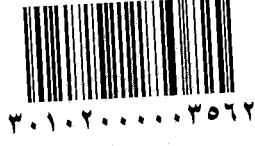


المملكة العربية السعودية
الرئاسة العامة لتعليم البنات
وكالة الرئاسة لكليات البنات
كلية التربية للبنات بجدة
قسم اللغة العربية



الصورة في شعر الرثاء الجاهلي

رسالة مقدمة إلى كلية التربية للبنات بجدة
للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في اللغة العربية
تخصص الأدب القديم

إعداد الطالبة :

صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي

إشراف :

الأستاذ الدكتور أحمد سيد محمد

أستاذ الأدب والنقد بكلية التربية للبنات بجدة

١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م



٢٥٣

١٣٩٢
١٤٥٦

اعتماد لجنة المناقشة والحكم

نوقشت رسالة الطالبة : صلوح بنت مصلح سعيد السريحي
بتاريخ / /

وتكونت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة :

١- الأستاذ الدكتور / ممتحننا خارجياً

٢- الأستاذ الدكتور / ممتحننا داخلياً

٣- الأستاذ الدكتور / أحمد سيد محمد مشرفاً على الرسالة

تاريخ موافقة مجلس الكلية على المنح :

/ /

توقيع عميدة الكلية

توقيع وكالة الدراسات العليا

د. نورة آل الشيخ

د. ملك صابر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات..

والصلاة والسلام على نبينا وعلى آله وصحبه أجمعين..

وبعد..

لا يسعني وقد منّ الله عليّ بإنجاز هذا العمل المتواضع إلا أن أتوجه بشكري الجزيل لأستاذي الفاضل الدكتور أحمد سيد الذي تعهد هذا العمل بالسقيا والرعاية. وأعطاه الكثير من علمه وجهده ووقته حتى استوى على ساقه، فله من الله عظيم الأجر والجزاء.. كما أتقدم بالشكر أيضاً إلى كل من كان عوناً لي على إنجاز هذا البحث من هيئات عليّة وأساتذة كرام لم يبخلوا عليّ بالنصح والتوجيه والإرشاد وأخص بالشكر والثناء عمادة الكلية ممثلة في الدكتورة نورة آل الشيخ ورئيسة قسم الدراسات العليا ممثلة في الدكتورة ملك صابر ورئيسة قسم اللغة العربية ممثلة في الدكتورة إبتسام عنبري التي كانت نعم المعين والمتابع والموجه كما أخص بالشكر والعرفان والثناء أستاذي الجليل الدكتور عبدالعزيز علام الذي لم يضمن عليّ بعميق علمه وثمانين وقته من بداية هذا العمل وحتى طباعته والدكتور محمد أحمد حمدون، وأخي وأستاذي الدكتور سعيد

السريحي والدكتورة خديجة بابيضان والأخوات الزميلات الأستاذة ميمونة
عبدالملك والأستاذة سميرة بسيوني وزوجي راشد سالم النومي -رحمه
الله- الذي وقف بجانبني من مرحلة التلمذة الأولى حتى منتصف هذا
البحث، ثم رحل إلى الدار الآخرة تاركاً لي في موته شاهداً حياً على معنى
الموت، وتجربة شخصية في مفهوم الزئاء، فلم أفقد عونه لي حياً كما لم
يغب عني عونه ميتاً فجزاه الله عني خير الجزاء وأسكن روحه فسيح
جنّاته.

كما أتوجه بالشكر للأستاذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على ما
سوف يتفضلون به من ملاحظات، وما يبذونه من تصويبات.

جزى الله الجميع عني خير الجزاء، ووفقنا جميعاً لما يحبه ويرضاه.

المقدمة :

الحمد لله، نحمده، ونستغفره، ونتوب إليه، ونصلي ونسلم على خير خلقه، وخاتم أنبيائه، محمد صلى الله عليه وسلم.. وبعد

فموضوع هذا البحث: الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، ويتكون هذا العنوان من عنصرين هما: الصورة، وشعر الرثاء الجاهلي، ولقد أخذ مصطلح الصورة عند اللغويين والنقاد والبلاغيين والمبدعين دلالات متعددة عبر العصور: فاستخدمت كلمة الصورة في كلام العرب لتدل على حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته.. يقال: صورة الشيء كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته^(١).

والصورة: التمثال، وتصورت الشيء: مثَّلت صورته وشكله في الذهن^(٢).

(١) لسان العرب . ابن منظور: محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ) (بيروت ت ١٩٦٨م) مادة صور.

(٢) المصباح المنير (دار المعارف، القاهرة) ١/٣٥٠.

وتتقارب تعريفات هذه المادة في بقية المعاجم: انظر:

أ - كشاف مصطلحات الفنون . التهانوي محمد علي تح د. لطفى عبدالبدیع (وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ت ١٣٨٢هـ)، مادة: صورة.

ب - المعجم الفلسفي. د. جميل صليبا (دار الكتاب اللبناني، ت ١٩٨٢م) مادة صورة.

ج- المعجم الأدبي جبور عبدالنور (دار العلم للملايين، ط ١ ت ١٩٧٩م) مادة صورة.

وتضيق دلالة هذا الاستخدام على أيدي النقاد الذين تحدثوا عن الصورة من خلال اللفظ والمعنى:

فقدامة بن جعفر يرى أن المعاني مادة الشعر. والصورة شكله كالخشب للنجار والفضة للصياغة^(١)، فالصورة هنا تقابل الشكل الشعري بكل مقوماته من تراكيب، وألفاظ، وموسيقى، وإطار عام يحتوي المعاني.

ويخطو عبدالقاهر الجرجاني خطوة أخرى في تحديد الصورة، فيربطها بتجسيد المعقول إلى المحسوس، «فهي تمثيل لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيئونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا، لا تكون في صورة ذلك.. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيئتين وبينه في الآخر بيئونة في عقولنا وفرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البيئونة بأن قولنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»^(٢)، ولكن هذه الدلالة تزداد ضيقاً على أيدي البلاغيين الذين قصرُوا استخدامها على ما عرّف بالصورة البلاغية^(٣).

(١) نقد الشعر. قدامة بن جعفر. تح: كمال مصطفى (مطبعة الخانجي، القاهرة، ط ٢)، ص: ١٩.

(٢) دلائل الإعجاز. الجرجاني: عبدالقاهر. قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٤، ت ٤، د)، ص ٤٤٥.

(٣) كما نرى عند السكاكي والقزويني وغيرهما.

واستخدمت الصورة في بعض اللغات الأجنبية - كالفرنسية - للدلالة على المشابهة في مجال أوسع من مجال الشعر والقول، فاستخدمت في فن النحت تعبيراً عن مشابهة الأصل الذي تحاكيه، كما استخدمت في مجال المحسوسات المنعكسة عن أصل حس^(١).

ومع تطور حركة النقد الأدبي العالمي في العصر الحديث، وارتباط هذه الحركة بسائر الآداب أخذت الصورة أبعاداً جديدة، فهي تعني مرآة العصر وقيمه السائدة في فترة زمنية معينة عند الكلاسيكيين، وهي مناط الإمتاع الفني واللذة العاطفية عند الرومانتيكيين، وهي وسيلة التجسيد لآثام البشر وشرورهم عند الواقعيين النقديين، وهي الرؤية الذاتية من خلال لحظة شعورية معينة عند السرياليين، وهكذا تعددت مدلولاتها باختلاف المنظور الذي تبدو من خلاله^(٢).

وكان لالتحام وتشابك علوم النفس، والجمال، والفلسفات الوضعية أثره في تطور هذه الدلالة واختلافها، ولعل أبعدها أثراً في ذلك علم النفس، ولاسيما ظهور نظرية اللاشعور التي بلورها (فرويد) في كتابه الأحلام ١٩٠٠م، وربط النقاد من خلالها بين حلم اليقظة عند الشعراء وأحلام النائمين في امتياحهم من

(١) انظر :

ROBERT. Paris 1972, p: 868.

(٢) انظر المذاهب الأدبية في الأدب العربي د. أحمد سيد (دار شمس المعرفة، القاهرة، ط الأولى، ت ١٩٩١م)، ص ٢٣ وما بعدها.

عالم اللاشعور، وارتبط الخيال بالصورة على أنها تجسيد للربغة الجائعة في النفس البشرية، وانعكس ذلك كله على مفهوم الصورة بالمعنى الفني.

وظلت دلالة الكلمة ترتبط تارة بالجانب الفني في التصوير الشعري، باعتبارها أهم مقوماته وترتبط تارة أخرى بدلالة أوسع فتشمل المحاكاة بأسرها بما في ذلك الصورة الفنية التي تعد جزءاً منها.

ومع مسيرة الحركة النقدية الأدبية والاهتمام بالصورة تبلورت دلالتان لهذه الكلمة، وكان ذلك على أيدي بعض الشعراء الذين كونوا حركة أدبية في أوروبا بُعيد الحرب العالمية الأولى.

وأطلقوا على الدلالة الأولى كلمة IMAGE وهي لا تتعلق - بالضرورة - بحالة عقلية. فقد تأخذ نمطاً حسيّاً وتبدو في الاستعارة والتشبيه، ويمكن أن تكون خيالية غير مرئية فتأخذ شكل اللمس، والسمع، والرائحة، والتذوق.

أما الدلالة الثانية فأطلقوا عليها كلمة IMAGERY وهي تستخدم اللغة لتمثيل الأشياء، والأفعال، والمشاعر، والمعتقدات، والخبرات الشعورية^(١)، وبهذه الدلالة الأخيرة استخدمها بعض النقاد في تعريف التجربة الشعرية بأنها: الصورة الكاملة الشاملة لموضوع الشعر وموقف الشاعر منه^(٢).

(١) انظر :

Jean Chorles Sigmerset.

A Dictionary of literary Terms and Moitifs, London 1988.

(٢) النقد الأدبي الحديث. د. محمد غنيمي هلال (نهضة مصر، القاهرة، ط د، ت د)، ص

٣٦٣.

وبهذا المفهوم الواسع -أيضاً- أتناول شعر الرثاء الجاهلي، محاولة رسم صورة متعددة الأبعاد في لوحة واحدة لشعر الرثاء الجاهلي من مؤثرات البيئة الطبيعية، ومظاهر الحياة الاجتماعية ومقومات الشخصية، وانعكاس ذلك كله على طريقة الأداء الشعري.

أما العنصر الثاني من العنوان فهو الرثاء، والرثاء في اللغة : مدح الميت، ورثى الميت : بكاه، وعدّد محاسنه، يقال: رثاه بقصيدة، ورثاه بكلمة^(١)، ومعنى هذا أن الرثاء يكون شعراً، كما يكون نثراً، إلا أننا نطلق لفظ الرثاء على الشعر خاصة، وهذا ما ذهب إليه قدامة بن جعفر بقوله : «الرثاء في اللغة: بكاء الميت وعدّد محاسنه شعراً»^(٢)، ولعلنا نلاحظ من خلال تعريفه أن للرثاء جانبين : أولهما التعبير عن مشاعر الحزن، ولا رثاء بدونه . وثانيهما : ذكر محاسن الميت وأمجاده .

إلا أن قدامة أغفل في موضع آخر من كتابه الجانب الأول في المرثية، حيث لم يفصل بين المدح والرثاء، فقال : «ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ على أنها لها لك، مثل «كان»، و«تولى»، و«قضى نحبه»، وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه...»^(٣).

(١) اللسان / رثى.

(٢) نقد الشعر : قدامة بن جعفر، ص : ١١٨.

(٣) المرجع السابق .

غير أن بكاء الميت أو التعبير عن مشاعر الحزن والأسى أمر ضروري إذ لا يستقيم الرثاء بدونه، وهذه العاطفة هي التي أشار إليها ابن رشيق بقوله: «وسبيل الرثاء يكون ظاهر التجعج بين الحسرة»^(١).

ومن المتوقع - كما يرى كثير من الباحثين - أن تكون بداية هذا الفن الشعري على شكل تعاويد تقال على قبر الميت^(٢)، ولكن الذي وصل إلينا من هذا الفن الشعري في العصر الجاهلي يُعد ناضجاً في مختلف نواحيه^(٣)، ويمكن أن نلاحظ فيه أبعاداً ثلاثة هي: النَّدب، والتأبين، والعزاء^(٤).

فالنَّدب هو البكاء على الراحل وتصوير المأساة والموقف الحزين، في حالة يكون فيها الراثي في قمة لوعته وحزنه.

التأبين يأتي في المرحلة التالية للنَّدب بعد صحوة الراثي من صدمته الأولى،

(١) العمدة : ابن رشيق . أبو الحسن بن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ هـ. تح: محيي الدين عبدالحميد (دار الجيل، بيروت، ط ٤، ت ١٩٧٢م) ١٤٧/٢.

(٢) انظر:

- تاريخ الأدب العربي . بروكلمان. ترجمة د. عبدالحليم نجار (دار المعارف، القاهرة، ط د، ت ١٩٥٩م) ٤٧/١-٤٨.

- تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي. د. شوقي ضيف (دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ت ١٩٦٠م) ص: ٩-٢٩.

(٣) فنون الأدب العربي. الفن الغنائي. الرثاء. د. شوقي ضيف (دار المعارف. القاهرة، ط ٤، ت د) ص ٧٠.

(٤) السابق، ص ٧٢.

فينطلق بعيداً عن الموت والفجعة والخوف، ولكنه لا يزال يحمل شيئاً من التوتر بسبب صدمة الموت، فيعود إلى نفسه يسترجع صفات المرثي، وخصاله، سارداً أمجاده، معبراً عن حزن الجماعة بهذا الرثاء.

أما العزاء فهو مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين تنبض بالتفكير في حقيقة الموت والحياة، وتنتهي إلى معانٍ فلسفية تعج بالحكمة، يُحملها الشاعر العزاء إلى نفسه والآخرين.

وتوجد هذه الألوان الثلاثة في نوعي الرثاء، سواء أكان رثاءً خاصاً اتجه إلى بكاء النفس، أو القريب، أو القوم، أم رثاءً عاماً فرضته المجاملة وطبيعة الحياة الاجتماعية.

ولعل بعض الدارسين يعد رثاء القوم من الرثاء العام، غير أننا نلاحظ أنه شعر لم تفرضه المجاملة، وإنما فرضه الإحساس بالترابط بين أفراد القبيلة، هذا الترابط النابع من طبيعة الحياة في البادية والصحراء.

ومن الطبيعي أن يكون هناك فرق واضح بين الخاص والعام، بين مشاعر وأحاسيس صادقة فرضها الإحساس بالفقد، وبين مشاعر فرضها الإنسان على نفسه ليجمال غيره بها، وهذا قليل في شعر الرثاء الجاهلي.

ويتميز فنّ الرثاء بأنه أجود الشعر وأصدق، وهذا ما حملته إجابة الأعرابي حين سئل: لماذا تعدّون الرثاء أصدق أشعاركم؟ فقال: «لأننا نقولها وقلوبنا

تحترق»^(١).

وقال أبو الحسن: كانت بنو أمية لا تقبل الراوية إلا أن يكون راوية للمراثي، قيل: ولم ذلك؟ قال: لأنها تدل على مكارم الأخلاق^(٢).

وقد تعددت الدراسات السابقة للصورة وللرثاء وللشعر الجاهلي، وسارت في اتجاهات متنوعة. فقد تناول دراسة الصورة نقاد ودارسون قدامى ومعاصرون في مختلف اللغات.

ومن الدارسين العرب من تناولها في إطار الصورة الفنية عند الحديث عن مقومات الشعر^(٣) أو الحديث عنها مباشرة^(٤)، ومنهم من تناولها في مجال تطبيقي من خلال عصر من عصور تاريخ الأدب العربي^(٥)، أو فترة زمنية معينة^(٦)، أو شاعر معين^(٧)، ومنهم من تناولها من خلال إطلالة عامة على

(١) البيان والتبيين . الجاحظ: عثمان بن بحر (ت ٢٢٥هـ) تح: عبدالسلام هارون (مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط ٤، ت ١٣٩٥هـ) ٢/٣٢٠.

(٢) السابق ٢/٣٥٠.

(٣) د. محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث.

(٤) مقدمة لدراسة الصورة الفنية نعيم اليافي (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط ١، ت ١٩٨٢م).

(٥) د. نصرت عبدالرحمن في كتابه الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، ط د، ت ١٩٧٦م).

(٦) د. علي البطل في كتابه الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دار الأندلس، ط ١، ت ١٩٨٠م).

(٧) د. عبدالقادر الرباعي في كتابه: الصورة الفنية في شعر أبي تمام (نشر جامعة اليرموك، الأردن، ط ٥، ت ١٩٧٩م).

التراث النقدي والبلاغي^(١).

ولم تخل دراسة فنية للشعر من الحديث عن الصورة سواء أكان الشعر يمثل عصرًا، أم بيئة، أم اتجاهًا، أم مدرسة، أم شخصية أدبية.

وكذلك حظيت دراسة الرثاء الجاهلي باهتمام النقاد والدارسين قدامي ومعاصرين ما بين إشارات وأحكام متفرقة كما رأينا عند قدامة وابن رشيق^(٢)، والجاحظ^(٣).

وبين دراسة مفصلة في إطار الحديث عن الأدب الجاهلي باعتبار الرثاء غرضًا من أبرز أغراض الشعر.

وتمت دراسات عن فن الرثاء الجاهلي في إطار دراسة الأدب الجاهلي من أهمها: مدخل إلى دراسة الأدب الجاهلي للدكتور مصطفى الشورى^(٤)، والشعر الجاهلي للدكتور إبراهيم عبدالرحمن^(٥)، وعدد من الكتب تحمل

(١) د. جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. (دار المعارف، القاهرة، ط د، ت ١٩٨٠م).

د. عبدالقادر الرباعي في كتابه الصورة في النقد الشعري (دار العلوم، الرياض، ط الأولى، ت د).

(٢) انظر ص (ج-ح) من هذه المقدمة.

(٣) الحيوان. الجاحظ. عمرو بن بحر تح: عبدالسلام هارون مصطفى الحلبي (القاهرة، ط د، ت ١٩٤٨م) ٣/١٣٢.

(٤) مدخل إلى دراسة الأدب الجاهلي د. مصطفى عبدالشافى الشورى (مؤسسة كليوباترا للطباعة، القاهرة ١٩٨٢م).

(٥) الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية د. إبراهيم عبدالرحمن (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٥م).

عنوان تاريخ الأدب العربي، أو تاريخ آداب اللغة^(١).

وهكذا تعددت الدراسات وتنوعت اتجاهاتها. ولقد أفدت من هذه الدراسات السابقة، وحاولت أن أقدم دراسة جديدة مختلفة تربط بين الصورة والغرض، كما لم أقتصر على دراسة الصورة الفنية باعتبارها مجلى العواطف وتجسيم الخيال، بل اتخذت من الصورة وسيلة لتقديم لوحة كاملة الأبعاد عن تفاعل البيئة مع النتاج الشعري بإمكاناتها الطبيعية الجامدة والمتحركة، وما أسبغته على قيم الحياة الاجتماعية، وما شكلت به الشخصية الجاهلية، متخذة من التأثيرات المتفاوتة على الجنسين (الرجل والمرأة) أساساً لتفسير الظواهر الأدبية في شعر الرثاء الجاهلي.

ومن ثم سارت دراستي مواكبة لثلاثة مناظير:

١- منظور العصر وامتداداته.

٢- منظور الغرض وما يحمله من معانٍ ومضامين وأساليب تعبيرية.

٣- منظور الجنس ومدى تأثيره في تشكيل الصورة وتلوين خصائصها.

ولتحقيق هذه الأهداف حددت بيئة هذا البحث وزمانه ومادته ومنهجه وفصلت خطته.

(١) منها ما كتبه المستشرق الألماني كارل بروكلمان، وجورجي زيدان، والسباعي بيومي وشوقي ضيف وغيرهم.

وبيئة هذا البحث يحدها زمانياً ما يقرب من مائة وخمسين عاماً قبل ظهور الإسلام، ومكانياً شبه الجزيرة العربية، وقد تتسع دائرة الزمان قليلاً لتشمل بعض الشعراء المخضرمين أسوة ببعض النقاد العرب قدامى ومحدثين.

فالخنساء شاعرة مخضومة أدركت الإسلام ومع هذا عدها ابن قتيبة وابن سلام من شعراء الجاهلية، وتبعهما من الدارسين المعاصرين بطرس البستاني مضيفاً لبيدا إلى الخنساء معللاً ذلك بنظرته إلى الشعراء المخضرمين من حيث شعرهم لا من حيث حياتهم^(١).

ومن هنا درست مرثي الشعراء الذين توثقت من جاهليتهم سواء أكان الشاعر منصوباً على جاهليته، أم أنه شاعر مخضرم متى وجدت قرينة تثبت جاهلية نصه، وغالباً ما تكون هذه القرينة مفاهيم وقيماً جاهلية ماثرة في ثنايا النص إلى جانب قرائن أخرى مثل:

- بقاء عادات الجاهلية وتقاليدها في سلوك الشاعر.. قال الخنساء طافت حول الكعبة في زمن عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- محلوقة الرأس تبكي وتلطم خدها، وقد علقت نعل^{لصل} صخر في خمارها وقد نهى الرسول -صلى الله عليه وسلم- عن هذا. وفي فعل الخنساء أقوى دليل على بقاء

(١) أدباء العرب في الجاهلية والإسلام. بطرس البستاني (دار الكتب، بيروت، ط د، ت د)،

روح الجاهلية في نفسها، هذا مع استبعادي لأي قصيدة ظهر فيها أثر الإسلام.

أما لبيد فَعُدَّ مراثيه لأخيه وعمه من مراثي العصر الجاهلي، وذلك لعدة أمور :

أ - الأخذ برأي من قال : إن لبيداً لم ينظم إلا بيتاً واحداً بعد الإسلام.
ب - إن هذه المراثي لا يمكن أن تصدر عن شاعر مسلم، حيث إنها قيلت فيمن وقف موقف العداء من رسول الله ﷺ، بل حاول قتله عليه الصلاة والسلام -

ج- ظهور بعض المفاهيم والقيم الجاهلية في هذه المراثي بوضوح، من ذلك قوله:

قَتَلْنَا تِسْعَةً بِأَبِي لُبَيْتِي وَأَلْحَقْنَا الْمَوَالِي بِالصَّيْمِ (١)

وقوله أيضا :

لِحَا لَلَّهِ هَذَا الدَّهْرُ إِنِّي رَأَيْتُهُ بَصِيرًا بِمَا سَاءَ ابْنِ آدَمَ مَوْلَعًا (٢)

ثانياً : وفاة المرثي قبل ظهور الإسلام من ذلك مرثية حسان بن ثابت - شاعر الرسول ﷺ لعمر بن حممة الدوسي، وكذلك مرثية عبدالله بن

(١) الديوان (دار صادر، بيروت، ط ٤، ت ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م) ص ١٦٢.

(٢) المرجع السابق، ص : ٩١.

٥١
عنمة لبسطام بن قيس، وعبدالله شاعر جاهلي أدرك الإسلام، كما أن اسمه
يوحى بإسلامه، ولكن بسطام قتل يوم النقا وهو من أيام العرب قبل
الإسلام، ولولا معرفتنا لمناسبة المرثية لتوهمنا إسلاميتها.

ومما راعيته في توثيق النصوص، ونسبتها إلى قائلها، خاصة عندما
يكون النص منسوباً إلى أكثر من شاعر، الأخذ بأوثق النصوص، من ذلك:
مرثية صفية الباهلية، وقد نسبت لها في حماسة أبي تمام، وحماسة
البحثري. وعيون الأخبار، والعقد الفريد، إلا أن المرثية ظهرت في ديوان
الخنساء أيضاً، ويبدو أن المحقق قد أخذها من نسخة مجهولة الناسخ
والتاريخ، حيث لم يذكر عنهما شيئاً، لذلك نسبتها لصفية الباهلية. ومما
راعيته في توثيق النصوص الأخذ بما جاء في أمهات الكتب.

ولم أخرج عن هذا إلا في القليل من القصائد فقط، حيث لم أعر عليها
إلا في مراجع حديثة وما ذكرته من مراجع لها لم أعر عليه.

هذا وقد بلغ عدد أبيات الرثاء التي جمعتها من دواوين الشعراء وأمهات
الكتب - مسترشدة بكتب الأيام والوقائع والتاريخ - ثلاثة آلاف
وخمسمائة بيت، لأكثر من مائة شاعر وشاعرة. انتظمت هذه الأبيات داخل
قصائد ومقطوعات ومنتف مختلفة الطول، يجمعها العصر، ويوحدها
الغرض.

أما منهج البحث فقد استعنت فيه بمنهج تكاملي يستمد قوامه من عدة مناهج، فاستخدمت المنهج الوصفي لدراسة لبنات الصورة، والمنهج الفني لتحليل الجوانب الفنية ، والمنهج النفسي للربط بين النص والصورة وجنس القائل ، والمنهج التاريخي لرصد الأحداث وتأثيرها على جنس القائل. كما استعنت بالإحصاء في معظم أجزاء البحث؛ لتوضيح مدى تركيز شعر الرثاء على هذا العنصر أو ذاك، ولمعرفة الفروق بين الجنسين.

ولتحقيق أهداف البحث وضعت خطة في مقدمة، وبابين، وخاتمة.

في المقدمة : عرّفت بموضوع البحث، وحدوده، وأهدافه، ومنهجه، وأشارت إلى الدراسات السابقة، وبينت خطة السير فيه.

وأفردت الباب الأول لدراسة لبنات الصورة في شعر الرثاء ، وقد استعنت فيه بالإحصاء ، وشملت مجموعة الاستقراء ثلاثة آلاف بيت عرضت فيها للبنات الصورة في شعر الرثاء من خلال ثلاثة فصول :

دَرس الفصل الأول الحياة الطبيعية من خلال جغرافية الأرض، وعوالم السماء.

واهتم الفصل الثاني بالحياة الاجتماعية، والدينية، وركز الفصل الثالث على السمات الشخصية في شعر الرثاء .

أما الباب الثاني فقد جاء دراسة لوسائل التعبير الفني لصور الرثاء.
وقد اعتمدت فيه على المنهج التحليلي النقدي، وقد اشتمل على فصلين :

الفصل الأول : عرضت فيه للبناء الفني، وأنواع الصور فيه.

وفي **الفصل الثاني:** وقد تمت دراسة الصورة الفنية فيه من خلال محورين :

المحور الأول : عناصر الصورة ، وشمل العاطفة والخيال.

المحور الثاني : وسيلة الصورة، وشمل: القالب الموسيقي، والتعبير اللغوي.. وفيه تمت دراسة اللغة من خلال جميع المستويات الصوتية والموسيقية والنحوية والصرفية .

وفي **الخاتمة** عرضت لأهم أفكار البحث ونتائجه ، وذيلت هذا العمل بإعداد ثبت تناولت فيه الشعراء الذين ورد ذكرهم في البحث .^(١)

فإن كان من صواب في هذا البحث فبتوفيق من الله وحده، ثم بمعونة أستاذي، وما فيه من قصور فمن عند نفسي، وعزائي أنني لم أدخر جهداً إلا بذلته ، ولا طريقاً إلى جمع النصوص والتثبيت منها إلا سلكته . وما أبرئ نفسي.

(١) بعضهم مجهول لم تسعفني المصادر والمراجع بتعريف له، إلا أنه جاهلي، بما توحى به أشعاره.

الباب الأول

لبينات الصورة في شعر الرثاء الجاهلي

يتناول هذا الجانب - من البحث - صور التعبير المختلفة، التي صاغها الشاعر في تجاربه الشعرية، متخذاً من ذاته وما تتصف به من سمات تميز شخصيته، ومن بيئته الطبيعية - وما يحيط بها من خصائص جغرافية وأنماط سلوكية شكلت حياته - لبنات يصب فيها مشاعره، وهو يروي تجاربه من خلال مراثيه، فينطلق من ذاته إلى الطبيعة؛ ليترجم من خلالها معاناته النفسية، والفكرية، والاجتماعية، ويتخذ من بيئته الخاصة والعامة مصادر تصويره الفني، ولا شك أن هذه البيئة توقظ مشاعره وأحاسيسه، وتُعينه على رسم صورة مجردة لنفسه وحياته.

وهذا ما سنراه في صور الرثاء في الشعر الجاهلي مُتمثلاً في: استيحاء الشاعر الجاهلي رسوخ الأرض رمزاً لصلابته وثباته، وعلو السماء مثلاً لشموخه وكبريائه، وماء المطر تطهيراً لأحزانه وهمومه، وحركة الكواكب الدائبة دورة لحياته، وهبوب الرياح وما تزخر به من سحب، رحلة لألمه، وأدوات الحرب والقتال إثباتاً لوجوده، وتحقيقاً لذاته، وذلك حين يُلقي ما في بصيرته على ما يراه ببصره، فتبدو مظاهر الحياة كلها متلونة بمشاعره: حزنًا وغربة وألمًا، وتصطبغ بها عاداته الاجتماعية، واتجاهاته الفكرية، والعقدية. فتبرز أمامنا ملامح شخصيته التي أفرزتها لنا الظروف، وتمخضت عنها البيئة والمجتمع، يستوي في ذلك الرجال والنساء، وإن احتفظ كل جنسٍ بشيء من الخصوصية التي تملئها طبيعة الفوارق بين الجنسين.. وهذا ما ستجليه فصول الباب الأول من هذا البحث.

الفصل الأول

مظاهر البيئة الطبيعية

أولاً : جغرافية الأرض .

ثانياً : عوالم السماء .

استقى الشعراء لبنات صورهم من الطبيعة التي شكلتهم جسدياً، وشعورياً، وسلوكياً، فكانت مصدر إلهامهم، ومثار إحساسهم ومشاعرهم، وخير مترجم لأحوال الناس . فهي وإن كانت تبدو صامتة إلا أن الإنسان أنطقها حين استوحاها في مجالات التعبير الفني عبر القرون، وفي مختلف المذاهب الفنية والأدبية، من خلال نظرات مختلفة:

فقد نظر إليها الكلاسيكيون نظرة مليئة بالخوف والرعب، امتداداً لفلسفتهم الاجتماعية، وموقفهم العام من النظر إلى الكون العامر بصراعات مختلفة، فبدت طبيعة مخيفة، قتلها التقليد، واغتالها المحاكاة، وسيطرة العقل.

وجاء الرومانتيكيون ييئون عواطفهم في الكون، ويدعون إلى الاستمتاع بمظاهر الطبيعة الآمنة. (١)

وهكذا كان لكل عصر ولكل مذهب موقف من الطبيعة.

وفي العصر الجاهلي وقف الشاعر أمام الطبيعة يتأملها بفطرتة وأصالته، فجاء تصويره لها صادقاً أصيلاً؛ لأنه عاش في أحضانها، وسلك دروبها، وتعرّف على سائر أحوالها في أرضها وسماؤها، وحاول بثّ الحياة والحركة في ثناياها الصامتة؛ لتجاوب مع مشاعره فرحاً وترحاً، ومن ثم تلوّنت الطبيعة في شعر الرثاء بسمة مميزة، حيث انعكست عليها نفسية الشاعر حزينة، متأججة تأجج الألم حيناً، وهادئة هدوء الموت الذي استشعره وأحس به حيناً آخر.

(١) المذاهب الأدبية في الأدب العربي. د: أحمد سيد : ص ٢٣ .

أولاً: جغرافية الأرض

تُعَدُّ الأرضُ وما تَعَجُّ به من كائنات أَلصق مظاهر البيئَةِ الطبيعيَّةِ بالإنسان، فمن الأرض خُلِقَ، وإليها يعود: ﴿مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى﴾ (١). وما بين خلق الإنسان وعودته حياة صاخبة عامرة بالمتناقضات من أحزان وأفراح. والإنسان في فرحه وترحه ملتصق بأرضه، يكابد العيش فوقها، ويسكب عليها مشاعره، فترقص وتشدو للمحبِّ، وتبكي وتنوح مع الثكلى، فنراها خضراء معشوشبة عند الأعشى (٢) المحب يسقيها المزن، وتشرق فيها الشمس، ويغازلها القمر.

ما رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْحَزَنِ مُعْشِبَةٌ خَضْرَاءَ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَطْلٌ
يُضَاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوَكَبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهَلٌ
يَوْمًا بِأَطْيَبِ مِنْهَا نَشْرَ رَائِحَةٍ وَلَا بِأَحْسَنَ مِنْهَا إِذْ دَنَا الْأُصْلُ (٣)

(١) ٥٥ ك. طه.

(٢) هو ميمون بن قيس بن جندل، شاعر جاهلي مشهور مقدم، سمي أعشى بكر، والأعشى الكبير، وكنى بأبي بصير، وكان يُسَمَّى صنَّاجَةَ العرب، أدرك الإسلام في آخر عمره، ورحل إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - يريد الإسلام، فلما أتى مكة قيل له: إنه يحرم الخمر، فقال: أتمتع بها سنة، ثم أسلم، فمات قبل ذلك. عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى.

الديوان (المكتبة الثقافية، بيروت، ط ٥، ت د). ص: ٥-٦ بتصرف.

للمزيد: طبقات الشعراء، ابن سلام: محمد الجمحي (ت ٢٣١هـ) تح: طه إبراهيم (دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ت ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م)، ص: ٤١.

الشعر والشعراء. ابن قتيبة: عبدالله بن مسلم (٢١٣ - ٢٧٦هـ). تح: أحمد محمد شاكر (دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ت ١٣٧٧هـ) ١/٢٥٧.

(٣) الديوان، ص: ١٤٥.

ولكنها تودّع البهجة، وتحمل الويل في أحشائها عندما يصوغ شاعر^(١) آخر
تجربة فقد صديقه:

لأُمِّ الأَرْضِ وَيْلٌ مَّا أَجَنَّتْ بحيثُ أضرَّ بالحسنِ السَّبيلُ^(٢)

وشعرت الخنساء^(٣) - وهي في قمة حزنها - بهذا التبديل الذي طرأ على
الأرض، فأفقدتها مظاهرها المألوفة.

الخنساء من الهضبة العُلْيَا التي لَيْسَ كالصَّفَا صَفَاها، وما إن كالصَّخُورِ صخورها^(٤)

(١) هو عبدالله بن عمّة بن حرثان الضبي، شاعر مخضرم، شهد القادسية، وكان متزوجاً في بني شيبان نازلاً فيهم، وهو ابن أختهم. وأثبتنا له هذه المرثية لأنها قيلت في صديقه بسطام بن قيس بن مسعود الشيباني الذي قتل يوم الشقيقة، وقيل يوم النقا، وهما من أيام العرب في الجاهلية.

جمهرة أنساب العرب. ابن حزم محمد بن أحمد بن سعيد تح. عبدالسلام هارون (دار المعارف، مصر، ط ٣، ت ١٣٩١ هـ، ١٩٧١ م). ص: ٣٢٦.

(٢) الأصمعيات، الأصمعي. أبوسعيد عبدالملك بن قريب ت ٢١٦ هـ، تح: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام هارون. (دار المعارف، مصر، ط ٤، ١، ت ١٣٨٣ هـ، ١٩٦٣ م)، ٣٦.

الحماسة. أبوتمام. حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣٢ هـ) تح. د. عبدالله عسيلان. أشرف على نشره جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (ط د. ت ١٤٠١ هـ، ١٩٨١ م) ١/٥٠٢.

(٣) الخنساء بنت الشريد السلمي (تماضر) شاعرة مشهورة بمراثيها في أخويها صخر ومعاوية، وفدت على رسول الله - صلى الله عليه وسلم - مع قومها، وأنشدته من شعرها، وأسلمت مع من أسلم من قومها بين يديه، استشهد أولادها الأربعة في معركة القادسية. قيل: إن وفاتها كانت سنة ٢٤ هـ وقيل سنة ٤٢ هـ وقد غلب على شعرها الرثاء. عدّها ابن سلام من طبقة أصحاب المراثي.

الديوان. تح: د. إبراهيم عوضين (مطبعة السعادة، ط ١، ت ١٤٠٦ هـ، ١٩٨٦ م) ص المقدمة بتصرف.

للمزيد انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة ١/٣٤٣-٣٤٧.

(٤) الديوان. ص: ٣٩٣.

وصرح يزيد بن عمرو بن كلاب^(١) بهذا التبدل والتحول الذي أفقد الأرض بهجتها وجمالها، بعد أن أسقط عليها شاعر الرثاء مشاعره الحزينة التي أذلها الموت، وكسر قوتها بفقد فرسان قبيلته.

نَعَوًّا مَالِكًا فَنَقَلْتُ لَيْسَ بِمَالِكٍ ولم أستطعُ عن مالكٍ ثم مدفَعًا
فَأَبْلَغُ سُلَيْمًا إِنَّ مَقْتَلَ مَالِكٍ أذَلَّ سَهولَ الأَرْضِ وَالْحَزْنَ أَجْمَعًا^(٢)

وتبدلت ملامح الأرض بعد أن امتزجت بالأم الشعراء الذين ردوا ذكرها في أربعمئة وعشرين موضعاً من مراثيهم، لا نلاحظ فيها إلا جوانب الفناء، فالأرض بيداء غبراء مقفرة كما عند أعشى باهلة^(٣)، الذي أسلمه الحزن إلى الإحساس بتصحر الحياة من حوله وخلوها:

(١) لم أعثر له على ترجمة، إلا أن مرثيته قيلت في مالك بن خالد بن صخر بن الشريد ملك بني سليم وأميرها، قتل يوم برزة. وهو من أيام العرب في الجاهلية.

أيام العرب قبل الإسلام. أبو عبيدة: معمر بن المثنى (ت ٢٠٩ هـ) تح: د. عادل جاسم البياتي (عالم الكتب، بيروت، ط ١، ت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م) ص ٣١١ - ٣١٢ بتصرف.

(٢) المرجع السابق. ص: ٣١٤.

(٣) أعشى باهلة: هو عامر بن الحارث، ويكنى أبا قحطان، شاعر جاهلي مجيد، وهو أحد بني عامر بن عوف بن وائل بن معن، ومعن أبو باهلة. وباهلة امرأة من همدان.

مختارات أشعار العرب. ابن الشجري. هبة الله بن علي (ت ٥٤٢ هـ) تح: علي محمد الجاوي (دار نهضة مصر، الفجالة، ط د، ت د). ص: ٣١ بتصرف.

المزيد: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين. د. عفيف عبدالرحمن (دار العلوم، ط ١، ت ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) ص ٢١.

يَمْشِي بِيَدَاءٍ لَا يَمْشِي بِهَا أَحَدٌ وَلَا يُحْسُ خَلَا الْحَافِي بِهَا، أَثَرٌ (١)

وهي أرض غبراء كما تراها الخنساء:

أَحَامِيكُمْ وَوَأَفِدْكُمْ تَرَكَتُمْ لَدَى غِبْرَاءَ مِنْهَدِمٍ رَجَاهَا (٢)

وهي أرض مجدبة كما تصوورها ناجية بنت ضمضم المرّي (٣):

وَاحْمَرَّ أَفْسَاقَ السَّمَا ءِ وَلَمْ تَقَعْ فِي الْأَرْضِ دِيمَةٌ (٤)

(١) ذكر هذا البيت في الجمهرة (٢٥٥) ضمن قصيدة يرثي بها أعشى باهلة، أخاه لأمه، مطلعها:

إني أتتني لسان ما أسرّ بها من علو لا عجب فيها ولا سخر

كما نسبت أيضاً للأعشى في الأصمعيات (٨٧ - ٩٢) دون ذكر الشاهد، وفي مختارات أشعار العرب (٣١-٤٢) وفي خزانة الأدب (١/ ١٣٠) جاء هذا البيت ضمن قصيدة نسبت للدعاء، ولكننا أخذنا بما جاء في المراجع الأولى لأسبقيتها تاريخياً.

جمهرة أشعار العرب. القرشي: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت ١٧٠هـ) (دار بيروت، ط د. ت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م).

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. البغدادي: عبدالقادر بن عمر (ت ١٠٩٣هـ) (دار صادر، بيروت، ط د. ت د).

(٢) الديوان. ص: ٢٠٥.

ومثله قول تماضر بنت الشريد السلمية، زوجة الملك زهير بن جذيمة:

أَسِيدِكُمْ وَحَامِيَكُمْ تَرَكَتُمْ لَدَى غِبْرَاءَ مِنْهَدِمًا رَجَاهَا

شاعرات العرب. جمع عبدالبدیع صقر (منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط ١، ت ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م). ص: ٣٨.

(٣) لم أعثر على ترجمة لها سوى أنها شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية قتل عنتره أباه.

شاعرات العرب. عبدالبدیع صقر. ص: ٤٤٣.

أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام. عمر رضا كحالة. (مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ت ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م) ١٥٧/٥.

(٤) شاعرات العرب. عبدالبدیع صقر. ٤٤٣.

وقد تتحول الأرض إلى ساحة معركة كما تبدو في تصوير امرئ القيس (١)
مقتل بني حجر بن عمرو بأنهم يساقون عشية إلى الموت في ديار بني مرين:

ألا يا عيينُ بكي لي شنيناً وبكي لي الملوكَ الذاهبيننا
ملوكاً من بني حجر بن عمرو يساقون العشيّة يقتلوننا (٢)

ويتابع رسم جانب آخر من الصورة موضحاً فيه حالهم بعد القتل، حيث
تناثرت جثثهم وقد تعفرت بالرمال، وعكفت عليها الطيور الجوارح تقتات منها،
وتنتزع الحواجب والعيون.

فلم تُغسلْ جماجمهمُ بغسلٍ ولكنْ بالدمِّ ماءٍ مرملينا
تظلُّ الطيرُ عاكفةً عليهمُ وتنتزعُ الحواجبَ والعيونا (٣)

وقد تتداخل هاتان الصورتان - غبراء، مقفرة، وساحة معركة - وقد تبتعد
إحدهما عن الأخرى، ولكنها تظل صورة قاتمة مطبقة على نص الرثاء، يسودها
الاضطراب والانفعال؛ لاضطراب نفسية قائلها، حيث هوى إلى باطن الأرض

(١) هو امرؤ القيس بن جحر بن الحارث بن عمرو أكل المرار، يقال له ذو القروح، أمه فاطمة بنت
ربيعة أخت كليب ومهلل عدّه ابن سلام من شعراء الطليقة الأولى، ويعده الرواة شيخ
الشعراء وأميرهم في الجاهلية، كما يعدونه مبتدعاً للكثير من المعاني التي سطا عليها الشعراء
من بعده.

الديوان. تح: محمد أبو الفصّل إبراهيم (دار المعارف، مصر، ط ٤، ت د) المقدمة بتصرف.
الشعر والشعراء ابن قتيبة: ١/ ١٠٥ - ١٣٦.

(٢) الديوان. ص: ٢٠٠.

(٣) المرجع السابق.

حيناً، وارتفع إلى قمم الجبال حيناً آخر، تلاحقه فكرة التغيب والفناء في الانخفاض والارتفاع، فتردّد أسماء أخت كليب^(١) في بعض مرثيها فكرة التآرجح بين الهبوط والصعود وهي تصارع أمواج بحرٍ لُجِّي لعله يكون معادلاً لأمواج عواطفها المتصارعة:

صِرْتُ فـــــــي لُجَّةِ بَحْرِ زَاخِرٍ صَاعِدٍ طَوْرًا وَطَوْرًا يَنْزِلُ^(٢)

ولعل إحساس شاعر الرثاء بالالتصاق بالأرض، والاستقرار في باطنها بعد الموت، رسب في شعوره فكرة الاحتواء التي لم تكن غائبة عن ذهنه - يدركها بحاسة التجربة اليومية - حيث جعل الموت من الأرض قبوراً منتشرة تُحدث عن الموت والفناء.

فَقَبْرٌ بِأَجْبَالٍ وَقَبْرٌ بِحَاجِرٍ وَقَبْرُ الْقَلِيبِ أَسْعَرَ الْقَلْبُ سَاعِرَهُ^(٣)

لقد تعددت القبور بتعدد أحبائه، فبدر بن عمرو يرقد في موضع أجبال، وحذيفة بن بدر يرقد في موضع القليب، وحصن بن حذيفة يرقد في موضع

(١) شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، ذكرها صاحب كتاب شرح القصيدة النورانية في مناقب العدنانية. نقلاً عن معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام إعداد عبد مهنا. (دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ت ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م). ص: ١٥.

أعلام النساء. كحالة ٦١/١.

(٢) معجم النساء، المهنا. ص ١٦.

(٣) البيت في هامش أيام العرب (٤٥٥) وفي بلوغ الأرب (٣١٤/٤) لأبي أسماء بن الضريبة، وقيل لعطية بن عفيف وهما جاهليان، وفي طبقات فحول الشعراء ص (٥٠) للأعشى في تفضيله لعيينه على زبان. والأرجح ما ذكرته سابقاً؛ لأن البيت مناسب للرثاء. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب الألويسي. محمود شكري. شرح محمد بهجة (دار الكتب الحديثة، ط ٣، ت ١٣٤٢هـ).

الحاجر، فقد احتوت الأرض الأب والابن والحفيد^(١).

وتعبر الخنساء عن فكرة الاحتواء بوسائل متعددة حيث قالت:

أَلَا تَكَلَّتْ أُمُّ الذِّيْءِ نَ غَدَوًا بِهِ إِلَى الْقَبْرِ مَاذَا يَحْمِلُونَ إِلَى الْقَبْرِ
وَمَاذَا تَوَى فِي اللَّحْدِ تَحْتَ تَرَابِهِ مِنْ الْخَيْرِ يَا بُوْسَ الْحَوَادِثِ وَالْدَّهْرِ^(٢)

فتلحظ سيطرة فكرة الاحتواء في هذه الأبيات من خلال تكرار (غَدَوًا بِهِ إِلَى الْقَبْرِ، مَاذَا يَحْمِلُونَ إِلَى الْقَبْرِ، تَوَى فِي اللَّحْدِ، تَحْتَ تَرَابِهِ). وإن كانت مجموعات التساؤلات تدلنا على ملامح شخصية المرثي، ولكن هذه الحالة غابت من خلال الانشغال بالقبر واللحد، اللذين شغلا أغلب شعراء الرثاء ومنهم بشر بن أبي خازم^(٣) الذي قال في مطلع مرثيته:

فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنِ بَيْتِ بَشْرٍ فَإِنَّ لَهُ بُجْنِبَ الرَّدِّهِ بَابًا
هُوَ فِي مَلْحَدٍ لَابِدٍ مِنْهُ كَفَى بِالْمَوْتِ نَأْيًا وَاعْتِرَابًا

(١) أيام العرب . أبو عبيدة ص : ٤٥٥ .

(٢) الديوان . ص : ٧٢ .

(٣) هو بشر بن أبي خازم . شاعر فارسي فحل ، جاهلي قديم ، شهد حرب أسد وطيء ، وشهد هو

وابنه نوفل الحلف بينهما . عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الثانية من الجاهليين ، وقد قتل

بشر في إحدى الغزوات على يد بني صعصعة إذ رماه أحد الغلمان بسهم أصاب منه مقتلاً .

الشعر والشعراء . ابن قتيبة ١ / ٢٧٠ - ٢٧٣ بتصريف .

مختارات أشعار العرب . ابن الشجري . ص : ٣٠٢ .

معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين د . عبدالرحمن عفيف ، ص . ٤٩ .

رَهَيْنَ بَلَىٰ وَكُلُّ فِئْتَى سَيِّئَىٰ فَأَذْرِي الدَّمْعَ وَأَنْتَحِبِّي أَنْتَحَابًا^(١)

وبما أن بشراً جعل من قبره بيتاً، فقد استجاز له أن يجعل للبيت باباً على أساس أن لكل بيت باباً، وهذا رمز لحدوده، وحرمته، وحرمة ساكنيه، ولكن الفجيعة لا تلبث أن تسلمه للواقع، فتتهوى به في اللحد، كما هوت نفسه بالحزن والألم، وتزداد الصورة قتامة بقوله: (رَهَيْنَ بَلَىٰ) ليفتح للبيت والباب معنى آخر تنطلق إليه من خلال الرثاء، حيث نشعر بالعزلة والغربة (كَفَىٰ بِالْمَوْتِ نَأْيًا وَاعْتَرَابًا).

وتظل فكرة الاحتواء مسيطرة على شعراء الرثاء، حتى وإن دفعتهم الجمالة إلى قول شعرهم، إلا أن الإحساس بوحدة المصير والانتهاة تظل مسيطرة على ذهن الشاعر، يقول عنترة العبسي^(٢) في رثاء تماضر السلمية^(٣) زوجة الملك

(١) مختارات أشعار العرب. ابن الشجري. ص: ٣٠٥ - ٣٠٦. وجاء في العمدة (٧٨/١) أن هذه الأبيات

هي التي جعلت الفرزدق يقدم بشراً على غيره من الشعراء العرب؛ لما فيها من الإحساس الصادق.

(٢) هو عنتر أو عنترة بن عمرو بن شداد شاعر عبس وفارسهم، وهو من أصحاب المعلقات، وعده

ابن سلام من شعراء الطبقة السادسة من الجاهليين، وهو من أغربة العرب.

الديوان: (دار صادر، بيروت، ط ٤، ت ١) المقدمة.

للمزيد: الشعر والشعراء ابن قتيبة ١/ ٢٥٠.

شعراء النصرانية قبل الإسلام. الأب لويس شيخو (دار المشرق، بيروت، ط ٤، ت ١٩٩١م) ص: ٧٩٤.

(٣) لم أعثر لها على ترجمة إلا أنها شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، وهي زوجة الملك زهير

ابن جذيمة ملك غطفان، قتلت يوم الهبأة قتلها جذيمة بن بدر، وكان قد قتل ابنها من قبل.

شاعرات العرب. عبدالبديع صقر. ص: ٣٨.

أعلام النساء. كحالة. ١٧٦/١.

زهير بن جذيمة^(١):

عَبَيْتُ بِهَا الْأَيَّامُ حَتَّى أَوْثَقْتُ أَيَدِي السَّبَلَى تَحْتَ التَّرَابِ قِيُودَهَا

ثم يقول:

مَاتَتْ وَوَسَّدَتْ السَّفَلَاةَ قَتِيْلَةً يَا لَهْفَ نَفْسِي إِذْ رَأَتْ تَوْسِيْدَهَا^(٢)

فنلاحظ انحصار الصورة في نقطة أساسية (تحت التراب) وهذا ما أفضى بالصورة إلى حالة السكون، على الرغم من انبعاث حركة عشوائية في أول البيت (عبئت)، ولكنها انتهت بالتوثيق والتقييد (أوثقت... قيودها)، فتكبل إحساس الشاعر بالحزن والألم. وطغى هذا الإحساس على نفسه حتى أسلمه إلى حالة ضياع تظهر من خلال الصحراء (قلاة). وأمام هذا الإحساس المؤلم اندفع شاعر الرثاء إلى التشبث برموز الحياة، فكرر ذكر البطولة والكرم وكانت الأرض مسرحهما، وكأنما يخلد مرثيه ويحفظ ذكره بذكر هذه الرموز.

فَإِنْ تَكُ أَفْنَتْهُ اللَّيَالِي فَأَوْشَكْتُ فَإِنْ لَهُ ذِكْرًا سَيَقْنِي السَّلِيَالِيَا^(٣)

(١) زهير بن جذيمة بن رواحة العبسي، أمير عبس وأحد سادات العرب المعدودين في الجاهلية، كانت هوازن تهابة حتى تكاد تعبده، وتحمل إليه (الأتاوة) في كل عام سمناً وإقطاً وغنماً، تأتيه بها في عكاظ. قتله خالد بن جعفر العامري.

بلوغ الأرب ١/١١٨ - ١٢٠.

(٢) الديوان. ص: ١٢٧.

شعراء النصرانية. لويس ٨٢١.

(٣) نُسب البيت في عيون الأخبار (٦٧/٣) لمنصور النمري وفي شرح الحماسة. المرزوقي (٩٧٤)

لشبيب بن عوانة، ولم أقف على ترجمة أي منهما، إلا أن البيت يوحى بمفهوم جاهلي.

عيون الأخبار. ابن قتيبة. محمد بن عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ) (الهيئة المصرية العامة ==

لذا جعل حاطب بن قيس^(١) الأرض شاهداً على كرم عمرو بن حميئة
الدوسي^(٢) وبطولته حين قال:

لَوْ نَطَقَتْ أَرْضٌ لَقَالَ تُرَابُهُ _____
إِلَى مَرْمَسٍ قَدْ حَلَّ بَيْنَ تَرَابِهِ
إِلَى قَبْرِ عَمْرٍو الْأَزْدِ حَلَّ التَّكْرُمِ
وَأَحْجَارِهِ بَدْرٌ وَأَضْبَطُ ضَيْغَمٍ^(٣)

فتضم صورة الأرض عنصري الحياة والموت معاً، وإن كانت عناصر الحياة مرتبطة بالماضي (نَطَقَتْ، قَالَ) وفي النطق والقول دلالة من دلالات الحياة، ولكن هذه الدلالة لا تلبث أن تؤول إلى موت، تقودنا إليه الأرض من خلال الجار والمجرور (إِلَى قَبْرِ، إِلَى مَرْمَسٍ) فنشم رائحة التراب، ونتعثر بحجارة الأرض، ويبرز لنا الفناء، وإن كانت عناصر الحياة لا تزال موجودة من خلال رموزها (التَّكْرُمِ، بَدْرٌ، ضَيْغَمٍ).

وقد تغيب فكرة الاحتواء، وتظل الأرض مسرحاً وشاهداً على بطولة المرثي؛

== للكتاب، القاهرة، ط د، ت ١٩٧٣ م.

شرح ديوان الحماسة. المرزوقي. أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١ هـ) نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون (لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ٢، ت ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م):
(١) هو حاطب بن قيس بن هيثة. كانت بسببه حرب حاطب وهذا البيت من قصيدة يرثي بها عمرو بن حميئة الدوسي وقد مر بقبره ثلاثة نفر من أهل يثرب قادمين من الشام: الهدم بن امرئ القيس، وعتيق بن قيس، وحاطب بن قيس، فقعروا رواحلهم على قبره، وأنشد كل منهم قصيدة.
كتاب الأمالي: القالي. أبو علي إسماعيل (دار الفكر، بيروت، ط د، ت د) ١٤٤ / ٢.
(٢) هو عمرو بن حممة أو حميئة بن رافع الدوسي، من الأزد، أحد المعمرين، ومن حكام العرب في الجاهلية، يقول بنو تميم: إنه هو الذي كان يقال له: «ذو الحلم». وفيه المثل (إن العصا قرعت لذي الحلم):

الأمالي. القالي. ١٤٢ / ٣.

معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين د. عفيف عبدالرحمن. ص: ١٨٠.

(٣) الأمالي. القالي. ١٤٤ / ٢.

لذا أشادت الخنساء بهبوط أخيها الأودية المقفرة، ونزوله موارد المياه، لما يحفّ
بهما من خطر؛ فقالت:

وَأَنْ رَبُّ وَاذٍ يَكْرَهُ الْقَوْمَ هَبْطَهُ هَبْطَتْ وَمَاءٍ مَنَهْلٍ أَنْتَ تَنَازَلَهُ
تَرَكَتْ بِهِ لَيْلًا طَوِيلًا وَمَنْزِلًا تَعَاوَى عَلَى جَنْبِ الطَّرِيقِ عَوَاسِلُهُ^(١)

فالوادي - في شعر الرثاء - يفقد طابعه المشرق النضر، حيث يرتبط بالكثير
من الأوهام والمخاوف، ولعل هذه المخاوف هي التي دفعتهم إلى الربط بين
الوادي، والليل، والظلام: (يكره القوم هبّطه، تركت به ليلاً)^(٢)؛ لذا يرتبط ليل
الوادي هنا بالعوامل المخيفة التي تثير الفزع، وتجلب الكره، وتعوي في جنباته
الذئاب، لذا كان مكاناً للموت والقتل.

يَا لَهْفَ نَفْسِي وَلَهْفَ ضَلَّةٍ جَزَعًا عَلَى ابْنِ عَاصِيَةِ الْمُقْتُولِ بِالْوَادِي^(٣)

(١) الديوان . ص: ١٧٤.

ومثله قول سعدي بنت الشمردل الجهنية في رثاء أخيها لأمها أسعد بن مجدعة الهذلي
(الأصمعيات ص ١٠٩)

جَوَابٌ أوديةٍ بغيرِ صَحَابَةٍ كَشَافٌ دَاوِيٌّ الظَّلَامِ مُشِيْعٌ

(٢) علينا أن نتجاوز ما ذكره الشارح الذي قصر مفهوم الليل على الوقت الذي نزل به وارتحل.
الديوان. الخنساء . ص: ١٧٥.

(٣) البيت لريطة بنت عاصية البهزي، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، رثت أخاها عمراً،
وكان قد قتل يوم الجرف، قتله بنو سهم بن معاوية، وهم بطن من هذيل، تعاوره فتیان منهم
بأسيفهم حتى قتلاه.

شرح أشعار الهذليين. السكري: أبو سعيد الحسن بن الحسين (ت ٢٧٥هـ). تح: عبدالستار
فراج (مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط. د. ت. د) ٨٦٦/٢.

لذا راودت الأحلام والأمانى جنوب^(١) في أن تتراجع الأحداث، فلا ينزل
أخوها الوادي موطن الهلاك:

يَا لَيْتَ عَمْرًا وَمَا لَيْتَ بِنَافِعَةٍ لَمْ يَغْزُ فَهَمًّا وَلَمْ يَهْبِطْ بِوَادِيهَا^(٢)

وامتد الإحساس بالخطر عند(جنوب)ليشمل الصحاري، فوجدت في اجتياز
مدوحها لها بطولة، فتغنت بها وقالت:

وَحَرْقٍ تَجَاوَزَتْ مَجْهُولَةٌ بُوَجْنَاءَ حَرْفٍ تَشْكَى الْكَلَالَا^(٣)

ولعل ما في لفظ (خرق) من تنكير وشؤم^(٤) ما يكشف عن أحاسيس ملتاعة
وجدت في الفلاة الواسعة البعيدة، صدى الألم والحزن الذي عصف بها، وأفقدتها
الإحساس بالأمن والأمان، فتساءلت في حيرة وألم عن الأمس ومن فيه من أحبة
كانوا يشكلون الأنس والحماية:

أَيْنَ الْأَوْلَى بِالْأَمْسِ كَانُوا جِيرَةً أَمْسُ^(٥) وَدَفِينِ جَنَادِلٍ وَتُرَابٍ

(١) هي جنوب بنت علان الهذلية، لها مرث في أخيها عمرو قال أبو عبيدة: (كان ذو الكلب يغزو
فهما فوضعوا له الرصد على الماء، فأخذه وقتلوه) وقد اشتمل رثاؤها على بعض الحكم
والنظرات التأملية في الحياة والموت.

شرح أشعار الهذليين: السكري ٥٨٢/٢.

بلاغات النساء. طيهور: أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر (ت ٢٨٠هـ) (دار الحدائق، بيروت،
ط ١، ت ١٩٨٧م). ص ٢٩٧.

(٢) شرح أشعار الهذليين: السكري ٥٨٢/٢، بلاغات النساء: طيهور. ص: ٢٩٧.

(٣) السابق: ص ٢٧٠.

(٤) اللسان / خرق.

(٥) البيت لهند بنت معبد، كان جدها ينادم النعمان، فسكر وأمر بقتله مع عمرو بن مسعود.

شاعرات العرب: عبد البديع صقر. ص: ٤٧٠.

ويظل سؤالها قائماً في النفس، يتردد في كل لحظة مذكراً بطبيعة الحياة وسنتها. وأمام هذه الحقيقة وهذا الفناء المطبق لا محالة تلمس شعراء الرثاء فكرة الديمومة والبقاء من خلال الجبال، ووجدوا في ذراها رمزاً للشموخ والصلابة، وهذا ما شعر به النابغة^(١) عندما علم بموت صديقه، فقال:

يَقُولُونَ حِصْنٌ ثُمَّ تَأْبَى نَفْسُهُمْ وَكَيْفَ بِحِصْنٍ وَالْجِبَالُ جُنُوحٌ^(٢)

فقد استوقفت النفس الخبر قبل تمامه تتلمس في بقاء الجبال على حالها تكديباً له، وكأنما ينتظر من الطبيعة استجابة إزاء الموت تتغير على إثره ملامحها، ولكنها ظلت ثابتة دائمة، ووجد في ثباتها معادلاً لحالته بعد الموت؛ لذلك قال امرؤ القيس يرثي نفسه:

أَجَارَتْنَا إِنَّ الْمَزَارَ قَرِيبٌ وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبٌ^(٣)

وردد شعراء الرثاء فكرة بقاء الجبال وثباتها وهم يشاهدون فناء الإنسان وذهابه:

(١) هو زياد بن معاوية، أحد شعراء السياسة القبلية في العصر الجاهلي، لُقّب بالنابغة قيل لأنه قال الشعر بعد أن ربي على الأربعين، وقيل لأنه لم ينشأ في أسرة من الشعراء، وقد اشتهر النابغة بالاعتذاريات، وعده ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين.

الشعر والشعراء . ابن قتيبة ١/ ١٥٧ - ١٢٨ .

شعراء النصرانية قبل الإسلام . لويس ص ٧٢٠ .

(٢) الديوان . تح: كرم البستاني (دار صادر، بيروت، ط د، ت د). ص : ٢٩ .

شعراء النصرانية . لويس . ص ٧٢١ .

(٣) الديوان . ص : ٣٥٧ .

بَلَيْنَا وَمَا تَبَلَى النُّجُومُ الطَّوَالِعُ وَتَبَقَى الْجِبَالُ بَعْدَنَا وَالْمَصَانِعُ^(١)

وكما وجدوا في الجبل ديمومة وبقاءً، وجدوا فيه شموخاً وصلابةً، تعادل شموخ العربي وصلابته، وكان هذا الشموخ خيراً ما يُخَلِّفُ الآباءُ للأبناء، وأعظم تَرِكَةً يُفَاخِرُ بها، وقوة يركن إليها، وهذا ما يجعل الخرنوق^(٢) تقول:

بَنَى لَكَ مَرْتَدٌ وَأَبْشُرٌ عَلَى الشُّمِّ الْبُـوَازِخِ مِنْ ذُرَاهَا^(٣)

وعندما فقدت فاطمة بنت الأحجم^(٤) زوجها، أحست بانهيار القوة التي كانت تركز إليها، والحماية التي تلوذ بها، فاتخذت من ثبات الجبال وصلابتها وسيلة تعبر عن أحاسيسها:

(١) البيت للبيد بن ربيعة بن مالك العامري، شاعر جاهلي مشهور، وفد على النبي -صلى الله عليه وسلم- في السنة التاسعة للهجرة، وأسلم وهاجر وسكن في المدينة. توفي ما بين ٣٥-٣٨هـ. وقد عده ابن سلام من شعراء الطبقة الثالثة من الجاهليين. الشعر والشعراء. ابن قتيبة ٢٧٤ - ٢٨٥ بتصرف. معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين: د. عفيف عبدالرحمن ٢٢٩. والبيت في الديوان ص ٨٨.

ومثله قول الخنساء (الديوان ص ٨):

بَلَيْنَا وَمَا تَبَلَى تَعَارٌ وَمَا تَرَى عَلَى حَدَثِ الْأَيَّامِ إِلَّا كَمَا هِيَ

(تعار) جبل بطرف الحرة، حرة بني سليم، ويقال (تعار) بين حرة وأبلى من أرض بني سليم، وهي هضبة. (٢) الخرنوق بنت بدر بن هفان، هي أخت طرفة لأمه أمهما وردة، وزوجة بشر بن عمرو.

الديوان. رواية أبي عمرو بن العلاء. تح: د. حسين نصار (وزارة الثقافة، مصر، ١٩٦٩م). ص: ١٩. للمزيد انظر: خزنة الأدب، البغدادي ٣٠٧/٢.

(٣) الديوان. ص: ٣٩.

(٤) فاطمة بنت الأحجم بن دندنة الخزاعية، كان أبوها من سادات العرب، ويقال له: الأحجم بتقديم الجيم، وكان قد تزوج خالدة بنت هاشم بن عبدالمطلب وهي أم فاطمة، وكانت عائشة -رضي الله عنها- تتمثل بأبياتها بعد وفاة النبي -صلى الله عليه وسلم-

الحماسة. أبو تمام ٤٤٤/١.

خزنة الأدب البغدادي ٥١٣/٢.

قَدْ كُنْتُ لِي جِبَالاً أَلُوذُ بِظِلِّهِ فَتَرَكْتَنِي أَمْشِي بِأَجْرَدٍ ضَاخٍ (١)

وهكذا وجدت المرأة في الجبل وصخوره معادلاً لتقل حزنها وألمها، وهذا ما ذكرته خويلة الرثامية (٢) بعد أن قطعت الأرض باحثة عن الثأر حاملة حزنها، وخصاصر قومها، لتظل ذكرى تطرق النفس، وتذكر بالألم، فصرخت :

يَا خَيْرَ مُعْتَمِدٍ وَأَمْنَعِ مَلْجَأٍ وَأَعَزَّ مَنْتَقِمٍ وَأَدْرَكَ طَالِبِ
جَاءَتِكَ وَأَفْدَةُ التُّكَالَى تَغْتَلِي بِسَوَادِهَا فَوْقَ الْفَضَاءِ النَّاضِبِ

إلى أن تقول :

فَأَبْرُدُ غَلِيلَ خُوَيْلَةَ التُّكَلَى الَّتِي رُمِيَتْ بِأَثْقَلٍ مِنْ صُخُورِ الصَّاقِبِ (٣)

فوجدت في صخور الجبل وثقلها معادلاً لما يجثم على صدرها من هم الحزن وألم الفراق، وقد يدفعها هذا الإحساس المفرع إلى الاضطراب والقلق، وينعكس هذا الإحساس على ما حولها، فتشعر بضيق الأرض على رحابتها، ويتزلزلها رغم ثباتها.

(١) المراجع السابقة.

(٢) شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، كانت في عشيرتها موفورة الكرامة، عزيزة الجانب، يدخل عليها أربعون رجلاً كلهم لها محرم، بنو أخوة، وبنو أخوات، وهي عقيم، وطرقت بنو داهن، وبنو ناعب بنو رثام فقتلوهم أجمعين، وأقبلت خويلة، فوقف على مصارعهم، ثم عمدت إلى خصاصرهم فقطعتها وانتظمت منها قلادة، وخرجت حتى لحقت بمرخاوي بن سعوة المهري وهو ابن أختها، فأناخت بفنائه، وأنشأت مرثيتها هذه.

الأمالي . القالي / ١ / ١٢٧.

معجم النساء . المهنا . ص : ٨٠.

(٣) المرجع السابق.

ضَاقَتْ بِبِي الْأَرْضُ وَأَنْقَضَتْ مَحَارِمَهَا حَتَّى تَخَاشَعَتِ الْأَعْلَامُ وَالْبِيدُ^(١)

واستمرت صورة الأرض الخربة لتشمل النبات، وقد وجد فيه شعراء الرثاء معادلاً للإنسان في النمو والحياة، ثم الذبول والموت، ذلك بأنهم يلاحظون تطوره ونموه، ثم ذبوله ونهايته، أكثر مما يلاحظون في غيره من الكائنات، لذا وجدت صفة الباهلية^(٢) في النبات ونموه ونتاجه معادلاً لحياتها مع زوجها:

كُنَّا كَغُصْنَيْنِ فِي جُرْثُومَةٍ سَمَقًا حِينَا بِأَحْسَنِ مَا تَسْمُو بِهِ الشَّجَرُ
حَتَّى إِذَا قِيلَ: قَدْ طَالَتْ فُرُوعُهُمَا وَطَالَ فَيَاهُمَا وَأَسْتَنْظِرِ التَّمَرُ
أَخْنَى عَلَى وَاحِدِي رَبِّبُ الزَّمَانِ وَمَا يَبْقِي الزَّمَانُ عَلَيَّ شَيْءٍ وَلَا يَذَرُ^(٣)

واستمر الإحساس بالفناء عند شاعر الرثاء حتى أنه أسقطه على النخل رمز القوة واستمرار العطاء، فجعلها قوة آلت إلى ضعف، حيث كانت معادلاً لقوة مرثية ثم ضعفه:

(١) الديوان . الخنساء . ص : ١٨٠ .

ومثله قولها (ص : ٥٢) .

فُخِّرَ الشَّوَامِيخُ مِنْ فَقْدِهِ وَزَلْزَلَتْ الْأَرْضُ زَلْزَالَهَا

(٢) هي صفة بنت خالد المسافر بن مالك الباهلية، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، ولم تذكر عنها المراجع غير هذا.

أعلام النساء : كحالة ٣٣٧/٢ .

شاعرات العرب . عبد البديع صقر . ص : ١٨٧ .

(٣) الحماسة : أبو تمام ٤٦٩/١ . ووردت الأبيات في حماسة البحترى (٢٧٣) لطيبة الباهلية، ولعله تصحيف لصفية . وفي عيون الأخبار (٦٦/٣) : لأعرابية ترثي أختها، ولعله في أخيها، وفي العقد (٢٧٧/٣) : ترثي زوجها، وفي ديوان الخنساء (٣٧٧) :

الحماسة : البحترى : أبو عبادة الوليد (ت ٢٨٤هـ) . تح : الأب لويس شيخو (دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ف ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م) .

العقد الفريد . ابن عبدربه تح : أحمد أمين وآخرين (لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط د ، ت ١٩٤٨ م) .

أَعَاذَلْتِي عَلَى زُرِّ أَفِيْقِي فَقَدَّ أَشْرُقْتِنِي بِالْعَدْلِ رِيْقِي
أَلَا أَقْسَمْتُ أَسَى بَعْدَ بَشْرِ عَلَى حَيِّ يَمُوتُ وَلَا صَدِيْقِي (١)

ثم تقول:

وَبَعْدَ بَنِي ضُبَيْعَةَ حَوْلَ بَشْرِ كَمَا مَالَ الْجَدُّوعُ مِنَ الْحَرِيْقِي (٢)

ولعل إسقاطهم لفكرة الفناء على الفتيات جعلهم يبحثون من خلاله عن معادل

لمرارة حزنهم وألمهم. فوجدوا في مرارته مثالا لها.

أَمِنْ أَمِنْ أَجَلِ سَيِّدِنَا وَمَضْرَعِ جَنْبِ عَلَقَ الْفَوَادِ بِحَنْظَلٍ مَصْدُوعِ (٣)

فنلاحظ أن النفس تتجاوب مع ما يظهر مرارتها، لأنها فقدت الإحساس

بعناصر الحياة وجمالها، كما تعبر عن ذلك الخنساء:

وَأُصْبِحُ لَا أَعُدُّ صَحِيْحَ جِسْمِ وَلَا دَنْقًا أَمْرَضُ كَالْمَرِيضِ
وَلَكِنِّي أَبِيْتُ لَذِكْرِ صَخْرِي أَنْصُ يَسْلَسِلُ الْمَاءِ الْغَضِيضِ (٤)

وفي ظل هذا الإحساس المفزع - يتصحح الأرض، وانتشار الجذب والفناء،

وفقد الإحساس بالجمال - لجأ شعراء الرثاء إلى الماء يتلمسون في دلالاته على

(١) الديوان . الخرنق ص ٢٦ .

(٢) الديوان . الخرنق . ص : ٢٧ .

(٣) البيت لنائحة وقيل ناجية بنت ضمضم أيام العرب . أبو عبيدة ص : ١١٣ .

وفي شاعرات العرب (ص : ٤٨) بحنظل مجروح .

ومثله قول أسماء أخت كليب (معجم النساء ، المهتا ١٥)

يَا قَتِيْلًا قَتَلَهُ جَرَّعَنِي عِنْدَ قَتْلِيهِ تَقِيْعُ الْحَنْظَلِ

(٤) الديوان . ص : ٣٩٧ .

الحياة مخرجاً من واقع الفناء الذي يعيشونه، ومن دلالاته على الموت تصويراً لهذا الواقع؛ لذا دعت الخنساء للأرض بالسقيا أملاً في الغوث والحياة والرحمة.

سَقَى اللَّهُ أَرْضاً أَصْبَحَتْ قَدْ حَوَتْهُمَا من المستَهلات السَّحابِ الغواديا^(١)

ويعلل الهدم بن امرئ القيس^(٢) دعاءه سقيا الأرض بأنها موطن القبر:

سقى الأرض ذات الطول والعرض منجم^(٣) أحمُّ الرِّحَا وأهَى العَرَى دائمُ القَطْرِ
ومـابـي سقياً الأرض لكن تربة أضلك في أحشائها ملحدُ القبر^(٤)

والماء هو موطن الخطر والخوف عند الجاهليين، أظهرت ذلك قصصهم ووقائعهم، حيث يكمنون لبعضهم عند موارد المياه، ويصورون بطولتهم عند حوضه، لذلك وجد فيه شعراء الرثاء معادلاً لتصوير الخوف والفرع الذي يعيشونه بعد فقد، فقالت سعدى بنت الشمردل مصورة بطولة أخيها وقوته وهو يرد هذه المواطن:

وَيَلْمُهُ رَجلاً يَلِي ذُبْظَهْرَهُ إبلاً ونَسَّالُ السِّفْيَا فِي أَرْوَعِ

(١) السابق: ٤٢٤.

(٢) هو الهدم بن امرئ القيس بن الحارث بن زيد بن الهدم، وهو أحد الثلاثة الذين عقروا وراح لهم على قبر عمرو بن حميثة الدوسي.

الأمالي . القالي: ١٤٣/٢.

للمزيد انظر: زهر الآداب وثمر الألباب. الحصري: أبو إسحاق إبراهيم (ت ٤٥٣هـ) تح: علي البجاوي (مصر، ط ١، ت ١٩٦٩م) ١٠٥٨.

(٣) الإثجام: سرعة المطر، وأثجمت السماء، دام مطرها.. وقيل كل شيء دام فقد أثجم. (اللسان / ثجم).

(٤) الأمالي . القالي: ١٤٣/٢.

يَرِدُ الْمِيَاهَ حَضِيرَةً وَنَقِيضَةً (١) وَرَدَ الْقَطَاةَ إِذَا اسْمَأَلَّ (٢) التَّبَعُ (٣)

لذلك جسم شعراء الرثاء الموت في صورة الماء فأصبح شر مورد عند المهلهل (٤) وهو يتوعد خصومه:

فَاشْرَبُوا مَا وَرَدْتُمْ الْآنَ مَنًّا وَاصْدُرُوا خَاسِرِينَ فِي شَرِّ حَالٍ (٥)

وصار كأس حِمام عند عنتره إذ يقول:

قَدْ سَقَاهُ الزَّمَانُ كَأْسَ حِمَامٍ وَكَذَلِكَ الزَّمَانُ يُسْقِي الْحِمَامَ (٦)

نَقِصْنُونِ

(١) الحضيرة : ما بين سبعة رجال إلى ثمانية، والنقيضة : الجماعة وهم الذين يَنْفُضُونَ، وروى سلمة عن الفراء قال : حضيرة الناس ونقيضهم : الجماعة ... وروى الأصمعي : الحضيرة الذي يحضرون الماء، والنقيضة الذين يتقدمون الخيل وهم الطلائع.
(اللسان / حضر).

(٢) اسْمَأَل : قصر وذلك عند نصف النهار.

(اللسان / سمل)

(٣) الأصمعيات الأصمعي . ص : ١٠٣.

ومثله قول فارعة بنت شداد في رثاء أخيها مسعود (الأمالي القالي ٢/ ٣٢٣ - ٣٢٤).

وَلَا يَحِلُّ إِذَا مَا حَلَّ مَتَّبِعًا يَخْشَى الرَّزِيَّةَ بَيْنَ الْمَاءِ وَالْبَابِ

كما ذكرت المرثية في : زهر الآداب وثمر الألباب الحصري، ص ٨١٤. وشاعرات العرب عبدالبديع صقر ص ٢٩١.

س

ولم تذكر عنها المراجع إلا أنها شاعرة جاهلية.

(٤) قيل : إن اسمه هو امرؤ القيس، وقال ابن سلام اسمه عدي . بن ربيعة من بني جشم بن بكر من بني تغلب، خال امرؤ القيس، وجد عمرو بن كلثوم لأمه، نشأ نشأة مترفة، ورأس قومه، وقادهم في حرب البسوس على إثر مقتل أخيه كليب، توفي عام ٩٢ ق.هـ. قيل هو أول من هلهل الشعر (أرقه).

الديوان: إعداد طلال حرب (دار صادر، بيروت، ط ١، ت ١٩٩٦ م) ص ١٠-١١ بتصرف.

للمزيد انظر : جمهرة أشعار العرب . القرشي ٢٠٧ .

الشعر والشعراء : ابن قتيبة ١/ ٢٩٧ - ٢٩٩ .

(٥) الديوان . ص : ٧٠ .

(٦) شعراء النصرانية . لويس ٨٦٩ .

أما الخنساء فتعددت في مرآتها صور الماء مرتبطاً بالموت، فهو قابع في كأس المنية حيناً:

فَاذْهَبْ، وَلَا تَبْعُدْ وَكُلُّ مَعْمَرٍ سَيِّدُوقُ كَأْسِ مَنِيَّةٍ بَيِّنُكُدٍ (١)

وهو مورد الشرفاء حيناً آخر:

يَا صَخْرُ وِرَادِ مَاءٍ فَدَتَّنَا ذَرَهُ أَهْلُ الْمَوَارِدِ مَا فِي وِرْدِهِ عَارٍ (٢)

ومثلما فقد مورد الماء أهم خصائصه - هبة الحياة - فقدت الأمكنة مظاهر البهجة والآنس، وغشاها الحزن والألم، وأصبحت تثير في النفس تداعي الذكريات المؤلمة، وعندما يستحضر شاعر الرثاء هذه الأماكن فإنما يستحضرها من خلال أحاسيس ومشاعر تطبق على نفسه، فتتهز أمنها واطمئنانها، ويصبح المكان في شعره عنصراً مؤثراً ينكأ الجراح، ويذكر بالألم، لذلك ذكره ابن أخت تأبط شراً (٣) في مطلع مرثيته مؤكداً بـ(إن):

(١) الديوان . ص : ٣٦٧.

ومثله قولها : ص : ٢٠٧ (الهامش).

وَتَسْعَى حِينَ تَشْتَجِرُ الْعَوَالِي بِكَأْسِ الْمَوْتِ سَاعَةَ مُصْطَلَاهَا

(٢) المرجع السابق . ص : ٣٠١.

(٣) ذكر في كتاب الحيوان (٦٩/٣) : أنها لتأبط شراً نفسه، وفي الحماسة لأبي تمام (٤٠٠/١)

ذكر أنها لابن أخت تأبط شراً وأنها تروى للأحمر.

والأرجح أنها لابن أخت تأبط شراً . وهذا ما أكده د. محمود شكري في سلسلة مقالاته التي

نشرها في مجلة المجلة تحت عنوان نمط صعب ونمط مخيف.

محمود شاكر. ع ١٤٨ سنة، ١٩٦٩ - ١٩٧٠ م

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لِقَتِيلًا دَمُهُ مَا يُطْلَعُ^(١)

فحالة الحزن المتأججة دفعت الشاعر إلى التقديم والتأخير، فيقفز المكان متصدراً البيت، كما يقفز إلى الذهن كلما ذكر القتيل، أو يقفز القتيل إلى الذهن كلما ذكر المكان في حركة تلازم بين المكان والموت.

وفي ظل الإحساس المؤلم تخيم الغربة والوحشة على شاعر الرثاء، فيشعر بالوحدة، وقد تتسع المساحة وتتعدد الأماكن، ولكن الغربة تظل ملازمة له؛ لأن الموت فرضها على ذات الشاعر، وأسقطها على ما حوله؛ لذلك اندفع قس بن ساعدة^(٢) مخاطباً خليليه بعد أن شعر بالوحدة بعد فقدهما.

خَلِيلِي هُبَّاً طَالَمَا قَدْ رَقَدْتُمَا
أَجِدْكُمْ لَا تَقْضِيهِ انْ كَرَاكُمَا
أَلَمْ تَعْلَمَا مَالِي بَرَاوُنْدَ^(٣) كُلهَا
وَلَا بِخِرَاقِ^(٤) مِنْ خَلِيلِ سِوَاكُمَا^(٥)

(١) الحماسة . أبو تمام ١ / ٤٠٠ .

(٢) أحد حكماء العرب في الجاهلية، كان يخطب بـ«عكاظ» وقد رآه النبي صلى الله عليه وسلم - هنالك كان خطيباً حكيماً عاقلاً له نباهة وفضل، ضرب به المثل في الحكمة والفصاحة، يقال: إنه أول من خطب متوكئاً على سيف أو عصا، وأول من قال في كلامه «أمأ بعد».

الحماسة البصرية: البصري: صدر الدين علي بن حسن تح: مختار الدين أحمد (عالم الكتب، بيروت، ط ٣، ت ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) ١ / ١٤: وفي حماسة أبي تمام ١ / ٢٢٢ لرجل من بني أسد.

(٣) راوُنْد: بفتح الواو، ونون ساكنة، وآخره دال مهملة: بليدة قرب قاشان وأصبهان. قال حمزة: أصلها راهاوند ومعناها الخير المضاعف.

معجم البلدان. ياقوت الحموي: شهاب الدين أبي عبدالله (دار صادر، بيروت، ط د، ت ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م) راوند ٣ / ٢٠.

(٤) خِراق: قرية من أعمال نيسابور.

(معجم البلدان . ياقوت: فراق ٢ / ٣٦٠).

(٥) الحماسة البصرية . ١ / ٢١٥ .

الحماسة . أبوتمام ١ / ٤٢٢ .

فعلى الرغم من من اتساع المساحة إلا أننا نشعر بالوحشة تفرض نفسها على هذه الأماكن، فتصبح مقفرة، كما تبدو في رثاء النابغة للنعمان بن الحرث:

بكى حارثُ الجولان^(١) من فقدِ ربِّه وحرانُ منه موحِشٌ متضائل^(٢)

ويتضاعف هذا الإحساس عند البعد عن الديار، فعلى الرغم من اعتياد العربي التنقل والترحال، إلا أن الموت هزُّ مشاعره، وأيقظ فيه الإحساس بالغربة فاجتمعت على نفسه غربة الموت، وغربة الدار، وهذا ما ذكره امرؤ القيس حين كانت غربة الدار ووحشته هي الهاجس الأكثر ألماً، ولعل هذا الإحساس هو الذي دفعه إلى التماس جوارٍ لقبره وأنيس يخفف من وحدته، فنادى:

أَجَارَتْنَا إِنَّ الْمَزَارَ قَرِيْبُ وَإِنِّي مُقِيْمٌ مَا أَقَامَ عَسِيْبُ
أَجَارَتْنَا إِنَّا غَرِيْبَانِ هَاهُنَا وَكُلُّ غَرِيْبٍ لِلْغَرِيْبِ نَسِيْبُ^(٣)

وعذب الإحساس بالغربة «أفنون»^(٤)، فقال متحسراً على نفسه:

(١) الجولان قرية من قرى حوران من نواحي دمشق، وقال الجوهري . الجولان جبل بالشام، وحارث قلة من قلة . معجم البلدان . ياقوت : حارث ٢/٢٠٥ .

(٢) الديوان . ص : ١٨٥ .

(٣) الديوان : ص : ٣٥٧ .

(٤) أفنون التغلبي هو صريم معشر بن ذهل شاعر جاهلي مشهور، لقبه أفنون، وهو أحد الأفانين، وقيل: بل هو جمع فن، والجمع أفانين، وأفنون - تنبأ له كاهن في الجاهلية أنه سيموت في ثنية يقال لها إلهة ولما مضى به الزمن، وخرج من ركب له فضلوا، فسأل عن المكان، فقيل: إنه إلهة رفض النزول وبقي على ناقته، يرهاها، فعلقت مشفرها أفعى فنهشته في ساقه فمات من ساعته .

شرح المفضليات . التبريزي . أبو زكريا يحيى بن علي . (٤٢١-٥٠٢هـ) تح: علي البجاوي

(دار نهضة مصر، القاهرة ط د.ت ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م)، ص : ٢/٩٣٨ .

للمزيد انظر: الشعر والشعراء . ابن قتيبة ١/٤١٩ .

كَفَى حُزْنًا أَنْ يَرْحَلَ الرُّكْبُ غَدْوَةً وَأَصْبَحَ فِي أَعْلَى إِلَاهَةٍ تَأْوِيًا^(١)

وقد ينسب إلى المكان ما يكون سبباً في حادثة الموت، فيستحضر من خلال هذه النسبة الموت والبطش.

