آداب Adab
مجلة كلية الآداب جامعة الخرطوم
Journal of Faculty of Arts. University of Khartoum

ISSN 0302- 8844

مجلة علمية نصف سنوية محكمة. تصدر عن كلية الآداب – جامعة الخرطوم

العدد ٤٥. يوليو ٢٠٢١م

هيئة التحرير

رئيس التحرير

أ.د. حمد النيل محمد الحسن

مدير التحرير

أ.د. أزهري مصطفى صادق علي

أعضاء هيئة التحرير

أ.د. يحيى فضل طاهر

أ.د. فيروز عثمان صالح

د. سلمى عمر السيد

د. هالة صالح محمد نور

الهيئة الاستشارية

أ.د. فدوى عبد الرحمن على طه

أ.د. على عثمان محمد صالح

أ.د. جلال الدين الطيب

أ.د. رقية السيد بدر

أ.د. مبارك حسين نجم الدين

د. يونس الأمين

د. محاسن حاج الصافي

د. حسن على عيسى

د. تاج السر حران

توجه المراسلات باسم رئيس التحرير: كلية الآداب جامعة الخرطوم. ص. ب ٣٢١

أو ترسل على البريد الإلكتروني: adabsudan@gmail.com

المحتويات

القسم العربي

التناص، قراءة تطبيقية في بنية النص. "ديوان الهمداني نموذجاً". د. محمد مسعد سعيد سلامي..... ١

الأثر النَّفسيُّ والوجدانيُّ في منهج عبد القاهر الجرجانيّ. النَّقديّ والبلاغيّ. د. صدِّيق مصطفى الريَّح.. ٣٨

قصيدة سعدى بنت الشمردل الجهنية في رثاء أخيها أسعد. (دراسة تحليلية). د. مسفر بن محمد الأسمري..... ٦٥

البناء العارض للأسماء في الدّرس النّحويّ. أ. محمود سعيد خميس حسب الله ، د. زكي عثمان عبد المطلب عمر..... ٨٥

البنيةُ الإيقاعيّةُ وأثرُها في إذْكاءِ عاطفةِ الحُزْنِ لدي الشّاعر والمتلقّي مَرْثيّاتُ الهادي آدم نموذجا. د. علي عبد الله إبراهيم أحمد..... ١٠٥

مسألة تناوب حروف الجر. د. محي الدين محمد جبريل محمد ١٦٠

المعتقدات السودانية في الشعر السوداني. أ.د. حمد النيل محمد الحسن إبراهيم..... ١٩٠

النيل والصحراء في ضوء نتائج أبحاث مشروع كدرمة الآثاري بإقليم الشلال الثالث. د. محمد البدري سليمان بشير..... ٢٠٧

دخول الإسلام بلاد السودان قبيل القرن السادس عشر الميلادي. د. عبدالرحمن ابراهيم سعيد علي. ٢٤١

جمعية ود مدني الأدبية ودورها السياسي والثقافي والاجتماعي في الحركة الوطنية السودانية. د. عمر عبد الله حميدة..... ٢٧٦

القسم الأجنبي

Radio as a Disseminator of Copyrighted Literary and Artistic Works a Descriptive Study of Radio Omdurman, Sudan. Amel Ibrahim Ahmed Abuzaid…….. 307

The Healing Power of Personal Narrative. Amel Mohamed Saeed Bayoumi…….. 325

قواعد النشر وشروطه

آداب مجلة علمية محكمة تصدر في يونيو وديسمبر من كل عام عن كلية الآداب جامعة الخرطوم وتقبل البحوث في مجالات الآداب والفنون والعلوم الإنسانية مع مراعاة الآتي:

١. ألا يكون البحث المقدم للمجلة قد نشر أو قدم للنشر في مكان آخر.
٢. تخضع البحوث المنشورة في هذه المجلة للتحكيم العلمي الذي يتولاه أساتذة مختصون وفق ضوابط موضوعية.
٣. تسلم نسختان مطبوعتان من البحث على معالج نصوص (حاسوب) مع أسطوانة مدمجة تحتوي على البحث. أو ترسل على البريد الإلكتروني adabsudan@gmail.com.
٤. يراعى في البحث أن يتراوح حجمه بين ٣٠٠٠-٥٠٠٠ كلمة، ويرفق الباحث مستخلصاً باللغتين العربية والإنجليزية لبحثه بما لا يتجاوز صفحة واحدة (٢٠٠) كلمة، ويذيل هذا المستخلص بما لا يزيد على خمس كلمات مفتاحية تبرز أهم المواضيع التي يتطرق إليها البحث. ويراعى أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث، والجامعة أو المؤسسة الاكاديمية وعنوان البريد والبريد الالكتروني.
٥. تنشر المجلة مراجعات الكتب بحدود (٢٠٠٠) كلمة كحد أقصى، على ألا يكون قد مضى على صدور الكتاب أكثر من عامين، ويدون في أعلى الصفحة عنوان الكتاب واسم المؤلف ومكان النشر وتاريخه وعدد الصفحات. وتتألف المراجعة من عرض وتحليل ونقد، وأن تتضمن المراجعة خلاصة مركزة لمحتويات الكتاب. مع مراعاة الاهتمام بمناقشة مصداقية مصادر المؤلف وصحة استنتاجاته.
٦. أن يوثق البحث علمياً بذكر المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث في نهاية البحث. وترتب المراجع في نهاية البحث هجائياً على ألا تحتوي قائمة المراجع إلا على تلك التي تمت الإشارة إليها في متن البحث. يشار إلى جميع المصادر في متن البحث كالطريقة التالية (اسم العائلة. سنة النشر. الصفحة او الصفحات) مثال: (Adams. 2000. 14). وتوثق في قائمة المراج والمصادر كما يلي:

للكتب:

- أحمد بدوي. **أسس النقد الأدبي عند العرب**، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٦٤م.

للمقالات:

- قاسم المومني. علاقة النص بصاحبه دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية، **عالم الفكر**، الكويت: العدد الثالث يناير/ مارس ١٩٩٧م. ١١٣-١٢٨.

٧. تعبر البحوث التي تنشرها المجلة عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة أو أية جهة أخرى يرتبط بها صاحب البحث.
٨. لهيئة التحرير الحق في إدخال التحرير والتعديل اللازمين على الأبحاث. وتعد هيئة التحرير رأي محكم المقال نافذاً بالنسبة لنشر البحث أو عدمه أو إدخال التعديلات التي يوصي بها المحكم.

البنيةُ الإيقاعيّةُ و أثرُها في إذْكاءِ عاطفةِ الحُزْنِ لدي الشّاعروالمتلقّي

مَرْثيّاتُ الهادي آدم نموذجاً

د. علي عبد الله إبراهيم أحمد

أستاذ مشارك

قسم اللغة العربية، كليّة الآداب، جامعة الخرطوم

المستخلص:

تُعنى هذه الدّراسةُ بتبيان مفهوم الإيقاع عند نقّادٍ قُدامى ومحدثين، وتوضيح طبيعة علاقته بمضامين الشّعر، وتأثيره على حالة الشاعر النّفسيّة عند الشّروع في نظم المرثيّة. وتقدّم الدّراسةُ عَرْضاً متكاملاً لمَرْثيّات الهادي آدم يشتمل على كلامٍ موجزٍ عن كلّ واحدةٍ منها، وتحديد نوع العلاقة التي كانت تربطه بالشّخص الذي قيلت فيه، وتعيين وزنها العَرُوضي، وأثر إيقاعها الخارجي في إذكاء عاطفة الحُزن الكامن في أبياتها. وتدخلُ الدّراسة – بعد ذلك- في حديثٍ مُفصّلٍ عن نوع الإيقاع الدّاخلي الواقع في كلّ مَرْثيّة، وتبيان أثره الفاعل في تأجيج عاطفة الحُزن والأسى لدى ناظمها، وإلى أيّ مدىً يقودُ هذا الإيقاعُ المتلقّي للتّفاعل مع مضمون المَرْثيّة تفاعلاً يجعله يُشاطرُ الشّاعر أحزانَه التي كانت السّببَ في وِلادة المرثيّة.

Abstract

This study concerns with the clarification of the concept of rhythm stated by old and modern critics. It also concerns with the explanation of the relationship developed between the rhythm latenting in a poem and its general meaning. It, moreover, shows to what extent the rhythm can affect the psychological state of the poet at the time of composing an elegy. To achieve such goals, the study takes al- Hadi Adam's elegies as a model. It presents a brief speech about every single elegy in which information about the occasion on which it was composed, it's prosodic measure, the nature of both external and internal rhythm occurring in it is given, along with the impact of the two mentioned rhythms on the painful state of sadness reflected by such an elegy.

مفهومُ الإيقاع عند نقّادٍ قُدامى ومُحدثين:

حظي تعريفُ مصطلح (الإيقاع) باهتمام كبير من جانب أبرز النّقاد العرب القُدامَى والمحدثين؛ فضلاً عمّا ناله من عناية واهتمام مِن قِبَلِ نقادٍ بارزين من غير العرب. وربّما كان شيخُ الكتّاب العرب أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) من أوائل الذين خاضوا في الحديث عن الإيقاع وخصوصيته في بناء القصيدة العربية التّقليدية حين قال في عبارته الّتي كَثُر تداولُها بين الباحثين وطلاّب العربية: (والمعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي والمدنيّ، وإنما الشأنُ في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج" (الجاحظ، ١٤١٦هـ، ٦٧). وعلى الرّغم من الجدل النقديّ المثير الذي أفرزنه هذه العبارة (عبّاس، ١٩٧١م، ٩٨)، إلا أنّ الذي يهمّنا هنا يكمنُ في إشارة الجاحظ إلى الإيقاع المثمثّل في الوزن العروضي وكونه العنصرَ الأهمّ في بنية القصيدة العربية. وكان قُدامةُ بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) أوّل ناقدٍ عربي يصوغ حدّاً لمفهوم الشعر في عبارته: "... قولٌ موزونٌ مقفّى يدلّ على معنى" (أبو الفرج، قدامة بن جعفر، ١٩٩٦م، ٢١-٢٣، وربما كان ابنُ طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) أوّل ناقدٍ عربيّ يذكر كلمة الإيقاع صراحةً في قوله: "وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهمُ لصوابه.." (ابن طباطبا، ٢٠٠٥م، ٢١). وذهب ابنُ رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) إلى القول بأنّ (الوزن) أهم عنصرٍ في مفهوم الشعر: "الوزنُ أعظمُ أركان حدّ الشعر، وأولاها به خُصوصية.." (القيرواني، ١٤٠١هـ، ١٣٥). وبطبيعة الحال كان أثرُ الفسلفة اليونانية واضحاً في أقوال هؤلاء النّقاد، حيث كان أفلاطون ينظر إلى موسيقا الشعر بوصفها صورةً من التّناسب المميّز الذي تولّده بنيةُ الحركاتِ المؤلّفة والمنسّقة في الزمان (حناخبار، ١٠٥)، ولعلّه يعنى بذلك الوزن العَروضي، وتبعه تلميذُه أرسطو الذي كان يرى أنَّ التّلذّذ النّفسي بالطّبع والمحاكاة، والألحان، والأوزان هو السّبب في وجود الصّناعات الشّعرية (ابن رشد، ١٩٧١م، ٧١).

