الحسَّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة.
٣٧-لسان العرب؛ لابن منظور (ت ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت.
٣٨-المتنبي، لمحمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٠م.
٣٩-مجمع الأمثال، للميداني (ت ٥١٨هـ)، مكتبة الآداب، ط٢، ٢٠١٥م.
٤٠-محمود سامي البارودي، لعمر الدسوقي، دار المعارف.
٤١-المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب، لعبد الله الطيّب، الطبعة الثالثة، الكويت، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
٤٢-معارضات البارودي - موازنة نقدية، للدكتور عمر محمد مصطفىٰ الطالب، مجلة آداب الرافدين، العدد ١١، ١٩٧٩م.
٤٣-معارضات البارودي بين التقليد والتجديد، لحسين مرزائي نيا، مجلة إضاءات نقدية، العدد السابع عشر، ٢٠١٥م.
٤٤-المعارضات الشعرية في العصر الحديث (البارودي وشوقي نموذجًا)، رسالة ماجستير، إعداد: مروة قريشي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ٢٠١٥م.
٤٥-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣.
٤٦-الموازنة بين الشعراء، للدكتور زكي مبارك، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م.
٤٧-موسيقىٰ الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.
٤٨-النصّ الغائب (تجلّيات التناص في الشعر العربي)، للدكتور محمد عزّام، منشورات اتحاد كُتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٤٩-النصّ الغائب في شعر أحمد شوقي (القراءة والوعي)، لمحمد بنيس، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول (١٩٨٢م)، شوقي وحافظ.
٥٠-نصُّ المعارضة وإعادة إنتاج المعنىٰ (دراسة في معارضات الإحيائيين)، لمحمود فرغلي علي موسىٰ، مقال علىٰ موقع الألوكة بتاريخ ٢٢/ ٤/ ٢٠١٢م.
٥١-نقد الشعر، لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية.

ملحقٌ فيه قصيدةُ البارودي في رثاء أمّه (*):

١ -هَـوًى كَـانَ لِـي أَنْ أَلْـبَسَ الْمَجْـدَ مُعْلَمَـا ... فَلَمَّـا مَلَكْـتُ السَّـبْقَ عِفْـتُ التَّقَـدُّمَا[١]

٢- وَمَـنْ عَـرفَ الـدُّنْيَا رَأَىٰ مَـا يَسُـرُّهُ ... مِـنَ الْعَـيْشِ هَمًّـا يَتْـرُكُ الشُّـهْدَ عَلْقَمَـا[٢]

٣- وَأَيُّ نَعِـيمٍ فِـي حَيَـاةٍ وَرَاءَهَـا ... مَصَـائِبُ لَـوْ حَلَّـتْ بِـنَجْمٍ لأَظْلَمَـا[٣]

٤- إِذَا كَـانَ عُقْبَـىٰ كُـلِّ حَـيٍّ مَنِيَّـةٌ ... فَسِـيَّانِ مَـنْ حَـلَّ الْوِهَـادَ وَمَـنْ سَـمَا[٤]

٥- وَمِـنْ عَجَـبٍ أَنَّـا نَـرَىٰ الحَـقَّ جَهْـرَةً ... وَنَلْهُـو كَأَنَّـا لا نُحَـاذِرُ مَنْـدَمَا[٥]

٦- يَـوَدُّ الْفَتَـىٰ فِـي كُـلِّ يَـوْمٍ لُبَانَـةً ... فَـإِنْ نَالَهَـا أَنْحَـىٰ لأُخْـرَىٰ وَصَـمَّمَا[٦]

(*) ديوانه، ص ٥٥٥.

(١) لُبْس المجد: تحصيل أسبابه، والتمكّن منه، وهو تعبير مجازيّ. ومعلمًا: متميزًا ظاهرًا. وملكت السبق: أي ملكتُ أسبابه، وتمكّنتُ منه. وعفْتُ التقدّما: أي زهدت فيه.

