Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 35, 2013, ss. 71-96.

صورة المرثي في شعر ابن الجزري

Karim Farouk el-Kholi
Yard. Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi İlahiyat Bilimleri Fakültesi
Arap Dili ve Belağatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi
karimel_kholy@yahoo.com

Image in Lamentation in the Poetry of Ibn El-Gzary

Cast article highlights the poems Ibn El-gzary in general, and monitoring technical features that distinguish Poems lament especially, considering the poems that was issued by the poet in lament some princes and friends revealing feature of the features of the conflict in the Ottoman era the one hand, and on the development of social relations between different races and communities through religious lament the poet to his friends on the other hand. Monitors Find how to paint the image of the Dead adopt a modern approach relies on the tools of language and rhetoric, and based on extrapolation, analysis and monitoring of linguistic phenomena that have contributed to discrimination Poems lament of the poet and the poems lamenting other poets.

Key words: Ibn El-gzary. Image. Lamentation. poetry

الملخص

يلقي البحث الضوء على شعر ابن الجزري عموما، ويرصد السمات الفنية التي تميز رثاءه خصوصا، على اعتبار الشعر الذي صدر عن قريحة الشاعر في رثاء بعض الأمراء والأصدقاء كاشفا عن ملمح من ملامح الصراع في العصر العثماني من ناحية، وعن تطور العلاقات الاجتماعية بين مختلف الأعراق والطوائف من خلال رثاء الشاعر لأصدقائه من ناحية أخرى. كما يرصد البحث كيفية رسمه لصورة المرثي باعتماد منهج نقدي حديث يستقي أدواته من اللغة والبلاغة، ويعتمد على الاستقراء والتحليل ورصد الظواهر اللغوية التي أسهمت في تمييز رثائه عن رثاء غيره من الشعراء.

الكلمات المفتاحية: ابن الجزري، شعر، الرثاء، صورة.

المقدمة:

على الرغم من غزارة شعر ابن الجزري[1] وتميزه بسمات فنية تستحق الدراسة إلا أننا لم نشهد من الدارسين والباحثين اهتماما مقابلا لتلك الغزارة وذلك التميز. وعلى الرغم من اعتبار النقاد ابن الجزري شاعرا من شعراء المدح إلا أن ما صدر عن قريحته من أبيات صاغها في رثاء بعض أمراء بني سيفا وجانبولاد وغيرهم يشي بتميز فني لعل من أبرز سماته تلك الصورة المتكاملة الأركان التي درج على رسمها للمرثي.

نشأ ابن الجزري بحلب "زمن العثمانيين، فحفظ القرآن الكريم ثم اختلف إلى حلقات الشيوخ والأدباء، وتفتحت موهبته الشعرية مبكرة، وقصد به الرؤساء والحكام في دمشق والعراق ودخل القسطنطينية، واصطفاه بنو سيفا أمراء طرابلس لأنفسهم؛ فنظم فيهم كثيرا من مدائحه"[2].

وما يطالعنا من ذكر لابن الجزري في كتب معاصريه – على قلته– لا يتناسب مع مكانته الشعرية، فلا يعدو ذكره في بعضها إلا إشارات مختصرة، أو عبارات مقتضبة مصحوبة ببعض الأبيات، فقال عنه ابن معصوم: "أحد صاغة القريض. العالم بشعار الأشعار. المقتنص لأبكار الأفكار. فتح بقرائحه باب البيان المقفل. راقت بدائع آدابه ورقت. وملكت روائعه حر الكلام واسترقت"[3]. وقد ترجم له الخفاجي ذاكرا لقاءه به مثنيا عليه ومتأسفا على عمره القصير "رأيته بالروم وهو شاب يجر رداءي شباب وآداب، وهلاله مشرق في أفق نمائه، وغرة صبحه تؤذن بوجه ذكاء ذكائه، وقد سلك إلى المجد طريقا غير مطروقة، بهمة غير همة وخليقة، وللدهر فيه عدات يرجى إنجازها، وحلل منشورة سيلوح طرازها، فلم ينبسط بردها حتى انطوى، ولم يورق قضيبه حتى ذوى"[4]، وذكر المحبي أنه "جمع في شعره بين الصناعة والرقة"[5].

أهمية البحث:

[1] هو حسين بن أحمد بن حسين الجزري، ولد في حلب سنة 997هـ– 1589م، وتوفي في حماة سنة 1033هـ– 1624م، مدح أمراء من بني جانبولاد في حلب وغيرها، وبني سيفا في طرابلس (الشام)، كما مدح غيرهم، ويعود أصله إلى بيت عريق من بيوتات جزيرة ابن عمر. انظر ترجمته: المحبي (1111هـ)، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، ج2، ص81 وما بعدها، دار صادر، بيروت، د.ت. والزركلي، الأعلام، ج2، ص232، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م. جمع الشيخ محمد راغب الطباخ قصائده في ديوان ضمن العقود الدرية ومع الأسف لم يتسن لنا الاطلاع عليه.

[2] د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي– عصر الدول والإمارات الشام، ص181، دار المعارف، القاهرة، 1990.

[3] ابن معصوم: سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر، ص395، مكتبة أمين الخانجي، القاهرة، 1334هـ.

[4] شهاب الدين الخفاجي: ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا، ج1، ص113، ت. عبد الفتاح الحلو، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1967.

[5] المحبي: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، ج2، ص81، دار صادر، بيروت، د.ت.

الملمح التاريخي:

لأهمية الفترة التاريخية التي عاش فيها الشاعر من حيث انتشار حروب الدولة العثمانية خارجيا، وانتشار الصراع الداخلي بينها وبين بعض الإمارات من جهة، والصراع بين الإمارات بعضها من جهة أخرى[6]؛ تزداد أهمية دراسة رثاء الشاعر للأمراء الذين كانوا أطرافا في ذلك الصراع الذي أودى بحياتهم. وهو ما يثري البحث التاريخي عن طريق تعدد الوسائل التي يستقي منها مادته وتنوعها بحيث تشمل أكثر من جانب من جوانب الحياة في ذلك العصر. فرؤية الشاعر للحدث ربما خالفت المؤرخ الذي يسطر بقلمه معلومات خالية من العواطف، في حين أن الشاعر يترجم شعوره تجاه الأشياء وآلامه وأفراحه وأتراحه إلى دفقات شعرية وصور تؤثر في متلقيه فيتفاعل معها ويرى الحدث بعين الشاعر، فالشاعر عندما يستشعر رائحة الموت "يشعر بلطمة مروعة مصوبة إلى قلبه، فقد أصابه القدر في ابنه أو في أبيه أو في أخيه، وهو يترنح من هول الإصابة ترنح الذبيح؛ فيبكي بالدموع الغزار، وينظم الأشعار يبث فيها لوعة قلبه وحرقته. وقد ينظر فيرى الموت مطلا نصب عينيه، وهو ينحدر راغما إلى حفرته، ولا ناصر له ولا معين، ويصيح ولا ينفعه صياحه؛ ففم الهاوية يقترب منه ويوشك أن يلتقمه، فيبكي ويلحن بكاءه على قيثارة شعره تلحينا مشجيا كله آلام وحسرات"[7].

الملمح الاجتماعي:

بجانب الملمح السياسي في رثاء ابن الجزري لأولئك الأمراء، فثمة جانب اجتماعي يلوح خاصة في بعض الأبيات التي يرثي بها صديقا له، ربما يكشف عن مظهر من مظاهر انصهار الأعراق والطوائف الدينية التي ضمتها الدولة العثمانية وتميزت بها؛ في بوتقة واحدة متجاوزة الحدود العرقية والدينية.

الملمح الفني والأسلوبي:

من اللافت للنظر أن ابن الجزري لم يفرد للرثاء – على اعتباره غرضا رئيسا– قصائد كاملة إلا القليل، لكن جاء الرثاء في عمومه مختلطا بالمدح؛ حيث درج على رثاء ابن الممدوح أو أبيه أو أحد أفراد أسرته ضمن قصائد طوال غرضها الرئيس المدح وجاء الرثاء موظفا لهذا الغرض، وفي كل رسم ابن الجزري صورة للمرثي– سواء الرثاء الخالص والمختلط بالمدح– نحاول الكشف عنها وتبين خطوطها وأدواتها للوقوف على بعض السمات التي ميزت أسلوبه في الرثاء.

خطة الدراسة:

[6] انظر ذلك: د. إسماعيل أحمد ياغي: الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، ص106 وما بعدها، العبيكان، الرياض، 1996.

[7] د. شوقي ضيف: الرثاء، ص5، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987.

يعتمد البحث في كشفه أسلوب الشاعر في الرثاء عموما والصورة التي رسمها للمرثي خصوصا؛ على الدرس الأسلوبي الحديث الذي يستقي أدواته من اللغة والبلاغة. فيرصد مستويات الأسلوب من صوت وصرف وتركيب وتصوير ودلالة جامعا بينها، انطلاقا من الصورة الممتدة التي تتكون من صور جزئية. ورصد إسهام الصور الجزئية وبقية المستويات الأسلوبية في رسمها.

وقسم البحث على:

مقدمة وتعريف بأهمية البحث وخطة الدراسة وخمس صور ممتدة:

- حياة من نوع آخر.
- حياة وتشريف.
- صراع مع الموت.
- رثاء النفس.
- صدق وفداء.

