منطق البناء وخصائص الوحدة
في مراثي المفضّليات

نصر سامي
باحث تونسي

الملخّص:

تتوفّر المراثي على نوعين من البناء وأكثره اطّرادا هو البناء الأحاديّ مع وجود البناء الثّنائيّ (نسيب/ غرض) مرّة واحدة في مدوّنتنا المختارة. وفي هذين النّوعين رصدنا علاقة المطالع بما يتلوها وعلاقة الخواتيم بما يسبقها فبدت لنا دالة على بناء محكم في البناء الأحاديّ والثّنائيّ وتأكّد ذلك في البناء الثّنائيّ بحسن التّخلّص وملاءمته للغرض وتأثيره في القصيدة. ثمّ انتهينا إلى القسم الثّاني لنلاحظ أنّ للمرثيّة وحدة تحكمها مهما كان بناؤها وحاولنا البحث في خصائص الوحدة فأدّى البحث إلى ضربين منها . الأول: الوحدة التّركيبيّة وتوسّلنا لإدراكها بمداخل متعدّدة. والثّانية: الوحدة التّجاوبيّة. فتأكّد لدينا أنّ المراثي هي قصائد قيلت في غرض له أهمّيته في المفضّليات وأنّ هذه الأهمّية لها ما يبرّرها إذ أنّ الرّثاء ليس ذلك الغرض الملحق بالمدح بل هو غرض متفرّد عميق الدّلالة على جوهر الفرد وعلى ثقافته وتصوّره لجوهر الكتابة في علاقتها بحدث الموت.

Résumé

Il y a dans les élégies deux types de structures: La mono-structure qui y apparaît d'une manière plus répétitive et la duo- structure qui n'est marquée qu'une seule fois dans notre corpus sélectionné. On a observé dans ces deux types de structures le rapport des débuts des élégies avec les vers qui les suivent, et aussi le rapport des fins avec les vers qui les précèdent; de cela on a déduit que dans les deux types de

structures le poème est composé selon une structure solide. Cette solidité est bien appuyée par une belle transition et son adéquation avec le thème poétique dans la duo-structure.

Dans la deuxième partie, on a noté que l'élégie est soumise à un système d'unité, aussi a-t-on essayé de rechercher les attributs de l'unité qui se caractérise par deux genres: l'unité structurale à laquelle on a accédé en utilisant plusieurs entrées et l'unité conforme. Cela nous a permis de dire queles élégies d'Almoufathalyat sont des poèmes qui ont été composés selon un thème poétique d'une importance primordiale. Cette importance est justifiée, parce que l'élégie n'était pas un simple additif de la panégyrique, mais il était un thème poétique indépendant et de profonde signification portant sur l'essence de l'individu, de sa culture et de sa conception de la notion d'écrire en rapport avec la mort ...

المنهج والمصطلح:

اختلفت الآراء ولا تزال حول بناء القصيدة ووحدتها. ولّما كان مبحثنا خاصّا بمنطق البناء وخصائص الوحدة فإنّنا ننطلق من قناعة مبدئيّة لا تحدّ من رغبة بيّنة في التّنافذ مع كلّ الآراء مفادها أنّ للقصيد مهما تنوّعت أغراضه بناء ووحدة. فواحدته، وهي القصيدة، لها بناء له منطقه ولها وحدة لها خصائصها. ويتركّز عملنا في إطار القصيدة القديمة عموما وتحديدا في مراثي المفضّليات. ولعلّه من الضّروريّ في بداية العمل أن نتبيّن بدقّة ما المقصود بالقصيدة القديمة وبالمرثيّة تحديدا وبالبناء. ثمّ نقوم بتحديد مدوّنة العمل أي المراثي المقصودة بالدّرس. ثمّ نورد محاولة لتحليل أفقي لأنماط بنائها اعتمادا على رسم جدوليّ مفصّل. ثمّ نخلص في قسم ثان إلى الوحدة فنتعرّف أنواعها وكيفيّة حضورها ونمثّل عليها.

القصيدة هي واحدة القصيد. وهي اسم لنوع من أشهر أنواع الشّعر يتميّز عن غيره من الأنواع بهندسة ثنائيّة صارمة (صدور وأعجاز) تستغرق كامل النصّ. وتكون السّبعة من الأبيات قصيدة أو العشرة. ويضاف إلى ذلك معنى

القصد. وتكون القصيدة فضلا عن ذلك النصّ الشّعري الذّي يتهيّأ له صاحبه وينويه ويعبّئ له نفسه تعبئة إبداعيّة جادّة. وهي بحكم طولها النّسبي تحقّق مقصدا تعبيريّا أو رسالة أو غرضا لا يتعدّد. وهي أخيرا بناء فنّي معيّن يقال بحسب خطّة ومرحليّة يتوخّاها الشّاعر أو المقصّد. أمّا **القديمة** فإنّ المقصود بها هو الإشارة إلى زمن فنّي اكتملت فيه نزعة فنّية هي خصائص القدامة في الشّعر وظهرت فيه بداية التّحوّل والتّجديد وتمتدّ من أقدم زمن معروف إلى نهايات القرن الأوّل وبدايات القرن الثّاني.

ومدار بحثنا هو كتاب المفضّليات [1] وقصائده المختارة كلّها تعود إلى شعراء عاشوا بين سنتي 550 و650م كما يؤكّد **بلاشير**. والمراثي فيه تخضع لزمنين. زمن التأليف وزمن الاختيار. فهي تعكس زمنيّا الجاهليّة الأخيرة ثمّ بداية الإسلام. وتشهد على جوانب من الحياة الاجتماعيّة والفكريّة لعصرها. وهي في نفس الوقت محكومة بزمن آخر هو زمن الاختيار. فشخصيّة المفضّل ومشاغله وضغوط الاختيار تعكس ذوقا متبدّلا ومزاجا حضاريّا متغيّرا. وفي هذا التّقاطع بين زمن القائلين وزمن القائم بالاختيار تتنزّل هذه المراثي. وقبل التّحديد الدّقيق للمقصود بمدار البحث أجد من الضّروريّ إبداء الملاحظات التّالية:

-ما فضّله صاحب المختارات يشمل من الأغراض الرّثاء. وليس مهمّا في هذا الموضع من اختار المراثي بل المهمّ هو تجانسها مع غيرها ودلالتها على الجهود التّي بذلت للعناية بغرض متميّز من أغراض الشّعر القديم. أي أنّ الرّثاء ذكر في المفضّليات ضمن غيره من الأغراض لا باعتباره مدحا للميّت بل باعتباره غرضا [2].

-ما اختاره المفضّل من المراثي لم يوضع لتمثيل غرض الرّثاء في الشّعر الجاهليّ بإطلاق بل لتأديب أمير ووليّ عهد هو المهديّ بن الخليفة العبّاسي أبي جعفر المنصور. فالمفضّل لم يكن همّه في اختياره للقصائد والمقطوعات الرّثائيّة أو التأمّلية عموما أن يمثّل بدقّة متناهيّة للشّعر القديم ويقدّم صورة كاملة له وإنّما اختار منه ما يحقّق غايته الآنية وهي ما يفي بحاجة المتخيّر له هذا الشّعر ويلائم مقامه ووضعه وسنّه.

-نعلم الآن أنّ تأديب أبناء الخلفاء بالشّعر القديم هو سنّة ثقافية ليست المفضّليات إلاّ دليلا آخر عليه مثل المعلّقات والأصمعيات. وحضور غرض الرّثاء باعتباره ممّا يتعلّم به أمر لافت للانتباه حجما وعددا في المفضّليات.

-مراثي المفضّليات باعتبارها اختيارا لا تمثيلا تعكس فهما للأدب مخصوصا عند القائم بالاختيار. فمقاصد المفضّل الأدبيّة هي التّي لوّنت هذه الاختيارات.

-هذه المراثي التّي نعتمدها مجالا للنّظر ماهي إلاّ اختيار والنّتائج فيه من حيث البناء والوحدة لا تنسحب ضرورة على مجمل شعر الرّثاء ولا على مجمل شعر المفضّليات.

ولقد قسّمنا ما اصطلح عليه بالمراثي إلى ثلاثة أقسام:

- مراثي قيلت في شخص أو أشخاص ماتوا وهي في الجدول باللّون الأصفر.
- مراثي قيلت في رثاء النّفس قبل الموت أو أثناءه وهي في الجدول باللّون الأخضر.
- سائر شعر التأمّل وهي في الجدول باللّون الرّمادي.

ددالمفضّلية	أصحاب المراثي	نوعها	عدد الأبيات	تواريخ الشّعراء	الغرض الطّاغي عليها	قبائل الشّعراء	الهيكل العام للقصائد	بحور المراثي	قوافي المراثي	المرثيّين
54	المرقّش الأكبر	قصيدة	35	جاهلي. توفي سنة 500. خال المرقّش الأصغر.	الرّثاء	بكر	+	السّريع	الميم	ابن العمّ
26	أبوذؤيب الهذلي	قصيدة	65	مخضرم. توفّي سنة 649.	التّأمّل	ذبيان	-	الكامل	العين	الأبناء
67	متمّم بن نويرة	قصيدة	51	مخضرم. أسلم وصاحب الرّسول. توفّي سنة 650.	الرّثاء	تميم	-	الطّويل	العين	الأخ
68	متمّم بن نويرة	قصيدة	16	مخضرم. أسلم وصاحب الرّسول. توفّي سنة 650.	الرّثاء	تميم	-	الطّويل	العين	الأخ
69	امرأة من بني حنيفة	قطعة	5	جاهلية. مجهولة.	الرّثاء	بكر	-	الوافر	الدّال	الصّاحب
92	السفّاح بن بكير اليربوعي	قصيدة	13	جاهلي. مجهول.	الرّثاء	تميم	-	السّريع	العين	الصّديق
80	يزيد بن الخذّاق أو الممزّق العبدي	قطعة	6	(يزيد) جاهلي قديم. أشار له "الأعلام" بإيجاز ودون تاريخ. (الممزّق) جاهلي قديم جدا. توفّي سنة 480م.	الرّثاء	أسد	-	البسيط	القاف	النّفس
27	عبدة بن الطّبيب	قصيدة	30	مخضرم. مجهول تاريخ الوفاة.	التّأمّل	تميم	-	البسيط	اللاّم	النّفس
30	عبد يغوث بن وقاص الحارثي	قصيدة	20	جاهلي."قتل يوم الكلاب الثّاني" سنة 575.	الفخر	مذحج	-	الطّويل	النّون	النّفس
65	أفنون التّغلبي	قطعة	5	جاهلي. مجهول تاريخ الوفاة. ورد اسمه فقط في "الأعلام".	الرّثاء	تغلب	-	الطّويل	الياء	النّفس
101	سنان بن أبي حارثة المرّي	قصيدة	8	جاهلي. مجهول. أب يزيد بن سنان صاحب المفضّلية 13.	الفخر	ذبيان	-	البسيط	الدّال	
78	يزيد بن الخذّاق	قصيدة	11	جاهلي قديم. أشار له "الأعلام" بإيجاز ودون تاريخ.	الهجاء	أسد	-	الكامل	الدّال	
79	يزيد بن الخذّاق	قصيدة	12	جاهلي قديم. أشار له "الأعلام" بإيجاز ودون تاريخ.	الهجاء	أسد	-	الطّويل	السّين	
7	الجميع الأسدي	قصيدة	12	جاهلي. مجهول أغار على إبل النّعمان بن المنذر الّذي توفّي سنة 602م.	الهجاء	أسد	-	المنسرح	الميم	
109	الجميع الأسدي	قصيدة	13	جاهلي. مجهول أغار على إبل النّعمان بن المنذر الّذي توفّي سنة 602 م.	الهجاء	أسد	-	الكامل	؟	
37	رجل من اليهود	قصيدة	8	جاهلي. مجهول.	التّأمّل	مجهولة	-	المتقارب	الياء	
44	الأسود بن يعفر النّهشلي	قصيدة	36	جاهلي. نادم النّعمان بن المنذر. توفّي سنة 600 م.	التّأمّل	تميم	-	الكامل	الدّال	
116	عبد القيس بن خفاف	قصيدة	18	جاهلي. مدح حاتما الطّائيّ المتوفّي سنة 578م.	التّأمّل	تميم	-	الكامل	اللاّم	
123	عمرو بن الأهتم	قصيدة	28	مخضرم. وفد على الرّسول وأسلم. توفّي سنة 672م.	التّأمّل	تميم	+	الوافر	الرّاء	
66	أفنون التّغلبي	قصيدة	9	جاهلي. مجهول تاريخ الوفاة. ورد اسمه فقط في "الأعلام".	التّأمّل	تغلب	-	البسيط	النّون	

