Vol. 18, No. 2, May , 2022 ISSN: 2090-5890 & 2735-3222

# شِعْرِيّةُ الفقْدِ.. قراءةٌ نقديّةٌ في مرثيّةِ إبراهيم بن المهديِّ لابنه (ت٢٢٤هـ)

د./ رزق المتولي رزق أحمد
أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية
كلية التربية جامعة المنصورة

**ملخص البحث** :

*يهدف هذا البحث إلى دراسة شعرية الفقد في مرثية إبراهيم بن المهدي لابنه، حيث ركز البحث على استجلاء قضايا الشكل والمضمون في هذه المرثية، ودراستها على ضوء المقاييس النقدية المتعارف عليها من قبل النقاد القدامى والمحدثين.*

*وقد جاء البحث في مقدمة وتمهيد وفصلين رئيسين، يعقبهما نتائج الدراسة، وأهم المصادر والمراجع التي اتكأ عليها البحث. أمّا التمهيد؛ ففيه عرض لصورة فقد الشعراء لأبنائهم حتى عصر إبراهيم بن المهدي، ثم تعريف بالشاعر، وإثبات النص محل الدراسة.*

*أمّا الفصل الأول عنوانه " قضايا الشكل في مرثية إبراهيم بن المهدي"؛ فقد تضمّن أربعة مباحث، على النحو الآتي: المبحث الأول: الألفاظُ وظواهرُ التركيب في المرثية. المبحث الثاني: البناءُ الشّكليُّ للمرثيّة .المبحث الثالث: الوحدةُ العضويّةُ في المرثيّة . المبحث الرابع: البنيةُ الإيقاعيّةُ للمرثيّة.*

*أمّا الفصل الثاني وعنوانه " قضايا المضمون في مرثية إبراهيم بن المهدي"، فقد جاء في أربعة مباحث، على النحو الآتي: المبحث الأول: الأفكار والمعاني في المرثيّة. المبحث الثاني: العاطفة في المرثيّة . المبحث الرابع: صدق التّجربة ومعايشة الحدث. المبحث الثالث: الصُّورة الفنيّة في المرثيّة.*

*وقد اعتمد الباحث في دراسته لهذه المرثية على المنهج الوصفي التحليلي؛ حيث استخراج السِّمات الفنيّة العامّة لها، محاولًا بيان مواطن الجمال أو القصور فيها، وفق ما هو متعارفٌ عليه من مقاييس نقديّة في القديم والحديث.*

*وقد توصل الباحث إلى جملة من النتائج، من أهمها: إنّ لغة المرثية قد اقتربت من شائع الألفاظ التي كانت مألوفة في عصره، انطلاقًا من ذاتيته؛ فلم نجد فيما استخدمه لفظة متقعرة، أو وحشية. كما أملت الحضارةُ العباسيّة على هذه المرثية مجموعةً من الألفاظ تتعلّق بالحياة الاجتماعيّة والصحيّة؛ فأكسبته ألفاظًا لم تكن موجودةً في رثاء الشِّعر الجاهليِّ. كما يعدُّ أسلوب الالتفات من أهمِّ الظّواهر التركيبية في هذه المرثية، فضلا عن أنّ دراسة الصورة الفنية في مرثية إبراهيم بن المهدي قد أفرزت عن ثلاثة أبعاد؛ تشكل منها الخطاب الرثائي فيها، وهي: صورة الموت، صورة الفقيد موضوع الخطاب، وصورة الراثي مرسل الخطاب.*

***الكلمات المفتاحية:*** *الفقد – إبراهيم بن المهدي- صدق التجربة- معايشة الحدث- الوحدة العضوية.*

**Abstract:**

This research aims to study the poetry of loss in the epitaph of Ibrahim bin Al-Mahdi to his son, where the research focused on clarifying the issues of form and content in this epitaph, and studying it in the light of critical standards recognized by ancient and modern critics.

The research came in an introduction, a preface and two main chapters, followed by the results of the study and the most important sources and references on which the research relied. As for the boot; It presents a picture of the poets losing their sons until the era of Ibrahim ibn al-Mahdi, then a definition of the poet, and proof of the text under study.

As for the first chapter, it is entitled “The Cases of Form in the Elegy of Ibrahim bin Al-Mahdi”; It included four topics, as follows: The first topic: the words and the phenomena of syntax in the elegy.

The second topic: the formal structure of the epitaph. The third topic: the organic unity in the epitaph. The fourth topic: the rhythmic structure of the epitaph.

As for the second chapter, entitled "Content issues in the elegy of Ibrahim bin al-Mahdi", it came in four sections, as follows: The first topic: ideas and meanings in the elegy. The second topic: Emotion in the epitaph. The fourth topic: the validity of the experience and living the event. The third topic: the artistic image in the elegy.

In his study of this epitaph, the researcher relied on the descriptive analytical approach; Where extracting the general technical features of it, trying to show the areas of beauty or shortcomings, according to what is known from the monetary standards in the ancient and modern.

In his study of this epitaph, the researcher relied on the descriptive analytical approach; Where extracting the general technical features of it, trying to show the areas of beauty or shortcomings, according to what is known from the monetary standards in the ancient and modern.

The researcher reached a number of results, the most important of which are: The language of the epitaph has approached the common words that were familiar in his time, divorced from its subjectivity; We did not find what he used the word concave, or brutal. The Abbasid civilization also dictated to this elegy a set of words related to social and health life. I gained him words that were not present in the lament of pre-Islamic poetry. The method of paying attention is also one of the most important structural phenomena in this epitaph, as well as the study of the artistic image in the epitaph of Ibrahim bin al-Mahdi, which has resulted in three dimensions; From it, the elegiac discourse was formed, which are: the image of death, the image of the deceased, the subject of the speech, and the image of the sender of the speech.

**Keywords:** loss - Ibrahim bin al-Mahdi - sincerity of experience - coexistence of the event - organic unity.

**مقدمة البحث**:

الحمد لله ربِّ العالمين، والصّلاة والسّلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيِّدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه أجمعين. أمّا بعد:

فإنّ الرِّثاء فنٌ أصيلٌ من الفنون الشِّعرية، وأصدقها على ألسنة الشُّعراء؛ لأنّه تعبيرٌ صادقٌ عن النّفس الإنسانيّة، وتعبيرٌ عن بُعد اللقاء ولوعة الفراق، فهو نابعٌ من أعماق النّفس، ومعبرٌ عن لحظات الفراق، متّجهٌ إلى القلوب قبل العقول؛ ليجسِّد الانفعالات الوجدانيّة والإنسانيّة؛ مما قرّبه إلى النّفس، فكثر فيه الصِّدق، وقلّت فيه الصنعة والتّكلُّف[1].

ومن ثمّ فقد جاءت دراستي بعنوان: شعريّة الفقد – قراءة نقدية في مرثيّة إبراهيم بن المهديِّ لابنه؛ دراسةٌ تُعنى بتحليل قضايا الشّكل والمضمون في هذه المرثيّة، وفق رؤية نقديّة متأنية متعددة المستويات.

١ - يُنظر: الشعر الجاهلي – خصائصه وفنونه، د. يحي الجبوري، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، الطبعة السادسة، ١٩٩٣م، ص١٧٨.

**دوافع اختيار الموضوع:**

ومما دفعني إلى دراسة هذا الموضوع ما تبيّن لي أنّه لم يُفرد بدراسة علميّة مستقلّة، كما أنّ هناك بعض الدّوافع الأخرى وراء اختياري لهذا الموضوع، أهمها:

١. يعدُّ رثاء الأبناء موضوعًا إنسانيًّا بعيدًا عن المادة وسلطانها، فالشّاعر حين يرثي شخصًا ذا مال أو سلطان، قد ينتظر نوالًا، أو فائدة، ولكنّه لا ينتظر هديّةً حين يرثي ابنًا؛ مما يدل على الوفاء المحض والحب الصادق.

٢. دراسة ألفاظ المرثية، وأهم ظواهر الصِّياغة والتّركيب فيها، وفق المقاييس النّقدية.

٣. دراسة المعجم الشِّعري في مرثيّة إبراهيم بن المهديِّ في ضوء الحقول الدلاليّة.

٤. دراسة البناء الهيكليِّ للمرثيّة وعناصره.

٥. دراسة الأنماط الإيقاعيّة في المرثيّة، ودورها في تجربة الفقد .

٦. التّعرف إلى خصائص العاطفة في المرثيّة في ضوء المقاييس النقديّة.

٧. التّعرف إلى ملامح الصُّورة الفنيّة في المرثيّة، في ضوء عناصر ثلاثة: صورة الموت، وصورة المرثي، وصورة الراثي.

**منهج البحث**:

أمّا عن منهج البحث؛ فقد اعتمدت على الوصفي التحليلي في تحليل المرثيّة ودراستها، واستخراج السِّمات الفنيّة العامّة لها، محاولًا بيان مواطن الجمال أو القصور فيها، وفق ما هو متعارفٌ عليه من مقاييس نقديّة في القديم والحديث.

**أمّا عن مادة البحث**:

تتمثّل مادة البحث فيما صدر عن إبراهيم بن المهديِّ في شعره، وقد اعتمدت في هذا السّبيل على شعر إبراهيم بن المهديِّ وأخباره ونثره، جمع وتحقيق د. محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

لقد اقتضت هذه الدراسة وغايتها أنْ تتوزّع بعد المقدمة والتّمهيد على فصلين رئيسين، ويتضمّن كل فصل أربعة مباحث على النّحو الآتي:

**المقدمة:** وتشتمل على دوافع اختيار الموضوع، ومنهجه، ومادته، ثم خطة البحث وموضوعاته.

**التمهيد:** وفيه حديثٌ عن أهم مراثي الأبناء في الشعر العربي حتى عصر شاعرنا، ثم تحدثت عن الشاعر وحياته وثقافته، وإثبات مرثية إبراهيم بن المهدي، ومناسبة النّص وآراء النقاد فيه.

**الفصل الأول: قضايا الشّكل في مرثيّة إبراهيم بن المهديِّ لابنه.**

**المبحث الأول:** الألفاظُ وظواهرُ التّركيب في المرثية.

**المبحث الثاني:** البناءُ الشّكليُّ للمرثيّة .

**المبحث الثالث:** الوحدةُ العضويّةُ في المرثيّة .

**المبحث الرابع:** البنيةُ الإيقاعيّةُ للمرثيّة .

**الفصل الثاني : قضايا المضمون في مرثيّة إبراهيم بن المهديِّ لابنه.**

**المبحث الأول:** الأفكار والمعاني في المرثيّة.

**المبحث الثاني:** العاطفة في المرثيّة .

**المبحث الرابع:** صدق التّجربة ومعايشة الحدث.

**المبحث الثالث:** الصُّورة الفنيّة في المرثيّة .

**التمهيد** :

يرسم الفقد صورةً حقيقيّة معبِّرةً عن مشاعر الإنسان؛ لأنّه يتوقف عند حالة تتجرّد فيها النّفس البشريّة من العوائق والحواجز، التي قد تحجب المشاعر

والعواطف؛ ومن ثمّ فقد جاء الرِّثاء موضحًا تلك المشاعر، ومصورًا لحالة الرّاثي الذي تأثر بواقع ذلك الخطب الجلل.

تعد المرثية من أقرب الأغراض الشّعريّة إلى محاكاة أحوال الذّات الشّاجية عبر مختلف العصور؛ لأنّها غرضٌ إذا كان داخل القصيدة ارتبط بباقي الأغراض، وإذا استقلّ أصبح جنسًا من أجناس القصيد؛ ولذلك جعل ابن سلّام المرثية في الطبقات لونًا خاصًّا، حين عقد بابًا خاصًّا بـ " طبقة أصحاب المرائي"[1].

يعدُّ رثاء الأبناء شديد الالتصاق بالعاطفة، التي اكتوت بنار الفقد، واصطلت بجمر الأسى، ووهج الفجيعة؛ لأنّه يصدر تنفيسًا عن تلك المعاناة والأوصاب التي تعتمل في صدور الآباء، ورُوي عن الأصمعيِّ أنّه سأل أعرابيًّا: " ما بال المراثي أشرف أشعاركم؟" فقال " لأنّا نقولها وقلوبنا محترقة"[2]. وإذا كانت القلوب تحترق لفقدان عزيز لديها؛ فإنّ هذا الاحتراق والتّفجع أوجب عند فقد الأبناء أكثر من ذوي الأرحام الآخرين.

وجدير بالذكر أنّ المصيبة عندما تكون ذاتيّة، والرِّزء يكون قريبًا كفقد الأبناء، أقول لا مشاحة أنّ الشُّحنة العاطفيّة وفورتها ستكون مضاعفة، إذا ما قِيست بأيِّ نوع من أنواع الفقد الأخرى، ويؤيِّد هذا ما يرويه ابن قتيبة في قوله: " قال رجل لعُبيْد الله بن أبي بكْرة: ما تقول في موت الولد؟ قال: مِلك حادث؛ قال: فموت الزوج؟ قال: عُرسٌ جديدٌ، قال: فموت الأخ؟، قال: قصُّ الجناح؛ قال: فموت الولد؟ قال: صدْعٌ في الفؤاد لا يُجْبر"[3].

أرأيت كيف صوّر العرب فقد الولد؟، لقد كانوا يصورونه بالصّدع الذي لا يُجبر؛ تعبيرًا عن فداحة الخطب، وعظم الرِّزء الذي يحتوى الآباء بفقد أفلاذ أكبادهم، إذْ بفقدهم تُوْهى عظامهم، وتُنْهى عافيتهم، متجرعين كؤوس الأسى، مستشعرين مرارتها، وانظر معي إلى التّصوير القرآنيِّ للأولاد بالثّمرات في قوله تعالي:﴿ ولنبْلُونّكُمْ بِشيْءٍ مِن الْخوْفِ والْجُوعِ ونقْصٍ مِن الْأمْوالِ والْأنفُسِ والثّمراتِ وبشِّرِ الصّابرين﴾( **سورة البقرة: الآية ١٥٥**). ويعقب السيوطي على هذه الآية قائلا: " فسّر قومٌ من العلماء الثّمرات بالأولاد؛ لأنّهم ثمراتُ الفؤاد، وفِلْذُ الأكباد، ومصابُهم من أعظم مصابٍ، ومماتُهم يصْدعُ القلوب والأوصال والأعصاب"[4].

إنّ تعليق السيوطي على الآية الكريمة يشي بما لفقد الأبناء من وقعٍ في نفوس آبائهم، ولعلّ ذلك ما جعل المفسرين يُخرجون الأبناء من دائرة الأنفس التي ذكرها الله تعالى في محكم تنزيله، واعتبروهم ثمراتٍ لفؤاد آبائهم " ونحن نعلم أنّ الله تعالى قد نصّ على الأولاد في محكم كتابه بأنّهم زينةٌ وفتنةٌ لآبائهم، فإذا ما ابتلى الله الآباء، فلا أشدّ من أنْ يبتليهم بأولادهم وبالنّقص فيهم"[5]. ولعلّ بكاء الرسول عليه السّلام على فراق ابنه إبراهيم خير مثال يجسِّد لنا هذا اللون من الحزن المكتوم، فعن أنس رضي الله عنه أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم " دخل على ابنه إبراهيم وهو يجود بنفسه، فجعلت عينا رسول الله تذرفان، ثم أخذ يقول: " إنّ العين تدمع،

١ - انظر: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني، جدّة، جـ١/ ص٢٠٣- ٢١٣. وانظر في أهمية الرثاء: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة عيسى البابي الحلبي، د.ت، ص١٣٧.

٢ - نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٦م، جـ٥، ص١٦٥.

٣ - عيون الأخبار، ابن قتيبة الدينوري، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٠م، جـ٣، ص٩٢.

٤ - شرح مقامات جلال الدين السيوطي( المتوفى سنة ٩١١ه)، تحقيق سمير محمود الدروبي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٩م، جـ٢/ ص٩٧٢، ٩٧٣.

٥ - رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، د. محمد إبراهيم حور، مكتبة المكتبة، أبو ظبي، العين، ١٩٨١م، ص١٣.

والقلب يحزن، ولا نقول إلّا ما يرضي ربنا، وإنّا بفراقك يا إبراهيم لمحزونون"[1].

والحق أنّ شعراءنا قد أحسُّوا بوخز الألم، وشعروا بحميا اللوعة عند فقدان أبنائهم، فأكثروا القول في هذا الباب من قديم، وأوّل من يلقانا من المتفجعين أبو ذؤيب الهذلي، وعينيته التي رثى فيها أبناءه الخمسة الذين هلكوا في عامٍ واحدٍ، وهي من القصائد التي تتجلّى فيها لوعة الفقد، وحرقة المصيبة، وتحدث فيها عما يلاقيه من آلام وحسرات، وما يتجرعه من مرارات وغصص[2]:

**أودى بنِيّ وأعقبوني غُصّة ... بعد الرُقادِ وعبرةً لا تُقلِعُ**

**سبقوا هوىّ وأعنقوا لِهواهُمُ ... فتُخُرِّموا ولِكُلِّ جنبٍ مصرعُ**

**فغبرتُ بعدهُمُ بعيشٍ ناصبٍ ... وإخالُ أنّي لاحِقٌ مُستتبعُ**

**فالعينُ بعدهُمُ كأنّ حِداقها ... سُمِلت بشوكٍ فهي عورٌ تدمعُ**

**حتّى كأنّي لِلحوادِثِ مروةٌ ... بصفا المُشرّق كُلّ يومٍ تُقرعُ**

ولقد جسّد أبو ذؤيب إحساسه بالفناء في هذه القصيدة الشّجيّة، صادقة الحزن، معبرًا عن موت أبنائه الفاجع، مصورًا امتداد مأساته، وفداحة فجيعته، وقد أعقبه فقد أبنائه غصّةً لم يهنأ من جرائها بنوم مثل- ولعله لم يذقه مطلقًا- إذْ إنّ دموعه تسيل من جرح لا يرقأ، ولا سبيل إلى انقطاعها وتوقفها حتى يلحق بهم.

وثمّة شاعرٍ- من بني ضبّة في الجاهليّة – تتشابه فجيعته مع فجيعة أبي ذؤيب، حيث فقد هو الآخر سبعةً من أولاده دفعةً واحدةً، إذْ هوت عليهم صخرةٌ، فقضت عليهم جميعًا بعد أنْ كانوا ملء السّمع والبصر؛ يحمون الحمى، ويدفعون الضّيم، ويغمرون الأرض جودًا وسخاءً، وقد جعلت الفجيعة الأب يصرخ، بعد أنْ أرمضه الأسى، وتجرّع كؤوس المرارات والحرمان لفقدهم، وهو في سنٍ أحوج ما يكون إلى العضد واليد الحانية التي تعينه، وهو سنُّ الثّمانين، الأمر الذي جعل الفاجعة تتعاظم، والمصيبة تفدح، فها هو ذا يصرخ مناديًا هؤلاء الأبناء، وكأنّه لا يصدق أنّهم قد قبروا تحت الثّرى، فيقول[3]:

**أسبعةٌ أطوادٍ أسبعةُ أبْحُر ... أسبعةُ آسادٍ أسبعةُ أنْجُم**

**رُزئتُهُم في ساعةٍ جرّعتْهُمُ ... كؤوس المنايا تحت صخْرٍ مُرضّم**

**فمنْ تكُ أيّامُ الزّمان حميدةً ... لديه فإنّي قدْ تعرّقْن أعْظُمِي**

**بلغْن نسيْسِي وارتشفْن بُلالتِي ... وصلّيْتني جمْر الأسى المُتضرِّم**

**أحين رماني بالثّمانيْن مثْكِبٌ ... من الدّهر مُنْحٍ فِي فُؤادِي بأسْهُم**

**رُزئْتُ بأعْضادِي الذين بأيْدِهِم ... أنواءُ وأحمى حوْزتيّ وأحتمي**

**فإنْ لمْ تذُبْ نفْسِي عليهم صبابة ... فسوف أشوبُ دمْعها بعدُ بالدّمِ**

وتشهد هذه الأبيات على علو كعب الشّاعر الضّبي، إذا ما وازناها بعينيّة أبي ذؤيب، حيث أبرز- لنا هنا - تجربة إنسانيّة أصيلة، تمتاز بصدق المعاناة، وواقعيّة التّجربة، معتمدًا على ألفاظ وتراكيب موحية، وقد أدّت هاته الألفاظ والتراكيب دورًا فاعلًا في الإيحاء بما تمور في وجدانه، ويعتمل في خلجاته، حيث امتزجت بمعانيه امتزاجًا قويًا، فصارت هي المعنى ذاته، من مثل: " تعرّقْن أعْظُمِي"، " بلغْن نسيْسِي"، " وارتشفْن بُلالتِي"، " وصلّيْتني جمْر الأسى المُتضرِّم"، " مُنْحٍ فِي فُؤادِي بأسْهُم"، " رُزئْتُ أعْضادِي"، " تذُبْ نفْسِي عليهم صبابة ".

لقد كان أبناؤه الحصن الحصين له، والسّد المنيع الذي به يحتمي، وإليه يأوي، بيد أنّ هذا الحصن الحصين لم يدم طويلًا، ولم يثبت لعوادي الزّمان، فقد تقوّضت أركانه، وتهدّم بنيانه!! ويمكننا أنّ نعدّ هذه الألفاظ والتّعابير وسيلةً للإبانة عن رؤية الشّاعر فحسب، بل تصيرُ هذه الألفاظ مادةً من مواد تجربته الرئيسة، وهنا " يتحوّل اللفظ في جسد القصيدة من مجرد علامة إلى ما

١ - رياض الصالحين، الإمام النووي، باعتناء حسن شكر، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٥م، ص٣٤٨.

٢ - انظر: ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م، القسم الأول، ص١- ٢١. والمفضليات، تحقيق أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٤٢١، ٤٢٢.

٣ - أمالي القالي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، جـ١/ ص٦١.

يُشير إليه؛ ليتحول في منعطفات جسدها ليكتسب دلالته من موقعه على خريطة هذا الجسد، ولمّا كان الفكر موجهًا دائمًا إلى الخارج؛ فإنّ تجسده يكون في "اللغة" أو " الألفاظ"، وهذه اللغة ليست رداءً للفكر، أو قالبًا له، أو إناءً يحتويه، وإنّما هي الفكر نفسه مجسّدًا في ألفاظ لغوية"[1].

وفي العصر الأمويِّ وجدنا عقيل بن علفة ( ت١٠٠هـ) يتفجّع على فراق ابنه الأكبر علفة الذي خرج مجاهدًا في سبيل الله، فكان نصيبه الشّهادة، وقد رثاه أبوه رثاءً حارًّا، وندبه ندبًا متفجعًا، مفصحًا بذلك عمّا يعانيه من لوعة الفقد، وحرقة الأسى في قوله[2]:

**لعمري لقد جاءتْ قوافلُ خبّرتْ بأمرٍ من الدُّنيا عليّ ثقيل**
**وقالوا إلا تبكي لمصرع هالكٍ أصاب سبيل الله خير سبيل**
**كأنّ المنايا تبتغي في خيارنا لها ترةٌ أو تهتدي بدليل**
**لتأتِ المنايا حيثُ شاءت فإنّها محللة بعد الفتى ابن عقيل**
**فتىً كان مولاه يحلُّ بنجوةٍ فحلّ الموالي بعده بمسيل**

وإذا كان زهير بن أبي سلمى قد رأى أنّ المنايا تخبط خبطًا عشوائيًّا" من تصب تمته، ومن تخطئ يعمر فيهرم"؛ انطلاقًا مما هدته إليه تجاريبه في الحياة في قوله[3]:

**رأيتُ المنايا خبط عشواء من تُصِب تُمِتهُ ومن تُخطِئ يُعمّر فيهرم**

وإذا كان زهير قد رأى المنايا على هذه الصُّورة؛ فإنّ عقيل بن عُلفة قد رآها تقصد قصدًا، وتصطفي اصطفاءً من تريد لهم الموت، وكان لها عند أبيه وترًا – كما رأينا في البيت الثالث- تود أن تأخذه!!، بعد أنْ فجعته، وأخذت خيار أبنائه؛ ولذا لا يأبه شاعرنا بالمنايا بعد اختطافها ولده، واستلابها روحه، فلتحل كيفما شاءت، ولتأخذ من تريد، فكل شيء قد صار بعد فراق ابنه جللا تافهًا.

ومن رثاء الأبناء الذي ينمُّ عن عظم الفقد، وجلال الرِّزء ما رثى به جرير (ت١١٤هـ) ابنه " سوادة"، وقد هلك بالشّام في أخريات حياة أبيه، وبعد أنّ " كفّ الدّهرُ عن بصره" حين " صار كعظم الرِّمة البالي"، وهو ما يزيد من حدّة الفاجعة، وهول المصيبة، ولقد افتقده في السِّن التي يكون فيها الأب أحوج إلى المعين والعضد والسّاعد، والذي به يجتاز مرحلة الكبر والوهن إلى برِّ الأمان والسّلامة، يقول جرير[4]:

**قالوا نصيبك مِن أجرٍ فقُلتُ لهُم من لِلعرين إذا فارقتُ أشبالي**
**لكِن سوادةُ يجلو مُقلتي لحمٍ بازٍ يُصرصِرُ فوق المرقبِ العالي**
**قد كُنتُ أعرفُهُ مِنّي إذا غلِقت رُهنُ الجِيادِ ومدّ الغاية الغالي**
**إلّا تكُن لك بالدّيرين باكِيةٌ فرُبّ باكِيةٍ بالرّمل مِعْوال**
**ترتعُ ما نسِيت حتّى إذا ذكرت ردّتْ هماهِم حرّى الجوفِ مِثكال**

والملاحظ أنّ جريرًا قد اختار من الألفاظ والتّراكيب ما يدل على فداحة الفاجعة، وعظم المصيبة، وحرارة اللوعة، حيث حشد بعض الألفاظ التي تجسِّد مصابه، وتجسِّد جسامة محنته، وقد تولّى مصابه الجسيم مهمة التّعبير، كما نجد مثلا في قوله: " ردّتْ هماهِم حرّى الجوفِ مِثكال"، وهو تركيبٌ يشي بالمعاناة الداخليّة التي يستشعرها جرير، حيث أعجزه الأسى وألجمته الحسرة واللوعة عن الإبانة والإفصاح، فعجز لسانه، ولم يقو على النطق بها.

---

١ - لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الأسكندرية، ١٩٨٥م، ص٩٨.

٢ - انظر: شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨م، جـ٢/ ص٩٨٧. وطبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، قرأه محمود شاكر، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م، جـ٢/ ص٧١٥. والحماسة البصرية، تحقيق د. عادل سليمان جمال، نشر المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٧م، جـ٢/ ص١٢٢.

٣ - شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٢٩.

٤ - ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٦م، جـ٢/ ص٥٨٤.

وممن ابتلوا - أيضا - بفقد الأبناء، فذاقوا لوعة الفقد ومرارة الفجيعة الفرزدق( ١١٤هـ)، فقد فُجع بفقد ابنين له، فبكاهما معبِّرا عن حزنه لفراقهما، وإن لم يتّخذ طريقًا مباشرًا في رثائهم، حيث وجدناه يُصور حزن زوجته " نوّار" على ابنيها، ولعل الفرزدق قد قصد من ذلك ألا يظهر خوره وجزعه، منطلقًا في ذلك مما يتّسم به من فظاظة وجهامة، إنْ كان الضّمير يفضحه في البيت الخامس، فينحرف من الغائب إلى ضمير المتكلم، فيقول[١]:

**بفي الشامتين الصخرُ إن كان مسّني ... رزيّةُ شِبلي مُخدِرٍ في الضراغِمِ**
**هِزبرٍ إذا أشبالهُ سِرن حولهُ ... تشظت سِباعُ الأرض مِن ذي النّحائمِ**
**فلستُ ولو شقّت حيازيم نفسِها ... مِن الوجدِ بعد اِبني نوار بلائِمِ**
**على حزنٍ بعد اللذين تتابعا ... لها والمنايا قاطِعاتُ التمائِمِ**
**يُذكّرُني اِبنيّ السِماكان موهِناً ... إذا اِرتفعا بين النُّجوم التوائِمِ**
**فقد رُزئ الأقوامُ قبلي بِابنِهم ... وإخوانِهم فاِقني حياء الكرائِمِ**

وعلى الرّغم من فجيعة الفرزدق بابنيه، فإنّه لم ينجح في التّعبير عنها فنيًّا كما نجح معاصره وقرينه جرير، والحق أنّه قد تخلّف تخلفًا زريًّا في هذه المرثيّة برغم فجيعته الذّاتية، والتي تلين لها أعتى القلوب ضراوة وقسوة، والغريب- فيما يرويه صاحب الأغاني- أنّه عندما ماتت زوجه النوّار لم يرثها، فأخذ النّاحة والبكاؤون ينوحون عليها بشعر جرير!![٢].

