المجلد الثامن والعشرون للعام ٢٠٢٤م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

من جماليات البناء الفنّي في قصيدة الرثاء للشاعر أحمد شوقي مرثية إسماعيل صبري مثالًا

The beauty of elegy in Ahmed Shawki's poetry: Ismail Sabri as an example

بقلم الدكتورة

هدى يوسف سعد الدين

مدرس الأدب والنقد قسم اللغة العربية كلية الدراسات الإسلامية والعربية بسوهاج ـ جامعة الأزهر الشريف ـ جمهورية مصر العربية

الترقيم الدولى/ ISSN: 2356 - 9050

العدد الثاني من إصدار سبتمبر ٢٠٢٤م
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٢٠٢٤/٦٩٤٠م

من جماليات البناء الفنّي في قصيدة الرثاء للشاعر أحمد شوقي مرثية إسماعيل صبري مثالًا

هدى يوسف سعد الدين

قسم اللغة العربية كلية الدراسات الإسلامية والعربية بسوهاج ـ جامعة الأزهر الشريف ـ جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني: safer.77ff7@yahoo.com

الملخص

تسعى هذه الدراسة برؤية فنية تحليلية إلى الكشف عن الخصائص الفنية التجديدية في رثاء إسماعيل صبري لأمير الشعراء أحمد شوقي، بصفته زعيم المدرسة الكلاسيكية المجدّدة ، أو رائد التجديد المقيّد المنضبط ، إذ استطاع أن يجمع بين سمات التقليد، و ألوان التجديد ، وبين جزالة الشعر القديم ، ورقّة الشعر الحديث ، بين الفطرة الشّعرية و ألوان الصّناعة ، على الرغم من أنه لم يكسر البنية الشكلية للقصيدة العربية من وزنٍ وقافية، ولم يغرق في الخيال والغير معقول ، إلا أنه عمل على توحيد القصيدة وربط أجزائها ، والتقريب بين معانيها ، وقد كانت مراثيه التي تربو عن الثلاثين مرثية لشخصيات عظام صورة جليّة لمدرسته الفنية التي تظهر وتعكس قدرته على إيراد الأعلام و إدخالها في بنية القصيدة و إطارها ببراعة فائقة ، فضلا عن قدرة العاطفة الصادقة للشاعر على خلق جوٍ إيقاعيٍ هادئ ورزين يتناسبُ مع غُربَتَيْ شوقي النفسية والمكانية ، وقد برع شوقي في طول نفسه الشعري في البحور الصافية المترعة بالموسيقى التي تتفقُ مع العاطفة الصادقة والتي تجمعُ بين الفخامة والرّقة والجزالة ، والتي منها المرثيةَ محور الدراسة .

الكلمات المفتاحية: فن الرثاء ، أحمد شوقي ، التقليد ، التجديد ، ، إسماعيل صبري.

The beauty of elegy in Ahmed Shawki's poetry: Ismail Sabri as an example

Hoda Youssef Saad El-Din
Department of Arabic Language, Faculty of Islamic and Arabic Studies, Sohag, Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt.
Email: safer.77ff7@yahoo.com

Abstract

With an artistic analytical vision, this study looks for revealing the features of the artistic renovation of Ahmed Shawki's elegy poem towards Ismail Sabri. Since he is the leader of the renewed classical school or the pioneer of significant experimental renovation; he could gather between imitation features and renovation colors, the ancient poetry truth and the new poetry softness, the poetic innateness and the poetic industry, although he didn't break the formal structure of the Arab poem including its rhythm and rhyme, and he didn't exaggerate of imagination and unreason. He rather worked on unifying the poem, linking its parts and making its meanings close. He wrote more than thirty elegies for important personalities. This is considered as a clear feature of his artistic school, which shows his ability to bring famous people within the poetic structure and frame skillfully, besides the poet's true emotion, which has created a quiet rhythmical atmosphere that goes hand in hand with his psychological and spatial diaspora. Shawki's poetry comes in accordance with music and true emotion, which gathers between quality, softness and truth including elegy, which is the axe of our study.

Keywords: art of elegy, Ahmed Shawki, imitation, significant, , Ismail Sabri.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله وحده ، والصلاة والسلام على من لا نبيّ بعده ، وبعد :

تسعى هذه الدراسة برؤية فنية تحليلية إلى الكشف عن الخصائص الفنية التجديدية في رثاء إسماعيل صبري لأمير الشعراء أحمد شوقي، كونه زعيم المدرسة الكلاسيكية المجدّدة ، أو رائد التجديد المقيّد التجريبي، إذ استطاع أن يجمع بين سمات التقليد، و ألوان التجديد ، وبين جزالة الشعر القديم ، ورقّة الشعر الحديث ، بين الفطرة الشّعرية و ألوان الصّناعة ، على الرغم من أنه لم يكسر البنية الشكلية للقصيدة العربية من وزنٍ وقافية، ولم يغرق في الخيال واللامعقول ، إلا أنه عمل على توحيد القصيدة وربط أجزائها ، والتقريب بين معانيها ٠

وقد كانت مراثيه التي تربو عن الثلاثين مرثية لشخصيات عظام صورة جليّة لمدرسته الفنية التي تظهر وتعكس قدرته على إيراد الأعلام و إدخالها في بنية القصيدة و إطارها ببراعة فائقة ، فضلا عن قدرة العاطفة الصادقة للشاعر على خلق جوٍ إيقاعيٍ هادئ ورزين يتناسبُ مع غُربَتَيْ شوقي النفسية والمكانية ، وقد برع شوقي في طول نفسه الشعري في البحور الصافية المترعة بالموسيقى التي تتفقُ مع العاطفة الصادقة والتي تجمعُ بين الفخامة والرّقة والجزالة ، والتي منها المرثيةَ محور الدراسة :

- فما الخصائصُ الفنيةُ التجديديةُ لها ؟

- وهل استطاع شوقي أن يضمّنها مذهبَهُ في التحرّر من عمود القصيدة الجاهلية ، ومن تقاليدها العتيقة ؟

- وهل كان الرثاء التقليدي منتهى همّه ، ومبلغ مزاجه الفني والأدبي ؟

- وهل يسعنا الحديث عن فلسفته في الموت والحياة ؟

- لتظهر حدود البحث وماهيته : في مرثية أحمد شوقي لإسماعيل صبري ، وزاوية الجمال من حيث بناؤها الفني ، مما يناسب طبيعة البحث المقسم على تمهيد ثم ثلاثة مباحث وخاتمة .

ولبلوغ تلكم الغايات من الدراسة اعتمت من المنهج الفني الموضاعاتي وسيلةً للكشفِ عن فنيات وخصائص المراثي في الشوقيات.

تمهيد

الشعر العربي الحديث:

لأن الإنسان بطبعه كائنٌ متجدد لا يرتضي بالمُنجَز ويبحث دائماً عن الآفاق فكانت رحلته الوجودية هي في الحقيقة بحثاً عن الجديد والمتجدد الذي يحملُ صفةَ المُغَايَرة. ولعل هذا ما جعل الإنسان في تجاذبٍ دائم بين قُطبي الأصالة والمعاصرة وهذا التجاذب كان دائماً يصنعُ الفارقَ النوعيَّ في الإنتاج الإنساني عبر العصور.

والحداثةُ في جوهرها رؤيةٌ فلسفية محضة تدعو إلى إعادة النظر في كثير من الأشياء والتحرر من القيود، فهي عملية تقدمية حتى ولو كان المخاض عسيرا، فهي تنشد عصراً جديداً اقترن بالتطور والتقدم وتحرر الإنسان، فالحداثة هي رؤية فلسفية وثقافية جديدة للعالم .[١]

يوسف الخال الذي أصدر في العام ١٩٥٧ أولَ مجلةٍ عربية حداثية متخصصة في الشعر الجديد المختلف عن بنية الشعر العربي الكلاسيكي؛ وهي مجلة (شعر) التي كانت الحضن المُشرَع للأصوات الشعرية الحداثية. تبنى يوسف الخال مفهوم الحداثة التي تلقّفَها عن المقولات النظرية الغربية وهي في منظوره لا علاقة لها بمسألة القديم، بمعنى أن الحداثة عنده منحازة إلى التجاوز وإلى الإبداع والجديد المختلف عما ألفناه وعرفناه " فهي قديم يتجدد مع الحياة، فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد بل لأنّ الحياة تتجدد فينا"[٢]

وقد ناقش أدونيس مفهوم الحداثة بشكلٍ بالغ العمق من أجل أن يُظهرها بمظهر التحدي للنمطي والسائد؛ يقول أدونيس: " الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة

---

(١) الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٨،ص: ١٥

(٢) المرجع نفسه، ص:٩٣

هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبهُ حركتُهُ العميقة التغيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها"[١]

أما الحداثةُ في الأدب فهي نزعةٌ تمخضت عن هذا السياق الوجودي؛ لأن الأدب هو صورةُ الإنسان المحكيّة والمروية، وهو انعكاسٌ للفكر وتعبيرٌ عن خوالج النفس البشرية. وإذا تتبعنا جذورَ الحداثة وجدناها تتساوقٌ في نشأتها مع نشوء فكرة الأسطورة في الأدب اليوناني، ثم بعد ذلك مع التحول المُبهر الذي شهدتهُ أوروبا في القرن الرابع عشر حين اكتشف كولومبس أمريكا ثم اختـرع يوهان غوتنبرغ الطباعةَ، وتحرر الفردُ الأوروبي من رِبقةِ الكنيسة المتحجرة المتسلطة وانخرطَ في تيار الإصلاح الديني أو ما يعرف بحركة الإصلاح الديني البروتستانتية مما خلق مناخاً فكرياً جديداً يقومُ على محور العلم والعمل ولا مجال فيه للكهانة والميتافيزيقا . هذا المناخ العام كان بمثابة الأرض الخصبة لأفكار الحداثة التي تحمل تباشير التغيير وصناعة المختلِف .

يتفق النقاد والمنظّرون الأدبيون على الأبوّة الروحية للحداثة ويزعمون أنها للشاعر الفرنسي **بودلير** صاحب ديوان (أزهار الشر) حيث يقول في عبارته الشهيرة المنقولة عن أكثر من مرجع أدبي: " ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعَرَضي، إنها نصفُ الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأدبي الثابت"[٢] ففي هذه المقولة الأيقونة بالنسبة للحداثيين يرسمُ بودلير لا حدودَ الحداثة بوصفها لا تثبت على واقع، ولا تلتزم بالمتن، ولا تنصاعُ للنمطي؛ إنها ثورةٌ ضد الكامن وضد العادي والمستقر .

---

(١) نقلاً عن: تهافت النقد وقراءة التنميط والقصر، عبد الله محمد الغذامي، مجلة نزوة، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان، دط، ٢٠٠٩، ع٣٢ ، ص:٩

(٢) جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حمر العين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، طبعة ١٩٦٩

إن القيم الحداثية التي نادى بها **بودلير** كانت تهدفُ إلى نسف مفهوم القداسة خصوصا قداسة الكنيسة، واختراق القيم الكلاسيكية للمجتمع الغربي الذي بدأ يتطلعُ كما قلنا سابقاً إلى آفاق التغيير والتجديد. وقد سبق بودلير إلى هذا التصور رائد الرمزية الغربية **إدغار** الذي دعا بجرأة إلى مفهوم (السفور الأدبي) إن جاز التعبير حين قال: إن وظيفة الأدب هي الكشف عن الجمال والتي لا علاقة لها بقيم الحق والأخلاق . لقد كانت هذه الصيحة المتمردة الجريئة ضربةً قاصمةً للبنيان القيمي الغربي، وتكسيراً لأبرز ركائز المجتمع الغربي ألا وهي المحافظة الكنسية.

لقد اتسمت النزعة الحداثية في الأدب بضديَّةٍ عالية وتصادم حاد مع التفكير الماضَوِي لدرجة جعلت أحد الروائيين الفرنسيين ألا وهو **فلوبير** Flaubert يقول بصراحة: " إن الحداثة هي التعصّب للحاضر ضد الماضي" ويقصدُ أن الحداثة ليست فترة عابرة بل هي وعيٌ حقيقيٌّ قائم على تمجيد الحاضر والانفتاح على المستقبل ونبذ التصورات السلفية الماضوية(١)

و في العالم العربي انفتح البابُ مشرعاً أمام أمواج الحداثة خصوصاً مع حملة نابليون بونابرت؛ إذ تشير المصادر التاريخية إلى تطور المشهد الثقافي في مصر والذي كان من أسبابه حملة نابليون (١٧٩٨-١٨٠١م) والتي طالت الشام أفرزت حركةً في تحديث الشعر مخالفةً للشعر

التقليدي وكان ممن درس هذا المنحى الناقد والشاعر محمد بنيس الذي اقترح في مساءلاته النقدية لمفاهيم الحداثة العربية نموذجين من لبنان ارتبطا اسمهما بالتحديث إذ كان أمين الريحاني يقدم نموذج قصيدة النثر، متأثراً بوالت وايتمان أما سليمان البستاني فقد اتجه صوب دمج الشعر العربي في الحركة الشعرية الأوروبية، من خلال المقدمة الموسعة التي كتبها لترجمة "الإلياذة" حيث يعبر بصيغة غير مباشرة على أن مستقبل الشعر العربي يجب أن يندرج ضمن الحركة

---

(١) يُنظر: هايدغر وسؤال الحداثة، محمد الشيكر، دار إفريقيا الشرق، المغرب، دط، دت، ص:١٢

الشعرية الأوروبية، بخصائص عربية . يتباين النموذجان، وهما مع ذلك ظلا على الهامش، باستمرار، في التأمل والتحليل، رغم أن القاهرة كانت قريبة منهما"[١]

إن موجة التحديث التي طالت القصيدة العربية والتي أفرزَها الاحتكاكُ بالآخر سواءً عن طريق الاستعمار أم المثاقفة جعل القصيدة العربية تغير أثوابَها التقليدية، ويمكن أن نتحدث عن بعض ملامح التغيير في بنية القصيدة العربية شمل عناصر شعرية تحدث عنها بنيس مثل «العنوان، تقسيم القصيدة الى مقاطع، وضع كلمات تقديمية ليست هيّنة أبدا ولا يمكن النظر إليها كعناصر محايدة للقصيدة. في البحث عن بناء مختلف للقصيدة العربية، عناصر لم تُصِب سواها بالعدوى مثل قضايا الوضوح، والارتجال، المعجم، التركيب، والمعنى، الغرض الشعري، الذاكرة[٢]

هذه التحولات على مستوى بنية القصيدة العربية كانت نتيجة تحول مسار فكري عام من نمط تقليدي يرى في الشعر ديوان العرب إلى نمط تغييري يرى أن الزمن تبدل ولم يعد فيه العرب بمعزل عن العالم الذي يعيشون فيه ؛ إذ صارت الحضارة الغربية على مرمى حجر من الوطن العربي وصار طبيعياً نشوء حركة مثاقفة بين عالمين مختلفين. لقد صرنا أمام بنية عقلية جديدة تؤسس لأنماط خطابية جديدة في مدّ هادر لم يستطع أحد إيقافه.

