المجمع 6 (2012/1433)، 243-264

د. فهد أبو خضرة: في رثاء الشاعر الكبير محمود درويش*

محمد خليل

لَمْ يُسْلِموكَ وَلَمْ يَصْلِبوكَ
وَلَمْ تَشْرَبِ الكَأْسَ قَبْلَ العَشاءِ الأَخيرِ
وَلا بَعْدَهُ،
وَلكِنَّهُمْ شَرَّدوكَ بَعيدًا بَعيدا
إِلَى غُرْبَةٍ سَوْفَ تَمْتَدُّ
- إِنْ لَمْ تَمُدَّ السَّماءُ لَنا الكَفَّ –
حَتَّى حُدودِ الأَبَدْ
لَعَلَّكَ لَمْ تَحْتَمِلْ ما رَأَيْتَ
فَأَغْمَضْتَ عَيْنَيْكَ كَيْ لا تَرَى
وَوَدَّعْتَ أُفْقًا رَوَتْهُ ٱلسِّنينْ
دَمًا لا يَجِفُّ عَلَيْهِ الثَّرَى
سَنَحْمِلُ صَوْتَكَ مِلْءَ القُلوبِ
وَنحْيا عَلى أَمَلٍ موجَعِ
وَنَعْلَمُ... لِلْعَدْلِ سَمْعٌ أَصَمُّ
وَقَلْبٌ كَسيرُ الرُّؤى، لا يَعي
فَإِنْ يَجْمَحِ الدَّمْعُ في غَفْلَةٍ
مِنَ الحِلْمِ وَالصَّبْرِ فَلْيَجْمَحِ
فَلَيْسَتْ تُصانُ دُموعُ الرِّجالِ
لِخَطْبٍ أَجَلَّ وَلا أَفْدَحِ
تَحَدَّيْتَ، يا سَيِّدَ المُبْدِعينَ
وَيا دُرَّةَ التَّاجِ، عَصْفَ الزَّمَنْ
فَطَوَّفْتَ حَتَّى جَعَلْتَ الرَّحِيلَ

قَصيدَةَ حُبٍّ لِهذا الوَطَنْ
تَحَدَّيْتَ بِالرَّفْضِ: لا لِلخُنوعِ
وَلا لِلْهَوانِ، وَلا لِلْعَدَمْ،
وَلا لِلْقُبولِ الذي تُسْتَباحُ
بِهِ شِرْعَةُ الحَقِّ بَيْنَ الأُمَمْ
سَنَفْتَقِدُ الحَزْمَ إِذْ يَخْدَعونَ
وَنَفْتَقِدُ الجُرْأَةَ الباهِرَة،
سَنَفْتَقِدُ الصِّدْقَ إِذْ يَكْذِبُونَ
وَنَفْتَقِدُ الضَّرْبَةَ القاهِرَة
وَلكِنَّنا في طَريقِ الحياةِ
سَنَمْضي كَما كُنْتَ تَمْضي بِنا
وَنَرْفَعُ رُؤْياكَ نُصْبَ العُيونِ
وَنَجْعَلُ سِرَّكَ هَدْيًا لَنا

* **تحدِّيات للقرن الحادي والعشرين**، منشورات مجلة مواقف ودار الهدى للطباعة والنشر كريم 2001، ص71-74، كفر قرع، 2011.

محمود درويش: شاعر لا يموت[1]

محمد خليل

تلخيص:

تعرض الدراسة لقصيدة (في رثاء الشاعر الكبير محمود درويش) في قراءة نصية تفاعلية، في ضوء نظريات الاستقبال الحديثة، مع الاستعانة، من حين لآخر، بالدراسات النقدية العربية القديمة. يعد الشاعر الراحل محمود درويش أحد أبرز الشعراء الفلسطينيين والعرب في العصر الحديث، لما يتمتع به من مكانة مرموقة على المستويات: الأدبية، والثقافية، والوطنية، والاجتماعية. لذا، فقد أفرد الشاعر مرثية خاصة للفقيد، موظفًا بذلك لغة الخطاب بلسان ضمير الجمع (نحن) لا المفرد (أنا)، زيادة في المشاركة والتفاعل. كما تعرض القصيدة لبعض القيم التي كان يجسدها الفقيد في حياته، بما في ذلك دوره الذي كان يقوم به، ما جعل الشاعر يتمسك بخط سيره ومنهجه حتى بعد أن قضى نحبه. كذلك، يوظف الشاعر تقنية التناص مع ما ورد في العهد الجديد، حول المصير المفجع الذي آل إليه السيد المسيح حين صلب، بغية تطوير دلالات جديدة، وإبراز المعنى وإظهاره، الأمر الذي يمكن أن يمنح النص وهجًا وإشراقًا، قد يزيد في التفاعل أكثر فأكثر.

مفتتح:

يعد الشاعر الراحل محمود درويش، الذي ارتبط اسمه بفلسطين، أرضًا ووطنًا وشعبًا، ظاهرة عربية بامتياز، لا بل عالمية فريدة، إذ يعد أحد أبرز الشعراء الفلسطينيين والعرب في العصر الحديث. وهو، بشعره المميز، وشخصيته المرموقة، وتاريخه الحافل، يشكل مادة خصبة، ما زالت وستظل تغري ليس المئات إنما الآلاف من القراء، والنقاد، والأدباء، وتجذبهم إليها لمقاربتها، شعرًا ونثرًا. أما المرثية التي نحن بصددها، فيمكن أن تمثِّل أحد أوجه تلك المقولة، حيث تظهر مدى أهمية الراحل، فتبرز الخسارة التي لحقت بالشعب، جراء موته المفاجئ، كما تعدّد مناقبه وتشيد بها. إنها لفتة كريمة تخلِّد ذكرى راحل ترك فراغًا كبيرًا بعد وفاته، كما تجسِّد إحساسًا حافلاً بالتقدير والوفاء والمحبة، من شاعر مرموق إلى شاعر في مثل قامة ومكانة الراحل الكبير، فكان من الطبيعي أن يرثيه. وقد لا

[1] لمناسبة الذكرى السنوية لمولده، التي تصادف يوم 13 آذار من كل عام.