وما أكثر من بكوا أبناءهم في العصر العباسي، حيث تقابلنا العشرات من القصائد التى قالها أصحابها متفجعين على فراق أبنائهم، ولعلّ أول من يلقانا أبو يعقوب الخريمي ( ٢١٤هـ)، الذي فجع في فلذة كبده" أحمد"، فراح يندبه ندبًا حارًّا كله لوعة وحسرة، وبكاء ممض، متوجعًا لفراقه، ومتحسِّرًا لموته، فيقول[٣]:

**أرى الصبر عنهُ جمرةً مُستكنّة ... لها لهب في القلب ليس يريم**
**وخطّ خيالٌ منه يعتاد مضجعي ... له كرب ما تنجلي وغُموم**
**إذا رمتُ عنهُ الصبر أرجو ثوابه ... أبى الصبر قلبٌ بالحميم يهيم**
**لعمرُك إنّي يوم أدفن مُهجتي ... وأرجع عنه صابرا لكظيم**

ونمضي من الشعراء العباسيين، فنلتقي بأبي تمام( ٢٣٠هـ)، وقد ذاق هو الآخر مرارة الثكل ولوعة الفقد، فاكتوى بنار الفراق، وتجرّع مرارة الفادحة بعد أنْ قرع الموت فؤاده، مستلبًا منه فلذه كبده، وقد برع أبو تمام في تسجيل الحالة التي وصل إليها، ابنه، وهو بحالة الموت، فقال مسجلا ذلك[٤]:

**آخر عهْدي بهِ صريعًا ... للموتِ بالدّاءِ مُسْتكينا**
**إذ شكا غُصّة وكربا ... لاحظ أو راجع الأنينا**
**يُديرُ في وجهه لسانًا ... يمنعه الموت أنْ يُبِيْنا**
**يشخصُ طورًا بناظريه ... وتارةً يُطيقُ الجُفونا**
**ثمّ قضى نحبهُ فأمسى ... في جدثٍ للثّرى دفينا**

وما أدق قول أبي تمام، وهو يستخدم الأفعال المضارعة في البيتين الثالث والرابع، وهو يسجل لحظ الموت، مشخصًا الموقف، ناقلًا إيّاه نقلا دقيقًا بارعًا، وكأنّه مشهد سينمائيٌ يتحرك أمام أعيننا، حيث نراه يركز على الوجه، ثم يكون الانتقال طبيعيًا إلى السان؛ لأنّه يحاول أنْ يعرف من ابنه ممّا به، ولكن الموت يحاصر اللسان، ومن ثمّ نراه يفزع إلى العينين ليحاول قراءة شيءٍ فيهما، ولكنه لا يرى إلّا مقدمات الموت، ومن ثم فكان من الطبيعي أنْ يستعمل " ثم" كأنّه يريد أن

١ - ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه على فاعور، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٧م، ص٥٣٤- ٥٣٥
٢ - الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق إبراهيم الإبياري، طبعة الشعب( عن طبعة دار الكتب)، القاهرة، ١٩٦٩م، جـ٨/ ص٢٧٥٦

٣ - ديوان الخريمي، جمعه وحققه على جواد الطاهر و محمد جبَّار المعيبد، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧١م، ص٥٦- ٥٨.
٤ - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٣م، الجزء الرابع، ص٦٧٧- ص٦٨٠.

يباعد بها الموت عنه شيئًا ما، ولكن لم يكن هناك بدٌّ من تسليمه إلى الموت.

أمّا شاعرنا " إبراهيم بن المهدي"؛ فقد أجمعت مصادر التراجم التي أرّخت له أنّ مولده كان في غرّة ذي القعدة سنة اثنتين وستين ومائة للهجرة[١]. ولم ألحظ أيّ اختلاف بين المصادر السّابقة في تقرير الشّهر الذي ولد فيه، والسنة التي ولد فيها أيضًا.

وتجدر الإشارة أنّ إبراهيم بن المهدي يتحدر من أسرة ذات نسب عريق في التّاريخ العربيِّ، فهو ابن محمد المهدي بن عبد الله المنصور بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب، ويُكنى بأبي إسحاق[٢]. وكان أبوه محمد خليفة للمسلمين، بايعه الناس بمكة بعد وفاة أبيه أبي جعفر المنصور[٣]، وقد تُوفّي والده الخليفة وإبراهيم ما زال طفلًا في السّابعة من عمره، فشبّ ونما بين رعاية أخيه الخليفة هارون الرشيد وأمه شكّلة[٤]، ولعلّ تربيته في كنف أمّه ونشوءه في أحضانها دون الأب، جعل خصومه ينسبونه إليها، فقد عُرف بابن شكّلة[٥].

أمّا عن صفات إبراهيم بن المهديِّ؛ فنتحدث عن جانبين، أحدهما يتّصل بالجانب الخِلقيِّ، والآخر يتّصل بالجانب الخُلُقيِّ. ففي الجانب الاوّل وُصف بأنّه رجلٌ سمين، غليظ الشفة، حسن العين، والأنف، أثجل البطن، كثير اللحم والشّحم، وفي نصف وجهه شامة، وكانوا يدعونه عنقودًا[٦]. أمّا الجانب الآخر فأثر عنه أنّه كان ذا تدين وعقل وكرم وأدب جم، وكان خلقه طيبًا، كما كان وافر الفضل، واسع النفس، سخيّ الكف[٧].

وقد أفاد إبراهيم بن المهدي من المناخ الثقافي الذي يُوفّره الخلفاء لأبنائهم؛ فقد درجوا على اتّخاذ مؤدبين لأولادهم، يعلمونهم عناصر الثقافة المعروفة في ذلك الوقت، وكان لأبناء الخلفاء مؤدبون يعلمونهم القرآن الكريم، واللغة، والفقه، والتفسير، والشّعر، وأيّام العرب، وهذا الامر يُسهم في إعطاء المتعلم ثقافة موسوعية شاملة وإلمامًا بعناصر الثقافة المألوفة، وهو ما عُرف به إبراهيم بن المهدي، فقد أُثر عنه فصاحة اللسان، وحسن البيان، وجودة الشّعر، ورواية العلم، والمعرفة بالجدل، وجزالة الرّأي، والتّصرف في اللغة والفقه، وسائر الآداب الشّريفة[٨].

وقد ذكرت المصادر الأدبيّة عددًا من المؤلفات لإبراهيم المهدي في موضوعات شتّى، فقد ذكر ابن النّديم أنّ لإبراهيم المهدي " كتاب أدب إبراهيم"،" وكتاب الطّب"، " وكتاب الغناء"[٩]، وقد صنّف يوسف بن إبراهيم أحد تلامذة إبراهيم بن المهدي كتابًا سمّاه " إبراهيم بن المهدي"، وصنّف" رسالة في الفرق بين إبراهيم بن المهدي وإسحاق الموصلي"[١٠].

١ - يُنظر: أشعار أولاد الخلفاء، الصولي، عني بنشره ج. هيورث . دن، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص١٨. الأنساب، للسمعاني، تحقيق عبد الرحمن اليماني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م، الجزء الثالث، ص٩٧. المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ابن الجوزي، تحقيق محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١١، ص١١١.البداية والنهاية، ابن كثير، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨م، جـ١٠، ص٢٩١. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي، تحقيق محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، جـ٢، ص٢٩٣.

٢ - يُنظر: الفهرست، ابن النديم، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص١٤٧. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، مجلد ١، ص٣٩. لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، دار الكتب الإسلامية، القاهرة، الطبعة الأولى، الجزء الأول، ص٩٨.

٣ - المعارف، ابن قتيبة، تحقيق ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، ص٣٧٩.

٤ - الأنساب، السمعاني، الجزء الثالث، ص٩٧.

٥ - الورقة، ابن الجرّاح، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ص٩.

٦ - أشعار أولاد الخلفاء، الصولي، ص٥٥.

٧ - تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، الجزء السادس، ص١٤٢.

٨ - الأغاني، الأصفهاني، شرح عبد علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، جـ١٠، ص١٢١.

٩ - الفهرست، ابن النّديم، ص١٤٧.

١٠ - مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، جـ٤، ص٣١.

وقد لوحظ اختلاف طفيف بين المصادر التّاريخيّة في تحديد وفاة إبراهيم بن المهدي، فعدد محدود منها يذكر أنّها كانت سنة ثلاث وعشرين ومائتين للهجرة[1]، إلّا أنّ أغلبية المصادر تجمع على أنّ وفاته كانت سنة أربع وعشرين ومائتين للهجرة، وأنّه تُوفّي في شهر رمضان بمدينة سُرّ منْ رأى، وصلّى عليه المعتصم بالله أمير المؤمنين[2].

وتعدُّ رائية إبراهيم بن المهدي – موضوع الدراسة- في رثاء ابنه من أروع مراثي الشعر العربي القديم، فقد عالج شاعرنا فيها الحدث المفجع الذي أحلّ به، وصوّر الألم والأسى الذي اعتصر قلبه، فأوقد فيه نيرانًا من لوعة الفقد وحرقة الوجد في هذه البائيّة، التي يبلغ عدد أبياتها ثمانية وأربعين بيتًا.

وهذه المرثية تشهد على إحساسه العاصف المرير بالحزن، بما يشيع فيها من أسى وتفجع، وما تفيض به من لوعة صادقة ووجد حزين. ورأيت أنْ أثبت النّصّ أولا، ثم أقوم بدراسته دراسة نقدية وفق مستوياتها المختلفة.

النّصُّ الثابت

(١) نأى آخِر الأيّام عنْك حبيْبُ فلِلعيْن سحٌّ دائِمٌ وغُرُوبُ

(٢) دعتْهُ نوًى لا يُرتجى أوْبة لها فقلْبُك مسْلُوبٌ وأنت كئِيْبُ

(٣) يؤُوبُ إلى أوْطانِهِ كلُّ غائِبٍ وأحْمدُ في الغُيّابِ ليس يؤُوبُ

(٤) تبدّل دارًا غيْر داري وجِيْرةً سِواي وأحْداثُ الزّمان تنُوبُ

(٥) أقام بها مُسْتوطِنًا غيْر أنّهُ على طُول أيّامِ المُقامِ غريبُ

(٦) تولّى وأبْقى بيْننا طِيْب ذِكْرِهِ كباقِي ضِياءِ الشّمْس حين تغِيْبُ

(٧) خلا أنّ ذا يبْلى ويفْنى، وذِكْرُهُ بقلبي على طُوْل الزّمان قشِيبُ

(٨) كأنْ لمْ يكُنْ كالدُّرِّ يلْمعُ نُورُهُ بأصْدافِهِ لمّا تشِنْهُ ثُقُوبُ

(٩) كأنْ لمْ يكُنْ كالغُصْن في ميْعةِ الضُّحى سقاهُ النّدى فاهْتزّ وهُو رطِيْبُ

(١٠) كأنْ لمْ يكُنْ كالصّقْر أوْفى بشامخ الذُّرى وهُو يقْظانُ الفُؤادِ طلُوبُ

(١١) كأنّ لمْ يكُنْ كالطّرْفِ يمْسحُ سابقًا سلِيْم الشّظى لمْ تحْتبِلْه عُيُوبُ

(١٢) كأنْ لمْ يكُنْ كالرُّمْح يعْدِلُ صدْرهُ غداة الطّعان لهْدٌ وكُعُوبُ

(١٣) يفُضُّ الحدِيْد المُحْكم النّسْج حدُّهُ ويبْدُو وراء القِرْن وهْو خضِيْبُ

(١٤) كأنْ لمْ يكُنْ زيْن الفناءِ ومعْقِل النّساءِ إذا يوْمٌ يكُونُ عصِيْبُ

(١٥) وريْحان قلْبي كان حيْن أشُمُّهُ ومُؤْنِس قصْري كان حِيْن أغِيْبُ

(١٦) قلِيْلاً مِن الأيّامِ لمْ يرْوِ ناظِري بها مِنْهُ حتّى أعْلقتْهُ شعُوبُ

(١٧) كظِلِّ سحابٍ لمْ يقُمْ غيْر ساعةٍ إلى أنْ أطاحتْهُ فطاح جنُوبُ

(١٨) أو الشّمْس لمّا مِنْ غمامٍ تحسّرتْ مساءً وقدْ ولّتْ وحان غرُوْبُ

(١٩) كأنّي بهِ إذْ كُنْتُ فِي النّومِ حالِمٌ نفى لذّة الأحْلامِ عنْهُ هُبُوبُ

(٢٠) فلسْتُ خُطوْب الدّهْر أحْفلُ بعْدهُ ولو كان ما مِنْهُ الوليْدُ يشِيْبُ

(٢١) ولا لِي شيْءٌ عنْهُ ما عِشْتُ لذّةٌ ولوْ نِلْتُ ما هبّتْ عليْهِ هُبُوبُ

(٢٢) وكان نصِيْبُ العيْن فِي كلِّ لذّةٍ فأضْحى وما لِلعيْن مِنْهُ نصِيْبُ

(٢٣) وكان وقدْ آزى الرِّجال بعقْلِهِ فإنْ قالَ قوْلاً قال وهْو مُصِيْبُ

(٢٤) بما تتهاداهُ الرّكابُ لِحُسْنِهِ ويفْحمُ مِنْهُ الكهْلُ وهْو أريْبُ

(٢٥) وكانتْ يدِي ملأى بهِ ثُمّ أصْبحْتُ بعدْل إلهي وهْي مِنْهُ سلِيْبُ

(٢٦) وكُنْتُ بهِ فِي النّائباتِ إذا عرتْ وظهْرِي مُمْتدُّ القناةِ صلِيْبُ

(٢٧) فأصْبحْتُ محْنِيًّا كئِيْبًا كأنّني علىّ لِمنْ ألْقى الغداة نُصُوبُ

(٢٨) بحال الّذي يجْتاحُهُ السّيْلُ بغْتةً فيفْتقِدُ الأدْنيْن وهْو حريْبُ

(٢٩) يُقلّبُ كفّيْهِ هناك وقلْبُهُ هواءٌ وحِيْدًا ما لديْهِ غُرُوبُ

(٣٠) يُنادِي بأسْماءِ الأحِبّةِ هاتِفًا وما فِيْهِمُو للْهاتِفين مُجِيْبُ

(٣١) جمعتُ أطِبّاء العِراق فلمْ يُصِبْ دواءك مِنْهُمْ فِي البلادِ طبِيْبُ

(٣٢) ولمْ يمْلِكِ الآسُون دفْعًا لِمُهْجِهِ عليْها لأشْراكِ المنُون رقِيْبُ

(٣٣) سأبْكِيْك ما أبْقتْ دُمُوعِي والبُكا بعيْنيّ ماءً يا بُنيّ يُجِيْبُ

(٣٤) وما لاح نجْمٌ أوْ تغنّتْ حمامة أو اخْضرّ فِي فرْعِ الأراكِ قضِيْبُ

(٣٥) وأضْمِرُ وإنْ أنْقدْتُ دمْعِي لوْعة عليْك لها تحْت الضُّلُوع وجِيْبُ

(٣٦) حياتِي وما كانتْ حياتِي فإنْ أمُتْ ثويْتُ وفِي قلْبي عليْك ذُنُوبُ

---

١ - الإكمال في رفع الارتياب على المؤتلف والمختلف في الأسماء والكنى والأنساب، ابن ماكولا ( أبو نصر علي بن هبة الله ت٤٤٧هـ)، ، جـ١، ص٥١٨

٢ - يُنظر: أشعار أولاد الخلفاء، الصولي، ص١٨. سير أعلام النبلاء، الذهبي، جـ١٠، ص٥٦١. النجوم الزاهرة، ابن تغري بردي، جـ٢، ص٢٩٣. البداية والنهاية، ابن كثير، جـ١٠، ص٢٩٢.

(٣٧) يـــعِزُّ علـــيّ أنْ تنالـــك ذرّةٌ يمسُّـك مِنْهـا فِـي الممرِّ دبيْـبُ

(٣٨) ومـا زال إشْـفاقِي علـيْك عشِـيّة حـواك بهـا بعْـد النّعِـيْم قلِيْـبُ

(٣٩) ومـا زال إشْـفاقِي علـيْك عشِـيّة وسـادك فِيْهـا جنْـدلٌ وجُنُـوبُ

(٤٠) فمـا لِـي إلـا المـوْتُ بعدك راحـة وليْس لنـا فِي العيْش بعْدك طِيْبُ

(٤١) قصمْت جنـاحِي بعْدما هدّ منْكبِي أخُـوْك ورأسِي قـدْ عـلاهُ مشِـيْبُ

(٤٢) فأصْبحْتُ فِـي الهلاكِ إلا حشاشـة تُـذابُ بنـار الشّـوْق فهْـي تـذُوْبُ

(٤٣) تـولّيْتُـما فِـي حِجّـةٍ فـتركْتُما صـدًى يتولّـى تـأرةً ويئُـوبُ

(٤٤) ولا رُزْء إلـا دُوْن رُزْئِـك رُزْوُهُ ولـوْ فُتّـتتْ حُزْنًـا علـيْك قُلـوبُ

(٤٥) وإنّـي وإنْ قـدّمْت قبْلِـي لعـالِمٌ بـأنّـي وإنْ أبْطـأتْ مِنْـك قرِيْـبُ

(٤٦) وإنّ صـباحًا نلْتقِـي فِـي مسـائِهِ صـباحٌ إلـى قلْبِـي الغُـداة حبِيْـبُ

(٤٧) وعسى الذي أهْـدى ليُوسُف أهلـهُ وأعـزّهُ فِـي السِّجن وهو غـرِيْبُ

(٤٨) أنْ يسْتجِـيْب لنـا فيجْمـع شمْـلنا فـاللهُ ربُّ العالمِـيْن قـرِيبُ[1]

**مناسبةُ النصِّ وآراءُ النقادِ فيه:**

نظـرًا لصـياغة المرثيّـة الفريـدة، وموضـوعها الإنسانيِّ المؤثّر وأسلوبها العذب الجميل؛ فقد كانت مثار إعجاب النقاد وعلماء اللغة، فها هو ذا المبرد يعلّق على هذه المرثية بقوله: " قال إبراهيم بن المهدي يرثي ابنًا له أصيب به بالبصرة وهو واليها، وكان فيما يؤثر عنه يستحق أنْ يُرثى وأنْ يُوصف، وشعرهُ هذا يستحق، وأن يُبكِي القلوب، ويستنزل الدّموع، بحسن لفظه، وصحّة معناه وشرف قائله، وأنّه إذا سُمِع علم أنّه عن نية صادقة "[2].

لعلـى لا أغـالى إذا قلـت بأنّـه لـيس فـي مراثـي الشّـعراء لأفـلاذ أكبـادهم قصـيدة أشـد وقعًـا فـي الـنّفس، وإثارة للدّمع من مرثيّة إبراهيم بن المهديِّ العباسيِّ[3].

والجدير بالذّكر أنّ مرثيّة إبراهيم بن المهدي قد بلغت حظًا وافرًا من التّعبير الجيد عن حزن النّفس وحسرتها، وألمها القاصم، حتى أعْدانا بشعوره الأليم الآسي، ولمسنا صدقه الفني خلف ألفاظه وتراكيبه التي توسّل بها لإبراز لوعة فقده، كما لمسنا هذا الصِّدق من خلال صوره الشّعرية البديعة التي أعانته في تصوير تجربة المحنة والفقد التي يجابهها، مما يؤكّد ما يذهبُ إليه الأستاذ إبراهيم العريض، حيث يرى أنّه " كلّما كان العنصرُ الشّخصيُّ في المرثيّة أكثر بروزًا، كان وقعها في النّفس أعظم وأشد "[4].

**الفصلُ الأوّلُ: قضايا الشّكلِ في مرثيّةِ إبراهيم بن المهديِّ**

**المبحثُ الأوّلُ: الألفاظُ وظواهر التراكيبُ في المرثية.**

لكل فنان أدواته المميِّزة التي تساعد في إبداعه الفنيِّ؛ حتى يتسنّى له إخراجه في أبهى صورة وأجمل حلّة، فالرّسام مادته الألوان والحجر، والموسيقي مادته الأصوات، والشّاعر مادته الكلمات، " بيد أنّ الطبيعة الماديّة في اللغة تختلف عمّا سواها من الفنون الأخرى، فاللون أو الحجر أو ما أشبههما يظلُّ خاملًا من النّاحية الاجتماعيّة؛ حتى يقع في يد الفنان، وهو حتى هذه اللحظة لا شأن له بعملية معرفة الواقع، صحيح أنّ كلاً من هذه المواد يتمتّع بأيِّ عمليّات أيديولوجيّة أو اجتماعيّة، أمّا اللغة في هذا المقام فتمثّل مادةً من نوع خاص، وتتميّز بفاعليّة اجتماعيّة عالية حتى من قبل أنْ تطولها يدُ الفنان"[5].

---

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، جمع وتحقيق د. محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص١٠٣- ١١٢.

٢ - التّعازي والمراثي والمواعظ والوصايا، المبرد، تحقيق محمد الديباجي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٥٤.

٣ - إبراهيم بن محمد المهدي بن عبد الله المنصور، أبو إسحاق، ولد سنة ١٦٢هـ، ولاه أخوه هارون الرشيد إمرة دمشق، وعندما احتدم الخلاف بين الأمين والمأمون انتهز إبراهيم بن المهدي الفرصة، فأخذ يدعو لنفسه، ولما استتب الأمر للمأمون سجنه، ثم عفا عنه، وليس في أولاد الخلفاء أفصح منه لسانا، ولا أجود منه شعرا. انظر: الأعلام للزركلي، جـ١، ص٥٦.

٤ - جولة في الشعر العربي المعاصر، إبراهيم العريض، ضمن كتاب" نظرات جديدة في الفن الشعري"، الكويت، ١٩٧٤م، ص٤٠٥.

٥ - تحليل النص الشعري – مهاد نقدي، ترجمة د. محمد فتوح، الطبعة الأولى، جدة، النادي الأدبي بجدة، ١٤٢٠هـ، ص٤٨.

والجدير بالذّكر أنّ هذه الفاعليّة للغة قبل وجودها في الأدب هي وسيلة من وسائل التفاهم بين الناس، وما وُجد اللفظ المعجمي إلا ليدل على شيءٍ محددٍ لا يتخطاه إلى شيءٍ آخر، أمّا في الشعر فالأمر ليس كذلك؛ لأنّ الألفاظ يمكن أنْ تتجاوز معناها المعجمي إلى معانٍ أخرى أكثر اتّساعًا؛ ولذلك أصبح للشّعر لغته الخاصّة التي يتمُّ إبداعها على أساس اللغة المعجميّة، ولكنّها غير مساوية لها؛ ولذا فهي في تطورٍ ونموٍ مستمرٍ مع كل مبدع، وفي كلِّ إبداع.

**أولا: الألفاظُ في المرثيّة .**

في الدِّراسة النّقدية تكون البداية بالألفاظ والتّراكيب؛ لأنّها أوّل ما يواجه المتلقي في العمل الأدبيِّ، فالألفاظ هي البنية الأولى في بناء النص الأدبي، وهي الرسل التي تُبلّغُ المتلقي ما يريده المبدع؛ ولذا ينبغي على الأديب أنْ يختار ألفاظه وتراكيبه بدقة وعناية فائقة؛ حتى تُناسب معناه وتؤديه في أحسن صورة، كما قال عبد القاهر الجرجاني: " اعلم أنّ لكل نوع من المعنى نوعًا من اللفظ هو به أخصُّ وأولى، وضربا من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أجلى"[١].

وقد وضع النقاد مقاييس ومعايير تُقاسُ بها جودة اللفظة، ويتبين من خلالها مواضع جمالها من إلفتها وسهولتها ودقتها وإيحائها وملاءمتها للغرض الذي قيلت فيه.

وسوف أعرض في هذا المبحث– إن شاء الله – أهم السِّمات التى اتّصفت بها الألفاظ في مرثية إبراهيم بن المهدي لابنه، على النحو الآتي:

**(١)- وضوح الألفاظ وألفتها[٢] وسهولتها[٣] وجزالتها:**

لقد استهجن النقاد الغريب الوحشي من الألفاظ، وكرهوا الإتيان به في الأشعار، ومالوا لألفة الألفاظ وسهولتها؛ لما لها من دور كبير في نجاح العمل الأدبي واستمراره.

وشعر الرثاء تناسبه سهولة الألفاظ وألفتها، كما قال حازم القرطاجني" وأمّا الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل مبكي المعاني مثيرا للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة"[٤]. وبذلك" تكون استجابة السامع للشاعر سريعة لا يحول بينهما أن تكون الكلمة غير واضحة المعنى، تحتاج إلى بحث وتنقيب؛ ليفهم السامع ماذا يريد الشاعر أن يقول"[٥].

ومن خلال النظر والتأمل في هذه القصيدة، نجد أن ألفاظها سهلة واضحة مألوفة، وهي السمة الغالبة عليها، ومن أمثلة الوضوح قول إبراهيم بن المهدي:

**وريْحان قلْبي كان حيْن أشُمُّهُ ومُؤْنِس قصْري كان حِيْن أغِيْبُ**
**قلِيْلاً مِن الأيّام لمْ يرْوِ ناظِري بها مِثْلهُ حتّى أعْلقتْهُ شعُوبُ**
**كظِلِّ سحابٍ لمْ يقُمْ غيْر ساعةٍ إلى أنْ أطاحتْهُ فطاح جنُوبُ[٦]**

فألفاظ هذا الرثاء كأنها تصلح أن تكون شاهدًا للوضوح، فهي واضحة المعنى وضوحًا لا يترك مجالا لسائل عن معانيها، فعبّرت عن المعنى المراد في صورة قريبة من القارئ، فلم يقدم شاعرنا على استخدام ألفاظ

١ - الرسالة الشّافية ( ضمن كتاب دلائل الإعجاز)، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، ص٥٧٥.

٢ - ألفة الألفاظ: هو: " أن تكون الكلمة اكتسبت القرب من النفوس والوضوح بما ألف الناس من استعمالها ". يُنظر: في النقد الأدبي عند العرب، د. محمد طاهر درويش، مكتبة الشباب، ١٩٧٦م، ص١٨٧.

٣ - سهولة الألفاظ: هو أن يكون " سمحًا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة ". يُنظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٧٤.

٤ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص٣٥١.

٥ - أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، نهضة مصر، الطبعة السادسة، ٢٠٠٤م، ص٤٥٨.

٦ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٦

غريبــة أو وحشــية؛ حتــى لا تقــف حجــر عثــرة بينــه والمتلقي، فجاءت في معظمها سلسة سهلة لا غموض فيها ولا تعقيد واتّسمت بالرقة والعذوبة.

**ومن الشواهد على الوضوح قوله:**

**فلسْتُ خُطوْب الدّهْر أحْفلُ بعْدهُ ولو كان ما مِنْهُ الوليْدُ يشِيْبُ**

**ولا لِي شيْءٌ عنْهُ ما عِشْتُ لذّةٌ ولوْ نِلتُ ما هبّتْ عليْهِ هُبُوبُ**

**وكان نصِيْبُ العيْنِ فِي كِلِّ لذّةٍ فأضْحى وما لِلعيْنِ مِنْهُ نصِيْبُ**[1]

فالألفاظ كلها تصلح لأن تكون شواهد للوضوح مثل: " خطوب، الوليد، يشيب، هبّت، هبوب، نصيب، أضحى"، وغيرها من الألفاظ السهلة المألوفة التى لا نجد فيها لفظة تدعونا للرجوع إلى معاجم اللغة والتنقيب عن معناها. وبالنظر والتأمل في ألفاظ الرثاء في المقاطع السابقة ألاحظ أنها كانت غاية في السهولة والألفة، والذي ساعد على ذلك دورانها حول معان حزينة مليئة بالفجيعة والفراق، ويتطلب ذلك ألفاظا مشتملة على البكاء والعويل.

وقد استخدم شاعرنا لغة بسيطة سهلة؛ لا يكاد القارئ يحتاج إلى استشارة المعاجم للوقوف على معانيها؛ فلا يغرب عليه معنى لفظ ، ولا يستغلق عليه تركيب. وانطلاقاً من أن شاعرنا في بكائه كان يعبر عن حالة نفسية واضحة بعيدة عن التعقيد، أو التأويل؛ فقد نأى عن التقعر والغريب، واختفت عنده الألفاظ الوحشية؛ ولم يشذ عن هذا الطابع في مرثيته! ، وهو ما اشترطه حازم القرطاجني في لغة الرثاء ضمن ما اشترط ثمة فقال: " ... وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة"[2] ، وقد جسّدت هاته الألفاظ البسيطة الواضحة الرعشات العميقة الصادرة من أغوار النفس تجسيداً كاملا غير منقوص .

