

قصيدة الرثاء العباسية بين الغنائية والدرامية

م.م. رؤى عبد الامير رحمة
جامعة البصرة / كلية التربية / القرنة
roaa482@yahoo.com

المُلخَص:

تتاولُ البحث قصيدة الرثاء العباسية بين الغنائية و الدرامية، إذ قسّمَ قصيدة الرثاء - في العصر العباسي - على ثلاثة أقسام: قصيدة غنائية (وجدانية)، و ثانية درامية، و ثالثة تقع بين الغنائية والدرامية.

و بيّنَ البحث كيف تُعبّر قصيدة الرثاء الغنائية عن مشاعر الشاعر الذاتية و اختلاجات نفسه وما يعترّيه من الحزن و الألم ، إذ يكون صوت الشاعر بارزاً في هذا النوع من القصائد. كما أوضحَ البحث كيف تُصوّر قصيدة الرثاء الدرامية مشاهد الأحداث و تنقل المتلقّي من مجرّد سامع أو قارئ إلى مُشاهد يعيش داخل النصّ الشعريّ وكأنّه يرى الأحداث ماثلة أمامه عبّرَ التصوير الدرامي، إذ أنّهُ في الرثاء الدراميّ يختفي صوت الشاعر وراء صوت الراوي، فلا يظهر الشاعر بل يظهر البطل (المُرثي) مُهيمناً على الحوادث و الوقائع التي ترد في القصيدة، وهذا اللون يقترّب من الشعر الملحمي.

كما كشفت البحث ماهية النوع الثالث من القصائد التي لا يُمكن أن نعدّها غنائية؛ لأنّ الملامح الدرامية بارزة فيها، كما لا يمكن أن نعدّها درامية خالصة؛ لأنّ العاطفة و الوجدان و المشاعر الذاتية من أساسياتها، كما أنّ صوت الشاعر يتفاوت فيها بين الظهور و الاختفاء؛ فالشاعر يصوّر المشاهد تارة ، و يعبّر عن مشاعر حزنه و ألمه تارة أخرى؛ لذا فقد وضعها البحث بين الغنائية و الدرامية. و الهدف من هذا البحث هو بيان أقسام قصيدة الرثاء في الشعر العباسي، و وقوف القارئ عند تلك الأقسام.

الكلمات المفتاحية: قصيدة ، رثاء ، شعر ، عباسي ، غنائية ، درامية.



Abbasid lamentation poem between lyricism and drama

Assist. Lect. Ro'aa Abdul-Ameer Rahma Ateah Al-Abadi
Univeruity of Basrah
College of Education in Qurnah

Summary:

The research dealt with the Abbasid lamentation poem between lyricism and drama, dividing the poem of lamentation in the Abbasid era into three sections: a lyric poem (sentimental), a dramatic second, and a third between the lyric and the dramatic.

Among the research is how the poem of lamentation expresses the poet's own feelings and the convulsions of himself and the sorrow and pain he experiences, as the voice of the poet is prominent in this type of poems.

The research also showed how the poem of dramatic lamentation depicts the scenes of events and moves the recipient from a mere listener or reader to scenes that live inside the poetic text as if he sees events before him through dramatic photography, because in the dramatic lamentation the voice of the poet disappears behind the voice of the narrator, the poet does not appear but shows the hero (al-Murthi) dominating the incidents and facts contained in the poem, and this color approaches the epic poetry.

The research also revealed what the third type of poems cannot be considered lyrical, because the dramatic features are prominent in them, and we cannot prepare them purely dramatic, because passion and conscience are essential. The poet's voice varies between appearance and disappearance, as the poet portrays the viewer at times, and expresses his feelings of sadness and pain at other times, so he put the search between the lyric and the dramatic.

The purpose of this research is to explain the sections of the poem of lamentation in Abbasid poetry, and the reader's standing at those sections.

Keywords: Poem, Lamentation, Poetry, Abbasi, Lyric, Dramatic

المقدّمة:

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، أبي القاسم محمّد وعلى آله الطيبين الطاهرين.

وبعد:

تناول البحث قصيدة الرثاء العباسية بين الغنائية والدرامية، ومن أسباب اختيار الموضوع: حُبّ الباحثة للجمع بين التراث والحداثة، إذ تناول البحث نصوصاً تراثية، مُحللاً تلك النصوص بآليات النقد الحديث، أي أنّه جمع بين التراث والمعاصرة.

قسّم البحث قصيدة الرثاء العباسية على ثلاثة أقسام، تناول القسم الأول قصيدة الرثاء العباسية الغنائية (الوجدانية)، إذ ركّز على العاطفة والمشاعر والوجدان في القصيدة، وبيّن أنّ القصائد الوجدانية تعبّر عن ذات الشاعر وعن مكونات نفسه.

و في القسم الثاني كشف البحث عن الدرامية في قصيدة الرثاء العباسية وأوضح كيف تقوم القصيدة على تصوير المشاهد وكيف تنتقل بالمتلقّي من مجرد قارئ اعتياديّ إلى مُشاهد يعيش داخل المشاهد التي يصورها الشّاعر حين يختفي صوته وراء صوت الزّواوي.

أمّا في القسم الثالث فقد وقف البحث على نوع ثالث من قصائد الرثاء ألا وهو (قصيدة الرثاء العباسية بين الغنائية و الدرامية)، إذ بيّن كيف يجمع الشّاعر بين الغنائية والدرامية في نصّه وكيف يتفاوت صوته بين الظهور والاختفاء.

أمّا فيما يخص النصوص الشعريّة فقد انتقته الباحثة انتقاءً، إذ أنّه من غير المعقول أن تتناول نصوص الشّعر العباسي كلّها؛ لذا اختارت نصّين شعريّين في كلّ قسم من أقسام البحث، وعملية الانتقاء - هذه - قائمة على منهجية الدّراسة و مُلمّة بأقسام البحث، من أجل ردف المكتبة النقديّة والأدبية ببحث مُصغّر يمكن تطويره إلى كتاب في المستقبل بإذن الله.

وتلت الأقسام الثلاثة خاتمة أوجزت نتائج البحث، ثمّ قائمة تضمّنّت مصادر البحث ومراجعته. ولا تدّعي الباحثة خلوّ بحثها من القصور؛ لأنّه يبقى عمل إنسانيّ، والكمال لله وحده عزّ وجلّ.

الرثاء :

الرثاء لغة لغة من رثى، و((رثى فلان فلاناً يرثيه رثياً ومرثيةً إذا بكاه بعد موته)) (ابن منظور، ٢٠٠٥، ج٢، ص١٤٥١)، و ((رثيت الميت بالشعر، وقلت فيه مرثيةً و مرثياً)) (الزمخشري، ٢٠٠٤، ص٢٢١).

أما الرثاء في الاصطلاح فأبسط تعريف له هو: بكاء الفقيد و تعداد محاسنه بالشعر و النثر (الخطيب، ١٩٧٧، ص٢٠)، و إن الرثاء يُعدّ ((من أشهر موضوعات الشعر نظماً ، و أصدق ما يكون الشاعر فيه)) (بهجت، ٢٠١٢، ص١١٤).

