

استراتيجيات الرثاء في الشعر الجاهلي: رثاء الأخ بين مهلهل والخنساء في الرائيين (أنموذجاً) (*)

د. هند بنت عبد الرزاق المطيري

أستاذ الأدب القديم المشارك

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود

الملخص:

تتناول هذه الدراسة الموسومة بـ(رثاء الأخ في الشعر الجاهلي: دراسة موازنة في رائيتين لمهلهل والخنساء) نصين من نصوص الرثاء عند علمين من أعلام هذا الفن المتقدمين، هما مهلهل؛ عدي بن ربيعة، والخنساء؛ تماضر بنت عمرو بن الشريد. وتسعى الدراسة -بالتحليل والموازنة- إلى تلمس مواطن الاتفاق والاختلاف بين المرثيتين من حيث الخصائص الفنية والمضامين، بالنظر إلى اختلاف جنس وزمان ومكان الشاعرين مع اتفاقهما في المصاب؛ فكلاهما يرثي أخاه، ورثاء الإخوة من أكثر الرثاء شيوعاً في الشعر القديم.

ولأن لفن الرثاء استراتيجيات خاصة، وقف عندها النقاد القدماء، كقدامة والمبرد وابن رشيق وغيرهم، فقد سعت الدراسة إلى تلمس تلك الاستراتيجيات في النصين المدروسين. وخلصت الدراسة إلى أن المرثيتين تلتزمان تلك الاستراتيجيات، وتختلفان في المعاني بحسب اختلاف جنس الشاعر والواجب الملقى على عاتقه تجاه المرثي، وتختلفان في رقة الأسلوب؛ بالنظر إلى أن الرثاء فن بكاء ووجع، من جهة، وبالنظر إلى ما يتصف به شعر المرأة (الخنساء) من الرقة، وهي صفة لشعر الرجل المستهدف بالموازنة (المهلهل)، الذي عدّ أول من هلهل الشعر وأرقّه.

الكلمات المفتاحية: مهلهل، الخنساء، الأخ، استراتيجيات، الرثاء

(*) مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٥) أبريل ٢٠٢٥.

Strategies of lamentation in pre-Islamic poetry: lamentation for the brother between Muhalhil and Al- Khansa'a in Al-Ra'iyatain (a model)

Abstract:

This study focuses on two lamentation poems by Muhalhil ('Adī ibn Rabī'ah) and Al-Khansa'a (Tumādir bint 'Amr ibn al-Sharīd), renowned poets known for their expertise in the art of lamentation. The analysis aims to highlight both the similarities and differences in the artistic characteristics and content of the two poems. Despite variations in gender, era, and cultural background, both poets share a common theme of mourning the loss of a brother. Lamentations for siblings are a recurring motif in classical Arabic poetry.

Classical Arabic critics, such as Qudāmah, al-Mubarrad, and Ibn Rashīq, have outlined specific strategies for effective lamentation. This study searches into these strategies as manifested in the two elegies under examination. While both poems adhere to these traditional strategies, they offer distinct perspectives based on the gender roles and societal expectations placed on the poets. Nevertheless, they exhibit a shared finesse in crafting their verses.

Lamentation is an art form that evokes raw emotions and deep sorrow. Al-Khansa'a's poetry reflects the tender sensibilities often associated with women poets, while Muhalhil's work is characterized by a more elaborate and delicate style. Muhalhil is credited with pioneering intricate and graceful poetry.

Keywords: strategies, lamentation, elegy, brother, Muhalhil, Khansa'a

المقدمة:

لطالما كان الموت هاجساً وجودياً موجعاً للإنسان، فهو قدر حتمي لا مفرّ منه، وليس أمام الإنسان إلا الاستسلام التام له، فالموت مصيبة على ما وصفه القرآن الكريم. ويزيد من ألم الفاقد - فوق غياب المفقود- عجزه التمام عن

معرفة مصيره أو حتى مجرد التكهن بالحال التي يصير إليها بعد الموت. وتزيد مصيبة الموت مصيبة فوقها حين يكون الميت قتيلاً، فتجتمع مع ألم الفقد ومرارته معاناة طلب الثأر التي تنغص على الأحياء حياتهم، وتحرمهم الملذات، فتغدو الحياة سجنًا كئيبيًا لا خلاص للأحياء منه إلا بامتداد سلسلة الموت لتتال أرواحًا أخرى، أو يموت الفاقد ويستريح.

وقد سلكت الأمم -منذ الأزل- طرقًا شتى للحفاظ على ما بقي من موتاهما؛ فعمدت أمم إلى التحنيط، وأمم إلى كتابة أسماء الموتى وذكر بعض آثارهم على شواهد القبور، في حين لجأت الأمة العربية إلى الشعر جاعلة منه وسيلة لتخليد الموتى وبقاء ذكركم، خاصة حين يكونون من السادة المشهود لهم بالفضل في مجتمعاتهم. من هنا ولد الرثاء في الثقافة العربية فناً شعرياً قائماً بذاته، في قصائد ينظمها الشعراء في الثناء على الموتى وتعداد مآثرهم، فكان أصدق من المديح في ذلك، ف "إذا كان المديح تكسيباً في أكثره، فإن الرثاء، كان معظمه صادقاً ينجرف فيه الشاعر وراء قلبه فيصِف أَلَمه وإحساسه بالعذاب لفقد من أحبه" (محمد، د.ت، ٦-٧). ومن ثم فإن في الرثاء العربي شيئاً من روح الغزل أيضاً، ففيه حنين لأيام الوصل واللقاء، وبكاء على الفراق، وجزع وسخط من فاجعة الغياب، لكن الشجن في الرثاء غير الشجن في الغزل.

ولأن الرثاء مديح للأموات وبكاء على الأحبة الراحلين^(١)، فقد اجتهد النقد العربي القديم في ضبط هذا الفن، حتى لا يغدو مديحاً خالصاً أو غزلاً صرفاً، فوضع النقاد القدماء استراتيجيات فنية خاصة للرثاء تميزه عن غيره من الأغراض؛ وتمنحه خصوصيته الفنية، هي عندهم:

١- أن يشتمل الرثاء على ما يفرق بينه وبين المديح من اللوازم اللفظية "مثل (كان) أو (عدمنا به كيت وكيت) وما يشاكل هذا، ليعلم أنه ميت" (القيرواني، ١٩٨١م، ج ٢، ١٤٧). إذ "ليس بين المراثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل كان وتولّى وقضى نحبهم وما أشبه ذلك" (ابن جعفر، ١٣٠٢هـ، ٣٣).

٢- أن يتخلص إلى الرثاء إن سبقه بتشبيب، بلوازم، مثل (تركت كذا) أو (كبرت عن كذا)، و(شغلت عن كذا) (القيرواني، ج ٢، ١٥٢). وهو - عامة - قليل عندهم، إذ "ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً" (نفسه، ج.ن، ١٥١).

٣- "أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة، مخلوطاً بالتلف والأسف والاستعظام" (نفسه، ج.ن، ١٤٧).

٤- "أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتصرفة بين الفقار، والنسور، والعقبان، والحيات؛ لبأسها وطول أعمارها" (نفسه، ج.ن، ١٥٠)

٥- أن "أحسن الشعر ما خلط مدحاً بتفجع، واشتكاء بفضيلة؛ لأنه يجمع التوجع الموجع تفرجاً، والمدح البارح اعتذاراً من إفراط التفجع باستحقاق المراثي" (المبرد، ١٩٩٦م، ١٩).

٦- أن يقع نظم ذلك "بكلام صحيح ولهجة معربة ونظم غير متفاوت" (نفسه، ص.ن).

هذا ما كانت عليه مراثي المتقدمين من الشعراء، أما المحدثون فكانت لهم في الرثاء طريق مختلفة، على ما يبدو، يقول المبرد في كتابه في المراثي والتعازي، بعد أن ذكر أشعاراً للقدمات في الرثاء "وقصدنا في وقتنا هذا لذكر مرث من أشعار المحدثين لنزل بها من خشونة أشعار القدمات إلى لطف المولدين لمشكلة الدهر وملاحة القول" (المبرد، ٩٣)، ويقول ابن رشيق "فأما المحدثون فهم إلى غير هذه الطريقة أميل، ومذهبهم في الرثاء أمتل" (القيرواني، ج ٢، ١٥١). ويبدو من نص المبرد أنه يستحسن طريقة المحدثين هذه، لما تميزت به من اللطف في مقابل خشونة رثاء المتقدمين، أما ابن رشيق، فيبدو أنه كان يستحسن سنن المتقدمين من الشعراء في الرثاء، وإن أثنى على مذهب المحدثين، على ما سبق، ذلك أنه قال واصفاً صنيع بعضهم "وربما جرّوا على سنن من قبلهم اقتداء بهم وأخذاً بسنتهم" (نفسه، ج.ن، ص.ن)، ولأنه - أيضاً - قد أخذ على الإسلاميين

افتتاح الرثاء بالتشبيب، حين قال "والمتعارف عليه عند أهل اللغة أنه ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد، وأنا أقول: إنه الواجب في الجاهلية والإسلام، وإلى وقتنا هذا" (نفسه، ج.ن، ١٥٢)، ولذا ضرب ابن رشيق صفحاً عن الحديث عن طريقة المحدثين الخاصة ومزيتهم الفارقة في هذا الباب، فلم يصف صنيعهم هذا باللطيف، على ما فعل المبرد، بل زاد على ذلك أن ذهب يستدل من أشعارهم بأشعار من سلك سبيل القدماء، كصنيع أبي أيوب في رثائه أبي البيداء وخلف الأحمر، ورثاء ابن المعتز لأبيه.

وقد عمدت هذه الدراسة إلى نصين من شعر المتقدمين في المراثي، هما المهلهل؛ عدي بن ربيعة، والخنساء؛ تماضر بنت عمرو بن الشريد، وهما من أعلام هذا الباب في العصر الجاهلي. وجاء اختيار النصين للتمثيل لجماليات رثاء المتقدمين، باعتماد الموازنة بين نصين من نصوص الفحول الذين خاضوا هذا الفن في العصر الجاهلي، وعاشوا معاناة فقد الأخ، وتركوا في هذا الباب تراثاً زاخراً. ولم تقع الدراسة في باب الموازنة بين الشعارين إلا على دراسة واحدة لنهي حسين كندوج، تحمل عنوان (الألم في شعر رثاء الإخوان: شعر المهلهل والخنساء أنموذجاً)، وهي منشورة في مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد ١، سنة ٢٠٢٠م. والدراسة لا تعتمد الموازنة بين نصين، بل تعتمد إلى النظر في جوانب الألم النفسي والجسدي والاجتماعي في ديواني الشعارين عامة.

في حين تسعى الدراسة الحالية إلى الموازنة بين نصين محددين، والوقوف عند ما تطابق فيه الشاعران من القوالب وما تباينا فيه، مع التنبيه إلى أن عينة الدراسة هي لشاعر وشاعرة، باختلاف الجنس، ولحجازية ونجدية باختلاف الموطن، ولمتقدم ومتأخرة باختلاف الزمن، فقد توفي المهلهل قبل الهجرة بنحو ١٠٠ سنة، وذلك عام ٥٢٥م (الزركلي، ٢٠٠٢م، ج ٤، ٢٢٠)، في حين عاصرت الخنساء الإسلام وكانت من المخضرمين.