هذا، وذهب جماعةٌ من النّقاد العرب القُدامى إلى الرّبط بين الوزن العَروضي للقصيدة والمعاني التي تنطوي عليها أبياتُها، إذْ يقول ابنُ طباطبا في هذا الشّأن: "فإذا أراد الشاعرُ بناءَ قصيدةٍ مخض المعنى الذي يريد بناءَ الشّعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يُلبسه إيّاه من الألفاظ التي تُطابقه، والقوافي التي تُوافقه، والوزن الذي سَلس له القولُ عليه" (ابن طباطبا، ٢٠٠٥م، ٧-٨). وتبعه أبو هلال العسكري (توفّي بعد سنة ٣٩٥هـ) في هذا الرأي بقوله: "وإذا أرادتَ أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي يريد نظمها فكرُك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى فيه

إيرادُها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية، ولا تتمكّن منه في أخرى" (العسكري، ١٤٣٤هـ، ١٢٨). وأيّدهما حازم القرطاجنّي: (ت ٧٨٤هـ) بقوله: "ولما كانت أغراضُ الشّعر شتّى وكان منها ما يُقصد به الجدُّ والرّصانةُ وما يُقصد به الهزلُ والرشاقةُ، ومنها ما يقصد به البهاءُ والتفخيم وما يُقصد به الصغارُ والتّحقيرُ، وجب أن تُحاكَى تلك المقاصدُ بما يناسبها من الأوزان ويُخيّلها للنّفوس" (القرطاجنّي، ١٩٨١م، ٨٦).

ومن المفارقات التي تستحقّ الوقوف، وإعادة النّظر تلو النظر ما ذهب إليه محمد غنيمي هلال أحدُ أشهر النّقاد العرب المحدثين في قوله: "والحقّ أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكلّ موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً من بحور الشعر القديمة" (هلال، محمد غنيمي، ٤٤١هـ). فإذا كان يعني -بعبارته هذه- أنّ النّقاد العرب القدامى لم يحدّدوا لكلّ واحدٍ من أغراض الشعر المعروفة وزناً، أو أوزاناً معيّنة يُعَدّ الخروج عنه أو عنها خطأً بيّناً من حيث المبدأ فهو محقّ فيما ذهب إليه، لأنه لم يصدر من ناقدٍ قديم كلامٌ يجمل هذا المعنى. أما إذا كان يعني أنّ في الرّبط بين الوزن ومعاني الشّعر خطأً بيّناً، يكون -عندئذ- قد خالف الآراء المذكورة آنفاً، بل يكون معترضاً على عدد غير قليل من المحدثين الذين مالوا إلى ما مال إليه القُدامى في هذا الخصوص. من ذلك قول نازك الملائكة: "إنّ الصّور والعواطف لا تصبح شعريةً إلا إذا لمستها أصابعُ الموسيقا، ونبضَ في عروقها الوزن: (الملائكة، نازك، ١٩٣). وقول علاء حسين: "تتميز فاعليةُ الوزن في الشعر العربي بارتباطها بمعاني الشعر" (البدراني، علاء حسين، ١٤٣٦هـ، ٨٣).

وإذا ما عرّجنا إلى النّقد الإنجليزي بحثاً عمّا يؤيّد هذه الفكرة أو ينفيها وجدنا صامويل تايلر كولريدج S.T. Cooleridge (ت ١٨٣٤/٧/٢٥م) يقول: "الوزنُ والصورةُ وإيحاءاتُ الجَرْس منبثقةٌ من الحالة الشّعورية المسيطرة على الشاعر في لحظة النّظم" (محمد مصطفي بدوي، ١٠١). ويقول إيفور آرمسترونغ ريشاردز I.A. Richards (ت ١٩٧٩/٩/٧م): "إنّ الإيقاع لا يمكن أن ندركه بمعزلٍ عن عناصر العمل الأدبي الأخرى، بل العلاقة بين الإيقاع والمعنى في أشكاله المتعدّدة هي التي تعني دارسَ الشّعر، وأنّ دراسة الإيقاع بمعزلٍ عن المعنى محاولةٌ مشكوكٌ في قيمتها" (ريتشاردز، ١٩٥).

وإذا ما تثبّتنا من معرفة حجم العلاقة الخاصّة بين الإيقاع ومضامين الشّعر، ربّما يكون من المناسب القولُ إنّ الشاعرَ لم يكن مضطراً لتعمّد اختيار وزنٍ عَروضيٍّ محدّد يصبّ فيه لواعجَ نفسه وانفعالاتها ساعةَ نظم القصيدة، بل يحدث هذا الأمرُ -عادةً- بطريقةٍ عفوية لا

تتحكّم فيها سوى موهبة الشّاعر الفطرية، وقوّة أخيلته، وقدراته اللغوية، وامتلاكه لسائر أدوات النّظم والتأليف الشّعريين. ولذلك تميل هذه الدّراسة إلى ما تواضع عليه النّقادُ المذكورون أعلاه من وجود هذه العلاقة المتينة بين الإيقاع بنوعيه: الخارجي والداخلي ومعاني الشعر ودلالاته المختلفة، ولهذا السبب أصبح تعدّدُ الأوزان وتنوّعُها أمراً حتمياً نسبةً لتعدّد أغراض الشعر، وتنوّع المواقف والمناسبات التي تحرّك وجدان الشاعر، وهذا هو الشيءُ نفسُه الذي أثبته عبدُالله الطيب في قوله:" فاختلافُ أوزان البحور نفسُه معناه أنّ أغراضاً مختلفةً دعت إلى ذلك، وإلاّ فقد كان أغنى بحرٌ واحد، ووزنٌ واحد" (عبدالله الطيب، ١٤٠٩هـ، ٧٢).

وبناءً على ما تقدّم ذكرُه بات الحديثُ عن جوهر هذه الدّراسة وما تفرضه من تفاصيل أمراً مُتاحاً حتى تصل إلى غاياتها المنشودة المتمثّلة في حصر المرثيات التي أودعها الهادي آدم في دواوينه الثّلاثة المذكورة أدناه والتعرف على مناسبة كلّ واحدةٍ منها، وتحديد وزنها العَروضي الذي أسهم، بشكلٍ أو بآخر، في تشكيل معانيها والخروج- من ثمَّ- إلى التّعرّف على طبيعة الإيقاع الداخلي الواقع في كلّ مرثية، وتلمّس الأثر الذي أحدثته تفاصيل هذه الإيقاع، وجزئياتُه المختلفة في حجم الحُزن الذي كان سبباً في إلهام الشاعر، وولادة المرثيّة. ليس ذلك فحسب، بل لابدّ من إبراز الإشارات النّقدية التي تُسهمُ في الكشف عن أيّ مدَىً يكون وقعُ هذه المرثيّة، أو تلك في نفس المتلقّي.

مرثيّاتُ الهادي آدم، و إيقاعاتُها الخارجيّة:

نبذة مختصرة عن حياة الهادم آدم:

وُلد الشاعرُ السّوداني الهادي آدم في مدينة الهلالية الواقعة شرق النيل الأزرق بولاية الجزيرة سنة سبع وعشرين وتسمائة وألف للميلاد، وتُوفّي- رحمه الله- في التّاسع والعشرين من نوفمبر سنة ستّ وألفين. له ثلاثة دواوين منشورة، هي على التّوالي: (كوخُ الأشواق)، و (نوافذ العدم)، و (عفواً أيّها المستحيل). وأشهرُ قصائده: (توريت)، و (قريتي)، (والأم)، و (أغداً ألقاك) في ديوانه الأوّل؛ و (حكاية الطّاوس والحمار)، و (على ضوء ثقاب)، و (إيلات) في ديوانه الثاني (نوافذ العدم)؛ و (عفواً أيها المستحيل)، و (الفأر الأسمر)، و (في حضرة الأقصى) في ديوانه الأخير؛ فضلاً عن مرثيّاته المتنوّعة محلّ هذه الدّراسة، وقصائد أخرى نظمها في أواخر سنيّ عمره، أبرزها قصيدته المسمّاة، (لن يرحل النّيل) (علي عبدالله إبراهيم، ٢٠٠٩م، ١٨-٥٤).

المرثيّاتُ و إيقاعاتُها الخارجيّة:

سلك الهادي آدم طرائق القُدامي في نظم مرثيّاته من حيث البناءُ العَروضي فجاءت كلّها على أوزان الخليل المعروفة. وكما هو معلومٌ الرّثاء فنٌّ شعريّ قديم وصل أوجَ عظمته عند تُماضر الخنساء التي بكت أخويها مُعاويةَ وصخْراً بشعرٍ سيظلّ محفوراً في الذّاكرة العربية إلى مدىً بعيد، وعند مُتمّم بن نُويرة الذي رثى أخاه مالكاً بشعرٍ رصينٍ لا يملك المتلقي سوى التّفاعل معه بأعلى درجات التّفاعل.

وممّا يميّز مرثيّات الهادي آدم ويمنحها طابعاً خاصّاً وجودُ هذا التنوّع العبقريّ الذي أضفى عليها الغنى والثراء.. فالرّجل لم يقصر مراثيه في خانة البكاء على من فَقْدِ شخص واحد، ولم يحصر جهوده في هذا الفنّ النّبيل على طبقةٍ، أو حتّى على فئةٍ معيّنةٍ من الناس، بل تجده يبكي بكاءً حارّاً في هذه المرثيّة على فراق أحد أصحابه المقرّبين، أو على وفاة واحدٍ من شعراء عصره السّودانيين الذين كانت تجمع بينهم أواصرُ متينةٌ من الصّداقة والأخوّة، وتصادفه في ثالثة يرثي زعيماً سياسيّاً سودانياً فُجع الناس بخير وفاته، أو ينعي قائداً عربيّاً له من الشّعبية والجماهيرية ماله. وتجده -أحياناً- يبكي إنساناً بحُرقةٍ وألمٍ شديدين مع إنه لا يعرفُ عنه سوى كونه إعلامياً مخلصاً ومتفانياً في عمله، أو لكونه رجلاً فيه من معاني الرّقيّ والإنسانية ما فيه. ليس ذلك فحسب، بل لم تَخْلُ مرثيّاتُ الهادي آدم من استرجاع الذاكرة واستدعاء زمن قديم من أجل إظهار علامات الحزن والأسى على موت هذا الشاعر المبدع، أو ذاك ولو مرّ على موته رَدْحٌ من الزمان طويل. وفوق هذا كلّه لك أن تصادف في مرثيّاته هذا القدرَ العظيمَ من الوفاء الذي يكشف بجلاء عن معاني الإنسانية الرّاقية، وكوامن الفطرة السّليمة التي تنطوي عليها نفسُ هذا الشاعرِ الإنسان. ولم يكن وفاؤه هذا مقصوراً على أبناء جلدته، بل طار بجناحين خفّاقين ليُحلّق فوق أراضٍ خارج حدود وطنه السّودان الذي كان يكنّ له من مظاهر الحبّ والعشق ما لا تحدّه حدود.