الشعر الإحيائي والثورة المضادة:

ظهرت بوادر النّهضة الشّعريّة عند العرب منذ الحملة الفرنسيّة عام ١٧٩٨م إلى بدايات الثورة العُرابيّة عام ١٨٨٠م، ثمّ بدأ عصر البعث والإحياء مع بدايات الثّورة العربيّة الكُبرى عام ١٩١٦م، تلاهُ دخول النّهضة الشّعرية عصرَ التّجديد والتّطور منذ بداية الثورة المصريّة عام ١٩١٩م إلى ثورة عام ١٩٥٢م، ويُطرحُ

(١) الحق في الشعر، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط١ ،٢٠٠٧ ، ص٦٤

(٢) المرجع نفسه، ص:٧٠

اسم البارودي في هذه المرحلة بوصفه رائد الشّعر العربيّ الحديث، ومجدد القصيدة العربية التي ران عليها ردحاً من الزمن؛ حيث بدأت مع سامي البارودي حركاتُ التّطوير والتّغيير الحقيقيّ في الشّعر العربيّ الحديث، واتّخذ في أسلوبه من الشّعراء القُدماء أُنموذجاً لا قالباً، لذا يُلاحظ أنّ شعره يحتوي على روح المتنبّي والبحتريّ، لكن بشكلٍ حديثٍ وعصريٍّ؛ ممّا أعطى شعرَه المزيد من التألّق وروح الحداثة(١)

والتأريخ للشعر الحديث بالثورة العُرابية موقفٌ أدبيٌّ لافتٌ وقف في وجه بعض الآراء المبثوثة في كثيرٍ من المصادر الأدبية العربية(٢) التي تزعمُ أن عصر النهضة في الشعر العربي الحديث وُلد مع الحملة الفرنسية؛ يقول محمد عبد المنعم خفاجي: " وأرى أن أدبنا الحديث يبدأُ منذ قيام الثورة العُرابية عام ١٨٨١م إلى اليوم، ففي ذلك الحين ظهر أثرُ الثورة السياسية والفكرية والأدبية .

يقول شوقي ضيف في كتابه (الأدب العربي المعاصر في مصر) متحدثاً عن النقلة النوعية التي أحدثها البارودي في مسار القصيدة العربية: "ولقد أخذت تظهر تباشير هذا التحول في شعر الشيخ ناصيف اليازجي و نقولا الترك وصفوت الساعاتي وعبد اللّه نديم وعبد اللّه فكري ومحمد عثمان جلال و عائشة التيمورية، غير أنهم لم يتخلصوا تماماً من البديعيات و المخمّسات و التضمينات . إنّما الذي تخلّص من ذلك كلّه هو البارودي، و هو يعد الرائد المثالي لهذه الحركة؛ فالبارودي زعيم المجددين و كان أَول شاعر من ثمار العصر الحديث ..، إذ اشترك في الثورة العُرابية، و بعبارة أُخرى أسهم في مطالب الحرّية القومية، و ما كان يبتغيه المصريون من معيشة سياسية . و إذا أخذنا ندرس شعره، وجدناه يتخذ الشعراء

---

(١) يُراجع: تطوّر الشّعر العربيّ من عصر النهضة حتى الثلاثينات من القرن العشرين، زهرا خسروي، من ص: ٢ إلى ص:١١. (بتصرّف)

(٢) يُنظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ج:١، ص: ٢٢

العباسيين ومن سبقوهم نماذج يقلّدهم و يعارِضهم. فهو لم يكن مقلداً للقدماء بالمعنى السيىء للتقليد، إنّما كل ما هناك إنّه يريد أن يرِد إلي شعرنا جزالته و نصاعته و رصانته، و بهذا كلِّه يعد البارودي رائد الشعر العربي الحديث، فقد أنقذه من عثرة الأساليب الركيكة ورد إليه الحياة و الروح(١).

لقد أنتج البارودي نصوصاً شعريةً غايةً في التدفق اللغوي والفني حتى وهو يقتفي أثرَ القصيدة العربية القديمة، ولم يكن هذا كلَّ إنجازه بل إن عظيم صنيعه هو ذلك الميراث الذي أورثه من بعده من الشعراء فالبارودي هو أول شعراء النهضة الحديثة، يحاكي فحول الشعراء في القرن الثالث و القرن الرابع من أمثال أَبي تمام و البحتري و ابن الرومي المتنبّي وغيرهم... وقد ورث البارودي، في مصر أحمد شوقي و حافظ إبراهيم وإسماعيل صبري وعبدالرحمن شكري وعباس محمود العقاد و عبدالقادر المازني وأحمد محرم، الذين ساروا في ميدانه، و جالوا في حلبته، مجدّدين للشعر، رافعين أعلام البلاغة العربية ..(٢)

يقول الناقد عمر الدسوقي في كتابه "في الأدب الحديث" : « يدين الشعر العربي الحديث للبارودي بأنه النموذج الحيّ الذي احتذاه الشعراء من بعده، وساروا على نهجه في أسلوبه وأغراضه، وذلك لأنه أتى –كما رأيت– بشعر جزلٍ رائق الديباجة، عذب النغم، في حقبة ساد فيها شعر الضعف والصنعة وضحالة المعنى وعقم الخيال، ثم إنه مثَّل عصره أتمَّ تمثيلٍ، وكان صدًى لحوادث بيئته، فكان قدوةً لمن جاء على أثره في التجديد. أضف إلى ذلك أنه علّمهم كيف يتجهون إلى الأدب العربي في أزهى عصوره، ويغترفون من ذخائره؛ بحيث لا تفنى شخصياتهم،

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ص:٤٣-٤٤

(٢) في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٠، ج١،ص٢٣٧.

فيقوى أسلوبهم، وتشرق ديباجتهم، ويبعدون عن الحُلى المتكلفة، وبذلك سار الشعر من بعده إلى الأمام، ولم يجرع أبدًا إلى عصور الضعف والركاكة.(١)

ومفهوم الجِدّة مفهومٌ صميمٌ في التعاطي مع ظاهرة الحداثة في الأدب، لأنه يشكّلُ الماءَ الذي يسقي النتاجَ الأدبيَّ؛ وهو المنحى الذي أشارَ إليه أدونيس حين قدم الفرقَ بين مفهومي الجدّة والحداثة وبيّن أنْ ليس كُلُّ حديثٍ جديد؛ لأنَّ الجديد يتحدَّد في ضوءِ معيارين: معيار زمني؛ وهو آخر ما استجدَّ في ساحةٍ معرفيةٍ ما، ومعيار فنِّيٍّ يتعلق بالمُنجَز الإبداعي نفسِه؛ أي أنَّ مستوى الجدَّة المتحقَّقة في الأثر الإبداعي ذاته لا تتوفَّر في نصٍّ سابق. أمَّا الحديث؛ فهو كما يقول أدونيس:" "ذو دلالةٍ زمنيَّةٍ، ويعني كلُّ ما لم يصبح عتيقًا، بمعنى كُلُّ جديدٍ بهذا المعنى حديث، لكن ليس كُلُّ حديثٍ جديد... الجديد يتضمَّن معيارًا فنيًّا لا يتضمَّنه الحديث بالضرورة"(٢)

ظاهرةُ الرثاء في الشعر العربي الحديث:

النص الشعري الحديث وهو يخرجُ من أثوابِ القصيدة العربية القديمة لم يكن يتخلى عن فكرة العمود فقط كشكلٍ هندسيٍّ لبنية القصيدة الحداثية بل كان ينعتق من الإطار النّمطي المَاضَوِي خصوصاً في سيماتِهِ ومعجمه التعبيري. لقد أحدثت القصيدةُ الحديثة انقلاباً على مستوى المضامين فتحولت موضوعياً حين ألبست الغرضَ الشعريَّ لَبوسَ الحداثة وجعلته يختلف عن الغرض الشعري القديم، لأن التحدي الأكبر الذي واجهَ الشعراء الحداثيين هو كيفية إدخال عنصر الابتكار في الأغراض الشعرية التي يُنظَر إليها دائماً على أنها إرثٌ قديم ولا يمكن إزاءَها إحداث التجديد والتحديث، لذلك كان الإنجازُ الأهم للشاعر الحداثي هو بحثه عن أنموذجٍ شعريٍّ مختلف شكلاً...

---

(١) يُنظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ج:١، ص: ٢٢

(٢) مقدَّمة الشَّعر، أدونيس ، دار العودة، بيروت،، ط٣، ١٩٧٩، ص:٩٩

لغة الشعر الحديث:

ذهب النقاد إلى اعتبار الشعر "استكشافا دائما لعالم الكلمة واستكشافا دائما للوجود، عن طريق الكلمة، والشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة، وأسلوب تعامله معها يعبر عن مدى مقدرته على الخلق واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ والتراكيب معا...ومن ثم فإن الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء، والشعر الذي لا يحقّق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرا بحق"(١)

والشعرُ الحديث بدأ انبثاقه من رؤيته للغة الشعرية كوسيلة لصناعة المعنى الجديد المختلف عن المعاني السابقة، وتشكيل الصورة الشعرية بصورة مغايرة عن النمط المحفور في الذهنية العربية التقليدية، وهذا ما

استطاع شعراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة إحداثه على مستوى بنية القصيدة فقد "جددوا في الألفاظ والأغراض والأساليب والتراكيب الشعرية، ويمثل شعر أمير الشعراء "أحمد شوقي" النموذج الأبرز لنتاجات الكلاسيكية الجديدة، فظهوره في الساحة الشعرية، أعظم حدث شعري في القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين.. كان انجازه عظيما وحيويا، فهو استمرار وتتويج للمدرسة الكلاسيكية المحدثة التي بدأها البارودي في مصر، لقد استطاع شوقي أن يعيد للشعر العربي ما كان يحتاج إليه الشعر، في تلك اللحظة أكثر من أي شيئ آخر، وهو جزالته الأصيلة، وامتلاكه لناصية التعبير الشعري السيال المتدفق بالحياة"(٢)

ويمثلُ أحمد شوقي المظهرَ الأبرز للمدرسة الاتباعية التي كانت ترى المثال في القصيدة القديمة ولكنه كان اتباعاً مع إبداع؛ ومن أهم خصائص المدرسة

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة ،بيروت، ط ٣، ١٩٨١٣٠، ص١٧٤

(٢) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى حضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢٠٠١م، ص:٧٣

الاتباعية ، أنها اعتمدت على محاكاة القصيدة العربية القديمة من حيث أغراض الشعر العربي القديم ومضامينه، حيث كانوا يؤثرون شعر الأمراء الفرسان، كما يميلون إلى شعر الفخر والبطولة والحكمة، بالإضافة إلى إنتاجهم للمعارضات الشعرية، وهو في الحقيقة إنتاج يندرج بشكل عميق ضمن عملية بعث القصيدة القديمة وإحياء أبرز نماذج شعراء العصر العباسي، أي أن معارضة الشعراء القدامى في قصائدهم المشهورة، باعتمادهم البحور الشعرية الخليلية المعروفة والمحافظة على الوزن، فنظموا القصيدة الطويلة وترسموا بناءها على وزن واحد، ونظام القافية الواحدة، وافتتحوا قصائدهم بالتصريع، كما أخذوا بالأساليب البلاغية القديمة وقلدوا أدباءها في بلاغتهم من حيث الصور البيانية والمحسنات البديعية، ووظفوا التراكيب بقوالبها القديمة والألفاظ بمعناها الشائع، ولم يربطوها بالرمزية مؤثرين في ذلك التركيز اللفظي والعبارة المباشرة، محاولين إحياء المفردات القديمة، بالإضافة إلى اعتمادهم على التضمين والاقتباس وتجلى ذلك من خلال توظيفهم العبارات الدينية والشعرية (١)

القصيدةُ كاملةً: وهي في ثلاثة وسبعين بيتا من البحر الكامل ، وهو وزن يتحمل مشاعر الحب والحزن والأسى ، وقد أجاد شوقي في هذه المرثية كما أجاد في رثاء مصطفى كامل وحافظ ابراهيم .

أجَلٌ وَإن طالَ الزَمانُ مُوافي ... أخلى يَدَيكَ مِنَ الخَليلِ الوافي
داع إلى حقٍّ أهابَ بخاشعٍ ... لبس النذيرَ على هُدًى وعفافِ
ذهب الشبابُ فلم يكن رُزْئي به ... دونَ المُصابِ بصفوةِ الأَلّاف
جلَلٌ من الأرزاءِ في أمثاله ... هِمَمُ العزاءِ قليلةُ الإسعاف
خفَّت له العبراتُ وهْي أبيَّةٌ ... في حادثاتِ الدهر غيرُ خِفاف
ولكلِّ ما أتلفتَ من مُستكرَمٍ ... إلا مودَّاتِ الرجالِ تَلاف
ما أنتِ يا دُنيا أرُؤيا نائمٍ ... أم ليلُ عُرْسٍ أم بساطُ سُلاف

(١) ينظر: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر(الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية)، نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر،د.ط، ١٩٨٤،ص: ٣٩/٤٠.

نَعماؤكِ الرَّيحانُ إلا أنه ... مسَّت حَواشِيه نَقيعَ زُعاف
ما زلتُ أصحَبُ فيكِ خُلْقًا ثابتًا ... حتى ظفِرتُ بخُلْقِكِ المُتنافي
ذهب الذَّبيحُ السمحُ مثل سَمِيِّهِ ... طُهْرَ المُكفَّنِ طيِّبَ الألفاف
كم بات يذبحُ صدرَه لشكاته ... أثراه يحسبها من الأضياف
نزلتَ على سَحرِ السَّماح ونَحره ... وتقلَّبت في أكرمِ الأكناف
لجَّت على الصَّدرِ الرحيبِ وبرَّحَت ... بالكاظمِ الغيظ الصَّفوح العافي
ما كان أقسَى قلبَها من عِلَّةٍ ... علِقت بأرحمِ حبَّةٍ وشَغاف
قلبٌ لو انتظم القلوبَ حَنانُهُ ... لم يبقَ قاسٍ في الجوانح جافي
حتى رماه بالمنيَّةِ فانجلتْ ... من يبتلي بقضائه ويُعافي
أخنَت على الفلَكِ المُدار فلم يدُرْ ... وعلى العُبابِ فقرَّ في الرجَّاف
ومضَت بنارِ العبقريةِ لم تدَعْ ... غيرَ الرَّمادِ ودارساتِ أثافي
حملوا على الأكتافِ نورَ جلالة ... يذرُ العيونَ حواسدَ الأكتاف
وتقلَّدوا النعشَ الكريمَ يتيمةً ... ولكَم نعوشٍ في الرقابِ زياف
مُتمايلَ الأعوادِ ممَّا مسَّ من ... كَرَمٍ وممَّا ضمَّ من أعطاف
وإذا جلالُ الموتِ وافٍ سابغٌ ... وإذا جلالُ العبقريةِ ضافي
ويْحَ الشبابِ وقد تخطَّر بينهم ... هل مُتِّعوا بتمسُّح وطواف
لو عاش قدوتُهم ورَبُّ «لِوائهم« ... نكسَ «اللواءَ» لثابتٍ وقَّاف
فلكَم سقاه الودَّ حينَ وداده ... حربٌ لأهلِ الحكمِ والإشراف
لا يومَ للأقوامِ حتى ينهضوا ... بقوادمٍ من أمسِهم وخوافي
لا يُعجِبنَّكَ ما ترى من قبَّةٍ ... ضربوا على موتاهمُ وطِراف
هجموا على الحقِّ المُبينِ بباطلٍ ... وعلى سبيلِ القصدِ بالإسراف
يبنونَ دارَ اللهِ كيف بدا لهم ... غُرُفاتِ مُثرٍ أو سقيفةَ عافي
ويُزوِّرون قبورَهم كقصورهم ... والأرضُ تضحكُ والرُّفاتُ السافي
فُجِعَت رُبا الوادي بواحدِ أيكِها ... وتجرَّعَت ثُكْلَ الغديرِ الصافي
فقدَت بنانًا كالربيع مُجيدةً ... وشْيَ الرياضِ وصنعةَ الأفواف
إن فاته نسَبُ «الرضيِّ» فربَّما ... جَرْيًا لغايةِ سُؤددٍ وطِراف
أو كان دون أبي «الرضيِّ» أبوَّةً ... فلقد أعادَ بيانَ «عبدِ مَناف«
شرفُ العصاميِّين صُنْعُ نفوسِهم ... من ذا يقيس بهم بني الأشراف
قُل للمُشيرِ إلى أبيه وجَدِّهِ ... أعَلِمتَ للقمرَين من أسلاف
لو أن «عمرانًا» نِجارُك لم تَسُدْ ... حتى يُشارَ إليك في الأعراف
قاضي القضاةِ جرَت عليه قضيةٌ ... للموتِ ليس لها من استئناfà
ومُصرِّفُ الأحكامِ موكولٌ إلى ... حُكمِ المنيَّةِ ما له من كافي
ومُنادِمُ الأملاكِ تحت قِبابهم ... أمسى تُنادِمُه ذِئابُ فيافي
في منزلٍ دارت على الصِّيدِ العُلا ... فيه الرَّحى ومشَت على الأرداف
وأزيلَ من حُسنِ الوجوهِ وعزِّها ... ما كان يُعبَدُ من وراءِ سِجاف

