رثاء الأبطال في الأدب العربي قبل الإسلام

غالية الطاهر سالم حبلوص[1]

المقدّمة

يُعدّ الرثاء غرضاً مهمّاً من أغراض الشعر العربيّ قبل الإسلام، وهو باب واسع بعوالمه الزاخرة بشتّى الموضوعات، فالرثاء لا ينغلق على البكاء والتفجّع والتوجّع فحسب، بل ينفتح على الفخر والحماسة، والتهديد والوعيد والهجاء والوصف والحكمة، فليس بين أيدينا في الشعر العربي موضوع آخر يُزاحم الرثاء في تعدّد موضوعاته، وتجدّد اتّجاهاته، وامتداد أغراضه حتّى لنكاد نلمس فيه نَفَساً ملحمياً وتلوّناً (دراماتيكياً)، وتنوّعاً قصصياً، وليس هذا بغريب على فنّ الرثاء؛ لأنّ أكبر الملاحم العربية والأجنبية، كانت في أساسها مراثي قيلت في مدن منكوبة وأبطال مقتولين، ومعالجة لفكرة الموت المفروضة على الجنس البشري وجميع المخلوقات والكائنات. والرثاء أنواع، فمنه رثاء المدن كما فعل أبو يعقوب الخريمي حين رثائه بغداد، ورثاء الزوجة كما فعل جرير لمّا توفيت زوجه أم حرزة، ورثاء الأم والأب، ومن جملة هذه الأنواع رثاء الأبطال الذي هو موضوع بحثنا.

الرثاء لغةً واصطلاحاً:

يرتبط المدلول اللغوي للرثاء بمصدر الفعل (رثى) الذي يدلّ على التوجّع والإشفاق، ذكر ابن فارس (ت 395هـ) "الراء والثاء والحرف المعتلّ أصل يدلّ على رقّة وإشفاق، يُقال: رثيتُ لفلانٍ رققْتُ، ومن الباب قولهم: رُثِيَ الميّت بشعر، ومن العرب مَنْ يقول: رثأتُ وليس بالأصل"(بن فارس 1979: مادة (رثى)5 /219).

وكذلك الرثاء في اللغة يعني: بكاء الميّت وتعدّد محاسنه، قال ابن منظور (ت 711هـ): "رثى فلانٌ فلاناً يرثيه رثياً ومرثيّةً إذا بكاه بعد موته، فإنْ مدحه بعد موته قيل: رثاه يرثيه ترثيةً، ورثيتُ الميّتَ رثياً ورثاءً ومرثاةً وترثيةً، مدحته بعد الموت وبكيته، ورثوتُ الميت أيضاً إذا بكيته وعددتَ محاسنه، وكذلك إذا نظمت فيه شعراً"(ابن منظور 1965: مادّة (رثى)149/1).

أمّا اصطلاحاً هو فنٌّ من فنون الشعر العربي أو غرض من أغراض الشعر العربي القديمة، وهو تعداد خصال الميّت مع التفجّع عليه والتأسيّ والتعزّي بما كان يتّصف به من صفات حسنة كالكرم والشجاعة والعفّة

[1] - عضو هيئة تدريس، كلية التربية قصر بن غشير، جامعة طرابلس.

والعدل ونصرة المظلوم، وهو أصدق الأغراض الشعرية من حيث الشعور والعاطفة، ودقّة تصوّر التفاصيل(فاخوري 1996: 35).

أمّا النحيب فهو بكاء شديد، أو تنفّس سريع عنيف متقطّع مصحوب بالبكاء ناتج عن انفعال، وتقبّض تشنجي، واختلاجات متتابعة في عضلات الصدر(الخطيب 1977: 135).

والرثاء يلتقي بالمديح التقاءً عابراً في كونهما يتّفقان في إبراز صفة الممدوح والمرثي في الغالب، فالمديح هو إظهار شمائل الميّت. ونجد أنّ صفة الحزن ـ أحياناً ـ تطغى على قصيدة الشاعر فينسى أنْ يُبرز مدائحه وشمائله في النصّ، وتظهر المدائح في نصّ الشاعر إذا كان الميّت ذا منزلة مهيبة، قد اشتهر في العصر الجاهلي عدد كبير من الشعراء الذين كتبوا في الرثاء، وأبدعوا فيه أيّما إبداع، ومن أشهرهم الخنساء والأعشى ولبيد والمهلهل (الخطيب 1977: 136).

الرثاء في الآداب الأخرى:

إنّ الأعمال الشعرية الواردة عن أدب وادي الرافدين، المتمثّلة في ملاحمه وقصصه مثل كَلكَامش وقصة الخلق البابلية، دارت في أساسها حول فكرة الخلود والفناء، وكذلك الأعمال الشعرية الأخرى في بقية أجزاء الوطن العربي، مثل ملاحم (أوغاريت)، وأشعار المصريين القدماء ضمن الأدب الفرعوني(باقر 1978: 1 – 3). لقد عبّرت ملحمة كَلكَامش في مراثيها عن فكرة بقيت مدار الشعر على مرّ العصور، وهي فكرة كون الموت مصيراً محتوماً ونهاية مفزعة ومحزنة للبشر، ثُمّ أضافت الملحمة من منطلقها الوثني فكرة أخرى، هي أنّ الآلهة يوم خلقت البشر استأثرت بالخلود لنفسها، وجعلت الفناء قدراً مكتوباً على البشرية جمعاء . كما تُعدّ ملحمة كَلكَامش أقدم محاولة فكرية ومغامرة إنسانية تأمّلية في قضية الموت أو ما يعقب الموت بالنسبة إلى البشر. كما عبّرت بشكل واضح عن هموم انبعثت من نفس الإنسان المتمثّل في شخصية البطل كَلكَامش تُجاه صديقه الفقيد البطل أنكيدو مصوّرةً عظمة الخسارة ومقدار الحماسة في ضرورة ردّ هذا الخسران، فالرثاء كما في دواوين العرب قبل الإسلام حماسةً وبطولةً قبل كلّ شيء.

وهذا مقطع رثائي من الملحمة:

اسمعوني أيّها الشبيبة (الشيوخ) وأصغوا إليَّ

من أجل أنكيدو خلّي وصاحبي أبكي

وأنوح نواح الثكلى

إنّه الفأسُ التي في جنبي وقوّة ساعدي

والخنجر الذي في حزامي، والمِجنّ الذي يدرأ عنّي

وفرحتي وبهجتي وكسوة عبدي

لقد ظهر شيطان رجيم وسرقه منّي

لكنّ (أنكيدو) لم يرفعْ عينيه

فجسَّ قلبه فلم يجده ينبض

وعند ذاك برقع صديقه كالعروس

وأخذ يزأرُ حولَهُ كالأسد

وكاللبوةِ التي اختُطفتْ منها أشبالها

صارَ يروح ويجيء أمام الفراشِ، وهو ينظر إليه(باقر 1978: 98).

المقطع الأخير من المرثية يُعيد إلى الذهن صورة الناقة التي ريعت بفقد فصيلها، فهي تأكل وترتع، فإذا تذكّرته هاجت وظلّت تروحُ وتجيءُ، وتُرجّعُ الصوت طول الليل، وهي صورة قادمة من أعماق الصحراء حيث المجتمعات الرعوية فإذا اتّجهنا إلى التخوم وأطراف المستوطنات اتّخذت الناقة شكل لبوة، والجمل شكل سبع لكنّ الأصل واحد، وهذا هو التفجُّع في الرثاء عبّرت عنه الخنساء بقولها:

فما عجولٌ على بوٍّ تطيفُ بهِ لها حنينان إصغارٌ وإكبارُ

ترتعُ ما رتعتْ حتّى إذا ادّكرتْ فإنّما هي إقبالٌ وإدبارُ

لا تسمن الدهر في أرضٍ وإنْ رتعتْ فإنّما هي تحنانٌ وتسجارُ(أبو عبيدة 1976: 290).