(٢) الشهد: عسل النحل. والعلقم: كل شيء مُرّ.

(٣) المعنىٰ: أن حياة الإنسان في الدنيا مهددة بكوارث ونكبات، لو أصابت الكواكب النيرات لأطفأت أضواءها، وجعلتها ظلمات بعضها فوق بعض؛ فأنّىٰ له نعيم البال مع هذه الحال.

(٤) عقبىٰ كل شيء: آخره. والمنية: الموت. وسيان: مثلان، أو متماثلان. وحلّ الوهاد: نزل بها، جمع وهدة، وهي الأرض المنخفضة. وسما: علا، وارتفع. والمراد سما إلىٰ القمم والنجاد.

(٥) المعنىٰ: أنه مما يثير الدهش، ويدعو إلىٰ العجب أن الناس يغترون بزخرف الدنيا وباطلها، ويغرقون في اللهو واللعب، وهم يعلمون أن نعيمها سراب خادع، ولا يحذرون الوقوع في الندم.

(٦) اللبانة: الحاجة من غير فاقة. وأنحىٰ: مال، وقصد.

٧- طَمَاعَـةُ تَفْـسٍ تُـورِدُ الَمَـرْءَ مَشْـرَعًا ... مِـنَ الْبُـؤْسِ لا يَعْـدُوهُ أَوْ يَتَحَطَّمَـا[١]

٨- أَرَىٰ كُـلَّ حَـيٍّ غَـافِلًا عَـنْ مَصِـيرِهِ ... وَلَـوْ رَامَ عِرْفَـانَ الْحَقِيقَـةِ لانْثَنَـىٰ[٢]

٩- فَـأَيْنَ الأُلَـىٰ شَـادُوا وَبَـادُوا أَلَـمْ نَكُـنْ ... نَحُـلُّ كَمَـا حَلُّـوا وَنَرْحَـلُ مِثْلَمَـا؟[٣]

١٠- مَضَـوْا وَعَفَـتْ آثَـارُهُمْ غَيْـرَ ذُكْـرَةٍ ... تُشِـيدُ لَنَـا مِـنْهُمْ حَـدِيثًا مُرَجَّمَـا[٤]

١١- سَـلِ الأَوْرَقَ الْغِرِّيـدَ فِي عَذَبَاتِـهِ ... أَنَـاحَ عَلَـىٰ أَشْـجَانِهِ أَمْ تَرَنَّمَـا؟[٥]

١٢- تَـرجَّحَ فِـي مَهْـدٍ مِـنَ الأَيْـكِ لا يَنِـي ... يَمِيـلُ عَلَيْـهِ مَـائِلًا وَمُقَوَّمَـا[٦]

١٣- يَنُـوحُ عَلَـىٰ فَقْـدِ الْهَـدِيلِ وَلَـمْ يَكُـنْ ... رَآهُ فَيَـا للهِ كَيْـفَ تَهَكَّمَـا؟[٧]

---

(١) الطماعة: شدة الطمع. وأورده الماء: جعله يرده، ويُشرف عليه. والمشرع: مورد الماء. ولا يعدوه: لا يتجاوزه، ولا يتعداه.

(٢) المعنىٰ: أن الموت مصير كل مخلوق حيّ، وأنَّ غفلة المرء عن الموت غفلة عن مصيره المحتوم. ويراد بعرفان الحقيقة أن يعرف الإنسان حقيقة مصيره ليتدبر أمور الموت والحياة وينتفع بهذا التدبر.

(٣) شاد البناء: رفعه وأحكم بنيانه. وبادوا: هلكوا، وانقرضوا. وحلّ المكان، وحلّ به: نزل به، أو سكن فيه. ورحل عنه: غادره وتركه.

