

"تسليم إجرائي"

المغايرة والمعايرة في رثاء الشعراء
عند علي محمود طه

Contradiction and Adjustment of Elegy in Ali
Mahood Taha

أ.م. د عبد المنعم جبار عبيد

Asst. Prof. Dr. `Abid Almoon`am Jabar `Aubeid

العراق/ جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد/ قسم اللغة العربية
Iraq/ University of Baghdad/ College of Education for
Humanist Sciences/Ibn Rushd/ Dept of Arabic

abdulmuneam.j@ircoedu.uobaghdad.edu.iq

خضع البحث لبرنامج الاستئلال العلمي
Turnitin - passed research

الملخص:

يؤسس البحث لمفهوم المغايرة في النقد ويقدم لها مفهوماً مختلفاً عن مفهوم المعاييرة التي يؤسس لها مفهوماً أيضاً ويرحلها من حقل العلوم الصرفة الى حقل النقد ويطبّقها على رثاء علي محمود طه لثلاثة شعراء هم: حافظ إبراهيم ومحمد الهمشري واحمد شوقي بخمس مراتٍ تمثل رثاء الشاعر للشعراء. ويثبت أنّ مرثيتي الشاعر لحافظ إبراهيم تتغايران فيما بينهما وتتعايران كذلك للوقوف على مقدار الاختلاف والتشابه، وكذلك الحال لمرثيته للهمشري، مع تقديم مغايرة ومعايرة للمراثي الأربعة مع مرثيته الوترية لأحمد شوقي. الكلمات المفتاح: مغايرة، معايرة، رثاء.

Abstract:

This research lays the basis for the concept of contrast in criticism with a different understating from the concept of calibration which is also established and transformed from the field of pure sciences to that of criticism, with the meaning of comparison. The two concepts are then applied to the elegies Ali Mahmood Taha written to lament the death of three poets: Hafidh Ibraheem, Mohammed al-Hamshari and Ahmed Shawki. Theses elegies represent his lamentation over other poets

The research compares and contrasts Taha's two elegies to lament the death of Hafidh Ibrahim to show the extent of difference and similarity between them. Similarly done with Taha's two elegies lamenting the death of al-Hamshari. These four are contrasted and compared with the elegy written to lament Ahmed Shawki.

Keywords: contrast, calibration, elegy, lamentation, criticism

المقدمة:

يعد الرثاء فناً قديماً من فنون الشعرِ وضارباً في العمق الوجودي للإنسان، فمنذ رأى الموت نهاية لا بد منها وبدأ يفقد أحبته وموارثهم الثرى اهتزت عنده المشاعر وطفق يعبر عن مكنون نفسه إزاء هذه النهاية التي لا يملك لتغييرها حيلة، وإذا كان الانسان شاعراً فمن البدهي أن يعبر عن تلك المشاعر الحزينة بأدوات فنه التي يجيد التعبير بها. وربما ترجع أولية الشعر للتراثيل الدينية التي كان يرددها الانسان في مناسبات عدة، منها الوقوف على قبور أعزّته وتأدية مجموعة من الشعائر التي تحتاج الى قول موقع مؤثر في النفس ليعزي ويسلي به نفسه ومن حوله.

ومثلاً يكون الشعر ميداناً لمدح الرجال فمن الطبيعي أن يكون كذلك لرثائهم؛ فكلا الفنين: المديح والرثاء يتفقان في أشياء كثيرة، منها تعداد خصال الانسان ومكانته عند مادحه أو رائيه، لكن الفرق يكمن في انه عند الثاني يكون متأسفاً على من يحمل تلك الخصال.

وبناء على ما تقدم لم يخل عصر من العصور الشعرية من رثاء بغض النظر عن نوع ذلك الرثاء واختلاف درجة قرب المرثي أو مكانته، فالقراءة المستعرضة لأي شعر في أي عصر تنبئنا أن هناك كماً كبيراً لرثاء ملوك وقادة وزعماء ومصالحين، كما أن هناك رثاء للأحبة من أب وأخ وزوج وابن او ابنة أو قريب أو صديق.

ولم يقتصر الشعر على رثاء الانسان فقط؛ بل تعداه لرثاء المدن والحيوانات وغيرها مما له مكانة عند الشعراء يرون من خلالها أن فقدانه يثير حزناً وأسى لديهم ولدى الآخرين. وإذا كان الحب هو المعيار لدرجة الغوص في الرثاء نتيجة تأثر الشاعر على فقد من يحب، فإن رثاء الأهل بدرجات قربهم المختلفة يجب أن يقع في الدرجة الأقرب للنفس، يليه في ذلك رثاء الأصدقاء، ثم الأقرب فالأقرب. لكننا لا نستطيع الجزم

أن جودة الرثاء تتوزع على وفق درجة القرب والبعد؛ فربما تطالعنا نماذج لرثاء الأبعاد لا يباريها رثاء الأقارب جودة واتقاناً؛ لأن ذلك يعتمد على قدرة الشاعر وامتلاكه منه واجادة صنعته في أكثر الأحيان.

تقع هذه الدراسة في الدرجة الثانية ممن يجب ان يكون رثاؤهم صادقاً وهم الأصدقاء زملاء الفن الواحد من شعراء يعيشون في وطن واحد هو مصر ومن جيل واحد او متقارب، وعند شاعر واحد كان صديقاً للجميع وهو علي محمود طه الذي لم يكتف بمرثية واحدة لحافظ إبراهيم ولمحمد عبدالمعطي الهمشري فافرد مرثيتين لكل منهما، ورثى أحمد شوقي بمرثية واحدة مما شكل ميدانا خصبا للدراسة؛ لتوفر خمس قصائد لشاعر واحد في فن واحد ولوقوع الثلاثة المرثيين في دائرة الشعر، فيكون رثاؤهم رثاء شعراء لهم مكانة متميزة في الشعر العربي الحديث في مصر والوطن العربي ضمن مدرسة الإحياء والانبعث التي قادها المرثيون بالإضافة الى محمود سامي البارودي وغيره.

وقد ابتعدنا عن الدراسة البلاغية والأسلوبية ما استطعنا؛ لأن شعر الشاعر قد درس بهذه الطريقة من دون التفريق بين فنونه¹، وآثرنا دراسة تلك المراثي على وفق المعايير للوقف على درجة الاختلاف بينها، ثم المعايير بين رثائه إياهم لقياس تساويهم في أشياء قد تزيد أو تنقص؛ لذلك يقسم البحث على مقدمة ومهاد نظري لبيان مفهومي المغايرة والمعايرة ورثاء علي محمود طه، وأربعة مباحث: يتناول أولهما المغايرة والمعايرة في مرثيته لحافظ إبراهيم، ويدرس الثاني المغايرة والمعايرة في مرثيته لمحمد الهمشري، ويخصص الثالث لبيان خصائص رثائه لأحمد شوقي، في حين يعالج الرابع المغايرة والمعايرة بين (مرثيته لحافظ ومرثيته للهمشري) ومرثيته لشوقي وينتهي بخاتمة لأهم ما ينتج عن الدراسة وقائمة بهوامشه ومصادره.



المهاد النظري: المعايير والمعايرة ورثاء الشعراء عند علي محمود طه

قبل الخوض في الدراسة لابد من الوقوف على مفهوم الدراسة ومجالها؛ لذلك آثرنا توضيح مفهومي المعايير والمعايرة في اللغة والاصطلاح، وكذلك رثاء علي محمود طه الشعراء؛ لكونه ميدانا للبحث.

١. المعايير والمعايرة:

هنالك بون كبير بين مفهومي المعايير والمعايرة من حيث جذرهما اللغوي، ومن حيث معناهما الاصطلاحي وان تشابها في بنيتها الصرفية وكما يأتي:

١-١: المعايير: في اللغة هي المعارضة والاختلاف^٢ وهي مصدر قياسي للفعل (غايِر)، ويراد بها النقيض والضد والخلاف^٣.

اما المعايير اصطلاحا فقد استعملتها د. سهى كناوي حسن في بحثها (معنى المعايير في الواو العاطفة في العربية)؛، وأرادت بها (المخالفة الأعرابية التي تحصل داخل تركيبات بعض الآيات القرآنية أو النصوص الشعرية) وأشارت الى انها اخذته من د. فاخر الياسري في كتابه (خطرات في اللغة العربية) الصادر عن دار الشؤون الثقافية ببغداد في الصفحة السادسة والستين بعد المئة، بينما يشير د. حسين عباس الرفايعة الى انه لم يجد معنى اصطلاحيا للمعايرة فسماها عدولا عن المطابقة بين الضمير ومرجعه^٤، فيما لم يضع من تناول المعايير في دراسة الشعر -حسب قراءتنا- مفهوما لها واكتفوا بانها المخالفة، وهو مفهوم صحيح لكنه غير كاف وبخاصة عندما تقع في عنوانات الدراسات الأدبية بعامة والشعرية بخاصة^٥.

وإذا أردنا أن نضع لها مفهوما فنستطيع القول: إن المعايير عملية قياس الاختلاف بين شيئين أو أكثر يجمع بينهما تلاقٍ وتشابه في عناصر أو صفات معينة تزيد أو تنقص عما يقع بينهما من اختلاف شرط ان يكونا من سنخ واحد أو متقاربين



في الجوهر الأصلي، فما يتغاير فيه الشعر العمودي عن الشعر الحر كثير، لكنه لا يخرجها من دائرة الشعر، وما يتغاير فيه رثاء ابن الرومي لأوسط أبنائه مع رثائه البصرة ليس قليلاً، لكنه يبقى رثاء في النهاية، وتبقى جودة المغايرة معتمدة بطبيعة الحال على المغاير نفسه ومدى قدرته وتمكنه من فنه وأدواته وما يملك من رؤية.

١-٢: المعايرة: في اللغة مأخوذة من الفعل (عَيَّرَ) و(عَايَرَ)، و(عَيَّرَ الدينارَ: وَازَّنَ به آخِرَ، وَعَيَّرَ المِيزَانَ والمِكيَالَ وعاوَرَهما وعايَرَهُما وعايَرَ بينهما مُعَايِرَةً وِعِيَاراً: قَدَّرَهُما ونظر ما بينهما يقال: عايروا ما بين مكاييلكم وموازيتكم، وهو فاعلوا من العِيَارِ، ولا تقل: عَيَّرُوا)٧، و(عاير بين المكيالين معايرة وعايارا: امتحنها لمعرفة تساويها و- المكيال والميزان: امتحنه بغيره لمعرفة صحته)٨.