أمّا بخصوص أقدم المراثي في الآداب الأجنبية، فالأنموذج التي تطرحه إلياذة هوميروس يشير إلى عراقة الرثاء وتقدّمه على كلّ غرض سواه، فأصل الحدث في هوميروس هو غضب (أخيل) واحتدامه في صراع ضد البطل الطروادي (أغا ممنون) لكنّ استعار الحرب بين الإغريق والطرواديين يبلغ ذروته عند مقتل (فطرقل) وجزع (أخيل) عليه ؛ لأنّه أخوه وحبيبه على حدّ تعبيره، وقد جاء النشيد السادس عشر من الإلياذة مفعماً بعبارات الحزن المرير، ومصوّراً المعركة السادسة في حين جاء النشيد السابع عشر مصوّراً المعركة السابعة التي دارت حول جثة (فطرقل) المطروحة في أرض المعركة، ومحاولة الطرواديين الاستيلاء عليها، فاستمات الإغريق في انتشالها أمّا النشيد الثامن عشر فهو عبارة عن جرح نازف في أحشاء إنسان ينتحب لفقد عزيز غال، فقد كان (أخيل) ينشد أشعاره البكائية وقد أخذ منه الحزن كلّ مأخذ، فكانت أمّه (ثيتيس) تسمع أنينه وهي بعيدة عنه حيث تسكن لُجّة البحر فصعدت إليه مع بنات الماء لتحمل العزاء إلى نفسه، فأخفقت كلّ محاولاتها؛ لأنّه كان لا يرى شيئاً سوى الثأر، فهو يُردّد نشيد الانتقام لرفيقه وحبيبه لكنّه كان أعزل؛ لأنّ (فطرقل) كان قد ذهب بسلاح (أخيل). فاستجارت بإله النار ليصنع له سلاحه، ثمّ تلاحم الجيشان حول جثّة

فطرقل، وكاد هكتور يظفر بها، لكنّ أخيل صاح ثلاث صيحات روّعت الطروادبين فوصل الإغريق إلى جثّة القتيل وحملوها إلى خيمة أخيل قبيل المغرب، فبدأ مع قومه يندبونه بأفجع الرثاء، وغسّلوه وطيّبوه، وفي أثناء ذلك كان إله النار قد انتهى من صنع سلاح أخيل، وهو الترس العجيب والدرع والخوذة والخفين، فحملتها أمّه واندفعت بها إليه اندفاع الصقر، وهذا مقطع من الرثاء:

صدامهم كأوارِ النارِ محتدمٌ و(أنتلوخ) بهِ قدْ خفَّتْ القَدَمُ
ألفى (أخيل) لدى الأسطول يخبطُ في بحرانهِ قلقاً ممّا بدا لهمُ
(فِطْرَقْلُ) مُلقى وهكتور يشكّتهِ والجسمُ عارٌ عليهِ النقعُ ملتحمُ
فما انتهى (أنتلوخ) من مقالتهِ حتّى محيا أخيل غشتِ الفُحمُ
لا شكَّ (فِطْرقل) أودى ويحه أفلم أقل له دونكَ النيران تضطرمُ
وفوقَ طلعتهِ الغرّا وهامتهُ براحتيهِ سنّاجاً درَّ يلتطمُ
فاسودَّ منه مُحيّاهُ وقد علقتْ بطيبِ أثوابهِ آثارهِ السُحمُ
وحولَهُ انطلقتْ تبكي مولولةً تلكَ السبايا التي غصّتْ بها الخيمُ
غيدٌ، أخيل وفِطْرقلُ ببأسهما قد أحرزا سَلَماً يا حبّذا السَلَمُ (البستاني: 811، 890).

إنّ مَنْ يتصفّح هذا النشيد التأبيني الطويل، ويتصفّح ديوان عنترة بما فيه من مراثي يُفاجأ بالأمثلة العديدة للمنحى الفكري بين الشخصيتين حتّى نعته بعض الباحثين بأخيل العرب، ورسموا الخطوط العريضة لشخصيته الملحمية على وفق محصّلة (راجلان) في حصر نقاط البطولة الواجب توافرها في الملحمة(عياد: 121). وأورد ناظم الإلياذة مثلاً من شعر عنترة يُشاكل الإلياذة، وبوجه خاصّ قصيدة الرثاء التي اجتزأنا منها أبياتاً ووجد لها شبهاً إلى حدّ كبير في رثاء عنترة لمالك بن زهير العبسي أوّل قتيل في يوم داحس والغبراء:

فللهِ عيناً مَنْ رأى مثل مالك عقيرةَ قومٍ أنْ جرى فرسانُ
فليتهما لم يجريا قطُّ غلوةً وليتهما لم يُرسلا لرهانِ
وقد جلبا حيناً لمصرعِ مالكٍ وكانَ كريماً ماجداً لهجانِ
وكانَ لدى الهيجاءِ يحمي ذمارها ويطعنُ عندَ الكَرِّ كلَّ طعانِ(عياد: 890؛ البياتي 1972 :335).

وتظل فكرة الموت والخلود هي المنطلق الأسطوري لجميع هذه المراثي.

الرثاء في الأدب العربي قبل الإسلام:

لمّا كان الرثاء كما ذكرنا مرتبطاً بفكرة الموت والخلود فإنّه ـ حتماً ـ سيكون مرتبطاً بعوالم القبر وما وراء القبر من معتقدات ومعطيات أسطورية، ومن الطبيعي جداً أنْ يكون الرثاء فنّاً قديماً عريقاً ذا جذور سحرية قبل أنْ يعرف طريق الألم الواقعي للبشر.

إنَّ المأثورات الشعبية التي رافقت عملية الموت والثأر وأفكار النشور والقيامة بحسب الأطر الوثنية، أعطت الوجه الخفيّ للرثاء عندما كانت المراثي أشبه بالتراتيل الدينية توجّه للميّت مباشرة لتشيع الطمأنينة في نفسه وتُطفئ غضبه(بروكلمان :7/1). ثُمَّ تحوّلت من مرحلة الألم الواقعي من تعويذة سحرية للموتى إلى قصيدة مطمئنة للأحياء، ولعلّ أوضح غرضين شعريين ظهرت فيهما طقوس السحر، هما الرثاء والهجاء، فقد رافقت الهجاء بقايا ملابساته القديمة في ارتداء الشاعر حلّة السَحَرة واتّخاذ زيّ معيّن وتصفيف الشعر ودهنه واحتذاء نعله وبوضع خاصّ أيضاً.

وقد أبقى لنا تأريخ الأدب العربي قبل الإسلام حالة فريدة في قصة حياة الشاعر لبيد بن ربيعة العامري وهو يُهاجي الشاعر الربيع بن زياد العبسي في بلاط الحيرة لدى الملك النعمان بن المنذر بأرجوزته:

مهلاً أبيتَ اللعنَ لا تأكلْ معه إنَّ استَهُ من بُرُصٍ ملمّعة (عبّاس 1962: 340؛ عبد الحميد 1955: 27/1).

وأنشدنا راجز آخر ما يعطي بوضوح معالم هذا الفنّ السحري:

إنّي خشيتُ أنْ تكون راويةً ساحراً راويةً مرّاً ومرّاً شاعرا (البياتي 1972: 147).

ومن هنا نُدرك صلة الرحم بين الرثاء والهجاء ؛ لأنّ قصيدة الرثاء توشك أنْ تكون أصلاً تتفرّع منه أصول المديح والهجاء والفخر والحماسة والوعد والتهديد والوصف، وأعني بها قصيدة (رثاء الفرسان)، أو رثاء الأبطال في الأدب العربي القديم.

