رثاء بنات عبد المطلب لأبيهن

دراسة بلاغية نقدية موازنة

د/ إيمان سعيد حسن موسى

الأستاذ المساعد بقسم البلاغة والنقد

كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية

ورئيس القسم

رثاء بنات عبد المطلب لأبيهن
دراسة بلاغية نقدية موازنة

إيمان سعيد حسن موسى
أستاذ مساعد ، البلاغة والنقد ، كليه الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، جامعه الأزهر، مصر.
البريد الالكتروني: emansaid_islam.alex.@azhar.edu.eg

ملخص البحث:
تقوم هذه الدراسة على تتبع وتحليل المعاني التي تناولتها بنات عبد المطلب في رثائهن لأبيهن وما تشتمل عليه من أسرار بلاغية وخصائص أسلوبية.
وقد قمت بالموازنة بين قصائدهن الست مع دراستها دراسة بلاغية نقدية وموازنة، وذلك ببيان ما امتازت به من ألوان وخصائص بلاغية تآزرت في بيان وتصوير مرارة الفقد، وعظم المصيبة التي حلت بهن، وقد تعددت المعاني في مراثيهن وجاءت واضحة المعاني، وكانت عناصر الطبيعة مكوناً رئيساً في رسم صورها، وكثرت في ألفاظها الأساليب الإنشائية، مع عمق المعني بوضوح الحزن والأسى فيها، كما ختمت بالدعاء له بالسقيا ليظل ذكره باقياً بقاء الدهر .

الكلمات المفتاحية: رثاء، أبيهن، دراسة، موازنة، عبد المطلب.

The daughters of Abdul Muttalib lament their father Rhetorical critical Balancing Study

Eman Saeed Hassan Moussa
Assistant Professor, Rhetoric and Criticism, College of Islamic and Arabic Studies for Girls, Alexandria, Al-Azhar University, Egypt.
Email: emansaid_islam.alex. @ Azhar.edu.eg

Abstract:
This study is based on tracking and analyzing the meanings that Abdul-Muttalib's daughters dealt with in their mourning for their father and the rhetorical secrets and stylistic features it contains. I have balanced between their six poems with their study of critical rhetoric and balance, by stating the colors and rhetorical characteristics of which they were distinguished in showing and depicting the bitterness of loss and the magnitude of the calamity that befell them. He painted its pictures, and its words abounded constructional methods, with the depth of the meaning clearly expressed in sadness and grief in it, and I ended up praying for him with water, so that his remembrance would remain forever.

Key words:
Lament, father, study, balance, Abdul-Muttalib.

مُقَدِّمَة

بسم اللهِ تمت كلمتهُ، والصلاة على النبي اكتملت شِرعتُهُ، والسلام على مصابيح الحجي من آله الذي شملتهم رحمته، وتبارك النيَّران من بعده كتاب المولى وعِترتُه

أما بعد .....

فيعد الرثاء أساسًا من أسس الموروث الشعري العربي، وهو باب من أبواب الشعر الرئيسة، وقد وجد الإنسان فيه بغيته في التعبير عن مكنون نفسه ساعة تكتظ بالألم، ومنفذًا يخرج منه لواعجه وأشجانه إلى الخارج في شكل تعبيري يحرر الدمعة، ويعاتب الموت.

وبما أن الرثاء مرتبط بقضية الموت، فقد جاء هذا الفن الشعري في أصدق تعبيراته بعيدًا عن التكلف والتصنع «ذلك لأنه يخاطب عزيزًا فارق الحياة، أو ملكًا كان ملء السمع والبصر، أو دارًا دارات عليها عواري الزمن»[1] ومما يؤكد هذا قول الأصمعي حين سأله أعرابي: «ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأننا نقول وأكبادنا تحترق» [2].

ومن أجل هذا، لطالما عبر الشعراء عن إحساسهم بفقد الأحبة، ولا سيما "الأب" الذي هو أقرب الناس إلى الأفئدة إذ أن لهم في قلوبهم من العطف والحنان والحب الذي لا يعلوه حب آخر، ولهذا كان فقد الآباء من أقسى وأصعب ما يواجهه الأبناء، وبما أن المرأة هي عصب الحياة، ومفتاح الوجود خلال التاريخ، فقد تناول البحث شعرها، وأتبعنا ذلك بالدراسة التحليلية لوضع اليد على مكامن الجمال في أشعارها، وبناء عليه، تأتي هذه الدراسة التي ترمي إلى محاولة الوقوف

---

(١) الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، د/ محمود حسن أبو ناجي، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان ط١، سنة ١٩٨١، ص٢١.

(٢) البيان والتبيين للجاحظ/ تحقيق عبد السلام هارون، مطبقة لجنة للتأليف والترجمة ص٢٠٧، سنة ١٩٨٤م.

على هذه التجربة الإنسانية، وذلك للكشف عن العاطفة الإنسانية الراقية، عاطفة الأبنة تجاه فقد أبيها واستبيان أبعادها المختلفة، سواء على المستوى الدلالي أو الفني، وهو ما تسعى إليه هذه الدراسة والتي بعنوان: «رثاء بنات عبد المطلب لأبيهن دراسة بلاغية نقدية موازنة».

هذا.... وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على جمع المادة الشعرية وتحليلها تحليلًا بلاغياً يكشف عن ما فيها من معان جمالية وفنية، وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تكون على النحو التالي.

- مقدمة: ذكرت فيها أهمية الموضوع وأسباب اختياري له وخطة البحث.
- تمهيد: احتوى التمهيد على الآتي:

١- نبذة مختصرة عن فن الرثاء.

٢- نبذة مختصرة عن عبد المطلب وبناته.

- المبحث الأول : دراسة موازنة من حيث البناء الفني للقصائد ويشتمل على :

أولاً: بين المطالع .

ثانيًا: بين الخواتيم .

ثالثًا: بين المعاني والألفاظ وتأثيرها على المتلقي .

ـ المبحث الثاني: دراسة موازنة من حيث البناء الشكلي للقصائد (الأنماط الإيقاعية الثابتة) من خلال :

١. إيقاع الوزن والموسيقى الخارجية.

٢. إيقاع القافية .

٣. التقفية الداخلية .

- الخاتمة.
- المصادر والمراجع.

الباحثة

تمهيد

أولًا: الرثاء:

غرض شعري وجداني، اشترك فيه الرجال والنساء في البكاء والندب والتصبر على موتاهم، ومن ثم الوقوف لتفسير ظاهرة الحياة والفناء والعدم، وأمام عجز الإنسان تجاه الموت وقفت الكلمة لتواسي نفسه ولتواسي كل من أصابته مصيبة.

يُعرف الدكتور شوقي ضيف الرثاء فيقول: «هو بكاء يتعمق في القدم منذ وجد الإنسان، وَوُجِد أمامه هذا المصير المحزن، مصير الموت والفناء الذي لا بد أن يصير إليه، فيصبح أثرًا بعد عين ... فيئن الشاعر ويتفجع، إذ يشعر بلطمة مروعة تصوب إلى قلبه، فقد أصابه القدر في ابنه أو أبيه، وهو يترنح من هول الإصابة ترنح الذبيح فيبكي بالدموع الغزار، وينظم الأشعار، يبث فيها لوعة قلبه، وحنقته، وقد ينظر فيرى الموت مطلًا نصب عينه وهو ينحدر راغمًا إلى حضرته، ولا ناصر له ولا معين، ويصيح ولا ينفعه صياحه، ففم الهاوية يقترب منه، ويوشك أن يلتقمه، فيبكيه ويلحن بكاءه على قيثارة شعره تلحينًا مشجيًا كله آلام وحسرات..... » [1].

(١) الرثاء/ شوقي ضيف د.ط، دار المعارف، القاهرة د.ت، ص٥.

نبذة مختصرة عن عبد المطلب وبناته

عبد المطلب بن هاشم:

عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف، هو جد النبي محمد، وزعيم قريش وأحد سادات العرب في الجاهلية. اسمه شيبة، وقد سمي بذلك – كما قيل – لأنه كان في رأسه لما ولد شيبة، ويكنى أبا الحارث وأمه سلمى بنت عمرو بن زيد الخزرجية النجارية من يثرب.

نسبه هو: عبد المطلب واسمه شيبة الحمد بن هاشم بن عبد مناف بن قصي بن كلاب بن مرة بن كعب بن لؤي بن غالب بن فهر بن مالك بن النضر بن كنانة بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان(١).

النشأة: ولد شيبة بيثرب نحو عام ٤٨٠م، وعاش عند أخواله من بني النجار، وقد مات أبوه بغزة في تجارته، فأرجعه عمه المطلب بن عبد مناف وحمله معه إلى مكة وأردفه على بعيره فلما دخل به إلى مكة قالت قريش عبد المطلب فقال: لا إنما هو ابن أخي شيبة. كان عبد المطلب عاقلاً ذا أناة ونجدة، فصيح اللسان، حاضر القلب، أحبَّه قومه، ورفعوا من شأنه، وشَرُفَ فيهم شرفاً لم ينله أحد من آبائه، وولي السِّقاية والرِّفادة بعد وفاة عمه المطلب، فأقامها للناس ولقومه ما كان آباؤه يقيمون مثله لقومهم من أمرهم(٢).

كفل النبي بعد موت أبيه، ونال شرف تربيته بعد موت أمه آمنة بنت وهب الزهرية. ومات عبد المطلب وعمر رسول الله ثماني سنين.

أبناؤه الذكور: الحارث بن عبد المطلب، عبد مناف بن عبد المطلب، وضرار بن عبد المطلب، والزبير بن عبد المطلب، وعبد العزى بن عبد المطلب، ومصعب بن عبد المطلب، المقوم بن عبد المطلب، قثم بن عبد المطلب،

---

(١) السيرة النبوية لابن هشام حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي –دار المعرفة –بيروت ج١، ص١، ٢، ٣.

(٢) الروض الآنف ، تعليق طه عبد الرؤوف سعد ص ١٦٠، ١٦١.

المغيرة بن عبد المطلب، عبد الله بن عبد المطلب والد الرسول ﷺ، العباس بن عبد المطلب، حمزة بن عبد المطلب، وأبو طالب بن عبد المطلب.

بناته الإناث:

أم حكيم بنت عبد المطلب جدة أمير المؤمنين عثمان بن عفان لأمه عاتكة بنت عبد المطلب، برة بنت عبد المطلب والدة أبي سلمة بن عبد الأسد، أميمة بنت عبد المطلب والدة عبد الله بن جحش وأم المؤمنين زينب بنت جحش، أروى بنت عبد المطلب، صفية بنت عبد المطلب والدة الزبير بن العوام، وفاته: مات عبد المطلب بمكة عن نحو ثمانين عاماً أو أكثر سنة تسع من عام الفيل، وكان النبي في الثامنة من عمره(١).

ثانياً: بنات عبدالمطلب

١- صفيه بنت عبد المطلب بن هاشم: هي صفية بنت عبد المطلب، الهاشمية. وهي عمة الرسول ﷺ وشقيقة سيدنا حمزة، وأم حواري النبي الزبير وأمها من بني زهرة، تزوجها الحارث، أخو أبي سفيان بن حرب فتوفي عنها، وتزوجها العوام. أخو سيدة النساء خديجة بنت خويلد فولدت له: الزبير والسائب وعبد الكعبة.

قصة إسلام صفية بنت عبد المطلب:

هي من المهاجرات الأول، ولا يُعلم هل أسلمت مع حمزة أخيها، أو مع الزبير ولدها؟

ملامح من شخصية صفية بنت عبد المطلب:

وفاة صفية بنت عبد المطلب: توفيت صفية بنت عبد المطلب رضي الله تعالى عنها في خلافة عمر سنة عشرين، ولها من العمر ثلاث وسبعون سنة، ودفنت في البقيع(٢).

٢- برة بنت عبد المطلب بن هاشم: بَرّة بنت عبد المطلب بن هاشم الهاشمية

---

(١) السيرة النبوية لابن هشام، ج١، ص١٦.

(٢) السيرة النبوية لابن هشام ص١٠٨ ج ١، وانظر الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، زينب بنت يوسف فواز العاملين الطبعة الثانية -دار المعرفة للطباعة والنشر-بيروت -لبنان ٢٦١.

القرشية، عمة الرسول محمد وعمة علي بن أبي طالب، كانت من الشاعرات الأديبات، وقد رثت أباها عند وفاته[١]، ولم تدرك البعثة النبوية.

أزواجها وأبنائها، عبد الأسد بن هلال بن عبد الله بن عمر بن مخزوم بن يقظة بن مرة بن كعب، وهو والد أبي سلمة بن عبد الأسد المخزومي البدري ثم بعد عبد الأسد بن هلال، خلفَ عليها أبو رهم بن عبد العزى العامري فولدت له أبا سبرة أحد البدريين.

٣- **أروى بنت عبد المطلب بن هاشم:** أروى بنت عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف القرشية الهاشمية عمة رسول الله ﷺ.

من أهم ملامح شخصية أروى بنت عبد المطلب:

تتصف أروى بنت عبد المطلب بصفات عديدة منها: الصدق والأمانة، وكانت تدعو النساء إلى الإسلام وكانت راجحة العقل، وتوفيت سنة ١٥ هجرية في خلافة عمر بن الخطاب -رضي الله عنه-.

٤- **عاتكة بنت عبد المطلب:** عَاتِكَة بنت عبد المطّلب بن هاشم القُرَشِيَّة الهاشمية، هي عمة الرسول محمد، وابنة عبد المطلب بن هاشم، وأخت أبي طالب، وعبد الله، وأمها فاطمة بنت عمرو بن عائذ، وقد اختلف في إسلامها، وذكرها البعض في الصحابة. وروى أنها رأت رؤيا أفزعتها وقصتها على أخيها العباس بن عبد المطلب متعلقة بغزوة بدر.

وفاتها: لم تُحدّد المصادر تاريخ وفاتها، وقال الزركلي: والثابت أنها كانت يوم وقعة بدر (سنة ٢ هـ - ٦٢٤ م)، وروي أنها عاشت بعد النبي محمد وقيل : ماتت قبل الهجرة وقيل بأن عاتكة توفيت بالمدينة المنورة ودفنت في مقبرة البقيع[٢].

٥- **أميمة بنت عبد المطلب بن هاشم:** وصفها وصفاتها: كانت أميمة صاحبة

---

(١) الدر المنثور في طبقات ربات الخدور – زينب فواز العاملية – صفحة ٩١ – الطبعة الأولى سنة ١٣١٢ هجري بمطبعة بولاق – مصر.

(٢) السيرة النبوية لابن هشام ص ١٦٥.

جمال وجلال وفصاحة وذكاء وبلاغة وسخاء وشعر..... وفاتها : لم تشر المصادر لسنة وفاتها، وآخر من مات من عمات رسول الله هي صفية وقيل إن أميمة كانت من أعلام القرن الأوّل الهجري(١).

٦- **أم حكيم البيضاء بنت عبد المطلب:** أبوها: عبد المطّلب بن هاشم بن عبد مناف

أمها: فاطمة بنت عمرو بن عائذ بن عِمران بن مَخْزُوم

أخوتها الأشقاء هم: أبو طالب بن عبد المطلب (أبو طالب)، الزبير بن عبد المطلب، عبد الله بن عبد المطلب (والد النبي محمد ﷺ)، أميمة بنت عبد المطلب، عاتكة بنت عبد المطلب، برة بنت عبد المطلب، أروى بنت عبد المطلب، تزوجت كريز بن ربيعة العبشمي، وأنجبت منه: عامرًا، أروى والدة عثمان بن عفان، طلحة، أمّ طلحة، م تزوجت عقبة بن أبي معيط (٢).

(١) كتاب الدر المنثور في طبقات ربات الخدور ص ٩١.

(٢) السيرة النبوية لابن هشام ج١، ص١٠٩.

المبحث الأول

دراسة موازنة من حيث البناء الفني للقصائد

ويشتمل على:

أولاً: بين المطالع .

ثانيًا: بين الخواتيم .

ثالثًا: بين المعاني والألفاظ وتأثيرها على المتلقي .

القصائد

- **قصيدة صفية:**

١- أَرِقْتُ لِصَوْتِ نَائِحَةٍ بِلَيْلٍ ... عَلَى رَجُلٍ بِقَارِعَةِ الصَّعِيدِ
٢- فَفَاضَتْ عِنْدَ ذَلِكُمْ دُمُوعِي ... عَلَى خَدِّي كَمُنْحَدِرِ الْفَرِيدِ
٣- عَلَى رَجُلٍ كَرِيمٍ غَيْرِ وَغْلٍ ... لَهُ الْفَضْلُ الْمُبِينُ عَلَى الْعَبِيدِ
٤- عَلَى الْفَيَّاضِ شَيْبَةَ ذِي الْمَعَالِي ... أَبِيكِ الْخَيْرِ وَارِثِ كُلِّ جُودِ
٥- صَدُوقٍ فِي الْمَوَاطِنِ غَيْرِ نِكْسٍ ... وَلَا شَخْتِ الْمَقَامِ وَلَا سَنِيدِ
٦- طَوِيلِ الْبَاعِ أَرْوَعَ شَيْظَمِيٍّ ... مُطَاعٍ فِي عَشِيرَتِهِ حَمِيدِ
٧- رَفِيعِ الْبَيْتِ أَبْلَجَ ذِي فُضُولٍ ... وَغَيْثِ النَّاسِ فِي الزَّمَنِ الْحَرُودِ
٨- كَرِيمِ الْجَدِّ لَيْسَ بِذِي وُصُومٍ ... يَرُوقُ عَلَى الْمُسَوَّدِ وَالْمَسُودِ
٩- عَظِيمِ الْحِلْمِ مِنْ نَفَرٍ كِرَامٍ ... خَضَارِمَةٍ مَلَاوِثَةٍ أُسُودِ
١٠- فَلَوْ خَلَدَ امْرُؤٌ لِقَدِيمِ مَجْدٍ ... وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْخُلُودِ
١١- لَكَانَ مُخَلَّدًا أُخْرَى اللَّيَالِي ... لِفَضْلِ الْمَجْدِ وَالْحَسَبِ التَّلِيدِ

- **قصيدة برة:**

١- أَعَيْنَيَّ جُودَا بِدَمْعٍ دِرَرْ ... على طيّب الخم وَالْمُعْتَصَرْ
٢- عَلَى مَاجِدِ الْجِدِّ وَارَى الزِّنَادِ ... جَمِيلِ الْمُحَيَّا عَظِيمِ الخَطَرْ
٣- عَلَى شَيْبَةِ الْحَمْدِ ذِي الْمَكْرُمَاتِ ... وَذِي الْمَجْدِ وَالْعِزِّ والمُفْتَخَرْ
٤- وَذِي الْحِلْمِ وَالْفَضْلِ فِي النَّائِبَاتِ ... كَثِيرِ الْمَكَارِمِ جَمِّ الْفَجَرْ
٥- لَهُ فَضْلُ مَجْدٍ عَلَى قَوْمِهِ ... مُنِيرٍ يَلُوحُ كَضَوْءِ القَمَرْ
٦- أَتَتْهُ الْمَنَايَا فَلَمْ تُشْوِهِ ... بِصَرْفِ اللَّيَالِي وَرَيْبِ القَدَرْ

- **قصيدة عاتكة:**

١- أَعَيْنِيَّ جُودَا وَلَا تَبْخَلَا ... بِدَمْعِكُمَا بَعْدَ نَوْمِ النِّيَامِ
٢- أَعَيْنِيَّ وَاسْحَنْفِرَا واسكبا ... وشوبا بكاء كَمَا بِالْتِدَامِ

٣- أَعَيْنِيَّ وَاسْتَخْرِطَا وَاسْجُمَا ... عَلَى رَجُلٍ غَيْرِ نِكْسٍ كَهَامِ
٤- عَلَى الْجَحْفَلِ الْغَمْرِ فِي التَّائِبَاتِ ... كَرِيمِ الْمَسَاعِي وَفِيِّ الذِّمَامِ
٥- عَلَى شَيْبَةِ الْحَمْدِ وَارَى الزِّنَادِ ... وَذِي مَصْدَقٍ بَعْدُ ثَبْتِ الْمَقَامِ
٦- وَسَيْفٍ لَدَى الْحَرْبِ صَمْصَامَةٍ ... وَمُرْدَى الْمُخَاصِمِ عِنْدَ الْخِصَام
٧- وَسَهل الْخَلِيفَةِ طَلْقِ الْيَدَيْنِ ... وَفِي عَدْمَلِيٍّ صَمِيمٍ لُهَامِ
٨- تَبَنَّكَ فِي بَاذِخٍ بَيْتُهُ ... رَفِيعُ الذُّؤَابَةِ صَعْبُ المَرَامِ

- **قصيدة أم حكيم البيضاء:**

١- وَبَكِّي ذَا النَّدَى وَالْمَكْرُمَاتِ ... أَلَا يَا عَيْنُ جُودِي وَاسْتَهِلِّي
٢- بِدَمْعٍ مِنْ دُمُوعٍ هَاطِلَاتٍ ... أَلَا يَا عَيْنُ وَيْحَكَ أَسْعِفِينِي
٣- أَبَاكِ الْخَيْرُ تَيَّارَ الْفُرَاتِ ... وَبَكِّي خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا
٤- كَرِيمَ الْخِيمِ مَحْمُودَ الْهِبَاتِ ... طَوِيلَ الْبَاعِ شَيْبَةَ ذَا الْمَعَالِي
٥- وَغَيْثًا فِي السِّنِينَ الْمُمْحِلَاتِ ... وَصُولًا لِلْقَرَابَةِ هِبْرَزِيّا
٦- تَرُوقُ لَهُ عُيُونُ النَّاظِرَاتِ ... وَلَيْثًا حَيْنَ تَشْتَجِرُ الْعَوَالِي
٧- إِذَا مَا الدَّهْرُ أَقْبَلَ بِالْهَنَاتِ ... عَقِيلَ بَنِي كِنَانَةَ وَالْمُرَجَّى
٨- بِدَاهِيَةٍ وَخَصْمَ الْمُعْضِلَاتِ ... وَمَفْزَعَهَا إِذَا مَا هَاجَ هَيْجُ
٩- وَبَكِّي، مَا بَقِيَتْ، الْبَاكِيَاتُ ... فَبَكِّيهِ وَلَا تسمي بِحُزْنِ

- **قصيدة أميمة:**

١- وَسَاقِي الْحَجِيجِ وَالْمُحَامِي عَنْ الْمَجْدِ ... أَلَا هَلَكَ الرَّاعِي الْعَشِيرَةَ ذُو الْفَقْدِ
٢- إِذَا مَا سَمَاءُ النَّاسِ تَبْخَلُ بِالرَّعْدِ ... وَمَنْ يُؤْلَفُ الضَّيْفَ الْغَرِيبَ بُيُوتَهُ
٣- فَلم تنفك تَزْدَادُ يَا شَيْبَةَ الْحَمْدِ ... كَسَبْتَ وَلَيَدًا خَيْرَ مَا يَكْسِبُ الْفَتى
٤- فَلَا تُبْعِدَنْ فَكُلُّ حَيٍّ إِلَى بُعْدِ ... أَبُو الْحَارِثِ الْفَيَّاضُ خَلَّى مَكَانَهُ
٥- وَكَانَ لَهُ أَهْلًا لِمَا كَانَ مِنْ وَجْدِي ... فَإِنِّي لَبَاكٍ مَا بَقِيتُ وَمُوجَعُ
٦- فَسَوْفَ أُبَكِّيهِ وَإِنْ كَانَ فِي اللَّحْدِ ... سَقَاكَ وَلِيُّ النَّاسِ فِي القَبر مُمْطِرًا

٧- وَكَانَ حَمِيدًا حَيْثُ مَا كَانَ مِنْ حَمْدٍ ... فَقَدْ كَانَ زَيْنًا لِلْعَشِيرَةِ كُلِّهَا

- **قصيدة أروى:**

١- عَلَى سَمْحٍ سَجِيَّتُهُ الْحَيَاءُ ... بَكَتْ عَيْنَيَّ وَحُقَّ لَهَا الْبُكَاءُ
٢- كَرِيمِ الْخِيمِ نِيَّتُهُ الْعَلَاءُ ... عَلَى سَهْلِ الْخَلِيقَةِ أَبْطَحِيٍّ
٣- أَبِيكِ الْخَيْرِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ ... عَلَى الْفَيَّاضِ شَيْبَةَ ذِي الْمَعَالِي
٤- أَغَرَّ كَأَنَّ غُرَّتَهُ ضِيَاءُ ... طَوِيلِ الْبَاعِ أَمْلَسَ شَيْظَمِيٌّ
٥- لَهُ الْمَجْدُ الْمُقَدَّمُ وَالسَّنَاءُ ... أَقَبِّ الْكَشْحِ أَرُوعَ ذِي فُضُولٍ
٦- قَدِيمِ الْمَجْدِ لَيْسَ لَهُ خَفَا ... أَبِيِّ الضَّيْمِ أَبْلَجَ هِبْرَزِيٌّ
٧- وَفَاصِلِهَا إِذَا أُلْتُمِسَ الْقَضَاءُ ... وَمَعْقِلِ مَالِكٍ وَرَبِيعِ فِهْرٍ
٨- وَبَأْسًا حَيْنَ تَنْسَكِبُ الدِّمَاءُ ... وَكَانَ هُوَ الْفَتَى كَرَمًا وَجُودًا
٩- كَأَنَّ قُلُوبَ أَكْثَرِهِمْ هَوَاءُ ... إِذَا هَابَ الْكُمَاةُ الْمَوْتَ حَتَّى
١٠- عَلَيْهِ حَيْنَ تُبْصِرُهُ الْبَهَاءُ ... مَضَى قُدُمًا بِذِي رُبَدٍ خَشِيبٍ

مناسبة هذا الموضوع

عندما يشعر الإنسان بدنو أجله تختلج في نفسه مشاعر عنيفة تهزه من الأعماق، فلحظة الفراق حانت، وعكست هذه اللحظة المأسوية غريزة حب الذات والطمع في البقاء «وطبيعي أن يندب الناس أنفسهم وهم يفارقون دنياهم من ورائهم إلى حفرة مظلمة، إنها ساعات يخرج المشيعون من حولهم وورائهم يحملون نعوشهم على قبورهم، ويدفنونهم في لحودهم، ويوارونهم التراب ويعودون ليتم كل منهم دورته في الحياة» (١).

ولقد درج القوم في الجاهلية -خاصة- على وصية أهليهم وأقربائهم بالبكاء ومن ثم رثائهم وإن عرف بعضهم قول الشعر.

(١) بتصرف من فنون الأدب العرب، د/ شوقي ضيف، ص٣٠.

وهذا الاتجاه الرثائي قد يكون قديمًا جدًا عبر رثائنا العربي، إذ حكى أن المتلمس أوصى أصحابه بعد موته وإفراده في قبره وحيدًا دون خل ألا ينسوه حين يوارونه التراب ويعودون مخليفينه وراءهم وأن يمروا على قبره ويدعوا له بأن يسقيه السحاب(١).

وبهذا سعى الجاهليون إلى خلود النفس عن طريق رثائها لصفاتها التي كانت عليها من أعراف الجاهلية.

قال بن اسحق: «حدثني محمد بن سعيد بأن عبد المطلب لما حضرته الوفاة، وعرف أنه ميت جمع بناته وتعد ست نسوه: صفية، وبرة، وعاتكة، وأم حكيم، وأميمة، وأروى، فقال لهن: أبكين عليَّ حتى أسمع ما تقلن قبل أن أموت»(٢).

وبالفعل تبارت الشاعرات في رثاء أبيهن في حياته وهذا على خلاف ما جرت عليه العادة، فالمعلوم أن الرثاء يكون ببكاء الميت وذكر خلاله وتعداد مناقبه ومآثره بعد وفاته، لا في حياته، ولكن يبدو أن عبد المطلب أراد أن يسمع بأذنه رثاء بناته له، وقد لبت الشاعرات طلب الوالد فأمره مطاع وكلامه مجاب، ففقد الأب ورحيله عن الأسرة، يعد غربة تقتلع الإنسان من جذوره، ولكن يبقى الموت حقاً لا مفر منه.

ويذكر أنه بعد سماعه لرثائه أوصاهن بأن يرثينه بمثل ما سمع حيث يقول ابن اسحق : بعد أن انتهى رثاؤهن له «فزعم لي محمد بن سعيد بن المسيب

---

(١) ينظر ديوان المتلمس: ص٢٥٦.