أما المعايرة في الاصطلاح فليس لها مفهوم نقدي مطروق؛ لأنها من مصطلحات العلوم الصرفة ويعود مفهومها العلمي الى كونها (عملية مخبرية في الكيمياء التحليلية من أجل التحليل الكمي يُعرف بها تركيز محلول حمضي بواسطة إضافة محلول قاعدي تركيزه معروف، او العكس)٩، و(المعايرة بالتحليل الكيميائي هي أسلوب فني تحليلي يسمح بتحديد المحتوى الكمي من مادة محددة (المادة المحللة) مذابة في عينة)١٠، لكننا نستطيع ترحيلها من حقلها لحقل النقد كما هي الحال في المصطلحات المُرَحَّلَة الأخرى التي يعود أصلها للعلم لكن رُحِّلت واستعملت في النقد فأصبحت قارة؛ فالنقد نفسه مأخوذ من تسمية للمال، والناقد من يعرف الدرهم الصحيح من الزائف عند العرب، لكنه رُحِّلَ من دائرته وصار الناقد من نعرفه في دراساتنا النقدية، وهناك مصطلحات كثيرة تدخل في هذا الباب ١١، وبذلك تكون المعايرة عملية قياس المشابهة بين متشابهين أو متشابهين بمعيار معلوم سابقا لمعرفة مقدار التشابه، أي: إنه قياس للمشاركات فقط.

٢. رثاء الشعراء عند علي محمود طه:

ليس غريباً أن يرثي الشاعر علي محمود طه المهندس أعلاماً من عصره وبيئته^{١٢}، وليس عجباً أن يرثي أصدقاءه وزملاءه الشعراء، لكن الغريب أن يرصد قصيدتين لرثاء حافظ إبراهيم وقصيدتين لرثاء محمد عبدالمعطي الهمشري، ويفرد قصيدة واحدة لرثاء أحمد شوقي؛ الأمر الذي يثير الدهشة والفضول للبحث في تناول الشعري لهذه المراثي التي تتساوى وتختلف كمياً للوقوف على مقدار مغايرة تلك المراثي فيما بينها، وكذلك معايرتها أيضاً.

وإذا كانت الجودة أفضل من الكثرة، فمن شأن هذه الدراسة أن تجيب عن مجموعة تساؤلات منها ما مقدار اختلاف وتشابه المراثي الثنائية فيما بينها وهما مرثيتا الشاعر لحافظ إبراهيم وكذلك مرثيته لمحمد عبدالمعطي الهمشري؟ وإذا كانت هنالك مغايرة بينهما فما مقدار مغايرتهما، وكذلك ما مقدار المعايير بين تلك المراثي مجتمعة للوقوف على التساوي والاختلاف بينها جميعاً مع مرثيته لأحمد شوقي؛ لأنها تصدر من شاعر واحد، وتتوجه لشاعر أيضاً؛ لذلك كان ميدان مراثي الشاعر لشعراء عصره مادة خصبة للبحث والتقصي والمغايرة والمعايرة؛ لأنها تقدم أحكاماً نقدية؛ لعدم تناول الشاعر لأي شاعر آخر بالرثاء خلا هؤلاء الثلاث، بينما كانت مراثيه الأخرى خارجة عن هذا الإطار؛ لذلك استبعدناها من الدراسة.

وقبل الخوض في البحث عن المغايرة والمعايرة بين النصوص الخمس لابد من البدء بتطبيقها على النصوص التي تناول مرثيا واحداً؛ للوقوف على نتيجة مغايراتها ومعايراتها الخاصة، ومن ثم البحث في المغايرة والمعايرة مع النص الواحد.

المبحث الأول: المغايرة والمعايرة في رثائه حافظ إبراهيم

أ. المغايرة بين مرثيته حافظ إبراهيم

تتغاير مرثيتا علي محمود طه لحافظ إبراهيم في عدة مغايرات هي:

١. مغايرة العنونة: تغايرت المرثيتان بالعنوان، فالأولى عنوانها (حافظ إبراهيم)^{١٣}، فيما جاءت الثانية بعنوان (شاعر مصر)^{١٤} مما يدل على أن الأولى التي كتبت من دون مناسبة تحمل معنى شخصيا إنسانيا، وتحمل الثانية التي أُلقيت في حفل تأبينه طابعا وطنيا ينطلق من كون حافظ شاعر النيل، والنيل يعني مصر بذكر الجزء وإرادة الكل.

٢. مغايرة العتبة: لم تأت عتبة بعد العنونة للأولى في ترتيب الديوان، وجاءت للثانية، ويظهر أن الأولى لم تكن لها مناسبة سوى فقد الشاعر، بينما كتبت الثانية عندما (لم تساعد الظروف السياسية في مصر على إقامة حفلات التأبين الجديرة بفجاعة النيل في شاعره «حافظ إبراهيم» فنهض مجموعة من الفضلاء والأدباء بالدعوة الى الاحتفال بذكره ربيع عام ١٩٣٧ وكان الشاعر أحد الداعين اليه فألقى قصيدته هذه)^{١٥}.

٣. مغايرة المطلع: تغاير مطلع المرثيتين؛ لبداية مطلع الأولى بالدعوة لملء الأرض بالحداد بعد أفول نجم البيان الذي مال عن السماء التي أخرجها الشاعر للبيت الرابع، وانزاح بذلك بتقديم الخطاب للضمير العائد على متأخر لفظاً ورتبة وهو السماء، وقد تقدم ضميرها في (املئي، وتظفرين):

املئي الأرض من حدادٍ وغيهـب
وخبأ من مصابح الفكرِ نورٌ
وطوى الموت هالةً كان يُنمى
مأل نجمُ البيانِ عنكِ وغرّب
كان أمضى من الشهابِ واثقُب
كلُّ افقٍ الى سناها ويُنسبُ

يا سماء الخيال ما كلَّ يومٍ من بني الشَّعرِ تظفرينَ بكوكبٍ
بينما يبدأ مطلع المرثية الثانية بمخاطبة المرثي الذي صور الرائي أنه دعا خياله
فبقي الخيال في المطلعين، لكنه يختلف بينهما بكونه خيال الرائي الذي دعاه المرثي؛
ويبدو انه مازج عالم الأرواح؛ فالمرثي في ذلك العالم تكون دعوته للرائي عبر خياله:
دعوتَ خيالي فاستجابتَ خواطري وحَدَّثني قلبي بأنك زائري
عشيَّة أغرى بي الدُّجى كلَّ صائحٍ وكل صدَى في هدأة اللَّيلِ عابِرِ
أقولُ من السَّاري؟ وانتَ مُقارِبِي وأهتفُ بالنَّجوى وانتَ مُجاوِرِي
أحسَّكَ ملءَ الكونِ روحاً وخاطراً كأنَّكَ مبعوثُ اللَّيالي العَوابرِ

٤. مغامرة مفهوم الشعر: تغايرت المرثيتان بتقديم مفهوم للشعر فيهما؛ فقد
توافرت الثانية عليه فقط:

هُوَ الشَّعْرُ إيقاعُ الحِياةِ وشَدوها وحُلْمُ صباها في الربيعِ المبكِرِ
وصوتٌ بأسرارِ الطَّبيعةِ ناطقٍ ولكِنَّهُ رُوحٌ وابداعُ خاطِرِ
ووثبةٌ ذهَن، يقنصُ البرقَ طائراً ويغزو بروجَ النجمِ غيرَ مُحاذِرِ

٥. مغامرة التكرار: لم يرد التكرار في المرثية الأولى بينما ورد تكرار كلمة واحدة
هي المصدر الذي تكرر مرة واحدة فقط: (سلاماً سلاماً).

٦. مغامرة بذكر لقب المرثي (شاعر النيل): تم ذكره في الثانية، وكرر النيل فيها
ثلاث مرات بضمنها لقب الشاعر، وختل الأولى منه:

سلاماً سلاماً شاعرَ النيلِ لم يزل خيالُكَ يَغشى كلَّ نادٍ وسامرِ
السيكِ ضفافَ النيلِ يا رُوحَ حافظٍ فجَدَّدَ بِها عهدَ الأنيسِ المُسامِرِ
على النيلِ روحانيةٌ من صفائِها ولألاءِ فجرٍ عن سنا الخلدِ سافرِ

وذكر الضفاف واضافها للنهر من دون تكرار النيل:

وخذُ في ضفافِ النهرِ مسراكَ واتبعْ خُطى الوحي في تلكَ الحقولِ النَّوَاطِرِ
٧. المغايرة بذكر الصداقة: ذكر لفظة (الصديق) في القصيدة الأولى وغابت في
الثانية؛ لأنها قصيدة مناسبة لحفل:

كنتَ نعمَ الصديقِ في كلِّ آنٍ حينَ يُرجى الصديقُ أو حينَ يُطلبُ
٨. المغايرة بذكر مكونات المراثية مثل: البيان الذي يذكره ثلاث مرات في القصيدة
الأولى فقط:

املئي الأرض من حدادٍ وغيهبُ مآلَ نجمِ البيانِ عنكِ وعَرَّبُ
ويبانُ يسيلُ في كلِّ نفسٍ فعلُهُ من غرائبِ السحرِ اغربُ
قمُ وشاهدُ ماتمِ الشرقِ وانظرُ كيفَ يُيكى البيانُ فيكَ ويُندبُ
والأوزان التي ذكرها في القصيدة الأولى فقط:

وكانَ الأوزانَ شتىً مثانٍ تـرقصُ النفسُ وفقهً فتطربُ
٩. المغايرة بالعجز عن رثاء المرثي: ذكر عجزه عن الرثاء وحيرته في القصيدة
الأولى فقط، بينما لم يذكره في الثانية؛ ربما لأنه لا يريد بيان ذلك امام المحفل، او ان
لديه الوقت الكافي لكتابة المراثية فانفتت الحاجة للعذر، او انه خرج من وقت صدمة
الوفاة في الثانية:

خانني فيك منطقي وعصاني قلمٌ طالما أقاص وأسهبُ
١٠. المغايرة بألفاظ معينة: تغايرت المرثيتان في ذكر الفاظ معينة في إحداها
وخلو الأخرى منها، مثل: الناثر، فلم يذكر صفة الناثر في القصيدة الثانية، لكنه
ذكره في الأولى:

ومَضَى الناثرُ الَّذِي صَوَّرَ النَّفْسَ وَجَلَّى سِرَّ الضميرِ المُحجَّبِ

والأديب الذي ذكره في القصيدة الأولى فقط:



الأديبُ العريقُ في لغة الضَّـادِ وقاموسها الصحيح المرتَّب

والريادة التي ذكرها في القصيدة الثانية واغفلها في الأولى؛ لأن أغلب الرواد كانوا حاضرين في الحفل، ولم يقصر الريادة على مرثيه، بل جعله واحداً من جماعة:

وما أنتَ إلا رائدٌ من جماعَةٍ توالوا تباعاً بالنفوسِ الحرائِرِ

ومعشوق وعاشق تم ذكرهما في القصيدة الثانية فقط:

أرى طيفَ معشوقٍ أرى روحَ عاشقٍ أرى حلمَ أجيالٍ أرى وجهَ شاعرٍ

والموت الذي ذُكر في الأولى مرة واحدة، وخلت منه الثانية:

وَطَوَى الموتُ هالَةً كانَ يُنمى كلُّ افقٍ الى سَناها ويُنسبُ

و(هيجو) و(باريس): وردت مرة واحدة في الأولى:

قسماً لو يُردُّ هيجو الى العيشِ لألقى لك الزمامَ وَقَرَّبَ

ومشى في يمينه غارُ باريسَ الى راسِكَ الكريمِ وَعَصَّبَ

وشدو وشادي: وردت شدو مرتين وشادي مرة واحدة في الثانية:

هو الشعرُ إيقاعُ الحياةِ وشدوُها وحلمُ صباحها في الربيعِ المبكرِ

صَحَّتْ بادياتُ الشرقِ تحتَ غبارِهِم على شدوِ أقلامٍ ولمعِ بَوَاتِرِ

لكَ الدهرُ لا بل عالمُ الحسِّ والنُّهى خميلةٌ شادٍ آخِذٍ بالمشاعرِ

١١. المغايرة بالعصامية: فرثى الشاعر بعدم التكسب وصدق الوجدان في

القصيدة الأولى فقط:

وفؤادٌ لغيرِ عاطفةِ الوجدانِ لا يدني ولا يتقربُ

وضميرٌ لا يبلغُ المألَّ منه وبلوغُ النجومِ من ذاكَ أقربُ

ولسانٌ حفظته من سؤالٍ لا يمينُ الكلامِ أو يتدبَّدبُ

١٢. المغايرة بالخاتمة: تغايرت المرثيتان في خاتمتهما؛ فانتتهت الأولى بخاتمة فخرية



ممزوجة بالخلود الباقي في القلوب وليس في الشعر، أي: إنه عاطفي بعد أن مزج الشاعر بأمته التي أراد لها الله أن تكون هادية الشعوب:

أنتَ من أمةٍ بهم بعثَ اللهُ هداةً إلى الشُّعوبِ فَتَوَّبَ
لم يزل منكمو على الأرضِ ظلٌّ وشعاعٌ هادٍ وغيثٌ مُصَوَّبٌ
ويجوبُ الحياةَ في كـلِّ آنٍ هاتفٌ منكمو وطيفٌ تأوَّبٌ
حُضِرٌ في القلوبِ أنتم وإن كنتم على مُلتقى النواظِرِ عُيَّبٌ

بينما يمزجه في خاتمة المراثية الثانية برواد الشعر لكنه يفرده له بيتين آخرين بدعوته للهناء والنوم في ظلال الشرق والثرى الطاهر مهد العباقره:

فنم في ظلالِ الشرقِ، واهناً بِمَضْجَعٍ نَدِيٍّ بِأَنْفاسِ النَّبِيِّنَ عَاطِرِ
ووسد ثراه الطهرَ جنبك وانتظم لداتك فيه، فهو مهْدُ العباقرِ
ب. المعايرة بين مرثيته حافظ إبراهيم

نستطيع معايرة مرثيته لحافظ ابراهيم؛ لقياس مقدار تساويهما بما يلي:

١. معايرة نقد شعر المرثي: تعابرت المرثيتان بينهما فقدم الرائي في الأولى نقدا لشعر المرثي:

لم يكن شاعرَ القديم ولا كان لآدابِ عصره يتعصَّبُ
كان يُعنى بكلِّ فذٍّ من القولِ ويُزهى بكلِّ حُسنٍ ويُعجَبُ
شاعرُ الحبِّ والجمالِ وربُّ المنطقِ الحقِّ واليراعِ المؤدَّبِ
شعرُهُ من ينباعِ السحرِ ينسابُ وفي عالمِ الحقيقةِ ينصبُ
عاطفيُّ القصيدِ يعبثُ بالألبابِ أسلوبُهُ الرشيْقُ ويلعبُ
وخيالٌ يسمو الى ما وراءِ الكونِ من عالمِ اليقينِ ويذهبُ
ينفذُ الفكرَ في مجاهلِ دنياه فيبدو له الحُفْيُ المُغيَّبُ

وبيانٌ يسيلُ في كلِّ نفسٍ فعلُهُ من غرائبِ السحرِ أغربُ
وقوافٍ كأنَّها نغماتٌ هاجها الشجورُ في يراعٍ مُتَّقَبُ
وكانَ الأوزانَ شتىً مَنانٍ ترقصُ النفسُ وفقهنَ فَتَطْرَبُ

بينما تقدم المراثية الثانية رؤية أخرى من حيث الشهرة بين أمتة التي تتغنى بها ضيها
وحاضرهما، ويشير لرقعة شعره:

وشعركَ في الأفواه إنشادُ أمةٍ تغنّتْ بهاضٍ واستعزّتْ بحاضرٍ
فيا شاعراً غنّى فرّقَ لشجوهٍ جفاءً الليالي واعتسافُ المقادرِ

٢. المعايرة بذكر اسم المرثي: جاء اسم المرثي في الأولى مرتين زيادة على كونه
عنواناً:

من لصرعى الهموم بعدك يا حيا فظاً، من للحزينِ؟ من للمُعذّبِ؟
ويقصد به نداء بالاسم الحقيقي، لكنه يستعمله تورية بالاسم في المرة الثانية
مستفيداً مما يحمل من دلالة الحفاظ والمحافظة:

حافظُ الودِّ والذمامِ سلاماً لم يعدْ بعدُ من يودُّ ويصحبُ

بينما ورد مرة واحدة في القصيدة الثانية مقصوداً به الاسم الحقيقي:

إليكِ ضفافَ النيلِ يا روحَ حافظٍ فجددْ بها عهدَ الأنيسِ المسامرِ

٣. المعايرة بالشعر ومشتقاته: توافرت المرثيتان على إيراد (شاعر) و(الشاعر) و
(الشعر) و(شعر) ثلاث مرات لكل منهما:

وفي الثانية يرد الشعر والشاعر أربع مرات لكل منهما:

٤. المعايرة بذكر الحياة: اذ وردت في كل مرثية مرة، ففي الأولى جاءت نكرة:

لم تغيركَ من زمانِكَ دنيا وحياةٌ بأهلها تتقلَّبُ

ومعرفة في الثانية:

هو الشعرُ إيقاعُ الحياةِ وشدوُّها وحلمُ صباها في الربيعِ المبكرِ
 ٥. المعاييرُ بألفاظٍ معينةٍ مثل: (بؤساء) و(بؤس) و(البائسين) و(بائس): وردت
 في القصيدتين؛ لأن المرثي كان قد ترجم رواية (البؤساء) للروائي الفرنسي فكتور
 هوغو، فظلت الفكرة في مخيلة الشاعر ليوردها في القصيدتين؛ لغرضين: أولهما أن
 يستغل ما في اللفظة من معنى انساني للبؤساء كي يقارنه بالذين فقدوه ليسعفه في
 رثائه، وثانيهما الإشارة الى كونه مترجماً لأهم رواية للروائي، يقول في الأولى:

بؤساء الحياة من لكم اليو م على الحادثات والعيش أخطب
 الرفيق الحاني على كل قلب انشب البؤس فيه ناباً ومخلب
 عجب صبرهم على خطبك الداوي وصبر البأساء من ذاك أعجب
 ومئني الذي كتبت عن البؤس ورد الأصيل دون المعرب

ويقول في الثانية:

وذكراك نجوى البائسين إذا هفت قلوب وحاتر أدمع في المحاجر
 يدل عليك القلب أنات بائس ونظرة محزون وإطراق سادر
 وألفاظ (الخيال) و(خيالي) و(خيالك): اذ وردت في المرثية الأولى لفظة خيال:
 وخيالٌ يسمو الى ما وراء الكون من عالم اليقين ويذهب
 وفي المرثية الثانية ترد لفظتا خيالي وخيالك:

دعوت خيالي فاستجابت خواطري وحدتني قلبي بأنك زائري
 سلاماً سلاماً شاعر النيل لم يزل خيالك يغشى كل نادٍ وسامر
 ولفظ (سحر) و(ساحر): اذ وردت في المرثية الأولى:

شعره من ينابيع السحر ينساب وفي عالم الحقيقة ينصب

وبيان يسيل في كلِّ نفسٍ فعلُهُ من غرائبِ السَّحْرِ أغربُ

ووردت في الثانية:

وفي شعبِ الودايِ وفوقَ رمالهِ عصيُّ نبيٍّ أو تماويلِ ساحرِ
وهمس شفاهِ تثلُّ الروحُ عندهُ وتسبحُ في تيهٍ من السحرِ غامِرِ

ولفظ (قواف) و(قوافيك): اذ وردت (قواف) في الأولى:

وقواف كأنَّها نغماتٌ هاجها الشَّجْوُ في يراعٍ مُثَقَّبِ

وفي الثانية:

وساقطُ جناها من قوافيكِ سلسلاً رخيماً كأرهامِ الندى المتناثرِ

ولفظ (القلوب) و(القلب): اذ وردت القلوب في الأولى مرة واحدة:

حَضَرُ في القلوبِ أنتم وأنْ كنتم على ملتقى النواظرِ غَيَّبِ

وفي الثانية ورد القلب مرتين والقلوب مرة واحدة:

تألَّهُ فيك القلبُ واستكبر الحجى على دعةٍ من تحتها روحُ نائِرِ

وذكراك نجوى البائسينِ إذا هفتُ قلوبٌ وحارتْ أدمعٌ في المحاجرِ

يدلُّ عليك القلبَ أناتٌ بئسٍ ونظرةٌ محزونٍ وإطراقٌ سادرِ

ولفظ (الروح): اذ وردت مرة واحدة في الأولى:

يلفظُ الروحَ صادياً وإذا لم يصف للماءِ موردٌ ليس يشربُ

وست مرات في القصيدة الثانية:

اليك ضفافَ النيلِ يا روحَ حافظٍ فجددْ بها عهدَ الأنيسِ المسامرِ

على النيلِ روحانيةٌ من صفائِها ولألاءِ فجرٍ عن سنا الخلدِ سافرِ

سرى الشعرُ في باحاتها روحَ ناسكٍ وترديدَ انفاسٍ ونجوى ضمائرِ

وهمس شفاهِ تثلُّ الروحُ عندهُ وتسبحُ في تيهٍ من السحرِ غامِرِ

وصوتٌ بأسرارِ الطبيعةِ ناطقٌ ولكِنَّهُ رُوْحٌ وابداعٌ خاطِرِ
تألَّهُ فيكَ القلبُ واستكبرَ الحجا على دعةٍ من تحيها رُوْحُ نائِرِ
ولفظ (الليل، والليالي): اذ وردت الليالي مرة واحدة في الأولى:
فاذكروه على الليالي إذا ما زحم الدهرُ ركنكم وتألَّب
وفي الثانية وردت الليالي مرتين، والليل مرة واحدة:

نجي الليالي القاهرياتِ طفُ بها خيالةً ذكري أو علالةً ذاكرِ
وجزْ عالمِ الأشباحِ فالليلُ شاخصٌ اليك واضواءُ النجومِ الزواهرِ
فيا شاعراً غنى فرقاً لشجوه جفاء الليالي واعتسافِ المقادرِ
ولفظ (الأمّة): اذ وردت في كل مرثية مرة واحدة، ففي الأولى:
انت من أمّةٍ بهم بعث الله هداهُ الى الشعوبِ فثوب
وفي الثانية:

إذا افتقدَ التاريخُ آثارَ أمّةٍ أشرتِ بما خلديته من مآثرِ

المبحث الثاني: المغايرة والمعايرة في مرثيته لمحمد الهمشري

من الطبيعي أن لا تسير المرثيتان على نسق واحد ويكون بينهما تباين وتعاير نستطيع من خلاهما الوقوف على مدى تأثير المناسبة في المرثية؛ فالقصيدة الأولى نظمت بعد موت الشاعر محمد عبدالمعطي الهمشري، والثانية بذكرى مرور عام على رحيله، ونستطيع الافتراض أن الأولى تأتي عفوية لا تفكر عميق فيها، ولا بعد نظر، ولا تأمل. إن البحث عن تباين تام وعن تعبير من شأنه الحكم بمساواة المرثيتين، وهذا ضرب من الخيال؛ لأن الشاعر بعد مرور عام غيره قبل هذا العام؛ لأن التجربة الشعرية تنضج أكثر، والأدوات تتوسع، ونظراته للحياة والموت ربما تختلف من حين لآخر. ونستطيع التوقع مسبقاً ان التباين في المرثيتين أكثر من معايرتها بنسبة معينة، وكما يأتي:

أ. المغايرة بين مرثيته لمحمد الهمشري

تتباين مرثية الهمشري (موت شاعر) عن مرثيته (موكب الوداع) بثمانية أشياء:

1. مغايرة العنوان: من شأن هذه العنوان أن تعطي دلالة أولى لما سيرد بعدها؛ لأنها معان مكتنزة بألفاظ قليلة من شأنها أن تشد المتلقي لما بعدها من نص ترسم حدود أفقه الواسع، فقد جاء عنوان المرثية الأولى بوصفه خبراً عن وفاة شاعر لم يخصه العنوان؛ فورد الموت منكرًا وكذلك ما اضيف له وهو نكرة أيضا، فلا يوحي هذا العنوان بالكثير، ولا يشي بما سيرد بعده كثيرا؛ لأنه عنوان قابل للتأويل ومفتوح على كل الاحتمالات، وأغلب الظن انه عنوان متسرع لقصيدة كتبت على عجلة نتيجة رد فعل حزين ومأساوي لسماع خبر الوفاة الصادم، في حين يأخذ عنوان المرثية الثانية بعدا أعمق من سابقه؛ لأنه ينطلق من إعداد مسبق لموكب معد لوداع الشاعر منذ سنة خلت فيكون (موكب الوداع) الذي يجب أن يضم بوحا ورؤية وافكارا وتجميعا لمعان رسخت في الأعماق نتيجة هذا الوقت والتأمل.

٢. مغايرة العتبة: لم تُترك مراثيها من دون عتبة تقدم وتفسر وتبيى للنص، وقد تغايرت العتبتان في سبب الوفاة وتاريخها فذكر في المراثية الأولى انها تعود لعملية جراحية لم تمهله غير أيام معدودة وأنها عام ١٩٣٨، في حين لم يُشر إلى ذلك في عتبة المراثية الثانية، كما تغايرتا في مناسبة كل منهما، فكانت الأولى رثاء بالوفاة، والثانية في ذكرى العام الأول لها.

٣. مغايرة المطلع: اختلف مطلعاً المراثيتين فبدأت الأولى بخطابه الشعراء الشباب؛ لأن المراثي واحد منهم، وكأنه يخبرهم بالأمر ويهوله:
شعراء الشباب: خرَّ عن الأيكة شادٍ مخضباً بجراحه
في حين طلعت الثانية ببيتها الأول والثاني باستفهامين عن الشاعر المراثي وتعجب وعتاب للحياة، ففي الثاني يقول:

لَمْ يَا حَيَاةُ وَقَدْ أَحَلَّكَ قَلْبَهُ لَمْ تَوَثِّرِيهِ هَوَى الْمُحِبِّ الشَّاكِرِ!
فكان استفهامه صرخة عميقة؛ لأن الحياة التي أحلها قلبه وأحبها بعمقه تخلت عنه فجأة فشكل صدمة للشاعر الرائي.

٤. مغايرة خبر وفاته: يصف وصول خبر وفاته في الأولى؛ لأنها عقب الموت مباشرة، بينما تخلو الثانية؛ لأنها بعد مرور عام عليها:

نَبَأٌ جَاءَنِي فَأَسْلَمَ عَقْلِي لَضَلَالٍ هَدَدْتُهُ بِافْتِضَاحِهِ
لَوْ رَمَاهُ فَمُ الْقَضَاءِ بِسَمْعِي خَلَّتْهُ بَعْضُ لَهْوِهِ وَمَزَاحِهِ

٥. مغايرة مفهوم الشعر ونقد شعر المراثي: تغايرت المراثيتان في تقديم مفهوم للشعر؛ لأن الثانية كانت بعد عام من تفكير وإطالة نظر تبعث على التأمل، بينما خلت الأولى منه:

يَا قَوْمُ إِنَّ الشَّعْرَ رُوحَانِيَّةٌ وَذِكَاؤُ قَلْبٍ فِي تَوْقِيدِ خَاطِرٍ
الشَّعْرُ مُوسِيقَى الْحَيَاةِ مَوْقِعًا مَتَدَفِّقًا مِنْ كُلِّ عِرْقٍ فَائِرٍ

وطوى البلا الأقصيدة شاعرٍ أبقى من المثلِ الشرودِ السائرِ
شعرٌ تمثّل كلَّ حسٍّ مرهفٍ لا رصفَ الفاظٍ ورصَّ خواطرِ
ودمى مفضحةً الطلاءِ كأنّها خشبُ المسارحِ مؤهتٌ بستائرِ

٦. مغايرة التكرار: تتغاير المرثيتان في أسلوب التكرار؛ ففي الأولى يرد بتكرار (إنَّ) الحرف المشبه بالفعل واسمها الضمير المتصل بها الدال على المؤنثة الواحدة:
خفقةُ الفؤاد وسهد العين في حومة العلا وكفاحه

إنها

قصةُ الصديق ومأساة شهيدٍ مكلل بنجاحه

بينما تتكرر ثلاثة قوالب في الثانية:

الأول: جناحك السماء

أيرى + في + + كعده

شراعك العباب

متوشحا فلق الصباح الساغر

والثاني:

متقلدا حلق السحاب الماطر

فالجناح والشراع على وزن واحد، والسماء والعباب كذلك، ومتوشحا ومتقلدا،

والسحاب والصبح، والساغر والماطر وقوله في القالب الثالث:

صدحت أشواقه السائرِ

غنوه بالشعر الذي + به + لحن الحبيبِ

خفقت أنفاسه الهاجرِ

٧. مغايرة النيل: وردت لفظة النيل في الأولى، بينما لم ترد في الثانية:

ضفةُ النيلِ وهي بعضُ مغانيهِ صحتُ تسألُ الرُّبى عن صداحِهِ
٨. مغايرة الاستنهاض والاستحالة: غاير الراثي في مرثيته في استنهاض الشاعر في
قصيدته الأولى:

قم فقد أقبَل الشتاء وأومت سنبلاتُ الوادي الى اشباحِهِ
بينما افترض استمرار حياته الممتنعة بالأداة (لو) التي تفيد الامتناع لامتناع في
الثانية:

لو عاشَ زادكُ من غرائبِ فِيهِ ما لا يشبهُ حسنُهُ بنظائرِ
٩. مغايرة بذكر شاعر بعينه: انفردت المرثية الثانية بذكر اشارتين لأبي العلاء المعري،
مرة بوصف الضرير، وثانية بذكر ليلته:

نظرَ (الضريرُ) به فأدركَ فوقَ ما لمستُ يدُ الآسي وعينُ الناظرِ
هذي عروسُ الزنجِ ليلتُهُ التي أومت بكفِ حُلَيْتِ بأساورِ
لأن أبا العلاء يقول:

ليتي هذي عروسٌ من الزنجِ عليها قلائدٌ من جمانِ^{١٦}
١٠. مغايرة الخاتمة: تغايرت المرثيتان بخاتمتهما؛ لأن الأولى ختمت بوصف عمر
المرثي الثلاثيني:

الثلاثونَ لم تكنْ عمركَ السادرِ في فتنةِ الصبا ومراحِهِ
إنَّها خفقةُ الفؤادِ وسهدُ العينِ في حومةِ العُلا وكفاحِهِ
إنَّها قصةُ الصديقِ ومأساةُ شهيدٍ مكلَّلٍ بنجاحِهِ

بينما ختمت الثانية بأهمية الشعر وجودة شعر المرثي:

لو كان كلِّم برجها بلسانِهِ والقومُ شتى السنِّ وحناجرِ
لم نشكُّ من عوجِ اللسانِ ووحدتِ لهجاتُ هذا العالمِ المتناثرِ

ب. المعايير بين مرثيته للهمشري

تعايرت مرثينا علي محمود طه لمحمد عبدالمعطي الهمشري فيما بينهما بعدة أمور وردت في الاثنتين لكنها لم تكن بالورود نفسه؛ لذا ينبغي معايرتهما للوقوف على مقدار الاختلاف بينهما في تشابههما في الشيء نفسه، وكما يأتي:

١. معايرة العتبة: ورد في العتبتين أن الشاعر يرثي صديقاً مما يؤكد ان موضوع الصداقة كان موجودا، وانه يرثيه بوصفه صديقا يتأثر بموته في المرثية التي كتبها مباشرة بعد موته، والتي كتبها بعد مرور عام على تلك الوفاة في ذكرى مرور عام عليها.

٢. معايرة الحياة: ركزت المرثية الثانية على عتاب الحياة التي تخلت عن الشاعر المرثي وأحالاته على الموت وهو الذي وهب الحياة جمالها وغناها، فلو تركته على قيدها لأغناها من غرائب فنه قبل أن تحطف عمره الغض:

لَمْ يَأْ حَيَاةً وَقَدْ أَحَلَّكَ قَلْبَهُ لَمْ تُؤْثِرِيهِ هَوَى الْمَحِبِّ الشَّاكِرِ!
اخْلَيْتِ مِنْهُ يَدِيكَ حِينَ حَلَاهُمَا مِنْ ذَلِكَ الْأَدَبِ الرَّفِيعِ الْبَاهِرِ
لَوْ عَاشَ زَادُكَ مِنْ غَرَائِبِ فَنَّهُ مَا لَا يُسَبِّهُ حَسَنُهُ بِنِظَائِرِ
وظفرت من تمثيله وغنائيه بأدقِّ مثالٍ وأرخم طائِرِ

فَتُعْقَدُ مِقَارِنَةٌ بَيْنَ مَنْ وَهَبَ الْحَيَاةَ وَيَبِينُ عَدَمَ وَفَائِهَا وَرَدَ الْجَمِيلِ وَتَحْلِيهَا عَنْ ذَلِكَ الْوَاهِبِ الَّذِي حَلَا يَدِي الدُّنْيَا بِأَدَبِهِ الرَّفِيعِ، بَيْنَمَا يَنْسَبُ لِلْحَيَاةِ فِي مَرِثِيَتِهِ الْأُولَى فَعَلَا آخِرَ غَيْرِ السَّلْبِ وَالتَّخْلِ، وَهُوَ انْهَا مِنْ فِلْسَفَتِ الشَّاعِرِ:

فِلْسَفَتُكَ الْحَيَاةُ يَا حَامِلَ الْمَصْبَا حِ وَالْأَفْقُ مَائِجٌ بِصَبَا حِ

٣. معايرة المخاطبين: بدأت المرثية الأولى بتوجيه الخطاب لشعراء الشباب، مع انها لم تكن قصيدة معدة لمحفلة؛ ويظهر ان كون المرثي من جيل الشعراء الشباب هو ما

دفع بالرائي لذلك، وكأنه يخبرهم بهول الفاجعة:

شعراء الشباب: خرّ عن الأيكة شادٍ مخضباً بجراحه

بينما في الثانية يدعوهم لراثته فالدمع لن يطفئ اللوعة:

رُدُّوا المرثي يا رفاق شبابِه لن تطفئوا بالدمعِ لوعةً نائِرِ
هذا فتى نظمَ الشبابَ وصاعهُ وحيّاً تحدّرَ من أرقِّ مشاعرِ

فكأن البيت الثاني تعليل لدعوته في البيت الأول

٤. معايرة عمره الثلاثيني: ورد عمر المرثي الثلاثيني في المرثيتين، لكن في الأولى يرد

بتفصيل:

الثلاثون لم تكن عمركَ السّا درٍ في فتنة الصّبا ومراحه

إنها خفقةُ الفؤادِ، وسهدُ العينِ في حومةِ العلا وكفاحه

إنها قصةُ الصديقِ، ومأساةُ شهيدٍ مكَلَّلٍ بنجاحِه

فنفى أن يكون عمره الثلاثيني عمر مراح وصبا، بل كان خفقة وسهدا وقصة
ومأساة، بينما يختصر كل ذلك في مرثيته الثانية في الخلد الذي جعله غاية عمره
المتقاصر:

جعلَ الثلاثينَ القصارَ مدى له والخلدَ غايةَ عمره المتقاصرِ

٥. معايرة الجراح والشهادة: وردت الجراح في المرثيتين، مرة ترد والمرثي مخضب
بها في المرثية الأولى: (مخضباً بجراحه) بينما يرد في المرثية الثانية ملثماً بها: (ملثماً
بجراحه)، وباعد بين الجراح والشهادة في الأولى:

إنّها قصة الصديقِ ومأساة شهيدٍ مكَلَّلٍ بنجاحه

فيما قرنها بالشهادة في الثانية:

متوسّداً شوكَ الطريقِ، ملثماً بجراحه مثل الشهيدِ الطاهرِ

٦. معايرة صورة المرثي: تعابرت المرثيتان في رسم صورة المرثي، ففي الأولى يشبهه بالطائر الصдах الذي عمقه بذكر جناحه:

ضفة النيل وهي بعض مغانيه صحت تسأل الربى عن صداحه
أين منها صداهُ في ذروة الفجرِ وهمس الأنداءِ حول جناحه؟
بينما في الثانية يتفرق ذكر الطير بمكانين يضعه في الأول في سياق عتابه للحياة:
وظفرت من تمثيله وغنائه بأدقّ مثال وارخم طائرٍ
فيأخذ مساحة ضيقة في نسيج شعره، لكنه يعود فيها بعد عدة أبيات فيذكر جناحه الذي خاطبه به:

أُرى جناحك في السماء كعهده متوشحاً فلق الصباح الساغرِ
٧. معايرة لفظة الشعر ومشتقاته: وردت لفظة الشعر ومشتقاتها في المرثيتين، فجاءت في الأولى بلفظة الشعر والشعراء مرة واحدة:

شعراء الشباب: خرّ عن الأيكة شادٍ مخضبا بجراحه

بوغت بالصباحِ احرص الآ جهشة الشعرِ أو شجّي نواحه

وفي الثانية ورد الشعر والشعراء سبع مرات، منها:

غنوه بالشعر الذي صدحت به اشواقه لحن الحبيب الزائرِ

المبحث الثالث: خصائص رثائه لأحمد شوقي:

قبل مغايرة ومعايرة المراثيات الأربعة مع مرثية الشاعر لأحمد شوقي لابد من بيان خصائص المرثية الأخيرة، وعلى النحو الآتي:

١. العنونة: يظهر أن الشاعر ذهب أحد المذهبين في عدم وضع عنوان للقصيدة سوى كلمة (شوقي) أحدهما ان الشاعر كان قد رأى أن اسم المرثي خير عنوان لرثائه، أو انه تركها من دون عنوان فوضعه لها في اللحظات الأخيرة، ويستبعد كونه قد استعمله تورية للتعبير عن شوقه عبر الإفادة من معنى الاسم.

٢. العتبة: لم تكن القصيدة عفوية، بل جاءت رسمية وبتخطيط وتحضير مسبقين بسبب المقدمة التي تشير الى ان القصيدة أُلقيت (في الحفلة التي اقامتها مساء الاحد اول يناير سنة ١٩٣٢ الممثلة النابغة السيدة فاطمة رشدي عن أسرة المسرح لتأبين المغفور له أحمد شوقي بك)، ويوجد في القصيدة مقطعها الأخير الذي يؤكد ان القصيدة كتبت لهذه المناسبة؛ لأن الشاعر يخاطب المسرح ويعزيه بفقدان أقوى دعامة له:

أيها المسرحُ الحزينُ عزاءٌ قد فقدتَ الغداةَ أقوى دعامة

٣. علاقة العنوان بالنص: شكل الحرف الأول من كلمة (شوقي) بوصفها عنوانا للمرثية مهمنا داخل النص؛ اذ ورد اثنتين وعشرين مرة: (الشعر، نشيد، شاقه، ترشف، شفا، شكاء، شُعب، شاعره، الشادي، شبح، شُدوه، وحشة، أشباح، الشمس، نشد، المشوق، الشاعر، شهدنا، الشعر، شباب، يشيدون، الشعر).

٤. ورود اسم المرثي في المرثية: لم يرد اسم (شوقي) في القصيدة نهائيا خلا العنوان، ولكن ورد ما يقابلها من حيث الصفة لا الاسم؛ فقد كان شوقي شاعرا وكاتب مسرحيات شعرية مثل: (علي بك الكبير، ومجنون ليلي، ومصرع كليوباترا، وقمبيز،

وعنترة، وأميرة الأندلس، والست هدى، وشريعة الغاب، والبخيلة)؛ لذلك ذكر (شاعر) مرتين وأدرج الرسام وذكر الرسم بوصف الشاعر رساما بكلماته في معرض حديثه عن الشعر بقوله:

صارخاً يستجيراً شاعرَه الشَّادي ويدعو لفنّه رسّامه

وبقوله:

ذهبَ الشاعرُ الذي كنتَ تستوحي وتستلهمُ الخلود كلامه

(ومسرحي) مرة واحدة بوصف أقوى دعامة للمسرح عندما خاطب المسرح الحزين بقوله:

أيها المسرحُ الحزينُ عزاءٌ قد فقدتَ الآنَ أقوى دعامة

ولم يشر لكونه روائياً أو كاتباً نثرياً؛ لأن المناسبة التي ألقيت فيها القصيدة كانت في المسرح، مع ان له في الرواية (عذراء الهند والفرعون الأخير)، وفي النثر كتاب (أسواق الذهب)، وربما اختصرها جميعها بقوله:

واهبُ الفنِّ قلبُه وقواهُ والمصافيه ودّه وهيامه

٥. ورود النيل: ورد اسم النيل مقترنا بالكرمة وهي دار المرثي التي أطلق عليها كرمة ابن هاني:

لم يرعني من جانبِ النيلِ إلا كرمةً فوقها ترفُّ غمامه

التي يخاطبها مفردة:

قلتُ يا كرمةُ ابنِ هاني سلاماً ليسَ للمرءِ في الحياةِ سلامه

٦. إمارة الشعر: يسبغ الرائي على المرثي صفته وهي إمارة الشعر التي بويح بها في حياته ويسميها لواء الزعامة:

لم تزلِ مصرٌ كعبةَ الشعرِ في الشرِّ قِ وفي كَفِّها لواءُ الزعامة

٧. سبب الوفاة: تتميز المرثية بصورة متفردة منحت القصيدة بعدا مميزا حيث رأى فيها ان شاعره - مرثيه- هو الذي اختار الموت؛ لأنه من الروح والجسد، فأثر الهجرة بروحه الى السماء وعالم الروح:

هجرَ الأرضَ حينَ ملَّ مقامه وطوى العمرَ حيرةً وسامه
 هيكلٌ من حقيقةٍ وخيالٍ ملكَ الحبِّ والجمالِ زمامه
 ألهم الشعرُ أصغريه فرفاً في فمِ الدهرِ كوثرًا ومدامه
 سلسبيل من حكمةٍ وبيان فجرَّ اللهَ منهما الهامه
 تأخذُ القلبَ هزةً من تساقيه وينسى بسحره آلامه
 غمرَ الأرضَ رحمةً وسلاماً وجلا الكونَ فتنةً ووسامه
 مالئنا مسمعَ الوجودِ نشيداً علّم الطيرَ لحنهً وانسجامه
 هي بنتُ السماءِ وهو من الأر ضٍ سليلِ نَمِ الترابِ عظامه

فوهب مرثيه قضية اختيار المنون والصعود بروحه الى عالم الأرواح، ويعلل رحيله بعودة روحه الى عالم الروح بسبب روحه المستهامة:

ما الذي شاقه الى عالمِ الروح حِ؟ اجل تلكَ روحه المُستهامة
 راعها النورُ وهي في ظلمةِ الكونِ فخفتَ اليه تطوي ظلامه
 هي بنتُ السماءِ وهو من الأرضِ سليلُ نَمِ الترابِ عظامه

٨. عطف المتشابهين: سيطرت هذه الظاهرة على مطلععه فظل يتحدث بالاثنين المعطوف ثانيهما على أولهما أو بصيغة المثني من خلال: (حقيقة وخيال، أصغريه، كوثر ومدامه، حكمة وبيان، رحمة وسلاما، فتنة ووسامه، لحنه وانسجامه)، وكذلك وردت في غير المطلع بقوله:

وتسمعت للغدير يُنادي ما الذي عاق طيره وحيامه؟
واهب الفن قلبه وقـوَاهُ والمصافيه وده وهيامه
متجلية بـ (طيره وحيامه) و(وده وهيامه).