والواقع أن لغة إبراهيم بن المهدي قد اقتربت من شائع الألفاظ التي كانت مألوفة في عصره انطلاقا من ذاتيته؛ فلم نجد فيما استخدمه لفظة متقعرة، أو وحشية؛ إنما وجدنا السيولة المتدفقة الزاخرة دونما ابتذال أو تهافت، محققا بذلك لأساليبه سلاسة وانسيابًا واضحين؛ الأمر الذي يؤكده باحث معاصر في قوله: " كلما بدت ذاتية الشاعر في قصيدته اقترب معجمها من تلك الألفاظ الشائعة التي تعبر عن العواطف المشتركة في حياة الناس"[3]، وربما يرجع هذا الميل إلى البساطة في اللغة الشعرية إلى أنه معنيٌ بأحاسيسه، وبالألفاظ التي تنقل تلك الأحاسيس بدقة وأمانة؛ دون أنْ تكون هاته الألفاظ بغرابتها وتقعرها عائقاً لذلك الأداء النفسي المطلوب الذي رامه .

وإلى جانب الوضوح فقد اهتم شاعرنا بجزالة الألفاظ وقوتها التى تُكسب الشعر فخامة وقوة، فيكون اللفظ " متينًا على عذوبته في الفم، ولذاذته في السمع"[4]. وهذه القدرة لا تأتي إلا لشاعر على ثقافة عالية واطلاع واسع على العربية وأساليبها، وشعر الرثاء يحتاج إلى مثل هذه الجزالة التي تساعد على التنفيس عن شحنات الحزن، وتفريغ آهات الألم مما يتطلب أصواتا قوية تتميز بصفات الجهر والشدة والاستعلاء والإطباق. وليس معنى الجزالة أن تكون اللفظة وحشية خشنة، وإنّما كما قال أبو هلال العسكري: " وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مُستكرهًا، ومتوعرا مُتقعرا"[5].

---

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٧.
٢ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ص ٣٥١

٣ - في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط ، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥، ص ٢١ . وينظر : في الشعر العباسي ؛ الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، ط ٢ ، القاهرة ١٩٨٠م، ص ٤١٥
٤ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، جـ١، ص١٨٥.
٥ - كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ص٦٧.

وهذا ما عمد إليه إبراهيم بن المهدي في مرثيته، مثل قوله:

**قصمْت جناحي بعْدما هدّ منْكبي أخُوكِ وراسِي قدْ علاهُ مشِيْبُ**

**فأصْبحْتُ فِي الهلاكِ إلا حشاشة تُذابُ بنار الشّوْق فهْي تذُوْبُ**[1]

انظر إلى التعابير التي استخدمها شاعرنا مثل: " قصمت جناحي" و" هدّ منكبي" و" حشاشة" و" تُذاب بنار الشّوق" و" الشوق" كلها ألفاظ غاية في الجزالة تُشعرنا بعظم المصيبة وهولها على نفس شاعرنا، والتي تضطلع بنقل إحساسه الفاجع، وتصور محنته وفجيعته خير تصوير، صادرة عن وجدان قاتم حزين؛ مما يجعلنا نحكم على هذه الالفاظ بالشاعرية والدّقة في التصوير" فالكلمة تصبح شاعرة حين توفق في التّعبير عن إحساس الشاعر، وتلائم السِّياق، وتتفاعل مع غيرها من الالفاظ "[2]. ومن ثمّ يمكن القول إنّ شاعرنا قد أجاد في اختياره للتعبير عن شعوره بألفاظ تتسم بالقوة والفخامة، ولا ضير في ذلك فرثائه لابنه يستحق مثل هذا البكاء بألفاظ رنانة فخمة قوية.

**(٢)- دقة الألفاظِ وإيحاؤها.**

لدقة الألفاظ وإيحائها أثرٌ كبيرٌ في العمل الأدبي، وهي من أهم جوانب دراسة الألفاظ، ومعنى الدقة" أن يختار الشاعر من الكلمات أدقها في أداء المعنى الذي يجول في نفسه، فقد تتقارب الكلمات من حيث المعنى، ولكنّ بعضها أدلُّ على إحساس الشاعر من بعض، والشاعر الموفّق هو الذي يهتدي إلى الكلمة التى تكون شديدة الإبانة عمّا يُريد؛ لأنّ التمييز بين الألفاظ شديد"[3]. وهكذا تكمن البراعة عند الشاعر حينما تكون الفرصة متاحة أمامه لاختيار كلمة مناسبة في السياق من بين مترادفات كلها تؤدي المعنى، لكن اللفظة التى وقع عليها اختياره كانت أنسبها في التعبير عن المعنى المراد؛ " لأنّ في مقام إثارة الانفعالات، وبهذه الألفاظ يجذب أنظار سامعيه"[4].

وهذه السمة نلمسها عند شاعرنا، فقد وُفّق في اختيار الألفاظ الدقيقة للدلالة على ما يختلج في صدره من معان حول رثاء ابنه، كما في قوله:

**نأى آخِر الأيّام عنْك حبيْبُ فلِلعيْن سحٌّ دائِمٌ وغُرُوبُ**[5]

فكلمة " نأى" غاية في الدقة، حيث أراد الشاعر استهلال قصيدته بالفعل " نأى"، الذى يحمل دلالة البعد والهجر والفراق؛ ومن ثم يدل دلالة واضحة على معاني الأسى والحزن، وقد جاء هذا الفعل بصيغة الماضي، بما يحمله من معاني التحقق والتأكيد على مصاب الشاعر .

**وقول شاعرنا أيضا:**

**كظِلِّ سحابٍ لمْ يقُمْ غيْر ساعةٍ إلى أنْ أطاحتْهُ فطاح جنُوبُ**[6]

فكلمة" أطاحته" جاءت دقيقة في التعبير عن شدة حزن الشاعر، بما تحمله هذه اللفظة معان الغدر والمفاجأة، حيث أطاح القدر بابنه واغتاله فجأة؛ ومن ثم فقد جاءت اللفظة مناسبة للمعنى ودالة على دقة الشاعر في تعبيره عن لوعة فقده ومرارته وفجيعته وإحساسه المُرِّ.

**وقول شاعرنا كذلك:**

**فأصْبحْتُ محْنِيًّا كئِيْبًا كأنّني عليّ لِمنْ ألقى الغداة نُضُوبُ**[7]

فالشاعر كان دقيقا في التعبير عن حالته النفسية، وتصويرها من خلال ألفاظ دقيقة أدّت المعنى المراد، كقوله" كئيبًا" التى تدل على حالته النفسية الكئيبة، فقلبه أصبح موقدًا للأحزان والآهات. ودلّل عليها بقوله" حشاشة"، للدلالة على ما لاقاه من أحزان، وعظم ما تجرعه من مرارة اليأس.

---

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١.
٢ - الشعر العربي المعاصر- روائعه ومدخل لقراءته، د. الطّاهر أحمد مكي، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٧٧.
٣ - أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، ص٤٥٢.
٤ - النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، الطبعة الثامنة، ٢٠٠٩م، ص١١٧.
٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣
٦ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٦
٧ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٨

وأمّا إيحاء الكلمة فهو" أن تُثير في النفس معاني كثيرة تُحيطُ به غير مدلوله اللغوي"[١]. ومن ثمّ " يجب أنْ تكون الكلمة من الدِّقة؛ بحيث تكون صدى صادقًا لما تحكي من صوت أو تؤدي من معنى"[٢]. " فاللغة العربية مليئة بالألفاظ التي تُنِمُّ فيها الأصوات عن المعاني"[٣]. وقد امتلأ شعر الرِّثاء عند إبراهيم بن المهدي بالكلمات الموحية، كقول شاعرنا:

**قصمْت جناحِي بعْدما هدّ مَنْكبي أخُوكِ وراسِي قدْ علاهُ مشِيْبُ**[٤]

فقوله" قصمت" جاءت دقيقةً في التّعبير عن هول المصيبة وعظمها، موحية بشدة النّكبة التي حلّت بشاعرنا، ولا يخفى ما في كلمة" هدّ " من دلالاتٍ تُثري المعنى وتُغنيه، فضلًا عن أنّ التّضعيف في كلمة" هدّ" يوحي بقوة الفعل؛ ومن ثمّ فقد جاءت هذه الكلمات دقيقة موحية في وصف حالته الحزينة، موحية بالقهر والأسى الذي يعانيه شاعرنا.

وبعد هذا العرض لأهم المقاييس والمعايير النقدية التي تُقاس بها جودة اللفظة في الشعر الرِّثائي عند شاعرنا، لا بدّ من البحث والتّنقيب عن أهمِّ الكلمات التي تكرّرت أكثر من غيرها، وكان لها دورٌ كبيرٌ في ترجمة الواقع الحزين عند شاعرنا، فلكل غرضٍ شعريٍّ ألفاظٌ خاصةٌ به تتكرّر أكثر من غيرها، فالمعجمُ الغزليُّ له ألفاظهُ، والمعجم الفخريُّ له ألفاظه، والمعجم الرِّثائيُّ له ألفاظه؛ ومن هنا تكمن أهمية دراسة المعجم الشعريِّ في كلِّ موضوع، فهو يسهم في تحديد هُوية النّص كما يرى د. محمد مفتاح " فإذا ما وجدنا نصًا بين أيدينا، ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإنّ مُرشدنا إلى تلك الهُوية هو المعجم، بناءً على التّسليم بأنّ لكلِّ خطاب معجمه الخاص، إذْ للشِّعر الصُّوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه، ... فالمعجم لهذا وسيلة للتّمييز بين أنواع الخطاب، وبين لغة الشُّعراء والعصر"[٥].

**(٣)- المعجم التّعبيري في المرثية .**

الناظر لأيِّ معجم شعري، يتّضح له اعتماد هذا المعجم على مجموعة من المفردات، فالكلمة هي الرُّكن الأساسيِّ لتكوين المعجم الشعريِّ، " فالقصيدة من حيث هي عملٌ فنيٌّ ليست إلاّ تشكيلًا خاصًا لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيلٌ خاصٌّ؛ لأنّ كل عبارة لغوية ، سواء أكانت شعريّة أم غير شعرية تُعدُّ تشكيلًا لمجموعة من الألفاظ ، لكنّ خصوصيّة التّشكيل هي التي تجعل للتّعبير الشِّعري طابعه المميز"[٦].

ويتوقّف نجاح المعجم الشعريِّ على ما تحتويه الألفاظ من طاقات كافيه: " فمهمة الشّاعر هي تعرية اللغة، واكتشاف القيمة التّعبيرية في كلِّ أجزائها التي تغطيها عادات الاستعمال اليوميِّ ، وإبراز العناصر الجماليّة حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها "[٧].

وتجدر الإشارة إلى أنّني قد قسّمت المعجم الشعريّ في مرثية إبراهيم بن المهدي إلي حقول دلاليّة رئيسيّة، كل حقل من هذه الحقول يضمُّ أبرز الألفاظ التي تتصل به، وتندرج تحت معناه، وهي كالآتي :

**(أ)- ألفاظ تصوِّر الحزن، ووسائله، ودلالاته، ومنها:" سحٌّ، كئيب، أطاحته، تحسّرت، سليب، النائبات، سأبكيك، دموعي، البُكا، الضلوع، قصمت، هدّ، الهلاك، الشّوق، رزء، السجن، غريب" .**

١ - اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د. منصور عبد الرحمن، دار العلم للطباعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م، ص١١٣.
٢ - الأسلوب، أحمد الشّايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م، ص١٠٥.
٣ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، القاهرة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، ص١٣٣.
٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١.
٥ - تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦م، ص٨٥.
٦- د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص ٤٩
٧- د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو الأنجلو المصرية ، ١٩٨٠م ،ص ٣٩٩

لكل موضوع ألفاظه التي تناسبه، وبما أنّ الجو العام في هذه القصيدة هو الحزن، فمن البديهي أنْ تأتي مرادفاتها وما يشتق منها، ومن النّماذج التى اشتملت على هذه الألفاظ قول شاعرنا:

**دعثـةُ نـوًى لا يُرتـجى أوْبـةً لـها  فقلْـبُكَ مسْـلُوبٌ وأنـت كئِـيْبُ**[1]

وقوله:

**سـأبْكِيْكَ مـا أبْقـتْ دُمُـوعِي والبُكـا  بعيْنـيّ مـاءً يـا بُنـيّ يُجِـيْبُ**[2]

وقوله:

**ولا رُزْءَ إلّـا دُوْنَ رُزْئِـكَ رُزْؤُهُ  ولـوْ فُتِّـتتْ حُزْنًـا علـيْكَ قُلـوبُ**[3]

وهكذا استطاع شاعرنا نقل صورة واضحة عن حزنه عن فقد ابنه.

**(ب)- ألفاظ الموت، ومرادفاتها ومشتقاتها.**

يُعدُّ الموت داعمًا أساسيًّا للمعجم الرثائيِّ، ويحتل مرتبةً مهمةً في المعجم الشّعري في هذه المرثيّة، ومن أبرز مفرداته: " **الموت، المنون، أمت، يفنى، يبلى، الفناء، خطوب، الهلاك، حشاشة، الطعان، غروب، يشيب**". ومن النماذج على ذلك قول شاعرنا:

**فمـا لِـي إلّـا المـوْتُ بعـدك راحـةٌ  ولـيْس لنـا فِي الْعيْش بعْـدك طِيْبُ**[4]

وقوله:

**ولـمْ يمْلِـكِ الآسُـون دفْعًـا لِمُهْجـهِ  عليْهـا لأشْـراكِ المنُـون رقـيْبُ**[5]

ولقد استطاع شاعرنا نقل صورة النّكبة التى ألمّت به من خلال هذه الألفاظ المأسوية، وتلك العبارات المبكية التي بيّنت الوضع الرهيب الذي عاشه شاعرنا بعد فقد ابنه؛ ومن ثمّ يمكن القول إنّ شاعرنا قد أجاد في اختيار ألفاظه البكائيّة التى رثى بها ولده.

**(ج)- ألفاظ تؤدي معنى التّناء والعزاء.**

بعد أنْ تنفعل عاطفة الشّاعر مع الموقف الحزين، وتستغرق في ذلك المقام بعبارات شجيّةٍ حزينةٍ؛ تأتي بعدها مرحلةٌ جديدةٌ تعود فيها النّفس إلى العقل، وترجع إلى رشدها، فتتأمل الماضي الزّاهر، وذكرياته الجميلة ومآثره؛ فتكون محمّلة بالتّناء والدُّعاء والعزاء، ويتخيّر الشّاعر حينئذ الألفاظ التي تعبِّر عن حزنه، وتنقل آهاته وتُصوِّر انفعالاته، وما يحسُّ به تجاه المصيبة التى تعرّض لها. ومن الألفاظ الدّالة على التّناء والعزاء: " **حبيب، طيب، ذكره، كالدُّر، كالصّقر، كالرُّمح، زين الفناء، بعقله، بحمد إلهي، رب العالمين، قريب**".

**كما في قوله:**

**أنْ يسْتجِـيْب لنـا فيجْمـع شمْـلنا  فـاللهُ ربُّ العـالمِيْن قـريبُ**[6]

**وقوله:**

**نـأى آخِـر الأيّـام عـنْك حبـيْبُ  فلِلعـيْن سـحٌّ دائِـمٌ وغُـرُوبُ**[7]

والملاحظ أنّ ألفاظ التّناء والعزاء تعدُّ قليلةً، إذا ما قُورنت بألفاظ الحزن والموت، كما أنّ الحزن والعزاء في مرثيّة إبراهيم المهدي جعلاه يتأمّل تقلُّبات الزّمان وصروف الدّهر؛ مما شكّل لديه ألفاظًا زمانيّةً، مثل: " **الأيّام، غروب، الزّمان، أيّام، الدّهر، صباحا، مساءً**". ومن أبرز النّماذج على ذلك قول شاعرنا:

**تبـدّل دارًا غـيْر داري وجِيْرةً  سِواي وأحْداثُ الزّمـان تنُوبُ**[8]

وقوله :

**أقـام بهـا مُسْتوطِـنًا غـيْر أنّـهُ  على طُولِ أيّـام المُـقام غرِيـبُ**[9]

ومـن ثـمّ يمكـن القـول إنّ شـاعرنا قـد أجـاد فـي استخدامه لهذه الألفاظ؛ التي بيّنت تقلبات الزّمن والأيّام التى عاشها، فكانت مناسبة لوصف ما مرّ به من أحداثٍ

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣.
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١
٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١
٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩
٦ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١.
٧ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣
٨ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤
٩ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤

بائسةٍ، صوّرت التّغيُّراتِ الجسام الّتي أفضى إليها شاعرنا بعد نكبته.

**(د)- ألفاظ تصور الطبيعة مساعدا في المشاركة والمواساة**، ومنها: " **نجم، حمامة، فرع الآراك، قضيب، الدُّر، الغُصن، الصّقر، ريحان، الشّمس، غمام**،...". ومن ذلك قوله:

**وريْحان قلْبي كان حيْن أشُمُّهُ ومُؤْنِس قصْري كان حِيْن أغِيْبُ**[1]

**كظِلِّ سحابٍ لمْ يقُمْ غيْر ساعةٍ إلى أنْ أطاحتْهُ فطاح جنُوبُ**

**أوالشّمْس لمّا مِنْ غمامٍ تحسّرتْ مساءً وقدْ ولتْ وحان غرُوْبُ**[2]

وقد نجح شاعرنا في توظيف ألفاظ الطبيعة؛ للتعبير عن الدّلالات المقصودة؛ مما جعلها تؤدّي آثارها المنوطة بها. هذه أبرز الحقول الدّلاليّة التي شكّل الشّاعر بها مرثيته، فضلًا عن أنّ هذه المفردات فيها الدّقة، الوضوح، قوة الدّلالة، وقد استطاع شاعرنا أنْ يتعامل معها تعاملًا فنيًّا عبر التّراكيب والعبارات التي شكّلها من هذه الألفاظ؛ حتى يخرج بها من اللغة العاديّة إلى اللغة الشّاعرة، فابتعد بعضها عن الدّلالة المعجميّة إلى الدلالة الفنية.

ومن ثمّ فقد أملت الحضارةُ العباسيّة مجموعةً من الألفاظ تتعلّق بالحياة الاجتماعيّة والصحيّة، ومن ذلك " أشمُّه"، " مؤنس قصر"، فضلًا عنْ أنّ الحضارة العباسيّة بما فيها من طبيعة متحضرة قد أدخلت جمالياتِها في نسيج شعر شاعرنا، وهو يتحدث عن الموت، فأكسبته ألفاظًا لم تكن موجودةً في الشّعر الجاهليِّ، وإنْ كانت موجودةً بقلّة في الشّعر الأمويِّ، كما أكسبته رقةً وشفافيّةً.

وفيما سبق رد على أحد الباحثين الذي يرى استمرار لغة الشّعر الجاهليِّ حتى العصر العباسيِّ، يقول: " إنّ اللغة الجاهليّة – لصفاتها واكتمالها الفنيِّ- قد فرضت نفسها على لغة الشّعر والنّثر في عصور العربيّة المختلفة منذ العصر الإسلامي إلى العصور العباسيّة المختلفة"[3].

ولو صحّ ما قاله د. إبراهيم عبد الرحمن؛ لاتُّهمت اللغة بالجمود والعقم، فاللغة كائنٌ حيٌّ يتطوّر ويتغيّر ويتأثّر، وليس أدلُّ على ذلك ما لاحظناه من ألفاظ أفرزتها الحضارة العباسيّة والحياة الاجتماعيّة والناحية الصحيّة. ويؤكد هذا ما قاله الجرجاني عن التّطور الذي حدث للألفاظ نتيجة للدين الإسلاميِّ، وما حلّ من حضارات في مختلف العصور، يقول: " فلمّا ضرب الإسلام بجيرانه، واتّسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التّأدب والتّظرف؛ اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كلِّ شيءٍ ذي أسماء اختاروا أحسنها سمعًا، وألطفها من القلب موقعًا... "[4].

**ثانيًا: ظواهرُ التّراكيبِ في المرثيّة .**

تمثّلُ الكلمة المفردة البنية الأساسيّة للتعبير في اللغة العربية، وتظهر قيمتها بعد انضمامها إلى غيرها، وبذلك نكون قد دخلنا إلى عالم الشّعر والإبداع في الخطاب الأدبيِّ، فـ " إذا كان جمال الكلمة في تآلف حروفها، كأنّها في مجموعة حرف واحد؛ فإنّ جمال البيت الشّعري في تآلف كلماته كأنّها كلمة واحدة"[5]. ويتحقّق الجمال في الصّياغة، والإبداع في التّركيب باكتمال عبقرية الشّاعر، وتألقه في الوصول إلى التّركيب المناسب الذي يساعد على إنتاج ما يُريد من دلالات.

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٦
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٧

٣ - الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبد الرحمن: ، مكتبة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٩٧
٤ - الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت، ص١٨.
٥ - في ميزان النقد الأدبي، د. طه مصطفى أبو كريشة، مطبعة المليجي، القاهرة، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م، ص٢٥.

وكما وضع النُّقاد ضوابط وأسسًا يتبيّن من خلالها اللفظ الحسن من الرّديء، فقد وضعوا ضوابط للتّراكيب نستطيع من خلالها الحكم على الكلام جودة ورداءة، وقد تنوّعت تراكيب رثاء شاعرنا لابنه، واتّسمت بعدة سمات، منها: الوضوح والسُّهولة وحسن التّأليف، والدِّقة والإيحاء، والتّكرار، وفيما يأتي عرض لهذه السِّمات.

**(١)- الوضوحُ والسُّهولةُ وحسنُ التّأليفِ.**

وهذه الصِّفة ملازمة لشاعرنا في رثاء ابنه، ومعنى الوضوح " أن يكون الكلام ظاهر الدّلالة على المعنى المُراد، وذلك شرط أساسيٌّ للكلام البليغ المُؤثّر؛ لأنّه بوضوحه يستطيع أن يصل إلى القلب في سرعة وسهولة، ويكون الكلام واضحًا إذا كُوِّن من مفردات دقيقة في معناها، ثُمّ رُكّب بعضها بجوار بعض تركيبًا ترضى عنه قواعد النحو رضًا كاملا، ولم يشتد اتصال بعضه ببعض اشتدادا وثيقًا، ولم يطل الفصل بين أركان جملة، بأن ينأى الخبر عن المبتدأ مثلا، وجواب الشرط عن فعله، أو أن تكثر قيود الفعل قبل أن يأتي فاعله، فإذا فُقِد شرط من ذلك خفى المعنى، ولم يتضح المراد بالكلام، واتّسمت العبارة بالتّعقيد والمعاظلة"[١].

وأمّا حُسن التّأليف فهو " أن تتآخى الكلمات في الجمل، وتبتعد عن التّنافر فيما بينها؛ ليسهل بذلك نُطْقها، ويحمد في السّمع وقعها"[٢]. وقد اتّسمت تراكيب شاعرنا في مرثيته بالوضوح وحسن التّأليف، والأمثلة على ذلك كثيرة، ومنها قوله:

**ومـا لاح نجْـمٌ أوْ تغنّتْ حمامـةٌ  أو اخْضرّ فِي فـرْعِ الأراكِ قضِـيْبُ**[٣]

فتراكيبه واضحة سهلة خالية ممّا يُعقِّدُ معناها تكشف عنه دون عناء، اقرأ معي قوله : " ما لاح نجم، أو تغنّت حمامة، اخضرّ في فرع الآراك قضيب"، نلحظ سهولة كل عبارة منها ووضوح معناها وبعدها عن كل ما هو مخل بحسن تأليفها. وهذه السهولة في التراكيب سمة غالبة في رثاء إبراهيم بن المهدي، كقوله أيضا:

**وريْحان قلْبي كان حيْن أشُمُّهُ  ومُؤْنِس قصْري كان حِيْن أغِيْبُ**[٤]

وهذه العبارات التي اختارها شاعرنا جزلة قوية أتت مناسبة للمعاني التي أرادها كـ " وريحان قلبي، كان حين أشمُّه، ومؤنس قصري، كان حين أغيب" فكلها تبدو متسمة بالقوة والفخامة والجزالة، ولم تخرج في تركيبها ومتانتها عن الوضوح، فكانت تتميّز بصلابة المتن بعيدة عن الغرابة والوحشيّة، وليس فيها عُسر بالنُّطق؛ مما جعلها قريبة المعنى واضحة المقصد، وليس بغريب مثل هذه الألفاظ الجزلة من إبراهيم بن المهدي، فقد كان أميرا فصيحًا مفوّهًا بارعًا في الأدب.

**(٢)- الدِّقة والإيحاءُ:**

حرص شاعرنا في رثاء ابنه على الدقة والإيحاء في تراكيبه، فهي تخدم المعنى وتزيده ثراءً، وتصل به إلى جمال المُتلقي فتترك في نفسه أثرا جميلا، فيتذوقه ويبحث عن مواطن الإجادة فيه، وقد وُفّق شاعرنا في اختياره لتراكيب دقيقة موحية تدلُّ على ما يريده من معانٍ، كقوله :

**وكانتْ يدِي ملأى بهِ ثُمّ أصْبحْتُ  بعدْلِ إلهِي وهْي مِثْـهُ سلِيْبُ**[٥]

فتعبيره بهذا التركيب " يدي ملأى به" دقيق يُوحي بشدة تعلق شاعرنا بابنه، وأنّه كان بمثابة السّند الذي يتّكئ عليه في حياته، ثم استخدامه الطباق في: (ملأى، سليب) يُوحي بعظم الفقد ولوعته، فقد سلب القدر منه فلذة كبده.

وقوله أيضا:

**يـعِزُّ علـيّ أنْ تنالـك ذرّةٌ  يمسُّك مِنْها فِي الممرِّ دبيْبُ**[٦]

---

١ - أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، نهضة مصر، الطبعة السادسة، ٢٠٠٤م، ص٤٧٢.
٢ - في النقد الأدبي عند العرب، د. محمد طاهر درويش، مكتبة الشّباب، ١٩٧٦م، ص١٩٥.
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٠.
٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ، ص١٠٦
٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٨
٦ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٠

فتراكيب الشاعر دقيقة موحية كـ " تنالك ذرة" ، " في الممر دبيب"، فقد أبدع شاعرنا في وصف حالته النفسية الحزينة على فراق ابنه، الذي جعله يعيش في حالة ذهول من شدة الصدمة على فراقه.

**(٣)- التّكرار:**

من الظّواهر الأسلوبية المشتركة بين الألفاظ والتّراكيب ظاهرة التّكرار، وهو" إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعْنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنًا في كل تكرار، فالتّكرار يُسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيِّمة تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه"[١].

ولذلك كان للتكرار علاقة كبيرة بغرض الرثاء، فابن رشيق يرى أنّ " أولى ما تكرّر فيه الكلام باب الرِّثاء؛ لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التمس من الشّعر وُجِد"[٢]. ولقد عدّ النقاد " تكرار الكلمة الواحدة في البيت الواحد والكلام على وجهين: حسن، ومعيب، وقالوا إنّه لا يصح للشاعر أن يُكرِّر اسما إلا على جهة التّشويق والاستغراب، إذا كان في تغزل ونسيب، أو على سبيل التّقرير، أو على جهة الوعيد والتّهديد، أو على وجه التّوجع إن كان رثاءً وتأبينًا"[٣].

ولذا فقد يتوالى التّكرار في هذه المرثية، وأصبح سمة ملحوظة في بائية إبراهيم بن المهدي، وقد لاحظت أنّ شاعرنا قد اهتمّ بالتّكرار، فأحيانا يكرِّر كلمة، وأخرى يُكرِّر عبارة كاملة في انسجام رائع يوضح المعنى ويرسم الصُّورة التي يُريدها الشاعر، ويمكن تقسيم التّكرار في هذه المرثية إلى ما يلي:

**(١)- تكرار الحرف .**

يسهم تكرار الحرف في نسج النص، متجاوزا دوره الصوتي إلى درجة يتعدى فيها الحالة الموسيقية أو جرس القصيدة؛ ليدخل في بنيتها، وربط الجمل فيما بينها، أي يكون لتكرار الحرف دور بنيوي يتعدى الحالة الموسيقية ليدخل في تركيبها[٤]. كما أنّ " لتكرير الحرف الحرف في الكلمة ميزة سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها"[٥]. ومن الامثلة الامثلة الدالة على تكرار الحرف في المرثية قول شاعرنا:

**فلسْتُ خُطوْبَ الدّهْرِ أحْفلُ بعْدهُ ولو كان ما مِنْهُ الوليْدُ يشِيْبُ**

**ولا لِي شيْءٌ عنْهُ ما عِشْتُ لذّةٌ ولوْ نِلْتُ ما هبَتْ عليْهِ هُبُوبُ**

**وكان نصِيْبُ العيْنِ فِي كِلِّ لذّةٍ فأضْحى وما لِلعيْنِ مِنْهُ نصِيْبُ**

**وكان وقدْ آزى الرِّجال بعقْلِهِ فإنْ قالَ قوْلاً قال وهْو مُصِيْبُ**

**بما تتهاداهُ الرِّكابُ لِحُسْنِهِ ويفْحمُ مِنْهُ الكهْلُ وهْو أرِيْبُ**

**وكانتْ يدِي ملأى بهِ ثُمّ أصْبحْتُ بعدْلِ إلهي وهْي مِنْهُ سلِيْبُ**[٦]

فقد تكرر العطف بـ" الفاء ، الواو"، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى وحدة المُتحدث عنه في هذه الأبيات، حيث تكررت الفاء ثلاث مرات في بداية الأبيات وداخلها، أمّا الواو فقد تكررت في هذه الأبيات أربع عشرة مرة، ويمكن القول إنّ العطف بالواو قد ساهم في تماسك الأبيات وترابطها، فالواو" أداة ذات فائدة بنائية، تقوم بحفظ بنائية الأبيات، وتشكيل رابطًا يعمل على تلاحمها وتواشجها، كما أنها تعمل على تواصل

١ - قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، نسخة الكترونية وورد، الطبعة الخامسة، ص١٤٩.
٢ - العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، الجزء الثالث، ص٢٢٨.
٣ - أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، ص ٤٦٦
٤ - انظر: فنيَّة التّكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، عصام شرتح، مجلة رسائل لشعر، المملكة المتحدة، العدد (٩)، ٢٠١٧م، ص٦٦.
٥ - التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص٧.
٦ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٧- ١٠٨

الخطاب والتعبير عن الانفعالات النفسية المتراكمة والمتتالية"[1].