وعملنا يتركّز على النّوعين الأوّلين أي مراثي الموتى ومراثي الذّات دون سائر شعر التّأمّل. ففي القسمين الأوّلين رياح عميقة الأثر من التأمّل والتّوصيات والشّكاوي وضروب التّصوير النّافذة إلى أعماق الشّعراء وخلفياتهم الاجتماعية ومواقفهم من الزّمان عموما ونظرتهم إلى جوهر الوجود. وفي القسمين الأوّلين ارتباط للمرثيّة بفقيد حقيقي حاصل أو منتظر أي أنّ المرثيّة قيلت "**والأكباد تحترق**" على حدّ قول الجاحظ. وفي ذلك ما يسبغ على المرثيّة ظلالا خاصّة بسبب الانفعال العميق والحسّ الصّادق بالفجيعة والانسحاق تحت ضربات الدّهر الموجعة. وفي القسمين أيضا مجال كاف للبحث في موضوعنا من جهة البناء والوحدة. كما أن العمل على هذه المراثي دون سائر شعر التأمّل يمكّننا من قدر من الموضوعيّة والتّدقيق.

1-منطق البناء:

المقصود بالبناء هو هيأة انتظام العناصر الدّلاليّة الكبرى (الموضوعات) المكوّنة للقصيدة العربيّة القديمة وتتابعها على نحو مخصوص. فأمّا العناصر فهي النّسيب والرّحلة والغرض وأمّا طرق انتظامها فهي ثلاث: البناء الثلاثي أو الثّنائي بإلغاء قسم الرّحلة والمطيّة أو الأحادي وهو أن يأخذ الشّعراء في غرضهم أخذا مباشرا.

-أنماط بناء مراثي المفضّليات:

إذا اعتبرنا أنّ البناء النّموذجي هو كلّ ما كانت فيه القصيدة ثلاثيّة التّركيب أي خاضعة للمقياس الذّي كان أقرّه ابن قتيبة فإنّنا لا نجد مرثيّة واحدة في مدوّنتنا ينطبق عليها هذا التصوّر للبناء. أمّا إذا فهمنا البناء النّموذجي بأنّه كلّ ما بدأ بنسيب سواء توفّر فيه التّثليث أو لم يتوفّر فإنّنا واجدون مفضّلية واحدة وهي المفضّلية عدد 54 **للمرقّش الأكبر** وعدد أبياتها خمسة وثلاثون بيتا أمّا بقيّة القصائد السّبع والقطع الثّلاث فإنّها ذات بناء أحاديّ. ولكنّ جميع هذه المراثي تخضع لبناء من نوع آخر هو ألصق بالرّثاء وهو لا يخرج عن المعنى الذّي حدّد لفعل رثى في لسان العرب [3] وهو التفجّع والتأبين. وحتّى هذا النّمط من البناء رغم تواتره في أكثر القصائد والقطع فإنّه يغيب من مفضّلية أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه مثلا إذ يغيب قسم التأبين.

ولا بدّ من وقفة قصيرة مع ابن قتيبة في كتابه الشّعر والشّعراء فما صوّره لا يمثّل نموذجا واقعيّا للقصيدة العربيّة عموما بل هو هيكل نظريّ نجد في واقع **ابن قتيبة** نفسه أدلّة على ما يثبته وما ينفيه. وغرض الرّثاء تحديدا ومراثي المفضّليات كلّها لا تبدو مبنيّة بناء مسبّقا جاهزا قياسا على تصوّر ما قبلي. فالشّاعر في حالته تلك من الجزع يبني مرثيته وهو في حالة لا ترى عيناه إلاّ المفقود فلا شيء يحضر لديه والدّهر عاضّه بنابه وإن حضر شيء فإنّما لغاية تختلف عن شكوى الوجد وألم الفراق وفرط الصّبابة. ونفسه بعيدة عن تلك النّفس المشبّبة التّي جعل اللّه في تركيبها محبّة الغزل وإلف النّساء. ثمّ هو لا يوجب حقّا ليرحل فلا ضرورة إذن لشكوى النّصب والسّهر ولا لكلّ ما ورد في قولته المشهورة تلك. فالرّاثي محمّلا بما يخترق أعماقه من حزن يتنزّل من الوجود في لحظة إحساس فارق بالزّمان لا يهلكه فيها إلاّ الدّهر [4] وهذا الوعي الحادّ بالفناء يكشف في لحظته تلك وعبر ما يتلفّظ به الشّاعر عن تمثّل عجيب للزّمن باعتباره عدوّا وعن ذات يفزعها فعل

الموت. كما تكشف تلك اللّحظة عن الجاهليّ باعتباره صانع أحداث وصاحب تجارب وحمّال قيم وليس مجرّد فرد وحيد منعزل وتكشف قدرة اللّغة سلاح الجاهلي الوحيد في مواجهة العدم. فالفاني يتبدّى في لغته أبديّا بصفاته الإنسانيّة "الحقيقيّة" وهي الأبوّة (**أبو ذؤيب الهذلي**) أو الأخوّة (**متمّم بن نويرة**) أو الصّحبة (**امرأة من بني حنيفة**) ويتبدّى كاملا. وتكشف أخيرا عن نسج عميق يشدّ كلّ المراثي وهو الشّعور بالإحباط والاندحار والمعاناة والإغراق في الألم العاتي الممضّ الذّي تشفّ فيه النّفس وترتقي إلى أعلى درجات الإبداع الممكنة.

وسيطرة البناء الأحادي تعود إلى ظرف التأزّم والاضطراب والهياج النّفسي الحانق المولّد للشّعر وهو حرج اللّحظة الشّعريّة التّي تجعل الوتر يتسبّب في شعر غير محتفل بمقدّماته. فليس لصاحبه الوقت ولا الرّغبة للعناية بمظهره. ولعلّ هذا ما دفع **حسين الواد** إلى القول: "**وبما أنّ الشّاعر يسعى بالفنّ إلى مقارعة النّسيان ومصارعة الزّمن فإنّه لم يخضع لسلطانه في بناء قصيدته ولم يبنها البناء المنتظم**"[5].

ولكنّنا رغم ذلك لا نعدم أدلّة بيّنة في مراثي المفضّليات على أنّ القصيدة لها بناء وأنّ هذا البناء له منطق. ويظهر ذلك في مواطن بعينها وهي المطالع والخواتيم وذلك في القصائد الأحادية البناء والثّنائية ثمّ التخلّص وذلك في القصيدة ذات البناء الثّنائي.

أ- مطالع المراثي الأحاديّة البناء والثّنائيّة:

يبدو أنّ النقّاد كانوا على وعي كبير بأهمّية البيت الأوّل في القصيدة وهو بيت يكون عادة محمّلا بالعاطفة ويوسم صراحة بالتّصريع ويشار به إلى القصيدة. والمطلع غير المقدّمة وإن اشتركا في أمور كثيرة منها تهيئة السّامع والموافقة بين المطلع والمقدّمة والموضوع. فقد لا يكون للقصيدة مقدّمة ولكن لا بدّ لها من مطلع. ومطلع القصيدة من أهمّ أجزائها وقد أولاها الشّعراء عناية كبيرة فاقت أحيانا عنايتهم ببقيّة أجزاء القصيدة. ويتوقّف نجاح العمل الأدبي على جودة المطلع ومن الضّروري أن يتنبّأ المطلع بالغرض الرّئيسي في القصيدة. يقول أبو العلاء مبرّرا تفضيله قصيدة أوس بن حجر: "**لأنّه بدأ الرّثاء بلفظ نطق به على المذهب الذّي ذهب إليه منها في القصيدة فشارك مراده في أوّل بيت**"[6]. والشّعراء بالمطلع يجذبون الانتباه ويميلون القلوب ويستدعون الإصغاء. ويرى الجرجاني أنّ : "**الشّاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتّخلّص فإنّها المواقف التّي تستعطف**

أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[7]. ويقول الثعالبي : "**حقّ المطلع الحسن والعذوبة لفظا والبراعة والجودة معنى لأنّه أوّل ما يقرع الأذن ويصافح الدّهن فإذا كان حاله على الضّدّ مجّه السّمع وزجّه القلب ونبت عنه النّفس**"[8]. ويرى ابن الأثير في المثل السّائر أن"**الابتداءات إنّما خصّت بالاختيار لأنّها أوّل ما يقرع السّمع في الكلام فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفّرت فيه الدّواعي إلى استماعه وكان سببا للتطلّع نحوه والإصغاء إليه**"[9]. وكانوا يقولون: "**أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنّهنّ دلائل البيان**"[10]. وكانوا يعدّون الشّعر "**قفلا أوّله مفتاحه**"[11].

وبحسب هذا فإنّ النقّاد العرب القدامى قد أكثروا من الشّروط التّي يجب توفّرها في المطلع الحسن ومنها أنّ المطلع أوّل ما هو واقع في السّمع من القصيدة والدّال على ما بعده بالبراعة والحسن والرّشاقة وأن يكون منبّها موقظا لنفس السّامع مثيرا لانفعالها معجبا ومشوّقا وداعيا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده.

