مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

السيرة الغيريّةُ في الشّعر العربيّ القديم:الإشهارُ والتّخليدُ والأَسْطرَةُ

د. سعيد بكّور*

قسم اللغة العربية، المدرسة العليا للتربية والتكوين، جامعة ابن طفيل بالقنيطرة، المملكة المغربية

Biography in Classical Arabic Poetry: Publicity, Immortalisation and Mythicisation

Dr. Said Bakour*

Department of Arabic Language, Higher School of Education and Training, Ibn Tofail University, Kenitra, Morocco

الملخص:

يتناول هذا البحث شعر المدح وشعر الرثاء من زاوية السيرة الغيرية التي تؤرخ لحياة الممدوح وحياة المرْثيّ، ونفترض أن الشاعر إنما يسجّل سيرة ثلاثية الأبعاد؛ تنفتح على الإشهار والتخليد والأسطرة، ونعتمد في تحقيق هذا الافتراض على تحليل عيّنات شعرية محدّدة، من خلال المقاربة الأسلوبية المنفتحة على البلاغة ولسانيات النص والبنيوية، بشكل يُمكّن من الوقوف على أبعاد السيرة الغيرية ومظاهرها، وتحقيقها لبلاغة الامتداد، وارتباطها بالصورة الوجدانية والصورة المُفْلَتَرَة، ويضمن- في الوقت نفسه – الانفتاح على جمالياتها عبر باب التأويل.

الكلمات المفتاحية: السيرة الغيرية، الشعر العربي القديم، الإشهار، التخليد، الأسْطَرة.

Abstract:

The study investigates Arabic praise and lament poetry from the perspective of biographies that chronicle the life of the praised and the lamented. It assumes that the poet produces a three-dimensional biography that is axed on publicity, immortalization and mythicisation. The data under investigation in the current enquiry comprised poetry excerpts that were conveniently sampled. In particular, discourse analysis was employed to analyse rhetorical structure and text organisation in the target poetry excerpts, in such a way to capture the essence the biographies under scrutiny and their capacity to create extended rhetorics. The biographies were also investigated to evaluate their capacity to generate organic imagery and filtered imagery, leaving ample possibilities for the interpretation of artistry in poetry.

Keywords: Biography, Classical Arabic Poetry, Immortalization, Mythicisation, Publicity.

Doi: https://doi.org/10.54940/ll51652770

1658-8126 / © 2024 by the Authors.

Published by ***J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

*المؤلف المراسل: د. سعيد بكّور

البريد الالكتروني الرسمي : said.bakour1982@gmail.com

مقدمة

ينبغي أن تستحضر قراءة الشعر العربي القديم خصوصية السياق الثقافي والجمالي، وهذا الشرط حقيق بأن يجنّب القارئ كثيرا من الأحكام والإسقاطات التي تسلب الشعر خصوصيته الثقافية والحضارية، وكفيل، في الوقت نفسه، بأن يُفرز مقاربة تبرز أبعاده الجمالية والثقافية[1].

لقد ارتبط الشعر العربي القديم بسياقه الثقافي، حيث كان حاملا للقيم الثقافية والاجتماعية والجمالية، ومعبرا عن وعي الجماعة والفرد ونظرتيهما إلى الحياة والإنسان والكون، ولعل الانطلاق من هذا الافتراض كفيل بأن يصحّح بعض الأحكام التي سادت وأُرِيدَ لها أن تنتشر وتصير حقيقة مطلقة.

ننظر في هذا البحث إلى شعر المدح وشعر الرثاء من زاوية السيرة الغيرية التي تؤرخ أدبيا لحياة الممدوح وحياة المرثي، ونفترض أن الشاعر إنما يسجّل سيرة ثلاثية الأبعاد؛ غايتها تحقيق الإشهار والدعاية للموصوف، وتسجيله في الذاكرة بمداد التخليد، ورفعه إلى مقام فوق بشري يتحول بموجبه إلى بطل خارق يلتحف بلحاف الأسطرة.

نعتمد في تحقيق هذا الافتراض البحثي على تحليل نماذج شعرية مختارة تتوفر فيها الأبعاد الثلاثة، من خلال المقاربة الأسلوبية المنفتحة على البلاغة ولسانيات النص والبنيوية، بما يمكّن من الوقوف على أبعاد السيرة الغيرية ومظاهرها، وتحقيقها لبلاغة الامتداد، وارتباطها بالصورة الوجدانية، والصورة المِفْلَتَرَة.

تأثيثٌ وتَسييجٌ

- **السياق الثقافي وصناعة النموذج والبطل:**

لم يكن الشعر عند العرب محض تعبير لغوي مصبوب في قالب إيقاعي، بل كان حاملا للثقافة ومضمرا للقيم، فقد عُدّ المدح تكريسا لثقافةٍ تسعى إلى تشكيل صورة النموذج في الوعي الجمعي، ولسياقٍ يحتفل بالقيم والفضائل ويجعلها معيارَ التفاضل الأخلاقي والإنساني.

لقد تنبّه العرب إلى أن تخليد المآثر إنما يكون ببيت شعر يُطلق فيسير مثلاً على الألسنة، وهو أعظم في سجلّ التخليد من رسم صورة أو نحت تمثال. إنه وعي حضاري بقيمة الكلمة، والفضيلة، والإنسان.

لقد أدرك العربيّ، وهو يبني تصورات فهمه للعالم والإنسان، أن الكلمة هي عنوان الحضارة وأن الفضائل هي عنوان صناعة البعد القيمي والجمالي في الإنسان. لقد وقع اتفاق سياقي ضمني حول صناعة النموذج، وهو ما جعل الحضارة العربية أبرز حضارة اهتمت بالإنسان من خلال تأريخ الفضائل شعريا، إذ لم تكتفِ بتداولها في الواقع؛ بل نقلتها إلى الشعر لضمان نشر عدواها، وتخليدها بعد ذلك.

إن العناية بالمدح تقع في صميم الوعي بأهمية المثل العليا التي يحيا بها الإنسان، وبالفضائل السامية التي يُذكَر بها حيا وميتا. إنه سعيٌ إلى صناعة النموذج الحي ونشره بين الناس، والأمم تبحث في تاريخها عن النموذج الذي تقتدي به، وإذا فشلت تحاول صنع مثال خارق. إنه ديدن الأسلاف في البحث عن النموذج.

تعاور كثير من النقاد المعاصرين تكرارَ نظرة سطحية إلى شعر المدح والرثاء، حتى غدت حكما لا يرقى إليه الشك، وهي نظرة لا تستحضر البنية الثقافية العميقة، والسياق الثقافي والجمالي المؤطر للإبداع والتلقي عند العرب[2].

لقد كان المدح عند العرب جزءا من ثقافة تفضِّل الخلق الكريم وتعمل على نشره، وتقرره للأجيال القادمة؛ ومن هنا حرصوا على تعليم الشعر لما فيه من فضائل تحفز النشء على اتخاذها نموذجا قيميا " قال الزبير بن بكار: سمعت العمري يقول: روّوا أولادكم الشعر؛ فإنه يحل عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل، ويحض على الخلق الجميل"[3]، فالذي يسمع عن مكارم الآخر ينافسه فيها ويقلده ويسير سيرته، وهكذا تسري عدوى الفضائل بين الناس.

إن احتفال السياق الثقافي بالمدح عائد إلى كونه يتجاوز الكلام العادي إلى الكلام الذي يضمن للإنسان الذكر ويخلّد اسمه في الحياة حتى وإن غادرها، لذلك قالوا ""إن الثناء هو الخلد"[4]، وقال الشاعر:

فَأَثْنُوا عَلَيْنا لاَ أَبَا لأبيكِمُ ... بِأَفْعالِنا، إن الثَّنَاءَ هُوَ الخُلْدُ

لقد كان الممدوح في الثقافة العربية واعيا بقيمة الكلمة في منح اسمه شهرة وانغراسا في ذهن الناس ووجدانهم؛ لذلك كان ما يقدمه من نوالٍ ليس ذا بال مقارنة بما سيناله من تخليد وامتداد يتجاوزان الزمان والمكان "قال معاوية لابن الاشعث بن قيس: ما كان جدك قيس بن معدي كربَ أعطى الأعشى؟

---

(1) ينظر: د. المؤدب، محمد الأمين، في الخطاب الشعري من سؤال المنهج إلى فعل القراءة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، المبحث الثالث من الفصل الأول "النص والسياق: فاعلية السياق في الفهم"، ص 41 وما بعدها.

(2) ينظر في هذا السياق: درويش، جندي، ظاهرة التكسب وأثرها في الشعر العربي ونقده، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1969م.

(3) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة 5، دار الجيل، 1981م، ج30/1

(4) المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تحقيق: الدكتور زكي مبارك وأحمد محمد شاكر، ط1، 2019 م-1440 هـ، 1/ 258

فقال: أعطاه مالا، وظَهْرا، ورقيقا، وأشياءَ أُنسيتها، فقال معاوية: لكن ما أعطاكم الأعشى لا يُنسى"[5]، ويذكر أن قصة مشابهة قد وقعت قبلاً بين ابنة هرم ابن سنان وعمر بن الخطاب رضي الله عنه؛ " وقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه لابنة هرم بن سنان المرّيّ: ما وهب أبوكِ لزهير؟ فقالت: أعطاه مالا وأثاثا أفناه الدهر. فقال عمر: ما أعطاكموه لا يفنيه الدهر"[6].

يُبرز الخبران قيمة المدح وتجاوزه للزمن، وتخليده للممدوح وجعله حيا حتى بعد موته، ولهذا السبب حرص العربي على أن تكون فضائله وأفعاله موضوعًا شعريا؛ وعيًا منه بأهمية الذكر والتخليد، وفي المقابل نأى بنفسه عن حَمْل الهجاء الذي يَسلبه المجد، ويُلْبِسه العار الذي لا يبلى.

كان الممدوحون على معرفة بقيمة الشعر في النفوس؛ لذلك كانوا يحرصون على أن يُمدحوا بما يُخَلِّدُ صورهم في الأذهان والنفوس، ومما يؤكد ذلك مطالبتهم الشعراء بالنظم على مثال سابق سارَ بين الناس " اجتمع الشعراء بباب المعتصم فبعث إليهم: من كان منكم يحسن أن يقول مثل قول منصور النميري في أمير المؤمنين الرشيد:

إنَّ المكَارِمَ والمعْرُوفَ أَوْدِيةٌ أحلَّكَ اللهُ منها حيثُ تَجْتمعُ

... فليدخل"[7]

إنه توق إلى مثال شعري يخلّده ويشهره ويؤرّخ صورته وفي النهاية يؤسطره، مثال يمنحه حياة أخرى في الشعر والأذهان والوجدان، لا تنتهي بالموت الطبيعي.

تشكّل الجماعة مفاهيمها حسب رؤيتها للإنسان ووظيفته في الوجود، ويختلف هذا التشكيل من ثقافة إلى أخرى؛ فالبطل في الثقافة العربية واقعي غير متخيَّل، يعيش بين الناس، ويسير في الأسواق، ويأكل الطعام؛ لكنه يتميز عن غيره بفضائله التي تشكل البعد البطولي في شخصيته.

البطل شخص مختلف عن عامة الناس، يرتفع عنهم بفعاله وأخلاقه، والتصاقُ سمات التميز به عائد إلى ما يأتي به من أفعال تثير الدهشة، ثم يتحول مع سيرورة الأخبار ومرّ الزمان إلى شخصية أسطورية تسكن الوجدان والذاكرة.

إذا كانت البطولة عند اليونان ذات ملمح أسطوري[8]، فإنها عند العرب واقعية يرتفع فيها صاحبها ببسالته وبذّه للأقران[9]، إلى درجة يثير فيها ذهول الناس وتسير بذكره الركبان، وتختلط سيرته بقليل أو كثير من الإضافات التي يتطلبها الانتقال من الواقعيّ إلى المتخيل، وهو تصرّف يقبله الذّوق الجمعي ويحبّذه.

للثقافة العربية خصوصيتها في تشكيل مفهوم البطولة، تستقيها من تعارف جمعيّ حول حقيقة الإنسان وجوهره وماهيته الوجودية؛ فالبطل في مفهومها لا يرتبط بالشجاع القوي فحسب، بل يهمّ صاحب الفعال الخارقة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالفضائل النفسية الأربعة التي تختزل المثل الأخلاقية[10].

إن الحض على الفضائل وطلبها في الشعر يدل على سياق يحتفل بالبعد الإنساني، وهذا الأمر يعكس فلسفة الجماعة في النظر للإنسان وماهيته، وفي تشكيل مفهوم الجمال بعامة.

عندما ينتقل الممدوح أو المرثيّ من عالم الواقع إلى عالم الشعر، يتجلى في صورة جديدة يتدخل في تشكيلها خيال الشاعر وخيال المتلقي ووجدانه على حد سواء، حيث يرسم له صورة مغايرة للمألوف تقوم على المبالغة، لكنها لا تخالف الواقع.

- **سيرةٌ ثلاثية الأبعاد**

يَربِط الرأي الشائع السيرةَ الغيرية بالسرد، لكننا لا نعدم لها تجليات في الشعر العربي القديم[11]، وترتبط، في مفهومها العام، باستحضار " حياة شخصية حقيقية تنتمي إلى عصر معين، قريب أو بعيد، حاضر أو ماض، لكنها في كل حال شخصية متفردة أو متميزة"[12].

يُقصد بالسيرة الغيرية في الشعر سردُ بعض ما يتصل بحياة شخصية مشهورة أو قريبة من الشاعر؛ عايشها أو رآها أو سمع عنها، وينبغي التفريق بين السيرة الغيرية الواقعية التي تنحو منحى تعريفيا تأريخيا، والسيرة الغيرية الأدبية التي يختلط فيها الواقعي بالخيالي إلى حد التماهي العضوي، ويتحول بموجبها الممدوح أو المرثي إلى شخصية شعرية تسكن الذاكرة والوجدان، وتسير بذكرها الألسنة.