ومن الملاحظات التي تدعمُ احتفاء الهادي آدم بمرثيّاته والعناية بمضامينها المختلفة حرصُه الصّارم على وضع عنوانٍ مميّزٍ لكلّ واحدةٍ منها يكون بمثابة العَتبة الأولى للكشف عن حجم الحزن الدّفين الذي بثّه الشاعرُ في ثنايا أبياتها؛ فضلاً عن كونه مدخلاً مناسباً يقود المتلقي إلى فضاء التّفاعل الإيجابي مع نصّ المرثية المفعم بمعاني الألم والحزن النّبيل. وفي ضوء ما تقدّم ذكرُه، بل

وبناءً على تنوّع الأوزان العَروضية التي أسهمت في تشكيل المرثيّات، ووَفْقاً لما تقتضيه طبيعةُ هذه الدراسة التّحليلية الدّلاليّة سيتمّ حصرُ المرثيات المعنيّة وترتيبُها على النّحو الآتي:

١. من بين الدّموع (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٩٣-٩٦):

نظم الهادي آدم هذه القصيدة في رثاء أمّه الحاجة نفسية الأمين (الهادي آدم، ٢٨-٢٩) - رحمها الله- سنة اثنتين وستين وتسعمائة وألف، وكان -وقتها- ابنَ خمسٍ وثلاثين سنة. وعلى الرّغم من كونها رابعَ مرثيّاته من حيث تاريخ النّظم والتّسلسل الزّمني إلاّ أنّ أثرها في نفسه كان في غاية القوّة والعنفوان، وربما كانت-لهذا السّبب- واحداً من الدّوافع والمحفّزات الرّئيسة في ميله - بعد ذلك- إلى النّظم والتّأليف في هذا الفن. جاءت هذه المرثيّةُ في سبعةٍ وعشرين بيتاً على بحر الطّويل، استهلّها الشاعرُ بقوله:

أيا دارَ تلْعَابي ومَلْهَى شبيبتي عليك سلام اللهِ بعدَ انطوائِها

أيادا / رَتَلْعابِيْ/ وَمَلْهَى / شَبِيْبَتِي

//5//5 : //5/5 : //5/5/5 : //5/5

فَعُولُنْ/ مَفاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُن

عَلَيْكِ / سَلامُلْلاَ / هِبَعْدَنْ/ طِوَائِهَا

//5//5 : //5/5 : //5/5/5 : //5/

فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفاعِلُنْ

٢. أجعفرُ هل حقّاً قضيت (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ١٥١-١٥٣):

كتب الهادي آدم هذه القصيدة الباكية في رثاء جعفر السَّوْريّ الذي وافته المنيّة سنة ستٍّ وخمسين وتسعمائة وألف إثر حادثٍ مروريّ مؤلم. وفي ذلك الزمن كان الهادي آدم يعمل محرراً في القسم الثقافي بصحيفة (الرأي العام)، وكان السَّوْريّ رئيساً للقسم المذكور، وقد أحدث خبرُ

وفاته المفاجئ حالةً من الحزن اهتزت بسببها نفوسُ محبّيه وزملائه من الصّحفيين والمشتغلين بالإعلام بصفة عامة. صبَّ الشاعرُ أبيات هذه المرثية في قالب البحر الطويل مستفتحاً إياها بقوله:

أَأَبكيكَ أم أبكي الليالي الخواليا وأنْدُبُ أيّاماً بها مِنْكَ مابيا

أأبْكِيْ /كَ أَمْ أَبْكلْ / لَيَالِ لْ / خَوَالِيَ /

//5/5 : //5/5/5 : //5/5 : //5/5

فَعُولُنْ / مَفاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُ /

وَأَنْدُ / بُ أَيْ يَامَنْ / بِهَامِنْ / كَ مَابِيَ /

//5/ : //5/5/5 : //5/5 : //5/

فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ / مَفَاعِلُ

٣. تموتُ الذُّرَى (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٢٧٥-٢٧٩):

قال الهادي آدم تحت هذا العنوان موضّحاً سبب نظمه لهذا المرثيّة التي نفث في كلّ واحدٍ من أبياتها الثلاثة والثلاثين حُزْناً عميقاً ووجعاً مُرّاً: "محجوب عبدالحفيظ شاب اختّصه اللهُ بعون المعاقين من خلال برنامجه التلفزيوني (الصلاتُ الطّيبة) الذي تحوّل إلى مؤسسة لرعاية المعاقين، والكشف عن مواهبهم وإبداعاتهم والذي ينتظره الناسُ كلَّ أسبوع بشوقٍ شديد، ولقد كانت وفاتُه المفاجئة صدمةً لشعب السّودان، وللمعاقين في المكان الأوّل" ((الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٢٧٥)، وكان البحرُ الطّويل المُتنفّس الذي بثَّ فيه الشّاعر زفراتِ حُزنه على النّحو الذي جاء في بيتها الأوّل:

أَأَرثيكَ ماَ يُجْدي الغَداةَ رِثائِيا وأبكي أَسَىً.. ماذا يُفيد بُكائياً

أَأَرْثِي / كَمَا يُجْدِلْ / غَدَاةَ / رِثائِيا

//5/5 : //5/ :5/5/5// : //5/5

فَعُولُن / مفاعيلن / فَعُولُ / مَفَاعِلُن

وَأَبْكِيْ / أَسَنْ ماذَا / يُفيدُ / بُكائِيا

//5//5 : /5// : //5/5/5 : //5/5

فَعُولُن / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِلُنْ

٤. رِثاءُ السّيّد عبدالرّحمن المهدي (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ١٢٠-١٢٣):

قالها في رِثاء السّيّد عبدالرّحمن محمد أحمد المهدي الذي شقّ خبرُ وفاته المُعْلَن في ١٩٥٩/٣/٢٤م على كلّ السّودانيين باختلاف مشاربهم السّياسية والعقدية. وذلك، لأنّ الرّجل كان من طلائع المنادين باستقلال السّودان عن التّاج البريطاني، وبذل في سبيله الغالي والنّفيس من ماله وجهوده. وكان له دورٌ بارزٌ في الحياة السّياسية والثّقافيّة في عصره، إذْ قام بتأسيس صحيفة (حضارة السّودان) سنة ١٩١٩م، وصحيفة (النيل) سنة ١٩٣٥م، إلى جانب تأسيسه لحزب (الأمّة) سنة ١٩٤٥م، ومشاركاته في (مؤتمر الخرّيجين)؛ فضلاً عن تشجيعه لتعليم أبناء السّودان وبناته بشقّيه: الديني والنّظامي، وكان -رحمه الله- من أبرز الحاضرين لإعلان استقلال السّودان في ١٩٥٥/١٢/١٩م، ومراسم الاحتفال بجلاء القوّات الأجنبية في أوّل يناير ١٩٥٦م، ولذلك كان أمراً طبَعيّاً أنْ يبكيه عددٌ من شعراء بلده الذين بادلوه وفاءً بوفاء -وكما هو الحال في المرثيّات الثّلاث المذكورة آنفاً جاءت هذه القصيدة على بحر الطّويل، حيث يقولُ مطلُعها:

أَرى عَالَماً بالحزْنِ ماجت مواكبُه وَأُفْقاً توارت شمسُهُ وكَواكبُهْ

أَرَى عَا / لَمَنْ بِلْحُزْ / نِ مَاجَتْ / مَوَاكِبُهْ

//5//5 : //5/5 :5/5/5// : //5/5

فَعُولُنْ / مفاعِيلُنْ / فَعولُنْ /مَفَاعِلُنْ

وَأُفْقَنْ / توارت شَمْ / سُهُوْوَ / كَوَاكبُهْ

//5//5 : /5// : //5/5/5 : //5/5

فَعُولُنْ / مَفَاعيلُنْ / فَعُولُ / مفَاعِلُنْ

٥. كنتَ أستاذه المعلّم (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٢٩٦-٣٠١):

نظم الهادي آدم هذه القصيدة البائيّة الباكية، والمشحونة بوجع مُرٍّ في رثاء زميله وصديق عمره الشاعر محمد عبدالقادر كَرَف المتوفّى في ١٩٨٩/٨/١٦م. جمعت بين هذين الشّاعرين علاقةٌ خاصّةٌ موغلةٌ في الخصوصية لكونهما درسا اللغةَ والأدبَ في المعهد العلمي بأم درمان، وتعلّق قلباهما بأرض الكنانة مصر، ثمّ عملا- بعد التّخرج- مدرّسين للغة العربية وآدابها لطلاب المدارس الثّانويّة السّودانية، وظلّ كلُّ واحدٍ منهما وفيّاً لهذه المهنة الشّريفة حتى بلوغ سنّ التّقاعد. صاغ الشاعرُ معاني هذه المرثية في بحر الخفيف مُصَدّراً إيّاها بقوله:

كمْ ذكَرْنا قَبْلَ الفِراقِ صِحَابا فَبَكينا أَسَىً وَذُبْنا انْتِحابا

كمْذَكَرْنا / قَبْلَلْفِرَا / قِصِحَابا

/5//5/5 : /5/5//5 : ///5/5

فَاعِلاتُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلاتُنْ

فَبَكَيْنا / أَسَنْ وَذُبْ / نَنْتِحَابَا

///5/5 : //5//5 : /5//5/5

فَعِلاتُنْ /مُتَفْعِ لُنْ / فاعِلَا تُنْ

٦. على جَدَث المجذوب (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٣٤٨-٣٥٢):

كان محمد المهدي المجذوب واحداً من مجموعة الشّعراء السّودانيين الذين كانت تجمع بينهم علاقاتُ زمالةٍ وصداقةٍ متينة زاد من خصوصيّتها بين الهادي آدم والمجذوب أنَّ كلَّ واحدٍ منهما كان ينتمي إلى أسرةٍ مشهورةٍ بالعلم والأدب، فقد كان والدُ كلّ منهما ذا حظٍّ عظيم في اللغة العربيّة وعلوم الدّين. توفّي المجذوب -رحمه الله- في الثالث من مارس ١٩٨٢م، وكان وقعُ ذلك

الحدث عظيماً في نفس الصّديق الوَفي، وكان حزنُه على فَقْده كبيراً قاده، في نهاية المطاف، إلى نظم هذه المرثيّة التي يقول مطلُعها على بحر الخفيف:

عَادَ وَمْضُ السَّنا رَمادَ شِهَابِ واستحال الغديرُ خَفْقَ سَرَابِ

عَادَ وَمْضُسْ /سَنَارَ مَا / دَ شِهَابِيْ

/5//5/5 : //5//5 : ///5/5

فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِ لُنْ / فَعِلاتُنْ

واسْتَحَالَلْ / غَدِيْرُ خَفْـ / قَسَرَابِيْ

/5//5/5 : //5//5 : ///5/5

فَاعلاتُنْ / مُتَفْعِ لُنْ / فَعِلاَتُنْ

٧. ذكري أبي العَلاءِ المَعَرّي (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ١٦٢-١٦٤):

بمثلِ وفائه لزملائه وأصدقائه من شعراء عصره السّودانيين، كان الهادي آدم وَفيّاً لشعراء العربية القُدامي، بل كان بمثابة الرّاوية لأبي الطّيب المتنبّي وأبي العَلاء المعرّي على وجه الخصوص، حيث كان محفوظه من شعرهما أمراً يُثيرُ الدّهش والإعجاب، وكان طبَعيّاً -والحال كذلك – أن نصادف في ثنايا شعره قصيدةً على بحر الخفيف يُناجي فيها أبا العلاء قائلاً في مطلعها:

قُمْ تَعالَ القِنَا خطيباً مُبيناً كيفَ أَلْفيتَ عالَمَ الخالِدينا

قُمْ تَعَالَ لْ / قِنَاخَ طِيْ / بَنْ مُبِينا

/5//5/5 : //5//5 : /5//5/5

فَاعِلاتُنْ / مُتَفْعِ لُنْ / فاعِلا تُنْ

كَيْفَ أَلْفَيْ / تَعالَمْ / خَالِدِينَا

/5//5/5 : //5//5 : /5//5/5

فاعِلاتُنْ / مُتَفْعِ لُنْ / فاعِلاتُنْ

٨. وقْفةٌ على تمثال مصطفى كامل (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٨١ – ٨٣):

