رثاءُ حُمَيد الطوسيّ وابنه محمَّد في شعرِ العكوكِ وأبي تمام
(دراسةٌ في الصورةِ والإيقاعِ)

أ.م.د أركان رحيم جبر
جامعة بغداد–كلية العلوم الإسلامية
RAADKBE@YAHOO.COM

م.د. جعفر فرحان عذيب
الجامعة العراقية–كلية الآداب
Jaafarkbe@gmil.com

(مُلَخَّصُ البَحث)

يتناول البحث مرثيتين من مراثي كبار القادة في العصر العباسي هما (حُمَيد الطوسي وابنه محمد)، لعلي بن جبلة الملقب بالعكوك وأبي تمام الطائي، تلك المرثيتان اللتان تُعدَّان من عيون الشعر العربي، وقد بين البحث تشكيلات الصورة والإيقاع وجمالياتها فيهما، لذا وسِمَ بـ(رثاء حُميد الطوسي وابنه محمد في شعر العكوك وأبي تمام دراسة في الصورة والايقاع).

وقد ارتأينا أن تكون خطة البحث ترتكز على مبحثين بعد مقدمة وتمهيد. جاء التمهيد بعنوان الرثاء في العصر العباسي، تحدثنا فيه عن مفهوم الرثاء إجمالا، وعرَّفنا بإيجاز شخصيتي القائدين العباسيين (حُميد الطوسي وابنه محمد)، وكان المبحث الأول معنيّاً ببيان جماليات الصورة وأخيلتها في المرثيتين، وأمَّا المبحث الثاني فقد عُني ببيان جماليات الإيقاع فيهما. ثمَّ خُتمَ البحث بأهم النتائج التي توصل إليها.

الكلمات المفتاحية: الرثاء، قصيدة، مرثية، حُميد الطوسي، محمد بن حميد الطوسي، علي بن جبلة (العكوك)، أبو تمام الطائي، الصورة، الإيقاع.

مقدمة:

لازم الحزن والتفجع والألم الإنسان منذ وجوده، و دفعته الفطرة إلى إظهار هذا الحزن والتفجع عبر ما يتاح له من وسائل التعبير ولا سيما الأدبية ، فكان الرثاء هو الفن الأدبي الذي تكفل بذلك؛ فأصبح لكل أمة مراثيها. ولما قدمته الأمة العربية من اهتمام ونبوغ في التعبيرات الأدبية وريادة في الشعر أصبح نصيب هذا اللون ما يؤهله لشغل مكانه بين موضوعات الشعر العربي الرئيسة، كالمدح والفخر والغزل والهجاء. وكان لمراثي القادة والأمراء حضورٌ بيِّن في تراثنا؛ لذا ارتأينا أن نقف عند مرثيتين من مراثي كبار القادة في العصر العباسي هما (حُمَيد الطوسي وابنه محمد)، لعلي بن جبلة الملقب بالعكوك وأبي تمام الطائي، تلك المرثيتان اللتان تُعدَّان من عيون الشعر العربي، نبين فيهما جماليات الصورة والإيقاع في هذا

البحث الذي وسِمَ بـ(رثاء حميد الطوسي وابنه محمد في شعر العكوك وأبي تمام دراسة في الصورة والايقاع).

ارتأينا أن تكون خطة البحث ترتكز على مبحثين بعد مقدمة وتمهيد. جاء التمهيد بعنوان الرثاء في العصر العباسي، تحدثنا فيه عن مفهوم الرثاء إجمالا، وعرَّفنا بإيجاز شخصيتي القائدين العباسيين (حميد الطوسي وابنه محمد)، وكان المبحث الأول معنيّاً ببيان جماليات الصورة وأخيلتها في المرثيتين، وأمَّا المبحث الثاني فقد عُني ببيان جماليات الإيقاع فيهما. ثمَّ خُتمَ البحث بأهم النتائج التي توصل إليها.

كان البحث في القصيدتين ممتعا شيقا لما فيهما من تصوير مُبدِع رائع وبناء موسيقي متكافئ ومتناغم مع غرض الرثاء، فللَّه الحمد أولا وآخراً.

((التمهيد))

((الرثاء في العصر العباسي))

مفهوم الرثاء :

الرثاء فنٌ أدبي يعبر به عن الحزن والألم والتوجع والتأسف وفيه يعمد الشاعر إلى بكاء الميت وتمجيد صفاته ، وتعداد حسناته ومناقبه (رشيد، ١٩٨٩م: ٣٤) (Rashid, 1989:34) .

وقديماً قيل "أنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدلّ على أنه لهالكٌ ، مثل : (كان)، و(تولى)، و(قضى نحبه)، وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته، وقد يفعل في التأبين شيء ينفصل به لفظه عن لفظ المدح بغير (كان) وما جرى مجراها، وهو أن يكون الحيُّ وصِفَ مثلا بالجود، فلا يقال: (كان جوادا) ولكن بأن يقال: (ذهب الجود) أو (فمن للجود بعده)، ومثل: (تولى الجود)، وما أشبه هذه الأشياء" (ابن جعفر، (د.ت):١٠٠) ibn Jaafar, (DT): 100) و(العسكري،١٤٢٧ هـ -٢٠٠٦م: ١٣٧)- aleaskary,1427 hu) 2006m: 137). وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يقدمون ذلك في المدح والهجاء؛ لأنَّ الآخذ في الرثاء ينبغي أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة (القيرواني، ٢٠٠٩م: ٢/ ١٦٩-١٧٠) (alqirwani, 2009m: 2/ 169-170).

والرثاء من الموضوعات القريبة إلى النفس وهو يشكل ديواناً كبيراً في أدبنا العربي، وكان للشعراء العباسيين نصيب وافر فيه إذ نجدهم قد رثوا الإنسان

والحيوان والمدن وكل شيء عزيز عندهم، وأثير لديهم بقصائد ومقطوعات مستقلة بذاتها.

يتحدث البحث عن رثاء شخصيتين لهما حضورهما المميز في التاريخ العربي والأدب، نعني شخصيتي (حُميد الطوسي وابنه محمد) نرى من المناسب في هذا المقام التعريف بهما بإيجاز، فحميد بن عبد الحميد الطوسي من أبرز قادة الدولة العباسية وأجوادها، " ولم تذكر كتب التراجم والمصادر التاريخية شيئا عن نشأته ولم يرد ذكره إلا كونه قائداً عسكرياً من قادة المؤمنين" (طه، ٢٠١٤م: ٦٣) (Taha, 2014 AD: 63). يذكر صاحب كتاب (الأعلام) أنه كان "من كبار قواد المأمون العباسي . كان جباراً، فيه قوة وبطش، وكان المأمون يندبه للمهمات"(الزركلي، ١٩٩٩م: ٢٨٢/٢) (Zirkali, 1999 AD: 2/282)، وقد عرف عن (حميد الطوسي) مجالسة الشعراء، فقد جالس (علي بن جبلة الخرساني) الملقب (بالعكوك) (طه، ٢٠١٤م: ٦٤) (Taha, 2014 AD: 64)، وقد توفى في يوم عيد الفطر سنة (٢١٠هـ)(ابن خلكان، (د.ت):٣/ ٣٥٤) (Khalkhan,: 3/354 Ibn) و(ابن كثير، ١٤٢٦ هـ -٢٠٠٥م: ٢٨٥/١٠) (Kathir, 1426 - 2005: 10/285 Ibn).

وأمَّا ابنه محمد الطوسي فهو الآخر من قواد جيش المأمون، ولَّاه قتالَ زريق وبابك الخرميّ الثائرين سنة (٢١١ هـ)، واستعمله على الموصل فقاتل زريقاً حتى استسلم، وتوجه إلى (بابك الخرمي) فقاتله، وكمن له جماعة من أصحاب (بابك الخرمي) فخرجوا عليه فقتلوه، وكان شجاعاً ممدوحاً جواداً، رثاه الشعراء وأكثروا، وعظم مقتله على المأمون (الزركلي، ١٩٩٩م: ٦/ ١١٠) (Zirkali, 1999: 6/110).

((المبحث الأول))

الصورة في مرثيتي علي بن جبلة (العكوك) وأبي تمام

الصورة في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات تعكس الموضوع وتعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان (لويس١٩٨٢م: ٢١و ٩٠ و ٩١) (Louis 1982: 21, 90 and 91). ويعرِّفها جابر عصفور بأنها "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تُحْدِثُهُ في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير"(عصفور،١٩٧٤م: ٣٢٣) (Asfour, 1974 AD: 323) .

١. الصورة التشبيهية :

التشبيه أحد عناصر الصورة الفنية حضورا في شعر أبي تمام ، وقد تفرد في بناء صوره فما يلفت الانتباه في تشبيهاته محاولته الخروج عن الطرق المألوفة التي سار عليها غيره من الشعراء، وكأنه أراد أن تنهل اللغة والبلاغة من معينه

التصـويري وأن يتعلمـا مـن ابداعاتـه كيـف يكـون التجديـد، ومـن صـوره التشـبيهية فـي رثـاء القائـد محمد الطوسـي قولـه، (التبريـزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م: ٢/٢١٨) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

ونفسٌ تعافُ العارَ حتَّى كأنَّه هوَ الكُفرُ يومَ الرَّوعِ أو دُونَهُ الكُفرُ

يرسم أبو تمام صورة تشبيهية ، فيصور نفس القائد محمد الأبية التي ترى في القعود عاراً بمنزلة الكفر بل إن الكفر أهون منه، فالكفر على بشاعته في نفس المؤمن الشجاع يقع دون العار وقد حمل الفعل (تعاف) ايحاء بعزة ذلك القائد ونفوره من الذلة وكراهيته للعار مما يؤكد ما يتصف به من شمائل كريمة وأخلاق رفيعة (حمدان، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م: ٢٨١) (Hamdan, 1418 - 1997: 281).

