أحمد الشطري

# خيمة من عبق

## دراسة موازِنَة

نقد

منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق

أحمد الشطري

# خيمة من عبق

دراسة موازِنَة

نقد

احتفاءً بالرموز الثقافية والأدبية اختار
الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق
الباحث والناقد **فاضل ثامر**
وسماً لمنشوراته عام 2022


بطاقة الفهرسة

809

ش 649 الشطري، أحمد

خيمة من عبق - دراسة موازِنَة / أحمد الشطري

بغداد : منشورات اتحاد الأدباء، 2022.

126 ص ؛ 21×14 سم

- النقد الأدبي

م.و.

2022 / 3791

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

الطبعة الأولى 2022

رقم الايداع ( 3791 ) في دار الكتب والوثائق ببغداد لسنة 2022

ISBN: 978-9922-687-41-4

اصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد



جميع حقوق الطبع والنسخ والترجمة محفوظة للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق حسب قوانين الملكية الفكرية لعام 1988، ولا يجوز نسخ أو طبع أو اجتزاء أو اعادة نشر أية معلومات أو صور من هذا الكتاب إلا بإذن خطي من الدار أو المؤلف.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher. This book is the writer's responsibility, and the opinions contained therein do not necessarily reflect the opinion of the publisher.



تصميم: نصير لازم
لوحة الغلاف للفنان مرتضى الجصاني

أحمد الشطري

# خيمة من عبق

## دراسة موازِنَة

نقد

2022

## الإهداء

**إلى مَنْجَمِ الضوءِ ومَعْدَنِ الكبرياءِ**
**إلى الحسينِ مناراً وخيمةً وسفرَ خلودٍ**
**إلى الجواهريِّ نخلة الشعرِ الباسِقَةِ**
**إلى عبدِ الرزاقِ عبدِ الواحدِ شاعراً**

# المقدمة

تعد الموازنة بين النصوص الشعرية مغامرة تنطوي على العديد من المصاعب ليس باعتبارها منهجا يتطلب الكثير من الجدية والتأمل والتحليل فحسب؛ بل لكونها تستدعي أن يتجرد القائم بها من ميوله وعاطفته، وأن ينظر في ما تنطوي عليه النصوص بتجرد كامل، وهذا بحد ذاته أمر يصعب تحققه بصورة كلية، فالناقد أولا وآخراً هو إنسان قد تهيمن العاطفة والذائقة على أحكامه، فتميل بها نحو مسار غير المسار الحقيقي، ومن ثمَّ سيضع نفسه في مواجهة مُتلقِّين ذوي أذواق متعددة ومختلفة، قد لا يلتمسون له العذر فيما بذله من جهد وما قدمه من نتائج، سواء اقترب من الحق أو ابتعد عنه بكثير أو قليل. بيد أن كل ذلك سيكون أمره هيناً في مقابل المتعة التي تتحقق له، وهو يرحل حاملا زوادته؛ ليجوب في مدن الكلام التي تتزين بأبهى حللها، وتضج شوارعها بأنغام تُرَقِّص القلوب قبل الأبدان، إنها رحلة الاكتشاف والمعرفة التي تنفتح دهاليزها على كنوز من الجمال تملأ العيون بالدهشة والذهول.

وبعد فإن ما نقدمه في بحثنا المتواضع هذا هو محاولة لإشراك المتلقي الكريم في جماليات هذه الرحلة مستسمحين من لم يجد فيها ما يرضي ذائقته ويرتقى إلى علميته، أن يحسب لنا جهد المغامرة في ركوب هذا المركب الصعب.

ونحن وإن كنا لا نميل إلى تحليل منهجي محدد، بيد أن بحثنا هذا حاول أن يلتزم الأسلوبية والتحليلية كمنهج مطرد في دراسة النصين والموازنة بينهما، وقد

قسمنا الدراسة إلى تمهيد تطرقنا فيه إلى تطور الشعر الحسيني، بدءا من أولى القصائد التي كتبت في هذه الواقعة، ومرورا بأهم المراحل التي مرت بها، مع ذكر بعض النماذج لأسماء وقصائد رأينا فيها الصورة الأكثر تطورا في عصرها بالنسبة لهذا الغرض، وانتهاء بأهم النماذج لعصرنا الحاضر، ثم قسمنا الدراسة إلى ثلاثة مباحث، فكان المبحث الأول والذي تناولنا فيه الجانب الفني من خلال تقسيم القصيدتين إلى لوحات، بيّنا فيها التشابه والاختلاف بين النصين في تناول الحدث، ومبحث ثان تناولنا فيه الجانب الصوتي وفق جداول احصائية، وأشرنا إلى الأثر المترتب على ذلك من الجانبين الإيقاعي والدلالي، ثم تناولنا في المبحث الثالث الجانبين الدرامي والسردي في النصين وأثر ذلك على جمالية القصيدتين.

ونحن بعد ذلك نرجو أن نكون قد وفقنا في تحقيق اسهامة ولو يسيرة في دراسة اجرائية ضمن هذا المنهج المهم ولنصين يعتبران من النصوص المميزة في غرضهما، وأجد من الواجب أن أتقم بالشكر إلى صديقي الاستاذ الناقد أمجد نجم الزيدي لما بذله من جهد في مراجعته لمخطوطة الكتاب وما ابداه من ملاحظات حفزت في إضافة جوانب مهمة في البحث، كما أتقدم بالشكر الجزيل للصديق الشاعر الدكتور حازم رشك التميمي لمراجعته المخطوطة وملاحظاته القيمة. والحمد والشكر والثناء لله أولاً وآخراً على نعمة التوفيق.

# تمهيد أول
# تطور الشعر الحسيني

شكلت ثورة الأمام الحسين(ع) بما انطوت عليه من قيم فكرية وانسانية وما احتوته من مشاهد مأساوية مصدرا ودافعا للعديد من الشعراء الذين تفاعلوا وانفعلوا بمجرياتها ودوافعها؛ فاستنفروا أقلامهم وملكاتهم الإبداعية؛ لتصوير وقائعها الأليمة، و إبراز جوانبها الفكرية والتحررية العظيمة.

وقد شهد هذا الغرض الشعري- إن جازت لنا التسمية- تطورا وتناميا سواء على الصعيد الفني أم على الصعيد الفكري.

وبدءاً من أولى النصوص التي قيلت في تلك الواقعة، نجد أن ثمة اختلاف في الكيفية التعبيرية عن ذلك الموضوع، فمن صورة الندم وتأنيب الضمير بسبب ضياع فرصة نصرة الإمام ومشاركته في ثورته التي تتجلى في قصيدة عبيد الله بن الحر الجعفي التي يقول فيها:

فيالك حسرة ما دمت حيا  تردد بين صدري والتراقي
حسين حين يطلب بذل نصري  على اهل الضلالة والشقاق
غداة يقول لي بالقصر قولاً  أتتركنا وتزمع بالفراقِ
فلو اني اواسيه بنفسي  لنلت كرامة يوم التلاق
فلو فلق التلهف قلب حي  لَهَمَّ اليوم قلبي بانفلاق

لقد فاز الاولى نصروا حسينا وخاب الاخرون [ألو) النفاق[1]

إلى صورة الحزن والبكاء على مجريات تلك الأحداث، والتي تمثلت في أبيات سليمان بن قتة العدوي:

مررت على أبيات آل محمد فلم أر أمثالها يوم حلت
فلا يبعد الله الديار وأهلها وإن أصبحت منهم برغم تخلت
ألم تر إن الشمس أضحت مريضة لفقد حسينٍ والبلاد اقشعرت
وان قتيل الطف من ال هاشم اذل رقاب المسلمين فذلت[2]

وبشر بن حذلم ووهب بن زمعة الجعفي، ولعل هذه النصوص هي الأولى التي روي أنها قيلت في تلك الواقعة، وقد خصصت لهذه المناسبة أو هذا الغرض دون سواه، بينما نلاحظ أن قصائد الشعراء اللاحقين لم يكن تناولها لهذه الواقعة إلا ببضعة أبيات بكائية، تأتي في معرض المديح لآل البيت وذكر مناقبهم، وهذا ما نلمسه في كل أو معظم قصائد من وصفوا بشعراء آل البيت في العصرين الأموي والعباسي والفترة اللاحقة، وهذا ما نجده في شعر الكميت والسيد الحميري ودعبل الخزاعي على سبيل المثال وهم ممن يعدون من أكثر الشعراء التصاقا بقضايا آل البيت، وربما كان جلّ شعرهم وقفا على

---

[1] أدب الطف أو شعراء الحسين/ جواد شبر – دار المرتضى– بيروت–ج١– ط١– ١٩٨٨– ص٩٧

[2] أدب الطف جواد شبر– ج١– ص٥٤

هذا الغرض، وكذا الشعراء الذين ينتهي نسبهم بآل أبي طالب أو بني هاشم ممن عاصروا الحكم الأموي ومنهم على سبيل المثال: الفضل بن العباس بن عتبة بن أبي لهب والفضل بن الحسن بن عبيد الله بن العباس بن علي بن ابي طالب، كما يروى كذلك شعرا للنساء في رثاء الإمام الحسين وهو أيضاً لا يخرج عن دائرة البكائيات ومن ذلك قول " الرباب بنت امرئ القيس بن عدي زوجة الحسين عليه السلام ترثيه. وقد توفيت سنة ٦٢هـ.

إن الذي كان نورا يُسْتضاءُ بهِ  في كربلاءَ قتيلٌ غيرُ مدفونِ
سبط النبي جزاكَ اللهُ صالحةً  عنّا وجُنِّبتَ خُسرانَ الموازينِ
قد كنتَ لي جبلاً صلداً ألوذ به  وكنت تصحبنا بالرحم والدينِ
من لليتامى ومن للسائلين ومَن  يغني ويأوي إليه كل مسكينِ
والله لا ابتغي صهراً بصهركم  حتى أغيَّب بين اللحد والطينِ"[١]

هذه النماذج الأولى لما سمي بـ(الشعر الحسيني) والواقع أنها مرثيات لا تختلف عن بقية المراثي التي حفل بها الشعر العربي سوى أنها مخصصة لذكر الإمام الحسين ومن قتل معه من أهل بيته، ويمكن أن نعمم ذلك على كل الشعر الذي تناول شخوص واقعة الطف في العصر الأموي.

أما في العصر العباسي فيبرز أمامنا اسم الشاعر السيد الحميري وقصيدته الشهيرة التي يقول فيها:

أُمْرِرْ على جَدَثِ الحسينِ  وقُلْ لأعظمِهِ الزَكيّهْ

[١] نفس المصدر- ج١- ص٦١

يا أعظُماً لا زِلْتِ منْ وَطْفاءَ ساكِبةٍ رَوِيَّهْ
ما لذَّ عيشٌ بعد رضّـــــكَ بالجيادِ الأعوجيَّهْ
قبرٌ تضمَّنَ طيّباً آباؤه خيرُ البريَّهْ
.....
فإذا مررَتَ بقبْرِهِ فأطِلْ بهِ وَقْفَ المطِيَّهْ
وابْكِ المطهّرَ للمطهّرِ والمطهّرةِ الزكيّهْ
كبُكاءِ مُعْوِلَةٍ غدَتْ يوماً بواحِدِهَا المنيّهْ[1]

وهي قصيدة وإن اختصت بالإمام الحسين ومقتله إلا أنها بقيت في دائرة الرثاء البكائي.

ونجد أيضا من المبرزين شاعر أخر هو منصور النمري وقصيده التي يقول منها:

أريق دمُ الحسينِ ولم يراعوا وفي الأحياء أمواتُ العقولِ
فَدَتْ نَفْسٌ جَبينَكَ منْ جَبينٍ جَرى دَمُهُ على خَدٍّ أسيلِ
أَيَخْلو كُلُّ ذي وَرَعٍ وَدِينٍ مِنَ الأَحْزَانِ وَالهَمِّ الطَّويلِ
فُؤادَكَ وَالسُلُوَّ فَإِنَّ قَلبي سَبايا أنْ تعُودَ إلى ذُهولِ
وَقَدْ شَرِقَتْ رِمَاحُ بَنِي زيادٍ بِرِيٍّ مِنْ دِماءِ بَني الرَّسولِ
أَلَمْ يَحْزُنْكَ سِرْبٌ مِن نِساءٍ لآلِ مُحَمَّدٍ خُمْشِ الذُّيولِ
يُشَقِّقْنَ الجُيوبَ على حُسَيْنٍ أيامى قَدْ خَلَوْنَ مِنَ البُعولِ

---

[1] ديوان السيد الحميري/ شرحه ضياء حسين الأعلمي- مؤسسة الأعلمي للمنشورات- بيروت- لبنان- ط١-١٩٩٩م ص٢٢٦

أَلَمْ يَبْلُغْكَ والأنباءُ تُنْمى  مِصالُ الدَّهْرِ في وَلَدِ البتولِ
بِتُرْبَةِ كَرْبَلاءَ لَهُمْ دِيارٌ  نِيَامُ الأهلِ دَارِسَةُ الطُّلولِ
فَأَوْصالُ الحُسينِ بِبَطْنِ قاعٍ  مَلاعِبُ للدَّبورِ وَلِلْقَبولِ
بَرِئْنا يا رَسُولَ اللهِ ممن  أصابَكَ بالأذاْةِ وَالذّحُولِ
ألا يا لَيْتَني وُصِلَتْ يَمِيني  هُناكَ بقائِمِ السَّيْفِ الصَّقيلِ
فَجُدْتُ عَلى السُّيُوفِ بِحُرِّ وَجْهِي  ولَمْ أَخْذِلْ بَنيكَ مَع الخذولِ[1]

وهو أيضا لا يختلف عمن سبقه سوى بأمنيته أن يكون مع الحسين في ذلك اليوم، بيد أننا يمكن أن نعد هذه الأمنية – ولو تسامحا– بادرة للدعوة للتأسي بثورة الإمام.

وهناك أيضا دعبل الخزاعي بيد أن رثائيات دعبل جاءت ضمن قصائده التي يمدح بها آل البيت ولم تكن مستقلة:

"رأس ابن بنت محمد ووصيه  ياللرجال على قناة يُرفع
والمسلمون بمنظر وبمسمع  لا جازع من ذا ولا متخشع
ايقظت أجفانا وكنت لها كرى  وأنمت عيناً لم تكن بك تهجعُ
كحلت بمنظرك العيون عماية  واصمّ نعيك كل اذن تسمعُ
ما روضة إلا تمنت أنها  لك مضجع ولخط قبرك موضعُ" [2]

---

[1] ديوان منصور النمري– تح– الطيب العشاش– دار المعارف للطباعة– دمشق– ١٩٨١م– ص ١٢٦

[2] ديوان دعبل بن علي الخزاعي/ صنعه الدكتور عبد الكريم الشتر– مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق – دمشق– ط٢– ١٩٨٣م–ص٣٩٩

بينما نجد في شعر الشريف المرتضى قصائد خصصت لهذه الواقعة، مع ملاحظة أن تلك القصائد لم تكتف بوصف مجريات الواقعة، واستدرار الدموع عليها، والتعبير عن الحزن لوقائعها، بل إنها حفلت بالوعيد والهجاء لبني أمية، والفخر بالإرث الطالبي؛ ولعل ذلك نابع من خصوصية نسب الشريف المرتضي، واعتداده المعروف بذلك النسب. فنراه يقول:

تخالُ من لألاءِ أنوارِهم  ليلَ الفيافي لهمُ مقمرا
صرعى ولكن بعد أن صَرَّعوا  وقطَّروا كلَّ فتى قطّرا
لم يرتضوا درعا ولم يلبسوا  بالطعنِ إلاّ العلقَ الأحمرا[1]

وكذا شعر أخيه الشريف الرضي والذي كان أكثر منه تعميما سواء في طلب الثأر للإمام أم مقارعة الطغاة ولعل هذه أول بادرة للدعوة للوقوف بوجه الطغاة استلهاما من ثورة الحسين. فيقول بعد أن أبيات رثاء وسرد لمجريات واقعة الطف:

كم إلى كم تعلو الطغاة، وكم يحـــــكُمُ في كُلّ فاضِلٍ مَفضُولُ
قَدْ أذاعَ الغليلُ قلبي، ولكنْ  غَيرَ بَدْعٍ إنِ استَطَبَّ العَليلُ
لَيْتَ أنّي أبقى، فأمتَرِقَ النّا  س وفي الكَفِّ صارِمٌ مَسلُولُ

وأجر القنا لثارات يوم الـــطفِّ يستلحق الرعيل الرعيل
صبغ القلب حبكم صبغة الشيب  وشيبي ، لولا الردى، لايحول

---

[1] ديوان الشريف المرتضى/ شرح د. محمد ألتونجي- دار الجيل- بيروت- مج٢- ط١- ١٩٩٧- ص١٤

أنا مولاكم، وإن كنتُ منكم والدي حيدر وامي البتول[١]

ولم يكن رثاء الإمام الحسين مقتصرا على شعراء المشرق العربي بل تجاوز ذلك إلى بلاد المغرب والاندلس ففي القرن الرابع للهجرة نجد العديد من المراثي الحسينية لدى الشاعر الأندلسي صفوان بن إدريس المرسي إذ يقول في إحدى قصائده في رثاء الأمام الحسين (ع):

أمرنة سجعت بعود أراكِ قولي مولّهة علام بكاك
أجفاكِ إلفك أم بليت بفرقة أم لاح برق بالحمى فشجاك
لو كنت مثلي ما أنفت من البكا لا تحسبي شكواي من شكواك
إيه حمامة خبريني ، إنني أبكي الحسين ، وأنت ما أبكاك
أبكي قتيل الطف فرع نبينا أكرم بفرع للنبوّة زاكي
ويل لقوم غادروه مضرّجاً بدمائه نضواً صريع شكاك
متعفّراً قد مزّقت أشلاءه فرياً بكل مهنَّد فتاك[٢]

وإذا تتبعنا الشعر العربي في كل فتراته التي تلت واقعة الطف فلن نجد فترة تخلو من شعر يتطرق إلى تلك الواقعة الأليمة غير أن كل ذلك يكاد يتصف بذات الصفة وهي الرثاء المحض سواء كان من ضمن قصائد تتحدث عن فضائل آل البيت عموما أم بقصائد تختص برثاء الإمام.

---

[١] ديوان الشريف الرضي/ مج٢- دار صادر للطباعة والنشر- بيروت – ١٩٦١م- ص١٩٠

[٢] شعراء الطف/ جواد شبر – ج٣- ٢٤٩

وقد أخذت واقعة الطف تأخذ مدى أكثر اتساعا، في العصور المتأخرة، وأصبحت تشكل محورا أساسيا في قصائد الشعراء، وإن لم تخرج عن الإطار الرثائي البكائي، والوصفي لمجريات تلك الواقعة، وقد تجلى هذا في شعر بعض شعراء القرن الثالث عشر للهجرة ولعل في مقدمتهم السيد حيدر الحلي بقصائده التي خصصت لهذه المناسبة، غير أنها لم تختلف عن الطريقة القديمة في وصف أحداث الواقعة وإظهار الحزن، واستدرار الدموع على القتلى، ولكن نلحظ في قصائد السيد الحلي حالة ربما تكون جديدة وهي محاولة إعطاء صورة الواقعة مساحة أكثر سعة، من خلال الإبراز الوصفي لجوانب مختلفة في ساحة المعركة، فبدأنا نرى نوعا من البانوراما في إبراز تفاصيل دقيقة وشاملة لمشهد المعركة، وإضاءة لجوانب أخرى شخصية و حدثية فيها، وأحسب أن قصائد السيد الحلي شكلت انتقالة فنية واسلوبية في التعامل مع واقعة الطف وإن كانت السمة البكائية بقيت غالبة عليها، إلا أنها استخدمت البناء المشهدي في الحديث عن الواقعة؛ لتفتح مساحة أوسع في رصد ورسم مجرياتها. ويمكن أن نلحظ شيئا مما أشرنا إليه في قصيدته الفائية، فبعد أن يستعرض واقعة الطف ينتقل إلى وصف حالة السيدة زينب (ع) مستخدما تقنية المونولوج على لسانها فيقول:

مشوا تحتَ ظلِّ المرهفاتِ جميعهم  بأفئدة حرّى إلى مَورد الحتفِ
فتلك على الرمضاء صرعى جسومهم  ونسوتُهم ها تيك أسرى على العجفِ
خُذي يا قلوب الطالبيّين قُرحَةً  تزول الليالي وهي دامية القِرفِ
فإنّ التي لم تبرح الخِدر أُبرزَت  عَشِيّةَ لا كهفٌ فتأوي إلى كَهفِ
لقد رَفعَت عنها يد القوم سَجفها  وكان صفيح الهند حاشية السَجف

وقد كان من فرط الخفارة صوتها يُغَضُّ فغُضّ اليوم مِن شدّة الضَعفِ
وهاتفةٍ ناحت على فقد إلفِها كما هتفت بالدَوح فاقِدةُ الإلف
لقد فزِعت من هجمة القومِ وُلّهاً إلى ابن أبيها وهو فوق الثرى مغفِ
فنادت عليه حين ألفته عارياً على جسمه تسفي صبا الريح ما تسفي
حملتُ الرزايا قبل يومك كلّها فما أنقضت ظهري ولا أوهنت كتفي
ولاويتُ من دهري جميعَ صروفه فلم يُلوِ صبري قبل فقدك في صرفِ
ثكلتك حين استعظلَ الخطبُ واحداً أرى كلّ عضو منك يُغني عن الألفِ
بودي لو أن الردى كان مرقدي ولا ابن[ولابن] أبي نبهتُ من رقدة الحتفِ
ويا لوعة لو ضمني اللِحدُ قبلها ولم أبدُ بين القوم خاشعةَ الطرفِ[1]

إن التطور الفكري والحضاري والسياسي في بدايات القرن التاسع عشر وما بعده، وما شهدته القصيدة العربية من تطور على الصعيدين الفني والأسلوبي، لا بد أن يكون له أثر في القصيدة الحسينية وأسلوب التعامل مع تلك الثورة العظيمة وفق المفاهيم الحديثة، وليس وفقا للإعتبارية الدينية المقدسة لشخوصها، وإنما انسجاما مع الإعتبارية الإنسانية والفكرية المجردة من المؤثر الديني، وباعتبارها نموذجا مضيئا للتحرر من العبودية ومقارعة الطغيان والظلم والفساد، وهو ما يمكن أن يشكل مثالا ملهما للحركات الثورية التي شهدها هذا القرن.

---

[1] ديوان السيد حيدر الحلي/ تح علي الخاقاني- منشورات دار البيان- المطبعة الحيدرية – النجف- ١٩٥٠-ج١- ص ٩٦

ومن هنا نجد إن تعامل بعض الشعراء المعاصرين مع واقعة الطف أصبح يتخذ منحى آخر، يبتعد نوعا ما عن تلك الوصفية والبكائية المفرطة من خلال التوظيف الرمزي لمعاني الثورة والتضحية المتجسدة سواء في أجواء إطارها العام، أم في تفاصيل التفاعلات النفسية والفكرية لشخوصها، وأرى أن قصيدة الجواهري (آمنت بالحسين) تشكل النموذج الأكثر وضوحا لهذا التحول والتجدد في طبيعة وأسلوب التعامل والتناول لهذه الواقعة ورمزية بطلها الإمام الحسين(ع) بصورة خاصة وأبطالها الأخرين بصورة أعم.

كأنَّ يَدَاً مِنْ وَرَاءِ الضَّرِيحِ حمراءَ '' مَبْثُورَةَ الإِصْبَعِ''
تَمُدُّ إلى عَالَمٍ بالخُنُوعِ وَالضَّيْمِ ذي شَرَقٍ مُتْرَعِ
تَخَبَّطَ في غابةٍ أطْبَقَتْ على مُذْئِبٍ منه أو مُسْبِعِ
لِتُبْدِلَ منهُ جَدِيبَ الضَّمِيرِ بآخَرَ مُعْشَوْشِبٍ مُمْرِعِ
وتدفعَ هذي النفوسَ الصغارَ خوفاً إلى حَرَمٍ أَمْنَعِ[1]

وكما هو واضح من هذه الأبيات، أنها اتخذت من رمزية الإمام مصدر إلهام للتحرر ودافعا للثورة ورفض الخنوع؛ وهذا كما أشرنا سابقا جاء نتاجا للتحول الفكري والسياسي الذي شهده العصر الحديث، وأنا هنا أتحدث عن التطور الداخلي ضمن القصيدة العمودية أو ما تعرف بالكلاسيكية .

[1] ديوان محمد مهدي الجواهري/ تح د. ابراهيم السامرائي ود. مهدي المخزومي وآخرون- وزارة الإعلام العراقية- مطبعة الاديب البغدادية-١٩٧٤- ج٣- ص٢٣٤

ومع ظهور قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر أصبح التعامل مع الثورة الحسينية وشخوصها كمعطى رمزي لدى الكثير من الشعراء، سواء كانت نصوصهم تلك مكرسة لموضوعة الثورة الحسينية، أم أن تلك النصوص جاءت متضمنة اشارة لها أو لشخوصها.