وعينة الدراسة هي رائية المهلهل التي مطلعها:

أَهْجَ قَدْ دَى عَيْنِي الْإِدْكَارُ هُدُوءًا فَالْدُمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ

ورائية الخنساء التي مطلعها:

قَدَى بِعَيْنَيْكَ أُمِّ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ أُمِّ دَرَقَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

وستعتمد الدراسة المنهج التحليلي، مع الموازنة بين النصين في مدى التزامهما باستراتيجيات الرثاء التي نص عليها القدماء، ثم بيان مواطن الاتفاق والاختلاف بينهما في الأساليب والصور، والخصائص والسمات الفارقة لكل نص.

الرثاء في اللغة والاصطلاح:

الرثاء في اللغة من مادة (رثأ) "ورثأت الرجل رثاً: مدحته بعد موته، لغة في رثيته، ورثأت المرأة زوجها كذلك... وقالت امرأة من العرب: رثأت زوجي بأبيات، أرادت رثيته. قال الجوهري: وأصله غير مهمو" (ابن منظور، د.ت، مادة: رثأ). ورثي الميت "عدد محاسنه ويكاه" (عمر، ٢٠٠٨م، ج ٢، ٨٥٦)، و"الراء والثاء أصل واحد يدل على إخلاق وسقوط" (ابن فارس، ١٩٧٩م، ج ٢، ٣٨٤). والرثاء فن شعري يقوم على مديح الميت وبيان فضائله وتعداد شمائله، وربما كان اختيار هذا اللفظ لبكاء الموتى مرتبطاً بفكرة إخلاق الشيء، بمعنى بلى الميت بما أصابه من الموت. ومن الرثاء اشتقت المراثية والرثائية والمرثاة، وجمعها مراثٍ، وهي "قصيدة تقال في ذكر محاسن شخص ميّت" (عمر، ج ٢، ٨٥٧).

وللرثاء أنواع ثلاثة، هي: التأبين، والندب، والتعزية. فأما التأبين فمن مادة (أبن)، وقد جاء في لسان العرب ما يشير إلى أنه يكون للأحياء والأموات، ويكون للذم والمدح، فنصت اللغة على الفرق بين (أَبْن) بغير التشديد، التي ترد في الذم والعيب، و(أَبْن) بالتشديد وهي لمديح الميت، يقول ابن منظور: "أَبْن الرجل يَأْبُنُهُ ويَأْبُنُهُ أَبْنًا: اتهمه وعابه"، ويقول في (أَبْن) "وأَبْن الرجل تَأْبِينًا وأَبْلَه: مدحه بعد موته ويكاه،... وقال ثعلب: هو إذا ذكّرته بعد موته بخير... قال ابن سيده: وقد جاء في الشعر مدحاً للحيّ" (ابن منظور: مادة أبْن). ويقول ابن فارس "الهمزة والباء والنون يدل على الذكر،... وَقَفُو الشَّيْءَ" (ابن فارس، ج ١، ٤٣). ومن

دلالة قفو الشيء جاء مفهوم التأبين للميت، يقول صاحب اللسان "وقيل لمادح الميت مُؤَبَّنٌ لاتباعه آثار فعاله وصنائه. والتَّابِينُ: اقتفاء الأثر. الجوهري: التَّابِينُ أن تقفو أثر الشيء" (بن منظور: مادة أبن). لكن معاجم اللغة الحديثة تجعل التأبين خاصاً بالأموات، وهو فيها فعل جماعي، ففي معجم اللغة العربية المعاصرة "أَبَّن الميت: رثاه وأثنى عليه بعد موته، (شارك عدد من الشعراء في تأبين الرئيس الراحل). هو يقرظ الأحياء ويؤبن الأموات" (عمر، ج ١، ٥٥).

أما النَّدْبُ فمن "نَدَبَ الميت أي بكى عليه، وعدّد محاسنه، يُنَدِّبُه نَدْبًا؛ والاسم النَّدْبَة، بالضم. ابن سيده: ونَدَبَ الميت بعد موته من غير أن يُقَيِّدَ ببكاء، وهو من النَّدَبَ للجراح، لأنه احتراق ولَذَعٌ من الحُزْنِ" (ابن منظور: مادة ندب). ويبدو - من كلام ابن سيده - أن الندب لا يقيد بالبكاء، ذلك أنه مأخوذ من ندب الجرح الذي يعني إثارته بعد سكونه، وما يستلزم ذلك من معاودة الألم بعد زواله. والندب - في لسان العرب - من فعل النساء، وله عندهن ألفاظ خاصة، يقول صاحب اللسان "والنَّدْبُ أن تدعو النادبة الميت بحسن الثناء في قولها: وأفلاناه! واهناه!" (نفسه، مادة ندب). والنَّدْبَة باب من أبواب النحو يستخدم النداء، ولأنه على هذه الصفة، والنداء إنما يكون للسامع، فقد جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة "نَدَبَ المَيِّت: عدد محاسنه، وبكاه كأنه يسمعه" (عمر، ج ٣، ٢١٨٤)؛ فالندب ما يكون من الرثاء بألفاظ النداء، وهذا فرق ما بينه وبين الرثاء عامة، فالندب باب من أبواب الرثاء، وهو منه بمنزلة الخاص من العام.

وأما العَزَاءُ في لسان العرب، فهو "الصَّبْرُ عن كل ما فَقَدْتَ" (ابن منظور، مادة عزا)، ومنه التعزية "تقول: عَزَيْتُ فلاناً أَعَزَّيْهِ تَعْزِيَةً أي أَسَيْتَهُ وَضَرَبْتُ لَهُ الأُسَى، وَأَمَرْتُهُ بالعَزَاءِ فَتَعَزَّى تَعْزِيًا: أي تَصَبَّرَ تَصَبُّرًا. وتَعَزَّى القومُ: عَزَى بعضهم بعضًا" (نفسه، مادة عزا). ويعرف المبرد التعزية بقوله "وتعزيتك الرجل تسليتك إياه، والعزاء هو السلو وحسن الصبر على المصائب" (المبرد، ٩). فالعزاء مواساة أهل الميت وطلب الصبر منهم، وهو فعل اجتماعي تواصلِي يُقَدِّمُ عليه الأفراد من باب المشاركة. ويبدو أن التعزية أعم من الرثاء أو هي أكبر أبوابه،

على الأقل، ومن أجل ذلك جعل المبرد أبواب المراثي كلها في التعزية، يقول "وهو أكثر ما تكلم فيه الناس؛ لأنه لم يَعْرِ أحدٌ من مصيبة بحميم، ذلك قضاء الله على خلقه، فكلُّ تكلم إما متعزياً وإما معزياً، وإما متصبراً محتسباً" (نفسه، ص.ن)؛ فالرثاء كله تعزية، سواء كانت للنفس أو للغير.

ويشير أحد الباحثين إلى ما يشبه العلاقة التراتبية في نشأة مصطلحي (الندب، والتأبين)، فالندب هو الصورة الأولى للرثاء في الجاهلية، ثم يأتي التأبين الذي يقوم على عدّ فضائل الميت، والثناء على خصاله، والإشادة بصفاته (بشرى وآخرون، ٢٠١٦م، ٢٩٣). وعليه يمكن عد التعزية آخر أغراض الرثاء ترتيباً؛ لأنها تقوم على المواساة للنفس أو الغير، والمواساة وطلب الصبر لا يكونان حال وقوع المصيبة، بل يأتيان لاحقاً بعد أن تهدأ النفوس المكلمة.

وربما اجتمعت الأغراض الثلاثة في نص واحد، وجاءت مترتبة أيضاً، فيبدأ النص بالندب والتفجع، ثم يأتي التأبين والثناء، ويختم النص بالمواساة والتعزية. وعامة فمعاني الرثاء التي يقع عليها الشعراء "هي نفسها معاني الفخر والمدح وتؤول إلى المثل الأعلى للرجل" (جاووك، ١٩٧٧م، ١٥٧). فالشعراء حين يكون الميت إنما "يكون فيه نموذج المروءة، كما يتمثلها أهل البادية، يكون فيه الكرم، والشجاعة، والوفاء، وحماية الجار، وإغاثة الملهوف، والحلم والأنفة، والكرم وركوب الصعاب، والسماحة والفصاحة، والسيادة والشرف، وكل ما يزين الرجل في رأيهم من صفات وخلال" (ضيف، د.ت، ٥٤)، ولذا "يندر أن يذكر الشاعر أخطاء المرثي أو ينتقده" (جاووك، ١٥٧).

الرثاء في الشعر الجاهلي:

عرف العرب الرثاء منذ أقدم عصورهم؛ العصر الجاهلي، على الصورة التي وصلتنا منها نماذجها الأولى، التي تبرهن على رقي العقل العربي وبراعة الفن الشعري معاً، فالعربي - وهو يبحث عن الخلود كسائر الأمم القديمة - لم يكن ساذجاً يترحل للبحث عن نبتة الخلود، أو يعتقد بأنه قد ينال الموت فيقضي عليه ويخلص البشرية من شره، لكنه وجد في الشعر وسيلة لخلود الموتى، فاصطنع

العرب لهذه الغاية نماذج شعرية مكتملة، لا يقلل الحزن والفجعة من جودتها الفنية، فكانت الصورة الجاهلية للرثاء صورة معقدة "لا بما فيه من طول فحسب، بل بما فيها أيضًا من وسائل فنية كثيرة" (ضيف، ٧)، وفي ذلك تأكيد رقي العقل العربي الذي جعل الرثاء فنًا من الفنون ووسيلة من وسائل الخلود في آن، فاستثمر مصيبة الموت خير استثمار، وكم من ميت ما كانت لتتهدي إليه العقول لولا رثاء الشعراء له.

ولأن الموت فاجعة اجتماعية كبيرة تطال فئات المجتمع كلها، فقد برع في فن الرثاء الرجال والنساء معًا، لكن النساء كنّ أوفر حظًا من الرجال في هذا الفن، لأنهن من يقوم على ندب الميت أيامًا، وربما سنوات (نفسه، ٨)، ولأن الفقد عندهن مضاعف خاصة حين تكون الفاجعة في الأب والابن والأخ، الذين هم السند والعون في الحياة، يزيد من ذلك توقد شعور المرأة عامة وإحساسها المضاعف بالألم. ويمكن أن يضاف إلى ذلك كله، فيما يخص العصر الجاهلي، زمن هذه الدراسة "أن إظهار الحزن لم يكن يناسب رجال القبيلة كما كان لائقًا بنسائهن، وخاصة بالأخوات؛ ومن ثم بقي تعهد الرثاء الفني من مقاصدهن حتى عصر التسجيل التاريخي" (بروكلمان، د.ت، ج ١، ٤٨)، ولا عجب ف"حياة الرجال في العصر الجاهلي كانت تقوم على القتل، وسفك الدماء، والنفاخر بالشجاعة والبطولة، فكانوا يأنفون أن يقعدوا للبكاء وذرف الدموع كالنساء، بل لقد ذهبوا يظهرن التجلد والصبر على من يموت منهم" (ضيف، ٨).