(٢) السيرة النبوية لابن هشام، ت/ مصطفى السقا وآخرون ج١، ص١٦٩، وأنظر شعراء المخضرمين وأثر الإسلام فيه/ يحيى الجبوري ط٢، ١٤٠١هـ ١٩٨٠م، مؤسسة الرسالة بيروت ص١١٠، وأنظر جواهر السيرة النبوية/ الشيخ قرني طلبة البدوي ١٣٩٠هـ ١٩٧١م، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ص ١٦، وأنظر: الروض الأنف تعليق طه عبد الرؤوف سعد، ج١، ص١٩٥.

أن عبد المطلب أشار برأسه، وقد أصمت: أن هكذا فأبكيني» [1].

ويوضح لنا هذا الاتجاه الشعري بصورة جلية الصلة بين رثاء الذات ورثاء الآخرين وكأنهما متشابهان في هذا الاتجاه، غير أننا نرى الفوارق دقيقة جدًا في هذا الاتجاه الشعري لرثاء الذات عنه في رثاء الأخرين، إنه يستمع لرثاء يقال فيه وكأنه يرثي نفسه، وكأنه يرضي غريزته النفسية الداخلية، من أنه سيموت وهو مطمئن على جواب السؤال التالي: كيف سيرثيه القوم ويخلدونه إذا وفاه الأجل؟

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يتمنى أن يعرف بعض القوم ماذا يقول النسوة في كرمه ويساره؟ وكيف يبكينه؟ .

(١) سيرة ابن هشام، ص١٦٠.

البناء الفني للقصائد

١- بين المطالع:

أول ما يقرع الأسماع لذلك جعل البلاغيون (الابتداء) أحد–أول– ثلاثة مواضع ينبغي للمتكلم أن يتأنق فيها(١).

«فالشعراء يحشدون ويستجمعون كل طاقاتهم الفنية في المطالع والمقدمات، حتى ذهب كثير من النقاد إلى أنها تعتبر الجزء الذاتي في القصيدة، يعبر فيها الشاعر عن موقفه من الحياة والكون، وبذلك تصبح القصيدة الجاهلية مجالًا ثريًا لاحتواء واضطرابات نفسية متعددة الدرجات فالمطالع والمقدمات صدى لنفسية الشاعر، ومرآة لفكره، بل ذهب البعض إلى أن كل معاني وصور القصيدة تنبت من مطلعها –الذي هو جزء من المقدمة– فالمطلع يمتد في القصيدة كعروق المرجان» (٢).

ومنذ اللحظة الأولى يدرك المرء أن هذه المقطوعات الشعرية لبنات عبد المطلب قد خرجت عن النهج، واتخذت لنفسها طريقًا ينسجم مع طبيعة التجربة التي انبثقت عنها، فالإنسان المتألم الحزين لا تشجيه الأطلال، لأن ما ترمز إليه من عدم وزوال ليس إلا جزءًا من إحساسه الشامل بمرارة هذا العدم بعد فقد الأحبة.

«كذلك فإنه لا يجد رغبة في الغزل الذي ينبع من مشاعر الفرح والاستبشار بالحياة، ومن هنا اختفى المطلع الغزلي من قصيدة الرثاء بصورة عامة، وإذا وجد

---

(١) الإيضاح للخطيب القزويني، ١٤٩/٦.

(٢) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د/ عبد الحليم حفني/ ص ١٦، ٥٦، ٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الثقافة للطباعة والنشر ١٣٧٩هـ– ١٩٧٩م، أنظر: بناء القصيدة العربية د/ يوسف بكار ٢٨٨/٢٨٩، أشكال الصراع في القصيدة العربية د/ عبد الله التطاوي، ١٥/١– ١٧ مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٢م، وينظر في: شعرنا القديم والنقد الجديد ٢٤٢/٢٥٤، د/ وهب أحمد رومية/ عالم المعرفة ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.

في بعض المراثي فإنه يبدو مفعمًا بوشاح من الحزن» [١].

«فالشواعر هنا لم يقفن على الأطلال ولم يقدمن لقصائدهن بمقدمات كما فعل الشعراء من غزل وبكاء وأطلال... » [٢]بل نجدهن دخلن في الموضوع مباشرة ومن غير مقدمات، حيث دخلن للغرض الرئيس وقمن بإسقاط المقدمة، إذ طُبع الرثاء بالطابع الوجداني الفاجع في رثاء أبيهن، فمثل صرخة لكل بناته، إذ وجدت المقطوعات الشعرية بين الفن والشعور في مشاعر فياضة تجاه الفقيد .

وبهذا نجد معظمهن بدأن القصيدة بالبكاء واستدرارالعين بالبكاء، بخلاف أميمة فلم تبدأها بالبكاء، بل بدأتها بذكر أهم صفات عبد المطلب بن هاشم (ساقي الحجيج) ولم تتعرض أخواتها لهذه الصفة من قبل، «وقد كانت تلك مهمة عبد المطلب بن هاشم في حياته، فقد تولى ذلك الأمر من أعظم الأمور آنذاك وأشرفها» [٣].

فقد أسقطت الشواعر المقدمة، ودخلت كل منهن مباشرة في موضوع القصيدة المتمثل في رثاء أبيهن، وهو من عادة الشعراء ألا يبدؤا الرثاء بمقدمة تقليدية مثل سائر أغراض الشعر، إذ الشاعر في شغل عن التشبيب أو الوقوف على الطلل بما هو فيه من فجيعة وفقد، وقد أشار إلى ذلك (ابن رشيق القيرواني) معللا، ذلك بقوله: «لأن الأخذ في الرثاء يجب أن يكون

---

(١) اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه (ديك الجن – دعبل الخزاعي – البحتري – ابن الرومي) رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، د/ روضة المحمد ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م، ص١٩١.

(٢) المرأة في الشعر الجاهلي، د/ أحمد محمد الحوفي، ص٦٦٥، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة.

(٣) قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين خير الدين الزركلي/ الدهان– عبد السلام– الطبعة السادسة نوفمبر ١٩٨٤م، دار العلم للملايين – بيروت – لبنان المجلد الرابع ص١٥٤.

مشغولًا عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة»[١].

«وقد أشار البلاغيون والنقاد على ما يجب أن يقال في المدائح والتهاني، فعليه أن يحترز مما يتطير به أو يستعيض من الكلام كالمخاطبة بالبكاء، ووصف إقفار الديار ... وأتاحوا ذلك في المراثي ووصف الخطوب»[٢].

ووفقًا لهذا فقد أجادت الشاعرات في بداية مقطوعاتهن وذلك بالدخول في موضوع الرثاء مباشرة، لأن الفجيعة وقعها شديد، «والعاطفة جياشة متدفقة، فهن يخففن عن معاناتهن الداخلية عبر إفراغ هذه الشحنة الانفعالية التي تمثل دفقة شعورية تلقائية»[٣].

وذلك من خلال الصياغة الدالةعلى هذا الشعور، حين تختلف صياغة كل واحدة عن الأخرى فنتعرف على وجه السبق وميزة التعبير .

فقد بدأت الشاعرات الرثاء من أول بيت للقصيدة، فأصبحت ذات كيان من البداية ووحدة موضوعية، إضافة إلى الوحدة العضوية، وهذا من أحسن الاستهلالات فيما يعرف ببراعة الاستهلال .

فها هي صفية بنت عبد المطلب تقول:

١- أَرِقْــتُ لِصَــوْتِ نَائِحَــةٍ بِلَيْــلٍ عَلَى رَجُــلٍ بِقَارِعَــةِ الصَّــعِيدِ

٢- فَفَاضَــتْ عِنْــدَ ذَلِكُــمْ دُمُــوعِي عَلَى خَــدِّي كَمُنْحَــدِرِ الْفَرِيــدِ

تمثل تلك البداية لوحة وصفية لشاعرة مكلومة ترثي أباها من منطلق عاطفي، تظهر فيه فداحة الثكل، ومرارة الحرمان، فبعد أن كانت ناعمة بالحنان والأمان والرعاية، في كنف والدها، تجد نفسها فجأة تبكي فقدها إياه، وتبكي تلك الرعاية وهذا الحنان الذي

---

(١) العمدة في محاسن الشعر، ١٥٢/٢.

(٢) بتصرف من عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م-١٤٢٦هـ، دار الكتب العلمية بيروت، ص١٢٦، والصناعتين ص٤٥١.

(٣) رثاء الابن بين ابن الرومي وأسامة بن منقد، موازنة نقدية بين قصيدتيهما الدالية والرائية، د/ فاطمة عويس السيد، ص٥٨٢، ١٤٤١هـ - ٢٠٢٠م.

فُقد، ولا ترى من يقوم مقام والدها ،لا سيما إذا كان الوالد قد جمع بين صفات الأبوة، وصفات السيادة، فنهلت من هذا الفيض الوفير، لذا نجدها تصدح بتلك الأبيات التي تبين لنا عظم الفجيعة، فها هي ترثي أباها سيد قريش وتقول: بأنها سمعت صوت نادبه في جوف الليل تنوح على رجل عزيز بقارعة الطرق، فلم تجد غير عينيها عونًا لها على هذا الألم فانحدرت دموعها مدرارًا على الفقيد العزيز، فالإنسان إذا فقد أباه الذي هو جزء منه، وبعض من مكوناته وتكوينه، وهو ذاته مرتبط عاطفيًا وإنسانيًا به، فإنه لا يجد ما يفزع إليه للتنفيس عن مصابه فيه سوى البكاء، ولا سيما إذا كان القائل امرأة، وليست أي امرأة، بل هي ابنة لذلك الفقيد، ولما هو معروف من رهافة حس المرأة وضعفها حيث يقول ابن رشيق: «أشجى الناس قلوبًا عند المصيبة، وأشدهن جزعًا على هالك، لما ركب الله –ﷻ– في طبعهن من الخور وضعف العزيمة»(١).

لذا نراها تبدأ مقطوعتها الشعرية بقولها: «أرقت "أي منعت من النوم ليلاً، فقد خاصم النوم جفونها فلم تعد تشعر بالراحة والاطمئنان، لذا استخدمت تلك اللفظة دون غيرها لتبين لنا مدى الأرق والألم الذي تعيش فيه، فقد امتنعت عنها كل وسائل الراحة والاطمئنان، فلم تعد تهنأ بشيء لا براحة ولا نوم، فمصدر الراحة والأمن قد فارق الحياة فأنى لها الراحة وأنى لها الاطمئنان؟ واستخدامها للفعل "أرقت" وإسنادها إياه لصوت النائحة أكد هذا المعنى وقرره في نفس السامعين، وقد استخدمتها الشاعرة دون غيرها من مرادفاتها "منعت" وغيرها لما بها من وقع على النفس وجرس أخاذ على الأذن، فأول حرف فيها يطرق الذهن "الهمزة" وهو حرف شديد مستثقل، يخرج من أقصى الحلق»(٢).

وهكذا نجد شاعرتنا قد افتتحت مرثيتها بذكر خبر الوفاة، وأثر الحزن عليها والألم الذي استبد بها، فقد أحاطتها المصيبة فلم تهنأ بنوم، وأصابها الأرق فلم تستطع أن تغمض جفناً، وفي هذا الابتداء تنبيه للغرض الذي من أجله قيلت هذه المرثية، وجاء البدء بأسلوب خبري غير مؤكد (أرقت لصوت نائحة ....) فمشاعرها

---

(١) العمدة لابن رشيق، ص١٧١.

(٢) معجم الهمزة/ أو ما طربية ١، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

جياشة، تمكن الحزن منها، فلا تحتاج إلى توكيد أو غيره، فالمصيبة وقعت، وصاحبها دوما في حزن وأسى يطول ليله ويقصر نهاره، ثم أردفت تلك اللفظة "أرقت" بما يوكد المعنى اسم الفاعل "نائحة" مبالغة في استبداد الأرق والهم بها، وساعد على تثبيت هذا المعنى أصوات الصيغة نفسها، فحرف النون من الأصوات المتسربة عبر الأنف التي تصدر نغمًا شجيًا، كما أنه صوت يناسب حالة النواح بما يحمله من صفة الانفجار إضافة إلى حفيفة الأنفى.

وقولها "بليل" الباء هنا بمعنى "في" الظرفية الزمانية أي أرقت لصوت نائحة في ليل، وجيء به نكرة وذلك للتخصيص أي تخصيص هذا الفزع بجزء معين من الليل، لايسمع فيه نواح ولا إعلان أحزان ' إلا عندما تعظم المصيبة، وأكمل سكون لليل يكون في الثلث الأخير منه وهو المسمى بالسحر، والليل إذا نكر "بليل" دل على وقوع الحدث في جزء منه، ، فخروج النائحة في هذا الوقت بالذات وتحديد المكان، وهو قارعة الصعيد أي المكان المرتفع الواضح من الطريق على غير العادة، يدل على شدة الحزن والأسى المسيطر عليها وعظم الفجيعة النازلة، فلم تجد بدًا من مواساتها إلا عند هذا المكان الذي يجتمع عنده الناس، ويكون على مرأى ومسمع للجميع فمصيبتها كبيرة، وحملها ثقيل لا تقوى عليه وحدها، ولا تستطيع مواساة نفسها على فقيدها، إلا عند اجتماع الناس كلهم ليواسوها فما نزل بها من بلاء وكرب لا يتحمله جزء من الناس، بل لا بد أن يوزع على الجميع، علّه يخف عنها شيء من مصابها.

وخصت" **قارعة الصعيد** " بالذكر دون غيرها وذلك لكونها المكان الذي يكثر فيه المشي ويبتدأ به فيشعر بحزنها جميع من يمشي ويمر في المكان(١).

وقولها: **(عَلَى رَجُلٍ بِقَارِعَةِ الصَّعِيدِ)** كناية عن رفعة قدر المفقود بسرعة الإعلان عن فقده، في وقت يسكن فيه الناس ويؤجل الإعلان عن الفقد والحزن إلى ارتفاع النهار، إلا إذا كان المفقود ليس ذا قدر وشأن، أما الصرخة التي لا تؤجل والإعلان الذي لا يُرجأ فيكون عند فقد العظماء، وأصحاب الشأن والرياسة، فجعلت هذا

(١) بتصرف من لسان العرب، ص٤٤٧، دار المعارف.

التركيب، بما حواه من ألفاظ (نائحة بليل)، (على رجل) بما تعنيه الرجولة، (قارعة الصعيد) وليس في فناء الدار كناية عن عظمة المفقود ورفعة شأنه التي لاتستطيع معها أن تكتم الأحزان وتحبس الأصوات إلى الصباح .

وقد راعت الشاعرة قرب مخارج الحروف واعتدالها في هذه الألفاظ "أرقت – نائحة" من أول الفم وطرف اللسان وحروف المد مما يعطي النفس إعانة في النطق وتنفيساً عن الهموم، ثم التعبير بـ "على" التي تعطي المعنى على أتم وجه ويتناسب مع العلو الذي ترسمه لفظة "رجل" العائدة على أبيها عالي النسب وسيد القوم لذا جيء بلفظة "رجل" نكرة للتعظيم من شأنه.

وقد بدأت الشاعرة كلامها بالجملة الخبرية إذ طوى الخبر إبهاماً حيث قالت: أرقت لصوت نائحة بليل، ثم أزالت هذا الإبهام بما تلته من تفصيل على رجل بقارعة الطريق وهذا إطناب بالإيضاح بعد الإبهام، فـ"المعنى إذا ألقى على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح، فتتوجه إلى ما يردد بعد ذلك، فإذا ألقى كذلك تمكن فيها فضل تمكن، وكان شعورها به أتم»[1].

ثم تأتي الفاء بدورها في قوله "ففاضت" لتقوى الأحداث وتعصف بدقائق الزمن، فالفاء دلت على سرعة تجاوب النفس العكسي، وأوحت بسرعة الأحداث وتواليها وتتابعها وذلك يناسب مجريات الأحداث، وتصاعدها إلى بؤرة الحدث، إلا أن لفظ "فاضت" تحمل من المعاني فوق كل هذا، وتصور أحاسيس النادبة أبلغ تصوير، فهي تعني سال بكثرة وقد أثرت الشاعرة لفظة "فاضت" على سائر مرادفاتها، فيقال في مثل هذا المقام: "تناثرت – تقاطرت – هطلت – سالت – تصببت – نزلت – ....." .

لا شك أن لفظة "فاضت" أفادت أن دموعها فاجأتها بهذا الفيضان، كما أن أصل معناها لا يوجد في غيرها من مرادفاتها السابقة الدالة بعضها على "تتابع – سيلان ..." .

فمادة "فيض" الفاء والياء والضاد أصل صحيح واحد يدل على جريان الشيء

(١) الإيضاح مع البغية، ٣٤٦/٢.

بسهولة، ثم يقاس عليه من ذلك فاض الماء يفيض، ويقال أفاض إناءه إذا ملأه حتى فاض، أفاض دموعه[١].

فجريان الشيء بسهولة هو ما يناسب المقام فالدموع تتسابق في النزول مدرارًا لحزنها على الفقيد بخلاف سال وغيرها فهي تفيد النزول دون كثرة.

قولها "عند ذلكم دموعي على خدي" تكررت ياء المتكلم لتحمل شحنة الحزن والأسى لدى مأساة نفس تحت وطأة الفجيعة، وقد جادت شاعرتنا بما تملك "دموعي" حزنًا وألمًا لمن تفارق، إضافة إلى دلالة صوت "الخاء" في قوله "خدي" فالخاء تعبر عن تخلخل مع جفاف وهي بهذا الوصف تناسب تمامًا تخلخل المشاعر داخل القلب، والتخلخل "تمدد"[٢].

والمشاعر شيء مجرد معنوي وهذا هو ملحظ الجفاف فيها، وإذا أضيفت إلى ذلك كونها مشاعر حزن وألم كان الجفاف فيها أشد، والقساوة أعلى، وقد أكدت الشاعرة ذلك المعنى عن طريق القصر واسم الإشارة وإسناد الدموع إلى ياء المتكلم في قولها: "ففاضت عند ذلكم دموعي" طريقه التقديم بتقديم الظرف "شبه الجملة" إذ الأصل أن يقال: "ففاضت دموعي عند ذلكم" فقدم الظرف على متعلقه لإفادة التخصيص، ولتأكيد المعنى المراد من نزول الدموع مدرارًا وبكثرة، لذا جاء بالدموع مجموعة ومضافة لياء المتكلم، وذلك للدلالة على كثرتها وغزارتها فهي دموع لا حد لها ولا وصف.

ثم تأخذنا الشاعرة إلى لوحة تعبيرية تصور لنا من خلالها مدى حزنها لفراق أبيها لوحة تفيض بلوعة الحزن الملتهب، وتدل على أنها صادرة عن شاعرية قادرة على تصوير الحزن وتجسيد المآسي حيث شبهت دموعها التي تنزل منها مدرارًا بالمنحدر أي "الدر واللؤلؤ" بكسر الدال منحدِر وقيل إذا قرأت "منحَدَر" بفتح الدال

---

(١) بلاغة التناسب في شعر امريء القيس ، د . لطفي حمدي حمدين محمد ناصر رسالة دكتوراه / كلية اللغة العربية بايتاي البارود /١٤٤١/٢٠٢٠م.ص ٣٣٤ .

(٢) المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم، د/ محمد حسن حسن جبل، نشر مكتبة الأداب– القاهرة، ط١، ٢٠١٠ / ص : ٣٦-٣٧.

فيكون التشبيه على تشبيه الفيض بالانحدار، وذلك للتخصيص والنوعية، وخصت المنحدر بالفريد أي النادر فبكاؤها على أبيها ليس كأي بكاء ودموعها عليه ليست أي دموع فهي دموع من نوع خاص، ثم نأتي إلى المطلع عند "برة وعاتكة" وكلاهما ابتدأ المقطوعة بالبكاء فها هي برة ترثي أباها فتقول:

١- أَعَيْـــنَيَّ جُـــودَا بِـــدَمْعٍ دِرَرْ على طيّـــب الخـــيم وَالْمُعْتَصـــرْ[١]

أما عاتكة فتقول[٢]:

١- أَعَيْـــنِيَّ جُـــودَا وَلَا تَـــبْخَلَا بِـــدَمْعِكُمَا بَعْـــدَ نَـــوْمِ النِّيَـــامِ

٢- أَعَيْـــنِيَّ وَاسْـــحَنْفِرَا واســـكبا وشـــوبا بكـــاء كَمَـــا بِالْتِـــدَامِ

٣- أَعَيْـــنِيَّ وَاسْـــتَخْرِطَا وَاسْـــجُمَا عَلَى رَجُـــلٍ غَـــيْرِ نِكْـــسٍ كَهَـــامِ

ولو نظرنا لمطلع كلٍ من برة وعاتكة نجد أنفسنا أمام أبيات تفيض بلوعة الحزن المتلهب وتدل على أنها صادرة عن شاعرية قادرة على تصوير الحزن وتجسيد المآسي «فهي صيحة حسرة وألم صاحبتها ابنة ترثي فيها أباها من أحشائها وسويداء فؤادها، وقد وصفت فيها شحوبها وسهادها ودموعها التي لا ترقأ ولا تجف»[٣].

إننا أمام حديث رثائي تستدعي فيه الشاعرة دمعها لتستعين بها، فهو حديث بكائي جزع تظهر في مستهله "الأنا الباكية" كما يظهر اسم المرثي منذ المطلع، تلجأ الشاعرة إلى خطاب العين بديلًا من خطاب الرفاق، وطالما بكى الشعراء من رحلوا من دنياهم إلى دار الأخرة، فإنهم يعبرون عن فجيعتهم العظيمة بفقدهم لأبيهم، تلجأ إلى الدمع تعبيرًا عن كل هذه المشاعر، فالأمر فوق طاقتها، وبرحيل أبيها رحل عنها الأنس والسكينة، وأمست الدار خلاء خواء من أهلها.

وقد أجادت الشاعرة اختيار مطلعها إذ جرت العادة أن يتخير الشاعر مطلعًا

---

(١) السيرة النبوية لابن هشام ص ١٦٥/١٦٠.

(٢) بتصرف من فنون الأدب العربي "الرثاء"، شوقي ضيف، ص١٩.

(٣) السابق نفسه ونفس الصفحة .

لقصيدته يناسب موضوعها، إذن فالاستهلال بالبكاء وما شاكله يناسب مقام الرثاء ويظهر من أول وهلة[١] على موضوع الرثاء دون أن تلجأ الشاعرة إلى مقدمات تقليدية غير رثائية، يتصف بها قسم أخر من الشعر تعني به عن قصد في مطاولاتها، عند استقرار الحال، واطمئنان البال، بينما هذا لا يتفق مع واقع الحال المشوبة بالحزن، والمسكونة بالعاطفة الواثبة الثائرة، لذا فإن صاحبها يدخل إلى جو الموضوع مباشرة، ويظهر ذلك جليًا في لغة المطالع ولا تحيد عنه إلى موضوع آخر، فما إن ابتدأت الشاعرة رثاءها حتى تضعنا – مباشرة– في جو الحدث، جو المباشرة بالبكاء والعويل، وتظل فيه دون أن تنقلنا إلى موضوع آخر يخرجنا عن دائرة الرثاء، ويظل الجو النفسي العام للمرثية ينتظم جميع أبيات النص الرثائي الشعري سواء أمدحت الشاعرة فيه الميت بمناقبه، أم فخرت بشجاعته وبطولته ... فإن ذلك لا يخرج عن دائرة موضوع الرثاء[٢].

فنرها تقول: أَعَيْنَيَّ جُودَا بِدَمْعٍ دَرِر

أقامت الشاعرة لغتها الشعرية بعد أن بنتها على الاستعارة، وقوام هذه الاستعارة التشخيص، وغايتها من ذلك بث همومها وأحزانها، وكان أسلوب النداء قوام هذه التشكيلة، إذ خاطبت عينيها باستدرار الدمع، علّه يخفف حدة معاناتها فيشفي دمعها ما بها من ألم، فالشاعرة تحاول أن تستبكي عينيها وأنى لها أن يستدر دمعها؟ وقد ضاق صدرها واشتد حزنها، علها تجد في دموعها الشفاء لآلامها، وطلب البكاء من العين واختيار لفظة الجود دون غيرها لما تحمله تلك اللفظة من «معطيات معجمية تعكس معاني الكثرة والسخاء والغزارة»[٣].

فقولها: "أعيني" تعبيراً عن حالتها النفسية خاصة عند الصدمة الأولى، وللتنبيه إلى خطر الحدث، ومنزلة الفقيد، ومدى تأثر الراثية بموته، فقد نادت العين

(١) العمدة لابن رشيق، ج١، ص٢١٨.

(٢) رثاء الأب في الشعر العربي الحديث رسالة لنيل درجة الماجستير، د/عفاف إبراهيم حسين الخياط، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م، ص١٦٤.

(٣) لسان العرب مادة "جود".

علها ترق لحالتها، فيشفى دمعها ما بها من ألم، فقد نادتها لكونها معبرًا للقلب والجوارح كلها «وإذ كانت العين هي معبر الجوارح، وأعلى ما تملكه النفس، فقد اختارتها الشاعرة لتكون أول كلمة تنطق بها، لأنها هي التي تتناسب مع فقد أبيها، وقد طلبت منها الجود بالدمع دون النظر إلى ما يترتب على ذلك من أثار، وأكدت حزنها الشديد باستخدام اللفظ المناسب، فلفظه "أعيني جودًا" تفيض لوعة وأسى حيث ألقى اللفظ بظلاله على النص، ومن ثم تجسيد النص بالألفاظ ذات الصوت الانفجاري، فالهمزة من الأصوات الانفجارية المهموسة حيث ينحبس الهواء ثم يحدث الانفصال الفجائي، فيسمع ذلك الصوت الانفجاري، وكأن هناك غصة في حلق الشاعرة، تأبي عليها إخراج الكلمات من مكنوناتها، وربما تتأبى عليها في إخراج مكنونات صدرها، فهي وإن خرجت نلحظ فيها المشقة التامة، لذا كان من الطبيعي أن يكون صوت "الهمزة" أكثر الأصوات ورودًا، هذا الصوت الذي يحتاج إلى جهد عضلي بدون شك انحباس الهواء عند المزمار انحباسًا تامًا ثم انفراج المزمار فجأة عملية تحتاج إلى جهد عضلي قد يزيد على ما يحتاج إليه أي صوت آخر، مما يجعلنا نعد الهمزة أشق الأصوات[١].

وبخاصة مع وجود ياء المتكلم التي تحمل في طياتها الذاتية إيقاعًا باعثًا على الخصوصية، فيتولد عنه تجانس ذو قيمة إيقاعية تحمل قوة الخطاب وإعلانيته.

وصوت العين رغم مخرجه الحلقي «إلا أن صفاءه وجهوريته يجعله يتناسب مع الخطابات القوية المعلنة»[٢].

إذن الكلمة بأجراس حروفها وإيقاعها الجهري تعطي قوة في النطق تتبعها قوة إيقاعية، وتماثل صوتي في إبراز بديع للإطار العام.

وجاء النداء للعين (أعيني) باستخدام همزة النداء . الموضوعة لنداء القريب . للتنبيه وإظهار الأسى والحزن، والنداء من الأساليب التي كثر دورانها في اللغة

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص٩٠.

(٢) القيم الصوتية في الخطاب النسائي في القرآن الكريم دراسة دلالية، مجلة كلية الأداب، جامعة الملك سعود، مجلد٢٠، عدد٢، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م.

العربية عامة وشعر الرثاء خاصة، ولعل ما فيه من مد للصوت وما يحمله هذا المد من تفريغ لشحنة الحزن والألم المعتلجة في النفس، كان سببًا وراء ظهوره في الرثاء، بالإضافة إلى ما يقوم به النداء من وظيفة دلالية، وهي التفاعل بين المنادي والمنادي عليه تفاعلًا يبعث على إيجاد حركة تكسر بها الشاعرة سكون الموت، وخموده ووحشة الحزن وألمه، وبذلك يشكل النداء إحساسًا مفعمًا بالالتحام الذي تتمناه، فوجدت الشاعرة في النداء سبيًا إلى إيصال رسالة مفعمة بالألم مشبعة بالإحساس بالضعف، فأطلعتها من خلال نداء خافت، "أعيني" ليكون هذا اللسان أداة للإيصال والإعلان ويكون في قولها هذا استمرار ذكره في الحياة .