و يقسم البحث قصيدة الرثاء في الشعر العباسي على ثلاثة أقسام هي:

١- قصيدة الرثاء الغنائية (الوجدانية) في الشعر العباسي:

(رثاء الشاعر النديم للخليفة العباسي أنموذجاً)

لا شك في أنه ((تقوم (الغنائية)، على تعبيرات انفعالية ذاتية)) (علوش، ١٩٨٥، ص١٥٩) ، وهي ((مصطلح يتعارض في نظرية تقسيم الأنواع، مع (الدرامية) و(الملمحية)).) (علوش، ١٩٨٥، ص١٥٨)، إذ ((إنّ الشعر الوجداني أو الذاتيّ تعبير حي عن مشاكل الإنسان من حب وكره وذكرى وشوق ولهفة وحنين وسخط و رضا وحقد وأسى وإعجاب وازدراء ويأس وأمل... وقوام ذلك كله هو الانفعال العاطفي وتوهج الذات وتوتر النفس)) (الدقاق، التلاوي، مبروك، ١٩٩٦، ص١١٩) ، والأصل فيه ((أن يتغنى فيه الإنسان مشاعره وأحلامه وآلامه وهواجسه وأوهامه ولهذا سمي بالشعر الغنائي، ومن الطبيعي أن يكون هذا الشعر أقدم الألوان الشعرية الأخرى، وأعرفها لالتحامه الوثيق بذات الإنسان في فجر الوجود)) (عمرون، ٢٠١٧، ص١١) ، فالوجدانية ((تفصح عن ذاتية صاحبها)) (العطوي، ١٤٢٠هـ، ص١٣) ، و تتمثل في ((ترجمة ذات الشاعر إزاء الدنيا وعجائبها، ومدى استجابة نفسه الشاعرة)) (بسيوني، ٢٠٠٨، ص٢٨)، وتفاعلها مع الحياة.

قد اختلفت معاني الرثاء في الشعر العباسي- فكانت أكثر حميميةً و صدقاً تبعاً للعلاقة التي تربط الشاعر بالمرثي، فالشاعر النديم الذي يلزم الخليفة في حله وفي ترحاله، في ليله وفي نهاره، يكون الفقد كبيراً في نفسه إذا ما توفي هذا الخليفة، إذ يكون الفقد فقدةً دون الناس؛ لذلك نرى صوت الشاعر بارزاً في القصيدة مقترباً من الغنائية في تجسيد مشاعره.

و أول الخلفاء الذين رثوهم الشعراء في العصر العباسي كان أبو العباس السَّقَّاح الذي رثاه الشاعر
النَّدِيم (أبو دلامة) بقصيدة فقال:
أَمْسَيْتُ بِالْأَنْبَارِ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ

لَمْ تَسْتَطِعْ عَنْ غَيْرِهَا تَحْوِيلًا
وَيْلِي عَلَيْكَ وَوَيْلَ أَهْلِي كُلِّهِمْ

وَيْلًا وَعَوْلًا فِي الْحَيَاةِ طَوِيلًا
فَلْتَبْكِيَنَّ لَكَ النِّسَاءُ بَعْبُورَةً

وَلْيَبْكِيَنَّ لَكَ الرِّجَالُ عَوِيلاً
مَنْ مُجْمِلٍ فِي الصَّبْرِ عَنْكَ فَلَمْ يَكُنْ

صَبْرِي عَلَيْكَ غَدَاةٌ بِنْتُ جَمِيلاً
يَجِدُونَ أَبْدَالًا بِهِ وَأَنَا أَمْرُؤُ

لَوْ مِتُّ وَجَدْتُ مَا وَجَدْتُ بَدِيلاً
هَلْكَ النَّدَى إِذْ بِنْتُ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ

فَجَعَلْتُهُ لَكَ فِي الثَّرَابِ عَدِيلاً
إِنِّي سَأَلْتُ النَّاسَ بَعْدَكَ كُلَّهُمْ

فَوَجَدْتُ أَسْمَحَ مَنْ سَأَلْتُ بَخِيلاً
أَلْشَّقُوتِي أُخِرْتُ بَعْدَكَ لِتَلْتَمِي

تَدْعُ الْعَزِيزَ مِنَ الرِّجَالِ ذَلِيلاً
أَلْشَّقُوتِي أُخِرْتُ بَعْدَكَ لِلَّذِي

يَدْعُ السَّمِينَ مِنَ الْعِيَالِ هَزِيلاً
فَلْأَحْلِفَنَّ يَمِينَ حَقِّي بِرَّةٍ

بإله ما أعطيتُ بعدك سُـوِلاً (أبو دلامة، ١٩٩٤، ص ٩٠، ٩١، ٩٢)

من خلال هذه الأبيات تتبين العلاقة الحميمة بين الشاعر و المرثي؛ لذلك نجد صوت الشاعر
طاعياً على سطح القصيدة؛ فالفقد فقدُهُ هو لا فقد الآخرين، بل نجدهُ حريصاً على عزل صوته عنهم
عندما قال:

يَجِدُونَ أَبْدَالًا بِهِ وَأَنَا أَمْرُؤُ

لَوْ مِتُّ وَجَدْتُ مَا وَجَدْتُ بَدِيلاً (أبو دلامة، ١٩٩٤، ص ٩١)

فهنا (يجدون) فيها واو الجماعة، وهو ضمير يعود على عامة الناس، أي أنهم بإمكانهم أن يستبدلوا غيره به، لأنهم من الطبيعي أن يجدوا لهم خليفة غيره يسير أمور البلاد والعباد، أما فيما يخص صوت الشاعر فالتفرد واضح فيه عبر (وأنا امرؤ)، (ما وجدْتُ بديلاً)، إذ أنه ليس بإمكانه أن يجد بديلاً غيره بسبب العلاقة الحميمة التي تربطه به.

وعبر قراءة النص نجد ((مشاعر تندفع من قلب مكتوب بنار الحزن والأسى)) (القرالة، ٢٠١٣، ص ٧٥) وهذه حقيقة إذ إن الشاعر يرى - وبسبب من معاشرته أو معاشته لهذا الخليفة - أن الأسباب قد قطعت دونه.

ونلاحظ أن الشاعر قد استعمل التضاد في (عزيز/ ذليل)، (سمين/ هزيل) كي يبين حال الدنيا و مفارقاتها التي تحول العزيز إلى ذليل، وهذا ما حصل معه عند وفاة الخليفة الذي كان يلزمه ويشعر بالدهشة بوجوده، وعندما رحل تبدلت حاله من العز إلى الذل، من الترف إلى الشقاء، من الفرح إلى الحزن...

كما نلاحظ الاستعارة في (هلك الندى)، والاستعارة ((هي تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ووجه الشبه)) (المراغي، ٢٠٠٨، ص ٢١٩)؛ لذا فإن فن الاستعارة ((أبلغ من فن التشبيه وأشدّ وقعا في نفس المخاطب)) (الهاشمي، د.ت.، ص ٢٦٢)، إذ تتطابق الصورة بين المستعار منه والمستعار له لدرجة أن يتماهى أحدهما في الآخر، والاستعارة هنا ممكنة؛ فالشاعر استعار الفعل (هلك) من الإنسان للندى، وحذف المستعار منه (الإنسان) وأبقى لازماً من لوازمه (الهلاك)، فاللفظ المستعار هو الفعل (هلك).