ومن شروط المطالع الحسنة أن يطابق الكلام فيه مقتضى الحال. أي مطابقة المطالع للموضوع. يقول صاحب المنهاج: "**وملاك الأمر أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلّم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم. وإذا كان المقصد النّسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقّة وعذوبة. وكذلك سائر المقاصد**"[12]. واشترطوا في جودة المطالع الفخامة والرّوعة والأبّهة والبعد عن التّعقيد. وأن يكون المطلع نادرا انفرد الشّاعر باختراعه ويشترط أن يكون خاليا من المآخذ النّحويّة وأن تراعى فيه جودة اللّفظ والمعنى معا وألاّ يكون باردا.

والاهتمام بمطالع القصائد لم يختصّ بعصر دون عصر، فالمطالع هي أكثر أجزاء القصيدة مرونة وحيويّة وقابليّة للتّطويع. وهي تحدّد الخضوع إلى ذوق العصر ومقاييسه النّقديّة والالتزام بعمود الشّعر أو تظهر التطوّر والتّجديد فيه. ويحدّد المطلع نوعيّة الفكرة والمحتوى.

بعد هذا العرض لمختلف الآراء في مطالع القصائد سنحاول النّظر في مطالع المراثي وأوّل ما نلاحظه هو أنّ المطلع يتأثّر بالغرض ويتأثّر بذات الشّاعر. ففيه تتدفّق آلام الذّات ويفزع الشّاعر إلى نفسه جامعا بين جزع طاغ يغرس في

أضلاعه أنيابه وبين صورة فنّية تخرج بالحال من فرديته إلى عوالم الإنسان الرّحبة. كما نلاحظ سهولة المطالع في الغالب. فمطلع مفضّلية **أبي ذؤيب الهذلي**:

أمن المنون وريبه تتوجّع والدّهر ليس بمعتب من يجزع

يتضمّن إشارات عميقة إلى كيفيّات انبثاق السّرد وتشكّله وفقا لخطّة فريدة في بناء المرثيّة وتصميمها. ففيه إغراء وتكثيف واختزال للحكايات الأربع لعلاقة الإنسان والحيوان بالدّهر والموت. ولفظة المنون تعد بما ستخبر عنه القصيدة. ونجد دلائل أسلوبيّة في البيت تجعله يقوم بوظيفة الشّروع في المرثيّة والمناورة. فالمطلع مقترن اقتران النّفس ببعد مأسويّ يتجلّى في المعجم فالمنون وريبه والدّهر كلمات في بنية معجميّة واحدة تنتمي إلى مجال القدر. ولقد الشّاعر المطلع بأداة استفهام [أ] والاستفهام يقصد به في هذا الموضع إنكار أن يكون التّوجّع من المنون وريبه. ويتضمّن الاستفهام معنى العتاب الرّفيق بالنّفس والتّوجيه النّاعم إلى ما هي عليه من خطأ في الفهم والتّقدير إذ كيف كيف يتوجّع من ريب الموت وحدث الدّهر وهما ممّا لا ينبغي لعاقل أن يتوجّع منهما لأنّهما من تصاريف القضاء المحتوم والقدر المرسوم. أمّا العجز فنلاحظ فيه تعبيرا ضمنيّا عن الجزع من الدّهر ورد حالا في مركّب اسمي. ويتضمّن التّركيب يقينا معلوما لديه ولكنّه علم لا يغيّر من طبيعة الدّهر النّافذة. فالدّهر لا يكترث للباكي وللمتوجّع. وهو من أجل ذلك بيت اعتبر عند الكثيرين من أفضل المطالع لأنّه محمّل بالعاطفة تغلب عليه الحكمة مصرّع يعلن بداية القصيدة ويشار به إليها. ونلحظ فيه موافقة بين المطلع وما يتلوه. وفيه يتنبّأ الشّاعر بالغرض الرّئيسيّ. فالجزع دليل الرّثاء. يقول ابن رشيق: "**إنّما على الجزع يبنى الرّثاء**"[13]. وهو يجذب الانتباه به ويميل القلوب ويستدعي الإصغاء. والكلام فيه مطابق لمقتضى الحال موافق للموضوع. وهو مطلع نادر انفرد الشّاعر باختراعه خال من المآخذ بأنواعها جيّد اللّفظ والمعنى معا. وهو مرن وحيّ رغم خضوعه لذوق العصر ومقاييسه النّقديّة ويحدّد هذا المقطع نوعيّة الفكرة [الجزع من الموت] والمحتوى [رثاء الأبناء] ويظهر التزام الشّاعر بالتّصريع كما إنّه ملائم للمقام وصالح للإيحاء بما يأتي بعده.

ولنتأمّل مطلع مفضّلية **متمّم بن نويرة**:

أرقت ونام الأخلياء وهاجني مع اللّيل همّ في الفؤاد وجيع

وهو مطلع خبريّ مصرّع محمّل بالعاطفة [الأرق/ الهياج/ الهمّ] يهيّئ السّامع لما يأتي بعده. يتنبّأ فيه الشّاعر بغرضه الرّئيسيّ يجذب الانتباه ويستدعي الإصغاء. يتجلّى فيه المثل للمطلع الحسن وللألفاظ الحسنة في موقعها ولمعناها الجيّد وهو ابتداء لائق بالمعنى الوارد بعده. توفّرت فيه الدّواعي إلى استماعه. وفيه إغراء وتكثيف واختزال يجعل المتلقّي منتظرا مترقّبا كما أنّ أسلوبه يشير إلى وظيفته التّعيينيّة وهي الشّروع في الغرض أمّا المعجم فيتجلّى فيه البعد المأساويّ الذّي يسيطر على القصيدة. وهذا المطلع يختلف عن سابقه ولكنّه مثله تماما ملائم للمقام وصالح لما يأتي بعده. ومن المهمّ في هذا البيت أن نلاحظ غياب التّصريع. فالنّفس في الرّثاء أبعد ما تكون عن الوعي بخطط الخطاب المألوف بله التأنّق فيه. بل ينساب الخطاب متدرّجا منبجسا من عاطفة موتورة ليخبر بألمها في ضرب من السّرد عجيب يهتمّ بكلّ التّفاصيل المناسبة لحضور مالك عبر التّذكّر (**اللّيل/ نوم الأخلياء/ الأرق**). وموافقة الحال في هذا البيت شديدة الوضوح وزادها جلاء معجم نفسيّ عميق الدّلالة على الجزع والحزن والفزع. وهذا المطلع يحدّد بوضوح نوعيّة الفكرة (**الفزع من الفقد**) ويحيل على الغرض (**الرّثاء**) ولكنّه بسبب انفراط الحال وأثر المصاب يتخلّى عن بعض تقاليد الكتابة (**التّصريع**). والحقّ أنّ غياب التّصريع وحضوره يتساويان في مفضّلياتنا المعنية وحضور التّصريع ليس إلاّ توفّقا غير قصديّ وافق الطّبع والحال أكثر من موافقته للتّقليد الكتابيّ الذّي يتطلّبه الخطاب.

وهذا هو تقريبا ما نقوله عن مطلع مفضليّته الأخرى:

لعمري وما دهري بتأبين مالك ولا جزع ممّا أصاب فأوجعا

ففيه يقرّ الشّاعر منذ البداية بحقيقة وهي أنّ مدح الأموات والبكاء عليهم ليس من شأنه ولكنّ إلحاح الذّكرى ومنزلة مالك المثلى في مجتمعه جعلا الرّثاء واجبا. وهذا الإقرار لا نكاد نلحظه في غيرها من المفضّليات. ورغم حضور كلمات من قبيل الدّهر والوجع فإنّ ذاتا مكلومة فزعة تهرع إلى اللّغة لتستعيد عبرها فتى لا مثيل له في خصاله. ينبّه هذا المطلع ويثير الانفعال ويدعو إلى الإصغاء وواضح من عباراته وأسلوبه أنّ مقصده الرّثاء.

وكذلك الأمر في مطلع **عبد يغوث بن وقّاص الحارثي**:

ألا لا تلوماني كفى اللّوم ما بيا فما لكما في اللّوم خير ولا ليا

حيث يلتزم الشّاعر بالتّصريع ويجعل المطلع مثالا في حسن الابتداء. فهو بيت محمّل بالعاطفة. يتنبّأ بمضمون القصيدة. ملائم للمقام وصالح لما يأتي بعده. بل هو كلام منقّى يخاطب فيه الشّاعر صديقين على عادة الرّاحل في الصّحراء طالبا منهما عدم اللّوم لأنّه لا خير فيه لأحد. وهذا المطلع يغري بمواصلة الاستماع ويشير إلى الشّروع في المرثيّة ويخبر عن محتواها. وهذا المطلع متفرّد بمخاطبة الرّفيقين. ولعلّ ورود التّصريع هنا من علامات التّوفيق الكبرى في توافق الاستهلال المكتمل مع حالة صاحبه. فالنّفس ملتاعة مأسورة مجهدة تفتقد إلى الآخر فيحضر الرّويّ لتسترسل الذّات في إرسال الصّوت منادية صديقين بعينهما أو أصدقاء مفترضين. فلا فرق، فالنّفس في موضعها ذاك من الألم والفزع وضيق الحال لا ترغب إلاّ في إحضار الكاملة عبر الخطاب وقد فقدتها أو كادت عبر الواقع. ويصبح المطلع إحالة على المرثيّة كلّها إحالة إثارة وإيحاء وتعيين. ويتأكّد ذلك بحضور الأساليب الإنشائيّة في الأبيات التالية (**الاستفهام/ النّداء**) ويتحدّد الغرض. وهو مع ذلك بيت منشدّ إلى العاطفة محمّل بها يغلب عليه الانفعال والأسى جيّد المعنى واللّفظ معا. وفيه حرارة النّفس الخائفة من الرّدى. وهو مطلع مخصوص لا يشبه غيره.

وما دمنا في دلالة المطالع على البناء فمن الضّروريّ أن نفهم أنّ هناك منطقا خاصّا يربط المطلع بنائيّا إلى القصيدة ولعلّ ما ذكرناه نظريّا وتطبيقيّا من شروط الإتقان الواجب توفّرها في المطلع ليكون مكوّنا بنائيّا هو أن يكون فخما وأن يلائم المقام وأن يصلح للإيحاء بما يأتي بعده والحقّ أنّ جميع المطالع بعد إخضاعها لتأمّل عميق تتمايز تمايزا لافتا لكنّها جميعا تصلح دلائل على جودة الابتداء الذّي يحملنا إلى غرضه حملا ملائما للمقام وموحيا بما يأتي بعده.