كما نلحظ في النداء صورة ذهول تكشف عن قلب مكروب أثقلته وطأة الحزن، فتوارت في رؤيته حدود الأشياء، فنادت من لا ينادي "أعيني جودًا" وطلبت منها على سبيل الأمر الغرض منه التمني "جودا" فهي تتمنى أن ينزل دمعها مدررا فلا تعرف له انتهاء، وقد أبرزت ذلك من خلال لوحة تعبيرية رائعة قوامها الاستعارة المكنية حيث شخصت العين وخاطبتها وشبهتها بالإنسان ونادت عليها، وكأن الشاعرة جردت من عينيها شخصاً قريباً منها قرباً نفسياً شعورياً، يحتم على عينيها أن تسارع بالبكاء والدموع، فجعلت نداء العين بأداة النداء (أ) كناية عن اللوم والتأنيب على عدم مسارعتها بإدرار الدموع، وعدم مشاركتها لما في قلبها من عظيم الحزن وألم الفراق .

فالشاعرة هنا غايتها من التشخيص هو البوح بمعتقدها السقيا لأبيها، فهي رافضة لفكرة جفافه، إذ بانقطاع الندى تنقطع الحياة، وتثنيتها للعين هنا لإثبات فكرة الجماعة "العينين" فهي تطلب منها انسكاب الماء كي تحافظ على نداوة أبيها وحياته بعد موته.

ولقد تحدث الإمام عبد القاهر عن التشخيص من خلال إدراجه له في سياق حديثه عن الاستعارة المكنية يقول: «أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنه إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله، وهو يبث أمرًا عقليًا صحيحًا ويدعي دعوى لها شبح في العقل». ويشير إلى قمة الاستعارة في تفتيق المعاني «إنها تعطيك

الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ»[١].

وجعلت النص مجالًا رحبًا مفتوحًا لتعدد القراءات ، والمتلقي لا يهدأ له بال وهو يلاحق هذه اللغة محاولًا الوصول إلى ما وراء اللغة، وقد تنبه أرسطو إلى فضل الاستعارة في تعميق الدلالة إذ يقول عنها "أية الموهبة"[٢].

ولم تكتف الشاعرة بتلك الاستعارة الرائعة التي أتبعتها بظل وراف لتكتمل لوحتها التعبيرية من خلال الكناية الرائعة في قولها "بدمع درر" فهي كناية عن طلب الدمع الغزير، وقولها: "علي طيب الخيم والمعتصر" كناية عن فطرته النقية وسجيته الحسنة وجوده عند المسألة، وقد عطفت قولها: (المعتصر) على قولها: (طيب الخيم) وهو من عطف الصفات بعضها على بعض، وذلك للتأكيد على اتصافه بتلك الصفات، فهي من طبعه وليست صفات مكتسبة وهو ما يعرف بالتوسط بين الكمالين، بالإضافة إلى التصريع الرائع الذي اتكأت عليه الشاعرة في مطلع أبياتها، مما يحدث تناغمًا صوتيًا في نطق الكلمات بين صدر البيت وعجزه، وبخاصة تكرار حرف "الراء" المشبعة بالكسر ليعطي إيحاء مشبعًا بشحنة الألم، وتحدث إيقاعًا حزينًا ناجمًا عن حركة الكسرة، فيتردد صداها مع توالي الأبيات، كما تعطي الحركة المتكررة في صوت "الراء" إتساعًا للنفس الإيقاعي، فتسمح بمساحة للتنفيس عما يعتلج ذات الشاعرة من انفعالات، وبخاصة أن القصيدة رثائية، وقد جاءت لفظة "دمع" نكرة وذلك للتكثير بينما جاءت لفظة "درر" نكرة للتعظيم فالبكاء على أبيهابكاء من نوع خاص، بكاء على عظيم ، فدموعه عظيمة بعظم منزلته.

أما عاتكة تقول في بدايتها:

١- أَعَيْنِيَّ جُودَا وَلَا تَبْخَلَا ... بِدَمْعِكُمَا بَعْدَ نَوْمِ النِّيَامِ

٢- أَعَيْنِيَّ وَاسْحَنْفِرَا واسكبا ... وشوبا بكاء كَمَا بِالْتِدَامِ

---

(١) أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر، ت. رشيد رضا، ص٢٣٩، دار المعرفة–بيروت، ١٩٧٨م.

(٢) أرسطو طاليس: فن الشعر، ت/ شكري عياد، دار الكتاب العربي القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٢٨.

٣- أَعَيْنِيَّ وَاسْتَخْرِطَا وَاسْجُمَا عَلَى رَجُلٍ غَيْرِ نِكْسٍ كَهَامِ

بدأت الشاعرة مقطوعتها الشعرية بداية تقليدية متأثرة بمن سبقها من أخواتها، محاولة تفريغ شحنة الحزن الملتهبة في الأعماق، وقد أطلت الشاعرة علينا في مقطوعتها بألفاظ تحمل أسى وحرن، فأبدعت هذه الأبيات الباكية المؤثرة تعبيرًا عن أحزانها التي لا تنتهي، كلها تعبر عن حزن ولوعة، ابنه تمزق قلبها وانفطر لفقد والدها، فجاءت ألفاظها وعباراتها معبرة أصدق تعبير عن هذه العاطفة فالتعبير بقولها: "أعيني جودا" صرخة تعبير عن هول الفاجعة وفقدان الأمل، والتعبير بـ "جودا" كذلك لأن الدمع تحجر في عينيها من شدة الحزن، لذا عبرت بالأمر للتمني فهي تتمنى من عينها أن تجود بالدمع ، ولا تبخل به لذا جاءت بقولها: "ولا تبخلا" أي لا تمنعا العين من الدمع الخاص بهما، فهي تخاطبهم بالنهي عن عدم البخل بالدمع، ففقيدها ليس له مثيل أو شبيه، لذا جاءت بالإضافة التي توحي بشدة الحزن في قولها "بدمعكما" فهي دائمة البكاء والحزن على فقد أبيها وخصوصًا (بعد نوم النيام) فهي كناية معبرة عن الحزن الفائق الذي جثم على صدرها، فأقض مضجعها في وقت ينام فيه من يدافع النوم، فحزنها ثقيل متواصل لا ينقطع ولا يندفع بالنوم فهي لا تستطيع النوم، فالنوم لا يعرف جفونها، لذا نجدها عبرت بالجمع في قولها: «"نيام" فجميعهم نيام في هدوء وسكينة سواها، فعندما يفقد الإنسان والده تكون المصيبة عظيمة "فتبقى عيناه متعطشة لرؤياه ويبقى قلبه يحن إليه، ولن تعرف الراحة في النوم، ولا الطعم في الأكل، ولا المتعة في مجالسة الأصدقاء والأقارب فقلبها مع أبيها المفقود... ولن ينطفئ ذلك الحنين إلا بالصبر على المصيبة، لأن اللقاء لن يتم، فالأب قد توارى عن نظر ابنته إلى الأبد، لذا نجدها في سهاد دائم وأسى وألم مستمر»[١].

وقد اعتمدت الشاعرة في ألفاظها على الجملة الفعلية اعتمادًا واضحًا، ولعل هذا الاعتماد يفضي بالنص إلى نوع من الحركة والتجدد والاستمرار تمنحها إياه الأفعال بماضيها ومضارعها وأمرها، بما يدل عليه من التمني، فتتقابل هذه الحركة مع ما

(١) بتصرف من رثاء الأب في الشعر العربي الحديث، ص٢٥.

تمور به نفس الشاعرة الحزينة من اضطراب وانفعال، وهذا ما نلحظه في قولها: «جودا – تبخلا – اسحنفرا – اسكبا – شوبا – استخرطا – اسجما ... » فهذه الأفعال أدوات محركة للنص مصورة لما عليه الحال من الحزن والألم، لذا نجدها قامت بالعطف بين الجمل فقد عطفت بين قولها: (لا تجمدا) وقولها : (جودا) وكلاهما انشائيتان فالأولى أمر والثانية نهي والمسند إليه فيهما واحد، لذا عطف بينهما للتوسط بين الكمالين، كما عطفت بين الأفعال (اسحنفر، اسكبا، شوبا ،استخرطا، اسجما) بعضها عل بعض وذلك للتوسط بين الكمالين .

ومن الملاحظ أن السمة المسيطرة علي أبياتها الإيضاح بعد الإبهام، فقد طلبت من عينيها البكاء وعدم البخل بالدمع (بدمعكما) وكأنه دمع ليس كبقية الدمع، ولكنه دمع مخصوص بعينيها، وما ذكرته بعد بأنه دمع مشوب بالدم، ثم ألحت بالطلب لعينيها وعللت السبب وذكرته (على رجل غير نكس كهام) ولا يخفي ما للإيضاح بعد الإبهام من أثر في تأكيد المعنى المراد .

وبالرغم من اعتمادها على الجملة الفعلية وأنها هي الأداة المحركة للنص، إلا أن الجملة الاسمية لم تغب تمامًا بل ظهرت بشكل يسير، أمدت النص بطابع الحقائق الصادقة المسلم بها وخصوصًا عند ذكرها للصفات التي يتمتع بها أبوها «على رجل غير نكس كهام... »، إلا أنها سرعان ما توارت خلف الجمل الفعلية التي غلبت على النص كردة فعل عند المصيبة.

ولعل خطاب النفس كان متكرراً أكثر من مرة حتى صارت هذه المقطوعة صرخات متلاحقة تخفف وطأة الألم والفجيعة، ولعل تكرار الخطاب للعين هنا جعلها أقرب لطبيعة المرأة الباكية، فكثرت هذه الأساليب عندها "أعيني جودا، أعيني واسحنفرا واسكبا، أعيني واستخرطا واسجما... "، «فعلاقة اللفظ المكرر بالعاطفة علاقة المثير بالمثار، علاقة ليست مخترعة، لذا نجد أثرها في الراثي المعبر عنها بهذا التكرير المقرر لوجده»(١).

«فعندما كررت الشاعرة كلمة فهي كالأنات تتكرر أو دموع تتابع، لا يملك وجدانه

(١) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، ص١٨٩.

أمام استرسالها أن يهتز، يردد صداها كأوتار عزف حزين»[1].

فالتكرار الذي توظفه الشاعرة تكرار مفيد ينتظم الصوت والكلمة والتركيب، وعد في مقطوعتها إحدى الأدوات الجمالية التي ساعدتها على تشكيل موقفها وتصويره، كما يعد طاقة كبرى لديها مؤكدًا المعنى ومقويًا له.

ولتشعرنا بنغمة متميزة ناتجة عن تماثل الأصوات وتجانسها وتكرارها، ذلك أن الفقد والتفجع قد أهلاها لتخرج في تناغم صوتي، كما وظفت الشاعرة صوتين متميزين وهما "اللام والراء" وهما من أوضح الأصوات الساكنة في السمع وقد أحدث قرعًا صوتيًا، فكان لهما وقع مميز في النفس، ولم تكتف الشاعرة بذلك، بل نجدها اعتمدت على الطباق لتفريغ مكنون الحزن والألم فنجد في قولها: "جودا – لا تبخلا" طباق سلب فأصبح التضاد عندها معبراُ عن الحالة الشعورية والنفسية التي تعتريها حالة الفقد وحالة التصبر وتحمل البعد والفراق.

ونأتي إلى مطلع أم حكيم البيضاء الذي قالت فيه:

١- وَبَكِّـــي ذَا النَّـــدَى وَالْمَكْرُمَـــاتِ أَلَا يَـــا عَـــيْنُ جُـــودِي وَاسْـــتَهِلِّي

٢- بِـــدَمْعٍ مِـــنْ دُمُـــوعٍ هَـــاطِلَاتٍ أَلَا يَـــا عَـــيْنُ وَيْحَـــكَ أَسْـــعِفِينِي

بدأت الشاعرة مقطوعتها الشعرية بأسلوب إنشائي طريقه الأمر "وبّكي" ويمتاز أسلوب الأمر «بمواصفات تساعده في إنتاج دلالته وفق شروط تبعده عن باقي البني التي يمكن أن تتداخل معه، فحدد المراد منه بأنه: صيغته اللفظية لا مطلق الدلالة النفسية»[2].

وهكذا بدأت الشاعرة مرثيتها بالبكاء على أبيها، ووصفته بأوصاف يستحق من خلالها أن يبكيه كل من يسمع ومن يعرفه، فهي تبكي الندى الذي ذهب بذهاب أبيها، حيث خصته بالندى بقولها: (ذا الندى) أي صاحب الندى فهو وحده الذي لا يباري في الجود والكرم، والمعروف والمشهور بين قومه بهذه الصفة، لذا جاءت به

---

(١) السابق نفسه، ص١٥٣.

(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى،د/ محمد عبد المطلب ص٢٩٢، ط : ٢ ، ٢٠٠٧، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة .

معرفًا، ثم أردفت تلك الصفة بقولها "المكرمات" وجاءت بها جمعًا للتكثير والتعظيم من جود أبيها وكرمه الذي لا عد له ولا حصر، ثم نراها تقول: "ألا يا عين ويحك..." وقبلها "ألا يا عين جودي" فقد خاطبت العين وشخصتها على سبيل الاستعارة، وأمرتها بالبكاء والاستهلال بالدمع، ثم حذرتها إن لم تستجب لطلبها عن طريق لفظة "ويحك" الدالة على الويل والهلاك والعذاب، فكأنها تحذرها إن قصرت في البكاء على فقيدها، لذلك أردفتها بلفظة "اسعفيني" فكأنها إن سكنت وهدأت عن البكاء، تسعفها الدموع فتذكرها بالحدث الجلل، كما أنها أوصت عينها بالبكاء بالدموع، وليست أي دموع وإنما دموع "هاطلات" أي التي تنزل على الخدود بكثرة، لذا جاءت بها جمعًا "دموع – هاطلات" وذلك للتكثير ونكرت "دموع" وذلك للتعظيم والتكثير من الدموع ففقيدها ليس كأي فقيد فهو فرد لا ثان له.

وقد افتتحت الشاعرة بيتها بقولها: "ألا" وذلك إيقاظًا وتنبيهًا لنفسها وللمتلقي، وفيها دلالة على حرصها واهتمامها الشديد على البكاء على أبيها، ودعوة للمتلقي على مشاركتها الوجدانية في تجربتها الحزينة الباكية، وقد ساعد على ذلك البنية التركيبية للفظة "ألا" فهي تفيد التنبيه لما في أصواتها من أنغام صوتية تساعد على الانتباه، فـ «صوت الهمزة في أول اللفظة يضاهي نتوءًا في الطبيعة ... وهي تأخذ في هذا الموقع صورة البروز كمن يقف فوق مكان مرتفع فيلفت الانتباه كهاء التنبيه، ولكن بفرق أن الهاء شعورية والهمزة بصرية، والصورة البصرية تتصف بالحضور والوضوح والعيانية»(١).

كما أن اللام من الأصوات التي «تألفها الأذان العربية ويكثر الناس من استعمالها، لاحتوائها على عنصر الوضوح السمعي أو عنصر الغنائية»(٢).

فخاصية الغنائية والرنين في اللام جعلتها من أكثر الأصوات العربية استعمالًا في الكلمات، وتأليفا لها.

---

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٩٥.

(٢) دراسات في علم اللغة، د/ كمال بشر، ص٢٤٣، ٢٤٤، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع د. ط. ت.

ثم نأتي لألف المد "ألا" وما فيها من اتساع وقوة تنبيه تبين مدى الألم الداخلي، وقمة المعاناة المختزنة والتي تعمل الألف على إخراجها.

لذا نجد الشاعرة قد أحسنت في اختيار لفظة "ألا" لقصر مقاطعها، وكثرة معانيها فـ«الكلمات إذا قلت مقاطعها وقصرت كانت أفضل وأولى بالاختيار»(١).

ولما كان غرض الرثاء الذي نحن بصدده لاسيما إن كان السبب هو رثاء الأب يناسبه سهولة الألفاظ وسلاستها مع بعث الأسى العميق في النفس، أتبعت الشاعرة "ألا" كلمة تماثلها دقة وعذوبة "يا" فإنها تعطي مجالًا لرفع الصوت والتنفيس عن الحزن بمدها، كما توحي بالتباعد بين المنادِى والمنادَى، كما نلحظ في النداء صورة ذهول تكشف عن قلب مكروب أثقلته وطأة الحزن، فتوارت في رؤيته حدود الأشياء، فنادت من لا ينادى، وسألت من لا يجيب نادت العين، وألحت عليها في طلب البكاء المدرار، فوجدت الشاعرة في النداء سبيلًا إلى إيصال رسالة مفعمة بالألم، مشبعة بالإحساس بالضعف، فأطلقتها من خلال نداء خافت "يا عين" ليكون هذا اللسان أداة للإيصال والإعلان، ويكون في قولها هذا استمرار ذكره في الحياة.

وقد تميزت هذه المقطوعة عن سابقتها بتقدم (ألا) على أداة النداء (يا) الموضوعة لنداء البعيد، وقد ينادي بها القريب تنزيلاً له منزلة البعيد حين لا يستجيب من أول نداء ينادى به عليه ، فوجود النداء (بالهمزة) أو (يا) وأصطحابها أداة التنبيه (ألا) له دلالة قاطعة على تأكيد حزنها، فكلما زاد جمود العين مع ازدياد الشعور بالحزن والحسرة من لوعة الفقد، كلما كان هناك شعور بالحاجة إلى نداء مالا يصح نداؤه، وعلى قدر هذا الحزن يكون النداء للقريب بالهمزة، فإذا زاد الجمود مع ازدياد الحزن، زاد المتكلم في النداء بأداة النداء للبعيد، فإذا زاد الحزن زيد في الأدوات الدالة عليه، من اصطحاب النداء للتنبيه بـ (ألا) الاستفتاحية، وغيرها لتأدية المعنى المراد .

وقد كانت هذه الصياغة أليق بالمرأة من الرجل، حتى إن د/ أحمد الحوفي

(١) دراسات في علم اللغة، د/ كمال بشر، ص٢٤٣.

جعلها صياغة أنثوية مقصورة على المرأة فقط(١).

ثم جاءت بقولها: (بدمع من دموع هاطلات) موضحة للغموض السابق، وفيه دلالة قاطعة على سيطرة الحزن الشديد عليها، ومدى تألمها لفراق أبيها، ثم كررت قولها: "ألا يا عين" لتأكيد المعنى، ولكنها لم تكتف بتكرار تلك الصيغة بمعناها ومبناها، بل أضفت عليها زجرها لها لعدم استجابتها لما طلب منها، وقد ارتكزت الشاعرة على التكرار لتبين عاطفة الحزن التي استبدت بها من ناحية، والإشادة بمكانة المرثي وخصاله من ناحية أخرى.

لذا توالى التكرير في شعرها وتنوع ليشمل تكرير الحركة، الكلمة، الجملة، المعنى، مثال ذلك: ظهور حركة الكسرة بوضوح في شعرها، فعكست هذه الحركة المكسورة ما تحمله النفس في خضوع للحزن والألم كما تكشف عن نبرة أسى، ولقد كان الروى هو أكثر ما يشير إلى وضوح ظاهرة الكسر عندها «استهلي – اسعفيني – المعالي – المرجى – المكرمات – هاطلات ... ».

فقد توالت حركات الكسر في الأبيات حتى مال بعضها إلى الإشباع، وقد ظهرت حركة الكسر بوضوح في مطلع المرثية خاصة، مما يعكس طابع الانكسار على بقية الأبيات، فإذا ما خفت حدة الانفعال بالبوح، خف الإحساس بالحزن والانكسار، حيث يزيد إحساسها بالخوف وفقد الحماية بعد موت أبيها لذا بلغت نسبة تكرار الكسرة عندها حدًا كبيرًا.

أما الفتحة فقد كانت ثاني الحركات بروزًا في شعرها، ساعد مد الصوت فيها على تفريغ شحنة الانفعال والحزن، فتخرج من خلال القصيدة صرخات متلاحقة تؤول من خلالها الفتحة إلى فتحات طويلة.

مطلع رثاء أميمة لأبيها حيث تقول :

١- وَسَاقِي الْحَجِيجِ وَالْمُحَامِي عَنْ الْمَجْدِ أَلَا هَلَكَ الرَّاعِي الْعَشِيرَةَ ذُو الْفَقْدِ

٢- إِذَا مَا سَمَاءُ النَّاسِ تَبْخَلُ بِالرَّغْدِ وَمَنْ يُؤْلَفُ الضَّيْفَ الْغَرِيبَ بُيُوتَهُ

---

(١) المرأة في الشعر الجاهلي، د/ أحمد الحوفي، ص٦٢٥، ط٣، دار النهضة – مصر – القاهرة، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.

أطلت علينا الشاعرة بلوحة تعبيرية "لا نكاد نقرؤها حتى نحس من خلالها مدى الحزن والأسى الذي ملك عليها نفسها ومشاعرها، فراحت تثبت له أهم المفاخر، وأجل وأعظم الصفات وأسمى المعاني شعرًا تسكبه رثاء وبكاء على فقيدها، ذلك السيد العظيم الكريم في عشيرته الذي أراد أن يعرف مكانته عند بناته، فأراد أن يسمع بكاءه ورثاءه في حياته، وقبل أن يموت ويرحل فتسعد نفسه وتسر لما يسمع على خلاف ما كان من بقية البشر(١).

والمتأمل في أبيات أميمة، وقد بلغت حد القصيدة يدرك تمامًا كيف استطاعت أن تأتي له بأعظم صفاته، مما لم تتعرض لها أخواتها من قبلها، ألا وهي "سقاية الحجيج" وقد كانت تلك مهمة عبد المطلب بن هاشم في حياته، فقد تولى ذلك الأمر من أعظم الأمور آنذاك وأشرفها(٢).

لم تكن بداية أميمة لمقطوعتها كبداية أخواتها فلم تبدأها كبقية أخواتها بالبكاء واستدرار العين بالدمع وغير ذلك، وإنما بدأت بذكر صفات أبيها، وتفردت عن بقية أخواتها بذكر أعظم وأشرف صفة عرف بها "ساقي الحجيج والمحامي عن المسجد، فبعد أن بدأت بتلك البداية المدوية وتلك الخسارة الفادحة لفقد ساقي الحجيج وحامي المجد، جاءت بقولها: "ألا هلك الراعي العشيرة ذو الفقد"، "ألا" للتنبيه على ما سيرد بعدها من صفات وأقوال بأنه راعي العشيرة والمحافظ عليها، لذا نجدها استخدمت الأصوات التي تتناسب مع المعنى وخصوصًا حرف الدال والهاء، فالدال في معناها اللغوي "احتباس بضغط وامتداد"(٣)، ويدعمها الهاء في "هلك" الدالة على "فراغ أو إفراغ"(٤).

وكأنه إمعان من الشاعرة في إيصال هذا الشعور إلى المتلقي وإلى الأفاق

---

(١) الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، ص٧٠، د/ زينب يوسف فواز العاملي.

(٢) قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، ط٦نوفمبر ١٩٨٤م، دار العلم للملايين – بيروت– لبنان، المجلد الرابع ص١٥٤.

(٣) المعجم الاشتقاق المؤصل لألفاظ القرآن الكريم، د/ محمد حسن حسن جبل، ١٤١/١، نشر مكتبة الأداب– القاهرة، ط١، ٢٠١٠ ص٤٠/١.

(٤) السابق، ٤١/١.

الممتدة الواسعة، كما ساعد على ذلك مد الألف في "ألا" كل هذا يبين مدى تأكيد هذه الصفات ومدى ألمها وحزنها على فقد أبيها، ويقوى هذا المعنى إذا روعي في الدال من صفات الجهر والشدة فهي "حرف مجهور شديد مستفل منفتح مصمت مرقق"(١).

وكأن الشاعرة تتغنى ببيتها هذا جهارًا على سمع الزمان، ويدعم الدال في ذلك معظم أصوات البيت المجهورة، ثم أتبعت الشاعرة تلك الصفات بصورة رائعة عن طريق الاستعارة حيث شبهت السماء بالكائن الحي "إذا ما سماء الناس تبخل بالرعد"، ثم حذفت المشبه به ورمزت إليه بلازمة "تبخل" على سبيل الاستعارة المكنية.

وقد بدأت الشاعرة استعارتها بـ "إذا" المكونة من الهمزة والذال، فالهمزة في الأوائل هي للظهور والبروز والحضور أصلًا، ولكنها بصوتها الانفجاري تتضمن معاني التنبيه والمفاجأة كأي انفجار صوتي في الطبيعة، "والذال" ذات الصوت المهتز المضطرب، كأن من معانيها المعجمية «الاهتزاز والاضطراب وشدة التحرك والقطع، بما يتوافق مع صدى صوتها في النفس، وصوتها المهتز المضطرب من شأنه أن يثير أيضًا انتباه السامع كأي صوت مهتز في الطبيعة، مما يدعم وظيفة الهمزة في المفاجأة، وهكذا فإن محصلة الخصائص الفطرية لهذين الحرفين تتوافق مع حالات المفاجأت الصوتية في الطبيعة، فنقلها العربي إلى حالات المفاجآت المعنوية في لغته»(٢).

ولا شك أن هذا الحدث العظيم يدعو إلى الاضطراب في أقصى حالاته، والمفاجأة الصادقة غير المتوقعة، وكأن الشاعرة تستحضر بها هذه الفاجعة المزرية، ولكن هيهات هيهات، فقد فات الأوان، ووقع ما يكره فعلًا ففقد مغيث الناس في المحل والجدب، فقد من يأوى في بيته القريب والبعيد، فهي لم ترث والدها فقط، بل رثت تلك الصفات التي فقدت بفقده، فعبرت عن هذه المعاني بألفاظ تكاد تقطر دمًا

(١) معجم علوم القرآن، إبراهيم محمد الجرمي، ١٤٨، دار العلم، دمشق، ط١، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.

(٢) حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، ص٦١.

شاع من خلالها حزنها العميق وأساها الشديد، ساعد على ذلك شيوع هذا الجو سيطرة أصوات اللام، الواو، الميم، النون، الألف المدية المساعدة على إطلاق الصوت بالولولة والعويل، ولا ننسى فضل حروف الحلق في إثارة هذا الجو البائس، المفعم بالحزن الصامت وكأنه غصة مختنقة تأخذ بالحلق، فقد كثر تواجدها في البيت، مما يدل على مدى الحرقة والألم التي سيطرت على الشاعرة لحزنها على فقد أبيها.

ثم أردفت تلك الاستعارة الرائعة بالكناية في قولها "يؤلف الضيف الغريب بيوته" فهي كناية عن شدة كرمه، لدرجة أن الغريب يشعر في بيت عبد المطلب كأنه بيته هو وذلك لشدة الحفاوة والأريحية التي يجدها عند عبد المطلب ، لذا استخدم "يؤلف" ولم يقل "يعتاد" وذلك لأن الألفة لا تأتي إلا بالإحساس بالأمن والأريحية وحسن المعاملة بخلاف "يعتاد" فقد يعتريها شيء من الحذر، بخلاف الألفة التي يشعر معها الإنسان، وقد عطفت الشاعرة قولها: **(وَمَنْ يُؤْلَفُ الضَّيْفَ الْغَرِيبَ بُيُوتَهُ)** على الشطر الأول : **(إِذَا مَا سَمَاءُ النَّاسِ تَبْخَلُ بِالرَّغْدِ)** للإتفاق بينهم في الخبرية لفظاً ومعنى وهو ما يعرف بالتوسط بين الكمالين، ثم نأتي للمقطوعة الأخيرة مقطوعة أروى ومطلعها :

١- عَلَى سَمْحٍ سَجِيَّتُهُ الْحَيَاءُ بَكَتْ عَيْنَيَّ وَحُقَّ لَهَا الْبُكَاءُ

تعد قصيدة أروى من أطول ما قيل في رثاء أبيها بعد أختها "صفية"، فقد بلغت عدد أبيات قصيدة صفية أحد عشر بيتًا، بينما بلغت قصيدة أروى عشرة أبيات، وقد ابتدأتها أروى بالبداية التقليدية المعهودة في الرثاء لدى نساء الجاهلية عمومًا ولدى أخواتها خصوصًا، وهي البداية بالبكاء واستدرار العين به والإكثار منه، ولكن بكاءها اتخذ طابعاً خاصاً عن بقية أخواتها، فهي تبكى فيه "الحياء" فأخذت تبكيه وتبكي خصاله الحميدة، وقد ارتكزت في بدايتها على التقديم حيث قدم الجار والمجرور على معمولة في قوله: "بكت عيني وحق لها البكاء" والأصل "بكت عيني وحق البكاء لها" فقدم الجار والمجرور "لها" على الفاعل "البكاء" وذلك للاهتمام بالمقدم ولأنه الأوثق بغرض الكلام وسياقه، فقد أعطتنا تلك الزحزحة كثيرًا من المعاني وكشفت عن شيات نفسية تحتدم في نفس الشاعرة من فراق والدها، وقد

ساعد هذا التقديم على بيان الصدمة التي أصابت الشاعرة، وكيف أنها عظمت الأمر وهولته لفقده، كما أفاد التقديم القصر أيضًا، فالبكاء بهذه الطريقة لن يكون إلا على أبيها فليس له مثيل ولن يكون البكاء عليه كالبكاء على غيره.