(5) المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، 258/1.

(6) المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، 258/1.

(7) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2/138-139

(8) د. ضيف، شوقي، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، ط2، ص 12

(9) د. ضيف، شوقي، البطولة في الشعر العربي، ص 13.

(10) ينظر: ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص 96، والعلوي، محمد أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر ومراجعة نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005م-1426 هـ، ص 18 و19.

(11) ينظر في هذا السياق مقالنا: بكور، سعيد، السيرة الجماعية في معلقة عمرو بن كلثوم التغلبيّ، مجلة الرافد، شهرية، عدد 196، صفر 1435هـ - ديسمبر 2013م.

(12) د. عبيد الله، محمد، رواية السيرة الغيرية: قضايا الشكل والتناص وجدل التاريخي والمتخيل- دراسة في رواية "ميّ-ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج، كتارا، ط1، 2020م. ص: 56

تختلف غاية السيرة باختلاف الغرض الشعري؛ ففي المدح تنصرف إلى الإشهار ورفع ذكر، وفي الرثاء تخلّد المرثي وترفع مقامه، ولا تنفصل في الحالتين عن غاية الأسطرة. والسيرة الغيرية في الشعر ليست تقريرية حقيقية هدفها الترجمة لحياة الممدوح أو المرثي، بل تقوم على الجانب التخييلي الذي يمنحها أبعادا تأويلية، وامتدادات جمالية. فالشعر يعيد تشكيل الواقع وكتابة التاريخ وفق رؤية فنية تبتعد عن التسجيل[13]، وتراهن على التخييل الذي يعدّ نسغ الإبداع الشعري.

يركز الشاعر في المدح على الوجه المشرق في حياة الممدوح، فيبرز صفاته وفضائله، ويخلد فتوحاته، ويرفع ذكره، ويضفي على سيرته هاته قليلا أو كثيرا من المبالغة التي يحتاجها الشعر ليكون شعرا، ويصنع حوله هالة ترفعه إلى مقام بطولي رمزي أسطوري، وتشكّل ما يمكن الاصطلاح عليه بالصورة المفَلترة[14].

تعتمد السيرة الغيرية في الشعر على الإيجاز واللمحة الدالة والتكثيف، وتبتعد عن التفصيل، وتركز على فعل أو قيمة أو فضيلة، وتسعى إلى تضخيم صورة الموصوف، لترفع من قدره. ولعل ذيوع السيرة مرتبط بالقدرة على رسم صورة الممدوح أو المرثي بطريقة مخالفة تراهن على الإخراج الفني القائم على بلاغة العُدول، لأن الفضائل متشابهة.

يرتبط المدح بالشخص الحيّ، حيث يُقصَد إلى تصويره في النفوس على غير ما هو في الواقع، وينتقل، بذلك، من الحياة الواقعية إلى عالم الشعر ثم إلى عالم الوجدان، فتصير صورته الأخيرة داخلة في حيز الأسطرة. وفي الرثاء تتخذ السيرة الغيرية بعدا آخر، يراهن على تخليد ذكرى شخص غادر الحياة، وهو ما يجعلها تلتحف بلحاف المبالغة أكثر من المديح، وتتقبلها النفس من حيث تعاطفها مع الميت، فسِمَةُ الصدق تلازمها رغم الجنوح إلى الغلو الذي يعد شرطا جماليا يمنح السيرة الامتداد والقدرة على التأثير، وفي الفنّين تَسرد السيرة وتصف ما يرتبط بالجانب المضيء في الشخصية، وإلى جانب البعد الخيالي يحضر البعد النفسي الذي يمنحها تأثيرا وامتدادا.

المبحث الأول: بلاغة الامتداد

من الإشهار إلى التخليد

تتحقق بلاغة الامتداد[15] في السيرة الغيرية من خلال بُعدي الدعاية وتخليد الذكر، ذلك أن فكرة الامتداد تتجلى في انتشار الفضائل على الألسنة، وعبور ذكر الممدوح والمرثي للأزمان، بما يضمن لهما الخلود في الذاكرة والوجدان.

يحرص الشعراء في السيرة الغيرية المخلِّدة للممدوحِين على سلوك طريقة مغايرة في التصوير، تتحقق بها شعرية المخالفة، ويفضي ذلك إلى دعاية ممتدة، من ذلك قول أبي تمام[16]:

هُوَ البَحرُ من أيِّ النَّواحِي أَتَيْتَهُ ... فلُجَّتُهُ المعروفُ والجودُ ساحلُهْ
تَعوَّدَ بَسْطَ الكَفِّ حتَّى لو أنّه ... ثَناها لِقَبْضٍ لم تُجِبْهُ أناملُهْ

الممدوح أعرف من أن يعرّف، لذلك يشير الشاعر إليه بالضمير المتصل (هو) الذي يحمل دلالة تقرير الحقيقة، ولعل المبالغة حاصلة في اللجوء إلى التشبيه البليغ (هو البحر)، يقول أحمد الهاشمي في إشارة بليغة ذكية " "فيدّعى، أنه البحر نفسه، وينكر التشبيه نكرانا يدل على المبالغة، وادعاء المماثلة الكاملة"[17]، وتجدر الإشارة إلى الموازنة الواردة في الشطر الثاني من البيت الأول التي أكّدت مماثلة الممدوح للبحر، عن طريق ما صوّرته من حركية التدفق المنتظمة.

إن يد الممدوح تعفّه وكأنها ليست من جوارحه، تلبي أمر الكرم، ولا نتعجّب إن علمنا أنه الذي عودها على البذل بشكل نسيت معه حركة القبض التي تدل كنائيا على البخل، فقد صارت مبرمجة على حركة واحدة.

يقوم البيت الأول على التقرير والافتراض؛ فالتقرير يصور حقيقة التعود على البذل وبسط الكف، والافتراض الذي بناه باستخدام "حتى" و "لو" ليس من الحقيقة في شيء، فهو في حيز الفعل الذي لا يمكن أن يصدر عن الممدوح، هكذا يضعنا الشاعر أمام شخص مختلف يسير في الناس سيرة عنوانها البذل والكرم، مما يهيّئه لتسير الركبان بذكره، ويُخلَّد في ذاكرة من نال كرمه، ومن سمع عن كرمه.

يوظف الشاعر السرد والحوار ليصور المشهد المعبر عن شكره للممدوح الذي عمّ كرمه الجميع، قال نُصَيْب مادحا سليمان بن عبد الملك[18]:

---

(13) النابلسي، شاكر، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 8.

(14) نقصد بها الصورة المثالية الصافية التي يشكّلها الشاعر عبر رصد الفضائل النفسية السامية التي تعلي من قيمة الممدوح.

(15) أشرنا إلى مصطلح بلاغة الامتداد في مقال بعنوان " بلاغة الامتداد وجماليات الانتظار في ألف ليلة وليلة" نشر في مجلة الشارقة الثقافية، ع56، يونيو 2021م، فحكايات الليالي ممتدة في الزمان والمكان، عابرة مسافرة لا تتوقف عند ثقافة أو ذوق. من هنا يمكن استثمار مفهوم الامتداد في الحديث عن الإشهار والتخليد لارتباطهما بسيرورة الذكر في الأذهان والوجدان والزمان.

(16) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، أخبار أبي تمام، حققه: محمد عبده عزام وآخرون، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980-1400، ص 103

(17) الهاشمي، أحمد، كتاب جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، تحقيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية بيروت، ص 295.

(18) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005م-1426هـ، ج85/1

أَقُولُ لركبٍ قافلين لقيتُهم قَفَا ذاتِ أَوْشَالٍ ومَوْلاَكَ قاربُ
قِفُوا خَبِّرُونِي عن سُليمانَ إنّني لِمَعْرُوفِه من أهل وَدَّانَ طالبُ
فَعَاجُوا، فَأَثْنَوْا بالذّي أَنْتَ أَهْلُهُ ولو سَكَتُوا أَثْنَتْ عليك الحَقائبُ

يُدخِل المبرد هذه الأبيات في باب المدح الحسن المتجاوز المبتدع الذي لم يُسبق إليه[19]، فالشاعر يذكر الممدوح والجماعة المثنية عليه، ويعتمد في تسجيل المشهد على ضمير الغائب، ويصبّه في قالب قصصي يلقيه على أسماع الممدوح.

في القصة حذف مشهدي، حيث يغيب مشهد الرحلة ومشهد الحوار، وتتداعى الأحداث متسارعة معبرة عن خوف الشاعر وقلقه من ألا يظفر بشيء وأن يعود خالي الوفاض، فالرحلة قد كلّفته عنتا، والسؤال عن سليمان ومعروفه يؤكد هذا الخوف من العودة بلا نوال. ولعل البناء السردي المنطلق الذي استثمر تقنية التضمين يعكس هذا القلق الداخلي.

استشار الشاعر الجماعة قبل الدخول، على الرغم من أن كرم الممدوح نطقت به الألسن والحقائب، والحقائب هنا جمع لا مفرد، وهو ملمح أسلوبي دال على الكرم والرضا؛ فالذين يقصدون الممدوح جماعاتٌ وليسوا أفرادا، وهو ما يقوي حقيقة ظنه ويقلّل من خوفه.

إن الممدوح لا يخص طرفا بالعطاء دون آخر، لذلك سأل الشاعر القافلين الذين خرجوا، ولك أن تنظر إلى توظيف الجمع لا المفرد، فهو المعيار في التقدم أو النكوص، والقافلون اتفقوا جميعا على رأي واحد، والدليل الحقائب الممتلئة التي تنطق بصدقهم. ويمكن أن نتصور مشهد الركب وهم قافلون يحملون الحقائب الممتلئة، وعلى وجوههم بدت علائم الرضا والارتياح.

في سياق البعد الإشهاري للسيرة الغيرية، يعمد محمد بن يحيى الصولي إلى إخراج فنيّ مغاير، يصوّر فيه مكانة ممدوحيه وعلوّ مكانتهم التي لا يضاهيهم فيها أحد – فردا كان أو جماعة – وبذلك يكسبهم شهرة ذائعة[20]:

مِنَ البِيضِ الوجوهِ بني سِنَانٍ لو انَّك تَسْتضيء بِهِم أضاؤوا
هُمُ حَلُّوا من الشَّرَفِ المعلَّى ومن كَرمِ العَشيرةِ حيثُ شاؤوا
فَلَوْ أنَّ السّماءَ دَنَتْ لمجدٍ ومَكْرُمةٍ دنتْ لهمُ السَّماءُ

يذكر الشاعر ممدوحيه دون أن يخصّ واحدا منهم، رافعا إياهم إلى مرتبة سنية لا يزاحمهم فيها مزاحم، وهكذا يوجز سيرتهم في بيت واحد يلخص كل معاني الشرف والعزة والسؤدد والفَوْق، ولعل معنى الإضاءة الوارد في البيت الأول ينفتح على دلالته الرمزية المتمثلة في جعل حياة الناس بيضاء، ويمكن أن نُعمِل التأويل فنقول إن بياض الوجوه يدل على النسب الصافي، وسلامة النفوس من الدنايا. إنهم يتجاوزن بشريتهم ليصيروا كواكب تضيء حياة الناس.

لقد عبّر الشاعر عن الممدوحين بالضمير (هم) لشهرتهم، ونَعتُ الشرف بالمعلّى زيادة في إعلاء مكانتهم، وهذا التخيّر الأسلوبي له دلالته في الدعاية ورسم صورة مختلفة تصل إلى مستوى التخليد، ولعلنا نلاحظ حذفا مشهديا في قول الشاعر (حلّوا.. حيث شاؤوا) يبرز هيمنتهم، فهم يحلون حيث شاؤوا لا يمنعهم أحد.

إن أسلوب الشرط في البيت الثالث يفتح الدلالة على أبواب المبالغة والاحتمال ورسم عوالم متخيلة، وفيه تشخيص يفتح التأويل على أبعاد تخييلية تزيد المعنى غلوا، وترفع من قيمة الممدوحين، وتغرس صورتهم في وجدان الناس لتعانق آفاق الدعاية والتخليد.

إن التعويل على الإخراج الفني هو الذي يمنح السيرة الغيرية تميزها، فالمعاني تكاد تكون محدودة محصورة، لكن براعة الشاعر وبلاغته هما الفيصل في تقديم صورة تعانق أطراف الدهشة، وتجعل سيرة الممدوح سائرة ذائعة، كما في قول الفرزدق مادحا سعيد بن العاص[21]:

ترى الغُرَّ الجَحاجِحَ مِنْ قُرَيْشٍ إذا ما الأمرُ في الحَدَثَانِ عَالاَ
قِياماً يَنظرُونَ إلى سَعيدٍ كأنّهُمُ يَرَوْن بِهِ هِلاَلا

تتحقق في البيتين شعرية الانتظار عن طريق التضمين، وهو ما يتيح للمتلقي افتراض النتيجة، أو الجواب، أو تصور المشهد، أو ردّ فعل الأبطال في مقام انتظار رأي الأمير أو قراره. لقد اتكأ الشاعر على الخبر في إيراد سيرة الممدوح، معتمدا على مشهد يصوّر حركة الانتظار؛ لذلك استخدم الشرط المنطلق الذي لم يقف عند حدود البيت الأول، وهو ما يتماشى مع فكرة الانتظار التي تحقق التوقع، سواء لدى من ينتظر الممدوح أو لدى المتلقي الذي يترقب نهاية المشهد.

في البيت الأول إخراج فنيّ بديع، يقوم على تأخير الشرط وتأخير الفعل في جملة الشرط (عالا) لزيادة منسوب الترقب والدهشة، ثم تقديم الحال (قياما) على الفعل لإبراز شعور الانبهار، ولعل التمثيل الوارد في الشطر الثاني من البيت الثاني زاد من تصوير المشهد على مستوى الحركة والشعور.