فالشاعر هنا شخّص الندى إذ أضفى عليه صفات الإنسان، والتشخيص هو ((إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله)) (الرباعي، ١٩٨٠، ص ١٦٩)، وهذا التشخيص للندى ينتمي إلى أنسنة الطبيعة، ((ويأتي أسلوب أنسنة الطبيعة في طليعة الصور الشعرية، التي تتميز بقوة تأثيرها الجمالي لما لها من طاقة إبداعية خلّاقة، تقوم على إخراج الأشياء والكائنات الحية من طبيعتها الوجودية لتكتسب حقائق وجودية جديدة مغايرة لما هي عليه في الواقع. وتضطلع الصور الاستعارية بتلك المهمة لما لها من طاقات لغوية أسلوبية ترفد اللغة الشعرية بأليات تصويرية لها من المزايا ما يفوق غيرها من أساليب التصوير)) (حسين، ٢٠١٣، ص ٣٣٨).

و عبر تلك الاستعارة الجمالية بين الشاعر قصديته: أي ما يخلج نفسه وما يريد التعبير عنه، فهو يبين أن الدنيا لم تعد تعني له شيئاً، وقد مات كل ما هو جميل بموت الخليفة الذي كان يلزمه.

و على الرَّغم من وجود المُبالغة في معاني الحزن إلاَّ أنَّها مما يبعث الأسى في نفوس السَّامعين؛ بسبب صدق العاطفة التي كانت تربطه مع الخليفة بوصفه شاعراً نديماً. وهكذا نجد شعر النَّدماء مُتسماً بهذه السمة كما في قول أبي نواس الذي رثى فيه الأمين:
طوى الموت ما بيني وبين محمدٍ

وليس لما تطوي المنية ناشراً

فلا وصل إلاَّ عبرة تستدرها

أحاديث نفسٍ ما لها الدهرُ زاخرُ

و كنتُ عليه أحذر الموت وحدهُ

فلم يبق لي شيءٌ عليه أحاذرُ

لئن عُمرتُ دورٌ بمن لا نحبُّه

لقد عُمرتُ ممن نحبُّ المقابِرُ (أبو نواس، ٢٠١٠، ص ٦٩٢)

هنا - أيضاً - نلاحظ استعارة مكنية في (طوى الموت)، (تطوي المنية)؛ إذ حُذفت المستعار منه (الإنسان)، و بقي لازماً من لوازمه (طوى، تطوي) مع بقاء المستعار له (الموت، المنية). وإنَّ من أغراض الاستعارة المكنية ((تجسيد الأمور المعنوية وإبرازها للحسِّ في كيان مادي ملموس)) (مطلوب، البصير، د.ت.، ص ٣٤٥)، والتجسيد ((يسعى إلى جعل المعنوي حسيّاً)) (الصائغ، ١٩٨٧، ص ٤١٧).

فالشاعر جسَّد المنية وجعلها تطوي كما يطوي الإنسان، إذ أضفى عليها صفات إنسانية مادية مُجسِّداً لها عبر هذه الصورة الشعرية المرتبطة بدلالة النصِّ التي عبَّرت عن ألم الشاعر ومعاناته لفقد الخليفة.

إنَّ الشاعر يجعل من صوته مُتقرِّداً طاغياً، لا بل يذكر - صراحة - في بيته الأخير سبب هذا الفقد الذي جعله يرتمي في أحضان أعدائه عندما يقول:
لئن عُمرتُ دورٌ بمن لا نحبُّه

لقد عُمرتُ ممن نحبُّ المقابِرُ (أبو نواس، ٢٠١٠، ص ٦٩٢)

وهذا الحديث الشخصي ذو الشجون يُظهر العلاقة الحميمة بين الإثنين، وكأنَّ الشاعر يتحدَّث عن صديق له أو عن حبيب عزيز قد فقدهُ ، لا عن خليفة قد توفِّيَ و آخر قد ملك مكانه.

فليس من الضرورة أن يكون الشاعر نديماً لسلسلة من الخلفاء المتعاقبين كي يشعر بالفقد، فهو عندما يتحدث عن الفقد يتحدث حديث الفاقد حقاً لا حديث المُجامل. وهكذا تتجلى الوجدانية في شعر الشاعر النديم.

٢- قصيدة الرثاء الدرامية في الشعر العباسي: (رثاء القواد "الأبطال" أنموذجاً)

تعني الدراما ((الارتقاء بالتعبير الذاتي إلى أفق موضوعي واسع وعميق في الوقت نفسه للمسرحية أولاً والملحمية ثانياً والخطاب ثالثاً والرؤيوية رابعاً)) (وهبة، ١٩٧٤، ص ١٨٢).
و تتضاد الدرامية مع الغنائية ، إذ لا نجد صوت الشاعر بارزاً في القصائد الدرامية ، ((و(الدرامية)، نزعة تُلازم بنية عمل تخيلي ما، كتعارض مع الغنائي لِمحمي)) (علوش، ١٩٨٥، ص ٨٨) ، وإنَّ ((درامية التعبير في القصيدة، تعني في حقيقتها التعبير عن الموضوعي لا الذاتي، ومعنى هذا أن الشاعر هنا لا يُعبر عن عواطفه وتجاربه الذاتية بطريقة مباشرة كما هو الشأن في التشكيل الغنائي وإنما ينسحب من الموقف)) (لعاكشي، ٢٠١٠، ص ١١، ١٢) ، والقصيدة الدرامية الملحمية ((تجعل من الأبطال أشبه بالأساطير)) (العامري، ٢٠١٨، ص ٦٦)، وهي قائمة على التصوير، إذ يكشف الشاعر عن حالته النفسية الفريدة بمشاهد درامية (الخياط، ١٩٨٢، ص ٧٦) عبر صور متلاحقة تخلق المشهد، ويُقصد بالقصيدة الدرامية ((ذلك البناء الشعري- المشهدي الذي يعمل على الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة/ سامع إلى نظام القراءة/ مُشاهد)) (الدوخي، ٢٠١٧، ص ٥٥)، وإنَّ ((الحسّ الدرامي إن لم نقل البناء (الدرامي) هو المهيمن الأكثر جذريةً وسطوةً على طابع الشعر العربي قديمه وحديثه)) (شغيدل، ٢٠٠٧، ص ١٨٢).

و العملية الدرامية غير مقصودة لدى شعراء العصر العباسي ، ((فهي عفوية لأنها تتبع من داخل القصيدة نفسها تماماً كالموسيقى الشعريّة)) (عبد الرحمن، ١٩٧٧، ص ٦٥) ، فهي ترتبط بدلالة القصيدة، و تكون انسيابية - غير مُتعمّدة - من لذن الشاعر العباسي الذي يحاول ((نقل معنى أو رسالة)) (إسلى، ٢٠١٥، ص ٤٦، ٤٧) إلى المتلقي.