حياة من نوع آخر:

قال ابن الجزري ضمن قصيدة يمدح فيها أحد الأمراء متطرقا لرثاء ابنه الفقيد:

سَقَى الصَّيِّبُ الـمُنهِلُ بِالوَبَلِ نَـجـ ـلَكَ الشَّهيدَ وأَمرَى جانِبَيهِ وأَمرَعـا
وَلَو لَم يَشُبْ مِدرارَ سُحُبِ مَدامِعي نَجيعُ دَمي سَقَّيْتُ مَثواهُ أَدمُعـــــا
وَلا بَرِحَتْ أَكنافَهُ رَوضَةٌ زَهـــا بِها الزَّهَرُ الزَّاكي الأَريجُ تَضَوَّعـــا
فَقَدناهُ حَبرًا دُونَهُ البَحرُ وَارْتَـدَى رِداءَ الرَّدَى مِع فَضلِهِ وتَدَرَّعـــا
ولَمَّا ثَوَى في قَـــدرِ خَمسَـةِ أَذرُعٍ شَقَقْنا بِهِ مِن شُقَّةِ الصَّبرِ أَدرُعـــا
عَلَى الرَّغمِ مِنَّا أَن نُجيـدَ رِثـاءَهُ ولَـمَّا نُجِدْ فِيهِ الـمَديحَ الـمُسَجَّـعا
وَلَو دافَعَت مِن دُونِهِ البِيضُ والقَنا حَكَمْنا بِها قَطعًا وبِالسُّمرِ شُرَّعـــا
عَلَى كُلِّ سُرحُوبٍ كَلُجَّةِ مُـــزبِدٍ تَدَفَّقَ في تَيَّارِهِ وتَدَفَّـــــــعا

ولَكِنَّها الأَقدارُ لَمْ تَخشَ جاسِـــرًا عَلَيها وَلا مَنْ جاءَها مُتَضَرِّعـــــــا[8]

رسم ابن الجزري في الأبيات السابقة صورة ممتدة للفقيد ومثواه من جهة، ولحال من تأثروا بفقده من جهة أخرى، أما الصورة الأولى فهي صورة متحركة نقل فيها الفقيد من الموت إلى حياة من نوع خاص يرتوي فيها بالمطر الذي يتميز على الرغم من غزارته وشدته بتوفير منافع تلك الحياة من الارتواء والإمراء والإمراع بما يشكل المتطلبات الأساسية لتلك الحياة، وتوفير الرياض الزاهية بروائح الزهور وألوانها، بما يشكل متطلبات النعيم، وعلى هذا الأساس استحق الفقيد أن يسير إلى تلك الحياة بنفسه وكأنه اختارها. وهذا النقل يعكس خليطا من المفاهيم الإسلامية الخاصة بالشهداء[9] وما درج عليه شعراء الرثاء في هذا العصر وما سبقه من عصور، فقديما رثى متمم بن نويرة أخاه الذي قتل في حرب الردة معتمدا على توفير المتطلبات الأساسية له في حياته الثانية التي افترضها، بقوله:

سَقَى اللهُ أَرضًا حَلَّها قَبرُ مالِكٍ ذِهابَ الغَوادي الـمُدجِناتِ فَأَمرَعا[10]

رسم ابن الجزري تلك الصورة الممتدة عن طريق صور جزئية تجتمع لتكوينها. صور في الأولى توفير السحاب للمتطلبات الأساسية لحياة الفقيد، يرتوي فيها بالمطر ويتغذى على أسبابه، وعزز تلك الصورة بعدة ظواهر أسلوبية، منها: تأخير "نجلك" التي تعد مركز الصورة عن الفعل والفاعل "سقى الصيب" لإفراد مساحة لتقييد السحاب الساقي بميزتين: غزارة مطره والري؛ إذ ترتبط الغزارة باختراق المثوى الذي عبر عنه الشاعر بـ"خمسة أذرع" لتحقيق الميزة الثانية وهي الري، بما يقيده بالمنفعة دون غيرها. وألح على تلك المنفعة بحشد المعطوفات على فعل السقي "أمرى وأمرع"، فالأول: يؤكد الارتواء، والثاني: يزيد عليه الشبع؛ لتتكامل بهما المتطلبات الأساسية لتلك الحياة، وقد ألح الشاعر على هذا التكامل باختيار فعلين بينهما عدة ارتباطات أسلوبية، مثل: الارتباط الدلالي عن طريق مشاركة الفعلين في توفير المتطلبات الأساسية للحياة من شراب وطعام. والارتباط الصرفي المتمثل في صيغة "أفعل" ذات الدلالة على الدخول في المكان والتعدي[11] مما يعكس فاعليتها في رعايته وتعديها الثرى للوصول إلى الفقيد ولو كان تحت "خمسة أذرع" حسب تعبير الشاعر. والارتباط الصوتي النابع من تكرار الصيغة الصرفية، والجناس، وتكرار الأصوات

[8] ديوان ابن الجزري، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم: موسوعة الشعر العربي، ص3-4، الإصدار الأول، الإمارات العربية المتحدة، 2009م.

[9] ذلك من قوله تعالى في سورة آل عمران، الآية 169: "لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون".

[10] أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص598، ت. على محمد البجادي، نهضة مصر، القاهرة. الذهاب: جمع ذِهبة وهو المطر الكثير.

[11] انظر دلالات صيغة أفعل على سبيل المثال، محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ج1، ص178، دار الشرق العربي، بيروت، ط3، د.ت.

الواضحة سمعيا[12] "م، ر" لإحداث تأثير صوتي يبرز دلالة الرعاية بالفقيد، والارتباط التركيبي عن طريق العطف الذي جمع فعلين بينهما عديد من أوجه التشابه الدلالي والصوتي والصرفي ليبرز دلالة شمول الرعاية للفقيد.

ومنها: اختيار الشاعر لمفردات تعكس أسباب نقله من الموت إلى تلك الحياة الخاصة، ومن تلك المفردات: "الشهيد" ذات الدلالة الدينية على التشريف الذي ناله الفقيد نتيجة لعمله وجهاده في الدنيا، وتعكس نهجه فيها المتمثل في وقوفه جانب الحق والدفاع عنه، و"نجلك" التي توحي بمرحلة الشباب، وهذا الإيحاء يصب في تأكيد نهجه المتمثل في الجهاد دون الانغماس في ملذات الدنيا حال أترابه في تلك المرحلة، وإضافتها إلى ضمير المخاطب العائد على والد الفقيد ليشمل التشريف الفقيد وأسرته، وربما كان التشريف تسلية للنفس عن فقده.

ومنها: اختيار الشاعر لصيغة الماضي ذات الدلالة على التحقق[13] دون المستقبل "سقى، أمرى، أمرع" في دعائه للفقيد؛ لينحو بالدعاء من احتمال تحققه إلى تأكيد تحققه.

ومنها: تكرار الشاعر لأصوات ذات صفير عال[14] في المفردات المكونة لأطراف الصورة "سقى الصيب الشهيد"، وتلك الأطراف مكونة للجملة الرئيسة في البيت الأول، وتوحي برغبة الشاعر في إذاعة شرف نيل الفقيد الشهادة عن طريق المظاهر الدالة عليها من رعاية المطر له في مثواه[15]. وعلاوة على ذلك عزز الشاعر تلك الإذاعة بالتقابل الصوتي[16] في صفة الترقيق والإطباق بين صوت السين[17] من الفعل "سقى" وبين الصاد من الفاعل "الصيب"، وذلك التقابل منبه للسمع مما يحقق الغرض من الإذاعة.

رسم الشاعر في الصورة الجزئية الثانية النعيم في تلك الحياة الخاصة عن طريق الروضة التي لا تبرح مثوى الفقيد والأطراف المحيطة به، فتقوم على خدمته بتوفير الزهور ذات المنافع الحسية من ألوان زاهية وروائح كريمة، وعزز

[12] انظر الأصوات ذات الوضوح السمعي على سبيل المثال، د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص27، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1999م.

[13] تلك الدلالة مفهومة من قول الزركشي: "ولهذا لا يجوز تأكيد الماضي ولا الحاضر لئلا يلزم تحصيل الحاصل وإنما يؤكد المستقبل"، انظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، ص384. ت. أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، 1957.

[14] انظر المقصود بأصوات الصفير وتفصيلها: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص66 وما بعدها.

[15] انظر إيحاء الأصوات بدلالة نابعة من صفاتها: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص65.

[16] المقصود بالتقابل الصوتي العلاقة القائمة بين صوتين يتحدان في المخرج أو يتقاربان فيه، مع التشابه في الصفات عدا صفة واحدة، ويطلق علماء اللغة على تلك الأصوات النظائر. انظر على سبيل المثال، د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص23– 25.

[17] انظر صوت السين وصفاته وصوت الصاد وصفاته: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص66 وما بعدها.

ابن الجزري هذه الصورة بعدة ظواهر أسلوبية، منها: تقديم خبر الفعل الناسخ "أكنافه" على اسمه "روضة" للاهتمام[18] بالأكناف كونها عائدة على الفقيد، وتأخير الروضة كونها قائمة على خدمة الأكناف لا تبرحها، كما قدم الجار والمجرور "بها" العائد على الروضة على الفاعل "الزهر" لجعل الزهر في خدمتها، وبهذا أوحى الشاعر بتعدد الخدم لمخدوم واحد وهو الفقيد. وقد قوّى الشاعر الارتباط بين الأكناف والروضة باختياره للفعل الناسخ "لا برح" الدال على دوام ملازمة الخبر للمبتدأ وتأكيد الملازمة من صيغة الماضي[19]، وهو ما ضمن به ابن الجزري دوام ملازمة الروضة وملحقاتها من الزهور لمثوى الفقيد وكأن الملازمة أبدية لا شك فيها، مما يمثل دوام نعيم تلك الحياة الخاصة الذي يتكامل مع المتطلبات الأساسية لها. ولتأكيد دوام النعيم وتعدد وسائله أفرد الشاعر مساحة أفقية احتلت الشطر الثاني من البيت عن طريق تعدد صفات الزهر "الزاكي الأريج" ليبرز الألوان الزاهية الباعثة على السرور والراحة، والروائح العطرة المنتشرة في الأكناف، ويأتي تنكير الروضة الحاوية للزهور لتعظيم شأنها لعظمة شأن من تقوم على توفير وسائل الراحة والنعيم له[20].

وتوسع الشاعر في توفير تلك الوسائل باختياره لألفاظ بعينها، مثل لفظ: الأكناف الدال على الصيانة والحفظ والظل، وجاء صوغه جمعا للاستزادة من الصيانة والظل، وأضافه الشاعر لضمير الفقيد "أكنافه" لتقييد وسائل النعيم والراحة له دون غيره. والفعل: زها الدال على الحركة والنمو والصفاء. وألفاظ: الزاكي والأريج وتضوع الدالة على انتشار الروائح الزكية.

وحشد ابن الجزري مجموعة من الأصوات التي أسهمت في تعزيز الصورة السابقة عن طريق تقوية الروابط التركيبية بين مكونات الصورة لتقوية وضوحها في ذهن المتلقي، ومن ذلك تكرار صوتي الزاي والهاء "زها بها الزهر الزاكي"، علاوة على تأثيرها في صبغ الصورة بالأصوات النابعة من الصفير العالي لصوت الزاي[21] لتشارك الألوان والروائح العطرة في وسائل النعيم، وتأثيرها في الدلالة عن طريق تأكيد رخاوة الحياة النابع من صوت الهاء[22]، وانتشار الزهر النابع من دلالة الزاي على الانتشار[23]. كما يوحي التقابل الصوتي همسا وجهرا بين الكاف والجيم[24] "الزاكي

[18] انظر تلك الدلالة: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص235.