٩. مخاطبة المتلقين: بما ان القصيدة أُلقيت في مناسبة فقد حضر الخطاب الموجه إليهم:

فاهتفوا باسمه فما ماتَ لكنْ أثرَ اليومَ في السماءِ مُقامه
واملاؤا الأرضَ والسماءَ هتافاً علَّه لم يرَ الصبـاحَ فنامه

١١. الحكمة: قدم الشاعر رؤيته وفلسفته للموت من خلال مجموعة حكم وصور بثها متتالية بخطاب موجه لدار المرثي التي سماها الأخير بكرمة ابن هاني:

قلتُ يا كرمه ابنِ هاني سلاماً ليس للمرءِ في الحياةِ سلامه
نحن لو تعلمين اشباح ليلٍ عابر ينسخ الضياءَ ظلامه
والذي تلمحين من هب الشمس غدا يطفئ الزمان ضرامه
والذي تبصرينه من نجوم فلك يرصد القضاء نظامه
والمراءُ المدلُّ بالورد زهوا كالذي أذبل الردى أكمامه
عبثاً نشدُ الحياةَ خلـوداً ونرجي الصبا ونبغي دوامه
إنما الأرضُ قبرنا الواسع الرحب وفي جوفه تطيب الإقامه
أودع القلبُ فيه آلامه الكبرى وألقى ببابه أحلامه
نسي الناعمون فيه صباهم وسلا المغرم المشوق غرامه
فامسحي الدمع وابسمي للمنايا إن دنياك دمعاً وابتسامه

١٢. صورة الطير: ترد صورة الطير في المرثية خمس مرات باسمه او بصفته، ومن

ذكره بمقصوده الحقيقي ورودان أراد بهما طيرا حقيقيا:

مالتاً مسمع الوجود نشيدا علم الطير لحنه وانسجامه

رُوعَ الطيرُ يومَ غابَ عن الأيِّكِ وسالت جراحُها المستهامه
وورد ثلاث مرات بلفظ: الطير مرة واحدة، وبوصفه صادحاً أو صدّاحاً مرتين:

حدثتني الرياضُ عنه صباحاً ما لصدّاحها جفا أنغامه؟
وتسمّعتُ للغديرِ ينادي ما الذي عاق طيرهُ وحيامه؟
هتفَ القلبُ بالمنادين حولي لَقِي الصادحُ الطروبُ حمامه
١٣. ذكر الحياة: وردت الحياة في المراثية مرة واحدة بقوله:

عبثاً نشد الحياةَ خلوداً ونرجي الصبا ونبغي دوامه
١٤. الخاتمة: جعل الشاعر خاتمة مراثيته بالفخر بمصر، وكونها كعبة الشعر التي
تتوجه لها الأنظار، ومزج معها أمانة الشعر لشوقي:

فاذكروا نهضةَ البيانِ بأرضٍ أطلعت في سمائها أعلامه
إنها أمة تغار على الفنِّ وترعى عهوده وذمامه
لم تزل مصرُ كعبةَ الشرِّ ق، وفي كفِّها لواءُ الزعامه
إنَّ يوماً يفوتها السبقُ فيه هوَ يومُ المعادِ يومُ القيامة

المبحث الرابع: المغايرة والمعايرة بين (مرثيته لحافظ ومرثيته للهمشري) ومرثيته

لشوقي:

بعد ان تبينت لنا نتائج مغايرة ومعايرة مرثيتي علي محمود طه لحافظ إبراهيم ومرثيته لمحمد عبدالمعطي الهمشري، وخصائص رثائه لأحمد شوقي نستطيع الوقوف على نتائج مغايرة ومعايرة المراثي الأربعة مع رثائه لشوقي، وبما ان نتائج تغاير وتعاير كل مرثيتين صارت ثابتة، نستطيع التعامل مع رثائه لحافظ ورثائه للهمشري بوصف كل مرثيتين مرثية واحدة وبما يأتي:

أ. المغايرة بين رثائه لحافظ والهمشري مع رثائه لشوقي:

من الطبيعي أن تتيح المساحة الشعرية التي تحرك بها علي محمود طه برثائه للشاعرين حافظ إبراهيم ومحمد عبدالمعطي الهمشري مجالا واسعا لملء فراغات كثيرة يحتاجها الرائي في رثائه فتغيب عنه في مرثيته الأولى السريعة فيستدركها في مرثيته الثانية وبخاصة بعد أن تأتي على مهل من الزمن ومتأخرة عن حدث الوفاة؛ لذلك نستطيع القول: إن الشاعر قد أغنى رثاءه للشاعرين، لكن له مرثية وترية يتيمة رثى بها احمد شوقي بمساحة شعرية أضيق من مساحة مرثيتين لكل مرثي؛ لذلك لا نستغرب أن تقل مساحة البوح عن حزنه ومكنون وجده اذا قيست بالمساحة المتاحة، وقد تغايرت المراثي الأربعة مع مرثية لشوقي بما يأتي:

١. مغايرة مفهوم الشعر: تعاير رثاء الشاعر لحافظ والهمشري بينهما؛ لورود المفهومين فيهما، بينما خلقت مرثيته لشوقي من أي ذكر لهذا المفهوم، وبذلك تحولت المعايير الى مغايرة.

٢. مغايرة التكرار: تعاير رثاء الشاعر لحافظ والهمشري بينهما؛ لورود التكرار فيهما، بينما خلقت مرثيته لشوقي من ذلك، وبذلك تحولت المعايير الى مغايرة.

٣. مغايرة سبب الوفاة: تغايرت المراثي الأربعة عن رثائه لشوقي؛ لأنه قدم في الأخيرة علة لسبب الوفاة غير العلة الحقيقية عندما رأى أن المراثي هو الذي اختار الرحيل والتفرقة بين روحه التي طارت الى العالم العلوي وجسده الذي عاد لأصله.
٤. مغايرة عطف المتشابهين: تغايرت وانفردت مراثية الشاعر لشوقي بعطف المتشابهين واستعمال صيغة المثني - كما مر بنا- بينما خلت المراثي الأربعة منها.
٥. مغايرة الحكمة: تغايرت مراثيته لشوقي أيضا بذكر رؤية الشاعر المراثي وفلسفته للموت من خلال مجموعة حكم وصور يوردها، بينما خلت منها المراثي الأربعة.
٦. مغايرة المكانة الشعرية: تغاير رثاء الشاعر لشوقي ورثائه لحافظ في ذكر كل منهما بمكانته: فالأول امير الشعراء فذكر انه حامل لواء الزعامة، والثاني شاعر النيل فذكره بلقبه نفسه، بينما لم يكن للمهمشري من لقب مخصص به.
٧. مغايرة الصداقة: تغايرت مراثية شوقي عن المراثي بعدم ورود ما يشير لصداقة المراثي والمراثي، بينما وردت في رثائه لحافظ في الشعر، وللمهمشري في العتبة.
٨. مغايرة صورة المراثي: وردت صورة المراثي في رثائه لحافظ بأنه نجم البيان وكوكبه؛ لذلك دارت حول هذه الالفاظ شبيهاتها مثل: (مصباح، ونور، والشهاب، واثقب، وهالة، وأفق، وسنا، وساء، وكوكب)، وهي صورة تغاير ما يتعاير به تصويره لمراثيه في رثاء المهمشري وشوقي اللذين صورهما بالطير، ففي رثاء الأول يصفه بانه شاد في مراثيته الأولى، وتجاور تلك اللفظة شبيهاتها مثل: (صداح، وصدى، وجناح، ونواح)، وبأنه أرخم طائر وتتلوه الألفاظ المشابهة مثل: (أدواح، وسواجع، وطير، وجناح، والسماء)، وفي رثائه لشوقي يعطي صورة الطير بعدا أعمق حينها يجعل الغدير ينادي عمّن عاق طيره، والجمال عندما ينادي بطاحه واكمه مستجيرا بشاعره الشادي، ويصور كيف لقي الصادح الطروب حمامه، وتدور حوله



ألفاظ مشابهة مثل: (صدّاح، وطير، والطروب، وشدو).
ويظهر أن صورة المرثي الشاعر في رثاء علي محمود طه تدور في فضاء بين الأرض
والسما، فحافظ كوكب، والهمشري وشوقي طيران، ويبدو ان الطير هو الرابط بين
الأرض والسما.

ب: المعايير بين رثائه لحافظ والهمشري مع رثائه لشوقي:

نستطيع تلمس تلاقي الرؤى ووجهات الرثاء ما دامت صادرة من شاعر واحد
يرثي ثلاثة شعراء في زمن متقارب؛ إذ إنه قد يسير سيرا خاصا يعدُّ سمة خاصة
برثائه إذا تكررت، وينبغي المعايير بين هذه المشتركات لقياس تساويها ومقدار
اختلافها ما دامت واردة في الكل، وبها يأتي:

١. معايير العتبات: سبقت المرثي جميعها بعتبة عدا مرثية واحدة لحافظ،
وجاءت كلها وكأنها مناسبة للقول وتعريف به وتعليل له، وتباينت في طولها
وقصرها، وعمقها وسطحيتها، فقد جاءت عتبه مرثية حافظ أطول من غيرها، فيما
ذكر في العتبه الأولى لرثاء الهمشري سبب وفاته وسنتها، وفي الثانية اكتفت العتبه
بذكر مرور سنة على الوفاة فقط، وجاءت عتبه مرثية شوقي رسمية وتدل على
تخطيط وتحضير مسبقين، وتحوي على ميدان القائها في المسرح الذي حضر في المرثية
وخصص له المقطع الأخير.

٢. معايير المخاطبين: خاطب الرائي مجموعة مخاطبين في رثاء الشعراء الثلاث
بكل المرثي، فوجّه خطابه في رثائه لحافظ الى بؤساء الحياة الذين أفاد من توريتهم
بالبؤساء جميعا، ولم يقصرهم على ما أشار اليه من كون المرثي مترجما لرواية البؤساء
لفكتور هيجو، ولم يخاطب جمهورا في الثانية مع كونها ملقاة في دار الأوبرا.
أما في رثائه الهمشري فقد خاطب الشعراء الشباب في قصيدة غير معدة لمحفل،



وكان يخاطبهم أيضا ويدعوهم لثناء رفيق شبابهم في الثانية التي كتبت بعد عام على الوفاة، بينما في رثاء شوقي يوجه الراثي خطابه لجماعة مستمعين فقد كان يلقيها في المسرح المصري، ويظهر ان المخاطبين في تلك المراثي تتحدد على وفق الدائرة المحيطة بالشاعر المرثي؛ فخاطب البؤساء لارتباطهم بنتاج حافظ، وخاطب الشباب في رثاء الهمشري؛ لكونه من وسطهم، ووجه خطابه لمتلقين مجهولين لم يحدداهم (فاهتفوا باسمه، واملأوا الأرض)، ثم يخاطب المسرح؛ لكون المرثي كاتباً مسرحياً فيعزبه بفقدانه، لكنه يضعف من مستوى رثائه حينها يقدم بدلاء عن مرثيه بتعزية ومواساة المسرح: (لك اليوم همة في شباب).