ويمكن هنا أن نشير إلى بعض النماذج المميزة لما ذكرناه سابقا مثل:

الرحيل إلى شمس يثرب للشاعر شوقي بزيع والمسرحية الشعرية (الحر الرياحي) لعبد الرزاق عبد الواحد ومسرحية الحسين ثائراً لعبد الرحمن الشرقاوي وقصيدة نزار قباني (السمفونية الجنوبية الخامسة):

"سميتك الجنوب

يا لابسا عباءة الحسين

وشمس كربلاء

يا شجر الورد الذي يحترف الفداء

يا ثورة الارض التقت بثورة السماء

يا جسدا يطلع من ترابه

قمح وأنبياء

.....

سميتك الجنوب

يا قمر الحزن الذي يطلع ليلا من عيون فاطمة

يا سفن الصيد التي تحترف المقاومة

يا أيام عاشوراء،

و يا مآذن الله التي تدعو إلى المقاومة

يا لعلعة الرصاص في الأعراس
يا فصائل النمل التي
تهرب السلاح للمقاومة." [1]
.....

وهناك العديد من النماذج من هذه الشاكلة لا يسع ذكرها هنا.

ولم تقف الصورة الحداثوية في القصائد العمودية عند الجواهري فقط، بل أصبحت هاجسا لدى العديد من الشعراء المعاصرين ولعل قصيدة الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد (في رحاب الحسين) أنموذجا بارزاً آخر لهذا التطور والتي سنحاول قراءتها بموازنة قصيدة الجواهري هنا لما لهاتين القصيدتين من مميزات سنعرض لها في مضان بحثنا.

واستمرت عجلة التعامل الحداثوي في قصائد الشعراء اللاحقين لنجد نماذج مشرقة في صورها وطبيعة خطابها في التعامل والتناول للثورة الحسينية، وواقعة الطف وشخوصها، لا بوصفها صورة مأساوية تستجلب المناحة، واستدرار الدموع ومدعاة للتفجع والانكسار، بل بوصفها مصدرا تنويريا، و مثيرا ثوريا، ومدعاة للشموخ والسمو ورفض الخنوع. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة الشاعر أجود مجبل (سنابلُ الحسين) يقول:

هنا جرة العمر مولاي عطشى
يكاد بها الحلمُ أن يُكسرا

---

[1] الاعمال السياسية الكاملة/ نزار قباني – منشورات نزار قباني– بيروت– لبنان– ط٢–١٩٩٩– ص٦٠

فكم ثقبتها الحروبُ واقعى
بها الماءُ منجرداً مُقفرا
ورغم احتشاد المسوخ عليك
رأيت من الغد ما لا يُرى
فكنت دماً لا يجيدُ الغياب
ولم ينتسب مرة للثرى
ولكنهَّه الشغف الكوكبيُّ
إلى كل عاصفة أبحرا"[1]

وكذلك مانجده في قصيدة عارف الساعدي التي يقول فيها:
ولما استفاقَ الظلامُ ودَبَّتْ
مدائنُهُ الرثَّةُ الكادرَهْ
نَهَضْتَ وأوْقَدْتَ سبعينَ نَجْمَاً
يظلّونَ أنْجُمَنا الزاهرَهْ
وأنتَ الوحيدُ الذي في يَدَيْهِ
قناديلُ أروقةِ الآخِرَهْ
فأسْرَجْتَ روحَكَ وَسْطَ الظلامِ

[1] يا ابي ايها الماء/ أجود مجبل- شركة نورس بغداد للطباعة- بغداد- ط١- ٢٠١٢-ص ١٦٧

ولألأتَ في الليلةِ العاشِرَهْ[1]

وبعكس ما نظمه الشعراء الأولون الذين تمنوا أن يكونوا مع الإمام في واقعة الطف نجد الشاعر حازم رشك التميمي يصنع مفارقة رائعة إذ يقول في قصيدة (هروب من الطف):

الحمدُ للهِ أنّي لستُ في الطفِّ
لَرُبّما كانَ من أعدائهِ سيفي
الحمدُ للهِ أنّي لستُ مُمْتَحَنًا
كمحنةِ الحرِّ في دوّامةِ الزحْفِ
الحمدُ لله أني لستُ أسمعهُ
إبّانَ كان يقودُ الركبَ للحتفِ
لَرُبّما كانتْ الأوهامُ تخطفني
كالآخرينَ فيستجدي العطا حرفي
الحمدُ للهِ أنَّ اللهَ صوّرني
في غيرِ يومٍ ، فيومُ الطفِّ لا يعفي
لَرُبما كانَ يدعوني مناصرةً
فلا يرى غيرَ مطعونٍ من الخلفِ
أنا ولستُ أنا وحدي ، ولست أنا
وحدي ، أقول : بهذا القولِ ما يكفي

[1] برنامج سجدة شعر– قناة كربلاء الفضائية– الشاعر عارف الساعدي– ٢٠١٠ م

الحمدُ للهِ أني قلتُها عَلَنًا
وإنْ كشفتُ على أسماعِكمْ زيفي[1]

وفي بعض قصيدة الشاعر المصري أحمد بخيت يمكن ان نلحظ بعض ملامح التجديد في الطرح أيضاً:

أَسْمَاؤُنَا الّصحراءُ واسْمُكَ أخْضَرُ
أرني جِراحَك كلّ جرحٍ بَيْدرُ
يا حِنطةَ الفقراءِ يا نبع الرضا
يا صوتَنا والصمتُ ذئبٌ أحمرُ
يا ذبحَ هاجر يا انتحابةَ مريمٍ
يا دمعَ فاطمةَ الذي يَتحَدّرُ
إيهٍ أبا الشهداءِ وابنَ شهيدِهم
وأخا الشهيدِ كأن يومَك أعْصُرُ [2]

ومن قصيدة للشاعر الدكتور رحمن غركان:

الأرض نادتك — بعد الله- يا أبتي
يا كلَّ نبضٍ لهذا الماء في شفتي
ثكلى رؤاي وثكلى مثلها لغتي

---

[1] لافتات ثورة تشرين- إيقاع التكتك/ حازم رشك التميمي- منشورات أحمد المالكي- بغداد- العرق- ط١-٢٠٢٠- ص١٢٢

[2] حين يظمأ الماء/ علي الإمارة - شركة الغدير للطباعة والنشر- البصرة — العراق- ط٣-٢٠١٥- ص٦٩

ثكلى المسافات في دربي، وفي جهتي
فالريح تغرس هذا الماء من عطشٍ
ونهرك الطهرُ أندى من ثرى سعتي
كم بين غيمك والأنهارِ من نسبٍ
كم بين شمسك والأنهار من صفةِ [1]

وربما نلاحظ أيضا صورة أخرى من التناول للإمام الحسين لا بوصفه مقدسا دينيا، بل بصفته الإنسانية البحتة، التي تجسده بصفة الحبيب المعشوق الذي تتطلع النفوس لرؤيته أو زيارة ضريحه، أو بكونه الساكن المقيم في عيون وقلوب عاشقيه، وهو ما يتمثل في قصائد الكثير من الشعراء المعاصرين. ومن ذلك قصيدة الشاعر أحمد الشطري (عن بسمة القادم من الحزن):

وجهٌ من الأفُقِ الملبّدِ يُشرقُ وصدىً بهِ شجرُ المروءةِ يورقُ
حلُمَتْ بهِ الصحراءُ مبتسماً يجيءُ فيستفيقُ على يديها الزنبقُ
مخضوضرَ الخطواتِ ينثرُ فوقَها غبشاً برائحةِ الكرامةِ يعبقُ
مذْ مرَّ موكبُهُ الخضيلُ تنفستْهُ الأمنياتُ ولم تزلْ تستنشقُ
في مقلتيهِ لضوءِ فاطمةَ احتشادُ كواكبٍ ودويُّ حزنٍ مرهِقُ
وبنحرِهِ منْ ثغرِ أحمدَ لمْ يزلْ سربٌ من القبلِ اللطافِ يُزقزقُ
وبصدرهِ مسرى عليٍّ في الوضوحِ وزهدُهُ وشموخُهُ المتألّقُ
هو قادمٌ كفّاهُ حقلُ مباهجٍ وحمائمُ الفقراءِ فيهِ تحلّقُ

[1] حين يظمأ الماء/ اعداد علي الإمارة- ص١٣٥

آتٍ يعلّمُنا المسيرَ فنحنُ صبيتُهُ  الأولى في إصبعيهِ تعلقوا[1]

وفي تعامل جديد مع واقعة الطف وشخوصها حاول الشاعر علي الإمارة أن يصور هواجس أولئك الأصحاب قبل مقتلهم أو في لحظة مقتلهم في مجموعة شعرية اسماها (هواجس أصحاب الحسين).

إن فعل التحديث في أسلوب وطريقة تناول واقعة الطف سيبقى هاجساً دائما للشعراء من أجل استلهام رمزيتها بكل ما تحمله من معان ثرة وعظيمة ومتفردة.

[1] إني آنست نورا/ أحمد الشطري – دار أور للطباعة والنشر- الشطرة- العراق- ط١- ٢٠١٨- ص٥٢

## تمهيد ثاني
## الموازنة تاريخياً

كل إبداع لن يستقيم ولن تتنامى جودته مالم يرافقه عملية تقويم، وكذلك عملية التقويم هي الأخرى تتطور أدواتها مع مسيرة التطور الزمني، وقد رافق النقد الإبداع الشعري منذ أولى ارهاصاته، بيد أن الذائقة الفردية المحضة كانت هي الطابع السائد على تلك الأحكام النقدية، وغالبا ما كانت تجري المفاضلات بين شاعر وآخر أو قصيدة وأخرى تبعا لذائقة المتصدي أو المتلقي، ومن الطبيعي أن تكون الأحكام في هذا الشأن غير مُرْضِية للطرف المفضول.

ولم تكن تلك المفاضلات صحيحة أو محقّة في أحكامها في الغالب لأنّها خاضعة إلى تأثيرات متعددة، شخصية كانت أم سياسية أم اجتماعية أم ذوقية، والأمثلة على ذلك كثيرة ومن ذلك ما جاء في كتاب (الموشح) للمرزباني: أن امرؤ القيس بن حجر تنازع مع علقمة الفحل، في الشعر: أيهما أشعر؟ فقال كلّ واحد منهما : أنا أشعر منك. فقال علقمة : قد رضيت بامرأتك أمُّ جُندب حكماً حكماً بيني وبينك. فحكَّماها؛ فقالت أم جندب لهما: قولا شعراً تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة وروِيٍّ واحد. فقال امرؤ القيس:

خليليَّ مُرّا بي على أمَّ جندبِ  نقَضَّ لُباناتِ الفؤاد المعَذَّبِ

وقال علقمة:

ذهبتَ من الهجران في غير مذهَبِ ولم يكُ حقّاً طولُ هذا التجنُّبِ

فأنشداها جميعاً القصيدتين، فقالت لامرئ القيس: علقمةُ أشعر منك. قال: وكيف؟ قالت: لأنك قلت:

فللسوط أُلْهوبٌ وللساق دِرَّةٌ وللزجرِ منه وقعُ أخرج مُهْذِبِ

الأخرج: بياض النعام. والخرج: بياض في سواد وبه سمِّي. فجهدتَ فرسك بسوطك في زَجْرك، ومَريتَه فأتعبته بساقك. وقال علقمة:

فأدركهنَّ ثانياً منْ عِنانِه يَمُرُّ كمَرَّ الرَّائح المتَحلّبِ

فأدرك فرسه ثانيا منْ عِنانِه، لم يضرَّ به ولم يُتْعبه.

فقال: ما هو بأشعر مني. ولكنكِ له عاشقة. فسمي الفحلَ لذلك.[1]

وذكر ابن رشيق في كتابه العمدة أنه" حكي عن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه أنه قال: لو أن الشعراء المتقدمين ضمهم زمان واحد ونصبت لهم راية فجروا معا علمنا مَن السابقُ منهم، وإذ لم يكن فالذي لم يقل لرغبة ولا لرهبة، فقيل: ومن هو؟ فقال: الكندي[ ويعني امرؤ القيس]، قيل: ولم؟ قال: لأني رأيته أحسنهم نادرة، وأسبقهم بادرة."[2]

ونلحظ من هذه الرواية أن الإمام علي بن أبي طالب قد وضع للمفاضلة شروطاً، وهي:

---

[1] ينظر الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء/ محمد بن عمران بن موسى المرزباني(ابو عبيد الله) – تح– محمد حسين شمس الدين – دار الكتب العلمية– بيروت – لبنان– ط١– ١٩٩٥م– ص٣٩

[2] العمدة في محسن الشعر ونقدة/ ابن رشيق القيرواني – تح– محمد محيي الدين عبد الحميد– ج١– دار الجيل للنشر والطباعة– ط٥–١٩٨١م– ص٤٢

١- اجتماع الشعراء في زمن واحد.
٢- وحدة الموضوع الذي يكتبون عنه.
٣- أن يكتب الشاعر من دون ترغيب ولا ترهيب في حال استحالة توفر الشرطين السابقين.
٤- أن يأتي الشاعر بما لم يسبقه إليه أحد من شعرية وبلاغية، وان يتصف ما بادر إليه وسبق إلى صناعته بالجودة والحسن.

ونقل عن عمر بن الخطاب في سبب تفضيله لزهير بن أبي سلمى قوله أنه:" لا يعاظل بين الكلام، ولا يتتبع حُوشِيَّه، ولا يمدح الرجل إلّا بما في الرجال." وهنا نجد مواصفات أخرى مختلفة عما سبق، وهذه المواصفات تتعلق بالبناء اللغوي للقصيدة بينما كانت عند الإمام علي بن أبي طالب تتعلق بالبناء الصوري والبلاغي ومن ثم ينتقلان إلى الموضوعات فنرى أن الخليفة عمر يتحدث عن جانب المديح فقط ويضع له شرط تلازم الصفات مع الموصوف، بينما نرى الإمام علي يتحدث عن مجمل المواضيع التي يتناولها الشاعر. ومع أن مثل هذا النقد يحمل تطورا موضوعيا في العملية النقدية، إذ لم يعد منحصرا في الجانب الذوقي وانما نجد فيه اثراً فاعلاً للجانب الفكري والفني واللغوي في الحكم والمفاضلة.
ولم تكن الأحكام النقدية التي رافقت أصحاب النقائض إلا أحكاماً ذوقية، لا ترتكز على الجانب الفني فقط، وإنما تقع تحت المؤثرات الأخرى التي تخرج عن دائرة جماليات الشعر، ونجد الكثير من الأحكام قد غلفت بحكايات لا تستقيم مع المنطق في بعض تفاصيلها، ومن ذلك ما رواه صاحب الأغاني

فقال:" كان الذي هاج التهاجي بين جريرٍ والأخطل أنّه لما بلغ الأخطلَ تهاجي جرير والفرزدق قال لابنه مالكٍ- وهو أكبر ولده وبه كان يُكْنَى-: انحدر إلى العراق حتّى تسمع منهما وتأتيني بخبرهما. فانحدر مالكٌ حتى لقيهما وسمع منهما ثم أتى أباه. فقال له: كيف وجدتهما؟ قال: وجدتُ جريراً يغرفُ من بَحْر، ووجدتُ الفرزدق ينحِت من صخر. فقال الأخطل: الذي يغرِف من بحرٍ أشعرهما؛ وقال يفضِّل جريراً على الفرزدق:

إنّي قضيتُ قضاءً ذي جَنَفٍ  لما سمعتُ ولما جاءني الخبَرُ
أنَّ الفرزدقَ قد شالت نعامتُه  وعضّه حيَّةٌ من قومهِ ذَكَرُ

ونلاحظ أن حكم الأخطل في هذه الرواية – مع مآخذنا عليها- قد استند إلى رأي ابنهِ من خلال وصفٍ مقتضب لشعر الشاعرين، وهو حكم كما يبدو لا يستند إلى رؤية نقدية فاحصة من قبل شاعر يعد من الفحول ولا حتى إلى ذائقته، ومن بين مآخذنا على الرواية هو لا منطقية ارساله لابنه إلى العراق؛ ليستمع إلى الشاعرين، فهل يعقل أن قصائدهم لم تصل إليه؛ ليرسل ابنه ليستمع إليهم، ومن ثَمَّ يصدر حكمه بناء على رأي غيره، وإذا كانت قصائدهم لم تصله كيف قام بمعارضتها. ومع ذلك فان الرأي الذي جاء به (مالك) هو رأي ذوقي لا أكثر.

وقد كان للذائقة المتأثرة بالأهواء والآراء والعقائد والقبلية وغيرها الحكم الفصل في المفاضلة بين الشعراء سواء من قبل الناس أم من قبل الحكام وحتى من قبل المتأدبين.

و يرى الاستاذ ميثم طارق: أنه "لو دققنا النظر في الآراء النقدية التي أطلقها النقاد في العصر الأموي لوجدنا مدى الاختلاف بين المفاضلة في النقد الجاهلي والإسلامي وبين النقد الأموي، إذ إن النقاد قد التفتوا في دراساتهم النقدية إلى مالم يلتفت إليه القدماء، أو بعبارة أدق، لم يبالوا بها، كالأغراض المختلفة والفنون المتنوعة في الأدب.

فمن ثم بدأ النقاد في هذه الفترة الأدبية يصنفون الشعراء على أساس ما عندهم من تخصص الطبع الشعري كما صنّف نصيب بن رمَاح(ت١٠٨) شعره وشعر معاصريه تصنيفا مبنيا على أسُس بيّنةٍ لم نجد مثلها عند النقاد القدامى، ومن ثمّ حَكَم على الشعراء بقوله« جميلُ إمامُنا وعمر بن أبي ربيعة أوصفنا بربات الحجال وكَثَيّر أبكانا على الدمن وأمدحنا للملوك...».[١]

وأحسب أن هذا الرأي فيه نوع من المبالغة، فلو نظرنا في الرواية التي نقلناها عن الإمام على لوجدنا أن الشروط التي وضعها الإمام في صحة المفاضلة هي ذاتها التي حكم بموجبها نصيب بن رماح إن لم تكن أعمق رؤية و أقرب دقة.

كما أننا لو نظرنا في ما رواه صاحب الأصفهاني في أغانيه و المرزباني في موشحه، فقال: كان النابغة الذبياني تُضرب له قبَّةٌ حمراء من أدم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها. فقال: فأول مَنْ أنشده الأعشى ميمون بن قيس أبو بصير، ثم أنشده حسان بن ثابت الأنصاري.

لنا الجفناتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضحى وأسيافُنا يَقْطُرْنَ من نَجْدَةٍ دَما

---

[١] النقد الأدبي بين المفاضلة والموازنة والمقارنة/ ميثم طارم- مجلة التراث الأدبي- السنة الأولى- العدد الثاني- ربيع١٢٨٨ش-٢٠٠٩- ص٧٨

ولَدْنا بني العنقاءِ وابني محرَّق فأكْرِمْ بِنا خالاً وأكْرِمْ بِنا ابْنَما

فقال له النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرتَ بمن ولدتَ، ولم تفخر بمن ولدك... قال الصولي: فانظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدلُّ عليه نقاءُ كلام النابغة."[1]. وبغض النظر عما قيل في صحة هذه الرواية وعما وُجه من نقد لرأي النابغة من قبل قدامة بن جعفر، ورأينا فيها، فإنها تدل على ثمة رؤية نقدية فنية وليست ذوقية فقط وأن تلك الرؤية قد مثلت أولى الموازنات المستندة إلى رأي تحليلي للنص.

كما يمكن لنا أن نقول أن الفعل النقدي بدأ يأخذ منحى آخر وخاصة في العصر العباسي مبنيا على الكشف عن مواطن الضعف والقوة في النصوص الشعرية بلاغيا وفنيا واسلوبيا، وربما كان كتاب الموازنة بين الطائيين هو المصنف الأوضح على فنية الحكم بين النصوص، ورغم ذلك فإن الآمدي لم يضع حكما جازما في تفضيل شاعر على آخر وإنما ترك ذلك لحكم الذائقة ولكنها الذائقة المحكومة بمحددات فنية وليست اعتبارية، فنراه يقول:" فإن كنتَ ممن يُفَضِّلُ سَهْل الكلام وقريبه، ويُؤثر صحة السَّبْك وحسنِ العبارة وحُلْو اللفظ وكثرة الماء والرَّونق؛ فالبحتري أشعر عندك ضرورةً. وإن كنت تميل

[1] الموشح/ المرزباني– ص ٦٩

إلى الصَّنْعة، والمعاني الغامضة التي تُستَخرج بالغوص والفكرة، ولا تَلْوي عَلَى غير ذلك؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة."[1]

ونرى من خلال هذه المحددات المنهجية التي وضعها الآمدي للموازنة بين الشاعرين أنها تستند إلى أسلوب الشاعر في نظمه لقصائده، وطريقة تعامله مع مادته اللغوية واختياراته لألفاظه، بعيدا عن الغرض الذي تنظم به القصائد، ومن ثمَّ ارجاع الحكم إلى ذائقة المتلقي، وأحسب أن هذه المحددات المنهجية التي وضعها الآمدي هي قمة في ألنضج النقدي الذي يمكن أن يستند إليه في الموازنة بين النصوص أو الشعراء، وما تضمنته المؤلفات النقدية القديمة من مفاضلات بين الشعراء لا ترقى لصفة الموازنة؛ لأنها تستند إلى قواعد عامة لا تنظر في تفاصيل النصوص الشعرية أو الاساليب الفنية واللغوية للشعراء المفاضل بينهم، وانما إلى حكم ذوقي فردي حتى وإن عززته بعض الأحكام النقدية، إلّا أنه يبقى ذو نظرة عمومية كما في طبقات ابن سلام وما جاء في الشعر والشعراء لابن قتيبة وغيرهم.

وأجد في ما قاله الأستاذ ميثم طارم خير وصف لكتاب الأمدي فيقول: إنه "وازن بين شاعرين طائيين، غير أنه لم يقتصر على ما قاله الطائيان في المعنى الجزئي وإنما يورد كثيرا من أقوال الشعراء الآخرين فإذا تكلم عن الوقوف على الديار لم يكتف بذكر ما قال الشاعران فحسب بل هو استشهد بأبيات للشعراء الآخرين أيضا. فبهذا قد عرض للقراء طرائق الشعراء في تناول المعاني

---

[1] الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري/ الحسن بن بشر الآمدي(أبو القاسم)- تح- محمد محيي الدين حميد- مطبعة السعادة- مصر- ط٢-١٩٥٤- ص١١

ومذاهبهم في التعبير، واستغل في موازنته جميع الموازين الشعرية والمعايير النقدية التي عرفها النقد العربي منذ البداية إلى عصره."[١]

أما في العصر الحديث فقد جاء كتاب الموازنة بين الشعراء للدكتور زكي مبارك وقد تضمن عدة موازنات بين نصوص لشعراء من مختلف العصور، وقد وضع الدكتور زكي مواصفات معينة لمن يصدر للموازنة بين الشعراء، كما حدد بعض الشروط غير اننا نرى في قوله:" فمن واجب الناقد إذاً أن يتعمق في دراسة حياة الشاعر الذي يضع شعره في الميزان."[٢] إن ذلك أمر غير ضروري لأن نظر الناقد يجب أن ينصب على النص دون سواه، وأما ما وضعها من تبريرات لوجهة نظره، بقوله:" ومن (التحكم) أن تطالبه بأن يرى الأشياء بعينك، ويدركها ببصيرتك، ويتذوقها بوجدانك، مع أن بينك وبينه مئات الفروق، وهو لم [يك] معك ولا لك، وإنما خضع في شعوره لغير ما تخضع له من ظروف الزمان والمكان." [٣]

أقول إن هذه المبررات لا دخل لها بالنظر النقدي لما في النص من جماليات، إذا ما نظرنا إلى النص الشعري نظرة تحليلية بعيدة عن التأثيرات الذوقية للناقد، أي دراسة النص من حيث جماليات لغته وإيقاعه وصوره الفنية

---

[١] النقد الأدبي بين المفاضلة والموازنة والمقارنة/ ميثم طارق- التراث الأدبي- السنة الأولى- العدد٢- جامعة آزاد الإسلامية- مطبعة الإرشاد- ايران- ص٨٢- ١٣٨٨هـ ش

[٢] الموازنة بين الشعراء/ د. زكي مبارك – مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة- القاهرة- مصر- ٢٠١٢- ص٢٣

[٣] نفس المصدر – ص ٢٣

والبلاغية، فاللغة واحدة مهما اختلفت وإن اختلف الواقع الحياتي للشعراء زمانيا ومكانيا، فإن الإجادة تكمن في طريقة التعامل مع الأدوات التي بين يدي الشاعر لا بماهية تلك الأدوات، ومع ذلك فإننا نرى أن الموازنة بين شاعرين من عصرين مختلفين فيها اجحاف وتجن أيا كان الراجح في الميزان، لأن للأول ما ليس للمتأخر من مزايا كما أن للمتأخر ما ليس للأول من مزايا، فإنما تصح الموازنة بين شاعرين متعاصرين أو متقاربين زمنيا، ومن هنا كانت الموازنة بين الطائيين مكتملة الشرائط، ولم ينظر الأمدي إلى أبعد من نصوص الشاعرين.