ومع ذلك فقد خلد التاريخ العربي نصوصًا لرجال ونساء تفجعوا على موتاهم في قصائد كثيرة، وفي عصور مختلفة. وقد سلك شعراء الرثاء كل سبيل في تجويد مرثيهم، فشعر الرثاء عند العرب فن أصيل، وليس مجرد بكائيات نائحة خالية من المقومات الفنية للشعر، لذا "نرى شعراء الرثاء يهتمون بقوالب رثائهم وصيغته وينوعونها تنويعًا واسعًا، كما نجدهم يهتمون بصورهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم، مع العناية التامة بموسيقاهم وأوزانهم، والملاءمة بين أنغامهم وشعور الحزن الذي يتعمق قلوبهم وأفئدتهم" (نفسه، ص.ن).

ومعظم مراثي الشعر العربي تخص رثاء الرجال، ويندر أن ترى رثاء للمرأة، بل إنه قد ينتقص الرجل الذي يرثي المرأة ولو كانت زوجته أو قريبته، فقد استهجن الفرزدق على جرير رثاءه زوجته أم حذرة، وترفع هو عن رثاء زوجته حذراء بنت بسطام لما توفيت، وفي ذلك قوله (الطويل):

يَقُولُ ابْنُ خَنْزِيرٍ بَكَيْتَ، وَلَمْ تَكُنْ عَلَى امْرَأَةٍ عَيْنِي، إِخَالَ، لَتَدْمَعَا
وَأَهْمُونَ رِزْءَ لِمَرِيٍّ غَيْرِ عَاجِزٍ، رَزِيَّةُ مَرْتَجٍ الرُّوَادِفِ أَفْرَعَا

(الفرزدق، ٢٠٠٤م، ج ٢، ٤٧)

و"توفيت للفرزدق زوجة وبها حمل فرثي الحمل ولم يرثها، يقول:

وَجَفُنْ سِلَاحٍ قَدْ رُزِيَتْ فَلَمْ أُنْخِ عَلَيْهِ وَلَمْ أَبْعَثْ عَلَيْهِ الْبَوَاكِيَا
وَفِي جَوْفِهِ مِنْ دَارِمٍ دُو حَفِيظَةٍ لَوْ أَنَّ الْمَنَايَا أَرْجَأَتْهُ لِيَالِيَا"

(المبرد، ٥٣)

وقد علل ابن رشيق قلة رثاء النساء في الشعر بقوله "ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة؛ لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات" (ابن رشيق، ج ٢، ١٥٤). ومع ذلك فقد رثى عدد من الشعراء أمهاتهم وزوجاتهم وأبناءهم، في عصور مختلفة من الأدب العربي، وقد جمع القدماء كأبي تمام وابن عبد ربه وأسامة بن منقذ أشعارا كثيرة في باب المراثي في الحماسة والعقد الفريد وأخبار النساء، كما خُصصت لذلك كتب ومصنفات مختلفة.

لكن الرثاء في العصر الجاهلي قليل عامة، ولذا قال المبرد في باب الشعر في كتابه في التعازي "ومراثي الجاهلية المشهورة المستحسنة المستجادة المتقدمة معلومة موسومة" (المبرد، ١٢)، وعيّن المبرد تلك المراثي، وهي: مرثية متمم بن نويرة في أخيه مالك، ومراثي الخنساء، ومراثي ليلى الأخيلية، ومراثي أوس بن حجر في فضالة بن كعدة الأسدي، ومراثي لبيد في أخيه أريد، وعدي المهلهل فيمن بكاه من قومه. وذكر ابن عبد ربه في باب من رثى أخوته في العقد الفريد عدداً من تلك المراثي وأضاف إليها أبياتاً لامرئ القيس في رثاء

إخوته (ابن عبد ربه، ١٩٨٧م، ج ٣، ٢٢٤)، وذكر ابن رشيق مرثية درير بن الصمة في أخيه (ابن رشيق، ج ٢، ١٥١)، ودريد ممن أدرکوا الإسلام. وهكذا فإن "أكثر ما وصلنا منه لشعراء مخضرمين كلبيد ومتمم بن نويرة والخنساء أو لشعراء تتفاوت الرواية في تقدير عصرهم بين الجاهلية والإسلام كبعض شعراء هذيل" (جاووك، ١٤٥). كما يلاحظ -أيضاً- أن معظم ما وصل من رثاء الجاهليين في الإخوة، ف عاطفة الأخوة "أقوى العواطف وأبرزها في شعر الرثاء، شارك في إبراز هذه العاطفة الرجال والنساء على السواء، وإن كانت المرأة أكثر إبرازاً لها، حتى أن مراثيها في إخوتها تجاوز نصف شعرها" (السريحي، ١٩٩٨م، ٢٢٢). ولا غرو فالأخ عديل الروح، ورفيق البدايات، ومحضن الذكريات المشتركة، وقرابة الرحم من أوثق الصلات الإنسانية وأقواها. وقد تميز رثاء الإخوة بصدق العاطفة، ففقد الأخ "يمثل حالة فقد للجوهر والكيونة، بوصف الأخ جزءاً مكماً لشخصية الراثي، فهو السند في الشدائد، كما كان أبا المهلهل كليب، وأخا الخنساء صخر" (كندوج، ٢٠٢٠م، ٤).

وللشعراء في مراثيهم معانٍ مخصوصة تكررت في أشعارهم، "فما وصلنا من رثاء الجاهلية يمثل اتجاهين رئيسين: أولهما تهويل الشاعر في تصوير أحزانه وعظم رزيته وتفردّها، والآخر محاولته أن يتأسى بأن من فقدّه واحد من البشر أو الأحياء الذين كتب عليهم هذا المصير" (جاووك، ١٥٥)، ولا عجب في مثل تلك القناعة فالعرب أمة واقعية، على ما تجلّى في أشعارهم في الأغراض عامة، ومنها الرثاء؛ لذا تعاملوا مع فكرة الموت والفقد بواقعية تامة، فجاءت معانيهم وصورهم في الرثاء، على ما هي عليه في سائر الأغراض، مستمدة من الواقع العيني الذي يعايشونه، والتجارب التي يمرون بها. وهو أمر تنبّه إليه القدماء قبل المحدثين، فقال ابن طباطبا "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها" (ابن طباطبا، ٢٠٠٥م، ١٦). وأدرك المحدثون أن العربي يختلف عن غيره من الأمم القديمة في ربطها بين الموت والأسطورة، وعالم الماورائيات، فهو "يسلط نوازعه على

الموجودات؛ فيشخص العربي موجوداته بشكل واضح، ويتضح ذلك عند العربي في الفترة التي سبقت الإسلام - خاصة الشاعر - وهذه الحقبة من دون شك أقرب إلى الأصل" (جمعة، ١٩٩٨م، ١٣).

وامتد أثر تلك الواقعية إلى رثاء المخضرمين من بعد، مع ما أضافه الإسلام إليه من معاني الصبر والاحتساب والرضا بالقضاء والقدر، "لذلك ارتفع الرثاء فوق الملحمة الفردية في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، وتركز حول الصدق الشعري والشعوري في رثاء ذاتي يصور الفقيد مرة، والحياة مرة، وينظر إلى الموت والخلود تارة، وقد يكون بكاءً وندباً تارة أخرى" (جمعة، ٢٥).

مهلهل والخنساء: سادة الرثاء في الجاهلية:

يتميز الشاعران بالريادة في فن الرثاء حتى غدا اسمهما علماً عليه، وحدتهما في ذلك مصيبة الفقد؛ فجرى شعرهما متأثراً بحادثة مقتل الأخ، وهي فاجعة أليمة تفجر لدى الشاعر مشاعر التفجع والأسى، وتجذب ذكريات الماضي، والحنين إلى أيام اللقاء والوصل. ومع أن معظم الشعر الوجداني يدور في تلك المعاني فإن لفقد الموتى شجناً مختلفاً وحزناً مبايناً لا يحسه إلا من فجعته مصيبة الموت في قريب حميم. وربما مما يوحد الخنساء ومهلهل -أيضاً- رقة لغتهما؛ فالخنساء امرأة يتسم شعرها بما اتسم به شعر النساء عامة من الرقة التي تؤول إلى اللين^(٢)، ومهلهل أمير لاهي سكير محب للنساء، فرق شعره ديباجة وسهل معنى (عبود، ٢٠١٤م، ٥٤).

ومهلهل شاعر "من أهل نجد" (الزركلي، ج ٤، ٢٢٠)، وهو "عدي بن ربيعة بن مرة بن هبيرة، من بني جشم، من تغلب، أبو ليلى، المهلهل" (نفسه، ج ١، ص ١٠٠). وقيل "عدي بن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جشم" (النويري، ١٤٢٣هـ، ج ١٥، ٣٩٨). وفي بعض المصادر "اسمُهُ عَدِيٌّ، وَقِيلَ: امْرُؤُ الْقَيْسِ" (ابن الأثير، ١٩٩٧م، ج ١، ٤٧٧). وكنيته أبو ليلى (الزركلي، ج ٤، ٢٢٠). أما لقبه فلقب بالمهلهل؛ لأنه "أول من هلهل الشعر، وَقَصَدَ الْقَصَائِدَ، وَأَوَّلَ مَنْ كَذَّبَ فِي شِعْرِهِ" (ابن الأثير، ج ١، ٤٤٧)، وقيل إن معنى هلهل الشعر:

أي أرقه" (ابن عبد ربه، ج ٦، ٧١؛ ابن قتيبة، ١٩٤٤م، ١٨٦). وقد علل أحد الباحثين رقة شعره فقال "رق لأنه عاش عيشة ترف ورخاء، فبعد عن كل خشونة" (عبود، ٥٦)، وذكر ابن قتيبة أنه كان فيه خُنْث (ابن قتيبة، ١٨٦)، ويقال له الزَّير، وهو الذي يُكثّر زيارة النساء، ويقال: حَدَثَ نساء، وهو الذي يُكثّر التحدث إليهنَّ، وذلك أن كليباً أخاه كان يعيِّره فيقول: إنما أنت زير نساء (الأصفهاني، د.ت، ج ٥، ٢٤). والمهلهل "خال امرئ القيس وجدّ عمرو بن كلثوم أبو أمّه ليلي" (ابن قتيبة، ١٨٦)، وهو أخو كليب وائل الذي هاجت بمقتله حرب بكر وتغلب". (نفسه، ص.ن).