مـــن كـــلِّ لمَّـــاحِ النعـــيمِ تقلَّبَـــت دِيباجَتَـــاهُ علـــى بلَـــى وجَفـــاف
وتـــرى الجمـــاجمَ فـــي التـــرابِ تماثلـــتْ بعـــدَ العقـــولِ تماثُـــلَ الأصـــداف
وتـــرى العيـــونَ القـــاتِلاتِ بنظـــرةٍ مَنهوبـــةَ الأجفـــانِ والأســـياف
وثُـــراعُ مـــن ضَـــحِكِ الثُّغـــورِ وطالمـــا فتنَـــت بحُلـــوِ تبسُّـــمٍ وهُتـــاف
غـــزَتِ القـــرونَ الـــذاهبين غزالـــةٌ دمُهـــم بذِمَّـــةِ قرنِهـــا الرَّعـــاف
يجـــري القضـــاءُ بهـــا ويجـــري الـــدهرُ عـــن يَـــدِها فيَـــا لثلاثـــةٍ أحـــلاف
ترمـــي البريَّـــةَ بـــالحُبولِ وتـــارةً بحبائـــلٍ مـــن خيطهـــا وكفـــاف
نســـجَت ثـــلاثَ عَمـــائمٍ واســـتحدثت أكفـــانَ مـــوتى مـــن ثيـــابِ زفـــاف
»أأبـــا الحُســـين» تحيـــةٌ لثـــراكَ مـــن رُوحٍ ورَيحـــانٍ وعـــذبِ نِطـــاف
وسَـــلامُ أهـــلٍ ولَّـــهٍ وصـــحابةٍ حَسْـــرى علـــى تلـــك الخِـــلالِ لِهـــاف
هـــل فـــي يَـــديَّ ســـوى قـــريضِ خالـــدٍ أزجيـــهِ بـــين يـــدَيك للإتحـــاف
مـــا كـــان أكرَمَـــه عليـــك فهـــل تـــرى أنـــي بعثـــتُ بـــأكرمِ الألطـــاف
هـــذا هـــو الرَّيحـــانُ إلا أنـــه نفحـــاتُ تلـــك الروضـــةِ المِئنـــاف
والـــدُّرُّ إلا أن مهـــدَ يتيمِـــهِ بـــالأمس لُجَّـــةٌ بحـــرك القـــذَّاف
أيـــام أمـــرَحُ فـــي غُبـــاركَ ناشـــئًا نهْـــجَ المِهـــار علـــى غُبـــار «خِصـــاف«
أتعلَّـــمُ الغايـــاتِ كيـــف تُـــرامُ فـــي مِضـــمار فضـــلٍ أو مجـــالِ قـــوافي
يـــا راكـــبَ الحـــدباءِ خـــلِّ زمامَهـــا لـــيس الســـبيلُ علـــى الـــدليل بخـــافي
دانَ المطـــيَّ النـــاسُ غيـــرَ مطيَّـــةٍ للحـــقِّ لا عَجْلـــى ولا مِيجـــاف
لا فـــي الجيـــادِ ولا النِّيـــاق وإنمـــا خُلِقـــت بغيـــرِ حـــوافرٍ وخِفـــاف
تنتـــابُ بالرُّكبـــانِ منزلـــةَ الهـــدى وتـــؤمُّ دارَ الحـــقِّ والإنصـــاف
قـــد بلَّغَـــت ربَّ المَـــدائن وانتهَـــت حيـــثُ انتهيـــتَ بصـــاحبِ الأحقـــاف
نَـــمْ مِـــلءَ جَفنِـــك فالعُـــدُوُّ غوافـــلٌ عمَّـــا يَروعُـــك والعشـــيُّ غـــوافي
فـــي مَضـــجعٍ يكفيـــك مـــن حســـناتِهِ أن لـــيس جَنْبُـــك عنـــه بالمُتجـــافي
واضـــحك مـــن الأقـــدار غيـــرَ معجَّـــزٍ فـــاليوم لســـتَ لهـــا مـــن الأهـــداف
والمـــوتُ كنـــتَ تخافـــه بـــك ظـــافرًا حتـــى ظفِـــرتَ بـــه فدَعْـــهُ كَفـــاف
قُـــل لـــي بســـابقةِ الـــودادِ أقاتِـــلٌ هـــو حـــين ينـــزلُ بـــالفتى أم شـــافي
فـــي الأرضِ مـــن أبوَيـــكَ كنـــزا رحمـــةٍ وهـــوًى وذلـــك مـــن جِـــوارٍ كـــافي
وبهـــا شـــبابُك واللِّـــداتُ بكيتـــه وبكيـــتهم بالمَـــدمعِ الـــدَّرَّاف
فاذهـــب كمصـــباحِ الســـماء كلاكمـــا مـــال النهـــارُ بـــه ولـــيس بطـــافي
الشـــمسُ تُخلَـــفُ بـــالنجومِ وأنـــت بالـــ آثـــارِ والأخبـــارِ والأوصـــاف
غلـــب الحيـــاةَ فتًـــى يســـدُّ مكانَهـــا بالـــذِّكرِ فهْـــو لهـــا بَـــديلٌ وافـــي

المبحث الأول

إسماعيل صبري: الشاعرُ المختلف

وُلِدَ الشاعر إسماعيل صبري باشا بمدينة القاهرة في 16 فبراير سنة 1854، وانتسب إلى مدرسة (المبتديان) في 22 أكتوبر سنة 1866، ثم التحق بمدرسة التجهيزيَّة، ومدرسة الإدارة، وأتمَّ دراسته بمصر في الثاني والعشرين من نوفمبر سنة ١٨٧٤، ثمَّ أُلحق بالبعثة المصريَّة إلى فرنسا، ونَالَ شهادة ليسانس في الحقوق من جامع إكس في العشرين من شهر مايو سنة 1878.

ولمَّا عَادَ من فرنسا عُيِّن مُساعدًا للنيابة بمحكمة مصر الابتدائية المختلطة في 11 يوليو سنة 1878، ونقل بنفس الوظيفة إلى محكمة المنصورة المُختلطة سنة 1878، ثمَّ إلى محكمة الإسكندرية الابتدائية المختلطة بالوظيفة عينها في 29 أبريل سنة 1880، ثم عُيِّنَ نائبًا في محكمة المنصورة المختلطة في 13 فبراير سنة 1883، ثمَّ وكيلًا بمحكمة طنطا الأهليَّة في أول يناير سنة ١٨٨٤، ثمَّ رئيسًا لمحكمة بنها في 13 مارس سنة 1886، ثمَّ رئيسًا لمحكمة الإسكندرية الأهلية في 22 يونية سنة 1886، ثمَّ عُيِّن قاضيًا بمحكمة استئناف ديسمبر سنة 1891مصر الأهلية في 30 نوفمبر سنة 1891، ثمَّ وكيلًا لمحكمة استئناف مصر الأهليَّة في 27

ثُمَّ أُضيفت إليه أعمال النَّائب العمومي لَدَى المحاكم الأهليَّة في 21 أبريل سنة 1895، وكان أول مصري عُيِّن نهائيًّا في هذه الوظيفة في 5 ديسمبر سنة 1895، ثم عُيِّن مُحافظًا للإسكندرية في أول مارس سنة ١٨٩٦، ثمَّ وكيلًا لنظارة الحقَّانيَّة في السادس من نوفمبر سنة ١٨٩٩ .واعتزل الخدمة في 28فبراير سنة 1907، وانتقلَ إلى رحمة الله في 21 مارس سنة 1923 بمدينة القاهرة، بشارع القصر العيني أمام كلية الطب(١).

---

(١) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت، ج:٣، ص:٢٥١

شاعرية إسماعيل صبري:

تحدث الرافعي بشكلٍ دقيق عن ملمح شاعرية إسماعيل صبري باشا، ومايز بينها وبين شاعرية البارودي حيث يقول متحدثاً عن هذين القُطبين الشعريين اللذين تركا بصمتهما في صفحة القصيدة العربية الحديث: " ظهر البارودي ونبغ في شعره قبل أن يقول صبري الشعر بسنوات، ولكن الأدب الفارسي والجزالة العربية هما اللذان تحولا فيه؛ ثم نبغ صبري بعد ذلك بزمن، فتحول فيه الأدب الإفرنجي والرقة العربية؛ وهذا موضع التفاوُت في شعر الرجلين اللذين اقتنصا الخيال الشعري من طرفي الأرض، وكلاهما يذهب مذهبًا ويرجع إلى طبع ويَرُوض شِعرَه على وجهٍ؛ فالبارودي يستجزل ويجمع إلى سبكه الجيد قوةَ الفخامة وشدةَ الجزالة، ثم يعترض الخيال من حيث يهبط على النفس في ممر الوحي؛ وصبري يسترِقُّ ويضيف إلى صفاء لفظه جمال التخيُّر وحلاوة الرقة، ويعارض الفكر من حيث يتصل بالقلب؛ والبارودي لا يرى إلا ميزان اللسان يقيم عليه حروفه وكلماته، وصبري لا يرى إلا ميزان الذوق الذي هو من وراء اللسان؛ وقد يُسِّرتْ لكليهما أسباب ناحيته في أحسن ما يتصرَّف فيه؛ فجاء البارودي حافظًا كأنه مجموعة من دواوين العرب والمُولَّدين، وجاء صبري مفكرًا كأنه مجموعة أذواق وأفكار؛ وهما يشتركان معًا في التلوُّم على صنعة الشعر والتأنِّي في عمله وتقليبه على وجوه من التصفُّح، وتمحيصه بالنقد .. لفظًا لفظًا وجملة جملة، ثم مُطاولة معانيه ومصابرتها كأنما ينتزعان محاسنها من أيدي الملائكة؛ وأنا أعرف ذلك فيهما؛ وقال لي صبري باشا مرة وقد جارَيْته في بعض هذا المعنى: إنه يعلم هذا من البارودي ومن نفسه"(١)

وتميز إسماعيل صبري باشا بالظُّرف والسلاسة فجاءت أشعاره ومضاتٍ سريعات، لم يكن يكترثُ للكثرة ولا للطول لأنه كان يرسمُ مشاعرَهُ بالكلمات؛ يقول الرافعي مُشيداً بهذه الميّزة في شعر صبري: " ولإفراط صبري في الظرف

(١) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت، ج:٣، ص:٢٥١

والجمال وقيام شعره على هذين الركنين، جاء مُقِلًّا من أصحاب القصار، وزاد إقلالُه في قيمة شعره، فخرجتْ مقاطيعه مخرج الشيء الطريف الذي يُتعَجَّب منه في وجوده أكثر مما يتعجب منه لقلة وجوده؛ وبذلك ربحَ تعبَ المكثرين والمطيلين؛ إذ كان لا يقول إلا فيما تؤاتيه السجية، وينزع له الطبع، فيدنو مأخذه ويكثر بقليله ويرمي منه بمثل الحجة والبرهان، فيطمس بهما على كلام طويل وجدل عريض..ولا يعيبُ المقلَّ أنه مقلٌّ إذا كثرت حسناته، بل ذلك أعون له على القلوب والنفوس إذا أصابت في شعره ما يُغريها بطلب المزيد منه؛ وقد عدُّوا بين المُقِلِّين في الجاهلية: طَرَفَة بنَ العَبْد، وعَبِيدَ بنَ الأَبْرَص، وعلقمة الفحْل، وعدِيَّ بن زيد، وسلامة بن جَنْدَل، وحُصَيْن بنَ الحُمام، والمُتلَمِّس، والحارث بن حِلِّزة، وابن كُلْثُوم، ....ومن أولئك مَن يُعرف بالقصيدة الواحدة: كطَرَفَةَ، ومنهم من يُعرف بثلاث قصائد: كعلقمة، أو بأربع: كعَدِيِّ بن زيد؛ ومنهم من يُعرف بالأبيات المتفرقة"(١)

وقد تحدث الأستاذُ العقاد عن خصيصة الرقة اللفظية والنعومة الأسلوبية في شعر صبري وعمل على تجذيرها وردّها إلى أسباب خارجية أيضا تمثلت في ذلك الاحتكاك الثقافي الذي أُتيحَ للشاعر من خلال سفره إلى فرنسا واطلاعهِ على آدابها وفنونها؛ يقول عباس محمود العقاد: "ولمَّا تهيَّأ لإسماعيل صبري أن يتلقَّى العلم في فرنسا، ويطَّلِع على آدابها وآداب الأوروبيين في لغتها، كان من الاتِّفاق العجيب أن اطَّلَع على الآداب الفرنسية وهي في حالة تُشبه حالة الذوق القاهري من بعض الوجوه؛ لأنها كانت تدين –على الأكثر الأغلب– بتِلكَ الرفاهية الباكية التي كان يمثلها لامارتين وإخوانه الأرقاء الناعمون" ١

ومن بين صور البديعِ التي عُرف بها الشاعرُ إسماعيل صبري باشا وصارت مضرباً للجمال الأسلوبي وشاهداً بديعياً له تينك البيتين اللذين خاطبَ بهما أختَهُ كما تقول الروايات أنه كان له أخت اسمها أسماء يُحكى أنه رجع ذات مساء إلى

(١) المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة ذاتها.

المنزل، بينما هي مشغولة في المطبخ، وظل إسماعيل يطرق باب المنزل طـــويلا، دون أن تُجيبه. فنادى إسماعيل على أخته من وراء الباب:

طرقتُ البابَ حتى (كَلَّ متني)

فلما (كلّ متني) كلمتني

فقالت لي: أيا إسماعيل صبرًا

فقلتُ أيا (أسْمَا عيلَ صبري)[١]

لعبةُ الكلمات كانت هوايته، وعشق الحرف العربي كـــان هاجســـه، ورســـمُ صورةِ الأخيلة بالكلمات كان ميدانَهُ الذي برع فيه. ولعل نشأته القاهرية كان لهـــا الأثر الكبير في صناعة ذائقته اللغوية، وصقل سجيّته اللسانية التي تبدّت في سلاسة قصائده، ورقةِ معانيه، وانتقاء مفرداته وجودة بنائه الشعري .