كان مصطفى كامل زعيماً سياسياً وكاتباً مصريّاً مشهوراً. تقول عنه مقالاتٌ كثيرةٌ مبثوثةٌ في الشّبكة العنكبوتية إنّه كان يُلقّب بالباشا، وفتى مصر الأوّل، وهو أوّل مَن ألّف مسرحيّةً مصريّةً باسم (فتح الأندلس)، وحمل كتابُه الأوّلُ اسم (المسألة الشّرقية)، وأسّس الحزب الوطني قبل مائة يوم من وفاته التي حدثت في العاشر من فبراير سنة ١٩٠٨م. استثمر الهادي آدم فترة دراسته في مصر في التّعرف على كثيرٍ من ثرواتها الثّقافية والأدبية والسّياسيّة، فكان - من ضمن ذلك- وقوفُه شعراً على تمثال هذا الرجل الذي عمّت شهرتُه الآفاق، وكثر الحديثُ عنه بين النّاس هنا وهناك. جاء في مطلعُ هذه القصيدة النّونيّة على بحر الخفيف على هذا النّحو:

عِمْ صَباحاً بِوَقْفةِ الخُلْدِ واهْنا أَيُّها الخالدُ الذي ليس يَفْنَى

عِمْ صبَاحَنْ / بِوَقْفَتِلْ / خُلْدِ وَهْنَا

/5//5/5 : //5//5 : /5//5/5

فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِ لُنْ / فاعِلاَتُنْ

أَيْهُلْخَا / لِدُلْلَذِيْ / لَيْسَيَفْنَا

/5//5/5 : //5//5 : /5//5/5

فاعِلاتُنْ / مُتَفْعِ لُنْ / فاعِلاتُن

٩. أكَذَا تُفارِقُنا (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٣٣٨ – ٣٤٢)؟

قالها في رثاء جمال عبدالنّاصر أشهر رؤساء الدّول العربيّة في القرن العشرين الميلادي، والمتوفّى في الثّامن والعشرين من شهر سبتمبر ١٩٨٠م، وكان عبدُالنّاصر دائمَ المناداة بوحدة الشّعوب العربية، الشيء الذي أكسبه جماهيريةً عارمة في البلدان العربية المختلفة، وكان خبرُ موته المفاجئ مُلهماً لكثيرٍ من شعراء العربية بقوافٍ فيها من آيات الحزن والألم ما فيها، وربّما كان الهادي آدم من أوائل المتفاعلين مع خبر وفاته:

أَكَذا تُفارِقُنا بغير وداعٍ ياقبلةَ الأبصارِ والأسماعِ

أَكَذَاتُفا / رِقُنابِغَيْ / رِوَدَاعي

///5//5 : ///5//5 : ///5/5

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُ

يَا قِبْلَتَلْ / أَبْصارِوَلْ / أَسْمَاعيْ

/5/5//5 : /5/5//5 : /5/5/5

مُتْفاعِلُنْ /مُتْفاعِلُنْ / مُتْفاعِلْ

١٠. عِنْدما صَمَتَ الهَزار (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٣٤٣ – ٣٤٧):

تجسّدُ هذه المرثيّةُ -بجلاء- خصلة الوفاء التي عُرف بها الهادي آدم، وأصبحت جزءاً أصيلاً في نمط حياته وسلوكه العام. فإذا كانت أمُّ كلثوم قد وفّرت له قدراً من الشّهرة والذّيوع في البلدان العربية لم يحدث قطُّ أن ناله شاعرٌ سوداني حتّى جعلت اسمه على كلّ لسانٍ ممّن يعشَقون الأدبَ والفنّ الرفيع بسبب أدائها المتميّز لرائعته (أَغداً ألقاك)... إذا كان ذلك كذلك ها هو الرّجلُ يعانق أسبابَ الوفاءِ في موقفٍ لا يليقُ به سِوَى التّحلّي بأسمى درجات الحبّ والوفاءِ، فخرجت إلى الحياة هذه المرثيةُ على بحر الكامل حاملةً بين ثنايا أبياتها حُزْناً دفيناً، ووجعاً ظاهراً مشهوداً:

ماذا بكفّكَ مِنْ أَسَىً ودموعٍ حتّى تُؤجّجَ لَوْعةَ المَفْجوعِ

مَاذَا بِكَفْ / فِكَمِنْأَسَنْ / وَدُمُوعِي

/5/5//5 : ///5//5 : ///5/5

مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ / مُتَفاعِلْ

حَتْتَا تُؤَجْ / جِجَلَوْ عَتَلْ / مَفْجُوعِي

/5/5//5 : ///5//5 : /5/5/5

مُتْفاعِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ / مُتْفاعِلْ

١١. ألحانٌ وأشجان (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٣٥٣- ٣٥٨):

ذكرنا آنفاً أنّ الهادي آدم كانت تربطه علاقاتُ صداقةٍ متينة مع شعراء عصره السّودانيين: محمد المهدي المجذوب، ومحمد عبدالقادر كرف، وإدريس جمّاع، ومنير صالح عبد القادر، وحامد الجعيلي، ومصطفى طيّب الأسماء، وكانوا يعقدون لقاءاتٍ ومجالس دورية في نادي الخريجين، وقهوة العم مصطفى في أم درمان التي كانت بمثابة المنتدى الثقافي والأدبي(الهادي آدم، ٢٠٠٢م،٣٨-٤١). وكان الشاعرُ والناقدُ السّوادني محمد محمد علي واحداً من هؤلاء، وعضواً فاعلاً في لقاءاتهم الدّوريّة، وكانت تربطه مع الهادي آدم علاقةٌ فيها قدرٌ أكبرُ من الخصوصية لأسبابٍ عديدة، منها: أنهما درسا في معهد أم درمان العلمي، والتحقا بكليّة دار العلوم بالقاهرة، وعمل كلٌّ واحدٍ منهما في مجالي الصّحافة والتّدريس. وممّا زاد من متانة هذه العلاقة وخصوصيّتها أنهما كانا يسكنان في منطقة واحدة في مدينة الخرطوم (بحري)، وكانا يلتقيان بصورة شبه يوميّة، ولذلك عزّ على الهادي آدم فقد رفيق دربه الذي نعاه النّاعي في الثّامن والعشرين من سبتمبر ١٩٧٠م، فبكاه بكاءً حاراً في مرثيّة من بحر البسيط أطلق عليها اسم (ألحانٌ وأشجان)، وهو الاسم نفسه الذي اختاره محمد محمد عليّ لديوانه الأوّل، وجاء مطلعها هكذا:

غاضتْ مع الفجر ألحانٌ وأشجانٌ فهاجتِ القلبَ آلامٌ وأحْزانُ

غَاضَتْمَعَلْ / فَجْرِأَلْ / حانُنْوَ أشْ / جانُو

/5/5 : /5/5//5 : /5//5 : /5/5//5

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فاعِلْ

فَهَاجَتِلْ / قَلْبَأَ اْ / لَأمْنْوَأحْ / زانُو

/5/5 : /5/5//5 : /5//5 : //5//5

مُتَفْعِلُنْ / فاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فاعِلْ

١٢. فقدٌ عظيم (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٨٤-٨٨):

لم يذكر الشّاعرُ اسم الشّخص الذي قيلت في فقده العظيم هذه القصيدة المفعمة بشتّى ألوان الحزن والأسى الذي عمّ العالَم بأكمله بعد حربه العالمية الثانية (١٩٣٩م – ١٩٤٥م)، وازدادت الأمورُ سُوءاً في أثناء - وبعد- حرب الكوريتين (١٩٥٠م، -١٩٥٣م). وعلى الرغم من إعادة النظر في محتوى القصيدة مرّاتٍ ومرّات وسؤال اثنين من أبناء ناظمها، إلا أنّ هذه الدّراسة لا تستطيع الجَزمَ بأنّها قيلت في فَقْد هذا الشّخص أو ذاك على وجه التّحديد. لكن، وبإمعان النّظر في تاريخ نظمها المسجّل في ديوان (كوخ الأشواق) (الهادي آدم، ٦٨) الذي يرجع إلى سنة ١٩٥٣م، وربط هذا بالإشارات الواردة في متنها ترجّح الدراسة أنها قيلت في فقد واحدٍ من قادة المنظّمة العالمية، أو من زعماء ما كان يُعرفُ بدول عدم الانحيار. وبصرف النّظر عن معرفة حقيقة هذا الأمر، تُعَدُّ القصيدةُ إضافةً نوعيةً لموضوع هذه الدّراسة، حيث جاءت على بحر السّريع بهذا المطلع:

هَادِيكَ قدْ شفَّ الضّنا جسمَهُ كيفَ تركتَ الكَوْنَ مِنْ بَعْدِهِ

هَادِيْكَقَدْ / شَفْفَضْضَنَا / جِسْمَهُو

/5/5//5 : /5/5//5 : /5//5

مَسْتَفْعِلُنْ / مَسْتَفْعِلُن / فاعِلُنْ

كَيْفَ تَرَكْ / تَلْكَوْنَ مِنْ / بَعْدِهِيْ

/5//5 : /5/5//5 : /5///5

مَسْتَعِلُنْ / مَسْتَفْعِلُنْ / فاعِلُنْ

وهكذا، حفلت دواوين الهادي آدم باثنتي عشرة مرثيّةً كانت لكلّ واحدةٍ منها قصّةٌ وحكايةُ، ويكمن في كلّ واحدةٍ منها حُزْنٌ تكاد القلوبُ تتفطّر من شدّته، وتنْشَقُّ الصدور من قوّة تأثيره. ولو حرص المتلقي الإيجابي على إطالة النّظر في معاني النّصّ الكامل لكلّ مرثيّة في مكانه المبيّن في صفحات هذه الدّراسة؛ سيتثبّت -بلا ريبٍ- من صحّة أنّ الرِّثاء في شعر الهادي آدم فنٌّ له مذاقٌ خاص، وأنّ شاعريّة هذا الرّجل الذي غمر الحُزْنُ جانباً من حياته كانت تتألقُ وتتجلّى كلّما عرف قلمُه إلى الرِّثاء سبيلاً.

ولعلك تلاحظ، من العَرْض المقدّم آنفاً، أنّ مرثيّات الهادي آدم جاءت على وجه الحصر هكذا: أربع على بحر الطويل، ومثلها على بحر الخفيف، واثنتان على بحر الكامل، وواحدة على البسيط، وأخرى على السّريع. ولقد ذكرنا - سلفاً- أنّ الشّاعر عندما يشرعُ في نظم قصيدةٍ ما لا يتعمّدُ اختيارَ وزنٍ مُعيّنٍ يصبُّ فيه خلجات نفسه المرهفة، بل يطلق العنان لربّة الشّعر فتخرج القصيدةُ مبنيةً على هذا الوزن أو ذاك. وما ذكره النّقادُ وأهلُ الاختصاص من أنَّ هذا الوزنَ يتناسبُ مع هذه الأغراض الشّعرية، وذاك الوزن يتناسبُ مع تلك لا يعدو عن كونه أمراً توصلوا إليه بعد عملٍ مُضْنٍ من التتبّع والاستقصاء، وعقْد المقاربات والمقارنات بين طبيعة إيقاع الوزن المعيّن ومضامين القصائد الموروثة التي نُظمتْ وَفْقَ تفعيلاته المعروفة. وعليه، يكونُ المحدِّدُ للبحر العروضي ساعةَ نظم القصيدة مقصوراً على حجم موهبة الشاعر الفطريّة، ومدَى امتلاكه لأدوات النظم وآلياته المختلفة، ومن بعد تتمُّ معرفةُ الأثر الذي أحدثه الوزنُ في إيقاع القصيدة الخارجي، ومن ثمَّ في مضمونها ودلالاتها المتعدّدة.

