

ديوان أحمد بن عبد ربه الأندلسي ”دراسة لغوية دلالية في شعر الرثاء“

* د. حسن ظاهر أبو الرب
جامعة القدس المفتوحة - نابلس

الملخص:

موضوع هذا البحث في ديوان ابن عبد ربه وهو دراسة لغوية دلالية في شعر الرثاء؛ إن هذه الدراسة تكشف لنا عن طبيعة اللغة التي يتكئ عليها الشاعر في بناء شعره، من حيث بنية حقولها، سهولتها وغرابتها، ووضوحها وعمقها وما تحمله من رسائل ورموز كنائية، رغم تعدد السياقات، فاللغة هي أداة الشاعر التي يستعين بها في النظم، وقد وقفت في هذه الدراسة على شعر الرثاء فقط نموذجاً تطبيقياً. واعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي مستعيناً بالمنهج الإحصائي، فوصفت القصائد والمقطوعات وصفاً دلالياً، فتحدثت عن معجم الشاعر الذي استعمله في غرض (الرثاء) موضحاً العلاقات الدلالية والمجازية والأساليب اللغوية التي اشتمل عليها شعر الرثاء، ثم ختمت البحث بأبرز السمات اللغوية والدلالية التي شاعت في الديوان بعامته وبشعر الرثاء بخاصة.

Abstract :

This study aimed at investigating semantically the collection of poetry for Ibn Abd Rabbo; a semantic study in the poetry of lamentation; this study reveals the nature of language, which the poet adopted in building his poems in terms of constructing the fields, simplicity and unfamiliarity, clarity, and depth, the messages they carry, the symbols and metaphors, since language is the tool used by the poet and enables him build his poems. This study focused on lamentation poetry only as applied model. The researcher used the descriptive analysis adopting the statistical method to describe the poems and compositions semantically; talk about Lexicon the poet used in purpose of (Lament), add semantic relations, metaphors and methods of language found in the poetry of Lament. Then the study ended with the most prominent linguistic and semantic features, which spread in the collection of

poetry in general and poetry of lamentation in particular.

Keywords: poetry, semantic relations, metaphors, lamentation

المقدمة:

وعرف عنه الهدوء والاتزان، وقد أسس علاقات جيدة مع الأمراء وغيرهم من القادة والوزراء، وقد امتد به العمر، وتقلب عليه أحوال الحياة، فبدأ حياته بسيطاً مغموراً ومات معروفاً مشهوراً، وعرف الضيق والحاجة ثم ابتسم له الحظ فانهالت عليه الأعطيات والصلوات .. وكان محباً للمروانيين معتقداً بخلافتهم، فكان لهم نصيب من مدائحه، وقد سجل انتصاراتهم في شعره ونثره³.

عرف ابن عبد ربه بكتابه ذائع الصيت " العقد الفريد"، لذا عرف بنثره أكثر مما عُرف بشعره، ولعل هذا من جملة الأسباب التي جعلتني أختاره لدراستي هذه.

إنّ موضوع هذا البحث في ديوان الأديب أحمد بن عبد ربه وبخاصة شعر الرثاء الذي يتناوله الباحث من حيث بناء اللغة والدلالة، فذلك يكشف لنا طبيعة اللغة التي يتكئ عليها الشاعر في بناء شعره، من حيث سهولتها وغرابتها، ووضوحها وعمقها وما تحمله من رسائل ورموز كنائية، رغم تعدد السياقات، فاللغة هي أداة الشاعر التي يستعين بها في النظم، وتصبح بعد ذلك نسقاً يخصه ويلزمه، ودراستنا هذه مقصورة على ديوان عَلم من أعلام الأندلس، وهو أحمد بن عبد ربه إذ يقف الباحث فيها على شعر الرثاء فقط نموذجاً تطبيقياً؛ إذ إن دراسة الديوان كله وتحليله يحتاج لدراسة أوسع من بحث علمي محدود الأوراق. وختمت البحث ببيان السمات التي شاعت في الديوان بعامة وفي شعر الرثاء بخاصة.

إن الدراسات الحديثة اليوم باتت تهتم بالتحلل العضوي الحاصل بين الشعر واللغة والدلالة، ذلك التحلل الذي يستعصي في ظل تصور ماهية الشعر بمعزل عن اللغة ودلالاتها، فما دام الشعر

شهدت الأندلس خلال حكم المسلمين لها عصوراً متعددة، بدءاً بعصر الولاة الذي دام اثنتين وأربعين سنة، من 95-138هـ، ثم عصر الإمارة الذي بدأ بحكم عبد الرحمن الداخل 138هـ وانتهى مع بدء فترة حكم عبد الرحمن الناصر سنة 300هـ. ثم عصر الخلفاء؛ إذ نجد أنّ عبد الرحمن الناصر هذا بعد أن حقق انتصارات باهرة على أعدائه تسمى بالخليفة، لذا يعد عصره من أزهى العصور التي عرفتتها الأندلس، وامتد عصر الخلفاء إلى حكم المعتد هشام بن محمد 422هـ، ثم فترة ملوك الطوائف التي دامت من 422هـ-484هـ ثم عصر المرابطين من 484هـ-524هـ ثم دولة الموحدين من 524هـ-667هـ، وبعد معركة العقاب 609هـ أخذت المدن الأندلسية تسقط الواحدة تلو الأخرى، ولم تصمد سوى غرناطة التي أسس بها بنو الأحمر دولتهم عام 635هـ واستمروا في حكمها حتى عام 897هـ، وبعد ذلك انتهى حكم المسلمين للأندلس بشكل نهائي¹. وقد عاش أحمد بن عبد ربه في الفترة الأولى وهي أقوى مرحلة من حكم المسلمين لبلاد الأندلس؛ إذ ولد سنة 246هـ وتوفي 328هـ، وشهد أربعة أمراء في حياته وهم محمد بن عبد الرحمن بن الحكم (238هـ-273هـ) والمنذر بن محمد بن عبد الرحمن (273هـ-275هـ) وعبد الله بن محمد بن عبد الرحمن (275هـ-300هـ) وعبد الرحمن الناصر بن محمد بن عبد الرحمن (300هـ-350هـ)². ولد ابن عبد ربه في قرطبة، عاصمة الأندلس، وتتلّمذ على يد علمائها وشيوخها مثل ابن بقي بن مخلد، وابن وضاح والخشني، فحصل على ثقافة إسلامية وعلوم عربية واسعة، وظهرت ثقافته الواسعة في مصنّفه الكبرى العقد الفريد، الذي يشير إلى عمق ثقافته واضطلاع بالعلوم ولا سيما فن الشعر.

وكان يشير لقول المصدر الذي نقل منه، فيورد على سبيل المثال: "وهذه قصيدة طويلة.. أو أطال فيها.." أو يقول قبلها: "... ومن شعر له وأوله .." ⁵.

ولعل السبب في ذلك أن الشاعر نفسه لم يجم ديوانه بنفسه في حياته، بل كان يذكر ما نظم في ثنانيا العقد الفريد، وبعضه الآخر في كتب الأدب والتاريخ التي أتى أصحابها على حياته وأدبه وبخاصة الثعالبي في يتيمة الدهر.

هذا الشعر الذي يحفل به الديوان ينقسم إلى ثلاثة أقسام؛ الأول في الأغراض التي نظم بها الشعراء مشاركة ومغاربة، وعدد أبياته ألف وأربعمائة وثلاثة وثلاثون بيتاً، والثاني أرجوزة تاريخية في مغازي عبد الرحمن الناصر لدين الله، وعدد أبياتها أربعمائة وستة وأربعون بيتاً، وتشتمل على المغازي التي حدثت من سنة 300هـ حتى 322هـ.

والقسم الثالث والأخير هو أرجوزة العروض، وهذه الأرجوزة في كل ما يصيب تفعيلية الوزن التي يقوم عليها البحر الشعري من زحاف وعلل في العروض والضرب، ثم يختتمها بالدوائر الشعرية الخمسة: المختلف والمؤتلف والمجتلب والمشتبه والمتفق، وعدد أبياتها مائة واثنان وتسعون بيتاً. وهي علمية محض لا تتناول إلا ما يتصل بتفعيلات الوزن الشعري. ولا يهمننا في دراستنا هذه سوى الجزء الأول؛ إذ إنه يندرج ضمن أغراض الشعر المعروفة التي تتأججها العاطفة والقرينة، والقسمان الأخيران واحد في أحداث فترة زمنية تاريخية كان الشاعر فيه مسجلاً ومؤرخاً فقط، والثاني في علم العروض، ولم يكن الشاعر فيه إلا ناظماً ما يصيب بحور الشعر من زحافات وعلل. إن الناظر في بنية الدلالة العامة للقسم الأول يجد الشاعر قد تناول موضوعات في جلها مطروقة كالغزل والمدح والوصف والخمرة والثناء والشباب والمشيبي والحكم والنصائح وفي صفات اجتماعية عامة كالكرم

حصيلة العلاقة القائمة بين اللغة وفاعل الكلام الذي ما إن يسقط انفعالاته على اللغة إلا وترتد إلى طبيعتها الفطرية التي يصبح الشعر بمقتضاها لغة أصيلة غايتها إرساء أسس كينونتنا. ولا شك في أن التلاحم العضوي القائم بين الشعر واللغة والدلالة يقتضي لغة الشعر باعتباره تجربة متكاملة تختزل كل "مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية ومواقف إنسانية ذات دلالات وقد دعا بول فاليري⁴ -الذي يعد من رواد البنائية الأوائل- إلى وضع المبادئ التي لا تزال من محاور الدراسة الشعرية، حيث دعا إلى ضرورة تمييز اللغة في الشعر عن اللغة العادية مع استبعاد مناهج البحث التقليدية التي تهتم بحياة الشعراء عوض الاحتفال بجوهر الشعر. ومن هذا المنطلق استنتج أن الشعر في أساسه فن لغوي، مفرقا بين الشعر والنثر.

وسيعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي مستعيناً بالمنهج الإحصائي، وذلك للوقوف على ديوان الشاعر وشعر الرثاء بخاصة، فيصف القصائد والمقطوعات وصفاً من حيث البناء اللغوي والدلالي؛ فيتحدث عن معجم الشاعر الذي استعمله في هذا الغرض (الرثاء) ويوضح العلاقات الدلالية والمجازية التي اشتملت عليها البنى والتراكيب، ثم يختم البحث بأبرز السمات اللغوية التي شاعت في الديوان بعامة وبشعر الرثاء بخاصة.