ومن جميلِ شعره في الغزل الجميل قوله:

ولمَّا التقَيْنَا قرَّب الشوقُ جُهدَه

شجيَّيْن ٢١ فَاضَا لَوْعَةً وعِتَابا

كأنَّ صديقًا في خِلال صَدِيقِه

تسرَّبَ أثناءَ العِناق وغَابَا

وفي هذا الوصفِ معانيَ رقراقةٌ لا تنبعُ إلا من قلـــبٍ صـــادق المشـــاعر، وسريرةٍ تتقدُ طيبةً وبهاءً

ولأجل هذه الصفات المثلى في شخصية الشاعر إسماعيل باشا صبري كانت وفاتُهُ فاجعةً ، ورحيله فقداً لأحد معالم الشـــعر العربـــي وأحـــد عيـــون الكلمـــة العربيةالصادقة؛ قال الرافعي في وفاته: " في الحادي والعشرين من شهر مـــارس من سنَتِنَا هذه نزع الشعر العربي عن رأسه عمامة المشيخة ونشرَها للموت، فكانت الكفن الذي طُوِيَ فيه بقية شيوخ الأدب: المرحوم إسماعيل باشا صبري.. كـــان —

(١) مجلة العربي – ٦٧٣ – صفر ١٤٣٦هـ – ديسمبر ٢٠١٤ ، ص:

رحمه الله — من الرجال الذين نشئوا في تاريخ لا يُنشِئ رجلًا، وجاءوا في غير زمنهم ليجيء بهم زمنهم بعد؛ وهؤلاء إن لم يكن فيهم قوة أكبر من القوة، فهم أقدار وأحداث تولد وتنشأ وتنمو في أسلوب إنساني؛ ليتمَّ بها شيء كان نقصًا، ويُحسِّن شيئًا كان هجنةً، ويوجِد أمرًا كان عدمًا؛ ثم ليكون للزمن منها حدود يبدأ عند الواحد منها فيتغير فيه ويتحول به ويخرج معه في بعض معانيه زمناً جديدًا في رجل جديد"(١)

(١) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، ج:٣، ص:٢٤٥

المبحث الثاني

التوظيف الجمالي للصورة الفنية في بنية القصيدة :

إن أجملَ ما كُتب في رثاء الشاعر إسماعيل صبري تلك القصيدة الخالدة التي رثاهُ بها فحلُ القصيدة العربية الحديثة أحمد شوقي والتي مطلعها:

أجلٌ وإن طال الزمانُ مُوافي أخْلَى يدَيكَ من الخليلِ الوافي

ولعلّ هذا المطلع من أرقّ الأبيات التي تبدّى فيها تسليمُ الشاعر أحمد شوقي للموت بوصفه قدراً محتوماً، فبدأ بتأكيدٍ يقينيٍّ يعقبهُ إخبارٌ حتميٌّ بأن الأجلَ كُتب مهما طال الزمن وامتدّ العمر ، وفي مقابلةٍ ضمنيةٍ بديعة يبدو الموتَ يضربُ بأجلهِ مرتين: مرةً يُخلي مكاناً من سجلات البشر وهو أمرٌ سَنَنيٌّ لأن كل نفسٍ ذائقة الموت، ومرةً يُخلي حياةَ المرء من صديقه الأعز وهو ما ينشرُ الحزنَ في القلب، ويسيحُ بالمرارة في الفؤاد

ويستمرُّ شوقي في هذا الدفق الشعوري المرير الذي استعان فيه بمعجمٍ شعريٍّ مخصوص مفعمٍ بالأسى والحزن: النذير/ الرزء/ الأرزاء/ المُصاب/العزاء. وهذا الحشد اللفظي يُصوّرُ الفقدَ كأنه مأساة حقيقية تتجاوز مجرد وفاة شخص؛ وهذا لأن الذي مات هو إسماعيل صبري

داعٍ إلى حقٍّ أهابَ بخاشعٍ لبس النذيرَ على هُدًى وعفافِ
ذهب الشبابُ فلم يكن رُزْئي به دونَ المُصابِ بصفوةِ الأُلَّاف
جللٌ من الأرزاءِ في أمثاله هِمَمُ العزاءِ قليلةُ الإسعاف
خفَّت له العبراتُ وهْي أبيَّةٌ في حادثاتِ الدهر غيرُ خِفاف
ولكلِّ ما أتلفتَ من مُستكرَمٍ إلا مودَّاتِ الرجالِ تَلاف
ما أنتِ يا دُنيا أرُؤيا نائمٍ أم ليلُ عُرْسٍ أم بِساطُ سُلاف
نَعماؤكِ الرَّيحانُ إلا أنه مسَّت حَواشِيه نَقيعَ زُعاف

ويُصَوّرُ أحمد شوقي الدنيا بصورةٍ بديعة كأنما هي ثابتة تستقيمُ على خطٍ واحدٍ في أحداثها ومُجرياتِ أيامها ثم سرعان ما تنقلبُ وتُنافي ذلك الثبات فتقلبُ

على المرء ظهرَ المِجن، فيستحيلُ صاحبُها عدواً في لحظة
ما زِلتُ أصحَبُ فيكِ خُلْقًا ثابتًا حتى ظفِرتُ بخُلْقِكِ المُتنافي

وسمّى الشاعرُ خليلَهُ الفقيد بالذبيح تعبيراً عن ما كان يُعانيه من أدواء المرض، ومعاناة الربو التي تقضُّ المضجعَ وتبلي الجسد وتفتُّ الصدر حيث يقول:

ذهب الذَّبيحُ السمحُ مثل سَمِيِّهِ طُهْرَ المُكفَّنِ طيِّبَ الألفاف
كم بات يذبحُ صدرَه لشكاته أتُراه يحسبها من الأضياف

ومثّلَ لنوبةِ الربو التي تغشى الصدرَ فتضيّقه بلجّة البحر التي تصّاعدُ إلى أعلى ثم تبطشُ بمن حولها فتنسفه نسفاً، وهي من أقسى الأمراض وأشدّها لأنها تخنق النفس وتحجزُ القلب وتميتُ شغافَ الفؤاد ببطء:

لجَّت على الصَّدرِ الرحيبِ وبرَّحَت بالكاظمِ الغيظَ الصَّفوحِ العافي
ما كان أقْسَى قلبَها من عِلَّةٍ علِقَت بأرحمِ حبَّةٍ وشَغاف

ثم إن أحمد شوقي يتذكرُ خلالَ صاحبه وحنانَ قلبه الذي لو قسِمَ على الخلائق لما وُجد فيها قاسي القلب أبدا:

قلبٌ لو انتظم القلوبَ حَنانُهُ لم يبقَ قاسٍ في الجوانح جافي

ويسردُ لنا الشاعرُ مجموعةَ استعاراتٍ بديعة تُصوّرُ الموتَ بكل مرارته وقسوته وحزنه، وقد أجادَ شوقي أيّما إجادة في تصوير يتيمة الموت وفاجعته، في رثائيةٍ غايةٍ في الأسى والتألم من ساعة

تسليم الروح لبارئها إلى غاية حمل الجسد المسجّى بالأكفان على الرقاب في نعشٍ من لوح ولكنه ينطوي على أعمق مشاعر الحزن والألم، حتى لكأن الميت تشعُّ أنوارُهُ من فرط نقائه وبهاءِ قلبه :

حتى رماه بالمنيَّةِ فانجلتْ من يبتلي بقضائه ويُعافي
أخنَت على الفلَكِ المُدارِ فلم يدُرْ وعلى العُبابِ فقرَّ في الرجَّاف
ومضَت بنارِ العبقريةِ لم تدَعْ غيرَ الرَّمادِ ودارساتِ أثافي
حملوا على الأكتافِ نورَ جلالة يذَرُ العيونَ حواسدَ الأكتاف

وتقلَّدوا النعشَ الكريمَ يتيمةً ولكَم نعوشٍ في الرقابِ زياف

ويستمر الشاعرُ في استدرار أحزانه واستدعاء معاناته الشعورية التي خلّفها الموت يرثي الخليل الذي فارق الحياة تاركاً حسرةً في قلوب الأهل والأحبّة مستخدماً أسلوب النداء الذي يتواءمُ مع الرثاء ، فهاهو يناديه من تحت الثرى الذي يستحق التحية والسلام لأنه يضمُّ بين جنباته وحباته جسداً طاهراً ونفساً زكيةً طيبة حيث يقول:

"أأبا الحُسين" تحيةً لثراكَ من رُوحٍ ورَيحانٍ وعذبِ نِطاف

وسَلامُ أهلٍ وُلِّهٍ وصحابةٍ حَسْرى على تلك الخِلالِ لِهاف

ويبلغُ أقصى تحسر الشاعر حين يعترف بقلةِ حيلته أمام هذا الرزء، وضعف آلته في التعبير عن حزنه لأنه لا يملك سوى الكلمات التي يراها قاصرةً عن التعبير عن مشاعره الأليمة، مستمراً في استخدام الأساليب الإنشائية كالاستفهام الذي يعبّر عن اللوعة والصدمة:

هل في يَديَّ سوى قريضٍ خالدٍ أُزجيهِ بين يدَيك للإتحاف

ما كان أكرَمَه عليك فهل ترى أني بعثتُ بأكرمِ الألطاف

وتتوحّدُ القصيدةُ الحديثة مع القصيدة العربية القديمة من حيث استخدام المعجم الشعري الماضوي فقد استعمل ألفاظ: المِهار، مضمار، راكبَ الحدباء، المطيّ، الجِياد، النياق الخ

أيام أمرَحُ في غُبارِكَ ناشئًا نهْجَ المِهارِ على غُبارِ "خِصاف"

أتعلَّمُ الغاياتِ كيف تُرامُ في مِضمارِ فضلٍ أو مجالِ قوافي

يا راكبَ الحدباءِ خلِّ زِمامَها ليس السبيلُ على الدليل بِخافي

دانَ المطيَّ الناسُ غيرَ مطيَّةٍ للحقِّ لا عَجْلى ولا مِيجاف

لا في الجيادِ ولا النِّياقِ وإنما خُلِقَت بغيرِ حوافرٍ وخِفاف

تنتابُ بالرُّكبانِ منزلةَ الهدى وتؤمُّ دارَ الحقِّ والإنصاف

وكأن الشاعر أحمد شوقي يستدعي الرثائيات القديمة، والبيئة القديمة، بكل ما تحمله من قيم جغرافية وزمانية واجتماعية لأن النص الشعري الحديث لا يزال يحنُّ إلى النص القديم برغم خصيصة الإحياء التي يتسم بها ٠

التناص في القصيدة:

كثيرٌ من التعابير في رثائية شوقي تتناص مع النص القديم في تعالقية بديعة تجعلُ المتلقي يستشعرُ عظمةَ المعنى بين قديمٍ يتم إحياؤُه وحديث يتم تشكيله وهنا تبدو براعة أحمد شوقي في التحول بالرثاء من تيمة قديمة إلى موضوع حديث.

ومن أوجه التناص :

التناص مع النص القرآني في قوله مثلا:

قد بلَّغَت ربَّ المَدائنِ وانتهَت حيثُ انتهيتَ بصاحبِ الأحقاف

وأيضا:

في الأرضِ من أبوَيكَ كنزا رحمة وهوًى وذلك من جِوارٍ كافي

وقوله:

هجموا على الحقِّ المُبينِ بباطلٍ وعلى سبيلِ القصدِ بالإسراف

والتناص مع شعر المتنبي في قوله:

نَمْ مِلءَ جَفنِك فالغُدُوُّ غوافلٌ عمَّا يَروعُك والعشيُّ غوافي

ويبرزُ التناصُ أيضاً في استحضار أسماء الأعلام التاريخية توكيداً للفخر بنسب الفقيد ونُبل أرومته في قوله مثلا:

إن فاته نسَبُ «الرضيِّ» فرُبَّما جَرْيًا لغاية سُؤددٍ وطِراف

أو كان دون أبي «الرضيِّ» أُبوَّةً فلقد أعادَ بيانَ «عبدِ مَناف«

شرفُ العصاميِّين صُنْعُ نفوسِهم من ذا يقيس بهم بني الأشراف

قُل للمُشير إلى أبيه وجَدِّهِ أعَلِمتَ للقمرَين من أسلاف

لو أن «عمرانًا» نِجارُك لم تَسُدْ حتى يُشارَ إليك في الأعراف

التناص عند شاعر على درجة عالية من الثقافة كأحمد شوقي يكسبه خصوصية ، فذاكرته النصية كانت تسوق له سلسلة من التعابير النصية الجاهزة تارة والمجزأة أحايين كثيرة وكانت تشكل تزاحما نصيا فريدا تنم عن ذخيرة ثقافية ثرة ، و إبداع شوقي وتميزه يتجلى في مقدرته الفائقة على إنتاج كثير من الدلالات، وتحقيق انسجام وتوافق بينها في نص واحد ،فيظل النص الجديد محتفظا- إلى جانب العلاقات التي ينشئها مع النص الجديد – بعلاقاته مع فضائه الأصلي ، تلك التي تشكل أسس ودواعي وتفسيرات التناص ، وقد تعدد صور التناص ومستوياته في القصيدة بين التناص الكلي والجزئي ، والمحوّر ، والتضمين والمحاكاة الصوتية التامة ، والتناص امتصاصي بنقل نص من بيئته الأصلية وزرعه في بيئة جديدة مضفيا عليها روح البيئة الجديدة ، مع ا احتفاظ بنفس تكوينه الإيقاعي .

ويذكرنا في الأبيات التالية بتيمة الفخر في الشعر العربي القديم، حيث يصوّر الفقيد في صور ترتفع به إلى أن يُطاولَ السماء، ويسخر من القدر، وشجاعته تجعل منه هو من ظفر بالموت لا الموت الذي ناله ، وأنه غلبَ الحياةَ برغم موته وتفوق عنها لأن ذكره يظل خالداً مدى العمر فيموت جسده ولكن قصائد إسماعيل صبري باشا تظل حيةً نابضةً .

في مَضجعٍ يكفيك من حسناتِهِ أن ليس جَنبُك عنه بالمُتجافي
واضحك من الأقدارِ غيرَ معجَّزٍ فاليوم لستَ لها من الأهداف
والموتُ كنتَ تخافه بك ظافرًا حتى ظفِرتَ به فدَعْهُ كَفاف
قُل لي بسابقةِ الوِدادِ أقاتِلٌ هو حين ينزلُ بالفتى أم شافي
فاذهب كمصباحِ السماء كلاكما مال النهارُ به وليس بطافي
الشمسُ تُخلَفُ بالنجوم وأنت بالـ آثار والأخبار والأوصاف
غلب الحياةَ فتًى يسدُّ مكانَها بالذِّكرِ فهْو لها بَديلٌ وافي

لقد أبدعَ الشاعرُ الفحل أحمد شوقي في هذه القصيدة الرثائية عالية المقام بأسلوبه الشعري الفريد، وألفاظه الندية التي يستقيها من شعر الجاهليين مرة ومن شعر الإسلاميين تارةً ويعودُ إلى آفاق الحداثة تارةً أخرى مؤكداً أنه شاعرٌ لا يُشقُّ له غبارُ جمع بين جماليات التراث وسلاسة الشعر الحديث

وقد بلغت أبيات القصيدة الواحد والسبعين بيتا (٧١) امتاز فيها الوزن بجرس واضح وطواعية حركية غريبة تتفق والغرض الفخم ، وتعكس فخامة الروي (صوت القاف المطلق) المكسور المسبوق بمد ، أهمية القصيدة ومضمونها ، إذ نلمس انقباض وانبساط الأصوات المتوافقة مع انقباض وانبساط صدر الشاعر حزنا على المرثي ، ونلمس جمال التصوير الفني العجيب في التنويع بين أساليب الخبر و الإنشاء غلى مدار القصيدة ٠

اتجه شوقي إلى اعتماد البحر الموحد التفعيلة أسوة بشعراء العربية التقليديين لأن النظم فيه من شأنه أن يكون جزلا قويا فما ، وفيه حلاوة وحسن اطّراد [١] فالبحر الكامل وصوره الوزنية في القصيدة من شأنه أن تظهر " طواعية للعديد من الأغراض الواضحة الصريحة ،إن صنعته الموسيقية تتفق مع الجوانب العاطفية المحترمة ، ويجمع بين الفخامة والرقة، والحركات فيه تتغلب على السكنات ، وهذا يؤكد جانب الجزالة فيه ، فإذا كثرت السكنات وعانقتها حروف المد كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب "[٢] ، وهذا البحر يسيطر على إبداع أمير الشعراء فاستطاع أن يطوعه لأغراضه الرصينة خاصة فن الرثاء ، إذ نظم فيه ما يربو على تسع عشرة ومئتين قصيدة (٢١٩) .