نبالغ إذا قلنا: إن جلّ حياة معظم الشعراء لاسيما من هم في مثل قامة الفقيد، الذي حظي بإجماع ربما لم يحظ به أحد سواه، تكمن داخل ملكوت شعرهم، وقلما يتجاوزونه، فحياتهم هي شعرهم، وشعرهم هو حياتهم، وهو وجودهم! وكما هو معروف، فإن الشعر فضاء واسع، مترامي الأطراف والأبعاد، يحتاج إلى تحليق، وأما قوة التحليق ومداه، فأمر منوط بقوة خفق (الجناحين)، وهو ما يكشف علاقة الشعر مع التفكير والحالة النفسية للشاعر.

قد يحسن بنا، بداية، أن نحيل إلى الناقد الألماني فولفغانغ أيزر رائد نظرية التلقي أو الاستقبال الحديثة، في ما يخص فكرة التفاعل بين القارئ والنص، ومنها محاولة ملء الفجوات تحديدًا، إذ إنه يرى "أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ"[2]، من خلال قراءة تفاعلية منتجة ومضيئة لا مستهلكة، تسبر غور ما بطن من المعاني لا ما ظهر منها فحسب. فالجواهر، كما هو معروف، لا تطفو على السطح، إنما تكمن في الأعماق، لذا، فإنها تحتاج إلى غواص ماهر، مع ما يعنينا أكثر، من مقصدية النص لا مقصدية مبدعه، ولا مقصدية القارئ المتلقي، وفقًا للنظريات النقدية الحديثة. ولا تدعي مقاربة النص هذه، بأنها سوف تستحوذ أو تأتي على النص من جوانبه كافة، إنما هي مقاربة دائرية الشكل، تحوم، باستمرار، حول المرمى بغية تسجيل الهدف، وتحقيق أكبر قدر ممكن من القيمة المضافة والمتعة المشتهاة.

دائرة النقد الأدبي:

يلحظ القارئ خلو المرثية من أي عنوان محدد، وهو ما يمكن أن يعد علامة دالة، أشبه ما تكون بإشارة سيميائية، أو لافتة مرورية ذات حمولات دلالية متنوعة، وذلك لجهة العلاقة الوظيفية التي يمكن أن يؤديها. إلى ذلك، فإن العنوان، يمكن أن يشكّل المفتاح الأول أو ما يشبه العتبة الأولى أو النص الأول، الذي يلتقي به القارئ قبل الولوج إلى المتن،

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي. **دليل الناقد الأدبي**. ط.2 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000)، 193-194.

بغية معالجته، أو لكل أثر فني آخر. من ذلك المنطلق، يمكن أن يعد العنوان نظامًا سيميائيًا قائمًا بذاته، قد يحتوي على حمولات دلالية إشارية أو تأويلية وأخرى رامزة، يرسلها إلى القارئ. مع ذلك، فليس بالضرورة، أن يؤدي العنوان دائمًا إلى المعنى، لاسيما إذا كان العنوان غامضًا ولا نقول مبهمًا، بعض الشيء أو ذا بنية عميقة، تحتاج إلى تفسير، وقد تحتاج إلى تأويل وهو ما عناه إمبرتو إيكو بقوله "إن شأن العنوان أن يبلبل الأفكار لا أن يرتبها"[3]، وكذلك، ليسنغ بقوله "ينبغي ألا يكون العنوان مثل لائحة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"[4]!

يشار إلى أن العنوان يظل من سمات النص النثري الأساسية، في حين قد يستغني عنه الشعر، وهو ما نلحظ غيابه، على سبيل المثال لا الحصر، في الشعر العربي القديم. ولم يكن يذكر من العنوان سوى قافية القصيدة أو رويّها كأن يقال: القصيدة (الميمية) للمتنبي التي قالها في سيف الدولة، أو القصيدة (الدالية) التي قالها في كافور وهكذا. كذلك، يمكن الإشارة إلى غياب الاستهلال من المرثية، فالشاعر يبدأ مرثيته، كما يبدو، مباشرة من دون أي تمهيد أو مقدمة، مؤثرًا بذلك توظيف تقنية التناص[5] على ما عداها، مع ما ورد في العهد الجديد، وهو إنما يُلمح إلى المصير المفجع الذي آل إليه السيد المسيح حين صلب، بغية تطوير دلالات جديدة، وإبراز المعنى وإظهاره، الأمر الذي يمكن أن يمنح النص وهجًا وإشراقًا، قد يزيد في التفاعل، في التأثير والتأثر، أكثر فأكثر، لنقرأ قوله:

"لَمْ يُسْلِموكَ وَلَمْ يَصْلِبوكَ
وَلَمْ تَشْرَبِ الكَأْسَ قَبْلَ العَشاءِ الأَخيرِ

[3] محمود الهميسي. **براعة الاستهلال أو في صناعة العنوان**، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي6، جامعة اليرموك، إربد (15-1996/4/17)، ونشر في مجلة **الموقف الأدبي**، ع. 313 (أيار 1997)، 9.

[4] المصدر نفسه: الصفحة نفسها. انظر كذلك: بسام قطوس. **سيمياء العنوان**. (عمان: وزارة الثقافة، 2001)، 33.

[5] ينظر: شربل داغر. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري. مجلة **فصول**. مج.16. ع.1. (صيف 1997)، 124.

وَلا بَعْدَهُ"!

والتناص، في ذلك السياق، ديني يتعالق مع العهد الجديد، لقوله "أجابه بيلاطس: أمَّتُك ورؤساء الكهنة أسلموك إليَّ!" (يوحنا: 25:18)، وكذلك قوله "فلما رآه رؤساء الكهنة والخدّام صرخوا قائلين اصلبه اصلبه!" (يوحنا: 6:19).

وكان سبق للمسيح، وهو مع تلاميذه، أن شرب من الكأس المقدسة في العشاء الأخير قبل صلبه. فقد ورد في العهد الجديد أيضًا قوله "وقال لهم شهوة اشتهيت أن آكل هذا الفصح معكم قبل أن أتألم. لأني أقول لكم أني لا آكل منه بعد حتى يكمل في ملكوت الله. ثم تناول كأسًا وشكر، وقال: خذوا هذه واقتسموها بينكم! لأني أقول لكم أني لا اشرب من نتاج الكرمة حتى يأتي ملكوت الله. وأخذ خبزًا وشكر وكسر وأعطاهم قائلاً: هذا هو جسدي الذي يبذل عنكم اصنعوا هذا لذكري! وكذلك الكأس أيضًا بعد العشاء قائلاً: هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يسفك عنكم" (لوقا 22: 15-20)! فالتشابه، بين الاثنين، قائم من حيث مأساة المصير، أي بجامع الموت الذي انتهى إليه كل منهما، طبعًا مع الفارق الكبير في التفاصيل!