**(٢)- تكرار الكلمة الواحدة .**

لجأ شاعرنا إلى تكرار بعض الألفاظ وأكثر منها في مرثيته، معبِّرة عن معاني الأسى والحسرة والألم؛ لبثها في نقوس القارئين والمستمعين للقصيدة؛ فيستشعرون النكبة ويعمّهم الإحساس بالفاجعة، مثل قول شاعرنا:

**وكان نصِيْبُ العيْنِ فِي كِلِّ لذّةٍ فأضْحى وما للعيْنِ مِنْهُ نصِيْبُ[2]**
**نصِيْبُ[2]**

فهو يكرر كلمة" نصيب" مرتين، كما يكرر كلمة" العين" مرتين كذلك في ذهول وحزن عن حاله الكئيب الذي وصل إليه . وقوله أيضا:

**ولا رُزْءَ إلّا دُوْن رُزْئِكَ ولوْ فُتّتتْ حُزْنًا عليْكَ قُلوبُ[3]**
**رُزْؤُه**

فقد كرر شاعرنا كلمة" رزء" ثلاث مرات في هذا البيت؛ ليؤكد على عظم المصائب التي ألمّت به من جراء فقده لابنه، ويمكن القول إنّ التكرار قد أكّد على مدى الحسرة والأسى الذي يشعر به شاعرنا تجاه الفقد، وليفرغ ما يحتويه صدره من القنابل الانفعالية في صورة تُؤثّر في المستمعين، وتزيدهم حرارة وتأثيرا.

**(٣)- تكرار التراكيب.**

لجأ شاعرنا إلى تكرار عبارات معينة، وتراكيب حزينة في مرثية، كما في قوله:

**كأنْ لمْ يكُنْ كالدُّرِّ يلْمعُ نُورُهُ بأصْدافِهِ لمّا تشِذْهُ ثُقُوبُ**

**كأنْ لمْ يكُنْ كالغُصْنِ فِي ميْعةِ الضُّحى سقاهُ النّدى فاهْتزّ وهُو رطِيْبُ**

**كأنْ لمْ يكُنْ كالصّقْرِ أوْفى بشامخٍ الثُّرى وهُو يقْظانُ الفُؤادِ طلُوبُ**

**كأنّ لمْ يكُنْ كالطّرْفِ يمْسحُ سابِقًا سلِيْمِ الشّظى لمْ تحْتبِلْه عُيُوبُ**

**كأنْ لمْ يكُنْ كالرُّمْحِ يعْدِلُ صدْرهُ غداةَ الطّعانِ لهْذمٌ وكُعُوبُ[4]**

وهذا التكرار فيه دلالة واضحة على الحالة النفسية السيئة التي عاشها شاعرنا، حيث كرر التركيب " كأن لم يكن" خمس مرات في هذه الأبيات الخمسة، وهذا التكرار أفاد تعداد مناقب الفقيد، والملاحظ أنّ السِّمة الغالبة في تركيب شاعرنا هي الوضوح والسهولة وحسن التأليف، كما اهتمّ بجزالة تراكيبه وقوتها، فضلا عن حرصه على الدقة والإيحاء؛ لِما لها من دور كبير في إثراء المعنى والدلالة؛ ومن ثم فقد أدّى التكرار دورا بارزا في التعبير عن وجعه وذاته، وأطلق من خلاله صرخات داخلية نفّس فيها عن أوجاع نفسه، التي كانت تتقطّع حزنًا وألمًا على ما حلّ به من فقده لابنه.

وقوله أيضًا :

**وما زال إشْفاقِي عليْكَ عشِيّةً حواكَ بها بعْد النّعِيْمِ قلِيْبُ**

**وما زال إشْفاقِي عليْكَ عشِيّةً وسادكَ فِيْها جنْدلٌ وجُبُوبُ[5]**

ولعل تكرار التركيب السّابق (**وما زال إشْفاقِي**)، يُوحي بالحسرة التي تنتابه، فالتّحسر والتّلوع على أمر ما يستدعى تكرار جملة وتركيب ما. ونجد كثيرا من التّراكيب مكررة في شعر الرثاء، ولعل غرض الحسرة هو الدافع لهذا التكرار.

**(٤)- أهم الظواهر التركيبية في المرثية .**

وقد رصدت في هذه المرثية مجموعة من الظواهر التركيبية، تتعلّق بعضها بالجملة الخبرية مثل:

**(أ)- الرابط ( الضمير):**

وعند إمعان النظر في توظيف الضمير في هذه المرثية، وجدت أنّ الاستخدام في إطار الإشارة إلى المرثي بصيغتي الحضور والغياب على النحوالآتي:

| المرثي | عدد مرات الورود في المرثية |
|---|---|

١ - التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية، موسى ربابعة، مجلة مؤتة والبحوث للدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، حزيران، ١٩٩٠م، ص٣١

٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٧

٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١

٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٥

٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٠

| | |
|---|---|
| اسمه، بُنيّ | ٢ |
| صفته | ٧ |
| ضمير المخاطب | ١ |
| ضمير الغائب | ٢١ |

ومن خلال الجدول السابق يتضح حضور الفقيد في ذهن أبيه من خلال الضمير المُسيطر على المرثية، وهو ضمير الغائب الذي يلائم الرثاء وفجيعة الفقد، فلم يستطع النطق باسمه سوى في البيت الثالث فقط ( أحمد)؛ حيث يمثل هذا الاسم بؤرة مركزية في جسد النّص، تدور في فلكها الدلالات، ويتكثف الإيقاع، وإن لم يُذكر سوى مرة واحدة؛ ربّما لِما تمثله اللفظة من ثقل على لسان أبيه بحكم فقده، فاستعاض عن ذكر الاسم، واكتفى بذكر صفته في البيت الثالث والثلاثين( بُنيّ) في إضافة إلى ذاته عبر ياء المتكلم، التي تحمل في طياتها الذاتية إيقاعًا باعثًا على الخصوصيّة، فيتولد عنه تجانس ذو قيمة إيقاعيّة تحمل قوة الخطاب وإعلانيته، كما تُوحي – أيضا - بخصوصية العلاقة التي تجمعه به، ولم يذكره حضورا إلاّ مرة واحدة.

**(ب)- أسلوب الالتفات[١]:**

يعدُّ أسلوب الالتفات يعد من أهم الظواهر التركيبية في هذه المرثية، عن طريق الاعتماد على أسلوب التجريد، حيث رأيناه يجرد من نفسه شخصًا آخر يخاطبه، ويوجه إليه الحديث، وهو يريد به نفسه في واقع الحال، لا المخاطب الذي يبدو من ظاهر الكلام، وقد ذكر ابن الأثير فائدتين عظيمتين لهذا الاسلوب البديع؛ إحداهما أبلغ من الأخرى " فالأولى: طلب التّوسع في الكلام، والفائدة الثانية: وهي الأبلغ، وذلك أنّه يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، إذ يكون مخاطبا بعا غيره، ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه"[٢].

**ويقول شاعرنا مستخدما أسلوب الالتفات في مستهل بائيته:**

**نـأى آخِـر الأيّـامِ عـنْك حبـيْبُ  فَلِلعـيْنِ سـحٌّ دائِـمٌ وغُـرُوبُ**

**دعتْهُ نوًى لا يُرتـجى أوْبـة لـها  فقلْبُك مسْلُوبٌ وأنت كئِـيْبُ[٣]**

فالضمائر في قوله " عنك حبيب"، " فقلبك مسلوب"،" وأنت كئيب"، جاءت على طريقة التجريد، إذ ينتزع شاعرنا من داخله شخصا آخر يحادثه، ويبثه خفي مواجعه، ومكنون فؤاده الحزين، ليحقق من وراء هذا الاسلوب غرضا بلاغيا، وهو المبالغة في إبراز مصيبته التي جعلت عينيه تسحُّ دموعا مدرارة، لا ترفأ، ولا تجفُّ، وسلبت فؤاده من بين ضلوعه، وأورثته كآبة وهمومًا لا تنفد، ولا تنقضي، بيد أنّ الضمير يفضحه من بداية البيت الرابع، فينتقل إلى الحديث عن فجيعته الفادحة، مستخدما ضمير المتكلم، فيقول:

**تبدّل دارًا غـيْر داري وجِيْـرةً  سِـواي وأحْـداثُ الـزّمان تنُـوبُ**

**أقام بها مُسْتوطِـنًا غـيْر أنّـهُ  علـى طُـول أيّـامِ المُقـامِ غـريبُ**

**تولّـى وأبْقى بيْننا طِيْب ذِكْـرِهِ  كباقِـي ضِـياءِ الشّمْس حين تغِـيْبُ**

**خلا أنّ ذا يبْلى ويفْنى، وذِكْرُهُ  بقلْبي على طُوْلِ الزّمـانِ قشِيبُ[٤]**

وبهذا التحول تبدأ كثافة الشعور تقل تدريجيًا كلما تقدمت الأبيات مع سلسلة الأفعال الماضية، ويعاهد ابنه الفقيد بأن لا يتوقف عن بكائه، والحسرة عليه، وما له

١ - الالتفات هو : انتقال المتكلم من أسلوب إلى آخر، كالالتفات من التكلم إلى الخطاب، أو من التكلم إلى الغيبة، أو من الخطاب إلى التكلم، أو من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى التكلم، أو من الغيبة إلى الخطاب، وغايته التأثير في المخاطب وجذبه إلى ما يريده المتكلم. يُنظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي أحمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ، ص٣٥٨ . د. حلمي محمد القاعود: تيسير علم المعاني، دار النشر الدولي، الرياض، الطبعة الأولى ١٤٢٧هـ، ص١٦٣ . د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بيروت، مكتبة لبنان،٢٠٠٧م، ص١٧٣ .

٢ - المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي بالرياض، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، الجزء الثاني، ص١٧٠.

٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣

٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤

دمع في عينيه، وما وجد نجم في السماء، وما تغنّت حمامة على أيكها، وعلى الرغم من أنّ حمام الأيك كان رمزا لشعراء العربية، فهو يُذكّر بالإلف، والحبيب والوطن فإننا رأينا شاعرنا – وغيره من الشعراء- يرمز به إلى الفقيد، فصوت الحمام هنا يثير أشجانه، ويُحرك النّار الكامنة في صدره، فتشتعل بمجرد سماعها الصوت اشتعالا، وكأنّها تبكي فقيدًا لها وتنوح عليه، في قوله:

**سأبْكِيْك ما أبْقتْ دُمُوعِي والبُكا  بعيْنـــيّ مـــاءً يـــا بُنـــيّ يُجِـــيْبُ**

**وما لاح نجْمٌ أوْ تغنّتْ حمامة  أو اخْضرّ فِي فرْعِ الأراكِ قضِيْبُ**[1]

ثم يأخذ بعد ذلك في تعداد مناقب الميت، معدِّدًا إيّاها، فهو كالغصن الرطيب.

**المبحثُ الثاني: البناءُ الشّكليُ لمرثيّة إبراهيم بن المهديّ لابنه**

اهتمّ النُّقاد بدراسة البناء الفني للقصيدة العربية؛ لما له من دور كبير في بيان خصائصها وميزاتها ومحاسنها وعيوبها، وسوف أتناول في هذا المبحث عناصر البناء الشّكلي في بائية إبراهيم المهدي في رثاء ابنه، الذي يتناول مكونات الهيكل الخارجي للقصيدة، في ضور محاور أربعة: المطلع، المقدمة، الخاتمة، الوحدة العضوية والموضوعية.

**أولا: مطلعُ المرثيّة ( الافتتاحيّة).**

عُنِي النقاد قديمهم وحديثهم بمطلع القصيدة العربية، واتفقوا على أنّه من أهمِّ أجزائها، فهو أوّل ما يقرع السّمع منها، " فالشّعر قفلٌ أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يُجوِّد ابتداء شعره، فإنّ أوّله ما يقرع السّمع، وبه يُستدل على ما عنده من أوّل وهلة"[2]. كما يصفه ابن رشيق بقوله: " حُسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النّجاح"[3].

ولابد في المطلع أن يكون دالاً على المعنى والمُراد من النّص " فيكون المُفتتح مناسبًا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الالفاظ والنّظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النّسيب كان الوجه أنْ يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقصد"[4].

ويُستحسن في المطلع " أن يُصدّر بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السّامع أو أن يُشرّب ما يؤثر فيها انفعالا، ويُثير لها حالا من تعجب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك"[5]. ويحسن بنا الآن إثبات مطلع المرثية :

**نـأى آخِـر الأيّـام عـنْك حبـيْبُ  فـلِلعيْن سـحٌّ دائِـمٌ وغُـرُوبُ**[6]

وعند النظر والوقوف على مطلع هذه المرثية، فإنّنا سنلمح فيها الآتي: التصريع، حيث حرص شاعرنا على براعة الاستهلال باستخدام التصريع؛ مما زاد حلاوة وطلاوة، وجعلها أكثر وقعًا في النّفس؛ بما يحدثه من موسيقى تطرب لها النّفس في بداية تلقّيها القصيدة؛ لما فيه من دلالة على قافية القصيدة قبل الوصول إليها. والمدقّق – كذلك- في هذا المطلع يجد كذلك أنه ذات صلة مباشرة بموضوع الرثاء؛ ومن ثم فقد جاء معبرا عن غرض القصيدة، ولعل السبب يعود إلى شدة تأثر شاعرنا بالموقف والفاجعة؛ مما جعله يُظهر الحسرة واللوعة الكامنة في نفسه مباشرة.

وقد أجاد شاعرنا في هذا المطلع أيّما إجادة، فجاء مطلعه بارعًا يعبِّر بصدقٍ عن مشاعره، كما أنّه ينسجم تمامًا مع دعوة النّقدة والبلاغيين إلى تناسب المطلع والقصيدة بعمومها؛ والمعاني التي تضمّنها مركزة مركبة، وألفاظه قد تُخيّرت اختيارا؛ مما جعلها تقرع

---

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩- ١١٠

٢ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م، الجزء الاول، ص٢١٨.

٣ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأول، ص٢١٧.

٤ - منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص٣١٠

٥ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣١٠.

٦ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣

السّمع قرعًا؛ مؤثرة عليه، موفقة في استمالة الأسماع إلى الإصغاء والانتباه " إنّ جودة مضمون المطلع تتوقف على مدى ثقافة الشّاعر، وعلى درجة قابليته وقدرته في طريقة التّفكير والتّصوير، ومن ثمّ التّعبير بما لديه من مفردات لغويّة عمّا يحسُّ ويشعر "[1].

ويمكن القول إنّ شاعرنا قد وُفّق في اختيار مطلع القصيدة؛ حيث التّناسب والتّناسق بينه وبين موضوع القصيدة، حيث ولج إليه مباشرة؛ فكان منسجمًا ومتماشيًا مع موضوعه.

**ثانيًا: مقدّمةُ المرثيّة .**

تعدُّ مقدمة القصيدة جزءًا مهمًا من أجزاء القصيدة العربية ، فهي حلقةٌ أساسيّةٌ ومهمةٌ في سلسلة بناء القصيدة ، كما تعدُّ تمهيدًا للقصيدة، والشُّعراء عادة يلتزمون بها في بدايات قصائدهم ولا يستغنون عنها إلا نادرًا ، فهي شيءٌ أساسيٌّ في قصائدهم، وبالرغم من ذلك لم تنل عناية النُّقاد العناية المرجوة " ربما لإلحاق أكثرهم لها بالمطلع والكلام عليهما وكأنّهما شيء واحد "[2] .

والمقدمة هي أوّلُ أجزاء القصيدة، وأوّل قول الشاعر، وأوّل شيءٍ تسمعه أذن المتلقي؛ ولذلك فالشاعر الواعي يستهلها استهلالًا بارعًا ، يجذب انتباه المتلقي، ويحمله على الإصغاء والاستماع " وينتزعه من عالمه الماديِّ إلى عالم آخر خالص، وهو عالم الخيال والانفعال "[3] .

مما يستلفت الانتباه أنّ هذه المرثيّة لم تستفتح بمقدمة كعادة الشُّعراء في هذه الظُّروف، حيث ولج شاعرنا إلى موضوعه الرئيس من البيت الأول، ولا ريب أنّ حزنه القاتل وكمده الشّديد لم يترك عقله لاصطناع مقدماتٍ، أو التّفكير في توطئاتٍ. والحق لقد أحسن الشّاعر في هذا الصّنيع أيّما إحسانٍ؛ إذ ما الجدوى من أيّة مقدمات؛ والقلب يعتصر أسًى، ويذوب كمدًا !! .

والمتأمل لمرثية إبراهيم بن المهدي يجد أنّ شاعرنا قد سلك في مرثيته عدم الابتداء بمقدماتٍ تقليديّةٍ، وإنّما لجأ إلى الدخول إلى موضوع الرّثاء مباشرة، كما في وقوله:

| | |
|---|---|
| دعتْهُ نـوًى لا يُرتـجى أوْبـةً لـها | فقلْـبُك مسْـلوبٌ وأنـت كئِـيْبُ |
| يـؤُوبُ إلـى أوْطـانِهِ كـلُّ غائِـبٍ | وأحْـمدُ فـي الغُيّـابِ لـيس يـؤُوبُ |
| تبـدّل دارًا غـيْر داري وجِيْـرةً | سِـواي وأحْـداثُ الـزّمان تنُـوبُ |
| أقـام بهـا مُسْتوطِـنًا غـيْرُ أنّـهُ | علـى طـولِ أيّـامِ المُقـامِ غـريبُ |
| تولّـى وأبْقـى بيْننـا طِيْـبَ ذِكْـرِه | كباقِي ضِياءِ الشّمْسِ حين تغِيْبُ[4] |

فالملاحظ أن شاعرنا قد لجأ إلى موضوع الرثاء مباشرة، ولم يُقدِّم بين أيدينا أيّة مقدمة، فقلبه مملوء بالحسرة والحزن؛ ومن ثم فقد أطلق صرخاته مباشرة بأبيات مليئة بالأسى والحسرة والبكاء.

**ثالثًا: خاتمةُ المرثيّة .**

تُعدُّ الخاتمة " قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الاسماع، وسبيله أنْ يكون محكمًا، لا تمكن الزّيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أوّل الشّعر مفتاحًا له وجب أنْ يكون الآخر قفلًا عليه"[5]. ولا بدّ من وجود علاقة بين الخاتمة وغرض القصيدة فتكون متلائمة معها؛ حيث يجب أنْ يكون " الاختتام بمعانٍ مؤسية فيما قُصد به التّعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختتام في كلِّ غرضٍ بما يناسبه، وينبغي أنْ يكون اللفظ فيه مُستعذبًا، والتّأليف جزلًا متناسبًا، فإنّ النّفس عند مُنقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مُشتغلة باستئناف شيءٍ آخر"[6].

---

(١) عدنان عبد النبي البلداوى: المطلع التقليدي في القصيدة العربية، مطبعة الشعب ، بغداد ١٩٧٤م، ص ٣٦ .

٢- د/ يوسف حسين بكار: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص ٤٥

٣- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٤٩

٤- شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣- ١٠٤

٥ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، الجزء الأول، ص٢٣٩.

٦ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص٣٠٦.

وتأتي خاتمة المرثية في قول شاعرنا:

**وإنّي وإنْ قُدِّمْت قبْلي لعالِمٌ بأنّي وإنْ أبْطأتُ مِنْك قريْبُ**

**وإنّ صباحًا نلْتقِي فِي مسائِهِ صباحٌ إلى قلْبي الْغُداة حبيْبُ**[1]

ويتّجه شاعرنا في خاتمة قصيدته إلى الإقرار والاستسلام لقضاء الله، داعيًا الله عزّ وجلّ أن يجمع شمله بابنه، متأثرًا بالقصص القرآنيِّ، ولا سيّما قصة سيدنا يوسف عليه السلام، وكيف أنّ الله أعزّه في سجنه، مناجيًا الله أن يجمع شمله بولده. وتجدر الإشارة أنّ شاعرنا قد أفرغ جميع انفعالاته تجاه موضوعه الرثائيِّ، وبعد أنْ تمتلئ نفوس النّاس بجميع ما تكتنزه نفسه تجاه ذلك الموضوع، فإنّ الأولى به والأنسب بعد هدوء العاطفة والسّيطرة عليها الاتّجاه إلى العقل والمنطق أكثر من العاطفة.

**المبحث الثالث: الوحدةُ العضويةُ في المرثيَة .**

تُعدُّ الوحدة العضويّة في القصيدة هي " وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك في ترتيب الصُّور والأفكار ترتيبًا به تتقدّم القصيدة شيئًا فشيئًا، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصُّور، على أنْ تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة لكلِّ جزءٍ وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التّسلسل في التفكير والمشاعر، وتستلزم هذه الوحدة أنْ يفكر الشاعر تفكيرا طويلًا في منهج قصيدته، وفي الأثر الذي يريد أنْ يحدثه في سامعيه:[2].

تُرى هل حققت مرثيّة إبراهيم بن المهدي لابنه تلك الوحدة الفنية العضوية التي أشار إليها النُّقاد المحدثون؟ وهل تخضع القصيدة لنظامٍ منطقيٍّ صارمٍ، لا يسمح بالتّقديم أو التّأخير أو الحذف؟.

الواقع أنّنا نستطيع أنْ نقرِّر باطمئنان أنّ المرثية تسمح بتقديم بعض أبياتها، أو تأخيرها، بل وتسمح أيضًا بحذف بعض الأبيات دون أنْ يتأثر البناء الهندسيُّ العام للقصيدة، مما يجعلنا نذهب إلى أنّ القصيدة خالية من الوحدة المنطقية الصارمة، لكنّنا نستطيع أنْ نقرِّر في الوقت نفسه بأنّ المرثية قد انتظمها خيطٌ نفسيٌّ واحدٌ، وتيارٌ نفسيٌّ عاطفيٌّ من بدايتها إلى آخرها، فالموضوع واحد، وهو الرثاء، والأفكار التى انتظمتها القصيدة تنزع من قوس واحد؛ لتصبّ في معين واحد، ألا وهو " الرثاء" وإبراز لوعة الفقد، وحرقة الفجيعة، مما ينسجم انسجامًا تامًّا مع ما يقرِّر النقد الحديث حول الوحدة العضوية: " ولا بدّ أنْ تكون الصِّلة بين أجزاء القصيدة محكمة، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع، ووحدة الفكرة فيه، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه، أي أنّها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع، ووحدة الأثر الناتج عنه"[3].

فالوحدة العضوية في هذه المرثيّة تتمثّل في الموضوع الواحد، ووحدة المشاعر التي تدور القصيدة حولها، وترتيب الصور والأكفاء ترتيبًا يؤدِّي إلى خاتمة تستلزمها وتتطلبها، ولا تجد عنها بديلا .

إنّ للخيال دورًا مهمًّا في ترابط الصور وانسجامها، وتآزرها مع بعضها البعض، بحيث تؤدي في النهاية وظيفتها على الأوجه الأكمل؛ لذا نجد ناقدًا محدثًا يرجع وحدة النّص الأدبيِّ إلى تلاحم الصور وترابطها، فيقول د. مصطفى بدوي: " وليست الوحدة في نهاية الأمر سوى التناسق أو التّناغم الذي يوجده الشاعر بين الصور التي تتآلف منها القصيدة"[4]، وهي مهارة وقدرة مرهونة ببراعة الشاعر في ضم الجزئيات إلى بعضها، مكونا منها نسقا متكاملا عامّا، وهي مهارةٌ

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٢

٢ - النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، د.ت، ص٣٧٣.

٣ - النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٣٧٤.

٤ - دراسات في الشعر والمسرح، د. مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٩، ص٢٤.

تشارك الشِّعر فيها بقية الفنون الجميلة " فكما تعتمد اللوحة على الخطوط والألوان في إبراز إحساس الرسام، تعتمد الصُّورة الشعرية على جزئيات مؤتلفة، لو نظرت إلى كلٍّ منها مفردة لم تجد لها دلالة نفسيّة أو ذهنيّة كبيرة، ولكن باجتماعها ترسم لوحة شعورية متكاملة الجوانب"(١).

فالخيال هو العنصر الخلاق المهيمن على بقيّة الصُّور، بوصفه – كما يرى "كانت" – أجل قوى الإنسان، وأنّه لا غنى لأيّة قوةٍ أخرى من قوى الإنسان عنه.. وقد تابع " كانت" هذا المفهوم الجمالي لقيمة الخيال، ودوره في الخلق الفني أصحاب المذهب الرومانتيكي – وعلى رأسهم وردزروث، وكولردج - ، ودعاة المذاهب الحديثة إلى اليوم، فقد تبعوه جميعا في إدراك خطر الخيال، وفهمه فهما حديثا على أنه التفكير بالصور(٢).

ويربط كولردج ربطًا حاسمًا بين الخيال والوحدة العضوية، والموسيقى " فمن طريق الخيال يتمكّن الشّاعر أو الفنان من خلق كلّ عضو حي، ومعنى هذا أنّه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية، ويصبح لكلّ عملٍ فنيٍّ شكله الخاص الذي يميِّزه، والذي ينبع من باطنه، وينساب في أطرافه جميعا، فيلونها بلون معين مشترك"(٣).

ونخلص من هذا كله إلى أنّ الخيال في مرثية إبراهيم بن المهدي هو الذي أنتج وبلور لنا الوحدة العضوية، بمعنى وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر في المرثيّة كلها، وقد أذاب الخيال، وحطّم ما قد يكون بين أفكار القصيدة من اختلاف، واستطراد، فجعلها في النهاية عملًا موحدًا مرتبطًا ببعضه البعض، وليست وحدات منفصلة منعزلة عن بعضها، الأمر الذي يجعلنا نميل إلى ما قرره د. مصطفى ناصف في قوله: " إنّنا لا نلتقي الصُّور فرادى، وأنّنا نعاينها في مساقاتها، ونحن الآن أميل إلى أنْ نرى كل صورة، وقد نبتت مما حولها، وعادت تترك أثرها بحيث تصبح العلاقة بين الأجزاء متبادلة، وبعبارة أخرى نحب أنْ نرى القصيدة تنمو وتتجه بالقصيدة اتجاهًا موحدًا، فإذا تضاربت تضارب اتّجاهها، والمنطق الشعري يخلق، كأي منطق آخر، نظاما ونسقا"(٤).

ولا يتيسر للصُّورة تأدية وظيفتها إلّا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري، بحيث يتوافر له مع الصِّدق جمال التصوير وكماله، وتبعا لذلك " يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضًا: أي وحدة حية كاملة، فتؤدي الصُّور الجزئيّة وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معا على خلق الأثر المقصود، وتخضع القصيدة في ذلك لروح داخليّة فيها، ويخلقها الشّاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفني وحدة المجموع، ووظيفة أجزائه"(٥).

ونظرًا لصياغة المرثيّة الفريدة، وموضوعها الإنسانيِّ المؤثّر وأسلوبها العذب الجميل ، فقد كانت مثار إعجاب النقاد وعلماء اللغة، فها هو ذا المبرد يعلق على هذه المرثية بقوله:" وشعره هذا يستحق أنْ يُبكي القلوب، ويستنزل الدُّموع لحسن لفظه، وصحة معناه، وشرف قائله، وأنّه إذا سُمع عُلم أنّه عن نيّة صادقة"(٦).

المبحثُ الرابع: بنيةُ الإيقاع في مرثيّة إبراهيم بن المهديِّ.