البنية العامة للديوان

أ- البنية الدلالية:

يتألف ديوان أحمد بن عبد ربه من ألفين وواحد وسبعين بيتاً، وفق ما اشتمل عليه الديوان الذي جمعه وحققه الدكتور محمد رضوان الداية عام 1979م، وهذا العدد ليس إحصاءً نهائياً لما نظمه الشاعر؛ بل هذا ما استطاع جامع الديوان التوصل إليه، وهناك القصائد الطويلة المتعددة التي لم يستطع المحقق العثور إلا على بعض أبيات لمطالعها،

وَأَيُّ مُحَبِّ خَانَ عَهْدٍ حَبِيبِ (الطويل)
ولا شك أن الشاعر كان يمتلك مهارة عالية في وصف

عدد الأبيات	عدد المقامات	النسبة المئوية
1	23	7.9%
2	46	15.7%
3	37	12.7%
4-8	161	54.9%
9-32	26	8.8%
المجموع	293	100%

إنّ الجدول السابق يبين أن المقامات التي ورد فيها عدد الأبيات أقل من تسعة أبيات هو 267 مقاماً من مجموع 293 مقاماً أي بنسبة تزيد على 91% من المقامات. وذلك يعني أن عدد القصائد التي تزيد على تسعة أبيات هو ست وعشرون قصيدة ومجموع عدد أبياتها هو 381 بيتاً، ومعنى ذلك أن عدد المقطوعات التي تتراوح أبياتها من 4-8 هو السمة الغالبة في الديوان؛ إذ يشكل ذلك ما نسبته 54% تقريباً. ولعل هذا يجعلنا نفسر ذلك بأن الشاعر كان يرتجل الشعر في أغلب المقامات، لأن القصائد الطويلة تحتاج إلى تأمل وتأن وتفحص وبناء جيد، والذي يفرض ذلك المقام الذي يقال فيه الشعر، فالمقام الرسمي بحضرة الأمير أو الوزير في مناسبة كبيرة يفرض نظم قصيدة طويلة، أما مقام الأصدقاء، وحديث الصلبة فتناصبه المقطوعات أكثر. وحاله في ذلك حال أبي إسحاق الصابي الذي لم يعثر له على قصائد طويلة، وكان جل شعره مقطوعات على شكل مراسلات.

ب- البنية الإيقاعية

نظم ابن عبد ربه شعره على بحور الشعر كافة عدا البحر المحدث أو المتدارك، واستعمل التام والمجزوء والمنهوك والمخلع، ولكنه استعمل البحور بدرجة متفاوتة كما يتضح ذلك في الجدول الآتي:

البحر	التكرار	البحر	التكرار
البحر الكامل	61	البحر الرجز	10
البسيط	59	البحر الرمل	10
الطويل	51	البحر المتقارب	5
الوافر	28	البحر الهزج	5

المعارك، والآخر في وصف الطبيعة ومظاهرها من مطر وبرد ونباتات وبساتين أو حيوان كالأسد والكلب والطيور وغير ذلك، وفي الأول نجد الشاعر يصف المعارك التي خاضها الأمراء وما حققوه من نصر وهزيمة بالأعداء، مشيداً بهم وبأفعالهم. أما غرض الرثاء فسأترك الحديث عنه في هذا الموضوع؛ لأنّه الموضوع الأبرز في الدراسة وسيأتي الحديث عنه لاحقاً بشكل مفصل.

وعند النظر في غرض الخمرة واللهو نجده قليلاً، وقد تحدث فيه الشاعر عن أوصاف الخمرة، وتأثيرها في شاربها، ووصف الغناء وآلاته كالعود وتعرض لبعض المغنيات والمغنين، كما نجد في قوله⁸:

يا مجلساً أَيْتَعَتْ منه أزاهِرُهُ

ينسيك أولُهُ في الحسن آخرُهُ (البسيط)
والعودُ يخفقُ مثْنَاهُ ومَثْلُهُ

والصبحُ قد غرَدَتْ فيه عصافِرُهُ
صوتٌ رشيقٌ لو يراجِعُهُ

سَجَّ القريضُ إذا ضَلَّتْ أساطِرُهُ
لو كان زرياب حياً ثم أَسْمَعُهُ

لما من حَسَدٍ إذ لا يُنَاطِرُهُ
أما القسم الأخير وهو المتفرقات فكان في موضوعات قليلة الأبيات ومختلفة الموضوعات، كالمال والتجارة والهدايا والطعام والبخل والظن، وهناك بعض الأبيات في الهجاء. وأظنها كانت ارتجالية نظمها في موقفها المباشر دون تأخير، ما جعلها قصيرة في أبياتها كثيرة في مقاماتها.

إن البنية العامة لشعر الديوان في قسمه الأكبر (الأغراض) تقل فيها القصائد الطويلة، إذ بلغ عدد المقامات التي ورد فيها الشعر بأغراضه المختلفة 293 مقاماً، لذا فالسمة الغالبة على التشكيل العام هو نظام المقطوعات، وهي النسبة الكبرى التي يتشكل منها الديوان كما نلاحظ ذلك في الجدول الآتي:

الشاعر المجيد حين يريد نظم الشعر يستحضر الدلالات المقصودة ويرصفها في بناء موسيقي دون تكلف أو بحث، وإنما يتأتى له هذا البناء قدر ضلوعه في الشعر. ويمكن أن نستدل بذلك حين نعلم أن غرض الغزل لدى الشاعر ابن عبد ربه احتل المرتبة الأولى في عدد المقامات وعدد الأبيات والمقطوعات، فمقاماته في الديوان بلغت حوالي ستة وتسعين مقاماً بين قصيدة ومقطوعة وأقل من مقطوعة، وقد استخدم الشاعر البحر الكامل في هذا الغرض ثلاثاً وعشرين مرة، ثم البحر البسيط فاستخدمه حوالي ثلاث عشرة مرة ثم المديد حوالي اثنتي عشرة مرة، ثم الطويل حوالي إحدى عشرة مرة على وجه التقريب. فالشاعر ينظم وفق وعيه بالأشياء "وأنت لا تجد شاعراً مجيداً - من العرب- إلا وقد لزم شاعراً آخر مدة من الزمن وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية.."¹⁰ لذا ينظم وفق درجة استحضاره للباعث الذي فرض عليه النظم.

أما بنية القافية، فإننا حين نتأمل في أحرف الروي التي استعملها الشاعر، فإننا نجد أحرف الذلاقة تنصدر المرتبة الأولى في الاستعمال؛ وحروف الذلاقة أو "الذلق" حروف طرف اللسان وهي: الراء واللام والنون، والشففتين وهي الفاء والباء والميم، وإنما سميت هذه الحروف ذلقاً لأن الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف أسلة اللسان والشففتين"¹¹. إن القافية هي الجزء المكمل لإيقاع البيت الشعري، وهي الدفقة التي تمنحه وظيفة جمالية بترديدها في آخر الأبيات بوصفها آخر مظهر من مظاهر الإيقاع في البيت الشعري إذ يصل الإيقاع إلى مداه فيها بما توفره من انسجام صوتي بين حروفها، تلك الحروف التي يشكل الروي والردف والتأسيس أبرز مظاهرها، فتشترك مع إيقاع البيت وتتجاوب معه في النسق العام¹². ويمكن النظر للجدول الآتي يوضح لنا حروف الروي المستعملة في شعر ابن عبد ربه :

السريع	21	الجت	2
المنسرح	14	المضارع	1
الخفيف	12	المقتضب	1
المديد	13	الحدث	0
مجموع المقامات: 293			

ويلحظ من الجدول السابق أن البحور التقليدية الشائعة احتلت المراتب الأولى كالبحر الكامل والبسيط والطويل، فهذه بحور كثر استخدام الشعراء لها عبر العصور، علماً أن البحر الكامل يقع ضمن الدوائر المؤتلفة مع البحر الوافر بينما يقع الطويل ضمن الدائرة المختلفة مع البسيط والمديد. وقد أكثر الشاعر من استعمال وزن البحر الكامل؛ لما فيه من موسيقى قوية تجعل حركة الإيقاع مرتفعة، والإيقاع أو موسيقا الشعر هو "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية.."⁹. وبالنظر إلى استخدام الشاعر لصور البحور الفرعية فنجد أنه استخدم مجزوء الكامل في أربعة عشر موضعاً، واستخدم مخلع البسيط في سبعة مواضع، واستخدم مجزوء الرمل في خمسة مواضع، واستخدم مجزوء الرجز في أربعة مواضع وكذلك مجزوء الوافر، واستخدم مجزوء الخفيف والمتقارب والمنسرح كلاً في موضع واحد. لذا فإلحاق الشاعر على استعمال البحور الشائعة وبخاصة الكامل والبسيط والطويل ليس ظاهرة جديدة، فجل الشعراء الكبار سلكوا هذا الطريق، وأعتقد أن هذا الاطراد يمكن أن نجده لدى أغلب الشعراء؛ وليس دقيقاً القول إن هناك علاقة وشيجة بين استعمال وزن بحر ما والغرض المنظوم فيه، فتلك علاقة اعتباطية وفق اعتقادي؛ فنحن نجد المتنبي يستعمل البحر الكامل في الغزل والمدح ووصف الحروب والرياء وهي أغراض متباعدة، وغيره كثير. والصواب أن

حرف الروي	التكرار	حرف الروي	التكرار	حرف الروي	التكرار	حرف الروي	التكرار
ر	45	ع	12	ت	5	ث	1
ل	38	س	10	ص	4	خ	1
م	31	ج	9	ك	4	ذ	1
د	29	ء	8	ض	3	ز	1
ب	26	ي	7	ش	2	ط	1
ق	20	ح	6	ف	2	ظ	1
ن	17	هـ	6	و	2	غ	1

إن جزءاً من حروف الذلاقة (الراء واللام والميم) لها الحظ الأوفى في الاستعمال لسهولة استخدامها وقرب مخرجها وتعدد المفردات التي تنتهي بها في المعجم العربي، وإذا ما أضفنا إليها الباء والميم وجدنا أنها تشكل أكثر من نصف المواضع أو المقامات التي وردت بها القصائد والمقطوعات والأقل من المقطوعات، بينما نجد حرف الفاء لم يحالفه الحظ إلا في موضعين فقط .

لقد كان الفراهيدي السباق في وضع ضوابط الذلاقة والإصمات في الأصوات. ولا نكران أن رابطة وشيجة تجمع بين أصوات الراء والنون واللام والميم في شدة وضوحها السمعي، ولذلك سهلت في النطق وكثرت في أبنية الكلام، " وإذا وردت كلمة رباعية أو خماسية معرأة منها أو من بعضها، فذاك دليل على أنها مبتدعة محدثة ليست من كلام العرب " ¹³ . وهذه الحروف قريبة الشبه من أصوات اللين حتى دعت عند فريق من المحدثين " أشباه اللين .

وقد استعمل ابن عبد ربه حرف الروي المطلق والمقيد، وجاء المطلق بالحركات الثلاث مضموماً ومفتوحاً ومكسوراً، وهو الشائع في الديوان، بينما جاء المقيد قليلاً لم يزد عن خمسة وثلاثين مقاماً من مائتين وثلاثة وتسعين مقاماً. ويعود ذلك وفق اعتقادي إلى أن الشاعر يختار للموقف النفسي ما يناسبه من حركات أو سكنات، على الرغم مما تتسم به الحركات من دفع موسيقي وتنشيط للسامع.