يستهل الشاعر مرثيته مخاطبًا الفقيد نفسه: صحيح أنهم، لم يسلموك إلى السلطان لمحاكمتك، لكي يتمَّ صلبك فيما بعد، ولم تتجرع الكأس قبل العشاء الأخير ولا بعده، قبل أن تصلب كما حدث للمسيح، لكنهم في المقابل جعلوك في غربة صعبة، فقد (شردوك) ميتًا! تُرى من هم هؤلاء؟ على كل، نتركهم لفطنة القارئ وذوقه الأدبي! أما الإشارة، كما يبدو، فإلى أن المرحوم ووري الثرى في مدينة رام الله، بعيدًا عن وطنه الصغير البروة، مسقط رأسه، وكان قد شرد من قبل حيًا، بعيدًا عن وطنه، قسرًا وظلمًا وعدوانًا، يقول:

"وَلكِنَّهُمْ شَرَّدوكَ بَعيدًا بَعيدا

إِلَى غُرْبَةٍ سَوْفَ تَمْتَدُّ"!

وللمكان مكانة خاصة وعميقة في الوجدان البشري، فكيف به إذا كان هذا المكان هو الوطن أو قطعة منه؟ يقول أحد الكتّاب "إن المكان في الأدب، أو في التجربة الإبداعية بوجه أخص، هو المكان الذي يشعرنا بوجوده وقد يتداخل إحساسنا به تداخلاً يصعب

عزلنا عنه. فقد نقف على عتبة البيت الذي ولدنا فيه فنشعر أن ثمة علائق وشيجة تعيدنا إلى الرحم، فيتحول المكان على إيقاع مشاعرنا، ويكتسب مظاهر معينة إيجابًا وسلبًا، حسب إحساسنا وما تستوحيه مشاعرنا منه"[6]. حتى حينما يرقد الراحل تحت الثرى في جزء من الوطن، فإنه وجود قسري! لم يكن له به لا رغبة ولا إرادة، فكأنما يريد الشاعر أن يخبرنا، بكل أسف وأسى، وبنغمة معاتبة وحزينة: لقد عاش الفقيد الراحل جزءًا كبيرًا من حياته محرومًا من وطنه، غريبًا عنه، فقال:

"فَطَوَّفْتَ حَتَّى جَعَلْتَ الرَّحِيلَ
قَصيدَةَ حُبٍّ لِهذا الوَطَنْ"!

لذلك، يوظف الشاعر المكان (الوطن) بوصفه حالة خاصة لها قيمتها الخاصة، تقوم على الإحساس العميق والارتباط الوثيق بين الراحل ووطنه "فلا مكان بلا ذاكرة وخيال وتصور وحدث يعطيه مواصفات المكان"[7]. كذلك، حين رحل الفقيد فإنه حرم من وطنه! إذ دفن خارج وطنه الصغير؛ البروة مسقط رأسه، والنتيجة مأساة مثناة من الحرمان والمعاناة! تغريب في الحياة، وتشريد في الممات! إنها الغربة والتشرد، تلك هي المشكلة، وتلك هي المأساة! يقول:

"وَلكِنَّهُمْ شَرَّدوكَ بَعيدًا بَعيدا
إِلَى غُرْبَةٍ سَوْفَ تَمْتَدُّ
- إِنْ لَمْ تَمُدَّ السَّماءُ لَنا الكَفَّ –
حَتَّى حُدودِ الأَبَدْ"!

مؤكدًا بأن تينك الحالتين سوف تستمران إلى أبد الآبدين، ما لم تَخِفَّ السماء لتقديم يد العون والمساعدة! هنا، يبدو واضحًا أن التعويل في التغيير ليس على الإنسان، فالواقع

[6] باديس فوغالي. **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**. (عمان-إربد: عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي، 2008)، 182.

[7] جمال الخضور. **زمن النص**. (دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1995)، 70.

الموجود، كما يبدو، يبقى أقوى من كل متخيّل! وفي ذلك، ما قد يشي بالحالة النفسية أو التجربة الشخصية التي مر بها، أو وصل إليها شاعرنا، طبعًا، كنتيجة لذلك الواقع المزري، وهو ما ألقى بظلاله على نفسية الشاعر، في سائر أجزاء القصيدة!

لا تبدي القصيدة، كما هو متوقع، حزنًا عميقًا، ولا نفسًا مترعة بالوجد والأسى واللوعة، ولا تصاعدًا في إيقاع الحزن، ولا نقول حرارة في التفجع أو التوجع، لغياب الفقيد أو رحيله، كما هو واقع الحال في شعر الرثاء العربي القديم، الأمر الذي قد يعني كسر توقعات القارئ! وفي ذلك نقرأ "وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بيّن الحسرة، مخلوطًا بالتلهف والأسف والاستعظام"[8]! وقد نسب إلى الأصمعي قوله "قلت لأعرابي ما بال المراثي أشرف أشعاركم؟ قال : لأنا نقولها وقلوبنا محترقة"[9]! وفي رأيي أن الشاعر قد أحسن صنعًا في خروجه عن مألوف عادات العرب في شعر الرثاء ولم يكن تقليديًا، إنما تجاوزه إلى موقف أكثر تقدمًا وإيحاءً، كما تجلى ذلك من خلال بعض أبيات في القصيدة، تشف عن ثقة قوية، وإرادة صلبة، تبعث في النفس راحة وطمأنينة، وتفاؤلاً، ربما بما يتمثَّله الشاعر من صور مشوِّقة ومشرقة تبشِّر بأن الآتي أفضل، والقادم أجمل!