عَصَوْا بِسَيْفِ الْهِنْدِ وَاعْتَقَلَتْ لَهُمْ بَرَكَاءَ مَوْتٍ لَا يَطِيرُ غُرَابُهَا^(٢)

كما يستحضر المكان من خلال فعل الرياح المدمرة المنذرة بالفناء:

بِتَّنًا وَبَاتَتْ رِيَّاحُ الْغُورِ تُزْجِلُهُ حَتَّى اسْتَنْبَّ تَوَالِيَهُ بِأَنْجَادٍ^(٣)

فسيوف الهند أداة فعالة لإحداث الدمار والفناء، ورياح الغور القلق والألم، فتتبعث في المكان حركة قلقة مدمرة على الرغم من لفظ المبيت وما يحمله من البيات والهدوء والسكون، ولكنه هدوء ما بعد الموت وسكون العاصفة.

ومن الأماكن ما يتحدد من خلال المعارك والأيام، فللمعركة موضع يظل التاريخ مشيراً إليه، ومذكراً به، ولها تاريخ زمني محفور في ذاكرة الأيام، ولها

(١) شرح المفضليات . التبريزي : ٩٣٨/٢ .

(٢) البيت لدختنوس بنت لقيط بن زرارة الدارمية من تميم شاعرة جاهلية مشهورة . سميت دختنوس باسم بنت كسرى، وأصل الاسم بالفارسية دُخت نوش أي البنت الهنء كانت زوجة عمرو بن عدس من زعماء قومه، حضرت يوم شعب جبلة مع أبيها وزوجها، وقالت فيه أشعاراً كثيرة في وصف المعارك .

أعلام النساء : كحالة ١/٣٤٦ - ٣٤٧ بتصرف .

للمزيد انظر : شاعرات العرب : عبدالبديع صقر، ص ١١٥ .

والبيت في أيام العرب . أبو عبيدة . ص : ٢٥١ .

(٣) البيت للفارعة بنت شداد العذرية في رثاء أخيها .

الأمالي : القالي . ٣٢٤/٢ .
٣٢٥
زهر الآداب . الحصري ٨١٥ .

قتلى وأشلاء ودماء.

وفي شعر الرثاء يكثر ذكر المعارك والأيام^(١)؛ لأنها تستقطب الموت من خلال السيف والرمح والسهم وأدوات القتال عامة، من ذلك قول غلفاء بن معد يكرب^(٢)، وقد قتل أخوه يوم الكلاب الأول: (٣)

يَا بَنَ أُمِّي وَلَوْ شَهِدْتُكَ إِذْ تَدُّ عُو تَمِيمًا وَأَنْتَ غَيْرُ مُجَابِ
لَتَرَكْتُ الْخُسَامَ تَجْرِي ضِبَابَهُ مِنْ دِمَاءِ الْأَعْدَاءِ يَوْمَ الْكِلَابِ^(٤)

فمع التحديد المكاني الواضح في الصورة من خلال يوم الكلاب، تطرح تحديداً زمانياً نستشف منه الزمن الذي حدثت فيه، فيمتزج في اللفظ المكان والزمان، ويكون التحديد قابلاً وسط الفجائية والألم، وناقلاً لها، فنعيش مع الشاعر مكان الموت وما فيه من جثث ودماء وأشلاء.

وهكذا نلاحظ أن للأرض ومظاهرها في شعر الرثاء سمة خاصة، تنعكس عليها نفسية شاعرها، وتظهر مدى قلقه وتوتره وإحساسه بالفناء؛ لذا كانت

(١) من هذه الأيام. يوم حمومة: ديوان لبيد. ص ٢٤٠.

يوم جلق: ديوان لبيد. ص: ١٣٦.

يوم البسوس: أيام العرب، أبو عبيدة ١٦٥/٢.

(٢) هو غلفاء بن معد يكرب بن عكب من سادات العرب من بني تغلب وأشرافهم، وله يقول الشاعر:

إِنْ سَرَكِ الْعَزَّ التَّلِيدُ فِي الْعَرَبِ فَالْحَقُّ بِأَوْلَادِ عَكَبِ بْنِ عَكَبِ

أيام العرب: أبو عبيدة. ص ٥٨.

(٣) الكلاب: ماء بين الكوفة والبصرة، وهي في اليمامة على سبع ليال أو نحوها.

المرجع السابق.

(٤) المرجع السابق.

صورة الأرض قاتمة تحمل الألم والحزن، وتختفي منها معالم البهجة والنضارة،
صورة رسخت في نفوس الرجال والنساء على السواء، وألقى كل منهما عليها
مشاعره وأحاسيسه، فظهرت فيها قوة الرجل وصلابته ومدى تحمله للألم في
ثلاثة وثمانين ومائة موضع، كما ظهر فيها ضعف المرأة، وذلكها، وانكسارها في
سبعة وثلاثين ومائتين موضع، ولعل هذا الإحساس هو الذي جعلها أكثر ذكراً
للأرض، والتصاقاً بها، ثم إن المرأة وجدت في الأرض معادلاً لها، فكلتاها رمزٌ
للخصوبة والإنتاج، وكلا النتاجين معرض للفتنة، فالأرض تلد النبات فيلتهمه
الإنسان، والمرأة تلد الإنسان فتلتهمه الأرض وتحتويه.

ثانياً : عوالم السماء

اعتاد العربيّ في ظل الصحراء وقسوتها وجدبها التطلع إلى السماء، والتأمل في عوالمها المختلفة، فعرف الفلك والأنواء، وما يتصل بهما من البروج، والمنازل، والكواكب، والنجوم، كما عرف الرياح وأنواعها، ومواسم سقوط الأمطار ومواطنها.

وفي شعر الرثاء أحس الشاعر بفجاعة الموت، وهاله الالتصاق بالأرض والتراب، فتطلّع إلى السماء وعوالمها، ينشد فيها العلو الذي يفتقده الإنسان بالموت، فتردد ذكرها في ستة عشر وثلاثمائة موضع من مراثيهم.

واستخدام السماء وعوالمها في شعر الرثاء الجاهلي ينطلق من مفهومها اللغوي «السُّمُو» إلا أن هذا المفهوم يصطبغ بنفس الشاعر المكلمة، فيرتبط بالفناء والدمار؛ لذا قال المهلهل في رثاء أخيه مصوراً هول الفاجعة :

نَعَى النُّعَاةَ كُئِيْبًا لِي فَقُلْتُ لَهُمْ مَادَتْ بِنَا الْأَرْضُ أُمُّ مَادَتْ رَوَاسِيَهَا
لَيْتَ السَّمَاءَ عَلَى مَا تَحْتَهَا وَقَعْتُ وَحَالَتْ^(١) الْأَرْضُ فُأَنْجَابَتْ^(٢) بِمَا فِيهَا^(٣)

(١) حال عليه الحول : أتى، وأحال الشيء واحتمل أتى عليه حول كامل.. وحالت الدار، وحال الغلام أتى عليه حول.

(اللسان / حول).

(٢) جاب الشيء جَوْبًا واجتابه: حرقه. (اللسان جوب)

(٣) الديوان . ص : ٨٩ ، شعراء النصرانية . لويس . ص : ١٦٦ .

فموت أخيه يمثل نهاية الحياة عنده، وتتمثل هذه النهاية من خلال تمنّيه (لَيْتَ
السَّمَاءَ عَلَى مَا تَحْتَهَا وَقَعْتَ)، وهذا الوقوع ينتهي حتماً بالقضاء على كل معالم
الحياة في الأرض، مادامت قد فقدت في نفسه بموت أخيه^(١).

ولقد تكررت صور الربط بين السماء في علوها وعطائها وبين الرجل، ومثلما
كانت المرأة هي الأرض التي تُنبت، كان الرجل هو السماء التي تُظل وتحمي
وتُعطي، وقد كان هذا العطاء للقبيلة عامة، وللمرأة خاصة، لذا رددت المرأة هذه
الصورة؛ لأنها أحوج للحماية والعطاء :

عِمَادَ سَمَائِي أَصْبَحْتَ قَدْ تَهَدَّمْتُ فِخْرِي سَمَائِي لَا أَرَى لَكَ بَانِيَا^(٢)

فقد وجدت ذئب في السماء رمزاً لقومها مصدر الحماية والأمان، وفي فقدهم
سقوطاً لهذا الرمز بكل دلالاته.

ويمتد رمز السماء ليشمل العطاء، فتكون السماء سحابة، ولكنها في شعر
الرثاء سحابة مجدبة قاحلة ليس بها ماء ولا خير.

(١) قال في (ديوانه . ص : ٨٩) شعراء النصرانية . لويس . ص : ٦٦ .

كَلَيْبُ لَا خَيْرَ فِي الدُّنْيَا وَمَنْ فِيهَا إِنَّ أَنْتَ خَلَيْتَهَا فِي مَنْ يُخْلِيهَا
كَلَيْبُ أَيُّ فَتَى عَزَّ وَمَكْرَمَةٌ تَحْتَ السَّفَاسِفِ إِذْ يَلُوكُ سَافِيهَا

(٢) البيت لذئب بنت نُبَيْشَةَ الفهمية، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية . وهو من مقطوعة ترثى
بها قومها الذين قتلوا يوم صورة، وهو مكان في صدر يللم من أراضي مكة.
شرح أشعار الهذليين : السكري . ٨٤٩ / ٢ . وذكرت في شاعرات العرب (١٢٣) ومعجم النساء
(٩٠) باسم نُبَيْشَةَ.

ومثله قول الخنساء (٤١٠)

وَحَرَّتْ عَلَى الْأَرْضِ السَّمَاءُ فَطَبَّقَتْ وَمَاتَ جَمِيعاً كُلُّ حَافٍ وَنَاعِلٍ

ومن يَأْلَفُ الضيفُ الغريبُ بيوتَهُ إذا ما سماءُ الناسِ تَبَجَّلَ بالرَّعدِ (١)

وتردد الفكرة ذاتها شاعرة أخرى، فتقول:

يَنْفَيْنَ عن لِيْطِ السَّمَا ءِ ظِلَائِلًا والماءُ جَامِدٌ (٢)

ولعل مرارة الحزن وألمه قد جمدت إحساسها، ثم أسقطته النفس على ما حولها (الماءُ جَامِدٌ).

وكما ربط شعراء الرثاء الرجل بالسماء، ربطوا الشمس بفكرة الحياة والموت، ووجدوا في طلوع الشمس وبزوغها ميلاد يوم، وحياة أرض، وانتعاش همم، وفي أقولها موات يوم، وخمود همّة، ودخول ظلمة، ومن ثم راحت الخنساء تصور تجدد همومها وأحزانها بتجدد طلوع الشمس وغروبها، وتعمم هذا الإحساس على كل امرأة تكلّي:

يُدْكَرُنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا وَأَذْكَرُهُ لِكُلِّ غَرْوْبِ شَمْسٍ (٣)

(١) البيت لأميمة بنت عبدالمطلب بن هاشم بن عبد مناف عمّة رسول الله صلى الله عليه وسلم اختلف في إسلامها، فنفاه محمد بن إسحاق، ولم يذكره غير محمد بن سعد، أمها فاطمة بنت عمرو بن مخزوم، قيل: إنه لما تزوج الرسول -صلى الله عليه وسلم- ابنتها زينب كانت موجودة وهذا البيت من قصيدة في رثاء أبيها. الإصابة في تمييز الصحابة. ابن حجر شهاب الدين أبو الفضل العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) (ط ١، ت ١٣٢٨هـ) ٤/٢٤٢.

والبيت في السيرة النبوية لابن هشام (١/١٧٢) تح: مصطفى السقا وآخرين (دار المعرفة، بيروت ط ٤، ت ٤).

(٢) الديوان: الخنساء. ص: ٣٦٢.

(٣) المرجع السابق. ص: ٢٥٢.

كما ربط شعراء الرثاء أيضاً الكواكب بمشاعرهم التي سيطرت عليها لحظة الإحساس بالفقد، وتلاشت فيها القدرة على تحديد الزمان والمكان، وبقيت لحظة الفقد وحدها ماثلة في النفس، متوقفاً فيها الزمان، وتعرف به المكان، لذلك وجدوا صدى مشاعرهم وأحاسيسهم في مظاهر طبيعية لهذه الكواكب من: خسوف، وكسوف، وظهور، وأفول، ونحوه؛ لذلك اختار عنتره لحظة الاكتمال (البدر.. كان تَمَاماً) ليكون معادلاً لمرثيه، ولكن هذا الاكتمال ما لبث أن تحوّل إلى ظلام :

خُسِفَ البَدْرُ حِينَ كَانَ تَمَاماً وَخَفِيَ نُورُهُ فَعَادَ ظَلَاماً
وَدَرَارِي^(١) النُّجُومِ غَارَتْ وَغَابَتْ وَضِيَاءُ الأَفْـاقِ صَارَ قَتَاماً^(٢)

فالملك - زهير بن جذيمة - بموته بدر خُسِفَ وهو في تمام كماله، ومع ازدياد الألم، وضغط الحزن، يوسع الشاعر من جوانب الصورة، فنجد النور قد اختفى، وكان هذا كافياً، لولا أن مرارة الحزن التي يغص بها، والظلمة النفسية التي يعيشها أعادته مرة أخرى إلى صورته، ليؤكد هذه الظلمة (فَعَادَ ظَلَاماً، صَارَ قَتَاماً) ويزداد إحساسه بالحزن والهم، ويطغى عليه هذا الإحساس ليظهر في صورة قاتمة تجمع بين غياب النجوم، وخسوف القمر، وكسوف الشمس.

(١) كوكب دُرِّيٌّ وَدِرِّيٌّ ثاقب مضيء - وجمع الكواكب دَرَارِيٌّ وفي الحديث: كما ترون الدُرِّيَّ في أفق السماء. أي شديدة الإنارة. قال الفراء: الكوكب الدُرِّيُّ عند العرب هو العظيم المقدار، وقيل: هي أحد الكواكب الخمسة السيارة.
(اللسان: درر).

(٢) الديوان . ص : ٢١٧.

شعراء النصرانية لويس . ص : ٨٦٩.

فَإِنْ كَانَ حَقًّا فَالْـنُّجُومُ بِفَقْدِهِ تَغِيَّبُ وَيَهْوَى بَعْدَهُ الْقَمَرَانِ (١)

وجثم هذا الإحساس القائم على قلب المرأة الحزينة، ولون حياتها، فشعرت بالضياع، فقالت:

كُنَّا كَأَنْجُمٍ لَيْلٍ بَيْنَهَا قَمَرٌ يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِهَا الْقَمَرُ (٢)

وزاد هذا الإحساس عند فاطمة الفزارية (٣)، لمعاناتها ألم فقد الابن، فكانت ظلمتها أشد؛ لأن عاطفة الأمومة أقوى.

وَلَا زَالَ الصَّبَاحُ عَلَيْكَ لَيْلًا . وَوَجْهُ الْبَدْرِ مُسَوِّدُ الْجِهَاتِ (٤)

ولعل هذا الإحساس القائم هو الذي دفع بعض الشعراء إلى استنكار بقاء هذه

(١) المرجع السابق .

(٢) البيت لصفية الباهلية .

الحماسة : أبو تمام ١/٤٦٩، حماسة البحري، ٢٧٣ .

(٣) هي فاطمة بنت ربيعة بنت بدر الفرازية (أم قرفة) شاعرة جاهلية ذات نفوذ وسلطان، حتى كانت العرب تقول: لو كنت أعز من أم قرفة، وأمنع من أم قرفة، من بني فزارة من سكان وادي القرى، ولما ظهر الإسلام سببت رسول الله صلى الله عليه وسلم وأكثرت، قتلها قيس بن المحسر اليعمري سنة ٦هـ ويقال لها: أم قرفة الكبرى، للتمييز بينها وبين ابنتها سلمى بنت مالك الفزارية، وكانت كنيته أم قرفة أيضاً.

تاريخ الطبري - تاريخ الأمم والملوك، أبو جعفر محمد بن جرير ٢٢٤ - ٣١٠هـ (دار المكتبة العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤١١هـ / ١٩٩١م) ١٢٧/٢ .

أعلام النساء : كحالة ٤/٥٦ - ٥٨ .

(٤) شاعرات العرب : عبد البديع صقر . ص : ٣٠٠ .

معجم النساء : المهنا . ص : ٢٠٤ .

الكواكب على طبيعتها، لذلك أطلق أوس^(١) صرخة مدوية، تحمل في طياتها ألمه وحزنه واستنكاره.

أَلَمْ تُكْسَفِ الشَّمْسُ وَالْبَدْرُ وَالـ كَوَاكِبُ لِلْجَبَلِ الْوَاجِبِ^(٢)

وهكذا تتوقف الحياة عند شعراء الرثاء، ويتوقف الزمن، ويلف الكون ليلٌ سرمديّ، تتعانق فيه ظلمة الليل مع ظلمة الحزن والفقد؛ لذا كان الليل في شعر الرثاء ظهور مميز دون بقية الأوقات، يتوقف فيه شروق الشمس، ويسحب الليل ذيله على الكون، وهذا ما شعر به المهلهل بعد فقد أخيه:

لَمَّا نَعَى السَّنَاعِي كُـ لَيْبًا أَظْلَمَتْ شَمْسُ النَّهَارِ فَمَا تُرِيدُ طُلُوعًا^(٣)

ولم يتوقف هذا الإحساس عند لحظة المصاب فقط، إنما امتد ليلف حياة المهلهل بأسرها، فيعيش في ظلام الحزن:

(١) أوس بن حجر التميمي، عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الثانية من الجاهليين، ومن أوصف الشعراء للخمر والسلاح وخاصة القوس، عدّه أبو عبيدة من شعراء الطبقة الثانية مع الحطيئة والنابغة الجعدي.

الديوان: تح: محمد يوسف (دار صادر، بيروت، ط ٣، ت ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م). ص: ٧-١٠ بتصرف.

للمزيد انظر: الشعر والشعراء. ابن قتيبة: ٢٠٢/١.

معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين: عفيف عبدالرحمن. ص: ٣٩.

(٢) الديوان. ص: ١٠.

(٣) الديوان. ص: ٤٨.

أَهْجَاجٌ قَدْ ذَاءَ عَيْنِي الْأَدُّكَارُ هُدُوءٌ فَالْدُمُوعُ لَهَا أَنْجِدَارُ
وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلًا عَلَيْنَا كَأَنَّ اللَّيْلَ لَيْسَ لَهُ نَهَارٌ^(١)

ومع الحزن والألم يزداد الإحساس بالوقت، فيطول زمن الليل على النفس؛

لأنه وقت الهدوء والاستكانة والخلود إلى حديث النفس:

السراج حَسَمَ بَغْيَةَ السَّيِّمِ كَمَا فِي مَعْجَمِ الْبَلَدَانِ
أَلَيْتَنَّا بِذِي حُسْمٍ أَنْ يَرِي إِذَا أَنْتِ انْقَضَيْتِ فَلَا تَحُورِي
فَإِنْ يَكُ بِالذَّنَائِبِ طَالَ لَيْلِي فَقَدْ يَبْكِي عَلَى الزَّمَنِ الْقَصِيرِي^(٢)

فالمكان حُسْمٌ^(٣) المتوسط بين الظلام والإنارة يدل على رغبة النفس في زوال

هذا الإطار المظلم القاتم وتشوقها إلى زمن الإشراق؛ لما في معنى الحسم من

الانتهاء، كما نلاحظ في البيتين ورود صورتين زمانيتين وإن كان الليل يجمعهما

والمكان يوحد بينهما، الأولى ليل الحزن وطوله، والثانية ليل الفرح وقصره.

وهو الزمن المبكي^س على ذهابه وأفوله، ويظل الليل الطويل الحزين هو الليل البارز

والثابت:

وَقَضَتْ عَلَيْنَا بِالْمَنُونِ فَعَوَّضَتْ بِالْكَرْهِ مِنْ بِيضِ اللَّيَالِي سَوَادَهَا^(٢)

(١) المرجع السابق . ص : ٣١ .

(٢) المرجع السابق . ص : ٣٨ .

(٣) الديوان . عترة ص ١٢٧ ، شعراء النصرانية : لويس . ص : ٨٣١ .

فهو زمن قاتم يسوده القلق والتوتر، وتُجترّ من خلاله الأحزان، وتثور فيه النفس على الحدث؛ لذا قال صخر بن الشريد^(١):

وَلَائِمَةٌ هَبَّتْ بِلَيْلٍ تَلُومُنِي
أَلَا تَلُومِينِي كَفَى اللَّوْمُ مَا بَيَا^(٢)

وعانت الخنساء مثله، فقالت :

وَكُلَّ عِبْرَى تَبَيْتُ اللَّيْلَ سَاهِرَةً
تَبْكِي بُكَاءَ حَزِينِ الْقَلْبِ مُشْتَاق^(٣)

فتحول ليل صخر والخنساء من زمنٍ للراحة والهدوء إلى زمن يرتبط بالحركة القلقة (هَبَّتْ بِلَيْلٍ - تَبَيْتُ اللَّيْلَ سَاهِرَةً).

أما الصبح فقد افتقد في شعر الرثاء طابعه المشرق، ولم يعد رمزاً للتجدد والأمل والعمل، وإنما أصبح زمن ترقب وخوف، وميقات غارة أوفتك .

(١) هو صخر بن عمرو بن الشريد السلمي، أخو الخنساء وهو الذي ظلت ترثيه دهرًا طويلاً حتى ضرب بها المثل، كان شاعراً فارساً، قتله زيد بن ثور الأسدي في يوم الأثل كان شريفاً في قومه، وكنيته أبو حسان.

الشعر والشعراء : ابن قتيبة ٣٤٧/١.

الحماسة : أبو تمام ٥٤٢/١ .

معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين : د. عفيف عبدالرحمن ١٢٨.

(٢) الحماسة . أبو تمام : ٥٤٢/١ .

(٣) الديوان . إعداد كرم البستاني . (دار صادر ، بيروت)، ص ١٠٥ .

ليبيك الشرابُ والمدامةُ والـ
فَتِيَانُ طُرّاً وطامعُ طَمِعَا
ثم يقول :

والحيُّ إذ حاذروا الصَّبَاحَ وقد
خَافُوا مَغِيرَاً وَسَائِرَاً تَلَعَا^(١)
وهو وقت المنايا عند جنوب :

فَحَيَاً أَبْحَتَ وَحَيًّا مَنَعَتْ
غَدَاةَ الْـ لُقَاءِ مَنَايَا عَجَالَاً^(٢)
وهو صبح قاتم مظلم منذر بالسوء كما ذكره المهلهل:

وَصَبَّحْنَا الْوُخُومَ بِيَوْمٍ سَوْءٍ
يَدَافِعُنَ الْأَسِنَّةَ بِالنُّحُورِ^(٣)

فعلى الرغم من أن الصباح كان صباح سوء على الأعداء إلا أنه ظل كذلك في نفس المهلهل ذاته، فهو صبح مظلم إظلام النفس الحزينة، بل إن ظلمته ما هي إلا امتداد لظلام ليل أزلِّي قابع في أعماق النفس.

ربط شعراء الرثاء ليلهم الطويل الحزين بالنجوم والأنواء. فوجد المهلهل في حر الجوزاء^(٤) معادلاً لحرارة حزنه وألمه. على فقد أخيه، وصبغ ثبات

(١) الديوان : أوس . ص : ٥٥ .

(٢) شرح أشعار الهذليين : السكري ٥٨٦/٢ .

بلاغت النساء ، طيغور . ص : ٢٧١ .

(٣) الأصمعيات . الأصمعي . ص : ١٥٥ .

(٤) تعتبر الجوزاء من كواكب القيظ، لأن في نوّتها يشتد الحر، وإلى هذا المعنى أشار ذو الرمة في قوله:

وَيَوْمٍ مِنَ الْجَوْزَاءِ مُوتَقِدِ الْحَصَى
تَكَادُ صَيَاصِي الْعَيْنِ مِنْهُ تَصْبِحُ

الازمنة والأمكنة : المرزوقي . أبو علي ت ٤٢١ هـ . (طبعة حيدر آباد الدكن ، الهند ، ت

١٣٣٢ هـ) ٢/٢٥٤ .

الجُدِّي بنفسيته فلم يعد ثباته دليل هداية^(١) وإنما دليل ذل وانكسار، كما شدَّ إحساسه ما يصحب الثريا^(٢) من تغيير وأفات، فلم يلتفت إلى خيرها ومطرها، وإنما وجد فيها معادلاً لتغير حياته بعد موت أخيه واضطرابها وسقمها:

كَأَنَّ كَوَاكِبَ الْجُوزَاءِ عُوذٌ^(٣) مَعْظَفَةٌ عَلَى رُبْعٍ^(٤) كَسِيرٍ
كَأَنَّ الْجُدِّيَّ فِي مِثْنَاةٍ^(٥) رَبِيقٍ^(٦) أُسِيرٌ أَوْ بِمَنْزِلَةِ الْأُسِيرِ
كَأَنَّ النُّجْمَ إِذْ وَلَّى سَحِيرًا فَصَالَ جُلْنَ فِي يَوْمٍ مَطِيرٍ

(١) الجُدِّي بضم الميم وفتح الدال وتشديد الياء نجم في الكرة الشمالية من السماء، يقال له: النجم القطبي، وهو يبدو للرائي ثابتاً في مكانه، فيما تدور حوله، وعلى أبعاد متفاوتة سائر النجوم، وهو غير (الجُدِّي) بفتح الجيم وتسكين الدال أحد أبراج السماء في الجنوب، ولقد أشار إليه القرآن في سورة «النحل: ٦٦» بقوله تعالى: ﴿وعلامات وبالنجم هم يهتدون﴾. النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي: د. يحيى شامي (دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط ١، د، ص: ٥١).

(٢) الثريا أو النجم كما يطلق عليه أحياناً، هي ستة كواكب متقاربة، ومعها سبع خافت، سميت بهذا الاسم لما ينجم عن مطرها من الثروة والغنى.. وطلوع الثريا أو سقوطها زمان يحدث فيهما تغير في حالة الطقس؛ لأنهما زمانان متقاربان من انقلابي الربيع والخريف، ولذا فهما يحدثان أعراضاً وأفات معينة لاحظها العرب في نوء الثريا فقالوا: (ما طلعت ولا ناءت إلا بعاهة في الناس والإبل).

النجوم في الشعر العربي القديم . يحيى شامي . ص: ٩٣ - ٩٥.

(٣) العُوذ: الحديثات النَّتَّاج، واحدها عُوذٌ (اللسان / عوذ).

(٤) الربع ما نتج في الربيع (اللسان / ربع).

(٥) ذكر القالي (٢/ ١٣٠) المِثْنَاة بمعنى الثني، وجاء في (اللسان / ثني) المِثْنَاة: الحبل.

(٦) الرَبِيقُ: (الجبل) (اللسان / ربق).

الجبل / ربق / اللسان / ربق

كَوَاكِبُهَا زَوَاحِفٌ لَا غَبَابَاتٌ^(١) كَأَنَّ سَمَاءَهَا بِيَدَيْ مُدِيرٍ
كَوَاكِبٍ لَيْلَةٍ طَالَتْ وَغَمَّتْ فَهَذَا الصُّبْحُ رَاغِمَةٌ فَعُورِي^(٢)

أما أميمة بنت أمية^(٣) فقد استوحت من برج العقرب نحسه وشؤمه^(٤)،
وربطته بليها الطويل الأزلي :

أَبِي لَيْكُ لَا يَذْهَبُ وَنَيْطُ الطَّرْفُ بِالْكَوَكِبِ
وَنَجْمٌ دُونَهُ الْأَهْوَا لِ بَيْنِ الدَّلْوِ وَالْعَقْرِبِ
وَهَذَا الصُّبْحُ لَا يَأْتِي وَلَا يَدُنُّ وَلَا يَقْرُبُ^(٥)

وهكذا وجدت أميمة في برج الدلو ساكب الماء، وبرج العقرب حاملة
الموت والشؤم^(٦)، والثريا وآفاتها وتقلبها شبيهاً بالحياة والموت، وتقلب
الإنسان بينهما.

(١) الزواحف واللُّغَب : المعيبات التي لا تقدر على النهوض (اللسان / لغب).

(٢) الأماشي . القالي ٢ / ١٣٠ - ١٣١ .

(٣) شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، وهي بنت عبد شمس بن عبد مناف.

أيام العرب : أبو عبيدة ٢٢٥ - ٢٢٦ .

(٤) مما يثبت اعتقادهم نحس برج العقرب قول الأسود بن يعفر:

وَلِدَّتْ بِحَادِي النُّجْمِ يَتَلَوُّ قَرِينَهُ وَبِالْقَلْبِ قَلْبُ الْعَقْرِبِ الْمُتَوَقِّدُ

النجوم في الشعر العربي القديم . يحيى الشامي ص : ٧٢ .

(٥) أيام العرب : أبو عبيدة : ٥٢٥ - ٥٢٦ .

(٦) عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب : د. لطفى عبدالبديع (مكتبة

النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ت ١٩٧٦ م) . ص : ٩٩ .

كذلك التفت شعراء الرثاء إلى ظاهرة الشهب، فقد بهرهم ذلك الضياء المشع وسط الظلمة الداكنة، ووجدوا في توهجها، وسرعة مرورها، وانطلاقها ثم سقوطها وانطفائها معادلاً لحياة الإنسان وانقضائها تتمثل هذه السرعة لبيد، فقال:

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضَوْوُهُ
يَحُورُّ رَمَاداً بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعٌ^(١)

أما دختنوس فقد وجدت في سرعة حركة هذه الشهب معادلاً لوصف المرثي، وقدرته في الحرب والقتال، فقالت:

بَكَرَ النَّعْيُ بِخَيْرٍ
خِنْذِفَ كَهَاهَا وَشَبَابَهَا
ثم تقول :

وَقَرِيْعَهَا وَنَجِيْبَهَا
عَنْدَ الْوَعْغَى وَشِهَابَهَا^(٢)

كما ربط الشعراء هذه الكواكب بهبوب الرياح، وهطول المطر، وقد جاء هذا الربط نتيجة هبوب الرياح وقت سقوط بعض هذه الأنواء أو طلوعها.

(١) الديوان . ص : ٨٨.

ومثل هذا قول عمرة الخثعمية:

شِهَا بَانَ مِنَّا أَوْقِدًا ثُمَّ أُخْمِدَا
وَكَانَ سَنًا لِلْمُدْلَجِينَ سَنَاهُمَا

لم أقف لها على ترجمة إلا أن أبا تمام ذكر في حماسته (٥٣٧/١) أنها شاعرة جاهلية.

للمزيد انظر: شاعرات العرب : عبدالبديع صقر. ص ٧٧.

(٢) أيام العرب : أبو عبيدة. ص : ٢٥١.

ويأتي حمدهم لهذه الرياح لأنها هي المحركة للسحاب، والمسيرة له،
والجالبه لخيره، إلا أنها في شعر الرثاء تتضافر مع باقي صور عوالم السماء
على إخراج صورة ترتبط بالدمار والفناء؛ لذلك تقل صورة الرياح لدالاتها
على الخير غالباً، وتكثر صورة الريح لارتباطها بالغلظة والشدة والقوة.^(١)

وللريح أسماء، ولكل اسم خاصيته التي امتازت به من خير أو شر.
ونلاحظ أن أكثر الرياح وروداً في شعر الرثاء ريح الشمال^(٢)، ولعل هذه
الكثرة تعود إلى كونها ريحاً عبوساً جهاماً صرصراً في الشتاء، مشتتة
للسحاب مفرقة له، ترمز دوماً للتفرقة والبعد^(٣)، لذلك ظهرت في شعر الرثاء
بوضوح حيث يلقي الإنسان مشاعره الملتاعة على ما حوله، فلا يجد إلا
العنف والجذب، فيفتقد عندها المعين، ويشعر بالعجز، فينطلق أنينه حاملاً
الألم:

(١) قال - صلى الله عليه وسلم حين هبوبها: «اللهم اجعلها رياحاً ولا تجعلها رياحاً»:

المعجم الطبراني الكبير. الطبراني (مطبعة الوطن العربي، بغداد، ط ١، ت ١٤٠٠هـ). ص: ١١.

(٢) تبلغ نسبة ريح الشمال في شعر الرثاء ثمانية وثلاثين في المائة، بينما ذكر الدكتور نصرت

عبدالرحمن ورودها في الشعر الجاهلي عامة بنسبة أربعين في المائة.

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. (مكتبة الأقصى، عمار ط د، ت ١٩٧٦م). ص: ٦٩.

(٣) قال ابن خالويه: (إن المتحابين إذا اجتمعوا، قيل ريحهما جنوب وإذا تفرقا قيل: ريحهما شمال؛

لأن الشمال تفرق السحاب، والجنوب تجمعها.

الريح. ابن خالويه: أبو عبدالله الحسين بن أحمد ت ٣٧٠هـ، تح: حسين محمد شرف (مكتبة

إبراهيم الحلبي العلمية، ط ١، ت ١٤٠٤هـ). ص: ٥٧.

وَيَلِي عَيْبِكَ إِذَا تَهَبُّ
الرياحُ بَارِدَةٌ شَمَالاً^(١)
وتحسرت فقالت :

مَعْقِلُ النَّاسِ إِذَا مَا عَصَفَتْ
جَرِيَاءُ الرِّيحِ فِيهَا بِالْحِظْرِ^(٢)

فقد وجدت النفس المثقلة بأثر الموت معادلاً لها في ريح الشمال وما
تخلفه من جذب وقحط، وما تتركه على الناس من حاجة وفاقية، وما تحدثه
من تفريق وتشتيت، فتشاءموا منها، وربطوا بينها وبين الغراب:

وأبو الفراخ على خشاش هشيمة
مُتَنَكِّباً أَبْطُ الشَّمَائِلِ يَنْعَبُ^(٣)

وكما وجد شعراء الرثاء في ريح الشمال القحط والجذب، وجدوا في ريح

(١) الديوان . الخنساء . ص : ٤١١ .

(٢) جاء في شرح الأبيات (ص ٢٣٠) الجرياء : الشمال، والحظر : ما يحظر به من أغصان الشجر
وهو الحظار فإذا استبدت الريح طارت به .
وللمزيد انظر (الريح ابن خالوية ٦٤)
وكررت هذا المعنى جنوب :

وَإِذَا اغْبَرَّ أَفْقٌ وَهَبَتْ شَمَالاً
وَلَمْ تَرَ عَيْنَ لِمَزْنٍ بِلَالاً
لِمَنْ يَعْتَفِيكَ وَكَتَتَ النَّمَالاً
وَقَدْ عَلِمَ الضَّيْفُ وَالْمُرْمِلُونَ
وَحَلَّتْ عَنْ أَوْلَادِهَا الْمُرْضِعَاتُ
بِأَنَّكَ كُنْتَ الرَّبِيعَ الْمُغْيِبَاتُ

شرح أشعار الهذليين . السكري ٥٨٥ / ٢ . وفي بلاغات النساء . ص : ٢٧٠ ، مع اختلاف بسيط
في الرواية .

(٣) البيت لعبيد بن الأبرص الأسدي، عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين،
كان سيداً وفارساً من فرسان قومه المشهورين، خاض معهم جميع المعارك التي خاضوها،
وقد نسجت حول موته الأساطير شأن (أمريء القيس).

طبقات فحول الشعراء . ابن سلام . ص ٥٨ .
الشعر والشعراء . ابن قتيبة ٢٦٧ / ١ .

والبيت في الديوان (ص : ٣١) (دار صادر، بيروت، ط د، ت د).

الدُّبُور^(١) الانتهاء والفناء الذي يعانونه بالموت؛ لذلك كانت ثاني الريح وروداً في شعر الرثاء^(٢). وعلى كل منهما - ريح الشمال وريح الدُّبُور - ألقوا مشاعرهم القلقة المضطربة، اضطراب الريح المختلفة الاتجاهات:

كَدُّبُورٍ وَشَمَالٍ فِي حِيَاضٍ لَقِفَهِ^(٣)

فتضافرت ريح الشمال وما تحمله من جذب مع ريح الدُّبُور وما تحمله من انتهاء على نقل هذه المشاعر الحزينة المضطربة، ووجدوا في آثارها معادلاً لما يتركه الموت في نفوسهم من رجفة الحزن والألم :

على أن ليس عدلاً من كُلب^(٤) إذا رَجَفَ العِضَاةُ^(٥) من الدُّبُور^(٥)

كذلك وجد شعراء الرثاء في النكباء^(٦) معادلاً لنكبة الموت ومصيبتهم فيه؛ لهذا استحضرتها الخنساء عندما شعرت بنكبتها بموت أخيها:

(١) دبر الشيء: آخره، والدُّبُورُ الهزيمة المشؤومة في القتال، والمدبُور: المجروح، والدُّبُورُ بالكسر: الموت، والدبُور للعذاب والبلاء.

الريح . ابن خالوية . ص: ٥٨ .

(٢) بلغت نسبة ريح الدبُور في شعر الرثاء اثنين وعشرين في المائة.

(٣) الديوان. الخنساء. ص: ٤٠٤ .

(٤) العِضَاة: كل شجر له شوك واحدها عِضَّة

(اللسان / عضا).

(٥) البيت للمهلهل انظر الأمالي . القالي : ١٣٢ / ٢ .

(٦) النكبة في اللغة : المصيبة، ونكبة الدهر : بلغ منه.

(اللسان / نكب).



والمُشْبِعُ القَوْمَ إِنْ هَبَّتْ مُصْرُصِرَةٌ (١) نَكْبَاءٌ مُعْبِرَةٌ هَبَّتْ بِصُرْرَادٍ (٢)

وظل الإحساس بالألم والحزن مسيطراً على الخنساء، فجردت ريح الصِّبَا من لطفها، وريح الجنوب من خصبها (٣)، وربطتها بالفناء والدمار، فهي ريح عاصفة.

وَإِذَا هَبَّتْ شَمَّالٌ أَوْ جَنُوبٌ عَصِفَتْهُ (٤)

كما ذكر شعراء الرثاء لفظ الريح مطلقاً دون تحديد لها، إلا أنها ارتبطت من خلال السياق بما يدل على الانكسار واللوعة والاستسلام، وهذا ما ذكره

(١) ريح صيرٌ وصرصرٌ: شديدة البرد، وقيل: شديدة الصوت.

(اللسان / صرد).

(٢) الصُرَادُ: سحابٌ باردٌ نَدِيٌّ ليس فيه ماء.

(اللسان / صرد).

والبيت في الديوان . ص: ٣١٣.

(٣) الريح ابن خالويه . ص: ٨٠.

وقد ذكرت ريح الصِّبَا والجنوب في شعر الرثاء بنسب قليلة جداً.

(٤) ريح عاصف: شديدة الهبوب، والعصافة: ما عَصَفَتْ به الريح.. والإعصاف: الإهلاك،

وأعصف الرجل: هلك، والحرب تعصف بالقوم تذهب بهم وتهلكهم.

(اللسان / عصف).

والبيت في الديوان . ص: ٤٠٣ ومثله قول سليمان بنت المهلهل في رثاء أبيها (ذيل ديوان

المهلهل . ص: ١٠٤).

فَلَأُبْكِيَنَّكَ مَا حَيَّيْتُ وَمَا جَرَّتْ هَوَجَاءٌ مُعْطِفَةٌ بِكُلِّ مَكَانٍ

وذكر ابن خالوية: ص: ٨٠ أن الهوجاء هي من أسماء ريح الجنوب، وجاء في (اللسان /

هوج) في وصفها بأنها الريح الشديدة التي تقلع البيوت.

عامر بن الطفيل: (١)

أَلَا كُلُّ مَا هَبَّتْ بِهِ الرِّيحُ ذَاهِبٌ وَكُلُّ فَتَى بَعْدَ السَّلَامَةِ شَاجِبٌ (٢)

كما استخدم لفظ الريح مقروناً بالحروب والسيوف الجالبة للموت :

فَلَوْلَا الرِّيحُ أُسْمِعَ مَنْ بِحَجْرٍ صَالِيَلِ السَّبِيضِ تَقْرَعُ بِالذُّكُورِ (٣)

أما لفظ الرياح فعلى الرغم من ارتباط مفهومها بالخير، إلا أننا لا نجد هذا في شعر الرثاء، بل تنبض الأبيات بما يوحي بالألم ويفيض بالحزن، فتتناوح حيناً:

وَلَا بَرَمًا إِذَا الرِّيحُ تُتَنَاوَحَتْ بِرَطْبِ العِضَاةِ وَالهَشِيمِ المِعْضَدِ (٤)

(١) عامر بن الطفيل بن مالك العامري، شاعر مجيد وفارس مشهور، وفد على النبي -صلى الله عليه وسلم- مع وفد بني عامر، وكان قد عزم على الغدر برسول الله -صلى الله عليه وسلم- ولكن الله حفظه، وقد عاد كافراً، فابتلاه الله بالطاعون، فمات في بيت سلولية، وكان عمره ٨٠ سنة. الشعر والشعراء: ابن قتيبة ١/ ٣٣٤ - ٣٣٦ بتصرف.

(٢) الديوان (دار صادر، بيروت، ط ١، ت ١٩٥٩ م). ص: ٩٠.

(٣) الديوان: المهلهل. ص: ٤١.

شعراء النصرانية لويس: ص: ١٧٠.

(٤) البيت في حماسة أبي تمام (٣٩٨/٢) و(الأصمعيات ١٠٨) لدريد بن الصمة بن الحارث بن معاوية، فارس مشهور، وشاعر فحل، واسم الصمة معاوية، وأمه ریحانة بنت معدي كرب، أخت عمرو، وهو أحد الشجعان المشهورين وذوي الرأي، أدرك الإسلام ولم يسلم، اشترك في يوم حنين ضد المسلمين، وقد شاخ، وإنما أخرجوه تيمناً به، وقتل في ذلك اليوم، له من الأبناء ابن شاعر اسمه سلمة، وابنة شاعرة تدعى عمرة.

الشعر والشعراء: ابن قتيبة ٢/ ٧٤٩ - ٧٥٢، بتصرف.

شعراء النصرانية: لويس شيخو. ص ٧٥٢ - ٧٨٣.

وشديدة عنيفة حيناً آخر:

بِتْنَا وَبَاتَتْ رِيَّاحُ الْغُورِ (١) تَزْجُلُهُ (٢) حَتَّى اسْتَتَبَّ تَوَالِيَهُ بِأَنْجَادٍ (٣)

فيستحضر الشاعر ما تحمله الرياح من الخير، ويقرنها في الغالب بالأفعال الماضية الدالة على الانتهاء، وتتنازعه حالته النفسية وإحساسه بالفقد والفراق، فتنبض كلماته بالبكاء والعيول، متناسياً ما في هذه الرياح من الخير والعطاء.

ولقد أكَثَرَتِ المرأة من ذكر صور الريح؛ لأنها تمثل اضطراب مشاعرها وعواطفها.

وكما ربط الشعراء الكواكب بالرياح، ربطوها بالمطر، فجاء حمدهم لهذه الأنواء أو ذمها من قبل وقوع الأمطار فيها (٤):

جَادَتْ لَهُ الدَّلْوُ وَالشَّعْرَى وَنَوَّوْهُمَا بِكُلِّ أَسْجَمٍ دَانِي الْوَدْقِ مُرْتَجِفٍ (٥)

(١) الغور: الريح الشديدة.

(اللسان / غور).

(٢) الرَّجْلُ: الرَّمْيُ بالشَّيْءِ تأخذه بيدك فترمي به، وزجل الشيء يزجله، وَرَجَلَهُ بِهِ رَجَلًا: رماه ودَفَعَهُ. وزجلت به: رميت.

(اللسان / زجل).

(٣) البيت لفارعة بنت شداد.

انظر: الأمالي: القالي ٢/٣٢٥، زهر الآداب. الحصري. ص: ٨١٤.

(٤) المخصص. ابن سيده: أبو الحسن علي بن إسماعيل النحوي ت ٤٥٨ هـ. تح: لجنة إحياء

التراث العربي (دار الأفق الجديدة، بيروت، ط ١، د، ت ٩/٨٢-٨٣.

(٥) الديوان. بشر بن أبي خازم الأسدي. تح: د. عزة حسن، دمشق، ١٩٦٠م)، ص: ٥٧.

ولكنها في شعر الرثاء كواكب خوى نوؤها خواء نفوسهم التي أثقلها الهم
والحزن، وهذا ما عبّر عنه أعشى باهلة بقوله:

تَنَعَى امراً لَا تَغُيبُ الْحَيَّ جَفَنَتُهُ إِذَا الْكَوَاكِبُ خَوَى نَوَاهَا الْمَطَرُ^(١)

وهذا الخواء هو رمز لخواء نفوسهم وخواء سحابهم معاً، ويتوارى الخير
خلف الألم والحزن، فيكون برق سحابها موتاً ومطرها دماً.

ولمَّا أَكْفَهَرَتْ مِنْ عَلَيْهِمْ سَحَابَةٌ إِذَا بَرَقَتْ بِالْمَوْتِ أَمْطَرَتْ الدِّمَاءَ^(٢)

ويظل خير هذه السحابة مقروناً بالموت والدعاء للفقيد. ردد هذا أغلب
شعراء الرثاء:

– فَيَا قَبْرَ عَمْرٍو جَادَ أَرْضاً تَعَطَّفَتْ عَلَيْكَ مَلْتُ دَائِمُ الْقَطْرِ مُرْزِمُ^(٣)

– سَقَى اللَّهُ أَرْضاً أَصْبَحَتْ قَدْ حَوَتْهُمَا مِنَ الْمُسْتَهْلَاتِ السَّحَابِ الْغَوَادِيَا^(٤)

(١) جمهرة أشعار العرب . القرشي . ص : ٢٥٤ ، وفي الأصمعيات : ص ٨٩ ، وفي مختارات أشعار العرب : ص ٣٤ ، مع اختلاف بسيط في الرواية .

(٢) البيت لام صريح الكندية من قصيدة ترثي بها قومها ، وقد قتلوا في وقعة يوم جيشان . (ولم تذكر عنها المصادر غير هذا)

الحماسة : أبو تمام ١ / ٥٩٤ .

المنازل والديار . ابن منقذ : أسامة (٤٨٨ – ٥٨٤ هـ) ، تح : أ . مصطفى حجازي (لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ط د ، ت ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٨ م) ص : ٤٦٩ .

ومثل هذا البيت ماجاء في الكامل لابن الأثير (١/٢٢٦) ضمن أخبار يوم أباغ حيث قال ابن الرعاء الضبابي
أمطرتهم سحائب الموت تترى إن في الموت راحة الأشقياء

الكامل ابن الأثير : عز الدين أبي الحسن بن علي (دار صادر ، بيروت ط د ، ت ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م) .

(٣) البيت لحاطب بن قيس في رثاء عمرو الدوسي .

الأمالي : القالي ٢ / ١٤٣ .

(٤) الديوان : الخنساء . ص : ٤٢٤ .

واتخذ المطر في أذهانهم صورة المغيث من الهلاك، فهربوا إليه يفرغون فيه هموم الصحراء المجدبة ونفوسهم الحزينة المتلهفة.

فُمَرًّا عَلَى قَبْرِي، فَقَوْمًا فَسَلَمًا وَقَوْلًا سَقَاكَ الْغَيْثُ وَالْقَطْرِيَّا قَبْرًا^(١)

وتكررت صيغة الغيث عند المرأة، ولعل حاجتها للحماية والمساعدة بعد فقد معينها جعلتها تقرن هذه الصيغة بالعطاء والبدل، لذلك كان الفقيد غيثاً في السنين الممحلات عند أم حكيم^(٢):

وَصَوْلًا لِلْقَرَابَةِ هَبْرِيًّا^(٣) . وَعَيْثًا فِي السَّنِينَ الْمُحَلَاتِ^(٤)

(١) البيت لجريز بن عبدالمسيح بن عبدالله شاعر جاهلي كان مع ابن أخت طرفة ينادم عمرو بن هند ملك الحيرة، ثم إنهما هجواه، فكره قتلهما عنده، فكتب لهما كتابين إلى عامل البحرين يأمره بقتلهما، فلما كان في بعض الطريق عرفا ما في كتابيهما، فرمى المتملس صحيفته في نهر الحيرة وهرب، وقد عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة السابعة من الجاهليين.

الشعر والشعراء: ابن قتيبة ١/١٧٩.

شعراء النصرانية. لويس: ٣٤٧.

والبيت في الديوان: ص: ٨٨ (دار صادر، بيروت، ط د، ت ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م).

ومثله قول النابغة الذبياني (الديوان ص ١٨٤). شعراء النصرانية: لويس ص ٧٠٣.

سَقَى الْغَيْثُ قَبْرًا بَيْنَ بَصْرَى وَجَاسِمٍ بَغِيثٍ مِنَ الْوَسْمِيِّ قَطْرًا وَوَابِلٌ

(٢) هي أم حكيم البيضاء بنت عبدالمطلب عمّة رسول الله - صلى الله عليه وسلم -.

شاعرات العرب. عبدالبديع صقر: ٨٣.

(٣) الهبرزي الإسوار من أساورة الفرس، قال ابن سيده أعني بالإسوار الجيد الرمي بالسهام (اللسان/ هبرز).

(٤) السيرة النبوية. ابن هشام ١/١٧٢.

وغيث الناس في الزمن الجرود عند صفية بنت عبدالمطلب^(١):

رَفِيعُ السَّبِيَّتِ أَبْلَجُ ذُو فُضُولٍ وَغَيْثُ النَّاسِ فِي الزَّمَنِ الْجَرُودِ^(٢)

وهكذا نلحظ رغبة شعراء الرثاء في التحليق في عوالم السماء، وكأنهم يفرون من الموت والفناء، ولكنها ظلت رغبة مكبوتة، لا تلبث أن تسقط على أرض الواقع والموت، وتظل السماء في شعر الرثاء قائمة مظلمة، وكواكبها غائرة، وليلها طويل^٧ سرمد^٧ وصباحها زمن غارة^٨ وفتك^٩، ورياحها مشتتة، وأمطارها مسخرة لسقيا الموتى والقبور.

ولقد كان الرجل أكثر ذكراً لهذه العوالم، لأنها ترمز لرفعته وعلوه الذي ينشده، فردد ذكرها في تسعة وثمانين ومائة موضع من شعره على حين ذكرت عند المرأة في سبعة وعشرين ومائة موضع.

وهكذا التقت مظاهر الأرض، وعوالم السماء عند فكرة الفناء، فالأرض صحراء غبرة مقفرة، والسماء قائمة سوداء مظلمة، إظلام نفوس شعراء الرثاء بالحزن والألم.

(١) هي صفية بنت عبدالمطلب بن هاشم عمه رسول الله صلى الله عليه وسلم، ووالدة الزبير بن العوام، وهي شقيقة حمزة، أمها هالة بنت وهب خالة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهي أول امرأة قتلت رجلاً من المشركين. توفيت في خلافة عمر.

الإصابة في تمييز الصحابة . ابن حجر ٤ / ٣٤٩ .

(٢) السيرة النبوية . ابن هشام . ١ / ١٧١ .

الفصل الثاني

مظاهر الحياة الاجتماعية والدينية

- مقدمة .

١ - الحياة الاجتماعية :

- ١ - ١ - الحرب

- ١ - ٢ - عادات اجتماعية

٢ - الحياة الدينية .

مقدمة

المجتمع الجاهلي مجتمع قبليّ، لم توحدته سياسة، ولم يجمعه دين، غلبت عليه البداوة، فكانت حياتهم تنقلات دائمة خلف مواضع الغيث ومواطن الكلاء، وكان هذا الترحال سبباً من أسباب حروبهم وغاراتهم المستمرة، مما أسبغ على حياتهم العنف من جهة، والإحساس بالفناء والخوف من جهة أخرى، بسبب القحط، أو الغارات، أو التعرض لهجمات الوحوش المفترسة.

وفي شعر الرثاء يزداد الإحساس بعنف الحياة وقسوتها؛ لأن الشاعر يعيش مع الرثاء تجربة الموت والفناء، فتدور حياته خلف الدم المهدور، والحق المغصوب، فكانت الحروب هي حياتهم يمارسونها غزاة مستعدين أو يواجهونها صادين مدافعين. وتولد من هذه الحياة العنيفة عادات وتقاليد تتصل بها اتصالاً وثيقاً، مثل: الثأر، والدعاء، والذبح، كما طبعت نفوسهم بطابع حزين، فسيطرت عليهم الطيرة^س والتشاؤم، ومن كل هذه اللبنيات تكونت صورة الرثاء في الشعر الجاهلي. فكانت هذه الصورة انعكاساً لما في واقع الحياة من مظاهر اجتماعية أو دينية على نحو ما سيأتي:

١ - الحياة الاجتماعية

١ - ١ - الحرب :

لأسباب القحط، وغياب السلطة المركزية، نشأت الغارات السريعة الخاطفة

حيناً:

وَعَارَةَ بَيْنَ الْيَوْمِ وَاللَّيْلِ فَلْتَةٌ (١) تَدَارَكْتُهَا رَكْضاً بِسَيْدٍ (٢) عَمْرَدٍ (٣)

وقامت الحرب المنظمة أحياناً:

وَيَنْهَضُ لِلْعُلْيَا إِذَا الْحَرْبُ شَمَّرَتْ فَيُطْفِئُهَا قَهْرًا وَإِنْ شَاءَ أَضْرَمًا (٤)

(١) الفلّنة آخر ليلة من الشهر.. قال أبو الهيثم : كان للعرب في الجاهلية ساعة يقال لها : الفلّنة، يغيرون فيها، وهي آخر ساعة من آخر يوم من أيام جمادى الآخرة، يغيرون تلك الساعة وإن كان هلال رجب قد طلع تلك الساعة، لأن تلك الساعة من آخر جمادى الآخرة، ما لم تغيب الشمس.
(اللسان / قلت).

(٢) السّيد . الذئب ، ويقال سيدُ رمل، وفي لغة هذيل : الأسد.
(اللسان / سيد).

(٣) عَرَدَ الشيء يعرد عروداً : غلظ والعردُّ والعردُّ الشديداً من كل شيء.
(اللسان / عرد)

والبيت لدريد بن الصمة في رثاء أخيه عبدالله . (الأصمعيات . الأصمعي . ص : ١٠٩).

(٤) البيت لربيطة بنت العباس السلمي، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، من قصيدة في رثاء أخيها وقد قتلته بنو خثعم.

شاعرات العرب : عبدالبديع صقر . ص : ١٢٧، معجم النساء : المهنا، ص : ٩٧، والمرثية موجودة في الحماسة البصرية (٢٥٨/١) دون ذكر الشاهد.

وتنجلي غمة الغارات والحروب عن جثث وأشلاء، ودماء وضغائن، تشعل حرباً جديدة، تستمر استمرار حياتهم على هذه الأرض^(١).

تحدث عنهم شعراؤهم في أغراض متعددة ، ونال غرض الرثاء نصيباً موفوراً منه ، فوردت في خمسة وسبعين وثلاثمائة موضع من مراثيهم.

وقد نوّع شعراء الرثاء في أسماء الحرب، وصفاتها وكُنَاهَا، متخذين من ذكرها مجالاً للتنفيس عن صراعمهم الأزلي، فسموها «الحرب» حين أرادوا نقل ما بها من فناء؛ لذا عطف عنثرة الحرب على الهلاك :

لَقَدْ جَلَبَا حَيْنًا^(٢) وَحَرْبًا عَظِيمَةً تُبِيدُ سَرَاةَ الْقَوْمِ مِنْ غَطْفَانٍ^(٣)

وعطف عبيد بن الأبرص المنايا على الحروب :

فَأَذْهَبَهُمْ مَا أَذْهَبَ النَّاسَ قَبْلَهُمْ ضِرَاسُ الْحُرُوبِ وَالْمَنَايَا الْعَوَاقِبُ^(٤)

(١) «اعلم أن الحرب وأنواع المقاتلة لم تنزل واقعة في الخليفة منذ برأها الله، وأصلها إرادة انتقام بعض البشر من بعض، ويتعصب لكل منها أهل عصبيته، فإذا تدامروا لذلك وتوقفت الطائفتان، إحداهما تطلب الانتقام، والأخرى تدافع، كانت الحرب. وهو أمر طبيعي في البشر لا تخلو عنه أمة ، ولا جيل».

مقدمة ابن خلدون : عبدالرحمن بن محمد. تح: د. علي عبدالواحد الوافي (طبعة لجنة دار

البيان، القاهرة، ط ٢ ، ت ١٩٦٥ م) ٨٢٣/٢.

(٢) الحَيْنُ بالفتح : الهلاك .. وقد حان الرجل : هَلَكَ . (اللسان / حين).

(٣) الديوان : ص : ٦٩ ، شعراء النصرانية : لويس . ص : ٨١٤.

(٤) الديوان : ص : ٤٠.

وحين أدرك شاعر الرثاء ما تتركه الحرب من فناء ودمار، وجد لها معادلاً
في النار تارة:

كَأَنَّ الْعَيْنَ خَالَطَهَا قَذَاهَا لِحْزْنٍ وَأَقْسَمَ أَفْنَى كَرَاهَا
عَلَى وَكَلِدٍ وَزَيْنِ النَّاسِ طُرًّا إِذَا مَا النَّارُ لَمْ تَرْمَنْ صَلَاهَا^(١)

وفي الرحي الطاحنة تارة أخرى :

عُدَاةٌ كَأَنَّنا وَبَنِي أَيْنَا بَجَنْبِ عُنْيِزَةِ رَحِيًّا مُدِير^(٢)

أما المرأة، فقد وجدت في الناقة الشرسة العضوض التي تحلب الدم، وتدرّ
الكره، وتنتج الموت والفناء، معادلاً لهذه الحرب المتكررة المتجددة : *سَعْوَدُ الْخَنَسَاءِ*

شَدَّدَتْ عِصَابَ الْحَرْبِ إِذْ هِيَ مَانِعٌ فَالْقَتِ بِرِجْلَيْهَا مَرِيًّا وَدَرَّتِ
وَكَانَتْ إِذَا مَارَاهَا قَبْلُ حَالِبٌ تَقَّتْهُ بِإِبْزَاغِ دَمَاءٍ وَأَقْمَطَرَّتِ
وَكَانَ أَبُو حَسَّانَ صَخْرٌ سَمَّالِهَا فَدَوَّخَهَا بِالْخَيْلِ حَتَّى أَقْرَّتِ
كَرَاهِيَّةٌ، وَالصَّبْرُ مِنْكَ سَجِيَّةٌ إِذَا مَا رَحَى الْحَرْبِ الْعَوَانَ اسْتَدَّرَّتِ
أَقَامُوا جَنَابِي رَأْسِهَا وَتَرَأَفَدُوا عَلَى صَعْبِهَا يَوْمَ الْوَعَى فَاسْبَطَرَّتِ

(١) الأبيات في شاعرات العرب (ص : ٣٨) وفي معجم النساء (ص : ٣٤) لتماضر بنت

الشريد السلمية . وفي ديوان الخنساء (ص ٢٠٠) مع اختلاف واضح في الأبيات.

(٢) الديوان . المهلهل . ص : ٤٢ ، الأصمعيات : ١٥٥ ، شعراء النصرانية : لويس : ١٧٠ .

عوان^(١) ضَرُوسٌ مَا يُنَادِي وَلَيْدُهَا تَلْقَحُ بِالْمُرَّانِ حَسْتِي اسْتَقَرَّتِ^(٢)

فقد ربطت الخنساء بين الحرب وآثارها المدمرة وتكرارها، وبين الناقة وشؤمها، والعوان وتجدها.

وتعددت أسماء الحرب في شعر الرثاء وأخذ الشعراء من حالات المتحاربين فيها مسميات لها فوجدوا فيها العراك والتحام المتحاربين، فاطلقوا عليها معركة كما نرى في حديث امرئ القيس عن مقتل قومه في ديار بني مرينا غدرًا، فلم تَنَحَّ لهم فرصة الدفاع عن أنفسهم.

مُلُوكًا مِنْ بَنِي حُجْرٍ بِنِ عَمْرٍو يُسْـاقُونَ الْعَشِيَّةَ يُقْتَلُونَ
فلو في يوم معركة أصيبوا ولكن في ديار بني مرينا^(٣)

وفي لفظ «الهيحاء» وجدوا صدى ما في نفوسهم من غضب وثورة:

وَأُرْبَدُ فَارِسُ الْهَيْجَا إِذَا مَا تَقَعَّرَتِ الْمَشَاجِرُ بِالْخِيَامِ^(٤)

وشدهم صوت الحرب وجلبتها فسموها «الوغي» :

سَيِّبِكِ عَانٍ لَمْ يَجِدْ مَنْ يَفْكُهُ وَتَبْكِيكَ فُرْسَانَ الْوَعَى وَرِجَالَهَا^(٥)

(١) الحرب العوان : التي كان قبلها حرب أي مترددة (اللسان / عون).

(٢) الديوان : ص : ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ والأبيات الثلاثة الأخيرة ذكرها المحقق من نسخة حلب وبيروت.

(٣) الديوان : ص : ٢٠٠.

(٤) الديوان : لبيد . ص : ٢٠٠.

(٥) البيت لأم بسطام بن قيس ، لم أقف لها على ترجمة ، إلا أنها شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية ، يشهد بذلك مرثيتها لابنها بسطام ، وقد قتل يوم الشقيقة . أيام العرب : أبو عبيدة ٤٠٨ ، شاعرات العرب : عبدالبديع صقر . ص : ٣٢ . ومثله قول دخنتوس في رثاء أبيها (أيام العرب . ص : ٢٥١).

بَكَرَ النَّوْمِيَّ بِخَيْرِ حَذْرٍ رَفِئَ حَيْدُفَ كَهْلَهَا وَشَبَابَهَا
وَأَضْرَهَا لِعَدْوِهَا وَأَفْكَهَا لِرِقَابِهَا
وَقَرِيْعَهَا وَنَجِيْبَهَا عِنْدَ الْوَعْيِ وَشَهَابِهَا

وَقَدْ عَلِمْتُ فَهَمُّ عِنْدَ الْاُقَاءِ بِاَنْهُمْ لَكَ كَانُوا نَفَالاً^(١)

وفي أيام العرب - وقد حفل بها شعر الرثاء - حياة نابضة بالأحداث ،
امتزج فيها الواقع بالخيال ، ولكنها دلت في مجملها على طابع العصر وروحه
القتالية، وظل الذهن يستعيد أحداث هذه الأيام ، وينسج خيوطها ، ويذكر
أسماء قتلاها وأسبابها من خلال ما تركه الشعر الجاهلي عامة وشعر الرثاء
خاصة ، حيث ردد الشعراء ذكر سبعة عشر يوماً^(٢) من أيام العرب اختلط
ذكرها بالألم، والحزن ، والدماء ، والأشلاء ، فيوم «الشعثمين» شكل نقطة
أساسية في حياة المهلهل ، فقد أدرك فيه بعض تأره :

بِيَوْمِ الشَّعْثَمِينَ^(٣) لَقَرَّ عَيْنًا وكيف لِقَاءُ مَنْ تَحْتَ الْقُبُورِ

(١) البيت لجنوب انظر :

شرح أشعار الهذليين : السكري ٥٨٤ / ٢ ، بلاغات النساء : طيغور ٢٩٧ .

ومثله قول سعدى بنت الشمردل في رثاء أخيها

(شاعرات العرب : عبدالبديع صقر . ١٥٩).

غَادَرْتَهُ يَوْمَ اللِقَاءِ مُجَدَّلاً خَبَرَ لَعَمْرَكَ يَوْمَ ذَلِكَ أَشْنَعُ

وفي (الأصمعيات . ١٠٤) يوم الرِّصَافِ

(٢) منها ما ذكر في أيام العرب (٤٥ - ٥٠) يوم الكلاب الأول (٦٠ - ٦٥) يوم الكلاب
الثاني.

(٣) ذكر القالي في أماليه (١٣١/٢) «الشعثمين» : اسم موضع ، وذكر في شرح الأصمعيات

(١٥٥) : الشعثمان : شعثم وشعث أبناء عامر بن زهل بن ثعلبة ، وقيل : قتل مهلهل يوم

واردات الشعثمين ابني معاوية ، وهما سيدي زهل وفارساها.

وإِنِّي قَسِدٌ تَرَكْتُ بُوَارِدَاتٍ (١) بَجِيرًا فِي دَمٍ مِثْلِ الْعَبِيدِ (٢)

ويظل اليوم مثيراً للألم والحزن ، حتى بعد إدراك الثأر ؛ لهذا صرخت
الفارعة بنت معاوية القشيرية (٣) :

شَفَى اللَّهُ نَفْسِي مِنْ مَعْشَرٍ أَضَاعُوا قَدَامَةَ (٤) يَوْمَ النَّسَارِ (٥)

أضَاءَ ————— وَابَهُ غَيْرَ رَعْدِيدَةٍ كَرِيمِ الصَّبَاحِ بَعِيدِ الْمَزَارِ (٦)

ولقد كان الرجل أكثر حرصاً على ذكر هذه الأيام، لأنها ميدان بطولته
وقوته، أو موطن عجزه وألمه، الذي لا يزال يلح على ذاكرته ، حتى يزيل عاره
بنصرٍ له في يوم آخر ، أما المرأة فقد كانت أكثر التصاقاً بالحدث نفسه ،
وأكثر ارتباطاً بالقتلى فيه ، ولهذا ذكرت الأيام عند الرجل في اثني عشر
موضعاً وذكرت عند المرأة في سبعة مواضع.

(١) واردات موضع كان فيه يوم معروف بين بكر وتغلب .

(شرح الأصمعيات . ص : ١٥٥).

(٢) المرجع السابق .

(٣) لم أقف لها على ترجمة إلا أنها شاعرة جاهلية .

(معجم النساء المهنا . ص : ٢٠١).

(٤) هو قدامة بن عبدالله بن سلمة بن قشير .

أيام العرب : أبو عبيدة . ص : ٥٤٠ .

(٥) جاء في أيام العرب (٥٢٧) أن الأنسار ماء لبني عامر بن صعصعة ، وهو يوم لبني أسد

وغطفان وطىء ، وهم الأحاليف علي بني عامر .

(٦) أيام العرب : أبو عبيدة . ص : ٥٤٠ ، بلاغات النساء : طيغور : ٢٨٣ .

١ - ١ - ١ - وصف ساحة الحرب :

وقف شعراء المرثي في وصفهم المعارك أمام ساحة القتال وما تخلفه
المعركة من جثث وأشلاء ودماء تمتزج بتراب الأرض ، وعواطف الشاعر ؛
ليظهر لنا صورة تعج بالألم ، وتنطق بالفناء ، صورة تكشف طبيعة العصر
القتالية وروح العدا الماثلة في نفوسهم بسبب الجوار والتنافس .

ومن هذه الصور الدامية ما نقلها دريد بن الصمة من محاولاته المستميتة
إنقاذ أخيه والدفاع عنه بعد أن اجتمع عليه القوم ، وأوقعوا به :

تَنَادَوْا فَقَالُوا أَرَدَتِ الْخَيْلُ فَارِسًا	فَقُلْتُ أَعْبُدُ اللَّهَ ذَلِكَمُ الرُّدِي
فَجِئْتُ إِلَيْهِ وَالرَّمَّاحُ تُنُوشُهُ	كَوَقَعِ الصِّيَاحِي فِي النَّسِيجِ المُمَدَّدِ
وَكَنتُ كَذَاتِ البُورِيَعَتِ فَأَقْبَلْتُ	إِلَى جَلْدٍ مِنْ مَسْكِ سَقْبٍ مُجَلَّدِ
فَطَاعَنْتُ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتَّى تَبَدَّدَتْ	وَحَتَّى عَلَانِي حَالِكِ اللُّونِ أسُودِي
قِتَالَ أَمْرِيءِ أَسَى أَخَاهُ بِنَفْسِهِ	وَيَعْلَمُ أَنَّ السَّمْرَةَ غَيْرَ مُخَلَّدِ (١)

وهكذا كان الشاعر جزءاً من صورة المعركة، يطاعن ويدافع ، وكان
تصويره نقلاً حياً نابضاً بالحركة . أما المرأة - خولة الرثامية - فقد صورت
المعركة بعد نهايتها ، فكانت الصورة جامدة تفقد الحركة والحياة ، فالقتلى
سفت عليهم الرياح، والتهمتهم السباع ، ولم يجدوا من يواريهم الثرى .

(١) الحماسة : أبو تمام : ٣٩٧/١ .

وفي الأصمعيات (١٠٧ - ١٠٨) مع اختلاف في ترتيب الأبيات .

صُيَّابَةٌ (١) مَلْفُومٌ غَيْرُ أَشَايِبِ

عِشْرُونَ مُقْتَبِلًا وَشَطْرُ عَدِيدِهِمْ

تَسْتَنُّ فَوْقَهُمْ ذِيُولٌ حَوَاصِبِ

طَرَقَتْهُمْ أُمَّ الْهُيْمِ فَأَصْبَحُوا

كَانُوا الْغِيَاثَ مِنَ الزَّمَانِ الْأَحْبِ

جَزْرًا لِعَافِيَةِ الْخَوَامِعِ (٢) بَعْدَمَا

جُرِعَ الرَّدَى بِمَخَارِصِ (٣) وَقَوَاصِبِ (٤)

قَسَمَتْ رِجَالُ بَنِي أَبِيهِمْ بَيْنَهُمْ

أما الرجل فإنه وإن مال إلى تصوير نهاية المعركة إلا أنه ذكر مشاركته فيها، فبدت الحركة جزءاً مكماً لها، من ذلك ما نقله ابن أخت تأبط شراً وقد أخذ بثأره، وشفى نفسه، وترك أعداءه أشلاء ممزقة تقعات عليها السباع، وتشاركه الطيور فرحته بأخذ الثأر.

لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمْلُؤَ

صَلِيٍّ مَنِّي هُدَيْلٌ بِخِرْقِ

(١) الصُّيَّابُ والصُّيَّابَةُ: أصل القوم. والصُّيَّابَةُ والصُّيَّابُ: الخالصُ من كل شيء.

(اللسان / صيب).

(٢) حَمَعَتِ الضَّبْعُ تَحْمَعُ حَمْعًا وَخُمُوعًا وَخَمَاعًا: عَرَجَتْ وَكَذَلِكَ كُلُّ ذِي عَرَجٍ.. وَالْخَوَامِعِ

الضَّبَاعِ اسْمٌ لَهَا لِأَنَّهَا تَحْمَعُ خُمُوعًا وَخَمَاعَانًا وَخُمُوعًا، وَالْخَمِيعُ: الذَّنْبُ، وَجَمَعَهُ

أَخْمَاع.

(اللسان / جمع).

(٣) الْخِرَاصُ وَالْخَرِصُ وَالْخَرِصُ: سِنَانُ الرَّمْحِ، وَقِيلَ: هُوَ مَا عَلَى الْجَبَةِ مِنَ السِّنَانِ، وَقِيلَ

هُوَ الرَّمْحُ نَفْسَهُ. (اللسان / خرص).

(٤) رَجُلٌ قَضَابَةٌ: قَطَاعٌ لِلْأُمُورِ مُقْتَدِرٌ عَلَيْهَا، وَسَيْفٌ قَاضِبٌ قَاطِعٌ.

(اللسان / قضب).

وَالْأَبْيَاتُ فِي أَمْالِي الْقَالِي ١/١٢٧.

تَهَلَّتْ كَمَا لَهَا مِنْهُ عَلٌ
وَقَرَى الدُّبَّ لَهَا يَسْتَهَلُّ
تَخَطَّاهُمْ فَمَا تَسْتَقِلُّ (١)

يَنْهَلُ الصَّعْدَةَ حَتَّى إِذَا مَا
تَضْحَكُ السُّبْحُ لِقَتْلَى هَدِيلِ
وَعِتَاقُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانَا

9

(١) الحماسة : أبو تمام ٤٠٢/١ - ٤٠٣.

ومثله قول المهلهل (الأصمعيات : ١٥٥).

يَدْعُونَ الْأَسِنَّةَ بِالْحُجُورِ
يَجُوفُ حُجْرَةَ رَحِيَاءَ نَيْبِ

وَصَبَّحْنَا الْوَحْشُومَ بِيَوْمِ سَوِّ

كَأَنَا غُدْوَةٌ وَبَنَى أَبِيْنَا

0
//

١ - ١ - ٢ - العدة في الحرب :

اهتم العربيّ بسلاحه وفرسه، ليدفع بهما شبح الموت الذي يطل عليه مع كل غارة، وفي كل ساحة حرب، ويبقى سيفه ورمحه امتداداً لضربة يده، وفرسه امتداداً لكرّه وفرّه؛ لذا حرص عليهما، وأولاهما كل عنايته واهتمامه، وبالغ في الفخر بهما.

ولعلنا نلاحظ اهتمام شاعر الرثاء بذكر الأسلحة الهجومية - السيف ، والرمح - أكثر من الأسلحة الدفاعية - الدرع - وكأنما يريد بذلك إثبات قوته وبسالته بتقدمه وهجومه.

السيف :

وقد تردد ذكر السيف في شعر الرثاء الجاهلي تبعاً لذكر الحرب وما دار فيها من قتال، ونوع الشعراء في أسمائه وصفاته، فمنها ما يتعلق بالحدّة والمضاء كالحسام، والباتر، والعضب، ومنها ما يتعلق بالصلاية وصفاء المعدن، فكان الأبيض، والمصقول، ومنها ما يتعلق بمكان الصنع فكان اليماني والخزرجي، وتداخلت هذه الأسماء والصفات . وذكرت جميعها للدلالة على قوة السلاح ومضائه وفتكه في تسعين موضعاً من مرثيهم.

والسيف أداة حربية تدل على بطولة حامله وقوته ؛ لذا وجد ابن أخت تأبط
 شراً في مرثية للسيف صحبة له تغنيه عن الرفاق، ووجد في صفته شاهداً
 على بطولته :

يَرْكَبُ الْهُوْلَ وَحَيْدًا وَلَا يَصُ حَبَهُ إِلَّا الْيَمَانِي الْأَقْلُ^(١)

وهو أداة ردع، ووسيلة لأخذ الثأر والانتقام من الأعداء، فتقطع به
 الأجساد، وتنزف من ضربته الدماء، وتتبعثر به الأشلاء في الصحراء :

لَا رَفَعْتُ الْحُسَامَ فِي الْحَرْبِ حَتَّى أَتْرَكَ الْقَوْمَ فِي الْفِيَا فِي عِظَامَا
 يَا بَنِي عَامِرٍ سَتَّقُونَ بَرْقَا مِنْ حُسَامِي يُجْرِي الدَّمَاءَ سِجَامَا^(٢)

وتفلق ضربته الرؤوس :

قَتَلُوا كَلْبِيًّا ثُمَّ قَالُوا: اارْبَعُوا كَذَبُوا وَرَبَّ الْحِلِّ وَالْإِحْرَامِ^٥
 حَتَّى نَبِيدَ قَبِيلَةً وَقَبِيلَةً قَهْرًا وَنَفْلِقَ بِالسُّيُوفِ الْهَامِ^(٣)

(١) الحماسة . أبو تمام : ٤٠٢/١ .

ومثله في الإشادة بقوة المرثي قول الخنساء (الديوان . ص : ٣٩٨) .

إذا ما القوم أحربهم تبول كذاك التبل يطلب كالقروض
 بكل مهند غضب حسام رقيق الحد مصقول رحيض

(٢) الديوان . عنتره . ص : ٢١٧ ، شعراء النصرانية . لويس . ص : ٨٦٩ .

(٣) الديوان : المهلهل . ص : ٧٨ ، الأصمعيات : الأصمعي . ص : ١٥٦ .

وقد دفع الحزن المرأة إلى إثارة هموم قومها لأخذ الثأر :

فَيَا لَبْنِي دُبْيَانَ بَكُوا عَمِي دَكَمَ بكل رقيق الحد أبيض باتر^(١)

ففي الأبيات السابقة تجتمع أسماء السيف، وصيغته، وكُنَاهُ؛ للدلالة على القوة والشجاعة ، وتنفرد كل منها بدلالة خاصة، فيطغى على قول ابن أخت تأبط شراً الإحساس بالوحشة؛ لذا كان في صحبة اليماني الأفل وتلمه ما يزيل عنه هذه الوحشة والخوف، ثقة ببطش سيفه، كما نلحظ في قول عنتره والمهلهل أسلوب التهديد والوعيد تفوح من ثناياهما رائحة الدم المراق، وفي انتقاء كلمة الحسام دلالة على الحسم والانتهاه ، وفي تشبيهه وقعه بالبرق دلالة على مضائه وقوة حسامه ، وفي قول الخنساء وهند نلحظ استنفار الهمم لأخذ الثأر ، وهذه مهمتها ووظيفتها ، وفي تتابع دلالات المضاء رغبتها الأكيدة في أخذ الثأر والتشفي به : (رقيق الحد مصقول ، أبيض، رحيض ، باتر).

كما ردّ شعراء الرثاء ذكر السيف في تصوير قتل المرثي ، تعبيراً عن الغيظ المشتعل في النفوس، وتجسيداً لحالة القتل ، واستحضاراً لساعة الموت ، وتصويراً لبشاعة الحادثة ، فكانت الأجسام أغماد السيوف :

(١) البيت لهند بنت حذيفة بن بدر الفزاري ، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية ، قُتل

أخوها يوم الحاجر آخر أيام حرب داحس .

أيام العرب : أبو عبيدة ، ص ٤٥٥ ، بلاغات النساء . طيفور : ٢٧١ .

عَبَّتْ بِهَا الْأَيَّامُ حَتَّى أُوثِّقَتْ أَيْدِي السَّبَلَى تَحْتَ التُّرَابِ قِيُودَهَا
فَكَأَنَّهَا تَلِكَ الْجَسُومِ صَوَارِمٌ تَحْتَ الْحِمَامِ مِنَ اللُّحُومِ غَمُودَهَا^(١)

وشعرت سارة^(٢) بمأساة قومها ، وقد أوقع بهم ، فقالت :

كُهُولٌ مِنْ قُرَيْضَةٍ ^{قُرَيْضَةٍ} أَثْقَلَتْهُمْ سِيُوفُ الْخَزْرَجِيَّةِ وَالرَّمَاحِ^(٣)

وتستوحي قتيلة بنت الحارث^(٤) من ذكر السيف في رثاء أخيها مأساة

خاصة ، فظلم ذوي القربى أشد مضاضة وأكثر ألماً :

فَالنُّضْرُ أَقْرَبُ مِنْ أَسْرَتِ قَرَابَةٍ وَأَحْقُهُمْ لَوْ كَانَ عَتَقُ يُعْتَقِ
ظَلَّتْ سِيُوفُ بَنِي أَبِيهِ تَنْوِشُهُ لِلَّهِ أَرْحَامٌ هُنَاكَ تُشَقِّقُ^(٥)

(١) الديوان : عنتره . ص : ١٢٧ ، شعراء النصرانية . لويس . ص : ٨٢١ .

(٢) سارة القرظية شاعرة من شواعر اليهود العرب في الجاهلية رثت من قتل من قومها بعد أن سنَّ قبيهم ملكهم سنة أن لا تدخل امرأة على زوجها حتى يفتضها قبله ، فبلغ ذلك أبا جبيلة أحد ملوك اليمن ، فقصد المدينة ، وأوقع باليهود بذي حرص ، وقتلهم ،
أعلام النساء : كحالة ١٣٩/٢ .

(٣) الأغانى : الأصبهاني : أبوالفرج (دار الكتب ، بيروت ، ط د ، ت د) ، ١١٧/٢٢ .

وفي شاعرات العرب (١٥٢) كهول من قريضة أثقلتهم .

(٤) هي قتيلة بنت الحارث ، أخت النضر ، قُتِلَ أخوها بأمر من رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وكان من أسرى بدر ، لأنه كان يلج في عدائه للإسلام ، ويمعن في إيذاء المسلمين ، كانت قتيلة حازمة ذات رأي وجمال ، وذكر في حماسة أبي تمام (٤٧٧/١) ،
وبلاغات النساء (٢٦٢) أنها قتيلة بنت النضر لا أخته ، يقال : إن شعرها أكرم شعر موتور وأعف وأكف وألمه .

السيرة النبوية : ابن هشام ٤٢/٣ .

(٥) المراجع السابقة .

وعلى الرغم من استحياء كل من الرجل والمرأة السيف أداة لمقتل المرثي، إلا أننا نلاحظ معالم القوة عند عنتره - الرجل - فالمعركة سجال حيث (الجسوم، صوارم) مع ما يقتضيه فعل النحت من القوة والصلابة نجد معالم الضعف والوهن تدب عند سارة وقتيلة - المرأة - (كهول - أثقلتهم - تنوشه، تشقق).

الرمح :

وجاء الحديث عن الرمح صنو الحديد عن السيف في شعر الرثاء الجاهلي فتردد ذكره بصيغة المفرد حيناً (رمح) وبصيغة الجمع أحياناً (رماح)، كما نوع الشعراء في اسمه: فهو «القنا، والعوالي، والأسنة»، وقد استخدمت هذه الصيغ جميعها للدلالة على القوة والفتك والموت في عشرين ومائة موضع من مراثيهم.

ووظف بعض الشعراء حديثه عن الرمح في التعبير عن صفات شخصية

كاستعراض مهارته القتالية :

وكنت إذا ما الخيل شَمَّصَهَا القنا لبيقاً بتصريف القناة بنانيا^(١)

وأشار المهلهل من خلال حديثه عن كثرتها وسرعتها إلى قوة قومه،

وقدرتهم على الثأر :

فداً لبني الشقيقة يوم جاءوا كأُسْدِ الغَابِ لُجَّتْ في زئير

(١) البيت لعبد يغوث بن الحارث بن وقاص بن صلاة بن المعقل، واسمه ربيعة بن كعب بن

الأرت، شاعر جاهلي، وفارس كان سيداً لقومه بني الحارث بن كعب، وكان قائدهم يوم

الكلاب الثاني، وأسر في ذلك اليوم وقتل وهو من أهل بيت معرق في الشعر. ==

كَأَنَّ رِمَاحَهُمْ أَشْطَانُ بُئْرِ بَعِيدٍ بَيْنَ جَالِيْهَا جَرُورٍ^(١)

ومثلما كان الرمح أداة قوة ومهارة، كان أداة موت وفناء، تستل به الأرواح، وتراق به الدماء:

وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتُ مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً تَرَى خَلْفَهَا الْحَوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا
وَلَكِنِّي أَحْمِي ذِمَارَكَ أَيْدِيكُمْ وَكَانَ الرَّمْحُ يُخْتَطِفُنِ الْمُحَامِيَا^(٢)

== الكامل. ابن الأثير: ٦٢٥/١.

للمزيد انظر: خزانة الأدب: البغدادي ٣١٣/١ - ٢١٧.

شرح المفضليات: التبريزي ٦٠٧/٢.

ومثل هذا البيت في الإشادة بالقوة قول أم قيس الضبية:

إِذَا قَنَاةَ أُمْرِي أُرْزَى بِهَا خَوْرٌ هَزَّ ابْنَ سَعْدٍ قَنَاةَ صُلْبَةِ الْعُودِ
لم أقف لها على ترجمة إلا أنها جاهلية.

الحماسة: أبو تمام ٥٢٢/١، بلاغات النساء: طيغور ٢٧٩.

المنازل والديار: ابن منقذ. ص: ٤٤٥.

(١) البيت الأول في (الديوان ص ٤١) وجميعها في أمالي القالي (١٣٢/٢).

(٢) البيت لعبد يغوث انظر: الكامل: ابن الأثير ٦٢٥/١، خزانة الأدب: البغدادي ٣١٤/١.

شرح المفضليات: التبريزي ٦٠٩/٢.

ومثله قول زينب بنت فروة في رثاء أبيها وقد قتل بـ«عين أباغ»

بِعَيْنِ أَبَاغٍ قَاسَمْنَا الْمَنَائِيَا فَكَانَ قَسِيمُهَا خَيْرَ الْقَسِيمِ
وَقَالُوا مَا جِدْنَا مِنْكُمْ قَتْلَنَا كَذَلِكَ الرُّمْحُ يُكَلِّفُ بِالْكَرِيمِ

معجم البلدان: ياقوت ١٦١/١، شاعرات العرب: عبد البديع صقر ١٤٧، وذكرت الأبيات

في اللسان، وقال ابن بري: الشعر لابنة المنذر. وهي شاعرة جاهلية، وإن لم أقف على

ترجمتها لمناسبة النص.

وصورت جليلة^(١) موت زوجها في أسى وحزن :

هذا كُليبٌ على الرَّمضاءِ منجِدٌ بين الخزامى علاه اليوم أرماحاً^(٢)

ولعلنا نلحظ نغمة الحزن والانكسار التي سيطرت على أغلب صور المرأة .