و أكثر ما ميّز لغة شوقي الشعرية تلك السكتات العروضية والوقفات المعنوية أثناء الإنشاد لإبراز معاني جديدة ، يصنع بها بعدا ثالثا للقصيدة ممثلا في تلك الظلال التي يضفيها على الكلمات ، و آفاقها الرحبة ، مما تنطوي عليه من

(١) حازم القرطاجني : المنهاج ، ص : ٢٠٥ .

(٢) عبده بدوي : دراسات في النص الشعري ، دار الرفاعي ، الرياض ، د.ط ، ١٩٨٤ ، ص : ٥٦ .

إيحاءات ودلالات " ناهيك عن تمركزها في تكتل وزني ، ونسيج إيقاعي لا تكاد تنفك منه ، ومن هنا نحكم بأن اختيار موضع السكتة يساعد كثيرا في نقل ما شحنها المبدع به من أحاسيس وقيم ، ما يساعد على الانسجام الداخلي لموسيقى البيت والانسياب العام لإيقاعه ، ونحن على علم بأن الإنشاد لا يتم بمجرد مراعاة التفاعيل ، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط ، بل لا بد معها من النغمة الموسيقية"(١) .

وكان من أهم الخصائص التي صبغت القصيدة وصل البيت التالي بالسالف وفيه يهبط صوته و كأنه استراح من سفر طويل ، و وصل إلى بر الأمان بعد صراع عنيف في رحلة مضنية ، فنجد النغمة الموسيقية تختلف في الإنشاد الجيد عند الاستفهام وعند الأمر ، وعند الجمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن صفات المرثي وسردها ، أو عن مظاهر الكون المختلفة والتي بدت و وكأنها تشارك رثاء وتأبين المرثي .

وقد مسّ شوقي بمرثيته هذه أوتار الحزن في القلوب فبكى و أبكى ، وأبدع فامتع ، فجرّعنا معه كأسا مُرّة ، وأثخن بأنينه فينا جراحا غائرة ، ولكنه أبدي براعة نادرة في النظم والتصوير فانتقل في حركة فنية رشيقة من صورة إلى صورة .

ولا مراء في أن الإيقاع النابض في مرثية شوقي ليس نابضا من مجرد توليفة منسجمة الأبعاد من الأصوات الشعرية.. وما يقابلها من الناحية المحسوسة ، وإنما هو نابع من ذلك التلاحم والاقتران الناجمين عن تواشج العاطفة بالتجربة والفكر والإيقاع ، هذا التواشج الذي يعد باحثا نفسيا بحتا نتج عن المعايشة التامة التي ساقت لنفسها صوتا داخليا من معطيات اللغة ما مكّنه من إبراز ذاته ، وما فرض به نفسه على سطح العمل .

---

(١) محمود عسران : البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة ، كفر الدوار ، مصر ، د. ط ، ٢٠٠٦ ، ص : ٩٢ .

و أكثر ما يمثل النفس المكسورة لفقد هذا العلم الفذّ اتجاه شوقي إلى توظيف حرف الرويّ مكسورا ، وذلك إمعانا في إبراز القيمة الجمالية والتمثيل الصوتي لمعاني الحزن ، والرثاء ، والتفجع ، والتأبين ، والبكاء ، وللصوت والإحساس الحركي المفعم الكامن في كل صوت صبه في قالب تعبيري ، إذ " تُرَدُّ ظاهرة شيوع كسر الرّويّ إلى منطق اللغة العربية في تأليف الجملة الشعرية ، وبناء تراكيبها، واختيار مفرداتها ولاسيما فيما يتصل بالموقع الذي تكون فيه القافية وهو موقع نالت فيه الكسرة نصيبا يفوق أختيها الضمة والفتحة بإضافة الساكن والمجزوم بها "[1]، وكذلك لطبيعة الغرض الذي صبت فيه القصيدة ، فالرثاء غرض الغناء الباكي الذي يناسب النوّاح بحاجة إلى إطالة المقاطع بما يتماشى مع زفرات الحرقة والأسى، وهذا النوع من المقاطع المفتوحة الطويلة مجال رحب لتفخيم الحركات، و إشباع الألفاظ على نحو يمكن الشاعر من تحقيق أداء صوتي مميز يعزز به عاطفته وبخاصة أن الرّوي مسبوق بالصائت الطويل ، ليختم بفاء مكسورة بعد ألف المد التي بها نقل الشاعر عاطفة الحزن .

وتتجلى براعة شوقي أيضا في الإبقاء على أهم ميزة صبغت القصيدة العربية الجاهلية التقليدية وهي ظاهر ة التصريع (تصريع المطلع) تلك الظاهرة الصوتية التي تضفي على مطالع القصائد طلاوة ووقعا في النفس ، وحرصا من الشاعر على الجانب الإيقاعي المؤثر في النص كرر التّقافي في أغلب مطولاته الشعرية، " وللتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب ، وتماثل مقطعيها ." [2]، والتصريع عند شوقي يمثل ظاهرة صوتية

---

(١) عمر خليفة إدريس : البنية الإيقاعية في شعر البحتري – دراسات نقدية تحليلية – جامعة قاريونس ، ليبيا ، د.ط ، ٢٠٠٢ ، ص : ١٠٢

(٢) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ورتج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص : ٢٦١

تؤدي وظيفة جمالية وتواصلية بين الشاعر والمتلقي ، فهي وظيفة إشارية تحدد الأصوات المكررة [١]، والتصريع في القصيدة مستهل صوتي ذو جلال إيقاعي ظاهر يعضده التجانس الصوتي ، والتراسل الترديدي ، والمتقابلات المعنوية ، والتضاد الدلالي ، وعلى حين لجأ الشاعر للتوازن في مرثيته فانتشرت ظلال الحزن يعمد إلى نوع من التعامد الصوتي فنجد ألفاظا دالة تتالى عبر أبيات القصيدة مثل : الرزء ، الأرزاء ، العزاء ، العبرات حادثات الدهر ، نقيع ،ذبيح ، المكفن ، يذبح ، الأقدار ، الموت ــ الدمع .....

إن قوة العاطفة عند شوقي مكّنته من الانفراد بكرسي التميّز ، و أفسحت لخيالة المجال لأن يعبر عن ذاته وتجربته وعن مجتمعه في تشكيل لغوي له تأثير بيّن ،وقد عمد إلى توظيف عديد الصور الفنية المترابطة مع الإيقاع الشعري ، كما أنه معجمه اللغوي وثراء قريحته مكناه من تلوين شعره بما يتوافق وظروف وحوادث عصره ، والقدرة على استغلال عطاء المفردات ، وهو تعامل خاص مع اللغة ، يجعله كمالا في نقص كان ، ليبقى فوق النقد .

تناص قصيدة شوقي مع قصيدة المعري :

إن عذوبة وتميز هذا الفن تكمن في هول موقف الموت وحاجة الفاقد للرثاء ، خاصة أن العرب ، أكثر شعوب الأرض عاطفة ومشاعرهم جياشة بطبيعتهم ،تذكر شوقي رثاء المعري للشريف الموسوي والد الشريفين : الرضى والمرتضى ، وشهرتهما بالبلاغة وحسن البيان ، فقال إن فاته نسبهم فلم يفته سحر البيان .

إن فاته نسب الرضي فربما جريا لغاية سؤدد وطراف
أو كان دون أبي الرضي أبوة فلقد أعاد بيان (عبد مناف)
شرف العصاميين صنع نفوسهم من ذا يقيس بهم بني الأشراف

---

(١) ينظر : محمد بنيس : الشعر العربي الحديث – بنيته و إبدالاتها ، ص : ١٣٣ وما بعدها
(٢) تنظر القصيدة في شروح سقط الزند – السفر الثاني – القسم الثالث ص ١٢٦٤

قـــل للمشيـــر إلى أبيه وجده أعلمـــت للقمريـــن من أســـلاف
لو أن (عمرانا) نجارك لم تسد حتى يُشار إليـــك في الأعـــــراف

ليست هذه المرثية معارضة لقصيدة المعري التي رثى بهـــا أبـــا الشـــريفين الرضي والمرتضى ، وإن اتفقت معها في الموسيقى الخارجية ، فشعر الرثاء يعكس التعبير الشعورى عن الحزن والفقد ، وهذا الشعر لا يمكن أن يموت أو ينفصل عن التراث لأنه حاضر في أذهان الشعراء وفي الذاكرة الانسانية وهو مـــن أصـــدق المشاعر على الإطلاق ٠والعاطفة والإحساس مشترك بين الشاعرين ، فضلا عـــن ذلك الاسسس الفنية والصنعة الابداعية ، من حيث اللغة القصيحة الأصيلة ، وحسن الصياغة ، وجزالة التراكيب ، وتنوع الصور والأخيلة وانسكاب كل ذلك في قالب موسيقي واحد ، وهو ما يحعل للقصيدتين المنزلة الرفيعة في الوجدان العربي عبر مختلف الأزمنة ، ويحفظ لهما الديمومة والخلود ٠

رثاء الشاعران ، قد نعتبره نوع من الاستشفاء الروحي وتفريغ الشـــحنات السالبة ، بجبر كسر النفس عن الفقد والرحيل وجبرا لخواطر وتعزية أهل الميت وتخيفا لمصابهم وذكرا لمآثر الميت وصفاته ، في النهاية مشاعر داخليـــة تتـــرجم حروفا وأبياتا ٠

والكتابة عن الموت في رثاء شخص عزيز أمر بالغ الصعوبة ؛ لأنه يشـــعر أن كل مفردات اللغة لا تصف ما فيه من فقد ولا تفيه حقه ولا تعبر عـــن مـــدى حزنه والوجع الذي يسكن روحه بشكل كامل ٠

ومع ذلك يظل هذا الفن غرضا متجسدا مع مشاعر الشعراء ، ومتماهيا مـــع عواطفهم حين يخرج ، فهو الحاضر بإرثه ورموزه عبر العصور ، وما ذلـــك إلا لاتسامه بصدق العاطفة وقوتها ؛ كما أن دوافعه واحده يتقدمها دافع المحبة ، وهذا ما جعل شعر الرثاء يتأثر بعضه ببعض ، فهو حاضر بقوته في ذهن الشـــعراء ، طالما هناك موت وحياة وفقد ، ولا تزال الحاجة مستمرة ٠

وليس كل ما كتب عن الموت رثاء ، فالرثاء من أصفى وأعمق أنواع الشعر العاطفي ، والمعري استعرض لما عُرف به الشريف الطاهر الموسوي ووصفه بأوصاف ثقافة عصره وبيئته ، فالرثاء في الماضي غرضا شعريا كثير التداول ، والشعراء يتبارون في تأبين الميت والجمهور يصغي بإمعان شديد للشعراء المعروفين الذين يضفون على المناسبة نَفسا إبداعيا جديدا ، وأورد شوقي في نصه مضامين وصورا شعرية ملهمة تؤكد علة أمرين : ذكر مناقب الميت وخصاله وأن الموت سنة كونية ، وأن الجميع ميتون ٠٠٠ وأن الصبر هو القيمة العليا ٠٠٠٠وهذا هو الهدف المنشود من القصيدة الرثائية عند الشاعرين ، كلا بلغته وظروف عصره ، فالمحلية حاضنة مهمة تحفظ لنا المنتج الشعري بخصوصيته ومفرداته ٠

فالاختلاف كبير بين القصيدتين . ومراجعة قصيدة المعري يوضح ذلك ٠ وهي بعيدة عن قصيدة شوقي في الصور الأدبية والتقنيات الشعرية الجمالية لإيصال رسالة الحزن والألم ، والفرق بين أحوال المرثيين منزلة ومحاسنا وسلوكا وعصرا ٠

يقول المعري :

ويخال موسى جدكم لجلاله في النفس صاحب سورة الأعراف

وقال شوقي :

ذهب الذبيح السمح مثل سميه طهر المكفن طيب الأطراف

المعري ذكر موسى ويعني به: موسى الكاظم في حين أن المذكور في سورة الأعراف هو النبي موسى عليه السلام أما عند شوقي فقد ذكر السمح الذبيح،

إشارة إلى النبي إسماعيل عليه السلام ، وإلى الشاعر المرثي(إسماعيل صبري)، فالتناص هنا ورد بذكرأسماء الأنبياء، حيث تناص أحمد شوقي مع المعري بهذا

وهو ذكره إسماعيل الذبيح،(اسم النبي إسماعيل)، وموسى النبي عند المعري

والتناص أيضا في ذكر الفعل يلوه فاعله، فالمعري قال: يخال موسى، وشوقي قال: ذهب الذبيح

وقال المعري :

فارقت دهرك ساخطا أفعاله وهو الجدير بقلة الإنصاف

وقال شوقي:

نم ملء جفنك فالغدو غوافل عما يروعك والعشي غوافي

في مضجع يكفيك من حسناته أن ليس جنبك عنه بالمتجافي

واضحك مع الأقدار غير معجز فاليوم لست لها من الأهداف

المعري تحدث عن الموت وكنى عنه بالفراق متهما الموت بعدم الإنصاف، فجاء بعده أحمد شوقي متناصا بذكر كلمات تدل على الموت(نم، في ، مضجع)،ومبينا أن الموت لايغفل عن أحد،إذن كلا الشاعرين تحدث عن الموت مع اختلاف نظرة كل منهما إلى الموت، إضافة إلى تناص شوقي مع المعري بذكر المشتق كقوله: (غوافل،غوافي)بينما المعري قال(ساخط) مع اختلاف مدلول المشتق عندهما .

إن هذا الذي يبدو إيغالاً في التناص بين شوقي والمعرّي لهوَ في الحقيقة تماهٍ فنيٍّ عالي القيمة أنتجتهُ قراءاتُ شوقي لرهين المحبسين. ومعلومٌ أن المعرّي يمثّلُ في مسارِ الشعريةِ العربيةِ تحوّلاً نوعياً متميّزاً إن على مستوى البنيةِ أو على مستوى المضمون، بل هو أيقونةً حقيقيةً للنص الشعري العربي والنثري معاً وليس أدل على ذلك من إعجاب رؤوسِ البلاغةِ الغربية الحديثة بتصويره الفني وتشكيله اللغوي متمثّلاً في رائعتهِ (رسالة الغفران) التي شقّت الآفاق إلى الضفة الأخرى من العالم العربي ليتعرَّفَ الغربُ على واحدةٍ من أجمل الآثار الأدبية، بل وتأثّرَ الأدبُ الغربي في مرحلةٍ من مراحله بهذه الدرّة النثرية لأبي العلاء مثلما ذكر طه حسين أن (جون ملتن) الإنكليزي تأثر برسالة المعري في كتابه المعنون بـ "الجنة الضائعة" وكذلت (دانتي) في الكوميديا الإلهية.