إن الرهان على سلوك طريق التغريب والعجائبية هو الذي يمنح السيرة امتدادا، يقول منصور النمري الرشيد[22]:

إنّ المكَارِمَ والمعرُوفَ أَوْدِيَةٌ أَحَلَّكَ اللهُ منْها حيْثُ تَجْتَمِعُ

(19) المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والصرف، 133/1
(20) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، ج261/1
(21) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، 294/1
(22) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، 239/2

إذا رَفَعْتَ امْرَأً فاللهُ رافِعُهُ وَمَنْ وَضَعْتَ مِن الأَقْوامِ مُتَّضَعُ
نفْسِي فَداؤُكَ والأبْطَالُ مُعْلِمَةٌ يومَ الوَغَى والمنايا بَيْنَهُمْ قُرَعُ

يجتهد الشاعر في مدح الخليفة بالكرم، ويبرز هيمنته ومكانته بين الناس، ويمعن في فتح آفاق خياله ليدوّن معالم سيرة مثيرة للإعجاب، ويوظف لذلك أسلوب التوكيد؛ ليقرر حقيقة جمع الممدوح للخير، وهذا الخير هو الذي يطلب الممدوح ويجتمع إليه، وهكذا يصير أصلَ المكارم ومنتهى الجود، وإذا اجتمعت المكارم والأودية عنده لم يبق عند غيره شيء، لكنه لا يحبسها بل يعيد توزيعها، لتستمر دورة الكرم التي لا تتوقف.

يضيف الشاعر إلى فضائل الممدوح وصفا لسلطته وقوته، فهو الذي يرفع ويضع بعد الله، وقد استثمر هذا البعد الديني ليقرر حقيقة يده الطّولى، ويستثمر فاعلية التضاد (رفع–رافعه/ وضعت–متضع) ليصوّر حركية ضدية تدل على القدرة على الفعل، والممدوح لا يكتسب تلك الرمزية في النفوس إلا إذا اقترن حكمه بمشيئة الله، ولقد كان الشاعر ذكيا في اختيار ما يعبر عن ذلك (أحلك الله)، ويفيد هذا الاختيار الأسلوبي المقصود أن الممدوح منصور من الله الذي اختاره، وهذا مسلك شائع في الشعر العربي.

إن القصد إلى إشهار الممدوح أو المرثي وتخليده، لا يكون بسلوك مسلك المبالغة والغلو فقط، بل يكون في أحايين كثيرة عبر الصدق وتصوير الصفات كما هي، بأسلوب خبري تتخلّله بعض ألوان المجاز، كما في قول أوس بن حجر الأُسيدي يرثي فضالة بن كندة[23]:

أيَّتُها النَّفْسُ أجْمِلِي جزَعا إنَّ الذي تحْذَرين قدْ وقعا
إنّ الذي جَمَعَ السّماحةَ والـ ـنَّجْدَةَ والحَزْمَ والقُوى جُمَعَا
أَوْدَى فما تَنْفعُ الإشاعةُ من شيءٍ لِمَنْ قدْ يُحاول البِدَعا
الأَلمعيُّ الذي يَظنّ لك الظّـ ـنَّ كأنْ قد رأى وقدْ سَمِعا
المخلِفُ المُتْلِفُ المَرَزَّأُ لم يُمْتَعْ بِضَعْفٍ ولم يمُتْ طَبَعَا
والحافظُ النَّاسَ في تَخُوطَ إذا لم يُرْسِلُوا خلف عائِذٍ رُبَعَا

يفيد الاستهلال وقوع مصيبة كبرى؛ فبين النداء والأمر والتأكيد مرتين استطاع الشاعر أن يخلق لدى المتلقي فضولا وترقّبا، وجعله يضع أفق انتظار مفتوح، فما هذه المصيبة التي جعلت الشاعر يوظف كل هذه الاختيارات الأسلوبية لوصف انفعاله ورد فعله؟

أتبع الشاعر النداء بتقرير الخبر، ولعل توظيف التضمين له دلالته في طلب استقصاء الصفات، والتصدير (جمع/ جُمعا) يعكس جمع هذه الصفات تحت دائرته، ويفتح التضمينُ الذهنَ على الترقب والانتظار، ويجعل النفس متشوقة لمعرفة ما حصل لصاحب هذه الفضائل.

إن صدمة الشاعر فوق التصور، فقد أودى الرجلُ الذي جمع كل الفضائل وصار في عالم الغيب، ولعل الصدمة جعلته يسقط ضمير التعريف (هو) عند رصد الصفات (المخلف، الحافظ، المتلف، الألمعي)، ويزيد على ذلك بتلوين الأسلوب بالبديع في قوله (المتلف المخلف)؛ حيث يصوّر ديدن المرثيّ وسيرته بين الناس، فقد رسم حركة ضدية تدل على الكرم المتواصل، وصاغ هذه الحركة في قالب ترصيعي يلفت الانتباه.

لقد استطاع الشاعر ببساطةِ رثائه أن يرسم صورة ممعنة في الاختلاف؛ فقد جعل المتلقي أمام شخص تجاوز مرتبة البشر العاديين بما امتلكه من صفات فوق بشرية لا تجتمع في الناس كلهم، وتجتمع فيه وحده. وقد بنيت الأبيات بناء تقريريا يرسّخ الصورة المثالية في نفوس المتلقين، ويزيد من حصول الانبهار، ويُحقّق الإشهار التخليد.

يلتقط الشاعر مشهدا من حياة الممدوح الممتدة ليجعله دالّا على سيرته؛ إذ يكتفي بما يصوّر صنيعه وكرمه، فذلك أدعى إلى تشكيل صورة مخالفة للمألوف تضمن له الدعاية والإشهار، يقول أبو العتاهية[24]:

إنَّ المطايا تشتكيكَ لأنَّها تَفْرِي إليك سَبَاسِباً ورِمالاَ
فإذا أتيْنَ بِنا أتيْنَ مُخِفَّةً وإذا رَجَعْنَ بنا رَجَعْنَ ثِقالا

لقد تجاوز صيت الممدوح عالم الإنسان إلى عالم الحيوان، فالمطايا تشتكيه لأنه يُتعبها برحلة الشعراء إليه طلبا للنوال، فهي تعرفه وتعرف داره، ويصور البيت الأخير تجلّي الكرم الأسطوري، والمطايا هي بطلة القصة أو لنقل هي البطل المأساوي، تتعب في الذهاب والإياب، وتعب الذهاب سببه بعد المسافة، وتعب الإياب سببه ثقل النوال مع بعد المسافة. والفعل "تفري" يفيد كثرة الرحلة واستمرارها، وهو ما يسبب تعبا للنوق، ويشكل أيضا مثيرا إقناعيا يقضي بإنهاء تعب الرحلات المتصلة أو على الأقل تأجيلها.

تمثل المطايا بؤرة المشهد، فهي البطل المأساوي، تقطع المسافات الطوال لتوصل الشاعر إلى حيث دواء الفقر، ثم تقفل راجعة تحمل الحمول الثقال، فتتضاعف المعاناة وتكبر، والرحلات مستمرة والشكوى دائمة، ومشهد العودة محذوف ينفتح على مفارقة دالّة: شكوى تتضاعف من قِبَل المطايا، وفرحة لا حدود لها من لدن المعْتفين.

إن المدح أبعد من أن يكون كلاما مرسلا يعدد الفضائل؛ إنه يُسكِن الممدوح الشعر، ويُصيّره مثالا ونموذجا يُطمح إليه، ويسكن عقول الشعراء، والممدوحين الآخرين، والناس في زمنه وفي الأزمنة التالية، وتتكون لدى المتلقي صورة وجدانية ممعنة في الانبهار بفعاله التي تنقله إلى حيّز الأسطرة. ومن نماذج المدح التي تتجاوز زمانها بيتا الشماخ بن ضرار في عرابة الأوسي، ولهما

(23) المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، 4/ 281

(24) العلوي، محمد أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، ص 90

قصة طريفة، كانت سبباً في تخليد الشعر للممدوح، وتحويله إلى شخصية شعرية خالدة تحمل كثيرا من سمات الأسطرة "وكان سبب ارتفاع عرابة أنه قدم من سفر، فجمعه الطريق والشّمّاخ بن ضرار المرّي، فتحادثا، فقال له عرابة: ما الذي أقدمك المدينة؟ قال: قدمت لأمتار منها، فملأ له عرابة رواحله بُرّا وتمرا، واتحفه بغير ذلك، فقال الشماخ"[25]:

رأيتُ عَرابَةَ الأوْسِيَّ يسمُو إلى الخيْراتِ منقطعَ القَرين
إذا ما رَايةٌ رُفِعتْ لمجدٍ تلقّاها عَرابَةُ باليَمينِ

لا يلتزم الشاعر– في السيرة الغيرية– بنقل لحظة من حياة الممدوح أو حدث معين، بل يسوق كلاما عاما يرفع الممدوح إلى الدرجات العلى، ولقد كان ذكيا في اختيار موضوعة العلو ومعجم المجد (يسمو/ رفعت/ المجد)، وليس عبثا بعد ذلك أن يُصَدِّر سيرة الممدوح بالفعل (رأيت) ليؤكد أن ما سيسوقه أمر متحقق لا يُنكَر، لم يسمع به بل رآه رأي العين، مبني على المشاهدة، وهو أدعى لتصديق ما سيأتي، وعليه تكون وظيفة الفعل حجاجية.

يمثل الفعل (يسمو) البؤرة الدلالية في البيت، وبناؤه للمضارعة يفيد الدوام والكثرة، فالسمو دأب الممدوح وديدنه، لا يتوقف عن طلب المجد، ولفظة الخيرات تجمع كل الخير، ويدخل تحت بابها كل ما ينفع، ولاحظ كيف قدم الجار والمجرور (إلى الخيرات) وأخّر الحال إلى القافية للتدليل على أنه وصل وحيدا إلى نقطة النهاية حيث الخيرات تنتظر من يقبضها بيده. وتأتي الجملة الشرطية التي يُبنى عليها البيت الثاني، لتبرز وجها آخر من حياة الممدوح؛ فقد تعوّد أن يتلقف راية المجد بيمينه أينما كانت، لا يهتم بمنافسة لأنه يسبق الجميع.

يتصور السامع عرابة شخصية خارقة للعادة، لكن الحقيقة أن كرمه رفعه إلى مقام سَنِيّ، فتحول إلى بطل يحتل في وجدان الجماعة مكانة خاصة، ومثلما خلده التاريخ رجلا من الرعيل الأول للإسلام، خلده الشعر بطلا خارقا يحارب الحاجة ويقتل الفقر، ويحيي نفوس الناس، وبهذا صار يضارع في الشهرة الأبطال الأسطوريين الذين سكنوا الوجدان والذاكرة الجمعية.

الصورة المُفَلْتَرَةُ:

يعتمد الشاعر في المدح والرثاء على رصد الفضائل النفسية وإخراج ما عداها من حيز الاهتمام، قاصدا إلى تشكيل النموذج والمثال، ويسعى وهو ينسج خيوط السيرة الغيرية إلى تشكيل صورة ناصعة ممعنة في النقاء والصفاء، تقترب من عالم المثل، وتتجاوز تحقيق الإشهار والتخليد والأسطرة إلى أداء وظيفة إقناعية ضمنية.

إن السيرة الغيرية في المدح والرثاء تجنح عن قصد إلى الفَلْتَرة، حيث تُظهر الموصوف في صورة براقة لامعة تحضُر فيها النعوت وتغِيب العيوب. وهكذا تسعى الصورة المفلترة إلى تشكيل شخصية فوق واقعية تخالف– قليلا أو كثيرا– الشخصية الحقيقية الواقعية للموصوف.

يُلصق الشاعر بالممدوح كل سمات التميز على سبيل الإطلاق؛ مما يرفعه إلى مقام عالٍ يتجاوز فيه الجميع، ويحقق له انتشارا يضمن له دعاية ممتدة، يقول البحتري[26]:

بَلَوْنَا ضَرَائِبَ منْ قدْ نَرى فمَا إنْ وَجَدْنا لفتْحٍ ضَريبا
تَنقَّلَ في سَلَفَيْ سُؤْدَدٍ سَمَاحاً مُرَجًّى وبأسًا مَهِيبا
فَكَالسَّيفِ إنِ جِئْتَهُ صارِخا وكالبَحْرِ إنْ جِئْتَهُ مُسْتَثِيبَا

يتناول الشاعر معنى مألوفا، ويصبّه في قالب سردي متدفق وإيقاع داخلي سلس، يضيف إليهما قيدا شرطيا وتصويرا لمشهد حركي يُعلي من حاسّة التخييل، وبناء البيت الأخير على التوازي يمنح المعنى انطلاقا، وصوّر ثبات شخصية الممدوح، ودلّ التقسيم في البيت الثاني على خصوصيته؛ إذ يوازن بين السماحة والبأس، فلا يُغلّب عنصرا على آخر.

تُبنى الأبيات الثلاثة على الحجاج التفسيري؛ فالبيت الثاني والثالث تفسير للافتراض الأول (نفي وجود الضريب)، والشطر الثاني من البيت الثاني تفسير للسؤدد الذي اعتمد الشاعر في تحديده على أسلوب التقسيم؛ فالممدوح يتلون بحسب الحالة والمقام، فتارة يكون سمحا وتارة يكون مخيفا. ولا شك أن التشبيه الوارد في البيت يساعد في رسم لوحة متكاملة الأركان للممدوح الذي لا ضريب له. يقدم الشاعر، إذن، سيرة واقعية يبنيها على حقائق رآها ولا يدّعيها، فكلامه مبني على تجربة واقعية حقيقية لا مكان فيها للظن والافتراض.