[19] انظر في تلك الدلالة على سبيل المثال، د. أحمد مختار عمر: النحو الأساسي، ص353، ذات السلاسل، الكويت، ط4، 1994م.

[20] انظر أغراض التنكير: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج1، ص77، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999م.

[21] انظر صوت الزاي وصفاته: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص66 وما بعدها.

[22] انظر صوت الهاء وصفاته: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص77.

[23] انظر إسهامات الأصوات المفردة وتأثيرها في الدلالة على سبيل المثال، د.محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص22 وما بعدها، دار غريب، القاهرة، 2002م.

[24] انظر صوت الجيم وصفاته وصوت الكاف وصفاته: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص68 وما بعدها، وص73.

الأريج" بعموم وسائل الراحة[25]، وأسهم المد علاوة على كثرته فيها "الألف والياء" في الإيحاء بامتداد العطور وانتشارها[26]. وألح الشاعر على ذلك الوضوح في التركيب "ولا برحت أكنافه روضة" بحشد عدد من الأصوات الشديدة والمجهورة والمتوسطة، مثل: "و، ل، أ، ب، ر، ت، ك، ن، ض"، وهي تتسم بالوضوح في السمع عن مثيلاتها من الأصوات[27].

وثمة صورة جزئية أخرى نسب فيها ابن الجزري للموت رداءً يقوم الفقيد بارتدائه والتدرع به "وارتدى رداء الموت وتدرع"، وبالتأمل في أطراف تلك الصورة نجد أن الشاعر عكس المفاهيم الحقيقية المتعارف عليها بين البشر[28] من قدرة الموت وفاعليته في مقابل انعدام قدرة الفقيد ومفعوليته، وذلك بوضع الفقيد موضع الفاعل لفعل الارتداء والتأكيد على تلك الفاعلية بالمعطوف "تدرع" وكأنه مات باختياره وليس رغما عنه، وبربط تلك الصورة بما تقدم من صور نجد أن الشاعر فضّل تصوير الفقيد وهو سائر للموت باعتباره حياة خاصة مملوءة بالنعيم على أنه قتل على يد أعدائه. وعزز الشاعر هذه الصورة بعدة ظواهر أسلوبية، منها: التأكيد على فاعلية الفقيد في السير نحو الموت عن طريق تأكيد الارتداء بالفعل المعطوف "تدرع"، وألح الشاعر على تأكيد فاعليته بالفصل بين المعطوف عليه والمعطوف بالاعتراض "مع فضله" مما أدى إلى تأخير المعطوف واحتلاله كلمة القافية؛ لتكون في بؤرة اهتمام المتلقي لأنها آخر ما يقرع سمعه من هذا البيت. ومنها: الدلالة المعجمية للفعل "تدرع" المرتبطة بلبس الدرع والاحتماء به[29] التي تمثل تعزيزا لفاعلية الفقيد التي حولت الموت إلى عنصر حماية له ضد أعدائه. ومنها: تكرار الشاعر لصوتي الدال والراء في الألفاظ المكونة للصورة "ارتدى رداء الردى وتدرع" لتقوية العلاقات التركيبية القائمة بين تلك الألفاظ من المفعولية والإضافة والعطف؛ لتضفي دلالة الملازمة بينها، مما يعكس صدق المعنى الذي أبرزه الشاعر من اختيار الفقيد للموت واحتمائه به. كما أسهم وضوح الصوتين سمعيا في درجة تمكن مكونات الصورة التي رسمها في أذهان المتلقين، خاصة صوت الراء التكراري الذي له وقع مميز على الآذان[30].

[25] انظر دلالة التقابل على الشمول والعموم: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص152، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.

[26] الإيحاء بالامتداد هنا من طول المدة الزمنية لنطق المد؛ إذ يقدره علماء الأصوات الأطول زمنيا، انظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص127 وما بعدها.

[27] من الأصوات ذات الوضوح السمعي أصوات اللين والأصوات المتوسطة والمجهورة والشديدة، انظر ذلك: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص27 وما بعدها. وانظر تفصيل أصوات اللين والأصوات الشديدة والمجهورة والمتوسطة: ص21–28.

[28] من الجدير بالذكر أن ابن الجزري اعتاد في مدائحه لآل سيفا وآل جانبولاد وغيرهم خلع صفات مبالغ فيها على الممدوح وقد تفوق قدرات البشر، كما في قوله: من أولى مجد وجد قد سموا * بمعاليهم على أهل السماء.

[29] انظر مادة درع 1771: أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص739، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.

[30] انظر صوت الراء وصفته التكرارية: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص60.

أما الصورة الممتدة الثانية التي رسمها ابن الجزري لحال من افتقده فهي صورة مقابلة للأولى رسم فيها حاله وحال المشاركين له في الحزن بشق الجيوب وإرسال الدموع، ويعبر عن الحسرة من عدم استطاعة السيوف والرماح المدافعة عنه وحمايته. وتعكس هذه الصورة جانبين مهمين من جوانب الحياة في ذلك العصر، الأول: انتشار الحروب سواء الخارجية أو الداخلية، ومنها الصراع المسلح بين الدولة وبعض الإمارات التابعة لها، فـ"أثناء انشغال الدولة بحروبها مع النمسا وفارس شهدت الدولة اضطرابات وحركات داخلية في الأناضول: حركة جان بولاد الكردي، وحركة والي أنقرة قلندر أوغلي، وحركة فخر الدين المعني الثاني في لبنان"[31]. والثاني: انتشار بعض العادات من الموروث الجاهلي، ومنها شق الجيوب على الموتى والثأر لهم "وكلنا نعرف كثرة أيامهم ووقائعهم، وكان كل يوم يخلف وراءه صرعى، وكل صريع تندبه النوادب من أهله وقبيلته. فكُنَّ يلطمن ويخمشن وجوههن ويحلقن رءوسهن ويشققن جيوبهن ويقرعن صدورهن على من طوح به الأعداء أو طوحت به الأقدار إلى مهاوي القبور"[32].

صور ابن الجزري في الصورة الجزئية الأولى حاله من الحزن ذي المظاهر المحسوسة من الدموع السائلة بكاء على الفقيد، وإهلاك النفس لمنفعته من إسالة الماء الموفر لمتطلباته الأساسية في حياته الخاصة؛ ليشارك المطر في خدمته للفقيد ومثواه. وقد عزز ابن الجزري هذه الصورة بعدة ظواهر أسلوبية، منها: تقديم المفعول وما أضيف إليه "مدرار سحب مدامعي" على الفاعل وما أضيف إليه "نجيع دمي"؛ ليضع المظهر العملي على تضحيته من أجل راحة الفقيد في مثواه بتوفير الماء قبل نفسه، وتقديم راحة الفقيد على حساب شقائه وهلاكه إمعانا في إظهار محبته له، والحزن على فقده. وألح الشاعر على هذا المعنى بتكراره في الشطر الثاني من البيت "سقَّيتُ مثواه أدمعا".

ومنها: اختيار كلمات دالة على ألوان بعينها، وظفها الشاعر لإظهار الحزن وإهلاك النفس خدمة لتوفير الراحة للفقيد، مثل: "نجيع" ذات الدلالة على اللون القاتم الذي يعكس الحزن[33]، و"دم" ذات الدلالة على اللون الأحمر الذي يعكس التضحية، و"سحب" ذات الدلالة على اللون الأبيض الذي يعكس راحة الفقيد. وبتأمل العلاقات التركيبية بين تلك الكلمات من حيث وقوع "نجيع الدم" موقع الفاعلية و"سحب" موقع المفعولية؛ نجد أن الشاعر أنتج اللون الأبيض من اللونين الأحمر والقاتم ليعزز معنى إهلاكه لنفسه في سبيل راحة الفقيد في مثواه.

[31] د. إسماعيل أحمد ياغي: الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، ص106، العبيكان، الرياض، 1996.

[32] د. شوقي ضيف: الرثاء، ص14.

[33] اللون القاتم من دلالة كلمة النجيع على دم الجوف خاصة وقيل هو الطري منه وقيل ما كان إلى السواد. انظر: ابن منظور: لسان العرب، ج8، ص347. دار صادر، بيروت.

ومنها: اختيار صيغ صرفية ذات دلالات موظفة لخدمة الفقيد، مثل: صيغة مفعال "مدرار" الدالة على الكثرة المفرطة؛ ليعكس بها الشاعر تفانيه في التضحية لتوفير متطلبات الحياة الأساسية للفقيد. وصيغة الجمع "مدامع، سحب" الدالة على الكثرة لضمان غزارة الماء. وصيغة فعَّل[34] "سقّيت" الدالة على تكرار السقي وصدق عزم الشاعر على القيام بذلك.

ومنها: إسهام بعض الأصوات في وضوح دلالات الحزن والتضحية وراحة الفقيد، مثل: صوت العين الحلقي الذي يحتاج إلى جهد عضلي[35] ملائم لجهد الشاعر المبذول في توفير الراحة للفقيد على حساب نفسه، وذلك من خلال تكراره في "مدامعي، نجيع دمي، أدمع"، علاوة على اختيار الشاعر له رويا؛ ليعكس شدة حاله وحال من افتقد الفقيد، وتوسع فيه بوصله بالألف بعده "عا" ليوحي باتساع الحزن وشدة حالهم لفقده. وحشد الأصوات ذات الوضوح السمعي فضلا عن تكرار بعضها "د، م، ر، ع، ن، ق، و، ج" لتوضيح صدق موقفه تجاه الفقيد.

وقد عزز ابن الجزري تصوير حاله من الحزن على الفقيد بطريقة عملية محسوسة عن طريق شق الجيوب "شققنا به من شقة الصبر أدرعا"، وألح على إيصال هذه الدلالة إلى المتلقي بعدة ظواهر أسلوبية، منها: تأخير المفعول "أدرع" لتحتل كلمة القافية وتكون آخر ما يقرع الأسماع فتضع في بؤرة اهتمام المتلقي الثيابَ التي شقت حزنا على الفقيد وتعبر عن شدة حزن الشاعر، كما تضع في بؤرة اهتمامه أيضا من شق الجيوب حزنا على الفقيد مما يعكس حسن سيرته في الدنيا.