إنّ طقوس العصر الوثني المجهول بقيت في تضاعيف القصيدة الجاهلية الحالية لكنّ الممارسات الأولى لتعويذة الميت أو القتيل أصبحت في عداد المفقودات، ويمكن القول إنَّ القصيدة الوثنية المفقودة تركت بصماتها في جسد القصيدة الجاهلية الموروثة، ونستطيع أنْ نلاحظ هذه الآثار من عدّة وجوه. ففيما يخصّ مراثي النساء في القتلى فإنَّ أبرز ظاهرة هي مسألة حلق شعر الرأس مع القيام بحركات قريبة الشبه بالرقص البدائي الموجّه إلى آلهة غامضة، وقد عبّر عن هذا لقيط بن زرارة وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ويخاطب ابنته دختنوس في يوم (شِعْب جبلة):

يا ليتَ شِعري عنك دختنوسُ إذا أتاها الخبرُ المرموسُ

أ تحلقُ القرونَ أم تميسُ لا بل تميسُ أنّها عروسُ (البياتي 1972: 149).

وكان يرافق هذا الطقس عملية لطم الوجوه بالنعال حتّى تسودّ الخدود وتعليق النعال في العنق، وكشف غطاء الرأس والأذرع، ولبس الصدار الوبري (شاكر وهارون: 262/1). قال شاعر يصف الأهوال التي مرّت على رجال مكّة في حرب الفجار قبيل الإسلام ويصوّر لطم الوجوه:

رمى الحدثانُ نسوةَ آل حربٍ بمقدارٍ سمدْنَ لهُ سمودا

فردَّ شعورهُنَّ السودَ بيضاً وردَّ وجوههُنَّ البيضَ سودا (التكريتي 1980: 267؛ القالي: 151).

وكان يرافق قصيدة الرثاء معتقد آخر، هو أنّ قتيل الحرب إذا ماتَ خرجت روحه من جُرحهِ، فكأنّهم بذلك يشيرون إلى أنّ الميت ميتاً طبيعياً لا تخرج روحه ولا تتسبّب في فوضى الأرواح على وجه الأرض، بينما المقتول إذا خرجت روحه وظلّت هائمة فوق رؤوس الناس تتحوّل إلى هامة تشكو الصدى (الظمأ أو العطش) فلا يُخمد أوارها سوى الدم، ولا يوقف ذلك أقلّ من أربعين عاماً ؛ لذلك كان يتّصل بهذا الاعتقاد طقس آخر هو أنّ أهل القاتل والقتيل من القبيلة الواحدة وليس الغريبة كانوا إذا قتل منهم رجل آخر عمدوا إلى ما يُسمّى بالتعقية أو العقيقة حقناً لدماء القبيلة التي ينبغي أنْ تكون في مواجهة الأعداء وليس في مواجهة نفسها، وأصل هذه الشعيرة أنْ يأتوا بقوس وسهم ويقولوا : " بيننا وبين إلهنا علامة للأمر والنهي" فيقول أهل القاتل: ما علامتكم؟ فيقولون: أنْ نرمي بهذا السهم نحو كبد السماء فإنْ عاد مضرّجاً بالدم فهو النهي عن قبول الدية، ولا مفرَّ من قتل القاتل، وإنْ عاد كما صعد، فهو الأمر بأخذ الفدية، وعندئذٍ يمسحون على لحاهم ويتصالحون على الدية، قال الشاعر:

فلو قبلوني بالعقوقِ أتيتهم بألفٍ أؤدّيه من المالِ أقرعا (ابن منظور 1965: مادة، عقق).

أنشده ابن الأعرابي، وقال عنه ابن السكّيت: يريد ألف بعير، والعقوق من العقيقة، وهو سهم الاعتذار، وقال الأسعر الجعفي:

عقوا بسهمٍ ثُمَّ قالوا ساهموا يا ليتني في القومِ إذ مسحوا اللحى (البغدادي: 2/ 137).

وأنشد الشافعي للمتنخّل الهذلي:

لا يُنسيءُ الله منّا معشراً شهدوا يومَ الأميلحِ لا عاشوا ولا مرحوا

عقوا بسهمٍ فلم يشعر لهُ أحدٌ ثُمَّ استقاموا وقالوا حبّذا الوضحُ (الخطيب 1977: 137).

ومن مظاهر تأثير قصيدة الرثاء المجهولة في القصيدة الجاهلية الموروثة صيغة المخاطب المباشر الذي يتوجّه به الشاعر نحو القتيل، حيث يكلّمه باسمه ويسأله أنْ يهدأ قليلاً ولا يغضب؛ لأنّهم لم ينسوه وأنّ القبيلة تعدّ

نفسها للثأر، ولحربٍ مُبيرة لقبيلة القاتل، لكنّ هذا الخطاب تحوّل في الشعر الجاهلي إلى صيغة واقعية، فبدلاً من أنْ تكون القصيدة تعويذة سحرية تحمل السلام إلى روح القتيل، وبعبارة أخرى، أنّ التطوّر الحاصل في العقلية العربية قبل الإسلام جعلهم يشكّكون في مسألة الهامة، ولم يعد شعر الرثاء يخاطبها ليخفّف من غضبها قبل أن تلحق الضرر بالقبائل أربعين عاماً كحرب البسوس، وداحس والغبراء، وإنما أصبح يخاطب الناس معزّياً وداعياً إلى الثأر، ولعلّ المثل العربي الذي تذكره كتب الأمثال: "إنّ الرثيئة تفثأ (تُطفيء) الغضبا"(عبد الحميد 1959: 10/1)، يوضّح المقصود من قصيدة الرثاء في العصور المجهولة من حياة الأمة، لاسيّما أنّ الفعل (رثأ) أصبح في الاستعمال يدلّ على تخفيف حدّة الشيء وتحويله من حالة إلى حالة، كقولهم: "رثأتُ اللبنَ" إذا كان حامضاً، وذلك بأنْ يُصبّ الحليب فيرثأ، أي: يخثر ويُصبح رثيئة (ابن منظور، مادة: رثأ). وذكر علماء اللغة أنّهم وجدوا من العرب من يقول: رثأتُ الميّت في معنى رثيته، وسمع الفرّاء امرأةً تقول: رثأتُ زوجي بأبيات تريد رثيته(الزبيدي: بلا)، وعندما تعرّض ابن جنّي لأسباب تسميّة هذا اللون من الشعر بالرثاء، قال: "رُبّما تكون أسباب التسمية خافية علينا لبعدها في الزمان عنّا"(النجار 1956: 66/1). فهو أقرب من سواه إلى مواقع التطوّر اللغوي للفظة، وأنّ الاكتشافات الأثرية هي التي ستظهر لنا الحقيقة بعد أنْ نقف على نصّ مفقود في كتاب أو رقيم أو نقش من النقوش، وقد تفيدنا جدول المقارنات بهذا الصدد، كالذي نراه من معالجتهم الفعل رثيتُ ورثأتُ بخصوص تسهيل الهمزة والإبقاء عليها، ثُمَّ اكتشافهم أنّ قبيلة (همدان) كانت تهمز(كرنكو: 1351هـ :218/3). وعندما نقول عن الميّت بأنّ الشاعر قد رثاه فالمعنى قال فيه شعراً، ولا يمكن أنْ ينصرف الذهن في لفظة (الرثاء) إلى معنى آخر، فلا يُقال رثاه بخطبة أو كلمة، أمّا استخدام الفعل (رثى) بمعنى في الإشفاق، فهو معنى متطوّر أو مجازي، وجعلوا الفارق بينهما بالتعدية، فقولنا رثيتهُ: أي الميّت، لكن قولنا رثيتُ له: أي أشفقتُ عليه، فهو للحيّ، لذلك قال البخاري في رثاء النبي لسعد بن خولة: إنّه ليس من المراثي المعروفة، وإنّما هو إشفاق" (العسقلاني 1959: 334/2)، ولكنّ المصطلح: ندبٌ ونعي، وأبّنَ تستخدم للشعر وغيره، فقولنا: "أبّنَ فلانٌ فلاناً " فهي للميّت مدح، وللحيّ مدح وذمّ، ومن هنا نُدرك مغزى نهي الرسول صلّى الله عليه وعلى آله وسلّم عن الشعر الذي (فيه أَبْنَة)، أي إذا أُبّنتْ فيه المرأة، أي هُجِيتْ وذُكِرتْ معايبها (بن فارس 1979: 43/1)، وذكر المعجميون أنَّ قولنا: (أَبّنتَ أمرَهُ) تعني قفوته، فهو اقتفاء الأثر للحيّ في المجاز، ثُمَّ اقتفاء الأثر للحيّ والميّت في التأبين، وتتّضح في هذه النقطة علاقة الهجاء بتأبين الحيّ، حيث تلتقي لفظة أبّنتَ أمرَهُ أي قفوته بالاستخدام الاصطلاحي للقافية، حيث لاحظ بعض العلماء بأنّها تعني ـ في الهجاء ـ القفا، وهو رأيٌ ذكره المستشرق (جولد تسهير) ولا أراه قد أبعد (جواد علي1973: 145/9)، حتّى لو كانت القافية كالتأبين للحيّ، إنّما تعني تتّبع الأثر؛ لأنّ مصطلح القافية في الشعر حيث يرد يكون