شبه أبو تمام المعنوي (العار) بمعنوي آخر هو (الكفر) ليخلق صورة إبداعية لم تألفها العقلية العربية من قبل إلّا قليلاً، ولكي يخلق الصورة الحركية قال (هو الكفر يوم الروع) ثم عدل إلى القول (أو دونه الكفرُ والكفر مصطلح اسلامي استعمله الشاعر ولكنه يختلف عن الكفر ضد الإيمان إذ هو (كفر يوم الروع) وجعل للروع (الخوف) يوماً مما منحه سمة الزمنية، وفي تعاف العار إمكانية إبداعية، وهذا البيت يذكرنا بقول سيد الشهداء الحسين (B) (المازندراني ١٤١٢ هـ -١٩٩١م: ٤/١١٩) (Almazandrani 1412 -1991: 4/119) و(الجاحظ، ١٩٦٨م. : ٣/١٨٥) (Al-Jahiz, 1968: 3/185):

المَوْتُ خيرٌ مِنْ ركوبِ العارِ وَالعارُ أولى مِنْ دخولِ النارِ

ثـم يقـول (التبريـزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م: ٢١٩) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:219):

كأنَّ بَنِي نَبهَانَ يومَ وَفَاتِهِ نُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ منْ بَيْنِهَا *البـَدْر*

يُعَزَّون عنْ ثَاوٍ تُعَزَّ بِهِ العُلى وَيَبْكِي عَليهِ الجُودُ والبأسُ والشِّعْرُ

لـم يفت الشـاعر فـي هـذين البيتـين مـديح قومـه (بنـي نبهـان) بـ (نجـوم السـماء) فـي سـبيل منحـه درجـة أعلـى مـنهم إذ جعلـه (قمـراً) وهـذا جميعـه مـن قبيـل الصـورة الضـوئية التـي تتخـذ مـن الضـوء مـادة لهـا ولكـي يجسـد استشـهاده جـاء بالفعـل (خَـرَّ) ولـم يقـل (سـقط) لأن التصـوير يقتضـيها لصـلتها بالسـماء فهـي لفظـة اعتـاد العـرب عليهـا وحـين قـال (خـر مـن بينهـا البـدر) اسـتطاع أن يخلـق عالمـاً لـم تألفـه الحقيقـة، فـالقمر لا يخـر وإنمـا الشـهب والنجـوم، فهـو قـد تلاعـب بـالكون فـي سـبيل خلـق صـورة سـماوية إبداعيـة حركيـة. وبعبـارة أخـرى انَّ الشـاعر" شـبَّه بنـي نبهـان قـوم القائـد الراحـل وقـد أصـابهم الهلـع؛ لافتقـادهم قائـدهم البطـل، بـالنجوم افتقـدت البـدر مصـدر نورهـا، فاضـمحلت وعمَّـت القلـوب الوحشـة والظلمـة...فبنو نبهـان قـد خـرّوا مـن علاهـم حـين

خـرَّ البـدر، وانكشـفوا حـين سـقط الغطـاء، وتضـاءلوا حـين مـات كبيـرهم"(سـلطان ٢٠٠٢م: ٥٤٣) (Sultan 2002: 543).

ويغـدو هـذا القائـد غيثـاً عنـد ابـي تمـام إذ يقـول (التبريـزي،١٤١٤هـ-١٩٩٤م:٢٢٠)

(Al-Tabrizi,1414-1994:2:220):

سَقَى الغَيْثُ غَيْثَاً وارَتْ الأَرضُ شَخْصَهُ وإنْ لَمْ يَكُنْ فيهِ سَحَابٌ ولا قَطْرُ

وكَيفَ احتِمالي للسّحَابِ صَنِيْعَةً بإسْقَائهَا قَبْرَاً وفِي لَحْدِهِ البَحْرُ

ففـي هـذه الصـورة يشـبه أبـو تمـام (محمد الطوسـي) بالغيـث تـارة (فـي البيـت الأول) وبـالبحر تـارة أخـرى (فـي البيـت الثـاني) ، ويـدعو بالسـقيا لقبـره، وهـو تقليـد شـائع فـي الشـعر العربـي القـديم، فهـذا النابغـة الـذبياني يقـول (الـذبياني، (د.ت):١٢١) (Al-Zubayani,: 121):

سقى الغيث قبرا بين بصرا وجاسم بغيثٍ من الوسميّ قَطْرٌ ووابل

وقـد دعـا أبـو تمـام لقبـر المرثـي بالسـقيا لمـا فـي السـقيا مـن الطهـر والعطـاء، ويبـدي الشـاعر اسـتغرابه مـن قـدرة السـحاب الاسـتجابة للاستسـقاء (وكيـف احتمـالي ... بإسـقائها قبـرا فـي لحـده البحـر) لتسـقي قبـرا تضـمن فـي جوفـه بحـرا مـن العطـاء والجـود وهذا تفرد تصويري انفرد به أبو تمام.

وفيمـا غـدا القائـد محمد الطوسـي بحـرا، غـدا عنـد علـي بـن جبلـة جـبلا يتعجـب كيف ضمته الأرض. (العكوك (د.ت): ٨١) (Al-Akok,:81).

وَكَيْفَ التَقَى مَثْوَى منْ الأرضِ ضَيّق على جَبَلٍ كانتْ بهِ الأرضُ تمنعُ

وهـو حـين يشـبهه بالجبـل فإنَّـه يشـير إلـى قوتـه ورباطـة جأشـه، ومـا إن اعتمـد الشاعر على التشبيه بعناصر الطبيعة حتى وجدناه يشبهه بالمعنويات.

يقول (العكوك، (د.ت):٨١) (Al-Akok,:81):

وَكُنْتُ أَرَاهُ كالرَّزَايَا رزئتُها وَلَمْ أَدْرِ أنَّ الخلقَ تَبْكِيهِ أَجْمَعُ

حِمَامٌ رَمَاهُ مِنْ مَوَاضِعِ أَمْنِه حِمَامٌ كَذاكَ الخَطْبِ بالخَطْبِ يُفْدَعُ

فهـو يـراه كـ (الرزايـا) التـي بـدلاً مـن أن تخشـاها النـاسُ بكـت لفقـدها، وهـو ديـدن الإبـداع الشـعري المتقـدم حـين يجعـل بـين المتناقضـات انسـجاماً ومصـافحة؛ وهـذا مـا أوحـى بـه التجنـيس المماثـل فـي تشـبيهه بـ (حمـام أي المـوت) وبـ (الخطـب أي الأمـر العظـيم الجلـل) وبـ (الرزايـا)، كمـا صـورت عظـم الفاجعـة بمـوت المرثـي وهـذا مـا أوحـى بـه قولـه : (الخلـق تبكيـه أجمـع)، و(الخطـب بالخطـب يفـدع)، ممـا اضـفى

التصـــوير رهبـــة للمصـــاب الجلـــل، وكـــذا قولـــه (العكـــوك، (د.ت): ٨٢) (Al-Akok,:82):

هَوَى جَبَلُ الدُّنْيَا المَنِيْعُ وَغَيْثُهَا الـ مرِيْعُ وَحَامِيْهَا الكَمِّي المُشَيَّعُ

وَسَيْفُ أَمِيْرِ المُؤمِنِيْنَ وَرُمْحُهُ وَمِفْتَاحُ بَابِ الخَطْبِ وَالخَطْبُ أَفْضَعُ

ألقـى الشـاعر الخبـرَ مجازِيًـا ليظهـر فيـه تحسـر الـدنيا علـى المرثـي حُميـد وقـد شـبهه بالجبـل المنيـع وبالغيـث الخصـيب والحـامي الجـريء الشـجاع للـدنيا، كمـا شـبهه بسـيف الخليفـة المـأمون العباسـي (١٧٠-٢١٨ هـ)، ورمحـه المـدخر للمهمـات والخطـوب فهـو (مفتـاح بـاب الخطـب) وكيـف لا وهـو مـن تصـدى للكفـر المتمثـل ببابـك الخرمي.

٢. الصورة الاستعارية :

تكوّن الاستعارة علاقات عميقة وخصبة وأكثر تشابكا لتخلق وجودا بديلا عن الواقع الذي تحفظه الصورة فتخترع عالما تشكيليا ينبض بالحياة ويشع بطاقات الايحاء ونبض الـدلالات لتجسـد رؤى فنيـة خلَّاقـة لهـا عالمهـا المتميـز (قـوقزة، ٢٠٠٠م: ٨١) (Quoz, 2000: 81). وقد ذهب (جان كوهن) إلى أن هدف الصورة محدد باستثارة العملية الاستعارية؛ لأنها تمثل انزياحا محصورا في السياق بينما تمثل الاستعارة انزياحا تحويلياً متكاملاً؛ ولهذا انمازت الاستعارة بأنها تتحقق في مستوى فني مختلف أعلى من المستوى الذي تتحقق فيه الصورة غير الاستعارية وذلك لقيامها بعملية ربط وتفاعل وإكمال لكل الأنواع الأخرى للصورة (كوهن، ١٩٨٦م: ١١٠ – ١١٣) (Cohen, 1986: 110-113).

إن أول مـا يصـادفنا فـي شـعر أبـي تمـام ارتكـازه الشـديد علـى الاسـتعارة وتنويعـه لعناصرها في التصوير والاتيان بما لم تألفه العقلية العربية، ومن هذه الصور التي جاءت في مرثيته للقائد محمد الطوسي قوله (التبريزي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م:٢١٨) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218) :

تُوفِّيَتِ الآمالُ بعدَ مُحمَّدٍ وأَصْبَحَ في شُغْلٍ عَنْ السَّفَرِ السَّفْرُ

إن شـدة الـتلازم بـين المرثـي والآمـال دعـت الشـاعر إلـى أن يجعـل للآمـال عمـرا كالإنسـان، وقـد توفيـت بمـوت القائـد وبموتـه تعطلـت حركـة الأنشـطة البشـرية، فالمصـاب عـمَّ الجميـع وانشـغل المسـافرون عـن سـفرهم فكـل شـيء سـكن وسـاد الحـزن لهـول الفاجعـة بسـبب كونـه (التبريـزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م:٢١٨) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218)

فتىً كُلمَّا فاضَتْ عُيونُ قَبِيلةٍ دَمَاً ضَحِكَتْ عَنْهُ الأَحَادِيْثُ والذِّكْرُ