ولعلّ في مطلع **يزيد بن الخذّاق** أو **عبدة بن الطّبيب** إضافة إلى ما رأيناه من المطالع تأكيدا على التّرابط والتّناسب بين المطلع وباقي القصيدة. فهي تعدّ القارئ لتقبّلها وتهيّؤه للانخراط في عالمها الإبداعيّ وتدخل المتلقّي إلى الموضوع مباشرة في إهاب سهل من العبارات والأساليب وتتجنّب في الغالب الاقتداء أو التّقليد والعبارات الموروثة والجمل المأثورة والتّراكيب الجاهزة. وهي في جميع ذلك تشير إلى موضوع القصيدة من أوّل عباراتها وتتوسّل بأساليب متنوّعة بتنوّع الحالات والأنفس. كما أنّها تلتزم بالبساطة في الأداء وتجنّب الغريب وهي في جميع

ذلك توحي بأقصى درجات الألم والتفجّع وتؤدّي دورها الفنّي الذّي وظّفت من أجله وهو لحم الأجزاء ضمن سياق القصيدة. فالمطالع قويّة في موضعها مؤدّية لدورها المرسوم لها وهي توحي بوضوح أنّها عضو لا غنى عنه في جسد القصيدة مثلها مثل الخواتيم.

ب- خواتيم القصائد:

تعتبر الخاتمة من أخطر أجزاء البناء الفنّي للمرثيّة فهي تكثيف للتّجربة وحصيلة البناء وفيها القول الفصّل وفيها الدّليل على متانة البناء الفنّي وقوّة الالتحام بين السّابق واللاّحق. يقول **ابن رشيق القيرواني**: "**إنّ خاتمة الكلام أبقى في السّمع وألصق بالنّفس لقرب العهد بها. فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح**"[14]. ويضع **حازم القرطاجنّي** لحسن الانتهاء شروطا منها: "**ينبغي أن تكون الخاتمة بمعان سارّة فيما قصد فيه التّهاني والمديح، وبمعان مواسيّة فيما قصد فيه التّعازي والرّثاء**"[15]. ولعلّ اكتمال القصيدة رهين لاكتمال خاتمتها فالخاتمة هي الذّروة التّي ينبغي للعمل أن يسمو إليها لأنّ جودتها كفيلة بإفراغ شحنة الأحاسيس وتهدئة النّفس ولا يجوز منطقيّا الزيادة بعدها وتكون الخاتمة في الغالب في مكانها الطّبيعيّ متوقّعة مرقوبة مستقرّة. ففي مفضّليّة **يزيد بن الخذّاق** نقرأ في الخاتمة:

هوّن عليك ولا تولع بإشفاق فإنّما أموالنا للواحد الباقي

تطفح هذه الخاتمة بمعنى المواساة ويبرز ذلك في فعل الأمر هوّن وكذلك في الانتقال من الإنشاء إلى الخبر. وهو بيت يخاطب فيه الشّاعر ذاته مذكّرا بأنّ الموت إحدى سهام الدّهر التّي لا تخطئ أحدا. وفي البيت عودة إلى الواقع بعد الاستباق التّخييلي الذّي رأى فيه نفسه وهي توارى التّراب. فالبيت في موضعه ذاك نهاية من أحسن النّهايات وأكثرها وقوعا في النّفس وهو بيت لا يمكن الزّيادة عليه بأحسن منه.

وتعتبر خاتمة **المرقّش الأكبر** من أفضل ما تختم به المراثي:

يأتي الشّباب الأقورين ولا تغبط أخاك أن يقال حكم

فهو يجمع بين مراحل العمر (الشّباب/ الكبر). فالشّباب شعبة من الجنون لركوبه المشاقّ والمخاطر ومضيّه ممّا يتأسف عليه المرء أمّا الكبر والشّيخوخة والتّجربة التّي تجعل من الإنسان حكيما فإنّها ليست ممّا يغبط وذلك لأنّ ما فاته من عصارة

الشّباب ولذّات العيش هو أعزّ ممّا حصل له وأجدى عليه. وهو بيت حسن في موضعه شديد الصّلة بالقصيدة إذ تبدو القصيدة كلّها مناسبة لقول لهذا البيت. ورغم ورود النّهي وهو إنشاء طلبيّ فإنّ ذلك لم يلغ شحنة المواساة الطّاغيّة على هذه الخاتمة.

ومن الخواتم الأخرى قول **متمّم بن نويرة**:

فلا يهنئ الواشين مقتل مالك فقد آب شانيه إيابا فودّعا

وهو بيت يرجّع صدى القصيدة في توتّره بين المواساة والتّحذير. ففي الأولى يفرّغ أحاسيس نفسه الملتاعة ويذكّر بالفقد وويلاته وفي الثّانية يحذّر ويتوعّد وهي وظائف جعلت من هذا البيت حصيلة النصّ ودليل وصل فيه.

ولعلّ من أطرف الخواتيم دليلا على الوصل وحسن الانتهاء خاتمة **أفنون التّغلبي**:

كفى حزنا أن يرحل الحيّ غدوة وأصبح في أعلى إلاهة ثاويا

وهو بيت يرجّع صدى القصيدة ففي البيت الأوّل نقرأ "**ألا لست في شيء**" وهو كلام يائس ممّا يرجى أو يحذر منه وفيه تسليم بالمصير ومواساة للنّفس. والبيت في موضعه يلخّص قصّة أفنون المأساويّة التّي لا يمكن تفادي نهايتها. فاسم فعل الأمر الموجّه للذّات يؤكّد وعيا بنفاد العمر وحتمية الرّحيل.

نستنتج ممّا سبق أن خواتيم المراثي بدت طبيعيّة متوقّعة مذكّرة بما سبق حسنة الموقع كافية للأسماع وموفّرة ما يتوقّعه السّامع لتهدأ نفسه ومن المهمّ هنا أن نلاحظ غلبة الحكمة على الخواتيم في المراثي وذلك لأنّ النّفس الملتاعة تنتهي إلى التّسليم بغلبة الدّهر بعد يقينها بهول العدم. وهذا ما يدفعنا إلى تسجيل بعض السّمات العامة لأبيات الختام:

- اهتمّ الشّعراء بالخواتيم اهتمامهم بالمطالع فبدت القصيدة محكمة البناء.
- سيطرت على الخواتيم في الغالب ذات الشّاعر وهذا الحضور للذّات وسم القصائد بنوع من الاتّساق طريف.
- أوحت الخواتيم بالنّهاية في القصائد الطّويلة والقصيرة والقطع ومثّلت أجزاء لا يمكن الإضافة عليها إذ أنّها أكملت الفكرة العامة للقصيدة وتوّجتها.
- معظم الخواتيم بارعة مكثّفة ناتجة عن تجربة تلخص الموقف السّابق وتعطي حصيلة صراع الإنسان مع دهره.

- يتميّز شعراء المراثي بالتّمهيد للبيت الأخير ممّا يجعله محلّ انتظار لا تكون النّفس بعده متوقّعة لشيء.
- يغلب على الخواتيم الوضوح وتغيب منها الصّور الغامضة أمّا معجمها فسهل في الغالب.

تبيّنّا من خلال ما سبق أنّ المرثيّة في المفضّليات رغم أحاديّة البناء فيها فإنّ منطق بنائها يظهر في سياق التّحليل في مواضع بعينها من المرثيّة وهي المطالع والخواتيم فهي "**غرض خاص له مميّزاته**"[16]. "**وهو سليل غرض قديم من أغراض العبارة الشّعرية عند العرب وهو النّدبة أو أنشودة النّواح**"[17]. وهو لأنّه "**يبنى على الجزع**" فإنّ بنيته لم تكن في الغالب بنية نموذجيّة. ومراثي المفضّليات يغلب عليها البناء الأحادي الذّي يأخذ فيه الشّعراء في غرضهم أخذا مباشرا كما بيّنّا ذلك سابقا لكنّهم حافظوا على حسن المطالع وحسن الخواتيم.

ج- حسن التّخلّص في مفضّلية المرقّش الأكبر:

أمّا المفضّلية الوحيدة التّي كانت ذات بناء نموذجيّ ثنائيّ فهي مفضّلية المرقّش الأكبر حيث نجد فيها النّسيب (1-6) ثمّ يتخلّص منه مباشرة إلى غرضه بسلاسة ورقّة تخلّصا موصولا بما قبله. ففي مقطع النّسيب نرى الشّاعر وهو يكلّم الدّيار التّي بدت صمّاء بكماء وقد رحلت عنها أسماء فهي قفر لا تجيب سائلا. وهكذا يقف الشّاعر على خلاء مستعيدا مشهد رحيل الظّعن مبكّرة في هوادجهنّ وتلحّ عليه الذّكرى فيتذكّر مسكا حملته الرّيح ووجوها مثل الدّنانير وأطراف أكفّ تشبه العنم... إنّ الرّحيل ومشهد القفر والخلاء مصاب ما بعده مصاب. فعين الشّاعر "**منه ماؤها يسجم**". ثمّ يأتي البيت الذّي نرى فيه هذا الانتقال المبرّر اللّطيف السّلس الذّي صاغه الشّاعر برفق وتلطّف:

لم يشج قلبي ملـ حوادث إلـ لا صاحبي المتروك في تغلم

فالنّسيب يصوّر حادثة كانت سببا في توجّع الشّاعر وألمه وهي حادثة الفقدان عبر الرّحيل وهي رغم ما أثارته في نفسه ليست شيئا أمام الحادثة الجديدة. وهذا انتقال متّصل بما قبله حسن في موضعه. وهذا التخلّص الموفّق مع ما سبق وأوردناه من حسن المطلع وحسن التخلّص يجعل من هذه المرثيّة مثالا دالاّ على بناء نموذجيّ ثنائيّ بدا محتشما في مراثي المفضّليات وفي المراثي عموما.

ومن البناء ومنطقه نمرّ إلى الوحدة.

2- خصائص الوحدة:

البناء شاغل قديم متجدّد ولكنّ الوحدة شاغل من شواغل النّقد الحديث وهي مبحث عصريّ طرح في إطار الدّراسات الحديثة للشّعر العربي القديم وهي من حقائق الشّعر العربي القديم الكبرى التّي يحول دون إدراكها غالبا نقص قدرة الباحثين في الشّعر القديم أو حالة النّصوص التّي وصلت إلينا. وهذه الحقيقة الكبرى هي أنّ القصيدة القديمة لها وحدة وأنّ الدّارس مطالب بإدراك خصائصها ولا يكون ذلك ممكنا إلاّ برياضة النّفس على قراءة الشّعر القديم وتدبره واستقرائه وفهم دقائقه لاستجلاء خصائصه من جهة الوحدة. وما نعنيه بالوحدة هو أنّ القصيدة القديمة تتوفّر على خصائص تركيبيّة وتجاوبيّة تؤكّد وحدتها.