فالتقديم «يجري على نسق دقيق من مراقبة المعاني، ومتابعة الأحوال، وهو متشعب النواحي، متعدد الأصول، فهم يقدمون من المتعلقات ما هو أوثق بغرض الكلام وسياقه»(١).

هذا وقد عطفت جملة (وحق لها البكاء) على قولها : (بكت عيني) للتوسط بين الكمالين، زيادة في تأكيد المعنى المراد .

وقد جاء مطلعها خالي من التأكيد، كأنها تريد أن يصل لذهن المتلقي أن ما ورد من صفات تمدح بها والدها هي صفات لا يجادل فيها ولا تنكر فهي من طبعه وسجيته وليست صفات مكتسبة .

وهكذا نجد الشاعرات قد بدأن بالمطالع التي توحى بالألم والحزن والحسرة، سواء كان المطلع طلبيًا أم تقريريًا خبريًا ، وسواء بدأته الشاعرة بذكر البكاء أو طلبها للعين بالبكاء مع استخدام أداة النداء التي للقريب أو البعيد أو استخدام أداة التنبيه (ألا) مع كل ما سبق، مما أثار فضول السامع لمعرفة مقدار حزنها وألمها لبعدها عن الفقيد، والملاحظ أن الشاعرات في تلك المطالع، منهن من استسلمت للأمر الواقع واكتفت بالبكاء وذكر صفات الفقيد وكانت أكثر تماسكاً عن بقية أخواتها، كأمثال (صفية وأروي)، أما بقية بنات عبد المطلب (برة . عاتكة . أم حكيم . أميمة) فقد أجدن في إظهار حزنهن من خلال المعنى والمبنى، فقط طلبن البكاء من العين وعدم البخل به، مع استخدام أدوات النداء والتنبيه ،كل هذا أدي إلى إيصال المعنى للسامع وتأكيده في النفس، فمطلع صفية عبرت فيه عن معايشتها للواقع وتسليمها بالأمر المحتوم، الذي لا مفر منه، فجعلت سماع صوت النائحة خاصة إذا كان (بقارعة الصعيد) فاستولى عليها الموقف وجزمت بالحقيقة الواقعة (ففاضت عند ذلكم دموعي) فجعلت فيض الدموع كناية عن الحزن وتصديقاً بالأمر الواقع، بينما من

(١) خصائص التراكيب ، د/ محمد أبو موسى ، ، ص٣٦٧ طبعة مكتبة وهبة .

طلبن منهن من أعينهن البكاء والجود فيه، فقد أذهلهن الخبر وجعلهن بين الصدق وعدمه، وأسكت الحزن ألسنتهن وجفت دموعهن من هول الخبر، وجعلهن يمسكن عن دموعهن أول الأمر لعله يكون غير صحيح، ثم تيقن الخبر ووجدن عيونهن على جمودها فطلبن منها البكاء بعد أن زالت الريبة في وقوع الخبر، فالحزن عندهن حزن يضيق منه الصدر ولا ينطلق اللسان رجاء أن يكون الخبر غير صحيح، وهو يختلف عن حزن صفية .

كما يلاحظ بداية المطالع عندهن متفاوتة، فبجانب البداية بالنداء والتنبيه وغيرها، نجد البعض منهن من بدأت بذكر صفاته قبل ذكره كمطالع: (برة . أروى . أميمة. أم حكيم البيضاء) ومنهن من بدأن بذكره قبل ذكر صفاته كمطلع (عاتكة . صفية)، كما يلاحظ التكرار في بعض المطالع، فقد اعتمدن على تكرار نداء العين بالبكاء والإلحاح عليها بتكرار النداء وإعادة المعنى في صياغة جديدة تختلف عن سابقتها، وكما هو معروف أن الزيادة في المبنى زيادة في المعنى وظهر هذا التكرار بكثرة عند عاتكة، وذلك لتصوير مدى الحزن الذي أذهلها وجثم على صدرها، وأسكت صوتهاوأمسك عينها عن الدموع فهي تلح عليها بهذه الصياغات المتعددة والألفاظ المتنوعة، وهذا يختلف عن مقدمة برة وغيرها، لتصويرها للمعني أبلغ تصوير ...

٢. بين الخوتيم "المقطع":

عنى النقاد في الخطاب النقدي القديم بنهاية القصيدة التي أطلق عليها "المقطع" كما عنوا بالمطلع لكونه آخرما يتبقى في الأسماع، لذا راعوا ضوابط معينة لابد من توافرها، تتمثل في حسن التخلص، بحيث يجب إحكام الغلق، فلا تقطع القصيدة قبل إتمام المعنى، فيبدو الكلام وكأنه مبتور، يقول ابن رشيق القيرواني «إذا كان أول الشعر مفتاحًا له، وجب أن يكون الآخر قُفلًا عليه»(١).

لذا توجب توفر أمور في القفل، «أن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ

(١) العمدة ٢٣٩/١، القُفْلُ والقُفُلُ ما يغلق به الباب، لسان العرب مادة: قفل.

كريه أو معنى منفر للنفس»[1] ولقد درج الشعراء غالبًا على إنهائه بالحكمة أو المثل السائر أو التشبيه الحسن، ربما لأنها الصوت الأكثر هدوءًا، فقد تشمل الحكمة على معانٍ كثيرة لألفاظ قليلة، تدل على خبرة بالحياة وأحداثها، أو صوره تشبيهية تظل عالقة بذهن السامع يتذكرها في كل وقت وحين، وقد ختمت بنات عبد المطلب مقطوعاتهن الشعرية بنهايات مختلفة وكانت لكل منهن طريقة مختلفة عن غيرها وإن اجتمع بعضهن على نفس الختام بنفس الطريقة .

الخاتمة عند صفية:

١٠- فَلَوْ خَلَدَ امْرُؤٌ لِقَدِيمِ مَجْدٍ وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْخُلُودِ

١١- لَكَانَ مُخَلِّدًا أُخْرَى اللَّيَالِي لِفَضْلِ الْمَجْدِ وَالْحَسَبِ التَّلِيدِ[2]

«استسلام تام للحدث قابلت به الشاعرة مصيبتها، فعمدت لتعزية نفسها بذكر حقيقة واقعة عن الموت، حيث قررت أنه لا خلود لأحد فلو خلد أحد من البشر لكان أولى بذلك عبد المطلب، فهو أحق الناس بالخلود والبقاء لما له من فضل على الورى ولمجده الخالد، وحسبه التليد، ويبدو أن عبد المطلب كان يروقه مثل هذا الرثاء ويرغب في سماعه»[3].

يأتي الشرط في قوله: "فلو خلد امرؤ لقديم مجد" مثيرًا لفضول المخاطبين لمعرفة موقفها تجاه المصيبة التي حلت بها، وماذا هي فاعلة؟ أتصبر أم تجزع فيتطلع المخاطب إلى معرفة الجواب فيظل مترقبًا للجواب حتى يقف عليه، فيتمكن في ذهنه، وجملة الشرط هذه لو فكر فيها المتلقي لظن أن الجواب لن يخرج عن مثل "لخلد عبد المطلب" أو أي معنى من هذا القبيل، ثم تأتي جملة: "لكان مخلدًا أخرى الليالي" وهذه الجملة هي محط التأكيد والاهتمام وهي التي يراد تقرير وتأكيد

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٢٨٥.

(٢) السيرة النبوية لابن هشام، ج١، ص ١٦٩، ١٧٠، وأنظر الروض الآنف، تعليق/ طه عبد الرؤوف سعد، ج١، ص١٩٥، ١٩٩٦م.

(٣) الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، محمود حسن أبو ناجي، ص٢، ١٤٠٢هـ، منشورات دار مكتبة الحياة-بيروت – لبنان ص٢٧.

مضمونها، فيحصل للسامع يقين، فيتقرر المعنى ويتثبت، فالشرط يحتاج إلى هذا التأكيد «لأن الغرض من أسلوب الشرط على عمومه التعليق الذي يحوطه الشك في أغلب الأحيان، لأن السبب قد يقع وقد لا يقع فهو موسوم بالاحتمالية التي لا تفارقه ...»[1].

والشرط من الأساليب التي برزت في شعر الرثاء، وقد كشف استخدامه عن حالة القلق والتوتر التي يعيشها صاحبها، بعد صدمه الإحساس بالموت والفقد، خاصة أنه يفتقد 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.

وفي أسلوب الشرط تسلية لها عما أصابها من فقد أبيها، حيث وجدت فيه بحبوحة تنفس فيها عن كربتها، فجملة الشرط حملتها أساها وجملة الجواب حملتها موقفها إزاء هذا الأسى والحزن الذي أصابها.

وجاءت جملة "ولكن لا سبيل إلى الخلود" اعتراض للإطناب حيث اعترضت بين الشرط "فلو خلد امرؤ لقديم مجده" والجواب "لكان مخلدًا أخرى الليالي".

وقد فصل جملة الجواب عن جملة الشرط لأن جملة الجواب كانت جوابًا عن سؤال أثارته الجملة الأولى "فماذا يمكن أن يكون؟، فيأتي الجواب: لكان مخلدًا أخرى الليالي والفصل هنا لشبه كمال الاتصال، وجملة "لفضل المجد والحسب التليد" تعليل لما قبها.

الخاتمة في مرثية برة:

٥- لَهُ فَضْـــلُ مَجْـــدٍ عَلَى قَوْمِـــهِ مُنِـــيرٍ يَلُـــوحُ كَضَـــوْءِ القَمَـــرْ

٦- أَتَتْـــهُ الْمَنَايَـــا فَلَـــمْ تُشْـــوِهِ بِصَـــرْفِ اللَّيَـــالِي وَرَيْـــبِ القَـــدَرْ[2]

(١) أسلوب القسم واجتماعه مع الشرط في رحاب القرآن الكريم، أ/ علي أبو القاسم عون، ص٢٤٤.

(٢) لم تشوه: لم تصب الشوى بل أصابت المقتل، والشوى الأطراف والشوى: مالا تقتل الإصابة كاليدين والرجلين، القدر: كناية عن هموم الدنيا ومتاعبها، أنظر: معجم النساء الشاعرات في=

ختمت الشاعرة مرثيتها بذكر صفات الفقيد من خلال طرائق العبير المختلفة من تشبيه ومجاز وتقديم وتأخير ....، فقد صورت المنايا وقد نالته في مقتل وأصابته إصابة لا برء بعدها، لذا نراها جمعت "المنايا" للدلالة على الكثرة والتنوع فقد توالت عليه الأمراض وأصابه الوهن والضعف وظهرت عليه أمارات الموت، فقد استبد به ولم يترك له مناصاً.

كما أن في قولها: (المنايا) مجا مرسل حيث أطلقت المسبب وأرادت السبب (مقدمات الموت من الأمراض) .

كما جمعت "الليالي" لكثرة الهموم والأحزان ويشعر بشدتها الإنسان خصوصًا في الليالي وهي زمن لحدوث الهموم والأحزان فهي مجاز عقلي علاقته الزمانية، فالليالي هي مجتمع الأحزان والآلام.

هكذا تصل الشاعرة في لوحتها الرثائية في زحام كثرة الصيغ الباكية التي شاعت فيها، ومعها من صور الصدق التعبيري، ما انعكس من خلال روح الاستسلام والانهزام والعجز، والتسليم بالخنوع تحت وطأة الإحساس بالضياع والفقد، أمام الموت الذي يتراءى لها دائمًا نهاية المطاف.

الخاتمة عند عاتكة بنت عبد المطلب حيث تقول:

٧- وَسَهل الْخَلِيفَة طَلْقِ الْيَدَيْنِ وَفِي عَدْمَلِيٍّ صَمِيمٍ لُهَامِ[1]

٨- تَبَنَّكَ فِي بَاذِخٍ بَيْتُهُ رَفِيعُ الذُّؤَابَةِ صَعْبُ المَرَامِ[2]

اختمت عاتكة مرثيتها بالصفات فلم تلجأ إلى حكمة أو دعاء كعادة النساء في

=الجاهلية والإسلام، ص٣٠، وينظر في: شاعرات العرب جمع وتحقيق عبد البديع صقر، ط١، ١٣٨٧هـ، ١٩٦٧م.

(١) اللهام: الكثير الخير من لهمت الشيء ألهمه إذا ابتلعه.

(٢) تبنك: تأصل وتمكن، مأخوذ من البنك "بضم الباء" وهو أصل الشيء وخالصه، تريد أن بيته تأصل في باذج من الشرف، أنظر شاعرات العرب جمع وتحقيق عبد البديع صقر، ص٢٣٨.

الجاهلية إنما استرسلت في ذكر صفات أبيها عساها تسري عن نفسها من فقدها لأبيها، فقد ختمت قولها بأنه شجاع فتاك عند لقاء الأعداء، سهل في السلم تعودت يده العطاء والبذل وفي قوى الجسم كثير الخير، ثم نراها تبكي فيه أصله الذي تأصل في باذخ الشرف فهو من أصل شريف كريم النسب.

هكذا رأينا عاتكة لم تخرج في رثاء أبيها وبكائه عن الصفات التي رثته وبكته بها أخواتها من قبل صفية وبرة والتي كانت سائدة وشائعة في الرثاء في العصر الجاهلي.

وقد صاغت بيتها بالاعتماد مرة على الصيغة التي تدل على الثبات والقوة "تبنك" تفعل، فهي تدل على تمكن وتأصل عبد المطلب في الشرف والرفعة، وصيغ المبالغة اعتمدت عليها أيضًا مثل: رفيع، "فعيل" للدلالة على المبالغة والثبوت والدوام فهو قوي من أصل شريف ومقام رفيع.

الخاتمة عند أم حكيم البيضاء حيث تقول:

٩- وَبَكِّـي، مَـا بَقِيَـتْ، الْبَاكِيَـاتُ فَبَكِّيـــهِ وَلَا تســـمي بِجُـــزْنِ

ختمت الشاعرة بيتها بدعوة نفسها بالبكاء الدائم المستمر على أبيها فحالها أصبح بكاءً ليلًا ونهارًا، ثم خاطبت نفسها بعدم السأم فأصل "لا تسمي" لا تسأمي وحذفت منها الهمزة وكأنها من شدة حزنها وألمها وشدة وقع المصيبة عليها ومفاجأتها، لم تستطع إكمال الكلمة، لذا لم تجد أمامها سوى البكاء الدائم المستمر، فالبكاء نعمة من الله امتن بها على عباده، فيه المواساة للمكروب والمحزون، وجلاء للهموم ومتنفس من هموم الحياة ومتاعبها، وقد عبرت بقولها "وبكى" أي بكاء صوت مع الدمع الذي يخرج من العين.

وفي الشعر: بكى عليه، رثاه وصنع به ما يبكيه مع الصوت الحزين وسفح الدمع على المفقود بعبارات تحمل الحزن وصوره[1]، لهذا وذاك فإن البكاء عاطفة نفسية لا تغترب عن الصدق لأنها عاطفة حب حقيقي لمن ذهب.

وقد كررت الشاعرة لفظة البكاء أكثر من مرة وكأنها في تكرارها هذا تؤكد

(١) اللسان، ج١٤، ص٨٢.

على ما تقوله بأن حالها الدائم المستمر سيكون البكاء على فقيدها، ومذكرة نفسها ومذكرة سامعيها كلما تباعدت الكلمات واختلفت المعاني، وكأن هذا اللفظ المكرر ذو تأثير فني جمالي يضفي على الكلام رونقًا وبهاءً.

وقد عطفت قولها : (**فَبَكِّيهِ وَلَا تسمي بِحُزْنٍ**) على ما قبلها بالفاء للدلالة على السرعة فهي لم تأخذ وقتا في بيان حالها بعد الفقد، فبمجرد فقد الأب سرعان ما سيظل حالها هو البكاء بدون سأم.

الخاتمة عند أميمة بنت عبد المطلب حيث تقول:

٦- **فَسَوْفَ أُبَكِّيهِ وَإِنْ كَانَ فِي اللَّحْدِ سَقَاكَ وَلِيُّ النَّاسِ فِي القَبرُ مُمْطِرًا**

٧- **وَكَانَ حَمِيدًا حَيْثُ مَا كَانَ مِنْ حَمْدٍ فَقَدْ كَانَ زَيْنًا لِلْعَشِيرَةِ كُلِّهَا**

للمجتمع الجاهلي عادته وتقاليده المتعددة، منها ما يتعلق بمظاهر الحزن والفقد، ومنها ما يعود إلى افتقاد الرؤية اليقينية وسيادة القلق والتوتر، والاعتقاد بوجود شكل من أشكال الحياة بعد الموت، تمارس فيه الروح حياة عادية، تطلب السقيا والطعام وتطلب منها عدم البعد "لا تبعد"(١).

لذا نجد الشاعرة دعت بالسقيا لوالدها وذلك ليبقى قبره غضًا طريًا، يكسوه العشب الذي يوحي بالحياة، وهذا ربما يقرب المسافة بين الحي والميت، لأن الحياة التي تبدو على القبر جزء من حياة الناس، وتصبح الدعوة بالسقيا رمزًا للحياة في قبر المتوفي، قال المرزوقي في طلب السقيا للقبر من أجل «أن تبقي عهودها غضة محمية من الدروس، طرية لا يتسلط عليها ما يزيل جدتها ونضارتها»(٢).

إن طلب السقيا للقبور كمصدر أساس للرثاء غدا متصلًا ببعض الطقوس الدينية وربما الغيبية، وصار يثير عند الرثاء نوازع متجددة ورؤية ذاتية قلقة تجاه حياتهم تنعكس في صورهم الشعرية، وتتصل بالحكمة أيما اتصال.

فأخذت الشاعرة تدعو بالسقيا لوالدها، وتطلب من الله أن يمطر قبره بالرحمات، ولم لا؟ فهو زينة العشيرة ومصباحها المنير المحمود حيث ما كان

---

(١) بلوغ الأرب، الألوسي، ٣/١٤.

(٢) الحماسة: شرح المرزوق: ج٣، ص١٠٥٥.

الحمد.

وقد جاء أسلوب الدعاء منسجمًا مع لغة الرثاء، لأنه في الوقت الذي تعجز فيه الشاعرة عن دفع الموت عن فقيدها الغالي لا تملك وسيلة إلا أن تدعو للفقيد.

الخاتمة عند أروى بنت عبد المطلب:

٨- وَبَأْسًا حَيْنَ تَنْسَكِبُ الدِّمَاءُ وَكَانَ هُوَ الْفَتَى كَرَمًا وَجُودًا

٩- كَأَنَّ قُلُوبَ أَكْثَرِهِمْ هَوَاءُ إِذَا هَابَ الْكُمَاةُ الْمَوْتَ حَتَّى

١٠- عَلَيْهِ حَيْنَ تُبْصِرُهُ الْبَهَاءُ مَضَى قُدُمًا بِذِي رُبَدٍ خَشِيبٍ

ختمت الشاعرة مقطوعتها بوصف فقيدها بالشجاعة والقوة عن طريق التشبيه حيث شبهت قلوب الأعداء في المعركة، وقد أصابهم الفزع والهلع من شدة المعركة بالهواء، وقد استطاعت الشاعرة أن تبين الحالة التي عليها جميع الفوارس في المعركة، فقد أصابهم جميعًا الرعب والخوف في مواجهة عبد المطلب وقومه، ولم تكتف بذلك بل صورته وهو في المعركة يدافع عن قومه بشدة وبأس، حاملاً سيفه القاطع البتار المزين فيشع من لمعانه وزينته فيخطف الأبصار قبل أن يحصد الأرواح.

فهو جميل المنظر قوي الأثر، وقد استخدمت أسلوب القصر لتأكيد الكلام طريقه التقديم (تقديم المسند) في قوله "عليه" على المسند إليه "البهاء"، وأكدت على جمال خلقته بقولها "البهاء" فهي صفة قلما توصف بها الرجال، ووصفها به دليل على شدة مهابته وجماله.

كما أكدت هذا المعنى من خلال الاستعارة في قولها: (عليه حين تبصره البهاء) فقد شبهته بالشمس في بهائها وعلو قدرها، وحذفت المشبه به ورمزت إليه بلازمه (علو البهاء والضياء) على الوجه، وعدم قدرة البصر على الثبوت في التحديق إليه على سبيل الاستعارة بالكناية .

هكذا نجد الأخوات الست في خاتمة مقطوعاتهن منهن من سار على النهج العربي الأصيل وختمت أبياتها بالحكمة أو الدعاء بالسقيا أو التشبيه، فمن ختمت بالحكمة كانت صفية وكانت موفقة في أبياتها أيما توفيق، فالحكمة الموجودة في البيت حكمة النفس والعقل والقلب، فالنفس تتعزى وهي تبكي وتنوح، وقد كانت

الحكمة صادقة تقرأ في الوجوه والألسن والأفعال كما كانت الحكمة الرثائية ملتصقة بالذات.

أما البقية فقد ختمن أبياتهن بالتشبيه أو الاستعارة أو تعداد لصفاته، وخصاله للتسري عن أنفسهن فكن موفقات جميعهن، فقد التزمن في خاتمة الرثاء ما اشترطه النقاد في المقطع، فكان الدعاء مشبع بالأسى واللوعة لفراق الأب، ولعل حزن البنت على أبيها كان دافعًا للحنو عليه في الدعاء له بالسقيا بوصفه نوعًا من العناية التي تثلج صدر الابنة.

٣- بين المعاني والألفاظ وتأثيرها على المتلقي :

إن لغة الشاعر لا تتوقف عند المعاني الحسية المعجمية القريبة، بل تتجاوز هذا الحد إلى المعاني المجردة، ذات العمق الدلالي البعيد، وكلما كانت الدلالة أعمق وأخصب يكون النص الشعري قد تمتع بما يميزه من الجمال، ويغذيه بالنبض والحركة، فلغة الشعر «هي لغة فنية ينبغي لها أن تصل إلى معان ذات خصوصيات لغوية.

ومن الملاحظ على ألفاظ الرثاء عندهن ملائمة الألفاظ للمعاني، فما أن تبدأ الشاعرة قصيدتها حتى يتعالى نغم البنية الصوتية الدالة على معان تفسر بأنها ذات دلالة رثائية حسية أو مجردة، ونحن إزاء شاعرات بحت أصواتهن مع فقد أبيهن وقد وردت بقصائدهن مجموعة من الظواهر التركيبية، تتعلق بعضها بالجملة الخبرية مثل الرابط "الضمير" والتقديم والتأخير، وبعضها يتعلق بالجملة الإنشائية مثل الأمر والنداء، وجملة الشرط وصيغ المبالغة وغيرها ... كما تبدو المعاني عندهن واضحة حينما يتحدثن عن فضائل المتوفي، وكأنهن بذلك يقصدن إلى فقد تلك الصفات بفقد والدهن، فلم يمر بيت واحدُ، إلا ويمدحن فيه فضيلة من فضائل أبيهن، دون الخوض إلى معاني غامضة تحتاج إلى إمعان فكر،، وقلما نجد في شعر واحدة منهن معاني مركبة، وإنما جاءت معانيهن حية مجسمة.

وقد حاولن جميعا إبداء أهم الصفات التي اتصف بها عبد المطلب، وإظهار عظمة فقده من خلال ما ذكرن من صفاته التي لا يجادل فيها ولا تنكر، ولعل تلك الصفات التي عددتها بنات عبد المطلب كانت قاسمًا مشتركًا في المعاني بين الرثاة في التأبين خاصة، ولعلها هي التي يرتكز عليها المدح، ومن بين هذه الصفات التي تكرر ذكرها في جميع القصائد، صفة الكرم والتي وردت بصيغ متعددة يجمع بعضها

إزاء بعض، كما اشتركن في صفة الشجاعة والنجدة والحلم ورجاحة العقل والسماحة وحسن الطلعة والمهابة ... وقد عبرن عن هذه الصفات والمعاني بألفاظ وطرائق مختلفة حسنا يقتضيه المقام، فتاره يعبرن عنها بطريق الاستعارة والمجاز والتشبيه والكناية والقصر والفصل والوصل والتقديم والأخير ... فلننظر إلى ما قالته بنات عبد المطلب من صفات وصفن بها عبد المطلب.

فها هي صفية تصفه بعدة صفات حيث تقول :

٣- عَلَى رَجُلٍ كَرِيمٍ غَيْرِ وَغْلٍ ... لَهُ الْفَضْلُ الْمُبِينُ عَلَى الْعَبِيدِ[١]

٤- عَلَى الْفَيَّاضِ شَيْبَةَ ذِي الْمَعَالِي ... أَبِيكِ الْخَيْرِ وَارِثِ كُلِّ جُودِ

٥- صَدُوقٍ فِي الْمَوَاطِنِ غَيْرِ نِكْسٍ ... وَلَا شَخْتِ الْمَقَامِ وَلَا سَنِيدٍ[٢]

٦- طَوِيلِ الْبَاعِ أَرْوَعَ شَيْظَمِيٍّ ... مُطَاعٍ فِي عَشِيرَتِهِ حَمِيدٍ[٣]

٧- رَفِيعِ الْبَيْتِ أَبْلَجَ ذِي فُضُولٍ ... وَغَيْثِ النَّاسِ فِي الزَّمَنِ الْحَرُودِ[٤]

٨- كَرِيمِ الْجَدِّ لَيْسَ بِذِي وُصُومٍ ... يَرُوقُ عَلَى الْمُسَوَّدِ وَالْمَسُودِ[٥]

٩- عَظِيمِ الْحِلْمِ مِنْ نَفَرٍ كِرَامٍ ... خَضَارِمَةٍ مَلَاوِثَةٍ أُسُودِ[٦]

---

(١) الوغل: الضعيف النذل الساقط المقصر في الأشياء.

(٢) النكس: الرجل الضعيف الذي لا خير فيه، لا شخت ولا سنيد : الشخت هو الضخم، والشخت بالفتح والتحريك: الدقيق الضامر من الأصل لا هزالًا، السنيد: الضعيف الذي لا يستقل بنفسه حتى يسند رأيه إلى غيره.

(٣) الشيظمي: الفتى الجسيم.

(٤) الحرود: الناقة القليلة الدر شبه الزمن في جدبه بها.

(٥) وصوم: جمع وصم وهو : العار، أنظر موسوعة الشعر العربي اختارها وشرحها وقدم لها مطاع مطاع صفدي، وإيليا حاوي، أشرف عليها الدكتور/ خليل حاوي، التحقيق والتصحيح نصًا ولغة ورواية، أحمد قدامه الشعر المخضر ، شركة خياط للكتب والنشر –بيروت–لبنان، ١٩٧٤م، المجلد الخامس ص٢٩٢–٢٩٣.

(٦) خضارمة: جمع خضرم وهو الجواد المعطاء والسيد الحمول، الملاوثة: جمع ملواث من اللوثة، وهي القوة.

إن المتأمل للنص يجد وراء هذه الأبيات الشعرية حالة نفسية متألمة استبدت بالشاعرة، كونها ترغب بذكر صفات فقيدها، فقد صاغت أفكارها وما أرادت التعبير عنه بجمل وعبارات مؤثرة، تظهر من خلالها مكنونات نفسها، وعما يجيش بصدرها بالرثاء النابع من أعماقها، فقد جمعت بين حرارة الفقد وتجسيد عظم الخسارة مع صدق الانفعال، هذا وقد اتخذت الشاعرة من الرثاء وسيلة للمدح والفخر، إذ مثلت آلامها الخفية بصورة ألفاظ وعبارات مؤثرة في المتلقي، فالشعراء في الجاهلية كانوا «لا يكتفون بتصوير شعورهم الحزين، بل يضيفون إليه إشارة بالميت كأنهم لا يبكون فقط من أجل رابطة الدم التي تربطهم به، ونزوله وراء أستار وأحجار، بل هم يبكون فيه نموذج المروءة كما يتمثلها أهل البادية، يبكون فيه الكرم، والشجاعة، الوفاء، وحماية الجار، السيادة والشرف... وكل ما يزين الرجل في رأيهم من صفات وخلال وكأنما كان غرضهم من تأبينهم أن يصوروا تصويرًا تامًا مدى الخسارة والمصيبة في الفقد»(١).