يصف أبو تمام القبائل بأنها تفيض عيونها دما بالبكاء على ذلك الفارس، والفيضان لا يكون إلا للكثرة، وقد دلَّ تنكير لفظة (قبيلة) على إعمام الحزن على كلِّ القبائل، فكلُّ قبيلة تنتشي ببطولات الشجعان وتحزن لفقدهم، كما جمع العين على جمع الكثرة (عيون) لا القلة لاستحالة أن يأتي به على القلة (أعين) والحزن قد أفاض عيون قبائل بأسرها وقد جاء بالظرف الشرطي (كلما) في سياق الصورة يحمل إيماءً إلى تكرار ذكره وإقامة الحزن على مصابه، وقد أحيا الأحاديث والذكر التي تحكي بطولته المتفردة وخصاله الحسنة، وقد استعار لهذه الأحاديث الضحك فأنسنها وكأنها تضحك متجاوزة الحزن بالذكر الحسن والثناء الجميل عليه، فما قام به القائد يجلب ثناءه إرغاماً، فجمع بين البكاء والضحك في صورة واحدة محققا بذلك ابتكاريته التي شُغف بها، وهي ما يعرف بالجمع بين نوافر الأضداد إذ كان أبو تمام يقصده ويتعمده (ضيف، (د.ت) : ٢٥٠) .(250 : dyf,). ولكي يجسد بطولة هذا المرثي يقول (التبريزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م:٢١٨)

(Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

وما ماتَ حتَّى ماتَ مَضرِبُ سَيْفِهِ من الضَّربِ واعْتَلَّتْ عليهِ القَنَا السُّمْرُ

فهنا أمات الشاعر مضرب سيفه من الضرب إذ منح سيف الشاعر حياة على سبيل التشخيص سعياً منه على عدم التقليل من شجاعة الشهيد محمد الطوسي إذ لم يمت حامل هذا السيف إلَّا حين مات حامله من الضرب بأعدائه واعتلت عليه الرماح وهذا هو الإبداع والتفنن في صناعة الصورة الفنية. وفي قوله هذا إشارة إلى قول النابغة الذبياني (الذبياني، (د.ت):٤٤) (Al-Zubayani: 44):

ولا عيبَ فيهِم غَيْرَ أنَّ سُيُوفَهُم بِهِنَّ فُلُوْلٌ منْ قِرَاعِ الكَتائبِ

ففي قول أبي تمام مؤشر إلى كثرة الأعداء الذين أحاطوا بهذا القائد فلما مات السيف مات القائد ولكن ليس بطعنة من سيف عدوه فالأعداء لا يجرؤون على مجابهته وإنما موته تحقق بعد أن انهالت عليه الرماح (القنا السمر) من كل صوب، لقد رسم أبو تمام بهذه الصورة الاستعارية لوحة مثالية للبطولة والشجاعة حتى انك تستشعر قدر الخسارة التي حدثت بفقدان ذلك القائد الشجاع ولا يفوت أبو تمام كون المرثي شهيداً إذ يقول (التبريزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م:٢١٨)

(Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

فأثبتَ في مُسْتَنْقعِ المَوتِ رِجْلَهُ وقالَ لها مِنْ تحت أَخْمُصِكِ الحَشْرُ

لقد جعل الشاعر للموت وهو أمرٌ معنوي مستنقعا ليدلل على جسامة المشهد، ولكي يثبت شجاعة مرثيه جعله يتحدى هذا المستنقع المميت، جعل الطوسي ثابت الأقدام فيه متحديا مؤمناً بأنَّ الشهادة والجنة سبيله؛ ولهذا صرَّح

بقولـــــــه (التبريـــــــزي، ١٤١٤ هـــــــ -١٩٩٤م:٢١٨) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

وَقَدْ كانَ فَوْتُ المَوْتِ سَهْلاً فردَّهُ إليه الحِفَاظُ المرُّ والخُلُقُ الوَعْرُ

إذ إنّ بإمكانية القائد الحفاظ على حياته، وهو مطلب كل نفس وهي في هول المعركة، وكان عليه (فوت الموت سهلا) بطرق شتى وقال: (فوت الموت) ولم يقل: (يفر من الموت) فالفرار لمن يجبن أما الفوت فهو الترك لمن يقرر ويختار(حمدان، ١٤١٨ هـ -١٩٩٧م: ٢٨١) (Hamdan, 1418 - 1997: 281)..

مؤكدا ذلك بتحقيق (قد) إلا أن هناك ما يرده إلى الموت ويجذبه إليه وهو (الحفاظ المر) و (الخلق الوعر) فحب الدفاع عن الوطن والحفاظ على الحرمات جذباه إلى الموت، فهو يأبى الحياة من دون نصر، وقد أبدع الشاعر بهاتين الاستعارتين المكنيتين عندما شبه الحفاظ الشديد بالشيء المذاق ذي الطعم المر وهذا ما دلت عليه (المرارة) كما شبه الخلق الصعب بالطريق الوعر الذي يلاقي سالكه صعوبة شديدة في عبوره ودلت عليه (الوعورة) تصويرا لشدة وفائه لدينه ووطنه وتضحيته فداء لهما وكناية عن شجاعته وإقدامه فلا عجب من القائد محمد أن يرد فوت الموت الذي كان سهلا عليه في المعركة.

لقد تمتعت أبيات أبي تمام بالتصوير الاستعاري الذي ارتكزت عليه صوره وكما في أبياته الابداعية المتمثلة بـ (التبريزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م:٢١٩)

(Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

أنَّى لَهُمْ صَبْرٌ عليهِ وَقَدْ مَضَى إلى المَوْتِ حَتَّى اسْتُشْهَدَا هُوَ والصَّبْرُ

وقولـــــــه (التبريـــــــزي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م:٢١٩) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:219):

تردَّى ثِيَابَ المَوْتِ حُمْرَاً فما أَتَى لها الليلُ إلَّا وهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

وقولـــــــه (التبريـــــــزي، ١٤١٤ هـــــــ -١٩٩٤م:٢٢٠) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:220):

مَضَى طَاهِرَ الأثوابِ لَمْ تَبْقَ رَوْضَةٌ غَداةَ ثَوَى إلَّا اشتَهَتْ أَنَّهَا قَبْرُ

وقولـــه (التبريـــزي، ١٤١٤ هـــ -١٩٩٤م:٢١٩)-(Al-Tabrizi,1414-1994:2:219):

يعَزَّوْنَ عَنْ ثَاوٍ تُعَزَّى بـهِ العُلى ويَبْكِي عليهِ الجُودُ والبأسُ والشِّعْرُ

وقولـــه (التبريـــزي، ١٤١٤ هـــ -١٩٩٤م:٢١٩)-(Al-Tabrizi,1414-1994:2:219):

أَمِنْ بَعْدَ طَيِّ الحَادِثَاتِ مُحَمَّداً يَكُونُ لأَثوابِ النَّدَى أَبَداً نَشْر

وقولــه (التبريــزي، ١٤١٤ هــ -١٩٩٤م:٢٢٠)-(Al-Tabrizi,1414-1994:2:220)

لَئِنْ أُلبِسَتْ فيهِ المُصِيبَةَ طَيِّءٌ لَمَا عُرِّيَتْ منها تَمِيمٌ وَلَا بَكْرُ

وقولــه (التبريــزي، ١٤١٤ هــ -١٩٩٤م:٢٢٠)-(Al-Tabrizi,1414-1994:2:218)

لَئِن غَدَرَتْ في الرَّوْعِ أَيَّامُهُ بهِ لَمَا زَالتِ الأَيَّامُ شِيمَتُها الغَدْرُ

الاستعارات في هذه الأبيات كمنت في : (استشهاد الصبر) ، (تردى ثياب الموت)، (اشتهت روضة) ، (يبكي عليه الجود والبأس والشعر)، (طي الحادثات)، (أثواب الندى)، (ألبست المصيبة طي، وما عريت) ، (الأيام شيمتها الغدر). والحقيقة أن من بين هذه الصور الإبداعية ما يشرق بالأثر الإسلامي الذي أزان الصورة ولاسيَّما في البيت الثاني حين جعل ثياب المرثي المدمية تتحول عند الليل سندساً خضراً اشارة إلى النيل بالفوز العظيم (الجنة) مأوى الشهداء والصديقين. وما أن تأتي أبيات علي بن جبلة حتى نجد الصور الجمالية بعمقها الوصفي المبتدع، يقول (العكوك، (د.ت): ٨١) (Al-Akok,:81):

ولمَّا انقَضَتْ أَيَّامُهُ انقَضَى العُلَا وَأَضْحَى بهِ أَنْفُ النَّدَى وَهُوَ أَجْدَعُ

يصور الشاعر انقضاء أيام المرثي في الحياة، فما أن انقضت أيامه حتى انقضى العلا معه لأنه رمزه وقد أضحى (أنف الندى) أجدع فقد انقطع الجود والعطاء بموته وقد استعار للندى (الأنف) فشبه جوده بالإنسان الكريم وقد حذف المشبه وأبقى شيئاً من أعضائه وهو (الأنف) فنراه يجسد ويجسم*، إذ إن الأنف هو رمز الكبرياء والتحدي على أن الجود أضحى بعده ذليلا لا عزَّ له فهو مقطوع معيوب، ومن تصويره الاستعاري قوله (العكوك، (د.ت): ٨١) (Al-Akok,:81):

وكانَ حميدٌ مَعْقَلاً رَكَعَتْ بهِ قَوَاعِدٌ مَا كَانَتْ عَلَى الضَّيْمِ تَرْكَعُ

يصور الشاعر مكانة القائد حميد البطولية فيجعل منه معقلا وحصنا تركع به القوى العظمى من الأعداء وغيرهم فشبه تلك القوى بالإنسان الذليل الذي يركع إذعانا وطاعة وإجلالا له، ثم قام بحذف المشبه وأبقى الركوع دلالة عليه، وهذا التصوير يظهر مكانة القائد الشجاع وهيبته بين أعدائه وبين الناس أجمع.

* التجسيد : وصف لجسد الانسان حصرا، وهو في دلالته الفنية إلباس الأفكار والمعاني المجردة والجمادات والطبيعة جسد الانسان لغرض التعبير الفني بالصورة الحسية عن موضوعاتها. (التميمي، ٢٠٠٧م: ١٥) (AL-Tamimi, 2007: 15).