وقد يمدح الشاعر الجماعة مقدما سيرتها، ومركّزا على الفضائل المعروفة، مع إخراج فني مخالف يبرز من خلاله قوته البيانية، والغاية الإشهار والتخليد[27]:

بنو مَطَرٍ يومَ اللّقاءِ كأنّهم أسودٌ لها في غِيلِ خَفّانَ أشْبُلُ
هُمُ يمنَعونَ الجَارَ حتَّى كأنَّما لِجارِهُمُ بين السِّمَاكَيْنِ مَنْزِلُ
لهَاميمُ في الإسلامِ سادُوا ولمْ تكن كأوَّلِهم في الجاهلية أوَّلُ
همُ القومُ إن قالُوا أصابوا، وإنْ دُعُوا أجابوا، وإن أَعْطَوْا أطابُوا وأجزلوا
وما يستطيعُ الفاعلون فِعالَهُمْ وإنْ أحْسَنُوا في النَّائِباتِ وأجْمَلُوا
ثلاثٌ بأمثالِ الجِبالِ حُباهُمُ وأحلامُهم مِنْها لدَى الوزْنِ أثْقَلُ

(25) المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف للمبرد، ج101/1 .
(26) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، 504/1 .
(27) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، ج552/1 .

يقدّم الشريف المرتضى هذه الأبيات ضمن المختارات التي يتوفر فيها شرط الجودة الفنية والمعنوية، "ومن صافي كلام مروان ورائقه، ومما اجتمع له فيه جودة المعنى، واللفظ واطراد النسج"[28]، ويسير الشاعر على طريقة القدماء في المدح، لكنه يضيف إليها براعة تقوم على التلوين الأسلوبي؛ فيبدأ سيرة الجماعة (بنو مطر) بالتعريف بها عن طريق التشبيه البليغ (أسود)، ويقرنه بقيد (لها في غيل خفّان أشبل) ليمنح المشبه صورة القوة الخارقة، ويخفي القيدُ سمة الشراسة، ذلك أن الأسود تزداد ضراوة إذا تعرضت أشبالها للخطر، والممدوحون إلى جانب شجاعتهم الباهرة يدافعون عن الجار، ويوفرون لمن تحت وصايتهم الأمن، ومما يميزهم أن مجدهم ضارب بجذوره في التاريخ، فليسوا بالطارئين على المجد؛ إذ إن عزّهم قديم ثابت ممتد.

يستغل الشاعر الخبر الابتدائي المعتمد على ضمير الغائب (هم) المفيد للشهرة؛ لتقديم تعريف يشمل كل فضائل الممدوحين، ويستثمر طاقة التقسيم في الترتيب (إن قالوا أصابوا/ وإن دعوا أجابوا/ وإن أعطوا أطابوا) الذي يصور مكانتهم بين الناس، ويقرر الشاعر المعنى بالضمير (هم) الذي يمنح سلاسة في تمرير المعنى، وقوة أدائية في تحقيقه.

بعد سوْق الصفات وتقريرها وتقسيمها، يلجأ الشاعر إلى النفي ليسلب من الناس كل فضيلة، وينفي عنهم القدرة على منافسة الممدوحين (وما يستطيع الفاعلون فعالهم)، وهو إطلاق يرسخ مكانتهم، ثم يختم البيت بأسلوب شرط يفيد الشك، ويبرز عجز الغير على فعل ما يفعل الممدوحون حتى في حالة المحاولة (وإن أحسنوا...)، فالشرط هنا له دلالته المفيدة للشك، ذلك أن إحسان الغير غير متحقق، فيما إحسان الممدوحين متحقق دائم ثابت، وفضائلهم لا تعدُّ؛ لذلك أدخلها تحت مسمى الفعال لكثرتها، وعدم القدرة على إحصائها.

إن الإخراج الفني كفيل بأن يرفع المدح إلى مرتبة عالية، وبأن يسِمَهُ بميْسم الاختلاف، كما في مدح مطرود الخزاعي لآل عبد مناف الذي يعتمد على الفلترة[29]:

يأيُّهَا الرَّجُلُ المحَوِّلُ رَحْلَهُ ... ألاَّ نَزَلْتَ بِآلِ عَبْدِ مَنَافِ
هَبِلَتْكَ أُمُّكَ لَوْ نَزَلْتَ عَلَيْهِمُ ... ضَمِنُوكَ مِنْ جُوعٍ ومِنْ إقْرَافِ
الآخِذونَ العَهْدَ مِنْ آفَاقِها ... والرَّاحِلُونَ لِرِحْلَةِ الإِيلاَفِ
والمطْعِمُونَ إذا الرِّيحُ تَنَاوَحَتْ ... وَرِجَالُ مَكَّةَ مُسْنِتُونَ عِجَافُ
والمُفْضِلُونَ إذا المحُولُ تَرَادَفَتْ ... والقَائلونَ هَلُمَّ للأَضيافِ

يقدم الشاعر سيرة غيرية موجزة لآل عبد مناف، تتجاوز غاية المدح وشكر اليد إلى الدعاية والإشهار، ثم إلى التخليد، والظاهر من كلام الشاعر أنه معجب بالممدوحين وفعالهم وسيرتهم الطيبة، وهو ما يبعد مدحه عن غاية التسول والكدية؛ لينفتح على دلالات الانبهار والتقدير.

بُني البيت الأول على النداء الذي أفاد لفت الانتباه لتلقي الخبر الآتي ووضع أفق انتظار منفتح، ويقرّر الشاعر حقيقة مفادها أن آل عبد مناف خيرُ من يُقصد أو تشدّ إليه الرحال، وهي فرضية/ حقيقة/ مسلّمة تحتاج إلى استدلال يختلط فيه الواقع بالوجدان، وهكذا بنيت البداية على التشويق، حيث يتساءل السامع: من يكون هؤلاء؟ وما الذي يجعلهم مختلفين عن غيرهم؟

لا يتأخر الشاعر في الاحتجاج لما ادعاه عبر إيراد سيرة القوم، فالنزول بهم يضمن للنازل الإنقاذ من الجوع، ويعني ذلك أن الناس يقصدونهم من كل حدب وصوب، وبيوتهم محج للمحتاجين، وفي السنين يكونون هم الخصب، فهم وحدهم يطعمون الناس، وإطعامهم متحقق ثابت ومشهور وليس محض ادعاء. ومما يميزهم أنهم يخلطون غنيّهم بفقيرهم، وتلك ميزة ترفعهم، وتعلي من شأنهم.

إن المدح بضمير الجماعة يُعلي من قيمة الممدوحين؛ إذ يجعلهم جميعا سواء في المجد والفضائل، ولعل الحذف المتكرر لضمير الجمع الغائب (هم) على مدار ثلاثة أبيات يفيد شهرتهم التي لا تحتاج إلى تعريف، فإطلاق الصفات (الآخذون/ المطعمون/ الراحلون/ المفضلون) يجعل الذهن ينصرف مباشرة إليهم، خاصة أنه ذكرهم في البيت الأول، وفي البيت الأخير قدم "هلمّ" للتدليل على الترحيب، وإبعاد الإحراج عن الضيف، ويفيد الجمع (الأضياف) أن الناس يقصدونهم جماعات لا أفرادا. وتجدر الإشارة إلى أن توالي الصفات المذكورة يفيد قَصْرها عليهم دون غيرهم، واختصاصهم بها، واجتماعها فيهم، كما يفيد التأكيد والتعريف بهم الذي يفيد تمام الصفة والشهرة.

قد يرفع الشاعر بمدحه أفرادا بعينهم تعبيرا عن شكره، ويتأسس مدحه على الصدق، ويمنح الممدوح شهرة وتخليدا، كما في قول عبيد بن العرندس يصف قوما نزل بهم[30]:

هَيْنُونَ لَيِّنُونَ أيْسَارٌ ذوو كَرَمٍ ... سُوَّاسُ مَكْرُمَةٍ أبْنَاءُ أيْسارِ
فِيهِمْ ومنهمْ يُعَدُّ المجْدُ مُتّلِداً ... ولا يُعَدُّ نَقًا خِزْيٍ ولا عار
لا يَظْعَنُونَ على العشياءِ إنْ ظَعَنُوا ... ولا يُمَارُونَ إنْ مَارُوا بِإكْثارِ
وإنْ تليَّنْتَهُمْ لانُوا وإنْ شُهِمُوا ... كَشَفْتَ أذْمَارَ حَرْبٍ غيرَ أغْمَارِ

(28) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، ج552/1.

(29) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد ، 2/ 231

(30) قصـــد رجل من الشـــعراء ثلاثة إخوة من غَنِيّ، وكانوا مقلّين فامتدحهم، فجعلوا له عليهم في كل ســـنة ذودا فكان يأتي فيأخذ الذود. المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والصرف، ج70/1-71

إن يُسألُوا العُرْف يُعطوه وإن جُهِدُوا فالجُهْدُ يَكشفُ مِنْهمْ طِيبَ أخبارِ
مَنْ تَلْقَ مِنْهم تَقُلْ لاَقَيْتُ سَيِّدَهُمْ مَثْلَ النُّجومِ التي يَسْرِي السَّارِي

إن المدح بالجمع أبعد في التدليل على قيمة القوم، فالفضائل عندهم شاملة للجميع غير مقتصرة على فرد أو أفراد، وهذا أمر يعطي لسيرتهم بين الناس شهرة وامتدادا، ويظهر في البيت الأول تدفّق وصفي يبرز إعجابا بالممدوحين، وهكذا تحول الإعجاب إلى تدفق أسلوبي ممتد لا يحبسه حرف عطف، فهم يجمعون الصفات كلها، وهي صفات تصب في باب الكرم، وهذا التفريع يدل على تعدّد فعالهم في الخير، ودأبُهم هذا موروث ممتد لا ينقطع، سلّمه السلف للخلف. والإخوة الممدوحون أبناء أيسار، ورثوا اليسر الذي يمر في الجينات، فلم يختص واحد منهم به. ولعل تقديم النفي يفيد قطع الشك مطلقا:

لا يَظْعُنُون على العشياء إن ظَعَنُوا ولا يُمارُونَ إنْ مارُوا بإكثار

إن تقديم الجواب نابع من رغبة في نفي أي ظن قد يخطر ببال المتلقي، فالشاعر يقطعه منذ البداية، والبناء الشرطي في البيت الأخير يعطي للمعنى حركية استقاها من التحول الضمائري (من تلق – تقل لاقيت)، فكلهم سادة، لا فرق بين كبيرهم وصغيرهم، ويبرز التشبيه مكانتهم بين الناس التي تتجاوز العلو إلى الحكمة والرأي، ولا شك أن الانفتاح على المشهد المحذوف يفيد أنه بعدم وجودهم يتيه الناس ويفقدون البوصلة.

لقد استطاع الشاعر أن يقدم سيرة ممعنة في الاختلاف والتميز، تقوم على فلترة الصفات، وهو مدفوع برد المعروف، لكنه هيأ لهم ذكرا ودعاية، وخلّدهم في ذاكرة الشعر ووجدان المتلقين، وجعلهم يحيون حيوات ممتدة، وأدخلهم في حيز الأسطرة. كل ذلك لقاء خيرٍ فعلوه، ونفهم من هذا أن المدح لم يكن محض تعداد للصفات ينتهي بإنشاد القصيدة.

المبحث الثاني: الأسطرة والتماهي بين الواقعي والمتخيّل[31]

الأسطرة وصناعة البطل الخارق.

يجد مفهوم الأسطرة أساسه في المخيال العربي ذي الملمح الشّعريّ الجانح إلى تقبّل كل ما هو خارج عن العادة في الأفعال والصفات والفضائل، وتعد الثقافة العربية من أكثر الثقافات ارتباطا بالغيبي الخارق، ويفيد ذلك بأن العقل والنفس البشريين لا يمكن أن يركنا للأرضيّ والواقعيّ، بل عليهما أن ينفتحا على عوالم تمنح لهما طاقة تخييلية جمالية، ويرتبط ذلك التعلق بالغيبي والخارق بالبحث عن النموذج والمثال الذي لا يوجد في الواقع، لهذا وجدنا الثقافة العربية تمعن في صناعة نماذجها التي تبرز وعيها للعالم، وتصورها للوجود.

إن مخيال العامة يتفاعل مع ما هو أسطوري؛ حيث ينعتق من أرضيته ليعانق الخيال الذي يشكل عنصرا مهما في تكوين نظرة سوية متوازنة للحياة والكون والوجود، ويُبرِز هذا الارتباطَ بالخيال التوقُ إلى النموذج البشري الذي يقترب من النموذج المرسوم في الذهن والوجدان.

ترتبط الأسطرة بالبطولة ارتباطا سببيا وثيقا؛ حيث تنصرف دلالتها إلى محاولة رفع صاحب السيرة إلى درجة فوق البشر تصل إلى مرتبة الأبطال الخارقين الأسطوريين سواء في فعاله أو فضائله النفسية الأخرى، ويزيد على ذلك بأن يخرج من حيزه المكاني والزماني، ويذيع اسمه في الآفاق ليسكن في وجدان العامة، ويُخَلَّد ذكره وأثره في تاريخ الأدب والذاكرة الوجدانية الجمعية. إن الأسطرة تضمن للممدوح أو المرثي أن يحيا حيوات ممتدة فوق حياته التي عاشها.

يستعين الشاعر في الأسطرة بالصور التعبيرية التي ينتقيها بعناية لرسم الصورة المثالية؛ حتى يقتنع المتلقي بأن من يسمع عنه موجود بين البشر لكنه ليس من البشر. والذهن العربي متشبع بفكرة تقبل ما هو خيالي، خاصة عندما يتعلق بذكر الفضائل والمكارم، فغالب القصص تستمد طاقتها التأثيرية من قيامها على الجنوح.

من عادة الشاعر وهو يمدح أن يجنح إلى المبالغة والغلو، من خلال إلصاق صفات وسمات خارقة بالممدوح، وهو أمر من لوازم المدح، ذلك أن التقريرية فيه تتنافى مع مقصد التفضيل ورفع المقام. والحقّ أنّ ذلك لا يتنافى مع مسألة الصدق وقول الحق، حتى وإن هُيِّئ للمتلقي أن الشاعر يفارق الحقيقة والواقع. ونضع في الاعتبار أن الشاعر إنما يصف الصورة الوجدانية للممدوح.