يخاطب الشاعر الفقيد خطابًا مباشرًا، حتى كأنه يتمثله واقفًا أمامه وجهًا لوجه، كأن يقول: (فَأَغْمَضْتَ، وَوَدَّعْتَ، تَحَدَّيْتَ، فَطَوَّفْتَ) وفي ذلك ما يضفي قوة في التأثير والتأثر على المرسِل والمتلقي على حد سواء، ففيه شيء من اللوعة والأسى ليس لفقده فحسب، إنما لواقع مزر وحال يُرثى له، لم يقو الراحل على الاستمرار في تحمله، ولا حتى رؤيته، فما كان منه إلا أن أغمض عينيه مؤثرًا (الرحيل) على البقاء على قيد الحياة! لنقرأ:

"لَعَلَّكَ لَمْ تَحْتَمِلْ ما رَأَيْتَ

فَأَغْمَضْتَ عَيْنَيْكَ كَيْ لا تَرَى"!

---

[8] ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. ط.4. ج.2. تحقيق: محمد عبد الحميد. (بيروت: دار الجيل، 1972)، 147.

[9] النويري شهاب الدين أحمد. **نهاية الأرب في فنون الأدب**. ج.5. (مصر: د.ن.، 1924)، 162، كذلك، ينظر: حسين جمعة. **قصيدة الرثاء، جذور وأطوار، بناء قصيدة الرثاء**. (دمشق: د.ن.، 1998)، 75.

والسبب، كما يبدو، أن الفقيد لم يحتمل ذلك الواقع المتردي بمستوياته وتجلياته كافة، ومنها: الإقليمية، والوطنية، والقومية، وحتى العالمية، فأغمض عينيه تفاديًا لرؤيته، ولعدم قدرته على تحمله، و(رحل)! فالشاعر، في ذلك السياق، وهو يؤدي دور الكشف والتعرية، إنما يكشف حقيقة الواقع المأساوي الموجود ويعرّيه! ليبلغنا عن مدى ما انتهت إليه المشاعر تجاه واقع الحال المتردي، على المستوى: الفردي (الشاعر) والجمعي (الشعب) وحتى (الأمة) وربما الإنساني (العالم) بأسره، لدرجة أنه ما عاد يُحتمل أو يُطاق! ولعل في الإشارة تلك، إلى عدم القدرة على التحمل، تذكيرًا لنا بالراحل نفسه، لكن في سياق مختلف، إذ يقول في (موسيقى عربية)، وهي من ديوان (حصار لمدائح البحر):

"ليتَ الفَتى حَجَرْ!

يا لَيتَني حَجَرْ"!

هنا أيضًا، يُرى الشاعر وهو في غمرة معاناته، بل في قمة مأساته في حياته، لدرجة أنه، صار يفضل أو يتمنى الموت على الحياة، أو أن يصبح حجرًا جمادًا لا أن يبقى إنسانًا حيًّا! مع ما في ذلك من تناصٍّ واضح مع قول الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل[10]، طبعًا مع مراعاة فارق الزمان والمكان بين الشاعرين، واختلاف الظروف والدوافع والسياق لدى كل منهما، يقول:

ما أطيبَ العيشَ لو أنّ الفتَى حَجرٌ تَنبُو الحوادثُ عنهُ وهو مَلمُومُ

[10] تميم بن أبيّ بن مقبل العجلاني شاعر مخضرم 70ق.هـ-37هـ/ 554-657م، له ديوان شعر مطبوع، جعله ابن سلام في الطبقة الخامسة من فحول الشعراء الجاهليين، وقد أشاد كثير من النقاد والشعراء القدماء بشعره، من ذلك: شهادة الأخطل أمام عبد الملك بن مروان بتقديمه شعر ابن مقبل على من سواه.

ذلك الموقف الذي يقفه الراحل من الموت إنما يعيدنا بالذاكرة إلى موقف الشاعر الإنكليزي جون كيتس الذي كان مفتونًا بالموت، لقوله في إحدى قصائده "الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقًا. ولكن الموت أعمق. الموت مكافأة الحياة الكبرى"[11].

ويمضي شاعرنا فيقول: لكن، على الرغم من ذلك الواقع الصعب، بما فيه من عدل مفقود، عدل لا يرى، ولا يسمع، ولا يحس، وقلب من حجر، فهو أعمى البصر والبصيرة! فإن الفقيد يعلن رفضه وتحديه للخضوع والخنوع الذي يقبل بدوس كرامة الإنسان، ويتنكر لحقوقه، ويقبل الظلم! أما نحن، فسوف نمضي قدمًا إلى حياة ملؤها الأمل والتفاؤل بالمستقبل، مهما كان الواقع موجعًا ومؤلمًا، وهو يخاطب الراحل بقوله: ستظل قلوبنا مفعمة بصوتك المجلجل فينا، فأنت، وإن غبت عنا، ستبقى حيًا بيننا، حاضرًا معنا، لنقرأ:

"سَنَحْمِلُ صَوْتَكَ مِلْءَ القُلوبِ
وَنحْيا عَلى أَمَلٍ موجَعِ
وَنَعْلَمُ... لِلْعَدْلِ سَمْعٌ أَصَمُّ
وَقَلْبٌ كَسيرُ الرُّؤى، لا يَعي"!

الصورة الشعرية والقيم:

يوظف الشاعر الصورة الشعرية، وقد جاءت في غالبيتها العظمى بيانية تقريرية. وهو إذ يرسمها من خلال عناصر متعددة ومتنوعة مثال ذلك: الصوت، واللون، والمكان، والزمان وما إلى ذلك، فإنه يحمّلها من المعاني والقيم مما يجود به من فيض ما ينتابه من مشاعر ووجدانيات، وما ذلك إلا بغية إشراك المتلقي وشحنه، فالصورة الفنية المعبّرة، ترسمها الكلمات التي تقوم مقام الألوان. وذلك هو معنى قول الجاحظ "فإنما الشعر صناعة،

[11] من قصيدة كيتس: Why did I laugh to-night نقلاً عن: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 272، بغداد، 1965.

وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[12]! وتعد الصورة الشعرية، في منظور ما، وسيلة أساسية من أهم خصائص التعبير الشعري، إذ يفترض أن تحرِّك وتؤثّر، بما تشتمل عليه من عواطف، ومشاعر وأفكار، ومواقف. يقول ابن رشيق في مدى تأثير الشعر على المتلقي "وإنما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه، لا ما سواه"[13]! فالأرض، على سبيل المثال، لم ترتو بالماء، كما يفترض، إنما ترتوي بالدماء، لدرجة أنها لم تجف بعد! واللون الأحمر، كمثال ورد في القصيدة، يحمل دلالات معينة ومتعددة. فما هو معروف، أن الأحمر، وهو لون الدم المهراق في القصيدة كالسيل على المذبح، يحمل دلالات مزدوجة، فالأولى: فيها إشادة بالضحية وما تحمله من دلالات، نذكر منها على سبيل المثال: التضحية، والحرية، والنضال والصمود، والتحدي، والثانية: فيها إدانة صارخة للجلاد أيضًا، لكثرة ما سفك من الدماء، يقول:

"وَوَدَّعْتَ أُفُقًا رَوَتْهُ ٱلسِّنينْ
دَمًا لا يَجِفُّ عَلَيْهِ الثَّرَى"!

كذلك، تعرض القصيدة لبعض القيم التي كان يجسدها الفقيد في حياته، مثال ذلك: (الحَزْمُ، الجُرْأَةُ، الصِّدْقُ) وإن لم تشر، في المقابل وكما هو متوقع، إلى فلسطين بلا درويش! وكذلك، لم تشر القصيدة إلى مدى الخسارة وهي الأفدح، التي حدثت من بعد الفقيد، لاسيما خسارة اللغة، والكلمة، والشعر تحديدًا، لأحد أهم الرموز! كأن يرثيه الشعر، أو تبكيه الأبجدية العربية، أو أن تلبس اللغة العربية ثوب السواد، وتعلن الحداد! ما قد يعني أن موت الراحل ترك فراغًا كبيرًا من بعده، وخسارة قد لا تعوّض، على مستوى اللغة العربية، والزمان، والمكان، على حد سواء، وإن وصفته بأنه (سَيِّدُ المُبْدِعينَ، ودُرَّةُ التَّاجِ)! ما يؤكد قدرة الشاعر على التأثير في النفس المتلقية، محققًا بذلك عملية التأثير على الوجه الأكمل. لكن، باستثناء ذلك المقطع، الوحيد ربما، الذي يدل على البكاء والحزن،

[12] الجاحظ. **كتاب الحيوان**. ج.3. تحقيق: عبد السلام هارون. (بيروت: دار الجيل، 1992)، 132.

[13] ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. ج.1، 128.

ويستذرف الدمع، في أجواء من إثارة الوجدان وتحريك الأشجان، وقد يكون من أجمل المقاطع وأبلغها، إن لم يكن أجملها وأبلغها على الإطلاق، فإن المرثية تكاد تخلو من اللوعة والتفجع، لنقرأ:

"إِنْ يَجْمَحِ الدَّمْعُ في غَفْلَةٍ
مِنَ الحِلْمِ وَالصَّبْرِ فَلْيَجْمَحِ
فَلَيْسَتْ تُصانُ دُموعُ الرِّجالِ
لِخَطْبٍ أَجَلَّ وَلا أَفْدَحِ"!

ولو انهمرت الدموع عن عمد، وسبق إصرار لا عن غفلة، لكان الموقف أقوى وتأثيره في النفس أبلغ وأعلق، لاسيما إذا علمنا أنه لا يوجد خطب أفدح ولا أجل من ذلك الخطب! فإن كانت دموع الرجال، ودموع الرجال عزيزة، لا تنهمر لمثل ذلك الخطب، فلمثل أي خطب تنهمر؟ إنه خطب ما بعده خطب!

بشكل عام، يمكن القول: حافظت المرثية، وإن كانت تميل من حين لآخر إلى توظيف بعض التقنيات الحديثة، على بعض جوانب الموروث الثقافي في الرثاء العربي، لاسيما في عصوره الذهبية الماضية، مثال ذلك: الخطاب المباشر، وتعداد الصفات والقيم المفتقدة، والفراغ الكبير الذي تركه الفقيد من بعده. بكلمات أخرى: قد تكون القصيدة تأثرت بالرثاء العربي القديم من ناحية الأسلوب، أما من ناحية المعنى فلا! وعليه، يمكن القول: لم يختلف الرثاء في العصر الحديث عنه في أي عصر، وإن تغيرت النظرة: للحياة حيث أصبحت مادية بامتياز، وللموت، ليصبح حدثًا اعتياديًا أو مجرد حقيقة ثابتة لا جدال فيها، ليس أكثر، فقد حافظ على المبنى العام، باستثناء توظيف بعض التقنيات الحديثة، من خلال تعدد الصور الرثائية وتلونها، مثال ذلك: التناص، والأسطورة، والرمز.

لغة القصيدة:

اللغة الشعرية الإبداعية، كما يفترض، يجب أن تحمل في أعطافها الجديد، شكلاً ومضمونًا، إذ إنها تشكل ملتقى بين مبدع النص من جهة وقارئ مبدع من جهة أخرى، في

ممارسة فنية حقيقية، تدور داخل سياق محدد هو محرك القصيدة، وفي حالتنا تلك: هو الحزن والأسى لوفاة الراحل ومكانته، أو بالأحرى كأنما الرثاء لصفات إنسانية أصيلة، وقيمٍ نبيلة، لا لإنسان بعينه! وكذلك الإشادة بمواقفه ومبادئه التي يعددها ويمتدحها، وقد عد ابن رشيق الرثاء مدحًا للميت، أو كما قال "وليس بين الرثاء والمدح فرق؛ إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت، مثل (كان) أو (عدمنا به كيت وكيت) وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت "[14]!

تحيلنا لغة القصيدة، كما هو واقع الحال في لغة الأدب الواقعي، إلى أفكار الشاعر وأحاسيسه بكل تجلياتها، باعتباره طرفًا جوهريًا في القصيدة. من هنا، تبدو لغة القصيدة بسيطة وسهلة، مبنى ومعنى، وقد جاءت على مستوى واحد تقريبًا. أهم ما يميز ألفاظها بساطتها وسهولتها، والإيقاع فيها يزيدها جمالاً، أما أسلوبها فهو خطابي، وهو أقرب ما يكون إلى (السهل الممتنع). يقول بشر بن المعتمر "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[15]. كذلك، يمكن القول: أكثر ما يغلب على لغة القصيدة الوضوح التام، إذ إنها تُظهر أكثر مما تُضمر، وهي مستوحاة من الواقع، واقع قد يعكس حياة الشعراء البسيطة البعيدة عن التعقيد، ما يؤكد على ضرورة

[14] ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. ط.4. ج.2، 147. وكان سبقه إلى ذلك التعريف قدامة بن جعفر، حيث يقول "إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل (كان) و (تولى) و (قضى نحبه) وما أشبه ذلك". **نقد الشعر**. تحقيق: كمال مصطفى. (القاهرة: د.ن.، 1963)، 111. ونجد الرأي ذاته تقريبًا لدى محمد مصطفى هداره الذي يقول في الرثاء "فهو تمجيد لخصال الميت في مقابل المديح الذي هو تمجيد لخصال الحي"، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**. (القاهرة: دار المعارف، 1963)، 437.