1- الوحدة التّركيبيّة:

تتّصل أجزاء المرثيّة وتتضامّ وتلتحم أجزاؤها تركيبيّا فتكون لها وحدة ذات منطق خطّي يقوم على تنام نصّي. يعتمد أوّلا **أدوات تركيبيّة متنوّعة** تربط بين البيت والبيت أو جملة الأبيات وهنا يظهر ما نسمّيه التّضمين حيث يحتاج البيت إلى ما بعده. وثانيا **الاستطراد** في علاقة المقطع بالمقطع وثالثا **تشبيه التّمثيل** ورابعا سنتعرّض إلى **ضروب أخرى من الملائمات** التّي تساعد على انسجام النصّ ووحدته.

أ- الأدوات:

يكثر الرّبط بالحروف في المراثي بين البيت و البيت أو الأبيات في المراثي وأهم هذه الحروف [**الواو**]وهي ظاهرة في قصيدة **أبي ذؤيب الهذلي** في مقاطع الاستطراد و[**الفاء**] التّي تربط بين الأفعال [فنكرنه/ فرمى/ فأنفذ/ فخرّ/ فبدا/ فعيّث/ فألحق/ فاشتملت/ فأبدّهن..]. وهو ما دفع **عامر الحلواني** إلى القول: "**إنّ الرّابط اللّفظي الفاء علامة مفيدة أثّرت في مبنى المرثيّة ومعناها**"[18]. ويضيف في موضع آخر: "**لقد تحقّق بالفاء رابطا لفظيّا الانسجام الدّاخليّ**"[19]. وهذا الرأي ليس إلاّ استعادة لقول **ابن رشيق** المعروف: "**فأنت ترى هذا النّسق بالفاء كيف اطّرد له ولم ينحلّ عقده ولا اختلّ بناؤه. ولولا ثقافة الشّاعر ومراعاته إيّاه، لما تمكّن له هذا التمكّن**"[20]. وكذلك يكون الأمر في مرثيّة **متمّم بن نويرة** حيث يتمّ الرّبط بالواو

لقد كفّن المنهال تحت ردائه فتى غير مبطان العشيّات أروعا

ولا برما تهدى النّساء لعرسه إذا القشع في برد الشّتاء تقعقعا

وفي البيتين التّاسع والعاشر.

وما كان وقّافا إذا الخيل أحجمت ولا طائشا عند اللّقاء مدفّعا

ولا بكـهام بزّه عـــن عدوّه إذا هو لاقى حاسرا أو مقنّعا

ومثل هذا يسهل التّمثيل عليه في المفضّليات عموما وهو يثبت أنّ المعاني مترابطة ترابط وحدة لا يسهل تقديم بيت فيها على آخر ونهضت الواو وخصوصا الفاء وأحيانا ثمّ أو حتّى بدور شديد الأهمّيّة في عطف الأفكار على بعضها وتلاحمها وانسجامها. وكثيرا ما تكون [**أدوات الشّرط الجازمة أو غير الجازمة**] وسائل وحدة وربط بين البيت والبيت أو الأبيات. ومثال ذلك نجده في مرثيّة **متمّم بن نويرة.**

إذا شارف منهنّ قامت فرجّعت حنينا فأبكى شجوها البرك أجمعا

بأوجد منّي يوم قام بمـــالك مناد بصير بالفـــراق فأسمعا

وتحضر [**لو**] في مفضّلية **المرقّش الأكبر** في 1 و10 و11 وفي الأبيات 26 و30.

ولعلّ من اللّطائف أن يتمّ الرّبط بواسطة حرف[**اللاّم**] بين البيت السّادس والثّالث في قصيدة **متمّم بن نويرة.**

إذا عبرة ورعتها بعد عـــبرة أبت واستهلت عبرة ودموع

كما فاض غرب بين أقرن قامة يـروّي دبارا مـاؤه وزروع

جديد الكلى واهي الأديم تبيته عن العـبر زوراء المقام نزوع

لذكرى حبيب بعد هدء ذكرته وقد حان من تالي النّجوم طلوع

فاللاّم في لذكرى متعلّقة بقوله أبت واستهلّت عبرة ودموع.

ويتحقّق الرّبط في المراثي بواسطة أدوات لغوية مخصوصة منتظمة في القصائد تساهم في عقد صلات بين أجزاء القصيدة فتلحم مقاطعها وتضفي عليها اتّساقا ومقروئيّة. وأبرز الوحدات اللّغويّة المستعملة لتأدية هذه الوظيفة أداة التّشبيه[**كأنّ**] فهذه الأداة "**تستجيب إلى الدّائقة الأدبيّة السّائدة وتشبعها** (...) **يرجّع بعضها أصداء بعض**"[21]. وهذه الأداة تتكرّر كثيرا في الشّعر القديم وتكثر في المراثي حيث نجدها في مدوّنتنا في عدد كبير من الأبيات دون أن تربط بين البيت اللاّحق والسّابق أو جملة الأبيات السّابقة. ولكنّنا نلاحظ تكرّرها مرّتين في مفضّلية **يزيد بن الخذّاق**:

كأنّي قد رماني الدّهر عن عرض بنافذات بلا ريش وأفـواق
ورفّعوني وقالوا أيّما رجـــل وأدرجوني كأنّي طي مخراق

أمّا في مفضّلية **أبي ذؤيب الهذلي** فإنّ كأنّ تحضر في الأبيات 10 و11 و17 و24 و25 مرّتين

وكأنّهنّ ربابة وكأنّه يسر يفيض على القداح ويصدع

ونجدها أيضا في الأبيات 26 و36 و44 و45 و58. وهذه الوحدة لا تشتغل بمفردها للنّهوض بالوظيفة المذكورة المتمثّلة في تقوية الرّوابط بين أجزاء القصيدة ونسج لحمة بينها وإنّما تعضدها وترسّخ عملها وحدات لغوية أخرى ومنها أداة التّشبيه [**الكاف**] التّي تتكرّر بكثافة ومثالها نجده في مفضّلية **المرقّش الأكبر**:

الدّار قفر والرّســوم كما رقّش في ظهر الأديم قلم
إن يغضبوا يغضب لذاك كما ينسلّ عن خرشائه الأرقم
لسنا كأقوام مطاعمــهم كسب الخنا ونهكة المحرم
ويخرج الدّخان من خلـل التر ب كلون الكودن الأصحم

إنّ تكرّر **كأنّ** في المراثي وتكرّر **الكاف** في مرثية المرقّش في مواطن متباعدة من القصيدة يشدّ لحمة النصّ شكليّا فالواحدة تكون بمثابة رجع صدى لمثيلاتها في مقاطع أخرى من القصيدة. "**فيجري جماع ذلك مجرى النّوتات المتشابكة النّغمة والمنبعثة في فترات مختلفة لكن مستجيبة إلى ضرب من التّوازي وهذا ما يكسبها هويّتها أو نسقها المتميّز**"[22]. ومن الأدوات التّي تصل بين البيت والبيت وتحقّق الوحدة والتّرابط وتجعل المواضيع متلاحمة أداة العطف [**أو**] أو نظيرتها في حال الاستفهام [**أم**] وهاتان الأداتان تجعلان ماهو مستقّلّ ومنفصل في الظّاهر قائما على نوع من التّضامّ والتواصل والانسجام. فأشياء العالم وكائناته تدرك في منظور الشّاعر القديم باعتبار بعضها منفصلا عن بعض قائما في ما يشبه الجزر المتجاورة ومع ذلك فهي تتضامّ وتتواصل لتسم المرثية في هذا المستوى بالاتّساق.

ومثاله قول **أبي ذؤيب الهذلي**:

قالت أميمة ما لجسمك شاحبا منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
أم ما لجنبك لا يلائم مضــجعا إلاّ أقضّ عليك ذاك المضجع

نخلص ممّا سبق أنّ المراثي موسومة بالتّماسك فهي تقوم على تتابع مجموعة من الوحدات اللّغوية المترابطة فيما بينها عن طريق تراشح تراكيبها وسجلاّتها اللّغوية

وتوجّهها موضوعاتيا نحو غاية مقصودة أي أنّها تحقّق في النّهاية وحدة. وهذا ما يدفعنا إلى مراجعة قول القائلين بأنّ القصيدة القديمة قائمة على الانقطاع والفصل فما أثبتناه يحمل على مراجعة هذا الرّأي أو على تعديله. فما سمّي انقطاعا يبدو في المقام الأوّل بالموضوع المطروق ومن جهة أخرى فإنّ الوصل يتجاوز المضمون ليمسّ الشّكل إذ تنهض الصّيغ التّعبيريّة المستعملة على امتداد القصيدة على التحام الأجزاء وتعالقها واتّساقها. فالأدوات دليل على وحدة تركيبيّة تشدّ البيت إلى البيت أو جملة الأبيات وتجعل منها قالبا منسجما متّسقا. فالخطاب يحرص في المراثي عموما على التوسّل بطرق واعتماد سبل تهيّئ له الانتقال من بيت إلى آخر دون إظهار التكلّف. وهو دليل التحكّم في آلة الشّعر.

وكلّ هذه الأدوات تربط بين البيت والبيت أو الأبيات فلا يكتمل الأوّل إلاّ بورود الأخير وهو ما نسمّيه التّضمين وهو دليل على منطق خطّي وتنام يحكم الأبيات في المرثيّة حيث "**لا يستقلّ البيت بذاته لا من حيث التّركيب ولا من حيث المعنى وإنّما يظلّ مفتقرا إلى سواه**"[23].

ب- الاستطراد:

أكثر القدماء من الحديث عن الاستطراد فهو عندهم في الظّاهر عامل فصل وتفريق فالاستطراد هو أن يرى الشّاعر أنّه "**في وصف شيء وهو إنّما يريد غيره. فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك الاستطراد**"[24] "**ويريد أنّه في شيء فعرض له شيء لم يقصد إليه فذكره**"[25]. فالاستطراد محكوم بالعود إلى ما كان الشّاعر بصدده وهذا ما يشدّ الخطاب إلى وحدة لفظية غالبا يتوسّع فيها الشّاعر ثمّ يعود إلى موضوعه الأوّل السّابق لعمليّة الاستطراد. ولقد مثّل الاستطراد ملمحا شديد التّميّز في الدّلالة على وحدة المرثيّة ومثال ذلك مفضّلية **أبي ذؤيب الهذلي** التّي تقع في ستّة وستّين بيتا وتتوزّع على أربعة مقاطع تترابط وتتفاعل عناصرها لتشكّل نسيجا متلاحما حيث يشرع الشّاعر في سرد قصّته مع الموت (1-15) ويذكر بعد ذلك قصّة الحمار الوحشي مع الموت (16-36) فقصّة الثّور الوحشي مع الموت (37-50) ثمّ قصّة الفارسين مع الموت (51-66) وبعد كلّ مقطع تعيدنا المرثيّة إلى الحكاية الأمّ حكاية الشّاعر مع أبنائه. وهذه الحركيّة بين القصّة الأصليّة والقصص التّي استبدل الإنسان بالحيوان تسم المرثيّة بنوع من الوحدة التّركيبيّة القائمة على الاستطراد فهذه القصص تتّصل اتّصال شبه بالموضوع الأصلي واتّصال استعادة

بغرض تعميق الأثر والتّأثير. وينتقل الشّاعر في ذلك من البسيط إلى المركّب ويفتح عبر الاستطراد القصيدة على قصص يقع نسجها والخروج منها وبالنّفس توقّع للرّجوع وإعمال رأي لفهم سبب الخروج من المتلقّي أمّا الشّاعر فخطّته في الخطاب خلق جديد وتكوين فائق لحدث الامّحاء والموت والاندحار أمام الدّهر وبذلك يصبح الجوهر الأسمى للشّعر متجسّدا في المرثيّة إذ يحلّ العالم الخارجي في الذّات منسحقا هو الآخر ومندحرا مثلها.