ويظهرُ تواؤماً بين الجُمل الشعرية في كلتا القصيدتين بسبب الخصوصية الموسيقية لحرف الروي (الفاء) الذي تكثّف استخدامُ المفردات التي تنتهي به وهي محدودة قياساً بأحرف الرويّ المشهورة والمتواترة في القصيدة العربية؛ وقد ذكر محمد الهادي الطرابلسي الموافقات بين مقاطع القصيدتين ((١) وهي : الوافي عفاف – الألاف – سلاف الأضياف – الرجاف – أشافي – أعطاف – منافي – طواف ــ خوافي – الصافي – الأقواف – عبد مناف – سلاف – الأشراف . أسلاف – الأعراف – الأصداف – الأسياف – أحلف – نطاف . الاتحاف – الألطاف – قوافي – خافي – الإنصاف – كفاف . الذراف – طاف – الأوصاف – المتناف ٠

وكذلك التناص بذكر الأسماء، كقول المعري :

ويقال إن البحر غاض وإنها ستعود سيفا لحبةُ الرجافِ

فتناص معه شوقي بذكر كلمة الرجاف التي تعني البحر قائلا :

أخنت على الفلك المدار فلم يدر وعلى العباب فقرّ في الرجاف

ووردت أيضا بعض الأسماء عند المعري من مثل : (محسوبتان بعمرة وطواف) فتناص معها شوقي قائلا : (بتمسح وطواف) .

إن الأسماء التي تناص بها شوقي مع المعري كثيرة منها أيضا قول المعري: (سواد قوادم وخوافي)، فجاء شوقي قائلا:

((بقوادم من أمسهم وخوافي))، ومثل ذلك كثير كقول المعري

(في غدير صاف) ، فتناص معه شوقي بقوله :(الغدير الصافي) .

و (الأعراف) : قال المعري : (صاحب سورة الأعراف) وفيه جناس ، والمراد به النبي موسى – عليه السلام – وقال شوقي : (حتى يشار اليك في الأعراف) .

---

(١) ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٥٤٣

و (الـــذراف) : قـــال المعـــري : (بدمعـــه الـــذراف) ، وقـــال شوقي : (بالمدمع الذراف)

سطَعــتْ فما يَسطيعُ إطْفــاءً لها زُحَــلٌ ونـــورُ الحـــقّ ليس بطافِ

وقال شوقي :

فاذهب كمصباح السماء كلاكما مـــــالَ النهارُ به وليــس بطافي

ولم ينته التناص بذكر الأسماء فحسب؛ إنما امتد إلـــى البحـــر الواحـــد ' فقصيدة المعري من البحر الكامل وكذلك قصيدة شوقي، إضافة إلى الروي الواحد وهو حرف الفاء المكسورة والمسبوقة بحرف الردف من حروف القافية(كفـــاف، للإتحاف) والأمر نفسه لدى شوقي (لهاف، قوافي) ، فأيُّ صنيعٍ شعريٍّ يتـــوخّى الفائيّة لابد أن يتقيّدَ بالحيّز المعجمي الذي تنتهي ألفاظُهُ بالحرف (ف) إذ لا مناصَّ من هذا كما هو لا تثريب على الشاعر إن فعلَ ذلك .

والذي يبدو للمتأمّلِ في العملين الشعريّينِ أن الأدواتِ الفنية للشاعرين مختلفة وإن بدا هذا التناصُّ الذي هو حالة طبيعية في الإبداع الشعري على الخصوص لأن اللاحقَ يبني على المرجعية الشعرية التي كرّستْها القراءاتُ السابقة بلا شك، وإنما يحاولُ الشاعرُ دائماً أو في كثيرٍ من الحالات الخروج من هذا الانزياح النصّي الذي يُفرَضُ عليه فرضاً قد يكون لاشعورياً بسبب التراكمية الشعرية التي تغذّي الـــروحَ الشاعرة باستمرار. فلم تكن قصيدة شوقي نقلاً لقصيدة المعرّي ، برغم تصاقب الألفاظ صوتياً وتآلفها تركيبياً ولكن شوقي بثَّ في هذا الشكل تمايزه ، فضلا عـــن أن حرف الفاء من الحروف المتوسطة الشيوع في الروي(١)) ، وهذا ما اســـتدعى أن يكون استخدامُ شوقي لذاتِ الألفاظِ التي استخدمها المعرّي وهذا ليسَ بعيبٍ فـــي الواقع فالمعجمُ العربيُّ ملكاً للجميع.

(١) ينظر موسيقى الشعر ص ٢٤٦ .

أوجه التوافق والاختلاف في الرثاء بين أبي العلاء المعري وبين أحمد شوقي.

أولاً: أبو العلاء المعري: كان رثاء أبي العلاء لمجموعة من الأشخاص، لم يتجاوز عددهم سبعة من المرثيين، منهم أمه وأبوه، وأبو حمزة الفقيه، وأبّن جعفر بن علي بن المهذب، وإبراهيم العلوي، ومجموع قصائده سبع قصائد، وهذا يعني عدم اكتراثه بالرثاء كغيره من الشعراء من مثل أحمد شوق.

لقد خضع المعري في رثاء من رثاهم لما أُلف شعراء العرب أن يخضعوا له، من إجادة في النظم، ودقة في الوصف، غير حافل بإظهار العواطف كما هي، وتمثيل النفس وما فيها من أحزان من غير تصنّع. ولذلك كان أبو العلاء في رثائه ، واصفاً أكثر منه راثياً، ومع ذلك فإن قصيدته تكاد تخلو من الحزن واللوعة، بل إن حزنه على الشريفين كان أقلّ بكثير من حزنه على صديقه أبي حمزة، إنما قصيدته في رثاء الشريفين هي من باب المجاملة، [1] فظهر فيها تكلّف الحزن وتصنّع البكاء، بينما نجد رثاءه الجيد في أبي حمزة الفقيه، وجعفر بن علي بن المهذب، في هاتين القصيدتين نجد العاطفة الصادقة والخيال الواقعي، فضلاً عن الصور والمشاهد العديدة ،إننا نجد عند المعري عموما وفي قصيدته في رثاء الشريفين خاصة برود العاطفة الظاهري، لا لأنه بارد العاطفة، إنما لأنه رأى أن لا سبيل إلى تغيير الحياة،، فأدى به تأثره الشديد وقلبه العظيم إلى التشاؤم، وإلى التجلد والتحجر، مع أن الألم قد بلغ نهايته في قلب هذا الرجل الرقيق الشعور المستوفر الإحساس!

---

١ – ينظر ، الرائد في الأدب العربي ، ص ٣٨٩ ، ج ١ وما بعدها ج ١، دمشق – سوريا المطبعة الهاشمية ، ١٣٦٧ هـ ـــ ١٩٤٨م .

٢ – ينظر ، الرائد في الأدب العربي ، ص ٣٩٠ ، ج ١ وما بعدها ج ١، دمشق – سوريا المطبعة الهاشمية ، ١٣٦٧ هـ ـــ ١٩٤٨م

٣ – الشوقيات / مطبعة الاستقامة بالقاهرة – ١٣٧٠ – ١٩٥٠ ج ٣ ١٨١ ص .

أراد أبو العلاء أن يرثي، تخيّل مصارع الموت منذ الأزل، ورأى أن الموت طبعي في حياة العالم، فلِمَ الحزن إذا كانت القبور منتشرة في كل مكان! وعلى العموم فإن رثاء أبي العلاء لم يخل من نظرته الفلسفية إلى الموت الزاحف إلى كل البشر، لذلك لا داع للحزن على فراق الأحبة ، ماعدا قصيدتيه في رثاء حمزة الفقيه الحنفي وجعفر بن علي المهذب، ولم يكن رثاؤه أداة للتكسب .فضلاً عن جمال أسلوبه وحسن تعبيره.(١)

الرثاء عند شوقي:

شوقي أكثر من الرثاء ، كثرة بالغة، حتى أصبحت مراثيه أضعاف مدائحه، وهو على العكس من أبي العلاء المقل في مراثيه، وقد عيب على شوقي تلك الكثرة من الرثاء فقال: (٢)

يقولون يرثي الراحلين فويحهم أأ ملت عند الراحلين الجوازيا

وسبب ذلك أنه رثى أناساً كثيرين من طبقات مختلفة، فلم يقصر رثاءه على عظماء الساسة فحسب، فرثى عظماء مصر السياسيين من مثل: محمد علي، ومصطفى كامل، ورياض باشا، وسعد زغلول، وحافظ إبراهيم ، ومحمد عبده، وإسماعيل صبري موضوع البحث، : كما رثى قاسم أمين، والمنفلوطي، والمويلحي، وجرجي زيدان، ورثى جدته وأمه وأباه،وغيرهم كثير، ولم يقتصر رثاؤه على عظماء مصر إنما امتد إلى عظماء العالم العربي من مثل: عمر المختار وفوزي الغزي وغيرهم ، ثم (٣) نرى أفق عاطفته يتسع فيصبح إنسانياً، فرثى تولستوي، وهوكو، فضلا عن علماء الترك الذين كان يجلّهم. وإذا ما تمعنا عاطفة شوقي في ذلك الرثاء؛ فإننا نجدها شاملة، أي شملت أشخاصاً كثيرين من طبقات مختلفة وأجناس مختلفة، بيد أنها عاطفة غير عميقة، ويبدو أنه كان يرى بعقله ولا يرثي بعاطفته ودموعه.

---

(١) المرجع نفسه ، والصفحة ذاتها ، بتصرف

(٢) ينظر ، نفسه ٦٩١ ص .

(٣) الشوقيات ج٣ ص ١٧٤ .

إن رثاء شوقي كان يعكس مكانة الميت وعظيم خدماته ، ويقدر إخلاصه، ويرى رثاءه واجباً عليه، وهذا ينسحب على إسماعيل صبري- موضوع البحث- ولهذا رأيناه كثير الأنين والجزع، ولا نراه يصوّر شدّة وقع المصيبة عليه، بل يعدد مآثر الفقيد ويذكر تضحياته ودوره في الحياة، فضلاً عن أننا نجد رثاء شوقي عموماً يعكس مواضيع سياسية واجتماعية ضرورية لنهضة مصر أو الشرق، كما رأيناه يورد كثيراً من الحكم والمواعظ التي تتعلّق بالموت والحياة، وتدور في الغالب حول أن الموت يأتي على الجميع ، وهو يتماهى هنا مع أبي العلاء في هذه الجزئية، فضلاً عن تفوقه على أبي العلاء في كثرة الحديث عنه وما يخالجه دائماً في التفكير بمصير العالم وما يلقى الرجل بعد الموت، ولهذا نراه يطلب من كثير ممن يرثيهم أن يحدثوه عن حقيقة العالم الآخر أو عن الدنيا نفسها، وعن أمور جرت لهم في حياتهم، وهو في هذا يلجأ إلى المبالغة وتهويل الخطب في كثير من الأحيان كقوله في سعد زغلول:

شيعوا الشمس ومالوا في ضحاها وانحنى الشرق عليها فبكاها

ليتني في الركب لما أفلت يوشع همت فنادى فثناها

ونجد عقل شوقي يغلب عاطفته في جميع رثائه، حتى أمه وأبيه ،ونراه يتفلسف في الرثاء فلسفة لا يحسنها الذوق، ونخلص أن فن شوقي في رثائه لا نجده معتمداً على العاطفة الصادقة ، كما أن التصوير العاطفي كان ضعيفا نسبياً .

المبحث الثالث

المعنى الجمالي للموسيقى الداخلية والخارجية للنص

الموسيقى الداخلية: عندما نتأمل بعض النماذج الشعريّة العربيّة قديمها وحديثها، نجد الانضباط والدقّة في استنباط المعني الجمالي من الظواهر ، وهذا يشير إلى ما كان يمتاز به الشاعر العربي من ذكاء فطريٍّ وخطة ، تنطوي عليه الموضوعات التي كان يدركها وعْيُهُ من شعر ومن معنى ، منطلقاً من التشبيهيّة بالذات ، لكونها تشتمل منطقه ومنهجه ورؤيته الجمالية ، فضلاً عن التأويل الذي يكشف عن نقلة إضافية في التشكيل ، تنجح نحو التعقيد في القياس ، والكثافة والاختزال في التأسيس ، من هنا نجد أن تشكيل المعاني على هذه الدرجة من التعقيد الفنّي والجمالي ، تحتاج بالضرورة إلى درجة من التركيب والتأمّل الفكري ، وأن الشعراء كانوا على وعي تامٍّ بما يفعلونه .

وقد أظهر بعض الشعراء كفاءة نادرة في توظيف الظواهر لإظهار المعنى بصورة غير مباشرة ، مع ضبط قياساتهم إلى الحد الأقصى ، كي يكون المعنى عميقاً جميلاً ، وذا تأثير وفاعليّة ، والباحثة بدورها ستسلّط الضوء على المعاني التي جاء بها أمير الشعراء أحمد شوقي في رثائه (إسماعيل صبري) وحديثه عن الموت الذي خطف هذا الشاعر الكبير ، مع التركيز على الجوانب الجمالية التي اشتملتها قصيدته خاصة الجوانب الجمالية في الموسيقا الخارجية والداخلية . فقال :

– أمَلٌ وإن طالَ الزمان مُوافي أخلَى يَدَيْكَ مِنَ الخليل الوافيِ

– داعٍ إلى حَقٍّ أحابَ بِخاشِعٍ لَبِسَ النذيرَ على هُدىً وعَفافِ

لقد حان أجل إسماعيل صبري ، وخطفه من بين أهله وخلّانه ، والموتُ حقٌّ لبّاه المتوفّى وهو على الهدى والعفاف .

استخدم الشاعر الفعل الماضي (طال ، أخلى) في البيت الأول ، ليدلّ على نهاية المرء مهما امتدَّ عمره ، واستخدم الفعل الماضي أيضاً (أحاب ، لبس) في البيت الثاني ، ليدلّ على الاستعداد لاستقبال الموت بكلِّ رضى وطهارة ، وقد اختار

الشاعر كلماته من ذوات (الطاء) النطعيّة ، (والهمزة) الحلقية و (اللام) الزلقيّة لملاءمة المعنى الذي يعود إلى تمكّن الشاعر من لغته ، ولخبرته الطويلة بحيث يوحي إلى ذوقه بهذا الاختيار إيحاءً يكاد يكون لا شعورياً ، الأمر الذي أفضى على المعنى جمالاً طبيعياً ، فضلاً عن حرف المد الذي ورد في الأفعال ، وهو حرف ليّن تلتذّ له الأذن ولا تأباه ، بحيث يتناسب مع فجيعة الموت التي يناسبها هذا الحرف .

وقد أتى الشاعر بالتصريع في البيت الأول بين كلمتي (موافي) في الصدر، و (الوافي) في العجز ، الأمر الذي جعلنا نحسّ بالموسيقيّة الهادئة الحزينة التي توافق الموقف الحزين ، وهذا بدوره أضفى جانباً جمالياً عكس الشعور الداخلي للشاعر .

وقال أيضاً (١):

– ذَهَبَ الشّبابُ فلم يكن رُزْئي به دون المصابِ بصفوة الألافِ

– جَلَلٌ مِنَ الأرزاء في أمثاله هِمُ العَزاءِ قليلةُ الإسعافِ

اعتمد الشاعر على الخبر الابتدائي في البيت الأول ، وكأنّهُ افترض أنّ المتلقّي لن يناقشه في كلامه ، وقد نوّع في هذا الأسلوب ، فأتى بالفعل الماضي (ذهب) ، ثم تلاه بالفعل الناقص المنفي (لم يكن) ، ليصوّر طريقة انفعالاته ومشاعره الحزينة ، فذهاب الشباب ليس بأقل ألماً وحزناً من ذهاب أصفى الأوفياء من الأصدقاء ، فكأن شوقي باتيانه الفعل الماضي (ذهب) يحفُّ إلى ماضيه من الشباب البهيج ، لكنّه حزين أيضاً على فقدان أحد أوفيائه ، وهنا يعتور الشاعر مشاعر الحزن والأسى والحنين إلى أيام الشباب ، فهى مشاعر متضاربة عكست جانباً موسيقياً هادئاً جميلاً ، شابه الحنين والحزن في آنٍ واحد مما أعطى جمالاً في تضارب هذه المشاعر .

---

(١) الشوقيات ، مرجع سابق ، ص ١٠٤/٣ .

