المملكة العربيَّة السُّعوديَّة
وزارة التَّعليم العالي
جامعة طَيْبة بالمدينة المنوَّرة
كُليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة
قِسم اللُّغة العربيَّة

مِن الصُّورِ البيانيَّة في شِعرِ الرِّثاءِ عندَ نِساءِ العَصرِ الجاهليِّ

"دِراسةً بلاغيَّةً"

بحثٌ مُقدَّم لإكمال مُتطلَّبات الحُصولِ على درجةِ الماجستير في البَلاغةِ العربيَّة

إعداد الطَّالبة:

خَديجة بنت جازي الجُهني

إشراف

أ.د/ نَجاح بِنت أحمَد الظَّهار

عام ١٤٣٦هـ – ٢٠١٥م

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ۗ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ ۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ ۗ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَـٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾

آل عمران: ٥٨١

الإهـداء

إلى الَّذين يُحاولون السَّير في طريق العِلم..

إلى مَن يُعانون لصُنْع المستقبل....

إلى من جَعلتْني أبْكي حُرقةً ذاتَ يوم، ثم عُدتُ أقِف أمامَ نفْسي.

وأتحدَّى كلَّ عقبةٍ بإصرار.

إلى معلِّمة اللُّغة العربيَّة بالصفِّ الثاني الابتدائي

الشُّكرُ والتَّقدِيرُ

الحمدُ لله الذي بنِعمته تتمُّ الصالحاتُ، حمدًا يليقُ بجلالِ وجهِه وعظيمِ سُلطانهِ.

وبَعدَ شُكرِ اللهِ، لا يَسعُني- وقَدْ منَّ الله عليَّ بإنجازِ هذا البحثِ المتواضعِ- إلَّا أنْ أتوجَّهَ بالشُّكرِ الجزيلِ، لِمَن أَخَذَتْ بيَدي- بعدَ مَعونةِ اللهِ- حتَّى أصِلَ هُنا، إلى سَعادة الأستاذةِ الدكتورة الفاضِلة نَجاح بنت أحمَد الظَّهار، على رِعايتِها وتقويمِها لأدواتِي، ولتَعهُّدِها بالمعونةِ؛ فقد فتحتْ لطالبتِها قَلبَها، ودارَها، ومكتبتَها، حتى أُنهيَ هذا البحثُ، فجزاها الله خيرَ ما يَجزي به اللهُ مُعلِّمَ الناسِ الخيرَ، وأسألُ اللهَ أن يَمُدَّ في عُمُرِها على طاعتِه.

كَمَا أتقدَّمُ بالشُّكرِ الجزيل لجامعةِ طيبةَ مُمثَّلةً في قِسمِ الدِّراساتِ العُليا، ورئيسِ قِسمِ اللُّغةِ العربيَّةِ، وإلى لَجنةِ المناقشةِ؛ لتفضُّلِها بقَبولِ مُناقَشتي، وتقويمِ هذا البحثِ وما سيُضيفُونَه من الفوائدِ التي ترفَعُ من شأنِه.

والشُّكرُ لكلِّ مَن وَقَفَ معي داعِمًا، وداعيًا لي بالتوفيق والتيسير، وبخاصَّةٍ والدَيَّ اللَّذَينِ كانَا عضُدًا لي خِلالَ مسيرتي، وكانا الصَّدرَ الحنونَ كلَّما اشتدَّ عليَّ أمرٌ، ولهما الفضلُ بعدَ اللهِ عليَّ حتَّى المماتِ.

وأُقدِّمُ الشُّكرَ لزوْجي، الذي كان سَندًا بصَبرِهِ وتحمُّلِه، حتَّى أُنجزَ هذا البحثُ.

وأَشكرُ إخْوتي لحمْلِهمُ الهمَّ معي، وتقديمِهم عونًا لنْ أنساهُ طوالَ مَسيرة بحثي.

وأَدْعو اللهَ أن يُجزلَ المثوبةَ لكلِّ مَنْ قدَّم لي رأيًا أو نصيحَةً، أو دَعمًا أو تشجيعًا أو كلمةً طيِّبةً من بعيدٍ أو قريب

المُستخلَص

عنوان البحث: (من الصُّور البَيانيَّة في شِعر الرِّثاء عند نِساءِ العصر الجاهليِّ)

اسم الباحثة: خَديجة بنت جازي الجُهني

أهداف البحث:

●إبرازُ أسلوبِ الرِّثاءِ عند النِّساء، وإيضاحُ أَثَرِ التطورِ عَبْرَ العُصورِ على الصُّورةِ البلاغيَّةِ في شِعرهنَّ، وإبرازُ أسلوبِهنَّ والمعجمِ الشِّعريِ المستخدَمِ، والأساليبِ البلاغيَّةِ المتبعةِ في تَفجُّعهنَّ عندَ الفَقْدِ في العصرِ الجاهلي.

●إظهارُ أيِّ أغراضِ الرِّثاءِ برَزتْ وتميَّزتْ بها المرأةُ في الجاهليَّة.

●إظهارُ أكثرِ الصُّورِ البيانيَّة تَكرارًا في رثاءِ النِّساء، وإظهارُ الأبعادِ الخفيَّةِ لذلكَ.

منهج البحث: استخدمتِ الباحثةُ المنهجَ الوصفيَّ التحليليَّ؛ المنهجَ الوصفيَّ القائم على جمْع المعلوماتِ والبيانات من المراجِع والمصادر ذاتِ العلاقةِ لبناءِ الإطارِ النظريِّ للبحث، والمنهجَ التحليليَّ الاستنباطيَّ لِمَا أوردتْه الأدبياتُ الفِكريَّةُ والاجتماعيَّة والنفسيَّة ذات العلاقة، وصولًا لنتائج البحث.

أبرز النتائج:

١. كثرةُ رِثاءِ النِّساء في الجاهليَّة لإخوانهنَّ، وخاصَّة غيرَ الأشقَّاء، أكثر مِن الأبِ والابن والزَّوج، وطولُ قصائِد رِثاء الإخوانِ والأبناء مقابلَ الآباء والأزواج.

٢. خلوُّ الشِّعر الجاهليِّ من رِثاء الشُّعراءِ للمرأة، حتى إنَّه غاب عن شِعر الشاعراتِ الجاهليَّات أنفسِهنَّ.

٣. رِثاء الرجُلِ لم يقتصرْ على التوجُّع، بل كانتِ القصائد دمجًا بين الفَخر والرِّثاء، وكان الفخرُ يَشمل الشاعرَ والميِّت، إلَّا أنَّ المرأة كانتْ تَفخَرُ بصفاتِ القبيلة والمتوفَّى فقط.

٤. اعتمدتِ الصُّورُ البيانيَّة في سِياقها التركيبيِّ على عِلم البَديع والمعاني، حيث شكَّلتِ الصُّورةُ البيانيَّة الشكلَ النهائيَّ.

٥. ظهَر الإطنابُ في شِعر رِثاء الشاعرات، وخاصَّةً حينما يكون المرثيُّ أخًا أو ابنًا.

٦. وظهَر القَسَمُ مُصاحبًا للمطالبةِ بأخْذ الثأر للمرثيِّ.

٧. كثرةُ الكِنايات خلفَ الصُّورِ التشبيهيَّة والاستعاريَّة في شِعر رِثاء المرأة.

أبرز توصيات:

١. الاستزادةُ من الأبحاثِ العِلميَّة في شِعر النِّساء، وخاصةً الجانبَ البلاغيَّ والنقديَّ.

٢. دراسةٌ دَقيقةٌ لظاهرةِ غِياب رِثاء الشُّعراء للمرأةِ؛ لبيانِ الجانب النفسيِّ، ومعرفةِ أسبابِ غيابِ مِثل هذا النَّوعِ من الشِّعر؛ لأنَّ الشِّعر ترجمةٌ للواقِع الاجتماعيِّ والنفسيِّ والبيئيِّ.

٣. دراسةُ شِعرِ الرِّثاءِ دراسةً مقارنةً بين العُصور، وخاصَّةً العصرَ الأندلسيَّ.

فهرس المحتويات

الإهـداء ..... **ب**
الشُّكرُ والتَّقدِيرُ ..... **ب**
المُستخلَص ..... **أ**
فهرس المحتويات ..... **ب**
المُقدِّمة ..... **د**
حدود البحث: ..... هـ
مشكلة البحث: ..... و
أهمية البحث: ..... ح
أهداف الموضوع: ..... ح
مصطلحات البحث: ..... ح
منهج البحث: ..... ي
الدِّراساتُ السَّابقةُ: ..... **ك**
خطةُ البحثِ: ..... **و**
التَّمهيد: ..... **ح**
الفصل الأوَّل: من بلاغة الصُّور البيانيَّة في غرض الرِّثاء عند شاعراتِ الجاهليَّة: **١**
المبحث الأوَّل: **بلاغة رثاء الآباء:** **٤**
دَخْتَنُوس ابنة لقيطِ بن زرارة أنموذجًا ٤
المبحث الثاني: **بلاغة رثاء الأزواج:** **١٥**
المطلب الأول: جليلةُ بنتُ مُرَّة أنموذجًا ١٦
المطلب الثاني: الخِرْنِق بنت بدر بن هفان أنموذجًا ٢٨
الفصل الثاني: من بلاغة رثاء الأخ عند الرِّجال والنِّساء **٤١**
المبحث الأول: سُعدَى بنتُ الشَّمَرْدلِ الجُهنِيَّة أنموذجًا: **٤٢**
المبحث الثاني: (مهلهل ربيعة) أخو كليب أنموذجًا: ٧٧
الفصل الثالث**:** بلاغة رِثاء الأبناء عند النِّساء قديمًا وحديثًا: **١١١**

المبحث الأول: بَرَّة بنت الحارث (العصر الجاهلي) أنموذجًا..... **١١١**
المبحث الثاني: عائشة التيمُورية (العصر الحديث) أنموذجًا **١١١**
الفصل الثالث: من بلاغة رثاء الأبناء عند النِّساء قديمًا وحديثًا: **١١٢**
المبحث الأوَّل: بَرَّةُ بنت الحارث أنموذجًا..... ١١٤
المبحث الثاني: عائشة التيمورية أنموذجًا ١٤٥
الفصل الرابع : جماليات تشكيل الصورة البيانيَّة في شعر الرِّثاء عند شاعرات الجاهليَّة: ١٨٢
المبحث الأول: بلاغة الصور البيانيَّة وأبرز الأساليب التي شاركت في إبرازها: ١٨٢
المبحث الثاني: مصادر تشكيل الصُّورة البيانيَّة:..... ١٩٣
المبحث الثالث: الدلالات الصوتية والإيقاعية: ٢٠٠
الخاتمة:..... **٢١٦**
التوصيات:..... **٢١٩**
فهرس المراجع والمصادر:..... **٢٢٢**
الملاحق..... **٢٣٧**
Abstract..... **٢٤٢**
فهرس الآيات **٢٤٤**
فهرس الأعلام..... **٢٤٦**
فهرس المصطلحات..... **٢٤٧**

المُقدِّمة

الحمدُ للهِ الذي أَنزلَ القُرآنَ بلسانٍ عربيٍّ مُبينٍ، فتحدَّى ببلاغته الأوَّلينَ والآخِرينَ، والصَّلاةُ والسَّلامُ على النَّبيِّ المبعوثِ رحمةً للعالَمينَ، الذي آتاه ربُّه جوامعَ الكَلِم، فكانت فصاحتُه نِبراسَ المتقدِّمين والمتأخِّرين، وعلى آلهِ وصحبهِ الغُرِّ الميامين، وعلى مَن تبِعهم بإحسانٍ إلى يومِ الدِّين.

الرِّثاءُ من أهمِّ الظواهرِ الإنسانيةِ؛ لأنَّه يَقترنُ بالمشاعر والنوازع البَشريةِ والاجتماعيةِ؛ فالرِّثاء نزعةٌ ساميةٌ في قِيَمه ومُعطياته، وفي مفهومه واتجاهاتِه، تجاوزت الحدودَ من الفردِية إلى الإنسانِية.

كثيرٌ هو شِعرُ الرِّثاء عبرَ العصورِ الأدبيَّة، فهو متعددُ العناصرِ، متفرِّعُ الأسباب، ومن ثَمَّ تفاوتتْ فصاحته، واختلفت مكانته منذ العصر الجاهلي حتَّى عصرِنا هذا. فقد فُضِّلتْ في العصرِ الجاهلي بعضُ الأبياتِ على الأُخرى؛ حتَّى قيل: إنَّ ذلكَ البيتَ أعظمُ بيتٍ قيل في الغزلِ، أو الرِّثاءِ، أو المديحِ، وكذلك فُضِّلَ بعضُ الشعراء عن بعضٍ فقيل عن بعضهم: إنهم أشعرُ العربِ أو هُم أشعرُ الجنِّ والإنسِ(١)، وهكذا كانت المفاضلةُ دَيْدَنَ مجالسِ الأدباءِ في كلِّ عصرٍ؛ ما يدفَعُ الباحثةَ إلى التأمُّل، ثم المفاضلة بين أقسامِ الغرضِ الواحدِ وبين جنسِ القائلين من الرِّجال والنِّساء.

وينقسمُ الرِّثاءُ إلى ثلاثِة أنواعٍ هي: النَّدبُ، والتأبينُ، والعزاءُ، وتُوجدُ هذه الأنواعُ الثلاثُة في نَوعَيِ الرِّثاء، سواءٌ أكانَ رثاء خاصًّا اتَّجه إلى بكاءِ النفسِ، أو القريبِ، أو القومِ، أم رثاء عامًّا فرضتْه المجاملةُ، وطبيعةُ الحياةِ الاجتماعيةِ، وهناك فرقٌ واضحٌ بين الخَاصِّ والعامِّ، وبين مشاعر صادقةٍ فرضها الإحساسُ بالفقدِ، وبين مشاعرَ مزعومة فرضتها الإنسانُ على نفسهِ

(١) ينظر الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، القاهرة: دار الحديث، ١٤٢٣هـ ،ج ١، ص: ٣٣٢

ليُجاملَ بها غيرَه، وهذا قليلٌ في شعر الرِّثاء الجاهلي، فمعظمُ ما وَصلنا من أعمالٍ شعرية رثائية أطلق الشعراء خيالهم الفطري فيها، فظهرت الصورُ الشعريةُ رائعة اشتملت على نظراتٍ تأمليةٍ ارتبطتْ بتصورهم للموتِ والفناءِ، وصورٌ شعريةٌ لمشاهدِ الحياةِ بالبيئة من حولهم تجسدُ الصراعَ من أجلِ البقاءِ، ولم يكتفوا بهذا، بل جَعَلوا الطبيعة والكون يُشارِكَانهم أحزانهم وآلامهُم؛ فجاءتْ نظرتُهم تكاملية، وبهذا كان الرِّثاء أداةً صادقةً ومرآةً ناصعةً انعكست عليها الحياةُ الإنسانيةُ بكلِّ تَجارِبها وآلامها ومواقفها المختلفة(١).

وبالرغم من كَثرةِ الكُتُب التي تتحدثُ عن الشِّعرِ والرِّثاء، لكنَّها قليلةٌ وشحيحة في الحديث عن شِعر المرأة، وإنْ كانت الخنساء خُلدت رمزًا للمرأةِ الراثيةِ، لكن يظهرُ الرمزُ ويغيبُ ذكرُ الشاعراتِ الأُخرياتِ عن ساحة الأدب والبلاغة، حتَّى أصبحَ شِعرهن مغمورًا لا تُعرفُ حتَّى قائِلتُه.

وقد تَاقتْ نفْسي للاطِّلاع على مآثر الشَّاعرات العربيَّات، وقصصهن، ومشاركاتِهن الأدبيةِ في العصور المختلفة، وبخاصة العصر الجاهلي؛ ليقيني أنَّه مهدُ أدب المرأة في العصر الحديث، ولأهميَّة تلك الحِقْبةِ الأدبيةِ الضاربةِ في القدم، التي نجِدها بين صفحات الكتُب المتفرِّقة وبَعضِ المؤلَّفاتِ نادرةِ الذِّكر. وفي إطار الهجوم على المرأة في عصرنا، وتعدُّد الاتهامات الموجَّهة لها خاصَّة ضَعْفَ شاعريتها وفصاحتها، قد يكون تناولُ هذا الجانبِ ربطًا بين الماضي والحاضر، واستكمالًا ومؤازرةً متواضعةً للدِّراساتِ السابقة في الأدب العربيِّ عامَّة، وبلاغة النِّساء خاصةً.

حدود البحث:

يَنحصرُ **الفصلُ الأولُ** في نماذجَ من الصُّورِ البيانيَّة في رثاء كلٍّ مِنَ الآباءِ، والأزواج، **والفصل الثاني** نماذج في رثاء الإخْوةِ، **والفصل الثَّالث** نماذج في رثاء الأبناء، وَبلغَ عددُ

(١) يُنظر الرثاء، شوقي ضيف، القاهرة: دار المعارف، ط٤، ص: ٥-٦

الشاعراتِ في رثاء الآباءِ أربعًا وعشرين شاعرةً، وفي رثاء الأزواج ثماني شاعراتٍ، وبلغ عدَدُ الشاعراتِ في رثاء الإخوة ثماني عشرة، وبلغ عدد الشاعرات في رثاء الأبناء عشرًا، وقد تمَّ حصرُ سِتِّين شاعرةً في شعر رثاء ذوي القربى ، غير أنَّ الخَنساءَ تفرَّدتْ بأكبر عددٍ من القصائدِ في رثاء الأخ، فبلغتِ القصائدُ التي قالتْهَا في رثاء أخيها صخر خمسًا وستِّين قصيدةً، وقد تمَّ جمْعُ تلك الأبياتِ والقصائد من دواوين بعضِ الشاعراتِ وكُتبِ الأدبِ والنَّحوِ والبلاغةِ والنقدِ والمعاجمِ(١).

مشكلة البحث:

قَبلَ اختياري لقِسم البلاغةِ استوقفني إسقاطُ الشاعراتِ حينَ يُذكرُ الصفوةُ، ونُدْرَةُ الحديثِ عن بلاغةِ المرأةِ، ثم اتهامُها بقلةِ البلاغةِ والشاعريةِ في عصرنا الحديث، وعندما بحثتُ عن موقعِ المرأة بين الشعراء، كانت الخنساءُ من أبرزِ الشاعرات ظهورًا وأكثرهن حضورًا حين تُذْكَرُ صفوة شعراءِ الجاهليَّة، هذا في مهدِ الأدب؛ فكيفَ قَلَّ بعد ذلك ذكر الشاعرات؟!

فهلِ الخنساءُ وحْدَها مَن استطاعتْ خوضَ السباقِ مع الشعراء حتَّى رَسَخَ شعرُها وذاعَ صِيتُها؟! أو أنَّ هناكَ مَن أبدعْنَ وغابَ إبداعُهنَّ في بطونِ الكتبِ؟

هذه التساؤلاتُ هي التي قادتْني لقسمِ البلاغةِ حتَّى أخوضَ غِمارَ البحْثِ فيه، وإن كانتْ أولُ ومضاتِ ظهور هذا الموضوع، زيارتي لمعرض الكتابِ في العام ١٤٣٣هـ، حيث وجدتُ بعض المؤلفات التي تتحدث عن المرأةِ الشاعرةِ، أعادني ذلك كله للنظر في أشعارِ النِّساء عامةً، وفي الرِّثاء خاصة؛ لأنَّه عُدَّ من أعظم الأغراض الشِّعرية عند العرب؛ فهو يَصدُر عن عاطفة مُحترِقة؛ فكيف حين يَصدُر عن عاطفةِ المرأة الرقيقةِ وهي تَرثي أبًا، أو أخًا، أو ابنًا، أو زوجًا؟ وكيفَ يُجسَّدُ ذلك الفَقدُ في أدبِ تلك القلوب النابضةِ بالرَّحمةِ؟

---

(١) في الملحَقات جدول يوضِّح بالتفصيل عدد الشاعرات وعدد الأبيات في كل غرض.

كانت الخنساءُ أُولَى مراحلِ البحث والاطِّلاع، حيثُ أثارني كثرةُ شِعرها في أَخيها وعَدم رثائِها أبناءَها، بَرَّرَ كثيرٌ من المؤرِّخين ذلك بإسلامها، وصبرها، ورضَاها بقضاء الله؛ فكيف يُفَسر عدمُ غيابِ رثائها أخاها صخرًا حتَّى بعد إسلامها؟!

أم تأثَّر شِعر النِّساء بعد الإسلام كما زَعَمه البعض وأصابَه الضعفُ؟! كل هذه التساؤلاتِ وتلكَ اللمحاتِ كانتْ أسبابًا لاختياري موضوعَ البحث؛ رغبةً في معرفة ما تحمله الإجاباتُ من إيضاحٍ وبيانٍ عن تطور بلاغة النِّساء.

وعلى هذا انقسمت أسبابُ اختيار الموضوع إلى ثلاثةِ أقسام؛ تتمثَّل فيما يلي:

١. أسباب تتَّصل باختيار شعرِ المرأةِ بالذَّاتِ؛ وذلكَ لأنَّها أقلَّ ورودًا في الدِّراسات الأدبيَّة عمومًا، والبلاغية على وجه الخصوص؛ فأحببتُ إبرازَ بلاغة النِّساء، وبخاصَّة الشاعراتِ المغمورات في كتُب الأدب.
٢. أسباب تتَّصل باختيار غرض الرِّثاء دون غيره من الأغراض الشِّعرية؛ لأنه من أصدقِ أشعار العرب؛ فكيف إذا كان يصدر من قلبِ امرأةٍ فقدتِ ابنًا، أو أبًا، أو أخًا، أو زوجًا؟
٣. وسبب يتَّصل باختيار الصورة البيانيَّة دونَ فنون البلاغة الأخرى؛ لأنَّ تلكَ الصُّورَ تخرج فطريةً مليئةً بالأحداث والذِّكريات، تُجَسِّدُ ما يدورُ في خَلَدِ النِّساء في لحظةِ الألمِ؛ فهي أصدقُ الصُّورِ التي تُجَسِّدُ لنَا ذلك العالَمَ الذي نجهله دون تزييفٍ أو مبالغةٍ.

تتجلَّى مشكلةُ البحث في الإجابة عن التساؤلات التالية:

- ما الأسبابُ التي حَجبتْ شِعر النِّساء عن الدراسةِ؟
- ما أكثرُ الأساليبِ البلاغيةِ استخدامًا في شِعر النِّساء وبخاصة الرِّثاء؟
- هل اختلفتِ الصورُ البيانيَّة في شِعر الرِّثاء عِندَ النِّساء قديمًا وحديثًا؟
- أيُّهمَا أكثر ورودًا في مراثي النِّساء في العصر الجاهلي: رثاء الآباء، أم الأبناء أم الأزواج؟ وما أسبابُ ذلك؟ وفي أيِّ فروع الرِّثاء برزت المرأةُ الجاهليَّة؟

❖ ما أكثرُ الأساليب المشاركة للصورة البيانيَّة في شعر الرِّثاء عند النِّساء؟

❖ ما الخصائص المميزةُ للصورةِ البيانيَّة، وبماذا امتاز المعجمُ اللفظيُّ الذي استخدمته نساء ذلك العصر؟

أهمية البحث:

سوف يُسهِمُ هذا البحث في:

١. أنه يتناول موضوعًا شحَّت الدِّراسات فيه، وهو بلاغة النِّساء على الرغم من تعدُّد الدِّراسات الأدبيَّة في الأغراض الشِّعرية الأُخرى.

٢. تزويد البلاغة التطبيقيَّة بشواهدَ من شِعر المرأة في غرَض الرِّثاء مُحلَّلةً تحليلًا بلاغيًّا.

٣. تسليط الضَّوْء على شعر المرأة والكشْف عن أسماء بعض الشاعرات المغمورات اللواتي غاب ذِكرُهنَّ عن ساحة الأدب والبلاغة.

أهداف الموضوع:

●إبرازُ أسلوبِ الرِّثاء عند النِّساء، وإيضاحُ أَثَرِ التطورِ عَبْرَ العصورِ على الصورةِ البلاغيةِ في شعرهنَّ، وإبرازُ أسلوبهنَّ والمعجمِ اللفظيِّ المستخدمِ، والأساليبِ البلاغيةِ المتبعةِ في تَفجعهنَّ عندَ الفقدِ في ذلكَ العصرِ.

●إظهارُ أيِّ أغراضِ الرِّثاء برزتْ وتميزتْ بها المرأةُ في الجاهليَّة.

●إظهارُ أكثرِ الصُّورِ البيانيَّة تَكرارًا في رِثاء النِّساء والأبعادِ الخفيةِ لذلكَ.

مصطلحات البحث:

• مفهوم الصورة:

الصُّورة هي الثوبُ الذي تَلبَسه الفكرةُ؛ لتؤدِّي إلى وضوحها وقوَّتها وزيادة أثرها(١).

(١) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجًا وتطبيقاً ، أحمد دهمان، ط٢، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م، ص: ٢٧

يقول الدكتور مدحت الجيار عن الصُّورة: إنها جوهرُ الشِّعرِ وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللُّغةُ القادرةُ على تشكيل موقفِ الشاعر من الواقع وفقَ إدراكهِ الجمالي الخاصِّ(١).

وقد ذَكَر العلماءُ فوارقَ دقيقةً للصورةِ، فهي وليدةُ تصاريفِ الكلمات في النَّظم والضمِّ، فكلُّ تعلقٍ أو احتكاكٍ بين لفظتين يُولِّدُ لا محالةً صورةً خاصةً لمعنى خاصٍّ، لا ينطبقُ على غيرِهِ(٢).

- **مفهوم الرِّثاء:**

لغة: رثى فُلَانٌ فُلَانًا يَرْثِيهِ رَثْيًا ومَرْثِيَةً: إذا بكاه بعد مَوته. قال: فإن مدحه بعد مَوْتِهِ قيل رَثَّاهُ تَرْثِيَةً. ورَثَيت الميّت مَرْثِيَةً، ورَثَّيته: مَدَحْته بعد الموت وبَكَيته. ورَثَوْت الْمَيِّتَ: إذا بكَيته وعدَّدت مَحاسِنه(٣).

وهذا يؤَكِّدُ ارتباطَ فنِّ الرِّثاء بفنِّ المديحِ في أدبنا العربي، وإنْ كانتْ صيغةُ الرِّثاء تختلف عن المدح في استخدامها للفعلِ الغائبِ أو الماضي.

---

(١) الصوره الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص: ٦.
(٢) دراسة في البلاغة والشعر، ص: ٧٢.
(٣) لسان العرب: رثا، ج ١٤، ص: ٣٠٩.

ولعلَّنا نلحظ أنَّ تعريف الرِّثاء له جانبان: أولهما: التعبيرُ عن مشاعرِ الحزن، ولا رثاء بدونه، وثانيهما: ذِكرُ محاسنِ الميت وأمجادهِ(١).

منهج البحث:

تعدَّدت مناهجُ البحث المستخدَمة، وذلك وَفقًا لطبيعة البحث، لكن كان المنهج التحليليُّ هو أبرزَ المناهج.

- **المنهج التحليلي**: يعتمِد على إيراد الباحث تحليلاته بصورة واقعيَّة تخدم الدِّراسة(٢)، وقد استُخدم هذا المنهج في تحليل الصُّور البيانيَّة، وإظهار جوانب الجمال فيها وتأثيرها في السِّياق، وإيصالها للمعنى بطُرق مختصرة، وسيظهر هذا المنهجُ في كلِّ موضع ذكرت فيه الصور البيانيَّة؛ لغرض إظهارِ أبعاد تلك الصُّور للقارئ.

(١) الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، صلوح مصلح السريحي، رسالة دكتوراه، تخصص أدب قديم، جامعة أم القرى، ١٤١٩هـ، ص: ج من المقدمة.

(٢) منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات، محمد عبيدات، محمد أبو نصار، عقلة مبيضين، الجامعة كلية الاقتصاد والعلوم الإدارية، ط ٢، عام ١٩٩٩م ص: ٤٩.

الدِّراساتُ السَّابقةُ:

انقسمت الرَّسائل قِسمين: رسائل تتشابه في تناولها لموضوع الرِّثاء، ورسائل تتناول جانبَ الصورة.

أولًا: الدِّراسات التي تناولتْ موضوع الرِّثاء:

١. الرِّثاء في الشِّعرِ الجِاهلي وصدرِ الإسلامِ، حسين جمعة، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، كلية الأداب، عام ١٤٠٢هـ.

تحدَّثت هذه الرِّسالة عن علاقة الرِّثاء بالأُسطورة، ومضمون الرِّثاء وعلاقته بالكَهانة، والبُعد الفلسفي لشعر الرِّثاء الجاهلي وصدر الإسلام، ومفهوم الرِّثاء ودواعيه واتجاهاته، وقسم الرِّثاء إلى رثاء الآخَرين ورثاء الشعراء، والأصحاب، ورثاء غير الإنسان، ورثاء الذات، ثم المقومات المعنوية لفن الرِّثاء وتطورها، والتأبين والعزاء بين الجاهليَّة وصدر الإسلام، والعزاء والسَّلو وتطوره، ثم الخصائص الفنيَّة والمميَّزات العامَّة للرِّثاء، وتحدثتْ عن الجملة الشِّعرية في غرض الرِّثاء، والتقاليد الكبرى للمرثية وتطوُّرها، والمميزات العامَّة للمرثية.

تختلف هذه الدِّراسة عن البحث الحالي، بأنَّ الدِّراسة السابقة تناولت الرِّثاء عند النِّساء والرِّجال في العصر الجاهلي وصدر الإسلام واقتصرتْ على الجانب الأدبي، والتقاليد الكبرى للمرثية وتطوُّرها، وتتقارب مع البحث في الحديث عن الصُّور والأخيلة الشِّعرية، ومصادر الصور والعلاقة بين مصادر الصورة والصورة الشعرية، وبعض التقسيمات والحديث عن الجَرْس الرِّثائي.

٢. فنُّ الرِّثاء عنَد المرأةِ في الشعر الأُمويِّ، نعيمة محمد عبد اللطيف بنون، رسالة ماجستير، تخصص أدب، جامعة أم اقرى، ١٤٠٩هـ.

تحدَّثت هذه الدِّراسةُ عن الرِّثاء ومعناه اللُّغوي والاصطلاحي، والرِّثاء كغرض في شِعري، والعلاقة بين المرأة والعاطفة والرِّثاء، ومجالات الرِّثاء في العصر الأُموي، ومظاهر أخرى للرِّثاء في ذلك العصر.

تختلف هذه الدِّراسة عن البحث الحالي، في أنَّ البَحثَ اعتمَد على فنِّ الرِّثاء عند المرأة

في العصر الأموي، أمَّا الدِّراسةُ الحالية فإنَّها تتحدَّثُ عن رثاء المرأة في العصر الجاهلي، كذلك قامت الدارسة على الجانب الأدبي، أمَّا البحث المُقدم فقد اعتمَد على دِراسة الجوانب البلاغيَّة والصُّور البيانيَّة على وجه التحديد في الرِّثاء عند نساء الجاهليَّة، تتشابه الدراسة مع البحث في تقسيم أنواع الرِّثاء.

٣. مراثي النِّساء في شعر عصرَيْ ماقبلَ الإسلامِ وصدرِ الإسلامِ، قاسم محمد عبد، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية– كلية الآداب– قسم اللغة العربية ٢٠٠٩ م.

تحدَّثت الدراسةُ عن الرِّثاء عند العرب وأثرِه في نفوس النِّساء، قُسم البحث إلى ثلاثة فُصول، فكان الفصل الأوَّل في مراثي النِّساء في شِعر ما قَبلَ الإسلام، وأُفرد المبحث الأول لرثاء الأسرة، وانقسم إلى ثلاثة مطالب: رثاء الأبناء، ورثاء الآباء، ورثاء الأزواج، ثم جُعِل مبحثٌ خاصٌّ في مراثي الإخوة وانقسم إلى قسمين: مراثي الخنساء، ومراثي شواعِر أُخر، ثم خُتِم الفصل الأول في الحديث عن الرِّثاء القبلي.

أمَّا الفصل الثاني: فكان في مراثي النِّساء في شِعر صدر الإسلام، وجُعل في ثلاثة مباحث: الرِّثاء الدِّيني والسِّياسي، والرِّثاء الأُسري، ورثاء شهداء المسلمين ورثاء قتلى المشركين، وخُتم البحث بفصل الموازنة الفنية، فكانت الموازنة من خلال البيئة والمجتمع، والتجرِبة الشعرية، واللُّغة والأسلوب.

ويتشابه البحثُ مع الدِّراسة بالتقسيمات وبعض القصائد المذكورة، وإنِ اقتَصَر تناوُل تلك القصائد على الجانب الأدبي، وجرى دراستها بالبحث من الجانبين الأدبيِّ والبلاغي، وتَمَّ الاستفادة من التَّحليلات الأدبية الواردة بالدِّراسة.

ثانيًا: الدِّراسات التي تناولتِ الصورة:

١. الصُّورةُ البيانيَّة في شِعْر الهُذَلِيِّين " دراسة وتحليل ومقارنة " محمد الحسن الأمين، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، ١٤١٠هـ.

تحدَّثت الدراسةُ عن كلِّ ما يخصُّ الهذليِّين من لُغة، ونَسَب، وشِعر منثور في الكتُب، ثم تَطرَّقَ الباحثُ للتشبيهات عند الهذليِّين، والصُّور التشبيهيَّة في قصص الحيوان في شِعرهم، والتشبيهات في الرِّثاء، والنسيب، والفخر، والحيوانات المستخدمة في التشبيه في كلِّ غرض، ثم ذكر المجازات في شِعر الهذليِّين والكِنايات.

وتناول البحثُ الصورَ البيانيَّة عند الهذليِّين بالمقارنة في الغرَض الواحد، وهذا ما يتشابَه مع جزءٍ من البحث المقدَّم؛ لأنَّ البحث المقدَّم سيتناول الغَرَض البلاغيَّ الواحد في كل قسم من أقسام الرِّثاء؛ فالبحثان تناولَا الشعر من خلال الدِّراسة التحليليَّة المقارنة للصور البيانيَّة، وإن كانت الدراسةُ اختصَّت بشِعر الهذليِّين في جميع الأغراض الشِّعريَّة.

٢. التصويرُ البيانيُّ في شعرِ القُطَامِي " دراسة وتحليل "، مرزوقة عبد الله السفياني، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤١٤هـ.

قُسِّم البحث إلى أربعة فصول: بدأ الباحث بالتشبيهات، ثم فصل الاستعارات، ثم الكنايات، وقد قُسِّمت الصور بحسَب المادة المستخدمة فيها بعكس كثير من الدِّراسات التي اعتمدت في التقسيم على نوع المواد المستخدَمة في تلك الصُّور، وأُفرد فصل لمراجع التصوير البياني في شِعر القطامي، وقُسِّمتْ إلى جانبين.

٣. الصورةُ في شعرِ الرِّثاء الجاهلي، صلوح مصلح السريحي، رسالة دكتورة، كلية التربية بجدة، ١٤١٩هـ.

تحدَّثت الرسالة عن لبنات الصورة في شعر الرِّثاء الجاهلي، ثم مظاهر البيئة الطبيعية ومظاهر البيئة الاجتماعيَّة والدينيَّة، وأبرز صور الحزن، والحياة الدِّينية، والخصائص الشخصيَّة

للمرثي في الجاهليَّة، ووسائل التعبير الفني لصور الرِّثاء، والبناء الفني في شعر الرِّثاء الجاهلي وأنواع الصور داخل البناء الفني، ثم الصُّور الفنية في شعر الرِّثاء الجاهلي، وتحدَّثت عن العاطفة بأنواعها والخيال بأنواعه، ثم وسيلة الصُّورة في القلب الموسيقي والتعبير اللُّغوي والأصوات ودَلالاتها في شعر الرِّثاء ودلالة التراكيب النحوية والصرفية في شعر الرِّثاء.

اتفقت هذه الدِّراسة مع البحث في دراسة الشِّعر الجاهلي، واختلفت هذه الرسالة عن الدِّراسة الحالية: في أنَّها تناولت الموضوع من الناحية الأدبية والأبعاد الفلسفية والنفسيَّة وحدوده الزمانية والمكانية، وتأثُّر تلك الصور بالبيئة والعوامل الجغرافية، فكانت مادَّة الموضوع الصورة الفنيَّة الرمزيَّة والأسطوريَّة والتاريخيَّة، وقامت الدِّراسة السابقة على صُور الرِّثاء عند الرِّجال والنِّساء، وقد تناولتِ الدِّراسة قصائد طِوالًا بينما سيتفاوت البحث بين نماذج مختارة ومقطوعات وقصائِد الرِّثاء. وإنْ كانت الدِّراسة السابقة مجالها أدبيًّا إلَّا أنها تناولت الناحية البلاغيَّة تناولًا عامًّا.

٤. التصويرُ البيانيُّ في شعرِ عَدِيِّ بن الرقاعِ العامِلي، مريم عواض الحارثي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، عام ١٤٢٢هـ.

تحدَّثت الباحثة عن نسب الشاعر، وموطنه، ومولده، وشخصيته واتجاهاته السياسية، ثم تحدَّثتْ عن مفهوم الصورة عند القدماء والمحدِّثين، وقارنت بين آراء القدماء والمحدِّثين، فذكرت صور التشبيه وضروبه في شِعر عدي، وصور الاستعارة والمجاز، وكذلك صور الكناية، فتتطرَّقت إلى عناصر التصوير ومكانة عدي التصويريَّة، وخصائص التصوير.

٥. الصورةُ الفنيةُ في المفضلياتِ أنماطُها وموضُوعَاتهُا ومصادُرها وسماتهُا الفنيةُ، زيد محمد الجهني، رسالة دكتوراه، المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، ١٤٢٥هـ.

تحدَّث البحث عن المفضليَّات في تاريخ الأدب العربي، ومفهوم الصُّورة الفنية عند النقاد قديمًا وحديثًا، ثم أنماط الصورة الفنية في المفضليَّات بحسب القالب الفني، وقسم القالب الفني

إلى نمط الصُّور البيانيَّة وضروبها والصورة الحقيقيَّة، ثم أنماط الصورة حسَب صِلتها بالحواس، وأُفرد مبحثٌ لدراسة الصُّورة الفنية بحسب حجمها، ثم قسم سِمات الصورة الفنيَّة في المفضليات إلى سمات معنويَّة وسمات إبداعية، فجعل الوضوح والدِّقة والإيحاء والمبالغة من السِّمات المعنوية، أمَّا السِّمات الإبداعيَّة فقسمها إلى أربعة أقسام: الابتكار، والقيم الصوتيَّة، والتناسق، والوحدة، وخُتِم البحث بالفصل الخامس حيث أفرده لتقويم عام للصُّورة الفنيَّة بالفضليات. وتوافقت الدراسة مع البحث في بعض جوانب دراسة الصُّورة من حيث الجانب البياني ،وبعض جوانب دراسة الصُّورة من الجانب المعنويِّ والإبداعي.

٦. **الصورةُ البيانيَّة في المدحةِ النبويةِ عند حسانِ بن ثابتِ، حميد قباني، رسالة ماجستير، الجزائر: جامعة منتوري، ٢٠٠٤م.**

في هذه الدِّراسة عَرَّف الباحث الصورة عند القُدماء والمحدِّثين في اللُّغة والاصطلاح وعند الغربيِّين، وعند العرب المحدَثين كما عَرَّف مفهوم الصورة البيانيَّة، ومفهوم الصورة في الدَّرس البلاغي.

غير أنَّ هذه الدراسة تختلف عن البحث من حيث موضوعُه "مدائح حسان بن ثابت"، ووافقت البحثَ في تناولها للصُّور البيانيَّة.

٧. **الصورةُ الفنيةُ في شعْرِ عثمانِ لوصِيف، زهير فارس، تخصص الأدب الحديث، رسالة ماجستير، الجزائر: جامعة منتوري، عام ٢٠٠٤، ٢٠٠٥م.**

عَرَّفَت الدِّراسةُ مفهومَ الصورة الفنية، والموادَّ المحسوسة للصورة، والموادَّ غير المحسوسة، ووسائلَ تشكيل الصورة، كما ذكرتْ أنواعًا لصور منها الصورة البيانيَّة، وبعض ثغرات الصورة الفنيَّة.

تختلف الدراسةُ مع البَحث في أنَّ موضوعها حول شعر عثمان لوصيف الشاعر الجزائري المعاصر، تناول الصورة الفنية بوجهٍ عامٍّ، ثم الصور البيانيَّة كجزء من تلك الصور الفنية التي تُمَيِّز الشِّعر بوجه عام.

٨. الصورةُ الشعريةُ في ديوانِ عاشق من فلسطينَ لمحمود درويش، فيروز كروش، رسالة ماجستير، الجزائر: جامعة منتوري، عام ٢٠١١م.

تناولت الدَّراسةُ مفهومَ الصورة الشعرية وأهميَّتها ووظيفتها، والتشبيه، والاستعارة، والكناية من الفنون البيانيَّة، وتناولت أثَر التَّكرار وبلاغة السِّياق، وهذا ما تتشابه فيه مع البحث.

واختلفت الدراسةُ في مادَّة الدرس حيث اكتفتْ بديوان عاشق فلسطين لمحمود درويش من شعراء العصر الحديث، وإنْ كان الديوان يَغلِبُ عليه الشعرُ الحرُّ بعكس القصائد التي ستُدرس بالبحث.

وجميع الدِّراسات السابقة تتَّفقُ مع البحث في بعض جوانب تناولها للصور البيانيَّة، وتختلفُ كل دراسةٍ في موضوع تلك الصُّور المدروسة.

خُطةُ البحثِ:

تكوَّنتْ من مقدِّمة، وتمهيد، وأربعة فُصول، وخاتمة.

المُقدِّمة: وتتضمَّنُ

مُشكلةَ البحث، وأسبابَ اختياره، أهدافَه، أهميتَه، مصطلحاتِ البحثِ، منهجَ البحثِ، الدِّراساتِ السابقةَ.

- **الفصلُ الأوَّلُ: من بلاغة الصور البيانيَّة في غرض الرِّثاء عند شاعرات الجاهليَّة، يضمَّنَ مبحثين:**
  - **المبحثُ الأوَّل:** بلاغة رثاء الآباء:
    - **المطلب الأوَّل:** دَخْتَنُوس ابنة لقيط بن زرارة أنموذجًا
  - **المبحثُ الثَّاني:** بلاغة رثاء الأزواج:
    - **المطلب الأوَّل:** جليلة بنت مرة أنموذجًا.
    - **المطلب الثاني:** الخِرْنِق بنت بدر بن هفان أنموذجًا.
- **الفصل الثاني: بلاغة رثاء الأخ عند الرِّجال والنِّساء، وفيه مبحثان:**
  - **المبحث الأوَّل:** سُعدَى الجُهنيةُ أنموذجًا.
  - **المبحث الثاني:** المهلهل بن ربيعةَ أنموذجًا.
- **الفصل الثالث: بلاغة رثاء الأبناء عندَ النِّساء قديمًا وحديثًا، وفيه مبحثان:**
  - **المبحث الأوَّل:** برةُ بنتُ الحارثِ أنموذجًا.
  - **المبحث الثاني:** عائشةُ التيموريةُ أنموذجًا.
- **الفصلُ الرابع: جماليَّات تشكيل الصور البيانيَّة في شعر الرِّثاء عند شاعرات الجاهليَّة، فيه ثلاثة مباحث:**
  - **المبحثُ الأوَّل:** بلاغة الصُّورة البيانيَّة في الرِّثاء وأبرز الأساليب التي شاركت في إبرازها
  - **المبحث الثاني:** مصادر تشكيل الصورة البيانيَّة.
  - **المبحثُ الثالث:** الدَّلالات الصوتيَّة والإيقاعيَّة.

المُعوِّقات والصُّعوبات:

١. ظهرت الصُّعوبات منذ البداية في حصْر الشاعرات الجاهليَّات، ولقلَّة المراجع التي تتكلَّم عن الشاعرات وعن غرَض رِثاء ذوي القُربى تحديدًا، وبعد محاولة الحصر ظهرت قصائدُ اختلف في صِلة المرثيِّ؛ فتَطلَّب ذلك بحثًا واستقصاءً، وحينما لم أتمكَّن من إثبات نوع المرثيِّ استُبعَدتُ القصيدة من الدِّراسة.

٢. كثرة القصائد غير المنسوبة، واكتفاء كثير من المؤلِّفين بقولهم: لشاعرة أو لأعرابية؛ تطلَّب ذلك مراجعةَ كتُب الأدب والمعاجم؛ لأنَّ هناك بعضَ الأبيات لم تُنسَبْ للشاعرات إلَّا في كتب المعاجم، وكان نتيجةَ ذلك صعوبةُ الترجمة لبعض الشاعرات المغمورات، ومِن ثَمَّ صعوبة توثيق الرِّوايات وتعدُّدها للبيت الواحد، ففضلتُ إيرادَ ما وقفتُ عليه من الرِّوايات والمفاضلة بينهما بناءً على المعنى وما يظهر لي بعد التحليل.

٣. عند البحث عن الصُّور البيانيَّة في الأبيات وجدتُ صعوبةَ في الفصْلِ الصور البيانيَّة عن النص؛ فتطلَّب ذلك شرحًا كاملًا للقصائد حتَّى يتَّضح المعنى المراد من تلك الصور البيانيَّة.

التَّمهيد:

لَقدْ ظلَّ شعرُ المرأةِ في معظمه مجالًا بِكرًا يَحتاجُ إلى دراسةٍ أدبيةٍ وبلاغيةٍ طويلةٍ تقومُ عليه، وتَحِلِّلُ ظواهرَه، وتكشفُ عن سِماتهِ الفنيَّةِ.

بَدتِ المرأةُ في مُعظمِ الأحوال كموضوعٍ يُشْغَلُ به الرَّجلُ، فيكون مصدرَ إلهامٍ شِعريٍّ له، أو عنصرًا حماسيًّا في أحد ميادين الحياة، وإنْ كانت تتوارى دومًا في منطقة الظِّلِّ؛ لذلك بقيتْ منطقةُ الظِّلِّ حافلةً بزخم هائلٍ من الشاعرات المغمورات.

والناظِرُ في قصائد الرِّثاء في الشِّعر العربي القديم يَلحَظُ غيابَ بُروز رثاء الرجل للمرأة حتَّى العصر الأندلسي؛ وإنْ ظهرتْ قصائدُ لم تتَّضح فيها قَرابةُ المرأة المرثيَّة للشاعر.

فكان الأدباءُ يستثنون من ذلك العصرَ الأندلسيَّ والعصرَ الحديثَ، وعلَّل البعضُ قِلَّةَ قصائد الرِّثاء باقترانها بالمدح، أو أنَّ المدح كان لبعض الخِصال أمثالِ الشجاعةِ والكرمِ التي اتَّصف بها الرجل دون المرأة(١)!

وقد أشار الدكتور محمد إبراهيم نصر في كتابه " المراثي" إلى أنَّ قِلَّة رثاء الزوجات في الشعر العربي ظاهرة جديرةٌ بالاهتمام(٢)، ونتَساءل عن سِرِّ هذه الظاهرة وعن تَكتُّم الرجل في إبداء عاطفة الحزن على المرأة مهما اختلفتْ قرابتُها؟! هل هو إحساسُه بعلوِّ مكانته على المرأة، وأنَّ رِثاءَه لها يحطُّ من تلك المكانة؟ أو أنَّ التقاليدَ تَحكُم وتتحكَّمُ في عواطف الرجُل؟!

---

(١) رثاء الزوجات في العصر الأموي والعباسي،، عبد الرحمن بن إسماعيل، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، ١٤١٨هـ.، ص: ١٦

(٢) من عيون الشعر "المراثي "، محمد إبراهيم نصر، الرياض: دار الرشيد، د.ت، ص: ٢٣١

أو أنَّ كِبرياء الرجُل التي عَبَّر عنه جرير ،في قوله:

لَــولَا الحيــاءُ لعــادَني اســتعبارٌ ولـزرتُ قَبـرَكِ والحبيـبُ يُـزارُ(١)

فهل يغفِر هذا التقصير؟. و إن كان يُقال: إنّه من العيب إظهارُ محاسِن المرأة حيَّة؛ فلماذا يُعابُ إظهارُ محاسنها ومآثرها ميتةً؟! ومن الواجب أن يُقرَّ التاريخ أنَّ تلك العادات هي التي دفنت مآثر النِّساء، وأنَّها كانت سببًا في اتِّهامهن بقلَّة الفصاحة والبلاغة والشاعريَّة.

وليسَ ذلك مِن قَبيلِ التعصُّبِ للمرأةِ، أو رفْعِ لواء تحريرِ شعر المرأة من الظلم، بل الهدف لفْتُ انتباه الباحثين إلى جانب أُغفل كثيرًا، ويجب أن يُكشف عن أسبابه ومسوِّغات ذلك؛ ليُصْدَرَ فيه حُكمٌ عادلٌ.

وبالمقابل بَرزتِ المرأة في رِثاء الرجُل؛ وذلك لأنَّها عميقةُ العاطفة حتَّى قال ابن رشيق: "والنِّساء أَشْجَى الناس قلوبًا عند المصيبة، وأشدُّهم جزعًا على هالِكٍ، لِمَا رَكَّب الله عزَّ وجلَّ في طبيعتهنَّ من الخَور وضَعْف العزيمة، وعلى شِدَّة الجزع"(٢). ولِمَا لهنَّ من دَور في الندب والتحريض وإثارة القبائل، إنْ كان المرثيُّ مقتولًا، وهذا ما يَجعل الباحثَ في البلاغة يحاول الكشفَ عن أسرار تلك الأبيات التي أثارتْ حُروبًا، وأوغرت صدورًا، وخُلدت عبر التاريخ، وأيُّ فصاحة وبلاغة حتَّى حُفرت تلك الكلمات لتُدرس في عصرنا الحاضر مع الفارق الزمنيِّ واختلاف البيئة وتَغيُّر العادات؟! وأيُّ بلاغة جعلتِ المرأةَ المحرِّكَ لتلك الحروب، التي غيَّرت في تاريخ ذلك العصر؟! وبعد هذا كلِّه تتهم بقلة شاعريتها وبلاغتها أمام الرجل!

فجاء عنوان البحث: (**مِنَ الصُّورِ البَيانيَّةِ في شِعر الرِّثاءِ عِندَ نِساءِ العصرِ الجاهليِّ**)؛ محاولةَ للكشفِ: هل حقًّا تشابهتْ تلك الانفعالات باختلاف المرثيِّ؟ وهل اختلفت عاطفة المرأة في الرِّثاء عبر العصور المتعاقبة؟ وذلك من خلال نماذجَ لقصائدِ رثاءٍ لشاعرات في العصر

---

(١) ديوان جرير، جرير بن عطية الخطفي، دار بيروت، ١٤٠٦هـ، ص: ١٥٤

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ،، ج ٢، ص: ١٥٣

الجاهلي وقصيدة رِثاء لشاعرة في العصر الحديث، وقصيدة رِثاء لشاعر جاهلي؛ للبحث في الجوانب البلاغيَّة المشتركة بين الرجُل والمرأة؟ وسبب إيراد هذه النماذج؛ لأنَّه بضِدِّها تتميَّز الأشياءُ، ومحاولة تحليل وتعليل وتأمُّل لتلك الأنماط المختلفة للنماذج من شعر النِّساء في مَهْدها، وتتبُّع عالَم المرأة وعاطفتها.

وقد آثرتُ البَدءَ بتحليل مقطوعةٍ مختارة في رثاء الأب؛ ولتقارُب أسلوب الرِّثاء في هذا النوع اقتصرتُ على إيراد نموذج واحد، وجاء رثاءُ الأزواج بعد رثاء الأب؛ لأنَّه ثاني شخص يتحمَّل مسؤولية المرأة بعد والدها، وأوردتُ نموذجين مختلفين؛ لأنَّ موقف المرأة اختلف وكذلك نوع العاطفة، وبعد الانتهاء من دراسة المقطوعات، جاء التحليلُ للقصائد الكاملة في رثاء الأخ؛ ولكثرة قصائد الجاهليَّات الطوال في هذا النوع، سواءً كان أخًا شقيقًا أو غير ذلك، وكذلك جاءتِ القصائدُ الطوالُ في رثاء الابن؛ ولأنَّ معظم قصائد رثاء الأبناء قصائدُ طوال مهمَّة وإن تعدَّدت أسبابُ موتهم.

لم تكتفِ الباحثةُ بإظهار الصُّور البيانيَّة في القصائد الطِّوال، بل شرَعت في تحليل كامل القصيدة لإظهار المعاني وإبراز الصورة البيانيَّة من خلال التحليل البلاغي للأبيات، وحتَّى تظهر بلاغة الصورة في سياق النص ودَورها فيه.

- **أنواع الرِّثاء، وأقسامه:**

أنواع الرِّثاء:

لكل أُمَّة مراثيها، وهي أنواعٌ ثلاثةٌ، ذكرَها الدكتور شوقي ضيف: "ندبٌ، وتأبين، وعَزاءٌ "[1].

أمَّا النَّدب في اللُّغة: فيُقال: نَدُبَ ندَابَةً، والنَّدْبُ: أَن تَدْعُو النادبةُ الميت بِحُسْنِ الثَّنَاء فِي قَوْلها: وافُلاناه[1]، وَجاء فِي الصَّحاح: نَدَبَ الميِّتَ: بَكاه بعدَ مَوْتِه[2]، ومنه بكاءُ الأهل والأقارب حين يَعصِفُ بهم الموت.

---

(١) الرثاء، شوقي ضيف، القاهرة: دار المعارف، ط٤، د.ت، ص: ٦-٥

والتأبين في اللُّغة: اقتفاء الْأَثر، وقيل: الثَّنَاء على الرَّجل فِي الموت والحياة(٣)، ويختلف التأبين عن النُّواح؛ فالمناحة في اللُّغة: مَوْضِع النوح، يُقَال: كُنَّا فِي مناحة فلَان، وَ هو اجتماع النِّساء للحزن(٤).

فالتأبينُ أدْنى إلى الثَّناء منه إلى الحُزن الخالِص، ويَقصِد به الشعراءُ أصحابَ المكانة السِّياسية، أو العلميَّة، أو الأدبية، وكأنَّهم يُصوِّرون خسارة الدنيا له، فالشاعر لا يعبِّر عن حزنه وإنَّما عن حزن الجماعة، وكأنَّه يريد أن يَحفِرَها في ذاكرة التاريخ حفرًا؛ حتَّى لا تنسى على مرِّ الزمن(٥)، وقد لجأتْ له بعضُ النِّساء الشواعر للغرض نفسه في رثاء مَن كانوا ذوي مكانة بحياتهنَّ مع دمجه بالندب.

أمَّا العزاء في اللُّغة: فهو من التعزِّي، وَهُوَ التأسِّي(٦)، وهو: مرتبة عقليَّة فوقَ مرتبة التأبين؛ إذ إنَّه لينفذ من حادثة الموت الفردية إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد يَنتهي به إلى معانٍ فلسفيَّة عميقة(٧).

وتتدرَّج القصيدةُ الجاهليَّة من الندب إلى التأبين، ثم تُختم بالعزاء في المرثيَّة الواحدة، وليس ذلك التقسيم إلَّا لتوضيح درجة تحكُّم العقل بالعاطفة؛ فتختلف القصائد تبعًا لبروز أحدهما على الآخَر، وتبعًا لذلك قد تختلف قصائدُ الرِّثاء للشاعر نفْسِه.

=

(١) تهذيب اللغة، باب الدال والنون، ج١٤، ص: ١٠١

(٢) تاج العروس، "ندب "، ج٤، ص: ٢٥٣

(٣) تهذيب اللغة. باب النون والباء، ج١٥، ص: ٣٦١

(٤) المعجم الوسيط، باب النون، ج ٢، ص: ٩٦١

(٥) الرثاء، شوقي ضيف، القاهرة: دار المعارف، ط٤، د.ت، ص: ٦-٥

(٦) جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي،، تحقيق: رمزي بعلبكي، بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧م، باب الزَّاي في المعتل، مادة " زعواي "، ج٢، ص: ١٠٧٠

(٧) الرثاء ،شوقي ضيف، ص: ٦

ولعلَّ أقدمَ صُور النَّدب والنُواح في شعرنا العربي هي صورةُ ندْب الأهل والأقارب والنُّواح عليهم، وللمرأة الجاهليَّة في هذا المجال النَّصيبُ الأوفر؛ فكانت تندب مَن مات على الفراش، ومن مات قتيلًا(١).

أقسامه: رِثاء العامَّة، ورثاء الخاصَّة(٢).

العامةُ: هم الملوك والأمراء والوزراء: كلُّ مَن قام الشعراءُ برثائهم من غير ذويهم وخَاصَّتهم.

والخاصَّة: وهم أهلُهم وأقاربُهم، واختُلِف هل الأصدقاء من العامَّة أم من الخاصَّة؟ أَدخل بعضُ الأدباء الأصدقاء في الخاصةِ أمثالَ محمود حسن أبو ناجي حين قال: "لا تَقل عاطفةُ الرِّثاء للأصدقاء حُزنًا عن رثاء الأبناء، وذوي القرابة"(٣)، وعَلَّل ذلك بقوله: "فالمرءُ على دينِ خليله والصديق هو كاتِمُ السرِّ، ومؤنسُ المجلسِ، ومستودَعُ السَّمَرِ"(٤)، فهل يُعَدُّ خليل المرأة في الجاهليَّة من هذا النوع؟!

وهل من الممكن أنْ يكونَ رثاء الصَّديق من قَبيل المجاملة؟ أو من باب سداد دَينٍ له؟

وإنْ كان ممَّا استوقَفني حقًّا: هل يُعد رثاء الصديق في عصرنا الحاضر من رثاء الخاصة؟!

وهل يَستطيعُ الأدبُ أن يكون شاهدًا على تطوُّر العلاقات البشريَّة وتأثُّر وتأثير البيئة على تلك الصِّلات؟! وهل أَثَّر العصرُ في أدبِ رثاء الصديق؟! كل هذا يحتاجُ إلى البحث والتوثيق من خلال أدبِ الأمم لمعرفةِ حقيقةِ العواطف وتأثُّرها بالعوامل الأخرى، ولأنَّ الآداب

---

(١)الرثاء ،شوقي ضيف ، ص: ١٣

(٢) الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، محمود حسن أبو ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ، ص: ٢٠

(٣) المرجع السابق ص: ٨٦

(٤) المرجع السابق، ص: ٦٨

مرآةُ العصور والشاهدُ عليها، فيجبُ على الباحث في رثاء الأصدقاء أن يَبحثَ في طبيعةِ علاقة الشاعر بالمرثيِّ؛ حتَّى يتسنَّى له تصنيفُه: هل يُعدُّ من العامَّة أو الخاصَّة؟

وآثرتُ أنْ يكون البحثُ خاصًّا ببعض ذَوي القُربى، وقصدتُ أكثر الناس قُربًا للمرأة ومَنْ تربطُهم بها خُصوصيةٌ معينةٌ أمثال: (الأب، والأخ، والزوج، والابن)؛ حتَّى يَسهُلَ التعايشُ مع عاطفتِها عن قُرب، فكان تقسمُ البحث بناءً على قُرب المرثي وصلتِه بالشَّاعرة.

وقد اختلفتْ طقوسُ الحزنِ ومراسمُه على الميتِ باختلاف قرابته، بين الرِّجال والنِّساء؛ فالزوجةُ غيرُ الأمِّ والأخت والبنت، ولقد كان من الطقوس الواجبة على الزوجة كذلك: "رميُ البَعْرة"(١) كما أسماهَا النويريُّ في كتاب نهاية الأرب، وكانت إذا مات زوجُها حلقَتْ رأسَها وأخذتْ نَعليْ زوجها فعلقتهُما في عنقها وضربتْ بهما وجههها(٢)، وأمَّا غيرُ الزوجة فتنوَّعتْ عندها مراسم الحزن؛ فهذا أكبرُ دليل على اختلاف عاطفة المرأة، وبناءً على ذلك تنوَّع شِعرُها تبعًا لتنوُّع عاطفتها، وقُرب صِلتها بالمتوفَّى وبُعدها عنه.

وهناكَ بعضُ العادات المصاحِبة لمراسم الحزن رافقتْ رِثاءَ المرأة في الجاهليَّة، مثل: حَلقِ الشَّعر، وإيذاء الجسم، وابتعاد المرأة عن الناس مدَّةَ الحدادِ(٣)، وكان النِّساء يلطِمْنَ الخدود ويخَمِشْنَ الوجوه، ويحلقن الرؤوس، ويشقُقْنَ الجيوبَ ويَقرَعْنَ صُدورهنَّ. ومن المراسم المهمَّة التي

---

(١) كانت المرأة في الجاهلية إذا توفي عنها زوجها، دخلت حفشًا، والحفش: الخص، ولبست شر ثيابها ولم تمس طيبًا ولا شيئا، حتَّى تمر لها سنةٌ ثم تؤتى بدابةٍ: حمارٍ أو شاةٍ أو طيرٍ فتفتض به أي تمسح به، فقلما تفتض بشيء إلا مات، ثم تخرج على رأس الحول، فتعطى بعرة فترمي بها، ثم تراجع ما شاءت من طيب أو غيره ومعنى رميها بالبعرة: أنها ترى أن هذا الفعل هين عليها مثل البعرة المرمية، فنسخ الإسلام ذلك بقوله تعالى: {وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنْكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا} البقرة: ٢٣٤. نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٤م، ص: ١٢٠

(٢) المعاني الكبير في أبيات المعاني، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق: سالم الكنكوي، عبد الرحمن يحيى اليماني، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٤م، ج: ٣، ص: ١١٩٧

(٣) الصورة في الشعر العربي حتَّى أخر القرن الثاني الهجري، على البطل، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٠م، ص: ٢١١

يجب أن تؤَدَّى للميِّت: حبسُ ناقتِه على قَبرِه، وتُسمَّى هذه الحالةُ "البَلِيَّةَ "، ولقد ذُكرتْ هَذه في بعض مراثيهم من وصايا الميت(١)، فإنْ كان مِنْ وصاياهم حبسُ ناقته حتَّى تموتَ على قبره، فما بالُ زوجتِه؟!

وَلَيس المَقَامُ مقامَ تَقَصٍّ للمُمارسات والطقوس في الرِّثاء وإنْ كانت الطقوس الجنائزية مُعقدة في تلك البيئة؛ ولأن شعر الرِّثاء شمل بقايا آثار لتلك الطقوس، وجَسَّد جزءًا منها وجبتِ الإشارةُ إليها؛ إذ لم يُقدَّر الاختفاءُ التامُّ بتلك الممارسات إلَّا بمجيء الإسلام(٢).

لهذا آثرتُ تقسيمَ الرِّثاء بحسَبِ نوع المرثيِّ؛ لبيان بلاغة المرأة وقوَّة عاطفتها في كلِّ قِسم، والطقوسِ التي اشتركتْ فيها النِّساءُ، وإظهار أوجه الشَّبَه والاختلاف بين تلك القصائد، وبيان العوامل المؤثِّرة فيها.

(١)الصورة في الشعر العربي حتَّى أخر القرن الثاني الهجري ، ص٢١٢

(٢) المرجع السابق، ص: ٤٨، ٥٠/ نهاية الآرب في فنون الأدب، ص: ١١٦-١٢٦

الفصل الأوَّل

من بَلاغة الصُّورة البيانيَّة في غَرَض الرِّثاء عند شاعرات الجاهليَّة

المبحث الأوَّل: بلاغة رثاء الآباء

المبحث الثاني: بلاغة رثاء الأزواج

الفصل الأوَّل: من بلاغة الصُّور البيانيَّة في غرض الرِّثاء عند شاعراتِ الجاهليَّة:

تمهيد:

لَعِبَ رثاءُ المرأةِ دورًا كبيرًا في إبرازِ أثر الحروبِ، والثأر على الجنس الرَّقيق، الذي صارعَ القلقَ، والخوفَ، ومرارةَ الفقدِ، حتَّى أصبحت المرأة ضحيةً لِمَا ينتجُه ذلك الصراعُ الذي يُحدثهُ الرِّجال، فكانت هي وعواطفُها ومستقبلُها وماضيها رهينةَ تلكَ الأحداثِ.

فجاءَ الشِّعرُ مُجسِّدًا لحالِ المرأةِ، ومُصوِّرًا لأثَرِ العاداتِ فيها، وعجْزِها أمامَ فاجعةِ الموتِ التي تَتَالتْ في حَيَاتِها.

وقد بات مِنَ المعلومِ أنَّ أشهرَ من بَكتْ واستبكت في الجاهليَّة هي الخنساءُ، وإنْ كَانتْ أصواتُ النائحاتِ قد ارتفعتْ على مرّ العصورِ على موتِ الإخوةِ، يؤكد ذلك بروكلمان بقوله: "إنَّ إظهار الحزنِ لم يكنْ يناسبُ رجالَ القبيلةِ كما كانَ لائقًا بنسائِها، وخاصةً الأَخواتِ "(١)، وبرغم مِن ذلك غاب رِثاءُ المرأة لأختها أو أمِّها.

ونجدُ الأصواتَ بُحَّتْ مع موتِ الأبناءِ وفِلْذاتِ الأكبادِ، وأنَّ حرارةَ الموتِ تَأكْلُ أفئدةَ الأمهاتِ وهنَّ يُصَوِّرنَ مَن فَقَدْنَ بالجُزءِ من أجسادِهن، بَتَرتْه تلك المصيبةُ؛ لذلك يقول البستاني: "فُكلَّما دنتِ القرابةُ بينَ الشاعرِ والمرثي ازدادَ الرِّثاءُ حسرةً وتفجُّعًا"(٢).

وفِي زَخمِ قصائدِ الرِّثاء من النِّساء للذكور من العامَّة على خلاف صِلات قرابتِهم، نُصدم بشُح عطاءِ الطَّرَف الآخرِ للمرأةِ .

---

(١) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله للعربية: عبدالحليم النجار، القاهرة: دار المعارف، ط٥، ج١، ص٤٨

(٢) أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، بطرس البستاني، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط١، ٢٠١٤م، ج١، ص: ٥٦

وحتَّى في رثاء الإخوة: يَندُرُ أن نَجد ندبًا حارًّا لأخٍ على أختِه، وربما كان أبو فراس الحمداني خيرَ من ندبَ أختِه(١).

كُلُّ ما وقفتْ عليه الباحثةُ في رثاء الإخوانِ للأخوات اثنا عَشرَ بيتًا؛ ثلاثةٌ منها لأبي عبد الرحمن العُتْبي أوردها المبرِّدُ في التعازي والمراثي، وتسعة أبياتٍ لأبي فراس الحمداني في ديوانه.

أمَّا البناتُ، فلم تجِد الباحثَةُ رثاء لهنَّ فيما اطَّلعتْ عليه إلاَّ عْند شَاعرين، هما: حسانُ ابن ثابت الذي رثَى ابنَته بثلاثةِ أبياتٍ(٢)، والصَّنُوبَري في دِيوانهِ في القرنِ الرابعِ، الذي رثى ابنته بعددٍ من القصائدِ والمقطوعاتِ(٣).

ومِن العَجيبِ أنَّنا لا نَجِدُ رثاء الأبناء لأمَّهاتهم أيضًا، وسبب اختيار قصائدِ الابنِ والأخِ؛ ولاستظهارِ أسبابِ ذلكَ وعاطفةِ المرأة وبلاغتها في رثاء من هو جزءٌ منها أقصدُ- الابن- والجُزءُ المتصلُ بها-الأخ-. ومن خلال استقراء قصائِد الرِّثاء اتضحَ أنَّ المرأةَ تجدُ في الابن، والأب، والأخ، والزوج، السند والنصير، ومن الغريب أنَّ المرأة في الجاهليَّة كانَ الأخُ يُمثل لها المعين والسَّند أكثرَ من الأب؛ فكانت في رثائها تَفخَر بانتسابها له، وكانت تَرثي الأخ بحُرقةٍ لفقدِها السَّند، وكذلِكَ رَثَتِ ابنَها أكثرَ مِن رثاءِ زوجِها. هذه الحقائقُ تَجعَلُنا نقِفُ على طبيعةِ العلاقة ومدَى مِصداقية العاطفة في ذلك البَوح؛ هذا ما دفَعَ الباحثةَ إلى التأمُّل في هذا النوع من الرِّثاء؛ لترى ما تميَّزتْ وتفرَّدتْ به المرأةُ عن الرجل.

وإنْ كانتْ مراثي الإخوة كما يقول الدكتور شوقي ضيف: "كلُّها مراثٍ لا تبلغُ من حرارةِ التفجُّعِ ما تبلُغه مَراثي الأبناءِ، وإذا كان هناكَ قُصورٌ فَهو من قِبَل الرِّجال الذين تعوَّدوا

(١) الرثاء، شوقي ضيف، ص: ٢٥

(٢) ديوان حسان، تحقيق: وليد عرفات، ص: ٤٤٢

(٣) ينظر ديوان الصنوبري، تحقيق إحسان عباس، ص: ١٥- ٩٩-١٤٢-٢٦٣-٣١١-٣٤٣-٢٦٥

أَلَّا يرَثُوا بناتِهم وأمهاتهم وألَّا يَبكُوا عليهنَّ!! أمَّا المرأةُ فكانتْ أكثرَ وفاءً للرجلِ، بَكتْه أخًا، وأبًا، وابنًا، وبكتْهُ زوجًا"(١).

وَلَقدْ حَصَر بعضُ الأدباءِ الشُّعراءَ الذين رثوا زوجاتهم، فكان جرير وابن الزيات كأنَّهما الشاعِران الوحيدان اللَّذان رثيَا زوجتيهما في الشِّعر العربيِّ القديم، باستثناء العصر الأندلسي(٢)! ويُعدُّ ديوانُ ابن جُبَير الشاعر الأندلسي أوَّلَ ديوان يَرثي به شاعرٍ زوجتَه، وإن اختَلف الوضع قليلًا بعدَ العصر الأندلسي(٣).

وأوردَ الدكتورُ عمرُ الأسعدُ أسماءَ ثمانٍ وعشرينَ امرأة رثينَ أزواجهُنَّ في ديوان رثاء الأزواج في الشِّعر العربي(٤).

لهذا وجدتِ الباحثةُ الرغبةَ فيالوقوف على دقائق تلك العاطفةَ من خلال الصور البيانية التي أظهرتْها المرأةُ لمن أخفاها عَنها، وتأكيدًا لأنها ليستْ بأقلَّ شاعريةً من الرجلِ، بل قَدْ تفوقُه في مجال الرِّثاء، وبخاصَّة في بعض الأنواع مِثل رثاء الأزواج الذي أثبت الكثيرُ من الكُتبِ قلتَه في شعرِ الشعراءِ، ومنها كتابُ المراثي للدكتور محمد إبراهيم نصر.

فهذه ظاهرةٌ استرعتِ انتباهي، ودفعتْني إلى البحث عن حقيقة اتِّهام المرأة بقلَّة الشاعريَّة والبلاغة، ومعرفة مدَى تفوُّقها وبراعتها في مجال الشِّعر.

---

(١) الرثاء، شوقي ضيف، ص٢٥

(٢) رثاء الزوجات في العصرين الأموي والعباسي، عبد الرحمن إسماعيل، جامعة الملك سعود، كلية الآدب، ١٤١٨هـ، ص: ٣

(٣)محمد بن أحمد بن جبير الكناني الأندلسي، أبو الحسين: رحالة أديب، ديوانه " نتيجة وجد الجوانح في تأبين القرن الصالح " مجموع ما رثى به زوجته " أم المجد "، الأعلام، للزركلي، ج٥، ص: ٣١٩

(٤) ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي، عمر الأسعد، دار سبيل الرشاد، ط١، ١٩٩٥هـ، ص: ١٦٩-٢٥٦

المبحث الأوَّل: بلاغة رثاء الآباء:

تَتعلَّقُ البنتُ بأبيها منذُ طُفولتِها؛ تجِدُ فيه حَامِيها وعائِلها وراعِيها، بالرغم مِنْ وأدِ البناتِ في الجاهليَّة الذي كانَ يكثرُ ويشتَّدُّ في تميمٍ التي زعمتْ أنَّ ذلكَ لخوفِ الفقر عليهن، وطمع غيرِ الأكْفاءِ فيهنَّ، كما يكثرُ في قبيلةِ كندةَ وقيسٍ وهذيلٍ وأسدٍ وبكرِ بن وائلٍ، ومن القبائل التي عُرفَ فيها الوأدُ أيضًا، خزاعة، وكنانة، ومضر(١)، وتأتي لنا الإحصاءاتُ مناقضةً لتلك القسوة فكانَ رثاء الشاعراتِ لأبائهنَّ أكثر من رثائها لأيّ شخصٍ تَتَصلُ به، إذ بلغ عدد الشاعرات اللاتي تم إحصائهن أربعًا وعشرين شاعرةً مقابل ثماني عشرة شاعرةً في رثاء الإخوة، وعشرًا في رثاء الأبناء وسبع شاعرات في رثاء الأزواج، وهذا يؤكدُ أنَّ مكانَة الأبِ تظلُّ هي الأعلى وإن تَزوّجتْ ظلّتْ تُحِبُّهُ وتذكُرُهُ، وتشتاقُ لهُ، ولاشَكَّ أنَّها كانت تُؤْثِرُهُ على زوجِها؛ "لأنّ روابطَ العلاقةِ في الجماعاتِ الأولى كانتْ متبادلةً بين البنتِ وأبيِها، وبين الأخِ وأختِه أقوى منها بين الزوجِ والزَّوجةِ"(٢)، والبنت بحكم جِنسِها الَّذي جُبلتْ عليه تَميلُ إلى أبيها أكثرَ من ميل الولد لَه؛ فالعطفُ والحبُّ كانَا مُتبادِلَينِ بينها وبينَه، فلا نستغرب بعدَ ذلكَ إذا ما فقدتِ البنتُ أباها أن تُطلقَ لأشجانها العِنانَ، فإذا هو بكاءٌ حارٌّ، ولوعةٌ محرِقَةٌ(٣).

دَخْتَنُوس ابنة لقيطِ(٤) بن زرارة:

هي دَخْتَنُوس بنتُ لقيطِ بن زُرارة الدارميةُ من تميمٍ، شاعرةٌ جاهليةٌ، سميتْ باسمِ بنتِ كسرى، وأصل الاسم بالفارِسية " دُخت نوش "أي: بنت الهنيء(٥)، كانت زوجةَ عمروِ بن

---

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، ط٤، ١٤٢٢هـ، ج٩، ص: ٩١

(٢) المرأة في الشعر الجاهلي، الدكتور أحمد الحوفي، ص: ٣٠٥.

(٣)شعر المرأة حتَّى نهاية القرن الأول الهجري، ص: ٢٦.

(٤) لقيط بن زرارة: وهو أشرف بني زرارة وسيد بني تميم، وجيه عند الملوك، ويكنى أبا نهشل أو أبا دَخْتَنوس وقد قتله بنو عبس، ينظر: معجم الشعراء، كامل الجبوري: ج٤، ص: ٢٤٢

(٥) وهي من قيل لها " الصَّيْفُ ضَيَّعتِ اللَّبَنَ" معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين، عفيف عبد الرحمن، دار العلوم، ١٤٠٣ هـ ص: ١١٥.

عُدَس، تزوجتْه بعدَما أسَنَّ وكانَ أكثر قومِه مالًا تركتْهُ بسببِ كِبرِه، وتزوجتْ بعُمَيرِ ابن معبد بن زُرارة، وكان شابًّا قليلَ المالِ، تُوفيت سَنةَ ٥٩٤م، ٣٠ قبل الهجرة(١).

تُعد دَخْتَنُوس من مشهوراتِ شواعرِ العربِ، وإن لم تذكر بكثرة في كتب الأدب ولها في أبيها مراثٍ حسنةٌ، كان أبُوها من فرسان العربِ وسيّد قومِه، وقد قُتل يوم شِعب جبلة، بين بني تميمٍ وبين عامر بن صَعصَعة، قبلَ الإسلام واختلفتِ الرواياتُ في تاريخِ وفاته فبعضُها قال: قبلَ تسعَ عشرةَ أو سبعَ عشرةَ سنةً، وقيل قبل سبعٍ وخمسين سنةً(٢).

ولها أربع مقطوعاتٍ في رثائِه وقد قيل في كتابِ رياضِ الأدبِ في مراثي شواعرِ العربِ(٣)، ونهايةُ الأربِ في فنون الأدبِ(٤)، أنَّ هذا القول في رثاء أخيها:

بَكَــرَ النَّعِــيُّ بِخَيْــرِ خِنْــــــ دَفَ كَهْلِهَــــــا وَشَــــــبَابِهَا

ويتَّضحُ خطأُ هذَا القولِ في أنَّ الكَاتِبَ ذكرَ أنها تَرثي فيها لقيطًا، ولقيطٌ أبوها وليس أخَاها، واعتمدتِ الباحثة الممازجةَ بين مقطوعتي الرِّثاءِ؛ لأنَّ المقطوعةَ الأولى تُظهرُ إجمالًا إحسَاسَها وفاجعتَها بموتِ والدِها ومافعلوهُ بِه، فاكتفتْ بسردِ الأحداثِ والواقعةِ دونَ أن تَتَطرقَ للكثيرِ مِنَ الصور فكانتْ تَعج بالعاطِفَةِ، بعكس المقطوعة الثانية التي عدَّها البعضُ "بأنها تخلو خلوًا تامًّا من العاطِفةِ وأنها مقصورةً على ذكر الفضائل وتَعدَادِ المحاسِنِ، وَلولَا أنّ الشاعرةَ هنا تمدح ميِّتًا لكانَ غرضُ القصيدةِ أقرب إلى الفخْرِ منه إلى الرِّثاء، وهذا بخلافِ باقي قصائدِ الرِّثاء ؛ فإنّها لا تكادُ قصيدةٌ واحدةٌ تخلو من عاطفةِ الحزنِ والوجدِ على الفقيدِ"(٥)، فالمقطوعةُ الثانيةُ شَكَّلت تفصيلًا لما جاء في المقطوعة الأولى، وكأنها جاءتْ بعد هدوءٍ واستقرارِ الفاجعةِ في

---

(١) الفاخر، المفضل بن سلمة بن عاصم أبو طالب، تحقيق: عبدالعليم الطحاوي، مراجعة محمد علي النجار، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٨٠هـ، ص: ١١١/ أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٣٢هـ، ج٢، ص: ٢٨٦، ٢٨٧/ الأعلام للزركلي، ج ٢، ص٣٣٧

(٢) ينظر معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتَّى العصر الحديث، ص: ٧٨ / و شاعرات العرب، ص: ١١٥

(٣) ص٥٢

(٤) ج١٥، ص: ٣٥٣

(٥) مراثي النساء في شعر ماقبل الإسلام، رسالة ماجستير، ٩٥، ٦٠

نفسِ الشاعرةِ فقامَتْ تفتخِرُ بأبيِها، حتَّى تنفيَ الضعفَ والجبنَ عنهُ، وتُلقي اللومَ على مَنْ كان سببًا فِيما حدثَ له من إذلالٍ، وحتَّى لا يُخلِّدَ التاريخُ الحادثةَ فقطْ دون توضيحٍ لصفات ذلك المغدورِ بِه، وكيف غُدر بِه وخانه الجميعُ، وكانوا سببًا لما آل إليه.

ولأنه يتضحُ بها حَجْمُ العاطفة والأساليبُ البلاغية التي لجأتْ إليها تلك المحترقةُ في توضيحِ تفاصيلِ موتهِ أثرت التحليل المفصَّل لقولها:

أَلَا يالَهـا الـوَيْلاتُ وَيْلـةَ مَـنْ بَكَـى لضَـرْبِ بنـي عَـبْس لَقِيطًـا وقـد قَضَـى

تذكر دَخْتَنُوس بنتُ لقيط في شعرها مآثر أبيها وكيفَ كان بطلًا وسيدًا ومُعيلًا للفقراءِ والمحتاجين، وأنَّ عدُوَّه قد قَتَلهُ غَدرًا وغِيلةً، وتذكرُ كيفَ كانَ سَندًا للعشيرة كلِّهَا عند الشَّدَائدِ(١).

وتَظهَرُ عاطفةُ الحزنِ والوجدِ عَليها في قولها: (من الطويل)

أَلَا يـا لَهـا الـوَيْلاتُ وَيْلـةَ(٢) مَـنْ بَكَـى(٣) لضَـرْبِ بِنِـي عَـبْسٍ لَقِيطًـا وَقَـدْ قَضَـى
لَقَـدْ ضَـرَبُوا وجهًـا عَلَيْـهِ مَهابـةٌ وَمَـا تَحْفِـلُ الصُّمُّ الجَنَـادِلُ مَـنْ ثَـوَى(٤)
فَلَـوْ أنَّكـم كُنـتمْ غـداةَ لَقِيـتُمْ لقيطًـا صَـبرتُم(٥)لِلأَسِـنَّةِ والقَنَـا
غَـدَرْتُم وَلكِـنْ كنـتمُ مِثْـلَ خُضَّـبٍ(٦) أضَاءَتْ لَهَا القَنَّاصُ مِنْ جَانِبِ الشَّرَى(٧)
فَمَـا ثَـأْرُهُ فـيكُم ولِكـنَّ ثـأَرَهُ شُـرَيْحٌ وَأَرْدَتْـهُ الأسِـنّةُ إذْ هَـوَى
فَـإنْ تُعْقِـبِ الأيَّـامُ مِـنْ فَـارِسٍ(٨) يَكُـنْ عَلَـيهِم حَريقًـا لا يُـرامُ إذا سَـمَا
لَنَجْـزِيَكُمْ(٩) بالقَتْـلِ قَـتْلًا مُضَـعَّفًا وَمَا فِي دِمَاءِ الخُمْسِ يا مالُ مِنْ بَوَا
وَلَـوْ قَتَلتْنَـا غَالـبٌ كَـانَ قَتْلُهَـا عَلينَـا مِـنَ العَـارِ المُجَـدِّعِ لِلعُـلَا(١)

---

(١) الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، محمد حسن أبو ناجي، دار التراث، ط٣، ١٤٠٤هـ، ص: ٢٦
(٢) وجاءت بالأغاني: أَلَا يالَها الوَيْلاتُ "وَيْلاتُ" مَنْ بَكَى
(٣) جاء في معجم البلدان: أَلَا يالَها الوَيْلاتُ وَيْلاتُ مَنْ " هوى "
(٤) وجاء في الأغاني: وما تَحفِلُ الصُّمُّ الجنادلُ مَنْ " رَدَى"
(٥) وجاء مراثي شواعر العرب: لقيطًا ضَربتُمِ بالأَسِنَّةِ والقَنَا
(٦) وجاء رياض الأدب في مراثي شواعر العرب: غَدَرْتُم ولكن كنتمُ مِثْلَ " ظبيةٍ"
(٧) وجاء في الأغاني: " أصابَ" لها القَنَّاصُ من جانب الشَّرَى
(٨) وجاء في الأغاني وشاعرات العرب: فإن تُعْقِبِ الأيّامُ " من عامرٍ" يَكُنْ
(٩) وجاء في الأغاني: " ليجزيهم "بالقتل قَتْلًا مُضَعَّفًا"

لَقــدْ صَــبرتْ لِلمَــوتِ كَعْــبٌ وَحَافَظــتْ كِــلابٌ وَمَــا أنــتُمْ هُنَــاكَ لِمَــنْ رَأَى(٢)

بـدأتِ الشـاعرة مرثيَتَهـا بالـدُّعّاءِ على بـني عَـبس لقـتلِهم أباهَـا بـأنْ يَحُـلَّ بهـمُ العـذابُ والـويلاتُ، وفي قولها: (**أَلَا يالَهـا الـوَيْلاتُ وَيْلـةَ**) وتُظهر قسوة الدعاء، عاطفة الغضب المتولِّد من الحزن في افتتاحها الدعاء بأداة الاستفتاح (ألا)ومجيء ياء النداء ومناداة الويلات بصوت مجلجـل مـع جمـع كلمـة ويـلات وتكرارهـا وإضـافة الويلـة المتفـرد لمـن بكـى، ثم قولهـا (وقـد مضى)يظهر تأسفها وحسرتها على موته، كما أن في ندائها هذا نُوعًا من النَّدب الحزين فتكرارُ المدودِ يُشعِرُ القارئ بنغمةِ النواحةِ التي ابتدأتْ بها؛ لأنّهم لم يكَتفُوا بقتْلِ أبيِهَا بلْ مثَّلوا بجثَّتِه وضربوُه بَعدَ موْتِه، وضربُ الميتِ والتمثيلُ بالجُثثِ ليسَ من صفاتِ العربِ ولا من شِيَمِهِم؛

لـــــذلكَ وصـــــفتْهم بـــــأنّهم جبنـــــاءُ فهـــــم يَهَابُونَـــــه حَيًّـــــا ومَيِّتًـــــا(٣)

=

(١) الأغـاني: ج ١١، ص: ١٥٠-١٥١، ورياض الأدب في مراثي شـواعر العـرب: ج ١، ص: ٥٠، وشـواعر الجاهليـة: ص:

(٢) ملحوظة: هناك كتب أسقطت هذه المقطوعة ولم تذكرها مثل كتاب معجم شاعرات العرب من الجاهلية والإسلام وكتاب بلاغات النساء، وقد أسقط الباحث: قاسم محمد عبد، في رسالته البيت الأخير من المقطوعة برغم إثباتها في المراجع التي ذكرها. ينظر الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، ص: ٢٥، ٢٤

(٣) مراثي النساء في شعر ماقبل الإسلام، ص: ٥٨

وَفِي قَوْلِها:

لَقَــدْ ضَــرَبُوا وجْهًــا عليَــهِ مَهابــةٌ وَمَـا تَحفِـلُ الصُّـمُّ الجنـادلُ(١) مَـنْ ثَـوَى(٢)

يَظهرُ حُزنُ الشاعرةِ وذهولُهَا مِنْ ضَربِهم لُه، ومن شدَّة ألمها وفجيعتها أنكرت ما شاهدته من تمثيلهم به، فجاءت بأداة التوكيد (اللام وقد) لتؤكد لنفسها الرافضة لذلك المشهد أنَّ ما تراه من صنيع الأعداء بأبيها هو حقيقة ماثلة للأعين وكأنها تَستدر عطف السامع بهذا كما أنَّ في هذا التأكيد تصويرًا لبشاعة أولئك الأعداء وجاءت بصورة الجنادل وهي الحجارة الصَّمَّاء الغليظة، وكأنها ترمز بها إلى تحجُّر قلوب أولئك الأعداء وما فيها من غِلظة، وخُلوِّها من الرحمة، وفي قولها هذا سؤال المتفجِّع الحزين كَيْفَ استطاعوا فعل ذلك، وجَاءَتْ بِهذه الصورةِ لتوضحَ مكانتَه لتُذكِّرهُم بِها، فكأنَّ صُخُورَ قَبْرِه لا تكادُ تحويه كنايةٍ عن علُوِّ شأنِه، وسموِّ قدرِه والمهابةِ التي كستْ ذلك الوجه، حتَّى أنَّ تلك الصخور لمْ تَستِطعْ أن تغطيَ أو تحتويَ كريمَ صفاتِه، وفي الصورة تعريض بأولئك القوم الذين لم يتورعوا عن الإساءة إليه كما أن منها تذكيرًا لقومَها بفعلِ الأعداءِ الشنيع بأبيها لعل الحميةَ تثورُ فيهمْ فيثأرو له.

ويزدادُ حقدُ الشاعرةِ حين تتذكَّرُ كيَف استطاعوا الظَّفر بِه في قولها:

فلــو أنّكــم كنــتم غــداة لَقِيــتُم لقيطًـــا صَـــبرتُم لِلأَسِـــنَّةِ والقَنَـــا

تَتمنَّى لو أنهم حينَ قتلوهُ واجهوهُ بالأسنَّةِ والرِّماح، حتَّى إنها جعلتْ جوابَ الشرطِ مُقدَّرًا، أي: لو قَاتلتْم لقيطًا بالأسنَّةِ والرِّماحِ لرأيتمْ بأسَهُ وفَرَرتُمْ مِنْ وَجهِهِ ولم تستطيعوا الصبر أمامه(٣)؛

---

(١) الصُّم: من المجازِ حجر أَصَمُّ وصخْرةٌ صَمَّاء أي: (صُلْبَةٌ مُصْمَتَةٌ) الصَّمم في الحِجارَة: الصَّلابة والشِّدَّةُ. وقيل: الصَّخرةُ الصَّمَّاءُ التِي لَيس فيها صدْع ولا خَرْق، تاج العروس، فصل الصاد المهملة مع الميم، مادة" ص م م "، ج٣٢، ص: ٥١٤، الجنادل: الجَنَدِل، بِفتح الْجِيم والنُّون وكسْرِ الدَّال، المكان الغلِيظ فيه حجارَةٌ. لسان العرب، فصل " الجيم "، ج١١، ص: ١٢٩

(٢) وجاء في الأغاني: وما تَحفِلُ الصُّمُّ الجنادلُ مَنْ " رَدَى".

(٣) رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، ص: ٥٠

لتبينَ أنَّ ظفرَهُمْ بِه لم يكنْ إلَّا غَدرًا، ولتُؤَكِّدَ شجاعتَه وأنهم لو تقَابلُوا بالرِّماح لغَلبهم ولم يستطِيعوا قَتلَه، وفي هذا كنايةٌ عَن جُبنِ أعدائِه(١).

وفي رواية كتاب شاعرات العرب (**لقيطًا "ضَربتُم"بالأَسِنَّةِ والقَنَا**)، ففي هذه الرواية "ضربتم" بدلًا من "صبرتم " تظهر التمني لو كانَ ضربهم بالسَّيفِ والرمحِ حِينَ لَقُوه ولمْ يكنُ ضربُهم له بَعد أنْ ماتَ كنايةً عن الجبنِ فِيهِمْ والشجاعة التي تحلَّى بها والدُهَا، وتُظهر هذه الرِّوايةُ تفجُّعَ الشاعرة.

وفي تَكرارِها لفعلِ الضربِ في بدايةِ القصيدةِ حينَ تقول: (لضرب بني عبس – لقد ضربوا) فتكرارُ الفعل يوضِّحُ عدم قدرتها على تصديق قتْله بالطريقة البشعة فاختارت طريقة التدرُّج في التصديقِ ففي البدايةِ تبكي لضربهِ ثم تتعجبُ مِنْ فعلِهم، وثالثًا تتمنَّى لو كانَ ضربُهم له مواجهةً بالرِّماحِ والسُّيوفِ لذلك تجد الباحثة أن هذه الرواية أبلغ في أداء معنى التفجع.

غَـدَرْتُم ولكـنْ كُنـتُمُ مِثْـلَ خُضَّـبٍ(٢) أضَاءَتْ لها القَنَّاصُ مِن جَانِب الشَّرَى(٣)

وإن كانت الشاعرة ألمحت في البيت السابق إلى ذلك الغدر فهي هنا تُصرِّح بهِ في قولها: (**أضَاءَتْ لها القَنَّاصُ مِن جَانِب الشَّرَى**) فجاءت بالمجاز العقلي الذي علاقته سببيه وأرادت بهذا المجاز معنى الأسنة ، حيثُ جاءت في بداية البيت بالصورة البيانيَّة عن طريق التشبيه(٤)، فشبهتهم بالنَّعامِ ولم تذكرْه صراحةً، بل جاءتْ بصفةٍ من صفاتِ ذَكَر النعام، فظهرت بلاغتَها

---

(١) الكناية في اللغة: أَن تَتكلَّم بِشيْءٍ وتُرِيد غيْره. وكَنَى عن الأَمر بغَيْره يَكْنِي كِنَايَةً: يعِني إِذا تَكَلَّمَ بِغَيْرِهِ مِمَّا يسْتدلُّ علَيْه، لسان العرب، "فصل الكاف"، ج١٥، ص: ٢٣٣/ الكناية عند البلاغيين: لفظ أطلق، و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني ، العلم للملايين، ط١٠، ٢٠٠٦م، ص: ١٣٩.

(٢) خضَّب: الخاضِبُ من النّعام، قاله اللَّيث، ومن الْمجاز: ظَلِيمٌ خَاضِبٌ الذي (اغْتَلَمَ فاحْمَرَّتْ سَاقَاه) الذي قد (أَكَلَ الرَّبِيعَ فاحْمَرَّ ظُنْبُوبَاهُ) (ولا يعْرِضُ) ذلك (للأُنثى) ولا يُقَال ذلك إِلا للظَّلِيم دون النَّعامة، وقيل: الخَاضِبُ من النَّعَامِ: الذي أَكل الخُضْرَةَ، تاج العروس، فصل الخاء، " مادة: خضب" ج٢، ص: ٣٦٦

(٣) الشَّرا: الشَّراة، بالفَتح: جبَلٌ شامخٌ من دون عُسفان، تاج العروس، فصل الشين المعجمة مع الواو والياء، مادة: "شرو" ج٣٨، ص: ٣٧٢

(٤) التشبيه: لغة: التمثيل، يقال: شبهت هذا بهذا أي مثلته به، و أشبه الشيءُ الشيءَ: ماثله فلان شبه من فلان وهو شبهه وشبهه، أي: شبيهه. وتقول: شبهت هذا بهذا وأشبه فلان فلانا العين، " الهاء والشين والباء "، ج٣ ص: ٤٠٤./ عرفه عبد القاهر الجرجاني: " أن يُثبت لهذا معنى من معاني ذلك أو حُكمًا من أحكامه" أسرار البلاغة، ص: ٦٣

في اختيار عناصر الصورة فجاءتْ بـ" خُضَّبٍ" وهُو لَقَبٌ مجازي للظليمِ حينَ يأكلُ من الربيعِ فتكسُو ساقيهِ حُمرةٌ، وبهذا التشبيهِ كناية عن رغَد العيشِ الذي كانوا يعيشونَه تحت كنفِه ودليل ذلك قولها في المقطوعة الأخرى:

فَيَعُوُلهَـــــــا وَيحُوطُهَـــــــا وَيَـــــذُبُّ عَـــــنْ أَحْسَـــــابِهَا

وإنْ شَابهوا النعامَ أيضًا في سرعةِ فرارهمْ من الصَّياد من شِدَّة خوفهم وجُبْنِهم حينَ أحسوا بالخطرِ فخذلُوه وغدرُوا بِه؛ ولأنَّها ابنةٌ نَجدها جَاءَتْ بالتَّشبيه مِنَ البيئةِ البدوية الصحراويَّة.