(٤) عفا الأثر: امحىٰ. وآثار السابقين: ما خلّفوه من ديار. والذكرة (بضمٍّ فسكون): الشيء يجري علىٰ اللسان، بعد نسيانه. وتُشيد: المراد تَرْوي، وتحدّث. وحديث مرجّم: مظنون غير مستيقن.

(٥) الأورق: الطائر الرماديّ اللون، ومؤنثه الورقاء. والعذبات: الأغصان. وناحت الحمامة: سجعت. وترنم: رجّع صوته، وطَرَّب به.

(٦) ترجّح: تحرّك. ومهد الطائر: ما يألفه، ويسكنه. والأيك: جمع أيكة، وهي الشجر الكثير الملتفّ الكثيف. ولا يني: لا يفتر، ولا يكلّ. ويميل عليه: أي يهتزّ فوقه، ويتحرّك وقوّمه تقويمًا: أي عدّله، وأزال ميله وعوجه.

(٧) الهديل: أبٌ للحمام، أو فرخ كان علىٰ عهد نوح عليه السلام، ثم مات عطشًا، وضيَّعه، أو صاده جارح من جوارح الطير؛ فما مِنْ حمامة إلا وهي تحنُّ إليه، وتبكي

١٤- وَشَتَّانَ مَنْ يَبْكِي عَلَىٰ غَيْرِ عِرْفَةٍ ... جِزَافًا وَمَنْ يَبْكِي لِعَهْدٍ تَجَرَّمَا(١)

١٥- لَعَمْرِي لَقَدْ غَالَ الرَّدَىٰ مَنْ أُحِبُّه ... وَكَانَ بِوُدِّي أَنْ أَمُوتَ وَيَسْلَمَا(٢)

١٦- وَأَيُّ حَيَاةٍ بَعْدَ أُمٍّ فَقَدْتُهَا ... كَمَا يَفْقِدُ المَرْءُ الزُّلَالَ عَلَىٰ الظَّمَا(٣)

١٧- تَوَلَّتْ فَوَلَّىٰ الصَّبْرُ عَنِّي وَعَادِنِي ... غَرَامٌ عَلَيْهَا شَفَّ جِسْمِي وَأَسْقَمَا(٤)

١٨- وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا ذُكْرَةٌ تَبْعَثُ الأَسَىٰ ... وَطَيْفٌ يُوَافِينِي إِذَا الطَّرْفُ هَوَّمَا(٥)

١٩- وَكَانَتْ لعَيْنِي قُرَّةً ولِمُهْجَتِي ... سُرُورًا فَخَابَ الطَّرْفُ والْقَلْبُ مِنْهُمَا(٦)

٢٠- فَلَوْلَا اعْتِقَادِي بالْقضَاءِ وَحُكْمِهِ ... لَقَطَّعْتُ نَفْسِي لَهْفَةً وَتَنَدُّمَا(٧)

٢١- فَيَا خَبَرًا شَفَّ الْفُؤَادَ فأَوْشَكَتْ ... سُوَيْدَاؤُهُ أَنْ تَسْتَحِيلَ فَتَسْجُمَا(٨)

عليه. و"يا لله" أسلوب استغاثة. وتهكّم: تندّم، أي تحسّر. والمراد سجع وهدر وناح.

(١) عِرْفة: معرفة. وبكاه جزافًا: أي بكاه علىٰ غير معرفة. والعهد: الزمان. وتجرّم: مضىٰ، وانقضىٰ.

(٢) غال: أغتال وأهلك.

(٣) الزلال: الماء العذب الصافي. والظمأ: شدة العطش.

(٤) تولّىٰ، وولَّىٰ: أدبر، وذهب: وعادني: أتاني. والغرام: أي التعلّق الشديد، ويراد به هنا: الأسىٰ والحزن الشديد. وشفّه الهمّ أو الحبّ: هزله وأنحله. وأسقمه: أمرضه.

(٥) الذكرة: التذكر. والأسىٰ: الحزن. والطيف: الخيال. ويوافيني: يأتيني، أو يفاجئني.