وكان يقال في أخيه كليب "أعزّ من كليب وائل" (ابن عبد ربه، ج ٦، ٦٩)، وذلك أنه قاد معد كلها يوم خَزَّاز، وهزم جموع اليمن، فانقادت له معد، وجعلوا له قَسَمَ الملك وتاجه ونجييته، فبغى عليهم، وبلغ من بغيه أنه كان يحمى مواقع السحاب فلا يُرعى حماه، ويُجير على الدهر فلا تُخفر ذمته، ويقول: وحش أرض كذا في جوارى فلا يهاج، ولا تورّد إبل مع إبله، ولا توقد نار مع ناره. ووقعت حرب البسوس بين بكر وتغلب ابني وائل بسبب مقتله، فقد قتله جساس بن مرة ابن ذهل بن شيبان، أخو زوجته جلييلة بنت مرة، في ناقة كانت لجارته البسوس، وكان كليب قد رماها بسهم فخرم ضرعها فماتت، ودخل عليه جساس الحمى وأحمسه الغضب من جوابه عن قتل الناقة، فطعنه فقصم صلبه، ولما علم أخوه المهلهل تشمّر واستعد لحرب بكر وترك النساء والغزل، وحرّم القمار والشراب، وأرسل إلى بكر يعذر إليهم، فعرضوا عليه عوضاً لم يقبله فوقع الحرب بين الحيين. (نفسه، ج.ن، ص.ن).

وقد أسر المهلهل في آخر أيام بكر وتغلب، وكانت لهم خمسة أيام مشهورة (انظر: الأصفهاني، ج ٥، ٢٤ وما بعدها) آخرها يوم قِصَّة الذي أُسر فيه مهلهل، أسره الحارث بن عُبَاد، ولم يكن يعرفه، وكان مهلهل رئيس تغلب والقائم بالحرب، فطلب منه الحارث أن يدلّه على عدي بن ربيعة، فإن دلّ عليه فهو آمن، فقال مهلهل: إن دلتك على عدي فأنا آمن ولي دمي، قال الحارث: نعم،

فقال: أنا عدي، فجز ناصيته وخلاه (ابن قتيبة، ١٨٦-١٨٧)، فخرج مهلهل فنزل في جَنب (حي من اليمن)^(٣) ومعه ابنته ليلى فخطبها إليه رجل منهم، فقال: إني طريد غريب فيكم ومتى أنكحتكم قال الناس اعتسروه، فأكرهوه حتى تزوجها، ثم انحدر فلقية عمرو بن مالك بن ضبيعة [عند ابن قتيبة عوف بن مالك] فأخذه أسيرا، وأحسن إليه، وسقاه الخمر، ومعه جماعة من بني مالك، فلما ثمل المهلهل راح يتغنى بما كان يقوله من الشعر وينوح به على أخيه كليب، فسمع منه عمرو ذلك فقال: إنه لريان والله لا يشرب عندي ماءً حتى يردّ زبيب، وهو فحل كان له لا يرد إلا خمسا في حرارة القيظ، فطلب بنو مالك زبيبا، وهم حراص على أن ألا يُقتل مهلهل، فلم يقدروا على البعير حتى مات مهلهل عطشا (ابن الأثير، ج ١، ٤٨٥؛ ابن قتيبة، ١٨٧). أما آخر من قُتل في حرب بكر وتغلب فهو جساس ابن مرة بن ذهل بن شيبان، قاتل كليب بن ربيعة (الأصفهاني، ج ٥، ٣٩).

وأما الخنساء فهي ثماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد، الراحية السلمية، من بني سليم، من قيس عيلان، من مضر (الزركلي، ج ٢، ٨٦)، وتكنى أم عمرو (الحصري، د.ت، ج ٤، ٩٩٨)، والخنساء لقب غلب عليها (الأصفهاني، ج ١٥، ٥٤)، "وإنما لقبت الخنساء كناية عن الظبية، وكذلك تسميتهم الذلفاء، والذلف: قصر الأنف، وإنما يريدون به أيضا أن ذلك من صفات الأطباء" (الحصري، ج ٤، ٩٨٨). وكانت الخنساء مؤثرة لقومها على سائر العرب، يدل على ذلك جوابها لعمر بن الخطاب لما سألها: ما أقرح مآقي عينيك؟ قالت: بكائي على السادات من مضر، قال يا خنساء، إنهم في النار، قالت: ذاك أطول لعويلي عليهم (المبرد، ٤٧). وكان في شبابها قد خطبها ثريد بن الصمة الشاعر، فرفضته وآثرت الزواج من بني عمها، فتزوجت رواحة بن عبد العزى السلمي، وولدت له عبد الله، ثم تزوجت مرداس بن أبي عامر السلمي، فولدت له زيدا ومعاوية وعمرا وعمرة (الجمحي، د.ت، ج ١، ٢٠٣). وفي أخبارها أنها تزوجت بين الرواحي والمرداسي رجلا ثالثا، هو الشريدي أحمد بن مالك، وكان عيب الرواحي والشريدي أنهما متلفان للمال، ففركتهما وتزوجت المرداسي فكان خيرهم،

وكان أبغضهم إليها (الخنساء، ١٩٨٨م، ٢١٨). وكانت عمرة ابنة الخنساء شاعرة كأُمها، إذ كان لها أخوان (يزيد والعباس) ؛ قتل يزيد بئثار قيس بن الأسلت، ومات العباس في الشام، فجعلت ترثيهما وتتدبهما، فأشبه حديثها حديث أمها من قبله (الزركلي، ج ٥، ٧٢).

وبلاد الخنساء بلاد بني سليم وهي في الحجاز، بين مكة والمدينة، ولهم فيها حرة معروفة هي حرة بني سليم، ومن أوديتهم البقيع وهو "واد تحفه جبال تهامة من ورائه، وأم صبار من دونه، وهي الحرة التي ذكرها النابغة:

تدافع الناس عَنَّا يوم نركبها من المظالم تُدعى أمَّ صبار" (الخنساء، ٦٨)

وكانت الخنساء تختلف إلى النابغة الذبياني، ولها معه حوادث مشهورة، منها أنها أنشدته في عكاظ؛ هي والأعشى وحسان بن ثابت، فكاد أن يقدمها على الأعشى؛ وكان قد حكم له بالإجادة لما سمع منه، فقال لها معتذراً: لولا أن أبا بصير أنشدني أنفاً لقلت إنك أشعر الجن والإنس (ابن قتيبة، ٢١٨)، ومنها أن حسان بن ثابت دخل على النابغة فتلقته الخنساء خارجة من عنده، فأنشده حسان شعراً له في ملوك الحيرة (أولاد جفنة)، فقال بعد أن سمع منه: إنك لشاعر وإن أخت بني سليم لبكاءة (المبرد، ٥٨).

والخنساء - التي وصفها النابغة بالبكاءة - شاعرة الرثاء الأولى عند القدماء، فهي عندهم في الطبقة الثانية من أصحاب المراثي بعد متمم بن نويرة (الجمحي، ج ١، ٢٠٣). "وهي أشعر نساء العرب عند كثير من الرواة" (الحصري، ج ٤، ٩٩٨). وأكثر مراثي الخنساء في أخويها صخر ومعاوية اللذين ماتا في الجاهلية، "فأما صخر فقتلته بنو أسد، وأما معاوية فقتلته بنو مرة غطفان" (الجمحي، ج ١، ٢١٠). وكثرت الروايات التي تصف حزن الخنساء الدائم على أخويها فروى الأصمعي أن عمر بن الخطاب نظر إليها وبها ندوب على وجهها فقال: ما هذه الندوب يا خنساء؟ قالت: من طول البكاء على أخوي. قال لها: أخواك في النار، قالت: ذلك أطول لحزني عليهما، إني كنت أشفق عليهما من القتل، وأنا اليوم أبكي لهما من النار" (ابن عبد ربه، ج ٣، ٢٢٢).

ويبدو من مراثي الخنساء أن حزنها لموت صخر، الذي لم يكن أختاً شقيقاً، تفوق على حزنها على موت شقيقها معاوية، وكان معاوية قد قُتل قبل صخر، ومع ذلك ظلت ترثي صخرًا وتبكيه حتى عميت، وكانت تلبس بعد موته صدارا كان هو قد ذكره في أبيات له بعد أن عاتبت زوجته في إعطاء أخته أجود المال، فذكر أنها إذا مات مزقت خمارها وجعلت من شعرها صدارها. والحادثة مشهورة في المصادر، روتها للسيدة عائشة -رضي الله عنها- حين عاتبتها على لبس الصدار حدادًا وحرثًا (انظر: ابن قتيبة، ٢١٩ وما بعدها).

وهكذا فإن إسلام الخنساء لم يمنعها من الحزن على صخر والتغني بمراثيها فيه، حتى شهرت بتلك المراثي في الأدب العربي، كما لم يمنع الشرب والأسر مهلهلاً من البكاء على أخيه. والخنساء بمراثيها تلك شاعرة جاهلية وإن عدت - زمنياً - في المخضرمين؛ وذلك لسببين: الأول: أن شعرها كله قيل في زمن الجاهلية، والثاني: أن شعرها في طابعه العام جاهلي؛ بناءً وموضوعاً.

هذا الموقف الشعري للخنساء أما الموقف الديني فقد أسلمت وحسن إسلامها حتى أنها فقدت أبناءها الأربعة في القادسية ولم تبكهم ولم ترثهم، كما فعلت في جاهليتها، بل قالت لما بلغها الخبر: الحمد لله الذي شرفني بقتلهم، وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر رحمته (الجزري، ٢٠١٢م، ١٥٠٨).

رثاء الأخ في رائتي مهلهل والخنساء:

يبلغ عدد أبيات رائية مهلهل (٣١) بيتاً، أما أبيات رائية الخنساء، فعدها (٣٩) بيتاً، وكلاهما يعتمد استراتيجية عدم الوقوف على الأطلال أو افتتاح المراثية بالنسيب، فهما يبدآن مرثيتيهما بالنذب والنواح. ومهلهل لا يختلف عن الخنساء في نواحه، وهو الذي هلهل الشعر وأرقه، وإن كان هذا الوصف لغزلياته تحديداً، فهو يصحّ على هذه الرائية، يقول في مطلعها: (الوافر)

أَهَاجَ قَدْأَ عَيْنِي الْإِذْكَارُ هُدُوًّا فَالْدُمُوعَ لَهَا انْجِدَارُ
وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلًا عَلَيْنَا كَأَنَّ اللَّيْلَ لَيْسَ لَهُ نَهَارُ

(مهلهل، ١٩٩٣م، ٣١)

وتبدأ الخنساء مرثيتها بمثل ذلك، تقول: (البسيط)

ما هَاجَ حُزْنُكَ أَمْ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ أَمْ ذَرَفَتْ أَمْ خَلَّتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ^(٤)
كَأَنَّ عَيْنِي لِنِزْكَاهُ إِذَا خَطَرْتُ فَيُضُّ سَيْلُ عَلَى الْخَدَّيْنِ مِدْرَارُ

(الخنساء، ٣٧٨)

والشاعران يشتركان في مطلع النصين كما اشتركا -من قبل- في الفجعة، فكلاهما هيجته الذكرى (أَهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الْإِذْكَارُ، ما هَاجَ حُزْنُكَ)، وكلاهما يتعجب من حال عينه التي لا تكف عن سكب الدموع، وكأن بها داء يهيج البكاء (قذَاء، قذى، عَوَّار)، وكلاهما جعل دموعه تنهمر بغزارة (الدموع لها انحدار، فيض يسيل على الخدين مدرار)، وكلاهما يستخدم أداة (كأن)، فالخنساء تجعل دموعها كالمطر الغزير الذي لا ينقطع، ومهلل يرى ليله طويلا لا نهار بعده، وتلك صفة ملازمة لليل الهوم.