وهكذا، نخلص إلى القول إن ابن عبد ربه نظم

ولعل التعليل القريب من المنطق في الإقبال على حرف ما إقبالاً مميزاً ما رآه الدكتور إبراهيم أنيس من أن أصوات العربية كلها يمكن أن تقع حرف روي؛ غير أن هذه الأصوات متباينة في الاستعمال، فهناك حروف تجيء بكثرة كالراء واللام والميم

بَلَيْتَ عِظَامُكَ وَالْأَسَى يَتَجَدَّدُ
وَالصَّبْرُ يَنْفَدُ وَالْبَكَاءُ لَا يَنْفَدُ¹⁸ (الكامل)
والثانية ثمانية أبيات ومطلعها:
لَا بَيْتَ يُسْكَنُ إِلَّا فَارِقَ السَّكْنَا
وَلَا أَمْتَلَا فَرَحًا إِلَّا أَمْتَلَا حَزَنًا¹⁹ (البسيط)
فهذه في ولده يحيى وعددها سبعة وأربعون بيتاً، ثم
هناك مقطوعة واحدة في ابنه الصبي من سبعة أبيات
ومطلعها:

عَلَى مَثَلِهَا مِنْ فُجْعَةٍ خَانَنِي الصَّبْرُ
فَرَأَيْتُ حَبِيبَ دُونِ أَوْبَتِهِ الْحَشْرُ²⁰ (الطويل)
وهناك مقطوعة أخرى من أربعة أبيات رثى بها
الشاعر عمه يحيى وولده يحيى ومطلعها:
أَبْكِي لِفَقْدِ السَّمِيِّينَ الشَّبِيهِينَ
أَبْكِي لِصُنُونٍ فِي الدُّنْيَا رَضِيَّينَ²¹ (البسيط)
وهناك بيتان رثى بهما أحد فقهاء الأندلس عبيد الله
بن يحيى، وهما:

لَقَدْ فُجِعَ الْإِسْلَامُ مِنْهُ بِنَاصِرٍ
كَمَا فُجِعَ الْإِيْتَامُ مِنْهُ بِوَالِدٍ²² (الطويل)
بَكَتْهُ الْيَتَامَى وَالْأَيَامَى وَأَعُولَتْ
عليه الأسارى خائبات المواعِدِ
وبناء على ما تقدم يكون مجموع شعر الرثاء سبعة
مقامات عدد أبياتها ستون بيتاً.

البناء الدلالي واللفظي

سأوضح في هذا المقام بنية الألفاظ في شعر الرثاء
بناء على تقسيمها وفق حقول دلالية، ثم أصنف
دوال كل حقل وفق درجة الدلالة التي تجمعها،
وأوضح نوع العلاقة الدلالية بين هذه الدوال، علماً
أن العلاقات الدلالية كما نبّه القدماء والمحدثون
كثيرة ودقيقة؛ ومن أشهر العلاقات التي وقف عليها
القدماء: الترادف والمشتراك والتضاد، أما العلاقات
التي وقف عليها المحدثون فهي الاشتمال والسبب
والنتيجة والتلازم والاقتران والتجانس اللفظي،

والنون والباء والذال، وهناك حروف متوسطة
الشيوع كالتاء والسين والقاف والكاف والهمزة
والعين والحاء والفاء والياء والجيم، وهناك حروف
قليلة الشيوع كالطاء والهاء، وهناك حروف نادرة
الشيوع كالذال والثاء والغين والحاء والشين
والصاد والزاي والظاء والواو، وهذا كله لا يعتمد
على نسبة الكلمات التي تنتهي بها هذه الحروف فقط
بل على شيوعها أيضاً¹⁵.

شعر الرثاء في الديوان

يعدّ غرض الرثاء من الأغراض القليلة الأبيات في
ديوان الشاعر، ولهذا غير تفسير؛ فيمكن أن يكون
شعر الرثاء قد اندثر لأنه لا يهمّ إلا أهل المراثي،
وهذا احتمال قوي؛ لأن الشاعر نفسه كما أسلفنا
لم يجمع أشعاره بنفسه بل تركها ميثوثة بين
أهله وأصدقائه ومعارفه، إلى أن قيّد شيئاً منها في
كتابه العقد الفريد، وجاءت كتب الأدب والتاريخ بعد
ذلك فقيّدت شيئاً آخر منه، فوصلنا ما وصلنا في هذا
الديوان من شعر قليل يغلب عليه نظام المقطوعات.
غير أن هذا الكم القليل المتأجج العاطفة يمكن له بقوة
أن يعطي صورة عامة عن لغة الشاعر التي ينظم بها،
من حيث الألفاظ والتراكيب والأساليب، وهذا ما
قصدهنا في بحثنا هذا.

لقد نظم ابن عبد ربه شعر الرثاء في ابنه يحيى أبي
بكر الذي توفي سنة 314هـ وهو كبير، ثم في ابنه
الصغير الذي لا نعرف اسماً له. لكنّ رثاء ولده يحيى
استحوذ على النسبة الكبرى، فقد رثاه بقصيدتين
الأولى تسعة عشر بيتاً ومطلعها:

قَصِدَ الْمَنُونُ لَهُ فَمَاتَ فَقِيدَا

ومضى على صرف الخطوب حميدا¹⁶ (الكامل)

والثانية وعدد أبياتها ستة عشر بيتاً، ومطلعها:

وَإَكْبَدَا قَدْ تَقَطَّعَتْ كَبْـُـدِي وَحَرَّقَتْهُـُـ

ـَا لَوَاعِجُ الْكَمَدِ¹⁷ (المنسرح)

ورثاه بمقطوعتين الأولى أربعة أبيات ومطلعها:

فؤاده أي احترق من الشوق²⁵. لذا فالعلاقة الدلالية بين الحزن واللوعة علاقة اشتغال، فمما يشتمل عليه الحزن اللوعة. أما الولة فهو الحزن، وقيل: هو ذهاب العقل والتحير من شدة الوجد أو الحزن أو الخوف.

والولة ذهاب العقل لفقدان الحبيب. وقيل قد يكون في السرور وقد يكون في الحزن²⁶، وعليه يكون الأضداد. أما الشجن فهو: الهم والحزن، والجمع أشجان وشجون. شجن، بالكسر، شجنا وشجوناً، فهو شاجن، وشجن وشجن، وشجنه الأمر يشجنه شجناً وشجوناً وأشجنه: أحزنه²⁷ فالشجن إذن من بعض دلالات الحزن والحزن أعم، أما الكمد والكمدة فهو: تغير اللون وذهاب صفائه وبقاء أثره. ورجل كمد وكمد: عابس. والكمد: هم وحزن لا يستطيع إمضاه. وقال الجوهري: الكمد الحزن المكتوم. والكمد أشد الحزن. نقول: كمد كمدًا وأكمد الحزن، وكمد الرجل، فهو كمد وكمد²⁸. ويفهم من هذا القول، أن الكمد درجة مرتفعة من الحزن أو مكثفة تبقى محتبسة في الصدر. أما الأسف فهو: المبالغة في الحزن والغضب، وهو من أسف أسفًا، فهو أسف وأسفان وأسف وأسوف وأسيف، والجمع أسفاء. وقد أسف على ما فاتته وتأسف أي تلهف، وأسف عليه أسفًا أي غضب، وأسفه: أغضبه²⁹. وفي التنزيل العزيز: " فلما أسفونا انتقمنا منهم"³⁰ ومعنى أسفونا: غاظونا وأغضبونا أو أسخطونا³¹، وكذلك قوله عز وجل: " فرجع إلى قومه غضبان أسفًا"³² . وروى الطبري أن الأسف يكون بمعنى الغضب وبمعنى الحزن³³. وحكي عن ابن الأنباري قوله: أسف فلان على كذا وكذا وتأسف وهو متأسف على ما فاتته، فيه قولان: أحدهما أن يكون المعنى حزن على ما فاتته لأن الأسف عند العرب الحزن، وقيل أشد الحزن.

وهكذا نجد أن الحزن هو المعنى الجامع لهذه الدوال،

والنوع والجنس... وسأقف عند عدد من الظواهر اللغوية؛ صوتية وصرفية وبلاغية ونحوية مبيناً أثرها في النظام الصوتي الإيقاعي والدلالي.

أ- الحقول الدلالية وعلاقات الدوال:

تندرج بنية الرثاء لدى الشاعر في ثلاثة حقول دلالية هي:

1. الحزن وما يتصل به من ألفاظ

2. الموت والقبر

3. أعضاء الجسم

فالشاعر في الحقل الأول يكثر من الألفاظ التي تصور حزنه وعظم فجيعة بالمرثي، نحو:

[حزن - واحزنه - فجع - فجعة - بكى - أبكى - البكا - أعولت - رزئنا - رزه - الأسى - اللوعة - خطوط - خطب - فقد - شجن - ماتم - منائح - كمد - وله - شجن - وأسفا ..] فهذه الألفاظ وما يتصل بها تكررت أكثر من خمس وثلاثين مرة في مقامات الرثاء السبعة.

ويمكن تصنيف هذه الدوال في مجموعات ضمن مدلولاتها على النحو الآتي:

أ- [الحزن - الأسى - اللوعة - الولة - الشجن - الكمد - الأسف] وهذه الدوال حين نبحث عن دلالاتها في المعاجم نجد أنها متقاربة ومتصلة؛ فالحزن والحزن: نقيض الفرح، وهو خلاف السرور، والجمع أحزان، وقد حزن، بالكسر، حزنًا وتحزن وتحزن، ورجل حزان ومحزان²³. شديد الحزن. والأسى من أسيت بمعنى حزن، ورجل أسى حزين، ويقال: أسوت الجرح فأنا أسوه أسوأ إذا داويته وأصلحته، وأسيت عليه أسى أي حزنت، ورجل أس وأسيان أي حزين²⁴. لذا فاللفظان مترادفان في الدلالة.

ولا تختلف اللوعة عن تلك الدلالات كثيراً فهي من لاع يلوع لوعاً ولوعة، واللوعة: وجع القلب من المرض والحب والحزن، وقيل: هي حرقة الحزن والهوى والوجد. لاعه الحب يلوعه لوعاً فلاع يلاع والتاع

والواو والحاء أصل يدل على مقابلة الشيء للشيء. منه تناوَحَ الجبلان، إذا تقابلا. وتناوحت الريحان: تقابلتا في المهَب³⁸ وناحت المرأة تنوَحُ نوحاً ونواحاً ونياحاً ونياحةً ومناحةً وناحتَه وناحت عليه. والمناحةُ والنوحُ: النساء يجتمعن للْحَزْنِ³⁹. أما الخطبُ فهو من الأضداد أيضاً وهو: الشَّانُ أو الأمر، صَغُرَ أو عَظُمَ؛ وقيل: هو سَبَبُ الأمر. يقال: ما خَطَبْتُ؟ أي ما أمرُك؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليل، وخَطْبٌ يسير⁴⁰، وغلبَ عليه أن يكون في العظيم من الأمور وهي المصائب.