ومنها: دلالة الفعل "شقّ" على الجهد المبذول في القيام به، وجاء تكرار مادته اللغوية "شقة" لتأكيد هذا الجهد، مما يعبر عن شدة الحزن بخروجه من غير المحسوس إلى المحسوس. وقد حرص ابن الجزري على إعلان شدة حزنه باستخدام أصوات الصفير ذات الوضوح السمعي والانتشار "ش، ص"، علاوة على حشد الأصوات الشديدة والمجهورة والمطبقة التي صبغت البيت بشدة الحال "ق، ن، ب، د، ر، ع، ص".

انتقل ابن الجزري إلى صورة جزئية أخرى تخطت البيت الواحد، مهّد لها بالندم على إجادته رثاء الفقيد دون إجادة مدحه؛ لذا صاغ الصورة في قالب التمني لعله يكون عوضا عن ذلك التقصير، فشخص فيها السيوف والرماح وهي تدافع عن الفقيد وتقطع رءوس الأعداء، وجهز لها الخيول التي تشبه البحر في سرعة أمواجه، ثم تتلاشى هذه الصورة مع قوله "ولكنها الأقدار" ليصطدم الشاعر بالواقع الذي لا يمكن تغييره.

عزز ابن الجزري هذه الصورة بعدة ظواهر أسلوبية، منها: تقديم شبه الجملة وما أضيف إلى المجرور "من دونه" على الفاعل وما عطف عليه "البيض والقنا" لتضمنها الضمير العائد على الفقيد، مما أوحى بتوظيف السيوف

[34] انظر دلالة صيغ المبالغة وجموع الكثرة وفعّل، على سبيل المثال، محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية، ص179، ص242.

[35] انظر صوت العين وصفاته: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص77.

والرماح لخدمة الفقيد دون غيره. وعرفها الشاعر ليوحي بشمول كل السيوف والرماح في المدافعة عنه في مقابل تنكير الجزاء "قطعا" لتعظيم أثر السيوف أثناء قطعها لرءوس الأعداء في الثأر للفقيد. وأسهم العطف في إضفاء دلالة التوكيد على شمول أدوات القتال الموظفة في خدمة الفقيد عن طريق عطف المرادف[36] للقنا "بالسمر". وتأكيد قوة الخيل وسرعتها أثناء القتال للزود عن الفقيد عن طريق عطف المرادف "تدفع" على "تدفق" علاوة على دلالة "لجة مزبد" على القوة والسرعة مما يعد إلحاحا من الشاعر في تأكيد ذلك المعنى.

ومنها: حشد ابن الجزري لألفاظ دالة على الحركة السريعة المستمرة في البيتين ليعكس قوة المدافعين وتصميمهم في الدفاع عن الفقيد، ومن ذلك: "دافعت، قطعا، لجة، مزبد، تدفق، تدفع". ومن اللافت للنظر أن الشاعر لم يصرح بالقاتل، بل اكتفى بالإشارة إلى عملية المدافعة "دافعت" التي تتطلب فاعلين متقاتلين، أظهر أحدهما المتمثل في السيوف والرماح الظاهرة "شرعا"، ولم يصرح بالآخر وهو ما يضع علامات استفهام[37]، وربما كان ذلك مرتبطا بالغرض الرئيس للقصيدة وهو مدح والد الشهيد وجاء رثاء الابن موظفا لتشريفه بالشهادة التي نالها ابنه وهو ما لا يحسن معه تنغيص الممدوح بذكر القاتل، ويتضح ذلك من قوله:

وَمَنْ كُنتَ يَا بْنَ الأَكْرَمَيْنِ لَهُ أَبـــــــًا فَلا غَروَ أَن نالَ السِّماكَينِ مُسرِعا

فَدُمْ وَابْقَ كَهفًا نَستَظِلُّ بِظِلِّـــــــــــهِ ورُكنـــــًا مَنيعًا بِالبَقاءِ تَمَتَّعـــا[38]

حياة وتشريف:

وتتكرر صورة الفقيد التي شكل المطر أحد أركانها الأساسية في قصيدة أخرى مدح بها الأمير محمدا أحد أمراء بني سيفا بدأها بقوله:

[36] انظر دلالة عطف أحد المترادفين على الآخر على التأكيد: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج2، ص472 وما بعدها. ت. أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، 1957.

[37] ومن الممكن أن يكون السبب مرتبطا بالصراع بين الدولة العثمانية وبعض الإمارات التي حاولت الاستقلال بالحكم كليا، مما أدى إلى سقوط الكثير من الضحايا ومنهم الفقيد وهو ما جعل ابن الجزري يتحرز عن ذكر القاتل ويكتفي بمعرفة الممدوح له. وربما كان ذلك مرتبطا بكثرة تنقل ابن الجزري بين الممالك والإمارات ومدح أمرائها فاحترز عن ذكر القاتل صيانة لنفسه، وفي النهاية فإن الغرض من القصيدة – حال شعراء المدح- هو نيل العطايا والهدايا من الممدوحين، فكان بعض الشعراء يمدحون شخصا ثم يمدحون عدوه حال المتنبي مع سيف الدولة وكافور، وبمطالعة كتب التاريخ التي أرخت لإمارات لبنان في ذلك العصر يحتمل كل ما سبق؛ إذ انتشر الصراع المسلح بين أمراء بني سيفا من جهة وأمراء بني جانبولاد وبني عساف وبني حماد وبني معن والدولة العثمانية من جهة أخرى، ويذكر أن لابن الجزري مدائح لأمراء بني جانبولاد وبني عساف، انظر، طنوس الماروني: أخبار الأعيان في جبل لبنان، ص349 وما بعدها، بيروت، 1859م. وانظر أيضا، محمد الفقيه: جبل عامل في التاريخ، ص157 وما بعدها، دار الأضواء، بيروت، ط2، 1986.

[38] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص4.

هُوَ الـمَجدُ ما يَقظانُهُ مِثلَ نائِمٍ وَلا جاهِلٌ فِيما يَلِيهِ كَعالِـــــــــمِ
وَلا مُستَبَدُّ الأَمرِ غَضبانَ لِلـعُلا كَراضٍ بِمَيسُورٍ مِنَ العَيشِ حالِـمِ[39]

وأتبع ذلك بوصف حاله من الحزن على فراق محبوبته، ثم ينتقل إلى مدح الأمير محمد لأنه من بدد عنه ذلك الحزن بقوله:

وحُسنُ اعْتِقادي بِالإِلَهِ وَإِنَّنـي دَخَلْتُ حِمَى حامٍ مِنَ الدَّهرِ راحِمِ
أَجَلِّ أُولِي العَليا الأَميرِ مُحَمَّــدٍ وسَيفِ بَني سَيْفا الكِرامِ الأَكــارِمِ
أَميرٍ نَميرٍ حَوضُهُ لِلْحَـــــرَّمِ حِياض الـمُنَى حارِ الجَوانِحِ حائِـمِ[40]

وأثناء المدح يتطرق لرثاء والد الأمير بما لا ينفصل عن مدح الأمير:

ويُرضيكَ رَبُّ العَرشِ عَن كــلِّ دَرَّةٍ دَرَرْتَ بِها الخَيراتِ بَينَ العُــــــــوالِمِ
ويَسقِي ضَريحًا ضَمَّ والِدَكَ الرِّضــا وصَوبُ الغَوادي الـمُثقِلاتِ السَّواجِمِ
فَما أَحزَنَ الأَيّامَ قَبلَ مُصابِـــــــهِ شَهيدٌ ثَوَى إِلَّا الحُسَيْنُ بنُ فاطِـــــــمِ
وَلا بَكَتِ العَينانِ مِن قَبلِهِ دَمــــًا عَلَى هالِكٍ إِلَّاهُ مِن عَهــــــدِ آدَمِ
وَما ماتَ مَنْ أَصبَحْتَ طالَبَ ثَـأرِهِ وَلا مالَ مَنْ أَبقاكَ أَقوَى الدَّعائِـمِ[41]

رسم ابن الجزري في الأبيات السابقة عدة صور للفقيد وحال من افتقده، تتلاقى في صورة كلية يتقابل فيها حال الفقيد في ضريحه الذي يقوم المطر بتوفير سبل الراحة له، مع حال الزمن الذي شخصه الشاعر ليعمم به الحزن على الفقيد على كل البشر، ويرصد مظاهر الحزن المحسوسة من استبدال الدم بالدموع أثناء البكاء؛ ليضفي على الدلالة المستقاة من الصورة صدقا لا يحتمل الكذب سواء على حزن المفتقدين له أو تشريفه بالشهادة. ويربط الشاعر هذه الصورة بالغرض الرئيس من القصيدة وهو مدح نجل الفقيد بعدة روابط، منها: اعتبار الفقيد المصدر الذي استقى منه الممدوح الصفات المحمودة التي أهلته للقيادة؛ فتشريفه بالشهادة ينسحب على الممدوح أيضا. وتحويل مظاهر الحزن على

[39] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص281.

[40] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص282.

[41] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص284.

الفقيد إلى مظهر عملي يصب في نعت الممدوح بالقوة والقدرة على الأخذ بالثأر. وفي هذا الرثاء أيضا لم يصرح الشاعر بالقاتل.

عزز ابن الجزري الصورة الأولى بعدة ظواهر أسلوبية، منها: تقديم المفعول "ضريحا" على فاعله وما عطف عليه "الرضا، صوب"؛ ليبرز الاهتمام بالضريح وقيام الرضا والمطر على خدمته، وتأخير الفاعل بجملة فعلية "ضم والدك" وقعت وصفا للضريح خصصته[42] لوالد الممدوح دون غيره؛ ليبرز بذلك رؤية الشاعر المبالغ فيها في أفضلية الفقيد على البشر، وهو ما صرح به في قصر البكاء دما عليه فقط دون غيره منذ خلق آدم، وجاء تنكير "ضريحا" باعتباره مركز الصورة لتعظيمه. وأفرد الشاعر مساحة أفقية للسحاب المنهمر بالمطر والصفات المميزة له "الغوادي المثقلات السواجم" علاوة على تميزها بطول خطي خلع عليها القدرة والفاعلية، وهذه المساحة أبرزت الزمن "الغوادي"؛ حيث حدد زمن سقوط المطر أول النهار لحماية الضريح من حرارة الشمس، وتوفير وسائل الراحة من أول اليوم. والكمية "المثقلات" لتحقيق الوفرة في الماء التي تتمكن من البقاء حتى انتهاء اليوم. والحركة والقدرة "السواجم" لسهولة سيلانها وانتشارها حول الضريح واختراق التربة. وعزز استمرار قيام المطر بخدمة الفقيد باختيار صيغة المضارع "يسقي" الدال على الدوام والاستمرار[43]؛ ليعكس بذلك مكانة الفقيد الذي يقوم السحاب على خدمته وتوفير وسائل الراحة له أول كل نهار وكأن الشاعر قيده لخدمته على مدار الزمن.