- الخيل :

والخيل عصب الحياة عند الجاهليين ، يستخدمونها في الحرب والصيد ،

واختلف تصوير الشعراء لها في المجالين^(٣).

(١) هي زوجة كليب بن ربيعة ، وأخت جساس قاتله وقد أخرجتها أخت كليب من ديار زوجها، ومنعتها من حضور مأتمه، لأن قيامها فيه شماته وعار عند العرب، وبقيت جليلة في بيت أخيها إلى أن قتل، وتنقلت مع بني شيبان قومها مدة حروبهم، وكانت وفاتها نحو ٥٣٨ م.

الأغاني : الأصبهاني ٥٣/٥ - ٥٥ بتصرف.

الكامل : ابن الأثير ١/١٢٣.

(٢) المراجع السابقة.

ومثله قول سعدى بنت الشمردل (الأصمعيات ص : ١٠٣).

أَجَعَلْتَ أَسْعَدَ لِلرَّمَا حِ دَرِيئَةً هَبْلَتُكَ أُمُّكَ أَيَّ جَرْدٍ تَرَقَّعُ

والجرد الثوب الخلق (اللسان / جرد).

(٣) يظهر في صور وصف فرس الصيد استرسال الشاعر في وصف الفرس ، وإبراز

محاسنه، وصورته الجمالية، من ذلك قول المرقش :

أَسَيْلٌ نَبِيلٌ لَيْسَ فِيهِ مَعَابَةٌ كَمَيْتٌ كَلَوْنِ الصَّكْرِفِ أَرْجُلِ أَقْرَحِ

على مثله أتى النَّدِيَّ مَخَايِلًا وَأَغْمَزُ سَرًّا : أَي أَمْرِي أَرْبَحُ

ويسبق مطروداً ويلحق طارداً ويخرج من غم المضيق ويجرح

شرح المفضليات : التبريزي ٢/٨٨٩ - ٨٩٠.

وشعر الرثاء يرتبط بالحروب، ومن هنا فإن مجال صورة الخيل في شعر الرثاء تتميز بسمات خاصة منها : تركيز الشاعر على الصور والصفات المتصلة بالحرب يعرضها في صور سريعة خاطفة، وكأنما الانشغال بالحرب والتفكير فيها يحول دون استرساله في الوصف، وعلى الرغم من ذلك فقد ورد ذكرها في اثنين وستين ومائة موضع عند شعراء الرثاء جامعين لها من الصفات، وطارحين عليها من الأسماء ما يبرز قوتها وأصالتها، وقد أسبغوا على فرسهم صورة أسطورية ينفرد بها «كالسيد، والسرحان، والتتفل»، وأسبغ عليه من الصفات ما يصل به حد الكمال:

وغارة بين اليوم والليل فلتة تداركُها ركُضاً بسيدٍ عمردٍ
 سليم الشظا^(١) عبل الشوى شنج^(٢) النساء^(٢) طويل القراً نهد أسيل المقلد^(٣)

وركزت الخنساء على سرعته في الحرب، وعلى قدرته :

يردي به في نفعها سابع^(٤) أجرد كالسرحان ثبت الحصار^(٤)

(١) الشظي العظيم ملزق بالذراع، فإذا تحرك من موضعه قيل: شظي الفرس بالكسر.

(اللسان / شظي).

(٢) فرس شنج النساء : متقبضة، وهو مدح له لأنه إذا تقبض نساها وشنج لم تسترخ رجلاه.

(اللسان / شنج).

(٣) البيتان لدريد بن الصمة في رثاء أخيه عبدالله.

الأصمعيات . ص : ١٠٩ .

(٤) ثبت الحصار : مأمون في العدو من العثار.

(الديوان ٢٨٣).

أما أسماء فقد جعلت من كمال الفارس كمال فرسه ؛ لذلك قالت :

بَطْلٌ ضَرْغَامَةٌ حِينِ بَدَا تَحْتَهُ الْأَشْقَرُ مِثْلَ التَّنْفَلِ (١)

وقد تنتزع صورة الفرس من عالم الخرافة غير المألوفة للتهويل، وهي صفة تستدعيها الحرب لتماشيها مع الرغبة في إرهاب العدو :

وَقَوَادِ خَيْلٍ نَحْوِ أُخْرَى كَأَنَّهَا سَعَالٌ وَعِقْبَانٌ عَلَيْهَا زَبَانِيَةٌ (٢)

وقد ينتزع شعراء الرثاء من الطبيعة ما يكشف عن صفات الضخامة والقوة في الخيل، وإن كانت خيل عدوهم، ففي قدرتهم على ردها وقتالها ما يكشف عن قوة أكبر في خيلهم، وهذا ما حرص عليه «أوس» في وصفه حين قال :

أَمْ مَنْ لِعَادِيَةٍ تُرْدِي مَلْمَمَةً كَأَنَّهَا عَارِضٌ (٣) مِنْ هَضْبِ أَوْعَالِ

لَمَّا رَأَوْكَ عَلَى نَهْدِ مَرَكَلَةٍ (٤) يَسْعَى بَبِزٍ كَمِيٍّ (٥) غَيْرِ مِعْزَالٍ (٦)

(١) معجم النساء . المهنا ١٦ .

(٢) سعال بتنوين اللام. جمع سعادة. وهي الغول وعقبان جمع عقاب وهو من كواسر الطير. (اللسان/ سعل،، والبيت في الديوان، ص ٧٠ .

(٣) العارض : السحاب المطل يعترض في الأفق : (اللسان/ عرض).

(٤) المراكل : واحدها مركل، وهو موضع الركل من الدابة، حيث يركلها الفارس إذا استحثها للعدو، ونهد مراكله : أي فرسٌ واسع الجوف، وهي صفة حسنة في الخيل. (اللسان/ ركل).

(٥) الكميُّ : اللابس السلاح، وقيل: هو الشجاع المقدم الجريء كان عليه سلاح أو لم يكن. (اللسان/ كمي).

(٦) الديوان . ص : ١٠٤ .

أماً «أمامة العدوانية»^(١) فقد أخذت من الطبيعة ما يناسب أنوثتها ورقتها، فلم تعتمد إلى وصف الخيل بالضخامة والفخامة، وإنما مالت إلى وصفها وصفاً ينبثق من سمات طبيعتها الأنثوية ، فقالت ترثي قومها:

كَمْ مِنْ فَتَى كَانَتْ لَهُ مِيعَةٌ أَبْلَجَ مِثْلَ الْقَمَرِ الزَّاهِرِ
قَدْ مَرَّتِ الْخَيْلُ بِحَافَاتِهِ كَمَرٌ غَيْثٌ لَجِبٍ مَاطِرٍ^(٢)

فالخيل عند «أوس» عارض جارف، أما عند «أمامة» فغيث لجب، وإن كانت سرعة الخيل وتدميرها هي بؤرة الصورة عند الشعارين.

وتتوثق الصلة بين الفارس والفرس، ويتحدان في كيان واحد، ويفهم كل منهما صاحبه:

وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتَنِي مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً تَرَى خُلْفَهَا الْحَوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا^(٣)

لذلك استوحت الخنساء هذه الصلة، وطرحت على الخيل صفتها الباكية، فقالت :

(١) هي أمامة بنت ذي الأصبع العدواني، الشاعر الفارسي المشهور، كانت شاعرة مجيدة.

الأغاني : الأصبهاني ٨٢/٣.

شاعرات العرب : عبدالبيدع صقر. ص : ٩.

معجم النساء : المهنا . ص : ١٨.

(٢) السابق.

(٣) البيت لعبد يغوث في رثاء نفسه .

شرح المفضليات : التبريزي ٦٠٨/٢.

وَلْتَبَيَّنْ كَيْفَ الْخَيْلُ إِذَا غُوِدِرَتْ بِسَاحَةِ الْمَسَاحَةِ غَدَاةَ الْعِثَارِ (١)

– الناقة :

أما الناقة فقد كانت أداة غير مباشرة من أدوات المحارب، تبلغه غايته، وتوصله إلى أرض المعركة، يكشف عن ذلك عاداتهم عندما يركبون للعدو، ركبوا نياقهم، وأراحوا أفراسهم، حتى إذا ما اقتربوا من العدو، عدلوا إليها؛ لذا كانت تتمتع بصفات القوة، والصلابة، والأمان، مما يحتاجه المحارب في مسيرته إلى الحرب، وهذا ما ذكره عبدالله بن عنمه في قوله :

أَجِدُّكَ لَنْ تَرَاهُ وَلَنْ تَرَاهُ تَخْبُ بِهِ عِذْفَرَةً (٢) ذَمُولٌ (٣)
حَقِيصَةً رَحْلُهُ بَدَنٌ وَسَرَجٌ تَعَارِضُهُ مَرَبِيَّةٌ ذَوُولٌ (٤)
إِلَى مِيْعَادٍ أَرَعَنْ مَكْفَهْرٌ تَصْمَرٌ فِي طَوَائِقِهِ الْخَيُْولُ (٥)

لحظة

-
- (١) الديوان : الخنساء : ٣٨١ .
 - (٢) عَذْفَرٌ : جمل عَذْفَرٌ وَعَذْوْفَرٌ : صلب عظيم شديد.. العَذْفَرَةُ : الناقة الشديدة الأمانة الوثيقة الظهيرة وهي الأمان : (اللسان / عذفر).
 - (٣) الذَّمِيلُ : ضرب من سير الإبل، وقيل : هو السير بالليل . (اللسان / ذمل).
 - (٤) ذكر في شرح الأصمعيات (٣٧) : أن هذا المشتق لم يرد في المعاجم. والذَّوُولُ ، بالذال المعجمة من الذَّالان، وهو مشي سريع في خفة .
 - (٥) المرجع السابق.

١ - ٢ - العادات الاجتماعية :

للمجتمع الجاهلي عاداته وتقاليده المتعددة ، نقف في هذا البحث أمام ما يثيره شعر الرثاء من هذه العادات ، فمنها : ما يتعلق بمظاهر الحزن والفقد، من لطم الخدود ، وشقّ الجيوب.. ومنها : ما يعود إلى افتقاد الرؤية اليقينية لغياب الدين ، وسيادة القلق والتوتر، والاعتقاد بوجود شكل من أشكال الحياة بعد الموت، تمارس فيه الروح حياةً عادية، تطلب السقيا والطعام والانتقام، ويطلب منها عدم البعد (لاتبعد)^(١) وتظل هذه الروح هائمة تصيح: اسقوني، اسقوني، حتى يؤخذ لها بالثأر، وقد تتعرض للأحياء بالضرر، إن لم يُجَبْ طلبها، وقد تستقرّ هذه الروح في بطن بئر قديمة بعيدة الغور، ولها القدرة على سماع غيرها ورد الجواب لهم.

من الحفرِ الظُّمَاءِ بادِ كسورها	ألم تَعْلَمَا أَنِّي دَعَوْتُ مُجَاشِعاً
سَيَطَّلِعُ من جوفاء صعب حدورها	فَجَاوِبُنِي حَتَّى ظَنَنْتَ بَأَنَّهُ
سَيَقْدِمُ والدُّنْيَا عَجَابُ أُمُورِهَا ^(٢)	لَقَدْ سَكَنْتَ نَفْسِي وَأَيَقَنْتَ أَنَّهُ

(١) بلوغ الأرب : الألو سي : ١٤/٣ .

(٢) المرجع السابق ، ٣/٣ ، ومثله قول شاعر آخر :

وهدم جاليتها اختلاف عصور
قريب إلينا بالإياب بصير

ص ب
هـ

دَعُونَاهُ مِنْ عَادِيَةٍ نَضِبَ مَأْوَاهَا
فَرَدَّ جَوَاباً مَا شَكَّكَتُ بَأَنَّهُ

وقال آخر :

فما أضى صوتي بالذي كنت داعيا
تجر عليه الذاريات السوافيا

دعوت أبا المغوار في الجفر دعوة
أظن أبا المغوار في قعر مظلم

المرجع السابق .

وهكذا نلاحظ بقاء الروح صاديةً عطشى ؛ لذلك ظهرت عاداتٌ مرتبطة بهذا التصور ، منها : الثأر ، والدعاء بعدم البعد ، والدعاء بالسقيا ، والذبح على القبور.

١ - ٢ - ١ - الثأر :

وجد العربي في الثأر ما يشقى غلَّ صدره، ويذهب ألم نفسه، ويريح به فقيده ؛ لذا أصبحت حياة العربي حلقة دائرة من الثأرات يسترد بها توازنه النفسي والاجتماعي ؛ لذا كانت الدعوة إلى الأخذ بالثأر أمراً شائعاً في الجاهلية، يعتقدون أنهم يرضون به الميت، ويكفون شره من ناحية، ويثبتون به قوتهم لخصومهم ، وينفون عن أنفسهم وصمة الضعف من ناحية أخرى؛ لذلك قد لا يقتفون بقتل المثل، وإنما يجورون في أخذ الثأر، ويفخرون بذلك :

لِيَجْزِيَهُم بِالْقَتْلِ قَتْلًا مُضْعَفًا وما في يَمَاءِ الْحَمْسِ يا مال من بني (١)

وقد يبالغ فلا يكتفي بالضَّعْف :

قَتَلْنَا تِسْعَةً بِأَبِي لَيْثِي وَالْحَقُّنَا الْمَوَالِي بِالصَّمِيمِ (٢)

وقد يصل بثأره إلى الإبادة :

(١) البيت لدختوس في رثاء أبيها : أيام العرب : أبو عبيدة : ص ٢٥١.

(٢) الديوان : لبيد . ص : ١٦٢.

فَأَدْرَكْنَا النَّارَ مِنْهُمْ وَلَمَّا يَنْجُ مُلْحِيَيْنَ إِلَّا الْأَقْلُ^(١)

وقد يأخذ ذكر الثأر في شعر الرثاء صورة التحريض :

فَأَنْهَضُ لِأَخْذِ النَّارِ غَيْرَ مَقْصُرٍ حَتَّى نُبِيدَ مِنَ الْعِدَاةِ عَدِيدَهَا^(٢)

ولعل فعل الأمر (أَنْهَضُ) يحمل دلالة على شدة الانفعال الذي يدفعه إلى

الأخذ بالثأر والمبالغة فيه : (حتى نبيد من العداة عديدها). كما كان للمرأة

دور هام^ك في التحريض على الأخذ بالثأر، فهي تدفع الهمم، وتثير النفوس :

فِي الْبَنِيِّ ذَبِيانَ بَكُوا عَمِيدَكُمْ بِكُلِّ رَقِيْقٍ الْحَسَدُ أْبْيَضُ بَاتِرٍ

ثم تقول :

فَإِنَّ أَنْتُمْ لَمْ تَطْئُوا الْهَامَ غَارَةً يُحَدِّثُ عَنْهَا وَارِدٌ بَعْدَ صَادِرٍ

وَتَرْمُوا عُقَيْلًا بِالَّتِي لَيْسَ بَعْدَهَا بِقَاءٌ فَكُونُوا كَالْإِمَاءِ الْعَوَاهِرِ^(٣)

وقالت كبشة أخت عمرو بن معد يكرب^(٤) في رثاء أخيها عبدالله^(٥) ، وقد

(١) البيت لابن أخت تابط شرا. الحماسة . أبو تمام : ٤٠١/١ . وقوله «ملحيين»، أصله: «من

الحيين» فحذفت نون (من) الجارة، وهي ظاهرة لهجية.

(٢) الديوان : عنتره . ص : ١٢٨ ، شعراء النصرانية، لويس : ٨٣١ .

(٣) الأبيات لهند بنت حذيفة في رثاء أخيها كزر، بلاغات النساء. طيهور . ص : ٢٧١ .

(٤) لم تذكر عنها المراجع إلا أنها شاعرة جاهلية.

ديوان الحماسة : أبو تمام. شرح التبريزي. (ت ٥٠٢هـ) تح: محيي الدين عبدالحميد

(مطبعة حجازي، القاهرة) ص ٢١٧ .

خزانة الأدب : البغدادي : ٧٧/٣ .

ذيل الأمالي والنوادر : القالي : ١٩٠ .

(٥) هو عبدالله بن معد يكرب، قتل بعد انصرافه من تهنئة سيف بن ذي يزن بعد (٥٧٥م) ==

خشيت أن يتعاس قومها عن الأخذ بثأره، ويقبلون الدية :

فإن أنتم لم تثاروا وأتديتموا
فمشوا بأذان النعام المصلم
ولا تردوا إلا فضول نسائك
إذا ارتملت أعقابهن من الدم (١)

وفي حين اعتمدت «هند وكبشة» على الإهانة والتحقير لحض قومهما على الأخذ بالثأر، مالت «خويلة الرثامية» إلى تعظيم المدعو لأخذ الثأر، وتبجيله، معتمدة على أفعل التفضيل :

يا خير معتمد وأمنع ملجأ
وأعز مننم وأدرك طالسب
جاءتك وافدة التكالى تغلي
بسوادها فوق الفضاء الناضب

ثم تقول :

فأبرد غليل خويلة التكالى التي
رمت بأثقل من صخور الصاقب (٢)

== قتله رجل من بني مازن. ثم جاء قومه إلى عمرو أخيه، وقالوا : قتله رجل منا سكران فنسالك بالرحم أن تأخذ الدية، فأخذ الدية، وزادوه بعد ذلك أشياء كثيرة، فغضبت أخت له تسمى كبشة، وقالت:

وأرسلَ عبدالله إذ حان يومه
ولا تأخذوا منهم إقالاً وأبكرأ
إلى قومه ألا تخلوا لهم دمي
وأترك في بيت بصعدة مظلم
ودع عنك عمراً إن عمراً مسالم
وهل بطن عمرو غير شبر المطعم

ذيل الأمالي والنوادر : القالي : ١٩٠، شرح ديوان الحماسة، التبريزي ٢١٧/١.

(١) المرجع السابق .

(٢) الصاقب : جبل معروف ، ذكر أنه في بلاد بني عامر.

(اللسان / صقب).

وَتَلَّافَ قَبْلَ الْفَوْتِ ثَارِي إِنَّهُ عَلِقَ بِئُوبِي دَاهِنٍ أَوْ نَاعِبٍ (١)

ومن حياة العربي الثائرة، ندرك أنه عاش حياته واترا أو موتوراً، فتكون هذه الحياة حلبة للثأر المتوالي :

فإِنَّا لِلْحَمِّ السَّيْفِ غَيْرَ نَكِيرَةٍ وَنُلْحِمُهُ حَمِيْنًا وَلَيْسَ بِنَدِي نَكْرٍ
يُغَارُ عَلَيْنَا وَاتْرِيْنَا نَفِيْشْتَفِيْ بِنَا إِنْ أَصْبِنَا أَوْ تُغِيْرُ عَلَيَّ وَتَرِيْ (٢)

هذه السلسلة من الثأرات المستمرة الدائمة لفتت حياة جلييلة بنت مرة،

زوجة المقتول، وأخت القاتل :
دَرَكِيْ بِمَكِّيْ بْنِ مَرْثَدَةَ بْنِ مَرْثَدَةَ
يَشْتَفِي الْمُدْرِكُ بِالثَّأْرِ وَفِي دَرَكِيْ ثَارِي تَكْلُ الْمُنْكَلِ (٣)

ولعلنا نلاحظ دور المرأة في استثارة الهمم، وشحن العزائم؛ لإدراك الثأر، مما كان له أكبر الأثر في دفعهم إلى أخذه، ذلك أن المرأة أكثر التصاقاً بالبيئة من الرجل، وأكثر حرصاً على مراعاة العادات الاجتماعية، ومنها الثأر، ثم هي - بحكم ضعفها - تحرص على تأكيد ذاتها من خلال الانتقام، ولا سيما إذا كان على يد غيرها.

(١) الأمالي : القالي : ١/١٢٧، معجم النساء : المهنا . ص ٨٠.

(٢) البيتان لدرديد بن الصمة : الحماسة : أبو تمام ١/٣٩٩. المنازل والديار : ابن منقذ ٤٥٣.

(٣) الأغاني . الأصبهاني ٥/٥٤، الكامل ابن الأثير ١/١٢٣.

١ - ٢ - ٢ - الحزن :

واجه العربي في العصر الجاهلي، ظروف حياته القاسية بصبر وجلادة،
إلا أن الموت كان أصعب ما واجه في هذه الحياة، حيث لم يستطع صدّه ولا
دفعه ولا النجاة منه :

وَكُلُّ أَنْاسٍ سَوْفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ دُؤَيْبِيَّةٌ تَصْفُرُ مِنْهَا الْأَنَامِلُ^(١)

ومع ذلك ظل صامداً أمام ما يثيره الموت من مشاعر الحزن والألم تلبية
لتقاليد المجتمع ، وما يفرضه من مظاهر القوة والصلابة ؛ لذا قال دريد بن
الصمة يرثي أخاه :

تَقُولُ أَلَا تَبْكِي أَخَاكَ وَقَدْ أَرَى مَكَانَ الْبِكَا لَكِنْ بُنِيتُ عَلَى الصَّبْرِ^(٢)

إلا أن هذا المجتمع نفسه أباح له إظهار حزنه وألمه بعد أن يقوم بواجبه،
ويأخذ بثأر قتيله؛ لذا كانوا يهتمون اهتماماً بالغاً بإظهار الثأر عند المعركة،
فينادون : (يالثارات فلان)، فإذا تحقق لهم ذلك أباح المجتمع لهم إظهار ما
يشاؤون من الحزن والألم. وأول علامات هذا الحزن : البكاء ، وقد يشتد
الحزن ، فيمتد إلى حلق الشعر ، ولطم الوجه ، والضرب بالنعال ، والانتحار..
وقد يخمد الحزن ، فينتهي بالراثي إلى التعزي والدعاء.

(١) الديوان : لبيد . ص : ١٣٢ .

(٢) الحماسة : أبو تمام ٣٩٩/١ .

وهذه المظاهر منها ما يكون مشتركاً بين الرجل والمرأة على السواء ، وما يكون مقصوراً على أحدهما دون الآخر ، ولا فرق في هذه المظاهر بين أن يكون الفقيه مقتولاً ، أو مات حتف أنفه إلا تأخير إظهار الحزن إلى ما بعد الأخذ بالتأثر.

ومن أبرز صور الحزن :

البكاء :

اشترك الرجال والنساء في البكاء على السواء ، يعمدون إليه لتفريغ شحنة الحزن الملتهبة في الأعماق، ويخففون به هول المصاب ، وهذا ما لجأ إليه قُصُّ بن ساعدة عندما فقد صديقيه :

وَأَبْكِيكُمَا حَتَّى الْمَمَاتِ وَمَا الَّذِي يَرُدُّ عَلَى ذِي عَوْلَةٍ إِنْ بَكَكُمَا^(١)

وكان هذا حال الرجل ، مع أنه اشتهر بالصلابة ، كذلك المرأة فقد بكت وأكثرت من البكاء :

سَابِكِيهِمَا وَاللَّهُ مَا حَنَّ وَالْهَيْ وَمَا أَثْبَتَ اللَّهُ الْجِبَالَ الرَّوَاسِيَا^(٢)

فملاحظ سيطرة الحزن والبكاء على الشعارين ، ولكن حزن الرجل الحزن الباقي الثابت حتى الممات، أما حزن المرأة فهو الحزن المتجدد تجدد حزن

(١) الحماسة : أبو تمام ٤٢٤/١ ، وفي الحماسة البصرية ، (٢١٦/١) سابكِيكُمَا طول الحياة.

(٢) الديوان : الخنساء . ص ٤٢٤.

كل تكلّى، والدائم دوام الجبال الراسيات ، وهناك فرق : فالحزن الباقي الثابت ينتهي بهدوء النفس على الرغم من حزنها ، أما الحزن المتجدد فهو ثائر متأجج؛ لهذا يتغلغل حزنها في النفس ، ويزداد بافتقادها لفضائله وخصاله :

فأبكِ أَخَاكَ لَا يَتِمُّ أَمْرٌ أُضْرِبُهُمْ	رَيْبُ الزَّمَانِ وَكُلُّ الضَّرِّ أَغْشَانِي
وَأَبكِ الْمُعَمَّمِ وَأَبْنَ الْقَائِدِينَ إِذَا	كَانَ الرِّمَاحُ لَدَيْهِمْ خَلَجَ أَشْطَانِ (١)
وَأَبكِ أَخَاكَ وَلَا تَنْسَى شَمَائِلَهُ	وَأَبكِ أَخَاكَ لِحَقِّ الضَّيْفِ وَالْجَارِ (٢)

ونتيجة لما يعتلج في النفس من الحزن والألم والإحساس بالفقد، يتعدد البكاء ، وكأنما في نفس كل منهم أثر من هذه الأحاسيس والمشاعر المتألّمة وهذا ما ذكرته أم بسطام بن قيس في رثاء ابنها :

وَيَبْكِيكَ عَانٍ لَمْ يَجِدْ مِنْ يَفْئُهُ	وَيَبْكِيكَ فُرْسَانَ الْوَعَى وَرَجَالَهَا
وَتَبْكِيكَ أَسْرَى طَالَمَا قَدْ فَكَّكْتَهُمْ	وَأْرْمَلَةً ضَاعَتْ وَضَاعَ عِيَالَهَا (٣)

وهكذا نلاحظ أن المرأة بكت فقد المعين والمساعد (أيتام - أرملة - حق

(١) الديوان : الخنساء . ص ٣٢٢ .

(٢) السابق : ص . ٣٨٩ .

(٣) أيام العرب : أبو عبيدة : ٤٠٨ ، شاعرات العرب : لويس ٣٢ .

الضيف والجار - أسرى) بينما بكى الرجل فقد العزة والقوة :

لِيُبْكِيكَ مَنْ كَانَتْ حَيَاتُكَ عِزَّهُ فَأَصْبَحَ لَمَّا بِنْتَ يَقْضِي عَلَى الصَّفْرِ (١)

وبكى فقد الصحبة والمنادمة :

لِيُبْكِيكَ الشَّرَابُ وَالْمُدَامَةُ وَالـ فَتِيهِ أَنْ طُرَأُ وَطَامِعُ طَمَعًا (٢)

تحريم الخمر والملذات والاعتسال :

وهو من مظاهر الحزن الدافعة لأخذ الثأر، ويظهر فيه نوع من حرمان الذات من ملذاتها، وحرمان النفس مما تهفو إليه، وقد كان هذا دأبهم في كل أمر عظيم يحتاج إلى مناهضة ومجاهدة، وربما يمتد حرمان الذات إلى تحريم تنظيف البدن، وأخذ الشعر، والهدف من ذلك منع النفس من المطلوب لتذكيرها بالمفقود وأخذ ثأره، لذلك قطع المهلهل عهداً لأخيه:

خَذِ الْعَهْدَ الْأَكْبَى عَلَى عُمْرِي بَتْرِكِي كُلَّ مَا حَوَتْ الْـ دِيَارُ
وَهَجْرِي الْـ غَانِيَاتِ وَشَرِبَ كَأْسِ وَلَبْسِي جَبَّةً لَا تُسْتَعَارُ (٣)

(١) البيت للهدم بن حاطب : الأمالي : القالي ١٤٣/٢ .

(٢) الديوان : أوس . ص : ٥٣ .

(٣) الديوان : ص : ٣٤ ، شعراء النصرانية : لويس . ص : ١٦٤ .

وجاء هذا التحريم على لسان يزيد بن عمر بن كلاب (أيام العرب أبو عبيدة ٣١٤).

فَلله عَيْنًا مَنْ رَأَى مِثْلَ مَالِكِ قَتِيلًا بِحَزْنٍ أَوْ قَتِيلًا بِأَجْزَعَا
فَلَا تَشْرَبِينَ خَمْرًا وَلَا تَأْتِ حَاصِنًا أبا أنس حَتَّى يَزُولَ مَمْنَعَا

ويظل هذا التحريم قائماً حتى يؤخذ بثأر الفقيد، ثم تحل لهم هذه الملذات والمتع:

حَلَّتْ لِي الْخَمْرُ وَكُنْتُ أَمْرًا
عَنْ شَرِبَهَا فِي شُغْلٍ شَاغِلٍ
فَالْيَوْمَ أَسْقَى غَيْرَ مُسْتَحَقِّبٍ (١)
إِنَّمَا مِنَ اللَّهِ وَلَا وَاغِلٍ (٢)

حلق الشعر :

ومن المراسيم الجنائزية التي فرضها المجتمع حلق الشعر، تعلن به المرأة حدادها على الفقيد بتخليها عما يزينها ويظهر جمالها؛ لذلك عاش لُقَيْطُ (٣) صراعاً نفسياً بين تقاليد المجتمع وعاطفة الأبوة، فهو لا يريد لابنته الحزن والألم، بل يريد لها مزهوة بجمالها، فهي ماتزال صغيرة (عروس):

ليت شعري عنك - دُخْنَتُوسُ
إذا أتاك الخبر المرموسُ
أتحلقُ القرونَ أم تميسُ
لا بل تميسُ، إنها عروسُ! (٤)

(١) احتَقَبَ خيراً أو شراً، واستحقبه: أدخره على المثل، لأن الإنسان حامل لعمله، ومدخر له، واحتقب فلان الإثم: كأنه جمعه واحتقبه من خلفه. (اللسان / حقب).

(٢) الديوان : امرؤ القيس : ١٢٢.

ومثله قول ابن اخت تأبط شراً (الحماسة. أبوتمام ٤٠٣/١).

حَلَّتْ الْخَمْرُ وَكَانَتْ حَرَامًا
وَبِلَايِي مَا أَلَمْتُ تَحِلُّ
فَأَسْقِيئَهَا يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو
إِنْ جِسْمِي بَعْدَ خَالِي لَخَلُّ

(٣) لقيط بن زُرارة بن عدس بن زيد بن دارم، ويكنى أبا نهشل، وأبا دُخْنَتُوس. ودخنتوس ابنته لم يكن له غيرها، وأخوه حاجب بن زُرارة شاعر جاهلي وفارس مرهوب الجانب، عاصر كلاً من قيس بن زهير، والربيع بن زياد، وهو من كبار فرسان الجاهلية وشعرائها، قتل في يوم شعب جبلة. الشعر والشعراء، ابن قتيبة ٧١٠/١ - ٧١١ بتصرف. مختارات أشعار العرب. ابن الشجري. ص : ٢.

(٤) أيام العرب : أبو عبيدة ص ٢٥٠.

لطم الوجوه وشق الجيوب والضرب بالنعال :

تعتمد فيه المرأة إلى نوع من تعذيب الذات وإلحاق الضرر بها، كما تكون وسيلة لإعلان الحزن والفجيعة؛ لذلك قالت آمنة بنت عتبة^(١):

على مثل ابن مية فانهيأه تشق نواعم البشر الجيوباً^(٢)

ونقل الربيع بن زياد^(٣) صورةً لنساء الحيّ، عقب مقتل مرثية:

مَنْ كَانَ مَسْرُورًا بِمَقْتَلِ مَالِكٍ فَلِيَّاتٍ نَسَوْتَنَا بِوَجْهِ نَهَارٍ
يَجِدُ النِّسَاءَ حَوَاسِرًا يَنْدُبْنَهُ يَلْطِمُنَّ أَوْجُهَهُنَّ بِالْأَسْحَارِ
قَدْ كُنَّ يَخْبَانُ الْوُجُوهُ تَسْتُرًا فَالْيَوْمَ، حَمِيمٌ بَرَزْنَ لِلنُّظَارِ!

(١) هي ابنة عتبة بن الحارث الشاعر الفارسي المعروف - وهذا البيت من شعرها في رثاء أبيها

عندما لقي مصرعه في يوم خَوْ على يد ذؤاب الأسدي. العقد الفريد : ابن عبدربه، ٢٥٠/٥.

شاعرات العرب: عبدالبديع صقر. ص: ١، معجم النساء: المهنا: ص٩.

(٢) المراجع السابقة.

(٣) هو الربيع بن زياد بن سفيان العبسي، سيد من سادات قومه في الجاهلية، وشاعر فارس،

وأحد دهاة العرب وشجعانهم، كان محكماً في خلافات أهله وعشيرته، أمه فاطمة بنت

الخرشب إحدى المنجيات، كان نديم النعمان بن المنذر، فأوقع بينهما لبيد، ولم تفلح كل

المحاولات لرأب الصدع، مات سنة ٣٠ قبل الهجرة.

الحماسة: أبو تمام ٤٩٣/١، شعراء النصرانية . لويس : ٧٨٧.

يَضْرِبُنَ حَرًّا وَجُوهَهُنَّ عَلَى فِئْتِي عَفَّ الشَّمُّ—ائِلَ طَيِّبِ الْأَخْبَارِ (١)

ومن ذلك ما ساقه ساعدة بن جؤية (٢) عن المرأة التي غبرت زماناً لا تحمل، وفي آخر عمرها رزقت ولداً ماجداً، قامت على رعايته، حتى سادَ رفاقه، وبينما هو على رأسهم في غارة، أحاط به الأعداء، وفرَّ عنه الرفاق، وعادوا إلى أمه يخبرونها بموته، فصور ذلك قائلاً:

وَجَاءَ خَلِيْبٌ—لَاهُ إِلَيْهَا كِلَاهُمَا يُفِيضُ دُمُوعًا لَا يَرِيثُ هُمُورُهَا
يُنِيْلَانِ بِاللَّهِ الْمَجِيْدِ، لَقَدْ نَوَى لَدَى حَيْثُ لَأَقَى، زَيْنُهَا.. وَنَصِيْرُهَا
فَقَامَتْ بِسِيْتٍ يَلْعَجُ الْ—جِلْدُ مَا رِنِ وَعَزَّ عَلَيْهَا هَلْكُهُ.. وَغُبُورُهَا (٣)

(١) الحماسة : أبو تمام ٤٩٣/١، شعراء النصرانية . لويس : ٧٩٣.

(٢) هو أحد بني كعب بن كاهل بن هذيل، شاعر جاهلي محسن، شعره محشو بالغريب والمعاني الغامضة يغلب عليه الوصف، ودقة الملاحظة.
شرح ديوان الهذليين : السكري ٣-١١٨٠-١١٨١.

(٣) المرجع السابق.

ومثله قول أبوذؤيب الهذلي:

أَعَادِلَ أَبْقَى لِلْمَلَامَةِ حَظَّهَا إِذَا رَاحَ عَنِّي بِالْجَلِيَّةِ عَائِدِي
وَقَالَوا: تَرَكَنَاهُ تَرُلْزَلُ نَفْسُهُ وَقَدْ أَسْتَدُونِي، أَوْ كَذَا غَيْرَ سَانِدِي
وَقَامَ بَنَاتِي بِالنُّعَالِ حَوَاسِرًا فَأَلْصَقْنَ وَقَعَ السَّبْتِ تَحْتَ الْقَلَائِدِي

وذكر في شرح أشعار الهذليين ١/١٩٠-١٩١ أنه شاعر مخضرم، إلا أن الأبيات توحى بالمفهوم الجاهلي.

أما الانتحار وهو من مظاهر الحزن فقد ظهر بقلّة في شعر الرثاء، يمثل لنا أقصى مراحل اليأس الذي يجتاح الإنسان، فيظهر ضعفه وعجزه أمام قسوة الحياة، وقسوة الحزن، ولعل هذا ما جعله يحدث بالنسبة للمرأة فقط، من ذلك ما ذكره حميد بن ثور^(١)، حيث صورّ حال امرأة أقدمت على الانتحار عند سماعها بمقتل ابنها:

فَخَرَّ، وَكَرَّتْ خَيْلَهُ.. يَنْدُبُونَهُ وَيَتَّبِعُونَ خَيْرًا فِي الْأَبَاعِدِ وَالْأَهْلِ
فَقَامَتْ إِلَى مُوسٍ لِتَذْبَحَ نَفْسَهَا وَأَعْجَلَهَا وَشَكَ الرَّزِيئَةَ وَالتُّكْلِ^(٢)

١-٢-٣- الدعاء :

تعددت صور الدعاء في شعر الرثاء، فمنها: الدعاء بالسقيا، ومنها الدعاء بقولهم: «لا تبع» مخاطبين المرثي بدعائهم هذا، وقد أكثر شعراء الرثاء من الدعاء وخاصة الدعاء بالسقيا، ولعلهم ناشدوا من تكراره تعويض الروح عن سقيا الدم، فلا تتعرض للأحياء بالضرر، أو أنهم أرادوا قيام حياة حول القبر تذهب وحشة الفقيد ووحده، لهذا لجأ المتلمس إلى صاحبيه ينشد عندهما ما يريح روحه، ويذهب وحشتها، فطلب منهما الدعاء له بالسقيا:

خَلِيلِي! إِمَّا مَيِّتٌ يَوْمًا وَرَحُزِحَتْ مَنَائِكُمْ فِيمَا يَزْحُزِحُهُ الدَّهْرُ
فَمَرًّا عَلَى قَبْرِي، فَقَوْمًا فَسَلِّمْنَا وَقَوْلًا: سَقَاكَ الْغَيْثُ وَالْقَطْرُ يَا قَبْرُ^(٣)

(١) هو حميد بن ثور بن عبدالله من بني هلال بن صعصعة، جاهلي أسلم، ووفد على النبي - صلى الله عليه وسلم - توفي في خلافة عثمان - رضي الله عنه -
ديوان حميد بن ثور. تح: عبدالعزيز الميمني (دار الكتب، بيروت، ط د، ت ١٩٥١ م)
ص: ٥-١٢. بتصرف.

الشعر والشعراء: ابن قتيبة: ١/٣٩٠ - ٣٩٤.

(٢) الديوان: ص: ١٢٣.

(٣) الديوان: ٢٥٦، شعراء النصرانية: لويس. ص ٣٤٧.

أما النابغة : فقد امتدَّت حدود قبر مرثية في نفسه لتشمل ما بين بصرى
وجاسم، ولعل هذا الاتساع المكاني يشير إلى سطوة مرثية في حياته، لذلك
طلب لهذه البقاع السقيا :

سَقَى الْغَيْثُ قُبْرًا بَيْنَ بَصْرَى وَجَاسِمٍ بَغِيثٍ مِنَ الْوَسْمِيِّ قَطْرًا وَوَابِلٍ^(١)

وأما المهلهل : فإنه يشفع دعاءه بما يبرره من مناقب مرثية، فتكون السقيا
بمثابة الجزاء على ما كان من كرمه وجوده في حياته :

سَقَاكَ الْغَيْثُ أَنْكَ كُنْتَ غَيْثًا وَيُسْرًا حِينَ يُلْتَمَسُ الْيَسَارُ^(٢)

وقد يُحْمَلُ بعض الشعراء دعاءهم مشاعر أخرى، كما فعل ربيعة بن سعد
الأسدي^(٣) حين مزج بين الدعاء وعاطفة الأبوة، فقال يناشد ولده :

أذْوَابٌ صَابَ عَلَى صَدَاكَ فَجَادَهُ صَوَّبُ الرِّبِيعِ بَوَابِلِ سَكَّابٍ^(٤)

(١) الديوان : ص ١٨٤، شعراء النصرانية : لويس ٧٠٣.

(٢) الديوان : ص : ٢٢، شعراء النصرانية : لويس ١٦٣.

(٣) هو ربيعة بن سعد بن مالك بن نصر بن قعين . شاعر جاهلي من بني أسد، كان ابنه
ذؤاب بن ربيعة قتل عتبة بن الحارث بن شهاب اليربوعي، وأسر ربيع بن عتبة، ولم يعلم
أنه قاتل أبيه، فظن ربيعة أنه قد قتل، فقال :

أذْوَابٌ إِنِّي لَمْ أَبْعَكَ وَلَمْ أَهَبْ بَعَاظُ، حَيْثُ تَجْمَعُ الْأَجْلَابُ

فلما بلغت هذه الأبيات بني يربوع قتلوا ذؤاباً

الأمالي ٧٢/٢ - ٧٣، معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين ٩٦.

(٤) أيام العرب : أبو عبيدة ٤٨٧.

وتكرر الخنساء دعاءها :

- سقى الإله أرضاً أصبحت قد حوتهما
من المُسْتَهْلَاتِ السَّحَابِ الْغَوَادِيَا (١)
- سقى الإله ضريحاً جن أعظمه
وروحه بغزير المزن هطال (٢)
- سقى جدثاً أكناف غمرة دونه
من الغيث ديمات الربيع ووابله (٣)

وهذه فارعة بنت شداد دفعها حزنها إلى متابعة البرق حتى سقط غيثه

على قبر أخيها :

يَا مَنْ يَرَى بِأَرْقًا قَدِ بَتُّ أَرْمَقَهُ
يَسْرِي عَلَى الْحَرَّةِ السَّوْدَاءِ فَالْوَادِي

ثم تقول :

أَلْقَى مَرَّاسِي غَيْثٍ مُسْبِلٍ غَدَقٍ
دَانَ يَسْحُ سَيْبًا وَبِأَذَاتِ إِرْعَادٍ

أَسْقَى بِهِ قَبْرٍ مِنْ أَعْنِي وَحُبِّ بِهِ
قَبْرًا إِلَيَّ وَلَمَّا يَفْده فَـَادِي (٤)

ولعلنا نلاحظ أن حرارة الحزن المشتعلة في قلب المرأة جعلتها أكثر إلحاحاً في الدعاء بالسقيا، وأكثر ذكراً له.

ومن صور الدعاء ما يحمل تنويجاً للأبطال والموتى بالريحان والخزامى،

(١) الديوان : ص : ٤٢٤.

(٢) المرجع السابق : ص : ٤٠٦.

(٣) المرجع السابق : ص : ٤١٤.

(٤) الأمالي : القالي ٢/٣٢٥، زهر الآداب : الحصري ٨١٤.

والفغو.. وكان هذا التتويج من عادات العرب في العصر الجاهلي ، يكرمون به موتاهم ، ويكشفون به عن مكانتهم في نفوسهم وكأنهم وجدوا في رائحة هذه النباتات العطرية معادلاً للذكرى الرائعة التي يتركها هؤلاء الأبطال ، وغالباً ما يجيء ذكر التتويج تابعاً للسقيا، من هذا قول النابغة الذبياني بعد دعائه بالسقيا لقبر النعمان^(١):

ولا زالَ ريحانٌ ومَسكٌ وَعَنْبَرٌ على منتهاهُ ديمةٌ ثمَّ هاطل
وَيُنْبِتُ حَوْذَاناً^(٢) وَعَوْفاً^(٣) مَنُوراً سَأْتِبُهُ مِنْ خَيْرِ مَا قَالَ قَائِلٌ^(٤)

أما جلييلة : فقد استوحيت من صورة مقتله ما يشعر بمكانته وقوته :

هذا كليبٌ على الرمضاء منجدلٌ بين الخزامى علاه اليوم أرماحاً^(٥)

وهكذا نلاحظ أن شعراء الرثاء قد أسقطوا على النباتات العطرية ، أحاسيسهم المثقلة بالألم والحزن ، فلم ينظروا إليها إلا من خلال الموت والموتى ، ولم تشدهم الرائحة العطرة ولا الألوان الصاخبة ، وإنما ذكروا

(١) انظر ص ٥٣ .

(٢) الحوذان : نبات مثل الهندباء، ينبت مسطحاً في جلد الأرض وليانها (اللسان / حوذ).

(٣) العوف : نبت طيب الريح (اللسان / عوف).

(٤) الديوان . ص : ١٨٤ ، شعراء النصرانية : لويس ٧٠٣ .

ومثله قول أوس (الديوان ص ١٠٨).

لا زالَ ريحانٌ وفغو ناضرٌ يجري عليك بمسبل هطال

(٥) الأغانى : الأصبهاني ٥٤ / ٥ ، الكامل : ابن الأثير ٣١٧ / ١ .

احتياجهم لها عند الموت لتتويج أبطالهم ، وقد وردت أغلب هذه الصور عند الرجل ، وأقلها عند المرأة ، ولعل ابتعاد المرأة عن الزينة والعطر لحزنها ولنفسيتها المكومة أثر في قلة ذكرها .

ومن عادات العرب دعاؤهم للميت بقولهم: «لا تبعد» ولهم في ذلك غرضان: أحدهما: أنهم يريدون به استعظام موت الرجل الجليل، وكأنهم لا يصدقون بموته، وقد بين هذا المعنى النابغة^(١) بقوله:

يَقُولُونَ حِصْنَ ثُمَّ تَأْبَى نَفُوسُهُمْ وَكَيْفَ بِحِصْنٍ وَالْجِبَالُ جُمُوحُ
وَلَمْ تَلْفِظِ الْمَوْتَى الْقُبُورُ وَلَمْ تَزَلْ نُجُومُ السَّمَاءِ وَالْأَدِيمُ صَحِيحُ^(٢)

والغرض الثاني: أنهم يريدون الدعاء له بأن يبقى ذكره ولا يذهب؛ لأن بقاء ذكر الإنسان بعد موته بمنزلة حياته^(٣)، والأرجح أن يكون هذا الدعاء ثمرة لفكرة عودة الموتى إلى الحياة مرة أخرى؛ لذلك كان في دعائهم استعجالاً له:

يَامِي قَوْمِي فِي الْمَمَاتِمِ وَأَنْدُبِي فَتَى كَانَ مِمَّنْ يَتَبْنَى الْمَجْدَ أُرُوعَا
وَقَوْلِي أَلَا لَا يَبْعِدُ إِلَهُ أَرْبَدَا وَهَدَى بِهِ صَدْعَ الْفَوَادِ الْمُفْجَعَا^(٤)

(١) نسبت الأبيات في بلوغ الأرب (١١٤/٣) لزهير بن أبي سلمى.

(٢) الديوان. ص: ٢٩.

شعراء النصرانية: لويس شيخو ٧٢١.

(٣) بلوغ الأرب. الألوسي ١١٤/٣.

(٤) الديوان: ليبيد: ٩١.

وردد الشعراء هذا الدعاء ، فقالت زينب بنت ضرار (١) :

لا تبعدن ^{أبي} وكل حي ذاهباً زين المجالس والندى قبيصاً (٢)

وكررت الخنساء هذا الدعاء علها تجد فيه سلوة لنفسها المحزونة ، متخذة
من خصال أخويها ذريعة لهذا الدعاء :

فلا يبعدن الله صخرأ وعهده ولا يبعدن الله ربي معاويا
ولا يبعدن الله صخرأ فإنه أخو الجود بيني للفعال العوالي (٣)

ولعل الخنساء أصابها اليأس والإحباط من عودة أخويها بعد أن دعتهما
وكررت الدعاء؛ لذلك أعقبت ذلك بالدعاء لهما بالسقيا (٤) ، وأمام هذه الحقيقة
المائلة بعدم عودة الموتى، أفاقت النفس من حزنها، وثابت إلى رشدها، وأيقنت
بالفناء؛ لذا تمثل قراد بن غواية (٥) هذا، فصوّر قبره، وقد انهال عليه، فوارى

(١) زينب ابنة ضرار بن عمرو بن مالك ، وينتهي نسبها إلى بكر بن سعد بن ضبه ، شاعرة مقلدة ،
عاشت في الجاهلية ، وأبوها ضرار شهد يوم القرنين ، ومعه ثمانية عشر ذكراً من ولده .
الحماسة ، أبو تمام ٥١٩/١ .

(٢) في الحماسة لأبي تمام (٥١٩/١) لزينب بنت ضرار ، وفي شاعرات العرب (٣٩٩) ،
ومعجم النساء : المهنا ٢٤٧ لامية بنت ضرار .

(٣) الديوان : ص : ٤٢٤ .

(٤) انظر ص : ٨٢ - ٨٦ .

(٥) هو قرآن بن روبة . قال بهذا ثعلب ، وقال غيره : هو قرانة بن غواية الضببي ، اسمه قراد ،
شاعر جاهلي ، كان جواداً ، وأبوه وجدّه شاعران .

شرح الحماسة . المرزوقي ١٠٠٥/٢ .

معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين : د . عفيف عبدالرحمن . ص : ٢٧٥ .

جسده وفعله ويطولته، ووجد أن البعد الحقيقي يتمثل في غياب وجوده الفعلي
المؤثر.

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي مَا يَقُولُنْ مُخَارِقُ
وَدَلَّيْتُ فِي زُورَاءِ يُسْفَى تَرَابُهَا
وَقَالُوا أَلَا لَا يَبْعَدَنَّ اخْتِيَالُهُ
وَمَا الْبُعْدُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ مُغَيَّبًا
إِذَا جَاوَبَ الْهَامُ الْمُصِيحُ هَامَتِي
عَلَيَّ طَوِيلًا فِي تَرَاهَا إِقَامَتِي
وَصَوْلَتُهُ إِذَا الْقُرُومُ تَسَامَتِ
عَنِ النَّاسِ مِنِّي نَجْدَتِي وَقَسَامَتِي (١)

(١) شرح الحماسة. المرزوقي ٢/١٠٠٥-١٠٠٦.

١-٣-٤- النعي :

من عادات العرب إذا مات مَنْ له قَدْرٌ، ركب راكب فرساً، وجعل يسير في الناس ويقول: نعاء فلان أي: انعه، وأظهر خبر وفاته، وفي هذا يقول المَنخل الهذلي^(١):

أَقُولُ لَمَّا أَتَانِي النَّاعِيَانِ بِهِ لَا يَبْعَدُ الرُّمْحُ ذُو النَّصْلَيْنِ وَالرَّجُلُ
رُمْحٌ لَنَا كَانَ لَمْ يَفْلُلْ تَنْوُءُ بِهِ تُوفَى بِهِ الْحَرْبُ وَالْعَزَاءُ وَالْجَلَلُ^(٢)
وتوجه يزيد بن عمرو لسماح النعي، فقال:

لعمري وما عمري عليَّ بهيِّين لقد خبِرَ الركبَ اليماني فأوجعا
نَعُوا مَالَكَا فقلت ليس بمالكِ ولم أستطع عن مالكٍ ثم مدفعا^(٣)

وكان للمرأة نصيب أقلّ في ذكر النعي، ولعل السبب يرجع إلى أن النعي مهمة تناط بالرجل، ثم إن المرأة بعاطفتها الجياشة تلتفت إلى مضمون النعي أكثر من مهمة النعي والتبليغ بها، ومع هذا ذكر عند دُخْتَنُوس في قولها:

بَكَّرَ النعيُّ بخيرِ حُرْ يَدِفُ كهلها وشبابها^(٤)

(١) هو مالك بن عمرو بن عثم، أو مالك بن عويمر بن عثمان، من لحيان هذيل، شاعر جاهلي

أو مخضرم، ويكنى أبا أثيلة، وكان المتنخل شاعرا مجيدا، ولكنه كان مقلدا.

شرح أشعار الهذليين: السكري: ١٢٤٩/٣، الشعر والشعراء: ابن قتيبة ٤٠٤/١.

(٢) شرح أشعار الهذليين: السكري ١٢٨٤/٣، بلوغ الأرب: الألويسي: ١٣/٣.

(٣) أيام العرب، أبو عبيدة ٣١٤.

(٤) المرجع السابق ص: ٢٥١.

١-٢-٥ : النحر على القبور :

اعتقد العربي أن الموتى يمارسون حياة عادية في قبورهم، لذلك نحروا نياقهم أو إبلهم على قبور الموتى، وبللوها بالدماء، وقد امتدح أوس عمرو بن مسعود بذلك، فقال:

المطعمُ الحَيِّ والأَمْواتِ إنْ نَزَلُوا شحمُ السَّنَامِ مِنَ الكَوْمِ^(١) المَقَاحِدِ^(٢)

وقد اختلف في سبب هذا النحر: فمنهم من يذهب إلى أنه مكافأة للميت على ما كان يعقره في حياته لضيافته^(٣)، وقيل: إنما يفعلون ذلك إعظاماً للميت، وقيل: إنهم فعلوه لأن الإبل كانت تأكل عظام الموتى إذا بليت، فكأنهم يثأرون لهم منها:

والنَّيْبُ أنْ تَعْرَمَنِي رَمَةً بَلِيَتْ بعد الممات فإني كنت أتئر^(٤)

(١) الكوم : جمع كوما، وهي الناقة السمينة.

(اللسان / كوم).

(٢) المقاحيد جمع مقحاد، وهي الناقة العظيمة السنام.

(اللسان / قحد).

والبيت في الديوان : ص : ٢٥.

(٣) قال زياد بن الأعجم في رثاء المغيرة:

فإنما مررت بقبيره فاعقر به كَوْمَ الجِلادِ وكل طرف سابع

وانضح جوانب قبره بدمائها فلقد يكون أخادم وذبائح

الحياة العربية من الشعر الجاهلي : د. أحمد الحوفي: (دار القلم، بيروت، ط٤، ت

١٣٨٢هـ - ١٩٦٢م) ص ٤٩٢.

(٤) أيام العرب. أبو عبيدة ٢١٦.

وقيل: إن الإبل أنفس أموالهم، فكانوا يريدون بعقرها أنها قد هانت عليهم لعظم المصيبة^(١)، والأرجح أن العقر كان تكريماً للميت، وهو ما تكشف عنه الشواهد الشعرية، من ذلك وصية جريبة بن الأشيم الفقعسي^(٢) لابنه أن يعقر على قبره، فقال:

إذا مت فادفني بحراء، مابها سوى الأصرخين، أو يقوِّز راكب
فإن أنت لم تعقر عليّ مطيتي فلا قام في مالك لك الدهر حالب^(٣)

من هذا الواجب، وهذا التكليف المناط به من المجتمع، اعتذر حسان بن ثابت^(٤) وهو يقف على قبر صديقه عن نحر ناقته لطول سفره ومشقته، فُحرم من أداء هذا الواجب، فقال:

-
- (١) الحياة العربية من الشعر الجاهلي: د. أحمد الحوفي، ص ٤٩٢.
- (٢) هو جريبة بن الأشيم بن عمرو بن وهب بن دثار بن فقес بن طريف، وهو جد مطير بن الأشيم أحد شياطين بني أسد وشعرائها.
- معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين: د. عفيف عبدالرحمن ص: ٦٧، الأعلام: الزركلي ١١٨/٢.
- (٣) بلوغ الأرب: الألويسي: ص/٣١٠.
- (٤) هو حسان بن ثابت بن المنذر من بني النجار، وأم حسان الفريفة من الخزرج، ولد حسان في يثرب نحو عام ٥٦٣م ونشأ شاعراً يتكسب بالشعر ويتنقل بين بلاطي الغساسنة والمناذرة، وأسلم، وحسن إسلامه، توفي سنة ٥٤هـ.
- الشعر والشعراء: ابن قتيبة ١/٣٠٥، معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين: د. عفيف، ص: ٧٢.

وَسَقَى الْغَوَادِي قَبْرَهُ بِذُنُوبِ	لَا يَبْعَدَنَّ رَبِّيَعَةً بِنُ مَكْدَمِ
لَتَرْكُتْهَا تَحْبُوعًا عَلَى الْعَرْقُوبِ	لَوْلَا السُّفَارُ وَطُولُ خَرَقِ مَهْمَةٍ
بُنِيَتْ عَلَى طَلْقِ الْيَدَيْنِ وَهَوْبِ	نَفَرَتْ قَلُوهِي مِنْ حِجَارَةِ جَرَّةِ
شَرَابِ خَمْرٍ مَسْعَرٍ لِحُرُوبِ (١)	لَا تَنْفِرِي يَـنَا قَا مِنْهُ فَإِنَّهُ

ولما كانت مهمة الذبح منوطة بالرجال، فإن الحديث عنها - على قلته - ورد في أشعارهم، وانفردوا به.

(١) بلوغ الأرب: الألويسي: ٣١٠/٢.

ونسبت الأبيات في شرح الحماسة للمرزوقي (٩٠٥) لحفص بن الأحنف الكناني.

١-٣-٦ : شد اللسان :

يعمد العرب إلى تعطيل ملكة الكلام عند الأسير بشدِّ لسانه حتى لا ينال منهم بهجائه^(١)، لذلك أخذ بنو تميم العهد من عبد يغوث بن وقاص قبل أن يطلقوا لسانه، عندما ناشدهم وهو في أسره أن يبكي نفسه، فقال:

أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنِسْعَةٍ أَمْعَشَرَ تَيْمٍ أَطْلَقُوا عَن لِسَانِيَا^(٢)

وربما كان الهدف من شدِّ اللسان الحيلولة بين الأسير وبين الاستنجاد بقومه أو تحذيرهم، يؤكد هذا الرأي ما جاء في أيام العرب من رسائل رمزية من الأسرى إلى أقوامهم، تحذره من غزوة يستعد لها عدوهم^(٣)، وهذه الصور على قلتها انفرد بها الرجل.

(١) بلوغ الأرب: الألوسي: ١٤/٣.

(٢) ذكر التبريزي في شرحه للمفضليات (٦٠٩/٢) أن اللسان لا يشد بنسعة، إنما أراد: افعلوا خيراً ينطق لساني بشركم، فإنكم ما لم تفعلوا فلساني مشدود لا أقدر على مدحك.

(٣) أيام العرب: أبو عبيدة: ص ٩١.

٧-٢-١ : وطء المقلاة دم الشريف :

زعم العرب أن المرأة إذا لم يعيش لها ولد تتخطى دم الشريف، فيعيش ولدها، وقيل: إن مرور المرأة العقيم فوق دم الرجل الشريف يؤدي إلى بعث الروح في أحشائها^(١)، وربما كان هذا المرور والتخطي عاملاً مساعداً على إنجاب أبناء شرفاء؛ ولذلك قيل:

تركن الشعثمين^(٢) برممل خبّت تزورهما مقاليت النساء^(٣)

وترسخت هذه العادة في نفوسهم حتى أصبح ذكرها وتصويرها دليلاً على شرف القتل ومكانته؛ لذلك قال بشر بن أبي خازم في ضياء بن الحارث ابن والبة^(٤):

تظلُّ مقاليتُ النساءِ يطأُنه يقلن: ألا يلقى على المرءٍ منزراً^(٥)

(١) بلوغ الأرب: الألويسي : ٣١٨/٢.

(٢) الشعثمان: شعثم وشعيث: أبناء معاوية بن ثعلبة.

المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق.

(٤) لم أعثر له على ترجمة.

(٥) الديوان : ص ٨٨.

١-٢-٨ : الطيرة^٣ :

انبثقت ظاهرة الطيرة من التوتر والقلق الذي أثمرته ظروف الحياة الجاهلية، ورسخ هذا الاعتقاد في نفوسهم، حتى أصبح عقيدة يلجأون إليها كلما التبس عليهم أمر، فيعمدون إلى الطير يزجرونها ويرقبون حركتها، وقد نهاهم الرسول -صلى الله عليه وسلم- حين قال «أقروا الطير على مكاناتها»^(١)، وقد انتشرت هذه العادة عند العرب الجاهليين، وعند غيرهم من اليونان والرومان والفرس.

ولعلنا نلاحظ من كلمة «طيرة^٣» صلتها بالروح، حيث تتشكل في صورة طائر يصيح: اسقوني، اسقوني، لذلك سموه (هامة) من الهيام وهو جنون العطش^(٢)، كما سموه (صدى) والصدى أيضاً شدة العطش^(٣)؛ لذلك كان الدعاء لها بسقياً الماء، الذي قد يكون عوضاً عن سقيا الدم الذي تطلبه، وتصيح من أجله.

٨ - ١ : واختلف في الهامة، فقيل : هي البومة، وقيل: هي طائر صغير يألف المقابر^(٤)، وأياً ما كانت الهامة فإنها مما يتطير منه العرب.

(١) سنن أبي داود، الجزء الثاني، ص ٨٠.

(٢) (اللسان / هيم).

(٣) (اللسان / صدى).

(٤) (اللسان / هوم).

والإنسان في شعر الرثاء يطرح مشاعره الحزينة ورغبته المتأججة على هذا الطائر للأخذ بثأر قتيله، ويلجّ على هذا الطلب معبراً عن هذا الإلحاح بلسان الطائر: اسقوني اسقوني، صور ذلك مفلس الفقعس^(١):

وإن أخواكم قد علمت مكانه بسفح قبا تسفى عليه الأعاصر
له هامة تدعو إلى الليل جنّها بني عامر هل للهلاليّ تائر؟^(٢)

أما عبيد بن الأبرص فقد ضمّ لأصوات الهام توجع المنكوبين من قومه:

في كل وادٍ بين يث ربّ فـ القُصُور إلى اليمامة
تطريـبُ عانٍ أو صيا حُ مُحَرَّقٍ أو صـوت هامة^(٣)

وشعر قراد بن غواية بالحسرة على نفسه :

ألا ليت شعري ما يقولن مخرقُ إذا جاوب الهام المصيح هامتِي^(٤)

والهامة والصدى رمزان للوحشة المكانية التي تواكبها الوحشة النفسية، والضيق الذي يستبدّ بالفاقد؛ لذا اتخذ الهامة وسيلة حية للتعبير عن هذه الحالة الشعورية:

(١) لم أعثر له على ترجمة.

(٢) بلوغ الأرب : الأگوسي : ٣١١/٢.

(٣) الديوان : ص : ١٣٨.

(٤) شرح الحماسة. المرزوقي : ١٠٠٥/٢.

وليس الناس بعدك في نقيير ولا هم غير أصداء وهام^(١)

وازداد الإحساس بالوحشة:

وخرق تصيح الهام فيه مع الصدى مخوف إذا ما جئه الليل مرهوب^(٢)

٨ - ٢ : كما ارتبط اسم الغراب عند العرب بالتشاؤم، وكان الغراب

رمزاً للبين والفراق^(٣)، والموت أشد أنواع الفراق وألمها للنفس؛ لذلك جاء

ذكر الغراب في معرض ذكرهم لمرائهم:

ألا يا غراب البين في الطيران أعرني جناحاً قد عدمت بناني^(٤)

ولعل في رغبة الشاعر في التحليق تعبيراً عن رغبته في التخلص السريع

من ألم الفقد لمن كان يمثل البنان بالنسبة له، واختار الغراب لما هو معروف

فيه من الشؤم مع شدة الحذر وسرعة الطيران.

كما أن الغراب يألف الأمكنة التي يسكنها، وقد وجد شعراء الرثاء في

(١) الديوان : ليبيد . ص : ٢٠٣ .

(٢) الديوان . عبيد بن الأبرص ٣٨ .

(٣) يعلل الجاحظ سبب تسمية العرب له بهذا الاسم، فيقول: «قالوا: غراب، لاغترابه وغربته،

وغراب البين: لأنه عند بينوتهم يوجد في دورهم».

الحيوان: الجاحظ : ٤٣٩ / ٣ .

(٤) الديوان : عنترة : ص ٦٩ ، شعراء النصرانية : لويس . ص : ٨٧٦ .

الغراب صورة تعبر عن ديمومة الموت والإحساس بالفقد؛ لذا قالت
«دخنتوس» في رثاء أبيها:

عَصَوْا بِسُيُوفِ الْهِنْدِ وَاعْتَكُرَتْ لَهُمْ بَرَآكَاءُ^(١) مَوْتٍ لَا يَطِيرُ غَرَابِهَا^(٢)

كما ربط الشعراء بين الغراب وريح الشمال لما يحمله كل منهما من معاني
البعد والفراق، وهذا ما عَبَّرَ عنه عبيد بن الأبرص:

وَأَبُو الْفَرَاخِ عَلَى خَشَاشِ هَشِيمَةٍ مَتَّكِبًا إِبْطَ الشَّمَائِلِ يَنْعَبُ^(٣)

(١) البَرَآءُ: الثبات في الحرب، وأصله البروك.. والبَرَآءُ: ساحة القتال.

(اللسان / برك)

(٢) أيام العرب: أبو عبيدة: ص: ٢٥١، شاعرات العرب: عبدالبديع صقر. ص: ١١٩.

(٣) الديوان: ص: ٣١.

٨ - ٣ : الجراد :

تطير العرب من الجراد؛ لأن فيها معنى الجرّد، والجرّد من معانيه: القحط، والمنع، والتعرية، والبلى^(١).

وفي شعر الرثاء يزداد الإحساس بفكرة الجرد نتيجة للإحساس بالفقد، فتقل الحياة وتبلى، لذلك قفز الجراد إلى ذهن الخنساء، فقالت:

وكان إذا ما أقدم الخيل بيثشةً إلى هضب أشراكٍ أناخ فألجمًا
فأرسلها تهوى رعالاً كأنها جراد زفتة ريح نجد فاتهما^(٢)

ومع هذا الشؤم المحفوف بذكره إلا أنه لم يرد في شعر الرثاء إلا نادرًا.

(١) (اللسان / جرد).

(٢) الديوان : ص : ٤١٥.

٨ - ٤ : الحية: (١)

يرتبط ذكر الحية عند الغرب بالأيام والوقائع غالباً، فنجدها في يوم الفجار، ويوم عاقل، ويوم البردان، ويوم داحس والغبراء^(٢)، كما يقترن ذكرها بالمرأة، حتى أنهم ربطوا بين حواء والحية^(٣).

والحیة رمز للخديعة والمكر، لذا تشاءم منها العرب، وحاولوا في شعر الرثاء طرح شؤمهم منها على أعدائهم مستوحين ما فيها من سرعة وفتك؛ لذلك جعل النابغة الذبياني مرثيه حية ذكراً؛ لأنها أشد فتكاً من الأنثى.

مَاذَا رَزَيْنَا بِهِ مِنْ حِيَّةٍ ذَكَرٍ نَضْنَاضَةً^(٤) بِالرِّزَايَا صِلْ أَصْلَالٍ^(٥)

(١) اشتق اسم الحية من الحياة، يقال للرجل إذا طال عمره وللمرأة المعمرة : ما هو إلا حية، وما هي إلا حية، وذلك أن عمر الحية يطول، وكأنه سمي حية لطول حياته، ولما يوجد ميتاً إلا أن قتل.

تهذيب اللغة . الأزهرى. أبو منصور محمد بن أحمد تح: عبدالسلام هارون: (المؤسسة العامة، القاهرة، ت ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م) ٢٨٧/٥.

(٢) أيام العرب: أبو عبيدة . ص: ٢٠٥ - ٢٠٦.

(٣) دائرة المعارف الإسلامية : مادة / حية (١٦٧/٨).

(٤) النضنضة: صوت الحية، والنضنضة تحريك الحية لسانها، ويقال للحية نضاض، وقيل: هي المصوتة، وقيل: هي التي تقتل إذا انهشت من ساعتها، وقيل: هي التي لا تستقر في مكان.

(اللسان / نضض).

(٥) الديوان: ص: ٢١١، شعراء النصرانية. لويس: ص ٧٢٨.

وعندما رثى ابن أخت تَأْبَطُ شراً خاله، صور نفسه واستعداده لنفث الموت
على أعدائه بصورة حية :

مُطْرِقٌ يَرُشِحُ مَوْتَهُ كَمَا أَطُ — رَقَّ أَفْعَى يَنْفِثُ السُّمَّ صِلِ^(١)

ففي الإطراق سكون وهمود، لا يتفقان مع ما في الحية من حركة؛ لذا
استدعى ذكر الأفعى للدلالة على مدى تربيصه للفرصة حتى يأخذ بثأره.

ولعل قوة بأس الرجل، وما يتطلب منه من الأخذ بالثأر وراء ذكر الحية،
التي يستمد منها طول العمر ليتمكن من الأخذ بثأره، كما يستمد منها الخطر
لينفثه على أعدائه. بالإضافة إلى ما في الحية من الحركة الدائمة التي تتناسب
مع حركة الرجل في المعركة، على عكس المرأة التي كانت صورها أميل إلى
السكون وهذا ما نلاحظه عند حليلة الخضرية^(٢)، حيث وجدت في سم
الأسود^(٣) معادلاً لآلم نفسها بعد فقد زوجها:

وَأَلْصِقِ أَحْشَائِي بِبِـرْدِ تَرَابِيهِ — وَإِنْ كَانَ مَخْلُوطاً بِسَمِّ الْأَسَاوِدِ^(٤)

(١) الحماسة: أبو تمام ٤٠١/١.

شرح الحماسة. المرزوقي ٨٢٩.

(٢) لم أقف لها على ترجمة، إلا أنها شاعرة جاهلية من بني عبس.

زهر الآداب : الحصري ٩٤٠/٢، معجم النساء: المهنا : ص ٥٩.

(٣) الأسود حية عظيمة تقبع في التربة الرطبة.

(اللسان / سود).

(٤) زهر الآداب . الحصري ٩٤٠/٢، معجم النساء: المهنا: ص ٥٩.

فَأَصْبَحَتْ لَاقِحاً مُصْرَمَةً حِينَ تَقَضَّتْ غَوَابِرَ الْمَدَدِ (١)

وكانت الناقة سبباً لحرب البسوس، حيث بدأ الفناء بناقة وفصيلها وامرأة،
وهن جميعاً مما يتشاءم منها؛ لذلك قال عبدالله بن عنمة في رثاء بسطام بن
قيس:

فإن يجزع عليه بنو أبيه فقد فجعوا وفاتهم جليل
بمطعام إذا الأشـوال رآحت إلى الحجـرات ليس لها فصيل (٢)

ووجد الشعراء في أحاسيسهم المثقلة بالحنن والألم صدىً لهذا التشاؤم
المسيطر عليهم؛ لذلك قال دريد بن الصمة واصفاً نفسه بعد فقد أخيه:

وكنت كذات البؤ (٣) ريعت فـأقبـلت إلى جذم (٤) من مسك سقب (٥) مجلد (٦)

أما الخنساء المرأة المفجوعة فقد نقلت الصورة بتفصيل وإسهاب كشف
عن أدق مشاعر الحزن والألم، فقالت:

-
- (١) الضمير في (أصبحت لاقحاً) يعود على الحرب (الديوان ص ٥٠).
(٢) الأصمعيات: الأصمعي ص ٣٨٠، الحماسة. أبوتمام: ٥٠٣/١.
(٣) البؤ: ولد الناقة يذبح ويحشى جلده تبناً أو حشيشاً لتعطف عليه أمه، وترامه فتدر عليه.
(اللسان/ بو).
(٤) الجذم بكسر الجيم وفتح الذال: جمع جذمة بسكون الذال، وهي القطعة. (اللسان /
جذم).
(٥) السقب: ولد الناقة. (اللسان/ سقب).
(٦) الأصمعيات: الأصمعي ١٠٩.

فما عَجولٌ على بؤِّ تَطيفِ به
 ترْتَع ما رتَعَت حتى إذا اذْكرت
 لا تَسْمَنُ الدهرَ في أرضٍ وإن رُبِعت
 يوماً بأوْجدٍ مني يومَ فارقني
 لها حينانِ إصْفارٌ وإكْبَارٌ
 فإنما هي إقبالٌ وإدْبَارٌ
 فإنما هي تحنانٌ وتسْجَارٌ
 صخرٌ وللدَّهرِ إحْلَاءٌ وإمْرَارٌ^(١)

وهكذا ارتبطت الناقة بالموت والفناء، فأصبح نتاجها شؤماً، وحليبها دماً ودمعاً.

فَلَمْ أَمْلِكْ غَدَاةً نَعِي صَخْرٍ سَوَابِقَ عِبْرَةٍ حَلَبْتُ صَرَاهَا^(٢)

وأخذت الإبل نصيبها من هذا الشؤم فكانت رمزاً للفناء، ولعل مصدر شؤمهم يعود إلى أن الإبل تتميز عن غيرها من الحيوان أكل العشب بأكل عظامهم إذا ماتوا^(٣)، فكانهم يثأرون لأنفسهم منها في حياتهم من خلال الكرم المبالغ فيه:

والنيب أن تعرمني رمة بليت بعد الممات فإني كنت أتثر^(٤)

ولعل شعراء الرثاء يجعلونها بذلك التصوير رمزاً للفناء الأبدي.

(١) الديوان : ص : ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤.

(٢) الديوان : ص : ٢٠٥.

(٣) أيام العرب : أبو عبيدة : ص : ٢١٦.

(٤) المرجع السابق.

وهكذا نرى أن هذه العادات الاجتماعية منها ما كان مشتركاً بين الرجال والنساء كالالبكاء، والدعاء، ومنها ما هو وقفٌ على الرجل، كالأخذ بالثأر والنَّعي، والنحر على القبور، ومنها ما اقتصر على المرأة كلطم الوجوه، وشق الجيوب، والانتحار.. وقد شارك المجتمع في إرساء هذه العادات وفرضها على أبنائه.

٢ - الحياة الدينية

كان لاتساع بيئة الجزيرة العربية، وترامي أطرافها، واختلاف الأهواء، أثر في تعدد الديانات الموجودة فيها: ما بين حنفية، ونصرانية، كما كان للجوار أثر في هذا التعدد.

ولقد كانت العرب في أول أمرها تدين بدين إبراهيم عليه السلام، فتطوف بالبيت، وتقيم شعائر الحج، وعندما يرتحلون - بحثاً عن منابت العشب، وعيون الماء - يشعرون بالحنين إلى البيت، فأخذوا من حجارته، ما يشبع حنينهم، وكانوا يقدسونها، لأنها من الكعبة، ثم تنوسيت الفكرة، وأصبحت العبادة تتجه للحجر نفسه، وهياً هذا لتقبلهم الوثنية التي انتقلت إليهم من الشمال، والشمال الشرقي، فعبدت الأصنام، والحجارة، ومظاهر الطبيعة: كالنجوم، والكواكب، والشمس، والقمر، وبذلك تحولت العبادة من روحية غيبية إلى مادية. وظل العرب ما بين حنفية ووثنية، ولم تعتنق اليهودية ولا النصرانية إلا في حالات قليلة نادرة على الرغم من تجاورهم، وذلك حتى لا يكون لإحداها نفوذ على العرب^(١)، ولكن تسربت من هذه الديانات معتقدات، مثل: البعث، والحساب.

وهكذا عاش العربي في ظل ديانات متعددة، ومعتقدات مختلفة، فكان هذا

(١) مدخل إلى الشعر القديم. دراسة في البيئة والشعر: د. محمد زغلول سلام (منشأة المعارف بالاسكندرية، ط١، ت ١٩٩٥م) ص: ١١٤.

سبباً من أسباب اضطرابه وقلقه.

وفي شعر الرثاء يزداد الإحساس بالقلق والتوتر، والإحساس بالخواء، وقد ظهرت لنا بعض المعتقدات الدينية مثل: عبادة الشمس والآلهة، وجاء هذا عند أمّنة بنت عتبة في قولها:

تَرَوِّحُنَا مِنَ الْعُبُورِ عَصْرًا، فَأَعْجَلْنَا الْإِلَهَةَ أَنْ تَوُوبَا^(١)

فترسم لنا صورة يمتزج فيها غروب الشمس بغروب الحياة وانتهائها. ولتعظيم الشمس سَمَوْا عبد شمس وعبد الشارق.

ومن ذلك أيضا: عبادة بعض الكواكب، مثل الزهرة، وكوكب الصباح، الذي تعلق به طرف أميمة بنت أمية بعد موت أخيها تنشد منه الخروج من مصابها وألمها، كما تعلق بعض الشعراء بغيرها من النجوم^(٢).

كما عبدوا الأصنام، وكان لهذا الصنم الرأي في أخذ الثأر أو القعود عنه، ويبدو أن العبادة لم تكن متأصلة في نفوسهم، وذلك لكفرهم بها إن لم تصادف أهواءهم، لذلك قال امرؤ القيس:

لو كُنْتُ يَا ذَا الْخَلْصِ الْمَوْتُورَا مِثْلِي وَكَانَ شَيْخُكَ الْمَقْبُورَا

(١) العقد الفريد: ابن عبد ربه ٥/٢٥٠، شاعرات العرب: عبدالبيدع صقر. ص: ١.

(٢) انظر: النجوم والكواكب: الفصل الثاني.

نَسَبٌ

لم تَنْتَهَ عن قتل العُدَّةِ زُورًا (١)

وهذه الوثنية التي ظهرت في شعرهم كانت بصورة قليلة، ولعل هول المصاب أعاد الإنسان إلى فطرته وحنفيته التي ظهرت بصورة واضحة تتجلى من خلال ما يلي:

القسم بالله : ودلّ القسم على تعظيم الله وإجلاله سبحانه وتعالى، وفي هذا ما ينفي وثنيته، أو - على الأقل - ضعف الإيمان بها، وقد تردد القسم بالله، من ذلك قسم المهلهل بربّ الحلّ والإحرام:

قَتَلُوا كَلْبِيًّا ثُمَّ قَالُوا إِرْبَعُوا كَذَبُوا وَرَبَّ الْحَلِّ وَالْإِحْرَامِ (٢)

وأقسمت الفارعة بنت شداد بالله لتؤكد صفات أخيها:

نَعَمْ الْفَتَى وَيَمِينِ اللَّهِ قَدْ عَلِمُوا يَخْلُو بِهِ الْحَيُّ أَوْ يَغْدُو بِهِ الْغَادِي (٣)

وأقسمت الهيفاء بنت صبيح (٤) بالله على الأخذ بالثأر:

وَاللَّهِ لَأَزِلَّتْ أَبْكِيهِ وَأَنْدَبُهُ حَتَّى تَزُورَكَ أَخْوَالي وَأَعْمَامِي (٥)

(١) الأضنام ابن الكلبي: هشام بن محمد بن السائب (ت ٣٠٤هـ)، تح: أحمد زكي، (دار الكتب المصرية، القاهرة، ت ١٩٢٤م)، ص: ٢٢.

(٢) الديوان : ص ٧٨، الأصمعيات : الأصمعي: ١٥٦.

(٣) الأمالي : القالي ٢/ ٣٢٤، زهر الآداب : الحصري: ٤١٨.

(٤) لم أعثر لها على ترجمة. إلا أنها جاهلية وهذه الأبيات في رثاء زوجها نوفل بن سُمير التغلبي.

(٥) شاعرات العرب: عبدالبديع صقر: ٤٧٣.

وتلمح في تسليمهم بعلم الله للغيب تسفيهاً لما دار بينهم من اعتقاد بطرق

الحص، وزجر الطير:

لعمرك ما تدري الضَّوَّارِبُ بِالْحَصَى ولا زاجراتُ الطير ما الله صانع
سَلُوهُنَّ إِن كَذَبْتُمُونِي مَتَى الْفَتَى يَذُوقُ الْمَنَايَا أَوْ مَتَى الْغَيْثُ وَقِعٌ^(١)

وآمنوا بالحساب والجزاء :

جَزَى عَنِي الْإِلَهَ بَنِي سَلِيمٍ وعقتهم بما فعلوا عقاق^(٢)

كما آمن عبد يغوث بالجزاء، فلجأ إلى الدعاء حين شعر بعجزه - وهو في
الأسر- وتقاعس قومه عن نصرته.

جَزَى اللَّهُ قَوْمِي بِالْكَلَابِ مَلَامَةً صَرِيحَهُمُ وَالْآخِرِينَ الْمَوَالِيَا^(٣)

ودعت فارعة القشيرية على من كان سبباً في مقتل أخيها:

شفى الله نفسي من معشر أضاعوا قدامة يوم النَّسَارِ^(٤)

(١) الديوان : لبيد : ص ٩٠.

(٢) البيت لعمرة بنت دريد بن الصمة الجشمي - لم تسعفني المصادر بترجمة لها.

وذكرت الأبيات في بلاغات النساء : طيغور ٢٨٤.

(٣) الكامل : ابن الأثير. ٦٢٥/١، خزانة الأدب: البغدادي: ٣١٣/١، شرح المفضليات:

التبريزي ٦٠٧/٢.

(٤) بلاغات النساء. طيغور: ص : ٢٨٢.

ودفعهم إيمانهم بالحساب والجزاء إلى الإيمان بالبعث:

ألا كُلُّ شَيْءٍ مَا خَلا اللّٰهَ بَاطِلٌ وكلُّ نَعِيمٍ لَّا مَحَالَةَ زَائِلٌ^(١)
وكلُّ امرئٍ يَوْمًا سَيَعْلَمُ سَعْيَهُ إِذَا كُشِّفَتْ عِنْدَ الإلَهِ المَحَاصِلُ^(٢)

لذلك ظهرت عندهم فكرة الناقة البلية أو الرذية^(٣) يحشرون عليها ركبانا
يوم القيامة، لذلك قال عويمر بن بنهاني^(٤) يوصي ابنه:

أبْنِيَّ لَّا تَنْسَى البليَّةَ إِنَّهَا لأبيك يوم نشوره مَرَكُوبٌ^(٥)

وفصل عمرو بن زيد الكلبى^(٦) في وصيته حاجته لهذه المطية، وصور
يوم الحشر وما فيه من تدافع:

(١) الديوان: لبيد . ص : ١٣٢ .

(٢) المرجع السابق.

(٣) البلية ناقة تحبس على قبر صاحبها، ويشد رأسها إلى خلفها، وتبلى، أي تترك لا تغلف ولا تسقى، حتى تموت جوعاً وعطشاً، وكانوا يزعمون أن الناس يحشرون يوم القيامة ركبانا على البليات أو مشاة إذا لم تعكس مطاياهم على قبورهم.
بلوغ الأرب : الألوسى ١٢١/٣، المفصل: في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي (دار العلم للملايين، بيروت ط ١، ت ١٩٦٨م) ١٢٩/٦ .

(٤) لم أقف على ترجمته إلا أنه شاعر مقل من طيء.

بلوغ الأرب : الألوسى : ٣٠٩/٢، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام د. جواد علي: ١٢٩/٦ .

معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين: عفيف عبدالرحمن ٢٠٢ .

(٥) بلوغ الأرب: الألوسى ٣٠٩/٢، المفصل: جواد علي ١٣٤/٦ .

(٦) عمرو بن زيد المثمنى بن عبدالله بن الشجب بن عبد ود الكلبى شاعر جاهلي.
معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين. د. عفيف عبدالرحمن ١٨٣ .

أَبِّي زَوَّدَنِي إِذَا فَارَقْتَنِي - فِي الْقَبْرِ - رَحَالَةَ بَرَحْلِ فَاتِرٍ
 لِلْبَعَثِ أَرْكَبَهَا إِذَا قِيلَ اضْغَنُوا مَسْتُوثِقِينَ مَعًا لِحَشْرِ الْحَاشِرِ
 مَنْ لَا يُوَافِيهِ عَلَى عَثْرَاتِهِ فَالْخَلْقِ بَيْنَ مُدَافِعٍ.. أَوْ عَاثِرٍ^(١)

ولإيمانهم بالحشر وَصَّى جَرِيْبَةُ بن الأشيم الفقعسي بأن يختار له من
 خير نياقه بلية يحشر عليها؛ تقيه الخطيئة والتعب والتأخر عن مسيرة
 الحشر:

يَا سَعْدُ أَمَا أَهْلِكُنَّ فـ إِنْ نِي أَوْصِيكَ.. إِنْ أَخَا الْوَصَاةِ الْأَقْرَبُ
 لَا أَعْرِفُنَّ أَبَاكَ يَمْشِي خَلْفَهُمْ تَعْبًا يَخْرُ عَلَى الْيَدَيْنِ.. وَيَنْكَبُ
 فَاحْمَلْ أَبَاكَ عَلَى بَعِيرٍ صَالِحٍ وَتَقِي الْخَطِيئَةَ.. إِنَّهُ هُوَ أَصُوبُ
 وَأَقْلَ لِي - مِمَّا جَمَعْتَ - مَطِيَّةً فِي الْحَشْرِ أَرْكَبَهَا.. إِذَا قِيلَ أَرْكَبُوا^(٢)

هذه الشواهد تؤكد إيمان البعض بالبعث، والحشر، والحساب، والجزاء،
 ولكن البعض الآخر سيطرت على عقولهم فكرة الفناء والانتهاة بالموت، قال
 تعالى: ﴿وَقَالُوا إِن هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ﴾^(٣).

(١) بلوغ الأرب: الألويسي : ٣٠٩/٢، المفصل: جواد علي ٣٤/٦.

(٢) بلوغ الأرب: الألويسي ٣٠٧/٢، المفصل: جواد علي ١٢٩/٦.

(٣) الأنعام/ آية: ٢٩.

ولعلنا نلحظ أن أغلب الأبيات السابقة كانت وصايا تركها الآباء للأبناء،
ولعل هذا ما جعلها أكثر وروداً في شعر الرجل، ذلك أن شد البلية على قبر
الميت من الأمور التي يباشرها الرجل ويقوم بها.