[15] الجاحظ. **البيان والتبيين**. ج.1. تحقيق: عبد السلام هارون (بيروت: دار الجيل، 1948)، 138-139.

مراعاة القاعدة البلاغية المشهورة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته"[16]. وعليه، فالنص الذي نحن بصدده، خطاب شعري يتكلم عن نفسه بنفسه. مثل ذلك الشعر، قد لا يستجيب لرغبة من يفضّل أن يأتي الشعر تلميحًا لا تصريحًا، أو أن يكتنفه بعض الغموض في أقل تقدير. من هنا، كان معظم ما ينظمه شعراؤنا اليوم، والجدد منهم تحديدًا، يميل لجهة الغموض وحتى الإبهام أحيانًا!

إلى ذلك، يستخدم الشاعر بعض الوسائل الفنية، مثال ذلك: التأنيس، والتشخيص كأن يجعل للعدل سمعًا وقلبًا مثلما للإنسان، أو كأن يودِّع الأفق، كذلك، يستخدم: الكناية، والطباق، والتكرار.

ورغم ذلك، فالشاعر يعبّر عن مشاعره، في كثير من المواضع، بشكل مباشر، لا بشكل إشاراتي أو إيحائي، علمًا بأن لغة الشعر، يُفترض أن تعتمد في بعض أجزائها على التوسع أي الخروج أو الانزياح[17] عن مألوف اللغة المعياري أو المعتاد في الكتابة النثرية كذلك. يقول بول فاليري "عندما ينحرف الكلام انحرافًا معينًا عن التعبير المباشر- أي عن أقل طرق التعبير حساسية- وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرًا على التطور والنمو"[18].

---

[16] الخطيب القزويني. **الإيضاح في علوم البلاغة**. ط.3. ج.1. شرح وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الجيل، 1993)، 41.

[17] ينظر: كمال محمد بشر. **دراسات في علم اللغة**. ج.2. (القاهرة: دار المعارف، 1970)، 15.

[18] هاسكل بلوك و هيرمان سالنجر. **الرؤيا الإبداعية**. ترجمة: أسعد حليم. (القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، 1966)، 20.

وتخلو المرثية، كما يبدو، من عنصر الخيال البعيد، ما كان يمكن أن يضفي عليها أجواءً من الجمال والبهاء والمتعة أكثر، فالخيال من العناصر المطلوبة في النص الأدبي، لاسيما في الشعر، إذ إن "لغة الشعر لغة التصوير المكثف والخيال المتعقل الخلاق"[19]!

وبما أن الكلام يدور عن الرثاء، والرثاء تجربة حقيقية وإحساس بالألم والحزن ومرارة الفقد، كيف لا وهو مقترن بالموت، فقد يلحظ القارئ ما في القصيدة من الألفاظ ذات البعد الانفعالي والدلالي، ففيها عناصر دلالية، وأخرى انفعالية ذات رصيد نفسي وتأثير معنوي قوي، وإظهار لحيوية الموقف الوجداني، الذي يقف في مركزه الفقيد، وهو ما يُسعف الموقف في تشكيل الرؤية والوعي، لدى المتلقي، في المجالات المتعددة: الثقافية، والإنسانية، والاجتماعية، والوطنية، الخ.. ولعل الشاعر قد تعمد صدق المشاعر، فالقارئ يشعر بصدق كل كلمة فيها، تجنبًا للمبالغة والإسراف إلى حد كبير، وبعيدًا عن التهويل المفرط في اللوعة والحزن، وما ذلك إلا لكي لا يحجب حقيقة الموقف، لذا بقي ضمن حدود المعقول دون أن يتجاوزه، يقول:

"سَنَفْتَقِدُ الحَزْمَ إِذْ يَخْدَعونَ
وَنَفْتَقِدُ الجُرْأَةَ الباهِرَة،
سَنَفْتَقِدُ الصِّدْقَ إِذْ يَكْذِبُونَ
وَنَفْتَقِدُ الضَّرْبَةَ القاهِرَة"!

فالدلالات مقبولة، وقريبة إلى العقل والقلب معًا، في تواشج عميق، وتمازج تام بين الفكر والعاطفة، وقد جعلها معاناة جماعية لدى أبناء شعبه أو أمته، أو في مشاعر الشعراء حصرًا، زيادة في التأثير، أي أنه يغلّب الشعور الجماعي لا الفردي، على أجواء القصيدة، وذلك للأهمية الخاصة، وشبيه بذلك ما يورده الجاحظ نقلاً عن بشر بن المعتمر بقوله "وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام

[19] عبد القادر الرباعي. **جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)، 110.

من المقال"[20]. وقد تكون المأساة التي وقعت مأساة شعب بأسره، أو أمة بأسرها، لا مأساة فرد أو جماعة بعينها! فكانت محاولة موفقة من قبل شاعرنا للتعبير عن واقعية الأشياء التي يقاربها!