وبالوقوف عند أوزان المرثيّات- محلّ الدراسة- نجد أنّ ثمانيَ منها جاءت على بحري الطّويل والخفيف اللذين يُضفيان قدراً كبيراً من الهيبة والجلالة على الشّعر بصفة عامة، وفنّ الرّثاء على وجه الخصوص. فمن الملاحظ أنّ الإيقاع الكامن في تفعيلات أيٍّ من هذين البحرين يُسهم بدورٍ فاعلٍ في تجسيد معاني الحزن التي ينوي الشاعرُ بثّها في مرثيته على النّحو الذي فعله الهادي

آدم في (من بين الدّموع) و (أجعفرُ هل حقّاً قضيت؟)، و(تموتُ الذّرى) و (رثاء السّيّد عبدالرحمن المهدي) التي جاءت على بحر الطّويل؛ وفي: (كنتَ أستاذَه المعلّم)، و (على جدث المجذوب)، و (ذكرى أبي العلاء المعرّي)، و (وقفة على تمثال مصطفى كامل) التي احتضنها بحرُ الخفيف.

فممّا يؤكد خصوصية بحر الطّويل في التّعبير عن أغراضٍ شعريّةٍ عديدة قول الشّايب: ".. فالطّويلُ يتّسعُ لكثيرٍ من المعاني وإكمالها فلذلك يكثر في الفخر والحماسة، والوصف، والتأريخ" ((الشّايب، ١٩٧٣م، ص٣٢٢). وبطبيعة الحال يدخل الرّثاء في (الوصف)؛ لأنه وصفٌ لمحاسن الميّت ومآثره. وفيما يخصُّ هيبة هذا البحر وعمقه المميّز يقول عبدالله الطيب: " وحقيقةُ الطّويل أنه بحرُ الجلالة والنّبالة والجد، ولو قلنا إنه بحرُ العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها"(الطّيب،١٤٠٩هـ، ٤٨١). ويربط عبدالله الطّيب بين بحري الطّويل والبسيط من حيث خصوصية المزاج، إذْ يقول: "البسيط كما قدّمنا أخو الطّويل في الجلالة والرّوعة إلاّ أنّ الطويل أعدل مِزاجاً منه" (الطّيب، ١٤٠٩هـ، ٤١٤)، وكان القرطاجنّي من أوائل الذين التفتوا إلى الرّبط بين بحري الطويل والبسيط حين قال: "أوزانُ الشّعر منها متناسبٌ تامّ التّناسب.. كالطّويل والبسيط" (القرطاجني، ١٩٨١م، ٨٣).

وربما لا يقلّ بحر الخفيف شأناً عن سابقه خصوصاً إذا كانت قافيته تنتهي بنونٍ يليها ألفُ الإطلاق. وما من شكٍّ في أنّ لحرف الرّوي أثراً لا تخطئه أُذنٌ في جمال إيقاع الشّعر وحلاوة موسيقاه لكونه يتردّد في أواخر أبيات القصيدة بوتيرةٍ ثابتةٍ. وما من شكٍّ أيضاً في أنّ هناك حروفاً تكون أجملَ وَقْعاً، وأكثرَ ملاءمةً للرّوي عندما يكون الأمرُ متعلقاً بإظهار معاني الأسى والحزن، منها حرفا النّون والراء. فقد ذهب إبراهيم أنيس إلى القول بأنّ النّون والرّاء من أنسب الحروف للتعبير عن مظاهر الشّدّة والحزن والضّيق والقلق، لكونهما من الحروف المجهورة التي ينحبس عند النّطق بها جريُ النّفس(إبراهيم أنيس، ١٩٥٢م، ٢٧٥)، وهذا يعني-بالضّرورة- أنهما تمكّنان الشاعر من إطلاق صوتيهما من دون جهدٍ زائدٍ أو كبير عناء، وأنّ ألف الإطلاق تُفسح للشاعر مجالاً أرحب كي يمدّ صوته أثناء تَعْداده محاسن الميّت ومناقبه على النّحو الذي تفعله النائحة حين تُفجع بفقد عزيز لديها، وربما لهذا السّبب وصف عبدالله الطيب الخفيف بأنه بحر (ذو دَنْدَنة) (الطيب، ١٩٢). استمع إلى الهادي آدم يقول في المقطع الأخير من (ذكرى أبي العلاء)

عبقري الحياةِ ها نحن مازلْـ نَا حَيَارَى في جهلنا سَادِرينا

قد طلبنا في العقل مثلك نورا فوجدناه أجهلَ الجاهلينا

كلّنا في الحياة يحملُ عقلاً يحملُ الشّكَّ تارةً واليقينا

قَدْ غَزوْنا الفضاءَ بعدكَ وَثْباً وعبرنا إلى السّماكِ القُرونا

وصنعنا ما يعجزُ الجنّ عنه وبَلَوْنا الحياةَ حتى بلينا

غير أنّا من بعد ذلك عُدْنا حُسَّراً عن نفوسنا سائلينا!

واستمع إلى قوله في الأبيات الأربعة الأخيرة من (وقفة على تمثال مصطفى كامل):

أيه حدث عن (لندنَ) كيف كانت تحسب النّاسَ كالحمائم رعنا

سمعت صوتَك الرّهيبَ يهزّ الـ ـعَرْشَ من تحتها فجنت وجنا

أترى مصر كيف تنتزعُ المَجْـ ـدَ وتبني في كعبة المجد رُكْناً

كنتَ بالأمسِ مُصطفاها وأنتَ الـ يَوْم أهرامُها فنمْ مُطمئنّا

وغنّي عن القول إنّ لبحر الكامل إيقاعاً خاصّاً موغلاً في الخصوصية، ولِمَ لا يكون الأمرُ كذلك وهو من أكثر ثلاثة بحور دوراناً في الشّعر العربي، وقيل سمّاه الخليل (الكامل) لأنَّ فيه ثلاثين حركةً لم تجتمع في غيره من البحور (القيرواني، ١٣٦). وأكَّد عبدالله الطيب خصوصية وزنه وجمال موسيقاه ومناسبته لكثيرٍ من أغراض الشّعر في قوله: "بحرُ الكامل التّام ثلاثون مقطعاً، ولكنه لا يجيء تامّاً في الغالب. وهو أكثرُ بحور الشعر جلجلةً وحركات، وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقا يجعله – إن أُريد به الجدُّ- فخماً جليلاً مع عنصر ترنمّي ظاهر، ويجعله إنْ أُريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرّقة، حُلواً مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس" (الطيب، ٢٤٦).

ولعلّنا نجد في العينيتين اللتين نظمهما الهادي آدم في رثاء جمال عبدالنّاصر وأمِّ كلثوم دليلاً على صحّة هذه العبارة، ولنستمع معاً إلى هذا الجزء من رثائه جمالاً:

أكذا تفارقُنا بغير وداعِ يا مُنيةَ الأبصارِ والأسماعِ

أكذا تفارقنا و(سينا) لم تزل "تجتاح" بين ثعالبٍ وسباع

وشواهق الجولان عند مكابرٍ مُتزايدِ الآمالِ والأطماع

"والقدسُ" في أيدي اللئام تشبّثوا فيها بأشرفِ تربةٍ وبقاعِ

وبنو فلسطين الشهيدةِ أعينٌ تُدمي القلوبَ بصرخة الملتاعِ

أزمعتَ عنّا يا جمالُ مكرّماً فينا ولكن لاتَ حينَ زَماعَ

وترسيخاً للفكرة نفسها نقتطع هذا الجزء من (عندما صمتَ الهَزار):

يا أيّها النّاعي المخبرُ جازعاً مَهْلاً فما خبّرتَ غيرَ جَزُوعِ

لا تَنْعَها للعالمين مُسمّيا يا هول ما تنعى لكل سميعِ

لا تنْعَها لَقباً فما ألقابُها إلاّ لفنٍّ في الحياة رفيعِ

للطّائر الصّدّاح في جَوْف الدُّجى والفجر بين تكتّمٍ وذيوعِ

للخاطر اللمّاح يبلغ حالقاً أعيا خيالَ الشّاعرِ المطبوعِ

للهاتفين حناجراً مبحوحةً بلقاء وجهٍ للسّرور مُشيعِ

نثروا الورودَ عليه حُبّاً يالها من باقةٍ قُدسيّة التّنويع

لمهللّينَ علا دَوِيُّ أكفّهم مطراً يُباكرُ مُستهلَّ ربيع

تمضي بهم بيضِ الليالي حولها من مستعيدٍ صارخٍ وضريعِ

وممّا زاد من جماليات هاتين المرثيّتين أنْ جعل الشّاعرُ (العَيْن) رَويّاً لكل وحدة منهما، وهي حرف مجهورٌ احتكاكي له إيقاعٌ خاصٌّ ناشئٌ من درجته وشدّته (بشر كمال، محمد، ١٩٧٥م، ١٢٢)، فضلاً عن كونها حرفاً يزيد -عند تكراره- من خصوصية التعلّق الدّلالي بين أبيات القصيدة الواحدة.

ومما قيل في بحر (السّريع): "إنّه مستمدٌّ من الرّجز، وله أنواع، منها: الثّقيل الطّويل، وأكثرُها دوراناً في الشّعر ما يدخل في دائرة البحور التي بَيْنَ بَيْنَ، ويزعم العَروضيون أنّ وزن السّريع الأصلي هو: مستفعلن مستفعلن مفعولات ...مستفعل مستفعلن مفعولات" (الطيب، ١٧٩). ويرى جماعةٌ من النّقاد أنّ (السّريع) يجود في الوصف، وتصوير الانفعالات الإنسانية، ولعلّنا نصادف في المرثية التي تحمل اسم (فقد عظيم) أبلغ دليلٍ على ما وُصف به بحر السّريع .. نقتطف منها:

هاديك قد شفّ الضّنا جسمَه كيف تركتَ الكونَ من بعده

وهل مشى في النّاس أصحابُه بالعدل أم حادوا على عهده

وهل شعوب الأرض مذهولةٌ تمضي مع الغاصب في شدّه

والحربُ هل قامت بويلاتها تأخذ للسيّد من عبده

أم رفرف السّلم على أهله وقلّم الأظفارَ من أُسده

والهندُ هل نامت على يأسها والصّينُ هل مازال في قيده

وهكذا يكون أثرُ الوزن والقافية في إحداث الإيقاع الخارجي للشعر، والذي يُسهم - بدوره- في تجلّي المعنى وبيانه. وبالإضافة إلى هذين العنصرين يوجدُ عنصرٌ ثالث له دورٌ فاعلٌ في صياغة الإيقاع الخارجي للقصيدة يتمثل فيما تواضع العَروضيون على تسميته بـ (التّصريع) الذي يدلّ معناه الاصطلاحي على اتّفاق الجزء الأخير من صدر البيت والجزء الأخير من عَجُزه من حيث الإعراب، والوزن، والقافية، وعادةً يقع التّصريعُ في البيت الأوّل من القصيدة.