أمَّا رواية كتاب شاعرات العرب: **غَدَرْتُم ولكن كنتمُ مِثْلَ " ظبيةٍ"**، فتحْمِلُ معنى التحقِير فتشبيههُمْ بالظبيةِ كأنهمْ كالنِّساء في خوفِهمْ وجبنهمْ، وكُلٌّ من الظَّبْية والنعامة تتصفُ بالسرعَةِ في العَدْوِ والهَرَبِ(١)، وإنْ كانت الظَّبْية أكثر ورودًا في الشِّعرِ في معاني الغزلِ، إلا أنَّ النَّعامة تُذكر غالبًا في مواضعِ الجُبن، وَهذَا ما أرادتْه الشاعرةُ في إظهارِ الجُبنِ وسرعةِ الهربِ في القتالِ، وكلا الحيوانين من بيئَة نَجْدٍ، إلَّا أنَّ المعنى الذي أضافهُ الخضبُ أكثرُ بكثيرٍ من "الظَّبْية"، وهذا يدفعُ لتأمُّل الحيواناتِ الواردةِ في رثائها كرمزٍ للأعداءِ، وقد شكلت كثرةً في تشبيهاتِها التي تختلفُ عن رثاء كثيرٍ من الشاعراتِ في انتقاء الرموزِ، فقالت في وصف الأعداءِ مضمَّنةً تقريعَ من خَذَل والِدَهَا:

فَـــــرَّتْ بَنـــــوُ أسَـــــدٍ فِـــــرا رَ الطَّيـــــرِ عَـــــنْ أَربَابِهَـــــا(٢)

فشبَّهت بَنِي أسدٍ بالطير حين تَفِرُّ وتنتشرُ مِن أربابها وقت شعورها بالخطر، وهذه صورة كنائية عن تَفَرُّق وتشتُّتِ أمرِهم وعدَمِ شجاعتِهم.

---

(١) ينظر موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، عبد اللطيف عاشور، ص: ٢٦٩، ص ٤٠٦.

(٢) أربابها: جمع رَبٌّ أَرْبابٌ ورَبُّ كُلِّ شيْءٍ: مَالِكُهُ ومُسْتَحِقُّهُ، أو صاحبه، تاج العروس، فصل الراء المهملة، "ربب" ج٢، ص: ٤٦٠، ٤٦١.

وقولها:

وَهَـــــــوازنٌ أَصـــــــحَابُهُم كالفـــــأرِ فـــــي أَذَنابَهـــــا

وهذه صورة تشبيهية أخرى تُكملُ بها الاستهزاءَ بهم فتبدأ بحرفِ العطْفِ لتشرِكَهم في معنى التشتتِ وعدمِ الشجاعةِ وتشبهَهُم بالفئرانِ لأنها أجبنُ الحيواناتِ وكما قيل: "وليسَ في الحيواناتِ أفسدُ من الفأرِ، ولا أعظمُ أذًى منه؛ لأنه لا يُبقى على حقيرٍ ولا جليلٍ، ولا يأتي على شيء إلا أتلَفه وأهلكه"(١)، فجعلتِ الفأرَ رمزًا لجبْنِ قبيلةِ هوازنِ، فَلمْ تكتفِ، بل وصفت قبيلةَ هوازن بأنَّهم في ذَنَبِ الأقوام ولم تقلْ آخِرهم، بل اختارت قولها: "أذنابهم" زيادةً في التحقيرِ والاستهزاء بِهم؛ لأن الذَّنب يتبعهُ الذَّم، وهُوَ التقبِيح من الْفِعْل، كالذنب الَّذِي هُوَ أرذلُ مَا فِي صَاحبه إشارةً إلى قبيح فِعْلهمِ لخذلانهم والدهَا(٢).

وهَذا كلُّه يؤكدُ رأي الباحثةِ أن " خُضَّبٍ" هو رمزٌ لأحلافِ قومِها وليس فقط مَنْ قتلوا والدَها، فالخِذْلانُ كان صفةً مشتركةً بينهُم، وخذلان أحلافهم كان أشد وقعًا على قلبها من غدرِ أعداءِ والدهاِ بِه، فكأنَّ لسانَ حالها يقولُ: لم تكن لتفلح بنو عبْسٍ مِنْ قتْلِ أبي لو كنتم مُخلصين وشُجعانًا.

وتمَّن في وصفهم بالجبن والخذلان من خلال تشبيهها والدها بالأسدِ قبل وصفِها لهم في قولها:

وَيَطَـــــا مَـــــوَطِئَ لِلعَـــــدُوُّ وَكَـــــانَ لا يمَشِـــــي بِهـــــا
فعـــــلُ المُـــــدلِّ مِـــــنَ الأسُـــــو دِ لحِينهـــــــــا وتَبَابِهـــــــــا

ففي مقابل صورة جُبنهم ترسم صورة لوالدها قمة في الشجاعة والبذل وتحمُّله من الأعداءِ ما لا يُحتمل من أجلِ قومهِ، فمِن شجاعته يمشِي منفردًا في الصحراءِ وفي مواطِنَ لا

(١) موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، ص: ٣١٧.

(٢) الفروق اللغوية، أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، مصر: دار العلم والثقافة، ص: ٢٣٣

يطؤُها إلا الأبطالُ الشجعانُ لتعقُّب الأعداءِ، وهذا هو فِعلُ الأسدِ الشجاعِ الذي يعودُ عليه إقدامه بالهلاك وملاقاة المنيَّة(١)، فشبهتْهُ هيئته بالأسدِ الذي يُقدِم ولا يُفكِّرُ في الموتِ "والأسدُ أشرفُ الحيوانات المتوحشة، فمنزلتُه منزلةُ الملكِ المُهَابِ لقوَّته وشجاعتهِ وقساوتهِ وشهامته، ويُضرَبُ به المثلُ في القوةِ والنجدةِ والبَسالةِ وشدةِ الإقدامِ، والجرأةِ والصولةِ"(٢)، فبذلك تُذكِّرهم بِفعلِ والدِها لهم، فتوبخُهُم على جبنِهم وتركِهم له وحيدًا يتقدَّمُ مُتفردًا فهوَ لا ينتظرُ أن يُؤازرَه أحدٌ.

وتستعين مخيلة الشاعرة بالحيوانات كمعادل موضُوعي لتقريبِ التشبيهِ، وإجمالٍ للكثيرِ منَ الصفاتِ.

وتبدأ بالتهديدِ والوعيدِ بقولها:

فإن تُعْقِبِ الأيّامُ مِنْ فارِسٍ يَكُن عليهم حَريقًا لا يُرامُ إذَا سَمَا

تقولُ: إذا ما دَارتِ الأيامُ وأمكنتْها من شُريحٍ – قاتلِ والدِها – وقومِه بني عبس فأعقَبتِ الأيامُ فارسًا خَلَفًا لِمنْ ماتَ؛ فَستَرْونَ نارَ الحربِ يعلو ضِرامُها وينتشرُ سعيرُها(٣).

فاستعارتْ(٤) الحريق للدلالةِ على الحربِ المُستعرة المدمرة، فلم تقل نارًا وجاءتْ بنتيجةِ من نتائجها وهو الحريق، ومجيئها بصيغة النكرة (حريقًا) لتدل على أنه حريقٌ عظيمٌ لم يُعرف مثله ولن يُعرف فهو مستمر لن تخبو ناره، للدلالةِ على استمرارِ القتلِ فيهمْ، ويؤكد هذا المعنى البيتُ الذي يليه فتقول:

---

(١)الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام: ٩٣.

(٢) موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، ص: ٥٩

(٣)رياض الأدب في مراثي شواعر العرب: ج١، ص: ١٥٠.

(٤) الاستعارة في اللغة: " مأخوذ من العارية، أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتَّى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه " معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، بغداد المجمع العلمي، ١٤٠٣هـ، ص: ١٣٦/عرف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي، معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم، فيكون هناك كالعارية، أسرار البلاغة، ص: ٣٠

لنجْــزيكُمْ بالقَتْــلِ قَــتْلًا مُضَــعَّفًا وَمَا في دِمَاءِ الخُمْسِ(١) يا مالُ(٢) مِنْ بَوَا(٣)

وقضية الثأر المضاعف نزعة جاهلية فحينَ يُقتَلُ عزيزٌ، لا يكونُ ثأرهُ فقطْ بقتْلِ مَنْ قَتلَهُ، بَلْ بإبادةِ القبيلةِ كلِّها، ويظهرُ حجمُ غضبِها ورغبتها في التَّشفِّي، في قولِها: (بالقتل قَتْلًا مُضَعَّفًا) بتكرار كلمة القتل ووصفته بكونه مضعفًا، حتَّى إنها تَرى الضِّعْفَ لا يكافئ دَمَ والِدها والَّذين قُتلوا مَعَه، هذهِ حقيقةٌ حِينَ نعلم أنَّ مِن الخمسة الذين قُتلُوا معه زَوجَها، فلم تَذكر كتبُ الأدبِ أي مرثيةٍ فيه.

تختم هذه المقطوعة بقولها:

لَقَـدْ صَـبَرَتْ للمَـوتِ كَعْـبٌ وَحَافَظَـتْ كِــلابٌ وَمَــا أنــتُم هُنــاك لِمَــنْ رَأَى

حيثُ جاءت بلفظ الموت للحرب على سبيل بالاستعارة التصريحية فشبهتِ الحربَ بالموتِ وإن كان نتيجةً من نتائجها، وأمام هذا الموت كان صبر كعب ومحافظة كلاب؛ إذ إن العرف الجاهلي يرى أن بالحروب تحافظ القبائل على عزَّهَا وشرفهَا وذلك بالصبر عليها مهما اشتدت، وقد لجأت لهذه الصور الاستعارية لتُظهر في مقابلها، صورة تهكمية لتقاعس قبيلتها بقولها: **(وَمَا أنتُم هُناك لِمَنْ رَأَى)** ومن الملاحَظِ أنها لم تحاوِل أن تَذكُر اسْمَ القبيلة صريحًا في سائِر القصائِد، واكتفتْ بضمير المخاطبِ، وهذا من حُسنِ الولاءِ رغم الحنق الذي يملأ قلبها، وكأنها تحافظ علىُ احترامَ ذلكَ الانتماء.

ويؤَكِّدُ ذلكَ قولُها في المقطوعِة الأخرى:

لــــمْ تحفَظُــــوا حَسَــــبًا وَلَــــمْ يَــــــأوُوا لِفَــــــيءِ عُقابِهــــــا

(١) الخمسة هم، لقيط بن زرارة، وعمرو بن الجون الكندي، ومعاوية أخوه وعمرو بن عمرو بن عدس زوجها، وزيد أخوه. رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، ص: ٥٠

(٢) مال: ترخيم مالك، رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، ص: ٥١

(٣) بوا: بَاءَ إليه رَجَعَ ومنه قوله تعالى: {وَبَاءوا بِغَضَبٍ مّنَ اللَّهِ} الْبقرة: ٦١، قال الأخفش: أي رجعوا، أي صار عليهِم/ وتَبَاوَءَا القتيلان (تَعَادَلا) تاج العروس، فصل الباء الموحدة، "مادة: بوأ"، ج١، ص: ١٥٢، ١٥٤، ١٥٥/وهذا المعنى التي تركن له النفس بأنها بمعنى التعادل والرجوع، وإن جاء في كتاب شواعر العرب أنها: بمعنى السَّواء والكُفْ .

فتؤكد "أن الفرار أفقَد أسد وهوازن شرفَهم ولم يجتمعوا مع لقيطٍ على العِدو، بل تركوه يقاتل وحده" وما تزال الشاعرة تفتخر ببطولة والدها وشجاعة إذ استعارت له لفظ العقاب(١)، فشَبَّهتْ والدَها الفارسَ الحامي وشبهتُه بالعُقَّابِ لما عرف عنه "بأنَّه أصبرُ على الشدَّةِ، وأحمل لغليظ الغذاء والأذى، وأحسن إلفًا، وأشَدُّ إقدامًا على جُملةِ الطَّير"(٢).

وفي قولها:

وَلَــوْ قَتَلتْنَــا غَالــبٌ كَــانَ قَتْلُهَــا عَلينَــا مِــنَ العَــارِ المُجَــدَّعِ لِلعُــلَا

تصوير بالاسعتارة حيث جعلت للعلا أنفًا جَدعها العارُ ، ففي الاستعارة المكنية تشخيص جميل للعلا الذي بالانسان ،وإسناد التجديع للعار مجاز عقلي .

ومن خلال تلك الصور البيانيَّة يظهر في رثائها الحزنُ الجارفُ على أبيها حيث أكثرت من تقريعها وتوبيخها لقومها بمختلف الصور التشبيهيةوالكنائية والاستعارية ، فهو تقريعٌ يصوِّرُ نفسًا مشحونةً بالغيظ، وقلبًا مملوءًا بالضيق، وهذا جديرٌ بها فهي ابنةُ القائد المتروك وحدَه، والذي فرَّط فيه قومُه ولذلك ترمي قومَها وأحلافَهم بالجُبن والتخاذُل والتفكُّكِ والتفاهةِ والهوانِ، إنَّ عارَ الهزيمةِ وهولَ الفجيعةِ، ومرارةَ الخطبِ أنطقَها بهذهِ السخريةِ المقذعة، فلقد كان مُصَابُها جللًا في أبيها وخذلان قومِها وأحلافِهم، فجاء تعبيرُها صادقًا يصور معاناتها الأليمة(٣).

إنَّ المقطوعَة موضوع البحث أشبهُ بتوثيقِ أحداثِ المقتِل والخذلانِ فلم تأتِ بكثير من الأساليبِ البيانيَّة واكتفتْ بالتصوير الحقيقي الدقيقِ للواقعةِ وبثِّ أحزانِها مع كلِّ صورةٍ، بعكسِ

(١) شاعرات العرب، ص: ١١٧/ معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتَّى العصر الحديث، ص: ٧٩

(٢) موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، ص: ٢٤٧

(٣) الأصول الفنية للشعر الجاهلي، سعد اسماعيل شلبي، مكتبة غريب، ط٢، ١٩٨٢م، ص: ٣٤١، ٣٤٢

المقطوعةِ الثانية التي اكتظتْ بالأساليبِ البلاغيةِ حينَ تصفُ والدها وتذكُرُ مآثرهُ وتفخر به أكثر ممَّا ترثيه.

بَعدَ تَسليطِ الضوءِ على نموذجٍ لرثاء شاعرةٍ في أبيها، وبعد استقصاء الباحثة لكثير من نماذجِ رثاءِ الشاعراتِ تبيَّن أن الشاعراتِ حين يرثينَ الأبِ يَغلُب على قَصائدهنَّ تَعدادُ المناقب والفخْرِ، وكأنَّهنُ يفخرْنَ بانتسابِهن لأولئك الرِّجال، وتخليد ذكراهم التي ارتبطت بها اسماؤهن، وجَسَّدتْ قصائدُ بناتِ عبد المطلب نموذجًا(١) لبِرِّ الابنة بأبيها حين ترثيه وتذكر محاسنَه التي أحاطَها بها، فشَكَّل الرِّثاء نوعًا من أنواعِ بِرِّ الابنة، ويحقُّ له أنْ تَبرَّه؛ فَهو مَنْ رَعَاهَا وَرَبَّاها رَغَمَ نظرةِ العربِ الدُّونيةِ للابنةِ.

المبحث الثاني: بلاغة رثاء الأزواج:

يعدُّ رثاءُ الأزواجِ رثاءً خاصًّا؛ لأنّها (الزوجة) تَرثِي عزيزًا، وَهُو دليلٌ على وفاءِ الزوجةِ لأيامٍ جَمعتِ الشريكينِ في حياةٍ زوجيةٍ واحدةٍ؛ حلوها ومرِّها؛ لذَلِكَ نجدُ -في هَذَا الرِّثاءِ- رُوحَ العاطفةِ المتبادَلةِ؛ من إبداءِ الحسرةِ على الفقيدِ، وتذكر الأيامِ السالفةِ منَ السعادةِ، والحنينَ لعشرةٍ سادتْ رُوحينِ وطبعتْ قلبين بطابع المودةِ والحب والاحترامِ المتبادَلِ(٢).

وحَاولتُ حصرَ الشاعراتِ الجاهليات اللاتي رثينَ أزواجهنَّ مِن كُتُبِ المعاجِمِ والأدَبِ، فكانَ عددُهم سبعَ شاعراتٍ، وتفاوتت بين قصائَد ومقطوعاتٍ، وكانتْ أكثرُهُن رثاءً لزوجِهَا "الخِرْنِق"، فَقَدْ رثَتْه بقصيدةٍ وخمسِ مقطوعاتٍ، ثم تلتها جليلةُ بقصيدةٍ ومقطوعةٍ، ثم حليمةُ الحضرّيةُ العبسيُّة بمقطوعتَينِ(٣).

---

(١) يُنظر الملحق، قسم رثاء الأباء، ص: ٢٣٤-٢٣٥

(٢)الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب: الدكتور محمود حسن أبو ناجي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ.، ص ٧٥-٧٨.

(٣) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، ص: ٥٠/ معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص: ٧٧/ شاعرات العرب، جمع وتحقيق: عبد البديع صقر، ص: ٢٠٧

وَمِنَ المسلَّمِ به، أنَّ الشاعرةَ حينَ تبكي زوجَها، إنما تبكي جزءًا مِنْ حياتِها الخاصةِ، وممَّا لا شَكَّ فيهِ، أنَّها صادقةٌ في هذا الرِّثاءِ الَّذي لم يدفعها إليه سوى أحاسيسِها ومشاعرِها تجاهَهُ، لكنْ تفاوتَتْ تَلكَ الأحاسيسُ من تجربةٍ لأُخْرى، وليستْ درجةُ الاستجابةِ والحرارةِ في مستوًى واحدٍ من الوضوحِ في النُّصوصِ الَّتي وقفتُ عَليها، وذلكَ راجِعٌ لحيثياتِ واقعةِ فقدِه.

المطلب الأول: جليلةُ بنتُ مُرَّة أنموذجًا:

توطئة :

هي جليلة بن مرة الشيبانية، شاعرة فصيحة، من ذوات الشأن في الجاهليَّة(١). أنموذجٌ للمرأةِ الشاعرةً التي قَاستْ مرارةَ فقْدِ الزَّوْجِ، والقلقِ من الثأرِ وموتِ الأخِ، فهي أُختُ جَسّاسٍ قاتلِ كليبِ بن وائلٍ زوجِها، وهي حبلى بهجرس بن كليبٍ(٢)، وَمِنْ خَبَرِهَا (أنَّه لما قَتَلَ أخُوهُا جَسَّاسٌ زوجَها كليبًا، اجتَمَع نساءُ الحيِّ للمَأتمِ، وقلن لأُخْتِ كُليبٍ: أَخْرِجِي جليلة أختَ جسَّاسٍ عنَّا، فإنَّ قيامَها فيه شماتُةٌ وعارٌ علينا، فذهبت إليها أختُ كليبٍ وقالت لها: اخْرُجي عَنْ مأتمنا، فأنتِ أختُ قاتِلنا وشقيقةُ وَاتِرِنا(٣)، فخرجَتْ تَجُرُّ أَعَطَافها، فَلَقيها أبُوها مُرَّةُ فقالَ لها: ما وراءَكِ يا جليلة؟ فقالت: ثُكْلُ العَدَد، وحُزْنُ الأبد؛ وفَقْدُ حَليلٍ(٤)، وقتلُ أخٍ عَنْ قليلٍ؛ وبَيْنَ هذَين غَرْسُ الأحقادِ، وتفتُّتِ الأكبادِ. فقال لها: أَوَيَكفيك ذلكَ كرمُ الصفحِ، وإغلاءُ

---

(١) الأعلام للزركلي، ج٢، ص، ١٣٣، شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ج ١، ص ٦٥، أشعار النساء للمرزباني، ص ١١٨، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج٢، ص١٥٣، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٥ ص: ٢١٧

(٢) ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، جار الله الزمخشري، بيروت، مؤسسة الأعلمي، ط ١، ١٤١٢هـ، ج٣، ص٣٧١/ الشكوى والعتاب وما وقع للخلان والأصحاب، عبد الملك محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق: إلهام عبد الوهاب المفتي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط١، ١٤٢١هـ، ص: ٧٣/ المستطرف في كل فن مستطرف، شهاب الدين محمد الأبشيهي أبو الفتح، بيروت: عالم الكتب، ط١، ١٤١٩هـ .، ص٢٢٠

(٣) واترِنا: الذى وَتَرَنا، إذا قتلت لَهُ ولدا أَو قَرِيبا يوجب الأخذ بالثأر له، جمهرة اللغة، باب التاء والراء مع مايليها من ثلاثي الصحيح، مادة: ت ر و" ج١، ص: ٣٩٥

(٤) الحليل: الزوج، تاج العروس، فصل الحاء المهملة مع اللام، مادة: ح ل ل"، ج٢٨، ص: ٣١٩

الدياتِ؟ فقالت: أُمْنِيَّةُ مخدوعٍ وربِّ الكعبةِ! أبِالبُدْنِ(١) تَدَعُ لكَ وائلٌ دمَ ربِّها؟! ولما رحَلَتْ جليلة، قالتْ أختُ كليبٍ: رحلة المعتدي وفراق الشامِت، ويلٌ غدًا لآل مُرَّة من الكَرَّةِ بعد الكَرَّةِ. فبلغ قولُها جليلة، فقالتْ: وكيف تشمتُ الحرةُ بهتْكِ سِتْرِها وتَرَقُّبِ وِتْرِها! أسعَد الله أخِتي.. ألَا قَالتْ: نَفْرَةَ الحياءِ وخَوفَ الأعْدَاءِ!)(٢).

ثم أنشأت قصيدتهَا المشهورةَ التي مطلَعُها: (من بحر الرمل)

١. يَـا ابْنَـةَ الأقْـوَامِ(٣) إنْ لُمْـتِ فَـلَا تَعْجَلِـي بِـاللَّوْمِ حَتَّـى تَسْـأَلي
٢. فَـإذَا أَنْـتِ تَبَيَّنْـتِ الَّـذِي يُوجِـبُ اللَّـوْمَ فَلُـومِي وَاعْـذِلِي
٣. إنْ تَكُـنْ أُخْـتُ امْـرِئٍ لِيَمـتْ عَلَـى شَـفَقٍ مِنْهَـا(٤) عَلَيْـهِ فَـافْعَلِي
٤. جَـلَّ عِنْـدِي فِعْـلُ جَسَّـاسٍ فَيَـا حَسْـرتَي عَمَّـا انْجَلَـتْ أوْ تَنْجَلِـي
٥. فِعـلُ جَسَّـاسٍ عَلَـى وَجْـدِي بِـهِ(٥) قَاصِـمٌ(٦) ظَهْـرِي وَمُـدْنِ أَجَلِـي
٦. لَـوْ بِعَـيْنٍ فُـدِيَتْ عَيْنـي(٧) سِـوَى أُخْتِهَـا فَانْفَقَـأتْ لَـمْ أَحْفِـلِ(٨)

---

(١) بالبدن: أي بالفدية والأبل، تاج العروس، فصلالهمزة مع النون، "مادة: بدن" ج٣٤، ص: ٢٣٩

(٢) نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٥، ص٢١٧

(٣) وذكر ابنة الأَعْمَامِ في شاعرات العرب في الجاهلية، وذكر الأَقْوَامِ في شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ج١، ص: ٦٥/والأعلام للزركلي، ج٢، ص١٣٣/ وفي أشعار النساء للمرزباني، ص ١١٨/ وكذلك في العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج٢، ص١٥٣/ ونهاية الأرب في فنون الأدب، ج٥ ص: ٢١٧، / في الوَحشيَّات وهوَ الحمَاسَة الصُّغرى، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، زاد الحواشي محمود محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، ط٣، ص١٢٩، وشعراء النصرانية، ص: ٢٥٣

(٤) روي على جزع منها، أشعار النساء، ص١١٨، العمدة، ج٢، ص ١٥٤/ ونهاية الآرب في فنون الأدب، ج٥ ص ٢١٧/ وروى في الحماسة الصغرى من شَفَقٍ مِنْهَا، ص ١٢٩، وشاعرات العرب، ص: ٢٧، وشعراء النصرانية، ص: ٢٥٣

(٥) ذكر في العمدة على ضني به، ج٢، ص: ١٥٤

(٦) بالحماسةالصغرى، قاطع، ص١٢٩، أشعارالنساء، ص١١٨، العمدة، ج٢، ص: ١٥٤، وشعراءالنصرانية، ص: ٢٥٢، وشعراء النصرانية، ص٢٥٢، وشاعرات العرب، ص: ٣٧/بالحماسة المغربية ذكرت "فعل جساس وإن كان أخي... قاصم ظهري " ج٢، ص: ٨٠٧

(٧) في الحماسة الصغرى، فُقِئَتْ عَيْني، ص١٢٩

(٨) ذكر بعد هذه الأبيات في أشعار النساء للمرزباني، ص: ١١٨-١١٩، قولها:

أيْتَمَ المجدَ كليب وحدَه... واستوى العالي معًا بالأسفل

=

٧. تَحْمِـلُ العَـيْنُ قَـذَى العَـيْنِ كَمَـا تَحْمِـلُ الأُمُّ قَـذى(١) مَـا تَفْتَلِـي
٨. يَـا قَتِـيلًا قَـوَّضَ الـدَّهَرُ بِـهِ(٢) سَـقْفَ بَيْتَـيَّ جَمِيعًـا مِـنْ عَـلِ
٩. هَـدَمَ البَيـتَ الَّـذي اسـتحدثتُهُ وانْثَنَـى(٣) فـي هَـدْمِ بَيْتِـي الأوَّلِ
١٠. وَرَمَـاني قَتْلُـهُ(٤) مِـنْ كَثَـبٍ رَمْيَـةَ المُصْـمَى بِـهِ المُسْتَأصَـلِ
١١. يَـا نِسـائِي دُونَكُـنَّ اليَـوْمَ قَـدْ خَصَّـنِي الـدَّهْرُ بِـرُزْءٍ مُعْضِـلِ(٥)
١٢. خَصَّـنِي قَتْـلُ(٦) كُلَيْـبٍ بِلَظًـى مِـنْ وَرَائِـي وَلَظًـى مُسْـتَقْبِلِي
١٣. لَـيْسَ مَـنْ يَبْكِـي لِيَـوْمَيْنِ كَمَـنْ(٧) إنَّمـا يَبْكِـي لِيَـوْمٍ يَنْجَلِـي(٨)
١٤. يَشْـتَفِي المُـدرِكُ بالثـأرِ(٩)، وفِـي دَرَكِـي ثَـأرِيَ ثُكْـلُ الْمُثْكِـلِ
١٥. لَيْتَـهُ كَـانَ دَمِـي فَـاحْتَلَبُوا دِرَرًا مِنْـهُ دَمِـي مِـنْ أَكْحَلِـي(١٠)
١٦. إنَّنِـي قَاتِلَـةٌ مَقْتُولَـةٌ وَلَعَـلَّ اللهَ أنْ يَنْظُـرَ لِـي(١)

=

من لحكْمِ الناس في حَيْرَتهم... وَقِرى الأضياف يوم البَرِّل
ولإصلاحٍ وإفسادٍ معـًا... في صدى الرمح وَرِيّ المنصل

(١) في الحماسة الصغرى، أذى، ص١٢٩/، لم يذكر هذا البيت في أشعار النساء

(٢) في الحماسة الصغرى، قَوَّضَتْ صَرْعَتُهُ، ص١٢٩

(٣) في الحماسة الصغرى، قَوَّضَتْ بَيْتِي الَّذي اسْتَحْدَثْتَه...وانْثَنَتْ، ص١٢٩، مخاطبة بذلك أخت كليب حين طردتها، وفي العمدة، وسعى في هدم بيتي الأول، ج٢، ص: ١٥٤/وفي أشعار النساء، يا قتيلًا خرَّبَ الدهرُ به... سقفَ بيتي جميعًا مِنْ عَل

(٤) في الحماسة الصغرى، فَتْلُهُ، ١٢٩، وفي العمدة ورماني فقده من كثب، ج٢، ص: ١٥٤

(٥) لم يذكر هذا البيت في العمدة، مع ملاحظة اختلاف ترتيب هذا البيت بين الكتب

(٦) ذكر في العمدة، مسني فقد كليب بلظى، ج٢، ص: ١٥٤

(٧) في الحماسة الصغرى، لِيَوْمَيْهِ كمن، ص١٢٩، وأشعار النساء، ص: ١١٩، وشاعرات العرب، ص: ٣٨

(٨) في الحماسة الصغرى، كَمَنْ... إنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ جَلِ، ص١٢٩

(٩) في الحماسة الصغرى، دَرَكُ الثَّائِرِ يَشْفِيهِ، ص١٢٩، وفي أشعار النساء، دَرَكِ الثائرِ قتْلٌ مُثْكلي، ص: ١١٩/وفي العمدة، دركي ثأري ثكل المثكل، ج٢، ص: ١٥٤

(١٠) في الوحشيات لم يذكر هذا البيت في أخر القصيدة بل ذكل قبل قولها: يَا نِسّائِي دُونَكُنَّ / وفي أشعار النساء ذكر بعجز البيت بدلًا منه دمًا من أكحلي

نستطيعُ القولَ إنَّ هذه القصيدةَ في رثاءِ حَالها بعد قتْلِ أخيها لزوجِها، فتصفُ حزنَها عَلى مَنْ مَات وقلقها لما هُو آتٍ، فَحزنُها لا ينتهي أو يهدَأُ، وإن استسلمتْ لِفاجعةِ فراقِ زَوجها، فكيفَ ترثي حزنًا لن ينطفِئ، فنارُ حزنها ستظُلّ تَستعر بينَ فعلِ أخِيها الَّذِي دمَّر حياتَها، وبيْنَ الثأرِ منه لزَوْجِها، فأيَّ حُزنٍ سَتَصفُ، وأيَّ شَخْصٍ سترثي؟

و"لأنّ الثأرَ يجعلُ القاتلَ في حُكْمِ الأمواتِ؛ لذلك نُحسُّ في ثنايَا هذه القصيدةِ بدموعِ الزوجةِ والأختِ في آنٍ واحد"(٢).

"تبدأ فتبيِّن أنَّ لَوْمَ إحدَى النِّساء لها، إنَّما هو لومٌ يَحمِلُ من الظلمِ والتجنيِّ ما يحملهُ مقتلُ كُليبٍ؛ ففي نفسِها من الحرقةِ أكثرُ ممَّا ينبغي، ولو أدركتْ تلكَ اللائمةُ ما بها لما لامتْهَا"(٣) لذلك ختمت أبياتها بقولها:

إنَّنِـــــي قَاتِلَـــــةٌ مَقْتُولَـــــةٌ وَلَعَـــــلَّ اللهَ أنْ ينظُـــــرَ لِـــــي

فتُظْهِر تلك الخاتِمةُ حالَها لتلك اللائِمة، ثم تسترجِع الإباء فلا تَطلُبُ منها النظرَ لحالها بل تسأل الله أن ينظُر لهَا.

=

(١) في الحماسة الصغرى، يَرْتَاحَ لِي، ص١٢٩ / ذكرت القصيدة في العمدة، ج٢، ص: ١٥٣/ الحماسة الصغرى، ١٢٨ / الحماسة المغربية، مختصر كتاب صفوة الأداب ونخبة ديوان العرب، أبو العباس أحمد عبدالسلام الجرّاوي التادلي، تحقيق: محمد رضوان الداية، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٩١م، ج٢، ص٨٠٧ ولم تذكر المقطوعة كاملة ذكرت فقط ٨ أبيات / نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٥، ص٢١٧/ الوَحشيَّات " الحماسة الصغرى، حبيب بن أوس الحارث الطائي، أبو تمام، تحقيق عبد العزيز الراجكوتي، وزاد في حواشية: محمود محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، ط٣، ص: ١٢٨/ روية القصيدة كاملة في شعراء النصرانية، ص: ٢٥٢/ شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام بشير يموت، ص: ٣٧ذكر جميع المقطوعات التي قالتها بعد مقتل كليب.

(٢) مراثي النساء في شعر عصري ما قبل الإسلام وصدر الإسلام "دراسة موازنة"، رسالة ماجستير، قاسم محمد عبد، ص: ٦٣

(٣) التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه، تأليف: أبو عبيد الله بن عبد العزيز البكري، القاهرة: دار الكتب المصرية، ٢٠٠٠م، ص: ١٠٦.

"فجليلة في هذه القصيدة تصفُ أحزانَها وآلامَها؛ فهي عندما فقدتْ زوجَها قد فقدتْ أخَاها جسَّاسًا أيضًا؛ فحينَ حاولتِ البوحَ بحجمِ الكارثةِ، أتتْ بصورٍ بيانيةٍ جَسَّدتْ حجْمَ الألمِ والفاجعةِ والحزنِ، حيثُ أجادتْ في سَبْكِ الألفاظ المعبِّرةِ عن المضمونِ النَّفسِي"(١).

وتَظهر أولُ صورةٍ رسمتْها في هذهِ المقطوعةِ في قولها:

جَــلَّ عِنْــدِي فِعْــلُ جَسَّــاسٍ فَيَــا حَسْــرَتِي عَمَّــا انْجَلَــتْ أوْ تَنْجَلِــي

تبوح الشاعرةُ بحُزنها وفجيعتها وتحسُّرها على حالها وألمها المتراكِم حيث تقول: عَظُم عندي فِعلُ أخي جسَّاس حينَ قتَل زوْجِي كُليبًا، فيا حسْرتَى عَلى ما ظَهَر، وتقصد ما علِمتْهُ وائلٌ بأنَّ جسَّاسًا هو الذي قتَل كُليبًا، ويا حسرتى عَلى ما سيظهرُ بعد ذلكَ، وتقصدُ ما هو مُتوقَّعٌ من قتلِ جساسٍ. ولظُلمة تلك الأحداث في نفْسها التي تلوَّنت بتلك الظُّلمة، اختارت صورة الليل المظلم لتصوِّر الأحداث؛ لأنَّها خيرُ ما يمثِّل الظُّلمة التي تسكن في داخلها، فجاءت بالصورة الشبهية لليلِ مُتمنِّيةً أن يُسفِرَ الصَّبَاحُ فيُذهِب ظلمتَه، وفي استخدامها "أو" لإظهارِ معْنَى الشَّكِّ في انجلاءِ هذا الأمرِ(٢).

فتَكرارُهَا(انجلتْ أو تنْجَلي) بصيغةِ الماضِي والمضارِع، لتصوير ما يمورُ في داخلها من صراع بين ما حدَث في الماضي -تقصد قتل كليب- وما سيحدث في الزمن الحاضر -تقصد قتل جساس- لكلمة (فعلُ جساس)، لِلدلالة على الحسرة والنَّدم على ما حصل، ثم تُكرره بقولها:

فِعــلُ جَسَّــاسٍ عَلَــى وَجْــدِي بِــهِ قَاصِــمٌ(٣) ظَهْــرِي وَمُــدْنِ أَجَلِــي

---

(١) الرثاء في الشعر العربي، ص: ٣٧٥.

(٢) المقتضب، محمد بن يزيد الثمالى الأزدي المبرد، تحقيق:محمد عبد الخالق عظيمة، بيروت: عالم الكتب،ج ١، ص: ١٠

(٣) وجاءت بقاصم على وزن فاعل قصَم الشَّيءَ: كَسَرَه كَسْرًا فيه انفصال، القشَّة التي قصَمت ظهرَ البعير: تعبير يُراد به أن سببًا بسيطًا عندما يُضاف إلى أسباب سابقة يؤدِّي إلى انفجار وتوتر، معجم اللغة العربية المعاصر، ج٣، ص: =

وبنبرةٍ حنونةٍ منكسرةٍ تصفُ حبَّها لأخيها وما فعلَه بِها، معبِّرة عن ذلك الحب بالجملة الاعتراضية (على وجدي به)، بين المبتدأ (فعل جساس) والخبر (قاصم)، ولجأت للصورة التشبيهية، لتجسيد ما حلَّ بها من عظيم المصاب، فشبهت ثقل الأمر على نفسها –وشدة الألم الذي حَلَّ في داخلها– بذلك الحمل الثقيل الذي قصم الظهر على سبيل الاستعارة ، وهذه الصورة تحمل بين طياتها صورة كنائية عن الحزنِ والانكسارِ والضعفِ، الَّذِي سببه لها بقتله زوجَها سندَها، فهي –بهذا التصويرِ– تبينُ انقسامَهَا لنصفَين بين فقْدِ الزوج وطلبِ الثأرِ من الأخِ والخوفِ عليهِ، وأتتْ بمعنى القطِع لدلالة أيضًا، على أنه بفَعْلتِه قَطَعَ كلَّ صلةٍ بينَها وبين أهلِ زوْجِها، وفي قولها: "**وَمُدْنٍ أجلي**"، كنايةٌ عن شِدَّةِ حُزنها الذي سَيُودِي بحياتها وَيُنْهِيها.

وَقَوْلُها:

لَــوْ بِعَــيْنٍ فُــدِيَتْ عَيْنــي سِــوَى أُخْتِهــا فَانْفَقــأتْ لَــمْ أَحْفــلِ

استعارت العين الأولى التي ذهبت لزوجها الذي فقدته، واستعارت العين الثانية التي جعلتها فداءً لأخيها، فهي تتَمنَّى أَن لو تفْديِ أَخاها بعينِها الأُخرى فَلَم تبالِ حِينَها بمصيرِها، فَهِي تصوِّرُ أنَّ العمَى أهونُ عليها مما حدثَ أو سَيَحْدُثُ، ولتوضِّحَ أنَّ حبَّها لزوجِها وأخِيها متساوٍ؛ فكِلاهما عينٌ تَرى بها الحياةَ، وأخذَتْ من العين رمزًا للدَّلالةِ على ذلكَ.

تَحْمِــلُ العَــيْنُ قَــذَى العَــيْنِ كَمَــا تَحْمِــلُ الأُمُّ قَــذى مَــا تَفْتَلِــي

=

١٨٢٥/ ورجلٌ قَصِمٌ، أَي: هارٍ ضَعِيف سريع الانكسار، القصم بِالْقَافِ هُوَ أَن ينكسر الشَّيْء فَيَبِينَ، يُقَال مِنْهُ: قصمتُ الشَّيْء: إِذا كَسرته حَتَّى يَبِينَ، تهذيب اللغة، باب القاف والصاد، ج٨، ص: /٢٩٧ وجاءبالحماسة الصغرى، قاطع، ص١٢٩، / والفرق بين قطع وقصم، أن القطع يكون ظاهرًا وخافيًا كالقطع في الشئ الملزق والقصم الْكسر مَعَ الْإِبَانَة، الفروق اللغوية، ج١، ص: ١٥٠

تؤكِّد تشبيهَها لأخِيها بالعينِ، فتكرر استعارة العين لأخيها ولذاتها، فشبهت –بنبرة منكسرة– فعله بالعين المريضةِ وشبهت نفسها بالعينِ التي تُشارك أختَها وتتَحمَّلُ مَعَها الأذى، وتكرارُها للفظةِ العينِ، لِدلالةِ الانفصالِ رغْمَ المشاركةِ، حِينَ شاركته أَثَرَ فَعْلَته، وتستخدم الصورة التشبيهية، لترسم قدرة تحملها لذلك المصاب الذي أصابها من أخيها، فهي –على الرغم ممَّا أحدثه في نفسها من ألم– فإن حالها كحال الأم التي تتحمل أيَّ أذًى مِنْ أبنائِها، ومجيءُ فعْلِ التحمُّلِ بصيغةِ المضارِع، دلالةً على استمرارِ ذلكَ مِنها، وتِكرارها للفعلِ بغرضِ التأكْيدِ، **فجسدت بهذه الصورة حنانَ الأختِ وكأنَّها بقولِها ذلكَ تُشعر القارئ أنَها الأختُ الكبرْى لجساسٍ، وإن لمْ يثبت فِي كُتُب تاريخِ الأدبِ أيُّهما أكبرُ.**

نَلحظُ في البَيتِين تَكريرَها ذِكرَ العينِ في صورتينِ مختلفتينِ، وتكريرَها لكلمةِ القَذَى مرتَين أيضًا في صورتينِ مختلفينِ؛ فهلْ هذا التَّكرار من باب الصدفة؟بل هُوَ رمزٌ عن الاثنين –زوجها وأخيها، والقذَى رمزٌ لقتْل زوجها والثأر من أخيها؟

وقولها:

يَــا قَتِــيلًا قَــوَّضَ الــدَّهْرُ بِــــه سَــقْفَ بَيْتَــيَّ جَمِيعًــا مِــنْ عَــلِ
هَــدَمَ البَيــتَ الَّــذي اســتحدثتُهُ وانْثَنَــى فــي هَــدْمِ بَيْتِــي الأوَّلِ

تعودُ لتنادي زَوجهَا متألِّمةً متحسرةً، بعد أن تخيلت الدَّهرَ شَخْصًا قام بهدم بيتيها في آن واحد، فرمزت بالبيت الأول لزوجها، وبالبيت الثاني لأخيها، وكأنَّه بقتله هدَم عمودَ البيتِ وركنَهُ فانهَدَم، ولقد شَكَّلَ ذلكَ النداءُ نوعًا من النُّواحَةِ وندبها إياه، ثمَّ لَمْ تذكُرْ أنَّ مَنْ هدَمَ بيتيَها هُو فِعل أخِيها، بل استعارت الهدمَ للدَّهرِ من قبيل الاستعارة المكنية بإثبات لازم الشخص للدهر ، فَتُصوُّر ذلكَ الهدْمَ وما أحدثَهُ ببيتيّها بعدَ أن كانَ صَرْحًا مرتفعًا، وفي قولها: (**سَقْفَ بَيْتَيَّ جَمِيعًا مِنْ عَلٍ**)، رمزت بالعُلُوّ عَلى الحَسَبِ والنَّسَبِ، قولها "جميعًا" دلالةً على بيت زوجها وبيت أبيها، فهدَمَ بذلكَ بيتًا ورحمًا.

وَجَاءَتْ بالبيتِ الذي يليه تْفصِيلًا لِمَا أجملَتْه سَابقًا، فاستعارت الهْدَم للقْتلِ، لوم تأتِ بلفظةِ القتلِ؛ لأنَّه لم يكنْ قتلًا فقطْ، بلْ كَانَ هدمًا حقيقيًّا لكلِّ شيءٍ في حياتِها.

وفي تفصيلها توضيحٌ لحجمِ المعاناةِ، والألمِ والخسارةِ التي حلَّت بحياتِها، حين جعلتِ الدهر رجُلًا جبّارًا، أتَى عَلى بيْتها المستحدَثِ فهَدمهُ، ثم سعى فهدم بيتَها الذي نشأت فيه. كناية عن أنكلاهُما آلَ إلى خَرابٍ، وفي صُورتها هذه إظهارٌ لعجزِها أمامَ ذلكَ الهدمِ، فهي تنظُرُ لِما يَحدُثُ مكتوفةَ اليدَين.

وهذه الصورةُ البيانيَّة تُجَسِّد عاطفةَ المرأةِ اليائسِة في الرِّثاء، والتي تظهرُ رغبتَها الشديدةً في إنهاء تلك المعاناةِ بموتها؛ لتتخلَّصَ مِنْ مرارة العذابِ والحزنِ والألمِ والقلقِ(١).

وقولها:

وَرَمَـــانِي قَتْلُـــهُ مِـــنْ كَثَـــبِ(٢) رَمْيَـــةَ المُصْـــمَى(٣) بِـــهِ المُسْتَأصَـــلِ(٤)

شبهتْ أثر حادثةَ قتلِ كليبٍ على نفسها، بأثر السَّهمِ قَدْ أصابَها ونفذَ بها، وفَعل ما يفعلُ السَّهمُ في الرَّمِيَّةِ على **سبيل الاستعارة المكنية**، فحذفت السَّهم وجاءت بلازم مِنْ

(١) الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، صلوح السريحي، ص: ٢٢٨

(٢) الكَثَبُ: غاية قريبة، العين، باب الثلاثي الصيح من الكاف " الكاف والثاء والميم "، ج ٥، ص: ٣٥٢/ والكثب، بالتحريك: القرب. يقال: رماه من كَثَب، الصحاح، فصل الكاف "مادة: كتب"، ج١، ص: ٢٠٩

(٣) المصْمى: فعله أَصْمَى على وزن (أَفْعَل) مزيد ثلاثى بالألف، وفعله المجرد (صَمَى) على وزن (فَعَل) يقال: صَمَى الصيدُ يَصْمِي صَمْيًا من باب رمى وأَصْمَى الصَّيْدَ: رَماهُ فقَتَلَهُ مَكانَهُ، أَي وَهُوَ يَراهُ؛ وَمِنْه حديثُ الصَّيْد: (كُلْ مَا أَصْمَيْت ودَعْ مَا أَنْمَيْت).الإصْماءُ أنْ تَرْمِيه فيَموتَ بينَ يَدَيْك لم يَغبْ عنْك، والإنْماءُ أَن يَغِيبَ فيُوجدَ مَيِّتًا. وقيلَ: مَعْناه كُلْ مَا أَصابَهُ السَّهْمُ وأَنْتَ تَراهُ فأَسْرَع فِي المَوْتِ فرَأَيْتَه، وَلَا مَحالَة أَنَّه ماتَ برَمْيكَ. تاج العروس، فصل الصاد مع الواو والياء، " مادة: صمي "، ج ٣٨، ، ص٤٤٤

(٤) المستأصل: استأصَلَ الشئَ: قَلَعْته بِأُصُولِهِ وَمِنْهُ قِيلَ اسْتَأْصَلَ اللَّهُ تَعَالَى الْكُفَّارَ أَيْ أَهْلَكَهُمْ جَمِيعًا، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أحمد محمد الفيومي الحموي، بيروت: المكتبة العلمية، كتاب الألف، " مادة: ء ص ل"ج١، ص: ١٦

لَوَازِمه وهو الرَّمي، ثم أَكَمَلَتْ فِعلَ ذلكَ السَّهمِ بها، فشبهت كيفَ اقتلعَها مِنْ أصُولِها ورماها ، وَفِي قَوْلها (المسُتَأصَلِ)، دلالةٌ على أنَّها اقْتُلِعَتْ مِنْ أصُولِها، فَلا هَنَاءَ لها في بيتِ أهِلها، ولا في بيتِ زوْجِها فلم يعُدْ لها أصلٌ تركنُ إليه، وبذلك زادتْ معنًى جديدًا لم يكنْ ليظهرَ بدونِ هذه الزيادة، هذه تتمةٌ أفادت المبالغة، فلو طُرِحت نقصَ المعنى واختلَّ حسنُ التركيبِ. ومجيء الضمير في قولها: (المصْمَى بِه) يَعودُ عَلى السَّهمِ، وإن لم يَجرِ له ذِكرٌ في الكلامِ؛ لمعرفةِ السامعِ بِه، وَهَذا نظير قوله تعالى: ﴿ فَقَالَ إِنِّيٓ أَحۡبَبۡتُ حُبَّ ٱلۡخَيۡرِ عَن ذِكۡرِ رَبِّي حَتَّىٰ تَوَارَتۡ بِٱلۡحِجَابِ ٣٢ ﴾(١)، وهو ما يُسمِّيه علماءُ البلاغِة: وضْعَ المضمَر موضعَ المظهرِ.

وتُشير بهذه الصُّورةِ، إلى الحادثةِ التي جعلتْ جسَّاسًا يقتل كليبًا، وكيف أنَّ ذلكَ السَّهم أصابَها، وأثَّره فيها.

وقولُها:

خَصَّـــنِي قَتْـــلُ كُلَيْـــبٍ بِلَظًـــى(٢) مِـــنْ وَرَائِـــي وَلَظًـــى مُسْـــتَقْبِلِي

جعلت مِنْ حزنها نَارًا اشتعلتْ في ماضيها وذِكرياتِها مع زوجِها، وجاءت بلفظ لظًى دون النار، لتصوِّر شدة التهابها؛ لأنَّ اللظى يُطلق على النار الملتهبة، وأنَّها ستستمرُّ هذه النار حتَّى في القادمِ مِنْ أيَّامِها، وستَحرِقُ فؤادَها، لمَا سيؤولُ إليه حالُ أخِيها، وكأنَّ تلكَ النارَ خصَّتها هي وحَدها، فنارُها مختلفةٌ عن نارِ كلِّ باكيةٍ، فصورتْ كيفَ أنها واقعةٌ بينَ ناريينِ. واختيارُها لظًى مكرَّرة في الشطرتين، يُعدُّ تصويرًا دقيقًا؛ لأنَّ النَّارَ تُشعلُ مِنْ قبل أشخاص، فتأكلُ الأخْضَرَ واليابِسَ ويصْعُب إخمادُها، كالحرب تمامًا، التي ستشتعلُ جرَّاء تلك الفتيلةِ التي أُوقِدَتْ، وفي البيت ردُّ العَجُز على الصَّدر.

---

(١) سورة ص: ٣٢ /حتى توارت بالحجاب: أي الشمس ولم يجر لها ذكر

(٢) لظى: من أسماءِ النَّار واللَّهَبُ الخالِص والنَّار تَلَظِّيًا إذا الْتَهَبتْ، تهذيب اللغة، باب الظاء والفاء، ج١٤، ص: ٢٨٤

ونلحَظ ثنائيَّة التكرارِ في قولها: (بلظى- ولظى)، وفي سائر المقطوعة، ليظهَر -بوضوحٍ- أن هذه المرثيَّة تشكِّل ثُنائيةً بيْنهَا وبينَ زَوْجِها، وبيْنها وبينَ أخِيها، أو بَيْن زَوجِهَا وأخِيَها.

وقد جاءتِ الدكتورةُ صلوح بهذه المقطوعةِ، كمثالٍ للصورة النامية في قصيدة الرِّثاء(١)، وجعلت ذروتها حين تقولُ:

لَـيْسَ مَـنْ يَبْكِـي لِيَـوْمَيْن كَمَـنْ(٢) إنَّمَـــا يَبْكِـــي لِيَـــوْمٍ يَنجلِـــي

وقد أشارتْ إلى أنَّ الشاعرةَ اعتمدتْ على الوصفِ المباشرِ، وَهَذا أضعَفَ مِن الدَّلالةِ على الجزعِ والألمِ، وترى الباحثةُ أنَّ الموقفَ اقتضَى التصريَح؛ لأنها في موقفِ الدفاع والردِّ عن النفسِ، وأنَّ التعبير الإيحائيَّ قد يُفهم بطرقٍ مختلفةٍ، فهذا الأسلوب تَطلَّبه الموقفُ، الذي لا يحتملُ مزيدًا مِنَ التأويلِ(٣).

وقولها: (**إنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ يَنجلِي**)، **كناية** عن استمرار الحزن حتى ينتهي الثأر.

وقولها:

لَيْتَـــهُ كَـــانَ دَمًـــا فـــاحتلبوا دِرَرًا(٤) مِنْـــه دمـــي مِـــنْ أَكْحلـــي(٥)

(١) الصورة النامية: هي صورة واحدة تتدرج في النمو حتى تصل إلى نهاية إيجابية أو سلبية. الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، ص١٩٢/ ينظر كتاب فن الشعر، احسان عباس ص: ٢٥٠ فقد استقت الباحثة هذا المسمى منه

(٢) هنا خطأ في الإعراب وللبيت رواية أخر:

لَيْسَ مَنْ يَبْكِي لِيَوْمَيْهِ كَمَنْ... إنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ بَجَلِ / أشعار النساء، أبو عبيد الله محمد المرزباني، تحقيق: سامي مكي العاني وهلال ناجي، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٥هـ، ص: ١١٩

(٣) الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، صلوح بنت مصلح السريحي، ١٤١٩هـ، ص: ١٩٦، ١٩٥

(٤) دِرَرًا: من دِرَّة: أي صبّ، والجمع دِرَرٌ، الدِّرَّة أيضًا: كثرةُ اللبن وسَيَلانُه، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الدال، (مادة: درر)، ج٢، ص: ٦٥٦

(٥) الأكحل: عِرْقُ الْيَد يسمَّى أكحَلًا وَفِي كلِّ عُضْو مِنْهُ شُعبة لَهُ اسْم على حِدةٍ، فَإِذا قُطع فِي الْيَد لم يرقأ الدَّمُ، تهذيب اللغة، باب الحاء والكاف، ج٤، ص: ٦٢

تعود لتتمنى لو أنَّ دَمها يكون فداءً لذلكَ كلِّهِ، ولكن حِيَل بيْنَها وبينَ ما تريدُ(١)، فهي تقدِّم نفسَها لَيحتلِبُوا من دمها، عِوَضًا عن أخيها، وإنْ كانَ دمُ المرءِ أعزَّ ما يملكُهُ ورمزًا للحياةِ، وبَرغْم ذلكَ تْفتَدِي به زَوجهَا كُلَيبًا وأخاها، وتنقذُ القلوبَ من الكارثةِ، ونجدها تعطي صورةً أخرى للفداء، عندما تتمنَّى أن تفْنَى وتفقدَ الحَياة، ألمًا وحُزنًا على هذا السيدِ الذي قُتَل بيدِ أخيها.(٢)

فشبَّهتْ دَمها باللَّبن الذي يُحلبُ، وإن كانَ تشبيُهها باللَّبن لمقَارَبة صِفَةِ السيلان، ودلَّت هذه الصورة البيانيَّة، على كيفية الحلب وموضعه، بذِكر الأكحل، وهو عرقٌ في اليد يتشعب في كل عضو، فالدَّرُّ كناية عن الفناء والفداء، وأرادت الرمزَ بلون اللبن، لإظهار براءةِ دَمِها من ذلكَ الذنبِ، ولكنَّه فداءٌ لزوْجِها وأخِيها.

عَدَّ النُّويريُّ القصيدةَ من شَوَاذِّ المراثي؛ لخلوِّها من معانِي المديح المألوفِة في الرِّثاء(٣)، ولأنَّ أسبابَ تعددِ المناقبِ في قصائدِ الرِّثاءِ -إن كانَ المرثيُّ مَقْتُولًا- هي التحريضُ للأخذِ بثأرِه، وشَحْنِ النفوسِ بتذكيرِهمْ بمكانَتِه، وإن لم يكنْ مقتولًا، لتخليدِ ذِكرِه ورفعًا لمكانته، فآثرتْ عدم ذِكرِ مناقِب كُليبٍ؛ لتهدئةِ النفوسِ، وعدمِ التحريضِ للأخذِ بالثأرِ مِنْ أخيِهَا.

فنَدْبُ جليلةَ، يختلفُ عنْ كلِّ راثيةٍ في الأدبِ؛ فَأبياتُها تَحكِي نبرةَ الاستشْفاعِ والهزيمةِ والانكسار، أكثرَ مِنْ أيِّ وصفٍ آخرَ، لنْ تستطيع أن تعَبِّر عن حزنها عليهِ صراحةً أو تمتَدحُه، فَهِي الحزينةُ المكبلةُ بَين زوجٍ قتيل وأخٍ قاتلٍ، فهي بحقٍّ من شواذِّ شعرِ الرِّثاءِ ونوادرِه.

فالبيتان اللذان يَظهرُ فيهما مدح كليب، لم يثبُتَا في مُعظمِ كُتبِ الأدبِ، وأُثبِتا في معجمِ شاعراتِ العربِ من الجاهليَّة حتى العصرِ الحديثِ، تقول فيها راثيةً، ذاكرةً لمآثر كليبٍ:

---

(١) قصيدة الرثاء، جذور وأطوار دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية وصدر الإسلام، حسين جمعة، ط١، سوريا: دار معد، ١٩٩٨م، ص: ٦٤./ مراثي النساء في شعر عصري ماقبل الإسلام وصدر الإسلام، ص: ٦٥

(٢)الرثاء في الشعر العربي: ٣٧٦.

(٣)نهاية الإرب، للنويري، ج٢، ص: ١٠٩.

يـا كُلَيـبٌ أنـتَ لـي ذخْـرُ(١) المُنَـى كُنْـــتَ عِـــزِّي(٢) ورِدَائِـــي المُسْـــبَلِ
مَـــا أظُـــنُّ الـــدَّهرَ يـــأتي مِثلُـــهُ فَـــارِسُ الحـــرْبِ، ومُـــردِي البَطـــلِ(٣)

هذه الأبيات التي جعلها المؤلف قبل قولها:

جَـلَّ عِنْـدِي فِعْـلُ جَسَّـاسٍ فَيَـا حَسْـــرَتي عَمَّـــا انْجَلَـــتْ أوْ تَنْجَلِـــي

شرَعتْ في نِداء زوجها كليبٍ بأداة النداء (يا)، التي هي لنداء البعيد، لترمز بذلك إلى بُعده المكاني عنها، إذ هو في عداد الأموات، وفي الوقت ذاته ترمز إلى تغلغله في أعماقها، ثم شبهته بالمال الذي يَدَّخرُه المرءُ لوقت حاجته ويؤمِّلُ به، فاستخدمت الفعلَ الماضِي (كنتَ)؛ للدَّلالةِ على ما كانَ من انتماءٍ وانتساب له، فَهي لا تستطيعُ أن تظلَّ كذلكَ بعد ما حَدَثَ، ثم شبَّهته برِدائها، ولم تكتفِ بتشبيهه بالرِّداء، فقامَتْ بوصفِ ذلكَ الرداء بأنه مُسْبَلٌ، كناية على أنه كان لها غطاءً ساترًا في كل أمورِ الحياةِ، وهذَا تصويرٌ جميلٌ للكثيرِ من المعاني، التي تحملها الحياةُ الزوجيةُ، وكيف يجبُ أن يكونَ الزوجُ لزوجَتِه.

ثُم تَتحسَّرُ وتأتي بالفعل "مَا أظُنُّ"، لإظهارِ الشَّكِّ في أن يأتِي لها الدهرُ بمثلِه، فتذكر شجاعتَه في الحربِ بَين الأبطالِ، وكأنها في ذكرها هاتِين الصفتينِ، تنفي أن يكونَ قتلُ جساسٍ إياه، بسببِ ضعفٍ منْه، وعلى رغم أنَّ من عاداتِ الجاهليَّة التغنيِّ بشجاعةِ قتلاهُم، فإنَّ قَتِيلَها امتازَ بكثيرٍ من الصفاتِ غيرِ الشَّجاعةِ، وهي لم تذكُر سِواها لغايةٍ أرادتْ إيصالها، فمُرادها أنه لا يقتل إلا شجاع مثله.

---

(١) الذخر: مَا ادخرته من مَال وَغَيره ذخرت أذخر ذخْرا، جمهرة اللغة، باب الخاء والذال مع مابعدها من الحروف، (مادة: خ ذ ر) ج١، ص: ٥٨١

(٢) عِزَّي: من عَزُّ يعِزَّة فهو عزيز هُوَ القويّ الْغَالِب على كلّ شَيْء، وَقيل: هُوَ الَّذِي لَيْسَ كمثله شَيْء.، تهذيب اللغة، باب " العين والزاي "، ج١، ص: ٦٤

(٣) شاعرات العرب من الجاهلية وحتى العصر الحديث، جميل منصور، ج١، ص٦٦

فمرثيةُ جليلة محكمةُ البناءِ في تسلسلٍ للأفكارِ، لا تنْبو فيها فكرةٌ عن أختها، وكُلُّها تعبِّر عن أثرِ مصيبتها في نفسِها وقومِها، وهي تموج بعواطفَ متأججةٍ لم تتركْ مجالًا للتكلُّف والتزيينِ المصطَنعِ(١)، غيرَ أنَّ قصيدتَها تتميَّزُ بالصورِ المتنقلةِ بين الماضِي والحاضِر والمستقبل.

وتُظهرُ القصيدةُ عُمقًا إيمانيًّا مُتعلِّقًا بالله؛ فَالجاهليات كنَّ يلجأن إلى الله إذا حَزبهن أمر كالثكل(٢)، فحين يشعرن بغيابِ سندِ الأرضِ، يظهر آخر ما تبقى لهن من حِبال القوةِ داخلهن المتعلقةُ بالله، ودليل ذلك قولها آخر المقطوعة: **(وَلَعَلَّ اللهَ أنْ يَنْظُرَ لِي)**.

وسيظهر الفرقُ بينَ رثاءِ جليلة ورثاءِ المهلهلِ لكليبٍ، من خلالِ نبرة الاستعطافِ والانكسارِ والضعفِ التي غلبتْ على قصيدَتها، والهدوء وعدم الحَثِّ على الأخذِ بثأر زْوجِهَا، وبين أبيات المهلهل –التي سيأتي ذكرها في المبحث الثالث– التي تميزت بالحزن والقوة والغضب، والإصرارِ على الأخذِ بالثأرِ لكليبٍ، فجسَّد رثاءُ المهلهلِ لأخيه، الفرق بين عاطفةِ الزوجةِ الثكْلى، والأخ الثائر، رُسمَ ذلك كلُّه مِنْ خلال الصورِ البيانيَّة في كلا القصيدتين، وإن كانتْ جليلة تعلم أنها ستبكي جسَّاسًا كما بكى المهلهلُ أخاه قتيلًا؛ فَأيَّ شعورٍ جمعه فؤادُ تلك المرأةِ؟

لم تكنْ تلكَ المقطوعةَ الوحيدةَ التي قالتها جليلة في كليب، ولكنها كانتْ أطولَ ما سُجلَ عنها فِي رثائه.

المطلب الثاني: الخِرْنِق بنت بدر بن هفان(٣)

توطئة :

---

(١) مراثي النساء في شعر عصري ما قبل الإسلام وصدر الإسلام، ص: ٦٥ =

(٢) مصادر الشعر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٨٨م، ص ٣٦١

(٣)الأعلام للزركلي، ج٢، ص٣٠٣ ولها ديوان مطبوع برواية أبي عمرو بن العلاء، شرح وتحقيق وتعليق: يسرى عبد الغني عبدالله، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٠هـ.

هي الخِرْنِق بنت بدر بن هفان بن مالك من بني ضبيعة، البكرية العدنانية، من الشاعرات الشهيرات في الجاهليَّة، وهي أخت الشاعر طرفة بن العبد لأمه. ومن المؤرِّخين من يسمِّيها (الخِرْنِق بنت هفان بن مالك)، لهَا ديوانٌ مطبوعٌ بروايةِ أبي عمرو بن العلاءِ، بتحقيقِ: حسين نصَّار، وآخَرٌ بتحقيق: يسري عبدُالغني عبدُالله، وَقَد تميَّز تحقيق: حسين نصار، بذكر النَّسْخِ مِنَ الديوان، وأشارَ بالتفصيلِ إلى كلِ نسخةٍ، وما جاءَ فِيها، "بينَما ذكرَ الشكوكَ حولَ أنْ يكونَ راويِ الديوانِ أبا عمرِ بن العلاءِ، ثم نفَى ذلكَ الشكَّ، وأوردَ الأسبابَ لذلكَ"(١).

تزوجتِ الخِرْنِق(٢) بشرَ بن عمرو بن مرثدٍ، الذي قُتلَ في غارةٍ له على بني أسد عند جبلٍ يُسمى "قُلابُ"، فجاءَ أكثُر شعرِها في رثائِه ورثت معه ابنَها علقمةَ، الذي قُتِلَ مَعَهُ(٣).

وَكَما ذُكرَ سابقًا، ظهرت الخِرْنِق كأكثرِ النِّساء رثاءً لزوجها، بقصيدةٍ وخمسِ مقطوعاتٍ، بينما رثت أخاها طرفَة بنَ العبدِ البكري(٤)، صاحبَ المعلقةِ المشهورةِ بمقطوعةٍ واحدةٍ(٥)، وعند البحث عن الأسبابِ التي جعلتْ مُعظمَ شعرِها في رثاءِ زوجِها، وقلَّةَ رثائها لأخيها، برغم من أنَّ كلاهما ماتَ قتيلًا، وذُكر في كتاب الشعر والشعراء، أنَّه كانَ بين زوجِها وأخيِها طرفَة خصومةٌ(٦)، غيرَ أن طرفَة كانَ أخاها لأمِّها، حتى إنَّ البيتين اللذين ترثيه بهما، كانتْ تحكِي فيهما مَشاعِرَها وَمشاعِرَ والدتِها، ودلالةُ ذلكَ استخدامُها (نا) الدالةَ على الفاعلين، مُقترنةً بجميعِ الأفعالِ، حِينَ قالتْ: من البحر (الطويل):

---

(١) ديوان الخرنق، تحقيق حسين نصار، ص: ٩

(٢) ومعنى الخِرْنِق: وَلَدُ الأَرنب، أو مَصْنَعةُ الْمَاءِ، ، لسان العرب، فصل الخاء، ج١٠، ص: ٧٨

(٣) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، ص: ٧٩/ ديوان الخِرْنِقُ، ص: ١٣

(٤) طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد، البكري الوائلي، أبو عمرو: شاعر، جاهلي، من الطبقة الأولى، قُتل شابًا قيل ابن عشرين عامًا وقيل بن ست وعشرين، ويظهر من الأبيات أنه كان بن الخامس والعشرين، الأعلام للزركلي، ج٣، ص٢٢٥

(٥) معجم شاعرات العرب في الجاهلية الإسلام، ص: ٧٩/ جمهرت أشعار العرب وأبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق: على محمد البجادي، طبعة نهضة مصر، ص: ٩٤/ معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ج١، ص١١٨/ سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، ج١، ص٧٨٠/ ديوان الخِرْنِقُ، ص١٠

(٦) الشعر والشعراء، ج١، ص: ١٨٢

عَـدَدنا لَـهُ خَمسًـا وَعِشـرينَ حِجَّـةً فَلَمّـا تَوَفّاهـا اسـتَوى سَـيِّدًا ضَـخما

فُجِعنـا بِـهِ لَمّـا انتَظَـرنا إِيابَـهُ عَلـى خَيـرِ حـالٍ لا وَليـدًا وَلا قَحمـا(١)

وفرقٌ كبيرٌ بين رثاءِ الخِرْنِق لزوجِهَا، ورثائها لأخِيهَا، ليسَ فقطْ في عددِ المقطوعاتِ، بَلْ بجودةِ الشعرِ أيضًا، وفي الصورِ التي رسمْتها في أبياتِ شعْرِها. ورأى شارحِ الديوان، أنَّ الخِرْنِق قَد أحسنتِ الثناءَ على الزوج، وأجادتْ تصويرَ لوعتها عليه، وكشفت عَمَّا أصابَ أهلَه بعدَه، ولم تفعلْ شيئًا مِنْ هَذَا مَعَ أَخِيهَا(٢)، وَهَذا يُظْهرُ لكلِّ مِنْ يتأمَّلُ شِعرَهَا أو يقرؤهُ، أنَّ رثاءَهَا بالمقطوعةِ التاليةِ، رثاءٌ مزدوجٌ لابْنَها الَّذي ماتَ مع أبيه في الموقعة نفسها، وإن لم يكنْ رثاؤُها لابْنِها واضحًا إلَّا لمِنْ يَقْرأ مناسبةَ القصيدةِ، لذلكَ كانتْ لوعتُها أشدَّ من أيِّ موقفٍ آخر.

وتصْويرها لحالِها بعدَ زوجِها، هُوَ إجْمال لحالها بعدَ غيابِ المناصرِ والسندِ في الحياةِ، سواءٌ كانَ زوجًا أو وَلَدًا.

وقالتْ تبكي زوجَها وابنها يومَ قُلابٍ: **(من الوافر)**

١. **أَعـاذِلَتي عَلـى رُزءٍ أَفيقـي فَقَـد أَشـرَقتِني بِالعَـذلِ ريقـي**(٣)
٢. **أَلا أَقسَـمتُ اَسَـى بَعـدَ بِشْـرٍ عَلـى حَـيٍّ يَمـوتُ وَلا صَـديقِ**(٤)
٣. **وَبَعْـدَ الخَيـرِ عَلقَمَـةَ بـنَ بِشْـرٍ إِذا نَـزَتِ النُفـوسُ إِلـى الحُلُـوقِ**(٥)

---

(١) ديوان الخرنق، تحقيق: حسين نصار، ص: ١٥ / ديوان الخرنق، تحقيق: يسرى عبد الغني، ص: ١٥

(٢) الديوان، تحقيق: يسري عبد الغني، ص: ١٦

(٣) وذكر شارح الديوان أن هذا البيت لم يذكر في رواية أبو عمرو ابن العلاء، ولكن وجد في الحماسة البصرية، ج١، ص: ٢٢٨، وفي شاعرات العرب لبشير يموت، ص: ٨٠، وذكر بشير يموت أن هذا البيت ذُكر في الخزانة، للبغدادي، ج٢، ص: ٣٠٧، / ومعجم البلدان، ج٤، ص: ٣٨٥

(٤) ويروي أَلا أَقسَمتُ آسى بَعَد بِشرٍ، وفي شاعرات العرب، بقوله:

"فلا وأبيك آسى بعد بشرٍ"... على حي يموت ولا صديق

وهي الأصوب في نظر شارح الديوان يسري عبد الغني، وذكر أن في نسخة آيا صوفيا يروى: أقسمت آسى الحزن

(٥) ويروي في شاعرات العرب، بقوله:

=

٤. ومـال بنـو ضُـبَيعَةَ حَـوْلَ بِشْـرٍ(١) كَمـا مَـالَ الجُـذوعُ مِـنَ الحَريـقِ
٥. مُنَـت لَهُـمُ(٢) بِوالِبَـةَ المَنايـا بِجَنـبِ قُـلابِ لِلحـينِ المَسُـوقِ
٦. فَكَـم بِقُـلابَ مِـنْ أَوصـالِ خِـرقٍ أَخـي ثِقَـةٍ وَجُمْجُمَـةٍ فَلِيـقِ!
٧. نَـدَامَى لِلمُلُـوكِ إِذا لَقُـوهُمْ حُبُـوا وَسُـقُوا بِكَأسِـهِمُ الرَّحِيـقِ
٨. هُـمُ جَـدَعُوا الأُنُـوفَ وَأَرغَموهـا(٣) فَمـا يْنَسـاغُ لـي مِـنْ بَعـدُ رِيـقِي
٩. وبيضٍ قد قَعَدْنَ وكُلُّ كُحْـلٍ بـأعيُنهن أَصبَـح لا يَلِيـقُ(٤)
١٠. أَضَـاعَ بضـوعهنَّ مُصـابُ بِشْـرٍ وَطَعْنَـةُ فاتِـكٍ، فمتـى تفِيـقُ؟!

نَلحظُ الشَّبَه بينَ قَولِها وقول جليلة، في أنَّ كِلتيهمَا ابتدأتْ بالنِّداءِ للَّائِمَة، وكأنَّ أولَ ما تُصدَمُ به المرأةُ بعد وفاةِ زوجِها، حديثُ النِّساء مِن حَوْلها، فتظهرُ المقطوعتان أثرَ المجتمعِ في زيادةِ حُزنِ المرأةِ وتَكبيلِ عاطفتِها.

بدأت الشاعرة المقطوعة بِندَاءِ اللَّائِمَة، وطلب الكفِّ عن لَوْمها:

=

وبعد الخير علقمة بن بشر... " إذا ما الموتُ كان لدى الحُلوق "

وذكر شارح الديوان أنها رويت بهذه الطريقة في سمط اللآلىء، وأشعار النساء للمرزباني، وفي شواهد العيني الكبرى لكن بقوله (إلى الحلوق) وليس (لدى الحلوق)

(١) ويروي شاعرات العرب، بقوله:

"وَبَعدَ بَني ضُبَيعَةَ حَولَ بِشرٍ".. كَما مالَ الجُذوعُ مِنَ الحَريقِ

وفي النسخة الثانية للشنقيطي ذكر شارح الديوان أنه كتب البيت على النحو التالي:

ومال "بنو ضبيعة بعد بشرٍ".. كَما مالَ الجُذوعُ مِنَ الحَريقِ

(٢) وانفرد بشير، بقوله:

"مُني لهُمُ" بوالبة المنايا..

(٣) في الديوان روي البيت بقوله: هُمُ جَدَعوا الأُنوفَ "وَأَوعَبوها"...فَما يَنساغُ لي مِن بَعدُ ريقي

(٤) وقد ذكر شارح الديوان هذا البيت مع هذه المقطوعة، غير أنها ذكر هذين البيتين في رواية بشير يموت في مقطع منفصل، والدليل على أن هذين البيتين ليسا من المقطوعة السابقة أن محقق الديوان ذكر: أنها أقوت. والصحيح وإن كان الروي واحد إلا أن الحركة مختلفة وفي معظم كتب جعلت البيتين منفصلين عن المقطع السابق.

أَعـــــاذِلَتي عَلـــــى رُزءٍ(١) أَفِيقِـــــي فَقَـــــد أَشـــــرَقتِني بِالعَـــــذلِ رِيقـــــي

وَاستخْدَمَتِ الهمزَ للدَّلالة على أنَّ تِلكَ اللائمةَ من القريباتِ المحيطات بِهَا، بعكس جليلة، الَّتي استخدمتْ أداةَ النِّداءِ في "**يَا ابْنَةَ الأَعْمَامِ**"، التي تُفيدُ معنى القُرْبِ والبُعدِ في آنٍ واحدٍ، وهَو ما يُجسِّدُ حقيقةَ الشُّعورِ لتلكَ اللَّائِمة، وهذا يُظْهِرُ بلاغَةَ الشَّاعرَتينِ في استخدامِ عناصرِ اللُّغةِ.

ثُمَّ شَبَّهتْ تلكَ اللائمةَ بمن هي في غيبوبةٍ، بقولها: "أَفيقي"، وقْد وردَ ذكر هذهِ الكلمةِ في كتابِ الله العزِيز في حادثةِ تكليمِ الله لموسَى عليه السلامُ، وكيفَ أنَّهُ من ضَخَامةِ الموقفِ، خَرَّ مُوسَى عليه السلامُ صَعِقًا، ثَمَّ وَصَفَ قيامَة بعدَ ذلكَ الحدَثِ بقوله: ﴿ وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَۚ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَٰكِنِ ٱنظُرۡ إِلَى ٱلۡجَبَلِ فَإِنِ ٱسۡتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوۡفَ تَرَىٰنِيۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلۡجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكّٗا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقٗاۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبۡحَٰنَكَ تُبۡتُ إِلَيۡكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ١٤٣ ﴾(٢)، واختيارُ الشاعرةِ لهذهِ الكلمةِ دونَ غيْرِها، لغرضِ إظهار أنَّ منْ لم تصبه مصيبةُ الموتِ، كمنْ هُو في عالم الأحلامِ، فتحذِّرُها من الواقعِ المريرِ، وكأنَّ الموتَ يُوقظُ الإنسانَ من جَميلِ أحَلامِه. وبتصدِيقها وإقرارها بحقيقةِ الموتِ ومرارته، تصوِّرُ نتيجةَ ذلك اللومِ، وكيفَ جعلَها تكتمُ الحزنَ حتَّى ولَّدَ داخِلَها غصَّةً.

وَفي مناداتِها للائمتها أنْ تُفيقَ مِنْ غَفْلتَها، وَبأنَّ ما حَلَّ بها قد يُصيبُها، فلا تكثرُ مِنْ لَوْمِها ومعاتبتِها، فقدْ غُصتْ أنفاسُها المحترقُة مِنْ شِدَّةِ لَوْمِهَا، فأصبحتْ لا تَستَطيعُ ابتلاعَ ريقَها، كنايةً عنْ عدَمِ احتَمالِها لكلمات اللوم، وعدمِ استِسَاغَةِ أيِّ أمرٍ بالحياةِ، فجعلتِ ابتلَاعَ الريقِ رَمزًا لعدمِ تقبُّلِ المصيبةِ.

---

(١) رُزْء: المصيبةُ، تهذيب اللغة، باب الزَّاي والرَّاء، ج١٣، ص: ١٧٠

(٢) الأعراف: ١٤٣

وَبَعــدَ الخَيــر عَلقَمَــةَ بــنَ بِشــرٍ إذا نَــزَتِ(١) النُفــوسُ إِلــى الحُلــوقِ

تخبرُهَا بقَسَمها بقولها: (**أَلا أَقسَمتُ آسًى بَعد بِشرٍ**)، أنَّها لنْ تبكيَ أو تحزنَ على أَحدٍ بعدَ زوجها وابْنِها، استخدمت الاستعارة التصريحية حيث شبهته بـ (الخير) بجامع الفائدة في كليهما ، تقصد به زوجها، ثم صرحت باسمه، شرعتْ بالعجز بِسَرْدِ أحداثِ الواقعةِ، ثم صورتِ احتدامَ القتالِ، ببلُوغِ الرُّوحِ إلى الحُلوقِ، كنايةً عَنْ شِدَّةِ الموقفِ وكثرةِ القَتْلَى، وَقَدْ ذُكِرَتْ هذه الكنايةُ في قوله تعالى: ﴿ فَلَوْلَآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلْحُلْقُومَ ﴿٨٣﴾﴾(٢)

ثُم تُكْمِلُ رسْمَ صورةِ تلكَ الواقعةِ، بذكرِ بعضِ التفاصيلِ بقولها:

وَمَــالَ بنُــو ضُــبَيعَةَ حَــولَ بشــرٍ كَمــا مــالَ الجُــذوعُ مِــنَ الحَريــقِ

وفي قولها: (**وَمَال بنُو ضُبَيعَةَ حَولَ بشْرٍ**)، إشارةً إلى التحالُفِ الَّذِي حدَث بينَ زوجها وبينَ عمرو بن عبدالله الأشلِّ مِنْ بني ضُبَيعَةَ، فشبهت حالةَ التحالفِ والتفافهم حوله بحالة الجذوع التي كانت قائمه ومع الحريق مالت وسقطت ونهارات ، في كنايةٍ عن الهزيمةِ والخسارةِ، والتَّفتتِ والتَشَتُّتِ الذي أصابَهمْ مِنْ بَعْدِه، وَهَذا المعْنى تؤَكِّدُه الرواية الأخْرى للبَيْتِ (**مَالَ بَنو ضُبَيعَةَ بعد بشرٍ**). وَفي رسْمِهَا لهذه الصورةِ، وكيفَ تُشَعلُ النَّارُ، وكيفَ تُوضَعُ الجذوعُ مُستندةً بعضُها إلى بعْضٍ وَقْتَ إشعالِ النارِ، وكيفَ تَتَهاوى حينَ تتحوّل إلى جَمْرٍ، ثم كيفَ تخمَدُ تِلكَ النَّارُ، في رسمٍ دقيقٍ لحالِ أحلافِ زوجِها مِنْ بعدِه، وهو تصويرٌ حقيقيٌّ لمنظرٍ مِنَ البيئةِ الصحراويةِ.

مُنيَــتْ لَهُــمُ(٣) بِوالِبَــةِ المَنايــا بِجَنــبِ قُــلاب لِلحَــينِ المَســوقِ(٤)

---

(١) نزت: علت، الديوان، يسرى عبد الغني، ص: ٣٩

(٢) الواقعة ٨٣

(٣) منيت لهم: قدرت لهم، الديوان تحقيق يسرى عبد الغني، ص: ٤١

(٤) سُقْتُ الدَّابَّةَ أَسُوقُهَا سَوْقًا وَالْمَفْعُولُ مَسُوقٌ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، كتاب السين " مادة: س وق "، ج١، ص: ٢٩٦

تُظهرُ نبرةَ التَّسليمِ والحزنِ، لتخبر أنه قُدِّرَ لَهمُ الموتُ بجانبِ "القلاب"، وذكرتْ "بوالبة"، إشارةٌ إلى قاتل زوجها، وهو عميلة بن المقتبس الوالبي(١)، وإنْ كان شارح الديوان ومحقِّقُهُ يَقولَان إنَّ هذَا رمزٌ لموضِعٍ في حَيّ مِنْ بني أسدٍ، والباحثةُ تميلُ إلى أنها إشارةٌ إلى قَاتلِ بِشرٍ(٢)، ويَلحَظُ القارئ أنها تتحدث عنه بصيغةِ الجمْع "لهم"، وَهَذا يَظْهَرُ كثيرًا في شِعْرِ الرِّثَاء، وإنْ كانَ البعضُ يعتقدُ أنها أرادتِ الحديثَ عمّن قُتِل مع زَوْجِها، إلَّا أنَّ إشارتها "بوالبة"، تنفي –في نظر الباحثة– ذلكَ، وتُظهر أنها أرادت –بذلكَ الجمعَ– زوجها فقط، إعلاءً لشأنِه وإظهارًا لمكانَتِهِ.

ثُمَّ قالت :(**لِلحَينِ المَسوقِ**) فالمسوق هو الحين وتقصد به الهلاك ،فالهلاك سبق إلى زوجها .

ثم تكمل سرْد الواقعة فتقول:

فَكَم بِقُلابَ مِن أَوصالِ خِرقٍ(٣) أَخي ثِقَةٍ وَجُمجُمَةٍ(٤) فَليقِ(٥)!

فتصفُ كيفَ أصبحتْ "قلابُ" بعدَ المعركةِ، جاءتْ بِكَم الخبريةِ في بدايةِ البيتِ، لبيانِ كثرةِ أشلاءِ الفتيانِ الشجعانِ المتناثرةِ في كلِّ مكانٍ، في كنايةٍ عن جَلَدِهم وصبْرِهْم أمامَ العَدُوِّ، ثم أكّدَتْ فَخرَها بِهِمْ، فكانُوا بمثابةِ الإخوةِ المخلصينَ للثقة الَّتي وُضِعَتْ بهم، وَجاءَتْ بِلفظِ جُمجُمَةٍ. وبهذا تَدُلُّ عَلى أنَّهُ لَيْسَ فقطْ زَوْجُهَا مَن سَقطَ، بل ماتَ معهُ كثيرٌ مِنَ الرؤساءِ وسادة العرب، فجاءتْ بلفظِ الجمجمةِ، كناية عن رؤساء العرب وكل بني أبٍ لهم عزٌّ وشرف،

---

(١) الديوان تحقيق حسين نصار، ص٢٧

(٢) ينظر للديوان شرح يسرى عبد الغني، ص: ٤١

(٣) خِرق: الرجل المتخرق بِالْمَعْرُوفِ الْكثير الْخَيْر الرجل، جمهرة اللغة، باب الخاء والراء مع مابعدها من الحروف، "مادة: خ ر ق"، ج١، ص: ٥٩٠ / جاء في شرح الديوان الخرق: الجواد الذي يتخرق بالمعروف، والصحيح في نظر الباحثة هو المدح للرجال وليس للجياد.

(٤) الجُمْجُمَة: عَظْمُ الرَّأْسِ المشْتَمِل على الدِّماغ، وقيل: جَماجِمُ العَرَبِ رُؤساؤُهم، وكُلُّ بَنِي أَبٍ لَهُم عِزٌّ وَشَرَف فهم! جُمْجُمَة، تاج العروس، فصل الجيم مع الميم، "مادة: ج م م"، ج٣١، ص: ٤٢٥

(٥) فليق: الوريد في العضد يسمى فليق، لسان العرب، كتاب الدال، فصل الواو، ج٣، ص٤٥٨.

وقولها فَلِيق، يرسْمِ صورةِ الرؤوسِ المقطوعةِ، والدماءِ المتناثرةِ، لترسمَ صورة دقيقة، بعدَ انتهاءِ المعركةِ، ولَقدْ أجادَت الراثياتُ رسم الصُور بعد المعارك لرسوخ أثرها بقلوبِهنَّ الثَّكْلَى وأذهانهن، لِغيابِ سنَدِهن وإن لم يُشاركن بساحة القِتالِ.

قولها :

نَـــــدامى لِلمُلـــــوكِ إذا لَقـــــوهُم حُبـــوا وَسُـــقوا بِكَأسِـــهِمُ الرَّحِيـــقِ

بَعدَ أن أتمَّتِ الشاعرةُ وصْفَ الصورةِ بعد انتهاء المعركةِ، شرعت في سردِ أوصافِهم، لتُكْمِلَ الفَخْرَ بِهِمْ بصيغةِ الجمعِ، فهم أصحابُ الملوك وجلساؤُهم، وأوردت كناية عن طريق الحذف، زيادة في بيان منزلتهم، ولفتًا للأنظار لمناقبهم، فبدأت البيت بالمسند الخبر (ندامى)، وحذفت المسند إليه "هم"، لتباشر الأسماع والنفوس بطيب خصالهم، فترسخ في الأذهان والقلوب، وهم لرفعةِ أخلاقهم ودماثِة طبعهم، أصحاب حظوة لدى الملوكِ، في كنايةٍ عن طِيبِ معْشَرِهِمْ.

وإنْ كانتْ هذهِ صفاتُهم معَ نُدمائِهِمْ، ثم تذْكُرُ شجاعتَهم في الحرْبِ بقولها:

هُـــمُ جَـــدَعُوا الأُنـــوفَ وَأَرغموهـــا فَمـــا يَنســـاغُ لـــي مِـــن بَعـــدُ ريقـــي

وتُواصلُ الشاعرة المكلومة فخَرها بصيغةِ الجمعِ، حتَّى تشملَ بالصفاتِ زوجَها وابنَها، وَمن كانَ معهُمْ مِنْ أَبناءِ زَوْجِهَا، فَهم من قطعُوا الأنوفَ، في كنايةٍ عن شجاعتِهم، وإخضاعِ أعدائهمِ عَنوةً، وهنا تأتي بالكناية في سياق ذكر المسند إليه (هم)، وتقديمه على الخبر، فمذهب عبدالقاهر الجرجاني في تقديم المسند إليه على الخبر الفعلي المثبت، "أنه قد يفيد الاختصاص تارة، أو يفيد التقوّي، وذلك بحسب القصد، فإن كان القصد على الفاعل بإثبات الفعل له وحده دون غيره، فهذا يفيد الاختصاص، وإن كان القصد لا إلى الفاعل، بل إلى

توكيد المعنى، وتحقيق وقوع الفعل كان التقديم للتقوي"(١). لما كانَ للشجاعة مِن الأثرِ في البيئةِ الجاهليَّة، فقد رغبَّتِ النِّساء كافةً في الشجاعِة البدنيةِ، حيثُ كانتِ القوة والغلبة تسودان أحوال الجماعات؛ فكانت الشجاعة أهم وسائل الحمايِة والكفايِة، فتَعَشَّقَتْهَا النِّساء، إذْ وجدتْ فيها خيرَ ما يبرز به الرجلُ، فأُعجبتْ بها وامتدحتْها حينَ وجدتْها؛ لهذَا بكتِ الفرسانَ وأشادتْ ببسالتِهم وشجاعتِهم، وتَحملهمُ الصعابَ أكثرَ ممَّا أظهرتْه لأية صفةٍ أخرى فيهم(٢). لذلكَ تحدَّثتْ عَن مناقبه، فرثتْ شجاعَتَهُ وبلاءَهُ في الحروبِ وسيادتَه.

ثُمَّ تختِمُ البيتَ كَما بدأت المقطوعةَ، بعدمِ استساغتها أيَّ أمرٍ في الحياةِ، حتَّى ريقَها لا تستَسيغُ أن تَبتلعه بعد فقدِهم، كنايةً عن صعوبةِ الحياةِ بعدهُمْ، وتصوير لمدى قوَّتِها وتحملها، مع عظم الألم الجاثم على صدرها، فلم تُصَرِّحْ بحالتها، ولم تخبرْ عن حزنِها بوضوحٍ، ففضّلتِ الكنايةَ عن التصريحِ، وَكَأنَّها لا تستجيبُ لِلومِ تلك المرأةِ، فتُظهرُ الجلَدَ والصبرَ عن الحزْنِ والجزَعِ.

وبــيضٍ قــد قَعَــدْنَ، وكُــلُّ كُحــلٍ بـــــأعيُنهن أصـــــبح لا يليـــــقُ

هَذا البيتُ والذِّي يليه، ضَمَّه محقِّقا الديوان إلى المقطوعِة، وإن كانتْ تميل الباحثةُ لما فعله "بشير يموتُ" و"عبدُالبديع صقر" في تحقيقيهما، حيثُ فصلا البيتين عمّا قبلهما.

في هذا البيت، تصفُ النِّساء الباكياتِ على بشرٍ، وكيفَ "أصبحَ لا يليقُ كُحْلٌ في أعينِهن "من كثرةِ البكاءِ، كنايةً عن فقدهِنَّ جمالَ أعينهنَّ، وعدم بقائه بها، من كثرةِ البكاءِ.

تريد أن تقول إنهن فقدن لذة الحياة فلم تعد بعد قتله ترى جمالاً لتلك الحياة ، ولم تعد تشعر فلم تعد تستشعر جمالاً أو سحراً لذلك كان وضع الكحل في عينها عبثاً.

---

(١) نظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني، ص: ١٤٤/ ينظر دلائل الإعجاز ص: ١٢٨-١٢٩

(٢) المرأة في الشعر الجاهلي، الدكتور علي الهاشمي، مطبعة المعارف بغداد، ١٩٦٠م، ص: ٢٩٢.

أَضَـاع قُـدُورَهُن(١) مُصـاب بشـرٍ(٢) وطعنـــة فاتـــكٍ، فمتـــى تُفيـــق؟!

اختلفت الرواياتُ في قولها أضاعَ (بضوعهن أو قدورهن) ولكلٍّ منها صورةٌ تدلُّ على حال أولئك النِّساء، بقولِها أضاعَ مقتَلُ بشرٍ فَهَمَهُنَّ، حتَّى شبهتْ ضياعَ أفهامِهنَّ كمن هو غائبٌ عَنِ الوَعْيِ، غير مصدق، فتسألُ متى تفيقُ لتُدركَ أنَّ هذا واقعٌ، وأنَّ بشرًا قد طُعنَ بيدِ فاتِكٍ وَمَاتَ؟

أمَّا قولها: "أضَاعَ قدورَهُنَّ"، ففهي صورة تشبيهية؛ حيث شبهت حالتَهن، وعدمِ أدراكِهِنَّ واستيعابهن لما حصل، بحال النِّساء اللواتي لا يدركنَ أينَ هِيَ أوانيهنَّ، واتخذت القِدرَ كناية عن أنهن أصبحنَ لا يدركنَ حتَّى ما عتدنا عليه يوميًا من أمور الحياةِ لشدة الهول والذهول . وانظر كيف أعادت صياغة الصورة البيانيَّة عن طريق الاستفهام (فمتى تفيق)؟ فشبهت ذهولهن وعدم تصديقهن، بحالة الإنسان الذي لا يعي ما يدور حوله، ولشدة تفجعهن، فإنها تستبعد إفاقتهن من حالة عدم الوعي، وإدراكهن تلكَ الفاجعةِ التي حلتْ بهنَّ.

وَيظْهَرُ تكرارُها لكلمةِ (أفيقي- تفيق) في بدايةِ المقطوعةِ ونهايتِها، وكأَنَّ ما حَدَثَ لهَا حُلْم أفقدَها وعيهَا بالحياةِ، وتتمنَّى أن تفيقَ منهُ.

وأشارت الدلالات التي احتواها هذا البيتُ، إلى أنَّها بالجمع تقصدت نفْسَهَا، ولم تُرِدْ جميعَ النِّساء، إذ جَاءتْ بصِيغَةِ الجمْعِ. وإنْ كَانَ مِن عاداتِ الجاهلياتِ وصفُ النِّساء الباكياتِ على المقتولِ، لإظهارِ فقدِ النِّساء لذلكَ الفارسِ الشُّجَاعِ الحَامِي لهَنَّ، ولكنْ تميلُ الباحثةُ إلى أنها لم تُرد دلالةَ الجمعِ، بَلْ أرادتْ به نفسَها، وما يؤَكِّدُ هذا غيابُ وصفِها لمشاعِرها طيلةَ

(١) الْقِدْرُ: آنِيَةٌ يُطْبَخُ فِيهَاوَجَمْعُهَا قُدُورٌ، المصباح المنير، كتاب القاف "مادة: ق د ر"، ج٢، ص: ٤٩٢، وفي روايه / بضوعهن: والبَضع هُوَ يَبْضَعُ بُضُوعًا: فَهِمَ، لسان العرب، كتاب العين، فصل الباء "، ج ٨، ص: ١٤

(٢) وروى بشير بقولها:

أضاع " قُدُورُهنَّ " مُصاب بشرٍ.. / وكذلك رويت في شاعرات العرب من الجاهلية إلى الإسلام، ص: ٨٠

المقطوعةِ السابقةِ، فلم تُصرِّحْ بعاطفَتها أو حُزنها منفردًا، ولإثباتِ هذا جاءتْ بقولها: (فمتى تفيق؟) فإنْ كُنَّ أضعنَ الفَهم، فمتَى تفيقُ وتفهَمُ ما حدثَ، فجاءتْ بالجمعِ ثم أفردتْ.

- **موازنة بين رثاء الخِرْنِق وجليلة لزوجيهما:**

وقدْ قارنَ شارحُ الديوانِ بين جليلة والخِرْنِق، وإنْ كانتَا تتفقانِ كلتاهمُا في الإكثار من رثاءِ الزْوجِ مقابلَ غيرِهِ، إلاَّ أنَّ رثاء جليلة كان رثاءً مُتفردًا، فقد ابتعدتْ عنْ عنصرِ التحريضِ وتِعداد المآثرِ، كما فعلت الخِرْنِق.

وتميزتِ الخِرْنِق بدمجِ الرِّثاءِ، بوصفِ المواقعِ وأرضِ المعركةِ، وابتعدتْ عنْ وصفِ إحساسِها الخاصِّ بالفقدِ، بعكسِ جليلة، غيرَ أنهمَا اشتركتَا في تأمّلِ واقعِ القومِ من بعدِ موتِ زوجَيْهمَا، وإن كانتْ جليلة يظْهَرُ لديَها الحسُّ الإيماني أكثر، وتظهرُ الخِرْنِق كامرأة جاهليةٍ؛ حيث التزمتْ ببعضِ العاداتِ الجاهليَّة بعد موتِ زوجها.