ومنها: اختيار الشاعر لمفردات مؤكدة لدلالة الصورة، مثل: الفعل "ضم" الموحي بالألفة بين الضريح والفقيد. ومثل: "صوب" للدلالة على المطر المصوب جهة الضريح؛ مما يعكس دقة قيام المطر على خدمة الفقيد.

ومنها: العلاقات الصوتية التي أقامها الشاعر لتقوية العلاقات التركيبية القائمة بين أطراف الصورة لتوضيحها، مثل: تكرار صوتي الضاد والراء بين المفعول والفاعل "ضريحا الرضا"، علاوة على تأثير تفخيم الصوتين في تعظيم الضريح والقائم على خدمته[44] . والتقابل الصوتي بين السين والصاد ترقيقا وتفخيما في الفعل والمعطوف على فاعله "يسقي، صوب"؛ لتأكيد ري المطر للضريح.

عزز ابن الجزري الصورة الثانية التي شخص فيها الزمن لتعميم الحزن على البشر بعدة ظواهر أسلوبية، منها: استحضار الحوادث التاريخية التي أثرت- وما زالت- في المجتمع الإسلامي من خلال الإشارة إلى الحسين- رضي الله عنه-، واستغل الشاعر تلك الإشارة في إبراز دلالتين، الأولى: جمع الفقيد في زمرة الشهداء والمبالغة في مكانته من خلال

[42] انظر تلك الدلالة: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج2، ص422.

[43] انظر تلك الدلالة: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص21.

[44] انظر صوت الراء وصفاته والضاد وصفاته: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص59، وص46.

قصر حزن البشر على مدار الزمن عليه بعد حزنهم على الحسين- رضي الله عنه- "ما أحزن إلا"، وألح الشاعر على إبراز تلك الدلالة بتكرار القصر في البيت الثاني مع زيادة العمق الزمني إلى عهد أول البشر "ولا بكت إلاه". والثانية: إضفاء الخيانة على عملية قتله؛ لإبعاد شبهة ضعفه وقت قتله، وهو ما ينسحب على تشريف الممدوح باستقائه القوة من الفقيد.

ومنها: مقابلة الشاعر بين المكونات التركيبية للصورة تعريفا وتنكيرا من خلال تعريف المفعول "الأيام" وتنكير الفاعل "شهيد"، وتعريف الفاعل "العينان" وتنكير المفعول المتعدى إليه بحرف الجر "هالك"؛ للتعبير عن شمول الحزن كل البشر- كل العيون- في كل الأزمنة- كل الأيام-، وتعظيم مكانة الفقيد "شهيد، هالك" علاوة على احتلال الكلمتين صدر الشطر الثاني من البيتين لتكونا في بؤرة اهتمام المتلقي، وهو ما ألح عليه الشاعر بتأخير الأولى "شهيد" وتقديم المفعول عليها، وتأخير الأولى "هالك" عن الفاعل. وبجانب ذلك مكن التأخير الشاعر من إبراز الزمن المرتبط بفقد الفقيد "قبل مصابه، من قبله"؛ لتكون لحظة فقده اللحظة الفارقة بين الماضي والحاضر منذ أول البشر، مما يضفي على تلك اللحظة وتلك الحادثة أهمية تفوق غيرها عبر الزمن، وهو ما يطلعنا على اعتماد شعراء هذا العصر- شعراء المدح والرثاء خاصة- على تجاوز الأعراف المعمول بها من خلال إطلاق المبالغة دون وضع حدود لها. فالشاعر على الرغم من تجاوزه لتلك الحدود يطلب العفو من الممدوح في حال تقصيره في تعداد صفاته بقوله في ختام القصيدة:

فَعَفوًا إِذا قَصَّرتُ فَالعُذرُ واضحٌ ومَنْ لي بِإِحصاءِ الحَيَا الـمُتَرَاكِمِ[45]

ومنها: اختيار الشاعر لصيغة الماضي الدال على التحقق؛ لتأكيد حزن الأيام على الفقيد "أحزن"، وتأكيد المظهر الحسي للحزن وهو البكاء "بكت"، علاوة على تكرار النفي معها للإلحاح على تأ كيد الحزن ومظهره[46]. واختياره للدم "بكت دما" دون الدموع؛ للتعبير عن الوصول إلى غاية الحزن المهلك للأنفس، علاوة على صبغ الصورة باللون الأحمر الذي يسترجع اللحظة الأولى لهيئة الفقيد المدرج في دمائه قبل دفنه، وهو بذلك حول الحزن إلى غضب يستدعي الأخذ بالثأر من القاتل خاصة مع إضفاء دلالة الخيانة على عملية قتله "وما مات من أصبحت طالب ثأره".

ومنها: توظيف الشاعر للأصوات للإسهام في إبراز دلالة الصورة ودرجة وضوحها، ومن ذلك الربط بين الفعل "أحزن" وفاعله ونعته "شهيد ثوى" ومتعلقات الفعل "مصابه" بأصوات الصفير "ز، ش، ث، ص" ذات الدلالة على الانتشار؛ ليوحي بانتشار الحزن على الفقيد والإعلان عنه[47]، علاوة على تقوية الروابط التركيبية القائمة بين مكونات الصورة لزيادة وضوحها في ذهن المتلقي.

[45] ديوان ابن الجزري: موسوعة الشعر العربي، ص285.

[46] انظر دلالة التكرار على التأكيد والتقرير: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج3، ص8 وما بعدها.

[47] انظر إيحاء الأصوات بدلالة نابعة من صفاتها: إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص65، الانجلو المصرية، القاهرة، 2004م. وانظر تفصيل ذلك مع التطبيق: محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص25 وما بعدها.

صراع مع الموت:

وفي أبيات أخرى تحول الأمير محمد بن سيفا من ممدوح إلى مرثي يرسم ابن الجزري له صورة مركبة جعله فيها سيفا وغمده الثرى، وبحرا يطوى في الكفن، وجعل للموت يدا تحتويه. وهذه الصورة تفارق الصور السابقة، ففي حين حول ابن الجزري الموت إلى حياة خاصة بالفقيد يقوم المطر على توفير وسائل الراحة له؛ نجد أنه في هذا الرثاء الخالص غير المختلط بالمدح صور غلبة الموت على قوة الأمير وكرمه وعلمه الواسعين؛ لتنتهي هذه الصفات بموته، ولهذا صبغ الصورة بالدهشة النابعة من المفارقة بين قوة الفقيد وصفاته المحمودة وبين غلبة الموت.

وَلَـمَّا احِتَوَت أَيدي الـمَنايا مُحَمَّـــدَ الـ أَميرَ ابنَ سَيفا طاهِرَ الرُّوحِ والبَـدَنِ

تَعَجَّبتُ كَيفَ السَّيفُ يُغمَدُ في الثَّـــرَى وكَيفَ يُوارَى البَحرُ في طَيَّةِ الكَفَنِ[48]

عزز ابن الجزري الصورة بعدة ظواهر أسلوبية، منها: اتساع الصورة شاملة البيتين؛ لتحتل مساحة مماثلة في ذهن المتلقي لضمان تأثيرها فيه، كما تجتمع الصور الجزئية؛ لتكون أكثر تركيزا وارتباطا. واعتمد الشاعر في تحقيق الاتساع والارتباط على الشرط الوجودي[49] "لما" التي ربطت بين السبب الموجود الذي تحقق حدوثه وهو موت الأمير "احتوت أيدي المنايا محمد" وبين المسبب عنه الموجود الذي تحقق حدوثه أيضا وهو الاندهاش والتعجب من غلبة الموت للأمير الحاوي للصفات المحمودة "تعجبت"، وهو ما وثق الارتباط بين موت الأمير وحال اندهاش الشاعر؛ مما يضفي صدقا على حال الشاعر من الحزن النابع من عدم تقبل فكرة موته. كما أسهمت تلك المساحة في تعديد صفات الفقيد "طاهر الروح والبدن" وهو ما يستوجب الحزن على فقده، واعتمد الشاعر أيضا على تكرار الاستفهام الاستنكاري[50] "كيف" لتأكيد حال الاندهاش، وكما أفرد به مساحة لرسم الصورتين المعبرتين عن تعدد صفات الأمير التي تفسر سبب اندهاش الشاعر الذي فقد تلك الصفات لحظة احتواء الموت الأمير.

ومنها: اختيار الشاعر لمفردات ذات دلالات تعكس الصدمة من جراء موت الفقيد، وهو ما جعل هذه الصورة مختلفة عن سابقاتها، مثل: الفعل "احتوى" الدال على الاستيلاء والملك[51]، فالاستيلاء يوحي بالصدمة من مفاجأة فقد الأمير، والملك يعمق المفارقة بين صفاته المحمودة وبين زوالها بالموت. واختيار صيغة الجمع "المنايا" دون

[48] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص352.

[49] انظر لما الشرطية ودلالتها: علي أبو المكارم: التراكيب الإسنادية، ص157، مؤسسة المختار، القاهرة، 2007م.

[50] انظر الاستفهام وأغراضه: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح، ج2، ص39.

[51] انظر مادة حوي 1514: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص591.

المفرد للتهويل من أمر الموت وشدته في الاستيلاء على الفقيد، وأكد ذلك باستخدام "أيدي" الدالة على الآلة والقدرة[52]. وبالمقارنة بين قوة الفقيد وصفاته المعززة لتلك القوة "سيف، بحر" وقوة الموت المتعدد الوسائل "أيدي المنايا" ثمة صراعا نلمحه بينهما انتهى بغلبة الموت، وهو ما يعكس مدحا للفقيد جاء في ثوب الرثاء لكونه طرفا في صراع مع الموت. وجاء اختيار الشاعر للفعلين "يُغمَد، يُوارى" الدالين على الانطفاء وسلب القدرة، علاوة على دلالة حرف الجر "في الثرى، في طية" على احتواء[53] الفقيد الموصوف بالقوة في الضعيف "الثرى، الكفن"؛ في مقابل بنائهما للمجهول لتعظيم الفاعل[54]؛ مما يعد عزاء للنفس من هزيمة القوة أمام قوة أكبر منها وأعظم، وتعميقا للمفارقة بين قوته التي وصفه بها وبين احتواء الكفن الضعيف لتلك القوة بعد زوالها.