وربمّا لا نجانبُ الصّوابَ إنْ زعمنا أنَ التَّصريع قد يكون بمثابة الموسيقا التّصويرية الحزبيّة التي تسبق - عادةً- الإعلان عن فقدٍ عظيمٍ سيكون وَقْعُهُ على السّامعين عظيماً. وبعبارةٍ أخرى نقول ربّما يجدُ الشاعرُ في تصريعاته ما يدفعه بقوّة وحماسة إلى البَوْح بما تجيش به نفسُه من حزنٍ وألم.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد يجد الشاعرُ في تصريعاته الباكية نوعاً من التّمهيد المناسب للخوض في وصف الميّت ونعته بأفضل الصّفات وأجملها. هذا فضلاً عن تهيئة المتلقي لسماع الخبر المفجع الذي هزّ نفس الشاعر وأجّج عواطفه، ومن ثمَّ قد يكون تفاعلُ المتلقي مع هذه الفاجعة أو تلك أمراً ممكناً. وعليه لم نشعرْ بشيءٍ من الغرابة أن يكون موضوعُ التَّصريع ظاهرةً لغويةً عامّة في مرثيّات الهادي آدم على النّحو المبيّن في عرضها الفائت، إذْ لم يَغبْ التصريعُ إلاّ في واحدةٍ منها، وفي ذلك دليلٌ بيّنٌ وبرهانٌ قاطعٌ أنّ الحِسَّ الإيقاعي أو الموسيقي لدي الهادي آدم يكون في أعلى درجات توهّجه كلما همَّ الرجلُ بنظم هذه المرثيّة أو تلك.

الإيقاع الدّاخلي في مَراثي الهادي آدم:

إذا كان الإيقاعُ الخارجي أمراً موجوداً -بالضّرورة- في كلّ قصيدةٍ مكتملة الأركان من حيث الوزنُ العَروضي والقافية؛ فإنّ الإيقاع الدّاخلي في القصيدة نفسها يعتمد أوّلَ ما يعتمد على مهارات الشّاعر الفردية، وقدراته اللغوية والتّخيلية، ومدى تفنّنه في عملية النّظم والتأليف. وهذا يعني أنّ عناصر هذا الإيقاع قد تجتمع في قصيدة ما فترفع -بالتّالي- من شأنها من حيث دلالاتها اللّغوية، وموسيقاها الشّعرية مع الوضع في الحسبان أنها صادرة من شاعرٍ متمرّسٍ يمتلك من علامات الدُّرْبة والمران ما يمكّنه من تجويد شعره والارتقاء به إلى درجاتٍ رفيعة. وقد تخرجُ القصيدةُ خاليةً أو شبه خالية من عناصر هذا النّوع من الإيقاع فيكون -بالتّالي- تأثيرُها في أُذن المتلقّي ضعيفاً، أو غيرَ ذي بالٍ. ولذلك يحرصُ الشاعرُ المجيدُ عل تضمين شعره كلَّ ما هو ضروريّ من عناصر الإيقاع الدّاخلي حتّى يحقّق غايته في الوصول إلى وجدان المتلقى بأقصر طريق. هذا، وقد تواضع أهلُ الاختصاص على القول بأنّ الإيقاع الدّاخلي للقصيدة يكمن في التّكرار على مستوى الأصوات (الحروف)، والألفاظ، والجمل، ويكون أيضاً فيما يُطلق عليه اسمُ (التّوازي)، إلى جانب أشياء أخرى يحسنُ الحديثُ عنها في أماكنها. وفي المجمل، يُسهم الإيقاعُ الدّاخلي الواقع في القصيدة الجيّدة عن الحالة النّفسية، أو المِزاجية التي يكونُ عليها الشّاعرُ ساعةَ نظمها، فضلاً عن كونه عنصراً مهمّاً في توليد النّغماتِ الموسيقيّة التي تطربُ لها آذانُ الشعراءِ والمتلقّين على حدٍّ سواء. وإذا أمْعَنا النّظر في كلّ واحدةٍ من مراثي الهادي آدم المذكورة؛

سنجد الإيقاع الداخلي يُسجّل، بكلّ صورة وأنماطه، حضوراً متميّزاً على النّحو المبيّن في المساحة الآتية:

أوّلاً: التّكرارُ:

يَعُدُّ التّكرارُ عنصراً رئيساً من عناصر الإيقاع الداخلي في القصيدة، ويُعَدُّ – إلى جانب ذلك- سلاحاً ذا حَدَّين يفرض على المبدع توخّي الحذر والدّقّة عند استخدامه. فإذا حمل التّكرار معنًى جديداً، أو فائدةً أسلوبيةً كانت أم دلاليّةً فهو التّكرار المحمود الذي يقوّي معاني الشّعر، ويرفع من شأن إيقاعاته ونغماته الموسيقية. وفي المقابل، إذا لم يحمل التّكرار معنًى جديداً، أو لم يأتِ به صاحبُه لتحقيق غايةٍ بلا غيّةٍ معيّنة، يكون -عندئذٍ- تطويلاً، وهو التّكرارُ المذموم. هذا، وقد كان الهادي آدم حريصاً على استخدام (التّكرار) بصوره الثّلاث من أجل الارتقاء بالموسيقا الداخلية في مرثيّاته على النّحو المبيّن أدناه.

١. تكرار الأصوات (الحروف):

ستورد هذه الدّراسة نماذج وأمثلة لهذا النّوع من التّكرار، وطبعيٌّ سيظلّ البابُ مفتوحاً للمتلقّي للنظر المتأنّي في كلّ مرثيّةٍ في مكانها المبيّن -سلفاً- في (المجموعة الكاملة) من أجل أخذ مزيدٍ من الأمثلة والشّواهد. من أكثر الحروف التي وجدت حظّاً أكبر من التّكرار حرف (العين)، وقد ذكرنا – آنفاً- أنّه حرفٌ مجهورٌ احتكاكي له إيقاع خاص. من ذلك قول الشاعر في رثاء السّيّد عبدالرحن المهدي:

أتى العيدُ يا للعيد إن مُصابَه لعمري ما وصفٌ هناك يُقاربه

وقوله في رثاء جعفر السَّوْري:

وأين العصامي الذي بات صاعداً ذُرى المجدِ حتّى خرَّ عنهنَّ خاويا

--- ---

لئن غابَ عنّاَ جعفرٌ إنّ روحه على عهدنا مازالَ حيّاَ وباقيا

وقوله في (تموت الذّرى):

ألا أيّها النّاعي المروّع أنفساً أتعرفُ مَنْ أمسيتَ للنّاس ناعيا

وقوله في (ألحانٌ وأشجان)

لهفي على عبقريٍّ من بشاشته في العين روضٌ ومِلْءُ السّمع ألحانُ

وفي (من بين الدّموع):

أصدُّ عتيَّ الدّمع وهو مُغالبي إذا طرق الأسماعَ رَجْعُ ندائها

وقوله في مُستهلّ (عندما صمت الهَزارُ):

ماذا بكفّك من أسيً ودموع حتّى تؤجّج لوعةَ المفجوع

ومن الأصوات المهجورة التي تُذكي عاطفة الحزن حرف (النّون) الذي يتكرّر كثيراً في مَرْثيات الهادي آدم، كما في قوله في (ذكرى أبي العلاء):

أينَ بنت الجنانِ من بنت حوّاء رواءً وفنتةً وعيوناً

---------- ----------

وصنعنا ما يعجزُ الجنُّ عنه وبلونا الحياةَ حتّى بلينا

غير أنّا من بعد ذلك عُدْنا حُسَّراً عن نفوسنا سائلينا

وقوله في (ألحان وأشجان):

غاضتْ مع الفجر ألحانٌ وأشجانٌ فهاجتِ القلبَ آلامٌ وأحْزانُ

---------- ----------

نذَمُّ أيامَ دنيانا وأحْسَبُها تَذُمُنا فلها كالنّاس مِيزانُ

ومن الأصوات التي فيها غُنّة وتزيد من حلاوة الايقاع وتُفعم مواعين الحزن لدى الشّاعر عند فقده لشخصٍ عزيز حرفُ (الميم) الذي نُصادف تكراره في المرثيات في قول الشّاعر في (مصطفي كامل):

أوَمَا زلتَ مُمْعناً في أمانيك شغوفاً بحبّ مصر مُعَنّى

--- ---

كنتَ بالأمسِ مُصطفاها وأنتَ الْ يومَ أهرامُها فنَمْ مُطمئنّا

و قوله في (على جدث المجذوب):

كان مَغْدَاك يا محمدُ ومْضاً أنت مِشكاةُ سحرِه الخَلاَّبِ

من تراتيل عابدٍ مستهامٍ أو دعاءٍ من قلبه مُستجاب

وقوله في (ألحان وأشجان):

أخلى "محمّد" في السُّمار مِقعدَه كما خَلَى من هُتافِ الوُرقِ بستانُ

--- ---

لاقي محمد يومَ الهَوْلِ مَصْرَعه يومَ انتحى عن سَفين المجدِ رُبّانُ

ومن الأصوات الجهورية الاحتكاكية التي تناسب حالات الحُزْن التي تجعل الشّاعرَ يصرخ بصوتٍ عالٍ، أو يكاد يتفجرُ من شدّة الألم حرفُ (الباء)، حيث يجد الشّاعرُ فيه مُتّكأً للتنفيس عن نفسه المكلومة عند فَقْدها إنساناً عزيزاً عليها، ولنأخذ مثالاً لذلك قولُه في (أكذا تفارقنا؟):

يا صاحبَ الوجهِ النّبيل وحاملَ الخطبِ الجليلِ، وقمَّةَ الإبداعِ

وقوله في (على جدث المجذوب):

بات يبري من الثّمام يراعاً راعفاً بين لمة وثيابِ

ومن الأصوات المهموسة التي تكشف بجلاء عن حالات الأسى التي تعتري الشّاعر، ومدى شعوره بالإرهاق والقلق والاضطراب حرفا: (الهاء)، و (الحاء). فمن أمثلة تكرار (الهاء) عند هذا الشّاعر قوله في (ألحان وأشجان):

لهنك اليومَ آمالٌ هَتَفت بها فقد تسامى لصرح العُرْبِ بُنيان

وقوله في (من بين الدّموع):

وهَبْني بكيتُ الدهرَ هل ذاك مُسْعِدي بطلْعتها الزّهراءِ أو بلقائها

---------- --- ----------

فهَبْها لديكَ العفوَ والخُلدُ إنّها لأجلك قد جادت بأذكى دمائها

وقوله في (فقد عظيم):

والهندُ هل نامت على يأسها والصّينُ هل مازال في قيده

ومن أمثلة تكرار (الحاء) قوله في (تموتُ الذّرى):

ومَنْذا الذي يَجْثو على الأرض يحتوي كسيحاً ومنْ يَحْبو لمن جاء حابيا

وقوله في (كنتَ أستاذَه المعلم):

ربّ ذكرى لـ (حامد) ولـ (حجاز) عَرّتْني وأصبحتْ لي دابا

وقوله في الأبيات الثّلاثة الأخيرة من (ألحان وأشجان):

فأصبحتْ وَحْدةُ الأوطانِ تجمعنا وكان يجمعنا ذلٌّ وحِرْمانُ

واليومَ نمْ في جوارٍ عند جنّته روح ترف غواديه وريحانُ

فما الحياةُ وإنْ طالتْ بباقيةٍ وللموازين بالأعمال رُجْحانُ

وإلى جانب الأصوات المذكورة أعلاه، هناك أصواتٌ أخرى نالت حظّها من التّكرار في ثنايا المرثيات، وكان لها أثرها الفاعل في تشكيل إيقاعاتها الدّاخلية، والإسهام – من ثمّ- في الكشف عن الحالات النّفسية التي كانت تعتري الشّاعر ساعةَ نظم هذه المرثيّة أو تلك، منها أصوات: (السّين) (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ١٢، ١٢١، ١٥١، ٢٩٦)، و(الشّين) (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٣٥٠-٣٥٦)، و (الفاء) (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٣٠٠)، و(الضّاد) (الهادي آدم، ٢٠٠٢م، ٣٤٤).