الأمر نفسه يسري على الرثاء، فالشاعر مع وقع الصدمة وشدة اللوعة يدخل في حالة يطفو فيها الشعور على السطح، وينزل العقل إلى أسفل؛ فيجنح إلى المبالغة ورسم صورة مغايرة تقوم على التعظيم والتفخيم، ويهول من أمر الفقد، ويهيم في فجاج المبالغة الرحبة.

يرتبط الرثاء بالتجربة الشعورية التي تسِمه بالصدق والمبالغة في آن، ونسوق في هذا الشأن خبر عمر بن الخطاب مع متمم بن نويرة الذي لامه لأنه لم يرث أخاه زيدا كما رثى أخاه مالكا فقال له عمر: "لم ترْثِ زيدا كما رثيت أخاك مالكا، فقال: لأنه والله يحركني لمالك ما لا يحركني لزيد"[32]، وفي قصة مشابهة ما يدل على أن التجربة تمنح للقول قوة فنية وتأثيرا، فإن الحجاج

(31) ينظر: بكور، سعيد، جدل الواقعي والمتخيل في سيرة عنترة، مجلة الشارقة الثقافية، ع63، يناير 2022م.

(32) المبرد، أبو العباس، الكامل، 4/308-309

قال لخلف بن ثابت الأنصاري: "ارثِ ابني ابان ، فقال له: إن لا أجد به ما كنت أجد بحسن. قال: وما كنت تجدُ به؟ قال: ما رأيته قط فشبعت من رؤيته، ولا غاب عني قطُّ إلا اشتقت إليه، فقال الحجاج: كذلك كنت أجد بأبان"[33]. إن الشاعر في هذه الحالة ينتج خطابا عاطفيا صرفا يستمد منه القول تأثيره وصدقه، ويفيد أن الصدق إنما يرتبط بالتجربة العاطفية لا بالنيابة.

لا يمكن إغفال ثنائية الصدق والكذب عند الحديث عن الأسطرة، وما يلتبس بهما من غلو وإفراط يرتفع بهما الممدوح أو المرثي إلى مرتبة عالية، ويمنح بهما الشاعر للموصوف حياة أخرى تتجاوز حياته، ويحاول أن يحافظ على تلك الشعرة التي تفرق بين الواقع والخيال ببراعة وبلاغة.

ترتبط فكرة الأسطرة، في المدح، بالإعجاب الذي قد يصل حد الانبهار، وفي الرثاء بالصدمة الممزوجة باللوعة، حيث تهيم النفس في ملكوت التخيل، ويساعدها الغلو والمبالغة والإيقاع في التأثير السمعي العاطفي.

من الأشعار التي ينزع فيها الشاعر منزعا سيريًا قائما على الغلو المفرط المحقق للأسطرة، قول بكر بن النطاح الذي أورده ابن طباطبا في سياق الأشعار التي أغرق فيها قائلوها[34]:

قالُوا ويَنْظُم فارِسيْن بطَعْنَةٍ يومَ الهِياجِ ولا يراه جَليلا
لا تعْجَبوا، فَلَوْ أن طُولَ قناتِه مِيلٌ نَظَمَ الفوارسَ مِيلا

بطولةُ الممدوح سيرةٌ تتناقلها الألسن، فقد انتقلت إلى عالم الحكاية التي تضمن لها الانتشار، ويبرز الفعل (قالوا) اتفاق الجماعة عليها، فهي ليست ادعاء شخص واحد، إنها قصة محفوظة في الذاكرة والوجدان ترويها الألسن لغرابتها. وقد علم الشاعر أن ما يُروى يثير الاستغراب، لذلك طلب من المتلقي عدم التعجب لأنه سيفاجئه بما هو أبعد من ذلك، بما لا يقبله الخيال نفسه.

يضعنا الشاعر أمام بطل خارق، لا يسمّيه بل يذكر فعاله وما يمكن أن يفعله، فشجاعته مطلقة تخرج عن منطق التصور البشري العادي. إنه بكل بساطة يتعامل مع الأعداء كما يتعامل الإنسان العادي مع قطع لحم يضعها في قضيب حديدي لشيّها. هذا المشهد الخارج عن نطاق التصور البشري جعله الشاعر تمهيدا؛ ليبني حجاجه الأكبر المعتمد على الافتراض الذي تميل له النفس دون أن تستخدم المنطق لتقبله أو رفضه، إذ تكتفي بالانتشاء بهذا التصوير؛ ذلك أن إقحام العقل يفسد لحظة التلذذ والانتشاء.

إن الفارق بين الواقع والخيال في البيتين هو المثير الأسلوبي (لو) الذي يقع فاصلا بين المشهد المروي عن الجماعة المجهولة، والمشهد الذي يعتقد الشاعر جزما أن ممدوحه قادر على فعله.

يقرّر الشاعر صورة الممدوح الخارقة في النفوس، عن طريق تصوير مشهد مفترض بناء على حوار مفترض يجيب فيه عن ادعاء منسوب إلى جماعة تكلمت بضمير الغائب، وهذا الافتراض من اختراعه، يتناسب مع غايته في أسطرة الممدوح، وإخراجه عن دائرة التصور البشري، والمدح لا يحلو في نفس السامع وخياله إلا إذا بُنِي على الغلو والكذب الفني.

ترتبط الصورة التعبيرية في الرثاء بالشعور، حيث يجنح الشاعر إلى التغريب، الشيء الذي يعطي لتعبيره بعدا يختلط فيه التأثير النفسي بالدهشة الجمالية المحققة للأسطرة، من ذلك قول النابغة[35]:

فَلاَ زالَ قَبْرٌ بَيْن تُبْنَى وجاسمٍ عليه من الوَسْمِيّ طَلٌّ ووابلُ
فيُنْبِتُ حَوْذَانًا وَعَوْفًا منوَّرا سأُتْبِعُه من خيرِ ما قالَ قائلُ

ترتبط فكرة الاستسقاء ارتباطا وثيقا بالرثاء، إلى أن صارت عادة فنية مرسومة لها خلفياتها الدينية والميثولوجية، فقد "كانوا يستسقون السحائب لقبور من فقدوه من أعزائهم، ويستنبتون لمواقع حفرهم الزهر والرياض"[36]. وفي البيتين يسلك الشاعر طريقا مختلفا في التعبير عن حزنه وتبيان وفائه، إذ لا يذكر المرثيّ باسمه، ويكتفي بالقبر وما نبت حوله من نبات فوّاح يعد مقدمة للجنة التي أُعِدّت له.

إن الطّلّ والوابل يتبادلان الانهمار ليظفر كل واحد بشرف مجاورة الفقيد داخل قبره، وعبارة "فلا زال" تفيد الدوام والملازمة، ويسعى الشاعر إلى تمييز القبر عن القبور التي تجاوره، ونفهم من السياق أن الفقيد كان كريما، هذا الكرم الذي أصاب الأرض حتى بعد موته، ولا شك أن المطر يكرمه وهو في قبره جزاء ما فعل، وكأنه يرد له جميلا، ويصير محيط القبر جنة تفوح عطرًا يدل على خصوصية من بجوف الثرى.

إن المطر، بطلّه ووابله، يعرف من في القبر وإحداثيات القبر؛ إذ يقصده تحديدا، لذلك أصر على الدوام في السقيا، لم يتعب، مثلما لم يتعب المرثي في حياته من العطاء. هكذا ميَّزت الطبيعة بكل عناصرها صاحبَ القبر، فإذا جاء الناس عرفوه، فهو معروف في الدنيا يقصده الناس، ومعروف في القبر يقصده المطر. إنها صورة موغلة في الأسطرة، هكذا ينفتح البيتان على بعدٍ عجائبي نجدُ له في التصور الديني ما يدعمه.

---

(33) القالي، أبو علي، ذيل الامالي والنوادر، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، 1967، ص10 .

(34) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 54

(35) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، ج79/1 .

(36) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، ج79/1.

يسلك بعض الشعراء سبيلاً آخر لأسطرة صورة المرثي، بالاعتماد على المخالفة في الإسناد والجمع بين الصدق والغلو، يقول الحسين بن مطير الأسدي في رثاء معن[37]:

أيَا قَبْرَ مَعنٍ كُنْتَ أوَّلَ حُفْرَةٍ ... من الأرضِ خُطَّتْ للسَّماحَةِ مَضْجَعَا
أيَا قبرَ مَعنٍ كيْفَ وَارَيْتَ جُودَهُ ... وقَدْ كانَ منه البَرّ والبحرُ مُتْرَعا
بلَى قَدْ وسِعْتَ الجُودَ والجودُ ميّتٌ ... ولو كانَ حيّا ضِقْتَ حتَّى تَصَدَّعَا
أَلِمّا بمعنٍ ثمّ قولاَ لقبره ... سَقَتْكَ الغَوادِي مَرْبَعاً ثمّ مَرْبَعا
فتى عِيشَ في معروفِه بعد موتِه ... كما كان بعْدَ السَّيْلِ مُجْرَاهُ مَرْتَعَا
ولما مضى مَعْنٌ مَضَى الجُودُ وانْقَضَى ... وأَصْبَحَ عِرْنِينُ المكَارِمِ أجْدَعَا

يخاطب الشاعر القبر على سبيل الأنسنة، فالحفرة نالت شرف أن تضم بين جنبيها الفقيد، وقد عبّر بالسماحة وأراد صاحب السماحة، وكأن السماحة سُجلت باسمه لكثرة ما عرف بها، ولما مات توارت وصارت في عالم الغياب.

إن الاستفهام الدال على التعجب (كيف وَارَيْتَ جُوده؟) يفيد الانفعال المنفتح على اللوم، فمثل معن ينبغي ألا يُوارى، وتنفتح الأبيات على دلالات ضمنية تفيد أن القبر اختار مَعْناً خاصة ليكون بين جنبيه دون غيره؛ إذ يريد أن ينال شرف ضمّه كما نالت الأرض شرف مشيه عليها، والبشرُ شرفَ معاشرته ونيل جوده. إننا أمام بطل عمّت فعاله البشر وغير البشر.

إن فكرة الدعاء عادة درج عليها الشعراء، وكأنهم يرجون بعثا بسقيا القبر "وكانوا يجرون هذا الدعاء مجرى الاسترحام"[38]، ويستوقف الشاعر صحْبه لأنّ الأمر جلل، وهو لا يقف على القبر لوحده، ولا يكتفي بطلب الوقوف، بل يضيف إليه التماسا بالدعاء بالسقيا كل أربعة أيام. وكأنه يتمنى عودة الحياة لهذا البطل. ولم يوظف الشاعر لفظ (قضى) بل كان ذكيا في اختيار (مضى)، وهو تخيّر أسلوبي بديع يحركه دافع نفسي يتمثل في كراهة إسناد الموت إلى المرثي.

وقد يسلك المادح مسلكا يصنع من خلاله مشهدا عجائبيا خارجا عن المعقول، يُبنى على الإغراق والإفراط، ويحقق أسطرة للممدوح، كما في قول مسلم[39]:

إلى مَلِكٍ لو صافحَ الناس كلَّهُم ... لَمَا كان حَيٌّ في البَرِيّةِ يبْخَلُ

تقوم شعرية البيت على غرابة المعنى وبراعة الإخراج معًا، ويُبنى أسلوبيا على الافتراض (لو) الذي يفتح باب المبالغة والأسطرة، والنفي (ما كان) الذي يتيح فكرة التأثير المطلق. وهكذا تكمن جمالية البيت في تركيبه الذي يجنح إلى العدول، فتأخير الفعل (يبخل) إلى القافية يفيد طرد البخل وإبعاده، ومن ثمة القضاء عليه.

إن مصافحة الملك للناس تنشر بينهم الكرم الذي يتحول إلى عدوى تصيب الجميع، تُمرَّر عن طريق اللمس، ومن ناحية أخرى يمكن القول إنه يلقّح أيدي الناس فيجعلها مخضرّة نديّة، وهي صورة ممعنة في الجدة والغرابة، تجعلنا أمام شخص أسطوري يوزّع كرمه عن طريق اللمس. إن صورة الممدوح في نفس الشاعر هي التي جعلته يسلك هذا المسلك الذي قرّبه إلى الأسطرة، وينتج عن ذلك أن تتكون في نفس المتلقي صورة وجدانية سيماها الغرابة.

من السيرة الغيرية ما يجنح إلى العجائبية التي يكون فيها الممدوح بطلا خارقا يواجه الحيوان بقوته وشراسته، يقول مروان مادحا الفتح بن خاقان ويصف لقاءه الأسد[40]:

غداةَ لقِيتَ اللّيثَ واللّيثُ خادِرٌ ... يُجَدِّدُ نابًا للّقاءِ ومِخلبا
شَهِدْتُ، لقد أنْصفْتَه يوم تَبَرَي ... له مُصْلِتاً عَضْباً من البِيضِ مِقْضَبا
فلمْ أرَ ضِرْغامَين أصدقَ منكما ... عِراكا، إذا الهَيَّابةُ النِّكْسُ كذّبا
هِزَبْرٌ مشى يبْغي هِزَبْراً، وأغْلَبٌ ... من القومِ يغْشى باسلَ الوجهِ أغْلَبا
أَدَلَّ بِشَغْبٍ ثُمَّ هالَتْه صَوْلَةٌ ... رآك لها أمضى جَنَانا وأشْغَبا
فلمْ يُغْنِه أنْ كَرَّ نحوَك مُقبلا ... ولم يُنْجِه أن حَادَ عنْك مُنكِّبا
حَمَلْتَ عليْه السَّيفَ لا عَزمُكَ انْثنى ... ولا يَدُكَ ارتدّتْ، ولا حدُّه نبَا
وكُنتَ متى تَجْمَعْ يَمِينَيْك تَهْتِك الـ ... ـضريبة، أوْ لاَ تُبْقِ للسّيف مَضْرِبا

يضعنا الشاعر، دون تمهيد، في قلب قصة بطلاها الممدوح والأسد، وساحتها أرض المعركة؛ وهو ما يجعل القارئ يَنْشَدّ إلى الحكاية التي يختلط فيها الواقعيّ بالمتخيّل، فالبداية تفتح أفق التوقع على التشويق: حلبة مغلقة ومتفرجون متوثّبون، وحتى يكتمل مشهد التوقع والدهشة، يصور الليثَ يستعد لأنه يعرف الخصم؛ إذ يضيف إلى قوته تحديد الناب والمخلب لأن الخصم مختلف، ويظهر من ذلك أن الأسد جائع، وإذا كان جائعا ازدادت شراسته، كل ذلك يصبّ في أسطرة الممدوح.