في موضع الهجاء، فإذا أراد الشاعر أنْ ينذر قوماً بهجاء أنذرهم بأنّه يُعِدُّ لهم قافيةً تفضحهم، وقد تتبعت ذلك في الشعر العربي القديم فرأيته يستقيم مع هذا الاكتشاف للمصطلح، كما استخدم مصطلح (قصيدة) في المديح؛ لأنّه يعني القصد والطلب أو شعر الغرض على رأي المستشرق (لاند نبرج) واشتقاقات اللغويين (بروكلمان: 59/1).

أمّا المصطلح (ندب) فإنّ ما يتبادر إلى الذهن منه ندب النساء غالباً، والأمثلة الشعرية تؤيّد ذلك، وهي مثل (ناح) في الاستخدام (ابن منظور، مادتي: ندب، وناح)، وعندما نقول: (نعى)، فالمعنى إشاعة خبر الموت، وأكثر ما يرتبط بالثأر حيث يتّخذ مظهر التحميس؛ لذلك ورد النهي فيه عن الرسول عليه الصلاة والسلام (صحيح الترمذي 1960: 205/4).

نخلص من هذا أنّ مصطلح الرثاء مختصّ بالشعر دون سواه، فإذا أُطلِق مجازاً على حالة فلا يدلّ على هذا الغرض الشعري، وأنّه مصطلح قديم جداً ظلّ محتفظاً بدلالته إلى الآن، ولا ندري إنْ كان يخصّ نوعاً من شعر الرثاء أم يخصّ الأنواع كلّها، كرثاء الفرسان والمقتولين غدراً أو اغتيالاً، أو فتكاً أو أسراً، أو صبراً (سجناً أو بحادث) ورثاء الميّتين ميتة طبيعية عن مرض أو شيخوخة.

البناء الفني لقصيدة الرثاء:

ولا أريد الدخول في عالم الرثاء كلّه، وإنما قصرت جهدي لأعطي سمات القصيدة التي رُثِيَ بها الفرسان المقتولون في الحرب ؛ لأنّني وجدتها تميّزت على غيرها من قصائد الرثاء الأُخريات، فلو عدنا إلى النظام التقليدي للقصيدة الجاهلية عموماً وجدنا الجاحظ (ت 255 هـ) يذكر لنا أسلوب الشاعر الجاهلي في الوصول إلى غرضه، فيقول: "ومن عادة الشعراء، إذا كان الشعر مرثيّةً أو موعظةً أنْ تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال الشاعر : كأنَّ ناقتي بقرة من صفتها كذا أنْ تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أنّ ذلك حكاية عن قصّة بعينها، ولكنَّ الثيران رُبّما جرحت الكلاب ورُبّما قتلتها، وأمّا في أكثر ذلك فإنّها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم" (الجاحظ 1968: 38/2). وعندما نُفسّر كلام الجاحظ نعرف أنماط المراثي بما فيها رثاء الفرسان. لقد تعرّض الجاحظ لنمط القصيدة عموماً لكنّه دخل لها من وسطها، من مسألة الصراع، بينما المقصود عنده أنّ الشاعر يبدأ بالوقوف على الأطلال والبكاء على الديار ثُمّ ينتقل إلى ذكر الحبيبة وشدّة الوجد وألم الفراق، ثُمّ بعد ذلك إلى وصف رحلته وشدّة سهره ونَصَبه، وسُرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير (ابن قتيبة: 75/1).

وعندئذٍ يبدأ بقضية الصراع حيث يُصوّر ناقته وصراعها ضدّ الجوع والعطش وحرارة الصحراء فيُشبّهها بثور الوحش في القوّة والتحمّل، ويُشبّه ما يقع على الناقة من أهوال الصحراء بكلاب الصيد الضارية وصاحبها عند

مواجهة هذا الثور إذْ يحتدم الصراع الدموي بينهما، فإذا كان غرض القصيدة هو المديح، فالكلاب هي المقتولة والثور هو المنتصر، أي أنّ الناقة قد اجتازت أهوال الصحراء لكي يبعث الشاعر ممدوحه على المكافأة ويهزّه للسماح (ابن قتيبة: 75/1). أمّا إذا كان غرض القصيدة هو الرثاء، فالثور هو المقتول ـ كما قرّر الجاحظ ـ كما تُقرّر النصوص الموروثة، والكلاب سالمة، أي أنّ أهوال الصحراء كانت من القسوة بحيث لم تستطع الناقة تحمّلها والإفلات منها فهلكت. ويقرّر الجاحظ أيضاً أنّه لا توجد حكاية أو قصّة بعينها وإنّما هو رمز شعري يستخدمه الشاعر ليتوصّل إلى حقيقة ناقته وقسوة الصحراء والعطش. أمّا لماذا تموت الناقة في (الرثاء)، وفي(الموعظة) وتنجو في(المديح) فلذلك تفسير يناسبهما، هو أنّ الشاعر وقد هلكت ناقته، سيضطرّ إلى إكمال رحلته مشياً على قدميه إلى أهل الفقيد موحياً لهم بجلالة فقيدهم، وأنّه قدّم ناقته قرباناً له، وأنّه بذلك يتخلّص من غرضه في المقدّمة الطللية والرحلة تخلّصاً حسناً، فالأمر أقرب إلى التفاؤل؛ لأنّ موت الناقة في المديح قد يكون مدعاة للتشاؤم. إنّ ما قرّره الجاحظ وابن قتيبة (ت 276 هـ) تؤيّده عشرات النصوص القديمة، لكنَّ الأمر في حالة الرثاء ـ حتّى الإسلامي ـ يحتاج إلى وقفة ؛ لأنّ العلماء، وفي مقدمتهم ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) لاحظوا أنّ قصيدة الرثاء تخرج عن هذا النمط، وأنّ نظام القصيدة الجاهلية الذي عرضه لنا ابن قتيبة لم يرد فيه ذكر الرثاء، وإنّما بدأ بقوله: "وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أنّ مُقصّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها. .. إلى أن يقول: "فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النَصَب والسهر، وسُرى الليل وحرّ الهجير، وأنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح وفضّله على الأشياء، وصغّر في قدره الجزيل. .. ثُمّ يعقّب ابن قتيبة "فالشاعر المجيد من سلكَ هذه الأساليب وعدلَ بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطل فيُملَ السامعين ولم يقطع في النفوس ظمأ إلى المزيد" (العمدة: 151/2). فهل أسقط ابن قتيبة فنّ الرثاء من هذا النظام وأثبته الجاحظ؟ وهل كان الإسقاط والتثبيت اعتباطاً؟ وهل لاحظ ابن قتيبة أنّ الحالة النفسية للرثاء لا تلائم الغزل والطلل فعدل عن ذكره، مع أنّ عشرات النصوص موجودة لا يمكن التغاضي عنها، أو قرّر الجاحظ الحقيقة المثبتة في النصوص دون الالتفات إلى الواقع الفعلي للرثاء، ووجود المئات من القصائد والمقطّعات خالية من النظام الذي ذكره الجاحظ؟ أو أنّ ابن رشيق أعطى حكماً صائباً لكنّه ناقص؟ إنّ هذه الظاهرة لفتت أنظار الباحثين القدماء كما لاحظنا، والباحثين المعاصرين أيضاً (ابن قتيبة: 74/1). لكنّ التداخل الحاصل في تعدّد الرثاء وأنواعه هو السبب وراء كلّ الأحكام الغامضة أو الناقصة أو السريعة. لقد