«وكل ذلك احتفال بالميت، وتمجيد لذكراه، وكان أهم ما يخلده في رأيهم هذه الأبيات من الشعر التي يصوغ فيها الشاعر محاسنه ومناقبه، وكأنه يريد أن يحفرها في الأذهان حفرًا حتى لا تمحى على مر الزمان، حتى لا يصيبها شيء من زوال أو نسيان، إنها كل ما يملك ليبقى على الميت بينهم وليجعله دائمًا ماثلًا أمامهم»(٢).

فها هي شاعرتنا تصف والدها بجميع الفضائل التي كانوا يتفاخرون ويمتدحونه بها وكأنها ذهبت بذهابه، فقد دفنت المكارم والفضائل بدفنه، وغيبت الأخلاق الحميدة في ثراه، وقد ذكرت صفاته عن طريق البيان بعد الإبهام والتفصيل بعد الإجمال، ومن هذه الصفات التي وصفت أباها بها :

(١) الرثاء في الأدب العربي، د/ مهدي المأمون بشرى وآخرون، ص٢٩٨.

(٢) الرثاء، شوقي ضيف، ٥٤.

(كريم غير وغل) ثم أوضحت كرمه بكونه (له الفضل المبين على العبيد) بعتقه لهم في الوقت الذي كان العبيد فيه يمثلون ثروة طائلة، ولكنه كان زاهدًا في ذلك لكرمه وفيضه الغزير، ثم أكدت كلامها من خلال تأكيدها لكرمه بقولها:(**أَبِيكِ الْخَيْرِ وَارِثِ كُلِّ جُودِ**) ، فقد وضحت بأنه سابق في هذا المجد لقومه وأقرانه .

هذا وقد فصلت الشاعرة بين هذه الصفات، وفي ذلك إشارة منها على التضام والتلاصق في صفة المجد للمرثي، وأنه يجمع بين هذه الصفات وغيرها وما ذلك إلا زيادة في تأكيد رفعة شأنه وعلو منزلته بين قومه فبعظم القدر والمنزلة تعظم الفجيعة كما في قولها :

٣- عَلَى رَجُلٍ كَرِيمٍ غَيْرِ وَغْلٍ لَهُ الْفَضْلُ الْمُبِينُ عَلَى الْعَبِيدِ[١]

٤- عَلَى الْفَيَّاضِ شَيْبَةَ ذِي الْمَعَالِي أَبِيكِ الْخَيْرِ وَارِثِ كُلِّ جُودِ

٦- طَوِيلِ الْبَاعِ أَرْوَعَ شَيْظَمِيٍّ مُطَاعٍ فِي عَشِيرَتِهِ حَمِيدِ[٢]

٨- كَرِيمِ الْجَدِّ لَيْسَ بِذِي وُصُومٍ يَرُوقُ عَلَى الْمُسَوَّدِ وَالْمَسُودِ[٣]

٩- عَظِيمِ الْحِلْمِ مِنْ نَفَرٍ كِرَامٍ خَضَارِمَةٍ مَلَاوِثَةٍ أُسُودِ[٤]

كما نلحظ الوصل بين بعض الصفات، وما ذلك الا للدلالة على أن كل صفة منها تنهض بالغرض واستحقاق صاحبها الفخر والثناء لبلوغه حد الكمال

---

(١) الوعل: الضعيف النذل الساقط المقصر في الأشياء.

(٢) الشيظمي: الفتى الجسيم.

(٣) وصوم: جمع وصم وهو : العار، أنظر موسوعة الشعر العربي اختارها وشرحها وقدم لها مطاع صفدي، وإيليا حاوي، أشرف عليها الدكتور/ خليل حاوي، التحقيق والتصحيح نصًا ولغة ورواية، أحمد قدامه الشعر المخضر ، شركة خياط للكتب والنشر –بيروت–لبنان، ١٩٧٤م، المجلد الخامس ص٢٩٢–٢٩٣.

(٤) خضارمة: جمع خضرم وهو الجواد المعطاء والسيد الحمول، الملاوثة: جمع ملواث من اللوثة، وهي القوة.

في كل صفة على حدة كما في قولها:

٥- صَدُوقٍ فِي الْمَوَاطِنِ غَيْرِ نِكْسٍ وَلَا شَخْتِ الْمَقَامِ وَلَا سَنِيدِ[١]

٧- رَفِيعِ الْبَيْتِ أَبْلَجَ ذِي فُضُولٍ وَغَيْثِ النَّاسِ فِي الزَّمَنِ الْحَرُودِ[٢]

ونلاحظ من خلال تعدادها لتلك الصفات استخدامها لصيغ المبالغة «كريم – مبين – فياض – صدوق – طويل – رفيع – وصوم ... » وذلك للدلالة على الدوام والاستمرار والثبوت فهي صفات ثابتة لا تتبدل ولا تتغير فهي صفات ملاصقة له.

وكل هذه الصيغ تحمل معان تدل على فداحة المصاب لفقد هذا السيد الذي ليس له مثيل فصيغة "فعّال" والتي تتميز بسمة الإيقاع المؤثر، والقدرة على الاختراق في أعماق القلوب وغالبًا ما تتكرر هذه الصيغة عند الشاعرات.

أما صيغة (فعيل) فقد تكررت في شعرها وأبرزت لنا الفاعل مع تمكنه من الحدث وقدرته عليه واتصافه به، كما أن صيغة "فعول" تدل على القوة والسطوة، ولعل ميل المرأة إلى المبالغة والتهويل في كلامها جعلها أميل إلى استخدام هذه الصيغ.

كما نلاحظ ثنائية عجيبة استخدمتها الشاعرة في التعبير عن معانيها مرة من خلال التنكير ومرة من خلال التعريف، فنراها دومًا تنكر "رجل" وتكرر ذكره بهذه الطريقة أكثر من مرة، وذلك للتعظيم من شأنه وعلو قدرة، ثم نراها تؤكد هذا التعظيم بطريق آخر من خلال تعريف الطرفين، وتقديم شبه الجملة إذ تقدير الكلام : (الفضل المبين له)، وذلك لإفادة القصر والتخصيص تأكيدًا لكونه معطاء وجواداً، وفضله يعم الجميع الأحرار والعبيد وخصوصًا العبيد، فقد اختص جوده بعتق العبيد في زمن يعد تجارة العبيد تجارة رابحة، ولكنه رغب عن هذا وعمل على عتقهم ولم تكتف بذلك بل وصفته بكونه معطاء يفيض بعطائه على القاصي والداني على صيغة المبالغة، لإفادة الثبوت والدوام في العطاء وأردفتها بصفة أخرى بأنه " ذي

---

(١) النكس: الرجل الضعيف الذي لا خير فيه، لا شخت ولا سنيد : الشخت منذ الضخم، والشخت بالفتح والتحريك: الدقيق الضامر من الأصل لا هزالًا، السنيد: الضعيف الذي لا يستقل بنفسه حتى يسند رأيه إلى غيره.

(٢) الحرود: الناقة القليلة الدر شبه الزمن في جدبه بها.

المعالي" بصيغة الجمع للدلالة على الكثرة والتنوع في العطاء ، ثم وصفته بقولها "أبيك الخير وارث كل جود" مبالغة وإدعاء في اختصاصه بالخير ووراثة الجود، فقد تمثل فيه وحده بدلالة لفظ "كل" الدالة على العموم والشمول.

وفي قولها "شيبه" إشارة إلى ذكر اسم أبيها الذي كان يعرف به بين قومه، وهو شيبة الحمد، وقد ذكر صاحب اللسان أن شيبه: اسم رجل مفتاح الكعبة... [1].وقد أطلق على عبد المطلب بن هاشم لماله من مكانة ومنزلة رفيعة بين قومه، وقيامه بالسقاية على البيت الحرام .

فالشاعرة هنا تصرخ باسم أبيها لتلفت الأسماع بأن الخبر الذي يقترن باسم عبد لمطلب له خطر وشأن، وأن الأمر لا يخصها وحدها بل يتجاوز إلى عموم القوم، فقدمت الخبر بالاسم المشهور، ثم أتبعته بذكر الخطب الجلل.

وقد اتكأت الشاعرة على تأكيد هذه الصفات للمرثى ليس فقط من خلال صيغ المبالغة والتنكير والتعريف والتقديم، وإنما أيضًا من خلال التكرار الذي أحدثته في كل بيت فقد كررت قولها "على رجل" أكثر من مرة، ويبدو أن الشاعرة إنما كانت تريد من هذا التكرار أن تسلط الضوء على نقطة حساسة تكشف مدى حسرتها على من فقدت، أو أرادت أن تشعر السامعين بمدى الخسارة التي حلت بها بسبب هذا الفقد، يقول ابن رشيق: «وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التمس من الشعر وجد»[2].

وقد تفننت الشاعرة في نظم ألفاظها حيث اهتمت بالنغمات الصوتية التي تعطي نغمات معينة أثناء ترديد هذه الأبيات، ما أحدث نقلة من البكاء إلى الهدوء، وكأنها استسلمت لذلك المصير المحتوم.

لا زال باب المرثية مفتوحًا لدى الشاعرة لتدخل منه إلى أبعاد وصفات إنسانية أخرى تكشف لنا من خلالها صفات هذا الفقيد، وتسجل ضروبًا من تمزق العواطف والانفعالات، وتحيط المشاعر بمزيد من القلق والتمزق والحيرة، فها هي تقول:

---

(١) لسان العرب لابن منظور، ج٤، ص٢٣٧٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعر ونقده لابن رشيق القيرواني، ص٢٥٨.

صدوق في المواطن غير نكس، ولا شخت ولا سنيد، فهي تصف فقيدها بأعظم الصفات عند العرب وهي صفة الصدق، وصاغتها بصيغة "صدوق" على زنة فعول لتبين مداومته واستمراره على هذه الصفة فهي ثابتة لا تنفك عنه، وأردفتها بصفة أخرى "غير نكس ولا شخت ولا سنيد" حيث ذكرت بأنه قوي غير ضعيف، معتدل القوام غير ضخم، ولا سنيد أي لا يعتمد على غيره، فهو مستقل بنفسه لا يعتمد على الغير.

وقد عمدت الشاعرة إلى سلب كل كلمة معناها الحيوي من خلال النفي في قولها "غير نكس، لا شخت، لا سنيد" وذلك لتستبطن معنى الموت والاستسلام، وبهذا تحيل شاعرتنا المرثية إلى صورة مضادة، تنفجر من خلال تحول الأمر إلى ضده حيث تحولت قوته إلى ضعف، وحركته إلى سكون وعنفوانه إلى طواعية واستسلام.

وقد ظللت شاعرتنا كلامها هذا بظل وارف أضفى على اللوحة مزيدًا من التأكيد من خلال الكناية "لا شخت ولا سنيد" فهي كناية عن اعتدال القوام والاعتماد على النفس وكثرة التجارب والخبرة، فقد وصفته بصفات جسمية لها دلالة معنوية كنائية، وصفت بالإيثار بضمور البطن يؤثر غيره ولا يملأ بطنه، مع حسن الطلعة والهيئة، فله بسطة في الإيثار مع حسن الهيئة والجسم .

ولم تكتف بتلك الكناية الرائعة التي جعلت المرثي كأنه ماثلٌ أمام الأعين يتخيله السامع والقارئ، فجاءت على كلامها بدعوى وبينة واضحة وضوح الشمس، ولم تسعفها هذه فحسب بل تثبتها بكناية أخرى في قولها: "طويل الباع، مطاع في عشيرته حميد" وهي كناية عن رفعة منزلته وعلو قدره ونباهة عقله، بالإضافة إلى كونه مطاعاً في قومه لا ترد له كلمة محمود السيرة مرفوع القدر ومهاباً.

ثم تكلل أبياتها بصورة رائعة في قولها "وغيث الناس في الزمن الحرور" حيث شبهت كرم وعطاء وجود أبيها على جميع الناس في كل وقت وخصوصًا في زمن القحط والجدب فهو مغيث المحتاج بالغيث الذي يحتاجه الناس وقت الجفاف، وتتجسد بلاغة هذا التشبيه في أنه «ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدًا قليل الحضور بالبال أو ممتزجًا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها

واهتزازها»[١].

كما أسهم التشبيه في تجسيد لحظات الضعف الإنساني عند الشاعرة وإبراز تجربة حزنها بنقل ما تعاينه من الداخل إلى ما تبصره، أو تقع تحت حواسها في الخارج، فصورة المشبه به من بيئتها ومن عناصر الطبيعة الموجودة حولها، والتي لا غنى لها عنها في ليل أو نهار، فهي تعرف قيمة الغيث إذا جدبت الأرض، وهي التي تعيش في تلك الصحراء القاحلة، وتعرف قيمة المطر إذا غاب فما كانت للأرض أن تنبت، وما كان لهم أن يهتدوا إذا فُقد دليلهم، مما يدل على عظم منزلة المفقود وشدة الألم على فقده.

واختيار الشاعرة للفظة "الغيث" دون غيرها دليل على حاجتها للحماية والمساعدة بعد فقد معينها، حيث جعلتها تقرن هذه الصيغة بالعطاء والبذل، لذلك كان الفقيد غيثًا في السنين الممحلات، هكذا نلحظ رغبة الشعراء في 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 قاتمة مظلمة، وكواكبها غابرة، وليلها طويلاً سرمدياً أمطارها مسخرة لسقيا الموتى والقبور.

ومما يلاحظ على معاني الشاعرة وضوحها وسهولة فهمها، فليس هناك تكلف أو مبالغة في الخيال، فالشاعرة تستوحي ذلك مما أحاط بها من بيئة الجزيرة العربية، ذات الصحاري الواضحة الممتدة، ومن الواقع الملموس الذي تشاهده، فحاولت أن ترسم رثائها بما يناسب واقع الحال الذي تعيشه ثم تعكسه لنا بمرأة تتجلى فيها "المعاني منكشفة كأنها أشياء صلبة محسوسة، فهي حقائق تسرد سردًا، وقلما شابه الخيال إلا ليزيدها إمعانًا في الوضوح والجلاء[٢].

والحقيقة أن مرثيتها كلها مبنية على ذكر صفات وفضائل أبيها، دون أن تتغلل إلى معان غامضة تحتاج إلى إمعان الفكر، أو إدامة النظر لاكتشاف خفايا ما

(١) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د/ نعيم الباقي، اتحاد الكتاب العرب، د. ت ص٥٢.

(٢) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ط١٦ دار المعارف، القاهرة–مصر، د. ت ص٢٢٠.

تحمل من دلالة ذات عمق، بل تأتي هذه المعاني على شكل يسهل فهمها، أو تفسيره بالرجوع إلى معاجم اللغة، فمن هذه الصفات التي ذكرتها أنه ذو نسب أصيل، من أجداد كرماء، بعيد عن أي خسة أو مذلة، أو عار "كريم الجد ليس بذي وصوم" فالباء في قوله "بذي" مؤكده للمعنى بخلاف قولها "ليس ذا وصوم" ثم وصفته بأنه "حليم" "عظيم الحلم في نفر كرام " حيث وصفته بالعظيم للمبالغة في حلمه، وأن هذا دأبه لا ينفك عنه، وليس هذا بغريب فهو من قوم كرماء أقوياء ذو أصل عريق وتاريخ تليد، فمجيء الصفات على صيغة فعيل زيادة في التأكيد على رجاحة عقل أبيها، فهو من القلة المتصفة بذلك، ودل على ذلك جمع وتنكير "نفر" وذلك للتقليل من شأن الآخرين وتأكيدًا لعظم وعلو شأن والدها، ثم جمعت قولها "خضارمة ملاوثه أسود" وجيء بهم نكرة لنفس الغرض وهو التعظيم من شأن أبيها.

وقد توجت الشاعرة أبياتها بذلك الجناس الرائع الذي أحدث تناسبًا لفظيًا من خلال التوقيع الصوتي والتناغم الموسيقى الأسر للأذن، المحبب إلى القلب في قوله المسُود والمسَود، فضلاً عما له من «التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلًا كاملًا أو ناقصًا تطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوب، والمجنِس يقصد اختلاف الأذهان، وخداع الأفكار ... [1].

وجيء بالجناس في البيت للوفاء بالمعنى، لذا جاء طبيعياً غير متكلف، عظيم الفائدة محققًا التناسب والتلاؤم بين شطريه، بل بين ألفاظه كلها وزاد من حدة الجناس وقوته إرداف المتجانسين بصيغ المبالغة من عظيم وغيره من صفات، والجمع في قوله "خضارمة ملاوثه أسود" فضلاً عن وقوع المتجانسين متواليين وهذا أدعى للتناغم والتوافق الصوتي، ولا ريب في أنه بهذا الجناس قد أحدث تقابلًا نغميًا يحرك الذهن، ويجسد الصورة ويثير الخيال، ويساعد على التناغم[2].

هذا وقد تضافرت كل معاني الحزن على نفس الشاعرة، فعبرت عن مكنونات

---

(١) البلاغة والتحليل الأدبي، د/ أحمد أبو حاقة، ١٩٧، ط دار العلم للملايين، بيروت ط١، ١٩٨٨م.

(٢) البلاغة ذوق ومنهج "فن الصورة"، د/ عبد الحميد محمد العبيسى، القسم الأول ٤١١، مطبعة حسان، القاهرة، ط الأولى، ١٤٠٤-١٤٠٥، ١٩٨٤-١٩٨٥.

نفسها من خلال تلك الصور، وتلك الصفات التي عبرت من خلالها عن مكانة فقيدها، فضلًا عن الدور المهم للسياق الذي وردت فيه المفردات اللغوية، وكأن الألفاظ خلقت للمعنى الذي تبتغيه الشاعرة، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على مقدرة الشاعرة على استدعاء الألفاظ من مظانها المعجمية وإكسابها معنى جديدًا.

ولم تكتف بذلك، بل أكدت كل هذا بتكرارها لحرف الياء فأتى بظلاله على الأبيات، ومن ثم تجسيد النص بالألفاظ، وكأن الشاعرة تتغنى بهذه الصفات وتعددها لفقيدها جهارًا على سمع الزمان ويدعمها في ذلك أصوات ألفاظها المجهورة الشديدة، والتي تستحوذ على معظم مرثيتها، فمما يتصف به الصوت في الرثاء الشدة[1] توافق ما تعانيه الشاعرة من قلق وتوتر وانفعال إزاء المشاعر المضطربة والأحاسيس المتباينة، ثم إنها تشعر بدبيب الموت وضعفها وتفكر فيما تؤول إليه من الفناء والانتهاء، فيدفعه هذا الإحساس إلى تلمس مواطن قوتها وفعلها فمالت إلى الأصوات الشديدة الإنفجارية[2].

وكأنها تحاول نفي شبهة الضعف التي سطت عليها مع الموت، لذا نلحظ ظهور الأصوات الشديدة بوضوح في شعر الرثاء.

كما نلحظ توفر صفة القلقلة في بعض حروف الشدة، ولعل ما في القلقلة من حركة جعلتها تتوافق مع حركة النفس واضطرابها الدائم بالحزن والهم والألم، لعل هذا ما دفعها للإكثار منها للتنفيس بها عن حالة القلق والتوتر اللذين سيطرا عليها عند فقد والدها، يؤازرها في رسم هذه اللوحة المظلمة تكرار حروف الحلق بكثرة ذات الصوت الانفجاري "الباء" ليدل على قوة الانفعال العاطفي والحزن العميق من جلل المصاب، وما هو إلا صورة لترسم جو الحزن والألم مصحوبًا بحركته لنفسها يشاركها المتلقي في ذلك، ولقد أدى مدحها وفخرها بأبيها من خلال تلك المعاني والألفاظ دوره في النسق الشعري أعلاه، فهي تفخر بخصال حرص العربي قديمًا عليها، لذا انطلقت برهافة الحس وجاءت بألفاظ تعظم أباها فهو: "فياض، مطاع،

(١) أنظر علم التجويد القرآني، د/ عبد العزيز علام، ص١٢٢، أصوات العربية، د/ جمال مهدي، ١٢٤.

(٢) الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ص٢٣.

رفيع، عظيم..." وهذه الألفاظ تؤكد قدرته على العطاء والدفاع عن قبيلته، وهي صفات تعطي معنى الشمولية، فليس هناك أحد في منزلة أبيها، ولاشتمالها على حروف المد "الألف والواو والياء" لاستطالة وامتداد كرمه، فكل إنسان مصيره الموت، ولكن الأب باقٍ بأعماله هذه.

أما برة فقد وصفت أباها بعدة صفات شاركت أختها صفية في الكثير منها والعزوف عنها في القليل منها حيث نراها تقول:

١- أَعَيْنَيَّ جُودَا بِدَمْعٍ دِرَرْ ... على طيّب الخيم وَالْمُعْتَصَرْ[1]

٢- عَلَى مَاجِدِ الْجِدِّ وَارَى الزِّنَادِ ... جَمِيلِ الْمُحَيَّا عَظِيمِ الخَطَرْ

٣- عَلَى شَيْبَةِ الْحَمْدِ ذِي الْمَكْرُمَاتِ ... وَذِي الْمَجْدِ وَالْعِزِّ والمُفْتَخَرْ

٤- وَذِي الْحِلْمِ وَالْفَضْلِ فِي النَّائِبَاتِ ... كَثِيرِ الْمَكَارِمِ جَمِّ الْفَجَرْ[2]

٥- لَهُ فَضْلُ مَجْدٍ عَلَى قَوْمِهِ ... مُنِيرٍ يَلُوحُ كَضَوْءِ القَمَرْ

٦- أَتَتْهُ الْمَنَايَا فَلَمْ تُشْوِهِ ... بِصَرْفِ اللَّيَالِي وَرَيْبِ القَدَرْ[3]

بدأت الشاعرة مرثيتها بخطاب العين حيث التمست منها البكاء فنادتها بأداة النداء الموضوعة للقريب "الهمزة" للدلالة على قرب عينها منها وإحساسها بما تحس به من ألم ومع تمسك عن إدرار الدموع، فهي تخاطبها وتناديها نداء القريب، نداء يراد به اللوم والتأنيب على الإمساك عن فرط الدموع، وهو تصوير وتجريد وكناية

(١) الخيم: بالكسر: السجية والطبيعة، ومعنى كونه طيب المعتصر أي أنه جواد كريم عند المسألة.

(٢) الفجر: العطاء والكرم والجود والمعروف والمال وكثرته.

(٣) لم تشوه: لم تصب الشوى بل أصابت المغتل، والشوي الأطراف، القدر: كناية عن هموم الدنيا ومتاعها، أنظر: معكم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، إعداد/ عبد أمهنار، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان – الطبعة الأولى ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م، ص٣٠. وأنظر: شاعرات العرب جمع وتحقيق عبد البديع صقر، الطبعة الأولى ١٣٨٧هـ ١٩٦٧م، منشورات الكتب الإسلامي ص٣١، وكذا السيرة النبوية لابن هشام حققها مصطفى السقا وآخرون، ج١، ص١٧٠-١٧١.

يحفل بها أهل البلاغة ، وشفعت النداء بالأمر "جودا " فتنادي عينها بأداء النداء "أ" والتي يتناسب جرسها ومدها مع المقام، وما تجده في نفسها من حسرة وألم على فراق أبيها، فصورت عينها في صورة شاخصة أمامها تحاكيها وتطلب منها بغيتها، فالتشخيص يُعد من أقوى أركان الصورة الشعرية وأعمدتها، فتناديها وتلتمس منها أن تجود عليها بالدمع الكثير ليقابل ذلك كثرة ما تجده من الحزن والألم على فراق أبيها، قوى ذلك تنكير "دمع" وقد ذرفت عيناها الدمع، بل كانت تستزيدها وتأمرها بالبكاء عليه، فهو الوحيد الذي يستحق البكاء عليه، فالمصيبة دونه أهون، وألم الفقد في غيره أيسر، ثم أخذت تسترسل في ذكر صفات فقيدها سيد القبيلة، فليس موته موت شخص عادي، بل بنيان قوم تهدم، فنرى الألفاظ يحيطها الحسرة والتفجع، وتتدفق العاطفة لوعة وألمًا، والمبالغة في ذكر أوصاف الفقيد، وتعظيم المصاب به، فليس إلا شعوراً يفيض دمعًا وأسى عليه، وفخرًا ومباهاة به، ومدحًا وتأبينًا له، فتختلط المشاعر بين الخسارة والحزن والفخر والإعجاب...

فهم يصفون الفقيد بجميع المحامد التي يتفاخرون بها غير أنهم يحملون ألفاظهم دلالات ومعاني تدل دلالة واضحة على أنه رثاء لا مدح من خلال ذكر مفردات وعبارات تبين مدى الفقد والحزن والتفجع، فيأخذون بذكر هذه الخصال وتعدادها وكأنها ذهبت بذهابه، فليس بعده من يجود وليس بعده من يدافع عن القبيلة، فقد فقدت الفضائل والمكارم بفقده فمنه قولها:

٢- عَلَى مَاجِـــدِ الْجِـــدِّ وَارَى الزِّنَـــادِ جَمِيـــلِ الْمُحَيَّـــا عَظِـــيمِ الخَطَـــرْ

تستكمل الشاعرة لوحتها بهذا الفخر الذي يعد محاولة للتصبر والخروج من أزمة العداء للدهر، فهي أعجز أن تواجهه وحدها، فما تكاد إلا أن تكسبه صفات جليلة من السيادة والإمارة على قومه، فهي صورة تلمسها الشاعرة في أبيها عن معايشة له في البيت بما تلقاه وأفراد أسرتها، من حرصه على قوتهم وتوفير حاجتهم، وقد صاغت تلك الصفات على وزن فاعل وفعيل وفعول من صيغ المبالغة «جميل المحيا – عظيم .....» .

وهي بهذه المبالغة التي تخلعها على المرثي بحركة المعنى وعدم جموده عند حد معين لا يتجاوزه، بل تشعرنا أن المعنى يتسع إلى التكرار ويقبل المزيد، كما يمكن أن تقودنا هذه الصيغ إلى إيقاع موسيقى تستعذبه الشاعرة، فترى فيه قالبًا تسكب فيه آهاتها، وقد اتكأت الشاعرة في تعدادها لمناقب الفقيد على أسلوب التكرار، سواء كان تكرار حرف أو لفظ أو لقب، كلفظة "على" التي بدأت بها الشاعرة أبياتها "على ماجد الجد، على شيبة الحمد..." وذلك لما للتكرار من «قيمة زخرفيه وقاعدة مقررة في شعر الرثاء، تقوم عليها الاستجابات المطلوبة أيا ما كانت تلك الاستجابات، فالشاعرة حزينة، والسامعون محزونون مثلها يشاركونها حزنها ويحتاجون إلى ما يقرع قرب آذانهم ليستثير العاطفة الخامدة»[١]، كما أن العناصر اللغوية المكررة لها علاقة كبيرة بظروف الشاعرة النفسية لاتصالها الوثيق بالوجدان وهو غالبًا ما يأتي في شعر الرثاء أكثر من غيره من الأغراض الشعرية الأخرى، وذلك لشدة الألم والفجيعة[٢].

فعندما يكرر الشاعر كلمة فهي كالآنات تتكرر أو دموع تتابع، لا يملك وجدانه أمام استرسالها أن يهتز، يردد صداها كأوتار عزف حزين[٣].

ونلحظ أن ظاهرة التكرار تترد دائمًا، وتقع في صدور الأبيات كميزة من ميزات الأسلوب الرثائي، وكأنها ضرب من الولولة، ويبدو أنها تنم على أساس موروث طقوس قديمة، وبجانب ذلك كله ترتبط ارتباطًا وثيقًا بظروف الشاعر النفسية[٤].

---

(١) بتصرف من شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية/ مصطفى عبد الشافي الشوري، ص٢٥٠.

(٢) الرثاء في شعر محمد حسن فقي، دراسة بلاغية أسلوبية، وضحاء بنت سعيد بن مبارك، أم القرى، ١٤٢٧هـ، ص١٦٧.

(٣) شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، مصطفى عبد الشافي الشوري، ص٢٤٧.