إن التركيز على التخيّر الأسلوبي ذو فائدة في إبراز بطولة الممدوح، فالفعل "لقيتَ" يُفيد المبادرة والهجوم والوعي بقوة الخصم، ومثله الفعل "شهدتُ" يؤدي وظيفة حجاجية تؤكد أنّ المشهد السّيريّ حقيقي وليس من نسج الخيال، وهي شهادة بصر تبعد تهمة الادعاء والتخيل، فالشاعر ناقل للواقعة غير مدّع.

والقصة الشعرية المسرودة عنوان لعدم تكافؤ القوى؛ حيوان يواجه إنسانا، حيوان يملك أنيابا ومخالب وإنسان يملك سيفا، لكن الشاعر يراها الواقعة من منظور آخر بحكم معرفته بالممدوح البطل، هي مواجهة بين أسدين: أسد حقيقي وأسد مجازي. إننا أمام بطل أسطوري.

(37) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد ، ج232/1 .
(38) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد ، ج79/1 .
(39) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد ، 492/1 .
(40) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد ، ج551/1 .

ولأن الشاعر مُخرج المشهد الذي يحبس الأنفاس، ولابس جبة المدح، لا بد أن يصرف كل ما يساعد ليكون الممدوح هو الغالب، فالممدوح أشغب من الأسد، وأمضى جنانا منه، لا يرتعد، ويرتّب الشاعر الأحداث حسب التصاعد الدرامي الذي يريده، حيث جعل الممدوح في المقدمة: يهاجم، يفاجئ، مما جعل الخوف يتسرب إلى لأسد، والتوازي الذي اختاره قالبا ليصور لحظة المواجهة يدلّ على حركية التنافس، وعلى ثبات الممدوح:

فلم يُغْنِهِ أنْ كرّ نحوك مُقبلاً ولم يُنْجِهِ أنْ حَادَ عنك مُنكَبا

لقد أحجم الأسد ليأسه من هزيمة الممدوح الخارق، وأقدم لاستحالة الهروب، وكأن الشاعر يريد أن يقول لنا: لا مهرب للأسد من المصير المحتوم، وصوّر التوازي والطباق والنفي يأس الأسد وواقعه النفسي، وفي المقابل عزم البطل وثقته وإصراره وثباته.

تعبّر جملتا النفي (لم يغنه/ لم ينجه) عن انطلاق الممدوح، وتنفيان عن الذهن مشهد التراجع، وأسلوب النفي يبرز قوة الممدوح وعدم توليه ونكوصه، والتقسيم (لا عزمُك انثنى / ولا يدك ارتدّت/ ولا حدّه نبا) يفيد وصف المشهد وفق الترتيب الواقعي، وتدافع الأحداث وتواليها في غير توقّف، كما يبرز شدة المواجهة التي تحبس الأنفاس.

قد يقتنص الشاعر صفة واحدة، ثم يحوّلها إلى كون شعري يصوّر بطولة الممدوح، معتمدا على براعة الإخراج، ومن ذلك قول ليلى الأخيلية في الحَجّاج[41]:

إذا وَرَدَ الحَجَّاجُ أرْضًا مريضةً تَتَبَّعَ أقصى دائِها فَشَفَاهَا

شَفَاها مِنَ الدَّاء العُقامِ الذي بها غُلامٌ إذا هَزَّ القَناةَ ثَناها

تسلك الخنساء مسلكا مغايرا في تسجيل سيرة الممدوح؛ إذ تصوره في صورة طبيب يملك العلاج للأرض ويشفيها مما ألمّ بها من داء، ولعل الدلالة العميقة تنصرف إلى قدرته على القضاء على الفتن المنتشرة وتطهير البلاد منها، فذلك هو الشفاء الذي قصدته الشاعرة على سبيل المجاز، ويؤكد البيت الثاني هذا الفهم، والداء المشار إليه عقام؛ وعليه فهو يحتاج إلى طبيب خبير، وليس هناك أخبر منه، أوليس الخليفة قد نثر كنانته وعجم عيدانها فوجده أمرّها عودا وأصلبها مكسرا، فرمى أهل الكوفة به!

يمتلك الأمير قوة خارقة تجعله يجوب الأرض ليشفيها من الداء الذي يعتريها، والفعل (شفاها) يُحمل على المجاز العقلي، وتنفتح دلالته على المبالغة المتمثلة في أنه يفعل ذلك لوحده، وتكراره في القافية وبداية البيت الثاني يدلّ على التأكيد والحرص. ترسم الشاعرة ملامح بطل خارق، يملك القوة المطلقة التي تمكنه من فعل شيء لا يستطيعه الجيش العرمرم، ونسجّل جدة المعنى وطرافته.

إن أهم سمة تميّز المدح الجيد خروجه عن المألوف من زاوية التعبير عن المعنى، كما في قول الحسن بن هانئ[42]:

ترى النَّاسَ أفْواجاً إلَى باب دارِهِ كأنَّهُمُ رِجْلاَ دَبًا وجرادِ

فَيَوْمٌ لإلحاقِ الفقير بذي الغِنَى ويَوْمُ رِقابٍ بوكِرَتْ لِحَصَادِ

يسجل الشاعر في هذين البيتين سيرة الممدوح المغايرة لسير الآخرين، فما ينقله إلى عالمه الشعري لا يخفى على أحد بدليل الفعل (ترى) الذي يؤكد أن ما يُساق ليس خبرا؛ فالناس يقصدونه أفواجا، وقد طلب الشاعر لهذه الكثرة شبها فلم يجده إلا في تزاحم الدّبى والجراد، وهاته الأفواج التي تتناوب عند باب داره تطمع في كرمه، فهي تقصده ولا تقصد غيره، وأيام الممدوح كلها جدّ، فلا مكان عنده للهزل أو الراحة؛ فيوم لتوزيع الكرم ويوم لتوزيع الموت. والجامع بين الفعلين هو الشجاعة، فإذا كان قتل العدا شجاعة، فكذلك قتل الفقر والجوع والحاجة شجاعة نفسية.

لقد أحسن الشاعر التعبير عن فضيلة الكرم سالكا طريقة مغايرة؛ ما جعل الممدوح يتمثل في ذهن المتلقي في صورة غير معهودة، وهو لا يكتفي بسد جوع قاصده، بل يلحق الفقير بذي الغنى.

إن تشبيه التوافد بحركة الدبى أي صغار الجراد يفيد الإشارة إلى التزاحم، وكثرةُ الأفواج حول دار الممدوح لا إساءة فيه للرعية؛ بل يدل على أنها تقصد باب الكرم، وهي على يقين بأنها ستعود راضية غانمة.

إن المدح لا ينفصل عن البعد العجائبي الذي يعطيه تأثيرا وامتدادا، ويمنح لشخصية الممدوح صورة مغايرة تجعلها فوق التصور البشري، يقول بكر بن النطّاح في أبي دلف[43]:

لوْ صَالَ مِنْ غَضَبٍ أَبُو دُلَفٍ على بِيضِ السّيوف لذُبنَ في الأَغْمَادِ

يُخْرِج الشاعر معنى الشجاعة في قالب جديد؛ فقد جعل الخوف يصل للسيوف وهي في الأغماد، ويمثل (لو) المثير الأسلوبي الذي تقوم عليه جمالية البيت، ويُبنى عليه تأويله، فالأمر لا يعدو أن يكون داخلا في باب الافتراض، وعليه تفتح "لو" الدلالة على الإغراب، وتتيح للشاعر ركوب المبالغة، فكأن القارئ يتهيأ مسبقا لتقبل الغرابة.

(41) المبرد، أبو العباس، الكامل، ج211/1، عندما سمع الحجاج هذا المدح البديع علّق قائلا (لا تقولي: غلام، قولي: همام)، ويظهر هذا التعليق معرفة بشروط التناسب والتشاكل، لذا كان توجيهه توجيه ناقدٍ عليم بالشعر وبوضع الألفاظ في محلّها أو بالتخيّر الأسلوبي كما هو في الأسلوبية الحديثة.

(42) المبرد، أبو العباس، الكامل ، 48/3 .

(43) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 54 .

نحن أمام بطلٍ خارقٍ، امتدت إخافته إلى الجماد؛ فسيوف الخصوم تذوب في أغمادها خوفًا من مضاربته؛ إذ لا تقوى على الألم الذي سيصيبها. وقد أشار الشاعر إلى السيوف وحذف حاملي السيوف لأنه لا اعتبار لهم، ويجعل الشاعر لغضب الممدوح حرارة تذيب الحديد على سبيل المجاز، وهي حرارة تتجاوز حدود التصور.

وقد يلخص البيت الواحد سيرة الرجل، ويصير مثلا سائرا دالا عليه راسما صورته في وجدان الناس، ومن ذلك قول بشار في عمر بن العلاء[44]:

إذا نَبَّهَتْكَ حُرُوبُ العِدا فَنَبِّه لَهَا عُمرا ثمّ نَمْ

هذا البيت بديع في معناه وإخراجه، واقتصاده اللغوي، وتكثيفه، فقد بناه الشاعر على الشرط المنطلق؛ فالفاء تدل على سرعة الاستنجاد بالممدوح الذي لا يغلق بابه، والتنبيه هنا مقتصر على الإشارة، فلا يحتاج المستنجد إلى كلام طويل أو خطبة، كما لا يحتاج إلى أن ينتظر كثيرا، وحرف العطف "ثم" يدل على مطلق الأمان والراحة التي سينعم بها المستنجِد، ويؤكد الفعل "نم" حصول هذه الراحة.

ينفتح البيت على مشهد الانتصار وتحقق الراحة والأمان، والتنبيه الأول يرتبط بالمفاجأة والخوف (نبَّهَتْك)، والثاني (نبِّه) يفيد الاستنجاد وطلب الأمان. إننا أمام ممدوح أسطوري يغلب جيوش الأعداء لوحده. ولك أن تتخيل مشهد الحرب التي يقودها الممدوح على الأعداء، وضمانه الأمن للمستنجد.

يبدع الشاعر في اختيار التعبير الذي ينقل ممدوحه من الواقع الإنساني المعيش إلى الواقع الشعري الذي فيه الحكم لمَلَكة الخيال، وفي قول الآخر ما ينقلنا إلى عالم متخيّل يصير فيه الممدوح معلِّماً لقوى الطبيعة[45]:

علّمَ الغيثَ النَّدَى حتى إذا ما حَكَاهُ علّم البَأْسَ الأسدْ
فَلَهُ الغيثُ مُقِرٌّ بالنّدى ولهُ اللَّيْثُ مُقِرٌّ بالجَلَدْ

يقوم البيتان على قلب الوضعيات، فالممدوح يقدِّم دروسًا لعناصر الطبيعة، ويمثل الفعل (علّم) البؤرة الدلالية في البيتين اللذين يقومان على تيمة التحول، ويؤكد البيت الثاني أن الغيث والليث يقران للممدوح بالأستاذية، فهو يوزّع وقته بين الغيث والليث، وينجح في مهمته بتمرير خُلق الندى، وتكمن جمالية البيتين في أسلوب العكس أو القلب، حيث يصير الأصل فرعًا والفرع أصلاً، وهو ما يقوّي من البعد التأويلي الذي يفتح الدلالة على البعد الأسطوري.

استطاع الشاعر أن يرسم صورة خارجة عن المألوف يظهر فيها الممدوح بطلا أسطوريا يعرف لغة الليث والغيث، ويعلِّمهما دروسا في الكرم والشجاعة، والشاعر إنما يقصد إلى أن ممدوحه بفعاله وصنائعه الحقيقية صار أصلا في الفضائل، وهذا ما ينقله في مخيلة الناس ووجدانهم إلى مرتبة الأسطرة.

يعد وصف الشجاعة من شروط البطولة المؤدية إلى الأسطرة، ويُجهد الشاعر نفسه فنيًا في ركوب مطية المجاز وسلوك طريق العجائبية لتحقيق ذلك، ومن نماذج ذلك قول مسلم في الرشيد[46]:

وعلى عدوّكِ يا ابنَ عَمّ مُحمّدٍ رَصَدانِ: ضوءُ الصّبحُ والإظلامُ
فإذا تنبَّهَ رُعْتَهُ، وإذا هَدَا سلَّتْ عليه سيوفَكَ الأحلامُ

يَرِد البيتان في سياق سماع الرشيد لكثير من الأمداح التي لم ترق له، لدخولها في باب المألوف، والرشيد– كما هو معلوم– ناقد خبير بالشعر ومضايِق قوله، ويسرد لنا ابن المعتز ردة فعله: "فلما بلغ هذين البيتين اهتز الرشيد وارتاح، وقال: هذا والله المدح الجيد والمعنى الصحيح، لا ما علّلت به مسامعي هذا اليوم"[47].