تَجدُ الباحثةُ -بعدَ تأمُّل أبياتِ الخِرْنِق وصورها البيانيَّة في الرِّثاء- أنها جديرةٌ بأن تُلقَّب "شَاعرة الرِّثاءِ والتحريضِ والوصفِ".

فإنَّ صور جليلة البيانيَّة، تجسدُ نموذجَ الانكسارِ والضعفِ، بعكس الخِرْنِق التي تظهرُ القوةَ في صورها، ولعلنا نجدُ سببًا لتلك القوة، وذلكَ الضعفِ في تلك الصور، أن مقتلَ كليبٍ سيثير حربًا، بينما كان مقتلُ بشرٍ نتيجةَ حربٍ قائمةٍ، فكانَ ذلكَ سببًا للخوفِ والحزنِ والانكسار الذي غلبَ على الصور البيانيَّة عند جليلة، فإحساسُ الخوفِ شارك حزنَها، فأظهرَ ذلك نموذجَ المرأةِ الثَّكلى، وقد جَسَّدَتُ الصور البيانيَّة لكلتيهما، نماذجَ للمرأةِ المكلومة أمامَ فاجعةِ الموتِ.

ممَّا تقدَّم، يمكننا القولُ بأنَّ الراثيةَ في الجاهليَّة، قدْ أعطتْ صُورةً واضحةً مؤلمةً لِمَا تؤولُ إليهِ المرأةُ وقت وفاةِ زوجِها، وبقائِها وحيدةً بعده دونَ سندٍ تحتمي بِه من عوائقِ الزمَّنِ، كما فعلتْ جليلة بنتُ مرةَ في رثائِها لزوجِها كليبٍ(١).

ورثاءُ المرأة الجاهليَّة لزوجها –على نحو ما تبيَّن– قليلٌ؛ لأسبابٍ متعلقةٍ بحياتها وظروفِ معيشتِها كسرعةِ زواجها، أو طلاقِها بعد زوجِها الأولِ، ثمَّ إنَّ وجودَ مثِل هذه المراثي في الشعرِ الجاهليِ، يشيرُ إلى ارتباطِ الدَّافعِ المعنويِ بالدافعِ المادِّيِ. وفي شعر الرِّثاءِ الجاهليِ كثيرٌ من الشواهدِ التي تؤيدُ هذا الارتباطَ، وبخاصةٍ في مَا يتعلقُ بالصفاتِ الخُلقية، كالكَرم والشجاعةِ، وغيرِها(٢).

وإنْ قَلَّت الصورُ البيانيَّة في رثائهما، وتميزتْ بعدمِ الإغراقِ في الخيالِ مع رهافةِ الحِسِّ، وصِدْق العاطفةِ، وعذوبةِ اللفظِ، وتصويرِ الواقعِ، فإن الخِرْنِق وجليلةَ عكستْا البيئةَ الجاهليَّة بكلِّ ما فيهَا(٣).

(١)مراثي النساء في شعر عصري ماقبل الإسلام وصدر الإسلام، ص: ٦٩

(٢)مراثي النساء في شعر عصري ماقبل الإسلام وصدر الإسلام ص: ٦٩

(٣) ديوان الخِرْنِقُ، ص١٨.

الفصل الثاني:

بلاغة رثاءِ الأخ عند الرِّجال والنِّساء

المبحث الأوَّل: سُعدَى الجُهنيةُ أنموذجًا.

المبحث الثاني: المهلهل بن ربيعةَ أنموذجًا

الفصل الثاني: بلاغة رِثاء الأخ عند الرِّجال والنِّساء

إنَّ تحليلَ القصائد وتجليةَ الغامضِ عن بعضها، يَهدي القارئَ ويدفعُ عنه بعضَ اللَّبسِ الذي قد يُنفره من استكمالِ قراءتها، كما أنَّ المعنى الواضحَ في الشعرِ، غالبًا ما تنطوي تحتَ ظلالِه معان شديدة الخفاءِ، لهذا كانَ من الضروريِّ دراسةُ القصائد وتحليلها، حتى نغوصَ في أعماقها، ونكشفَ عمَّا يريدُه الشاعرُ من صورٍ ومعانٍ.

هذا المبحث لدراسةِ قصيدة شاعرةٍ وشاعرٍ، لِتلَمُّسِ الفروقِ بينَ عاطفِتين في الرِّثاءِ، فكانت كلتا القصيدتين في رثاء الأخ وكلا المرثيين مات قتيلًا، فاتفق بذلك دافع الرِّثاء.

وكانَ من أسبابِ اختيارِ قصيدةِ سُعدَى دونَ غيرِها من الشاعرات، تقاربُ أعدادِ الأبياتِ، وتقارُب أعدادِ الصورِ البيانيَّة، إلى جانبِ التشابهِ بين القصيدتين وملابساتِ الكارثةِ في حياةِ كلا الشاعرينِ؛ حتى يُصبحَ الحُكْمُ عَادِلًا، عندَ التوافُقِ في الغرِض وصلة المرثي بالشاعر وأسبابِ الموتِ.

وإن كانت الخنساءَ أبرزَ النِّساء في مجالِ رثاءِ الإخوة، لكن لكثرةِ تَناولِها من قِبَل الدارسين، ولتعدد قصائدها، حتى إنها فاق عددها قصائد جميع شاعرات الرِّثاء، مع تعدد أساليب رثائها، آثرت أنَّ أجد مرثيةً واحدةً، صَبَّتْ فيها الشاعرةُ حُزنَها، ولم يتناولها الدارسون بالتحليلِ.

وعندَ التَّنقيبِ في كُتبِ الأدبِ ودواوين الشعر، وقعَ الاختيارُ على شَاعِرتين (الدَّعجاءُ وسُعدَى)، وقَدْ ذَكرتْ بعضُ كتبِ الأدبِ أنَّ قصيدةَ الدَّعجاءِ كانتْ في أبيها، فاخترت قَصيدةَ سُعدَى، التي ذُكرتْ بعضُ أبياتها في المعاجمِ، غيرَ منسوبةٍ إليْهَا، فكان الهدفُ إظهارَها كاملةً مُحللةً، وذلكَ طَمعًا في أن يُثري هذا البحثُ الدَّرس البلاغي والأدبي في آن واحد.

أمَّا عن اختيارِ قصيدةِ المهلهلِ من بين قصائِده الأربعِ التي قَالها في كُليبٍ، فلأنَّها أطولُ القصائِد التَي قَالها على قَبْره، وذلك لتأجج العاطفة في تلك اللحظة، ومحاولتِه رسم الطريق

للحياةِ القادمةِ، وتَذكُّر ما كان عليه كُليبٌ حتى يشحذَ همته للأخذ بثأره، فكانت بمثابة الخطِّ الفاصلِ بينَ حياتِه السابقة، وحياتِه التي عَاشها بَعدَ موتِ كُليبٍ.

واختيارُ هاتين القصيدتين، هو محاولة لرصدِ عاطفة الرجل والمرأة في مواقف الرِّثاء، ومعرفة كيف يكونُ التغيُّر في حياةِ الرجل والمرأة عندَ حلولِ تلك المصيبةِ، وحتى نستشعَر الفرقَ في تطورِ العاطفةِ لدى الجنسين، وكيف أثَّرتْ تلكَ الحادثُة في الصُّورِ لدى الشاعرة والشاعر، وما الأساليبُ البلاغيةُ المشتركةُ في كلتا القصيدتِين، وهل ورَدت صُورٌ مشتركةٌ بينهما؟

وبِمَا أنَّ البحثَ خاصٌّ بِشعر المرأة، فقد قَدَّمْتُ قصيدة سُعدَى بالتَّحلِيل، وليكون الأسلوبُ البلاغيُ حَاضرًا في الذِّهن، حين نُحلل قصيدة المهلهل.

المبحث الأول: سُعدَى بنتُ الشَّمَرْدلِ الجُهنِيَّة والمُهَلهَل بن ربيعَة "أنموذجين":

سُعدَى بنتُ الشَّمَرْدلِ الجُهنِيَّة، وقيل سَلْمَى بِنْتُ مَخْدَعَةَ الْجُهَنِيَّةُ، اختلفت الرواياتُ في اسمِها، فبعضُهم قال: سَلمى وأكثرُ الرواياتِ على أنها «سُعدَى»(١) ومنهمْ من اكتفى بقوله: وقالت الجهنيةُ... وأخُوها الذي ترثيه هو «أَسْعَد بنُ مجدَعَة الهُذَلّي»(٢) قَتله بَنُو (بَهْزٍ) من سُلَيمِ بنِ منصورٍ، فالظاهرُ مِنْ هذا أنَّه أخُوها لأمِّها، لأنها جهنيةٌ وهو هُذلي(٣)، وذُكرتِ

(١) لسان العرب، باب الراء، " فصل: الحاء المهملة "، ج ٤، ص: ١٩٩

(٢) الأعلام، خير الدين بن محمود بن علي بن فارس الزركلي الدمشقي، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م، ج٣، ص: ٨٩ وبهذا تظهر الرويات الاختلاف بين" مخدعة ومجدعة "

(٣) الاصمعيات، الحاشية، ص: ١٠١

القصيدةُ كاملةً في الأصمعياتِ(١). ورياضِ الأدبِ في مراثي شَواعِرِ العربِ(٢). وفي كتاب شاعرات العرب(٣).

وفي معجم شاعراتِ العرب من الجاهليَّة وحتى العصر الحديث(٤). وهذا ما يسر الله لي الاطلاعَ عليه من المصادرِ التي أوردتها كاملةً.

وَجَاءتْ مختلفةً في كتابِ بلاغاتِ النِّساء لابن طيفورٍ(٥). وسيتضحُ ذلك في تخريجِ الأبياتِ، بإذن الله(٦).

وقد شابه مطلعُ قصيدة أبي ذُؤَيبٍ الهذلي التي قالها في رثاء أبنائه(٧)، مطلعَ قصيدةِ

---

(١) المرجع السابق، ص: ١٠١- ١٠٤

(٢) ج١، ص: ١٣٢

(٣) ص: ١٥٩

(٤) ج ١، ص: ٨٥

(٥) بلاغات النساء، أبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، اعتنى به وفهرسه: بركات يوسف هبّود، بيروت: المكتبة العصرية ٢٠٠١م ص: ٢٢٣/ حيث جاءت أحد عشر بيتًا، واختلف ترتيب أبياتها عن المصادر الأخرى.

(٦) الأصمعيات، لأبي سعيد عبد الملك بن قُريبٍ بن عبد الملك، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، بيروت، ط٥، ص: ١٠١/ رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، جمعة وضبطه وعلق حواشيه: الأب لويس شيخو اليسوعي، ج١، بيروت: المطبعة الكاثولكية، ١٨٩٧م ص: ١٣٢/ شاعرات العرب، جمع وتحقيق: عبدالبديع صقر، المكتب الإسلامي، ط١، ١٩٦٧م، ص: ١٥٩ / معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، جميل منصور، ج١، دمشق: دار البشاير، ط١، ١٤٣١هـ، ص: ٨٥ / لسان العرب، باب الراء، "فصب الحاء المهملة "، ج٤، ص: ١٩٩، وفي فصل " النون " ج ٧، ص: ٢٤١/ في الحيوان، عمرو بن بحر الكناني الشهير بالجاحظ، بيروت: دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٤٢٤هـ ج ٥، ص: ٢٩٣و ج٧، ص: ٤٥٨/ الأعلام، ج ٣، ص: ٨٩ / وذكر القصيدة كاملة في كتاب شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، جمعه ورتبه: بشير يموت، بيروت: المكتبة الأهلية، ط١، ١٣٥٢هـ /و كتاب تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، دار التراث، ١٤١٢هـ، ص: ٣٩٤

(٧) أَبُو ذُؤَيب الهذليّ خويلد بن خالد بن محرِّث الهذليّ، وهو شاعر فحل من الشعراء المخضرمين، قال صاحب الأغاني كان من الشُّعراء المخضرمين وأَنه حسن إِسلامه لما أسلم وسُئِل حسان بن ثَابت من أشعر النَّاس حيًا قال أشعر النَّاس حيًا هُذَيل وَأشهر هُذيْل غير مدافع أَبُو ذُؤَيْبَ قال قصيدته العينيّة السابقة، فِي بَنِينَ لهُ خَمْسَة أصيبوا فِي عامٍ واحدٍ بالطاعون، الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أبيك بن عبدالله الصفدي، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، بيروت: دار إحياء التراث، ١٤٢٠هـ، ج ١٣، ص: ٢٧٤

بلاغة رثاء الأخ عند الرجال والنساء

سُعدَى، وقد ذُكرت في المفضليات ومطلعها:

أَمِـــنَ المَـــنُونِ وريْبِهـــا تَتَوَجَّـــعُ والـدَّهْرُ لـيسَ بِمُعْتِـبٍ مَـنْ يَجْـزَعُ(١)

القصيدة: (من بحر الكامل)

١	أَمِـــنَ الْحَـــوَادِثِ وَالْمَنُـــونِ أُرَوَّعُ(٢)	وَأَبِيـــتُ لَيْلِـــي كُلَّـــهُ لَا أَهْجَـــعُ(٣)
٢	وَأَبِيـــتُ مُخْلِيَـــةً(٤) أُبَكِّـــي أَسْـــعَدًا	وَلِمِثْلِـــهِ تَبْكِـــي الْعُيُـــونُ وَتَهْمَـــعُ(٥)
٣	وَتُبَـــيَّنُ الْعَـــيْنُ الطَّلِيحَـــةُ أَنَّهَـــا	تَبْكِـي مِـنَ الْجَـزَعِ الـدَّخِيلِ وَتَـدْمَعُ
٤	وَلَقَـدْ بَـدَا لِـيَ قَبْـلُ فِيمَـا قَـدْ مَضَـى	وَعَلِمْـتُ ذَاكَ لَـوَ انَّ عِلْمًـا يَنْفَـعُ
٥	أَنَّ الْحَـــوَادِثَ وَالْمَنُـــونَ كِلَيْهِمَـــا(٦)	لَا يُعْتِبَـــانِ وَلَـــوْ بَكَـــى مَـــنْ يَجْـــزَعُ
٦	وَلَقَـــدْ عَلِمْـــتُ بِـــأَنَّ كُـــلَّ مُـــؤَخَّرٍ	يَوْمًـــا سَـــبِيلَ الأَوَّلِـــينَ سَـــيَتْبَعُ
٧	وَلَقَـــدْ عَلِمْـــتُ لَـــوَ انَّ عِلْمًـــا نَـــافِعٌ	أَنْ كُـــلُّ حَـــيٍّ ذَاهِـــبٌ فَمُـــوَدَّعُ
٨	أَفَلَـيْسَ فِـيمَنْ قَـدْ مَضَـى لـيَ عِبْـرَةٌ	هَلَكُـوا وَقَـدْ أَيْقَنْـتُ أَنْ لَـنْ يَرْجِعُـوا
٩	وَيْـلُ امِّ(٧) قَتْلَـى بِالرِّصَـافِ لَـوَ انَّهُـمْ	بَلَغُـوا الرَّجَـاءَ لِقَـوْمِهِمْ أَوْ مُتِّعُـوا

(١) المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، القاهرة: دار المعارف، ط٦، ص: ٤١٩/ ديوان الهذليين، تحقيق: أحمد الزين، محمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، ١٩٦٥: ج١، ص: ٣ / وجمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق وضبط، علي محمد البجادي، نهضة مصر: للطباعة والنشر والتوزيع، ج٢ ص: ٦٨٣

(٢) أروع: يُصيبني الرَّوع والفزع، تاج العروس، فصل الراء مع العين، "مادة: روع "، ج٢١، ص: ١٢٨.

(٣) جميع الروايات ذكرت البيت في صدر القصيدة غير بن طيفور ذكر بدلًا من (لا أهجع – ما أهجع)

(٤) مُخْلية: خالية موحشة، أي منفردة وحيدة، تاج العروس، فصل الخاء المعجمة مع الواو والياء " مادة: خلو "، ج ٣٨، ص: ٥ / ذكر بن طيفور بدلًا من (مُخلية – مُجَلَّبة) وامرأة مجلبة مُصوِّتَةٌ وصاحبة جَلبةٍ، لسان العرب، باب الباء، فصل الجيم، ج١وص: ٢٧٠

(٥) ذكر بن طيفور بدلًا من (تهمع – تدمع).

(٦) ذكرت كلاهما في كتاب شاعرات العرب، ص: ١٦٠ وهو تحريف والصحيح كليهما، كما ذُكرت في شاعرات العرب من الجاهلية في العصر الحديث، ص٨٥.

(٧) ذكرت" ويل مِّ قتلى " في الأصمعيات وشاعرات العرب، وذكرت "ويل أم قتلى " معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث / ويل أمه: أسلوب تعجب ومدح ولا يقصد به الدّعاء كما ذكر في شاعرات العرب ص: ١٦٠، ومعجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص: ٨٦، والأصمعيات ص: ١٠٢

١٠ كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مُلْتَئِمِ الْهَوَى كَانُوا كَذَلِكَ قَبْلَهمْ فَتَصَدَّعُوا
١١ فَلْتَبْكِ أَسْعَدَ فِتْيَةٌ(١) بِسَبَاسِبٍ أَقْوَوْا وَأَصْبَحَ زَادُهُمْ(٢) يُتَمَزَّعُ
١٢ جَادَ ابْنُ مَجْدَعَةَ الْكَمِيُّ(٣) بِنَفْسِهِ وَلَقَدْ يَرَى أَنَّ الْمَكَرَّ(٤) لأَشْنَعُ
١٣ وَيْلُمِّهِ(٥) رَجُلًا يُلِيذُ(٦)بِظَهْرِهِ إِبَلًا وَنَسَّالُ الْفَيَافِي أَرْوَعُ (٧)
١٤ يَرِدُ الْمِيَاهَ حَضِيرَةً وَنَفِيضَةً وِرْدَ الْقَطَاةِ إِذَا اسْمَأَلَّ(٨)التُّبَّعُ(٩)
١٥ وَبِهِ إِلَى أُخْرَى الصِّحَابِ(١٠) تلفتٌ(١١) وَبِهِ إِلَى الْمَكْرُوبِ جَرْيٌ زَعْزَعُ

(١) جمع فتى فتية، تاج العروس، فصل الفاء مع الواو والياء، "مادة: فتي "، ج ٣٩، ص: ٢٠٨، وهو من جموع القلة، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، بكتاب الفاء " مادة: ف ت ي "، ج٢، ص: ٤٦٢

(٢) ذكرت في كتاب شاعرات العرب "رادهم"، وذكرت "زادهم" في معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، والأصمعيات.

(٣) الكمي: الشجاع، مقاييس اللغة، احمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ، باب " كمح "، ج ٥.

(٤) المكر: المصدر الميمي من الكرّ من الخديعة والاحتيال وقت الحرب، تاج العروس، باب "مكر "، ج١٤، ص: ١٤.

(٥) ذكرت" ويلمّه" في الأصمعيات وذكر مراثي شواعر العرب أنها مصحفه، وذكرت " ويل أمه " في شاعرات العرب ومعجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص: ٨٦

(٦)يُليذ: يحيط بها، تهذيب اللغة، باب " الذال والنون " ج١٥، ص: ١٤ وهذا الرباعي وأصله " لاذ أو ألاذ " بمعنى لجأ وامتنع وألاذا الطريق بالدار إذا أحاط بها، الاصمعيات، ص: ١٠٣

(٧) ذكر البيت في كتاب الحيوان، ج ٥، ص: ٢٩٣

(٨) اسمألَّ: الظل: إذا اشتدَّ الحَرُّ، الأزمنة وتلبية الجاهلية، محمد بن المستنيد الشهير بقُطرب، تحقيق: حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٥هـ، ص: ٦٥

(٩) التُّبَّع: الظل، العين باب " العين والباء، ج ٢ / ورد هذا البيت في كتاب العين منسوبًا للفرزدق باختلاف قوله يرد "المياة قديمة وحديثة " العين، باب " العين والتاء والباء " ج ٢.

(١٠) أخرى الصِّحاب: أخرهم ويقصد أدناهم وأوضعهم مكانه، مراثي شواعر العرب، ص: ١٣٤.

(١١) تلفت: إلى الشيء التفت إليه، المعجم الوسيط، باب اللام، ج٢.

بلاغة رثاء الأخ عند الرجال والنساء

١٦ وَيُكَبِّـــرُ(١)الْقِـــدْحَ الْعَنُـــودَ(٢) ويَعْتَلِـــي بِأُلَى الصِّحَابِ(٣) إِذَا أَصَاتَ(٤) الْوَعْوَعُ

١٧ سَـــبَّاقُ عَادِيَـــةٍ(٥) وَهَـــادِي(٦) سُـــرْيَةٍ وَمُقَاتِـــلٌ بَطَـــلٌ وَدَاعٍ(٧) مِسْـــقَعُ(٨)

١٨ ذَهَبَـــتْ بِـــهِ(٩) بَهْـــزٌ فَأَصْـــبَحَ جَـــدُّهَا يَعْلُـــو وَأَصْـــبَحَ جَـــدُّ قَـــوْمِي يَخْشَـــعُ

١٩ أَجَعَلْـــتَ أَسْـــعَدَ لِلرِّمَـــاحِ دَرِيئَـــةً هَبِلَتْـــكَ(١٠) أُمُّـــكَ أَيَّ جَـــرْدٍ تَرْقَـــعُ(١١)

---

(١) يُكبر: يُعظم، مختار الصحاح، " ك ب ر "، ورآه كبيرًا وعظيم عنده، تاج العروس، " كبر "، ج١٤، ص: ٥.

(٢) القدح العنود: القدح المقصود به قدح الميسر، الصحاح، " قدح " ج ١.

(٣) بألى الصحاب: أوائلهم وأصلها " أولى الصحاب " فخفف بحذف الواو، الاصمعيات، ص: ١٠٣

(٤) قيل: " أصات" في شاعرات العرب، ص: ١٦١، وقيل: " أصاب" شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص٨٧، والأصمعيات: ١٠٣ / أصات: بمعنى صات أي نادى، تاج العروس، فصل الصاد المهملة مع المثناة الفوقية، " مادة: صوت " ج ٤، ص: ٥٩٧.

(٥) عادية: يقال للخيل المغيرة: عادية، تهذيب اللغة، باب العين والدال، ج٣، ص: ٧٢.

(٦) قيل: " هادي "في الأصمعيات وشاعرات العرب، وقيل: " رأس " شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص: ٨٧.

(٧) ذكرت داع في الأصمعيات وشاعرات العرب، وذكرت هادٍ، شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث.

(٨) ورد هذا البيت للخنساء في كتاب العين، باب " العين والسين واللام "، ج ١، ص: ٣٣٥/، وكذالك في تهذيب اللغة، باب " العين والسين مع اللام "، ج٢، ص: ٥٦/ وذكر في مراثي شواعر العرب " هادٍ مسلع " ومعناها: يشق بالقوم أجواز الفلا، كتاب العين باب " العين والسين واللام "، ج١، ص: ٣٣٥/، وذكر "هادٍ مسقع" صفة من صفات الخطيب في الأصمعيات وفي معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، وشاعرات العرب، مسقع مثل مصقع، مختار الصحاح، " س ق ع " ج١، ومصقع: بليغ الماهرُ وقيل عالي الصَّوت وهو من أبنية المبالغة، تاج العروس، فصل الصاد المهملة مع العين، " مادة: صقع " ج ٢١، ص: ٣٤٠.

(٩) ذكرت ذهبت به وشاعرات العرب، ص: ١٦٢ والاصمعيات، غدرت به: ذكر به شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص١٦٧/ نُسب هذا البيت لتأبط شرًا في تاج العروس، فصل الجيم مع الدال المهملة، " مادة: جرد"، ج٧، ص: ٤٨٧/ ثم ذكرفي تاج العروس أنه لسلمى ترثي أسعد، فصل الحاء المهملة مع الراء، "مادة: حضر"، ج١١، ص: ٤٢، ٤٣.

(١٠) هبلتك: استعمل في التعجُّب والدعاء بالسُّوء، المغرب في ترتيب المغرب، ناصر الخوارزمي المطَرِّزِيّ، بيروت: دار الكتاب العربي، باب الهاء، فصل: الهاء مع التاء الفوقية، ص: ٤٩٩/ هبلته أمه: ثكلته، الهبلة: الثَّكلى، لسان العرب، فصل الهاء، ج١١، ص: ٦٨٦.

(١١) قيل إن هذا البيت لتأبَّط شرًا، تاج العروس، فصل الحاء المهملة مع الدال، " مادة: حرد" ج٨، ص: ٢٣، ثم ذكر في الجزء ١١ غير أنه كما ذكر سابقًا في باب " حضر " أنه لسلمى ترثي أسعد.

٢٠ يَـا مُطْعِـمَ الرَّكْـبِ(١)الْجِيَـاعِ إِذَا هُـمُ حَثُّوا الْمَطِيَّ(٢)إِلَى الْعُلَى(٣) وَتَسَرَّعُوا
٢١ وَتَجَاهَـدُوا سَـيْرًا فَـبَعْضُ مَطِـيِّهِمْ حَسْـرَى مُخَلَّفَـةٌ وَبَعْـضٌ ظُلَّـعُ
٢٢ جَـوَّابُ أَوْدِيَـةٍ بِغَيْـرِ صَـحَابَةٍ كَشَّـافُ دَاوِيِّ الظَّـلَامِ مُشَـيَّعُ
٢٣ هَـذَا(٤) عَلَـى إِثْـرِ الَّـذِي هُـوَ قَبْلَـهُ وَهْـيَ الْمَنَايَـا وَالسَّـبِيلُ الْمَهْيَـعُ
٢٤ هَـذَا الْيَقِـينُ فَكَيْـفَ أَنْسَـى فَقْـدَهُ إِنْ رَابَ دَهْـرٌ أَوْ نَبَـا بِـيَ مَضْـجَعُ
٢٥ إِنْ تَأْتِـهِ بَعْـدَ الْهُـدُوِّ لِحَاجَـةٍ تَـدْعُو يُجِبْـكَ لَهَـا نَجِيـبٌ أَرْوَعُ
٢٦ مُتَحَلِّـبُ الْكَفَّـيْنِ أَمْيَـثُ بَـارِعٌ أَنِـفٌ طُـوَالُ السَّـاعِدَيْنِ سَـمَيْدَعُ
٢٧ سَـمْحٌ إِذَا مَـا الشَّـوْلُ حَـارَدَ رِسْـلُهَا وَاسْـتَرْوَحَ الْمَـرَقَ النِّسَـاء الْجُـوَّعُ
٢٨ مِـنْ بَعْـدِ أَسْـعَدَ إِذْ فُجِعْـتُ بِيَوْمِـهِ وَالْمَـوْتُ مِمَّـا قَـدْ يَرِيـبُ وَيَفْجَـعُ
٢٩ فَـوَدِدْتُ لَـوْ قُبِلَـتْ بِأَسْـعدَ فِدْيَـةٌ مِمَّـا(٥)يَضِـنُّ بِـهِ الْمُصَـابُ الْمُوجَـعُ
٣٠ غَادَرْتُـهُ يَـوْمَ الرِّصَـافِ مُجَـدَّلًا خَبَـرٌ لَعَمْـرُكَ يَـوْمَ ذَلِـكَ أَشْـنَعُ

التحليل البلاغي والنقدي للقصيدة:

استهلَّت الشاعرةُ القصيدةَ بأسلوبٍ مجازيٍّ حين أخرجت الاستفهامَ مخرجَ الحسرة والتعجُّب، في آنٍ واحدٍ بقولها:

أَمِـنَ الْحَـوَادِثِ وَالْمَنُـونِ أُرَوَّعُ(٦) وَأَبِيـتُ لَيْلِـي كُلَّـهُ لَا أَهْجَـعُ(١)

(١) الرَّكب: أصحاب الإبل في السفر، وهم العشرة فما فوقها، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الراء، "مادة: ركب "، ج ١، ص: ١٣٨.

(٢) المطيَّةُ: البعير يُمتطى ظهره، تاج العروس، فصل الميم مع الواو والياء، "مادة: مطو "، ج ٣٩، ص: ٥٤٢.

(٣) ذكرت "العلا "في شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، وذكرت "العلى " بشاعرات العرب والأصمعيات.

(٤) ذكرت "هذا على إثر" في الأصمعيات وشاعرات العرب، وذُكر "فجرى على إثر" في شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث.

(٥) ذكرت " ممَّ" في شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث / وذكرت "مما " في الأصمعيات وفي شاعرات العرب.

(٦) ورُعْتُ فُلانًا ورَوَّعْتُهُ فارْتاعَ، أي: أفزعته ففزع، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الراء، "مادة: روع"، ج٣، =

وَأَبِيــتُ مُخْلِيَــة(٢) أُبَكِّــي أَسْــعَدًا وَلِمثْلِــهِ تَبْكِــي الْعُيُــونُ وَتَهْمَــعُ

تستنكُر وتتعجبُ مِنْ حَالِها، بأنها تجزعُ وتروعُ من الحوادث والمنون، وكأنها في حالةِ مراجعةٍ للنفسِ.. هلْ حقًّا هَذا ما آل إليه حالُها؟ حتى إن الليلَ لا تَنامُه، بنبرةٍ تُشعرُ بحجمِ الفاجعةِ التي أصابْتَها.

دفعها الحزنُ العميقُ إلى التعبيرِ بكلمةِ (أُرَوَّعُ) دون (راع)، وذلكَ مراعاةً للمبالغةِ في وصف الرَّوع الذي أصابها؛ لأنها أبلغُ من الفِعَل الماضي، كما في قوله تعالى: ﴿وغَلَّقَتِ الأَبْوابَ﴾(٣). كما آثرتِ التَّعبيرَ بكلمةِ (الهجوع) -وهو النومُ بالليلِ خاصةً- دونَ النومِ مطلقًا؛ للدلالة على أنَّ المصابَ كانَ عظيمًا، حتى لم تستطعْ أن تَنامَ باللَّيلِ كلِّه، كَمَا قَالتْ: (أُبَكِّي) دونَ (أَبْكيْ)؛ لأنَ الأَّولَ يناسبُ مقام التفجُّع، ويُظهر عِظم البكاء وكثرته، المقَامَ للتكثير.

قَولُها: وأبيتُ... مِن بابِ عطفِ السبَبِ على المسبَّب، وكأنها تعتذر عن الافتتاحِ بأسلوبٍ شديدٍ وقويٍ، موضحةً أسباب تلك الحالة، وما أصابها من مصاب جَلل، وكيف فقدت أخَاها، وصارتْ وحيدة بعد موته تبكيه حزينةً مُتفجعةً لفقدهِ.

وقولها: " **مُخْلِيَة**" تجسيدٌ دقيقٌ للفقْدِ الحسِّي والمعنويِ فيخلُو المكانُ من وجودِه وصوتهِ، فتصورُ حياتَها خاليةً من السندِ والمؤنس، في حينِ أنَّ أشَدّ لحظاتِ الفقدِ الليلَ، وبخاصة للمرأةِ في تلكَ البيئة، فحينَ تْأوِي لمرقدِها تتبادرُ إليها الذكرياتُ التي تَقُضُ المضجعَ، وتستدعي البكاءَ

=

ص: ١٢٢٣.

(١) أهجع: أنام، تهذيب اللغة، باب " العين والهاء مع الضاد "، ج ١، ص: ٩٤ /الهجوع: نوم الليل دون النهار، يقال: لقيته بعد هجعة، العين، باب الثلاثي الصحيح من حرف العين، "مادة: العين والهاء والجيم "، ج١، ص: ٩٨

(٢) مُخْلية: خالية موحشة، أي منفردة وحيدة، تاج العروس، فصل الخاء المعجمة مع الواو والياء، " مادة: خلو "، ج ٣٨، ص: ٥ / ذكر بن طيفور بدلًا من (مُخلية – مُجَلَّبة) وامرأة مجلبة مُصوِّتةٌ وصاحبة جَلبةٍ، لسان العرب، حرف الباء، فصل الجيم، ج١، ص: ٢٧٠.

(٣) يوسف: ٣٠٥.

الذي يُهيج الوجْدَ، ويصور الاضطرابَ الذي تسببهُ الوحدةُ التي تعيشُها، ثم تُجيب بصوتٍ مرتفعٍ على سؤالٍ دفين، تطرحُه بطريقةٍ خفيةٍ على نفسِهَا، لماذا كلُّ هذا؟

تجيبُ بقولها –ولا غرابةَ في ذلك– "**وَلِمثْلِهِ تَبْكِي الْعُيُونُ وَتَهْمَعُ**" إن المفقود يستحقُّ ذلكَ الحزنَ والبكاءَ.

واختلفتِ الرواياتُ، فروي "مُجلِبَة" بدلًا من "مُخليةً"، وقد تكون مُجلِبة وصفًا لحالها وكثرة بكائها ليلة وفاته، لكن نبرة الحزن الهادئة التي تكسو البيت تجعل مُخليةً أقرب للمعنى.

قولها: (وتَهْمَعُ) من باب عطف الخاص على العامّ. وهذا مَا يناسبُ المقامَ حيثُ إنَّ قولهَا: وتهمع، استدراكٌ على قولِها: تبكي. تقول: تبكي العيونُ، بل تهمعُ الدموعُ مثل انهمال السيلِ والمطرِ.

وانتقاؤها كلمة "**تهمع**[١]" بُعد تصويري، وكأنَّ تلك الدموعَ سيولٌ لا يتوقف جريانُها، فيهدُم الحزنُ جسدَها، لكنْ تلكَ الدُّموعُ الغزيرةُ تُريحُ القلبَ بعد ذلكَ من مرارةِ الألمِ والحزنِ، وهذا ما أثبته العلمُ حَدِيثًا من فوائد البكاءِ للمحزونِ[٢].

وإنْ كانت فوائده مذكورة في الشِّعر قَبلَ العلمِ الحديثِ، في إظهارِ تخفيفِ الدموعِ عن المحزونِ، وإن لم يكنْ يُدركُ كيفَ تَتمُ تلكَ الراحةُ التي وضَّحَها العلمُ الحديث بالتجارب والدلائل، لكنَّ الشعرَ سَبق العلمَ بالإقرارِ بأهميتِها للمكلومِ، والدليلُ قولُ ابن الرومي:

بكاؤُكما يشْفي وإنْ كَانَ لا يُجْدِي فَجُودَا فَقَد أودَى نَظِيرُكُمَا عِندي[٣]

---

(١) همع الدمع هموعا أي انهمل، العين ج١، ص: ١١١/. همل دمعه يهمل فهو هامل: إذا تتابع سيلانه، وانهمل دمعه فهو منهمل تهذيب اللغة، باب الهاء واللام، ج٦، ص: ١٧٠/ تهمع: تسيل، تاج العروس، فصل الهاء مع العين، " مادة: همع"، ج٢٢، ص: ٤١٠.

(٢) مقال فوائد البكاء، رضا زوحل، موقع حقيبة الأحياء الإلكترونية، الأحد، ٢٠١١/٥/١٥م.

(٣) ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٣، ٢٠٠٢م، ج ٢، ص٤٠٠

وَهَذا البيتُ يثبتُ أنَّ السلاح أمام فاجعةِ الموتِ يكونُ بسكبِ الدُّموعِ، فتشبيهُها الدموعَ بالسَّيل من قبيل الاستعارةِ، لِمَا في تلك الاستعارةِ منْ تصويرٍ لكوامن النَّفسِ الداخليةِ وما تشعرُ بِه.

وفي إسنادها البكاء للعيون مجاز عقلي علاقته مكانية، فالذي يبكي هو الإنسان، وإنما أسند البكاء للعين لأنها هي مكان وموضع والبكاء وهو الدَّمع، وهذا الإسناد يزيد منظر البكاء تجسيدًا.

وفي تَكرارها لفعل البكاءِ بالبيت تَصويرٌ لحالتِها الخارجية والداخلية، وحينَ ختمت البيتَ بقولها: "تبكي العيونُ وتهمعُ"، تأكيدٌ للبكاء، فاستخدمتِ الفعلَ المضارعَ، دلالةً على الاستمراريةِ، فكأنَّ الأمرَ يقعُ أمامَنا ويتجددُ لنعيشَ معَها حُزنَهَا وألمها. سواءٌ أكان البكاء جريانًا للدَّمعِ بصَمْت، أو كان مُصاحبًا للنواحِ والنَّدبِ على الفقيدِ؛ فهو تصويرٌ لجميعِ أحوالِ المرأةِ، حينَ تبكِي مَيتًا، وهذا ما يُؤَكِّدُه التَّكرارُ؛ ناسبةً البكاءَ لنفسِها في الصدْرِ، والبكاءَ لعينِها في العجُزِ.

تنتقل في البيت الثَّالث فتقول:

وَتَبَـيِّنُ(١) الْعَـيْنُ الطَّلِيحَـةُ(٢) أَنَّهَـا تَبْكِي مِنَ الْجَزَعِ الدَّخِيلِ(٣)وَتَدْمَعُ

بدأت بقولها: (وتبين)، لتُظْهِرَ لنا مدى عِظَمِ المصيبةِ، وتأثيرِها عليها، فترسم لنا صورةً

(١) وتبين الشيء: وضح وظهر. الصحاح، فصل الباء، "مادة بين "ج٥، ص: ٢٠٨٣/ تبين: تتبين حين يكون الأمر لازمًا وواقعًا، تهذيب اللغة، "باب النون والباء "، ج١٥، ص: ٣٥٦.

(٢) الطليحة: المتعبة لكثرة البكاء " تقال لشدة الإعياء " لسان العرب، باب الجيم، فصل الطاء، ج٢، ص: ٥٣٠ التاء في الطليحة للمبالغة، وإلا فهي يستوي فيه المذكر والمؤنث.

(٣) وداءٌ دَخِيل: داخِلٌ، وَكَذَلِكَ حُبٌّ دَخِيل. المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، تحقيق عبدالحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ، حرف الخاء، مادة: "الخاء والدال واللام "، ج٥، ص: ١٤٠.

لعينها المتعبة من كثرةِ بكائِها على فقدهِ، وهو تصويرٌ لحالتِها النفسيةِ، ولكنها اكتفت بذكر العين؛ لأن العينَ رأت حجم الفقْد، بَعد أنْ رأتْ هولَ منظرِ القتيلِ، وهي أولُ ما يظهرُ عليه التعبُ، فذكرتِ الجزءَ وأرادتِ الكلَّ، على سبيلِ المجازِ المرسَلِ، فعينُها تبكي من الجزعِ من تلكَ المصيبةِ التي أصابتْها، برغمِ أنَّ الجَزعَ أمرٌ دخيلٌ عَليها وليس منْ طَبْعها، وكأنَهَا في حالةِ استدراكٍ لئلا تُوصفَ بالضعفِ والخَوَرِ، وَمَا يؤَكِّدُ ذلكَ أنَّها خَتَمتِ البيتَ بقولِها: "تدمع"، وقد ابتدأتْه بـ"تبكي" كما فعلتْ في البيتِ السابقِ، حيثُ ابتدأتْ بـ"تبكي" ثم ختمتْهُ "بتهمع"، في إيحاءٍ للمتَلقِّي أن ذلكَ البكاءَ سيكونُ في بداية الأمرِ، فإذا ما استجمعت رَباطةَ الجأشِ، فسيكونُ البكاءُ دموعًا صامتةً، في إظهارِ لقوتها وصبرِها، وهذه فائدةُ التكرارِ لإظهارِ الاختلافِ في قولها: (تبْكِي وتَهمعُ، ثم تبكِي وتَدمعُ).

وقولها: "أَنَّهَا تَبْكِي مِنَ الْجَزَعِ" جملة مستأنَفةُ، كأنَها تدافِعُ عن نفسها بأنه ليس من شأنها أن تضعُف بسُهولة، لكن الأمر خرَج عن حدود سيطرتها. وفي جملة (تَدْمَعُ) إطنابٌ بذكرِ الخاصِّ بعدَ العامِّ.

تبدُو الشاعرة في البيتِ الرابعِ في حالةِ استجماعٍ للقوة، وتهدئةٍ للقلبِ، وإعمالٍ للعقل، يتضح ذلك في حديثِها بحكمةٍ بعيدًا عن الجزعِ في قولها:

وَلَقَدْ بَدَا لِي قَبْلُ فِيمَا قَدْ مَضَى وَعَلِمْتُ ذَاكَ لَوَ انَّ عِلْمًا يَنْفَعُ

وتبدأُ حالةُ التأبينِ المشحونة بالحِكمةِ الممزوجةُ بالحزنِ والتسليمِ في اختصارٍ للنواحِ والعويل، يَنمُّ عن شخصيةٍ قويةٍ ومتماسكةٍ.

وهي تسترجعُ الماضيَ لتُقِرَّ بعلْمِها أنَّ كلَّ حيٍّ سيؤولُ للموتِ، في إظهارِ للحكمةِ والقوةِ معًا، ولكنها تعودُ فتتمنى لَو أنَّ هذا العلمَ يردعُها عن الحزنِ، لتصوير قوةِ الحزنِ رغمَ اليقينِ، ولتجسيدِ الصراع بين العاطِفة والعقل، وتظهرُ مُحاولاتُ التأكيدِ باستخدام اللَّامِ وقد، وفعل العلم، وتكرارها قولها: (وَلقدْ علِمَتُ).

في جملة (لَوَ انَّ عِلْمًا يَنْفَعُ) إطنابٌ؛ حيثُ تُنَفِّسُ بذلكَ عن حزنها، وتلك عادة المحزونِ عندما يتكلَّمُ

أَنَّ(١) الْحَوَادِثَ وَالْمَنُونَ كِلَيْهِمَا لَا يُعْتِبَانِ(٢)وَلَوْ بَكَى مَنْ يَجْزَعُ

تقول: إنَّ الحوادثَ والمنونَ لا يسترضيانِ مَن ينزلان بساحته، مهما بكى المرءُ وجزعَ، في محاولةِ لإقناع القلبِ بالتجلُّد؛ فهيَ تُصوِّرُ الحوادث والمنون بذلك الجبار الذي لا يأبهُ بما يَحُلُّ بأهلِ من يأخذُهم، مع ملاحظةِ تكرار "الحوادث والمنون" فاستفتحتِ الحديثَ عنهما في البيتِ الأولِ، ثم عادتْ هنا لتكررهُما مرةً أخرى، مهدئة لقلبها عمَّا فعلاهُ بها منذ بداية حياتها.

وفي قولها: (لَا يُعْتِبَانِ) استعارةٌ مكنيَّة(٣)، شبهتِ الحوادثَ والمنونَ بالناسِ المعتبين، ثم حذفت المشبه به وأبقت لازمًا من لوازمِه، وهو العتاب، وتضمنت هذه الاستعارة كناية عن شدة المصاب.

وَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ كُلَّ مُؤَخَّرٍ يَوْمًا سَبِيلَ(٤) الأَوَّلِينَ سَيَتْبَعُ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَو انَّ عِلْمًا نَافِعٌ أَنْ كُلُّ حَيٍّ ذَاهِبٌ فَمُوَدِّعُ

تعود لعامل التَّكرار؛ لأنَّ الحُزْنَ المستْحكِمَ في قَلبِها متمثِّل في هذا البيت على شكلِ حوارٍ داخلي، يعودُ ليُجيبَ عن العقل بقولها: "ولقد علْمتُ "، فتكررتْ لفظة العلمِ خمسَ

---

(١) أنَّ وما دخلت عليه فاعل لقولها: بدا، وتقدير الكلام: ولقد بدا لي- فيما قد مضى، وعلمت لو أن علما ينفع- أن الحوادث...

(٢) يعتبان: أعتبني فلان أي ترك ما كنت أجد عليه من أجله ورجع إلى ما أرضاني عنه بعد إسخاطه إياي عليه، الأصمعيات: ص١٦٠، الأصمعيات، ص: ١٠٢، لايسترضيان العاتب، شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص: ٨٥

(٣) الاستعارة المكنية: هي ما حذف فيها لفظ المشبه به، استغناء ببعض لوازمه، التي بها كمالهُ، أو قوامه في وجه الشبه، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: ٢٦٧

(٤) سبيل مفعول مقدم لسيتبع، والمعنى أن الكل يموتون والمتأخرَّين سيتبعون المتقدمين، شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص٨٥، مراثي شواعر العرب، ص: ١٣٣

مراتٍ في ثلاثة أبياتٍ في قولها: (وعلمتُ ذاك– لو انَّ عِلْمًا– ولقدْ عَلِمتُ)، تكررت مرتين في بداية البيت السادس والسابع (لو انَّ علمًا)، لتؤكدَ على أهميةِ التسليمِ والعِلْمِ بحقيقةِ الموتِ، وإقرارها في النَّفسِ، حتى يخففَّ ذلكَ العِلمُ من فاجعةِ الموتِ لدى المرءِ.

وتَكرارُ التَّمني بـ"لو" المرتبطِ بالعلمِ في قولها: (لو أنَّ علمًا ينفع– ولقد علمت لو انَّ علمًا) مرتين؛ ليؤكِّد ذلكَ التكرارُ الإحساسَ بالحزنِ والضعفِ والعجزِ، رغمَ اليقينِ والعلمِ، وكأنَّها تُسكِتُ كلَّ مَنْ يُحاولُ أن يُهدئها، فتُخبرُه بكلِّ ذلكَ.

وَدعَاهَا شدةُ الحُزنِ إلى التضمين في قولها: "علمتُ": ضمَّنَتْ الفِعل (علم) معْنَى الإحاطةِ؛ لِذا عدَّتْه بالباء، فقالت: ولقد علمتُ بأنَّ كلَّ مؤخرٍ أي: أحطتُ إحاطةً تامّةً لا تَدعُ مجالًا للشَّكِّ بأنَّ كلَّ مُؤَخَّرٍ سيأتي حتمًا.

ويُظهر هَذا مدى براعتِها اللُّغوِيَّة وبلاغتِها، من خلالِ الكلماتِ وإيصالها للمعاني الثواني الخفيةِ للمتَلَقِّي.

يصور البيتُ السادسُ حَالة التسليم، والحكمةَ عند الشاعرةِ، وأنَّهُ مهما تأخرَ الإنسانُ لا بدَّ أن يسلُكَ سَبيلَ الأَوَّلِينَ، في صورةٍ مكررةٍ يرسمها معظمُ الشعراءِ للموتِ بالطريقِ الذي يسلكُهُ الأَوَّلُونَ ويتبَعُهُم الآخِرون.

واختيارها لكلمة "سيتبع" للدلالةِ على سلْب الإرادَةِ، فحِينَ يأتِي القدَرُ المحتومُ سيتبعُ الإنسانُ خُطى البشريةِ.

وفي تقديمها للمفعولِ بِه "سبيلَ" على الفعل "يتبعُ"، دلالةٌ على الاهتمامِ بالموتِ لا بطريقَتِه؛ ولأنَّ ذلكَ ما تَئِنُّ منه وتتألَّمُ من مَرَارته.

وَلَقَدْ عَلِمْتُ– لَوَ انَّ عِلْمًا نَافِعٌ –أَنْ كُلُّ حَيٍّ ذَاهِبٌ فَمُوَدِّعُ

تُجسِّدُ في هذا البيتِ وما قبلَه معنى الحسرةِ العميقةِ التي خلَّفها موتُ أَخِيها، وتَستَسلم مريحةً بذلكَ نفسَها، بأنَّ كلَّ حَيٍّ على وَجه الأرضِ سائرٌ إلى الفناء لا ينجو منه، كائنًا من كانَ.

بلاغة رثاء الأخ عند الرجال والنساء

وفي عَجُز البيت: (**أَنْ كُلُّ حَيٍّ ذَاهِبٌ فَمُوَدِّعُ**)، استخدمت الصورة الاستعارية، فشبَّهت الميتَ بالمسافرِ الذاهبِ المودِّعِ لأهلهِ وأقاربهِ، تصويرًا للحظةِ الفراقِ، وتجسيدًا حسيًّا لوصفِ مرارةِ المشاعرِ؛ لكونها جزءًا من مشاعرِ الفراقِ الأبدي.

أَفَلَيْسَ فِيمَنْ قَدْ مَضَى ليَ عِبْرَةٌ هَلَكُوا وَقَدْ أَيْقَنْتُ أَنْ لَنْ يَرْجِعُوا

وفي هذا البيت تَكرار معنى البيت الرابع؛ ولشدةِ حزنها واضطرابِها، وتصوير لحالةِ التخبطِ الذِي تعيشُه. وهي تُكملُ الحوارَ بين العقلِ والعاطفةِ فتقولُ: **أَفَلَيْسَ**، في محاولة أخرى بائسةٍ لإقناعِ ذلك القلبِ. مُخرجةً الاستفهامَ لمعنى التقريرِ العقليِّ، مستذكرةً لمن فقدَتْ قبل أخِيَها، حتى تُدلِّلَ لقلبها، وتكسبَه اليقين، وكأنها تقول: إنَّ عَقلي مُتيقنٌ بذلك، لكنَّ قلبي في حالةِ ذهول لِمَا وقع.

والمتأمِّلُ لدقةِ استعمالِ الكلماتِ، يلحظُ نبرةَ الهدوءِ والإقناعِ التي تحاولُ مخاطبةَ قلبِهَا بَها، وذلكَ عَن طريقِ أسلوبِ التقديمِ والتأخيرِ؛ إذ قدَّمتِ (**فِيمَنْ قَدْ مَضَى**) على اسم ليس هو(عبرةٌ)، الذي يُصوِّرُ الرحيلَ والمضِيَّ، وجاءت بلفظة "عبرة" نكرة، لتؤكِّدَ أنَّها عبرةٌ عظيمةٌ مقررةٌ في سِجلِّ الحياةِ، وكأنَّ القلبَ يرفضُ أيضًا التسليمَ فتصدمه بتلكَ النبرةِ والكلمةِ في بدايةِ عَجز البيت "هلكوا"، التي تَظْهر في أسلوبِ الفصلِ بين جملةِ الاستفهامِ الإنشائية (**أَفَلَيْسَ فِيمَنْ قَدْ مَضَى ليَ عِبْرَةٌ**)، وبين الجملةِ الخبريةِ في قولها: (**هَلَكُوا**) ولم تقلْ: ماتوا. ولهذا الاستخدام دلالاتٌ مختلفةٌ في تجسيدِ[1] طبيعةِ الحياةِ؛ لأنَّ النفسَ شديدة الجزعِ، تحتاجُ إلى هَزَّة عنيفةِ تُرجِعُها للواقِع، وهنا تظهر براعة الشاعرة، فالهلاكُ يحمل معنَى الخسارةِ للذينَ بقوا على قيد الحياةِ، كما قال تعالى إخبارًا عن رجلٍ مؤمنٍ: ﴿ وَلَقَدْ جَآءَكُمْ يُوسُفُ مِن قَبْلُ بِٱلْبَيِّنَٰتِ فَمَا زِلْتُمْ فِى شَكٍّ مِّمَّا جَآءَكُم بِهِۦ ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا هَلَكَ قُلْتُمْ لَن يَبْعَثَ ٱللَّهُ مِنۢ بَعْدِهِۦ رَسُولًا ۚ كَذَٰلِكَ

---

(١) برز التجسيد بمعنى الاستعارة في النقد الحديث لان هي التي تخلع صفات الإنسان على ماهو محسوس، ومعنوي، إلا أن الاستعارة أعم من التجسيد والتجسيد فرع منها / التجسيد في الدَّرس البلاغي والنقدي عند العرب، فاضل عبود التميمي، كلية التربية جامعة ديالى، العراق، مجلة الفتح، ٢٠٠٧م العدد التاسع والعشرون.

يُضِلُّ ٱللَّهُ مَنۡ هُوَ مُسۡرِفٞ مُّرۡتَابٌ ﴾(١) كانَ موتُ يوسفَ عليه السلامُ- خسارةً كبيرة لمصرَ، كما أنَّ الهلاك يحملُ معنى الألم والتعذيب المصاحبِ للموتِ بعكْسِ الموتِ؛ فقدْ يكونُ فيه نوع من الهدوءِ كمْوتِ الإنسانِ في نوْمِه، وتستخدم كلمة هَلكَ للإبادةِ وانتهاءِ الذكرِ واختفاءِ الأثر(٢)، والدليلُ على ذلكَ قولُه تعالى: ﴿ إِنِ ٱمۡرُؤٌاْ هَلَكَ لَيۡسَ لَهُۥ وَلَدٞ ﴾(٣) فليس كلُّ هلاكٍ يُفضي للموتِ ولكنَّ كلَّ موتٍ هلاكٌ، وكذلك الهلاكُ يناسبُ عقيدةَ أهلِ الكُفْر، وهذا بدليل قوله تعالى: ﴿وَقَالُواْ مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنۡيَا نَمُوتُ وَنَحۡيَا وَمَا يُهۡلِكُنَآ إِلَّا ٱلدَّهۡرُۚ وَمَا لَهُم بِذَٰلِكَ مِنۡ عِلۡمٍۖ إِنۡ هُمۡ إِلَّا يَظُنُّونَ ﴾(٤)، ثم تعود لتؤكِّد لقلبِها بقولها: "لن يرجعوا"، مهما تمنَّتْ ومهَما بكتْ.

وَيْــلُ أمِّ قَتْلَــى بِالرِّصَــافِ لَــوَ أنَّهُــمْ بَلَغُــوا الرَّجَــاءَ لِقَــوْمِهِمْ أَوْ مُتِّعُــوا

وفي قولها: "**وَيْلُ أمِّ قَتْلَى**" يُسمع صوتَ النواحِ والنحيبِ والتأسفِ على المقتولِ، وقد ذُكر في كتبِ الأدبِ، أن هذهِ العبارةَ يُقصدُ بها التعجبُ والمدحُ وليس الدعاءُ، لِكنْ تجُد الباحثةُ أنها تَقْصد بها التحسُّر، بدليل ما ذُكر في رياضِ الأدبِ في مراثي شواعر العرب حين شرح البيت: "فتقُول: لقد حلَّ الويلُ بأمِّ مَن قُتل في هذا المكانِ، وليتَ القتلى تركوا لقومهم رَجاءَ أن يُروهُم يومًا، ليتَهم مَتَّعُوا قومَهم بحياة أطول"(٥)؛ فكيف يُقصد فيها المدحُ، ونغمةُ التحسُّرِ ترتفعُ في هذَا البيتِ؟!

كَــمْ مِــنْ جَمِيــعِ الشَــمْلِ مُلْتَــئِمِ الْهَــوَى كَــانُوا كَــذَلِكَ قَــبْلَهمْ فَتَصَــدَّعُوا

بَدَأتْ تعزِّي نفسهَا بأنها ليستْ وحدَها مَنْ أصابَهَا المصابُ الجَلل بَعد العيشِ الناعمِ،

---

(١) غافر: ٣٤.

(٢) مقال الفرق في معنى هلك ومات، تيسير الغول، منتدى مرتقى أهل القرآن العظيم، قسم المتخصصين في الدراسات القرآنية، قسم التفسير وصوله، ١٢/ اكتوبر / ٢٠١١م

(٣) النساء: ١٧٦

(٤) الجاثية: ٢٤.

(٥) معجم شاعرات العرب، ص: ٨٦ / رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، ص: ١٣٣

والحياةِ الطيبةِ، بل هذا ما رسم للناس عامةً، فجاءت بكمِ الخبريةِ، دلالةً على الكثرةِ والشمولِ والعمومِ.

وفي قولها: (**فَتَصَدَّعُوا**) **استعارة مكنية** ؛ حيثُ شبهت حياتهَا مع أخيها بالبناءِ المحكمِ الأركانِ،ثم حذفته وأتت بشيء من لوازمه وهو التصدُّع الذي أعقبهُ التفتّتُ المؤلِم ومن ثم أعقَبهُ الموتُ.

فتصور لنا ذلك التآلف الأسريَّ الذي كانتْ تشعُر به، حينَ كان أخوهَا على قيدِ الحياةِ، وكيف كان وقوعُ الموت بينهم كالصَّدْعِ الذي يحدثُ في البِنَاءِ، فإمَّا أن ينهارَ ذلكَ الجمعُ أو يُصبحَ هشًّا قابلًا للانهيارِ، في تصويرِ دقيقٍ لحجمِ الترابطِ الأُسريِّ والقبلي في المجتمع الجَاهلي، ومكانةِ كل فرد، والفراغِ الذي يحدثه الموتُ في ذلك البناءِ.

ولقد استقَى أبو ذؤيب الهُذليُّ تلك المعاني، فجاء ببيت مشابهٍ له في قصيدته، وهو:

كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مُلْتَئِمِ القُوَى كانوا بعَيْشٍ قَبْلَنا فَتَصَدَّعُوا(١)

أما قولها:

فَلْتَبْكِ أَسْعَدَ فِتْيَةٌ بِسَبَاسِبٍ أَقْوَوْا وَأَصْبَحَ زَادُهُمْ يَتَمَزَّعُ(٣)

فبدأتْ بطلبٍ ظاهرُه الأمرُ إلَّا أنَّ معنَاه الإخبارُ، وسيبكي أسعدَ أصحابُه الذين كان

---

(١) البيت الخامس عشر من قصيدته بالمفضليات، ص: ٤٢٢

(٢) سباسب: المفازة، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبونصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت: دار العلم للملايين، ط٤، ١٤٠٧هـ، فصل السين، " مادة: سبب"، ج١، ص: ١٤٥، أو الأرض الجَدبَة تاج العروس، فصل السين المهملة، " مادة: سبب" ج٣، ص: ٤٠

(٣)امرأة تمزع القطن بيديها إذا زَبَدتْهُ كأنما تقطعه يقال: إنه يكاد يتمزع من الغضب: أي يتطاير شققا. العين، باب العين والزاي والميم، ج١، ص: ٣٦٨. وفلانٌ يتَمَزَّع من الغيظ: أي يتقطَّع، الصحاح، فصل الميم، "مادة: مزع "، ج٣، ص: ١٢٨٤.

يُكرمهم ويُؤثِرهم في القفارِ المهلِكَةِ؛ فَهو الَّذِي يكرِمُ الجِياع حتَّى في تلكَ الأماكنِ التيَ يقلُّ فِيها الزادُ ويصعب فيها الإيثارُ، وهناكَ دلالةٌ خفيةٌ حينَ أتتْ بجمِع القِلَّة في قولها: "فِتية " ثم ذكرت اسَمه صراحةً قبلَ ذلك الجمع إعلاءً لشأْنِه وإشادةً به وتقليلًا من شأنِهم، لعدم نُصرتهم أخاها وتركهِم إيَّاه يموتُ وَحِيدًا، ولما يحملُه هذا البيتُ من سخْرية لغرضِ التحريضِ للأخذِ بثأرِ أخيها، ثم اختتمت البيت باستعارة حيث شبهت حالِهم وتفرُّقِهم بالزَّاد الذي تَفرَّق بعد موتِ أسعدَ، تريد أن تقولَ: سيُصيبكُم الجوعُ والتفرقُ بعد موتِه.

وفي قولها: **يَتَمَزَّعُ** استعارة؛ حيث شبَّهتْ زادَهم بالقماشِ الذي تَقطَّع وتشتَّت وتطايَر بموتِه، في كناية عن أنَّه هو مَنْ كانَ يحميهِم من الجوعِ والتشتتِ.

ثم شَرعتْ بالفخرِ بِسْردِ صفاتِ أخيِها وشجاعتِه:

جَـادَ[1] ابْـنُ مَجْدَعَـةَ الْكَمِـيُّ بِنَفْسِـهِ وَلَقَـدْ يَـرَى أَنَّ الْمَكَـرَّ لأَشْـنَعُ

جَعلتْه من شدَّةِ كرمِه وشجاعتِه؛ وكأنه جَادَ بنفسهِ حين اشتَدَّ القتالُ؛ كُلَّ ذلكَ من أجلِ أهلهِ وقبيلتِه. ولم تذكر اسمه، بل اكتفت بذكرِ اسمِ والدهِ، فجعلتِ المظْهَرَ مَوضِعَ المضْمَرِ؛ للدَّلالةِ على أنَّ الشجاعةَ متأصِّلةٌ فيهم، وأنَّه وَرِثها كابرًا عن كابرٍ، فهو ابن ذلكَ الرجلِ الشُّجاعِ، يشهدُ لهُ بالشجاعة من رآه في ساحةِ القتالِ.

---

(١) وهو يجود بنفسه. معناه: يسوق نفسه، من قولهم: إن فلانا ليجاد إلى فلان، وإنه ليجاد إلى حتفه، أي: يساق إليه، العين، الثلاثي المعتل من حرف الجيم، باب الجيم والدال، ج٦، ص: ١٦٩/ وجاد بنفسه عند الموت يجود جودا وجؤودا: قارب أن يقضي؛ يقال: هو يجود بنفسه. وفي الحديث: فإذا ابنه إبراهيم، عليه السلام، يجود بنفسه أي يخرجها ويدفعها كما يدفع الإنسان ماله يجود به، لسان العرب، باب الدال، فصل الجيم، ج٣، ص: ١٣٧.

(٢) الأشنع: أفعل تفضيل قصدت به الوصف، أي شنيع الأصمعيات، ص: ١٠٢/شاعرات العرب، ص: ١٦٠، معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص: ٨٦

وفي قولها: جاد **مجاز بالاستعارة التصريحية** ؛ حيثُ شبهتْ إقدامه في الحربِ على الأعداءِ من غير اكتراث، بمن يَدفعُ ماله من غير مبالاةٍ، ومجيءُ الفعل (جادَ) بصيغة الماضي لدلالةِ تأصّلِ الشجاعةِ فيهِ.

وفي قولها: وَلَقَدْ يَرَى أَنَّ الْمَكَرَّ لأَشْنَعُ، إطنابٌ بالإيغالِ.(١) والسرُّ في هذا التعبيرِ أنها أرادتْ ألَّا تتركَ الشكَّ في قولِها: (جاد...)؛ حيث أكدته بقولها هذا.

وفي البيت الثالثَ عشرَ، يعود عاملُ التَّكرارِ الذي شكَّلَ ظاهرةً في القصيدةِ فتقول:

وَيْلُمِّـــهِ رَجُـــلًا يُلِيـــذُ بِظَهْـــرِهِ إبـــلًا وَنَسَّـــالُ الْفَيَـــافِي أَرْوَع

اختلفتِ الرواياتُ في "ويل أمه"، ففي البيت التاسع، جاءتْ بمعنى الدعاءِ بالشَّرِّ، وهنا تجدُ الباحثةُ أنَّ قولها: (ويلمه رجلًا) لم تكن بمعنى الدعاء بالشَّرِّ، بل أرادتِ التَّعَجُّبَ والمديح؛ لِذَا وصَفتْه بقُولِها: (**يُليذُ بظْهرِهِ**) كناية عن الحماية، وأخرجتِ الكلامَ على غيرِ مقتضى الظاهرِ؛ حيثُ وضعتِ المظهرَ (**نسَّالُ الفَيافِي**) موضَع المضْمَرِ؛ لتكسوَ الكلَامَ قوةَ الدليل؛ حيثُ وصفتْه بقولها: نسال الفيافي، والمظهرُ يحمِل في طِيَّاتِه دليلًا للمدَّعَى عليه(٢)، كناية عن الشَّجاعة والدِّراية بالصحراء.

وفي قولها: "**يُلِيذُ بِظَهْرِهِ**" معنًى خفيٌّ، فكأنَّهَا ترمزُ لنِفْسها ولقومِها بالإبِل، ولأنها "غنائم القومِ، وتحتاجُ لمن يقومُ برعايتها"، فهوَ سندُ لكلِّ مَن لا سَندَ له، فبموتِه ماتَ سندُها وسندُ

(١) الإيغال: وهو أن يستوفى معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه؛ ثم يأتى بالمقطع فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحا وشرحا وتوكيدا وحسنا، وأصل الكلمة، الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العنصرية، ١٤١٩هـ، ص٣٨٠

(٢) قولها: نسال... عدلت إليه لتستدل على قوته، لو قالت: هو. لم يكن هناك دليل بينما قولها: نسال الفيافي يحمل دليلا على أنه رجل يليذ بظهره إبلا، وأنه أروع، كما قال الله تعالى ﴿فَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ مِنۡهُمۡ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا سِحۡرٞ مُّبِينٞ ١١٠﴾ المائدة: ١١٠، لم يرد لفظ بنو إسرائيل مع أنهم سبق ذكرهم؛ لأن صدور هذا القول كان ناتجًا عن كفرهم.

القبيلةِ أجمع، وحينَ تذكرُ صفاتِه تأتي بصيغةِ المبالغةِ "نَسَّال"، تليها الجمع "الفيافي" ليناسبَ الفخرَ بأخيها.

وفي اختيارها لكلمةِ "نَسَّال" بُعدٌ بلاغيٌّ؛ لأنَّ فِعلَ النَّسل دلالةٌ على السُّهولَةِ والخبرةِ بالفيافي وعدمِ الخوفِ، فهو الذَّي نَسل فيها حين ضلَّ كثيرونَ، وقد ورد فعلُ النَّسل في قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا فُتِحَتۡ يَأۡجُوجُ وَمَأۡجُوجُ وَهُم مِّن كُلِّ حَدَبٖ يَنسِلُونَ ٩٦﴾(١).

وتُكمل بالبيت الرابع عشر صِفَاتِه بقولها:

يَـرِدُ الْمِيَـاهَ حَضِـيرَةً(٢)وَنَفِيضَـةً وِرْدَ الْقَطَـاةِ إِذَا اسْـمَأَلَّ(٣)التُّبَّـعُ(٤)

---

(١) الأنبياء: ٩٦ / نَسَّال: صيغة مبالغة من "ينسل " بمعنى يهرول ويسرع ومن **قَالَ تَعَالَىٰ:**﴿وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِ فَإِذَا هُم مِّنَ ٱلۡأَجۡدَاثِ إِلَىٰ رَبِّهِمۡ يَنسِلُونَ ٥١﴾ يس: ٥١، الصحاح، فصل النون، " مادة: نسل "، ج٥، ص: ١٨٣٠/يَنْسِلُونَ من النّسلان. وهو: مقاربة الخطو مع الإسراع، غريب القرآن، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق: سعيد اللحام، الأنبياء، ج ١، ص: ٢٤٥

(٢) حضيرة: الجماعة من القوم والنفيضة الواحدة، كتاب العين، حرف الضاد، باب " الضاد والنون والفاء " ج ٧، ص: ٤٧، والحضيرة: أن يكون خلف القوم، والنفيضة: قدامهم، كتاب الجيم، باب الحاء، ج١، ص: ٢٠٣/ والنفيضة: الجماعة يتقدمون الجيش فينفضون الأرض لينظروا ما فيها. الجهنية: (يرد المياه حضيرة ونفيضة...) جمهرة اللغة، ج٢ ص: ٩٠٨.

(٣) في تهذيب اللغة، باب الضاد والفاء، " مادة: ضفي"، ج٢، ص: ١٦٩وأما قول الجهنية:

يرِدُ الْمِياهَ حَضيرَةً وَنَفِيةً وِرْدَ الْقَطاةِ إِذَا اسْمَأَلَّ التُّبَّعُ

فإن أبا عبيد وابن السكيت قالا: التبع: الظل، واسمئلاله: قلوصه نصف النهار وضموره.

وقال أبو سعيد الضرير: التبع: هو الدبران في هذا البيت، سمي تبعا لاتباعه الثريا.

قلت: وقد سمعت بعض العرب يسمي الدبران التابع والتويبع. وما أشبه ما قال الضرير بالصواب؛ لأن القطا ترد المياه ليلًا، وقلما تردها نهارًا، لذلك يقال: أدل من قطاة، وقول لبيد يدل على ذلك:

فورَدْنا قَبلَ فُرَّاطِ القَطَا إن مِنْ وِرْدِيَ تَغْلِيسَ النَّهَل

(٤) ورد هذا البيت في كتاب العين منسوبًا للفرزدق، باختلاف قوله يرد "المياة قديمة وحديثة " العين"، الثلاثي الصحيح من العين، باب العين والتاء والباء " ج ٢، ص: ٧٩

فَهَو يردُ المياهَ في طليعةِ قومهِ منفردًا أو مع جماعةٍ منهم، ويظهرُ ذكاء الشاعرةِ اللُّغوي، الذي هدفتْ إليه من وراء سرد صفاتِه الجميلةِ، تحريك مشاعرِ المتلقي نحو ذلكَ الأخِ.

وفي قولها: (**يَرِدُ الْمِيَاهَ**) منفردًا، كنايةٌ عن أنَّه كانَ بقوةِ الجماعةٍ، وكافيًا عنهم جميعًا لشجاعتِه، فهو لا يتخلَّفُ عَن خدمِتهم، ولا يفُوته نصرتهُم في أيِّ وقتٍ كانَ.

و وروده مع الجماعة، كناية عن تعاونِه وترابُطه معهم، وكأنها تَستدركُ أن يتبادرَ لذهنِ المتلقي حبُّه للظُّهورِ أو الاستقلالِ والانشقاقِ عنهم. غَير أنَّه يردُّها في أشدِّ الأوقات حرًّا، ورمزتْ لذلك بتقلُّصِ الظِّلِّ، كناية عن اشتدادِ أشعة الشمس وتعامدها، وشبَّهتْه مع قومه بطيور القطا، فهو مواظبٌ كَالقَطَاةِ التي لا تتخلَّفُ عَنَ موعِدها وعن الجماعة؛ لِمَا عُرف عنها من حبِّها العيش في جماعات بالصحراء(١)، كناية على التزامه بالجماعة، وإظهارًا لاجتماع شملهم وتآزرهم في أقسى الظروف. وفي تشبيهها تحريضٌ وتذكير كيف كان معهم، ورسم لطبيعة حياتهم القبيلية.

قولها: (**يَرِدُ**) صاغتْه بالفعلِ المضَارع؛ لاستحضارِ الصورةِ العجيبةِ التي انحفرت في ذاكرتها، وللدلالةِ على استمراره في خِدْمةِ قومِه.

وفي قولها: "ورد القطاة" **تشبيه بليغ؛** حيثُ شبَّهتْ وردَه المياهَ بورد القطاةِ التي لا تتخلفُ عن وقتِها المحدَّدِ.

كَما أنِّ صِدقَ شعورِها تُجاهه وعمق حزنها عليه، دَفَعها لتعبِّر عن دفينِ حُزنها بجملةٍ فيها طباق؛ حيث جمعتْ بين الأمرين المتضادين في قولها: **حَضِيرة وَنَفِيضَةً**. كما قال امرؤ القيس:

(١) القطاة: واحدة القطا، وهو نوع من اليمام يؤثر الحياة فى الصحراء، ويتخذ أفحوصه فى الأرض.. ويطير جماعات، ويقطع مسافات شاسعة.. وبيضه مرقّط. موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، ج١، ص: ٣٦٤

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مقبـلٍ مـدبرٍ معًـا كجلمودِ صخرٍ حطهُ السيلُ من عَلِ(١)

وهَذا لا يَحصُل إلَّا في الصورِ الخيالية؛ إذْ لا يمكنُ أن يحدُث ذلكَ في آن واحدٍ.

وفي قولها: (**اسْمَأَلَّ التُّبَّعُ**)، إطنابٌ بالإيغالِ؛ حيثُ قيدت ورود القطاةِ بالاسمئلالِ –وهو الظل– كناية عن شدة اليقظة والحذر؛ لأنَّ القطاة ترِدُ المياه ليلًا، وقلَّما ترده نهارًا؛ لذلك يُقال أدلُّ مِن قطاه(٢)؛ حِرْصًا على دِقَّةِ التشبيهِ.

تُكمل الشاعرةُ فخرَها المتدفقَ بالعاطِفة المفْعَمة بحِبِّ الأخ بقولها:

وَبِـهِ إِلَـى أُخْـرَى الصِّـحَابِ تَلَفُّـتٌ وَبِـهِ إِلَـى الْمَكْـرُوبِ جَـرْيٌ زَعْـزَعُ(٣)

حيثُ ذكرتْ صفاتِه مادحةً له، فتقول: هو يتلطَّفُ إلى أدْنى أصحابِه شأنًا ومنزِلَةً، دلالةً على علو مكانِته، وكنايةً عن تواضُعِه وسماحةِ أخلاقِة، وهو كالريح في نجدة المكروبِ منهم، فلم تقلْ كالرِّيح بل قالت: "الزعزعُ"؛ لأنها الرياحُ السريعةُ، فحاولتْ رَسمَ منظرِ سرعةِ نجدتِه بتلكَ الصورةِ الحركيةِ المصاحبةِ للمعنى الخفيِ للكلمةِ، مع تصويرِ التغيرِ الذي تُحدثُه الرياحُ بالأرضِ فتغيِّر حَالهَا، كتغييرِ حالةِ المكروبِ الذيَ يْلجَأُ له.

واختيارُها لكلمة (**تَلَفُّتٌ**) يشيرُ إلى المبالغةِ؛ لأنَّ (تفعّل) للتكلفِ والمبالغِة، كأنها تقولُ: به تلفُّتٌ إلى أصحابه مرةَ بعد مرةٍ لا يملُّها.

قولها: "**وَبِهِ إِلَى الْمَكْرُوبِ جَرْيٌ زَعْزَعُ**"، يُظهِر براعتَها؛ حيثُ وصفتْه بالجملةِ الاسميةِ التي تَدُلُّ على الثُّبوتِ والدَّوَامِ، فشبهته بالريح الزعزع، كناية عن سرعة نجدته.

وتُواصل حديثها عن أخيها بقولها:

---

(١) ديوان امرئ القيس، اعتنى به عبدالرحمن الصطاوي، بيروت: دار المعرفة، ط٢، ١٤٢٥هـ، ص: ١٥٩

(٢) تهذيب اللغة، باب العين والتاء مع الباء، ج٢، ص: ١٦٩

(٣) ريح زعزع: عاصف تزعزع كل شيء. وكذلك ريح زعزاع. جمهرة اللغة، حرف الزاي ومابعده، "مادة: زع زع"ج١، ص: ٢٠١/ زعزع: الزعازع الرِّياح الشديدة الواحدة زعزع، المعجم الوسيط، باب الزاي، "مادة: الزعزع"، ج١، ص: ٢٩٣

وَيُكَبِّـــرُ الْقِـــدْحَ الْعَنُـــودَ(١) ويَعْتَلِـــي(٢) بِـــأُلَى الصِّـــحَابِ إِذَا أَصَـــاتَ الْوَعْـــوَعُ(٣)

يتَّضحُ في هذَا البيتِ طابَعُ الفخرِ الجاهليِّ؛ إذ تقول: كانَ مقامرًا فريدًا ومغامرًا عنيدًا يَلْهو بما شَاء، كما أنَّه كانَ -في الوقتِ نفسه- بطلًا محاربًا يذودُ عن أصحابِه وقومِه، حينما كان الشجاعُ يستغيثُ لهولِ الأمرِ. فتصور فوزَه وغلبَة قَدحِه أقداحَ المقامرينِ، بمشهد حَركَي صَوتي حيث تعلو الأصواتُ كناية على ذَكائه وحنكته، ويَحملُ البيتُ دلالةً أخرى في قولها: "الوعوع"، كناية عن أوقات انعقادِ تلكَ المجالسِ في آخر الليلِ وارتفاع صوتِ حيوانات الصحراء.

---

(١) عند جمع عنود وهو القدح الذي يخرج سريعًا معترضًا بين القداح، المعاني الكبير في أبيات المعاني، كتاب الميسر، ج٣، ص: ١١٥٤.وقدح عنود. وهو الذي يخرج فائزًا على غير وجهة سائر القداح، تهذيب اللغة، باب العين والدال مع النون، ج٢، ص: ١٣٢.

(٢) يعتلي: يُسْرِعُ. أي: يسرع بهم. وعَلاهُ واعْتَلاه بمعنىً، البعير يَعْتلي، أَي: يُسرِع. أو يرتفع بهم عن المشاكل، معجم ديوان الأدب، أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم بن الحسن الفارابي، تحقيق: أحمد مختار عمر، مراجعة إبراهيم أنيس، القاهرة: مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ١٤٢٤هـ، باب الافتعال، ج٤، ص: ١٢٥.

(٣) الوعوع: له عدة معان: ١- الرجل الضعيف/٢- ابن آوى. وقال أبو عبيدة: الوعاوع الأشداء، وأول من يغيث. تهذيب اللغة، باب " العين والميم " ج٣، ص: ١٦٧ /٣- خطيب البليغ، ٤- المفازة.تاج العروس، فصل الواو مع العين، "مادة: وعع" ج٢٢ ص: ٣٤٧/ قال ابن دريد رحمه الله تعالى: فرانق البريد: فروانه، وهو فارسي معرب، وهو سبع يصيح بين يدي الأسد، كأنه ينذر الناس به. ويقال: إنه شبيه بابن آوى، يقال له: فرانق الأسد. قال أبو حاتم: يقال: إنه الوعوع، تاج العروس، فصل الفاء مع القاف، مادة: ف س ت ق "، ج٢٦، ص: ٣٠١.

والذي يناسب المقام فهو إما أن يكون بمعنى فرانق الأسد، أو ابن آوى، أو المفازة، لأن المقام المدح، فلا يناسب أن يكون بمعنى الضعيف، لأنها قالت: بأولى الصحابة، تعني مقدمة القوم، وهم أشداء ولأنها تمدح وتقول: كان أسعد إذا اشتد الأمر بالأبطال يحفظ أصدقاءه، ويصونهم عن شدائد الأمور في الأهوال، والمفازة.

في هذا البيتِ وما قَبلَه أتتْ بمراعاةِ النظير، حيثُ جمَعتْ بين عِدَّةِ أمور، قَلَّمَا تُجمع في الرِّجال: تلفُّته إلى أصحابهِ الضعفاءِ، وعَطْفه على المكروب، ولهوه بالقِمارِ، ونُصْرة أصحابهِ عند اشتدادِ الشدائدِ التي ينجُو فيها كلُّ واحدٍ بنفسه.

وعبَّرتْ في قولها: ويكبر القدح، ويعتلي: بالفعلِ المضارعِ؛ استحضارًا للصورةِ، وللدلالةِ على أنه كان أمرًا مركوزًا في طباعهِ.

ويُظهر الطِّباقُ تلك المفارقاتِ بين البيتِ الخامسَ عشرَ والسادسَ عشرَ في قوله (أخرى الصِّحاب– وألى الصِّحَاب).

ثم تُكمل البيتَ السابعَ عشرَ؛ ليكونَ خامسَ بيتٍ من أبياتِ اللوحةِ التي تَرْسمُها لصفاتِ المديحِ والفخرِ بأخيها فتقول:

سَــبَّاقُ عَادِيَــةٍ وَهَــادِي سُــرْيَةٍ(١) **وَمُقَاتِــــلٌ بَطَــــلٌ وَدَاعٍ مِسْــــقَعُ**

بدأتْ بصيغةِ المبالغِة، فتقول: (**سَبَّاقُ عَادِيَةٍ**) أي: هو الفارسُ السَّابقُ لكلِّ خيل، كنايةً عن فروسيتهِ، (**وَهَادِي سُرْيَةٍ**) وهو المرشدُ للسرايا، كنايةً عن علمهِ بالصحراءِ وشجاعتِه، "**وَمُقَاتِلٌ بَطَلٌ وَدَاع مِسْقَعُ** " وهو ذلكَ البطلُ وقتَ الحربِ، والخطيبُ المفَّوه بالمحافلِ، ولقد اختلفتِ الراوياتُ في قولهم: (مِسقع ومسلع)، وإنْ كانت الباحثة تجِد أنَّ "مِسقع" أقربُ للمديح وأنسب للعصرِ الجاهِلي، حيثُ كانوا يمتدحوَن الرجلَ لبلاغِته في الشعر والخطابِة، ولمنع تكرار المدح بصِفة واحدة، فقولها: (رأس سرية– هادٍ مِسلَعُ– ونسَال الفيافي أروع)، تُفيد معانيَ متقاربةً كما سَبق شرحُهَا.

(١) وأما السرية من سرايا الجيوش: فإنها فعيلة بمعنى فاعلة، سميت سرية لأنها تسري ليلا في خفية لئلا ينذر بهم العدو، تهذيب اللغة، باب السين والراء، ج١٣ ص: ٣٩.

وتَظهر في هذا البيت ميزةٌ تساوي أعداد كلماته الدالَّة على الصِّفةِ الواحدةِ في نبرة تعدادٍ سريعة، ولتُفيدَ هذهِ السرعةَ لجأتْ إلى حذْف المسندِ إليه المبتدأ، وكأنَّها تُوحي للمتلقِّي أنَّ صفاتِه كثيرةٌ، ولكنها أوجزتْ ذلكَ، لِتصلَ سَرِيعًا لقصةِ مَقتله ومَكْمَن ألمها.

في البيتِ الثامنَ عشرَ، تبدأُ في سَرْدِ الواقعِة التي أوْدَتْ بحياتِه، فتقول:

ذَهَبَتْ بِهِ بَهْزٌ فَأَصْبَحَ جَدُّها(١) يَعْلُو وَأَصْبَحَ جَدُّ قَوْمِي يَخْشَعُ(٢)

فاختلفت الراوياتُ في مطلع البيتِ، فبعضُها بدأتْ بقولها: ذهبت به بهز، والأخرى غدرت به بهز، وكلٌّ منهمَا على سبيل الاستعارةِ، ولكل روايةٍ بُعد بلاغي.

فقولها "ذهبت" ولم تقل: "قتلت"، للدَّلالة على أنهم أخذُوه غِيلةً وغدرًا، وخلف هذه الاستعارة كناية عن صعوبة الظفر به وعن شجاعتِه، فهم قد تَحايلوا عليه حتى قتلوه غدرًا.

أما قولهُم: "غدرتْ"، فإنَّها تُوضِّح أن بني بهز نقضتْ عهدًا كان بينهم، وترى الباحثة أن "ذَهبتْ" تُوافق الصورةَ التي رسمتْها الشاعرةُ بعد ذَلك، وإن كان "غدرت" توضح تصورًا آخر؛ لأنَّ كُتبَ التَّاريخ وكتبَ الأدبِ، لم توضحْ طبيعةَ العلاقةِ بين القبيلتينِ.

وقولهُا: "يخشع"، لم تقل: يخضع؛ لأنَّ الخضوعَ بالبدنِ فقط، لكن الخشوعَ بجميعِ الجوارحِ، وعند بَعضهم أَنَّ الْخُشُوع لَا يكون إلا مَعَ خوف(٣). فيخشع كناية لخضوعِ البدنِ، والبصرِ، والصوتِ، فلم يعلُ لهم صوتٌ، فلقد كان خَطيبَهمُ المفوَّهَ، ولم يستطيعُوا أن يَشخَصُوا بِبصَرهم أو يرفَعُوه أمامَ باقِي القبائل بعدَ قتْله، وكل ذلك كناية عن الذُّلِّ والهوان الذي أصابَ قومَها بعد الظفرِ به.

---

(١)الجَدُّ بِفَتْح الْجِيم لَا غَيْرُ، وَهُوَ الغِنَى والحظُّ فِي الرِّزْقِ، تهذيب اللغة،باب الجيم والدال ، ج١٠،ص: ٢٤٥ .

(٢) يخشع: خشوعًا، إذا رمى ببصرة إلى الأرض، والفرق بين الخضوع والخشوع أن الخضوع بالبدن والخشوع بالبدن والصوت والبصر، تهذيب اللغة، باب " الخاء والعين مع الضاد "، ج١، ص: ١٠٨

(٣) معجم الفروق اللغوية، تحقيق: بيت الله بيات، ج١، ص: ٢١٦

وفي قولها: (**يَعْلُو**) استعارةٌ مَكنيَّة؛ حيثُ شبَّهت حظَّ تلك القبيلة بالإنسانِ يعلو ويرتفع، ثم حذفت المشبَّه به، وأثبتت شيئًا من لوازمه، وهو العُلو، وكذلك في قوله: (**يَخْشَعُ**) استعارةٌ مكنيَّة، شبَّهت قومها ومكانتهم بإنسانٍ يخشعُ، ثم حذفَتِ المشبَّه به، ورمزت إليه بشيءٍ من لوازمه، وهو الخشوعُ.

وبعدَ ذلكَ السردِ الحزين لقصةِ الظفرِ به، عادَت لأسلوبِ الاستفهامِ الإنكاري؛ للدلالة على التفجُّع فتقول:

أَجَعَلْتَ(١) **أَسْعَدَ لِلرِّمَاحِ دَرِيئَةً**(٢) **هَبِلَتْكَ**(٣) **أُمُّكَ أَيَّ جَرْدٍ تَرْقَعُ**(٤)

أرادت هنا تَوبيخَ من تقاعسُوا عن نصرة أخيها وجعلوه لقمةً سائغةً للعدوِّ، مزدريةً فعلهم وصنيعهم بأخيِها، مسترجعة بهذا واقعةَ ذلك اليومِ الذي أعادَ لها جَميع المشاِعر التي حاولت إخفاءَها.

وللمرةِ الثانيةِ تُكررُ اسم أخيها صريحًا، وقد خيَّم الحزنُ العميقُ على قلبها لخِذلان أصحابه، لتقول: **أَجَعَلْتم أَسْعَدَ لِلرِّمَاحِ دَرِيئَةً**، مشبهة إياه بالحلْقة التي يتعلمُ فيها الرامي المبتدئُ الرمايَة؛ لتصور كثرةَ الرِّماحِ وكيفَ أصابت سَائر جسدِه بِلا رحمةٍ.

---

(١) الخطاب في البيت عام، وهو موجه إلى قومها، وليس لأعداء أخيها.

(٢) درِّيئة: الحلقةُ يتعلم الرَّامي الطعن والرَّمي عليها، وقال الأصمعي قيل الدَّريئة: كل ما استتر به من الصَّيدِ.تاج العروس، فصل الدال المهملة مع الهمزة، " مادة: درأ"، ج١، ص: ٢٢٣

(٣) وَفِي حَدِيثِ عُمَرَ، حِينَ فَضَّل الوَادِعيُّ سُهْمانَ الخَيل عَلَى المقاريف، فأعْجَبه فَقَالَ: هَبِلَتِ الوادِعيَّ أُمُّه، لَقَدْ أذْكَرَتْ بِهِ، يُقَالُ: هَبِلَتْهُ أمُّه تَهْبَلُهُ هَبَلا، بِالتَّحْرِيكِ: أَيْ ثَكِلَتْه. هَذَا هُوَ الأصلُ. ثُمَّ يُسْتَعْمل فِي مَعْنَى المِدْح والإعْجاب. يَعْنِي مَا أعْلَمَه وَمَا أصَوبَ رَأْيَهُ!... كقَوله عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ (ويْلُ أُمِّه مِسْعَرُ حَرْب)، النهاية في غريب الحديث والأثر، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الشيباني الجزري ابن الأثير، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي، بيروت: مكتبة العلمية، ١٣٩٩هـ، ج٥، ص: ٢٤٠.

(٤) وفي قولهم " حرد " بمعنى غضب، وتقصد أي غضب تحاول أن تُنهيه، تاج العروس، فصل الحاء المهملة مع الدال حرد، ج٨، ص: ١٧ / الجردُ: الثَّوب الخلقُ، تهذيب اللغة، باب الجيم والدال، ج١٠، ص: ٣٣٦

وبهذا التشبيهِ تسخرُ من أعدائه، فكأنَّهم كانوا يَرمُونه رمي الصبيان، وهذا المشهدِ الدامِي، الذي يوضح جهلهم وقسوتهم، جعل المتلقِّي يستحضِرُ الإحساس والصورةَ بكُلِّ تفاصيلها المؤلمة.

وقولها: (**لِلرِّمَاحِ دَرِيئَةً**) **تشبيه بليغٌ**، حذفتْ منه الأداة ووجه الشَّبه، والسرُّ في هذا الحذفِ، هو توجيهُ التوبيخِ للذين خذَلوه وأسلموه لِلعدُوِّ، ويجسِّد هذا التشبيهُ بُلوغَ الحزن مبلغَه، الذي لا يترك مجالًا للتفكير.

ترتفع نبرةُ التوبيخِ مع ارتفاعِ حِسِّها المفجوع؛ لتتحولَ إلى دعاءٍ بالهلاكِ على كل فردٍ في تلكَ القبيلةِ بقولها "**هَبِلَتْكَ**"، واستهلت العَجز بصيغة الدعاء الجاهليَّة "هبلتك أمك"، التي أرادتْ بها التوبيخَ لكلِّ مَن كَانَ سببًا في ما حَدثَ لهَ، بنبرة تُجَسِّدُ الأَلمَ والحُرقَه بعد ذلكَ المشهدِ المروِّعِ الذي رأتْهُ.

فبنبرةٍ متحسرةٍ تنخفضُ بعد تلكَ الصْرخةِ، لتبدأ باستفْهام يمتَلئ بالتقريع "أي جرد ترقع؟" استهزاءً بهم واحتقارًا لهم، وتجسيدًا لمدى الخطْبِ، وتصويرًا لما فعلتْه تِلكَ الرماحُ، فإنها لم تُصِبْ جسدَه، بل مزَّقتْ وثقبتْ ذلكَ القماشَ، الَّذي يرمزُ لِقوْمِها وَلهَا، فأصبح لا يُرقع. وفي اختيارها لكلمة "ترقع" قيمةٌ بلاغيةٌ ودلالةٌ معنويةٌ، على استحالةِ عودةِ أي شيءٍ -بعد موتِ أسعدَ- لما كان عليه في حياته، ومن المحال أن يَحُلَّ مكانَه أحدٌ غيره.

واختلفت الروايات بين "جرد وحرد"، بَيْدَ أنَّ جردًا أبلغ؛ لأنه يُقصدُ به الثَّوبُ الخَلَقُ، أما حرد فأقلُّ بلاغةً في أداء المعنى.

وفي البيت العشرين، لا تجد الشاعرةُ ما يخفف من حِدَّةِ الأَلمِ غيرَ الذكرى، فتتابع صورة في مخيلتها، فتقول:

يَـا مُطْعِـمَ الزَّكْـبِ الْجِيَـاعِ إِذَا هُـمُ حَثُّـوا الْمَطِـيَّ إِلَـى الْعُلَـى وَتَسَـرَّعُوا

وَتَجَاهَــدُوا سَــيْرًا فَــبَعْضُ مَطِــيِّهِمْ حَسْـرَى(١) مُخَلَّفَـةٌ(٢) وَبَعْــــــضٌ ظَـلَّعُ(٣)

التفتتْ في هذا البيتِ من الغَيبةِ إلى الخِطابِ تَتمدَّحُ به أخَاها، بنبرةِ فخرٍ وسموٍّ وثباتٍ، لتُسمِعَ كُلَّ مَن حَولها ذلكَ النداءَ، ولتُعددَ شمائله من جديدٍ، فتقول: إنه كان في طليعة الشُّرفاءِ، كانَ رجلَ الصعابِ والشَّدائدِ، وكان يطعمُ الجِياعَ إذا اشتدت بهم الشَّدائِدُ، كَما كَان في كُلِّ الأمورِ يحرزُ قصبَ السَّبقِ، وإذاَ تسَابَقوا إلى المثل العليا لم يدَّخر وسعًا للحصول على بغيه، وتجاهدوا سَيْرًا، في كناية عن سرعة نجدته وكرمه. عبَّرتْ بقولها: **تسرعوا** – للمبالغة، كَما قالتْ: **تَجاهَدوا**.

في قولها: حَثُّوا المطي.. وفي قولها: وتجاهدوا ،كناية: أرادت بها المسارعةَ إلى إحراز الخير.

وَكَذلِك تُصوِّر بالبيتِ الحادي والعشرين حالَ من حولَه ومجاهدتِهم للوصولِ إلى كرمِهِ، للدلالة على أنَّه أمر صَعب على غيره، وبعد تلكَ المجاهدةِ فإنَّ مُطيَّهُم قاصرة عن اللحاق بهِ أو مقاربتِهِ.

فجاءتْ بصورةٍ تشبيهية للمنافسةِ وكأنهم في سِباقِ خيل يتسارعون للظفر بالمحتاجِ وإكرامِه، فهو سابِقُهمْ إلى العُلى عن طريقِ الظفرِ بالجياعِ والمحتاجينَ، كناية عن معرفته بالمحتاجين وتفقده أحوالَ قومهِ، فيطعمُ الجائع قبلَ أن يعرفَ الآخرونَ بجوعهِ.

وتكتمل الصورة فتُلحُّ عليها عاطفتُها في الاسترسال في تصوير صفاته؛ لعلَّها تجد في ذلك سلوتها فجاءت بقولها:

جَــوَّابُ(٤) أَوْدِيَــةٍ بِغَيْــرِ صَــحَابَةٍ كَشَّافُ دَاوِيِّ(٥)الظَّلاَمِ مُشَيَّعُ(١)

---

(١) جمع حسر: حسر البعير أعيا من السير وكلَّ وتعب، تاج العروس، فصل الحاء المهملة مع الراء، " مادة: حسر" ج١١، ص: ١٣

(٢) مخلفة: وهي ناقة مُخلفةٌ إذا ظُنَّ أن بها حملًا ثم لم تكن كذلك، تهذيب اللغة، باب الخاء واللام، ج٧، ص: ١٧ وخلف اللبن: تغير طعمه وريحهُ، لسان العرب، فصل " الخاء المعجمة "، ج ٩، ص: ٩٢

(٣) ظلع: البعيرُ يَظْلَعُ ظَلْعًا، أي غمزَ في مَشيه، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الظاء، "مادة: ظلع"، ج٣، ص: ١٢٥٦.