كان للبيئة الطبيعية أثرها في تكوين شخصية العربي في العصر الجاهلي، أسدت إليه قيماً تمثلها في سلوكه بعد أن شكلت مقومات ذاته، فمن خلال جذب الصحراء، والتشاخن حول الماء، والحِلِّ والترحال، وشظف العيش، والحروب، والغارات، ترسّخت قيم وأخلاقيات تعبر عن ملامح الشخصية وسماتها، ومن أهمها الاعتصام بنظام القبيلة، والتحلّي بالفتوة وما تتطلبه من شجاعة وقوة وصبر وكرم. فإن خاض المعارك كان الفارس المغوار، وإن عاش السلم كان الجواد المعطاء:

أَنْتَ الْفَتَى الْكَامِلُ الْحَامِي حَقِيقَتَهُ تُعْطِي الْجَزِيلَ بِوَجْهِ مَنْكَ مِشْرَاقِي^(١)

هذه صورة «صخر» كما رسمتها الخنساء، وإلى جوارها صور أخرى تعبر عن سمات الفتوة، فكعب الغنوي^(٢) يصف أخاه بالأريحية، وهي صفة جامعة لخصال حميدة، وفي الوقت ذاته رجل حرب:

فَتَى أَرِيحِيًّا كَانَ يَهْتَزُّ لِلنُّدَى كَمَا اهْتَزَّ مِنْ مَاءِ الْحَدِيدِ قَضِيبُ

(١) الديوان: الخنساء : ٢٦٨.

(٢) هو كعب بن سعد بن عمرو الغنوي، من قبيلة سالم بن عبيد من غنى.. اشتهر بمرثيته لأبي المغوار، لم يجعله الأصمعي بين الفحول، ولكنه قال عنه بين أصحاب المراثي، ليس في الدنيا مثله، وكان يكثر من اقتباس الأمثال في شعره، فعرف بكعب الأمثال.

الأصمعيات : الأصمعي ٩٣، الأمالي : القالي: ١٤٧/٢.

معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين : عفيف عبدالرحمن : ٢٢٤.

فَتَى الْحَرْبِ إِنْ حَارَبْتَ كَانَ سِمَامَهَا وفي السُّلْمِ مَفْضَالِ الْيَدَيْنِ وَهَوْبِ^(١)

ففي هذه الصفات مثال للفتى الذي يتطلع الجميع إليه، ويتسابقون على تمثيل صفاته، لأنها سبيل الرفعة والمجد والخلود؛ لذا كان النزوع إلى هذه السمات حالة اجتماعية عامة، مجدها المجتمع، وتغنى بها، فازداد تمسك أفرادها بها، وعملوا على تخليدها شعراً؛ إيماناً منهم بأن الشعر طريق خلود هذه السمات وبقائها^(٢)، والنفس تتوق دائماً إلى رؤية الكمال، وتخليده فيمن تحب، وبعد فقدته يزداد هذا الإحساس ويحتفظ الذهن بصورة مثالية له، يوسع دائرتها ويمد حدودها حتى تبلغ الكمال في نفسه وذهنه، فيظل يرددتها. لذلك ذكر شعراء الرثاء سمات المرثي من خلال النموذج المتكامل، نموذج الفتى الذي تغنى به الشعراء في كافة الأغراض، بالإضافة إلى سمات ينفرد بها شعر الرثاء من حزن وقلق ويأس^(٣) وتعزى بعض هذه السمات للمرثي، والبعض الآخر للراثي، وقد ذكرت هذه السمات صراحة، ونستشف

(١) الأصمعيات ص ٩٧ وفي أمالي القالي (١٥١/٢) (كما اهتز ماضي الشفرتين قضيب) ولم يذكر البيت الثاني.

(٢) عبرت عن ذلك الخنساء (الديوان: ص : ٥٠).

وَقَافِيَةٌ مِثْلَ حَدِّ السِّنَانِ تَبْقَى وَيَهْلِكُ مَنْ قَالَهَا.

والمهلل في قوله:

مَنْ مَبْلَغُ بَكَرًا وَالْأَبِيهِمْ عَنِّي مَغْلُفَةٌ الرَّدَى الْأَفْعَسِي
وَقَصِيدَةٌ شَعَوَاءَ بَاقٍ نُورَهَا تَبْلَى الْجِبَالُ وَأَثْرَهَا لَمْ يُطْمَسِ

الديوان : ص : ٤٦، شعر النصرانية : لويس : ١٧١.

(٣) انظر مظاهر الحزن : ص : ٧٩ - ٨٦

بعضها الآخر من الأبيات.

وعندما يتحدث شاعر الرثاء عن سمات الفتى يتحدث عنها باعتبارها رموزاً
محفورة في ذهن الجماعة، تخلد ذكر المرثي، وتقويه الفناء الذي نال جسده،
ليحقق بذلك قول شبيب بن عوانة:

فإن تك أفنته الليالي، فأوشكتُ
فإن له ذكري سيفني الليالي (١)

ويبدو أن امرأ القيس شعر بدبيب الفناء يسعى في جسده، ورأى الموت،
ينال منه، فعمد إلى تخليد بعضه:

رُبَّ طَعْنَةٍ مَثَعَنْجِرَةٍ (٢)

وَجَفْنَةٍ مَثَحِيرَةٍ (٣)

وَقَصْرِ يَدٍ مُحَبَّرَةٍ (٤)

تَبَقَى غَدًا بِأَنْقَرَةٍ (٥)

فالطعنة والجفنة والقصيدة رموز باقية لشجاعته وكرمه ومقدرته الشعرية،

(١) شرح الحماسة: المرزوقي : ٩٤٧.

(٢) المثعنجرة: السائلة، يقال: ثعجر الدم فاثعنجر إذا صبّه، فانصبّ (اللسان/ عجر).

(٣) يقال تحيرت الجفنة: إذا امتلأت طعاماً ودسماً. (اللسان/ حير).

(٤) محبرة: حسنة جيدة، (اللسان/ حبر).

(٥) الديوان: ص: ٣٤٩.

فقال: (تبقى) ولم يذكر بقاء جسده، على الرغم من توقع دفنه بأنقرة، ذلك أن بقاء الجسد بقاء معرض للفناء والتلاشي، أما ذكره فبقاؤه بقاء خلود دائم.

من هذا المنطلق -الإيمان بخلود الكلمة- ردّد شعراء الرثاء هذه السمات، وألحوا عليها، ودعوا لها؛ أملا في الانتصار بخلود الذكرى وبقائها على فناء الجسد وتلاشيه.

فالقوة والشجاعة سمتان أساسيتان من سمات الفتوة، لجأ شاعر الرثاء إلى ذكرها عندما شعر بفجاعة الموت، ورأى حياة أوليائه تتهدم من حوله، وتفتنى فتحدّى الموت بالموت والقوة:

أضَاءُوا فَنِيَّ غَيْرَ جَنَامَةٍ طَوِيلَ النَّجَادِ بَعِيدَ الْمَغَارِ
يَنْبِي الفَوَارِسُ عَنْ رَمَحِهِ بَطْعُنِ كَأَفْوَاهِ كَعْبِ الْمَهَارِ (١)

ووجد في داخل هذه القوة الحياة والموت معاً، فبها يحيا ويثبت وجوده الفعلي، ويضمن بقاء ذكره، وبها يردي عدوه، وقد يتردى هو ويصل لموطنه هلاكه؛ لذلك اتكأ شاعر الرثاء على هذه السمة، وردد ذكرها في أغلب قصائد الرثاء ومقطوعاته، علّه يضمن خلود ذكرى مرثيه وبقائها.

(١) البيت للفارعة القشيرية في رثاء أخيها.

انظر بلاغات النساء : طيغور ٢٨٣، شاعرات العرب: عبدالبيدع صقر ٢٩٤، مع اختلاف بسيط في الرواية.

لهر
المطالع
ضات عمات
٢٩٤
ع
بشاعر

ومن بين الخلود والفناء استوحى غوية الضبي^(١) أبياته، فذكر الموت
وحتميته، واتبعها بذكر بطولة مرثيته:

أَبِيُّ لَا تَبْعُدْ وَلَيْسَ بِخَالِدٍ حَيٌّ وَمَنْ تُصِيبِ الْمُنُونُ بَعِيدٌ
أَبِيُّ إِنْ تُصَبِّحْ رَهِيْنِ قَرَارَةٍ زَلْخِ الْجَوَانِبِ قَعْرَهَا مَلْحُودٌ
فَلَرُبُّ مَكْرُوبٍ كَرَّرْتُ وَرَاءَهُ فَمَنْعَتْهُ وَبَنُو أَبِيهِ شُهُودٌ
أَنْفًا وَمَحْمِيَّةً وَأَنْكَ ذَائِدٌ إِذْ لَا يَكَادُ أَخُو الْحِفَاطِ يَذُودُ^(٢)

ولعل رغبة الشاعر في تخليد ذكر مرثيه دفعته إلى تمييز قوته عن غيره
في مجتمع اشتهر بالقوة، لذلك قال: (وَبَنُو أَبِيهِ شُهُودٌ - إِذْ لَا يَكَادُ أَخُو
الْحِفَاطِ يَذُودُ). كما نلاحظ اتصاف الأفعال المتصلة بذكر الموت بحالة
المضارعة (لَا تَبْعُدْ - مَنْ تُصِيبِ إِنْ تُصَبِّحْ) مما يدل على استمرار حالة الفناء
الواقعة عليه، مما دفع الشاعر إلى حالة ارتداد إلى الماضي لاستحضار أفعاله
التي تعجّ بالحركة المتكررة (كَرَّرْتُ - مَنْعَتْهُ).

وتترفع جنوب على آلامها ومصابها لتسجل مناقب أخيها، فترسم له صورة
أسطورية تنتزعها من حيوان الصحراء، لتبرز بها قوته وشجاعته، فقالت:

(١) غوية بن سلمى بن ربيعة بن زيان.. بن ضبية، ويقال: غوية بالعين المهملة. وهو شاعر
جاهلي، الحماسة: أبوتمام ٥١١/١.
والأبيات في الخزانة (٦٤١/٣) لعبدالله بن عنمة الضبي.
(٢) الحماسة: أبو تمام ٥١١/١.

فَأَقْسَمْتُ يَا عَمْرُو لَوْ نَبَّهَكَ إِذَا نَبَّهَا مِنْكَ أَمْرًا عَضَلَا
 إِذَا نَبَّهَا لَيْتَ عَرِيًّا سَسَةً مُفِيدًا مُفِيئَةً نَفُوسًا وَمَالًا
 هَزَبْرًا فَرُوسًا لِأَعْدَائِهِ هَصُورًا إِذَا لَقِيَ الْقِرْنَ صَالَا^(١)

وتظل صورة الفتى القوي مسيطرة على ذهن الشاعرة يُعمِّقها الحزن، ويجلوها الألم لتنتقل إلى رسم صورة أخرى تمثل شجاعته وجرأته التي مكنته من السيادة وخوض غمار الحروب، وإخافة العدو، فشكلت بهذه المعاني مادة أساسية تخلد بها صورة أخيها، وتبعد عنه شبهة الضعف والجبن التي قد تراود الذهن، فقالت متفاخرة:

وَقَدْ عَلِمْتُ فَهْمٌ عِنْدَ الْأَقَاءِ بِأَنَّهُمْ لَكَ كَانُوا نَفَالَا^(٢)

ثم تتحدث عن جراته وشدة بأسه وسطوته :

وَحَرَقِ تَجَاوَزَتْ مَجْهُولُهُ بُوَجْنَاءَ حَرْفٍ تَشْكَى الْكَلَالَا
 فَكُنْتَ الْبَهْرَ بِهِنَّ شَمْسُهُ وَكُنْتَ دُجَى اللَّيْلِ فِيهِ هَلَالَا
 وَخَيْلٍ سَمَتْ لَكَ فُرْسَانُهَا فَوَلُّوا وَلَمْ يَسْتَقْبِلُوا قِبَالَا
 فَحِيَّا أَبْحَتْ وَحِيَّا مَنَعَتْ غَدَاةَ اللَّقَاءِ مَنَائَا عَجَالَا^(٣)

(١) شرح أشعار الهذليين: السكري ١/٥٨٢ - ٥٨٤، بلاغات النساء : طغيور ٢٦٩.

(٢) المراجع السابقة.

(٣) المراجع السابقة.

ومن شجاعة الفتى تعدد مهاراته القتالية، وهي صفات تكتسب بالدربة والتجربة، وقد حرص شاعر الرثاء على تخليدها لتظل شاهداً على خوضه غمار الحروب، لذا حرص عبد يغوث على تسجيل قدراته الهجومية والدفاعية بعد أن أشعره الأسر بذل العجز وقهره، وبقرب الموت والفناء.

وَقَدْ عَلِمْتُ عِرْسِي مُلِيكَةً أَنْنِي أَنَا اللَّيْثُ مَعْدُورٌ عَلَيْهِ وَعَاذِيَا^(١)

ثم يقول:

وَكُنْتُ إِذَا مَا الْخَيْلُ شَمَّصَهَا الْقَنَا لَبِيقاً بِتَصْرِيفِ الْقَنَاةِ بِنَانِيَا
وعاذية سَوْمَ الْجَرَادِ وَزَعْتُهَا بِكُفِّي وَقَدْ أَنْحُوا إِلَيَّ الْعَوَالِيَا^(٢)

ومن شجاعة الفتى قيادة السرايا والسير بها:

سَبَّاقُ عَادِيَةٍ وَهَادِي سُرِيَةٍ وَمُقَاتِلٌ بَطْلٌ وَدَاعٌ مِسْقَعٌ^(٣)

(١) شرح المفضليات. التبريزي ٦١١.

(٢) المرجع السابق ٦١٢.

وقريباً منه قول عبيد بن الأبرص في رثاء قومه.

(الديوان ص: ١٤٩).

أَمَّا إِذَا كَانَ الطَّعَانُ فَإِنَّهُمْ قَدْ يَخْضِبُونَ عَوَالِي المَرَّانِ
أَمَّا إِذَا كَانَ الضَّرَابُ فَإِنَّهُمْ أَسْدٌ لَدَى أَشْبَالِهِنَّ حَوَانِي
أَمَّا إِذَا دُعِيَتْ نَزَالٌ فَإِنَّهُمْ يَحْبُونَ لِلرُّكَبَاتِ فِي الأَبْدَانِ

(٣) البيت لسعدي بنت الشمردل في رثاء أخيها.

الأصمعيات: الأصمعي ص: ١٠٣.

شاعرات العرب: عبدالبديع صقر: ١٦١.

ومن سمات الفتوة الاستبسال في القتال والصبر عليه وهذا ما ذهب

إليه بشر بن أبي خازم عندما رثى نفسه:

فإن أهلك عميرَ قُربٍ زحفٍ يُشبههُ نَقَعُهُ رَهْوَاً ضَبَابَا
سَمَوْتُ لَهُ لِأَلْبَسَهُ بِزَحْفٍ كَمَا لَفَتْ شَاكِيَةَ سَحَابَا
عَلَى رِيْدٍ قَوَائِمُهُ إِذَا مَا شَأْتُهُ السَّخِيلُ يَنْسَرِبُ أَنْسِرَابَا
شَدِيدِ الْأَسْرِ يَحْمِلُ أَرْيَحِيًّا أَخْبَثَقَةً إِذَا الْحَدَثَانُ نَابَا
صَبُوراً عِنْدَ مُخْتَلَفِ الْعَوَالِي إِذَا مَا الْحَرْبُ أُبْرِزَتْ الْكَعَابَا (١)

ومن سمات الفتوة المتعلقة بالشجاعة الجرأة صورها الهدم بن امرئ

القيس بالتفصيل كاشفاً عن قوة مرثيه وجرأته وشجاعته:

وَيَسْرُو دَجَى الْهَيْجَا مَضَاءُ عَزِيمَةٍ كَمَا كَشَفَ الصُّبْحُ أَطْرَاقَ الْغِيَاظِلِ (٢)
وَيُسْتَهْزَمُ الْجَيْشُ الْعَرْمَرَمَ بِاسْمِهِ وَإِنْ كَانَ جَرَّاراً كَثِيرَ الصَّوَاهِلِ
وَيَنْقَادُ ذُو الْبَأْوِ الْأَبِيِّ لِحُكْمِهِ فَيَرْتَدُّ قَسِراً وَهُوَ جَمُّ الدَّغَاوِلِ (٣)
وَيَمْضِي إِذَا مَا الْحَرْبُ مَدَّ رِوَاقَهُ عَلَى الرَّوْعِ وَارْفُضَتْ صُدُورُ الْعَوَامِلِ (٤)

(١) مختارات أشعار العرب ابن الشجري ٣٠٧ - ٣٠٨.

(٢) غَطَلَتِ السَّمَاءَ، وَأَغْطَلَتْ: أَطْبَقَ دَجْنُهَا، وَغَطَلَ اللَّيْلُ غَطْلًا: الْبَسَتْ ظِلْمَتَهُ، وَالْغِيْظَلَةُ وَالْغِيْظُولُ: الظلمة المتراكمة. (اللسان/ غطل).

(٣) الدَّغْلُ: كل موضع يخاف فيه الاغتيال .. والدَّغَاوِلُ: الغوائل (اللسان/ دغل).

(٤) كتاب الأمالي: القالي: ١٤٤/٢.

واختصرت المرأة هاتين الخصلتين - الصبر، الجرأة - فقالت في الأولى:

أَبُوأ أَنْ يَفِرُّوا وَالقَنَا فِي نُحُورِهِمْ وَأَنْ يَرْتَقُوا مِنْ خَشْيَةِ المَوْتِ سَلْمًا^(١)

وقالت في الأخرى - الجرأة -:

وَيْطًا مَوَاطِنَ لـــــــا سَعْدُ وَ وَكَانَ لَا يَمْشَى بِهَا^(٢)

ومن سمات الفتى التي تتطلب الشجاعة حماية القبيلة والدفاع عنها،

يتمسك بهذه السمة حتى الموت:

وَلَوْ شِئْتُ نَجَّتَنِي مِنَ الخَيْلِ نَهْدَةً تَرَى خَلْفَهَا الحُوَّ الجِيَادِ نَوَالِيَا

وَلَكِنِّي أَحْمِي نِمَارَ أَبِيكُمْ وَكَانَ الرِّمَاحُ يَخْتَطِفُنَ المِحَامِيَا^(٣)

وأكثرت المرأة من الإشادة بهذه السمة، ولعل حاجتها إلى الحماية كانت

وراء هذه الكثرة؛ لذلك تساءلت أم قيس الضبية في ألم وحزن عمن يحل محل

ابنها، ويأخذ دوره في الدفاع عن القبيلة، وحمايتها، وكأنها تسأل عمن

يحميها بعد ابنها:

مَنْ لِلْخُصُومِ إِذَا جَدَّ الضَّجَاجُ بِهِمْ بَعْدَ ابْنِ سَعْدٍ وَمَنْ لِلضَّمْرِ القُودِ

(١) البيت لأم صريح الكندية.

الحماسة : أبو تمام ٤٥٩/١، المنازل والديار: ابن منفلوط ٤٦٩.

(٢) البيت لدخنوس. أيام العرب : أبو عبيدة ٢٥٢.

(٣) شرح المفضليات : التبريزي ٦٠٨ - ٦٠٩.

والأبيات لعبد يغوث في رثاء نفسه.

وَمَشْهَدٍ قَدْ كَفَيْتَ الْغَائِبِينَ بِهِ فِي مَجْمَعٍ مِنْ نَوَاصِي النَّاسِ مَشْهُودٍ (١)

وتترامى جميع الأعضاء على إخراج صورة تعج بالقوة ، فيكون القلب
موطن جسارة وإقدام:

قَدْ كُنْتُ تَحْمِلُ قَلْبًا غَيْرَ مَهْتَضَمٍ مُرْكَبًا فِي نِصَابِ غَيْرِ خَوَارٍ (٢)

واليد أداة قوة وبطش:

فَإِنْ يَكُ عَبْدًا لَّهُ خَلَى مَكَانَهُ فَمَا كَانَ وَقَافًا وَلَا طَائِشَ السَّيِّدِ (٣)

وهكذا استعرض شعراء الرثاء فتوة مرثيهم من خلال أفعالهم القتالية
التي تبرز قوتهم، وشجاعتهم، يستقي منها شاعر الرثاء مادة صورته من

(١) الحماسة: أبو تمام ٥٢٢/١، بلاغات النساء: طغيور ٢٧٩.

ومثله قول ريطة بنت العباس السلمي.

وكان ثمال الحي في كل أزمة
وعصمتهم والفارس المتغشما
وينهض للعليا إذا الحرب شممت
فيطفئها قهراً وإن شاء أضرمها

شاعرات العرب : عبدالبديع صغر ١٣٦، معجم النساء : المهنا ٩٧.

والبيت الأول في الحماسة البصرية ٢٥٨/١.

(٢) البيت للخنساء : الديوان : ص : ٢١٤.

(٣) البيت لدريد بن الصمة في رثاء أخيه عبدالله: الأصمعيات. ص : ١٠٨، الحماسة : أبو تمام

٣٩٧/١، للمزيد من الشواهد:

- الديوان : الخرنوق . ص : ٣٠.

الضَّارِبُومِ بِحَوْمَةٍ نَزَلَتْ وَالطَّاعِنُونَ بِأَذْرَعِ شَعْرِ

شرح المفضليات . التبريزي (٦١٢)

وكنْتُ إِذَا مَا الْخَيْلُ شَمَّعَهَا الْقَنَا لَبِيقًا بَتَّصْرِيفِ الْقَنَا بَنَانِيَا

الماضي الذي كان مسرحاً لبطولاتهم، ولكنه كان مجالاً حاضراً في ذهن
الرائي، وتحفظ هذه الصورة بمكانتها في ذهن شاعر الرثاء، حتى عند تمثله
موت المرثي وسقوطه فينتزع من أدوات القتال معادلاً لهذه الصورة:

وخرَّ على الألاءِ لم يُوسدْ كأنَّ جبينه سيفٌ صَقِيلٌ^(١)

وظلت صورة الفتى كريمة حتى بعد موته، وظلت شاهداً على بطولته
وقوته؛ لذلك استوحى أعشى باهلة من أدوات القتال معادلاً لمرثيه لملازمته
له، فقال:

عُشْنَا بِذَلِكَ دَهْرًا ثُمَّ فَارَقْنَا كذلك الرُّمْحُ ذُو النَّصْلَيْنِ يَنْكَسِرُ^(٢)

وكان الفتى يشكل دور الحماية للمرأة، تركز إليه، وتعتد به، فكان هو
سيفها ورمحها ودرعها الذي يحميها من الاعتداء، لذلك استوحيت أميمة بنت

(١) البيت لعبدالله بن عنمة في رثاء بسطام بن قيس:

الأصمعيات ٣٧، الحماسة : أبو تمام ٥٠٢/١ .
ص ٢٩ من طبعته

(٢) جمهرة أشعار العرب : القرشي ٢٥٦، مختارات أشعار العرب. ابن الشجري . ص. ٣٩.

مع اختلاف بسيط بينها في الرواية.

ومثله :

وَقَالُوا مَا جِدَّا مِنْكُمْ قَتَلْنَا كَذَلِكَ الرُّمْحُ يُكَلِّفُ بِالْكَرِيمِ

والبيت لزينب بنت فروة بن مسعود الشيباني.

شاعرات العرب : عبدالبديع صقر : ص : ١٤٧، معجم النساء : المهنا . ص : ١٦٦.

أمية من أدوات القتال مواد صورتها:

وَهُمْ رُمُوحِي وَهُمْ تَرْسِي وَهُمْ سَيْفِي إِذَا أَعْضَبُ (١)

لذلك دب الضعف والهوان والانكسار إلى فاطمة الخزاعية عند فقد أبيها:

وَأَعْضُ مِنْ بَصْرِي وَأَعْلَمُ أَنَّهُ قَدْ بَانَ حَدُّ فَوَارِسِي وَرِمَاحِي (٢)

وفي الجود سمة أخرى من سمات الفتوة حرص شاعر الرثاء على ذكرها، ووجد فيها معادلاً للموت الذي هزّ مشاعره، حيث نلمح فيهما معاً الموت والجود، فناء المادة وبقاء الذكر، وما حاتم الطائي إلا صورة للجود العربي سجلها الشعر وأبقاها له، فني حاتم المادة، وبقي حاتم الفكرة، فني الجسد، وبقي ذكر جوده.

والجود سمة جبلت عليها نفس العربي، لذا نجد أن البروز فيها لا يكون إلا بإعطاء المثل والزيادة عليه، أو إعطاء المثل وقت انعدامه:

هُوَ الْفَتَى يَحْمَدُ الْجِيرَانَ مَشْهُدَهُ عِنْدَ الشِّتَاءِ وَقَدْ هَمُّوا بِإِخْمَادِ (٣)

لذلك لم تكن الإشادة بالجود فقط، وإنما الجود مقرون بالشدائد والمحن

(١) أيام العرب : أبو عبيدة ٥٢٦.

شاعرات العرب : عبدالبدیع صقر : ص ١٤.

(٢) الحماسة : أبو تمام ٤٤٤/١.

(٣) البيت لفارعة بنت شداد.

الأمالي : القالي ٣٢٤/٢، زهر الآداب : الحصري : ٨١٤/٢.

والصعاب:

عَلَيْهِ أَوْلُ زَادِ الْقَوْمِ إِنْ نَزَلُوا ثم المِطِيَّ إِذَا مَا أَرْمَلُوا جُزْرًا^(١)

وتأصلت هذه السمة عند فضالة حتى أصبح مرثيه ربيعاً:

أُودِي رَبِيعَ الصَّعَالِيكَ الْأَلَى انْتَجَعُوا وَكُلُّ مَا فَوْقَهَا مِنْ صَالِحِ مُودِي^(٢)

وشمل بكرمه وجوده الأحياء والأموات:

الْمَطْعَمُ الْحَيِّ وَالْأَمْوَاتِ إِنْ نَزَلُوا شَحْمَ السَّنَامِ مِنَ الْكَوْمِ الْمَقَاحِيدِ^(٣)

وأسهمت المرأة في تخليد هذه السمة، فاشتقت سبيعة بنت عبدشمس^(٤)

صلة أخوة بين الجود ومرثيها:

أَخَا الْجُودِ وَالْمَجْدِ وَالْمُعْضَلَاتِ إِذَا انْقَطَعَ الدَّرُّ بَعْدَ الْحَلْبِ^(٥)

وكان الملجأ والملاذ:

(١) البيت لأعشى باهلة : الأصمعيات : الأصمعي ٨٩.

مختارات أشعار العرب : ابن الشجري ٣٥.

(٢) الديوان : أوس ٢٥.

(٣) المرجع السابق.

(٤) هي سبيعة بنت عبد شمس، جدة المغيرة بن شعبة، كانت تحت مسعود بن المغيث، وهذا

البيت من قصيدة ترثي عمها المطلب بن عبد مناف.

بلاغات النساء طيغور . ص : ٣٠١.

شاعرات العرب : عبدالبديع صقر : ص : ١٥٥.

(٥) السابق.

والمُرْتَجَى عِنْدَ الشَّدَائِدِ إِنْ غَدَا دَهْرٌ حَرُونَ مُعْضِلُ الْحَدَثَانِ (١)

فتحمل الأبيات لنا صورة الجود في زمن يشع بالقسوة والظنك: (انقطاع الدرّ - الدهر الحرون) حتى ^{لأن} ترك بصمات واضحة على أفرادها، فهم مرملون صعاليك، لذا أصبح للجود مقياسٌ أعمق يكشف عن تأصيل هذه السمة في نفس الفتى الفقيد، كما نلمح في قولهم (إن نزلوا - انتجعوا - إن نزلوا) الحركة التي تتفق مع طبيعة الرجل وانفعاله، واضطرابه عند الانفعال، واندفاعه لأخذ الثأر، على حين نلمح السكون عند المرأة لعمق حزنها وألمها، لذلك كان (دهرٌ حرون، مُعْضِلُ الْحَدَثَانِ)، كما نلمح في تصويرها للدرّ والحلب ما يتفق وطبيعتها، حيث تمثل لها هذه الصورة غاية الجود.

وتبرز قيمة الجود وتتجلى بوضوح مع كثرة العطاء والبذل:

كثيْرٌ رَمَادِ الْقَدْرِ غَيْرٌ مُلْعَنٍ وَلَا مُؤَيَسٍ مَتَّهَا إِذَا هُوَ أَحْمَدًا (٢)

وتجاوز المرثي عند الخنساء شهوات النفس:

يُعْطِيكَ مَا لَا تَكَادُ النَّفْسُ تُسَلِّمُهُ مِنَ التَّلَادِ وَهُوبٌ غَيْرُ مَنَانٍ (٣)

(١) البيت لسليمة بنت المهلهل، شاعرة جاهلية، رثت أباها المهلهل أبا كليب.

أعلام النساء كحاله : ٢ / ٢٦٠.

والأبيات في ذيل ديوان المهلهل ص ١٠٣، شاعرات العرب: عبد البديع صقر : ص ١٧١.

(٢) الديوان : أوس : ٢٠.

ومثله قول أعشى باهلة في الأصمعيات (٩٠)

أخور غائبٌ يُعْطِيهَا وَيُسْأَلُهَا يَأْتِي الظُّلَامَةَ مِنْهُ النَّوْقَلُ الرَّقْرُقُ

(٣) الديوان : ص : ٢٣٥.

فطرح أوس فكرة الكرم من خلال كنياته (كثيرة رَمَادِ الْقِدْرِ) فلا تستبطن الكناية فكرة الكرم فحسب، وإنما تستبطن دليلاً حسيّاً مؤكداً، وتجاوز مرثى الخنساء شهوته، وكبح جماح نفسه بجوده، مما يدل على معاناة النفس ومجاهدتها، لتأصيل هذه الصفة.

وتترامى الأعضاء على تعزيز صفة الكرم :

وما الغيثُ في جَعْدٍ (١) الثَّرَى دَمِ الثَّرَى تَبَعَّقَ (٢) فِيهِ الْوَابِلُ الْمُتَهَلَّلُ
بِأَفْضَلِ سَيِّبًا مِنْ يَدَيْكَ وَنِعْمَةً تَعُمُّ بِهَا بِلِ سَيِّبُ كَفَيْكَ أَفْضَلُ (٣)

وهكذا خلد كل من الرجل والمرأة مرثيه من خلال سمة الكرم، فأشادت المرأة ببذل مرثيها وعطائه، على الرغم من لومها له وتقريعها إياه في حياته (٤)، ولعل خوفها على نفسها وأبنائها كان وراء هذا الحرص (٥).

(١) جَعَدُ الثَّرَى، وَتَجَعَّدَ: تَقَبَّضَ وَتَعَقَّدَ (اللسان / جعد).

(٢) الْبَاعِقُ . الْمَطَرُ يُفَاجِئُ بَوَابِلَ، وَمَطَرُ بُعَاقٍ وَبِعَاقٍ: مَنْدَفَعٌ بِالْمَاءِ - وَسَيْلٌ بُعَاقٍ وَبِعَاقٍ : شَدِيدُ الدَّفْعَةِ (اللسان / بعق).

(٣) الدِيَوَانُ : ص : ٢٤٥.

(٤) سَجَلُ الشَّعْرَاءِ هَذَا اللَّوْمُ مِنْ خِلَالِ رَدِّهِمْ عَلَيْهَا، مِنْ ذَلِكَ قَوْلُ تَابِطٍ شَرًّا فِي شَرْحِ الْمَفْضَلِيَّاتِ.. التَّبْرِيزِيُّ ٤٦/١.

عَاذَلْتِي إِنْ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ وَهَلْ مَنَاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتُهُ بَاقٌ؟

(٥) مِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الشَّنْفَرِيِّ عَنْهَا (شَرْحُ الْمَفْضَلِيَّاتِ. التَّبْرِيزِيُّ ٣٨٩/١)

وَأُمُّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدَتْ تَقْوَتَهُمْ إِذَا أَطْعَمْتَهُمْ أَوْ تَحَتَّ وَأَقَلَّتِ
وَمَا أَنْ بِهَا ضَنٌّْ بِمَا فِي وَعَائِهَا وَلَكِنهَا مِنْ خَيْفَةِ الْجُوعِ أُبْقَتِ

والأبيات قيلت في تابط شرّاً.

ومن صور الجود **التكافل**: وهو صورة من صور الفتوة، فعلى الرغم من حياة العربي الصلبة، وما تفرضه من الاعتماد على القوة والصلابة لمواجهة الحياة وصلافتها، إلا أن هناك من ينوء ظهره تحت ثقل هذه الحياة، ووطأتها، وهناك من يهب نفسه لتخفيف هذا الثقل، فيتكفل بالأرامل والأيتام والفقراء، ويعين على فك الأسرى، فيحقق نوعاً من التكافل الاجتماعي المفقود تفرضها عليه فتوته.

وقد حاول شعراء الرثاء استحضار هذه السمة بكل ما تحمله من خير، لتخليد ذكر مرثيهم، فرددوا نكرها وكأنهم يلمسون من خلالها فقيدهم وآثاره في المجتمع.

ومن صور التكافل **الحدب على الأرامل والأيتام والجياح**: صورها المهلهل ، فقال:

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كُلِّ يَبٍ إِذَا طُرِدَ الْيَتِيمُ عَنِ الْجَزُورِ (١)

وقال لبيد:

أُبْكِي أَبَا الْحَزَّازِ (٢) يَوْمَ مَقَامَةِ لِمُنَاخِ أَضْيَافٍ وَمَأْوَى مُقْتَرِ (٣)

أما المرأة الراحية فقد كانت أكثر إلحاحاً على ذكر الأيتام والأرامل،

(١) الأمالي : القالي ١٣٢/٢ .

(٢) أبو الخزاز: كنية أربد.

(٣) الديوان : لبيد . ص : ٧٥ .

فالخنساء تصف فقيدتها بالشهامة، وإزالة الكرب عن الأرامل، معبرة عن
كثرتهم باستخدام كم الخبرية، ولفظ كلِّ الدال على الاستغراق في قولها:

كَمْ مِنْ ضَرَاكَ هَلَاكِ وَأَرْمَلَةٍ
حَلُّوا لَدَيْكَ فَزَالَتْ عَنْهُمْ الْكُرْبُ (١)

وقولها:

مَأْوَى الضَّرِيكِ وَمَأْوَى كُلِّ أَرْمَلَةٍ
عِنْدَ الْمُحُولِ إِذَا مَا هَبَّتِ الْقِرَرُ (٢)

وفي فكِّ الأسرى صورة من صور الجود والتكافل فرضها على النفس
الإحساس بالمسئولية تجاه جميع أفراد القبيلة في مجتمع قتالي قوام حياته
القتل والأسر، ومن هنا يفتخر غواية بن سلمى بقيام أخيه بهذا الواجب،
فيقول:

وَلَرُبُّ عَانٍ قَدْ فَكَّكَتَ وَسَائِلِ
أَعْطَيْتَهُ فَعَدَا وَأَنْتَ حَمِيْدٌ (٣)

(١) الديوان : ص : ٣٥٤.

(٢) المصدر السابق : ٣٧٥.

ومثله قول ناجية بنت ضمضم في رثاء أبيها:

أَلْفَيْتُهُ مَأْوَى الْأَرَا
مِلِّ وَالْمَدَافِعَةِ الْيَتِيمَةِ

شاعرات العرب: عبدالبدیع صقر : ٤٤٣.

(٣) الحماسة : أبو تمام ٥١١/١.

ومثله قول الخنساء (الديوان. ص : ٢٤٠).

كَمْ مِنْ مُنَادٍ دَعَا وَاللَّيْلِ مُكْتَنِعٌ
وَمِنْ أَسِيرٍ بِلَا شِكْرِ جَزَاكَ بِهِ
نَفَسَتْ عَنْهُ حَبَالُ الْمَوْتِ مَكْرُوبٌ
بَسَاعِدِيهِ كَلُومٌ غَيْرُ تَجْلِيْبِ
يَوْمَ الْمَقَامَةِ لَمْ يُؤْبَنِ بِتَكْذِيبِ
فَكَكَّتِهِ وَمَقَالٍ قَلْتُهُ حَسَنِ

ومن كمال صفات الفتوة كرم النسب والمجد، فعلى الرغم من اعتداد العربي بذاتيته، من كرم وبطولة، إلا أن ذاتيته تذوب في كيان القبيلة، فيظل مشدوداً إليها، ومنتمياً لها انتماءً قوياً، تذوب بطولته داخل بطولتها، وكرمه داخل كرمها، ويظل يشيد بقبيلته والانتماء إليها، لأنه ابنها تمخضت عنه بكل ما جبل عليه من صفات، رعتها حتى اكتملت:

ومــــا أنا إلا من غزِيَّةٍ إن عَوْتُ عَوَيْتُ وإن تَرُشِدُ غَزِيَّةٌ أُرْشِدُ^(١)

ويظل هذا الانتماء موضع فخر، ومع هذا يظل النسب موضع مباهاة، فيتكىء شاعر الرثاء عليه محاولاً إبرازه، فتظهر قيمة المرثي في قبيلته، قال لبيد:

لنَنْظُرَ كَيْفَ ســــمَّكَ بَأَنْبِيَاءُ عَلَى حِبَّانِ ذِي الْحَسَبِ الْكَرِيمِ^(٢)

وأظهرت عمرة الخثعمية عظم مجد ابنيها، وحرصهما عليه، فقالت:

هُمَا يَلْبَسَانِ السَّمَجْدَ أَحْسَنَ لِبْسَةٍ شَحِيحَانَ مَا اسْطَاعَا عَلَيْهِ كِلَاهُمَا^(٣)

(١) البيت لدريد بن الصمة من قصيدة يرثي بها أخاه عبدالله.

الأصمعيات : الأصمعي. ص : ١٠٧.

وجاء في حماسة أبي تمام (٣٩٧/١) (وهل أنا) وكذلك في شرح الحماسة للمرزوقي ٨١٥.

(٢) الديوان : ص : ١٦٢.

(٣) الحماسة: أبو تمام. ٥٣٧/١، شاعرات العرب، عبدالبديع صقر ٢٧٧.

ومثله قول سليمي بنت المهلهل في رثاء أبيها (ذيل ديوان المهلهل، ١٠٤، شاعرات العرب.

عبدالبديع صقر ص. ١٥٥).

فأذْهَبَ إِلَيْهِ فَقَدْ حَوَيْتَ مِنَ الْعُلَى يَا ابْنَ الْأَكَارِمِ أَرْجَحَ الرَّجْحَانَ

من مكمالات الفتوة إجادة القول وحسن المنطق؛ وبهذه السمة يكون
الفتى لسان قبيلته الناطق، والمعبر عن رأيها، والمذيع لفضلها، والمخلد
لمجدها. لذلك استحضر شاعر الرثاء هذه السمة الكلامية ليحفر بها خلوداً
للمرثي، وشاهداً على مدى تأثيره في شأن القبيلة، فهو إمامهم، وموضع
ثقتهم:

وَالدَّفَاعَ الْخَصْمَ الْأَلْدُ دَ إِذَا تُفُوضِ فِي الْخُصُومَةَ
بِلِسَانِ لُقْمَانَ بــــن عَا دُو فَصَلِ خُطْبَتِهِ الْحَكِيمَةَ
أَلْجَمْتَهُمْ بَعْدَ التَّدَا فُعُ وَالتَّجَادُبِ فِي الْحُكُومَةِ (١)

ففي وجوده إصلاح أمرها:

وَيَكْفِي الْمَقَالَةَ أَهْلَ السَّرْجَا لِ غَيْرِ مَعِيْبٍ وَلَا عَائِبِ (٢)

لذا كان في فقدته تشعب أمر القبيلة واختلاف كلمتها وتشنت شملها:

(١) شاعرات العرب : عبدالبديع صقر : ص ٤٤٣ ، معجم النساء، المهنا : ص ٢٤٩ . والأبيات
لناجية بنت ضمضم .

ومثله قول فاطمة الخزاعية (شاعرات العرب : عبدالبديع صقر : ٢٩٨).

وخطيب قوم قدموه إمامهم ثقة به متخبط تياح

(٢) الديوان : أوس ، ص : ١١ ، التعازي والمراثي : المبرد ، أبوالعباس محمد بن يزيد
(ت ٢٨٥هـ) تح: محمد الديباجي (دار صادر، بيروت، ط ٢، ت ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م)
ص ٣٤ .

ومثله قول ناجية بنت ضمضم في (شاعرات العرب، ص ٤٤٣):

وَيَكُونُ مِدْرَهْنَا إِذَا نَزَلَتْ مُجْلِجَةً ذَمِيمَةَ

والمدره زعيم القوم وخطيبهم والمتكلم عنهم والذي يرجعون إلي رأيه (اللسان / رده).

نُبِّئْتُ أَنَّ السَّنَارَ بَعْدَكَ أُوقِدَتْ وَأَسْتَتِبُ بَعْدَكَ يَا كَلِيبُ الْمَجْلِسُ
وَتَكَلَّمُوا فِي أَمْرِ كُلِّ عَظِيمَةٍ لَوْ كُنْتُ شَاهِدَهُمْ بِهَا لَمْ يَنْسَبُوا^(١)

ومن سمات الفتى التي حرص بعض شعراء الرثاء على تخليدها، العفة لذا
كانت موضع إشادة:

لَا يَهْتِكُ السُّتْرَ عَنْ أَنْثَى يُطَالِعُهَا وَلَا يَشُدُّ إِلَى جَارَاتِهِ النَّظْرَ^(٢)
ويحمي غيبة جاره، ويصون حماه:

لَمْ تَرَهُ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا لِرَبِيبَةٍ حِينَ يُخْلِي بَيْتَهُ الْجَارَ^(٣)

ومن سمات الفتوة شرب الخمر؛ وقد أشيد بهذه السمة في ظل معايير
جاهلية، تعارفوا عليها، وأصبح شرب الخمر مقترنا بالشجاعة والكرم، وهذا
ما ذكره عبد يغوث حين قال متحسراً:

كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوَاداً وَلَمْ أَقْلُ لِخَيْلِي كُرِّي نَفْسِي عَنْ رِجَالِيَا
وَلَمْ أَسْبَأْ^(٤) الزُّقَّ الرَّوِيِّ وَلَمْ أَقْلُ لِأَيْسَارِ صِدْقٍ أَعْظَمُوا ضَوْءَ نَارِيَا^(٥)

(١) الديوان : المهلهل . ص : ٤٤ ، الحماسة : أبوتمام ١ / ٤٥٥ - ٤٥٦ .

(٢) البيت لأعشى باهلة: مختارات أشعار العرب ابن الشجري : ٣٨ .

(٣) الديوان : الخنساء . ص : ٣٠٦ .

(٤) السبأ : اشتراء الخمر للشرب لا للبيع . (اللسان / سبا).

(٥) الكامل : ابن الأثير ١ / ٦٢٥ ، خزانة الأدب : البغدادي ١ / ٣١٥ ، شرح المفضليات :

التبريزي ٦١٣ ومثله قول حسان بن ثابت (بلوغ الأرب الألوسي ٢ / ٣١٠).

نفرت قلوصي من حجارة حرة بُنِيْتُ عَلَى طَلْقِ الْبَيْدَيْنِ وَهُوبِ
لا تنفري يا نفاق منه فإِنَّهُ شَرَّابُ حُمْرٍ مُسْعَرٍ لِحُرُوبِ

منهم

١٠٦
٥

وجمعت الفارعة في تأبينها بين شرب الخمر وإغاثة المحتاج :

وَالسَّابِيَةُ الرِّزْقُ لِلأَصْحَابِ إِذْ نَزَلُوا إِلَى دَارِهِ وَغَيْثُ الْمُحْجِجِ الْجَادِي (١)

ويجمع المهلهل سمات الفتى في مرثيته، ويخلدها عبر صرخات متلاحقة تكشف عن عمق حزنه وألمه، فيعدد سمات مرثيه معبراً عن مأساة عامة، تفقد فيها القبيلة هذه السمات بفقده ، لتفرده بها:

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلْبٍ إِذَا خَافَ الْمُغَارُ مِنَ الْمُغْيِرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلْبٍ إِذَا طُرِدَ الْيَتِيمُ عَنِ الْجُزُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلْبٍ إِذَا مَاضِيَ جَارُ الْمُسْتَجِيرِ (٢)

وتمضي المرثية معددة خصاله من كرم، وشجاعة، ونجدة، وحمية، وعطف.

ومثله الخنساء حيث جمعت سمات الفتى في أخيها فوصفته بالكرم، وإغاثة الجار، وإصلاح البين، والحلم.. (٣)

ومن خلال هذه السمات جميعها يحتل الفتى منصب السيادة والسلطة في القبيلة، وما تحمله هذه السيادة من زعامة وإمامة:

(١) الأمازي : القالي : ٣٢٤/٢.

زهر الآداب : الحصري. ٨١٤.

(٢) الديوان : المهلهل ٤٠-٤١، شعراء النصرانية : لويس شيخو : ١٦٩ - ١٧٠.

(٣) الديوان : ٣٢٧ - ٣٢٨.

وَمَعْصَبِينَ^(١) عَلَى نَوَاجِ سُدَّتْهُمْ
مِثْلَ الْقِسِيِّ ضَوَامِرٍ بِرِحَالٍ
وَقَوَارِصِ^(٢) بَيْنَ الْعَشِيرَةِ تَنْقَى
دَاوِيَّتَهَا وَسَمَلَتْهَا بِسِمَالِ^(٣)

وقال لبيد:

لَهُ الْمَلِكُ فِي ضَاحِي مَعْدٍ وَأَسْلَمَتْ
إِلَيْهِ الْعِبَادُ كُلُّهَا مَا يُحَاوِلُ^(٤)

وهكذا أصبحت هذه السمات جميعها رموزاً محفورة في ذهن الجماعة، تمثل بقاءً وخلوداً لحاملها حتى بعد رحيله، وتظل هذه السمات مؤشراً على حياته الإيجابية الفعالة؛ لذا كان في فقدته فقد للحب والمشاعر والأحاسيس، وفقد للعون والمساعدة.

كما مال شعراء الرثاء إلى محاولة استحضار المرثي عن طريق ذكر صفاته الجسدية، وغالباً ما تكون هذه الصفات معززة لسمة خُلقية، أراد الشاعر تخليدها في مرثيه؛ لذلك كان المرثي يابس الجنين:

يَابِسُ الْجَنَّبِينَ مَنْ غَيْرِ بُوْسٍ
وَنَدِيَّ الْكَفَّيْنِ شَهْمٌ مَدِلٌ^(٥)

-
- (١) متعصبين: يعني ملوكاً قد عصبوا بالتيجان (اللسان/عصب).
- (٢) القوارص: جمع قارصة، وهي الكلمة المؤذية التي تسبب الخلاف بين أفراد القبيلة (اللسان/قرص).
- (٣) يقال: سمل بين العشيرة، إذا أصلح، فإنما أراد به السيد الذي يأترون بأمره. (اللسان/سمل)
- والبيت في الديوان: أوس. ص: ١٠٧.
- (٤) الديوان: ص: ١٣٢.
- (٥) الحماسة: أبو تمام ٤٠١/١.
- ومثله قول دريد بن الصمة في ذكر صفة أخيه:
تراه خميص البطن والزاد حاضرٌ
عَتِيدٌ وَيَغْدُو فِي الْقَمِيصِ الْمَقْدَدُ
المرجع السابق: ٣٩٨/١.

وبهذا البيت يضعنا الشاعر أمام معادلة، فهو يابس الجبين لأنه نديّ الكفين، وذلك لإيثاره غيره بالطعام، لذلك تحرز من كون اليبس مرضاً، فقال: (مَنْ غَيْرِ بُوْسٍ).

وكان المرثي مهفهفاً أهضم الكشحين لبطولته ولركوبه الأهوال:

مَهْفَهْفٌ أَهْضَمُ الْكَشْحَيْنِ، مَنْخَرَقٌ عَنْهُ الْقَمِيصُ لَسِيرِ اللَّيْلِ مُحْتَقِرٌ^(١)

وبذلك يتحقق في الفتى قول كعب الغنوي:

فَتَى لَا يَبَالِي أَنْ يَكُونَ بِجِسْمِهِ إِذَا نَالَ خَلَاتِ الْكِرَامِ شُحُوبٌ^(٢)

أما الجيداء^(٣) فقد أوقفنا أمام صورة مثالية لفقيدها مستوحية من أدواته

القتالية ما يقرب صورته:

كَانَ مِثْلَ الْقَضِيبِ قَدًّا وَلَكِنْ قَدَّهُ صَرَفُ دَهْرِهِ أَيَّ قَدٍّ^(٤)

ولعلنا نلاحظ أن هذه السمات - المعنوية والحسية - كانت معياراً للرجل

(١) البيت لأعشى باهلة في رثاء أخيه.

الجمهرة : القرشي ٢٥٥، الأصمعيات : الأصمعي ٩٠.

مختارات أشعار العرب : ابن الشجري ٣٨.

(٢) الأصمعيات : الأصمعي ٩٩، الأمالي : القالي ١٤٩/٢.

(٣) الجيداء بنت زاهر الزبيدية، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، وهذا البيت من قصيدة

ترثي بها زوجها خالد بن محارب الزبيدي، قتله عنتره.

شاعرات العرب : عبدالبديع صقر ٥٥٠، معجم النساء، المهنا: ص : ٤٨.

(٤) السابق.

الله - ألقى رصيفاً

عامّة، إلا أن هناك سمات خاصة انفرد في كشفها شعر الرثاء فقط، مثل:
 الحزن^(١): حيث وقعت فيه النفس حين رأت الأحبة والأولياء يتساقطون من
 حولها، ولم تجد سبيلا إلى الخلود والبقاء - فقد أفسد الموت الحياة^(٢)،
 وأيقنت بالفناء:

فَلَوْ خَلَدَ امْرُؤٌ لِقَدِيدِ مَجْدٍ وَكَانَ لَمْ يَلِيَّ
 لِكَانَ مُخَلِّدًا أُخْرَى الْيَالِي لِفَضْلِ الْمَجْدِ وَالْحَسَبِ التَّيْدِ^(٣)

لذا استولى الحزن على المرأة وأثقل كاهلها^(٤)، واستسلم له الرجل أحيانا
 فهزّ صلابته:

لَمَّا أَتَانِي عَنِ طَفِيلٍ وَرَهْطِهِ هَدُوءاً فَبَاتَتْ غَلَّةً^(٥) فِي الْحَيَازِمِ^(٦)

لذا كانت شخصية الإنسان في شعر الرثاء شخصية قلقة متوترة

(١) انظر العادات الاجتماعية : ص ٧٤، وما بعدها.

(٢) ورواية البيت

لَقَدْ أَفْسَدَ الْمَوْتُ الْحَيَاةَ وَقَدْ أَتَى عَلَيَّ يَوْمَهُ عُلُقٌ إِلَيَّ حَبِيبٌ

والبيت لكعب بن سعد الغنوي.

الأصمعيات : الأصمعي ١٠٠، الأمالي : القالي ١٤٩/٢.

(٣) الأبيات لصفية بنت عبدالمطلب في رثاء أبيها.

السيرة النبوية: ابن هشام ١/١٧٠، شاعرات العرب: عبدالبديع صقر ٢٠٣.

(٤) انظر عادات اجتماعية : ص ٧٤ وما بعدها.

(٥) الغلّة : حرارة الحزن، والحيازم: أضلع الصدر.

الديوان: لبيد . ص : ١٩٣.

(٦) السابق.

-غالباً- حتى غدا القلق سمة بارزة من سماتها، ساعد على حدّته عدم وجود رؤية يقينية تمد صاحبها بالصبر، وتساعد على الثبات أمام حتمية الموت.

ولقد ترجم هذا القلق بطرق عدة منها ما أظهره سؤال هند بنت معبد من قلق الإنسان عامة على مصيره وخوفه من المجهول:

أَيْنَ الْأُولَى بِالْأَمْسِ كَانُوا جِيْرَةً أَمْسُوا دَفِيْنًا جَنَادِلٍ وَتُرَابٍ (١)

بينما استبطن سؤال يزيد بن حذاق (٢) قلقه ومدى تشبثه بالحياة:

هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ مِنْ وَاقٍ أَمْ هَلْ لَهُ مِنْ حِمَامِ الْمَوْتِ مِنْ رَاقٍ (٣)

أما سؤال بشر فقد حمل عاطفة الأبوة مشوبة بالقلق على ابنته:

أَسْأَلُكَ عَمِيْرَةً عَنْ أَبِيْهَا خِلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرُّكَّابَا (٤)

على حين نلمس عند السلكة أم السليك (٥) عاطفة الأمومة يتفجر منها القلق

(١) شاعرات العرب : عبدالبديع صقر ٤٧٠.

(٢) هو يزيد بن الحذاق الشنّي العبدي، من بني شنّ بن أقصى بن عبدالقيس، وهو شاعر جاهلي قديم. هجا النعمان بن المنذر وتوعده، فبعث النعمان إليه وإلى قومه كتيبة الدوسر فاستباحتهم.

الشعر والشعراء : ابن قتيبة : ٣٨٦/١.

(٣) شرح المفضليات : التبريزي: ١٠٥٥.

(٤) مختارات أشعار العرب : ابن الشجري ٣٠٣.

(٥) هي أمة سوداء كان ابنها السليك أحد صعاليك العرب العدائين. وهذه الأبيات من مرثيتها لابنها السليك وزوجها عمرو بن يثربي السعدي التميمي.

الحماسة : أبو تمام ٤٤٧/١، شرح الحماسة : التبريزي : ٣٦٩/٢ - ٣٧٠.

النابع من الأسئلة المتلاحقة التي تحمل الأمل في حياته حيناً، واليأس لموته حيناً آخر.

لَيْسَتْ شِعْرِي ضَلَّةً	أَيُّ شَيْءٍ قَتَّأَكَ؟
أَمْ رِيضٌ لَمْ تُعُدْ	أَمْ عَدُوٌّ خَتَّأَكَ؟
أَمْ تَوَلَّيْتُ بِكَ مَا	عَالَ فِي الدَّهْرِ السُّأَكَ؟
وَالْمَنَائِيَّارَ رَصَدْتُ	فَلَقَيْتِي حَيْثُ سَأَكَ

ثم تقول في يأس:

كُلُّ شَيْءٍ قَاتِلٌ حِينَ تَلْقَى أَجَاكَ^(١)

على حين صورت للجيداء قلق المرأة على مصيرها بعد فقد حاميتها ومعينها:

يَا لِقَوْمِي مَنْ يَكْشِفُ التَّصِيمَ عَنِّي وَيُرَاعِي مِنْ يَعْدِ خَالِدٍ عَهْدِي^(٢)

ونتيجة لهذا القلق فقد لازم التفتت الأرق صور أيودواد الأيادي^(٣) هذه

(١) المراجع السابقة: وذكر في حماسة أبي تلمغ أنهما قد تكرن لأم تلبط شراً.

(٢) شاعرات العرب: عبد البديع صقر: ص ٥٥.

معجم النساء: المهنا، ص: ٤٨.

(٣) هو جارية بن الحجاج، وقيل: حنظلة بن الشرقي، وقيل: هو جويرية بن الحجاج أو حمران من بني حذافة (الياد) ربما كان مولده ٤٨٠م، كان معاصراً لقباد ملك فارس وكان على خيل المنذر بن النعمان، وهو أحد نعات الضيل المجيبين، أما الآخزان فهما طفيل الغنوي والنابغة الجعدي، قال الأصمعي: كانت للعرب لا تروى شعره لأن لفاظه ليست نجدية. =

المعاناة ، فقال :

مَنْعَ النَّوْمِ مَأْوَى التَّهْمَامِ وَجَدِيرٌ بِالْهَمِّ مَنْ لَا يَنَامُ
مَنْ يَنَامُ لَيْلُهُ فَقَدْ أَعْمَلَ اللَّيْلَ لَ وَذُو الْبَيْتِ سَاهِرٌ مُسْتَهَامٌ^(١)

ومن الطبيعي أن تكون المرأة أشد قلقاً وأكثر أرقاً لعمق عاطفتها وشدة حزنها من ناحية، ولفقدتها المعين والمساعد من ناحية أخرى، سواء أكان المرثي ابناً، أم أباً، ^ذفها هي تماضر بنت الشريد تصور حالها بعد فقد ابنها:

كَأَنَّ الْعَيْنَ خَالِطَهَا قَدَاهَا لِحُزْنٍ وَقَعَ أَفْنَى كَرَاهَا
عَلَى وَوَلَدٍ وَزَيْنِ النَّاسِ طُرًّا إِذَا مَا النَّارُ لَمْ تَرَمَنْ صَلَاهَا^(٢)

وها هي ^ذصفية بنت عبدالمطلب ترثي أباه وتصور أرقها وحزنها.

أَرَقْتُ لِصَوْتِ نَائِحَةٍ بَلِيلٍ عَلَى رَجُلٍ بِقَارِعَةِ الصَّعِيدِ
فَفَاضَتْ عِنْدَ ذَلِكَ دُمُوعِي عَلَى حَدِّي كَمُنْحَدِرِ الْفَرِيدِ^(٣)

وأثقل النفس الحزن والقلق والأرق حتى وقعت في دائرة الإحباط،

== الشعر والشعراء : ابن قتيبة ١/٢٣٧-٢٤٠ بتصرف.

الأصمعيات : الأصمعي : ص ١٨٥.

(١) السابق.

(٢) شاعرات العرب : عبدالبديع صقر . ص : ٣٨ ، معجم النساء : المهنا . ص : ٣٤.

(٣) السيرة النبوية : ابن هشام ١/١٦٩.

شاعرات العرب : عبدالبديع صقر : ص : ٢٠٢.

فاستسلمت لليأس أو رضيت بالقضاء (تعزى) وهي ترى حتمية الموت
وأزليته من خلال فقد الأحبة وتساقطهم:

وَكَانَ سَبِيلَ النَّاسِ مَنْ كَانَ قَبْلَهُ وَذَلِكَ الَّذِي أَفْنَى إِيَاداً وَتَبَعاً^(١)

وقالت سعدى بنت الشمردل في يأس:

أَفَلَيْسَ فَيَمَنْ قَدْ مَضَى لِي عِبْرَةٌ هَلَكُوا وَقَدْ أَيْقَنْتُ أَنْ لَنْ يَرْجِعُوا^(٢)

ففقدت الحياة متعتها في نفسها، وتساوى عندها الموت مع الحياة.

أَبْعَدَ بَنِي أُمِّي الَّذِينَ تَتَابَعُوا أَرْجَى الْحَيَاةَ أَمْ مِنَ الْمَوْتِ أَجْزَعُ^(٣)

وربما كان ضعف المرأة سببا في وضوح ظاهرة اليأس في مراثيها:

لَقَدْ كُنْتُ أَخْشَى لَوْ تَمَلَّيْتُ خَشِيَّتِي عَلَيْكَ اللَّيَالِي مَرَّهَا وَأَنْفَتَالَهَا

(١) الديوان . لبيد ص : ٩١ .

(٢) الأصمعيات : الأصمعي ١٠٢ ، شاعرات العرب : عبد البديع صقر : ص : ١٦٠ .

(٣) نسب البيت في حماسة أبي تمام (٤٠٨/١) لأبي الجبال البراء الفقعسي، ولم يذكر شيئا

من أخباره، وذكر صاحب التاج (حنك) أنه شاعر جاهلي، وذكر التبريزي في شرح

الحماسة (٣٢٥/٢) أن اسمه: أبو الحناك بالنون والكاف.

ومثله قول وعيل العبسي في المنازل والديار : ص ٤١١ :

ألم ترني بعد الذين تتابعوا وكانوا الألى أعطى بهم وأمانعُ

كذي وقرانٍ كِدَنَّ يَكْسِرُنْ عَظْمَهُ ولن تلبث العظم الصحيح القوارعُ

فإنني وتأميلي الحياة وقد مضوا كمحتبسٍ عن مطلع وهو طالعُ

فَأَمَّا وَقَدْ أَصْبَحَتْ فِي قَبْضَةِ الرَّدَى فَشَانُ الْمَنَايَا فَلتُصِبُ مَنْ بَدَّالَهَا (١)

ولعل سيطرة اليأس على المرأة جرّ عليها الإحساس بالضعف والهوان،

ذلك لأنها فقدت العماد والملجأ والملاذ:

قَدْ كُنْتُ لِي جِبَالاً أَلُوذُ بِظِلِّهِ فَتَرَكْتَنِي أَمْشِي بِأَجْرَدٍ ضَاحٍ
قَدْ كُنْتُ ذَاتَ حَمِيَّةٍ مَا عِشْتُ لِي أَمْشِي الْبِرَازَ وَكُنْتُ أَنْتَ جِنَاحِي
فَالْيَوْمَ أَخْضَعُ لِلذَّلِيلِ وَأَتَّقِي مِنْهُ وَأُدْفَعُ ظَالِمِي بِالرَّاحِ
وَإِذَا دَعَتْ قُمْرِيَّةٌ شَجْنًا لَهَا يَوْمًا عَلَى فَنَنِ دَعَوْتُ صَبَاحِي
وَأَغْضُ مِنْ بَصْرِي وَأَعْلَمُ أَنَّهُ قَدْ بَانَ حَدُّ فَوَارِسِي وَرِمَاحِي (٢)

وتعترف الخنساء في أكثر من موضع بضعفها وتضعفها وحاجتها بعد صخر:

- فَقَدْ خَلَى أَبُو أَوْفَى (٣) خِلَالاً عَلَيَّ فَكُلُّهَا دَخَلَتْ شِعَابِي (٤)

(١) البيت لحليمة الخضرية.

زهر الآداب : الحصري ٢/ ٩٤٠، معجم النساء: المهنا ٦٠.

ومثله قول مية بنت ضرار.

لَتَجْرِبِ الْحَوَادِثُ بَعْدَ أَمْرِي بِوَادِي أَشَائِينَ أَدْلَالِهَا

وهي من بني هنبة عاشت قبيل الإسلام ولم يعرف لها خبر فيه، كان أبوها سيد بني ضبة في الجاهلية.

شاعرات العرب عبدالبديع صقر. ص: ٣٩٨، معجم النساء. المهنا . ص ٢٤٧.

(٢) للشاعرة فاطمة الخزاعية.

انظر الحماسة : أبو تمام ١/ ٤٤٤ - ٤٤٥.

(٣) ذُكِرَ فِي الدِّيْوَانِ (٣٥٣) أَنَّهُ أَبُو أَوْفَى هُوَ أَبُو حَسَانَ صَخْرٍ حَيْثُ كَانَ لِلْأَشْرَافِ الْكُنْيَةَ وَالْكَنْيَتَانِ، وَقَدْ تَكُونُ كُنْيَتُهُ فِي الْحَرْبِ، غَيْرَ كُنْيَتِهِ فِي السَّلَامِ.

(٤) المرجع السابق.

دَقَّ عَظْمِي وَهَاضَ مَنِّي جَنَاحِي هَاكُ صَخْرٍ فَمَا أَطِيقُ بَرَاحًا (١)

واستسلمت المرأة لليأس والإحباط، حتى أسلمت نفسها للانتحار (٢).

هذا الضعف والتضعف واليأس المبالغ فيه لا نجده عند الرجل وإن عظم

حزنه وأمضه الهم.

وهكذا نلاحظ أن للشخصية في شعر الرثاء سمات عامة، اشتركت في

عرضها أغلب الأغراض من صفات الفتوة. وسمات خاصة انفرد بعرضها

شعر الرثاء، وهي شخصية طبعت بطابع مأساوي، ففقدت الإحساس بالحياة

غالباً، وسيطر عليها القلق والتوتر واليأس والإحباط.

(١) المرجع السابق : ص ١٦٦.

(٢) انظر العادات الاجتماعية : ص ٨٦.

توزيع لبنات الصورة من خلال البيئة الطبيعية والاجتماعية

عدد مرات ذكرها	البيئة	
٤٢٠	جغرافية الأرض	الطبيعية
٣٦٠	عوالم السماء	
٣٨٩	الحروب	الاجتماعية
٩٠	السيف	
١٢٠	الرمح	
١٦٢	الخيول	

الباب الثاني

وسائل التعبير الفني لصور الرثاء الجاهلي

الفصل الأول

١- البناء الفني في شعر الرثاء الجاهلي

٢- أنواع الصور داخل البناء الفني

لعل تعدد الأغراض داخل القصيدة الواحدة في العصر الجاهلي ، كان سبباً لكثرة الحديث عن وحدة البناء فيها ؛ لذا نلحظ اهتمام نقادنا بضرورة ارتباط أبيات القصيدة الواحدة وانتظامها معاً دون تفكك أو وهن، من هؤلاء : ابن قتيبة^(١) وابن طباطبا الذي قال «يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً ، وحسنأ ، وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معانٍ ، وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة تفرغاً لا تناقص في معانيها ، ولا وهْي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها»^(٢)

أما نقادنا المحدثون فيظهر موقفهم من وحدة البناء داخل القصيدة في الشعر الجاهلي في اتجاهين متضادين : الاتجاه الأول يرفض وجود الوحدة في القصيدة العربية، ويرى أنها قائمة على وحدة البيت فقط، من هؤلاء: العقاد^(٣) ، وغنيمي هلال^(٤).

الاتجاه الثاني على نقيض الاتجاه الأول - ينادي بوجود الوحدة في

(١) الشعر والشعراء . ابن قتيبة : ٢١/١ .

(٢) عيار الشعر . ابن طباطبا : محمد بن أحمد العلوي (ت ٣٢٢هـ) ، تحد. طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام (المكتبة التجارية الكبرى، ط د ، ت ١٩٥٦م) ص : ١٢٦ .

(٣) فصول من النقد عند العقاد ، محمد خليفة التونسي (القاهرة ، ط د ، ت د) ، ص ٨١ .

(٤) المدخل إلى النقد، الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ص : ٤٠٢-٤٣

ولكن هذا لا يعفينا من البحث عن الوحدة ، ومدى تحققها في شعر الرثاء ، الذي نجده متمثلاً في ثلاثة نماذج ، النموذج الأول عبارة عن نتف ومقطوعات قصيرة لا تتجاوز سبعة أبيات ، النموذج الثاني عبارة عن قصائد خالصة في الرثاء ، النموذج الثالث عبارة عن قصائد تجمع بين عدة أغراض وإن كان الغرض الأساسي فيها هو الرثاء .

ولعل من الطبيعي أن نخرج من البحث عن الوحدة النموذج الأول ، لكونه عبارة عن نتف ، ومقطوعات قصيرة في الرثاء ، ونقف وقفة متأنية أمام النموذجين : الثاني والثالث ، ولن نكشف فيهما عن الوحدة من خلال العاطفة فحسب ، ذلك أن عاطفة الحزن تمتد داخل جميع قصائد الرثاء ، وإنما نكشف عن الوحدة من خلال تماسك البناء الفني ووحدته العضوية .

ويمثل النموذج الثاني أغلب قصائد الرثاء ، يقف الشاعر فيها على وصف مشاعر الحزن والألم نتيجة الإحساس بالفقد ، وعلى ذكر صفات المرثي وأمجاده ومزايه ، وعلى التصميم على أخذ الثأر، أو التحريض عليه .

من هذا النموذج أغلب مرثي الخنساء لأخويها ، ومرثية دريد بن الصمة لأخيه عبدالله ، ومطلعها:

نَصَحْتُ لِعَارِضٍ وَأَصْحَابِ عَارِضٍ وَرَهْطِ بَنِي السَّوْدَاءِ وَالْقَوْمِ شَهْدِي (١)

(١) الحماسة . أبو تمام ١/٣٩٦ - ٣٩٨ .

ومرثية أعشى باهله لأخيه المنتشر ومطلعها :

إِنِّي أَتَنِّي لِسَانٌ لَا أُسْرُ بِهَا مِنْ عَلْوٍ لَا عَجَبٌ مِنْهَا وَلَا سَخَرٌ^(١)

تظهر وحدة البناء في أغلب قصائد هذا النموذج وتضطرب في قلة منه.

ومما تظهر فيه الوحدة مرثية الخنساء لأخيها صخر، وفيها تقول :

وَدَاوِيَّةٌ قَفْرٌ يُخَافُ بِهَا الرِّدَى مَخْفِقَةٌ مَا إِنْ يَنَامُ بِهَا الصَّحْبُ
قَطَعَتْ بِمِجْدَامِ الرِّوَا حَ كَأَنَّهَا إِذَا حَلَّ عَنْهَا كُورُهَا^(٢) جَمَلٌ صَعْبٌ
يُعَاتِبُهَا فِي بَعْضِ مَا أَدْنَبَتْ بِهِ وَيَضْرِبُهَا حَيِّنًا وَلَيْسَ لَهَا ذَنْبٌ
وَقَدْ جَعَلَتْ فِي نَفْسِهَا أَنْ تَخَافَهُ وَلَيْسَ لَهَا مِنْهُ سَلَامٌ وَلَا حَرْبٌ
مَطُوتٌ بِهَا حَتَّى إِذَا مَالَ ظَلُّهَا وَحَبَّ إِلَى قَوْمِ الْإِنَاخَةِ وَالشَّرْبِ
أَنَحْتُ إِلَى مَظْلُومَةٍ^(٣) غَيْرِ مَسْكِنٍ جَوَانِبُهَا يَبْسُ وَأَفْنَانُهَا رَطْبٌ

(١) مختارات أشعار العرب . ابن الشجري ٣١ - ٤٢ .

وللمزيد انظر :

مرثية ابن أخت تأبط شراً (الحماسة . أبو تمام ١ / ٤٠٠ - ٤٠٣) :

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا دَمُهُ مَا يَطْلُ

ومرثية فارعة بنت شداد لأخيها (الأمالي القالي ٢ / ٣٢٣ - ٣٢٥)

يَا عَيْنُ بَكِّي لِمَسْعُودِ بْنِ شَدَادٍ بُكَاءَ ذِي عِبْرَاتٍ شَجْوَهُ بَادِي

ومرثية أم حكيم البيضاء في رثاء أبيها (السيرة النبوية . ابن هشام ١ / ١٦٩) .

أَلَا يَا عَيْنُ جُودِي وَاسْتَهْلِي وَبَكِّي ذَا النَّدَى وَالْمَكْرَمَاتِ

(٢) الكورُ ، بالضم : الرحل، وقيل الرحل بأداته والجمع أكوار وأكور (اللسان / كور).

(٣) من غريب الشجر الظلم، واحدها ظلمة.. وهو شجر له عاليج طوال وتنبسط حتى تجوز حد

أصل شجرها (اللسان / ظلم).

فَنَاطَ إِلَيْهَا سَيْفَهُ وَرِدَاءَهُ يَجِيءُ إِلَى أَفْنَانٍ مَا عَلَّقَ الرَّكْبُ
فَأَغْفَى قَلْبَهُ لَمَّا قَامَ لِوَجْهَةِ لِيُورِثَ مَجْدًا أَوْ لِيُحْوِيَ بِهَا نَهْبُ
فَرَأَتْ تَبَارِيءُ عَوْجِيًّا^(١) مُصَدَّرًا طَوِيلَ عِذَارِ الْخَدِّ جُوجُوهُ رَحْبُ^(٢)

تستقي الشاعرة من رحلة مرثيها على ظهر ناقته رحلته في الحياة ، لذا كانت رحلته بصحبة أنثى (ناقته) . والأنثى رمز للتوالد والتكاثر لتستمر بهما معاً الحياة ، ولكن أنثاه ناقه، وهي رمز للشؤم عند العرب ، لذا لم تكن رحلته سهلة ولا هينة، إنما هي رحلة صعبة صعوبة الحياة التي عاشها، لذلك كانت (دَاوِيَّةٌ - قَفْرٍ - يُخَافُ بِهَا الرَّدَى - مُخَفِّقَةٌ - مَا يَنَامُ بِهَا الصَّحْبُ) فينمو القلق والخوف والتوتر من خلال هذه الألفاظ نمواً هداها وأوصله إلى نهاية مؤقتة، فلجأ إلى الراحة والاستكانة . فأناخ إلى (مَظْلُومَةٍ) وهكذا ظلت الصعوبات والظلمات تباريه في حله وترحاله ، وبدأ في الصورة شيء من الارتياح (أَفْنَانُهَا رَطْبٌ) ، وزالت مخاوفه (علق سيفه) إيذاناً بانتهاء رحلته حيث (أَغْفَى) إغفاءة الموت .

وهكذا أوصلت لنا فكرة الخلود من خلال المجد الذي أبقاه (ليُورِثَ مَجْدًا)، والإرث لا يكون إلا بالموت . لكن الحياة لا تنتهي بموت الأحبة، وإنما تستمر دورتها؛ لذلك استمرت دورة الحياة في القصيدة من خلال الناقة (الأنثى) التي أصبح لها فحل (فَرَأَتْ تَبَارِيءُ عَوْجِيًّا) وجعلت له من

(١) الأعوجي: فرس منسوب إلى أعوج ، فحل كان لكندة (اللسان / عوج).

(٢) الديوان ص ص ١٠٣ - ١٠٨ .

صفات القوة والنجابة ما يكون بها أهلاً لهذا الاستمرار والبقاء، فكان
الفرس (مصدراً - طويل عذار الخد - جُوْجُوْهُ رحب).

وهكذا كان البناء عبارة عن قصة، بدأت بالرحلة مع أنثى، وانتهت
بالرحلة مع أنثى، رمزاً لاستمرار الحياة وبقائها على الرغم من فناء
الأفراد، نما الموقف بنمو هذه القصة وظهرت وحدتها في ظلاله. فبدأت
الصور عضوية في وحدة أغزر حياة وأشد تماسكاً^(١) هذا المضمون لا
نصل إليه، إلا إذا أخذنا القصيدة في جملتها من حيث هي تركيب كلي.

ومن ذلك مرثية خويلة الرثامية، وفيها تقول:

وَأَعَزَّ مَنْتَقِمٍ وَأَدْرَكَ طَالِبٍ	يَا خَيْرَ مُعْتَمِدٍ وَأَمْنَعِ مَلْجَأٍ
بِسَوَادِهَا فَوْقَ الْفَضَاءِ النَّاضِبِ	جَاءَتْكَ وَأَفِدَّةُ السُّكَّالِي تَغْتَلِي
عَبْرَ الْهَوَاجِرِ كَالْهَرْفِ ^(٢) الْخَاضِبِ	عَيْرَانَةَ سُرْحِ الْيَدَيْنِ شِمْلَةَ
فِي الْجَيْدِ مَنِيٍّ مِثْلِ سِمَطِ الْكَاعِبِ	هَذِي حَنَاصِرُ أُسْرَتِي مَسْرُودَةٌ
صَيَابَةَ مَلْقُومٍ غَيْرِ أَشَائِبِ	عِشْرُونَ مَقْتَبَلًا وَشَطْرُ عَدِيدِهِمْ
تَسْتَنُّ فَوْقَهُمْ ذُبُولُ حَوَاصِبِ	طَرَقَتْهُمْ أُمُّ الْهَيْمِ فَأَصْبَحُوا
كَانُوا الْغِيَاثَ مِنَ الزَّمَانِ اللَّاحِبِ	جَزْرًا لِعَافِيَةِ الْخَوَامِعِ بَعْدَ مَا

(١) البناء القصصي فيها ليس سوى قالب عام لا علاقة له بطبيعة القصة في معناها الفني الحديث.

النقد الأدبي الحديث . د. غنيمي هلال . ص : ٤٣٣ .

(٢) الهَرْفُ: الجامي من الظَّلْمَانِ، وقيل الجافي الغليظ.

(اللسان / هزف)

قَسَمْتُ رِجَالَ بَنِي أَبِيهِمْ بَيْنَهُمْ جَزَعُ الرَّدَى بِمَخَارِصٍ وَقَوَاضِبِ
فَأَبْرُدُ غَلِيلَ خُوَيْلَةَ النَّكْلِ الَّتِي رُمِيَتْ بِأَثْقَلِ مِنْ صُخُورِ الصَّاقِبِ
وَتَلَّافَ قَبْلَ الْفَوْتِ تَأْرِي إِنَّهُ عَلِقَ بِثُوبِي دَاهِنٍ أَوْ نَاعِبِ (١)

تحمل الأبيات السابقة قصة تسرد بطلتها أحداثها حيث عاشت عزيزة الجاني، موفورة الكرامة، يدخل عليها أربعون رجلاً كلهم لها محرم تتباهى بهم، وتعتر حتى طرقتهم بنوداهن وبنو ناعب فقتلتهم جميعاً . هذه هي خلفية القصة التي نستقيها من كتب الأدب، وتكمل لنا الأبيات بقية القصة حيث حملت الشاعرة ثكلها وحملت معه محاولة التعبئة لأخذ الثأر من خلال نعوت عدة يحمل بعضها مقدرة من قصده على أخذ الثأر (خَيْرَ مُعْتَمِدٍ، أَمْنَعِ مَلْجَأٍ ، أَعَزَّ مُنْتَقِمٍ ، أَدْرَكَ طَالِبِ)، ويحمل البعض الآخر نكبتها في قومها (طَرَقْتَهُمْ أُمُّ اللُّهُيْمِ - جَزْراً لِعَافِيَةِ الخَوَامِعِ ..) ثم ختمتها بالتصريح بطلب الثأر (أَبْرُدُ) غَلِيلَ خُوَيْلَةَ - وَتَلَّافَ قَبْلَ الْفَوْتِ تَأْرِي).

وهكذا نظم الخيال أحداث قصة امرأة مكلومة ، سعت إلى من يأخذ بثأرها ، ويشفي غليلها ، ساعد على إبراز هذه الأحداث : الألوان ، والأصوات ، والحركات . وعملت جميعها على ربط البناء ووحدته.

وقد تظهر الوحدة من خلال سرد الأحداث وتتابعها، مثال على هذا مرثية ابن أخت تابط شراً حيث قال :

(١) الأماي . القالي . ١٢٧/١ .

إِنَّ بِالْشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سُلَيْمٍ
 خَلْفَ الْعَبَاءِ عَلِيٍّ وَوَلِيِّ
 وَوَرَاءَ الْعَبَاءِ مَنِّي ابْنُ أُخْتِ
 مُطَرِّقٍ يَرِشِحُ مَوْتًا كَمَا أَطُ

خَبَرٌ مَّا، نَابِنَا، مُصْمَلٌ
 بَزْنِي الدَّهْرُ، وَكَانَ غَشُومًا
 شَامِسٌ فِي السَّقْرِ حَتَّى إِذَا مَا
 يَابِسُ الْجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُوْسِ

ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ حَتَّى إِذَا مَا
 غَيْثٌ مُزْنٌ غَامِرٌ حَيْثُ يَجْدِي
 وَلَهُ طَعْمَانِ أَرِيٌّ وَشَرِيٌّ
 يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيدًا وَلَا يَصُنُ

وَفَتُّوا وَهَجَرُوا ثُمَّ أَسْرَوْا
 كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ

لَقْتِي لَأَدْمُهُ مَا يَطْلُ
 أَنَا بِالْعَبَاءِ لَهُ مُسْتَقِلٌ
 مَصِعٌ عَقْدَتُهُ مَا تَحَلُّ
 رَقِّ أَفْعَى يَنْفِثُ السَّمَّ صِلُ

جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِهِ الْأَجَلُ
 بَابِي جَارُهُ مَا يَذِلُّ
 ذَكَتِ الشَّعْرَى فَبَرَدٌ وَظِلُّ
 وَنَدِي الْكَفَّيْنِ شَهْمٌ مِدْلُ

حَلَّ حَلَّ الْحَزْمِ حَيْثُ يَحُلُّ
 وَإِذَا يَغْزُو فَسَمِعُ أَزَلُّ
 وَإِذَا يَسْطُو فَلَيْثُ أَبَلُّ
 وَكِلَا الْطَعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ
 حَبَّةٍ إِلَّا الْيَمَانِيَّ الْأَقْلُ

لَيْلَهُمْ حَتَّى إِذَا انْجَابَ حُلُوهَا
 كَسَّانَا الْبَرْقِ إِذَا مَا يُسَلُّ

في نسخة الحرس

٨٣٤ صر مسبل في السحى أخوى رفلت

٨٣١ صر

فَادْرَكْنَا الْوَعْدَ مِنْهُمْ وَمَا
فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ فَلَمَّا
فَلَّئِن فَلَّتْ هُدْيُ شَبَاهُ
رُبَّمَا أَبْرَكَهُمْ فِي مَنَاحِ
وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذَرَاهَا
صَلِيَتْ مَنِي هُدْيُ بِخِرْقِ
مِنْهُ لَلطَّعْنَةَ حَتَّى إِذَا مَا
تَضَحَّكَ الضَّبُّ لِقَتْلَى هُدْيُ
وَعَتَاقُ الطَّيْرِ تَمْشِي بِطَانَاً
حَلَّتِ الخَمْرُ وَكَانَتْ حَرَامَاً
فَاسْقِينَهَا يَا سَوَادَ بَنِ عَمْرٍو
يَنْجُ مَلْحِيَيْنِ إِلَّا الْأَقْلُ
تَمَلُّوا رُعْتَهُمْ فَاشْمَعُوا
لَيْمًا كَانَ هُدْيًا يَفْلُ
جَعَجِعُ يَنْقَبُ فِيهِ الْأَظْلُ
مِنْهُ بَعْدَ الْقَتْلِ نَهْبٌ وَشَلُّ
لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا
نَهَلَتْ كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ
وَتَرَى الذُّبَّ لَهَا يَسْتَهْلُ
تَتَخَطَّاهُمْ فَمَا تَسْتَقِلُّ
• • •
وَبِلَايِ مَا أَلْمَسَتْ تَحِلُّ
• • •
إِنَّ جِسْمِي بَعْدَ خَالِي لَخَلُّ (١)

فلمة خوف
بمعنى
بمعنى

الصفحة
الصفحة
الصفحة

(١) الحماسة، أبو تمام، ٤٠٠/١ - ٤٠٣.

وهذا التقسيم يخالف تقسيم الأستاذ محمود شكري الذي جعل المرثية سبعة مقاطع فقد جعل المقطع الثالث، ثلاثة مقاطع، وجعل من البيتين في آخر المقطع قسماً مستقلاً في آخر القصيدة.

درست هذه القصيدة دراسات عدة^(١)، ورتبت أبياتها ترتيبات مختلفة^(٢) انتهت إلى القول بوجود نظام معين يحدد هذا الترتيب أو ذاك، ومع استفادتنا من هذه الدراسات جميعاً، إلا أننا لم نسلم بما جاء فيها مطلقاً، وإنما حاولنا أن نجد تفسيراً للترتيب الذي سار عليه أبو تمام في الحماسة، يظهر فيها دور الخيال في تنظيم هذه الصور وإبداعها بما يوافق حالة الشاعر النفسية، فالقصيدة في مجملها أشبه بحديث نفسي خفي، يدندن به الشاعر لذاته فيسترجع الحدث Flash Back (ذكرى مقتل خاله وتخاذه قومه عن الأخذ بثأره) لذلك لم يخاطب بحديثه أحداً حتى لا يسيء إلى قومه رغم خذلانهم له. إنما كان حديثاً نفسياً ينطوي على الألم والغيب والمرارة. لذلك جاءت الأبيات الأربعة الأولى موهلة في الماضي، حيث قتل خاله، واستقلاله بعبء الأخذ بثأره وحيداً. ثم تتابع النفس حديثها ليكون المقطع الثاني، فيذكر وقع الخبر عليه، وعلى أهله حين جاءهم نعي خاله، وأنه فقد بفقده ضرباً من الرجال قليل النظير، ثم نعت أخلاقه في جميع أحواله. وتستمر النفس في حديثها والخيال في تقصيه فيتقدم الحدث عبر القسم الثالث المشتمل على أحد عشر بيتاً وصف فيها الشاعر نفسه، والفتيان من أصحابه ورحلتهم إلى حيث أدرك ثأر خاله، ثم انفلت راجعاً بهم إلى ديارهم، فعله هذا ذكره بقوة خاله

(١) منها ما جاء في مجلة المجلة تحت عنوان (نمط صعب ونمط مخيف) للأستاذ محمود شاكر.

الأعداد: (١٤٨، ١٥٠، ١٥٣)، (١٥٤، ١٥٥، ١٥٩، ١٦١) سنة (١٩٦٩ - ١٩٧٠م).

(٢) انظر المرجع السابق ع ١٥٩.

وفتكه بهذيل ونكايته بهم المرة تلو المرة . وأن هذيل لم تلق منه اليوم إلا ما لقيت من خاله من قبل . أما المقطع الأخير فكان أشبه بالمكافأة حيث حلت له الخمر بعد تحريمها، فطلبها يشد بها عظامه ويريح نفسه .

وهكذا تتابعت الصور وكأنما هي شريط سينمائي مصور يستعيده الشاعر ، جمع فيه بين القصة والتصوير، فبدأت الصور نابضة بالحركة والأصوات والألوان. ساعد على هذا العرض خيال منظم هادئ تخفف من همّ الثأر حيث قالها بعد أخذه الثأر ، فكانت له القدرة على تقصي الأحداث وتتابعها وتسلسلها.