٢. تكرار الألفاظ:

تغلُبُ في مرثيات الهادي آدم الأساليبُ الإنشائيةُ التي تدلّ على عظيم وعيه واهتمامه بلغة شعره من أجل إيصال المعنى إلى المتلقي في أبْهى حُلّةٍ وأجمل صورة، ولم يكن يتكلّف هذه الأساليب تكلّفاً، ولم يعْمد إلى إقحامها في شعره بمناسبة أو غير مناسبة، بل تتنزّل هذه الأساليب في لغته الشّعرية عن طواعية وعفوية ممّا يكسبها قدراً أكبرَ من الحسن والجمال. ولذلك كان الرّجل دائمَ الميل إلى استخدام أدوات النّداء والاستفهام. ليس ذلك فحسب، بل تجده يتلذّذ -أحياناً- بتكرار هذه الأداة، أو تلك بحثاً عن مزيدٍ من التّطريب في إيقاعاته الشّعرية. انظر كيف مال إلى تكرار (أيا)، و (يا) في الأبيات الثّلاثة الأولى في رثاء أمّه:

أيَا دارَ تَلْعابي ومَلْهَى شبيبتي عليك سلام الله بعد انطوائها

ويا بيض أيّامي ويا أنس وحشتي مضى الدّهرُ بالسّلوان إثْر انقضائها

ويا دوحةً بالأمس كانت تُظلّني أُهيطت فما من ظلّةٍ في فَنائها

راوح الشّاعر بين أداتي النّداء (أيا)، و (يا) اللتين تستخدمان لنداء البعيد فأحالهما من فرط حزنه وألمه إلى نداء شخص قريب محفورٍ في وجدانه، وربما لا يخفى على أحد كيف أذكى هذا

الإيقاعُ الناجمُ عن تكرار (يا) عاطفة الحزن لدى الشّاعر، ولدى المتلقي الذي يشاطره الحزن والألم. والكلام نفسه يُقال في تكرار (يا) الذي جاء في (أكذا تُفارقنا) على هذا النّحو:

يا صاحبَ الوجهِ النّبيل وحاملَ الخطبِ الجليلِ، وقمَّةَ الإبداعِ

يا مَنْ تخيّرك الإلهُ لأمَّةٍ محفوفةٍ بالغدر والأطماعِ

---------- ----------

يا فخرَ هذا الشّرقِ يا مَلاّحه وزعيمَ نهضته بغير نِزاعِ

يا منْ بكفّك صُغْتَه وصنعتَه أكرِمْ بكفٍّ للشّعوب صناعِ

وفي تكرارها في (كنتَ أستاذَه المعلّم):

يا رفاقي لقد غدا "كرف" اليوم بأرضٍ ناءت فعزت طلابا

يا لذي إمرةٍ على القول ما استدعى عصيّ البيان إلا أجابا

يا شريفَ الكلام إنْ طاول النّا سُ بمجدٍ لم يبلغوه اكتسابا

يا له سامراً لو أنّ الليالي ملأت منه يومَ ذاك وِطابا

يا شجوناً حسبتُ إنّي أسدل ت عليهنَّ في الزمان حجاباً

وعلى الطريقة ذاتها يتكرر اسما الاستفهام (أين)، و (هل)، من ذلك قوله في (أجعفر هل قضيت؟):

وأين نديّ كنتَ تَحْدو صحابَه وسُمّارَه هل ظلّ بعدك خاويا

وأين الأخُ السَّمحُ الكريمُ إذا بدا محياه فاض البشرُ يلقاك جاريا

وأين "عليمُ" الأمسِ هل ظلّ مُمْسكاً به أم رماه حيثما بات ثاويا

وأين العصاميّ الذي بات صاعداً ذُرى المجدِ حتّى خرّ عنهنَّ هاويا

وقوله في (ذكرى أبي العلاء):

أين دارُ السّلامِ من جنّة الغفران بل أين "قارحٌ" و "ابنُ سينا"

أينَ بنتُ الجنانِ من بنت حوّا ءَ رواءً وفنتةً وعيوناً

ونصادف تكرار (هل) في (فقد عظيم) حيث يقول:

وهل مشى في النّاسِ أصحابُه بالعدلِ أم حادوا على عهده

وهل شعوبُ الأرضِ مَذْهولةٌ تمضي مع الغاضب في شدّه

وهل جيوشُ الغرب مجنونةٌ في الشرق تستعدي على مهده

وهل غدا العاملُ في ضنكه وصاحب العمّالِ في مجده

وهل عبيدُ الأرضِ في ثورةٍ أفاقت السيّد من وَجْده

وهل تخلّى العبدُ عن قيده أم سحب الذيل على قيده

وإلى جانب الألفاظ المذكورة تكرّر عددٌ غيرُ قليل من الألفاظ في أبيات كلِّ واحدةٍ من المرثيّات، وكان لذلك أثرٌ بيّنٌ في تجلّيات إيقاعاتها الدّاخلية، وفي إذكاء الأحاسيس المفعمة بالحزن والألم فيها، من ذلك تكرار الفعل (أرى) في الأبيات الثّلاثة الأولى من رثاء (السيّد عبدالرحمن):

أَرى عَالَماً بالحزْنِ ماجت مواكبُه وَأُفْقاً توارت شمسُهُ وكَواكبُهْ

أرى شجناً ضاقت نفوسٌ بِحَمْله وهمّاً على العلاّتِ باتَ يُواكبُه

أرى ألْسُناً خَرْساءَ تهفو لأعينٍ ظماء نَبا عنها من الدّمعِ ساكبُه

وتكرار (إذا) في القصيدة نفسها:

إذا المنبرُ العالي خلا من خطيبه وتاقَتْ لهُ أنصارُه ومواكبُه

إذا الدّربُ من أقصى "الجزيرة" زاخرٌ تموجُ بأفواج الوفودِ لواحبُه

وتكرار ضمير المخاطب (أنت) في (مصطفى كامل):

أنتَ علّمتنا الحقوقَ وكانت قَبْلُ للسّحرِ والخُرافةِ أدْنَى

أنتَ صيّرتَ للخطابةِ وَزْناً حين كان الخطيبُ باللفظ يُعنَى

أنتَ ذلَّلتَ باليَراعِ صِعَاباً وقفَ السّيفُ دونَها يتثنّى

وغيرُ ذلك كثير لمن أراد أخذ مَزيد.

٣. تكرارُ الجُمل:

نسبةً لكثرة وقوع هذا النّوع من التّكرار في تضاعيف المرثيات، ونسبةً لضيف المساحة المتاحة، ستكتفي هذه الدّراسةُ بعرض نماذجَ له من هنا تارةً، ومن هناك تارة أخرى، ومن ذلك نداؤه للموت في رثاء (جعفر السّوْري):

فيا موتُ خذ ما شئتَ من بعد جعفر فما عادَ صرفُ الدّهرِ ياموتُ قاسيا

وتكراره لجملة (سنسقيكَ) في المرثيّة نفسها:

سنسقيك من ذَوْب القلوبِ أحرّهُ وما كنّا لنسقيكَ غاليا

وتكراره جملة (أكذا تفارقنا) التي اتخذها، من شِدّةِ تأثيرها على نفسه الحزينة، عنواناً لمرثيّة جمال عبدالنّاصر:

أكذا تفارقنا بغير وداعِ يا قبلةَ الأبصارِ والأسماعِ

--- ---

أكذا تفارقنا بغير وداعِ يا مُنية الأبصارِ والأسماعِ

أكذا تفارقنا "وسينا" لم تزل "تجتاح" بين ثغالبٍ وسِباعِ

--- ---

أكذا تفارقنا بغير وداعِ يا زينةَ الأبصار والأسماعِ

وتكراره جملة "لا تَنْعها" في (عندما صمتَ الهزارُ):

لا تَنْعَها للعالمينَ مُسَمّياً يا هول ما تنعَى لكلّ سميعِ

لا تنعَها لقباً فما ألقابُها إلاَّ لفنٍّ في الحياةِ رفيعِ

وتكرار (أوَمازلتَ) في (مصطفى كامل):

أوَمازلتَ مثلَ عَهْدِكَ لا تهدأ بالاً ولستَ تألفُ مَغْنَى

أومازلتَ مُمْعِناً في أمانيكَ شَغُوفاً بحبِّ مِصْرَ مُعَنّى

وقوله في (فقد عظيم):

دَعَوْتُم الخيلَ لفُرسانكم فاخْتالَ جيشُ الفتحِ في جرده

دعوتُم للحرب أوْزارَها وجيشُكم كالنّملِ في عَدِّه

وتكرارُه لعبارة (لهفي على) في (ألحان وأشجان):

لهفي على عبقريٍّ من بشاشته في العين روضٌ ومِلْءُ السّمع ألحانُ

لهفي على شاعرٍ سارت قصائدُه تشدو سهولٌ بنجواها وكُثبانُ

لهفي على كاتبٍ تدعو مَذاهبُه لوثيةِ الفكرِ حرّاً وهو جذلانُ

لهفي على ناقدٍ حُرٍّ يُؤازرُه عقلٌ حصيفٌ بما يأتي وإيمانُ

وهكذا استغلَّ الهادي آدم أسلوب التَّكرار، بألوانه المتعدّدة، أفضل استغلال من أجل تجويد الإيقاع الدّاخلي في مَرْثيّاته المختلفة وجعلها تحفل بنغماتٍ موسيقيةٍ جاذبة، ومعبّرة – في الوقت نفسه- عن مدى الحزن الذي كان يُصيبه حين يُفجَع بخبر وفاة شخصٍ له في نفسه مكانةٌ خاصّة، وحبٌّ عميق.

ثانثاً: التّوازي:

يرى كثيرون من أهل الاختصاص أنّ التّوازي العَروضي يعني التّطابق بين تفعيلات التّقطيع العَروضي في البيت الشّعري الواحد، سواء كان هذا التّطابق أُفقياً، أو في أبيات القصيدة كلها، أو في مقطع منها. ويُضيف آخرون أنّ التّوازي نوعٌ من الإيقاع، أو التّشكيل الموسيقي القائم على التّناظر أو التَّماثل بين متتاليتين لغويتين أو أكثر، ويمكن أنْ يكون التّوازي كليّا إذا استوفى كلَّ وحدات البيت الشّعري، ويمكن أن يكون توازياً جزئياً إذا لم يستوفِ جميع وحدات البيت. وكان الهادي آدم كثيرَ الميل إلى هذا الأسلوب العَروضي من أجل الارتقاء بلغته الشّعرية وإكسابها ألواناً إضافيةً فيما يخصُّ إيقاعاتها الدّاخلية، ولكي تكون لغةً انفعاليةً تتناسب مع طبيعة الإفصاح عن عاطفة الحُزْن النّبيل.