(٤) جوَّابُ : صيغة مبالغة من الفعل يجوب إذا خرق وقطع، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الجيم، "مادة: يجوب " ج ١، ص:١٠٤

(٥) الداويّ: الداوية، الفلاة، المعجم الوسيط، باب " الدال "، ص: ٣٠٦ / الدَّوُّ أرض مسيرة أربع ليال خاوية يُسار فيها بالنُّجوم ويخاف فيها الضلال، لسان العرب، كتاب الواو والياء، فصل "الدال المهمله"، ج١٤، ص:٢٧٦

بدأت بصيغةِ المبالغةِ حينَ حذفت المسندَ إليه (هو)، ولأنَّ بحذفه موافَقةً نفسيَّة لحالةِ غيابهِ منْ حياتِها؛ ولتُظهر الفخرَ به؛ فهو ذلكَ الشجاعُ الذي يَجُوبُ الوديانَ بغير صاحبٍ ولا خوفٍ، وليس ذلك فقط، بل إنه يعرفُ كيفَ يعبُرُ الأراضيَ صعبةَ السَّير ليلًا، في كنايةٍ عن معرفتهِ بالصحراءِ وشجاعته، وكثرةِ ترحالِه وتنقُّلهِ، ولمعرفتهِ أيضًا بعلم الفلك، لقولها: "كشافُ دَاوِيِّ الظَّلاَمِ"، دلالةً على أنَّه لو جَهِل مَعَالِمَ الطريقِ على الأرْضِ، فسوفَ يهتدي بأفلاكِ السماءِ، وهذا ما كان معروفًا عنْ عربِ الجاهليةِ.

يتعاظم الفخُر داخلَ الشاعرةِ، فتؤصِّلُ لصفاتِ أخيها، بأنَّها متجذرةٌ في أصولهِ فتقولُ:

هَـذَا عَلَـى إِثْـرِ الـذِي هُـوَ قَبْلَـهُ وَهْـيَ الْمَنَايَـا وَالسَّـبِيلُ الْمَهْيَـعُ

استخدمت اسمَ الإشارةِ لتعطيَ للخيالِ انطلاقًا ليبحثَ عن الصفاتِ المشتركةِ، فحمَّلت اسم الإشارةِ معنى الموازنةِ بينهُم لإظهارِ التقاربِ والشبه، برغم كلِّ صِفاتِهم الحميدةِ فإن الموتَ أخذهُم جميعًا، واستخدمتِ الجملةَ الاسميةَ في قولها: (**وَهْيَ الْمَنَايَا**) لدِلالةِ التقريرِ والاستسلامِ لحقيقةِ الموتِ، وإنْ كَانَ هَذا الشَّطر تكرارًا للتشبيهِ في البيت الثامن من القصيدة؛ لِغَرَضِ التأكيدِ على أنه سَلَكَ في مَوته الطريقَ الذي سلكوه من المجدِ.

وتعودُ لتستخدمَ نفسَ الأسلوبِ مُبتدئةً البيتَ باسم الإشارةِ، مشابهًا لمطلع البيتِ السابق:

هَـذَا الْيَقِـينُ فَكَيْـفَ أَنْسَـى فَقْـدَهُ إِنْ رَابَ(٢) دَهْرٌ أَوْ نَبَا(٣) بِيَ مَضْجَعُ

جعلتِ اليقين شخَصًا يُشار إليه، كما أشارتْ لأسعدَ في البيتِ السابقِ، بقولها: (**هذا عَلَى إِثْرِ الَّذِي**)، لكنَّ اختيارَها لاسم الإشارةِ "هذا" هنا لدلالةِ قُربِ اليقينِ واستقرارِهِ في

=

(١) مُشيع: رجل مُشيَّع القلب إذا كان شجاعاً ، العين، باب الثلاثي المعتل، "مادة:العين والشين و(واي)، ج ٢، ص:١٩١.

(٢) ومعنى خانه ريب البلى أي نزول البلى، قال أبو عبيدة: يقال راب عليه الدهر، أي نزل، شرح ديوان الحماسة، يحيى علي محمد الشيباني التبريزي، بيروت: دار القلم، د.ت، ص: ٦٠٩.

(٣) نبا: النَّبوة الجفوة ونبا بي فلان إذا جفاني، تهذيب اللغة، باب " النون والباء، ج ١٥، ص: ٣٤٨

داخِلها ومؤازرته، فجعلته شخصًا يشارُ إليه بجانبِها، لتُبررَ ذلكَ الهدوءَ والفخرَ وعدمَ الندبِ والعويلِ، بأنه اليقينُ الذي جاورَها، لكن تنفي أنْ يكونَ سببهُ نسيانَ من فقَدتْ، في استفهام استنكاري في قولها: **فَكَيْفَ أَنْسَى فَقْدَهُ؟**

وَحَتى إنْ جفاها الدهر فلن تنساهُ، فجعلتِ الدهر شخصًا يجفُو، كنايةً عن صعوبةِ العيشِ مِنْ بعدهِ، وحتَّى إن جفاها النومُ فأضرَّ بحالِها فمنَ المحالِ أن تنساهُ، في تصويرٍ لما تتخيلُه مُستقبلًا، وما سيحِلُّ بِهَا، لتجسيدِ نظرة المرأةِ وحالِها بعدَ فَقدِ سندِها في الحياةِ.

في قولها: **رَابَ دَهْرٌ**: **استعارة مكنية** ؛ حيث شبَّهتِ الدَّهر برجل ثم حذفته، ورمزت إليه بالرَّيبِ. **و**كذلك في قولها: **نبا بي مضجعُ**: فشبهت المضجع برجلٍ يجفو، ثم حذفته وأبقت لَازمًا من لوازمِ المشبه به، وَهُوَ الجفوةُ.

إِنْ تَأْتِــهِ بَعْــدَ الْهُــدُوِّ لِحَاجَــةٍ تَـدْعُو يُجِبْـكَ لَهَـا نَجِيـبٌ(١) أَرْوَعُ(٢)

تذكُرُ بعدَ ذلكَ أسبابَ عَدمِ قدرتها على نسيانِه؛ فهو من تأتيه في هدأةِ الليلِ فتُنادِيه، وتطلبُه فيجيبُ، ذلكَ الشَهمُ الكريمُ، وإن كانتْ لم تُصرِّحْ بأنها هِيَ من كانتْ تفعلُ ذلكَ، لتوضِّح أن ذلكَ لم يكنْ حَصرًا عليهَا، حَتى لا يكون ذلكَ سؤالًا للناسِ أو استرحامًا لقلوبِهم في صورهِ لعِزّة نفسِها، رَغمَ حزنها.

ونصرتُه لها من أعظمِ أسبابِ حزنها عليه، وأيُّ امرأة حين تخسرُ ذلك السندَ الذي يجعلُها تتعففُ عن حاجةِ البشرِ، سيكونُ حالُها كَحالِ الشاعرة أو قد يكونُ أشدَّ، والخنساء خيرُ دليلٍ على ذَلكَ.

---

(١) نجيب: رجل نجيب أي كريم، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل النون، " مادة:نجب"، ج١، ص:٢٢٢

(٢) أروع: رجل أروعُ حي النفس ذكيٌّ، تاج العروس، " روع "، ج٢١، ص:١٢٨

في قولِها: (**بَعْدَ الْهُدُوِّ لِحَاجَةٍ تَدْعُو**)، أي بعد هدوء الليل يأتيه المحتاج ولم تقُل يطلبه، وقالت يدعوه لأنها تحمل معنى الإجابة على الأمر أكثر من الطلب الذي يكون احتمال الرفض والإجابة فيه متساويًا، وتكون في أغلب الأمر الدعوة للمأدبة، وفي كلا الأمرين تلبية دعوة المأدبة وتلبية دعوة المحتاج دلالة على كرم النفس، وأتت بعد فعل الدعاء بفعل الإجابة بصيغة المضارع دلالة على استمرار الطلب واستمرار العطاء كناية عن كرمة.

وضعت في قولها: (**يُجِبْكَ لَهَا نَجِيبٌ أَرْوَعُ**) المضمَر موضَع المظهرِ؛ ليتضمن الدعوى الدليلَ، وفي هذا كناية عن الكرم في إلحاح منها على إثبات هذه الصفة له بمختلف الصور.

مُتَحَلِّبُ(١) **الْكَفَّيْنِ أَمْيَثُ**(٢) **بَارِعٌ أَنِفٌ طُوَالُ السَّاعِدَيْنِ سَمَيْدَعُ**(٣)

ثم تُجسد كرمَه بصورةٍ استعاريه بديعة؛ حيث استعارتْ لفظ الحَلْب للكرم والعطاء الواسع، فكأن يديه أصبحتا ضرعًا تُحلب مرارًا، فتُخرِجُ كل ما في يديهِ من خيرٍ ومالٍ، ليستفيد منه الآخرونَ، فحذفت الضرع وجاءت بشيء من لوازمه وهو الحليب والسيلان، وقولها: (**مُتَحَلِّبُ**) بصيغةِ المبالغةِ دلالةٌ على الكثرة، واختيارُها لكلمة "كفّ"(٤) ولم تَقُل "يد" عمقٌ خيالي في التصويرِ، ولمقاربة شكل الكَفِّ مع الأصابع لشكل الضَّرعِ الذي يُحلبُ، وقولها "الكفين" ولم تكتفِ بـ"كف" واحدةٍ كناية عن كثرةِ نفعه والعطاءِ، فإن كانت تُحلب من كل واحدة ضرعًا، فهو أكثر نفعًا منها فتحلب كلتا كفيه.

---

(١) وتَحَلَّبَ فوه: سَالَ. وَكَذَلِكَ تَحَلَّبَ الندى، المحكم والمحيط الأعظم، فصل الحاء واللام والباء، ج٣ ص:٣٥٥

(٢) أميث: الميم والياء والثاء أصلية كلمة تدُلُّ على السهولة في الشيء، مقاييس اللغة، باب الميم والواو ومايثلثهما، " مادة:ميح"، ج٥، ص: ٢٨٧/ وتعنت اللين السهل، سمح العطاء وهذا ليس في المعاجم، الأصمعيات، ص: ١٠٤

(٣) ذكرت "سميدع " في شاعرات العرب والأصمعيات، وذكرت شاعرات العرب من الجاهلية " السميدع " / سَمّيدع:سيد كريم، جمهرة اللغة، باب " ماجاء على فعول من الخماسي "، ج٢، ص:١١٨٨

(٤) كف: الْكَافُ وَالْفَاءُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى قَبْضٍ وَانْقِبَاضٍ. مِنْ ذَلِكَ الْكَفُّ لِلْإِنْسَانِ، سُمِّيَتْ بِذَلِكَ لِأَنَّهَا تَقْبِضُ الشَّيْءَ، مقاييس اللغة، باب الكاف ومابعدها في الثنائي أو المطابق، مادة:كف"، ج٥، ص١٢٩

وفي قولها: (أميث) أي: اللَّيِّنُ السَّهلُ على الضعيفِ، غير أنه "أنِفٌ" لا يقبلُ عطاءَ أحدٍ، وهو "طُوَال السَّاعدين" كنايةً عن القوة والشِّدة، وهو رَغم ذلكَ ذُو سطوةٍ، وسيِّدٌ كريم، وبرغم ذلك التعداد وفي خِضَمه نتلمسُ حالةَ الحزنِ والفقد لتلكَ المناقبِ التي تسكنُ روحَ تلك الكلماتِ.

وتسترسلُ الشاعرةُ في ذكر صفاتِ أخيها الذي يسكن روحَها فتقول:

سَمْحٌ إِذَا مَا الشَّوْلُ(١) حَارَدَ رِسْلَهَا(٢) وَاسْتَرْوَحَ(٣) الْمَرَقَ(٤) النِّسَاءُ الجَوَّعُ

تُكملُ الفخرَ فتبادِرُ بذكر الصفاتِ عن طريقِ حذفِ المسندِ إليهِ المبتدأ، وأصل الكلام (هو سمح)، لكن لـمَّا كان الموقف موقف فخر وترسيخ للصفات الحميدة لتصورَ صفاتهِ التي كان يتصفُ بها في مختلف الصِّعابِ، فهو الجوادُ وقت القَحط، فصورت بقولها: "**إِذَا مَا الشَّوْلُ حَارَدَ رِسْلَهَا**" بقلةِ اللبن في ضرع الإبِل، وذلك كنايةٌ عن شدة الجفاف والقَحْطِ.

قولها: "**وَاسْتَرْوَحَ الْمَرَقَ النِّسَاءُ الْجُوَّعُ**" كنايةٌ بديعةٌ عن شدةِ الجوعِ الذي أصابَ أولئك النسوة، حتى إنهن يستروحْن رائحةَ المرق، وهما كنايتان عن شدةِ كرمه في وقت القحط.

وذلكَ مشابهٌ لصورةٍ رسمها عوفُ بن عطيةَ في المفضلياتِ يفتخر بشيبه، الذي لم يزدْه حِرصًا على الدّنيا، بل زادَه بذلًا وعطاءً أكثرَ منه في عهد شبابه، حتَّى في وقتِ الشّدائدِ حين

---

(١) الشَّولُ: من الأبل التي ارتفعت ألبانها، جمهرة اللغة، باب الشين واللام مع مابعدها من الحروف، " مادة:شلو"، ج٢، ص: ٨٨٠

(٢) رسلها: اللبن، جمهرة اللغة، باب الراء والزاي، " مادة:رسل "، ج ٢، ص: ٧١٩

(٣) وأراح الشيء: أي وجدَ ريحَه. يقال: أراحني الصيد، إذا وجد ريح الإنْسِيِّ، الصحاح، فصل الراء، مادة: روح"ج١، ص:٣٦٨. وكذلك أَرْوَحَ واستروح واستراح، كله بمعنى. وأروَحتُ من فلان ريحا طيبا شممته. وكذلك استروح واستراح، كتاب الأفعال، علي بن جعفر بن علي السعدي المعروف بابن القطاع الصقلي، عالم الكتب، ط١، ١٤٠٣هـ، ج٢ ص: ٦٥.

(٤) المرق: الَّذِي يؤتدم بِهِ. قال ابن فارس: الميم والراء والقاف أصل صحيحٌ يدلُّ على خروج شيء من شيء. منه المرق لأنه شيء يمرق من اللحم، مقايس اللغة، باب الميم والراء ومايثلثهما "مادة: مرن "، ج ٥، ص: ٣١٣.

تقل الطّعومُ وتفنى اللّحومُ، فتشمُّ رائحةَ الطّعام، فَيُشْتَهَى، ولعلَّ مِمَّن يشتهيها مَن هو أحوج النّاس إليها؛ كالمرضعات الضّعيفات، فقال:

وقالـــتْ كُبَيْشَـــةُ مِـــنْ جَهْلِهَـــا: أَشَـــيْبًا قـــديمًا وحِلْمًـــا مُعـــارَا
فمـــا زَادَنِي الشَّـــيْبُ إلاَّ نَـــدًى إذا اسْـــتَرْوَحَ المُرْضِـــعاتُ القُتَـــارَا(١)

ليجسدَ صورةَ الجائِع العاجز الحيي، يَشتَمُّ ولا يستطيُع أنّ يكفَّ نفسه فيعيد عمليةَ الشمّ مرّةً أخرى، ولكنّها لنْ تُجدي عليهِ شيئًا غيرَ الحسرة والنّدامة إلا أنْ يُوفَّق إلى جارٍ كريمٍ يعطفُ عليه فيطعمهُ من طعامهِ هذا الذي سطعتْ رائحُته(٢)، مقاربة لصورة سُعدَى التي رسمتها تؤكد أن تلكَ الصورة مستوحاةٌ من واقعٍ حقيقيٍّ يراه الشاعر ويشعر به فيجسده بالكلماتِ.

وتعودُ نبرة الأسى والحزنِ صريحةً فيقولها:

مِـنْ بَعْـدِ أَسْـعَدَ إِذْ فُجِعْـتُ بِيَوْمِـهِ وَالْمَـوْتُ مِمَّـا قَـدْ يَرِيـبُ وَيَفْجَـعُ

"**مِنْ بعدِ أسعدَ**" تذكر اسمه تحسرًا، وتقديمُها لشبهِ الجملةِ على اسمهِ لأنه موطنُ الألمِ وأساسُه، فلقد فُجِعتْ بموته ولم تحسبْ لذلكَ حِسَابًا، فاستخدمَتِ ظرف الزمان (إذْ) لإظهارِ التسليم وأنَّ تلكَ الفجيعةَ ظرفٌ ماضٍ وقَع وسلَّمتْ بِه(٣)، ثمَّ تُؤكِّدُ تفجُّعَها رَغم تسلِيمها فتقول: "وَالْمَوْتُ مِمَّا قَدْ يَرِيبُ وَيَفْجَعُ"، لتظهر لنا قوة الصبر واليقين عند تلك الشاعرة، وقَلَّمَا تكونُ امرأةٌ بذلكَ الصبر واليقينِ، فَمِنْ طبيعةِ المرأةِ الخَور أمامَ تَلكَ المصائِب لضعفِها، فالفقدُ يَعْنِي لها فراغًا في حَياتها، فكيفَ لو كان يُجسِّد لها عَونًا وسَندًا؟ وإن لم يَكُن أهلًا لِتلكَ المكانة

(١) القتار: ريح الشّواء، تهذيب اللغة، " باب القاف التاء"، ج٩، ص: ٥٩/ المفضليات، ص: ٤١٣

(٢) الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، زيد محمد الجهني، المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، ط١، ١٤٢٥هـ، ج١، ص: ٤٢٩، ٤٣٠.

(٣) حروف المعاني والصفات، عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، تحقيق: علي توفيق الحمد، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٤م/ ص: ٦٣

فلماذا تَرثيه بتلكَ الحرارةِ والفخرِ وهو أخوها مِن أمها، ولم يُبقِ لنا التاريخُ أيَّ مرثية لها في أي شخْصٍ آخر؟

ومع إقرارها وتسليمها بالواقع في البيتِ السابقِ، فما زال يحدُوها العتْبُ واللُوم لمن قتلوه فَتشْرع بالتَّمنِّي فتقول:

فَـوَدِدْتُ لَـوْ قُبِلَـتْ بِأَسْـعدَ فِدْيَـةٌ مِمَّـا يَضِـنُّ(١)بِـهِ المُصَـابُ الْمُوجَـعُ

تبدأُ بالتَّمني لو أنهم قبلوا بأسعدَ فديةً، فتذكرُ اسمَه تألمًا وتقربًا وإظهارًا للفقد؛ لأنها ستفدِيه بأغلَى ما تملِكُ لأنَّه هُو مما تَبخلُ به، وتدخُره لنفسِها، فهو الغالي المفقوُد، وموتُهُ مِن أعظمِ المصائبِ الموجِعة؛ لذا بَنتِ الفعلَ للمجهولِ بقولها (**لَوْ قُبِلَتْ**)، ثم قالت: (**فِدْيَةٌ**) بصيغةِ النكرةِ دلالةً على أنَها مستعدةٌ لتفديه مهما بلغتْ وتعاظمتِ الفدية، وقولها فوددِت المبني على تكرار حرف الدَّال لتصويرِ الرغبة المتكررة في صدرها.

وفي نبرةِ وداعٍ متحسرةٍ متألمةٍ تختتم القصيدة فتذكر مرةً أخرى ذلك اليومَ المشؤومَ، مصورةً منظره الذي سيطبع لِآخرِ العمر في صدْرِها، حينَ تركتْه طريحًا على التُّرابِ مُجندلًا، في تجسيدٍ للعجزِ الذي شَعرتْ به، والذي سيزدادُ بعدَ ذلكَ، ثم تُقسم على شناعةِ ذلكَ اليومِ، وَحُقَّ لها أن تُقسِمَ، وَهلْ هناكَ أشنعُ من يومٍ تفقدُ المرأة سنَدًا لها وأخًا قريبًا لقلبها.

ونستطيع من خلال عباراتها أن نتصور المنظر الختامي للقصيدة، ونشعر بالحرقة في قولها:

غَادَرْتُـهُ يَـوْمَ الرِّصَـافِ(٢) مُجَـدَّلًا(٣) خَبَـرٌ لَعَمْـرُكَ يَـوْمَ ذَلِـكَ أَشْـنَعُ

---

(١) يضنُّ: ضنا إذا بخل به وشح عليه، جمهرة اللغة، حرف الضاد ومابعدها، "مادة: ض ي ي "ج١، ص: ١٤٨١

(٢) يوم الرصاف :اليوم الذي قتل في أخيها .

(٣) مُجَدَّلاً : يُقال: جدلتهُ فانجدل صريعًا، وهو مجدول، تهذيب اللغة، " الجيم والدال مع اللام " ج١٠، ص:٣٤٢

قولها: "غادْرته" فعلٌ مثقل بالتحسُّر، فقد غادرتْه رغمًا عنَها، ثم تذكر ذلك اليومَ الذي حَصَلتْ فيه المصيبةُ وقدمتْهُ في الذكر "يوم الرِّصَافِ" وكأنها تريد من الفصل بين الفعلِ (غادرته) والحال (مجدلاً) وبتقديم الظرف (يوم الرصاف) أرادت أخذَ فاصِل نَفسِي بين الفعلِ والمنظرِ، فكلاهما ثَقيلٌ على نفسها يصعب أن تصل بينهما.

في نهاية المطاف، تُظهر لنا لغة الشاعرة، بما لا يدع مجالًا للشك، صدق رثائها، وأن هذه المصيبة مما كان يحرقها ويؤلم قلبها لتتشابه النهاية مع البداية، وليكون حسن الختام.

بعض الظواهر البارزة بالسياق التركيبي للصور البيانية في القصيدة:

- **التَّكرارُ**: ظَهرَ التَّكرار في بعضِ الكلمات والجمل وفي بعض الأساليب والمعاني.

تمَثَّل التكرارُ بصورة ثنائية لافتة في القصيدةِ، وكأنَّه يحكي عن الشاعرةِ وأخيها. فالكلماتُ تكرَّرت كلمتين كلمتين؛ فقد كُررت كالآتي:

١. الحوادثُ والمنونُ ذُكرت مرتينِ في البيتين الأول والخامس.
٢. ثم كررت "وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَوَ أنَّ عِلْمًا نَافِعٌ" مرتين بِاختلافٍ في صيغةِ الفعلِ في البيتِ السابعِ، ذكرتْه بصيغةِ اسم الفاعل "نافع"، وفي البيت الرابع ذكرتْه بصيغة الفعل المضارع "يَنفع"، لدلالةِ التجددِ، فَلعلَ تجددَ ذلكَ العلمِ يُجدي بنفسها، فيردعُها عن الحزنِ، ويخفف مِن لَوعَتِه، وصيغةُ اسمِ الفاعل لدلالة ثبوتِ علمها وَيقينها(١)، وتكرارُ ذلكَ في البيتين الرابع والسابع.

(١)رسالة دلالة سياق اسم الفاعل في الحديث النبوي الشريف صحيح مسلم نموذجًا، شادي محمد جميل عابي، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١٢م

٣. تكرارها "أبيتُ" في البيتين: (وأبيت ليلي) في البيت الأول، (وأبيتُ مخلية) في البيت الثاني.

٤. تكرار اسم أخيها خمسَ مراتٍ، في البيت الثاني، والحادي عشرَ، والتاسعَ عشرَ، والثامِن والعشرينَ، والتاسِع والعشرينَ.

٥. تكرارُ فعل البكاءِ مرةً منسوبًا لنفسها في بدايةِ القصيدةِ، وفي البيت الثاني، ثم ذكرته مرتين منسوبًا لعينها في البيتين الثاني والثالثِ. ثم أتتْ به في المرة الأخيرةِ بصيغة الماضي في البيتِ الخامسِ، ولم تأتِ به بعد ذلكَ، وكأن البكاءَ مضى وهي ستبدأ بالحديث بِتَصبُّر، بعيدًا عَن البُكاءِ، في إنْهاءٍ سريعٍ لذلكَ الفعلِ، وكأنها تُشيرُ إلى أنَّ مَا سيأْتي مِنْ فخْرٍ أهم مِنْ بُكَائِهَا.

٦. تِكرارُ استخدامِها لاسمِ الإشارةِ في مطلعِ البيتينِ الثالثِ والعشرينِ والرابع والعشرينِ.

٧. تكرارُها للاستفهامِ ستَّ مراتٍ في القصيدةِ في استخدامٍ مجازيٍّ له، والاستفهامُ الذي خَرجَ لأغراضٍ بلاغيةٍ تكرر أربع مراتٍ: في البيتِ الأولِ، والثاني، والثامنِ، والتاسعَ عشرَ.

٨. صيغةُ المبالغةُ تكررت في البيتِ الثالث عشرَ، والسابِع عشَر، ومرتينِ في البيت الثانِي والعشرين.

٩. صيغة الدعاء "ويل أم" تكررتْ في البيتين التاسعِ والثالث عشرَ. وأتت بصيغة الدعاء "هبلتك أمك" مرةً واحدةً، ومن الملاحَظ أن صيغ الدعاءِ كلَّها مقترنة بالأم للإحساسِ الأنثوي بمرارةِ الفقدِ الخاصِّ بالنساءِ.

١٠. الحذف وكثر حذف المبتدأ في القصيدة، ومن ذلك قولها: (سَمحٌ إذا ما الشَّولُ حَارَدَ رسلها)، وقولها: (جَوَّاب أودِيَةٍ بغير صَحَابة)، وقولها: (سَبَّاقُ عَادِيَةٍ وَهَادِي سُرْيَةٍ – وَمُقَاتِلٌ بَطَلٌ وَدَاعٍ مِسْقَعُ).

المبحث الثاني: (مهلهل ربيعة) أخو كليب أنموذجًا:

هو أبو ليلى، اخْتُلِفَ في اسمه، لكنه عُرف بالمهلهل، أخو كليب (مهلهل ربيعة)، وقد ذُكر في كتاب شعراء النصرانية أنَّه عدي بن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب(١)، إحدى قبائل ربيعة العدنانية(٢). أخو كليب وائل، الذي هاجت بمقتله حربُ بكر وتغلب، كان من أَصْبَح الناس وجهًا، ومن أفصحهم لسانًا(٣). واختُلف في سبب تلقيبه بالمهلهل؛ فهناك من قال: إنَّ المهلهل ليس لقبه بل اسمه الحقيقي، كما وُجد في كتاب الأغاني أسماء لأشخاص آخرين بهذا الاسم(٤)، وقيل: "إنه لُقِّب بذلك لأنّه هلهل الشعر"، أي: أرقّه، وهو أول من قصَّد القصائد(٥). ولقد رفض طلال حرب، محقق الديوان، أن يكون سبب تسميته لهذا السبب وقال: "من يقرأ شعره يجد أن مُعظمه مرتبط بكليب والثأر، وهو شعر قليل وقليل جدًّا إذا استبعَدْنا القصائدَ المنحولةَ أو المشكوك فيها"(٦)، بل قال: إنَّ معنى المهلهل في كتُب اللُّغة "السُّم"، كما هو في كتاب الصحاح للجوهري(٧)، وجعَل ذلك المعنى يتناسب مع واقع حياة المهلهل في حرب البسوس، أي: أنه يُذيق الأعادي سُمَّ القتل(٨). وهو من شعراء نجد من الطبقة الأولى، وهو خالُ امرئ القيس الشاعر(٩). وكان

(١) شعراء النصرانية قبل الإسلام، الأب لويس شيخو، بيروت: دار المشرق، ط٤، ١٩٩١م، ص١٥١
(٢) ديوان المهلهل، شرح وتحقيق: أنطوان محسن القوَّال، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٤١٥هـ، ص: ٧
(٣) الأعلام، الزركلي، ج ٤، ص٢٢٠/ شعراء النصرانية بل الاسلام، ص: ١٦٠
(٤) ديوان المهلهل، تحقيق: طلال حرب، الدار العالمية، د.ط، د.ت، ص: ٨
(٥) الشعر والشعراء، ج ١، ص: ٢٨٨، وشعراء النصرانية، ص١٦٠
(٦) ديوان المهلهل، تحقيق: طلال حرب، ص: ٨
(٧) الصحاح: " هلهل "، ج٥
(٨) ديوان المهلهل، تحقيق: طلال حرب ص: ٨
(٩) شعراء النصرانية قبل إسلام، ص:١٦٠

المهلهل في أوَّل أمره صاحبَ لَهوٍ وكثيرَ مُحادثةِ النساء، فسمَّاه أخوه كليب (زير النساء)، أي: جليسهن(١).

انقسمت حياته إلى مرحلتين: قبل مقتل كُليب، فكان مُجالسًا للنساء، كثير الخمر، قليل الشعر. والمرحلة الثانية بعد مقتل أخيه، وكانت أطول من المرحلة الأولى، فكثر شعره وغلب عليه الرثاء والأخذ بالثأر(٢)، وكان بطل حرب البسوس(٣).

حين بدأت ثورة الفتنة بين كُليب وجسَّاس، حاول المهلهل أن يرشد أخاه ويرده عن غَيِّه، فاستشاط كليب، وقال: إنما أنت زير النساء، والله لئن قُتلت ما أخذت بدمي إلا اللبن، يقصد الفدية من الإبل(٤).

وحين قُتل كُليب لم يعلم بذلك المهلهل، فكان عائدًا للحي سكران "فرآهم يعقرون خيولهم، ويكسرون رماحهم وسيوفهم، فقال: ويحكم.. ما الذي دهاكم؟! فلما أخبروه الخبر قال: لقد ذهبتم شر مذهب، أتعقرون خيولكم حين احتجتم إليها، وتكسرون سلاحكم حين افتقرتُم إليه؟! فانتهوا عن ذلك، ورجع إلى النساء فنهاهن عن البكاء. وقال: استْبقينَ للبكاء عيونًا تبكي إلى آخر الأبد، فظنَّ قومه أنَّ ذلك على وجه السّكر". وقال ابن الأثير(٥): إن هذا أول شعر قاله في هذه الحادثة (من الكامل):

---

(١) المرجع السابق، ص:١٦١

(٢) ومن أساطير الجاهلية التي كانت من أسباب أخذ الثأر، غير أنها ارتبطت بشجاعة القبيلة واسترداد مكانتها بين القبائل، أو حتى تضمن عدم التجرؤ على حماها وإظهارًا لمهابتها، فقد اعتقدوا أن القتيل الذي لم يؤخذ بثأره يخرج من هامته طائر يسمى " الهامة "، فلا يزال يقول: اسقوني اسقوني حتى يقتل قاتله فيسكن. حياة العربية من الشعر الجاهلي، أحمد الحوفي، القاهرة: دار النهضة، ط٢، ١٩٥٢م، ص: ٢٨٣

(٣) ديوان المهلهل، تحقيق: طلال حرب، ص: ٩

(٤) المرجع السابق نفسه

(٥) الكامل في التاريخ، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد الشيباني الجزري، ابن الأثير، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، لبنان: دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٧هـ، ج٢ص:١٠٢.

كُنَّــا نَغَــارُ عَلَــى الْعَوَاتِــقِ أَنْ تُــرَى بِــالأَمْسِ خَارِجَــةً عَــنِ الْأَوْطَــانِ
فَخَــرَجْنَ حَيْــثُ ثَــوَى كُلَيْــبٌ حُسَّــرًا مُسْــتَيْقِنَاتٍ بَعْــدَهُ بِهَــوَانِ
فَتَــرَى الْكَوَاعِــبَ كَالظِّبَــاءِ عَــوَاطلا إِذْ حَــانَ مَصْــرَعُهُ مِــنَ الْأَكْفَــانِ(١)

ولَمَّا أصبح المهلهل غدَا إلى أخيه فدفنهُ، وقام على قبره يَرثيه بالقصيدة موضوع الدراسة.

ومن عادات العصر الجاهلي أنَّه إذا كان القاتلُ من أرذل الناس، في حين أنَّ المقتولَ من أشرفهم، لا ترضى قبيلةُ القتيل بقتْل القاتل، بل لا بُدَّ من قَتْل مَنْ هو نِدٌّ له، من قبيلة القاتل(٢).

والجدير بالذِّكر أنَّ المهلهل لم يَقتُل جسَّاسًا، واختلفتِ الروايات في أسباب ذلك، ولكنَّ هذا من الأسباب التي جعلت الحرب تطولُ بينهم(٣).

وتعدَّدتِ الروايات أيضًا في كيفية وفاة المهلهل، لكنَّها جميعها تتفق على أنه لم يمتْ في ساحة قتال(٤).

القصيدة (بحر الوافر):

١. أَهَــاجَ(٥) قَــذَاءَ(٦) عَيْنِــي الإِذِّكَــارُ(٧) هُــدُوًّا فَالــدُّمُوعُ لَهَــا انْحِــدَارُ
٢. وَصَــارَ اللَّيْــلُ مُشْــتَمِلًا عَلَيْنَــا كَــأَنَّ الليــلَ لَــيسَ لَــهُ نهــارُ

(١) شعراء النصرانية قبل الاسلام:ص١٦٢

(٢) ديوان المهلهل، ص:١٦ / الحياة العربية من الشعر الجاهلي، أحمد محمد االحوفي، ص: ٢٨٣

(٣) الديوان السابق، ص: ١٧/ المرجع السابق، ص: ٢٨٣.

(٤) يُنظر ديوان المهلهل، ص:١٨-١٩

(٥) هاج: الشيء يهيج هيجًا، أي ثار، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الهاء، " مادة:هيج "، ج١، ص: ٣٥٢

(٦) القذاء والقذى:ما يَقَعُ في العَيْنِ، القاموس المحيط، باب الواو والياء، " فصل القاف "، ص: ١٣٢٣

(٧) والإذكار: إذِّكار: مصدر إِذَّكَرَ أَمّا اذَّكَرَ فإبدال إدغَامٍ، وَهِي الذِّكْر، الذِّكر الذِّكْرَى بالكَسْر: نَقِيضُ النِّسْيَانِ، وذُكر أن العَرب تَكْرَه أَن تُنْتج النَّاقَةُ ذَكَرًا، فضَربوا الإذكار مَثَلًا لكُلّ مَكْرُوه.تاج العروس، فصل الدال المهملة مع الراء، " مادة:ذكر"، ج١١، ص:٣٧٨، ٣٨٥. ويقصد بها ذكر موت أخيه

بلاغة رثاء الأخ عند الرجال والنساء

٣. وَبِـتُّ أُرَاقِـبُ الْجَـوْزَاءَ حَتَّـى تقـاربَ مـنْ أوائلهـا انحـدارُ
٤. أُصَـرِّفُ مُقْلَتِـي(١) فِـي إِثْـرِ قَـوْمٍ تَبَايَنَـتِ الْـبِلاَدُ بِهِـمْ فَغَـارُوا
٥. وَأَبْكِـي والنُّجُـومُ مطلعـاتٌ كَـأَنْ لَـمْ تَحْوِهـا عَنِّـي البِحـارُ
٦. عَلَـى مَـنْ لَـوْ نُعيـت وَكَـانَ حَيًّـا لَقَـادَ الخَيْـلَ يَحْجُبُهَـا الغُبَـارُ
٧. دَعَوْتُـكَ يَـا كُلَيْـبُ فَلَـمْ تُجِبْنِـي وَكيـفَ يجيبنـي البلَـدُ(٢) القِفَـارُ(٣)
٨. أَجِبْنِـي يـا كليـبُ خـلاكَ ذمٌّ(٤) ضـنينـاتُ(٥) النفـوسِ لهـا مـزارُ(٦)
٩. أجبنـي يـا كليـبُ خـلاكَ ذمٌّ لقـدْ فُجِعَـتْ بِفارسِـها نـزارُ(٧)
١٠. سـقاكَ الغيـثُ إنـكَ كنـت غيثًـا وَيُسْـرًا(٨) حِـينَ يُلْـتَمَسُ الْيَسَـارُ(٩)

---

(١) المقله: اختلف علماء اللغة فبعضهم قال المقلة العين كلها، ومنهم من قال المقلة الشحمة التي تجمع سواد العين وبياضها، تهذيب اللغة، "باب القاف واللام "، ج ٩، ص:١٥٠

(٢) البَلدُ:كل مَوضِع مُسْتَحيزٍ من الأَرْض عامِرٍ أَو خالٍ أَو مسكون فَهُوَ بلد، وقيل: البَلَدُ الأَثَرُ بالجسد وَجمعه أَبْلاَدٌ ينظر:تهذيب اللغة، " باب الدال واللام "، ج ١٤، ص:٩٠

(٣) القفار: أصلها قَفَرَ يَدُلُّ عَلَى خُلُوٍّ، مقاييس اللغة، " قفر "، ج ٥ / وقيل: مَفَازَةٌ لَا نَبَاتَ فِيهَا وَلَا مَاءَ وَالْجَمْعُ (قِفَارٌ)، مختار الصحاح، باب القاف، "مادة: ق ف ر "، ج١، ص: ٢٥٨

(٤) خلاك ذم: أي سقط عنك الذَّمُّ، مختار الصحاح، باب الخاء، " مادة: خ ل ا"، ج١، ص: ٩٦

(٥) ضنينات:صفة مشبه تدل على الثبوت، معجم اللغة العربية المعاصر أحمد مختار عمر، وآخرون، عالم الكتب، ط١، ١٤٢٩هـ، باب الضاد، "مادة: ض ن ن"، ج٢، ص: ١٣٧٢/ بصيغة الجمع دلالة على أنه خاصية، وكأنه شيء خاص به يبخل به لمكانته وموقعه عنده. تاج العروس، فصل الضاد مع النون، " مادة: ضنن"ج ٣٥، ص: ٣٤٠

(٦) المزار مصدر ميمي، من زار يزور. والمزارُ: الزيارةُ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الزاي، مادة: زور"، ج٢، ص: ٦٧٤.و المزار: مكان الزيارة، تكلمة المعاجم العربية، رينهات بيتر آن دُوزي، نقله إلى العربية وعلق عليه: محمد سليم النعيمي، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٠م، باب الراء، "مادة:زور"، ج٥، ص:٣٨٣

(٧)نزار:جمع نزر، وهو القليل، ينظر:شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، نشوان سعيد الحميري اليمني، تحقيق حسين عبدالله العمري، وآخرون، بيروت:دار الفكرالمعاصر، ط١، ١٤٢٠هـ، " فعال بكسر الفاء– النزار"، ج١٠، ص:٦٥٥٨

(٨) اليَسرُ: اللين والسَّهلُ . القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٢٦هـ، باب الراء، فصل الياء، ج١، ص: ٤٩٩

(٩) اليسار: الغني والسَّعة. العين، باب الثلاثي المعتل من السين، "مادة:السين والراء"، ج٧، ص: ٢٩٦

١١. أَبَــتْ عَيْنَــايَ بَعْــدَكَ أَنْ تَكُفَّــا كَــأَنَّ غَضَــا(١) الْقَتَــادِ(٢) لَهَــا شِــفَارُ(٣)
١٢. وَإِنــكَ كنــتَ تحلــمُ عــنْ رجــالٍ وَتعفـــو عـــنهمُ ولـــكَ اقتـــدارُ
١٣. وَتمنـــعُ أنْ يمســـهمُ لســـانٌ مخافـــةَ مَـــنْ يجيـــرُ ولاَ يُجـــارُ(٤)
١٤. وَكُنْــتُ أَعُــدُّ قُرْبِــي مِنْــكَ رِبْحًــا إِذَا مَـــا عَـــدَّتِ الـــرِّبْحَ التِّجَـــارُ
١٥. فــلاَ تَبْعُــدْ فكــلٌّ ســوفَ يلقــى شَـــعُوبًا يَسْـــتَدِيرُ بِهَـــا الْمَـــدَارُ
١٦. يَعِــيشُ المَــرْءُ عِنْــدَ بَنِــي أَبِيــهِ وَيوشــكُ أنْ يصــيرَ بحيــثُ صــاروا
١٧. أرى طــولَ الحيــاةِ وقــدْ تــولى كَمَــا قَــدْ يُسْــلَبُ(٥) الشَّــيْءُ المُعَــارُ
١٨. كَــأَنِّي إِذْ نَعَــى النَّــاعِي كُلَيْبًــا تطـــايرَ بـــينَ جَنْبَـــيَّ الشَّـــرارُ
١٩. فدرتُ وقدْ عشيَ(٦) بصري عليهِ كمـــا دارتْ بِشَـــاربها العُقَـــارُ(٧)
٢٠. ســألتُ الحــيَّ أيــنَ دفنتمــوهُ فَقَــالُوا لِــي بِسَــفْحِ(٨) الْحَــيِّ(٩) دَارُ
٢١. فَسِــرتُ إليــهِ مــنْ بلــدي حثيثًــا وَطَــارَ النَّــوْمُ وَامْتَنَــعَ القَــرَارُ(١٠)
٢٢. وَحَــادَتْ نَــاقَتِي عَــنْ ظِــلِّ قَبْــرٍ ثَـــوَى فِيـــهِ المَكَـــارِمُ وَالْفَخَـــارُ

---

(١) الغضا: شجر عظيمة كثير الشوك وعلفها أحمر شديد الحُمرة، تاج العروس، فصل الضاد المعجمة مع الهمزة "ضهأ " ج ١، ص: ٣٢١

(٢) القتاد: شجر صلب له شوكه كالأبر، تاج العروس، فصل القاف مع الدال المهملة، "مادة: قتد"، ج ٩، ص: ٥

(٣) شِفار: بالفتح والكسر: السِّكينُ العظيم، وما عُرِّض من الحديد وحُدِّدَ، الشفر جمعها شِفَارٌ، تاج العروس، فصل الشين المعجمة مع الراء، "مادة: شفر" ج ١٢، ص: ٢١١

(٤) يجير ولا يُجار: والمعنى واحد، أي استجار به ويمنعه. تهذيب اللغة، باب الجيم والراء، ج١١، ص: ١٢١

(٥) سلب:هوأخذ الشيء بخفيةٍواختطاف، مقاييس اللغة، باب السين واللام وما يثلثهما، "مادة:سلب"، ج٣، ص:٩٢/ كلُّ شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب.تهذيب اللغة، "السين واللام "، ج١٢، ص: ٣٠١

(٦) عَشِي: الرجل يَعْشَى إذا صَار أعشى لَا يبصر لَيْلًا، تهذيب اللغة، باب العين والشين من معتل العين، ج ٣، ص:٣٧

(٧) العُقار: بالضَّمَ الخَمرُ سمِّيت لمعاقَرَتِها، تاج العروس، فصل العين مع الراء، "مادة: ع ق ر"، ج١٣، ص: ١١١

(٨) السفح: أصل الجبل وأسفله، تهذيب اللغة، " الحاء والسين "، ج٤، ص:١٨٩

(٩) الْحَيُّ: البَطْنُ من بُطُون القبائل، القاموس المحيط، ج ١، باب الواو والياء، " فصل الحاء"، ص: ١٢٧٨

(١٠) القرار: قَرَرْت أَي لَمّا سَكَنْتُ وَجَدْتُ مَسَّ البَرْدِ، تاج العروس، فصل القاف مع الراء، "مادة: قرر"، ج١٣، ص: ٤٠٧وقيل: والقَرَارَةُ: المطْمَئِنُّ من الأَرْضِ، تاج العروس، فصل القاف مع الراء، "مادة: قرر" ج ١٣، ص: ٣٩٢

٢٣. لـــدى أوطـــانِ أروعَ لـــمْ يَشُـــنْهُ وَلَـــمْ يَحْـــدُثْ لَـــهُ فِـــي النَّـــاسِ عَـــارُ
٢٤. أَتَغْـــدُو يَـــا كُلَيْـــبُ مَعِـــي إِذَا مَـــا جبـــانُ القـــومِ أنجـــاهُ الفـــرارُ؟
٢٥. أتغـــدُو يـــا كليـــب معـــي إذا مـــا حُلُـــوقُ القـــومِ يَشـــحذُها(١) الشِّـــفَارُ؟
٢٦. أقـــولُ لتغلـــبٍ والعـــزُّ فيهـــا أَثِيروهَـــــا لـــــذلكمُ انتصـــــارُ
٢٧. تتـــابعَ إخـــوتي ومضـــوا لأمـــرٍ عليـــهِ تتـــابعَ القـــومُ الحســـارُ
٢٨. خُـذِ العهـدَ الأكيـدَ عليَّ عمـري بتركـــي كُـــلَّ مـــا حـــوتِ الـــدِّيارُ
٢٩. وَهَجْـرِي الْغَانِيَـاتِ وَشُـرْبَ كَـأْسٍ وَلُبْسِـــي جُبَّـــةً (٢) لا تُسْـــتَعَارُ
٣٠. وَلسـتُ بخـالعٍ دِرْعـي وسـيفي إلـــى أنْ يخلـــعَ اللَّيـــلَ النهـــارُ
٣١. وإلاَّ أَنْ تَبِيـــدَ سَـــرَاةُ(٣) بَكْـــرٍ فَـــلاَ يَبْقَـــى لَهَـــا أَبَـــدًا أَثَـــارُ(٤)

(١) الشحذ: الشَّحْذُ التَّحْدِيدُ السكين والسيف:أحدَّه بالمسَنَّ، لسان العرب، "فصل الشين المعجمه"، ج٣، ص:٤٩٣
(٢) جُبةٌ: من أسماء الدَّرع، وهو ثوب مشقوقة المقدم، العين، الثلاثي الصحيح من حرف العين " باب العين والدال والراء"، ج٢، ص:٣٥
(٣) سراة: كل شيء: ما ارتفع منه وعلا، ينظر:تهذيب اللغة، " باب السين والراء"، ج١٣، ص:٣٨
(٤) شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص: ١٦٣، ١٦٤/ ديوان المهلهل، ص: ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢

التحليل البلاغي والنقدي للقصيدة:

جَسَّدَتْ قصيدة المهلهل معاني الثأر التي حفلت بها البيئة الجاهلية، وذكرت بعض الطقوس والمظاهر الجاهلية حين يكون المتوفى مقتولًا.

ويُجسد المهلهل الاضطراب بين الواقع الذي يُلزمه بالأخذ بالثَّأرِ لأخيه، وتَحمُّلِ أعباء غيابِه وتغيرِ حياته، وهذا ما يجعل قصيدته في بدايتها مقاربة لحالة الاضطراب التي يعيشها أيُّ شخص حين الوفاة، سواء أكان رجلًا أم امرأة، ويظهر الاختلاف من خلال الأسلوب، والكلمات، والصور.. ونرى ذلك في آخر القصيدة.

ولقد أظهر المهلهل طريقة الرجل في الحُزن، والعُزلة، وإشراك الطبيعة في همومه وأحزانه، وبُعده عن الحديث مع النَّفسِ، كما يحدث في قصائد رثاء المرأة.

فيستهل المهلهل قصيدته بالاستفهام التعجبي، هذا ما يتناسب مع حالته الكئيبة، فيقول:

أَهَـــاجَ قَـــذَاءَ عَيْنِـــي الإِذِّكَـــارُ هُـــدُوًّا فَالـــدُّمُوعُ لَهَـــا انْحِـــدَارُ

يتساءل في ذهول كبير: هل كُلّ هذه المصيبة كنتُ أسْتَحِقُّها؟ وهل حقًّا الذكرى هي السّبب في تلك الدموع؟ في محاولة لإبعاد هذا التوتر عن نفسه، ويستجوب الكون ويشاركه في أحزانه؛ لذا حَسُنَ التعبير بكلمة (**هُدُوًّا**)، التي وَقَعَتْ في موقعها؛ لأنَّ الليل من أكثر الأوقات التي تُثارُ فيها الأحزان والذكريات للمحزون، ويشعر معه المحزون بتجاوب، لكن مع اختلاف أسبابها عند كُلِّ شَخْصٍ، ومثال لذلك قول امرئ القيس:

وَلَيـــلٍ كَمَـــوجِ البَحـــرِ أَرخـــى سُـــدولَهُ عَلَـــيَّ بِـــأَنواعِ الهُمـــومِ لِيَبتَلـــي
فَقُلـــتُ لَـــهُ لَمّـــا تَمَطّـــى بِصُـــلبِهِ وَأَردَفَ أَعجـــازًا وَنـــاءَ بِكَلكَـــلِ
أَلا أَيُّهـــا اللَيـــلُ الطَويـــلُ أَلا انجَلـــي بِصُـــبحٍ وَمـــا الإِصـــباحُ مِنـــكَ بِأَمثَـــلِ
فَيـــا لَـــكَ مِـــن لَيـــلٍ كَـــأَنَّ نُجومَـــهُ بِكُـــلِّ مُغـــارِ الفَتـــلِ شُـــدَّت بِيَـــذبُلِ

كَـــأَنَّ الثُرَيّـــا عُلِّقَـــت في مَصـــامِها بِـــأَمراسِ كِتّـــانٍ إِلى صُـــمٍّ جَنـــدَلِ(١)

وقال النابغة:

كَلِيـــني لِهَـــمٍّ يَـــا أُميمـــةَ ناصـــبٍ وليـــلٍ أُقاســـيهِ بطـــيءِ الْكَوَاكِـــب(٢)

وكما قال المهلهل:

وَصَـــارَ اللَّيْـــلُ مُشْـــتَمِلًا عَلَيْنَـــا كَـــأنَّ الليـــلَ لـــيسَ لـــهُ نهـــارُ

ثم تأتي كبرياءُ الرجل لتَحْصُرَ تلك الدموع في الليل حين يهدأ الكون طلبًا للخفاء وعدم إظهار الضعف، ولم يذكر الليل صراحةً، بل اكتفى بذكر صفه من صفاته، ونرى الشاعر اقْتَنصَ من الليل أَهْدأ أوقاته، وهذه من صفات الرجال عامة؛ كراهية إظهار الضعف والدموع خاصة، غير أنها أقوى لدى الرجل العربي، حتى إنَّ مراثي الشعراء قَلَّتْ مُقارنةً بشعر الرثاء عند المرأة.

هذا وحَداهُ وَجْده على فقد أخيه إلى التعبير بقوله: **قذى عينه**: فيه **استعارة** رائعة؛ شبَّه مُصيبتَهُ بالقذى؛ حيث شبة تفجعه على موت أخيه بالقذى الذي يصيب العين فيؤلمها أشد الألم ولا يجعلها تُبصر ما أمامها ولم يلبثْ أن أَكَّدَ معنى المشبه به، وهذا تشبيه قَرُبَ مأْخَذُه وَبعُدَ مَعْناه؛ إذ يكون المصاب بالقذى مضطربًا جدًّا، ويتفانى في إزالتها في أقرب وقت، ليتخلَّص من هذا المصُاب الجلل.

كما أجبره شعوره النفسي على مدّ المقصور في قوله: (**قَذَاءَ**)، دلالة على أنْ تفاقَمَ الأمر، وعَجَز صَبْرُه، ولعلَّ هذا السِّرَّ دعاهُ إلى إيجازٍ بالحذف في قوله: (**هدوءًا**)، والتقدير: بعدما هدأ الكون هدوءًا تامًّا، والإيجاز في مثل هذا مطلوب؛ لأنَّ الحزين تُصيبه غُصة في الحلق لا يستطيع إتمام الكلام معها.

---

(١) جمهرة أشعار العرب، ص: ١٣٢

(٢) الشعر والشعراء، ج١، ص: ١٧٠

بعكس المرأة في حالة حزنها، نراها تُكثر الإطناب كَمَا ظهر في القصائد السابقة.

في قوله: (**قَذَاءَ عَيْنِي) استعارةٌ مرشحة؛** فالجملة الاسمية في قوله: (**فَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ)** تؤَكّدُ ما حَلَّ به من الحزن العميق، وكلمة (**انْحِدَارُ)**(١) تدلُّ بقوةٍ على أنَّ الدموع كانت غزيرةً ظاهرةً للعيان، كأنها تهطل هطل المطر الغزير الثقيل المنحدرِ من عُلو إلى سُفْل، ولا شك أن تَدحرُجَ الحجرِ من أعلى إلى أسفل أشد وقعًا؛ فاختياره لهذه الكلمة يرسم صورة حركية لتلك الدموع. وإشارته إلى غزارة الدموع وكثرتها بصيغة الجمع.

يُكمل رسمَ أحاسيسه في بداية عِلمه بتلك المصيبة، فيقول:

وَصَـــارَ اللَّيْـــلُ مُشْـــتَمِلًا(٢) عَلَيْنَـــا كـــأنَّ الليـــلَ لـــيسَ لـــهُ نهـــارُ

يُكمل الصورة الرثائية التي رسمها بصيغة الماضي، بقوله: "وصار الليل"، ليُؤَكّدَ أنَّ هذا كله حديث عن ماضي مشاعره، حتى لا ينسب له الضعف والعجز، ثم صرَّح بما كان يُلمح إليه في البيت الأول، ليوضّحَ أنه مُنذُ ذلك الوقت – يقصد وفاة كليب – صار الليل مشتملًا على دموعه وذكرياته وحزنه، وكلمة (**مُشْتَمِلًا)** وقعتْ في موقعها الدقيق؛ فهي صورة استعارية ؛ حيث شبه الليل بالرداء الذي يلف سائر الجسد بجامع الستر في كليهما ثم حذفت الرداء وأتى بشيء من لوازمه وهو الاشتمال واسنده إلى الليل على سبيل الاستعارة المكنية ، وفيها كناية عن تَضجُّره وتطاولِ الليلِ عليهِ بالمصيبةِ، كأنه يقول: أَطْبَقَ عليَّ الليلُ، كما تلف الشملة جسد الإنسان ولا تجعل أي عضو يخرج منها كالليل محيط به من كُلّ جانب، كما قال امرؤ القيس:

تَطَـــاوَلَ لَيلـــكَ بِالأثمُـــدِ ونـــامَ الخلِـــيُّ وَلـــمْ تَرْقُـــدِ
وبـــاتَ وَباتَـــتْ لـــهُ لَيلـــةٌ كلَيْلَـــةِ ذِي العَـــائِرِ الأَرْمَـــد

(١) الحَدْر:ما تحدِرُه من علو إلى سفل، والمطاوعة منه الانْحدار، قال في العين، باب الحاء والدال والراء، ج٣، ص: ١٧٨.
(٢) مشتمل:والشّملة مصدر من اشتمل وهو كساءُ يشتمل به يديره على جسده كلِّه، لا يخرج منه يده، العين، الثلاثي الصحيح، باب الشين واللام والميم، ج٦ ص: ٢٦٦

وذلـــكَ مِـــنْ نبـــأ جـــاءنِي وخُبِّرتُـــهُ عَـــن أبـــي الأســـوَدِ

وقال النابغة(١):

فإنـكَ كالليـل الـذي هـو مُـدْركي وإن خِلْـتُ أنَّ المُنتـأى(٢) عنـك واسـعٌ

وفي قوله: (**كأنَّ الليلَ ليسَ لهُ نهار**) إطناب بالإيغال، أراد به التوكيد.

وأخرَج الكلامَ على غير مُقتضى الظاهر: وضَع المضمَر موضَع الاسمِ الظاهرِ؛ حيث أعاد الليل باسمه الظاهرِ، وذلك لتَوكيد ما يشعُر به من ألمٍ ووجعٍ لموتِ أخيه.

وقوله: (**كأنَّ الليلَ**): فيه تشبيه عَالَمِ الليل بعَالَمٍ ليسَ له نهارٌ، والسِرُّ في هذا هو شِدَّةُ تأثُّره بموتِ أخيه، كأنه تصوَّر أنَّ الليلَ صارَ سَرَمَدًا عليه.

وهنا يتضح دور االطباق والتكرارِ في رسمِ الصورةِ، بين الليلِ في الصدرِ والليل في العَجز، فالمتأملُ للبيت يلحظ تكرارَ الليلِ مرتين في مقابل نهار واحد.

وما زالت الأحزانُ ترافق المهلهل في ليلهِ، فيقول:

وَبِـــتُّ(٣) أُرَاقِـــبُ الْجَـــوْزَاءَ(٤) حَتَّـــى تقـــاربَ مـــنْ أوائلهـــا انحـــدارُ

يَقول: أثقلت عليَّ الأحزانُ حِملَها، وطَال الليلُ، فبِتُّ أراقبُ الجوزاء، كأنها لا تَغرْب، وقد صبَّ كل تأمله عليها فلم يلفت انتباهه أيُّ شيءٍ من الكون حولَهُ سِوَاها.

وقوله: (**وَبِتُّ أُرَاقِبُ الْجَوْزَاءَ**) ولم يقل "أنظر"؛ دلالة على طول تأمل ومراقبة وسهر؛ لأنَّ جوزاء المهلهل ليست كجوزاء باقي البشر؛ فهي كناية عن أخيهِ ورمز لرفعته وعظم مكانته،

---

(١) جمهرة أشعار العرب، ص: ٧٣

(٢) المنتأى: الموضع البعيد، العين، ج٨، ص: ٣٩٣

(٣) قال الخليل في بيان معنى (بِتُّ): ألا تَرَى إنك تقول: بِتُّ أراعي النُّجُوم، معناه: بتُّ أنظرُ إليها، العين، الثلاثي المعتل باب التاء والباء، (وءي)، ج٨، ص: ١٣٨.

(٤)الجوزاء: برج من أبراج السماء سمي الجبار، أساس البلاغة، فصل الجيم، "مادة: ج ب ر "، ج١، ص:١٢٠/ ويعرف عند العرب أن بطلوع الجوزاء تبدل الانواء من الربيع إلى مربعانية القيظ، المخصص، ج٢، ص: ٣٦٩

هذا البرج يُشبّهه العرب بصورة الملك المتوَّج على كُرسيه، كما كَان أخوه مَلِكًا وقائدًا للقبيلة(١)، وهو في تأمُّله لتلك الصورةِ التي قاربت على الغياب والانحدار، كناية عن مُلك (تَغْلب) وضياعِ هيبتهِم بقتله، ودليلُ ذلك قوله أوائلها، ولم يقل إنها انحدرت، بل تقارب انحدارُها، وكان الشاعر دقيقًا واسع الخيال حين اختار الجوزاء من بقية الكواكب؛ لأن هذا النوء يُعرف عند العرب بأنه أشد الأوقات حرًّا، فاتخذ من ذلك رمزًا على شدة كليب على الأعداء(٢) ودليلُ ذلك قول ذي الرمة:

ويــوم مــن الجَــوْزاء مُوتَقِــد الحَصَــى تكــادُ صيَاصِــي العــينِ منــه تَصَــيَّحُ(٣)

ولتأكيد أنَّ ذلك النَّوء يقَصُد به أخاه فقد تكرَّر الانحدارَ في نهاية البيتين الأول والثالث، حين هاجَت ذِكراه وحين تأمله، ولأنَّ الانحدارَ الأولَ كان سببه الانحدار التالي.

وقد ذكر إيليَّا الحاوي(٤) تعليقًا في كتابه "في النقد والأدب" على هذا البيت وعلى القصيدة كاملةً؛ حيث تناولها بالتحليل من الجانب النفسي فقال: إنَّ إلمام المهلهل بالجزئيات

(١) ولأن العرب تصور الجوزاء على صورة ملك متوج على كرسي، أساس البلاغة، فصل الجيم " مادة ج ب ر"، ج١، ص:١٢٠

(٢) ودل ظهور الجوزاء عند طلوع الفجر لى اشتداد حرُّ الصيف، العين، "باب العين والهاء والقاف "، ج١، ص: ٩٦

(٣) العين، " باب الحاء والسين"، ج ٣، ص:٢٧٠، ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٦ هـ، ص: ٦٢٥

(٤) إيليا سليم حاوي، ناقد لبناني، ولد عام ١٩٢٩توفي عام ٢٠٠٠، ، تأثر بعدد من الشعراء أمثال ابراهيم ناجي وسعيد عقل، وفوزي المعلوف، وشفيق المعلوف، وخليل مطران، لازم الناقد الفرنسي بيكون ثلاث سنوات وتأثر بمنهجه النقدي المقارن. كتب سلسلة " سلسلة أعلام الشعر العربي القديم والفنون الأدبية "، عالج شعر ابن الرومي وامرئ القيس والنابغة الذبياني والحظيئة والأخطل والمتنبي. وكتب سلسلة الشعر العربي المعاصر درس فيها مجموعة من الشعراء، كما أصدر سلسلة "المذاهب الشعرية " وشرح دواوين ". أصدر أربع روايات و. كتب عن شقيقة الشاعر خليل حاوي ثلاثة كتب.
موقع الحكواتي، http://al-hakawati.net/arabic/arabpers/lit15.asp، قسم الشخصيات، ولم تجد الباحثة كتاب ترجم للناقد غير المواقع الإلكترونية التي ذكرت نبذه عن بعض مؤلفات حيث مؤلفاته تتجاوز ما تم ذكرها بكثير.

الواقعية أضْعَفَ الصورةَ النفسيَّةَ للمشهدِ ويظهر ذلك في الأبيات الثالثِ والرابعِ والخامسِ(١).

ويبدو للباحثة أنَّ هذا التعليل الضعيف للمشهد لا يتوافق مع إيحاءات الصورة وما تكتنزه من معانٍ، وهذا التعليل ناتج عن النظر إلى ظاهر الصورة؛ حيث جعل المهلهل وكأنه يراقب الجوزاء حقًّا، ولم يتأمل لماذا ذكر الجوزاء دون سائرِ نجومِ السماءِ الظاهرةِ في تلك الليلةِ، ويقول إيليَّا: "فالمهلهل لا يذكر مراقبة للنجومِ وتصريف مقتله وما إلى ذلك من أغراضٍ جزئيةٍ إلا ليغالي بتأرقه وعذابه"(٢)! إلى أن يقول: "هذا ما سَاقه إلى التشابيهِ الاستطراديةِ".. إلى قوله: "فهذا التوسع دلالةٌ على العجزِ عن التعمقِ والخضوعِ لمعطيات العالمِ الخارجي"(٣).

لم يلتفتْ إلى أنَّ الجوزاء جاءَتْ كناية أظهرت المعنى الخفي الذي أراده الشاعرُ في بعض المواضع.

وما زال الحزن يخُيِّم على الشاعر ويؤرّقُه، فيقول:

أُصَـــرِّفُ(٤) مُقْلَتِـــي فِـــي إِثْـــرِ قَـــوْمٍ تَبَايَنَـــتِ(٥) الْـــبِلاَدُ بِهِـــمْ فَغَـــارُوا(٦)

فهو يكَررُ النظَر في إثر قومٍ رحلوا عن الدنيا، فدُفنوا في القبر.

---

(١) في النقد والأدب، إيليا الحاوي، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط٥، ١٩٨٦هـ، ج١، ص: ٣٤٩

(٢) المرجع السابق، ص:٣٤٩

(٣) المرجع السابق نفسه

(٤) أصرف: أقلب مقلتي، وأنظر بعد نظرة، وأكرر النظر إليهم. وتصريف الرِّياحِ: تَصَرُّفُها من وَجْهٍ إلى وَجهٍ، وحالٍ إلى حال، العين، الثلاثي الصحيح، باب الصاد والراء والفاء، ج٧ ص: ١٠٩ .

(٥) تباينت البلاد: تباعدت. والباء في قوله: بهم. للتعدية. ولعل" غاروا " هنا بمعنى تباعدوا. والتقدير: أبعدتهم البلاد فتباعدوا، ولذا عطف قوله: فغاروا بالفاء. غَارَ القَومُ: تباعدوا، معجم الجيم، باب العين، ج٣ ص: ٨.

(٦)غارُوا:وأَغارُوا أَخَذُوا نَحْوَ الغَوْرِ، الغور بمعنى الذهاب في الأرض، وغاضَ، تاج العروس، فصل الغين المعجمة" مادة: غ ور "، ج١٣، ص:٢٧٠

قوله: **أُصَرِّفُ**: هو فعل يدلُّ على المبالغةِ، وهو من تصريفِ الأمورِ. وقد ذُكر ذلك في القرآن الكريم في أكثر من آية ومنه قوله: ﴿ٱنظُرۡ كَيۡفَ نُصَرِّفُ ٱلۡأٓيَٰتِ ثُمَّ هُمۡ يَصۡدِفُونَ﴾(١). قال أبو جعفر الطبري: يقول تعالى ذكْرُهُ لنبيه محمد – صلى الله عليه وسلم –: انظر، يا محمد، بعين قلبك إلى ترديدنا حُجَجنا(٢). وقال البيضاويُّ: نكررها تارةً من جهة المقدمات العقليةِ وتارة من جهة الترغيبِ والترهيبِ، وتارةً بالتنبيهِ والتذكيرِ بأحوال المتقدمين(٣).

في قوله: تَباينتْ، وقوله: غارُوا: دقةٌ في التعبيرِ لتصوير حُبِّه لهم؛ إذ لم يستطِع القول: أهلكتهم الأرضُ، أو: قُتلوا، أو دُفنوا.

ويُكمل الانغماس في وصف الإحساس والحزن الذي كساه تلك الليلة فيقول:

وَأبكـــي والنجـــومُ مُطلِعـــاتٌ(٤) كـأنْ لـمْ تحوِهـا(٥) عنـي البحـارُ(٦)

يُواصل القول، ويؤكد الرسم الرثائي قائلا: وأبكِي والنجوم مطلعات عليَّ لا يبرحن في

---

(١) الأنعام:٤٦.

(٢) جامع البيان عن تأويل آي القرآن، محمد بن جرير بن يزيد الأملي أبو جعفر الطبري، تحقيق: عبدالله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر، ط١، ١٤٢٢هـ، ج١١ ص: ٤٣٣.

(٣) أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ناصر الدين أبو سعيد الشيرازي البيضاوي، تحقيق: محمد عبدالحمن المرعشلي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤١٨هـ، ج٢، ص: ١٦٢.

(٤) مُطلَّعات: طالعاتٌ علينَا. وعلى هذا تكون كلمة (مُطلعات) غير متعدية. والمعنى: باتت النجوم لا تغيب، كأنها جامدة في مكانها لا تتحرك. وتكون متعدية/ وأطلع فلان رأسه: أظهره، العين: الثلاثي الصحيح من حرف العين، باب العين والطاء واللام، ج٢، ص: ١١/ وأطلَعَ رَأسه: إذا أشرف على شَيْء. والمعنى: والنجوم مطلعات رؤوسهن علينا، كأنهن يراقبننا، وينظرنْ إلينا بإشراف، وفي المحكم والمحيط الأعظم: باب العين والطاء واللام، مادة ط ل ع، ج١، ص: ٥٤٦.

(٥) حواه يحويه حَيًّا، أي جمعه. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الحاء، " مادة: حوا"ج٦، ص: ٢٣٢٢. المراد: لم تطوها عني البحار بوسعتها، هذا على المجاز، يعني لو تحركت النجوم أرجاء الكون، وقطعت البحار لغابت عني لكنها مازالت بارحة علي، كأنها جامدة لا تتحرك.

(٦) البحار: راد به البحر الكبير المعروف، أو الرَّوضة العظيمة المتسعة. قَالَ أَبُو نصر: الْبحار الواسعة من الأَرْض، الْوَاحِدَة بَحْرَةٌ...والبحرَةُ: الرَّوْضَة الْعَظِيمَة من سَعَة، وَجَمعهَا بُحُرٌ وبِحار. المحكم والمحيط الأعظم، فصل الحاء والراء والباء، "مادة: ب ح ر "، ج٣ ص: ٣٢٠

كبد السماء، كأنهن يراقبنني، هنا صورة تشبيهية؛ حيث شبه قومه بالنجوم المتطلعات لما يصنع في ثأر كليب، وفيه كناية عن الضجر والمطالبة بالثأر، أما قوله: (كأنْ لمْ تحوِها عني البحارُ) فهو كناية عن طول الليل وثقله.

فقد ذكر إيليا تعليقًا على الصورة السابقة في قوله: (**كأنْ لمْ تحوِها عني البحارُ**) فقال: "إنَّ الجاهليَّ، في جهله لنواميسِ الطبيعةِ، كان يعتقد أنَّ النجومَ تذهب، عندما تَغيب، في لُجَّة البحارِ"(١)، فلم يكتفِ (إيليا) بذلك، بل ختم تعليقه على البيت بقوله: "إنَّ قوله متأثرٌ بعقيدة الشاعر الجاهلي، ويؤول ما يراه من مظاهر الطبيعة تأويلًا يوافق نظرته الساذجة إلى الكون"(٢)، محاولًا بهذه الأقوال الحطَّ من قيمة البيت الفنية، ومن قدرة الشاعر التصويرية.

ويظهر للباحثة أن ما عابه (إيليا) على الشاعر هو في نظرها ما يُشكل جماليات البيت؛ لأن خيال الشاعر الذي شكل حالته النفسيَّة استعان بعناصر الطبيعة وشكلها بحسب رؤيته النفسيَّة والخيالية وليس وفق الرؤية العلمية البحتة، إضافة إلى أن معاجم اللغة أوضحت أنَّ البحار قد يُقصد بها (الروضة المتسعة)؛ فالشاعر أراد أن يُكني بهذا المشهد للنجوم الساطعة في السماء والتي لم تغِب، عن أخيه الذي لم يغِب ذكره عن الأذهان لكريم صنعه وكأنَّه لم يَغِبْ ولم تَحْوِه أرضٌ أو قبرٌ، وجاء بصيغة الجمع للنجوم تعظيمًا لأخيه وإظهارًا لتعدد صفاته الحسنة كتعدد النجوم في السماء.

وتظهر وحدة القصيدة وترابط العاطفة، في قوله: "وأبكي" معطوفة على قوله: "أصرفُ مُقلتيَّ"؛ حيث ارتبط معنى البيت الخامس بالسادس، وهذا مما يوضح ترابط معاني أبيات القصيدة بعضها ببعض، يقول:

---

(١) في النقد والأدب، إيليا الحاوي، ص: ٣٥٠

(٢) المرجع السابق نفسه .

عَلَــى مَــنْ لَــوْ نُعيــت وَكَــانَ حَيًّــا لَقَــادَ الخَيْــلَ يَحْجُبُهَــا الغُبَــارُ

فيظهر أثر الحذف في قوله: **على من لو نعيت:** جملة مستأنفة، وقعت جوابًا عن سؤال سائل: على مَنْ تبكي؟ لأنه أَبهَم، فأجابَ: "أبكي على من لو نعيت"، وآثر التعبير بالموصولِ دون الاسمِ الظاهرِ، والسرُّ في هذا العدولِ أنَّ الاسمَ الموصولَ يجعل ذريعةً إلى التعريضِ بالتعظيمِ(١)، وهو ما يُناسب المقَام، وهذا يوضحُ ترابطَ المعاني والعاطفة في الأبيات.

ثم يَظهر التمني في خيالِ هذا البيتِ؛ حيثُ تخيل أنه هو مَنْ مات – وكليبٌ هو الحيُّ – كيف سيأخذُ بثأرِهِ وسيقودُ الخيل مُسرعًا، وفي قوله: (**يَحْجُبُهَا الغُبَارُ**) كناية عن شدة المعركة، ويدل على شجاعته وإسراعه بأخذ ثأره؛ فالصورة التي رسمها للخيلِ وكيف تُثير الغبارَ توضح معنى السرعةِ، والكثرة التي ستُجند لهذه المهمةِ، وتحمل هذه الصورة لنفسه ولقومه من الحثّ والتحريض للأخذِ بالثأرِ الشيءَ الكثير.

وهذا المعنى يُشابه قول حسانَ من بعده:

عَــــدِمْنا خَيْلَنَــــا إن لم تَرَوْهَــــا تُثِيْــــرُ النَّقْــــعَ مَوْعُــــدِهَا كِــــدَاءُ(٢)

ويعود بالبيت السابع لحالةِ عدمِ التصديقِ وإقناعِ الذاتِ، فيقول:

دَعَوْتُــكَ يَــا كُلَيْــبُ فَلَــمْ تُجِبْنِــي وَكَيــفَ يجيبنــي البلــدُ القفــارُ؟!

يبتدئ قوله بتجاهلِ العارف(٣)، كما قالتْ ليلى بنتُ طريف التغلبية ترثي أخاها الْوَلِيد(٤):

---

(١) قال الخطيب: ثم إنه ربما جعل ذريعة إلى التعريض بالتعظيم لشأن الخبر... أو لشأن غيره.... بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج١، ص:٨١

(٢) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبدالقادر عمر البغدادي، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٤، ١٤١٨هـ، ج٩، ص: ٢٣١

(٣) وهو من ابتكار ابن المعتز واصطلاحه، البديع، ص:١٥٧/ تجاهل العارف ومزج الشك باليقين: هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيد، الصناعتين، ج١، ص:٣٩٦

(٤) الحماسة البصرية، علي أبي الفرج أبو الحسن البصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، بيروت: عالم الكتب، د.ت، ج١ ص: ٢٢٨.

أيـا شـجرَ الخـابور مـا لـكَ مُورِقًـا كأنَّك لم تجزعْ على ابْن طَريف؟!

وفي ابتداء الشاعر بصيغة المخاطب ما يُظهر حال الانكسارِ التي تملأ نفسه؛ حيث يشتدُّ الحزن حين يخاطب المرء الشخص المتوفَّى، ولم يكتفِ بصيغةِ الخطابِ، وإنما جاء النداء أيضًا بالياء دونَ غيرها للدلالةِ على مدى البُعْدِ المكاني والزماني الذي يشعر به، كما تُظهر ياء النداء عمق حبه المتغلغل داخل روحهِ، فأطلقَ ذلك النداءَ أملًا بأن تصل أنَّاتُ قلبِه إلى ذلك المتوفَّى، ثم أردفَ النداء باسمه صريحًا في أول ذِكْرٍ لاسمه في القصيدةِ، يُكملُ حديثَه معه، فيقول متعجبًا لفعله الذي لم يعتدْ عليه: "فلم تجبني"، نسمع منها أنين اليأسِ بهذا الاستنكارِ؛ ليرسمَ صورةَ المحزونِ في أشدّ المواقفِ ألمًا، ويكرر الاستفهام ولكن بمعنى التقرير: "كيفَ يجيبني؟!"؛ ليؤكّدَ لنفسه ذلك الغيابَ، ثم يستخدم التشبيه الضمني يوضح عدم استجابة أخيه لندائه فجاء بصورة البلد الخالي من سكانه أو المفازة التي ليس فيها ماء ولا كلأ، أي ليس فيها حيٌّ يسكنها فليس فيها من يجيب النداء، في محاولةٍ لقطعِ الأمل وإدراكِ حقيقة موته.

وما زال يدفعه في البيتين الثامن والتاسع في حالةِ عدمِ التصديقِ، ومحاولةِ إقناعِ النفس، فيكرر طلبَه قائلًا:

أَجِبْنِـــي يـــا كُلَيْـــبُ خَـــلاكَ ذمٌّ ضَـــنِيْنَاتُ(١) النُّفُـــوسِ لهـــا مـــزارُ

أَجِبْنـــي يـــا كليـــبُ خَـــلاكَ ذمٌّ لقـــدْ فُجِعَـــتْ بفارســـها نِـــزَارُ(٢)

---

(١) وثوَبٌ مَضَنَّةٌ. وعِلْقٌ مَضِنَّةٌ أي: هو شيء نفيس يُضَنَّ به ويُتَنافَس فيه. وهذا ضِنِّي من بينِ إخواني أي أختصُّ به وأضِنُّ بمَوَدَّته، العين، الثانئي الصحيح، باب الضاد مع النون، ج٧، ص: ١٠ / وقيل :« إن لله ضنائن من خلقه، يحييهم في عافية ويميتهم في عافية» الضنائن: الخصائص، وأحدهم: ضنينة، فعيلة بمعنى مفعولة، من الضن، وهو ما تختصه وتضن به:أي تبخل لمكانه منك وموقعه عندك. يقال فلان مزار مضني من بين إخواني، وضنتي: أي أختص به وأضن بمودته، النهاية في غريب الحديث والأثر، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الشيباني الجزري ابن الأثير، تحقيق: طاهر أحمد الزاوى، محمود محمد الطناحي، بيروت: المكتبة العلمية، ١٣٩٩هـ، ج٣ ص: ١٠٤.

(٢) نزار: جَدُّ لكل من تغلب، وبكر اللتان تقاتلتا أربعين سنة. قال ابن حزم:وهذه قبائل ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان:...وبنو تغلب بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد، جمهرة أنساب العرب، أبو محمد أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي القرطبي الظاهري، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ، ج١، ص: ٤٨٣.

وفي تكرار طلبه وندائه له "أجبني يا كليبُ" ثلاثة نداءات متتالية إظهارٌ لحجمِ الفقدِ، وحالةِ عدمِ التصديقِ التي يعيشها الشاعر، ويُظهر استخدامه لفعلِ الأمرِ بَعد استخدامه للأفعالِ المضارعةِ في الأبياتِ السابقةِ حجم الاضطراب وفَقد ضبط النفس والتماسك الذي أصابه، فكيف يأمر جثَّة هامدَّة؟!

في قوله: (**ضنينات النفوسِ لها مزار**) إطناب بالاستئناف، أجاب به عن سؤالٍ كامنٍ في قلبِ المستمع، وهو: كيفَ تُناديه وأنتَ تعلم أنه ميّت؟ أجاب بأنَّ ضنيناتِ النفوس لها مزارٌ، ورجعةٌ بعد مرةٍ، لا تُنسى.

وكرر النداءَ، وأجاب بجواب أدلَّ، فوضع الاسم الظاهرِ موضعَ المضمرِ، ليكونَ الجواب متضمنًا للدليلِ في قولهِ: لقد فُجِعَتْ نزار بفقدان فارِسها، وليس مجرد فرد من القبيلةِ؛ حيث أخرَج الكلامَ على غيرِ مقتضى الظاهرِ.

ففي البيتِ حوارٌ بين الشاعرِ ونفسِه، فبَعد طلبه وندائه، تأتي عاطفةُ الأخ المحزون لِتمدحَ ذلكَ الفَقيد، وترفع كُلّ ذمٍّ عنه، فيعودُ العقلُ ليخاطبَ القلب بقوله: إن كان ذلك حقًّا بأن كُليبًا قد تُوفي، فهو مما كنتُ أبخلُ به لمكانتِه لديَّ، ولكنَّ إن كانَ ذلك حقًّا فيجبُ أن يُزار؛ لأنه ضَمَّ أغلى ما أملِك، في رسمٍ دقيقٍ لحالته مِنْ عدمِ التصديق إلى الجزمِ بالذهاب لقبرِه، كما ذكرت كُتبُ الأدبِ(١).

فالمتأمل للبيتين السابقين يلحظ كيف قامت الأفعالُ بدورها في توضيح العاطفة؛ ففي البيت السابعِ استخدمَ الشاعُر الفعل المضارعَ (تجبني)، ثم حينَ احتدَم الحزنُ، ولعدم وجود التصديق، استخدم فعل الأمر المصحوب بالطلب والرجاء والاستعطاف (أجبني)، فكان للتكرار دورٌ في تجسيدِ المعنى وتصوير حجمِ العاطفةِ بالكلماتِ.

(١) شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص: ١٦٣

وقد عَلَّق (إيليا) على الأبياتِ السادسِ والسابعِ والثامنِ بأنها مُقاربة للنثر وأنها أفكارٌ عاريةٌ، وانفعالٌ قاتمٌ، وأنها لا تعدو من الناحية الفكرية المعاني اليسيرةَ(١).

كيف تكون أفكارًا عاريةً وقد اعتمدت الأبياتُ على مبدأ التَّخَيُّل فتخيَّلَ الشاعرُ موقفَ أخيه لو كان هو مَنْ مَات؟!

وكيف تكون أفكارًا عاريةً وهي تنبض بالعاطفةِ، حتى خَاطبَ الشاعرُ أخاه الميت في محاولةٍ لرفضِ الواقعِ والتأكُّدِ من الخبرِ؟ بل هي تَعجُّ بالعاطفةِ المتوجعةِ المضطربةِ تَتضحُ في قوله: (فلم يجبني، وكيف يُجيبني؟ ثم كرر أجبني)، وتكرر نداء الميّتِ؛ فمرةً يسبق النداء الطلب كما في البيت السابع، ومَرةً يسبق الطلب النداء، في استخدامٍ بديعٍ يُجسدُ ذلك الإحساسَ المضطرب، فكيف يكون تحليلُه مُعتمدًا على المنهجِ النفسيِّ ولم يلتفتْ لتلكَ النفسيَّةِ المضطربةِ القلقةِ والمتوجعِة المفجوعةِ من خلال الأفعال؟!

ويُصور البيتُ التاسعُ استمرارَ حالةِ عدمِ التَّصديقِ والذُّهول، فيقول:

أَجِبْنـــي يـــا كليـــبُ خـــلاكَ ذمٌّ لقـــدْ فُجعـــتْ بِفارِســـهَا نِـــزارُ

ترسمُ العاطفةُ التي تَسكن خلفَ الكلماتِ حجم الفاجعةِ التي دعته للتكرارِ والطلبِ من الميتِ وندائه، فَيُشَكّلُ هذا البيتُ، والذي سبقه، وتيرةً واحدةً من الاحتدامِ وسيطرةِ العاطفِة، ثم العودةِ لضبطِ النفسِ، فيقول مُعتذرًا عمَّا حلَّ به: لقد فُجعتْ تلك النفس بفارسها الذي لم ولن ترى مثله.

والإضافُة في قوله: (**بفارسها نزار**) لتعميمِ الحزنِ كأنَّه يقول: عَمَّ الحزنُ بين القريبِ والبعيدِ، والعدو والصديقِ، ولم يبقَ أحد من "أفراد قبيلة نزار"، سواء كانَ من بني تغلب، أو من

(١) النقد والأدب، ص: ٣٥٠

بكر، إلا وفجع بموته.

سَــقَاكَ الغيــثُ إنــكَ كُنــتَ غَيْثًــا وَيُسْــرًا حِــينَ يُلْــتَمَسُ الْيَسَــارُ

يُظهر البيت العاشر نوعًا من التجلُّدِ حين يبدؤه بالدعاءِ بالسُقيا، وهي من العاداتِ الجاهليةِ في الدعاءِ للمحبوب، "والقصدُ من الدعاءِ بالسُقيا بقاء المدعو له على نضارته، والزيادَة في طراوتِه"(١)، فلم يقلْ: "سقاكَ المطرُ"، بل قال: "الغيثُ"؛ لأنَّ الغيثَ هو المطرُ الذي يغيث من الجدبِ، وكان نافعًا في وقته، والمطر قد يكون نافعًا وقد يكون ضارًّا(٢)، ثم لم يكتفِ بالدعاءِ له بالغيثِ، بل دفعَه شِدَّةُ حُبّه إلى التعبيرِ بالتشبيهِ البليغِ في قوله: **إنكَ كنت غيثًا**: شبهه بالغيثِ، وحذفَ وجَه الشبهِ وأداةَ التشبيه، والسرُّ في هذا الحذفِ هو المساواةُ بين المشبَّه بهِ والمشَّبهِ، وتضمَّن هذا التشبيهُ كنايةً عن الكرمِ والجودِ؛ لذلك لَعبِ الجناسُ دورًا لِمقاربةِ الصورةِ، فجعل الغيثَ يسقي غيثًا لأنه يُماثله، فعندما ذكر الغيثَ الذي جَعله يستحضر شمائل أخيه؛ فهو الكريمُ، اللَّينُ، السهلُ حين يُقصدُ لطلبِ العيشِ الكريمِ، واستعار "للطلبِ" الالتماسَ؛ لأنَّ الطلبَ يكون باليدِ، واللمسُ يكون بها(٣)، ولكن يلتمسُ تحمل معنى الضعفِ والعجزِ وتصور مَدِّ اليدِ، التي هي وسيلةُ الأخذِ، وجُعل الفعل مبنيًّا للمجهولِ دلالة على أنَّ عطاءَه وعطفه لمن عَرِفَ ومَنْ لم يَعرِفْ.

أَبَــتْ عَيْنَــايَ بَعْــدَكَ أَنْ تَكُفَّــا كَــأَنَّ غَضَــا الْقَتَــادِ لَهَــا شِــفَارُ

قوله: (**أَبَتْ عَيْنَايَ**) جملةٌ معترضةٌ يؤكِدُ فيهَا أنهُ عندما أصابَته الطامةُ الكُبرى استمرت عيناه تذرفان الدموع، ولقد أَبَتْ بعد موته أنّ تَكُفَّا عن البكاء، كأنَّ القتاد الذي لها شفارٌ حادٌّ

(١) شرح ديوان الحماسة، ص: ٩٧٣

(٢) معجم الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تحقيق: الشيخ بيت الله بيات، إيران: مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين ب " قم "، ط١، ١٤١٢هـ، ص: ٣٩١

(٣) لسان العرب، " فصل اللام "، ج ٦

أصابها.

قوله: كأنّ غضا القتاد: فيه **تشبيهٌ مركب**، شَبَّه صورة عينه وحمرتها من شدة البكاء على فقد أخيه بحالة عين مُزقت وجرحت وكأنها شجرة الغضَا بحُمرتها، ورموش عينه كأشواك شجرةِ القتادِ لكثرةِ البكاء، ومن حِدَّتها كأنها أشفارٌ تجرحُ عينه كلما أغمضها. وهذا التشبيه ليُصَوّر حُمرَة العينِ من كثرةِ البكاءِ، وكأنها تجرح العين نفسها فتزيد حمرة ولا تكفُّ دموعها، وآثر استخدام (كأنَّ) دون غيرها من أدوات التشبيه؛ لأنَّ (كأن) أبلغ من كاف التشبيه.

قال ابن المنير الإسكندري في قول الله إخبارًا عن بلقيس: ﴿كَأَنَّهُۥ هُوَ﴾(١): كَأَنَّهُ هُوَ عبارةٌ عن قرب الشبه عنده بين الطرفين، كأنه لا تغاير بين الطرفين(٢).

ويُكمل ذِكر صفاتِ أخيه مُفاخرًا به نادبًا فَقْدَهُ :

وَإنــكَ كُنْــتَ تَحْلُــمُ عــنْ رجــالٍ وَتَعْفُــو عــنهمُ ولــكَ اقتــدارُ

تُظهر صيغةُ الخطابِ حالةَ عدم التصديقِ التي تَملكتْ قلبَه؛ فلقد كانَ حليمًا عفوًّا رغم مقدرته على البطش، فابتدأ بصيغة الخطاب المؤكدة بـ(إنّ)، إلا أنه أتى بالأفعال المضارعة المسبوقة بفعل الكينونة على صيغة الماضي (كُنت تحلم – كنت تعفو)، وكأنه يريد أن يُخبرهم أن ذلك كان في حياته؛ لكن زمن ذلك العفو والحلم ولَّى، بدليلِ مجيءِ فعلِ (كان) منسوبًا لأخيه، فقد دلَّ على أنه لن يعفو عمَّن قتلوه ولن تكون له القدرة على ذلك.

في قوله: "**ولك اقتدار**" إطنابٌ بالاحتراس، قيَّد العفو عنهم بحالة أنه كان مقتدرًا، لو شاء لثأر، لكنه كان يحبُّ العفوَ، وكلمة (اقتدار) فيها دِقَّةٌ، وهي أبلغُ من قَدَرَ يقْدِرُ.

ويُكمل رَسْمَ ما كان يحدث في حياة أخيه، فيقول:

---

(١) النمل: ٤٢

(٢) حاشية ابن المنير على الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، جارالله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: عادل أحمد عبدالموجود، علي محمد معوّض، وآخرون، الرياض: مكتبة العبيكان، ط١، ١٤١٨هـ، ج٤، ص: ٤٥٧.

وَتمنـــعُ أنْ يمســـهمُ لســـانٌ مخافَـــةَ مـــنْ يُجيـــرُ ولاَ يجـــارُ(١)

يعُدُّ مفاخرَ كُليب، وشجاعته؛ إذْ كان يَحفظ حَقَّ الجارِ، ولا يُسلِمه إلى العدوِّ، بل كان يُناضل ويدافُع عنه بكل ما أوتي من قوة، ولم يكن أحد يتعرض للجار بالسوءِ خوفًا من كليب الذي كان شأنه أن يجير ولا يجار عليه.

قوله: "**مخافة من**" أكَّدَ الكلام بإخراجِه على غيرِ مقتضى الظاهرِ؛ حيث وضع المظهر (مَنْ) موضع المضمر، كما أنه أوجز في قوله: مَنْ يجير ولا يُجار، والسرُّ في حذف المفعول به إظهار أنَّ الفعل (الإجارة) كان منه سجية مركوزةً في خُلقه، وليستْ طارئة.

وتُظهر واو العطف في بداية البيت ترابط الأبيات مع بعضها البعض؛ فهو مَنْ كان يعفُو ويمنعُ، فكَان يمنعُ أن يُمَس أحدٌ ممن عفا عنهم بسوء، حتى إن كان باللسان، امتدادًا لحِمَايتِه لهم، واستخدم المس للسان(٢) من قبيل صورة استعارية، حيث استعارة المس للإيذاء، وفيها كناية عن قلة وقوع الضرر، وأسند المس للسان وهو إنما يكون لليد من قبيل المجاز العقلي بإسناد الفعل لغير فاعله، واستخدام كلمة المس بهذا التصوير ليبرز كرم أخلاق أخيه وشجاعته ومدى حفظه وحمايته لأهله وجيرانه وكل من يستجيره فهو لا يرضى أن يمسهم أي ضرر، واستخدم الأفعال المضارعة وكأنَّه يُريد أن يُخبرنا أنه سيستمرُ على نهجِ أخيِه وما كَان عليْه.

ويعود إحساس الشاعر بالفقد بالبيتِ الرابع عشر، حين يقول:

وَكُنْـــتُ أَعُـــدُّ قُرْبِـــي مِنْـــكَ رِبْحًـــا إِذَا مَـــا عَـــدَّتِ الـــرِّبْحَ التِّجَـــارُ

وتُظهر الكلمات حالَةَ التصديق لواقعةِ الموتِ واستشعارًا بحجمِ المفقودِ، فيستخدمُ صيغة الماضي، فحين يُعدُّ الناس الرِّبح في التجارة، فقد كان ربحُه ببقائه بقربِهِ، فإن كانت التجارةُ رمزًا

---

(١) حذف المفعول به من قوله: " يُجير " وفاعله ضمير مستكنٌ راجعٌ إلى كليب، والتقديرُ من يجيره كليبٌ، وحذف نائب والجار والمجرور من قوله: لا يُجار: أي: لا يجار عليه أحدٌ.

(٢) الْمس: بِالْيَدِ مَسسْته أمسه مسًا، جمهرة اللغة، حرف السين ومابعده، مادة: س م م "، ج١، ص: ١٣٥

للغنى بالمال، فوجوده غنًى له عن كُلِّ شيءٍ، وفي اختيار الشاعرِ لفعل الكينونةِ دلالةٌ على بدايةِ التسليمِ بأنَّ ذلك القربَ كانَ في الزمنِ الماضي.

في قوله: **أَعُدُّ قُرْبِي مِنْكَ رِبْحًا** تَشبيهٌ بليْغ، والسرُّ في كونه بَليغًا أنَّ شعوره متوغلٌ في حُبّه، ومن ثم هو يرى المساواةَ بين المشبه والمشبه به.

ويظهر شُعور الاستسلامِ لتلك المصيبة التي حلتْ بالشاعر حين يقول:

فــلاَ تبعــدْ فكــلٌّ ســوفَ يَلْقَــى شَــعُوبًا[1] يَسْــتَدِيرُ بِهَــا الْمَــدَارُ

يبدأ البيت بصيغة دعاء الجاهلية "فلا تبعد"، وترى الباحثة أن هذه الصيغة تحمل معَاني كثيرةً، ليس الدعُاء فحسب، بل هو طلبٌ خفيٌّ من النفس لِعدم نسيان ذلك المفقودِ، وطلبَ قُرب طَيفه وذكرياتِه من قلبه، وإن بَعُد بجسده، وبَعد الدعاء ترتفعُ نبرةُ الحزنِ واليأسِ، لِتصلَ إلى التهديدِ والوعيدِ بقوله: (**فكلٌّ سوفَ يلقى شَعُوبًا يَسْتَدِيرُ بِهَا الْمَدَارُ**)، وقوله: كُلٌّ سوف يلقَى الموتَ وتدورُ عليه الدوائرُ. وقوله: "يستديرُ"، مجيء الفعلِ بصيغةِ المضارعِ للدلالة على تجدُّدِ حالةِ الموتِ واستمرارها في تهديد مُبطن لِكُلِّ من كان سببًا في موتِه، وإن كانَ البيتُ يحمل معَاني الحكمةِ من التسليمِ بحقيقة الموتِ، فذلك المعنى كثير الورودِ في قصائدِ الرثاءِ.

وفي تقديمه لِلجار والمجرور بقوله "يستدير بها المدار" مساحةٌ لتأمل الدوران وتخيُّل كيف تَدور بينها الحوادث دونَ توقفٍ، ما يُرسِّخُ معنى تغيُّرِ الحال وعدم ثباته في حياة بني آدم.

ثم يُكمل الحكمة والتأمل في حقيقةِ الموتِ، فيقول:

يَعِــيشُ المَــرْءُ عِنْــدَ بَنِــي أَبِيــهِ وَيُوشِــكُ أنْ يصــيرَ بحيــثُ صــاروا
أرى طــولَ الحيــاةِ وقــدْ تــولى كَمَــا قَــدْ يُسْــلَبُ الشَّــيْءُ المُعَــارُ

[1] الشَعوب: المنية، تهذيب اللغة، باب العين والشين مع الباء، ج١، ص:٢٨٢

مهما عاش الإنسانُ مع إخوانهِ إلا أنه يُقاربُ أن يموت كما ماتَ مَنْ قَبله، وفي قوله: **(وَيوشكُ أنْ يصيرَ بحيثُ صاروا)** فاستخدَم فعل المقاربة "يوشك"(١) للدلالة على قُربِ الموتِ منه، وفي البيت كناية عن قربِ مُحاربتِه مَنْ قتلوا أخاه، فإما أنْ يقتلَهم أو يُقتَل، ثم تظهرُ براعةُ الشاعرِ في تكرارِه لفعلِ الصيرورة بصيغتين مُختلفتين (يصيرُ – صَاروا)(٢)، فَاستخدم المضارع للدلالةِ عليهِ والماضي للدَّلالة على إخوته، ويلحظ أنه استخدم الأفعال الناقصة ليرمز بذلكَ إلى نقصهم وغيابهم عن حياته.

في البيت السابع عَشر، تُدمج الحكمةُ بالتأملِ، وكأنَّ الحياةَ شيءٌ يُرى، وقد أتَتْ معظم الأفعال بصيغة المضارع.

استخدم الشاعر الصورة التشبيهية حيث شبَّه حال ذلك الإنسان الذي طال عمره ليزداد تمسكًا بالحياة ويرفض الإقلاع عن ملذاتها، حتى يأتيه ملك الموت وينتزع روحه انتزاعًا، بحال الإنسان الذي يستعير عارية فتطول مدة استعارته لها، فإذا طلبها صاحبها فإنه يرفض إرجاعها له ويظل متمسكًا بها على الرغم من إقراره بأنها عارية ولا يرجعها حتى تؤخذ منه عنوة.