---

١ - الشعر العربي المعاصر- روائعه ومدخل لقراءته، د. الطّاهر أحمد مكي، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٨٢.
٢ - يُنظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٣٨٨.
٣ - كولردج ( سلسلة نوابغ الفكر الغربي)، د. مصطفى بدوي، دار المعارف، ص١٠٤.
٤ - الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢٤.
٥ - دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص٧٩.
٦ - التَّعازي والمراثي والمواعظ والوصايا، المبرد، تحقيق محمد الديباجي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٥٤.

اتّفق النقاد قديمهم وحديثهم على أهمية الموسيقى ومنزلتها في الشعر، فهي عصب حيوي في بناء أسلوب القصيدة العربية وتلاحم أجزائها، وهي أحد أهم العناصر الجوهرية التي تمنح الشعر طبيعته الخاصة، وتميِّزه عن فنون القول الأخرى؛ لأنّ الموسيقى" وعاء الشعر الذي يتخلّق في حناياه"[١].

وهي أحد أركان الشعر الذي" لا غناء له عنها بحال من الأحوال، وبدونها يستحيل أن يكون الشعر شعرا"[٢]. والموسيقى تُعين الشاعر على الوصول إلى قلب المستمع والتأثير فيه، فكل نغمة ترنُّ في أسماعنا تُؤثّر في حسنا وعواطفنا، ومن هنا كان " البناء الموسيقي هو الصورة الحسية لها، هو أوّل ما يُصادف السّامع أو القارئ منها، ومن ثمّ كانت خطورته، وكانت العناية به"[٣].

وبوقفة متأنية عند موسيقى الشعر في مرثية إبراهيم بن المهدي يمكننا تمييز نوعين من الموسيقى دارت حولهما الدراسة:

**النوع الأوّل:** الأنماط الإيقاعية الثابتة المتمثّلة في: ( الوزن والقافية ) .

**النوع الثّاني:** الأنماط الإيقاعية المتغيِّرة " النّاشئة من الإيقاع الداخلي لكل كلمة بتوالي الحروف فيها، ثُمّ من الجرس المُؤتلف الذي تُصدره الكلمات في اجتماعها، وتآلف مقاطعها وألفاظها، سواء أكان ذلك في البيت الواحد، أو في تتابع الأبيات في القصيدة الواحدة، أو في قسم منها"[٤].

**النوع الأول: الأنماطُ الإيقاعيّةُ الثّابتة**

**(أ)- إيقاع الوزن[٥].**

يعد الوزن " أعظم أركان حدِّ الشّعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"[٦]، وللشعر الموزون نغمة موسيقية تبعث فيه نواحٍ جماليّة، وتجعل له إيقاعًا " يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[٧].

والوزن هو " مجموعة التّفعيلات التي يتألف منها البيت"[٨]، فتتجانس تلك التفعيلات مع بعضها، وتنشأ الموسيقى من النّغمة الإيقاعية لتلك الطّرقات الموسيقيّة مُحمّلة بالحالة الشعورية للأديب التي تختار نوع التّفعيلات، وتُحدِّد طبيعتها.

ولكن يا تُرى هل هناك علاقة بين الوزن والموضوع الشّعري؟ أو بعبارة أخرى وبما أن دراستنا تدور حول مرثية إبراهيم بن المهدي، فهل لغرض الرثاء أوزان خاصة به؟.

وللإجابة عن ذلك لا بدّ أن نعلم أنّ هذه المسألة هي من " أعقد القضايا النّقدية التي لمّا يستقر النقد فيها

١ - فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧١م، ص٣٠١.
٢ - نظرات جديدة في الفن الشعري، إبراهيم العريض، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م، ص٢١.
٣ - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨م، ص٦٩.
٤ - يُنظر: عضوية الموسيقى في النَّص الشِّعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الاولى، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص٥٣.
٥ - الإيقاع: هو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، ينشأ عن تكرار تكرار وحدة موسيقية معينة، وقد أكّد بعض النقاد أنَّ كلمة إيقاع مشتقة من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، يُنظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٧. ويُنظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ، ٢٠٠١م، ص١٥.
٦ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، الجزء الأول، ص١٣٤.
٧ - عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عبَّاس عبد السَّاتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص٢١.
٨ - النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٤٣٣.

على رأي أو قرار"[١]. فمن النقاد القدامى والمحدثين من رأى بوجود علاقة وترابط بين الموضوعات الشعرية والأوزان، كابن طباطبا[٢] وأبي هلال العسكري[٣]، وحازم القرطاجني[٤]، ود. عبد الله الطّيب[٥]، وغيرهم.

وممن أنكر هذا الربط بين الموضوع الشعري والوزن، د. إبراهيم أنيس[٦]، د. شوقي ضيف[٧]، د. محمد غنيمي هلال[٨]، وغيرهم. ولا شكّ أن هذه المسألة المسألة صعبة ومعقدة، وأنا أرى رأي المجموعة الثانية، فلا نستطيع الحكم على أوزان معينة تكون مخصصة لبعض الأغراض الشعرية، ولكن الملاحظ أنّ ثمّة علاقة تناسبية بين الاوزان والموضوعات، فيكون من المناسب للشاعر أنْ ينظم على هذا البحر؛ لأنّه الأنسب والأكثر بهذا الموضوع وهكذا.

أمّا وزن المرثية الذي ركبه شاعرنا فهو وزن " **الطويل**"،( فعولن/ مفاعيلن) وهو من البحور المركبة الذي تمزج بين تفعيلتين مختلفتين، وهما التفعيلة الخماسية ( فعولن)، التي تتكون من ويد مجموع ( //٥) وسبب خفيف ( /٥)، والتفعيلة السُّباعية ( مفاعيلن)، والتي تتكون من وتد مجموع ( //٥)، وسببين خفيفين ( /٥/٥)، وتكونا معا وحدة ( فعولن/ مفاعيلن) التي تتكرر أربع مرّات بحركاتها وسكناتها على ذات الترتيب الذي لا يسمح بالمخالفة إلا في حال الزحاف والعلل.

وهناك من عقد صلة بين عاطفة الشاعر واختياره لبحر الطويل، وبخاصة لأنّه يشتمل على (٢٨) صوتا مقطعيّا، وتصور النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب، التي تأتي بطيئة عند اليأس والحزن، فكان من الطبيعي أن يتخيّر شاعرنا وزنا طويلا كثير المقاطع، يصبُّ فيه أشجانه لتنفيس عن حزنه وجزعه، وهذا الامر لا يتأتّى إلا بعد استكانة النُّفوس من المصيبة، وهدوء ثورة الفزع[٩].

كما يتفق هذا الوزن بمقاطعه الطويلة مع الحزن والانكسار، فثمة تجاوب بين المضمون، والنغم الذي اختاره الشاعر له، مما أنتج لنا هذه المرثية الفريدة الرائعة " فالطويل فيه من سعة المدى الموسيقي، ومن هدوء الإيقاع ما يتناسب حقا مع موضوع القصيدة"[١٠].

ولعل شاعرنا قد لجأ إلى وزن الطويل؛ لأنّ ذلك يعود إلى أنّ " الشاعر في حالة اليأس يتخيّر عادة وزنًا طويلًا كثير المقاطع يصبُّ فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه"[١١]. كما أنّ الخاصّية التركيبيّة لوزن الطويل لها مسوغاتٌ إيقاعيّةٌ لتفعيلاتها التي منحتها امتدادًا بالصّوت ونغمةً إيقاعيّةً مميِّزةً، فكلاهما يتألف من تفعيلتين مختلفتين مكررتين أربع مرات في كلِّ شطرٍ مرتين، فتنوُّع التّفعيلات التي يتشكّل منها الوزن؛ فيُساعد الشّاعر على التعبير عمّا في أعماقه من الحزن والألم .

وإذا حللت تفعيلات الطويل إلى أصوات تبيّن أنّه يتكون من ثمانية وأربعين صوتا تُتيح المجال لدى شاعر الرثاء، وتجعل له مساحة واسعة تُمكّنه " أن يُمارس عملية الخلق الشعري في كل بيت من قصيدته عبر ثمانية

١ - عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص٧٢.
٢ - يُنظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص١٠
٣ - يُنظر: كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ص١٢٨.
٤ - يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص٢٦٦.
٥ - يُنظر: المُرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، الجزء الأول، ص٩٣.
٦ - يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٢٨.
٧ - يُنظر: في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الطبعة الخامسة، ص١٥٢.
٨ - يُنظر: النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٤٣٨.
٩ - موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م، ص٥٧.
١٠ - معادلة الفكر والنغم، د. صلاح عيد، مكتبة مشرف للطباعة، طنطا، ١٩٩١م، ص١٠.
١١ - موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٩٦.

وأربعين صوتا "[1] تُعبِّر عن تجربة الشاعر وتتيح له رصيدًا إيقاعيًّا وموسيقيًّا يُمكّنه من البوح بمشاعره وأحاسيسه بسهولة ويسر. كما أنّ وزن الطويل مناسب للحزن والشّجن والتّذكر، فضلا عن أنّها تُساعد على السّرد القصصي للمأساة في الرثاء.

وتجدر الإشارة أنّ حازم القرطاجني قد قال إنّ وزني المديد والرّمل أليق بالرثاء لما فيهما من اللين[2]. وأرى أن ذلك لا ينطبق على هذه المرثية التى نُظمت على وزن الطويل، حيث تلائمها الأوزان الفخمة طويلة النّفس؛ لأنّ الحزن والألم يحتاج إلى بحور فخمة يصبُّ فيها الشاعر أشجانه وآلامه.

**(ب)- إيقاع القافية.**

أمّا القافية، فهي " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[3]، وقد تباينت تعريفات العروضيين للقافية، فالأخفش يرى أنّ القافية " آخر كلمة في البيت"[4]، والفرّاء يُعدُّها " حرف الرّوي"[5]. وأفضل تعريف للقافية ما ذهب إليه الخليل بن أحمد الفراهيدي حينما قال: " القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن"[6].

واستحسن النقاد في القافية، أن تكون "عذبة الحرف سلسة المخرج"[7]، وهي أشبه ما تكون " بالقواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه"[8].

وبناء على ما سبق يتّضح أهمية القافية ومكانتها في تنويع موسيقى القصيدة، وأهم ما ينبغي للدارس رصده وتوضيحه في شأن القافية أمران مهمان، هما حرف الروي، ثم نوع هذه الحروف من حيث التقييد والإطلاق، وبذلك يُعطي الباحث تصورا عاما لقافية مادته على النحو الآتي:

**(١)- رويُّ المرثيّة.**

الروي هو" الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وتُنسب إليه"[9]، وهو رأس القافية وتاجها، وضابط إيقاعها، ومحور إنشادها.

أما الروي التي اتّكأ عليه شاعرنا في مرثيته فهو روي **"البـاء"** المضموم؛ وهو صوت مجهور؛ ومعروف أن الأصوات المجهورة عامة كالباء والراء والهاء والدال والنون والميم تمتاز بأنها أوضح في السمع من أيّة أصوات أخرى، وهذه الحروف من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة الحركات؛ ولذا" يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أنْ تعدّ حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا تكاد يُسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحا في السمع "[10].

---

١ - هندسة المقاطع الصوتية، عبد الجليل عبد القادر، دار صفاء، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ص١٣١.

٢ - منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، ص٢٦٩.

٣ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، الجزء الأول، ص١٥١.

٤ - مفتاح العلوم، السَّكاكي، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م، ص٦٨٨.

٥ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، الجزء الأول، ص١٥٣.

٦ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، الجزء الأول، ص١٥١.

٧ - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٨٦

٨ - شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، الجزء الاول، ص١١.

٩ - الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التَّبريزي، تحقيق الحسَّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م، ص١٤٩.

١٠- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس - ص ٢٧ ، وينظر : أصوات اللغة د. عبد الرحمن أيوب - مطبعة الكيلاني - ط٢ - القاهرة ١٩٦٨م - ص ١٣٦

إنّ صفة الجهر[١] تُعطي قوة إيقاعية للصوت، مما يعطي قوة في النطق يتبعها قوة إيقاعية تظهر حزن شاعرنا، وتنفيسا عن جزعه وبث لواعج شجونه، وكأنّها بمثابة الدفقة - أو إن شئت فقل- الزفرة النّارية التي يدفعها الهواء خارج صدره، فتملأ الدنيا عويلا . وهذه الدفقة الزفيرية زاد من حدتها التزام شاعرنا السكون[٢] في الحرف السابق للروي المتحرك بالضم على مستوى القصيدة ( غُرُوْبُ، كئِيْبُ، يؤوبُ، تئُوبُ، غريبُ، تغِيْبُ، قشِيْبُ، ....إلخ)، في إبراز بديع لوقع المعنى من خلال تماثل الأصوات حركيًّا، مما يجعلها وحدة إيقاعية في حيز جزئي حاكم للقافية.

ويمكن القول إنّ شاعرنا قد أجاد في اختياره لروي الباء، فهو من حروف القلقة، وهو صوت شديد مجهور يتكون بمرور الهواء بالحنجرة أولا فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يُكمل مجراه في الحلق، ثم إلى الفم حتّى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا ينحبس الهواء عندهما، ثم يُسمع ذلك الصوت الانفجاري الذي يُسمّى بالباء[٣]. فيكون فيه من القوة والشدة ما يتناسب مع مع موقف شاعرنا، ذلك الموقف الشديد الوطأة والعظيم التأثير؛ فيعبِّر عمّا يختلج في نفسه من حزن وألم على ابنه.

ونقلًا للحالة النفسية لدى شاعرنا؛ فقد عمد إلى استخدام حروف المد خلال قافيته المعنيّة، مثل: " حبيب، غروب، يشيب، نصيب، مجيب، قلوب، تذوب، قريب، غريب، دبيب، يجيب، وغيرها"؛ ويمكن تفسير ذلك في ضوء أنّه تخفيفٌ للوعة الحزن من ضروراتها، ففي استطالة صوته متنفسٌ طبيعيٌ لما يعتمل في أعماقه من ألمٍ وحسرةٍ، فعندما يُرسل الشاعر آهاته في ختام كلِّ بيت يؤكّد تأكيدًا تامًا فداحة الخطب، وذلك من خلال تكرار تلك الرّنّة الموسيقية التى تتوالى؛ فتبعث الحزن في نفس القارئ، فضلا عن الشاعر.

وكأني به قد أراد أن يجهر بألمه، ويوصِّل حزنه إلى الآخرين! . ولعله قد التفت إلى القوافي باعتبارها جزءًا مهمًّا له علاقة متشابكة بالتجربة الشعرية " والذي نراه أن دراسة القافية لا تنصب على درجة إجادة الشاعر في اختيار قوافيه فحسب، وإنما العناية أيضًا بمقدار نجاحه في إدخاله القافية ضمن نسيج البيت كله "[٤] .

**(٢)- قافيةُ المرثيّة بين الإطلاق والتّقييد[٥].**

ولقد جاءت قافية المرثية من النوع المطلق، ولعل السبب في ذلك مناسبته للرثاء، فنفس الشاعر مليئة بالأحزان والآلام، ومكتنزة بالأوجاع والآهات، وخير مُتنفس لها الإطلاق؛ لإخراج ما في النفس، فيكون أكثر مناسبة لعاطفة الشاعر ووجدانه، وهذا يُكسب القافية نغمًا موسيقيًّا عذبًا تستلذه الاذن، ويكون أكثر وقعًا فيها، وأشد أسرًا للسّامع؛ ولذا فقد جاء روي المرثية مضمومًا، حيث إنّ الضمة مناسبة لمعاني تعظيم المصاب وتهويله لما فيها من الفخامة والعلو.

كما أنّ هذا التماثل الحركي لصوت القافية المطلقة على تقييد الصوت السابق عليها، يُصدر موسيقى انفجارية تُمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وتصطبغ بحال الشاعر النفسية ومزاجه الشعوري، وقد تجاوز حزنه المدى، فشرع يطلقه في شكل زفرات متتابعة تجمع بين طياتها لواعج الحزن الأسى .

---

١ - الجهر في اللغة: الإعلان والإظهار، . واصطلاحا: انحباس مجرى النفس عند النطق بالحرف لقوته، يُنظر: الأصوات بين اللغويين والقراء، محمود زين العابدين محمد، دار الفجر الإسلامية، المدينة المنورة، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص٨٠.

٢ - إذا سبق الروي بالسكون لا بد من التزام هذا السكون؛ لأنّه جزء جزء من الوزن ونظام توالي المقاطع. يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٦٢.

٣ - يُنظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، مصر، ص٤٧.

٤ - د. على عباس علوان - تطور الشعر العربي الحديث في العراق العراق ص ٢١٩

٥ - القافية المطلقة: ما كان رويُّها مُتحركا. والقافية المُقيدة: هي التي التي آخرها ساكن.
يُنظر: الكامل في العروض والقافية، محمد قناوي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩٨، ١٩٩.

**(٣)- عيوبُ قافيةِ المرثيّةِ.**

**(١)- الإيطاء.**

ومن عيوب القافية التي وقع فيها شاعرنا " الإيطاء"، وهو " إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها دون أن يفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل"[١].

مثل قول شاعرنا:

**كأنّي بهِ إذْ كُنْتُ فِي النّومِ حالِمٌ نفى لذّة الأحْلامِ عنْهُ هُبُوبُ**

**فلسْتُ خُطُوْبَ الدّهْرِ أحْفلُ بعْدهُ ولو كان ما مِنْهُ الوليْدُ يشِيْبُ**

**ولا لِي شيْءٌ عنْهُ ما عِشْتُ لذّةٌ ولوْ نِلْتُ ما هبّتْ عليْهِ هُبُوبُ[٢]**

فالشاعر قد أعاد كلمة **"هبوب"** في القافية مرتين متقاربتين، ولم يفصل بينهما إلا بيتين، وهذا غير جيد، وكان الأولى به إذا لم تسعفه القافية واحتاج إلى ذلك أن يكون بعد سبعة أبيات على الأقل.

وقوله أيضا:

**وإنّي وإنْ قدّمْت قبْلي لعالِمٌ بأنّي وإنْ أبْطأتُ مِنْك قريْبُ**

**وإنّ صباحًا نلْتقِي فِي مسائِهِ صباحٌ إلى قلْبي الغُداة حبيْبُ**

**وعسى الّذي أهْدى ليُوسُف أهلهُ وأعزّهُ فِي السِّجن وهو غريْبُ**

**أنْ يسْتجِيْب لنا فيجْمع شمْلنا فاللهُ ربُّ العالمِيْن قريبُ[٣]**

فقد كرّر شاعرنا كلمة **" قريب"** في القافية مرتين يفصل بينهما بيتان، والإيطاء يشتد قبحه كلما قرُب، وإذا بعُد خفّ قُبحه. ويبدو أن هول المصيبة والكارثة التي ألمّت بشاعرنا قد أوقعته في هذه العيوب، فقد كان مشغولا بهول الكارثة وفظاعتها عن النّظر في تقويم مرثيته، والبعد بها عن العيوب والأخطاء.

**(٢)- السِّناد :**

يعد السناد العيب الثاني من عيوب القافية في مرثية إبراهيم بن المهدي، ويقصد به " اختلاف حركات حروف ما قبل الروى "[٤]، " فتتعاقب فيه الياء مكسوراً، والواو مضموماً ما قبلها ويتواردان على قافية واحدة، وكذلك أيضاً يتواردان مفتوحاً ما قبلهما معاً ... وقد جاء ضم ما قبل حرف العلة وفتحه معاً، وكذلك كسره وفتحه، وكل ذلك على قبح"[٥] .

وهو عند قدامة بن جعفر:" أن يختلف تصريف القافية والسناد من قولهم: خرج بنو فلان برأسين متساندين، أي هذا على حياله وهذا على حياله، وهل مثل ما قالوا: كانت قريش يوم الفجار متساندين، أي لا يقودهم رجل واحد "[٦]. والسناد بصفة عامة هو " اختلاف ما يراعي قبل الروى من الحروف والحركات"[٧].

**ومن أمثلة السناد في مرثية إبراهيم بن المهدي قوله:**

**خلا أنّ ذا يبْلى ويفْنى، وذِكْرُهُ يقْلبي على طوْلِ الزّمان قشِيبُ(٨)**
**قُشِيبُ(٨)**

فقد جاء ما قبل الروي باء مكسور ما قبلها، ثم يقول في البيت التالي له مباشرة :

**كأنْ لمْ يكُنْ كالدُّرِّ يلْمعُ نُورُهُ بأصْدافِهِ لمّا تشِنْهُ ثُقُوبُ[٩]**

فجاءت الكلمة الأخيرة في هذا البيت منتهية بواو مضموم ما قبلها .

**وقوله كذلك:**

**وريْحان قلْبي كان حيْن أشُمُّهُ ومُؤْنِس قصْري كان حيْن أغِيْبُ[١٠]**

فقد جاء ما قبل الروي ياء مكسور ما قبلها، ولكن يختلف الأمر في البيت التالي في قوله:

**قلِيْلاً مِن الأيّامِ لمْ يرْوِ ناظِري بها مِنْهُ حتّى أعْلقتْهُ شعُوبُ[١]**

---

١ - أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، محمود مصطفى، شرح وتحقيق سعيد اللّحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م، ص١٢٥.
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٧
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١- ١١٢.

٤- د/ عبد الجبار داود البصري : فضاء البيت الشعري ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٦ م ، ص ١١٢
٥- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٢٧٣
٦- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٨٧ – ١٨٨
٧- د. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة العامة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٩٣م ،ص ٨٩
٨ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤
٩ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤
١٠ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٦

حيث جاء ما قبل الروي واو مضموم ما قبلها.

**ثانيًا: الموسيقى الداخليّة.**

لا تقلُّ الموسيقى الداخلية أهمية عن الموسيقى الخارجية، حيث إنّ الموسيقى الداخلية تنبع من داخل التجربة الشعرية فتُسايرها وتتماشى معها في كل تغيُّر أو تطور يجد، فضلا عن أنّ لكل شاعر نغمة موسيقية ونفس شعري خاص به، وتتمثّل الموسيقى الداخلية في " انتقاء الألفاظ التي هي أدوات بناء الأسلوب، ومعنى انتقائها ألّا تكون غريبةً ولا مهجورة، وأن تكون بعيدة عن تنافر الحروف، لذيذة على الأسماع مؤدية للمعنى أداء شفافًا "[٢].

وسأتناول الموسيقى الداخلية من خلال بيان العلاقة بين بعض جوانب الموسيقى الداخلية في الشعر موضوع المرثية والحالة النفسية للشاعر التي ولّدتها حالة الفقد.

وفيما يأتي أهم مظاهر الموسيقى الداخلية في مرثية إبراهيم بن المهدي:

(١)- مناسبة الألفاظ لحالة الحزن:

لقد وُفق إبراهيم بن المهدي في مرثيته في اختيار الألفاظ الملائمة لحالتة النفسية الحزينة، كما برع في تنسيقها تنسيقًا يخلب الأنظار، ويمكن ملاحظة ذلك في قوله:

**وكانتْ يدي ملأى بهِ ثُمّ أصْبحْتُ بعدْلِ إلهي وهْي مِنْهُ سلِيْبُ**
**وكُنْتُ بهِ فِي النّائِباتِ إذا عرتْ وظهْري مُمْتدُّ القناةِ صلِيْبُ**
**فأصْبحْتُ محْنِيًّا كنِيْبًا كأنّني عليّ لِمنْ ألْقى الغداة نُضُوبُ[٣]**

يلحظ الترتيب الدقيق للأبيات، حتى لا تكاد توجد لفظة قلقة أو مستكرهة في موضعها، فكأنّما الكلمات رُصفت لتناسب حالة الذُّهول والوجوم أمام هذا الحدث الآسي.

**(٢)- المشاكلة بين اللفظِ والمعنى:**

من جوانب الموسيقى الداخلية المشاكلة بين اللفظ والمعنى، وكان النقاد والأدباء وعلى رأسهم الجاحظ يتواصون به كثيرًا [٤]. ويمكن تبين هذا الجانب في قوله:

**سأبْكِيْك ما أبْقتْ دُمُوعِي والبُكا بعيْنيّ ماءً يا بُنيّ يُجِيْبُ**
**وما لاح نجْمٌ أوْ تغنّتْ حمامة أو اخْضرّ فِي فرْعِ الأراكِ قضِيْبُ**
**وأضْمِرُ وإنْ أنْفدْتُ دمْعِي لوْعة عليْك لها تحْت الضُّلوع وجِيْبُ[٥]**

فقد شاكل شاعرنا بين اللفظ والمعنى؛ ففي البيت الأول اختار الألفاظ التى تعبِّر عن حسرته وألمه وبكائه على ابنه، مثل: " سأبكيك، دموعي، البكا، بعينيّ ماء"، كما عمد إلى استخدام الفعل المضارع " يجيب"؛ لدلالته على التجدد والاستمرار واستحضار الصورة، كما عمد في البيت الثالث على اختيار ألفاظ تتلاءم مع لوعة حزنه وانكساره، مثل: " دمعي، لوعة، الضلوع"؛ ومن ثم فقد نجح شاعرنا في المشاكلة بين ألفاظه ومعناه.

**(٣)- التّصريعُ:**

يعد التصريع[٦] من أبرز أشكال الموسيقى الداخلية؛ لِما له من إيقاع وموسيقى جعلت النقاد القدماء يلتفتون إليه، ويربطون بينه وبين الشاعر المطبوع، كما ذكر قدامة بن جعفر، فقال: " وإنّما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأنّ بنية الشعر إنما هي التّسجيع والتّقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره،ص١٠٦
٢ - د. سعد ظلام: مناهج البحث الأدبي، ص١٨٠
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٨
٤ - انظر: د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، الطبعة التاسعة، ١٩٧٦م، ص٨١.
٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٠
٦ - التصريع: " تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ". انظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٨٦.

أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[1]. ويرى ابن رشيق القيرواني أنّ الشاعر " إذا لم يُصرِّع قصيدته كان كالمتسوِّر الداخل من غير باب"[2].

وقد لجأ شاعرنا إلى التصريع كما هو واضح في مطلع قصيدته في قوله:

**نأى آخِر الأيّام عنْك حبيْبُ    فلِلعيْن سحٌ دائِمٌ وغُرُوبُ** [3]

فقد استخدم لفظة " حبيب"؛ لما تدل عليه من فداحة الخطب، وفقده لأعز ما يملك، هذا بالإضافة إلى النغمة الموسيقية التي تضفيها على القصيدة، فضلا عمّا تحدثه من تنغيم موسيقي فإنّها تعني شيئًا كبيرًا للشاعر إبراهيم بن المهدي. كما أنّها تُقدِّم صورة من حالته النفسية الحزينة لفقد ابنه.

ولم يقتصر التصريع في المرثية على مطلعها فقط، بل ورد في ثناياها، حيث صرّع في البيت الثالث منها؛ عندما انتقل إلى الحديث عن محنته وفجيعته؛ وذلك ليلفت المتلقي، ويُغني مرثيته بمدد من النغم الموسيقي الصّافي، كما في قوله:

**يؤُوبُ إلى أوْطانِه كلُّ غائِبٍ    وأحْمدُ في الغُيّابِ ليْس يؤُوبُ** [4]

وعندما تحدث عن محاولته إسعاف ابنه، وإنقاذه من المنية، فجمع له أطباء العراق قاطبة، إلا أنّهم لم يفلحوا في رد المنية عن فلذة كبده، أقول عندما أراد الحديث عن ذلك لجأ إلى التصريع داخل قصيدته، فقال:

**جمعتُ أطِبّاء الْعِراق فلمْ يُصِبْ    دواءك مِنْهُمْ فِي الْبلادِ طبِيْبُ** [5]

وقد استجاد نقدة الشعر ومتذوقوه التصريع، وعدُّوه علامة الطّبع ودليله، فها هو ذا الشاعر والناقد د. علي الجندي يقول: " حينما نرهف آذاننا للإنشاد من شاعر معروف، فأول ما نتشوق إليه ونترقبه منه هذا التصريع، الذي يُشبه مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة؛ تُلهب إحساسنا، وتُهيئنا لاستماع قصيدته، وتدلنا على القافية التي اختارها، فإن أغفله، أو أتى به رديئا، أو ركيكا، خُيِّل إلينا أنّ شيئا من الجمال ترك مكانه شاغرا "[6].

**(٤)- ردُّ العجز على الصّدر .**

وهو لونٌ بديعيٌّ ينهض على التكرير الذي يخدم المعنى، ويؤدي إلى صعود النغم، ويطلق عليه أيضًا الترديد، أو التصدير؛ لأنّ في هذه التسمية خفة على السمع " وتنهض بنية التصدير بدورها التوكيدي للمعنى من خلال الربط بين طرفيها، عن طريق رد المعنى من الطرف الثاني إلى الطرف الأول؛ لإحكام العلاقة بين البداية والنهاية، وإغلاق البيت بالأصوات ذاتها التي بدأ بها؛ مما يكشف من إيقاعها الصوتي وناتجها الدلالي "[7].