٣. معايرة ورود النيل: ورد ذكر النيل في رثاء الشعراء الثلاث؛ دلالة على مصرية الأمر: (راثيا ومرثيا وحدثا)، وعلى ارتباط الراثي بوطنه، وربما بتقديم سر استمرار الحياة - في لا وعي الشاعر- في اثناء الحديث عن الموت وجذب الحياة المقفر، وبخلاف ذلك لا نستطيع تعليل وروده الا في مرثيته لحافظ لكونه شاعره. وقد ورد النيل في رثائه للهمشري مؤنسناً من خلال ضفة النيل التي تسأل الربى عن صداحها:

ضفة النيل، وهي بعضُ مغانيهِ صحت تسأل الربى عن صداحه
 أينَ منها صداهُ في ذروة الفجرِ وهمس الأنداء حولَ جناحه
 بوغتت بالصباحِ أحرص إلاَّ جهشةَ الشعرِ أو شجِّي نواحه
 فرسم صورة المرثي من خلال تلك الضفة، بينما لم يتخذ هذا الشأن في مرثيته لشوقي وانما ورد حديث عن دار الشاعر- كرمة ابن هانئ- التي راعت الراثي:
 لم يرعني من جانبِ النيلِ إلاَّ كرمةً فوقها ترفُّ غمامه
 في حين خلت مرثيته الأولى لحافظ من ذكر النيل الذي ورد ثلاث مرات في

مرثيته الثانية التي جاء في عتبته حديث عن فجيعة النيل في شاعره فضلا عن أبياتها التي ذكر فيها مرة بوصفه شاعر النيل: (سلاما شاعر النيل)، وليس فيه معنى جديد مضاف، وذكر مرة بوصفه نهرا بقوله: (على النيل روحانية من صفاتها) وهو ذكر بمعرض الحديث عن الشعر، ومرة ثالثة بتوظيف أكثر إيجاء عندما يهبه ضفاف النيل:

إليك ضفاف النيل يا روحَ حافظٍ فجددُ بها عهدَ الأنيسِ المسامرِ
وساقطُ جناها من قوافيكِ سلسلا رخيماً كأرهامِ الندى المتناثرِ

٤. معايرة ذكر الحياة: وردت الحياة في المراثي الخمسة كلها؛ ربما لأنها المفقود الذي من أجله وجدت المرثية؛ أو لأنها نصف الثنائية (الموت والحياة)، فجاءت في رثائه لحافظ في المرثية الأولى نكرة وكان الهدف من مجيئها إثبات مقاومة المرثي امام مغرباتها وتقلبها أيام كان على قيدها:

لم تغيرك من زمانك دنيا وحيأة بأهلها تقلب

وفي الثانية وردت معرفة بقوله:

هو الشعرُ إيقاعُ الحياةِ وشدوُّها وحلمُ صباحها في الربيعِ المبكرِ

فكانت في الأولى فاعلة فعلها في حياة الشاعر، بينما في الثانية جاءت لتعريف الإيقاع الذي سبقها منكرًا، بينما وردت في رثائه للهمشري بمكانة عالية من خلال العتاب الموجه لها؛ لأنها تركت الشاعر وتخلت عنه فمات في عمر غضّ - كما مر بنا - قبل أن يحقق للحياة ما يفاجئها، في حين جاءت في المرثية الثانية بكونها مفلسفة للشاعر وواهبة إياه الحكمة والتجربة: (فلسفتك الحياة يا حامل المصباح).

وفي رثائه لشوقي وردت الحياة مرتين في المرثية فجاءت الأولى بمعرض الحديث

عن الحكمة: (ليس للمرء في الحياة سلامة)، وجاءت في الثانية بمعنى مقارب جدا للمعنى السابق؛ اذ وردت في سياق حكمي أيضا وبالتعبير عن المعنى السابق بطريقة أخرى بقوله: (عبثا ننشد الحياة خلودا).

وبذلك تكون الحياة في رثائه للهمشري أكبر قدرا وأعظم وزنا منها عند مرثييه الآخرين.

٥. معايرة مفهوم الشعر: يقدم الشاعر الرائي مفهوما للشعر في رثائه الشعراء الثلاث، ويلاحظ انه يقدم هذا المفهوم في المراثي التي يحضر فيها جمهور متلق؛ اذ غاب في مرثييه لحافظ والهمشري اللتين لم يلقيهما في محفل، وحضر فيما قدمه امام جمهور في مرثييه لهما ومرثييه لشوقي، ويظهر انه قدم ثلاثة مفهومات للشعر في رثائه الهمشري- كما مر بنا- وقدم ستة مفهومات له في رثائه حافظا- كما مر بنا- ايضا، وقدم مفهوما خجولا في رثائه شوقيا:

رَبِّ لَيْلٍ بِجَانِبِكَ شَهْدَنَا قِصَّةَ الدَّهْرِ رُوعَةً وَفَخَامَهُ

أَسْفَرَ الشَّعْرُ عَنْ رِوَائِعِهِ فِيهَا وَالْقَى عَنِ الْخَفَاءِ لثَامَهُ

اذ انحصر مفهوم الشعر في وظيفة من وظائفه فقط وهي طي اللثام عن كل خفي؛ وبذلك تكون نتيجة معايرة المفهوم بين المراثي راجحة لما قدمه في رثاء حافظ، يليه رثاء الهمشري.

٦. معايرة لفظ الشعر ومشتقاته: وردت في المراثي الخمسة كلها، وزادت نسبته في رثائه حافظا على نسبته في رثائه الهمشري الذي جاء في المرتبة الثانية، ورثائه شوقيا الذي حوى أقل نسبة.

بعد أن استقام البحث على سوقه نستطيع القول:

إن المغايرة لم يسبق لها أن حظيت بمفهوم نقدي خاص بها على الرغم من تداول

اللفظة، وقد اصطالحنا عليها انها عملية قياس الاختلاف بين شيئين أو أكثر يجمع بينهما تلاق وتشابه في عناصر أو صفات معينة تزيد أو تنقص عما يقع بينهما من اختلاف شرط ان يكونا من سنخ واحد أو متقاربين في الجوهر الأصلي، بينما يوجد اصطلاح للمعايرة في العلوم الصرفة يتعلق بمعايرة مواد معينة مجهولة بمواد أخرى معلومة؛ لذلك قمنا بترحيله للنقد و اصطالحنا عليه انه عملية قياس المشابهة بين متشابهين أو متشابهين بمعيار معلوم سابقا لمعرفة مقدار التشابه، أي: إنه قياس للمشتركات فقط. وان رثاء علي محمود طه للشعراء ينقسم على ثلاثة شعراء فقط هم: حافظ إبراهيم ومحمد عبدالمعطي الهمشري واحمد شوقي، بمرثيتين للأولين ومرثية واحدة لثالثهما، وقد تغايرت مرثياته لحافظ إبراهيم في العنوان فالأولى تحمل الاسم الحقيقي للشاعر بينما جاء عنوان الثانية بوصفه بانه شاعر مصر مما دل على انها رسمية أكثر من الأولى، وتغايرتا في العتبة؛ إذ لم تضم الأولى عتبة لها بينما حوتها الثانية؛ دلالة على أنها معدة لحفل على وفق مضمونها، في حين خلت الأولى؛ نتيجة كونها رثاء شخصا إنسانيا فرديا، وتغايرتا في المطع؛ اذ طلعت الأولى بخطاب عائد على متأخر لفظا ورتبة وهو سماء الخيال التي لم يفارقها في مطلع الثانية لكنه خاطب المرثي بكونه داعياً لخيال الراثي، وتغايرتا في المفهوم الذي قدمه الشاعر للشعر في الثانية بكونه ايقاعا للحياة وصوتا ناطقا بأسرار الطبيعة، وتغايرتا بتكرار واحد في الأولى لم يرد مثله او شبيهه في الثانية وكذلك بذكر لفظة الصديق التي خلت منها المرثية الثانية؛ مما يدل على انها معدة لحفل رسمي.

وتتغايران أيضا في ذكر عجز الراثي عن إيفاء حق المرثي في الأولى، بينما لم يرد في الثانية لوجود وقت كاف للكتابة، ولوجود جمهور يسمع الثانية مباشرة؛ فلم يرد الراثي أن يورد عجزا منه، وتغايرتا بذكر الفاظ معينة في إحداها من دون الأخرى،

وبالعصامية التي رآها في مرثيته الأولى فقط، وبخاتمة مرثيته اللتين ختمت أولاهما بالفخر الممزوج بالخلود، وختمت الثانية بدعوة المرثي للنوم الهانئ في مهد العباقرة الذي لا يخلو من فخر أيضا بأرض مصر.

أما معايرة المرثيتين فقد خرجت بأن نقد الرائي لشعر المرثي واطراءه يحتل مساحة كبيرة في الأولى تجاوزت العشرة ابيات، بينما يختصرها في بيتين في الثانية، يكرر في إحداها عدم تمسك الشاعر وتحيزه للقديم لا للجديد، وتتعارفان بإيراد الفاظ كلمة شعر ومشتقاتها، وتعارفاً بالفاظ معينة تزيد وتنقص بينهما.

في حين تغايرت مرثياته للهمشري في العنونة التي عبر عنها في الأولى بـ(موت شاعر) وفي الثانية بـ(موكب الوداع) فثبت أن الأخير أكثر رزانة وتعبيراً من الأول، وتغايرتا في العتبة التي حوت سبب موته وتاريخه في الأولى وختلت منه في الثانية لتأخرها بعام عن نبأ وسبب الوفاة الذي صار معروفاً، وتغاير مطلعاً المرثيتين بورود الأول منها موجهاً لمخاطبة شعراء الشباب، بينما طلعت الثانية باستفهام عن المرثي وتعجب وعتاب للحياة، وتغايرتا بذكر خبر وفاة المرثي في الأولى التي كانت ردة فعل مباشرة وخلو الثانية من ذلك، وتغايرتا في إيراد مفهوم للشعر في الثانية التي اخذت وقتها للتأمل وراعت وجود الجمهور، وخلو الأولى منه؛ لعدم وجود متلقين، وضيق وقت كتابتها وتعبيرها عن انفعال سريع لم يتح لها حتى تكرار الفاظ بعينها خلا (إنها) التي تكررت مرة واحدة في حين غايرتها الثانية بورود ثلاثة تكرارات تركيبية فيه تضم تكراراً ايقاعياً، وتغايرتا في ورود النيل في الأولى واستنهاض الشاعر، وذكر شاعرٍ قديمٍ من خلال لقبه وشيء من شعره وهو المعري، ومغايرة الخاتمتين اللتين انتهت أولاهما بوصف عمر المرثي الثلاثيني وانتهت بأهمية الشعر وجودة شعر المرثي.

وتعايرتا في ذكر الصداقة بكلتيهما، وفي الحياة التي خطفت عمر المرثي الغصّ في الثانية وهي أعمق من مجيئها مفلسفة للشاعر في الأولى، وكذلك تعايرتا في المخاطبين الشباب الذين بدأت الأولى بمخاطبتهم واعلامهم بهول الفاجعة، بينما دُعا لرتاء رفيق شبابهم في الثانية، وفي عمره الثلاثيني الذي نفى الرائي في الأولى ان يكون عمر مراح وصبا، بينما جعله مدى وغاية للخلد في الثانية.

ومن معايرة المرثيتين قضية الجراح والشهادة التي ذُكر في الأولى انه مخضب بجراحه، بينما يرد ملثما بها في الثانية التي قرنه بها بالشهيد الطاهر، ومعايرة صورة المرثي التي دارت حول صورة الطائر الصдах في الأولى، بينما يتحول الى أرخم طائر لو تركته الحياة ولم تحظفه مبكراً، وكذلك تعايرتا في ورود لفظة الشعر ومشتقاتها.