ج- [البكاء - العويل] وقد بَكَى يبكي بكاءً وبُكِيَ؛ قال الخليل: من قَصَرَهُ (دون ألف ممدودة وهمزة) ذهب به إلى معنى الحزن، ومن مدَّهُ (بالألف والهمزة) ذهب به إلى معنى الصوت⁴¹. والعويل من عال يعولُ، نقول: عالَ أمرُ القوم عَوْلاً؛ اشتدَّ وتفاقم. ويقال: أمر عال وعائل أي مُتفاقم، على القلب؛ وأعول الرجل والمرأة وعولاً؛ رفعا صوتهما بالبكاء والصياح؛ والاسم العولُ والعويلُ والعولةُ، وقد تكون العولة حرارة وجَد الحزين والمحِب من غير نداء ولا بكاء؛ ويقال: العويل يكون صوتاً من غير بكاء. وهكذا نجد أن العويل درجة مرتفعة من درجات الحزن والبكاء، فالفجائع والروايا والخطوب والفقد تسبب المأتم والمنائح والحزن والبكاء والعويل، لذا تدور العلاقات الدلالية بين هذه الدوال جميعاً في مجموعة من العلاقات؛ هي الترادف بين: [الحزن - الأسى - الوجد - اللوعة - الكمد] ثم الاشتغال بينها و[الفجيعة - الرزء - الفقد - المأتم - المناائح - الخطب] و[البكاء - العويل]، وإذا رمزنا للمجموعة الأولى (أ) والثانية (ب) والثالثة (ج) فستكون هناك علاقة ثالثة وهي السبب والنتيجة، وتصبح مجموعة (ب) هي سبب في المجموعة (ج) وينتج عنها المجموعة (أ) ولا مناص من علاقة التلازم والاقتران بين هذه المجموعات جميعاً؛ فكل فجیعة ورزء وفقد ومأتم

والأسى قرينه والشجن واللوعة يبعثان على الحزن ويقعان موقع السبب منه، ومما يشتمل عليه الحزن في بعض صورته الولة والشجن واللوعة. أما الأسف والكمد فهما درجة عميقة وشديدة من درجاته والحزن عام والأسف والكمد خاصان.

ب- [الفجع - الرزء - الفقد - المأتم - المناائح - الخطب] وهذه دوال استخدمها الشاعر في صيغة الفعل والمصدر، ودلالاتها متقاربة؛ فالفجع والفجيعة: الرزئية الموجهة، وفجعه يفجعه فجعا، فهو مفجوع وفجيع، وفجعه، وهي الفجيعة، وكذلك التفجيع، وفجعه المصيبة أي أوجعته. والفواجع: المصائب المؤلمة التي تفجع الإنسان بما يعز عليه من مال أو حميم³⁴، والرزية من رزأ يرزأ رزءاً، ورزئ بماله وولده أصيب بهما، وقال صاحب المقاييس الراء والزاي [والهمزة] أصل واحد يدل على إصابة الشيء والذهاب به³⁵. والرزء المصيبة، والجمع أرزاء ورزايا. وقد رزأته رزئية أي أصابته مصيبة، والعلاقة بينهما علاقة ترادف.

والفقد زهاب الشيء وحكي صاحب المقاييس أن الفاء والقاف والدال أصل يدل على زهاب شيء وضياعه. من ذلك قولهم: فقدت الشيء فقداً. والفاقد المرأة تفقد ولدها أو بعلمها، والجمع فواقد. فأما قولك: تفقدت الشيء، إذا تطلبته، فهو من هذا أيضاً، لأنك تطلبه عند فقدك إيَّاه³⁶ والعلاقة بين الفجيعة والرزية والفقد علاقة اشتغال أو تضمين، فمما تشتمل عليه أو تتضمنه الفجيعة أو الرزية الفقد.

والمأتم اجتماع النساء في الحزن والفرح وهو من الأضداد، والجمع المأتم، وهو عند العامة المصيبة؛ يقولون: كنا في مأتم فلان والصواب أن يقال: كنا في مناة فلان. قال ابن بري: لا يمتنع أن يقع المأتم بمعنى المناحة والحزن والنوح والبكاء لأن النساء لذلك اجتمعن، والحزن هو السبب الجامع³⁷. أما المناائح فهي جمع مناة من ناح ينوح نوحاً والنون

من هَلَكَ يَهْلِكُ هَلْكَاً وَهَلْكَاً وَهَلْكَاً: مات⁴⁷. فهذه الدوال [- المنون - الفراق - الهلاك (هالك)] كلها بمعنى الموت والعلاقة بينها ترادف. وبالنظر إلى المجموعة الثانية [قبر - قبور - لحد - ملحود - جدث - ضريح - قعر مظلم] فنجدها تختص بما يؤول إليه الميت، فالقبر مكان الميت، وقبرت الميت أقبره قبراً، أي دفنته، وجمعه قبور، والحد هو شق القبر من أسفل، والجدث القبر وجمعه أجدث وأجدث، والضريح الشق في وسط القبر، والحد في الجانب؛ وقال الأزهري في ترجمة لحد⁴⁸: والضريح والضريحة ما كان في وسطه، يعني القبر؛ وقيل: الضريح القبر كله؛ وقيل: هو قبر بلا لحد. والقعر المظلم هو القبر، على سبيل الوصف والتوسع في الدلالة. وهذه الدوال هي واحدة في بنيتها الدلالية العامة على الترادف، ويجوز سحبها على الاشتمال؛ فمما يشتمل عليه القبر اللحد والجدث والظلمة أيضاً. أمّا المجموعة الثالثة فهي تتصل بالموت والقبر، فالكفن للميت، والدفن له كائن تحت الثرى، وبعد ذلك يحدث البلى، وهو من بلى أو بَلَو، فالباء واللام والواو والياء، أصلان: أحدهما إخلق الشيء، والثاني نوع من الاختبار، ويحمل عليه الإخبار أيضاً. فأمّا الأول فقال الخليل: بَلَى يَبْلَى فهو بال. والبلى مَصْدَرُهُ. وإذا فتح فهو البَلَاءُ، والبَلِيَّةُ: الدابة التي كانت في الجاهلية تُشَدُّ عند قبر صاحبها، وتُشَدُّ على رأسها وَلِيَّةٌ، فلا تُغْلَفُ ولا تُسْقَى حتى تموت⁴⁹. والعلاقة بين هذه الدوال بدالة الموت علاقة اقتران وتلازم فالإنسان بعد أن يموت يكفن ويدفن وبلى جسده..

3. أعضاء الجسم

كان من الطبيعي أن يستعين الشاعر على بيان حزنه ووجده بالسبب وهو فجعية الموت، فالموت خطب جلل، ومن أشد الرزايا على الإنسان في حياته، وكان من المألوف أن يبين في حديثه عن ذلك نهاية المراثي

ومنائح وخطب ملازم للحزن والأسى والوجد واللوعة والكمد والبكاء والعويل ومقترن به أيضاً. ومن هنا نعي قوة التشابك بين هذه الدوال والدلالة التي تستكن في أعماقها، وهي دون شك دلالة لا تنتج إلا عن الانفعال وتأجج المشاعر والأحاسيس في مناسبة، يكون الموت عادة سبباً لها، كما سنلاحظ في الحقل الآتي.

2. الموت والقبر

تكررت لفظتا الموت والقبر وما يتصل بهما من دوال أكثر من ثلاثين مرة على هذا النحو:

أ- الموت [مات - موت - أمت - ميت - الموت] و [المنون - فراق - هلاك]

ب- القبر [قبر - قبور - لحد - ملحود - ملحود - جدث - ضريح - قعر مظلم]

ج- ما يتصل بالموت والقبر [دفن - كفن - تحت الثرى - أبلى]

وحين ننظر إلى دلالة لفظة الموت في المعاجم نجد أنها من مات يَمُوتُ، والأصل فيه مَوَتٌ، بالكسر، يَمُوتُ فهو مَيِّتٌ ومَيِّتٌ: ضِدُّ حَيٍّ. ومات: سَكَنَ، ونَامَ، وبَلَى، ورجل مَيِّتٌ ومَيِّتٌ؛ وقيل: المَيِّتُ الذي مات، والمَيِّتُ والمائت: الذي لم يَمُتْ بَعْدُ⁴².

والمُنُونُ مَنْ: مَنْ يَمُنُ مَنْ أَيْ قَطَعَ، والمُنُونُ الموت؛ لأنه يَمُنُ كُلُّ شَيْءٍ يَضَعُهُ وَيَنْقُصُهُ وَيَقْطَعُهُ، وقيل: المُنُونُ الدهر، وهو يُذَكَّرُ ويؤنث، فمن أَنْثَ حَمَلَ على النية، ومن ذَكَرَ حَمَلَ على الموت⁴³؛ قال أبو ذؤيب⁴⁴:
أَمِنَ المُنُونُ وَرَبِّه تَتَوَجَّعُ

والدهر ليس بمُعْتَبٍ من يَجْزَعُ؟ (الكامل)
والفراق من فَرقَ بفتح الراء أو بكسرهما ضد الجمع وفارق الشيء مُفَارَقَةً وفراقاً: بَايَنَهُ، والاسم الفُرْقَةُ. وتَفَارَقَ القومُ: فَارَقَ بعضهم بعضاً. وفارق فلان امرأته مُفَارَقَةً وفراقاً: بَايَنَهَا، ومن معانيها أيضاً الموت كقوله تعالى: " وظن أنه الفراق "⁴⁵ أي فراق الدنيا والأهل والمال والولد⁴⁶ بالموت. والهالك

يتصل بهما من دوال شيوعاً بارزاً، ولعل هذه السمة تدلنا على شيء من الحزن المستكن في الشاعر؛ وهو حزن صادق تدفعه العواطف والأحاسيس في موجات متعددة وقفنا على واحدة منها، وسنحاول الوقوف على موجة أخرى تتصل بالأولى من حيث البناء الصوتي والصرفي والبلاغي والنحوي؛ لأنّ تضافر الأصوات وحدها يسهم في الانسجام الشكلي للبناء الخارجي، ولا بد من تعرف بنية الألفاظ وخيوط تشابكها وسرّ روعة بنائها في كل المستويات اللغوية. وما ذاك إلا كما قال ابن الأثير من "أن الألفاظ داخلية في حيز الأصوات؛ لأنها مركبة منه من مخارج الحروف، فما استلذه السمع فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح..."⁵⁵

لقد نظم ابن عبد ربه شعر الرثاء على أربعة أوزان؛ الأول البحر الكامل وكان نصيبه قصيدة ومقطوعة وعدد أبياته ثلاثة وعشرون بيتاً، والثاني البحر المنسرح ونصيبه قصيدة واحدة عدد أبياتها ستة عشر بيتاً، والثالث البسيط ونصيبه مقطوعتان عدد أبياتهما اثنا عشر بيتاً، والرابع الطويل ونصيبه مقطوعة وأقل من مقطوعة ومجموعهما تسعة أبيات. ولا غرابة أن يحتل الكامل المرتبة الأولى، فقد حازها في شعر الديوان عامة، ولا شك أن الشاعر كان يؤثر هذا البحر على غيره، ولعل موسيقاه كانت حاضرة في ذهنه أكثر من غيره. ومن حيث حرف الروي فقد احتل حرف الدال المرتبة الأولى، وجاء محرّكاً بالضم والفتح والكسر، بنسبة تقارب 70% ثم حرف النون بنسبة تقارب 20% ثم الراء بنسبة تقارب 10%، والغريب أن حروف الذلاقة تأخرت في هذا الترتيب، وحظي حرف الدال بهذه النسبة المرتفعة، ولعل شدته وقوته ووضوحه في السمع تنم عن شدة تأثر عواطف الشاعر بالحدث وهو وفاة ابنه، فجاءت حارة مستعرة. ومن هنا نجد هذا التلاؤم والانسجام بين شيوع البحر الكامل الذي

الذي حلّ به الموت حيث القبر، وأن يستعين ليبر عن كلّ ذلك بمفردات توضح مدى حزنه، وتأثير ذلك على أعضائه في سياقات متعددة، لذا حرّى بنا أن نبين هذه الأعضاء وذلك على النحو الآتي:

- [بدن - جسد] [فؤاد - قلوب] [روح] [كبد - عظام - فؤاد - قلوب - عين - ساق - قدم - كف - عضد].