وأتى أيضاً بالجملة الاسمية في البيت الثاني : (جَلَلٌ مِنَ الأرزاق..... في صدر البيت) و(هِمُ العَزاءِ قليلة الإسعاف) في عجزه ، إن هاتين الكلمتين : (جلل، وهم) رسم الشاعر من خلالهما معنى شريفاً ، فالجلل : هو كل أمر عظيم، والهِمُ : كلُّ إرادة قويّة ، لكنّه ألبسها شعوراً حزيناً عندما أتى بـ (من الأرزاء) ، (والعزاء قليلة الإسعاف) ، فقد أخفى جمالاً موسيقياً هادئاً حزيناً رتيباً ، فضلاً من أن الجملتين الخبريتين قد جاءتا خاليتين من أدوات التوكيد ، وذلك ليبتعد بهما عن التعجب والتساؤل ، وأن ما يقوله هو لا يحتاج إلى توكيد ، وهذا ما زاد البيتين جمالاً .

وقال مخاطباً الدنيا [1] :

– ما أنت يادنيا أرؤيا نائم أَمْ لَيْلُ عرسِ أم بساطُ سَلافِ

– نعماؤَكِ الريَّحانُ إلا أنّه مسَّتْ حواشيهِ نقيعُ زُعافِ

في البيت الأول أتى بالنداء (يا دنيا) وأداة النداء هذه ينادي بها البعيد غالباً، لما فيه مِنْ مدٍّ يلائم موقفه من الدُّنيا القصيرة ، التي أصبحت بحوث صديقه .

وفي هذا النداء الموجّه إلى الدُّنيا ما يحمل في طيّانه عتاباً رقيقاً ، وحزناً شديداً ، واستنكاراً من أفعال الدنيا المتضاربة ، فضلاً عن الهزّة النفسيّة والواقع المميّز لها في الأذن ، إذ تشي بالمعاتبة والتقريع والاستنكار ، والاعتراض والتناقض ، كلُّ ذلك عكس جمالاً أشبه بسمفونيّة ذات أنغام متعددة لهذه الحالة النفسية الحزينة ، التي تنتاب شاعرنا على صاحبه (إسماعيل صبري) ، أما في البيت الثاني ، فقد أتى ما يشبه الطباق المعنوي الذي يريده الشاعر ، فصوّر عاطفتين متضاربتين : الأول فرحة هادئة

(١) مرجع سابق ، ص ١٠٤/٣ .

جميلة ، والثانية : قاتلة مميته حزينة ، فالطباق بين السرور والحزن طباق سائغ ، فيه جمال الفطرة وسلامة السليقة من دون أن ينزع الشاعر إلى الثقافة التي تطمس روعة الشعر وتذهب بجماله .

وقال حاثاً قومه على النهوض [١]:

– لا يوم للأقوام حتى ينهضوا بقوادمَ من أَنسهم وخوافي

فالطباق : بين (قوادم) و (خوافي) ، فقد طابق بينهما طباقاً عذباً ، سائغاً، فيه جمال الفطرة ومن السليقة ، فالقوادم لا غنى لها عن الخوافي كي يكون الطير قادراً على الطيران ، وهكذا حال الأمة عليها أن نهض صغيرها وكبيرها ، لتلحق بركب الأمم المتقدمة المتحررة ، فهذا الطباق عبّر به الشاعر عن مشاعر الأمل والتفائل ، والحثّ على النهوض ، فجاءت موسيقاه منسجمة متناغمة ، عكست جمالاً في اللحن والتعبير والمعنى .

ومن الموسيقى الداخلية النداء فقال شوقي مناجياً (إسماعيل صبري) [٢]:

– أأبا الحسين تحية لثراك مِن روحٍ وريحانٍ وعَذبِ نِطافه

– وَسَلامُ أهْل ولّه وصحابة قسْرى على تلك الخلايا ليهاف

– هل في يديَّ سوي قريضٍ خالدٍ أُزْجيه بين يديك للإتحافِ

يخاطب الشاعر (المرثيّ) باداة نداء وهي الهمزة (أ) لنداء القريب ، فالميت قريب من الشاعر ، يسكن في قلبه وجوارحه ، وفي كيانه ، ثم أردف كلامه بعد النداء بتحيّة معطّرة بالريحان إلى روحه الزكيّة ، ثم أكمل في البيت الثاني سلام الأهل والأصحاب والوُلّه عليه ، هذا السلام تفوح منه مشاعر الحزن الشديد والحسرة على فقدانه ، ومشاعر الحب والاحترام له ، وانتقل في البيت الثالث بسؤال بدأه بـ (هل) التي تفيد التصديق ، وكأنه يعتذر منه بعدم قدرته على فعل أي شيء تجاهه سوى أشعاره التي تخلّده ، وقد انعكس في هذه الأبيات من خلال ما

---

(١) مرجع سابق ، ص ١٠٥/٣ .

(٢) مرجع سابق ، ص ١٠٨/٣ .

سبق المناجاة الحزينة الممزوجة بالنغمة الآسية ، والأسف والحسرة على الميت ، الأمر الذي كسا الأبيات جمالاً بهذه النغمات المتوالية المتواترة ، وكأنها تنطق بتلك الأحرف .

وقال متحدثاً عن العلّة التي كانت نهاية (إسماعيل صبري) على يديها بصيغة التعجّب [١] :

– ما كان أقسى قلبها من عِلّةٍ عَلِقَتْ بأرحم حَبّةٍ وَشفاف .

يا لها من علّة قاسية لاترَحم عزيزاً، ولا تترك شاعراً أو أديباً ! لقد قدّم الشاعر صيغة التعجب :(ما كان أقسى) في مطلع البيت لتمنحه جوّاً من الانفعال والاستنكار، والحسر التي تسّربت إلى نفسه من قسوة هذه العلة القاتلة، التي لا تفِّرق بين جليل القدر وفاقده، وتكمن مواطن الجمال في هذه الصيغة التعجبية التي **عكست نغمة حسرة شديدة على النفس، مما أكسب البيتين هذا الجمال ذا الرنين** المؤثر.

وقال متأثراً على الشباب الذين غادروا دنياهم من غير أن يحققوا مبتغاهم [٢]:

[٢]:

ويْحَ الشباب وقد تخطّر بينهم هل متّعوا بتمشح وطواف

لو عاشَ قدوتهم وربُّ لوائهم نكس اللواء الثابت وقاف [٣]

ويح الشباب : يا لها من صرخة تصور لوحته وحرقته على شباب كانوا منارة هدى لغيرهم ، وهذا التعبير يشتمل معنى الشفقة والرحمة مما ألمّ بهم بموت زعيمهم .

لقد كان لهذه الكلمة (مريح) دفع مميز بالأذن ، لكونها تمشي بالحسرة والألم مما وقع ، الأمر الذي أكسب البيت هذه النغمة الجمالية المكسوة بالحزن وقد أكمل هذا بأداة شرط غير جازمة في البيت الثاني " لو عاشَ قدوتهم وربُّ لوائهم نكس اللواء الثابت وقاف.

---

(١) مرجع سابق ، ص ١٠٥/٣ .

(٢) مرجع سابق ، ص ١٠٥/٣ .

(٣) ربُّ لوائه : يقصد به صاحب جريدة اللواء مصطفى كامل .

فهذا الابتداء بأداة الشرط (لو) يكشف عن قيمة صاحب جريدة اللواء ومقداره ، فضلاً عن أنّها أقرب غلى صرخة الندب والحزن ، وهذا ما زاد النغمة الحزينة جمالاً ، بل كست البيتين الجمال المرر بالخشوع والعزّة .

وقال [١] : لو أن عمرانا فجارك لم تسد حتى يشار إليك في الأعراف[(٢)]

إن إتيان الشاعر بأداة الشرط غير الجازمة (لو) ، ليكشف عن المكانة الرفيعة لهذا المرثي ، التي دل عليها جواب الشرط ، وقد استعمل شوقي حرفي (س) و (ش) المهموسين لما يشبعانه من أصوات وصفير ، وخاصة حرف (س) فهو حرف رخو ، بينما حرف ال (ش) يصوّر الهدوء والسكون لذي يتناسب مع جلال الموت الذي كلّل بتلك النغمة الهادئة الحزينة .

وقال متحدثاً عن العلّة التي أودت بحياة (إسماعيل صبري) [٣] :

لجت على الصدر الرحيب وبرّحت بالكاظم الغيظ الصفوع العافي

لقد استخدم الشاعر اسم المفعول (الصفوع) في عجز البيت ، وجاء حرف العلة (الواو) في وسط الكلمة ليضفي عليها نغماً جميلاً ، واختار الشاعر ذوات الحروف اللينة التي فيها المد ، وكرر حرف (الحاء ، في الحشو) ، الرهيب ، برّحت ، الصفوح) وكأنه أراد أن يصف حال المريض قبل موته ، فهو لا يستطيع أن يفعل شيئاً في وجهها ، ولا يقدر على الكلام من شدة وطأتها عليه ، فجاء هذا الحرف الرخو ليلائم طريقة نطقه وكلامه التي هى مع حالته الجسمية المريضة ، الأمر الذي كسا البيت نغمة هادئة ممزوجة بالأيم والسكون القسري من هذا الألم ، فاكتسب ذلك الجمال .

---

(١) الشوقيات ، مرجع سابق ، ص ١٠٦/٣ .

(٢) عمران : هو أبو موسى عليه السلام ، وقد نزلت سورة في القرءان الكريم باسم (آل عمران) ، كما نزلت سورة باسم الأعراف .

(٣) الشوقيات ، مرجع سابق ، ص ١٠٥/٣ .

ومن الموسيقا الداخلية نجد ذلك في قوله [١] :

- لو أن عمرانا فجارك لم تسد حتى يشار إليك في الأعراف
- أأبا الحسين تحية لثراك مِن روحٍ وريحانٍ وعَذبِ نِطافه
- تم ملء جفنيك فالغدوُّ غوافل عما يروعك والعشب غوافي

لقد لجأ الشاعر إلى الجناس بين (عمران) و (الأعراف) وبين (روح) و (ريحان) ، وبين (غوافل) ، (غوافي) وذلك كي نحسّ بالموسيقية الناجمة عن التجانس بين الكلمات الوارد ذكرها ، وهذا الجناس أعطي ضرباً من النغم الموسيقي الذي ترنّم به الشاعر ، فحرف العين في (عمران) و (الأعراف) جزء من اسم والد موسى عليه السلام ، وجزء من اسم سورة الأعراف ، بمعني أن لهذين الاسمين مكانة مرموقة وقدسية عريقة في النفس ، وكذلك الأمر في (روح) و (ريحان) ، هذا الجناس الذي يشي بمكانة المتوفّي الكبيرة في النفس والقلب ، وأيضاً الجناس بين (غوافل) و (غوافي) الذي يوحي بالهدوء والسكينة وعدم القلق فضلاً عن الحروف الحلقية (غ ، ع) في الأبيات التي وشت بنغمة نابعة من القلب ، ولأنه حرف فيه بحّة اراد من خلالها الشاعر أن يعكس حزنه وحالته النفسية ، وقد وفّق في هذا الجناس بتوفيره عنصر الموسيقا عن طريق هذا اللون البديعي ، وتكراره الحروف (ع ، غ ، ح ، ر) التي صوّر الشاعر بموسيقاها انفعالاته وأحاسيسه ، مع بيانه قيمة (إسماعيل صبري) ومقامه الكبير ، وحبّه إياه ، ومكانته في القلب ، وقد أكتسب الجناس عموماً الأبيات نغمة موسيقية مُحبّبة ، حيث لاءم بين الكلمات وحروفها ، وجر بها ملاءمة جعلت أبياته تلذ الآذان وتريح النفوس ، وهذا هو الجمال بعينه .

وقال مجسّداً علة المرض وأخلاقها التي تبدّلت وقضت على إسماعيل صبري[٢] :

---

(١) مرجع سابق ، ص ١٠٦/٣

(٢) مرجع سابق ، ص ١٠٤/٣

– ما زلتُ أصحبُ فيك خلقاً ثابتاً حتى ظفرت بخلقك المتنافي .

هنا تظهر مقدرة الشاعر في استغلال الصيغ الصرفية ، لجعلها تتلاءم والمعني الذي يرمي إليه ، فأتي بالصفة (ثابتاً) وهى اسم فاعل لفعل ثلاثي في صدر البيت ، ثم جاء باسم الفاعل (المتنافي) فوق الثلاثي ، ليدلل على ما كان يظنّه من حسن سلوك العلّة ، والتي سرعان ما تبدّل وتحوّل إلى خلق قاتل ، الأمر الذي أظهر جمالية التعبيرين المتناقضين مع موسيقية عكست ذلك .

الموسيقا الخارجية :

لقد لجأ أحمد شوقي إلى البحر الكامل ، ليسكب فيه أبياته في رثاء (إسماعيل صبري) وقد لائم هذا البحر القصيدة ملائمة عجيبة من قوله [١] :

أجلُ وإن طال الزمانُ مُوافي أخلى يديك من الخليل الوافي

ثم قال[٢] : أخْنّت على الفلك المُدار فلم يَدُرْ وعلى القباب نقرَّ في الرِّحان

خلكم سقاهُ الوُدّ حين ودادهُ جَرَبُ لأهل الحكم والأشراف

لا يوم للأقوام حتي ينهضوا بقوادم من أمسهم وخوافي

ثم قال [٣] : واضحك من الأقدار غير معجّز فاليوم لست لها من الأهداف

استعمل الشاعر في سياق البيت عنصر الزمن ، ليساعد في رسم صورة الموت الذي هو آت لا محالة ، وكم أهلك من القرون قبلنا ، فضلاً عن محاولة المرثي أن يتعامل مع غيره بأخلاق رفيعة وكرم لافت ، وتظهر فيه الزمن هنا عندما يقول : إن لم تنهض الأمة بكلّ أقدارها لتحقّق تطوّرها وترتقي مع الأمم ، قبل فوات الأوان ، فالزمن قصير ، وهدفه اقتلاع الأفراد من بينهم (إسماعيل صبري) فجاءت الموسيقا متماهية مع المعنى الذي هدف إليه الشاعر .

---

(١) مرجع سابق ، ص ١٠٤/٣

(٢) مرجع سابق ، ص ١٠٥/٣

(٣) مرجع سابق ، ص ١٠٩/٣

ولا تنسى أن البحر الكامل من أكثر البحور جلجلة وحركات ، وفيه لون خاصُ يجعله فخماً جليلاً ، مع عنصر ترنّميّ ظاهر من مثل [١]:

- فاذهبْ كمصباح السماء كلاكما مال النهار به وليس بطاف
- غَلَبَ الحياة فتىً يسد مكانها بالذّكر فهو لها بديل وافي

لقد شبه الشاعر إسماعيل صبري بالمصباح الذي أنار الدرب للعقول المتطلعة إلي التقدّم ، فإذا كانت الشمس مصباح النهار ، فالمرثي مصباح العقول بأدبه وشعره ومكانته لمن بعده ، لكنه سرعان ما اختفى ولن يعود مضيئاً ، كما تختفي الشمس عند الغروب ولتأخذ الأبيات الأتية [٢] :

- ياراكب الحدباء خلَّ زمامها ليس السبيلُ على الدّليل بخافِ
- دانَ المطىّ الناسُ غير مطيّةٍ للحقّ لا عجلى ولا ميجاف [٣]
- لا في الجياد ولا النياق وإنما خلقت بغير حوافرٍ وخفافِ
- تنتاب بالرّكبان منزلة الهُدى وتؤمّ دار الحقِّ والإنصاف
- قد بلّغت ربّ المدائنِ وانتهتْ حيث انتهيت بصاحبي الأحقاف[٤]

ما نلاحظه في البيت الأول الحروف الجوفية ، وهي حروف المدّ في الكلمات: (يا راكب ، زمامها ، ليس ، السبيل ، الدليل ، بخاف).