وقوله أيضاً(العكوك، (د.ت):٨٢) (Al-Akok,:82):

لقد أدركت فينا المنايا بثأرها وحلَّت بخطب وهْيُهُ ليس يُرفعُ

فالشاعر يصور أثر المصيبة ووقعها في الناس بعد موت هذا القائد وكأن المنايا عدو لهذه الناس أدركت بثأرها منهم بموت المرثي وجاءت بخطب عظيم لا يمكن تعويضه أو حتى ترقيعه، فالقائد لا يعوض، ولكي يصف هذا الفقد يقول(العكوك، (د.ت): ٨٣) (Al-Akok,:83):

وأوحشت الدنيا وأودى بهاؤها وأجدب مرعاها الذي كان يُمرِعُ

وقد كانت الدنيا به مطمئنة فقد جعلت أوتادها تتقلعُ

بكى فقده روح الحياة كما بكى نداه الندى وابن السبيل المدفع

حشد الشاعر دفعة من الاستعارات في هذه الأبيات فتوالت متتالية توحي بمعان عزائية لموت القائد (حميد الطوسي) فخلع على الدنيا أوصافا انسانية، فالدنيا بفقدانه موحشة، وبموته مات بهاؤها، واجدب مرعاها؛ لأنَّ جود القائد حميد هو من كان يغذيها، فقد كان يمرع ويخصب بنداه، فكانت به مطمئنة آمنة ثابتة فصارت تتقلع أوتادها بعده شيئا فشيئا.

الدنيا بموت المرثي

↑ ↓

الدنيا بحياة ← اوحشت ← اودى بهاؤها ← أجدب مرعاها ← أوتادها تتقلع

المرثي (مطمئنة)

ويؤبنه تأبينا حارا يعدد فيه شمائله النبيلة، فقد بكى فقده روح الحياة وبكى جوده الجود وابن السبيل الفقير الذليل المحتقر. وبعد هذا كله فإنَّ القائد حميد كان كريما جوادا وبطلا شجاعا مقداما شهما أحدث موته وهيا لا يمكن ترقيعه في الدنيا، إلا أن الشاعر أوجد للمتلقين من يعزيهم به ويصبر خواطر الفاقدين ويصبرهم هو ابنه القائد (محمد)، فهو خير خلف عن أبيه (حميد)، وقد ورث عنه ما افتقدته الدنيا (من شجاعته وجوده وشهامته وقيادته الفذة)، فالدنيا لا تخلو من الشجعان وان كانوا قلائل، إذ يقول ختاما لقصيدته (العكوك، (د.ت): ٨٣) (Al-Akok,:83):

وَقَدْ رَأَبَ اللهُ المَلَا بِمُحَمَّدٍ وَبِالأَصْلِ يَنْمَى فَرْعُهُ المُتَفَرّعُ

أَغَرُّ عَلَى أَسْيَافِهِ وَرِمَاحِهِ تُقَسَّمُ أَنْفَالُ الخَمِيْسِ وَتُجْمَعُ

حَوَى عَنْ أَبِيهِ بَذْلَ رَاحَتِهِ النَّدَى وَطَعْنَ الكُلَى والزَّاعِبِيَّةُ شُرَّعُ

٣. الصورة الكنائية:

إن خصائص التصوير الكنائي من بين أنواع الصور الأخرى يأتي في المرحلة الثالثة من حيث نوع الدلالة الشعرية أو البيانية يسبقه فنَّا التشبيه والاستعارة، ومما يميز الدلالة الشعرية في الأسلوب الكنائي أنها تحتمل معنيين في آن واحد، إلا أن الأول يمكن وصفه بالظاهر ويستتر وراءه المعنى الثاني الذي هو من لوازمه مع ملاحظة أن المعنيين يمكن حمل التركيب عليهما، وهذا ما عبر عنه علماء البيان بقولهم: مع جواز إرادة المعنى الأول وقد يهمل المعنى الأصلي ويراد المعنى الاخر فقط (الميداني، ١٤١٦م: ٢/١٣٥) (AL-midani, 1416: 2/135). ومن الصور الكنائية في مرثية أبي تمام للقائد محمد قوله (التبريزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م:٢١٨) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

فأثبتَ في مُسْتَنْقعِ المَوتِ رِجْلَهُ وقالَ لها مِنْ تحت أَخْمُصِكِ الحَشْرُ

فقد جمع في البيت بين" الاستعارة في قوله (مستنقع الموت)... وبين الكناية في تعبيره (تحت أخمصك الحشر) إذ كنى بذلك عمَّا سيلاقيه بعد موته من أنَّ مصيره الجنة التي وعد الله بها الشهداء"(مهداوي،٢٠١٠م:٣٧١)(Mahdawi, 2010: 37).

وقوله (التبريزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م:٢١٩)-(Al-Tabrizi,1414-1994:2:219):

تَرَدَّى ثِيَابَ المَوْتِ حُمْرَاً فما أَتَى لَهَا الليلُ إلَّا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

صاغ الشاعر صورة تثير الوجدان وتشي الشاعر بالحزن والاسى فقد انتقى الألفاظ بعناية ناسبت ذلك الموقف الحزين كقوله : (ثياب الموت) التي كني بها عن الأكفان و (حمرا) كناية عن الشهادة و (سندس خضر) كناية عن الأجر والثواب ونيل الجنة فقد تضرجت ثياب الشهيد بالدماء أثناء النهار لقوله في البيت السابق (غدا غدوة) ولما جن عليه الليل تحولت ثيابه إلى ثياب سندس خُضر لأنه ارتقى شهيدا فتسربل بثياب أهل الجنة قال تعالى:(عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ) (سورة الانسان : ٢١) (swrt al'iinsan : 21) فأتى الشاعر بهذه الكنايات لينعى الفقيد القائد بأسلوب الرمز الذي أضفى هيبة وسكينة على المصاب الجلل، ومن كنايات أبي تمام أيضاً قوله (التبريزي، ١٤١٤ هـ -١٩٩٤م:٢٢٠) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:220):

مَضَى طَاهِرَ الأَثوابِ لَمْ تَبْقَ رَوْضَةٌ غَداةَ ثَوَى إلَّا اشْتَهَتْ أَنَّهَا قَبْرُ

إن وصف القائد بـ (طاهر الأثواب) معنى كنائي يتضمن عفة المرثي ونقاء سيرته؛ مما جعل الرياض غداة استشهاده تشتهي أن تضمه في جوفها وتكون له قبرا تحتفي بطهره ونقائه .

وقولــه أيضــاً (التبريــزي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م:٢١٨)-(Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

تُوفِّيَتْ الآمَالُ بَعْدَ مُحَمَّدٍ وَأَصْبَحَ فِي شُغْلٍ عَنْ السَّفَرِ السَّفْرُ

إنَّ التصـوير الكنـائي تجلـى فـي انشـغال النـاس عـن أعمـالهم كنايـة عـن عظـيم الفاجعة والمصاب الذي حلوا به لفقدهم القائد محمد باستشهاده.

وكـان للصـورة الكنائيـة حـظ وافـر فـي مرثيـة العكـوك للقائـد حميـد الطوسـي ومن تلك الصور البديعة قوله (العكوك، (د.ت): ٨٢) (Al-Akok,:82):

وَلِلبِيضِ خَلَّتْهَا البعولُ وَلَمْ يَدَعْ لَهَا غَيْرَه دَاعِي الصَّبَاحِ المُفَزَّعُ
كَأَنْ حمَيْدَاً لَمْ يَقُدْ جَيْشَ عَسْكَرٍ إلى عَسْكَرٍ أَشْيَاعُهُ لا تُرَوَّعُ
وَلَمْ يَبْعَثْ الخَيْلَ المُغِيْرَةَ بالضُّحَى مَرَاحَاً وَلَمْ يَرْجِعْ بِهَا وَهْيَ ظُلَّعُ
رَوَاجِعُ يَحْمِلْنَ النِّهَابَ وَلَمْ تَكُنْ كَتَائبُهُ إلَّا عَلَى النَّهْبِ تَرْجِعُ

يصـور العكـوك استنفار الرجـال للمعركـة بقيـادة القائـد حميـد الطوسـي، فلـم يبـق غيـر المنـادي الـذي نـادى للتأهـب للمعركـة، ومما يلفت الانتبـاه انتقـاء لفظـة (البعول)، فالبعل فـي اللغة: السيد والملك والمستعلي، فيمكن أن يكون كل من الأب والأخ والابن او من في رعايته امـرأة (السـامرائي ، بتـاريخ ١٦/٥/٢٠١٣ م) (AL-Samurai, dated 16/5/2013)، بمعنى أن الرجال جميعا خرجوا للقتال واستنفروا لـه، وكأن هذا القائد لم يعد جيشه يوما إلى عسكر جنوده لا يروعون الأعداء، فأعداؤه أقوياء دائما ورغم قوتهم ينتصر عليهم، ولم يبعث خيله المغيرة على العدو بالضحى مرحة، لأنها في خوض عراك متكرر لا يتسنى لها المرح من كثرة بعثها للقتال إلّا أنـه لا يصـل بخيلـه إلـى العوق والعرج. لأنهـا اكتسبت شـجاعتها وقوتها من قائدها (حميد)، فاعتادت على خوض المعارك وتجلدت لتحمل الصعاب والضراب ومجابهـة أهوال المعركـة الشديدة، وإنَّ هذه الخيل لم تكن ترجع عند عودتها إلَّا وهـي تحمل الغنائم بقيادة كتائب القائد (حميد) دلائل وبشرى يزفها للخليفة، وقد تجللو بالنصر العظيم.

فتوالى توظيف الرمز والكنايات الموحية في هذه الأبيات فقوله: (للبيض خلتها البعول) كنايـة عن التأهـب والاستنفار للقتـال وقولـه: (لـم يبعث الخيل مراحـا) و (لـم يرجـع بهـا وهـي ضـلع) كنايـة علـى الشـجاعة وكثـرة خـوض المعـارك، وقولـه : (رواجـع يحملـن النهـاب) كنايـة عن النصر والشجاعة فهما ستوجبان الاستحواذ على الغنائم، لقد حقق الشاعر بهذا التصوير الكنائي خيالا واسعا في ذهن المتلقي مشوقا لمعرفة مدى شجاعة ذلك القائد المتفرد بالنصر دائما . ومن صوره الكنائية قوله يصف ابن القائد حميد (محمد) إذ يقول(العكوك، (د.ت):٨٣) (Al-Akok,:83):

حَوَى عَنْ أَبِيْهِ بَذْلَ رَاحَتِهِ النَّدَى وَطَعْنَ الكُلَى والزَّاعِبِيَّةُ شُرَّعُ

يصور العكوك القائد محمد الطوسي ويصفه بأنه خير خلق لأبيه القائد حميد إذ ورث عنه الجود والعطاء والشجاعة فقوله: (طعن الكلى) و (الزاعبية شرع) كناية على شجاعته واتقانه طرائق وأساليب القتال.