في هذا النوع من الرثاء يختفي صوت الشاعر وراء صوت الزاوي، فلا يظهر الشاعر بل يظهر البطل (المرثي) مهيمناً على الحوادث والوقائع التي ترد في القصيدة، وهذا اللون يقترب من الشعر الملحمي.

و تتجلى الدراميّة - بشكلٍ بارز - في رثاء الشعراء للُقواد، فهو على العكس من رثاء النُدماء للخلفاء؛ ففي رثاء القُواد - في أغلب أبيات القصيدة التي ترثي البطل - يحتلّ الشاعر صوت الراوي مُختفياً وراء حديثه الذي يتمثّل في ذكر الوقائع و تجسيد الصفات الملحميّة التي عُرف بها المرثي. و انماز أبو تمام من بين الشعراء الذين نهجوا هذا النهج في رثائهم، لا سيما في مراثيه لمحمّد بن حميد الطوسي، فقد نال هذا المرثي كثيراً من الفوائد التي انمازت بتلك السّمة (الدرامية). و من القُواد المشهورين - أيضاً - معن بن زائدة الشيباني الذي رثاه مروان بن أبي حفصة بقصيدة - في الأعمّ الأغلب من أبياتها - تنحو منحى ملحماً في تجسيد تلك البطولة التي سطرها هذا القائد القومي، إذ يقول:

مضى لسبيله معنٌ وأبقى

مكارم لن تبيد و لن تنالا (ابن أبي حفصة، ٢٠٠٩، ص ٧٩)

ثم أخذ بعد هذا المطلع يُجسد تلك الصفات (صفات البطل القومي)، ويصوّر كيف تغيّر شكل المكان بسبب هذا الفقد لأنّه بطل ملحمي؛ فالأبطال الملحميون عندما يغادرون العالم المرثي تختلّ الأشياء في هذا العالم وتفقد توازنها؛ لأنّه يشكّل ركناً من أركان الوجود، كما في الملاحم اليونانية والرومانية وغيرها من الملاحم.

وفصل الشاعر بعد ذلك كيف أنّ الوجود قد اختلّ وفقد توازنه بسقوط هذا البطل الملحمي،

فأكمل قائلاً:

كأنّ الشّمس يوم أُصيب معنٌ

من الإظلام ملتبسةٌ جلالاً

هو الجبل الذي كانت نزارٌ

تهدّ من العدوّ به الجبالاً

و غطّلت الثُّغورُ لفقد معنٍ

وقد يروي بها الأسلّ النّهالا (ابن أبي حفصة، ٢٠٠٩، ص ٧٩)

هنا يصوّر الشاعر المشاهد الدرامية، إذ يرسم صورة الشمس و يصوّرها وهي تلبس الجلال؛ لشدة الظلام الذي حلّ بعد رحيل هذا البطل، فالشاعر تقنّن ((في رسم هذه الصورة المفارقة)) (جديتاوي، ٢٠١١، ص ١٢٢) للشمس التي هي مصدر الضوء بتحويلها إلى مصدر للظلام بسبب فقد ذلك البطل، و كذلك يبيّن صورة الثغور المعطّلة لفقدته، إذ يجعل المتلقّي يعيش تلك الصوّر ويتخيّلها في ذهنه.

ثمّ يقول:

و أظلمت العراق و أورتتُها

مُصيبتُهُ المُجَلَّةُ اختلالاً

و ظلَّ الشَّامُ يرجفُ جانباهُ

لرُكنِ العِرِّ حينَ وهى فمالاً

و كادتُ من تَهامةِ كلِّ أرضٍ

و من نجدٍ تزولُ غداةَ زالا (ابن أبي حفصة، ٢٠٠٩، ص ٧٩)

وهنا يصوّر العراق كيف أصبح مُظلماً؛ بسبب ذلك المصاب الجلال، و الشام كيف اهتزّ بسبب

سقوط ذلك البطل، و تهامة و نجد كيف كادتُ أراضيها تزول بزواله و رحيله من هذا العالم.

إنّ الشاعر يصرّ و يلخّ - بوصفه شاعراً منتمياً إلى العرب وحضارتهم، فضلاً عن كونه كان

منتمياً إلى الثقافة الأموية المحافظة - على دُكر رموز أماكن تنتمي إلى تلك الثقافة: مثل الشام

(مركز الخلافة الأموية) ...

أما أبو تمام فقد اختار أن يكون بطله إسلامياً مخضاً؛ لأنّه قد آمن بأنّ الإسلام يشكّل وحدة

من ضمنها مفهوم العروبة، وإنّ أبا تمام قد شكّ في أصله العربيّ، فقال في رثاء محمّد بن حُميد

الطائيّ:

كذا فليجلّ الخطب و ليفدح الأمر

فليس لعينٍ لم يفرض ماؤها عُذُر (التبريزي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٢١٨)

إنّ المرثي عند أبي تمام يتميّز بلامح بطوليّة أصبغ عليها الشاعر صفات إسلاميّة، مُختلفاً

بذلك عن مروان بن أبي حفصة الذي رأى في بطله بطلاً ملحمياً قومياً.

وإنّ الشاعر أراد أن يجلب الانتباه عندما وطّف شبه الجملة (كذا...) في بداية القصيدة؛ ليميل

الأسماع إليه فيصوّر الفاجعة مثلما تحيّلتها ذاكرته الشعريّة، إذ ((ارتبطتُ مقاربات المشهد ببحث

الحالة النفسية للمبدع، و دوافع التشكيل، ونظرة الشاعر، وطبيعة رؤيته للواقع وأشياءه الماثلة، و

انعكاس ذلك كلّهُ على تصويره)) (عليم، ٢٠١٢، ص ٥٧)، فقال بعد ذلك:

تُوفيتِ الآمالُ بعدَ محمّدٍ

وأصبحَ في شُغلٍ عن السّفَرِ السّفَرُ

وما كانَ إلا مالَ مَنْ قَلَّ مألُهُ

وُدُخراً لِمَنْ أمسى و ليسَ له دُخْر (التبريزي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٢١٨)

وهنا - أيضاً - في (تَوْقِيَّتِ الْأَمَالِ) جَسَدَ الْمَعْنَوِي بِالْمَادِّي (عتيق، ٢٠٠٤، ص ١٥٠)، إذ تتحرف الألفاظ - عبر تلك الدلالة - إلى معنى آخر (جمعة، ٢٠٠٨، ص ١١٠)؛ فالشاعر يجعل من الآمال كائناً حياً يموت بفقد ذلك البطل، فهو يعبر عما حدث بعد الفقد.