ثم تعود الخنساء -في البيت الثاني- لتقرير سبب البكاء وهو الذكرى، بعد أن كانت قد عمدت إلى الاستفهام التعجبي في بيتها الأول (ما هاج حزنك؟ أم بالعين عوار؟ أم ذرفت؟ أم خلت من أهلها الدار؟)، في حين كان مهلهل قد اعتمد التقرير منذ البداية؛ حين أكد أن (الإذكار) هو سبب البكاء في هدوء الليل. وموقع مفردة (الإذكار) وتشيدها -في البيت الأول تحديدا- مهمان في توضيح قوة ضغط الذكريات على الرجل الملمز الآن بالثأر لمقتل أخيه، في مقابل (الذكرى) التي ترد في بيت الخنساء الثاني؛ فهي امرأة عاجزة لا تملك إلا استرجاع الذكريات والألم والنواح.

وفي الوقت الذي تستغرق الخنساء -في البيت الثاني- في تأمل دموعها والانكفاء على ذاتها، ينصرف مهلهل -منذ بيته الثاني- عن ذاته إلى العالم المحيط؛ فيراه ليلاً مظلماً (وصار الليل مشتملا علينا)؛ فالزمن كله الآن ليل مظلم دامس؛ لفقد كليب من جهة، ولواجب الثأر الذي سيأكل الأخضر واليابس.

ثم يستمر المهلهل في تأمل العالم من حوله في أبياته التالية، لا للتسلي عن

الهموم بل لأن المهم في هذه اللحظة هو هذا المحيط (عالم الثأر)، الذي يمثل المرحلة التالية في حياة البطل الجاهلي، في حين تبقى المرأة مع دموعها وعويلها كما ستفعل الخنساء. يقول في الأبيات التالية:

وَبِثُّ أَرْقَبُ الْجَوَازِ حَتَّى	تَقَارِبَ مِنْ أَوَائِلِهَا انْحِدَارُ
أَصْرَفُ مُقْلَتِي فِي إِثْرِ قَوْمٍ	تَبَايَنْتِ الْبِلَادُ بِهِمْ فَعَارُوا
وَأَبْكِي وَالنُّجُومُ مُطْلَعَاتٌ	كَأَنَّ لَمْ تَحُوهَا عَنِّي الْبَحَارُ
عَلَى مَنْ لَوْ نُعِيْتُ وَكَانَ حَيًّا	لَقَادَ الْخَيْلَ يَحْجُبُهَا الْعُبَارُ ^(٥)

(مهلهل، ٣١-٣٢)

فالشاعر تسهره هموم الثأر، فيتأمل النجوم (الجوزاء، والنجوم مطلعات، لم تحوها عني البحار)، ولهذا التأمل أهميته، فالنجوم والكواكب -فضلاً عن دورها في الاهتداء في ظلمات الليل- هي جزء من لوحة القتال في الشعر القديم، إذ طالما شبه الشعراء لمعان السيوف بلمعان النجوم والكواكب. وهنا تصبح عناصر الكون جزءاً من فكرة الثأر والقتال منذ مطلع النص، وكأن الشاعر قد اهتدى في هدوء الليل إلى فكرة الثأر بدلاً من قبول العوض. ومن هنا يسترسل الشاعر في توضيح غايته من التأمل فهو يصرف مقلته في أثر أخيه، وهو إنما يريد تصريف الرأي وتقليبه في ثأر أخيه. ولأن أخاه الفقيد لم يعد معه فوق الأرض استخدم الشاعر مفردتي (تباينت، غاروا)، وهو استخدام في غاية البراعة؛ فتباينت تأتي بدلاً عن (تباعدت) التي يوصف بها المكان الذي يمكن إدراكه والوصول إليه؛ لكن الفقيد هنا يقيم في مكان مباين مختلف لا يمكن الوصول إليه، هو مكان البين والبينونة الحقيقي، فلا فراق كفراق الموت. والبعيد يمكن أن يعود، لكن الميت لا يعود، فهو في بلاد (غائرة/منخفضة)، ولا غور كغور القبور.

وقد زاد من هموم الشاعر وألمه تفكيره المستمر في الثأر، لذا قال (على من لو نعيت...)، فلو كان هو المنعِي لقام كليب بواجبه وأثار الخيل آخذاً بثأره. أما الخنساء فتستمر في نواحها وعويلها على صخر، تقول في الأبيات التالية:

تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَلَهَتْ وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ الثَّرْبِ أَسْتَارُ
تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفَكُ مَا عَمَرْتَ تَبْكِي خُنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقٌّ لَهَا
لَهَا عَلَيْهِ زَيْنٌ وَهِيَ مِفْتَازُ إِذْ رَابَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ ضَرَّازُ^(٦)

(الخنساء، ٣٧٩)

هنا تستغرق الخنساء في ذاتيتها، فتكرر الفعل (تبكي) ثلاث مرات، وتذكر اسم الفقيد (صخر) ثلاث مرات أيضاً. واستخدام الجملة الفعلية هنا يؤكد تجدد هذا الفعل منها، وكأنه سلوك مستمر للأبد، وهو ما حصل بالفعل وما أثبتته سيرتها حقاً. وهي -في الأبيات- تبكيه الآن وهو ميت للتو (ودونه من جديد الثرب أستاذ)، وسوف تظل تبكيه للأبد (وما تنفك ما عمرت...)، وهي تبكيه عجزاً وضعفاً واستسلاماً للدهر المتقلب، الذي رابها وأضر بها حين ذهب بعائلها وسندها.

والخنساء هنا تتفق مع المهمل في استخدام المضارع، فقد قال من قبل في أبياته المناظرة لأبياتها في الموضع (أراقبُ، أصرفُ، أبكي)، لكن المهمل يستخدم ضمير الحاضر في حين تستخدم هي ضمير الغائبة، ومرد الاختلاف في الضمائر بينهما اختلاف الواجب الذي يقع على كل فرد منهما تجاه الفقيد. لكن المهمل يعود للاتفاق مع الخنساء في أبياته التالية فيكرر اسم الفقيد (كليب) ثلاث مرات، مع فرق بينهما في هذا التكرار، يقول:

دَعْوَتُكَ يَا كَلِيبُ فَلَمْ تُجِبْنِي وَكَيْفَ يُجِيبُنِي الْبَلَدُ الْقِفَاؤُ
أَجِبْنِي يَا كَلِيبُ خَلَاكَ نَمُ ضَمِينَاتُ النُّفُوسِ لَهَا مَزَاؤُ
أَجِبْنِي يَا كَلِيبُ خَلَاكَ نَمُ لَقَدْ فُجِعْتُ بِفَارِسِهَا نِزَاؤُ^(٧)

(مهمل، ٣٢)

وفي الوقت الذي كررت فيها الخنساء الفعل (تبكي) ثلاثاً، لجأ المهمل إلى تكرار الفعل (لم تجبني، أجبني، أجبني)، فالخنساء تبكي فحسب، أما مهمل فيدعو أخاه كما كان يفعل حين كان حياً، لكن كليب لا يجيب، فيستحثة على الجواب، وكأنه يسمعه الآن. والنداء وطلب الجواب يؤكدان فزع الشاعر من حقيقة

الموت، الذي استسلمت له الخنساء في أبياتها السابقة، وفراره إلى الوهم. والنداء هنا ليس لكليب بل للقبيلة التي يعتمد الشاعر إلى تحريضها على الثأر بطريقة غير مباشرة في عجز بيته الثالث (لَقَدْ فُجِعَتْ بِفَارِسِهَا نِزَارُ).

ويمكن الفرق بين الخنساء ومهلل -في أبياتهما السابقة عامة- في أنها تعتمد الرثاء الندي، ويعتمد هو الرثاء التحريضي؛ فهي تبكي وتتوح، أما مهلهل فيلجأ إلى تحريض قومه على الثأر، ثم يجتمع الشاعران -فيما بعد- في التأبين، فيعتمد كل منهما إلى تعداد فضائل الفقيد، يقول مهلهل:

سَقَاكَ الْغَيْثُ إِنَّكَ كُنْتَ غَيْثًا	وَيُسْرًا حِينَ يُلْتَمَسُ الْيَسَارُ
أَبَتْ عَيْنَايَ بَعْدَكَ أَنْ تَكُفَّا	كَأَنَّ غَضَا الْقِتَادِ لَهَا شِفَارُ
وَأَنَّكَ كُنْتَ تَحْلُمُ عَنْ رِجَالِ	وَتَعْفُو عَنْهُمْ وَلَكَ إِقْتِدَارُ
وَتَمْنَعُ أَنْ يَمَسَّهُمْ لِسَانٌ	مَخَافَةً مَنْ يُجِيرُ وَلَا يُجَارُ
وَكُنْتَ أَغْدُ قُرْبَى مِنْكَ رِيحًا	إِذَا مَا عَدَّتِ الرِّيحُ التَّجَارُ ^(٨)

(مهلهل، ٣٢)

وتقول الخنساء:

قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمْرٍو يَسْوِدُكُمْ	نِعَمَ الْمُعَمَّمِ لِلدَّاعِينَ نَصَارُ
صَلْبُ النَحِيزَةِ وَهَابٌ إِذَا مَنَعُوا	وَفِي الْحُرُوبِ جَرِيءُ الصَّدْرِ مَهْصَارُ
يَا صَخْرُ وَرَادَ مَاءٍ قَدْ تَنَادَرَهُ	أَهْلُ الْمَوَارِدِ مَا فِي وَرْدِهِ عَارُ
مَشَى السَّبَبَتَى إِلَى هِجَاءٍ مُضْلَعَةٍ	لَهَا سِلَاحَانُ: أَنْيَابٌ وَأَظْفَارُ ^(٩)

(الخنساء، ٣٨٠-٣٨١)

فمهلهل يصف كليباً بالغيث واليسار لقومه، ويذكر حلمه وعفوه عند القدرة، ومنعه أن يمسهم أحد بمذمة لسان قبل حدّ السنان، وهو عنده ربح حين يعدّ التجار أرباحهم. والخنساء تصف صنيع صخر لقومه، فقد كان سيداً شريفاً يسوس قومه، وينتصر لهم، ويرد الموارد الصعبة، وكان شجاعاً جريئاً في الحروب الطاحنة كالأسد الشرس (على سبيل الاستعارة).