سبق أنْ بيّنت أنّ الموت واحدٌ لكنّ أسباب المنايا متعدّدة، فميّتٌ بالسيف في ساحة الحرب، وميّتٌ بالسيف أيضاً لكنّ في الظلام والعتمات غدراً أو اغتيالاً، وميّتٌ بالسيف كذلك لكن في مهاوي الخزي والذلّ والعار، فهل يستوي الثلاثة في حكم الرثاء. أمّا الميّتون بالحوادث وبالمرض وبلا حادث أو مرض فعددهم أكثر من الذين ماتوا على حد الظُباة ممّن ذكرناهم. فهل يستوي الذين يموتون في سوح الجهاد والاستشهاد والذين يموتون على الفراش كما يموت البعير (على حدّ تعبير الفارس العربي خالد بن الوليد) مع أنّهم كانوا يتمنّون الموت بالسيف وفي ساحة الوغى كما فعل دُريد بن الصمّة في يوم حنين حيث حُمِلَ في مَحفّة ليموت مقتولاً ولو مشركاً، وكما فعل عشرات غيره ممّن لا سبيل إلى ذكرهم الآن؟ في الواقع أنّ الشعراء ميّزوا في مراثيهم بين هذه الحالات فكانوا يرثون موتاهم بما يُناسب حالة الموت؛ لذلك أنكر ابن الكلبي أنْ تكون هناك مقدّمة غزلية أو طللية في الرثاء، قال ابن رشيق: "وليس من عادة الشعراء أنْ يُقدّموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء، وقال ابن الكلبي: "ولا أعلم مرثية أوّلها نسيب إلاّ قصيدة دُريد بن الصُمّة في أخيه عبد الله بن الصُمّة:

أرثَّ جديدُ الحبلِ من أمِّ معبدِ بعاقبةٍ وأخلفتْ كُلَّ موعدِ؟

ثُمّ قال ابن رشيق: "إنّه من الواجب في الجاهلية والإسلام، وإلى وقتنا هذا ومن بعده؛ لأنّ الأخذ في الرثاء يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة، إنّما تغزّل دريد بعد قتل أخيه بسنة، وحين أخذ ثأره وأدرك طلبته"(الخطيب 1977: 199).

أنواع قصيدة الرثاء:

تعدّدت قصيدة الرثاء في شكلها فنجد أنّ بعض الشعراء رثى أخاه، أو ابن عمّه، أو صديقه، ورُبَّما قلمت المرأة الشاعرة برثاء الأبطال، وسنعرض لكلّ نوع:

أ. رثاء ابن العمّ أو الأخ أو الصديق:

من النماذج الرثائية التي وردت في الشعر الجاهلي ما ورد في المفضّلية الرابعة والخمسين التي رثى بها المرقّش الأكبر ابن عمه ثعلبة بن عوف وكان مهلهل بن ربيعة قد قتله فقد جاءت مقدّمتها في صورة طلل وغزل؛ لأنّ الشاعر قالها بعد أنْ قتل القاتل، وصرّح بذلك في بيتين أخرين في موضع آخر من المصدر نفسه (العمدة: 151/2). وما سوى ذلك فجميع رثاء الفرسان لا يبدأ بغزل ولا بطلل ولا بمقدّمة خمرية مثل مقدّمة عمرو بن كلثوم التغلبي التي تفرّدت في بدايتها بين مقدّمات المعلّقات ؛ ولعلّ هذا هو الذي يفسّر لنا خلوّ المعلّقات من أيّ شعر للرثاء. أمّا أبو دُواد الإيادي في(الأصمعية 65) فلم يكن أراد ليرثي فرساناً يثأر لهم بل رجالاً ماتوا من زمن فاستعاد ذكراهم فلم يلتزم بنظام رثاء الفرسان.

إنّ نظام القصيدة المقرّر لا يصلح لرثاء الفرسان، لكن يصلح لأيّ نوع من أنواع الرثاء؛ لأنّ لقصيدة رثاء الفرسان نظامها الخاصّ الذي يتألّف من وصف الحالة النفسية الصعبة التي يمرّ بها الشاعر وقومه ثُمّ حديثه في الفخر والحماسة والإشادة بأمجاد القتيل وفضائله، وهي نفس مادّة المديح معكوسة إلى الرثاء، ثُمَّ هجاء للقاتل وقبيلته يُعقبه تهديد ووعيد ووصف لتأهّب الجند والمقاتلين لإدراك الثأر عند الغارة.

وتعكس قصيدة الربيع بن زياد العبسي التي قالها في حرب داحس والغبراء يرثي بها مالك بن زهير الحالة الأولى للرثاء قبل أنْ يأخذ هذا الفنّ شكله التجويدي، وطابعه الاحترافي المنبعث عن ممارسة وصنعة (البياتي 1972: 166).

نامَ الخليّ فما أغمضَ حارِ من ... سيّيء النبأ الجليلِ الساري
منْ مثلهِ تُمسي النساءُ حواسراً ... وتقومُ معوّلةً مع الأسحارِ
قد كُنَّ يخبأنَ الوجوهَ تستّراً ... واليومَ حينَ بدوْنَ للناظرِ
مَنْ كانَ مسروراً بمقتلِ مالكٍ ... فليأتِ نسوتُنا بنصفِ نهارِ
يجد النساءَ حواسراً يندبْنَهُ ... يضربْنَ أوجهَهُنَّ بالأحجارِ
يخمشْنَ حرّاتِ الوجوهِ على امرىءٍ ... سهلِ الخليقةِ طيّبِ الأخبارِ
ما إنْ أرى في قتلهِ لذوي الحِجا ... إلاّ المطيّ تُشدُّ بالأكوار
ومجنّباتٍ ما يَذقْنَ عذوفةً ... يقذفْنَ بالمهراتِ والأمهارِ
ومساعراً صدأَ الحديدِ عليهم ... فكأنّما طلي الوجوهِ بقارِ (البياتي 1972: 167).

وقد سبق أنْ استشهدتَ برثاء عنترة لهذا القتيل نفسه، ويمكن أنْ نستشهد بقصيدة مهلهل بن ربيعة في رثاء كليب الذي قُتِلَ في يوم البسوس؛ لأنَّها تحمل سمات قصيدة رثاء الفرسان من وصف الحالة الشعورية ومبالغة في مديح القتيل وذكر فضائله وفي هجاء قاتله وعشيرة القاتل، ثُمّ التهديد بالثأر والغارة:

أ ليلتَنا بذي حُسُمٍ أنيرى إذا ... أنتِ انقضيتِ فلا تحوري
فإنْ يكُ بالذنائبِ طالَ ليلي ... فقد أبكي من الليلِ القصيرِ
كأنَّ كواكبَ الجوزاءِ عُوذٌ ... مُعطّفةٌ على رُبَعٍ كسيرِ
كأنَّ الجدي في مثناةِ ربقَ ... أسيرٍ أو بمنزلةِ الأسيرِ
كأنَّ النجمَ إذْ ولّى سُحيراً ... فصالٌ جُلْنَ في يومٍ مطيرِ
كواكبُ ليلةٍ طالتْ وغمّتْ ... فهذا الصبحُ راغمةً فغوري
وتسألني بُديْلةُ عن أبيها ولمْ ... تعلمْ بديلةُ ما ضميري

فلو نُبِشَ المقابرُ عن كُليبٍ فخبّرْ بالذنائبِ أيّ زيرِ
بيومِ الشعشمينِ لقرَّ عيناً وكيفَ لقاءُ مَنْ تحتِ القبورِ
وإنّي قد تركتُ بورادتٍ بُجَيْراً في دمٍ مثلِ العبيرِ (البغدادي، بلا: 129/2).

