بلاغة النظم في لاميات الخنساء

"الروايات أنموذجا"

رضا العزب يوسف العزب*
redaazab173@yah00.com

ملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة بلاغة النظم في لاميات الخنساء في ضوء الروايات الشعرية؛ للكشف عن المزية الجمالية في تعلق الكلم بعضه ببعض، وجعل بعضه بسبب من بعض؛ وللوقوف على تميز مبدع على آخر، أو مزية رواية على أخرى، وقد تقع المزية ببيان الأبلغ أو الأدق في ضوء السياق أو المقام الذي سيقت على مقتضاه المعاني. ويكتسب البحث أهميته من اختبار الموازنة بين الروايات الشعرية في النظم عند الخنساء؛ لبيان جمالياتها البلاغية. وقد اتجهت الدراسة نحو الوقوف على التشكيل الجمالي لشعرية النص الرثائي عند الخنساء في مبحثها الأول؛ وتمثل في شدة انفعالية النص الرثائي في شعرها، وجودة الانتقاء الأسلوبي في النظم، وجودة الخلط بين المدح والتفجع، وكثرة الإجمال في الموازنة بين المرثي وأقرانه.

وعالج المبحث الثاني بلاغة النظم في الروايات الشعرية للاميات الخنساء؛ متجاوزا الفهم السطحي للعلاقات بين الكلم؛ لأنه يفقده المزية الجمالية، ويعزل المتلقي عن الولوج فيما بين الكلام من نسب لاصق؛ لاقتناص الشوارد، وميلاد المعاني البكر. وقد تميز رثاء الخنساء بالاستقصاء الكلي في النظم لصفات المرثي؛ فقد تهمل أمرا في موضع وتستأنس به في آخر؛ ليطول وقوف المتلقي عند ما ذكرته، أو تذكر الأمر وتتبعه بضده في ذات المقام، ليوازي المتلقي بينهما، فيعظم التفجع بعظم المدح.

الكلمات المفتاحية: بلاغة – النظم – لاميات الخنساء– الروايات – الشعرية.

* مدرس البلاغة بكلية الآداب جامعة دمياط

المقدمة

الحمد لله على ما في القول البليغ من النظم الصحيح، والصلاة والسلام على نبينا محمد الفصيح، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد.

فكثيرا ما يجد الباحث نفسه أسير البحث عن العلل الجمالية في تعلق الكلم بعضه ببعض، وجعل بعضه بسبب من بعض؛ للوقوف على تميز مبدع على آخر في النص الأدبي، أو مزية رواية على أخرى في الشعر، وقد تقع المزية ببيان الأبلغ أو الأصح في ضوء السياق والمقام الذي سيقت على مقتضاه المعاني، ويعظم البحث عن المزية عندما نجد الأحكام النقدية غير معللة، فنرى النابغة يميز الخنساء على غيرها؛ فيقول: "لولا أن أبا بصير أنشدني لقلت: إنك أشعر الجن والإنس"(١)، ولم يكن لابن سلام من بد في الحديث عنها في طبقة شعراء المراثي؛ مع أن الكتاب منعقد على الفحول، وليس لامرأة فيه من نصيب غيرها. والذي يوجبه التأمل في هذا المقام: هل للنظم أثر في بيان مزية رثاء الخنساء، أو بعبارة أدق، ما المزية التي ألحقتها بركب الفحول؟

ومع ما في الجواب عن هذا السؤال من الإطناب إلا أن الجنوح إلى الوقوف على كيفية توظيف المفردة أو التركيب في التعبير عن المعنى المراد في السياق الشعري يفي بالجواب عن جانب لا بأس به، وهذا يجعلنا نتجشم مشقة البحث عن تلك المزية وتقريرها من خلال انتخاب إحدى القوافي التي تتعدد رواياتها وتتنوع، ولم يكن لها نصيب من البحث والدراسة كغيرها من القوافي بين صفحات ديوانها المنشور، وما كتب حول رثائها المشهور؛ وهي اللاميات، ثم رأيت أن أستحضر الروايات للوقوف على الفرق الجمالي بينها في السياق الرثائي للخنساء، وذلك من خلال التدقيق في البدائل اللغوية؛ لمعرفة أيها أحق ببلاغة السياق من غيره، ومن ثم جعلت هذا البحث بعنوان: بلاغة النظم في لاميات الخنساء" الروايات أنموذجا".

ولم يند عن الأذهان الإتيان بما يستدعيه المقام من القوافي الأخرى؛ لإظهار لطف انسجام، أو لزيادة إيضاح؛ هداية لمسترشد.

واتخذت من المنهج الوصفي والتحليلي سندا في معالجة هذا الموضوع، فجاء البحث في مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، أما عن المقدمة فقد اشتملت على أهمية الموضوع، وأسباب الدراسة، وأهدافها، ومنهجها. وأما عن التمهيد؛ فقد اشتمل على التعريف بالشاعرة في الموروث العربي القديم والحديث، والنظم في الموروث المعجمي والاصطلاحي.

وجعلت المبحث الأول بعنوان: التشكيل الجمالي لشعرية الرثاء عند الخنساء، وجاء المبحث الثاني بعنوان: بلاغة نظم الروايات في لاميات الخنساء.

وأرجو أن يلحظه التوفيق، ويسمو بالنقد والتدقيق، ولله الحمد من قبل ومن بعد.

التمهيد:

أولا: الشاعرة: نشأتها، وآراء الشعراء والأدباء في شعرها:

هي الشاعرة المخضرمة، والأديبة الناقدة، والصحابية الجليلة؛ أم الشهداء تُمَاضِر بنت عمرو بن الحارث بن الشَّرِيد السُّلَمِيَّة – رضي الله عنها– نشأت في قبيلة مُضَر بين خيريها: صخر، ومعاوية "عام ٥٨٥هـ، واعترفت العرب لأخويها بالخيرية، حيث كان والدها يقول: "أنا أبو خيري مضر، فتعترف له العرب بذلك"[٢]. وقد نظمت الخنساء في خيرية أخويها؛ فقالت في معاوية[٣]:

أَلَا لَا أَرَى فِـي النَّـاسِ مِثْـلَ مُعَاوِيَـةْ إِذَا طَرَقَـتْ إِحْـدَى اللَيَـالِي بِدَاهِيَـةْ

وتفوق خيرية صخر –عندها – الثقلين، فتقول[٤]:

فَلَـــمْ أَرَ مِثْلَـــهُ رُزْءًا لِجِـــنٍّ وَلَـــمْ أَرَ مِثْلَـــهُ رُزْءًا لِإِنْـــسِ

اشتُهرت بالخنساء؛ لجمال أنفها، وبالبَكَّاءة؛ لفيض دموعها في رثاء أخويها، ولاسيما صخر، "وتوفيت في الإسلام عام ٢٤هـ"[٥]. لم تقبل لها زوجا من غير بني سليم؛ ردت سيد آل بدر، وفارس هوازن؛ دُرَيْد بن الصِّمَّة، فخاطبت معاوية قائلة [٦]:

لَـــئِنْ أَنْكَحْتَنِـــي غَصْـــبَا دُرَيْـــدَا لَقَـــدْ أَوْدَى الزَّمَـــانُ إِذًا بِصَـــخْرِ

أَتُكْرِهُنِـــي هُبِلْـــتَ عَلَـــى دُرَيْـــدٍ وَقَـــدْ أَصْـــفَحْتُ سَـــيِّدَ آلِ بَـــدْرِ

تزوجت مرتين؛ تزوجها: "رُوَاحة بن عبد العُزَّى السُّلَمِي، ورزقت منه بعبد الله؛ وهو أبو شجرة، ولم يُعَمِّر معها في الزواج؛ لمقامرته، ثم تزوجها مِرْداس بن أبي عامر السلمي، ورزقت منه بأربعة صبية: يزيد، ومعاوية، وعمرو، وسراقة، وابنة؛ اسمها: عمرة[٧].

غمرتها أمواج المصائب في الجاهلية، فتأججت مشاعر الحزن والأسى بداية من فراق زوجها الأول، ثم موت زوجها الثاني، ومن بعده "أجهز دريد بن حَرْمَلَة من بني مُرَّة على أخيها معاوية، فقتله يوم الحورة الأول، فتوعد صخر بالثأر لأخيه معاوية، وقد كان ذلك في يوم الحورة الثاني، وفي يوم ذات الأَثْل غزا صخر بني أسد بن خزيمة، فطعنه ربيعة ابن ثور الأسدي في جنبه، وبقي مريضا قرابة حول لا يستمر في بطنه طعام؛ حتى ملت من مرضه زوجته سليمى، فتمنى الموت؛ وأنشأ يقول:

أَرَى أمَّ صَـــخْرٍ لَا تمَـــلُّ عِيـــادَتِي وَمَلَّـتْ سُـلَيْمَى مِضْـجَعِي وَمَكَـانِي
وَمَـا كُنْـتُ أخشَـى أَنْ أَكُـونَ جَنَـازَةً عَلَيْـكِ وَمَـنْ يَغتَـرُّ بِالحَـدَثَانِ
وَلَلْمَـوْتُ خَيْـرٌ مِـنْ حَيَـاةٍ كَأَنَّهَـا مَحَلّـةُ يَعْسُـوبٍ بِـرَأْسِ سِـنَانِ[٨]

ثم مات من طعنته هذه نحو سنة ٦١٥ م[٩]، ولم تزل الخنساء تبكيه، حتى عميت[١٠]، واختلف سبب بكائها على صخر؛ لاختلاف حالها في الجاهلية عن الإسلام؛ ففي نحو الثامنة للهجرة قالت: "كنت أبكي له من الثأر، وأنا اليوم أبكي له من النار"[١١]، وتقلبت الخنساء بين ثنائية الجزع والصبر؛ فهي القائلة في موت صخر عن احتراس[١٢]:

يُـذَكِّرُني طُلُـوعُ الشَّـمْسِ صَـخْرًا وَأَذكُـرُهُ لِكُـلِّ غُـرُوبِ شَـمْسِ
وَلَـوْلَا كَثْـرَةُ البَـاكِينَ حَـوْلِي عَلَـى إِخْـوَانِهِم لَقَتَلْـتُ نَفْسِـي
وَمَـا يَبْكُـونَ مِثْـلَ أَخِـي وَلَكِـنْ أُعَـزِّي الـنَّفْسَ عَنْـهُ بِالتَأَسِّـي

وهي القائلة يوم القادسية في استشهاد أبنائها الأربعة: "الحمد لله الذي شرفني بقتلهم، وأرجو أن يجمعني معهم في مستقر رحمته"[١٣]، وبهذا اجتمع لها من الجزع أعلاه، ومن الصبر أجمله وأحلاه.

وبفكر وروية في ثنائية الجزع والصبر يظهر أن الخنساء تطابق مقتضى الحال؛ حيث آثرت الشعر على النثر في تصوير فجيعة صخر في الجاهلية؛ لما للشعر من تأثير في

قدح شرر الفجيعة عند العرب، ومن ثم يعظم المصاب، فلما زال الجزع في الإسلام زالت الحاجة إلى الشعر، فجنحت إلى النثر في الحديث عن استشهاد أبنائها الأربعة، فكان أقرب إلى المواعظ الإسلامية، ومما يعزز من ذلك أنها كانت تُقِلُّ من الشعر في أول أمرها، فلما قتل صخر أزادت منه حتى تركت لنا ديوانا من الشعر.

ثانيا: الخنساء في الموروث العربي والغربي الحديث:

شهد لها العدول من الشعراء، وحازت شرف السبق لدى النقاد والأدباء، قال البغدادي: "اتفق أهل العلم بالشعر أنه لم تكن امرأة قبلها ولا بعدها أشعر منها"(١٤)، وفي هذا الاتفاق بُعدٌ في الرؤية من لدن أهل العلم بالشعر؛ لأن الحكم على من قبلها معلوم بالموازنة، وفيما بعدها معلوم من إيمان الشعراء بضعف شعر النساء على الجملة إلا الخنساء؛ لما خُصَّت به من الاقتدار على امتلاك ناصية البيان، ومما يعزز من ذلك قول النابغة الذبياني بعدما أنشدته:

وَإِنَّ صَـــخْرًا لَتَـــأتَمَّ الهُـــدَاةُ بِـــهِ كَأَنَّـــهُ عَلَـــمٌ فِـــي رَأْسِـــهِ نَـــارُ

لولا أن أبا بصير أنشدني؛ لقلت: إنك أشعر الجن والإنس(١٥)، وهذا حكم جامع لمعاني السبق والاقتدار في هذا الفن، وكأن النابغة قد اطلع على أشعار الإنس وما توحيه إليهم الجن، وانتهى إلى هذا الحكم. وعدها جرير من أشعر الناس حين قيل له: من أشعر الناس؟ قال: أنا، لولا هذه الفاعلة – يعني الخنساء– قيل: فبم فضلتك؟ قال: بقولها:

إِنَّ الزَّمَـــانَ وَمَـــا يَفْنَـــى لَـــهُ عَجَـــبٌ أَبْقَـــى لَنَـــا ذَنَبـــا وَاستُؤصِـــلَ الـــرَّاسُ
أَبْقَـــى لَنَـــا كُـــلَّ مَجْهُـــولٍ وَفَجَّعَنَـــا بِالحَـــالِمِينَ فَهُـــم هَـــامٌ وَأَرْمَـــاسُ
إِنَّ الجَدِيـــدَينِ فِـــي طُـــوُلِ اختِلافِهِمَـــا لا يَفْسُـــدَانِ وَلَكِـــن يَفْسُـــدُ النَّـــاسُ(١٦)

ومن بديع قولها هذا أنه عظيم الزجر، نافع الوعظ؛ حيث إنها أنصفت في آخر الأمر ما تعجبت منه في أوله، وهو الزمان، فبعد أن ذمت البقاعين: (الأذناب والمجاهيل)، رثت

الأخوين: صخر ومعاوية، وأنصفت الجديدين: (الليل والنهار)، وجعلت الإفساد منعقدا على الناس، فبرَّأت الزمان مما نسبته إليه، وقريب من هذا قول الشافعي:

نَعِيبُ زَمَانَنَا وَالعَيْبُ فِينَا وَمَا لِزَمانِنَا عَيْبٌ سِوَانَا
وَنَهْجُو ذَا الزَمَانِ بِغَيْرِ ذَنْبٍ وَلَو نَطَقَ الزَمانُ لَنَا هَجَانَا

واستثناها بشار بن برد من الضعف في شعر النساء؛ فقال: "لم تقل امرأة شعرا قط إلا ظهر الضعف فيه، فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك كان لها أربع خصى"[١٧]، وهذا من الجواب المسكت في القطع بالفحولة، وتابعه المبرد على أنها أشعر من النساء، وكثير من الفحول؛ فقال: "وكانت الخنساء، وليلى الأخيلية بائنتين في أشعارهما متقدمتين لأكثر الفحول، ورب امرأة تتقدم في صناعة، وقلما يكون ذلك"[١٨]. ويرجع السبب في ذلك إلى الحواجز الاجتماعية التي قوضت إبداع المرأة في كثير من الأغراض؛ كالغزل والهجاء المقذع؛ لما طبعن عليه من الحياء؛ فضلا عن العوائق الدينية والاجتماعية، وهذا بخلاف الرثاء؛ لما طبعن عليه من شدة العاطفة.