ولأن مهلهلا يحاول تحريض القبيلة على الثأر فهو في الأبيات يستخدم

التوكيد للإقناع بتلك الغاية (إِنَّكَ كُنْتَ غَيِّئًا... وَيُسْرًا، إِنَّكَ كُنْتَ تحلم عن رجال) مع الاستغراق في وصف أفضال الفقيد على الآخرين. أما الخنساء فلا تستخدم التوكيد بل تكتفي بالوصف الذي يشعرها بأن اعتزازها بصخر شعور لا يموت بموته، وهذا جلّ ما تستطيعه بوصفها امرأة. وتعتمد الخنساء إلى النداء (يا صخر وراد ماء...)، لكنها -خلافًا للمهلل- لا تنتظر الجواب من صخر، بل تجعل النداء وسيلة لإثارة المتلقي للمعنى الوارد بعده، وهو قدرة صخر على ورود الموارد الصعبة، حقيقة ومجازا. ولعله يلاحظ اختلاف الشاعرين في وصف علاقة الفقيد بالقبيلة؛ فمهلل يجعل فقده فقدًا عظيمًا لقبيلته؛ استثارة لهمم الرجال، أما الخنساء فتكتفي من ذلك بوصف مكانته حين كان حيًّا بينهم، فقد كان يسودهم وكان مقدّمًا فيهم.

وإذا كان مهلل قد وصف -في أبياته السابقة- حزنه على فراق كليب ببيت واحد، هو قوله:

أَبَتْ عَيْنَايَ بَعْدَكَ أَنْ تَكُفَّا كَأَنَّ غُضَا الْقَتَادِ لَهَا شِفَارُ

الذي صوّر فيه عينيه اللتين لا تكفان عن البكاء وكأن شفاهما من شوك القتاد؛ فإن الخنساء تعود للاسترسال مع حزنها ووصف حالها بعد فقيدها بصورة كاملة من صور الطبيعة، هي صورة الناقة (الأنثى) الضعيفة المكومة بفقد صغيرها، تقول:

وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ بِهِ لَهَا حَنِينَانِ إِعْلَانٌ وَإِسْرَارُ
تَرْتَعُ مَا رَتَعْتَ حَتَّى إِذَا إِذْكَرْتَ فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارُ
لَا تَسْمَنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعْتَ فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَانٌ وَتَسْجَارُ
يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقْنِي صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلَاءٌ وَإِمْرَارُ^(١٠)

(الخنساء، ٣٨١-٣٨٥)

والخنساء تختار لوصف حزنها مع ضعفها صورة الناقة (عجول على بَوِّ تُطِيفُ بِهِ)؛ لأنها أقرب الصور لتمثيل حزنها وعجزها معًا، فإذا كان شعراء الطرديات يختارون الكلاب والظباء، وشعراء الرحلة والمديح يختارون الناقة القوية الكوماء لتتناسب ما يطلبون من الأغراض والمعاني، فإن الخنساء تختار صورة

(الأم/ الناقة) التي فقدت وليدها فظلت مذهولة متوهمة؛ تدور حول جلده المحشو ظناً منها أنه نائم يستيقظ بعد حين. وهي من حزنها تحن عليه حنين والده في سرها وعلاقتها، ثم كأنها تسلو وترعى فإذا ذكرته عادت إلى ما كانت عليه من الألم والحنين. وهذه الناقة الواله ليست بأشدّ ولهاً من الخنساء في فقدتها، لكن عزاء الخنساء هو الاستسلام للدهر، ف"مهما يكن من عظم الفقد فإن على الشاعر أن يمضي في حياته، وهي في ذلك كالموت قدر مرسوم للإنسان، وهذا يدفع الشاعر إلى تلمس ما يعزّيه ويخفف عنه آلامه وأحزانه، وفكرته الأساسية هنا أن الموت حتم لا بد منه ولا جدوى من أية محاولة للتغلب عليه" (جاووك، ١٦٤).

هذا العزاء والاستسلام للدهر الذي تشعر به الخنساء، وتختزله في شطر واحد، يحسه المهلهل أيضاً، ويفصل فيه كما فصلت -هي من قبل- في تصوير ضعفها، يقول:

فَلَا تَبْعَدَ فُكْلٌ سَوْفَ يَلْقَى	شَعُوبًا يَسْتَدِيرُ بِهَا الْمَدَارُ
يَعِيشُ الْمَرْءُ عِنْدَ بَنِي أَبِيهِ	وَيَوْشِكُ أَنْ يَصِيرَ بِحَيْثُ صَارُوا
أَرَى طَوْلَ الْحَيَاةِ وَقَدْ تَوَلَّى	كَمَا قَدْ يُسَلِّبُ الشَّيْءُ الْمُعَارُ ^(١١)

(مهلهل، ٣٢-٣٣)

فكل إنسان راحل لا محالة، فمهما طال بقاء الرجل في قومه فسوف يصير إلى ما صاروا إليه من الفناء والموت؛ فالحياة عارية ولا بد أن ترد إلى أصحابها. ومهلهل يستفتح هذا العزاء بما عُهد عنده من قبْل من مخاطبة أخيه وكأنه حي لم يمّت، فيستخدم الطلب (لا تبعد)، وهو وإن كان ظاهره الدعاء ولكن باطنه نداء لمخاطب حاضر لحظة الخطاب. أما الخنساء، فتمضي في تأبين أخيها وذكر محامده، تقول:

وَإِنَّ صَخْرًا لَكَافِينَا وَسَيِّدُنَا	وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتَوِ لَنَحَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لِمَقْدَامٍ إِذَا رَكِبُوا	وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَارُ
أَغْرُ أَبْلُجُ تَأْتَمُّ الْهُدَاةُ بِهِ	كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ
جَلَدٌ جَمِيلٌ الْمُحْيَا كَامِلٌ وَرِعٌ	وَلِلْخُرُوبِ غَدَاةُ الرُّوعِ مِسْعَارُ

حُلُو حَلَاوَتُهُ، فَصَلَ مَقَالَتَهُ فَاشٍ جَمَالَتُهُ لِلْعَظَمِ جَبَّارُ
حَمَالُ أَلْوِيَةِ، هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلْجَيْشِ جَرَّارُ (١٢)

(الخنساء، ٣٨٥ - ٣٨٧)

وإذا كان مهلهل قد تفوق على الخنساء في استخدام النداء والطلب الذي يجعل الفقيد حاضرًا لحظة الخطاب، فقد تفوقت هي في استخدام صيغ المبالغة التي تجعله حاضرًا في كل فعل جميل وبذل جزيل؛ فصخر نَحَار في الشتاء حين يحتاج الناس للطعام، عَقَّار إبله للجياح، مِسْعَار للحروب، جَبَّار للعظام الكسيرة بالنَّار والقوة لا بالطب والجراحة، وهو -أيضًا- حَمَالُ لألوية القتال، هَبَّاطُ للأودية المخيفة، شَهَادُ لأندية قومه حيث الرأي والمشورة، جَرَّار للجيوش العظيمة.

وقد استحسّن المبرد قولها:

وَإِنْ صَخَّرَا (المولانا) وَسَيِّدُنَا وَإِنْ صَخَّرَا إِذَا نَشْتَو لَنَحَارُ
وَإِنْ صَخَّرَا لَتَأْتُمِ الْهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عِلْمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ

فقال "فجعلته موضعًا للسؤدد ومعنيًا بأمر العشيرة (لوالينا وسيدنا) وجوَادًا مُفْضِلًا نَحَارًا في وقت الاقتار والشتوة، ثم قالت (وَإِنْ صَخَّرَا لَتَأْتُمِ الْهُدَاةُ بِهِ) فجعلته إمام الإئمة ثم جعلته علما، والعلم: الجبل، فلم تقتصر على ذلك حتى جعلت في رأسه نارًا، شهرة في الكرم، ونارًا على علم في الهداية" (المبرد، ٢٠). والخنساء تعتمد اسم الفاعل، فصخر كافيههم وسيدهم، وهو مقدم إذا ركبوا يريدون الحرب، كامل في الخلق والخلق، فاشية جمائله في قومه، كل ذلك مبالغة في وصف محامد هذا الفقيد العظيم، الذي غدا مشهرا بالفضل، تأتم الهداة به، كما يشتهر العلم الذي في رأسه نار، فيستدل به القوم على أماكن الكرام. وصخر حلو لمن طلب حلاوته، وهو -ضمنيًا- مَرَّ لمن استمرَّ عداوته، ومقالته فصل في الخطابات. فجمعت الخنساء في أوصافها كل ما يكون عليه النموذج والمثال الذي يحتذى ويبقى خالدًا حاضرًا في الأذهان وإن غاب تحت الثرى. "وقصائد

الخنساء التأبينية كانت في الغالب تدور حول هذه المعاني، وتحاول الشاعرة بواسطتها تخليد المراثي عن طريق استبدال وجوده الشعري بالوجود الواقعي، من خلال رسم صورة مثالية تتأصل فيها كل مقومات الخلود المعنوي وتحاول تثبيتها في مخيلة السامع لتجعله متعاطفاً معها ومنحازاً إلى تلك الصورة" (اللامي، ٢٠٠٠م، ١٩).

وهكذا فقد سلك كل منهما سبيلاً لحضور الفقيد بعد موته؛ مهلهل بالنداء والطلب والخنساء بالمبالغة في الوصف. والخنساء وإن كررت اسم صخر مرتين، فقد حذفته لاشتهاره أربع مرات، بحذفها المسند إليه الأسمي المعروف من السياق، وكأنها تقول إني أعني من تعرفونه حق المعرفة بمجرد وصفه، فهذه الأوصاف قصر عليه.