وعلى غرار المراثية السابقة يمكن أن نلاحظ هذا التنظيم في العديد من المراثي، من ذلك مراثية عبدالله بن عنمة ومطلعها :

لَأُمِّ الْأَرْضِ وَيُولُ مَا أَجْنَتْ غَدَاةُ أَضْرَّ بِالْحُسْنِ السَّيْلِ^(١)

فلنلاحظ أن قصيدة عبدالله بن عنمة تتكون من أحد عشر بيتاً نستطيع وضعها في أربعة مقاطع، كل مقطع منها يؤدي للذي يليه، وتتشترك جميع المقاطع في بناء هيكل القصيدة العام .

فالمقطع الأول بدأ بتعبير نادر^(٢) وهو التعجب من الأرض أن تضم مثل

(١) الأصمعيات . الأصمعي ٣٦ .

(٢) المرجع السابق .

في الجزء الذي تقول فيه :

وَالْمَنَائِبَ رَصَدٌ لِفَتَى حَيْثُ سَأَكَ
أَيُّ شَيْءٍ حَسَنٍ لِفَتَى لَمْ يَكْ لَكَ
كُلُّ شَيْءٍ قَاتِلٌ حِينَ تَلْقَى أَجَاكَ
طَالَمَا قَدِ نَلِيتَ فِي غَيْرِ كَدِّ أَمَّاكَ^(١)

فهناك - كما أشار د. غنيمي هلال^(٢) - رابط بين البيت الثالث والأول، وكذلك بين البيت الرابع والثاني على حين لا تبدو الصلة بين البيت الأول والثاني ، والثاني والثالث ، فالقصيدة موزعة المعاني لا نظام لها، فإذا تراءت فيها وحدة نفسية ، فلا وحدة عضوية لها .

كما نلمح هذا الاضطراب عند سعدى بنت الشمردل في مرثيتها التي مطلعها :

أَمِنَ الْحَوَادِثِ وَالْمُنُونِ أَرْوَعٌ وَأَبْيَتُ أَيَّامِي كُلُّهَا لَا أَهْجَعُ^(٣)

القصيدة طويلة وتبلغ ثلاثين بيتاً، تسير على ثلاثة محاور متداخلة: إظهار الحزن ، التأسى بحتمية الموت والفناء ، ذكر محاسن الفقيد وخصاله، تداخلت هذه المحاور وتشعبت، حتى كادت الصور تستقل عن

(١) المرجع السابق ١ / ٤٤٨.

(٢) النقد الأدبي الحديث . غنيمي هلال . ص : ٣٧٥.

(٣) الأصمعيات . الأصمعي . ص : ١٠١.

بعضها رغم صدق التجربة والشعور إلا أن تداخل الصور أدى إلى اضطرابها وتفككها، والمقطع التالي يوضح هذا التداخل .

يَا مُطْعِمَ الرُّكْبِ الْجِيَاعِ إِذَا هُمْ	حَنُّوا المَطْيِيَّ إِلَى العُلَى وَتَسْرَعُوا
وَتَجَاهَدُوا سَيْرًا فَبَعْضُ مُطْيِهِمْ	حَسْرَى مُخْلَقَةٌ وَبَعْضُ ضُلَعٍ (١)
جَوَابٌ أَوْدِيَّةٌ بِغَيْرِ صَحَابَةٍ	كَشَّافٌ دَاوِيٌّ الـظَّلَامِ مُشِيْعٌ
هَذَا عَلَى إِثْرِ الَّذِي هُوَ قَبْلَهُ	وَهِيَ المَنَايَا وَالسَّبِيلُ المَهِيْعُ (٢)
هَذَا السِّيَقَيْنِ فَكَيْفَ أَنْسَى فَقْدَهُ	إِنْ رَابَ دَهْرٌ أَوْ نَبَابِي مَضْجَعٌ
إِنْ تَأْتِي بَعْدَ الـهُدُوِّ لِحَاجَةٍ	تَدْعُو يُجِبُكَ لَهَا نَجِيبٌ أَرُوْعٌ
مُتَحَلِّبٌ الكَفَّيْنِ أَمِيْعٌ بَارِعٌ	أَنْفٌ طَوَالُ السَّاعِدَيْنِ سَمِيْعٌ (٣)
سَمِعَ إِذَا مَا الشُّوْلُ حَارَدَ (٤) رِسْلَهَا (٥)	وَاسْتَرُوْحَ المَرْقَ النَّسَاءِ الجُوعُ
مِنْ بَعْدِ أَسْعَدَ إِذْ فَجِعَتْ بِيَوْمِهِ	وَالْمَوْتُ مَمَّا قَدِ يَرِيْبُ وَيَفْجَعُ (٦)

(١) ظَلَعُ : الظَّلْعُ : كالغمز : ظَلَعَ الرَّجُلُ وَالدَّابَّةُ فِي مَشْيِهِ يَظْلَعُ ظُلْعًا : عرج وغمز في مشيه . (اللسان / ظلع) .

(٢) أَرْضٌ هَيْعَةٌ : واسعة مبسوطة ، وهاع الشَّيْءُ يَهِيْعُ هِيَاعًا : اتسع وانتشر . وطريق مهيعٌ واضح واسع بين (اللسان / هيع) .

(٣) السَّمِيْعُ ، بالفتح : الكريم السيد الجميل الجسم الموطأ الأكناف . والأكناف النواحي ، وقيل : هو الشُّجَاعُ . (اللسان / سمدع) .

(٤) الحَرْدُ : المنع (اللسان / حرد) .

(٥) الرِّسْلُ : اللبن .. وأرسل القوم فهم مرسلون كثر رسلهم ، وصار لهم اللبن من مواشيهم (اللسان / رسل) .

(٦) الأصمعيات . الأصمعي . ١٠٤ . فطبعوا لزيد مر ٤ .

بعضها رغم صدق التجربة والشعور إلا أن تداخل الصور أدى إلى اضطرابها وتفككها، والمقطع التالي يوضح هذا التداخل .

هذا هو المعنى

بعضها رغم صدق التجربة والشعور إلا أن تداخل الصور أدى إلى اضطرابها وتفككها، والمقطع التالي يوضح هذا التداخل .

المقطع السابق عبارة عن تأبين وذكر لمحاسن الفقيد ، ولكن الشاعرة عادت في البيت الثالث والرابع إلى التأسى الذي كانت قد فرغت منه في بدء القصيدة، وفيه قالت :

أَنَّ الْحَوَادِثَ وَالْمُنُونَ كَلَيْهِمْ مَا لَا يُعْتَبَانِ وَلَوْ بَكَى مَنْ يَجْزَعُ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ بـُـبـُـبـُـبـُـبـُـبـُـبـُـبـُـبـُـبـُـبـُـبـُـبـُـB يَوْمَ سَبِيلِ الْأُولَى سَيِّبَعُ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَوْ أَنَّ عِلْمًا نَافِعُ أَنْ كُلُّ حَيٍّ ذَاهِبٌ فَمَوَدُّعُ
أَفَلَيْسَ فِي مَنْ قَدْ مَضَى لِي عِبْرَةٌ هَلَكُوا وَقَدْ أَيَقُنْتُ أَنْ لَنْ يَرْجِعُوا^(١)

ثم عادت الشاعرة إلى التأبين مرة أخرى (إن تَأْتِهِ بَعْدَ الْهُدُوءِ لِحَاجَةٌ - مُتَحَلِّبُ الْكُفَّيْنِ - سَمَحٌ إِذَا مَا الشَّوْلُ) ولعل هذا الاضطراب في خيال الشاعرة قد أفقد القصيدة تماسكها وقدرتها على إيصال عواطفها كاملة والإقناع بها ؛ لأن الشاعر لا يريد الإعلان فحسب ، وإنما يريد الإعلان والإقناع بما يقول .

ولقد كان هذا الاضطراب أكثر ظهوراً في شعر المرأة -على الرغم من ميلها إلى نظم المقطوعات القصيرة - ولعل هذا كان صدى اضطراب مشاعرها وقلقها بسبب الفقد على حين كان الرجل أكثر ثباتاً ، فكان خياله أكثر تنظيماً ولوحته الشعرية أكثر ترابطاً .

(١) السابق، ص ١٠٢.

وفي النموذج الثالث تظهر قصيدة الرثاء وقد امتزجت بالأغراض الأخرى كالمقدمات الطللية والغزلية والوصف ... فمن الامتزاج بالمقدمات الطللية قول المرقش^(١) في رثاء ابن عمه :

هَلْ بِالِدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَلَّمُ
الدَّارُ قَفْرٌ وَالرُّسُومُ كَمَا رَقَّشَ فِي ظَهْرِ الْأَدِيمِ قَلَمٌ^(٢)

وقول النابغة في رثاء النعمان بن الحارث الغساني:

دَعَاكَ الْهُوَى وَأَسْتَجَّهَلْتِكَ الْمَنَازِلُ وَكَيْفَ تَصَابِي الْمَرَّةِ وَالشَّيْبُ شَامِلٌ
وَقَفْتَ بِرُبْعِ الدَّارِ قَدْ غَيَّرَ السِّلَى مَعَارِفَهَا وَالسَّارِيَاتُ الْهُوَاطِلُ
أَسْأَلُ عَنْ سَعْدَى وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنَا عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعُ كَوَامِلٍ^(٣)

ولعلنا نلاحظ أن وقوف الشاعر على المقدمات الطللية إنما هو وقوف

(١) هو عمرو بن سعد بن مالك بن ضبيعة .. وقيل اسمه عوف... شاعر جاهلي قديم ، كان يعرف الكتابة لأن أباه دفعه إلى نصراني من أهل الحيرة ، مات متيمًا ، لأنه كان يهوى ابنة عمه أسماء . وهو من أصحاب المنتقيات .

شرح المفضليات . التبريزي . ص ٨٠٩ ، شعراء النصرانية . لويس . ص : ٦٩٨ ، معجم الشعراء . د. عفيف عبدالرحمن ، ص : ٢٤٧ .

(٢) شرح المفضليات . التبريزي . ص : ٨٦٤ .

(٣) الديوان . ص ٨٧ ، شعراء النصرانية . لويس . ص : ٦٩٨ - ٧٠٣ . ومثله قول عبيد بن الأبرص (الديوان ص ٤٠) يرثي قومه :

لِمَنْ طَلَّلَ لَمْ يَعِيفْ مِنْهُ الْمَذَانِبُ فَجَنَّبُوا حَبِيرًا قَدْ تَعَفَّى قَوَاهِبُ
دِيَارُ بَنِي سَعْدِ بْنِ تَعْلَبَةَ الْأُولَى أَدَاعَ بِهِمْ دَهْرٌ عَلَى النَّاسِ رَائِبُ

على آثار الموت عامة - الأحبة يموتون والديار تموت - فيلمس بهذا الوقوف سطوة الموت وآثاره المدمرة على كل ما حوله فتصبح هذه الديار غريبة (غَيْرَ الْبَلَى مَعَارِفَهَا ، اسْتَجْهَلْتِكَ الْمَنَازِلُ) غربة روحه بعد فقد مرثيه حتى يقاوم هذا الإحساس - الإحساس بالفناء وتلاشي آثار الحياة - ذكر المرأة لأنها عنصر الحياة المتجددة ورمز الخصوبة والأمومة فخرج بذلك إلى الغزل الذي يرى بعض النقاد القدماء أنه مناقض لغرض الرثاء^(١) فذكر المرقش بعد وقوفه على الأطلال حبيبه أسماء :

دِيَارُ أَسْمَاءَ الَّتِي تَبَّأْتُ قَلْبِي فَعَيْنِي مَأْوَاهَا يَسْجَمُ^(٢)

وذكر النابغة الذبياني حبيبه سعدى :

أَسْأَلُ عَنْ سَعْدَى وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنَا عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعُ كَوَامِلٍ^(٣)

(١) استبعد ابن رشيق في كتابه (العمدة ٢/ ١٥١) الجمع بين الرثاء والغزل فقال : « ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً » ثم ذكر تفرد ابن دريد بهذا الجمع فقال : « لم يعلم ابن الكلبي مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة :

أَرَتْ جَدِيدُ الْحَبْلِ مِنْ أُمَّ مَعْبَدٍ بِعَاقِيَةٍ وَأَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدٍ

كما نفى هذا التقديم حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص ٣٥١) شرح الحبيب بن خوجة . المغرب الإسلامي ، بيروت ، ط ٢ ، ت ١٩٨١ م .

(٢) شرح المفضليات . التبريزي ٨٦٥ .

(٣) الديوان . ص : ٨٧ ، شعراء النصرانية ، لويس . ص : ٦٩٨ .

ولكن ذكر المرأة هنا لم يكن من باب الغزل إلا في ظاهر أمره - ذكر
المرأة فقط - أما في جوهره فهو ذكر محفوف بالفراق ؛ لذلك ذكر
المرقش بعده رحيل الأنثى من خلال رحلة النساء على هودجهن :

بَلْ هَلْ شَجَّتْكَ الطُّعْنُ يَأْكِرَةٌ كَأَنَّهِنَّ النَّخْلُ مَنْ مَلَهُمْ^(١)

وذكر النابغة الذبياتي رحيل الأنثى من خلال الناقة ورحلتها :

فَسَلَّيْتُ مَا عِنْدِي بِرَوْحَةٍ عَرْمِيسٍ^(٢) تَخْبِي بِرَحْلِي تَارَةً وَتُنَاقِلُ^(٣)

ورحيل الأنثى (رمز الخصوية) إنما هو رحيل الحياة ؛ لذلك جاء قبل
الرتاء ، فكأنه مقدمة له.

وهكذا تتضح لنا الوحدة داخل قصيدة الرتاء رغم الوقوف على الأطلال
وذكر المرأة مما يكشف عن بيناء قتي لا يمكن فهمه إلا بتكامل نصه .

ولعلنا نلاحظ انفراد الرجل بهذا النوع من الرتاء - النوع الثالث
المسبوق بالمقدمات الطلالية والغزلية - كما نلاحظ بعد الصلة فيه بين
الراثي والمرثي (ابن العم - القوم التعمان) ، أما النوع الثاني - قصائد

(١) شرح المفضليات . التبريزي . ص : ٨٦٦ .

(٢) العرْمِيسُ : الصخرة . والعرْمِيسُ : الناقة الصلبة الشديدة . (اللسان / عرْمِيس) .

(٣) الديوان . ص : ٨٧ ، شعراء النصرانية ، لويس . ص : ٦٩٩ .

خالصة للثناء - فقد كانت الصلة بينهما أقوى والمرثي ألصق بالنفس .
(الابن ، الأخ ، الأب) لذلك كانت العاطفة في هذا النوع عاطفة حزن قوية
مطبقة جعلت الرائي محصوراً في مصابه ، وحزنه ، وتتبع خصال مرثيه ،
بينما كانت العاطفة في النوع الثالث هادئة ؛ لأن المصاب أخف ،
فدفعت بهذا الهدوء إلى تأمل فكرة الموت.

٢- أنواع الصور داخل البناء الفني

يرتكز البناء الفني على الصورة التي هي روح القصيدة وجوهرها^(١)، لذا كان الحديث عنها وعن أنواعها هو الحديث عن التجربة الشعرية كاملة^(٢)، حيث تتوزع هذه التجربة داخل عدد من الصور الجزئية التي تتفاعل فيما بينها ، لتكوّن في النهاية الصورة الكلية أو القصيدة. ذلك أن كل صورة جزئية تخدم الفكرة العامة للصورة الكلية، وتشغل حيزاً معيناً من المشهد العام للصورة، ولكنها تظل في حد ذاتها ناقصة ما لم تقترن بصورة أخرى لينتج من الاقتران عنصر ثالث يساهم في تكوين الصورة الكلية، وهذا هو التأثير المتبادل بين الصور الجزئية: «إن الصورة النهائية ليست في إحداها وليست في مجموعها، بل في (شء) ثالث، لا نقول إنه يتولد منهما، بل يتولد بينهما»^(٣).

لذا لن نقف في دراستنا عند حدود الصورة الجزئية ، وإنما نتعداها إلى بناء هذه الصورة ، وهيكلها العام فتفقت الصورة بذلك من دورها الهش

(١) الصورة الشعرية . سي دي لويس ، ترجمة د. أحمد نصيف، مالك ميري، سليمان حسن (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط ١، ت ١٩٨١م)، ص ٢٠.

(٢) النقد الأدبي الحديث . غنيمي هلال ، ص : ٣٨٣.

(٣) الصورة والبناء الشعري . د. محمد حسن عبدالله، (دار المعارف، القاهرة، ط ١ ت ١٩٨١م)،

الذي تلعبه لتزين القصيدة إلى مرحلة أرقى، تقوم فيه الصور بدور حيوي داخل بناء متماسك ، كما تكشف بهذا البناء عن علاقتها بشعر الرثاء وبالذات الشاعرة، ويتضح من خلال الدراسة الأنواع التالية :

١- الصور الرمزية :

* الرمز المعجمي

* الرمز التاريخي

* الرمز الأسطوري

٢- الصور النامية.

٣- الصور الممتدة.

٤- الصور المتتابعة.

٥- الصور المتقابلة.

٢ - ١ - الصور الرمزية :

هي الصور التي تتجاوز حدود الدلالة الحسية الضيقة، وتعتمد على الإيحاء الرحب وليس على تقرير الأفكار ، أو بسطها^(١).

وتظهر الأشكال الرمزية نتاج تفاعل بين عالمين : عالم الأنا الشاعرة وما تحمله من أحاسيس ، ومشاعر ، وأفكار ، وموروث، وعالم الواقع وما فيه من حدث.

وتتضح قيمة الرمز بفرضه للشيء كأمر واقع فيحقق فينا مفعولاً أقوى وتأثيراً أعمق^(٢). كما تبدو قيمته بما يفتحه على النص من تصورات مختلفة، وإيحاءات متعددة ، نقف بها على أفكار ووجدانات ومواقف إنسانية، فنفهم كيف أن الرمز يحطم أطر اللغة^(٣).

وفي شعر الرثاء ينطلق الشاعر إلى اللغة والموروث يستقي منهما ما يفصح به عن مشاعره وألمه وقلقه ، ويفسر ما يجول في متاهات نفسه فيظهر لنا الرمز من مصادر متنوعة تشتمل على:

«الرمز المعجمي ، والرمز التاريخي ، والرمز الأسطوري» .

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . محمد فتوح أحمد (دار المعارف . القاهرة، ط ٢ ، ت ١٩٧٨م)، ص: ٣٠٦.

(٢) ديلان توماس - مجموعة مقالات نقدية - «عالم القصائد المبكرة» بقلم ايلدر اولسون - ترجمة إبراهيم جبرا - العراق - دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ ، ص: ٨٢.

(٣) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع د. صبحي البستاني (دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ت ١٩٧٦م)، ص ١٨٨.

٣-١-١- الرمز المعجمي :

المعجم اللغوي هو المصدر الأول الذي يستقي منه الرمز مادته، فمفردات اللغة كلها تشكل مادة جديدة بأن تصبح رمزاً دون أي مفاضلة فيما بينها. ويعود الدور في ذلك للشاعر الذي ينزع اللفظة من المعجم ، أي من معناها الاصطلاحي، ويحولها إلى رمز تتحرر به من مدلولها الضيق لتكتسب معاني جديدة وتأويلات لا محدودة^(١).

وفي شعر الرثاء استخدم الشاعر اللغة ، وفجر من دلالاتها وإيحاءاتها ما يستوعب خوفه وقلقه وترقبه. كما يستوعب بحثه عن الخلود والبقاء ومقاومة الفناء .

فعندما يُذكر القمر في شعر الرثاء فإنما يجيء ذكره رمزاً للأمان والاستقرار، فالعرب تخاف الخسوف وتؤوله تأويلات عدة، تنتهي جميعها إلى معنى الفزع والرعب، لأن هذه الظاهرة -الخسوف- تحمل تغييراً لمسار الحياة الطبيعية التي ألفوها واعتادوا عليها، وشكّل ظهورها اليومي المتكرر استمراراً لدورة حياتهم، لذا كان في فقدانها فجأة (خسوف القمر) تعطيل لهذه الدورة.

لذا عندما يشبه شاعر الرثاء مرثيه بالقمر لا يقصد بالتشبيه جمال المحيا والشكل؛ لأن الرجل لا يشبه بالقمر في الجمال وإنما يقصد ما هو

(١) السابق.

أبعد من هذا، إنه أراد أن هذا القمر بوجوده وظهوره حمل الأمان والاستقرار، وتمم بهذا الظهور دورة الحياة، لذلك لم تذكر "أمامة العدوانية" عندما شبهت مرثيها بالقمر تفصيلاً للناحية الجمالية، وإنما ذكرت قوتهم وسيادتهم التي تكفل لها الأمان والاستقرار، وهو ما تبحث عنه المرأة في الرجل ؛ لذلك قالت :

كَمْ مِنْ قَتْلَى كَانَتْ لَهُ مِيعَةٌ	أَبْلَجَ مِثْلَ الْقَمَرِ الزَّاهِرِ
قَدْ مَرَّتِ الْخَيْلُ بِحَافَاتِهِمْ	مَرَّ الْحَيَا بِالْجَبَلِ الْمَاطِرِ
قَدْ لَقِيَتْ فَهْمٌ وَعَدْوَانُهُمَا	قَتْلًا وَهُمَا لُكَا آخِرِ الْغَابِرِ
كَانُوا مَلُوكًا سَادَةً فِي الْوَرَى	دَهْرًا لَهَا السَّفْحَرُ عَلَى السَّفَاخِرِ
حَتَّى تَسَاقَوْا كَأَسْهُمٍ بَيْنَهُمْ	بَغْيًا فَيَا لِلشَّارِبِ الْخَاسِرِ
بَادُوا فَمَنْ يَحْلُلُ بِأَوْطَانِهِمْ	يَحْلُلُ بِرِسْمٍ مُقْفِرٍ دَائِرِ (١)

وتكرر هذا الرمز عند لبيد حين قال:

أَبُكَ أَبَا الْحَزَّازِ يَوْمَ مَقَامَةٍ	لَمْ نَأَخِ أَضْيَافٍ وَمَاوَى مُقْتِرِ
وَالْحَيِّ إِذْ بَكَرَ الشَّتَاءُ عَلَيْهِمْ	وَعَدَتْ شَامِيَّةٌ بِيَوْمٍ مُقْمِرِ
وَتَقَنَّعَ الْأَبْرَامُ فِي حُجْرَاتِهِمْ	وَتَجَزَّأَ الْأَيْسَارُ كُلَّ مُشَهَّرِ
الْفَيْتِ أُرْبَدَ يُسْتَضَاءُ بُوْجْهَهُ	كَالْبَدْرِ غَيْرِ مُقْتَرٍ مُسْتَأْثِرِ (٢)

(١) الأغاني. الأصبهاني، ٨٢/٣.

شاعرات العرب. عبدالبديع صقر، ص : ٩.

(٢) الديوان، ص : ٧٥.

هذا هو القمر الذي يجلو ظلمات الحياة ، ويوفر الأمن والاستقرار ،

ويقضي على الصعوبات؛ لذلك قالت جنوب أخت عمرو ذي الكلب :

وَخَرَقِ تَجَاوَزْتَ مَجْهُولُهُ بِوَجْنَاءِ حَرْفٍ تَشْكِي الْكَلَالَا
فَكُنْتَ الْنَهَارَ بِهِ شَمْسُهُ وَكُنْتَ دَجَى اللَّيْلِ فِيهِ هِلَالًا^(١)

ولقد تكرر استخدام هذا الرمز عند المرأة أكثر من الرجل؛ لأن المرأة

تبحث عن الأمان من خلال الرجل؛ لذا كان في موته فقد لهذا الأمان.

بَدْرُ تَمِّ هَوَى إِلَى الْأَرْضِ لَمَّا رَشَقْتَهُ السَّهَامُ مِنْ كَفِّ عَبْدٍ
وَرَمَانِي مِنْ بَعْدِ أَنْصَارِ جُنْدِي فِي هُمُومِ أَكَابِدِ الْوَجْدِ وَحَدِي^(٢)

أما الرجل فيوفر الحماية والأمان لنفسه، فلا يطلبها ولا يبحث عنها.

ويصاحب ذكر القمر الليل. والليل في شعر الرثاء ليس هو الفترة

الزمانية من غروب الشمس لشروقها، وإنما هو ليل قريب من ليل النابغة

حين قال مخاطباً ممدوحه:

فإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خَلْتُ أَنْ الْمُنْتَأَى عَنكَ وَأَسِعِ^(٣)

(١) شرح أشعار الهذليين، السكري: ٥٨٥/٢.

بلاغات النساء . طيغور: ٢٧٠ . و

(٢) الأبيات للجيداء بنت زاهر .

شاعرات العرب . عبدالبديع صقر، ص : ٥٥ ، معجم النساء . المهنا . ص : ٤٨ .

(٣) الديوان ، ص ٨١ .

هذا الليل ذكرته أم نديبة حين قالت :

فَيَا يَوْمَ الرَّهَانِ فُجِعْتُ فِيهِه
بِشَخْصٍ جَازَ عَنْ حَدِّ الصِّفَاتِ
وَلَا زَالَ الصَّبَاحُ عَلَيْكَ لَيْلًا
وَوَجْهُ الْبَدْرِ مُسَوِّدُ الْجِهَاتِ (١)

فالليل عند النابغة رمز للسيطرة والنفوذ الإنساني (٢) ، أما عند (أم نديبة) فهو رمز لسيطرة الموت ونفوذه على الإنسان؛ لذلك جاء البدر (رمز الحماية والأمان) عاجزاً أمام هذه السطوة فأصبح (مسود الجهات) ويستمر هذا النفوذ مخيماً على النص (لازال) لاستمرار الثأر في الصورة. هذا الليل هو الذي أشار إليه عنتره عندما شعر بسطوة الموت ونفوذه على الملوك والجبابرة، فقال :

لَقَدْ كَانَ يَوْمًا أَسْوَدَ اللَّيْلِ عَابِسًا
يَخَافُ بِلَاهُ طَارِقُ الْحَدَثَانِ (٣)

لذا كان في ظهور الصبح ظهور للحياة، وانتصار على الموت والفناء .
شعر به المهلهل، فقال:

وَأَنْقَذَنِي بَيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَا
لَقَدْ أَنْقَذْتُ مِنْ شَرِّ كَبِيرٍ (٤)

لتستمر بهذا الصبح دورة الحياة رغم الموت ورغم الفناء.

(١) شاعرات العرب . عبدالبدیع صقر . ص ٣٠٠ .

معجم النساء . المهنا . ص : ٢٠٤ .

(٢) نظرية المعنى في النقد العربي . د. مصطفى ناصف (دار الأندلس، ط ٢، ت ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م)

ص ٩٢ .

(٣) الديوان، ص : ٦٩، شعراء النصرانية . لويس . ص : ٨٧٦ .

(٤) الديوان، ص : ٣٨ .

٢-١-٢- الرمز التاريخي :

هي صورة مستمدة من التاريخ مشحونة بطاقة شعورية جديدة مضافة إلى موروثها المعنوي ، وتبدو قيمة الرمز التاريخي في إسقاط إحياءاته وأحداثه على النص..

وقد وجد شاعر الرثاء في الموروث التاريخي وما انتهى إليه من فناء ودمار وإحباط ما يغذي به شعره. فمزج الحقيقة بالأسطورة ، والواقع بالخيال ، وهذه هي مهمة الشاعر الحقيقية كما يرى أرسطو : (الشاعر صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار)^(١).

وهكذا استقى شاعر الرثاء موروثه التاريخي من رافدين هما :

١- الأمم البائدة .

٢- الأمثال .

استمد من الرافد الأول -الأمم البائدة- رمزاً لحتمية الموت والفناء، يظهر هذا الرمز عند ذكر هذه الأمم على وجه العموم ، عارياً من الإحياءات التي تحيط بالأحداث التي صاحبت هذه الأمم، أو مصحوباً بإحياءات مشوشة متداخلة تفقد الخصوصية، من ذلك قول سعدى بنت الشمردل

(١) فن الشعر . أرسطو طاليس ترجمة . عبدالرحمن بدوي (مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م)،

في رثاء أخيها:

وَلَقَدْ بَدَأَ لِي قَبْلُ فِيمَا قَدْ مَضَى وَعَلِمْتُ ذَاكَ لَوْ أَنَّ عِلْمًا يَنْفَعُ
أَنَّ الْحَوَادِثَ وَالْمُنُونِ كِلَيْهِمَا لَا يُعْتَبَانِ وَلَوْ بَكَى مَنْ يَجْزَعُ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ كُلَّ مُؤَخَّرٍ يَوْمَ سَبِيلِ الْأُولَيْنِ سَيَتَّبَعُ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَوْ أَنَّ عِلْمًا نَافِعٌ أَنْ كُلَّ حَيٍّ ذَاهِبٌ فَمُودَعٌ
أَفَلَيْسَ فَيَمُنُ قَدْ مَضَى لِي عِبْرَةٌ هَلَكُوا وَقَدْ أَيَقَنْتُ أَنْ لَنْ يَرْجِعُوا^(١)

أما لبديد فقد أضاف إلى هذا الأمر ما يوحي بغفلة الإنسان وتكبره وتجبره، رغم ما يرى من سطوة الموت وحتميته، وذلك بذكره لقوم عاد وقد عرفوا بالقوة، والبطش، والغرور، حتى^{أن} شداد بن عاد عندما سمع بوصف الجنة أراد بناء مدينة تفوقها جمالاً، فجمع مافي الأرض من ذهب وفضة وابتنى مدينة (إرم) باليمن، لكنه لم يتمتع بها لكفره بنبوذة هود عليه السلام **إن الله أهلكه الله وسحقه**^(٢). استطاع لبديد توظيف هذا الرمز بحيث كشف لنا غفلة الإنسان وسعيه وراء المتع رغم معرفته بحتمية الموت وسطوته، وذلك حين قال:

وَأَنَا قَدْ يَرَى مَا نَحْنُ فِيهِ وَنُسْحَرُ بِالشَّرَابِ وَبِالطَّعَامِ
كَمَا سُحِرْتُ بِهِ إِرْمٌ وَعُغَادٌ فَأَضْحُوا مِثْلَ أَحْلَامِ النَّيَامِ^(٣)

(١) الأصمعيات. الأصمعي، ص: ١٠٢.

(٢) انظر قصة شداد بن عاد، مخطوطة مكتبة الأوقاف العامة ببغداد، رقم ٤٩٣٢/٩ مجاميع.

(٣) الديوان، ص: ٢٠٤.

أما الخنساء فقد وجدت في قوم ثمود رمزاً للإبادة الجماعية تستوحي هذا الرمز بعد أن قُتِلَ أخوها، فنهض إخوته إلى أخذ ثأره، فقتلوا، ولم يكن بين الحادثين إلا قدر جمعة^(١) لذلك اتخذت من قوم ثمود رمزاً لمصائبها فيهم، فنسمع صرخات الموت، في كل بيت، صرخة دمار وفناء، كصرخة قوم ثمود حيث قالت:

أَبْتُ عَيْنِي وَعَاوَدَتِ السُّهُودَا وَبِتِ اللَّيْلَ مُكْتَتِبًا عَمِيدَا
لِذِكْرِي مَعْشَرَ وَلَوْا وَخَلُّوا عَلَيْنَا مِنْ خِلَافَتِهِمْ فُقُودَا
تَوَلَّوْا ظِمَّةَ خَامِسَةٍ فَنَامَسُوا مَعَ الْمَاضِينَ قَدْ لَحِقُوا تَمُودَا^(٢)

كما يستخدم هذا الرمز (الأمم البائدة) للدلالة على البعد الزمني، قال

لبيد :

فَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَصْدُقْكَ نَفْسُكَ فَاَنْتَسِبْ لَعَلَّكَ تَهْدِيكَ الْقُرُونُ الْأَوَائِلُ
فَإِنْ لَمْ تَجِدْ مِنْ دُونِ عَدْنَانَ بَاقِيَاً وَدُونَ مَعَدٍّ فَلْتَزَعْكَ الْعَوَائِلُ^(٣)

كما قد تكون رمزاً للبعد المكاني، من ذلك قول الشاعر :

دَعُونَاهُ مِنْ عَادِيَةٍ نَضَبَ مَاوَاهَا وَهَدَّمَ جَالِيَهَا اخْتِلَافَ عُسُورِ^(٤)

(١) الديوان . الخنساء ، ص : ٥٨ - ٥٩ .

(٢) السابق، للمزيد انظر ص ٣٦٤ ، وقد ذكرت فيه قوم عاد و ثمود وحمير .

(٣) الديوان ، ص : ١٣١ .

(٤) بلوغ الأرب . البغدادي ١٤/٣ .

أما الرافد الثاني - الأمثال - فقد وجد فيها شاعر الرثاء ما يستوعب حزنه

وآلمه، ويظهر حسرته، من ذلك قول بشر بن أبي خازم في رثاء نفسه :

أَسْأَلُهُ عَمِيرَةً عَنْ أَبِيهَا خِلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرُّكَّابَا
تُرْجِي أَنْ أُؤُوبَ لَهَا بِنَهْبٍ وَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ السَّهْمَ صَابَا
وَإِنَّ أَبَاكَ قَدْ لَاقَاهُ قَرْنٌ مِنْ الْأَبْنَاءِ يَلْتَهَبُ التَّهَابَا
وَإِنَّ السَّوَائِلِيَّ أَصَابَ قَلْبِي بِسَهْمٍ لَمْ يَكُنْ يَكْسَى لُغَابَا
فَرَجِّي الْخَيْرَ وَأَنْتَظِرِي إِيَابِي إِذَا مَا الْقَارِظُ الْعَنْزِيُّ أَبَا (١)

فالقارظ العنزي هو رمز لليأس الذي يجتاح النفس ويعتصر الأحاسيس. وصدمة الموت التي يعيشها بشر توقظ فيه الإحساس بالأبوة والتمسك بالحياة التي يراها تتفلت منه؛ لذلك اجتاحه اليأس حتى أسلمه إلى حالة هستيرية غير واضحة، فدعا ابنته أن تنتظر عودته كما عاد العنزي الذي لم يعد. *مهنة لو فسر كل*

أما ابنة حكيم بن عمرو العبدية (٢) فقد وجدت في معزى الحبلق رمزاً للذلة والانكسار والرضا بالهوان، فذكرته لتوقظ همة قومها، وتدفعهم إلى أخذ الثأر، فقالت:

(١) مختارات أشعار العرب . ابن الشجري ص ٣٠٣ - ٣٠٥ . *صغر هر لـ ٣٣٣*

(٢) لم تذكر عنها المصادر إلا أنها ابنة حكيم بن عمرو العبدية شاعرة جاهلية.

شاعرات العرب . عبدالبديع صقر، ٨٢.

والعنزي الحبلق

٢-١-٣- الرمز الأسطوري :

الأساطير مصدر رئيسي للرمز، يستفيد الشاعر من مخزونها المعنوي حيث تخفى وراءها ميثولوجية كاملة، وتظهر من ثناياها نظرة عرب الجاهلية إلى الكون والحياة والموت ، وهي طاقة محرّكة للنص تثريه وتفسره ، وتكشف عن القيم الباطنة الكامنة فيه .

وقد تعددت الرموز الأسطورية في الشعر الجاهلي عامة ، وكان منها ما هو وثيق الصلة بشعر الرثاء، وألم الفراق، وحزن النفس، وخوفها من الفناء، ورغبتها في الحياة .

فالمرأة ارتبط ذكرها في ذهن العربي القديم بفكرة الخصوبة والأمومة، حيث وجد فيها سر الحياة المتجددة المستمرة ، لذلك وصفها بالبدانة، وضخامة الأعضاء الأنثوية خاصة (١) لتكون أهلاً لهذه الوظيفة، تشهد بذلك الحفريات حيث ظهر فيها «أن أناس العصر الباليولثي مهتمين بإلحاح بالخصوبة التي تبرزها فنونهم على جدران الكهوف، فبالنسبة لهذه المجتمعات البدائية، كان الاحتياط لتحسين أنفسهم ضد أخطار البيئة والحاجة إلى تأكيد أنهم سينجبون أبناء ، كان ذلك على الدرجة القصوى من الأهمية، لذلك كانت أشكال الأنثى القابلة للحمل، تحمل وعداً دائماً

(١) الصورة في الشعر العربي . د. علي البطل ، ص : ٥٨ .

بتجديد الحياة واستمرارها والتغلب على العدوان»^(١).

كما يشهد بذلك تراثهم الشعري عند وصف المرأة، من ذلك قول امرئ

القيس:

وهَيْفَاءُ^(٢) لَفَاءُ خُمْصَانَةٍ^(٣) . مَبْتَلَةٌ الْخُلُقِ رِيًّا الْكَفْلُ^(٤)

وقوله :

وَإِذْ هِيَ تَمْشِي كَمَشْيِ النَّزِيِّ — فِ يَصْرَعُهُ سِيَا لَكَنْثِيْبِ الْبُهُرُ
بَرْهَرَهَةً رُوْدَةً^(٦) ، رَخْصَةً^(٧) كَخَرْعُوْبَةٍ^(٨) الْبَانَةِ الْمَنْفَطِرُ

(١) (بزوغ العقل البشري نورمان بريل: ترجمة إسماعيل حقي، نشر مكتبة نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين. يونية سنة ١٩٦٤) نقلاً عن د. علي البطل الصورة في الشعر العربي، ص ٥٦.

(٢) الهَيْفُ: جمع أَهَيْفٍ وَهَيْفَاءٍ، وهو الضامر البطن. (اللسان / هيف)

(٣) الْخُمْصُ: خُمَاصَةُ الْبَطْنِ هُوَ دَقَّةٌ خُلِقَتْ... وَامْرَأَةٌ خُمَيْصَةُ الْبَطْنِ خُمْصَانَةٌ. (اللسان / خمص).

(٤) الديوان. ص: ٢٩٧.

(٥) الْبَرْهَرَهَةُ: التي لها بريق من صفائها، وقيل: هي الرقيقة الجلد. (اللسان / بره).

(٦) الرَّأْدَةُ بِالْهَمْزِ: السريعة الشباب

(اللسان / رود).

(٧) الرَّخْصُ الشَّيْءُ النَّاعِمُ اللَّيْنُ، إِنْ وَصِفَتْ بِهِ الْمَرْأَةُ فَرُخْصَانُهَا نَعْمَةٌ بَشَرَتْهَا وَرَقَّتْهَا.

(اللسان / رخص).

(٨) الْخَرْعُ بِالْتَحْرِيكِ. وَالْخَرَاعَةُ: الرَّخَاوَةُ. فِي الشَّيْءِ... وَمِنْهُ قِيلَ لِهَذِهِ الشَّجَرَةِ الْخَرْوَعُ لِرَخَاوَتِهِ.

(اللسان / خرع)

أَرَتْ جَدِيدَ الْحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبِدٍ (١) بِعَاقِبَةِ أُمِّ أَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ
وَبَانَتْ وَلَمْ أَحْمَدُ إِلَيْكَ جَوَارَهَا وَلَمْ تَرْجُ مَنَارِدَةَ الْيَوْمِ أَوْ غَدِ (٢)

وذكر النابغة الذبياني سَعْدِي، فقال :

دَعَاكَ الْهَوَىٰ وَاسْتَجْهَلْتِكَ الْمَنَازِلُ وَكَيْفَ تَصَابِي الْمَرْءِ وَالشَّيْبُ شَامِلٌ
وَقَفْتُ بِرَبْعِ الدَّارِ قَدْ غَيَّرَ الْبَلَى مَعَارِفَهَا وَالسَّارِيَاتُ الْهَوَاطِلُ
أَسْأَلُ عَنْ سَعْدِي (٣) وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنَا عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعُ كَوَامِلِ (٤)

فالموت أيقظ في الشاعر الإحساس بالزمن (الشَّيْبُ شَامِلٌ) فوجد في المرأة (سَعْدِي) رمز الأمومة عاملاً يحفظ الحياة واستمرارها، فذكرها ليقاوم البلى الذي استشرى حتى أصبحت عوامل البناء معه عوامل هدم (قَدْ غَيَّرَ الْبَلَى مَعَارِفَهَا وَالسَّارِيَاتُ الْهَوَاطِلُ) لذا هو يحتاج ما يكفل بقاء

(١) ذكر د. نصرت عبدالرحمن في كتابه الصورة الفنية في الشعر الجاهلي (ص ١٥٠) أن الأسماء المصدرة بأمر رموز لسيدة الحكمة ولا تخاطب عادة إلا في أمر جلل». وفي (ص ١٥١) قال: «إن دريد ذكر أم معبد في هذا الموقف الفاجع؛ لأنه أحرَّ به أن يطلب التجلد من سيدة الحكمة، والحكمة بادية في القصيدة.

(٢) شعراء النصرانية لويس شيخو ٧٥٦.

(٣) ذهب د. نصرت عبدالرحمن في كتابه السابق (ص ١٥٥) إلى أن سعاد وسعدى رمز للربيع ويغلب أن يذكر الشعراء سيدة الربيع يوم يشد بهم القلق، فيبكون عليها كما يبكي المرء على سعادة قد ولت. وقد رد على هذا القول د. علي البطل في كتابه الصورة في الشعر العربي (٦٩) واعتبر هذا التفسير انطباقاً ذاتياً لا أساس له من الحقيقة.

(٤) الديوان . ص ٨٧ ، شعراء النصرانية، لويس، ص : ٦٩٨ ، ٦٩٩ .

هذه الحياة واستمرارها . وهي الأمومة ، وهذا لا يتعارض مع ما ذكره الدكتور نصرت عبدالرحمن^(١) من أن سعدى رمز للربيع، فالربيع خصوبة الأرض، والأمومة خصوبة المرأة ؛ لذا أحاط بعض الشعراء المرأة بمظاهر الخصوبة المتعددة : النخلة - الغزاة .

وتُعدُّ النخلة شجرة الحياة عند المصريين القدماء والسومريين والتاويين في الصين، وتعد أيضاً شجرة الإنجاب ورمز الخصوبة^(٢). لذلك ذكرت مع المرأة تعريضاً لهذا الرمز وتقوية له. فالمرقش الأكبر ذكر أسماء وشبه ظعائنها بالنخل، فقال :

هَلْ بِالِدْيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ	لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَلَّمٌ
السدَّارُ قَفْرٌ وَالرُّسُومُ كَمَا	رَقَّشَ فِي ظَهْرِ الْأَيْدِي مِ قَلَمٌ
دِيَارُ أَسْمَاءَ الَّتِي تَبَلَّتْ	قَلْبِي فَعَيْنِي مَاؤُهُ يَا يَسْجَمٌ
أَضَحَتْ خَلَاءَ نَبْتِهَا تَبْدُ	نُورَ فِيهَا زَهْوَةٌ فَاعْتَمٌ
بَلْ هَلْ شَجَّتْكَ الظُّغْنُ بِمَا كَرَّةٌ	كَأَنَّهَا النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمٍ ^(٣)

لم يقصد المرقش من تشبيهه الظغن المزينة بالنخل ما ذهب إليه الشراح القدماء من تبين أوجه الشبه بين الظغن المزينة وأشجار النخيل المحملة

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، نصرت عبدالرحمن ، ص ١٥٥ .

(٢) علم الفلكلور . محمد الجوهري (دار المعارف ، مصر ١٩٨٠) ، ٥٤٩/٢ .

(٣) شرح المفضليات . التبريزي ، ٨٦٣/٢ - ٨٦٥ .

بالبلح الأحمر، أو الأصفر، والسعف الأخضر. فهو شرح ينأى بنا عن غاية الشاعر، الذي رأى في النخلة عناصر أنوثة تستمر بها الحياة، فكان لها لقاح وحمل ونتاج، وقد ذكره أبو دواد حين قال :

هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِلٍ بَاكِرَاتٍ	كَالْعَدُولِي سِيرُهُنَّ أَنْقِحَامُ
وَإِكْنَاتٍ يَقْضَمْنَ مِنْ قُضْبِ الْخُضْرِ	م وَيُشْفَى بِدَلَّهِنَّ الْهَيَامُ
وَسَبَبْتَنِي بَنَاتُ نَخْلَةٍ لَوْ كُنْتُ	تُ قَرِيبًا أَلَمَ بِي إِيْمَامُ
يَكْتَبِينَ السَّيْجُوحَ فِي كَبَةِ الْمَشْرِ	تِي وَبُؤْلُهُ أَحْلَامُهُنَّ، وَسَامُ (١)
وَيَصْنُ الْوُجُوهُ فِي الْمَيْسَنَانِ	ي كَمَا صَانَ قَرْنَ شَمْسِ غَمَامُ
وَتَرَاهُنَّ فِي الْهَوَادِجِ كَالْغَزْرِ	لَانِ مَا إِنْ يَنَالُهُنَّ السَّهَامُ
نَخَلَاتٌ مِّنْ نَّخْلِ بَيْهَسَانَ أَيْعُ	نَ جَمِيْعًا وَنَبْتُهُنَّ تُوَامُ (٢)

فالمراة والنخلة يجمعهما عنصر الخصوبة (نبتهنَّ تُوَامُ) (٣) ولعل في تعبيره عن النخل بنون النسوة مع أنه يذكر ويؤنث (٤) ما يؤكد فكرة الأنوثة والإخصاب .

(١) يكتبين: يتبخرن بالكياء بكسر الكاف وتخفيف الباء وهو العود، البخوج: العود. كبة المشتى؛ شدة الشتاء ومعظمه. الأصمعيات. الأصمعي ١٨٦ الشرح.

(٢) السابق .

(٣) كان الغزال في الجاهلية محمياً بمقتضى العقيدة الدينية.

الصورة في الشعر العربي . علي البطل ٦٨.

(٤) النخل يذكر ويؤنث، وفي الذكر الحكيم تغليب للتأنيث على التذكير قال تعالى ﴿أعجاز نخل منقعر﴾ و﴿النخل باسقات﴾ و﴿النخل ذات الأكمام﴾.

وفي تشبيهه الظعائن بالغزلان المحمية تأكيد على بقاء عنصر الحياة

وعدم فنائه (ما أن ينهالن السهام).

وهكذا نلاحظ ظهور المرأة في شعر الرثاء رمزاً للخصوبة والأمومة. رمزاً يضرب في أعماق الوجود الإنساني ليكشف عن صراعه الدائم لأجل الحياة، لذلك نستبعد فكرة الغزل التي قال بها البعض^(١)، لا لأن الغزل مناقض لغرض الرثاء فحسب- كما قال حازم القرطاجني^(٢)- وإنما لأن ما جاء من ذكرها في شعر الرثاء لا ينطبق عليه الغزل إلا في ظاهر أمره من حيث ذكرت فيه امرأة (أم - معبد - أسماء - سعادى) أما في جوهره فهو ضرب من الصراع لأجل الحياة، ضرب من معاناة الفراق والقطيعة، ففي قصيدة دريد بن الصمة تُدلي لنا الألفاظ بهذه المعاناة، فيكشف المقطع الغزلي عن حالة حزن مطبقة، ونفس متألّمة، لا ألم المحب المفارق، وإنما ألم الثكل والفقد والموت حيث قال :

== انظر (اللسان / نخل) القرآن الكريم سورة القمر آية ٢٠ وسورة ق آية ١٠، والرحمن آية ١١.

مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي د. أنور أبو سليم (دار عمار، ط د، ت

١٤١٠هـ - ١٩٩١م)، ص ٦٩.

(١) انظر دراسات في الأدب الجاهلي. د. عبدالعزيز نبوي (مكتبة الحرية الحديثة، ط د، ت

١٩٨٤م) ص ١٥٥-١٥٧.

- الرثاء في الشعر العربي. هانم السيد شاهين (رسالة ماجستير).

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٣٥١ - ٣٥٢.

أَرَتْ جَدِيدَ الْحَبْلِ مِنْ أُمَّ مَعْبُدٍ بِعَاقِبَةِ أُمَّ أَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدٍ
وَبَأَنْتُ وَلَمْ أَحْمَدُ إِلَيْكَ جَوَارَهَا وَلَمْ تَرْجُ مَنَارِدَةَ الْيَوْمِ أَوْ غَدِ (١)

فنصدم في بدء البيت بلفظ (رَتْ) الدالة على البلى والخلق وكأنه يعلن عن بلى الموت الحال به وما ينتظره من قطيعة، فقال (بَأَنْتُ) وفي استخدام السلب ما يدل على النفس المسلوبة (لَمْ أَحْمَدُ - لَمْ تَرْجُ).

أما قصيدة المرقش فتدور في مجملها حول فكرة الرحيل، رحيل الحبيبة بالانتقال من الديار، رحيل الصديق بالموت، هذا الرحيل جعل النص يعج بالوحشة والوحدة (الدَّارُ قَفْرٌ - أَضْحَتْ خَلَاءً) وعلى الرغم مما في الغزل من وجه مشرق للحياة وتجديد لها عادة، إلا أن الإشراق يختفي تماماً، ولا نلمح إلا تغيباً للحياة قبله، ولعل هذا التغيب هو الذي دفع الشاعر إلى سؤال الجماد (هَلْ بِالْدِيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ) ويظل الحزن هو طابعها (فَعَيْنِي مَاؤُهَا يَسْجُمُ - شَجَّتْكَ) بل يبرز الهلاك والفناء من خلال الحب (تبلت قلبي) وحتى إن برزت معالم للحياة في النص (نَبَّتْهَا نَبْدٌ) (٢) إلا أنها سرعان ما تغيب (نَوَّرَ فِيهَا زَهْوُهُ فَاعَتَمَ) (٣) ليعيش ظلام النفس الحزينة. أين هدامن الغزل وما يكون فيه من شوق وتلهف؟ وما تطرحه النفس العاشقة على النص من تفاؤل وأمل؟ ولنا أن نلاحظ الفرق في ذكر

(١) شعراء النصرانية، لويس شيخو، ص: ٧٥٦.

(٢) النَّادُ: الثرى. والنَّادُ: الندى نفسه، والتَّئِيدُ: المكان الندي (اللسان / ثاد).

(٣) من معاني العتمة الظلمة (اللسان / عتم).

المرأة بين أبيات امرئ القيس السابقة^(١) وما تعج به من حركة وبين
أبيات الرثاء وما فيها من سكون.

وعلى الرغم من أن المرأة ذكرت في شعر الرثاء عند الرجل رمزاً
للخصوبة والأمومة، إلا أن المرأة الراحية لم تذكر هذا الرمز في شعرها
مطلقاً، ولعل ميلها إلى نظم المقطوعات كان وراء هذا.

(١) انظر ص ١٨٤.

٢ - ٢ - الصور النامية :

هي صورة واحدة تتدرج في النمو حتى تصل إلى نهاية إيجابية أو سلبية، وهو أشبه ما يكون بالنمو في النبتة التي تحيا إلى أن يدركها عهد الذبول والفناء، ويجب أن يكون النمو عضوياً، وإلا أصبحت صوراً تفسيرية لا نحس فيها بالحياة الداخلية^(١).

وفي شعر الرثاء اتجهت أغلب الصور النامية إلى نمو نهايته الفناء؛ لأن الطبيعة التي يعتمد عليها شعره طبيعة حزينة متشائمة، فالموت هو الظل الذي رسم لها نهايتها. وإن كان البعض يرى أن هذا النمو السلبي ينطبق على معظم الشعر الجاهلي عامة^(٢).

ومن الصور النامية ما جاء على لسان صفة الباهلية في رثاء زوجها:

كُنَّا كَغُصْنَيْنِ فِي جُرْتُومَةٍ سَمَقًا حِينَا بِأَحْسَنِ مَا تَسْمُو بِهِ الشَّجَرُ
حَتَّى إِذَا قِيلَ قَدْ طَالَتْ فُرُوعُهُمَا وَطَالَ فَيَاهُمَا وَاسْتَنْظَرَ السُّنْمَرُ
أَخْنَى عَلَيَّ وَاحِدِي رَيْبُ الزَّمَانِ وَمَا يَبْقَى الزَّمَانُ عَلَيَّ شَيْءٍ وَلَا يَذَرُ
كُنَّا كَأَنْجُمٍ لَيْلٍ بَيْنَهَا قَمَرٌ يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِهَا الْقَمَرُ^(٣)

(١) فن الشعر. د. إحسان عباس (دار الثقافة، بيروت، ط٦، ت ١٩٧٩م)، ص ٢٥٠.

(٢) السابق.

(٣) الحماسة: أبو تمام ٤٦٩/١.

حماسة البحتري ٢٧٣.

استخدمت الشاعرة النيات رمزاً لحياة الإنسان ولعل ما فيهما (النبات والإنسان) من نماء وتكاثر يسهل الربط بينهما، حيث استطاعت الشاعرة أن تتدرج بمقطوعتها حتى وصلت بها إلى لحظة الاكتمال (طالت فروعها، طال فَيَاهُمَا - اسْتُنْظِرِ الثَّمْرُ) ولعل ما في الفعل "طال" وتكراره من امتداد، وما في الفعل استنظر من وقت ساعد على تدرج الصورة ونموها، لنفاجأ بالفناء والزوال الذي جاء بغتة مما يشعل جذوة الألم ويشعرنا بمدى الفجاعة. وبهذا نلاحظ اتفاق نمو نفسية الشاعرة بالحزن مع نمو صورتها، لم تطلب من القارئ أو السامع الربط بين حياتهما وبين النبات، وإنما ينقلنا الإحساس الصادق لفهم هذا الرمز.

ثم تجيء صورة أخرى بعدما انتهى نمو القصيدة، صورة موجزة في بيت واحد، ومع هذا يحمل نمواً واضحاً يتمثل من خلال النجوم والقمر، فنعيش ضوء القمر الذي اقتلع دجى الليل، لنشعر بقوة الرمز بحيث يعمل الرجل على إضاءة حياة المرأة بحمايتها من صعوبات الحياة وتوفير ما تحتاجه، وبعد هذا الاستقرار الذي عاشته تنقلنا الصورة إلى مرحلة الفناء والانتهاج (فَهَوَى مِنْ بَيْنِهَا الْقَمْرُ) لتنتهي معه حياة الاستقرار الذي عاشتها معه، كما تحمل الصورة من خلال نموها العضوي فكرة الإنسان الجاهلي من تعظيم للقمر، لذا كان رمزاً لفقيدها.

وهكذا نلاحظ الدقة في تصوير نمو الحزن والألم داخل المرأة ولعل طبيعتها

في الاستسلام للحزن والألم وراء هذه الدقة.

وقد تظهر الصورة النامية على شكل قصصي^(١) تتتابع فيه الأحداث، حتى تصل إلى ذروتها وتنتهي نهاية مؤلمة غالبا، فتوافق شعر الرثاء وما فيه من حزن.

ومن الصور ما يكون نموها عن طريق الحوار، حيث يشكل نواة أساسية لهذا النمو العضوي، كما يكشف عن عمق الحزن وتأصله في النفس، من ذلك ما جاء على لسان دريد بن الصمة حيث قال:

تَقُولُ إِلَّا تَبْكِي أَخَاكَ وَقَدْ أَرَى مَكَانَ الْبُكَاءِ لَكِنْ بُنِيتُ عَلَى الصَّبْرِ
فَقُلْتُ أَعْبَدُ اللَّهَ أَبُوكِ أَمَ الَّذِي لَهُ الْجَدَّتُ الْأَعْلَى قَتِيلَ أَبِي بَكْرٍ
وَعَبْدَ يَغُوثَ تُحْجِلُ الطَّيْرَ حَوْلَهُ وَعَزَّ الْمُصَابُ حَتَّى قَبِرَ عَلَى قَبْرِ^(٢)

وينمو الحزن بتوالي الأحداث، وتعدد القتلى، حتى يصل به إلى التسليم المطلق بحتمية الموت والفناء والإحساس بالعجز معه.

أَبَى الْقَتْلُ إِلَّا آلَ صِمَّةٍ إِنَّهُمْ أَبَوًا غَيْرَهُ وَالْقَدْرُ يَجْرِي إِلَى الْقَدْرِ^(٣)

ومثله قصيدتا أسماء أخت كليب، وجلييلة أخت جساس وما تحمله

(١) انظر ص ١٥٨.

(٢) الأصمعيات . الأصمعي . ص : ٣٧ .

الحماسة . أبو تمام ، ص : ٣٩٩ / ٢ .

(٣) المراجع السابقة .

قصيدة الأولى من لوم وتقريع وتهديد ووعيد، وكأنها تنهض لتعبئة حربية لقومها لتحقيق حلمها بالثأر لأخيها والتشفي من زوجته ، أخت القاتل ، و ما يحمله ردُّ الثانية من اعتذار وألم ، فقالت الأولى :

أُخْتِ جَسَّاسِ تَوَارِي وَأَرْحَلِي عَنْ فَنَانَا الْيَوْمِ ثُمَّ انْتَقَلِي
أَنْتِ أَلْسُقَيْتِ وَأَغْرَيْتِ بِنَا سَتَرِي مَنَّا ضِرَامَ الْمَشْشَعَلِ
كُنْتِ بِالْأَمْسِ تُغْرِي نَ أَخِي وَتَمْنِي بِهِ بِمَا لَمْ يَفْعَلِ
وَتَقُولِي نَ أَخِي صِهْرِكِ مَا مِثْلُهُ مِمَّنْ رَأَى بِالْمَعْبِلِ (١)

وتستمر في حوارها لأخت القاتل، وتحرك بهذا الحوار الأحداث، حتى تصل بها إلى تعبئة قومها :

يَا بَنِي تَغْلِبَ لَا تَتَأَخَّرُوا واطْلُبُوا ثَأْرَ مَلِكِ الْجَحْفَلِ (٢)

ثم نلاحظ تكملة نمو الصورة وأحداثها من خلال ردِّ جلييلة الزوجة المكلومة، حيث قالت :

يَا ابْنَةَ الْأَقْوَامِ إِنْ لُمْتِ فَلَا تَعْجَلِي بِاللُّومِ حَتَّى تَسْأَلِي
فَإِذَا أَنْتِ تَبَيَّنْتَ الَّذِي يُوجِبُ اللُّومَ فَلُومِي وَأَعْذَلِي

(١) أعلام النساء : الزركلي ٢ / ٦١ - ٦٢ .

معجم النساء . المهنا . ص : ١٦ .

(٢) السابق .

يَا قَتِيءاً قَوْضَ الدَّهْرِ بِهِ سَقَفَ بَيْتِي جَمِيعاً مِنْ عَلٍ
فِعْلُ جَسَّاسٍ وَإِنْ كَانَ أَخِي قَاسِمَ ظَهْرِي وَمَدَنٍ أَجْلِي
يَشْتَفِي الْمُدْرِكُ بِالنَّارِ وَفِي دَرَكِ تَأْرِي تَكُلُّ الْمَمْتَلِكِ
إِنَّنِّي قَاتِلَةٌ مَقْتُولَةٌ وَلَعَلَّ السَّلْهَ أَنْ يَرْتَاخَ لِي (١)

فينقل لنا الرد تمزقاً فظيماً تعيشه الشاعرة، وصراعاً لا حدود له بين الزوج المقتول والأخ القاتل (إِنَّنِّي قَاتِلَةٌ مَقْتُولَةٌ) وتنمو الصورة من خلال الحوار مفصحة عن ألمها وحزنها الأبدي، حزن في الحاضر لموت الزوج، وحزن في المستقبل لترقب موت الأخ :

لَيْسَ مَنْ يَبْكِي لِيَوْمَيْنِ كَمَنْ إِنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ يَنْجَلِي (٢)

وهكذا أسهم الحوار في الكشف عن التجربة الشعرية وتطورها، إلا أن اعتماد الشاعرة على الوصف المباشر (٣) دون الإيحاء أضعف من دلالة الجزع والألم، على الرغم من وصفها لحزنها وتولها على قتل زوجها.

(١) الأغاني . الأصبهاني ٥/ ٥٤ .

شعراء النصرانية ، لويس : ص : ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(٢) السابق .

(٣) الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة، إذ إن للإيحاء فضلاً لا ينكر على التصريح، وهذا ما تنبه له بعض النقاد الكلاسيكيين أنفسهم، ثم أفاضت فيه الرمزية.

النقد الأدبي الحديث . غنيمي هلال ، ٤٢٦ .

٢ - ٣ - الصور الممتدة :

هي الصور التي تمتد لتشمل مجالاً واسعاً من المشهد الذي تنقلنا إلى طبيعته، حيث يستغرق الشاعر في تفاصيل هذا المشهد، ويتتبع عالمه، ويرصد حركاته، فتمتد الصورة خلاله امتداداً مطرداً؛ لتصل في النهاية إلى صورة متكاملة . قد يقتصر امتداد الصورة على بيتين أو ثلاثة، وقد يمتد حتى يشمل أغلب أبيات القصيدة أو المقطوعة^(١).

ومما لا شك فيه أن بناء هذا النوع من الصور يتطلب دفقة شعورية عميقة، تمكنه من إطالة بناء الصورة ومدّه مدّاً متماسكاً، وإلا جاءت صوراً سطحية، وجاء البناء مهلهلاً^(٢).

وفي شعر الرثاء نلمس تدفق المشاعر والأحاسيس تحت تأثير صدمة الموت والإحساس بالفقد، كما أنه شعر وجد لتأمل الحياة والموت معاً، لذلك كان لهذا النوع من الصور ظهور واضح فيه.

من الصور الممتدة قول الربيع بن زياد في رثاء مالك بن زهير العبسي :

(١) الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي. إعداد عالي سرحان القرشي جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، فرع الأدب، رسالة دكتوراه.

(٢) شعر محمد عبدالغني حسن . دراسة فنية أ. زينب فؤاد عبدالكريم، رسالة ماجستير، كلية البنات، جامعة عين شمس.

مَنْ كَانَ مَسْرُورًا بِمَقْتَلِ مَالِكٍ فَلَيَاتِ نِسْوَتَنَا بِوَجْهِ نَهَارِ
 يَجِدِ النَّسَاءَ حَوَاسِرًا يَنْدَبْنَهُ يَلْطِمَنَّ أَوْجُهَهُنَّ بِالْأَسْحَارِ
 قَدْ كُنَّ يَخْبَانُ الْوَجُوهَ تَسْتُرًا فَالْيَوْمَ حِينَ بَرَزْنَا لِلنُّظَارِ
 يَضْرِبُنَّ حُرَّ وُجُوهِهِنَّ عَلَى فَتْسَى عَفَّ الشَّمَائِلِ طَيْبِ الْأَخْبَارِ (١)

فنلاحظ أن الصورة تمتد أمامنا امتداد الحزن القابع في أعماق النفس تغلق عليه القلوب المحترقة، ويظل ناراً كامنة فيها، حتى إذا ما أخذ بالثأر انبجس أفعالاً دالة على الألم والحزن، حيث يسمح لهم المجتمع بعد الأخذ بالثأر بالبكاء والعيول (٢) للتنفيس عن الحزن الكامن في النفوس، وتخفيف لوعة الألم. فتبدأ الصورة بأداة الشرط وفعله (مَنْ كَانَ) ومن خلال امتدادها يأتي الجواب (فَلَيَاتِ نِسْوَتَنَا) ليسفر بقوله (يَجِدِ النَّسَاءَ...) حيث نلاحظ بين الجملتين كمال اتصال بحيث جاءت الجملة الثانية مفسرة ومبينة للجملة الأولى يؤكد هذا عدم وجود (الواو) بين الجملتين، كما تساعد الأفعال المضارعة التي اشتملت عليها الجملة المفسرة (يَجِدِ - يَنْدَبْنَهُ - يَلْطِمَنَّ) على امتداد الصورة بحزنها لتشمل الحاضر والمستقبل معاً.

(١) الحماسة . أبو تمام ١ / ٤٩٤، شعراء النصرانية . لويس ص : ٧٨٧.

(٢) ذكر المرزوقي في شرحه للأبيات (٩٩٥) قوله: (كانت العادة مستمرة مستحكمة فيهم أنهم لا يندبون القتيل، أو يدرك ثأره).

شرح قصيدة

فنلحظ امتداد الصورة فيما بين حرف النفي (ما) وأفعل التفضيل (بِأَجْوَدَ -
بِأَجْرًا) فنلمس في الصورة الأولى (كرم المرثي) الامتداد من خلال الماء
الجاري (خَلِيجٌ) الذي يزيد امتداداً بتدفقه وجريانه (ذُو حَدَبٍ) حتى إذا ما تلمسنا
أفعاله ونتائجها (يَرْمِي الضَّرِيرَ) نستشف مدى ما خلفه من عطاء مع ما تركه من
ضرر، ويلتقي هنا مع مافي نفس الرائي من ألم الفقد والإحساس بالفناء . وأمام
هذه السعة تنتقل الصورة إلى المرثي (بِأَجْوَدَ مِنْهُ) فلا نقف عند حدود الصورة
السابقة، وإنما تحملنا أفعل التفضيل على الامتداد بها أكثر. ثم تتبعها صورة
أخرى (شجاعة المرثي) فنلحظ فيها صورة الأسد مُنْتَزَعَةً من صفاته ما يدل
على قوته وبطشه (مُغِبٌّ). مُحددة موضعه في مأسدة بعينها (بِتَرَجٍ) لا بد وأن
يكون لذكرها وقع في الأذهان بما تحفل بها من أسد فيمتد الذهن بامتدادها
سارحاً في مجاهلها يحف به الخطر والخوف، ويزيد الشاعر هذا الإحساس
بطرح صور للأسد وهيئته، جاعلاً من أبوته ذريعة لقوة فتكه وبطشه ولعله بهذه
الأبوة يحارب الفناء الذي يخافه، فيتسلح بهذه الصفات لإبعاده. وبعد أن اكتملت
هذه الصورة أمامه ينتقل بنا إلى المرثي، فلا نقف عند حدود قوة الأسد، وإنما
يمنحنا أفعل التفضيل امتداداً آخر لهذه القوة فيتسلح الشاعر بألفاظ للكشف
عنها (السيف - الحدّ - الشبابة - الكمي - القصال) لتمتد الصورة عبر كل لفظ
امتداد فعل الأداة وبطشها.

وهكذا امتدت الصورة بين ما النافية وأفعل التفضيل لتفجر- بهذا الامتداد -
صورة للكرم والشجاعة.

ومن الصور الممتدة أيضاً فيما بين حرف النفي وأفعال التفضيل ما

ذكرته الخنساء بقولها :

فَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تَطْيِيفٍ بِهِ لَهَا حَنِينَانِ إِصْغَارٌ وَإِكْبَارٌ
تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا ادَّكَّرَتْ فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ
لَا تَسْمَنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رُبِعَتْ فَإِنَّمَا هِيَ تَحْزَانٌ وَتَسْجَارٌ
يَوْمًا بِأَوْجَدٍ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي صَخْرٌ وَالدَّهْرُ إِحْلَاءٌ وَإِمْرَارٌ^(١)

فالصورة تمتد ما بين حرف النفي وأفعال التفضيل، حيث أسقطت الخنساء مشاعرها الولهة وإحساسها بالفقد على تلك الناقّة متخذة من الصفة (عَجُولٌ) مجالاً للمعادلة؛ لتكشف بهذه الصفة عما يعتلج في نفسها من حزن امتد حتى الأعماق، فإذا ما شغلته شؤون الحياة، ظل هذا الحزن ناراً كامنة فيها يعاودها كلما أشعلته الذكرى (حَتَّى إِذَا ادَّكَّرَتْ) يتفجر حزنها، وينعكس على تصرفاتها، فتضطرب حركتها اضطراب المعاني من خلال الأضداد (إِصْغَارٌ وَإِكْبَارٌ - إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ..) وما بين الكلمة وضدها مساحة واسعة تمتد فيها الصورة امتداد الحزن القابع في النفس المذهولة (تَطْيِيفٌ) حيث يحملنا الطواف إلى حركة دائبة لا متناهية، ولا إرادية، يسيطر عليها الذهول والانكسار الذي يقودنا إليه حرف الياء في تطييف بدل الواو في تطوف، ثم جاء التعبير بأفعال التفضيل (بِأَوْجَدٍ مِنِّي) محملاً بكل معاني الحزن والأسى التي رأيناها في صورة الناقّة.

(١) الديوان... ص: ٣٠٢.

٢ - ٤ - الصور المتتابعة :

وهي الصور التي يأتي بعضها إثر بعض؛ لتكوين^(١) مشهد معين من مشاهد شعر الرثاء، سواء كان هذا المشهد متعلقاً بالرائي أو المرثي مثل: تصوير مشهد الحزن ، أو مشهد البطولة، أو الفروسية ، أو مشهد الكرم... وتبرز هذه المشاهد ألواناً من الصور البصرية والسمعية والحركية.. يتتابع بعضها خلف بعض، تأتي أحياناً في إيقاع سريع متلاحق تلاحق نفس الشاعر المضطربة بالحزن والفجیعة . وأحياناً أخرى تأتي الصورة المتتابعة في إيقاع بطيء متأن، تاركة لنفس الشاعر الحزينة فرصة التأمل بالرجوع للماضي وربطه بالحاضر؛ ليتجلى لنا في تلك اللحظة عمق الإحساس بالفجیعة، ومدى تشبع الشاعر بها، وسيطرتها على نفسه وحصرها لمشاعره في صورة تأمل للماضي والحاضر معاً .

ومن الصور السريعة المتتابعة ما جاء على لسان يزيد بن خذّاق في رثاء نفسه، وتصوير ما يعتلج فيها لحظة الموت، حيث قال :

هَلْ لَلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ مِنْ وَاقٍ أَمْ هَلْ لَهُ مِنْ حِمَامِ السَّمَوْتِ مِنْ رَاقٍ
كَأَنَّيْ قَدْ رَمَانِي الدَّهْرُ عَنْ عَرْضِ بِنَافِذَاتِ بِلَا رِيَشٍ وَأَفْوَاقِ
إِذْ غَمَّضُونِي وَمَا غَمَّضْتُ مَنْ وَسَنٍ وَقَالَ قَالِهِمْ أُوْدَى ابْنُ خَذَّاقِ

(١) الصورية الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي إعداد / عالي القرشي : ٢٠٦.

وَرَجَلُونِي وَمَا رَجُلْتُ مِنْ شَعَثٍ وَأَلْبَسُونِي ثِيَابًا غَيْرَ أَخْلَاقِ
وَرَفَعُونِي وَقَالُوا أَيَّمَا رَجُلٍ وَأُدْرَجُونِي كَأَنِّي طِيءُ مِخْرَاقِ
وَأَرْسَلُوا فِتْيَةً مِنْ خَيْرِهِمْ حَسَبًا لِيُسْنِدُوا فِي ضَرْيِحِ التُّرْبِ أَطْبَاقِي
هُونٌ عَلَيْكَ وَلَا تُولَعُ بِإِشْفَاقِ فَإِنَّمَا مَا لَنَا لِلوَاحِدِ الْبَاقِي (١)

أذهل الشاعر الألم، وأمضه الحزن، وهو يرى أبواب الموت مشرعة أمامه فاندفع بسؤال استنكاري (هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ مِنْ وَاقٍ - هَلْ لَهُ مِنْ حِمَامِ المَوْتِ مِنْ رَاقٍ) ليستلهم من إجابة سؤاليه حتمية الموت والفناء، فتعلو صورة الموت على القصيدة، وتنتهي رحلة الحياة بإغماضة الموت (غَمَّضُونِي). فكانت هذه الإغماضة نقطة البدء في الصورة، ليعلن بعدها الموت (أَوْدَى ابْنُ حَذَّاقٍ) فتتوالى على الذهن بعدها صور سريعة متتابعة تتابع ما يلزم من تجهيز الميت (وَرَجَلُونِي - وَأَلْبَسُونِي - وَرَفَعُونِي - وَأُدْرَجُونِي..). ساعد وجود حرف العطف بينها على تواليها وتتابعها طولياً، كما استبطن المعطوف بعدها الفعل والفاعل بصحبة المفعول به . حتى إذا ما وصلنا إلى آخر حلقات الصورة انفصل المفعول والفاعل (لِيُسْنِدُوا فِي ضَرْيِحِ التُّرْبِ .. أَطْبَاقِي) نشعر بتمهل الصورة نتيجة هذا الانفصال وكأنما هو استعداد للانفصال الأبدي الذي يضرب بجذور القطيعة بين الميت وذويه .

(١) شرح المفضليات. التبريزي ١٠٥٥ - ١٠٥٦.

وعلى الرغم من الحركة السريعة المتتابة في الصور إلا أنها ظلت
صوراً صامتة آلية، لا نسمع فيها بكاء الحزن، ولا صرخات الألم، ولكن
نعيش معها ألم الحزن المكبوت داخل النفس.

وهكذا تتابعت الصور حتى شكلت في الختام لوحة تمثل سرعة الحياة
وزوالها، منحها الشاعر خصوصية من خلال صدق الإحساس، وصدق
المعاناة، وصدق التجربة التي نقلتها من مجال الصور الفردية إلى التجربة
الإنسانية العامة .

ومن الصور السريعة المتتابة ما نلاحظه في رثاء دخنتوس لأبيها حيث

قالت :

بَكَرَ النَّعْيُ بِخِيَرِ خِنْذٍ	دَفَّ كَهْلَهَا وَشَبَابَهَا
وَأَضْرَهَا لِعَدُوِّهَا	وَأَفَّ كَهَا لِرِقَابِهَا
وَقَرَّيْعِهَا وَنَجِيٍّ بِهَا	عِنْدَ الْعِوَى وَشِهَابِهَا
وَرَثِيٍّ سِهَا عِنْدَ الْمَلُو	كِ وَزَيْنِ يَوْمِ خِطَابِهَا
وَأَتَمَّهَا نَسَبًا إِذَا	رَجَعَتْ إِلَى أَنْسَابِهَا
فَرَعِ عَمُودِ الْعِشِ	يَرَّةِ رَافِعِ الْعَانِصَابِهَا
وَيَعُولُهَا وَيَحُوطُهَا	وَيَذُبُّ عَنْ أَحْسَابِهَا
وَيَطَا مَوَاطِنَ لِعَدُوِّ	وَكَمَا نَ لَا يَمْشِي بِهَا
فِعْلَ الْعَمْدِ مِنَ الْأَسُودِ	لِحَيْبِهَا وَتَبَابِهَا
كَالْكُوكَبِ الدُّرِيِّ فِي	سَيْمَاءِ لَا يَخْفَى بِهَا

عَمَبَتِ الْأَعْرُ بِهٍ وَكُ — لُ مَنِيٌّ لِكِتَابِهَا^(١)

حمل لنا كل بيت صورة أو أكثر تتجانس مع بقية الصور؛ ليظهر لنا من مجموعها المرثي في أكمل مظهر، فبدأت الشاعرة بعرض صوره الخلقية من شهامة، وشجاعة، ومقدرة كلامية، ثم الرفعة والمكانة في القبيلة، ودمجت الخصال المتوارثة (الحسب) مع المقدرات الفردية (الشجاعة والشهامة..) التي يتسامى بها الفرد بذاته (يَطَا مَوَاطِنَ للعدو - لا يَمْشِي بِهَا - فِعْلُ المَدْلُ مِنَ الأَسْوَدِ - كَالكَوْكَبِ الدري) ساعد تكرار حرف العطف خمس عشرة مرة بين الصور على تتابعها تتابعاً طويلاً، وعلى الرغم من استخدام الشاعرة لعنصر الصوت (الوغي - قريع) إلا أن أغلب الصور كانت جامدة صامتة لميل الشاعرة أكثر إلى الجمل الاسمية بدل الفعلية . ومع كثرة هذه الجمل وسرعة التتابع إلا أنها ظلت صوراً عامة تفتقد الخصوصية والتفرد، فكل بطل هو أسد وكوكب . ولعل تدفق المشاعر واضطرابها بالحزن وشدة الانفعال دفع بالشاعرة إلى سرعة رصد الصور وتواليها، ففقدت صورها الخصوصية التي أرادت إسباغها على مرثيها عكس ما نلاحظ في أبيات ابن خِذَاق، ولعل مقدرة الرجل على ضبط مشاعره والتحكم في انفعالاته كانت وراء هذه المقدرة .

(١) أيام العرب . أبو عبيدة : ٢٥١ .

شاعرات العرب . عبدالبديع صقر ، ص : ١١٦ .

ومن الصور المتتابعة قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه :

نَصَحْتُ لِعَارِضٍ وَأَصْحَابِ عَارِضٍ وَرَهْطِ بَنِي السَّوْدَاءِ وَالْقَوْمِ شَهْدِي
فَقُلْتُ لَهُمْ ظَنُّوا بِاللِّسْفِ مَدَجِّجٍ سَرَاتُهُمْ فِي الْفَارِسِيِّ الْمُسَرِّدِ
فَلَمَّا عَصَوْنِي كُنْتُ مِنْهُمْ وَقَدْ أَرَى غَوَائِبَهُمْ وَأَنْبِي غَيْرُ مَهْدٍ
أَمَرْتُهُمْ أَمْرِي بِمَنْعَرَجِ السُّلُوى فَلَمْ يَسْتَبِينُوا الرَّشْدَ إِلَّا ضَحَى الْغَدِ
وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدَ غَزِيَّةٌ أَرَشُدِ
تَنَادَوْا فَقَالُوا أَرَدْتَ الْخَيْلَ فَارِسَاءً فَقُلْتُ أَعْبُدُ اللَّهَ ذَلِكَمُ الرُّدِيِّ
فَجِئْتُ إِلَيْهِ وَالرَّمَّاحُ تَنُوشُهُ كَوَقْعِ الصَّيَاصِي فِي النَّسِيجِ الْمُمَدِّدِ
فَطَاعَنْتُ عَنْهُ السُّخَيْلَ حَتَّى تَبَدَّدَتْ وَحَتَّى عَلَانِي حَالِكُ السُّلُونِ أَسُودِ
قِتَالَ أَمْرِيَّ أَسَى أَخَاهُ بِنَفْسِهِ وَيَعْلَمُ أَنَّ السُّمْرَةَ غَيْرُ مُخْلَدٍ (١)

لعل إحساس الشاعر بالوحشة جعله يرمي إلى استخدام فعل دل على المشاركة (نَصَحْتُ) وزاد من هذه المشاركة بتعدد المنصوح (عَارِضٍ - أَصْحَابِ عَارِضٍ - رَهْطِ بَنِي السَّوْدَاءِ) فتتابعت الصور لتشمل هؤلاء المنصوحين، ثم زاد هذا التتابع باستخدام الفعل (ظَنُّوا) فامتدت الصورة عبر جانبيه ، جانب اليقين المنطلق من باطن الفعل وجانب الشك الوارد

(١) الحماسة . أبو تمام ١/٣٩٦ - ٣٩٧ .

وفي الأصمعيات ١٠٥ مع اختلاف في ترتيب الأبيات.

بالظن^(٢)، وتكتمل اللوحة من خلال (الفَارِسُ المُسَرَّدِ)^(٣) ليحمل السرد
تتابعاً في الصور غير منقطع تتابع حلقات الدرع . فالصورة الأولى تحمل
توضيحاً لموقف الشاعر من قومه-خارج حدود الصورة-يتضح فيها تمرد
قومه، وخروجهم عن نصحه، وما ينتظرهم بالتالي من سوء العاقبة، يخيم
على هذه الصورة الترقب والخوف والحذر، ثم تتبعها صورة أخرى
تكشف عن معية الشاعر وقومه (كُنْتُ مِنْهُمْ) رغم يقينه بوقوع الفاجعة،
لذا يعمد إلى تبرير هذا الموقف (وَهَلْ أَنَا إِلَّا مَنْ غَزِيَّةً) لتكتمل الصورة
فتكشف عن مدى الالتحام بين الشاعر وقومه. ولعل هذا التدرج في التتابع
منح الصورة بعض التآني مما أضفى عليها دقة في العرض نلمحها في
تحديد المكان والزمان ؛ فتكشف الصورة من خلال امتدادها المتتابع هذين
العنصرين، فحدد المكان (بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى) كما ذكر الزمان (ضُحَى الغَدِ)
وفي الغد إشارة إلى تراخي الوقت واستطالة الزمن، تتابعت فيه الصور
حتى وصلت إلى مرحلة الاستقرار، وذلك بعد تبين الحال ووضوحه. وبهذا
رسم لنا الشاعر الظروف المحيطة بصورته لتنتقل بعد ذلك إلى عمقها من

(١) جاء في شرح المرزوقي (٨١٣) في معنى ظنوا قوله: (يجوز أن يكون معناه : ظنوا كل ظن
قبيح إذ غزوكم في أرضكم وعقر دياركم، ويجوز أن يكون معنى ظنوا أيقنوا، لأن الظن
يستعمل في معنى اليقين .

(٢) الفارسي المسرد يعني به الدروع، والسرد: تتابع الشيء أراد في الدرُوع تتابع الحلق في
النسيج. (السابق).

خلال صور صوتية يشدنا فيها النداء (تَنَادَوْا) لنقف أمام فجعية الموت وانبثاق ما يحمله النداء من فزع وهلاك (أَرَدَتِ الْخَيْلُ فَارِسًا) تتلوها صورة صوتية أخرى مثقلة بالحزن والخوف والترقب والأمل في تكذيب الخبر (فَقَلْتُ أَعْبُدُ اللَّهَ ذَلِكَمُ الرَّدِيُّ). فيخيم بعدها اليأس وينقطع الأمل.

وعلى الرغم من تتابع الصور إلا أنها ظلت صوراً جامدة جمود الموت المعلن، حيث فقدت الحركة والحيوية بسبب صدمة الموت . إلا أن الشاعر سرعان ما أفاق من صدمته بفعل إيجابي؛ لإنقاذ أخيه (فَجِئْتُ إِلَيْهِ) فحمل لنا المجيء صورة متحركة سريعة نقف بعدها على صورة الهالك والرماح تنوشه. فتتابع الصور تتابع المناوشة، وتستمر استمرار المضارعة في الفعل . وزاد من هذا التتابع من خلال التشبيه لها بشوكة الحائك وحركتها المتتالية والمتتابة . ثم يستمر تيار الصور السريعة المستمرة (طَاعَنْتُ عَنْهُ الْخَيْلُ) فلا نقف على الطعنة فقط، وإنما نتابع تكرارها وتتابعها من خلال الاستطالة في طاعنت، ثم نقف على صورة الفرسان مجتمعة على المرثي، ثم متفرقة عنه، وما بين الاجتماع والتفرق نلحظ زمنا تتقدم فيه الصورة، ثم تتراجع حتى تتبدد، وتتلوها صورة أخرى وفي كل لحظة تشكل صورة تكمل ما قبلها، وتنقلنا إلى ما بعدها تساعدها (حتى) على رسم ملامح الاجتماع والتفرق، ونتعمق في الصورة، حتى نصل إلى مرحلة السواد الحالك عبر ساحة المعركة، فنسمع أصواتها، ونشم رائحة الدماء ونرى القتلى والأشلاء. ونشعر بما يعقب هذا المشهد من ألم وحزن، يدفع

بالراثي الى استرجاع صفات المرثي وتذكرها، وكأنما يستحضر المرثي
بهذه الصفات .

وهكذا أسهمت الصور المتتابعة عامة في الكشف عن الوحدة داخل
قصيدة الرثاء، ولقد كان ظهورها عند الرجل أكثر من المرأة، ولعل قدرة
الرجل على الاسترسال والتتابع كانت سبباً لكثرة هذه الصور عنده، على
حين كانت شدة الانفعال عند المرأة سبباً في عدم قدرتها على الاسترسال
في رسم صورة متتابعة.

٢ - ٥ - الصور المتقابلة :

ويقصد بالتقابل هنا ما يظهر من مقابلة بين صورة وأخرى عن طريق مباينة إحدى الصورتين للأخرى نحو السلب أو الإيجاب^(١)، ويعمل هذا التقابل على إظهار الشكل العام للصورة التي أراد أن ينقلها شاعر الرثاء.

وللتقابل في شعر الرثاء ظهور واضح إذ إنه شعر وقع لتدبر الحياة والموت معاً . وفي الحياة إيجاب، وفي الموت سلب، ومن بين الإيجاب والسلب ظهرت أغلب صور الرثاء من خلال ثنائيات عدة من قوة وضعف، أمل ويأس، صبر وجزع..

ومن هذه المقابلات قول أعشى باهلة في رثاء أخيه :

فَإِنْ جَزَعْنَا فَإِنَّ الشَّرَّ أَجْزَعُنَا وَإِنْ صَبَرْنَا فَإِنَّا مَعْشَرٌ صَبْرٌ^(٢)

فصورة الجزع تقابل صورة الصبر، والجزع يمثل جانب السلب بما فيه من ضعف ويأس وبكاء، على حين يمثل الصبر جانب الإيجاب بما فيه قوة وتماسك؛ لذا حرص الشاعر على نعت قومه به (فإننا معشرٌ صبرٌ) فالصبر صفة دائمة على حين كان الجزع أمراً طارئاً موقوتاً.