ثم بعد ذلك يصف كيف سقط هذا البطل في سبيل الله فيقول:

أَلَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ مَنْ عَطَلَتْ لَهُ

فِجَاجُ سَبِيلِ اللَّهِ وَ انْتَعَرُ النَّعْرُ

فَتَى كَلَّمَا فَاصَتْ عَيُونُ قَبِيلَةٍ

دَمًا ضَحِكَتْ عَنْهُ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ

فَتَى مَاتَ بَيْنَ الضَّرْبِ وَالطَّعْنِ مَيَّةً

تقوم مقام النَّصْرِ إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ (التبريزي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٢١٨)

إنَّ الشاعر يرى هذا الموت بمثابة النَّصْر؛ لأنَّ البطل قد حَقَّقَ النَّصْرَ قَبْلَ أَنْ يُقْتَلَ فَكَانَ مَقْتَلُهُ نَصْرًا.

ولم ينفك الشاعر من أن يكرّر صفات هذا البطل الملحمي مُبرراً لموته، وكأنَّه لم يمت كغيره من طعنة أو ضربة أو في بداية المعركة، مُتَلَمِّسًا الأعذار له فقال:

وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ

مِنْ الضَّرْبِ وَ اعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّمْرُ

وَ قَدْ كَانَ فَوْتُ الْمَوْتِ سَهْلًا فَرَدَّهُ

إليه الحفاظُ المُرُّ والخُلُقُ الوَعْرُ (التبريزي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٢١٨)

هنا يرسم الشاعر صورة موت البطل، وكيف قاتل باستبسالٍ وشجاعة، و نلاحظ استعمال اسم المكان (مَضْرِبِ)، المُصاغ من الفعل ((الثلاثي... على وزن مَفْعِل)) (الحملوي، ٢٠٠٣، ص ٦٣)، و اسم المكان هو ((صيغة تدلُّ على مكان وقوع الحدث)) (الأسمر، ١٩٩٧، ص ١٣٦، ١٣٧)، وهنا هو مكان وقوع حدث الضرب على أعدائه أي: حَدَّ السَّيْفِ، إذ لم يمت حتى أمات أعداءه بسيفه الذي هلك مَضْرِبُهُ من كثرة ضرب الأعداء، وهذا دليل على شجاعة البطل و بسالته.

وإنَّ هذا البطل يمتلك قيماً منعه من أن يكون في مؤخِّرة القوم، إذ كان يستطيع أن يكون في المؤخِّرة كي يتجنَّب الموت، ولكنَّ أخلاقه منعه من ذلك.

و يضحِّم الشاعر صفة من صفات هذا البطل الملحمي الذي لا ينفك - أيضاً - عن مفارقة

قيمته العربية فضلاً عن الإسلامية فيقول:

و نفسُ تعافُ العازِ حتَّى كأنَّهُ

هو الكُفْرُ يومَ الرُّوعِ أو دونَه الكُفْرُ (التبريزي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٢١٨)

فالبطل لديه صفات سامية نبيلة مثالية إذ يعدّ العازِ أكبرَ من الكُفْرِ .

ثمّ يجد القارئ نفسه أمام علاقات و صورٍ مُتشابكة تخضع لحالة شعورية خاصة
بالشاعر (السويداوي، ٢٠١٢، ص ١٦٠)، إذ يقول:

فأثبتت في مُستنقِعِ المَوْتِ رجلَهُ

وقال لها من تحت أحمصك الحشُرُ (التبريزي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٢١٨)

هنا نلاحظ ((نموذجاً استعراضياً متحرّكاً)) (فضل، ٢٠١٤، ص ٩٧)، إذ جعل الشاعر للموت
مُستنقِعاً و صورَ البطل وهو يثبت رجله في ذلك المستنقع و يحاورها أيضاً عبْرَ ((تلك الصورة
الدراميّة المتخيّلة)) (النخيلة، ٢٠١٣، ص ١٢٤)، إذ يجد القارئ نفسه مُشاهداً وكأنّه يعيش داخل ذلك
السيناريو الذي أنتجَه الشاعر بصورة عفويّة في هذا المشهد.

ثمّ بعد ذلك قال وهو يؤكّد الصفات والمثل العليا الإسلامية:

غداً غدوةً و الحمدُ نسجُ رداً

فلم ينصرفِ إلّا و أكفائه الأجرُ (التبريزي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٢١٩)

فالشاعر - هنا - يضيف مُفردتين إسلاميتين: (الحمد) ، و (الأجر)؛ ((فالمرثي عنده نو دين
و(فضل)) (الحلي، ٢٠٠٨، ص ٢٠٥) ، و نلاحظ المُشهد بارزاً، إذ جسّد الشاعر (الحمد) لتقريب
الصورة إلى ذهن الملتقي وإيصالها بالمشهد العام، ثمّ ألحقها بصورة أخرى و مشهد آخر بقوله:
تردّي ثياب المَوْتِ حُمراً فما أتى

لها الليلُ إلّا وهي من سُندسٍ خُضرٍ (التبريزي، ١٩٩٤، ج ٢، ص ٢١٩)

وهنا نلاحظ المُشهد الذي يبيّن المفارقة بين حال البطل في الدنيا و حاله في الآخرة، بين اللون
الأحمر الذي دلّ على الموت - في القصيدة - واللون الأخضر الذي دلّ على الحياة و جنات الخلد؛
فالسندس الأخضر : ثياب أهل الجنة، كما قال تعالى ((عليه ثيابُ سندسٍ خُضرٍ وإستبرقٍ...))
(الإنسان: ٢١).

وهنا نلاحظ الصور المتتابعة، و ((في الصور من غزارة القول و سرعة التنقل)) (بنعلي،

١٩٨٢، ص ٩٤) ما يثير المتلقّي و يجعله يعيش المُشاهد و كأنّه يراها ماثلة أمامه.

إذاً هو بطل مُختلف صورَه الشاعر بصفات مثالية قد تقترب من صفات الأبطال الأسطوريين
في الملاحم المعروفة عند الرومان واليونان، ولم يُظهر الشاعر صوته في القصيدة إلّا قليلاً، إذ

اختفى وراء صوت الراوي الذي يقص تلك الأحداث عن ذلك البطل الخالد؛ لذا فإن القصيدة تنحو منحى درامياً.

وهذه القصيدة ليس بالضرورة أن تكون في محمد بن حميد الطوسي؛ لأن الثقافة العربية الإسلامية قد أنتجت هذا النص الإبداعي؛ فهو يصلح لأن يضرب مثلاً عن كل بطل سقط في الدفاع عن دينه و عرضه و ماله.

٣- قصيدة الرثاء العباسية بين الغنائية و الدرامية: (رثاء الشاعر للمرأة / الزوج أنموذجاً)

هناك مرات يتفاوت فيها ظهور صوت الشاعر و اختفاؤه ، لكن القارئ يستطيع أن يعد هذه الأشعار تبتعد عن الغنائية ؛ لأنها تمتلك ملامح الحكاية أو الدراما أو المشهد أو ما شابه ذلك ، وإن بدا في القراءة الأولى أنها تتسم بالغنائية ، و تميّز أغلب رثاء الزوجات بهذا الأمر . وإذا كانت المرأة / الزوج لم تُرث سابقاً إلا قليلاً - لأن الشعراء كانوا يخشون النسق الثقافي السائد في المجتمع عندما ينظمون رثاء في المرأة / الزوج ، كما قال جرير وهو يرثي زوجته خالدة:
لولا الحياء لعادني استعبار

و لَزُرْتُ قَبْرَكَ وَالْحَبِيبُ يُزَارُ (جرير، د.ت.، ص ٨٦٢)

إذ كان الحياء مانعاً من أن يابن الشاعر زوجته - فإن هذا العصر قد عرف مرثي كثيرة في النساء، كما في رثاء محمد بن عبد الملك الزيات لزوجته ، و كذلك رثاء ديك الجن لزوجته (ورد) أيضاً.
فإذا كان الأول قد صوّر مشهداً للطفل الذي يفارق أمه فإن ديك الجن قد بنى قصيدته على ملامح درامية تتسم بالحدث والحوار والصراع مع النفس، وفي البداية والنهاية والخاتمة وتصوير الفاجعة.