في اختيار الشَّاعر لكلمة "يُسلب" تجسيد لحب الحياة وشدة تمسكه بها؛ فهو لا يتركها حتى تُسلب منه رغمًا عنه.

وقد علَّق إيليا أيضًا فقال: ظَلَّ المهلهل في القصيدة ينظر إلى موتِ أخيهِ وفجيعتِه به، ولم يرتقِ ليعالجَ قضيَّةَ الموتِ ومصيرَ الإنسانِ المحتومَ(٣).

كيف وقد قال الأبيات السابقة التي تنبض بالتأمل في الماضي والقدر؟ لكن القصيدةَ في

---

(١) أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، عبدالله بن يوسف أحمد أبو محمد بن هشام، المحقق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت: دار الفكر، باب أفعال المقاربة، ج١، ص٢٩٠

(٢) أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، ج١، ص: ٢٢٦

(٣)النقد والأدب، ص: ٣٥٢

نظرِ الباحثة تُعبِّر عن حالة التَّحوُّل وما يُصاحِبُها من اضطرابٍ في محاولة لإعادة هيكلةِ النفسِ من اللهوِ إلى الفارسِ الثَّائرِ، ودليلُ ذلكَ الضعف النفسي الذي ابتدأ به، والتَّهديد والقوة اللذان ختم بهما قصيدته.

لكن ما يراهُ (إيليا) أنَّها (قصيدةُ الإنسان الجاهليِّ، المتقيدِ بواقعهِ، المتأثرِ ببيئته، وليست قصيدَة الإنسانِ المطلقِ أمامَ مشكلةٍ من مشاكلِ الوجودِ، والقصيدةُ عبارةٌ عن مشكلةِ الإنسانِ المتعثر بقدره ومصيره، مصورة في حدودِ مشكلةِ الثأر لأخيه)(١).

فهل يُعاب على الشاعر الجاهلي تأثره بالبيئة؟! بل ذلك التأثر جَعلنا نُدركُ صورةً للحياةِ الجاهليةِ، خاصَّةً البيئةَ التي استعانَ بها الكثيرُ من الشُّعراءِ لرسم الصور الشعرية.

لم تجِد الباحثة، من خلال قصائد الرثاء التي قامت بتناولها بالتحليل، قصيدةً جاهليةً خَلتْ من التأمُّلِ بحقيقةِ الموتِ ورسمِ صورة للموتِ وحالة الإنسان أمام ذلك القدر، على الرغم كُفرهم ومُعتقداتهم.

ويستمرُّ الشاعر في تذكُّر أخيه، ويصف مشاعره حيال ذلك المُصاب، فيستمر في سرد تلك الذكريات حتى يصل إلى سرد قصة وصول خبر موت أخيه إليه، فيقول:

كَـــأَنِّي إِذْ نَعَـــى النَّـــاعِي كُلَيْبًـــا تطـــايرَ بـــينَ جَنْبَـــيَّ الشَّـــرارُ

فبدأ البيت بصورة تشبيهية، تُجسد مشاعره وقت وصول الخبر إليه، فشبَّه حالة وقوع النبأ على نفسه وما أصابه من حزن وغضب وشدة غيظ بحالة الشرار المتطاير من النار، وذكر الشرار دون النار لأنه أراد تصوير الاضطرام والألم اللذين أصاباه.

استخدَم الشَّاعر أدَاةَ التَّشبيه "كأنَّ"؛ لأنَّها تحملُ معنَى التشبيه والتحقيقِ، والتقريبِ مع

(١) المرجع السابق نفسه

إفادةِ معنى الظن(١)، واختيارُه لكلمةٍ تتناسب مع تصوير ارتفاع حدة الغضب في نفسه إلى جانب ما فيها مِن تصويرٍ حركيٍّ لتلك الجزئيَّات المتطايرة المشتعلة من النار، وكأنَّ هذا التشبيه يحمِل تهديدًا ووعيدًا لقتلة أخيه فنار الحرب ستتَطاير بها رقاب الكثيرين، وحين نتأمَّل العلاقةَ بين الحربِ والنار نجِد كثيرًا من أوجه الشَّبه والتقارُبِ.

ويُكمل اللوحة التصويريَّة، فيقول:

فـدُرْتُ(٢) وقـدْ عشـيَ بَصَـرِي عليـهِ كمـا دارتْ بشـاربها العقـارُ

جاء بصُورٍ تشبيهيةٍ أخرى، فيصفُ حالةَ الهولِ التي أصابتْه من الخبر، فكأنَّ الأرضَ دارتْ به، كنايةً عن فَقْدِه لتوازنِهِ، ومن كثرة الدموع التي ملأتْ عينه أصبحَ لا يَرى، فلم يعلمْ ما يدُور حوله وكأنَّهُ في حالة سُكرٍ، وقوله: (فدُرتُ.. كما دارتْ) أسلوبٌ ساعد في إشعارنا بشدة الدوران الذي حَلَّ بالشاعر في تلك اللحظة.

ويظهر تَكرارُ لفظة الدَّوران للمرةِ الثانيةِ في القصيدة، في قوله: **كما دارتْ: تشبيهٌ مرسَلٌ**(٣)شَبَّه الدوران الذي أُصيبَ به بدورانِ شاربِ الخمرِ، والسرُّ في التعبيرِ بالتشبيهِ المرس؛ لأنَّه أراد المبالغة في توضيحِ أثَرِ الحزن الذي تركَه موتُ أخيه في قلبه.

وما زال الشاعرُ يَرسُم صور قصَّةَ وصول خبر وفاة كُليب إليه، فيقول:

سـألتُ الحـيَّ أيـن دفَنْتُمُـوهُ فَقَـالُوا لِـي: بِسَـفْحِ الْحَـيِّ دَارُ

---

(١) أدوات التشبيه ودلالاتها استعمالاتها في القرآن الكريم، محمود موسى حمدان، مصر: مطبعة الأمانة، ط١، ١٤١٣هـ، ص: ١٩٤و ١٩٦

(٢) من الدوران، تقول: دِيرَ به أي غُشِيَ عليه. العين، الثلاثي المعتل ظو باب الدار والراء، مادة: (وأي)، ج٨، ص: ٥٦

(٣) التشبيه المرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة، وهو من تقسيم التشبيه باعتبار أداته، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد إبراهيم مصطفي الهاشمي، يوسف الصميلي، بيروت: المكتبة العصرية، ص: ٢٣٨

هنا يُصوِّر لحظة استيعابِ الخبرِ، فابتدأ بالسؤال المختصر "سأَلتُ الحيَّ" -ويقصد أهلَ الحيّ- هو **مجاز عقلي** حيث أسند السؤالَ للحيِّ وهو يَقصِد أهلَ الحيِّ الذي يسكنون فيه، وإنما لجأ إلى هذا المجاز؛ لإظهارِ العجلة في معرفة أين دُفن، في محاولة أخيرةٍ لتكذيب ذلك الخبر، في مشهد حواريٍّ قصير دار بينه وبين عشيرته يصور تسليمهم ويرسم فزعه، وهذا الأسلوب في القرآن بقوله تعالى: ﴿ وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ ٱلَّتِى كُنَّا فِيهَا وَٱلْعِيرَ ٱلَّتِىٓ أَقْبَلْنَا فِيهَا ۖ وَإِنَّا لَصَٰدِقُونَ ﴾(١)

ويصور عجز البيتِ إدراكَ الشاعرِ وإن كان جاهليًّا أنَّ القبر دارٌ أخرى يسكنُها الميتُ غير دارِهِ في الدنيا.

وفي قوله: دار: حيثُ استعار لفظ الدار للقبر بجامع السَّكن والإيواء في كِليهما؛ إذ لم تسمحْ له نفسه بإطلاقِ لفظ القبر على قبْر أخيه، بل اضطرَّ إلى التفاؤل في كلامه باستخدام الاستعارة؛ عسى أن يكون القبرُ مثل الدار التي يرتاح فيها المرء ويجِد الاطمئنان والسَّكينة، ونكر لفظ دار؛ ليدلَّ على أنها دارٌ متميِّزة معروفة لشهرة من يقطُنها ويسكن فيها.

ويُكمل رسمَ ملامح القصَّة، فيقول:

فسرتُ إليهِ منْ بلدي حثيثًا وَطَارَ النَّوْمُ وَامْتَنَعَ القَرَارُ

يصِف رحلتَه لقبر أخيه، فيقول: (فسرتُ إليه)، ولم يَقُلْ: "سِرتُ لقبره" في إظهارٍ لحالةِ عدم التصديق والإنكار التي ما زال يَعيشُها، ثم يؤكّدُ أنَّ ذلك السيرَ كان حثيثًا، في تصويرٍ حركيٍ يرسم لنا مدى اللهفة والشوق للقاء أخيه، فقد أوحت الكلمات استِبَعاده الذهني للقاء القَبر، وامتلاء نفسه رغبة بلقاء أخيه، فقوله: سرتُ، ثم قوله: حثيثًا توطئة **لاستعارة مكنية** حين قال: (**وَطَارَ النَّوْمُ**)، شَبَّه النَّوم بطائرٍ يطيرُ بجناحيْه، وحذف المشَّبه به وأَبقى لازمًا من لوازمه،

(١) يوسف: ٨٢.

وهو الطَّيران، وكأنَّه فرَّ منه وفَارقه، كما فَارق كُليبٌ دُنيَاه.

وقوله: "امتنع القرار" كنايةٌ عن طريق الحقيقة، وكأنه يُريد أن يؤَكّدَ أن هذا المعنى الذي يرمي إليه هو حقيقةٌ لا جِدال فيها، وعن إصراره على أخذ ثأر أخيهِ، فلن تستقر به الأرض حتى يثأر له.

ويُكمِلُ ذلكَ المشهدَ، فيقول:

وَحَـــادَتْ نَـــاقَتِي عَـــنْ ظِـــلِّ قَبْـــرٍ ثَـــوَى فِيـــهِ المَكَـــارِمُ وَالْفَخَـــارُ

تنتقل الصورةُ من مشاعرِ الشاعر لِتُصَوِّر مهابة المقبور، حتى إنَّ ناقته حَادتْ، ولم تقتربْ مِن ظلِّ قبرهِ، ثم جعل المكارم والمفاخر أشخاصًا لازموه حيًّا وميتًا، واستقرت معه في قبره.

في قوله: **ثَوَى فِيهِ المَكَارِمُ وَالْفَخَارُ** كناية عن نسبة؛ إذ جعل مكارم أخيه ومفاخره هي التي تسكن ذلك القبر.

ويُكملُ رسم الصورة عن المقبور مفتخرًا به، فيقول:

لـــدى أوطـــانِ أروعُ(١) لـــمْ يشـــنهُ(٢) وَلَـمْ يَحْـدُثْ لَـهُ فِـي النَّـاسِ عَـارُ(٣)

ويُكملُ الفخرَ بِكلْيبٍ، قائلًا: إنه وصل لدى أخيه الذي لم يشنْه خلقٌ ولا عيبٌ، ولم

---

(١) و الأرْوَعُ من الرّجال: من له جسم وجهارة وفضلٌ وسُودَد، و هو بيّنُ الرَّوَع، باب الثلاثي المعتل، باب العين والراء والواو، العين ج٢، ص: ٢٤٢

(٢) والشَّينُ: نقيضُ الزَّين، وقد شانهُ يشينه شينا، العين، ج٦، ص: ٢٨٦. /والشين ضد الزين، والعرب تقول: وجه فلان زين، أي حسن ذو زين، ووجه الآخر شين، أي قبيح ذو شين، تهذيب اللغة، باب الشين واللام، ج١١، ص: ٢٨٥.

(٣) قوله: عارٌ: تنازع فيه الفعلان: يشنه، و يحدث، فأعمل الثاني، و هو مذهب البصريين، و فاعل (يشنه) ضمير مستكن فيه، و هو راجع إلى "عار" المتأخر. و منه قوله تعالى ﴿ءَاتُونِي زُبَرَ ٱلْحَدِيدِ ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ ٱلصَّدَفَيْنِ قَالَ ٱنفُخُوا۟ ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَعَلَهُۥ نَارًا قَالَ ءَاتُونِيٓ أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا ﴿٩٦﴾﴾ الكهف: ٩٦

يعرف الناسُ عنهُ عارًا فهو الشجاعُ في مواطنِ الروعِ.

وتأمَّل سِرَّ التنكير في قوله: (أروع)، وذلك استعظامًا له، حيث صَوَّر أنه لا يمكن الإحاطةُ بأفعاله الحميدة، ومن هنا ناسب التنكير لتذهب النفس فيه كُلَّ مذهبٍ، حتى تستفرغَ جُهدها في الوصولِ والاستكشافِ لأفعالِه الحميدة.

ويبدأ البيتينِ الرابع والعشرين والخامس والعشرين بتجاهُل العارف يتلُوه النِّداء، كما فعَل بالبيت الثامن والتاسع، فيقول:

أَتَغْـدُو يَـا كُلَيْـبُ مَعِـي إِذَا مَـا جبـانُ القـومِ أنجـاهُ الفـرارُ

أتغـدُو يـا كليـب معـي إذا مـا حلُـوقُ القـوم يشـحذُها الشـفارُ

بدأ الشاعر بأسلوبِ الاستفهام الطَّلَبِيِّ، ثم أتْبعه بأسلوب النداء، وكرَّر ذلك في البيتين المتتاليين؛ إظهارًا لحجم الفقد والمفقود، فإنه لو كان حيًّا لم يتوانَ عن مصاحبته للمكارم، وكان ثابتَ الجأش عندما كانتْ رحَى الحرب تدور، وكان جبانُ القوم ينجو بالفرار.

جاءَ بالأسلوب الكنائيِّ في قوله: (**إِذَا مَا جبانُ القومِ أنجاهُ الفرارُ**)؛ كنايةً عَمَّن يُؤثِرُ القعود في البيت، ويشتغل بأمور النِّساء، ولا يثأر؛ لعلَّ هذا هو المرادُ في البيت؛ إذْ نفى في قصيدةٍ أُخرى عن نفسهِ هذه الصفة، قال:

فلـوْ نـبشَ المقـابِر عَـنْ كُلَيْـب فَيُخْبَـرَ بالـذنائب أَيُّ زيـرِ(١)

أما قوله: (**حلوق القوم يشحذُها الشفَارُ**) فقد صوَّر اشتدادَ القتل، وكأنَّ الرقَاب تُسنُّ فيها السيوفُ، فكلَّما زاد عدد المقتولين تَزيد سيوفهم قوةً وحدةً، وفي ذلك تهديدٌ لقتلة كُليبٍ، وتصويرٌ لِمَا سيحدثُ لهم، فتُظهر الصورةُ الكناية عن السرعة في القتلِ والكثرة في آنٍ واحدٍ.

(١) قال المبرد فكان كليب يقول: إن مهلهلًا زير نساء ولا يدرك بثأر، فلما أدرك مهلهلٌ بثأر كليبٍ، قال أي زير! فرفع أيًا بالابتداء، والخبر محذوف، فكأنه قال: أي زير أنا في هذا اليوم، الكامل في اللغة والأدب، محمد يزيد المبرد، أبو العباس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار الفكر العربي، ط٣، ١٤١٧هـ، ج٢، ص: ١٥٢.

فتُثير تلك الصورة الحماسةَ في نفس الشاعر فيستنصرُ قومَه، بقوله:

أقـــولُ لتغلـــبٍ -والعـــزُّ فيهـــا- أثيروهـــا[١] لـــذلكمُ انتصـــارُ

حين استقر يقين الشاعر بموت أخيه، وإحساسه بحجم الفقد وأنه المتحملُ لمهمةِ أخذ الثأر، قام الشاعر مخاطبًا قومه واستخدم الجملة الاعتراضية –والعزُّ فيها– يرمي من وراء هذا الفخر وإعلاء شأنهم وتذكيرهم بعزتهم إلى تحريضهم على أخذ الثأر بإشعال حميتهم طالبًا منهم أن يُثيروا الحرب، ويَبعث فيهم الحماسَ حين يَعِدُهم ويؤكِّد لهم الانتصار بقوله: (**لذلكمُ انتصارُ**) وهي جملةٌ مستأنفةٌ، يحثهم بها على الأخذ بالثأر، أي لا بُدَّ من الانتقامِ لكُلَيب والانتصارِ له، وكاف الخِطاب في قوله: لذلكم؛ للتنبيهِ والتعريض.

يعود الشاعرُ ليقفَ مع الماضي الحزين، فيقول:

تتـــابعَ[٢] إخـــوتي ومضـــوا لأمـــر عليـــهِ تتـــابعَ القـــومُ الحســـارُ[٣]

يبدأ بقوله: (**تتابعَ**) جاء بالفعلِ بصيغةِ الماضي، وتَكرار التاء دلالةٌ لتكرارِ الحدث في حياته، ولتأكيدِ ذلك أتى بالفعل مرةً أُخرى في الشَّطر الثاني، فالمراقب لأفعال البيت يجِد أنَّها أتتْ جميعها بصِيغة الماضي (تَتَابع – مَضوا – تَتابع)، كناية عن الموت.

ولا يفتأ الشاعر يفتخر بكليبٍ فيذكر شجاعَتَه وإن لم يُصرِّحْ باسمه، ويقولُ: تتابع إخوتي على الحرب، ومضَوا لأمرٍ عظيمٍ، يعني: الانتصار على العدوِّ والموت[٤].

ثم جاء به على صيغة الجمع "إخوتي"، لغرض الافتخار بِكُلِّ مَنْ ماتَ من أهله.

---

(١) أثيروها: هيجوها، و ابعثوها، لعله يقصد الحرب لأخذ الثأر لكليب.

(٢) و التّتابُعُ ما بين الأشياء إذا فعل هذا على إثر هذا لا مهلة بينهما كتتابع الأمطارِ والأمورِ واحدًا خلف الأخر، الثلاثي الصحيح من حرف العين، باب العين والتاء والباء، العين ج٢ ص: ٧٩.

(٣) ورجل حاسر: خلاف الدارع، العين، الثلاثي الصحيح، باب الحاء والسين والراء ج٣، ص: ١٣٤. / والحاسر في الحرب: الذي لا درع عليه ولا مغفر، جمهرة اللغة، باب الحاء والراء وما بعدها، مادة: ح ر س"، ج١، ص: ٥١١.

(٤) كما قال:

فإن يك عتّاب مضى لسبيلِهِ فما ماتَ من يبقَى لَه مثلُ خالدِ

وقوله: **القومُ الحسارُ**، كنايةٌ عن الشجاعةِ، ورمزٌ لتلكَ الشجاعةِ بقوله: "الحسار"، أي: يأتون الموت دونَ دِرْعٍ.

فنبرةُ الحزمِ والتغيرِ والقوةِ والتهديدِ تَتَّضِحُ بِقُوة في قوله:

خُــذِ العهــدَ الأكِيــدَ علــيَّ عمــري ... بِتركِــي كــلَّ مــا حــوتِ الــديارُ
وَهَجْــرِي الْغَانِيَــاتِ وَشُــرْبَ كَــأْسٍ ... وَلُبْسِــــي جُبَّــــةً لَا تُسْــــتَعَارُ
وَلســـتُ بخـــالعٍ دِرعـــي وسَـــيْفِي ... إِلـــى أنْ يخلـــعَ الليـــلَ النهـــارُ
وإلاَّ أَنْ تَبِيـــــدَ سَـــــرَاةُ[1] بَكْـــــرٍ ... فَــلَا يَبْقَــى لَهَــا أَبَــدًا أَثَــارُ[2]

تتَّضح نبرة التَّهديد في البيت الثامن والعشرين حتى نهاية القصيدة، بقوله: (خُذْ –يا أخي– العَهد الأكيدَ عليَّ)، فيُظهرُ الحذفُ مرارةَ الحزنِ وتأكيد الغياب، فابتدأ بالأمر ثمَّ القسم بِعُمْره أنْ يتركَ كُلَّ متاعِ الدُّنيا من الغانياتِ والخمرِ، حتى إنه سيعتزل لباس الرفاهية، ويَلبس دِرعًا لا ينزع إلا بأخذ ثأره، كنايةً عن مواصلة القتال، حتى يقتل قاتله، أو تبيد (بَكْرٌ) كلها فلا يبقى لها أثرٌ؛ وفيه إظهارًا لعظمة مكانتِه.

وقوله: (**وَلُبْسِي جُبَّةً لَا تُسْتَعَارُ**)كنايةٌ عن المسؤوليةِ والمهمة الملقاةِ على عاتقِه بأخذِه ثَأْرَه، واختيارُه كلمة (لُبْس) للكنايةِ بُعدٌ بلاغيٌّ فكأنَّها تُلبسه ذلك الهمَّ، فأصبح هو الظاهر عليه أمام الملأ.

وقد علَّق على هذه الصُّورة (إيليا) بقوله: "فالامتناع عنِ اللَّهو وخلْع الثياب وما إلى ذلك ليس سوى وسيلةٍ يُجسِّد بها الشاعرُ حِقدَه وحفيظتَه"[3].

وليس ذلك فحسْبُ بل يُجسِّد التغير الذي حلَّ بحياتِه بعد تلكَ الحادثةِ، وقد أوردت كثير

---

(١) سراة – جمع سري– وتعني الشُرفاء.: ومنه حديثُ أمِّ زرع «فنكحت بعده سريًّا» أي: نفيسًا شريفًا. وقيل سخيًّا ذا مروءة، والجمع سراة بالفتح على غير قياس، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج٢، ص: ٣٦٣.

(٢) شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص: ١٦٣، ١٦٤/ ديوان المهلهل، ص: ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢

(٣) النقد والأدب ص: ٣٥٢

من الرواياتِ أنه فَعلَ ذلك حَقًّا(١).

ويُكْمل (إيليا) تعليقَه على القصيدة بقوله: "أمَّا العبارةُ فقد جاءت كالتجربة، يسيرة، دنيَّه، لا تثقيف فيها ولا صنعة، تجري على سُنَّةِ الوضوح، ولا تعتمدُ الإيحاءَ القائم والتوقيع العميق"(٢).

ولعلَّ ما يبرِّر لذلك أنَّ نفسيَّةَ المهلهل كانت نَفْسيَّة الرجلِ المفجوع، وليست نفسيَّة فنَّانٍ متمهِّلٍ.

وهذا ما يُثبت أنَّ بلاغَتَهم كانت غير متصنَّعةٍ، ولا يتنافى ذلك مع أنَّ الإنسان المثقَّف والشاعر البليغ لا يحتاجُ في تلك اللحظةِ غيرَ التعبيرِ، وستتضحُ حقيقةُ كُلِّ ما يملك من قدراتٍ، غير أنَّ القصيدةَ تَزخرُ بالظواهرِ البلاغيةِ وما تكتنفه من رمز وإيحاء يتناسب مع نفسية المتفجِّع؛ فكيف تكون فاجعةُ الموتِ تجربةً يسيرةً دنيَّةً؟!

ويقول (إيليا) معلقًا: "إلَّا أنها مع ذلك تبقَى خارجَ حرم الشعرِ؛ لأنَّها تقريريةٌ واقعيةٌ، لم يستطِع الانفعال أنْ يُبدِعَ خلالها"(٣).

وفي حُكمه هذا نوعٌ من العجْب، فبَعد كلِّ ذلك التفسير والتحليل السابق يتضحُ للقارئ كم هو غيرُ محقٍّ في ذلك الحُكم.

في قوله: (**إلى أنْ يخلعَ الليلَ النهارُ**): تعليق بالمحالِ، والغرضُ من ذلك توكيدُ الكلامِ بأشدِّ الطُّرق.

وفي قوله: (يخلع الليلَ) استعارةٌ معنى خلْع الثوب لليل وبقاء النهار وحده، أي: انتفاء ظاهرة كونيَّة، وهي تعاقُب الليل والنهار، وكأنَّ اللَّيل ثوبٌ يُخلَع، وقولُه: "إلى أن يخلعَ اللَّيلَ النهارُ"، أي: نَنزع نهارهم، ويَقصِدُ به مجدَهم وعِزَّهم، ونأتيهم بليلٍ من الحروبِ والظلمِ والقتلِ.

---

(١) شعراء النصرانية قبل الإسلام، ج٢، ص: ١٦٥

(٢) النقد والأدب، ، ص: ٣٥٣

(٣) المرجع السابق ، ص: ٣٥٢

وقد وردتْ هذه الاستعارةُ في القرآن الكريم في قوله: ﴿ وَءَايَةٌ لَّهُمُ ٱلَّيۡلُ نَسۡلَخُ مِنۡهُ ٱلنَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظۡلِمُونَ ٣٧ ﴾(١)، سلَخ جِلد الشاة: إذا كشطه عنها وأزاله، فاستُعير السلخ لإزالةِ الضوءِ وكشفه عن مكان الليلِ، يقال: أظلمنا، كما تقول: أعتمنا وأدجينا(٢). (وَلَيْسَ اللَّيْلُ بِمَقْصُودٍ بِالتَّشْبِيهِ وَإِنَّمَا الْمَقْصُودُ تَشْبِيهُ زَوَالِ النَّهَارِ عَنْهُ، فاللَّيْلُ يَبْقَى شَبَهَ الْجِسْمِ الْمَسْلُوخِ عَنْهُ جِلْدُهُ. وَوَجْهُ ذَلِكَ أَنَّ الظُّلْمَةَ هِيَ الْحَالَةُ السَّابِقَةُ لِلْعَوَالِمِ قَبْلَ خَلْقِ النُّورِ، وَقَدِ اعْتَبَرَ أَيِمَّةُ الْبَلَاغَةِ الِاسْتِعَارَةَ فِي الْآيَةِ أَصْلِيَّةً تَبَعِيَّةً وَلَمْ يَجْعَلُوهَا تَمْثِيلِيَّةً؛ لِمَا قَدَّمْنَاهُ مِنْ أَنَّ الْمَقْصُودَ بِالتَّشْبِيهِ هُوَ حَالَةُ زَوَالِ نُورِ النَّهَارِ عَنِ الْأُفُقِ فَتَخْلُفُهَا ظُلْمَةُ اللَّيْلِ؛ لِقَوْلِهِ: فَإِذا هُمْ مُظْلِمُونَ)(٣) وهذا ما دَفَع للاستدلال بالآية، لتقريب المعنى الاستعاري في صور الشاعر.

ورغم عمْق تلك الصُّور وصَفَ (إيليا) صورَ الليل في قصيدة المهلهل بقوله: "وقد بدا الليلُ في شعر المهلهل صريحًا مباشرًا"(٤)، كيف يكون بعد تلك الصور المعنى مباشرًا؟!

فقد حلَّلَ ذلك البيت الأول بقوله: "حتى بدا الليل لا نهايةَ له مختلفًا عن سائرِ الليالي" هل قصد حقًّا الشاعر الليلَ كحقيقة طبيعية؟!

ولم يتَطرَّق إيليا لقول المهلهل: "إلى أن يخلعَ الليلَ النهارُ"، بالشرح أو التحليل، فكيفَ يكُون ليلُه صريحًا، وهذا التشبيهُ يحتاجُ إلى إعمالِ العقلِ والتأملِ؛ حتى يتجلَّى المعنَى المقصودُ، ويدلُّ ذلكَ على استحالة أنه أراد الليل كظاهرةٍ طبيعيةٍ.

---

(١) يس: ٣٧

(٢) الكشاف عن حقائق وغوامضِ التنزيل، ج٤، ص: ١٦

(٣) التحرير والتنوير" تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير لكتاب المجيد، محمد الطاهر بن عاشور التونسي، تونيس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤هـ "، ج٢٣، ص: ١٨

(٤) النقد والأدب، ص: ٣٥٢

وعند تحليل إيليا للقصيدة كانتَ بعضُ أقواله إِجْهاضًا للروحِ الموجودةِ خلف الكلمات والتشبيهات، وإن كانت القصيدةُ مقارنةً بالقصائدِ الجاهليَّة تتسمُ بالوضوح والبعد عن الوحشيِّ من القول، لكن لا يَخفى أنَّ هناك تشبيهاتٍ تَستوقف كلَّ قارئ متأمِّل يستبطن معناها، لكنها ليستْ هي كما يقول: (صورةٌ قاتمةٌ، غامضةٌ)(١)، وإنْ كان فيها نوع من الغموض، كما يقول، فلبعد الحقبة بين القائل والناقد، وذلك ما يميِّزُ الشعرَ الجاهليَّ ويجعلُ من قصائدهِ مجالًا رحبًا لإعادة القراءة والتأمُّل من كل النقاد.

فحين حلَّل الليل في بداية القصيدة أجادَ في ذلك التَّحليل النفسيِّ في بعض المواضع، وأَظهر جانبًا من جوانبه الخفيَّة حين قال: (حتى بدا الليل لا نهايةَ له مختلفًا عن سائر الليالي)(٢)، وهذا المعنى الظاهر للكلمات، ثم تعمَّق في التحليلِ، فقال: (هو ليل في نفسه أكثرَ ممَّا في حَدقَتِه)(٣)، وفسَّر قول المهلهل: (وصار الليلُ مشتملًا علينا) بشمولِ اليأسِ، وإن كان قول المهلهل (علينا) يحمِل معنًى أوسع من اليأسِ فقط، كما بينته الباحثة، ويُكمل إيليا تحليل معنى الليل: (فإنَّ الليل هو وسيلةٌ من وسائلِ التجسيدِ التي حَدَسَت للشاعر، فيما أراد أن يعبِّر عن تجربته)(٤).

ومن الجدير بالذِّكر أنَّ ذِكر الليل جاء بلفظهِ الصريحِ في القصيدة مرَّتين في البيت الثاني، وفي البيت الثلاثين، وجاء ببعضِ لوازمهِ ثلاثَ مراتٍ، وهي: (برج الجوزاءِ، النجوم، النَّوم).

ويَظهر بعدَ هذا كيف انقسمتِ القصيدة لمراحل، بدأتْ بالتأملِ ووصف الحزنِ، ثم الفخر بأخيه وبنفسه، ثم التفكير بحقيقة الموت، ثم تصوير مشهد وصول الخبر إليه، ثم يعود للفخر، ثم

(١) في النقد والأدب، ص: ٣٤٩
(٢) المرجع السابق، ص: ٣٤٨
(٣) في النقد والأدب، ص: ٣٤٨
(٤) المرجع السابق نفسه

يختم بالتهديد والوعيد.

وفي الحقيقةِ تعجُّ القصيدةُ بالتَّكرار الذي لعبَ دورًا بارزًا في إظهار المعاني الخفية للحزن، الذي تشابهت بمطلعها قصائد الرِّثاء عند النِّساء، وكأنه يُجسِّد الفرق الحقيقي بين رثاء المرأةِ والرجلِ، فرثاءُ المرأةِ يتوقف عند حدود البكاء و التحريضِ بالقولِ، لكنْ رثاء الرجل تحريضٌ يصل إلى التهديد والفعلِ، وهذا فارق جوهري وفقًا للطبيعةِ والجنسِ، وهذا موافقٌ لقول إيليا: "كان الجاهليُّ يُعبِّر عن نفسه بالتصرفِ أكثر ممَّا يُعبر عنها بالأفكار"(١)، وإنْ كانت هذه ليست من صفاتِ الجاهليِّ فحسب بل صفة يجب أن تَلزم الرجل في كل زمان ومكان.

وقد ذكر ذلك إيليا في تعليقهِ على القصيدةِ بقوله: "انتقل الشاعرُ من مرحلة المعاناة المبدعة إلى حالةٍ خارجيةٍ في الأعمال الواقعية، وبعد أن كان الشاعرُ يكتشف أصبح يتصرَّفُ، وقد سقط من الحالة الشعرية إلى حالةٍ عقليةٍ حسيةٍ"(٢)؛ فذلك يصوِّرُ المصداقيَة في التعبير والتجسيد الحقيقي الذي من خلاله نستطيع رسم حقائق ذلك الزمن.

وحين ذَكَرتِ الباحثةُ بعضَ تحليلات إيليا حاوي على القصيدة؛ فإنَّها لا تُقلِّل من جهود النقَّاد، بل تحاول إنصافَ النصِّ، وإنصافَ الشاعرِ، وتبين بعض الجوانب، وتظهر بعض الآراءِ، ولا يلغي ذلك أهمية المنهج النفسيِّ في تحليل الأبيات، وخاصةً في قصائد الرِّثاء، لكن يجب أن يتعايش الناقد مع الكلمات مُبتعدًا عن أي ميل داخلي، موضحًا جوانبَ الإجادةِ والضعفِ، وحتى يَروي مكتبة البلاغة والنقد والأدب، ويَبقَى مرجعًا للأجيالِ القادمة.

(١) في النقد والأدب، ص: ٣٥٢

(٢) المرجع السابق، ص: ٣٥٣

الفصل الثالث

بلاغة رِثاء الأبناء عند النِّساء قديمًا وحديثًا:

المبحث الأول: بَرَّة بنت الحارث (العصر الجاهلي) أنموذجًا

المبحث الثاني: عائشة التيمُورية (العصر الحديث) أنموذجًا

• الفصل الثالث: بلاغة رثاء الأبناء عند النِّساء قديمًا وحديثًا: بَرَّة بنت الحارث (العصر الجاهلي) أنموذجًا، وعائشة التيمُورية (العصر الحديث) أنموذجًا

الرِّثاء كغيرِهِ خاضعٌ للتنوع ولقبول معانٍ أخرى متصلةٍ به كوصف الكارثة، وتفخيم آثارها، وذكر فضائل الميت، واتخاذ مصرعه موعظةً، وقد يتسعُ أُفُقه فيشمل فلسفة الموت والحياة، ويتعرض أسلوبُ الرِّثاء لشيءٍ من الاختلاف تبعًا للأغراض والمعاني والعصر، فقصائد الرِّثاء تدل على معانٍ سلبيةٍ مؤلمةٍ كالفجيعة والكارثة، والجزع، والبكاء، والخراب، والصور من وادي الموت فالبيوتُ كالقُبور، والأطفال مروعون والنهارُ ليلٌ، والأزهار ذابلةٌ، واليأسُ قاتلٌ، والأملُ مقتول، وأما الجمل فرقيقةٌ تصورُ الجزع، أو شاكيةٌ صاخبةٌ تحكي الفزعَ، أو جزلةٌ تُعبر عن هولِ المصابِ، ومن ذلك تكونُ العبارةُ شجيةً توحي بالأسى والحسرة(١).

أسبابُ اختيارِ الشاعرتَين للموازنة بين الصُّور البيانيَّة:

تَعدَّدت الأسبابُ حول إجراءِ هذه الموازنةِ بين شاعرةٍ من العصر الجاهليِّ وشاعرةٍ من العصرِ الحديثِ، وتتخلص فيما يلي:

١. كِلتاهما لها قصيدةٌ واحدةٌ أثبتتْها كُتُبُ الأدب في رثاء الأبناء، توضِّحُ تلك القصيدة حرارةَ فَقْدِ الأبناء ولوعة الأمِّ حين تَفْقِد فِلذةَ كبدها.
٢. كِلتاهما أجادتْ في تصوير ألم الفقْد في الصُّور المطروحة في القصيدة.
٣. عَدَدُ أبيات القَصيدتين مُتقاربٌ.

(١) الأسلوب، أحمد الشايب، مطعبة النهضة المصرية، ط١٢، ٢٠٠٣م، ص: ٨٦.

٤. أنَّ كِلتيهما قلَّ ما ذُكِر عنهما في ساحات التحليل البلاغي، وإن كانت عائشة التيمورية بُحِثَتْ قصيدتها، وكانت من أشهرِ قصائدها، إلَّا أنها لم تُطرحْ في ساحة الدرس البلاغي، كما ظَهَر من خلال البحث.

٥. بُروزُ الشُّعراء المحيطين بعائشة؛ فقد بَرزَ "البارودي، والساعاتي"، واختفى ذِكرُها، وهم من حِقبة واحدة، على الرغم من جودةِ مرثيَّتها، ومن العَجب أنه على الرغم من كثرةِ ذكرِ قصيدة بَرَّة؛ فإنها تُذكَر غيرَ منسوبةٍ لها في كُتبِ الأدب، مثل: الأصمعيات، والمفضليَّات.

- **وهناك أسباب خاصَّة في كلٍّ منهما:**

فقد أوردتْها بعض الأقوالِ في ترجمة الشاعرة عائشة التيمورية، وطال الحديث حول حياتها، ولعلَّ الغرض من ذلك هو بيان السبب من اختيارها، ومكانتها بين شاعرات عصرها، وتلقيب البعض لها بخنساء عصرها، إضافة إلى قلة الدراسات حولها، فكان الهدفُ إبراز تلك الأقوالِ، وخصوصًا أنها جاءت في عصر الأُدباءِ الذين أضاءت أسماؤهم سماءَ الأدب حتى اليوم.

ومن أسباب اختيارِ بَرَّة بنت الحارث دون غيرها، رقَّةُ ألفاظها وبُعدها عن الوَحشيِّ رغم جاهليَّتها، وعدم نِسبة الأبيات لها في كثيرٍ من كتب الأدبِ، وإنْ تفرَّد الأخفش بإثباتِ القصيدة لها.

كان غرضُ الموازنة بين رِثاء المرأة لابنها ورِثاء المرأة لأبنائِها عبْرَ عصرين مختلفين؛ للدلالة على تطور الرِّثاء عند المرأة، ومن خلال إحصاء قصائد الرِّثاء لم تظهر للباحثة قصائد في رثاء الأمِّ لابنتها في العصر الجاهلي، حين أثبت التاريخُ شعور الرجلِّ الجاهليِّ بالعارِ عندما تُولد له ابنةٌ؛ فهل عدم وجود قصائد في رثاء المرأة لابنتها دليلٌ على أنَّ الكراهيةَ كانتْ مشتركةً بين النِّساء والرِّجال للبنات؟ أم هي تبعيةُ المرأة للرجل وخُضوعُها لكراهيتِه، واستسلامها لضَعْفها

أَمَامه؛ ما جعَلها تَئِدُ حزنها على ابنتها أيضًا؟! لم تجد الباحثة سببًا مقنعًا في كتب الأدب لهذه الظاهرة.

المبحث الأوَّل: بَرَّةُ بنت الحارث(١) إنموذجاً:

هي مِن بني عمرو بن مالك بن كنانة بن خُزيمة بن مُدركةَ بن إلياس بن مضَرَ، اسمها بَرَّةُ بنت الحارث، رثَت ابنها عمرًا، أنشد لها الأصمعيُّ والمفضلُ، وذُكرت في كتاب زهر الآداب(٢). وجميعهم قالوا: (امرأة من العرب) تَرثي ابنَها، وذُكرت القصيدة في معظمِ كُتبِ الأدب(٣) تحت اسم "عربية ترثي ابنها "دون ذكر اسمها(٤)، وخلال بحثي لم أجِد كتابًا ذكر اسمها سوى كتاب الاختيارين للأخفش الأصغر(٥).

ولقد قُمتُ بتحقيق القصيدة من عدَّة مصادر، فوجدتُ أنَّ معظمها اعتمد على كتابِ زهر الآداب للحُصري القيروانيِّ، الذي نقل القصيدة عن المفضَّل، وفيها بعضُ السقطِ، وجدتها كاملةً في كتابِ الاختيارين للأخفش، ونقلتْها عنه بعضُ المصادر، مثل: مُعجم الشاعراتِ من الجاهليَّة حتى العصر الحديث لجميل منصور.

---

(١) كتاب المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، عبدالله بن عفيفي الباجوري، مكتبة الثقافة، المدينة المنورة، المملكة العربية، ط٢، ١٣٥٠هـ، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، بشير يموت، الاختيارين، علي بن سليمان بن الفضل الاخفش الأصغر، المحقق: فخر الدين قباوة: بيروت: دار الفكر المعاصر، ط١، ١٤٢٠هـ، زهر الآداب ثمر الألباب و مجاني الأدب في حدائق العرب، رزق الله يعقوب شيخو، مطبعة الآباء اليسوعين، بيروت: ١٩١٣م.

(٢) زهر الآداب، لأبي اسحاق الحصري القيرواني، ضبطه وشرحه: زكي مبارك، بيروت: دار الجيل، ط٤، ج٢، ص: ٤٦٠

(٣) مثل كتاب مجاني الأدب في حدائق العرب، رزق الله بن يوسف بن يعقوب شيخو، بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩١٣م، ج ٥، ص: ٢٢٨

(٤) شواعر العرب، جمع وتحقيق عبد البديع صقر، المكتبة الإسلامي، ط١، ١٣٨٧هـ، ص: ٤٠٣

(٥) الاختيارين، للأخفش الأصغر، ص: ٢٨٧

ولم أقِف على ترجمة كاملةٍ لبَرَّة بنت الحارث في المصادر التي أُتيحت لي؛ وذلك -في اعتقادي- يرجِعُ لعدمِ نسبةِ القصيدةِ إليها في معظم الكُتب، ويبدو أنَّها من الشاعرات المقلَّات، إلَّا أنَّ قصيدتها مُثبتَةٌ في قِسم قصائد الشاعرات الجاهليَّات، في كتب مُتعدِّدة(١).

القصيدة: (بحر الكامل)

١. **يا عَمْرُو ما لي(٢) عَنْكَ مِنْ صَبْرِ ... يا عَمْرٌو يا أَسَفِي(٣) على عَمْرِو**
٢. **الله يا عَمْرٌو(٤)، وَأَيَّ فتًى ... كفنتُ يَوْمَ وُضِعْتَ(٥) في القَبْرِ!**
٣. **أَحَثُوا التُّرابَ على مَفارِقِهِ ... وعلى غَضَارَةِ(٦) وَجهِهِ النَّضْرِ**
٤. **حِينَ استَوَى وعَلا الشَّبابُ بِهِ ... وَبَدَا مُنيرَ الوَجْهِ كَالبَدْرِ**
٥. **وَأَقامَ مَنْطِقَهُ فَأَحْكَمَهُ ... وَرَوَى وجَالَسَ كُلَّ ذِي حِجْرِ(٧)**
٦. **ورَجَا أَقَارِبُهُ مَنَافعَهُ ... وَرَأَوْا شمائِلَ سيدٍ(٨) غَمرِ(٩)**

---

(١) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، ص: ١٠٧، شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، جميل منصور، ص: ٦٠٨، ٦٠٩/شاعرات العرب، جمع وتحقيق: عبد البديع صقر، ص: ٤٠٣/ كتاب المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، ١٣٥٠هـ / الاختيارين، الاخفش الأصغر، ص: ٢٨٧/ زهر الآداب ثمر الألباب، ص: ٤٦٠/ مجاني الأدب في حدائق العرب، ج٥، ص: ٢٢٨

(٢) في رواية الأخفش وجميل " مابي" /و رواية عبدالبديع صقر" مالي " كما في كتاب زهر الآداب

(٣) في رواية الأخفش يا أسف/ ورواية جميل وعبد البديع " يا أسفي "

(٤) في رواية الأخفش" ما عمرو " /ورواية جميل وعبد البديع " يا عمرو"

(٥) في رواية الأخفش ثم وضعت " /ورواية جميل وعبد البديع " يوم وضعت "

(٦) رواية الأخفش " غرارة وجهه" /وعند جميل وبديع "غضارة "/ غضارة: الطين اللازب، تاج العروس " غ ض ر " ص: ٢٤٠، غضارة: أي في خصب وخير طيب العيش، لسان العرب، فصل العين، ج ٥، ص٢٤

(٧) في رواية عبد البديع صقر، أنقص هذا البيت، كما ذُكر ناقصًا في كتاب زهر الآداب /وأُثبته الأخفش / ذي حجر: ذي عقل ولبٍّ وحجه، تفسير القرآن العظيم، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري، تحقيق سامي سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٢٠هـ، ج٨، ص: ٣٩٤

(٨) اتفق الأخفش وجميل على رواية " ماجد"/ وانفرد عبد البديع بقوله: " سيد " /ومعنى ماجد: له آباء متقدَّمون في الشرَّف وقيل: كثير الخير و قيل: الشريف المفاضل، تاج العروس " باب مجد "، ج٩، ص: ١٥١

(٩) غمر: تقال للماء الكثير، واسع الخلقِ، تهذيب اللغة، محمد بن أحمد بن الأزهر الهروي، تحقيق: محمد عوض مرعب، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠١م، " باب العين والراء "، ج٨، ص١٢٧

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

٧. وأَهَمَّـــــهُ هَمِّـــــي فَسَـــــاورهُ وَغَـــدَا مَـــعَ الغـــادِينَ فـــي السَّـــفْرِ
٨. تعْـــدُو بِـــهِ شَـــقرَاءُ(١) سَـــلهَبَةٌ(٢) مَرَطَـــى الجِـــراءِ شَـــديدةُ الأَسْـــرِ
٩. تثِـــبُ الخَبـــارَ بـــه(٣) ويُقـــدِمُها فَلْـــجٌ(٤) يُقلِّـــبُ مُقْلَتَـــي صَـــقْرِ
١٠. كَيـفَ التَّعَـزِي عنْـكَ يـا عَمـرو(٥) أَم كَيـــفَ لِـــي يـــا عَمْـــرُو بالصَّـــبْرِ
١١. رَبَّيتُـــــهُ دَهْـــــرًا(٦) أُفَنِّـــــقُهُ(٧) فـــي اليُسْـــرِ أَغْـــذُوهُ(٨) وَفِـــي العُسْـــرِ
١٢. حَتَّـــى إذا التَّأمِيـــلُ أَمكَنَنِـــي فِيـــهِ قُبَيْـــلَ تَلَاحُـــقِ الثَّغْـــرِ
١٣. أَدَّبْتُـــــهُ تأدِيـــــبَ والـــــدِهِ سَـــعْدٍ أَبيـــهِ أَبِـــي أَبِـــي نَصْـــرِ(٩)
١٤. وجَعَلْـــتُ مِـــنْ شَـــغَفِي(١٠) أُنَقِّـــلُهُ فـــي الأَرضِ بـــينَ تَنَـــائفٍ(١١) غُبْـــرِ
١٥. أَدَعُ المَـــزَارِعَ والحُصُـــونَ بـــهِ وأُحِلُّـــهُ فـــي المَهْمَـــهِ(١٢) القَفْـــرِ(١٣)
١٦. أَبْنِـــي الـــرِّواقَ(١٤) علـــى أريكتِـــهِ لِيَقِيـــلَ دُونَ الشَّـــمْسِ فـــي سِـــتْرِ(١)

---

(١) انفرد الأخفش بقوله: " شقَّاءُ"، واتفق عبد البديع وجميل، ب " شقراء "
(٢) اتفق الأخفش وجميل على " سلهبة"، وانفرد عبد البديع " بـ"سامية"، السَّلهبةُ: السلهبُ من الخيل الطويلُ، تاج العروس، فصل السين المهملة، "مادة: سهلب" ج٣، ص٧٤
(٣) اتفق الأخفش وجميل على " الخَبار"، وذكر الأخفش بعدها " به "، وانفرد عبد البديع " بالجنان "، الخَبَارُ: مَالَانَ مِنَ الأَرْضِ واسْتَرْخَى أَرضٌ رِخْوَة تَتعْتَ فِيهَا الدَّوابُّ، وأَنشد:
تَتَعْتع فِي الخَبَارِ إِذَا عَلَاه وتَعْثُرُ فِي الطَّرِيق المسْتَقِيمِ
تاج العروس، فصل الخاء من باب الراء، " مادة: خبر " ج١١، ص: ١٢٧، وقيل: الأرض السهلة فيها حجر وحفار، جمهرة اللغة، ، باب الباء والخاء مع الثلاثي الصحيح، " مادة: ب خ ر "، ج١، ص: ٢٨٧
(٤) فلج: تدل على الفوز والغلبة، مقايس اللغة، باب الفاء واللام ومايثلثهما، "مادة: فلج "، ج٤ ص: ٤٤٨
(٥) ذكر الأخفش "يا عمرو "، وذكر جميل " يا عمري "، وحذف بديع البيت
(٦) ذكر الأخفش" عصرًا "
(٧) أفنقه: أغمره بالنعيم في ساعة اليسر، المعجم الوسيط، ، باب " الفاء "، ج٢، ص: ٧٠٣، وقيل معناها النعمة في العيش، لسان العرب، باب القاف، فصل " الفاء " ج ١٠، ص: ٣١٢
(٨) أغذوه: وهو كل ما اغتذاه الإنسان، جمهرة اللغة، باب الذال مع المعتل، " مادة: ذكواي "ج٢، ص: ١٠٦٣
(٩) حذف عبد البديع هذا البيت وأثبته الباقون
(١٠) انفرد الأخفش بقوله "شفقي"
(١١) تَنَائِفُ: تُنَفٌ، أَي بَعِيدَةُ الأَطْرَافِ وَاسِعَةٌ، تاج العروس، فصل التاء مع الفاء، "مادة: ت ن ف "، ج٢٣، ص٥٨
(١٢) المهمة قيل البلد المقفرة، وقيل: الفلاة، لاماء بها ولا أنيس، تهذيب اللغة، باب" الهاء والميم "، ج٥، ص: ٢٥٠
(١٣) القفر: المكان الخلاء من النَّاس، تهذيب اللغة، باب " القاف والراء "، ج٩، ص: ١٠٧
(١٤) الرواق: السِّتر يُمد دون السَّقف، وقيل: هو حاجبُ العين، تاج العروس، فصل الراء مع القاف، "مادة: روق"، ج

=

١٧. مـــا زِلْـــتُ أُصـــعِدُهُ وأُحْـــدِرُهُ(٢) مـــن قُتْـــرٍ(٣) مَوْمـــاةٍ(٤) إلـــى قُتـــرِ
١٨. هرَبًـــا بِـــهِ وَالمَـــوْتُ يَطْلُبُـــهُ حَيْـــثُ انْتَوَيْـــتُ بِـــهِ ولا أَدْرِي
١٩. حتّـــى دفَعْـــتُ بِـــهِ لِمَصْـــرَعِهِ(٥) سَـــوْقَ المَعِيـــزِ(٦) تُسَـــاقُ للعَتْـــرِ(٧)
٢٠. مـــا كـــانَ إلاَّ أنْ حَلَلـــتُ بِـــهِ(٨) وَدَنَـــا فـــأغْفَى مَطْلَـــعَ الفَجْـــرِ
٢١. وَرَمَـى الكَـرَى(٩) رَأْسِـي فمَـالَ بـــهِ وَسَـــنٌ(١٠) يُســـاوِرُ مِنْـــهُ كالسُّـــكْرِ
٢٢. وَالقَـــومُ صَـــرْعَى بَـــيْنَ أَرْحُلِهِـــمْ لَكَأنَّمـــا ثَمِلُـــوا مِـــنَ الخَمْـــرِ(١١)
٢٣. إذ رَاعَنِـــي صَـــوْتٌ نُبهِـــت لـــه(١٢) وذُعِـــرتُ مِنـــهُ أيَّمـــا ذُعْـــرِ
٢٤. فـــإذا مَنيَّتُـــهُ تُسَـــاوِرُهُ(١٣) قَـــدْ كَـــدَّحَتْ(١) فـــي الوَجْـــهِ والنَّحْـــرِ

=

٢٥، ص: ٣٧٢، ٣٧٥ =

(١) أسقط هذا البيت عبد البديع وأثبته الباقون

(٢)أحدره: إذا هبطت بها من اعلى، جمهرة اللغة، باب الحاء والدال مع سائر الحروف، "مادة: ح د ر"ج١، ص: ٥٠٠

(٣) قتر: الجانب أو الناحية، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل القاف، "مادة: قتر"، ج ٢، ص: ٧٨٥

(٤) موماة: هي القفر من الأرض، جمهرة اللغة، حرف الحاء وما بعده في المكرر، " مادة: ص ح ص ح "، ج١، ص: ١٨٧، وقيل المفازة الواسعة الملساء، لسان العرب، باب الميم، فصل الميم، ج ١٢، ص٥٦٦

(٥) انفرد الأخفش بقوله " لمضجعه"، وأتفق الباقون على " مصرعه "

(٦) انفرد الأخفش بقوله " العتير "، واتفق الباقون على " المعيز "

(٧) العتر: الذَّبح، تاج العروس، فصل العين مع الراء، " مادة: عتر " ج ١٢، ص: ٥١٨

(٨) اتفق الأخفش و جميل بقولهم " حللت به "، وأنفرد عبد البديع بقوله " هجعت له "

(٩) الكرى: النوم، تهذيب اللغة، باب "الكاف والظاء"، ج ١٠، ص١٨٧

(١٠) اتفق الأخفش وجميل بقولهم " وسن "، وانفرد عبد البديع في قوله " رمسن "، وسن: ثقلة النَّوم، ووسن فلان إذا أخذته سنةُ النُّعاس، تهذيب اللغة، باب " السين والنون، ج ١٣، ص: ٥٤

(١١) اتفق االأخفش وجميل على البيت وحذفه عبد البديع

(١٢) انفرد الأخفش بقوله " نبهت له "، واتفق جميل وعبد البديع بقولهم: هببت به "، ههبت به: يقال لمن يستيقظ من النوم هبَّ النائم، تهذيب اللغة، باب " الهاء والباء، ج٥، ص: ٢٤٧

(١٣) ساوره: مساورة وسوارا واثبه وَأخذ بِرَأْسِهِ فِي العراك وَنَحْوه وَيُقَال ساورته الهموم والهواجس والأفكار وَنَحْوهَا صارعته، المعجم الوسيط، باب " السين " ص: ٤٦١

٢٥. وإذا لَـــهُ عَلَـــزٌ(٢) وحَشْـــرَجَةٌ(٣) مِمَّـــا يَجـــيشُ بِـــهِ(٤) مِـــنَ الصَّـــدرِ
٢٦. والمَـــوْتُ يَقْبِضُـــهُ وَيَبْسُـــطُه كـــالثَّوبِ عِنْـــدَ الطَّـــيِّ والنَّشْـــرِ(٥)
٢٧. فَـــدَعَا لأَنْصُـــرَهُ وكُنْـــتُ لَـــهُ مِـــنْ قَبْـــلِ ذَلِـــكَ حاضِـــرَ النَّصـــرِ
٢٨. فَعَجَـــزْتُ عنـــهُ وهْـــيَ زاهِقَـــةٌ(٦) بـــينَ الوَريـــدِ ومَـــدْفَعِ السَّـــحْرِ(٧)
٢٩. فَمَضَـــى وأيُّ فَتًـــى فُجِعْـــتُ بِـــهِ جَلَّـــتْ مُصـــيبتُهُ عَـــنِ القَـــدْرِ؟
٣٠. لَـــوْ قِيـــلَ: تَفْدِيـــهِ بَـــذَلْتُ لَـــهُ نَفْسِـــي(٨) ومـــا جمعـــتُ مِـــنْ وَفْـــرِ
٣١. أو كُنْـــتُ مقْتَـــدِرًا علـــى عُمُـــرِي آثَرتُـــهُ بالشَّـــطْرِ مِـــنْ عُمْـــرِي
٣٢. أخْنَـــى(٩)عَلَيـــهِ الـــدَّهرُ كَلْكَلَـــهُ مَـــنْ ذا يَقُـــومُ لكَلْكَـــلِ الـــدَّهْرِ(١٠)؟
٣٣. قَدْ كُنْتَ لِي عَضُدًا إلى عَضُدِي ويَـــدًا وظهْـــرًا لِـــي إلـــى ظَهْـــري
٣٤. قَـــدْ كُنـــتَ لِـــي ذُخْـــرًا أُسَـــرُّ بِـــهِ فَـــأرَى الزَّمـــانَ عَـــدَا عَلَـــى ذُخْـــري(١١)

=

(١) كدَّحت: الكدوح الخدوش وكل اثرٍ من خدش أو عض فهو كدح، تاج العروس، " فصل الكاف مع الحاء المهملة، "مادة: كرح " ج ٧، ص: ٧١

(٢) اتفق الاخفش وجميل على ولهم " علز "، وانفرد عبد البديع بقوله " علق "، علز: هو الموت، وقيل العَلَزُ: شِبه رِعْدة تَأْخُذ الْمَرِيض: تهذيب اللغة، باب" العين والزاي مع اللام " ج٢، ص: ٨٢

(٣) حشرجة: هو الغرغرة عند الموت، وترد النفس، تاج العروس، فصل الحاء المهملة مع الجيم، " مادة: حضج"، ج ٥، ص: ٤٨٣

(٤) يجيش: كل شيء يغلي فهو يجيش، حتى الهم والغُصَّة في الصَّدر، تهذيب اللغة باب "الجيم والشين " ج١١، ص٢٣٢

(٥) النشر والطي: يقال: نشر الله الموتى فنشروا إذ هم حيوا، تهذيب اللغة، باب" الشين والراء، ج١١، ص: ٢٣٢

(٦) انفرد الأخفش بقوله " راكبةٌ "واتفق جميل وعبدالبديع " زاهقة "

(٧) السَّحر: يقال للوتين: عمود السَّحر، معجم العين، الثلاثي الصحيح من حرف العين " باب العين و الدال والميم " ج ٢، ص: ٥٨ / وقيل ما لصق بالحلقوم والمرئ من أعلى البطن، تهذيب اللغة، باب " الحاء والسين " ج ٤، ص: ١٧٢

(٨) اتفق الأخفش وجميل بقولهم "نفسي"، وانفرد عبد البديع بوله " مالي "

(٩) اسقطه عبد البديع، وذكره الأخفش " أخنى "، وذكره جميل " أفنى "، أخنى عليه الدَّهر: أي أهلكهم، العين، باب الثلاثي المعتل من الخاء "باب الخاء والنون و(والياء) "، ج٤، ص: ٣١٠

(١٠) كلكله: الصدر من كل شيء، تاج العروس، فصل الكاف مع اللام، " مادة: كلل" ج٣٠، ص: ٣٤٩، لكلكل: قيل عنف وشدة، تكملة المعاجم العربية، حرف الكاف، مادة: كلكل، ج٩، ص: ١٣٣

(١١) اتفق الأخفش وجميل على البيت ٣٣و ٣٤ وأسقطهما عبد البديع

٣٥. قَـدْ كُنْـتُ ذا فَقْـرٍ إليـكَ فَعَزَّنـي(١) ربـــي عليـــكَ وَقَـــدْ رَأَى فَقْـــرِي(٢)
٣٦. لَـــو شـــاءَ رَبـــي كَـــانَ مَتَّعنِـــي بِـــــابنِي وَشَـــــدَّ بـــــأزرِهِ أزْرِي
٣٧. بُنِيَـــتْ عَلَيـــكَ بُنَـــيَّ أَحْـــوَجَ مـــا كُنَّـــا إِلَيْـــكَ صَـــفَائِحُ الصَّـــخرِ
٣٨. لا يُبْعِـــدَنْكَ الله يـــا عَمْـــرِي(٣) إِمَّـــا مَضَـــيتَ فَـــنَحْنُ بـــالإِثْرِ
٣٩. هَـــذِي سَـــبِيلُ النَّـــاسِ كُلِّهِـــمُ لا بُـــدَّ ســـالِكُها عَلَـــى صـــغرِ(٤)
٤٠. أوَ لَا تَـــراهُمْ فـــي ديـــارِهِمُ يَتَوقَّعُـــون وَهُـــمْ عَلَـــى ذُعْـــرِ
٤١. وَالمَـــوتُ يُـــورِدُهُمْ مَـــوارِدَه(٥) قَسْـــرًا فَقَـــدْ ذَلُّـــوا علـــى القَسْـــرِ(٦)

التَّحليلُ البلاغيُّ والنقدي للقصيدة:

نُلاحظُ من القصيدة ومِنْ ترجمةِ الشَّاعرةِ الغموضَ حتى في تفاصيل قصة وفاة عمروٍ، ويَزيد الموضوع تعقيدًا وخفاءً وصعوبةً قلَّةُ ذِكْر الشاعرةِ في كُتب الأدبِ، وستحاول الباحثة في أثناء تحليل صُور القصيدة استخراجَ تصوُّر للقصة.

من البيت الأوَّل نصطدمُ بأسلوبِ النداءِ المتفجِّع للأمِّ الثَّكْلَى، فتقول:

---

(١) عزَّني: غلبني، تاج العروس، فصل العين مع الزاي، " مادة: عزز"، ج ١٥، ص: ٢٢١

(٢) انفرد عبد البديع بقوله:

قد كنت ذا فقرٍ له فعدا... ورمى علي ود رأى فقري

(٣) انفرد الأخفش بقوله " يا عمرو"/و اتفق عبد البديع وجميل بقولهم "يا عمري "

(٤) اتفق الأخفش وجميل بقولهم " صُغرٍ"، وانفرد عبد البديع " سُفرٍ" / صغر: إذلأَّ وقيل ضد الكِبر، تهذيب اللغة، باب العين والصاد، ج٨، ص: ٦٠

(٥) اتفق الأخفش وجميل بقولهم " مواردِه"، و اختلف عبد البديع بقوله " مواردهم "/ يوردهم: أورده جعله يرد الماء، تاج العروس، فصل الواو مع الدال المهملة، "مادة: ورد "، ج٩، ص: ٢٩٢/ وقيل، المنهل والطريق، المعجم الوسيط، باب " الواو " ج٢، ص: ١٠٢٤

(٦) انفرد عبد البديع بقوله نكرة " قسر"

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

يــا عَمْــرُو مــا لــي عَنْــكَ مِــنْ صَــبْرِ يــا عَمــرو يــا أَسَــفِي علــى عَمْــرِو

كأنه صُراخُ ألمٍ وندبٍ لفقْد ذلك الابن، ويُجسِّد ذلك نداؤها لاسمه مرَّتين في البيت الأول، فتقول: (يا عمرُو)، ثم في الشطر الثاني نداء أيضًا (يا عمرُو)، ثم قولها: (أسفي على عمروٍ). ورفضُها للتَّصبُّر وأسفُها عليه يُجسِّدان صورةً من صورِ النواحةِ والندب في ذلك العصر(١)، واستخدامها لحرفِ النداءِ "يا"؛ لأنَّه يُفيد معنى البُعد المكاني والقرب النفسي، وحتى يَشعر القارئُ بالحيرةِ أمامَ ذلك الاستخدامِ أي معنى أرادتْ، وقد تكرَّر استخدامها لـ"يا" النداء سبعَ مراتٍ في القصيدة فتجِد أنَّها رمتْ إلى المعنيين في آنٍ واحدٍ، حيث أرادتْ إيصالَ ذلك للمتلقِّي، واتَّضح من كثرة التكرار شعور التذبذب بين إحساسها بقُربه وحقيقة بُعده.

تُكمل نواحَها ونداءَه فتقول:

الله يــــا عَمْــــرٌو، وَأَيَّ فتًــــى كَفَّنــتُ يَــوْمَ وُضِــعتَ فــي القَبــرِ!

فتمزج نُواحها بنبرةِ المتعجِّبِ لحالِها وما آل إليه، وتبدأُ بقولها "الله "، بحذف حرف النداء قبل لفظ الجلالةِ، مُستنجدةً بالإله في محاولةٍ للتّصبرِ واللوذِ بالعظيمِ، وبِرغم كفرها يظهر هنا إيمانُها بالله، فقولها: (**أَيَّ فتًى**)؛ للدلالة على أنه كان يافعًا، وهذا ما زادها حسرةً عليه، وهُنا نلحظُ استخدامَها لحرف النِّداء "أي"؛ لتُبيِّن معنى الندبِ والقُربِ حين كفنته(٢)، وقولها: (**كَفَّنتُ**) مبني للمعلوم منسوبًا إليها في إظهار حجم الألمِ، فكيف سيكون حالُ أُمٍّ وهي من كفنتْ ذلك الابن بيديها؟! وكأنَّها تَتعجبُ: كيف استطاعتْ أن تفعل ذلك؟ ثم تأتي بالظرف

(١) لا يخلو المنادى من أن يكون مندوبًا، فإما أن يكون بعيدًا أو في حكم البعيد فإن كان بعيدًا أو في حكمه فله من حروف النداء يا وأي وآ وهيا، وإن كان قريبًا فله الهمزة، شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، بن عقيل عبدالله بن عبدالرحمن العقيلي الهمداني المصري، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة: دارالتراث، ط٢٠، ١٤٠٠هـ، باب النداء، ج٣، ص: ٢٥٥

(٢) شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، باب النداء، ج٣، ص: ٢٥٥

مضافًا إلى الفِعل المبنيِّ للمجهول بقولها: (يوم وُضعْتَ)؛ لتُظهر جَهلَها بسبب وضْعه في ذلكَ القبر، وما كان سببًا في موته، وتَتضِحُ بذلك براعةُ الشاعرةِ في استخدام الحروف والأفعال؛ لتوصِّلَ مكنوناتِ نفسها بدقةٍ.

تبدأ صورةُ الحزن تحتدمُ في تفجعها ورفضها لِمَا يحدثُ، بقولها:

أَحَثُّــوا التُّــرابَ علــى مَفارِقِــهِ وعلــى غَضَــارَةِ وَجهِــهِ النَّضــرِ؟!

تتجسَّد لنا الصورةُ أمام ذلك القبرِ، وكيفَ ترفُض أن يَحثُوا الترابَ على جسده، وتظهر براعةُ استخدامها لكلمة "أحثوا"(١)؛ لاحتوائِها معنى الخَيْبةِ والانكسارِ في تصويرٍ دقيقٍ لحالة الأمِّ وعدم التصديق حين ترى أن غيابه سيصبحُ واقعًا، وسيكونُ في باطنِ الأرضِ بعيدًا عنها، في قولها: **أحثوا التراب؛ كنايةٌ** عن الدفنِ، ولو قيل: دفنوه لكان كافيًا، ولكنها عدلت إلى التعبيرِ عن مرادها بقولها: **أحثوا التراب على مفارقه،** لشدة وَجْدِها على فَقْد ابنها، وتكرار الحزن على قلبها مرةً بعد مرةٍ، وجاءتْ بالإطناب في الكلام؛ حيث عددت طائفةً من الجسم.

وفي الشَّطر الثاني للبيت كأنها تحاولُ أنْ تُقنع من حولهَا بعدمِ دفنهِ، فتقول: هل تحثون التراب على ذلك الوجه النضر؟! في محاولة لاستعطافِ من حولها بعدم دفنه وإبعاده عنها، كما دعتها شِدَّة وجْدها على ابنها إلى العُدولِ عن التعبير بالحقيقةِ إلى **المجاز المُرسل** في قولها: "**مفارقه– وجهه**"، حيث نَصَّتْ على ذِكر المِفَارِق والوجه، وأَرَادتْ بهما البدنَ كلَّه، كما أن شِدَّة الحزن دعتها إلى الاختصار والإيجازِ بالتعبير بالمجاز المرسل؛ لأنَّ هذا ما يقتضيه المقامُ، وخُصَّ بالذكر (**مفارقه– وجهه**)؛ لأنَّهما أشرفُ ما في البدن، والعلاقة هنا الجزئيةُ، حيث ذكرتِ الجزءَ وأرادت الكلَّ.

---

(١) حثى: حَثَى التُّرابَ عَلَيْهِ يَحْثُوهُ حَثْوًا: هالَهُ ورَماهُ؛ .وَمِنْه الحدِيثُ: (احْثُوا فِي وُجُوهِ المَدَّاحِين التُّرابَ).قالَ ابنُ الأَثيرِ: يُرِيدُ بِهِ الخَيْبة، تاج العروس، فصل الحاءمع الواو والياء، مادة: حثى"، تاج العروس، ج٣٧، ص: ٣٩٩

واستخدامها لكلمة "غضارة" كنايةٌ عن الحيوية والخير الذي يَبْدُو عليه مُحيَّاه، ويبدو جليًّا الأسلوبُ المضطربُ في الأبيات، فانكسارها تارةً ونُواحها وتعجبها تارةً أُخرى رافضةً التسليمَ بموته مُتفجعةً غير مصدِّقةٍ، فيه تَجسيدٌ لعُمقِ إحساس الأمِّ الثَّكلَى.

وتَستَمرُّ في الأبيات التالية برسمِ صورةِ الأمِّ المتفَجِّعة التي لم تَزلْ تُعَدِّد شمائل ذلك الابن المفقود التي ستغيبُ بغيابِه، متأمِّلة لحُسنه، موضحةً لكلٍّ من حولها أسبابَ حُزنها، مستذكرةً جميعَ مراحل طفولته بحرارةٍ عاليةٍ؛ لعلَّ ذلك يُسلِّي عن قلبها مرارة الحزن.

تبدأ سرد محاسنه ومميزاته فتقول:

حِـينَ اسـتَوَى وعَـلا الشَّـبابُ بِـهِ وَبـــدَا مُنيـــرَ الوَجـــهِ كَالبَـــدْرِ

فقولها: (**حين استوى وعلا الشباب به...**) تَبدأ بما يبعث الأسى؛ لأنَّ فقدان الولد في عُنفوانِ شبابه خسارةٌ كبيرةٌ لا تُعوَّضُ، كما قامت بالعدولِ إلى التعبير **بالكناية**؛ لأنَّ مِثل هذا الحزن يُشعرُ الإنسان بغُصَّةٍ في الحُلقوم، لا يكادُ يكون طليقًا في التعبيرِ عمَّا يَجيشُ في صدرِه، استذكارًا لِمَا كان عليه في صِغره من اعوجاجٍ، وصبرِها على ذلك كلِّه، فحين استوى خُلقُه وخَلْقه وبلَغَ الغايةَ في شبابه غيَّبه الموت، تُظْهِر ذلك بقولها: (**وعلا الشَّبابُ به**): **استعارةٌ مكنيةٌ**؛ حيث شبَّهت الشبابَ بإنسانٍ يُرفعُ شيئًا فشيئًا، ثم حَذفت المشبهَ بهِ وجاءت بشيء من لوازمه، وهو العلوُّ، فقالت: "عَلَا الشبابُ بهِ"، فجعلت الشبابَ رجلًا يأخذ بيده، يعلُو به لِقمَمِ الفضائلِ، وفي التعبير بقولها: "**عَلا**" دون "كِبَر" دلالةٌ خاصَّةٌ، وهي أنَّ كلمة (**علا**) تدلُّ بوضْعها اللُّغوي على العلوِّ المعنويِّ لا الحسيِّ، حيث ذكرتْ لفظة (العلو) مرَّتين في سورة

الإسراء، في قوله تعالى ﴿ وَقَضَيْنَآ إِلَىٰ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ فِى ٱلْكِتَٰبِ لَتُفْسِدُنَّ فِى ٱلْأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا ۝٤ ﴾(١)

وقوله تعالى: ﴿ سُبْحَٰنَهُۥ وَتَعَٰلَىٰ عَمَّا يَقُولُونَ عُلُوًّا كَبِيرًا ۝٤٣ ﴾(٢). لذا آثرتِ التعبير بقوله: عَلا الشبابُ بهِ دون أن تقولَ: كَبرَ، ولإكمالِ دَلالةِ العلوِّ والظهورِ التي تُريدها لابنها جاءت بالتشبيهِ في الشطر التالي، فشبَّهتْه بالبدر المنير؛ لإثبات ظهوره بأفعالهِ وأخلاقِه وسطَ الظَّلام، وعُلوِّ شأنه في قبيلته.

ولعلَّها لجأتْ إلى **هذه الصُّورة التشبيهيَّة**؛ لأنها تُريد من الجميع أن يرى جمالَه وعنفوان شبابه في قولها: **(وَبدَا مُنيرَ الوَجهِ كَالبَدْرِ)**.

والشاهد في قولها: (كالبدر) فالوجهُ المشبَّه، والمشبَّهُ به البدرُ، وكِلاهما محسوس، وأداة التشبيه هي الكاف، وخصَّت بالذكر ثلاثة أشياء: استوى، وعلا، وبدا؛ ولأنَّ هذه الأشياء مبعثُ الأَسَى، فيتألمُ الإنسانُ كثيرًا على فقْد الابن الذي كان قد بلغ أَشُدَّه.

ولعلَّها جعلتْ تشبيه الوجه بالبدر؛ لرغبتِها في تسوية المشبَّه بالمشبَّهِ به في خصائصه، وكأنَّهما متساويان لا يَزيد أحدُهما على الآخَر، وهذا ما يَقتضيه المقامُ، ولا عَجَبَ في ذلك؛ لأنَّ التشبيهَ يحمل في طِيَّاتِه حنانَ الأمِّ المتألِّمة المفجوعة، وإظهار محاسِن المرثيِّ وصفاته من خصائصُ الرِّثاء عامة، والرِّثاء الجاهلي خاصَّة؛ فكيف إذا كان ذلك المرثيُّ ابنَها؟!

(١) الإسراء: ٤

(٢) الإسراء: ٤٣

تُكمِل الأمُّ الثَّكلى تغنِّيَها بصفات ابنها؛ لعلَّ حرقة الفراق تخفُّ قليلًا، فتقول:

وَأَقـــــامَ مَنطِقـــــهُ فأحكمـــــه وَرَوى وجَـــالَسَ كُـــلَّ ذِي حِجْـــر(١)

فهو بعدَما وصَل لرَيعانِ شبابه: (**وَأَقامَ مَنطِقهُ**) **كنايةٌ** عن الفصاحةِ في القول، عن طريق استعارةِ القيام للقول بجامع الاستقامة في كليهما، ولم تكتفِ **بهذه الاستعارة** فأردفتْها بصورة استعاريه بقولها: "فأحكمه"، فشبهتْ كلامَه بالبناء المرصوصِ المحكَم من شِدَّة الإتقان(٢)، كناية عن أنه كان خطيبًا مفوَّهًا، وقولها: (**وَرَوى وجَالَسَ كُلَّ ذِي حِجْرٍ**) تَرمي إلى أنه جالسَ أهل الرأيِّ والعقل من قومه، وهذه كناية أخرى عن رجاحة عقله، وقوة حفظه، وحكمته التي اكتسبها من مخالطة أهل الرأي، ونَلمسُ نَبرة الفخر والثناء والمديح لابنها في هذا البيت، ممزوجة بالحزنِ الذي يظهرُ في استخدامها للفعل الماضي في قولها: (أقام، روى، جالس).

ثم تَذكرُ أنها ليستْ هي فقط من تراه هكذا فتقول:

ورَجَـــــا أَقَارِبُـــــهُ مَنَافعَـــــهُ وَرَأَوا شـــــمائِلَ ســـــيدٍ غَمـــــر

بل حتى أقاربه تأمَّلوا وارْتَجَوْا منافعه؛ لِمَا رَأوا من طِباعهِ الرفيعة وكرمه وأخلاقه الواسعة وحِكمته، حتى وصفته بـ(**السيد الغَمر**) دَعَاها صِدْقُ الشُّعورِ بفتوة ابنها إلى التنكير، وذلك لبيان أن صفاته لا تُعدُّ ولا تُحصى، وحتى تذهب النفس في عَدّ فضائله كُلَّ مذهب.

وفي قولها: "وَرَأَوا شمائِلَ سيِّد غَمر"(٣) **أسلوب الاستعارة المكنيَّة؛** حيث شبَّهته بالماءِ الكثير الغامرِ، وحذفتِ المشَّبهَ به الماء، وجاءتْ بشيء من لوازمه وهو الغَمر؛ فالشمائل لا

---

(١) وفي جمع عبد البديع أنقص هذا البيت كما ذُكر ناقص في كتاب زهر الآداب وأُثبته الأخفش / ذي حجر: ذي عقل ولبٍّ وحجه، تفسير القرآن العظيم، ج٨، ص: ٣٩٤

(٢) ورَصْرَصَ البِناءَ: أحْكَمَهُ، وشَدَّدَهُ، القاموس المحيط، ط٨، ٢٠٠٥م فصل " الشين "، ص: ٦٢١

(٣) الغمر: الماء الكثير. ويقال: رجل غمر الخلق، أي: واسع الخلق وهو غمر الرداء: إذا كان كثير المعروف واسعه وإن كان رداؤه صغيرا، باب الغين والراء، تهذيب اللغة ج٨، ص: ١٢٧
المراد في البيت المعنى الثاني، و هو المعنى المجازي.

تُغَمر كما يغمر الماء، لكن مقام الحزن دَفَعها إلى استعارة صِفة من صفاتِ الماء، فجعلته يَغمرُ ويُغطِّي بصفاتِه ومنافعه وأخلاقه كلَّ مَن حوله، كناية عن كثرةِ وشُمولِ كرمه، ورِفعة أخلاقه.

ونلحَظُ استمرارها في استخدام الفِعل الماضي بقولها: (رجا، رأوا) ما يُظهر الحزنَ واليقين بفَقْده.

وتبدأُ نِيران الحزن بالانكسار حين تقول:

وأَهَمَّـــــهُ هَمِّـــــي، فَسَـــــاورهُ وَغَـــدَا مَـــعَ الغـــادِينَ فـــي السَّـــفْرِ

فتشعرُ به في قولها: "وأَهَمَّهُ هَمِّي فَسَاورهُ"، فسبب انكسارها أنه غدا وسافر مع ركبِ المسافرين بلا عودةٍ، بعد أن بدأ يشعر بها ويحمل عنها هموم الحياة، فلم تقل "مات" في محاولة للتخفيف من هول تلك الكلمة على قلبها، ولا تزال حتى آخر الشطر في إصرار على عدم إقرارها اللفظيِّ بموته فتقول: (**في السَّفْرِ**)؛ لإظهار الإدراكِ الدَّاخليِّ لذَهابه، وفي قولها هذا **كناية** عن فقده؛ لأن سَفَر الجاهليَّة مختلفٌ عن السَّفر في عصرنا الحاضر؛ لما لذلك من دلالة على الغياب الطويل وعدم معرفة متى اللقاء، أو هل من لقاء بعد ذلك السفر؟!

وتكمل وصفها وفخرها بابنها فتصوِّر مدى فروسيته وشجاعته، فتقول:

تعـــــدُو بِـــــهِ شَـــــقرَاءُ سَـــــلهَبَةٌ مَرَطَـــى الجِـــراءِ شَـــديدةُ الأَســـرِ

فقولها: **تغدُو به شقراءُ** استحضرت قصته **بالفعل المضارع** (تغدو) كأنها تقولُ: لم يكن شُجاعًا فقطْ، بل كان فارسًا يمتلكُ تلكَ الفرس الطويلة، وهي إحدى صفات الفرس الأصيلة، سريعة الجري قوية، فتَستحضر صورة عدوه بتلك الفرس أمامها، وما كانتْ تَشْعُرُ به من سرورٍ وسعادةٍ، وما انقلب إليه حالها الآن؛ للدلالة على الفخر والسُّرور المستمر عند ذِكراه.

وحين تصور ذلك المشهد تشرع تُعدد مواصفات فَرَسِه (**سَلهَبَةٌ**) دلالة على طُولها، (**مَرَطَى**

الجِراءِ)(١)، وبهذه الأوصاف ترسم الصورة في خيال المتلقي كما استحضرتها في ذهنها مليئة بالحيوية والحركة حتى إنها تصف قوة فرسه وفروسيته وتجاوزه تلك الأراضي الوعرة، والرخوة، وإن كَثُرت بها الأحجار والحُفر، وكل ذلك كناية عن شجاعته وفروسيته، وكأنها جعلتْ من الفرس رمزًا لابنها، وبتلك الصور تُوضِّح لنا كيف تُثَور الذِكرى أحزان قلبَ الأمِّ الثكلى.

تستمر الشاعرة في استكمال تلك اللوحة التأملية وتسترسل بتعداد مميزات تلك الفرس والفارس بقولها:

تَثِــبُ(٢) الخَبَــار بــه(٣) ويُقــدِمُها فَلــجٌ(٤) يُقلــبُ مُقلَتَــي صَــقرِ

فتقول: تثب الخبار به؛ **كنايةٌ** عن شدة جريه حتى على الأرض الرخوة التي لا تأمن الفرس من العثار فيها، وقد وردتْ لفظة "الخبار" كذلك في قول عنترة؛ للدلالة على قوةِ الخيلِ وبراعتها، وإن كانت قليلة الورود في الشعر، فقال:

والخَيْــل تَقْــتَحِم الخَبَــارَ عَوابِسًــا مَــا بَــين شَــيْظَمَةٍ وَأَجْــرَد شَــيظَمِ(٥)

وهناك **استعارة مكنية** في قولها: فَلْج؛ حيث شبهت ابنها بالماء الجاري، ثم حذفت المشبه به وجاءت بشيء من لوازمه، وهو (الفلج)، أي: المتدفق الجاري.

---

(١) المخصص، أبو الحسن علي إسماعيل بن سيده المرسي، باب نعوت الخيل في الجري، ج٢، ص: ١٠١

(٢) والوثب: الطفر، وثب يثب وثبا ووثوبا. جمهرة اللغة، باب الباء والجيم مع سائر الحروف، "مادة: ب ج ح"، ج١، ص: ٢٦٣

(٣): والخبار: الأرض السهلة فيها جحرة وحفار. ومن أمثالهم: من تجنب الخبار أمن العثار، جمهرة اللغة، باب الباء والخاء مع الحروف التي تليها من الثلاثي الصحيح، مادة: ب خ ر، ج١، ص: ٢٨٧.

(٤) الفلج: الماء الجاري من العين ونحوه، وعين فلج، وماء فلج، العين، حرف الجيم الثلاثي الصحيح، باب الجيم واللام والفاء، ج٦، ص: ١٢٧.

(٥) شرح المعلقات السبع، حسين أحمد حسين الزَّوْزَني، دار أحياء الثراث العربي، ط١، ٢٠٠٢م، ص: ٢٦٤

ثم تُكمِلُ صورة ذلك الفارسِ فتصوره بقولها: (**مُقلَتَي صَقرٍ**) شَبَّهت مُقْلتي ابنها بمقلتي صقرٍ، وحذفت وجه الشبه، كما حذفت أداة التشبيهِ وهي الكاف، والسِّرُّ في هذا الحذف هو التأكيد على قوةِ بصره؛ وحِدَّة البصرِ تُعد من المميزات عند سُكان البوادي، وأرادتْ من وراء هذا **التشبيه البليغ** الكنايةَ عن بعد نظرتهِ للأمور والمصاعب، التي رمزتْ لها بالخبار في بداية البيت.

تَعود لتوضح لنا كيف تُثَير الذكرى أحزانَ قلب الأم الثكلى بقولها:

كَيــــفَ التَّعَــــزِي عنــــكَ يــــا عَمــــرو أَم كَيــــفَ لــــي يــــا عَمُــــرو بالصَّــــبرِ

تَعود للسؤال والتعجُّب لتُجسد حالة الاضطراب للمحزون وما يعتريه من التذبذب فيركَن ساعةً، وتثور أحزانه ساعةً أخرى، تصور حزنها وذهولها من فقدها له، ويأسها وعدم صبرها على ذلك بقولها: "**كَيفَ التَّعَزِي عنكَ يا عَمري**"، واختلفت الروايات في قولها: "**يا عمرُو**"، **و**رواية: "يا عمري" أبلغ؛ لأنها توصل الصور بعاطفة أعمق، فكيف يقبل الإنسان التعزي في عمره؟ كيف يفقد حياته وعمره ويظل صابرًا، وقولها هذا يُظهر عمقًا تصويريًّا لقمة الحزن والحنان على ذلك الفقيد، وما هو الابن سوى أيام وساعات ولحظات تلك الثكلى.

وتُصوِّر قمة المرارةِ، حين تحاول أن تكرر مناداته لتطمئن، وتُهدِّئ روحها بسماعِ اسمه، ثم تُناديه بنبرة المتوسلة، طالبةً وراجيةً الإجابة، متعجبةً بقولها: "**أَم كَيفَ لي يا عَمرُو بالصَّبرِ**"، فتتصور قمة الحزنِ إن لم يجب فكيف ستصبر إن كان ذلك واقعًا؟ وسؤال من لا يجيب ولا يسمع قمةُ الألم للسائل، بل نراها تصور حالة التِّيه حين تطلب أن يدلها أحد على طريقة تَتصبر بها.

فجاءت "بأَمْ" إحدى حروفِ المعاني ؛حتى يستشعر القارئ معنى الاضطراب؛ لأنَّ مجيء "أَمْ" مع الاستفهام يدل على ذلك(١)، وقد ورد ذلك في تفسير قوله تعالى: ﴿ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيْبَ ٱلْمَنُونِ ﴿٣٠﴾ ﴾(٢) فيظهَر بذلك حجم الاضطرابِ وتشابك الكلمات وتزاحمها في صدرها.

وتتتابع الصور والذكرى فتتدفق؛ لتصور قمة المرارةِ والضياعِ في آن واحد، حين تقول:

رَبَّيْتُـــــــهُ دهـــــــرًا أُفَنِّـــــــقُهُ فـــي اليُســـرِ أَغـــذُوهُ وَفِـــي العُســـرِ

تعود لوعيها قليلًا، لتُصور ما أفنتْ من عمرها في تربيته، وما أنفقت عليه في جميع حالات اليُسر والعُسر، وهذا البيت يُرجح رواية "يا عمري"، وفي تقديمها لليسر دلالةٌ خفيةٌ على أنهما من قبيلةٍ رفيعةٍ تنعم بيُسر العيش، بالرغم من قسوة البيئةِ الجاهليَّة وما عُرِفَ عنها من شظفِ العيشِ، وقد أَظهر الطباق في قولها: "في اليسر والعسر" صورةَ تقلُّبِ الأحوال وطبيعة البيئة من قِلَّة الغذاء، والفِداء التي كانت تَفديه حتى تراهُ شابًّا تستند إليه.

وفي قولها: (دهرًا) وتنكيره للتعظيم وبيان شدة الوجد؛ حيث تعظم هذا الوقت الذي ربته فيه.

وتسترسل الأم المكلومة في تذكر آمالها ومشاعرها في الزمن الماضي، فتقول:

حَتَّـــــى إذا التَّأمِيـــــلُ أَمكَنَنـــــي فِيـــــهِ قُبيـــــلَ تَلاحُـــــقِ الثَّغـــــرِ

(١) الجنى الداني في حروف المعاني، الحسن قاسم المرادي، تحقيق: فخرالدين قباوه، محمدنديم فاضل، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٣هـ، ص: ٢٠٥

(٢) الطور: ٣٠

وتُصَورِ بهذا البيت عِظَم مُصِيبتها وحالة الاضطراب والتخبط النفسيِّ والفكري التي تعيشها، ويظهر ذلك في اختيارِها لـ"حَتَّى"؛ لتُصوِّر أنَّها عندما وصلتْ لغايتِها وأملها فيه(١) أخذه الموتُ ولم تَهنأ بما كانت تأمله، فجَعلتِ الأملَ شخصًا أتاحَ لها ومَكَّنها لتَصل به لما تُريده من صفاتِ الكمالِ -وهو أملُ كل أُم- وجاءتْ بالصورة الكنائية في قولها: (**قُبيل تَلاحُقِ الثَّغرِ**)؛ للدلالة على وصوله لسن الشبابِ، فجعلت من تكاملِ أسنانه دليلًا على بلوغ الشباب، وأرادت بتلك الصورة معنًى خفيًّا، فَرَمزتْ بتكامل الأسنان إلى تكامل صفات رجولته التي ظهرت ووضحت كما تتضح الأسنان بالثغر. وقولها: "قُبيل"؛ لتوضح أنه اكتمل أملُها بهِ قبل اكتمالِ تلك الأسنان؛ للدلالة على أنه في بداية شبابه.

وتكمل صور التحسُّر والألم بقولها:

أَدَّبتُـــــــهُ تأدِيـــــــبَ والـــــــدِهِ سَـــعْدٍ أَبيـــهِ أبِـــي أبِـــي نَصـــرِ

وبنبرة حزن تمتزج بالفخر بالحسب والنسب، تقول: (**أَدَّبتُهُ تأدِيبَ والدِهِ**)، فتفخر بزوجها حين تنسب له ما كان عليه من أدبٍ، فتُعلي من شأن ابنها وزوجها في آن واحدٍ، وفي قولها: تأديب والده، **تشبيه بليغ** حيث حذفت أداة التشبيه ووجه الشبه.

ونلحظ حين جاء ذكرُ والدِهِ قالتْ: "أدَّبته"، وقد ذكرت في البيت الحادي عشر "ربيته" لدلالة اختلاف الأمرين، فالتربية تكون في الصغر؛ لذلك أردفتها بالعناية بمأكله، ثم حين كَبِر أدبته وعلمته صفات الرجولةِ التي كان عليها والده، والملاحظ أنها لم تقُل "أبيه" بل قالتْ "والدِهِ"، ثم جاءت باللفظة المرادف بقولها: "أبيه"، وكررت ذلك بقولها: "أبِي أبِي"، وتكرار لفظ الأب؛ لأنه يحمل معنى التربيةِ والرعايةِ والعناية والإصلاحِ والتعليمِ، والغذاء المادي بالطعام

(١) أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، ج٣، ص: ٤٤

والشراب وسائر ما يحتاجَه الجسمُ، والغذاء النفسي والروحي والمعنوي بما تحتاجه نفس الابن؛(١)؛ ولأنَّ "الوالد"(٢) يحمل معنى النسب الشرعي(٣)، فذكرته مرة واحدة؛ لإظهار أنها ليست بحاجة لتأكيد هذا الأمر، فهو ظاهرٌ من صفاته التي تُشابه أباه، ويظهر الفرق واضحًا بين قول (أب ووالد) في القرآن الكريم في آيات كثيرةٍ، منها قوله تعالى: ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ﴾(٤) وفي ذكر الوالد قوله تعالى: ﴿ وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا﴾(٥).

وقولها: "أبي أبي نصر" تكرارٌ للتأكيد، في حين أن ذلك التكرار ليس فقط لمعنى التأكيد بل تنسب صفة الإباءِ في قولها الأول "أبي"، والثانية: أنه صاحب النُّصرة والشجاعة والبسالة، وكأنه أبوها، فكني بها "أبي نصر".

تموج الذكريات في وجدِها فتسرد قِصتها وتصوِّر خوفَها عليه مُنذُ أن كان صغيرًا، فتقول:

وجَعَلتُ(٦) من شَغَفِي أُنَقِّلُهُ ... في الأرضِ بينَ تَنَائفٍ غُبرِ
أَدَعُ(٧) المَزارعَ والحُصُونَ بهِ ... وأُحِلُّهُ في المَهمَهِ القَفْرِ
أَبنِي الرِّواقَ على أريكتِهِ ... ليَقيلَ، دُونَ الشَّمسِ في سِتر
ما زِلتُ أصعدُهُ وأُحدِرُهُ ... من قُترِ مَوماةٍ، إلى قُترِ

(١) مقاييس اللغة، باب الثلاثي الذي أوله همزة، "مادة: أبو"، ج١، ص٤٤

(٢) ولد: وَتَوَلَّدَ الشَّيْءُ عَنِ الشَّيْءِ: حَصَلَ عَنْهُ مقاييس اللغة، باب الواو واللام وما يثلثهما، "مادة: ولد"، ج٦، ص: ١٤٣

(٣) إعجازي القرآن البياني ودلائل مصدرة الرباني، صلاح عبد الفتاح الخالدي، عمَّان: دار عمار، ط١، ٢٠٠٠م، ص: ٢١٠

(٤) يوسف: ٤

(٥) الإسراء: ٢٣/ يُنظر إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، ص: ٢١١

(٦) جعل من أفعال المقاربة. معناها: شرعت و بدأت.

(٧) مِن المجازِ: (دَعاهُ اللَّهُ بمَكْرُوهٍ)، أَي (أَنْزَلَهُ بِهِ) تاج العروس، فصل الدال مع الواو والياء، "مادة: دعو"، ج٣٨، ص: ٤٦.

وفي هذه الأبيات تصوير عَجِيب عن حرصها على ابنها، ولسان حالها يقولُ: كنت أنقلهُ من مكانٍ إلى آخر، وكنت أتركُ المزارع والحصون خوفًا عليه من هجمات الموت؛ لأن المزارعَ والحصون مَظنة اجتماع الناس.

وتصور كيف كانت تَنْقُله من قَفْرٍ إلى قَفرٍ لا ماء فيه ولا زرع، مصورةً لحالةِ الترحالِ التي كانت تعيشها طالبةً الحياة الكريمة له، وتجسيد خوفها عليه، ورعايتها، واهتمامها بصورة خوفها عليه حتى من أشعة الشمس وقت نومه بأن تَقض مضجَعه فكانت تبني الستُور حتى ينامَ قريرَ العين دون حَرها، في صورةٍ كنائية تُجسد خَوف الأم وقمةَ الحبِّ والرحمة والبذل في سبيل راحة ابنها، ليس ثمة شخص يجمع كل تلك الأحاسيس للمرء سوى قلب الأم الرؤوم. فحين قالت: (أَدَعُ المزارعَ والحُصُونَ بهِ)، واختيارُها (للمزاراع والحصون) بالرغم من أنها جاهلية، فإنها أتت بهاتين اللفظتين للدلالة على الأمل، فكأن المزارع رمز لكل ما يتعهده المرء بالرعاية، ويحدوه الأمل حتى تُنبت أفضل الثمارِ، ثمَّ اختارتِ الحُصونَ رمزًا للأمان فهي تراه أمانها وحاميها في الحياة، وجاءت بالصورة الكنائية بقولها: **(وأُحِلُّهُ[1] في المَهمَهِ القَفْرِ)**؛ لتؤكد صورة تحمله للمهام الشاقة، للدلالة على تحمله للمسؤولية، ما يجعلها تعتمد عليه في أصعب الظروف والأماكن.

نلحظ استخدامها للفعل المضارع في قولها: (أَبنِي – يقيل)؛ لتصور للقارئِ وكأنها تعيشُ تلك اللحظات، تستمر في رسم الصورة في البيت التالي، فتقول:

مـــا زِلـــتُ أُصـــعِدُهُ وأُحـــدِرُهُ مـــن قُتـــرِ مَومـــاةٍ إلـــى قُتـــرِ
هرَبًـــا بِـــهِ وَالمَـــوتُ يَطلُبُـــهُ حَيـــثُ انْتَوَيـــتُ[2] بـــهِ ولا أَدرِي

---

(١) أحل فلَان أَهله بمَكَان كَذَا وَكَذَا إِذا أنزلهم، تهذيب اللغة، " باب الحاء واللام " ج٣، ص: ٢٨٤

(٢) والنوى: التحول من مكان إلى مكان آخر أو من دار إلى دار غيرها كما تنتوي الأعراب في باديتها. وانتوى القوم إذا انتقلوا من بلد إلى بلد، لسان العرب، باب الواو والياء، فصل النون، ج١٥، ص: ٣٤٧.