ولو نظرنا إلى لفظة الموازنة لغة والتي تعني: "وازنتُ بين الشيئين موازنة ووِزاناً، وهذا يوازن هذا إذا كان على زنته أو كان مُحاذيَه."[1] سنجد انها لا تختلف كثيرا عن المفهوم الاصطلاحي، وهي بعد ذلك يتعلق حكمها على التفاضل بين شيئين بذاتهما دون النظر في شخصية المالك، ومن هنا نرى أن ما اشترطه الدكتور زكي مبارك أمر فيه مبالغة إن كان المقصود منه حياة الشاعرين الخاصة، وليس الجانب السسيوثقافي للمجتمع.

ووفقا لما سبق فإن الموازنة بين النصوص تتطلب رؤية عميقة، وتحليلا متعدد المستويات؛ لمعرفة القيم الجمالية التي ينطوي عليها كلّ نص، ومن ثَمَّ عقد موازنة واضحة المعالم للخروج باستنتاجات تتسم بالواقعية وفقا لما تؤدي إليه الرؤية القرائية والاجتهاد المنطقي لقارئ النصوص، وهي بكلّ تأكيد تبقى

---

[1] لسان العرب/ جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور المصري(أبو الفضل) – دار صادر– بيروت – مج١٣– ص٤٤٧

منفتحة على الاجتهادات والرؤى للقراءات النقدية الأخرى؛ لأن النص الإبداعي هو نص منفتح الدلالات ومتعدد المعطيات، ولا يمكن أن ينغلق على رؤية واحدة وقراءة مفردة مهما بلغت إحاطة تلك القراءة بجوانبه الإبداعية.

وبناء على ذلك فإننا سنحاول قراءة قصيدة (آمنت بالحسين) للشاعر محمد مهدي الجواهري، وقصيدة (في رحاب الحسين) للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد وفقا للمنهجية التي نرى أنها ستفتح لنا آفاقا أوسع في الكشف عن ما ينطوي عليه النصان وما ينضوي في داخلهما من جماليات، وسنحاول أن نوازن بينهما طبقا لما نراه أكثر توفيقا في معالجة الموضوع، استنادا لما يمنحانه إيانا من معطيات، كما أننا لن نغفل الإشارة الى ما نرى إنه تأثير لأنساق مضمرة على طبيعة تعامل كل واحد منهما مع ما ينطوي عليه موضوع النصين من رمزية، وكيفية توظيفها ومدى انطباقية وصدقية ذلك التوظيف مع الأهداف المبتغاة لكل منهما كلما دعت الحاجة الى ذلك.

وقبل الدخول في تحليل القصيدتين لابد أن نشير الى أن الجواهري قد نظم قصيدته عام ١٩٤٧، وألقاها في الحفل الذي أقيم في كربلاء يوم ٢٦/من تشرين الثاني عام ١٩٤٧م، لذكرى استشهاد الإمام الحسين (ع). وكان الوضع السياسي في العراق آنذاك في حالة غليان، متأثراً بأحداث عديدة محليا وعربيا، وتنامي الرفض الشعبي لسياسات الحكومات التي بقيت (خاضعة لإرادة المستعمر ومعاهداته المهينة)، والرغبة في التحرر مما عرف (بالحكومات الرجعية) المتمثلة بالحكم الملكي.

بينما نظمت قصيدة عبد الرزاق عام ١٩٩٥ وألقيت في حفل أقيم في كربلاء في ذكرى استشهاد الإمام، وكان العراق وقتها يرزح تحت وطأة الحصار الاقتصادي الذي فرضه عليه مجلس الأمن، وكان الوضع بين العراق و ما عرف بـ (قوات التحالف الدولي) بقيادة أمريكا أشبه بالجمر تحت الرماد تتأجج نارها بين فينة واخرى.

ومن هنا جاء استثمار الشاعرين لرمزية الإمام الحسين و مجريات ثورته و القيم التي انطوت عليها في تحقيق غايتين: الأولى هو إحياء ذكرى واقعة الطف بما لها من أثر في نفوس العراقيين والمسلمين بشكل أعم، والثانية هي توظيف رمزية الإمام وثورته في الغاية السياسية لكل منهما، وهي عند الجواهري تمثلت بالدعوة للثورة على الواقع السياسي والاجتماعي السائد، بنما كانت عند عبد الرزاق عبد الواحد تتمثل بالدعوة للوقوف بوجه (عدوان التحالف الامريكي الاقتصادي والعسكري) ومن يسانده من الدول العربية على العراق، وإدانة الموقف العربي الداعم أو المحايد لسياسات أمريكا وحلفائها الأوربيين، و ما تخلل ذلك من عمليات عسكرية.

وعملية التوظيف هذه تستند إلى ما تنطوي عليه شخصية الإمام الحسين بهالتها (القدسية)، وواقعة الطف بدفقها الثوري التحرري في نفوس العراقيين بصورة خاصة والمسلمين بصورة عامة.

بلغت قصيدة الجواهري أربعة وستين بيتا بينما جاءت قصيدة عبد الرزاق بتسعة وستين بيتا، ولو حذفنا منها الأبيات الأربعة التي خصصها عبد الرزاق للإمام علي، وهي من وجهة نظري مقحمة ومتكلفة وغير منسجمة مع نسق القصيدة، لرأينا أن ثمة تطابقاً شبه تام في عدد أبيات القصيدتين.

لقد حاول الشاعران توظيف موقف الإمام الحسين الثائر ضدّ الحكومة الفاسدة والتضحية بنفسه وعياله وأصحابه من أجل مبادئه والذي نوه عنه بمقولته المشهورة في وصيته التي كتبها لأخيه محمد بن الحنفية:" إني لم أخرج أشرا ولا بطرا ولا مفسدا ولا ظالما وإنما خرجت لطلب الإصلاح في أمة جدي صلى الله عليه وآله أريد أن آمر بالمعروف وأنهى عن المنكر" .

وتمثل هذا التوظيف في إيجاد صور توحي بأن ثمة تشابها بين الموقفين (موقف الإمام من ظلم واستبداد الحاكم بالنسبة للجواهري وموقف نكوص المسلمين عن نصرة الإمام بالنسبة لعبد الرزاق وقد تجلى ذلك في:

أولا: ربط الجواهري ثورة الرفض التي أعلنها الإمام لسلطة الفساد والباطل بتحريض الجماهير لرفض سياسة السلطة الحاكمة آنذاك.

وثانيا: تمثل بربط عبد الرزاق لموقف المسلمين من ثورة الإمام وتركه بمفرده يلاقي سلطة الفساد وبين موقف العرب من العراق ووقوفهم مع قوات التحالف الدولي أو على الحياد.

إن دراستنا لهذين النصين ينطلق من كونهما يشكلان علامة بارزة في الأدب الحسيني من خلال ما ينطويان عليه من جماليات فنية وأسلوبية، ورغم أننا لم نلتزم منهجا محددا مطردا في دراستنا للنصين إلا أننا يمكن أن نصفها بأنها دراسة تحليلية أسلوبية فقد كان لهذين المنهجين السمة الغالبة على الجو العام للدراسة.

## المبحث الأول
## الجانب الفني

لقد انطوت القصيدتان على لوحات متعددة، شكلت في كل قصيدة ما يشبه اللوحة البانورامية لواقعة الطف من جانب، وتصوير القيمة العقائدية والفكرية والاجتماعية لضريح الإمام الحسين من جانب آخر. ووفقا لهذا سنحاول تفكيك النصين إلى لوحات، والبحث عما ائتلف أو اختلف فيهما على صعيد المعالجة الموضوعية والفنية، والإبانة عن أيِّ الشاعرين استطاع أن يرسم لوحته بجمالية وعمق أكثر من الأخر، وفقا لما نراه، دون أن نشير الى أفضلية النصين بشكلهما الكامل تاركين ذلك للقارئ تأسيا بما فعله الآمدي في موازنته بين الطائيين حيث قال:(ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر."[١]

### ١- اللوحة الأولى ( المقدمة):

اتسمت قصيدتا الشاعرين ببنائين سرديين مختلفين، رغم أن تقنيتي السرد واحدة لدى الشاعرين، وهي تتراوح بين الرؤية من الخلف وبين الرؤية من الداخل، وقد اختلف الشاعران في طريقة الدخول الى أجواء القصيدة، فقد ابتدأ الجواهري خطابه بأسلوب وصفي، بطريقة الرؤية من الداخل منطلقا من

---

[١] الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري/ الأمدي - ص١١

(الأنا أو النحن) بصيغة خبرية، ثم ينتقل إلى (الأنت أو الهو) بطريقة الرؤية من الخارج، ثم يعود في نهاية القصيدة الى الرؤية من الداخل، بينما نجد عبد الرزاق قد ابتدأ سرده بتقنية الرؤية من الداخل منطلقا من (الأنا) ولكن بجملة فعلية، ثم انتقل الى الرؤية من الخارج، ثم عاد الى الرؤية من الداخل، ثم ينتقل الى الرؤية من الخارج ثم يختم برؤية داخلية.

وانتقال الجواهري في خطابه من (الأنا أو النحن) المضمرة في صدر مطلع القصيدة إلى (الهو أو الأنت) في العجز وما بعده جعل من ذلك الخطاب وصفا مجردا خال من الأثر الفعلي، أو ضعيف الصلة به. وربما كان قوله: (وحزنا عليك) هو الجانب الانفعالي الأوضح لتضمنه معنى الفعل، وربما كان لذلك ما يبرره؛ فالجواهري – وفقا لما أشار له هو في أبيات لاحقة- حاول أن يتعامل مع الواقعة ورمزها بحيادية، مرافقة لحالة التشكيك المتقصي للحقائق، لا التشكيك العبثي أو المتكاسل، ورغم ذلك فإن الحضور التقديسي لشخصية المخاطب بقيت مترسخة في ذات الشاعر، دون أن تتأثر بفعل التشكيك بصدقية أحداث الواقعة، ولذلك فإن مقدمة القصيدة لم تكن خالية من هالة التقديس للمخاطب (الإمام):

فِدَاءً لمثواكَ من مَضْجَعِ  تَنَوَّرَ بالأبلَجِ الأروَعِ
بأعبقَ من نَفحاتِ الجِنانِ  رَوْحَاً ومن مِسْكِها أَضْوَعِ
وَرَعْيَاً ليومِكَ يومِ "الطُّفوف"  وسَقْيَاً لأرضِكَ مِن مَصْرَعِ
وحُزْناً عليكَ بِحَبْسِ النفوس  على نَهْجِكَ النَّيِّرِ المهْيَعِ
وصَوْنَاً لمجدِكَ مِنْ أَنْ يُذَال  بما أنتَ تأباهُ مِنْ مُبْدَعِ
فيا أيُّها الوِتْرُ في الخالدِينَ  فَذَّاً ، إلى الآنَ لم يُشْفَعِ

ويا عِظَةَ الطامحينَ العِظامِ  للاهينَ عن غَدِهِمْ قُنَّعِ
تعاليتَ من مُفْزِعٍ للحُتوفِ  وبُورِكَ قبرُكَ من مَفْزَعِ
تلوذُ الدُّهورُ فَمِنْ سُجَّدٍ  على جانبيه ومن رُكَّعِ

بينما نجد أن عبد الرزاق عبد الواحد أتخذ من الـ(أنا) منطلقا ومفتاحا خطابيا للدخول الى أجواء قصيدته، وهو بذلك يعكس طبيعة التفاعل الذاتي الفردي المنفتح على الجمعي الـ(نحن). وكما هو واضح فإن مقدمة قصيدة عبد الرزاق حملت مؤشرات الرسوخ الفطري لقدسية المخاطب في ذات الشاعر كما يدل عليه قوله: (ومذ كنت طفلا عرفت الحسين رضاعا)، وبقيت قصيدة عبد الرزاق محافظة على التسليم الكامل، سواء ذلك المتمثل بقدسية ذات المخاطب (الإمام الحسين)، أم بصدقية تفاصيل أحداث واقعة الطف، دون أن نشعر أو نلمح أي أثر تشكيكي تستبطنه ذات الشاعر، وقد يتبادر الى ذهن المتلقي نوع من التساؤل التعجبي: كيف يتضمن خطاب الجواهري تشكيكا بوقائع الطف، وهو المسلم الشيعي المذهب!؟ بينما يتسم خطاب عبد الرزاق عبد الواحد بالتسليم الكامل بصدقية تلك الوقائع وهو كما معروف عنه صابئي الديانة!؟ نقول: إن تشكيك الجواهري لم يكن نافيا لرسوخ الإيمان الفطري بقدسية الإمام الحسين في ذاته، بل إن ذلك التشكيك جاء كمقدمة منطقية للإثبات، وليس النفي القطعي العبثي. ومن هنا فإننا نرى أن كلا المقدمتين جاءتا كتعبير عن الإيمان الفطري المترسخ في ذواتي الشاعرين، ولعلها في مقدمة قصيدة عبد الرزاق أكثر وضوحا، مما هي عليه في مقدمة قصيدة الجواهري، وربما مردُّ ذلك لتباين صيغتي الخطابين بين الـ(أنت)

الجواهرية والمستغرقة في الجانب الوصفي والـ(أنا) العبد الرزاقية المتضمنة للجانب الفعلي والتفاعلي.

قَدِمتُ .. وَعَفْوَكَ عن مَقدَمي حَسيراً ، أسيراً ، كسيراً ، ظَمي
قدِمتُ لأحرمَ في رَحْبَتَيْك سَلامٌ لِمَثواكَ من مَحرَمِ
فَمُذْ كنتُ طفلاً رأيتُ الحسين مَناراً إلى ضوئِهِ أنتَمي
ومُذْ كنتُ طفلاً وجَدتُ الحسين مَلاذاً بأسوارِهِ أحتَمي
وَمُذْ كنتُ طفلاً عرَفتُ الحسين رِضاعاً.. وللآن لم أُفطَمِ !

ولو نظرنا الى البيتين الأولين من كلا القصيدتين، سنجد أن كلا الشاعرين قد توجها في الخطاب؛ لتبيان المكانة السامية والبعد الرمزي لضريح الإمام، غير أننا نجد أن ثمة تباينا في خطاب الشاعرين لـ(مثوى الإمام) يتبين لنا من خلاله عمق رسوخ الإيمان بقدسية الإمام ومثواه في ذاتي الشاعرين، مع إننا أشرنا في ما سبق إلى أن هناك فارقا نسبيا في إبراز الجانب التفاعلي بين الخطابين من حيث المنطلق المتمثل بـ(الأنا و الأنت أو الهو)، إلا أننا نستشف هنا أن ثمة نسقا مضمرا جعل من خطاب الجواهري يبدو أكثر قوة من حيث الصدقية التعبيرية عن الإيمان المترسخ بقدسية المخاطب (الإمام) في ذات الشاعر، مما هي عليه في خطاب عبد الرزاق؛ وقد تمثل ذلك في استخدام الجواهري كلمة ( فداءٌ) والتي تعكس عمق الارتباط مع (مثوى الامام)، وهو ما دعا الشاعر إلى أن يجعل من نفسه ونفوس الأخرين- والمقصود هنا المرتبطين بالإمام- فداء له، بينما تضمن خطاب عبد الرزاق عبد الواحد جانب الدعاء بالأمان لذلك (المثوى)، ولو أنه قال: (سلاما لمثواك من مُحْرِمٍ أو مَحرَم) لكان ذلك

أكثر انسجاما ومنطقية مع المتن الحكائي لمطلع القصيدة، والذي يروي من خلاله الشاعر كيفية قدومه لزيارة ضريح الإمام، غير أن عدوله الظاهري عن تسلسلية السرد، أي الانتقال من الفعلي إلى الوصفي، والذي تعبر عنه الجملة الوصفية:(سلامٌ لمثواك من مَحرَمِ) أعطى حضورا منطقيا لذلك التباين في الخطابين.

وبالنظر في كلا البيتين أيضا سنجد أن الجواهري تعامل في وصفه للإمام بشكل مستتر في الاطار الخارجي دون أن يظهر تفاعلا داخليا مع محتوى الصورة أو ينفعل بها: (تنوّر بالأبلج الأروع.. وما بعدها)، بينما كان عبد الرزاق داخلا في عمق الصورة؛ ولذلك فهو جاء (حسيرا، أسيرا، كسيرا) ثم لينتهي بعد ذلك في حالة التفاعل التلبسي مع المترسخ في الذهن لصورة الإمام الحسين (ظمي). وهي صورة رغم ما انطوت عليه من تفاعلات عميقة مع الرمز (الإمام) إلا أنها تبقى عاجزة عن إعادة التوازن في بيانية الخطابين.

ومما سبق يمكن أن نجمل القول: بأن مدخل الجواهري في قصيدته على الرغم من ظاهرية الخطاب، إلا أنه يحمل في مضمره مترسخا إيمانيا أقوى مما هو عليه في مدخل عبد الرزاق عبد الواحد رغم تميز الثاني بكونه خطابا منبعثا من الداخل، والذي يتضح من خلال الفارق الدلالي لمعنى كلمتي (فداء وسلام).

ومما يلاحظ أيضا أن المدخل قد استغرق من الجواهري تسعة أبيات بينما لم يستغرق من عبد الرزاق سوى خمسة أبيات، وقد اختلفت تقنيتا السرد لدى الشاعرين فالجواهري كان يستخدم تقنية (الرؤية من الخارج) بينما عبد الرزاق استخدم تقنية (الرؤية من الداخل)، وقد كان لهذا أثر في البناء الأسلوبي

للقصيدتين، حيث نلاحظ مقدمة الجواهري يغلب عليها الجمل الإسمية وهو ما يسمها بنسقية الثبات الإيقاعي والنفسي بينما مقدمة عبد الرزاق يغلب عليها الجمل الفعلية، وهو ما جعل منها ذات نسق ايقاعي ونفسي متحرك.

ومن بين أهم الميزات التي تميزت بها مقدمة الجواهري هي انطوائها على جملة من المحسنات البديعية والمعنوية، ومن تلك المحسنات ما نجده من جناس وطباق في الأبيات السادس والسابع والثامن، والتي شكلت أضافة جمالية كونها لم تأتِ متكلفة وكما هو ظاهر في هذه الطباقات: (وِتْر- يُشْفَع) و(الطامحين واللاهين)

والجناس التام في كلمتي (مُفزِع و مَفْزع).

ولم تخلُ مقدمة عبد الرزاق من ذلك كما نجده في الكلمات (حسيراً أسيراً كسيراً) وهو جناس غير تام كما هو واضح، وهو أيضا يعد جمالية لأنه غير متكلف.

**٢- اللوحة الثانية:**

يقول الجوهري:

شَمَمْتُ ثَرَاكَ فَهَبَّ النَّسِيمُ نَسِيمُ الكَرَامَةِ مِنْ بَلْقَعِ
وعَفَّرْتُ خَدّي بحيثُ استراحَ خَدٌّ تَفَرَّى ولم يَضْرَعِ
وحيثُ سنابِكُ خيلِ الطُّغَاةِ جالتْ عليهِ ولم يَخْشَعِ
وخِلْتُ وقد طارتِ الذكرياتُ بروحي إلى عالمٍ أرفَع
وطُفْتُ بقبرِكَ طوفَ الخَيالِ بصومعةِ المُلْهِمِ المبْدع
كأنَّ يداً من وراءِ الضريحِ حمراءَ " مَبتُورَةَ الإِصْبَع "

تَمُدُّ إلى عالمٍ بالخُنوعِ والضيمِ ذي شَرَقٍ مُتْرَع
تَخَبَّطَ في غابةٍ أطبَقَت على مُذئبٍ منه أو مُسْبِع
لِتُبدِلَ منه جديبَ الضمير بآخَرَ مُعَشوشِبٍ مُمرِع
وتدفعَ هذي النفوسَ الصِغارَ خوفاً إلى حَرَمٍ أمنَع

عبد الرزاق عبد الواحد:

سلامٌ عليكَ فأنتَ السَّلام وإنْ كنتَ مُخْتَضِباً بالدَّمِ
وأنتَ الدَّليلُ إلى الكبرياء بِما دِيسَ مِن صَدرِكَ الأكرَمِ
وإنَّكَ مُعْتَصَمُ الخائفين يا مَن مِن الذَّبحِ لم يُعصَمِ
لقد قلتَ للنفسِ هذا طريقُكِ لاقِي بِهِ الموتَ كي تَسلَمي
.....
وخُضْتَ وقد ضُفِرَ الموتُ ضَفْراً فَما فيهِ للرّوحِ مِن مَخْرَمِ
وَما دارَ حَولَكَ بَل أنتَ دُرتَ على الموتِ في زَرَدٍ مُحكَمِ
من الرَّفْضِ ، والكبرياءِ العظيمةِ حتى بَصُرتَ ، وحتى عَمِي
فَمَسَّكَ من دونِ قَصدٍ فَمات وأبقاكَ نجماً من الأنْجُمِ !

في هاتين اللوحتين رسم الشاعران صورة لشجاعة الإمام، وعظمة وقوفه وهو يتحدى الموت و قسوة الأعداء، رافضا الذل ومتوشحا بالكبرياء والكرامة، ونلحظ أن الجواهري في هذا المقطع قد انتقل من الوصف الخارجي في المقدمة الذي اتسم (بالرؤية من الخارج) الى تقنية (الرؤية من الداخل) والتي تخلق تفاعلا بين ذات المخاطِب والمخاطَب (الإمام) والذي جسده بالجملتين

الفعليتين (شممتُ ثراك، وعفرتُ خدي)، بينما نرى أن عبد الرزاق قد تحول من المنطلق الداخلي الذي كان عليه في المقطع الأول الى الوصف الخارجي، أي أنه انتقل من الداخل الى الخارج.

إن الشاعرين في هاتين اللوحتين قد قدما لنا صورة عن المعركة سواء ببعض تفاصيلها أم بآثارها، ومما يمكن أن نلاحظه في هاتين اللوحتين: أن ثمة صورة تباينية للأنساق المضمرة في ذواتي الشاعرين من خلال تقنيتي السرد اللتين اعتمداها، إذ نرى أن الجواهري قد حاول الدخول إلى أجواء المعركة؛ ليكون أكثر قربا وانفعالا بوقائعها، بينما اتخذ عبد الرزاق موقف المشاهد المحايد في وصفه لتلك الأحداث، على أن كلا الشاعرين قد أعطيا لذلك المشهد الدرامي أبعادا رمزية تكاد تتطابق بشكل لافت، وهو ما يؤكد لنا قوة تأثير قصيدة الجواهري فنيا وإيقاعيا ورمزية على فضاءات قصيدة عبد الرزاق، انظر الى هذه الصور المشتركة بينهما:

الجواهري: تعاليتَ من مُفْزِعٍ للحُتوف وبُورِكَ قبرُكَ من مَفْزَعِ

عبد الرزاق: وإنَّكَ مُعْتَصَمُ الخائفين يا مَن مِن الذَّبحِ لم يُعصَمِ

الجواهري:

وحيثُ سنابِكُ خيلِ الطُّغَاةِ جالتْ عليهِ ولم يَخْشَعِ

شَمَمْتُ ثَرَاكَ فَهَبَّ النَّسِيمُ نَسِيمُ الكَرَامَةِ مِنْ بَلْقَعِ

عبد الرزاق:

وأنتَ الدَّليلُ إلى الكبرياء بِما دِيسَ مِن صَدرِكَ الأكرَمِ

وإشارتنا لهذه الصور جاء لوضوح التطابق وإلا فإن تطابق اللوحتين على الصعيدين الفني والرمزي يكاد أن يكون تاما، وقد يقال: إن ذلك التطابق أو التشابه هو نتيجة لتطابق المرجع الذي استندت عليه كلا القصيدتين وهي قصة واقعة الطف، أقول: نعم يحتمل أن يكون هذا سببا، بيد أن ذلك لا ينفي تتبع عبد الرزاق لتفاصيل قصيدة الجواهري، والذي يتأكد لنا من خلال اختياره لذات البحر وذات حركة الروي والكثير من الصور الأخرى المتشابهة التي نجدها في القصيدتين.