والبدن من الإنسان: جسده، وقوله تعالى: "فاليوم نُنجيك ببدنك"⁵⁰ قالوا: بجسد لا روح فيه والبدن من الجسد: ما سوى الرأس والشوى، والجسد البدن، وقد يقال للملائكة والجنّ جسد؛ وكل خلق لا يأكل ولا يشرب من نحو الملائكة والجنّ مما يعقل، فهو جسد. وكان عجل بني إسرائيل جسداً يصيح لا يأكل ولا يشرب وكذا طبيعة الجنّ؛ قال عز وجل: "فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار"⁵¹؛ جسداً بدل من عجل لأنّ العجل هنا هو الجسد، وقال أبو إسحق في تفسير الآية: الجسد هو الذي لا يعقل ولا يميز، إنما معنى الجسد معنى الجثة. فقط⁵². والعلاقة بين الجسد والبدن وسائر الأعضاء المعروفة المذكورة هي علاقة الجزء بالكل خلاف الروح؛ لأنّ الروح، بالضم، في كلام العرب: النّفخ، سمي روحاً لأنه ريح يخرج من الروح؛ والروح النفس، يُذكر ويؤنث، والجمع الأرواح. والروح والنفس واحد، غير أن الروح مذكر والنفس مؤنثة عند العرب⁵³. وفي التنزيل: "ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي"⁵⁴؛ وتأويل الروح أنه ما به حياة النفس. وترتبط دلاليّاً بالجسد والبدن بعلاقة السببية فوجودها سبب الحياة وفراقها سبب الموت.

ب- ظواهر لغوية: صوتية وصرفية وبلاغية

ونحوية

تحدثنا عن السمة الغالبة في ألفاظ شعر الرثاء، وجعلنا ذلك في حقول دلالية، وأوضحنا أن تلك السمة تنحصر في شيوع ألفاظ الحزن والموت وما

يتصف بكثرة الحركات وحرف الدال حيث الشدة والقوة والوضوح وذلك يناسب حركة العواطف والمشاعر المتأججة في حالة رثاء عزيز.

لكن حين ننظر في حروف أطول قصيدة رثاء في الديوان وهي في ابنه المتوفى يحيى ومطلعها⁵⁶ :
قَصَدَ الْمَنُونُ لَهُ فَمَاتَ فَقِيدَا

ومضى على صرف الخطوب حميدا (الكامل)
سنجد أن هذه القصيدة التي تتألف من تسعة عشر بيتاً، قد احتل تكرار حرف اللام فيها المرتبة الأولى إذ تكرر 67 مرة، ويليه حرف الميم 53 مرة ثم الدال 45 مرة ثم النون 36 مرة ثم التاء 31 مرة ثم الباء 29 مرة ثم الراء 24 مرة ثم وردت بقية الحروف أقل من عشرين مرة، هذا عدا عن حروف المد الألف والواو والياء التي شاعت بكثرة وتشيع من أجل الوصل الموسيقي. ولا غرو من ارتفاع نسبة حرف الدال؛ فهو حرف روي القصيدة وتكراره منطقي لازم. إذا كان استعمال حرف الروي يلعب دوراً في الموسيقى الخارجية، فإن نسبة استعمال الحرف داخل الكلمة وتكراره بدرجة عالية يفيد، بوجود ملامح صوتية في الشعر كوجود التكرار للكلمة نفسها أو لإحدى أخواتها من الجذر الواحد سواء على سبيل التجانس الاشتقاقي أو التقابل أو التوازن أو التضاد، وحديثنا هذا يندرج ضمن الموسيقى الداخلية للشعر التي لا تحدث دون بناء صوتي متناغم ينتج عن توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر فيمن يستجيب له ذوقياً، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى، فيبقى إيقاعاً ليس غير، أو هي ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات ... وهي ترتبط بالتأثيرات العاطفية للشاعر، وذلك لأن للجانب الصوتي أثراً واضحاً في الكشف عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته ومشاعره

وسأقف عند شواهد متعددة نوضح فيها أبرز الظواهر اللغوية التي شاعت في شعر الرثاء من خلال تحليل صوتي وصرفي وبلاغي ونحوي مبيناً أثر ذلك في الدلالة، وأول ما أعرض هذه القصيدة في رثاء ولده يحيى⁵⁸ :

واكبدا قد تقطعت كبدي
وحرققتها لواعج الكمد (المنسرح)
ما مات حي ليئت أسفاً
أعذر من والد على وليد
يا رحمة الله جاورى جدّاً
دفنت فيه حشاشتي بيدي
ونوري ظلمة القبور على
من لم يصل ظلمه إلى أحد
من كان خلوا من كل بائقة
وطيب الروح طاهر الجسد
يا موت يحيى لقد ذهبته
ليس بزميلة ولا نكد
يا موته لو أقلت عثرته
يا يومه لو تركته لغد
يا موت لو لم تكن تعاجله
لكان لا شك بيضة البلد
أي حسام سلبت رونقه
وأي روح سللت من جسد
وأي ساق قطعت من جسد
وأي كف أزلت من عضد
يا قمراً أجحف الخسوف به
قبل بلوغ السواء في العدد
أي حشاً لم تذبح له أسفاً
وأي عين عليه لم تجد
لا صبر لي بعده ولا جلد
فجعت بالصبر منه والجلد
لو لم أمت عند موته كمداً
لحق لي أن أموت من كمداً

يا لوعةً ما يزال لأعجها

يقدحُ نار الأسى على كبدي
يفتتح الشاعر قصيدته بهذا العويل الذي يعبر عن
حزن شديد بفاجعة موت ولده يحيى، حزنٌ قاتم يغلق
منافذ المساحات الخارجية ويطوي النفس في ظلمة
الألم والحسرة، وقد عبّر الشاعر عن ذلك من البيت
الأول من خلال [وكبدا] التي تحمل دلالات مكثفة
من الحزن الثقيل ؛ أليس الأولاد فلذات الأكباد ؟
فهو إذن صراخ المصاب والمفجوع، وصوت الداخل
لا الخارج، فالألم داخلي، والنزف من الكبد. فالألم
أشد وأقتل، وحين نسير رويداً في البيت نجد أن هذا
الجزء المصاب لم يصب فحسب؛ بل تقطّع، وكأنّ
الشاعر أراد بأسلوب المبالغة من خلال الفعل المشدد
[تقطّع] أن يشعرنا أن كبده لا سبيل لعودتها ثانية
لحياة أخرى طبيعية ، وذلك حين أضاف إلى هذه
الأجزاء المتناثرة ناراً تحرّقها من لوايح هذا الفقد
. هذا المطلع يموج بالدلالة المكثفة، منذ كلمة الافتتاح
[واكبدا] إلى منتهاه [الكمد] ويطلعنا بصدق على
مصاب الشاعر الجلل بابنه الفقيد.

وأول ما يطلعننا هذا التصريح⁵⁹ الذي يشدّ طرفي
البيت بين [كبدي - كمد] في تفعيلتي العروض
والضرب ، ويسهم ذلك في إقامة النظم وحسن
الإيقاع ، وهو كثير شائع في الديوان⁶⁰ .

بعد المطلع، وفي الأبيات التالية له تنغلق المساحات،
ويهرب الشاعر من هذا الألم على صحوّة العقل
والإيمان، فيبحث عن مبررات ويختبئ بحزنه وراء
أساليب الأمر والنداء والاستفهام، كما نجد في البيت
الثاني حين يبرر أن فقد الولد أثقل أنواع الفقد التي
يعيشها الإنسان في حياته، وفي هذا مبرر لحزنه
وبكائه، وفي معناه ما يندرج ضمن أسلوب التعليل
وهو من المحسنات المعنوية .

ثم تنجلي الأساليب الأخرى، فنرى أسلوباً مزدوجاً
من النداء والأمر في: يا رحمة الله [جاوري - نوري]

قبر ابنه ، ويحمل النداء في طياته رجاء ودعوة لله أن
ينزل رحمته على قبر ابنه؛ وهي دعوة مغلقة بالحزن
والتحسر وكذا الأمر فهو يفيد الرجاء ممتزجاً بنغمة
التوجع . وتتلون صورة الفقيد بعد ذلك وتتعدد تبعاً
لتموج العاطفة فيظهر على نحو : [كبدي - حشاشة
- طيب - طاهر - ليس نكداً - قمر - حسام -
روح - ساق - كف] وفي هذه الدوال معاني الإنسان
مجتمعة [كبدي - حشاشة - ساق - كف - روح] ثم
أضاف إليها معاني القوة [حسام] ثم معاني الجمال
[قمر] ، فالشاعر في هذا الرثاء لا يرثي شيئاً عادياً
بل كأنه يرثي هذه المعاني كلها والمجتمعة في ولده...!
ونجد هذه المعاني والأساليب تتكرر في سياقات
أخرى كقوله⁶¹ :

يا أطيب الناس روحاً ضمّه بدنّ

أستودعُ الله ذاك الروح والبدن (البسيط)
فالببيت يشتمل على أسلوب رد العجز على الصدر
[روحاً - الروح] و [بدن - البدن] وفيه تماثل
صوتي يغشى البيت فيجعله يموج نغماً حزناً .

لقد استعان الشاعر بأسلوب النداء غير مرة كقوله [
يا رحمة الله - يا موت يحيى - يا موته - يا يومه
- يا موت - يا قمرأ - يا لوعة] وكل دلالات هذا
الأسلوب مصبوغة بالتحسر والحزن، فهو ليس نداء
حقيقياً ينتظر الشاعر رداً من المنادى ، بل هو صراخ
يدور داخل الشاعر فاضطرم حتى لهج به اللسان .
وهو في أثناء ذلك تستجيب له الموسيقى فنسمع هذا
التناغم المؤثر في بنية الأبيات الصوتية [يا موته - يا
يومه] [لو أبقيته لعد] فمن التوازن الصوتي إلى
الطباق بين [اليوم - الغد] . ثم التجانس الاشتقائي
[ظلمة - ظلمة] فالأولى للقبر والثانية للظلم أو
الجور . وفي البيت محسنٌ معنوي وهو التتيميم؛
إذ عمّم في البدء ثم خصّص للتوضيح، فطلبُ إنارة
القبور ليس عاماً بل للذي لم يظلم الناس في حياته،
وهذا من المحسنات المعنوية الشائعة، ومثله قوله في

قصيدة أخرى⁶² :

لهفي على ميت مات السرور به

لو كان حياً أحيا الدين والسنا (البسيط)

فهو يوضح متماً كيفية موت السرور بفقده، إذ لو بقي لأحيا الدين والسنن بعلمه وشجاعته . وفي البيت مقابلة بين [ميت مات - حي - أحيا] أضفى انسجاماً على بنية البيت .