ويدخل هذا اللون من رثاء الفرسانِ ضمن (القصائد الغاضبة)، ويمتاز بخلوّه من كلّ لون من ألوان العاطفة الخارجة على حدود الحرب والثأر، ونستطيع أنْ نضع هذا اللون من الرثاء ضمن إطار رثاء الفرسان لرفاقهم، ويدخل في عداد هذا الرثاء مرثية تأبّط شرّاً في خاله:

إنَّ بالشِعبِ الذي دونَ سَلْعٍ لقتيلاً دمَهُ ما يطلُ (أمين وهارون 1951: 2/ 827).

وقد عُرِفتْ لدى المستشرقين باسم (نشيد الانتقام)، ومرثية ساعدة بن العجلان في أخيه مسعود (السكّري، بلا: 340/1). وعشرات المراثي الغاضبة التي يتوجّه بها فرسان شعراء لفرسان مقتولين وقد يكونون شعراء مثلهم أيضاً، أمّا مراثي الشعراء الذين نستطيع أنْ نقول عنهم إنّهم محترفون، مثل مراثي متمّم بن نويرة اليربوعي في أخيه مالك بن نويرة (نويرة 1968: 132). ورثاء أوس بن حجر في فضالة بن كلدة (نجم 1960: 43)، وكعب الغنوي في أخيه هرم (شاكر وهارون، بلا: 189) فإنّها تختلف تماماً عن مراثي الفرسان المتقدّمة؛ لأنّ عنصر الصنعة الشعرية والتأمّل الفكري، والتعمّق في الحياة والموت، يُبعد هذا الرثاء عن فكرة الثأر والغارة والقتل الجماعي الذي تُورده قصيدة الفرسان الموجّهة إلى رفاقهم المقتولين.

ب ـ رثاء المرأة للأبطال:

أمّا مراثي النساء في الفرسان، فإنّها تأخذ منحىً ثالثاً يختلف عن المنحى الأوّل رثاء الفرسان للفرسان، وعن المنحى الثاني رثاء الشعراء المحترفين ذوي الصنعة الفنية للفرسان. هنا يتجلّى عنصر الحزن العميق الذي يؤدّي دور التوثيب أو التحميس بصورة غير مباشرة، وهي طبيعة دفينة في المرأة حيث تستخدم أسلوباً يغاير أسلوب الرجال في دفع الأحياء ليثأروا لقتلاهم من الأعداء، ذلك بإثارة عنصر الحزن والدموع والمبالغة في تهويل الخطاب والخسارة وما يلحق القبيلة من العار بفقده، وتكاد الخنساء تكون أنموذجاً لرثاء الفرسان حيث استوفت كلّ صور الرثاء ومعطياته وتقاليده القديمة الموروثة حتّى إنّنا نستطيع من خلالها أنْ ندرس المنحى الثالث لرثاء الفرسان (اليسوعي 1958: 44).

ومع ذلك فهناك مراثي شواعر عربيات في أزواجهنّ وإخوانهنَّ وآبائهنَّ، وفي فرسان قومهنَّ لا تقلّ عن قصائد الخنساء في جمالها وشاعريتها، مثل: ليلى الأخيلية، وأميمة بنت عبد شمس، وعمرة بنت الخنساء، وأم بسطام

بن قيس، وبنات عبد المطلب، وجليلة بنت مرّة الشيبانية، جنوب الهذلية أخت عمرو ذي الكلب، ودختنوس بنت لقيط ابن زرارة، وعشرات سواهنَّ مبثوثة أسماؤهنّ في كتب التراث العديدة (شرح ديوان الخنساء: 31).

ج ـ رثاء الشعراء أنفسهم:

لقد وجد في الشعراء مَن يتحسّس دنوّ الموت فيرثي نفسه، كأنّه يحاكي تقليداً مجهول الأصل يمتدّ في جذوره إلى أعماق الشعر العربي قبل الإسلام بزمن سحيق، وقد عزا بعض الباحثين هذا التقليد الشعري في رثاء البطل لأنفسهم إلى عقيدة الرثاء المتأصّلة في نفس الإنسان يومئذٍ، فنظر إلى هذه المراثي على أنّها افتتاحيات لمراثي الشعراء في القتيل أو الميّت، فكأنّ البطل أو الفارس المستشعر بدنوّ الأجل يفتتح للنائحات أو النادبات الشواعر قرائحهنّ ليقلنَ فيه ما ينبغي أنْ يُقال في ساعة موته (جواد علي 1973: 151/9).

ولعلّ هذا التعليل يقترب بنا من أصل الشعيرة الدينية للرثاء عندما كانت المرثية عبارة عن تعويذة تصدر عن الشاعر المتّصل بالغيب اتّصالاً كهنوتياً؛ لتحمل الراحة والسكينة إلى نفس الميّت، وهو مظهر بدائي مُبسّط للمعتقد الديني الذي حمله أرباب الديانات السماوية المتطوّرة فيما بعد، حيث تُتلى على قبر الفقيد مقاطع من الكتب السماوية المقدّسة، معتقدين بما لا يقبل الشكّ أنّها تكون له في قبره نوراً، ولقلبه بهجةً وسروراً وهي عقيدة تُضفي على شعر الرثاء في مراحله المتقدمة جداً، صفة النصّ الغيبي وتفعل فعل التعويذة السحرية، وقد وصلت إلينا حالة شعرية مشابهة لها في المعطيات والغرض، هي حالة إنشاد الرجز عند مداهمة الخطر والشعر باقتراب الموت، فالبطل ساعة يبرز لقرينه للمبارزة يرتجز قبل بدء المبارزة، ورُبّما ارتجز الآخر أيضاً، وأخبرتنا حالة غريبة لشاعر جاهلي هو تأبّط شرّاً أنّه عندما التقى بالغول في الصحاري الموحشات وأحسّ بدنوّ أجله جعل يرتجز وجهها كأنّه يتعوّذ بالشعر مُنشداً ليصرف شرّها عنه، أو يتغلّب في صراعه عليها، أو كأنّ الرجز تعويذة يردّدها بين يدي موته (ابن قتيبة، 333/1). ومراثي الفرسان لأنفسهم عديدة، بعضها قيلتْ قبل أنْ يشعر الفارس باقتراب الموت كرثاء المُمزّق العبدي لنفسه مصوّراً طقوس الموت التي ستجري على وفاته من ترجيل لشعره ودرج لجثمانه في أكفان ثُمَّ لحده ودفنه (القيسي وآخرون 1979: 192 ـ 193). ومثله فعل طرفة بن العبد في معلّقته حين رثى نفسه وقد طلب إلى الشاعر السموأل أنْ يرثي نفسه فقال:

يا ليتَ شعري حين أندبُ هالكاً ماذا تؤبّنني به أنواحي

أ يُقلْنَ لا تبعدْ فرُبَّ كريهةٍ فرّجتها بشجاعةٍ وسماحِ (القيسي وآخرون 1979: 196).