(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ثم تنتقل بنا الشاعرة من خلال تعداد المناقب والمحامد إلى لوحة تعبيرية تؤكد بها تلك الصفات عن طريق الكناية في قولها: "جم الفجر" فهي كناية عن كثرة الجود والعطاء وكثرة المال ،وكأنه عين ماء متفجرة تتحول إلى أنهار، وهذا إشارة إلى كثرة وعظمة ما يجود به بما يغني سائله ويجعله رافداً لغيره كالنهر النابع من العين، وقد تأزرت الكناية مع غيرها من الألوان البلاغية في تجسيد حزنها وبيان شدة ألمها بفقد أبيها، وعبرت عن حالتها النفسية، وما تجده في صدرها المكلوم، وجاءت عناصرها من بيئتهم المحيطة بها.

إلى جانب الصفات الأخرى والتي اشتركت فيها مع أختها صفية من كونه جواداً قوياً شجاعاً حليماً، ذا مجد وعز وفخر، ولكن انفردت بصفة الفصل في **النَّائِبَاتِ** فهو الذي يفصل في الأحداث الجسام لما له من شأن ورفعة، كما ذكرته باسمه أيضًا "شيبة الحمد" وأنه صاحب المكرمات، كما ورد عند صفية في مرثيتها، ثم لجأت لأسلوب آخر من خلاله تؤكد كلامها وذلك عن طريق القصر طريقة التقديم في قوله "له فضل مجد على قومه" حيث قدم المسند "له" على المسند إليه "فضل مجد"، وقد جمعت في وصفها له بين الصفات المعنوية والمادية، وقد أقامت الشاعرة صفات الفقيد على الوصل والفصل بين الصفات للتأكيد منها على التصاق تلك الصفات به، كما أنها صفات من سجيته وطبعه، وقد وصل فيها حد الكمال، وذلك ليس بمستغرب فحاله حال القمر الذي ينير درب السالكين فقد ذكرت أنه طيب الأصل وحسن الخلق وجود العطاء، ثم ذكرت صوره من صور كرمه وجود عطائه بقولها : (واري الزناد) كناية عن شدة كرمه، فهو يبسط يده بالعطاء ليلاً للأضياف والمسافرين الذين يكونون في أشد الحاجة إلى الإطعام والمأوى، وذلك لأنهن يرون الإكرام بالليل دليلاً على كرم السجية والطبيعة وحسن الخلق، ثم أكدت ذلك بقولها (جميل المحيا عظيم الخطر) أي أنه يعطي ويمنح مع بشاشة الوجه وطلاقته مع اعتقاده أن ما يحصل عليه الضيف منه دون حقه، وهذا معنى قولها : (عظيم الخطر) ثم إنها بعد هذا الإبهام، وذكر هذه الصفات بينت أن المستحق لذلك هو (على شيبة الحمد)

فقد أثبتت له المجد والكرم، ثم بينت أنه سابق في المجد لقومه وأقرانه ،حيث نراها تقول :

٥- لَهُ فَضْـــلُ مَجْـــدٍ عَلَى قَوْمِـــهِ مُنِـــيرٍ يَلُـــوحُ كَضَـــوْءِ القَمَـــرْ

وهكذا نراها جاءت بالصفات بعضها إثر بعض وبعضها موضحة لبعض عن طريق التفصيل بعد الإجمال، في بنيان متكامل يكشف لاحقها عما في سابقها من غموض وإبهام ،ثم أتت بصورة أخرى رائعة عن طريق التشبيه البليغ في قولها:

٥- لَهُ فَضْـــلُ مَجْـــدٍ عَلَى قَوْمِـــهِ مُنِـــيرٍ يَلُـــوحُ كَضَـــوْءِ القَمَـــرْ

وهنا تشير الشاعرة من طرف خفي إلى العلاقة بين أبيها وما تشعر به من حزن وأسى سيطرا عليها، والبؤس النفسي التي تعيشه جراء تجربة الفقد والحزن الشديد محاولة تبديد هذه الظلمة الحالكة والوحشة التي تعيشها ،بإيجاد مساحات نفسية مشرقة بواسطة التشبيه البليغ ،حيث شبهت وجهه وبشاشته بالعطاء الذي سبق به قومه بضوء القمر، فالمرثي هنا معروف بفضله ومنزلته بين الناس جميعًا فهو كالنور الذي ينتفع به الجميع، وفي تنكير "ضوء" ما يدل على عظمته ورفعته.

فها هي الشاعرة تعبر عن مدى أثر الفجيعة بفقدان رمز من رموز القبيلة في نفس الشاعرة ونفس بناته، فموته كان كطعنة السهام المسمومة والحراب المسنونة التي تطعنها بلا رحمة.

وصورة الشاعرة ووصفها لا يتعدى الطبيعة ومرئياتها ولا يرتفع بها عن منزلتها إلا نادرًا.

فوصفها لا يتجاوز النقل عن الطبيعة، على شيء من الإحكام والتهذيب، لأن البدوي له عين منتبهة لالتقاط المرئيات، ومخيلة مصورة تحس تقليد الأشياء، وليس له قوة الخيال المبدع الذي يختزن المحسوسات ويجمع بعضها إلى بعض، ثم يحللها ويركبها فيخترعها صورًا جديدة أو يخلقها خلقًا

مبتكرًا إلا في القليل المحدود[١].

ونأتي إلى مرثية عاتكة ونرى ما وصفت به والدها حيث تقول:

٣- أَعَيْنِيَّ وَاسْتَخْرِطَا وَاسْجُمَا عَلَى رَجُلٍ غَيْرِ نِكْسٍ كَهَامِ[٢]

٤- عَلَى الْجَحْفَلِ الْغَمْرِ فِي النَّائِبَاتِ كَرِيمِ الْمَسَاعِي وَفِيِّ الذِّمَامِ[٣]

٥- عَلَى شَيْبَةِ الْحَمْدِ وَارَى الزِّنَادِ وَذِي مَصْدَقٍ بَعْدُ ثَبْتِ الْمَقَامِ

٦- وَسَيْفٍ لَدَى الْحَرْبِ صَمْصَامَةٍ وَمُرْدَى الْمُخَاصِمِ عِنْدَ الْخِصَامِ[٤]

٧- وَسَهل الْخَلِيفَةِ طَلْقِ الْيَدَيْنِ وَفِي عَدْمَلِيٍّ صَمِيمٍ لُهَامِ[٥]

٨- تَبَنَّكَ فِي بَاذِخٍ بَيْتُهُ رَفِيعُ الذُّؤَابَةِ صَعْبُ المَرَامِ[٦]

ارتكزت الشاعرة على تكرار صيغ المبالغة "فعيل، فعال...." وذلك إجلالا وتوقيرًا لمقام أبيها، وهي صيغ ذات جرس موسيقي، وبنية تركيبة مميزة مما أدى إلى التلاحم بين المستويات اللغوية، ودليلًا على أن هذه الصفات التي وصفتها به قد بلغت منتهاها عند أبيها، ووصلت حدًا لم تصله عند أحد آخر.

ومن هذه الصفات التي وصفته بها «غير نكس كهام – الجحفل الغمر في النائبات – كريم المساعي – وفي الذمام – وارى الزناد – مصدق – ثبت المقام – شجاع مقدام – مردي المخاصم عند الخصام – سهل الخليقة – طلق

(١) الصورة في شعراء الرثاء الجاهلي ، صلوح بنت مصلح بن سعيد ص٤٥.

(٢) استخرط الرجل في البكاء، بح فيه واشتد، والنكس: الرجل الضعيف ورجل كهام: بطء عن النصرة والحرب.

(٣) الجحفل: الرجل العظيم والسيد الكريم.

(٤) مردي الخصام: المردي هو الحجر الذي يقتل من أصيب به.

(٥) العدملي: كل مسن قديم، الهام كثير الخير.

(٦) تبنك: تأصل وتمكن، مأخوذ من النبك بضم الباء وهو اصل الشيء وخالصه، شاعرات العرب جمع وتحقيق عبد البديع صقر، ص٢٣٨، والسيرة النبوية ج١، ص١٧١، الروض الأنف قدم له وعلق عليه/ طه عبد الرؤوف سعد، ج١، ص١٩٧.

اليدين وفي – ..... ».

وصفته بأوصاف كلها تدور حول كونه جواداً معطاءً شجاعاً مقداماً يفصل بين المتخاصمين، شأنها في تلك الصفات شأن أختها برة التي وصفت بها أباها قبلها ،أما بقية الصفات فقد تكررت عندها وتشابهت بينها وبين أخواتها في وصف أبيها.

وقد غلفت تلك الصفات بالنشيج والعويل والبكاء المدرارا، وهذا على عادة النساء في الجاهلية .

ولم تكتف بذلك بل أرادت أن تؤكد حزنها على سيد القبيلة وحاميها، منقذ الجميع عن طريق الاستعارة التصريحية حيث شبهت أباها في قوته وشجاعته وإقدامه ودفاعه عن القوم بالسيف القاطع البتار الذي لا ينثني أبدًا، يصيب الأعداء في مقتل، فقتله لهم لا نفاذ منه، هم هالكون لا محالة، ثم أردفت ذلك، بتشبيهه في حسن خلقته ووسامته بالسهل السمح الذي يعطي عطاء لا حدود له، فهو قوي الجسم كثير الخير، ذو أصل ونسب باذخ الشرف، شريف طيب رفيع النسب.

وهكذا اشتركت المركبات اللفظية من صيغ مبالغة، تشبيه استعارة، وما فيها من إشارة دائمة إلى خصائص النموذج الرجولي المفتقدة والغائبة بغيابه، وهي ذات الخصائص التي دفعتها إلى الوقوع في حبه والإحساس بفقده.

كما كررت نداءها للعين أكثر من مرة وتشخيصها للعين وأمرها على سبيل التمني أو اللوم والتأنيب بأكثر من أمر: «جودا اسحنفرا – اسكبا – ثوبا – استخرطا – اسجما» حتى كادت مقطوعتها أن تتحول إلى نشيج وعويل من كثرة بكائها على أبيها، فالحزن والأسى قد عم كل شيء عندها وملأ عليها كيانها وكأنها بهذا الأسلوب الذي اتبعته تريد لقلبها مع كل بيت ألا ينسى، ولعينها أن تكفكف دموعها.

وقد حسن تكرار التمني في رثائها لأنه عبارة عن كونه صرخات متشابهة الإيقاع، ولا مناص في الرثاء من الصراخ، وبخاصة حين يكون لميت عزيزٍ وجزءٍ

من النفس[١].

وقد أكثرت الشاعرة من استخدامها لفعل الأمر وذلك لتنوع مشاعرها وأمزجتها النفسية، وهو الذي يعكس مدى سيطرة حالات شعورية معينة على الشاعرة، فضلًا عن كونها تقيم هذا التنوع من أجل إكساب إبداعها الأدبي حركة متجددة، إما على مستوى المبنى أو المعنى.

كما ارتكزت الشاعرة على التفصيل بعد الإجمال في ذكر الصفات، حيث طلبت من العين البكاء وألحت في طلبها، مما أثار غموض وأسئلة عديدة في نفس المتلقي، وكأن لسان حاله لمَ كل هذا الحزن ؟ فكان التفصيل :

عَلَى رَجُلٍ غَيْرِ نِكْسٍ كَهَامِ[٢]

٥- عَلَى شَـيْبَةِ الْحَمْـدِ وَارَى الزِّنَـادِ وَذِي مَصْـدَقٍ بَعْـدُ ثَبْـتِ الْمَقَـامِ

٦- وَسَيْفٍ لَدَى الْحَرْبِ صَمْصَامَةٍ وَمُرْدَى الْمُخَاصِمِ عِنْـدَ الْخِصَـامِ[٣]

٧- وَسَهل الْخَلِيفَة طَلْـقِ الْيَـدَيْنِ وَفِي عَـــدْمَلِيٍّ صَـــمِيمٍ لُهَـــامِ[٤]

فمن أهم الصفات التي ارتكزت عليها شدة كرمه (**وَارَى الزِّنَادِ**)فهي كناية عن بسط يده بالعطاء أناء الليل وأطراف النهار، كما وصفته بالشجاعة والقوة وحسن الطلعة كغيرها من أخواتها ، وهكذا بدأت الشاعرة مرثيتها على أبيها بالبكاء ووصفته بأوصاف يستحق من خلالها أن يبكيه كل من يسمع ومن

---

(١) ينظر: دراسات في النص الشعري العباسي، ص١٦٧، د/ عبده بدوي، دار الرفاعي للنشر والتوزيع- الرياض، ص١٤٠٥، ٢هـ ١٩٨٤م ، وينظر في : الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي ص ٢١٣، رسالة ماجستير، فوزية بنت محمد بن إبراهيم البطي .

(٢) استخرط الرجل في البكاء، بح فيه واشتد، والنكس: الرجل الضعيف ورجل كهام: بطء عن النصرة والحرب.

(٣) مردي الخصام: المردي هو الحجر الذي يقتل من أصيب به.

(٤) العدملي: كل مسن قديم، الهام كثير الخير.

يعرفه، فهي تبكي الندى الذي ذهب بذهابه.

وكان للفصل والوصل دور بارز في الجمع بين الصفات بعضها ببعض، فقد عطفت بين الأفعال (استخرطا، واسجما) وذلك لاتفاقهما في الانشائية لفظاً ومعني للتوسط بين الكمالين، كما عطفت بين قولها : وسهل الخليقة طلق اليدين..... على البيت السابق : وسيف لدى الحرب صمصامة .....وذلك للتوسط بين الكمالين، وما هذا العطف إلا زيادة في تأكيد إثبات هذه الصفات والمعاني للفقيد، فهي من طبعه وسجيته، صفات يتوالد بعضها من بعض ويؤكد بعضها بعض، ويكشف لاحقها عما في سابقها من غموض وإبهام .

أما أم حكيم فقد وصفت أباها بعدة أوصاف اشتركت في الكثير منها مع أخواتها السابقات وانفردت في بعض منها فنراها تصفه قائلة:

٣- أَبَاكِ الْخَيْرُ تَيَّارَ الْفُرَاتِ وَبَكِّي خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا

٤- كَرِيمَ الْخِيمِ مَحْمُودَ الْهِبَاتِ طَوِيلَ الْبَاعِ شَيْبَةَ ذَا الْمَعَالِي

اعتمدت الشاعرة في إبراز حزنها لفراق أبيها على أسلوب التكرار، وذلك للإفاضة عما بداخلها، فبعد أن طلبت من عينها الجود بالبكاء وعدم البخل بالدمع، نادت عينيها مرة أخرى ودعتها للبكاء، وكأن عينها تتمنع عليها فلا تطاوعها كلما دعتها إلى البكاء، لذا أخذت تلح عليها بالبكاء، فهي تحرص مع كل بيت ومع كل جملة على البكاء على فقيدها، فليس له مثيل لا في صفاته المادية ولا في صفاته المعنوية، فارتكزت على التكرار ففيه استجاشة واستنهاض لعينها بدوام البكاء ومن أمثلة التكرار عندها:

ألا يَا عَيْنُ جُودِي وَاسْتَهِلِّي

ألا يَاعَيْنُ وَيْحَكِ أَسْعِفِينِي

٥- وَغَيْثًـا فِي السِّـنِينَ الْمُمْحِـلَاتِ وَصُـــولًا لِلْقَرَابَـــةِ هِبْرَزِيّـــا[١]

٦- تَـــرُوقُ لَهُ عُيُـــونُ النَّـــاظِرَاتِ وَلَيْثًـــا حَـــيْنَ تَشْـــتَجِرُ الْعَـــوَالِي[٢]

٧- إِذَا مَـا الدَّهْـرُ أَقْبَـلَ بِالْهَنَـاتِ عَقِيـلَ بَـنِي كِنَانَـةَ وَالْمُـرَجَّى[٣]

٨- بِدَاهِيَـةٍ وَخَصْـمَ الْمُعْضِـلَاتِ وَمَفْزَعَهَـا إِذَا مَـا هَـاجَ هَـيْجٌ[٤]

٩- وَبَكِّـي، مَـا بَقِيَـتْ، الْبَاكِيَـاتُ فَبَكِّيـــهِ وَلَا تســـمي بِحُـــزْنِ[٥]

حقًا إنها الأنثى التي امتلكت عاطفة قوية وإحساسًا مفرطًا بالأشياء حولها، فالعين وسيلة التفريج الأولى عما يدور في الصدر من أشجان، فنادتها وطلبت منها الجود بالبكاء والاستهلال بالدمع الهاطلات، وكررت طلبها لها أكثر من مرة «ألا يا عين جودي واستهلي، ألا يا عين ويحك أسعفيني» فقد طغى الحزن والألم على قلبها وأحاط بها، فافتتحت مرثيتها بذكر حرف التنبيه "ألا" حشدًا للنفوس وجذبًا لانتباه السامع لما ستذكره من البلاء الذي ألم بها وزلزل قلبها وهو موت أبيها، بهذا الشعور المفعم بالحزن والألم نادت الشاعرة عينها وطلبت منها البكاء، وقد حاولت إفراغ لواعج الحزن ومرارة الفقد من خلال رفع وامتداد الصوت في "ألا" الاستفتاحية، حيث «هي من المقاطع

(١) الهبرزي: يقال رجل هبرزي: إذا كان وسيمًا جميلًا ويقال: الحاذق في أموره.

(٢) تشتجر: تختلط وتشتبك، العوالي: الرماح، تريد حين تجد الحرب.

(٣) الهنات جمع هنة، وهي كناية عن القبيح.

(٤) مفزعها: ملجؤها، والهيج: الحرب، وهو من التسمية بالمصدر.

(٥) لا تسمي: لا تسأمي، سهلت الهمزة بالنقل ثم حذفتها، شاعرات العرب جمع وتحقيق عبد البديع صقر، ص٨٣، ٨٤، وكذا معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، إعداد عيدأ مهنا، ص٢٨٩، ٢٩٠؛ وأنظر أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحالة، ج١، ص٢٨٢.

الصوتية المفتوحة التي ترسل الصوت في امتداد متسع»[1].

أخذت الشاعرة في تعداد فضائل ومحامد أبيها التي فقدت بفقده، فوصفته بالخير والكرم، وصورت هذا المعنى من خلال لوحة تعبيرية أساسها الاستعارة، حيث شبهت كثرة عطايا الممدوح المنثالة بسهولة ويسر بإنسيال الماء العذب في مجراه على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقد عرفت "الخير" للدلالة على أنه وصل حدًا عظيمًا لم يصل إليه أحد، وأصله بالتشديد "الخيَّر" ثم خففت الياء، وهذا الإدغام قد استمدت الشاعرة من قوة التضعيف قوته التي تكاد تتلاشى من الحزن والألم، فأفاد التضعيف المبالغة في بيان أثره على كرمه وعلى كثرة جوده وفيضه.

ثم نراها كررت لفظ "خير" مرة أخرى ولكنه جاء منكرًا وما ذلك إلا تأكيدًا منها على التعظيم من شأنه، وقد فضلت والدها في العطايا والمنح والكرم أولًا ثم أردفته بالخيرية في ركب المطايا على سبيل الكناية عن الوجاهه والشرف، كناية عن سبقه بالخيرية والأفضلية لكل وجهاء القوم، وفيه دلالة قاطعة على أن فقيدها كان كريمًا وقويًا، لا يخاف الصعاب ولا العقبات، وقد أبرزت الاستعارة المعنى وأوضحته وجعلته في صورة المحسوس ليكون أقرب للإدراك.

ثم وصفته بأنه كريم بطبعه، فقد جبل على الكرم، فهو من الصفات الثابتة عنده فهو يجود في أي وقت، إضافة إلى ذلك كونه طويل الباع وفي هذا كناية عن طاعة قومه له فيمن خالفه، و عن سعة ماله .

ولم تكتف بذلك بل أكدت كلامها من خلال تلك الاستعارة الرائعة في قولها "وغيثًا في السنين الممحلات"، وقد سبقتها "صفية" لهذا المعنى حيث قالت "وغيث الناس في الزمن الحرود" فقد شبهت أباها بالغيث في وقت الضيق والشدة ووقت الجدب شأنه في ذلك شأن الغيث حين ينزل على الأرض

(١) دلالات التراكيب ٢٦٢، د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ط٢، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٧م.

الجدب في السنين الممحلات "، وخصت السنين بقولها الممحلات" دلالة على شدتها وقلة مواردها.

ثم وصفته بقولها: "وصولًا للقرابة هبرزيًا" وهو كناية رائعة عن وصله لرحمه، فمن كان سمته صلته لرحمه دل دليلًا قاطعًا على أنه لا يقصر مع قريب ولا بعيد، فقد جبل من نسل كريم ونسب عظيم يعرف الفضائل ويؤديها ويبعد عن المساوئ فمن راعى أهله وعرف حقهم كان لازمًا أن يعرف حق غيرهم.

ولم تكتف الشاعرة بتلك الأوصاف بل ذكرت أيضًا له أوصافًا خلقية فقد وصفته بالمهابة فهو جميل الوجه ممشوق القوام حاذق في جميع أموره، تروق له العيون إذا نظرت إليه، فهو طيب الخُلق والخِلقة "تروق له عيون الناظرات" وقد عبرت عن ذلك من خلال أسلوب القصر إذ أصل الكلام تروق عيون الناظرات له وطريقه التقديم (الجار والمجرور) .

وسرعان ما تركت تلك الصفات الحسية الخلقية ووصفتها بكونه "ليثًا حين تشتجر العوالي" فقد شبهته في قوته وشجاعته بالليث الهصور وقيدته بقولها "تشتجر العوالي" أي وقت اشتداد المعركة والتحام الصفوف تجده كالأسد المغوار يدافع عن قبيلته ويزود عنها وقت الشدة والحرب على سبيل التشبيه البليغ الذي أضفى على الكلام رونقًا وجمالًا.

ثم تبدأ الشاعرة وصفها التالي بـ "إذا" الشرطية "إذا ما الدهر أقبل بالهنات"، "إذا" هنا أفادت الظهور والحضور، ولكنها بصوتها الانفجاري تتضمن معاني التنبيه والمفاجأة كأي انفجار صوتي في الطبيعة "فالذال" ذات صوت مهتز مضطرب، وكان من معانيها المعجمية "الاهتزاز والاضطراب وشدة التحريك والقطع" بما يتوافق مع صدى صوتها في النفس.

وصوتها المهتز المضطرب من شأنه أن يثير أيضًا انتباه السامع كأي صوت مهتز في الطبيعة، مما يدعم وظيفة "الهمزة" في المفاجأة وهكذا فإن محصلة الخصائص النظرية لهذين الحرفين تتوافق مع حالات المفاجأت

الصوتية في الطبيعة، فنقلها العربي إلى حالات المفاجأت المعنوية في لغته(١).

وفي قولها "إذا ما الدهر أقبل بالهنات" استعارة مكنية حيث شبه الدهر بإنسان وحذف المشبه به ورمز بلازمة "أقبل" على سبيل الاستعارة المكنية.

وأردفت تلك الاستعارة بالكناية تأكيدًا لها في قولها "أقبل بالهنات" فهي كناية عن القبح والقسوة، فصورة الدهر لا تبتعد عن العربي عن صورة الموت المخيفة، فكأن الدهر أيضًا سيفٌ مسلطٌ على رقاب الناس يخشون منه لأنه يذيب الشباب ويسوق المرء إلى حتفه.

ثم ختمت وصفها إياه بقولها: "عقيل بني كنانة والمرجي" فهو المرتجي عند قومه الذي يمسك بذمام الأمور ويدرك حسنها وقبحها وكمالها ونقصانها لذا جاء بها على وزن "فعيل" للدلالة على المبالغة في الصفة وأنها صفة ثابتة ومستقرة فيه، كما وصفته بأنه كالأسد الشجاع الذي لا يخاف ولا يهاب إذا ما هاج هيج.

أما أميمة والصفات التي رثت بها أباها فنراها تقول:

٣- فَلم تنفك تَزْدَادُ يَا شَيْبَةَ الْحَمْدِ كَسَبْتَ وَلَيَدًا خَيْرَ مَا يَكْسِبُ الْفَتى

٤- فَلَا تُبْعِدَنْ فَكُلُّ حَيٍّ إِلَى بُعْدِ أَبُو الْحَارِثِ الْفَيَّاضُ خَلَّى مَكَانَهُ

٥- وَكَانَ لَهُ أَهْلًا لِمَا كَانَ مِنْ وَجْدِي فَإِنِّي لَبَاكٍ مَا بَقِيتُ وَمُوجَعٌ

٦- فَسَوْفَ أُبَكِّيهِ وَإِنْ كَانَ فِي اللَّحْدِ سَقَاكَ وَلِيُّ النَّاسِ فِي القَبر مُمْطِرًا

٧- وَكَانَ حَمِيدًا حَيْثُ مَا كَانَ مِنْ حَمْدٍ فَقَدْ كَانَ زَيْنًا لِلْعَشِيرَةِ كُلِّهَا

بدأت الشاعرة مرثيتها بذكر صفات أبيها وبكائها على فقدها بافتقاد أبيها ووترى بهلاكه هلاك لهذه المكرمات، أو هلاك لمن كان يقوم بها خير قيام، وقد انفردت بذكر صفة (ساقي الحجيج) عن بقية أخواتها، واشتركت معهن في

(١) حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، ص٦١.

ذكر الصفات السالفة الذكر عند أخواتها من شدة الكرم والشجاعة والقوة وحامي القبيلة وذكرها لاسمه "شيبة الحمد" وذكرت أيضًا أن الله سبحانه قد حباه بعدد من الأولاد من خير ما يكسب الفتى في حياته ويؤمل في دنياه، وقد أعطاه الله زيادة عن ذلك، وفي هذا إشارة من الشاعرة إلى المكانة والمنزلة التي تبؤأها أبناء عبد المطلب من بعده، وقد تفردت بتلك الصفة عن بقية أخواتها، فمنهن من بكاه في فقد صفاته بفقده أولاً، ثم فقد ما كان يقوم به من جميل الصفات، والبداية بفقد الصفات أبلغ من البداية بفقده ثم فقد صفاته كما فعلت شاعرتنا هنا .

وقد حذف المسند إليه في قولها "فلم تنفك تزداد..." لفهمه من السياق ثم نراها تتخبط وتجد نفسها أمام الواقع المرير والحقيقة الواقعة –الموت– فهي تطلب من أبيها عدم البعد "لا تبعدن" وتلك سمة غالبة على الشاعرات في الرثاء وهي سمة متصلة بالحزن والموقف المأساوي، فهن لا يخشين ذكر العين الدامعة والتي يطلبن منها أن تجود بذرف الدمع، كما صاحب العين عدة تراكيب "جودي – لا تبعد" وهذا الفعل يدل على شدة الوجد والحزن، وكان الرثاة يستخدمونها كثيرًا وهذا الفعل "لا تبعد" دعاء للميت بأن يبقى قريبًا من الرثاه.

ثم سرعان ما تفيق من تمنيها وتعترف أن مآل كل حي إلى الموت والبقاء لله وحده، ثم نادته بقولها: «أبو الحارث الفياض وهي كنيته أيضًا المعروف بها، وأتت بها عن طريق صيغة "فعّال– فياض" التي تتميز بسمة الإيقاع المؤثر، والقدرة على الاختراق في أعماق القلوب .

وفي قولها "وكان له أهلًا لما كان من وجدي" اعتراض للإطناب وقدم المسند "له" على المسند إليه "أهلًا" للاهتمام بالمقدم واستخدمت اسم الفاعل "باك" في قولها: "فإني لباك ما بقيت وموجع" للدلالة على الاستمرارية والدوام في البكاء والوجع الدائمين وأكدتهما بقولها " ما بقيت وموجع" على قيد الحياة فحالها البكاء والوجع الدائم.

فهي تخبرنا عن مدى حزنها وألمها لفراق والدها التي ستظل تبكيه ما دامت على قيد الحياة، وقد عبرت بـ"إن" مضافة لياء المتكلم، كأن هذا البكاء خاص بها وأصبح ديدنها ما بقيت، ولو نظرنا إلى لفظة "إن" نجدها ساعدت على إبراز حالتها النفسية بما تحمله من أصوات ذات دلالة، فالضغط في الهمزة جزءُ من المعنى الإجمالي لكلمة "التوكيد" فالتوكيد يحتاج إلى ضغط على الحروف يحاذي الضغط المعنوي، لا سيما إذا صاحبته حركة الكسر كما هنا، ولهذا جعلوا التوكيد بـ "إن" مكسورة الهمزة أشد وأعلى منه مع مفتوحها»[١].