ومما تقدمت فيه الخنساء من الصناعات الرثاء، قال القيرواني: "أذهب في عمود الرثاء"[١٩]، وهي عبارة جامعة لمعاني السبق في هذا الفن، ويعلل الأب لويس شيخو ذلك؛ فيقول: "وللنساء في المراثي أساليب بديعة لم ينتبه لها الفحول؛ لما طبعن عليه من رقة الطباع، وشدة الجزع في المصائب، وصدق الحس، فيبرزن عواطفهن بشعر سلس، وكلام لين؛ قريب المأخذ يكاد يسيل رقة وانسجاما"[٢٠]. ويلوح من هذا التقرير الربط بين الرثاء والرقة، وفي ذلك يقول الحلي:

لَهُ رِقَّةُ الخَنْسَاءِ فِي حَالِ نَوْحِهَا وَلَكِنَّ مَعْنَاهُ لِقُوَّتِهِ صَخْرُ

وإن وقف امرؤ القيس واستوقف، وبكى واستبكى؛ "فإن الخنساء أشهر من بكت واستبكت في الجاهلية"[٢١]؛ مع الفارق بين البكاءين؛ فالأول منعقد على الغزل، والثاني منعقد على الرثاء، ومن ثم فبكاء امرئ القيس فني، وبكاء الخنساء حقيقي مؤثر.

ولم تكن الخنساء محل اهتمام العرب فحسب؛ بل شغلت حيزا كبيرا من حياة بعض المستشرقين ممن عكفوا على ديوانها، فترجموه إلى اللغة الفرنسية؛ وممن ترجمه المستشرق فكتور دي كوبيه (v.decppier)، وقد قام الأب شيخو بنشره، وترجمته أنيسه بومدين عام ١٩٨٧م تحت عنوان: (Khansâ ′: Moi, poète et femme d'Arabie). وللكاتبين جوهرة بوشريط، وعمار بوقريفة بحث عن أساليب ترجمة الكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية عند فكتور دي كوبييه، وأشار جبريلي (Gebrely) إلى شهرة أشعارها؛ فقال: "أما أشعار الخنساء في رثاء أخويها صخر ومعاوية فشهيرة، جميعها قبل الإسلام؛ مع أنها أدركت خلافة عمر"[٢٢]، وذكر الأستاذ الإيطالي كارلو نالينو(Carlo Nallino) أن الأب لويس شيخو خصها بمزيد بحث، فقال: "أفرد الأب لويس شيخو كتابا في المراثي لإحدى وستين شاعرة من عهد الجاهلية ما عدا ديوان الخنساء الذي نشره وحده"[٢٣]. ولكثرة إقبال الباحثين على ديوان الخنساء، صنف الأب لويس شيخو كتابا في مراثي غيرها من النساء؛ بعنوان: رياض الأدب في مراثي شعراء العرب.

وحاصل الأمر أن من أخذ من شعرها بحظ وافر علم أن فيه مسحة من الرقة والجمال، وكثيرا ما تخاطب عينها؛ فتطلب منها البكاء بألطف وجه وألين مس، وقد نعت كرم صخر وشجاعته؛ فأجادت فيما ذكرت كل الإجادة.

ثالثا: النظم في الموروث المعجمي والاصطلاحي:

مدار النظم عند المعجميين على الضم، والجمع، والتأليف، والاتساق، قال ابن فارس: "النون والظاء والميم أصل يدل على تأليف شيء"[٢٤]، وقال علي الجرجاني: "النظم: جمع اللؤلؤ في سلك[٢٥]، وورد في الصحاح أن النظام الاتساق[٢٦]. وبفكر وروية نجد أن الدلالة اللغوية للنظم نتاج لجزئيات متصلة؛ لأن الجمع لا يقتضي الاقتران، والضم يقتضيه، وفي التأليف معنى زائد عليهما؛ وهو جمع الشيء إلى نظيره، فإذا تحقق الجمع، والضم، والتأليف اتسق الكلام، وقوي تعلق بعضه ببعض.

ومهما اختلفت منازع العلماء ومشاربهم في التصور الدقيق لمصطلح النظم وأثره في التشكيل الجمالي للنص الأدبي؛ فلم تصدر بمعزل عن السياق اللغوي لها، وهو الضم على طريقة مخصوصة في السياق. والمعنى أن مجرد الضم للكلمات لا يقوم به نظم، حتي يكون على طريقة مخصوصة؛ أي: تحقق الإفهام والإمتاع؛ ومن ثم جعل المبرد الأفضلية البلاغية منعقدة على النظم، فقال: "إن حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النظم؛ حتى تكون الكلمة مقاربة أختها، ومعاضدة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول"[٢٧]، فإحاطة القول بالمعني يهدف إلى الإفهام، فإذا ذُيِّل باختيار الكلام، وحسن النظم؛ فقد أَلْبَس الإفهام زينة الإمتاع. ولا يقتصر الأمر على بلاغة اللسان؛ بل يتعدى إلى بلاغة القلم، فيقول أبو اليسر إبراهيم بن محمد المدبر:" فإنما يكون الكاتب كاتبا إذا وضع المعنى في موضعه، وعلق كل لفظة على طبقها من المعنى... ومتى خاطب أحدا بغير ما يشاكله، فقد أجرى الكلام في غير مجراه وكشفته [٢٨]. وفي هذا ما يدل على أن الجمع لا يكفي في تحقق النظم، حتي يقع التعلق بين الكلام؛ فيكون بعضه آخذا برقاب بعض.

ويتسع سفر الحديث عن النظم لدى أبي هلال العسكري، فيعقد بابا عن حسن النظم؛ يستهله بقول الجاحظ: "إن الكلام يحتاج إلى حسن التأليف، وجودة التركيب... وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا؛ ومع سوء التأليف، ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية[٢٩]، وتخطو فكرة النظم على يد ابن رشيق خطوة مماثلة لما فعله العسكري، فيعقد بابا للنظم وأثره الجمالي؛ متأثرا بقول الجاحظ: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا؛ فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان ... فإذ كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجَّته المسامع، فلم يستقر منها شيء"[٣٠]. وترد إشارة بشر بن المعتمر عن النظم وإن لم يصرح بالمصطلح في سياق الحديث عن اللفظ والمعنى؛

فيقول: "ومن أراغ معنى كريما، فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما[٣١].

ويظهر من هذا أن بشر بن المعتمر يجعل شرف اللفظ والمعنى وصيانتهما من الفساد والهجنة من الحقوق الواجبة على المبدع، ويقوي من هذا أن أتبعه بالتحذير من وضع اللفظة في غير موضعها؛ مبينا فساد النظم؛ فقال: "وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قراراها، وحقها من أماكنها المقسومة لها، وكانت قلقة مضطربة؛ فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها"[٣٢]. واستفاد الجاحظ من حديث بشر بن المعتمر عن النظم في معالجته، فصنف كتابا عن نظم القرآن[٣٣]، ونص على أن تخير اللفظ يفضي إلى جودة السبك، ولا تظهر المزية إلا بهما، ومن ثم قيل لليوناني: ما البلاغة؟ فقال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام[٣٤].

والمتأمل في تراث عبد القاهر الجرجاني يجده ينص على أنه استفاد من جهود السابقين في فهم أبعاد النظم؛ فقال: "وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم، وتفخيم قدره، والتنويه بذكره، وإجماعهم أن لا فضل من عدمه"[٣٥]. وتمثلت جهود عبد القاهر في قراءة تراث السابقين فاستوعبه، ثم ميز جيده من رديئه، وتخير منه ما يُشَكِّل الرؤية الصحيحة في الكشف عن إعجاز القرآن، ويدلك على ذلك بناء تعريفه للنظم على القصر، فيقول: "ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضه ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض[٣٦]، وقال: "ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت ولا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها[٣٧]. وبرد إعجاز القرآن إلى النظم تنتفي شبهة القائلين بالصرفة.

ومما يجب إحكامه في الحديث عن النظم علاقته بالمعنى من حيث الأبلغية، والصحة، والفساد، ومن ثم يتبين أن تغير النظم يورث تغيرا في المعنى، يقول عبد القاهر:

"إذا تغير النظم فلابد أن يتغير المعنى"[٣٨]، ويصح المعنى في النظم، وتقوى بلاغته بالانتقاء الأسلوبي للبدائل اللغوية وفق مقتضى الحال؛ نحو قوله تعالى: ﴿**فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا**﴾ [القصص: ٢٥] إذا تأملنا الآية علمنا أن للفعل (جاءت) مزية في النظم لا يفي بها الفعل (أتت) لما في الأول من المشقة المناسبة لمقام الحياء؛ خلافا للفعل (أتى) الدال على السهولة والبعد؛ كما في قوله تعالى: ﴿**أَتَىٰ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ**﴾[النحل: ١]. وفي عدم التصريح باسمها في قوله: إِحْدَاهُمَا دلالة على الستر الذي بني عليه الحياء، وحتى لا يظن أحد أن إحدى ابنتي شعيب أشد حياء من الأخرى، وفي وضع الاستحياء بين المشي والقول ما يدل على أن الحياء فيهما معا، ولو تغير موضعها؛ لخلت الآية من هذا الاشتمال. وأكدت قولها بـ(إنَّ)؛ لتجعله يذعن ويسلم، ثم أردفته ببيان الداعي؛ فقالت: أبي، حتى لا يسأل عنه، ثم أتبعته بذكر السبب، ونوعه، وعن أي شيء؛ فقالت: ليجزيك أجر ما سقيت لنا، فلم تدع له مجالا للنقاش معها حفاظا على حيائها.

ولو تأملنا أيضا قوله تعالى: ﴿**وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ**﴾[سورة ق: ١٠]؛ لعلمنا أنه لا يقوى أحد على أن يحذف نقطة من نظمه إلا وانكشف تبديله لكلمات الله سبحانه وتعالي، لتعلق الكلم بعضه ببعض، حيث قرن بين النخل وما يلزمه؛ وهو الارتفاع؛ فقال: باسقات، ولو قال: مرتفعات لم يكن بمثل هذا الجمال؛ لأن بسوق الشيء مشتمل على التميز؛ فهي أشجار طوال، أثمارها بارزة، متميز بعضها من بعض، ثم قدَّم (لها) على (نضيد)، فلم يقل: طلعها نضيد؛ للاختصاص الذي تميز به النخل عن غيره من الأشجار، ولو أراد النحل؛ لقيل في غير القرآن: والنحل لا سعات لها عسل لذيذ. وبهذا النظم: "قطع منه بمعجز التأليف أطماع الكائدين، وأبانه بعجيب النظم عن حيل المتكلمين..."[٣٩].

وفي الشعر من الروايات ما يمكن انتقاؤه؛ لبيان جودة النظم، ومن ذلك قول كعب الغنوي:

تَقُولُ سُلَيْمَى: مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَابَ طَبِيبُ؟[٤٠]

عندما نتأمل هذا البيت وما بين الكلم من ملاءمة وتناسب نجد أن قوله: (كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَاب طَبِيبُ) لا يرقى إليه قول بعض الرواة: (كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الطعام طَبِيبُ) في جودة النظم؛ لأن "المزية للكلام إنما هي في نظمه باعتبار ملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها"[٤١] وما بين الطبيب والشراب؛ أي: (الدواء) من المناسبة كما بين القريب؛ أي: (الأهل والطعام) من المناسبة، ولو أراد الطعام؛ لقال: (كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الطعام قَرِيب).

ولا مرية في أن لفظة الطبيب مقصودة؛ لانقطاع الأمل في الشفاء، والشحوب بمنع الدواء أبلغ من الشحوب بمنع الطعام في عمق الفجيعة. أضف إلى ذلك أن لفظة يحميك بوصفها سمة أسلوبية أبلغ من (يمنعك) لما تحمله من مفارقة عجيبة؛ وهي الخروج عن الأصل، إذ الأصل في الطبيب ألا يحميك من الدواء وكأنه عدو، ومن ثم يتم للتشبيه في الشطر الثاني من التأليف الذي سيقت على مقتضاه المعاني ما يجعله أصلا في فهم المعنى النفسي وليس زائدا على السؤال. ولا يفهم من قوله: (مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا)؛ أي: يبدو أصفر منتقعًا، ورود المجاز المرسل ألبتة؛ لأن منع الدواء يفضي إلى تغير لون الجسم كله وذبول نضارته، وليس بعضه على الإيهام بذكر الكل وإرادة الجزء.