اما رثاؤه لأحمد شوقي فقد تميز بورود عنوان يحمل اسم الشاعر وعتبة تقدم لمناسبة مرثية رسمية تُلقى في حفل بالمرح المصري، وقد تسرب حرف الشين من العنوان الى بنية القصيدة الرئيسة فورد اثنتين وعشرين مرة، ولم يرد اسم المرثي داخل القصيدة وأشير لكونه شاعرا وكاتباً مسرحياً، وورد النيل في رثائه واسم داره، وزعامته للشعر، وقدم الرائي سببا لوفاته بهجرته الأرض الى السماء بعد ملله منها، وورد المثني وعطفُ المشابهين، وكذلك مخاطبة المتلقين مراعاة لكونها مرثية محفل معد له مسبقاً، ولم تخل من الحكمة وذكر الحياة، وورود الطير خمس مرات، وقد ختمت بالفخر بمصر وإمارة الشعر فيها.

وقد تغايرت المراثي الأربعة مع مرثيته لشوقي في مفهوم الرائي للشعر الذي غاب في رثائه شوقياً، وفي التكرار الذي غاب فيها أيضاً، وفي سبب الوفاة الذي قدمه لشوقي بسبب غير حقيقي ارتقى بالمرثية ونقلها من عالم التقليد والتقريرية الى الشعرية المحلقة، كذلك انفردت بعطف المتشابهين وفي ذكر فلسفة الرائي رؤيته للموت التي خلت منها المراثي الأربعة.

أما تغاير المراثي بلقب المرثي فقد حازت مرثيته شوقيا ومرثياه حافظا على جليل ذكرهما في حين لم يرد شيء منهما للهمشري؛ لعدم وجوده أصلا، كما لم يُذكر شوقي بوصفه صديقا بينما ورد مع حافظ في الشعر ومع الهمشري في العتبة، وقد انفردت صورة المرثي بكونه نجما في رثائه حافظا فقط، وبكونه طيرا في رثائه شوقيا والهمشري.

وقد تعابرت المراثي الخمسة في العتبات التي ذكرت لكل عدا مرثية واحدة لحافظ، وفي توجيه الخطاب لمخاطبين في رثائه حافظا للبؤساء في الأولى، ولم يخاطب جمهورا في الثانية مع انها ملقاة في دار الأوبرا، ووجه خطابه للشباب في مرثيته للهمشري، وخطابا لمتلقين لم يجددهم ثم خاطب المسرح، ويبدو ان المخاطبين أكثر ما يتم اختيارهم من وسط المرثي ومحيطه.

ومن معايير المراثي كذلك ورود النيل في رثائهم؛ دلالة على مصرية الحدث وتمسكا بحياة أصلها الماء في وقت تنتهي فيه الحياة التي تم ذكرها في المراثي الخمسة كلها، وذكر مفهوم للشعر الذي غاب في مرثيته لحافظ والهمشري اللتين لم يلقيهما بمحفل، وحضر في الآخرين، وظهر خجولا في مرثيته لشوقي، وزادت نسبة ذكر الشعر ومشتقاته في رثائه حافظا على رثائه الهمشري الذي جاء في المرتبة الثانية في هذا الباب، ورثائه شوقيا الذي قلت نسبة وروده فيه.

الخاتمة:

* يؤسس البحث لمفهوم المغايرة في النقد ويقدم لها مفهوماً مختلفاً عن مفهوم المعاييرة التي يؤسس لها مفهوماً أيضاً ويرحلها من حقل العلوم الصرفة الى حقل النقد ويطبقتها على رثاء علي محمود طه لثلاثة شعراء هم: حافظ إبراهيم ومحمد الهمشري واحمد شوقي بخمس مراتٍ تمثل رثاء الشاعر للشعراء، ويثبت أن مرثيتي الشاعر لحافظ إبراهيم تتغايران فيما بينهما وتتعايران كذلك للوقوف على مقدار الاختلاف والتشابه.

* هنالك بون كبير بين مفهومي المغايرة والمعايرة من حيث جذرهما اللغوي، ومن حيث معناهما الاصطلاحي وان تشابها في بنيتها الصرفية، إذ إن المغايرة عملية قياس الاختلاف بين شيئين أو أكثر يجمع بينهما تلاقٍ وتشابه في عناصر أو صفات معينة تزيد أو تنقص عما يقع بينهما من اختلاف شرط ان يكونا من سنخ واحد أو متقاربين في الجوهر الأصلي، فما يتغاير فيه الشعر العمودي عن الشعر الحر كثير، لكنه لا يخرجها من دائرة الشعر، وتبقى جودة المغايرة معتمدة بطبيعة الحال على المغاير نفسه ومدى قدرته وتمكنه من فنه وأدواته وما يملك من رؤية، أما المعاييرة في الاصطلاح فليس لها مفهوم نقدي مطروق؛ لأنها من مصطلحات العلوم الصرفة ويعود مفهومها العلمي الى كونها عملية مخبرية في الكيمياء التحليلية من أجل التحليل الكمي، وهي بالتحليل الكيمائي أسلوب فني تحليلي يسمح بتحديد المحتوى الكمي من مادة محددة (المادة المحللة)، لذلك تمّ ترحيلها من حقلها لحقل النقد كما هي الحال في المصطلحات المرحّلة الأخرى التي يعود أصلها للعلم لكن رُحلت واستعملت في النقد فأصبحت قارة.

هوامش البحث

- (١) ينظر ثلاثية الدوائر البلاغية دراسة بلاغية اسلوبية لشعر علي محمود طه، حنان بنت عايض بن عويض السحيمي، رسالة ماجستير، جامعة طيبة، كلية التربية للبنات، السعودية، ٢٠٠٩، وينظر التشبيه في شعر علي محمود طه، عبدالله عبدالحق مسعود، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، ١٩٩٨، وينظر الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه، سعاد عبدالوهاب عبدالكريم، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٨١.
- (٢) ينظر تاج العروس، محمد مرتضى الزبيدي (١٢٠٥ هـ / ١٨٠٨ م)، (بلا.ت)، مادة: (عَير).
- (٣) ينظر المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، د محمد احمد أبو الفرج، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٦٦: ١٠٣.
- (٤) معنى المغايرة في الواو العاطفة في العربية (بحث)، د. سهى كناوي حسن، مجلة آداب ذي قار مجلد ٢، العدد ٥، ٢٠١٢: ١٤.
- (٥) ينظر المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنزيل (بحث)، د. حسين عباس الرفايعة، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد ٣، العدد ٢، ٢٠٠٧: ٣٦.
- (٦) ينظر على سبيل المثال: الاوزان الثنائية في شعر التفعيلة محاولة تطبيقية لرؤية ايقاعية مغايرة (بحث)، ا.د محمد جواد حبيب السلطاني، مجلة جامعة زاخو، المجلد ١، العدد ٢، ٢٠١٣: ٢٠١٣ - ١٩٩.
- (٧) وشكل المغايرة ومغايرة الشكل في قصيدة التفعيلة (نازك والسياب والبياتي انموذجا) (بحث)، ا.د عبدالعظيم رهيف السلطاني، وم.م احمد حسين السعدي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم الانسانية والتربوية، جامعة بابل، العدد ٣٠: ٢١٦. ودراسة مقارنة بين قصيدتين متشابهتين للزبيرى والجواهري، د. عبدالعزيز المقالح، صحيفة ادب على الرابط http://adab-al.pdf.v33_01-03_0008_0013_1985_aladab/files/default/sites/com بتاريخ ٩/٤/٢٠٢٠ وغيرهم كثير.
- (٨) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت: مادة (عَير).
- (٩) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية-الإدارة العامة للمعجمات وحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط٤، ٢٠٠٤.
- (١٠) ينظر شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) على الرابط blogspot.bshairbdah.com بتاريخ 7/4/2020 html.13_post-blog/2017/11/com ينظر شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) على الرابط <https://com.mt.www.html.titration/instruments-analytical-lab/FAQ/library/home/ar/int>

بتاريخ ٢٠٢٠/٤/٧.

- (١١) ينظر المفاهيم المرحلة في النقد الأدبي، د. مؤيد عباس حسين العيثاوي، بحث مقدم للمؤتمر الدولي الثاني للمبدعين/ فرع العراق للفترة من ٢-٨ شباط، ٢٠٢٠.
- (١٢) ينظر الأعلام في شعر علي محمود طه دراسة موضوعية فنية، د. بدرالدين سليمان احمد، جامعة الازهر/ كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالديدامون، العدد السادس: ٢٠١٩.
- (١٣) ينظر المصدر السابق: ٩٢.
- (١٤) ينظر السابق: ١٧٣-١٧٥.
- (١٥) ديوان علي محمود طه المهندس، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٤: ١٧٣.
- (١٦) سقط الزند، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧: ٩٤.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

- * تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي (١٢٠٥ هـ / ١٨٠٨ م)، دار الهداية، (بلا.ت).
- * ديوان علي محمود طه المهندس، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٤.
- * سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧.
- * لسان العرب، ابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.
- * المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، د محمد احمد أبو الفرج، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٦٦.
- * المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية-الإدارة العامة للمعجمات واهياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط٤، ٢٠٠٤.
- الرسائل الجامعية:
- * التشبيه في شعر علي محمود طه، عبدالله عبدالحالقي مسعود، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، ١٩٩٨.
- * ثلاثية الدوائر البلاغية دراسة بلاغية اسلوبية لشعر علي محمود طه، حنان بنت عايض بن عويض السحيمي، رسالة ماجستير، جامعة طيبة، كلية التربية للبنات، السعودية، ٢٠٠٩
- * الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه، سعاد عبد الوهاب عبدالكريم، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٨١.
- الدوريات:
- * الأعلام في شعر علي محمود طه دراسة موضوعية فنية، د. بدرالدين سليمان احمد، جامعة الازهر/ كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالديمامون، العدد السادس: ٢٠١٩.
- * الاوزان الثنائية في شعر التفعيلة محاولة تطبيقية لرؤية ايقاعية مغايرة (بحث)، ا.د محمد جواد حبيب السلطاني، مجلة جامعة زاخو، المجلد ١، العدد ٢، ٢٠١٣.
- * دراسة مقارنة بين قصيدتين متشابهتين للزيري والجواهري، د. عبدالعزيز المقالح، صحيفة ادب على الرابط http://al-adab.com/sites/default/files/aladab_1985_v33_01-03_0008_0013.pdf بتاريخ 2020
- * وشكل المغايرة ومغايرة الشكل في قصيدة التفعيلة (نازك والسياب والبياتي انموذجا) (بحث)، ا.د عبدالعظيم رهيف السلطاني، وم.م احمد حسين السعدي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم الانسانية والتربوية، جامعة بابل، العدد ٣٠.
- * المفاهيم المُرحلّة في النقد الأدبي، د. مؤيد عباس حسين العيثاوي، بحث مقدم للمؤتمر الدولي الثاني للمبدعين/ فرع العراق للفترة من ٢-٨ شباط، ٢٠٢٠.
- * معنى المغايرة في الواو العاطفة في

العربية (بحث)، د. سهى كناوي حسن، مجلة
آداب ذي قار مجلد ٢، العدد ٥، ٢٠١٢.
* المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة
التنزيل (بحث)، د. حسين عباس الرفايعه،
المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد
٣، العدد ٢، ٢٠٠٧.

الروابط الالكترونية:

* http://bshairbdah.blogspot.com/2017/11/blog-post_13.html
* <https://www.mt.com/int/ar/home/library/FAQ/lab-analytical-instruments/titration.html>