وهنا لابد أن نشير إلى أن عبد الرزاق قد رسم المشهد بصورة درامية أوضح واكثر تفصيلا مما هي عليه في لوحة الجواهري، بل ربما كانت أكثر جمالية أيضا، وأعمق وأشمل في أبعادها الرمزية، كما نلحظ ذلك بدءا من قوله: (وخضت وقد ضفر الموت... إلى قوله ... وأبقاك نجما من الأنجمِ) إن هذه الصورة الرائعة التي رسمها عبد الرزاق لمشهد استشاد الإمام الحسين وما يترتب عليه من مآل يفضي إلى الخلود، قد لا أبالغ إذا ما قلت أنه يملك فرادته وجماليته التي تدل على عبقرية خيال الشاعر، مع الملاحظة أننا نرى أن الشاعر قد تنازل نوعا ما عن فخامة تلك الصورة وفرادة رمزها، بقوله: (وأبقاك نجماً من الأنجم) وكان الأنسب أن يبقيه نجما فريدا لا أن يجعله بذات مستوى الأنجم الأخرى، استدامة وتكاملا مع فرادة الموقف، وفرادة مشهد المواجهة بين الموت والرمز المنتصر، وهذا ما فعله الجواهري بقوله:

فيا أيها الوتر في الخالد ين  فذّاً إلى الآن لم شفعِ

ومن خلال هذا يتضح لنا عمق الفارق بين رؤية الجواهري ورؤية عبد الرزاق لذلك الرمز، وكان يفترض بعبد الرزاق أن ينتبه الى الأبعاد الدلالية لصورة الجواهري والتي حاول أن يتتبع خطوطها، بيد أنه أخفق في الوصول إلى تلك الأبعاد، فهبط بها الى مستوى مواز للرموز الأخرى، وقابل لأن يشفع بآخرين، بل هو جزء من كثير غيره.

ومن الملاحظات التي تسجل على قصيدة عبد الرزاق أن الانتقال من اللوحة الأولى مع قصرها الى اللوحة الثانية يوحي بانقطاع انسيابية النفس الشعري، بدلالة تكراره لمفردة (سلام) التي جاءت أشبه باللازمة التي تبرر عملية انتقال صيغة الخطاب، بينما نجد أن انتقالة الجواهري جاءت منسابة لا يكاد يفصلها عما سبقها سوى العدول من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم وهو عدول يُحسب للجواهري إذ أن ذلك العدول لم يشكل عبئا أو انقطاعا في التراتب النسقي لمجرى السرد، بينما نجد أن الانتقال عند عبد الرزاق ينطوي ربما على نوع من التكلف في انسيابية النسق السردي للقصيدة، ومع ذلك لا بدّ أن نشير الى أن عبد الرزاق وبشاعريته المعروفة سرعان ما أعاد التوازن والانسيابية إلى قصيدته.

**٣– اللوحة الثالثة:**

الجواهري:

تعاليتَ من صاعِقٍ يلتظي فَإنْ تَدْجُ داجِيَةٌ يَلْمَعِ
تأرّمُ حِقداً على الصاعقاتِ لم تُنْءِ ضَيْراً ولم تَنْفَعِ
ولم تَبْذُرِ الحَبَّ إثرَ الهشيمِ وقد حَرَّقَتْهُ ولم تَزْرَعِ

ولم تُخْلِ أبراجَها في السماء ولم تأتِ أرضاً ولم تُدْقِعِ
ولم تَقْطَعِ الشَّرَّ من جِذْمِهِ وغِلَّ الضمائرِ لم تَنْزِعِ
ولم تَصْدِمِ الناسَ فيما هُمُ عليهِ مِنَ الخُلُقِ الأوْضَعِ
تعاليتَ من "فَلَكٍ" قُطْرُهُ يَدُورُ على المِحْوَرِ الأوْسَعِ
فيا بنَ البتولِ وحَسْبِي بِهَا ضَمَاناً على كُلِّ ما أَدَّعِي
ويا بنَ التي لم يَضَعْ مِثْلُها كمِثْلِكَ حَمْلاً ولم تُرْضِعِ
ويا بنَ البَطِينِ بلا بِطْنَةٍ ويا بنَ الفتى الحاسرِ الأنْزَعِ
ويا غُصْنَ "هاشِمَ" لم يَنْفَتِحْ بأزْهَرَ منكَ ولم يُفْرِعِ
ويا واصِلاً من نشيدِ الخُلود خِتَامَ القصيدةِ بالمِطْلَعِ

عبد الرزاق:

ليومِ القيامةِ يَبقى السؤال هل الموتُ في شَكلِهِ المُبْهَمِ
هوَ القَدَرُ المُبْرَمُ اللايُرَدُّ أم خادمُ القَدَرِ المُبْرَمِ ؟ !
سَلامٌ عليكَ حَبيبَ النَّبيّ وَبُرْعُمَهُ.. طِبْتَ من بُرعُمِ
حَمَلتَ أعَزَّ صفاتِ النَّبيّ وفُزْتَ بمعيارِهِ الأقوَمِ
دِلالَةَ أُمَّمو خَيَّروك كما خَيَّروهُ ، فَلَم تُثْلَمِ
بل اخترتَ موتَكَ صَلْتَ الجبين ولم تَتَلَفَّتْ ، ولم تَندَمِ
وما دارت الأرضُ إلا وأنتَ لِلألائِها كالأخِ التَّوأمِ !

نلاحظ في هاتين اللوحتين أن الجواهري قد انتقل بخطابه الوصفي المحمل بالإجلال للإمام إلى خطاب استنكاري استغرق خمسة أبيات على تلك

الثورات التي لم تدفع ضراً ولم تجلب خيراً ولم تزرع بذور التحرر والانعتاق ولم تُنه الشر في المجتمع، بينما تضمنت لوحة عبد الرزاق والتي جاءت امتدادا للوحة السابقة بيتين حملا تساؤلا فلسفيا عن ماهية الموت وغايته، وإذا شئنا التفصيل يمكن أن نعدهما أربعة لوحات فاللوحة الاولى تنتهي عند الجواهري بكلمة (تعاليت) الثانية، بينما يشكل البيتان الأوليان عند عبد الرزاق لوحة أولى مستقلة، وهما وإن اختلفا في موضوعهما، إلا أن ثمة خيطا رفيعا يربط بينهما، فكلاهما يعالجان موضوعهما بنظرة فلسفية تمثلت في ماهية الثورة وغاياتها ونتائجها عند الأول وماهية الموت و غاياته ومرجعياته لدى الثاني.

أما اللوحتان الأخريان فقد انتقل الشاعران بهما إلى استحضار الأثر التكاملي للامتداد النسبي للإمام على بناء شخصيته، فكان استحضار الجواهري لمرجعية الأبوين( فاطمة وعلي) وأثر شخصيتيهما على بناء شخصية الإمام الحسين، وقد تضمن هذا الاستحضار للأبوين جانب الثناء والإطراء لشخصيتيهما المتفردتين، دون أن يصرح باثر تلك الصفات على شخصية الإمام وإن كان استخدامه لأسلوب النداء ببنوته يتضمن تلميحا بذلك الأثر، غير أنه أنتقل وبأسلوب النداء أيضا والمتضمن الإشارة إلى النسب الهاشمي إلى مدح الإمام والثناء على شخصيته، على أننا يمكن أن نشير إلى أن ثمة تطرفا أو جنوحا خفيا تضمنه ذلك الثناء تمثل في أسلوب الجزم بقوله (و يا غصن هاشم لم ينفتح بأزهر منك ولم يفرع) فالجواهري قد حصر تفتح الغصن وزهرته بالإمام الحسين مع أن جده وأبويه هما أيضا نتاج ذلك الغصن، وهما بالتأكيد أعظم منه منزلة وأثراً، وهو أمر بعيد عن القصدية بكل تأكيد، بل نجزم بأنه من جنوح المبالغة اللاواعية لدى الشاعر.

أما عبد الرزاق فقد اختار استحضار صورة الجد (النبي) وما أضفته من أثر على شخصية الإمام، ومستحضرا أيضاً واقعة تاريخية تمثلت برفض النبي (ص) للإغراءات التي قدمها المشركون له من أجل ترك دعوته، رابطا ذلك الرفض برفض الإمام لما قدمته له السلطة الطاغية من إغراءات، ورغم ظاهر الاختلاف في مرجعية البناء التكاملي لشخصية الرمز (الإمام الحسين) لدى الشاعرين، إلا أن أهمية ذلك الأثر النَسَبي ودلالته تكاد أن تشكل صورة واحدة في بيان طبيعة ذلك البناء؛ وذلك لأن كليهما يعود الى مرجعية واحدة هو (النبي) (ص)، على أن عبد الرزاق كان أكثر وضوحا في بيان آثر ارتباط الإمام بجده وانعكاس ذلك الأثر على تكوين شخصيته، كما أن لوحته كانت أكثر انسيابية وترابطا من لوحة الجواهري التي جاءت مثقلة بـ(ياءات) النداء المتتالية، وهو ما شكل ضعفا في النسيج البنائي، بيد أننا لابد أن نشير إلى فرادة وجمالية البيت الأخير في لوحة الجواهري الذي يقول فيه:

و يا واصِلاً من نشيدِ الخُلود  خِتَامَ القصيدةِ بالمطْلَعِ

فقد صور الشاعر الإمام بالمركز أو الرابط الذي يربط بين ختام قصيدة نشيد الخلود بمطلعها، والمقصود بنشيد الخلود هو ذلك الطريق الذي يسلكه مريدو الحقّ غير عابئين بما يحفه من أخطار وما يتطلبه المسير فيه من تضحيات؛ لأن فيه تحدّ لآلية الفناء المادي بديمومة البقاء المعنوي.

**٤ – اللوحة الرابعة:**

الجواهري:

وجَدْتُكَ في صورةٍ لم أُرَعْ بِأَعْظَمَ منها ولا أرْوَعِ
وماذا! أأرْوَعُ مِنْ أنْ يَكُون لَحْمُكَ وَقْفَاً على المِضْعَِ
وأنْ تَتَّقِي دونَ ما تَرْتَئِي ضميرَكَ بالأُسَّلِ الشُّرَّعِ
وأن تُطْعِمَ الموتَ خيرَ البنينَ مِنَ "الأَكْهَلِينَ" إلى الرُّضَّعِ
وخيرَ بني "الأمِّ" مِن هاشِمٍ وخيرَ بني " الأب " مِنْ تُبَّعِ
وخيرَ الصِّحابِ بخيرِ الصُّدُورِ كَانُوا وِقَاءَكُ ، والأذْرَعِ

عبد الرزاق:

سلامٌ على آلِكَ الحوَّمِ حَوالْيكَ في ذلك المضرَمِ
وَهُم يَدفعونَ بِعُري الصدور عن صدرِكَ الطاهرِ الأرحَمِ
ويَحتضنونَ بكِبْرِ النَّبِيّين ما غاصَ فيهم من الأسهُمِ
سلامٌ عليهم.. على راحَتَين كَشَمسَين في فَلَكٍ أقْتَمِ
تَشعُّ بطوفُهُما بالضياء وتَجري الدِّماءُ من المِعصَمِ !

في هذه اللوحة نجد أن الشاعرين قد استحضرا موقف الأهل والأصحاب الذين وقفوا مع الإمام في موقفه. غير أن الجواهري رسم صورة القائد المضحي بأهله وأصحابه من أجل قضيته، بينما الصورة التي رسمها عبد الرزاق مثلت الأهل والأصحاب الذين احتضنوا قائدهم وقدموا أرواحهم فداء له، ومن الواضح أن صورة عبد الرزاق هي أكثر مصداقية وعمقا ودلالة في أبعادها الرمزية من صورة الجواهري، وأكثر تعبيراً عن قيمة ومكانة القائد لدى أتباعه

وقوة رمزيته في نفوسهم، ولعلنا نلمح الفارق الشاسع في هذه الصورة المشتركة بين الشاعرين:

– الجواهري: وخيرَ الصِّحابِ بخيرِ الصُّدُورِ كَانُوا وِقَاءَكُ ، والأذْرَعِ

– عبد الرزاق: وَهُم يَدفعونَ بِعُري الصدور عن صدرِكَ الطاهرِ الأرحَمِ

والفرق هنا هو في عملية الاختيار فالجواهري استخدم الفعلين( تتقي وتطعم) بينما استخدم عبد الرزاق فعل( يدفعون) فظاهر (فعلِيْ) الجواهري إجباري بينما (فعل) عبد الرزاق اختياري كما هو واضح. ومن هنا نستدل على أن صورة عبد الرزاق هي أكثر جمالية وتطابقا مع واقع الحدث، من صورة الجواهري، بل إنها الأحق بالمدح سواء للأهل والأصحاب أم للإمام ذاته. لسببين الأول: أن في صورة عبد الرزاق بيان لقوة إيمان الأهل والأصحاب بإمامهم ومبررات ثورته، والثاني: هو أنها تعكس بصورة أكمل قوة تأثير الإمام بمريديه، ذلك التأثير الذي جعلهم يفدونه بأنفسهم.

واذا كان الجواهري قد اكتفى بكلمة (والأذرع) إشارة إلى تضحية العباس بن علي، فإن عبد الرزاق أعطاها أكثر تفصيلا وأروع تشبيها وأجمل تصويرا وأعمق معنى:

سلامٌ عليهم.. على راحَتَين كَشَمسَين في فَلَكٍ أقْتَمِ

تَشعُّ بطوفُهُما بالضياء وتَجري الدِّماءُ من المِعصَمِ !

فقد صور الشاعر المعركة بالفلك الأقتم، وقوله: (الأقتم) ولم يقل: (المقتم) دلالة على المبالغة في الظلمة، ولكي يكون لتشبيه الراحتين بشمسين أكثر أثرا

وأقوى حضورا وتوهجا، ثم ليؤكد أثرهما في الإضاءة جاء بكلمة (تشع) لأن الظلام قد يعيق أو يخفف من توهج ضوء الشمس. وهي التفاتة بارعة من الشاعر.

على أننا يجب أن لا نغفل أن الجواهري كان داخلا في صلب المعركة كما أشرنا سابقا بدلالة الفعل وفاعله ضمير المتكلم (وجدتك)، بينما كان رؤية عبد الرزاق خارجية وصفية بعيدة عن التفاعل الذاتي.

**٥– اللوحة الخامسة:**

الجواهري:

وطُفْتُ بقبرِكَ طَوْفَ الخَيَالِ بصومعةِ المِلْهَمِ المبْدِعِ
كأنَّ يَدَاً مِنْ وَرَاءِ الضَّرِيحِ حمراءَ " مَبْتُورَةَ الإصْبَعِ"
تَمُدُّ إلى عَالَمٍ بالخُنُوعِ وَالضَّيْمِ ذي شَرَقٍ مُتْرَعِ
تَخَبَّطَ في غابةٍ أطْبَقَتْ على مُذْئِبٍ منه أو مُسْبِعِ
لِتُبْدِلَ منهُ جَدِيبَ الضَّمِيرِ بآخَرَ مُعْشَوْشِبٍ مُمْرِعِ
وتدفعَ هذي النفوسَ الصغارَ خوفاً إلى حَرَمٍ أَمْنَعِ

عبد الرزاق:

لَئِن ضَجَّ من حولكَ الظالمون فإنّا وُكِلنا إلى الأظلَمِ
وإن خانَكَ الصَّحبُ والأصفياء فقد خانَنا مَن لهُ نَنتَمي!
بَنو عَمِّنا.. أهلُنا الأقرَبون واحِدُهُم صارَ كالأرْقَمِ !
تَدورُ علينا عيونُ الذِّئاب فَنَحتارُ من أيِّها نَحتَمي!

لهذا وَقفنا عُراةَ الجراح كباراً على لؤمِها الألأمِ
فَيا سيّدي يا سَنا كربلاء يُلألئُ في الحَلَكِ الأقتَمِ

في هاتين اللوحتين انتقل الشاعران إلى الجانب السياسي، غير أن لوحة الجواهري اتخذت الجانب التثويري، المحفز للخلاص من الذل والخنوع، والسعي الى استبدال المجتمع الذي يحكمه (الضمير المجدب)، وإقامة مجتمع صالح يحكمه (الضمير المعشب)، والجواهري هنا استحضر رمزين الأول رمزية الضريح، والثاني رمزية يد الإمام الحمراء المقطوعة الأصبع، وكلا الرمزين يمثلان باعثا عاطفيا ومثيرا تحفيزيا للثورة لدى المخاطبين. بينما نجد لوحة عبد الرزاق استعملت الجانب التشبيهي للربط بين موقف المسلمين من ثورة الإمام، وموقف العرب من الحرب والحصار اللذين تعرض لهما العراق، وكانت لوحة عبد الرزاق حافلة بألفاظ موحية بالكبر، إلا أنها في مضمونها تبدو صورة انكسارية، لما فيها من تشكٍّ وتبرم. بعكس لوحة الجواهري المحملة بالكبرياء والثورة والرفض. وربما انطوت اللوحتان على نسقين مضمرين، الأول: يعكس قوة إيمان الجواهري بتلازم الرمز مع الدعوة التي يتبناها، والثاني: يعكس ضعف إيمان عبد الرزاق بذلك التلازم أو هو تكلف أملته الظروف السياسية على الشاعر.

### ٦- لوحات متفرقة:

تضمنت القصيدتان لوحات متفرقة ابتعدتا فيهما عن ذلك التطابق الذي ألفناه، ومن ذلك اللوحة التي صور بها الجواهري رحلة بحثه عن الدليل الذي

يزيل به الشك الذي راوده في أمر الإمام وقضيته، ومجريات واقعة الطف، إلى أن أقام على ذلك الدليل الذي جعله يرتكز على الإيمان العقلي وليس النقلي المتأثر بمرويات المحبين:

وآمنتُ إيمان من لا يرى  سوى (العقلِ) في الشكِّ من مرجعِ

ومع ذلك لم نجد ما يدعم ادعاءه، أو يدل على طبيعة وماهية البحث الذي أجراه للوصول إلى (الدليل العقلي) بعيداً عن ما تضمنته المرويات، والسبب في ذلك أن المرويات بصورتها العمومية والتي تتضمن مكانة الإمام وحقيقة ثورته والنتيجة التي آلت إليها ثورته ومصيره وهي متفقة ومتلازمة سندا وعقلا ، إلا إذا كان يقصد الجوانب الشعائرية والتفاصيل المحيطة بصورة المعركة، وهي بطبيعتها ذات منحى عاطفي بغض النظر عن حقيقة أسانيدها.

أما قصيدة عبد الرزاق فقد تضمنت لوحات متعددة استعرض فيها مواقف الشخصيات المهمة في تلك الواقعة: فبالإضافة إلى ما أشرنا إليه في البيتين السابقين فقد صور موقف العباس بن علي بلوحة أخرى مستقلة قال فيها:

و يا سيّدي يا أعَزَّ الرجال  يا مُشرَعاً قَطُّ لم يُعجَمِ
و يا بنَ الذي سيفُهُ ما يَزال  إذا قيلَ يا ذا الفَقارِ احسِمِ
تُحِسُّ مروءَ ةَ مليونِ سيفٍ  سَرَتْ بين كَفّكَ والمِحْزَمِ !
وتُوشِكُ أن.. ثمَّ تُرخي يَدَيك  وتُنكرُ زَعمَكَ من مَزْعَمِ
فأينَ سيوفُكَ من ذي الفَقار  وأينَكَ من ذلكَ الضَّيغَمِ ؟ !

وفي هذه اللوحة قراءتان، الأولى: أن الشاعر في قوله: (تحس مروءة مليون سيف) أن الخطاب هنا عام وليس خاصا، ومستمر غير محدد بزمن ولا بشخص بدلالة قوله (ما يزال) الدالة على الاستمرار، ولذلك جاء إنكار الزعم للفروقات اليقينية بين ذي الفقار والسيوف الأخرى وبين شخصية الإمام علي وغيره. بينما تتمثل القراءة الثانية: بأن خطاب الشاعر كان موجها للعباس مستدعيا بنوته للإمام علي، ورمزية ذي الفقار واللذان يجعلانه يحسُّ بامتلاكه لتلك القوة المتفردة التي يمتلكها الإمام علي، لكنه ما يلبث أن يعود إلى نفسه عبر حوار مونولوجي؛ ليتذكر الفارق بين سيفه وسيف ذي الفقار، و بينه وبين أبيه الذي لا يشابهه أحد.

ويلاحظ أن الشاعر في لوحته قد اقتصر بوصفه للعبّاس على قوله:( يا سيدي يا أعز الرجال .. يا مُشَرَعا قطُّ لم يُعَجم) وهو وصف مقتصد ومقتصر على مشهد طلب السقاية الذي لم يستطع أن يمنعه عنه أحد، إلا أن اللوحة في صورتها الظاهرية تتحدث عن الإمام علي وسيفه ذي الفقار رغم أن المنادى أو المقصود بالخطاب هو العباس، وهي في نتيجتها لم تصل إلى الغاية التي أنشئت من أجلها كما نرى وهي وصف المشهد الدرامي الخاص بالعبّاس.

وقد تضمنت اللوحة التي صور فيها عبد الرزاق موقف الحر الرياحي، حالتين الأولى معاتبة له على عدم استغلال ما تحت قيادته من جيش لنصرة الأمام الحسين، وتردده، والثانية تضمنت الثناء على استدراكه لوعيه والانضمام إلى صف الإمام.

سلامٌ على الحرِّ وَعْياً أضاء وزرقاء من ليلها المظلِمِ

أطَلَّت على ألفِ جيلٍ يجيء وغاصَت إلى الأقدَمِ الأقدَمِ

فأدرَكَت الصّوت.. صوتَ النّبوّةِ وهو على موتِهِ يَرتَمي
فما ساوَمَت نفسَها في الخَسار وَلا ساوَمَتْها على المِغنَمِ
ولكنْ جثَتْ وجفونُ الحسين تَرفُّ على ذلك المِجثَمِ

ويبدو لي أن دراسة عبد الرزاق لموقف الحر الرياحي والتي نتج عنها مسرحيته المعروفة (الحر الرياحي) قد ساهمت في تنامي المشهد الدرامي ليستغرق هذا العدد من الأبيات في قصيدته.

وما يؤكد هذا استغراقه في لوحة الحر الرياحي بتفاصيل تطلبت منه أكثر من عشرة أبيات، بينما جاءت لوحة العباس في ثلاثة أبيات فقط، وهذا ربما يعكس لنا صورة لانعدام التوازن في معالجة المشاهد في النص، رغم أن المشهد الدرامي لموقف العباس لا يقل عن موقف الحر الرياحي، بل هو اكثر منه أهمية ودرامية ورمزية.

أما اللوحة الأخرى التي انفردت بها قصيدة عبد الرزاق فقد تمثلت في تصويره لحالة السيدة زينب بنت علي بعد فقدها إخوتها وأبنائها، وموقفها الفريد الذي يتسم بالشجاعة والصلابة أمام هول الفاجعة، وموقفها وهي تقف أمام الطاغية مقارعة جبروته وطغيانه بصوتها المترع بالعزة والكبر وفصاحة البيان الذي أذهل الحاضرين وزلزل (عرش الضلال).

سلامٌ على هالَةٍ تَرتَقي بلألائِها مُرتَقى مريَمِ
طَهورٍ مُتَوَّجةٍ بالجلال مُخَضَّبَةٍ بالدَّمِ العَندَمِ
تَهاوَت فَصاحةُ كلِّ الرجال أمامَ تَفَجُّعِها المِلهَمِ
فَراحَت تُزَعزِعُ عَرشَ الضَّلال بصوتٍ بأوجاعِهِ مُفعَمِ

وهي لوحة قد أبدع الشاعر فيها بشكل كبير، وهو يصور حالة السيدة زينب سواء بالترابط التناصي مع السيدة مريم بطهرها الذي أشاد به القرآن الكريم، أم بصورة المرأة الصبورة المتسمة بالصلابة وهي تواجه المأساة العظيمة وموقفها في مجابهة الحاكم الضال، إن هذه اللوحة بما تحمله من صور شعرية مفعمة بالحيوية والانسيابية البعيدة عن التكلف، تشكل ملمحا جماليا ثريا يضاف إلى جماليات قصيدة عبد الرزاق.

وبعكس ذلك نجد أن لوحة أخرى تضمنتها قصيدة عبد الرزاق تمثلت في المقطع الذي يخاطب به الإمام علي بن أبي طالب، وهو مقطع إضافة إلى سطحيته ومباشرته، يكاد أن يخلو من أي مثير جمالي، كما أن قارئ النص سيشعر بوضوح بعملية التكلف والإقحام غير المبرر لهذه اللوحة في القصيدة، فلا مسوغ درامي أوفني يبرر هذا التكلف؛ وكان يمكن له أن يعالج هذا الموضوع بأسلوب فني و درامي أكثر تماسكا مع أجواء النص كما فعل الجواهري، ولم يكن مثل عبد الرزاق ليعجز عن ذلك، وكان يمكن له أيضا ان يكتفي بما أورده في اللوحة التي خاطب بها العباس وهي أبيات جاءت متناسقة دراميا ومنسجمة فنيا مع موضوع القصيدة وخطوط تنقلاتها.

عليٌّ.. عليَّ الهُدى والجهاد  عَظُمتَ لدى اللهِ من مُسلمِ
وَ يا أكرَمَ الناسِ بَعدَ النَّبيّ  وَجهاً.. وأغنى امريءٍ مُعدَمِ !
.....
مَلَكتَ الحياتَين دُنيا وأُخرى  وليسَ بِبَيتِكَ من درهمِ !
فِديً لِخشوعِكَ من ناطقٍ  فِداءٌ لِجوعِكَ من أبْكَمِ !

**٧- العتبات:**

المتعارف أن يكون الحديث عن العتبة هو أول المواضيع التي يتناولها الدارس للنص إلاّ أنني آثرت أن أجعلها في ختام هذا المبحث لكي يكون الترابط بين ما تنطوي عليه العتبات من دلالات ومعان وبين ما ينطوي عليه النصان أكثر وضوحا وأقرب منالا للمتلقي، ولكي نربط نتائج التحليل بالمسارات الإشارية للعتبات.