المبحث الأول: التشكيل الجمالي لشعرية الرثاء عند الخنساء:

للنص الرثائي في النفس البشرية ما ليس لغيره من الأغراض، لأنه يُخرج لنا من معدن الحزن والبكاء واليأس أدبا يحرك الأشجان، ويقدح شرر النيران؛ فيشحذ المبدع قريحته في التخفيف من وطأة المصيبة وشدتها بانتقاء اللغة الشعرية وتوظيفها في ترجمة الآلام الكامنة في القلب، فتتأثر بها قلوب المتلقين، ومن ثم تتشكل شعرية النص الرثائي، ومما يعزز من تشكلها ما يلي:

أوَّلا: شدة انفعالية النص الرثائي عند الخنساء.

من دقيق ما يرد فيما نحن بصدده أن شدة التعلق يفضي عند الفقدان إلى عمق الألم، ومن ثم تشتد انفعالية النص من لدن المبدع، حتى تتمكن تلك الانفعالية من المتلقي، فيصير كل منهما أسيرا لها؛ مع علمهما أن الحياة وديعة غيب، وثوب معار، فإذا تعلق فيها المرء بأحد عظم عليه فراقه، وحينئذ تحترق القلوب وتصبح النفوس "مصروفة الهم إلى نوع من الحب في نوع من الشعر"(٤٢) هو الرثاء، ولذا فالمراثي نتاج لأصدق المشاعر، وقد سأل الأصمعي أعرابيا: "ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ فقال: "لأن نقولها وقلوبنا محترقة"(٤٣)، وعلى قدر ما في قلب الشاعر أو المبدع من حرقة وصدق تكون العبارة الإبداعية من القوة الانفعالية؛ "والنساء أشجى الناس قلوبا عند المصيبة، وأشدهم جزعا على هالك؛ لِمَا ركَّب الله –عز وجل– في طبعهن من الخور، وضعف العزيمة"(٤٤)، وقد أشار أنور سويلم في مستهل تحقيقه لديوان الخنساء إلى ذلك، فقال: "عبرت بأشعارها الرقيقة أصدق تعبير عن مرارة الثكل، وألم الموت، وصورت التجربة الإنسانية المؤلمة أدق تصوير؛ فكان شعرها خالدا نحسه، ونتجاوب معه، وننفعل به"(٤٥). ولم يغب عن كثير من الشعراء حال الخنساء؛ حيث صار صدق بكائها على صخر أصلا يقاس عليه ومثلا يحتذى به، فحلَّت فجيعتها محل المشبه به عند كثير من الشعراء؛ لعظم المصاب، يقول أبو العلاء:

إِذَا أَنبَـــأتَ عَـــنْ غَـــرَضٍ بِلَفْـــظٍ فَقُـلْ: خَنْسَـاءُ شَـطَّتْ أَو خُنَـاسُ(٤٦)

وقال أسامة بن منقذ:

لَـوْ أَنَّهَـا إِذْ أَعْولَـتْ فَـاضَ دَمْعُهَـا لَقُلْتُ هِيَ الخَنْسَاءُ، تَبْكِي عَلَى صَخْر(٤٧)

وقال أيضا:

فَقُلْـتُ لَهَـا: إِنْ كُنْـتِ خَنْسَـاءَ لَوْعَـةً وَوَجْـدًا فَـإِنِّي فِـي البُكَـاءِ مُـتَمِّمُ(٤٨)

وقال صفي الدين الحلي:

وَوَادٍ حَكَى الخَنْسَاءَ لَا فِي شُجُونِها وَلَكِن لَـهُ عَيْنَـانِ تَجْـرِي عَلَـى صَـخْرِ(٤٩)

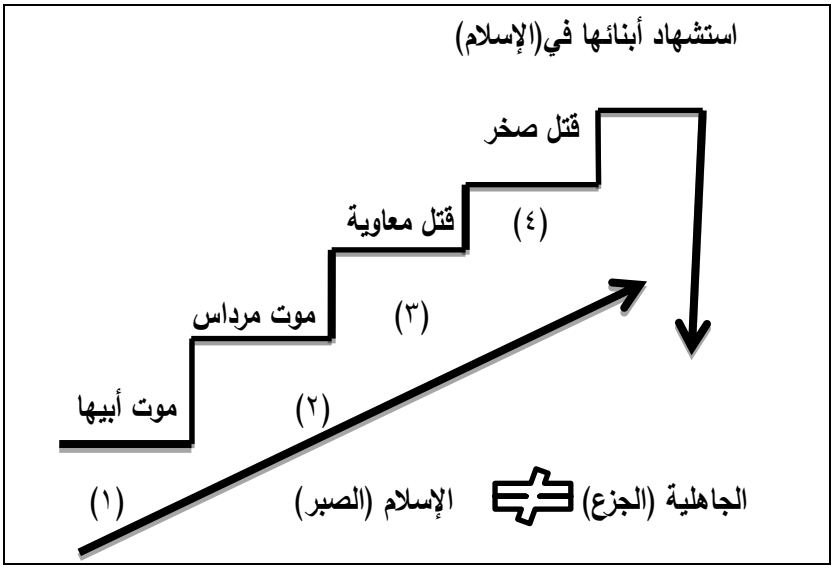
وقال يرثي صديقا له غرق بدجلة:

يَـا مَـالِكِي ! إِنِّـي عَليـكَ مُتَـيَّمٌ يَـا صَـخْرُ! إِنِّـي فِيـكَ كَالخَنْسَـاءِ (٥٠)

وقال عرقلة الكلبي:

فَلَـوْ كَـانَ قَلْبِـي صَـخْرةً لبَكَيْـتَهُمْ كَمَا بَكَتْ الخَنْسَاءُ حِينًا عَلَى صَخْرِ(٥١)

وإذا أمعنا النظر في هذه الأبيات علمنا أنَّ هؤلاء الشعراء على وعي تام بشدة انفعالية النص الرثائي عند الخنساء؛ وذلك من خلال الانتقاء للمفردات المعبرة عن ذلك في النظم؛ كقولهم: (شطَّت، لوْعة، فيض دموعها، حكى الخنساء لا في شجونها، بكت حينا)، وتتضاعف انفعالية النص الرثائي عند الخنساء من تضاعف الفجائع في الجاهلية؛ حيث فجر الموت شاعريتها بعد اتساع مساحة الابتلاء القائمة على ازدواجية الفجيعة، وذلك على النحو التالي:



ويظهر من هذا المخطط تصاعد الابتلاء واتساع مساحته في الجاهلية لدى الخنساء، وبموت صخر تكون الفجيعة الكبرى، وقد جمعَتْ بينهم في النظم على الترتيب مرة واحدة، فقالت:

أُبَكِّـــي أَبِـــي عَمْـــرًا بِعَـــيْنٍ غَزِيـــرَةٍ قَلِيـــلٍ إِذَا نَـــامَ العُيُـــونُ هُجُودُهَـــا
وَصِـــنوَيَّ لَاْ أَنْسَـــى مُعاوِيَـــةَ الَّـــذِي لَـــهُ مِـــن سَـــرَاةِ الحَـــرَّتَينِ وُفُودُهَـــا
وَصَـخْرًا وَمَـنْ ذَا مِثْـلُ صَـخْرٍ إِذَا غَـدَا بِسَـــاهمةِ الأَبْصـــار قُـــبٍّ يَقُودُهَـــا

رثت الخنساء زوجها مرداس، وأخويها: معاوية وصخر، "ولعل مراثيها في صخر فاقت سواها شهرة في الرقة والعاطفة، وعوَّل عليها الدارسون في تبيان خصائص شعرها وميزات أسلوبها الرثائي"(٥٢). وقد أجمعت المصادر على أن صخرا غرة لأهل بيته، وزهرة لإخوانه، سبق من جاراه، وبان شأوه على من لم يره ومن رآه، ألقت الخنساء بعجرها وبجرها عليه في حياته؛ فضمد لها الآلام وأكرمها في كل حال بأفضل الأموال، حتى قالت امرأته: أما ترضى أن تعطيها النصف حتى تعطيها أفضل النصيبين؛ فأنشأ يقول:

وَاللهِ لَاْ أَمْنَحُهَـــــــا شِـــــــــزَارَهَا وَهِـــي حَصَـــانٌ قَـــدْ كَفَتْنِـــي عَارَهَـــا
وَلَـــــوْ هَلَكْـــــتُ مَزَّقَـــــتْ خِمَارَهَـــــا واتَّخَـــذَتْ مِـــنْ شَـــعَر صِـــدَارَهَا(٥٣)

فلما طُعِن وصار حبيسا للترب، رهينا للحد؛ ألقى الفراق عليها بأحزان أطالت ليلها، واغرورقت بالدموع عينها؛ فهمعت حتى عميت، واشتد نحيبها، وعويلها، وعظم بالمصاب رثاؤها؛ فقالت:

ألا يَـــا صَـــخْرُ إِنْ أَبْكَيـــتَ عَيْنِـــي لقَـــدْ أَضْـــحَكْتَنِي دَهْـــرًا طَـــوِيلَا
بَكَيْتُـــكَ فِـــي نِسَـــاءٍ مُعْـــوِلاتٍ وَ كُنْـــتُ أَحَـــقَّ مَـــنْ أَبْـــدَى العَـــوِيلَا
دَفَعْـــتُ بِـــكَ الجَلِيـــلَ وَأَنْـــتَ حَـــيٌّ فمَـــنْ ذا يَـــدْفَعُ الخَطْـــبَ الجَلِـــيلا(٥٤)

ومن حينها بثت في الأسواق محاسنه، وأذاعت على الاسماع مكارمه، بأبيات محكمة السبك، بعضها آخذ برقاب بعض. وقد أشار صفي الدين الحلي إلى ذلك، فقال:

أَتَـــانِي كِتَـــابٌ مِنْـــكَ أَحْسَـــبُ أَنّـــهُ هُـوَ السِّـحْرُ لَاْ بَـلْ دُونَ مَوْقِعِـهِ السِّـحْرُ
بنَثْـــرٍ يظَـــلّ الـــنّظْمُ يَحسُـــدُ رَصـــفَهُ وَنَظْـــمٍ للُطْـــفِ السّـــبكِ يَحْسُـــدُهُ النّثْـــرُ
لَـــهُ رِقّـــةُ الخَنْسَـــاءِ فِـــي حَـــالِ نَوْحِهَـــا ولَكِـــــنّ مَعْنَـــــاهُ لِقُوَّتِـــــهِ صَـــــخْرُ
إِذَا شَـــنَّفَ الأَسْـــمَاعَ درُّ نظامِـــهِ تَـــيقّنَ كُـــلٌّ أنّ مُرســـلَهُ البَحْـــرُ(٥٥)

وعليه تفضي شدة الانفعالية إلى جودة الانتقاء ودقة السبك ورِقَّته في النظم، فنرى المبدع يجنح إلى أدق العبارات في الدلالة على المعنى المراد وأشدها تأثيرا على المتلقين. فإذا صدر ذلك عن أجزع الناس قلوبا عند المصيبة؛ وهم النساء، وأشعرهم؛ وهي الخنساء، فقد تحققت الفحولة في الشعر.

ثانيًا: جودة الانتقاء الأسلوبي في النظم:

إن من أبرز السمات التي تتشكل منها شعرية أي غرض من الأغراض الانتقاء الأسلوبي في النظم؛ لافتقاره إلى إلمام المبدع بفروق المعاني، والتذوق الجمالي، وإدراك مطابقة الكلام لمقتضى الحال، "فكلما كان المتكلم أكثر إحساسا بفروق المعاني، وأكثر تذوقا لفروق العناصر الجمالية، وأكثر إدراكا لمطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ كان أحسن اختيارا من البدائل التي يصلح كل منها لأداء أصل المعنى المقصود بوجه عام"(٥٦). ويرى الدكتور سعد مصلوح أنه يمكننا التمييز بين نوعين مختلفين من الاختيار؛ هما:

الأول: اختيار محكوم بسياق المقام (context of situation)، ويراد به استعمال اللغة؛ لتحقيق هدف عملي محدد، ولذا يوصف هذا الاختيار بأنه نفعي (pragmatical).

الثاني: اختياري نحوي (grammatical selection) ويراد به المفاضلة بين أساليب التراكيب المختلفة وانتخاب بعضها لأداء ما يريده المبدع(٥٧).

وللخنساء في الانتقاء الأسلوبي للسمات اللغوية وفق مقتضى الحال باع طويل يبرز إلمامها بالفروق بين المعاني، وتذوقها الجمالي لتلك الفروق، ومن ثم تجنح إلى التنوع الأسلوبي؛ فتارة تقول: يَا عيْن جُودِي، وأخرى: أَعَيْنَيَّ جُودَا، وليس المقام في الأولى كالثانية، ونراها تقول: إذَا نَشْنُو لنَحَّارُ، وأخرى: نِعْمَ أَخُو الشَّنْوةِ حَلَّتْ بِهِ أَرَامِلُ الحَيِّ، وفي سياق المبالغة نراها تؤثر (فعَّال) على (فعول) في بعض المقامات دون بعض، وما هذا إلا لمزيد فضل في المعنى لكل منهما. يقول عبد القاهر: "إنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم ترها بعينها تَثْقل عليك وتوحشك في موضع آخَر"(٥٨).

والانتقاء الأسلوبي يفضي بصاحبه إلى الرقة، وهذا ما فطن إليه الشاعر في وصف شعر الخنساء؛ فقال:

لَـهُ رِقّـةُ الخَنْسَـاءِ فِـي حَـالِ نَوْحِهَـا ولَكِـــنّ مَعْنَـــاهُ لِقُوَّتِـــهِ صَـــخْرُ

ولها من الملكة في تصوير ألم الفجيعة ما يجعلها تجمع بين ثنائيتين من التضاد؛ هما: الحياة والموت، ففي الحياة القائمة على الإيثار يعظم القرب الروحي والذاتي، فإذا حل الموت محلها عظم الألم، ومن ثم يحل الغياب والفقدان محل الحضور والوجود، ومن هذا المنطلق يجد المبدع نفسه أسيرا لزهرة الماضي وذبول الحاضر. كل هذا يجعلها تُتبِع سياق المدح بالتفجع؛ ليعظم المصاب، أو تخلط بينهما؛ مع توظيف الكلمات والتركيبات لإحداث التأثير في المتلقي، وبهذا تتحقق شعرية الرثاء عند الخنساء.