(٦) القرة: البهجة والسرور. والمهجة: الروح والنفس. وخاب: خسر. والطرف: العين.

(٧) الاعتقاد بالقضاء: الإيمان به. ويراد به هنا: قضاء الموت وقَدَره. واللهفة: الحزن. والتندم: مصدر تندّم علىٰ الشيء، أي تحسّر عليه.

(٨) يريد بالخبر: نبأ الموت. وشفّه الهمّ والمرض ونحوهما: أوهنه، وأضناه. وتستحيل: تتحوّل، وتتغيَّر. وتسجم: تسيل، وتنصبّ.

٢٢- إِلَيْكَ فَقَدْ ثَلَّمْتَ عَرْشًا مُمَنَّعَا ... وَفَلَّلْتَ صَمْصَامًا وَذَلَّلْتَ ضَيْغَمَا(١)

٢٣- أَشَادَ بِهِ النَّاعِي وَكُنْتُ مُحَارِبًا ... فَأَلْقَيْتُ مِنْ كَفِّي الْحُسَامَ الْمُصَمِّمَا(٢)

٢٤- وَطَارَتْ بِقَلْبِي لَوْعَةٌ لَوْ أَطَعْتُهَا ... لأَوْشَكَ رُكْنُ الْمَجْدِ أَنْ يَتَهَدَّمَا(٣)

٢٥- وَلَكِنَّنِي رَاجَعْتُ حِلْمِي لأَنْثَنِي ... عَنِ الْحَرْبِ مَحْمُودَ اللِّقَاءِ مُكَرَّمَا(٤)

٢٦-فَلَمَّا اسْتَرَدَّ الْجُنْدَ صِبْغٌ مِنَ الدُّجَىٰ ... وَعَادَ كِلَا الْجَيْشَيْنِ يَرْتَادُ مَجْثِمَا(٥)

٢٧- صَرَفْتُ عِنَانِي رَاجِعًا وَمَدَامِعِي ... عَلَىٰ الْخَدِّ يَفْضَحْنَ الضَّمِيرَ الْمُكَتَّمَا(٦)

٢٨- فَيَا أُمَّتَا زَالَ الْعَزَاءُ وَأَقْبَلَتْ ... مَصَائِبُ تَنْهَىٰ الْقَلْبَ أَنْ يَتَلَوَّمَا(٧)

٢٩- وَكُنْتُ أَرَىٰ الصَّبْرَ الْجَمِيلَ مَثُوبَةً ... فَصِرْتُ أَرَاهُ بَعْدَ ذَلِكَ مَأْثَمَا(٨)

---

(١) إليك: اسم فعل أمر بمعنىٰ تنحَّ عني. وثلمت: كسرت وحطمت. والعرش: العز. والممنع: المنيع الحصين. وثلم عرشه الممنع: أي أوهىٰ ما كان قويًا من أمره وضغضعه. وفللت: كسرت وحطمت. والصمصام: السيف الصارم، الحاد القاطع. وذللت: أضعفت. والضيغم: الأشد الواسع الشدق.

(٢) أشاد بالشيء: أعلنه، ورفع به صوته. والمصمم: القاطع.

(٣) طارتْ بقلبي: ذهبت به. وركن المجد: عماد العزّ.

(٤) راجعت حلمي: رجعت إلىٰ صبري وضبط نفسي. وأنثني عن الحرب: أعود منها واللقاء المحمود: هو القائم علىٰ الاستبسال، وحسن البلاء.

(٥) الصبغ: يراد به هنا ظلمات الليل ودياجيه. ومجثم: اسم مكان من جثم، أي لزم مكانه. فلم يبرح. واستردّ دجىٰ الليل الجند: أي وجد المتحاربون فيما أسدله الليل من لظماته فرصة مؤقتة، يرجعون فيها إلىٰ شيء من الراحة.