يقول دكتور حسن عباس عن "إن" من حيث خصائص أحرف معانيها الفطرية، "الهمزة" هي بحكم انفجارها الصوتي توحي بالظهور والحضور والبروز، والكسرة تحتها مخفف "الياء" تشير إلى الذات في حركة معاكسة لموحيات "الهمزة" المفتوحة: "للظهور والعلانية"[٢]، "النون" المشددة، تشير إلى الصميمة بمزيد من التوكيد[٣].

وهكذا تتضافر المضامين الذاتية والشخصية في هذين الحرفين لتجعل من "إن" حرف توكيد بالدرجة الأولى[٤].

كما نجدها قد عبرت عن بكائها بصيغة المذكر "باك – موجع" بدلاً من أن تقول "باكية – موجعة" وذلك للدلالة على العموم فهي ستبكي والدها ما بقيت وكل من هو موجود سيبكيه ويبكي خصاله الحميدة التي فقدت معه.

---

(١) ينظر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هاشم، ت٧٦١، ٣/٥٩، ت/ مازن المبارك محمد علي حمد الله، الناشر/ دار الفكر، دمشق، الطبعة السادسة: ١٩٨٥م، وأنظر حروف المعاني بين الأصالة والحداثة ٦٦.

(٢) حروف المعاني بين الأصالة والحداثة ٦٣.

(٣) حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، ص٦٥.

(٤) السابق نفسه، ص٦٦.

ثم أكدت كونها باكية لوالدها بـ "سوف" وكرر ذكر "أبكى" مرة ثانية مضافة للضمير زيادة في تأكيد معناها واستمرارها في البكاء على الدوام، حتى وإن كان في اللحد، ولم لا تبكيه؟ وقد كان زين العشيرة كلها المحمود حيث كان الحمد.

مرثية أروى وأهم صفاتها التي رثت بها والدها:

٢- كَـرِيمِ الْخِـيمِ نِيَّتُـهُ الْعَـلَاءُ عَلَى سَـهْلِ الْخَلِيقَـةِ أَبْطَـحِيِّ
٣- أَبِيـكِ الْخَـيْرِ لَـيْسَ لَهُ كِفَـاءُ عَلَى الْفَيَّـاضِ شَـيْبَةَ ذِي الْمَعَـالِي
٤- أَغَـرَّ كَـأَنَّ غُرَّتَـهُ ضِـيَاءُ طَوِيـلِ الْبَـاعِ أَمْلَـسَ شَـيْظَمِيٌّ
٥- لَهُ الْمَجْـدُ الْمُقَـدَّمُ وَالسَّـنَاءُ أَقَـبِّ الْكَشْـحِ أَرُوعَ ذِي فُضُـولٍ
٦- قَـدِيمِ الْمَجْـدِ لَـيْسَ لَهُ خَفَـا أَبِيِّ الضَّـيْمِ أَبْلَـجَ هِـبْرَزِيٌّ
٧- وَفَاصِـلِهَا إِذَا أُلْتُمِـسَ الْقَضَـاءُ وَمَعْقِـلِ مَالِـكٍ وَرَبِيـعِ فِهْـرٍ
٨- وَبَأْسًـا حَـيْنَ تَنْسَـكِبُ الدِّمَـاءُ وَكَانَ هُـوَ الْفَـتَى كَرَمًـا وَجُـودًا
٩- كَـأَنَّ قُلُـوبَ أَكْـثَرِهِمْ هَـوَاءُ إِذَا هَـابَ الْكُمَـاةُ الْمَـوْتَ حَـتَّى

أخذت أروى تعدد صفات أبيها من كونه كريم النسب والأصل أبطحي، وفي ذلك إشارة إلى قبيلة قريش، فعبد المطلب ابن هاشم من سكان البطاح، وهذا من المعاني التي تفردت بها أروى عن بقية أخواتها، وكذلك قولها: "نيته العلاء" فيه دلالة على أنه كان دومًا متطلعًا للعلا يسعى بكافة السبل لتحقيق ذلك، فليس ذلك بغريب عليه فهو من طبعه وخلقته، فهو من أشرف القبائل وأعلاها نسبًا.

ثم أخذتنا من خلال لوحة تعبيرية عن طريق الكناية "على الفياض شيبة ذي المعالي" فهي كناية عن شدة كرمه وعطائه، لذا أتت بها على صيغة المبالغة للدلالة على شدة العطاء واستمراريته.

ثم أطلت علينا بظل أخر من خلال التشبيه حيث شبهت جمال خلقته وحسن طلعته وبياض غرته وجبهته بالضياء، ثم قدمت المسند "له" على المسند

إليه إذ أصل الكلام "المجد المقدم والسناء له" وذلك من باب الاهتمام بالمقدم، فقد قصرت المجد المقدم والسناء على أبيها وحده دون سواه، فهو المالك لهذه الصفات دون سواه، فهو محمود الخلق والخليقة يمتاز بحسن القوام والطلعة، وحسن الخلق والشجاعة، فهو الحاكم العدل بين الخصوم وهو المقدام الشجاع وقت الحرب لا يهاب ولا يخاف، لذا نجدها عبرت عن هذا كله بطريق الكناية مرة في قولها "بأسًا حين تنسكب الدماء" فهي كناية عن شجاعته وبأسه.

ومرة بطريق التشبيه حيث شبهت قلوب الأعداء وهم في أرض المعركة وقد أصابهم الهلع والفزع من شدة المعركة بالهواء والوجه الضعف والاضطراب في كل، لذا نجدها جاءت بالجمع "كماة" ولم تقل "كمي" وهو واحد "الكماة" فجميع الفوارس في المعركة يعتريهم الخوف والرعب من مواجهة عبد المطلب وقومه.

هكذا نجد بنات عبد المطلب وهن يبكين أباهن بصفات عظيمة صفات لا تنقطع بموته بل تظل مشيرة إليه وأثراً دائماً يذكر به، فقد اجتمعت الشاعرات على كثير من الصفات وكلها تدور حول الكرم والشجاعة وحسن الطلعة ،كونه صاحب الفضل الذي لا يخفي على أحد –عتق العبيد– رفيع المنزلة والنسب والأصل، اجتمعن على ذكر اسمه شيبة الحمد، رثين فيه الصدق، الكرم في أوقات الجدب، عظيم الخطر في وقت الحرب، الحلم، حامل لواء الشرف والعز....

ولكن تفرد البعض ببعض الصفات منها: ما تفردت به أميمة بوصف أبيها بأجمل وأعز الصفات "ساقي الحجيج" كذلك انفردت أروى عن بقية أخواتها بوصفه "سجيته الحياء" فهي تنفرد بالبكاء على الحياء، وقولها "أبطحي" إشارة إلى قريش.

وهذه الصفات السالفة الذكر مثال للفتى الذي يتطلع الجميع إليه، ويتسابقون على تمثل صفاته، لأنها سبيل الرفعة والمجد والخلود، لذا كان النزوع إلى هذه السمات حالة اجتماعية عامة، مجدها المجتمع، وتغنى بها،

فازداد تمسك أفراده بها، وعملوا على تخليدها شعرًا، إيمانًا منهم بأن الشعر طريق خلود هذه السمات وبقائه.

والنفس تتوق دائمًا إلى رؤية الكمال، وتخليده فيمن تحب، وبعد فقده يزداد هذا الإحساس ويحتفظ الذهن بصورة مثالية له، يوسع دائرتها ويمدحونها حتى تبلغ الكمال في نفسه وذهنه، فيظل يرددها، لذلك ذكر شعراء الرثاء سمات المرثي من خلال النموذج المتكامل، نموذج الفتى الذي تغنى به الشعراء في كافة الأغراض، بالإضافة إلى سمات ينفرد بها شعراء الرثاء من حزن وقلق ويأس .

وعندما يتحدث الشعراء عن سمات المرثي يتحدثون عنها باعتبارها رموزًا محفورة في ذهن الجماعة، تخلد ذكر المرثي وتقيه الفناء الذي نال جسده.

هكذا نرى بنات عبد المطلب يرثين أباهن بصفات رائعة متتابعة بعضها إثر بعض كأنها قلادة ينظمن حباتها واحدة تلو الأخرى، فتتابعت الصفات كتتابع حبات اللؤلؤ المنظوم في العقد وكأن المرثي أمامه، وهو بالفعل أمامهن يستحضرن صفاته ويصلنها ببعضها حتى يكتمل النظم وتحكم قلادة العقد.

المبحث الثاني

دراسة موازنة من حيث البناء الشكلي للقصائد

(الأنماط الإيقاعية الثابتة)

من خلال :

١- إيقاع الوزن والموسيقى الخارجية.

٢- إيقاع القافية .

٣- التقفية الداخلية .

الأنماط الإيقاعية الثابتة

١- إيقاع الوزن والموسيقى الخارجية:

«يعد الإيقاع أحد الأدوات الكاشفة عن عالم الشاعر الداخلي، إذ يبتدأ من اختيار الشاعر لبحر القصيدة وقافيتها، فالبحر بما فيه من ترتيب الحركات والسكنات، والقافية بما لها من مدلول صوتي، يتجاوز حدود الإطار الخارجي إلى النسق الخاص بالشاعر في توظيف العلاقات الصوتية والدلالية والبلاغية، وبما ينعكس عليها من انفعالاته الوجدانية، حينها تدرك العلاقة القائمة بين العمل ومبدعه، وملامح تجربته التي ترتسم معالمها عبر الإيقاع»(١).

والمتأمل في قصائد بنات عبد المطلب يجدها اختلفت في الوزن والقافية بالرغم من وحدة الموضوع، وقد يكون من المغالاة أن نتصور اشتراكهن في العاطفة لمجرد اشتراكهن في الموضوع، ولكنها تختلف باختلاف تأثرهن وقوة تحملهن، وعلى أننا نستطيع أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلًا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالإنفعال النفسي وتطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظمه ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر(٢).

وبالنظر في قصائد بنات عبد المطلب نجد أن ثلاثة منها جاءت على البحر الوافر وهن: مرثية صفية، أم حكيم، أروى، واثنتان منها جاءتا على البحر المتقارب وهما: مرثية عاتكة وبره ابنتي عبد المطلب، وواحدة جاءت

---

(١) رثاء الابن بين ابن الرومي وأسامة بن منقذ، موازنة نقدية بين قصيد ةالدالية والرائية، د/ فاطمة عويس السيد، ١٤٤١هـ - ٢٠٢٠، ص٥٩٠.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٧٨، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ١٩٨١م.

على الطويل وهي مرثية أميمة.

أما عن المقطوعات التي جاءت على البحر الوافر، فهي **مقطوعة صفية** والتي قالت فيها:

١- أَرِقْــتُ لِصَــوْتِ نَائِحَــةٍ بِلَيْــلٍ عَلَى رَجُــلٍ بِقَارِعَــةِ الصَّــعِيدِ

ومقطوعة أم حكيم تقول فيها:

١- وَبَكِّــي ذَا النَّــدَى وَالْمَكْرُمَــاتِ أَلَا يَــا عَــيْنُ جُــودِي وَاسْــتَهِلِّي

ومقطوعة اروى تقول:

١- عَلَى سَــمْحٍ سَــجِيَّتُهُ الْحَيَــاءُ بَكَــتْ عَيْــنَيَّ وَحُــقَّ لَهَــا الْبُــكَاءُ

فقد جاءت مقطوعاتهن على البحر الوافر "مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن" مرتين ولكنه لم يرد صحيحًا أبدًا[١]. والمقطوعات الثلاثة عروضها مقطوفة وضربها مقطوفة[٢] أي دخلها الحذف والعصب، فصارت مفاعل وحولت إلى فعولن.

وجاء البحر الوافر تاماً:

مفــاعلتن مفــاعلتن مفاعــل مفــاعلتن مفــاعلتن مفاعــل

وهو من البحور الشعرية شائعة الاستعمال بين الشعراء، أو إن شئت فقل-أعلى البحور نظمًا، وهو من البحور الأقرب إلى النفس العربية وإلى حياة الصحراء ذات الأفاق والأرجاء الممتدة، مما جعله يوائم حياة العربي وطبيعة تكوينه الفكري وبخاصة في الموضوعات التي تتطلب طول نفس وروية.

---

(١) الرياض الوافية في علمي العروض والقافية تأليف د/ يوسف الضبع ص٧١، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ ١٩٩٨م، دار الحديث القاهرة.

(٢) القطف: إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع تسكين أخرما بقى: أي باجتماع الحذف مع العصب مثل "مفاعلتن // ْ /// ْ " يحذف السبب الخفيف (تن/ ْ) وتسكن اللام فتصبح "مفاعل" وتحول إلى فعولن، أنظر العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، د/ فوزي سعد عيسى دار المعرفة الجامعية بدون، ت. ص ٢٩.

فالبحر الوافر في الرثاء يناسب طبيعة من تصرخ وتتأوه تأوهاً سريعاً مرتين، ثم تمدِّد الصرخة الثالثة والتأوه الثالث بالصوت كالمستغيث بغيره وكأنها تقول: (أبتاه، أبتاه، أبتاااه) فتمدد الألف في التفعيلة الثالثة المقطوفة تمدد المستغيث بغيره (مفاعل) وتستعيض عن قطع التفعيلة بطول وتمديد الصوت في ألف (مفاعل) فيتناسب الوزن مع الحزن، وتناسب الوزن مع المعنى المعبر عنه من البلاغة بمكان .

فكان من الطبيعي أن تتخير بنات عبد المطلب الثلاثة وزنًا طويلًا كثير المقاطع، تصب فيه كل واحدة منهن أشجانها للتنفيس عن حزنها وجزعها، ليتحقق لها غايتها من الترويح عن ألمها وبث لواعج حزنها، مستغلة إمكانيات البحر وطاقاته وقد وفقن في اختيار البحر المناسب لموضوعهن من الرثاء الوجداني الذي يتسق مع النفس الشعري الطويل ليتحقق الوزن الإيقاعي.

أما مقطوعتا برة وعاتكة ابنتي عبد المطلب فقد جاءت من البحر المتقارب التام، أصل تفاعليه: "فعولن فعولن فعولن فعولن" مرتين[1].

مقطوعة برة والتي جاءت على المتقارب مثل:

١- أَعَيْنَيَّ جُودَا بِدَمْعٍ دِرَرْ على طيّب الخيم وَالْمُعْتَصَرْ

أما عاتكة فتقول:

١- أَعَيْنِيَّ جُودَا وَلَا تَبْخَلَا بِدَمْعِكُمَا بَعْدَ نَوْمِ النِّيَامِ

فكلاهما جاء على المتقارب التام وهو بحر يستخدم عند زيادة الانفعال والتوتر واستكانة الأحزان، فهو من الأوزان التي تحمل نفسًا متأثرًا بالموقف المأساوي، وحين تأثرت بنات عبد المطلب بالموقف نزل الرثاء بهذا الوزن المتطابق مع الوجدان، وألف ذلك كله بينه وبين اللغة المؤثرة التي تحمل

(١) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، د/ فوزي سعد عيسى دار المعرفة الجامعية، ص٨٠، بدون تاريخ.

صفات المرثي، فهو بحر يعبر عن نفسية أنهكها الحزن وقطَّع أنفاسها وأسرع بضربات قلبها وأخفت من صوتها، فأتى شعرهن معبراً عن إنهاك القوى وتتابع الأنات مع خفوت الأصوات، فيتناسب معه هذه التفعيلة القصيرة المتكررة أربع مرات.

أما مقطوعة أميمة بنت عبد المطلب فقد جاءت على البحر الطويل وهو من أشهر البحور وهو أحد بحور ثلاثة أكثر الشعراء من النظم عليها لخفتها(١).

وأجزاؤه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

هذا البحر أشبه بصرخات تخفت ثم تعلو، وآهات تسرع ثم تبطىء بتمديد الصوت بالحزن، وكأنها تذهب في إغماء من شدة الحزن فتخفت صوتها خفوت تفعيلة (فعولن)، ثم تفيق فيعلو صوتها فتمدد الصوت بالحزن تمديد تفعيلة (مفاعيلن)، والمقطوعة التي معنا من البحر الطويل (فعولن/ مفاعيلن) وهو من البحور المركبة التي تمزج بين تفعيلتين مختلفتين هما: التفعيلة الخماسية (فعولن) التي تتكون من وتد مجموع (//○) وسبب خفيف (/○) والتفعيلة السباعية (مفاعيلن) التي تتكون من وتد مجموع (//○) وسببين خفيفين (/○/○) وتكونا معًا وحدة (فعولن–مفاعيلن) التي تتكرر أربع مرات بحركاتها وسكناتها على ذلك الترتيب الذي لا يسمح بالمخالفة إلا في حدود الزحافات أو العلة، تقول أميمة:

١- **وَسَاقِي الْحَجِيجِ وَالْمُحَامِي عَنْ الْمَجْدِ أَلَا هَلَكَ الرَّاعِي الْعَشِيرَةَ ذُو الْفَقْدِ**

فالقصيدة من الطويل وبدايتها بها تصريع وهو من البحور التي جاء عليها ثلث الشعر العربي القديم، وهو من الأعاريض الفخمة التي تتناسب

(١) الرياض الوافية في علمي العروض والقافية، ص٥٩.

وتستوعب من المعاني مالا يستوعبه غيره[١] أو ربما لما فيه من أبهة وجلالة ورصانة[٢].

وبالفعل فإن النفس وقت المصيبة يصيبها الهلع، مما يؤدي إلى زيادة نبضات القلب وارتفاعها، فيلجأ الشاعر إلى اختيار بحر يتلاءم مع سرعة النفس ليحقق للشاعر مطلبه من التنفيس عن ألمه وبث لواعج حزنه ويأسه، ويعطيه إمكانيات لسرد قصته مستغلًا إمكانيات البحر وطاقاته، وقد وفقت الشاعرة في اختيار البحر المناسب للتعبير عما يجول بداخلها.

ولعل هذه البحور التي جاءت عليها المقطوعات الست لبنات عبد المطلب (الوافر – المتقارب – الطويل) كانت الأنسب، والأكثر ملائمة للحالة الشعورية لهن، وربما استطاعت تفعيلات هذه البحور أن تتسع لتستوعب انفعالاتهن، فقد أجدن وأحكمن عزف نغمات هذه البحور بأوزانها ذات التفعيلة التي ينساب فيها الوصف انسيابًا رفيقًا، حيث تتألف الكلمات بعضها بجوار بعض من حروف خاصة تتألف منها وحدة موسيقية معينة تتناسب مع معنى البيت.

(١) وهو رأي حازم القرطاجني في: منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ تحقيق محمد الحبيبي بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م، ص٢٩٨– ٢٠٥.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الطبعة الثانية ١٩٧٠م، دار الفكر– بيروت، ص٣٦٢.

إيقاع القافية (الروي) والتقفية الداخلية

أولاً: إيقاع القافية (الروي):

تعتبر القافية ركناً ركيناً في الموسيقى الشعرية وتكرارها يقوي وحدة النغم باعتبارها نهاية البيت ومستقر إيقاعات الوزن فاختيار "قافية القصيدة أبعد مقالًا من اختيار بحرها بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحر"[1] وكلما كانت القوافي كذلك اطمأن الوزن واستقرت النغمات، ومن ثم بلغ بالموسيقى مبلغًا لا تنكره الأذن ولا يمجه الذوق السليم.

واختيار الروى صوتاً للقافية، نابع من إحساس الشاعرات ومرتبط بعاطفتهن، لأنها تعد جزءًا من الوزن في تأدية الوظيفة الإيقاعية، «فإذا كانت الأوزان تبدو أحيانًا في الأغراض الشعرية الأخرى مجرد إيقاع فإنها تعد الرثاء قلبًا للموضوع وهذا يشمل القوافي وحروف الروى التي تعتمد عليها المرثية، في نهاية حركة الموسيقى لأن القافية تمثل نظاماً يبني عليه الوزن في استقراره النهائي على إيقاع يتطابق مع وحدة العواطف، وقوة تأثير الموقف، فالجرس الرثائي يصل إلى نهاية البيت الشعري وهو يحمل انفعال الذات الإنسانية مع الموقف الحزين، وبذلك يصل في بنائه الشعري إلى قافية وحرف للروى متلازم معها يهدئ من تفاعل النفس وجيشان ثورتها، وهي تتحرك في هذا الوزن المتطابق مع تصاعد حركتها في طبع مؤثر .

والمتأمل في مقطوعات بنات عبد المطلب يجدها على النحو التالي:

- مرثية صفية "دالية" القافية (حرف الدال) .
- مرثية برة "رائية" القافية (حرف الراء) .
- بينما مرثية أم حكيم القافية (الألف المشبعة بالكسرة) .

---

(١) انظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص٣٦، ط/ مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٤م.

(٢) الردف: حرف لين قبل الروى ويكون ألفًا وياء وواو.

– أما أميمة وأروى لم تعتمدا على قافية واحدة بل اختلفت من بيت لآخر على حروف "الدال – العين– الهمزة– اللام – الراء – الباء – الألف المشبعة بالكسر"

–مرثية عاتكة "ميمية" القافية (حرف الميم).

فنجد صفية جاءت مرثيتها دالية لأن حرف رويها الدال وهي مطلقة مردوفة(٢) بـ "الياء – الواو" وحدث تبادل بين الياء والواو في الردف ومتواترة وجاء عروضها وضربها مقطوفة[١].

لذا نجد صفية اختارت صوت الدال المشبعة بالكسر رويًا لقصيدتها، وصوت الدال يتفق في التوصيف الصوتي[٢] مع حرف الراء فكلاهما صوت لثوي مجهور، إلا أن صوت "الدال" مجهور شديد من الأصوات الغنية بعنصر الوضوح السمعي، كما أنه من الأصوات الشديدة الانفجارية[٣] ولعل هذه الشدة توازي ما يعانيه الشاعر من شدة المصاب وكربته وألمه.

وهو حرف يوصف بأنه مغلق على نفسه كالهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية التي تدل على الصلابة والقساوة، وهو أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة[٤]، وهو من الأصوات التي تحظى بنسبة كبيرة من

---

(١) متواترة/ هو كل قافية كان الفصل بين ساكنيها بحركة واحدة، أنظر الرياض الوافية في علمي العروض والقافية، ص١٥٣–١٥٤–١٦٣، وينظر في كتاب العروض العربي ص٩٣.

(٢) استخدامات الحروف العربية، معجميًا، صوتيًا، صرفيًا، نحويًا، كتابيًا سليمان عياض – دار المريخ/ السعودية، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م، ص٥٣/٥٩.

(٣) علم التجويد، د/ عبد العزيز علام ٩٨، وينظر في أصوات العربية ، د/ جمال المهدي، ص١٣٠.

(٤) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م، ص٦٧.

حيث الاستخدام رويًا عند عامة شعراء العربية التي درست أشعارهم(١).

إن صفة الجهر تعطي قوة إيقاعية للصوت، وبخاصة مع حركة الكسر في قافية "الدال" التي تشبع أحيانًا بالياء، مما يعطي قوة في النطر يتبعها قوة إيقاعية تظهر حزن صفية، تنفيسًا عن جزعها وألمها، وكأنها بمثابة الدفعة التي يدفعها الهواء خارج الصدر فتملأ الدنيا بنحيبها وآساها، فكان هذا الصوت مرآة لعواطفها وآلامها وأحزانها وهو يوحي بقسوة البعد مع اليقين بعدم اللقاء.

ومجيء الروى مكسوراً سببه يمكن أن يكون ترجمة عن مشاعرها وإحساسها من حسرة وألم ووجد لإلحاح الحزن عليها فكان الكسر أميل لتلائم به بين إحساسها الدفين وواقعها الأليم.

ومن الواضح أيضًا اعتماد القافية عندها على الردف كما في قولها:

١- أَرِقْتُ لِصَوْتِ نَائِحَةٍ بِلَيْلٍ عَلَى رَجُلٍ بِقَارِعَةِ الصَّعِيدِ

٢- فَفَاضَتْ عِنْدَ ذَلِكُمْ دُمُوعِي عَلَى خَدِّي كَمُنْحَدِرِ الْفَرِيدِ

٣- عَلَى رَجُلٍ كَرِيمٍ غَيْرِ وَغْلٍ لَهُ الْفَضْلُ الْمُبِينُ عَلَى الْعَبِيدِ

٤- عَلَى الْفَيَّاضِ شَيْبَةَ ذِي الْمَعَالِي أَبِيكِ الْخَيْرِ وَارِثِ كُلِّ جُودِ

وقد بادلت بين حرف الياء والواو في الردف مع كون المد مكسورًا وفي هذا دلالة على مدى محاولتها السيطرة على نفسها حتى تصبر وتتحمل هذا الألم وتلك الحسرة، إلا أنها مالت للكسرة لتلاءم بينها وبين إحساسها بالألم، ومن خلال المد تطلق حبائس النفس من الهموم، وترددها لهذا الصوت في كل بيت مع الكثرة كأنه بيان لما تعانيه من كرب وأحزان، وبهذا يتضح اهتمامها بتلك الموسيقى الشعرية لأنها تعي تمامًا بأنها «جزء لا يتجزأ من

(١) خصائص الأسلوب في الشوفيات، محمد الهادي الطرابلس منشورات الجامعة التونسية تونس، ١٩٨١م، ص٤٦.

الإنتاج الشعري وليس قالبًا خارجيًا وحسب ما تصب فيه التجربة»[١].

أما مرثية برة فهي رائية جاء حرف رويها الراء والقافية مقيدة "الراء" ساكنة، ومتداركه[٢] لأنه وقع بين الساكنين حرفان متحركان وقد اختارت برة صوت "الراء" الساكنة رويًا لقصيدتها وهو من الحروف الصامتة،، مرققة الحركات عند النطق ومخرجه لثوي مجهور، وتجمع مع صفة الجهر صفة التكرير[٣] الذي يعطيها قوة في النطق يتبعها قوة في الإيقاع، وهو من الحروف التي توحي بالتفريج عن النفس الملتاعة، لأن الرثاء يرود النفس دون قسر أو إكراه، وتنبعث الكلمة على طبعها الأصيل كيفما كان، لأنها انطلاق من تأثر النفس بالموقف المأساوي، لذلك نرى أن الجرس الرثائي في اللفظ والتركيب يرتكز على حروف الروى في قوافي متوافقة معه، وهو صدى للمعنى، فكانت اللفظة ترق مع رقة المضمون، وتقوى بقوته واختيارها لحرف الراء الساكن دليل على محاولتها التصبر، ومحاولتها الانفلات من التأزم النفسي عبر خلق مماثلة صوتية بما يشبعه صوت "الراء" من انسيابية تجد مداها الأقصى انطلاقًا مع الهواء ومحاولة حبسه بالسكون، علها تشفي صدرها وتعزي نفسها.

وقصيدة برة مصرعة[٤] فقد وازنت بين العروض والضرب "درر،

---

(١) في نظرية الأدب، د/ عثمان موافي، ص٦٣.

(٢) متدارك: هو كل قافية كان الفصل بين ساكنيها بحركتين متواليتين ،

(٣) الرياض الوافية في علمي العروض والقافية، ص١٦٣.

(٤) التصريع: هو ما كانت عروضة تابعة لضربه، تنقص لنقصه، وتزيد بزيادته، وهو أن يجعل الشاعر العروض مقفاة تقفية الضرب، فتلحق العروض بالضرب وزنًا وقافية، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٤٤٦، وموسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا على، الطبعة الأولى ٩٩٧م، دار الشروق الأردن ص١٨.

معتصر" وزنًا وقافية، ويرى ابن الأثير أن التصريع يحسن في الكلام إذا كان قليلًا، إذ يعد بمثابة الغرة من الوجه أو الطراز من الثوب(١) مما يحدث تناغمًا صوتيًا في نطق الكلمات بين صدر البيت وعجزه، وبخاصة مع تكرار صوت "الراء" الساكنة ليعطي إيحاء مشبعًا بشحنة الحزن والألم، وتحدث إيقاعًا ناجمًا عن حركة السكون، فيتردد صداها مع توالي الأبيات، ليتكاتف الانفعال والوجدان ويعلو بأنين الشاعر وشكواه، ويعطي إحساسًا حادًا بالتأزم الداخلي وحاجة الشاعرة للإفصاح والتنفيس، كما أنه يحمل معنى التكرير والاستمرارية، والتتابع والتلاحق، ويشكل جزيئات الموقف الوجداني ومحاولتها التصبر على الفقد والاعتراف بحتمية القدر، والحركة المتكررة في صوت "الراء" تعطي اتساعًا للنفس الإيقاعي، فتسمح بمساحة للتنفيس عما يعتلج ذات الشاعرة من انفعالات وبخاصة أن القصيدة رثائية وجدانية.