وقوله أيضا (العكوك، (د.ت): ٨٣) (Al-Akok,:83):

وَفَارَقَتِ البِيْضُ الخدورَ وَأُبْرِزَتْ عَوَاطِل حَسْرَى بَعْدَهُ لاتَقَنَّعُ

يقول الشاعر : إن النساء برزت من الخيام بلا حلي حسرى بعده لا غطاء عليها فكنى بألفاظ هذه الأوصاف عن الجزع والحزن على موت المرثي.

((المبحث الثاني))

الإيقاع في مرثيتي علي بن جبلة (العكوك) وأبي تمام

الإيقاع:

يعد عنصر الايقاع في الشعر أحد أهم عناصر القصيدة وهو الأساس الذي يميز الشعر من النثر.

١. الموسيقى الخارجية :

تطلق على الوزن الذي يمثل الاطار الخارجي للقصيدة ويمنعها من التبعثر (عيد، ١٩٧٥م: ٢١). وهو مشتمل على القافية وجالب لها(القيرواني،٢٠٠٩م: ١٢١/١) (AL-Kairouani, 2009: 1/121). نظم أبو تمام مرثيته على البحر الطويل ذي التفاعيل الثمانية وهي: **فولن مفاعلين فعولن مفاعيلن (مرتين)** .

فعلى رويّ الراء المطلق بالضم جاء ببحر الطويل، وهو من البحور التي تتسم بالرصانة والجلال والبهاء في نغماته وكثرة مقاطعه وذبذباته الهادئة؛ لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس والروية كالمدح والرثاء والعتاب والفخر والاعتذار، وكان الفحول من الشعراء إليه يعمدون لذلك نراه اكثر شيوعاً في الشعر القديم (أنيس، ١٩٥٣م. : ١٩٣) (Anis, 1953: 193). ونجد أبا تمام وفق في اختياره لهذا البحر بالنظم عليه في رثائه للقائد (محمد الطوسي). فكثرة تفاعيله أضفت جلالا على المصاب الجلل وجذرت هيبة المرثي في النفوس فضلاً عن أن ذبذباته الهادئة أشعرت المتلقي بالحزن العميق والتفكر والذهول لتلقي الفاجعة . أما رويّ الراء المضموم فقد ناسب الموضوع، والمعاني التي ارتكزت فيها.

وقد نظم العكوك مرثيتيه على بحر الطويل أيضاً، وقد تقدم ذكر مناسبة هذا البحر للموضوعات الجدية وعلى وجه الخصوص غرض الرثاء ، بمعنى أن الشاعر وفق بالنظم على هذا البحر في مرثيته للقائد حميد الطوسي.

أمَّا القافية فقد ساقته شاعريته إلى رويّ العين المطلق بالضم، وقد كان هذا الرويُّ مناسباً لما في الألفاظ التي انتهت بها أبيات المطولة الرثائية من الدلالات الكثيرة.

أمَّا التصريع فيستحب في مطالع القصائد وقد روعي في مهمات القصائد؛ لأنه يدل على قوة الطبع وكثرة المادة، فهو ضربٌ من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب يتولد منها جرسٌ موسيقي رخيم (الجندي، ١٩٩٦م: ١٣٤) (Al-junduy, 1996: 134)، وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته (القيرواني،٢٠٠٩م: ١٥٦/١ – ١٥٧) (AL-Kairouani, 2009: 1/156 - 157)، يقصده الشعراء للرقي بإيقاع نصوصهم، ولمَّا كان "تحسين الاستهلالات والمطالع من أهم شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدَّالة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرَّة تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها" (القرطاجني ١٩٦٦م.: ٣٠٩) (Al-qirtajuni 1966m.: 309). وقد استهل أبو تمام مرثيته مصرعا بيتها الأول إذ يقول (التبريزي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م:٢١٨) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

كَذَا فَلْيَجِلَّ الخَطْبُ وَلْيَفْدَحِ الأَمْرُ فليسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤُهَا عُذْرُ

وقد عيب على أبي تمام هذا الاستهلال ، إذ وصف بعضهم هذا الابتداء بالبشاعة؛ لأن المعنى يتطلب أن يكون المرثي أمامه ليقول (كذا فليجل الخطب) (علي، ٢٠٠٥م: ٧) (Ali, 2005: 7). غير أن الخطيب التبريزي نص في شرحه لهذا الابتداء بأن أبا تمام جاء به بهذه الصيغة للتهويل والتعظيم (ابن عاشور، (د.ت): ٢ / ١٦) (Ibn Ashour,: 2/16).

إن الشاعر ابتدأ قصيدته بمطلع نادر على غير ما الفه الناس من الشعراء في الرثاء فبدأ بلفظة (كذا) التي أشار بها إلى انه فوض أمره إلى الله، فعلم أن موت مثل هذا القائد لا يكون إلا مثل هذه الميتة مستشهدا وسط المعركة منفردا بشجاعته الاسطورية، فسلم الأمر ورضي بواقع الموت معنويا، وأخذ يتصبر ويدعو للحزن الذي ينبغي أن يعم البلاد الاسلامية لأن الخطب جلل والأمر فادح وليس هناك عذر لمن لا يحزن لأن الشهيد قائد عظيم .

٢. الموسيقى الداخلية :

١. التكرار :

إنَّ التكرار مظهر مهم من مظاهر الإيقاع وهو من موارد إغناء الإيقاع في النص الأدبي، يكون "مقصوداً إليه لأسباب فنية، وليس للتردد ذاته، وإلَّا عُدَّ مجرد حلية صناعية، أو دليلَ عجزٍ أو قصوراً في التعبير"(الباقي، ذو الحجة ١٤٠٥ هـ – أيلول ١٩٨٥م:١٠٧)

albaqi, dhu alhujat 1405 ha - 'aylul 1985ma:107)) فللفظة المكررة وظيفتها، ولهـــا دور خـــاص ضـــمن ســـياق الـــنص العـــام (الصـــكر، ١٩٩٤م:٩٥-٩٦) (alsikr, 1994ma:95-96)، فالشاعر حين يعمد إلى كلمة ويكررها في سياق النص إنَّما يريـد أن يؤكـد حقيقـة مـا، ويجعلهـا بـارزة أكثـر مـن سـواها (الملائكـة، ١٩٧٨م.: ٢٧٦) .(almalayikut, 1978m.: 276)

والتكـرار مـن الظـواهر الايقاعيـة فـي لغـة أبـي تمـام، والتـي تخـدم النظـام الـداخلي للـنص وتشـارك فيـه؛ لأنـه اسـتطاع بتكـرار بعـض الكلمـات إعـادة صـياغة بعـض الصـور مـن جهـة، كمـا اسـتطاع أن يكشـف الدلالـة الايحائيـة للـنص مـن جهـة أخـرى (عياشي، ١٩٩٠م: ٨٣) (Ayachi, 1990: 83).

وقـد تجلـى توظيـف التكـرار فـي أبيـات كثيـرة مـن مرثيـة أبـي تمـام ، كقولـه (التبريزي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م:٢١٨) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218):

فَتًى كُلَّمَا فَاضَتْ عُيُونُ قَبِيلةٍ دَمَا ضَحِكَتْ عنه الأَحَادِيْثُ والذِّكْرُ

فَتًى مَاتَ بَيْنَ الضَّربِ والطَّعنِ مِيْتَةً تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إذْ فَاتَهُ النَّصْرُ

إن تكرار كلمـة (فتـى) يحمـل لنـا أكثـر مـن دلالـة وهـذا مـا عُـرِفَ بـه أبـو تمـام مـن كثـرة التـأويلات التـي يحملهـا شـعره، ففـي تكرارهـا دلالـة علـى التحسـر علـى مـوت المرثـي أو يعنـي التكـرار تأكيـدا لصـغر سـن هـذا القائـد كمـا يـوحي أيضـاً علـى أنـه بطـل الأمـة الإسـلامية وفتاهـا الـذي يكـون منجـدها فـي كـل أمـر عظـيم وشـدَّة. ومـن مظـاهر التكـرار التـي جـاء بهـا أبـو تمـام فـي أبياتـه قولـه(التبريزي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م:١١٨ و٢٢٠)(Al-Tabrizi,1414-1994:2:218) :

ومَا مَاتَ حَتَّى مَـاتَ مَضرِبُ سَيْفِهِ مِنْ الضَّرْبِ وَاعْتَلَّتْ عَلَيهِ القَنَا السُّمْرُ

وَنَفْسٌ تَعَافُ العَارَ حَتَّى كَأَنَّهُ هَوَ الكُفْرُ يَوْمَ الرَّوْعِ أَوْ دُوْنَهُ الكُفْرُ

ثَوَى فِي الثَّرَى مَنْ كانَ يَحْيَا بـهِ الثَّرَى وَيَغْمرُ صرْفَ الدَّهْرِ نَائِلُهُ الغَمْرُ

تجلـى التكـرار بـين (مـات ومـات) وبـين (الكفـر والكفـر) وبـين (الثـرى والثـرى) محققا ايقاعاً خاصاً للندب المثير .

وقـد تجلـى التكـرار فـي مرثيـة علـي بـن جبلـة (العكـوك) فـي أبيـات عـدة، ومنهـا قوله (العكوك، (د.ت):٨١ و٨٣) (Al-Akok,:81&38):

وَلَوْ سَهَّلَتْ عَنْكَ الأَسَى كَانَ فِي الأَسَى عَزَاءُ مُعَزٍّ لِلَّبِيْبِ ومَقْنَعُ

أَلَمْ تَرَ لِلأَيَّامِ كَيْفَ تَصَرَّمَتْ بِـهِ، وَبِـهِ كَانَتْ تُذَادُ وَتُدْفَعُ

بَكَى فَقْدَهُ رُوحُ الحَيَاةِ كَمَا بَكَى نَدَاهُ النَّدَى وَابنُ السَّبِيْلِ المُدَفَّعُ

كـرر الشـاعر بعـض الألفـاظ فـي هـذه الأبيـات وقـد تجلـى هـذا التكـرار بـين (الأسـى و الأسـى) وبـين (بـه و بـه) ، وبـين (بكـى و بكـى)، محققـا موسـيقى تـوالي توكيدية.