فقال محمد بن عبد الملك الزيات في رثاء زوجته الذي صوّر لقطات عن الطفل الذي يببب في الليل وحيداً باكياً على فراق أمه:
ألا من رأى الطفل المفارق أمه

بُعَيْدَ الكرى ، عيناه تنسكبان

رأى كل أم و ابنها غير أمه

يببتان تحت الليل ينتجيان

و بات وحيداً في الفراش تجئهُ

بلايل قلب دائم الخفقان

ألا إنَّ سَجْلاً واحداً إنَّ هَرَقْتُهُ

مِنَ الدَّمْعِ أو سَجَلِينَ قَدْ شَفِيَانِي

فلا تَلْحِيَانِي إنَّ بَكَيْتُ فَإِنَّمَا

أداوي ، بهذا الدَّمْعِ ما تَرَيَانِ (الزيات، ٢٠٠٢، ص ٢٦٤)

إنَّ هذه المرثية ((تمثل موقفاً نفسياً وآخر اجتماعياً، يحاول الشاعر أن ينفذ من خلالها إلى تصوير واقعه المؤلم تجاه زوج أحبها وأخلص لها)) (غزوان، ١٩٧٤، ص ٣٩).

فالشاعر يصور مشهداً بلقطات من وجهة نظر مختلفة؛ فبعدما يصور كيف يبدأ المشهد للطفل الذي يستيقظ ليلاً وهو يبكي، يحاول أن ينقل زاوية النظر إلى الطفل، فيبرر سبب بكاء الطفل لأنه رأى لقطة أخرى تجمع الأطفال مع أمهاتهم عندما يناجون تحت ظلام الليل، فقرار بين هذه الصورة و صورة طفله عندما يبني بيتاً وحيداً في الفراش تعلقه الأوهام و تغزعه الأفكار التي تُذهب عن قلبه الطمأنينة والاستقرار.

ثمَّ بعد ذلك ينقل الشاعر لقطة عن نفسه وهو يبكي على رؤيته تلك المناظر المؤلمة، إذ نلاحظ ((الهيبة الحزن والأسى)) (الزبيدي، ٢٠١٣، ص ٩٩) بارزاً، وهنا تتبين الذاتية والمشاعر الوجدانية لدى الشاعر على الرغم من كون المشاهد درامية؛ ((لما امتاز به من صدق العاطفة وحرارة الوجد وواقعية التعبير، والدقة في رسم الصورة)) (غزوان، ١٩٧٤، ص ٥٠) ، إذ نجد مشاعر الألم والفقد طاغية على النص.

و نلاحظ أنَّ هذا النص الرثائي يتمتع ((بالترايط العضوي الآتي من حضور العاطفة ووحدة الشعور وإيقاده، وصفاء الباعث وعمق المنشأ)) (كاطع، ٢٠١٩، ص ٩٧).

وإنَّ هذه المرثية لها أثر كبير في ((تعاطف المتلقي وشده إلى حالة الحزن لتكون حالة مشتركة بين المُبدع والمتلقي)) (الشعباني، ٢٠١٧، ص ٨٣)؛ إذ إنَّ المتلقي - هنا - مُشاهد يعيش داخل النص، وليس مجرد قارئ.

أما ديك الجن فقد رثى زوجته التي أحبها بشدة ثمَّ قتلها لشك - في غير محلّه - راوده فيها وفي سلوكها (نافع، ٢٠٠٨، ص ٩٤) قائلاً:

أشَفَّقْتُ أن يرِدَ الزَّمانُ بَعْدَهُ

أو أُبْتَلَى بَعْدَ الوصالِ بِهَجْرِهِ (الحمصيّ، ٢٠٠٤، ص ١٥١)

يمثل هذا المطلع (البداية) ، فالشاعر - هنا - يُظهر في نفسه خوفاً من الفراق، وصرعاً مع النفس عبر هواجس نفسية قبل أن يفارق زوجته (ورد) ، إذ إن ذات الشاعر ((تشهد صراعاً حاداً بين قواها النفسية)) (أزوج، ٢٠١٨، ص٣٠٢) ؛ فقد كان مُحْتَسِباً قلقاً يحمل في نفسه الغيرة من أن الزمان لن يدعه في وصالٍ مع هذه المرأة لجمالها و لحبه لها.

وذهب الشعراء إلى ذلك التعبير - عن الزمن - بكثرة ((فوصفوا الزمن بالخيانة والغدر وأنه لا أمان له ولا وفاء)) (عيسى، ٢٠١٣، ص٢٤٣) ، وبالفعل فقد فعل الزمن فعلته وفرق بين الشاعر و زوجته، كما يرى الشاعر.

ثم يبدأ بتصوير الفاجعة ويجعل شخصيته إحدى شخصيات القصة المروية - شعراً - ضمن الإطار الدرامي إذ يقول:

قَمَرٌ أَنَا اسْتَحْرَجْتُهُ مِنْ دَجْنِهِ

لِبَلِيَّتِي وَجَلَوْتُهُ مِنْ خِذْرِ (الحمصي، ٢٠٠٤، ص١٥١)

وهو بهذا البيت يدخل في (الحدث) إذ يُبين كيف أخرج زوجته من خدرها لبليته أو لفعله

المتسرع.

ثم يأتي الحدث الآخر فيقول:

فَقَتَلْتُهُ وَلَهُ عَلِيٌّ كِرَامَةٌ

مِلء الحشا وله الفؤاد بأسره (الحمصي، ٢٠٠٤، ص١٥١)

أي إن الشاعر قد قتل زوجته مكرهاً و مُعَارِضاً؛ لما يكنه لها في نفسه من حُبٍ و عاطفة صادقة ؛ فهو يؤكد تلك المكانة بأسلوب التوكيد عبر تقديم المتعلق على ما تعلق به في (له علي كرامة)، إذ قدّم الجار والمجرور على (كرامة) ، وكذلك في (له الفؤاد). وهو - عبر هذا الأسلوب - يبين مكانتها السامية لديه ويعبر عن حبه لها.

ثم يصف - في مشهد آخر - زوجته بعدما قتلها قائلاً:

عَهْدِي بِهِ مَيِّتاً كَأَحْسَنِ نَائِمٍ

والحزن يشفع عترتي في نحره (الحمصي، ٢٠٠٤، ص١٥١)

هنا يصور الشاعر كيف احتضن هذه المرأة و كيف تسقط تلك الدموع على نحرها و كأنها

نائمة.