وهي أبيات، ويُلاحظ فيها أنَّ تؤيّد الرأي الذي ذكرناه قبل قليل في كون هذه القصائد بمنزلة افتتاحيات لقصائد رثاء تُقال في الشاعر بعد موته؛ لأنّ السموأل هنا يفكّر بالأمر ويشقّ للنائحات طريقهنَّ في النواح الشعري بعد

موته، وبعض هذه المراثي قيلت في لحظات النزع الأخير، عندما يشعر البطل بدنوّ الأجل نتيجة سريان السمّ في جسده من عضّة أفعى مثلاً، وهما حالتان سُجّلتا لشاعرين نعود لتفصيلهما بعد قليل، أمّا أوضح رثاء لفارس قتيل في الحرب رثى نفسه قبل موته، فهي القصيدة التي تعكسها حالة سجّلتها كتب التراث والأدب تعود للشاعر عبد يغوث بن صلاءة الحارثي شاعر جاهلي قديم وقع في أسر أعدائه يوم (الكلاب الثاني) فحكموا بإعدامه فرافقت عملية الإعدام طقوس وثنية واضحة، فقد كان أعداؤه بنو تيم قد قرّبوه ليقتلوه ثأراً برجل عظيم منهم قتله عبد يغوث في الحرب، فقال لهم الشاعر، وقد رأى إصرارهم على تنفيذ العملية:

ـ يا بني تيم، اقتلوني قِتْلة كريمةً

فقال له آسره وهو عصمة بن أبير التيمي:

ـ وما تلك الفتنة؟ !

قال عبد يغوث: اسقوني خمراً، ودعوني أنُحْ على نفسي.

فقال عصمة: نعم، وسقاه الخمر، ثُمّ قطع له عرقاً يُقال له الأكحل، وتركه ينزف، مضى عنه وترك معه ابنين، فقالا له يلومانه:

ـ جمعتَ أهلَ اليمنِ وجئت تصطلمنا، فكيف رأيتَ الله صنع بكَ .

فقال عبد يغوث:

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

ألم تعلما إنّ الملامةَ نفعها قليلٌ وما لومي أخي من شماليا

ثُمّ يبدأ مُوجّهاً الخطاب إلى أقرب المقرّبين إليه من أصدقائه، وهو قادة اليمن ورؤوسهم ممّن كانوا ندماناً له طوال حياته، كأنّه يستنهضهم عندما ينحي عليهم باللائمة حين فرّوا وتركوه، ويلوم قومه موبّخاً إيّاهم بأنّه كان في استطاعته النجاة بحياته لو شاء الفرار ؛ لأنّ فرسه لا تُلحق، لكنّه فارس القوم وحامي ذمار الآباء:

جزى الله قومي بالكُلابِ ملامةً صريحهم والآخرينَ المواليا

ولو شئتَ نجتني من الخيلِ نهدةٌ ترى خلفها الحوّ الجياد تواليا

ولكنّني أحمي ذمارَ أبيكم وكانَ الرماح يختطفْنَ المحاميا (الأصفهاني 16 /329؛ القالي 132؛ البياتي 129).

وجرت العادة في العرب أنّهم إذا أمسكوا بفارس شاعر أنْ يشدّوا لسانه لكي لا يُنشد شعراً تتناقله الرُكبان فيفعل فعل السحر في النفوس فيثأروا لأنفسهم، وكذلك ليمنعوه عن الهجاء الذي يلحق الخزي والعار بآسريه

عندما ينفّذون فيه القتل، وجعل عبد يغوث يخاطب القبيلة المنتصرة التي ظفرت به، يُذكّرها بأنّها أصبحت في موقع المقتدر، فيحسن أنْ بها أنْ تعفو وأنْ تسجح (أي: تيسّر الأمور وتسهلها) لا أنْ تصعبها؛ لأنّ قتيلهم لا يساويه بالمكانة، ولأنّهم إذا أطلقوه مقابل الفدية سيحصلون منه على مالٍ كثيرٍ، أمّا إذا قتلوه فإنّهم يقتلون سيّداً عظيماً تخسره جميع العرب ثُمّ تتحوّل القصيدة فجأةً إلى رثاء النفس الإنسانية متّخذةً جانباً فنيّاً رائعاً معبّرةً عن حسّ الشاعر الفنّان بأجمل صور الواقع حيث يجسّد ألمه بموته من منطلق شعوري فني عميق فيذكر أنّه بعد الموت سيفقد أجمل شيء في الحياة، وهذا الشيء ليس مالاً ولا متعةً دنيوية أخرى وإنّما الرعاة العائدين بإبلهم عند كلّ شروق ولدى كلّ غروب، فهي الصورة الوحيدة التي أحزنت الشاعر وحملت إلى نفسه قسوة الموت ومرارة المصير وعتمة القبر:

أ حقّاً عبادِ اللهِ أنْ لستُ سامعاً نشيدَ الرعاءِ المغرّبينَ المتاليا

وتمضي القصيدة في حديث طويل عن نسوته اللائي يعرفْنَ شجاعته وكذلك امرأته (مليكة) التي طالما عرفته ليثاً يعدو ويعدي عليه ثُمّ يتحدّث عن نحره الجزور وركوبه في الغارة والصيد والناس نيام، وعقره مطيته عند الشراب، ولهوه وعبثه بين القيان، ومواقفه الثابتة حيث تهرب الفرسان أمام جحافل الغزو الرهيب، ثُمَّ يختتم مرثيته بألم مرير يُعبّر عن قصر الحياة وتفاعله وتفاهة لذائذها تُجاه سرّ الموت؛ إذْ يبدو الإنسان وكأنّه لم يفعل شيئاً، ولم يعرف شيئاً:

كأنّي لم أركبْ جواداً ولم أقُلْ لخيلي كرّي نفسيَ عن رجاليا

ولم أسبأ الزقَّ الروي ولم أقُلْ لأيسار صدقٍ أعظموا ضوء ناريا (القالي 133).

ولم يلبث الشاعر أنْ مات بعد أن نزف أخر قطرة من دمه. وأصبحت قصيدة عبد يغوث تقليداً فنياً في وزنها ورويّها لدى الشعراء إذا عزموا على رثاء أنفسهم، فهذا رجل من تغلب يقال له: (أفنون) وهو صريم بن معشر بن تغلب، وأفنون لقب له (كرنكو 1351هـ: 118/1). رثى نفسه بأسلوب عبد يغوث وبالوزن والقافية نفسهما، وكان قد تنبّا له كاهن أو حازي على حدّ تعبير أفنون بأنّه يموت في تجارة أو غارة في قارة يُقال لها: (الاهة) أو (الألاهة)، وهي بالسماوة، فمكث أفنون ما شاء الله، ثُمّ سافر في ركب من قومه إلى الشام، فلمّا نزلوا، سأل عن الموضع الذي هو فيه فتذكّره، فأبى أنْ ينزل عن ناقته، ومضى قومه ومعهم أخوه معاوية ليمتاروا من (إلاهة) بعض الميرة لرحلتهم، فلمّا عادوا وجدوه ينازع الموت، وتبيّنوا فوجدوا الناقة تحت مشفرها برحلها فلدغت الحيّة ساق أفنون، فلمّا عاد القوم وجدوه بين الحياة والموت، فقال أفنون لأخيه معاوية:

ـ احفر لي فإنّي ميّت.