تناولت القصيدة ثلاثة ضمائر رئيسية[21]. وتؤدي الضمائر، باعتبارها ظاهرة لغوية، دورًا بارزًا في صياغة الخطاب الشعري، وهي: الغائب بصيغة الجمع (لَمْ يُسْلِموكَ، شَرَّدوكَ)، والمتكلم بصيغة الجمع (سَنَحْمِلُ، وَنحْيا، وَنَعْلَمُ، سَنَفْتَقِدُ، وَنَرْفَعُ)، والمخاطب المفرد (فَأَغْمَضْتَ، وَوَدَّعْتَ، تَحَدَّيْتَ، فَطَوَّفْتَ) على الترتيب، وقد جاء التركيز، على ضميري المخاطب المفرد (أنت/الراحل)، والمتكلم بصيغة الجمع (نحن/الشعب)، بكثافة أكثر. ولم يأت توظيف ضمير الجمع (نحن) محض صدفة، إنما هو مقصود لذاته لأجل توسيع دائرة التعبير، ومجال التلقي والمشاركة والتفاعل، فيندمج الفرد بالجميع، فالضمير (نحن) يضم الضمائر (أنا وأنتم وهم الخ..) وذلك سعيًا إلى تصوير الحالة، بما يتلاءم مع الأجواء، والوظيفة التي يؤديانها ضمن السياق العام في المرثية! فالتقابل الدلالي، بين الضميرين، لم يكن محض مصادفة إنما جاء كضرورة أملاها السياق العام للقصيدة. وبذلك يكون الشاعر قد نأى بنفسه عن التعبير عن تجربته الذاتية والخاصة، على المستوى الفردي أي بضمير (أنا)، في مجال المشاعر الحزينة تجاه الفقيد، مؤثرًا الاندماج بالجماعة، فهو جزء لا يتجزأ منها، والتعبير عن تلك المشاعر وتوظيفها على المستوى الجمعي أي بضمير (نحن)، وذلك لأهمية المشهد والحدث وتعميق أثره وتأثيره، بالنسبة للجميع، كقوله: سَنَحْمِلُ... وَنحْيا... وَنَعْلَمُ... وَنَفْتَقِدُ...! بضمير المتكلم وبصيغة الجمع لا بضمير المتكلم المفرد، كأن يقول: سأحمل، وأحيى، وأعلم، وأفتقد، وفي ذلك تجسيد لنبرات حزينة، لا على صعيد اللغة والمفرد وحسب، إنما على صعيد المشاركة والشعور الجمعي أيضًا. فالخسارة خسارة الجميع لا خسارة فرد أو أفراد، وهو ما ينسجم مع الجو العام الحزين للقصيدة.

[20] الجاحظ. **البيان والتبيين**. ج.1، 136.

[21] ينظر: محمد عبد الله جبر. **الضمائر في اللغة العربية**. مصر: دار المعارف، 1980)، 12.

إلى ذلك، يلحظ القارئ أن المرثية توظِّف، وبشكل مكثَّف، الأفعال، لاسيما في الزمن الحاضر والمستقبل. فالأفعال في الرثاء تحديدًا، إنما تدل على الحركة والانفعال، وليست أشياء ثابتة ولا صفات مطلقة، ما يعني استمرارية للفعل وقوة في التأثير، وهو ما يطيل عنصر الزمن أكثر فأكثر. فالشاعر يريد أن يلمح إلى أن حاجتنا إلى الفقيد سوف تظل ترافقنا في كل خطوة نخُطُّها من حياتنا، وأن الإصرار على الرفض والتحدي مستمر حتى بعد رحيله، ولن يكون من نصيب الماضي فحسب! فنحن نستمد منه القوة والشموخ والعزة، في غيابه كما في حضوره، فالشاعر يتمثّل حضور الفقيد وغيابه، حاضرًا ومستقبلاً، كدور ريادي على المستويات كافة.

ولعل من اللافت ما أبداه الشاعر، وهو محور القصيدة الأساسي، من إيمان برؤيا الفقيد كشاعر مبدع له مكانته المميزة، إنه (سَيِّدُ المُبْدِعينَ، ودُرَّةُ التَّاجِ)! والتي برزت بوضوح كبير لاسيما بعد رحيله، وفي أعقاب الفراغ الذي خلّفه من ورائه، مع ما كان لذلك الفقد من أبعاد فكرية وقيم معنوية جليلة، مثال ذلك: الحزم، والجرأة، والصدق، والقوة، والكرامة، في زمن كثر فيه: الخداع، إنهم (يَخْدَعونَ)، والنفاق، والجبن، والكذب فهم (يَكْذِبُونَ)، والضعف، والهوان! على العكس تمامًا مما كان عليه الفقيد، الذي جمع بين سداد الرأي وقوته، والصدق في الموقف، قولاً وفعلاً!

وقد نجح الشاعر في الملاءمة بين سرعة الإيقاع النفسي وسرعة الإيقاع العروضي، وذلك من خلال استخدامه تفعيلة فعولن، وهو ما أضفى، على المرثية، جوًا من التأثير والتأثر، على حد سواء. وعلى ذلك، فالقصيدة تفعيلية، تفعيلتها فَعُولُن، وقد اعترى الخرم أول تفعيلة فيها. (الخرم: علة نقص جارية مجرى الزحاف، وهو اسم يطلق بالمعنى العام على حذف أول الوتد المجموع في أول شطر من البيت، وأكثر ما يحذف للخرم حرف العطف كالواو، أو الفاء، فتصير فَعُولُن: عُولُنْ).

التكرار:

نجحت القصيدة في توظيف التكرار اللفظي البياني، كوسيلة فنية. ومعروف أن التكرار يعد من ميزات شعر الرثاء "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع"[22] وهو يفيد في إظهار الفكرة والتركيز عليها، ولفت النظر إليها، ومنح المتكرَّر قيمة إضافية خاصة، عن سائر أفكار القصيدة، لنقرأ "فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة"[23]. التكرار عملية تكثيف على المستويين: الصوتي والدلالي حين يضيف معنى جديدًا، وهو من شأنه أن يولّد حركة إيقاعية وظيفتها تأثيرية، وغايتها تحريك العواطف وإيقاظها.

تأسيسًا على ما تقدم، يمكن القول: للتكرار طاقة تعبيرية وأخرى نفسية وشعورية، تظهر مدى تأثر الشاعر وانفعاله لرحيل الفقيد من جهة، ومدى تأثير ذلك على المتلقي من جهة أخرى، وإن لم تخرج في جلها عن المألوف! أما نازك الملائكة فترى أن القاعدة "الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها"[24]. ناهيك بأن التكرار أحيانًا يستلزم الإتيان بمعنى جديد، بغية كسر رتابة الكلام، من حيث الغرض أو المعنى المراد تأديته[25].

من الألفاظ التي تكررت في القصيدة (تَحَدَّيْتَ، يا، لا، سَنَفْتَقِدُ)، وهي تكرار كلمة واحدة، ومنها تكرار فعل، وتكرار حرف، لجهة الفقيد في حياته، ولجهة الشعور الجماعي بعد غيابه أو وفاته!