وعتبة النص في النقد الحديث تصنف على أنها نص موازٍ، باعتبارها " مجموعة من العلامات التي تظهر على رأس نص ما، قَصْدَ تعيينه وتحديد مضمونه الشامل، وكذا جذب جمهوره المستهدف." [١]

وبعبارة أخرى هي:" نصوص تعقد صلات ودّ مع النص، فتعلن سرّه وتكشف عنه، لأنها المدخل الطبيعي إليه، ومرشدة القارئ إلى طريق التواصل معه؛ إذ تمكنه من الانفتاح على تركيب النص وأبعاده الدلالية من جهة، كما تمكنه من تحديد العناصر المؤطرة لبنائه، وبعض طرائق تنظيمه وتحققه التخيلي من جهة أخرى، أي أنها تحمل في طياتها وظيفة تأليفية تحاول كشف استراتيجية الكتابة" [٢]

---

[١] عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص/عبد الحق بلعابد – الدار العربية للعلوم ناشرون- بروت-ط١-٢٠٠٨- ص ٧٤

[٢] تداخل النصوص في الرواية العربية( بحث في نماذج مختارة) / حسن محمد حماد – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٨- ص ٥٦

وقد حدد جيرار جينيت عدة صفات للعنوان ومن بين هذه الصفات هي "الموضوعاتية والتي تعتمد على مضمون النص، والوصفية ويسميها جينيت الإيحائية "[1] .

ووفقا لذلك يمكن لنا قراءة عتبتي القصيدتين، ومحاولة الكشف عما ينضوي تحتهما من دلالات وطبيعة الانسجام والتلازم في العلاقة التبادلية بين العنوان و ما يحمله النص من صور وافكار وايديولوجيا.

عَنْوَنَ الجواهري قصيدته بالجملة الفعلية (آمنتُ بالحسين) و صيغة الفعل تدل على الماضي المفتوح على الماضوية غير المحددة فهي تنفتح على ما قبل انشاء النص وعلى ما بعده، و من خلال قراءة النص نجد أن الجواهري حاول أن يفتح تساؤلا تشكيكيا من أجل الوصول إلى الحقيقة، (مزيحاً عنها طلاء القرون)؛ ليخلص بعد ذلك إلى (صورة لم يرع بأعظم منها ولا أروع)، وهذه النتيجة هي ألتي رسخت (الإيمان الجواهريّ بالحسين)، وقد أشرنا سابقا إلى أن الأبيات التي سبقت اسئلة التشكيك لم تكن توحي ببوادر هذا التشكيك بيد أن الجواهري ربما قصد الإيمان المبني على الدلائل وليس الإيمان الفطري المتجذر في نفسه، وهنا لا بد أن نشير إلى الترابط الخفي بين فعلية جملة عتبة النص وبين موضوعة التشكيك المفضي إلى الإيمان، فهذه الفعلية هي المنبئة بالحركة والتغير.

أما العتبة النصية عند عبد الرزاق عبد الواحد فتمثلت في شبه الجملة (في رحاب الحسين) وهذه العتبة تنفتح على احتمالات متعددة فهي تصلح أن

---

[1] ينظر العتبات/ عبد الحق بلعابد– ص ٧٩ وما بعدها

تكون خبرا لجملة لمبتدأ محذوف مثلما تصلح أن تكون ظرفاً لفعل وفاعل محذوفين، ومع الاحتمال الأول فهي تدل على الثبات الإيماني المترسخ في نفس الشاعر برمزه الرئيس أو بمجمل الرموز الموظفة في النص. أما في الاحتمال الثاني بكونها ظرفاً لجملة فعلية فإن ثمة دلالتين: تتمثل أولاهما بظرفيتها المكانية التي تدل أيضا على الثبات الراسخ في البعد التقديسي للمكان، وثانيهما يتمثل بفعلية الجملة الدالة على الاضطراب والحركة والتي تعكس لنا الاضطراب النفسي للشاعر في عدم ثقته بحقيقة ربطه بين الرمز وما يحمله من دلالات وبين المقصد السياسي الذي يهدف إليه. ويبدو لي إن ذلك الربط جاء متكلفاً، كما أرى أن ذلك الاضطراب سيبدو واضحا لمن يتفحص مسار القصيدة سواء في نقاط تأثرها الصارخ بقصيدة الجواهري والتي أشرنا إلى جملة منها في حديثنا السابق، أم في تحشيدها للرموز، أم في تكرارات كلمة (سلام) في عملية الانتقال من لوحة إلى أخرى والتي يمكن أن تجمع ميزتين: احداهما سلبية والأخرى إيجابية، أما السلبية فإنها توحي بأن ثمة انقطاعا في نفس الشاعر مما يضطره إلى إيجاد لازمة ينتقل بواسطتها بين المقاطع أو اللوحات مما يسبب إخلال بانسيابية القصيدة وتناسق لوحاتها، ومن هنا فإننا نجد أن القديم عدها مثلبة، ولعل القيرواني تسامحا وضع شرطا في جواز التكرار إذ يقول:" وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فبها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخِذلانُ بعينه".[1] أما

[1] العمدة في محاسن الشعر ونقده/ ابن رشيق القيرواني – ج٢– ص٧٣

الجانب الإيجابي فسنترك الحديث عنه إلى حديثنا عن الجانب الإيقاعي. ومع ما أسلفناه من ملاحظات إلا أن من الواجب أن نشير إلى أن قدرة عبد الرزاق وشاعريته التي لا جدال فيها، مكَّنته من أن يخفي كل ذلك بما انطوت عليه القصيدة من صورٍ غاية في الروعة والجمال والرصانة.

وأخيرا أود أن أؤكد الإشارة هنا الى أن ما تضمنته القصيدتان من تشابه في الأفكار والمعالجات الفنية، توضح مدى تأثر عبد الرزاق بقصيدة الجواهري، على أن تأثر عبد الرزاق بعموم شعر الجواهري أمر مسلم به، ومعروف أيضا، وطالما أعلن عنه الشاعر جهاراً في عديد المناسبات وطالما كان يصفه بقوله (إنه شيخي).

إنّ هذا التأثر بأجواء قصيدة الجواهري لم يكن ليقلل من القيمة الفنية والجمالية لقصيدة عبد الرزاق، ناهيك عن الفوارق الفنية التي تميزت بها كل واحدة منهما عن الأخرى، وكما أشرنا سابقا فإننا لن نعلن انحيازنا لنص دون آخر، تاركين ذلك خاضعا لذائقة المتلقي، وما يراه من موافقة أو رفض لما أشرنا إليه في موازنتنا بين النصين.

## المبحث الثاني
## الجانب الأسلوبي

**البنية الإيقاعية:**

يعد مصطلح الإيقاع من المصطلحات المتحركة غير المستقرة في تحديد مفهوم جامع مانع لتعريفها، فالآراء فيه مختلفة سواء من حيث التقسيم (خارجي وداخلي) أو من حيث تحديد ضوابط ثابتة يمتنع تجاوزها أو حرفها عن مسارها، بيد أنه يبقى من أهم العناصر التي تمنح الأشياء جمالياتها، فهو نسق هلامي داخل في كل ما هو حولنا أو فينا، وهو في الفن من بين أهم العناصر التي تمنحه الحياة والديمومة والفاعلية، والشعر باعتباره فنا كلاميا، فهو يستمد جمالياته من خلال نسقه الإيقاعي، سواء كان ظاهرا داخلا في حسابات كمية، أم مخفيا داخلا في حسابات كيفية. ولعل ذلك ما أشار له الدكتور علاوي كاظم كشيش بقوله: "وقد أصبح الإيقاع اشكاليا يندّ عن التعريف فهو يقع مشتركا بين العلوم وذلك لتحققه الفيزيقي والذهني والحدسي متجاوزا المظهر الصوتي كما كان شائعا وهو يسري في أوصال الكلام كلها ويأتي منتظما وغير منتظم ويقع بين الكم والكيف وفي جريان

الكلام وعذوبته ومائيته ويمكن الزعم أنه أصبح مفهوما فلسفيا وقضية نقدية"[١].

ويرى أدونيس أن" الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم. القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها- هذه كلها مظهر أو حالات خاصة من مبادي الإيقاع وأصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"[٢]

ويقول أيضا إنّ: إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات من الأصداء المتعددة المتلونة- هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم. قد توجد فيه، وقد توجد دونه."[٣] غير أنه يبقى بكل تجلياته أولى جماليات النص التي يستقبلها المتلقي، وهو أكثر عوامل الجذب سبقا، وكلما كانت عناصر الإيقاع منسجمة في حركتها ونسقية أصواتها كلما كان النص أكثر تأثيرا وجاذبية، وبعد ذلك يأتي البحث عن الجماليات الأخرى التي تمنح النص جواز المرور من عدمه.

ويرى رولان بارت: أن "الدال الصوتي، والعروضي والنطقي،[ينتشر] انتشارا تتجلى فيه كل فخامته من غير أن تنفصل عنه إشارته أبدا(يأتي لكي يطبّع

---

[١] فلسفة الايقاع في النقد العراقي المعاصر/ د.علاوي كاظم كشيش - منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق- بغداد-ط١-٢٠٢١- ص ١٢

[٢] مقدمة للشعر العربي/أدونيس (علي أحمد سعيد)- دار العودة- بيروت – ط٣- ١٩٧٩- ص٩٤

[٣] نفس المصدر- ص١١٦

هذا الغطاء الخالص من المتعة) ولكن أيضاً- وهنا تكمن الصعوبة- من غير أن يكون المعنى مقصياً بفظاظة، وساقطا سقوطا عقديا، وبإيجاز، من غير أن يكون مخصيا، ومع ذلك، فاللغة في حال هسهستها إذ تودع نفسها في الدال بحركة غير معروفة، ومجهولة في خطاباتنا العقلانية، فإنها لا تهجر من أجل ذلك أفق المعنى: وسيكون المعنى غير قابل للتجزيء، حصينا، وغير قابل للتسمية، كما سيكون، مع ذلك موضوعا في مكان بعيد، وكأنه شبح يجعل من التمرين النطقي مشهداً مضاعفاً، ومزوداً بـ(عمق).[1]

أن التلازم بين الإيقاع والمعنى ضرورة حتمية، فمهما بلغت جمالية الإيقاع فلا يمكن أن تنهض بالنص وتمنحه العبور نحو الفضاء الشعري، والعكس كذلك أيضا، وأرى أن ثمة إيقاعا صوتيا (سواء كان صوت الذات أم صوت الأخر) يتخذ من السمع مساراً له، وله أسبقية التلقي، وثمة إيقاع معنوي يتخذ من العقل أو الفكر مسارا له و تلقيه يكون بعديا. ولعل هذا ما أشار له ابن طباطبا بقوله: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وإصابة المعنى، وحسن الألفاظ، كان انكار الفهم إياه على قدر نقص أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه

---

[1] لذة النص / رولات بارت- ت- د. منذر عياش- مركز الإنماء الحضاري- حلب- سورية- ط١- ١٩٩٢- ص١٩

مع طيب الحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون سواه فناقص الطرب، وهذه حال الشعر فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا."[1] ويتضح من هذا أن ابن طباطبا قد سبق رولان بارت في الإشارة الى ترابط الإيقاع والمعنى وإنهما متلازمان يرفع أحدهما الآخر، وبهذا تتحقق تمامية المتعة والطرب، والعكس سيؤدي الى الاختلال والنقصان. وسنحاول الحديث عن الإيقاع في القصيدتين وفقا للمستويات التي يتجلى فيها.

**١ – الإيقاع الخارجي:**

أ- العروض

يعتبر الإيقاع العروضي جزءا رئيسيا من الإيقاع في القصيدة العمودية، وهو يمثل أحد أهم تجلياته فيها، وربما يكون ثمة شبه بين إيقاع التفعيلات في البحور الشعرية والايقاع الآلي في الموسيقى، ويمكننا أن نلحظ بيسر صورة "التقابل بين إيقاع الشعر الذي تصنعه اللغة، وإيقاع الموسيقى الذي تصنعه الآلة، فالتفعيلات التي يتشكل منها الإيقاع الشعري هي نفسها إيقاعات الموسيقى التي نسمعها بتراتبية دقيقة مع اختلاف دقيق بينهما يتمثل في الزحافات والعلل التي تدخل إيقاع الشعر، ففي لغة الموسيقيين تفعيلة (مستفعلن) على سبيل المثال عندهم هي نفسها في لغة النقر الإيقاعي (تُمْ تَكْ تِتُمْ) وفاعلاتن هي نفسها (تُمْ تَتَكْ تُمْ) ومفاعيلن هي ( تَتُمْ تَكْ تُمْ)

---

[1] عيار الشعر/ محمد أحمد بن طباطبا العلوي – تح- عباس عبد الستار- دار الكتب العلمية – بيروت- لبنان-ط٢- ٢٠٠٥- ص٢١

وهذا الحكم يجري على جميع تفعيلات البحور،"[1] بيد أننا نود أن نشير هنا إلى أن هذا التقابل ينحصر في الإيقاع العروضي في الشعر وآلة الإيقاع في الموسيقى في هذه التمثلات، لأن ثمة تجليات أخرى للإيقاع في الشعر قد تختلف عنها في الموسيقى، ولذا فإن تفعيلة المتقارب السالمة تقابلها في الإيقاع الموسيقي(تَتُم تِكْ). كما أنّ هذا التقابل أو التشابه بين التفعيلات العروضية والضربات الإيقاعية هو تشابه شكلي فردي ينحصر في حدود التفعيلة وليس في الإطار الكلي للبحر العروضي في الجانب التطبيقي.

وقد وضع نقاد الشعر بناء على دراسات استقصائية مميزات تكاد أن تكون مطردة في خصائص البحور ومناسبتها للموضوعات التي تنظم بها، والسبب في ذلك أما لوجود تناسق بين النسق الإيقاعي للبحر مع الجو العام للموضوع، أو للتناسب الكمي بين المساحة التي ستفتحها تفعيلات البحر والكمية المفرداتية القادرة على استيعاب الموضوع والإحاطة بجوانبه، ومن هنا نجد أن بحر المتقارب وهو من البحور الصافية أي: ذات التفعيلة الواحدة. و "قد سمي كذلك لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده إذ نجد بين كل وتدين سببا خفيفا واحدا،[ السبب هو عبارة عن متحرك وساكن، والوتد هو متحركين وساكن]، وقيل بل لتقارب أجزائه أي لتماثلها وعدم الطول والبعد فيها إذ أنها خماسية كلها؛ ويصلح المتقارب للعنف أكثر منه للرفق"[2]،

---

[1] موسيقى الصوت موسيقى الصورة / د. رعد البصري – منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق–ط١–٢٠٢٠– ص٢٤

[2] فن التقطيع الشعري والقافية/ د. صفاء خلوصي – منشورات مكتبة المثنى– بغداد العراق– ط٥ – ١٩٧٧– ص ١٨٥

و"للمتقارب رنَّة واضحة، ونغمة حماسية مطربة محبَّبة، وهو بإيقاعه هذا يصلح لموضوعات العنف ذات الطابع الحماسي، ولهذا أكثر الشعراء المعاصرون من نظم الأناشيد الحماسية على وزنه."[1]

وقد جاءت قصيدتا الشاعرين على وزن المتقارب التام، واختارا الضرب المحذوف، كما هو واضح في المثال التالي:

الجواهري

وَرَعْيَاً ليومِكَ يومِ "الطُّفوف" وسَقْيَاً لأرضِكَ مِن مَصْرَعِ

| ورعين | ليوم | كيومل | طفوف | | وسقين | لأرض | كمنمص | رعي |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ∪ ـ ـ | ∪ـ∪ | ∪ ـ ـ | ∪ـ∪ | | ∪ ـ ـ | ∪ـ∪ | ∪ ـ ـ | ∪ـ |
| فعلون | فعول | فعولن | فعول | | فعولن | فعول | فعولن | فعو |

عبد الرزاق:

قدِمتُ لأحرمَ في رَحْبَتَيْك سَلامٌ لِمَثواكَ من مَحرَمِ

| قدمت | لأحر | مفيرح | بتيك | | سلامن | لمثوا | كمنمح | رمي |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ∪ـ∪ | ∪ـ∪ | ∪ ـ ـ | ∪ـ∪ | | ∪ ـ ـ | ∪ ـ ـ | ∪ ـ ـ | ∪ـ |
| فعول | فعول | فعولن | فعول | | فعولن | فعولن | فعولن | فعو |

[1] العروض الواضح والقافية / د. محمد علي الهاشمي- دار القلم- دمشق- سورية- ط١-١٩٩١- ص٣٩

بينما نجد أن العروض قد تراوحت بين الصحة والقبض والحذف في كلا القصيدتين، وهو ما يغير من نسقية الإيقاع ورتابته، وكما هو واضح في المثال أعلاه وفي غيره فقد جاءت العروض مقبوضة، بينما نجد في المثال الآتي أنها جاءت محذوفة، وهذا يتم غالبا في الأبيات التي يلحقها التدوير:

الجواهري:

تَمُدُّ إلى عَالَمٍ بالخُنُوعِ وَالضَّيْمِ ذي شَرَقٍ مُتْرَعِ

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تَمُدْدُ | إلاعا | لَمِنْبِلْ | خُنُو | | عِوَضْضَيْ | مِذِيْشَ | رَقِنْمُتْ | رَعِي |
| ∪ـ∪ | ∪ـ ـ | ∪ـ ـ | ∪ـ | | ∪ ـ ـ | ∪ـ∪ | ∪ ـ ـ | ∪ـ |
| فعول | فعولن | فعولن | فعو | | فعولن | فعول | فعولن | فعو |

عبد الرزاق:

وإنَّكَ مُعْتَصَمُ الخائفين يا مَن مِن الذَّبحِ لم يُعصَمِ

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| وَإنْنَ | كَمُعْتَ | صَمُلْخا | ئفي | | نَيَامَنْ | مِنَذْذَبْ | حِلَمْيُعْ | صَمي |
| ∪ـ∪ | ∪ـ∪ | ∪ ـ ـ | ∪ـ | | ∪ ـ ـ | ∪ ـ ـ | ∪ ـ ـ | ∪ـ |
| فعول | فعول | فعولن | فعو | | فعولن | فعولن | فعولن | فعو |

ومن خلال إحصاء الأبيات المدورة نجد أن التدوير في قصيدة الجواهري قد شمل سبعة عشر بيتا بينما تحقق في اثني عشر بيتا في قصيدة عبد الرزاق.
كما نجد في قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد أنّ العروض قد جاءت صحيحة، وقد تحقق ذلك في البيت التالي وفي ثلاث أبيات آخر، بينما لم نجد مثل ذلك في قصيدة الجواهري:

وخُضْتَ وقد ضُفِرَ الموتُ ضَفْراً  فَما فيهِ للرّوحِ مِن مَخْرَمِ

| وَخُضْتَ | وَقَدْضُ | فِرَلوْ | تَضَفْرَنْ | | فَمَافِي | هِلِلْرُوْ | حِمِنْمَخْ | رَمي |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ∪ـ∪ | ∪ـ∪ | ∪ـــ | ∪ـــ | | ∪ـــ | ∪ـــ | ∪ـــ | ∪ـ |
| فعول | فعول | فعولن | فعولن | | فعولن | فعولن | فعولن | فعو |

إن هذا التغيرات سواء التي تطرأ على العروض أو في تفعيلات الحشو ستخلق نوعا من التغيير في نمطية الإيقاع من خلال الزيادة التي ستطرأ على كم الأصوات(الفينومات) وستسهم بلا شك في كسر الرتابة في مسار النسق الإيقاعي.

ب-القافية

للقافية دور مهم في تعزيز الدفق الإيقاعي للقصيدة، وهي النقطة التي تنتهي بها الجملة الموسيقية للبيت، والفاصل بين جملة موسيقية واخرى، وهي الخيط الرابط بين تلك الجمل، والموحد لنسقها في الشعر (الكلاسيكي)، وقد تعددت الآراء في سبب تسميتها بهذا الاسم فقيل "لأنها تقفو أثر كل بيت،

وقال قوم لأنها تقفو أثر أخواتها،...وقال ابو موسى الحامض: هي قافية بمعنى مقفوة مثل ((ماء دافق)) بمعنى مدفوق، و((عيشة راضية)) بمعنى مرضية، فكأن الشاعر يقفوها أي يتبعها، وهذا قول سائغ منتجه"[١].

وأختُلِفَ في حدود القافية أيضا "قال الخليل: إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع أول حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرأي الصائب السائد، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة.

... وعلى رأي الجاحظ ((القوافي خواتم أبيات الشعر))."[٢]

وكذا نقل صاحب كتاب الكافي في العروض والقوافي واستحسنه [٣]

بينما زعم ابن كيسان أن الخليل قال: أن القافية هي "الحرف الذي يلزمه الشاعر في آخر كل بيت حتى يفرغ من شعره"[٤]

وقال الأخفش:" ان القافية هي آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام.

---

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ ابن رشيق القيرواني- ج١-تح- محمد محي الدين عبد الحميد- ط٥-١٩٨١- ص١٥٤

[٢] فن التقطيع الشعري والقافية- ص ٢١٣

[٣] الكافي في العرض والقوافي/ الخطيب التبريزي - تح- الحساني حسن عبد الله- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط٣- ١٩٩٤-ص١٤٩

[٤] تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها / محمد بن احمد بن كيسان - تح- منصور بن عبد الله المشوح-ص ٣٧

وفي قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف لأن القافية (مؤنثة) والحرف(مذكر)"[١]

ويظن البعض ومنهم إبن كيسان كما أو ردنا سابقا: أن حرف الروي هو القافية، استنادا الى الشياع بتسمية القصائد بالميمية أو العينية أو اللامية..ألخ وهو قول غير صحيح، فكلمة (قائل) مثلا لا تنسجم ايقاعا مع كلمة (قول)، ولعل التسمية بذلك انما هي من باب تغليب الجزء على الكل كما هي عادة العرب ومن ذلك قوله تعالى:{تَحْرِيرُ رَقَبَةٍ }[٢]، أو قولهم:(ألقى الخطيب كلمة)، ومن قال بأن تلك القصيدة قافيتها ميمية أو عينية أو غير ذلك؛ فهو أما من باب تسمية الجزء بالكل وهو المرجح – كما أرى– أو من الوهم أو التسامح والصحيح أن نقول أنها ميمية الروي أو عينية الروي.

وقصيدتا شاعرينا هنا قد اتفقتا في نوع القافية، إذ اختارا لهما قافية (المتدارك) المطلقة[٣]، غير أنهما اختلفا في الروي" وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد"[٤] فكان حرف الروي في قصيدة الجواهري هو العين المكسورة، بينما اختار عبد الرزاق الميم المكسورة حرفَ رويٍّ لقصيدته.

---

[١] كتاب القوافي / سعيد بن مسعدة الأخفش (الإمام ابي الحسن ) – تح– د. عزة حسن– مطبوعات مديرية احياء التراث القديم – دمشق–١٩٧٠ – ص١

[٢] القرآن الكريم /[المائدة : ٨٩]

[٣] ينظر فن التقطيع الشعري والقافية– ص٢٦٩

[٤] كتاب القوافي– ص١٠

وبناء على ذلك نجد أن التقارب الإيقاعي للقصيدتين يكاد أن يكون متطابقا حتى في اختيار حرفي الروي، وهما من الحروف المجهورة، المتوسطة المخرج، إلا أن حرف الميم شفوي ذلقي، بينما حرف العين حلقي بيني يجمع بين الشدة والرخاوة، وكلا القافيتين تنتهيان بذات الحرف الصائت وهي الكسرة المشبعة, و في هذا دلالة واضحة على حجم التأثير الذي فرضته قصيدة الجواهري على قصيدة عبد الرزاق، فمثل هكذا تطابق وفي ذات الموضوع لا يمكن أن يحدث اعتباطا، خاصة وأن قصيدة الجواهري تركت أثرا كبيرا في نفوس قرّائه والمتأثرين بشاعريته، وعبد الرزاق في طليعتهم كما هو معروف، وسواء كان هذا التأثير والتقارب واعيا وقصديا، أم هو فعل غير واع، ناتج عما يختزنه العقل الباطن من إعجاب بهذه القصيدة، وهو إعجاب كبير كما يبدو الى الدرجة التي جعلت عبد الرزاق يكاد أن يتتبع مسارات قصيدة الجواهري ليس على الصعيد الإيقاعي فقط، وانما على الصعيد المشهدي أيضا، مع إضافة بعض المشاهد التي حاول فيها الخروج عن مسارات القصيدة الجواهرية.