ثالثا: جودة الخلط بين المدح والتفجع:

وتتمثل شعرية المراثي في جودة الخلط بين المدح والتفجع، قال القيرواني: "ومن أحسن المراثي ما خلط فيه مدح بتفجع على المرثي، فإذا وقع ذلك بكلام صحيح، ولهجة معربة، ونظام غير متفاوت؛ فهو الغاية من كلام المخلوقين[٥٩]، وتقديم المدح على التفجع التفجع من باب تقديم المقدمة على النتيجة، وكلما عظمت المقدمات اشتد تمكن النتائج من القلب، فيتخير المبدع من الألفاظ أعذبها، وأسلسها، ثم تنسجها قريحته بإحكام؛ لتكون معبرة عما يجوش في صدره. وكلما كان الممدوح أعلى في الرتبة والمنزلة كان التفجع أعلى في الإظهار، ومن ثم "فسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بَيِّن الحسرة، مخلوطا بالتلهف، والأسف، والاستعظام إن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا"[٦٠].

إن نظرة فاحصة في رثاء الخنساء تكشف عن أنها تجيد الخلط بين المدح والتفجع؛ فتارة نراها تُتْبِع فضائله الجليلة، وخلاله العظيمة، وشمائله الحميدة بما يجعل المصاب

جللا بحيث يتفجع المتلقي من قبل تفجعها، ويتألم من لدن تألمها، فقد تتبع التفجع بالمدح أو العكس، فتقول(٦١):

وَقُــوُلِي إِنّ خَيْــرَ بَنِــي سُــلَيْمٍ وَأَكْــرَمَهُم بِصَــحْرَاءِ العَقِيــقِ
فَإِنَّــكَ وَالبُكَــا بَعْــدَ ابْــنِ عَمْــرو لَكَالسَّــارِي سِــوَى وَضَــحِ الطَّرِيــقِ

وتقول(٦٢):

أَبَــتْ عَيْنِــي وَعاوَدَهــا قَــذَاهَا بِعُــوّارٍ فَمَــا تَقْضِــي كَرَاهَــا
عَــلَى صَخْــرٍ وَأَيُّ فَتــىً كَصَخْــرٍ إِذَا مَــا النَّــابُ لَــمْ تَــرأَم طِلاهَــا
فَتَــى الفِتْيــانِ مَــا بَلَغُــوا مَــدَاهُ وَلا يَكــدِى إِذا بَلَغَــت كُدَاهَــا

وتقول(٦٣):

لَــئِن جَزِعَــت بَنُــو عَمْــرٍو عَلَيــهِ لَقَــدْ رُزِئَــت بَنُــو عَمْــرٍو فَتَاهَــا
لَــهُ كَــفٌّ يُــشَــدُّ بِهَــا وَكَــفٌّ تَحَــلَّبُ مَــا يَجِــفُّ ثَــرى نَداهــا

ونراها تزيد من زمن التفجع؛ فتستغرق البيتين؛ نحو قولها(٦٤):

أَلاْ يَــا عَــيْنِ فَــانهَمِري بِغُــدرِ وَفِيضِــي فَيضَــةً مِــنْ غَيْــرِ نَــزرِ
وَلا تَعِــدي عَــزاءً بَعــدَ صَــخرٍ. فَقَــدْ غُلِــبَ العَــزَاءُ وَعِيــلَ صَــبْرِي

وقولها(٦٥):

دَهَتْنِــي الحَادِثَــاتُ بــهِ فأمْسَــتْ عَلَــيّ هُمُومُهَــا تَغْــدُو وَتَسْــرِي
لَــوَ أَنَّ الــدَّهْرَ مُتَّخِــذٌ خَلِــيلاً. لَكَــانَ خَليلَــهُ صَــخْرُ بــنُ عَمْــرِو

ونظير هذا كثير في الديوان، ولا وجه لاستقصائه في مثل هذا الموضع.

رابعًا: كثرة الإجمال في الموازنة بين المرثي وأقرانه:

تمثل الموازنة بين صفات الميت وغيره لدى الخنساء متنفسا يعزز من شدة الفجيعة؛ لأنها تظهر الفارق بين الميت وغيره، ومن ثم تتأثر بفقدانه الجوارح تأثرا لا إراديا؛ فتزيد الطاقة الإبداعية، وينحصر المعجم اللغوي في النظم المؤثر في المبدع ومن حوله.

ويتسم أسلوب الرثاء عند الخنساء بالإجمال في الصفات؛ ليذهب عقل المتلقي في الاتساع والتخيل كل مذهب، ومن ثم يجد في نفس المستمع موقعا، يقول ابن رشيق: "ويكون الرثاء مجملا كالمدح المجمل، فيقع موقعا حسنا"(٦٦)، وتتنوع أسلوبية الموازنة فنراها تؤثر النفي والإثبات، وتنوع من توظيفه في النظم بالتقديم والتأخير، أو القصر، أو التأكيد، أو التكرار... وقد تجنح الخنساء إلى التصوير البياني في تقريب المعنى الغامض من عقل المتلقي وقلبه؛ ليتحقق الإفهام.

وقد تمثل الخنساء في بنية النص الرثائي دورين؛ أحدهما: يسأل، والآخر: يجيب؛ فتنقل الحوار من شخصين مختلفين إلى ذات واحدة، تعتصرها آلام الفجيعة، أو تؤثر الجواب وتغيب السؤال؛ وكأنها تستنكره؛ كقولها:

أَلا يَـــا صَـــخْرُ لَاْ أَنْسَـــاكَ حتَّـــى أُفَـــارِقَ مُهْجَتِـــي وَيُشَـــقُّ رَمْسِـــي

وكأن هاجسا يسألها عن صخر فتستفتح بـ (ألا)؛ لجلب الانتباه، ثم تنادي صخرا وتقطع بنفي نسيانه في الدنيا، وقدمت نداء أخيها على نفي نسيانه لتحتج على من يزعم نسيانه؛ لأنه كيف ننسى من نُكثر من النداء عليه. ومتى اتسعت الخنساء في المعنى بالإيجاز للإجابة عن كل ما يدور في خلد المتلقي بشأن صخر، اتسعت مدارك المتلقي، وذهب مع المعنى كل مذهب.

المبحث الثاني: بلاغة نظم الروايات في لاميات الخنساء .

لا تتحقق بلاغة النظم في النص من خلال بيان الخطأ والصواب فحسب؛ بل يعظم بيانها عندما "تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين"[٦٧]، فترى المزية في علاقة المفردات ببعضها في التركيب على الوجه الذي يقتضيه العقل، وتجيزه اللغة من وضع اللفظة في موضعها، مرتبة حسب معانيها في النفس، وهذا من شأنه بيان صحة تركيب أو مزيته على آخر في النظم، ولا سيما في الروايات التي تروى بها الأبيات، ولا تتعلق المزية بمن قال؛ وإنما بما قيل، وكيف كان نسجه، وتأليفه، وصياغته، وبناؤه؟ ومما طاب حِسَاء نظمه قول الخنساء[٦٨]:

يَــا عَــيْنِ جُــودِي بِالــدُّمُوعِ السُّــجُول وَابْــكِ عَلَــى صَــخْرٍ بِــدَمعٍ هَمُــول

نوَّعت الخنساء في نظم النداء بحسب ما تجوِّزه اللغة، ويلزم المقام لتشكيل الرثاء؛ فتارة بالهمزة، وأخرى بـ(يا)؛ فقالت: (أعَيْنَيَّ جُودَا)، و(يَا عَيْنِ جُودِي)، وفي النداء بالهمزة يتجلى إحساس الخنساء بقرب أخيها منها، فهو منها بمنزلة عينها من حيث القرب والوضوح والحضور، ثم ما تلبث إلا وتتيقن من وفاته، فتتجاوز (الهمزة) تجاوزا مؤلما في سياق الفقدان؛ لضعف النداء بها إلى (يا) التي يمتد بها الصوت ويبعد عنه الحضور، ونادت مفردا (ياعينِ)، ولم تقل: (عينيَّ)؛ طلبا للخفة والسرعة التي يلائمها في الاختيار السجول والهمول. قال البغدادي: "إن العضوين المشتركين في فعلٍ واحد مع اتفاقهما في التسمية يجري عليهما ما يجري على أحدهما. ألا ترى أن كل واحدةٍ من العينين لا تكاد تنفرد بالرؤية دون الأخرى... فإن قلت: بعينيّ، وأذنيّ، وقدميّ فثنيت، فهو حق الكلام، والأول أخف وأكثر استعمالًا؛ وإنما استعملوا الإفراد في هذا تخفيفًا، وللعلم بما يريدون، فاللفظ على الإفراد، والمعنى على التثنية"[٦٩].

ومما هو بسبيل من ذلك أنها حين استعملت المثنى (أعَيْنَيَّ) أتبعته بما يدل على نفي البطء، فقالت: أعينيَّ جُودَا ولا تَجْمُدَا.

وللبيت عدة روايات يساعد النظم في ترجيح بعضها على بعض، وانتقاء بعضها من بعض: فـ (جُودِي بالدُّمُوعِ)[٧٠] أبلغ في النظم من رواية: (جُودِي بالدَّمْعِ)[٧١]، لما بين جودي والدموع من تناسب في الدلالة على الغرض؛ فالجود يحمل صاحبه على البذل الكثير، والدموع جمع كثرة على وزن فُعُول، وأما الدمع فمتفاوت؛ لأنه مصدر يدل على الكثرة والقلة، وللمدقق أن يجد لكثرة فعول في البيت؛ نحو: سجول، وهمول، وهجول ما ينتفي به ضدها؛ وهو القلة، ومن ثم فالأول أبلغ في الرثاء.

وفي طلب الخنساء أداء فعل الجود من العين واقتران الألفاظ على وجه مخصوص (يَا عَيْنِ جُودِي) ما يدل على أن الطلب من قبيل المقابلة وليس التفضل، وكأنها تقول لعينها: جودي عليه كما جاد عليَّ، وقد خصَّت الخنساء العين بالنداء في النظم دون القلب؛ لأن خطاب القلب منعقد على المشاعر الذاتية، والخنساء تريد أن تعلن فجيعتها على الملأ، ولن يكون إلا من خلال الدموع، ويعزز من هذا النهج قول عنترة بن شداد:

أُعَاتِــبُ دَهْــرًا لَا يَلــينُ لِنَاصِــحٍ وَأُخْفِي جَوَىً فِي القَلْبِ وَالدَّمْعُ فَاضِحِي[72]

وبالتتبع والاستقراء نجد أن ظاهرة خطاب الجزء من الجسم في شعر الخنساء سابقة استفاد منها من جاء بعدها من الشعراء؛ كالمتنبي عندما هجر سيف الدولة وهو يمدحه، وذهب لكافور وهو كاره له، فقال في خطاب قلبه ومحاورته:

كَفَـى بِـكَ دَاءً أَنْ تَـرَى الْمَـوْتَ شَـافِيَا وَحَسْــبُ الْمَنَايَــا أَنْ يَكُــنَّ أَمَانِيَــا
حَبَبْتُـكَ قَلْبِـي قَبْـلَ حُبِّـكَ مَـنْ نَـأَى وَقَـدْ كَـانَ غَـدَّارًا، فَكُـنْ أَنْـتَ وَافِيَـا[٧٣]

وروي بـ(الدُّمُوعِ الهمول)[٧٤]، و(الدُّمُوعِ السُّجُول)[٧٥]، و(الدَّمْعِ الهجول)[٧٦]، و(الدُّمُوع السَّوَاجِم)[٧٧] الهمول، والهجول: دمع سائل، و"السَّجْلُ: الدَّلو الضخمة المملوءة ماء، مذكر، وقيل: هو ملؤها، وقيل: إذا كان فيه ماء قَلَّ أَو كَثُر، والجمع سِجالٌ وسُجُول[٧٨]، والمقام يتطلب في الشطر الأول السجول؛ لأنها تصور الحالة التي وصلت إليها عينها من التضخم والألم الذي أفقدها الشعور بسيلان الدمع؛ لذا عادت تأمر العين بالبكاء في الشطر الثاني؛ فقالت: (وَابك عَلى صَخرٍ بِدَمعٍ هَمول). والهمول هنا أبلغ؛ لأن مبناه على طلب الكثرة، وهذا يتناسب مع قولها: جودي، وأمرها عينها بالجود في مقام آخر:

أَعَيْنَـــيَّ جُـــودَا وَلَاْ تَجْمُـــــدَا أَلَاْ تَبْكِيـــانِ لِصَـــخْرِ النَّـــدَى[٧٩]

ومن اللافت للانتباه في النظم أن أمر العين بالجود في الشطر الأول مغاير عن أمرها بالبكاء على صخر في الشطر الثاني، لما في الجود من طلب الأفضلية ولو كانت قليلة، أي: جودي بكل قليل، وهذا قريب من قوله تعالى: ﴿**وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا**﴾ [الإنسان: ٧]؛ أي: يطعمون من أفضل ما يملكون وإن قل، وفي الأمر بالبكاء على صخر طلب للبكاء المنهمر؛ لأنه إذا ذكر صخر فقد حق البكاء المنهمر. ونلاحظ أن في قولها: ياعين جودي عموم وإطلاق، وفي قولها: ابك على صخر تخصيص، وفي ذكر الخاص بعد العام تنبيه على فضل الخاص، وزيادة في التنويه بشأنه.