---

[22] ابن رشيق. العمدة. ج.2، 76.

[23] نازك الملائكة. **قضايا الشعر المعاصر**. د.م: مكتبة النهضة، 242.

[24] المصدر نفسه، 231.

[25] انظر: **العمدة**، ج.2، 73-74.

خاتمة:

أخيرًا، قد يلحظ القارئ بأن المرثية لم تتجاوز أو تتخط نهج الراحل وموقفه، من حيث المضي قدمًا ومواصلة المسير، وبالتالي لم تقدم ما هو جديد، واكتفت بالمحاكاة والتمسك بنهجه ليس أكثر، لنقرأ "سَنَمْضي كَما كُنْتَ تَمْضي بِنا"! ولم تكن أكثر من وسيلة للتعبير والوصف، وذلك يعني خلو المرثية من أية رؤيا فكرية استشرافية مستقبلية، كأن تدعو، على سبيل المثال، إلى تفكير مختلف ونهج مختلف، يمكن أن يُحدثا التغيير المطلوب! لأن الشعر، كما يقول هيغل، أكمل الفنون[26]!

مع ذلك، فالشاعر يحاول إقناع نفسه وإقناعنا بأنه لا مفر من مواصلة المشوار، فيلجأ إلى التأسي والقبول بالموت كأمر واقع. فالموت حقيقة ثابتة يجب قبولها، ولا مجال لرفضها، فتلك هي سنة الحياة. ثم لا يلبث، بعد أن يبثنا عواطفه وأشجانه، أن يعود بنا إلى الواقع الذي انطلق منه، إلى الحياة، معلنًا أن الرجاء موجود والأمل غير مفقود، لم ينته بل بالعكس، فالضرورة تقتضي النهوض واستئناف الحياة من جديد، فالحياة لا تعرف التوقف، إنما يجب أن تستمر، فنهر الحياة المتدفق أبد الدهر مستمر في جريانه! لأن التوقف يعني الموت عينه، أما الحياة فنقيضه التام! فالتفكير بالموت مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتفكير في الحياة، لأنهما وجهان لعملة واحدة!

وبما أن "خاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم"[27]، فإن شاعرنا يختم بتلك اللوحة الفنية المشرقة، بنظرة تفاؤلية تستنهض العزيمة، وتبعث الحرارة، والدفء، والأمل، من جديد، مؤكدًا بأن الشعراء لا يموتون أبدًا، لاسيما من هم في مثل قامة الفقيد! فالفقيد، وإن غادرنا، كشعب وأمة وشعراء، بجسده، فهو باق بروحه بيننا في ذاكرتنا الفردية والجمعية، حاضر معنا وإن غاب عنا! وأما سر الفقيد وهو شعره

[26] فردريك هيغل. **فن الشعر**. ترجمة: جورج طرابيشي. ج.1. (بيروت: د.ن.، 1980) ، 7.

[27] **العمدة**. ج1، 217.

الكامن في روح إبداعه المتوهج، وبيانه الملهم، فسيبقى مصدر إشعاع لنا. سوف يظل نجمًا أو قمرًا خفاقًا عاليًا، يرفرف فوق هاماتنا لكي ينير لنا الدرب في الحياة المظلمة، يقول:

"وَلكِنَّنا في طَريقِ الحياةِ
سَنَمْضي كَما كُنْتَ تَمْضي بِنا
وَنَرْفَعُ رُؤْياكَ نُصْبَ العُيونِ
وَنَجْعَلُ سِرَّكَ هَدْيًا لَنا"!

وبعد، فليست النظرة التفاؤلية عادة من صفات شعر الرثاء العربي القديم، الأمر الذي يؤكد ما سبق أن قلناه عن اختلاف ما، بين شعر الرثاء العربي، قديمه وحديثه، في بعض الجوانب.

ببليوغرافيا

- أبو خضرة، فهد. **تحدِّيات للقرن الحادي والعشرين**. كفر قرع: منشورات مجلة مواقف ودار الهدى للطباعة والنشر-كريم، 2011.
- بشر، كمال محمد. **دراسات في علم اللغة**. ج.2. القاهرة: دار المعارف، 1970.
- بلوك، هاسكل وسالنجر، هيرمان. **الرؤيا الإبداعية**. ترجمة: أسعد حليم. القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، 1966.
- الجاحظ. **البيان والتبيين**. ج.1. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الجيل، 1948.
- الجاحظ. **الحيوان**. ج.3. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الجيل، 1992.
- جبر، محمد عبد الله. **الضمائر في اللغة العربية**. مصر: دار المعارف، 1980.
- ابن جعفر، قدامة. **نقد الشعر**. تحقيق: كمال مصطفى. القاهرة: د.ن.، 1963.
- جمعة، حسين. **قصيدة الرثاء، جذور وأطوار**. دمشق: د.ن.، 1998.
- الخضور، جمال. **زمن النص**. دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1995.
- داغر، شربل. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري. مجلة **فصول** مج.16 ع.1 (صيف 1997).
- الرباعي، عبد القادر. **جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.
- ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. ط.4. ج.2. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل، 1972.
- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد. **دليل الناقد الأدبي**. ط.2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
- فوغالي، باديس. **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**. عمان-إربد: عالم الكتب الحديث و جدارا للكتاب العالمي، 2008.

- القزويني، الخطيب. **الإيضاح في علوم البلاغة**. ط.3. ج.1. شرح وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. بيروت: دار الجيل، 1993.
- قطوس، بسام. **سيمياء العنوان**. عمان: وزارة الثقافة، 2001.
- الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**. بغداد: مكتبة النهضة، 1965.
- النويري، شهاب الدين أحمد. **نهاية الأرب في فنون الأدب**. ج.5. مصر: د.ن.، 1924.
- هداره، محمد مصطفى. **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**. القاهرة: دار المعارف، 1963.
- الهميسي، محمود. **براعة الاستهلال أو في صناعة العنوان**. بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي 6، جامعة اليرموك، إربد 15-1996/4/17، ونشر في مجلة الموقف الأدبي، ع. 313 (أيار 1997).
- هيغل، فردريك. **فن الشعر**. ترجمة: جورج طرابيشي. ج.1. بيروت: د.ن.، 1980.