أما مرثية عاتكة فقد اختارت صوت "الميم" المقيدة وهي قافية مردوفة بالألف ومترادفة لأنه ليس هناك بين الساكنين حركات.

وحرف الميم من الأصوات الجهرية وهي من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى أصوات اللين، لذا سميت هي وصوت اللام والنون بـ"أشباه أصوات اللين"(٢) بمعنى أنها حلقة وسطى بين الأصوات اللينة والأصوات الساكنة بدرجة تجعلها أكثر وضوحًا في السمع، وحضورها البارز في القصيدة وجعلها قافية إضافة إلى أصوات المد وخصوصًا الألف يعطي إيقاعًا مؤثرًا في النفس، لما لموسيقاها من جرس إيقاعي يكسب النص طاقة إيقاعية ممتدة بفعل الدور الوظيفي الذي يؤديه اتساع رقعتها الصوتية على امتداد القصيدة.

وهي من الأصوات المتسربة عبر الأنف التي تصدر نغمًا شجيًا مؤطرًا بالشجن، وبالرغم من أنها تتصبر بذكر حال من فقدته، ومحاولتها مشاركة المتلقي

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٢٤٢/١.

(٢) الأصوات اللغوية، ص٢٧.

في ذلك من الإيمان بحتمية الموت، إلا أن كثرة استخدامها لصوت "الميم" حمل شحنة الألم المودعة في صدرها بحالها من نغم شجي، وهذا النوع من النغم الشجي تسلل عبر صوت "الميم" الذي تكرر في القصيدة كلها، فقد جاءت أبياتها متشبعة بحرف الميم، لتوحي بقسوة البعد مع الإيمان بعدم اللقاء، وهو شعور تسرب عبر "الميم" لكشف اليأس الذي أحاط بالشاعرة، ومع أن الصوت شفوي إلا أن تتابعاته الصوتية أوحت بالقسوة والصلابة للموت في مقابل الانكسار والضعف للابنة المكلومة.

وإذا وصلنا إلى أم حكيم البيضاء وأروى وأميمة فنجد أم حكيم اعتمدت على القافية "الألف" المشبعة بالكسرة وهو حرف مجهور، رخو، منفتح، مستفل، مفخم تارة ومرقق أخرى، ممدود ولهوي(١).

وكل هذا الصفات تتناسب مع حالة الشاعرة النفسية، لاسيما كونه مجهورًا، وكأن الشاعرة تجهر وتستغيث من هول الفقد والحرمان، ورقة الألف هنا تناسب رقة حالتها وضعفها في هذه الظروف القاسية، وأما الهوائية والمد، فيحاكيان أتم المحاكاة إخراج زفزة المكروب الحارة، ونفث آهة المصدور المحتبسة في جوفه، ونفسه إلى الآفاق علها تجد معينًا وناصرًا، مما يتناسب مع حالتها الشعورية، كما أنه حرف يعطي النفس امتدادًا إذ يستمر تيار الهواء بالجريان في أثناء النطق بها، إضافة إلى الوضوح السمعي، مما يعطيها إيقاعًا مؤثرًا في النفس.

أما مرثية أميمة وأروى فلم تلتزم أي منهما بحرف واحد للقافية بل تنوعت حروف أبياتها وإن كانت كل واحدة منهما بدأت مرثيتها بحرف قافية فأميمة بدأت مرثيتها بحرف الدال وهي قافية مطلقة ومتواترة مجردة من الردف والتأسيس(٢).

بينما أروى قافيتها التي بدأت بها "الهمزة" وهي قافية مطلقة ومردوفة بالألف ومتواترة.

---

(١) معجم علوم القرآن، ص٩٨.

(٢) التأسيس: ألف يفصله من الروى حرف ويكون من كلمة الروى، ينظر: العروض العربي، ص٩٣.

وقد توالت الحروف المتعددة في مرثيتى أروى وأميمة على النحو التالي "الألف المشبعة بالحركة – العين – الراء – الدال – الهمزة – الباء ....".

واختيار حرف الهمزة لما لها من ميزة فهي من أكثر الأصوات استخدامًا وورودًا في الشعر، هذا الصوت يحتاج إلى جهد عقلي "لا شك أن انحباس الهواء عند المزمار انحباسًا تامًا ثم انفراج المزمار فجأة، عملية تحتاج إلى جهد عضلي قد يزيد على ما يحتاج إليه أي صوت آخر، مما يجعلنا نعد الهمزة أشق الأصوات[1]، وقد شكلت حدة في الإيقاع المتصاعد عبر توزيعها على مساحة الأبيات، لتحمل معنى اليأس في عنفوانه ورغبة الشاعرة في التخلص من ألمها، فهي تعبر عن حالة التشبع بالحزن والألم، وتوحي بالتيه الذي يدعو المتلقي إلى مشاركة الشاعرة وجدانيًا فيما آل إليه حالها بعد فقد أبيها.

هكذا نجد الشاعرات قد اتفقن على عدة أمور منها:

البحر الذي جاءت عليه المرثية كان البحر الأكثر ورودًا عندهن هو البحر الوافر، حيث جاءت عليه قصيدة كل من صفية، أم حكيم، أروى.

بينما جاء على البحر المتقارب قصيدتان هما قصيدة برة، وعاتكة، جاء على البحر الطويل قصيدة واحدة وهي قصيدة أميمة بنت عبد المطلب.

كما اتفقن في القافية فمنها ما جاء مطلقة ومنها ما جاء مقيدًا، فما جاء قافيته مطلقة قصيدة (صفية – أم حكيم البيضاء – أميمة – أروى)، وما جاء منها مقيداً قصيدة (عاتكة – برة).

كما جاءت العروض والضرب مقطوفة في كل من قصيدة (صفية – أم حكيم).

كما جاءت القافية مردوفة ومتواترة في كل من قصيدة (صفية – أم

(١) الأصوات اللغوية، ص٩٠.

حكيم – أروى) وجاءت مردوفة عند عاتكة ومترادفة لأنه ليس هناك بين الساكنين حركات.

أما قصيدة برة خالية من الردف والتأسيس وجاءت متداركة، وكذلك قصيدة أميمة مجردة من الردف والتأسيس، وهكذا كان للقافية بتكرارها الدائم المتتابع 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(١).

حيث إن «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»(٢).

ولقد كانت القافية المطلقة هي السائدة في تلك المرثيات، تعكس بحركتها حركة العربي الدائبة، وانتقاله المستمر في الصحراء، 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 بين الفتح والضم والكسر.

ثانياً: التقفية الداخلية:

يقصد بها: عناصر الموسيقى الأخرى غير الوزن والقافية، وهي القيم الصوتية الباطنية التي تشكل في مجموعها الموسيقى الداخلية.

---

(١) الصورة الفنية في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة ماجستير، صلوح بنت مصلح بن سعيد. صلوح، ص٢٦٥.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٨٤.

كما تلتمس في الاختيار الموفق للكلمات وما بين حروفها وحركاتها وسكناتها من تواؤم، وقد صارت مدار تفاضل الشعراء فيما بينهم، وكان توفرها يرفع من قدر صاحبها وإن لم يجدد في المعاني(١).

من هذه التقفية التي أحدثت نغمًا موسيقيًا للأبيات "التصريع" وقد أشاد النقاد وذكروا قيمته الفنية وأشاروا إلى أن وروده في غير القافية يدل على قوة الطبع إذا كان غير متكلف(٢) من ذلك ما جاء في قصيدة برة:

١- أَعَيْنَيَّ جُودَا بِدَمْعٍ دِرَرْ على طيّب الخيم وَالْمُعْتَصِرْ

وقصيدة أميمة:

١- وَسَاقِي الْحَجِيجِ وَالْمُحَامِي عَنْ الْمَجْدِ أَلَا هَلَكَ الرَّاعِي الْعَشِيرَةَ ذُو الْفَقْدِ

وقصيدة أروى حيث تقول:

١- عَلَى سَمْحٍ سَجِيَّتُهُ الْحَيَاءُ بَكَتْ عَيْنَيَّ وَحُقَّ لَهَا الْبُكَاءُ

هكذا نرى مدى امتلاك الشاعرات لأدواتهن واهتمامهن بتلك الموسيقى التي تحكمها قيم صوتية داخلية مكونة من همس الحروف وأصوات الألفاظ ونغم المقاطع، ولا يشك أحد في أن هذه الوسائل تزيد من جمال الأبيات، وهذه صفة من صفات العربية الشاعرة والتي «تبدو موسيقاها في اختلاف مخارج الحروف واختلاف صفاتها، واختلاف حركاتها وسكناتها، كما تبدو في اختلاف الكلمات من حيث جرسها ونغماتها، وفي اختلاف العبارات من حيث إيقاعها»(٣).

وقد استطاعت الشاعرات توظيف موسيقى أبياتهن الداخلية لحالتهن الشعورية فحملوها قدرًا من البكاء والأحزان والآلام، فجاءت نغمات حزنها في

(١) صحائف النقد الأدبي، د/ عبد الوارث الحداد، ص٣٧٦.

(٢) العمدة، ج١، ص١٧٤.

(٣) دراسات في الأدب العربي، عبد الرحمن عثمان، محمد عبد المنعم خفاجي، ص٣٦، ط المدني القاهرة، ط الأولى.

انسجام وائتلاف يلف النفس في جو من الأسى والضيق، ويؤكد المرارة التي تتبع منها عواطف الشاعرات وصورهن وألفاظهن فلنستمع لهن :

١- أَرِقْــتُ لِصَــوْتِ نَائِحَــةٍ بِلَيْــلٍ عَلَى رَجُــلٍ بِقَارِعَــةِ الصَّــعِيدِ

٢- فَفَاضَــتْ عِنْــدَ ذَلِكُــمْ دُمُــوعِي عَلَى خَــدِّي كَمُنْحَــدِرِ الْفَرِيــدِ

ونستمع لبرة حين تقول:

١- أَعَيْــنَيَّ جُــودَا بِــدَمْعٍ دِرَرْ على طيّــب الخــم وَالْمُعْتَصــرْ

وها هي عاتكة بنغماتها الحزينة تطلب من عينها البكاء فتقول:

١- أَعَيْــنِيَّ جُــودَا وَلَا تَــبْخَلَا بِــدَمْعِكُمَا بَعْــدَ نَــوْمِ النِّيَــامِ

٢- أَعَيْــنِيَّ وَاسْــحَنْفِرَا واســكبا وشــوبا بكــاء كَمَــا بِالْتِــدَامِ

٣- أَعَيْنِــيَّ وَاسْتَخْرِطَــا وَاسْجُمَــا عَلَى رَجُــلٍ غَــيْرِ نِكْــسٍ كَهَــامِ

ولنستمع إلى تلك الأنفاس الملتهبة التي تحملها أصوات أبيات أم حكيم البيضاء فتقول:

١- وَبَكِّــي ذَا النَّــدَى وَالْمَكْرُمَــاتِ أَلَا يَــا عَــيْنُ جُــودِي وَاسْــتَهِلِّي

٢- بِــدَمْعٍ مِــنْ دُمُــوعٍ هَــاطِلَاتٍ أَلَا يَــا عَــيْنُ وَيْحَــكَ أَسْــعِفِينِي

٣- أَبَــاكِ الْخَــيْرُ تَيَّــارَ الْفُــرَاتِ وَبَكِّــي خَــيْرَ مَــنْ رَكِــبَ الْمَطَايَــا

ثم تعزف أروى نغمة حزينة أخرى حيث تقول:

١- عَلَى سَــمْحٍ سَــجِيَّتُهُ الْحَيَــاءُ بَكَــتْ عَيْــنَيَّ وَحُــقَّ لَهَــا الْبُــكَاءُ

فلنستمع إلى هذه الأبيات وما بها من مدود متوالية داخل كلمات البيت، وكثيرًا ما يلجأ الشعراء إلى أصوات المد الصائتة[1]، ربما لأنها تسهم في التعبير عما يعتري ذاته دون قيود تعيق النفس، إذ تخرج حرة طليقة متأثرة بحال الشاعر النفسية في تنويعها وإطلاقها، وقد سجلت "الألف والواو والياء"

(١) أصوات اللين في اللغة العربية هي الحركات من فتحة وكسرة وضمة، وكذلك ألف المد وياء المد، واو المد الأصوات اللغوية، ص٢٨.

حضورًا بارزًا في المقطوعات الشعرية، كونها تعطي النفس امتداد إذ يستمر تيار الهواء بالجريان في أثناء النطق بها، إضافة إلى الوضوح السمعي، مما يعطيها إيقاعًا مؤثرًا في النفس، كما أن لتنوعها دورًا إيقاعيًا بمثابة الرنة الموسيقية ذات الجرس الإيقاعي، يعززه النسيج الصوتي علوًا وهبوطًا تبعًا لتفاوت تكرارها من بيت لآخر، وكذلك طبيعة الصوت، حيث يأتي ترتيبها على التوالي "الألف ثم الياء ثم الواو" فالألف له الحضور الأوفر وإن عادله استخدام الكسرة حركة للروى(١).

فمد الصوت بهذه الصورة كأنه إفضاء لآلام الشاعرة، إنها موسيقى أسى وألم تخللت موسيقى العروض فأحدثت أنغامًا مليئة بالألم والحزن.

كما أحسن الشاعرات اختيار أصوات متوائمة مع تجربتهن «فخير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار وتتجاوب ألوان نغماتها ونبراتها مع حالات النفس»(٢).

كما نلحظ حسن الابتداء والتخلص من المقطوعات الشعرية، مما جعل قصائدهن مترابطة الأجزاء بحيث تعاون كل جزء منها على القيام بمهمته على أكمل وجه.

كما كان للمحسنات البديعية دور بارز في تلك الموسيقى الداخلية مثل الجناس في قوله:

٨- كَرِيمِ الْجَدِّ لَيْسَ بِذِي وُصُومٍ يَرُوقُ عَلَى الْمُسَوَّدِ وَالْمَسُودِ

وغيرها من المحسنات التي وردت في المقطوعات، ولكنها قليلة العدد لأن المقام ليس مقام تأنق وإنما أسى وحزن وألم.

وهكذا نجد شواعرنا من خلال هذا التنغيم قد استطعن أن يصورن لنا حالتهن النفسية بحيث نستطيع أن نتفهم روح الشعر وندرك أصالته ونتعرف عناصر فنه.

---

(١) رثاء الابن بين ابن الرومي وأسامة بن منقذ، ص٦٠٦.

(٢) دراسات في الأدب العربي، ص٣٦.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة مع شاعرات عبد المطلب في العصر الجاهلي توصل البحث إلى عدة نتائج منها:

١) توافق القصائد جميعها في الغرض الرئيس وهو الرثاء الوجداني، والدخول في الموضوع مباشرة بدون مقدمات.

٢) يلاحظ في حديثهن عن أبيهن أنهن لم يسلكن مسلك الجملة الخبرية المؤكدة، بل يرسلن إثبات الصفات عارياً من التوكيد، تنزيلاً للمتردد في الخبر منزلة غير المتردد تنيهاً على أن أباهن كان معروفاً بهذه الصفات عند الجميع، بما لايدع مجالاً للتردد أو الإنكارعليهن فيما ذكرن من صفاته، فنزل المتردد أو المنكر منزلة غير المتردد أو المنكر.

٣) اختيار البحور الشعرية ذات الأوزان الطويلة والإيقاع السداسي الذي بنيت عليه المراثي ، فقد وقع اختيارهن على البحر (الوافر – المتقارب – الطويل) وقد وفقن في اختيار البحور لأنها بحور تتناسب مع طول النفس، ومن ثم يتحقق لهن قدرتهن على التنفيس عن الألم والحزن.

٤) غلب على المرثية الفكر المباشر، واللسان الباكي، والقلب المنفطر، واتسمت الأخيلة بالقرب ووضوح المعاني، وهذا راجع لإحساسها بالجزع أمام المصاب، فتلجأ الشاعرة للكلمات المعروفة دون أن تبحث عن كلمات فيها ظلال مختلفة.

٥) اتسمت المرثيات بالواقعية والموضوعية، بحيث يصورن الواقع وينقلن العادات والمبادئ بأسلوب يتسم بالحزن والأسى.

٦) تشابه القصائد الست في الشكل والمضمون، ويعود هذا إلى تشابه الموقف الواحد، وبالتالي تشابهت الجمل الشعرية في الرثاء واتسامها بالحزن والألم، وبالرغم من هذا التشابه إلا أن المرثيات اختلفت في جزئياتها تبعًا للراثي، ومن هنا يظهر الابتكار والتجديد عند الموقف الواحد.

٧) توظيف التكرار على مدار المرثيات بوصفه نمطًا تكراريًا له إيقاع يعمل

على الربط بين الشكل والمضمون، واختلفت وسائله وتعددت بين: تكرار الحرف – الكلمة – الجملة.

٨) اتفاق القصائد في المعجم الرثائي للألفاظ، فقد دارت جميعها حول البكاء – النواح – الأحزان – الدهر – الليالي، وتوصيف حالهن وما آل إليه أمرهن من ألفاظ تدور حول الأحزان والهموم والأرق والفقد....

٩) أتسمت المرثيات بالتصوير الواقعي عبر وسائل بلاغية متعددة من تشبيه واستعارة وكناية، واستطاعت بهذه الصور الشعرية أن تحرك القلوب والعقول معًا وتشخص الأشياء حولها فتحركها وكأنها شخوص حية.

١٠) قيام الصورة الشعرية في القصائد على محاور ثلاثة، هي: الموت وصورة الابنة وصورة الأب وقد اعتمدت بنات عبد المطلب على إبراز ذلك من خلال التشبيه والاستعارة.

المصادر والمراجع

١. أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم، بطرس البستاني، ط١، ٢٠١٤م، الناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

٢. أسرار البلاغة في علم البيان: للإمام عبد القاهر الجرجاني، ت/ محمد رشيد رضا، ط. دار المعرفة- بيروت، ١٩٧٨م.

٣. الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة لمحمد بن علي الجرجاني، ت/ عبد القادر حسين، مكتبة الآداب -القاهرة، ١٩٩٧م.

٤. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، ١٩٧٥م، مكتبة الأنجلو المصرية - مصر.

٥. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٤م.

٦. أوزان الشعر في مقدمة الإليادة/ سليمان البستاني.مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، بدون .

٧. الإيضاح في علومه البلاغة للخطيب القزويني، عَ/ محمد عبد المنعم خفاجي، نشر: دار الجيل- بيروت، ط٣.

٨. البلاغة ذوق ومنهج (فن الصورة) د/ عبد الحميد محمد العيسى، القسم الأول مطبعة حسان- القاهرة، ط أولى، ١٤٠٤-١٤٠٥هـ/١٩٨٤-١٩٨٥م.

٩. البلاغة والتحليل الأدبي، د/ أحمد أبو حاقة، ط دار العلم للملايين - بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

١٠. البلاغة العربية قراءة أخرى د/ محمد عبد المطلب، ط٢/٢٠٠٧ / الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) طبع في دار طوبار للطباعة، القاهرة .

١١. البيان والتبين للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ١٩٤٨م.

١٢. التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، دار الطابعة المحمدية – القاهرة، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
١٣. الحماسة لأبي تمام، شرح المرزوقي، ج٣، ط ١، ١٤٢٤/٢٠٠٣، الناشر دار الكتب العلمية .
١٤. الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، زينيب بنت يوسف فوز العاملي، الطبعة الثانية، دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت – لبنان.
١٥. الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف – القاهرة، د.ت.
١٦. رثاء الابن بين ابن الرومي وأسامة بن منقذ موازنة نقدية بين قصيدتيهما الدالية والرائية، د/ فاطمة عويس السيد على الشيخ ١٤٤١هـ، ٢٠٢٠م.
١٧. الرثاء في الشعر العربي، محمود حسن أبو ناجي، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨١م.
١٨. الرثاء في شعر محمد حسن فقي دراسة بلاغية أسلوبية، وضحاء بنت سعيد بن مبارك – أم القرى، ١٤٢٧هـ.
١٩. الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية، لابن هشام، للفقيه المحدث أبي القاسم عبد الرحمن السهيلي، قدم له. طه عبد الرؤوف سعد – مكتبة الكليات الأزهرية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع.
٢٠. الرياض الوافية في علمي العروض والقافية، تأليف د/ يوسف الضبع، الطبعة الأولى، ١٤١٨، ١٩٩٨، دار الحديث، القاهرة.
٢١. السيرة النبوية لابن هشام، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها/ مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي – دار المعرفة – بيروت – لبنان.
٢٢. شاعرات العرب، جمع وتحقيق/ عبد البديع صقر، الطبعة الأولى ١٣٨٧هـ، ١٩٦٧م، منشورات المكتب الإسلامي.
٢٣. الشعر والشعراء لابن قتيبة، شرح وتحقيق/ أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، ط٢، ١٣٧٧هـ/١٩٥٨م.

٢٤. شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، مصطفى عبد الشافي الشورى.
٢٥. الصناعتين/ الكتابة والشعر لأبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق/ علي محمد البيجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة.
٢٦. العروض العربي محاولات التطور والتجديد فيه، د/ فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية بدون ت.ط.
٢٧. العصر الجاهلي/ شوقي ضيف، ط١٦، دار المعارف – مصر، بدون ت.
٢٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده الأدبي، علي الحسن ابن رشيق القيرواني، ت/ محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، دار الجيل سوريا.
٢٩. القيم الصوتية في الخطاب النسائي في القرآن الكريم دراسة دلالية/ مجلة كلية الآداب – جامعة الملك سعود، المجلد ٢٠ عدد٢، ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م.
٣٠. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر/ ضياء الدين بن الأثير، قدمه أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر – القاهرة.
٣١. المرأة في الشعر الجاهلي، د/ أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر – الفجالة – القاهرة.
٣٢. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، طبعة ٢، ١٩٧٠م، دار الفكر – بيروت.
٣٣. المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم، د/ محمد حسن حسن جبل، ج١، مكتبة الآداب – القاهرة، ٢٠١٠م.
٣٤. بناء القصيدة الحديثة، د/ علي عشري زايد، ط٢، ١٩٧٩م، مكتبة دار العلوم.

٣٥. بلوغ الأرب للألوسي، الناشر دار الكتاب المصري .
٣٦. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د/ نعيم الباقي، اتحاد الكتاب العربي د.ت.
٣٧. جواهر السيرة النبوية، الشيخ قرني طلبة البدوي، الطبعة الثانية، ١٣٩٠هـ – ١٩٧١م، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده.
٣٨. حروف المعاني بين الأصالة والمعاصرة، حسن عباس، منشورات الكتاب العرب .
٣٩. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية – تونس، ١٩٨١م.
٤٠. خصائص التراكيب، د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبه .
٤١. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
٤٢. دلالات التراكيب، د/ محمد أبو موسى، ط مكتبة وهبة، ١٩٧٩م.
٤٣. دراسات في الأدب العربي، د/ عبد الرحمن عثمان، محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، المدني – القاهرة، ط الأولى.
٤٤. دراسات في علم اللغة، د/ كمال بشر، دار غريب للطباعة النشر والتوزيع د.ط.ت.
٤٥. دراسات في النص الشعري العباسي، د/ عبده بدوي، دار الرفاعي للنشر والتوزيع، –الرياض، ط١٤٠٥هـ–١٩٨٤.
٤٦. ديوان المتلمس حققه وشرحه وعلق عليه حسن كامل المرصفي / الطبعة الأولى ١٣٩٠/ ١٩٧٠/ در النشر معهد المخطوطات العربية .
٤٧. صحائف النقد الأدبي، د/ عبد الوارث الحداد، الناشر مركز الدكتور عبد الوارث الحداد للبحث العلمي والنشر والترجمة، القاهرة ٢٠٠٤م .
٤٨. علم التجويد القرآني، د/ عبد العزيز علام، مكتبة الرشد بدون .
٤٩. عم الفصاحة العربية / محمد على رق الخفاجي / دار المعارف / القاهرة

١٩٧٩م .
٥٠. عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، ت/ عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، الطبعة الثانية، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م، دار الكتب العلمية – بيروت.
٥١. فن الشعر أرسطو طاليس، ت/ شكري عياد، دار الكاتب العربي – القاهرة، ١٩٦٧م.
٥٢. –فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، شوقي ضيف، دار المعارف.
٥٣. قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي – الدهان – عبد السلام، الطبعة السادسة نوفمبر ١٩٨٤م، دار العلم للملايين – بيروت – لبنان.
٥٤. قصيدة الرثاء عن المتنبي الرؤية والأداة، ستر علي صلاح الجهني، ١٤٢٩–١٤٣٠هـ.
٥٥. لسان العرب لابن منظور دار المعارف.
٥٦. مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د/ عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٣٧٩هـ ١٩٧٩.
٥٧. معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، عبدأمهنا، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م، دار الكتب العلمية – بيروت.
٥٨. معجم الهمزة، أوما طربية، مكتبة لبنان، ناشرون – بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
٥٩. معجم علوم القرآن، إبراهيم محمد الجرحي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.
٦٠. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هاشم، ت/ مازن المبارك محمد علي حمد الله، الناشر دار الفكر، دمشق ط٦، ١٩٨٥م.
٦١. مفتاح العلوم للسكاكي، ضبطه وكتب هوامشة وعلق عليه نعيم زرزور/ دار الكتب العليمية / بيروت، لبنان ط١/ ١٩٨٣م .

٦٢. مقدمة الإلياذة، سليم البستاني، مطبعة الهلال، ١٩٤٠م، القاهرة.
٦٣. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق/ محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، مؤسسة جواد – تونس.
٦٤. من فنون الأدب العربي الفن الثاني (الرثاء)، شوقي ضيف، طبعة دار المعارف، .
٦٥. موسوعة الشعر العربي، اختارها وشرحها وقدم لها/ مطاع صفدي، إيليا حاوي، أشرف عليها الدكتور/ خليل حاوي، التحقيق والتصحيح نصًا ولغة ورواية/ أحمد قدامة، الكتب والنشر/ بيروت – لبنان، ١٩٧٤م، المجلد الخامس.
٦٦. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ١٩٨١م.

الرسائل:

٦٧ـ الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي، رسالة ماجستير، د/ فوزية بنت محمد بن إبراهيم البطي.
٦٨ـ الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، رسالة ماجستير، حسين جمعة، ١٤٠٢هـ –١٩٨٢م.
٦٩ـ الصورة الفنية في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة ماجستير، صلوح بنت مصلح بن سعيد.
٧٠. اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه، (ديك الجن – دعبل – الخزاعي – البحتري – ابن الرومي) رسالة ماجستير، د/ روضة المحمد، ١٤٠٣هـ –١٩٨٣م.
٧١ـ بلاغة التناسب ي عر امريء القيس د/ لطفي حمدي حمدين محمد ناصر، رسالة دكتوراه / كلية اللغة العربية بإيتاي البارود ١٤٤١/٢٠٢١م.
٧٢. رثاء الأب في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، د/ عفاف إبراهيم حسين الخياط، ١٤٣٣هـ – ٢٠١٢م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١	ملخص البحث	٩٩٥
٢	مقدمة	٩٩٧
٣	تمهيد	٩٩٩
٣	المبحث الأول : دراسة موازنة من حيث البناء الفني للقصائد ويشتمل على :	١٠٠٤
٤	أولاً: بين المطالع .	١٠١٠
٥	ثانيًا: بين الخواتيم .	١٠٣٢
٦	ثالثًا: بين المعاني والألفاظ وتأثيرها على المتلقي .	١٠٣٩
٨	. المبحث الثاني : دراسة موازنة من حيث البناء الشكلي للقصائد (الأنماط الإيقاعية الثابتة) من خلال :	١٠٦٧
١٠	إيقاع الوزن والموسيقى الخارجية.	١٠٦٨
١١	إيقاع القافية والتقفية الداخلية .	١٠٧٣
١٢	فهرس المصادر والمراجع	١٠٨٦
١٥	فهرس الموضوعات	١٠٩٢

تم بحمد الله تعالى وتوفيقه.