علا فيها شأن المرء ، ولهذه الأحرف وقع في الأذن مميّز ، تشي بالتوقّع والاتعاظ ، والأمر نفسه في بقية أحرف المد في البيت ، وفي بقية الأبيات ، فالناس ركبوا مطيّة الحق بكل ثقة ، تصلهم إلى الإيمان الحق بالله جلَّ جلاله ، حتى زال قوم فارس ومن قبلهم قوم عاد ، فجاءت حروف المد تناسب هذا الصوت الهوائي، الموحي بالعمق والثقة ، والنفس المرتاحة ، وهذا يتماشى مع رنات البحر الكامل

---

(١) مرجع سابق ، ص ١٠٩/٣

(٢) مرجع سابق ، ص ١٠٨/٣

(٣) ميجاف : سريعة

(٤) الأحقاف : قوم عاد . ربُّ المدائن : كسري

بتفعيلاته الواضحة ، التي تهجم على السامع بما فيها من عواطف وصور ، حتي لا يمكن فصل البحر عن ذلك ، ومن هنا برز الجمال فيما سبق .

كما استعمل الشاعر الفعل المضارع : (تنتاب ، تؤم) الذي يعني الاستمرار والتجدّد والإصرار على الهدف من المسيرة ، ثم جاء الفعل الماضي : (بلّغت ، انتهيت) ليدل على نهاية المسير والرحلة وتحقيق الهدف ، كلّ ذلك توافق مع نغمات البحر الكامل ، الذي يتماهى بجمال دندناته وحسن نغمات تفصيلاته مع الحكمة والتأمل ، لكون ذلك يحتاج إلى هدوء وتأنّي ، ولا سيما في النظم الذي يتطلب أن يكون نغم الوزن شيئاً منزوياً ، يصل إلي الذهن من دون جلبة أو تشويش ، وكأنه إطار للكلام الموضوع فيه لا جزء منه .

القافية :

وإذا نظرنا إلى القافية في قصيدة الشاعر ، فنجد اختياره لحرف الفاء (ف) رويا ، مع أنه حرف قويّ النّبر مجهور ،فضلاً عن فخامته التي ضعفت بسبب حرف الوصل (الياء) كقوله [١] :

غَلبَ الحياةَ فتىً يسد مكانها بالذكر فهو لها بديلُ وافي

لقد منح حرف الفاء هنا تعبيراً عن الاسترخاء ، مع منحه البيت موسيقا لفظية ناعمة هادئة أكسته جمالاً ، فضلاً عن أن حرف الروي هذا (ف) يشي بالسرعة دونما تمهّل أو تريّث ، وهذا يتناسب مع ذكر الموت ، الذي إن حان لا يتأخّر عن وقته ولا يتقدم .

وهكذا نجد البحر الكامل – وزناً وقافية – قد جعله الشاعر ميداناً لتعمقه وتأمله، حتى صار أشدّ ملائمة لموضوع الموت الذي اختاره من بقية بحور الشعر، التي يجيء التأمل فيها طبيعياً مناسباً لنسجها وجوهر نغمها .

---

(١) مرجع سابق ، ص ١٠٦/٣

وعلي العموم فإن أحمد شوقي قد أجاد في اختياره الحروف المناسبة لهذا البحر بمدّاته وشدّاته وحاءاته وبقيّة الحروف التي تكاد تسمع منها رنَة الموت والحزن ونهاية الحياة لكلّ فرد .

ونختم القول : إنّ الموت نهاية ، لكنه ليس نهاية بمعنى الخاتمة فقط ، بل بمعنى الذروة ، أو الاكتمال أيضاً .

يقول برديائيف [1]: " أن يموت الإنسان هو أن يعاني العزلة المطلقة ، أن يقطع كلّ علاقة بينه وبين العالم ..... ، فالموت يضع حدّا لحديث الإنسان مع العالم الموضوعي .

إن الموت هو الدافع الحقيقي وراء كلّ ما يقوم به الإنسان ، لتجاوز ذاته وبنائها ، ويدخل في هذا الإبداع الغنيّ الذي يمكن أن يكون نموذجاً خارجياً جماليّاً للذات والوعي دافعه الوفاء للموت .

من هنا يبدأ الموت بالتحوّل إلي مقولة جمالية لتأسيس الذات الشعرية ، فالموت الجمالي يعني التغلب على الانقطاع ، بأن يحول الوعي ذاته بوصفها وجوداً للموت ، إلى خطاب وحوار يبدأ من الموت نفسه ، لكن لا ينتهي أبداً لأنه سيحيا فيه، في الموت وفي مطلقيته وحضوره الكلّي ، أي أن تصبح الذات وجوداً للحياة التي ليست سوى مجال حركي لتحقق الإمكان "

إن إسماعيل صبري لم يمت بفكره ورؤاه ، وإن مات جسدياً ، أليس هذا مجد ذاته جمال ؟ بل بؤرة الجمال .

---

(١) نيفولابرديائيف " العزلة والمجتمع " ترجمة فؤاد كامل ، دار الشؤون الثقافة بغداد ، ط ٢ / ١٩٨٦ م / ص ١٠٢ .

خاتمة البحث ونتائجه :

وهكذا تتوالى قصائد في فن الرثاء ولاتزال حتى اليوم تستنهضها مواسم الفقد المستمرة، وقد وقفت عند بعض ما يلقي الضوء على مرثية شوقي لإسماعيل ، ثم فسرتها الباحثة وحللتها جماليا قدر ما تيسر لفكرها .و قد كشفت القصيدة عن منزلة صبري الشعرية ٠

أَيامَ أَمرَحُ في غُبارِكَ ناشئاً نَهْجَ المهار على غُبار خِصاف
أَتعلّمُ الغاياتِ كيف تُرامُ في مضمارِ فضلٍ أو مجالِ قوافي

وفي هذه اللوحة اعترف شوقي بفضل صبري عليه ، فما شعره إلا من نفحاته ومن بحر شعره ، وما جريه في مضمار الحياة إلا بفضله العميم .مما يؤكد ما كان بين شوقي وصبري من صداقة وطيدة وحب ووداد .

قُلْ لي بسابقةِ الودادِ: أَقاتِلٌ هو حين يَنزِلُ بالفَتى ، أَم شافي؟

ومع ذلك فإن ، فن الرثاء في الشعر العربي ما زال قائما بكل أركانه (تأبين –ندب –عزاء) ومؤثرا حتى وإن تعددت أشكال إيصاله للمتلقي ٠وأغلبه رثاء عقلي واع ، بشئ من المجاملة وحب الشهرة ، ولم يكن الحزن وحده ٠

والقصيدة جاءت معبرة عن مشاعر شوقي وحبه للفقيد الذي توطدت صداقتهما وحسنت علاقتهما زمنا طويلا ،ولا يختلف أسلوب شوقي في هذه القصيدة عن أسلوبه في قصائده الأخرى ، فتراكيبه سليمة وعباراته فصيحة ، فشوقي ذا حافظة لاقطة لا تجد عناء في استظهار ما تقرأ ، يملك نصيا كبيرا من الثقافة العربية القديمة . ولغة القصيدة سلسة لولا ورود بعض الألفاظ التي تعد غريبة، لكن تنجلي غرابتها بالرجوع للمعجم العربي . وهذه الألفاظ هي : المتكرم – الزعاف – السحر – الأكناف – العباب . الرجاف – الأثافي – العافي – الأفواف الشكاة – – الطراف – الأملاك الأرداف – السجاف – الرعاف – الكفاف – المئناف – خصاف – ميجاف .

كما أن الشاعر لم يغال في تصوير الفاجعة ،لكنه ملك خيالا خصبا ودقة في الطرح وبلاغة في الإيجاز وصدقا في العاطفة ، مستخدما أحيانا نفس الكلمات ،

لكن في سياقات جديد ة مثل أسلوب المجاز في الأمر والنداء ،: (نم ملءَ جفنك) لأن الراقد في مثواه لن يجيب و (اضحك من الأقدار)كمصباح السماء) .وكأنها تنفيس عما في النفس ، وتنهدات يرسلها الصديق المحزون ، لفقد من يحب . والنداء قليل مثل : (أأبا الحسين) و(يا راكب الحدباء) دالا على اللوعة والأسى، وبينما يكثر في القصيدة لأسلوب الخبري الحواري الذي عُرف به شوقي في معظم شعره ، يقل أسلوب الإنشاء .

و شوقي كان معنيا طول القصيدة بمرادفة الواقع فوظف التشبيه قليلا بوصفه بنية فنية في القصيدة وأغلبه تشبيه المحسوس بالمحسوس ، ولا يخفى أن الإيحاء الفني الذي يثبته التشبيه في جزئيات وعناصر النص ، تقدم للمتلقي معاني لطيفة ومن ذلك : (يزورونَ قبورهَم كبيوتهم) و (فقدت بنانا كالربيع) و(اذهب كمصباح السماء) مستعملا الأداة :

ذَهَبَ الذبيح السَّمْحُ مثل سميه طُهْرَ المكفنِ طَيِّبَ الأَلفاف

ومرة بلا أداة :ما أنت يادنيا أرؤيا نائمٍ أم ليلُ عُرْسَ أَم بساطٌ سُلاف

(هذا هو الريحان)

وترى الجماجمَ في الترابِ تماثلتْ بعدَ العقولِ تماثلِ الأصداف

واستعان الشاعر ببعض الصور الشعرية الاستعارية ، موظفا الخيال بعيدا عن التقرير . فعبر عن الموت بالنذير : (ليس النذيرُ على هُدًى وعفافِ) وأسند الذهاب الى (الشباب) : (ذهب الشبابُ) ، وغيره مما بادل فيه بين المحسوس والمجرد ، فأبدع في خلق التشخيص والتجسيد .مثل (هِممُ العزاء قليلة) ، (خَفَّت له العبارات) .

كما وظف الشاعر الكناية لتصبح من مرتكزات القصيدة ومنطلقا عما يدور في ذهن الشاعر من عذابات النفس ومشاعر الفقد ، فكن بالذبيح عن صبري لاصابته بمرض القلب / مستلهما اللفظ من قصة سيدنا اسماعيل – عليه السلام – في قوله تعالى : " فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَىٰ فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ: يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ"

الصافات (١٠٢) وعبر عن الاقتدار والعزيمة(بالقوادم والخوافي) وجعل للموت وهو الأجل قضية ، (قاضي *القضاة*)

غزت القرونَ الذاهبين غزالةٌ دمُهم بذِمّةِ قرْنِها الرَّعّافِ

و جانس بين (غزت) و (غزالة) وبين (القرون) و (قرنها). وكنى بالعمائم الثلاث : عن مراجل الحياة وهي : الشعر الأسود الشباب ، والكهولة : حين يحن يختلط البياض بالسواد ، والشعر الأبيض بقرب النهاية : (نَسجت ثلاثَ عمائمٍ)وكنى بالحدباء عن النعش (يا راكبَ الحدباء) وهذه الصور مجتمعة تنطلق من بؤرة ومنبع واحد وتدور حول فلكه وهو الرثاء ، والضبط البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية أعطى النص بعدا جماليا خاصا . وشوقي حين صنع رموزه التعبيرية التصويرية اللغوية وسع الدائرة الوجدانية لدى القارئ ، وقد تميز بقوة التفكير فالتصوير ثم التعبير بألفاظ جميلة تنتج معاني موحية تؤثر في القارئ .

فالرثاء الفصيح بشعره يبقى هو الأرسخ والأبقى ، لقيامه على أسس فنية وصنعة إبداعية جمالية بصوره وتراكيبه وانسكابه في قالب موسيقي ، يضمن له مكانته ٠

التوصيات :

١ – دراسة الرثاء الشعبي : فالرثاء الشعبي لايمكن تجاهل حضوره ٠

٢ – دراسة فن الرثاء عبر تقنية وسائل التواصل الاجتماعي ، وكيف عززت من الانتشار والمشاركة الوجدانية ؟ وما مدى انعكاسه على جبر الخواطر وتعزيز السلوان ؟

٣ –هل تقلص فن الرثاء في عصر التقنية ، وتعدد وسائل التواصل ؟ وهل اختلف الرثاء الورقي في عصور القديمة عن النص الإليكتروني الحديث ؟ وهل قلت المراثي الحديثة المؤثرة ؟

وغيره من الأسئلة التي يمكن طرحها للنقاد والباحثين وهى بحاجة لدراسة٠

وعلى الله قصد السبيل

د. هدى يوسف سعد الدين

هوامش البحث

١ –الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٨.

٢ –تهافت النقد وقراءة التنميط والقصر، عبد الله محمد الغذامي، مجلة نزوة، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان، دط، ٢٠٠٩، ع٣٢ .

[٣] –جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حمر العين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، طبعة ١٩٦٩

[٤] – هايدغر وسؤال الحداثة، محمد الشيكر، دار إفريقيا الشرق، المغرب، دط، دت.

[٥] –الحق في الشعر، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط١ ٢٠٠٧،

٦ – شروح سقط الزند – القاهرة ١٣٨٣هـ – ١٩٦٤م .

٧ – دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ج:١١

٨ – الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت.

٩– في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٠، ج١.

١٠ – مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط/ ١ ، ٢٠١٢.

١١ –مقدَّمة الشَّعر، أدونيس ، دار العودة، بيروت،، ط٣، ١٩٧٩.

١٢ – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة ،بيروت، ط ٣، ١٩٨١٣٠، .

١٣ – الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى حضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة

١٤ – مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر(الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية)، نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر،د.ط، ١٩٨٤.م

١٥ – وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت، ج:٣، مجلة العربي – ٦٧٣ – صفر ١٤٣٦هـ – ديسمبر ٢٠١٤ .

١٦– دراسات في النص الشعري ، عبده بدوي : دار الرفاعي ، الرياض ، د.ط ، ١٩٨٤ .

١٧ – البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، محمود عسران : مكتبة بستان المعرفة ، كفر الدوار ، مصر ، د. ط ، ٢٠٠٦ .

١٨ – الرائد في الأدب العربي ، ج ١ ، دمشق – سوريا المطبعة الهاشمية ، ١٣٦٧ هـ ـــ ١٩٤٨م

١٩– البنية الإيقاعية في شعر البحتري – عمر خليفة إدريس : دراسات نقدية تحليلية – جامعة قاريونس ، ليبيا ، د.ط ، ٢٠٠٢.

٢٠ – منهاج البلغاء ورتج الأدباء ، حازم القرطاجني : تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ .

٢١ – موسيقى الشعر – الدكتور ابراهيم أنيس – ط ٢ القاهرة ١٩٥٢م .

٢٢ – " العزلة والمجتمع " نيفولابردیائیف ترجمة فؤاد كامل ، دار الشؤون الثقافة بغداد ، ط ٢ / ١٩٨٦ م

فهـرس الموضـوعـات

م	الموضـــوع	الصفحة
١-	ملخص	١٢٧١
٢-	Abstract	١٢٧٢
٣-	مقدمة	١٢٧٣
٤-	تمهيد : الشعر العربي الحديث:	١٢٧٥
٥-	المبحث الأول: إسماعيل صبري: الشاعرُ المختلف	١٢٨٦
٦-	المبحث الثاني :التوظيف الجمالي للصورة الفنية في بنية القصيدة	١٢٩١
٧-	المبحث الثالث: المعنى الجمالي للموسيقى الداخلية والخارجية للنص	١٣٠٨
٨-	خاتمة البحث ونتائجه :	١٣١٩
٩-	هوامش البحث	١٣٢٢
١٠-	فهـرس الموضـوعـات	١٣٢٤