٢. التصدير :

يوصـف التصـدير بأنـه يكسـب البيـت الشـعري أُبَّهـة ويكسـوه رونقـا وديباجـة ويزيـده طـلاوة، وفائدتـه يـدل بعضـه علـى بعـض فيسـهل اسـتخراج قـوافي الشـعر وهـو أن يـرد أعجـاز الكـلام علـى صـدره (القيروانـي، ٢٠٠٩م: ٨/٢) (AL-Kairouani, 2009: 2/8). وقـد جـاء أبـو تمـام بالتصـدير فـي مرثيتـه ليـنغم فيـه شـجون الـنفس ويضـفي عليهـا طـلاوة، ومـن تصـديره قولـه (التبريـزي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م:١١٩-٢٢٠)(Al-Tabrizi,1414-1994:2:218) :

وأنَّـى لَهُم صَبْرٌ عَلَيهِ وَقَدْ مَضَى إِلَى المَوْتِ حَتَّى اسْتُشْهِدَا هوَ والصَّبْرُ
لَئِنْ أُبغِضَ الدَّهْرُ الخَؤُوْنُ لِفَقْدِهِ لَعَهْدِي بِهِ مِمَنْ يُحَبُّ لَهُ الدَّهْرُ
لَئِنْ غَدَرَتْ فِي الرَّوْعِ أَيَّامُهُ بِهِ لَمَا زَالتِ الأَيَّامُ شِيْمَتُهَا الغَدْرُ

إذا صـدر قولـه : (صـبر) ورد عليـه العجـر بقولـه : (الصـبر) وصـدر قولـه : (الـدهر) ورد عليـه العجـز بقولـه : (الـدهر) وصـدر قولـه: (غـدرت) ورد عليـه العجـز بقولـه: (الغـدر) وقـد حققـت تأكيـدا لمـا دلـت عليـه المعـاني وتنغيمـا لموسـيقى الألفـاظ الشـجية فضـلاً عـن أنَّـه سـهَّل اسـتخراج قـوافي الشـعر. وقـد أضـفى التصـدير علـى مرثيـة العكـوك رونقـا وسـهَّل اسـتخراج قـوافي أبياتـه ومنهـا قولـه (العكـوك، (د.ت): ٨١-٨٢) (Al-Akok,:81-82):

وَكَانَ حُمَيْدٌ مَعْقِلاً رَكَعَتْ بِهِ قَوَاعِدُ مَا كَانَتْ عَلَى الضَّيْمِ تَرْكَعُ
رَوَاجِعُ يَحْمِلْنَ النَّهَابَ وَلَمْ تَكُنْ كَتَائِبُهُ إِلَّا عَلَى النَّهْبِ تَرْجَعُ

صـدر العكـوك قولـه : (ركعـت) . ورد عليـه العجـز بقولـه: (تركـع) كمـا صـدر قوله: (رواجع) ورد عليه العجر بقوله: (ترجع).

٣. التجنيس :

هـو أن تكـون اللفظـة واحـدة بـاختلاف المعنـى (القيروانـي، ٢٠٠٩م: ٢٨٣/٢) (AL-Kairouani, 2009: 2/283). وهـو أنـواع كثيـرة ومنـه قـول أبـي تمـام (التبريزي، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م: ١١٨و٢٢٠)

(Al-Tabrizi,1414-1994:2:218-220):

ألا فِي سَبِيْلِ اللهِ منْ عُطِّلَتْ لَهُ فِجَاجُ سَبِيْلِ اللهِ وَانثَغَرَ الثَّغْرُ
كَذَلك مَا نَنْفَكُّ نَفْقِدُ هالِكَاً يُشَارِكُنَا فِي فَقْدِهِ البَدوُ وَالحَضْرُ

ثَوَى فِي الثَّرَى مَنْ كَانَ يَحْيَا بِهِ الثَّرَى وَيَغْمُرُ صَرفَ الدَّهْرِ نائِلُهُ الغَمْرُ
سَقَى الغَيْثُ غَيْثَاً وَارَثْ الأرضُ شَخْصَهُ وإنْ لَمْ يَكُنْ فِيـهِ سَحَابٌ ولا قَطْرُ

جانس الشاعر بين قوليه: (انثغر والثغر) ، وبين (نفقده وفقده)، وبين (يغمر والغمر) ، وبين (الغيث وغيثا)، محققا به التتابع المماثل للصوت المنغم على اختلاف المعنى بين اللفظتين، ما اعطى زخماً دلالياً إضافياً من خلال الخلق الإيقاعي الذي ولَّده الجناس في النص.

ولورود التجنيس نصيب وافر في مرثية العكوك ومنه قوله (العكوك،(د.ت):٨١-٨٣) (Al-Akok,:81-83):

تَعَزَّ بِما عَزَّيت غَيرَكَ إنَّها سهامُ المَنايا رائِحاتٌ وَوُقَّعُ
وَكُنتُ أَراهُ كَالرَزايا رَزَئتُها وَلم أَدرِ أَنَّ الخَلقَ تَبكيهِ أَجمعُ
وَلِلبيضِ خَلَّتها البعولُ وَلَم يَدَع لَها غَيرَهُ داعي الصباحِ المُفَزَّعُ
وَقَدْ رَأَبَ اللهُ المَلَا بِمُحَمَّدٍ وَبِالأَصْلِ يَنْمَى فَرْعُهُ المُتَفَرِّعُ
عَلى أيِّ شَجْوٍ تَشْتَكِي النَّفْسُ بَعْدَهُ إِلَى شَجْوِهِ أَوْ يَذْخُرُ الدَّمْعَ مَدْمَعُ
أُصِبْنَا بِيَوْمٍ فِي حمَيْدٍ لوْ أَنَّهُ أَصَابَ عُرُوشَ الدَّهْرِ ظَلَّتْ تَضَعْضَعُ

جانس الشاعر بين قوليه : (تعزّ وعزَّيت) وبين (الرزايا ورزئتُها) وبين (يدع وداعي)، وبين (فرعه والمتفرع)، وبين (الدمع ومدمع) ، وبين (أصبنا وأصاب)، محققا بهذه الجناسات ضرباً من الندب المثير الذي أوحت به المعاني التي بثها الشاعر في نصه، جاعلا من الإيقاع الذي يحققه الجناس من الأمور الكاشفة عن المعنى بأبهى صوره.

٤. الطباق والمقابلة:

الطباق : الجمع بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر (القيرواني، ٢٠٠٩م: ١٢/٢) (AL-Kairouani, 2009: 2/12). أما المقابلة فهي بين التقسيم والطباق، فإنْ جاوز الطباق ضدين كان مقابلة (القيرواني، ٢٠٠٩م: ١٢/٢) (AL-Kairouani, 2009: 2/12).

ومثال ورود الطباق في مرثية أبي تمام قوله (التبريزي، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤م: ١١٨-٢٢٠) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218-220):

فَتَىً كُلَّما فاضَتْ عُيونُ قَبِيلةٍ دَماً ضَحِكَتْ عنه الأحادِيثُ والذِّكْرُ
وقَدْ كانتِ البِيضُ المآثيرُ في الوَغَى بَواتِرَ فهْيَ الآنَ مِن بَعْدِهِ بُتْرُ
أَمِنْ بَعْدِ طَيِّ الحَادِثَاتِ مُحمَّداً يَكُونُ لِأثوابِ النَّدَى أبداً نَشْرُ
لَئنْ أُلبِسَتْ فيهِ المُصِيبَةَ طَيِّءٌ لَمَا عُرِّيَتْ منها تَمِيمٌ ولا بَكْرُ

كذلكَ ما نَنفَكُّ نَفْقدُ هالِكاً يُشارِكُنا في فَقْدِهِ البَدْوُ والحضْرُ

تجلى الطباق في الأبيات بين ألفاظ عدة فقد تحقق بين (فاضت عيون وضحكت)، وبين (بواتر وبتر)، وبين (طي ونشر)، وبين (ألبست وعريت) ، وبين (البدو والحضر)، أما ما ورد من المقابلة فهو قوله (التبريزي، ١٤١٤ هـ – ١٩٩٤م:٢٢٠) (Al-Tabrizi,1414-1994:2:218) :

غَدَا غَدْوَةً وَالحَمْدُ نَسْجُ رِدَائِهِ فَلَمْ يَنْصَرِفْ إِلَّا وَأَكْفَانُهُ الأَجْرُ

تَرَدَّى ثِيَابَ المَوْتِ حُمْرَاً فَمَا أَتَى لَهَا اللَيْلُ إِلَّا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

أبدع وأجاد أبو تمام في هذين البيتين إذ صاغ مفرداته ملائما بها حدث الموت فقال: (الأكفان – الأجر – سندس أخضر) وهي جميعها تثير في النفس مشاعر الأسى والحزن والفرح والإجلال مشاعر مضادة ناسبت التضاد الذي صاغه في مقابلاته بين الأضداد. إذ قابل بين ثياب الحمد والرضى في أول النهار وثياب الأجر والثواب في آخر النهار وذلك التقابل بين الكفن المضرَّج بحمرة الدماء في النهار والثياب الخضر في الليل، وقد شكل هذا التقابل صورا مفرقة في الشكلية إذ تحول ايقاعها إلى حركة بارزة تبدو بوصفها تموضعات هندسية هدفها الزخرف الفني الخالي من الفاعلية والتأثير (حمدان، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م: ٢٨٣) (Hamdan, 1997: 283 - 1418)، ونتأمل في ألفاظ هذه الصورة التضادية فتطالعنا لفظة (النسج) فقد كان انتقاؤها مفتعلاً ليدل بها على قوة إيمان القائد فقد نسج رداء القائد محمد بالحمد فهو من أوَّل الغداة والحمد رفيقه وهو رداؤه الذي يرتديه ويحيط به أينما حل وسرعان ما يتحول رداؤه المنسوج من الحمد إلى أجر فكانت الأكفان نسيجها الأجر، فإنه استحق بالحمد أن ينسج رداءه بالأجر وهو رداؤه الذي لبسه في الليل.