رثاء النفس:

وفي رثاء ابن الجزري لابن الأمير عليّ بن الأعرج أمير حماة واسمه روحي؛ نجد أنه رسم صورة تكاد تتشابه مع الصورة السابقة؛ حيث استبدل البكاء بالدم بالبكاء بالدموع للتعبير عن شدة حزنه على الفقيد، وصور آثار الحزن بالنار التي اشتعلت بداخله؛ ليكثف من وجود اللون الأحمر النابع من الدم والنار، إلا أن تلك الصورة رسمها الشاعر لنفسه ولم يتطرق لرسم صورة للفقيد؛ ليعكس بذلك الحزن الشديد درجة القربى بين الشاعر والفقيد على اعتباره قسيم الشاعر في الحياة فهو روحه، ولهذا ساغ أن يرسم الصورة لنفسه.

لا تَعجَبُوا إِن سالَ دَمعي دَمًـــا وَاشْتَعَلَـت نارُ تَبـــــــاريحي
فَلَستُ مَن يَبكي عَلَى غَـــيـــرِهِ وَإِنَّـما أَبكي عَلَى رُوحـــــــي[55]

وقد عزز ابن الجزري الصورة السابقة بعدة ظواهر أسلوبية، منها: البدء بجواب الشرط الاحتمالي[56]– أو ما دل عليه– الذي نهى فيه المتلقين عن التعجب "لا تعجبوا" لجذب انتباههم إلى الصورة التي يرسمها الشاعر، وهذا الجذب مؤثر في تلقيهم الصورة ودلالتها، وهذا الاستهلال يؤكد على رغبة الشاعر في مشاركة المتلقين له الحزن الذي يحرقه. وعندما ينتهي الشاعر بالتنويه عن سبب بكائه– مرورا بتصوير آثار الحزن– عن طريق التورية "روحي" التي تحتمل

[52] انظر مادة يدي 5733: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص2509.

[53] انظر دلالة في على المحلية أو الظرفية المكانية: ابن هشام: مغني اللبيب، ج2، ص513، ت. عبد اللطيف محمد الخطيب، السلسلة التراثية، الكويت، 2000م.

[54] انظر تلك الدلالة: عباس حسن: النحو الوافي، ج2، حاشية ص97. دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.

[55] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص75.

[56] الاحتمال من دلالة إن الشرطية هنا على المشكوك في حدوثه، انظر: علي أبو المكارم: التراكيب الإسنادية، ص158.

روح الشاعر واسم الفقيد معا نجد أنه يحتاج إلى تفاعل المتلقين معه والتفكير في المقصود من تلك الكلمة وهو ما ضمنه بحسن استهلال البيتين. وسر تأثير التورية في احتلالها كلمة القافية فحملها شحنة موسيقية تستدعي لفت الانتباه إليها للتفكير في المقصود منها؛ فإن كان الأول فالشاعر يبكي على نفسه، وإن كان الثاني فالشاعر يبكي على ابن الأمير؛ ولكن تبقى الدلالتان معا في أذهان المتلقين يستوحون منهما أن روح الشاعر والفقيد شيء واحد، وهو ما يظهر شدة حزنه على الفقيد كأنه يحزن على نفسه. كما أن وقوع التورية في ختام البيتين؛ لتكون آخر ما يقرع أسماع المتلقين مستدع لبعث ذكرى الفقيد في مخيلتهم.

ومنها: حشد الشاعر للمؤكدات؛ لتوضيح الصورة الدالة على شدة حزنه على الفقيد، مثل: "إنما". وتكرار الفعل ذي الدلالة المركزية في البيتين "يبكي، أبكي". والجمع بالعطف بين جملتين مترادفتين دلاليا علاوة على تشكيل كل جملة منهما لصورة جزئية "سال دمعي دما واشتعلت نار تباريحي".

ومنها: اختيار الشاعر لكلمات ذات دلالات محسوسة تعكس الحزن وتؤكد دلالة الصورة عليه، مثل الفعل: "أبكي" المجسد للحزن وترجمته إلى فعل محسوس مرئي. و"دما، نار" الدالتين على اللون الأحمر المرتبط في أذهان المتلقين بالقتل والخراب وسلب الحياة. والفعلين "سال، اشتعل" الدالين على الحركة السريعة، وحرك بهما الشاعر الحزن الداخلي القار في النفس للخروج والظهور على بدنه، وصبغ اختيار الشاعر للبحر السريع بسرعة حركة تحول الحزن من الداخل إلى الخارج.

ومنها: اختيار الشاعر لصوت الحاء رويا، وهو صوت حلقي رخو مهموس يتطلب النطق به جهدا[57] يلائم جهد الشاعر وشقاءه جراء الحزن على الفقيد. وجاء وصله بصوت الياء المستغرق لمدة زمنية طويلة في النطق به، كما أنه استعمله مع صوت الواو ردفا لاستغراق مدة زمنية أطول[58]؛ ليعكس طول مدة الشقاء والحزن.

صدق وفداء:

فيما مر بنا من أبيات رثى بها ابن الجزري الابن في سياق مدح الأب كما في الصورة الأولى، ورثى الأب في سياق مدح الابن كما في الصورة الثانية، ورثى أميرا كان ممدوحا كما في الصورة الثالثة، ورثى ابن الأمير كما في الصورة الرابعة؛ ومن المعلوم أن الغرض الرئيس من تنقل ابن الجزري- حال شعراء المدح والرثاء- هو نيل العطايا التي تعوضه عن عناء الرحلة إلى الممدوح وتكسب ما يعينه على تكاليف الحياة، وهو مضمون قوله:

[57] انظر صوت الحاء وصفاته: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص77.

[58] ذلك لأن علماء اللغة يقدرون أن أصوات اللين بطبيعتها تحتاج للنطق بها إلى زمن أطول من الأصوات الساكنة، انظر طول الصوت اللغوي: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص127.

فَدُمْ وَابْقَ كَهفًا نَستَظِلُّ بِظِلِّـــــــــــهِ ورِكْنًا مَنيعًا بِالبَقاءِ تَمَتَّـــــعا
وَهاكَ قَوافٍ مِن قَريحَةِ مُتــعَـــــــبٍ غَدا مِن نُيُوبِ النَّائِباتِ مُرَوَّعا
رَمَتْهُ يَدُ البَينِ الـمُشَتِّتِ أَسهُـــــــمًا وَلَمْ تَبقَ مِنها في الحَنِيَّةِ مَنزَعــا[59]

وقوله:

يا واحِدَ الأُمراءِ بَل يا واحِدَ الكُبراءِ بَل يا واحِدَ الفُضَـــلاءِ
إِنِّي أَسيرُ أَسيرَ دَهرٍ يَشتَكي شَدَّ العَقالِ وشِدَّةَ العُقَـــــلاءِ
وَالحَزمُ صَيَّرَني إِلَيكَ وَإِنَّــهُ يُدني القَريبَ إِلى البَعيدِ النَّـــائي
عِلمًا بِأَنَّ الـمُبتَلَى بِعَظيمَــةٍ لَم يُجلِها عَنهُ سِوَى العُظَمـــــاءِ[60]

وقوله:

قَطَعتُ بِهِ البَيداءَ لَم أَبغِ صاحِبًــا سِوَى هِمَمي مِن فَوقِ جردٍ سَلاهِبِ
أُفَرِّقُ ما بَينَ النَّواظِرِ والكَــرَى وأَجمَعُ ما بَينَ الذُّرَى والسَّباسِــبِ
إِلى قَمرِ الدُّنيا إِلى فارِسِ الوُغَـى إِلى أَسَدِ الهَيجاءِ يَومَ التَّجـــــارِبِ
إِلى الفاعِلِ الحُسنَى إِلى الواهِبِ النَّدَى إِلى الـمَـوردِ العَذبِ النَّميرِ لِشارِبِ[61]

وعلى هذا لم نلحظ في الرثاء السابق تأثر قلب الشاعر تأثرا حقيقيا من فقد الفقيد وإنما إظهارا للحزن الشديد على فقده والتأكيد على هذا الإظهار مواساة لأسرة الفقيد، أو أملا في نيل العطايا على اعتبار التطرق للرثاء جزءا من مدح أحد أفراد أسرة الفقيد؛ حتى إن الأبيات التي رثى بها الأمير محمدا وابن أمير حماة لم تكن على المستوى الذي يرثي به الصاحب صاحبه العزيز عليه؛ بل كان البيتان اللذان رثى بهما الأمير محمدا تعديدا لصفات الفقيد وإبداء الدهشة من احتواء الموت لصاحب تلك الصفات، وكان البيتان اللذان رثى بهما ابن أمير حماة مرتبطين بنيل العطايا من والد الفقيد.

[59] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص4.

[60] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص7.

[61] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص16.