فمن أمثلة التّوازي الذي يستوفي جميعَ وحداتِ البيت الشّعري قوله في (فقد عظيم):

عُرْيان تختالون في وَشْيهِ جَوْعان تمتاحون من رَغْدِهِ

وقوله في المرثيّة نفسها:

وكم سقيتَ المرَّ من صابِهِ وكم جنيتَ الشّوك من شَهْدِه

ومن ذلك قوله في (أكذا تُفارقُنا؟):

أكذا تفارقنا بغير وداعِ يا قبلةَ الأبصارِ والأسماعِ

--------- ----------

أكذا تفارقُنا بغير وداعِ يا مُنيةَ الأبصار والأسماعِ

---------- ----------

أكذا تفارقنا بغير وداعِ يا زينةَ الأبصارِ والأسماعِ

ومن أمثلة التّوازي الجُزْئي قوله في (من بين الدّموع):

أيا دارَ تلْعابي ومَلْهَى شبيبتي* عليك سلام اللهِ بعدَ انطوائها

ويا بيضَ أيّامي ويا أُنْسَ وحشتي مضى الدّهرُ بالسّلوان إثْر انقضائها

وقوله:

وهَبْني وهبتُ الشعرَ عمري مُردّداً أساها أيسلي مرّةً عن بكائها

وَهَبني بكيتُ الدّهرَ هل ذاك مسعدي بطلعتها الزّهراء أو بلقائها

ومن ذلك قوله في (تموت الذّرى):

فمُنذا الذي يأسو جراح مُعوّقٍ ومُهْجةَ محرومٍ تفيض مآسيا

ومنْذا الذي يحثو على الأرض يحتوي كسيحاً* ومنْ يحبو لمن جاء حَابيا

وفي قوله في (فقد عظيم)

والنّيلُ هل يجري على أَرْضه أم لَفّه التّأميز في مَدّه

وهل غدا العاملُ في ضنكه وصاحب العمّالِ في مجده

وقوله في (مصطفى كامل):

وَجَرَى الفنّ ثورةً فتحدّى وَطَغَى هادرُ القوى مستنّا

وعلى هذا النّحو دَبَّجَ الهادي آدم مَرْثياته بألوان التّوازي الدّاعم لإيقاعاتها الدّاخلية، وعلى هذا النّحو كان حزنُه الدّفين يستحيلُ حُرقةً وأسىً، ودموعاً لا تعرف التّوقّف والانقطاع كلّما أفل واحدٌ من النّجوم الزّواهر التي كانت تتلألأ في سماء حياته المفعمة بمعاني الحبّ والجمال، وأسْمى آياتِ الوفاء.

عناصر أخرى:

بالإضافة إلى العناصر المذكورة التي أسهمت بشكل واضحٍ في تشكيل البنية الإيقاعية لمرثيات الهادي آدم، توجد عناصرُ أخرى أسهمت -بدورها – في بنائها اللساني، وفي الإعلاء من درجات شعريّتها وقوّة تأثيرها، ووضعت -من ثمّ- بصماتها الواضحات في تشكيل إيقاعاتها الدّاخلية، ويأتي في مقدّمة العناصر الأخرى أسلوباً: المفارقة، والحكمة. والمفارقةُ أسلوبٌ بلاغي يلجأ إليه الشّاعرُ المبدع كلّما أراد إخفاء معنًى ما لسببٍ ما؛ مانحاً المتلقّي فرصة إعمال الفكر وكدّ الذّهن من أجل الوصول إلى المعنى المراد، بَيْدَ أنَّه يقدّم في السّياق نفسه معنىً ظاهرياً يكون بمثابة النّافذة التي يطلّ المتلقي من خلالها على حقيقة المعنى الخفي، وبذلك يُسخّرُ الشاعرُ المجيدُ أسلوب المفارقة سعياً إلى تحقيق أقصى درجات التوتّر والاضطراب في القصيدة، وهذا ما يتناسب مع طبيعة شعر الرّثاء بدرجة كبيرة، حيث يجدُ المتلقّي نفسَه، أراد أو لم يُرِدْ، يتفاعل مع دَفَقات الحزنِ المنسابة من سياقات المفارقة الواقعة في المرثيّة.

ومن أبرز المفارقات التي يمكن أن تقف عندها هذه الدراسةُ في مَرْثيّات الهادي آدم قوله في (تموت الذرى):

أرى طالعَ الأوطانِ كالنّاس منهم الْحَظِيُّ ومَنْ أمسى له الحظُّ جافيا

كذاك بلادي كلّما ذرَّ شارقٌ من الأفق لم يَعْدم من الدّهر راميا

تموتُ الذّرى فيها وتحيا بلاقعٌ تموجُ بأشباحٍ غَمَرْنَ الفيافيا

لها الله من أرضٍ على الشّوك تنطوي وتذرو هباءً وردها والأقاحيا

فكم من هلالٍ راح قبل تمامه فلم يكتمل بدراً يجوبُ الدّياجيا

هكذا كانت عينا الشّاعر ترصد ما يحدث في السّودان على المستويين: الاجتماعي والسّياسي؛ إذْ ظلّ هذا الوطنُ العزيزُ لعقودٍ طويلة يفقدُ خيرة أبنائه إمّا بالموت في ريعان الشّباب أو بالهجرة القسرية؛ في حين قد ينال درجات المجد والشّهرة ورفاهية العيش مَنْ لا يستحقّون ذلك. وبلا ريب، أضفت هذه المفارقةُ على المرثيّة المذكورة قدراً من الحزن عظيماً.

ومن ذلك قوله في (كنتَ أستاذه المعلم)

ما ثنت خطوة المحاذر إنْ سَدّد سهماً أو استحثّ ركابا

خبط عشواءَكم تُحطّم باباً قام في وجهها وتخطئ بابا

يستوى عند الحِجا والجهالات فتذرو قشورها واللبابا

وقوله في (ألحان وأشجان):

سلاحُه القلمُ المرهوبُ جانبُه ودرعُه ثاقبٌ بالفكر مُزدانُ

وفي المرثيّة نفسها:

نذمُّ أيّامَ دنيانا وأحسبها تذمُّنا فلها كالنّاس ميزانُ

وقوله في (أكذا تفارقنا؟):

إنّا لنيطئ والحياةُ حثيثةٌ وندبُ والأيامُ في إسراعِ

--------- ----------

خرجت لك الجنّاتُ تُكرمُ وافداً والأرضُ قد خرجت ليوم وداعِ

وفيما يخصُّ مسألة (الحكمة)، فعلى ما يبدو كان شاعرُنا متأثّراً إلى حدٍّ بعيد بأبي الطيب المتنبي الذي ما كان يخرجُ من مرثيّة من دون أن يودع في تناياها شيئاً من الحكمة أو الأقوال المأثورة، من ذلك قوله في رِثاء أخت سيف الدّولة الصّغرى (الواحدي، ١٤١٩هـ، ٢٩٠):

ولذيذُ الحياةِ أَنْفسُ في النَّفْـ ـسِ وأشْهَى مِنْ أنْ يُمَلَّ وأَحْلى

وإذا الشّيْخُ قال أُفٍّ فما مـ ـلَّ حياةً وإنّما الضَّعفَ مَلاَّ

آلةُ العيشِ صحةٌ وشبابٌ فإذا وَلّيا عن المرءِ ولّى

ومن أشهر أبيات الحكمة في رثاء المتنبي قولُه:

وما التّأنيثُ لاسم الشّمسِ عيبٌ ولا التذكيرُ فخرٌ للهلال (الواحدي، ١٤١٩هـ، ٢٣٠).

وممّا يدخل في دائرة الحكمة في شعر الهادي آدم قوله في (رثاء السّيّد عبدالرحمن المهدي):

فإنّ وفاءَ الحرِّ للحُرِّ ذِمَّةٌ وإنْ ذَهبت في المجد شتّى مذاهبه

وقوله في (أجعفر هل قضيت؟):

وما العيشُ مِنْ بعدِ الصّحابِ وإنْ صَفا سوى بسماتٍ تستدرّ المرائيا

وقوله في رِثاء محجوب عبدالحفيظ:

تموتُ الذّرى فيها وتحيا بلاقعٌ تموجُ بأشباحٍ غَمَرْنَ الفيافيا

وفي (ألحان وأشجان):

فما الحياةُ وإنْ طالتْ بباقيةٍ وللموازين بالأعمال رُجْحانُ

وهكذا تكوّنت البنيةُ الإيقاعيةُ في مَرْثيّات الهادي آدم، وكان لهذا التكوينُ أثرُه الفاعلُ في إذكاء عاطفة الحُزن لدى هذا الشّاعر الإنسان الذي أظهر قدراً كبيراً من الحبِّ والوفاء لكلّ

أحبابه من أهله وذويه، وزملائه ورفقاء دربه، ولكلّ شخصيّةٍ عامّة وضعت بصماتها في سجلِّ نفسه المُرْهفة.

المصادروالمراجع

- إبراهيم أنيس، **موسيقا الشّعر**، ط٢، مكتبة الأنجلو المصريّة-١٩٥٢م. ١٩٧١م.
- ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشّعر**، تح محمد سليم، لجنة التّراث العربي، القاهرة. ١٩٧١م،
- إبن طباطبا العلوي، (ت ٣٢٢هـ)، **عيارُ الشّعر**، تح عبدالعزيز ناصر المانع، دمشق. ٢٠٠٥م
- أبو الفرج (قدامة بن جعفر ت ٣٣٧هـ)، **نقدُ الشّعر**، تح كمال مصطفي، ط٤، مكتبة الخانجي، القاهرة. ٢٠١٥م
- إحسان عباس، **تاريخ النّقد الأدبي عند العرب**، بيروت. د.ت.
- أحمد الشّايب، **أصول النّقد الأدبي**، مكتبة النّهضة المصريّة، ط٨. ١٩٧٣م
- بشر كمال محمد، **علم اللغة العام**، القسم الثّاني، دار المعارف، القاهرة. ١٩٧٥م
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، **الحيوان**، تح عبد السّلام محمد هارون، ج٣، دار الجيل، بيروت. ١٤١٦هـ
- حنا خبار، مجمهورية، **أفلاطون**، (ترجمة)، بيروت-لبنان. د.ت.
- ريتشاردز، **مبادئ النّقد الأدبي**، تح مصطفى يدوي، المؤسسة العربيّة للطباعة والنّشر، مصر. د.ت.
- عبد الله الطّيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج١، ط٢، دار الفكر، الكويت. ١٤٠٩هـ
- العسكري، أبو هلال، (ت بعد ٣٩٥هـ)، **كتاب (الصّناعتين)**، تح علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان. ١٤٣٤هـ.
- علاء حسين البدراني، **فاعلية الإيقاع في التّصوير الشّعري**، دار الغيدان للنشر والتّوزيع، ط١، ١٤٣٦هـ
- علي عبدالله إبراهيم. النّقد الأدبي عند الجاحظ، **مجلّة آداب**، كليّة الآداب-جامعة الخرطوم، العدد ١٧، ديسمبر ١٩٩٦م.
- علي عبدالله إبراهيم. **الهادي آدم. شعرٌ، وفكرٌ، ونقد**، شركة مطابع السّودان للعُملة المحدودة، الخرطوم، مارس. ٢٠٠٩م.

- القرطاجنّي، حازم. **منهج البلغاء وسراج الأدباء**، تح محمد الحبيب الخوجة، ط٢، دار الكتب العربية. ١٩٨١م
- القيرواني،ابن رشيق. **العُمدة في محاسن الشّعر وآدابه**، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل . ١٤٠١هـ،
- محمد غنيمي هلال، **النّقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر، الفجالة، القاهرة. د.ت.
- محمد مصطفي بدوي، **كولريدج**. دار المعارف، القاهرة. د.ت.
- نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط٥. د.ت.
- الهادي آدم. **المجموعة الكاملة**، تصميم محمد حسين الفكي، ط١، مؤسسة الصّالحاني، دمشق- ٢٠٠٢م.
- الهادي آدم. **كوخ الأشواق**، ط٢، دار الثّقافة، بيروت-لبنان، د.ت.
- الواحدي، **مشرح ديوان المنتبّي**، ج١، ط١. ١٤١٩هـ-١٩٩٩م