وفي رواية: (وابْكِ عَلَى صَخْر)، و (ابْكِ لِصَخْر)[٨٠]، والأول أبلغ في هذا المقام؛ لأن (البكاء على) يوحي بالفوقية في بعد المسافة؛ ومنها: ﴿**فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنْظَرِينَ**﴾ [الدخان:٢٩]؛ أي: ما أمطرت، وكأن الشاعرة تقف على قبر أخيها في قرب مكاني، وبعد حضوري يشكله الفراق. وهذا يلائمه في النظم النداء بـ (يا) وأما ابك لصخر؛ فيوحي بالبعد الأفقي، وهذا يلائمه الهمزة كما هو بيِّن. وفي سياق الاستفهام يعظم وقع اللام في البيت، وكأن العين تسأل لمن؟ فتقول: لصخر، ألا ترى أنها سألت

سلفا، فقالت: أَلا تَبكِيانِ لِصَخرِ النَّدَى، وكأن العين تقول: لمن؟ فتجيب لصخر وليس لغيره. وتقول:

تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ العَبْرَى وَقَدْ وَلِهَتْ وَدُونَهُ مِن جَدِيدِ التُّرْبِ أَسْتَارُ(٨١)

وقول الخنساء أبلغ في النظم من قول أشجع السلمي:

بُكَائِي كَثِيرٌ وَالدُّمُوعُ قَلِيلَةٌ وَأَنْتَ بَعِيدٌ وَالمَزارُ قَرِيبُ(٨٢)

وترجع الأبلغية إلى وجهين:

الأول: بخل الدموع عند السلمي، وجودها عند الخنساء، حيث أتى بالبكاء ممدودا؛ قال الجوهري: البكاء يمد ويقصر، فإذا مددت أردت الصوت الذي يكون معه البكاء وإذا قصرت أردت الدموع وخروجها.

الثاني: أنها قالت: تبكي لصخر على الدوام والاستمرار، ثم أسندت البكاء للعَبْرة؛ فكيف بالخنساء، وأردفت ذلك بالوله؛ وهو شدة المحبة تبيانا للسبب، والمعنى أنها تبكي عن غير إكراه محبة وإجلالا، ثم ختمت البيت بالكناية عن الموت، فقالت: ودونه من جديد الترب أستار.

وللبكاء زمان معقود على الآلام، وفي تجاهله يتحقق الخذلان؛ تقول الخنساء(٨٣):

لَا تَخْذُلِينِي حِيْنَ جَدَّ البُكَا فَلَيْسَ ذَا يَا عَيْنِ وَقْتَ الخُذُولْ

تنهي الخنساء عينها عن الخذلان؛ لأن الفاجعة أكبر من أن تسكتها العين بالخذلان؛ ولأن وقت التخلي لا يكون في وقت المحن؛ ولأجل هذا قالت: جَدَّ البُكا، ويروى: حين حُقَّ البكا(٨٤)، وهو أوقع في النظم وأبلغ من جَدَّ البُكَا؛ لأن حُقَّ؛ بمعنى: وجب وثبت، ومن ثم

تنفي الخنساء تفضل العين بالبكاء على صخر، وهذا لا تنهض به عبارة جدَّ البُكا. كما أنه كيف يتأتى لها الخذلان حين يشتد البكا؟! وعلى هذا قال الشاعر(٨٥):

بَكَــتْ عَيْنِــي وَحُــقَّ لَهَــا بُكَاهَــا وَمَــا يُغْنِــي البُكَــاءُ وَلا العَوِيــلُ

وفي حوار الخنساء مع عينها بالنهي: لا تخذليني ما يدل على أن قوة العاطفة أكبر من قدرة الجوارح، فكأن العين كلَّت من كثرة البكا، ولكن الخنساء لا تريد منها إلا الاستمرار، وكأن الخذلان حين يحق البكا يفضي إلى القطيعة بينها وبين عينها، وقريب من هذا قول المتنبي(٨٦):

وَأَعْلَــمُ أَنَّ الْبَــيْنَ يُشْــكِيكَ بَعْــدَهُ فَلَسْــتَ فُــؤادِي إِنْ رَأَيتُــكَ شَــاكِيَا

ومن بديع النظم في هذا السياق أنها تردف نهي العين عن الخذلان ببيان ما يحمله صخر من الصفات الجميلة؛ لتدلل على أن البكاء حق، فتجعل البيت التالي بسبب من الأول، فتقول:

ابْــكِ أبَــا حَسَّــانَ وَاسْــتَعْبِرِي عَلَــى الجَمِيــلِ المُسْتَضَــافِ المُخِيــلْ

ويروى: عَلَى الجَرِيء المُسْتَضافِ(٨٧)، والجميل أبلغ؛ لأن المدح بالجرأة في سياق الكرم ليس معهودا عند العرب، ولم يحسن إلا في سياق الشجاعة؛ كقول الخنساء:

كمِثْــلِ اللّيْــثِ مُقْتَــرِشٍ يَدَيْــهِ جَــرِيءِ الصَّــدْرِ رِئْبَــالٍ سِــبَطْرِ(٨٨)

وأما عن الجمال في سياق الكرم، فقد ورد في الشعر، كقول كعب الغنوي:

حَبِيــبٌ إِلَــى الــزُّوّارِ غِشْــيَانُ بَيْتِــهِ جَمِيــلُ المُحَيَّــا، شَــبَّ وهْــوَ أَدِيــبُ(٨٩)

وتتدرج الخنساء في مدح علاقات أخيها الاجتماعية، فتصفه بأنه خليق لكل خير مع البعيد والقريب في الشدة والعسر؛ فتقول(٩٠):

نِعْــمَ أَخُــو الشَّــتْوَةِ حَلَّــتْ بِــهِ أَرَامِــلُ الحَــيِّ غَــدَاةَ البَلِيــلْ

يَأتِينَـــــهُ مُسْتَعْصِـــــمَاتٍ بِـــــهِ يُعْلِــنَّ فِــي الــدَّارِ بِــدَعْوَى الأَلِيــلْ
وَنِعْــمَ جَــارُ القَــوْمِ فِــي أَزمَــةٍ إِذَا نَبَــا النَّــاسُ بِجَــارٍ ذَلِيــلْ

إذا أمعنا النظر في هذه الأبيات علمنا حال صخر مع الأرامل في أشد الأوقات، حيث خصت الشتاء بالذكر؛ لبيان أنه خليق ألا يتغير حين ينقص الزاد، وتزداد شهوة الضيوف للطعام؛ فنعم أخو الشتوة لأرامل الحي متى يأتينه في اليوم الممطر البارد يطلبن العون على الثكل والمرض، فإذا تأخر المطر في الشتوة؛ فهو أب لليتامى؛ ولذا تقول في موضع آخر:

أَبَــا اليَتَــامَى إِذَا مَــا شَــتْوَةٌ جَحَــرَتْ وَفِــي المزاحِــفِ ثَبْــتٌ غَيْــرُ وَقَّــافِ[٩١]

قال ابن منظور: "الشتوة: مصدر شتا بالمكان شتوًا، وشتوة للمرة الواحدة". وأرى أن الخنساء لم ترد من الشتوة المرة الواحدة؛ بمعنى أن كرم صخر لا يتجدد؛ وإنما عبرت بالمفرد وأرادت الجمع؛ لإظهار ما في الشتوة الواحدة من جود وكرم، فكيف بالشتوات، وهذا قريب من قوله تعالى: ﴿**وَإِن تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَ**﴾[النحل: ١٨]، ومعلوم أن نعم الله – سبحانه وتعالى– لا تعد؛ لكنه عبر عنها بالمفرد؛ ليظهر الإعجاز في كل نعمة على حدة. ومن دقيق هذا الموضع التفصيل في المدح بعد الإجمال بنِعْم.

وفي رواية أخرى: أَتَيْنَه مُعْتَصِمَاتٍ بِه[٩٢]، والتعبير بالمضارع: (يَأتينَهُ مُستَعصِماتٍ بِهِ) أوقع في السياق؛ لأن الكرم يناسبه التجدد والاستمرار، وهذا ما نلاحظه في المضارع يأتينه. وفي مستعصمات ما يدل على أن الإتيان لحاجة؛ تفريقا بينه وبين من يأتي لشيء آخر كالزيارة مثلا. وفي الفعل (يأتينه) مزية في النظم عن (يجئنه)؛ لما في الإتيان من السهولة واليسر في الوصول إليه، بخلاف يجئنه وما تفيده من الصعوبة والمشقة. قال تعالى: ﴿**أَتَىٰ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ**﴾[النحل:١]، وقال تعالى: ﴿**فَإِذَا جَاءتِ الطَّامَّةُ الْكُبْرَى**﴾[النازعات:٣٤].

وبعد أن مدحت أخوَّته للأرامل في الصعاب، مدحت حسن جيرته للقوم؛ فقالت[٩٣]:

وَنِعْـــمَ جَـــارُ القَـــوْمِ فِـــي ذمَّـــةٍ إِذَا نَبَـــا النَّـــاسُ بِجَـــارٍ ذَلِيـــلْ

فنعم الجار في الشدة. ويروى: في أَزمَةٍ[٩٤]؛ أي: في العهد والأمان، وبالتأمل يعظم وقع الشدة في التشكيل الأسلوبي للنص للافتقار إلى صخر، حيث إن وقوف الجار مع جيرانه في الشدة إذا أعرض الناس عنهم يتناسب مع بيان حال صخر في القرب المكاني وقت الصعاب بعد بيان حاله مع البعيد؛ وهم الأرامل. ويروى: إِذَا التَجا[٩٥]. وقول الخنساء: (إِذَا نَبَا) أبلغ من (إِذَا التَجَا)؛ لما في الأولى من التميز الذي يفضل به صخر غيره، وتريد الخنساء الكشف عنه، فالذي يقف معك حين يعرض الناس عنك خير ممن يقف معك في جملة الناس وإن حسُن.

وبين قولها: (نِعْمَ أَخُو الشَّتْوَةِ... ونِعْم جَار القوْمِ إِذَا نَبَا) نسب لاصق؛ وهو أن صخرا لا يتخلى عن بذل الخير وقت الشدة، وفي كل منهما تقدم المدح على سببه، وفي ذلك مزية في النظم لم تكن في تأخيره؛ لأن إجمال المدح يجعل المتلقي يذهب في الاتساع والتخييل كل مذهب، فإذا علم أن السبب متعلق بعدم التخلي عن الأرامل في أحلك الأحوال؛ وهو طلب الحاجة وقت قلتها، وكذلك الجيران وقت الشدة؛ عظم المدح في نفسه، فيشتد التفجع.

ومما يتضح من مجموع الأبيات أنها أردفت (نِعْم) بمركب إضافي في الحالتين، فقالت: نعم أخو الشتوة، ونعم جار القوم؛ لبيان أن خيرته في الشدة على درجة واحدة، ففعل الخير مع الأرامل لا يقل عن فعله مع الجيران.

وتبوح الخنساء بما فضل عن حاجة صخر بعد شدة كرمه ونبل أخلاقه، فتقول[٩٦]:

لَا يَقْصُـــرُ الفَضْـــلَ عَلَـــى نَفْسِـــهِ بَـــلْ عِنْـــدَهُ مَـــنْ نَابَـــهُ فِـــي فُضُـــولْ

فكل ما لديه لا يمنع من غيره، وفي رواية: لا يَحْبِس الخير[٩٧]، والأولى أدق؛ لأن في لفظة الحبس ما يشعر بالعقاب في سياق التفضل؛ ولأجل هذا خص الله المؤمنين بلفظة القصر في سياق الإنعام في القرآن؛ فقال تعالى: ﴿**حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ**﴾[الرحمن: ٧٢]. ولو قالت: لا يقصر الفضل على أهله لم يكن له من المزية التي في قولها: على نفسه؛ لبيان أنه يؤثر غيره على أعظم ما يملك؛ وهي نفسه التي بين جنبيه، وفي إتيان (بل) التي تفيد الإضراب عما سبق، وقولها: عنده؛ والمعنى: وليس عند غيره، دلالة على انتفاء البخل بعدم قصر الفضل عليه، ومن ثم فهو جواد معطاء. ولما ذكرت الفضل في الشطر الأول ناسبه في النظم أن تذكر مقداره، فبنته على الكثرة في آخر البيت، فقالت: فضول.

وتنتقل الخنساء مما يتعدى إلى غيره من أفعال الخير إلى ما لا يتجاوزه من الأقوال في الفضل؛ فتقول[٩٨]:

وَرَأْيُـــهُ حُكْـــمٌ وَفِـــي قَوْلِـــهِ مَـــوَاعِظٌ يُـــذْهِبْنَ دَاءَ الغَلِيـــلْ

وللمتأمل أن يجد مدحها لرأي أخيها بأنه قضاء، ومدحها لوقْع قوله من القلب؛ ففيه المواعظ التي تنشرح بها النفوس، ويذهب بها حرارة الجوف من العطش؛ أي: الغضب والانتقام، ولما ورد الفعل يذهبن على صيغة المضارع الدالة على التجدد والاستمرار ناسبه في النظم أن ترد كلمة مواعظ على صيغة الجمع؛ لتفي بهذه الاستمرارية، ومن ثم فهو منهج حياة عند صخر. وفي رواية: منْطِقُهُ فصْلٌ[٩٩]، وهي أدق؛ لأن بناء الفصل على الحجة والمنطق أبلغ من بناء الحكم على الرأي؛ لافتراض أن يكون الرأي عن هوى في النفس، ومما ينتفي عنه الافتراض السيِّئ من عقل المتلقين أفضل مما لا ينتفي.

ولم تقصد الخنساء مدح رأي صخر فحسب، بل أرادت مدح مجالسته ومحاورته لغيره. وبين المنطق الفصل والوعظ في القول مناسبة؛ ففي الأول الإقناع، وفي الثاني الإمتاع،

ولا يصل المعنى إلا بهما معا، وهذا غاية البلاغة والبيان. يقول العسكري: "البلاغة وصول المعنى إلى قلب السامع فيفهمه ..."[١٠٠].