وحتى تكتملَ صورةُ خوفها عليه في كل تفاصيلِ حياته، تستمرُّ في إظهارِ التعايشِ مع الموقف باستمرارها في استخدام الفعل المضارع (ما زلت – أصعد – أحدر)، فتُصورَ الجُهدَ الذي بَذلتهُ في حمايته والترحال، بصورة حملها له: (أصعده – أحدره) والضمير المتصل (الهاء) أفاد معنى الصلة والالتصاق.

وتُصوِّر ما يجِيش في قلبها من خوفٍ عليه بقولها: "هربًا به" تَهرب به من الجُوع والفقرِ فتنقله، من شدة ولهها بولدها وحسرتها على فراقه قطع عليها إكمال قولها فلم تكملْ حديثَها فحذِف المفعول به من قولها: (لا أدري) فجاءت **الاستعارةُ**؛ حيثُ جعلت الموتَ شخصًا يطلبه؛ لأن من يُلح بالطلب يصل إليه لا محالة.

هذا، وبرغم كلِّ ما فعلتْ تَشعر أنها هي من سلمتْه للموتِ، فجاءتْ به وهي لا تدرِي، صورةُ تحملُ في طياتِها مقدارًا كبيرًا من التأسفِ والحزن واللوم لنفسها على ما حَلَّ بابنها.

تَتَدرج في الذكرى وتَصل لقصةِ موتهِ وكيف أخذه من أَمامِها، فتقول:

حتّى دفَعتُ بهِ لِمَصرَعِهِ سَوقَ المَعيزِ(١) تُساقُ للعَترِ(٢)
ما كانَ إلاَّ أنْ حَلَلتُ بِهِ وَدَنَا فأغْفَى مَطْلعَ الفَجْرِ
وَرَمَى الكَرَى رَأسِيَ فمَالَ بِهِ وَسَنٌ يُساوِرُ مِنْهُ كالسُّكرِ

(١) المعز اسم جامع لذوات الشعر من الغنم. قال الضرير: المعيز والمعز والماعز واحد، العين، الثلاثي الصيحيح من حرف العين، باب العين والزاي والميم، ج١، ص: ٣٦٦.

(٢) ومما يصلح حمله على هذا: العتيرة؛ لأن دمها يعتر، أي يسال حتى يتفرق. قال الخليل: العاتر: الذي يعتر شاة فيذبحها، كانوا يفعلون ذلك في الجاهلية، يذبحها ثم يصب دمها على رأس الصنم، فتلك الشاة هي العتيرة والمعتورة، والجمع عنائر مقاييس اللغة، باب العين والتاء ومل يثلثهما، مادة: عتر"، ج٤، ص: ٢١٨. وكان بعضهم يقول: العتير هو الصنم الذي تعتر له العتائر في رجب. وأنشد لزهير:

فـــزل عنهـــا وأوفى رأس مرقبـــة كمنصـب العـتر دمـى رأسـه

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

وَالقَــومُ صَــرعَى بَــينَ أَرحُلِهِــم ... لَكَأنَّمــا ثَمِلُــوا مِــنَ الخَمــرِ
إذ رَاعَنِــي صَــوتٌ نُبهــت لــه ... وذُعــرتُ منــهُ أيَّمــا ذُعــرِ
فــإذا مَنَّيتُــهُ تُســاوِرُهُ ... قَــدْ كَــدَّحَتْ فــي الوَجــهِ والنَّحْــرِ
وإذا لَــهُ عَلَــزٌ وحَشــرجةٌ ... ممَّــا يَجــيشُ بــهِ مِــنِ الصَّــدرِ
والمَــوتُ يَقبضُــهُ وَيَبسُــطُه ... كــالثَّوبِ عِنــدَ الطَّــيِّ والنَّشــر
فَــدَعَا لأَنصُــرَهُ وكُنــتُ لــهُ ... مِــنْ قَبــلِ ذَلِــكَ حاضِــرَ النَّصــرِ
فَعَجــزتُ، عنــهُ وهــيَ زاهقَــةٌ ... بــينَ الوَريــدِ ومَــدفَعِ السَّــحرِ

ما زالت الشاعرة تَعيشُ تلكَ اللحظاتِ وكأنها لم تَبرحهَا، فلْم تستطعِ الخروجَ من الذكريات، أو تستِطع أنْ تُدرك أنها أصبَحت ماضيًا.

وفي قولها: (لمصرعه) **مجازٌ مرسلٌ**؛ حيثُ ذُكر المصرع، وأُرِيد به الموتُ، والعلاقة بينهما هي المكانية، وعدل إلى المجاز المرسل؛ لأن المكان يبقى ويستذكر به ما حدث فيه.

وتشبه حالها بمن يسوقُ المعيزَ للذبح في **تشبيهٍ بليغٍ**؛ حيث حُذفتْ أداة التشبيه، وهي الكاف، تقول: سقت بُني إلى الموت مثلما تساق الماعز –وهي مكبلة–، وكأنه كان مسلوبَ الإرادة مُنفذًا لما طلبت منه، فجاءت بالمشبه سوقه إلى مصرع الموت –وهو مفردٌ– والمشبه به: سوق المعز التي تُساق للذبحِ، وهي مكبلةٌ بالحبل –وهو مركب–، والسر في كون المشبه به مركبًا هو تصوير المشهد بأبلغِ صورةٍ.

وفي جملة " تُسَاق للعتر" **إطنابٌ بالإيغال** حيث ختم البيت بما يفيد المبالغة في التشبيه، وفيها دلالة على أنها لم تكن ترجو خلاص ابنها من الموت؛ حيث إنه كان أحكم قبضته عليه، وليس في ذلك التشبيه تقليل من قدرِ ابنها؛ لأنَّ الماعز في ذلك العصر يُعَدُّ ثروة المرء، ففي ذلك كناية عن أنها هي من ساقت ثروتها للهلاك، عبرت بقولها: (دفعته به لمصرعه) بـ(اللام)، وليس بـ(إلى)، ومادة "دفع " تتعدى بـ(إلى)، والسر في هذا العدول –والله أعلم– أن معنى اللام هنا كمعناه في قولهم: مضى لسبيله، أي: السبيل المخصص لكل إنسان، وهو الموت، وهذه

الجملة (دفعت به لمصرعه) تصور نهاية ابنها أمامها، وتُهدئ من روعها بأنه السبيل المخصص لكل حي، فبهذا الأسلوب تُعزي نفسها؛ لأن المصيبة إذا عَمَّتْ خَفتْ.

وتصويرًا للحظاتِ التي سبقت موته، حين نزلت به في مكان فاقترب منها وأغفى في مطلع الفجر، فتقول:

مـــا كـــانَ إلاَّ أنْ حَلَلـــتُ بِـــهِ ودَنَـــا فـــأغفى(١) مطلـــع الفجـــر

جاءتْ بأسلوبِ القصرِ (ما كان إلا أن حللت)، وكأنها تريد أن تؤكد للسامع الشعور الذي يساورها بأنها هي سبب موته(٢)، وقيل في استخدام أسلوب "ما وإلا" (بأنَّها تُستعمَلُ في المعاني القويَّة الشَّديدة الوقوع على النَّفْس التي يُسمع لها جلبةٌ ورنينٌ، والحقائق التي مِن شأن النفوس أن تُنكرَها)(٣)، وفي قولها: فأغفى كناية عن الاحتضار، وعَبَّرتْ بالإغفاءِ كَراهة أن تطلق الموت على ابنها، وقيدت الفعل (أغفى) بالظرف (مطلع الفجر) إظهارًا لدقة التصوير.

ثم رسمت صورة الجهد والمشقة الذي عاناها فقالت:

وَرَمَـــى الكَـــرَى رَأسِـــي، فمَـــالَ بِـــهِ وَســـنٌ يُســـاوِرُ مِنُـــه كالسُّـــكرِ

يظهر استخدامها للفعل الماضي من البيت السابق ويستمر في هذا البيت بقولها: (رمى – مال) في قولها: رمى الكرى، **استعارةٌ تخييليةٌ**، وبيانها: أنَّ الشاعرةَ شَبَّهتِ الكَرى بإنسانٍ، ثم حَذَفت المشبه به –وهو إنسان– وأثبتت للمشبَّه ما هو من لوازم المشبه به، وهو الرمي، والمشبه ليس له يد يرمي بها في تصوير لدخوله في لذيذِ النوم، وحين يأتي ذِكْرُ ابنهَا تعود للفعل المضارع في قولها: (**يُساوِرُ مِنُه كالسُّكرِ**) المشبه هو شدة الوجدِ، والمشبه به هو حال السكران المغشي عليه، كلاهما معقول.

---

(١) يقال: أغفي الرجل وغيره: إذا نام نومة خفيفة، تهذيب اللغة، باب الغين والفاء، ج٨، ص: ١٧٨.

(٢) دلائل الإعجاز، ص: ٣٣٢

(٣) نظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني، نجاح أحمد الظهار، بيروت: مكتبة الرشد ١٤٢٦هـ، ص: ٢٤٥

فشبهت حالها بمن سَكَرَ فتمايل رأسه دون أن يشعر، حيث تصور الأمّ المتفجعةٍ حالها حينما كان الموت يُلاحق ابنها، تقول: رمى الكرى رأسي، بل مَال به مساورًا مساورة السكران؛(١) لبيان شِدَّة الأمرِ(٢) وهولِه، وفي البيت حذف: أي سَاور مساورة مثل مساورةِ السُّكر.

وحتى تَنْفي عنها الوهن، تذكر أنه لم يكن حالهما فقط بل هو حال كل القوم، فتقول:

وَالقَــومُ صَــرعَى بَــينَ أَرحُلِهِــم لَكَأَنَّمــا ثَمِلُــوا مِــنَ الخَمــرِ

وفي هذا البيت تُصور أن الحزن الشديد كان يخُيم على الجميعِ، وتقول: لم أكن فريسة هذه الداهية وحدي، بل كان هذا حال جميع من كانوا معي.

حيث شبهت صورة وقوع القوم صرعى بين أرحلهم وقد فقدوا توازنهم وإدراكهم تصويرًا لحالة الصدمة وعدم الإحساس بما يدور حولهم بحالة شارب الخمر الثمل، وما يتبع ذلك من ترنح وفقدان التوازن وعدم القدرة على التفكير، و**في البيت إيغالٌ**؛ حيث صرَّحت بِذِكرِ وجه الشبه وهو الثمالة، والفائدة في ذلك توكيد عدم قدرة قومها على مساعدته، أرادت من التصوير بيان أن المنية وافت ابنها وهم جميعًا حوله، لكن لم يستطِع أحد منهم إنقاذه؛ لما أصابهم من حالة الذهول والصدمة.

وتُصور في الأبيات التالية مشاهد الاحتضار الذي رأته، وما تحويه من ألم وتفجع فتقول:

إذ رَاعَنِــي صَــوتٌ، نُبِّهْــت لــه(٣) وذُعِــرتُ منــهُ أيمَّــا ذُعــرِ

---

(١)الكرى: النوم، و الوسن: ثقل النوم.

(٢) يتضح المراد أكثر بالبيتين السابقين و هما:

حــتّى دفَعــتُ بــهِ لِمَصــرَعِه سَــوقَ المِعيــزِ تُســاقُ للعَــترِ

مــا كــانَ إلاَّ أنْ حَلَلــتُ بِــهِ وذَنَــا فــأغفى مطلــع الفجــر

(٣) والنبه: الانتباه من النوم. تقول: نبهته وأنبهته من النوم، ونبهته من الغفلة. العين، الثلاثي الصحيح من حرف الهاء، =

فـــــإذا مَنيَّتُـــــهُ تُســـــاوِرُهُ(١) قَـدْ كَـدَّحَتْ(٢) فـي الوَجـهِ والنَّحْـرِ
وإذا لَـــــهُ عَلَـــــزٌ وحَشـــــرجةٌ ممَّـــا يَجـــيشُ بـــهِ مِـــنِ الصَّـــدرِ

فقد أفزعها صوت هَبت على أثره من لذيذِ نومها، واختيارها لكلمة "نُبِّهت به" تصوير للسرعة وشدة الفزع، وقد تكررت دلالات الهلع في البيت: "راعني، نُبِّهت، ذعرت، ذعر"، فكل كلمة تصور كمية الفزع الذي أصابها حين رأت حال ابنها.

جاءت بـ"إذا" الفجائية بقولها: (فإذا منيَّتُه)(٣) لتُظهر مُفَاجأتها وفاجِعَتها وتُهيئ القارئ لتلك المفاجأة. ثم لم تقل: "أتته" بل قالت: **(تُساوِرُه) كناية** عن شجاعته حتى إنهُ عَارَكَ الموت، **وجاءت بالاستعارة مكنيةً**، حيث شبهت المنية بالسبع المفترسِ المتساور، وحَذفته، وأثبتت لازمًا من لوازم المشبه به للمشبه، وهو المساورةُ، وجملة "قد كَدحَت في الوجه والنحر" فيها **احتراسٌ**(٤)؛ حيث أبانت أنَّ المَنية لم ترحمه، وخَصَّتِ الوجهَ والنَّحرَ؛ لأنَّهما أكرمُ ما في البدن.

وتُكْمِل التصوير الحركيَّ والصوتيَّ لمشهدِ احتضاره، فتقول: **(وإذا لَهُ عَلَزٌ وحَشرجةٌ)** فتصور لحظة خروج الروح والأصوات التي تصدر منه وما يُعانيه من سكرات الموت وشدتها

=

باب الهاء والنون والباء، ج٤، ص: ٥٩.

(١) ساوره: مساورة وسوارا واثبه وَأخذ بِرَأْسِهِ فِي العراك وَنَحْوه وَيُقَال ساورته الهموم والهواجس والأفكار وَنَحْوهَا صارعته، المعجم الوسيط، باب " السين "، ص: ٤٦١

(٢)التكديح: التخديش، يقال حمارٌ مُكَدح قد عَضَّضَتْهُ الحمر، قال في الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، فصل الكاف، مادة: كدح "، ج١، ص: ٣٩٨.

(٣) الجنى الداني في حروف المعاني، ص: ٣٨٣

(٤) الاحتراس: أن يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بما يدفعه، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: ج٢، ص: ٣٥٥.

فكأن روحه تغلي داخل صدره، **فقولها: (مما يجيش في صدره) إيغالٌ**، فصورت تلك الأصوات بصوت الغليان؛ كناية عن شدة الموت و**شدة الألم**.

و تستمر في سرد صورةِ ابنها في تلك اللحظاتِ فتصور كيف كان الصراع بين ابنها وبين الموت فتقول:

والمَـــوتُ يَقبضُـــهُ وَيَبسُـــطُه كـــالثَّوبِ عِنـــدَ الطَّـــيِّ والنَّشـــر

وتصوير حالته قبل خروج الروح وحالة (القبض والبسط) التي أصابته، ثم شبهت تلك الحالة التي يُصارع فيها الموت بصورة الثوب الذي يطوى وينشر بحيث يكون مُذَللًا بين يدي الطاوي والناشر له؛ إظهارًا لضعفه وقلةِ حيلته أمام الموت، فقولها: (يقبضه ويبسطه) يرسم مشهدًا حركيًّا سريعًا، فلعب الطباق دورًا في إيصال معنى السرعة والتعاقب.

وتعود لتستخدم الطباقَ مرةً أخرى في قولها: (الطي والنشر)؛ لتُفيد أيضًا معنى الحركة السريعة، والارتجاف، والارتخاء، والتقلص في آن واحدٍ، وقد أتَتْ بهذه الصورة الحركية لتجسد بصورة دقيقة حالته والآلام التي أصَابتهُ وقتْ قَبض الروح، وسرعةِ ذلك القبضِ، وجسدتْ بصورة الارتخاء مفارقة الروحِ للجسد.

والجملة الاسمية (الطي والنشر) تدل على قوة القبض في هذه الصورة، والفعل المضارع (يقبض ويبسطه) يجعل المخيلة تستحضر هذه الصورة التشبيهية بكل ما تحويها من حركة، من شأنها إيثار الغرابة، وقَيَّدَت المشبه به (الثوب) بقولها: عند الطيِّ والنشر، إظهارًا لمزيد هول الموت وسكراته.

بهذا التصوير الدقيق تتضح بلاغة الشاعرة وبراعتها في تقريب الصورة للقارئ، وإيصال إحساسها الدقيق أمام تلك المصيبة، وفي قولها: (الطي والنشر) أبعاد متعددة، ومنها دلالة الإيمان الموجود عند الشاعرة بالحياة الآخرة والبعث والنشور، حيث قدمت الطيَّ وأخَّرت النشر دلالة على البعث، وفي حقيقة الأمر أن الثوب يُنشرُ ثم يُطوى وإن كان في تقديمها موافقة

للصورةِ التي رسمتها في صدر البيتِ، لكن هذا لا ينفي أن بعضًا من أهل الجاهليَّة يؤمنون بالبعث، فجاء النشور كذلك بمعنى البعث في كتابِ الله عزَّ وجل في قوله تعالى: :﴿ وَإِلَيۡهِ ٱلنُّشُورُ ﴾(١) وقوله: ﴿وَٱتَّخَذُواْ مِن دُونِهِۦٓ ءَالِهَةٗ لَّا يَخۡلُقُونَ شَيۡـٔٗا وَهُمۡ يُخۡلَقُونَ وَلَا يَمۡلِكُونَ لِأَنفُسِهِمۡ ضَرّٗا وَلَا نَفۡعٗا وَلَا يَمۡلِكُونَ مَوۡتٗا وَلَا حَيَوٰةٗ وَلَا نُشُورٗا﴾(٢)وقوله: ﴿ بَل كَانُواْ لَا يَرۡجُونَ نُشُورٗا ﴾(٣) وقوله:﴿ ثُمَّ إِذَا شَآءَ أَنشَرَهُۥ ﴾(٤).

فتَتَابعتِ الأحاسيسُ بعدَ تلك الصورة بنبرةِ اليأسِ وقلةِ الحيلة والعجزِ بقولها:

فَـــدَعَا لأَنصُـــرَهُ وكُنـــتُ لـــهُ مِـــنْ قَبـــلِ ذَلِـــكَ حاضِـــرَ النَّصـــرِ
فَعَجـــزتُ عنْـــهُ وهـــيَ زاهقَـــةٌ بـــينَ الوَريـــدِ ومـــدفَعِ السَّـــحرِ
فَمَضَـــى، وأيُّ فَتًـــى فُجعـــتُ بِـــهِ جَلَّـــتْ مُصـــيبتُهُ، عَـــنِ القَـــدرِ؟

تُظهر الأبياتُ التعاقبَ السَريع للأحداثِ من خلال تكرار استخدامِها لحرف الفاء في بداية الأبيات حين تُصوِّر لحظات موته بقولها: (فدعا – فعجزت – فَمَضَى) كناية عن العجزِ؛ لسرعة الأحداث وتواليها.

في قولها: "فدعا لأنصره" إظهارٌ لعجزها وضعفها، واستخدامها للفعل الماضي "دعا" و"كنتُ" فيه إظهار بداية التسليم والإقرار بِعَجْزِهَا وموته، ثم تُبيِّن كيف كانت له قبل هذا بقولها: "كنتُ له من قبل ذَلِكَ حاضِرَ النَّصرِ" كناية عما كانت فيه من قوَّة وقدرة، وفي قولها: "من قبل ذلك" كناية عن عجزِها وضعفِها وقلَّة حيلتها أمام ذلك القدر، ويظهر دورُ البديع البلاغي حين جاءت بأسلوبِ ردِّ العجزِ على الصدرِ بقولها: (فَدَعَا لأَنصُرَهُ – حاضِرَ النَّصرِ)

(١) الملك:١٥
(٢) الفرقان:٣
(٣) الفرقان:٤٠
(٤) عبس: ٢٢

ليرسم حالةَ التذبذب والتغيُّر التي تعيشها؛ كيف كانت وكيف أصبحَت ، وكيف السبيل لِنصرته وهي مدركة أن روحهُ زَاهِقَة، فجاءت بالجملة الإسمية بقولها: **(وهيَ زاهقَةٌ)**؛ لتؤكِّد لنفسِها أنَّ ما تراه من حالة خروج روحه التي هي بين الوريدِ والوَتين توشك على الخروج؛ هو أمرٌ أكيد الحصول.

ثم تقول: "فمَضى" ولم تَقُلْ: "مَاتَ" في محاولةٍ للتخفيف من وقْع الكلمة على قَلبها، ثم تندبه متوجعةً مُتحسرة، فتقول: " وأيُّ فَتًى فُجعتُ بِهِ"، وأتَت "بأي"؛ لأنها تحمل معنى التفسير، وأفاد النداءُ معنى الصدمة التي أصابتها(١)، وقولها: "فتًى" لتدلَّ على صغرِ سنِّه، ويدل على حالة الاضطرابِ التي بدأَت بها القصيدةُ، فهي تريد أن تناديه وتوضح لمن حولها مَن يكون ذلك الفقيد، ووصفها بأن مصيبتها جَلَّتْ عن التقدير، وأي مصيبة أَعْظَمُ من خروج روح فلذةِ الكبدِ أمام نظر والدته.

فحين أدركت ذَهَابه وعَجْزَها بدأَت بالتمني في قولها:

لــو قِيــلَ: تَفديــهِ، بَــذَلتُ لَــه نَفسِــي ومــا جمَّعــتُ، مِــنْ وَفــرِ
أو كُنــتُ مقتَــدِرًا علــى عُمُــرِي آثَرتُــهُ بالشَّــطرِ، مــن عُمــرِي

فتتمنَّى إن خُيِّرَتْ بين موتِه وفدائه؛ لسارعتْ فقَدمتْ نفسها عوضًا عنه، في تصوير لقمة التَضحِية والفداء بنفسِها قبل مالِها، فلم تَقل فديتُه بمالي ونفسي، فكأنه لا يوازي ذلك الفقد سوى روحها، في صورة نابِضةٍ بالإيثارِ والتضحية بقولٍ صادقٍ نابع من قلب يتألَّم، وتتمنى أن تكون مُقتَدِره لتفديه بما تبقَّى من عمرها، فلجأَت إلى الاستعارة في الحرف (على)؛ حيث شبَّهَت العمرَ بالمطيَّة التي تُركب بجامع التحكُّم، فهي تتمنَّى لو أنها كانت تمتلكُ التحكُّم

(١) الجنى الداني في حروف المعاني، ص: ٢٣٣

في عمرها لتعطيه ماتبقى منه، وتظهر رغبتها الأكيدة والصادقة في تقديم عمرها فداءً لابنها في تكرارها لفظة العمر على طريقة **رد العَجُز على الصدر**.

وتبدأ بتصوير كيف أطبق الدهرُ على ابنها وأخذه له، بقولها:

أخْنَـــى(١) عليـــه الـــدَّهُر كَلكَلـــهُ مَـــن ذا يَقُـــومُ لكَلكَـــلِ الـــدَّهرِ؟

عندما تقرأُ هذا البيت تَستحضر قولَ امرئ القيس:

ولَيـلٍ كَمَـوجِ البَحْـرِ أَرْخَـى سُـدولَهُ عَلـــيَّ بـــأَنْواعِ الهُمُـــومِ لِيَبتَلـــي
فَقُلْـــتُ لَـــه لَمَّـــا تَمَطَّـــى بصُـــلْبِهِ **(وَأَرْدَفَ أَعْجَـازًا وَنَـاءَ بِكَلْكَـلِ)**(٢)

فقد استعار امرؤ القيس الكَلْكَل للَّيل، واستعارتْه بَرَّة للدَّهْر، وفي استحسانِ هذه الاستعارة قيل: (لو لم يكُن لليلِ صَدرٌ أولًا، ولم يكُنْ له وسطٌ وآخَر؛ لما حَسنَت هذه الاستعارة)(٣)، فَمَاثَل دهر برة ليلَ امرئ القيس في الثِّقل؛ بل هو أعظم منه، ففي صورةِ امرئ القيس جزءٌ من الدهر وهو الليل وهنا الدهر بأكمله.

وفي البيت **استعارةٌ مكنيةٌ تخييليَّة**(٤)؛ حيث شَبَّهت حالَ الدهر في تمكُّنه منه واستحكامه، وعدم قدرة ابنها من التفلُّت – بصورةِ البعير العظيم الذي يجثم عليه بكَلْكَله وحذفَت البعير وجاءت بشيءٍ من لوازمه؛ وهو الكَلْكل، ولما لم يكن للدَّهر مايُشبه الكَلْكلَ في البعير كانت الاستعارة تخييلية، وفي جملة "من ذا يقوم لكَلْكل الدهر" إطنابٌ بالتذييل(٥).

---

(١) أخنى: أهلك

(٢) ديوان امرئ القيس، امرؤ القيس بن حجر الكندي، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت: دار المعرفة، ط٢، ٢٠٠٤م، ص: ٤٨

(٣) الشواهد الشعرية في كتاب دلائل الإعجاز، نجاح أحمد الظهار، ط١، ١٤١٦هـ، ج١، ص: ٢٠٨

(٤) الاستعارة التخييلية: قرينة المكنية هي ما حذف فيها لفظ المشبه به، استغناء ببعض لوازمه، التي بها كمالهُ وأنّ إثبات ذلك اللّازم تخييل – أو استعارة تخييلية، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: ٢٦٧

(٥) التذييل فهو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكد عند من فهمه، الصناعتين، ص: ٣٧٣

وتعود لتُخاطِب ابنَها الخطاب الأخير، بنبرةٍ منكسرة مستسلمة، وكأنه ممدَّد أمامها فتقول:

قَـدْ كنـتَ لِـي عَضُـدًا إلـى عَضُـدِي ويَـــدًا وظهْـــرًا لـــي إلـــى ظَهـــري

ويظهر إدراكها لفقدِه باستخدامها الفعل الماضي: " قَدْ كنتَ"، وتلجأ الشاعرةُ كثيرًا إلى التكرار لإظهار تحسُّرها على فَقْد ابنِها؛ حيث قالت: (عَضُدًا إلى عَضُدِي) كناية عن أنه كان المسانِد لها الذي تتَّكئ عليه، وهذه نظرةُ الأمِّ دومًا لابنها، ثم جاءت بـ "اليد" كنايةً عن قدرته على أخذ الحقِّ لها وبلوغ المراد، ثم أتت بكنايةٍ ثالثة وهي "الظهر" الذي يجعلها مُنتصبةَ القامةِ، متوازنة، فالظهر كناية عن السند والحامي، ونلحظ تكرارها للفظ "العضد" و"الظهر" دون اليدِ، وكأنها تقول: إنها كانت تمتلك تلك الصفات، ولكن إذا كان بجانبها كالمؤازر، إلا أنَّ أخذ الحقِّ باليد فهو مَن كان يقوم به؛ فيدفع عنها بشجاعةٍ؛ لأن الدفاعَ باليد هو مِن عمل الرِّجال.

وفي قولها: **عضدًا، ويدًا، وظهرًا**: المشبَّه به عضدًا، والمشبَّه هو ضمير (أنت)، وكلاهما محسوسان، فَحَذْفُها للضَّميرِ الدَّالِّ عليه رمزٌ لغِيابه.

كما أن في البيت شاهدًا **على التشبيه البليغ** في قولها: عضدًا ويدًا وظهرًا؛ حيث حذفتْ أداةَ التشبيه في قولها: عضدًا؛ أي: كعضد، والسرُّ في حذف أداة التشبيه؛ هو الرغبة الملحَّة على القول بأنها صادقة فيما تقولُ، وأنه كان كما ذكرَت تمامًا، ومن هذه التشبيهات تولَّدَت الكنايات المذكورة.

وتُكمل رسم الاختلال الذي حَلَّ بحياتها بعد غيابه فتقول:

قـــد كُنـــتَ لـــي ذُخـــرًا، أُسَـــرُّ بِـــهِ فَـــأرى الزَّمـــانَ عَـــدَا، عَلَـــى ذخـــري

عادت لتكرِّر قولَها: (قد كنت)، ومن شدَّة وجْدها ما زالَت تخاطبه كأنه أمامها، وتلومُ الزمانَ بأنه عدوٌّ اعتدى على ذخرها، وتُخبره أنه لم يكن فقط السند؛ بل كان الثروة التي ادخرَتها لأيامِ شدتها وضَعفِها، قام الزمانُ بالاعتداءِ على كلِّ هذا وأَخَذ كلَّ ما تملك، فكرَّرت تشبيهه

بالذخر في الشطر الأول، وآخر الشطر الثاني عن طريق **ردِّ العَجُز على الصدر**.

وفي قولها: "**فأرى الزمان عدا**" **استعارةٌ مكنية**؛ حيث شبَّهت الزمانَ بإنسانٍ، ثم حذفت المشبَّه به، وأتت بشيء من لوازمه؛ وهو الاعتداء بجامع السطو.

وتُصوِّر حَالها قبل وجوده وافتقارها للسنَد والابن فأعطاها الله إياه، ثم عاد فأخذه منها وهي في أَشَدِّ حالات الحاجةِ له، فتقول بمرارة وحزن:

قد كنتُ ذا فَقرٍ إليكَ فَعَزَّني ... ربِّي عليكَ، وَقَدْ رَأَى فقري
لَو شاءَ ربِّي كَانَ مَتَّعنِي ... بِابنِي، وَشَدَّ بأزرِهِ أزرِي

تستمرُّ في تكرار قولها: (قد كنت) وتِكْرارها لهذه الجملة واستخدمها لـ "قد"[١]، دلالة على تحسُّرها بما كان متحققًا منه من المؤازرة والعون، ولإدراكها بحقيقة موته استخدمَت الفعلَ الماضي "كنت"، لتُظهر ما كان يُشكِّله في حياتها، وفي قولها: "لَو شاءَ ربِّي كَانَ مَتَّعنِي بِابنِي"؛ تظهر المرارة والحزن، وكأنها تقول: إن الله أراد أن يَرى افتقاري وحاجتي من جديد، واختيارها لكلمة "بابني"؛ لعلَّ ذكرها لنوع الرابط بينهم يشفع لها جَزعها، وهي تُحجم عن نطق اسمِه، وكأنها في لحظة تسليمٍ بموته، فتحاول أن تعتاد غيابَ اسمه وجسمه عنها، وتستمر في أسلوب التكرار؛ خاصة أسلوب ردِّ العجز على الصدر بقولها: (ذا فقر- رأى فقري)، وقولها: (وشد بأزره أزري)

وفي اللَّحظات الأخيرة تقول:

بُنِيَتْ عَلَيكَ، بُنيَّ أَحوَجَ ما ... كُنَّا إليكَ، صَفَائِح الصَّخرِ
لا يُبعِدَنْك الله يا عَمرِي ... إمَّا مَضَيتَ فنَحنُ بالإِثرِ
هَذِي سَبِيلُ النَّاسِ، كُلِّهِمُ ... لا بُدَّ، سالِكُها، عَلَى صُغرِ

---

[١] "قد" حرف إخبار وتحقيق إذا اتصلت بفعل ماضي متصرف، الجنى الداني في حروف المعاني، ص: ٢٥٦

أوَ لا تَـــــراهُم، فـــــي ديـــــارِهِمُ يَتوقَّعُـــون، وَهُـــم علـــى ذُعـــرِ
والمَـــــوتُ يُـــــورِدُهُم، مَـــــوارِدَهُ قَســـرًا؛ فَقَـــد ذَلُّـــوا علـــى القَســـرِ

تقولها بِنَبرةٍ يختلطُ فيها ما بنَت من الأحلامِ عليه، وما بنَتْه في الواقع؛ وفي ذلك تصويرُ للفراق، وتَحطُّم للآمال، جاءت بالجناس لتُظهر الاختلاف بين الواقع والحلم بقولها: (**بُنِيَت عَلَيكَ، بُنيَّ**)، فبنيت الأولى من البناء، و(بُنيَّ) تقصد ابنَها، تعود بالبيت الذي يليه لترتفع نبرةُ الدعاء والخطاب الأخير: "**لا يُبعِدَنْك الله يا عمرِي**"، وهذه من جُملة نداءات الحاضر للغائب التي امتلأت بها القصيدة، وذلك النداء والخطاب عبارة عن محاولة من تلك الأمِّ المحزونة؛ أن تُسمع ابنَها آخر كلمات غَصَّ فؤادُها بها، بالرغم من تلك الصفائح التي بُنيت بينهما، وقد ساعد مجيءُ الجملة الاعتراضيَّة – **أحوج ما كُنَّا إليكَ** – بين "صفائح الصَّخر"، فهذا الفصلُ يجسِّد تحسُّرها وعدم قدرتِها على تصوُّر تلك الصفائح التي بُنيت عليه، وكذا أخَّرَت الكلمة؛ فلم تأت بها في صدر البيت الذي ابتدأَتْه بالفعل بُنيت؛ فكأنها تُريد أن تتحايل على آلامها بإبعادها تلك الصورة عن ذاكرتِها، لكنها تفشل في هذه المحاولة فتعود لذكرها مُسلِّمةً بالواقع، وإن اختلفَت الرويات بين "**عمري وعمرو**"، فكلاهما يجسِّد الألَمَ؛ فعمري تتناسبُ مع نبرة الخطاب الأخيرة بين الأمِّ وابنِها، وعمرو فيها من التلذُّذ الأخير بنداءِ اسمِه والتقرُّب للبعيد الراحل؛ عَلَّه يرجع.

تعاود نَبْرة السُّكون والتسليم من البيت الثامِن والثلاثين بقولها: "**إمَّا مَضَيتَ فنَحنُ بالإثرِ**" إقرارًا بحقيقة الموت لسائر البشر، فتقول له: إن كنتَ سترحل لا محالة فلن يطولَ مقامي، وسأكونُ في إثرِكِ مِن فَرْط حُزني وفقْدي لك.

فيظهر في البيت التاسع والثلاثين عمقُ التسليم والإيمان بالموت بعد كل ذلك، بقولها: "**هَذِي سَبِيلُ النَّاسِ، كُلِّهِمُ**"؛ حيث استعارت السبيلَ للموت، فشبَّهَت الموتَ بالطريق الذي يسير الناس كلُّهم عليه مهما صغر أو كبر سالكُه، وكأنها ترمز لها ولابنها.

ثم تشرع بالاستهزاء بخوف الناس من الموتِ وترقُّبهم له على ذعرٍ منهم بقولها:

والمَـــــوتُ يُـــــورِدُهُم، مَـــــوارِده قَســـرًا(١)؛ فَقَـــد ذلُّـــوا علـــى القَســـرِ

جعلَت الموتَ وكأنه شخص سيوردهم قسرًا ذلك الطريقَ، مذلولين مجبورين على الإيمان برحيلهم، و تكرارها لقولها: (يوردهم – موارده)؛ تصوير وكأنه يسوقهم مكبَّلين فيوردهم حياضَ الموت ليذوقوا مرارتَه، وتكرارها لقولها: (قسرًا – على القسر)، فجاءت بالأولى نكرةً، وتقصد بها التسليم لمَلَك الموت، ثم عرَّفَتها؛ لأنَّ قسْرَ الثانية كانتْ بَعد معرفتِهم بطَعْم القهر والإكراه، فختمَت الرِّثاءَ بالحِكمة، وإنْ لم يكن رثاؤها رثاءً صِرفًا فدُمج بالفخر تارةً وبالمدح تارةً وبالحكمةِ ثالثة.

(١) قَسَرَهُ على الأمر قَسْرًا: أكرهه عليه وقهره، الصحاح تاج للغة وصحاح العربية، فصل القاف، "مادة: قسر"ج٢، ص: ٧٩١

المبحث الثاني: عائشة التيمورية أنموذجًا:

عائشة عصمت بنت إسماعيل تيمور، شاعرة وناثرةٌ مصريةٌ، ولدَت بالقاهرة سنة ١٢٥٦هـ، كان والدُها يشغَل القلمَ الإفرنجي في ديوان الخديوي المصري، وهذا الذي هيَّأ لها تعلُّم ثلاث لغات، كان بيتُها بيتَ علمٍ وأدب، بدأت في صقلِ موهبتها بعد وفاة زوجها حتى برعَت وأتقنت النَّحو وبحورَ الشعر؛ فأخذت النحو والعروض على يد فاطمة الأزهرية، وستيتة الطبلاوية، وأخذت الصرفَ واللغة الفارسية على يد خليل رجائي، وأنشدَت القصائدَ الطوال، نشأَت مع "أحمد تيمور" العالم اللُّغوي الشهير، ومحمد تيمور الرُّوائي، حتى جمعَت ثلاثة دواوين بثلاث لغاتٍ: العربية والتركية والفارسية، وقبل أن تشرع في طبعها توفِّيت كريمتُها توحيدة، وهي في سنِّ الثامنة عشرة من عُمرها، فاستولى عليها الحزنُ والأسفُ الشديدُ وتركت الشعرَ، وجعلتْ ديدنها الرِّثاءَ حتى سبع سنوات، إلى أن أصابها مرضٌ في العيون فنصحها الناصحون بالإقلاعِ عن البكاءِ، حتى شُفِيت وجَمعَت ما كتبته باللغة التركية في ديوانٍ أَسْمَته: "شكوفه"، وديوانٍ عربي أسمَتْه "حِلية الطراز" الذي ضَمَّ القصيدةَ موضوعَ البحث، وديوان "عصمت" باللغة الفارسية(١).

يقول عباس محمود العقَّاد عنها: "ولقد ضارعَت في النظم أحسن من نظموا فيه، إذا استثنينا البارودِيَّ أولًا، والساعاتي ثانيًا، فشِعْرُ السيدة عائشَة يعلو إلى أرفع درجة من الشعر ارتفع إليها أُدباء مصر في أواسط القرن التاسع عشر إلى عهد الثورة العرابية"(٢).

(١) أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، ط١، ٢٠١١م، ص: ٢٥٦

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، مطبعة حجازي، ١٩٣٧م، ص: ١٥١

ويقول: "بل الواقع أننا لم نقرأ لمن نشَأْن بعد السيدة عائشَة نظمًا يُضارع نظمَها، ولا شاعرية تقارب شاعريتها"(١).

وقال أيضًا: "إنَّ أجود وأصدق شعرها كان في الرِّثاءِ لا سيما رثاء بنتها توحيدة"(٢).

وإن كان العقَّاد من ضمنِ الأدباء الذين قالوا بقلَّةِ شاعرية المرأة فقال: "فالمرأة لا تحسن الشعرَ ولها يشتمل تاريخ الدنيا كلِّه بعدُ على شاعرةٍ عظيمةٍ؛ لأن الأنوثَة مِن حيث هي أنوثة ليست معبِّرة عن عواطفها!"(٣).

وإن كان قد أشَاد بالسيدةِ عائشةَ قبل قوله هذا، ثم عاد فاستثنى شعرَ الرِّثاء عند المرأة، فقال: "وقد اطَّردَت هذه القاعدة في شعر السيدة عائشة فكان أصدقه وأجوده الرِّثاء، ولا سيما رثاء بنتها توحيدة"(٤).

رثَت والدَها، ولكن لم تبلغ مبلغَ قصيدة رثاء ابنتها، التي تزوجَت فلم يَمُر على عُرسها شهر حتى أصابها مرضٌ مفاجئ ماتت على إثره، فلقد بلغت قصيدتُها في رثاء ابنتها خمسين بيتًا، وبلغت أبياتُ قصيدتها في رثاء والدها عشرة أبيات، وكان مطلعها:

عَــزَّ العَــزاءُ عَلــى بَنــي الغَبــــراءِ لَمَّــا تَــوارى البَــدرُ فــي الظَّلْمــاءِ
حَــقٌّ عَلــى الأَيَّــامِ تَنــدُبُ فَقْــدَ مَــنْ هُــوَ نَيِّــرُ الإفصــاحِ لِلبُلَغــاءِ(٥)

---

(١) أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام ص: ٢٥٦

(٢) المرجع السابق نفسه

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص١٥١

(٤) المرجع السابق، ص: ١٥٢

(٥) ديوان حلية الطراز، عائشة إسماعيل تيمور، صححه حماد الفيومي، المطبعة العامرة الشريفة، ١٣٠٣هـ، ص: ٢٨/معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ج٢، ص: ٦٢٠

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

- **أسلوبها:**

كان قاموسها الشعري سهلًا بسيطًا، ابتعد عن الألفاظِ الجافَّةِ والخشنة، وكلُّ أنواع شعرها يتميَّز بالصدقِ والمشاعرِ الخالِصة، وجلاء الصورِ وحيويتها، وعمق الدلالة، إلاَّ أن شعر الرِّثاء له النصيب الكبيرُ في الصدقِ والعمق، والتأثير، وروعةِ البيان وخاصة مرثيتها لابنتها؛ فكانت من أَروَع ما قِيل في الرِّثاء. حتى قيل: إنها تفوق ما قالَتْه الخنساءُ؛ كما قالت الشاعُرة وردة اليازجيُّ، وقد قَرظَت ديوانها حلية الطراز: "إنَّني وقد تشرَّفت بالاطلاع على حِلْيَةَ طِرازَكم التي تَحلَّى بها جِيدُ العصر، وأخْجلتْ بسَبْكِ معانيها خَنساءَ صخر، ألَا وهي الدُّرَّة الثمينة التي لم يأتِ فُحول الشُّعراء بأحسن منها، وقصَّر نَظْمُ الدُّرِّ عنها"(١).

- **توطئة:**

كان وفاة توحيدة مِحنةً قاسية مروعةً، لكنها تركت شخصيةً فذَّة هي الشاعرة الثَّكلى التي أصغَت الدنيا لأنِينها الموجعِ، ونوُاحها الحزين، في تلك القصيدة التي تصف مَشْهد الفجيعة لفتاتها الشابة، وحوارها مع الطبيب تستعجله بالشفاءِ ليهدأ زَفيرُ أمِّها، ولكنَّ الطبيب يعجز أمام القدرِ، فَتُزَفُّ العروسُ إلى قبرها، وتتخيل الشاعرةُ مناجاةً بينها وبين ابنتها، تطلب منها أن تصون جهازَ عُرسها تذكارًا؛ فقد كان يُبهجها، وتطلب أن تَزورَ قَبرها، وأن تطلب لها الرحمة من الله، والقصيدةُ نغَم حزينٌ باكٍ، يحكي تدفُّق عاطفة الأمومةِ الحانيةِ، ويصوِّر قُدرة المرأةِ الفائقة على البكاء والأنين، واضطرام النار في قلبِها حين انتزع الموتُ ابنتَها؛ فذاقت عائشةُ طعم الثكل،

(١) معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، ج٢، ص: ٦٠٩

واهتزَّ قلبُها تلك الشابَّة التي تُزفُّ إلى القبر، وتمزَّق فؤادُها وهي ترى فلذة كبدها تُودَع حفرةً مظلمةً ويُهال عليها الترابُ.

القصيدة:

١. إِنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ العُيونِ بُحورُ ... فَالدَّهرُ باغٍ وَالزَّمانُ غَدُورُ
٢. فَلِكُلِّ عَينٍ حَقُّ مِدرارِ الدِّمَا ... وَلِكُلِّ قَلبٍ لَوعَةٌ وَثُبُورُ
٣. سُتِرَ السَّنَا وتحجَّبتْ شَمْسُ الضُّحَى ... وتَغَيَّبتْ بَعدَ الشُّروقِ بُدورُ
٤. وَمَضَى الَّذي أَهْوَى وَجرَّعَنِي الأَسى ... وَغَدَتْ بِقَلْبي جُذوةٌ وَسَعيرُ
٥. يا لَيتَهُ لمَّا نَوَى عَهدَ النَّوى ... وافَى العُيونَ مِنَ الظَّلامِ نَذيرُ
٦. ناهيكَ ما فَعَلتْ بِماءِ حُشاشَتِي ... نارٌ لَهَا بَينَ الضُّلوعِ زَفيرُ
٧. لَو بُثَّ حُزنِي في الوَرَى لَم يُلتَفَتْ ... لِمُصَابِ قَيسٍ وَالمُصابُ كَبيرُ
٨. طافَتْ بِشَهرِ الصَّومِ كاساتُ الرَّدَى ... سَحَرًا وَأَكْوابُ الدُّموعِ تَدُورُ
٩. فَتَناوَلَت مِنها ابنَتي فَتَغَيَّرَت ... وَجْناتُ خَدٍّ شَانَها التَّغييرُ
١٠. فَذَوَت أَزاهِيرُ الحَياةِ بِرَوضِها ... وَانْقَدَّ مِنها مائِسٌ وَنَضيرُ
١١. لَبِسَتْ ثِيابَ السُّقْمِ في صِغَرٍ وَقَدْ ... ذاقَتْ شَرابَ المَوتِ وَهْوَ مَريرُ
١٢. جاءَ الطَّبيبُ ضُحًى وَبَشَّرَ بِالشِّفا ... إنَّ الطَّبيبَ بِطِبِّهِ مَغرورُ
١٣. وَصفَ التَّجرُّعَ وَهْوَ يَزعُمُ أنَّهُ ... بالبُرءِ مِنْ كُلِّ السَّقامِ بَشيرُ!
١٤. فَتَنَفَّستْ لِلحُزنِ قائِلَةً لَهُ: ... عَجِّل بِبُرئي حَيثُ أَنتَ خَبيرُ
١٥. وَارْحَمِ شَبابِي إنَّ والِدَتي غَدَتْ ... ثَكلَى يُشيرُ لَهَا الجَوَى وَتُشيرُ
١٦. وَارْأف بِعَينٍ حُرِّمَتْ طيبَ الكَرَى ... تَشكُو السُّهادَ وَفي الجُفُونِ فُتُورُ
١٧. لمَّا رَأَت يَأسَ الطَّبيبِ وَعَجزَهُ ... قالَتْ وَدَمْعُ المقْلَتَينِ غَزيرُ:
١٨. أُمَّاهُ، قَد كَلَّ الطَّبيبُ وَفاتَني ... مِمَّا أؤمِّل في الحَياةِ نَصِيرُ
١٩. لَو جاءَ عَرَّافُ اليَمامَةِ يَبتَغي ... بُرئي لَرَدَّ الطَّرفَ وَهُوَ حَسيرُ!
٢٠. يا رَوْعَ رُوحي، حلَّها نَزعُ الضَّنَى ... عَمَّا قَليلٍ وُرْقُها سَتَطيرُ

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

٢١. أُمَّـاهُ، قَـد عَـزَّ اللِّقـاءُ وَفـي غَـدٍ سَـتَرَينَ نَعشـي كَـالعَروسِ يَسـيرُ
٢٢. وَسَيَنْتَهي المَسْعَى إلى اللَّحدِ الَّذي هُـوَ مَنْزِلـي، وَلَـهُ الجُمـوعُ تَصِـيرُ
٢٣. قُـولي لِـربِّ اللَّحـدِ: رِفقًـا بِـابْنَتِي جـاءَت عَروسًـا سـاقَها التَّقـديرُ
٢٤. وَتَجلَّـدي بِـإزاءِ لَحِـدي بُرْهـةً فَتَـراكِ رُوحٌ راعَهَـا المَقـدُورُ
٢٥. أُمَّـاهُ قَـد سَـلَفَتْ لَنـا أُمْنِيَّـةٌ يـا حُسْـنَه لَـو سـاقَها التَّيسـيرُ
٢٦. كانَـت كَـأَحلامٍ مَضَـتْ وَتَخلَّفَـتْ مُـذ بـانَ يَـوْمُ البَـيْنِ وَهْـوَ عَسـيرُ
٢٧. عُـودِي إلـى رَبْـعٍ خَـلَا وَمَـآثِرٍ قَـدْ خُلِّفَـتْ عَنِّـي لَهَـا تَـأثيرُ
٢٨. صُـونى جِهـازَ العُـرسِ تَـذكارًا فَلِـي قَـد كـانَ مِنـهُ إلـى الزَّفـافِ سُـرورُ
٢٩. جَـرَّتْ مَصَـائِبُ فُرقَتِـى لَـكِ بعـدَ ذا لُـبْسَ السَّـوادِ ونُفِّـذَ المَسْـطورُ
٣٠. وَالقَبـرُ صـارَ لِغُصـنِ قَـدِّي رَوْضَـةً رَيْحانُهـا عِنـدَ المَـزارِ زُهـورُ
٣١. أُمَّـاهُ لا تَنْسـيْ بِحـقِّ بُنُـوَّتي قَبـرِي لِـئَلاَّ يَحـزَنَ المَقْبـورُ
٣٢. ورجـاءَ عَفـوٍ، أو تِـلاوةَ مُنـزَلٍ فَسِـواكِ مَـنْ لِـي بـالحَنينِ يَـزورُ؟
٣٣. فَلَعَلَّمـا أَحظَـى برَحْمَـةِ خـالِقٍ هُـوَ راحِـمٌ بَـرٌّ بِنَـا وَغَفُـورُ
٣٤. فَأَجَبْتُهـا وَالـدَّمعُ يَحـبِسُ مَنطِقِـى والـدَّهر مِـن بعـد الجِـوارِ يجـورُ
٣٥. بِنتـاهُ يـا كَبِـدِي وَلَوْعَـة مُهْجَتـي قَـدْ زَالَ صَـفْوٌ شَـانَهُ التَّكـدِيرُ
٣٦. لا تُـوصِ ثَكْلَـى قَـد أَذابَ فُؤادَهـا حُـزنٌ عَلَيْـكِ وَحَسْـرَةٌ وَزَفِيـرُ
٣٧. قَسَـمًا بِغَـضِّ نَـوَاظِرِي وَتَلهُّفِـى مُـذ غَـابَ إنسـانٌ وَفـارَقَ نُـورُ
٣٨. وَبِقُبلَتِـي ثَغـرًا تَقضَّـى نَحبُـهُ فَحُرِمـتُ طِيـبَ شـذاهُ وَهْـوَ عَطيـرُ
٣٩. وَاللَـهِ لا أَسـلُو الـتِّلاوَةَ وَالـدُّعا مـا غَـرَّدَت فَـوْقَ الغُصـونِ طُيُـورُ
٤٠. كَـلاَّ وَلَا أَنَسَـى زَفِيَـرَ تـوجُّعِي وَالقَـدُّ مِنـكِ لَـدَى الثَّـرى مَـدْثورُ
٤١. إنِّـي أَلِفَـتُ الحُـزنَ حَتَّـى إنَّنـي لـو غـابَ عَنِّـي سـاءَني التَّـأخيرُ
٤٢. قَـد كُنـتُ لا أَرضَـى التَّباعُـدَ سـاعةً كَيْـفَ التصَـبُّرُ وَالبِعـادُ دُهُـورُ؟
٤٣. أَبكِيـكِ حَتَّـى نَلتَقِـي فـي جَنَّـةٍ بِريـاضِ خُلْـدٍ زَيَّنَتْهـا الحُـورُ

٤٤. إن قِيلَ "عائِشَةٌ" أَقولُ لَقَدْ فَنِي عَيشِي وَصَبْري، وَالإلهُ خَبيرُ
٤٥. وَلَهِي عَلَى"تَوحيدِة" الحُسنِ الَّتي قَدْ غابَ بَدْرُ جَمالِها المستورُ
٤٦. قَلبي، وَجَفْني، وَاللِّسانُ، وَخالِقي راضٍ، وَباكٍ، شاكِرٌ، وَغَفُورُ
٤٧. مُتِّعتِ بِالرِّضْوَانِ في خُلدِ الرِّضا ما ازَّيَّنَتْ لَكِ غُرفَةٌ وَقُصُورُ
٤٨. وَسَمِعتُ قَوْلَ الحَقِّ لِلْقَومِ: (ادْخُلُوا دارَ السَّلامِ فَسَعْيُكُمْ مَشْكورُ)
٤٩. هذا النَّعيمُ بِهِ الأَحبَّةُ تَلتَقِي لا عَيْشَ إلاَّ عَيْشُهُ المَبْرُورُ
٥٠. وَلَكِ الهَناءُ فَصِدقُ تاريخي بَدَا: "تَوحيدَةٌ زُفَّتْ وَمَعْها الحُورُ"

التحليل البلاغيُّ للأبيات:

إِنْ سالَ مِنْ غَربِ(١) العُيونِ بُحورُ فَالدَّهرُ باغٍ وَالزَّمانُ غَدورُ
فَلِكُلِّ عَينٍ حَقُّ مدرارِ(٢) الدِّمَا(٣) وَلِكُلِّ قَلبٍ لَوعَةٌ(٤) وَثُبورُ(٥)
سُتِرَ السَّنا وَتحجَّبَتْ شَمسُ الضُّحَى وَتَغَّيبتْ بَعد الشُّروقِ بدورُ

افتَتَحت الشاعرة القصيدةَ بنبرةٍ فيها تسليةٌ وتعزيةٌ حين جاءَت بـ(إنْ) الشرطيَّة، فذكرت: إنْ سالَت عيونُها؛ فذلك بسبب الدهرِ وظلمِه والزمنِ وغدره، فكأن في قولها هذا نفحةً من الرِّثاء الجاهلي في نَسْب مصيبة الموت للدهر، واختيارها كلمة (غَربِ) بدلًا من العين؛ لتصوير حالها وقت غروب ابنتِها عن دُنْياها، ثم استعارَت (سال) لخروج الدمع من العين؛ بجامع

(١) غرب: الدُّمُوعُ حِين تخرج من الْعين، والتهذيب اللغة، باب الغين والراء، مادة: غرب، ج٨، ص: ١١٧، و ويقال: بعينه غربٌ إذا كانت تسيل ولا تنقطع دموعها اللسان العرب، حرف الباء، فصل الغين المعجمة، ج١، ص: ٦٤٢

(٢) درّت العروق إذا امتلأت دمًا، تهذيب اللغة، باب " در "

(٣) الدما: الدماء. قصرت الممدود.

(٤) لوعة: حرقة والتاع الفؤاد، أي احترق من الشوق، الصحاح في اللغة باب " لوي "، وقيل: لوعة: الحزن والمرض وهو وجع القلب، تهذيب اللغة، باب العين واللام، ج٣، ص: ١٢٣، وقيل لوعة: إذا جَزِعَ أو مَرِضَ، لسان العرب، باب العين، فصل الميم، ج٨، ص: ٣٢٨

(٥) والثُّبُور: الهَلَاك، تهذيب اللغة، " الثاء والراء "، ج١٥، ص: ٦٠

الغزارة، ولم تكتفِ في التعبير عن حزنها بهذه الصورة؛ بل جاءت بصورةٍ استعارية؛ حيث شبَّهَت ذلك الدمعَ الغزير بالبحورِ في غزارته، وانظر إلى مجيئها بلفظ (بحور) على صيغة الجمع؛ لتساعد في رسم تلك الغزارة، لعلَّها تعبِّر عن حزنها، ولعلَّ ماءَ البحر أقرب المياه مِن حيث طبيعة مُلوحته، وهدوءه تارة وثَوْرته تارة أخرى لدموع الأمِّ الثكلَى؛ فحشدَت في هذا الشطر عددًا من الصور التي تعبر عن غزارة دمعِها، وذلك كناية عن شدَّة حزنِها، وفي قولها: "**الدهر باغٍ والزمان غدور**"، ودفعها شدة الألَم إلى اللجوءِ للخيال؛ فلجأَت للاستعارة المكنيَّة؛ حيث صوَّرَت الدَّهر رجلًا معتديًا وظالمًا، وغدورًا، فحذفت المشبَّه به "الإنسان"، ورمزت بشيء من لوازِمه؛ وهو البغي والغدر بجامع الإساءة، وهذا يُعدُّ من سبِّ الدهر، فإنه كان لا يجوز وصف الدَّهر بأنه باغٍ؛ عنْ أبي هُرَيْرَةَ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ – صلى الله عليه وسلم – قَالَ: ((قَالَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ: يُؤْذِينِي ابْنُ آدَمَ؛ يَسُبُّ الدَّهْرَ وَأَنَا الدَّهْرُ؛ أُقَلِّبُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ))(١).

وإن كان البعض يتَّخذ العُذرَ للمحزونِ، غير أن هذا دلالة على بُعدها لحظة الحزن عن تحكيمِ العقل والتمسُّك بالإيمان والصبر.

إلاَّ أنه لا بأس أن يبكي الإنسان؛ إذ من البكاء ما هو شفاءٌ، وتسليةٌ، إذ لا مفرَّ للإنسان من هذه الكوارث التي لا تُبقي ولا تَذر، لا خيار للمصاب إلاَّ أن يصبرَ، ويتأسَّى بمن تقدَّم.

ثم أشارت بقولها: "**فَلِكُلِّ عَينٍ حَقُّ مدرارِ الدِّمَا**"، ونلْحظُ هنا أنها استعارت لفظ (الدَّم) للدَّمع؛ لتُجَسِّد مدى ألمها وحزنها الذي حوَّل الدمعَ الشفاف الصافي إلى دمٍ أحمر قانٍ،

(١) الجامع الصحيح المسمى صحيح مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، بيروت: دار الجيل، بيروت: دار الأفاق الجديدة، باب سب الدهر، حديث ٦٠٠٠، ج٧، ص: ٤٥

وقولها "مدرار"(١)، عبَّرت بصِيغة المبالغة على وزن "مِفْعال" إظهارًا لكثرة الدمع وغزارته، فاستخدامها لتلك الكلمة مُضعَّفة تدلُّ على تولُّد الحزن عن الفقد واضطراب القلب والجسم، حتى جعلَت العينُ تدرُّ دمًا بدلًا من الدمع، واستخدامها للجِناس بين (دمع ودم) يشير إلى سرعة التحول والتوافق بينهما؛ لأنَّ الدم يُعبِّر عن الاضطراب للقلبِ والجسم والعين، وفيه توضيح لخَطْب المصيب، أبلغُ مِن قولها دمعًا.

وقولها: "لوعةٌ" بالتنكير دلالة على شدَّة الشوق والحزن معًا، وهو ما يتناسب مع حالة الشاعرة من المرضِ الذي أصابها جرَّاء الحزن والشوق لابنتها.

ثم أمرَت بالتجلُّدِ على مصائبِ الدَّهر؛ لأنه لا ينفع معه غيرُ التجلد، وهنا يظهر أثرُ الإسلام في نفس المسلمين، قال الإمام الشافعي:

دَعِ الأَيَّامَ تَفعَلُ ما تَشاءُ ... وَطِب نَفسًا إِذا حَكَمَ القَضاءُ
وَلا تَجزَع لِحادِثَةِ اللَّيالي ... فَما لِحَوادِثِ الدُّنيا بَقاءُ
وَكُن رَجُلًا عَلى الأَهوالِ جَلدًا ... وَشيمَتكَ السَماحَةُ وَالوَفاءُ(٢)

، تظهر ثقافة الشاعرة في اطِّلاعها على أشعار فحول الشعراء حين تأثَّرَت في قولها(٣): **(وَلِكُلِّ قَلبٍ لَوعَةٌ وَثُبُور)** بقول أبي ذؤيب الهذلي:

سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعْنَقُوا لِهَواهُمُ ... فَتُخُرِّمُوا {وَلُكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ}(٤)

---

(١) مدرار: الدال والراء في المضاعف يدلُّ على أصلين: أحدهما تولُّد شيء عن شيء، والثاني اضطراب في شيء، وَيُقَالُ سَحَابٌ مِدْرَارٌ، مقاييس اللغة، باب الدال ومابعدها في المضاعف والمطابق، "مادة: در "، ج٢، ص: ٢٥٥.

(٢) ديوان الشافعي، شرح وضبط: عمر فاروق الطبَّاع، بيروت: دار الأرقم، ١٤٢٠هـ، ص: ٣٥

(٣) بل يبدو لي أن عائشة تقمصت أبيات من قصيدة أبي ذؤيب الهذلي. انظر إلى التشابه الكبير بين قولها: (فالدهر باغ...) وقول أبي ذؤيب: والدَّهْرُ ليسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ.

(٤) المفضليات، ص: ٤٢١

وقولها:

سُتِرَ السَّنا[١] وَتحجَّبَتْ شَمسُ الضُّحَى وَتَغيَّبَتْ بَعد الشُّروقِ بدورُ

فمِن فرط حزنِ الشاعرة نراها تهرب من الواقع إلى الخيال وتشرع ترسم لابنتها صورًا عديدة لعلها تَسلو، ففي هذا البيت حشدَت عددًا من الصور الاستعارية؛ فتتخيَّلها في "السَّنا" و"شمس الضحى" والـ(بدور)، فشبهت ابنتَها بالسنا الذي سُتر وغاب ضياؤه عن حياتها فأظلمَت، واختيارها لكلمة "سُتِر" دون كلمة "غاب" دلالةٌ فنيةٌ ورمزٌ عن ستر ابنتها وحيائها، ثم تؤكِّد ذلك الغياب بقولها: "وَتحجَّبَتْ شَمسُ الضُّحَى"؛ وفيها تصويرٌ رائع لابنتها بالشمس ساعةَ الضحى خاصَّة، بما يعني ذلك التحديد من معانٍ بعيدةٍ بأنها شمس بداية النهار، وعظيمة الفائدة معتدلة في صفاتِها وحرارتها، غير أن الضُّحى من الأوقات المباركة، فدلَّت تلك الصورة على أنها في مُقتبل العمرِ، وكانت مباركةً عظيمةَ النفعِ لأُمِّها.

ثم تُؤكِّد ذلك المعنى صراحةً في عجُز البيت وببراعة؛ فقولها: "وَتَغيَّبَتْ بَعد الشُّروقِ"؛لتؤكِّدَ بهذه الصورة الكنائية أنها غابت في مقتبل العمر، وكان غيابها بعد الشروقِ مباشرة، فلم تُكمل شمسُها دورةَ الحياة، فأفَلَتْ بعد شروقها في سماء حياتها، واختيارها لكلمة "بدور" بدلًا من "الشمس" في هذا الشطر؛ للدلالة على غياب الشمس والبدرِ من حياتها فأظلمَت، واختيارها للبدر على وجه التحديد كناية بأنها في أوج شبابها واكتمالِ جمالها.

هذا، وفي قولها: (ستر السنا...) ترتيبٌ طبيعيٌّ، يستنير الإنسانُ في حياته بثلاث أدوات: الضوء العام، وضوء الشمس، ونور القمر، فلكلٍّ منه موقعه وترتيبه، إذا انتفى الكلُّ منه دخل الإنسان في ليلٍ دامس، وكذلك يكون حال من يموت ولده، وهو في أمسِّ الحاجة إليه، ينسدُّ عليه الأفق المظلم، لا يجد مخرجًا.

---

(١) السنا: الضوء الْبَدْر، يكون السَّنا بِاللَّيْلِ دون النَّهَار، تهذيب اللغة، باب " السين والنون"، ج ١٣، ص: ٥٤.

وَمَضى الَّذي أَهوَى وَجرَّعني الأَسى وَغَدَتْ(١) بِقَلبي جُذوةٌ(٢) وَسَعيرُ

إلى هذا البيت، وهي لم تُحاول أن تُصرِّحَ بالقصَّة أو باسم ابنتها فاكتفَت بالكناية، والرمز عن التصريحِ؛ وذلك لثِقل الهمومِ عليها، ولِتُصوِّر صعوبة الإقرارِ بتلك الحقيقة.

وجاءت بصورةٍ استعارية أخرى في قولها: "**وَجرَّعني الأَسى**"؛ حيث شبَّهَت الحزنَ بالدواء المرِّ الذي يتجرَّعه الإنسانُ مجبرًا على ابتلاعِه، والرضا بمرارة طعمِه؛ وذلك بجامع المرارة، وهذه الصورة توضِّح مدى صعوبة تقبُّل النفس لذلك، لكن يُجبَر الإنسان أمام تلك المصيبة على الصبر.

وقولها: "**جرَّعني**" بتشديد الراء، دلالةٌ على تكرار هذا الأسى وشدَّته الذي تتذوقه كل مَرَّة، وكأنها تجرعته جُرعًا(٣).

وفي تصويرها هذا مشابهةٌ للصورة التي وردت في كتاب الله بجامع أن في كلا الصورتين يتمنى الإنسان حصول الموت من شدة مايجد من الألم وذلك في قوله: ﴿ يَتَجَرَّعُهُۥ وَلَا يَكَادُ يُسِيغُهُۥ وَيَأۡتِيهِ ٱلۡمَوۡتُ مِن كُلِّ مَكَانٖ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٖۖ وَمِن وَرَآئِهِۦ عَذَابٌ غَلِيظٞ ﴿١٧﴾ ﴾(٤).

ولا تكتفي بتصوير ألمها بالدواء المرِّ؛ فإن عاطفة الحزن عندها في ارتفاعٍ مستمرٍّ، فأوسعها خيالُها بصورةٍ استعاريَّة في قولها: (**جُذوةٌ وَسَعيرُ**) توضِّح تنامي الحزن في داخلها حتى تحوَّل إلى جذوة مستعرة؛ وهي القطعة الغليظةُ مِن الخشب فشبهَت الحزنَ الذي خَيَّم على قلبِها، بالنارِ التي لها سعيرٌ يحرق أوصالَ جسدِها، فقدَّمَت جذوة؛ وكأنها ترمي إلى فقدها والدها

---

(١) غدت هنا بمعنى " صارت " هي مولدة، وليست بعربية فصحية، وفي شرح الكافية الشافية ٣٩٢ "فهذه ثمانية أفعال مساوية لـ"صار" معنى وعملا، وأما "غدا" و"راح"، فإنهما ملحقان عند بعضهم بها -أيضًا- إلا أني لم أجد لذلك شاهدًا من كلام العرب يكون الاستدلال به صريحًا" شرح الكافية الشافية، محمد بن عبدالله الطائي الجياني، تحقيق: عبدالمنعم هريدي، مكة المكرمة: جامعة أم القى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، ط١، د.ت، ج١، ص: ١٢٠ -٣٩٢.

(٢) جُذوةٌ: من النَّار، وجِذَى: وَهُوَ العودُ الغليظ يُؤْخَذ فِيهِ نَار، تهذيب اللغة، " الجيم والذال"، ج١١، ص: ١١٤ وهذا تضمين من قوله تعالى: (**جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ**) القصص: ٢٩.

(٣) لسان العرب، باب العين، فصل الجيم، ج٨ص: ٤٦،

(٤) إبراهيم: ١٧

وزوجها؛ فكان ذلك جزءًا من النار التي استعرت بفقدها، فقدَّمت الجذوةَ لتقدم وفاة زوجها وأبيها وصبرها، وأخَّرَت السعير الذي أصابها حين وافَت المنيةُ ابنتها.

فحذفَت المشبَّه به؛ لبيان شدَّة تأثير الحزن عليها، وعطفت السعَّيرَ على الجذوة من باب عطف العامِّ على الخاص، وبهذا تكتمل الصورة المعبِّرة عن الحزن العميق.

يـا لَيتَـهُ لَمَّـا نَـوى[١] عَهـدَ النَّـوى وافَـى العُيـونَ مِـنَ الظَّـلامِ نَـذيرُ

في هذا البيت تبتدِئ بالتمني كحالِ كُلِّ أُمٍّ ثكلَى؛ بل كل أمٍّ قبل مجيء ذلك الابن وحتى بعد فقدِه تظلُّ الأماني تُلازمها، لكن أمنية الشاعرة كانت أمنيَّةَ أمٍّ متوجعة، تحاول أن تتمنَّى بما تعتقد أنه سيخفِّف عنها ما تجد من ألم، لذا جعلَت من العهد شخصًا ينوي الفراق، وأدَّى الجناس بين لفظة (نوى – عهد النوى) في تجسيد عاطفتها المضطربة المشتعلة في هذا التردُّد الواضح بين الحروف والألفاظ وما زالَت الشاعرة في الخيال فتخيَّلَت (عهد النوى) شخصًا يَشعر وينوي، فتمنَّت لو أنَّها علمَت بنيَّة "زمن الفراق" بأخذِ ابنتها لتمنَّت أن يصيبها العمى قبل أن تَرى ما أصاب ابنتها وكيف رحلَت، ومكانها الفارغ التي تركَتْه، وكأنها تتمنَّى مصيبة العمى لتُخفِّف من حَجْم الألم، فلا تُرافقها تلك الصُّور التي طُبعَتْ داخلَها عن معاناة ابنتها وموتِها، فجعلَت فقد البصر أهون من فقدها ابنتها، وليس ذلك من قبيلِ المبالغة؛ فالأمُّ تتمنَّى أن تَفدِي فلذة كبدها بنفسِها فكيف بجزءٍ منها، وتأمَّل كيف استعارَت (الظلامَ) لفقد البصر بجامع انعدامِ الرؤية، مستعينةً بعنصر اللون الأسود؛ ليرمز إلى ما تعيشه من مأْتم الفَقْد، ولاستخدام هذا اللون في المصائب.

---

(١) النوى الأولى تعني النية، والنوى الثانية تعني الفراق، تهذيب اللغة، باب النون والميم، ج١٥، ص: ٣٩٩.

ثم قولها: (وافَى العُيونَ مِنَ الظَّلامِ نَذيرُ)، فكأنَّ ذلك الظَّلام مُحذرًا عمَّا سيحلُّ بها من ظُلمةٍ للحياة بعد غياب ابنتها، فهي في كِلتا الحالتين سوف ترى الحياةَ سوداء كما لو كانت كفيفةً.

وفي قولها:

ناهيكَ ما فَعَلتْ بِماءِ حَشاشَتِي(١) **نـارٌ لَهَـا بَـينَ الضُّـلوعِ زَفيـرُ**(٢)

تبدأ نغمَةَ الشكوى والندب للمخاطب بقولها: (ناهيكَ) ما فعلَت نارُ الحزن (**بماء حشاشتي**)؛ تريد أن تصوِّر ما تبقَّى من قلبها وروحها حيًّا، فجاءَت بالصورة التشبيهيَّة فجعلَت ابنتها كالماء لذلك القلب وما يجعله ينبض ويشعر بالسعادة، وأكَّدَت هذا التشبيه بإضافة المشبَّه به إلى المشبَّه، ولم تكتفِ بهذه الصورة؛ بل جاءت بالاستعارة في قولها: (**نارٌ لها... زَفيرُ**) لعلها تستطيع أن ترسم ما بداخلها؛ فتخيَّلَت النارَ إنسانًا غاضبًا له زفير مخيف، فكأنَّها جُعلَت نار الحزن، فتبخَّر ذلك الماء وكأنَّه زفرةٌ من زفرات ضلوعها، فكانت تلك الصورة رمزًا لموت آخِر ما تبقَّى لقلبها من حياة، وهذه الصوَر كلُّها كناية عن حزنِها المستعر في جنبات نفسِها، ونكَّرَت (نار)؛ لتدلَّ على أنها نارٌ عظيمة الاشتعال.

وهنا يَظهر الدَّور الذي لَعِبهُ التقابلُ بين الماءِ والنارِ؛ حيث أضافتْ معنى التبخُّر للروحِ، فأتت بصورةٍ بليغةٍ مركبةٍ.

لَـو بُـثَّ(٣) **حُزنِـي فـي الـوَرَى لَـم يُلتفَـت لِمُصـــاب قَـــيسٍ وَالمُصـــابُ كَبيـــرُ**

---

(١) الحُشاشةُ: روحُ القلب. والحُشاشةُ: رَمَقٌ بَقيَّة من حياة النفس، العين، الثنائي الصحيح من باب الحاء مع الشين، ج٣ ص: ١١.

(٢) الزفير: يعد صوت من أصوات المكروبين، تهذيب اللغة، باب الهاء والقاف، ج٥، ص: ٢٥٤

(٣) بَثَّ يَبُثُ بَثًّا، وَهُوَ تَفْرِيقُك الأَشْياء، البثّ: الحُزْن الَّذِي تُفْضِي بِهِ إِلَى صَاحبك، تهذيب اللغة، ج١٥، ص: ٥١

تتمنَّى هنا لو بُثَّ حُزنُها في الخلقِ؛ حينها لن يتحدَّثَ الناسُ عن قصةِ قيسٍ، ولشغلوا بأمرها؛ لأن مصيبتها أعظم.

واختارَت كلمة الورى، ولم تقل الناس؛ لأن الورى للأحياءِ فقط، والناس يطلَق للأحياء والأموات(١).

ويظهر الإيغال في قولها: (**لِمُصاب قَيسٍ وَالمُصابُ كَبيرُ**)؛ قارب هذا الأسلوب من قول المعتمد بن العباد:

أَذَلَّ بَـــني مـــاءِ السَـــماءِ زَمـــانُهُم (وَذُلُّ بَـني مـاءِ السَـماء كَبـيرُ)(٢)

ضربت المثَلَ بمصاب قيس(٣)، ولكن يظهر أنَّها تَرمي لقيس بن ذريح(٤)؛ لأنَّ مُصابَه أقربُ لقصَّتها؛ فقد تُوفِّيت لُبنَى، وكابد فقدَها حتى توفِّي بعدها.

وإن كان قولها: "مُصاب قيس" كناية عن عظيمِ المصيبة؛ لما لقصَّة قيس من شُهرةٍ في ألم فراقِه لمحبوبتِه، وحتى يستحضرَ القارئُ جميعَ أحاسيس العشق التي قالوها، ومرارةَ الحزن والفراق التي كتبوها، ثم يجمع ذلك كلَّه مع مشاعر ألم الأمِّ، فأي ألمٍ سيكون؟!

فهي تريد أن تُوصل رسالةً فحواها: أنه مهما كانت مشاعر الحبِّ والفراق؛ فإن حبها كان أعظم، ولا شك في ذلك فحُبُّ الأمِّ أسمى وأعظم؛ فهو حبٌّ مُتَصلٌ بالمرءِ منذ اللحظةِ الأولى في حياته، فحجم مصابها بحَجْم عُمْر ذلك الابن المفقود.

---

(١) معجم الفروق اللغوية، الفرق بين الناس والورى، باب الثاء والباء، ج١، ص: ٥٢٨

(٢) نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٢٣، ص: ٤٦٣

(٣) إن كان جميل منصور في معجم شاعرات العرب، يميل إلى أنه قيس بن الملوح. ديوان قيس بن الملوح " مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، تعليق: يسري عبد الغني، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٠هـ.

(٤) ديوان قيس بن ذريح " قيس لبنى " جمعه: عبدالرحمن المصطاوي، بيروت: دار المعرفة، ط٢، ١٤٢٥هـ

طافَتْ بِشَهرِ الصَّومِ كاساتُ الرَّدى سَحرًا وَأَكوابُ الدُّموعِ تَدُورُ

في هذا البيت تبدأ في سَرْد قصَّة وفاة ابنتها، وبدأَت القصة من شهر رمضان، وجاءت بقولها "بشهر الصوم" كناية عنه، ولتصوير كثرةِ الموت في ذلك الشهر ودورانه بين البشر قالت: (كأساتُ الرَّدى) فأتت بصيغة الجمع، ثم جعلَت الموت كالخمر يُوضع بالكأس ويُسقى؛ لما يُحدثه كلاهما من تأثيرٍ على الإنسان، وهي **استعارة مكنيَّة**؛ حيث استعارَت الخمرَ للموت وحذَفَت الخمر ، وجاءت بشيءٍ من لوزمه وهو الكأس؛ بجامع ذهاب التفكير وفقد التوازن والانفصال عن الواقع، ويؤكِّد ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم: ((لَا إِلَهَ إِلاَّ اللَّهُ، إِنَّ لِلْمَوْتِ سَكَرَاتٍ))(١)، ثم كانت أكثر تحديدًا في وقت ظهور عوارض المرض على ابنتها فقالت: (سَحَرًا)، فأرادتْ بهذا التحديد للوقتِ عدمَ وضوح الرؤية والعتمة، فتناولَتِ ابنتها تلك الكأس ولم تعلمْ ما تَحويه كؤوسُ الموت.

ثم تَلتْ قولها: (كأسات الردى)، (بأكواب الدموع)؛ حيث استعارت الشراب للدموع؛ بجامع السيلان والغزارة، فجعلَت الدموعَ من كثرتها تُجمع في أكواب، وقولها: (تدور) بالفعل المضارع؛ للدلالة على استمرارِ وتجدُّدِ دوران مُصيبةِ الموت بين البَشر، كما أنَّ الموت يطوف بينهم.

(١) صحيح البخاري "الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه صحيح البخاري"، محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق، محمد زهير بن ناصر الناصر، بيروت: دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ، باب مرض النبي صلى الله عليه وسلم، حديث ٤٤٤٩، ج ٦، ص: ١٣

وانظر إلى استخدامها كلمةَ "كأسِ للموت" و"أكواب للدموع"؛ لأن شريطَة ما يُعد بالكأس أن يكون خمرًا حتى يُطلق عليه كأس، ولا يقال للآنية التي فيها ماء أو لبن كأس(١).

واختيار الكلمات التي شكَّلَت الصور البلاغية، تدلُّ على براعة الشاعرة في رسم الصورة وامتلاكِها ذخيرة لغويَّة، سمحَت لها برسم تلك المشاهد التي عج بالحركة من حيث: (الطواف، والكوؤس، والدموع، والدوران) وجسَّدت تعاقُب الكلمات سُرعة حدوث الأمر بين طواف الموت والدموع.

وفي هذا البيت اقتباسٌ للألفاظِ من قوله تعالى في سورة الواقعة: ﴿يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ ۝١٧ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ۝١٨﴾(٢)، أخذت الطوافَ والأكواب، ولكن الآية أتَتْ بذلك الطواف على أنه من أسباب النعيمِ والسعادةِ، وجاءَت به الشاعرةُ على أنه من أسباب الحزنِ والألم.

فَتَناوَلَــت مِنهــا ابنَتــي فَتَغَيَّــرَت وَجنــاتُ خــدٍّ شَــانها(٣) التَّغييــرُ

تُكمل المشهَد الذي بدأَتْه في البيت السابق؛ لتصوِّر كيف تغيَّرَت ملامحُ ابنتها بعد كوؤس الردى، وخَصَّصتِ التَّغيُّر في الوجنات؛ لتُبينَ أنَّ ذلك التَّغيُّر واضح، فبعد تلك الحيوية والشباب التي كانت تظهر على وجهها، وأكَّدَت هذا بتنكير "خَدٍّ"؛ للدلالة على نضارتها وعلى ما كانت تنعم به من جمالٍ، فهو خدٌّ فريدٌ في جماله، وحتى تُزيل من ذهن القارئ الشكَّ

(١) وذلك في تفسير قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ ۝١٧ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ۝١٨﴾ الواقعة: ١٧، ١٨، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، أبو محمد عبدالحق بن غالب بن عطية الأندلسي المحاربي، تحقيق: عبدالسلام عبدالشافي محمد، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٢هـ، ج٥، ص: ٢٤.

(٢) الواقعة:١٨،١٧.

(٣) الشان: إما من الشأن بمعنى الحال الَّذِي يشينُ ويصلحُ. وَلَا يُقالُ إلاَّ فيمَا يَعْظمُ مِن الأَحْوالِ والأُمُورِ، تاج العروس، فصل الشين مع النون، "مادة: شأن "، ج٣٥، ص: ٢٥٣، وإما فعل من شَان يشينُ شينا، وهو العيب، الشَّأْنُ: الخَطْبُ، والأمْرُ، جمع: شُؤُونٌ وشِئِينٌ، ومَجْرَى الدَّمْعِ إلى العينِ، القاموس المحيط، باب النون، فصل الشين، ج١، ص: ١٢٠٨.

فيما إذا كان ذلك التغيُّر ملائمًا وحسنًا؛ أتبعَتْه بقولها: "شانها التغيير"، ويظهر دور الألوان البلاغيَّة من ردِّ العَجُز على الصدر والجِناس؛ بتوضح المعنى ورسم الصورة دقيقة لذلك التغير.

فَـذَوَت(١) أَزاهيـرُ الحَيـاةِ بِرَوضِـها وَانقَـدَّ(٢) مِنهـا مـائِسٌ(٣) وَنَضـيرُ

هنا تُكمِلُ تصويرَ المشهد، فبدأت الشاعرة بحرفِ العطف الفاء؛ لتدلَّ على سرعة التغيُّر والتحوُّل المفاجئ في صحَّة ابنتها، قولها: **أزاهير الحياة:** صورة تشبيهيَّة، فتصوِّرها وكأنها روضةٌ غَنَّاء تَجَمَّلَت بأجمل الأزهارِ، وكيف كانت حياة هانئةً سعيدة بالروضة الغنَّاء المليئة بالأزهار الجميلة؛ كناية عن الانشراحِ والسرور والسعادةِ، ومن هذه الصورة ولَّدَت صورة استعارية تمثيليَّة؛ فاستعارَت ما حلَّ بتلك الروضة النَّضِرة المليئة بالأزهار من خرابٍ، فذبلَت أزهارها وقُطعت غصونها الميَّاسة التي كانت تتبختَر وتميل في سعادة، فحين مَرضتْ ذبُلت أزهارُها، وكأنها فُصلَت عنها حيويَّة ونضارة الشباب، فكأنه انشقَّ ومال ذلك العرق النَّضِر ومات؛ كناية عن المرض الذي أقعدها وأفقدَها صحتها، فذوت وذَبُلَت وانتهى ذلك الجسم الميَّاس الذي كان يمتلئ حيويَّة ونشاطًا، وكذلك في قولها: (**انقدَّ منها مائس ونضير**)، ورمزَت بالأزهارِ على تنوُّع صفاتها الخُلقية والخِلقية التي كانت تتحلَّى بها، فلقد كانت شَذا بيت والدتها.

ثم تُكمل تلك الصورة في عَجُز البيت.

لَبِسَـتْ ثِيـابَ السَّـقمِ فـي صِـغَرٍ وَقَـد ذاقَـت شَـرابَ المَـوتِ وَهْـوَ مَريـرُ

تُصرِّح في هذا البيت بما كانت تُلمِّح له في البيت السابق؛ بأنها مَرِضَت في سنٍّ صغيرةٍ، فجاءت بالاستعارات؛ حيث جعلَت من السُّقم ثوبًا يُلبس؛ لدلالة شمول السُّقم سائر

(١) ذَوَى العودُ يَذْوي ذَيًّا وذُوِيًّا، إذا ذَبَلَ، جمهرة اللغة، باب الذال والهاء، " مادة: ذهي "، ج٢، ص: ٧٠٣

(٢) اِنقَدّ: القَدُّ هو القطع طُولًا كالشَّقّ، تاج العروس، فصل القاف مع الدال المهملة، "مادة: قدد"، ج ٩، ص: ١٢

(٣) المَيْسُ: التَّبَخْتُرُ، ماسَ يَميسُ، فهو مائِسٌ ومَيُوسٌ ومَيَّاسٌ، القاموس المحيط، باب السين، فصل النون، ج١، ص: ٥٧٦.

جسدِها، وجعلَت من الموت شَرابًا، كما جعلَتْه خمرًا قبل ذلك، ولكن هنا قامت تَصف طعمَ ذلك الشرابِ بالمرِّ؛ للدلالة على عظم المرض، ومرارة الألم الذي تجرَّعَته هي وابنتها، فداخلت بين الصُّوَر الاستعارية في تأليفٍ منسجم فقالت: (**لَبِسَتْ ثِيابَ السقمِ – ذاقَت شَرابَ المَوتِ**).

جـاءَ الطَبيـبُ ضُـحًى وَبشَّـرَ بِالشِّـفا إنَّ الطَّبيـــبَ بِطِبِّـــهِ مَغـــرورُ

ومن هذا البيت تبدأ برسم الأجواءِ بصورةٍ دقيقة، حين أتى الطبيبُ محاولًا علاج ابنتها في الضُّحى، وتحديدُ هذا الوقت؛ للدلالة على سرعة البحث عن طبيبٍ، فقد أصابها المرضُ سَحَرًا وجاءها الطبيب ضُحًى، فحَاول تهدئة القلوبِ القَلِقَة، ولكن بإحساس الأمِّ أدركَت أنَّ الطبيبَ مَغرورٌ بطبِّه فلا دواءَ لما تُعانيه ابنتها، وتَكرار كلمة "الطبيب" في صدر البيت وعجُزه؛ لإظهارِ تصوُّر سرعة هبوط الأملِ، وتذبذب المشاعر؛ ففي الصَّدرِ ارتفعَتْ نغمةُ الأمل، ونلحَظ ذلك الأمل أيضًا في قولها (**وَبشَّرَ بِالشِّفا**)، وتأمَّل جمال الفصل بين الجملتين (**وَبشَّرَ بِالشِّفا**) **وبين قولها**: (**إنَّ الطَّبيبَ بِطِبِّهِ مَغرورُ**)، وكيف أكَّدَت الجملةَ الحقيقية التي باتت تؤمن بها (**إنَّ الطَّبيبَ بِطِبِّهِ مَغرورُ**) فكأنه حوارٌ داخلي وأمل كان يراودها بعد تبشير الطبيبِ لها بالشفاء، لكنها قطعَت ذلك الأمل واستبعدَته بمنتهى اليأس والاستسلام عن طريق التوكيد بـ(إنَّ)، في حين أنَّها جاءت في العَجُزِ تعجُّ بنغمة الانكسار والسُّخرية من ثقة الطبيب بنفسه.

وَصـفَ التَّجـرُّعَ وَهْـوَ يَـزعُمُ أنَّـهُ بـــالبُرءِ مِـــن كُـــلِّ السَّـــقامِ بَشـــيرُ!

تُكمل سرد قصةِ الطبيب مع ابنتِها، وكيف وصَف لها دواءً تتجرعه؛ كناية عن سوء طعمه، زاعمًا أنه يَشفي من كلِّ الأسقامِ، مع إدراكها في قرارة نفسها فَشَل طِبِّهِ أمام ما تُصارعه ابنتها، وهذان البيتان يوضحان قوَّة إحساس الأم بأبنائها، مع محاولة إخفاء تلك الأحاسيس عنهم، فتعيش في صراعٍ بين ما تتمنَّاه وما تشعر به.

فَتَنَفَّسَـــتْ لِلحُـــزنِ قائِلَـــةً لَـــهُ: عَجِّـــل بِبُرئِـــي حَيـــثُ أَنـــتَ خَبيـــرُ

وفي هذا البيت تسرد ذلك الحوارَ بين ابنتها والطبيبِ، فتظهر بصيصَ الأمل الذي دبَّ في قلب ابنتها؛ في تصويرها أنها تنفسَت للحزن، وكأنه انفصل عنها؛ حيث جعلته شخصًا تتنفس له، ثم بدأَتْ نبرةُ الطلب والاستعطاف للطبيب في التعجيل بتغيُّر حالتها تلك، في حين أن الشاعرة أخذَت دور الصمت في تلك اللحظاتِ وكتمان الحزنِ، وحتى لا تقطع الأمل بقلب ابنتها.

وَارحَـمْ شَـبابي إنَّ والِـدَتي غَـدَتْ ثَكلـى يُشـيرُ لَهـا الجَـوى(١) وَتُشـيرُ

تُكمل نَبرةُ الاستعطاف بصيغةِ الأمر الذي أخرجَتْه لمعنى الرجاء، ويتضمن معنى الانكسار بقولها: (ارحم شَبابي) الذي يَذوي من المرض ومرارةِ الموتِ، وارحم أمِّي التي ظهر عليها شدَّة الحزن لإحساسها بفقدها ابنتها، فصوَّرَتِ الحُزنَ بالشخص الذي لزم أمَّها حتى أَلِفَته فأصبحت تعرفه ويعرفها، (**يُشيرُ لَها الجَوى وَتُشيرُ**)، على سبيل **الاستعارة التخييلية**؛ دَلالةً على كثرةِ الملازمةِ لها، وإظهارًا لبؤس والدتها.

قولها: **يُشير لها الجَوى**: أخذَتْه من قول المعتمد بن العباد:

بِزاهِرِهـا الـسـامي الـذُّرَى جـادَهُ الحَيـا (تُشـــيرُ الثُرَيَّـــا نَحوَنـــا وَنُشـــيرُ)(٢)

وتكمل حوار ابنتها مع الطبيب بقولها:

وَارأَف بِعَـينٍ حُرِّمـت طيـبَ الكَـرى(١) تَشـكُو السُّـهادَ وَفـي الجُفُـونِ فُتـورُ(٢)

---

(١) الجَوَى (الحُرْقَةُ وشِدّةُ الوَجْدِ) من عِشْقٍ أَو حُزْنٍ، تاج العروس، فصل الجيم مع الواو والياء، "مادة: جوى"، ج٣٧، ص: ٣٨٣

(٢) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، شهاب الدين التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ط١، ١٩٩٧، ج٤، ص: ٢٧٥

فتبدأ كذلك بصيغة الأمر الذي أخرجَتْه لغرض الاستعطافِ والشكوى، فَتَصِفُ حَالها منذ أصابها المرضُ كنايةً عن الأوجاع والألم التي كانت تعاني منها، وكيف حُرمت لذيذ النوم، فأصبحَت تشكو من السَّهَر، ثم صورت حالَ عينها ،وكيف أصابها الخدرُ والثقل من شدَّة المرض والسهر، فجاءت بالجزء (العين) وأرادت الكلَّ، فما أصاب عينها أصاب سائر جسدها في كناية عن المرض وشدة الألم.

لمَّـــا رَأَت يَـــأسَ الطَبيـــب وَعَجـــزَهُ قالَـــت وَدَمـــعُ المُقلَتَـــينِ غَزيـــرُ:

في هذا البيت تعودُ نغمةُ اليأسِ والحزن تكسو الكلماتِ، حتى جعلَت مِن يأس الطبيب وعجزه أنَّه أصبح يُرى بالعين وهو مِن الأمور المعنويَّة؛ دلالةً على شِدَّة يَقينِها بعجزِه وأنَّ مصيرَها أصبح أمرًا واضحًا مقررًا، فظهرت علامته على الطبيب وإن لم يتكلم.

أُمَّـــاهُ، قَـــد كَـــلَّ الطَّبيـــبُ وَفـــاتَني مِمَّـــا أؤمِّـــل فـــي الحَيـــاةِ نَصـــيرُ
لَـــو جـــاءَ عـــرَّافُ اليَمامَـــةِ يَبتَغـــي بُرئـــي لَـــرَدَّ الطَّـــرفَ وَهْـــوَ حَســـيرُ!

حين أدركتْ ما سيؤول إليه حالها بدأت بنداءِ أقربِ الناسِ لها: "أمَّاه" لتوصيها، ثم صورَت الشاعرة منظرَ ابنتها بتألُّمٍ وكيف كانت دُموع عينها تنهمر حين ابتدأَت بندائها بنبرةِ تحسُّرٍ وحزنٍ، في حوار المذهول المتَفجع (أُمَّاهُ، قَد كَلَّ الطَّبيبُ)، وأي خبر أشدُّ وقعًا على قلب الأم حين تسمع تلك الكلمات؟! حتى ابتدأَت بحرف التحقيق (قد)؛ ليظهر المعنى الخفي هل حقًّا يَئِس الطبيب؟! في ذهول من تلك الحقيقة، وجاءَت بالفعل الماضي (كَلَّ)، وكأن محاولات

=

(١) الكَرَى: النَّوْمُ. تاج العروس، فصل القاف مع الواو والياء، "مادة: كري"، ج ٣٩، ص: ٣٨٨

(٢) فتر: فَتَرَ فُتُورًا: سَكَنَ عن حِدَّتِه، ولانَ بعدَ شِدَّتِه. العين، الثلاثي الصحيح، باب التاء والراء والفاء، ج٨، ص: ١١٤

الطبيب كلها قد انتهت، ثم شرعَت في الحديث عمَّا سيحدث؛ لتُخبرها بحُرقةٍ أنَّه فاتها ما كانت تَأمل مِن الدنيا، فتظهر نغمةُ التسليم واليأس، بقولها: لن يكونَ لي ناصر من الموت.

وقولها: (**لَو جاءَ عرَّافُ اليَمامَةِ**) كناية عن العَجْز التامِّ لكل البشر، فإذا عجز عرَّاف اليمامة المشهور بادِّعاء علمِ الغيب محاولًا بثَّ الأمل ببرئي عن طريق حكاياته وروايته الاسطورية.

(لردَّ الطَّرْف وهْوَ حسير)، وجاءت بالجملة الإسميَّة (وهو حسير) لتدلَّ على ثبوت تحسُّره وعجزِه فلا تُتعب نفسَها بتكرار المحاولة بمداواتها، وصاغت هذه الكناية عن طريق أسلوب الشرط الذي اختصرَت به كلَّ الحكايات والروايات في الجواب وشرطه.

يا رَوعَ(١) **رُوحي، حلَّها نَزعُ الضَّنى**(٢) **عَمَّا قَليلٍ وُرْقُها**(٣) **سَتَطيرُ**

هنا يبدأ صوت الشاعرة ليعود بأسلوبِ النداءِ المتفجِّع الذي يُظهر الندب على تلك الروح التي سَتُفصل عنها؛ فشبهَت علاقتها مع ابنتها بالحبلِ الذي رُبط وأُحكم ولن يُفَكَّ، بل سينزع منها نزعًا، واختيارها لهذه الكلمة حتى تُصوِّر ألَمَ ذلك الفراقِ على قلبها، أما قولها: (عَمَّا قَليلٍ وُرقُها سَتَطيرُ)، في قولها: (**وُرْقُها**) استعارةٌ تصريحية، حيث استعارت لفظ الورق

(١) الرَّوْعُ: الفزع، العين، الثلاثي المعتل، باب العين والراء والواو، ج٢، ص: ٢٤٢

(٢) ضني: ضَنِيَ الرجلُ ضَنىً شديدًا إذا كان به مَرَضٌ مُخامِرٌ، العين، الثلاثي المعتل، باب الضاد والنون و(واياء)، ج٧، ص: ٦٠، الضنى: هو المرض المدنف الذي يلزم صاحبه الفراش ويضنيه حتى يشرف على الموت، الزاهر في غريب ألفاظ الشافعي، محمد بن أحمد الأزهري الهروي، أبو منصور، تحقيق: مسعد عبدالحميد السعدني، القاهرة: مطبعةدار الطلائع، د.ت، ص: ٣٧

(٣) والوُرْقةُ: سواد في غبرة كلون الرماد، وحمامة وَرْقا. قال في العين، الثلاثي المعتل من القاف، باب القاف والراء و(واياء)ج٥، ص: ٢١٠، والورقة: غبرة تضرب إلى سواد، جمل أورق وحمامة ورقاء، والجمع ورق، وقال في جمهرة اللغة، باب الراء والقاف، مادة: رقو"، ج٢، ص: ٧٩٦.