ومن المقابلات ما يظهر التباين والبعد الذي يفرضه الموت بين الأحياء

(١) الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي . إعداد عالي القرشي، ص : ٢١٧.

(٢) مختارات أشعار العرب . ابن الشجري ٤٢، الأصمعيات الأصمعي، ٩١، مع اختلاف بسيط في الرواية.

من ذلك قول النابغة الذبياني في رثاء أخيه :

حَسْبُ الْخَلِيلِينَ نَائِي الْأَرْضِ بَيْنَهُمَا هَذَا عَلَيْهَا وَهَذَا تَحْتَهَا بِال^(١)

فكلمة «الْخَلِيلِينَ» موحية بالاتصال والتقارب لتقابلها صورة النأي والبعد، ثم تتضح المقابلة بتباين الأماكن (هَذَا عَلَيْهَا وَهَذَا تَحْتَهَا) وما بين من عليها ومن تحتها فراق أبدي ، وما بين السلامة والعطب بون شاسع هو ما بين الوجود والعدم وهو نفسه ما بين الحياة والموت.

ومن التقابل ما يكشف عن حالة المرثي قبل الموت وبعده من ذلك قول عمرة الخثعمية في رثاء ابنها :

شَهَابَانِ مِنَّا أَوْقِدَا ثُمَّ أُخْمِدَا وَكَانَ سَنَا لِلْمُدْلَجِينَ سَنَاهُمَا^(٢)

فصورة الإيقاد تقابلها صورة الإخماد، وصورة السنا تقابلها صورة الإدلاج، وفي الإيقاد صحوة وحياة وعطاء، وفي الإخماد انتهاء وتلاشٍ وفناء، لذا كان بين الإيقاد والإخماد، وبين السنا والإدلاج رحلة عميقة هي رحلة الإنسان في الحياة بحيويتها، وحركتها، وعطائها، حتى يصل إلى الموت وسكونه.

ومثله قول أم السليك في رثاء ابنها :

(١) الديوان، ص : ١٠٠.

(٢) الحماسة : أبو تمام ، ١/ ٥٣٧، معجم النساء . المهنا ١٨٩.

طَافَ يَبْغِي نَجْوَةً مِنْ هَلاكِ فَهَـالِكَ (١)

وقد تكون المقابلة فيما يظهر في الصورة من مغايرة لموقف الحال، من ذلك قول المهلهل في رثاء أخيه :

نَبَّئْتُ أَنَّ النَّارَ بَعْدَكَ أَوْقَدْتُ وَأَسْتَبَّ بَعْدَكَ يَا كَلِيبُ الْمَجْلِسُ
وَتَكَلَّمُوا فِي أَمْرِ كُلِّ عَظِيمَةٍ لَوْ كُنْتُ شَاهِدَهُمْ بِهَا لَمْ يَنْبَسُوا (٢)

يطرح الشاعر أمامنا صورتين ، صورة من الماضي الذاهب، وصورة الحاضر المائل، الصورة الأولى وقد انفرد فيها كليب بإيقاد النار واحتكار الضيافة بإخمار نار الغير؛ ليتسنى له التفرد بالكرم والزعامة . فتمثلت بذلك وحدة القبيلة باجتماعها عليه. وفي الصورة الثانية تشعب أمر القبيلة بعد موته وتفرقهم (٣).

ومثل هذا قول غوية بن سلمى بن ربيعة :

(١) الحماسة . أبو تمام : ٤٤٧/١ ، معجم النساء . المهنا ١٢٩ .

(٢) الديوان ٤٤ ، الحماسة . أبو تمام ٤٥٥/١ .

(٣) قال المرزوقي في شرح هذه الأبيات، (٩٢٩) : (كان كليب وائل لا توقد مع ناره للضيّافان نار في أحمائه، وفيما يقرب من منازل وأوطانه، بل يتفرد بذلك لا مباري له ولا مشارك، وكان إذا حضر مجلسه الناس لا يجسر أحد أن يجاذب غيره أو يفاخره أو يسأبه إعظاماً لقدره وإجلالاً لشأنه وأمره).

أَلَا نَادَتْ أُمَامَةً بِاحْتِمَالٍ لِتَحْزُنُنِي فَلَا بِكَ مَا أُبَالِي
فَسِيرِي مَا بَدَا لَكَ أَوْ أَقِيمِي فَأَيًّا مَا فَعَلْتِ فَعَنْ تَقَالَ
وَكَيْفَ تَرُوعُنِي ~~أَمْرًا~~ بَيْنَ حَيَاتِي بَعْدَ فَارِسِ نِي طِلَالِ
وَبَعْدَ أَبِي رَبِيعَةَ عَبْدِ عَمْرٍو وَمَسْعُودٍ وَبَعْدَ أَبِي هِلَالِ
أَصَابَتْهُمْ حَمِيْدِيْنَ الْمَنَائِيَا فَدَى عَمِيْ لِمُصْبِحِهِمْ وَخَالِي
أَوْلَيْكَ لَوْ جَزَعْتُ لَهُمْ لَكَانُوا أَعَزَّ عَلَيَّ مِنْ أَهْلِي وَمَالِي (١)

من المعتاد أن يورث فراق المحبوبة الهم والغم والحزن على المحب، إلا أن
مشاعر وأحاسيس شاعرنا قد باينت المفترض عادة، فلم يبال بفراق محبوبته
(ما أُبَالِي) وما كان ذلك إلا لوقوع أمر أكبر، فراق أبدي حيث جثم الموت على
الإحساس بالتقاطه فرسان القوم (أبي ربيعة، وعبد عمرو ومسعود، وأبي
هلال). فتغيرت مشاعر المحب المتلهفة؛ لانشغاله بما هو أكبر.

ومن خلال مجمل الأبيات السابقة نلمح المقابلة واضحة في المشاعر
قبل حلول الموت وبعده، حيث بعث فيه الموت التسليم للحدث. فالصورة
الأولى المفترضة هي صورة المحب المنفعل لفراق محبوبته، تباينها
الصورة الثانية المغايرة، حيث يطبق عليها اليأس والتسليم وعدم المبالاة
(ما أُبَالِي - سِيرِي أَوْ أَقِيمِي - فَأَيًّا مَا فَعَلْتِ). هذه المغايرة في المشاعر
إنما هي نتاج الموت ورد فعل له.

(١) الحماسة. أبو تمام ٤٩٧/١.

شرح الحماسة. المرزوقي ١٠٠١.

أو من حيث حضور الفعل باستخدامه للمضارع منه، ليبقى هذا الحضور ماثلاً في ذهنه، إلا أنه سبقه بحرف نفي وقلب؛ ليدل على الانتهاء من الصورة الماضية بما فيها من حياة وحركة وحيوية وعطاء، وتبقى صورة الحاضر بما فيها من سكون وخمود، ماثلة رغم إيجازها.

ولعلنا نلاحظ كثرة الصور المتقابلة في شعر الرثاء عند الرجل والمرأة على السواء، إذ وجد كل منهما في المقابلة بين الحياة والموت وجهاً لكل شؤون الحياة من نشاط، وخمول، ونجاح، وفشل، وبطولة، وجبن.

وهكذا تنوعت الصورة داخل قصيدة الرثاء تنوع نفسيات قائلها، ومدى سعة أخيلتهم، فضربت في عمق الوجود الإنساني من ناحية، ونمت نمو الألم في النفوس من ناحية ثانية، وامتدت امتداد الحزن من ناحية ثالثة، وتتابعت تتابع أنفاس الحزين المكروب من ناحية رابعة، وتقابلت تقابل الحياة والموت. دفعها إلى أخذ هذا المسار أو ذاك خيال متقلب تقلب الحياة من حوله، عمل على ترتيب أجزائها، وضم وحداتها، وعاطفة حزينة متألمة تتأجج تارة، وتهدأ تارة أخرى.

الفصل الثاني

الصورة الفنية في شعر الرثاء الجاهلي

١- مكونات الصورة

١ - ١ - العاطفة

١ - ٢ - الخيال

٢ - وسيلة الصورة

القالب الموسيقي والتعبير اللغوي

١ - مكونات الصورة :

تتكون الصورة من قطبين أساسيين يعملان معاً على تشكيل نواتها ورسم أبعادها هما : العاطفة، والخيال .

وكلما كانت التجربة الشعورية صادقة وأصيلة جاءت العواطف جياشة ، تحرك الخيال ، وتلهم الشاعر بعمق وغزارة .

ولن تتم دراسة الصورة بمعزل عن هذين القطبين، إذ بهما يُحدد اتجاهها، وتُرسم أبعادها، وتتلون المشاعر والأحاسيس فيها ، وتتحول من معانٍ مجردة إلى معانٍ محسوسة ، روحها العاطفة، وجسدها الخيال، وثوبها الموسيقى واللغة .

١ - ١ - العاطفة :

ترتبط العاطفة بالصورة ارتباطاً حيوياً ناشئاً من معاناة الشاعر لموقف نفسي معين ، فهي تجسيد لخطة شعورية يسيطر عليها الشاعر ويخضعها للصورة ، كما يخضع الصورة لها ، من أجل هذا قال كروتشة : «إن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة»^(١).

والعاطفة الحزينة الصادقة هي أخص ما يميز شعر الرثاء. وهذا ما حملته إجابة الأعرابي حين سئل: لماذا تعدون الرثاء أصدق أشعاركم . قال : (لأننا نقولها وقلوبنا تحترق)^(٢). ولعل هذا الاحتراق هو العامل الفعال في صدق التجربة ، وصدق الإحساس، فنبكي لبكاء شاعره، ونتألم لألمه، ونحس بعذابه فنعيش معه الألم والحزن والإحساس بالفقد، وقد ساعدت الحياة الجاهلية بكثرة حروبها وقتلاها على إشعال هذه العاطفة حيث نصب الشعراء أنفسهم راثين عقب كل معركة، يطفئون بشعرهم ثورة حزنهم وألمهم، ويسكنون بشعيرة الرثاء المتوارثة هامة قتييلهم، فتكف عن الصياح ولا تتعرض للأحياء بالضرر^(٣)، لذلك كثر رثاء الشباب

(١) المجمل في فلسفة الفن - كروتشة (بندتو) ترجمة سامي الدروبي - القاهرة ١٩٤٧م، ص ٥٥.

(٢) البيان والتبين، الجاحظ ٢/٣٢٠.

(٣) تاريخ الأدب العربي. بروكلمان ١/٤٧-٤٨.

تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، ص: ٢٠٧.

من الرجال خاصة؛ لأنهم عدة القتال وأدواته وخطبه. وانعدم رثاء النساء تقريبا، فلا نكاد نجد امرأة مرثية إلا تماضر زوجة الملك زهير بن جذيمة، وفي رثائها ما يؤكد قولنا حيث ماتت مقتولة^(١). ثم إن الرثاء يتناسب مع حدة الانفعال وثورته التي تتوفر في الشباب خاصة؛ لذلك كثر رثاء الإخوة، وفاق حتى على رثاء الأبناء على الرغم من عظم عاطفة الأمومة والأبوة. ذلك أن الآباء يكونون عادة أكثر نضجا من الإخوة، وأكثر ضبطاً لانفعالاتهم وعواطفهم، وأكثر استعداداً وتقبلاً لفكرة الموت والفناء، فيكونون أكثر تماسكاً وصبراً من الإخوة، الذين لازالوا في مرحلة الشباب ولعل عاطفة الشباب المتأججة - عاطفة الأخوة - تفسر كثرة مرثي الخنساء لأخويها صخر ومعاوية حتى شمل أغلب الديوان، وفاخرت العرب بمصيبتها فيهما، على حين لا نجد بيتاً واحداً في رثاء أبنائها الأربعة، بل نجد القبول والتسليم. ثم إن رثاء الخنساء استقطب حوله كل ما قيل في رثاء الإخوة، حتى نُسبت بعض من مرثي الإخوة لها^(٢)، فكان مدعاة إلى حفظه من الضياع.

(١) الديوان عنتره، ص: ١٢٧.

شعراء النصرانية لويس شيخو، ص ٨٣١.

هذه القصيدة هي الشاهد الوحيد على رثاء المرأة وهي من الشعر المشكوك فيه.

(٢) من ذلك مرثية صفية الباهلية (الحماسة أبو تمام ٤٦٩/١) ومطلعها:

كُنَّا كَغُصْنَيْنِ فِي جُرْثُومَةٍ سَمَقًا حِينًا بِأَحْسَنِ مَا يَسْمُو بِهِ الشَّجَرُ

حيث نسبت للخنساء في ديوانها، ص ٣٨٨.

كما نسبت أبيات من شعر تماضر السلمية التي ذكرت في شاعرات العرب، ص ٣٨، للخنساء

في ديوانها، ص ٢٠٤.

ولو تقصينا مرثي المهلهل لأخيه كليب لوجدناها تكاد تبلغ ثلث الديوان
أغلبها قصائد طويلة.

ولو تتبعنا مرثي الأخوة في أمهات الكتب لوجدنا ابن سلام يذكر أربعة
مرثٍ هي: مرثية متمم بن نويرة، والخنساء، وأعشى باهلة، وكعب بن
سعد الغنوي، أما القرشي فقد أفرده للمرثي بابا في كتاب الجمهرة اختار
سبعة شعراء منهم الأربعة السابقون، وأضاف إليهم مالك بن الريب في
رثاء نفسه، وأبا ذؤيب في رثاء أبنائه، وعلقمة الحميري في رثاء قومه. أي
أربعة مرثٍ للأخوة مقابل واحدة لكل من النفس والأبناء والقوم.

أما أبو تمام فقد جاء في حماسته بمرثٍ عديدة، نص في بعضها على
شخصية المرثي وأهمل في الباقيات، فلم يذكر فيمن قيلت، أو ينيه إلى
صلة الرائي بهم، ولكننا وجدنا فيها سبع عشرة مرثية للأخوة، منها ما
صرح فيه بذكر المرثي كمرثية دريد بن الصمة لأخيه عبدالله، ومتمم بن
نويرة في أخيه مالك، ولبيد بن ربيعة في أخيه أربد، ومهلهل في أخيه
كليب، وصخر السلمي في أخيه معاوية، وعمرة بنت مرداس في رثاء
أخيها العباس، وهشام بن عتبة في أخويه. ومنها ما هدانا إليه الدليل
كقول البراء الفقعسي:

أُبْعَدَ بَنِي أُمِّي الَّذِينَ تَتَابَعُوا أُرْجِي الْحَيَاةَ أَمْ مِنَ الْمَوْتِ أَجْزَعُ^(١)

(١) الحماسة. أبو تمام: ٤٠٨/١.

وقول شاعر آخر في أخ له مات بعد أخ آخر :

لَحَا لــــلــــهُ دَهْرًا شَرُّهُ قَبْلَ خَيْرِهِ وَوَجَدَا بِصِيفِي أَتَى بَعْدَ مَعْبَدٍ
بَقِيَّةُ إِخْوَانِي أَتَى الــــدَّهْرُ دُونَهُمْ فَمَا جَزَا عِيءٌ أَمْ كَيْفَ عَنْهُمْ تَجَلْدِي
فَلَوْ أَنَّهَا إِحْدَى يَدِي رُزِيَّتْهَا وَلَكِنْ يَدِي بَأَنْتَ عَلَى إِثْرَهَا يَدِي^(١)

ويقابلها إحدى عشرة مرثية في الأبناء، ومرثية واحدة لأب.

ومن الرثايات العشر اللواتي اختار لهن البحثري في حماسته ست شاعرات رثين الإخوة ، وشاعرتين رثيتا الأب، وشاعرتين رثيتا الزوج.

وهكذا نلاحظ أن عاطفة الأخوة كانت من أقوى العواطف وأبرزها في شعر الرثاء، شارك في إبراز هذه العاطفة الرجال والنساء على السواء، وإن كانت المرأة أكثر إبرازاً لها حتى أن مراثيها في إختوتها تجاوز نصف شعرها. أما بقية المراثي (النفس، الأبناء، الأب، الزوج، القوم) فتكاد تتساوى جميعها إلا أن رثاء الأبناء أقلها جميعاً، ولعل كبر سن الآباء وكثرة تجاربهم جعلتهم أكثر تماسكاً وصبراً، وأكثر ضبطاً لمشاعرهم وانفعالاتهم.

تسود هذه المراثي جميعها عاطفة الحزن والألم . مما يخلق داخل كل مرثية وحدة نفسية واضحة^(٢) مع اختلاف درجة هذا الحزن حدّةً وهدوءاً، وثورةً واستسلاماً؛ لذلك نلاحظ تباين عاطفة الحزن واختلافها من مرثية

(١) السابق: ٥٣١/١.

(٢) قضايا النقد الأدبي. د. محمد زكي العشماوي (دار الكاتب العربي، ط د، ت ١٩٦٧م)، ص

لأخرى، فظهر منها ما يلي :

١ - ١ - ١ - عاطفة الحزن الثائرة :

لا تسير عاطفة الحزن في شعر الرثاء على وتيرة واحدة ، وإنما تختلف باختلاف نفسية القائل، ومدى صلته بالمرثي، ومدى تحمله صدمة الموت وحلول الفناء ، لذلك تشوب عاطفة الحزن الثورة خاصة عند تلقي الخبر والمصاب ، وتزداد هذه الثورة حدة إذا كان المرثي مقتولاً، فيعمد الرائي إلى تهديد الخصوم والتنديد بهم، ليخيفهم من ناحية، وليفرغ شحنة الألم والحزن من ناحية ثانية ، لذلك حمل تهديد المهلهل إبادة جماعية للخصوم حين قال :

يَا حَارٍ لَا تَجْهَلْ عَلَى أَشْيَاخِنَا إِنَّا ذَوُّ السُّورَاتِ وَالْأَحْلَامِ
مِنَّا إِذَا بَلَغَ الصَّبِيُّ فِطَامَهُ سَاسَ الْأُمُورِ وَحَارِبَ الْأَقْوَامِ
قَتَلُوا كُؤَيْبًا ثُمَّ قَالُوا أُرْبِعُوا كَذَبُوا وَرَبَّ الْحِلِّ وَالْإِحْرَامِ
حَتَّى نَبِيٍّ قَبِيلَةً وَقَبِيلَةً قَهْرًا وَنَفْلِقَ بِالسُّيُوفِ الْهَامِ
وَيَقْمَنَ رَبَّاتُ الْخُدُورِ حَوَاسِرًا يَمْسَحْنَ عَرَضَ ذَوَائِبِ الْأَيْتَامِ^(١)

(١) الديوان ، ص ٧٨ . للمزيد انظر :

مرثية عنتره لتماضر السلمية . الديوان ، ص : ١٢٨ .

مرثية لبيد لأخيه أربد الديوان . ص : ١٦٢ .

مرثية ابن أخت تأبط شرأ لخاله . الحماسة . أبو تمام ٤٠٢/١ .

وقد يميل الراثي في ثورته إلى التنديد بقومه وتخاذلهم؛ ليدفعهم إلى أخذ الثأر، من ذلك قول قسام بن رواحة السننسي^(١) :

لَبِئْسَ نَصِيبُ الْقَوْمِ مِنْ أَخْوَيْهِمْ طِرَادُ الْحَوَاشِيِ وَاسْتِرَاقُ النُّوَاضِحِ
وَمَا زَالَ مِنْ قَتْلَى رَازِحٍ بِعَالِجٍ دَمٌ نَاقِعٌ أَوْ جَاسِدٌ غَيْرُ مَا صَحِ
دَعَا الطَّيْرَ حَتَّى أَقْبَلَتْ مِنْ ضَرِيَّةِ دَوَاعِيِ دَمٍ مَهْرَاقُهُ غَيْرُ بَارِحِ
عَسَى طِيءٌ مــــن طِيءٍ بَعْدَ هَذِهِ سَتُطْفِئُ غُلَّاتِ الكَلَى وَالْجَوَانِحِ^(٢)

وهذا ما فعلته المرأة في ثورتها إذا وصمت قومها بالجبن والتخاذل لأنهم لم يأخذوا بثأر قتلها؛ بل إنها كانت أكثر إيلاماً من الرجل في ثورتها. من ذلك تشبيه هند بنت حذيفة قومها بالإماء العواهر، إذ لم يأخذوا بثأر قومها، حيث قالت :

فَيَا لَبْنِي ذَبْيَانَ بَكُوا عَمِيــــدَكُمْ بِكُلِّ رَقِيْقٍ الحَدِّ أبيضَ بَاتِرِ
وَكُلُّ رُدَيْنِيٍّ أَصَمَّ كُــــعُوبُهُ يَنْوُءُ بِنَصْلِ كَالْعَقِيْقَةِ زَاهِرِ
وَكُلُّ أَســــيْلِ الخَدِّ طَاوٍ كَأَنَّهُ ظَلِيمٌ وَجَرْدَاءِ النُّسَالَةِ ضَامِرِ
فَإِنْ أَنْتُمْ لَمْ تُصْبِحُوا الْقَوْمَ غَارَةً يُحَدِّثُ عَنْهَا وَارِدٌ بَعْدَ صَادِرِ

(١) قسامة بن رواحة بن جل بن حق - ينتهي نسبه إلى كهلان بن سبأ، وهو شاعر جاهلي. أشار

صاحب الخزانة (٨٨/٤) إلى أنه لم يجد في نسبه سبأ ولا عنبسا.

الحماسة، أبو تمام ٤٧٤/١.

(٢) المرجع السابق.

وَتَرَمُوا عَقِيلًا بِالَّتِي لَيْسَ بَعْدَهَا بَقَاءٌ فَكُنُوا كَالِإِمَاءِ الْعَوَاهِرِ (١)

أما أم قرفة (٢) فقد دفعها حزنها على ابنها إلى الثورة على زوجها فدعت عليه، ووصمته بالجبن، وذكرته بشماتة الأعداء به حين تقاعس عن أخذ ثأر ابنها، وقبل بالدية، فقالت:

حَذِيفَةُ لَا سَلِمْتَ مِنَ الْأَعَادِي
وَلَا وَقِيَّتْ شَرَّ النَّائِبَاتِ
بِأَنْعَامٍ وَنُوقٍ سَارِحَاتِ
بِأَنْعَامٍ وَنُوقٍ سَارِحَاتِ
حَذِيفَةُ قَلْبُهُ قَلْبُ الْبَنَاتِ
وَبِالْبَيْضِ الْحِدَادِ الْمَرْهَفَاتِ
وَلَيْلِي بِالِدُمُوعِ الْجَارِيَاتِ
وَتَرْمِينِي سِهَامُ الْحَادِثَاتِ
تَكُونُ حَيَاتُهُ أُرْدَى حَيَاتِي (٤)

أَمَّا تَخَشَى إِذَا قَالَ الْأَعَادِي
فَخَذْتُ ثَأْرًا بِأَطْرَافِ الْعَوَالِي
وَالَا خَلْنِي أَبْكِي نَهَارِي
لَعَلَّ مَنِيَّتِي تَأْتِي سَرِيعًا
فَذَاكَ أَحَبُّ مِنْ بَعْلِ جَبَانِ

وهكذا نلاحظ أن عاطفة الحزن قد اعترتها الثورة، فاندفعت إلى التهديد والوعيد والتنديد، إلا أن هذه الثورة لا تلبث أن تهدأ بعد أخذ الثأر، فتميل النفس إلى الهدوء والرضا بالقضاء.

(١) أيام العرب . أبو عبيدة . ص ٤٥٥ ، بلاغات النساء طيغور ، ٢٧١ .

(٢) هي فاطمة الفزارية ويقال لها أم ندبة .

(٣) في شاعرات العرب (٤٤٦) ندبة .

(٤) معجم النساء . المهنا ٢٠٤ ، شاعرات العرب عبد البديع صقر ، ٤٤٦ - ٤٤٧ .

للمزيد انظر: مرثية ابنة حكيم بن عمرو لأبيها، شاعرات العرب، عبد البديع صقر، ص ٨٢،

مرثية كبشة أخت عمرو بن معد كرب لأخيها. شرح الحماسة. التبريزي: ٢١٧/١ - ٢١٨ .

١ - ١ - ٢ - عاطفة الحزن الهادئة :

يميل شاعر الرثاء بعد تفريغ شحنة الحزن والألم بالبكاء والثورة وأخذ
الثأر - غالباً - إلى الهدوء والاستسلام للمصاب ، فيجد أن الموت سنة
سارية على جميع البشر ، وحلقة دائرة تلتهم الجميع : ^(١) *بقول* *مرثية*

لَيْسَ عَلَى طُولِ الْحَيَاةِ نَدَمٌ وَمِنْ وَرَاءِ الْمَرَّةِ مَا يَعْلَمُ
يَهْلِكُ وَالِدٌ وَيَخْلُفُ مَوْ لُودٌ وَكُلُّ ذِي أَبٍ يَيْتَمُ^(١)

وأمام هذه العجلة الدائرة يتولد الإحساس العميق بحتمية الانتهاء ، وأن
الموت ليس مسألة فردية إنما هو حالة جماعية ، وهذا ما نلمسه في رثاء
لبيد للنعمان بن المنذر الذي لم ^{٥٩} ^٢ *تُحَلِّ* عظمته ونفوذه دون موته، فقال :

أَلَا تَسْأَلَانِ الْمَرَّةَ مَاذَا يُحَاوِلُ أَنْحَبُ فَيُقْضَى أَمْ ضَلَالٌ وَبَاطِلٌ
حَبَائِلُهُ مَبْنُوَّةٌ بِسَبِيهِ وَيَقْنَى إِذَا مَا أَخْطَأَتْهُ الْحَبَائِلُ
إِذَا الْمَرَّةُ أَسْرَى لَيْلَةً ظَنَّ أَنَّهُ قُضِيَ عَمَلًا وَالْمَرَّةُ مَا عَاشَ عَامِلٌ
فَقَوْلًا لَهُ إِنْ كَانَ يَقْسِمُ أَمْرَهُ أَلَمَّا يَعْظُكَ الْمَرْءُ دَهْرُ أُمَّكَ هَابِلٌ
فإِنْ أَنْتَ لَمْ تَصْدُقْكَ نَفْسُكَ فَانْتَسِبْ لَعَلَّكَ تَهْدِيكَ الْقُرُونُ الْأَوَائِلُ^(٢)

(١) شرح المفضليات . التبريزي ، ٢ / ٨٧٠ .

(٢) الديوان ، ص ١٣١ .

للمزيد انظر: الديوان . ص ٨٨ - ٨٩ .

مرثية أبي زبيد الطائي جمهرة أشعار العرب . القرشي ، ٢٦٠ .

وهذا ما مالت إليه الخنساء بعد أن بكت وثارَت وعاظمت العرب
بمصيبتها، حيث قالت في هدوء واستسلام:

كُلُّ ابْنِ أَنْتَى بَرِيْبِ الدَّهْرِ مَرْجُومٌ وَكُلُّ بَيْتٍ طَوِيْلٍ السَّمَكِ مَهْدُومٌ
لَا سُوْقَةَ مِنْهُمْ يَبْقَى وَلَا مَلِكٌ مِمَّنْ تَمَلَّكُهُ الْأَحْرَارُ وَالرُّومُ
إِنَّ الْحَوَادِثَ لَا يَبْقَى لِنَائِبِهَا إِلَّا الْإِلَهَ وَرَأْسِي الْأَصْلَ مَعْلُومٌ^(١)

ولقد كانت المرأة أميل إلى الهدوء والاستسلام رغم شدة حزنها
وانفعالها، ولعل تفرغها لهذا الحزن بالبكاء والعيول حملها على الاستسلام
وقبول المصاب، ولكن هذا الهدوء قد يتحول إلى يأس قاتل، ترزح تحته
النفس.

(١) الديوان، ٦٥ - ٦٦.

للمزيد انظر: مرثية سعدى بنت الشمردل. الأصمعيات، الأصمعي، ١٠٢.
ومرثية الفارعة بنت شداد زهر الآداب، الحصري، ٩٦٧/٢، مرثية جنوب شرح ديوان
الهدليين، السكري ٥٧٩/٢.

١ - ١ - ٣ - عاطفة يائسة :

قد يطغى الحزن على النفس حتى يُسلم الإنسان إلى حالة يأس قاتل ،
فيشعر بانتهاء الحياة والوحشة. يظهر هذا الإحساس عند المرأة خاصة
عند فقد زوجها ، ذلك أن موت الزوج ينهي آمالا وأحلاماً مشتركة ، كان
للزوج دور أساسي في تحقيقها ، ولاشك أن موته ينهي هذه الأماني
جميعها ، وبهذا اختلجت نفسية صفة الباهلية حين قالت :

كُنَّا كغُصْنَيْنِ فِي جِرْثُومَةٍ سَمَقَا حِينَا بِأَحْسَنِ مَا تَسْمُو بِهِ الشَّجَرُ
حَتَّى إِذَا قِيلَ قَدْ طَالَتْ فُرُوعُهُمَا وَطَالَ فَيَا هُمَا وَاسْتَنْظَرَ التَّمَرُ
أَخْتَى عَلَى وَاحِدِي رَبِّبُ الزَّمَانِ وَمَا يَبْقَى الزَّمَانُ عَلَى شَيْءٍ وَلَا يَذُرُ^(١)

وقد يطغى على النفس الإحساس باليأس وخيبة الأمل، فتشعر بانتهاء
الحياة بل الرغبة في الموت؛ لتضع حداً لعذاب الحزن والألم ، لذلك قالت
جليلة بنت مرة :

يَا قَتِيءَ الأَقْوَصِ الدَّهْرِ رَبِّهِ سَقَفَ بَيْتِي جَمِيعاً مِنْ عَلٍ
هَدَمَ البَيْتَ الَّذِي اسْتَحْدَثْتُهُ وَأَنْتَ فِي هَدْمِ بَيْتِي الأَوَّلِ
وَرَمَانِي قَتْلُهُ مِنْ كَنْبٍ رَمِيَهُ المِصْمَى بِهِ المُسْتَأْصَلِ^(٢)

(١) الحماسة . أبو تمام ١/٤٦٩ ، الحماسة . البحتري ٢٧٣ .

(٢) الاغانى : الاصبهاني ٥/٥٤ . شعراء النصرانية . لويس . ص : ٢٥٢ .

ولعل شدة يأسها تعود إلى مقتل زوجها بيد أخيها، فيكون في إدراك

ثأر زوجها تكل جديد لها، لذلك قالت :

يَشْتَفِي الْمُدْرِكُ بِالثُّأْرِ وَفِي دَرَكِي ثَأْرِي تُكَلُّ الْمَثْكَلِ
لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُوا دَرراً مِنْهُ دَمِي مِنْ أَكْحَلِي
إِنِّي قَاتِلَةٌ مَقْتُولَةٌ وَلَعَلَّ اللَّهَ أَنْ يَرْتَأَحَ لِي (١)

ولاشك أن هذا الحزن المشوب بيأس قاتل، قد يسلمها إلى حالة عدم
المبالاة بعد أن وقع أكبر ما تخافه وتخشاه ، وهذا ما ذكرته حليلة
الخصرية حين قالت :

لَقَدْ كُنْتُ أَخْشَى لَوْ تَمَلَّيْتُ خَشِيَّتِي عَلَيْكَ اللَّيَالِي مَرَّهَا وَأَنْفَالَهَا
فَأَمَّا وَقَدْ أَصْبَحْتُ فِي قَبْضَةِ الرَّدَى فَشَأْنُ الْمَنَايَا فَلْتُصِبْ مِنْ بَدَالِهَا (٢)

أما الرجل فقد كان أكثر صلابة وقوة. حَزِنَ وَتَأَلَّمَ، ولكنه استوعب هذا
الحزن استيعاب القادر على ضبط نفسه ومشاعره ، فلم يستسلم له، ولم
يسقط في هوة اليأس وفقد الأمل من الحياة، وظلت الأمثلة قليلة جداً، من
ذلك ما حدث لأبي الحبال البراء بعد أن تساقط أخوته الواحد تلو الآخر
فسقطت نفسه في متاهات اليأس، فقال :

(١) المراجع السابقة .

(٢) زهر الآداب: الحصري . ٩٦٧/٢ .

أَبْعَدُ بَنِي أُمِّي الَّذِينَ تَتَابَعُوا أَرْجِي الْحَيَاةَ أَمْ مِنَ الْمَوْتِ أَجْزَعُ
 تَمَانِيَةً كَمَا نَأْتُوا ذُرَابَةَ قَوْمِهِمْ بِهِمْ كُنْتُ أُعْطِي مِنْ أَشَاءٍ وَأَمْنَعُ
 أَوْلَيْكَ إِخْوَانَ الصَّفَاءِ رَزَقْتَهُمْ وَمَا الْكَفُّ إِلَّا إصْبَعٌ ثُمَّ إصْبَعٌ (١)

١ - ١ - ٤ - عاطفة متحسرة :

قد يشوب النفس الحزينة الإحساس بالحسرة والألم من الواقع الذي تترشح تحت وطأته، فتطلق أمان^ك تعبر عن رغباتها في تغيير هذا الواقع والخروج منه . في وقت يكون فيه الأمل قد تلاشى والرجاء قد انقطع، لذلك لا تملك هذه النفس إلا الحسرة ملاذاً وملجأً.

وتظهر هذه الحسرة واضحة في رثاء النفس عند الرجل؛ لذلك يلتفت عبد يغوث إلى ماضيه البطولي، وقوته التي بدأت تتلاشى أمام ما يعتريه من ضعف الموت وعجزه ، وكأنما يرغمه حاضره الواهن على الانسلاخ والخروج من واقعه البطولي ، بل من الحياة كلها؛ لذلك يصرخ متشبثاً بالحياة، فيقول :

أَحَقًّا عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعًا نَشِيدَ الرَّعَاءِ الْمُعْزِبِينَ الْمَتَالِيَا (٢)

ثم يقول في أسى :

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا وَلَمْ أَقْلُ لِخَيْلِي كُرِّي نَفْسِي عَنْ رِجَالِيَا

وَلَمْ أَسْبَأْ الزُّقَّ الرَّوِيِّ وَلَمْ أَقْلُ لِأَيْسَارِ صِدْقٍ أَعْظَمُوا ضَوْءَ نَارِيَا (٣)

هذه الحسرة هي التي دفعت يزيد بن حذاق إلى تفجير أسئلة حول

(١) الحماسة . أبو تمام / ٤٠٨ .

(٢) شرح المفضليات . التبريزي / ٦١٠ / ٢ .

(٣) السابق ، ٦١٢ / ٢ .

الوقاية من الموت، فقال:

هَلْ لِفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ مَنْ وَاقٍ أَمْ هَلْ لَهُ مَنْ حِمَامِ المَوْتِ مَنْ رَاقٍ
كَأَنْتَنِي قَدْ رَمَانِي الدَّهْرُ عَنْ عُرْضٍ بِنَافِذَاتِ بِلَالِ رَيْشٍ وَأَفْوَاقٍ^(١)

ويظهر التحسر في غير رثاء النفس عند الرجل بقلّة ، ولعل تماسكه وصلابته
حالتا دون ظهور هذه الحسرة ، من ذلك افتقاد لبيد لأخيه وقت الشدائد،
وإحساسه بالألم لتوزيع ممتلكاته على ورثته، فقال في أسى :

أَلَا ذَهَبَ المَحَافِظُ وَالمُحَامِي وَمَانِعُ ضَمِيمِنَا يَوْمَ الخِصَامِ
وَأَيُّقُنْتُ الخِصَامَ تَفَرَّقَ يَوْمَ قَالُوا تُقَسِّمُ مَالُ أُرْبَدَ بِالسَّهَامِ^(٢)

أما المرأة فقد شاب حزنها التحسر والألم ، وظهر في أكثر قصائدها،
وربما كان ضعفها سبباً في هذه الحسرة ، فقد انطوت نفس جنوب على
رغبة في تغيير الأحداث وعدم وقوعها؛ لذلك قالت :

يَا لَيْتَ عَمْرًا وَمَا لَيْتُ بِبِنَافِعَةٍ لَمْ يَغْزُقْهُمَا وَلَمْ يَهْبِطْ بِوَادِيهَا^(٣)

أما تماضر بنت الشريد فقد حمل سؤالها حسرة الأم على ابنها وهي
تراه مجندلاً على الغبراء ، فقالت مذكرة قومها بمكانته وسيادته :

(١) السابق، ١٠٥٥/٢.

(٢) الديوان: ٢٠٠٠. للمزيد من الأمثلة انظر:

مرثية قراد بن غواية: شرح الحماسة. المرزوقي ١٠٠٥/٢.

مرثية بشر بن أبي خازم: مختارات أشعار العرب. ابن الشجري ٣٠٣، مرثية قس بن

ساعة: الحماسة. أبو تمام ٤٢٣/١.

(٣) شرح أشعار الهذليين. السكري ٥٨٣/٢.

بلاغات النساء. طيغور. ص: ٢٩٧، شاعرات العرب. عبدالبديع صقر ٥٠.

أَسِيدِكُمْ وَحَامِيَكُمْ تَرَكْتُمْ عَلَى الْغُبْرَاءِ مِنْهُدِمًا رَحَاهَا^(١)

١ - ١ - ٥ - عاطفة منكسرة :

قد تندفع النفس الحزينة الولهة إلى الإحساس بالذل والانكسار ، خاصة عند الإحساس بالضعف وفقد الحماية والأمان . فيجتمع على النفس ألم الحزن، وذل الانكسار، والوحدة والشعور بقسوة الزمان . وهذا ما شعرت به فاطمة بنت الأحجم بعد فقد أبيها ، دفعها هذا الإحساس إلى مقارنة حياتها الماضية وما فيها من حماية وأمان، وحياتها الحاضرة وما فيها من خوف وذل، فقالت :

يَا عَيْنُ جُودِي عِنْدَ كُلِّ صَبَاحٍ	جُودِي بِأَرْبَعَةٍ عَلَى الْجَرَّاحِ
قَدْ كُنْتُ لِسِي جِبَلًا أَلُوذُ بِظِلِّهِ	فَتَرَكْتَنِي أَمْشِي بِأَجْرَدٍ ضَاحٍ
قَدْ كُنْتُ ذَاتَ حِمِيَّةٍ مَا عِشْتَ لِي	أَمْشِي الْبِرَّازَ وَكُنْتُ أَنْتَ جَنَاحِي
فَالْيَوْمَ أَخْضَعُ لِلذَّلِيلِ وَأَتَّقِي	مِنْهُ وَأَدْفَعُ ظَالِمِي بِالرَّاحِ
وَأَغْضُ مِنْ بَصْرِي وَأَعْلَمُ أَنَّهُ	قَدْ بَانَ حَدُّ فَوَارِسِي وَرِمَاحِي
وَإِذَا دَعَتْ قَمْرِيَّةٌ شَجَّ نَالَهَا	يَوْمًا عَلَى فَنَنْ دَعَوْتُ صَبَاحِي ^(١)

ولعل الشعور بالوحدة والفراغ بعد المرثى قد أشبعنا نفس الشاعرة فسيطر عليها الخوف ، لذلك عدت الجيداء بنت زاهر مناقب زوجها وبطولاته، وكأنها تستوحي من هذه البطولات ما كانت فيه من حماية

(١) شاعرات العرب: عبدالبدیع صقر . ص: ٣٨، معجم النساء . المهنا . ص : ٣٤ .
للمزيد: انظر :

سعدى بنت الشمردل: الأصمعيات . الأصمعي : ١٠٤ .

أسماء أخت كليب: معجم النساء . المهنا ١٦ .

فارعة بنت شداد: الأمالي . القالي ٢ / ٣٢٤ .

(٢) الحماسة . أبو تمام : ١ / ٤٤٤ ، شاعرات العرب . عبدالبدیع صقر . ص ٢٩٧ .

ورعاية ، ثم أنهت مرثيتها بسؤال قومها عمن يتكفل بحمايتها من بعد زوجها، وكان سؤالها يستبطن إنكاراً لوجود البديل، وذلك حين قالت :

يَا لِقَوْمِي مَنْ يَكْشِفُ الضَّمِيمَ عَنِّي وَيُرَاعِي مِنْ بَعْدِ خَالِدِ عَهْدِي (١)

وتسرب هذا الإحساس - الانكسار - للبيد (الرجل) على الرغم من قوته وصلابته ، ولعل شدة حزنه وألمه على أخيه قد كسر عنقوان نفسه وأشعره بالوحدة؛ لذلك قال :

قَضَى السُّبَانَ لَا أَبَالَكَ وَأَذْهَبِ وَالْحَقُّ بِأَسْوَدِكَ الْكَرَامِ الْغَيْبِ
ذَهَبَ الَّذِينَ يُعَاشُ فِي أَكْنَافِهِمْ وَبَقِيَتْ فِي خَافِ كَجِلْدِ الْأَجْرَبِ
يَتَأَكَّلُونَ مَغَالَةَ وَخِيَانَةَ وَيَعَابُ قَاتِلَهُمْ وَإِنْ لَمْ يَشْغَبِ
يَا أَرْبَدَ الْخَيْرِ الْكَرِيمِ جُدُودُهُ خَطِيئَتَنِي أَمْشِي بِقَرْنِ أَعْضَبِ (٢)

ولكن قوة الرجل وصلابته حالت دون انكساره وتله ؛ لذلك كانت صورة نادرة في شعر الرجل .

وهكذا أسهم الحزن بتباين درجاته . في بناء الصورة في شعر الرثاء ، فحرك الخيال، ودفعه إلى خلق صورٍ تحمل هذه العاطفة وتظهرها ، وتوضح مدى تباينها وسيطرتها على النفس، أو سيطرة النفس عليها .

(١) شاعرات العرب . عبدالبديع صقر ، ص : ٥٥ ، معجم للنساء . المهنا . ص : ٤٨ .

(٢) الديوان : ٣٤ .

١ - ٢ - الخيال :

الخيال قوة خلاقة منتجة ، يتسامى به الشاعر، فينطلق متجاوزاً الواقع إلى عالم لا حدود له، فيتمكن من إبداع صورته الشعرية . لذا اهتم بها النقاد القدماء والمحدثون، فإليه أعاد ابن رشيق السبب في تسمية الشاعر شاعراً . حيث قال: «سمى الشاعر شاعراً لأنه شعر بما لا يشعر به غيره»^(١) ، ويتفق معه قدامة بن جعفر على هذه الأهمية، فلا يقيس براعة الشاعر «بنبل الفكر أو صدق المضمون ، بل بما يحتويه من صنعة ، لأنه إنما يحكم عليه بصورته»^(٢) .

كما اهتم به الرومنتيكيون في العهد الحديث، فهو يمثل قوة تستطيع استرجاع الماضي، وربطه بالحاضر، والتحليق به في المستقبل، أو كما يقول سيريل كونولي (Cyril Connolly): «هو التوق للعودة إلى الماضي أو إلى أمر لا وجود له»^(٣) . فتمتزج به العناصر المتباعدة في أصلها، والمختلفة كل الاختلاف ، كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً. هذه القوة الخلاقة المنظمة هي التي تميز صورة عن صورة، وشاعراً عن آخر، لذا لا يمكن أن ندرس الصورة بمعزل عن دراسة الخيال الشعري وأنواعه. إن أن الخيال عنصر من عناصر تشكيل الصورة .

(١) العمدة . ابن رشيق ٩٦/٢ .

(٢) نقد الشعر : قدامة . ص : ١١ .

(٣) الصورة الشعرية . سي دي لويس . ص : ٧٤ .

وكما رأينا أن الصورة الفنية في شعر الرثاء الجاهلي قد تركزت في عاطفة الحزن على اختلاف مظاهره من ثورة ، وهدوء ، وانكسار ، وغيرها، فإن الخيال الذي حركته هذه العواطف أخذ - بدوره - أشكالاً متعددة تتجلى فيما يلي :

١ - ٢ - ١ - الخيال المؤلف :

وهو نوع من الخيال يُعرفه أحد الدارسين : بأنه خيال يؤلف بين مناظر مختلفة حين يشعر بالشيء وأثره في نفسه ، وهذا يستدعي عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل ، فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه ، يساعده في ذلك رؤيته للحدث وخبرته بالتاريخ^(١). كربط بشر بن أبي خازم بين ما اجتاح ابنته من يأس بعد ترقبها لعودته ، وبين اليأس من عودة القارظ العنزي الذي ضرب به المثل في كل ما لا يعود، فقال مخاطباً ابنته :

فَرَجِّي الْخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَّابِي إِذَا مَا الْقَارِظُ الْعَنْزِيُّ أَبَا^(٢)

ففي كلا الصورتين يظهر لنا ترقب وأمل وانتظار ، يحدوه الشوق من ناحية، والرغبة في الخير من ناحية أخرى (فَرَجِّي الْخَيْرَ)، ولكن هذا

(١) الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي . د. إبراهيم أبوزيد (دار المعارف، القاهرة،

ط ٢، ت ١٩٨٣ م)، ص: ٢٥٣.

(٢) مختارات أشعار العرب . ابن الشجري ٣٠٥.

الشوق والترقب انتهى بخيبة أمل عاشها قوم القارظ العنزي من قبل ،
وستعيشها الابنة في المستقبل ، لذلك كان هناك شعور مشترك يجذب
الصورتين إلى بعضهما، إحداهما يعيشها الشاعر، والأخرى من التأريخ.

ومن الخيال المؤلف ما استدعى مظهراً من مظاهر القوة والفتك التي
ضرب بها المثل ، وهي قوة نار المحرق الذي نذر أن يحرق مائة نفس
ففعل . استدعاها الشاعر ليربط بينها وبين قوة مرثيه وفتكه بأعدائه ؛
لتتجلى لنا من خلال هذا الربط قوة المرثي، وسطوته التي لا نعرفها ولا
نعرف آثارها ، إلا من خلال الشاعر الذي قرب صورتها لنا حين ربط
بينها وبين نار المحرق ، فقال مخاطباً نساء قومه :

بَكِيٌّ عَلَى قَتْلَى الْعِدَانِ (١) فَإِنَّهُمْ طَالَتْ إِقَامَتُهُمْ بَبْطُنِ بَرَامِ
كَانُوا عَلَى الْأَعْدَاءِ نَارَ مُحْرَقٍ وَلِقَوْمِهِمْ حَرَمًا مِنَ الْأَحْرَامِ (٢)

ومن الخيال المؤلف قول ناجية بنت ضمضم واصفة خصال أبيها في
رثائه :

وَالدَّفَاعَ الْخَضْمَ الْأَلْدُ دَا إِذَا تَفُوضِحَ فِي الْخُصُومَةِ
بِلِسَانِ لُقْمَانَ بْنِ عَا دَا وَقَصْلِ خُطْبَتِهِ الْحَكِيمَةِ (٣)

(١) العِدَانُ بالكسر: ساحل من سواحل البحر.

شرح حماسة أبي تمام . المرزوقي، ٨٦٥.

(٢) السابق.

(٣) شاعرات العرب . عبدالبيدع صقر . ص : ٤٤٣.

ولا شك أن هذا التأليف يحتاج إلى معرفة بالتأريخ ، وأيام العرب ،
وأمثالهم ؛ ليختار الشاعر منها ما يربط بينه وبين الشعور الذي يجتاحه
والصور التي تتوافد على مخيلته .

وقد ظهر هذا النوع من الخيال عند الرجل والمرأة على السواء ، إلا أنه
كان أكثر ظهوراً عند الرجل ، ولعل اهتمامه بالأيام والأخبار وراء هذه
الكثرة .

٢ - ٢ - الخيال الموحى أو الموعز :

ويختلف عن الخيال المؤلف بأنه بدل أن يقرن صورة بصورة ، يُضفي على الصورة التي يراها صفات ، ومَعَانِي روحية تؤثر في النفس .

وأغلب الصور في شعر الرثاء توحى بالحزن والألم والمرارة واليأس، لذلك كانت الإحياءات التي يسقطها الشاعر على صورة تعزز هذه المشاعر. من ذلك قول بشر بن أبي خازم :

أَسْأَلُ عُمَيْرَةَ عَنْ أَبِيهَا _____
خِلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرَّكَابَا
تُرَجِّي أَنْ أُؤُوبَ لَهَا بِنَهْبٍ _____
وَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ السُّهْمَ صَابَا^(١)

يستبطن البيت إحياءات متعددة لأخيلة تتابعت على ذهن الشاعر، فاستهلاله بلفظ (أَسْأَلُ) يوحى بحيرة الشاعر، وقلقه على مصيره، كما يوحى بقلقه وخوفه على ابنته، لذلك أوغل في المستقبل، وظهرت صورة ابنته الملتاعة وهي تسأل عن أبيها، كما يوحى اسمها (عُمَيْرَةُ) بدلالة الفعل (عَمَرَ) وما يجوس في ذهن الشاعر الذي يلاقي الموت؛ كما أن الاسم يفجر في الأفق معنى التعمير الذي يحلم به الأب، ولكن هذه الأحلام تنهار في أثناء بحث البنت عن أبيها (تُرَجِّي أَنْ أُؤُوبَ لَهَا بِنَهْبٍ) مجسداً بلفظ (أُؤُوبَ) البعد بين الفتاة وأبيها الذي نهبه الموت وقضى عليه

(١) مختارات أشعار العرب . ابن الشجري ٣٠٢ .

وعلى آمالهما معاً .

ومن إبداع الخيال الموحى قول عبد يغوث :

أَحَقُّ عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعاً نَشِيدَ الرَّعَاءِ الْمُعْزِبِينَ الْمَتَالِيَاً^(١)

فالبيت يستبطن إحياءات متعددة تدل جميعها على تشبث الشاعر بالحياة، فنشيد الرعاة، وتوالد الإبل رمز للحياة الوادعة المتجددة، كما أن لفظ الرعاء يوحي بافتقاده للرعاية وهو في الأسر، ولعل الخيال الموحى يمتد إلى القافية (اليائية) المطلقة (الألف) فشاع فيها ذلك النغم الحزين، وكأنه نداءات مكروب يفرج همه بالبكاء.

وهكذا ارتقى الشاعر بواسطة الخيال الموحى عن التعبير المباشر، حيث عبر عن عواطفه دون تصريح يقضي على قيمها الفنية^(٢)، ولعلنا نلاحظ قيمة الخيال الموحى إذا ما تمعنا في الفرق بين الأبيات السابقة والأبيات التالية ، وما فيها من وصف مباشر جاء على لسان جلييلة بنت مرة أخت جساس حيث قالت :

- فَعَلُ جَسَّاسٍ عَلَيَّ وَجَدِي بِهِ قَاطِعُ ظَهْرِي وَمَدْنِي أَجْلِي
- يَا نِسَائِي دُونَكَ الْيَوْمَ، قَدْ حَصَّنِي الْدَّهْرُ بِرُزَّةٍ مُعْضِلِ

(١) المتأليا : الإبل التي تنتج بعضها وبقي بعضها، والمعزب: المتخن بإبله.

شرح المفضليات . التبريزي : ٦١٠ / ٢ .

(٢) النقد الأدبي الحديث . د. غنيمي هلال ٤٢٦ .

عبد يغوث
بدر
عبد يغوث
بدر
عبد يغوث
بدر

خَصَّنِي قَتْلُ كَلْبٍ بِلَظِيٍّ مِنْ وَرَائِي وَلَظِيٍّ مُسْتَقْبِلِ (١)

وكقول امرئ القيس :

أَلَا يَا عَيْنُ بَكِّي لِي شَنِينًا وَبَكِّي لِي الْمُلُوكَ الذَّاهِبِينَ
مُلُوكًا مِنْ بَنِي حُجْرٍ بِنِ عَمْرٍو يُسَاقُونَ الْعَشِيَّةَ يُقْتَلُونَ (٢)

ففي الأبيات وصف مباشر يقرب من السرد والتقرير لما حصل ، وعلى الرغم من صدق المشاعر وصدق التجربة إلا أنها ظلت أقل في دلالتها الفنية من الأبيات المشتملة على الإيحاء .

(١) الأغاني . الأصبهاني ٥ / ٥٤ ، شعراء النصرانية . لويس ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(٢) الديوان : ٢٠٠ .

٣ - ٢ - الخيال المجنح :

هو الخيال الذي يتجاوز في تكوين عناصره حدود الواقع والمعقول. ويميل إلى المغالاة والمبالغة . لذا تعجز الصور المحملة بهذا النوع من الخيال عن نقل العواطف والمشاعر والأحاسيس، وهي الهدف الأول عند الشاعر .

وفي شعر الرثاء ينقلنا شعراؤه إلى عالمهم لنشاركهم مشاعرهم، ونعيش معهم اللحظات الحزينة، والحالات النفسية المضطربة، عبر صور تقرب هذه الأحاسيس والمشاعر، فإذا تجاوز الخيال بهذه الصور حدود الواقع، والمألوف وعمد إلى المغالاة، عجزت هذه الصور عن نقلنا إلى هذا العالم الخيالي؛ لأننا لن نعيش هذه التجربة، من ذلك قول أوس في رثاء فضالة :

أَلَمْ تُكْسَفِ الشَّمْسُ وَالْبَبْدُرُ وَالْـ
كَوَاكِبِ اللَّجَبِ بَلِ الْوَأَجِبِ
لِفَقْدِ فَضَالَةٍ لَا تَسْتَوِي أَلِـ
فَقُودُ وَلَا خَلَّةُ الذَّاهِبِ (١)

فالسؤال المطروح في أول البيت يحملنا بعيدا عن المشاعر الإنسانية والأحاسيس المرهفة لنحقيق في الكون ، ونسترجع ظاهرة الخسوف والكسوف وما فيهما من خوف ورعب، فالصورة لم تنقلنا إلى عالم الحزن

(١) الديوان أوس ١٠.

والألم، وإنما إلى عالم مليء بالخوف والرهبة ، وهو ما لا يريده الشاعر.

ومن الخيال المجنح ما ظهر عند الجيداء في رثاء زوجها :

يَا لَقَوْمِي قَدْ قَرَّحَ الدَّمْعُ خَدِّي	وَجَفَانِي السَّرْقَادُ مِنْ عَظْمِ وَجْدِي
كَانَ لِي فَارِسٌ سَقَاهُ السَّمَانِيَا	عَبْدُ عَبْسٍ بِجَوْرِهِ وَالتَّعْدِي
بَدْرْتُمْ هَوَى إِلَى الْأَرْضِ لَمَّا	رَشَقْتُهُ السَّهَامُ مِنْ كَفِّ عَبْدِ
وَرَمَانِي مِنْ بَعْدِ أَنْصَارِ جُنْدِي	فِي هُمُومِ أَكْبَادِ الْوَجْدِ وَحَدِي
يَا قَتِيلًا بَكَتْ عَلَيْهِ الْبَوَاكِي	فِي جِبَالِ الْفِلا وَفِي أَرْضِ نَجْدِ
كَانَ مِثْلَ الْقَضِيْبِ قَدًّا وَلَكِنْ	قَدَّهُ صَرَفَ دَهْرِهِ أَيَّ قَدًّا
يَا لَقَوْمِي مَنْ يَكْشِفُ الضَّمِيمَ عَنِّي	وَيُرَاعِي مِنْ بَعْدِ خَالِدِ عَهْدِي (١)

تحاول الجيداء نقل لوحة حزينة يعلو فيها الألم وتجللها الوحدة، رغم وجود الشاعرة بين قومها، وهذا أمر طبعي ناتج عن الإحساس بالوحشة والفراغ النفسي بعد مقتل زوجها (أكابيدُ الوجدِ وحدي)، هذا التفرد بالحزن يمتد إلى الإحساس بالتفرد بالفاجعة، لذلك نكرت القتل (يَا قَتِيلًا)، وكأنما لم يقتل أحد سواه ، وقد نجحت الشاعرة في نقل هذه الأحاسيس المؤلمة المحزنة، ولكنها لم تقف عند حدود الألم الذاتي أو حتى ألم الجماعة المحيطة بها، بل تجاوز خيالها المسافات ، ورحل بعيداً إلى ساكني الجبال وساكني أرض نجد ، فنسرح بأبصارنا في هذه الفيافي والجبال ، ونرى

(١) شاعرات العرب . عبدالبدیع صقر ٥٥، معجم النساء ، المهنا ٤٩ .

الباقيات النادبات ، ولكن نظل عاجزين عن معايشة الجزء الأخير من اللوحة ؛ لأن فيها من الوهم ما يحجب هذه الرؤية^(١).

ولقد كانت المرأة أكثر ميلاً إلى المبالغة والمغالاة من الرجل ، ولعل ذلك يعود إلى ميلها إلى التجسيم والتهويل ، كما كانت مبالغتها مبالغة الحزين المنكسر^(٢) ، على حين كانت مبالغة الرجل مبالغة الثائر المحتج^(٣).

(١) أسرار البلاغة . الجرجاني . ٢٧٧/١ .

(٢) منها ما ظهر عند :

عمرة الخثعمية : الحماسة . أبو تمام ٥٢٧/١ .

الفارغة بنت شداد ، زهر الآداب . الحصري ٩٦٧/٢ .

جنوب بلاغات النساء . طيغور ، ٢٧٠ .

ناجية بنت ضمضم . أيام العرب . أبو عبيدة ٢١٣ .

(٣) ظهرت عند الرجل بصور قليلة منها :

عنتره : الديوان ٦٨ .

لبيد : الديوان ١٣٢ .

٤ - ٢ - الخيال المفاجئ :

هو الخيال الذي يربط بين صورتين متباعدتين أو متناقضتين، فيفاجئ بها ذهن المتلقي، فيحدث به ما يشبه الصدمة . ومن هنا تتجلى قوة الخيال وإبداعه، وهذا ما نبه إليه النقاد قديماً وحديثاً ، فقد ذكره عبدالقاهر بقوله : «وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحدق، الذي يلفظ ويدق في أن يجمع أعناق المتناقرات المتباينات في ربة، ويعقد بين الأجنيات معاهد نسي وشبكة»^(١).

وأصبح في النقد الحديث قوة سحرية تركيبية توفق بين الخصائص المتناقرة والمتناقضة^(٢)، يظهر هذا التوفيق المبدع في خيال المهلهل عندما ربط بين الدم والعبير، فيصدم الخيال إذ لا رابط بينهما، فالدم مثير للأشمئزاز والألم والرائحة الكريهة، على حين يثير العبير الإحساس بالنشوة والانبساط والرائحة الزكية ، ولكن شاعرنا لا يقف عند حدود البصر، وإنما يتعداها إلى ما يحسه ببصيرته^(٣)، إذ أن هذه الدماء تثير عنده هذه - النشوة والانبساط - لمرغبته في التشفي ؛ لذلك قال :

(١) أسرار البلاغة . الجرجاني ، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (ت ٤٧١هـ) تحت: محمد عبدالمنعم

خفاجي، مكتبة القاهرة، ط ٢، ت ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م) ١/ ٢٧٥.

(٢) النظرية الرومانتيكية في الشعر . كولريديج . ترجمة د. عبدالحكيم حسان . (دار المعارف، مصر، ط د، ت ١٩٨١م)، ص ٢٤٠.

(٣) قال عبدالقادر الجرجاني تعليقا على جمع الصور المتناقرة أو المتناقضة (أسرار البلاغة ٢٧٧): (لم تأتلف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه إلا أنه لم يرع ما يحصر العين ولكن ما يستحضر العقل...).

بِیَوْمِ الشَّعْنَمِیْرِ أَقْرَأَ عَيْنَانَا
وَكَيْفَ لِقَاءٍ مَنْ تَحْتَ الْقُبُورِ
وَأَنْتِ قَدْ تَرَكْتِ بُوَارِدَاتِ
بُجَيْرًا فِي دَمٍ مِثْلِ الْعَيْسِرِ (١)

ففكرة الثأر والانتقام تسيطر على الأبيات، لذلك كان دم القتل عبيراً وشذوياً.

ومن الأخيلة المفاجئة ما عقد عند جنوب صلة بين النسور، وبين العذارى
تثير الأولى في الذهن منظر الجيف والجثث والدماء، وما يتبع ذلك من
روائح كريهة، ومناظر مؤذية عنيفة، وهذا ما استدعى حضورها في النص؛
لإضفاء جو الرهبة، وإثارة الهمم لأخذ الثأر، ولكن هذا لا يتفق مع العذارى،
إذ يتبع ذكرها الإحساس بالرقّة والجمال واللين والتهادي، ولكن الشاعرة
ترثي أخاها وتبقي على رمز الرجولة والفحولة فيه، لذا كان ذكر العذارى
ملازماً لذكره، فقالت:

أَبْلُغُ هُدَيْلًا وَأَبْلُغُ مَنْ يَبْلُغُهَا
عَنِي حَدِيثًا وَبَعْضُ الْقَوْلِ تَكْذِيبُ
بِأَنَّ ذَا الْكَلْبِ عَمْرًا خَيْرَهُمْ حَسَبًا
بِبَطْنِ شَرِيَانَ يَعْوِي عِنْدَهُ الذِّيبُ
الطَّاعِنِ الطَّعْنَةَ النَّجْلَاءِ يَتَّبِعُهَا
مُتَعَجِّرٌ مِنْ دِمَاءِ الْجَوْفِ أَثْغُوبُ
تَمْشِي النُّسُورُ إِلَيْهِ وَهِيَ لَاهِيَةٌ
مَشَى الْعَذَارَى عَلَيْهِنَّ الْجَلَابِيبُ (٢)

(١) الديوان ٣٩، كتاب الأمالي، القالي ١٣١/٢.

(٢) شرح أشعار الهذليين. السكري ٥٨٠/٢.

٥ - ٢ - الخيال المنظم :

هو الخيال الذي يعمل على ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً ، حتى تنتهي إلى خاتمة^(١) ، فيساعد الخيال بذلك على إظهار القصيدة كبنية مترابطة .

وفي شعر الرثاء كان للخيال المنظم أثر واضح في العديد من النماذج التي ساعدت وحدة الشعور بالحزن والألم على ترابط أجزائها وخيال الشاعر على تنظيمها من ذلك قصيدة الخنساء ، وخويلة الرثامية، وابن أخت تأبط شراً ، ودريد بن الصمة^(٢) .. فقد كانت لمرثياتهم وحدة موضوعية واضحة ، إلى جانب وحدة الشعور.

٦ - ٢ - الخيال المضطرب :

يقضي الخيال المضطرب على وحدة القصيدة فلا تستوفي كل فكرة من النظم في موضعها المحدد لها من القصيدة قبل الانتقال إلى الفكرة التالية، لذا يُنتج الخيال المضطرب صوراً تتداخل أجزاؤها وتختل بنيتها^(٣)، من ذلك (أم السليك لابنها، ومرثية سعدى بنت الشمردل لأخيها^(٤) . ولعل تدفق العاطفة وشدة الحزن قد دفع بالمرأة للاضطراب، فاختل بناء مرثيتها.

(١) النقد الأدبي الحديث : غنيمي هلال . ص : ٣٧٣ .

(٢) انظر البناء الفني للصورة في شعر الرثاء ص : ١٥٣ .

(٣) النقد الأدبي الحديث . د. غنيمي هلال . ص ٣٧٥ .

(٤) انظر . البناء الفني للصورة في شعر الرثاء الجاهلي، ص : ١٥٣ .

٢ - وسيلة الصورة :

القالب الموسيقي والتعبير اللغوي

إذا كانت العاطفة والخيال هما جوهر الصورة، فإن اللغة بموسيقاها، وكلماتها، وصيغها، وتراكيبها، ودلالاتها، هي الوسيلة التي تبرزهما، بل إن العاطفة تظلّ مكبوتة، والخيال يظل تائهاً حتى يجدا اللغة التي تحملهما. وقد تنبه النقد الحديث لأهمية اللغة ، فكانت منطلقاً لدراسته ، وميداناً فسيحاً للناقد الأدبي يجوس من خلالها متتبعا ما تحمله الكلمات ، والتراكيب من دلالات يهدف إليها النص الأدبي، وبذلك يتم التعرف على النص من داخله من خلال الدراسة التحليلية للغة النص على المستويات الأربعة : المستوى الصوتي ، والمستوى الصرفي ، والمستوى النحوي ، والمستوى الدلالي. ولقد أفادت الدراسات النقدية الحديثة في هذا الاتجاه من النظرية التركيبية التي طالعنا بها العالم اللغوي (دي سوسير). كذلك فإن أسلافنا التفتوا إلى هذا المنهج اللغوي في تحليل النص من أجل الكشف عن دلالاته، وبخاصة من تناول منهم قضية الإعجاز، وما سمي بنظرية النظم، ومنهم عبدالقاهر الجرجاني الذي وظّف النحو والصرف والمعارف اللغوية توظيفاً كاملاً في نظرية النظم^(١).

(١) يقول في دلائل الإعجاز (ص: ٩٥): «فليس شيء يرجع صوابه إن كان صواباً ولا خطؤه إن كان خطأ إلا إلى توخي معاني النحو».

لذا سوف تهتم الدراسة بالوقوف في هذا المبحث على الملامح العروضية كالبحور والأوزان، والقوافي، وغير ذلك مما يدخل تحت ما يسمى «موسيقى الشعر»، وعلى الخصائص الصوتية كالجهر والهمس، والطول، والقصر، والأصوات القوية، والأصوات الضعيفة، وعلاقة هذا بالمعنى، وعلى الملامح الصرفية كالأوزان والأبنية والاشتقاق وعلاقة هذا بالدلالة، وكذلك على الملامح النحوية كأنواع الجمل وأنماطها، والوظيفة النحوية للكلمة في داخل الجملة . وذلك من أجل الكشف عن دور اللغة في بناء الصورة في شعر الرثاء الذي يقف شاعره محملاً بهموم الفقد من ناحية، وهموم الصحراء من ناحية أخرى، فينعكس على شعره - من خلال الأولى - ألمه وحزنه - ومن خلال الثانية - طبيعة الصحراء وقسوتها، ويظل مع هذا وذاك حاملاً موروثاً اجتماعياً عرفه وتمسك به، ولم يستطع الفكاك من ربقتة، وتظل هذه الخطوط الثلاثة: (الحزن، والصحراء، والموروث) لازمة يسايرها شاعر الرثاء أيًا كان رجلاً أم امرأة؛ لذا كان من المتوقع أن نجد الملامح العامة للغة عند كل من الرجل والمرأة تكاد تكون واحدة، حيث جمعهما المصاب، والبيئة، والموروث، إلا أننا نستطيع أن نتلمس بعض الفوارق عند كلٍ منهما، تفرضها الطبيعة الخلقية، والفطرة، ولعل هذه الفوارق تكون خطوطاً يمكن من خلالها تمييز لغة كل من الرجل والمرأة في نص الرثاء.

١ - ١ - موسيقى شعر الرثاء :

حاول نقادنا القدماء والمحدثون عقد صلات بين حالة الشاعر النفسية وبين ما يتخير من أوزان لشعره^(١)، ولكن هذه الدراسات المتعددة لم تكشف عن ارتباط واضح بين الوزن والعاطفة: فشعر الرثاء مثلاً توحيده عاطفة الحزن، ومع هذا تتباين أوزانه، وهذا ما ظهر في كلٍّ من المفضليات والجمهرة، وقد أُفرد فيهما للرثاء مباحث خاصة، جاء شعرها على بحور مختلفة، (الكامل، الطويل، البسيط، السريع، الخفيف..) وقد يكون من المغالاة أن نتصور مساواة العاطفة لدى الشعراء في الغرض الشعري الواحد، فليست عاطفة الحزن لدى جميع شعراء الرثاء على درجة واحدة، وذلك لأن تجاوبهم مع حادث الموت يختلف باختلاف الفقيد ومنزلته، ودرجة قرابته من الشاعر نفسه، وباختلاف مكانته الاجتماعية والسياسية، وباختلاف تجاوب الشاعر. بل إن شاعر الرثاء ذاته قد يختلف في ضبط وحدته الموسيقية واختيار البحر الشعري من مرثية لأخرى: فللبيد -مثلاً- عشر قصائد في رثاء أخيه أربد توحدت فيها عاطفة الحزن، ومع هذا تباينت أوزانها، ولعل هذا يعود إلى اختلاف درجة الحزن في نفسه، فعندما زادت حدة حزنه وانفعاله اتخذ الرجز قالباً لشعره يجاري

(١) من هؤلاء النقاد قديماً حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ٢٦٦.

وحديثاً: سليم البستاني في مقدمة الإلياذة (مطبعة الهلال، القاهرة، ت ١٩٠٤م) ص ٩٠-٩١.

به عاطفته الجياشة فقال:

إِنِّعَ الْكَرِيمَ لِلْكَرِيمِ أَرْبَدًا

انْعَ الرَّئِيسَ وَاللَّطِيفَ كَبِدًا^(١)

ودفعه هذا الانفعال إلى مجزوء الكامل يتلمس فيه فسحة^(٢) لهموم نفسه، فقال:

لَنْ تُقْنِيَا خَيْرَاتِ أَرْبَدًا فابْكِيَا حَتَّى يَعُودَا^(٣)

ثم استكانت أحزانه، وهدأت حدة انفعاله، فمال إلى البحر الطويل^(٤) والوافر^(٥) والمنسرح^(٦) يستوعب بهذه البحور وصف ألمه وحزنه ومرارة ما يجد.

وما انطبق على لبيد ينطبق على أوس حيث نظم مرثياته في بحور مختلفة : فعندما زادت حدة انفعاله وتوتره وجد في بحر الرمل^(٧)

(١) الديوان ص : ٥٣.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني : ص ٢٦٩.

(٣) الديوان ص : ٥٢.

(٤) الديوان ص : ١٦٢.

(٥) الديوان ص : ٧٥.

(٦) الديوان ص : ٤٩.

(٧) الديوان ص : ١٩.

والمتقارب^(١) ما يستوعب هذا التوتر والانفعال ، وعندما هدأت نفسه واستكان ألمه مال إلى البحر الطويل^(٢) والبسيط^(٣) والمنسرح^(٤) والكامل^(٥).

أما الخنساء - المرأة - فهي خير من يمثل شعر النساء، وقد رزحت تحت وطأة الحزن لفقد أخويها صخر ومعاوية، وذلك بعد أن عانت فقد الأب والزوج، ولعل هذه السلسلة الأليمة من الأحداث المتتابعة قد غرست في نفسها منذ أول فُقْدِ بذرة الألم، ثم تعهدتها بقية الأحداث بالنماء حتى استشرى الحزن في نفسها المكلومة، وطغى عليها هذا الإحساس فراحت تعاضم العرب في مصيبتها^(٦)، وبدًا هذا الحزن الدائم في بحور عدة تتناسب مع حدة حزنها وفتوره، مع انفعالها المتوتر، وحزنها الهادئ الدائم الرتيب.

فمع قوة انفعالها وسرعته تخيرت لنظمها البحر السريع لتلتقي سرعة الوزن في هذا البحر مع سرعة نفسها المضطربة ، فقالت :

(١) المرجع السابق ص : ١٠.

(٢) المرجع السابق ص : ٢٠.

(٣) المرجع السابق ص : ٢٥.

(٤) المرجع السابق ص : ٥٣.

(٥) المرجع السابق ص : ١٠٧.

(٦) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص. العباسي: عبدالرحيم بن أحمد، (ت ٩٦٣هـ) تح:

مجي الدين عبدالحميد (عالم الكتب بيروت، ط د، ت ١٣٦٧هـ - ١٩٤٧م) ١/ ٣٥١-٣٥٢.

وَصَاحِبٍ قَلْتُ لَهُ صَالِحٍ إِنَّكَ لِلْخَيْلِ بِمُسْتَمَطَّرٍ^(١)

كما استوعب الرمل والخفيف هذه الحدة والانفعال فقالت من الأول :

عَيْنِ جُودِي بِدُمُوعٍ مَنَّهُمِرٍ^٥ وَأَبْكِيَا صَخْرًا بُكَاءَ غَيْرِ سِرٍ^(٢)

ومن الثاني قالت :

لَا تَخْلُ أَنْنِي لَقَيْتُ رَوَاحًا بَعْدَ صَخْرٍ حَتَّى أُبَيِّنَ نَوَاحًا^(٣)

وعندما استكانت أحزانها وهدأت حدة انفعالها كان لها في البحور

الطويلة سعة تستوعب تأملاتها الحزينة الثقيلة، فقالت :

لَا شَيْءَ يَبْقَى غَيْرَ وَجْهِ مَلِيكَنَا وَلَسْتُ أَرَى حَيًّا عَلَى الدَّهْرِ خَالِدًا^(٤)

واستسلمت لحزنها، فقالت :

أَبَتْ عَيْنِي وَعَاوَدْتُ السُّهُودَا وَبِتُّ اللَّيْلَ مُكْتَتِبًا عَمِيَدًا^(٥)

كما قالت في استسلام وهدوء :

كُلُّ ابْنِ أَنْثَى بَرِيْبِ الدَّهْرِ مَرْجُومٌ وَكُلُّ بَيْتٍ طَوِيلِ السَّمَكِ مَهْدُومٌ^(٦)

(١) الديوان ص : ٩٥.

(٢) المرجع السابق ص : ٣٣٠.

(٣) المرجع السابق ص : ١٦٥.

(٤) المرجع السابق ص : ٢٠.

(٥) المرجع السابق ص : ٥٨.

(٦) المرجع السابق ص : ٦٥.

وقالت :

طَرَقَ النَّعْيُ عَلَى صُفِينَةَ بِالْخَبْرِ الْمَعْمَمِ مِنْ بَنِي عَمْرِو (١)

وهذه مقارنة بين عدد من شعراء الرثاء لتحديد البحور الشعرية التي نظموا عليها شعر الرثاء، للكشف عما إذا كانت هناك علاقة بين البحر الشعري والغرض

الشعري أولا ؟

الخنساء		أوس		لبيد		الشاعر البحر
الضعف	القوة	الضعف	القوة	الضعف	القوة	
×		×		×		الطويل
×		×				البسيط
×		×		×		الكامل
×				×		الوافر
		×		×		المنسرح
					×	الرجز
	×					السريع
	×		×			الرملي
	×					الخفيف
			×			المتقارب
					×	مجزوء الكامل

(١) المرجع السابق ص : ٥٣.

وفي هذا الجدول نلاحظ أن اختلاف درجة العاطفة ما بين القوة والهدوء كانت عاملاً لتنوع البحور، فبحر الطويل بإيقاعه الهادئ البطيء نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتأمل، سواء أكانت حزناً هادئاً لا صراخ فيه، أم سروراً هادئاً لا صخب فيه؛ لذا فقد جاء في النماذج كلها، وبحر الخفيف يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة، في حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة، سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز، أم كانت حزناً شديداً الجلجلة^(١)، ومن ثم فقد جاء في النماذج السابقة كلها، على حين توافق البحور القصيرة للحظات الانفعال القوي، فتتماشى مع سرعة التنفس، وازدياد نبضات القلب^(٢)، ويكون نظمها -في الغالب- في صورة مقطوعات لاتزيد أبياتها على عشرة، وهذا ما يفسر كثرة المقطوعات في شعر الرثاء بعامته، وفي شعر المرأة بخاصة لأنها تجاري بها سرعة انفعالها واضطراب أنفاسها، أما في حالة استكانة النفس باليأس والهم المستمر، فتميل إلى البحور الطويلة التي تساعد على استيعاب التأمل والتفكير والاسترسال فيها، وهذا ما نجده أكثر وضوحاً عند الرجل.

ونستطيع أن نخرج من هذا العرض بالنتائج التالية :

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه . محمد النويهي، (الدار القومية للطباعة والنشر -

القاهرة، دت) ٦٠/١.

(٢) موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس (مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط ٤، ت ١٩٧٢م) ص ١٧٧.

أولاً : اشتراك أصحابها في الغرض الشعري، فكلها في غرض الرثاء.

ثانياً : أن العاطفة التي جمعت بينهم هي: «الحزن والألم على الفقيد».

ثالثاً : أنها لم تأتِ على نمط موسيقى واحد، بمعنى أنها قد تعددت فيها بحور الشعر.

رابعاً : أن درجة الحزن - حسب المواقف والمناسبات - لم تكن واحدة، فأحياناً تكون قوية حادة، وأخرى تكون ضعيفة هادئة، وأحياناً تكون بين بين ومعنى هذا :

- أن الغرض الشعري لا يأتي على بحر بعينه دائماً، وإنما يأتي على مجموعة معينة منها، كما رأينا عند لبيد وأوس والخنساء.

- أن عاطفة الحزن تتراوح وتتباين بين القوة والضعف عند الشعراء بعامة وعند الشاعر الواحد بخاصة، وقد أدى هذا الواقع السيكولوجي إلى تنوع بحور الشعر وتعددتها في الغرض الواحد، كما رأينا في النماذج السابقة.

- تنوع البحور لدى الشاعر الواحد وفي الغرض الشعري الواحد إنما هو بسبب تنوع درجة العاطفة.

- البحور التي ارتبطت بقوة عاطفة الحزن هي : (الرجز، السريع، الرمل، الخفيف، المتقارب، مجزوء الكامل).

- والبحور التي ارتبطت بهدوء عاطفة الحزن هي : (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، المنسرح) والطويل والكامل أكثرها، فقد جَاءَ عند الشعراء الثلاثة.

لنخرج من هذا القول بعدم وجود رابط بين الحالة النفسية والأوزان الشعرية إلا من ناحية حدة الانفعال وفتوره. إلا أننا نلاحظ وجود إيقاع داخلي يكشف عن الحالة النفسية، يظهر لنا من خلال المقاطع الصوتية في القافية، ومن خلال تحديد حرف الروي وصفاته وخصائصه، وخضوع هذا كله للحالة النفسية عند شاعر الرثاء.

١ - ٢ - التقسيم المقطعي الصوتي :

ليس المقصود بالتقسيم المقطعي ما هو معروف في علم الصوتيات (بأنواع المقاطع الستة)^(١)، وإنما إمكانية تقسيم البيت من الشعر إلى مجموعات، كل مجموعة تتكون من كلمات، ويساعد على تكوين هذه المجموعات كل من التركيب النحوي، والدلالي، أو المعنى ويمكن أن يُطلق تجوزاً على هذه المجموعة (مقطع صوتي) أي مجموعة كلمات تألفت -في ضوء النظام النحوي، وفي ضوء المعنى العام، والمعاني الجزئية - فكونت كتلة صوتية.

إن هذا النمط من التركيب اللغوي والصوتي يحقق إيقاعاً وانسجاماً فوق الإيقاع والانسجام اللذين يشتمل عليهما الوزن العروضي.. فكما أن التفعيلات تتكرر في البيت على مسافات معينة، كذلك تتكرر المقاطع الصوتية على مسافات معينة، فيتم حينئذ التعبير عن الشحنة النفسية تعبيراً أدق وأوسع، ويكون تكرار المقاطع الصوتية كسراً لرتابة وحدة الوزن والقافية من جهة، وزيادة في تحقيق موسيقى الشعر بصورة أكثر تأثيراً، وأقوى تعبيراً من جهة أخرى. كما يتوافق هذا التقسيم المقطعي مع

(١) انظر: الأصوات اللغوية . د. إبراهيم أنيس (المقطع) ص ١٥٩ - ١٦١.

ضغط الانفعال النفسي الناتج عن الحزن، ويبرز حركة الشعور النفسي،
ولعل الخنساء^(١) قد وجدت في هذا التقسيم الراحة النفسية فقالت :

طَلَّاعٌ مَرْقَبَةٌ / مَنَّاغٌ مَغْلَقَةٌ / وَرَّادٌ مَشْرَبَةٌ / قَطَّاعٌ أَقْرَانٍ /

شَهَّادٌ أُنْدِيَةٌ / حَمَّالٌ أَلْوِيَّةٌ / قَطَّاعٌ أُوْدِيَّةٌ / سِرْحَانٌ قِيَعَانٍ^(٢)

وإذا نظرنا إلى هذه المقاطع الصوتية الأربعة نظرة تحليلية على المستويات
النحوية والصرفية والصوتية، وجدنا التماسك والتجانس والتشابه الذي يوفر
لنا إيقاعاً موسيقياً خفيفاً على النفس، ومحبيها إليها، وذلك كله فوق التجانس
العروضي.

أ - فعلى المستوى النحوي : كل مقطع صوتي منها يتكون من جملة
اسميه، المبتدأ فيها محذوف تقديره (هو) والخير فيها (مفرد) وتركيبه
إضافي.

(١) ومثلها الفارعة بنت شداد في قولها :

قَتَّاعٌ مِيهَمَةٌ حَيَّاسٌ أُوْرَادِ	قَوَّالٌ مُحْكَمَةٌ نَقَّاضٌ مَبْرَمَةٌ
حَمَّالٌ مُضْلَعَةٌ طَلَّاعٌ أَنْجَادِ	حَلَّالٌ مُمْرَعَةٌ فَرَّاجٌ مَقْضَعَةٌ
مَنَّاغٌ مَغْلَبَةٌ فَكَّانٌ أَقْيَادِ	قَتَّالٌ طَاغِيَةٌ رَبَّاءٌ مَرْقَبَةٌ
سَدَّادٌ أُوْدِيَّةٌ قَتَّاعٌ أَسْدَادِ	حَمَّالٌ أَلْوِيَّةٌ شَدَّادٌ أَنْجَابِيَّةٌ

الأمالي . القالي ٢ / ٣٢٤ .

(٢) الديوان ص : ٣٣٥ .

ومن الناحية الإعرابية جاء المضاف فيها عاملاً عمل الفعل وفاعله
ضمير مستتر تقديره (هو) ، والمضاف إليه فيها ، هو مفعول به
للمضاف، مجرور لفظاً منصوب محلاً.

ب - وعلى المستوى الصرفي : كل منها جاء الخبر فيه صيغة من
صيغ المبالغة (فَعَّال)، والاسم الذي أضيفت إليه صيغة المبالغة جاء هو
الآخر على وزن واحد جميعها (مَفْعَلَةٌ)، وقد ساعد الضغط على الحرف
المشدد في (فَعَّال) على تخفيف حدة التوتر والانفعال .

ج - وعلى المستوى الصوتي : يتحقق التجانس بينها ، ويتضح ذلك

إذا ما حللنا هذه المجموعات تحليلاً مقطعيًا هكذا :

الشرط الأول :

مفاعلة	مفاعلة
ن٠	ن٠
ص ح ص متوسط مغلق	ص ح ص متوسط مغلق
١	١
ا٠	ا٠
ص ح ص قصير مفتوح	ص ح ص قصير مفتوح
٥	٥
ا٠	ا٠
ص ح ص قصير مفتوح	ص ح ص قصير مفتوح
٥	٥
ن٠	ن٠
ص ح ص متوسط مغلق	ص ح ص متوسط مغلق
١	١
ا٠	ا٠
ص ح ص متوسط مفتوح	ص ح ص متوسط مفتوح
٢	٢
ن٠	ن٠
ص ح ص متوسط مغلق	ص ح ص متوسط مغلق
٧	٧
ا٠	ا٠
ص ح ص قصير مفتوح	ص ح ص قصير مفتوح
١	١
ا٠	ا٠
ص ح ص قصير مفتوح	ص ح ص قصير مفتوح
٥	٥
ن٠	ن٠
ص ح ص متوسط مغلق	ص ح ص متوسط مغلق
٤	٤
ن٠	ن٠
ص ح ص قصير مفتوح	ص ح ص قصير مفتوح
٢	٢
ا٠	ا٠
ص ح ص متوسط مفتوح	ص ح ص متوسط مفتوح
٢	٢
ن٠	ن٠
ص ح ص متوسط مغلق	ص ح ص متوسط مغلق
١	١

الشرط الثاني :

مفاعلة	مفاعلة
ن٠	ن٠
ص ح ص متوسط مفتوح	ص ح ص متوسط مفتوح
١	١
ا٠	ا٠
ص ح ص متوسط مفتوح	ص ح ص متوسط مفتوح
٥	٥
ن٠	ن٠
ص ح ص متوسط مغلق	ص ح ص متوسط مغلق
٤	٤
ا٠	ا٠
ص ح ص قصير مفتوح	ص ح ص قصير مفتوح
٢	٢
ا٠	ا٠
ص ح ص متوسط مفتوح	ص ح ص متوسط مفتوح
٢	٢
ن٠	ن٠
ص ح ص متوسط مغلق	ص ح ص متوسط مغلق
١	١

من هذا التحليل يتبين لنا ما يلي :

١- التساوي في عدد المقاطع في كل منها سبعة مقاطع ما عدا المجموعة الرابعة فهي ستة مقاطع وذلك بسبب القافية.

٢- التساوي في النسيج المقطعي فالأول فيها جميعاً (ص ح ص)، والثاني (ص ح ح) ، والثالث (ص ح)، والرابع (ص ح ص)، والخامس (ص ح)، والسادس (ص ح)، والسابع (ص ح ص) ما عدا الرابع في المجموعة الرابعة فإن الخامس فيها والسادس (ص ح ح).