وتجعل الخنساء من أسلوبية النفي والإثبات منهجا في رثاء صفات أخيها؛ فما حسن عندها أعلق بالإثبات، وما قبح فمآله إلى النفي، وفي إثبات الحسن له نفي عن غيره، وفي نفي القبح عنه إثبات لغيره؛ ومما تنفيه عنه الخداع والبخل؛ فتقول[١٠١]:

لَـــيْسَ بِخَـــبٍّ مَـــانِعٍ ظَهْـــرَهُ لَا يَـــنْهَضُ الـــدَّهْرَ بِعِـــبْءٍ ثَقِيـــلْ

وَلَا بِسَـــــــعّالٍ إِذَا يُجْتَـــــــدَى وَضَـــاقَ بِـــالمَعْرُوفِ صَـــدْرُ البَخِيـــلْ

فليس بمخادع، ولا بمعتذر عن المعروف بالسَّعَل أو التنحنح إذا طُلب منه الجدوى؛ كمن ضاق بالمعروف صدره، وفي رواية: وَضاقَ بِالمَعْرُوفِ صَدْرُ السَعُول[١٠٢]، وهي أبلغ؛ لأنها كناية عن البخل، يوضحها الفضاء المعجمي التالي:

المنتج الصياغي ـــــــــــــــــــــــــــــ المعنى الكنائي

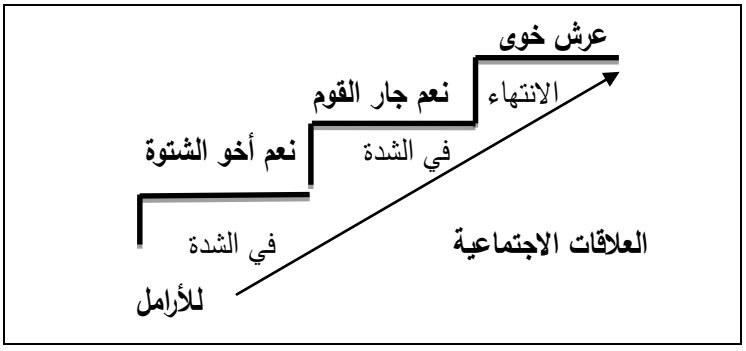
ضاق بالمعروف صدر السعول: [يتمارض– ضاق صدره– يتنحنح– انقبضت يده] البخيل.

وعندما نستقري هذين البيتين نجد تلاحق الأجزاء وانسجامها في نظم عجيب؛ ففي صدر البيت الثاني تنفي الخنساء عن صخر البخل، وفي عجز الشطر الثاني منه تفسير لهذا النفي بكناية عجيبة، فيشتد بها ارتباط ثان بأول، فتقول: وضاق بالمعروف صدر السعول؛ فصخر ليس كمن يتظاهر بالمرض، ويعمل على كتم النفس والتنحنح، ومن ثم يقبض يديه عن فعل الخير، والبلاغيون على أن الكناية أبلغ من التصريح، والسبب في ذلك أن "كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها؛ فتثبتها هكذا ساذجا غفلا"[١٠٣]. ثم تسيطر أجواء الوحدة وآلامها على الخنساء، فتصف حالها وتقول[١٠٤]:

تركْتَنِـــي وَسْـــطَ بَنِـــي عَلَّـــةٍ كَـــأَنَّني بَعْـــدَكَ فِـــيهِمْ نَقِيـــلْ

والمعنى: تركتني يا صخر وسط إخوتي من أب؛ كالسيل يجيء من موضع إلى موضع غريب، وفي رواية: تَرَكْتَنِي يَا صَخْرُ فِي فِتْيَةٍ[١٠٥]، وهي أبلغ في السياق؛ لأن في الفتية ما يشعر بالضعف، وفي ذكر اسمه ما يوحي بالتلذذ والاستئناس به حال الضعف؛ حيث إنها تستمد قوتها منه. وفي رواية تقول: أَدُورُ فيهِم كَاللَّعِينِ النَّقِيلِ[١٠٦]، والأول أفضل؛ لما في الثاني من الاستهجان النفسي من لفظ اللعن وما يذعر به الناس. وبين الفعل تركتني والشطر الثاني صلة ورحم؛ ففي إخبارها في صدر البيت بالترك يتحقق الهجر بلا عودة، والعجز معا؛ أي: هجر صخر بلا عودة، وعجزها عن قضاء ما كان يقوم به من الحوائج، وهذه غاية الغربة التي أجملتها في الصورة التشبيهية في الشطر الثاني.

وبالتأمل ندرك أن الخنساء تتدرج في بيان عظم المصاب في فقدان أخيها صخر من الأضيق: (الأرامل–الجار) إلى الأوسع: (عرش خوى)؛ لتهويل الفجيعة، ويمكن توضيحها على النحو التالي:



فتقول:

إِنَّ أَبَـــا حَسَّـــانَ عَـــرْشٌ خَـــوَى مِمَّـا بَنَـى الـدَّهْرُ دَفِـيْءٌ ظَلِيـلْ[١٠٧]

فانظر إلى تعلق الكلم بعضه ببعض، وجعل بعضه بسبب من بعض في نظم الصورة التشبيهية، وتعلق الكنية بالعرش لما بينهما من الشهرة، والعلو، والظهور، فلم تقل: صخرا

كما عهدناها من قبل، بل قالت: أَبا حَسَّانَ، وفي هذا ملمح أسلوبي يشكله المقام؛ ففي سياق العموم تذْكره بالكنية التي يعرف بها في وسط الناس، فإذا خصته بشيء من الخصال والمكارم آثرت صخرا، وقد غلب في شعرها للاستئناس به، والتفجع عليه. فلقد كان عرشا يقينا قر الشتاء وحرارة الصيف، ثم خوى.

ولا يقعن في خلد أحد أن ثنائية: (الشِّتاء والصَّيْف) مقصودة لحقيقتهما؛ وإنما عمدت إليهما بطريق الإيماء؛ لتبين عظم المصاب في فقدان الأمن والاستقرار والستر على مدار العام، وكأنها لا تقوى على ألم الشعور بفقدهم.

وفي هذا البيت تتلاحم الألفاظ لتكشف عن تحقق الفجيعة بالتلاشي والانتهاء بموته: (إنَّ أَبا حَسَّانَ عَرشٌ خَوَى)، وفي رواية أخرى: (كَانَ أَبُو حَسَّان عَرْشًا هَوَى)[١٠٨]. وهي أبلغ وأدق؛ لأن استدعاء الماضي في الإخبار عن عظم المصاب أوقع من إتيان (إن) في تمكن الفجيعة من القلب، وكثيرا ما نراها تؤثر الفعل كان، فتقول:

مُعاوِيَــةُ بــنُ عَمْــرٍو كَــانَ رُكْنِــي وَصَــــخْرًا كَــــانَ ظِلُّهُــــمُ الظَّلِيــــلُ

وتقول:

عَلَــى نَفَــرٍ هُــمُ كَــانُوا جَنَــاحِي عَلَــــيْهِم حِــــيْنَ تَلْقَــــاهُم قَبُــــولُ

وتقول:

وكُنْــتَ لَنَــا غَيْثًــا وظِــلَّ رَبَابَــةٍ إذَا نَحْــنُ شِــئْنَا بِــالنَّوَالِ اسْــتَهَلَّتِ

كما أن توكيد الكلام بـ (إن) لانتفاء التردد والشك في نقل الخبر، وبقولها: عرش خوى تجعل انتهاء الأمن والاستقرار والستر بموته مرئيا، ومن ثم لا يصح التردد والشك في قبوله. وفي (خوى) مزيد بلاغة، حيث إن الخواء على معنيين[١٠٩]:

١-السقوط من خوى النجم إذا سقط .

٢-الخلوة من خوى المنزل إذا خلا من أهله.

وبهما محو الأثر، وبيان الضعف والفقر من بعده، ولا يلزم ذلك من قولها: هوى. قال الزجاج: "وهذه الصفة – يعني: خاوية- في خراب المنازل من أبلغ ما يوصف"(١١٠). ويعضد من أبلغية (خوى) قولها: (بنى) و(ظليل)؛ فصخر منا كالظل الذي نأوي إليه من الحر والبرد، أو نأوي إليه من شدة الأيام إلى رخائها. ويروى: مِمّا بَنى اللَهُ بِكِنٍّ ظَليل ورواه ابن فارس، وابن منظور:

كَـانَ أَبُـو حَسَّـانَ عَرْشًـا هَـوَى مِمّـا بَنَـاهُ الـدَّهْرُ دَانٍ ظَلِيـلْ

وتنتقل الخنساء من أسلوبية الإخبار عن مكارم صخر إلى الموازنة بينه وبين أقرانه؛ فتقول في وصف شموخه الحسي والمعنوي(١١١):

أَتْلَـعُ لَاْ يَغْلِبُـهُ قِرْنُـهُ مُسْتَضْـلِعُ القِـرْنِ عَظِـيمٌ طَوِيـلْ

فهو الطويل في العنق، والمتن، والباع لا يغلبه أقرانه في الشجاعة، والشدة، والعلم والقتال. وقد عبرت عن شموخه، فقالت: أتلع؛ أي: طويل؛ لأن في طول العنق من الرفعة والشموخ ما لا يتحقق في غيره من أعضاء الجسد.

وفي رواية: مُسْتَجْمِعُ الرَّأْيِ(١١٢)؛ وهي أدق؛ لأن في الشطر الأول ما يغني في بيان القوة عن الثاني، وفي سداد الرأي مع طول الباع ما يعطي صورة أعظم في تصوير شموخ أخيها الذهني بعد ذكر شموخه الجسدي. كما أن طول الباع يفضي إلى سداد الرأي. وفي رواية: مُسْتَجْمِعُ البَأْسِ(١١٣)، ومستجمع مع الرأي أدق وأبلغ من مستجمع مع البأس؛ لأن بين لفظتي: (مُسْتَجْمِعُ الرَّأْيِ) من الترابط المفضي إلى الرؤية الكلية في تصور الأمور.

فإذا أضافت الخنساء إلى اتصاف صخر بالرؤية الكلية للأمور امتلاكه للآلة التي بها تقوم؛ وهي الفصاحة والبيان كان أحسن وأكمل للمدح؛ فتقول(١١٤):

خَطَّـابُ أَنْدِيَـةٍ شَـهَّادُ أَنْجِيَـةٍ لَاْ وَاهِـنٍ حِـينَ تَلْقَـاهُ وَلَاْ وَهِـلُ

فهو الفصيح، الشاهد على مجالس القوم، الحافظ لأسرارهم، وليس بضعيف ولا جبان عند اللقاء. ويروى: خَطَّابُ مُعْضِلَةٍ فَرَّاجُ مظلَمَةٍ[١١٥]، ويروى: رَكَّابُ مُفْظِعَةٍ حَمَّالُ مُعضِلةٍ[١١٦]، وعليه نرى أن وقع لفظة خطاب بجوار الأندية أبلغ من قولنا: خطاب معضلة، حيث إن المعضلة يناسبها لفظة ركاب في سياق الجرأة؛ فصخر ركاب للشدائد حين تلقاه وليس بضعيف ولا جبان، ومن ثم يحسن أن يكون البيت هكذا:

خَطَّـــابُ أَنْدِيَـــةٍ رَكَّـــابُ مُعْضِـــلَةٍ لَاْ وَاهِـــنٌ حِـــينَ تَلْقَـــاهُ ولا وَهِـــلُ

ليقع الانسجام بين شطريه. أضف إلى ذلك أن تكرار (فعَّال) في البيت يوحي بالقوة والكثرة، ومن ثم فهي صيغة" تعزز صفات شخصية صخر، كما أنها تشكل نبرات موسيقية متوازنة، وهذا من شأنه أن يمنح المعنى قوة، وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي[١١٧].

ولم تعد الخنساء حاكمة على عينها تأمرها فتأتمر كما مضى؛ بل للعين في الحزن على صخر ما يخالف ظن الخنساء بها، ولذا تقول:

أَلَاْ مَـــنْ لِعَـــيْنٍ لا تَجِـــفُّ دُمُوعَهَـــا إِذَا قُلْـــتُ تَرْقَـــأ تَسْـــتَهِلّ فتَحفِـــلُ[١١٨]

قرنت الخنساء بين ألفاظ البيت؛ لتقرر طواعية الدموع عن رغبة منها وليست عن أمر تريده، فاستفتحت، ونبهت بـ(ألا) على أن الدموع لا تجف من حزنها على صخر، فأصبحت ترثي عينها لرثاء صخر. وفي رواية أخرى: مَا تَجِفّ[١١٩]، والنفي بـ(لا) أبلغ في النظم؛ لأن في "نفي (لا) معنى الشمول والعموم، وهذا بخلاف النفي بـ(ما) التي تنفي المضارع في الحال"[١٢٠]، ومن ثم فالدموع تستغرق عينها على امتداد الزمن، فلم يكن مؤقتا، وهذا يناسب التعبير بالفعل المضارع في قولها: تستهل فتحفل، وفي الشطر الثاني رواية أخرى لجملة مقول القول، وهي: إِذَا قُلْتُ أَفْتت تسْتَهِلّ فَتَحْفِل[١٢١]. ونرى أن قولها: أفتت أبلغ؛ لأن أفتت بمعنى: خفت. وترقأ بمعنى: تسكن وتجف وتنقطع، ومعلوم أن

الخنساء لا تتصور المعنى الثاني، بل إنها تستبعده من محيطها الأدبي والوجداني. أضف إلى ذلك أن رواية: أفئت تعزز من اشتمال البيت على محسن بديعي وهو إيهام التضاد، وذلك على النحو التالي:

أفئت ـــــــــ تحفل

خفت وقل دموعها ـــــ يكثر دموعها

(الخنساء) (الدموع)

ويظهر من هذا أن لصخر في عين الخنساء شأنا عظيما كما أوضحنا. ثم تذكر الخنساء علة البكاء؛ فتقول(١٢٢):

عَلَـى مَاجِـدٍ ضَـخْمِ الدَّسِـيعَةِ بَـارِعٍ لَــهُ ســورَةٌ فِــي قَوْمِــهِ مَــا تُحَــوَّلُ

فالعين لا تجف دموعها على صخر الماجد الكريم الذي فاق أقرانه في كل شيء، له نظر سديد، ورفعة لا يتحول عنها. ورواية: ضَخْم الدَّسِيعَةِ سيِّد(١٢٣) أدق؛ لأن السيادة من شيم الكرماء، ويؤكد هذا قولها:

وَإِنَّ صَــــخراً لَتَــــأتَمَّ الهُــــداةُ بِــــهِ كَأَنَّــــهُ عَلَــــمٌ فــــي رَأسِــــهِ نَــــارُ