وهو أن "يكون احد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره أو صدر الثاني"[8]. وهذه الظاهرة عند النقاد القدامى تدل على مدى قدرة الشاعر في مجال إبداعه في صياغة الشعر، كما يقول ابن رشيق: إن رد أعجاز الكلام على صدوره يدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيد مائية وطلاوة[9]. وقد أثبت الجاحظ ذلك الموقف فنقل عن ابن المقفع قوله "إن أحسن أبيات الشعر، البيت الذي إذا

١ - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٨٦.
٢ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، الجزء الأول، ص١٧٧.
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣
٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤
٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩

٦ - الشعراء وإنشاد الشعر، د. علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، القاهرة، ١٩٦٩م، ص١٣٤.
٧ – البديع ؛ دراسة في البنية والدلالة، د. عزة محمد جدوع- - مكتبة الرشد- ط١- الرياض ٢٠٠٨م- ص ١٨٨ .
(٨) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، جـ ٢/ ص ٣٩٠.
(٩) العمدة : ٢/ ٣.

سمعت صدره عرفت قافيته"[١]. وهو شرط من شروط الشعر الجيد.

**ومن أنماطه الواردة في المرثية:**

**(أ)- رد العجز – آخر كلمة في البيت- على أول كلمة في البيت.**

وهو الاصل في هذا اللون البديعي، وقد عنى به المظفر العلوي بقوله:" أن يبتدأ الشاعر بكلمة في البيت، ثم يعيدها في عجزه"[٢].

وقد يرد أول المكررين في المصراع الأول، والآخر في المصراع الثاني، ومن نماذجه قوله:

**يؤُوبُ إلى أوْطانِهِ كلُّ غائبٍ وأحْمدُ في الغُيّابِ ليس يؤُوبُ(٣)**
**يؤُوبُ(٣)**

**(٢)- رد العجز – آخر كلمة في البيت- على كلمة في ثنايا الشطر الأول:**

مثل قوله:

**وكان نَصِيْبُ العيْنِ فِي كِلِّ لذّةٍ فأضْحى ومـا لِلعـيْنِ مِـنْهُ نَصِيْبُ(٤)**

**(٣)- رد العجز – آخر كلمة في البيت – على كلمة في ثنايا الشطر الثاني.**

مثل قوله:

**ولا لِـي شـيْءٌ عنْـهُ مـا عِشْتُ لـذّةٌ ولـوْ نِلْـتُ مـا هِبْتُ عليْـهِ هُبُـوبُ(٥)**

ولا ريب أنّ في ترديد اللفظتين داخل البيت إغناءً للدلالة، وربطًا صوتيًّا بين طرفيه، وتكثيفًا للإيقاع؛ حيث يـؤدي إلـى تلاحـم الـدلالات الصـوتية والمعنويـة وتماسكهما، وعن طريقه " يبدو كل بيت كحلقة اتصل طرفاها، فأعطت نغمًا موسيقيًّا عذبًا وإيقاعًا جميلاً، واتصلت مع الأبيات التي بعدها وقبلها كوحدة موسيقية في إطار لحن عام يجمع هذه الوحدات، وهو وزن الأبيات وقافيتها"[٦]، مما يحمل القارئ إلى متابعة الشاعر؛ دون أن يتخوّنه الملل، ويعتريه الفتور، فضلاً عن دوره في توكيد المعنى وترسيخه " إنّ الميزة تتعدد في هذا النوع من البلاغة، فهي نوعٌ من الدلالة، فالكلام الذي تردّد ألفاظه، ويرجع بعضها إلى بعض، فيه تقريرٌ وبيانٌ وتدليلٌ، ونوعٌ من زيادة المعنى، ونوعٌ من الإيحاء بالكلمة الثانية ، ونوعٌ من الموسيقى يحدثها التكرار"[٧].

ومما ينبغي التنبيه إليه أن هذا اللون البديعي لا يستحسن حتى يساعد اللفظ المكرّر المعنى ويخدمه، وأن تكون ثمة علاقة بين اللفظتين؛ فيرتبطان معًا معنويًا وموسيقيًّا، لا أنْ يتصنعه الشاعر تصنعًا، فيجيء حلية وزخرفة " وهو في أشكاله المختلفة ينبغي أن يراعى فيه ما يراعى في الجناس، وأن يكون المعنى هو الذي يتطلبه ويستدعيه، ليؤدي الهدف الذي يسعى إليه المتكلم، ولا سيّما الشاعر الذي تعنيه كثيرًا موسيقى اللفظ وإيحاؤه "[٨] .

**(٥)- الطّباق.**

كما اعتمد شاعرنا المثكول على الطباق الذي أبان معانيه الحزينة الآسية خير إبانة، وقد جاءت بنية الطباق مرتبطة بالمعنى ارتباطًا عضويًّا وثيقًا، ومندغمة في نسيج النص الرثائي، حيث أسهمت في إنتاج دلالته، ولم تأت عنده زخرفة، ولا زركشة؛ والواقع أن إبراهيم بن المهدي قد أكثر في سياق تفجعه على ابنه من الاتكاء على الطباق؛ وقد جاء عنده عفويّا، ولم يأتِ به تصنعاً في الكلام، أو زخرفة وحسب، بل إنّ المعنى القاتم الذي عرض له الشاعر هو الذي اقتضاه؛ كما نجد في قوله :

---

(١) البيان والتبيين ، الجاحظ : ١١٦/١، ينظر : الشعر والشعراء، ابن قتيبة : ٩٠/١.
٢ - نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق نهى العارف، دار صادر، ص١٠٤
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤
٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٧
٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٧

(٦) – الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار دار الفكر العربي، ط١- القاهرة ١٩٥٥م، ص ٢٤٣. وينظر: أبو فراس الحمداني ؛ الموقف والتشكيل الجمالي، د. النعمان القاضي، ص ٥١٠
(٧) – بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، مكتبة مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة ١٩٥٢م، ص ١٢٧، ١٢٨ .
١– فنون بلاغية ( البيان والبديع)، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية للنشر، ط١- الكويت ١٩٧٥م، ص ٢٤٣، ٢٤٤ .

وإنّ صباحًا نلتقِي فِي مسائِهِ صباحٌ إلى قلبي الغداة حبيبُ[1]

وقوله:

يؤُوبُ إلى أوْطانِهِ كلُّ غائبٍ وأحْمدُ في الغُيّابِ ليس يؤُوبُ[2]

وقوله:

وكانتْ يدي ملأى بهِ ثُمّ أصْبحْتُ بعدْلٍ إلهي وهْي مِنْهُ سلِيبُ[3]

وقوله:

فما لِي إلا الموْتُ بعدك راحة وليْس لنا فِي العيْش بعْدك طِيبُ[4]

وقوله:

حياتِي وما كانتْ حياتِي فإنْ أمُتْ ثويْتُ وفِي قلْبي عليْك ثُدُوبُ[5]

كل هاته الطباقات التي توسل بها شاعرنا لإبراز معانيه الأليمة قد جاءت عفوية، بعيدة عن التصنع، ولم تكن هدفًا في ذاتها؛ بل اقتضاها المعنى واستدعاها السياق " فالحزين الملتاع يجد من الهموم ما يشغله عن الالتفات إلى ما يبهرج القول ويزخرفه ويجعله يعمد إلى الأسلوب السهل الواضح ، القادر على تصوير النفس الحزينة المتألمة لفقد عزيز لديها "[6].

**الفصلُ الثاني: قضايا المضمون في مرثيَة إبراهيم بن المهديّ**

**المبحثُ الأوّل : الأفكارُ والمعاني في مرثيَة إبراهيم بن المهديّ**

إنّ قيمة العمل تنبثق من قدرته على تحقيق الإمتاع النفسي، وتعميق الانفعال لدى المتلقي، ولا يكون ذلك إلا بفكرة قيِّمة تُساهم في بقائه، فيُكتب لها الخلود، وتسمو في الآفاق إذا وُفق مُبدعها باختيار أدواته مع مزجه بين الأفكار وعاطفته؛ فيكون شعره قمة في الجودة، وغاية في البراعة " ذلك أنّ الشاعر لا يخاطب فينا القوى العاقلة وحدها، كما أنّه لا يتجه إلى تحريك المشاعر وحدها أيضا، وإنّما الشّعر يتجه فينا إلى الملكة التي تتقبّل الفكر والشُّعور معا"[7].

ولذلك برزت أهمية الأفكار والمعاني؛ فهي روح الأدب ومادته، فبرفعتها يرقى العمل الأدبي ويُصبح ذا قيمة عالية، وبسقوطها فإنّ العمل الأدبي سيعتريه القصور، ولا يُعتد به، ولا يُنظر إليه مهما اجتهد الاديب في تزيينه؛ لأنّه " لا يحق أن يُسمّى أدبًا إلا ما كان له حظ من أفكار راقية، ومعان سامية، وأنّ قيمة الأثر الأدبي تكْبُرُ بما فيه من عمق في المعاني، وكثرة في الحقائق"[8].

وفيما يلي وقفة مع أبرز سمات معاني مرثية إبراهيم بن المهدي، التي جاءت متسمة ببعض الخصائص الفنية.

**أولاً: المعاني بين الوضوح والغموض.**

يُعدُّ وضوح المعاني وغموضها من أهم المقاييس النقدية التي يُقاس بها مضمون العمل الأدبي، ومن أهم السِّمات التي تتسم بها المعاني، وأمّا وضوح المعاني فهو " أن يكون الكلام ظاهر الدلالة على المعنى المراد"[9].

وليس المراد بالوضوح أن يكون الكلام ساذجا يُفهم لأوّل وهلة، ولأجل ذلك فقد فرّق عبد القاهر الجرجاني بين الوضوح الأدبي والعادي، فقال: " إنّما أراد بقولهم ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخلّ بالدلالة وعاق دون الإبانة، ولم

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٢
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٨
٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١
٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٠
٦ - عبد الله بن المعتز شاعرا ، د. غصوب خميس محمد غصوب - - دار الثقافة للنشر والتوزيع - ط ١ - قطر ١٩٨٦م - ص ٣٢٣
٧ - في الادب العربي المُعاصر، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص٨٦.
٨ - النّقد الأدبي، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، ص٦٤.
٩ - أسس النقد الادبي عند العرب، ص٤٧٢.

يريدوا أنّ خير الكلام ما كان غفلا مثل ما يتراجعه الصِّبيان ويتكلم به العامّة في السُّوق"[١].

إذًا فالوضوح الأدبي يحتاج إلى شيء من التأمل والتدقيق حتى ينكشف السِّتار، ويُفهم المراد " فالشيء إذا نِيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف"[٢].

أمّا غموض المعاني فليس معناه تحويل القصيدة إلى طلاسم، ولكن المُراد بالغموض المبني على التّعقيد الفني الذي يُظهر براعة الأديب، ويُنمُ عن مقدرته " فالوصول إلى المعنى بعد الطلب والبحث لا يعني أن يكون الكلام مُعقدا لا يُبين عن معناه، وإنّما يعني أنّ المعنى نفسه طريف غير مبتذل، وهو لذلك يحتاج إلى التّريث في فهمه، والتّمهل لإدراكه وذلك لا يُنافي أن يكون الكلام واضح الدلالة على معناه"[٣].

ولذا شبّهه عبد القاهر الجرجاني بالجوهرة النّفيسة داخل الصّدفة لا يحصل عليها إلا ببذل الجهد لِشق هذه الصّدفة، فقال: " فإنّك تعلم على كل حال أنّ هذا الضرب من المعنى كالجوهر من الصّدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثمّ ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما كل أحد يفلح في شق الصّدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[٤].

والمتأمل في مرثية إبراهيم بن المهدي يجد أنّها في الأغلب قد اتّسمت بالوضوح والإبانة؛ ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنّ الرّثاء تناسبه المعاني السّهلة المألوفة، التي تنبعث في أعماق النّفس الحزينة، فتتدفق على الألسن موافقة للسّجية دون تكلف، كما أنّ هول الكارثة التي ألمّت بشاعرنا لم تترك له مجالا للبحث عن الألفاظ البعيدة الغور المُتّسمة بالبعد في معناها عن الصّراحة والوضوح، ونلمس ذلك الوضوح في قول شاعرنا :

**وكان نصِيْبُ العيْن فِي كِلِّ لدّةٍ فأضْحى وما لِلعيْن مِثْهُ نصِيْبُ**

**وكان وقدْ آزى الرِّجال بعقْلِهِ فإنْ قالَ قوْلاً قال وهْو مُصِيْبُ**

**بما تتهاداهُ الرّكابُ لِحُسْنِهِ ويفْحمُ مِثْهُ الكهْلُ وهْو أرِيْبُ**

**وكانتْ يدِي ملأى بهِ ثُمّ أصْبحْتُ بعدْل إلهِي وهْي مِثْهُ سلِيْبُ**[٥]

فالمعاني في الأبيات السّابقة واضحة جليّة لا غموض فيها ولا تعقيد، نقلها شاعرنا في أبهى صورة، وأوضح عبارة، فيتحدث عن رجاحة عقل ابنه، لدرجة أنّه قد فاق منطق الرجال، فقوله دائما مصيب، وقد كانت يد الشاعر ملأى في حياة ابنه، ثم أصبحت فارغة. وكل هذه المعاني صاغها شاعرنا بعبارات واضحة المعالم، ناصعة البيان، تنساب إلى نفس المُتلقي في سهولة ويُسر دون كدٍّ أو إجهاد خاطر.

ومن أمثلة الوضوح كذلك في هذه المرثية قول شاعرنا:

**يُقلّبُ كفيْهِ هناك وقلْبُهُ هواءٌ وحِيْدًا ما لديْهِ غُرُوبُ**

**يُنادِي بأسْماءِ الأحِبّةِ هاتِفا وما فِيْهِمُو لِلْهاتِفين مُجِيْبُ**

**جمعتُ أطِبّاء العِراق فلمْ يُصِبْ دواءك مِنْهُمْ فِي البلادِ طبِيْبُ**

**ولمْ يمْلِكِ الآسُون دفْعًا لِمُهْجِهِ عليْها لأشْراكِ المنُون رقِيْبُ**[٦]

كل هذه المعاني الباكية صقلها شاعرنا بلباس الوضوح والإبانة، ونأى بها عن التعقيد والغموض، فهي تنساب بسهولة وانقياد؛ لِتصل إلى ذهن المُتلقي دون تعب أو مشقة. وهكذا نلحظ أن معاني إبراهيم بن المهدي في هذه المرثية كانت في أغلبها واضحة بيِّنة لا غموض فيها ولا تعقيد، ولعل السبب في ذلك يعود لغرض الرثاء، فهو

١ - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١٤٤.
٢ - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص١٣٩.
٣ - أسس النقد الأدبي عند العرب، ص٤٧٣.
٤ - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص١٤١.
٥ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٧ - ١٠٨
٦ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩

غرض عاطفي في المقام الأوّل ينبعث في أعماق النفس المليئة بالحزن، والمتدفقة بالآهات والأنين فتحتاج إلى المعاني السّهلة القريبة الواضحة، التي أتت على الفطرة والسّجية من غير تأمل ولا تدقيق.

أمّا غموض المعاني في هذه المرثية فهو قليل جدا؛ لأن معانيها في مجملها تتسم بالوضوح، ومن أمثلة الغموض في معانيها قول شاعرنا:

**وما زال إشْفاقِي عليْك عشِيّة حواك بها بعْد النّعِيْم قلِيْبُ**

**وما زال إشْفاقِي عليْك عشِيّة وسادك فِيْها جنْدلٌ وجُبُوبُ**[1]

فهذا البيتان نلمح فيهما شيئًا من الغموض الذي يُتوصّلُ إليه بشيء من التّفكير، ويحتاج إلى شيء من التّأمل ينكشف به المعني الصّحيح، وتمثّل ذلك الغموض في كلمة" **قلِيْبُ** " وهي اسم من اسمار الركيِّ، وقيل هو البئر مطوية أو غير مطوية، ويقصد به هنا القبر. وكذلك كلمة " **جنْدلٌ** " وهي الصخر، وكلمة " **وجُبُوبُ**"، وهو التراب. ويمكن القول إنّ هول المصيبة التي أحاطت بشاعرنا من خلال هذه المعاني التي تتميّز بشيء من الغموض؛ مما يجعل المُتلقي بحاجة إلى تفكير من أجل فكِّ رموز العمل الفني، وتفسير دلالته.

**(٢)- المعاني بين السّطحية والعُمق.**

من المقاييس النّقدية والفنيّة التي تُقاس بها المعني والأفكار السّطحية والعمق، وهي من أهم السِّمات التي تتسم بها المعني، ويُراد بالسّطحية أن تكون المعاني قريبة من الذّهن سهلة الفهم، يستطيع القارئ أن يكتشفها بسهولة ويُسر من الوهلة الأولى، دون أن يحتاج إلى إمعان النّظر في النّص الشّعري أكثر من مرّة.

أمّا عمق المعاني، فهو أن يحتاج إلى " تأمُّل وتدبُّر وغوص في صميم الحياة والأحياء حتّى يتضح ويُفهم"[2]. وقد ظهر من خلال تتبع معاني شاعرنا في مرثيته، أنّ أغلبها يميل إلى السّطحية والسُّهولة التي تمتاز بالوضوح؛ ولعل السبب يعود إلى طبيعة شعر الرثاء بصفة عامة، ومرثية إبراهيم بن المهدي على وجه الخصوص، فهو شعر يقوم على السّرد والإخبار، فشاعرنا قد انفعل بما حدث له، وانشغل في بثّ واقعيّة تجربته الشّعرية عن دواعي الصّنعة، وملكة التّخييل؛ ولذا ابتعد في الأغلب عن الألفاظ الغريبة، والمعني الغامضة، فكانت معانيه قريبة سطحيّة، كقوله:

**سأبْكِيْك ما أبْقتْ دُمُوعِي والبُكا بعيْنِيّ ماءً يا بُنيّ يُجِيْبُ**

**وما لاح نجْمٌ أوْ تغنّتْ حمامة أو اخْضرّ فِي فرْع الأراكِ قضِيْبُ**

**وأضْمِرُ وإنْ أنْقدْتُ دمْعِي لوْعة عليْك لها تحْت الضُّلوع وجِيْبُ**[3]

فالمعاني في الأبيات السابقة كلها معانٍ سطحيّة قريبة يستطيع المُتلقي فهمها من أوّل وهلة، ولكنها بعيدة عن السّذاجة والنثريّة بما توافر فيها من توالي حروف المد، وما فيها من إشباع بالضم للصوت ساهم في تعظيم مصاب شاعرنا.

والملاحظ أن أغلب معاني المرثية كانت سطحيّة بعيدة عن العمق، ويمكن تفسير ذلك أنّ الرّثاء يُملي على الشاعر سرعة الانفعال بالحدث، والتعبير عن المراد مع عدم التأنّي، فالوقت لا يُتيح له التّأمل والغوص والتّدقيق في المعاني، والتّأنق في الألفاظ والأساليب، والبحث عن المعاني الجديدة التي تحتاج إلى كدٍّ وإعمالٍ للذّهن.

**(٣)- المعاني بين التّقليد والتّجديد.**

تعد قضيّة التّجديد والتّقليد من أهم القضايا النقدية التي اهتمّ بها النُّقاد، وجعلوها مقياسًا أساسيًّا في نجاح العمل الأدبي وتطوره، وليس معنى الإبداع الإتيان بمعنى جديد لم يسبق إليه الآخرون، ولكن لا بأس

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٠

٢ - دراسات في النّقد الأدبي الحديث، د. محمّد شعيب، القاهرة، ص١١٦.

٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩- ١١٠

بالإتيان بمعنى قديم ومعالجته بأسلوب، وطريقة جديدة تضمن له الجِدّة والابتكار.

وبالنّظر والتّأمل في مرثية إبراهيم بن المهدي نلاحظ أنّ التّقليد غالبٌ على معانيه، والتّجديد قليل؛ لأنّ غرض الرثاء تتكرر فيه المعاني والعاطفة والصّور والألفاظ والتّراكيب منذ العصور القديمة وإلى عصرنا الحاضر، فالبكاء والعويل والفقد، وتعداد مناقب الفقيد، والمقارنة بين حال الشاعر بين الماضي وحاضره، وغيرها من المعاني التي اعتاد الشُّعراء التعبير عنها في حال الحزن.

**فما لِي إلّا الموْتُ بعدك راحة ولَيْس لنا فِي العيْش بعْدك طِيْبُ**

**قصمْت جناحِي بعْدما هدّ منْكبي أخُوك وراسِي قدْ علاهُ مشِيْبُ**

**فأصْبحْتُ فِي الهلاكِ إلّا حشاشة تُذابُ بنار الشّوْق فهْي تذُوْبُ**[1]

فهذه معان حارة موجعة، فلم يعد يأمل إلا في الموت الذي يمثل له الراحة والخلاص من عذابه، بموت ابنه فقد قُصم جناحه وهُدّ منكبه، وقد علا الشيب رأسه، وقد صاغ ذلك بمعانٍ معروفة أجاد في صقلها بصور وألفاظ وتراكيب حسنة؛ ظهرت معها شخصيته، وتفوقه في استثماره لتلك المعاني.

وقوله:

**سأبْكِيْك ما أبْقتْ دُمُوعِي والبُكا بعيْنِيّ ماءً يا بُنيّ يُجِيْبُ**[2]

وقوله:

**أنْ يسْتجِيْب لنا فيجْمع شمْلنا فاللهُ ربُّ العالمِيْن قرِيبُ**[3]

ويمكن القول إنّ هذه المعاني هي معان تقليدية سار عليها الشعراء قبله في الحزن من بكاء العين وحنّها على إسبال العبرات، ومن النُّواح وتمني اللقاء وغير ذلك، ولكن شاعرنا عالجها بعبارات حسنة، وصور جيِّدة، وضّحت عظم النّكبة وآثارها على نفسه داخليا وخارجيًّا.

**المبحث الثاني: صدق التجربة معايشة الحدث.**

إنّ كل تجربة لا بدّ وأنْ تقوم على أسس متينة ومرتكزات قويمة، يصلح من خلالها تقييمها وتحديد أبعادها، والهدف الذي من أجله أُنشئت، فإذا كانت التجربة شعرية؛ فقوامها الصدق الفني والعاطفة وجزالة الأسلوب ورصانة العبارات ونضوج الفكرة وتسلسل الأفكار، وإذا وُجدت هذه الأسس جاءت تجربة صادقة معبرة ناضجة، وإلا أصبحت هشّة ضعيفة .

وإذا عملنا على تطبيق هذه المرتكزات على مرثية إبراهيم بن المهدي لابنه؛ وجدنا أنّ عنصر الصدق الفني حكمًا في أتمِّ صورةٍ، وأرى أنّ هذه المرثية قد تجلّت فيها قضية الصدق؛ لأن الشاعر" الأب" لا يرثي ملكًا ولا صديقا ولا جارا، بل يرثي عضوا زال من جسده وشعلة خمدت منه، وأملا قد تبدّد فصار سرابًا، وحياة مُليئت حسرة وكآبة، وكيف لا وهو يعيش به ومن أجله، ويعمل جاهدًا طلبًا لراحته، ويرى المنون تداهمه وتطويه منه، وتحول بينهما فيصبح كائنًا بلا حياة، ويعيش تعاسة وشقاءً.

ولقد نجح شاعرنا في تصوير معاناته، وخلّد ذكراها، في قوله:

**نأى آخِر الأيّام عنْك حبِيْبُ فلِلعيْن سحٌّ دائِمٌ وغُرُوبُ**

**دعتْهُ نوًى لا يُرتجى أوْبة لها فقلْبُك مسْلُوبٌ وأنْت كئِيْبُ**

**يؤُوبُ إلى أوْطانِهِ كلُّ غائِبٍ وأحْمدُ في الغُيّابِ ليْس يؤُوبُ**

**تبدّل دارًا غيْر داري وجِيْرةً سِواي وأحْداثُ الزّمان تنُوبُ**[4]

فلقد رسم لنا الشاعر جراح نفسه المحزونة، ودموعه المهراقة، الغيبة التي لا لقاء بعدها، وألم الفراق والبعد الذي يجثم على صدره، فيصفه لنا وصفًا حسيًّا دقيقًا معبرًا عن جمال خلقته، وكمال خُلُقه وعقله وفضله،

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٢
٤ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣- ١٠٤

ووصف إسراع المنية نحوه بالسِّحاب الذي لا يستقرُّ، أو الشّمس وهي تجنح للمغيب، كل ذلك في صور ينفطر لها القلب، وتتصدّع لها الأنفس، فضلا عن الصُّخور الصُّمِّ، وتُذيب حرارتها ولهيبها وجدان النفس؛ ومن ثم فقد نقل لنا مشاعره نقلًا دقيقًا يلوح من خلال اللوعة والتّمنى في طلب اللحاق به وتكاثف الأحزان، التي أضعفته وعجز الأطباء عن دوائه، فيقول:

**جمعتُ أطِبّاء العِراق فلمْ يُصِبْ دواءك مِنْهُمْ فِي البِلادِ طبِيْبُ**

**ولمْ يمْلِكِ الآسُون دفعًا لِمُهْجِهِ عليْها لأشْراكِ المنُون رقِيْبُ**[1]

فها هو يتقطّع حسرة ؛ ذلك لأنّه لم يلحق بركب ابنه، ولم يشف من حزنه وألمه، بل أصبح حطامًا بعد قوة، وكهلًا بعد شباب، ومرد ذلك كله للحزن والألم الدّفين على فقده فلذة كبده وقرّة عينه، فجاءت مرثيته صادقةً مصوِّرةً للفجيعة وعنف الصّدمة، وأثرها على نفس والدٍ تكالبت عليه الأحزان والهموم، وحدّقت به من كلِّ جانبٍ، وأصبح عارقًا فيها لا سبيل ولا طوق نجاه يحميه منها إلا الموت، الذي طوى بيبه وقرّة عينه من قبل.

وعامل آخر يدفع بصدق التجربة في مرثية شاعرنا لابنه، وهو لصوق الأب ومعايشته لموت ابنه، فإذا شهد الشاعر صراع ابنه مع الموت، وحاول جاهدًا صدّه عنه بكل الوسائل التي يستطيعها فآب بخيبة ورجاء تبدّدت آماله؛ ومن ثم يُطلق صرخة مدوِّية

**المبحث الثالث: العاطفة في مرثية إبراهيم بن المهدي .**

تعد العاطفة من أهم عناصر العمل الأدبي، وتخلق من الكلمات مادة شعرية تبيِّن فيها مقومات الحياة، فتؤثر في المُتلقين بما فيها من وجدانية تكسب العمل الشعري الخلود وتجعله باقيا إلى الأبد.

والعاطفة هي: " الحالة التي تتشبّع فيها نفس الاديب بموضوع، أو فكرة، أو مشاهدة، وتُؤثر تأثيرا قويا يدفعه إلى التّعبير عن مشاعره والإعراب عمّا يجول في خاطره "[2]. إنّ المتلقي والقارئ لهما دور كبير في الحكم على العاطفة من خلال " تلك القوة التي يُثيرها الأدب فينا نحن القُراء"[3]؛ فنستشفّ قوة العاطفة، أو ضعفها من الأثر الفني الذي تركه الشّاعر فينا.

وللغرض الشّعري دورٌ كبيرٌ في عاطفة الشّاعر، فالفخر له عاطفة خاصّة، والفرح له عاطفة خاصّة، والحزن له ...، وهكذا فهي تقع تحت تأثير حالة الأديب، فالرِّثاء مثلا شعر وجداني من الطراز الأوّل، ويتّسم بالعاطفة، كما يتميّز بالانفعال، " والحزن مادة أساسية في قصائده، وهو الخيط الذي يلفُّ أفكاره "[4]؛ لأنّ " الرِّثاء حزن وبكاء ولوعة وتفجع"[5].

وقد ظهرت العاطفة الحزينة في مرثية إبراهيم بن المهدي، وقد نجح شاعرنا في إبرازها، كما اتّسمت بعدة خصائص، كالصدق، والقوة، والتّنوع، وفيما يلي عرض لأهم هذه السِّمات:

**أولاً: صدق العاطفة .**

يعد الرثاء من أصدق التّجارب التي تنم عن عاطفة حزينة صادقة، وهي أخصُّ ما يُميِّز شعر الرِّثاء، " قِيل لأعرابي: ما بال المراثي أشرف أشعاركم؟ قال: لأنّا نقولها وقلوبنا محترقة "[6].

ويُرادُ بصدق العاطفة أن " تنبعث عن سبب صحيح غير زائف ولا مصطنع حتى تكون عميقة تهب

---

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩

٢ - في ميزان النَّقد الأدبي، د. طه مصطفى أبو كريشة، مطبعة المليجي، القاهرة، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م، ص٤٤.