٣- التساوي في نوعية المقاطع باعتبار الكمية : فالأول فيها (مقطع متوسط)، والثاني (مقطع متوسط)، والثالث (مقطع قصير)، والرابع (مقطع متوسط)، والخامس والسادس (مقطع قصير)، والسابع (مقطع متوسط). ما عدا المجموعة الرابعة فإن الخامس والسادس من النوع المتوسط.

٤- التساوي بينها في نوعية المقاطع باعتبار العنصر الأخير فيه : فالأول والرابع والسابع في جميعها (مغلق) لأنه ينتهي بصامت . والثاني والثالث والخامس والسادس (مفتوح) لأنه ينتهي بحركة. ما عدا المجموعة الرابعة فإن السادس فيها مفتوح وذلك بسبب القافية.

وبهذا التحليل النحوي والصرفي يتجلى لنا التجانس الذي تحقق في لغة هذه الأبيات من شعر الرثاء بمستوياتها المختلفة، وهذا ما دعم التجانس الذي حققته التفعيلات في بحر البسيط وذلك بتكرير الوحدة

(مستفعلن فعلن) أربع مرات وهذا ما يسمى بالإيقاع . كما ساعد تقسيم البيت إلى أربع وحدات متسقة، أو أربع مجموعات صوتية على الترجيع الصوتي الموافق لحركة النفس الحزينة.

كما نلاحظ في شعر الرثاء تقسيماً آخر يعتمد على التقسيم الثلاثي، حيث يتكون صدر البيت من مقطعين قصيرين، ويكون عجزه مقطعاً واحداً طويلاً يحمل تأكيداً على الصفة المذكورة، وهذا ما لجأت إليه جنوب حين قالت :

فَحِيًّا أَبَحْتَ / وَحِيًّا مَنَعْتَ / غَدَاةَ اللَّقَاءِ مَنَائِيَا عَجَالَا

وتقول :

وَحَرْبٍ وَرَدَّتْ / وَتَغْرٍ سَدَدَتْ / وَعَلَجٍ شَدَدَتْ عَلَيْهِ الْحِبَالَا

وَمَالٍ حَوَيْتَ / وَخَيْلٍ صَحَيْتَ / وَضَيْفٍ قَرَيْتَ يَخَافُ الْوَكَالَا^(١)

ومن التقسيمات أيضاً ما يكون فيها صدر البيت من ثلاثة مقاطع وعجزه من مقطعين كقول دريد بن الصمة :

(١) زهر الآداب . الحصري : ٨١٤ ، بلاغات النساء طيغور ٢٧٩ .

وفي شرح أشعار الهذليين للسكري ٥٨٦/٢ مع اختلاف في الرواية .

للمزيد من هذه التقسيمات انظر ديوان الخنساء ص: ٤١٢ وص: ٣٨٩ .

سَكِيمُ الشَّظَا / عَيْلُ الشَّوَى / شَنْجُ النَّسَا طَوِيلُ الْقَرَا / نَهْدُ أَسِيلِ الْمُقْلَدِ (١)

ولعل هذه التقسيمات جميعها تتناسب مع تجمعات الندب والنياحة الطقوسية (٢)، كما تتيح مدىً أوسع لمختلف درجات الشعور التي يتقلب فيها الحزن بالنفس الإنسانية شتى تقلباته، فتفرغ من خلال هذه التقسيمات شحنات الحزن والألم، ولعل الربط بينها وبين تجمعات الندب يفسر لنا ظهورها بوضوح في شعر المرأة وخاصة الخنساء.

(١) الأصمعيات. الأصمعي، ص ١٠٩.

(٢) الصورة في الشعر العربي. د: علي البطل، ص ٢٢٢.

١ - ٣ - القافية :

كان للقافية^(١) بتكرارها الدائم والمتتابع في جميع أبيات القصيدة دور كبير في ربط أبيات القصيدة بعضها ببعض، كما أنها تلتحم مع المعنى العام للقصيدة، وتوحي بجوها سواء أكانت قافية مطلقة تعج بالحركة والحيوية وينطلق الصوت من خلالها واضح المعالم، أم قافية مقيدة ساكنة تبعث الهدوء والسكون، وتضيع معالم الأصوات فيها^(٢).

ولقد كانت القافية المطلقة هي القافية السائدة في الشعر الجاهلي عامة، تعكس بحركتها فيما بين الفتح والضم والكسر حركة العربي الدائبة، وانتقاله المستمر عبر الصحراء، لذلك بلغت القافية المطلقة ٩٠٪ من الشعر الجاهلي عامة، بينما ظلت القافية المقيدة تمثل ١٠٪ منه فقط^(٣).

(١) القافية في اللغة (اللسان / قفا) مؤخر العنق وفي اصطلاح العروضيين هي آخر البيت، وقد حددها الخليل بقوله : «هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله» وهو التعريف الأشهر للقافية، والقافية المطلقة هي التي تنتهي بحرف متحرك، أما القافية المقيدة فهي التي تنتهي بحرف ساكن.

انظر القافية والأصوات اللغوية . د: محمد عوني عبدالرؤوف (مكتبة الخانجي، مصر ، ط ١، ت د)، ص ٣.

(٢) ذكر أ/ إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر ص ٢٨٤: أن الحرف الساكن حين يقع في نهاية الكلمة ثم يراد الوقوف على كلمته قد يتعرض ذلك الحرف للغموض أو الإبهام فيقل وضوحه في السمع، أو قد يسقط في النطق.

(٣) السابق، ص : ٢٨٣.

وفي شعر الرثاء يعيش الشاعر وسط مشاعر مضطربة وأحاسيس متأججة بالألم والحزن، يحتاج لرفع صوته للإعلان عن مصابه وحزنه من ناحية، ولتفريغ شحنة الحزن والألم من ناحية أخرى، فيلجأ للقافية المتحركة لتعكس حركة الأنفاس المضطربة والمشاعر المتأججة، فتتنوع الحركة ما بين الفتح والضم والكسر.

وبإجراء إحصاء على مائتي قصيدة ومقطوعة من شعر الرثاء تبين انتشار القافية المطلقة بصورة كبيرة فقد بلغت نسبتها ٩٣,٥٪ فتجاوز بذلك نسبتها في الشعر الجاهلي عامة والتي هي ٩٠٪ بينما كانت نسبة القافية المقيدة ٦,٥٪ حيث تمثلت لنا من خلال ثلاث عشرة قصيدة فقط من مائتي قصيدة.

ولو نظرنا في ديوان الخنساء مثلاً - وجله في الرثاء - نلاحظ وجود ثلاث قصائد فقط مقيدة، مما يدل على تدني نسبتها في شعر الرثاء؛ لأنها لا تتناسب مع عاطفة الحزن، ولا تقوى على التعبير الدقيق عن المصاب، ولا تساعد على تفريغ شحنة الحزن والألم. وما جاء من هذه القصائد أو المقطوعات مقيداً فإن أغلبها ورد في باب التفكير والتأمل. فامرؤ القيس تدبر وتأمل في حياته السابقة، ووجد أن مفتاح شخصيته يتمثل في شجاعته، وكرمه، وشعره، فأراد أن تبقى هذه المعالم المضيئة بعد وفاته، فقال:

رُبُّ طَعْنَةٍ مُتَعَنَّجَةٌ

وَجَفْنَةٌ مَّحِيرَةٌ

وَقَصِيدَةٌ مُحْبِرَةٌ

تَبْقَى غَدًا بِأَنْقَرَةَ^(١)

هذا التأمل أفضى بالشاعر إلى حالة هدوء وسكون أفصحت عنها هاءات السكت التي تتوأم مع حالة السكون والهمود التي وصلت إليه حالة الشاعر وهو يعالج سكرات الموت.

كما نلمح اجترار الأحزان وتأملها في قول أميمة بنت أمية:

أَبَى لَيْلِكَ لَا يَهْبُ وَنَيْطَ الطَّرْفُ بِالْكَوْكَبِ
وَنَجْمِ دُونَهُ الْأَهْوَالِ بَيْنَ الدَّلْوِ وَالْعَقْرَبِ
وَهَذَا الصُّبْحُ لَا يَأْتِي وَلَا يَدْنُو وَلَا يَقْرُبُ^(٢)

حيث تبرز لنا المعاناة من خلال الليل الأزلي (لَيْلِكَ لَا يَهْبُ)، قادتها هذه المعاناة إلى محاولة التخلص من آلامها بالتعلق بالعالم العلوي (نَيْطَ الطَّرْفُ بِالْكَوْكَبِ)، ولكنها تجد الهموم معها (نَجْمِ دُونَهُ الْأَهْوَالِ) ليستمر ليلها السرمدي وحرزها الأبدي (هَذَا الصُّبْحُ لَا يَأْتِي، وَلَا يَدْنُو، وَلَا يَقْرُبُ) مما ألجأها إلى تسكين

(١) الديوان ص ٣٤٩.

(٢) أيام العرب، أبو عبيدة ٢٢٣ - ٢٢٤.

قافيتها وتقيدها كتقيدها بالحنن والألم.

ولقد ظهرت القافية المقيدة عند الرجل ٧٪ بينما بلغت عند المرأة ٦٪ وهو فرق لا يكاد يظهر، ومع هذا تستطيع القول: إن حاجة المرأة إلى رفع صوتها ومدّه لإعلان مصابها، وشحن الهم لشفاء غليلها، كان وراء هذه القلة عندها.

١ - ٤ - الروي :

يعكس الروي باتحاده وموقعه في أواخر الأبيات ، صدى صوته على القصيدة برمتها ، فيمنحها اسمه حيث تنتسب إليه، فيقال قصيدة رائية، أو لامية، أو دالية.. ويظل هذا الروي بتكراره العمودي هو الامتداد الطولي للقصيدة، والممثل لوحدها، والرابط بين أبياتها ، فيطرح على القصيدة ظلال صوته وذاته ، ويمنحها بعض صفاته من قوة أو ضعف، ويصبح هذا الصوت بصفاته وكأنه مرآة تنعكس عليها عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، أو بصمة تميز صاحبها وتعكس حالته؛ لذا كان في معرفة هذا الصوت كشف لفسية صاحبه.

وفي شعر الرثاء تتأجج العواطف، وتلتهب المشاعر، وتهتز الأحاسيس، وتنتاب شاعره حالة قلق لمواجهة الموت، والإحساس بالفقد لذاته، أو لعزيم لديه، فتنعكس هذه الأحاسيس القلقة المتوترة على لغته، والروي جزء من هذه اللغة، بل هو عنوان قصيدته، والصوت المتكرر فيها، ولا بد من أن فيه ظلالاً من نفسية الشاعر وأحاسيسه.

وإذا نظرنا إلى الجدول التالي(١)، وقد أجريت فيه الدراسة على مائتي قصيدة من شعر الرثاء للرجال والنساء على السواء، نلاحظ أن أكثر الحروف رويًا كان حرف الراء (٤٢) مرة، يليه حرف اللام (٣٣) مرة، ثم حرف الباء (٢٥) مرة، يليه

(١) انظر الجدول ص: ٢٧٣.

حرف الدال (٢٤) مرة، ثم حرف الميم (٢٣) مرة، ثم بعد ذلك تتراوح أعداد الحروف ما بين الصفر إلى إحدى عشرة مرة .

مجيئها

وإذا ما نظرنا إلى طبيعة الأصوات التي كثر مجيئها رويًا نجد أنها جميعاً من الأصوات المجهورة^(١) التي تساعد بوضوحها وقوتها على رفع الصوت في شعر الرثاء لإعلان المصاب، ولتفريغ شحنة الحزن والألم، ثم إن حالة شاعر الرثاء القلقة المتوترة لا يتناسب معها الهمس الهائج، وإنما الجهر العالي، كما تجتمع هذه الأصوات: الراء، واللام، والنون، والباء - على صفة الذلاقة^(٢)، وشاعر الرثاء

(١) المجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجزئ معه، حتى ينقضي الاعتماد عليه، ويجري الصوت. وهي تسعة عشر حرفاً: الهمزة، والألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم، والياء، والضاد، واللام، والنون، والراء، والطاء، والذال، والذال، والباء، والميم، والواو.

أما المهموس فهو حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه، والحروف المهموسة هي: الهاء والحاء، والحاء، والخاء، والكاف والشين، والتاء والسين، والصاد، والتاء، والفاء.

الكتاب : سيبويه : تحقيق وشرح عبدالسلام هارون (ط ٢، ت ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م) ٤ / ٤٣٠، وما بعدها. وذلك التحديد موضع خلاف بين القدماء والمحدثين في أصوات «القاف والطاء» اللذين عدّهما المحدثون من الأصوات المهموسة، وكذا «الهمزة» التي اعتبرها المحدثون صوتاً لاهو بالمهموس ولا بالمجهور فهو قسم برأسه.

(٢) الذلاقة : حدة اللسان وطلاقته، والمراد هنا الحروف التي تتصف بالخفة والسلاسة، وهي: الراء، واللام، والنون وسميت حروف الذلاقة لأنها تخرج من ذلق اللسان، وهو طرفه مع غار الفم، وقد ضمت إليها ثلاثة حروف شفوية هي: الفاء والباء والميم وسميت حروف ذلاقة ==

يحتاج لهذه الأصوات في تأبينه وتهديده ووعيده؛ لما فيها من سهولة وطلاقة، ثم إن هذه الحروف بخفتها وسلاستها يسهل النطق بها في ساعة الانفعال والارتباك والاضطراب.

هذا ما اجتمعت عليه أغلب حروف الروي في شعر الرثاء، ثم إن لهذه الحروف صفات أخرى تميزها عن بعضها : فحرف الراء هو أكثر الحروف ظهوراً في روى شعر الرثاء، وبالإضافة إلى أنه صوت مجهور وذلق، فهو حرف مكرر، ولعل ارتعاد اللسان، وتذبذب الوترين عند النطق به يتناسب مع رعشة الحزن والألم المعتلجة في النفس؛ لذا كان أكثر ظهوراً عند المرأة.

أما حرفا (الدال، والباء) فهما من الأصوات المجهورة الغنية بعنصر الوضوح السمعي، كما أنها من الأصوات الشديدة الانفجارية^(١)، ولعل هذه الشدة توازي ما يعانيه الشاعر من شدة المصاب وكربته وألمه .

== للخفة التي فيها.

انظر علم التجويد القرآني في ضوء الدراسات الحديثة. د: عبدالعزيز علام (ط الأولى، ت ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م) ص ٦٥. أصوات العربية دراسة وصفية، د. جمال المهدي (ط د، ت ١٤١٦هـ ١٩٩٥م) ص: ١٢٧.

(١) تعتبر الدال والباء من أصوات القلقة، والقلقلة: التحريك، يقال: قلقل الشيء فتقلقل: إذا حركه فتحرك، وقلقلة الحرف: تحريكه عند الوقف، لتحقيق صفات هذه الأصوات، فإن تسكينه يضعف فيه صفتي الجهر والانفجار معاً.

علم التجويد القرآني . د. عبدالعزيز علام، ص ٩٨.
أصوات العربية . د. جمال المهدي، ص: ١٣٠.

وهكذا نلاحظ أن الحروف التي كثر ورودها في شعر الرثاء توفرت فيها صفات القوة من : الجهر، والذلاقة، والشدة، والانفجار، والقلقة، فناسب ذلك التعبير عن صدى أحاسيس شاعر الرثاء، وكانت هذه الأصوات مرآة لعواطفه وآلامه وأحزانه.

أما الحروف التي قل ورودها رويًا في شعر الرثاء فقد بلغت أحد عشر حرفاً^(١)، أغلبها من الحروف المهموسة، وإذا ما نظرنا إلى المجموع الكلي لكل من المجهور والمهموس في الأصوات العربية، وجدنا أن عدد الأصوات المجهورة تسعة عشر صوتاً، ورد منها رويًا للقافية في شعر الرثاء ثلاثة عشر صوتاً، وبذلك تكون نسبتها (٣:٢) أي بمقدار الثلثين تقريباً.

بينما نجد أن عدد الأصوات المهموسة (عشرة أصوات) ورد منها رويًا في شعر الرثاء خمسة أصوات، وبذلك تكون نسبتها (١-٢) أي بمقدار النصف. وبذلك تكون نسبة الجهر في أصوات الروي أعلى وأكبر من الهمس، ولعل هذا يعود إلى ما ذكرته سابقاً من أن الهمس لا يتناسب مع شعر الرثاء، وما فيه من رغبة في البوح، وإعلان المصاب، وتنفيس الألم .

ولعل كثرة شيوع الأصوات أو قلتها تعود إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات، وهذا ما نلاحظه في مختلف أبواب لسان العرب لابن منظور، وربما كان

(١) انظر الجدول ص: ٢٧٣.

لوضوحها في السمع^(١) أثر في الكلام عامة، وفي شعر الرثاء خاصة، لتحمل رسالة الشاعر، وتنقل لنا حزنه وألمه بوضوح.

(١) ذكر الأستاذ محمد الهادي في دراسته لخصائص أسلوب الشوقيات: «أن اللام، والميم، والنون، والراء، أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً، وأقربها إلى طبيعة الحركات Nowels وهذه المقولة قررها د. إبراهيم أنيس في كتابه الأصوات اللغوية، وجعلها نوعاً ثالثاً بين الأصوات الساكنة أي الصامتة Consonants وبين أصوات اللين أي الصوائت Nowels. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي (منشورات الجامعة التونسية، ط ١٩٨١م)، ص ٤٦.

الأصوات اللغوية. د. إبراهيم أنيس، ص ٢٧.

جدول لتحديد أكثر الحروف رويًا في شعر الرثاء

النون	٢	١٢
الميم	١١	١٧
اللام	١٦	١
الكاف	١	٤
القاف	٥	١
الفاء	١	١
الغين	١	٨
العين	٢	٢
الظاء	١	١
الطاء	١	١
الضاد	١	١
الصاد	١	١
الشين	١	٢
السين	١	١
الزاي	١	١٧
الراء	٢٥	١
الذال	١	١٤
الدال	١٠	١
الخاء	١	٣
الحاء	١	١
الجيم	٢	١
الثاء	١	٤
التاء	١	١١
الباء	١٤	١
الألف	١	١
الهمزة	١	١
المجموع	الروي في شعر المرأة	الروي في شعر الرجل

٢ - الأصوات ودلالاتها في شعر الرثاء :

تعكس الدلالة الصوتية ملامح الشخصية من خلال أمرين : أولهما المخرج، وثانيهما : الصفة من جهر أو همس، ومن شدة أو رخاوة أو توسط، ومن إطباق أو انفتاح، ومن استعلاء ، أو استفال، ومن ذلاقة أو إصمات، ومن صفير أو تكرير، أو قلقلة أو غنة، أو استطالة، أو تقشُّ، أو لين، إلى آخر تلك الصفات التي جلاها لنا علماء الصوتيات وعلماء التجويد والقراءات حيث إن لكل صوت سمة معينة نابعة منه، وتظل الأفكار تدور حول البحث عن علاقة بين سمات الصوت والموضوع الذي يعبر عنه، أو الدلالة التي يشترك في التعبير عنها.

وشعر الرثاء شعر وُجد للتنفيس عن الحزن والألم، ولإعلان المصاب، والإشادة بالفقيد، وتهديد الخصوم، والحث على أخذ الثأر.. وتحو ذلك مما يتطلب أصواتاً ذات صفات معينة، تعين على تفريغ شحنة الحزن والألم من ناحية، وإبراز فداحة المصاب والتأثير في السامعين من ناحية أخرى . وهذا يتناسبه الأصوات القوية التي تتمتع بصفات الجهر والشدة، والإطباق والاستعلاء... إلخ.

وباستقراء مجموعة من مراثي الشعر الجاهلي يتضح لنا اتصاف أصواتها بما

يلي:

٢ - ١ - قوة الصوت :

برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام تبلغ خمساً (٥/١) أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس (٥/٤) الكلام يتكون من أصوات مجهورة^(١).

وفي شعر الرثاء نلاحظ نفس الظاهرة فالأصوات المجهورة تتفوق على نظائرها المهموسة إلا أن الجديد في هذا هو انخفاض النسبة في شعر الرثاء عنها في الكلام العادي وذلك لموافقة الأصوات المجهورة، ومناسبتها لشعر الرثاء حيث نلاحظ في المجهور وضوح الصوت وقوته، وهذا ما يحتاجه شعر الرثاء الذي يتطلب الإعلان عن المصاب (النعي)، وتفريغ شحنة الحزن والألم، وهذا ما لا يحققه المهموس بصوته الخفي الضعيف بالإضافة إلى ما يصاحب النطق به من مجاهدة للنفس^(٢) ابتعد عنها شاعر الرثاء حتى لا يجتمع عليه إجهاد النفس بالنطق به وإجهاد النفس بالهم والحزن. لذا انخفضت نسبة الأصوات المهموسة في شعر الرثاء فوصلت عند أوس ولبيد ١٤٪ وظلت غالباً دون الحد المتعارف عليه ٢٠٪ عند بقية الشعراء الذين أُجري الاستقراء على شعرهم.

(١) الأصوات اللغوية . د. إبراهيم أنيس . ص ٢١ .

(٢) نحتاج عند نطق المهموس إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبه عند النطق بالمجهور. في صوتيات العربية د. محيي الدين رمضان (مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، ط ١، ص ١٩٧٩م)، ص: ٦٦.

وزيادة الأصوات المجهورة في شعر الرثاء عنها في الكلام العادي يُضفي على الصورة القوة من خلال الصوت الصاحب المجلجل الذي تحمله لنا المرثية .

أما عند المرأة -الشاعرة - فقد انعكس هذا الوضع حيث غلبت الأصوات المهموسة عندها فبلغت نسبتها ٢٨٪ عند السليكة و ٢٤٪ عند قتيلة وظلت أغلب نماذج الاستقراء فوق الحد المتعارف عليه (٢٠٪)، ولكنها قريبة منه، وقد جاءت بعض القصائد متفقة مع الحد الأدنى أو دونه بقليل، ولعل لجوء الشاعرة إلى محادثة النفس وإقامة الحوار معها لبث همومها، والتنفيس عن آلامها وراء وجود ظاهرة الهمس في مرثياتها، حيث لم تكن بعض هذه المرثي إعلانياً عن مصاب، ولا استثارة همم، ولا إشادة بالمرثي، وإنما جاءت معالجةً للهموم واجتراراً للأحزان، لقد جاءت حديثاً للنفس، فكثرت فيها الهمس، من ذلك مرثية أم السليك التي قالت فيها :

طَافَ يَبْفِي نَجْوَةٌ مِنْ هَلَاكِ فَهَـ أَكْ^(١)

حيث سيطر الذهول على الشاعرة، حتى أسلمها إلى نوع من الهذيان، فكان شعرها حديث النفس المستسلمة للمصاب :

سَاءَ زِي النَّفْسِ إِذْ لَمْ تُجِبْ مَنْ سَأَلَكَ^(٢)

(١) الحماسة . أبو تمام : ٤٤٧/١ .

(٢) السابق .

كما لجأت الخنساء إلى الهمس عندما جردت عينها وأقامت الحوار معها، فقالت:

أَعَيْنِي أَلَا فَبِكَيْ لِيَصْخِرَ بِدَرَّةٍ إِذَا الْخَيْلُ مِنْ طُولِ الْوَجِيفِ أَقْشَعَتْ^(١)

لذلك كانت صورهما الشعرية رتيبة هادئة متأنية، زاد من رتابتها وخفوتها تكرار حرف الراء عند أم السليك سبع عشرة مرة، وعند الخنساء اثنتين وعشرين مرة.

ومما يتصف به الصوت في شعر الرثاء (الشدة) ولعل هذه الشدة^(٢) توافق ما يعانيه شاعر الرثاء من قلق وتوتر وانفعال إزاء المشاعر المضطربة والأحاسيس المتباينة، ثم إنه يشعر بدبيب الموت وضعفه، ويفكر فيما يؤول إليه من الفناء والانتها، فيدفعه هذا الإحساس إلى تلمس مواطن قوته في صوته وفعله فمال إلى الأصوات الشديدة الانفجارية^(٣) كما كثر حديثه عن

(١) الديوان، ص ١١٩.

(٢) ذكر د. عبدالعزيز علّام في كتابه علم التجويد القرآني (ص ١٢٢) ود. جمال مهدي في كتابه أصوات العربية (١٢٤) الأصوات الشديدة وهي: الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والتاء والدال والباء والضاد الحديثة، وتقابلها الأصوات، الرخوة وهي الهاء والحاء والغين والحاء، والشين، والصاد، والضاد، والزاي والسين، والطاء، والثاء، والذال، والفاء، أما د. إبراهيم أنيس فقد ذكر في كتابه الأصوات اللغوية (ص ٢٥) رأى المحدثين في الأصوات الشديدة وأنها (الباء والتاء، والدال والطاء، والضاد، والكاف، والقاف، والأصوات الرخوة هي السين، والزاي، والصاد، والشين، والذال، والثاء، والطاء، والفاء، والحاء، والحاء، والعين.

(٣) الأصوات اللغوية : إبراهيم أنيس ٢٣.

الشجاعة، والبطولة، والكرم وكأنما يحاول نفي شبهة الضعف التي سطت عليه مع الموت؛ لذا نلاحظ ظهور الأصوات الشديدة بوضوح في شعر الرثاء حيث بلغت نسبتها من خلال الاستقراء ٢٩٪ بينما بلغت أصوات الرخاوة ١١٪.

ولعلنا نلاحظ اقتراب كل من الرجل والمرأة من هذه النسبة، حيث بلغت نسبة الأصوات الشديدة عند الرجل ٢٨٪ وعند المرأة ٢٩٪، على حين بلغت نسبة الأصوات الرخوة عند الرجل ١٠٪، وعند المرأة ١٤٪.

كما نلاحظ توفر صفة القلقلة^(١) في بعض حروف الشدة ولعل ما في القلقلة من حركة جعلتها تتوافق مع حركة النفس واضطرابها الدائم بالحزن والهم والألم، ولعل هذا ما دفع بشر بن أبي خازم إلى نظم مرثية بائية مطلقة كرر فيها صوت الباء الانفجاري خمساً وأربعين مرة، وتساءل في قلق، فقال:

أَسَائِلُهُ عُمَيْرَةٌ عَنْ أَبِيهَا خِلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرُّكَّابَا^(٢)

على حين لجأت أم عمرو بن مكرم^(٣) إلى حرف القاف تنفس به حالة القلق والتوتر اللذين سيطرا عليها عقب الفاجعة، فقالت :

(١) أصوات القلقلة هي القاف، والطاء، والباء، والجيم، والدال.

أصوات العربية د. جمال المهدي، ص: ١٣٠.

(٢) مختارات أشعار العرب . ابن الشجري . ص: ٣٠٣.

(٣) لم أعتز لها على ترجمة إلا أنها شاعرة جاهلية ومرثيتها التالية في أخيها ربيعة بن مكرم قتله نبيشه السلمي يوم الكديد.

شاعرات العرب . عبدالبدیع صقر : ص ٢٧٩.

مَا بَالَ عَيْنِكَ مِنْهَا الدَّمْعُ مُهْرَاقٌ سَحًّا فَلَا عَازِبٌ عَنْهَا وَلَا رَاقِي (١)

وهكذا نلاحظ قوة الصوت وشدته في شعر الرثاء، وهذا يوافق حالة الشاعر النفسية وما فيها من انفعال وقلق وتوتر (٢).

(١) بلاغات النساء طيغور ٢٧٩، الأمالي. القالي، ١٢/٣.

(٢) الأصوات اللغوية. إبراهيم أنيس. ص: ٢٣٤.

عدد الحروف المبهمة عند الراء في نتائج من شعور الراء														عدد الحروف المبهمة عند الراء في نتائج من شعور الراء														مطلع القصيدة أو المقطوعة		الفتائل						
نسبتها							نسبتها							نسبتها							نسبتها															
نوع الحروف المبهمة	الفاء	الطاء	الصاد	التاء	السين	الشين	الكاف	الغاء	الحاء	الهاء	نوع الحروف المبهمة	الواو	الميم	الباء	الذال	الغاء	الزاي	الذال	الطاء	الراء	النون	اللام	الضاد	الياء	الظا	القاف	الغين	العين	الألف	الهجرة	المجموع الكلي					
٢٨٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	٨٧	٧	٦	٨	-	-	-	٤	١	٣	١	١٠	١	٥	٢	-	٢	١٤	١٢	١٨	١٨	١- امرؤ القيس				
٢٨٤	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥	١٥٢	١١	١٧	١١	٧	٣	٣	١١	٤	١٠	٢٣	٤٠	١	٨	٦	٧	١	١١	١٨	٢١	٢١	٢- ارس بن حجر				
٢٨١	٥	٣	٦	١٤	٦	٢	٨	٢	٧	٦	١٥٤	١٤	١٣	٢٠	٢	-	٢	١١	٤	٢٣	٢١	٤٢	١	٦	٢	١١	٤	١٠	٢١	٢١	٣- برديد بن الصمة					
٢٨٨	٧	١٠	١	١٧	١٤	٢	٦	٢	٨	١٥	١١٩	١٣	١٧	١٧	٥	٢	٢	٨	٥	١٨	٤٠	٢٨	٢	٢٢	١	١٠	١	١٨	٤٢	٢١١	٢١١	٤- الربيع بن زياد				
٢٨٨	٧	٧	٢	١٢	٢	-	٥	١	٥	٥	١٣٢	١٧	١٦	١٦	-	-	٤	٩	١	٦	١٠	١١	-	١٤	١	-	٦	١٨	٩	١٢٤	١٢٤	١- تميم بن الحرابي				
٢٨١	٩	١	١	٢	-	-	٥	٢	٢	٩	١١٧	٩	١٧	٧	-	-	٢	٨	١	٣	٧	١١	-	١٤	٢	١	-	٦	١١	١١	١٢١	١٢١	٧- قيس بن ربيعة			
٢٨٧	٢٠	١	٢	٨	٤	-	١	٧	٧	٥	١٢٠	١١	١١	٨	-	-	٢	٧	٦	٩	٨	١١	٢	١٢	٢	١	٢	١٤	١٤	٥٠	٥٠	٨- قيس بن ساعدة				
٢٨٨	١٠	١	٢	١٥	١٢	٢	١٧	٢	٨	٧	١٤٤	١٥	٥١	١١	٥	١	-	١٧	٦	١٧	٢٣	٤٩	٢	٤٢	١	١	٤	١٤	٢١	٢١	٥٠	٥٠	٩- ليلى			
٢٨٤	٧	٧	٢	١	٢	-	٢	١	٢	١	١٠٧	١١	٤	٤	٤	-	-	-	-	٢	٦	١٣	١	٩	١	٤	-	٤	١٣	١١	١١١	١١١	١٠- المهمل			
٢٨٧	١	-	٢	١١	٥	٢	٨	٢	٢	١٠	١٠١	١٤	١٤	١٤	١	١	-	١١	٦	٢٢	١٨	٢٢	٢	١٥	٧	٢	٢	١٥	٢٠	٢٥	٢٥					

- (١) الديوان: امرؤ القيس ص: ١٢٨، الأصمعي: ١٣١.
- (٢) الديوان: ص: ٥٥، شعراء النصرانية، لويس شيخو ٤٩٢.
- (٣) الحماسة: أبو تمام ٢٩٩/١، شعراء النصرانية، لويس شيخو ٧٥٣.
- (٤) ديوان الحماسة: أبو تمام: ٤٩٢/١، شعراء النصرانية: الأب لويس شيخو ٧٩٢.
- (٥) الحماسة: أبو تمام: ٤٩٩/١.
- (٦) شعراء النصرانية: الأب لويس شيخو ٩٥، وقبيلة شاعر نصراني من بني جرم كان سيداً شهيراً مطلع الكلمة في قومه.
- (٧) ديوان الحماسة: أبو تمام ٤٧٤/١.
- (٨) الحماسة البصرية ٢١٥/١، شعراء النصرانية: الأب لويس شيخو: ٢١٥.
- (٩) الديوان: ليلى: ص: ١٣٠.
- (١٠) الديوان: ص: ٤٨، شعراء النصرانية: الأب لويس شيخو ١٧٢.

عدد الحروف المهموسة عند المرأة في نفاخ من شعر الرشاء		عدد الحروف المهموسة عند المرأة في نفاخ من شعر الرشاء	
نسبتها	مجموع الحروف المهموسة	نسبتها	مجموع الحروف المهموسة
الفاء	١٢	الواو	١١
الثاء	١١	الميم	١١
الظاء	١١	الباء	١١
التاء	١١	الذال	١١
السين	١١	الظاء	١١
الضين	١١	الزاي	١١
الكاف	١١	الدال	١١
الخاء	١١	الطاء	١١
الحاء	١١	الراء	١١
الهاء	١١	النون	١١
نسبتها	١٠٠	اللام	١١
الواو	١١	الضاد	١١
الميم	١١	الياء	١١
الباء	١١	الجيم	١١
الذال	١١	القاف	١١
الظاء	١١	الغين	١١
الزاي	١١	العين	١١
الدال	١١	الألف	١١
الطاء	١١	المهمزة	١١
الراء	١١	المجموع الكلي	١٠٠
النون	١١		
اللام	١١		
الضاد	١١		
الياء	١١		
الجيم	١١		
القاف	١١		
الغين	١١		
العين	١١		
الألف	١١		
المهمزة	١١		
المجموع الكلي	١٠٠		

مطلع القصيدة أو المقطوعة

القالل

١- أيعني جوادا بالدموع ^(١)	١- أيعني خاتق
٢- كل امرئ بحال الدهر ^(٢)	٢- فبذ
٣- يا لومي قد فرح الدمع خذي ^(٣)	٣- الجباه
٤- أيعني ألا فابكي ^(٤)	٤- الغنساء
٥- بكر اللعي بخير خذنف ^(٥)	٥- بنتوس
٦- يا لهف نفسي لها دافعا ^(٦)	٦- ربة بنت عامية
٧- طاف يبغي نجوة ^(٧)	٧- السليخة أم السليله
٨- يا عين بكي عند كل صباح ^(٨)	٨- ناطة الزنازية
٩- يا راکبا إن الأثل ^(٩)	٩- تيلة بنت الغنفر
١٠- أبكي وأبكي بأسفار ^(١٠)	١٠- البياه

- (١) بلاغات النساء : جليور ٢٨٤ .
 (٢) شرح اشعار الهذليين، السكري ٥٨٢/٢، زهر الأديب : الحمصي ٨١٤ .
 (٣) شاعرات العرب، عبدالبديع صفق: ٤٩ .
 (٤) الديوان : ص ١١٩ .
 (٥) الحماسة، أبو تمام ٤٤٧/١، الكامل في التاريخ : ابن الاثير ٥٨٥/١ .
 (٦) شرح اشعار الهذليين، السكري: ٨٦٦/٢ .
 (٧) الحماسة لابي تمام ٤٤٧/١ .
 (٨) الحماسة لابوتمام ٤٤٤/١ .
 (٩) الحماسة لابي تمام ٤٧٧/١ .
 (١٠) شاعرات العرب : عبدالبديع صفق: ٨٧٢ .

٢ - ٢ - التكرير :

كان التكرير من الأصوات الواضحة في شعر الرثاء، يكشف به شاعره عن المعاني المتغلغلة في نفسه والممتلئة بها حزناً وألماً، فيعمد إليه لتفريغ شحنة الألم والحزن المطبقة على نفسه، كما أن شدة الحزن تفقد الإنسان اتزانه ، فيفلت من ربة التحكم في نطقه، ويعود إلى فطرته وسليقته في النطق^(١).

لذا توالى التكرير في شعر الرثاء وتنوع ليشمل تكرير الحركة ، وتكرير الكلمة، وتكرير الجملة، وتكرير المعنى.

(١) التكرير بين المثير والتأثير . د. عزالدين علي السيد (دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط الأولى، ت ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م) ص : ٨٠.

٢ - ٢ - ١ - تكرير الحركة :

كان الحزن دافعاً لظهور حركة الكسر بوضوح في شعر الرثاء، فعكست هذه الحركة المكسورة ما تحمله النفس من خضوع للحزن والألم، كما يكشف عن نبرة أسمى ولقد كان الروي - وهو الأداة الرابطة لبناء القصيدة والموحدة لها - هو أكثر ما يشير إلى وضوح ظاهرة الكسر في المرثية، حيث إن نسبة الروي المكسور بلغت ٤٧٪ كما أن حركة الكسر لم تقف عند حدود الروي بل تعدته لغالب كلمات البيت من ذلك قول المهلهل :

أَلَيْتَنَا بِذِي حُسْمٍ أَنْيـــــــرِي	إِذَا أَنْتِ انْقَضَيْتِ فَلَا تَحُورِي
فَإِنْ يَكُ بِالذَّنَائِبِ طَالَ لَيْلِي	فَقَدْ أَبْكِي مِنَ اللَّيْلِ الْقَصِيرِ
وَأَنْقَذَنِي بِيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَا	لَقَدْ أَنْقَذْتُ مِنْ شَرِّ كَيْبِيرِ
كَأَنَّ كَوَاكِبَ الْجُوزَاءِ عُوذُ	مُعْطَفَةٌ عَلَى رُبْعِ كَسِيرِ
كَأَنَّ الْجَدْيَ فِي مَثْنَاةِ رَبِيقِ	أَسِيرٌ أَوْ بِمَنْزِلَةِ الْأَسِيرِ (١)

فقد توالى حركات الكسر في الأبيات السالفة حتى مال بعضها إلى الإشباع، فأشبهت الياء (تحوري)، وظلت الألفاظ تدور حول قصب الانكسار والحزن فهو في كرب أنقذه منه بياض الصباح، والرُّبْعُ كَسِيرٍ وَالْجَدْيُ أَسِيرٌ أَوْ بِمَنْزِلَةِ الْأَسِيرِ.

(١) الديوان، المهلهل ص ٣٨، الأمالي. القالي ٢/١٣٠، والبيت الأخير في الأمالي فقط.

للمزيد انظر أم قيس الظبية. الحماسة. أبو تمام ١/٥٢٢، بلاغات النساء طيغور، ٢٧٩.

وقد تظهر حركة الكسر بوضوح في مطلع المرثية خاصة، مما يعكس طابع الانكسار على بقية الأبيات، فإذا ما خفت حدة الانفعال بالبوح، خفَّ الإحساس بالحزن والانكسار، فخف تكرار الكسر في باقي المرثية، وهذا ما نلاحظه في قول يزيد بن حذاق في رثاء نفسه :

هَلْ لَلْفَتَى مَن بَنَاتِ الدَّهْرِ مِنْ وَاقٍ أَمْ هَلْ لَهُ مَن حِمَامِ المَوْتِ مِنْ رَاقٍ^(١)

ولطبيعة المرأة دور في زيادة ظاهرة الكسر عندها حيث يزيد إحساسها بالخوف وفقد الحماية بعد موت مرثيها؛ لذلك بلغت نسبة تكرار الكسر عندها ٥١٪^(٢)، بينما كانت عند الرجل ٤٣٪.

أما الفتحة فقد كانت ثاني الحركات بروزاً في شعر الرثاء، ساعد مدّ الصوت فيها على تفريغ شحنة الانفعال والحزن، فتخرج من خلال القصيدة صرخات

(١) شرح المفضليات . التبريزي ١٠٥٥/٢

ومثله قول دريد بن الصمة (الأصمعيات ١٠٧) في رثاء أخيه :

نصحتُ لعارضٍ وأصحابِ عارضٍ ورَهَطِ بَنِي السُّودَاءِ والقَوْمِ شُهْدِي

(٢) من ذلك قول ابنة حذاق (بلاغات النساء . طيفغور ٢٨٤). ولم أعتز على ترجمة إلا أنها جاهلية.

أَعْيَنِي جُودًا بِالدُّمُوعِ عَلَى الصَّدْرِ عَلَى الفَارِسِ المَقْتُولِ فِي الجَبَلِ الوَعْرِ

للمزيد انظر ديوان الخنساء ص ٨٤ - ٢١٢.

متلاحقة تؤول من خلالها الفتحة إلى فتحة طويلة^(١):


يَا صَاحِبِي تَلَوَّمًا لَا تَعْجَلَا إِنَّ الرَّحِيلَ رَهِيْنُ أَلَّا تَعْدُلَا^(٢)
وصرخ قسُّ بن ساعدة قائلاً:

خَلِيْ أَيْ هَبَّا طَالَمَا قَدْ رَقَدْتُمَا أَجْلَكُمَا لَا تَقْضِيَانِ كَرَآكُمَا^(٣)
أحمر

أما المرأة فقد كان ميلها إلى البكاء والعيول، وبوجهها بالحزن سبيلاً مباشراً لتخفيف حدة الانفعال؛ لذلك قلت ظاهرة تكرار الفتحة في مرثيتها لوجود بديل يتيح لها التنفيس عن حزنها^(٤).

(١) كان القدماء يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة والضممة الواو الصغيرة، وذلك إدراكاً منهم بالعلاقة القوية والعضوية بين الحركات الثلاث وحروف المد الثلاثة: ومن جرى بعض المحدثين على توحيد التسمية مع التمييز بالطويلة والقصيرة، فقالوا: الفتحة والفتحة الطويلة (أي ألف المد). والكسرة، والكسرة الطويلة (أي ياء المد)، والضممة، والضممة الطويلة (أي واو المد).

(٢) البيت للمرقش الأكبر، انظر شرح المفضليات. التبريزي ٨٠٩/٢.

(٣) الحماسة. أبو تمام ٤٢٣/١. 

(٤) مما ظهر فيه الفتح قول جليلة بنت مرة (شعراء النصرانية. ص ٢٥٢).

يَا عَيْنُ فَا بَكِي فَإِنَّ الشَّرَّ قَدْ لَاحَا وَأَسْبَلِي دَمْعَكَ الْمَخْزُونِ سَفَاحَا
وقالت تماضر السلمية (شاعرات العرب. عبدالبديع صقر ٣٨).

كَأَنَّ الـعَيْنَ خَالَطَهَا قَدَاهَا لِحْزْنٍ وَأَقِيعَ أَفْنَى كَرَآهَا
والبيت في ديوان الخنساء، ص ٢٠٤.

٢ - ٢ - ٢ - تكرير الحرف (المماثلة): (١)

تتمشى المماثلة مع ما فيها من سرعة في نطق الأصوات ومزج بعضها ببعض (٢) مع تدفق مشاعر الرائي وحدة انفعاله، كما يستمد من قوة التضعيف قوته التي تكاد تتلاشى من الحزن والألم لذلك قال الربيع بن زياد في حزن :

إِنِّي أَرِقْتُ فَلَمْ أُغْمِضْ حَارٍ مِنْ سَيِّءِ النَّبَأِ الْجَلِيلِ السَّارِي (٣)

وعلى شاكلته قول الخنساء :

تُطِيرُ مَنْ خَلَّ الْبِلَادَ بَرَاقِشًا (٤) بِأَرْوَعِ طَلَّابِ السِّتِرَاتِ مُطَلَّبٍ (٥)

ولقد تركز التماثل في مطلع المرثية الذي يمثل قمة الانفعال والألم، فإذا ما

(١) يطلق لفظ المماثلة على تأثير الأصوات بعضها ببعض حين تتجاور، وهذا التماثل قد يكون في الصفة، أو في المخرج، أو فيهما معا. مما ينشأ عنه الإدغام.
انظر: اللهجات العربية. د. إبراهيم أنيس (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٦، ت ١٩٨٤م) ص: ٧١.

(٢) السابق.

(٣) الحماسة. أبو تمام ٤٩٣/١، شعراء النصرانية: لويس ٧٨٧، ومثله قول المرقش الأكبر (شرح المفضليات، التبريزي: ٨٠٩).

يَا صَاحِبِي تَلَوْمًا لَا تُعْجَلْ إِنَّ الرَّحِيلَ رَهِيْنُ الْأَعْدَاءِ

(٤) بَرَقِشْتِ الْبِلَادَ: تزينت وتلونت .. وتركت البلاد براقش أي ممتلئة زهراً مختلفة من كل لون..
وقيل: بلاد براقش مجدبة خلاء كبلقع فهو من الأضداد.

(اللسان / برقش).

(٥) الديوان، ص ١٣٢.

استرسل الشاعر في نظم مرثيته هدأت حدة انفعاله، فيتدنى التماثل في صوته، حتى إذا طرأ ما يثير هذا الانفعال ظهر مرة أخرى، وهذا ما جعل التماثل يعود بحدة إلى أبيات عبدالله بن عنمة بعد أن كاد يتلاشى حيث قال :

لَأُمِّ الْأَرْضِ وَيْلٌ مَّا أَجَنَّتْ غَدَاةً أَضْرَّ بِالْحَسَنِ السَّبِيلِ
 أَجِدُّكَ لَنْ تَرَاهُ وَلَنْ تَرَاهُ تَخْبُّ بِهِ عُدَاةً زَمُولُ
 حَقِيبَةَ رَحْلِهِ بَدَنٌ وَسَرَجٌ تَعَارِضُهُ مَرِييَةٌ نَزُولُ^(١)

م. ب. ك. د. هـ

ففي البيت الثالث هدأت حدة الانفعال، فقلَّ التماثل، وعندما ذكر الرائي المرثي

ومصرعه زادت حدة انفعاله بهذه الذكرى، فعاد التماثل إلى الظهور، فقال :

وَخَرَّ عَلَى الْأَلَاءِ لَمْ يُوسِدْ كَأَنَّ جَبِينَهُ سَيْفٌ صَقِيلٌ^(٢)

(١) الحماسة: أبو تمام ١/٥٠٢، وفي الأصمعيات، ص: ٣٦ مع اختلاف في ترتيب الأبيات.

للمزيد انظر رثاء الفارعة بنت شداد (الأماشي: القالي، ٢/٣٢٣).

(٢) الحماسة: أبو تمام ١/٥٠٢، الأصمعيات، ص: ٣٦.

٢ - ٢ - ٣ - تكرير الصياغة والمعنى :

يرتكز شعر الرثاء في معناه على دعامتين أساسيتين هما : التعبير عن عاطفة الحزن من ناحية، والإشادة بمكانة المرثي وخصاله من ناحية أخرى، وإن كان هذا لا يعني الاقتصار عليهما حيثُ ظهرت معهما معانٍ أخرى، إلا أن هاتين الدعامتين ظلَّتا الأساس الذي تبنى عليه قصيدة الرثاء، لذلك كان لهما الدور الواضح في ظهور التكرار في الصيغ والمعاني، حيث كانا عاملين مشتركين في شعر الرثاء عامة.

من هذه الصياغات البكائية وظهورها بشكل واضح في شعر الرجل والمرأة على السواء ، حتى أنها بلغت (٣٦٥ صياغة) في مائتي قصيدة ومقطوعة يعبر كل منها عن حالة الحزن والألم، فظهرت عند امرئ القيس^(١)، ولبيد^(٢)، وأوس^(٣) لم تمنع أيًا منهم قوته وصلابته عن إظهار البكاء والحزن.

أما المرأة فقد ظهرت هذه الصياغات في شعرها بوضوح، بل أكثرت منها في القصيدة الواحدة، من هذا قول أم حكيم البيضاء في رثاء أبيها :

أَلَا يَا عَيْنُ جُودِي وَأَسْتَهْلِي وَبِكِّي ذَا السَّنْدَى وَالْمَكْرَمَاتِ
أَلَا يَا عَيْنُ وَيَحْكُ أَسْعَفِي بِدَمْعٍ مِنْ دُمُوعِ هَاطِلَاتِ

(١) الديوان، ص: ٢٠٠.

(٢) الديوان، ص: ٧٥.

(٣) الديوان، ص: ٢٥-١٠٢.

وَبَكِّي حَيْرَ مَنْ رَكِبَ السَّمَطَايَا . أَبَاكَ الْخَيْرَ تَيَّارَ السَّمَطَاتِ (١)

وتكررت هذه الصياغات عند الخنساء (٢) بشكل واضح ولعل ميل المرأة إلى البكاء عند الحزن جعل هذه الصياغات أكثر ظهوراً عندها، حتى أنها بلغت (٣٢١) صياغة، بينما بلغت عند الرجل (٤٤) صياغة، ولعل قوته وصلابته حالت أحياناً دون إظهار حزنه :

تَقُولُ أَلَا تَبْكِي أَخَاكَ وَقَدْ أَرَى مَكَانَ الْبُكَاءِ لَكِنَّ بِنَيْتٍ عَلَى الصَّبْرِ (٣)

ومن تعبيرات الحزن المتكررة صياغات التفجع والتلف، حتى أنها بلغت (٩٧) صياغة، وقد كانت هذه الصياغات أليق بالمرأة من الرجل، حتى أن د. أحمد الحوفي جعلها صياغة أنثوية مقصورة على المرأة فقط (٤).

ولكننا نلاحظ وجودها عند الرجل بشكل واضح، فصلابته لم تحل دون هذات

(١) السيرة النبوية، ابن هشام، ١/١٧٢.

(٢) الديوان، ص ٨٣ - ٣٥٤ - ٣٦٢ - ٣٩٥ - ٤١١ - ٤١٨.

للمزيد انظر الفارعة بنت شداد في الأمالي: القالي ٢/٣٢٣-٣٢٥، وفاطمة بنت الأحجم في الحماسة لأبي تمام (١/٤٤٤).

(٣) البيت لدريد بن الصمة في رثاء أخيه: الحماسة. أبو تمام ١/٣٩٩.

(٤) المرأة في الشعر الجاهلي. د. أحمد الحوفي (دار نهضة مصر، القاهرة، ط ٣، ت ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م) ص: ٦٢٥.

نفسه وتفجعها، فذكرها امرؤ القيس^(١)، والمهلhel^(٢)، وأوس^(٣)، وغيرهم، إلا أنها ظلت محدودة، على حين أكثرت منها المرأة وكررتها بشكل واضح، ولقد كان ضعفها عاملاً مساعداً على تكرار هذه الصياغات، قالت الخنساء :

لَهْفِي عَلَى صَخْرٍ فَإِنِّي أَرَى لَهُ نَوَافِلَ مِنْ مَعْرُوفِهِ قَدْ تَوَلَّتِ
لَهْفِي عَلَى صَخْرٍ لَقَدْ كَانَ عِصْمَةً لِمَوْلَاهُ إِذْ نَعَلُ بِمَوْلَاهُ زَلَّتِ^(٤)

ومثلها سليمي بنت المهلهل حين قالت :

لَهْفِي عَلَيْهِ إِنْ تَوَسَّطَ مُعْضِلٌ حِصْنَ الْعَشِيرَةِ ضَارِبٌ بِجِرَانِ
لَهْفِي عَلَيْكَ إِذَا السَّيْتِيمُ تَخَاذَلَتْ عَنْهُ الْأَقَارِبُ أَيَّمَا خِذْلَانِ^(٥)

ومن المعاني التي تكررت بوضوح في شعر الرثاء معاني الشجاعة والكرم وقت الشدائد، ولعل فكرة تخليد ذكرى المرثي ومقاومة الفناء كانت وراء هذا التكرار :

فَإِنْ تَكُ أَفْنَتُهُ اللَّيَالِي فَأَوْشَكَتْ فَإِنْ لَهُ ذِكْرٌ سَيَفِينِي اللَّيَالِيَا^(٦)

لذلك تكررت هذه المعاني في مرثيهم، حتى اقترنت بالبكاء، وهذا ما نلاحظه عند أعشى

باهلة، حيث لم يشغله الحزن والبكاء عن ذكر المحاسن من كرم وشجاعة، فقال:

(١) قال امرؤ القيس في الديوان (١٣٨):

أَلَا يَا لَهْفَ هِنْدٍ إِثْرَ قَوْمِ

(٢) قال المهلهل في الديوان (٨٤):

يَا لَهْفَ نَفْسِي مِنْ زَمَانٍ فَاجِعِ

بِمُضِيَةِ لَا تُسْتَقَالُ جَلِيَابَةَ

(٣) وقال أوس في الديوان (١٠):

أَلَهْفًا عَلَى حُسْنِ أَخْلَاقِهِ

(٤) الديوان، ص ٣٣٩.

(٥) ذيل ديوان المهلهل، ص ١٠٣ - ١٠٤.

(٦) البيت لشبيب بن عوانة: شرح الحماسة. المرزوقي: ٩٧٤.

إِنَّ الَّذِي جِئْتَ مِنْ تَتْلِيَتْ تَنْدَبُهُ مِنْهُ السَّمَاحُ وَمَنْهُ النَّهْيُ وَالغَيْرُ
 نَعَيْتَ مَنْ لَا تُغِبُّ الْحَيَّ جَفَنَتْهُ إِذَا الْكَوَاكِبُ أَخْطَأَ نَوْءَهَا الْمَطَرُ
 وَرَاحَتِ الشَّوْلُ مُغْبِرًا مَنَّاكِبَهَا شَعَثًا تَغَيَّرَ مِنْهَا النَّيُّ وَالْوَبَرُ
 عَلَيْهِ أَوْلُ زَادِ الْقَوْمِ إِنْ نَزَلُوا ثُمَّ الْمَطِيُّ إِذَا مَا أُرْمَلُوا جَزْرًا^(١)

ويقول :

أَخُو حُرُوبٍ وَمِكْسَابٌ إِذَا عَدِمُوا وَفِي الْمَخَافَةِ مِنْهُ الْجِدُّ وَالْحَذَرُ^(٢)
 وتكررت هذه الصياغات عند أبي دواد^(٣)، وعبدالله بن عنمة^(٤)،
 والخنساء^(٥)، وسليمة بنت المهلهل^(٦)، وسبيعة^(٧)، وغير هؤلاء .

ولقد كان الرجل أكثر إلحاحاً على هذه المعاني من المرأة، ذلك أن الشجاعة
 والكرم وظيفه اجتماعية مطلوبة منه، فكانت أكثر التصاقاً به، وأكثر حضوراً
 في ذهنه من المرأة التي انصرفت إلى التحدث عن حزنها، وألمها أكثر.

-
- (١) مختارات أشعار العرب - ابن الشجري : ص ص ٢٣ - ٣٥ .
 (٢) السابق ، ص : ٣٩ .
 (٣) الأصمعيات . الأصمعي ، ص : ١٨٧ .
 (٤) الحماسة : أبو تمام : ٥٠٢ / ١ .
 (٥) الديوان : ص ص ١١٥ - ١٢٧ - ١٥٩ - ١٦٧ - ١٦٩ - ٢٣٩ .
 (٦) ديوان المهلهل ص ١٠٣ .
 (٧) بلاغات النساء : طيغور : ص ٢٧٠ .

٢ - ٣ - التضاد :

ارتكز شعر الرثاء على ثنائية الحياة والموت، حيث ظلت الحياة بصخبها وضجيجها، والموت بهموده وسكونه، قطبين يدور حولهما شعر الرثاء؛ لذا دار أغلبه حول ما يبقى، وما لا يبقى^(١)، ما يبقى من قيم وأخلاق وصفات دأب المرثي عليها، وما لا يبقى من جسد دبَّ عليه الفناء، ولحق به البلى، ولعل هذا ما دفع عبد يغوث إلى الصراخ قائلاً :

أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنِسْعَةٍ أَمْعَشَرَ نَيْمٍ أَطْلَقُوا عَنْ لِسَانِيَا^(٢)

فشد اللسان ما هو إلا تعطيل للملكات الكلامية التي هي وسيلة الشاعر للبقاء بحفظ ذكره، وبالتالي فإنَّ الشدَّ دلالة على موت أثر اللسان، أما الإطلاق الذي يطالب به (أَطْلَقُوا عَنْ لِسَانِيَا) فهو تعبير عن ممارسة اللسان لوظيفته الكلامية، وبالتالي بقاء هذا الأثر من بعده.

ولهذا ظلت دلالات الحياة والموت مؤشراً واضحاً في قصيدة الرثاء متمثلاً في التضاد، حتى أنه أصبح محوراً تدور حوله المرثية، من ذلك رثاء يزيد بن خذاق لنفسه حيث قال

٤

(١) يقول أبو هلال العسكري: «التضاد يكون بين ما يبقى وما لا يبقى».

الفروق في اللغة . أبو هلال العسكري (دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط ٤ ت ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م) ص ١٥١.

(٢) شرح المفضليات : التبريزي : ٦٠٩/٢.

هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ مَنْ وَاقٍ أَمْ هَلْ لَهُ مِنْ حِمَامِ الْمَوْتِ مِنْ رَاقٍ
 كَأَنَّي قَدْ رَمَانِي الدَّهْرُ عَنْ عَرْضِ بِنَافِذَاتِ بِلَا رِيَشٍ وَأَفْوَاقِ
 إِذْ غَمَّضُونِي وَمَا غَمَّضْتُ مَنْ وَسْنِ وَقَالَ قَائِلُهُمْ أَوْدَى ابْنِ خَذَاقِ
 وَرَجَّلُونِي وَمَا رَجَّلْتُ مِنْ شَعَثِ وَأَلْبَسُونِي ثِيَابًا غَيْرَ أَخْلَاقِ
 وَرَفَعُونِي وَقَالُوا أَيُّمًا رَجَلِ وَأُدْرَجُونِي كَأَنِّي طِيٌّ مِخْرَاقِ^(١)

فيزيد واقع تحت سيطرة الإحساس بألم الموت والفجيعة على نفسه،
 مما أوقعه في الاضطراب الذي نلمحه من خلال الأمر وضده (غَمَّضُونِي
 وَمَا غَمَّضْتُ - رَجَّلُونِي وَمَا رَجَّلْتُ) كما نلاحظ استبطان الكلمات لمعاني
 الحياة والموت، حيث إن الترجيل واللبس مظهران جماليان من مظاهر
 الحياة، فيهما دلالة القوة والشباب والحيوية، كما نلاحظ في الرفع مجال
 إشادة وإعلاء (رَفَعُونِي)، ولكن شاعرنا عمد إلى سلب كل كلمة معناها
 الحيوي من خلال النفي لتستبطن معنى الموت والاستسلام حيث كان
 الترجيل واللبس من أجل إعداده للقبر الذي نزل إليه بعد الرفع . وبهذا
 يحيل شاعرنا المرثية إلى صور متضادة، تتفجر من خلال تحول الأمر
 إلى ضده، حيث تحولت قوته إلى ضعف، وحركته إلى سكون وعنفوانه
 إلى طواعية واستسلام.

(١) شرح المفضليات . التبريزي : ١٠٥٥ .

خامر هذا الإحساس امرأ القيس حين أحسَّ بدنو أجله ، فقال :

لَقَدْ دَمَعْتُ عَيْنَايَ فِي السَّقْرِ وَالْقَيْظِ وَهَلْ تَدْمَعُ الْعَيْنَانِ إِلَّا مِنَ الْغَيْظِ^(١)

فالقَرُّ ببرودته وتجمده مؤشِّر على عدم الحياة^(٢) ، أما القَيْظُ فيدل على

الحرارة والتوهج ، فهو مؤشِّر للحياة بحركتها وحيويتها^(٣) .

(١) الديوان : ص : ٣٥٧ .

(٢) برد الرجل يَبْرُدُ بَرْدًا إِذَا مَاتَ (اللسان / برد).

(٣) للمزيد انظر :

ابن أخت تأبط شرًا: الحماسة . أبو تمام ١ / ٤٠٠

الخنساء : الديوان : ص ص ٣٠٢ - ٣٠٤ .

٣ - التراكيب النحوية ودلالاتها في شعر الرثاء :

تشكل التراكيب النحوية دوراً أساسياً في بناء اللغة، فالجملة هي أقل وحدة تحمل معنى مستقلاً إلى حد ما، ولهذا فالتراكيب بصورها وأشكالها، تحمل المعاني، وتقدم الدلالات التي يحرص المتكلم على نقلها إلى سامعيه، وهذا ما ركزت عليه نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرحاني قديماً، والنظرية التركيبية^(١) عند (دي سوسير) حديثاً، حيث أولت هاتان النظريتان اهتماماً واضحاً بخصائص التراكيب النحوية، وما تتركه بتنوعها من أثر على النص الأدبي، وما توحى به من معانٍ ودلالات.

وفي شعر الرثاء نلاحظ بروز سمات نحوية معينة يتسم بها النص الرثائي، وتتجلى لنا هذه السمات بوضوح من خلال تحليل النص تحليلاً لغوياً في ضوء توظيف النحو العربي لتحقيق فصاحة الكلام وبلاغته لتوضيح المعنى وإيحاءاته، والقيام بهذا النمط من التحليل يستحق دراسة خاصة، وسكنتفي هنا بتناول بعض الخصائص النحوية التي يقوم التحليل عليها. ومنها:

(١) تتجه النظرية التركيبية أو «البنوية» لدى سوسير إلى دراسة المستويات اللغوية: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية من خلال التراكيب اللغوية في استعمالها المتنوعة.

٣ - ١ - الجملة الفعلية :

وهي نمط من أنماط الجملة العربية يختلف عن الأنماط الأخرى في دلالاته. ويعتمد النص الرثائي على الجملة الفعلية اعتماداً واضحاً، ولعل هذا الاعتماد يفضي بالنص إلى نوعٍ من الحركة والتجدد والاستمرار تمنحها إياه الأفعال بماضيها ومضارعها، فتتقابل هذه الحركة مع ما تمور به نفس الشاعر الحزينة من اضطراب وانفعال، ولعل شاعر الرثاء أراد بث الحركة داخل النص ليعيد سكون الموت المحيط به من ناحية، وليصور طغيان الحزن وتزايد داخل نفسه من ناحية أخرى. كما أن اعتماد النص الرثائي على الجملة الفعلية مع تغيير زمانها - الماضي والحال والاستقبال - يعكس حالة التغيير وعدم الثبات التي يعيشها شاعر الرثاء بسبب التغييرات الطارئة بفعل الموت ، فهو يعيش لحظتها. الماضي وذكرياته، والحاضر وفجيئته، والمستقبل وامتداد الحزن فيه، وهذا ما نلاحظه عند دريد بن الصمة ، حيث قال :

تَقُولُ أَلَا تَبْكِي أَخَاكَ وَقَدْ أَرَى مَكَانَ الْبُكَاءِ لَكِنْ بَنَيْتُ عَلَى الصَّبْرِ
فَقُلْتُ أَعْبَدُ اللَّهَ أَبُوكِي أَمْ الَّذِي لَهُ الْجَدُّ الْأَعْلَى قَتِيلَ أَبِي بَكْرٍ
وَعَبْدٌ يَغُوثٌ تَحْجُلُ السَّطِيرُ حَوْلَهُ وَعَزَّ الْمَصَابِ حَتَّى قَبْرٍ عَلَى قَبْرِ
أَبِي السَّمْعَانِ إِلَّا آلَ صِمَّةٍ إِنَّهُمْ أَبَوَا غَيْرِهِ وَالْقَدْرُ يَجْرِي إِلَى الْقَدْرِ

فَإِمَّا تَرِينَا لَا تَزَالُ دِمَاؤُنَا لَدَى وَاتِرٍ يَسْعَى بِهَا آخِرَ السُّدْهِرِ
فَإِنَّا لِلْحَمِّ السَّيْفِ غَيْرَ نَكِيرَةٍ وَنُلْحِمُهُ حِينًا وَلَيْسَ بِيْذِي نُكْرٍ
يُعَارُ عَلَيْنَا وَاتِرِيْشْتَفَى بِنَا إِنْ أَصِيبْنَا أَوْ نَغِيْرُ عَلَى وَتِرٍ ٩
قَسَمْنَا بِذَلِكَ السُّدْهِرِ شَطْرَيْنِ بَيْنَنَا فَمَا يَنْقُضِيْ إِلَّا وَنَحْنُ عَلَى شَطْرٍ (١)

فلنحظ في نص دريد توارى الجمل الاسمية التي بلغت نصف الجمل الفعلية^(٢)، مما يبعث الحركة داخل النص نتيجة للتلازم والتلاحم بين الزمن والحدث، مما يعطيها صفة التجدد. كما أن كثرة القتلى في قومه (حَنُوُّ قَبْرِ عَلَى قَبْرِ) دفعته إلى المزوجة بين الأفعال الماضية والمضارعة معاً، ليجمع لنا الأحداث قديمها وحديثها، فيربط لنا بذلك بين ماضيه الحزين وحاضره المؤلم.

ومع أن الجمل الفعلية هي الأداة المحركة للنص إلا أن الجمل الاسمية لم تغب تماماً منه بل ظهرت بشكل يسير، أمدت النص بطابع الحقائق الصارمة المسلم بها.

ومن ذلك مرثية قراد بن غواية السلمي التي بدأها بجملة اسمية، فقال:

٣٩٩

(١) الحماسة. أبو تمام ٣٩٩/١.

(٢) جاءت نسبة الجمل الفعلية في النص إلى الجمل الاسمية ٦٧٪، انظر الجدول ص: ٣٠١.

أَلَايْتَ شِعْرِي مَا يَقُولُنْ مُخَارِقٌ إِذَا جَاوَبَ الْهَامَ الْمُصَيِّحَ هَامَتِي^(١)

إلا أنها سرعان ما توارت خلف الجمل الفعلية^(٢)، التي استنبطت داخلها

ردة فعل عند معرفة المصاب (ما يقولن، إذا جاب ، أيبكي..).

وقد ينتهي الحال بشاعر الرثاء إلى الاعتماد على الجمل الفعلية اعتماداً

تاماً تتلاشى معه الجملة الاسمية، ويتلاشى معها ما تحمله من عرضية

الحدث التي قد تنتهي بالشاعرة إلى حالة ذهول وتردد بين الماضي

والحاضر، كما حدث لحليمة الحضرية حين قالت :

يَقِرُّ لِعَيْنِي أَنْ أَرَى مِنْ مَكَانِهِ ذُرَى عَقَدَاتِ الْأَجْرَعِ الْمُتَفَاوِدِ
وَأَنْ أَرِدَ الْمَاءَ الَّذِي شَرِبْتُ بِهِ سَلِيمِي وَإِنْ مَلَّ السُّرَى كُلُّ وَاحِدِ
وَأَلْصِقُ أَحْشَائِي بِبَرْدِ تُرَابِهِ وَإِنْ كَانَ مَخْلُوطاً بِسَمِّ الْأَسَاوِدِ^(٣)

(١) شرح الحماسة . المرزوقي ٢/ ١٠٠٥، وتكملة النص :

وَدَلَّيْتُ فِي زُرَاءِ يُسْفَى تُرَابُهَا عَلِيَّ طَوِيلًا فــــي تَرَاهَا إِقَامَتِي
وَقَالُوا أَلَا لَا يَبْعَدُنْ أَخْتِيَا لَهُ وَصَوْلَتُهُ إِذَا الْقُرُونُ تُسَامَتِ
وَمَا الْبَعْدُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ مُغَيَّبًا عَنِ النَّاسِ مِنِّي نَجْدَتِي وَقَسَامَتِي
أَيْبِكِي كَمَا لَوْ مَاتَ قَلْبِي بِكَيْتِهِ وَيَشْكُرُ لِي بِذَلِي لَهُ وَكَرَامَتِي
وَكُنْتُ لَهُ عَمًّا لَطِيْفًا وَالِدًا رُوُوفًا وَأَمًّا مَهْدَتْ فــــانَامَتِ

(٢) جاءت نسبة الجمل الاسمية في النص إلى الجمل الفعلية (١-٥) أي خمس الجمل الفعلية.

(٣) زهر الآداب . الحصري : ٩٦٧/٢.

وقالت :

لَقَدْ كُنْتُ أَخْشَى لَوْ تَمَلَّيْتُ خَشِيَّتِي عَلَيْكَ اللَّيَالِي مَرَّهَا وَأَنْتَ تَالِهَا
فَأَمَّا. وَقَدْ أَصْبَحْتُ فِي قَبْضَةِ الرَّدَى فَشَانَ الْمَنَايَا فَلْتَصِبْ مَنْ بَدَّالَهَا (١)

وقد كشف هذا المبحث عن ميل المرأة للجمل الفعلية أكثر من الرجل، فمن خلال الإحصائية المدونة بالجدولين المرفقين تبين أن المتوسط العام للجمل الفعلية لشعراء الرثاء ٦٧٪ على حين أن المتوسط العام للجمل الفعلية لشاعرات الرثاء ٧٤,٢٪ وذلك لأن المرأة أقوى عاطفة من الرجل في حالة الحزن وأكثر منه ميلاً إلى السرد، وتفصيل الأحداث وتعاقبها، وكيفية وقوعها، بينما نلاحظ أن الرجل أكثر ميلاً إلى ذكر الحقائق الثابتة والنتائج النهائية؛ ولهذا كانت المفاهيم المجردة أكثر ذكراً عند الرجل من المرأة وإن كان للجمل الاسمية مكانه في شعره، ولكنها ظلت دون الجملة الفعلية بكثير.

(١) السابق.

نسبة الجمل الفعلية عند المرأة من خلال نماذج من شعر الرثاء

القائل	مطلع القصيدة أو المقطوعة	عدد الجمل الفعلية فيها	عدد الجمل الاسمية فيها	نسبة الجمل الفعلية إلى الاسمية
١- ابنة حذاق	أعيني جودا بالدموع على الصدر ^(١)	١٣	٣	٪٧٧
٢- ابنة حكيم العبدية	أيرجو ربيع أن يؤوب وقد ثوى ^(٢)	١٠	١	٪٩٠
٣- حليلة الحضرية	يقر لعيني أن أرى لمكانه ^(٣)	٧	-	٪١٠٠
٤- ربيعة بنت عاصية	زعم ابن عاصية البصير ^(٤)	٧	٣	٪٧٠
٥- سعدي بنت الشمردل	أمن الحوادث والمنون أروع ^(٥)	٦٧	٢٢	٪٧٦
٦- عمرة الخثعمية	لقد زعموا أني جزعت عليهما ^(٦)	٢٣	٥	٪٨٢
٧- فاطمة الخزاعية	يا عين جودي عند كل صباح ^(٧)	١٥	١	٪٩٣
٨- فاطمة الفزارية	حذيفة لا سلمت من الأعادي ^(٨)	٢٣	٩	٪٧٢
٩- هند بنت حذيفة	تطاول ليلى للهموم الحواضر ^(٩)	١١	٤	٪٧٣
١٠- الهيفاء بنت صبيح	أبكي وأبكي بأسفار وأظلام ^(١٠)	١١	٣	٪٧٩

٩
٤
٥

- (١) بلاغات النساء . طيغور : ٢٨٤ .
- (٢) شاعرات العرب . عبدالبديع صقر: ٨٢ .
- (٣) زهر الآداب . الحصري ٢ / ٩٤٠ .
- (٤) شرح أشعار الهذليين ٢ / ٨٦٤ .
- (٥) الأصمعيات : الأصمعي ١٠١ - ١٠٤ ، بلاغات النساء ، طيغور ٢٧٥ .
- (٦) الحماسة : أبو تمام ١ / ٥٣٧ .
- (٧) الحماسة : أبو تمام ١ / ٤٤٤ - ٤٤٥ .
- (٨) شاعرات العرب . عبدالبديع صقر : ٣٠٠ .
- (٩) بلاغات النساء . طيغور : ٢٧١ .
- (١٠) شاعرات العرب . عبدالبديع صقر: ٤٧٣ .

$$(*) \text{ المتوسط } = \frac{٧٤٤}{١٠} = ٧٤,٢\%$$

نسبة الجمل الفعلية عند الرجل من خلال نماذج من شعر الرثاء

القائل	مطلع القصيدة أو المقطوعة	عدد الجمل الفعلية فيها	عدد الجمل الاسمية فيها	نسبة الجمل الفعلية إلى الاسمية
١- أبو الحبال البراء	أبعد بني أمي الذين تتابعوا ^(١)	٨	٦	٪٥٧
٢- أوس	أيتها النفس أجملني جزعا ^(٢)	١٦	٦	٪٧٢
٣- ابن أخت تأبط شرا	إن بالشعب الذي دون سلع ^(٣)	٤٢	٢٤	٪٦٢
٤- دريد بن الصمة	تقول ألا تبكي أخاك ^(٤)	١٨	٩	٪٦٧
٥- ربيعة بن عبيد	أبلغ قبائل جعفر إن جثتها ^(٥)	٩	٢	٪٨٢
٦- صخر بن الشريد	ولائمة هبت بليل ^(٦)	٢٠	٨	٪٧١
٧- قراد بن غواية	ألا ليت شعري ^(٧)	١٥	٣	٪٨٢
٨- ليبيد	ألا تسألن المرء ماذا يحاول ^(٨)	١٠١	٤٦	٪٦٨
٩- مسجاح بن سباع	لقد طوفت في الأفاق ^(٩)	٨	٤	٪٦٦
١٠- المهلهل	نبئت أن النار بعدك أوقدت ^(١٠)	١٢	٢	٪٨٥

(١) الحماسة . أبو تمام ١/٤٠٨ .

(٢) الديوان . أوس : ٥٣ .

(٣) الحماسة . أبو تمام ١/٤٠٠ .

(٤) الحماسة . أبو تمام ١/٣٩٩ .

(٥) الحماسة . أبو تمام ١/٤٠٥ .

(٦) الحماسة . أبو تمام ١/٥٤٢ .

(٧) الحماسة . أبو تمام ١/٤٩٨ .

(٨) الديوان . ليبيد . ١٣١ .

(٩) شرح الحماسة المرزوقي ٢/١٠٠٩ ويقال له: -المسجاج- بن سباع بن خالد شاعر جاهلي

قيل إنه عاش حتى هرم ومل الحياة .

(١٠) الحماسة . أبو تمام ١/٤٥٥ - ٤٥٦ .

(*) المتوسط $\frac{670}{10} = 67\%$

٣ - ٢ - النداء :

من الأساليب النحوية التي كثر دورانها في اللغة العربية عامة وشعر الرثاء خاصة: النداء^(١) ولعل ما فيه من مدٍّ للصوت من خلال المقطع المتوسط المفتوح (أ) و(يا)، وما يحمله هذا المد من تفرغ لشحنة الحزن والألم المعتلجة في النفس، كان سبباً وراء ظهوره في شعر الرثاء، بالإضافة إلى ما يقوم به النداء من وظيفة دلالية، وهي التفاعل بين المنادي والمنادى عليه تفاعلاً يبعث على إيجاد حركة يكسر بها شاعره سكون الموت، وخموده، ووحشة الحزن وألمه. نلمس هذا التفاعل في محاولة امرئ القيس الاستئناس بجارة قبره، فشكل بالنداء إحساساً مفعماً بالالتحام الذي يتمناه، فقال:

أَجَارْتُنَا إِنْ الْمَرَّارَ قَرِيبٌ وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبٌ
أَجَارْتَنَا إِنَّا غَرِيبَانِ هَاهُنَا وَكُلُّ غَرِيبٍ لِلْغَرِيبِ نَسِيبٌ^(٢)

لقد كان في ندائه يبحث عن الأُنس المفقود، كما كان فيه متنفسٌ لحزنه،

(١) لهذه الكثرة في الدوران جاز فيه ما لم يجز في غيره، ورخص فيه ما لم يرخص في غيره، من

حذف آخر المنادى لحرف النداء مثل يا سعافي يا سعاد أو الحرفين مثل: يا مَنْصُ في يا

منصورهما عرف بالترخيم.

(٢) الديوان، ص ٣٥٧.

أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِبِسْعَةٍ أَمْعَشَرَ تَيْمٍ أَطْلَقُوا عَنْ لِسَانِيَا
أَمْعَشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فَاسْجِحُوا فَإِنَّ أَخَاكُمْ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَوَائِيَا (١)

فوجد الشاعر في النداء سبيلاً إلى إيصال رسالة مفعمة بالألم مشبعة بالإحساس بالضعف، فأطلقها من خلال نداء خافت (أَمْعَشَرَ تَيْمٍ أَطْلَقُوا عَنْ لِسَانِيَا) ليكون هذا اللسان أداة للإيصال والإعلان. ويكون في قوله هذا استمرار ذكره في الحياة.

وقد يحمل النداء في طياته صورة توسُّل ومناجاة، كقول غواية الضبي:

أَبِيُّ لَا تَبْعُدْ وَلَيْسَ بِخَالِدٍ حَيٌّ وَمَنْ تُصِيبِ الْمُنُونُ بَعِيدٌ (٢)

فالنداء يكشف عن حالة اضطراب وذهول ينتج عنها تناقض الشاعر مع نفسه بين القرب المستفاد من قوله (أَبِيُّ لَا تَبْعُدْ)، ومن البعد المأخوذ من قوله (وَمَنْ تُصِيبِ الْمُنُونُ بَعِيدٌ).

أما (يا) أداة النداء فإنها تعطي مجالاً لرفع الصوت والتنفيس عن الحزن بمدّها. كما توحى بالتباعد بين المنادي والمنادى؛ لذا قال لبيد عندما غمره هذا الإحساس :

يَا أَرْبَدَ الْخَيْرِ الْكَرِيمِ جُدُودُهُ خَلِيَّتَنِي أَمْشِي بِقَرْنِ أَعْضَبِ (٣)

(١) السابق ٢/ ٦٠٩ - ٦١٠.

(٢) الحماسة: أبو تمام: ٥١١/١.

(٣) الديوان: ص ٣٤.

وقالت الخنساء :

يَا صَخْرُ أَنْتَ فَتَى مَجْدٍ وَمَكْرَمَةٍ تَغْشَى الطُّعَانَ إِذَا مَا أَحْجَمَ الْبَطْلُ^(١)

كما قد نلاحظ في النداء صورة زهول تكشف عن قلب مكروب أثقلته وطأة الحزن، فتوارت في رؤيته حدود الأشياء، فنادى من لا ينادي وسأل من لا يجيب نادى الفقيد وألح في ندائه^(٢)، ونادى القبر ودعا له بالسقيا^(٣)، ونادى الناقة^(٤)..

ومتلما كان النداء تعبيراً عن ألم وحزن دفين، كان وسيلة لشحذ الهمم للأخذ بالثأر والسعي فيه، وقد تكرر هذا النداء عند المرأة خاصة. قالت أسماء أخت كليب:

(١) الديوان : ص ٢٣٨.

(٢) من ذلك قول أسماء أخت كليب (الأعلام الزركلي ١/٦٢)

يَا كَلَيْبُ كُنْتَ جَاهِي وَلَقَدْ جَارَ جَسَّاسٌ بِقَتْلِ الْبَطْلِ

وقول سعدى بنت الشمردل (الأصمعيات. ص: ١٠٤).

يَا مَطْعَمَ الرُّكْبِ الْجِيَاعِ إِذَا هُمْ حَتُّوا الْمَطِيَّ إِلَى الْعُلَى وَتَسْرَعُوا

(٣) من ذلك قول حاطب بن قيس (الأمالي . القالي ٢/١٤٤).

فِيَا قَبْرَ عَمْرٍو جَادَ أَرْضاً تَعَطَّفَتْ عَلَيْكَ مُلِثٌ دَائِمُ الْقَطْرِ مُرْزَمٍ

(٤) وقال حسان بن ثابت (بلوغ الأرب . الألويسي ٢/٣١٠).

لَا تَنْفَرِي يَا نَاقُ مِنْهُ فَإِنَّهُ شَرَّابٌ خَمْرٍ مُسْعِرٍ لِحَرُوبٍ

يَا بَنِي تَغْلِبَ لَا تَتَأَخَّرُوا واطْلُبُوا ثَارَ مَلِكِ الْجَحْفَلِ (١)

وقد يتكرر النداء في المرثية الواحدة حتى تصبح قصيدة الرثاء صرخات متلاحقة تخفف وطأة الألم والفجعة ، وهذا ما لجأت إليه المرأة خاصة، ففي قصيدة أسماء أخت كليب -السابقة - نلاحظ تكرار النداء، وتعدد المنادى، فتارة تنادي القاتل، وأخرى قومها، وثالثة أعداءها، وكأنما تفرغ حزنها وثورتها من خلال هذه النداءات :

- أُخْتِ جَسَّاسِ تَوَارِي وَارْحَلِي عن فَنَانَا الْيَوْمَ ثَمِ انْتَقَلِي
- يَا كَلِيبُ كُنْتَ جَاهِي وَلَقَدْ جَارَ جَسَّاسٌ بِقَتْلِ الْبَطْلِ
- أُسْعِدُونِي إِخْوَتِي ثَمِ انْدُبُوا أَسْدًا كَانِ فِخَارًا الْمَجْفَلِ
- يَا قَتِيدًا قَتَلَهُ جَرَّعْنِي عند فَقْدِيهِ نَقِيعَ الْحَنْظَلِ
- يَا بَنِي تَغْلِبَ لَا تَتَأَخَّرُوا واطْلُبُوا ثَارَ مَلِكِ الْجَحْفَلِ
- يَا بَنِي بَكْرِ هَلُمَّوا شَمَّرُوا سَوفَ نَفْنِيكُمْ غَدًا بِالْمَنْصَلِ
- يَا بَنِي بَكْرِ كَفَاكُمْ فِعْلَكُمْ لَا تَلُومُونَا إِذَا لَمْ نَجْهَلِ (٢)

(١) الأعلام : الزركلي ٦٢/١، معجم النساء . المهنا، ص : ١٦.

للمزيد انظر هند بنت حذيفة في معجم النساء . المهنا . ص : ٢٥٤، وفاطمة بنت ربيعة بن بدر الفزارية (أم قرقه) شاعرات العرب، عبدالبديع صقر: ٣٠٠.

(٢) الأعلام : الزركلي : ٦٢/١.

معجم النساء : المهنا ص : ١٦.

والمزيد في تكرار النداء انظر:

رثاء جلييلة زوجة كليب. الأغاني : الأصبهاني ٥/٥٣، شعراء النصرانية . لويس ٢٥٢.

ورثاء أم قرقه : شاعرات العرب. عبدالبديع صقر: ص ٣٠٠، معجم النساء : المهنا ص ٢٠٤.

ولعل مدّ الصوت في النداء جعله أقرب لطبيعة المرأة الباكية ، فكثرت
هذه الأساليب عندها ، وتكررت حتى بلغت ٢٦٢ أسلوباً ، وظل الرجل
دونها بكثير حيث لم يتجاوز ٧٤ أسلوباً.

٣ - ٣ - أسلوب الاستفهام :

افتقد الإنسان في العصر الجاهلي الرؤية اليقينية للحياة بعد الموت ، وظل تفكيره موزعاً بين الإيمان بهذه الحياة ، والتصديق بها، والاستعداد لها، وبين الكفر بها.. قال تعالى: ﴿أَنْذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَنْتَا لَمَبْعُوثُونَ﴾^(١)؟

ولكن ظلت فكرة الانتهاء والتلاشي هي المسيطرة على ذهنه. لذلك كثرت التساؤلات في الشعر الجاهلي بغية الوصول للرؤية اليقينية عن الموت، وعن الحياة بعده، فكان للاستفهام وجود بارز في شعر الرثاء ليكشف عن حالة الحيرة والقلق والتوتر التي يعيشها شاعره ، كما يكشف عن إحساسه بافتقاد الأمان والخوف :

فَتَعَلَّمَ أَنْ لَا أَنْتَ مُدْرِكُ مَا مَضَى وَلَا أَنْتَ مِمَّا تَحْذَرُ النَّفْسُ وَأَائِلُ^(٢)

كما يتولد الاستفهام في شعر الرثاء من خلال تأملات الإنسان في الحياة والموت، وتقلبات الحياة به، مما يكشف عن عقلية متشعبة بفلسفة الحياة وتجاربها، والصورة النابعة من هذه التأملات لا بد أن تأخذ

(١) الصافات : ١٦.

(٢) الديوان : لبيد . ص : ١٣١.

نصيبها من هذه الحالة النفسية، فتكتسي بشيء من الهدوء، وإن كان الاستفهام يضيف عليها بعض الحركة ويفقدها بعض الهدوء، وهذا ما نلاحظه في قول لبيد ابن ربيعة :

أَلَا تَسْأَلَانِ السَّمْرَةَ مَاذَا يُحَاوِلُ أَنْحَبُ فَيُقْضَى أَمْ ضَلَالٌ وَبَاطِلٌ
حَبَائِلُهُ مَبْتُوَةٌ بِسَبِيلِهِ وَيَفْنَى إِذَا مَا أَخْطَأَتْهُ الْحَبَائِلُ^(١)

وكررت سعدى بنت الشمردل الاستفهام فقالت :

أَمِنَ الْحَوَادِثِ وَالْمَنْوُنِ أُرْوَعُ وَأَبَيْتُ لَيْلَى كُـلَّهُ لَا أَهْجَعُ

ثم تقول :

أَفَلَيْسَ فَيَمَنْ قَدْ مَضَى لِي عِبْرَةٌ هَلَكُوا وَقَدْ أَيْقَنْتُ أَنْ لَنْ يَرْجِعُوا^(٢)

وأغلب أساليب الاستفهام تنبع من حالة التأمل التي تفضي إلى الحيرة والقلق والتوتر، وتتفرع بعد ذلك في معانٍ جزئية تدل على الحسرة أو الاستنكار أو التهديد.