يتجلّى في ما قلناه منطق خطّي يقوم على تنام نصّي يعتمد الاستطراد أسلوبا وهو يسم المرثيّة بسمة الوحدة ويرتقي بها إلى درجات عليا من السموّ والأدبيّة.

ج- تشبيه التّمثيل:

ومثله في مرثيّة **أبي ذؤيب:**

فكبا كما يكبو فنيق تارز بالخبت إلاّ أنّه هو أبرع

حيث لا يشبّه الثّور بفحل الإبل بل يتجاوز ذلك إلى هيئة الثّور الصّريع السّاقط على وجهه وفحل الإبل الواقع على الأرض. والصّورة الثّانية القائمة على التّشبيه أيضا في نفس المفضّليّة

يعثرن في حدّ الظبات كأنّما كسيت برود بني تزيد الأذرع

حيث شبّه حال البرود الحمراء المنسوبة إلى بني تزيد بحال الدم الأحمر اليابس وهي تشابيه تمثيل تنتشر في القصيدة لتربط أكثر من بيت. أمّا في الأبيات (18-28) من نفس المفضّلية فإنّ تشبيه التّمثيل يساهم في ترابط القصيدة وتعالق أبياتها حيث يشبّه الشّاعر طول ظهر الأتان بالقناة ويستغرق في هذا الوصف ويتبسّط فيه بعض الشيء. إذ يعرض الشّاعر للموقع الذّي حلّت به الأحمرة الوحشيّة واصفا إيّاه بالاستواء والخصوبة ووفرة الماء وواصفا حالة الجذل والمرح لحضورها بهذا المكان الخصب، حتّى إذا جفّ الماء نزعت إلى عيون قديمة وما خامرها شكّ في أنّها تسعى من وراء ذلك إلى حتفها (**حينها**) ويتخلّل ذلك وصف لما قطعته من مواطن يركّز منها على أمكنة مرتفعة قلّ ماؤها وكثرت حصباؤها وشقّتها طريق مستقيمة واسعة (**مهيع**) حتّى بلغت المقصود ووردت منهلا وفير الماء العذب كثير الحصى تغوص فيه القوائم في السّحر وهو الوقت الذّي تميل فيه الثّريّا للغروب.

ومثل ذلك مواضعه كثيرة في مدوّنتنا وهو ممّا يجعل القصيدة تترابط مراحلها بسبب روابط تبتدئ بها عادة هذه المراحل ولقد أحلنا عليها وعلى بعض مواضعها سابقا في قسم الأدوات.

د- ضروب أخرى من الملائمات:

وإضافة إلى النّقاط السّابقة نقف على مظاهر أخرى تضفي مسحة من الاتّساق على القصيدة ومنها:

- إعلان القائم بعمليّة التلفّظ حضوره في نصّه حضورا بيّنا ويكون ذلك باستعمال صيغة المتكلّم التّي وصلت بعض مفاصل الأقوال الشّعرية ببعض. فالشّاعر في استدعائه لصورة المرثيّ وخصاله يسم الخطاب بميسم الذّات الواحدة وأمثلة حضور الذّات في المراثي كثيرة نمثّل عليها بما يلي. في مفضّلية **عبدة بن الطّبيب** نجد القرائن التّالية (قد كبرت/ هلكت/ أبصر/ أوصيكم/ يداي/ فرجعتهم/ ولقد علمت/ بناتي/ تركت/ مضيت).

- حضور اسم المخاطب: كثيرا ما تعضد هذه الذّات الرّابطة بين أجزاء القصيدة واللاّحمة لمفاصلها بحضور لافت لاسم المخاطبة أو المخاطب في مواضع محدّدة من المراثي. ومثالها حضور المرثّي في مفضّلية **المرأة** فهي تذكره صراحة في البيت الأوّل وتحيل عليه في الأبيات الباقية. ومفضّلية **عبد يغوث بن وقّاص الحارثي** الذّي يوجّه الخطاب منذ البداية إلى الصّديقين في 1 و3 ثمّ يوجّه الخطاب إلى مليكة ومثله مفضّليتي **متمّم بن نويرة** حيث يحضر المرثيّ اسما في أكثر من موضع. إنّ حضور الذّات الكثيف يشير إلى انشداد النصّ إلى نوع من الوحدة تكون فيه الذّات هي الواصل بين مختلف الموضوعات حيث تحكم قبضتها على الخطاب فتوجّهه وقد تستعين في ذلك بالإعلان عن مخاطب أو مخاطبين لتبلّغ غايتها وهي عموما التّأثير.

- وحدة الخاطر والفكرة.

- تكرار "الدّهر" ومرادفاتها في مواضع مختلفة من مرثيّة أبي **ذؤيب الهذلي** في الأبيات 1 و12 و16 و37 و51 و66 من أوضح الأمثلة على الوحدة. وتقترن بحضور الدهر صورة سلبيّة للزّمان وهو أمر عادي كما يشير إلى ذلك **علي الغيضاوي**: "**الرّثاء يقتضي التفجّع**"[26]. وتنهض هذه اللّفظة بعديد الوظائف

يحدّدها **عامر الحلواني** في كتابه جمالية الموت بالوظائف التّالية وهي كلّها تؤكّد ما لهذه الكلمة من دور في تأكيد وحدة المرثيّة.

+ **الوظيفة الإغرائيّة**: خلق جوّ من الرّغبة في تأمين الدّيمومة التّواصليّة مع المرثيّة.

+ **الوظيفة التّنميطيّة**: تأمين افتتاح القصيدة والتّعريف بغرضها وتحدّد الأبيات المتحكّمة في "برامجها السّردية" والألفاظ الموجّهة لبنيتها الدّلالية وأبرزها الدّهر.

+ **الوظيفة الإخباريّة**: تحدّد أفق المرثيّة الدّلالي وهو اليقين بلا جدوى الصّراع الإنساني من أجل البقاء في مواجهة حتميّة الموت وقوّته المدمّرة.

وبهذا يكون الدّهر أداة تعبير تخترق النّصّ اختراقا فهي مزروعة على نحو طريف في المرثيّة .

- تكرار لفظة "مالك" في مفضّلية **متمّم بن نويرة** وتكرار صيغتها الصّرفية والصّوتية في الأبيات 11 و12 و16 و21 و23 (أخي) و25 و29 استفهام (ما لك) و44. وحضور الاسم الصّريح وحضوره عبر ضمير الغائب أو عبر صيغة اسم الفاعل في البيت الأوّل (هالك) أو عبر الاستفهام ينشئ صورة مثلى تملأ الحواس. والمرثيّ المفقود في عالم الحقيقة حاضر في عالم القصيدة بل لعلّه من أهمّ دلائل الوحدة فيها. ويحضر الاسم أيضا في مفضّليته الثّانية وذلك في الأبيات 1 و6 و8 و13 وهنا أيضا تبدو هذه اللّفظة دليل حضور أبديّ تخلّده صفاته. أليس هو في هذا الجدب غيثا محييا (ب12)؟ أليس هو الحامي الذّي يعاش في فنائه في (ب11)؟ أليس هو العزيز المنبع (ب13)؟ أليس هو الكريم (ب15) ثمّ أليس هو

فتى لم يعش يوما بذمّ ولم يزل حواليه ممّن يجتديه ربوع

فهو الفتى المحمود المتعطّف الذّي يعاش في أكنافه. ينهض ترديد المفردة هنا وهناك بعديد الوظائف أهمّها تذكيره الدّائم بأنّ هذه المرثيّة تشدّها وحدة الاسم المتفرّد بخصاله.

- تكرار اللاّزمة الإيقاعية ثلاث في مرثيّة **أبي ذؤيب الهذلي** هو تكرار تركيبيّ "**لاحم لأجزاء النصّ الكلّي**"[27]. وهذه البنية التّركيبيّة المتكرّرة نلاحظها في الأبيات التّي تبدأ بها المقاطع. فالأعجاز والصّدور كلّها تخضع لمنوال واحد يصعب معه أن يكون وقوعه مصادفة، بل هو سموّ بالكلام إلى مراقيه وتمكّن من الصّنعة. فالدّهر مطلق في الصّدور حتميّ غالب قاهر مجرّد ورمز فكرة مسيطرة لا يفلت من حبالها أحد أمّا في الأعجاز فهو صورة مادية وكيان مجسّم ملموس.

- انفتاح المرثيّة على التأمّل بواسطة بعض البنى ومثاله "**والدّهر يحصد ريبه ما يزرع**". وهو مركّب اسمي نجد فيه الحكمة عادة وتوزّع الحكمة على النصّ يثبت خضوع المرثيّة لمخطّط محكم. فمواضع الحكمة تنهي ما سبق وتبلّغ رسالة وتشرك المتلقّي وتحوّل التّجربة الشّخصيّة العارضة إلى حقائق مجرّدة وأفضل أدوارها على الإطلاق في مجال عملنا هو المساهمة الواضحة في الوحدة. ومثل ذلك تكرار المرأة للبنية التّركيبيّة التّالية: ألا+ فعل ماض+فاعل (مركّب نعتي) وغيره كثير..

- تتميّز المراثي بتضافر السّرد والوصف فكثيرا ما ينكفئ الشّعراء إلى ذواتهم فتغلب على السّرد الأحداث "النّفسيّة" وتكون على شكل أحاسيس أو أفكار.