ورغم ذلك فإن ثمة فوارق بين حرفي الروي في قصيدتي الشاعرين من حيث القوة والدلالة والانسيابية، فان اختيار الجواهري لحرف العين أكسب قصيدته ميزة هذا الحرف الذي ذكر بعض الباحثين أنه من الحروف التي تختص بها اللغة العربية، بل إنهم ذهبوا إلى وجوب تسميتها بلغة العين وليس الضاد[1]، ولميزته فقد جعله الفراهيدي عنوانا لكتابه المعجمي فاسماه (كتاب العين)،

---

[1] ينظر خصائص الحروف العربية ومعانيها / حسن عباس- منشورات اتحاد الكتاب العرب- ١٩٩٨-ص٢٢٦

ونقل صاحب اللسان عن الأزهري قوله:" القاف والعين لا تدخلان في بناء إلا حسنتاه لأنهما أطلق الحروف، أما العين فأنصع الحروف جرسا و ألذّها سماعا"[1].

ومن خصائص صوت حرف العين العجيبة أنه" من حيث صفاؤه ونقاؤه يمت بقرابة مماثلة إلى حرف الصاد، ومن حيث فخامته فهو غير بعيد في قرابته عن حرف الضاد، أما من حيث توتره الصوتي، فهو ألصق طبيعة بحرف الزاي شدة وفعالية.

... وهكذا كان حرف العين أكثر الحروف ارستقراطية، قد جمع إلى نفسه خلاصة خيار ما في أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان.

وحرف العين في تعامله مع الحروف، إما أن يشدها الى تحقيق خصائصه الذاتية، من الفعالية والقوة والصفاء والفخامة والسمو، وإما أن ينساق معها للتعبير عن مختلف خصائصها الحسية والشعورية."[2]

وبدءا من أولى أبيات قصيدة الجواهري نجد تأثير خصائص حرف العين بادية على قصيدة الجواهري ونزوعها نحو الخطاب الإستعلائي فنجد مقدمتها حافلة بالمفردات الدالة على الرفعة والمجد والسمو:

تعاليتَ من مُفْزِعٍ للحُتوفِ  وبُورِكَ قبرُكَ من مَفْزَعِ

...

شَمَمْتُ ثَرَاكَ فَهَبَّ النَّسِيمُ  نَسِيمُ الكَرَامَةِ مِنْ بَلْقَعِ

---

[1] لسان العرب/ ابن منظور- مج٨- فصل العين- دار صادر- بيروت- ص٣

[2] خصائص الحروف العربية ومعانيها / حسن عباس - ص٢١٢-٢١٣

بينما نجد أن اختيار عبد الرزاق لحرف الميم قد ألقى على قصيدته بشيء من خصائص هذا الحرف الذي يجمع بين الرقة واللين من جانب والشدة والغلظة والضخامة من جانب آخر، وبدءاً من أبياتها الأولى نلمس أثر ما لهذا الحرف من خصائص، والمتعلقة بالجانب اللمسي من قبيل الضم والمص والرضاع:

ومُذْ كنتُ طفلاً وجَدتُ الحسين  مَلاذاً بأسوارِهِ أحتَمي
وَمُذْ كنتُ طفلاً عرَفتُ الحسين  رِضاعاً.. وللآن لم أُفطَمِ !

على أننا يجب أن لا نغفل عن أثر خصائص الكلمات التي تنتهي بحرف الميم، والتي تدل على الشدة والضخامة[1] على الجو العام لقصيدة عبد الرزاق.

**٢– الإيقاع الداخلي:**

رغم كثرة ما كتب حول موضوع الإيقاع الداخلي بيد أنه إلى الآن لم يتم تحديد مفهوم جامع مانع لهذا المصطلح، وقد تعددت الآراء واختلفت في ماهية تكونه وأساليب تحديده وحصر مكوناته داخل النص، إلّا أن تلك الآراء وإن كانت في حقيقتها افتراضات واجتهادات تستند غالبا في طروحاتها لمحددات هلامية أو (زئبيقة) تتسع وتضيق تبعا لرؤية الناقد، وربما تستحيل إلى ذوقية أكثر منها مادية، ولعل ما أثار هذا الجدل والخلاف بل والسبب في فرضية الإيقاع الداخلي هو قصيدة النثر وما رافق ظهورها من جدل،

[1] ينظر المصدر السابق– ص٧٨ وما بعدها

باعتبارها خروجاً عن المحددات المعروفة لإيقاع القصيدة عربية كانت أم غير عربية.

ويرى الدكتور صلاح فضل إن" درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة. ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها. وتوزيع الحزم الصوتيّة ودرجات تموّجها وعلاقاتها. كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري."[١] واذا كان تحديد الإيقاع الخارجي في رؤية الدكتور صلاح فضل هذه، فإن (النظام الهارموني للنص) الذي أشار له يبقى محددا زئبقيا يخضع لإرادة قارئ النص ورؤيته وليس لضوابط ومسارات واضحة.

بينما يرى الدكتور حاتم الصكر إن "الخطاب يمكن أن يبقى شعراً حتى مع عدم المحافظة على الوزن. فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع وهو الانسجام يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحداً منها. فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع. يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً، أي إن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر أثناء الكتابة فيما يستكملها القارئ جمالياً عند إنجاز قراءاته."[٢]

---

[١] أساليب الشعرية المعاصرة / د. صلاح فضل دار الآداب – بيروت- ط١- ١٩٩٥- ص٢٢

[٢] حلم الفراشة / د. حاتم الصكر – الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ط٣- ٢٠٢٠- ص٢٩

والدكتور الصكر هنا كما هو واضح يجعل من تحديد الإيقاع عملية استشعارية تستمد تكاملها من الترابط بين المنشيء والمتلقي، ويبدو أن الدكتور الصكر يرى أن الإيقاع – وأظنه يقصد الإيقاع الداخلي– يرتبط بقصيدة النثر فيقول: "هو البديل الممكن للوزنية المرفوضة في خطاب الحداثة الشعرية الراهنة. – ومع ذلك نجده يصرح بـ – زئبقية مفهوم الإيقاع وصعوبة وصفه وتحديده"[1] ويضع عدة نقاط ترشد إلى الكشف عن تجليات الإيقاع داخل النص، وهي نقاط لها من الأهمية البالغة للدارسين في بيان الظواهر الإيقاعية في النصوص النثرية على الأخص.

وإذا كان الإيقاع الداخلي كمصطلح لم يكن له وجود أو ذكر في النقد العربي القديم فإن أثره الذوقي او الحسي لم يكن معدوما أو غير معروف وإن اختلفت التسميات.

وهناك من يرى أن الإيقاع الداخلي يتجسد في البناء الصوتي لتركيبة الكلمات إضافة إلى البناء الصرفي لها وما يتحقق من هارمونية في طبيعة ذلك، هو أحد تجليات الإيقاع الداخلي إن لم يكن هو التجلي الأمثل له.

ويقول الدكتور شكري محمد عياد: "لقد عرفه أدونيس بأنه إيقاع متنوع، واعتبر أنه مختلف عن الإيقاع القديم الذي يفرض على القصيدة من الخارج وقد حدده بـ( التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها) فالموسيقى الداخلية لا تنبع من تناغم أجزاء خارجية وإنما تنبع من

---

(١) ينظر الايقاع: زئبقية المفهوم و التعيّن النصي/ د. حاتم الصكر– موقع الأنطلوجيا– ١٩مارس/٢٠٢٠

التناغم الداخلي الذي يشكل جوهر الموسيقى في الشعر، فهي ضرورة من ضرورات الشعر ولا يمكن أبدا فصله عنها، ولكن مفهوم الموسيقى نفسه بقي محط جدل ونقاش بين الشعراء والنقاد"[١]

ووفقا لذلك رأينا أن نتعامل في تحليلنا لقصيدتي الجواهري وعبد الرزاق من حيث التكرار الحروفي والمستوى الصرفي والتركيبي على أنهما صورة لتمثلات الإيقاع الداخلي.

أ- التكرار اللفظي:

إذا كان التكرار اللفظي يعدّ في نظر النقاد الأوائل مثلبة في القصيدة فإنه يُعد على وفق الرؤية النقدية الحديثة ميزة إيقاعية كون "هذا التكرار للكلمة نفسها... المتفقة في شكلها وعدد حروفها يكَوّن توافقاً صوتياً، وهذا التوافق الصوتي من شأنه أن يحدث موسيقى داخلية بالإضافة إلى موسيقى البيت، وأن نغمة هذه الكلمات المتكررة تبرز إيقاع النفس المنفعلة والمندهشة."[٢]

ويمكن أن نعدَّ تكرار عبد الرزاق عبد الواحد للفظة (سلام) ميزة إيقاعية وأسلوبية تضاف إلى ما في القصيدة من تنوعات إيقاعية وأسلوبية، كما يمكن أيضا أن نعدَّ التكرار في حروف النداء المتعددة لدى الشاعرين ميزة أخرى بما

---

[١] موسيقى الشعر العربي / د. شكري محمد عياد- دار المعرفة- القاهرة-ط٢- ١٩٧٨- ص١٦٣

[٢] التكرار في الشعر الجاهلي / موسى ربابعه - مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- جامعة مؤتة — مج٥-ع١- ١٩٩٠- ص١٦٨

تتضمنه من حروف مدّ، وهي حروف صائتة وذات مسافة صوتية أكبر من الحروف الأخرى.

ولا تقتصر وظيفة التكرار على الجانب الإيقاعي بل ربما تكون ذات أهداف تدخل في صميم البناء الأسلوبي واللغوي للنص الشعري، وربما تعدى ذلك إلى الجانب النفسي وقد يعين التكرار " في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه. فالكلمات المكررة ربما لا تكون عاملاً مساهماً في إضفاء جو الرتابة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلاً على ضعف الشاعرية عند الشاعر، بل أنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر في إضاءة التجربة وإثرائها وتقديمها للقارئ الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل أن يحرك فيه هاجس التفاعل مع تجربته."[1]

ب-التكرار الحروفي:

يشكل التركيب الحروفي للكلمات والجمل نسقا صوتيا تبعا لطبيعة الحروف وتكرارها داخل الكلمة والجملة والبيت الشعري، ومن خلال تحليل هذا التركيب يمكننا أن نميز الفوارق الصوتية (الفونيمية) بين بيت شعري وآخر رغم وحدة الوزن العروضي، فلكل حرف صوته الخاص وزمنه الذي يلقي بأثره داخل التركيب البنائي للبيت أو للنص عموما، ووفقا لهذا سنقوم بتحليل البناء الصوتي الحرفي للقصيدتين وسنشير أيضا الى الأثر الدلالي للتكرارات الحرفية على النسق الأسلوبي للقصيدتين، على أنني لا بد أن أشير هنا إلى أني

---

[1] التكرار في الشعر الجاهلي / موسى ربابعه – ص ١٧٠

أرى أن التكرار الحروفي هو من ضمن الإيقاع الخارجي وليس الداخلي بيد أني جعلت الحديث عنه ضمن الإيقاع الداخلي تواطئاً مع من يرون ذلك.

ومن خلال إحصاء الحروف في كلا القصيدتين وجدنا أن ثمة تقاربا في عدد بعض الحروف ولذلك سنهمل ذكرها ونكتفي بذكر الحروف التي كان الفارق الكمي فيها واضحا ومؤثرا ونشير للجواهري بحرف (الجيم) ونشير لعبد الرزاق بحرف (العين):

| | ب | س | ء | ع | ف | ك | ل | م | ن | ه | و | ح |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ج | ٩٥ | ٣٢ | ٩٦ | ١٢١ | ٤٥ | ٥١ | ١٨٤ | ١٨٧ | ١١٦ | ٣٨ | ١٢٠ | ٤٠ |
| ع | ٧٠ | ٥٨ | ١١٤ | ٨٠ | ٨٠ | ٧٨ | ٢٧٠ | ٢٣٧ | ١٧١ | ٨٢ | ١٠٤ | ٥٤ |

وسنقوم بتمييز هذه الحروف وفقا لطبيعة النطق بها، فقد قسمت الحروف وفقا لكيفية نطقها الى صوائت وصوامت، والصوائت هي ستة أحرف وهي (الفتحة والضمة والكسرة والحروف المشابهة لها وهي الألف والواو والياء) أما الصوامت فهي كل الحروف المتبقية بما فيها الواو والياء الساكنان).

كما قسمت إلى حروف مجهورة وحروف مهموسة وحروف متوسطة.

فالحروف المجهورة: "هي التي يهتز عند النطق بها الوتران الصوتيان. والاصوات المجهورة وفقا للتجارب الحديثة هي ثلاثة عشر صوتا:(ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن) يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الألف والواو.

أما الحروف المهموسة: فهي التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق بها، وليس معنى هذا أن ليس للنفس معها ذبـــذبـــات

مطلقا وإلا لم تدركها الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتين معها. وهي اثنا عشر حرفا: (ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ)

وتقسم أصوات الحروف أيضا إلى انفجارية ورخوة ومتوسطة:

فالأصوات الانفجارية هي:(ب ت د ط ض ك ق ) واضاف الأقدمون الهمزة

اما الأصوات الرخوة فهي: (س ز ص ش ذ ث ظ ف هـ ح خ غ)[1]

أما المتوسطة فهي: (ل ن ع م ر)[2]

ومن ملاحظة الجدول أعلاه والذي أشرنا إلى أنه يحوي الحروف ذات التكرارات المتفاوتة بصورة واضحة عند الشاعرين، نجد أن الحروف المهموسة بلغت سبعة أحرف، بينما كانت الحروف المجهورة خمسة أحرف. وقد بلغ مجموع تكرار الحروف عند الجواهري (١١٢٥)، وعند عبد الرزاق (١٨٨٤) في حين بلغت الحروف المجهورة عند الجواهري (٦٣٩) حرفا، وعند عبد الرزاق (٦٦٢) حرفا، وبلغت نسبة المجهورة عند الجواهري(٥٧٪) وعند عبد الرزاق (٣٥٪).

وبلغت الأصوات الانفجارية والمتوسطة عند الجواهري(٧٥٤) وبنسبة (٦٧٪) اما عند عبد الرزاق فقد بلغت (٨٢٦) وبنسبة (٤٤٪).

---

[1] ينظر الأصوات اللغوية/ د. ابراهيم أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية– مصر– ط٥– ١٩٧٥– ص ٢٥ وما بعدها

[2] الشرح الوجيز للمقدمة الجزرية / د. غانم قدوري الحمد – مركز الدراسات والعلوم القرآنية– معهد الشاطبي– جدة– ط١– ٢٠٠٩ –ص٤٥

أما عدد الحروف الصائتة المشبعة عند الجواهري فقد بلغت (٢٠٨)، وعند عبد الرزاق (٢٣٧). ونسبتها الى عدد أبيات القصيدة عند الجواهري (٣,٢٥)، أما عند عبد الرزاق فان نسبتها (٣,٤٣).

إن هذا التفاوت الواضح في استخدام الأصوات المجهورة والانفجارية بين القصيدتين يضفي على كل منهما ميزات صوتية خاصة، فالأصوات الانفجارية والمجهورة تمنح النص قوة صوتية تعكس الفيض الحماسي والمشاعر الغاضبة، بينما غلبة الأصوات المهموسة تعبر عن هدوء المشاعر والتي غالبا ما تنسجم مع حالة الحزن أو النظرة التأملية أو البوح العاطفي، ووفقا لذلك يمكن لنا ان نقول أن قصيدة الجواهري كانت تميل إلى ضخ الدفق الحماسي لدى المتلقي؛ ولذلك فإنها جاءت متوهجة بقوة النبر والانثيال العاطفي المتسم بالقوة والإعتداد الثوري، بينما نرى أن قصيدة عبد الرزاق كانت تتسم بنسقها العاطفي الممتزج بالحزن والهدوء والانكسار.

ولكن رغم ذلك فإن التفاوت بين نسب الأصوات الانفجارية والمتوسطة بين القصيدتين والتقارب النسبي في الأصوات الصائتة، والذي جعل قصيدة الجواهري كما تبدو أكثر اعتمادا على القوة في إيقاعها، مما أكسبها دفقا حماسيا أكثر من قصيدة عبد الرزاق في الظاهر كما أشرنا؛ إلا أن ارتفاع نسبة الأصوات الصائتة عند عبد الرزاق أعطى نوعا من التوازن الإيقاعي بين القصيدتين، ومن ذلك يمكن أن نستشف مدى التكامل بين طبيعة إيقاع بحر المتقارب الذي يساعد في الدفق الحماسي، وبين النسب المرتفعة في اعتماد الأصوات ذات النبر القوي، ومن ثم ومن خلال هذه الصورة يمكن أن نستدل على أن تناول الشاعرين لموضوعهما لم يكن فعلا متكلفا, وإنما هو استجابة

طبيعية لهاجس داخلي مستند على علاقة مترسخة في العقل الباطني لديهما، سواء كان هذا الرسوخ ناتجا عن راسب عقائدي أم اجتماعي، باعتبار أن الغاية من توظيف رمزية الإمام هي في بعدها الثوري، وهذا البعد يحتاج الى إيقاع حماسي يخدم النص والغاية التي ينشدها الشاعران. ومن هنا نرى أن الاختلاف بين نسقية الإيقاع الداخلي في القصيدتين والذي يظهر جليا في الفوارق بين التكرارات الحروفية، ناتج عن الاختلاف في طبيعة الوجهة المقصودة في موضوع القصيدة، فلكل منهما ثيمته التي يتحرك من خلالها داخل القصيدة وهي التي ساهمت في تشكيل الطبيعة الإيقاعية الداخلية، فالجواهري اتخذ الجانب المتعلق بشخصية الإمام المتلبسة بالثورة والشموخ والكبرياء، بينما اتخذ عبد الرزاق الجانب المتعلق بالإطار المحيط بشخصية الإمام والذي تهيمن عليه مواقف الخذلان بشكل أكبر، بل إن صورة ذلك الخذلان هي المقصد الرئيس لوجهة الشاعر عبد الرزاق، ومن هنا كان الفارق بين نسقية الإيقاعين وطبيعتهما، والمتمثل بالحماسة والدفق الثوري عند الجواهري، والانكسار والدفق العاطفي عند عبد الرزاق.

ت-البناء الصرفي والتركيبي:

لاشك أن لهذين البنائين أهمية بالغة في الجانب التحليلي للنص سواء على صعيد الجانب الإيقاعي أم الجانب الفني، ومن خلال تحليل تركيبية الجملة والمفردة يمكننا أن نرصد الأثر المترسب عن ذلك التركيب في النص.

ومن خلال العملية الإحصائية لماهية المفردات التي تشكلت منها القصيدتان، نجد أن هناك تقاربات في الجانبين الصرفي والتركيبي، كما يمكن لنا أن نلحظ

أن ثمة فوارقا واضحة تعكس لنا البنية الأسلوبية لدى الشاعرين، فعلى صعيد الأفعال وجدنا أن قصيدة الجواهري ضمت (١٠٣) مئة وثلاثة أفعال، بينما قصيدة عبد الرزاق ضمت (١١٦) مئة وستة عشر فعلاً، وبلغ عدد الأسماء عند الجواهري(١٠٠) مائة اسم، بينما بلغت عند عبد الرزاق (١٠٢) مائة واثنين. وقد استثنينا الضمائر بكل أشكالها، ومن خلال هذه النتائج نجد أن هناك توازنا في قصيدة الجواهري في البناء الصرفي، بينما نجد أن ثمة تفوقاً في جانب الأفعال لدى عبد الرزاق، وهذا التفوق على ضآلته يعكس لنا مدى اعتماد الشاعر على الصورة المتحركة أكثر من اعتماده على الصورة الثابتة، باعتبار أن الأفعال تدل على الحركة بينما تدل الأسماء على الثبات. وبالعودة للجانب الإحصائي نجد أن الجمل الإسمية لدى الجواهري بلغت (٣٣) ثلاث وثلاثين جملة وبنسبة تقارب ١٦٪ من التركيب الجملي في القصيدة، بينما بلغت عند عبد الرزاق (٥٢) اثنتين وخمسين جملة وبنسبة تقارب ٢٤٪، ومن خلال ذلك يمكن أن نستنتج أن اعتماد الجواهري على التراكيب ذات الحركية الزمنية والمكانية أكثر مما هو عند عبد الرزاق على عكس الصورة التي رسمها لنا الجانب المفرداتي.

إن هذا التفوق التركيبي المتحرك ينعكس بدوره على حركية الإيقاع الداخلي للقصيدة، رغم أن كلا القصيدتين اتسمتا بالتفوق الحركي المنعكس عن تفوق البناء الفعلي للجمل على البناء الإسمي، غير أن النسبة التي تقترب من الربع لدى عبد الرزاق تعكس قوة الثبات أكثر مما تعكس قوة الحركة، باعتبار أن الحركة على الصعيد التركيبي هي الجانب المهيمن في التركيب اللغوي، وهي الأكثر ايقاعية من التركيب الاسمي؛ لحركيتها، رغم أن الأصل في اللغة هي

الأسماء كما تدل عليه الآية القرآنية في قوله تعالى: {وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ}[1].
والثبات هو الأصل باعتباره نقطة الانطلاق الأولى.

غير أن الثبات لا يتولد عنه الا إيقاع رتيب، بينما الحركة يتولد عنها إيقاع متنوع، وكلما زادت نسبة الحركية في النص كلما تنوع الإيقاع المنبثق عنه، واستنادا إلى ذلك يمكن لنا أن نقول: أن قصيدة الجواهري كان إيقاعها الداخلي أكثر تنوعا من قصيدة عبد الرزاق.

[1] [البقرة : ٣١]

## المبحث الثالث
## الجانبين السردي والدرامي في القصيدتين

رأيت أن أفرد مبحثا خاصاً للبناءين السردي والدرامي للقصيدتين وأسلوب معالجتهما، وإن كنت قد أشرت إلى بعض ملامحهما في العرض الفني للقصيدتين؛ لأنهما يشكلان بعدين مهمين ومؤثرين واضحين في بنية القصيدة وجماليتها، وديناميكية خطابها وفعاليته. ورغم أن القصيدتين تتناولان نفس الحدث وشخصيته الرئيسة إلا أن لكل شاعر طريقته في بنائه للحدث الدرامي والسردي وتناميهما وخصوصيتهما الأسلوبية في العرض والإخراج والتقنية، وتقديم الخطاب الذي يطمح من خلاله أن يصل إلى الغاية المنشودة، من خلال تقديم صورة مبهرة تعصف بالمستقبلات الحسية والذهنية للمتلقي، وتشكل عامل جذب يضاف إلى العوامل الجاذبة الأخرى، باعتباره ملمحاً جمالياً يسهم في إثراء النص الشعري بما ينطوي عليه من مثيرات قادرة على جعل خطاب النص أكثر قوة وفاعلية إذا ما وظف بأسلوب فني وحرفي.

أ- الجانب الدرامي

لعل من المهم أن نضع هنا تعريفا لمفهوم الدراما، ولم أجد أفضل من أن أرجع إلى المنبع الأول متمثلا بتعريف أرسطو للدراما أو المأساة الذي يستند إليه الكثيرون في تعريفهم لها، إذ يقول: إنها" محاكاة لفعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه

المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات."[1]

إن تنظيرات أرسطو للدراما جاءت منبثقة من طبيعة الحياة والنظام السياسي والاجتماعي للإغريق، وقد أشار الدكتور محمد حمدي ابراهيم إلى ذلك بقوله:" إن الديمقراطية الأثينية قد أثمرت في جميع المجالات وبوجه خاص في المسرح الإغريقي العظيم الذي كان لها الفضل في خلقه وازدهاره، وهو مسرح تفاعل مع الجماهير، وعبر عن آمالها، وعالج مشاكلها الاجتماعية وعقائدها أصدق معالجة...[ لأن الدراما هي] بطبيعتها فن جماهيري يقوم على التذوق العريض لها، ويتوقف نجاحه على مدى صدق تعبيره عن جماهير الشعب بأسرها... إن النظام السياسي في جوهره تعبير صادق عن فكر من انتجوه ثم طبقوه، فإذا كان منتجوه هم أنفسهم من أنتجوا الفن الدرامي فلا ريب أن العقلية التي ابتكرت النظام الديمقراطي – وهو عبارة عن دراما الساسة إن جاز لنا هذا التعبير– كانت قادرة أيضا وبنفس المهارة على ابتكار الدراما. إن الفردية في السياسة لا تتيح أمام الشعب سوى رأي واحد ونظرة واحدة قد تكون قاصرة مهما سمت وعلا شأنُ صاحبها، ولكنّ اشتراك الشعب في الحكم كفيل بإبراز أكثر من وجهة نظر كلها عادلة وصائبة يتم الخيار بين أفضلها... كذلك الدراما بثنائيتها تهيّئ الفرصة لرؤية الموقف الواحد من

---

[1] فن الشعر / أرسطو – ت– عبد الرحمن بدوي– مكتبة النهضة المصرية– القاهرة– ط١– ١٩٥٣م– ص١٨

وجهَيْ نظر مختلفتين، قد تكون كل منهما صائبة في نظر صاحبها؛ ولكن المشاهد يعرف من خلالهما أين تكمن الحقيقة."[١]

ويقول أرسطو:" إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة فإنّ المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منشور، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات"[٢]

والمحاكاة تتم أما بتصوير الأحداث والأشخاص كماهم أو بما يجب ان يكونوا عليه أو تصوير الحدث بصيغة المبالغة؛ ليكون وقعه على المتلقي أقوى وأكثر اثراً.