إن موسيقى الفكر أو الايقاع الممتد من المعاني المتغايرة أو المنطلق منها والذي أسس في الأصل على المفارقة لا على المشكلة عندما يستخدم المتكلم أسلوب الطباق يصطدم القطبان فيتولد الايقاع الذي تدركه الروح أكثر من الأذن التي تدرك الامكانات الصوتية أو العين التي تدرك الامكانات الصورية أنه يخلق حالة جديدة يطرب لها المتلقي لأنه يعرض عن الموسيقى والإيقاع إلى آخر يتمثل بالطباق والمقابلة فهو بذلك لم يتأسس على المشكلة وإنما على المفارقة والمغايرة (فاعور ٢٠١٤م:١٤٣) (Faour 2014: 143).

كذلك موسيقى التغاير والمفارقة كان لها خط من النسيج في مرثية العكوك من ضمن توظيف الطباق من ذلك قوله (العكوك، (د.ت): ٨٢-٨٣) (Al-Akok,:82-83):

وَلَمْ يَبْعَثِ الخَيْلَ المِغيرةَ بالضُّحَى مِرَاحَاً وَلَمْ يَرْجِعْ بِهَا وَهْيَ ظُلَّعُ

أَغَرُّ عَلَى أَسْيَافِهِ وَرِمَاحِهِ وَتقَسَّمُ أَنْفَالُ الخَمِيسِ وَتُجْمَعُ

وَقَدْ رَأَبَ اللهُ المَلَا بِمُحَمَّدٍ وَبِالأَصْلِ يَنْمَى فَرْعُهُ المُتَفَرِّعُ

تجلى الطباق بين قوله : (يبعث ويرجع) وبين (تقسم وتجمع) وبين (الأصل والفرع)، أما المقابلة فقد وردت في بيت من أبيات مرثيته وهو قوله:(العكوك، (د.ت): ٨٣) (Al-Akok,:83):

وَأَيْقَظَ أَجْفَانَاً وَكَانَ لهَا الكَرَى وَنَامَتْ عُيونٌ لَمْ تَكُنْ قَبْلُ تَهْجَعُ*

يصور العكوك هول المصاب بموت القائد حميد فيصف الفاجعة أنها أيقظت أجفاناً آمنة كان لها المرثي الكرى مطمئنة بحماه وامنه، ونامت عيون لم تكن قبل تنام من رهبته وهي عيون أعدائه فتولد الايقاع الذي أثار الروح والفكر في هذه المغايرة.

"**خاتمة البحث ونتائجه**"

١- إنَّ قصيدتي العكوك وأبي تمام من عيون الشعر العربي، ولا نغالي إن قلنا إنهما في مراتب شعر الرثاء الأولى، فهما جاءتا في سياق رثاء قائدين عربيين رفيعي المنزلة من ضمن منظومة القيادات العسكرية التي كان لها الفضل في إرساء دعائم الدولة، والدفاع عن ثغورها، والوقوف بوجه أعدائها، والتضحية ببسالة وشجاعة من دون أنْ يطرق الخوف لقلوبهما باباً.

٢- طغى على القصيدتين الحزن والتفجع لموت الشهيدين، ذلك الحزن الصادق والرثاء الذي يخلو من شوائب التزلف والتقرب وتأمل النوال، فلا يشعر القارئ سوى بانكسار الشاعرين وحزنهما العميق الذي كان مشفوعاً بالدعاء للقائدين الكبيرين، وكانت البطولة التي مثلها القائدان عزاء للشاعرين في قصيدتيهما.

٣- وفق الشاعران بمطلعي قصيدتيهما ، فأبو تمام بدأ مرثيته بمطلع لم يألفه الناس حتى عيب عليه، بلحاظ أنَّ توظيف لفظة (كذا) يستدعي المرثي أمامه، ولكنَّ الأمر ليس كذلك كما ذهب إليه الخطيب التبريزي من أنَّ الشاعر جاء بهذه

* هذا البيت في ديوان دعبل الخزاعي بالصيغة الآتية:
أيقضت أجفانا وكنت لها الكرى ... وأنمت عينا لم تكن بك تهجع
(الخزاعي، ١٤١٧ه: ١٩٦). (alkhizaei, 1417h: 196).

اللفظة للتهويل والتعظيم، وفيها إشارة الى تفويض أمره إلى الله، إذ علم أنَّ موت مثل هكذا قائد لا يكون إلَّا مثل هذه الميتة، مستشهداً وسط المعركة، منفرداً بشجاعة اسطورية؛ لذا ظهر حزن الشاعر بعفوية باستعمال لفظة (وكذا) تمهيدا للقصيدة راضيا بواقع الموت.

وأمَّا مطلع مرثية علي بن جلبة فكان ايذاناً واضحاً للتسربل بالحزن والرضا بما آل إليه مصير هذا القائد، إذ انه مصير متوقع، لا ريب في وقوعه، فكان توظيف الاستفهام المجازي موفقاً للدخول بأجواء الحزن والتفجع على المرثي.

١- لم يخرج الشاعران عن ثوابت الشعر العربي في مرثيَّتيهما فقد تعكزا في بعض صورهما على بعض الأنساق الثقافية العرفية العربية بوصفها ثيمة السقيا في قصيدة أبي تمام مثالاً، فقد كانتا صياغة واسلوبا وجزالة ألفاظ وروعة تصوير من التفرد بمكان حتى أخذت القصيدتان حيِّزاً يشار إليه ضمن منظومة المراثي العربية.

٢- وظف الشاعران أساليب البيان (التشبيه والاستعارة والكناية) في رسم صورهما التي برَّزت شجاعة القائدين وأثرهما ومكانتهما في قومهما، بل عند المسلمين كافة، وكان لأبي تمام _ وكما هو المعهود في شعره- ارتكازه الشديد على الاستعارة في تصويره وتنويعه لعناصرهما والإتيان بما لم تالفه العقلية العربية، ولم يكن ابن جبلة قاصراً في تصويره ولم تكن الاستعارة في شعره إلَّا ثيمة أبرز من غيرها من فني التشبيه والكناية، وهذا لا يعني أن الفنين الاخرين لم يكن لهما حضور، بل كان لهما حضورهما المبدع في القصيدتين، فضلاً عن تجسيدهما وتجسيمهما للمعاني والأفكار المجردة لغرض التعبير الفني بالصورة الحسنة.

٣- نظم الشاعران قصيدتيهما على بحر الطويل، وهو من البحور التي تتناسب مع غرض الرثاء؛ لأنَّه يتسم بالرصانة والجلال والبهاء في نغماته وكثرة مقاطعه وذبذباته الهادئة؛ لذا وفق الشاعران باختيار هذا البحر، وجاءت مرثية ابي تمام على رويِّ الراء المطلق بالضم، وأمَّا مرثية علي بن جبلة فجاءت على رويِّ العين المطلق.

٤- وظف كلا الشاعرين أساليب البديع كالتصريع والتصدير والجناس والطباق والمقابلة، والتكرار، وقد أسهمت هذه الفنون بتنغيم القصيدتين تنغيماً يتماشى وغرض الرثاء، وإضفاء موسيقي حزينة هادئة ساعدت على حشد المعاني الكثيرة التي اقتضاها المقام.

((قائمة المصادر))

- القرآن الكريم.

١. ابن جعفر، قدامة (٣٣٧هـ)، (د.ت)، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت–لبنان، دار الكتب العلمية.

٢. ابن عاشور، محمد الطاهر (١٨٧٩– ١٣٩٣هـ)، (د.ت)، تفسير التحرير والتنوير، ط/١، بيروت، مؤسسة التاريخ.

٣. ابن كثير، أبو الفداء الحافظ (٧٧٤هـ) وثقه الشيخ علي محمد معوض، والشيخ عادل أحمد عبد الموجود،، ١٤٢٦هـ–٢٠٠٥م، البداية والنهاية، ، ط/٢، بيروت–لبنان، دار الكتب العلمية.

٤. أنيس، ابراهيم، ١٩٥٣م، موسيقى الشعر، ط/٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

٥. الباقي، د. نعيم، ذو الحجة ١٤٠٥هـ– أيلول ١٩٨٥م، حروف القرآن، دراسة دلالية في علمي الأصوات والنغمات، ، مجلة الفيصل، العدد١٠٢، السنة التاسعة.

٦. بن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد (٦٨١هـ)، (د.ت)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، بيروت–لبنان، دار صادر.

٧. التبريزي، الخطيب (٥٠٢ هـ)، ١٤١٤هـ–١٩٩٤م، شرح ديوان أبي تمام (٢٣١ هـ)، ط/٢، قدم ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، بيروت–لبنان، دار الكتاب العربي.

٨. التميمي، د. فاضل عبود، ٢٠٠٧م، التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب، كلية التربية/جامعة ديالى ، مجلة الفتح، العدد التاسع والعشرون.

٩. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ)، ١٩٦٨م، البيان والتبيين، دار احياء التراث العربي.

١٠. الجندي، علي، ١٩٩٦م، الشعراء وإنشاد الشعر، مصر، دار المعارف.

١١. حمدان، د. ابتسام أحمد، ١٤١٨هـ–١٩٩٧م، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط/١، دمشق، دار القلم.

١٢. الخزاعي، دعبل بن علي (٢٢٠هـ)، ١٤١٧هـ، ديوان دعبل الخزاعي، ط/١، تحقيق، عبد الصاحب عمران الدجيلي، قم، منشورات الشريف الرضي.

١٣. الذبياني، النابغة، (د.ت)، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، ط/٢، مصر، دار المعارف.