وإنّ صَــــخْرًا لَوالِينــــا وَسَــــيّدُنا وإنّ صَــــخْرًا إذَا نَشْــــتو لَنَحّــــارُ (١٢٤)

قرنت بين السيادة والكرم، ثم صرفت للسيادة ما يلزمها من النظر السديد أو التفوق في العلم وغيره، وللكرم ما يناسبه من الاتساع. قال الأزهري: يقال للرجل الجواد: ضخم الدسيعة واسع العطية. وتقول:

ضَـخْمُ الدَّسِـيعَةِ سَـهْلٌ حِـينَ تَطْرُقُـهُ لَاْ فَـاحِشٌ بَـرِمٌ نِكْـسٌ وَلَا خَطَـلُ(١٢٥)

ومن البيِّن أن الشاعرة تربط بين الأبيات دلاليا؛ حيث إنها أردفت رثاء العين في قولها: ألا من لعين لا تجف دموعها ... بوصف من يستحق البكاء في الأبيات التالية، فقالت: (على ماجد ... بارع ... لا فاحش... ولا خطل، ضخم الدسيعة)، ولم تجنح لذكر اسمه في هذا الموضع؛ لأن مكارم الأخلاق علم على مسماه. وتوظف الخنساء أسلوبية النفي والإثبات في الموازنة بين أخيها وغيره، فنراها تفرد ممدوحها بصفات لا يشترك فيها غيره، فتنفيها في أول الكلام عن جميع الناس، وتثبتها لأخيها بعد ذلك؛ ليظهر سبقه في الفضائل، فتقول:

وَمَا بَلَغَ الْمُهْدُونَ فِي القَوْلِ مِدْحَةً وَلا صِفَةً إِلَّا الَّذِي فِيكَ أَفْضَلُ(١٢٦)

قال ثعلب: "ما مدحك مادح بقول، ولا ذكرك واصف بفضيلة إلا وفيك أفضل مما ذكر ونشر"(١٢٧)، وفي قوله: ما مدحك نظر؛ لأن قولها مبني على بلوغ أعلى مراتب المدح والثناء، وليس مجرد المدح، ولفظة (بلغ) مقصودة لهذا المعنى؛ ولأجل هذا تؤثر الخنساء تكرارها كما في قولها:

فَمَا بَلَغَتْ كَفُّ امْرِئٍ مُتَنَاوِلا مِنَ المَجْدِ إِلَّا وَالذِي نِلْتَ أَطْوَلُ

قال ابن أبي الإصبع: "ويروى: متناولا؛ بفتح الواو على أنه مفعول به، وهو الأبلغ، وعلى هذه الرواية رسمنا الشاهد، وأخذ معنى البيت أبو نواس، ولكن لم يتمكن منه إلا في بيتين، وقصَّر عنه تقصيرا زائدا، فقال:

إِذَا نَحْنُ أَثْنَيْنَا عَلَيْكَ بِصَالِحٍ فأَنْتَ كَمَا نُثني، وَفَوْقَ الَّذِي نُثْنِي
وَإِنْ جَرَتِ الأَلْفَاظُ مِنَّا بِمِدْحَةٍ لِغَيْرِكَ إِنْسَانًا، فأَنْتَ الَّذِي نَعْنِي

وهذا كله عين قول الخنساء، ولكن فاته منها: وإن أطنبوا، وقولها: وما بلغ المهدون، وكل هذه المبالغة قصَّر عنها أبو نواس، والفرق بين: فأنت الذي نعني، وبين الذي فيك أفضل فرق ظاهر"(١٢٨).

وورد في صدر الشطر الثاني ثلاث روايات؛ هي: وَلَا صَدَقُوا[١٢٩]، ولا أَطْنَبُوا[١٣٠]، وإنْ أَكْثَرُوا[١٣١]. ورواية: ولا أَطْنَبُوا أبلغ؛ لعدة وجوه:

١- أنها لما قالت: ولا بلغ المهدون في القول مدحة، ناسب أن تبين حد هذا القول ومن أي المراتب؛ فنعتته بالإطناب؛ وهو "التعبير عن المعانى القليلة بألفاظ كثيرة من غير إخلال[١٣٢]، ولو قالت: وإن أكثروا لاحتمل أن يكون مملا، "فللكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية"[١٣٣].

٢- أن الحديث عن بلاغة القول في مقام المدح يناسبه الإطناب؛ لما فيه من الزيادة في الوصف لفائدة.

٣- أن نفي صدقهم في بلوغ المدح أدعى لصرف ذهن المتلقي عن الجزم ببلوغ كعب الممدوح في الفضل.

ومن بديع النظم قولها[١٣٤]:

وَجَارُكَ مَحْفُوظٌ مَنِيعٌ بِنَجْوَةٍ مِنَ الضَّيْمِ لَا يُؤذَى وَلا يَتَذَلَّلُ

مِنَ القَوْمِ مَغْشِيٌّ الرِّواقِ كَأَنَّهُ إِذَا سِيمَ ضَيْمًا خَادِرٌ مُتَبَسِّلُ.

فأضافت في أسلوبية التعبير عن الجار ما يلزمه؛ فقالت: وجارك محفوظ، وفي رواية أخرى: وَجَارُكَ مَحْمُودٌ[١٣٥]، ومحفوظ أبلغ في النظم، لما بعدها من الألفاظ التي لولاها لم ينسجم التركيب، حيث إنها تؤثر الاستقصاء الكلي على الجزئي في التعبير عن شجاعة أخيها صخر وكرمه، فذكرت أن جاره في منعة وارتفاع عن الضيم، فلن يقهر من غيره، وهذا هو الحفظ الخارجي، ولن يتذلل له أو لغيره، وهذا هو الحفظ الداخلي، والمعنى أن جاره محفوظ في الداخل والخارج، ومن ثم تُظهر الخنساء العزة المكتسبة لصخر على جميع المستويات. وهذا أشمل من قول كعب:

حَبِيبٌ إِلَى الزُّوَّارِ غِشْيَانُ بَيْتِهِ جَمِيلُ المُحَيَّا، شَبَّ وهْوَ أَدِيبُ(١٣٦)

حيث استهل بيته بكلمة حبيب التي توحي بانتفاء التذلل له؛ معبرا بذلك عن الحفظ الداخلي– فقط– لضيفانه. وعندما نمعن النظر في عبارة الخنساء: ولا يتذلل؛ فإنها أوجز من عبارة كعب؛ لأن من لا يتذلل له في طلب الحاجة، حبيب إليه غشيان بيته. وتذيِّل الخنساء كرم أخيها بالموازنة بينه وأقرانه؛ فتقول:

وَمَا الغَيثُ فِي جَعْدِ الثَّرَى دَمِثِ الرُّبَا تَبَعَّقَ فِيهِ الوَابِلُ المُتَهَلِّلُ

بِأَوسَعَ سَيْبًا مِن يَدَيكَ وَنِعمَةً تَعُمُّ بِهَا بَلْ سَيْبُ كَفَّيْكَ أَجْزَلُ(١٣٧)

وازنت فحكمت بأن عطاء أخيها أجزل وأوسع من عطاء الغيث الشديد الذي شق السماء وتصبب على الأرض فلانت، ثم أضربت عن تلك الموازنة؛ وكأنها غير عادلة إلى القطع بجزيل فضل أخيها؛ فقالت: بَل سَيبُ كَفَّيكَ أَجْزَلُ، فجعلت عطاءه بكفيه؛ لتدل على همته العالية في العطاء، وتفرده بما لا يشبهه فيه أحد، وهذا أبلغ من قول علي بن الجهم:

وَلَا وَصْفَ إِلَّا قَدْ تَجَاوَزتَ حَدَّهُ وَلا سَيْبَ إِلّا سَيْبُ كَفِّكَ أَفْضَلُ

وفي البيت الثاني ثلاث روايات؛ يروى: بِأَوسَعَ سَيبًا، ورواية: أفْضَل سَيْبًا أبلغ؛ لدلالة البيت الذي قبله عليه، وكقولها: وسيب كفيك أجزل، كما أن في لفظة أفضل ما يفيد أنه يعطي الغالي والنفيس عن طواعية منه وإحسان من غير كفاية. ويروى: بل فضْل نعماك أجزل، ورواية: بَل سَيبُ كَفَّيكَ أَجزَلُ أبلغ؛ لعدة وجوه:

١- أن استعمال الكفين أبلغ في المدح من ذكر الكف المفردة في الدلالة على الهمة في بذل الخير، كما أن الاتساع في التفضل يستدعي اتساعا من المتفضِّل في الإعطاء.

٢- أن قولها: سيب تدل على سرعة جريان الخير على يديه في الإنفاق، فالسيب مصدر ساب الماء يسيب سيبا؛ أي: جرى.

٣- في قولها: بَل سَيبُ كَفَّيكَ أَجْزَلُ، خروج على الأصل؛ وهو بل فضل نعماك أجزل؛ لما فيه من ذكر ما لا يكون العطاء إلا به وهو كفيك؛ فيعلم المتلقي أنه يعطي بلا حدود.

ويروى: بأفضل سيبا من يديك ونعمة تعم بها، ورواية: تجود بها أبلغ؛ لأن الجود عطاء واسع بغير حساب عن طواعية منه وإحسان.

وهكذا تشبعت الخنساء بالفحولة في الشعر؛ فأحكمت خرزه؛ كما تشبعت النحلة برحيق الزهور؛ فأحكم الله في أفواهنا طعمه.

الخاتمة

يتناول هذا البحث بالدراسة، والتحليل، والنقد موضوعا هاما؛ وهو: بلاغة النظم في لاميات الخنساء "الروايات أنموذجا"، وقد أدتني خاتمة البحث إلى جملة من النتائج التي تجلت فيما يلي:

أوَّلًا: تمثَّل التشكيل الجمالي لشعرية الرثاء عند الخنساء في شدة انفعالية النص الرثائي، وجودة الانتقاء الأسلوبي في النظم، وجودة الخلط بين المدح والتفجع، وكثرة الإجمال في الموازنة بين المرثي وأقرانه.

ثانيًا: للروايات الشعرية في لاميات الخنساء فروق جمالية في السياق، تكشف عنها الموازنة، وقد تقع المزية ببيان الأبلغ أو الأدق وفق المقام الذي سيقت على مقتضاه المعاني.

ثالثًا: تعزز الفروق الجمالية بين الروايات الشعرية من حضور المتلقي الإيجابي، وعدم عزله عن التغلغل في النص، والولوج فيما بين الكلام من نسب لاصق؛ لاقتناص الشوارد، وميلاد المعاني البكر.

رابعًا: اتخذت الخنساء من الاستقصاء الكلي في النظم لصفات المرثي منهجا في الرثاء؛ فإذا ذكرت ما يُعطي من الفضل والكرم، أردفته بحاله مع ما يَبقى عنده، وإذا مدحت أفعاله أتبعتها بمدح أقواله، وإذا نفت عنه شيئا أثبتته لغيره، وإذا أثبتت لغيره شيئا نفته عنه، وإذا تغيرت الأحوال ثبت الممدوح على ما هو عليه من التفضل والإنعام.

خامسًا: للخنساء في النظم الرثائي والرؤية الكلية عن صفات المرثي مذهبان: فقد تهمل أمرا في موضع وتستأنس به في آخر؛ ليطول وقوف المتلقي عند ما ذكرته، وقد تذكر الأمر وتتبعه بضده في ذات المقام؛ ليوازي المتلقي بينهما ويقف على الأفضلية الموجبة للتفجع.

الحواشي:

(١) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ٣٤٤/١.

(٢) المصدر نفسه، ١/ ٣٤٧.

(٣) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: شرح ديوان الخنساء، تحقيق: أنور أبو سويلم، ط١، دار عمار، الأردن، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٨م. ٥٨.

(٤) المصدر نفسه، ٣٢٥.

(٥) الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد: الأعلام، ط٨، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م،٣٤٢/٢. بتصرف.

(٦) شرح ديوان الخنساء، ٣٧١.

(٧) الشعر والشعراء، ٣٤٣/١. بتصرف.

(٨) المصدر نفسه،١/ ٣٤٥ .

(٩) المصدر نفسه، ٣٤٧/١. شامي، يحيى عبد الأمير: موسوعة شعراء العرب، ط١، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٩م، ١٠٦/١.

(١٠) الشعر والشعراء، ٣٤٥/١. بتصرف.

(١١) الزيات، أحمد حسن: تاريخ الأدب العربي، ط٢٤، دار المعارف، مصر، د.ت، ١٤٩.

(١٢) شرح ديوان الخنساء، ٣٧١. احترست بالبيت الثالث من أن يسوي أحد بين بكائها وبكاء غيرها.

(١٣) مهما، عبد: معجم النساء الشاعرات في الجاهلية، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م، ٧٤.

(١٤) البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م، ٤٣٤/١.

(١٥) الشعر والشعراء، ٣٤٤/١.

(١٦) القيسي، الشربيني أحمد بن عبد المؤمن: شرح مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩م، ٢/ ١٧٢.

(١٧) ابن نباتة، جمال الدين المصري: سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة المدني، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٤م، ٤٢٦.

(١٨) المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ٣٩/٤.

(١٩) الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: محمد محيي الدين، ط٤، دار الجيل بيروت، لبنان، ٩٩٩/٤.

(٢٠) شيخو، لويس: رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٧م، ١/١.

(٢١) ضيف، شوقي: فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء، ط٤، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ١٤.

(٢٢) بو شريط، جوهرة. بو قريفة عمار: أساليب ترجمة الكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية، عند فكتور دي كوبييه، مجلة إشكالات، في اللغة والأدب، مج، ٨، ع٢، رقم ١٧، ٢٠١٩م، ٤٤٥، ٤٤٦. بتصرف.

(٢٣) نالينو، كارلو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، اعتنت بنشره: مريم نالينو، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤، ٦٥.

(٢٤) ابن فارس، أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، ٥/ ٤٤٣.

(٢٥) الجرجاني، علي بن محمد: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت، ٢٠٣.

(٢٦) الجوهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.

(٢٧) المبرد، أبو العباس: البلاغة، تحقيق: رمضان عبد التواب، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ٨١.