١- تجليات الدراما في قصيدة الجواهري:

يبدأ الحدث الدرامي لدى الجواهري من البيت العاشر. حيث تعد الأبيات الأولى عملية تمهيدية أو وصفية محضة.

وأول الأفعال الدرامية تتجلى في اللحظة التي تجسد صورة اللقاء بين شخصية الشاعر وبين التراب الذي يرقد تحته جسد الإمام، مؤدية إلى مشهدا ذهني

---

[١] ينظر نظرية الدراما الإغريقية/ د. محمد حمدي ابراهيم- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- ط١-١٩٩٤- التمهيد

[٢] كتاب أرسطو في الشعر/ أرسطو/ ت- شكري عياد- دار الكتاب العربي- القاهرة- ١٩٦٧- ص ٦٤

يعرض صورة هبوب نسيم الكرامة المنتج بواسطة الفعل التحفيزي الذي يقوم به الشاعر والذي يتمثل بخلق عملية تواصل بينه وبين ذلك التراب عن طريق الفعل (شممتُ)

شممتُ ثراك فهبَّ النسيم  نسيم الكرامة من بلقعِ

ثم ينتقل الشاعر إلى فعل درامي آخر وهو تعفير خده بذلك التراب الذي يعود به إلى الحدث الدرامي التاريخي الذي يجسد صورة الخد المفرّى (المشقق) الذي جالت عليه خيل الطغاة ولكنه بقي شامخا لم يخضع لهم.

ثم ينتقل إلى حوار مونولوجي يتنقل عبره لمشاهد تجمع بين الصورة المتخيلة للحدث الدرامي أو آثاره:

كأن يدا من وراء الضريح  حمراء مبتورة الإصبع

وبين ذاته المتحيرة الباحثة عن الحقيقة والتي تحاول الخروج من شرنقة المؤثرات المعرفية الموروثة للوصول إلى دليل عقلي يستمد حقيقة من أسباب منطقية بعيد عن مؤثرات العاطفة.

ولما أزحت طلاء "القرون"  وسترَ الخِداعِ عن المخدعِ

أريد "الحقيقة" في ذاتها  بغير الطبيعة لم تطبع

وبعد أن يستعرض الشاعر من خلال حواره المونولوجي مشاهد تجمع بين ما هو تاريخي يستعرض واقعة الطف وبعض تفاصيلها، وبين ما هو آني يصور المشاهد الشعائرية التي يجسدها المحبون للإمام:

وما رتلّ المخلصون الدعاة  من مرسلين ومن سجعِ
ومن "ناثراتٍ" عليكَ المساءَ  والصُّبْحَ بالشَعْر والأدمعِ

يخلص إلى نتيجة أعظم مما صوره أولئك:

وجدتك في صورة لم أُرَعْ  بأعظمَ منها ولا أروعِ

إن قصيدة الجواهري اتخذت من الأسلوب الوصفي سمة غالبة لها، ولم يتحقق الفعل الدرامي سوى في لوحات محدودة لعل ابرزها تلك التي تنقلت بين المشهد الذي يصور لحظة زيارة الشاعر لضريح الإمام، والمشهد الذي ينقل لنا فيه الشاعر رحلة بحثه عن الحقيقة المتعلقة بثورة الإمام وما أحاط بها عبر حوار مونولوجي مبتسر يفترض التشكيك في حقيقة الوقائع التاريخية التي نقلت لنا حادثة الطف وقد أفضت هذه الرحلة إلى ذات النتيجة المعروفة والمتيقنة سلفا، غير أنه لم يعرض لنا الدلائل التي جعلت من اليقين بصدقية النتيجة التي توصل إليها تنتصر على الشك الذي كان يصارعه، إلا أننا لا يمكن أن نغفل أو نتجاهل جمالية العرض الذي قدمه الشاعر عبر هذه الحوارية أو عبر المشاهد التي قدمها بصورة عامة.

٢- تجليات الدراما في قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد:

يبدأ الفعل الدرامي لدى عبد الرزاق مع بدء القصيدة حيث يعرض لنا مشهدا يصور الشاعر وهو يمشي إلى حيث الضريح بهيئة الأسير الحاسر المنقاد بسلاسل ولكنها تختلف عن سلاسل أسرى الحرب لأنها سلاسل أسرى المحبة والعشق، وفي هيئته حاسر الرأس دلالة على الحزن وهي صورة

تستمد جذورها من هيئة لباس العربي الذي يعتمر العمامة أو الجندي الذي يعتمر الخوذة وعملية تجريد الأسير من العمة أو الخوذة هي إمعان في اذلاله، غير أنّ هيئة الحسير هنا هي فعل تذللي طوعي وليس اجباريا ومن هنا فهو لن يكون مدعاة للعار كما هو في حالة الأسر، ثم يجسد لنا صورته ظامئا ليتوحد مع صورة الإمام المقتول عطشانا. غير أن ظمأ الشاعر هنا هو ظمأ المشتاق للقاء، وليس ظمأ الممنوع من الماء.

ومن ثم يستخدم الشاعر تقنية (الفلاش باك)؛ ليعود إلى مشهد طفولته وكيفية تعرفه على الإمام، وتعلقه به وما ترسب في داخله من اعتقاد بالمنعة التي يمنحها اسم الإمام وضريحه لمحبيه والمؤمنين به وبقضيته.

ونلاحظ أيضا أن قصيدة عبد الرزاق كثيرا ما تستخدم تقنية ( الفلاش باك)، لتعرض مشاهد معركة الطف بمختلف وقائعها سواء مع الإمام ذاته أو مع أصحابه.

فمن صورة الإمام وهو مختضبا بالدم إلى صورة الخيل التي تدوس على صدره، إلى صورته وهو ذبيح، إلى مشهد مونولوجي يصور صراع الإمام مع نفسه وهو يرى الموت يحيط به من كل جانب إلى صورته وهو يلاقيه بشجاعة وإقدام وكأنه هو من أحاط بالموت وليس الموت من أحاط به.

ومما يلاحظ هنا أن تتابع هذه المشاهد قد تم بشكل عكسي، أي أن الشاعر أبتدأ من مشهد الإمام وهو ذبيح مختضب بالدم والخيل تدوس على صدره إلى مشهد حواره مع نفسه ودخوله المعركة ومواجهة أعدائه.

(كنت مختضبا بالدم، بما ديس من صدرك الأكرم، يامن من الذبح لم يعصم، لقد قلت للنفس هذا طريقك لاقي به الموت، وخضت وقد ضفر الموت

ضفرا، وما دار حولك بل انت درت على الموت، فمسك من دون قصد فمات).

هذا السير العكسي بالمشاهد الدرامية لم يكن متعلقا بمشاهد مواجهة الإمام لإعدائه في ساحة المعركة، بل إن هذه التقنية هي سمة مطردة في عرض مشاهد المعركة، اذ نلاحظ أنه ابتدأ بمشهد مقتل الإمام وهو آخر وقائع المعركة وفقا للتسلسل التاريخي، ثم انتقل بعد ذلك إلى المشاهد التي تصور مقتل أصحاب الإمام.

وهو ما يمثل تأكيدا على الفعل الاستذكاري التخيلي المرتبط بتقنية (الفلاش باك) التي استخدمها الشاعر وهو بمواجهة ضريح الإمام.

انتقل الشاعر بكامرته ليصور مشهد الأهل وهم يحيطون بالإمام ليدفعوا بصدورهم العارية عنه، ويتلقون سهام ونبال الأعداء بشجاعة الأنبياء وتمسكهم بما يحملونه من رسالة، وهذا المشهد يمثل أولى مشاهد المعركة تاريخيا، ثم ينتقل بعملية مونتاجية إلى مشهد كفي العباس بن علي المقطوعتين لينتقل بكامرته إلى مشهد معصميه وهما يجريان دما.

وانتقالة زمنية أخرى إلى ما بعد انتهاء المعركة حيث مشهد السيدة زينب وهي تقف بمواجهة الطغاة بصوتها الممتلئ بالكبرياء والفصاحة.

ثم يعود إلى مشهد الحر الرياحي بانتقالتين: الأولى، قبل المعركة وهو يرافق موكب الإمام ليمنعه من دخول الكوفة، والثانية، وهو يستعيد وعيه ويساوم نفسه بين الخسار الآخروي والمغنم الدنيوي، وبين الفوز بالشهادة بين يدي حامل لواء الحق، فيختار الثانية مضحيا بنفسه. وهو مشهد يغلب عليه المونولوج الضمني المستمد من العملية الوصفية التي بينها الشاعر.

ثم يعود بعد ذلك الشاعر إلى المشاهد التي تصور حالته وهو يقف فوق ذلك التراب الذي شهد تلك المعركة الدامية رابطا ذلك بواقع بلده وما يعانيه من تكالب العداء عليه.

لا شك إن الفعل الدرامي يمثل إضافة جمالية للنص بمختلف تقنياته المستخدمة، ومما يمكن أن نستشفه هنا من خلال المقارنة بين المشاهد الدرامية التي استخدمها الشاعران أن قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد كانت أكثر احاطة بوقائع المعركة مساحة وتفصيلا من قصيدة الجواهري.

كما إن المشاهد الدرامية في قصيدة الجواهري يغلب عليها الفعل المونولوجي وتتعلق بذات الشاعر، بينما مشاهد عبد الرزاق كانت تجمع بين ذات الشاعر وبين وقائع المعركة.

ب- الجانب السردي:

السرد لغة:" تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً. سرد الحديث يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له،... وسردها نسجها."[1]

وجاء في القرآن: {أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ} [سبأ : ١١].

ويعرف السرد اصطلاحا بأنه:" (نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية)...[أو] (هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع

---

[1] ينظر لسان العرب/ ابن منظور/- مج٣- ص٢١١

الشعبي(الحاكي) ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية الى تقديمه بمعنى النسج أيضا)"[١]

والبناء السردي" قائم على بنية خطاب سردي منتج، ومقصود. يتوافر على فضاء تتحرك فيه الشخصيات، تنتج أحداثا في زمن ما، وفق رؤية، وحوار."

"ولئن كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد بأنّ السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً، وبناءً، ودلالةً"[٢]

والسرد في الشعر ليس مستحدثا، وإنما هو متغلغل فيه منذ نشأته ولعل في الملاحم الأولى دلالة على العلاقة المتأصلة بين الشعر والسرد، وافتراق الشعر عن السرد نادر، إذ أن أغلب القصائد تحمل حكايات والحكايات تحتاج الى بناء سردي يقدمها للمتلقي وفق الشكل الذي يراه مناسبا أو أكثر جذبا وتشويقا.

ولم يغفل الناقد العربي عن الاشارة أو التنويه عن خاصية البناء السردي في القصيدة فنرى أن ابن رشيق القيرواني وهو من دعاة استقلالية البيت الشعري يستثني القصيدة التي تعتمد على حكاية من تلك الاستقلالية فيقول:" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون

---

[١] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق / د. آمنة يوسف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– دار الفارس للنشر والتوزيع–ط٢–٢٠١٥م– ص٣٨

[٢] السردية العربية / عبد الله ابراهيم – المركز الثقافي العربي – بيروت لبنان – ط١– ٢٠٠٣م– ص٩

كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد."[١]

وأيا كان ما يقصده ابن رشيق في قوله:( جهة السرد) فإني أظن إنه أول من استخدم هذا المصطلح على الأقل في النقد العربي، وهو وإن لم يضع تفصيلا لمقصده الا أنه من المؤكد يلتقي بالكثير من دلالاته إن لم يكن بكلها مع التنظيرات الحديثة لمفهوم السردية.

وسنحاول هنا أن نستعرض الأفعال والمشاهد الدرامية والبنيات السردية في القصيدتين وأثرهما على بناء كل قصيدة و الجماليات التي تنتج عنهما.

١-تجليات السرد في قصيدة الجواهري:

أشرنا في ما سبق إلى أن الجواهري استخدم في قصيدته تقنيات سردية تراوحت بين الرؤية من الداخل وبين الرؤية من الخارج في انتقالات متعددة، وتمتاز كل تقنية من هذه التقنيات بميزة خاصة تتمثل في أنّ" الرؤية الخارجية، هي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكلِّ شيء(أو كلي العلم)، الذي يروي بضمير الهو، المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي.

أما الرؤية الداخلية، فهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي محدود العلم، أو الراوي المشارك، الذي تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الروائية كما في الرؤية (مع)

---

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ ابن رشيق القيرواني -ج!- تح- - ١٩٨١- ص٢٦١

لدى جون بويون. أسلوب السرد الذاتي، الذي ( ينفتح على جميع الضمائر. فقد يُستخدم ضمير المتكلم- الشخص الأول أنا أو نحن- بطريقة اعترافية (أو توبيوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية. وقد يُستخدم هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلق بحياة قصصية أخرى، لا علاقة لها بهذا الراوي."[١]

ويبدأ الجواهري سرديته بتقنية الرؤية من الداخل بدءاً من (شممتُ ثراك...) ثم الانتقال إلى الرؤية من الخارج بدءاً من ( كأن يداً...) ثم يعود إلى الرؤية من الداخل من خلال المقطع الذي يبدأ بقوله: (تمثلت يومك...)، ونلاحظ هنا أن الجواهري قد استخدم ثلاث انتقالات في تقنياته السردية، على أن الجانب الوصفي كان هو الغالب، وقد انطوت القصيدة على حكايتين: الأولى تتمثل بالحكاية الرئيسية التي ينقلها لنا الجواهري بصراعه الداخلي المشكك في الموروث المتداول من حادثة الطف، وشخصية بطلها الإمام الحسين، حيث يبدأ رحلة البحث عن الحقيقة مزيلا عنها كل الأساطير التي أضافها الرواة المحبون و الاحتكام إلى ما يفرضه العقل المحايد، على أن الشاعر لم ينبئنا بمصادره التي استند إليها في بحثه سوى ذلك المصدر الروحي المتمثل في ما يتركه ضريح الإمام في نفوس زائريه ومنهم الشاعر من ذلك النسيم الذي يعبق برائحة الكرامة:

شممت ثراك فهب النسيم  نسيم الكرامة من بلقع

ورغم ذلك فإن الشاعر يعود إلى الحديث عن بعض التفاصيل التي نقلها الرواة عن المعركة ولكن ليس بتلك الصورة الأسطورية بل بما ينسجم مع السياق

---

[١] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق / د. آمنة يوسف – ص٤٨

الواقعي لنزال بين عدد محدود من الرجال وجيش مكون من آلاف المقاتلين، مع التأكيد على حجم التضحية و عظمة الموقف الرافض للباطل.

أما الحكاية الثانية: فقد تمثلت بموقف الإمام الحسين وثورته ضد الفساد والظلم ومواقف أهله وأصحابه، وما تركته ثورته من آثار وقيم انسانية بقيت خالدة في نفوس كل التواقين إلى التحرر من الطغاة والمفسدين.

لقد شكل المكان في المبنى السردي للقصيدة قيمة موازية لشخصية البطل (الشاعر) بدلالته الرمزية النابضة بالحياة كونه المحفز الرئيسي في استدراج الشاعر للقيام برحلته الاستكشافية، والتي أثمرت الوصول إلى الغاية المنشودة في معرفة حقيقة واقعة الطف وعظمة شخصية بطلها (الإمام الحسين).

بينما بقي الزمان هامشيا دون أن يكون له تأثير ملحوظ، رغم أن الشاعر قد استحضر ذلك الموقف كمحفز للمجتمع لرفض الخنوع، وتحريضه على الثورة ضد الطغاة، إلا أن ذلك لم يكن محصورا بزمن الشاعر فقط وإنما هو مفتوح على كل الأزمنة.

٢-تجليات السرد في قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد:

على نقيض الجواهري يبدأ عبد الرزاق قصيدته بصيغة السرد، مستخدماً تقنية الرؤية من الداخل (الراوي المشارك):

قدمت وعفوك عن مقدمي  أسيرا حسيرا كسيرا ظمي

وبعد أن يسرد لنا الشاعر رحلته نحو ضريح الإمام مسترجعا ذكريات بدء تعلقه به.

وبتقنية الراوي العليم ينتقل الشاعر إلى استرجاع وقائع معركة الطف، واستشهاد الامام وأصحابه، ثم ينقل لنا موقف الإمام من الإغراءات التي قدمها له أعداؤه؛ ليتنازل عن مبادئه ويخضع لإرادتهم مشبها ذلك بموقف جده الذي رفض إغراءات المشركين بالملك للتخلي عن دعوته للتخلي عن عبادة الأصنام والاتجاه إلى عبادة الله الواحد.

ثم ينتقل بالزمن إلى ما بعد المعركة؛ ليسرد لنا موقف السيدة زينب وهي تقارع بصوتها جبروت الحاكم.

ثم يعود زمنيا إلى ما قبل المعركة و أثنائها؛ لينقل لنا موقف الحر الرياحي وصراعه مع نفسه، وتخييرها بين الشهادة مع الإمام أو البقاء مع الطاغية.

ثم يعود إلى تقنية الراوي المشارك؛ ليروي لنا مرة أخرى قدومه إلى ضريح الإمام ولكن بصورة مختلفة في شكلها العام متخليا عن صورة الانكسار الاولى؛ ليرتدي صورة الغضب الذي يعتمل في داخله على ما وصفه بخيانة الذين ينتمي إليهم (بنو عمنا، أهلنا الأقربون) لوطنه، وكأنه في ذلك يشكو إلى الامام من موقفهم هذا، ومستمدا منه العزيمة في الثبات على المبدأ، من خلال استذكار موقفه وهو يقدم نفسه وأهله فداء لمبدئه وما يؤمن به من حق.

لم يعتمد عبد الرزاق في سرده التراتبية الزمنية بل كان ينتقل من زمن إلى آخر ومن حكاية إلى أخرى، إذ انطوت سرديته على أكثر من حكاية ولكنها مرتبطة كلها بذات الخط.

ويمكن أن نلاحظ في النصين:

أ- إن العنصر الزمني في سردية عبد الرزاق حاضرٌ أكثر مما هو عند الجواهري، بينما نجد أن العنصر المكاني أكثر حضوراً عند الجواهري من عبد الرزاق، وأحسب أن هذا ناتج من ارتباط الجواهري بالمكان (الضريح وما حوله) أكثر من ارتباط عبد الرزاق وهذا متأت من الارتباط العاطفي للجواهري مع رمزية المكان ورمزية الشخوص بالإضافة إلى الارتباط الفكري، بينما ارتباط عبد الرزاق ارتباطا فكريا مع رمزية الشخوص أكثر مما هو مع رمزية المكان والسبب في ذلك هو ما اشرنا إليه سابقا من الاختلاف العقائدي.

ب- إن البنى الحكائية في سردية عبد الرزاق أكثر من البنى الحكائية في سردية الجواهري وأحسب أن ذلك ناتج عن محاولة عبد الرزاق توظيف واقعة الطف بمجمل أحداثها؛ لتتناسب مع غاية خطابه السياسي بينما كان خطاب الجواهري مستندا إلى رمزية شخص الإمام وموقفه أكثر من اعتماده على مجريات المعركة، هذا من جانب ومن جانب آخر — ومع تأكيدنا الجازم على عظمة شاعرية عبد الرزاق- يمكن أن يوحي لنا ذلك بضعف الدفق العاطفي والفكري لدى عبد الرزاق مما اضطره إلى استدعاء رموز اخرى؛ لتشارك الرمز الرئيس في النهوض بغائية الخطاب ومع ذلك فإن التفوق العددي للشخوص في سردية عبد الرزاق، يمكن أن يجعل من المحمولات الرمزية في قصيدته أكثر سعة في دلالاتها من قصيدة الجواهري، بمعنى أن ذلك يمكن أن يحسب ميزة تفوّق لعبد الرزاق على قصيدة الجواهري من حيث تعدد التوظيفات الرمزية ويمكن أن يحسب ميزة تفوّق للجواهري على اعتبار أن خطاب عبد الرزاق

كان مقتصدا في بيان القيمة الفكرية لشخصياته وبقي منشغلا في الجانب العاطفي بينما كان خطاب الجواهري ثريا في توظيفه الجانبين الفكري والعاطفي لرمزية الإمام.

ت- إن كلا الشاعرين استخدم في عملية الروي تقنيات سردية متعددة ومتناوبة بما ينسجم مع متطلبات البناء السردي دون أن يكون هناك عملية ارباك في ديناميكية التنقلات.

ث- ولو عدنا إلى القصيدتين في عملية احصائية سنجد أن حديث الجواهري عن الإمام الحسين وما حوله ومن حوله لم يجاوز الثلاثين بيتاً، وما تبقى يدور حول ذات الشاعر والجانب السياسي والاجتماعي، بينما نجد أن الحديث حول الامام ومن حوله وما حوله قد استغرق أكثر من خمسين بيتاً في قصيدة عبد الرزاق عبد الوحد، وفي ذلك أكثر من دلالة محتملة يمكن أن نستخلصها، ومنها على سبيل المثال: أن قصيدة عبد الرزاق كانت في غرضها الرئيسي ومقصدها الأهم هو الإمام الحسين وواقعة الطف وأن الغرض السياسي كان طارئا أو مقحما بدلالة أن مساحته لم تستغرق سوى عدد محدود من البيات في نهاية القصيدة، أي بعد أن أفرغ الشاعر مشاعره الذاتية واستوى غرضه الرئيس، بينما كان قصيدة الجواهري محملة بغرضين رئيسيين يجريان بشكل متواز ومتواشج واذا ما اضفنا لهما موضوع التشكيك والذي هو في حقيقته لم يكن سوى فعل درامي لتعليل الغاية الرئيسية المتمثلة بالحديث عن غرضي القصيدة المتمثلين بالجانب السياسي و الغرض الهم

والذي يمكن أن نطلق عليه تسالما (الرثاء) لأنه في حقيقته خارج عن تلك المواصفات التي يتصف بها الرثاء التقليدي.

# رؤية أخيرة

إن الغرض من هذه الدراسة ليس بيان أفضلية نص على نص ولا المفاضلة بين الشاعرين، فكل منهما شكل ثقلا وترك علامة بارزة في خارطة الشعر العربي، بغض النظر عن قيمة وأهمية المواضيع التي تناولتها قصائدهما في جانبها الاجتماعي والتاريخي والسياسي والذي هو محل خلافات وإشكالات، وهذا لا ينحصر بهما فقط بل في شعر الكثير من شعراء العربية على مرّ التاريخ، ولكن النقطة المهمة التي يلتقي عندها الجميع كما أعتقد هي القيمة الفنية والإبداعية والجمالية الواضحة في شعرهما. ومن هنا نجد أن دراسة هذين النصين اللذين مازالا يمتلكان حضورا مهماً في مساحة التلقي، سواء لجمالياتهما المتعددة أم لموضوعهما ذي الحضور المتجدد الذي ينطوي على أهمية بالغة بقدر ما للنصين من قيمة فنية واعتبارية.

ولا شك إن دراستنا تبقى محدودة ومقيدة برؤيتنا الخاصة المستندة لأدوات التحليل المستخدمة في هذه القراءة، وهي بكل تواضع تبقى قاصرة عن الإحاطة بما فيهما من جماليات وقيم فنية وإبداعية. ولكن حسبنا مما قدمناه أن يفتح كوة في الجدار عسى أن تحفز آخرين؛ لتسور الجدار و إخراج ما بقي مخفياً من جواهر النصين.