لابنتها، واختارت الحمامة "الورْقاء" وهي السوداء في غبرة كلونِ الرَّمَاد؛ لأن الموقف موقف حزن ورحيل وفناء؛ فيناسب هذا اللون حالةَ المحزون، تتَّضح دقَّة اختيارها؛ لأن الحمامة برِقَّتها تشابه ابنتها، ولون الورقاء يناسب موقفَ الموت، ولون الجسد حين تفارقه الروح يتغيَّر لونه فيَميل للسُّمرة.

أُمَّــاهُ قَــد عَــزَّ اللِّقــاءُ وَفــي غَــدٍ سَــتَرينَ نَعشــي كَــالعَروسِ يَســيرُ
وَسَيَنتَهي المَسعَى إلـى اللَّحـدِ الَّـذي هُــوَ مَنزِلــي، وَلَــهُ الجُمــوعُ تَصــيرُ

يعود الحديث على لسان ابنتها، ليقطع الحوارَ الصامت بين الشاعرة ونفسها؛ لتستمع لنداء ابنتِها التي تعود لترسم لها ما سيكون حين توافيها المنيَّةُ، وكأنه واقع حدث في استشعار مُتألم لكل ما سيكون، فتندب بهذه الطريقة نفسَها لفراقِها ذلك الحضن الحنون.

ويتكرَّر الأسلوبُ نفسُه الذي جاء في البيت الثامن عشر، ولغرض التخفيف مِن واقع المصيبة على أمِّها حين تتخيَّل ما سيقع، فتقول لها: (في غَدٍ) دلالة على قُرْب منيَّتِها وحتى تهيئ والدتَها لذلك الخبر وأنه قريب، ثم تصوِّر لها كيف سيكون ذلك النعش، وكيف ستُزفُّ عروسًا لقبرها في ثيابها البيضاء، وستنتهي تلك المسيرة والمسعى في الحياة إلى اللَّحد الذي سيكون منزلها بدلًا من منزلها بالدنيا، فاستعارَت لفظ المنزل للَّحْد بجامع السكن، في إظهارٍ لعميق الإيمان والإدراك أن القبر أولُ منازل الآخرة، ثم تُكرِّر محاولة التخفيف من وطأةِ المصيبة والألم على قلبِ والدتها بقولها: (وَلَهُ الجُموعُ)، بتقديم الجار والمجرور (له) على الفاعل (الجموع)، وتقديم الفاعل على فعله (تصيرُ) في تسليمٍ باللقاء بالدار الآخرة، وهذا ما يجعل كلمتها تنبض بالهدوء والاطمئنان رغم الحزن الذي يسكنها.

وهذه الأبيات ترسم صورًا مترابطة لتُشكِّل مشهدًا، يعجُّ بالإحساس رغم صمْت تلك الأمِّ عن الحديث، إلاَّ أن المتَلقيِ يشعر بما يجول خلف ذلك الصمت.

في قولها: (**كَالعَروسِ**) **شبَّهَت** النعشَ بمنصَّة العروس، وقد يعتقد البعض أن تشبيه النعش بمناظر العروس قد لا يتوافق مع المقام، لكن إذا ما علمنا أن الابنةَ تحاول تعزية وتسلية أمِّها وتخفيف مُصابها، فجاءت بهذا التشبيه؛ ليكون تسليةً لأمِّها وتخفيفًا عن مخيلها صورة الجثة الهامدة التي تثير ألمها، فآثرَت أن تجعل صورة العروس هي التي تلازم مخيَّلة أمِّها ونفسها من باب البرِّ بأمِّها.

قُـولي لِـربِّ اللَّحـدِ: رِفقًـا بِـابنَتي جـاءَت عَروسًـا سـاقَها التَّقـديرُ

يرتبط هذه البيت بالأبيات الستَّة التالية، لتوصل تلك الوصايا التي توصي بها والدتها، فتطلب منها عن طريق فعل الأمر (قولي) الذي يمتلئ استعطافًا وترجيًّا وتحنانًّا، أن تقول لمن يُنزلها في لحدِها أن يترفَّق بها؛ فقد كانت عروسًا، لكن جاء بها قدر الله إلى لَحدِها بدلًا من بيتها، وفي قولها: (رب اللحد)؛ أي: صاحب اللحد، وهي تُوصل تلك الوصية الأولى بنبرةٍ تكتظُّ بالحزن والندب على نفسها.

وفي قولها: (**رِفقًا بِابْنَتي**) إظهارُ العمقِ لحنان أمِّها الذي كانت تلتمسه في حياتها وتطلب منها أن يُلازمها حتى تصل إلى لحدها، والمتلقِّي يَلحظُ أنها حتى الآن لم تذكر اسمَ ابنتها؛ بل فضَّلَت كلمةَ ابنتي حتى تُوصل للأعماق مكانتها، وصلة الفقيدة لديها.

وَتَجلَّـدي بِـإزاءِ لَحـدي بُرهـةً فَتَـراكِ رُوحٌ راعَهَـا المَقـدورُ

وابتدأَتْ هذه الوصيةَ أيضًا بفِعل الأمْر، الذي خرَج فيه الطلبُ للرَّجاءِ بطلب التجلُّد والتصبُّر أمام لحْدِها بُرهةً؛ لمعرفتها بحجم الفَقد الذي ستشعرُ به كلتاهما، ولعِلمها ما تُخبئه روح والدتها الحنون المفجوعة من وَقْع تلك المصيبة، وأي مصيبة أعظم من موتِ فلذة الكبد وهي تُشاهدها توضع في لحده.

أمُّـاهُ قَـد سَـلَفت لَنـا أُمنِيَـةٌ يـا حُسـنَه لَـو سـاقَها التَيسـيرُ

تعود لنداء والدتها وتذكيرها بأمنياتها التي كانت تتمنى أن يتيسر لها فعلها، في إظهارٍ لحجم المشارَكة والقرب بينهما، حتى إنَّها تعلمُ كلَّ الأماني التي كانت تتمناها، بنبرةِ تحسُّر تَجتاح الكلمات، فجعلَت الأمنية شيئًا يُساق على سبيل الاستعارة.

كانَــت كَــأَحلامٍ مَضَــت وَتَخلَّفَــت مُـذ بـانَ يَـومُ البينِ(١) وَهـو عَسـيرُ

تواصل الأبيات لتُواسي والدتها؛ حتى لا تحزن على أماني ابنتها التي لم يتيسَّر لها تحقيقها لقِصر الحياة؛ بأن تلك الأماني كأحلامٍ كثيرةٍ مضتْ لم تتحقق، ولكن يتَّضح الفرق بينهم في قولها: (أمنية – وأحلام)، لكن كلها أصبحَت واحدةً حين قارب الموتُ، وفي هذا الكلام كناية عن تبدُّد وتحقير كلِّ الأماني والأحلام عندما يأتي الموت، وقد جعلَت يوم وفاتها كالشمس ظهر واتَّضح، ولكنه يومٌ عسير بكلِّ ما يحويه من ألمٍ لها وحزنٍ لأمِّها.

وقد يُحمل هذا البيت على أنه قول عائشةَ وليس قول ابنتِها، فتصف ابنتَها أنها كانت كالحلمِ السريع الذي مضى منذ أن ظهر المرضُ عليها واقتربَ يوم الفراق.

في قولها: **كانت كأحلامٍ: تشبيهٌ مرسلٌ**، شبَّهَت الأيامَ التي عاشتْ فيها مع ابنتها بأحلامِ نائمٍ سريعة المضيِّ، لا يجد شيئًا بعدما يفيق من النوم.

عُــودي إلــى رَبــعٍ خَــلا وَمَــآثِرٍ قَــد خُلِّفَــت عَنِّــي لَهــا تَــأثيرُ
صُــوني جِهــازَ العُــرسِ تِــذكارًا فَلِــي قَـد كـانَ مِنـهُ إلـى الزَّفـافِ سُـرورُ

تعود لاستِخدام صيغة الأمرِ للرجاء والطلب لأمِّها – أن تعود بعد أن تدفنَها إلى دارها التي خلَتْ منها وآثارها التي خَلفتها؛ لعِلمها بتأثيرها عليها، وبأنها ستُشعرها أنها ما زالت معها.

(١) البين: من الأضداد: الفراق، والوَصْل ويفيد معنى الوضوح، تهذيب اللغة، باب "النون والباء"، ج١٥، ص: ٣٥٧.

ثم تعود لصيغة الأمرِ من جديدٍ بِنبرةِ تألم وتحسُّرٍ ورجاءٍ؛ أنْ تصُونَ جِهَاز عُرسها؛ لما كان فيه من ذِكرى جميلة، وهذا تحكي أحاسيس كلِّ فتاة مع جهاز عُرسها؛ لما يحمله من معانٍ في نفسها، ولأنها تعلم أنها ستحتفظ بكلِّ ما كان سببًا لسعادتها كما كانت تفعل في حياتها، وهذا حالُ كلِّ أمٍّ تسعى لفعل ما يُسعد أبناءها مهما كان وقعُه على نفسِها، وقد استخدمَت "كان" بصيغة الماضي؛ للإقرار بأنه أمرٌ مضى وانتهى وتيقَّنَت بوقوعه، وتكرار "قد" في بداية عَجُز البيتين؛ للدلالة على معنى التحقيق والإقرار.

جَرَّت مَصائِبُ فُرْقَتى لَك بعد ذا لُبْسَ السَواد ونُفِّذَ المَسطورُ

تظهر نبرةُ الحزنِ والتَّأسفِ على حال أمِّها، وما سيحدثه موتُها بها؛ فشبَّهَت المصائبَ بالرجل الذي يجرُّ وراءَه كلَّ ما هو كريه على النفس، واختيارها للفظة "**جَرَّت**" توحي بعناءِ ثقل الأمر.

فقد كان جزءًا من حزن وهموم تلك الابنة البارة أن بموتها ستُحرم والدتها من جمال الحياة، وجسدَت ذلك عن طريق الكناية باللباس الأسود الذي ستلزمه؛ إظهارًا لحزنها.

فتحاول في آخِر البيت أن تُعيد الإيمان لقلبِها؛ فتُخبرها أنَّ ما حدث كان مكتوبًا في اللوح المسطور، وليقينها بإيمان أمِّها وتسليمها بالقدر.

وَالقَبرُ صارَ لِغُصن قَدِّي رَوضَةً رَيحانُها عِندَ المَزارِ زُهورُ

وفي مُحاولة من تلك الابنة البارَّة في تخفيف مُرِّ الفراق عَن والدتها، تصوِّر ما سيكون عليه حالُها في قبرها، فحاولَت أن تأتي بصورةٍ غير معهودة للقبر الذي يَبعث في النفس الألَمَ والحزن، وحوَّلَتْه إلى رمزٍ للسعادة؛ فداخلت ومزجَت بين الصورة التشبيهية؛ فشبَّهَت القبر بالروضة المليئة بالرياحين والزهور العطرة، ولأن هذا التشبيه غير مألوفٍ استخدمَت أداةَ تشبيه غير مألوفة الاستعمال وهي (صار)؛ لما تفيد من معنى التحوُّل، كذلك تأمل تركيب الصورة التشبيهية، يظهر الفصل بين (صار) وبين الخبر (روضة) بجملةٍ (لغضن قدِّي)؛ فكأنها تريد من والدتِها أن

تستحضر صورتَها قبل مرضها وذبولِها، ويظهر الفصل بين قولها – ريحانها –، وقولها زهور بشبه الجملة (عند المزار)، وكأنها تحثُّ أمَّها على دوام زيارتها وكأنها توحي لها بأنها ستجد السرورَ والسلوى في تلك الزيارة، حتى إنَّ رائحة أزاهيرها ستَشتمُّها حين تزور قبرَها؛ فنلحظ محاولتها أنْ تَختمَ الصَّدرَ والعَجُز بشيءٍ جميل يبقى عالقًا في خيال والدتها.

أُمَّـــاهُ لا تَنســـي بِحـــقِّ بُنُـــوَّتى قَبـــري لِـــئَلاَّ يَحـــزن المَقبـــورُ
ورجـــاءَ عَفـــوٍ، أو تِـــلاوةَ مُنـــزَلٍ فسِـــواكِ مـــن لِـــي بـــالحَنينِ يَـــزورُ؟
فَلَعلَّمـــا أحظَـــى برَحمَـــةِ خـــالِقٍ هُـــوَ راحِـــمٌ بَـــرٌّ بِنَـــا وغفُـــور

تعود إلى نداء أمِّها وطلبِها تحقيق وصيتها الأخيرة، ألاَّ تنسى قبرَها حتى لا تحزن لبُعدها ونسيانها، أضافت ضمير المتكلِّم إلى القبر في قولها (قبري)؛ لتُشعر والدتها أنها تستأنس بهذا المكان تطمينًا لوالدتها؛ لذا عدلَت عن الضمير إلى الاسم الظاهر في قولها: (المقبور) لتستعطِفها؛ لأن أملَها الوحيد في قبرها هو عفوها وتلاوة القرآن أملًا في أن يصلها أجره(١)، بنبرة تعلقٍ وأَمَل وحزن تمتزج، وتعلو تلك النبرة حين يأتي ذلك السؤال: (فسِواكِ من لِي بالحَنينِ يَزورُ؟)

ويظهر بِرُّها في طلبها بأخَفِّ أنواع الزيارة وهو الحنين إليها، في إظهار لعمق الفَقْد الذي تشعر به في بُعدها عنها وهو حال كل ابنٍ بارٍّ.

(١) هذا الفعل محل خلاف بين أهل العلم وجمهور العلماء، وذهب أحمد وأبو حنيفة وغيرهما وبعض أصحاب الشافعي إلى أن الميت ينتفع بذلك، وذهب مالك في المشهور عنه والشافعي إلى أن ذلك لا يصل للميت. واستدل الفريق الثاني بقوله تعالى: (وأن ليس للإنسان إلا ما سعى) النجم: ٣٩ وبقوله صلى الله عليه وسلم: "إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث....." رواه مسلم ويرى ابن تيمة جواز ذلك مع الكراهية لأنه لم يرد عن السلف ذلك، المسائل العقدية المتعلقة بالحسنات والسيئات والسيئات، صالح عبد العزيز عثمان سندي، ج٢، ص: ٩٣٤-٩٣٥، بيروت: دار اللؤلؤة، ط١، ١٤٣٥هـ.

فتنفي أن يكون طلبها لإثارة الأحزانِ في قلبها؛ ولكن رجاء أن تَحظى برحمةِ الله تعالى حين تصلها دعواتها، في إقرار إيمانيٍّ بعظم دعوات الأمِّ وحجم التعلقِ بطلب بِرِّها ورضاها، ثم تعود لتخفِّفَ من جديد عليها ذلك الفقد؛ فتأتي بالجملة الاسميَّة (هو راحم) لتؤكِّدَ رحمَة الله، وتأتي بالخبر على صيغة فاعل (رَاحم)، وتقدم الجار والمجرور (بنا)؛ ما يدلُّ على عظم استشعارها لتلك الرحمة، وهنا استخدمَت أسلوبَ الحقيقة؛ لأن ما تتحدَّث به من رحمة المولى وشعورها العميق بذلك هو حقيقة مؤكَّدة في نفسها، وزيادة في الاطمئنان تختم البيتَ بصيغة المبالغة (غفور).

فَأَجبتُها وَالدَّمعُ يَحبِسُ مَنطقي الدهر من بعد الجِوارِ يجورُ

في هذا البيت تنفجر تلك الأمُّ الثَّكلى بكلماتها ودموعها، حتى شبَّهَت الدمعَ بالشخص الذي يحبس تلك الكلمات، ويمنعها أن تَخرج من شدة الألم، في تجسيدٍ وتصوير واقعي لقمَّة الحزن وغصَّات ألم في النَّفس البشرية، وتعود من شدَّة الحزن وفقد التوازن الإيماني لنَسْب الظُّلم للدِّهر فهو المعتدي بأخذها من جِوارها، وهذه هي حال المرْء حين يشتدُّ الحزن ويفقد السيطرة عليه؛ فإنه يفقد الصبرَ والإيمان، وذلك في اللحظات الأولى من المصيبة، وانظر إلى دور الجناس في قولها: **الجوار يجور**؛ ففي قولها: "**يجور**" استعارةٌ مكنية؛ حيث شبَّهَت الدهرَ بالإنسان الظالم، حذفت المشبَّه به ورمزَت له بشيء من لوازمه؛ وهو الظُّلم.

بِنتاهُ يا كَبدِي وَلَوعَة مُهجَتي قَد زالَ صَفوٌ شانَهُ التَّكديرُ

يظهر نداءُ الأمِّ والندب على ابنتها، في إدراكٍ لموتها وغيابها وبُعدها، فترتفع بنبرة النداء حتى تصل إلى درجة الندب عليها في قولها: "بِنتاهُ يا كَبدِي" أظهر ذلك تعاقُب النداء، وأجبرتها شدَّة الحزن استخدام "يا" النداء؛ لإظهار حجم إحساسها بالبعد وطول الألم، وحين قالت "يا كبدي"؛ حيث شبَّهَت ابنتها بموقع الكبد من جسم الإنسان بجامع الأهميَّة، فالكبد هو الجزء المحرِّك لحياة الإنسان؛ فمنه تُضخُّ الدماء إلى القلب، وأي تلَفٍ أو تقصير في الكبد؛ فإنه يؤدِّي

إلى تعطيل بقية الجسم، أرادت بوصفها إيصَال معنى الجزء منها، وأن بُعد غياب هذا الجزء أمرَض قلبَها، وأزال صفاء حياتها، ولأنَّ تأثير ذلِك كتأثير الكبدِ في الجسد، وقد ساعدَ على رسْم الصورة التشبيهيَّة الطِّباقُ بين (صفو – التكدير) ما يرمز إلى التغيُّر الحاصل في حياتها وانعكاس الحال.

في قولها: (**قَد زالَ صَفوٌ شانَهُ التَّكديرُ**) **استعارةٌ مكنية**، شبَّهَت حياتها بالماء الذي زال صفاؤه وتكدَّر بغيابها، فكيف يروي الماءُ العكر أو كيف يُستساغ شُربه.

لا تُـوصِ ثَكلـى قَـد أَذابَ فُؤادَهـا حُـزنٌ عَلَيـكِ وَحَسـرَةٌ وَزَفيـرُ

فتتذكر وصاياها وتنهاها أن توصيها، فلا تُوصَى الأم الثَّكلى على تذكُّر من فقدت، فكيف تُوصَى من ذاب فُؤادها حزنًا وتحسرًا عليها، أو كيف تنسى أثار حزنها التي أَضَرَّ حالَها وجسدها، شبهت الحزن بالنار في قوة التأثير ، فحذفت النار وأخذت منهاأخص صفاتها وهو الإذابه ، ولم يكن حُزنًا فقط بل كان حسرةً على شبابها وأمانيها وفقدِها، فلم يكن بعد ذلك كلِّه إلا زفرات من كثرة الألم، ولاحِظ كيف ساعد تنكير الألفاظ في رسم شدة الحزن والألم في قولها: (**حُزنٌ – حَسرَةٌ – زَفيرُ**).

قَسـمًا بِغـضِّ نَـواظِري وَتَلهُّفـي مُـذ غـابَ إنسـانٌ وَفـارَق نُـورُ
وَبِقُبلَتـي ثَغـرًا تَقضَّـى نَحبُـه فَحُرِمتُ طيبَ شَذاهُ وَهْوَ عَطيرُ

وبعدَ ذلك الحزنِ العميقِ تبدأُ بالقَسَم الذي يُظهر إصرارَ المحزون وجزمه، فأقسمَت بنواظرها المحزونةِ ولهفتِها منذ فراقها، وغياب نورها عن حياتها، **فاستعارت** (النور) لابنتها بجامع الضياء، وإظهار جمال الحياة، وأقسمت بعدد تَقبيلها لها، فرمزَت لذلك بتقبيلها ثَغرها الذي غاب وحُرمت من طيبِ شذاه، كنايةً عن طيب حديثها وجمالِ منطقها، وهو ذلك الثغر الذي لم يُدنِّسه شيء فكان عطيرًا بكل جميلٍ، **كناية** عن حسنه وجماله، وتأمل التنكير أيضًا في هذه الأبيات (**إنسانٌ – نُورُ– ثَغر – عَطيرُ**).

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

وَاللَّــهِ لا أَســلو[١] الــتِّلاوَةَ وَالــدُّعا مــا غَــرَّدَت فَــوقَ الغُصــون طُيــورُ

تُكرِّر القسم زيادةً في التأكيد، فتعود لتنفي نسيانها تلاوةَ القرآن والدعاء لها ما بقيَت حيَّةً، وكَنَّت عن استمرارها في الدعاء في أجمل الأوقات بقولها: (**ما غَرَّدَت فَوقَ الغُصون طُيور**)، والكناية دليلٌ على رجوع روح التفاؤل والأمل والإيمانِ إلى نفسها، وبتغريد الطيورِ فوق الغصون ترسم صورةً جميلة للحياةِ والأمل؛ في أن تصل تلك الدعواتُ لها كما يصل صوت تلك الطيور لكلِّ مَن هو حي.

كَــلاَّ وَلا أَنَسَــى زَفيَــر تــوجُّعي وَالقَــدُّ مِنــكِ لَـدى الثَّـرى مَـدثورُ

وتستمر نبرَة الحزم والإصرارِ مرتفعة، في إنكارها أن تنسى توجُّعها على فقدها وزفراتها المحترقة حزنًا، وأتت بـــ(كلاَّ وبعدها أداة النفي)؛ لتأكيد معنى الإنكار، فحقًّا كيف تنسى أمٌّ ابنتَها، وخاصَّة حين تذكُر أنَّ جَسَد ذلك الابنِ تحتَ الثَّرى مدفونٌ، فأيُّ شيءٍ يُنسيها توجُّعها؟! وتأمَّل الألمَ الذي أظهره الجناس من خلال في قولها: (لدى الثرى مدثور).

إنِّــي أَلفــتُ الحُــزنَ حَتَّــى إنَّنــي لــو غــابَ عَنِّــي ســاءَني التَّــأخيرُ

تظهر النبرة المنكسرة؛ فحزن المرأة يُذكِّرها بجميع أحزانِها الماضية، فمصابُها في ابنتها جعلها تُدرك أنها اعتادت على ذلك الحزن، وحتى تُهدِّئ من روع قلبها، حاولَت التظاهر بأنها أقامت علاقة إلْفٍ بينها وبين الحزن، ولأن مثل هذه العلاقة أمرٌ مُستغرَب – قد يَشك فيه السامع – جاءَت بالجملة مؤكَّدة بـ(إن)، وزيادة في تأكيد صورة الإلف بينها وبين الحزن؛ فلم تكتفِ بالتأكيد بإن، ولم تكتفِ بالصورة الاستعارية التي جعلَت الحزن شخصًا اعتادت على حضوره، فإن غاب تعجَّبَت لغيابه، في دلالةٍ لكثرةِ الحزنِ في حياتها وملازمته لها، وجاءت بحتى لتجسِّد

---

(١) أسلو: من سلى :إذا نسى ذكره وذهب عنه، تهذيب اللغة، " السين واللام "، ج١٣، ص: ٤٨

عمْق تلك العلاقة فأكَّدَت أنه لو غاب عنها الحزنُ أو تأخَّر؛ فإنها سوف تحزن على تأخيرِه، وهذا تصوير لقمَّة الاستغراق في الحزن.

قَـد كُنـتُ لا أَرضـى التَّباعُـدَ سـاعةً كَيـفَ التَّصَـبُّر وَالبِعـادُ دُهـورُ؟

تذكر بعضَ أسباب حزنِها؛ أنها كانت لا ترضى بابتعادها عنها ساعةً، فكيف تتصبر.

إن قيـلَ "عائِشَـة" أَقـولُ لَقَـد فَنـي عَيشِـي وَصَـبري، وَالإلـهُ خَبيـرُ
وَلَهي عَلى "تَوحيدةِ" الحُسنِ الَّتي قَـد غـابَ بَـدُر جَمالِهـا المَسـتورُ

والبعاد لسنين لا تعلم متى نهايتها؟! وفي قولها هذا إقرارٌ باللقاء في الدار الآخرة والإيمانِ الذي يخفِّف من وَطْأة الحزن في قلب المسلم، وقد أخرجت الاستفهام عن أصله لتتعجَّب من نفسها: كيف ستصبر على ذلك الفراق؟!

أبكيـكِ حَتَّـى نَلتَقـي فـي جنَّـةٍ بريـاضِ خُلـد زَيَّنَتْهـا الحُـورُ

ثم تُخبر عن حالها خلال فترة تَصَبُّرها حتى لقائها، أنها ستبْكِيها حتى ذلك اللقاء في نعيم الجنة، وصوَّرَت ذلك النعيم بالرياض، وتُزين تلك الرياض الحُورُ من حولهم، ويظهر الإيمان باللقاء بدارٍ لا فناءَ فيها، والأمل بما عند الله من نعيمٍ

وهنا يظهر نداءُ مَن حولها وحديثُهم لها، فيحمل قولها "عائِشَة " على معنى الاسم بتقدير محذوف بقولهم: عائشة تصبري، ويُحمل على معنى الصفة (العيش) فقط، فيكون جوابها: لقد انتَهى عيشي وصَبري، والله عليمٌ بحالي خبيرٌ بها.

ثم تُوضِّح سببَ فَناءِ عيشها وصبرها، من شدَّة ولهها على ابنتها "توحيدة"، ولأول مرَّة تأتي باسمها صريحًا في سائر القصيدة، لغرض التقرُّبِ والتلذُّذ بسماعِه، ثم يُثير ذلك الاسم المديحَ في قلب تلك الأم فتُردِف اسمَها بالثناء عليها بكل حسن، وتكرِّر صورة غياب الضياء

من حياتها، فلم تكتفِ بتشبيهها بالبدر الجميل المستور كناية عن الستر والعفاف، أو كأنها قصدت بالبدر الذي ستر وغاب يوم تمامِه، ولأنه لا يحدث خسوفٌ للقمر إلا حين يكتمل.

قَلبـــي وَجفنـــي وَاللِّســـانُ وَخـــالِقي راضٍ، وَبـــاكٍ، شـــاكِرٌ وَغَفـــورُ

يُظهر هذا البيت حجم الاضطراب والحزن ومن خلال السياق التركيبي، حيث قدَّمَت وأخَّرت؛ فأصل الكلام: (قلبي راضٍ – وجفني باكٍ – ولساني شاكر –وخالقي غفور)، لكن التقديم والتأخير الذي أوردته يصوِّر قمَّة التلعثم والاضطراب النفسي للأمِّ المكلومة التي تتأرجح بين قمَّة الإيمان وقمَّة اليأس، وتكرار كلمة (غفور) في القصيدة؛ لتأكيدِ طلبِ المغفرةِ والرَّجاء من الله تعالى.

فيظهر ذلك التعداد تدرُّج الحزن منذ بداية قصَّتها، فكان ألمها بقلبها على مرضها، فبكاؤها على وفاتها، فدعاؤها لها بعد دفنها، فأَمَلٌ في الله بالمغفرةِ.

مُتِّعـــتِ بِالرِّضـــوانِ فـــي خُلـــدِ الرِّضـــا مـــا ازَّيَنـــتْ لَـــكِ غُرفَـــةٌ وَقُصـــورُ

ولكن في نهايةِ القصيدة نسمع صدى الإيمان والاستسلام بالقضاء والقدَر، وبعد أن شعرنا بنفحاتٍ من الشعر الجاهلي في بداية القصيدة، وكأن ذلك الحزن واليأس قد محاه الإيمانُ العميق.

واستمِع إلى نَبْرة التسليمِ والهدوء والاطمئنان بعطاءِ الله ورحمتِه؛ حيث بدأَت البيت بالدعاء لابنتها بالتمتُّع برضوان الله في جناتِ الخُلد الذي اكتسبَتْه بإرضائها لربِّها ووالدتها، ثم تتخيل تلك الأمُّ الثَّكلى حالَ ابنتها في جنات الخلد تنعم بالقصور والرِّضوان؛ حتى تخفَّف عن نفسها ألمَ الفراق لتعلم أنها بحالٍ أفضل ممَّا كانت عليه في الدنيا، وهذا قلبُ الأمِّ المحبُّ، التي تسعد لعلمِها أن فلذَة كبدها في نعيمٍ وإن كان بعيدًا، وفي قولها: (غُرفَةٌ وَقُصورُ) أفردَت "غرفة" وجمعَت "قصور" في كنايةٍ عن تعدُّد نعيم الجنة.

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

وقد تُحمل تلك الصورةُ على أنها ستدعو لها بالرضوان ما دامت على قَيد الحياة، تتذكَّرها كلما زُيِّنت تلك الغرفة التي كانت لها ذات يوم.

وَسَـمِعتُ قَـولَ الحَـقِّ لِلقَـومِ: ادخُلُـوا دارَ السَّـــلامِ فَسَـــعيُكُم مَشـــكورُ
هـــذا النَّعـــيمُ بِـــهِ الأحبَّـــة تَلتَقـــي لا عَـــيشَ إلاَّ عيشُـــهُ المَبـــرورُ

تسترسِل في تخيُّل مشهد النعيم، تستلذُّ بذكر كلام الله تعالى؛ فتأتي **بالاقتباس** من قوله تعالى لأهل الجنة: ﴿إِنَّ هَٰذَا كَانَ لَكُمْ جَزَاءً وَكَانَ سَعْيُكُم مَّشْكُورًا ﴿٢٢﴾﴾(١)، ثم تُقِرُّ وتُؤكِّد مكان النعيم الذي يُريح النفس باستخدام الجملة الاسمية (**هذا النَّعيمُ بِهِ الأحبَّة**)، وفي استخدام اسمِ الاشارة تصويرٌ لعِظم ذلك النعيم، وكأنها تراه أمامَها، يشعرك بنغمَة الرِّضَا التي بدأت تسكن قلبَها، ونلمس ذلك في تقديمها الجارَّ والمجرور (به الأحبة)، وتُقِرُّ أنَّه هو المكان الذي تنعم فيه الخلائق بلِقاء الأحبَّة وتؤكِّده بجملة القصر (**لا عَيشَ إلاَّ عيشُهُ المَبرورُ**)، وبهذه الجملة تعود **للاقتباس** من دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: (فلا عيش إلا عيش الآخِرة)(٢)، ويظهر في هذين البيتين أملُ المسلم في عطايا الله تعالى، وتأثيرُ الإسلام على قلب الإنسان؛ فتَسْكن روحه لتخيُّله نعيم الأخرة، والأمل بتَبدُّد مصاب الدنيا وأوجاعها.

وَلَكِ الهَناءُ فَصِدقُ تاريخي بَدَا تَوحيـدُةٌ زُفَّـتْ وَمَعهـا الحُـورُ(٣)

ثم تَخْتِمُ قصيدتَها بالدعاء لها بالهناء، ولكن هنا بصيغة الخطابِ الأخير، فكأنها عادَت فاستشعرت قربها، فقرار عينِها حين تُبشَّر أن ابنتها في جنات عدن، ورسَمَت لتلك البشارة؛ فكأنها تنظر لابنتِها وهي تدخل الجنة وتُزفُّ وحولها الحور، في إظهارٍ لعاطفة الأمِّ العميقة، فلم تَدْعُ لنفسِها بذلِك بل دعَت لابنِتها، فسيكون بداية تاريخ سعادتِها دخول ابنتها الجنَّة، ولم تَذكر نفسَها بذلك!

---

(١) الإنسان:٢٢

(٢) صحيح البخاري، باب دعاء النبي صلى الله عليه وسلم، حديث: ٣٧٩٥، ج٥، ص: ٣٤

(٣) حلية الطراز، ص: ١٧-١٩و معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث، جميل منصور، ص: ٦١٦-٦١٩.

المشترك بين القصيدتين:

كلتا القصدتين صوَّرَت موقفَ الموت تصويرًا دقيقًا، وإن كانت بَرَّة بدأتْ قبل تصوير الموقف بذكر صعوبة البيئة والعيش ومعاناتِها في تربية ابنِها؛ لتوصل عمقَ الأسى والحزن، وأسبابه، وإن كانت طبيعة الحياة في العصر الجاهلي، وكثرة الحروب، والغزوات جعلَت المرأة أكثر قوة لمواجهةِ حقيقة الموت.

غير أنَّ عائشة صَوَّرَتِ المرضَ ولحظاتِ ما قبل الاحتضار، والأملَ الذي كان يحدوها وأسباب حُزنها، وصُور برِّها لها حين وافَتْها المنيَّة.

وكلتاهما أبدعَتا في المقدِّمة التصويرية التي سبقَت تصويرهما للحظةِ الموت، وإظهار التصاعد النفسي، حتى تُدخل القارِئ إلى خلفيَّة جيدة فتشعره بعُمْق المصيبة التي حطمَت فُؤادَهما.

هناك قاسمٌ مشتركٌ بين القصيدتين؛ أن كلاًّ من عمرو وتوحيدة توفِّيا في شبابهما؛ لذلك شُبِّهوا بالبدر، وقالت برة:

حِينَ استَوَى وعَلا الشَّبابُ بِهِ ... وَبدَا، مُنيرَ الوَجهِ، كَالبَدْرِ

وقالت عائشة:

سُتِرَ السَّنَا وَتحجَّبَتْ شَمسُ الضُّحَى ... وَتَغَّيبَتْ بَعد الشُّروقِ بدورُ

وَلَهي عَلى" تَوحيدةِ" الحُسنِ الَّتي ... قَد غابَ بَدُر جَمالِها المَستورُ

وأمَّا سبب كثرة ورود البَدْر في المراثي على سبيل المدح؛ فلعلَّه يعود إلى أنَّه يشكِّل رمزًا للجمال وعدمِ الدوام في آنٍ واحدٍ؛ فاكتمالُه لا يستمر، كما أن وجود المرثيِّ لم تستمر إضاءتُه في حياة من رثوه، فأي غيابٍ واضمحلالِ وعتمةِ تعيشها الأمُّ الثَّكلى بعد فقد وليدها؟! البدر يجسِّد اكتمالُه يقين قُرب غيابه، فالقاسم المشترك هو الحُزن والظُّلمة مع العلم بالغياب.

وتمهيد عائشة لصفاتِ ابنتِها يجعلنا ندركُ أسبابَ ظهور رثاء الابنةِ في العصر الحديث؛ للإحساس بقربِها من الأمِّ، بعكس طبيعةِ الحياة في العصر الجاهلي التي تقضي بانفصال الابنة

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

عن أمِّها حين تتزوَّج وبُعدها عنها في القِفار، وانعكاس شعورِ الرجل بأنها عارٌ، ومحاولته التخلُّص من وجودها يجعل الأمَّ تتعلَّقُ بالابن الذي يطول مكوثه وتطول عنايتها به حتى بعد تزويجه.

ومهما تعدَّدَت الأسباب؛ فإنه من المحُال أنْ يشُكَّ عاقلٌ بعاطفة الأمومة في أيِّ عصر كان، لكن الثابت دومًا أن حزن الأمَّهات يشدد حين تفقد أقرب أبنائها لها نفعًا ووِدًّا.

ويظهر العمق الإيمانيُّ لكلتيهما؛ فقول برة: (الله يا عَمْرُو، ثم قولها هذا، الطي والنشر، لا يُبعِدَنك الله يا عَمرِي، هَذِي سَبِيلُ النَّاسِ، كُلِّهِمُ... لا بُدَّ، سالِكُها)، فالإيمان هو ما يُثبِّت في قلبها الأمنَ، ويجعلها تهدأُ لأَمَلِها بلقاء ابنها بعد هذا الفراق.

ويظهر العمقُ الإيماني في آخِر قصيدةِ عائشة التيموريَّة من البيت الرابع والسبعين، حتى نهاية القصيدة.

الأساليب البلاغية المشتركة:

١. النداء:

مع فارق أن "برة" كثر تكرارُ اسم ابنِها على هيأَة ندب ونواحةٍ على الميت، بعكس عائشة التي لم تَقم بذكر اسم ابنتِها إلا مرَّتين في آخر القصيدة، فبدأ النداءُ في قصيدة عائشة بين نداء توحيدة لأمها، ثم ختمت آخر القصيدة بنداءِ عائشة لابنتها.

النداءات الواردة في قصيدة "برة": (يا عَمْرُو مالي عَنْكَ مِنْ صَبْرِ – يا عَمرو يا أَسَفِي على عَمْرِو – الله يا عَمْرُو وَأَيَّ فتًى كَفَّنتُ – كَيفَ التَّعَزِّي عنكَ يا عَمرو – أَم كَيفَ لي يا عَمُرو بالصَّبرِ – لا يُبعِدَنك الله يا عَمرِي).

النداءات الواردة في قصيدة عائشة (أُمَّاهُ، قَد كَلَّ الطَّبيبُ – يا رَوعَ رُوحي، حلَّها نَزعُ الضَّنى – أُمَّاهُ قَد عَزَّ اللقاءُ – أَمَّاهُ قَد سَلَفَت لَنا أُمنِيَّة – أُمَّاهُ لا تَنسي بِحقِّ بُنُوَّتى – بِنتاهُ يا كَبدِي وَلَوعَة مُهجَتي).

بلاغة رثاء الأبناء عند النساء قديمًا وحديثًا

٢.التمني:

والتمني الوارد في قصيدة برة: (لو قِيلَ: تَفديهِ بَذَلتُ لَه ** نَفسِي وما جمَّعتُ مِنْ وَفرِ- أو كُنتُ مقتَدِرًا على عُمُرِي - آثَرتُهُ بالشَّطرِ من عُمرِي - لَو شاءَ ربِّي كَانَ مَتَّعنِي ** بِابنِي وَشَدَّ بأزرِهِ أزرِي).

والتمنِّي الوارد في قصيدة عائشة: (يا لَيتَهُ لَمَّا نَوى عَهدَ النَّوى - فَتَنَفَّستْ لِلحُزنِ قائِلَة لَهُ: عَجِّل بِبُرئي حَيثُ أَنتَ خَبيرُ - يا حُسنَه لَو ساقَها التَيسيرُ - فَلَعلَّما أحظَى برَحمَةِ خالِقٍ - هُوَ راحِمٌ بَرٌّ بِنَا وغفُورُ).

٣.الدعاء:

كثر الدعاء في قصيدة عائشة: (مُتِّعتِ بِالرِّضوانِ في خُلدِ الرِّضا - ما ازَّينَتْ لَكَ غُرفَةٌ وَقُصورُ - وَسَمِعتُ قَولَ الحَقِّ لِلقَومِ: ادخُلُوا.. دارَ السَّلامِ فَسَعيُكُم مَشكور - وَلَكِ الهَناءُ).

وقلَّ في قصيدة "برة": (لا يُبعِدَنك الله يا عَمرِي).

٤.التكرار:

ظهر التكرارُ في قصيدة "برة": بالألفاظ والنداءات وبعضِ الكلمات؛ كقولها: (قَدْ كنتَ لِي عَضُدًا، قد كُنتَ لي ذُخرًا، قد كنتُ ذا فَقرٍ)، والتكرار بالتشبيه: (وَرَمَى الكَرَى رَأسِي، فَمَالَ بِهِ - وَسَنٌ يُساوِرُ منه كالسُّكرِ - وَالقَومُ صَرعَى بَينَ أَرحُلِهِم.. لَكَأنَّما ثَمِلُوا، مِنَ الخَمرِ).

٥.القسَم:

ظَهَر القَسَمُ في قصيدة عائشة؛ فطبيعة الحوار، وطبيعة العهود بين الموصِي والموصَى (قَسمًا بِغضِّ نَواظِري وَتَلهُّفى – وَاللَّهِ لا أَسلو التِّلاوَةَ وَالدُّعا).

٦. الحوار:

الحوار تفردَت به قصيدةُ عائشة الذي ابتدأَته من البيت الثاني عشر حتى الرابع والثلاثين، وإن اشتركَت القصيدتان بالأسلوب القصَصي الذي استأثرَ بقصيدة "برة" بأكملها، والتي مزجَت عائشة بينه وبين الحوار، وإنْ كان أسلوب قصيدةِ عائشة يميل للمشاهد المسرحية؛ لما فيها من الإكثار من التفصيل، وإن ظهر حوار "برة" مع نفسها بالقصيدة.

الاختلاف بين القصيدتين:

الأبيات التي بكت عائشة ابنتها أقل من قصيدةِ "برة"، فقد بلغت سبعة عشر بيتًا، بعكس قصيدةِ "برة" التي بكَت ابنها وناحت عليه من مطلعِها حتى نهايتها، وإن كان للإسلام دورٌ بارزٌ في ذلك التصبُّر، ورباطة الجأش.

تفردَتْ عائشة بإيصال ألمِها عن طريق الحوار، الذي دار بينها وبين ابنتها قبل موتها، ووصيتها لها، فكأن القصيدة جمعَت بين رثاء الذات ورثاء الآخر في آنٍ واحد، وصورت "برة" وعائشة لحظة الوفاة، مع فارق أن عائشة لم تستطِع أن تصف تلك اللحظات على لسانها، بل جاءت بها على لسانِ ابنتها، وأطالت كلتاهما في الأبيات التي تصف تلك اللحظة.

من الملاحَظ أن عائشة لم تسرد صفات ابنتِها صراحة؛ بل جاءت بها عن طريق الكناية لا التصريح، وإن كانت "برة" نَوَّعَت في الأساليب البلاغية حين أرادت تعداد صفات ابنها، فكان رثاء عائشة محصورًا في إظهار الحزن على فقدِها، دون تعداد مناقبها كما يُفعل بالرِّثاء عادة، فكان رثاءً محضًا دون فخرٍ صريحٍ!

ويَظهر أثر هذا التغيُّر الذي أحدثه الإسلام في النفوس البشريَّة ظهور رِثاءِ الابنةِ أمثال قصيدة الشاعرة عائشة التيمورية لابنتها "توحيدة"، وإن ظلَّ أقل من رثاء الابن، وإن كان هذا التغيُّر قد أخذ وقتًا طويلًا ليَظهر في الأدب على وجهِ الخصوص.

الفصل الرابع

جماليات تشكيل الصورة البيانية في شعر الرثاء عند شاعرات الجاهلية

المبحث الأول: بلاغة الصور البيانية وأبرز الأساليب التي شاركت في إبرازها.

المبحث الثاني: مصادر تشكيل الصورة.

المبحث الثالث: الدلالات الصوتية والإيقاعية.

الفصل الثاني: جماليات تشكيل الصورة البيانيَّة في شعر الرِّثاء عند شاعرات الجاهليَّة:

المبحث الأول: بلاغة الصور البيانيَّة وأبرز الأساليب التي شاركت في إبرازها:

حين نتأمَّل الصور البيانيَّة بالقصائد المحلَّلة بالبحث، نجد أن في **قصيدة "برة" غلبت الصورة الكنائية**، وإن تضمنَت بعض الصور الاستعارية والصور التشبيهية في داخلها صور كنائية.

ومن الصور الكنائية الواردة في القصيدة: (أَحْثوا التُّرابَ)، (حِينَ استَوَى)، (وَرَوى وجَالَسَ كُلَّ ذِي حِجْرٍ)، (ورَجَا أَقَارِبُهُ مَنَافعَهُ)، (تَغدُو بِهِ شَقرَاء سَلهَبَةٌ)، (تثبُ الخَبار به)، (قُبيلَ تَلاحُقِ الثَّغرِ)، (وجَعَلتُ من شَغَفِي أُنَقِّلُهُ في الأرضِ)، (أَبنِي الرواقَ على أريكتِهِ.. ليَقيلَ دُونَ الشَّمسِ في سِترِ)، (ما زِلتُ أصعدُهُ وأُحدِرُهُ)(١).

و من الصور الشبيهة المتضمنه كنايات: قولها: (وَغَدَا مَعَ الغادِينَ في السَّفْرِ)، (سَوقَ المِعيزِ تُساقُ للعَتر)، (والموتُ يَقبضُهُ وَيَبسُطُه كالثَّوبِ عِندَ الطَّيِّ والنَّشرِ)(٢).

ومن الصور الاستعارات المتضمنة كنايات: قولها: (وَأَقامَ مَنطِقه)(٣)، (فإذا مَنِيَّتُهُ تُساوِرُهُ)(٤).

وفي قصيدة سُعدَى نجد غلبَة الصور الكنائية أيضًا، ومن ثم الاستعارية، **ومن الصور الكنائية بالقصيدة:** (وَلَوْ بَكَى مَنْ يَجْزَعُ)، (بَلَغُوا الرَّجَاءَ لِقَوْمِهِمْ أَوْ مُتِّعُوا)، (ويْلُ امِّه رَجُلًا يُلِيذُ بِظَهْرِهِ)، (وَنَسَالُ الْفَيَافِي أَرْوَعُ)، (يَرِدُ الْمِيَاهَ حَضِيرَةً وَنَفِيضَةً)، (اسْمَأَلَ التُّبَّعُ)، (وَبِهِ إِلَى

---

(١) يُنظر شرح الأبيات ص: ١٢٢، إلى ١٤٥

(٢) ينظر، ص:، ١٢٦، ١٣٤، ١٣٧

(٣) ينظر، ص: ١٢٥

(٤) ينظر ص: ١٦٤

أُخْرَى الصِّحَابِ)، (وَيُكَبِّرُ الْقِدْحَ الْعَنُودَ)، (أَصَاتَ الْوَعْوَعُ)، (سَبَّاقُ عَادِيَةٍ وَهَادِي سُرْيَةٍ وَمُقَاتِلٌ بَطَلٌ وَدَاعٍ مِسْقَعُ)، (يَا مُطْعِمَ الرَّكْب الْجِيَاعِ)، (جَوَّابُ أَوْدِيَةٍ بِغَيْرِ صَحَابَةٍ)(١).

ومن التشبيهات التي تضمنَت كناية: (وَبِهِ إِلَى الْمَكْرُوبِ جَرْيٌ زَعْزَعُ)(٢).

ومن الاستعارات التي تضمنت كناية: (مُتَحَلِّبُ الْكَفَّيْنِ)(٣).

أما الصور البيانيَّة **في مقطوعة دَخْتَنُوس**؛ فغلبَت الصور التشبيهيه التي اعتمدت على المصدر الحيواني ومنها: (**غَدَرْتُم وَلكِنْ كنتمُ مِثْلَ خُضَّبٍ – أضَاءَتْ لَهَا القَنَّاصُ مِنْ جَانِبِ الشَّرَى**)، (**فَرَّتْ بَنوُ أسَد فِرارَ الطَّيرِ عَنْ أَربَابهَا**)، (**وَهَوازنٌ أَصحَابُهُم كالفأرِ في أَذنابِها، (فعلُ المُدل مِنَ الأسُودِ لحِينها وتَبَابها**) (٤).

وعن الصور البيانيَّة **في مقطوعة جليلة**؛ فقد غلبت الصوَرَ التشبيهية وكثر استخدامها للمصدر البشري في صورها البيانيَّة ومنها: (**حَسْرَتي عَمَّا انْجَلَتْ أوْ تَنْجَلِي**)، (**فعلُ جَسَّاسٍ عَلَى وَجْدِي بِهِ – قَاطِمٌ ظَهْرِي وَمُدْن أَجَلِي**)، (**وَرَمَاني قَتْلُهُ مِنْ كَثبٍ رَمْيَةَ المُصْمَى بِهِ المُسْتَأصَلِ**)، (**يا كُلَيبٌ أنتَ لي ذخْرُ المُنَى**)، (**كُنْتَ عِزِّي ورِدَائِي المُسْبَلِ**)، (**لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُوا دُرَرًا منه دمي من أَكحلي**)(٥)، وهذه من الصورة التشبيهية التي تضمنت صورة كنائية.

وعن الصور البيانيَّة **في مقطوعة الخِرْنِق**؛ غلبت الصور الكنائية على التشبهية وقَلَّت الصور الاستعارية بالمقطوعة، ومن تلك الصور الكنائية: (**وَبَعدَ الخَير عَلقَمَةَ بن بِشرٍ**)، (**إذا نَزَتِ النُفوسُ إلى الحُلوقِ**)، (**وَمَالَ بنُو ضُبَيعَةَ حَولَ بشرٍ**)، (**فَكَم بِقُلابَ مِن أَوصالِ**

(١) يُنظر شرح الأبيات ص: ٤٩ إلى ٧٥

(٢) ينظر شرح البيت، ص: ٦٣

(٣) ينظر شرح البيت، ص: ٧٢

(٤) ينظر شرح الأبيات، ص: ٦إلى ١٤

(٥) ينظر شرح الأبيات، ص: ١٩ إلى ٢٨

خِرقٍ)، (وَجُمجُمَةٍ فَليقِ)، (وبيضٍ قد قَعَدْنَ وكُلُّ كُحلٍ بأعيُنهن أصبح لا يليقُ)، (هُمُ جَدَعُوا الأُنوفَ وَأَرغموها)، (فَما يَنساغُ لي مِن بَعدُ ريقي)، (حُبوا وَسُقوا بِكَأسِهِمُ الرَّحِيق)(١)

ومن التشبيهات في المقطوعة: **(أَضَاع قُدُورَهُن مُصاب)، (وَمَالَ بنُو ضُبَيعَةَ حَولَ بشرٍ – كَما مالَ الجُذوعُ مِنَ الحَريقِ)**(٢).

وهناك تشبيهات تضمنت أيضًا صورًا كنائية: **(كَما مالَ الجُذوعُ مِنَ الحَريقِ)، (لِلحَينِ المَسوقِ)**، وتظهر غلبةُ الصور الكنائية على قصائد النِّساء الجاهليات، وإن كان للكناية دورٌ خفي خلف الصور التشبيهية ؛ فتداخلَت معها ، حتى جعلت لبعض تلك الصور معنًى بعيدًا يحتاج لتأمُّل دقيق لإظهاره؛ لأن "الكناية أسلوبٌ ذكيٌّ من أساليب التعبير عن المرادِ بطريقٍ غير مباشرة، وهي من أبدع وأجمل فنون الأدب، ولا يستطيع تصيُّد الجميل النادر منها، ووضعه في الموضع الملائم لمقتضى الحال إلاَّ البلغاءُ؛ لأنه تعبيرٌ غير مباشر بطُرُقٍ جميلة بديعة، ولأن الأسلوب غير المباشر أكثر تأثيرًا فيمن يُقْصَد توجيه الكلام له غالبًا(٣)، "وكَوْن المكنَّى به أجمل عبارةً، وأعذب لفظًا من المكنَّى عنه، فمراعاةُ الجمال الفنِّي من الأغراض المهمَّة التي تُقْصد في الكلام، أو كَوْنُ المكَنَّى عنه ممَّا يَحْسُن سَتْرُهُ، ويقبُحُ في الأدب الرَّفيع التصريح به؛ إذْ هو من العورات، أو من المستقذرات، أو من المستقبحات، أو إرادة بيان بعض صفات المكنَّى عنه مع الاختصار، أو إرادة مَدْح المكنَّى عنه أو ذمِّه بذكر ما يُمْدَحُ به، إلى غير ذلك من الأغراض البلاغية"(٤)، وظهر ذلك كلُّه في تحليل الأبيات للصوَر الكنائية، وهذه بعض الأسباب التي جعلَت الشاعرات يستخدمنَ الكنايات، ولتظهر بلاغة المرأة في عدم التعبير الصريح بمشاعرها.

---

(١) ينظر شرح الأبيات، ص: ٣٢– ٣٧

(٢) ينظر شرح الأبيات، ص: ٣٧– ٣٣

(٣) البلاغة العربية، عبد الرحمن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٤١٦هـ ج٢، ص: ١٤١

(٤) المرجع السابق ، ج٢، ص: ١٤٤، ١٤٣

وفي قصيدة المهلهل: غلبت الصور الكنائية أيضًا، وإن تقارَب كثرتها مع الصور التشبيهية(١)، وفي قصيدة عائشة: غلبَت الصورة الاستعارية، وإن تقاربت مع الصور الكنائية(٢)، وكان التركيز المفصل بالشواهد على بلاغة للصور البيانيَّة من شعر النِّساء الجاهليات؛ لأنها موضوع البحث ومادته.

الأساليبُ التي شاركت الصورةَ:

والمتأمِّل للصور البيانيَّة من خلال السياق يلحظ تَكَاتُفَ علم البديعِ وعلم المعاني لتشكيل تلك الصورة المتكامِلة، فتضافرَت الألوان البلاغيَّة جميعُها؛ لتُبرز الصورةَ البيانية بوجهٍ خاصٍّ داخل السياق الشعري، وهذا دليلٌ على ترابط علومِ البلاغة، واستحالةِ فصل علمٍ عن الآخر، "ويُشير عبد القاهر الجرجاني إلى دور البديع في حُسن النَّظْم، فليس القصد من البديع هو تَزْيين الألفاظِ؛ بل إنَّ للبديع عند الشيخ علاقة بالمعاني وحسن الأداء، بشرط أن يكون له دَور في اتِّحاد أجزاء التراكيب وتلاحمِها؛ فإنه بذلك يُعدُّ من النمط العالي من الكلام"(٣).

وأبرز الأساليب التي أثَّرَت في الصورة وكان لها تأثير في المعنى والإيقاع الداخلي: (التكرار): وقد لعب التَّكرار دورَ التأكيدِ وإظهار التوجُّع، كما ظهر في التكرار بالقصائد، ويقول العلماء: "فإن رأيت شيئًا تكرَّر من حيث الظاهر، فَأمْعِن نَظرك فيه، وانظر إلى سوابقه ولواحقه؛ لتُكشف لك الفائدةُ منه"(٤).

ومثال تكرار سُعدَى قولها: (وَلَقَدْ عَلِمْتُ) مرتين، وقد تكرَّر المعنى دون اللفظ في قولها:

---

(١) راجع شرح الأبيات، ص: ٨٤ إلى ١٠٩

(٢) راجع شرح الأبيات، ص: ١٤٩إلى ١٧٢

(٣) نظرية النظم، نجاح أحمد الظهار، ص: ١٠١

(٤) البلاغة الغنية، علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٦م، ص: ٢١٣

وَلَقَـدْ بَـدَا لِـي قَبْـلُ فِيمَـا قَـدْ مَضَـى وَعَلِمْـتُ ذَاكَ لَـوَ انَّ عِلْمًـا يَنْفَـعُ

وقولها:

أَفَلَـيْسَ فِـيمَنْ قَـدْ مَضَـى لـيَ عِبْـرَةٌ هَلَكُـوا وَقَـدْ أَيْقَنْـتُ أَنْ لَـنْ يَرْجِعُـوا

وفي تكرار المعنى أيضًا قول جليلة:

جَـلَّ عِنْـدِي فِعْـلُ جَسَّـاسٍ فَيَـا حَسْـرَتي عَمَّـا انْجَلَـتْ أوْ تَنْجَلِـي
فْعـلُ جَسَّـاسٍ عَلَـى وَجْـدِي بِـهِ قَـاطِمٌ ظَهْـرِي وَمُـدْنٍ أَجَلِـي

ولقد تكرَّر ذكر اسم المرثيِّ في معظم قصائدهنَّ مثل: تَكرار "برَّة" اسمَ ابنها عمرو، وكذلك تكرار سُعدَى لاسم أخيها، وكذلك فعلت "برَّة" حين كررت نداءها لابنها، ولم يكن ذلك التكرار المتفجع حصرًا على المرأة؛ بل ظهر بقصيدة المهلهل حين كرر ذِكر أخيه كليب.

وظهر أيضًا تكرارُ الأفعال؛ مثل التكرار لفعل (العلم) كما ذكر سابقًا ثلاث مرات، وفعل البكاء؛ ومثال ذلك في قصيدة سُعدَى قولها: (**أُبَكِّي أَسْعَدًا**)، (**وَلِمثْلِهِ تَبْكِي الْعُيُونُ**)، (**تَبْكِي مِنَ الْجَزَعِ**)، (**لاَ يُعْتِبَانِ وَلَوْ بَكَى**).

وتكرار الألفاظ؛ مثل العين في مقطوعة جليلة: (**لَوْ بِعَيْنٍ فُدِيَتْ عَيْني سِوَى أُخْتِها**) (**تَحْمِلُ العَيْنُ قَذَى العَيْنِ**)، وفي قصيدة سُعدَى: (**تَبْكِي الْعُيُونُ**)، (**وتَبيَّنُ الْعَيْنُ الطَّلِيحَةُ**).

فأنواع التَّكرار بالقصائد أكثر من ذلك، ورد ذكرُها بالتفصيل في شرح كلِّ قصيدة، وقد لجأت الشاعرات إلى تكرار بيتٍ شعريٍّ أو صورةٍ شعرية معيَّنَةٍ بألفاظِها وصياغتها في غير موضع؛ بسبب هزَّة يجدُ لها وقعًا خاصًّا في نفسه(١).

(١) لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، سعد سليمان حموده، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩م، ص: ٣٧-٣٨

- ومن أساليبِ علم البديع المشتركةِ في القصيدة الجاهلية أسلوبُ حُسن الخروج، وخاصَّة الخروج من غرض الرثاء إلى لفخر والعودة إليه(١).
- ومن ناحية الصياغة اللفظيَّة ظهر أسلوب ردِّ العَجُز على الصدر أو "التصدير"، وإن كان نوعًا من أنواع التكرار الوارد بالقصيدة الذي يوضِّح نفسية المكلوم وتذبذبه، وقد شاركت الصورة البيانية في القصيدة في إظهارِ المعاني الخفيَّة للسياق، ومثال ذلك في قصيدة "برَّة" قولها:

فَـــدَعَا لأَنصُـــرَهُ، وكُنـــتُ لـــهُ مِـنْ قَبـلِ ذَلِـكَ، حاضِـرَ النَّصـرِ

وقولها:

أو كُنـــتُ مقتَـــدِرًا علـــى عُمـــرِي آثَرتُـــهُ بالشَّـــطرِ، مـــن عُمـــرِي

وقول جليلة:

خَصَّـــنِي قَتْـــلُ كُلَيْـــبٍ بِلَظًـــى مِـــنْ وَرَائِـــي وَلَظًـــى مُسْـــتَقْبِلِي

وإن كَثُر هذا في شعر النساء؛ وخاصة قصيدة "برَّة"، إلا أنه لم يكن حصرًا على الجاهليَّات؛ فبرز في قصيدة عائشة التيمورية.

- **وبرزَت أيضًا وبكثرة الأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية في القصائد موضع الدراسة** مثل: (الدعاء، والنداء، والأمر، والاستفهام، والتمنِّي، والقسم).

ومن الأمثلة على بروز الدعاء وارتباطه بالصور البيانية: قول سُعدَى: (**هَبِلَتْكَ أُمُّكَ أَيَّ جَرْدٍ تَرْقَعُ**)، وقول برَّة: (**لا يُبعِدَنْك الله يا عَمرِي**)، حتى ظهر في شعر المهلهل: (**سقاكَ الغيثُ إنكَ كنت غيثًا**)، وعائشة التيمورية: (**مُتِّعتِ بِالرِّضوانِ في خُلدِ الرِّضا**)، ومن الطبيعي أن يرافِق الدعاءُ تلكَ القلوبَ المكلومة، لكنه هنا لعب دورًا في إبراز بعض الصوَر البيانية.

(١) وهو حسن الخروج من معنى إلى معنى، البديع، ص:١٥٥

- وظهر في رثاء الأزواج نوعٌ مختلف من أنواع النداء؛ وهو نداء اللائمات، كقول الخِرْنق: (**أَعاذِلَتي عَلى رُزءٍ أَفيقي**)، وقول جليلة: (**يَا ابْنَةَ الأعمام**)، (**يَا نِسائِي دُونَكُنَّ**)، (**يَا قَتِيلًا قَوَّضَ الدهر به**)، (**فَيَا حَسْرَتي**)، ولكن غلب على النداء التحسُّر أو الفخر بالمرثي؛ كقول سُعدَى: (**يَا مُطْعِمَ الرَّكْبِ الْجِيَاعِ**)، وقول برَّة: (**يا عَمْرُو ما لي عَنْكَ مِنْ صَبْرٍ يا عَمْرُو ما لي**)، حتى إنه ظهر ذلك التحسر في قول المهلهل: (**أجبني يا كليبُ خلاكَ**)، لكن في قصيدة عائشة التيمورية غلب عليها النداء المتوجِّع: (**أُمَّاهُ قَد سَلَفت**)، (**أُمَّاهُ قَد عَزَّ اللِّقاءُ**)، (**أُمَّاهُ لا تَنسِ بِحقِّ بُنُوَّتي**)، (**بِنتاهُ يا كَبدِي وَلَوعَة مُهجَتي**).
- ظهر التمنِّي؛ وهي حيلةُ المرأة العاجزة أمام ما يحدث حولها من مصائب؛ مثال ذلك قول جليلة: (**لَوْ بِعَيْنٍ فُدِيَتْ عَيْني**)، (**لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُوا**)، وقول دَخْتَنُوس:

فَلَوْ أنَّكم كُنتمْ غداةَ لَقِيتُمُ لقيطًا صَبرتُم لِلأَسِنَّةِ والقَنَا

ولم يكن التمنِّي حال المرأة فقط؛ فقد شاركها الرجلُ في ذلك، ومنه قول المهلهل: (**لَوْ نُعيت وَكَانَ حَيًّا**)، وتؤكِّد قولَ عائشة التيمورية أن التمني سيظل مرافقًا لرثاءِ المرأة؛ لأنه الحلُّ الوحيد أمامها، أمام تلك الفاجعة بقولها: (**يا لَيتَهُ لمَّا نَوى عَهدَ النَّوى**)، وقد رافقه التمني.

النداء في قصيدة عائشة:

أُمَّاهُ، قَد سَلَفت لَنا أمنِيَّةٌ يا حُسنَها لَو ساقَها التَيسيرُ

- لم يبرزْ فعل الأمر في قصائد رثاء النساء الجاهليات، وغلب الفعل الماضي والمضارع الذي يوافق نفسيَّة تلك الثَّكلى؛ لكنه برز في رثاء المهلهل وعائشة؛ **ومثال ذلك قول المهلهل**: (**أَجِبْنِي يا كليبُ**)، **و**قول عائشة: (**وَارحَم شَبابي، عَجِّل بِبُرئي، وَارأَف بِعَينٍ**) ذُكر في تحليل القصائد الغرضُ البلاغيُّ من مجيء الأفعال فيها.

- ظهر الاستفهامُ في قصائد النساء، ولعب دورًا في إظهار الحالة النفسيَّة، والخوفِ الذي كُنَّ يشعرن به بعد غياب المرثي؛ فمن ذلك قولُ برَّة: (**كَيفَ التَّعَزِيِّ؟ أَم كَيفَ لي يا عَمُرو**

بالصَّبرِ؟)، وقول سُعدَى: **(أَفَلَيْسَ فِيمَنْ قَدْ مَضَى لِيَ عِبْرَةٌ)**، **(أَجَعَلْتَ أَسْعَدَ لِلرِّمَاحِ دَرِيئَةً)**، وإن لم يُكثر المهلهل من الاستفهام؛ لأن السؤال وسيلة العاجز، لكن ظهر عجزه لفقده في قوله: **(كيفَ يجيبني البلَدُ القِفَارُ)**، أما عائشة التيمورية فتُعيد لنا نبرة العجزِ والحزنِ الذي غلب على الاستفهام في رِثاء النساء في قولها: **(كَيفَ التَّصَبُّر وَالبِعادُ دُهورُ؟)**.

- **القَسَم: قَلَّ القسم في رثاء الأبناء والإخوة؛** لأنه مُنافٍ للعجز الذي تشعرُ به، إلاَّ أنه ظهر في رِثاء الزوج، وحين تُحتِّم العاطفةُ المطالَبةَ بثأره؛ ومثال ذلك قول الخِرْنِق: **(أَلا أَقسَمتُ آسى بَعد بِشرٍ)**، وإن كان القسم موافِقًا لطبيعةِ الرجل وإحساسِه لقدرته على صنع الفارقِ في الحياة، ومن ذلك قول المهلهل: **(خُذِ العهدَ الأكيد عليَّ عمري)**.

أمَّا القَسَم في العصر الحديث فأخذ شكلًا آخر يدلُّ على القيم الإسلامية في نفس الشاعرة؛ ومثال ذلك: قول عائشة التيمورية: **(وَاللهِ لا أَسلو التِّلاوَةَ وَالدُّعا – قَسمًا بِغضِّ نَواظِري)**.

وإن كانت هذه الأساليب تُعَدُّ من علمِ المعاني إلا أنها شارَكَت في تكوين الصورة البيانية حين خرجَت هذه الأساليب لأغراضٍ بلاغيَّة ساهمَت في تأكيدِ معاني الصوَر البيانية وتشكيل جمالياتها.

- وبرز أسلوبُ الحوارِ؛ وغلب على المرأة حوارُ النفس، والمرثي، والآخر، في محاولة للتخفيف عن قلبها؛ ومثال ذلك قول جليلة:

يَـا ابْنَـةَ الأعمـام إنْ لُمْـتِ فَـلاَ تَعْجَلِـي بِـاللَّوْمِ حَتَّـى تَسْـأَلي

وقولها:

تَحْمِـلُ العَـيْنُ قَـذَى العَـيْنِ كَمَـا تَحْمِـلُ الأُمُّ قَـذى مَـا تَفْتَلِـي
خَصَّـنِي قَتْـلُ كُلَيْـبٍ بِلَظًـى مِـنْ وَرَائِـي وَلَظًـى مُسْـتَقْبِلِي

وغلب على مقطوعة الخِرْنِق خطابُ الآخر؛ ومن ذلك قولها: (**أَعاذِلَتي عَلى رُزءٍ أَفيقي**).

لكن في قصيدة المهلهل برز الحوارُ مع المرثي في أغلبِ المواقف، ومنه قوله: (**أَجِبْنِي يا كليبُ خلاكَ ذمٌّ**)، ومع أنه بدأ قصيدته بالحديثِ مع النفس في قوله: (**أَهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِيَ الادِّكارُ**)، وقلَّ حِواره مع الآخر؛ ومن ذلك قوله: (**أقولُ لتغلبٍ والعزُّ فيها**)، فيُظهر هذا الأسلوب طبيعةَ المحزون ورغبته بالتعبير عن حزنه، سواء بالحديث مع نفسه، أو الآخر، أو حتى خطاب المرثي الغائب، فكلُّ جنسٍ يميل لنوعٍ من الحوار؛ فالرجل يغلب عليه حوارُ المرثي الغائب، وحوار النفس، ومِن حوار النفس عند الرجل في حالةِ الفقد قولُ يعقوب عليه السلام: ﴿إِنَّمَآ أَشۡكُواْ بَثِّي وَحُزۡنِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعۡلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ﴾(١)، أمَّا الحوار في قصيدةِ عائشة التيمورية فأخذ شكلًا مُغَايرًا؛ كما سبق ذِكره في تحليل القصيدة.

- كَثرةُ صِيَغ المبالغة؛ وهو مناسبٌ للرثاء الجاهليِّ الذي امتزج مع الفخرِ، ويرى ابن جنِّي أنَّ المبالغة: "زيادةٌ في المعنى تقتضي زيادةً في بناء اللفظ؛ لزيادة معناه"(٢)، وكثرةُ هذه الصيغ تدلُّ على رغبةِ الشاعر في جذب انتباه السامع، وزيادة في تحسين صُوَر المرثي؛ ومثال ذلك قول سُعدَى:

سَبَّاقُ عَادِيَةٍ وَهَادِي سُرْيَةٍ وَمُقَاتِلٌ بَطَلٌ وَدَاعٍ مِسْقَعُ
جَوَّابُ أَوْدِيَةٍ بِغَيْرِ صَحَابَةٍ كَشَّافُ دَاوِيِّ الظَّلاَمِ مُشَيَّعُ

- الاستقصاءُ والتفصيلُ في الصور، وتميزت المرأةُ بكثرة الإطنابِ والتفصيلِ، وغلب الإطناب على أبيات رثاءِ الشاعرات لأبنائِهن، وخاصة حين تصف لحظات موتِه، وحياتها مِن بعده

(١) يوسف: ٨٦

(٢) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، الهيئة المصرية العامه للكتاب، ط٤، د.ت، ج٣، ص: ٢٦٦

وحياتها معه قبل وفاته، فطالت تلك الأبياتُ؛ لتظهر استمرار ذلك الحزن والاستئناس بذكره تارة أخرى، ومن ذلك قول برَّة:

أَحْثُـــو التُّـــرابَ علـــى مَفارِقِـــهِ وعلـــى غَضَـــارَةِ وَجهِـــهِ النَّضـــرِ
حتَّـــى دفَعـــتُ بـــهِ لِمَصـــرَعِهِ سَـــوقَ المَعيـــزِ تُســـاقُ للعَتـــرِ

وقول سُعدَى:

وَتَبَـــيَّنُ الْعَـــيْنُ الطَّلِيحَـــةُ أَنَّهَـــا تَبْكِـي مِـنَ الْجَـزَعِ الـدَّخِيلِ وَتَـدْمَعُ
جَـادَ ابْـنُ مَجْدَعَـةَ الْكَمِـيُّ بِنَفْسِـهِ وَلَقَـدْ يَـرَى أَنَّ الْمَكَـرَّ لأَشْـنَعُ

ولم يظهر الإطنابُ من بداية قصيدة المهلهل؛ لأنه حاول الإيجازَ ولم تستطع النساءُ فعل ذلك؛ ومثال الإيجاز قوله:

أَهَـــاجَ قَـــذَاءَ عَيْنِـــيَ الإِدِّكَـــارُ هُـــدُوًّا فَالـــدُّمُوعُ لَهَـــا انْحِـــدَارُ

إلاَّ أنه عاد فأطنبَ، وهذا يؤكِّد أن الإطناب يوافق طبيعةَ الشخص المحزون أيًّا كان جنسه، ومن ذلك قوله:

وَصَـــارَ اللَّيْـــلُ مُشْـــتَمِلًا عَلَيْنَـــا كَـــأنَّ الليـــلَ لـــيسَ لـــهُ نهـــارُ

- ظهر أسلوبُ الفصل، وكأن ذلك الفصل يمثِّل الانفصالَ عن المرثي لديهن، ومثال ذلك قول سُعدَى: (**غَادَرْتُهُ يَوْمَ الرِّصَافِ مُجَدَّلًا**)، وقولها:

أَفَلَـيْسَ فِـيمَنْ قَـدْ مَضَـى لـيَ عِبْـرَةٌ هَلَكُـوا وَقَـدْ أَيْقَنْـتُ أَنْ لَـنْ يَرْجِعُـوا

- وكذلك ظهر أسلوبُ الفصل في قصيدةِ عائشة التيموريَّة في قولها:

جـاءَ الطَبيـبُ ضُـحًى وَبشَّـرَ بِالشِّـفا إنَّ الطَّبيـــبَ بِطِبِّـــهِ مَغـــرورُ

- وقولها:

وَالقَبـرُ صـارَ لِغُصـن قَـدِّي رَوضَـةً رَيحانُهـا عِنـدَ المَـزارِ زُهـورُ

● أسلوب الحذف: كثُر في رِثاء النِّساء، وخاصَّة حذفَ المبتدأ، وكأنَّ ذلك الحذف يشابه الفراغَ الذي تركه المرثيُّ في حياتِها، ومثال حذف المبتدأ قول جليلة:

مَـــا أظُـــنُّ الـــدَّهرَ يـــأتي مِثلَـــهُ فَـارِسُ الحـرْبِ، ومُـردِي البَطـلِ

وقول سُعدَى:

سَـــبَّاقُ عَادِيَـــةٍ وَهَـــادِي سُـــرْيَةٍ وَمُقَاتِـــلٌ بَطَـــلٌ وَدَاعٍ مِسْـــقَعُ
سَـمْحٌ إِذَا مَـا الشَّـوْلُ حَـارَدَ رِسْـلَهَا وَاسْـتَرْوَحَ الْمَـرَقَ النِّسَـاءُ الجـوَّعُ
جَـــوَّابُ أَوْدِيَـــةٍ بِغَيْـــرِ صَـــحَابَةٍ كَشَّـــافُ دَاوِيِّ الظَّـــلاَمِ مُشَـــيَّعُ

وقول الخِرْنِق:

نَـــــدامى لِلمُلـــــوكِ إذا لَقـــــوهُم حُبـــوا وَسُـــقوا بِكَأسِـــهِمُ الرَّحِيـــقِ

وكان لهذا الحذف دورٌ في إظهار وإيصال المعنى(١).

وبعد هذا يتَّضح كيف تُشكِّل علوم البلاغة جميعها جسدًا واحدًا يتكئُ بعضُها على بعضٍ؛ لإظهار المعنى المراد خلف بلاغة الكلماتِ والنظْم، وكما قال صاحب الطراز: إنَّ هذه الأساليب لها حقائقُ معنويةٌ، مَن أمعنَ فيها النظرَ والتفكير، اطَّلع على حقائقَ محجوبةٍ تحت أستارها(٢).

(١) راجع ص:٢٧، ٣٥، ٦٥، ٦٩، ٧٣، ٨٥، ١٠٧

(٢) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحي بن حمزة العلوي، بيروت: المكتبة العنصرية، ط١، ١٤٢٣هـ، ج٣، ص: ١٥٥

المبحث الثاني: مصادر تشكيل الصُّورة البيانيَّة:

لقد أسهمَت مصادر عدَّة في تشكيلِ الصورة البيانيَّة، وخاصَّة (مصادر الطبيعة، والمصدر الحيواني، والمصدر البشري).

المطلب الأول: مصادر الطبيعة:

كان للخيالِ الشِّعري تأثيرٌ كبيرٌ في استثمار مشاهد الطبيعة؛ فقد أَخَذَ الشعراءُ الطبيعةَ محورًا يرتكزون عليه في التعبيرِ عن مشاعِرهم، وطاقةً يفجِّرون من خلالها مكنونات أنفسِهم، ظهر جانبُ الطبيعةِ الصامتة؛ من الليل والنهار، والصحاري والقفار، والجبال والديار، فكثرَت الطبيعة الصامتة في قصائد الرثاء، وكأنها رمزٌ لصمتِ هؤلاء وسكوتهن أمام فاجعةِ الموت.

ومن ذلك الاستخدام لمصادر الطبيعة – مثل النار والدار – قول جليلة:

هَــدَمَ البَيــتَ الَّــذي اســتحدثتُهُ وانْثَنَــى فــي هَــدْمِ بَيْتِــي الأوَّلِ
خَصَّــنِي قَتْــلُ كُلَيْــبٍ بِلَظًــى مِــنْ وَرَائِــي وَلَظًــى مُسْــتَقْبِلِي

واستخدمت الخِرْنِق الجذوعَ والقدور في قولها:

وَمَــالَ بنُــو ضُــبَيعَةَ حَــولَ بشــرٍ كَمــا مــالَ الجُــذوعُ مِــنَ الحَريــق
أضــاع قُــدُورَهُن مُصــابُ بشــرٍ وطعنــة فاتــكٍ، فمتــى تفيــق؟!

واستخدمَت سُعدَى: الماء والظلَّ والرياح في إيصالِ رسم الصور البيانية:

يَــرِدُ الْمِيَــاهَ حَضِــيرَةً وَنَفِيضَــةً وِرْدَ الْقَطَــاةِ إِذَا اسْــمَأَلَّ التُّبَّــعُ
وَبِــهِ إِلَــى أُخْــرَى الصِّــحَابِ تَلَفُّــتٌ وَبِــهِ إِلَــى الْمَكْــرُوبِ جَــرْيٌ زَعْــزَعُ
جَــوَّابُ أَوْدِيَــةٍ بِغَيْــرِ صَــحَابَةٍ كَشَّــافُ دَاوِيِّ الظَّــلاَمِ مُشَــيَّعُ

واستخدمَت "بَرَّة": البدرَ والمزارع، والحصون والقفار والشمس، وكذلك الأرائك والثياب؛ لتأتي بالصور البيانية في قولها:

حِــينَ اســتَوَى وعَــلا الشَّــبابُ بِــهِ وَبــدَا، مُنيــرَ الوَجــهِ، كَالبَــدْرِ

أَدَعُ المَـــزارعَ، والحُصُـــونَ بـــهِ وأُحِلُّـــهُ، فـــي المَهمَـــهِ القَفْـــرِ
أَبنِـــي الـــرِّواقَ، علـــى أريكتِـــهِ ليَقيـــلَ، دُونَ الشَّـــمسِ فـــي سِـــترِ
مـــا زِلـــتُ أصـــعدُهُ، وأُحـــدِرُهُ مـــن قُتـــرِ مَومـــاةٍ، إلـــى قُتـــرِ
مـــا كـــانَ إلاَّ أنْ حَلَلـــتُ بِـــهِ ودَنَـــا فـــأغفَى مطلـــع الفجـــرِ
والمَـــوتُ يَقبضُـــهُ، وَيَبسُـــطُه كـــالثَّوبِ، عِنـــدَ الطَّـــيِّ والنَّشـــرِ
فَعَجـــزتُ، عنـــهُ وهْـــيَ زاهقَـــةٌ بـــينَ الوَريـــدِ ومَـــدفَعِ السَّـــحرِ

وقول "دَخْتَنُوس"، وإن تكرَّر استخدامُها لأدواتِ الحربِ من الطبيعة الصامتة:

فَلَـــوْ أنَّكـــم كُنـــتمْ غـــداةَ لَقِيـــتُمُ لقيطًـــا صَـــبرتُم لِلأَسِـــنَّةِ والقَنَـــا
فَمَـــا ثَـــأْرُهُ فـــيكُم ولِكـــنَّ ثـــأَرَهُ شُـــرَيْحٌ وَأَرْدَتْـــهُ الأسِـــنَّةُ إذْ هَـــوَى

وقد شارك المهلهل الشاعرات باستخدامِ الطبيعة مثل: الليل والنهار والنجوم والبحار والغيث؛ كأدواتٍ لتشكيلِ الصور البيانية:

وَصَـــارَ اللَّيْـــلُ مُشْـــتَمِلًا عَلَيْنَـــا كـــأنَّ الليـــلَ لـــيسَ لـــهُ نهـــارُ
وَبِـــتُّ أُرَاقِـــبُ الْجَـــوْزَاءَ حَتَّـــى تقـــاربَ مـــنْ أوائلهـــا انحـــدارُ
وَأبْكِـــي والنُّجُـــومُ مطلعـــاتٌ كَـــأنْ لـــمْ تَحْوِهـــا عَنِّـــي البِحـــارُ
ســـقاكَ الغيـــثُ إنـــكَ كنـــتَ غيثًـــا وَيُسْـــرًا حِـــينَ يُلْـــتَمَسُ الْيَسَـــارُ

نلحظ تعدُّد استخدام الطبيعة الحيَّة مقابل الطبيعة الصَّامِتة في الصوره البيانية، مقارنة بصور الشاعرات في قصائد الرثاء الأخرى.

وقد زاوجت عائشةُ اليتمورية بين الطبيعة الحية والصامتة في قصيدتها:

إنْ ســـالَ مِـــنْ غَـــربِ العُيـــونِ بُحـــورُ فَالـــدَهرُ بـــاغٍ وَالزَّمـــانُ غَـــدورُ
سُـــتِرَ السَّـــنا وتحجَّبـــتْ شَـــمسُ الضُّـــحَى وتَغيَّبـــتْ بَعـــد الشُّـــروقِ بـــدورُ
طافَـــتْ بِشَـــهرِ الصَـــومِ كأســـاتُ الـــرَّدى سَـــحرًا وأَكـــوابُ الـــدُّموعِ تَـــدُورُ
فَـــذَوَت أَزاهيـــرُ الحَيـــاةِ بِرَوضِـــها وَانقَـــدَّ مِنهـــا مـــائِسٌ ونَضـــيرُ

أُمَّـــاهُ قَـــد عَـــزَّ اللقـــاءُ وَفـــي غَـــدٍ سَـــتَرينَ نَعشـــي كَـــالعَروسِ يَســـيرُ
وَالقَبـــرُ صـــارَ لِغُصـــنِ قَـــدِّى رَوضَـــةً رَيحانُهـــا عِنـــدَ المَـــزارِ زُهـــورُ

فرسَمَت الطبيعة مكنونات أنفسهنَّ بصورة تتراءى أمامَ البشر، مهما تغيرَت العصور، وكأنهنَّ أردنَ نَحتها لتبقى أمامَ ناظر البَشَر حقيقة شاهِدة باقية رغم فنائهن(١).

المطلب الثاني: المصدر الحيواني:

هو جزءٌ مكمَّل من مصادر الطبيعة، ويكشف هذا المصدرُ علاقةَ الشاعر بالطبيعة؛ حيث اتخذ من مدركاتها الحيَّة رموزًا قوية، تُعبِّر عن فلسفتِه في الحياة والموت(٢)، فكان الحيوان معادلًا موضوعيًّا للشاعرة نفسِها أو للمرثيِّ، ومثال ذلك قول برَّة:

تغـــدُو بِـــهِ شَـــقرَاءُ سَـــلهَبةٌ مَرطَـــى الجِـــراءِ شَـــديدةُ الأَســـرِ
تثِـــبُ الخبَـــار بـــه، ويُقـــدِمُها فَلـــجٌ يُقلـــبُ مُقلَتَـــي صَـــقرِ

وقول سُعدَى:

وَيْـــلُ امِّـــهِ رَجُـــلًا يُلِيـــذُ بِظَهْـــرِهِ إبـــلًا وَنَسَّـــالُ الْفَيَـــافِي أَرْوَعُ
وَتَجَاهَـدُوا سَـيْرًا فَـبَعْضُ مَطِـيِّهِمْ حَسْـرَى مُخَلَّفَـةٌ وَبَعْـضٌ ظُلَّـعُ

والحيوان يجسِّد الطبيعة الحية(٣)، فجاءَت الصور لترسم حركةَ الحيوانات في تِلك البيئة، وأن تأتي بصفةٍ من صفاتِها دون الذِّكر الصريح وتكتفي بذِكر الحيوان، ومن ذلك قول دَخْتَنُوس:

غَـدَرْتُم ولكـن كنـتمُ مِثْـلَ خُضَّـبٍ أضـاءت لهـا القَنَّـاصُ مـن جانـب الشَّـرَى

---

(١) الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقومتها اللغوية والنفسية والجمالية، سعدأحمد محمد الحاوي، الرياض: دار العلوم ١٤٠٣هـ، ص: ٢٠٤

(٢) المرجع السابق نفسه

(٣) الصورة الفنية في شعر امرئ القيس، ص:٢١٠

وقولها:

فَـــرَّت بنـــو أســـدٍ فـــرا ... رَ الطَّيـــرِ عـــن أَربَابِهـــا
وَهَـــوازنٌ أَصـــحَابُهُم ... كالفـــأر فـــي أَذْنابِهـــا

وقول سُعدَى:

يَـرِدُ الْمِيَـاهَ حَضِـيرَةً وَنَفِيضَـةً ... وِرْدَ الْقَطَـاةِ إِذَا اسْـمَأَلَّ التُّبَّـعُ

نلحظ كثرةَ استخدام دَخْتَنُوس للمصدر الحيواني في صورِها في القصيدة، وتأتي بالصور البيانيَّة لرسم حالةٍ من حالات تلك الحيوانات أو صفة من صفاتها، فيظهر في قول سُعدَى حين تصف أثَر الجوع على ضرع الأبل:

(سَمْحٌ إِذَا مَا الشَّوْلُ حَارَدَ رِسْلُهَا) ... وَاسْـتَرْوَحَ الْمَـرَقَ النِّسَـاءُ الْجُـوَّعُ

وقول جليلة، وإن لم تورد الكثير من المصادر الحيوانية في مقطوعتها:

لَيْتَـــهُ كَـــانَ دَمًـــا فـــاحتلبوا ... دِرَرًا مِنْـــه دمـــى مِـــنْ أَكْحلـــي

وقول المهلهل:

(وَحَـادَتْ نَـاقَتِي عَـنْ ظِـلِّ قَبْـرٍ) ... ثَـــوَى فِيـــهِ المَكَـــارِمُ وَالْفَخَـــارُ

ولم تُكثر سُعدَى وجليلة من المصدرِ الحيواني لرسم الصورِ البيانية بالقصيدة، وكذلك قَلَّ استخدام عائشة التيمورية في قصيدة رثائها، إلاَّ أنها جاءَت بهذه الصورة:

وَاللهِ لا أَســـلو الـــتِّلاوَةَ وَالـــدُّعا ... مـــا غَـــرَّدَت فَـــوقَ الغُصـــونِ طُيـــورُ

وإن كَثُر إيرادُ قصص الطَّير في الرثاء دون الإكثارِ من ذكر الخيل؛ لأن الخيل ليست ممَّا يوحي باليأْس أو التَّشاؤم، وحين تُذكر الخيلُ في معرض الرثاء؛ فإنها ترمز لمعنى التفاؤل بالثأر للمقتول أو الفخرِ بمناقب المرثي(١).

ومن هذا قول سُعدَى:

سَـــبَّاقُ عَادِيَـــةٍ وَهَـــادِي سُـــرْيَةٍ وَمُقَاتِـــلٌ بَطَـــلٌ وَدَاعٍ مِسْـــقَعُ

وفي معرض الفخر بمناقب المرثي قول برَّة:

تغـــدُو بِـــهِ شَـــقرَاءُ سَـــلهَبةٌ مَرَطَـــى الجِـــراءِ شَـــديدةُ الأَســـرِ
تشـــبُ الخَبَـــار بـــه، ويُقـــدِمُها فَلـــجٌ يُقلـــبُ مُقلَتَـــي صَـــقرِ

ولم يقتصر استخدام الخيل في الأخذِ بالثأر على النساء؛ بل جاء به المهلهل في قوله:

عَلَـى مَـنْ لَـوْ نُعيـت وَكَـانَ حَيًّـا لَقَـادَ (الخَيْـلَ يَحْجُبُهَـا الغُبَـارُ)

فحين تأتي بحيواناتٍ نفعيَّة لا غنى عنها للإنسان في عصرِ الشعراء؛ كالناقة والماعز، لتظهر مدى إحساسها بنفعِها لها، فإنها تأتي بالصورة من الواقعِ القريب منها، ولتجسِّد معاني الحيويَّة والخصوبة، وغفلتها عن طوارق الدهر(٢)، ومثال ذلك قول "برَّة":

حتَّـــى دفَعـــتُ بـــهِ لِمَصـــرَعِهِ سَـــوقَ المَعيـــزِ تُســـاقُ للعَتَـــرِ

وعندما تَناوَلْن هذه المواد الحيويَّة كنَّ يقصدْنَ بها إظهار الحياة في أقوى صورها، لتظهر قسوة الحياة ومصاعبها ومتاعبها.

---

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، مصطفى عبد الشافي الشورى، مصر: الشركة المصرية العالمية، ط١، ١٩٩٥م، ص: ٨١

(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، ص: ٨٢

المطلب الثالث: المصدر البشري:

وقد شكَّل صورًا منتزعةً من الحالات النفسية، والوجدانية، والاجتماعية الخاصَّة، ولقد برز هذا العنصر في الرثاء، وإن كانت العين أكثرَ المصادر استخدامًا لرسم أَثَر الحزن والبكاء على المرثي، ومن ذلك قول سُعدَى:

وَتَبَـــيَّنُ الْعَـــيْنُ الطَّلِيحَـــةُ أَنَّهَـــا تَبْكِـي مِـنَ الْجَـزَعِ الـدَّخِيلِ وَتَـدْمَعُ

ومنه أيضًا قول الخِرْنِق:

وبـيضٍ قـد قَعَـدْنَ، وكُـلُّ كُحـــــلٍ بـــأعيُنهن أصـــبح لا يَليـــق

وقول جليلة:

لَـوْ بِعَـيْنٍ فُـدِيَتْ عَيْنـي سِـوَى أُخْتِهـا فَانْفَقـأتْ لَـمْ أَحْفِـلِ
تَحْمِـلُ العَـيْنُ قَـذَى العَـيْنِ كَمَـا تَحْمِـلُ الأُمُّ قَـذى مَـا تَفْتَلِـي

وقد استخدمت "برَّة" أجزاءً من الجسد فجعلته معادلًا موضوعيًّا للمرثي:

قَدْ كنتَ لِي عَضُدًا إلى عَضُدِي ويَـدًا وظهْـرًا لـي إلـى ظَهـري

وأما الخِرْنِق فتعددَت مواضع استخدامِها، فجاء لوصف حالها وحزنها قولُها:

أَعـاذِلَتي عَلـى رُزءٍ أَفيقـي فَقَـد أَشـرَقتِني بِالعَـذلِ ريقـي

وقولها:

وَبَعـدَ الخَيـر عَلقَمَـةَ بـنِ بِشـرٍ إِذا نَـزَتِ النُّفـوسُ إِلـى الحُلـوقِ

وجاءت به في موضعٍ آخر للفخر فقالت:

فَكَـم بِقُـلاب مِـن أَوصـالِ خِـرقٍ أَخـى ثِقَـةٍ وَجُمجُمَـةٍ فَليـقِ!
هُـمُ جَـدَعُوا الأُنـوفَ وَأَرغموهـا فَمـا يَنسـاغُ لـي مِـن بَعـدُ ريـقي

وجعلوا من الموت شخصًا ماثلًا أمامهم، فأنطقوه حركوه ومخاطبوه، فيعرضون له متذكِّرين ومتأمِّلين ومخاطبين، ومن ذلك قول برَّة:

فـــــإذا مَنيَّتُـــــهُ تُســـــاوِرُهُ قَـدْ كَـدَّحَتْ فـي الوَجـهِ والنَّحْـرِ
وإذا لَـــــهُ عَلَـــزٌ وحَشـــرجةٌ ممَّـا يَجـيشُ بـهِ، مِـن الصَّـدرِ

وإن كان من الصعب الفصلُ بين المصادر، والاستشهاد بكلِّ مصدرٍ على حِدةٍ؛ لأن الصورة تترابطُ وتتداخل؛ فتتعدَّد المصادر بالصورة الواحدة.

فشكَّلَت هذه المصادر رمزًا لليأس والتحسُّر على أيام خَوالٍ، وعلى محاسن من فقدوا، ومعبِّرين عن حزنهم عليهم(١)، فكانت هذه المصادر بمثابَةِ الماء التي ارتوَت به الصوَر فترعرعَتْ وقويَتْ؛ فازدان بها الشعر، وكانت مظهرًا من مظاهر ارتباطِ الصورة بالبيئة، وليست نسيجًا وهميًّا؛ بل تجسيدًا لما يدورُ في البيئة، وإظهارًا لقدرات الشاعر في التشكيلِ الجمالي الذي يعكس لنا معنى الفنِّ ووظيفته(٢).

ولأن الشعر لا يقوم على أساسٍ عقليٍّ، ولا يخضع لحدودِ المنطق وأقيِسَتِه، بل هو تعبيرٌ عن العواطف والمشاعر بومضاتٍ غامضةٍ خاطفةٍ يَقدمها الخيالُ، ويباشر عليها سلطانَه؛ فيبعث في النفوس ضُروبًا من التَّوق والتَّطلع إلى مكامن الحياةِ في الأشياءِ التي تفتِّقها الصورة في النفس، مؤلفةً نسقًا من الوجود الفنيِّ يتأبَّى على المنطق ومقاييسه وبراهينه(٣).

---

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، مصطفى الشورى، مصر، : الشركة المصرية العالمية، ط١، ١٩٩٥م، ص: ٢٢٢

(٢) المرجع السابق، ص: ٢٢٩

(٣) الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجًا، داحو آسية، رسالة ماجستير، الجزائر:جامعة حسيبة بن بو علي، ٢٠٠٩م، ص: ٣٠ – ٣٦

المبحث الثالث: الدلالات الصوتية والإيقاعية:

المتأمِّل لقصائد الرثاء يجد اشتراكًا في البحر والقافية، يتبيَّن أن هذا ليس من سبيل المصادفةِ؛ بل كان له دورٌ في إبراز الصورة والأحاسيس، فما الشعر غير لَبِنَاتٍ من (بحر وقافية ونظم وبلاغة) تضافرت لتشكِّل نسقًا بديعًا مميزًا ارتقى ليصلَ إلى النَّسق العالي من كلامِ البشر، فالبحر والقافية مِن أهمِّ دعائمِ القصائد، ولهذا يجب تسليطُ الضَّوء على الدور الذي قام به كلٌّ منهما في إيصال النَّغم الداخلي والنَّظْم لهذه الدرجة من البلاغة والفصاحة.

المطلب الأول: البحر الشعري:

من خلال النظر في القصائد التي تناولَتها الباحثةُ ظهر لها أنَّ الشاعرات اختَرْن البحورَ التي تتوافق مع غرضِ الرثاء؛ فكانت معظم قصائدِ النساء من البحر الكامل(١)، فيما عدا قصيدة الخِرْنِق كانت من بحر "الوافر"، وكذلك قصيدة المهلهل التي ساقتها الباحثةُ للمقارنة(٢)، ودَخْتَنُوس من "الطويل"(٣)، وجليلة من "الرَّمَل"(٤).

مما جعل الباحثةَ تقف على هذه البحور الشعريَّة، متأمِّلةً أوزانها وأسبابَ استخدام الشاعرات لبحر "الكامِل" في القصائد الطوال، يقول الدكتور محمد النويهي عن بحر "الكامل":

---

(١) سمي كامل لكماله في الحركات؛ لأنه أكثر الشِّعر حركات لاشتمال البيت التَّام منه على ثلاثين حركة، المرشد الوافي في العروض والقوافي، محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٥هـ ص: ٦٩، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، بيروت دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١١هـ، ص: ١٠٦

(٢) سمي وافرًا؛ لكثرة الحركات في تفعيلاته ووفرتها، المرشد الوافي في العروض والقوافي، محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت ط١، ٢٠٠٤م،، ص٦٦، المعجم المفصل في علم العروض، ص: ١٥٧

(٣) سمي الطويل لأنه طال بتمام أجزائه، ولأن عدد حروفه يبلغ الثامنية والأربعين، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص٤٣

(٤) الرمل سمي بذلك لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأتية من تتابع التفعيلة، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص:٨٤، المعجم المفصل في علم العروض، ص: ٨٨

"إنه بحر يدلُّ على السرعةِ والعَجَلَة؛ لأنَّ شطره يحتوي على تسعةِ مقاطع قصيرة، وستٍّ طويلة"(١)، ومثال ذلك قول سُعدَى:

سَبَّاقُ عَادِيَةٍ وَهَادِي سُرْيَةٍ وَمُقَاتِلٌ بَطَلٌ وَدَاعٍ مِسْقَعُ

ومن عجيب أمرِ "الكامل" – كما يقول عبد الله الطيب – أنه لا يصلح إلاَّ في مواضع النواح والتفجُّع وتعديد المآثر مع المبالغة في التفجُّع، "وهو من أصلح البحور لإبرازِ العواطف البسيطة غير المعقَّدة، وحين يستخدم بحر "الكامل" في المراثي تكون مناحة من النوع الرنَّان العالي"(٢)، ويذكر الدكتور النويهي: "أن بحر "الكامل" ينسجم مع العاطفة القوية والنشاط والحركةِ، سواء كانت فرحة قوية الاهتزاز، أم كانت حزنًا شديد الجلجلة"(٣)، ومثال ذلك قول برَّة:

يا عَمْرُو ما لي عَنْكَ مِنْ صَبْرِ يا عَمرو يا أَسَفِي على عَمْرِو
لله يا عَمْرُو، وَأَيَّ فتًى كَفَّنتُ يَوْمَ وُضِعتَ في القَبرِ!