+ **مجال الأحاسيس:** وهي أحداث قوليّة أنتجها ظرف محدّد وحالة وعي معيّنة.حيث تفاعلت النّفس مع الزّمن تفاعلا حقيقيّا عبر تجربة الفقد التّي تجعل الذّات تتحدّث عن علاقاتها بغيرها. وهنا ينفتح باب الوصف. والموصوف عادة هو المرثيّ حيث توصف أخلاقه وخصوصا الشّجاعة والكرم وهما عماد عرض الرّجل العربي القديم حيّا وميتا. يقول **متمّم بن نويرة**:

إذا ضرّس الغزو الرّجال رأيـــته أخ الحرب صدقا في الرّجال سميدعا

وما كان وقّافا إذا الخيل أحجمت ولا طائشا عند اللّقاء مدفّـــعا

أو قول **السفّاح بن بكير اليربوعي**:

يا سيّدا ما أنت مـن سـيّد موطّإ البيت رحيب الذّراع

قوّال معروف وفعّـــاله وهّاب مثنى أمّهات الرّباع

لا يخرج الأضياف من بيته إلاّ وهم رواء شـــباع

وينقل الشّاعر مشاعره تجاه المرثي في ضروب من السّرد المجمل الذّي يعود فيه إلى الأزمنة الماضية القريبة والبعيدة ويقترن السّرد بكان وبالفعل الماضي في ضرب من الاستعادة التلفّظية لما فات ويشكو الشّاعر شعوره بالوحدة والفراغ ويستذكر الوقت الذّي قضّاه مع المرثيّ وهو حيّ وحرقته لفقدانه. يقول **متمّم**:

وإنّي متى ما أدع باسمك لا تجب وكنت جديرا أن تجيب وتسمعا

وعشنا بخير في الحـياة وقبلنا أصاب المنايا رهط كسرى وتبّعا

فلمّا تفرّقنا كأنّي ومالكـــا لطول اجتماع لم نبت ليلة مـعا

والرّاثي يصف حالة الاستغراق الكلّي في الحزن والهمّ وذهاب النّوم في أوقات مختلفة وخصوصا في اللّيل. يقول **متمّم بن نويرة**:

أرقت ونام الأخلياء وهاجني مع اللّيل همّ في الفؤاد وجيع
وهيّج لي حزنا تذكّر مالك فما نمت إلاّ والفؤاد مـروع

وتصل لوعته إلى حدّ الوله والهيام والضّياع فيهيم على وجهه مستسقيا الغمام في ضرب من الممارسة الشّعائريّة الموصولة بطقوس إحيائيّة قديمة. وفي هذا المجال تهدف المراثي عامة إلى تمجيد الفقيد وإظهار خسارة العشيرة أو القبيلة بفقده ومناشدته ألاّ يبعد أملا في استمرار التمتّع بحمايته والوعد له بالثأر إن كان قد لقي حتفه قتيلا والتّعبير عن كراهته لأعدائه. ويتجاوز الشّاعر هذا المستوى الأوّل إلى المستوى الثّاني.

+ **مجال الأفكار**: حيث يخبر الرّاثي عن تصوّرات واعتقادات تتعلّق بالحياة والموت والقدر الذّي لا يهرب منه إنسان. وهنا أيضا يتضافر سرد هذه الأفكار مع الوصف فيتّخذ مشهد الصّيد مطيّة للتّعبير عن فكرة مطاردة الموت للإنسان وتوضيح لافت لوجهة نظر الشّاعر القبلي حيال القدر وموقفه منه. وهنا تنتهي المراثي إلى التّأمّل المقترن بالضّعف البشريّ والإذعان والتّسليم للموت. يقول **أبو ذؤيب الهذلي**:

كم من جميع الشّمل ملتئم القوى كانوا بعيش قبلنا فتصدّعوا

نستنتج ممّا سبق أنّ الوحدة التّركيبيّة التّي مثّلنا عليها سابقا في مستوى الأدوات والاستطراد وتشبيه التّمثيل وغير ذلك من الملائمات وحدة ثابتة أو على الأقلّ دافعة للرّأي القائل بأنّ الرّابطة الوحيدة هي شخصية الشّاعر. فشخصيّة الشّاعر مهمّة بلا شكّ ولكنّ مجمل العناصر السّابقة تؤكّد عمق الصّلة داخل المرثيّة بين أبياتها ومقاطعها ومعانيها. وهذه الوحدة تتكثّف في مفضّلية **أبي ذؤيب الهذلي** وتنحسر درجات في غيرها ولكنّ المراثي رغم ذلك ضرب من الفنّ له وحدة تتجلّى تركيبيّا في مواضع ذكرنا أهمّها وتتجلّى أيضا في نوع ثان من الوحدة هو الوحدة التّجاوبيّة وهي موضوع القسم الموالي.

2- الوحدة التّجاوبيّة:

تنشدّ المرثيّة عموما إلى نمط من الوحدة الظّاهرة التّي يسهل إدراكها أمّا الوحدة التّجاوبيّة فإدراكها أعسر لأنّها تبعث في ليل النصّ ذهبها الصّامت العميق وفضّتها

النّاعمة. وهي كما يؤكّد ذلك مبروك المنّاعي أشمل وأكثر اطّرادا. والمقصود بالوحدة التّجاوبيّة تجاوب مناحي أو مناطق متباعدة في القصيدة بعضها قد يكون في البداية وبعضها قد يكون في الوسط وبعضها قد يكون في الخاتمة. وتتميّز عادة باللّطف والدقّة. وتقوم هذه الوحدة على تجاوب أصداء بواسطة إيحاءات تحملها قرائن ظاهرة أحيانا خفيّة أحيانا أخرى. وهذه القرائن تختلف من نصّ إلى آخر. وهذا النّوع لا يكون إلاّ في القصائد ولكنّ تميّز مفضّلتي يزيد بن الخذّاق والمرأة وهما من المقطوعات جعلنا نفرد لهما قسما قصيرا لما لاحظناه فيهما من تجاوب.

أ-مظاهر من التّجاوب في القطع:

تتجاوب أصداء الموت في مفضّلية **يزيد بن الخذّاق** في توزّع يكشف عن بعد دراميّ حيث يتطوّر الحدث لينتهي إلى تجهيز الميّت ثمّ دفنه فكأنّ القصيدة تصوير طقوسيّ لحدث الدّفن. وتحضر كلمة الموت أو ما يشير إليه في الأبيات ففي الأوّل نجد **بنات الدّهر وحمام الموت** وفي الثّاني **نجد رماني الدّهر ونافذات والسّهام** وفي الثّالث نجد **غمّضوني وأودى** وفي السّادس **ضريح التّرب**. إنّ هذا الانتشار للموت وما أفاد معناه يجعل الموت يخترق القصيدة ويجعل بعضها منشدّا إلى بعض ويضفي عليها نوعا من التّصادي الذّي يخبر عن شعور الشّاعر الفاجع بالعالم وعن تصوّرات للموت متلوّنة بشحنة عاطفيّة عالية تسم النصّ بالوحدة.كما أن الموت وما جرى مجراه دلّ على نزعة سمحت للجميل والمخيّل أن يتراءى في القبيح وخوّلت له أن يتلبّسه. فبنات الدّهر وهنّ مصائبه وأرزاؤه صورة استعاريّة تكشف عن رؤية جاهليّة للدّهر بوصفه قوّة فاعلة في الوجود "**كما تجعل المرأة قرينة للشرّ فتصل الفكر بتصوّرات أسطوريّة تجعل للشرّ آلهة أنثى**"[28]. وانفتاح النصّ على متخيّل الموت ومشاهد الدّفن وحضور التّشبيه كلّ ذلك يظهر نزعة فنّية تجعل الجميل (**الفنّ**) مساويا للقبيح (**الموت**) بل وقادرا على مواجهته ودحره. تقول **الخنساء** :

إذا قبح البكاء على قتيل رأيت بكاءك الحسن الجميلا [29]

وهذا النّوع من التّجاوب يظهر أيضا في استخدام صيغة الماضي (**رجّلوني/ ألبسوني/ دفعوني/ أدرجوني/ غمّضوني/ ألبسوني/ أرسلوا**) وهي كلّها أفعال في الزّمن الماضي تتجاوب مع بعضها لتصوّر الذّات وهي في أقصى درجات المفعوليّة وانعدام القدرة على الفعل. نلاحظ أنّ كلمة الموت وما جرى مجراها

والأفعال الماضية كلّها تدلّ على نوع من التّجاوب ناتج عن وحدة في الخيال وفي الشّعور والحسّ والمناخ النّفسي والوجودي

وكذلك تنشدّ مفضّلية **المرأة** إلى فعل هلك الذّي يتكرّر في الأبيات الأولى بلفظه ويحضر الموت بديلا عنه في البيت الأخير. فالهلاك وقرينه الموت تقترن بهما في كلّ بيت صفة دالّة على خلود المرثيّ وأفضاله وحزن أهله عليه ممّا يصنع تجاوبا ثنائيّ الاستقطاب يمثّله الرّسم التّالي:

ب 1	الهلاك	ركّاب الأمور الجليلة.
ب 2	الهلاك	لم يفقد وفقد غيره لإفضاله ونباهته.
ب 3	الهلاك	**حبّاس مال (يحبس إبله في فنائه ولا يدعها تسرح لتكون قريبة منه فإذا جاءه ضيف قراه أو صاحب حمالة أعطاه).**
ب 4	الهلاك	تحزن عليه نساؤه ويتركهنّ النّوم لفقده.
ب 5	الموت	لا يذقن الطّعام.

وهذا التّقابل بين الهلاك الحقيقي بتأثير الزّمن في الجسد يقابله حضور في الصّفات التّي تخرج المرثيّ في صورة النّموذج الأعلى وقوامها القيم والمثل الجاهليّة الأصليّة وقد تبدّت في صفتين وهما الشّجاعة والكرم. وهذا التّقابل تتردّد أصداؤه في المقطوعة ليعكس وحدة شعوريّة وتصوّرا عميقا ودقيقا وغائما للموت باعتباره مغيّبا للجسد فقط وغير قادر على تغييب كمال المرثيّ.

ب- الوحدة التّجاوبيّة في المرثيّة أحادية البناء:

إنّ الوحدة التّجاوبيّة تبدو واضحة في مفضّلية **متمّم بن نويرة** إذ نقرأ فيها ما يلي:

ب01 لعمري وما دهري بتأبين مالك ولا جزع ممّا أصاب فأوجعا

ب33 ولا فرحا إن كنت يوما بغبطة ولا جزعا إن عضّ دهر فأوجعا

ب35 قعيدك ألاّ تسمعيني ملامة ولا تنكئي جرح الفؤاد فييجعا

ب36 وإنّي وإن هـازلتني قد أصابني من البتّ ما يبـكي الحزين المفجّعا

ب45 ألم تأت أخبار المحلّ سـراتكم فيغضب منكم كلّ من كان موجعا

في لحظة الإحساس المأساويّ بالكارثة يتجلّى الوجع في كلّ أرجاء المرثيّة وتتردّد أصداؤه مخبرة عن وحدة في الخاطر والفكرة وهذه القرائن تجعل المرثيّة مربوطة بمنطق خاص قائم على تجاوب الأصداء. ومعاني المرثيّة تبدو مرتّبة ترتيبا علّيا وكلّها تتعالق فيما بينها لتحدّد من الوجع معنى محوريا أو رحما حاضنا للمرثيّة يذكّر بمأساة الإنسان وانسحاقه أمام القدر.