وفي قصيدة رثى بها ابن الجزري صديقا له نستشعر مظاهر الحزن الحقيقي على فقده، فالشاعر لا ينتظر عطايا لقاء رثائه؛ بل خرجت الأبيات تلقائية تعبر عن الحزن الدفين الذي جعل الشاعر متمنيا فداء الصديق الفقيد بأعز ما يملك؛ فيرسم لنا صورة ممتدة يزاوج فيها بين تعديد محاسن الفقيد وحاله من فقد الصديق:

لَهِفَ القَلبُ واللَّهفُ غَيرُ مُريحِ	بَعدَ فَقدي جَمالِ عَبدِ المَسيحِ
غُصنُ بانٍ ذَوَى وَبَدرٌ مِنَ الأُف	قِ هَوَى في ضَميرِ قَلبِ الضَّريحِ
أَودَعُوهُ الثَّرَى فَغابَ وَقَد أَوْ	دَعَ أَحشايَ لاعِجَ التَّبريحِ
لَيتَ لَو كانَ في فُؤادي مَثوا	هُ وَلَو كُنتُ ذا فُؤادٍ جَريحِ
وَلَوَ انِّي[62] فَدَيتُهُ بِقَديمِ ال	عُمرِ مِنّي وبِالحَديثِ الصحيحِ
أَينَ مِن مَدمَعي عَلَيهِ ونُوحي	في نَواحي البِلادِ طُوفانُ نُوحِ
إِن أَعِشْ بَعدَهُ فَمِن أَعجَبِ الأَش	ياءِ جِسمٌ يَعيشُ مِن بَعدِ رُوحِ
خَطبُ هَذا المَليحِ صَوَّرَ لِلنَّف	سِ قَبيحَ الحُتُوفِ غَيرَ قَبيحِ
فَتَمَنَّيتُ فِيهِ مَوتي وَقد أَرْ	زَختُ مَوتي بِهِ بِمَوتِ المَليحِ[63]

رسم ابن الجزري في الأبيات السابقة صورة ممتدة يخيم عليها الحزن عن طريق عدة صور جزئية تظهر بعضها محاسن الصديق المحسوسة من جمال الوجه والهيئة، وهي مقتضبة بالمقارنة ببقية الصور التي تعبر عن حال الشاعر من الحزن الذي كاد يقضي على قلبه وأحشائه، وما أصابه من حيرة جعلته ينوح في البلاد ويبكي ليس على الفقيد باعتباره صديقا مليحا ولكن باعتباره روحا فارقت جسده، وحال الندم على فقده مما جعله يتمنى لو كان قلبه قبرا له، ويترجم هذا الندم باستعداده فداء صديقه الفقيد بعمره ودينه وهو فداء غريب، ولكن يبقى ذلك تمنيا ممتنع الحدوث، فيتمنى الموت ثم يعلن أنه مات بالفعل يوم موت صديقه.

استهل ابن الجزري الأبيات بجملة فعلية محققة الحدوث فاعلها القلب الذي غاب عن أبيات الرثاء السابقة "لهف القلب"؛ ليعبر عن الحسرة، وهذا الاستهلال مستدع لفضول المتلقين في معرفة أسباب تلك الحسرة مما يزيد من

[62] كذا وردت في الديوان. وتسهيل الهمزة للضرورة الشعرية.

[63] ديوان ابن الجزري، موسوعة الشعر العربي، ص76.

تفاعلهم مع الشاعر. ثم أتبعها بتفسير صيغ في جملة اسمية دالة على الاستقرار والثبوت[64] إيذانا بأن الحسرة بدأت في الماضي وقت موت الفقيد واستقرت في الزمن لتبقى في المستقبل، بدأ التفسير بتكرار المادة اللغوية "اللهف" لتأكيد حسرة قلبه بهذا التكرار وبتنويع استخدام المادة اللغوية الدالة عليه بين الفعل والاسم، علاوة على الإيحاء الصوتي بشدة الحسرة من توالي صوتين تميزا بالرخاوة والهمس "هـ، ف" ويحتاجان إلى جهد عضلي بالنطق بهما[65] ملائم لتلك الحال. وأنهاه بسلب اللهف الراحة "غير مريح". واختار الشاعر هذا السلب دون التعبير بالإيجاب عن الشقاء والتعب؛ لإقامة علاقة موسيقية بين عروض البيت وضربه[66] تربط بين سلب الراحة وفقد صديقه عبد المسيح. وقيد الشاعر بدء اللهف بالزمن "بعد فقدي" للإيحاء بنقطة تحول زمنية- وهي موت الصديق- من حال الراحة إلى حال الحسرة. وجاء التصريح باسم الصديق في أهم تفعيلات البيت لترتبط كلمة القافية به في بقية الأبيات فيبقى ذكره مخيما عليها. ولا يمثل التصريح باسم الفقيد تلذذا من الشاعر بذكر اسمه لتسلية نفسه عن فقده فحسب، بل تكشف دلالة الاسم على ديانة الصديق الفقيد عن علاقة من نوع مميز كانت تربط بين الشاعر والفقيد؛ إذ تجاوزت الخلافات العقدية إلى صداقة خالصة، وهو ملمح ربما ميز الحياة الاجتماعية لذلك العصر.

ثم ينتقل الشاعر إلى رسم صورة مركبة للفقيد تعتمد على المفارقة بين الجمال وبين زواله، وبين الضوء والظلمة، وتلك المفارقة توحي بعمق الحسرة في قلبه. صاغها الشاعر بالاعتماد على المحسوسات التي تزيد الصورة وضوحا في ذهن المتلقي ببساطة أطرافها المدركة بالحواس؛ فادعى أولا أن الفقيد غصن بان مفعم بالألوان والروائح العطرة عن طريق نزع أداة التشبيه- علاوة على تغييب الضمير الدال على الفقيد "هو"- وهو ما صبغ الادعاء بالقوة التي تضفي صدقا على رؤية الشاعر تجاه الفقيد، وتأتي المفارقة بتحول الغصن من النضارة إلى اليبس "ذوى" الذي انعدمت معه الرائحة وتحولت به الألوان إلى لون واحد قاتم، ويلفتنا تكرار الشاعر لأصوات الصفير العالي "ص، ذ" في "غصن ذوي" إلى ارتفاع صوت الحسرة الكامنة في القلب لتتسع منه إلى اللسان، ومن اللافت للنظر أن التشبيه بغصن البان مشهور للمحبوبة، وهو ما يطرح استفهاما ربما كان جوابه متمثلا في رغبة الشاعر في التعبير عن حسرته من ذهاب جميع العلاقات الاجتماعية مع موت الفقيد.

وبعد انطفاء تلك الصورة بالفعل "ذوى" يستأنف الشاعر ادعاء آخر جعل الفقيد فيه بدرا منيرا عاليا في السماء، وتأتي المفارقة من سقوطه من الأفق الواسع في الضريح الضيق؛ ليتحول من النور إلى الظلام، ومن العلو إلى

[64] انظر تلك الدلالة: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج4، ص66.

[65] انظر صوت الفاء وصفاته وصوت الهاء وصفاته: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص44، وص77.

[66] عروض البيت هو التفعيلة الأخيرة للشطر الأول، وضربه هو التفعيلة الأخيرة للشطر الثاني، انظر ذلك: د. غازي يموت: عروض الشعر العربي- عروض الخليل، ص24، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1992.

الانحطاط، ومن إسعاد غيره إلى إتعاسهم لفراقه. وقد اعتمد الشاعر على المقابلة الدلالية بين "الأفق"، و"الضريح" من حيث دلالة الأولى على الاتساع والحرية والاستعلاء ودلالة الثانية على الضيق والقيد والانحطاط؛ لتعميق تلك المفارقة. وقد عزز تلك المقابلة بالأصوات ذات الدلالات الملائمة لدلالات "الأفق"، مثل: صوت الفاء الدال على الانتشار، وصوت القاف الملائم للاستعلاء. والأصوات ذات الدلالات الملائمة لدلالات "الضريح"، مثل: صوت الضاد الشديد المفخم الموحي بضيق الحال، وصوت الحاء الحلقي الرخو المهموس المجهد للنطق ويوحي بحال الضيق أيضا[67]. كما عزز تلك المقابلة الدلالية أيضا بمقابلة مكانية في البيت باحتلال الأولى "الأفق" لعروض البيت والثانية "الضريح" لضربه، وهو ما جعل الضريح يطغى على الأفق باتحاده بجميع الأبيات عن طريق القافية؛ ليكون ذلك إيذانا بالمقر الأخير للفقيد. وقد ربط الشاعر بين الادعائين بعلاقة العطف التي جمعت بينهما، وبإقامة علاقة صوتية تمثلت في الجناس بين فعلي التحول من الحياة إلى الموت "ذوى، هوى"؛ ليبقى الفعلان في بؤرة اهتمام المتلقي وسمعه، ويحشدا في ذهنه دلالات الانطفاء الباعثة للحزن.

ويؤكد الشاعر الانطفاء بالفعل "أودعوه الثرى" ليتحول الفقيد إلى ضمير المفعول، وجاء اختيار الشاعر للإيداع بديلا عن المواراة والدفن لدلالته على الصيانة والرعاية[68]، وهو ما يعكس قوة العلاقة الرابطة بين الشاعر والفقيد من خلال تحري الشاعر أدوات التعبير الملائمة للتعامل مع جسد الفقيد أثناء دفنه. وكرر الشاعر الفعل "أودع" الذي جمع بينه وبين الفقيد في المفعولية "أودعوه، أودع أحشاي"، علاوة على كون الثاني استجابة للأول؛ لإظهار مدى رد الفعل على الشاعر وما أصابه من آلام جراء فقده للفقيد عندما دفن في الثرى، وكأن الشاعر قد لاقى المصير نفسه.

ثم يتحول الفقيد إلى ضمائر للغائب حتى البيت قبل الأخير، وجاءت كلها إما للمفعول وإما مضافة، عدا البيت الثالث، فقد أظهره الشاعر بضميرين للفاعل "غاب، أودع"، أولهما: لا قيمة لفاعله حيث سلبت قدرته لأنه جاء استجابة للفعل "أودعوه الثرى". والثاني: ليس الفقيد فاعلا حقيقيا لما أصاب الشاعر من آلام، بل موته. وبهذا حول الشاعر الفقيد إلى حضور سلبي يؤكد فراقه عنه، ويؤذن بتحويل الصياغة من مشهد موت الفقيد إلى آثاره المتمثلة في حسرة الشاعر. إلا أن الشاعر وظف ذلك الحضور السلبي للكشف عن حسرته النابعة من قوة العلاقة التي كانت تربطه بالفقيد، وتظهر تلك القوة من تكرار الشاعر للضمائر العائدة عليه مع الضمائر العائدة على الفقيد في الأبيات اللاحقة، مثل: "في فؤادي مثواه" في البيت الرابع، "فديته" في البيت الخامس، "مدمعي عليه ونوحي" في البيت السادس، "أعش

[67] انظر الأصوات المذكورة وصفاتها على الترتيب: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص44، وص73 وما بعدها، وص46، وص77.

[68] انظر أودع 5571: أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص2418.

بعده" في البيت السابع"، وهو ما يترجم ذلك إلى "أنا" و"هو" في تلك الأبيات. فالشاعر لا يستطيع أن يتخيل نفسه دون وجود الفقيد معه مما يعكس قوة تلك العلاقة بينهما وصدقها، وذلك يستدعي شدة الحسرة على فقده.