(٢٨) علي، محمد كرد: الرسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة، ط٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦م، ٢٣٤ بتصرف.

(٢٩) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١م، ١٧٩.

(٣٠) العمدة، ٢٥٧/١.

(٣١) الجاحظ، عثمان بن عمرو: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٥، الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥م، ١٣٨/١.

(٣٢) المصدر نفسه، ١٣٨/١.

(٣٣) الصالح، صبحي: مباحث في علوم القرآن، ط١٦، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م، ٣١٣، ٣١٤.

(٣٤) البيان والتبيين، ١١٥/١.

(٣٥) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط٥، الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤م، ٤.

(٣٦) المصدر نفسه، ٨١

(٣٧) المصدر نفسه، ٨١.

(٣٨) المصدر نفسه، ٢٦٥.

(٣٩) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، د.ط، المكتبة العلمية، ١٣٩٣هـ، ١٩٧٣م، ٣.

(٤٠) الوصيفي، عبد الرحمن: شعر كعب بن سعد، جمع، وتحقيق، ودراسة، ط١، دار الوفاء، المنصورة، ١٤١٩م، ١٩٩٨م، ٧٢.

(٤١) دلائل الإعجاز، ٣٣.

(٤٢) الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ أداب العرب، راجعه: عبد الله المنشاوي، ومهدي البحقيري، ط١، مكتبة الإيمان، المنصورة، ١٩٩٧م، ٦١/٢.

(٤٣) الجاحظ، عثمان بن عمرو: البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨م، ٣٢/٢.

(٤٤) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ١٥٤/٢.

(٤٥) شرح ديوان الخنساء، ٦.

(٤٦) المعري، أبو العلاء: اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ٢/ ٢٦.

(٤٧) ابن منقذ، أسامة: الديوان، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد الحميد، ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٠٣م، ١٩٨٣، ١٢٦.

(٤٨) المصدر نفسه، ١٤٩.

(٤٩) الحلي، صفي الدين: الديوان، تحقيق: كرم البستاني، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٦٢م، ٢٨٧.

(٥٠) المصدر نفسه، ٣٦٨.

(٥١) عرقلة الكلبي، حسان بن نمير: الديوان، تحقيق: أحمد الجندي، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ٣٩.

(٥٢) الطباع، عمر فاروق: ديوان الخنساء، ط١، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، لبنان، د.ت، ١٣.

(٥٣) الشعر والشعراء، ٣٤٦/١.

(٥٤) شرح ديوان الخنساء، ٢٢٥.

(٥٥) الحلي: الديوان، ٣٢٦.

(٥٦) الميداني، عبد الرحمن حسن: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ط١، دار العلم، دمشق، حلبوني، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ٤٣٦/١.

(٥٧) مصلوح، سعد: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، القاهرة، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ٣٨.

(٥٨) دلائل الإعجاز، ٤٦.

(٥٩) زهر الآداب وثمر الألباب، ٩٩٩/٤.

(٦٠) العمدة: ١٤٧/٢.

(٦١) شرح ديوان الخنساء، ٦٤، ٦٥.

(٦٢) المصدر نفسه، ٢٧٨.

(٦٣) المصدر نفسه، ٢٨٠.

(٦٤) المصدر نفسه، ١٧٧.

(٦٥) المصدر نفسه، ١٨٩.

(٦٦) العمدة، ١٥٠/٢.

(٦٧) دلائل الإعجاز، ٣٧.

(٦٨) شرح ديوان الخنساء، ٣٠٦.

(٦٩) البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب، ولب لباب لسان العرب، تقديم: محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١م، ٢٥٧/١٠.

(٧٠) شرح ديوان الخنساء، ٣٠٦

(٧١) المصدر نفسه، ٣٠٦

(٧٢) ابن شداد، عنترة: الديوان، شرح محمد معروف الساعدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١م، ٣٣.

(٧٣) أبو الطيب، أحمد بن حسين الجعفي المتنبي: الديوان، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ٤٤١.

(٧٤) شرح ديوان الخنساء، ٣٠٦.

(٧٥) المصدر نفسه، ٣٠٧.

(٧٦) المصدر نفسه، ٣٠٦ .

(٧٧) المصدر نفسه، ١٢٦.

٧٨) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان لعرب، ط٤، دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م. مادة: سجل.

(٧٩) شرح ديوان الخنساء، ١٤٣.

(٨٠) المصدر نفسه، ١٤٣.

(٨١) شرح ديوان الخنساء، ٣٧٩.

(٨٢) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق، تحقيق: ج. هيورث ، دار الميسرة، بيروت، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، ١٣٢.

(٨٣) شرح ديوان الخنساء، ٣٠٧.

(٨٤) المصدر نفسه، ٣٠٧

(٨٥) العاني، سامي مكي: ديوان كعب بن مالك الأنصاري، دراسة وتحقيق، ط١، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦م، ٢٥٢.

(٨٦) المتنبي، الديوان، ٤٤٢.

(٨٧) شرح ديوان الخنساء، ٣٠٧.

(٨٨) المصدر نفسه، ٥٤.

(٨٩) شعر كعب الغنوي، ٧٨.

(٩٠) شرح ديوان الخنساء، ٣٠٨.

(٩١) المصدر نفسه، ٤٠٩.

(٩٢) المصدر نفسه، ٣٠٧.

(٩٣) المصدر نفسه، ٣٠٨.

(٩٤) المصدر نفسه، ٣٠٨.

(٩٥) المصدر نفسه، ٣٠٨.

(٩٦) المصدر نفسه، ٣٠٨.

(٩٧) المصدر نفسه،٣٠٨.

(٩٨) المصدر نفسه، ٣٠٩.

(٩٩) المصدر نفسه، ٣٠٩.

(١٠٠) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧١م، ١٢.

(١٠١) شرح ديوان الخنساء، ٣٠٩.

(١٠٢) المصدر نفسه، ٣٠٩.

(١٠٣) دلائل الإعجاز، ٧٢.

(١٠٤) شرح ديوان الخنساء، ٣١٠.

(١٠٥) المصدر نفسه، ٣١٠.

(١٠٦) المصدر نفسه، ٣١١.

(١٠٧) المصدر نفسه، ٣١١.

(١٠٨) المصدر نفسه، ٣١١.

(١٠٩) الزمخشري، محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، اعتنى به: خليل مأمون سيحا، ط٣، دار المعرفة، بيروت، لبنان،١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، ٦٩٧.

(١١٠) لسان لعرب، ١٨٤/٥.

(١١١) شرح ديوان الخنساء، ٣١١.

(١١٢) المصدر نفسه،٣١١.

(١١٣) المصدر نفسه،٣١١.

(١١٤) المصدر نفسه، ٣١٤.

(١١٥) المصدر نفسه، ١٥٥، ١٥٦.

(١١٦) المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: التعازي والمراثي، تحقيق: محمد الديباجي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٦م، ١٠٦.

(١١٧) ربابعة، موسى سامح: قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، الأردن، ١٩٩٨م، ١٣٥.

(١١٨) شرح ديوان الخنساء،٣١١.

(١١٩) المصدر نفسه، ٣١٨.

(١٢٠) سيبويه، أبو بشر عمر بن عثمان: الكتاب، تحقيق ودراسة: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ١٩٩٢م، ٢١/٤. بتصرف.

(١٢١) شرح ديوان الخنساء، ٣١٩.

(١٢٢) المصدر نفسه، ٣١٩.

(١٢٣) المصدر نفسه، ٣١٩.

(١٢٤) المصدر نفسه، ٣٨٥.

(١٢٥) المصدر نفسه، ٣١٤

(١٢٦) المصدر نفسه، ٣٢٠.

(١٢٧) المصدر نفسه، ٣٢٠.

(١٢٨) ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد: بديع القرآن، تحقيق: حفني شرف، نهضة مصر، القاهرة، ١٣٧٧هـ، ١٩٥٧م، ١١٦. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني شرف، المجلس الأعلي للشئون الإسلامية، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م، ٥٣٩.

(١٢٩) المصدر نفسه، ٣٢٠.

(١٣٠) المصدر نفسه، ٣٢٠.

(١٣١) المصدر نفسه، ٣٢٠.

(١٣٢) البيان والتبيين، ١٠١/١.

(١٣٣) المصدر نفسه، ٦٨/١.

(١٣٤) شرح ديوان الخنساء، ٣٢١.

(١٣٥) المصدر نفسه، ٣٢١.

(١٣٦) شرح ديوان كعب، ٧٩.

(١٣٧) شرح ديوان الخنساء، ٣٢٢.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

١- ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد: بديع القرآن، تحقيق: حفني شرف، نهضة مصر، القاهرة، ١٣٧٧هـ، ١٩٥٧م. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني شرف، المجلس الأعلي للشئون الإسلامية، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م.

٢- ابن فارس، أبو الحسين أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م.

٣- ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، د.ط، المكتبة العلمية، ١٣٩٣هـ، ١٩٧٣م. الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

٤- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان لعرب، ط٤، دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م.

٥- ابن نباتة، جمال الدين المصري: سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة المدني، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٤م.

٦- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله: الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧١م. الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١م.

٧- البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م.

٨- البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب، ولب لباب لسان العرب، تقديم: محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١م.

٩- الجاحظ، عثمان عمرو *بن* بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٠-الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط٥، الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١١-الجرجاني، علي بن محمد: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت.

١٢-الجوهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.

١٣-الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: محمد محيي الدين، ط٤، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت.

١٤-الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس: الأعلام، ط٨، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م.

١٥-الزمخشري، محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، اعتنى به: خليل مأمون سيحا، ط٣، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.

١٦-سيبويه، أبو بشر عمر بن عثمان: الكتاب، تحقيق ودراسة: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٧-الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق، تحقيق: ج. هيورث ، دار الميسرة، بيروت، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م.

١٨-القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

١٩-القيسي، الشربيني أحمد بن عبد المؤمن: شرح مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩م.

٢٠-المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: البلاغة، تحقيق: رمضان عبد التواب، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م. التعازي والمراثي، تحقيق: محمد الديباجي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٦م. الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.

الدواوين الشعرية:

١- ابن شداد، عنترة: الديوان، شرح محمد معروف الساعدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١م.

٢- ابن منقذ، أسامة: الديوان، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد الحميد، ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٠٣م، ١٩٨٣.

٣- أبو الطيب، أحمد بن حسين الجعفي المتنبي: الديوان، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م،

٤- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: شرح ديوان الخنساء، تحقيق: أنور أبو سويلم، ط١، دار عمار، الأردن، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٨م.

٥- الحلي، صفي الدين: الديوان، تحقيق: كرم البستاني، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٦٢م.

٦- الطباع، عمر فاروق: ديوان الخنساء، ط١، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، لبنان، د.ت.

٧- العاني، سامي مكي: ديوان كعب بن مالك الأنصاري "دراسة وتحقيق"، ط١، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦م.

٨- عرقلة الكلبي، حسان بن نمير: الديوان، تحقيق: أحمد الجندي، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٤١٢هـ١٩٩٢م.

٩- المعري، أبو العلاء: اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

المراجع:

١- الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ أداب العرب، راجعه: عبد الله المنشاوي، ومهدي البحقيري، ط١، مكتبة الإيمان، المنصورة، ١٩٩٧م.

٢- ربابعة، موسى سامح: قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، الأردن، ١٩٩٨م.

٣- الزيات، أحمد حسن: تاريخ الأدب العربي، ط٢٤، دار المعارف، مصر، د.ت.

٤- شامي، يحيى عبد الأمير: موسوعة شعراء العرب، ط١، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٩م.

٥- شيخو، لويس: رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٧م.

٦- الصالح، صبحي: مباحث في علوم القرآن، ط١٦، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م.

٧- ضيف، شوقي: فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء، ط٤، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٨- علي، محمد كرد: الرسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة، ط٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦م.

٩- مصلوح، سعد: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، القاهرة، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

١٠- مهما، عبد: معجم النساء الشاعرات في الجاهلية، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩م.

١١- الميداني، عبد الرحمن حسن: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ط١، دار العلم، دمشق، حلبوني، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

١٢- الوصيفي، عبد الرحمن: شعر كعب بن سعد" جمع وتحقيق ودراسة"، ط١، دار الوفاء، المنصورة، ١٤١٩م، ١٩٩٨م.

الدوريات:

١- بو شريط، جوهرة. بو قريفة عمار: أساليب ترجمة الكناية في ديوان الخنساء إلى اللغة الفرنسية، عند فكتور دي كوبييه، مجلة إشكالات، في اللغة والأدب، مج، ٨، ع٢، رقم ١٧، ٢٠١٩م.

المراجع المترجمة:

١- نالينو، كارلو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، اعتنت بنشره: مريم نالينو، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤م.

Abstract

This research aims to study the eloquence of system in Khansa's Lamyat in light of poetic narratives to reveal the aesthetic advantage of the word being attached to one another, and to make one another because of one another; And to see a creative distinction over another, or a novel advantage over another The advantage may lie in the statement of the most eloquent or accurate in the light of the context or place in which the meaning was expressed The research is important from the test of balancing poetic narratives in khansa's system Demonstrating its rhetorical aesthetic The study tended to see the aesthetic composition of the hereditary text in the khansa's in its first research She was particularly passionate about the hereditary text in her poetry, the quality of style choice in the systems, the quality of the confusion between praise and grief, and the frequent combination of her brother and his owners The second research addressed the eloquence of the systems in the poetic novels of the Khansa's Lamyat beyond a superficial understanding of the relationships between words; Because it loses the aesthetic advantage, The recipient is isolated from the interplay of speech To understand meaning, the birth of new meanings. The Lamentation of Khansa,have been characterized by the total combination in systems of her brother's qualities; They may ignore something in one position and bring it in another; To lengthen the recipient's standing when I mentioned it Or remember it and follow it in reverse in the same place, so that the recipient parallels them, and the sadness is maximized by the bone of praise.

Key Words: Rhetoric- system - Khansa's Lamyat - narratives