ثم يصور حاله بعد فئدها وعندما اكتشف براءتها فراحت روحه تذهب غصصاً وحرقة من

فراقها وندماً على فعله فقال:

لو كان يدرى الميئث ماذا بعدَهُ

بالحَيِّ حَلَّ، بكى له في قَبْرِه

عُصَصْ تكادُ تَقِيظُ منها نَفْسُهُ

وتكادُ تُخْرِجُ قَلْبَهُ مِنْ صَدْرِهِ (الحمصي، ٢٠٠٤، ص ١٥١)

وهنا نلاحظ هذه النهاية المؤلمة عبر ((هذا الرِّسم للمشاعر والأحاسيس)) (الغضنفرى، ٢٠١١-٢٠١٢، ص ٤٢) ، الذي أضاف ((بعداً نفسياً أسهم في تعميق بيان أثر حدث الفرق)) (الغضنفرى،

٢٠١١-٢٠١٢، ص ٤٢) في نفس الشاعر، إذ نجد ((معاني الحزن)) (اللامي، ٢٠٠٨، ص ١٠٥) طاغية في النَّص ، إذ يعيش الشاعر حالة الفقد والندم الحرمان.

والحوار - هنا - هو مونولوج ، والمونولوج هو ((نشاطٌ أحاديٌّ مُرسلٍ، في حضور مستمعٍ، حقيقيٍّ أو وهميٍّ، وهو وضعيَّةٌ حواريةٌ، يتكلَّم فيه شخصٌ واحدٌ، بينما ينصتُ الآخر)) (علوش، ١٩٨٥، ص ٢٠٥، ٢٠٦)، ((وعبر استخدام المونولوج يقيم الشاعر حواراً مع الآخر)) (ثامر، ١٩٨٧، ص ٢٩٧)، و لكن هذا الحوار يختلف عن المحاوره (الديالوج) التي من شروطها أن يكون الطرف الآخر مُشاركاً في الحديث: أي (مُحاوراً) ؛ ففي المونولوج يكون الطرف الآخر صامتاً غير مشارك في الحوار، فالمونولوج إذاً ((يشكل محاولة للخروج من أسر الداخل نحو الخارج من الأنا إلى الشخص الآخر. والشاعر في ذلك غالباً ما يخاطب شخصية درامية لها وجودها المستقل قد تمثل كائناً حقيقياً يتوجّه إليه الشاعر بالخطاب ، أو يكون بمثابة رمز مجسد لحقيقة معنوية أو مجردة كالثورة، أو القضية، أو الحزن أو ما شابه متجسدة في اهاب شخصية درامية حقيقية ، وقد تمثل هذه الشخصية الوجه الآخر لشخصية الشاعر نفسه مُجسّدة و مُشخّصة ككائن له استقلاله، و يضع بينه وبين الشاعر مسافة مُعيّنة)) (ثامر، ١٩٨٧، ص ٢٩٧).

وأكثر قصائد الشعر العربي من المونولوج؛ لأنَّ الشعرَ - كما معروف - يُشكِّل رسالة إنسانية من الشاعر إلى المتلقِّي. (رحمة، ٢٠١٣، ص ١٢١).

فالشاعر أوصل رسالته و عبّر عن حزنه وألمه - عبرَ هذا الحوار - في مشاهد درامية نقلت

الأحداث إلى المتلقِّي.

و هذه القصائد لا يُمكن أن نعدّها غنائية؛ لأنَّ الملامح الدرامية بارزة فيها، كما لا يمكن أن نعدّها درامية خالصة؛ لأنَّ العاطفة و الوجدان و المشاعر الذاتيّة من أساسياتها، كما أنّ صوت الشاعر يتفاوت فيها بين الظهور و الاختفاء؛ فالشاعر يصوّر المشاهد تارة، و يعبّر عن مشاعر حزنه و ألمه تارةً أخرى، و مِنْ هنا فإنَّ بإمكان البحث أن يضع تلك القصائد بين الغنائية و الدرامية.

الخاتمة:

- إنّ من أبرز النّاتج التي توصلَ لها البحث:
- ١- تنقسم قصيدة الرّثاء - في العصر العباسي - على ثلاثة أقسام: قصيدة غنائية (وجدانية)، و ثانية دراميّة، وثالثة تقع بين الغنائية والدراميّة.
 - ٢- تعبّر قصيدة الرّثاء الغنائية عن مشاعر الشاعر الذاتية و اختلاجات نفسه وما يعتريه من الحزن والألم.
 - ٣- تصوّر قصيدة الرّثاء الدرامية مشاهد الأحداث و تنقل المتلقّي من مجرّد سامع أو قارئ إلى مُشاهد يعيش داخل النّصّ الشّعريّ و كأنّه يرى الأحداث ماثلة أمامه عبّر التصوير الدرامي.
 - ٤- في الرّثاء الدراميّ يختفي صوت الشاعر وراء صوت الراوي، فلا يظهر الشاعر بل يظهر البطل (المزّي) مُهيمناً على الحوادث والوقائع التي ترد في القصيدة، وهذا اللون يقترب من الشعر الملحمي.
 - ٥- اختلفت معاني الرّثاء - في الشعر العباسي - فكانت أكثر حميميّة و صدقاً تبعاً للعلاقة التي تربط الشاعر بالمرثي، فالشاعر النّديم الذي يلزم الخليفة في حلّه وفي ترحاله، في ليله وفي نهاره، يكون الفقد كبيراً في نفسه إذا ما توفّي هذا الخليفة، إذ يكون الفقدُ فقدَهُ دون النّاس؛ لذلك نرى أنّ صوت الشّاعر بارزاً في القصيدة و مُقترّب من الغنائية في تجسيد مشاعره.
 - ٦- تتجلّى الدراميّة - بشكلٍ بارز - في رثاء الشعراء للوُود، فهو على عكس رثاء النّدماء للخلفاء؛ ففي رثاء الوُود يحتلّ الشاعر صوت الراوي مُخفياً وراء حديثه الذي يتمثل في دُكر الوقائع و تجسيد الصفات الملحميّة التي عُرف بها المرثي.
 - ٧- هناك نوع آخر من القصائد لا يُمكن أن نعدّها غنائية؛ لأنّ الملامح الدرامية بارزة فيها، كما لا يمكن أن نعدّها درامية خالصة؛ لأنّ العاطفة و الوجدان والمشاعر الدّائيّة من أساسياتها، كما أنّ صوت الشاعر يتفاوت فيها بين الظهور و الاختفاء؛ فالشاعر يصوّر المشاهد تارة، و يعبّر عن مشاعر حزنه و ألمه تارةً أخرى، و من هنا فإنّ بإمكان البحث أن يضع تلك القصائد بين الغنائيّة و الدرامية. واتّسم أغلب الرّثاء التي قيل في المرأة/ الزوج بهذا الأمر.

المصادر والمراجع:

- الكتب:

[١] القرآن الكريم.