ويبرز التحسر واضحاً في رثاء النفس التي شعرت بدبيب الموت، وأحسَّت بالضعف وقرب الفناء والانتهاة؛ لذا سأل قراد بن غواية عن موقف أحبته بعد موته، فقال :

(١) الديوان : لبيد : ص ١٣١ .

(٢) الأصمعيات : الأصمعي : ص ١٠١ - ١٠٢ .

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي مَا يَقُولُنَّ مُخَارِقٌ إِذَا جَاوَبَ الْهَامَ الْمُصَيِّحَ هَامَتِي
وَوَلَّيْتُ فِي زُورَاءَ يُسْفِي تَرَابَهَا عَلَيَّ طَوِيلًا فِي تَرَاهَا إِقَامَتِي (١)

ثم يتساءل في ألم وكأنما أراد أن يستشف مكانته في نفوسهم، فيقول:

أَيُّكِي كَمَا لَوْ مَاتَ قَبْلِي بِكَيْتُهُ وَيَشْكُرُ لِي بِذَلِي لَهُ وَكَرَامَتِي (٢)

أما المرقش فقد حمله الإحساس بالضعف إلى الحسرة والألم ، فقال :

مَنْ مَبْلَغُ الْأَقْوَامِ أَنْ مَرَّقَشًا ^{مُصَيِّحًا} أَمْسَ عَلَى الْأَصْحَابِ عِبْنًا مَثَقَلًا (٣)

وقد يدفع ألم الحزن بالاستفهام إلى الاستنكار، لذلك تساءلت سعدى الجهنية بعد مقتل أخيها (سعد) عن موقف قومها لحظة مقتله، وكانت تهدف من سؤالها رميهم بالتخاذل والتقاعس عن نصرته، فقالت :

أَجَعَلْتَ أَسْعَدَ لِلرَّمَاكِ دَرِيئَةً هَبْلَتَكَ أُمُّكَ أَيُّ جَرْدٍ تَرَقَّعُ (٤)

وهكذا حمل لنا الاستفهام صوراً من الحسرة والاستنكار تنبض بالحركة على الرغم من الهدوء الناتج عن التأمل، إلا أن الاستفهام ظل

(١) شرح الحماسة: المرزوقي ١٠٠٥/٢.

(٢) المرجع السابق: ١٠٠٧/٢.

(٣) شرح الحماسة: المرزوقي: ٨١٢.

(٤) الأصمعيات: الأصمعي: ص ١٠٣.

للمزيد انظر الحماسة: أبو تمام رثاء غوية بن سلمي: ٤٩٧/١، وقتيلة بنت النضر ٤٧٧/١.

عاملا لشحد الذهن والتفكير.

ولقد بلغت أساليب الاستفهام في مجموعة الاستقراء (١١٣) أسلوباً،
لكنها جاءت عند المرأة في (٦٧) أسلوباً، ولعل هذا نابع من مهمتها
الأساسية في الرثاء من شحد للهم وإثارة لها.

٣ - ٤ - أسلوب الشرط :

من الأساليب النحوية التي برزت في شعر الرثاء أسلوب الشرط. وقد كشف استخدامه عن حالة القلق والتوتر التي يعيشها صاحبه بعد صدمة الإحساس بالموت والفقد، خاصة أنه يفقد الرؤية اليقينية الواضحة فوقع في الاضطراب والشك، مما جعله يميل إلى تأكيد كلامه عن طريق الشرط الذي أتاح له الربط بين الأسباب والمسببات والمقدمات والنتائج، كما نلاحظ تكثيفاً للقول من خلال الشرط وجوابه نلمس هذا عند عبد يغوث حين جعل سيادته وقوته محوراً دار عليه الشرط والجزاء^(١)، وكررت عمرة الختعمية هذا الأسلوب في رثاء ابنيها حيث جعلت من قوتها وافتقار الناس لهما محوراً تدور حوله مرثيتها، ولتأكيد هذه الصفات مالت إلى أسلوب الشرط ، فقالت :

إِذَا نَزَلَا الْأَرْضَ الْمَخُوفَ بِهَا السَّرْدَى	يُخَفِّضُ مِنْ جَاشِيهِمَا مُنْصَلَاهُمَا
إِذَا اسْتَغْنِيَا حُبَّ الْجَمِيعِ إِلَيْهِمَا	وَلَمْ يَنَّا مِنْ نَفْعِ الصَّدِيقِ غَنَاهُمَا
إِذَا افْتَقَرَا لَمْ يَجْتَمَا خَشِيَةَ السَّرْدَى	وَلَمْ يَخْشَ رِزْءًا مِنْهُمَا مَوْلِيَاهُمَا ^(٢)

(١) من ذلك ما جاء في شرح المفضليات للمتبريزي: ٦١٠/٢.

فإن أخاكم لم يكن من بوائيا	لمعشر نيم قد سلكتكم فأسجدوا
وإن تطلقوني تحربوني ماليا	فإن تقتلوني تقتلوني سيديا

(٢) الحماسة: أبو تمام: ٥٣٧/١.

المزيد انظر: دريد بن الصمة: الأصمعيات ١٠٧، أعشى باهلة: مختارات أشعار العرب ابن الشجري ٤٢.

وقد يدفع الحزن بصاحب الرثاء إلى حَذَف فعل الشرط تارة وجوابه أخرى، وكأنما تدفق مشاعره واضطرابها قد حال دون تمام الجملة، وهذا ما حدث عند الهدم حيث أراد وصف مرثية بالحلم، والوقار، وحسن المنطق والقوة، وأراد إسباغ صفة التفرد على مرثيه باتصافه بهذه الصفات من خلال أسلوب الشرط، ولكن تدفق مشاعره منعه من إتمام هذه الأساليب، فعمد إلى الحذف، فقال :

حَلِيمًا إِذَا مَا الْحَلْمُ كَانَ حَزَامَةً وَقُورًا إِذَا كَانَ الْوَقُوفُ عَلَى الْجَمْرِ (١)
 إِذَا قُوتُ لَمْ تَتْرَكَ مَقَالًا لِقَائِلٍ وَإِنْ صُلَّتْ كُنْتُ اللَّيْثَ يَحْمِي حِمَى الْأَجْرِ (٢)

لقد أدى الحذف في أسلوب الشرط إلى خلخلة الصورة وإرباكها، إلا أننا نلاحظ أن تفريغها من فعل الشرط تارة ومن جوابه أخرى أعطى الصورة امتداداً، وسعة يتنقل الذهن فيها، وهذا ما لا نجده عند تحديد فعل الشرط وجوابه في الأسلوب الثالث والرابع، إلا أن هذا الاكتمال يدل على استرداد الشاعر لأنفاسه ، وعودته لسكونه بعد اضطرابها.

أما المرأة الرائية فقد كانت أشد اضطراباً وأكثر قلقاً، ولعل إحساسها

(١) كتاب الأمالي : القالي ص : ١٤٣/٢ .

(٢) حذف فعل الشرط في الأسلوب الأول والتقدير : إذا ما كان الحلم، ثم حذف الجواب في الأسلوب الثاني والتقدير إذا كان الوقوف على الجمر كنت وقوراً، ثم تناسق الأسلوب واكتمل في الأسلوب الثالث والرابع.

بفقد الحماية والرعاية وراء زيادة هذا القلق، فكثير استخدامها لأسلوب الشرط، حتى بلغت (٨٩) أسلوباً على حين بلغت عند الرجل (٥٢) أسلوباً، كما كثر الحذف عندها، من ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها :

- يا صخرُ مَنْ لِطِرَادِ الْخَيْلِ إِذْ وَرِعَتْ وَلِلْمَطَايَا إِذَا يُشُدُّنَ بِالْكُورِ^(١)
- يا صخرُ كُنْتَ لَنَا غَيْثًا نَعِيشُ بِهِ لَوْ أَمَهَلْتِكَ مِلْمَاتُ الْمَقَادِيرِ
يَا فَارِسَ الْخَيْلِ إِنْ شَدُّوا فَلَمْ يَهْنُوا وَفَارِسَ الْقَوْمِ إِنْ هَمُّوا بِتَقْصِيرِ
- يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ إِذَا رَكِبْتُ خَيْلٌ لِحَيْلٍ كَأَمْثَالِ الْيَعَافِيرِ^(٢)

ولقد منح تفرغ الصورة من جواب الشرط^(٣)، وتعليقه بعدم ذكره يمنح الجواب شمولاً وتنوعاً ينتقل الذهن ويعمل فيهما، وهذا ما لا نجده عند تحديد جواب الشرط وتعيينه.

(١) الديوان : ص ٣٧٧.

(٢) الديوان : ص ٣٧٨.

(٣) تقدير الجواب في البيت الأول : إذا يشدون بالكور فمن للمطايا يا صخر. وفي البيت الثاني : لو أمهلتك ملمات المقادير كنت لنا غيثاً، وفي البيت الثالث أسلوباً شرطاً والتقدير في أولهما : إن شدوا ولم يهنوا فانت فارس الخيل. والتقدير في البيت الرابع : إذا ركبت خيل لخيال فيا لهف نفسي على صخر.

جدول لبيان أنواع جمل النحو

نوع الجملة	مجموعها العام	مجموعها عند الرجل	مجموعها عند المرأة
جملة النداء	٣٣٦	٧٤	٢٦٢
جملة الاستفهام	١١٣	٤٦	٦٧
جملة الشرط	١٤١	٥٢	٨٩

التصريف ودلالاته في شعر الرثاء :

يعطي التصريف للكلمة أبعاداً ودلالات مختلفة تتولد من أصلها، وتزيد على معناها بزيادة مبناها، ويصبح للشاعر عند استخدامه صيغة مورفولوجية معينة، معنىً معيَّنًا ^{معري} يريد الوصول إليه، ودلالة يريد أن يطرحها ، ويستطيع الشاعر أن يدرك - بحسه اللغوي - ما لهذه الصيغة عند اختياره لها - من أبعاد ودلالات، فيفرغ من خلال ما لديه من أحاسيس وما يعاينه من آلام، وما يتطلع إليه من آمال تعتلج في نفسه.

ولقد كانت صيغ المبالغة أكثر الصيغ ظهوراً في شعر الرثاء ، حيث بلغت (٢٨٩) صيغة، ولعل ما في هذه الصيغ من دلالة على المبالغة في الحدث تكون قادرة على نقل المشاعر من حزن وألم يعتلج في النفس، كما أن التركيب المورفولوجي يساعد على قوة الدلالة التي تنشأ فيها المناسبة بين اللفظ والمعنى.

وأكثر صيغ المبالغة وروداً في شعر الرثاء (فَعَّال) ثم تليها (فَعِيل) ثم (فَعُول)^(١).

ولعلنا نلاحظ ما في الصيغة (فَعَّال) من تضعيف نفترض من خلاله محاولات جادة وعديدة في الوصول إلى الصفة التي تحملها هذه الصيغة،

(١) قد تتنوع صيغ المبالغة في البيت الواحد وذلك لتبعد شبح التكرير للصيغة في داخل البيت الشعري.

كما نلاحظ انبثاق القوة من خلال صيغة فعَّال وما تستنبطه من مجاهدة
نلاحظها في وصف سعدى بنت الشمردل لأخيها بقولها :

سَبَّاقُ عَادِيَةٍ وَهَادِي سُرِّيَّةٍ وَمُقَاتِلٌ بَطْلٌ وَدَاعٌ مِسْقَعٌ
جَوَّابٌ أُوْدِيَّةٍ بِغَيْرِ صَحَابَةٍ كَشَّافٌ دَاوِيٍّ الظَّلَامِ مُشِيعٌ^(١)

ومثلها أعشى باهلة في قوله :

وَرَادُ حَرْبٍ شِهَابٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ كَمَا أَضَاءَ سَوَادَ الطَّخِيَةِ الْقَمَرِ^(٢)

أما صيغة (فَعِيل) فقد تكررت في شعر الرثاء وأبرزت لنا الفاعل مع
تمكنه من الحدث وقدرته عليه واتصافه به، ومع هذا فإن السياق الذي
أحيط بها جعلها تدل على الانكسار والضعف غالباً، نلمس هذا في قول
امرئ القيس :

أَجَارَتْنَا إِنَّ الْـمَزَارَ قَرِيبٌ وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبٌ
أَجَارَتْنَا إِنَّا غَرِيبَانِ هَاهُنَا وَكُلُّ غَرِيبٍ لِلْغَرِيبِ نَسِيبٌ^(٣)

(١) الأصمعيات . الأصمعي : ١٠٣ - ١٠٤ .

(٢) مختارات أشعار العرب : ابن الشجري : ٤١ .

وللمزيد انظر : ديوان الخنساء : ٢٣٥ .

(٣) الديوان : ص : ٣٥٧ .

ومثله قوله ابن أخت تابط شراً ، (الحماسة : أبو تمام ١ / ٤٠٠) .

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لِقَتِيلًا دَمُهُ مَا يَطْلُ

فلاحظ أن صيغة «فَعِيل» قد ضربت بتركيبها المورفولوجي في عمق الدلالة على الغربة التي سيطرت على مشاعره، رغم إحساسه بألم الموت الذي يدب إليه، إلا أن الغربة ظلت هاجسه.

وظلت هذه الصيغة مرتبطة من خلال السياق بالضعف، حتى وإن كانت تدل على الرفعة، فقد وردت عند أسماء أخت كليب أربع مرات في ثلاثة أبيات حيث قالت :

- يَا قَتِيلًا قَتَلَهُ جَرَّعَنِي عِنْدَ فَقْدِهِ نَقِيعَ الْحَنْظَلِ
- مَنْ يَبْلُغُنِي الْحَمَى مِنْ بَعْدِهِ مَنْ يَبْلُغُنِي رَفِيعَ الْمَنْزَلِ
- يَا بَنِي تَغْلِبَ لَا تَتَأَخَّرُوا واطلبوا ثأرَ مَلِكِ الْجَحْفَلِ^(١)

فيتلبس الضعف كلمة «القَتِيلِ والنَّقِيعِ» وقد سلب الأول الموت قوته، وسلب الآخر الركود حيويته وجريانه. أما لفظي^(نوه) «الرَفِيعِ والمَلِكِ» فقد دلتا على الرفعة وعلو المكانة، إلا أنها جاءت مسلوية الرفعة والعلو. فالرفعة مطروحة ضمن سؤال استنكاري فيمن يوصلها إليها، والمَلِكِ قتيل يطلب بثأره.

(١) أعلام النساء: الزركلي: ٦١/١.

للمزيد انظر: جنوب: زهر الآداب: الحصري ٨١٤. وشرح أشعار الهذليين للسكري

٥٨٠/٢.

الطَّاعِنُ الطَّعْنَةَ النَّجْلَاءَ يَتَّبِعُهَا مَتَّعِنِجٌ مِنْ دِمَاءِ الْجَوْفِ أَثْعُوبٌ

وهذه الدلالة التي أحاطت بصيغة «فَعِيل» جاء عكسها تماماً في صيغة «فَعُول»، التي دلت على القوة والسطوة، من ذلك وصف ابن أخت تأبط شراً لحاله بعد موت خاله، وقد كان له المعين فقال :

بِزْنِي الدَّهْرُ وَكَانَ غَشُومًا بِأَبِي جَارُهُ مَا يَنْدِلُ^(١)

فالبز هو سلب المقاتل جميع سلاحه؛ لذا كان الباز غشوماً ظالماً، فتضرب الصيغة في عمق الدلالة على القوة والسطوة، كما تتضح هذه الدلالة أكثر في وصف جنوب لأخيها بقولها :

هَزَبْرًا فَرُوسًا لِأَعْدَائِهِ هَصُورًا إِذَا لَقِيَ الْقِرْنَ صَالًا^(٢)

كما نلاحظ من خلال الاستقراء أن صيغ المبالغة كانت أكثر وروداً عند المرأة منها عند الرجل، حيث بلغت عند المرأة (٢١٣) صيغة، بينما بلغت عند الرجل (٧٦) صيغة، ولعل ميل المرأة إلى المبالغة والتهويل في كلامها جعلها أميل إلى استخدام هذه الصيغ، أما الرجل فقد كان أميل إلى الواقعية في كلامه ووصفه.

أما ثنائية الصيغ ظهوراً في شعر الرثاء فهي اسم الفاعل، وفي ذكره اختصار للحدث وصاحبه في كلمة واحدة، مما يضيفي على الحدث سهولة

(١) الحماسة: أبو تمام ٤٠١/١.

(٢) شرح أشعار الهذليين. السكري: ٥٨٤/٢.

بلاغات النساء: طيفور: ٢٦٩.

تلبس صاحبه به، يظهر هذا من خلال تغني ابن أخت تأبط شراً بصفات خاله الذي تمثل له حياً يغدو ويروح، فقال:

شَامِسٌ فِي الْقُرِّ حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشُّعْرَى فَبَرْدٌ وَظِلٌّ
يَابِسُ الْجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُوْسٍ وَنَدَى الْكَفَّيْنِ شَهْمٌ مُدِلٌّ
ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ حَلَّ الْحَزْمِ حَيْثُ يَحِلُّ

ثم يقول :

غَيْثُ مَزْنٍ غَامِرٌ حِينَ يُجْدِي وَإِذَا يَسْطُو فَلَئِنَّ أَيْلٌ^(١)

ونلاحظ من خلال الاستقراء أن صيغ اسم الفاعل أكثر ظهوراً عند الرجل منها عند المرأة، فلقد بلغت عند الرجل (٧٣) صيغة، بينما بلغت عند المرأة (٥٩) صيغة، ولعل انشغال الرجل بالمهام الملقاة على عاتقه من أخذ بالثأر ونحوه جعله أميل إلى البساطة في التعبير.

(١) الحماسة : أبو تمام ١/٤٠٢-٤٠٣.

للمزيد انظر ما ورد منها عند كل من دريد بن الصمة (الأصمعيات ١٠٨):

تَنَادَوْا فَقَالُوا أَرَدَتِ الْخَيْلُ فَارِسًا فَقُلْتُ: أَعْبُدُ اللَّهَ ذَلِكَمُ الرِّدِّي

- وقول مية بنت ضرار (معجم النساء ٤٧)

الطاعن الطعنة النجلاء عن عُرْض كأنها قَبَسٌ بِاللَّيْلِ مَسْعُورٌ

التاركُ الْقِرْنَ مَصْفِرًا أَنَامَلَهُ تحت العجاجة يُسْفِي فوقه المورُ

- وقول صفية بنت عبدالمطلب (السيرة النبوية ١/١٦٩)

أرقت لصوت نائحة بليل على رجلٍ بِقَارِعَةِ الصَّعِيدِ

- وقول الخنساء : الديوان : ص ٣٦٩.

واصل قاطعُ جَرِيءٍ شَجَاعٌ سائسٌ ذَائِدٌ حِمَى السُّدُودِ

قائلٌ فاعلٌ جَمِيلٌ جَلِيلٌ قَائِدُ الْقَوْمِ لَيْسَ بِالْمَنْقَادِ

وهكذا نلاحظ إسهام اللغة بجميع مستوياتها الصوتية والنحوية
والصرفية والدلالية في بناء الصورة وإخراجها، فقد كانت وسيلة حية
لإظهارها إلى عالم الحس بعد تلبسها بالعاطفة المحركة والخيال المجسم،
لتظهر لنا أنواعاً مختلفة من الصور روحها العاطفة والخيال وشكلها أو
ثوبها اللغة.

جدول لبيان أنواع الصيغ الصرفية

نوع الصيغة	مجموعها العام	مجموعها عند الرجل	مجموعها عند المرأة
صيغ المبالغة	٢٨٩	٧٦	٢١٣
اسم الفاعل	١٣٢	٧٣	٥٩

الخاتمة

عالج هذا البحث الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، من خلال مقدمة، وبابين ، وخاتمة .

تناولت في المقدمة تحديد أبعاد الموضوع وهو الصورة بمفهومها الواسع الذي يشمل التجارب الإنسانية، ووسائل التعبير الشعري من بناء وصور وأساليب. وشعر الرثاء في العصر الجاهلي بحدوده الزمانية والمكانية المعروفة في تاريخ الأدب العربي والدراسات السابقة للصورة وللشعر الجاهلي عامة والرثاء خاصة، وحددت مادة البحث التي بلغت ثلاثة آلاف وخمسمائة بيت تحكي تجارب أكثر من مائة شاعر وشاعرة وأوضحت المنهج التكاملي الذي سارت عليه الدراسة.

وفي الباب الأول : تناولت لبنات الصورة في شعر الرثاء ، وقد استعنت فيه بالإحصاء، وشملت مجموعة الاستقراء ثلاثة آلاف بيت ، عرضت فيها لدراسة الصورة من خلال ثلاثة فصول :

الفصل الأول : تمّ فيه تتبع لبنات الصورة من خلال البيئة الطبيعية بما فيها من مظاهر الأرض وعوالم السماء - وقد أسفرت الدراسة عن :

١- التقاء مظاهر الأرض وعوالم السماء حول صورة الفناء والدَّمار،
وفقدتهما لمظاهر البهجة والجمال.

٢- سيادة صورة الظلمة والتغيب على النص الرثائي، فالليل سرمدِيّ،
والشمس غائبة، والنجوم غائرة.

٣- سيطرة صورة الغربة والوحشة على الناحيتين الزمانية ، والمكانية.

٤- ميل الشعراء إلى صور الأرض وما يتصل بها ، أكثر من تصويرهم
لعوالم السماء ، فقد ذكرت صور الأرض في عشرين وأربعمئة موضع من
مراثيهم ، على حين ذكرت صور السماء في ستة عشر وثلاثمئة موضع.

٥- ميل الرجل إلى صور السماء وما يتصل بها ؛ لأنها رمز رفعته ،
فذكرها في تسعة وثمانين ومائة موضع من مراثيه.

٦- ميل المرأة إلى صور الأرض وما يتصل بها ؛ لإحساسها بذلّ
الحزن والانكسار، فرددت ذكرها في سبعة وثلاثين ومائتي موضع.

أما الفصل الثاني : فقد تتبَّع الصورة من خلال الحياة الاجتماعية
والدينية .

وقد تركزت الحياة الاجتماعية في شعر الرثاء في محورين هما :
الحروب ، والعادات .

وقد أسفرت دراسة الجانب الأول عن :

١- سيادة الحروب والغارات على الحياة الاجتماعية ، حتى أنها ذكرت في خمسة وسبعين وثلاثمائة موضع من مراثيهم.

٢- اختلاف أسماء الحرب وكُنَّاهها تبعاً للقتال وجنسه، فقد جاءت عند الرجل باسم الحرب، والرحى، والهيحاء . وكُنِّي عنها بيوم الخصام ، ويوم النضال ، لأنه اعتمد في تسمياته على مباشرته للقتال ، واشترآكه فيه . على حين جاءت عند المرأة باسم الوغى غالباً، وكُنَّت عنها بيوم الروع ، ويوم الفزع ؛ لاعتمادها على السَّماع والمشاهدة ، وملامسة الآثار المدمرة.

٣- كان تصوير الرجل للمعركة من داخلها، وهو جزء منها يطاعن ويدافع ؛ لذا جاء تصويره حياً ، نابضاً بالحركة. أمَّا المرأة فقد صورت المعركة من خارجها، أو بعد نهايتها، فجاءت صورة جامدة ، فاقدة للحياة والحيوية.

٤- الاهتمام بالأسلحة الهجومية : فقد وردت صور السيف في تسعين موضعاً ، والرمح في عشرين ومائة موضع، ودلَّ السياق في صورهما عند الرجل على القوة والبطولة، أما عند المرأة فقد جاءت في سياق الضعف وذكر مقتل المرثي غالباً.

٥- جاءت صور الخيل - وهي من عدّة القتال - سريعة خاطفة تفقد الخصوصية على الرغم من كثرتها ، حيث وردت في اثنين وستين ومائة موضع، كان أغلبها عند الرجل.

وفي المحور الثاني الحياة الاجتماعية : تناولت جانب العادات وقد أسفرت نتائج البحث عن :

١- ارتباط هذه العادات بالقلق والتوتر.

٢- المبالغة والمغالاة في هذه العادات ؛ لذا جاءت صور الثأر قوية مدمرة تحمل الفناء والإبادة ، وجاءت صور الطيرة والتشاؤم كثيرة متنوعة.

٣- تنوع هذه العادات واختلافها : فمنها ما جاء مشتركاً بين الرجل والمرأة ، كالثأر، والطيرة ، والبكاء . ومنها ما جاء خاصاً بالرجل . كالنعي، وشدّ اللسان ، والذبح على القبور ، وتتويج الأبطال ، وتحريم الاغتسال، وشرب الخمر ، ومنها ما جاء خاصاً بالمرأة ، كلطم الخدود، وشقّ الجيوب، والضرب بالنعال ، ووطء المقلاة دم الشريف لإنجاب أبناء شرفاء.

أما الحياة الدينية : فقد أسفرت دراستها عن :

١- سيادة الحنفية في شعر الرثاء ، رغم تعدد الديانات واختلافها، مما يدل على عودة الإنسان إلى فطرته عند القلق والتوتر والخوف .

٢- إيمان البعض بالبعث ، والعودة للحياة ، والاستعداد لهذه العودة .



ثم يأتي الباب الثاني ليدور حول الصورة الفنية في شعر الرثاء الجاهلي عبر فصلين :

عرضت في الفصل الأول : البناء الفني وذلك من خلال محورين :

المحور الأول : تركيز حول دراسة طريقة البناء الفني أو التركيب العضوي في قصيدة الرثاء المستقلة ، وقصيدة الرثاء المتعددة الأغراض ، وقد أسفرت دراسته عن :

١- توفر الوحدة في أغلب قصائد الرثاء المستقلة ، ساعد على ظهورها الخيال المنظم، والبناء القصصي، والحوار.

٢- تعثر الوحدة في بعض قصائد الرثاء المستقلة، لاضطراب الخيال، بسبب القلق، والتوتر ، وحدة الانفعال .

٣- توفر الوحدة في قصائد الرثاء المتعددة الأغراض عن طريق الرمز.

وفي المحور الثاني : عرّفت بأنواع الصور داخل البناء الفني ، وقد أسفرت الدراسة عن تنوع الصور بتنوع نفسيات قائلها ، وقد جاءت على النحو التالي :

أ - الصور الرمزية : وقد أسفرت دراستها عن :

١- تعدد الصور الرمزية واختلافها، فقد جاء منها الرمز المعجمي، والرمز التاريخي، والرمز الأسطوري.

٢- كشفت جميعها عن حالة القلق، والخوف، والتوتر.

٣- عمل الرمز على إثراء النص وعمقه.

٤- قلة الصور الرمزية في شعر المرأة ، لبوحها بحزنها وألمها، عكس الرجل.

ب - الصور الممتدة : وقد أسفرت دراستها عن :

١- الكشف عن عمق المشاعر والأحاسيس التي عملت على مد الصورة وإطالة بنائها.

٢- أن ظهور هذا النوع من البناء عند الرجل والمرأة كان على السواء.

ج- الصور النامية : وقد أسفرت دراستها عن :

- ١- اتجاه النمو إلى نهاية سلبية تنتهي بالموت والفناء .
- ٢- اتجاه بعض الصور النامية إلى الناحية القصصية أو الحوارية.
- ٣- ظهور أغلب هذا النوع من الصور عند المرأة ؛ لأنه يتلاءم مع استكانتها إلى الحزن واستغراقها فيه.

د - الصور المتتابعة : وقد أسفرت دراستها عما يلي :

- ١- استيعاب الصور المتتابعة لمشاهد متعلقة بالرائي أو المرثي ، أو لهما معاً .
- ٢- تنوع هذه الصور حسب نفسية الشاعر ، فتكون سريعة متلاحقة تلاحق أنفاس الشاعر المضطربة بالحزن والفجعية حيناً ، وبطيئة متأنية توافق حالة الذهول المصاحب للفجعية حيناً آخر.
- ٣- ظهور هذا النوع من الصور عند الرجل أكثر منه عند المرأة ، لسعة خياله، وقدرته على إخراج صور متتابعة مترابطة .

هـ- الصور المتقابلة : وقد أسفرت دراستها عن :

- ١- الكشف عن ثنائيات عدة تجتمع حول الحياة والموت.

٢- ظهور هذا النوع من الصور بغزارة في شعر الرثاء. عند الرجل والمرأة كان على السواء.

واختص الفصل الثاني بدراسة الصورة الفنية في شعر الرثاء الجاهلي من خلال محورين :

الأول : يتحدث عن دراسة مكونات الصورة - العاطفة والخيال - وقد أسفرت دراسة العاطفة عما يلي :

١- انعدام رثاء المرأة والطفل في العصر الجاهلي على الرغم من كثرة رثاء المرأة للرجل سواء كان أباً أم أخاً أم زوجاً أم ابناً.

أ - التناسب بين الشباب وحِدَّة الانفعال . لذا نجد رثاء الإخوة أكثر كماً وأشد انفعالاً وثورةً، وجاء رثاء الأبناء أعمق حزناً وأكثر هدوءاً.

ب - سيادة عاطفة الحزن - مع تنوعها واختلافها - بحسب الراثي ونفسيته ، فكانت على النحو التالي :

١- ثائرة : وأكثر ما تكون في رثاء الإخوة ، وجاءت هذه الثورة عند الرجل والمرأة متقاربة نسبياً وإن كانت أكثر ظهوراً عند الرجل.

٢- هادئة : وخاصة عند المرأة بعد تفرغها لشحنة الحزن بالبكاء.

٣- يائسة : خاصة في رثاء الزوج.

٤- متحسرة : وأكثر ما تكون في رثاء النفس عند الرجل.

٥ - منكسرة : وقد ظهرت عند المرأة بوضوح لفقدائها المعين والمساعد.

أما دراسة الخيال فقد أسفرت عما يلي :

أ - دور الخيال الفعال في تكوين الصورة .

ب - تنوع الخيال واختلافه باختلاف أخيلة شعرائه ؛ لذلك اشتمل على :

١- الخيال المؤلف : ودوره في الربط بين الحاضر والماضي ، وكان أكثر ظهوراً عند الرجل منه عند المرأة لأنه يحتاج إلى معرفة بالأيام والتاريخ .

٢- الخيال الموحى : ودوره في رقي الصورة عن التعبير المباشر، وقد وجد عند الرجل والمرأة على السواء.

٣- الخيال المجنح : وما فيه من مبالغة ومغالاة ، وقد كان أكثر ظهوراً عند المرأة منه عند الرجل ؛ لميل المرأة إلى التهويل والمبالغة .

٤- الخيال المفاجيء : وما فيه من عمق وقوة ؛ لربطه أعناق المتنافرات ، وقد ظهر عند الرجل والمرأة على السواء .

٥- الخيال المنظم : ودوره في المحافظة على البناء الفني في القصيدة، ويقابله الخيال المضطرب، حيث تتعثر فيه الوحدة، وتضطرب أبيات القصيدة ، وكان أكثر ظهوراً عند المرأة؛ لقلقها واضطرابها.

المحور الثاني من محوري الفصل الثاني : وقد عني بدراسة قالب الموسيقى، والتعبير اللغوي للصورة الفنية ، وقد أسفرت دراسة القالب الموسيقي من ناحية الوزن الشعري عما يلي :

١- أن الغرض الشعري لا يأتي على بحر بعينه دائماً، وإنما يأتي على مجموعة معينة منها.

٢- تباين عاطفة الحزن عند الشعراء بعامة ، وعند الشاعر الواحد بين القوة والضعف بخاصة ، وقد أدى هذا إلى تنوع بحور الشعر وتعددتها.

٣- تنوع البحور لدى الشاعر الواحد ، وفي الغرض الشعري الواحد، إنما هو بسبب تنوع درجة العاطفة.

٤- البحور التي ارتبطت بقوة عاطفة الحزن هي: (الرجز، السريع ، الرمل، الخفيف، المتقارب، مجزوء الكامل).

والبحور التي ارتبطت بهدوء عاطفة الحزن هي : (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، المنسرح) والطويل والكامل أكثرها.

٥- أمّا المقطع الصوتي فقد أسفرت دراسته عما يلي:

أ - تكسر المقاطع الصوتية رتابة وحدة الوزن والقافية عن طريق التركيب المقطعي في شعر الرثاء .

ب - يتوافق التقسيم المقطعي مع ضغط الانفعال النفسي.

٦- يساعد تقسيم البيت إلى مجموعات كلامية متسقة على الترجيع الصوتي الموافق لحركة النفس الحزينة ، وتتناسب هذه المجموعات مع تجمعات النذب والنياحة . وهذا ما جعلها تظهر بوضوح في شعر المرأة .

٧ - أما القافية فقد أسفرت دراستها عما يلي :

أ - زيادة نسبة القافية المطلقة في شعر الرثاء ٩٣,٥٪ ، عنها في الشعر الجاهلي عامة ٩٠٪.

ب - تدني نسبة القافية المقيدة في شعر الرثاء ٦,٥٪ ، لعدم تناسبها مع عاطفة الحزن والرغبة في تفرغ شحنة الألم والأسى .

وأسفرت دراسة الروي عن توفر صفات القوة من الجهر، والذلاقة، والشدة ، والانفجار ، والقلقلة ، مما يتناسب مع شدة الحزن والألم والقلق.

هذا بالنسبة لدراسة الصورة الفنية من حيث القالب الموسيقي .

أما بالنسبة لدراستها من حيث التعبير اللغوي فقد تناول لغة شعر الرثاء من الجوانب الصوتية والنحوية والصرفية .

وقد عرضت في الجانب الصوتي لصفات الحروف وتناسبها مع شعر الرثاء من خلال عينة عشوائية شملت عشرين قصيدة أو مقطوعة. ولظاهرة التكرير والتضاد من خلال مائتي قصيدة أو مقطوعة رثاء وقد أسفرت الدراسة عن الآتي :

١- غلبت صفات القوة في أصوات الرثاء ، فظهر لنا الجهر ، والشدة ، والقلقلة ، وكانت هذه الصفات أكثر ما تكون عند ذكر ألم الحزن ، وصفات المرثي والرغبة في الثأر والانتقام وكانت أكثر ظهوراً عند الرجل حيث بلغت أعلى نسبة للمجهور في العينة ٨٦٪ على حين بلغت أعلى نسبة عند المرأة للمجهور ٨٢٪، أما أصوات الشدة فقد بلغت عند الرجل ٢٩٪ أما عند المرأة فبلغت ٢٨٪.

٢- ظهور الأصوات المهموسة في قصائد تتجه إلى محادثة النفس، وبتَّ الهموم ، وكان أكثر عند المرأة منه عند الرجل، حتى أن أعلى نسبة زادت ٨٪ عن الحد المتعارف عليه وهو ٢٠٪.

٣- ظهور التكرير في شعر الرثاء وتنوعه .. فشمّل :

● تكرير حركة الكسر من خلال الرويِّ ، حتى وصل إلى ٤٧٪ ،

وانعكس على بقية الأبيات فظهر فيها الكسر بكثرة ، وهذا يتناسب مع انكسار الحزن .

● تكرير الحرف (المماثلة) وتمشييه مع تدفق مشاعر الرائي ، وحدة انفعاله، وتركيزه على مطلع المرثية .

● تكرير الصياغة والمعنى ، وقد شمل :

أ - الصيغ البكائية : وقد بلغت خمساً وستين وثلاثمائة صيغة ، كان للمرأة منها إحدى وعشرون وثلاثمائة صيغة.

ب - صيغ التفجع والتلهف : وقد بلغت سبعاً وتسعين صيغة ، وكانت من التعبيرات الأنثوية ، ولكنها ظهرت عند الرجل بقلة.

ج - معاني الشجاعة والكرم ، وقد شارك فيها كل من الرجل والمرأة ، ولكنها أكثر وضوحاً عند الرجل.

٤- ارتكاز التضاد على ثنائية الحياة والموت ، وقد شارك في ذلك الرجل والمرأة .

أما الجانب النحوي فقد عرضت فيه للجمل الفعلية وقد تمت دراستها من خلال عشرين قصيدة أو مقطوعة رثاء ، وجملة النداء، وجملة الشرط، وجملة الاستفهام ، من خلال مائتي قصيدة أو مقطوعة رثاء وقد أسفرت

دراسة هذا الجانب عما يلي :

١- سيادة الجملة الفعلية على نص الرثاء حيث ظهرت بنسبة ٦٧٪، ومنحه قلبها بين الماضي والمضارع والحركة والتجدد والاستمرار.

٢ - ميل المرأة إلى الجمل الفعلية أكثر من الرجل حيث بلغ المتوسط العام عندها ٧٤,٢٪، على حين بلغ المتوسط العام في شعر الرثاء ٦٧٪، وذلك لميلها للسرد، وتفصيل الأحداث ، وتعاقبها، وكيفية وقوعها، على حين يميل الرجل إلى ذكر النتائج النهائية، والمفاهيم المجردة.

٣- ظهور جمل النداء بوضوح، حتى بلغت ثلاثمائة وستة وثلاثين أسلوباً ؛ لما في النداء من رفع الصوت والتنفيس.

- ميل المرأة إلى جمل النداء أكثر من الرجل ، حيث بلغت عندها مائتين واثنين وستين أسلوباً ، لأنّ مدّ الصوت في النداء جعله أقرب إلى طبيعتها الباكية .

٤- بلغت أساليب الاستفهام في مجموعة الاستقراء مائة وثلاثة عشر أسلوباً، وكشفت دراستها عن :

- ظهور حالة القلق والتوتر الذي يعيشه الراثي.

- كانت أكثر ظهوراً عن المرأة ؛ لشدة قلقها وتوترها وحزنها ، فقد

١١١١١١١١

وجدت في سبعة وستين موضعاً.

٥- بلغت أساليب الشرط في مجموعة الاستقراء مائة واحدى وأربعين أسلوباً، وأسفرت دراستها عن :

● الكشف عن حالة الخوف والقلق عند شاعر الرثاء ، مما جعله يميل إلى تأكيد كلامه عن طريق الشرط .

● تنوع أساليب الشرط من ذكر لفعل الشرط والجزاء أو حذف أحدهما.

● ظهور أسلوب الشرط أكثر عند المرأة ، فقد وجد في تسعة وثمانين موضعاً ، وذلك لشدة خوفها وقلقها .

أما الجانب الصرفي فقد عرضت فيه لتنوع الصياغة ، وقد أسفرت الدراسة فيه عما يلي :

١- صيغ المبالغة :

أ- سيادة صيغ المبالغة على نص الرثاء ، حتى بلغت مائتين وتسعاً وثمانين صيغة .

ب- قدرة هذه الصيغ على الكشف عن المناسبة بين اللفظ والمعنى .

ج- تنوع هذه الصيغ ، وتنوع دلالاتها ، من خلال السياق ، وقد جاءت على حسب الترتيب التالي :

(فَعَّال) وتدل على المجاهدة وتعدد المحاولة .

(فَعِيل) وتدل على الانكسار والضعف .

(فَعُول) وتدل على القوة والسطوة .

● كانت أكثر هذه الصيغ وروداً عند المرأة ، لميلها إلى التهويل ، فذكرت عندها في مائتين وثلاثة عشر موضعاً من مراثيها .

٢- اسم الفاعل :

أ - ظهرت هذه الصيغة بوضوح في شعر الرثاء حتى بلغت مائة واثنين وثلاثين صيغة.

ب - قدرة هذه الصيغ على الاختصار مما جعلها تتماشى مع السرعة التي يحتاجها شاعر الرثاء.. لذلك كانت أكثر هذه الصيغ وروداً عند الرجل لانشغاله بالمهام الملقاة على عاتقه فظهرت في ثلاثة وسبعين موضعاً.

ويتضح من خلال هذا العرض وجود علاقة قوية بين الغرض الشعري ، والصورة ، وشخصية المبدع والجنس الذي ينتمي إليه ذكراً كان أم أنثى، مما يفتح المجال لدراسة الصورة عن طريق الأغراض الشعرية.

وفي الختام أوصي بما يلي :

أولاً : ضرورة معاودة قراءة تراثنا وفق مناهج قادرة على اكتشاف قيمه.

ثانياً : جمع التراث وفق الأغراض المختلفة .

ثالثاً : الاهتمام بشعر المرأة .

رابعاً : دراسة العوامل الاجتماعية المؤثرة في شعر المرأة .

المرأة
١٤٤٠/١٤٤١

فهرست الشعراء

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
١٠	أبو أسماء بن الضريبة
١٠ - ٢١ - ٧١ - ١٩٤ - ٢٣٢ -	أسماء أخت كليب
٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣١٨	
٤٠	أسود بن يعفر
٧ - ٨ - ٤٨ - ١٢٨ - ١٣٠ -	أعشى باهلة
١٣١ - ١٣٧ - ١٤٠ - ١٥٥ - ٢١٠ -	
٢٢١ - ٢٤٠ - ٣١٢ - ٣١٧ -	
٥ - ٤٠	الأعشى الكبير
٣٢	أفنون التغلبي
٧٢ - ٢٤٥	أمامة العدوانية
٩ - ١٧ - ٣٣ - ٢٦ - ٤٣ - ٥٦ - ٨٣ -	امرؤ القيس
١١١ - ١٢٠ - ١٨٤ - ١٩١ - ٢٤٠ - ٢٦٥ -	
٢٨٠ - ٢٨٨ - ٢٩٠ - ٢٩٤ - ٣٠٢ - ٣١٧ -	

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
١١١ - ٨٤	أمّنة بنت عتبة
٢٦٦ - ١٢٨ - ١١١ - ٤٠	أميمة بنت أمية بن عبد شمس
٣٢	أميمة بنت عبدالمطلب
٨٧	أمية بنت ضرار
٨٩ - ٧٢ - ٧١ - ٥٧ - ٣٨ - ٣٥	أوس
١٣٦ - ١٣٢ - ١٣١ - ١٣٠ - ٩٤ -	
- ٢٥٠ - ٢٤١ - ١٩٩ - ١٣٩ -	
٢٨٨ - ٢٨٠ - ٢٧٥ - ٢٥٥ - ٢٥٣	
٣٠١ - ٢٩٠ -	
٨١ - ٥٧ - ٥٦	أم بسطام بن قيس
- ١٢٥ - ٩٨ - ٤٧ - ١٢ - ١١	
٢١٠ - ٢٠٢ - ١٩٧ - ١٨١ - ١٤٢	بشر بن أبي خازم

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٢٧٨ - ٢٣٨ - ٢٣٥ - ٢٣١ - ١٣٢	تأبط شراً
٨٣ - ٧٦ - ٦٥ - ٦٤ - ٦١ - ٢٤ ١٥٨ - ١٥٥ - ١٥٣ - ١٠٥ - ٨٥ - - ٣٠١ - ٢٩٤ - ٢٤٦ - ٢٢٣ - ٣٢٠ - ٣١٩ - ٣١٧	ابن أخت تأبط شراً
- ٢٢٠ - ١٤٤ - ٥٥ - ١٢ - ٨ ٢٨٥ - ٢٣١	تماضر بنت الشريد السلمية
١١٥ - ٩٥	جريبة بن الأشيم الفقعسي
- ١٩٥ - ١٩٤ - ٨٩ - ٧٨ - ٦٩ ٣٠٦ - ٢٨٥ - ٢٣٩ - ٢٢٨	جليلة بنت مرة
- ١٢٢ - ٥٨ - ٤٣ - ٣٨ - ١٦ ٢٤٥ - ٢٤٣ - ٢٣١ - ٢٢٧ - ١٧٦ ٣١٩ - ٣١٨ - ٢٨١ - ٢٦٢ -	جنوب أخت عمرو ذي الكلب

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٢٤٢ - ٢٣٢ - ١٧٦ - ١٤٣ - ١٤٠ ٢٨١ -	جيداء بنت زاهر الزبيدية
٣٠٥ - ٤٨ - ١٤	حاطب بن قيس
٣٠١ - ٢٢٩ - ٢٢١ - ١٤٥	أبو الحبال البراء الفقعي
٣٠٠ - ٢٨٤ - ٢٨١	ابنة حذاق
٣٠٥ - ١٣٧ - ٩٥	حسان بن ثابت
٩٦	حفص بن الأحنف الكناني
٢٨٨ - ١٥٥ - ٤٩	أم حكيم البيضاء
٣٠٠ - ٢٢٥ - ١٨١	ابنة حكيم بن عمرو العبدية
٢٩٨ - ٢٢٩ - ٢١٤ - ١٤٦ - ١٠٥ ٣٠٠ -	حليمة الخضرية

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٨٦	حميد بن ثور
١٨ - ٢١ - ١٢٧	الخرنق بنت بدر هفان
٦ - ٨ - ١١ - ١٥ - ١٨ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٤ - ٣١ - ٣٢ - ٣٧ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٨ - ٥٥ - ٥٦ - ٦٤ - ٦٥ - ٧٠ - ٧٢ - ٧٣ - ٨٠ - ٨١ - ٨٨ - ٩١ - ١٠٣ - ١٠٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٧ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٤ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٤٦ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٨٠ - ٢٠١ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٧ - ٢٤٦ - ٢٥١ - ٢٥٣ - ٢٥٥ - ٢٥٨ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٥ - ٢٧٧ - ٢٨١ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٤ - ٣٠٥ - ٣١٤ - ٣١٧ - ٣٢٠ -	الخنساء
١٩ - ٦٠ - ٧٧ - ١٥٧ - ٢٤٦	خويلة الرثامية

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٢٧ - ٤١ - ٥٦ - ٧٥ - ٨٣ - ٩٣ ١٠٢ - ١٢٦ - ٢٠٤ - ٢٨١	دخنتوس بنت لقيط
٤٦ - ٥٣ - ٦٠ - ٧٠ - ٧٨ - ٧٩ ١٠٧ - ١٢٧ - ١٣٥ - ١٣٩ - ١٥٤ - ١٦٨ - ١٨٥ - ١٨٩ - ١٩٤ ٢٠٦ - ٢٢١ - ٢٤٦ - ٢٦٢ - ٢٨٠ - ٢٨٤ - ٢٨٩ - ٢٩٦ - ٢٩٧ ٣٠١ - ٣١٢ - ٣٢٠	دريد بن الصمة
٨	الدعاء
١٤٣ - ١٨٨ - ١٩١ - ٢٩٧	أبو دواد الأيادي
٣١	ذئب بنت نبشة الفهمية
٨٥ - ٢٢١	أبو ذؤيب الهذلي
٨٤ - ١٩٧ - ٢٨٠ - ٢٨٦	الربيع بن زياد

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٣٠١ - ٨٧	ربيعة بن سعد الأسدي
٤٨	ابن الرعلاء الضبابي
٣٠٠ - ٢٨١ - ١٥	ريطة بنت عاصية البهزي
١٢٧ - ٥٣	ريطة بنت العباس السلمي
٢٢٦	أبو زبيد الطائي
٣١٤ - ٨٩	زهير بن أبي سلمى
٩١	زينب بنت ضرار
١٢٨ - ٦٨	زينب بنت فروة بن مسعود
٦٧ - ٦٦	سارة القرظية
٨٥	ساعة بن جؤبة

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٢٩١ - ١٣٠	سبيعة بنت عبد شمس
١٥ - ٢٢ - ٥٨ - ٦٩ - ١٢٤ -	سعدى بنت الشمردل
١٤٥ - ١٦٤ - ١٧٨ - ٢٢٧ - ٢٣٢ -	
٢٤٦ - ٣٠٠ - ٣٠٥ - ٣٠٩ -	
٣١٠ - ٣١٧	
١٤٢ - ١٦٣ - ٢١١ - ٢٤٦ - ٢٧٦	سلكة أم السليك
٢٧٧ - ٢٨١	
٤٥ - ١٣١ - ١٣٥ - ٢٩٠ - ٢٩١	سليمى بنت المهلهل
١٣ - ١٢٠ - ٢٩٠	شبيب بن عوانة
١٣٢	شنفرى
٦ - ٣٧ - ١٦٨ - ٢٢٠ - ٢٢١ -	صخر بن الشريد
٢٥١ - ٣٠١	

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٤٨ - ١٢٦	أم صريح الكندية
٢٠ - ٣٤ - ١٩٢ - ٢٢٠ - ٢٢٨	صفية الباهلية
٥٠ - ١٤١ - ١٤٤ - ٣٢٠	صفية بنت عبدالمطلب
٤٦	عامر بن الطفيل
٦ - ٧٣ - ١٠٧ - ١٢٢ - ١٢٨	عبدالله بن عنمه
١٦٢ - ٢٨٧ - ٢٩١	
٦٧ - ٦٨ - ٧٢ - ٩٧ - ١١٤	عبد يغوث
١٢٤ - ١٢٦ - ١٣٧ - ١٦٧ - ٢١٤	
٢٣٠ - ٢٣٩ - ٢٩٢ - ٣٠٣	
٣١٢	
٤٣ - ٥٤ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢	عبيد بن الأبرص
١٢٤ - ١٦٧	
١٠	عطية بن عفيف

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٢٢١	علقمة الحميري
١١٤	عمر بن زيد الكلبى
٤١ - ١٣٥ - ٢١١ - ٢٤٣ - ٣٠٠ -	عمرة الخثعمية
٣١٢	
٤٦ - ١١٣	عمرة بنت دريد بن الصمة الجشمي
٢٢١	عمرة بنت مرداس
٢٧٨	أم عمرو بن مكدام
٨ - ١٢ - ٢٣ - ٣٣ - ٣٦ - ٥٤ -	عنتر بن شداد العبسي
٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٧٦ - ١٠١ -	
١٠٤ - ١٧٧ - ١٨٥ - ١٨٧ - ٢٢٠ -	
٢٢٣ - ٣٢٦ - ٢٤٣ -	
١١٤	عويمر بن النبهاني

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٢٨	غلفاء بن معد يكرب
١٢٢ - ١٣٤ - ٢١٢ - ٢٨٠ - ٣٠٤	غوية بن سلمى الضبي
٣١٠ -	
٢٣ - ٢٧ - ٤٧ - ٨٨ - ١١٢ -	فارعة بنت شداد العذرية
١٢٩ - ١٣٨ - ١٥٥ - ٢٢٧ - ٢٣٢	
٢٤٣ - ٢٥٨ - ٢٨٧ - ٢٨٩ -	
٥٩ - ١١٣ - ١٢١	فارعة بنت معاوية القشيرية
١٨ - ١٢٩ - ١٣٦ - ١٤٦ - ٢٣٢ -	فاطمة بنت الأحجم الخزاعية
٢٨١ - ٢٨٩ - ٣٠٠	
٣٤ - ١٧٧ - ٢٢٥ - ٣٠٠ - ٣٠٦	فاطمة بنت ربيعة بن بدر الفزارية (أم قرفة)
٢٨٠	قبيصة النصراني

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٣١٠ - ٢٨١ - ٢٧٦ - ٦٧ - ٦٦	قُتَيْلَة بنت الحارث
- ٣٠١ - ٢٩٧ - ٢٣١ - ١٠٠ - ٩١ ٣٠٩	قُرَاد بن غواية الضبي
٢٨٠ - ٢٢٤	قسام بن رواحة السنبيسي
٢٨٥ - ٢٨٠ - ٢٣١ - ٨٠ - ٢٥	قس بن ساعدة
٢٨٣ - ١٢٦ - ٦٨	أم قيس الضبية
٢٢٥ - ٧٧ - ٧٦	كبشة أخت عمرو بن معد يكرب
٢٢١ - ١٤١ - ١٤٠ - ١١٨	كعب بن سعد الغنوي
٧٥ - ٥٧ - ٥٦ - ٤١ - ٢٨ - ١٨	لبيد بن ربيعة
١١٢ - ١٠٦ - ١٠١ - ٩٠ - ٧٩ - - ١٣٥ - ١٣٣ - ١١٤ - ١١٣ - ١٧٥ - ١٥٣ - ١٤٥ - ١٤١ - ١٣٩ - ٢٢١ - ١٨٢ - ١٨٠ - ١٧٩ -	

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٢٤٣ - ٢٣٣ - ٢٣١ - ٢٢٦ - ٢٢٣ - ٢٥٥ - ٢٥٣ - ٢٥٠ - ٢٤٩ - ٣٠٤ - ٣٠١ - ٢٨٨ - ٢٨٠ - ٢٧٥ ٣٠٩ - ٣٠٨ -	
٨٣	لقيط بن زرارة
٢٢١	مالك بن الريب
٨٦ - ٤٩	المتلمس (جرير بن عبدالمسيح)
٢٢١	متمم بن نويرة
- ١٨٥ - ١٦٩ - ١٦٨ - ١٦٧ - ٦٩ ٣٩٠ - ٢٨٦ - ٢٨٥ - ١٩٠ - ١٨٧	المرقش الأكبر
٣٠١	مسجاع بن سباع
١٠٠	مفلس الفقعسي

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
٩٣	المنخل الهذلي
١٣	منصور النمري
- ٤٤ - ٣٨ - ٣٥ - ٣٠ - ٢٣ - ٩	مهلهل
٦٥ - ٦٤ - ٦٢ - ٥٨ - ٥٥ - ٤٦	
- ١١٩ - ١١٢ - ٨٧ - ٨٢ - ٦٧ -	
١٧٧ - ١٣٨ - ١٣٧ - ١٣٣ - ١٣١	
- ٢٤٤ - ٢٢٣ - ٢٢٢ - ٢١٢ -	
٣٠١ - ٢٩١ - ٢٩٠ - ٢٨٣ - ٢٨٠	
٣٢٠ - ١٤٦	
٣٥	مية بنت ضرار
	النابغة الجعدي
٩٠ - ٨٩ - ٨٧ - ٤٩ - ٢٦ - ١٧	
- ١٦٩ - ١٦٨ - ١٦٧ - ١٠٤ -	النابغة الذبياني
٢١١ - ١٨٦ - ١٧٧ - ١٧٦	
٢٤٣ - ٢٣٦ - ١٣٦ - ١٣٤ - ٢١ - ٨	ناجية بنت ضمضم المري

الصفحة	اسم الشاعر / الشاعرة
١٤ - ٢٢ - ١٢٥ - ٣١٣	الهدم بن امرئ القيس
٨٢	الهدم بن حاطب
٢٢١	هشام بن عتبة
٦٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٢٢٤ - ٣٠٠ - ٣٠٦	هند بنت حذيفة
١٦ - ١٤٢	هند بنت معبد
١١٢ - ٢٨١ - ٣٠٠	الهيفاء بنت صبيح
١٤٥	وعيل العبسي
١٤٢ - ٢٠٥ - ٢٣٠ - ٢٨٤ - ٢٩٢	يزيد بن حذاق
٢٩٣ -	
٧ - ٨٣ - ٩٣	يزيد بن عمرو بن كلاب

فهرست المصادر المراجع

○○ القرآن الكريم :

١ - أدباء العرب في الجاهلية والإسلام. بطرس البستاني (دار الكتب، بيروت، ط ٢، ت ١).

٢ - الأزمنة والأمكنة . المرزوقي: أبو علي (ت ٤٢١هـ) (طبعة حيدر آباد الدكن، الهند، ت ١٣٣٢هـ).

٣ - الأساطير . دراسة حضارية مقارنة . د. أحمد كمال زكي (دار العودة، بيروت، ط ٢، ت ١٩٧٩م).

٤ - أسرار البلاغة . الجرجاني: عبدالقاهر بن عبدالرحمن (ت ٤٧١هـ)، تح: السيد محمد رشيد رضا (دار المطبوعات العربية، ط ٢، ت ١٩٧٩م).

٥ - الإصابة في تمييز الصحابة . ابن حجر: شهاب الدين أبو الفضل، العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) (ط ١، ت ١٣٢٨هـ).

٦ - الأصمعيات . الأصمعي: أبو سعيد عبدالملك بن قريب (ت ٢١٦هـ) تح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون (دار المعارف، مصر، ط ٤، ت ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م).

٧- الأصنام . ابن الكلبي : هشام بن محمد بن السائب (ت ٢٠٤هـ) تح: أحمد زكي (دار الكتب المصرية، القاهرة، ت ١٩٢٤م).

٨- أصوات العربية . دراسة وصفية . د. جمال المهدي (ط د، ت ١٤١٦هـ ١٩٩٥م).

٩ - الأصوات اللغوية . د. إبراهيم أنيس (مطبعة الأنجلو المصرية، ط ٤، ت ١٩٧١م).

١٠- أصول النقد الأدبي . أحمد الشايب (المطبعة الفاروقية الإسكندرية، ط ١، ت د).

١١ - أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام. عمر رضا كحالة (مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ت ١٣٩٧هـ ١٩٧٧م).

١٢ - الأغاني. الأصبهاني . أبو الفرج (دار الكتب، بيروت، ط د، ت د).

١٣ - أيام العرب قبل الإسلام . أبو عبيدة : معمر بن المثنى (ت ٢٠٩هـ) تح: د. عادل جاسم البياتي (عالم الكتب، بيروت، ط ١، ت ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م).

١٤ - بلاغات النساء . طيغور : أبو الفضل بن أبي طاهر (ت ٢٨٠هـ) (دار الحداثة، بيروت، ط ١، ت ١٩٨٧م).

١٥ - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. الألو سي : السيد محمود شكري.

شرح : محمد بهجة (دار الكتب الحديثة، ط ٣، ت ١٣٤٢هـ).

١٦ - بناء القصيدة العربية . يوسف بكار (دار الثقافة القاهرة، ط ١، ت

١٩٧٩م).

١٧- البيان والتبيين. الجاحظ: عثمان بن بحر (ت ٢٢٥هـ)، تح: عبدالسلام

هارون (مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط ٤، ت ١٣٩٥هـ).

١٨ - تاريخ الأدب العربي . بروكلمان. ترجمة عبدالحليم نجار (دار المعارف،

القاهرة، ط د، ت ١٩٥٩م).

١٩ - تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف (دار المعارف،

القاهرة، ط ٤، ت ١٩٦٠م).

٢٠ - تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك. أبو جعفر محمد بن جرير (٢٢٤-

٣١٠هـ) (دار المكتبة العلمية، بيروت، ط ٣، ت ١٤١١هـ

١٩٩١م).

٢١ - التعازي والمرثي. المبرد : أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ) تح:

محمد الديباجي (دار صادر، بيروت، ط ٢، ت ١٤١٢هـ

١٩٩٢م).

٢٢ - التكرير بين المثير والتأثير. د. عز الدين علي السيد (دار الطباعة
المحمدية، القاهرة، ط الأولى، ت ١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م).

٢٣ - تهذيب اللغة. الأزهرى: أبو منصور محمد بن أحمد تح: عبدالسلام
هارون (المؤسسة العامة، القاهرة، ط ٢، ت ١٣٨٤هـ
١٩٦٤م).

٢٤ - جمهرة أشعار العرب. القرشي: أبوزيد محمد بن أبي الخطاب
(ت ١٧٠هـ) (دار بيروت، ط د، ت ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م).

٢٥ - جمهرة أنساب العرب. ابن حزم: محمد بن أحمد بن سعيد تح:
عبدالسلام هارون (دار المعارف، مصر، ط ٣، ت ١٣٩١هـ
١٩٧١م).

٢٦ - حديث الأربعاء. طه حسين (دار المعارف، مصر ط ٩، ت ١٩٢٥م).

٢٧ - الحماسة البحتري: أبو عبادة الوليد (ت ٢٨٤هـ) تح: الأب لويس شيخو
(دار الكتاب العلمي، بيروت، ط ٢، ت ١٣٨٧هـ ١٩٦٧م).

٢٨ - الحماسة البصرية. البصري: صدرالدين علي بن حسن. تح: مختار
الدين أحمد (عالم الكتب، بيروت، ط ٣، ت ١٤٠٣هـ،
١٩٨٣م).

- ٢٩ - الحماسة . أبو تمام : حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣٢هـ) تح: د. عبدالله عسيلان (أشرف على نشرة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ط د، ت ١٤٠١هـ - ١٩٨١م).
- ٣٠ - الحياة العربية في الشعر الجاهلي. د. أحمد الحوفي (دار القلم، بيروت، ط ٤، ت ١٣٨٢هـ - ١٩٦٢م).
- ٣١ - الحية في التراث العربي. د. أحمد أبويحيى (المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ت ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م).
- ٣٢ - الحيوان. الجاحظ: عمرو بن بحر. تح: عبدالسلام هارون ومصطفى الحلبي (القاهرة، ط د، ت ١٩٤٨م).
- ٣٣ - خزانة الأدب ولب الألباب لسان العرب. البغدادي : عبدالقادر بن عمر (ت ١٠٩٣هـ) (دار صادر، بيروت، ط د، ت د).
- ٣٤ - خصائص الأسلوب في الشوقيات . محمد الهادي الطرابلسي (منشورات الجامعة التونسية، ط د، ت ١٩٨١م).
- ٣٥ - دراسات في الأدب الجاهلي. د. عبدالعزيز نبوي (مكتبة الحرية الحديثة، ط د، ت ١٩٨٤م).
- ٣٦ - دراسات في الشعر الجاهلي. د. أنور أبوسويلم (دار الجيل، بيروت، ط ١،

ت ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م).

٣٧ - دراسات في النقد الأدبي. د. أحمد كمال زكي (دار الأندلس، بيروت، ط ٢،

ت ١٩٨٠م).

٣٨ - دراسة فنية في الأدب العربي. د. عبدالكريم اليافي، (دمشق، ط ١،

ت ١٣٨٢هـ - ١٩٦٣م).

٣٩ - دلائل الإعجاز. الجرجاني: عبدالقاهر (٤٠٠-٤٧١هـ) تح: محمود

محمد شاكر. (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط د، ت د).

٤٠ - ديوان توماس (عالم القصائد المبكرة) بقلم. ايلدا ولسون ترجمة:

إبراهيم جبر (العراق، دار الرشيد، ت ١٩٨٢م).

٤١ - الديوان . الأعشى (المكتبة الثقافية، بيروت ط د، ت د).

٤٢ - الديوان. امرؤ القيس. تح: أبو الفضل إبراهيم (دار المعارف، مصر، ط ٤،

ت د).

٤٣ - الديوان . أوس بن حجر. تح: محمد يوسف (دار صادر، بيروت، ط ٣،

ت ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م).

٤٤ - الديوان بشر بز أبي خازم الأسدي. تح: د. عزة حسن، دمشق، ت

١٩٦٠م).

٤٥ - ديوان الحماسة. أبو تمام شرح التبريزي (ت ٥٠٢هـ) تح: محي الدين
عبدالحميد (مطبعة حجازي، القاهرة).

٤٦ - الديوان . حميد بن ثور. تح: د. عبدالعزيز الميمني (دار الكتب، بيروت، ط
د، ت ١٩٥١م).

٤٧ - الديوان. الخرئق. رواية عمرو بن العلاء. تح: د. حسين نصار (وزارة
الثقافة، مصر، ١٩٦٩م).

٤٨ - الديوان. الخنساء، تح: إبراهيم عوضين (مطبعة السعادة، ط ١،
ت ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م).

٤٩ - الديوان. عامر بن الطفيل (دار صادر، بيروت، ط ١، ت ١٩٥٩م).

٥٠ - الديوان . عبيدة بن الأبرص (دار صادر، بيروت، ط د، ت د).

٥١ - الديوان . عنتره (دار صادر، بيروت، ط د، ت د).

٥٢ - الديوان . لبيد بن ربيعة (دار صادر، بيروت، ط د، ت ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م).

٥٣ - الديوان . المتلمس (دار صادر، بيروت، ط د، ت ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م).

٥٤ - الديوان . المهلهل . إعداد: طلال حرب (دار صادر، بيروت، ط ١،
ت ١٩٩٦م).

٥٥ - الديوان . النابغة الذبياني (دار صادر. بيروت، ط د، ت د).

٥٦ - الرثاء في الشعر العربي. هانم السيد شاهين (رسالة ماجستير).

٥٧ - رثاء النفس في الشعر العربي. د. عبدالله أحمد باقازي (المكتبة
الفيصلية، ط ١، ت ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م).

٥٨ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. محمد فتوح (دار المعارف،
القاهرة، ط ٢، ت ١٩٧٨م).

٥٩ - الريح . ابن خالويه : أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت ٣٧٠هـ) تح:
حسين محمد شرف (مكتبة إبراهيم الحلبي العلمية، ط ١،
ت ١٤٠٤هـ).

٦٠ - زهر الآداب وثمر الألباب . الحصري : أبو اسحاق إبراهيم (ت ٤٥٣هـ)
تح: علي البجاوي (مصر، ط ١، ت ١٩٦٩م).

٦١ - سنن أبي داود. الجزء الثاني.

٦٢ - السيرة النبوية . ابن هشام . تح: مصطفى السقا وآخرين (دار المعرفة،

بيروت، ط د، ت د):

٦٣ - شاعرات العرب دراسة تاريخية أدبية. إبراهيم ونوس (منشورات

ميريم، لبنان، ط ١، ت ١٩٩٢م).

٦٤ - شاعرات العرب . جمع : عبدالبديع صقر (منشورات المكتب الإسلامي،

دمشق، ط ١، ت ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م).

٦٥ - شرح أشعار الهذليين. السكري. أبوسعيد الحسن بن الحسين (ت

٢٧٥هـ) تح: عبدالستار فراج (مكتبة دار العروبة،

القاهرة، ط د، ت د).

٦٦ - شرح ديوان الحماسة . المرزوقي . أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن

(ت ٤٢١هـ) نشره: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون (لجنة

التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ٢، ت ١٣٨٧هـ

١٩٦٧م).

٦٧ - شرح المفضليات. التبريزي: أبوزكريا يحيى بن علي (٤٢١-٥٠٢هـ)

تح: علي البجاوي (دار نهضة مصر، القاهرة، ط د،

ت ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م).

٦٨ - شعراء النصرانية قبل الإسلام. الأب لويس شيخو (دار المشرق،

بيروت، ط ٤، ت ١٩٩١ م).

٦٩- الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية. (د. إبراهيم عبدالرحمن، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٥ م).

٧٠- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه. محمد النويهي (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط ١، ت ١٩٩٥ م).

٧١- الشعر في حرب داحس والغبراء. عادل جاسم البياتي (مطبعة الآداب. النجف. ط ١، ت ١٩٩٥ م).

٧٢- شعر محمد عبدالغني حسن دراسة فنية (رسالة ماجستير) مقدمة من زينب فؤاد عبدالكريم كلية البنات، جامعة عين شمس.

٧٣- الشعر النسائي في أدبنا العربي القديم. د.مي يوسف خليف (مكتبة غريب، القاهرة، ط ١، ت ١٩٩١ م).

٧٤- الشعر والشعراء. ابن قتيبة. عبدالله بن مسلم (٢١٣-٢٧٦هـ) تح: أحمد محمد شاكر (دار المعارف، القاهرة، ط ١، ت ١٣٧٧هـ).

٧٥- الصورة بين البلاغة والنقد. د. أحمد بسام السباعي (المنازة للطباعة والنشر، ط ١، ت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤ م).

٧٦- الصورة الشعرية. سي دي لويس. ترجمة: د. أحمد نصيف، مالك ميري، سليمان حسن (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط ١، ت ١٩٨٢م).

٧٧- الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم (رسالة دكتوراه) تقديم: عالي سرحان القرشي. جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، فرع الأدب).

٧٨- الصورة الشعرية في الكناية الفنية الأصول والفروع. د. صبحي البستاني (دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ت ١٩٧٦م).

٧٩- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. د. جابر عصفور (دار المعارف، القاهرة، ط ١، ت ١٩٨٠م).

٨٠- الصورة في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية. سعد أحمد محمد الحاوي (دار العلوم، ط ١، ت ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م).

٨١- الصورة الفنية في شعر أبي تمام. د. عبد القادر الرباعي (نشر جامعة اليرموك، الأردن، ط ١، ت ١٩٧٩م).

٨٢- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. د. نصرت عبدالرحمن (مكتبة

الأقصى، عمان، ط ١، ت ١٩٧٦ م).

٨٣ - الصورة الفنية في شعر دعبيل بن علي الخزاعي . د. علي إبراهيم أبوزيد
(دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ت ١٩٨٣ م).

٨٤ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري . د. علي
البطل (دار الأندلس، ط ١، ت ١٩٨٠ م).

٨٥ - الصورة في النقد الشعري . د. عبدالقادر الرباعي (دار العلوم، الرياض،
ط ١، ت ١٩٨٠ م).

٨٦ - الصورة والبناء الشعري . محمد حسن عبدالله (دار المعارف، القاهرة،
ط ١، ت ١٩٨١ م).

٨٧ - طبقات الشعراء . ابن سلام : محمد الجمحي (ت ٢٣١ هـ) (دار الكتب
العلمية، بيروت، ط ١، ت ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م).

٨٨ - الطبيعة في الشعر الجاهلي . د. نوري حمودي القيسي (دار الإرشاد،
بيروت، ط ١، ت ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م).

٨٩ - ظاهرة التشاؤم في الشعر العربي من أبي العتاهية إلى أبي العلاء . د.
عفيف عبدالرحمن (دار العلوم، ط ٢، ت ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م).

٩٠ - عالم المرأة في الشعر الجاهلي. د. حسن عبدالجليل (دار الثقافة، القاهرة، ط ١، ت ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م).

٩١ - عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب. د. لطفى عبدالبديع (مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ت ١٩٧٦ م).

٩٢ - العقد الفريد. ابن عبدربه: أحمد بن أحمد. تح: أحمد أمين وآخرين (لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط د، ت ١٩٤٨ م).

٩٣ - علم التجويد القرآني في ضوء الدراسات الحديثة. د. عبدالعزيز علاّم (ط ١، ت ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م).

٩٤ - علم الفلكلور. محمد الجوهري (دار المعارف، مصر ١٩٨٠ م).

٩٥ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. القيرواني: أبو علي الحسن (٣٩٠ - ٤٥٦ هـ) تح: محمد محيي الدين عبدالحميد (مطبعة السعادة، مصر، ط ٢، ت ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ م).

٩٦ - عيار الشعر - ابن طباطبا: محمد بن أحمد العلوي (٣٢٢ هـ) تح: د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلّام (المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط د، ت ١٩٥٦ م).

٩٧ - عيون الأخبار . ابن قتيبة . محمد بن عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ) (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٤، ت ١٩٧٣م).

٩٨ - الفروق في اللغة. أبوهملال العسكري (دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٤، ت ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).

٩٩ - فصول من النقد عند العقاد. محمد خليفة التونسي، القاهرة، ط ٢، ت د).

١٠٠ - فن الشعر - أرسطو طاليس. ترجمة: عبدالرحمن بدوي (مكتبة النهضة المصرية، ت ١٩٥٣م).

١٠١ - فن الشعر. إحسان عباس (دار الثقافة، بيروت، ط ٦، ت ١٩٧٩م).

١٠٢ - فن الشعر. محمد مندور (وزارة الثقافة والإرشاد القومي ط ١، ت د).

١٠٣ - فنون الأدب العربي. الفن الغنائي. الرثاء. د. شوقي ضيف (دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ت د).

١٠٤ - في صوتيات العربية د. محيي الدين رمضان (مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، ط ١، ت ١٩٧٩م).

١٠٥ - في النقد الحديث. د. نصرت عبدالرحمن (مكتبة الأقصى، عمان، ط ١، ت ١٩٧٩م).

- ١٠٦ - القافية والأصوات اللغوية . د. محمد عوني عبدالرؤوف (مكتبة الخانجي، مصر، ط ١، ت د).
- ١٠٧ - قصة شداد بن عاد. صورة مخطوط عن مكتبة الأوقاف العامة، بغداد، رقم ٤٩٣٢/٩ مجاميع.
- ١٠٨ - قضايا النقد الأدبي . د. محمد زكي العشماوي (دار الكاتب العربي، ط د، ت ١٩٦٧م).
- ١٠٩ - كتاب الأمالي . القالي . أبو علي إسماعيل (دار الفكر، بيروت، ط د، ت د).
- ١١٠ - الكتاب سيبويه. تح: عبدالسلام هارون (ط ٢، ت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م).
- ١١١ - لسان العرب. ابن منظور. محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ) دار الفكر، بيروت، ط د، ت ١٩٦٨م).
- ١١٢ - اللغة واللون . د. أحمد مختار عمر (عالم الكتب، القاهرة، ط ٢، ت ١٤١٦هـ - ١٩٩٧م).
- ١١٣ - اللهجات العربية د. إبراهيم أنيس (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٦، ت ١٩٨٤م).
- ١١٤ - مبادئ النقد الأدبي الحديث. ريتشارد. ترجمة: مصطفى بدوي

(المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة. ط د، ت د).

١١٥ - المجمل في فلسفة الفن . كروتشه (بتدو) ترجمة: سامي الدروبي
(القاهرة، ١٩٤٧م).

١١٦ - مختارات أشعار العرب. ابن الشجري: هبة الله بن علي (ت ٥٤٢هـ)
تح: علي محمد البجاوي (دار نهضة مصر، الفجالة، ط د،
ت د).

١١٧ - المخصص . ابن سيدة : أبو الحسن علي بن إسماعيل النجوي (٤٥٨هـ)
تح: لجنة إحياء التراث العربي (دار الأفق الجديدة، بيروت،
ط د، ت د).

١١٨ - مدخل إلى دراسة الأدب الجاهلي. د. مصطفى عبدالشافي الشورى
(مؤسسة كيلوباترا للطباعة، القاهرة، ١٩٨٢م).

١١٩ - مدخل إلى الشعر الجاهلي دراسة في البيئة والشعر. د. محمد زغلول
سلام (منشأة المعارف، الاسكندرية، ط د، ت ١٩٨٩م).

١٢٠ - مدخل إلى علم الجمال الأدبي . د. عبدالمنعم تليمه (طبعة دار الثقافة،
القاهرة، ت ١٩٧٨م).

١٢١ - المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . محمد غنيمي هلال (القاهرة،

ت ١٩٦٢م).

١٢٢ - المذاهب الأدبية في الأدب الحديث. د. أحمد سيد محمد (دار شمس

المعرفة، القاهرة، ط ١، ت ١٩٩١م).

١٢٣ - المرأة في الشعر الجاهلي. د. أحمد الحوفي (دار نهضة مصر، القاهرة،

ط ٣، ت ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).

١٢٤ - المصباح المنير. (دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ت ٤).

١٢٥ - مظاهر الحضارة والمعتقدات في الشعر الجاهلي. د. أنور أبوسويلم،

(دار عمار، ط ٥، ت ١٤١٠هـ، ١٩٩١م).

١٢٦ - معاهد التنصيص على شواهد التلخيص . العباسي: عبدالرحيم بن

أحمد (ت ٩٦٣) تح: محي الدين عبدالحميد (عالم الكتب،

بيروت، ط ٥، ت ١٣٦٧هـ - ١٩٤٧م).

١٢٧ - المعجم الأدبي . جبور عبدالنور (دار العلم للملايين، بيروت، ط ١،

ت ١٩٧٩م).

١٢٨ - معجم البلدان. ياقوت الحموي: شهاب الدين أبي عبدالله (دار صادر،

بيروت، ط ٥، ت ١٤٠٤هـ).

١٢٩ - معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين. د. عفيف عبدالرحمن، دار العلوم، ط ١، ت ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م).

١٣٠ - المعجم الطبراني الكبير. الطبراني (مطبعة الوطن العربي، بغداد، ط ١، ت ١٤٠٠ هـ).

١٣١ - المعجم الفلسفي د. جميل صليبا. (دار الكتاب اللبناني، ت ١٩٨٢ م).

١٣٢ - معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام. عبد مهنا (دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ت ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م).

١٣٣ - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. د. جواد علي (دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ت ١٩٦٨ م).

١٣٤ - مقدمة الألياذة. سليم البستاني (مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٠٤ م).

١٣٥ - مقدمة ابن خلدون. عبدالرحمن بن محمد. تح: د. علي عبدالواحد الوافي (طبعة لجنة دار البيان، القاهرة، ط ٢، ت ١٩٦٥ م).

١٣٦ - مقدمة في النقد الأدبي. محمد حسن عبدالله (دار البحوث العلمية، الكويت، ط ١، ت ١٩٧٥ م).

١٣٧ - مقدمة لدراسة الصورة الفنية. نعيم اليافي. (منشورات وزارة الثقافة

والإرشاد القومي، دمشق، ط ١، ت ١٩٨٢م).

١٣٨ - المنازل والديار. ابن منقذ. أسامة (٤٨٨ - ٥٨٤هـ) تح: أ. مصطفى حجازي (لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ط ١، ت ١٣٨٧هـ - ١٩٦٨م).

١٣٩ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني. تح: محمد الحبيب بن خوجة (المغرب الإسلامي، بيروت، ط ٢، ت ١٩٨١م).

١٤٠ - المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي. دراسة نقدية. عبدالفتاح محمد أحمد (دار المناهل، بيروت، ط ١، ت ١٤٠٨هـ).

١٤١ - النظرية الرومنتيكية في الشعر. كولريدج. ترجمة: عبدالحكيم حسان (دار المعارف، مصر، ط ١، ت ١٩٨١م).

١٤٢ - نظرية المعنى في النقد العربي. د: مصطفى ناصف (دار الأندلس، ط ٢، ت ١٤٠١هـ - ١٩٨١م).

١٤٣ - نقد الشعر. قدمة بن جعفر. تح: كمال مصطفى (مطبعة الخانجي، القاهرة، ط ٣).

○○ الدوريات :

- ١٤٤ - الدارة (ع ٤، س ١٧، رجب، شعبان، رمضان، ١٤١٢هـ).
- ١٤٥ - علامات في النقد الأدبي (ج ٣، م ٤، ربيع الآخر، ١٤١٥هـ).
- ١٤٦ - مجلة المجلة (ع ١٤٨ إلى ١٦١، س ١٩٦٩ - ١٩٧٠م).

○○ مراجع أجنبية :

- 147 - ROBERT. Paris, 1942.
- 148 - Jean Chorles Seignerset. ADictionary of Literary Ierns
amd Moitifs, London 1988.

فهرست الموضوعات

الصفحة	الموضوع
أ - ض	المقدمة
	الباب الأول
١ - ١٤٨	لبنات الصورة في شعر الرثاء الجاهلي
	الفصل الأول
٣ - ٥٠	مظاهر البيئة الطبيعية
٤	مقدمة
٥ - ٢٩	١- جغرافية الأرض
٣٠ - ٥٠	٢- عوالم السماء
	الفصل الثاني :
٥١ - ١١٦	مظاهر الحياة الاجتماعية والدينية
٥٢	مقدمة
٥٣ - ١٠٦	١- الحياة الاجتماعية
٥٣ - ٥٩	١-١- الحرب
٦٠ - ٦٢	١-١-١- وصف الساحة الحرب
٦٣ - ٧٣	١-١-٢- العدة في الحرب
٦٣ - ٦٧	السيف
٦٧ - ٦٩	الرمح
٦٩ - ٧٢	الخيول

الصفحة	الموضوع
٧٣	الناقة
١٠٦ - ٧٤	١-٢- العادات الاجتماعية
٧٨ - ٧٥	١-٢-١- الثأر
٨٦ - ٧٩	١-٢-٢- الحزن
٨٠	أبرز صور الحزن
٨٢ - ٨٠	البكاء
٨٣ - ٨٢	تحريم الخمر والملذات والاعتسال
٨٣	حلق الشعر
٨٦ - ٨٤	لطم الوجوه وشق الجيوب والضرب بالنعال
٨٦	١-٢-٣- الدعاء
٩٣	١-٢-٤- النعي
٩٤	١-٢-٥- النحر على القبور
٩٧	١-٢-٦- شد اللسان
٩٨	١-٢-٧- <u>وطء المقلاة</u> دم الشريق <i>دلعن</i>
١٠٦ - ٩٩	١-٢-٨- الطيرة:
١٠١ - ٩٩	٨-١- الهامة
١٠٢ - ١٠١	٨-٢- الغراب
١٠٣	٨-٣- الجراد

الصفحة	الموضوع
١٠٤	٨-٤- الحية
١٠٦-	٨-٥- الناقة والبعير
١١٠ - ١١٦	٢- الحياة الدينية
	الفصل الثالث :
١١٧ - ١٤٧	خصائص الشخصية الفردية
١٢١ - ١٣٨	سمات عامة . الفتوة :
١٢١ - ١٢٣	القوة والشجاعة
١٢٤	تعهد المهارات القتالية
١٢٥	الاستبسال في القتال والصبر عليه
١٢٥	الجرأة
١٢٦ - ١٢٨	حماية القبيلة والدفاع عنها
١٢٩ - ١٣٣	الجود والتكافل
١٣٥	كرم النسب والمجد
١٣٦	إجادة القول وحسن المنطق
١٣٧	العفة
١٣٧	شرب الخمر
١٣٨	السيادة والسلطة
١٤١ - ١٤٨	سمات خاصة :
١٤٤ - ١٤٦	القلق والتوتر
١٤٥ - ١٤٧	اليأس

الصفحة	الموضوع
	الباب الثاني :
	وسائل التعبير الفني لصور الرثاء
٢١٦ - ١٥٠	الفصل الأول :
١٧٠ - ١٥١	١- البناء الفني في شعر الرثاء الجاهلي
٢١٦ - ١٧١	٢- أنواع الصور داخل البناء الفني :
١٩١ - ١٧٣	١-٢- الصورة الرمزية :
١٧٧ - ١٧٤	٢-١-١- الرمز المعجمي
١٨٢ - ١٧٨	٢-١-٢- الرمز التاريخي
١٩١ - ١٨٣	٢-١-٣- الرمز الإسطوري
١٩٦ - ١٩٢	- الصورة النامية
٢٠١ - ١٩٧	- الصورة الممتدة
٢٠٩ - ٢٠٢	- الصور المتتابعة
٢١٦ - ٢١٠	- الصور المتقابلة
	الفصل الثاني :
٣٢٢ - ٢١٧	الصورة الفنية في شعر الرثاء الجاهلي
٢١٨	١- مكونات الصورة
٢٣٣ - ٢١٩	١-١- العاطفة
٢٢٥ - ٢٢٣	١-١-١- عاطفة الحزن التأثرة
٢٢٧ - ٢٢٦	١-٢- عاطفة الحزن الهادئة

الصفحة	الموضوع
٢٢٨ - ٢٣٠	١-٣- عاطفة يائسة
٢٣٠ - ٢٣٢	١-٤- عاطفة متحسرة
٢٣٢ - ٢٣٣	١-٥- عاطفة منكسرة
٢٣٤ - ٢٤٦	١-٢- الخيال:
٢٣٥ - ٢٣٧	٢-١- الخيال المؤلف
٢٣٨ - ٢٤٠	٢-٢ الخيال الموحى أو الموعز
٢٤١ - ٢٤٣	٢-٢- الخيال المجنح
٢٤٤ - ٢٤٥	٢-٤- الخيال المفاجيء
٢٤٦	٢-٥- الخيال المنظم
٢٤٦	٢-٦- الخيال المضطرب
٢٤٧ - ٣٢٢	٢- وسيلة الصورة : القالب الموسيقي والتعبير اللغوي
٢٤٩ - ٢٥٦	١-١ موسيقى شعر الرثاء
٢٥٧ - ٢٦٣	١-٢- التقسيم المقطعي الصوتي
٢٦٤ - ٢٦٧	١-٣- القافية
٢٦٨ - ٢٧٣	١-٤- الروي
٢٧٤ - ٢٩٤	٢- الأصوات ودلالاتها في شعر الرثاء
٢٧٥ - ٢٨١	٢-١- قوة الصوت
٢٨٢	٢-٢- التكرير:
٢٨٣ - ٢٨٥	٢-٢-١- تكرير الحركة

الصفحة	الموضوع
٢٨٧ - ٢٨٦	٢-٢-٢- تكرير الحرف
٢٩١ - ٢٨٨	٣-٢-٢- تكرير الصياغة والمعنى
٢٩٤ - ٢٩٢	٣-٢- التضاد
٣١٥ - ٢٩٥	٣- التراكيب النحوية ودلالاتها في شعر الرثاء
٣٠١ - ٢٩٦	١-٣- الجملة الفعلية
٣٠٧ - ٣٠٢	٢-٣- النداء
٣١١ - ٣٠٨	٣-٣- أسلوب الاستفهام
٣١٤ - ٣١٢	٤-٣- أسلوب الشرط
٣٢٢ - ٣١٦	٤- التصريف ودلالاته في شعر الرثاء الجاهلي
٣٣٩ - ٣٢٣	الخاتمة
٣٥٦ - ٣٤٠	فهرست الشعراء
٣٧٥ - ٣٥٧	فهرست المصادر والمراجع
٣٨٢ - ٣٧٦	فهرست الموضوعات