وإنَّ من أهم الأسرارِ الجماليَّة التي تربط هذا البحر بعاطفة الشاعرة تميُّزه "بالسرعة"، ما يجعله يتناسبُ مع الحديث عن سرعةِ الموت واختطافِه للميت،و هذا يتناسبُ مع عاطفة الرثاء، والمقاطعُ الطويلة في البحر تحكِي طولَ الحزن عليهم؛ لذلك نجد أن الشاعرات لجَأْن إليه، وقيل: إنه قلَّما جاء في الشعر العربي الرثاء على وزن "الكامل"، غير أنه كثر في قصائد رثاء الخنساء(٤).

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسة وتقويمه، محمد النويهي، القاهرة: دار القومية، د.ط، د.ت، ص: ٦٠
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص: ٣١٦، ٣٣٤
(٣) الشعر الجاهلي منهج في دراسة وتقويمه، ص: ٦١
(٤) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، إشراف: طاهر حجار، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م، ص: ٤٠٣، ٤٠٤

وحين يكون الرثاءُ للأب جاءت دَخْتَنُوس ببحر الطويلِ؛ لما لهذا البحر من رصانةٍ وجلال في إيقاعه(١)؛ مناسبة للمرثي، وليظهر الرثاء المحْض والحزن الهادئ العميق، حتى إنه لُقِّب بالبحر المعتدل، حتى نشعر بطول مرارة الحزن وألمِ الفاجعة(٢)، ويتَّضح هذا في قولها:

لقــد ضــربوا وجهًــا عليــه مَهابــةٌ وما تَحفِلُ الصُّمُّ الجنادلُ مَنْ ثَوَى

فلــو أنَّكــم كنــتم غــداة لَقِيــتُمُ لقيطًــا صَــبرتُم لِلأَسِــنَّةِ والقَنَــا

واستخدمت دَخْتَنُوس بحر "الطويل"، وهو أيضًا من أكثر البحور جلجلةً وحركةً؛ فنَغْمة تفعيلاته من النوع الجَهير الواضح الذي يَهْجمُ على السَّامع مع المعنى والعواطِف والصُّور، حتى لا يمكن فصله عنها بحالٍ من الأحوال(٣)، ومثال ذلك قولها:

أَلاَ يــا لَهــا الــوَيْلاتُ وَيْلــةَ مَــنْ بَكَــى لضَــرْبِ بنــي عَــبْس لَقِيطًــا وقــد قَضَــى

أمَّا بحر "الوافر" الذي جاءت به الخِرْنِق في رثائها لزوجها؛ لأنه "أليَن البحور، يشتدُّ إذا شَددته، ويرقُّ إذا رَققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر وفيه تجود المراثي"(٤)، "إذا زادت العاطفة اهتزازًا لأمها بحرُ الوافر"(٥)، ويظهر ذلك كله في قول الخِرْنِق:

أَعــــاذِلَتي عَلــــى رُزءٍ أَفيقــــي فَقَــــد أَشــــرَقتِني بِالعَــــذلِ ريقــــي

وبــيضٍ قــد قَعــدْنَ، وكُــلُّ كُحــــلٍ بــــأعيُنهن أصبــــح لا يَليــــق

أَضَــاعَ بضَــوْعِهنَّ مُصــابُ بِشْــرٍ وَطَعْنــةُ فاتِــكٍ، فمتــى تُفيــق؟!

---

(١) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، ص: ١٠٣

(٢) المرجع السابق، ص: ٣٦١

(٣) المرشد إلى فهم أشعر العرب، عبدالله الطيب، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ص: ٣٠٢، ٣٠٣

(٤) مقدمة الإلياذة، هوميروس، تجرمة: سليمان البستاني، مصر:مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م، ج١، ص:٨٠

(٥) الشعر الجاهلي منهج في دراسة وتقويمه، ص: ٦١

وذُكر أن مرثيَّة المهلهل لأخيه كُليب – التي جاءَت بها الباحثة مثلًا لمراثي الرجال – أنها من أجودِ المرثي في بحرِ الوافر(١)، "وهو بحرٌ مُسرع النغمات متلاحقُها، مع وقفةٍ قويَّة سُرعان ما يتبعها إسراعٌ وتلاحق".

وبطبيعة التوزيعِ العروضي للبحر يكثر التكرارُ والمزاوجةُ والمطابقة، وحَمْل الصدر على العَجُز، والإضراب عن الشيء إلى سواه؛ فالوقفات العنيفة وافقَت الشاعرة القويَّة مع نفسها أمامَ تلك الحادثة، ومن ذلك قول الخِرْنِق حين تُقسم أنها لن تَبكي بعد ذلك الفقد على أحدٍ:

أَلا أَقسَمتُ آسى بَعَدَ بِشْرٍ عَلى حَيٍّ يَموتُ وَلا صَديقِ

ويذكر عبد الله الطيب: أن أحسن ما يصلح هذا البحر في البكائيَّات وإظهارِ الغضب وفي معرض الهجاء والفخرِ، والتفخيم في معرض المدح(٢)، ومثال ذلك قول الخِرْنِق:

نَدامى لِلمُلوكِ إِذا لَقوهُم حُبوا وَسُقوا بِكَأسِهِمُ الرَّحيقِ
هُمُ جَدَعُوا الأُنوفَ وَأَرغموها فَما يَنساغُ لي مِن بَعدُ ريقي

وبذلك يتَّضِحُ لماذا جاءت الخِرْنِق والمهلهل ببحر "الوافر" دون "الكامل"، ونعلم أن اختيار البحر ليس شيئًا يعمد إليه الشاعرُ وينتقِيه، لكن يجيء بالأوزان التي تُناسب الشُّعورَ الذي يريد أن يضخَّه عبر تلك الكلمات؛ فإن كان الكامل تميَّز بالتفعيلات من النوعِ الجهير؛ فذلك مناسبة لنَّوح النائحات، لهذا غلب بحر الكامل على قصائدِ النساء، وإن كان كِلا البحرين تميَّزا بالسرعة والقوةِ، وهذا ما يناسب الرثاءَ، فسرعةُ الأحداث وتعاقبها وقوتها في النفس تجعل تلك الأوزان ونغماتها تُحاكي ما يضجُّ فيها من أنينٍ.

وكذلك "الرَّمَل" بحرٌ دَلَّ على السرعة في النطق، وإن كان البحر لم يقتصر على عاطفةٍ معيَّنة كما يقول النُّقاد، لكنه يقيس درجة العاطفة، وسرعتها ويتضح ذلك في قول جليلة:

---

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسة وتقويمه، ص:٦١

(٢) المرشد إلى فهم أشعر العرب، ج١، ص: ٤٠٣

فِعــلُ جَسَّــاسٍ عَلَــى وَجْــدِي بِــهِ قَـــاطِمٌ ظَهْـــرِي وَمُـــدْنٍ أَجَلِـــي

أما مجيءُ قصيدة جليلة على بحر "الرمل"؛ فذلك لما عُرف عنه من الرقَّة(١)، ولأنَّ رسالة الحزن وإظهارَ حالة اللوم والعِتَاب يُناسبه بحرُ "الرمل"، ويتضح من خلال قولها:

يَــا ابْنَــةَ الأعمــام إنْ لُمْــتِ فَــلاَ تَعْجَلِــي بِــاللَّوْمِ حَتَّــى تَسْــأَلي
فَـــإذَا أنْـــت تَبَيَّنْـــتِ الَّـــذِي يُوجِــبُ اللَّــوْمَ فَلُــومِي وَاعْــذِلِي
إنْ تَكُــنْ أُخْــتُ امْــرِئٍ لِيمَــتْ عَلَــى شَـــفَقٍ مِنْهَـــا عَلَيْـــهِ فَـــافْعَلِي
جَــلَّ عِنْــدِي فِعْــلُ جَسَّــاسٍ فَيَــا حَسْـرَتِي عَمَّـا انْجَلَـتْ أوْ تَنْجَلِـي

فمن خلال الوقوف على هذه الظاهرة نعلم أن كلَّ جانبٍ من جوانب الاختيار في قصائد الشعراء يُظهِر براعتهم وعلمهم بخفايا اللغة.

المطلب الثاني: قافية القصائد:

وحين نَعرجُ لنتأمَّل قافية القصائد، نجد أن قصيدة برَّة، والمهلهل، وعائشة، جاءَت بقافية الراء، غير قصيدة سُعدَى التي كانت بـ"العين المضمومة"، وقصيدة الخِرْنِق التي كانت بـ"القاف المكسورة"، و قصيدة جليلة التي كانت بـ"اللام المكسورة"، وعندما نتأمَّل حركةَ "الرَّوِي" نجد أنَّ قصيدة سُعدَى والمهلهل وعائشة جاءَت مضمومة سوى قصيدة برَّة والخِرْنِق وجليلة؛ جاءت مكسورة، حتمًا ليس ذلك من باب الصُّدفة أن يختاروا حرفَ الراء أو حركة الضمِّ أو الكسر، ويتَّفقون في ذلك، إلاَّ أن يكون لذلك الاختيار دافعٌ أرادوا إيصالَه بهذه الأدوات، فتتَّفق قصيدة المهلهل وعائشة في كون القافية راءً مضمومة، وحين نعلم أنَّ العين حرْفٌ مجهورٌ(٢)، ويقول

(١) المعجم المفصل في علم العروض، ص: ٩٢

(٢) سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٠م، ج١، ص: ٢٤١

الدكتور محمد النويهي: "إن ورود العين رويًّا يكثر لقصائدِ الرثاء في الشعر القديم لما في جرسه من مرارةٍ وتعبير عن الوجِع والجزع والفزع والهلع"(١).

والقاف واللام والراء، جميعها حروفٌ مجهورة(٢)، تُناسب مجُاهرتهنَّ بالحزن الندب والنواح على ذلك المرثي.

ونلحظ أن الراء أيضًا حرفٌ مجهور مكرر(٣)، فكأنه يحمل معنى تكرار حادثِة الموت في حياة الشاعرات.

وترى الباحثة أنَّ في اختيارهنَّ غلبت حركة الكسر في رويِّ القوافي؛ لمناسبتها للانكسار الذي يشعرنَ به في تلك اللحظات.

ثم يجتمع البحر والرويُّ ليشكِّل الإيقاعَ الشعري للقصائد؛ لأنَّ الإيقاعَ العام يحدده البحر، أمَّا الإيقاع الخاص تحدده كلُّ كلمة؛ لأنَّ كلَّ وحدة لغوية في البيت تشكِّل إيقاعًا، ثم يأتي الجرس الخاصُّ لكل حرفٍ من الحروف الهجائيَّة المستعملَة في البيت، وتتوالَى هذه الحروف في كلِّ كلمة؛ لتحقِّق الانسجام بين جانبَي الإيقاع والجرس؛ وهو ما نُسمِّيه بالنغم الشعري(٤).

المطلب الثالث: النغم الشعري:

"هو اجتماعُ الأصوات اللُّغوية تحت تنظيمِ الإيقاع في تموُّج يعلو ويهبِط، ويلين ويشتد، متلائمًا مع تموُّج الفكرة والانفعال"(٥)، والإيقاعُ في نظر العلماء – ومنهم عبد القاهر الجرجاني – معنًى وليس لفظًا مجرَّدًا، ولا يرتبط الإيقاعُ بالوزن والقافِية ارتباطًا لفظيًّا؛ إنما هو ارتباطٌ معنوي، وإن

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: ٦٣

(٢) سر صناعة الإعراب، ج، ١، ص: ٢٨٧، ج٢، ص:٥

(٣) المرجع السابق، ج١، ص: ٢٠٣

(٤) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه،، ص: ٣٩، ٤٠

(٥) المرجع السابق، ص: ٤٠

كانت حالة من حالات تجلياته(١)، يقول عبد القاهر الجرجاني: "الوزن ليس من الفصاحة والبلاغةِ في شيء؛ إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتَّفقتا في الوزن أن تتَّفقا في الفصاحةِ والبلاغة، ولصار بغير الوزن ما كان الكلام كلامًا ولا به كان كل كلام خيرًا من كلام"(٢).

وأَولُ ناقدٍ استعمل مصطلحَ إيقاع هو ابن طباطبا؛ حين ذهب إلى حدِّ الشِّعر بالإيقاع لا بالعروض(٣)، فيقول: "الشعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم لصوابه"(٤).

ولقد ذُكِرَ في تحليل القصائدِ بعضُ النغمات الظاهرة من خلال جرسِ الكلمات والإيقاع للبيت مثل: نغمة التحسُّر(٥)، نغمة الرضى(٦)، نغمة الأمل(٧)، نغمة الإنكسار(٨)، نغمة اليأس(٩)، نغمة التسليم(١٠)، نغمة النواحة(١١)؛ لذلك جاء التعريف بالمصطلح؛ ليتضح المراد منها.

(١) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، ص: ٦٠

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، ط٣، ١٤١٣هـ ص: ٣٦٤

(٣) الايقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، ص: ٥٩

(٤) عيار الشعر، ص٢١

(٥) يُنظر، ص: ٥٧

(٦) يُنظر، ص: ١٧٢

(٧) يُنظر، ص: ٥٩

(٨)يُنظر، ص: ١٦٠

(٩) يُنظر، ص:١٦١، ١٦٢

(١٠) يُنظر، ص:١٦٢

(١١) يُنظر، ص:٦

فموسيقى الشعر تَحدث بين الجانب الصوتي والجانبِ المعنوي، فتُظهر براعةَ الشاعر في التوفيق بين خصائص اللفظية والصوتيَّة، وبين ظلال معانيها والنبرات العاطفيَّة؛ فتحليل أصوات الشِّعر يجب أن يراعي دائمًا الفكرةَ التي يحملها الشاعر والعاطفةَ التي يُريد أداءها(١).

وقد يَعتقِد البعضُ أن هذا من إعلاء جانب المعنى وتطويعِ اللفظ لأجله، لكن في حقيقة الأمر هو تأمُّلٌ دقيقٌ للعناصر الموجودة في اللفظ والمعنى، يصلان للمتلقِّي عن طريق الحسِّ؛ فعلاقة الحروف في بعض الكلمات والأبيات الشعريَّة خاصة يُضفي معنًى آخر خفي، فليسَت المسألة قياسيَّة بقدر ما هي تأمليَّة، وهذه وسيلة بلاغية في الشعر تزيد من بلاغةِ الشِّعر حين تحضر ولا تقلِّل من جودته إن غابت(٢).

المطلب الرابع: العاطفة وعلاقتها بالصور البيانية:

من الطبيعي أنْ تَتَميَّز التجارب النسائية لدى الشاعرات عن نظائرها لدى الشعراء؛ بحكم الطبيعةِ النوعية للمرأة وأسلوبِ التعامُل مع الظروف التي تعيشها، الأمر الذي ينعكسُ بالضرورة على إبداعها الشعري(٣).

وقد ظهور العلاقة بين حِدَّة الانفعال وحجم الرجاء، فتزدَاد العاطفة حدَّة كلما كان ما يُرجى من المرثي أكبر في رثاءِ الإخوة والأبناء؛ ومن ذلك قول سُعدَى الذي يُظهر حجمَ الرجاء:

إِنْ تَأْتِــهِ بَعْــدَ الْهُــدُوِّ لِحَاجَــةٍ ... تَــدْعُو يُجِبْــكَ لَهَــا نَجِيــبٌ أَرْوَعُ
مُتَحَلِّــبُ الْكَفَّــيْنِ أَمْيَــثُ بَــارِعٌ ... أَنِــفٌ طُــوَالُ السَّــاعِدَيْنِ سَــمَيْدَعُ

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: ٦٩
(٢)المرجع السابق، ص: ٧٨
(٣) الشعر النسائي في أدبنا القديم، مي يوسف خليق ص: ٩٣، ٩٤، ٩٥

سَـمْحٌ إِذَا مَـا الشَّـوْلُ حَـارَدَ رِسْـلُهَا وَاسْـتَرْوَحَ الْمَـرَقَ النِّسَـاءُ الْجُـوَّعُ

ثم تقول بعد ذلك:

مِـنْ بَعْـدِ أَسْـعَدَ إِذْ فُجِعْـتُ بِيَوْمِـهِ وَالْمَـوْتُ مِمَّـا قَـدْ يَرِيـبُ وَيَفْجَـعُ

ولم يكن ذلك حصرًا على المرأة؛ فيظهر هذا في قول المهلهل:

أَتَغْـدُو يَـا كُلَيْـبُ مَعِـي إِذَا مَـا جبـانُ القـومِ أنجـاهُ الفـرارُ
أتغـدُو يـا كليـب معـي إذا مـا حُلُـوقُ القـومِ يَشـحذُها الشِّـفَارُ

ويظهر حجم احتدامِ العاطفةِ بعد ذلك الرجاء في البيتِ الذي يليه، حين يحثُّ قومَه على الأخذِ بثاره:

أقـولُ لتغلـبٍ والعـزُّ فيهـا أَثِيروهَـا لـذلكمُ انتصـارُ

لكن احتدام العاطفة عن النساء ما يلبث أن ينكسر في نهايةِ القصيدة، بعكس قول قصيدة المهلهل التي استمرَّ حتى النهاية، وأمَّا في رثاء الأبناء فتبدو حدَّة العاطفة بحدة الانكسار، ويظهر هذا في قول برَّة:

حِـينَ اسـتَوَى وعَـلا الشَّـبابُ بِـهِ وَبـدَا مُنيـرَ الوَجـهِ؛ كَالبَـدْرِ
وَأَقـامَ مَنطِقـه فَأحكَمَـهُ وَرَوى وجَـالَسَ كُـلَّ ذِي حِجْـرِ
ورَجَـا أَقَارِبُـهُ مَنَافعَـهُ وَرَأَوا شـمائِلَ سـيد غَمـرِ

وتُطيل في وصف رجائها به بثلاثة أبيات أخرى حتى تصف حجم الفاجعة بقولها:

كَيـفَ التَّعَـزِّي، عنـكَ، يـا عَمـرو أَم كَيـفَ لـي، يـا عَمُـرو، بالصَّـبرِ

ثم تعود بعد هذا الوصفِ لحجم رجائِها فيه مرَّة أخرى، وكأن محور حزنها حول ذلك الأمل الذي انكسر، فلا تصل الأمُّ المفجوعة في ابنِها لمرحلة التسليم سريعًا بعد ذاك الرجاء، بعكس الأخِ والأخت في الرثاء، ويتبيَّن ذلك في قول **عائشة التيمورية في العصر الحديث** في إظهار حجمِ الرجاء وخيبة الأمل؛ فوصفتها: (بشمس الضحى التي غابت – والأزهار التي

وذبلَت وماتت؛ كناية عن قِصر عمرها – ثم وصفَت مرضَها بالثياب التي لبستها وهي في مُقتبل العمر – وبقولها: (جاءَت عَروسًا ساقَها التَّقديرُ) – وقولها: (قَد سَلَفت لَنا أُمنِية)، (يا حُسنَها لَو ساقَها التَيسيرُ)، بكناية عن قصر عمرها.

وإن جاء رثاء الأبناء أعمق حزنًا وأكثر هدوءًا، تسودُه عاطفة الحزن، ويستمرُّ ذلك فيظهر في رثاء عائشة:

بِنتاهُ يا كَبدِي وَلَوعَةَ مُهجَتي قَد زالَ صَفوٌ شانَهُ التَّكديرُ
لا تُوص ثَكلى قَد أَذابَ فُؤادَها حُزنٌ عَلَيكِ وَحَسرَةٌ وَزَفيرُ

وتواصل حتى نهاية القصيدة نبرةَ الانكسار والتسليم، وإن اختلفَت عن رثاء الجاهليات بنبرةِ الأمل بلقاءِ الآخرة في قولها:

أبكيكِ حَتَّى نَلتَقي في جنَّةٍ بِرياضِ خُلدٍ زيَّنَتْها الحُورُ

لكن العاطفة الثائرة أكثر ما تبدو في رِثاء الإخوة والآباء، وجاءت متساويةً عند الرجل والمرأة، وإن كانت عند الرجل أكثر ظهورًا[1]؛ لأن الرجل يشعر أنه يملك حلاًّ يجب أن ينتقل من حيِّز التعبير للفعل، ومثال ذلك قول المهلهل:

خُذِ العهدَ الأكِيدَ عليَّ عَمري بِتْركِي كلَّ ما حوتِ الديارُ
وَهَجْرِي الْغَانِيَاتِ وَشُرْبَ كَأْسٍ وَلُبْسِي جُبَّةً لاَ تُسْتَعَارُ
وَلستُ بخالعٍ دِرعي وسَيْفِي إلى أنْ يخلعَ الليلَ النهارُ
وإلاَّ أَنْ تَبِيدَ سَرَاةُ بَكْرٍ فَلاَ يَبْقَى لَهَا أَبَدًا أَثَارُ

وحين تتفق القصائدُ على الثَّأر وحتى يُبعد الرجل عن أنفسه وصمةَ الضعف يكون المنفِّذ لتحريضِ المرأة ، وبحكم أن المرأة أكثر التصاقًا بالبيئة والتزامًا بعاداتِها فكانت المحرضة عليه و أكثر

(١) الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه، ص: ٣٣٠

حرصًا لأخذه ؛ لأن بتحريضها تُطفئ نارَ تَوجُّعها، وتُؤكد دورها في الأخذ بالثَّأر للمرثي من خلال أبياتها(١).

ويظهر ذلك في قول **دَخْتَنُوس**:

فمـــا ثَـــأْرُه فـــيكم ولكـــنَّ ثـــأرَه شُـــرَيْحٌ وأَرْدَتْـــه الأسِـــنَّةُ إذ هَـــوَى
فـإن تُعْقِـبِ الأيَّـامُ مـن فـارس يَكُـنْ علـــيهم حَريقًـــا لا يُـــرامُ إذا ســـما
لنجـــزيكمُ بالقتـــل قَـــتْلًا مُضَـــعَّفًا وما في دِمَاء الخُمْسِ يا مالُ مِنْ بَوَا

وفي رثاء النساء لأزواجهن تظهر العاطفةُ الهادئة اليائسةُ المتحسِّرة على سندِها في الحياة، ومن ذلك قول **الخِرْنِق**:

أَلا أَقسَـــمتُ آســـى بَعَـــد بِشـــرٍ عَلـــى حَـــيٍّ يَمـــوتُ وَلا صَـــديقِ

وإن برزت تلك العاطفة في قصيدة **جليلة** بصورةٍ أوضح حين تقول:

يَـــا قَتِـــيلًا قَـــوَّضَ الـــدَّهر بـــه سَـــقْفَ بَيْتَـــيَّ جَمِيعًـــا مِـــنْ عَـــلِ
كـــان للـــدَّهر يـــدًا سَـــطوَتُها قُطِعَـــت منِّـــي، فواهًـــا شَـــللِي

ثم تختم المرأة بإظهارِ العاطفة المنكسرة جرَّاء ذلك الفقد، فغالبًا ما تختم رثاءَها لزوجها بتلك العاطفة(٢)، ومثال هذا قول **الخِرْنِق**:

وبـــيضٍ قـــد قَعَـــدْنَ، وكُـــلُّ كُحـــلٍ بـــأعيُنهن أصـــبح لا يليـــقُ
أضـــاع بضـــوعهن مُصـــاب بشـــرٍ وطعنـــة فاتـــكٍ، فمتـــى تفيـــقُ؟!

وقول جليلة:

لَيْتَـــهُ كَـــانَ دَمِـــي فَـــاحْتَلَبُوا دُرَرًا منـــه دمـــي مـــن أَكحلـــي

(١) الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، ص: ٧٨
(٢) المرجع السابق ، ص: ٣٣١

إنَّنِـــــي قَاتِلَـــــةٌ مَقْتُولَـــــةٌ وَلَعَـــــلَّ اللهَ أنْ ينظُـــــرَ لِـــــي

وكان للعاطفة دورٌ في ترابط الأبيات وتتابُع الصور، ويتَّفق الشعرُ القديم والحديث في هذا؛ حيث صوَّرت الأبيات في قصيدة "برَّة" ثلاثةَ مشاهد، فبدأَت بمشهد دفنِه، ثم انتقلَت لصورة الماضي، وكيف كانت تعتني به وتهتمُّ بشؤونه، ثم عادَت لصورة احتضاره وموته، وتتابعت تلك الصور خلال واحد وأربعين بيتًا، ويختلف الشعرُ القديم في استخدام تلك الصور للإقناع، بينما في الشِّعر الحديث يقلُّ فيه استخدام الصور للإثبات، فمن الضروري أن تكون الصورة جديدة أولًا، ناقلة للتأثِير مترابطة في مجموعها؛ حيث تكون مجموعة الصور صورة كبرى(١)، ومثال هذا قصيدة عائشة؛ حيث جاءت بصورةِ الشمس وكيف سُتِرت، ثم بدأت بسردِ أحداث سقم ابنتِها، ومجيء الطبيب وحِوارِ ابنتها معه، ومن ثمَّ حوارها مع ابنتِها، وتختم قصيدتَها بصوَرٍ متخيلة للقاء في الآخرة.

وتختلف القصيدةُ الجاهلية بأنها تحمل تعبيرًا عن الوجدان الجماعي العام للقبيلة؛ ومن ذلك قول برَّة: (**ورَجَا أَقَارِبُهُ مَنَافعَهُ**)، وقول سُعدَى: (**فَلْتَبْكِ أَسْعَدَ فِتْيَةٌ بِسَبَاسِبٍ**) وقول دَخْتَنُوس:

فَيَعُولهَـــــا وَيحُوطُهَـــــا وَيَـــذُبُّ عَـــنْ أَحْسَـــابهَا

لكن لا يعني ت ذلك تلاشِي الذاتيَّة، فطبيعة الحياةِ القبليَّة جعلَت القصيدة صورةً متكاملة للإنسان بالحسِّ الفردي والجماعي، فتارة تصف إحساسَ الشاعرة منفردة، وتارة تصفُ إحساسَ القبيلة والنساء والفقراء، وكل من كان يتولاَّهم برعاية، بعكس القصيدة في العصرِ الحديث التي اكتفَت بالتعبير عن الحسِّ الفردي في حالةِ الحزن خاصة، لم تصف عائشةُ إحساسَ أي شخص آخر يُشارك معها تلك المصيبة؛ وهذه دلالة على تغيُّر الحياة، وغلَبَة الفردية على الجماعية في الإحساس العاطفي، وأمَّا التصوير الجاهلي للوجدان الجماعي فيجعل

(١) فن الشعر، احسان عباس، ص: ٢٣٢

المرثيَّ يتجسد في نموذجِ الإنسان السامي الفريد، ويتَّضح ذلك في العديد من أبيات الفخر التي شملتها قصائدُ الرثاء

ومنها قول سُعدَى:

يَــرِدُ الْمِيَــاهَ حَضِــيرَةً وَنَفِيضَــةً ... وِرْدَ الْقَطَــاةِ إِذَا اسْــمَأَلَّ التُّبَّــعُ
سَــبَّاقُ عَادِيَــةٍ وَهَــادِي سُــرْيَةٍ ... وَمُقَاتِــلٌ بَطَــلٌ وَدَاعٍ مِسْــقَعُ
جَــوَّابُ أَوْدِيَــةٍ بِغَيْــرِ صَــحَابَةٍ ... كَشَّــافُ دَاوِيِّ الظَّــلاَمِ مُشَــيَّعُ

وقول دَخْتَنُوس:

وَيَطَــا مَــوَاطِئ لِلعَــدُوْ ... وِ وكــانَ لا يمَشِــي بِهــا
فعــل المُــدلِّ مِــنَ الأسُــو ... دِ لحينهــا وتَبَابَهــا

وقول جليلة:

مــا أظــن الــدَّهرَ يــأتي مِثلَــهُ ... فــارسُ الحــرْبِ، ومُــردِي البَطــلِ

وقول المهلهل:

وَإنــكَ كنــتَ تحلــمُ عــنْ رجــالٍ ... وَتعفــو عــنهمُ ولــكَ اقتــدارُ
وَتمنــعُ أنْ يمســهمُ لســانٌ ... مخافــةَ مَــنْ يجيــرُ ولاَ يُجــارُ

وقد مالت قصيدة "برَّة" وقصيدة عائشة التيمورية إلى الأسلوبِ القصصي، فكلٌّ منهما تروي قصَّتَها مع ابنها، غير أنه في رثاء "برَّة" لابنِها ذَكرَت صفاته الظاهرة؛ مثل الحكمة، والجمال، والشجاعة مثل قولها:

حِــينَ اســتَوَى وعَــلا الشَّــبابُ بِــهِ ... وَبــدَا، مُنيــرَ الوَجــهِ، كَالبَــدْرِ
وَأَقــامَ منطقَــه فَأحكَمَــهُ ... وَرَوى وجَــالَسَ كُــلَّ ذِي حِجْــرِ

أمَّا في رثاء الابنة في العصر الحديث، فَسَاد ذِكرُ الصفات المعنوية من الستر والحنان على الأم، والخوفِ على حزنها، ومنه قول عائشة على لسان ابنتها:

وَارحــم شَــبابي إنَّ والِــدَتي غَــدَتْ ثَكلــى يُشــيرُ لَهــا الجَــوى وَتُشــيرُ
جَـرَّت مَصـائِبُ فُرقَتـى لَـكَ بعـد ذا لــبس السَّــواد ونُفِّــذَ المَســطورُ

وبهذا تُظهر قصائد الرثاء قِيَمًا ثابتةً في المجتمع الجاهلي، تكون موضعَ الثناء والفخر في المرثي، بعكس الرثاء في العصرِ الحاضر الذي يجسِّد بواقعية ما كان عليه المرثي، وإن كانت هناك بعضُ القيم الإسلامية وكانت موضع ثناء(١).

وقد وصفَت الصورة في الشعر الحديث؛ بالحيويَّة وارتباط الصوَر بمواقف من الحياة، بينما وصفَت الصورة في الشعر القديم بالشَّكلية والجمود(٢)، وهذا الانتقاد الموجَّه للشعر القديم لم أجِدْه في قصائد الرِّثاء التي بين يدي؛ بل إنَّ حديث الشاعرات كان يحتوي على الحركة والتنقُّل، والكَرِّ، والفَرِّ، والتحاور، قبل أن يحل الموت وتتغير الحال، فترسم الصورةَ الحركية إلى أن يحل السكون لتجسِّد واقعيًّا معنى الموت(٣)، **ويتضح ذلك بجلاء في قصائد رثاء الإخوة والأبناء، ومن هذا قول برَّة:**

وجَعَلــتُ مــن شَــغَفِي أُنَقِّــلُهُ فــي الأرضِ بــينَ تَنَــائفٍ غُبــرِ
أَدَعُ المَــزارِعَ، والحُصُــونَ بــهِ وأُحِلُّــهُ، فــي المَهمَــهِ القَفْــرِ
مــا زِلــتُ أصــعدُهُ، وأُحــدِرُهُ مــن قُتــرِ مَومــاةٍ إلــى قُتــرِ
والمَــوتُ يَقبضُــهُ وَيَبســطُه كــالثَّوبِ عِنــدَ الطَّــيِّ والنَّشــرِ
فَمَضَــى، وأيُّ فَتًــى فُجعــتُ بِــهِ جَلَّــتْ مُصــيبتُهُ، عَــنِ القَــدرِ؟

وقول المهلهل:

كَــأَنِّي إذْ نَعَــى النَّــاعِي كُلَيْبًــا تطــايرَ بــينَ جَنْبَــيَّ الشَّــرارُ
فــدرتُ وقــدْ عشــى بصــري عليــهِ كمــا دارتْ بِشَــاربها العُقَــارُ

(١) لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، ص: ٤٥
(٢) الصور البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: ١٥٢-١٥٣-١٥٤-١٥٥
(٣) تاريخ الأدب الجاهلي، ص ٤٥١

سألتُ الحيَّ أينَ دفنتموهُ فَقَالُوا لِي بِسَفْحِ الْحَيِّ دَارُ
فَسِرتُ إليهِ منْ بلدي حثيثًا وَطَارَ النَّوْمُ وَامْتَنَعَ القَرَارُ
وَحَادَتْ نَاقَتِي عَنْ ظِلِّ قَبْرٍ ثَوَى فِيهِ المَكَارِمُ وَالْفَخَارُ

فنجدُ أن الصوَرَ البيانيَّة لم تكن متكلَّفة أو مصطَنَعة؛ بل كانت تلقائيَّة من واقع الشعراء؛ لذلك نجد بعضَ الألفاظ المشتركة والمواد التي تتكوَّن منها الصورة والإحساس بوحدة المصير والانتهاء تَظَلُّ مسيطرةً على القصائد، ومن هذا قول برَّة:

هَذِي سَبِيلُ النَّاسِ، كُلِّهِمُ لا بُدَّ، سالِكُها، عَلَى صُغرِ

وقول سُعدَى:

هَذَا عَلَى إِثْرِ الذِي هُوَ قَبْلَهُ وَهيَ الْمَنَايَا وَالسَّبِيلُ الْمَهْيَعُ

وقول المهلهل:

يَعِيشُ المَرْءُ عِنْدَ بَنِي أَبِيهِ وَيوشكُ أنْ يصيرَ بحيثُ صاروا

ويظلُّ هذا الإحساس يُخيم على قصائدِ المراثي في تلمُّسِ تعدَاد الأماكن التي كان يتجوَّل بها المرثي، وتتضاعف هذه الوحدة والغُربة عند الشاعر الجاهلي؛ لما اختصَّت به طبيعةُ الحياة الجاهلية من ترحالٍ وبُعْد عن قبر المرثي، مما جعل الصورةَ الجاهلية تنحصر عند حدود الموت، ولكنَّ الصورة في العصر الحديث تستمرُّ حتى بعد الموت، وهذا ما جعل روحَ الشاعر الجاهلي مقيَّدة؛ تتشبَّث بتخليد صور المرثيِّ ومكارِمه التي كانت على أرضِ الواقع.

بعكسِ روح الشاعر الحديث منطلقَة الخيال؛ حيث يتخيل ما سيكون بعد الموت وحياة البرزخ ويوم القيامة؛ حيث الخلود الأبدي فتنتقل صورةُ التخليدِ المرتبطة بالأملِ للحياة الآخرة، لذلك اختلفت عن نهايات القصائدِ الجاهلية التي تُختَم بالانكسار والتسليم، ومن هذا قول عائشة:

مُتِّعتِ بِالرِّضوانِ في خُلدِ الرِّضا ما ازَّينتْ لَكِ غُرفَةٌ وَقُصورُ

وَسَمِعتِ قَولَ الحَقِّ لِلقَومِ: (ادخُلُوا دارَ السَّــلامِ فَسَــعيُكُم مَشــكورُ)
هــذا النَّعــيمُ بِــهِ الأحبَّــة تَلتَقــي لا عَــيشَ إلاَّ عيشُــهُ المَبــرورُ
وَلَــكِ الهَنــاءُ فَصِــدقُ تــاريخي بَــدَا تَوحِيــدَةٌ زُفَّــتْ وَمَعْهــا الحُــورُ

وهذا يُفسِّر الذكرَ العابر للصفاتِ الحسنة في المرثي وعدم الإلحاحِ على المناقب وتكرارها، كما في القصيدة الجاهلية.

وبعد هذا كلِّه يظهر أن أبرز الظواهر التي ساعدت في تشكيلِ الصورة البيانيَّة في شعر الرثاء – وخاصة شعر النساء – قوة العاطفة؛ فالمتلقي يجد نفسَه أمام قوة عاطفيَّة ترغمه على الإحساسِ بكلمات النصِّ وبحرارةِ تلك القلوبِ المحترقة والتعايُش مع تلك الصوَر المرسومة؛ لأن الدافعَ وراء تلك الكلمات دافعٌ ذاتيٌّ غير متكلف في إخراجها، بل كان خروجها عبارة عن تنفيسٍ لتلك النفوس المشحونة بالحزن، ومنها قول برَّة:

هرَبًــا بِــهِ، وَالمَــوتُ يَطلُبُــهُ حَيــثُ انْتَوَيــتُ بــهِ ولا أَدرِي
حتَّــى دفَعــتُ بــهِ لِمَصــرَعِهِ سَــوقَ المَعيــزِ تُســاقُ للعَتــرِ

وبهذا تظهر بلاغةُ الشاعرات في ذلك العصر، وطريقتُهن التي استطَعْن من خلالها إيصال أحاسيسهنَّ، وتخليدها بكلِّ صورها وجزئياتها التي أجدنَ رسمَها عبر المقطوعات والقصائد(١).

(١) تاريخ الأدب الجاهلي، ص: ٤٥٠

الخاتمة:

أثبت البحث أن المرأةَ لم تكن أقلَّ براعةً في الشِّعرِ من الرجل؛ بل كانت مُلهمةً لبعض الشعراء حتى إنهم استقَوا مضامين قصائدهم من قصائدهنَّ.

وشاركَت المرأةُ الرجلَ في إخفاء مشاعرها في رثاء النساء في العصر الجاهلي، ويظل السؤالُ يحتاج لإجابةٍ من علم النفس ودلائلَ من تاريخ الأدبِ؛ عن أسباب ذلك الغياب.

تَصدَّر الأخُ قصائدَ الرثاءِ من جانبِ المرأة والرجلِ من حيث الكثرة والطول، ولعلنا بهذا نُدرك حجمَ معَاني الأُخوةِ في قلب المرءِ، وخاصة حين يكونُ سندًا له على هذه الحياة، لكن هل استمرَّ الأخ في تصدُّر قائمة المراثي بعد الشعر الجاهلي، أم أنَّ ظروفَ العصرِ قَدمَتْ غَيره من ذوي القُربى؟ هذا الموضوع يحتاج لدراسةٍ عبر العصورِ من الجانب الأدبي والبلاغي والنفسي.

بالرغم من كثرة قصائد رثاءِ الأخ، إلاَّ أن الحُرقَة تَتَضحُ أكثر وبجَلاءٍ في رثاء الابن، الذي شكَّل سراب الأملِ لتلك القلوبِ الثَّكلى.

ولعلَّنا بعد هذا نعلم أسبابَ كثرةِ رثاء المرأةِ؛ فإما أنها ترثي سندًا أو أملًا غاب واندثر.

اتَّفق العلماءُ أن قلوب المحبِّين من البشر أمام فاجعةِ الموتِ متساويةٌ، إلاَّ أن البحث أثبت أن هناك فوارق دقيقةً بين الرجلِ والمرأةِ، وبين عصرٍ وعصرٍ، وهذه الفوارق تجعلنا نستقرِئ التغيُّر والتطوُّر التدريجي الذي حدَث في طبيعة النفسِ البشرية، ويجعل الصورةَ البيانية في الشعر شاهدةً على تلك البيئات، راسمةً ما لم نَرَه، وكأن العصورَ غابت فأحضر الشعر صورَه من خلال بلاغتهم، فظلَّت عواطفهم تصلنا عبر الأبيات والقصائد.

والموازنة بين الصوَر أثبتت براعة الشاعرات، من خلال انتقائهن لبعض البحور والقوافي دون غيرِها، وأسباب اتِّفاقهم غير المقصودة.

ما يجعل الباحثَ يقِف ليعلمَ أسرارَ كلِّ جانبٍ من جوانب القصيدة، والسِّرَّ وراء اختيار لونٍ وفنٍّ دون الآخرِ، وأسباب غلبَة حروف معيَّنة، ولِمَ تكرَّر استخدامهم لبعض الأدوات اللغوية والبلاغية في مواقف الحزن في عصرٍ دون آخر.

وتؤكِّد هذه الدراسة صعوبةَ الفصل بين الصوَر البلاغيَّة واختزالها عن النصِّ أو عن الفنون البلاغيَّة الأخرى، فمِن المحال أن يظهر جمالُ الصوَر البيانية ويكتمل إلاَّ في إطار النصِّ، وخاصة النص الجاهلي لما عُرف عنه، وظهر من الوحدةِ الشعوريَّة وترابط الصور واستمرار بعضها لعددٍ من الأبيات فأدَّى إلى ترابط النصِّ بأكمله، وحتى تتجلَّى تلك الصور الشعرية بكامل تفاصيلها يتطلب ذلك شرح النصِّ كاملًا مما أضاف للمكتبة البلاغية صورًا بيانيَّة متكاملة في إطار نصِّها، ويَظَلُّ البحث في الأدب والبلاغة يُظهِرُ عُمقَ اللغة وسعةَ تأمُّل جوانبها الجمالية الخفية، وجمالَ إعادة قراءة الأدب القديم من منظورِ العصر وأدواته.

وفي الختام، أرجو أن يُسهم هذا الجهدُ في إبراز أثر السياق في تشكيل خفايا الصور البيانية والأساليب البلاغية؛ حيث شكَّل علم المعاني والبديع لَبِنَات متآزِرَة لإبراز الصُّورِ البيانيَّةِ، وليدرك كلُّ طالبٍ لعلمِ البلاغة أن التأمُّل أساس فهمِ البلاغةِ وتذوُّق جمالها، وأن البحث في فنٍّ من فنون البلاغة لا يعني إغفالَ دور الفنون الأخرى في إبراز الصورة البلاغية والفنيَّة، وحقَّ لنا أن نسميها بهذا؛ لأن القصيدةَ الواحدة ترسم لوحاتٍ فنيَّةً متعددة.

النتائج:

١. كثرة رثاء النساء في الجاهلية لإخوانِهن، أكثر من الأب والابن والزوج.

٢. طول قصائد رثاء الإخوان والأبناء مقابل الآباء والأزواج.

٣. كثرة رثاء الشاعرات الجاهليات للإخوة غير الأشقاء، وذكر فضائلهم ومآثرهم.

٤. خلو الشعر الجاهلي من رثاء الشعراء للمرأة؛ حتى إنه غاب عن شعر الشاعرات الجاهليات أنفسهن مهما كانت صلة القرابة.

٥. استمرار قلة رثاء الرجل للمرأة حتى العصر الحديث.

٦. رثاء الرجل لم يقتصر على التوجُّع؛ بل كانت القصائد دمجًا بين الفخر والرثاء، وكان الفخر يشمل الشاعر والميت، إلا أن المرأة كانت تفخر بصفات القبيلة والمتوفى فقط.

٧. الناظر في رِثاء النِّساء يجدُ – في غالبِ الأمرِ – أن المرأةَ أوجزتْ أحزانَهَا في قصيدةٍ واحدةٍ، بينما أوجزت الشاعرات حزنهن في قصائد أو مقطوعاتٍ لم تَطل إلا فِيما نَدر(١)، ولعلَّ ذَلك راجعٌ إلى غياب التَّدوين في ذلك العصرِ، وإهمال شعرهنَّ، باستثناء شعر الخنساء الذي سُجِّل حتى بلغتْ قصائدُها في الرثاء فقط (خمسًا وستين) قصيدة، تنوعَت بين قصائدَ ومقطوعاتٍ.

٨. اعتمدت الصور البيانيةُ في سياقها التركيبي على علم البيان والبديع والمعاني؛ حيث تشكَّلَت بهم الصورة البيانيةُ في النهاية.

٩. كثرة رثاءِ المرأةِ للمقربين، بعكس رثاءِ الرجلِ الذي كَثُر لغيرِ ذوي القربى.

١٠. كثرة الإطناب في شعر الرثاء عند الشاعرات، وخاصة حينما يكون المرثي أخًا أو ابنًا.

١١. ظهر القسَم مُصاحبًا للمطالبة بأخذ الثأر للمرثي.

١٢. كثرة الكنايات خلف الصور التشبهية والاستعارية في شعر رثاء النساء.

---

(١) يتضح هذا الحكم من خلال الاحصائية الموجودة بالملحق ص: ٢٥٨

التوصيات:

١. الاستزادةُ من الأبحاث العلمية في شعر النساء، وخاصة الجانب البلاغي والنقدي.

٢. جمعُ شَتَاتِ شعرِ الرثاءِ عند النساء في الجاهلية وحتى العصرِ الحديث؛ ليسهلَ على المطَّلِع معرفة التغيُّر والتطوُّر في شعر المرأة.

٣. دراسة دقيقة لظاهرةِ غياب رثاء الشعراء للمرأة لبيان الجانب النفسي، ومعرفة أسباب غياب مثل هذا النوعِ من الشعر؛ لأن الشعر ترجمة للواقع الاجتماعي والنفسي والبيئي.

٤. دراسةُ شعرِ الرثاءِ دراسةً مقارنة بين العصور، وخاصة العصر الأندلسي.

٥. دراسة بلاغة رثاء الصَديق في العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث، ومعرفة ما طرأَ من تغيُّر وأثر البيئة عليه.

ملخَّص البحث:

تكوَّن البحث من: مقدمةٍ، وتمهيدٍ، وأربعة فصول، وخاتمة.

اشتملت المقدمةُ على مشكلةِ البحث وأسبابِ اختيارِه، وأهدافه، وأهميتِه، ومصطلحاتِ البحثِ، وحدودِ البحث، ومنهجِ البحثِ، والدراساتِ السابقةِ التي تناولَت أجزاء من موضوع البحث.

وفي التمهيد: تحدَّثَت الباحثة عن ظاهرة غياب رثاء الرجل للمرأة في العصر الجاهلي ؛وامتداد قِلَّة العطاء حتى عصرٍ قريب، وإثبات الأدباء لهذه الظاهرة، وبعض الأسباب المزعومة التي تبرر ذلك الإحجاف، ثم جاء الحديث عن أسباب بروز رثاء الشاعرات، وأنواعِ الرثاء، وأقسام المرثِّين، وبعض مظاهر الحزن المصاحبة للرثاء.

- **وقد كان الفصل الأول بعنوان: (من بلاغة الصور البيانية في غرض الرثاء عند شاعرات الجاهلية)؛ حيث تضمَّنَ مبحثان :**

- **المبحث الأول**: بلاغة رثاء الآباء وتضمن مطلبًا واحدًا؛ حيث كانت مقطوعة دَخْتَنُوس ابنة لقيط بن زرارة أنموذجًا لرثاء الأب في العصر الجاهلي.
- **وجاء المبحث الثَّاني** بعنوان: (بلاغة رثاء الأزواج) واشتمل على مطلبين:

المطلب الأول: مقطوعة جليلة بنت مرَّة أنموذجًا للزوجة الثَّكلى التي تُجسد مخاوف المرأة بعد مقتل زوجها، وما سيحل بها من بعده.

واحتوى المطلب الثاني على مقطوعةِ الخِرْنِق بنت بدر بن هفان أنموذجًا للزوجة الثَّكلى التي تُثير قومَها ومن حولها بأخذِ الثأر له ممَّن قَتَله.

- **الفصل الثاني: جاء بعنوان: (بلاغة رِثاءِ الأخ عند الرجال والنساء)**، وكان بداية لدراسة نماذج من القصائد الطوال في الرثاء؛ فقد كان المبحثان السابقان دراسة لمقطوعات في الرثاء الجاهلي.

أما **المبحث الأول**: ففي قصيدة سُعدَى الجُهنية أنموذجًا لشاعرة جاهلية في رثاء الأخ.

ثم جاء المبحث الثاني: في قصيدة المهلهل بن ربيعة أنموذجًا لقصيدة شاعر جاهلي في رثاء الأخ، لبيان بعض الجوانب البلاغية والأدبية المشتركة بين الرجلِ والمرأة في رثاء الأخ؛ حيث شكَّل أبرزَ وأكثر غرضٍ رثائي في الشعر الجاهلي.

- **ثم كان الفصل الثالث**: في بيان بلاغة رثاء الأبناء عند النساءِ قديمًا وحديثًا، واحتوى على مطلبين:

تضمن المبحث الأول: قصيدة برَّة بنت الحارثِ أنموذجًا لرثاء الابن عند الشاعرات في الجاهلية.

واحتوى المبحث الثاني: على قصيدة عائشة التيمورية في رثاءِ ابنتها توحيدة أنموذجًا لقصائد الرثاء في العصر الحديث؛ محاولة لإظهارِ الجوانب البلاغية والأدبيَّة الثابتة في رثاء المرأة لأبنائها، ولأنه يُعدُّ أعمق وأكثر الأغرض التي تتَّضح بها مشاعر المرأة المتفجِّعة البائسه التي لا يَشفي مرارةَ حزنها شيءٌ، و حتى الأخذ بثأره.

- **الفصلُ الرابع: بعنوان: (جماليات تشكيل الصور البيانية في شعر الرثاء عند شاعرات الجاهلية)**.

وجاء المبحثُ الأول: تحت عنوان: (بلاغة الصورة البيانية وأبرز الأساليب التي شاركت في إبرازها)، وفي بداية المبحث ذكرَت أبرز الصور البيانية في كلِّ قصيدة والفنون البيانية التي غلبت عليها، ثم تحدثَّت عن أبرز الأساليب من علمِ المعاني والبديع، التي شاركَت في إبراز الصور البيانية.

وجاء المبحث الثاني: ليُظهر مصادر تشكيل الصورة البيانية، التي انقسمَت إلى مصادر مستقاة من الطبيعةِ (الحيَّة أو الصامته)، أو المصدر البشري، أو المصدر الحيواني.

ثم جاء **المبحثُ الثالث**: ليتحدث عن أثر الدلالات الصوتية والإيقاعية في إيصالِ المعاني من خلال: (البحر الشعري، قافية القصائد، والنَّغَم الشعري، وارتباط العاطفة برسم ملامح الصورة النابضة).

وفي ختام البحث أكَّدت على دورِ السياق والنَّظْم في الصور البيانية، ودور الصور البيانية في إيصال المعنى وتخليد العصر، وأظهرت صعوبةَ فصل الصور البيانية عن النصِّ وعن الفنون البلاغية الأخرى، وعلى بلاغة المرأة الشاعرة في العصر الجاهلية، وبراعة المرأة في شعر الرثاء في كل عصر.

فهرس المراجع والمصادر:

١. القرآن الكريم.

٢. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي؛ عبد القادر القط، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.

٣. الاختيارين؛ علي بن سليمان بن الفضل الأخفش الأصغر، المحقق: فخر الدين قباوة، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط١، ١٤٢٠هـ.

٤. أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام؛ بطرس البستاني، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط١، ٢٠١٤م

٥. أدوات التشبيه ودلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم؛ محمد موسى حمدان، مصر: مطبعة الأمانة، ط١، ١٤١٣هـ.

٦. الأزمنة وتلبية الجاهلية؛ محمد بن المستنير الشهير بقُطرب، تحقيق: حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٥هـ.

٧. أساس البلاغة؛ أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، تحقيق محمد باسل، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٩هـ.

٨. أسرار البلاغة؛ عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، جدة: دار المدني ط١، ١٤١٢هـ.

٩. الأسلوب؛ أحمد الشايب، مطعبة النهضة المصرية، ط١٢، ٢٠٠٣م.

١٠. أشعار النساء؛ أبو عبيد الله محمد المرزباني، تحقيق: سامي مكي العاني وهلال ناجي، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٥هـ.

١١. الأصمعيات؛ لأبي سعيد عبد الملك بن قُريبٍ بن عبد الملك، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، بيروت، ط٥، د. ت.

١٢. الأصول الفنية للشعر الجاهلي؛ سعد اسماعيل شلبي، مكتبة غريب، ط٢، ١٩٨٢م.

١٣. أصول النقد الأدبي؛ أحمد الشايب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط ١٠، ١٩٩٤م.

١٤. إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني؛ صلاح عبد الفتاح الخالدي، عمَّان: دار عمار، ط١، ٢٠٠٠م.

١٥. أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام؛ عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٣٢هـ.

١٦. الأعلام؛ خير الدين بن محمود بن علي بن فارس الزركلي الدمشقي، بيروت: دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م.

١٧. أنوار التنزيل وأسرار التأويل؛ ناصر الدين أبو سعيد الشيرازي البيضاوي، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤١٨هـ.

١٨. أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك؛ عبد الله بن يوسف أحمد أبو محمد بن هشام، المحقق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، مصر: دار الفكر، د.ت.

١٩. الإيضاح في علوم البلاغة؛ الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٩م.

٢٠. الإيضاح في علوم البلاغة؛ الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الجيل، د.ت.

٢١. البديع في البديع؛ عبد الله بن محمد المعتز بالله العباسي، دار الجيل، ط١، ١٤١٠هـ.

٢٢. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة؛ عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١٧، ٢٠٠٥م.

٢٣. بلاغات النساء؛ أبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، اعتنى به وفهرسه: بركات يوسف هبُّود، بيروت: المكتبة العصرية ٢٠٠١م.

٢٤. البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان؛ بكري شيخ أمين، لبنان: دار العلم للملايين، ط١٠، ٢٠٠٦م.

٢٥. البلاغة العربية؛ عبد الرحمن بن حسن حَبَّكة الميداني الدمشقي، دمشق: دار القلم، ط١،

١٤١٦هـ.

٢٦. البلاغة الغنية؛ علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٦م.

٢٧. البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية؛ فرانسوا مورو، ترجمة: الولي محمد، جرير عائشة، المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م.

٢٨. البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع؛ فضل حسن عباس، ط١٠، ٢٠٠٥م،

٢٩. تاج العروس من جواهر القاموس؛ محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الملقب بمرتضى الزبيدي، تحقيق: مجوعة محققين، دار الهداية، د.ت.

٣٠. تاريخ الأدب الجاهلي؛ علي الجندي، دار التراث الأول، ١٤١٢هـ.

٣١. تاريخ الأدب العربي؛ كارل بروكلمان، نقله للعربية: عبد الحليم النجار، القاهرة: دار المعارف، ط٥، د.ت.

٣٢. التحرير والتنوير "تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير لكتاب المجيد"؛ محمد الطاهر بن عاشور التونسي، تونيس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤هـ.

٣٣. التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان؛ محمد محمد أبو موسى، القاهرة: مكتبة وهبة، ط٧، ٢٠٠٩م.

٣٤. التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني؛ سعد سليمان حموده، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩م.

٣٥. تفسير القرآن العظيم؛ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري، تحقيق سامي سلامة، المملكة العربية السعودية: دار طيبة للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٢٠هـ.

٣٦. تكملة المعاجم العربية؛ رينهات بيتر آن دُوزي، نقله إلى العربية وعلق عليه: محمد سليم النعيمي، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٠م.

٣٧. التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه؛ تأليف: أبو عبيد الله بن عبد العزيز البكري، القاهرة: دار الكتب المصرية، ٢٠٠٠م

٣٨. تهذيب اللغة؛ محمد أحمد الأزهري الهروي، تحقيق: محمد عوض مرعب، بيروت، دار إحياء

التراث العربي، ط١، ٢٠٠١م.

٣٩. جامع البيان عن تأويل آي القرآن؛ محمد بن جرير بن يزيد الأملي أبو جعفر الطبري، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر، ط١، ١٤٢٢هـ

٤٠. الجامع الصحيح المسمى صحيح مسلم؛ أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، بيروت: دار الجيل، بيروت: دار الآفاق الجديدة، د.ت.

٤١. جمهرة أشعار العرب؛ أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق وضبط: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

٤٢. جمهرة اللغة؛ أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، تحقيق: رمزي بعلبكي، بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧م.

٤٣. جمهرة أنساب العرب؛ أبو محمد أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي القرطبي الظاهري، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ

٤٤. الجنى الداني في حروف المعاني؛ الحسن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين قباوه، محمد نديم فاضل، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٣هـ.

٤٥. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع؛ أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، بيروت: المكتبة العصرية، د.ت.

٤٦. حروف المعاني والصفات؛ عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، تحقيق: علي توفيق الحمد، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٤م.

٤٧. الحماسة البصرية؛ أبو الحسن البصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، بيروت: عالم الكتب، د.ط، د.ت.

٤٨. الحماسة المغربية، مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب؛ أبو العباس أحمد عبد السلام الجرَّاوي التادلي، تحقيق: محمد رضوان الداية، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٩١م.

٤٩. حياة العربية من الشعر الجاهلي؛ أحمد الحوفي، القاهرة: دار النهضة، ط٢، ١٩٥٢م.

٥٠. الحيوان؛ عمرو بن بحر الكناني الشهير بالجاحظ، بيروت: دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٤٢٤هـ.

٥١. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب؛ عبد القادر عمر البغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٤، ١٤١٨هـ.

٥٢. الخصائص؛ أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، د.ت.

٥٣. دراسة في البلاغة والشعر؛ محمد أبو موسى، القاهرة: مكتبة وهبة، ط١، ١٩٩١م،

٥٤. دلائل الإعجاز؛ عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، ط٣، ١٤١٣هـ.

٥٥. ديوان ابن الرومي؛ شرح: أحمد حسن بسج، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٣، ٢٠٠٢م.

٥٦. ديوان الباكيتين؛ شرح يوسف عيد، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٤١٣هـ.

٥٧. ديوان الخرنق بنت بدر بن هفان أخت طرفة بن العبد؛ رواية أبي عمرو بن العلاء، شرح وتحقيق: يسرى عبد الغني، لبنان: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٠هـ.

٥٨. ديوان الخرنق؛ تحقيق: حسين نصار، القاهرة، دار الكتب المصرية، ط١، ١٩٩٦م.

٥٩. ديوان الشافعي؛ شرح وضبط: عمر فاروق الطبَّاع، بيروت: دار الأرقم، ١٤٢٠هـ.

٦٠. ديوان الصنوبري؛ تحقيق: إحسان عباس، بيروت: درا صادر، ط١، ١٩٩٨م.

٦١. ديوان المهلهل؛ تحقيق: طلال حرب، الدار العالمية، د.ط، د.ت.

٦٢. ديوان المهلهل؛ شرح وتحقيق: أنطوان محسن القوَّال، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٤١٥هـ.

٦٣. ديوان الهذليين؛ تحقيق: أحمد الزين، محمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، ١٩٦٥م.

٦٤. ديوان امرئ القيس؛ اعتنى به عبد الرحمن الصطاوي، بيروت: دار المعرفة، ط٢، ١٤٢٥هـ.

٦٥. ديوان امرئ القيس؛ امرؤ القيس بن حجر الكندي، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت:

دار المعرفة، ط٢، ٢٠٠٤م.

٦٦. ديوان أوس بن حجر؛ تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، بيروت: دار بيروت، ١٩٨٠م.

٦٧. ديوان جرير؛ جرير بن عطية الخطفي، دار البيروت، ١٤٠٦هـ.

٦٨. ديوان حسان بن ثابت؛ تحقيق: وليد عرفات، بيروت: درا صادر، ٢٠٠٦م.

٦٩. ديوان حلية الطراز؛ عائشة إسماعيل تيمور، صححه حماد الفيومي، المطبعة العامرة الشريفة، ١٣٠٣هـ.

٧٠. ديوان ذي الرمة؛ شرح الخطيب التبريزي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٦ هـ.

٧١. ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي؛ عمر الأسعد، دار سبيل الرشاد، ط١، ١٩٩٥هـ.

٧٢. ديوان قيس بن الملوَّح "مجنون ليلى"؛ رواية أبي بكر الوالبي، تعليق: يسري عبد الغني، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٠هـ.

٧٣. ربيع الأبرار ونصوص الأخيار؛ جار الله الزمخشري، بيروت، مؤسسة الأعلمي، ط ١، ١٤١٢هـ.

٧٤. الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب؛ محمود حسن أبو ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ.

٧٥. الرثاء؛ شوقي ضيف، القاهرة: دار المعارف، ط٤، ١٩٥٥م.

٧٦. رياض الأدب في مراثي شواعر العرب؛ جمعه وضبطه وعلق حواشيه: الأب لويس شيخو اليسوعي، بيروت: المطبعة الكاثولكية، ١٨٩٧م.

٧٧. الزاهر في غريب ألفاظ الشافعي؛ محمد بن أحمد الأزهري الهروي، أبو منصور، تحقيق: مسعد عبد الحميد السعدني، مصر: طبعة دار الطلائع، د.ت.

٧٨. زهر الآداب ثمر الألباب؛ لأبي إسحاق الحصري القيرواني، ضبطه وشرحه: زكي مبارك، بيروت: دار الجيل، ط٤، د.ت.

٧٩. سر صناعة الإعراب؛ أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٠م.

٨٠. شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام؛ جمعه ورتبه بشير يموت، بيروت: المكتبة الأهلية، ط١، ١٣٥٣هـ.

٨١. شاعرات العرب؛ جمع وتحقيق: عبد البديع صقر، المكتب الإسلامي، ط١، ١٣٨٧هـ.

٨٢. شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك؛ ابن عقيل عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: دار التراث، ط٢٠، ١٤٠٠هـ.

٨٣. شرح المعلقات السبع؛ حسين أحمد حسين الزَّوْزَني، دار إحياء الثراث العربي، ط١، ٢٠٠٢م.

٨٤. شرح ديوان الحماسة؛ يحيى علي محمد الشيباني التبريزي، بيروت: دار القلم، د.ط، د.ت.

٨٥. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه؛ الدكتور يحيى الجبوري، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٩، ٢٠٠١م.

٨٦. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه؛ محمد النويهي، القاهرة: دار القومية، د.ط، د.ت

عراء، ابن قتيبة الدينوري، القاهرة: دار الحديث، ١٤٢٣هـ.

٨٧. شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية؛ مصطفى عبد الشافي الشورى، مصر: الشركة المصرية العالمية، ط١، ١٩٩٥م.

٨٨. شعر المرأة في القرن الأول الهجري: أغراضه وميزاته الفنية؛ الدكتور شاكر محمود السعدي، بغداد: دار الكتب والوثائق، ١٤٢٣هـ.

٨٩. الشعر النسائي في أدبنا القديم؛ مي يوسف خليف، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٩١م.

٩٠. الشعر والشعراء؛ ابن قتيبة الدينوري، القاهرة: دار الحديث، ١٤٢٣هـ.

٩١. شعراء النصرانية قبل الإسلام؛ الأب لويس شيخو، بيروت: دار المشرق، ط٤، ١٩٩١م.

٩٢. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي؛ عباس محمود العقاد، مطبعة حجازي، ١٩٣٧م.

٩٣. الشكوى والعتاب وما وقع للخلان والأصحاب؛ عبد الملك محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق: إلهام عبد الوهاب المفتي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط١، ١٤٢١هـ.

٩٤. شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم؛ نشوان سعيد الحميري اليمني، تحقيق حسين عبد الله العمري، وآخرون، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط١، ١٤٢٠هـ.

٩٥. الشواهد الشعرية في كتاب دلائل الإعجاز؛ الدكتورة نجاح أحمد الظَّهار، ط١، ١٤١٦هـ.

٩٦. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية؛ أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت: دار العلم للملايين، ط٤، ١٤٠٧هـ.

٩٧. صحيح البخاري "الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه"؛ محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ.

٩٨. الصناعتين؛ أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العنصرية، ١٤١٩هـ.

٩٩. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجًا وتطبيقًا؛ أحمد دهمان، ط٢، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م.

١٠٠. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي؛ مدحت الجيار، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥م.

١٠١. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي؛ الولي محمد، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م.

١٠٢. الصورة الفنية في المفضليات: أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية؛ زيد محمد الجهني، المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، ط١، ١٤٢٥هـ.

١٠٣. الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقومتها اللغوية والنفسية والجمالية؛ سعد أحمد محمد الحاوي، الرياض: دار العلوم ١٤٠٣هـ.

١٠٤. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري؛ علي البطل، دار الأندلس، ط١،

١٩٨٠م.

١٠٥. الصورة في شعر بشار بن برد؛ عبد الفتاح صالح نافع، عمان: دار الفكر، ١٩٨٣هـ.

١٠٦. الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز؛ يحي بن حمزة العلوي، بيروت: المكتبة العنصرية، ط١، ١٤٢٣هـ.

١٠٧. علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان؛ بسيوني عبد الفتاح فيود، مصر: مؤسسة المختار، ط٣، ١٤٣١هـ.

١٠٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه؛ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ.

١٠٩. غريب القرآن؛ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق: سعيد اللحام، د.ط، د.ت.

١١٠. الفروق اللغوية؛ أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، مصر: دار العلم والثقافة.

١١١. فن الشعر؛ إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، ط٢، ١٩٥٩م.

١١٢. في الشعر الجاهلي؛ الدكتور علي الهاشمي، مطبعة المعارف بغداد، ١٩٦٠م.

١١٣. في النقد والأدب؛ إيليا الحاوي، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط٥، ١٩٨٦هـ.

١١٤. القاموس المحيط؛ مجد الدين أبو طاهر محمد يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٢٦هـ.

١١٥. الكامل في التاريخ؛ أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد الشيباني الجزري، ابن الأثير، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، لبنان: دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٧هـ.

١١٦. الكامل في اللغة والأدب؛ محمد يزيد المبرد، أبو العباس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار الفكر العربي، ط٣، ١٤١٧هـ.

١١٧. كتاب الأفعال؛ علي بن جعفر بن علي السعدي المعروف بابن القطاع الصقلي، عالم

الكتب، ط١، ١٤٠٣هـ.

١١٨. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل؛ أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، شاركه آخرون، الرياض: مكتبة العبيكان، ط١، ١٤١٨هـ.

١١٩. الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل؛ أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٣، ١٤٠٧هـ.

١٢٠. لسان العرب؛ محمد أبو الفضل بن منظور الأنصاري، بيروت: دار صادر، ط٣، ١٤١٤هـ.

١٢١. لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني؛ سعد سليمان حمودة، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩م.

١٢٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر؛ ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت.

١٢٣. مجاني الأدب في حدائق العرب؛ رزق الله يعقوب شيخو، مطبعة الآباء اليسوعين، بيروت: ١٩١٣م.

١٢٤. المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز؛ أبو محمد عبد الحق بن غالب بن عطية الأندلسي المحاربي، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٢هـ.

١٢٥. المحكم والمحيط الأعظم؛ أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سِيده المرسي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ.

١٢٦. مختار الصحاح؛ زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، بيروت: المكتبة العصرية، ط٥، ١٤٢٠هـ.

١٢٧. المخصص؛ أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سِيده المرسي، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، بيروت: دار إحياء التراث العربي وط١، ١٤١٧هـ.

١٢٨. المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها؛ عبد الله بن عفيفي الباجوري، مكتبة الثقافة، المدينة المنورة، المملكة العربية، ط٢، ١٣٥٠هـ.

١٢٩. المرأة في الشعر الجاهلي؛ الدكتور أحمد الحوفي، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٤م.

١٣٠. المرشد الوافي في العروض والقوافي؛ محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٥هـ.

١٣١. المرشد إلى فهم أشعار العرب؛ عبد الله الطيب، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ.

١٣٢. المسائل العقدية المتعلقة بالحسنات والسيئات؛ صالح عبد العزيز عثمان سندي، ج٢، ص: ٩٣٤ – ٩٣٥، بيروت: دار اللؤلؤة، ط١، ١٤٣٥هـ.

١٣٣. المستطرف في كل فن مستظرف؛ شهاب الدين محمد الأبشيهي أبو الفتح، بيروت: عالم الكتب، ط١، ١٤١٩هـ.

١٣٤. مصادر الشعر الجاهلي؛ ناصر الدين الأسد، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٨٨م.

١٣٥. المصباح المنير في غريب الشرح الكبير؛ أحمد بن محمد علي الفيومي الحموي، بيروت: المكتبة العلمية، د.ت.

١٣٦. المعاني الكبير في أبيات المعاني؛ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق: سالم الكرنكوي، عبد الرحمن يحيى اليماني، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٤م.

١٣٧. معجم الجيم؛ أبو عمرو إسحاق بن مرَّار الشيباني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، مراجعة: محمد خلف أحمد، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٣٩٤هـ.

١٣٨. معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين؛ عفيف عبد الرحمن، الرياض: دار العلوم، ط١، ١٤٠٣ هـ.

١٣٩. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى ٢٠٠٢؛ كامل سلمان الجبوري، لبنان: دار الكتب العلمية ط، ٢٠٠٣، ١م.

١٤٠. معجم العين؛ أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري، تحقيق، مهدي المخزومي،

وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ت.

١٤١. معجم الفروق اللغوية؛ أبو هلال العسكري، تحقيق: الشيخ بيت الله بيات، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بـ "قم"، ط١، ١٤١٢هـ.

١٤٢. معجم اللغة العربية المعاصر؛ أحمد مختار عبد الحميد عمر، وآخرون، عالم الكتب، ط١، ١٤٢٩هـ.

١٤٣. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها؛ أحمد مطلوب، بغداد المجمع العلمي، ١٤٠٣هـ.

١٤٤. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر؛ إميل بديع يعقوب، بيروت دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١١هـ.

١٤٥. المعجم الوسيط؛ مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، د.ت.

١٤٦. معجم ديوان الأدب؛ أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم بن الحسن الفارابي، تحقيق: أحمد مختار عمر، مراجعة: إبراهيم أنيس، القاهرة: مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ١٤٢٤هـ.

١٤٧. معجم شاعرات العرب من الجاهلية حتى العصر الحديث؛ جميل منصور، دمشق: دار البشائر، ط١، ١٤٣١هـ.

١٤٨. معجم مقاييس اللغة؛ أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ.

١٤٩. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام؛ جواد علي، ط٤، ١٤٢٢هـ.

١٥٠. المفضليات؛ المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، القاهرة: دار المعارف، ط٦، د.ت.

١٥١. المقتضب؛ محمد بن يزيد الثمالى الأزدي المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، بيروت: عالم الكتب، د.ت.

١٥٢. مقدمة الإلياذة؛ هوميروس، ترجمة: سليمان البستاني، مصر: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م.

١٥٣. من عيون الشعر "المراثي"؛ محمد إبراهيم نصر، الرياض: دار الرشيد، د.ت.

١٥٤. المنهاج الواضح للبلاغة؛ حامد عوني، مكتبة الأزهر للتراث، د.ت، د.ط.

١٥٥. منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات؛ محمد عبيدات، محمد أبو نصار، عقلة مبيضين، الجامعة الأردنية: كلية الاقتصاد والعلوم الإدارية، ط ٢، عام ١٩٩٩م.

١٥٦. موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي؛ عبد اللطيف عاشور، القاهرة: مكتبة القرآن، د.ت.

١٥٧. نظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني؛ نجاح أحمد الظهار، بيروت: مكتبة الرشد، ١٤٢٦هـ.

١٥٨. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب؛ شهاب الدين التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ط١، ١٩٩٧م.

١٥٩. النقد الأدبي أصوله ومناهجه؛ سيد قطب، القاهرة: دار الشروق، ط٨، ٢٠٠٣م.

١٦٠. النقد الأدبي الحديث؛ غنيمي هلال، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٧٣م.

١٦١. نهاية الأرب في فنون الأدب؛ شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٤م.

١٦٢. النهاية في غريب الحديث والأثر؛ مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الشيباني الجزري ابن الأثير، تحقيق: طاهر أحمد الزاوى، ومحمود محمد الطناحي، بيروت: المكتبة العلمية، ١٣٩٩هـ.

١٦٣. الوافي بالوفيات؛ صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، بيروت: دار إحياء التراث، ١٤٢٠هـ.

١٦٤. الوَحشيَّات وهوَ الحمَاسَة الصُّغرى؛ أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، زاد الحواشي: محمود محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، ط٣، د.ت.

الرسائل العلمية:

١. الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية: محمود درويش نموذجًا؛ داحو آسية، رسالة ماجستير، الجزائر: جامعة حسيبة بن بو علي، ٢٠٠٩م.

٢. الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي؛ أحمد حساني، إشراف: طاهر حجار، رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م.

٣. دلالة سياق اسم الفاعل في الحديث النبوي الشريف صحيح مسلم نموذجًا؛ شادي محمد جميل عابي، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١٢م.

٤. الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت؛ حميد قباني، رسالة ماجستير، مخطوط، الجزائر: جامعة منتوري، ٢٠٠٤م.

٥. الصورة في شعر الرثاء الجاهلي؛ صلوح مصلح السريحي، رسالة دكتوراه، إشراف: د. أحمد سيد محمد، مخطوط، كلية التربية جامعة الملك عبد العزيز بجدة، ١٤١٩هـ.

٦. مراثي النساء في شعر عصري ما قبل الإسلام وصدر الإسلام؛ قاسم محمد عبد، رسالة ماجستير، إشراف: إيمان كمال المهداوي، مخطوط، في الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، بغداد، ٢٠٠٩م.

المجلات العلمية والمقالات والمواقع الإلكترونية:

١. التجسيد في الدَّرس البلاغي والنقدي عند العرب؛ فاضل عبود التميمي، كلية التربية جامعة ديالى، العراق، مجلة الفتح، ٢٠٠٧م، العدد التاسع والعشرون.
٢. رثاءُ الزوجات في العصرِ الأُموي والعباسي؛ عبد الرحمن بن إسماعيل، مجلة: جامعة الملك سعود، كلية الآداب، ١٤١٨هـ.
٣. الفرق بين التعبيرين هلك ومات؛ ملتقى أهل الحديث، منتديات اللغة العربية وعلومها، http: //www.ahlalhdeeth.com
٤. مقال فوائد البكاء؛ رضا زوحل، موقع حقيبة الأحياء الإلكترونية، الأحد، ٢٠١١/٥/١٥م http: //reda .arabblogs.com.٢٤٦.
٥. مقال هيمولاكريا دموع الدم؛ إعداد: كمال غزال، موقع ما وراء الطبيعة، ١١، يونيو، ٢٠١٣م http: //www.paranormalarabia.com.
٦. موقع الحكواتي؛ قسم الشخصيات http: //al - hakawati.net/arabic/arabpers/lit15.asp

الملاحق

جدول يوضح الشاعرات التي تم حصرهن في الشعر الجاهلي

١. رثاء الإخوة

١. أم عمرو بنت مكدّم	مقطوعة	ترثي ربيعة بن مكدم
٢. جنوب الهذليَّة	٤مقطوعات	ترثي عمرو ذي الكلب الهذلي
٣. الخِرْنِق بنت بدر	مقطوعة	ترثي أخاها طرفة
٤. الخنساء	٦٥ مقطوعة من أصل ٩٦ قصيدة في ديوانها	ترثي صخر
٥. الدَّعجاء بنت وهب	مقطوعة	ترثي المنتشر
٦. ريطة بنت عاصية	مقطوعة	ترثي عمرًا
٧. ريطة بنت العباس السلمي	مقطوعة	
٨. سُعدَى بنت الشّمردل الجُهنَيَّة	مقطوعة	ترثي أسعد بن مجدول الهُذلي
٩. صفية الباهلية	مقطوعة	
١٠. العوارء بنت سبيع الذبيانية	مقطوعة	ترثي أخاها عبدالله
١١. الفارعةُ بنت شدَّاد العذريَّة قيل: أنها هي ليلى الأخيلية في كتاب الأعلام	مقطوعة	ترثي أبو زُراة مسعود بن شداد
١٢. قُتيلة بنت النَّضر بن الحارث	مقطوعة	ترثي النضر
١٣. ليلى بنت سلمة	مقطوعتين	
١٤. مَيَّة بنت ضرار الضبية	ثلاث مقطوعات	ترثي قَبيصة
١٥. ناجية بنت ضمضم المري	مقطوعتين	ترثي هِرِم
١٦. هند بنت أسد الضّبابيّة	مقطوعة	ترثي البيضاء
١٧. هند بنت حذيفة بن بدر الفزارية	مقطوعة	ترثي أخاها حصنًا بن حذيفة

٢. رثاء الأبناء

١. أعربية من بني عبد ود	مقطوعة	٣ أبيات
٢. أم الصَّريح الكنّدية	مقطوعة	٦ أبيات
٣. أم بسطام بن قيس الشيباني ترثي بسطام	مقطوعة	١١ بيت
٤. أم قرفة	مقطوعة	١٥ بيت
٥. أم قيس الضبَّيَّة	مقطوعتين	٤ أبيات بيتين
٦. امرأة من بني عامر بن صعصعة فقدت أولادها التسعة	مقطوعة	بيتان
٧. بَرَّة بنت الحارث	مقطوعة	٤١ بيت
٨. تماضر بنت الشُّريد السُّلمية	مقطوعة	١٠ أبيات
٩. سُعدةُ بنت فريد بن خيثمة	مقطوعة	أبيات
١٠. السلكة أم السليك	مقطوعة	١٢ بيت

٣. رثاء الآباء

١. ابنة حذاق الحنفي	مقطوعة	٨ أبيات
٢. ابنة حيكم بن عمرو (العبديَة)	مقطوعة	٤ أبيات
٣. أروى بنت الحُبَاب	مقطوعة	٣ أبيات
٤. أروى بنت عبدالمطلب بن هاشم القرشية	مقطوعتين	٥ أبيات ١٠ أبيات
٥. أم حكيم بنت عبد المطلب ملاحظة: رثت ابها قبل وفاته وبعده	مقطوعتين	٩ أبيات ٦ أبيات
٦. آمنة بنت عُتبة اليربوعية	مقطوعة	٤ ابيات
٧. أميمة بنت عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف	مقطوعة	٧ أبيات
٨. أورى بنت عبد المطلب	مقطوعة	١٠ أبيات
٩. برة بنت عبد المطلب	مقطوعة	٦ أبيات
١٠. بنت الحُكيم بن عمرو العَبديَّةُ	مقطوعة	٤ أبيات
١١. بنت بجير بن عبد الله القشيري	مقطوعة	٣أبيات
١٢. خالدةُ بنت هاشم بن عبد مناف	مقطوعتين	٨ أبيات ٥ أبيات
١٣. الخنساء بنت زهير بن ابي سلمى	مقطوعة	ثلاث أبيات
١٤. دَخْتَنُوس بنت لقيط بن زرارة	ثلاث مقطوعات	١٤ بيت ٩ ابيات ثلاث ابيات
١٥. رَيطَةُ بنتُ العبّاسِ الأَصَمِّ السُّلَمِيِّ	مقطوعة	٩ أبيات
١٦. زينب بنت فروة بن مسعود الشيباني	مقطوعة	بيتان
١٧. سلمى بنت المهلهل	مقطوعتين	٩ أبيات ١٠ أبيات

١٨. سلمى بنت مالك بن بدر الذبياني	مقطوعة	٤ أبيات
١٩. صفيّة بنت عبد المطلب	مقطوعة	١١ بيت
٢٠. عاتكة بت عبد المطلب	مقطوعة	٨ أبيات
٢١. عمرة بنت دريد بن الصّمة	مقطوعتين	٨ أبيات ٣ أبيات
٢٢. قتيلة بنت النضر بن الحارث	مقطوعة	١٠ أبيات
٢٣. ناجية بنت ضمضم	مقطوعة	٩ أبيات
٢٤. هند بنت عُتبة	٥ مقطوعات	٧ أبيات ٦ ابيات ٥ أبيات ٣ ابيات أبيات

٤. رثاء الأزواج

١. جليلة بنت مرّة	مقطوعتين	١٩ بيت ٤ أبيات	رثاء كليب
٢. سميَّة خالة عنترة	مقطوعة	٦ أبيات	شداد العبسي
٣. حليمة الحضرّية العبسية	مقطوعتين	٣ أبيات بيتين	
٤. الخِرْنِق بنت بدر	٦ مقطوعات	٨ ابيات بيتان ثلاث ابيات ثلاث ابيات ثلاث ابيات بيتان	بشر
٥. الجيداء بنت زاهر الزبيدية	مقطوعة	٧ أبيات	خالد بن محارب الزبيدي
٦. الهيفاء بنت صبيح القضاعية	مقطوعة	٦ أبيات	نوفل بن سمير بن عمرو التغلبي
٧. زهراء الكلابية	مقطوعة	ثلاث أبيات	
زينب اليشكرية	ترثي زوجها وأبيها بـ ٥ أبيات في مقطوعة		
عمرة الخثعمية	ترثي وابنيها وأخيها، بـ ١١ بيت، في مقطوعة		

Abstract

Research Title: Part of the Rhetorical Imageries in the Laments of Women during the Pre-Islamic Era.

Name of Researcher: Khadija bint Jazzy Al-Juhani.

Research objectives:

- To highlight the lamentation style of women، clarify the effect of development over the ages on the rhetorical imageries in their poems، and to high spot their style، the poetic lexicon، and the rhetorical styles adopted in their lamentations when one dies in that era.
- To portray the most significant objectives of Lament that characterized the women in the pre-Islamic era.
- To show the more frequent rhetorical imageries in the laments of women and depict the subtleties underlying them.

Research Methodology: The researcher used the descriptive analytical method; the descriptive approach based on the collection of information and data from related primary and secondary references was used to build the theoretical framework of the research. The analytical deductive approach was used to analyze the related intellectual، social and psychological literature to arrive at the findings.

Major findings:

1. There are numerous cases of women lament in the pre-Islamic era for their brothers، particularly the half-brothers، more than the laments for the father، the son and the husband. Lament poems of brothers and children were also longer compared to those of the parents and husbands.

2. Poetry of pre-Islamic poets is void of laments for women، to the extent that it was not even there in the poems of female poets themselves.
3. Lament of the man was not just limited to moaning but the poems also involved a form of integration between pride and lamentation. Moreover، pride included the poet and the deceased، though the woman was only proud of the characteristics of the tribe and the deceased.
4. The rhetorical imageries in their compositional context adopted the three basic sciences of rhetoric: manners of expression، literal beatification and meanings، where they formed the final form of the rhetorical imageries.
5. There is prevalence of redundancy in the women poetry of lamentation، especially when the lamented person was a brother or a son.
6. Imprecation was prevalent along with the demand for vengeance for the lamented deceased.
7. There are frequent metaphors behind similes and imageries in women laments.

The most prominent recommendations:

1. Making more scientific research on women's poetry، especially the rhetorical and critical aspect.
2. Making a careful study of the phenomenon of the absence of laments of women among poets to demonstrate the psychological aspect، and to find out the reasons for the absence of this kind of poetry، because poetry is a representation of the social، psychological and environmental realities.
3. To conduct a comparative study on the eras involving lament poetry، especially the Andalusian era.

فهرس الآيات

م	الآية	الآية	السورة	الصفحة
١	﴿ فَقَالَ إِنِّيٓ أَحۡبَبۡتُ حُبَّ ٱلۡخَيۡرِ عَن ذِكۡرِ رَبِّي حَتَّىٰ تَوَارَتۡ بِٱلۡحِجَابِ ٣٢ كَٱلۡفُجَّارِ	٣٢	ص	٢٤
٢	﴿ وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَۚ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَٰكِنِ ٱنظُرۡ إِلَى ٱلۡجَبَلِ فَإِنِ ٱسۡتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوۡفَ تَرَىٰنِيۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلۡجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكّٗا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقٗاۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبۡحَٰنَكَ تُبۡتُ إِلَيۡكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ١٤٣ ﴾	١٤٣	الأعراف	٣٢
٣	﴿ فَلَوۡلَآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلۡحُلۡقُومَ ٨٣ ﴾	٨٣	الواقعة	٣٣
٤	﴿وغَلَّقَتِ الأَبْوابَ﴾	٣٠٥	يوسف	٤٨
٥	﴿وَقَالُواْ مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنۡيَا نَمُوتُ وَنَحۡيَا وَمَا يُهۡلِكُنَآ إِلَّا ٱلدَّهۡرُۚ وَمَا لَهُم بِذَٰلِكَ مِنۡ عِلۡمٍۖ إِنۡ هُمۡ إِلَّا يَظُنُّونَ ﴾	٢٤	الجاثية	٥٥
٦	﴿ إِنِ ٱمۡرُؤٌاْ هَلَكَ لَيۡسَ لَهُۥ وَلَدٞ ﴾	١٧٦	النِّساء	٥٥
٧	﴿وَلَقَدۡ جَآءَكُمۡ يُوسُفُ مِن قَبۡلُ بِٱلۡبَيِّنَٰتِ فَمَا زِلۡتُمۡ فِي شَكّٖ مِّمَّا جَآءَكُم بِهِۦۖ حَتَّىٰٓ إِذَا هَلَكَ قُلۡتُمۡ لَن يَبۡعَثَ ٱللَّهُ مِنۢ بَعۡدِهِۦ رَسُولٗاۚ كَذَٰلِكَ يُضِلُّ ٱللَّهُ مَنۡ هُوَ مُسۡرِفٞ مُّرۡتَابٌ ٣٤ ﴾	٣٤	غافر	٥٤
٨	﴿حَتَّىٰٓ إِذَا فُتِحَتۡ يَأۡجُوجُ وَمَأۡجُوجُ وَهُم مِّن كُلِّ حَدَبٖ يَنسِلُونَ ٩٦ ﴾	٩٦	الانبياء	٥٩
٩	﴿ٱنظُرۡ كَيۡفَ نُصَرِّفُ ٱلۡأٓيَٰتِ ثُمَّ هُمۡ يَصۡدِفُونَ ﴾	٤٦	الانعام	٨٩
١٠	﴿كَأَنَّهُۥ هُوَۚ﴾	٤٢	النمل	٩٦
١١	﴿ وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ ٱلَّتِي كُنَّا فِيهَا وَٱلۡعِيرَ ٱلَّتِيٓ أَقۡبَلۡنَا فِيهَاۖ وَإِنَّا لَصَٰدِقُونَ ٱللَّهِ	٨٢	يوسف	١٠٢
١٢	﴿ وَءَايَةٞ لَّهُمُ ٱلَّيۡلُ نَسۡلَخُ مِنۡهُ ٱلنَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظۡلِمُونَ ٣٧ ﴾	٣٧	يس	١٠٨
١٣	﴿ وَقَضَيۡنَآ إِلَىٰ بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ فِي ٱلۡكِتَٰبِ لَتُفۡسِدُنَّ فِي ٱلۡأَرۡضِ مَرَّتَيۡنِ وَلَتَعۡلُنَّ عُلُوّٗا كَبِيرٗا ٤ ﴾	٤	الإسراء	١٢٣
١٤	﴿ سُبۡحَٰنَهُۥ وَتَعَٰلَىٰ عَمَّا يَقُولُونَ عُلُوّٗا كَبِيرٗا ٤٣ ﴾	٤٣	الإسراء	١٢٣

م	الآية	الآية	السورة	الصفحة
١٥	﴿ أَمۡ يَقُولُونَ شَاعِرٞ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيۡبَ ٱلۡمَنُونِ ﴾	٣٠	الطور	١٢٨
١٦	﴿ إِذۡ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيۡتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوۡكَبٗا وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَ رَأَيۡتُهُمۡ لِي سَٰجِدِينَ ﴾	٤	يوسف	١٣٠
١٧	﴿ وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلۡوَٰلِدَيۡنِ إِحۡسَٰنًا ﴾	٢٣	الإسراء	١٣٠
١٨	﴿ وَإِلَيۡهِ ٱلنُّشُورُ ﴾	١٥	الملك	١٣٨
١٩	﴿ ثُمَّ إِذَا شَآءَ أَنشَرَهُۥ ﴾	٢٢	عبس	١٣٨
٢٠	﴿وَٱتَّخَذُواْ مِن دُونِهِۦٓ ءَالِهَةٗ لَّا يَخۡلُقُونَ شَيۡـٔٗا وَهُمۡ يُخۡلَقُونَ وَلَا يَمۡلِكُونَ لِأَنفُسِهِمۡ ضَرّٗا وَلَا نَفۡعٗا وَلَا يَمۡلِكُونَ مَوۡتٗا وَلَا حَيَوٰةٗ وَلَا نُشُورٗا﴾	٣	الفرقان	١٣٨
٢١	﴿ بَلۡ كَانُواْ لَا يَرۡجُونَ نُشُورٗا ﴾	٤٠	الفرقان	١٣٨
٢٢	﴿ يَتَجَرَّعُهُۥ وَلَا يَكَادُ يُسِيغُهُۥ وَيَأۡتِيهِ ٱلۡمَوۡتُ مِن كُلِّ مَكَانٖ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٖۖ وَمِن وَرَآئِهِۦ عَذَابٌ غَلِيظٞ ﴿١٧﴾ ﴾	١٧	إبراهيم	١٥٤
٢٣	﴿يَطُوفُ عَلَيۡهِمۡ وِلۡدَٰنٞ مُّخَلَّدُونَ ﴿١٧﴾ بِأَكۡوَابٖ وَأَبَارِيقَ وَكَأۡسٖ مِّن مَّعِينٖ ﴿١٨﴾ ﴾	١٧	الواقعة	١٥٩
٢٤	﴿ إِنَّ هَٰذَا كَانَ لَكُمۡ جَزَآءٗ وَكَانَ سَعۡيُكُم مَّشۡكُورٗا ﴿٢٢﴾ ﴾	٢٢	الإنسان	١٧٥
٢٥	﴿ إِنَّمَآ أَشۡكُواْ بَثِّي وَحُزۡنِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعۡلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ﴾	٨٦	يوسف	١٩٠

فهرس الأعلام

م	العلم	الصفحة
١	دَخْتَنُوس	٤- ١٨٠ – ١٨٥ – ١٩٠ – ١٩٢ -١٩٣ – ١٩٧ – ١٩٩ – ٢٠٧ – ٢٠٨ – ٢٠٩
٢	جليلة	١٦ – ١٩ – ٢٥ – ٢٧ – ٣١ – ٣٨ – ٣٩ – ١٨٠ ١٨٢ – ١٨٣ – ١٨٤ – ١٨٥ – ١٨٦ ١٨٩ – ١٩٠ ١٩٣ – ١٩٥ – ١٩٧ – ٢٠١ – ٢٠٧
٣	الخِرْنِق	٢٨ – ٢٩ – ٣٠ – ٣٨ – ٣٩ – ١٨٠ – ١٨٥ – ١٨٧ ١٨٩ – ١٩٠ – ١٩٤ – ١٩٥ – ١٩٧ – ١٩٩ – ٢٠٠ ٢٠١ – ٢٠٧
٤	سُعدَى	٤١ – ٤٣ – ٧٤ – ١٨٠ – ١٨٢ – ١٨٣ – ١٨٤ – ١٨٥ – ١٨٦ – ١٨٧ – ١٨٨ – ١٨٩ – ١٩٠ – ١٩٢ ١٩٣ – ١٩٤ – ١٩٨ – ٢٠١ – ٢٠٨ – ٢٠٩ – ٢١١
٥	مهلهل	٧٧ – ٧٩ – ٨٠ – ٨٤ – ٨٥ – ٨٧ – ٨٨ – ٨٩ – ١٠٠ – ١٠٨ – ١٠٩ – ١١٠ – ١٨٢ – ١٨٣ – ١٨٤ ١٨٥ – ١٨٦ – ١٨٧ – ١٨٨ – ١٩١ – ١٩٣ – ١٩٤ ١٩٧ – ٢٠٠ – ٢٠١ – ٢٠٤ – ٢٠٦ – ٢٠٩ – ٢١٠
٦	إيليَّا	٨٧ – ٨٩ – ٩١ – ٩٥ – ١٠٠ – ١٠١ – ١٠٧ – ١٠٨ – ١٠٩ – ١١٠ – ١١١
٧	بَرَّةُ	١١٤ – ١٤٠ – ١٧٣ – ١٧٥ – ١٦٧ – ١٧٧ – ١٧٩ ١٨٣ – ١٨٤ – ١٩٤ – ٢٠٧ – ٢٠٩
٨	عائشة	١٤٥ – ١٤٥ – ١٦٥ – ١٧٣ – ١٧٤ – ١٧٥ – ١٧٦ ١٧٧ – ١٨٢ – ١٨٤ – ١٨٥ – ١٨٦ – ١٨٧ – ١٨٩ ١٩١ – ١٩٣ – ٢٠١ – ٢٠٥ – ٢٠٦ – ٢٠٨ – ٢٠٩ ٢١١

فهرس المصطلحات

م	الكلمة	الصفحة
١	التشبيه	٩-١١-١٣-٢٠-٢١-٣٣-٥٣-٦٠-٦٥-١٧٨-٩١-٩٤-٩٥-٩٨-٩٩-١٠٠-١٠٦-١٠٧-١٢١-١٢٥-١٢٧-١٣١-١٧٩-١٣٥-١٣٩-١٥٣-١٦١-١٦٤-١٦٦-١٧٤-١٧٨-١٧٩-١٨٠
٢	الاستعارة	١٢-٢٣-٤٩-٥٢-٥٦-٥٧-٦٣-٦٤-١٠١-١٠٦-١٠٧-١٢٢-١٣٠-١٣٤-١٣٨-١٥٣-١٥٨-١٦٢-
٣	الكناية	٩-٣٢-٣٥-١٠٣-١٢٥-١٦٠-١٦٤-١٦٧-١٧٥-١٧٩

Kingdom of Saudi Arabia

Ministry of Higher Education

Taibah University in Almadinah Almunawwarah

Faculty of Arts and Humanities

Department of Arabic Language

Part of the Rhetorical Imageries in the Laments of Women during the Pre-Islamic Era

"*Rhetorical Study*"

A thesis presented to accomplish the requirements for obtaining a Master's degree in Arabic Rhetoric

Prepared by

Khadija Jazzy Al-Juhani

Supervised by

Prof. Najah bint Ahmad Ad-Zihar

1436AH- 2015