٣ - أصول النَّقد الأدبي، أحمد الشَّايب، دار نهضة مصر، لقاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣م، ص١٨١.

٤ - رثاء الابناء في الشعر العربي، د. مخيمر صالح، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الأولى، ص٢٠.

٥ - الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، منشورات جامعة قار يونس بنغازي، الطبعة السادسة، ١٩٩٣م، ص١٧٨.

٦ - نهاية الأرب في فنون الأدب، النُّويري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م، الجزء الخامس، ص١٦١.

للأدب قيمته الخالدة، فموت الابن يبعث الحزن العميق، والرِّثاء الحار، وانتصار الحق يُثير فرحًا قويًّا، وشعرا مُطْربا، والمنظر الجميل يُوقِظُ الإعجاب الحق، والوصف البديع، وهكذا متى كان هناك داعٍ أصيل طبعي هاج انفعالات أصيلة صحيحة تجعل الأدب مُثيرًا وباعثًا في نفوس القُرّاء عواطف كالتي في نفوس الأدباء، أمّا أذا كان الباعث تافهًا، أو خداعًا زائفًا، كان الأدب سطحيًّا لا أثر له يبقى"[1]. ولذا كان الرِّثاء من " أصدق العواطف الإنسانية تعبيرًا، وأجل تصويرًا "[2].

إنّ رثاء إبراهيم بن المهدي لابنه قد تميّز بالعاطفة الصّادقة، وابتعد عن الزّيف والتّصنُّع، كما في قوله:

**قَلِيْلاً مِن الأيّامِ لم يرو ناظِري ... بها منْهُ حتّى أعْلقتْهُ شعُوبُ**

**كظلِّ سحابٍ لمْ يقُمْ غيْر ساعةٍ ... إلى أنْ أطاحتْهُ فطاح جنُوبُ**

**أو الشّمس لمّا مِنْ غمامٍ تحسّرتْ ... مساءً وقدْ ولّتْ وحان غرُوْبُ**

**كأنّي بهِ إذْ كُنْتُ فِي النّومِ حالِمٌ ... نفى لذّة الأحْلامِ عنْهُ هُبُوبُ**[3]

ومن الطبيعي أن تتسم هذه المرثية بالصدق، فحديث الشاعر عن مصيبته، وفجيعته التي داهمته حديث مجروح مثكول قد هدّه الأسى، وضعضعه الحزن والألم؛ لفراق فلذة كبده الذي لم تغفل عنه الأقدار، فاستلبت روحه، ولما يرو أبوه ناظريه منه، فها هو ذا يصف تلك اللحظات القلائل، والسويعات القصيرة التي لم تشف غلته، ولم ترو تحرقه إليه. ومن ثم فهذه الأبيات تتميّز بالرِّثاء الصّادق النّابع من القلب، لم يدفعه إليه رغبة أو طمع، فهي زفرات حرى، مما جعل الشاعر يعيش تجربة حقيقية، ومعاناة مؤلمة من خلال هذا المصاب الجلل، ومن ثم فقد كانت عاطفته صادقة، وصورة حقيقية لموقف إنساني امتزج فيه الألم بالحزن الذي يبعث في المتلقي شعورا حيّا وقويًّا يُؤثّر فيه.

**(٢)- قوة العاطفة .**

تعد قوة العاطفة " من أهم المقاييس النّقدية، إن لم تكن أهمها جميعا"[4]؛ للحكم على صحة الأدب، ومقياس ومقياس قوّتها " وهو ما يشعر به قارئ القصيدة من أثر في نفسه "[5]، فيحسُّ بها المتذوق، ويُدرك تلك العاطفة الجيّاشة التي تتفجّر من حنايا القصيدة، فتترك أثرا عميقا في نفسه تستمده عاطفته من وجدان الشّاعر صاحب التّجربة والمعاناة.

ومن الامثلة التي ظهرت فيها العاطفة القوية الجيّاشة في هذه المرثية قوله:

**وما زال إشْفاقِي عليْك عشِيّة ... حواك بها بعْد النّعِيْمِ قلِيْبُ**

**وما زال إشْفاقِي عليْك عشِيّة ... وسادك فِيْها جنْدلٌ وجُبُوبُ**

**فما لِي إلا الموْتُ بعدك راحة ... وليْس لنا فِي العيْش بعْدك طِيْبُ**

**قصمْت جناحِي بعْدما هدّ منْكبِي ... أخُوْك ورأسِي قدْ علاهُ مشِيْبُ**[6]

فالعاطفة في الأبيات السابقة تبدو قويّة صدرت عن نفس مُلتاعة حزينة مُتألمة، فهي تفيض بمشاعر إبراهيم بن المهدي وأحاسيسه الصّادقة التي امتلأت بها نفسه، وهذه الصورة الباكية الحزينة نابعة عن عاطفة قويّة تزيد القلوب حسرة وألما، قرعت آذاننا بأسلوب " سهل مُؤثّر لا يعمد إلى قعقعة صاخبة تصُكُّ السّمع، ولا ينادي صاحبه على نفسه بالرّصانة المُفتعلة، وإنّما هي حديث شعري يحمل رصيده النّفسي من الإيحاء والتّلون المليء بنظرة المُتأمِّل، وعبرة الذّاكر"[7].

**وتتجلّى قوة العاطفة في هذه المرثية في عدة أمور:**

١ - أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣م، ص١٨١.
٢ - الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، د. محمود حسن أبو ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ص١٠.
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٦ - ١٠٧
٤ - أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، ص١٩٣.
٥ - أسس النقد الأدبي، د. أحمد بدوي، ص٢٤٠.
٦ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٠ - ١١١
٧ - الأدب الأندلسي بين التأثر والتّأثير، د. محمد رجب البيومي، إدارة الثقافة والنشر بجامعة الأمام محمد بن سعود، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٢١٤ .

(١)- إنّ الدّاعي إلى إنشاء هذه المرثية داعٍ أصيل مليء بالحوادث المؤلمة التي ملأت قلب إبراهيم بن المهدي حزنا وألما على فقد ابنه؛ ومن ثم فجاءت هذه المرثية وصفًا صادقًا وقويًا للتعبير عن بشاعة الحدث، فهبّ شاعرنا يصوره تصويرًا دقيقًا أشبه بالتصوير الفوتوغرافي، لكنّه تصويرٌ مشحونٌ بالعاطفة الصّادقة القويّة التي اصطبغت بمظاهر الألم والحسرة .

(٢)- البداية القويّة للمرثية، فالمُصاب الذي حلّ بإبراهيم بن المهدي ذو وقع كبير؛ مما دفعه منذ مطلع القصيدة أن يبثّ حديث نفسه بكلمات تنبثق من ذاته، ومشاعره الصّادقة، فلم ينشغل عن الحدث بأية مقدمة تقليدية، فالأمر مهم، والحدث جللٌ لا يستطيع الشاعر أن يضبط عواطفه تجاهاه، أو يُؤجِّل التّعبير عنه.

(٣)- نلمح آثار عاطفة الشاعر القوية في الأبيات من خلال التكرار، وهذا التّلهف المُتتابع الذي أسهم في تقوية نغمة الأسى والحزن، فجاءت على وفق متطلبات الحاجة النفسية للشاعر، فظهر ألمه فيها، وتحيُّره أمام هذا الخطب الجليل الذي خلّف ما خلّف من لوعة وآلام في نفسه، ومما زاد حدة التّنغيم الإيقاعي الحزين شيوع أصوات المد في المرثية؛ مما ساعد على انطلاق الصوت مسافة أطول فتنسجم مع دلالة النّص العامة، وهي الحزن والألم والبكاء النّاجم عن عاطفة صادقة قويّة جيّاشة مُفعمة بالتكرار الذي " من دوافعه وبواعثه العاطفة القوية الصّادقة، كما انّ العاطفة تقوى وتتجلّى بتكرار الألفاظ "[١].

(٤)- نلمس صدق العاطفة وقوتها في مرثية إبراهيم بن المهدي من خلال ذلك الأثر القوي الذي تتركه الأبيات في نفوسنا، وتجعلنا نتجاوب مع الشاعر، ونشاركه في شعوره والتّألم لألمه، وكأنّه يُعبِّر عمّا يختلج في صدورنا تجاه ما حلّ بابنه، وهذه المشاركة الوجدانية بين المُتلقي والأديب تُشعرنا بصدق العاطفة وقوتها؛ لأنّ " العاطفة القويّة تُضفي الحرارة والحياة على الأثر الأدبي، وتجعل القارئ يشعر بمثل ما يشعر به الأديب "[٢]، وبهذا الأثر " تُقاس قوة العاطفة بإثارتها لعاطفة القارئ، والسبب أنّ إهاجة العواطف وسيلة في الأدب، بل غاية يهدف إليها الأديب، وتُعتبر أهم الاغراض له "[٣].

(٥)- وهكذا نجد أنّ عاطفة إبراهيم بن المهدي قويّة، ولم تذهب كلماته هباءً، فكانت صرخة مدوِّية تقرع الأسماع وتُوقظ الضّمائر الحيّة؛ لتُؤثّر فينا غاية التّأثير، " فمصدر القوة الأول نفس الأديب وطبيعته، فيجب أن يكون قوي الشُّعور، عميق العاطفة؛ ليستطيع بثّ ذلك في أسلوبه، ثُمّ في نفوس قُرّائه، وإلّا فلن ينتظر منّا تأثيرًا ولا مُطاوعة لِما يزعم ويصطنع، وهذا هو سرُّ القوّة، ومنبع العظمة الأدبيّة "[٤].

**ثالثا: تنوُع العاطفة .**

عاطفة الحزن هي المسيطرة على مرثية إبراهيم بن المهدي لابنه بشكل عام، ولكن قد " تتنوّع العواطف الجزئيّة في القصيدة، أو الخطبة، أو الرسالة ..."[٥]، فتظهر عواطف أخرى ضمن عاطفة الحزن العامّة، ومن الأمثلة التي ظهر فيها تنوُّع العاطفة في المرثية قوله:

**وعسى الذي أهْدى ليُوسُف أهلهُ وأعـزّهُ فـي السِّجن وهـو غـريْبُ**

---

١ - التكرار في شعر الخنساء، د. عبد الرحمن بن عثمان الهليّل، دار المؤيّد، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م، ص١٢٠

٢ - البلاغة والتّحليل، د. أحمد أبو حاقة، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م، ص١٢٠.

٣ - الكامل في النقد الأدبي، كمال أبو مصلح، المكتبة الحديثة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م، ص٧٢.

٤ - أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، ص١٩٥.

٥ - أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، ص١٩٨.

أنْ يستجِـيْب لنـا فيجْمـع شمْـلنا  فـــاللهُ ربُّ العالمِـــيْن قـــريبُ[1]

فشاعرنا في نهاية القصيدة يلجأ إلى ربه مستسلمًا لقضائه راضيًا بقدره، كما تتجلّى نزعة الرضا بحكم الله وقضائه وقدره، فعلى الرغم من أنّ العاطفة العامة في المرثيّة هي عاطفة الحزن، إلّا أنّ العاطفة المسيطرة في هذا المقطع هي عاطفة التسليم بقضاء الله والتّوجه إلى الله سبحانه وتعالى بأن يجمع شمله بابنه.

وفي مقطع آخر يمدح ابنه يعدد مناقبه ، معددا إيّاها، في قوله:

كـأنْ لـمْ يكُـنْ كالـدُّرِّ يلْمـعُ نُـورُهُ  بأصْدافِـهِ لمّـا تشِـذْهُ ثُقُـوبُ
كأنْ لمْ يكُنْ كالغُصْنِ في ميْعةِ الضُّحى  سقاهُ النّدى فـاهْتزّ وهُـو رطِـيْبُ
كـأنْ لـمْ يكُنْ كالصّقْرِ أوْفـي بشـامخ  الـذُّرى وهُـو يقْظـانُ الفُؤادِ طلُوبُ
كـأنّ لـمْ يكُـنْ كـالطّرْفِ يمْسحُ سابقًا  سلِيْـم الشّظى لـمْ تحْتبِلْـه عُـيُوبُ
كـأنْ لـمْ يكُـنْ كـالرُّمْحِ يعْـدِلُ صـدْرهُ  غـــداةَ الطّـــعانِ لهْـذمٌ وكُـــعُوبُ
كـأنْ لـمْ يكُـنْ زيْـن الفـناءِ ومعْقِـل  النِّســاءِ إذا يــوْمٌ يكُــونُ عصِـيْبُ
وكُنْـتُ بــهِ فِـي النّائِبـاتِ إذا عـرتْ  وظــهْرِي مُمْتـدُّ القـناةِ صلِـيْبُ
بحـال الـذِي يجْـتاحُهُ السّـيْلُ بغْتـة  فيفْتقِـدُ الأدْنَـيْن وهُـو حرِيْـبُ[2]

فهو كالدُّر المنير أصدافه، فلا يشينها عيب، ولا يلحقها تقصير، وهو كالغصن الرطيب، وهو زين الفناء، ومعقل النساء، وهو حصنه وملاذه إذا ما عرت النوائب، واشتدّت المحن، حتى ليصور حاله، وابنه معه كمن يواجه سيلا قويًّا متدافعًا، بدا له فجأة، فلم يستطع أن يوهي من صلابته ومجابهته إيّاه، فيجعل السّيل المتدافع يرجع خائبا بخفي حنين.

ومن ثم يمكن القول إنّ العاطفتين تنسجمان بوحدة الموقف النّفسي، فأصبحت عاطفة المدح وتعداد مناقب ابنه امتدادًا لعاطفة الحزن؛ مما عمّق الحزن في قلوبنا، " فأحسن الشّعر ما خلط مدحًا بتفجع واشتكاء بفضيلة؛ لأنّه يجمع التّوجع المُوجع تفرُّجا، والمدح البارع اعتذارا من إفراط التّفجع باستحقاق المرثي"[3].

وهكذا نلحظ أنّ مرثية إبراهيم بن المهدي قد اتّسمت فيها العاطفة بالصدق والقوّة؛ لأنّ الرثاء شعر وجداني تتطابق فيه العاطفة الداخلية للشاعر مع الموقف الإنساني، فنفس الرّاثي تكون أكثر اتصالا مع موضوعه، فتبعث موقفا نفسيا صادقا إلى الوجود، فيكون أكثر نجاحا، ويفيض باللوعة الحارقة. كما أنّه من المُلاحظ أنّ تنوُّع العاطفة في المرثية كان في نطاق ضيق جدا، فأغلبها تسير على وتيرة واحدة من الحزن والبكاء.

المبحثُ الرابع: الصُّورةُ الفنيّةُ فِي مرثيّة إبراهيم بن المهديِّ.

تُعدُّ الصُّورة الفنية من أهم العناصر المهيمنة في العمل الأدبي، وهي " العنصر الجوهري في لغة الشّعر"[4]. وعن طريقها يُشكّل الشّاعر" أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يُصوِّر رؤيته الخاصّة للوجود، والعلاقات الخفية بين عناصره "[5]. وللصورة الفنية دور كبير في بروز مقدرة الشاعر وفنيته، فهي " أكبر عون له على تقدير الوحدة الشّعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة"[6].

والشاعر الموهوب يستطيع أن يُشكّل صورًا رائعة، ولوحاتٍ فنيّة خالدةً، مُكتنزةً بالجمال والبهاء، فتكون قادرة على إدخال المتلقي معه في حالة شعورية واحدة، وإلباسه الموقف الانفعالي الذي عايشه، وانصهاره داخل تجربته، وبهذه المثيرات يستطيع

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٢
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٥- ١٠٦

٣ - التّعازي والمراثي والمواعظ والوصايا، ، المُبرِّد، تحقيق محمد الديباجي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٧
٤ - نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص٤٦٧.
٥ - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص٦٨.
٦ - فن الشّعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م، ص٢٣٠.

الوصول لهدفه، وهو التّأثير على المتلقي من خلال الصُّورة، فهي " أشد العناصر المحسوسة تأثيرا في النفس"[١]، ولها " طريقتها الخاصّة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي"[٢].

وصياغة الصورة الفنية تعتمد على الخيال في المقام الأوّل، وتتولّد منه، فهو" العدسة الذّهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها"[٣].

ولدراسة قضية الموت في مرثية إبراهيم بن المهدي في ضوء الصورة الفنية، يقف الباحث أمام أبعاد ثلاثة لصور شكلتها هذه المرثية، وهي:

أولا: صورة الموت في خطاب الفقد .

استعان شاعرنا في تصويره للموت بالألوان البلاغية على إخراج صوره في إطار فني محكم، وعوّل بالأخص على الاستعارة؛ ولعل ذلك يرجع إلى أنّها تناسب خيال الشعراء الواسع، أو لأنّها " أداة جيدة تصور ما يجيش في صدر الشاعر، وينقله إلى المتلقين بشكل مؤثّر"[٤]، أو كما قال د. مصطفى ناصف من " أنّها تهبنا تهبنا معنى عميقا نثق إبان قراءة الشعر في أنّه يستكن في قلوب الأشياء، ولا يستطيع العقل بأدواته الأخرى أن يبلغه "[٥].

فالصورة التي تأتي عن طريقها تعد من أعظم الصور. أو ما لها من أهمية في الإبداع الشعري، لقول أحد الدراسين: " الاستعارة عندنا وعند غيرنا هي لب الإبداع في الشعر... في حين أننا نرى أنّ الشاعر المبدع يستحيل عليه أن يكون كذلك بمعزل عن الصور الاستعارية، فهي عدته المنبثّة في الشعور واللاشعور جميعًا"[٦].

يُضاف إلى ما سبق أنّ حالة الفقد تجعل الشاعر في ثورة عاطفية، وفي تصويره للموت يُضفي على صوره من ثورته وحدة وجدانه، والاستعارة أنسب الأدوات في نقل هذه الصور في إطار محكم؛ " لأنّها هي التي تلائم ثورة العاطفة وحدة الوجدان"[٧].

وليس معنى تعويل شاعرنا على الاستعارة في تصوير موت ابنه، أنّ الباحث في تناوله لصورة الموت سيقف أمام أنواع الاستعارة؛ فهذه النظرة الجزئية للصورة الاستعارية لم تلق استحسانًا عند النقاد لقول أحد الدارسين: " إنّ النظرة الجزئية للصورة الاستعارية لم تعد تشغل بال النقاد والمحدثين، إلا بالقدر الذي تسهم به في بناء كلي متكامل نابع من التجربة الشعورية، يتغذى من عروقها، ويستمد حياته من أصولها"[٨].

لقد مسّ الموت قلب شاعرنا باختطافه لفلذة كبده " أحمد"؛ فصوره بصورة عنيفة شرسة، والجدير بالذكر أن إبراهيم بن المهدي قد ارتقى في وسائله بارتقاء العصر، فاستخدم الأسلوب العلمي لدفع المنيّة عن ولده، حيث جمع أطباء العراق لإنقاذ ابنه، ولكن لم يُصب الدواء، يقول:

**جمعتُ أطِبّاء العِراق فلمْ يُصِبْ  دواءك مِنْهُمْ فِي البِلادِ طبِيْبُ**

**ولمْ يملِكِ الآسُون دفْعًا لِمُهْجةٍ  عليْها لأشْراكِ المنُون رقِيْبُ[٩]**

يرسم شاعرنا صورة مؤثرة عن تصارع الموت

١ - الصُّورة بين البلاغة والنَّقد، د. أحمد بسَّام ساعي، دار المنارة، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص٢٨.
٢ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٣٩٩.
٣ - النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هال، نهضة ممصر، الطبعة الثامنة، ٢٠٠٩م، ص٢٨٦.
٤ - التصوير الشعري، د. عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م، ص٨١.
٥ - الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، ص١٤٧.
٦ - أثر التشاؤم في شعر ابن الرومي، د. صالح حسن اليظي، مركز مركز الأسكندرية للجمع التصويري والتجارة، ١٩٨٧م، ص٣٥٢ .
٧ - في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثامنة، الثامنة، د.ت، ص١٧١.
٨ - التصوير الشعري، د. عدنان حسين قاسم ، ص٩٦- ٩٧.
٩ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩

مع الأطباء الذين يحاولون إنقاذ ابنه بكل ما يملكون من علم ودراية ومهارة، ولكن كل هذه المحاولات باءت بالفشل أمام جبروت الموت. ورغم إدراك شاعرنا التام بأنّ الطبيب لا يدفع الموت، إلا أنّه لم يقف مكتوف الأيدي، بل سعى جاهدا لإنقاذ ابنه من شرك المنية، باستدعاء لأطباء بل خيارهم، فلم يستطيعوا دفعه، أو حتى التخفيف من حدته وسطوته. والوسيلة نفسها يستخدمها بشار بن برد ليدفع المنايا عن ابنه، ولكنها لم تستجب، يقول:

**لعمري لقد دافعت موت " محمد"  لو أنّ المنايا ترعوي لطبيب**[1]

وبرسوخ فكرة الموت عند شاعرنا، فقد رُسخت كذلك قضية الإيمان بالقضاء والقدر؛ لأنّ الشاعر القوي الإيمان يراه واقعًا لا محالة فيه لا بدّ من وروده، وقد تجلّت فكرة الاحتساب والرضا بقضاء الله وقدره، في قوله:

**وعسى الذي أهدى ليوسف أهله  وأعزه في السجن وهو غريبُ**

**أن يستجيب لنا فيجمع شملنا  فالله رب العالمين قريبُ**[2]

وفي موضع آخر يُظهر رضاه بقدر الله وعدله في قوله:

**وكانتْ يدي ملأى بهِ ثُمّ أصْبحْتُ  بعدْلِ إلهي وهْي مِنْهُ سليْبُ**[3]

**ثانيا: صورة المرثيِّ (موضوع الخطاب) .**

صوّر إبراهيم بن المهدي فقيده بصور مختلفة، وعوّل بالأخصِّ على التشبيه في نقل صوره، ويرجع ذلك إلى أنّ التشبيه يتعلّق بعاطفة الشاعر مباشرة، ويحمل أدق ما في نفسه، ويصور مكانة مرثيه تصويرًا دقيقًا[4]. يُضاف إلى ذلك أنّ التشبيه يبرز الصفة الغالبة في المشبه، أو لأنّ التشبيه يجمع بين الاستمتاع الحسي والاستمتاع العقلي؛ ومن ثم فقد شبّه شاعرنا ابنه بتشبيهات حسية وأخرى معنوية، وإن غلبت التشبيهات الحسية، واستحسن النقاد ذلك، فيقول ابن رشيق: " وتشبيه الإنسان ما عاين بما عاين، أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر"[5]. أو لأنّ التشبيه يقوم على " نوع من النسبية المنطقية بين الأطراف المقارنة"[6].

ولقد جاءت تشبيهات شاعرنا صادقة معبرة، وتجلّى صدقها في محورين:

**أولهما:** ارتباط التشبيه بعاطفة شاعرنا وقرب الفقيد منه، وقد أكّدت تلك التشبيهات على منزلة الفقيد بالنسبة للشاعر، ودوره في حياته قبل مماته.

**ثانيهما:** البيئة؛ انتزع شاعرنا تشبيهاته من البيئة وأسلوب حياته" فالتشبيهات الصادقة مادة غزيرة للكشف عن جوانب الحياة والطباع، ومظاهر السلوك، والنشاط الإنساني، في أطوار البداوة والحضارة"[7].

ولقد جاءت صورة المرثي متكئة على عديد من التشبيهات المحاكية للبيئة العباسية، بما فيها من سماء وبحار وحضارة، نسمعه يكشف عن جمال ابنه وسرعة موته، قائلا:

**كأنْ لمْ يكُنْ كالدُّرِّ يلْمعُ نُورُهُ  بأصْدافِهِ لمّا تشِذْهُ ثُقُوبُ**

**كأنْ لمْ يكُنْ كالغُصْنِ في مِيْعةِ الضُّحى  سقاهُ النّدى فاهْتزّ وهْو رطِيْبُ**

**كأنْ لمْ يكُنْ كالصّقْرِ أوْفى بشامخ  الذُّرى وهْو يقْظانُ الفُؤادِ طلُوبُ**

**وريْحان قلْبي كان حيْن أشُمُّهُ  ومُؤْنِس قصْري كان حِيْن أغِيْبُ**[8]

---

١ - بشار بن برد: الديوان، جمع وتحقيق الإمام محمد الطاهر بن عاشور، طبع بمصنع الكتاب للشركة التونسية، تونس، د.ت، جـ١/ ص٢٧٩.

٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٢

٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٨

٤ - د. حسن عبد العليم: قصيدة الرثاء في شعر القرن الثالث الهجري، دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الأسكندرية، قسم اللغة العربية، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م، ص٢٥٣.

٥ - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، ج٢/ ص٢٣٦.

٦ - د. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، دار المعارف، د.ت، ٢٠٩

٧ - علي بن ظافر الأزدي: غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق د. محمد زغلول سلام، د. مصطفى الجويني، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م، ص١٩.

٨ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤- ١٠٥- ١٠٦.

ونلمح شاعرنا يستخدم أكثر من أداة في تشبيهاته، ممزوجة بالألوان التي تُضفي على الصورة الشعرية رونقًا وإنسانية في الشعور، كما نلحظ المزج المتناسق بين اللون والحركة؛ فأثارت في النفس الشُّجون، كما يمكن الإشارة إلى أنّ هذه الصور الرائعة قد انتزع شاعرنا تشبيهاتها من بيئتة المتحضرة، التي تدل على جمال ابنه وحسن سمته وهيئته، فقد خلع عليه تشبيهات عديدة فريدة، حيث يشبه ابنه بالدُّر اللامع والريحان القوي الرائحة، وكذلك الغصن الرّطب، كل ذلك في تصوير تلمحه النفس من خلال مرثيته.

وهنا يقف الدارس على ثنائية ( التحول والثبات)، فقد تحوّل ابنه أحمد من حال إلى حال، فبعد أن كان بقاؤه كشذا الريحان وطيبه، وهذا التجول هو مثار حزن الشاعر، فالرائحة الطيبة هنا متصلة بالبقاء والحياة، والبلاء والضعف متصل بالموت وما بعد الحياة، وما هذه الثنائية إلّا صدى لثنائية الحياة والموت، أو ليست الحياة مهما طابت وأشرقت إلّا ريحانًا سرعان ما يحيله الموت ذاويًا ميتًا. وهو في صورته يستعين بحاسة الشم، وينقل بها المعنوي إلى المحسوس، وكيف نقل شاعرنا في صورته بين رائحة الريحان والبقاء والوجود في ظل حياة ابنه قبل موته.

والملاحظ – كذلك- أنّ شاعرنا يميل في تشبيهاته إلى التّفصيل في صورة المشبّه به؛ فيتحدث عمّا يتّصف به، وعن حالاته التي يكون فيها، فهو يعتمد على عامل الحركة والمزج اللوني الجميل في ربط الماضي بالحاضر، حيث يصف المحاسن التي تجسّدت في ولده بأوصاف شعرية تدعو إلى مشاركة الناس له في حزنه.

ويميل شاعرنا إلى تعداد مناقب المرثي وخصاله؛ فهو طيب الذّكر بما كان ينشره بين الناس من أفعال حسنة، في قوله:

**تولّى وأبْقى بيْننا طِيْب ذِكْرِهِ  كباقِي ضِياءِ الشّمْس حين تغِيْبُ**

**خلا أنّ ذا يبْلى ويفْنى، وذِكْرُهُ  بقلْبي على طُولِ الزّمان قشِيبُ**

**وكان وقدْ آزى الرِّجال بعقْلِهِ  فإنْ قالَ قوْلاً قال وهْو مُصِيْبُ**[1]

ويتجلّى قصر عمر الفقيد المرثي، كما يصوره بالسحاب الذي لم يقم إلّا ساعة، ثم تأتي ريح الجنوب فتطيح به، وبالشمس التي حجبها الغمام، وتحسرت، وقد حان غروبها، في قوله:

**كظِلِّ سحابٍ لمْ يقُمْ غيْر ساعةٍ  إلى أنْ أطاحتْهُ فطاح جنُوبُ**

**أو الشّمْس لمّا مِنْ غمامٍ تحسّرتْ  مساءً وقدْ ولّتْ وحان غرُوْبُ**[2]

ويتضح من البيتين السابقين أنّ أحمد بن إبراهيم بن المهدي قد مات، وهو في ريعان شبابه، كما أنّه يمكن الإشارة إلى أنّ شاعرنا في تصويره لسرعة موت ابنه بسرعة السحاب، متأثر في ذلك من قوله تعالى: " وترى الْجِبال تحْسبُها جامِدةً وهِي تمُرُّ مرّ السّحابِ "( سورة النمل: الآية ٨٨).