(٦) "صرفت عناني راجعًا": كناية عن عودته ورجوعه من القتال. وكتم الشيء تكتيمًا: بالغ في كتمانه وستره.

(٧) يا أُمَّتا: يا أُمّتي، أي يا أُمّي. ويتلوّم القلب: يصبر.

(٨) الصبر الجميل: هو الصبر الذي لا يساروه الجزع. والمثوبة: الثواب، وحسن الجزاء. والمأثم: مصدر أثم، أي عمل ما لا يحلّ.

٣٠- وَكَيْفَ تَلَذُّ الْعَيْشَ نَفْسٌ تَدَرَّعَتْ ... مِنَ الحُزْنِ ثَوْبًا بِالدُّمُوعِ مُنَمْنَمَا؟(١)

٣١- تَأَلَّمْتُ فِقْدَانَ الأَحِبَّةِ جَازِعًا ... وَمَنْ شَفَّهُ فَقْدُ الْحَبِيبِ تَأَلَّمَا(٢)

٣٢- وَقَدْ كُنْتُ أَخْشَىٰ أَنْ أَرَاكِ سَقِيمَةً ... فَكَيْفَ وَقَدْ أَصْبَحْتِ فِي التُّرْبِ أَعْظُمَا(٣)

٣٣- بَلَغْتِ مَدَىٰ تَسْعِينَ فِي خَيْرِ نِعْمَةٍ ... وَمَنْ صَحِبَ الأَيَّامَ دَهْرًا تَهَدَّمَا(٤)

٣٤- إِذَا زَادَ عُمْرُ الْمَرْءِ قَلَّ نَصِيبُهُ ... مِنَ الْعَيْشِ وَالنُّقْصَانُ آفَةُ مَنْ نَمَا(٥)

٣٥- فَيَا لَيْتَنَا كُنَّا تُرَابًا وَلَمْ نَكُنْ ... خُلِقْنَا وَلَمْ نَقْدَمْ إِلَىٰ الدَّهْرِ مَقْدَمَا(٦)

٣٦- أَبَىٰ طَبْعُ هَذَا الدَّهْرِ أَنْ يَتَكَرَّمَا ... وَكَيْفَ يَدِي مَنْ كَانَ بِالْبُخْلِ مُغْرَمَا؟(٧)

٣٧- أَصَابَ لَدَيْنَا غِرَّةً فَأَصَابَنَا ... وَأَبْصَرَ فِينَا ذَلَّةً فَتَحَكَّمَا(٨)

---

(١) تدرَّعَتْ: لبست الدرع، وهو القميص أو الثوب. ونمنمه: زخرفه، وزيّنه.

(٢) "جازعًا": لم يجد صبرًا، والجزع أبلغ من الحزن؛ أو هو الحزن الذي يصرف الإنسان عما هو بصدده. وشفّه الهمّ أو الوجد: أوهنه، وبراه، وأضناه.

(٣) الأعظم: العظام، واحدها عظم، مثل: سهم وأسهم وسهام.

(٤) المدىٰ: الأمد. وبلغت مدىٰ تسعين: أي عشت في الدنيا تسعين سنة. والنعمة: الحالة الحسنة التي يستلذُّها الإنسان.

(٥) العيش: المعيشة، والحياة. والآفة: كل ما يصيب شيئًا فيفسده. ونما: زاد وكثر. و"النقصان آفة من نما": في معنىٰ "لكل شيء إذا ما تمّ نقصان".

(٦) العبارتان: "ولم نكن خلقنا" "ولم نقدم إلىٰ الدهر": كلتاهما تفسير وتأكيد لمعنىٰ: "فيا ليتنا كنا ترابًا".

(٧) ودي القاتل القتيل: أعطىٰ وليّه أو أهله ديته، وهي العوض الماليّ. والمغرم: المولع بالشيء، لا يصبر علىٰ مفارقته.