واستعان بالاستفهام في قوله [أي حسام - أي روح - أي ساق - أي كف - أي حشا - أي عين] وهذه كلها بمعنى واحد خرج إليه الاستفهام وهو تعظيم المراثي، إذ يصبح أعظم سيف سلب رونقه وبهاؤه ، وأعلى روح وكف وحشى وعين ..نزعها الموت من جسده ...

كما يلاحظ أيضاً إلحاحه على أسلوب رد العجز على الصدر في إطار التكرار الصوتي والمعنوي كقوله⁶³ : لا صبر لي بعده ولا جلد

فجعت بالصبر منه والجلد (المنسرح) لو لم أمت عند موته كمداً

لحق لي أن أموت من كمد فهو يذكر [صبر - جلد] في الشطر الأول و [الصبر - الجلد] في الشطر الثاني ، وفي ذلك رد للعجز على الصدر وتكرار معنوي ، فمن معاني الصبر التجلد والاحتمال ، واللغويون يسمونه ترادفاً . وفي البيت الثاني [لم أمت - كمد] و [أن أموت - من كمد] من قبيل رد العجز على الصدر أيضاً . ويعود أسلوب التقديم والتأخير للظهور مرة أخرى معمقاً الدلالة من خلال أسلوب الاستفهام الذي أفاد النفي ظاهراً والتأكيد مضموناً ، فكل أحشاء الناس ذابت حزناً على فقد ابنه ، وكل عيونهم ذرفت عليه أيضاً ، وذلك كما في قوله⁶⁴ :

أي حشاً لم تذّب له أسفاً

وأي عين عليه لم تجد (المنسرح) والحشاً ما نون الحجاب مما في البطن كل من الكبد

والطحال والكرب وما تبع ذلك حشاً كله⁶⁵ . وكان السياق يقتضي قوله : أي حشاً لم تذّب أسفاً له وأي عين لم تجد عليه ، لكنه عمد إلى تأخير المفعول لأجله وتقديم شبه الجملة في الأول لبيان أن ذوبان الحشا اختص بولده قبل بيان السبب لأن السبب معروف لا يضير تأخير ، وكذا في قوله : [أي عين عليه لم تجد] فقد قدم شبه الجملة [عليه] لبيان اتجاه بكاء العيون نحو ابنه دون غيره ، وهذا الأسلوب شائع في الديوان وفي شعر الرثاء بخاصة كقوله⁶⁶ :

إذا ذكرت يوماً قلت واحزنا

وما يرد علي القول واحزنا (البسيط) فقد قدم شبه الجملة [علي] على الفاعل [القول] لبيان وقوع القول عليه واختصاصه بهذا الوقوع ، وفي البيت شاهد على رد العجز في [واحزنا] على الصدر [واحزنا] وهو يتضمن أسلوباً آخر وهو التذييل ؛ فالشطر الثاني جاء ليؤكد بالاستفهام عدم حصول فائدة من قوله " واحزنا " .

وهذا الدفق العاطفي المتأجج، وهذا النظام الموسيقي المرصع بالأصوات المتكررة والمتضمن للمحسنات اللفظية والمعنوية يطالعنا في كل مقطوعة وقصيدة رثاء كما نجد في قوله⁶⁷ :

واهياً عليك (أبا بكر) مرددة

لو سكنت ولها أو فترت شجنا (البسيط) فأنت ترى أن نغمة الحسرة والبكاء لا تفارق الشاعر، من قوله سابقاً [واكبدا] و [واحزنا] إلى [واهاً] ، وأنت بلا شك تشعر بعذوبة هذا التماثل الصوتي بين [واهاً] و [ولها] كيف جعلت نغمة البيت تسير في ذبذبات متناغمة ، ثم لننظر إلى هذا الحرص على التشديد في [مرددة - سكنت - فترت] كيف أتت لتقابل درجة الحزن المرتفعة في نفس الشاعر .

والحق، إن شعر الرثاء حاله في النظام الصوتي واللغوي عامة من حال شعر الديوان بأغراضه العامة؛ فالشاعر يلج على هذا الانسجام والتناغم

ومن السّماح دلائلاً وشهوداً (الكامل)
فهو يوازن بين [شمائلاً - دلائلاً] وبين [الصلاح -
السماح] صوتياً وصرفياً من حيث الوزن ، وأحياناً
يوازن صوتياً في الفعل كقوله⁷² :
أبكي عليك إذا الحمامة طربت

وجه الصباح وغردت تغريداً (الكامل)
فانظر إلى هذا التوازن في قوله [طربت - غردت]
[في الشطرين ، كيف أضاف إليه تجانساً صوتياً
اشتقاقياً [غردت تغريداً] وهو ما يزيد في عذوبة
الموسيقى والإيقاع . وانظر إلى الزيادة التي أضفت
المبالغة في التكرار في [طربت - غردت] وكيف مزج
بين العلاقة الصوتية والصرفية علاقة دلالية قائمة
على الترادف أو ما يسمى بالتكرار المعنوي بلاغياً
، ثم أتى من الفعل غرد بمصدره [تغريد] في نهاية
البيت ليستقيم له الإيقاع الحزين في ترتيب عجيب .

وفي بكاء ولده يحيى يقول⁷³ :

ما كان أحسن ملحداً ضمنت

لو كان ضم أبك ذاك الملحد (الكامل)
باليأس أسلو عنك لا بتجلدي هيهات ! أين من
الحزين تجلّد

يغرق الشاعر في الحزن على ولده هنا، من خلال
تمنيّه أن يكون قد دفن إلى جانب ولده، وهو من
شدة الحزن أصبح لا يعرف السّلو إلاّ باليأس من
عودة ابنه إلى الحياة، وقد عبر بهذا البيت عن حقيقة
تواجه كلّ إنسان فقد عزيزاً، فسبب النسيان أو
العودة للحياة الطبيعية بعد الفقد كاتبة نتيجة اليأس
من العودة أولاً، وأنّ البكاء والحزن لا بعيد ميتاً،
ومع الأيام يبدأ الإنسان باستيعاب الفاجعة

وقد أسهمت ظاهرة التقديم والتأخير في إبراز هذه
الدلالة، حين أضافت إليها بعداً آخر من العمق
والتكثيف، فقد قدّم شبه الجملة [باليأس] على
الفعل [أسلو] وفي ذلك عدول عن القاعدة لغرض
دلالي بعيد؛ فالشاعر يريد أن يجعل اليأس طريقه

داخل البيت بوسائل متعددة تثري الدلالة، وتجعل
أنغام القصيدة سيابة ومتدفقة في آن واحد، فمن ذلك
ما نظمته في رثاء الفقيه ابن عبيد الله الأندلسي⁶⁸ :
بكتّه اليتامى والأيامى وأعولت

عليه الأسارى خائبات المواعد (الطويل)
فهذا الفقيه ذو جاه كبير ومكانة متميزة، يحبه
الناس عامة لذا بكوه وحزنوا لفقده، وبخاصة
الذين كان يمدّ لهم حبل المساعدة من ولدان يتامى
وأرامل وأسرى، أولئك الذين كان يعدّهم ويحقق
أمانهم ويقضي حاجاتهم؛ وكأنهم أصبحوا يكون
خيبة المواعيد التي مات صاحبها وما عاد بقادر
على تحقيقها بعد أن غيّه الموت . وقد عمد الشاعر
إلى مُحسّن معنوي وهو التقسيم إذ قسّم البيت؛
فجعل لليتامى والأيامى الحزن وللأسارى العويل .
واكتنف ذلك هذا التكرار الصوتي في وزن " فعالي "

الصرفي ثلاث مرات في قوله: [اليتامى - الأيامى -
الأسارى] مستفيداً من هذا التناغم في الوزن، علماً
أن هذه الجموع تردت لثلاثة جذور هي: [يَتَم - أَيْم -
أسر] ليضفي على إيقاع البيت جمالاً وروعة ،
والأيامى: الذين لا أزواج لهم من الرجال والنساء
وأصله أيايم، فقلب لآن الواحد رجل أيمّ سواء كان
تزوج قبل أو لم يتزوج⁶⁹ . وانظر إلى قوله: [بكتّه
اليتامى - والأيامى أعولت] كيف بدأ بالأخف صوتاً
ودلالة ثم انتقل إلى الأشد، لأنّ العويل أشد من البكاء
إذ يكون بالدموع والصراخ .. وهي صورة جميلة
تستحق التأمل. وأنت تجد في البيت تقديماً وتأخيراً
رائعاً؛ فقد أّخر الفاعل [الأسارى] وقدّم شبه الجملة
[عليه] لأنه أراد أن يثبت أن الإعوالم كائن على
ولده ليس لأحد آخر، فتقديم الظرف أولى إذا كان
مقصوداً به الإثبات وفائدته إسناد الكلام الواقع
بعده إلى صاحب الظرف دون غيره⁷⁰ . ومثل هذا
التوازن الصوتي نجده في مواضع أخرى كقوله⁷¹

ورأيتُ فيك من الصلاح شمائلاً

الصوتي والتكرار معاً كما في قوله ⁷⁷ :

لَجَعَلْتُ يَوْمَكَ فِي الْمَنَائِحِ مَأْتَمًا

وجعلتُ يومك في الموالد عيدا (الكامل)

فهو يقدّم شبه الجملة [في المنائح] و [في الموالد] على المفعول به [مأتماً - عيداً] ثم يوازن بين : [منائح - موالد] ويكرر بين [جعلت - جعلت] و [يومك - يومك] في الشطرين على سبيل المقابلة بين [يوم موته في المنائح مأتماً] - [يوم مولده في الموالد عيدا] وقد أجاد في البيت بناء ودلالة : لأن بناء البيت وتكرار الأصوات لم يزد إلا جمالاً في الدلالة لما أحدث فيه من تلاؤم وانسجام ، " لأن موسيقى الشعر لا تنحصر في نظام المقاطع والحركات والسكنات بل تتعدى ذلك إلى جرس الألفاظ ووقع الأصوات وما توحى بذاتها أو بتردها " ⁷⁸ .

وفي البيت مُحسّن معنوي وهو التقسيم؛ إذ قسّم الشاعر أيام ابنه لقسمين، يوم مأتّم لوفاته، ويوم عيد في ذكرى ميلاده. ومن أمثلة أسلوب التقسيم والموازنة الصوتية قوله في رثاء عمه وابنه ⁷⁹ :

أبكي لفقد السّمين الشّبيهين

أبكي لصنوين في الدنيا رضيّين (البسيط)

فقد قسّم بكاءه من خلال ذكر صفات الفقيد ووازن في الشطرين بين [السّمين - الشّبيهين] و صنوين - رضيّين [من خلال صيغة المثنى، واختار أصوات السين والشين والنون في الشطر الأول وأصوات الصاد والضاد المخمّتين والنون في الشطر الثاني، وقد أحدث ذلك إيقاعاً رائعاً في البيت حتى إنك تستطيع أن تبدأ بالشطر الثاني ثم الأول ثم كرر [أبكي] في الشطرين إمعاناً في تحسين الإيقاع الذي صبغ الدلالة بألوان الجمال للمريثين .