ونضرب مثالا ثانيا على الوحدة التّجاوبيّة وذلك في مرثيّة أبي ذؤيب الهذلي التّي تقوم على حركتين متقاطعتين تقاطعا بديعا تشدّه وحدة الهدف. حيث تتولّد شبكات من عروق المعاني تنبثق هي أيضا من الموت وتمتدّ عبر مقاطع القصيدة في نسيج نشيج متداخل متشابك وهي تؤثّر في تشكيل كلّ لبنات القصيدة من مفردات وتراكيب وصور وجوّ نفسيّ وينتج كلّ ذلك صورة مركزيّة تتوالى المقاطع لترسّخها وتدلّ عليها. والحركتان هما حركة النّفس التّي آلمها الجزع والفقد والشّكوى وحركة العقل حيث التأمّل والحكمة. وهاتان الحركتان تتبادلان الظّهور لتفصحا عن وحدة في الخاطر والفكرة لا يساميها شعر آخر من الشّعر القديم. فقد ذكر في القصيدة موضوع القدر الذّي لا مهرب منه وربط هذا الموضوع بالمناسبة التّي قيلت فيها القصيدة ثمّ مثّل على ذلك بمشاهد ثلاثة تعصر القلوب ثمّ أجمل الموضوع مرّة أخرى في البيت الأخير من القصيدة فهي كيان لغويّ متفاعل العناصر يكوّن نسيجا بنائيّا متلاحما.

ومن مظاهر هذه الوحدة أيضا ما يظهر في مفضّلية **عبد يغوث بن وقّاص الحارثي** حيث تتجمّع المرثيّة كلّها في كلمتي **اللّسان الأسير** وتتجاوب أغلب المعاني لتصوّر حادثة الأسر وما تثيره في النّفس من ألم فيرتدّ على اللّسان فينطلق في تعديد المناقب. حركتان تشدّان المرثيّة إذن أولاهما **الأسر** المؤدّي للموت وثانيتهما **اللّسان** بما هو فاعلية ثبات وانغراس في الزّمن عبر اللّغة. يقول:

أقول وقد شدّوا لساني بنسعة أمعشر تيم أطلقوا عن لساني

وهو من لطائف الوحدة التّي ترقّ وتخفى ولكنّها تضئ ليل النصّ وتخبر عن جوهره إخبارا يؤكّد أنّ المراثي قائمة على توظيف الكلام على الموت ضمن تصوّر استراتيجي مضمر ومخطّط له.

-ج الوحدة التّجاوبيّة في المرثيّة الثّنائيّة البناء:

أمّا الوحدة التّجاوبيّة في المرثيّة ذات البناء الثّنائيّ فنجدها في مرثيّة المرقّش الأكبر فهي رقش على القبر. وهي قصيدة تبدو متجاوبة الأصداء رغم عسر التّدليل على ذلك ولعلّ وحدة المجال الشّعوري الخّاص بالرّاثي هي ما يميّزها ولعلّ وحدتها عائدة أيضا إلى توتّرها بين النّسيب والغرض وهو جمع لا يبدو أنّ القدامى كانوا يقبلون أو يعجبون به. ولكنّ هذا التوتّر كان دليل تجاوب متفرّد وعميق. فحضور الدّيار والنّساء عمّق إحساس الفقد لديه فزاده فقدا على فقد. وجعل القسمين يتجاوبان تجاوب جزع بسبب الرّحيل وجزع بسبب الموت ويتضافران لينهضا معا دليلا على وحدة تجاوبيّة مخصوصة. ولكنّنا نلمح في القصيدة إضافة إلى ذلك ثنائيّة خفيّة تحكم المرثيّة وتشدّها وهي ثنائيّة الجميل والقبيح. وممّا يحيل على الجميل لفظة ترد في البيت الثّاني:

الدّار قفر والرّسوم كما رقّش في ظهر الأديم قلم

فلفظة رقّش ترد هنا بمعنى حسّن وزيّن يقول شارح المفضّليات: "**قالوا سمّي مرقّشا بهذا البيت. والقصد إلى تشبيه الرّسوم بكتابة منمّقة**"[30]. فهذه المفضّلية هي إحدى أجمل المراثي وأكثرها فرادة من ناحية وحدتها ومظاهر أدبيتها وبقدرة الشّاعر فيها على الارتقاء بالقبيح إلى أعلى درجات الأدبيّة. فالفظيع والجميل هما طرفان متباينان عادة لكنّهما في هذه المفضّلية متفاعلان متجاوبان.

نخلص من هذا كلّه في خاتمة هذا الجزء إلى أنّ هذا النّوع من الوحدة يعضده تجويد نغمي رفيع محكم يفي بمتطلّبات النّفس الملتاعة وفاءه بخطاب العقل المتأسّي وتسنده مفردات منتقاة مختارة تكرّر بقدر وحساب وتراكيب وصور وجوّ نفسيّ ذاتيّ ولكنّه يتماسّ مع زمنه ومحيطه في إطار تتجاوب مكوّناته منشئة ضربين من الوحدة ظاهرها وخفيّها.

الخاتمة:

تتوفّر المراثي على نوعين من البناء وأكثره اطّرادا هو البناء الأحاديّ مع وجود البناء الثّنائيّ (**نسيب/ غرض**) مرّة واحدة في مدوّنتنا المختارة. وفي هذين النّوعين

رصدنا علاقة المطالع بما يتلوها وعلاقة الخواتيم بما يسبقها فبدت لنا دالة على بناء محكم في البناء الأحاديّ والثّنائيّ وتأكّد ذلك في البناء الثّنائيّ بحسن التّخلّص وملاءمته للغرض وتأثيره في القصيدة. ثمّ انتهينا إلى القسم الثّاني لنلاحظ أنّ للمرثيّة وحدة تحكمها مهما كان بناؤها وحاولنا البحث في خصائص الوحدة فأدّى البحث إلى ضربين منها . الأول: الوحدة التّركيبيّة وتوسّلنا لإدراكها بمداخل متعدّدة. والثّانية: الوحدة التّجاوبيّة. فتأكّد لدينا أنّ المراثي هي قصائد قيلت في غرض له أهمّيته في المفضّليات وأنّ هذه الأهمّية لها ما يبرّرها إذ أنّ الرّثاء ليس ذلك الغرض الملحق بالمدح بل هو غرض متفرّد عميق الدّلالة على جوهر الفرد وعلى ثقافته وتصوّره لجوهر الكتابة في علاقتها بحدث الموت.

الهوامش:

[1]- نعتمد في هذا العمل شرح المفضّليات، التبريزي (أبو زكرياء يحيى بن علي بن محمّد الشّيباني)، ت: محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر الفجالة القاهرة، 3 أجزاء.

[2]- يطرح الرّثاء مشكلة منهجيّة من جهة تصنيفه. هل هو غرض من أغراض الشّعر العربي أم هل هو فرع من فروع المدح؟ فابن رشيق وقدامة بن جعفر وغيرهما يذهبان إلى أنّه ليس بين المرثيّة والمدحة فصل. ويختلف عنهما محمّد عبد السّلام إذ يرى أنّ المرثيّة غرض خاص له مميّزاته ولا علاقة له بالمديح. ونجد على هذا الرّأي شاهدا عند ابن رشيق نفسه في موضع آخر يؤكّد فيه على أنّ المرثيّة غرض: "بني الشّعر على أربعة أركان وهي: المدح والهجاء والنّسيب والرّثاء".

[3]- لسان العرب. مادة ر.ث.ي. رثيت الميّت رثيا ورثاء ومرثاة ومرثية ورثيته مدحته بعد الموت وبكيته. ورثوت الميّت أيضا إذا بكيته وعددت محاسنه وكذلك إذا نظمت فيه شعرا.

[4]- سورة الجاثية. الآية24. وقالوا ماهي إلاّ حياتنا الدّنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلاّ الدّهر وما لهم بذلك من علم إن هم إلاّ يظنّون".

[5]- الواد (حسين)، الانفراط والانتظام في القصيدة العربية. مقال مصوّر من الانترنت.

[6]- الصّناعتين.ت: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي. طبع دار الكتب المصريّة. 1952.ص 437.

[7]- الجرجاني. الوساطة بين المتنبّي وخصومه. ت: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي. طبع دار إحياء الكتب العربيّة. الثالثة. 1951. ص 47.

[8]- يتيمة الدّهر. ت: محمّد محي الدّين عبد الحميد. الخانجي. مصر. الثالثة. 1956/ 1/ .161.

[9]- المثل السّائر. 2/ 236.

[10]- الصناعتين.ص 417.

[11]- العمدة. 1/ 217.

[12]- منهاج البلغاء. ص 310.

[13]- يؤكّد علي الغيضاوي أنّ ابن رشيق يذكر في بعض المواضع من العمدة "إنّما على الجزع يبنى الرّثاء" حتّى وإن كانت هذه العبارة منقولة عن المبرّد.انظر الحلواني (عامر)، جمالية الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين الخنساء – مالك بن الرّيب – أبو ذؤيب الهذلي قراءة أسلوبية. نشر كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس.2004. ص7.

[14]- العمدة.1/ ص217.

[15]- منهاج البلغاء. ص359 .

[16]- انظر دروس محمّد عبد السّلام في الأدب القديم، الوحدة 220.

[17]- نفسه.

[18]- الحلواني (عامر)، جمالية الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين الخنساء – مالك بن الرّيب – أبو ذؤيب الهذلي قراءة أسلوبية. نشر كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس.2004. ص 409.

[19]- نفسه.

[20]- ابن رشيق. العمدة،ج:1، ص ص 83-84.

[21]- العجيمي (محمّد النّاصر)، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، مركز النّشر الجامعي ومنشورات سعيدان، جوان 2003. ص 339.

[22]- نفسه، ص343.

[23]- الواد (حسين). الانفراط والانتظام في القصيدة العربية. مقال مصوّر من الانترنت.

[24]- ابن رشيق. العمدة. 1/ 39.

[25]- نفسه الصفحة نفسها.

[26]- الغيضاوي (علي)، الإحساس بالزّمان في الشّعر العربي، من الأصول حتّى نهاية القرن الثّاني للهجرة، تونس، جامعة منّوبة، منشورات كلّية الآداب بمنّوبة، 2001. ص 170.

[27]- الحلواني (عامر)، جمالية الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين الخنساء – مالك بن الرّيب – أبو ذؤيب الهذلي قراءة أسلوبية. نشر كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس.2004. ص369.

[28]- يوسف (حسني عبد الجليل)، الإنسان والزّمان في الشّعر الجاهلي. مكتبة النهضة المصريّة، د ت، ص 62.

[29]- الخنساء. الدّيوان.ص 169.

[30]- شرح المفضّليات، التبريزي (أبو زكرياء يحيى بن علي بن محمّد الشّيباني)، ت: محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر الفجالة القاهرة،القسم الثّاني ص 865.