يقول: ليس في طبع الدهر شيء من التكرّم، أو الخير. ولكن في طبيعته الشرّ والشوائن. وإنه ليقتل، ويسيء، ويصيب، ويبخل كلّ البخل بالدية، أو التعويض.

(٨) الغرَّة: الغفلة. وتحكم: استبد.

٣٨- وَكَيْفَ يَصُونُ الدَّهْرُ مُهْجَةَ عَاقِلٍ ... وَقَدْ أَهْلَكَ الْحَيَّيْنِ عَادًا وَجُرْهُمَا(١)

٣٩- هُوَ الأَزْلَمُ الخَدَّاعُ يَخْفِرُ إِنْ رَعَىٰ ... وَيَغْدِرُ إِنْ أَوْفَىٰ وَيُصْمِي إِذَا رَمَىٰ(٢)

٤٠- فَكَمْ خَانَ عَهْدًا وَاسْتَبَاحَ أَمَانَةً ... وأَخْلَفَ وَعْدًا وَاسْتَحَلَّ مُحَرَّمَا(٣)

٤١- فَإِنْ تَكُنْ الأَيَّامُ أَخْنَتْ بِصَرْفِهَا ... عَلَيَّ فَأَيُّ النَّاسِ يَبْقَىٰ مُسَلَّمَا؟(٤)

٤٢- وَإِنِّي لأَدْري أَنَّ عَاقِبَةَ الأَسَىٰ ... وَإِنْ طَالَ لَا يُرْوِي غَلِيلًا تَضَرَّمَا(٥)

٤٣- وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَرَىٰ الصَّبْرَ سُبَّةً ... عَلَيْهَا وَتَرْضَىٰ بِالتَّلَهُّفِ مَغْنَمَا(٦)

٤٤- وَكَيْفَ أَرَانِي نَاسِيًا عَهْدَ خُلَّةٍ ... أَلِفْتُ هَوَاهَا نَاشِئًا وَمُحَكَّمَا(٧)

٤٥- وَلَوْلَا أَلِيمُ الْخَطْبِ لَمْ أَمْرِ مُقْلَةً ... بِدَمْعٍ وَلَمْ أَفْغَرْ بِقَافِيَةٍ فَمَا(٨)

---

(١) عاقل: لاجئ، والمراد: لاجئ إلىٰ الدهر، متحصّن به، أو هو اسم فاعل من عقل، أي تميَّز بالعقل والإدراك. والمعنىٰ: أنَّ عقل العاقل لا يصونه من غوائل الدهر.

(٢) الأزلم: الدهر الشديد، الكثير البلايا والأحداث. ويحفز: يغدر، ويخون. ورعاه: حفظه، وحماه.

(٣) البيت تكرار، وتأكيد، وتفصيل، وتمثيل لمعنىٰ البيت السابق.

(٤) أخنىٰ عليه الدهر: أتىٰ عليه، وأهلكه. وصَرْف الدهر: نوائبه ومصائبه. وأخنت عليه الأيام والليالي بصرفها: أي صبّت عليه بلاياها، وأصابتْه بكوارثها.

(٥) الغليل: شدة العطش، وحرارته. وتضرّم: اشتدّ، وجاوز الحدّ.

(٦) السُبَّة: العار. والمغنم: الغنيمة.

(٧) أراني ناسيًا: أظنني ناسيًا. والعهد: الوفاء، والمودة، وهو أيضًا: الزمان. والخلة: الخليل والصديق. وألفه: أنس به، وأحبه. والناشئ: الغلام جاوز حد الصغر. والمحكم: الشيخ المجرّب.

(٨) الخطب: الأمر الشديد، والمصيبة. ومرىٰ مقلته بالدمع: أي أرسل الدمع من عينيه غزيرا. وفغر فمه: فتحه. وفغر فمه بقافية أي نطق بشعر.