يصوِّر الشاعرُ الممدوحَ بطلاً يخيف عدوه، ويُسكِن الرعب في أحشائه، ويمتد إرعابه في الزمان ليشمل الليل والنهار، أي في اليقظة والنوم، ونتصور العدو ينظر خلفه وحوله خوف أن يَنقَضّ عليه الخليفة أو ظلُّ الخليفة، ويزيد الشاعر من مفعول المبالغة لينقلنا إلى عالم غيبي هو عالم الحلم، وفيه يمارس الممدوح رعبه على الخصم؛ حيث تتكلف الأحلام بسلّ السيوف، وهكذا تتحول حياة العدو إلى جحيم نفسي مستعر.

الصورة التي يرسمها الشاعر للخليفة مُمعنةٌ في الاختلاف، فهو بطل يتجاوز حدودَ المعقول في إرعاب الخصوم، لا يكتفي بما يذيقهم في حال اليقظة؛ بل ينتظر نومهم الذي يسعون فيه إلى الراحة ليتسلل خفية إلى عقولهم ونفوسهم ويمارس عليهم رعبا آخر. نحن أمام مخلوق أسطوري يملك القدرة على اختراق الأحلام.

يعد طرق المعنى بأسلوب مغاير وسيلة لرسم صورة مغايرة للفقيد، إن تتحقق به شعرية المفاجأة التي تسهم في قبول الوصف الجانح إلى العجائبية.

كما في قول مسلم بن الوليد يرثي رجلا[48]:

أرادُوا ليُخْفُوا قبرَه عن عَدُوِّهِ فَطِيبُ تُرابِ القبرِ دَلَّ على القبر

(44) ابن المعتز، عبد الله، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ط5، دار المعارف، 2019م، ص 25

(45) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 35 .

(46) ابن المعتز، عبد الله، طبقات الشعراء، ص 251 .

(47) ابن المعتز، عبد الله، طبقات الشعراء، ص 251.

(48) العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله، المصُون في الأدب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1984م، ص17.

ينفتح البيت على مشاهد بطولية سابقة محذوفة دل عليها السياق، فالمرثي كان يخيف الأعداء ويرعبهم، وبطولاته معروفة لا تخفى. وشجاعته ممتدة حتى بعد موته، لا يخاف من عدوه حتى وهو في القبر، يواجهه وهو ميت كما كان يواجهه وهو حي، يخيفه وهو ميت كما كان يخيفه وهو حي. إن طيب التراب مقابل للمواجهة في الحياة، إننا أمام بطل أسطوري يمارس شجاعته بعد الموت بطريقته الخاصة.

الصورة الوجدانية: من الحياة الأولى إلى الحياة الثالثة

نقصد بالصورة الوجدانية تلك الصورة التي تتشكل في وجدان الشاعر فيحولها إلى تعبير شعري مؤثر، يتلقاه السامع فيتحول، بدوره، إلى صورة وجدانية تجعله يتخيل الممدوح أو المرثي وجدانيا، وهي بذلك صورة ترتبط بوقع الوصف والسرد في النفس والوجدان، ولا علاقة لها بالتصور الذهني.

نعتمد في تحديد مفهوم الصورة الوجدانية على الأثر الذي يحدثه وصف الشاعر في وجدان المتلقي، وهي صورة ذات أبعاد نفسية شعورية يصعب تأطير حدودها ومسافاتها؛ لأنها لا تخضع للتحديدات الهندسية أو التصورات الذهنية، ويكون الانبهار والدهشة والإعجاب الذي يحدثه وقع الكلام أبرز ما يميزها.

إن الصورة الوجدانية بهذا الفهم أقرب إلى ما يستقر في خاطر المتلقي تجاه الممدوح أو المرثي، ونعتُ "الوجدانية" يمنحها أبعادا غير محدودة، لا يمكن تسييجها فيزيائيا بشكل نهائي. إنها أقرب إلى الصورة الشعورية.

تتشكّل صورة الممدوح والمرثي لدى المتلقي نفسيا، وذهنيا، وتخييليا، وثقافيا، دفعة واحدة، وتتكوّن عبرها الصّورة المثالية التي يرسمها الوجدان. إنها الصورة التي تتشكل في وجدان الشاعر فيحوّلها إلى تشكيل لغوي، وترتبط أيضا بما يرتسم في نفس المتلقي.

إن الصورة الوجدانية التي يراهن عليها الشاعر تكتسب بعدا إقناعيا حجاجيا ذا أثر نفسي يغيب فيه العقل المراقب، من خلال التعويل على المبالغة التي تصير في هذا المقام رأس الأساليب الإقناعية التي تؤثر في المتلقي، وفي هذه الحالة يكون العقل في استراحة، ويصير المقصود هو النفس والخيال والوجدان، وقد يُبنى التفاعل على التعاطف والانبهار والدهشة فيحصل التصديق.

إن الشاعر في السيرة الغيرية لا يقدّم الحياة الواقعية للممدوح، بل يرسم صورة فوق واقعية هدفها غير الهدف من السيرة الغيرية النثرية. إن غايتها تتجه إلى بناء حياة موازية للحياة الواقعية، تضمن للشخص الموصوف وجودا في الذاكرة والوجدان.

يكون الدافع إلى الرثاء– في الغالب– شعوريا، يخرج من مشكاة التجربة؛ مما يعطيه أبعادا نفسية، قالت ليلى الأخيلية ترثي توبة بن الحمير[49]:

لَنِعْمَ الفتى يا تَوْبَ كُنْتَ إذا التقتَ	صُدُورُ الأعالي واسْتَشالَ الأسافِلُ
ونِعْمَ الفتى يا تَوْبَ كُنْتَ وَلَمْ تَكُنْ	لتُسْبَقَ يوما كُنتَ فيه تحاوِلُ
ونِعْمَ الفتى يا توبَ كنت لخائف	أتاك لكي يُحمى ونعم المجامل
لَعَمْري لأَنْتَ المرْءُ أبْكي لِفَقْدِه	بِجِدٍّ ولو لامَت عليه العواذل
لَعَمْرِي لَأَنْتَ المرْءُ أبْكِي لِفَقْدِه	ولو لام فيه ناقصُ الرّائي جاهِل
لَعَمْرِي لَأَنْتَ المرْءُ أبْكي لَفَقْدِهِ	ويكثُرُ تسْهِيدِي لهُ لا أُوَائِلُ
لَعَمْرِي لَأَنْتَ الفتى أبكي لفقده	إذا كثُرَتْ بالمُلْحَمِينَ الثَّلاثِل
أبى لك ذمَّ الناسِ يا تَوْبَ كلما	ذُكِرْتَ، أمورٌ مُحْكَماتٌ كواهِلُ
أبى لك ذمَّ الناس يا توب كلما	ذُكِرْتَ، سماحٌ حين تأوي الأرامل
ونعم الفتى يا توبَ جارا وصاحبا	ونعم الفتى يا توبَ حين تفاضل
فلا يُبعدَنْكَ الله يا تَوْبَ إنَّما	لَقيتَ حِمامَ الموت والموتُ عاجِلُ
ولا يُبْعِدَنْكَ الله يا تَوْبَ إنَّها	كَذَاكَ المنايَا عَاجلاتٌ وآجلُ
ولا يُبْعِدَنْكَ اللهُ يَا تَوْبَ والْتَقَتْ	عَلَيْكَ الغوادي المدْجِناتُ الهَواطل

تُقدّم لنا الشاعرة شهادة في شخصية توبة؛ حيث تنقل لنا الصورة الوجدانية التي تشكلت داخلها للبطل الذي تروي سيرته، وتبنيها على مثير أسلوبي يتمثل في التكرار المتنوع، وتقسم شهادتها إلى ثلاثة أقسام: المدح، والقَسم، والدعاء، وهي أقسام تترابط عضويا، وتخضع في تناميها للانفعال الشعوري المتصاعد، خاصة في أسلوبي القسم والدعاء.

إن تقديم جواب الشرط (لنِعم الفتى يا توب) يفيد تقديما للممدوح، وتوكيدا للمدح، ولفتا للانتباه إليه، و"إذا" التحقيقية تصرف أيّ ظن سلبي تجاه بطولته وشجاعته، فهو الأول الذي لا يُسبق، وغيره التابع، يحاول ولا يُسبق، فما بالك إن كان ينوي الفعل، والنفي المطلق (ولم تكن لتُسبق) يفيد بطولة مطلقة. ثم إنه ملجأ للناس، يحمي الخائف ويُذهب روعه، ثم يعامله بالخلق الطيب. إنه طبيب يأسو الناس بطيب الحديث. ولا شك أن (نِعم) تفيد تأكيد الخيرية التي تشمل كل الفضائل.

إن الشاعرة مدفوعة بمدّ شعوري صادق، لذلك تنزع إلى التكرار والإطناب، وتبتعد عن الإيجاز واللمحة الدالة، والقَسم الذي يتكرر أربع مرات مثير / مشير أسلوبي يصوّر حجم الانفعال الداخلي الذي تشكّل بعد فيض الاستدعاء، كما يفيد من ناحية أخرى نفي الادعاء؛ فهو نتاج لتحول دلالي شعوري متصاعد.

يمثّل القَسم والمدح ظاهرة أسلوبية لها بعدها الشعوري المسهم في تصاعد المعاني وتناسلها، ومثلهما الدعاء (لا يبعدنك) تحصيل لما سبق من المعاني،

[49] المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى، ج 1/142-143

كما تؤدي هذه الأساليب مع التكرار وظيفة حجاجية في تقرير حقيقة ما يتصف به المرثي وتأكيد ما كان يفعله، إضافة إلى ترسيخ صورته البطولية في وجدان الناس، ولعل الدعاء خرج إلى دلالة التمني، أي تمني أن يظل ذكره وتظل صورته خالدة. إننا أمام رغبة في تخليد المرثي وأسطرته، يؤكد ذلك الحشد الأسلوبي لكثير من التعابير التي اختارتها الشاعرة بقصدية وعناية.

قد يكون الابتعاد عن الناس والعيون سببا في تشكيل صورة وجدانية سيماها الانبهار، يقول مروان[50]:

تَسْمُو العيونُ إليه كُلَّمَا انْفَرَجَتْ لِلنَّاسِ عنْ وجهِهِ الأبوابُ والحُجُبُ
له خلائقُ بِيضٌ لا يُغَيِّرُها صَرْفُ الزَّمانِ كما لا يَصْدأ الذَّهبُ

يعتمد الشاعر على الخبر لإيراد سيرة الممدوح، ويركّز على بعض ما يميزه عن غيره، وقد وجد في انحجابه عن الناس وفي أخلاقه ما يقوي اختلافه، فبعده عن الناس يزيد من شغف الانتظار ونسج الحكايات التي تلتبس بها العجائبية، فتكون النتيجة انبهارا يلتحف بالدهشة. إنّ بعد الممدوح عن الناس يرسم في الأذهان والأنفس صورة ممعنة في الهيبة والاختلاف، وسمو العيون ملمحٌ سيميائي يفيد الرغبة في التعرف للتأكد من انتمائه على عالم البشر.

تجدر الإشارة إلى العدول التركيبي في البيت الأول؛ حيث يقدم الشاعر جواب الشرط (تسمو العيون إليه) الذي يفيد في سياقه النصي الفضول الذي يعتري الناس للتعرف على الممدوح، ووصفُ الخلائقِ بالبيض تأكيدٌ على خصوصيتها، وتأكيد على الصفاء الذي يرتبط دائما بالبياض، ويدخل الوصف في باب الحجاج؛ فالممدوح ذو معدن أصيل، وقد وجد الشاعر في الذهب شبها، من حيث عدم الصدأ رغم مرور الزمان. لقد استطاع الشاعر أن يرسم للممدوح صورة مثالية تصل إلى حد الأسطرة. والظاهر أنه ينظر إليه نظرة شعورية أفرزت صورة وجدانية.

يسهم صدق التجربة في منح الرثاء أبعادا تأثيرية على مستوى الوجدان؛ حيث تتشكل صورة وجدانية ضاربة في الأسطرة، ولعل أكبر شاهد على هذا النوع ما رثت به الخنساء أخاها صخرا[51]:

أَعَيْنَيَّ جُودا ولا تجمُدا ألا تبكيان لصَخْرِ النّدى
ألاَ تَبْكيانِ الجَريءَ الجميلَ ألا تبكيان الفتى السّيّدا
إذا القومُ مَدُّوا بأيديهم إلى المجدِ مدَّ إليه يدا
فَنَالَ الذي فوْقَ أيديهم من المجد ثم مضى مُصْعِدا
يكلّفه القوم ما عالَهم وإن كان أصغَرَهم مولدا
ترى الحمدَ يهْوِي إلى بيْته يرى أفضلَ الكسْبِ أن يُحْمَدا

تستعين الشاعرة بشاعريتها لتخلِّد ذكر أخيها، بل تؤسطره، فهو الجريء الجميل، والفتى السيد، طويل النجاد، رفيع العماد، سيد العشيرة، نائل المجد، يتجشم الصعاب، يحمده الناس. إنه الواحد المتعدد أو الذي جمع الصفات كلها، دون أن يترك لأقرانه شيئا. وقد أتت الشاعرة بالصفات متتابعة لترسّخ صورته قبل أن تُمحى من ذاكرتها.

إن سيادة المرثي لقومه وهو صغير دليل على قوته وحكمته، وجمعُه بين الشجاعة والكرم جعله يسود العشيرة وهو غرّ، والمرثي يمد يدا واحدة إلى المجد، واليد الأخرى يوظفها لتحصيل أمور أخرى، فيما الناس يمدون أيديهم دفعة واحدة لعدم القدرة على تحصيل المجد. وصخر لم يكن يكتفي بالمجد، بل يزيد عليه أن يصعد حيث يكون وحيدا، ولعل الحذف يفتح الذهن على تأويل كل ممكن (ثم زاد مصعدا إلى المجد وحيدا)، ويفيد ذلك، أيضا، إصرارا، وقوة، وعدم اكتفاء بالنجاح.