ثم ينتقل الشاعران معاً لتذكر لحظة معرفتهما بالفجيعة، وتفاصيل النعي الذي وصل إليهما، كل على طريقته، يقول مهلهل:

كَأَنِّي إِذْ نَعَى النَّاعِي كَلِيبًا	تَطَايَرَ بَيْنَ جَنْبَيَّ الشَّرَارُ
فَدُرْتُ وَقَدْ عَشِيَ بَصْرِي عَلَيْهِ	كَمَا دَارَتْ بِشَارِبِهَا الْعُقَارُ
سَأَلْتُ الْحَيَّ أَيْنَ دَفَنْتُمُوهُ	فَقَالُوا لِي بِسَفْحِ الْحَيِّ دَارُ
فَسِرْتُ إِلَيْهِ مِنْ بَلَدِي حَثِيثًا	وَطَارَ النَّوْمُ وَامْتَنَعَ الْقَرَارُ
وَحَادَثَ نَاقَتِي عَنْ ظِلِّ قَبْرِ	ثَوَى فِيهِ الْمَكَارِمُ وَالْفَخَارُ
لَدَى أَوْطَانِ أَرْوَغَ لَمْ يَشْنَهُ	وَلَمْ يَحْدُثْ لَهُ فِي النَّاسِ عَارُ (١٣)

(مهلهل، ٣٣)

فمهلهل، لما نُعي له أخوه كليب، كأنما تطاير بين جنبيه الشرار من شدة الغضب لهول النعي ومكانة المنعِي، ثم أحس وكأنه قد أصيب بالعمى فدارت به الأرض كما يدور الشارب من شدة السكر، ثم تنبه من ذلك كله، وسأل الحي (على سبيل المجاز المرسل، وهو يريد أهل الحي): أين دفنتموه؟ فأجابه القوم: إن داره الآن في أسفل وادي كذا، فلما علم مكانه سار إليه حثيثاً ولم يتلبث؛ لأن النوم قد فارقه، ولا قرار ولا راحة بعد موت كليب إلا بتأره. ولما بلغ موضع القبر

حادث ناقتة عن ظل القبر؛ إكبارًا لمن بداخله، لأنه قبر يرقد فيه الآن صاحب المكارم والفخار، الشجاع المقدام، الذي يُحمد ذكره ولا يُذم، هذا مع أن الشعراء يذمون نفور المطية عن القبر، وفي ذلك يقول كعب الأشقري:

لَحَاكَ اللَّهُ يَا شَرَّ الْمَطَايَا أَعْنِ قَبْرِ الْمُهْلَبِ تَنْفُرِينَا

(البصري، ١٩٦٦م، ج ١، ٢٣١)

ويقول الأزرَق بن المكبر:

تَنْفُرُ عَنْ عَمُرُو بِبَيْدَاءَ نَاقَتِي وَمَا كَانَ سَارِي اللَّيْلِ يَنْفُرُ عَنْ عَمُرُو

(نفسه، ج.ن، ٢٣٢)

ومهلل في أبياته يظهر ألمه وجزعه من هول المصيبة في صور متتابعة يستخدم فيها الجملة الفعلية، (تطائر بين جنبي الشرار، فدرت وقد عشى بصري، دارت بشاربها العقار)، ولهذا أهميته، فشعوره بالغبن والقهر والغضب متجدد لا ينقطع، وسيظل ينمو ويتصاعد حتى يثار لأخيه. ثم يبدأ مهلل في سرد قصته والحوار الذي دار بينه وبين من جاءه بالخبر؛ لكنه حين يطلب منهم تعيين مكان قبر أخيه يحذف الضمير الدال على أخيه اشفافاً عليه من هذا المكان الذي هو فيه الآن، فيستخدم (بسفح الحي دار)، بدلاً من (بسفح الحي داره/ دار كليب)؛ لأن تلك الدار تحديدا هي ما يتمنى لو أن كليباً لا ينزلها الدهر.

وتتذكر الخنساء نعي صخر، فتقول:

فَقُلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لَهُ مُعَاتِبٌ وَحْدَهُ يُسَدِّي وَتَيَّازُ
لَقَدْ نَعَى ابْنُ نَهْيِكَ لِي أَخَا ثِقَةٍ كَانَتْ تُرْجَمُ عَنْهُ قَبْلُ أَخْبَارُ
فَبِتُّ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقُبُهُ حَتَّى أَتَى دُونَ غَوْرِ النَّجْمِ أُسْتَارُ^(١٤)

(الخنساء، ٣٨٧-٣٨٨)

والخنساء تدرك أنه لا طاقة لها بعراك الدهر، فهو متحكم في الأمور، ومن ثم قالت، وقد جاءها ابن نهيك بخبر مقتل صخر، وكانت من قبل قد فرغت بآمالها إلى الكذب: لقد نعى لي أخا كريماً عظيماً كنت أثق به وأستند عليه. ثم

إن الخنساء لم تسأل القوم عن موضع قبره ولم تتركب إليه، مثلما فعل مهلهل، الذي اعتزم الثأر لأخيه منذ لحظة نعيه، فصور غضبه وحنقه، الذي زادت به -بلا شك- زيارة القبر والوقوف عليه، بل صورت استسلامها التام للمصيبة التي وقعت عليها، فلم تجد من حولها وطولها إلا السهر ومراقبة النجوم؛ تراجع ذكرياتها وتوجد على فقيدها.

وفي الوقت الذي تستسلم فيه الخنساء للقدر وترضى بالمصيبة وتعيش حزنها مع ليلها ونجومه، يعود مهلهل ليستعيد أخاه ويعيده حيًا باللغة والمفردة، وكان بالفعل قد طلب من قاتليه أن يردوا عليه حياته في حادثة الفداء المشهورة. وكليب يعود إلى الحياة مخاطبًا بأساليب الطلب، وهي طريقة سلكها مهلهل في هذا النص كثيرًا، يقول:

جَبَانُ الْقَوْمِ أَنْجَاهُ الْفِرَارُ	أَتَغْدُو يَا كَلِيبُ مَعِيَ إِذَا مَا
خُلُوقُ الْقَوْمِ يَشْحَذُهَا الشَّفَارُ	أَتَغْدُو يَا كَلِيبُ مَعِيَ إِذَا مَا
أَثِيرُوهَا لِذَلِكُمْ إِنْ تَصَارُ	أَقُولُ لَتَغْلِبَ وَالْعِزُّ فِيهَا
عَلَيْهِ تَتَابَعُ الْقَوْمُ الْحِسَارُ	تَتَابَعُ إِخْوَتِي وَمَضُوا لِأَمْرِ
بِثْرَمِي كُلِّ مَا حَوَتْ الدِّيَارُ	خُذِ الْعَهْدَ الْأَكِيدَ عَلَيَّ عُمْرِي
وَلَبَسِي جُبَّةً لَا تُسْتَعَارُ	وَهَجَرِي الْغَانِيَاتِ وَشُرْبِ كَأْسِ
إِلَى أَنْ يَخْلَعَ اللَّيْلُ النَّهَارُ	وَلَسْتُ بِخَالِعٍ دِرْعِي وَسَيْفِي
فَلَا يَبْقَى لَهَا أَبَدًا أَثَارُ ^(١٥)	وَأَلَا أَنْ تَبِيدَ سَرَاةً بَكَرَ

(مهلهل، ٣٣-٣٤)

ومهلهل يدعو كليبًا لساحات الوغى التي عرفها وخبرها، وكان فيها بطلا وفارسا مغوارا. وهو يستخدم لذلك الاستفهام والنداء مع تكرار اسم المنادى (أتغدو يا كليب)، وكأنه يسمعه ويجيبه. والاستفهام هنا غاية التعزي والتصبر عن الفاجعة، وتمني أن يرد كليب الجواب، مع استحالة ذلك. لكن الشاعر ما زال حريصًا على مخاطبة كليب وكأنه يسمع ويرى. ثم يتجه الشاعر بالطلب (فعل الأمر/ أثيروها) إلى قومه تغلب محرضا إياهم على إثارة الحرب انتصارًا لمقتل كليب. ويستخدم الشاعر الاعتراض قبل الطلب (أقول لتغلب -والعز فيها-

أثيروها)؛ لغاية التعظيم إغراءً لهم بالقتال، فهم أهل عزٍّ ومنعة لا يداس حماهم ولا يقتل فتاهم. ثم يصوّر الشاعر سرعة استجابة قومه وتتابعهم لنصرته دارعين وحاسرين.

ثم يعود الشاعر لمخاطبة كليب وكأنه حاضر، ويستخدم لذلك فعل الأمر هذه المرة (خذ العهد) وهو بذلك يعاهده على أن يتخلّى عن المتع والملاذات ما امتدت به الحياة؛ لأنه "يرى من العدل أن يحرم نفسه من المتع التي حرم منها الميت" (جاووك، ١٦١)، ولأنه لن يستلذ العيش إلا بعد أن يثأر لكليب، فقد تعهد أن يلبس ثياب الحرب أبد الدهر، ولا يخلعها إلى أن يبيد أشراف بكر فلا يبقى لهم أثر.

في المقابل، فإن الخنساء لا تملك القوة التي يملكها مهلهل، ولا تحسن قطع العهود؛ لذا تعود إلى التآبين لتختتم به قصيدتها. هذا التآبين يأتي في النص مناظرًا لأبيات التعهد بالقوة والدعوة إلى الحرب في رائية مهلهل، تقول الخنساء:

لَمْ تَرَهُ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا	لِرَيْبَةٍ حِينَ يُخْلِي بَيْتَهُ الْجَارُ
وَمَا تَرَاهُ وَمَا فِي الْبَيْتِ يَأْكُلُهُ	لَكِنَّهُ بَارَزَ بِالصَّحْنِ مِهْمَارُ
وَمُطْعِمُ الْقَوْمِ شَحْمًا عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ	وَفِي الْجُدُوبِ كَرِيمُ الْجَدِّ مِيسَارُ
قَدْ كَانَ خَالِصَتِي مِنْ كُلِّ ذِي نَسَبٍ	فَقَدْ أَصِيبَ فَمَا لِلْعَيْشِ أَوْطَارُ
مِثْلَ الزُّدَيْنِيِّ لَمْ تَنْقُذْ شَبِيبَتَهُ	كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ إِسْنَاوُ
جَهْمُ الْمُحْيَا تُضِيءُ اللَّيْلَ صَوْرَتُهُ	أَبَاؤُهُ مِنْ طِوَالِ السَّمَكِ أَحْرَارُ
مُورِثُ الْمَجْدِ مَيْمُونٌ نَقِيبَتُهُ	ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ فِي الْعَزَاءِ مِغْوَارُ
فَرَعٌ لِفَرَعٍ كَرِيمٍ غَيْرِ مُوتَشَبٍ	جَلْدُ الْمَرِيرَةِ عِنْدَ الْجَمْعِ فَخَّارُ
فِي جَوْفِ رَمْسٍ مُقِيمٍ قَدْ تَضَمَّنَتْهُ	فِي رَمْسِهِ مَقْمَطَرَاتٌ وَأَحْجَارُ
طَلَقُ الْيَدَيْنِ لِفِعْلِ الْخَيْرِ ذُو فَجَرٍ	ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ بِالْخَيْرَاتِ أَمَارُ (١٦)

(الخنساء، ٣٨٨-٣٩٠)

والشاعرة في الأبيات تصف أخاها (المسند إليه الأسمي المحذوف في معظم الأبيات) بالفضائل التي تقرّها العرب في رجالها وفرسانها المغاوير، وكأنه مشتهر معروف بها لا يُذكر بل يُعَيّن بالوصف فيعرف؛ فصخر عفيف لا ترى منه جارته ما يريبها، كريم يطعم الناس في جوعهم وجذبهم مؤثراً إياهم على

نفسه، وهو خالستها من بين الناس؛ لذا فسد عيشها بعده ولم يعد هنيئاً كما كان، وهو شجاع قوي يتجهم وجهه لأعدائه لكنه يضيء ظلمة ليل عشيرته، وهو - فوق فعله الشخصي - رجل نسيب حسيب كريم من أجداد كرام أشراف. ثم تذكر قبره ومكانه اليوم، وكأنها تعجب كيف يحوي القبر رجلاً هذه فعالة وخصاله.