٤٦- فَيَا رَبَّةَ الْقَبْرِ الْكَرِيمِ بِمَا حَوَىٰ وَقَتْكِ الرَّدَىٰ نَفْسِي وَأَيْنَ وَقَلَّمَا(١)

٤٧- وَهَلْ يَسْتَطِيعُ الْمَرْءُ فِدْيَةَ رَاحِلٍ تَخَرَّمَهُ الْمِقْدَارُ فِيمَنْ تَخَرَّمَا؟(٢)

٤٨- سَقَتْكَ يَدُ الرِّضَوْانِ كَأْسَ كَرَامَةٍ مِنَ الكَوْثَرِ الْفَيَّاضِ مَعْسُولَةَ اللَّمَىٰ(٣)

٤٩- وَلَا زَالَ رَيْحَانُ التَّحِيَّةِ نَاضِرًا عَلَيْكِ وَهَفَّافُ الرِّضَا مُتَنَسَّمَا(٤)

٥٠- لِيَبْكِ عَلَيْكِ الْقَلْبُ لَا العَيْنُ إِنَّنِي أَرَىٰ الْقَلْبَ أَوْفَىٰ بِالعُهُودِ وأَكْرَمَا(٥)

٥١- فَوَاللهِ لَا أَنْسَاكِ مَا ذَرَّ شَارِقٌ وَمَا حَنَّ طَيْرٌ بِالأَرَاكِ مُهَيْنِمَا(٦)

---

(١) ربَّة القبر: صاحبته. ووقاه الله السوء: حفظه، وصانه. والردىٰ: الهلاك. و"وقتْك الردىٰ نفسي": أي وقيتك بنفسي من الردىٰ.

(٢) الفدية: ما يقدّم من مال ونحوه لتخليص المفدي. وتخرّمه: استأصله، وأهلكه، وأفناه. والمقدار: القدر، ويراد به: قضاء الموت.

(٣) الرضوان: الرضا الكثير. والمراد: رضوان الله تبارك وتعالىٰ. والكرامة: التكريم. والكوثر: الخير العظيم، أو هو نهر عظيم في الجنة. ومعسولة: ممزوجة بالعسل. واللمىٰ: سمرة مستحسنة في باطن الشفة. وقد يطلق اللمىٰ علىٰ الريق البارد، أي اللعاب البارد. ويراد باللمىٰ هنا: الشراب الشهي الذي حوتْه الكأس.

(٤) الريحان: نبت، ذو رائحة ذكية عطرية. وريحان التحية: الريحان الرامز إلىٰ التحية. وناضر: ذو نضرة، وهي الحسن. وهفّاف: صيغة مبالغة من هفّت الريح، أي هبّتْ؛ فسمع هفيفها، أي صوت هبوبها. وريح هفّافة: طيّبة، سريعة. ومتنسَّم: طيب، معتدل الحركة.

(٥) آثر أن يبكي أمّه بقلبه لا بعينيه، فإن القلب في قمّة البر والكرم، وأعلىٰ مراتب الوفاء بالعهود.

(٦) ذرّتْ الشمس: ظهرت أول شروقها. والشارق: الشمس حين تشرق. وحنّ الطير: من الحنين، وهو صوت الطرب عن حزن وتوجّع، أو عن شوق وتوقان نفس، أو فرح وسرور. والأراك: الشجر. ومهينما: اسم فاعل من هينم، أي تكلم، وأخفىٰ كلامه.

٥٢- عَلَيْــكَ سَــلَامٌ لَا لِقَــاءَةَ بَعْــدَهُ إِلَــىٰ الحَشْــرِ إِذْ يَلْقَــىٰ الأَخِيــرُ الْمُقَــدَّمَا[١]

(١) لقاءة: بمعنىٰ لقاء. والحشر: مصدر حشر الله الموتىٰ، أي بعثهم من قبورهم. ويوم الحشر: يوم القيامة. ويراد بالأخير والمقدّم: اللاحقون والسابقون.