إن الخنساء وهي ترثي أخاها تنطلق من عاطفتها المتوقدة؛ وهو ما يجعل وصفها منفتحا على آفاق الخيال، وتلجأ إلى التشخيص والأنسنة لتمنح رثاءها مبالغة، فالحمد يطلب صخرا؛ إذ يتحوّل إلى شخص يقصد بيته، ويهوي إليه من تلقاء نفسه، يختاره دون الناس، والحمد أفضل ما يُطلب لدى العرب؛ لأنه يَمدّ في عمر صاحبه، بأن يمنحه ذكرا وامتدادا في حياته وبعد موته، فالثناء هو الخلد.

تَسوق الخنساء صفاتٍ لا حصر لها لأخيها الذي استطاعت أن تجعله اسما عابرا للأزمان، ساريا على الألسنة وفي الأذهان، إذ صار النموذج الأبرز للفضائل، فلا يُذكَر صخر إلا ذكر الناس الكرم. لقد حوله تخليد الخنساء من شخصية واقعية إلى شخصية شعرية أسطورية لها شكلها في وجدان الناس وذاكرتهم.

يراهن الشاعر في رثائه على مخالفة المألوف عبر تقنية العدول البياني التي تصوّر المرثيّ بطلا يستقر في ذاكرة الناس ووجدانهم، وإن كان قد مات فهو حيّ في وجدانهم بما صنعه، ومن نماذج ذلك كلمة مروان في معن التي يرثيه فيها ويذكر فعاله[52]:

مَضَى لسبيلِه مَعْنٌ وأبقى مكارمَ لن تبيدَ ولن تُنالا
كأنّ الشّمسَ يوم أصيبَ مَعنٌ من الإظلامِ مُلْبَسةٌ جِلالا
هو الجبلُ الذي كانت نِزَارٌ تَهُدُّ من العَدوِّ به جِبالا
تَعَطّلَتِ الثغور لفقْد معنٍ وقد يُروي بها الأسلَ النِّهالا

(50) ابن أبي حفصة، مروان، شعر مروان بن أبي حفصة، جمعه وحققه: الدكتور حسين عطوان، ط3، دار المعارف، ص 21 .

(51) المبرد، أبو العباس، الكامل، ج288/4 .

(52) ابن المعتز، عبد الله، طبقات الشعراء، 52-51 .

وأَظْلَمَتِ العراقُ وأَورثَتْها مصيبَتُه المجلِّلَةُ اختلالا
وظَلَّ الشامُ يرجُف جانباه لَرُكْنِ العِزِّ حين وهَى ومالا
وكادت من تِهامةُ كل أرض ومِن نَجْدٍ تزول غَداةَ زالا
فإنْ يعْلُ البلادَ له خشوع فقد كانت تطُولُ به اختِيالا
أصاب الموتُ يوم أصاب مَعْناً من الأحياء أكرمَهم فَعالا
وكان الناسُ كلُّهُمُ لمعنٍ إلى أنْ زارَ حُفْرَتَه عِيالا
ولم يكُ طالبٌ للعُرْفِ يَنْوِي إلى غيْرِ ابن زائدةَ ارتحالا
مضى من كان يحمِلُ كلَّ ثِقْلٍ ويَسْبِقُ فيضُ نائِلِه السؤالا
وما عمَد الوفودُ لمِثْلِ مَعنٍ ولا حلُّوا بساحتِه الرِّحالا
ولا بَلَغَتْ أَكُفُّ ذوي العَطايا يمينا من يديْه ولا شمالا
وما كانَتْ تَجِفُّ له حِياضٌ من المعْرُوف مُتْرَعَةً سِجالا

تقوم القصة الشعرية على ثنائية ضدية عامة تتمثل في الفناء والبقاء (مضى/ أبقى) وهي جوهر ما نقاربه من أبعاد السيرة الغيرية المتمثلة في الإشهار والتخليد والأسطرة، فالمضيّ لا يقطع حياة الإنسان، بل تبقى حياته خالدة بما تركه من مكارم وبصمات وبطولات.

يقرر الفعل (مضى) حقيقة الموت، لكن الشاعر يستدرك بالفعل (أبقى) ليحول أفق المتلقي إلى توقع ما سيأتي، ويفيد النفي (لن تبيد) التأبيد وعدم البلى ويدل تكراره (لن تنالا) على استحالة طلبها، فمكارم الفقيد متجددة من تلقاء نفسها؛ لأنها ذهبت في الناس واستقرت في ألسنتهم، وقد أتى بالمكارم نكرة لكونها خاصة، ولجعلها مطلقة غير محددة تحتمل كل ممكن، والحزن تجاوز عالم البشر إلى الشمس التي تضاءل نورها، فكأنها كانت تستمد منه ضوءها، والمبالغة في هذا السياق محمودة، وهو ما جعل الشاعر يعبر عن اختلال نظام الزمان بموت الفقيد (تعطلت/ أظلمت/ يرجف)، وكل ذلك داخل في باب الغلو المستحب. وهي عادة مرسومة "وهذا صنيعهم في وصف كل أمر جلّ خطبه، وعظم موقعه؛ فيصفون النهار بالظلام، وأن الكواكب طلعت نهارا لفقد نور الشمس وضوئها"[53].

إن الجنوح إلى الغلو جعل الشاعرَ يتخذ الفقيد البطلَ الذي تُواجِه به نزارٌ عدوَّها، وبعبارة أخرى كان لوحده جيشَ نزارٍ، وفي البيت الثالث قوة صوتية تحاكي واقعيا قوة الممدوح وفعله بالعدو، والتناسب حاصل بين 'جبل' و " يهدّ".

يمضي الشاعر في تصوير شجاعة الفقيد وبطولته الخارقة التي يمتزج فيها الواقعي بالمتخيل الذي يصنعه الشعور؛ ليجعله خارج المقارنة والتصنيف مجاورا للأبطال الأسطوريين، وبعد الامتداد السردي والوصفي الذي يشمل الفضائل والمكارم ويدون سيرة بطولية خارجة عن التصور البشري، يصل إلى النهاية موظفا أسلوب النفي بشكل متوال بغرض إثبات تفرد الممدوح، وهذا التفرد يلغي كل مقارنة ممكنة مع غيره، فهو لا يشبه أحدا، هكذا يحول الشاعرُ المرثيَّ إلى شخصية شعرية يتضافر في تشكيلها البعد التخييلي والبعد الوجداني.

اِمتداد

تقوم السيرة الغيرية في الشعر العربي القديم على مبدأ الامتداد الذي يتحقق عبر الإشهار والتخليد والأسطرة، ويفيد هذا الامتدادُ الانفتاحَ على سائر المقاربات التي تكشف عن أراضٍ جديدة في جغرافية الشعر العربي وتاريخه الممتدّ، وبناء على ما سبق يمكن الخلوص إلى نتائج يمكن أن تكون أرضية ممهِّدة لفتوحٍ بحثية جديدة تستحضِر السياق في انطلاقها، نذكر منها:

- الشعر العربي القديم ابنُ ثقافته ومحيطه؛ لذلك ينبغي استحضار السياق الذي أنتجه في عملية التلقي والفهم والتأويل.
- تمتلك الثقافة العربية مفهوما خاصـــا للجمال ينبني- في جزء منه- على الفضـائل النفسـية والمثل العليا، ويعكس رؤية الجماعة وتصوّرها للعالم والأشياء.
- يتجاوز الشعر العربيّ كونه تعبيرا جميلا قائمًا على العدول الفني، إلى نتاج ثقافي يُضمِر القيم، ويعكِس وعي الفرد والجماعة للعالم.
- تقصد السيرة الغيرية في الشعر إلى تخليدِ الذكر والإشهار والأسطرة، مما يجعلها سيرة ثلاثية الأبعاد، تُحقّق بلاغة الامتداد.
- يتجاوز شعر المدح غاية الشكر والرفع إلى تحقيق الدعاية للممدوح، وتخليده في عالم الشعر وفي الذاكرة الجمعية.
- إن العدول إلى الغلوّ يجعل شعر المدح والرثاء منفتحا على الأسطرة التي يتماهى فيها الواقعي والمتخيل؛ ليشكّل شخصية شعرية تلتحف بالسمات البطولية الخارقة.
- يضمن المدح والرثاء للشخص حيوات فوق حياته الطبيعية: حياة في الشعر، وحياة في الذاكرة، وحياة في الوجدان، ولهذا قالت العرب "إن الثناء هو الخلد".
- يتميز مفهوم البطولة في الثقافة العربية بخصوصيته؛ إذ يرتبط بجانب الفضائل النفسية، حيث يصير الاتصاف السلوكي بها مدخلا إلى عالم البطولة.
- يحرص الشاعر، وهو يمدح أو يرثي، على تشكيل صورة مُفَلْتَرة غايتها إظهار الموصوف في صورة مثالية صافية.

(53) المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى، ج1/76-77

ينظر الشاعر إلى الممدوح أو المرثي نظرة وجدانية، تجعله يشكّل صورته وَفق عاطفته، ويمتدّ الأمر إلى المتلقي الذي يستحضر البعد الوجداني في عملية التلقي وتشكيل الصورة.

الدعم المالي (نماذج الإقرار بمنح الوزارة في الأبحاث)

النسخة العربية:

"تم انجاز هذا البحث بدعم من برنامج منحة " الشعر العربي " التي أطلقتها وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية، وجميع الآراء الواردة تخص الباحثين، ولا تعبر بالضرورة عن الوزارة "

النسخة الإنجليزية

"This research was funded by the "Arabic Poetry Grant" program offered by the Saudi Ministry of Culture. All opinions expressed herein belong to the researchers and do not necessarily reflect those of the Ministry of Culture".

الإفصاح والتصريحات

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلف أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 0.4 الدولي (NC BY-CC 0.4) ، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

المصادر والمراجع

ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص 96، والعلوي، محمد أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر ومراجعة نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية بيروت، 2005 م-1426 هـ.

الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، أخبار أبي تمام، حققه: محمد عبده عزام وآخرون، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980-1400.

العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله، المصُون في الأدب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، مطبعة حكومة الكويت، 1984م.

القالي، أبو علي، ذيل الامالي والنوادر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1967.

القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة 5، دار الجيل، 1981م.

المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تحقيق: الدكتور زكي مبارك وأحمد محمد شاكر، ط1، 2019 م-1440 هـ.

المرتضى، الشريف، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 2005م-1426هـ.

النابلسي، شاكر، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

بكور، سعيد، السيرة الجماعية في معلقة عمرو بن كلثوم التغلبيّ، مجلة الرافد، شهرية، عدد 196، صفر 1435هـ - ديسمبر 2013م .

د. عبيد الله، محمد، رواية السيرة الغيرية: قضايا الشكل والتناص وجدل التاريخي والمتخيل- دراسة في رواية "ميّ-ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج، كتارا، ط1، 2020م.

درويش، جندي، ظاهرة التكسب وأثرها في الشعر العربي ونقده، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1969م.

References

Al-ʻAskarī, Abū Aḥmad al-Ḥasan ibn ʻAbd Allāh, almaṣūn fī al-adab, taḥqīq ʻAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Maṭbaʻat Ḥukūmat al-Kuwayt, ṭ2, 1984.

Al-Mibrad, Abū al-ʻAbbās, al-kāmil fī al-lughah wa-al-adab wa-al-naḥw wa-al-taṣrīf, taḥqīq : al-Duktūr Zakī Mubārak wa-Aḥmad Muḥammad Shākir, Ṭ1, 2019 -1440 H.

Al-Murtaḍá, al-Sharīf, Amālī al-Murtaḍá Ghurar al-Fawā'id wa-durar al-qalā'id, taḥqīq Muḥammad Abū Al-Faḍl Ibrāhīm, al-Maktabah al-ʻAṣrīyah, Ṣaydā, Bayrūt, 2005-1426h.

Bakkūr, Sa‘īd, al-sīrah al-jamā‘īyah fī Mu‘allaqat ‘Amr ibn Kulthūm altghlbī, Majallat al-Rāfid, Shahrīyat, ‘adad 196, Ṣafar 1435h-Dīsimbir 2013.

D.‘Ubayd Allāh, Muḥammad, riwāyah al-sīrah al-ghayrīyah : Qaḍāyā al-shakl wa-al-tanāṣṣ wa-jadal al-tārīkhī wālmtkhyl-dirāsah fī riwāyah "myy-lyāly Īzīs kwbyā" lwāsyny al-A‘raj, ktārā, Ṭ1, 2020.

Darwīsh, Jundī, Ẓāhirat al-takassub wa-atharuhā fī al-shi‘r al-‘Arabī wa-naqdih, Dār Nahḍat Miṣr lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr, 1969.

Ibn Ja‘far, Qudāmah, Naqd al-shi‘r, taḥqīq al-Duktūr Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im Khafājī, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt Lubnān, Ṣ 96, wa-al-‘Alawī, Muḥammad Aḥmad ibn Ṭabāṭabā, ‘Iyār al-shi‘r, taḥqīq ‘Abbās ‘Abd al-Sātir wa-murāja‘at Na‘īm Zarzūr, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah Bayrūt, ṭ2, 2055 -1426 H.

Al-Nābulusī, Shākir, majnūn al-turāb : dirāsah fī shi‘r wa-fikr Maḥmūd Darwīsh al-Mu’assasah al-‘Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Ṭ1, 1987.

Al-Qālī, Abū ‘Alī, Dhayl al-amālī wa-al-nawādir, al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1967.

Al-Qayrawānī, Ibn Rashīq, al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh wa-naqdih, taḥqīq Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd, Dār al-Jīl, al-Ṭab‘ah 5, 1981.

Al-Ṣūlī, Abū Bakr Muḥammad ibn Yaḥyá, Akhbār Abī Tammām, ḥaqqaqahu : Muḥammad ‘Abduh ‘Azzām wa-ākharūn, Manshūrāt Dār al-Āfāq al-Jadīdah Bayrūt, ṭ3, 1980-1400.