ولشدة الحسرة انتقل الشاعر للتمني بأن يدفن الفقيد في قلبه "ليت لو كان في فؤادي مثواه"، وهو مستحيل الحدوث، وعلى الرغم من هذا ألح الشاعر على التمني مرتضيا بإحداث الدفن جرحا في قلبه "ولو كنت ذا فؤاد جريح"، وهذا يعكس ما أصاب الشاعر من اضطراب جراء التحسر على الفقيد، وهذا الاضطراب مماثل لما أصاب تفعيلات القصيدة من زحاف وعلل[69]. وتتسع دائرة التمني لتشمل بيتا آخر يبدي فيه الشاعر استعداده فداء الفقيد بعمره "ولو اني فديته"، وأكد هذا الاستعداد بـ"أن"، وبصيغة الماضي الدال على التحقق "فديته" بديلا عن المضارع "أفديه"؛ ليضفي بهذا التأكيد صدقا على موقفه من الفداء. ثم يرفع سقف الفداء ليضع التخلي عن الحديث الصحيح مقابلا لاسترجاع الفقيد، وهو ما يعد تجاوزا لحدود الفداء ويعكس اضطراب الشاعر من فقد الفقيد ليصل إلى الهذيان وكأنه لا يدري ما يقول.

وتنقلنا الصياغة من حال الهذيان الذي وصل إليه الشاعر وظهر من قوله إلى الفعل الدال عليه ومظاهره المحسوسة التي تتمثل في طواف الشاعر في البلاد نائحا باكيا، لتشكل تلك المظاهر مشهدا في ذهن المتلقي تتكامل فيه صورة بكاء الشاعر، وحركته في نواحي البلاد، وصوته المسموع من النوح. وجاء الاستفهام بـ"أين" ليضع الشاعر المتلقي أمام مقابلة بين حال الشاعر الذي تقدم وشكل مشهدا متكاملا في ذهنه، وبين طوفان نوح الذي تأخر ليعيد إلى ذهنه مشهدا آخر أسرع حركة وأشمل للأماكن. ولاختيار الشاعر لهذا الحدث الذي غير الأرض ومجرى التاريخ، مع علم المتلقين به؛ تأثيره على عملية التلقي باستدعائه التصورات المختلفة للطوفان في أذهان المتلقين، ولأن الاستفهام وضع حال الشاعر والطوفان في مقابلة رجح فيها حال الشاعر من خلال تجاوز آثار الحسرة على الشاعر لآثار الطوفان على البشر، فإن المقابلة نقلت التصورات المختلفة للطوفان إلى حال الشاعر؛ وهو ما ضمن به الشاعر التأثير في أذهان المتلقين ليشاركوه محنته وحسرته على الفقيد. وعزز هذا التأثير بإقامة أكثر من علاقة بين حاله والطوفان، الأولى: علاقة مكانية تمثلت في تأخير المستفهم عنه "طوفان نوح" لتحتل "نوح" ضرب البيت وتناظر "نوحي" في عروض البيت. والثانية: علاقة صوتية تمثلت في الجناس بينهما "نوحي، نوحِ"، وحشد الشاعر المؤثرات المختلفة من شأنه استدعاء مشاركين له في الحزن على الفقيد.

[69] صياغة القصيدة على البحر الخفيف الذي تتتابع فيه تفعيلات "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن"، وأكثر تفعيلات "فاعلاتن" أصابها الخبن "فعلاتن" والتشعيث "فالاتن"، وأكثر تفعيلات "مستفعلن" أصابها الخبن "متفعلن"، انظر البحر الخفيف، د. غازي يموت: عروض الشعر العربي-عروض الخليل، ص161.

وينتقل الشاعر من الاستفهام إلى الشرط لتتنوع الأساليب اللغوية التي تحمل الشحنات العاطفية من حزن وحسرة، ويعكس ذلك التنوع لهفة الشاعر في التعبير عما بداخله بشتى الوسائل. بدأ الشاعر جملة الشرط "إن أعش" باختيار الفعل الدال على الحياة المقابل للموت لتظهر ثنائية "أنا والصديق" من خلال ثنائية "الحياة والموت" بما يشبه العودة إلى الواقع، والتسليم له؛ فتخف مع العودة حدة الحزن والحسرة تدريجيا عن طريق التقليل من الحركة التي وصلت غاية سرعتها مع الطوفان. ويلوح من الشرط قطع الشاعر على نفسه وعدا بأن يعيش حياة جوفاء لا روح لجسده فيها لأنها فقدت بفقد الصديق. ويعزز ذلك بتنكير الجسد العائد عليه "جسم" للتحقير من شأنه لفقده الروح، وتنكير الروح التي خلعها على الفقيد "روح" للتعظيم من شأنها[70]، وألح على تعظيمها باحتلالها كلمة القافية؛ لتكون آخر ما يقرع الأسماع. وتوحي دلالة الشرط على احتمال استكمال الشاعر حياته دون الفقيد، واحتمال الانتقال للاجتماع به من خلال موته، ويتولد من بقاء الاحتمالين في ظاهر الأبيات إيحاء بوجود صراع داخلي بين رغبة الشاعر الفطرية في الحياة وبين رغبته في الموت؛ ويحسم الشاعر هذا الصراع فيتمني الموت في البيت الأخير "فتمنيت فيه موتي"؛ ويؤكد الحسم بالتعبير عنه بصيغة الماضي المحقق الحدوث بديلا عن المضارع. ويعلن تاريخ موته يوم موت صديقه من خلال ما اشتهر في ذلك العصر من استقاء الأرقام من دلالات الحروف؛ في سنة تسع وعشرين وألف من الهجرة.

ومهد الشاعر لهذا الحسم بعودة الفقيد بالذكر الظاهر- دون الضمائر- في أجمل هيئة "المليح"، وعزز هذه العودة باسم الإشارة الدال على محسوس قريب من العين وعرفه باللام لتأكيد الإشارة إليه؛ ليكون ماثلا أمامه أثناء عملية الاختيار ما بين استكمال الحياة بدونه أو اللحاق به، وكأن الشاعر أراد أن يهزم رغبته الفطرية في الحياة بصورة صديقه الماثل أمامه، وعقد بينهما مقابلة وضع فيها أحداث الحياة في قالب غير المدرك في النفس "صور للنفس قبيح الحتوف غير قبيح" فلم تعد تميز فيها بين حسن أو قبيح أو تهتم بالحتوف، في مقابل تميزها لحسن الصديق الذي تراه رأي العين. وبعد هذا التمهيد حدد الشاعر اختياره. وهو قريب من تمني أبي تمام اللحاق بأخيه في قوله:

كانَ اللِّحاقُ بِهِ أَهنَأَ وأَحسنَ بي مِن أَن أَعيشَ سَقيمَ الرُّوحِ والبَدَنِ[71]

الخلاصة:

- تميز ابن الجزري في شعره الذي تناول الرثاء برسم صور جزئية تنضم جنبا إلى جنب لتشكل صورا ممتدة، اعتمد في رسمها- بجانب التصوير- على مستويات الأسلوب الأخرى من صوت وصرف وتركيب ودلالة؛ فجاءت الأدوات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية مسهمة مع الأدوات التصويرية في رسم الصور الجزئية المشكلة بدورها

[70] انظر دلالة التنكير على التحقير ودلالته على التعظيم: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح، ج1، ص77.

[71] أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ج4، ص146، ت. محمد عبده عزام، دار المعارف، ط4، 1987م.

للصور الممتدة لا سيما: إسهام التقابل الصوتي في تعزيز الصور وإضفاء دلالة العموم عليها، وإسهام تكرار أصوات بعينها في تقوية الروابط بين التراكيب مما انعكس على الصور، وإسهام الأصوات الواضحة سمعيا في إضفاء الوضوح على الصور، وإسهام أصوات الصفير في الإيحاء بانتشار الصور واتساعها. وإسهام بعض الصيغ الصرفية مثل صيغة أفعل في إضفاء الفاعلية في توفير متطلبات الحياة الأخرى للمرثي، فضلا عن الفعل الماضي الذي أسهم في تأكيد الصور وإمكانية تحققها. وإسهام بعض القوالب التركيبية مثل العطف والوصف في إبراز جوانب الصور وألوانها، فضلا عن إسهام بعض الظواهر التركيبية مثل التقديم والتأخير في تشريف المرثي بتقييد ما يوفر له متطلبات الحياة التي رسمها لها ابن الجزري. وإسهام اختيار الشاعر لألفاظ ذات دلالات إيحائية، في خدمة الصور المرسومة للمرثي. وتعكس صورة المرثي عند ابن الجزري بعض الجوانب منها الجانب السياسي لا سيما الصراع بين الإمارات في الدولة العثمانية. والجانب الاجتماعي الكاشف عن مظهر من مظاهر انصهار الأعراق والطوائف الدينية التي ضمتها الدولة العثمانية وتميزت بها؛ في بوتقة واحدة متجاوزة الحدود العرقية والدينية.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1999م.
: دلالة الألفاظ، الانجلو المصرية، القاهرة، 2004م.
- ابن معصوم: سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر، مكتبة أمين الخانجي، القاهرة، 1334هـ.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
- ابن هشام: مغني اللبيب، ت. عبد اللطيف محمد الخطيب، السلسلة التراثية، الكويت، 2000م.
- أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ت. محمد عبده عزام، دار المعارف، ط4، 1987م.
- أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ت. على محمد البجادي، نهضة مصر، القاهرة.
- أحمد مختار عمر: النحو الأساسي، ذات السلاسل، الكويت، ط4، 1994م.
- أحمد مختار عمر وآخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.
- إسماعيل أحمد ياغي: الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي الحديث، العبيكان، الرياض، 1996م.
- الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ت. أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، 1957.
- الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م.

- شهاب الدين الخفاجي: ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا، ت. عبد الفتاح الحلو، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1967م.
- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي- عصر الدول والإمارات الشام، دار المعارف، القاهرة، 1990.
: الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987م.
- طنوس الماروني: أخبار الأعيان في جبل لبنان، بيروت، 1859م.
- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.
- عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999م.
- علي أبو المكارم: التراكيب الإسنادية، مؤسسة المختار، القاهرة، 2007م.
- غازي يموت: عروض الشعر العربي-عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1992م.
- المحبي: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت، د.ت.
- محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، ط3، د.ت.
- محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، 2002م.
- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.
- محمد الفقيه: جبل عامل في التاريخ، دار الأضواء، بيروت، ط2، 1986م.
- مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم: موسوعة الشعر العربي، الإصدار الأول، الإمارات العربية المتحدة، 2009م.