- [٢] إسلمن (مارتن)، فنّ الدراما: كيف تخلق العلاقات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة، ترجمة: أسامة عبد المعبود طه، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.
- [٣] الأسمر (راجي)، المُعجم المفصّل في علم الصّرف، مراجعة: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ١٩٩٧م.
- [٤] بنتلي (ايرك)، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.
- [٥] بهجت (منجد مصطفى)، الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، مؤسسة السياب، لندن، الطبعة الثالثة، ٢٠١٢م.
- [٦] التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.
- [٧] ثامر (فاضل)، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- [٨] جديتاوي (هيثم محمد قاسم)، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشّار بن برد إلى المتنبي، مؤسسة حمادة للدراسات والنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.
- [٩] جرير، ديوان جرير، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت.
- [١٠] جمعة (عدنان عبد الكريم)، اللغة في الدرس البلاغيّ، دار السّيّاب، لندن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- [١١] حسين (مسلم حسب)، الشعرية العربية (أصولها و مفاهيمها وإتجاهاتها)، منشورات ضفاف، بيروت/ دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق/ البصرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- [١٢] ابن أبي حفصة (مروان)، شعر مروان بن أبي حفصة، تحقيق: حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٩م.
- [١٣] الحلّي (عبد الحسين عباس علي)، الرّثاء في الشّعر العربيّ: العصر العبّاسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار القارئ، بيروت/ دار الكتاب العربي، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- [١٤] الحمصيّ (ديك الجن)، ديوان ديك الجن الحمصيّ، جمع وتحقيق ودراسة: مظهر الحجّي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.
- [١٥] الحملوي (احمد)، شذا العرف في فنّ الصرف، مؤسسة أنوار الهدى للطباعة والنشر، إيران، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣م.
- [١٦] الخطيب (بشري محمد علي)، الرثاء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، ١٩٧٧م.
- [١٧] الخياط (جلال)، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٢م.
- [١٨] النداق (عمر)، التلاوي (محمد نجيب)، مبروك (مراد عبد الرحمن)، تطور الشعر الحديث والمعاصر، دار الأوزاعي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

- [١٩] أبو دلّامة، ديوان أبي دلّامة، شرح و تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الجبل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
- [٢٠] الدوخي (حمد محمود)، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دار سطور للنشر والتوزيع، العراق/ بغداد، الطبعة الثانية، ٢٠١٧م.
- [٢١] الزبّاعي (عبد القادر)، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- [٢٢] الزبيدي (صلاح محمد)، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- [٢٣] الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٤م.
- [٢٤] الزيات، ديوان ابن الزيات: محمد بن عبد الملك الزيات سيرته، أدبه، تحقيق ديوانه، يحيى الجبوري، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- [٢٥] الشويدي (ناظم حمد)، حركية الصراع في القصيدة العباسية، دار العرب/ دار نور، دمشق/ سوريا، ٢٠١٢م.
- [٢٦] الشعباني (ابراهيم محمد)، الشعر العباسي بين دوافع الإبداع وسلطة التلقي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.
- [٢٧] شغيدل (كريم)، تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
- [٢٨] الصائغ (عبد الإله)، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- [٢٩] العامري (كامل عويد)، معجم النقد الأدبي الحديث، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.
- [٣٠] عتيق (عبد العزيز)، علم البيان، دار الأفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- [٣١] العطوي (مسعد بن عيد بن مسعد)، الشعر الوجداني في المملكة العربية السعودية، الأولة للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الثانية، ١٤٢٠هـ.
- [٣٢] علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت /سوشبريس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- [٣٣] عليم (محمد عبد الفتاح)، شعريّة المشهد "دراسة في الأنماط والنصيّة"، دال للنشر والتوزيع، سورية/ دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.
- [٣٤] عيسى (هشام الشيخ)، الحياة والموت والزمن في الشعر العباسي، دائرة البحوث والدراسات، العراق/ بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- [٣٥] غزوان (عناد)، المراثة الغزليّة في الشّعر العربي، مطبعة دار الزّهراء، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م.
- [٣٦] الغضنفر (منتصر عبد القادر)، عناصر القصة في الشعر العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١-٢٠١٢م.
- [٣٧] فضل (صلاح) قراءة الصورة وصور القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.
- [٣٨] كاطع (فلاح حسن)، رثاء النساء في الشّعر العباسي من سلطة العرف إلى إنجاز الهوية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٩م.

- [٣٩] اللامي (كريم محسن)، الأمل واليأس في الشعر الجاهلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- [٤٠] لعكاشي (عزيز)، مستويات الأداء الدرامي عند رؤاد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- [٤١] المرابي (أحمد مصطفى)، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، المكتبة العصرية، بيروت/لبنان، ٢٠٠٨م.
- [٤٢] مطلوب (أحمد)، البصير (كامل حسن)، البلاغة والتطبيق، مطابع بيروت الحديثة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، د.ت.
- [٤٣] ابن منظور، لسان العرب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
- [٤٤] نافع (عبد الفتاح)، الشعر العباسي: قضايا وظواهر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- [٤٥] النخيلة (حسن عبود)، خطاب الصورة الدرامية، منشورات ضفاف، بيروت/ دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق/ البصرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- [٤٦] أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- [٤٧] الهاشمي (أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، إشراف: صدقي محمد جميل، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، الطبعة الثانية، د.ت.
- [٤٨] وهبة (مجددي)، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت، لبنان، ١٩٧٤م.
- الرسائل والأطاريح:
- [١] بسيوني (جمال علي زكي)، الاتجاه الوجداني في شعر مهيار الذلّيمي (دراسة في الرؤية والأسلوب)، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ.د. أحمد يوسف علي، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، ٢٠٠٨م.
- [٢] رحمة (رؤى عبد الأمير)، شعرية الزوال في الشعر الأندلسي (رثاء دولة بني عباد اختياراً)، رسالة ماجستير، بإشراف: أ.م.د. خالد لفته باقر، جامعة البصرة، كلية الآداب، ٢٠١٣م.
- [٣] عمرون (سهيلة)، جماليات الاتجاه الوجداني الرومانسي في الشعر العربي الحديث (قصيدة "النهر المتجمد" لميخائيل نعيمة أنموذجاً)، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة محمد بوضياف - المسيلة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٧م.
- [٤] القرالة (إلهام اسليم)، الاتجاه الوجداني في الشعر الشامي في القرنين السادس والسابع الهجريين، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ.د. شفيق محمد الرقب، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، ٢٠١٣م.
- الثوريات:
- [١] أزوغ (إبراهيم)، الرواية الحلمية والتحليل النفسي "نظرية تأويل الأحلام باعتبارها شكلاً نقدياً"، مجلة فصول، المجلد (٢/٢٦)، العدد (١٠٢)، شتاء ٢٠١٨م.
- [٢] عبد الرحمن (طلال) السيناريو والمونتاج في شعر جاك بريفييرا، مجلة الجامعة (تصدر عن جامعة الموصل)، العدد العاشر، السنة السابعة، ١٩٧٧م.