ثُمَّ تغنّى راثياً نفسه فقال:

ألا لستَ في شيءٍ فروحاً معاوية ولا المُشفقاتُ إذْ تبعْنَ الحوازيا

يقول: إنّه ما من شيءٍ في الحياة يفرح إلاّ ونتيجته الموت والفناء، كما أنّه غير مقتنع بتصرف تلك النسوة اللواتي يسعين وراء الحوازي والكهّان إشفاقاً على أولادهنّ من المرض والموت يطلبْنَ الرقى والتعويذات لهم فهو يقول: لست سعيداً ولا مصدّقاً قول الكهّان، وكذلك الوالدات:

وإنْ أعجبتكَ الدهرَ حالَ امرىءٍ فدعهُ وواكلْ أمرَهُ والليالیا

يرحْنَ عليه أو يغيّرنَ ما بهِ وإنْ لم يكنْ في جوفهِ العيش وانيا

فلا خيرَ فيما يكذب المرءُ نفسَهُ وتقواله للشيء يا ليتَ ذاليا

لعمركَ ما يدري امرؤٌ كيف يتّقي إذا هو لم يجعلْ له الله واقيا

كفى حزناً أنْ يرحلَ الحيّ غدوةً وأُصبحُ في أعلى إلاهةَ ثاويا (ابن قتيبة 192/1).

وقد تبعهما مالك بن الريب في رثاء نفسه بالوزن والقافية نفسهما، ومن الغريب أنْ تتّفق قصة مالك مع سابقتها قصة أفنون في كون الشاعرين الفارسين ماتا بلسعة أفعى كما تتّصل القصتان بالجانب الغيبي أيضاً، فكما قيل عن أفنون أنّ الكاهن تنبّأ له بموته في موضع معيّن، فقد قيل عن مالك كما يذكر الرواة أنّ قصيدته التي رثى بها نفسه ليست من نظمه، وإنّما رثته الجنّ عند موته، وهذا يجعل للرثاء طابع الغيب الذي تحدّثنا عنه في أثناء البحث، يقول مالك:

ألا ليتَ شعري هل أبيتَنَّ ليلةً بجنبِ الغضا أُزجي القلاص النواجيا

فليتَ الغضا لم يقطعِ الركب عرضَهُ وليتَ الغضا ماشى الركاب لياليا

إلى أنْ يقول:

تذكّرتُ مَنْ يبكي عليَّ فلم أجدْ سوى السيفِ والرمحِ الرديني باكيا

وأشقرَ خنذيذ يجرُّ عنانَهُ إلى الماءِ لم يتركْ لهُ الدهرُ ساقيا (الأندلسي 1956: 244/3).

والقصيدة طويلة تتناول معاني الاغتراب والخروج مع جيوش الفتوح والحنين إلى الوطن ووصف الحالة النفسية للمغترب، والفخر بالكرم والشجاعة على طريقة عبد يغوث بن صلاءة برغم صورتها الوثنية، ثُمّ استصغار أمر الدنيا وتحقير شأنها على أسلوب أفنون التغلبي.

إنّ هذا الميراث الشعري يعكس صورة من صور المراثي التي كان الأبطال يستفتحون بها مراثي الشعراء والشواعر فيهم بعد موتهم. وقد اكتفيتُ بظاهرة واحدة فقط هي ظاهرة اتّفاق الوزن والقافية والمعطيات الغيبية، ولم أذكر غيرها من مراثي الأبطال والفرسان في أنفسهم ؛ لأنّ ذلك يستدعي بحثاً قائماً بنفسه.

الخاتمة:

لقد كانت قصيدة الفرسان أقدم قصائد الرثاء العربي كما كان شعر الرثاء أقدم شعر في الأرض العربية وغيرها. وقد رأينا في أوّل البحث مثالين بارزين من ملحمة كَلكَامش والإلياذة، وهي عبارة عن حماسة ومراثي ووصف، وهذه كلّها تدخل ضمن تأمّلات الإنسان في الكون والمصير ؛ لأنَّ الحماسة اتّصلت بالرثاء منذ أقدم عصوره، وإنّ أوّل قصيدة بعربيتنا الفصيحة هي قصيدة مهلهل بن ربيعة في أخيه كليب الأمر الذي يعطي امتيازاً خاصّاً لشعر الرثاء عموماً، ولرثاء الفرسان بوجه خاصّ.

لقد كان هذا مجرد تخطيط عامّ لهذا النوع من الشعر المتفرّع عليه جميع شعر الرثاء ؛ لأنّ رثاء الفرسان أصل لكلّ رثاء بما يجعله من بذور هذا اللون من الشعر يحتاج إلى جرد عام واستقصاء لجميع محتوياته بشكل استقرائي دقيق ؛ لكي نقف على جزئياته ومنابعه الثقافية والفكرية، وتطوّر أساليبه وأغراضه.

❁❁❁❁❁

المصادر والمراجع

1ـ أشعار الهذليين، أبو سعيد السُكريّ، مطبعة المدني، القاهرة، بلا تأريخ.

2 ـ الأصمعيات، عبد الملك بن قريب الأصمعي، تحقيق أحمد محمود شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط3، دار المعارف، مصر، بلا تأريخ.

3 ـ الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة بولاق، بلا تأريخ.

4 ـ إلياذة هوميروس، ترجمها شعراً سليمان البستاني، ط1، بيروت، بلا تأريخ

5 ـ الأمالي، أبو علي القالي، دار الفكر، بيروت، بلا تأريخ.

6 ـ أنيس **الجلساء** في شعر الخنساء، جمع وتحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي، ط 1، بيروت، 1958م.

7 ـ أيام العرب، أبو عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق د. عادل البياتي، ط 1، دار الجاحظ، بغداد، 1976 م.

8 ـ البطل في الأدب والأساطير، د. شكري عياد، ط1، القاهرة، بلا تأريخ

9 ـ تأريخ الأدب العربي، بروكلمان، ترجمة عبد الحليم النجّار، ط3، القاهرة، بلا تأريخ.

10 ـ تأريخ الأدب العربي قبل الإسلام، د. نوري حمودي القيسي، د. عادل البياتي، ود. مصطفى عبد اللطيف، ط1، نشر وزارة التعليم العالي، بغداد، 1979م.

11 ـ تاج العروس، محمد مرتضى الزَبيدي، طبعة الكويت، بلا تأريخ.

12 ـ جمهرة اللغة، ابن دريد الأزدي، تحقيق كرنكو، حيدر آباد، الهند، 1351هـ

13 ـ حماسة المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، ط1، القاهرة، 1951م.

14ـ الحيوان، الجاحظ، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1968 م

15 ـ خزانة الأدب، عبد القادر البغدادي، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، بلا تأريخ.

16 ـ الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جنّي، تحقيق محمد علي النجّار، دار الكتب المصرية، 1956.

17 ـ ديوان أوس بن حجر، تحقيق د. محمد يوسف نجم، ط1، بيروت، 1960م

18 ـ ديوان الحماسة، أبو تمام الطائي، تحقيق د. عبد المنعم صالح التكريتي، ط1، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980 م.

19 ـ ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عبّاس، ط1، الكويت، 1962م.

20 ـ ذيل الأمالي، أبو علي القالي، ط2، دار الفكر، بيروت، 1965 م.

21 ـ الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، بشرى الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، 1977م.

22 ـ شرح ديوان الخنساء ومراثي ستين من شواعر العرب، دار التراث، بيروت، بلا تأريخ.

23ـ شرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1959م.

24 ـ الشعر في حرب داحس والغبراء، د. عادل البياتي، ط1، مطبعة الأديب، بغداد، 1972م.

25 ـ الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمود شاكر وعبد السلام محمد هارون، القاهرة، بلا تأريخ.

26ـ صحيح الترمذي، المطبعة الأميرية بالأزهر الشريف، مصر، 1960.

27 ـ العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، ط1، القاهرة، 1956 م.

28 ـ العمدة في محاسن الشعر، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، القاهرة، 1955 م.

29 ـ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1965م.

30 ـ مالك ومتمّم ابنا نويرة، جمع وتحقيق د. ابتسام مرهون الصفّار، ط1، بغداد، 1968م.

31 ـ مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، مصر، 1959م.

32 ـ المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، ط1، بيروت، 1973م

33 ـ مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط1، 1956 م

34 ـ ملحمة كَلكَامش، طه باقر، ط 3، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975م.