ولعل ما يلاحظه الباحث في دراسته هذه اشتغال كثير من الأبيات على غير أسلوب فني كما أوضحنا في الأمثلة السابقة وكما نلاحظ في قوله ⁸⁰ :

سودُ المقابر أصبحتُ بيضاً به

الوحيد المسيطر عليه في سبيل أن يعيش حالة السّلو، إذ لا يوجد طريق آخر ، لذا قدمه على الفعل، وقد جعل ابن الأثير هذا اللون من التقديم هو الأبلغ حاله كحال تقديم الخبر على المبتدأ والمفعول على الفعل .. ⁷⁴. وقد حرص الشاعر على التكرار الصوتي بين : [ملحدًا - الملحد] و [ضُمنته - ضم] جاعلاً ذلك في سياق الاستفهام [أين من الحزين تجلد] الذي أضفى على البيت صبغة حزينة باكية .

وقوله في البيت الثاني : [بتجلدي - تجلّد] وقد أسهم هذا التكرار بتناغم صوتي موسيقي ، وهو في الأول أكثر من الثاني ، لانتظام النسق الموسيقي بين التفعيلة الفرعية والرئيسة .

وفي موضع آخر يقول ⁷⁵ : كَانَ الْوَصِيّ إِذَا أَرَدْتُ وَصِيَّةً وَالْمُسْتَفَادُ إِذَا طَلَبْتُ مُفِيدًا (الكامل)

فهو يكرر صوتياً بين : [الوصيّ - وصيّة] فجذرهما الصرفي " وصي " والوصيّ الذي يُوصي والذي يُوصى له، وهو من الأضداد ⁷⁶ . و [المستفاد - مفيدا] على سبيل التجانس الاشتقاقي فالأولى من استفاد، والثانية من أفاد، وكذا في قوله من القصيدة نفسها :

يَا مَنْ يُفَنِّدُ فِي الْبِكَاءِ مَوْلَاهُ

ما كان يسمّع في البكا تفنيدا (الكامل)
فهو يكرر صوتياً بين : [يفنّد - تفنيد] يأتي بالفعل والمصدر ، و [البكاء - البكا] على سبيل التكرار الصوتي مع تخفيف الهمزة في الثانية لاستقامة الوزن، وفي البيت نغمة حزينة أضفاها التكرار الصوتي، فطالما كان المرثي يستهجن البكاء في الحزن، أما الآن فأصبح ميتاً لا يسمع بكاء يستهجنه . وفي البيت تقديم لشبه الجملة [في البكاء] على المفعول به [مولها] وفي الشطر الثاني الأمر نفسه ، والتقديم يفيد الاختصاص، أي خصّ تنفيذ المرثي في البكاء لذا قدّمه وأخر المفعول. ونجد هذا الضرب من التقديم والتأخير في موضع آخر، مضافاً للتوازن

(ت181هـ) شيخ الإسلام الحافظ المجاهد، أول من صنّف في الجهاد، وسعيد هو سعيد بن المسيّب سيد التابعين وأحد فقهاء المدينة، والأخفش لقب اشتهر به أحد عشر عالماً من النحويين سماهم السيوطي في «المزهر»، وميز منهم خاصة:

أبو الخطاب عبد الحميد بن عبد المجيد وشهرته الأخفش الأكبر (ت. 177 هـ / 793 م)

أبو الحسن سعيد بن مسعدة البلخي ثم البصري و شهرته الأخفش الأوسط (ت. 221 هـ / 835 م)

أبو المحاسن علي بن سليمان بن الفضل و شهرته الأخفش الأصغر (ت. 315 هـ / 927 م)

وأخفش آخر يدعى: علي بن المبارك الكوفي⁸².

والأعشيان هما: أعشى قيس ميمون بن قيس من قبيلة بكر بن وائل، أترك الإسلام ولم يسلم، ومات سنة 7هـ، ويعد من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية، وأعشى همدان وهو شاعر مفوه شهير كوفي، وهو أبو المصباح، عبد الرحمن بن عبد الله بن الحارث الهمداني. كان متعبدا فاضلا، ثم عبث بالشعر، وامتح النعمان بن بشير، فاعتنى به، وجمع له من جيش حمص أربعين ألف دينار، ثم إن الأعشى خرج مع القراء مع ابن الأشعث، وكان زوج أخت الشعبي، وكان الشعبي زوج أخته وقتله الحجاج بن يوسف الثقفي في سنة ثمانين ونيف⁸³. وفي البيت الأخير يبدو تأثر الشاعر بالنص القرآني واضحا حين يجعل القلوب باكية حزينة على رحيل ابنه؛ فهي ليست كما قال الله في قلوب بني إسرائيل: "ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة"⁸⁴. وفي رثاء ولده الصغير يرسم صورة بلاغية مستوحاة من التراث الإسلامي، وحين جعله فرخاً من أفرار الجنة، على سبيل الاستعارة التصريحية، فقد حذف المشبه وهو ولده وصرّح بالمشبه به وهو الفرخ، وجاء به مصغراً لتعظيم موته وفاجعته، وذلك في قوله⁸⁵:

وغدّت له بيض الضمائر سودا (الكامل)
فالبيت يشتمل على مقابلة بين سود المقابر - بيضاً
و بيض المقابر سوداً، وهو يشتمل على رد العجز على الصدر أيضاً من خلال تكرار [سود - بيض] في الشطرين، ويشتمل على توازن صوتي بين [المقابر - الضمائر وسود - بيض]، ويشتمل على تقديم وتأخير؛ إذ قدّم شبه الجملة [له] الخبر على الاسم [بيض] لإفادة الاختصاص. والبيت بذلك مرصع بجمال الدلالة؛ فالمقابر على ما تثيره من حزن وخوف بقديمتها وحديثها غدت بيضاً بموت ابنه، بينما ضمائر الناس الذين أحبوه بقلوبهم البيض غدت سوداً لفراقه لهم.

ومن الظواهر التي يلمسها الباحث في الديوان وشعر الرثاء بخاصة ظاهرة التناص، فالشاعر يستحضر التراث بشخصه وأحداثه ليوجهه توجيهاً جديداً في نظمه، ومن ذلك قوله في رثاء ابنه⁸¹:

قصدَ المنون له فمات فقيداً

ومضى على صرف الخطوب حميدا (الكامل)
لم نُرْزَه - لما رُزْنَا - وحمده

وإن استقل به المنون وحيدا
لكن رُزْنَا القاسم بن محمد

في فضله والأسود بن يزيد
وابن المبارك في الرقائق مُخْبِراً

وابن المسيّب في الحديث سعيدا
والأخفشين فصاحةً وبلاغةً

والأعشييين روايةً ونشيداً
تأبى القلوب المستكنة للأسى

من أن تكون حجارة وحديدا
فالشاعر يجعل ابنه المتوفى في ورعه وعلمه وفقهه كالقاسم بن محمد بن أبي بكر الصديق (37هـ-107هـ) وهو أحد فقهاء المدينة المنورة، وكالأسود بن يزيد (ت75هـ) وهو تابعي فقيه من الحفاظ كان عالم الكوفة في عصره، وابن المبارك هو عبد الله بن المبارك

• حرص الشاعر على نظام صوتي متناغم في بناء قصيدته من خلال التصريع بين شطري المطلع، وإلحاحه على التكرار الصوتي؛ وتكمن قيمة التكرار وأهميته في أنه لا يحدث نغماً موسيقياً وأثراً إيقاعياً وإنما يوحى بأهمية ما تكتسبه الألفاظ من دلالات؛ إذ له أشكال تتماشى والحالة النفسية للأديب⁸⁸.

• اشتمل شعر الرثاء كما هو الحال في سائر الديوان على المحسنات اللفظية والمعنوية من جناس وطباق ومقابلة ورد العجز على الصدر وتتميم وتعليل وتذييل والتوازن بين الألفاظ والتجانس الاشتقائي وغيرها من محسنات أسهمت في صبغ الدلالة بصبغة حزينة باكية.

• ألح الشاعر على الأساليب الإنشائية من أمر ونداء واستفهام وتفجع؛ وقد بلغت نسبة استعماله لهذه الأساليب 50% وهي نسبة مرتفعة لكنها مناسبة لحالة الشاعر المفجوع بابنيه وقد وقف الباحث على تلك الأساليب وغيرها - بشتى أنواعها - الصوتية والصرفية والبلاغية والنحوية، تلك التي استخدمها الشاعر عن طبيعة صافية وقريحة وقادة ومشاعر متأججة وبخاصة في غرض الرثاء؛ فلم نعر على قصيدة أو مقطوعة متكلفة، بل جاءت لغة الشاعر سلسلة سيابة، تصف أحاسيسه الداخلية بصدق، وهي مع ذلك جزلة مسبوكة سبكاً متيناً بعيدة عن التوعر والغموض.

• يعبر شعر الديوان لابن عبد ربه بعامة وشعر الرثاء بخاصة عن قدرة فائقة في النظم، وعن ثقافة واسعة؛ إذ استعمل أسلوب التناص الكامل في خمسين موضعاً تقريباً والتناص الجزئي في أكثر من مائة وخمسين، جلّها من القرآن الكريم والشعر العربي والتراث العربي الإسلامي، وكان - بحق - جديراً أن يشتهر بشعره أكثر ما عُرف بنثره، وقد تأثر بشعراء المشرق في بنائه وأساليبه وبخاصة في

فُرَيْخٍ من الحمرِ الحواصلِ ما اكتسى
من الريش حتى ضمه الموت والقبرُ (الطويل)
إذا قلتُ أسلو عنه هاجتُ بلبـلـلٍ
يُجَدِّدها فكراً يَجَدِّده ذكـرُ
أَفْرَحَ جَنانِ الخُلْدِ طُرَتْ بمهجتي
وليس سوى قعر الضريح له وكـرُ
وهذا المعنى مصدره الثقافة الإسلامية، فقد روي عن ابن مسعود رضي الله عنه قال: "أرواح ولدان المؤمنين في أجواف عصافير تسرح في الجنة حيث شاءت، فتأوي إلى قناديل معلقة في العرش"⁸⁶، وهذا يشير إلى تأثر الشاعر بالنظرة الإسلامية لأطفال المسلمين الذين يموتون صغاراً، ويكشف عن الحس الإسلامي لديه أيضاً، ومثل هذا التناص ماثوث بكثرة في الديوان⁸⁷ ويستحق دراسة مستقلة.

وخاتمة القول، إن شعر الرثاء - على قلته - في ديوان ابن عبد ربه انماز بجملة من الخصائص اللغوية والدلالية نوضحها على النحو الآتي:

• تدور ألفاظ هذا الغرض في جو حزين غارق بالألم، فلا توجد لفظة إلا ولها اتصال بهذا الجو الكئيب، وهي مناسبة جداً لمقام الرثاء، حتى إن الشاعر يستلّ الألفاظ من دلالاتها الشائعة ليصبغها بدلالة الحزن التي تناسب غرضه، كما رأينا في لفظة القمر، فقد أتى به ليدلّ على ابنه المتوفى، رغم ما هو شائع في الأدب من أن القمر رمز الجمال والرفعة، وكذا لفظة الحسام التي تدلّ على القوة والشجاعة والحرب، فقد أتى بها الشاعر ليدلّ بها على ابنه الفقيد الذي كان كالحسام في همته وبأسه.