مما سبق يمكن الانتهاء إلى أنّ شاعرنا قد صور فقيده بصور تتناسب مع مكانته لديه، واستعان بالتشبيه كوسيلة لإخراج صوره الفنية، وتأمّل البيئة وما فيها، كما أنّ معظم التشبيهات جاءت حسيّة إلا القليل منها جاء عقليًا أو معنويًّا، واجتنب شاعرنا المنفر من التشبيهات والقبيح؛ مما جعل المتلقي المتذوق يحس بقيمة التشبيه لدى الشاعر عندما يُصور فقيده، وهذا يكشف عن براعته في صياغة تشبيهاته؛ فبراعة الشاعر في التشبيه تكمن حين " يجتنب الكلمات التي تُثير النُّفور والاشمئزاز، بحيث يُوفّر لنفسه ما يسمى الصّواب الحسن "[3].

ومما سبق يظهر لنا أنّ شاعرنا قد أحكم تشبيهاته، واستمد عناصرها من بيئته المحيطة به، فجاءت تشبيهاته مألوفة بعيدة عن المبالغة والغلو، وقد نوّع في الأدوات المستخدمة في التشبيه، ولم يكن في

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٤- ١٠٥
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٦- ١٠٧.
٣ - الصورة الأدبيّة، د. مصطفى ناصف، ص٥٠

تشبيهاته بعيدا عمّا طرقه شعراء العربية قبله؛ ومن ثم فقد جاءت تشبيهاته مستوفية لأركان التشبيه من مشبه ومشبه به وأداة التشبيه، وهذا ما جعل تشبيهاته تسير في إطار من الوضوح والبساطة.

كما نجد أنّ أكثر تلك التشبيهات جاءت في صورة التشبيه البليغ، وهو أبلغ صور التشبيه عند العرب، وكانت معظم التشبيهات للفقيد حسية، وذلك ما فضّله النقاد؛ حيث يقول ابن رشيق: " وصفه الإنسان ما رأى يكون لا شك أصوب من صفته ما لم ير، وتشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يُبْصر"[1].

**ثالثا: صورة الراثي ( مرسل الخطاب) .**

تعدُّ صورة الراثي البعد الثالث المتمثّل في الشاعر، والحال الذي آل إليه الأحزان التي تكالبت عليه، ذلك الأب الذي فقد نور عينيه وفلذة كبده وريحان نفسه، وأصبح في وحدة ووحشة، وحال بينه وفقيده حواجز وأستار، وأصبح اللقاء مستحيلا، ووقف الموت حائلا ونذيرًا.

ولقد صوّر إبراهيم بن المهدي حاله بعد فراق فلذة كبده وحلول المصيبة عليه في مظاهر شتّى مثل: البكاء والحزن والأرق والألم والحسرة، فنرى شاعرنا يصف حزنه الذي لا نهاية له، والذي يتجدد بذكرى فقيده.

جاء تصوير شاعرنا لبكائه في غاية الدِّقة، حيث لم يكتف بتصوير الدموع ، بل ذهب إلى تصوير مشاعره وأحاسيسه. ومعلوم أنّ الدمع عند العرب عادة ما يكون محرِّكًا كبيرًا للمشاعر؛ ولهذا نجد ظاهرة البكاء تتكرّر كثيرًا في قصائد الرثاء منذ العصر الجاهلي، وكأنّ الدموع عند الشعراء تؤجِّج الأحزان والآلام التي يريدون لها أن تنطفئ، ونجد ذلك في مرثية أبي ذؤيب الهذلي في قوله:

**أودى بنِـيّ وأعقبونـي غُصّـة  بعـد الرُقـادِ وعبـرةً لا تُقلِـعُ**[2]

وقوله أيضًا:

**فـالعينُ بعـدهُمُ كـأنّ حِـداقها  سُمِلت بشوكٍ فهي عورٌ تـدمعُ**[3]

فهو يصور ما آل إليه حاله بعد فقد أبنائه، حيث لم تتوقف الدموع عن الانهمار من عينيه، فهي مستمرة لا تكف عن النزول.

كما نجد – أيضًا- مشهد البكاء عند متمم بن نويرة؛ حيث يطالب عينيه لتذرفا بالدمع بكاء على أخيه مالك، ومن شأن هذه الدموع أن تصعِّد من الحزن، وتقوي الشُّعور بالخسارة، وهو ما أراده متمم في قوله:

**أعينـيّ هـلاّ تبكيـان لمـالكٍ  اذا أذرتِ الـريحُ الكنيـف المربّعـا**

**وللشَّـربِ فـابكي مالكًـا ولبُهمـةٍ  شديد نواحيها على من تشجّعا**[4]

وعندما تحاول امرأة أن تسلّي متمم بن نويرة؛ ليكف عن بكاء أخيه يعترف لها بأنّه لا يستطيع الكفّ عن البكاء، فقد أصابه من الألم ما جعله حزينًا مفجوعًا بما أصابه:

**وإنّي وإنْ هازلتنِي قد أصابني**

**من الرِّزءِ ما يُبْكِي الحزين المفجّعا**[5]

ولقد نجح شاعرنا في تصوير مشاعره وأحاسيسه تصويرًا دقيقًا صادقًا، كان مداده الدموع، ومحركها الحزن وحرارة الوجد، فالشاعر يصف دموعه الغزار وزفراته المتقطعة وحنينه وأنينه المتواصل على فلذة كبده، في قوله:

**نـأى آخِـر الأيّـامِ عـنْك حبـيْبُ  فلِلعـيْن سـحٌ دائِـمٌ وغُـرُوبُ**

**دعتْـهُ نـوًى لا يُرتـجى أوْبـة لـها  فقلـبُك مسْـلُوبٌ وأنـت كئِـيْبُ**[1]

---

١ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقق محمد محـي الـدين عبـد الحميـد، دار الجيـل، الطبعـة الخامسـة، ج٢، ص٢٣٦.

٢ - جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ص٦٨٤.

٣ - جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، ص٦٨٤

٤ - جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، ص٧٤٩

٥ - جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، ص٧٥٤

وقد ظهر شاعرنا باكيًا متفجعًا، جريح القلب، شديد التّأثر على منْ فقد، فالعين لا ينقطع دمعها عليه، فدموعه تسقط، وقلبه سُلبت راحته وهدوؤه، فهو يعيش في حزن وشقاء بعد أن فقد حبيبه.

وفي موضع آخر يصف شاعرنا أثر المأساة التي ألمّت به، فقد قصم جناحه بعد أن هُدّ منكبه، كما قد علاه الشيب، حيث ترك موت ابنيه صدى ونارًا لا تنطفئ، ويتجلّى ذلك في قوله:

**قصمْت جناحِي بعْدما هدّ منْكبي أخُوكُ ورأسِي قدْ علاهُ مشِيْبُ**
**فأصْبحْتُ فِي الْهلاكِ إلا حشاشة تُذابُ بنار الشّوْق فهْي تذُوْبُ**
**تولّيْتُما فِي حِجّةٍ فتركتُما صدًى يتولّى تأرةً ويئُوبُ[٢]**

وهو دائم البكاء على فقيده، في كل الأوقات، فإنْ نفد الدّمع أبقى ندبه وأسفه على ابنه تحت ضلوعه، كما في قوله:

**سأبْكِيْك ما أبْقتْ دُمُوعِي والبُكا بعيْنيّ ماءً يا بُنيّ يُجِيْبُ**
**وما لاح نجْمٌ أوْ تغنّتْ حمامة أو اخْضرّ فِي فرْعِ الأراكِ قضِيْبُ**
**وأضْمِرُ وإنْ أنْقدْتُ دمْعِي لوْعة عليْك لها تحْت الضُّلُوع وجِيْبُ**
**حياتِي وما كانتْ حياتِي فإنْ أمُتْ ثويْتُ وفِي قلْبِي عليْك ذُنُوبُ[٣]**

وإذا كان الشعراء – في الغالب- قد اتّخذوا من نوح الحمام دليلا على شدة الحزن وصدق العاطفة، فإنّ شاعرنا قد اتّخذ من تغريده ذكرى لفقيده ومبعثًا لحزنه، فشاعرنا يقطع عهدًا على نفسه بمواصلة البكاء، وربط ذلك بغناء الحمامة واخضرار الغصون دلالة على الاستمرارية بالضرورة، فإنْ ذبل غصن أو اخضرّ آخر، وإنْ ناحت حمامة غرّدت أخرى، وهكذا بتباين الحال وطبيعته، فقد أراد أن يُدلل على استمراريّة حزن وشدة أمله وحسرته، فاتّخذ من تغريد الحمائم وغنائها رمزًا لشدة حزنه ودوام وجده.

والمتأمل في شعر الرثاء منذ العصر الجاهلي، يدرك أنّ شعراء الرثاء قد لجأوا إلى هذا التقليد؛ المتمثل في عقد مقارنة بينهم وبين الحمام؛ لأنّه رمز الحزن، ورمز للعاطفة الصادقة أيضًا، فنجد ذلك عند كعب بن سعد الغنوي، استخدم هذا الأسلوب؛ لتصوير أمله في لقاء أخيه أبي المغوار، مثله مثل من يدعو فرخ الحمام المسمى (هديل)، الذي تزعم الأعراب " أنّه فرخٌ كان على عهد نوح عليه السلام، فمات ضيعةً وعطشًا، فيقولون إنّه ليس من حمامة إلّا وهي تبكي عليه"[٤].وهيهات لمن يدعو هديلًا أنْ يستجيب له:

**وإنّي وتأميلي لِقاء مُؤمّلٍ وقد شعبتهُ عن لِقاي شعوبُ**
**كداعي هديلٍ لا يزالُ مُكلفاً ولَيس لهُ حتّى الممات مُجيبُ[٥]**

وقد عمد الغنوي إلى ذكر الحمام هنا للتدليل على صدق أحزانه على أخيه، وكأنّه حمامة تبكي من فقدت، وهذا معهود عن الحمام عند العرب، فالحمامة " تبكي وتغني وتنوح وتغرِّد وتسجع وتقرقر وتترنّم، وإنّما لها أصوات سجيع لا تُفهم فيجعله الحزين بكاءً، ويجعله المسرور عناءً "[٦].

ولا يتوقّف شاعرنا عن إظهار تأثير فقد ابنه عليه، وما سبّب له من بكاء دائم، بل يتجاوز إظهار البكاء ما خلّفه فقد ابنه من هزالٍ له وضعف وانحناء بعدما كان ظهره ممتد القناة صليب في حياة ابنه، ويعبِّر عن ذلك بقوله:

**وكُنْتُ بِهِ فِي النّائِباتِ إذا عرتْ وظهْرِي مُمْتدُّ القناةِ صلِيْبُ**
**فأصْبحْتُ محْنِيًّا كئِيْبًا كأنّنِي عليّ لِمنْ ألْقى الْغداة نُضُوبُ[٧]**

كما تضمنت صورة الراثي التعبير عن شدة حزنه على فقيده وتعلقه به، فهو يُشفق عليه من التراب الذي سيهيله عليه الناس، وأظهر أنّه يتمنّى لو يُفتدى به

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٣
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١١
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٩ -١١٠

٤ - لسان العرب، ابن منظور، جـ١٥، مادة " هدل"، ص٥٤.
٥ - جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، ص٧١٠
٦ - العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق محمد عبد القادر شاهين، جـ٦، ص٢٢٦
٧ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٨

فيُهال تراب القبر عليه بدلا من ابنه، هو بهذا يتمنى الموت على أن تجزعه حسرات موت ابنه، فالموت راحة له؛ لأنّ طيب عيشه قد ذهب بذهاب ابنه، ويعبِّر عن كلِّ هذه المعاني بقوله:

**يـــعِزُّ علـــيّ أنْ تنالـــك ذرّةٌ  يمسُّـك مِنْهـا فِـي الممـرِّ دبيْـبُ**

**ومـا زال إشْفاقِي عليْك عشِيّة  حـواك بهـا بعْـد النّعِـيْمِ قلِيْـبُ**

**ومـا زال إشْفاقِي عليْك عشِيّة  وسـادك فِيْهـا جنْـدلٌ وجُبُـوبُ**

**فمـا لِي إلّا المـوْتُ بعدك راحـة  ولـيْس لنـا فِي الْعيْش بعْدك طِيْبُ**[1]

وعلى الرغم من تلك الصورة الباكية التي رسمها شاعرنا لنفسه لفقد ابنه، إلّا أنه يُظهر إيمانًا مطلقًا بقضاء الله وقدره، فموت ابنه – كما يرى- عدلٌ إلهيٌّ، في قوله:

**وكانتْ يدِي ملأى بِهِ ثُمّ أصْبحْتُ  بعـدْلِ إلهِـي وهْـي مِنْـهُ سـلِيْبُ**[2]

وقد استغلّ إبراهيم بن المهدي سرعة انتشار السّيل في رسم صورة لحاله التي باغتها الموت باختطاف ابنه، ومن ذلك ما يرسمه لسرعة انتشار الشّيب في رأسه من هول المصيبة التي ألمّت به، في قوله:

**قصمْت جناحِي بعْدما هدّ منْكبِي  أخُـوْك ورأسِـي قـدْ عـلاهُ مشِـيْبُ**

**بحال الّذِي يجْتاحُهُ السّيْلُ بغْتة  فيفْتقِـدُ الأدْنـيْن وهْـو حرِيْـبُ**[3]

وتتبدى الصورة من خلال الاستعارة التي تتحدث عن علو المشيب رأسه، وهذا الامر يغتم به صاحبه؛ لأنّه بديل الكبر والوهن والضعف. وقد استثمر شاعرنا صورة السيل الجارف، فربطها بحالته النفسية المتعبة، فحاله كحال السيل.

ومما سبق يتجلّى لنا شدة تأثر شاعرنا بمن فقد، ويظهر بكاءه الدائم على فقيده، وتحسره عليه. وإبراهيم بن المهدي في المعاني الرثائية التي طرقها في هذه المرثية، إنّما يسير على نهج من سبقه من شعراء الرثاء؛ فهم شديدو البكاء على من يرثون، وهم شديدو التّعلُّق بهم، وهم يميلون في شعرهم الرثائي إلى تعداد مناقب الفقيد في مراثيهم. كما يتجلّى في مرثيته صدق عاطفته؛ مما يُوجب هذا الصدق العاطفي العلاقة ما بين الراثي والمرثي.

**نتائج البحث**

١. إنّ لغة إبراهيم بن المهدي في مرثيته قد اقتربت من شائع الألفاظ التي كانت مألوفة في عصره، انطلاقًا من ذاتيته؛ فلم نجد فيما استخدمه لفظة متقعرة، أو وحشية.

٢. إنّ شاعرنا قد أجاد في اختياره للتعبير عن شعوره بألفاظ تتسم بالقوة والفخامة، ولا ضير في ذلك فرثائه لابنه يستحق مثل هذا البكاء بألفاظ رنانة فخمة قوية.

٣. جاءت كلمات المرثية دقيقة في اختيارها، موحية في وصف حالته الحزينة، معبِّرة عن معاني القهر والأسى الذي يعانيه شاعرنا.

٤. اشتمل المعجم التعبيري في المرثية على أربعة حقول دلالية: ألفاظ تصور الحزن ووسائله ودلالاته، ألفاظ تصور الموت ومرادفاتها، ألفاظ تؤدي معنى الثّناء والعزاء، ألفاظ تصور الطبيعة مساعدا في المشاركة الوجدانية.

٥. أملت الحضارةُ العباسيّة مجموعةً من الألفاظ تتعلّق بالحياة الاجتماعيّة والصحيّة، فضلًا عنْ أنّها بما فيها من طبيعة متحضرة قد أدخلت جمالياتِها في نسيج مرثية شاعرنا، وهو يتحدث عن الموت، فأكسبته ألفاظًا لم تكن موجودةً في رثاء الشّعر الجاهليِّ.

٦. شكّل التكرار ملمحًا أسلوبيًّا مهمًا في مرثية إبراهيم بن المهدي، فأحيانًا يكرر حرفًا، وأحيانًا يكرر كلمة، وأحيانًا يكرر عبارة؛ ومن ثم يمكن القول إنّ التكرر

١ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١١٠- ١١١
٢ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٨
٣ - شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، ص١٠٨

قد أكّد مدى الحسرة والألم الذي يشعر به شاعرنا تجاه الفقيد.

٧. يعدُّ أسلوب الالتفات من أهمِّ الظّواهر التّركيبية في هذه المرثية، عن طريق الاعتماد على أسلوب التجريد، حيث رأيناه يجرد من نفسه شخصًا آخر يخاطبه، ويوجه إليه الحديث، وهو يريد به نفسه في واقع الحال، لا المخاطب الذي يبدو من ظاهر الكلام.

٨. اختار شاعرنا لمرثيته وزن " الطويل"، وكان من الطبيعي أن يتخيّر شاعرنا وزنًا طويلًا كثير المقاطع، يصبُّ فيه أشجانه، كما أنّ هذا الوزن يتّفق بمقاطعه الطويلة مع الحزن والانكسار، فثمة تجاوب بين المضمون والنغم الذي اختاره الشاعر له.

٩. اختار شاعرنا لمرثية روي " الباء" المضموم، وهو صوت مجهور قوي، كما أنّه من حروف القلقة، وكأنّه أراد أنْ يجهر بألمه، ويوصِّل حزنه إلى الآخرين.

١٠. وقع إبراهيم بن المهدي في عيبين من عيوب القافية، هما: الإيطاء، والسناد.

١١. تجلّت في مرثية إبراهيم بن المهدي مظاهر الموسيقى الداخلية، مثل: مناسبة الألفاظ لحالة الحزن، المشاكلةُ بين اللفظِ والمعنى، التّصريعُ، ردُّ العجز على الصّدر، الطباق.

١٢. اتّسمت المعاني في مرثية شاعرنا بالوضوح والإبانة؛ ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنّ الرّثاء تناسبه المعاني السّهلة المألوفة، التي تنبعث من أعماق النّفس الحزينة، فتتدفق على الألسن موافقة للسّجية دون تكلف.

١٣. اتّسمت مرثية إبراهيم بن المهدي بصدق التّجربة ومعايشة الحدث؛ ومن ثم جاءت مرثيته صادقةً مصوِّرةً للفجيعة وعنف الصّدمة، وأثرها في نفس والدٍ تكالبت عليه الأحزان والهموم.

١٤. اتّسمت العاطفة في مرثية شاعرنا بالصدق والقوّة؛ لأنّ الرثاء شعرٌ وجدانيٌّ تتطابق فيه العاطفة الداخليّة للشاعر مع الموقف الإنساني.

١٥. أفرزت دراسة الصورة الفنية في مرثية إبراهيم بن المهدي عن ثلاثة أبعاد؛ تشكّل منها الخطاب الرثائي فيها، وهي: صورة الموت، صورة الفقيد موضوع الخطاب، وصورة الراثي مرسل الخطاب.

**المصادر والمراجع**

**مصدر الدراسة** :

شعر إبراهيم بن المهدي وأخباره، جمع وتحقيق د. محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

**المراجع العربية**

١. أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣م.

٢. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت.

٣. معادلة الفكر والنغم، د. صلاح عيد، مكتبة مشرف للطباعة، طنطا، ١٩٩١م.

٤. أبو فراس الحمداني - الموقف والتشكيل الجمالي، د. النعمان القاضي، طبعة دار الثقافة ١٩٨٢م .

٥. اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د. منصور عبد الرحمن، دار العلة للطباعة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.

٦. أثر التشاؤم في شعر ابن الرومي، د. صالح حسن اليظي، مركز الأسكندرية للجمع التصويري والتجارة، ١٩٨٧م.

٧. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م.

٨. أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، نهضة مصر، الطبعة السادسة، ٢٠٠٤م.

٩. أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، نهضة مصر، الطبعة السادسة، ٢٠٠٤م.

١٠. أشعار أولاد الخلفاء، الصولي، عني بنشره ج. هيورث . دن، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

١١. أصوات اللغة د. عبد الرحمن أيوب ـ مطبعة الكيلاني ـ ط٢ ـ القاهرة ١٩٦٨م .

١٢. أصول النّقد الأدبي، أحمد الشّايب، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣م.

١٣. الأدب الأندلسي بين التأثر والتّأثير، د. محمد رجب البيومي، إدارة الثقافة والنشر بجامعة الأمام محمد بن سعود، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

١٤. الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١- القاهرة ١٩٥٥م.

١٥. الأسلوب، أحمد الشّايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م.

١٦. الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر.

١٧. الأصوات بين اللغويين والقراء، محمود زين العابدين محمد، دار الفجر الإسلامية، المدينة المنورة، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

١٨. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق إبراهيم الإبياري، طبعة الشعب( عن طبعة دار الكتب)، القاهرة، ١٩٦٩م.

١٩. الأغاني، الأصفهاني، شرح عبد علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

٢٠. الأنساب، للسمعاني، تحقيق عبد الرحمن اليماني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

٢١. البداية والنهاية، ابن كثير، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨م.

٢٢. البديع ؛ دراسة في البنية والدلالة، د. عزة محمد جدوع - مكتبة الرشد- ط١- الرياض ٢٠٠٨م.

٢٣. البلاغة والتّحليل، د. أحمد أبو حاقة، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.

٢٤. التصوير الشعري، د. عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

٢٥. التّعازي والمراثي والمواعظ والوصايا، المبرد، تحقيق محمد الديباجي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.

٢٦. التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، مصر، الطبعة الرابعة، د.ت.

٢٧. التكرار في شعر الخنساء، د. عبد الرحمن بن عثمان الهلّيل، دار المؤيّد، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م

٢٨. التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٢٩. الحماسة البصرية، تحقيق د. عادل سليمان جمال، نشر المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٧م.

٣٠. الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، د. محمود حسن أبو ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية.

٣١. الرسالة الشّافية ( ضمن كتاب دلائل الإعجاز)، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.

٣٢. الشعر الجاهلي – خصائصه وفنونه، د. يحي الجبوري، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، الطبعة السادسة، ١٩٩٣م.

٣٣. الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.

٣٤. الشعر العربي المعاصر- روائعه ومدخل لقراءته، د. الطّاهر أحمد مكي، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٩٠م.

٣٥. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨م.

٣٦. الشعراء وإنشاد الشعر، د. علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.

٣٧. الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٣م.

٣٨. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

٣٩. الصُّورة بين البلاغة والنّقد، د. أحمد بسّام ساعي، دار المنارة، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٤٠. العروض وإيقاع الشعر العربي ، د. سيد البحراوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٩٣م .

٤١. العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٤٢. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م.

٤٣. الفكر والفن في شعر أبي العلاء، د. صالح حسن اليظي، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م.

٤٤. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة التاسعة، ١٩٧٦م.

٤٥. الفهرست، ابن النديم، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

٤٦. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ، ٢٠٠١م.

٤٧. الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التّبريزي، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

٤٨. الكامل في العروض والقافية، محمد قناوي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٩. الكامل في النقد الأدبي، كمال أبو مصلح، المكتبة الحديثة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م.

٥٠. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

٥١. المُرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

٥٢. المطلع التقليدي في القصيدة العربية، عدنان عبد النبي البلداوى، مطبعة الشعب ، بغداد ١٩٧٤م.

٥٣. المعارف، ابن قتيبة، تحقيق ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة.

٥٤. المفضليات، تحقيق أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٧٩م.

٥٥. المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ابن الجوزي، تحقيق محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت.

٥٦. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي، تحقيق محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٥٧. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة ممصر، الطبعة الثامنة، ٢٠٠٩م.

٥٨. النّقد الأدبي، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.

٥٩. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، القاهرة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

٦٠. النقد العربي الحديث- أصوله، قضاياه، مناهجه، د. محمد زغلول سلام، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م.

٦١. الورقة، ابن الجرّاح، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر.

٦٢. الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت.

٦٣. أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، محمود مصطفى، شرح وتحقيق سعيد اللّحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.

٦٤. بشار بن برد: الديوان، جمع وتحقيق الإمام محمد الطاهر بن عاشور، طبع بمصنع الكتاب للشركة التونسية، تونس، د.ت.

٦٥. بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة ١٩٥٢م.

٦٦. تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦م.

٦٧. تحليل النص الشعري – مهاد نقدي، ترجمة د. محمد فتوح، الطبعة الأولى، جدة، النادي الأدبي بجدة، ١٤٢٠هـ.

٦٨. تيسير علم المعاني، د. حلمي محمد القاعود، دار النشر الدولي، الرياض، الطبعة الأولى ١٤٢٧هـ.

٦٩. جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر.

٧٠. جولة في الشعر العربي المعاصر، إبراهيم العريض، ضمن كتاب" نظرات جديدة في الفن الشعري"، الكويت، ١٩٧٤م.

٧١. دراسات في الشعر والمسرح، د. مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٩م.

٧٢. دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

٧٣. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٣م.

٧٤. ديوان الخريمي، جمعه وحققه على جواد الطاهر و محمد جبّار المعيبد، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧١م.

٧٥. ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه على فاعور، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٧م.

٧٦. ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.

٧٧. ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٦م.

٧٨. رثاء الأبناء في الشعر الأموي حتى نهاية العصر الأموي، د. محمد إبراهيم حور، مكتبة المكتبة، أبو ظبي، العين، ١٩٨١م.

٧٩. رثاء الابناء في الشعر العربي، د. مخيمر صالح، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الأولى.

٨٠. رياض الصالحين، الإمام النووي، باعتناء حسن شكر، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٥م.

٨١. شرح ديوان الحماسة ، للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.

٨٢. شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨م.

٨٣. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.

٨٤. شرح مقامات السيوطي، تحقيق سمير محمود الدروبي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٩م.

٨٥. طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، قرأه محمود شاكر، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م.

٨٦. عبد الله بن المعتز شاعرا، د. غصوب خميس محمد غصوب - ـدار الثقافة للنشر والتوزيع ـط ١ - قطر ١٩٨٦م -

٨٧. عضوية الموسيقى في النّص الشّعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الاولى، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

٨٨. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

٨٩. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عبّاس عبد السّاتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٩٠. عيون الأخبار، ابن قتيبة الدينوري، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٠م.

٩١. غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، علي بن ظافر الأزدي، تحقيق د. محمد زغلول سلام، د. مصطفى الجويني، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م.

٩٢. فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧١م.

٩٣. فضاء البيت الشعري، د. عبد الجبار داود البصري، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٦م .

٩٤. فن الشِّعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م.

٩٥. فنون بلاغية ( البيان والبديع)، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية للنشر، ط١- الكويت ١٩٧٥م.

٩٦. في الادب العربي المُعاصر، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٩٧. في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط ، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥.

٩٨. في الشعر العباسي ؛ الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، ط ٢ ، القاهرة ١٩٨٠م.

٩٩. في النقد الأدبي عند العرب، د. محمد طاهر درويش، مكتبة الشّباب، ١٩٧٦م.

١٠٠.في النقد الأدبي عند العرب، د. محمد طاهر درويش، مكتبة الشباب، ١٩٧٦م.

١٠١.في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثامنة، د.ت.

١٠٢.في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الخامسة.

١٠٣.في ميزان النقد الأدبي، د. طه مصطفى أبو كريشة، مطبعة المليجي، القاهرة، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م.

١٠٤.قصيدة الرثاء في شعر القرن الثالث الهجري، دراسة تحليلية، د. حسن عبد العليم، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الأسكندرية، قسم اللغة العربية، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م.

١٠٥.قضايا الشِّعر المعاصر، نازك الملائكة، نسخة الكترونية وورد، الطبعة الخامسة، ص١٤٩.

١٠٦.قضايا في النقد والشعر ، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس ، الطبعة الأولى ١٩٨٤م .

١٠٧.كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي أحمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ.

١٠٨.كولردج ( سلسلة نوابغ الفكر الغربي)، د. مصطفى بدوي، دار المعارف.

١٠٩.كولردج، مجموعة نوابغ الفكر الغربي، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٥٨م.

١١٠.لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، دار الكتب الإسلامية، القاهرة، الطبعة الأول

١١١.لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الأسكندرية، ١٩٨٥م.

١١٢.مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت.

١١٣.معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، بيروت، مكتبة لبنان،٢٠٠٧م.

١١٤.مفتاح العلوم، السّكاكي، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.

١١٥.منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.

١١٦.موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.

١١٧.نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق نهى العارف، دار صادر.

١١٨. نظرات جديدة في الفن الشعري، إبراهيم العريض، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م.

١١٩.نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل : ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٠م .

١٢٠.نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

١٢١.نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

١٢٢.نهاية الأرب في فنون الأدب، النُّويري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م، الجزء الخامس.

١٢٣.هندسة المقاطع الصوتية، عبد الجليل عبد القادر، دار صفاء، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

١٢٤.وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

**المقالات والدوريات**:

١. التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية، موسى ربابعة، مجلة مؤتة والبحوث للدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، حزيران، ١٩٩٠م.

٢. فنيّة التّكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، عصام شرتح، مجلة رسائل لشعر، المملكة المتحدة، العدد (٩)، ٢٠١٧م.