# ملحق

**آمنتُ بالحُسين[1]**

**محمد مهدي الجواهري**

فِداءٌ لَمــثواكَ مِـن مَضْجَعِ
تَـــنَـوَّرَ بالأبــلَج الأروَعِ
بأعبقَ من نَفحـاتِ الجِنانِ
رَوحاً ، ومن مِسكِها أضوع
ورَعياً ليومِكَ يومِ "الطُفوف"
وسَقياً لأرضِكَ مِن مَصْرَع
وحُزناً عليك بحَبْسِ النُفوسِ
على نهجِكَ النَّــيِّرِ المهْيَع
وصَوتاً لمجدِكَ مِنْ أنْ يُذالَ
بمــا أنت تـأباهُ مِن مُبّدع
فيا ايُّها الوِتْرُ في الخالِدينَ
فــذّاً ، إلى الآنَ لم يُشْفَع
ويا عِظَةَ الطامحينَ العِظامِ

---

[1] ديوان محمد مهدي الجواهري– ص ٦٠٧

للاهينَ عن غَدِهِــمْ قُنَّع
تعاليتَ مِن مُفْزِعٍ للحتُوفِ
وبُــورك قبــرُكَ مِن مَفْزَع
تلــوذُ الدُّهورُ فمِنْ سُجَّد
على جــانبيه . ومِنْ رُكَّع
شَممتُ ثراكَ فهبَّ النسيمُ
نسيــمُ الكرامةِ مِن بَلقع
وعفَّرتُ خدي بحيثُ استراحَ
خدٌّ تفرَّى ولــمْ يَــضرَع
وحيثُ سنابِكُ خيلِ الطُغاةِ
جالــتْ علــيهِ ولم يَخشع
وخِلْتُ وقد طارتِ الذكرياتُ
بروحــي إلى عــالمٍ أرفَــع
وطُفْتُ بقبرِكَ طوفَ الخَيالِ
بصــومعةِ الملْــهِمِ المبْدع
كأنَّ يداً من وراءِ الضريحِ
حمراءَ " مَبتُــورَةَ الإِصْبَع "
تَمُدُّ إلى عــالمٍ بالحُنُــوعِ
والضيمِ ذي شَرَقٍ مُتْرَع
تَخَبَّــطَ في غابةٍ أطبَقَت
على مُذئبٍ منه أو مُسْبِع

لِتُبدِلَ منه جديبَ الضمير
بآخَرَ مُعَشــوشِبٍ مُمرِعِ
وتدفعَ هذي النفوسَ الصِغارَ
خــوفاً إلى حَرَمٍ أمنَـع
.....
تعاليتَ مِن صاعِقٍ يلتظي
فـانْ تَدْجُ داجيـةٌ يَلمـع
تأرّمُ حِقداً على الصاعقاتِ
لــم تُنْءِ ضَيراً ولم تَنْفَـع
ولم تَبْذُرِ الحَبَّ إثرَ الهشيمِ
وقــد حرَّقَتَـهُ ولمْ تَـزرع
ولم تُخلِ أبراجَها في السماء
ولم تأتِ أرضـاً ولـم تُدْقِع
ولم تَقْطَعِ الشّرَّ مِن جِذْمهِ
وغِلَّ الضمــائرِ لم تَـنْزع
ولم تَصْدِمِ الناسَ فيما هُمُ
عليهِ من الخُلُـقِ الأوضَع
تعاليتَ من "فَلَكٍ" قُطْرُهُ
يدورُ على المِحوَرِ الأوسع
فيابنَ "البتولِ" وحَسْبي بها
ضَماناً على كلْ ما أدَّعي

وبابـنَ التي لم يَضَعْ مِثْلها
كمِثلِكَ حَملاً ولــم تُرْضِع
ويابن البطــينِ بــلا بِطنةٍ
ويابن الفتى الحاسرِ الأنْزَع
ويا غُصْنَ "هاشِمَ" لم ينفَتِحْ
بأزهرَ منــكَ ولم يُقْــرِع
ويا واصِلاً مِن نشيدِ "الخُلود"
خِتــامَ القــصيدةِ بالمطـلع
يَسيرُ الورى بركاب الزمــانِ
مِن مســتقيمٍ ومن اظــلع
وأنتَ تُســيِّرُ رَكْبَ الخلود
مــا تســتَجِدّ له يَتْبَــع
.....
تَمَثَّلتُ "يَومكَ" في خــاطري
وردَّدت "صوتَكِ" في مَسمعي
ومَحَّصتُ أمــرَكَ لم "أرتَهَبْ"
بنقــلِ "الرُّواة" ولــم أُخدَع
وقلتُ: لعــلَّ دويَّ السنين
بأصــداءِ حادِثِكَ المفْجِع
وما رتَّلَ المخلِصونَ الدُّعاةُ
مِن "مرسِلينَ" ومن "سُجَّع"

ومِنْ "ناثراتٍ" عليكَ المساءَ
والصُبْـحَ بالشَـعْرِ والأدمُع
لعلَّ السياسةَ فيــما جَنَتْ
على لاصِقٍ بكَ أو مُدَّعي
وتشريدَها كـلَّ مَـنْ يدَّلي
بحبلٍ لأهلِيــكَ أو مَقطع
لعلَّ لِذاكَ و "كونِ" الشَّجيّ
وَلُوعاً بكــلِّ شَجٍ مُـولع
يَداً في اصطباغِ حديثِ "الحُسين"
بلــونٍ أُريــدَ لهُ ممتِع
وكانتْ ولمِـا تَـزَلْ بَرْزَةً
يدُ الواثقِ المُلْـجَأ الألمعى
صَناعاً متى ما تُرِدْ خُطَّةً
وكيفَ ومهماً تُرِدْ تَصنع
ولما أزَحْتُ طِلاءَ "القُرونِ"
وسِتْر الخِداع عنِ المخْدع
أُريدُ " الحقيقةَ " في ذاتِها
بغــيرِ الطبيعــة لم تُطْبَع
وجدتـكَ في صُورةٍ لم أُرَعْ
بأعــظمَ منهــا ولا أرْوَع
وماذا ! أأروعُ مِنْ أن يكونَ

لحمُـكَ وَقْفاً على المِنْضَع
وأنْ تَتَّقي – دُون ما ترتائي –
ضميرَكَ بالأسَـلِ الـشُرَّع
وإنْ تُطْعِم الموتَ خيرَ البنينَ
مِنَ " الأكهلينَ " إلى الرُّضَّع
وخيرَ بني "الأمّ " مِن هاشمٍ
وخيرَ مِنَ بني "الأب" مِن تُبَّع
وخيرَ الصِّحاب بخيرِ الصدورِ
كانـوا وِقـاءكَ ، والأذْرع
وقدَّسْتُ "ذكراكَ" لم أنتحِلْ
ثِيـابَ التُقـاةِ ولـم أدَّع
تَقَحَمْتَ صدري وريبُ "الشكوكِ"
يَضِـجُّ بجـدرانِه "الأرْبَع"
ورانَ سَحابٌ صَفيقُ الحجاب
عليَّ مـن القَـلَقِ المفزع
وهبَّتْ رياحٌ من الطيّبات
و"الطيبينَ" ولم يُقْـشَع
إذا ما تزحزحَ عن مَوضعٍ
تأبَّى وعـادَ إلى مَوضع
وجازَ بيَ الشكُّ فيما معَ " الجدودِ "
إلى الشـكِّ فيمـا معي

إلى أن أقمتُ عليه الدليلَ
من "مَبدأ" بـــدمٍ مُشْبَع
فأسلَمَ طَوعاً إليكِ القِياد
وأعطاكَ إذعـــانهَ المهْطِع
فنَوَّرْتَ ما اظْلَمَّ مِن فِكرتي
وقِوْمتَ ما اعوجَّ مِن أضلُعي
وآمنتُ إيمـــانَ مَن لا يَرى
سِوى (العقل) في الشكِّ مِن مَرْجع
بأن (الإباء) ، ووحيَ السماء
وفيضَ النبوَّةِ ، مِن مَنْبع
تجمَّعُ في (جوهرٍ) خالصٍ
تَنَزَّهَ عن (عَرَضِ) المطْمَع

## في رِحابِ الحُسَيْنِ[1]

**عبد الرزاق عبد الواحد**

قَدِمتُ .. وَعَفْوَكَ عن مَقدَمي
حَسيراً ، أسيراً ، كسيراً ، ظَمي
قدِمتُ لأحــرِمَ في رَحْبَـتَيْك
سَلامٌ لِمَثــواكَ مــن مَحــرَمِ
فَمُذْ كنتُ طفلاً رأيتُ الحسين
مَنــاراً إلى ضــوئِهِ أنتَمــي
ومُذْ كنتُ طفلاً وجَدتُ الحسين
مَــلاذاً بأســوارِهِ أحتَــمي
وَمُذْ كنتُ طفلاً عرَفتُ الحسين
رِضــاعاً.. ولــلآن لم أُفطَمِ !
.....
ســلامٌ عليكَ فأنـتَ السَّلام
وإنْ كنــتَ مُخْتَــضِباً بالــدَّمِ
وأنتَ الدَّليــلُ إلى الكبــرياء
بِما دِيسَ مِن صَــدرِكَ الأكرَمِ

---

[1] ديوان القصائد/ عبد الرزاق عبد الواحد/ اتحاد الكتاب العرب- دمشق سورية- ٢٠٠٨- ص١٨٩

وإنَّـكَ مُعْتـَصَـمُ الخائفـين
يا مَـن مِن الذَّبــحِ لم يُعصَمِ
لقد قلتَ للنفسِ هذا طريقُكِ
لاقِي بِهِ المــوتَ كي تَسلَمي
.....
وخُضْتَ وقد ضُفِرَ الموتُ ضَفْراً
فَما فيهِ للــرّوحِ مِــن مَخْــرَمِ
وَما دارَ حَولَكَ بَل أنــتَ دُرتَ
على المــوتِ فـي زَرَدٍ مُحكَـمِ
من الرَّفْضِ، والكـبرياءِ العظيمةِ
حتى بَصــرُتَ، وحتـى عَمـيِ
فَمَسَّكَ مــن دونِ قَصدٍ فَمـات
وأبقــاكَ نجــماً من الأنْجُــمِ !
.....
ليــومِ القيــامةِ يَبقى السؤال
هل المــوتُ في شَــكلِهِ المُبْهَمِ
هــوَ القَدَرُ المُبْــرَمُ الــلا يُــرَدُّ
أم خــادمُ القَــدَرِ المُبْــرَمِ ؟ !
.....
سَــلامٌ عليـكَ حَبيـبَ النَّبيّ
وَبُــرْعُمَهُ.. طِبْــتَ مــن بُرعُمِ

حَمَلتَ أعَــزَّ صفـاتِ النَّبيّ
وفُــزْتَ بمـعيــارِهِ الأقــوَمِ
دِلالَــةَ أنَّهُمــو خَــيَّروك
كمــا خَيَّروهُ ، فَــلَم تُثْـلَمِ
بل اختَرتَ موتَكَ صَلْتَ الجبين
ولــم تَتلَــقَّتْ، ولــم تَندَمِ
ومــا دارت الأرضُ إلا وأنتَ
لِلألائِهــا كـالأخِ التَّــوأمِ !
.....
ســلامٌ على آلِـكَ الحــوَّمِ
حَوالْيــكَ في ذلك المِضــرَمِ
وَهُم يَدفعــونَ بِعُري الصدور
عن صــدرِكَ الطاهرِ الأرحَمِ
ويَحتضــنونَ بكِبْرِ النَّبِّـييــن
ما غـاصَ فيـهم من الأسهُمِ
سلامٌ علـيهم.. على راحَتَين
كَشَــمسَين في فَلَــكٍ أقْتَمِ
تَشــعُّ بطونُهُمــا بالضيــاء
وتَجــري الدِّماءُ من المِعصَمِ !
.....
ســلامٌ على هالَــةٍ تَرتَقي

بلألائِها مُــرتَقــى مــريَمِ
طَهــورٍ مُتَوَّجــةٍ بالجــلال
مُخَضّـبَةٍ بالـــدَّمِ العَنـــدَمِ
تَهاوَت فَصاحةُ كلِّ الرجال
أمــامَ تَفَــجُّعِها الملهَــمِ
فَراحَت تُزَعزِعُ عَرشَ الضَّلال
بصوتٍ بأوجـــاعِهِ مُفعَمِ
ولو كان للأرضِ بعضُ الحياء
لَمــادَت بأحرُفِهـا اليُتَّمِ !
.....
سلامٌ على الحُرِّ في ساحَتَيك
ومَقحَمِهِ جَلَّ من مَقــحَمِ
سلامٌ عليهِ بحَجمِ العَـذاب
وحَــجمِ تَمَــزُّقِهِ الأشْهَــمِ
سلامٌ عليهِ .. وعَتْبٌ عليه
عَتْبَ الشَّغوفِ بــهِ المغرَمِ
فَكيفَ، وفي ألفِ سَيفٍ لُجِمتَ
وعُمرَكَ يا حُرُّ لم تُلـجَمِ ؟!
وأحجَمتَ كيف، وفي ألفِ سيف؟
ولو كنتُ وَحديَ لم أُحجِمِ
ولم أنتظرْهُم إلى أن تَــدور

عليكَ دوائرُهُم يا دمــي
لَكنتُ انتَزَعتُ حدودَ العراق
ولو أنَّ أرسانَهُم في فَمي
لَغَيَّرتُ تاريخَ هذا التُّراب
فما نالَ منهُ بَنو مُلجَمِ !
.....
سلامٌ على الحرِّ وَعْياً أضاء
وزرقاء من ليلــها المظلِمِ
أطَلَّت على ألفِ جيلٍ يجيء
وغاصَت إلى الأقدَمِ الأقدَمِ
فأدرَكَت الصّوت.. صوتَ النّبوّةِ
وهو على مــوتِهِ يَرتَمــي
فما ساوَمَت نفسَها في الخَسار
وَلا ســاوَمَتْها على المغنَمِ
ولكنْ جثَتْ وجفونُ الحسين
تَرفُّ على ذلك المـجثَمِ
.....
ويا سيّدي يا أعَزَّ الرجال
يا مُشرَعاً قَطُّ لم يُعــجَمِ
ويا بنَ الذي سيفُهُ ما يَزال
إذا قيلَ يا ذا الفَقارِ احسِمِ

تُحِسُّ مروءَةَ ملـيونِ سيــفٍ
سَرَتْ بيــن كَفّكَ والمِحْزَمِ !
وتُوشِكُ أن.. ثمَّ تُرخي يَدَيك
وتُنكرُ زَعمَــكَ مــن مَزْعَمِ
فأينَ سيوفُكَ من ذي الفَقار
وأينَكَ من ذلكَ الضَّيغَمِ ؟ !
.....
عليُّ.. عليَّ الهُدى والجهــاد
عَظُمتَ لدى اللهِ من مُسلمِ
وَيـا أكرَمَ النــاسِ بَعدَ النَّبيّ
وَجهاً.. وأغنى امريءٍ مُعدَمِ !
مَلَكتَ الحياتَين دُنيا وأُخرى
وليــسَ بِبَيتِكَ مــن درهمِ !
فِدىً لِخشوعِــكَ من ناطقٍ
فِداءٌ لِجوعِــكَ من أبْكَمِ !
.....
قَدِمتُ ، وعفوَكَ عن مَقدَمي
مَزيجاً مــن الــدّمِ والعَلقَمِ
وَبي غَضَــبٌ جَــلَّ أن أدَّريه
ونَفسٌ أبَتْ أن أقولَ اكظِمي
كأنَّكَ أيقَظتَ جــرحَ العراق

فَتَيَّارُهُ كــلُّهُ فــي دَمــي !
أَلَستَ الذي قــالَ للباترات
خُذيني..وللنَّفـسِ لا تُهزَمي؟
وطــافَ بأولادِهِ والسـيوف
عليهم ســوارٌ على مِعـصَمِ
فَضَجَّتْ بأضْـلُعِهِ الكبــرياء
وصــاحَ على مــوتِهِ: أقدِمِ !
كذا نحنُ يا سيّدي يا حُسَين
شِدادٌ عـلى القَهرِ لم نُشـكَمِ
كــذا نحنُ يــا آيةَ الرافدَين
سَــواتِرُنا قَــطُّ لــم تُهْدَمِ
لَئِن ضَجَّ من حولكَ الظالمون
فــإنّا وُكِلنــا إلى الأظــلَمِ
وإن خانَكَ الصَّحبُ والأصفياء
فقد خــانَنا مَن لهُ نَنتَمي!
بَنو عَــمِّنا.. أهلُنا الأقرَبــون
واحِدُهُــم صــارَ كالأرْقَمِ !
تَدورُ علينــا عيـونُ الذِّئاب
فَنَحتارُ مــن أيِّها نَحتَمــي!
لهذا وَقفنا عُــراةَ الجــراح
كــباراً على لؤمِهــا الألأمِ

فَيا سيّدي يا سَنـــا كربـلاء
يُلألِيءُ في الحَلَــكِ الأقتَـــمِ
تَشـــعُّ مَنائرُهُ بالضّيـــــاء
وتَزفُـــرُ بالــوَجَعِ المِلهَـــمِ
ويا عَطَشاً كلُّ جَدْبِ العصور
سَيَشربُ من وِرْدِهِ الزَّمـــزَمِ
سأطبَعُ ثَغري على مَوطِئَيك
سلامٌ لأرضِكَ مـن مَلْثَمِ !

***

# فهرس المصادر والمراجع


١- القرآن الكريم

٢- أدب الطف أو شعراء الحسين/ جواد شبر - دار المرتضى- بيروت- ط١- ١٩٨٨

٣- أساليب الشعرية المعاصرة/ د. صلاح فضل - دار الآداب — بيروت- ط١- ١٩٩٥

٤- الأصوات اللغوية /د. ابراهيم أنيس- مطبعة الانجلو المصرية- القاهرة- ط٥- ١٩٧٥

٥- الأعمال السياسية الكاملة/ نزار قباني - منشورات نزار قباني- بيروت- لبنان- ط٢-١٩٩٩

٦- إني آنست نورا / أحمد الشطري— دار أور للطباعة والنشر- الشطرة- العراق- ط١- ٢٠١٨

٧- بحار الأنوار/ محمد باقر بن محمد تقي (الشيخ المجلسي)- دار احياء التراث العربي — بيروت- لبنان-ط٣-١٩٨٣م

٨- تداخل النصوص في الرواية العربية( بحث في نماذج مختارة) / حسن محمد حماد- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٨

٩- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق/د. آمنة يوسف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- دار الفارس للنشر والتوزيع-ط٢-٢٠١٥م

١٠- تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها/ محمد بن احمد بن كيسان- تح- منصور بن عبد الله المشوح- دت

١١- حلم الفراشة / د. حاتم الصكر- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ط٣- ٢٠٢٠

١٢- حين يظمأ الماء/ اعداد علي الإمارة - شركة الغدير للطباعة والنشر- البصرة — العراق- ط٣-٢٠١٥

١٣- خصائص الحروف العربية ومعانيها/ حسن عباس- منشورات اتحاد الكتاب العرب- ١٩٩٨

١٤- ديوان السيد الحميري/ شرحه ضياء حسين الأعلمي- مؤسسة الأعلمي للمنشورات- بيروت- لبنان- ط١-١٩٩٩م

١٥- ديوان السيد حيدر الحلي/ تح علي الخاقاني- منشورات دار البيان- المطبعة الحيدرية — النجف- ط١- ١٩٥٠

١٦- ديوان دعبل بن علي الخزاعي/ صنعه الدكتور عبد الكريم الشتر- مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق — دمشق- ط٢- ١٩٨٣م

١٧- ديوان الشريف الرضي/ دار صادر للطباعة والنشر- بيروت - ط١— ١٩٦١م

١٨- ديوان القصائد/ عبد الرزاق عبد الواحد- اتحاد الكتاب العرب- دمشق سورية- ٢٠٠٨م

١٩- ديوان محمد مهدي الجواهري- تح د. ابراهيم السامرائي ود. مهدي المخزومي وآخرون- وزارة الإعلام العراقية- مطبعة الاديب البغدادية- - ط١- ١٩٧٤

٢٠- ديوان الشريف المرتضى/ شرح د. محمد ألتونجي- دار الجيل- بيروت- ط١- ١٩٩٧

٢١- ديوان منصور النمري/ تح- الطيب العشاش- دار المعارف للطباعة- دمشق- ١٩٨١م

٢٢- السردية العربية/عبد الله ابراهيم- المركز الثقافي العربي - بيروت لبنان - ط١- ٢٠٠٣م
٢٣- الشرح الوجيز للمقدمة الجزرية/ د. غانم قدوري الحمد - مركز الدراسات والعلوم القرآنية- معهد الشاطبي- جدة- ط١- دت
٢٤- عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص عبد الحق بلعابد - الدار العربية للعلوم ناشرون- بروت- ط١-٢٠٠٨
٢٥- العروض الواضح والقافية/ د. محمد علي الهاشمي- دار القلم- دمشق- سورية- ط١-١٩٩١
٢٦- العمدة في محسن الشعر ونقدة /ابن رشيق القيرواني- تح- محمد محيي الدين عبد الحميد- دار الجيل للنشر والطباعة- ط٥-١٩٨١م
٢٧- عيار الشعر/ محمد أحمد بن طباطبا العلوي- تح- عباس عبد الستار- دار الكتب العلمية - بيروت- لبنان-ط٢- ٢٠٠٥
٢٨- لافتات ثورة تشرين- إيقاع التكتك/ حازم رشك التميمي- منشورات أحمد المالكي- بغداد- العرق- ط١-٢٠٢٠
٢٩- لذة النص/ رولات بارت - ت- د. منذر عياش- مركز الإنماء الحضاري- حلب- سورية- ط١- ١٩٩٢
٣٠- لسان العرب/ جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور المصري(أبو الفضل) - دار صادر- بيروت - دت
٣١- فلسفة الايقاع في النقد العراقي المعاصر/ د.علاوي كاظم كشيش- منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق- بغداد-ط١-٢٠٢١
٣٢- فن التقطيع الشعري والقافية/ د. صفاء خلوصي - منشورات مكتبة المثنى- بغداد العراق- ط٥ - ١٩٧٧

٣٣- فن الشعر / أرسطو- ت- عبد الرحمن بدوي- مكتبة النهضة المصرية- القاهرة- ط١- ١٩٥٣م
٣٤- الكافي في العرض والقوافي/ الخطيب التبريزي- تح- الحساني حسن عبد الله- مكتبة الخانجي-القاهرة- ط٣- ١٩٩٤
٣٥- كتاب أرسطو في الشعر/أرسطو- ت- شكري عياد- دار الكتاب العربي- القاهرة- ١٩٦٧م
٣٦- كتاب القوافي/ سعيد بن مسعدة الأخفش (الإمام ابي الحسن) - تح- د. عزة حسن- مطبوعات مديرية احياء التراث القديم – دمشق-١٩٧٠
٣٧- مقدمة للشعر العربي/أدونيس (علي أحمد سعيد)- دار العودة- بيروت – ط٣- ١٩٧٩
٣٨- الموازنة بين الشعراء/ د. زكي مبارك– مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة- القاهرة- مصر- ٢٠١٢
٣٩- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري/ الآمدي الحسن بن بشر (أبو القاسم) - تح- محمد محيي الدين حميد- مطبعة السعادة- مصر- ط٢-١٩٥٤
٤٠- موسيقى الشعر العربي/ د. شكري محمد عياد - دار المعرفة- القاهرة- ط٢-١٩٧٨
٤١- موسيقى الصوت موسيقى الصورة/ د. رعد البصري- منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق-ط١-٢٠٢٠
٤٢- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء/ محمد بن عمران بن موسى المرزباني(ابو عبيد الله) - تح- محمد حسين شمس الدين – دار الكتب العلمية- بيروت – لبنان- ط١- ١٩٩٥م
٤٣- النقد الأدبي بين المفاضلة والموازنة والمقارنة / ميثم طارم - مجلة التراث الأدبي- السنة الأولى- العدد الثاني- ربيع١٢٨٨ش-٢٠٠٩

٤٤- نظرية الدراما الإغريقية/ د. محمد حمدي ابراهيم- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- ط١-١٩٩٤م
٤٥- يا ابي ايها الماء /أجود مجبل- شركة نورس بغداد للطباعة- بغداد- ط١- ٢٠١٢

**الدوريات:**

١- التكرار في الشعر الجاهلي/ موسى ربابعه - مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- جامعة مؤتة – مج٥-ع١- ١٩٩٠
٢- النقد الأدبي بين المفاضلة والموازنة والمقارنة/ ميثم طارق- التراث الأدبي- السنة الأولى- العدد٢- جامعة آزاد الإسلامية- مطبعة الإرشاد- ايران- ١٣٨٨هـ ش

المواقع الألكترونية:

١- الإيقاع: زئبقية المفهوم و التعيّن النصي د. حاتم الصكر- موقع الأنطلوجيا- ١٩مارس/٢٠٢٠
/https://alantologia.com/blogs/27118
٢- برنامج سجدة شعر- قناة كربلاء الفضائية- عارف الساعدي
https://www.karbala-tv.iq/watch.php?v=1145

***

# الفهرس


الاهداء ..... 5
المقدمة ..... 7
تمهيد أول: تطور الشعر الحسيني ..... 9
تمهيد ثاني: الموازنة تاريخياً ..... 26
المبحث الأول: الجانب الفني ..... 38
المبحث الثاني: الجانب الأسلوبي ..... 63
المبحث الثالث: الجانبين السردي والدرامي في القصيدتين ..... 86
رؤية أخيرة ..... 102
ملحق ..... 103
فهرس المصادر والمراجع ..... 119

2022

أحمد الشطري

**إن** الموازنة بين النصوص تتطلب رؤية عميقة، وتحليلا متعدد المستويات؛ لمعرفة القيم الجمالية التي ينطوي عليها كلّ نص، ومن ثَمَّ عقد موازنة واضحة المعالم للخروج باستنتاجات تتسم بالواقعية وفقا لما تؤدي إليه الرؤية القرائية والاجتهاد المنطقي لقارئ النصوص، وهي بكلّ تأكيد تبقى منفتحة على الاجتهادات والرؤى للقراءات النقدية الأخرى؛ لأن النص الإبداعي هو نص منفتح الدلالات ومتعدد المعطيات، ولا يمكن أن ينغلق على رؤية واحدة وقراءة مفردة مهما بلغت إحاطة تلك القراءة بجوانبه الإبداعية.

THE UNION OF IRAQI WRITERS PUBLICATIONS

ISBN 978-9922-687-41-4