١٤. رشيد، ناظم، ١٩٨٩م، الأدب العربي في العصر العباسي، الموصل-العراق، دار الكتب للطباعة والنشر.
١٥. الزركلي، خير الدين (١٣١٠هـ ـــ ١٣٩٦هـ)، ١٩٩٩م ، الأعلام، ط/١٤، بيروت- لبنان دار العلم للملايين.
١٦. السامرائي، فاضل، بتاريخ ٢٠١٣/٥/١٦ م. الفرق بين البعل والزوج في القران الكريم، الرابط: (http: m. youtube. Com. Watch ? = HMR40 JRAHZ8).
١٧. سلطان، منير، ٢٠٠٢م، بديع التركيب في شعر أبي تمام-الكلمة والجملة- ، ط/٤، الاسكندرية، دار المعارف.
١٨. الصكر، حاتم، ١٩٩٤م، كتاب الذات، دراسات في وقائعية الشعر، ط/١، عمان-الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع.
١٩. ضيف، شوقي،(د.ت)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط/١١، القاهرة، دار المعارف.
٢٠. طه، د. مها أسعد عبد الحميد، ٢٠١٤م، أعلام عباسية من عصر القوة والازدهار والتوسع، ط/١، بغداد، دار الفراهيدي.
٢١. العسكري، أبو هلال (٣٩٥هـ)، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط/١، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. صيدا- بيروت، المكتبة العصرية.
٢٢. عصفور، جابر، ١٩٧٤م، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، القاهرة، دار الثقافة.
٢٣. العكوك، علي بن جبلة، (د.ت)، شعر علي بن جبلة الملقب بالعكوك، (١٦٠هـ-٢١٣هـ)، تحقيق: حسين عطوان، ط/٢، القاهرة، دار المعارف.
٢٤. علي، عالية، ٢٠٠٥م، التجديد في شعر أبي تمام ، مطالع القصائد انموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة خضير بسكرة، العدد السابع.
٢٥. عياشي، منذر، ١٩٩٠م، مقالات في الأسلوب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
٢٦. عيد، رجاء، ١٩٧٥م، الشعر والنغم، القاهرة، دار الثقافة.
٢٧. فاعور، منيرة، ٢٠١٤م، فن الطباق في أدب التوقيعات، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٣٠، العدد ١+٢.
٢٨. القرطاجني، أبو الحسن حازم (٦٨٤هـ)، ١٩٦٦م، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الحبيب الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية.

٢٩. قوقزة، نواف، ٢٠٠٠م. نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، عمان، وزارة الثقافة.
٣٠. القيرواني، ابن رشيق (٤٦٣هـ)، ٢٠٠٩م، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، دار الطلائع.
٣١. كوهن، جان، تر: محمد الولي-محمد العمري، ١٩٨٦م، بنية اللغة الشعرية، ط/١، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنشر.
٣٢. لويس، سي دي، ١٩٨٢م، الصورة الشعرية، تر: د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميدي، مراجعة: د. عناد غزوان، سلمان حسن، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
٣٣. المازندراني، ابن شهراشوب (٥٨٨هـ)، ١٤١٢هـ-١٩٩١م، مناقب آل ابي طالب، ط/٢، بيروت-لبنان، دار الأضواء.
٣٤. الملائكة، نازك ، ١٩٧٨م، قضايا الشعر المعاصر، ط/٥، بيروت، دار العلم للملايين.
٣٥. مهداوي، لطيفة، ٢٠١٠م، مراثي الخلفاء والقادة في الشعر العباسي إلى آخر القرن الرابع الهجري- دراسة في الصورة والبناء والإيقاع-، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
٣٦. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، ١٤١٦م، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ط/١، دمشق، دار القلم.

References

1- Abu Hilal (395 AH) (2006): "The Book of Poetry". I1, Verification: Ali Mohammed Al-Bagawi and Mohammed Abu Fadl Ibrahim, Saida, Beirut library.
2- Al-Qayrawani, Ibn Razziq (463) (2009): "The Reference of the Advantages and Traditions of Poetry". Literature and Criticism, Verified by Mohamed Mohieddin Abdel Hamid, Cairo, Dar Talai Press.
3- Al-Akok, Ali bin Jablah, (----): "The poetry of Ali ibn Jibla, Known as Al-Askok (160-213H)". Verified by Hussein Atwan, I/2, Cairo, Dar Al Ma'arif Press.
4- Al-Baqi, Na'im, Dhu Al-Hijjah (140H) (1985): "The Letters of the Koran: A Study of Phonetics and Tones". Al-Faisal magazine, No. 102, the ninth year.

5- Ali, Alia (2005): "The Renewal of Abi Tammam's Poetry: The Poem of the Poems Model". Journal of Humanities, Khudair University, Biskra, No. 7.
6- Al-Jahiz, Abu Osman Amr ibn Bahr (255H) (1998): "Al-Bayan Wa Al-Tabyeen". The revival of the Arab heritage.
7- Al-Jundiu, Ali (1996): "Poets and poetry". Egypt, Dar Al-Maaref Press.
8- Al-Malayika Nazek, (1978): "Issues of Contemporary Poetry". I/5, Beirut, Dar Al-Ilm for millions Press.
9- Al-Mazandrani bim Shahr Ashub (588H) (1991): "Manakib Abu Taleb", I/2, Beirut, Lebanon House of lights.
10- Al-Saqr, Hatem (1994): "Book of the Self: Studies in the Factual poetry". 1, Amman, Jordan, Dar Shorouk Press for publication and distribution.
11- Al-Tabrizi, Al-Khatib (502-414H) (1994): "Commenting on Abu Tammam Collection". I/2, Presented and Reviewed by Raji Asmar, Beirut, Lebanon.
12- Al-Tamimi, Fadel Abboud (2007): "The Embodiment in the Rhetorical and Critical Lessons of the Arabs". Faculty of Education, University of Diyala, Al-Fatih Magazine, 22.
13- Al-Zarkali, Khair Al-Din (1999): "The Scholars". I, 14, Beirut, Lebanon, Dar Al-Ilm for millions Press.
14- Al-Thubayani, Al-Nabegha (----): "Al-Nabegha's Collection". Verified.13
15- Anis, Ibrahim (1953): "Musicality of Poetry". I/2, Cairo, Anglo-Egyptian Library.
16- Asfour, Jabir (1976): "The Artistic Image in the Heritage of Arab Critique and Rhetoric". Cairo, House of Culture.
17- Ayashi, Munther (1990): "Articles on Style". Arab Writers Union.
18- Al-Qurtajini, Abu Al-Hassan Hazem (684H) (966BC): "Minhaj Al-Buaghaa Wa Siraj Al-Odabaa". Verified by Mohammed bin Habib Khoja, Tunisia, Dar Al-Kutub Al-Sharqiya Press.
19- Cohn, Jean, T. Mohammed Al-Wali Mohammed Al-Omari (1986): "Structure of the Poetry Language". I/1, Casablanca, Morocco, Dar Toubkal Publishing.
20- Eid, Raja (1975): "Poetry and Melody". Cairo, House of Culture.
21- Faour, Mounira (2016): "The Art of Meter in the Literature of Realism". Journal of Damascus University, Volume 30, number 1/2.

22- Dhaif, Shawqi (----): "Art and its Schools in the Arabic Poetry". I/11, Cairo, Dar Al-Maarif Press.
23- Hamdan, Ibtisam Ahmed (1997): "The Aesthetic Foundations of the Dialectic Rhythm of the Abbasid period". I1, Damascus, Dar Al-Qalam Press.
24- Ibn Ashour, Muhammad Al-Taher (1879): "Interpretation of Liberation and Enlightenment". I/1, Beirut, History Foundation.
25- Ibn Jaafar, Qudamah (437H): "Criticism of Poetry". Verified by Mohamed Abdel Moneim Khafagy, Beirut, Lebanon, House of Scientific Books Press.
26- Ibn Katheer, Abu Al-Fida Al-Hafiz (776H): Al-Bidaya Wa Al-Nihaya". Verified by Sheikh Ali Mohammed Muawad and Sheikh Adel Ahmed Abdul-Muqawad, 2005, I/2 Beirut, Lebanon.
27- Bin Khalkan, Shams Al-Din Ahmad bin Muhammad (816H): "Wafiyat Al-A'yan Wa Akhbar Abnaa Al-Zaman". Verified by Ihsan Abbas, Beirut, Lebanon, Dar Sader Press.
28- Khuzaie, Dabal bin Ali (1417): "Diwan Al-Khuzaie". I1, Verified by Abdul Saheb Omran, Qom Publishing.
29- Louis C. (1982): "The Poetic Image". T, Ahmed Naseef Al-Janabi Malik Midi, Review by Dr. Anad Ghazwan, Salman Hassan Iraqi, Dar Al-Rashid Publications.
30- Mahdawy, Latifa (2010): "Lamentations of the Caliphs and Leaders in the Abbasid Poetry until the End of the 4th Hijrah Century: A Study in Image, Building and Cadence". Beirut, Lebanon,
31- Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, I/2, Egypt, Dar Al Ma'arif Press.
32- Qoqaza, Nawaf (2000): The Theory of Metaphorical Formation in Rhetoric and Criticism". Amman, Ministry of Culture.
33- Rashid, Nazem (1989): "Arabic Literature in the Abbasid Era". Mosul, Iraq, Dar Al-Kutub Press.
34- Al-Samarai, Fadel (2013): "The Difference between Baal and husband in the Quran". Link: http:m.youtubeCam,Watch?= HMR (JRAH78)
35- Sultan, Mounir (2002): "The Unique Structure in the poetry of Abo Tammam". T/4, Alexandria, Dar Maaref Press.
36- Taha, Maha Asaad Abdel Hamid (2016): "Abbasid Figures from the Era of Strength, Prosperity and expansion". I1, Baghdad, Dar Al-Farahidi Press.

37- Al-Maiani, Abdul Rahman Hassan Habnaka (1416): Arabic Rhetoric: Bases, Sciences and Arts". 1, Damascus, Dar Al-Qalam Press.

- The Holy Quran.

Elegies in Abo Tammam's Poetry to Humaid Al-Tosi and his son Mohamed: A Study of Image and Rhythm

By:
Assist. Prof. Arkan Rahim Jabr, Ph.D.
University of Baghdad, Faculty of Islamic Sciences
Email: raadkbe@yahoo.com
and
Assist. Prof. Jafar Farhan Atheeb, Ph. D.
Iraqi University, Faculty of Arts
Email: Jaafarkle@gmil.com

Abstract

The study tackles two of the most important poetic elegies to two leaders of the Abbasid Era, Hamid Al-Tusi and his son Mohammed, written by Ali bin Jiblah Al-Akook and Abo Tammam Al-Ta'i. These two elegies are considered the eyes of Arabic poetry. The study considers the pure formations of the image and rhythm and aesthetics in these two poems, hence the title of this study.

We thought that the study plan would be based on two sections after the introduction, which was entitled "Lamentations in the Abbasid Era" in which we talked about the concept of lamentation in general. Then, we briefly define the personalities of the Abbasid leaders, Hamid Al-Tusi and his son Muhammad. The first section considers the aesthetics of the picture and its images in the two poems. The research concludes with the most important findings.

Key words: Elegy, Poem, Hamid Al-Tusi, Mohammed Bin Humaid Al-Tusi, Ali Bin Jiblah (Al-Akook), Abu Tammam Al-Taei, Image, Rhythm