• نظم الشاعر أكثر ما نظم على البحر الكامل ثم البسيط والطويل، ولعلّ إلحاحه على البحر الكامل جاء نتيجة لما يشتمل عليه هذا البحر من كثرة الحركات التي تلائم حركة المشاعر المتأججة حزناً على فقد الشاعر لابنه.

البديع، فيبدو أثر أبي تمام ومسلم بن الوليد ماثلاً في شعره. لذا حَقَّ له أن يوضع في مصافِّ أعلام الشعر الأندلسي، وفي هذا إيماء للدارسين ودعوة لهم لدراسة شعره بعمق وتناول غرض من أغراضه.

الهوامش

1. حسن، إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، ج2 ص190-187، ج3 ص179-182، وينظر: لاسرجاني، راغب، الأندلس من الفتح وحتى السقوط، موقع: <http://www.ketabna.com/home/?p=311>
2. ينظر: ابن الغرضي عبد الله بن يوسف الأزدی (ت 403هـ)، تاريخ علماء الأندلس، ص37-1. وينظر: الثعالبي، أبو منصور، بتيمة الدهر، ج2، ص6.
3. الحميدي أبو عبد الله محمد بن فتوح، جذوة المقتبس في ذكر ولادة الأندلس، ص15 وما بعدها.
4. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص345.
5. ينظر: ابن عبد ربه، الديوان، تحقيق وجمع محمد الداية، ص37، ص62، ص83، ص109، ص110، ص112، ص156، ص171... الخ
6. الديوان، ص21
7. نفسه، ص25
8. نفسه، ص90
9. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، ص230.
10. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص27.
11. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، ج1، ص51. وينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، معجم اللسان، مادة "ذَلَّقَ". وينظر: الجوهري، إسماعيل بن حماد، معجم الصحاح، مادة: "ذَلَّقَ".
12. ينظر: الموقع الإلكتروني - http://www.hayda.ya.com/nashatat/abo_talib/08.html
13. الفراهيدي، معجم العين، ج1، ص52.
14. حسن، عباس، خصائص حروف العربية ومعانيها، ص116.
15. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص245.
16. ابن عبد ربه، أحمد، الديوان، ص73.
17. نفسه، ص75.
18. نفسه، ص71
19. نفسه، ص189
20. نفسه، ص82
21. نفسه، ص188
22. نفسه، ص62
- × للوقوف على هذه العلاقات ينصح بقراءة: عبد الجليل منقور، علم أصول الدلالة ومباحثه في التراث العربي، وجبل، عبد الكريم، في علم الدلالة "دراسة تطبيقية في شرح ابن الأنباري للمفصليات. وعبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية.
23. ابن منظور، لسان العرب، مادة "حَزَنَ" وينظر: الجوهري: الصحاح، المادة نفسها.
24. ابن منظور، لسان العرب، مادة: أَسَيَّ
25. نفسه، مادة: لَوَّعَ، وينظر: الصحاح، المادة نفسها
26. نفسه، مادة: وَلَّعَ، وينظر: الصحاح، المادة نفسها
27. نفسه، مادة: شَجَّنَ، وينظر: الصحاح، المادة نفسها
28. نفسه، مادة: كَمَدَ، وينظر: الصحاح، المادة نفسها
29. نفسه، مادة: أَسَفَ، وينظر: الصحاح، المادة نفسها
30. القرآن الكريم، سورة الزخرف، آية: 55
31. القرطبي، أبو عبد الله محمد، الجامع لأحكام القرآن، ج18، ص176، 177.
32. القرآن الكريم، سورة طه، آية 86
33. الطبري، تفسير آية 86 من سورة طه.
34. ابن منظور، لسان العرب، مادة: فَجَّعَ
35. ابن فارس، أحمد، معجم المقاييس، مادة: رَزَأَ. وينظر: لسان العرب، مادة: رَزَأَ.
36. نفسه، مادة: فَقَدَ.
37. نفسه، مادة "أَتَمَ".
38. ابن فارس، معجم المقاييس، مادة: نَوَّحَ
39. ابن منظور، لسان العرب، مادة: نَوَّحَ
40. نفسه، مادة: حَطَبَ
41. نفسه، مادة: بَكَّى
42. الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مادة: مَوَّتَ. وينظر: لسان العرب، مادة: مَوَّتَ.
43. ابن منظور، لسان العرب، مادة: مَنَّ
44. الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج6، ص271.
45. القرآن الكريم، سورة القيامة، آية: 28
46. القرطبي، أبو عبد الله محمد، الجامع لأحكام القرآن، ج19، ص84.
47. ابن منظور، لسان العرب، مادة: هَلَّكَ
48. ينظر: لسان العرب، مادة كل من: قَبَّرَ، ولحد، وجدث، ضرح.

- com/archive/2008/7/631866.html
79. ابن عبد ربه، الديوان، ص188
80. نفسه، ص73
- × اختلف في مفهوم التناس، فقليل هو التضمن القديم بشكل جديد وقيل غير ذلك، وقد كان القدماء يرون أنه ليس لأحد من القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، وقال القاضي الجرجاني: الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه.. وقد سمى بعضهم هذا سرقة، واختلفوا في مفهومها، لكن التناس في أصله كلمة لاتينية Texte مشتق من Text us بمعنى النسيج، وقد فهم باختين التناس على انه حوار وتعدد أصوات داخل النص، ورأت كريستيفا أن النص ليس مجموعة الملفوظات النحوية واللائحوية، إنه كل ما ينصاع إلى القراءة غير خاصة الجمع بين مختلف طبقات الدلالة الحاضرة داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية... ولعرفة المزيد عن التناس ينظر: سلطان، منير، التضمن والتناس، وينظر: السعدني، مصطفى، في التناس الشعري.
81. ابن عبد ربه، الديوان، ص73
82. السيوطي، جلال الدين، المزهرة في علوم اللغة، ج2، ص339.
83. الذهبي، شمس الدين، سير أعلام النبلاء، ج4، ص184.
84. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية: 74
85. ابن عبد ربه، الديوان، ص82
86. ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء، تفسير القرآن العظيم، ج7، ص148.
87. ابن عبد ربه، الديوان، ينظر: ص36، 40، 44، 47، 49، 50، 52، 55، 56، 60، 63، 67،
88. أحمد، محمد وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، ص94.
49. ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة بلو/ي
50. القرآن الكريم، سورة يونس، آية 92
51. القرآن الكريم، سورة طه، آية: 88
- 52.. ينظر: لسان العرب، ومعجم المقاييس، مادة: بدن، جسد.
53. لسان العرب، مادة: رَوَحَ
54. القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية 85
55. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر. ج1، ص219.
56. ابن عبد ربه، الديوان، ص73
57. القضاة، فرحان علي، القيمة الموسيقية للتكرار في شعر صاحب بن عباد، موقع:
- <http://www.majma.org.jo/majma/index.php/2009-02-10-09-36-00/510-58-4.html>
58. ابن عبد ربه، الديوان، ص75
59. التصريع هو جعل العروض مقفاة كالضرب، ينظر: الجرجاني، محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص274.
60. ابن عبد ربه، الديوان، ينظر الصفحات: 21، 23، 24، 25، 27، 30، 31، 34، 35، 36، الخ.
61. نفسه، ص189
62. نفسه، ص189
63. نفسه، ص75
64. نفسه، ص75
65. لسان العرب، مادة: حشا
66. ابن عبد ربه، الديوان، ص189
- × التذييل: أن تأتي بعد تمام الكلام بمشتمل على معناه من جملة مستقلة بنفسها لإفادة التوكيد والتحقيق. ينظر: ابن مالك، بدر الدين، المصباح، ص217.
67. ابن عبد ربه، الديوان، ص189
68. نفسه، ص62
69. لسان العرب، مادة: أُمَ.
70. ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص223.
71. ابن عبد ربه، الديوان، ص73
72. نفسه، ص73
73. نفسه، ص71
74. ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص217.
75. ابن عبد ربه، الديوان، ص73
76. لسان العرب، مادة: وصي.
77. ابن عبد ربه، الديوان، ص73
78. متولي، أحمد، دور البنية الموسيقية في تشكيل الدلالة، ينظر موقع: <http://mmetwally.arabblogs>.

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ط1، 1959م.
3. أحمد، محمد وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998م.
4. الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.
5. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م.
6. الثعالبي، أبو منصور، يتيمة الدهر، دار الكتب المصرية، 1979م.
7. جبل، عبد الكريم، في علم الدلالة "دراسة تطبيقية في شرح ابن الأنباري للمفصليات، دار المعرفة الجامعية، 1997م.
8. الجرجاني، محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م.
9. الجوهري، إسماعيل بن حماد، معجم الصحاح، دار العلم للملايين - بيروت. الطبعة: الرابعة - يناير 1990م.
10. حسن، إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار الجيل، بيروت، ط14، 1996م.
11. حسن، عباس، خصائص حروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.
12. الحميدي أبو عبد الله محمد بن فتوح، جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، دار نشر الثقافة الإسلامية، القاهرة، 1953م.
13. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، ط2، 1981م.
14. الذهبي، شمس الدين، سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، 2001م.
15. السعدني، مصطفى، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2005م.
16. سلطان، منير، التضمن والتناص، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003م.
17. عبد الجليل منقور، علم أصول الدلالة ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
18. ابن عبد ربه، الديوان، تحقيق وجمع محمد الداية، دار الفكر، دمشق، 1987م.
19. عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
20. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم أنيس، طبعة وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1985م.
21. ابن الفرسي عبد الله بن يوسف الأزدي (ت403هـ)، تاريخ علماء الأندلس، الدار المصرية، 1966م.
22. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م.
23. الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005م.
24. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.
25. القرطبي، أبو عبد الله محمد، الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر، بيروت، 1415هـ.
26. القضاة، فرحان علي، القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، موقع: <http://www.majma.org.jo/ma-jma/index.php/2009-02-10-09-36-00/510-58-4.html>
27. ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء، تفسير القرآن

- العظيم ، دار طيبة للنشر ، 1999م .
28. لاسرجاني، راغب، الأندلس من الفتح وحتى السقوط، موقع:
<http://www.ketabna.com/home/?p=311>
29. ابن مالك، بدر الدين، المصباح، مكتبة الآداب، القاهرة 1989م.
30. متولي، أحمد، دور البنية الموسيقية في تشكيل الدلالة، ينظر موقع :
<http://mmetwally.arabblogs.com/archive/2008/7/631866.html>
31. ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين ، معجم اللسان ، المطبعة الأميرية ، مصر سنة 1885م .
32. الموقع الإلكتروني
http://www.haydarya.com/nashatat/abo_talib/08.html
33. موقع ملتقى أهل اللغة ، الموقع الإلكتروني :
<http://www.ahlalloghah.com/show-thread.php?p=22365>