وقبل الختام؛ نتجه الخنساء إلى القوم بالخطاب، للمرة الأولى في القصيدة، مستخدمة صيغة الأمر، لكنها لا تقصد التحريض على القتال، كما فعل مهلهل، بل تحثهم على التفجع والبكاء، ومشاركتها هول المصاب وعظم الفقد، تقول:

لَيْبِكِهِ مُقْتَرِ أَفْنَى حَرِيبَتَهُ دَهْرٌ وَحَالَفَهُ بُؤْسٌ وَاقْتَارُ
وَرَفَقَةٌ حَارَ حَادِيهِمْ بِمُهْلِكَةٍ كَأَنَّ ظَلَمَتَهَا فِي الطَّيْحَةِ الْقَارُ^(١٧)

(الخنساء، ٣٩١)

والشاعرة تبدأ أبياتها بصيغة المضارع المسبوق بلام الأمر محرضة الفقراء المقترين البائسين على بكاء العائل المعين، ومحرضة الرفاق الذين كانوا يستدلون به في المهالك على البكاء لفقد هاديهم ودليلهم في كل طريق وفي كل شأن وأمر؛ فالفقد لم يصيبها وحدها بل هو مصاب الجميع. ثم تعود الخنساء لتختتم القصيدة بالتأبين مرة أخرى، تقول:

حَامِي الْحَقِيقَةِ، مَحْمُودُ الْخَلِيقَةِ مَهْ دِيَّ الطَّرِيقَةِ نَفَاعٌ وَضَرَارُ
جَوَابُ قَاصِيَةٍ، جَزَارُ نَاصِيَةٍ عَقَادُ أَلْوِيَةٍ لِلْخَيْلِ جَرَارُ
عَبْلُ الذَّرَاعَيْنِ قَدْ تُخْشَى بَدِيهَتُهُ لَهُ سِلَاحَانِ: أَنْيَابٌ وَأُظْفَارُ
لَا يَمْنَعُ الْقَوْمَ إِنْ سَأَلُوهُ خُلْعَتُهُ وَلَا يُجَاوِزُهُ بِاللَّيْلِ مُرَارُ^(١٨)

(الخنساء، ٣٩٢)

وتمضي الخنساء على طريقتها في حذف المسند إليه الأسمي، وهو كثير في قصيدتها؛ وغايته إثبات شهرة المرثي بالخصال التي تذكرها، وكأنه قد تفرد بها. وصخر - في الأبيات الأخيرة - هو صخر في القصيدة كلها؛ فالشاعرة تكرر

المعاني مفاخرة وتوكيداً لمشاعر العزة المختلطة بالألم لامرأة مكلومة مفجوعة بفقيدها. والشاعرة ماضية على طريققتها في تكرار المعاني والأساليب، فهي في سائر مقاطع التأبين تستخدم صيغ المبالغة واسم الفاعل في أبياتها (نقاع، ضرار، جواب، جزار، عقاد، جزار، حامي)، وتضيف هنا صيغة اسم المفعول (محمود، مهدي) لتؤكد مكانته عند قومه وصحة سياسته لهم، لتغريهم بمشاركتها النذب والتأبين والرثاء؛ فصخر الذي ينبغي أن يبكي الجميع حزناً لفراقه رجل شجاع؛ يحمل الأولوية ويجر الجيوش التي يقودها للحروب، ورجل كريم لا يرد سائلاً، ولا يجاوزه في الليل مرار.

هكذا تختتم الخنساء قصيدتها بلا تعهدات ولا تحريض، بل بالحزن والبكاء والتفجع، خلافاً لما فعل المهلهل، هذا مع أنه لم يعمد مباشرة إلى تحريض قومه على طلب الثأر؛ بل حاول ذلك ضمناً، مع تأكيد -على المستوى الشخصي- بالتزامه تجاه الفقيد بالثأر له.

وعامة فقد التزم الشاعران باستراتيجيات الرثاء التي رصدها القدماء، من إضراب عن الافتتاحيات الغزلية، مما أغنى الشاعرين عن التخلص للموضوع ب(أن تركت كذا) أو (كبرت عن كذا)، و(شغلت عن كذا). كما أظهر الشاعران في النصين التفجع، والحسرة البينة، مخلوطة بالتلف والأسف والاستعظام. وخلا النسان تماماً من ضرب الأمثال بالملوك الأعزة، والأمم الغابرة، والعقبان، والحيات؛ وربما مرد ذلك إلى سيطرة الشعور بالألم على الشاعرين؛ لكون الفقيد قريباً حميماً، وليس مجرد مرثي من عامة الناس لغاية التعزية والمشاركة، وهو ما يكثر فيه هذا النوع من الأمثال للمواساة وتخفيف الفجعة عن آل الفقيد.

والنسان يختلفان في الأساليب، بحسب الواجب الاجتماعي المترتب على فجعة الفقد؛ فالخنساء -مثلاً- لا يمكنها المبادرة بالوعيد الشديد بأخذ الثأر، خلافاً للمهلهل الذي جاء هذا النوع من الوعيد في شعره، كما أكثر في مرثيته من النداء للفقيد وللقبيلة، الأول تفجعاً والثاني طلباً للثأر، بينما مالت الخنساء إلى النذب كثيراً.

ويتفق النسان في تأبين الفقيد وذكر مآثره، كما يتفقان -أيضاً- في الرقة وإظهار الضعف، وهما خصيصتان من خصائص الرثاء عامة؛ لضغط شعور فقد على الرائي، من جهة، ولكون الخنساء امرأة واله مفجوعة، والمهلل كذلك، وقد زاد من رقة لغة المهلل، فوق القرابة وشعور الألم، رقة شعر المهلل على الجملة؛ ف"شعر المهلل عامة رقيق، مقارنة بشعر الجاهليين" (عبود، ٥٦).

هكذا كانت المراثيتان، على قدر كبير من الاتفاق في الخصائص الفنية والموضوع، مع تفرد كل منهما في الأساليب بما يتناسب مع ظروف فقد، على ما جرى توضيحه عند تحليل كل نص على حدة. والمراثيتان تمثلان الأنموذج القار في رثاء الأخ، بما فيه من ألم وحسرة، وشعور بفقد السند، وفرار من فجعة فقد إلى استحضار شخص المرثي بذكر الخصال الحميدة التي عرف بها في حياته.

الخاتمة:

تناولت الدراسة بالتحليل والموازنة رائيتي المهلل والخنساء في الرثاء، بحثاً عن مدى التزام المراثي الجاهلية؛ خاصة مراثيات الإخوة، بالاستراتيجيات الفنية التي رصدها النقاد القدماء في شعر الرثاء. وكشف التحليل عن جوانب الفردة في كل نص على حدة، كما وقف عند ما اتفق فيه النسان من الخصائص الفنية والجمالية. وتبين من التحليل ما تميز به شعر الرثاء في الجاهلية من الجودة الفنية، وإن المراثي لم تكن مجرد بكائيات نائحة، قد يعثرها الضعف لقوة الفاجعة وشدة الألم.

وخرجت الدراسة بالنتائج التالية:

- ١- التزم الشاعران بمعظم الاستراتيجيات المرصودة لشعر المراثي.
- ٢- تفرد كل شاعر، حسب ظروفه وواجبه تجاه المرثي، بأساليب خاصة في مرثيته.

٣- اتفق النسان في رقة اللغة، بسبب الألم، ولأن شعر الشعارين رقيق بالجملة.

٤- النسان المدروسان يمثلان الأنموذج القار لرثاء الإخوة في العصر الجاهلي، بما فيه من الألم والتفجع، والتأبين بذكر الفضائل الأخلاقية التي تميز بها المرثي في حياته.

٥- تفوق في المرثيتين (الندب والتأبين) على (التعزية) التي جاءت في النصين على استحياء؛ وهو ما قلل من حضور الصور والتشبيهات ومن ضرب الأمثال.

هكذا انتهت الدراسة من تحليلها للنصين؛ موصية الباحثين بعقد دراسات موازنة بين المراثي في الأدب العربي، وإعادة قراءتها في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي.

الهوامش:

- ١ - تحدث القدماء عن علاقة الرثاء بالمديح، أما علاقته بالنسيب فأمر أجتهد بعض الباحثين في إثباته. انظر مثلاً: جاووك، مصطفى عبد اللطيف. الحياة والموت في الشعر الجاهلي. العراق: منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٧م، ص ١٤٥ وما بعدها.
- ٢ - هي مسألة أقرّ بها القدماء، وإن كان فيها نظر، فقد جاء في مجمع الأمثال أن الفرزدق قال في امرأة تقول الشعر (إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فلتذبح). انظر: مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار المعرفة، ج/١، ص ٦١. وعلل الأصفهاني عدم رواية شعر الشواعر وقتلتهن في العصر الأموي بأن العرب لا يختارون من الشعر ما فيه لين. انظر: الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. الإماء الشواعر. تحقيق: جليل العطية. تونس: دار المعارف للطباعة والنشر بسوسة، ١٩٩٨م، ص ٢١.
- ٣ - ذكر هذا الموضع ابن قتيبة في الشعر والشعراء، ص ١٨٧، وذكر صاحب الأغاني أنه بنواحي هجر، ج/٦، ص ٩٣.
- ٤ - ويروى (قذى بعينيك أم بالعين عوار)
- ٥ - قوله: أراقب الجوزاء.... إلخ، يعني أنه سهر الليل كله. ومعنى والنجوم مطلعات: باديات لامعات، ولم تحوها عني البحار: أي كأنما هي تلتمع له وحده.
- ٦ - والوله: شدة الجزع عند المصيبة، والواله التي أصابها الحزن على فراق وليدها، والواله المشتاق أيضاً. العبرى: التي لا تجف عينها من الدموع، والأستار: ما يستر القبر من التراب والصفيح، ورنين: بكاء وحنين، ومفتار: أصابتها الفتور، وهو الضعف والانكسار.
- ٧ - خلاك ذم: جملة اعتراضية للتبجيل ودفع التوهم. ضنينات النفوس: ما يضنّ به، ويريد كلياً. لها مزار: أي تجب زيارتها.
- ٨ - الغضا: شجر صلب يبقى جمرة زمناً طويلاً. القتاد: الشوك: الشفار: أصول منبت شعر الأجدان.
- ٩ - النحيزة: الطبيعة، مهصار: من هصر الغصن: إذا جذبته وأماله. السبنتي: النمر أو الأسد الجريء، وهو المقدم الجريء على كل شيء. مضلعة: شديدة، وفي بعض الروايات وردت (معضلة).

- ١٠ - عجل: التي يموت ولدها وهو صغير، البو: أن ينحر ولد الناقة ويحشى جلده ثاماً أو غيره، ويؤنى من أمه فترأمه وتدرّ عليه، ربت الأرض: أصابها المطر فاخضرت، الحنين: صوت الناقة في إثر وليدها، فإذا مدت صوتها وطربت فهو التسجار، أوجد مني: أشدّ وجدًا بفقيدها مني، والوجد: ألم الشوق.
- ١١ - لا تبعد: دعاء يقال للميت.
- ١٢ - في مصادر (لوالينا وسيدنا). الأغر: المشهور، الأبلج: الأبيض الوجه، العلم: الجبل.
- ١٣ - عشي بصره: ضعف يصيب البصر ليلاً، العُقار: الخمر، حادت: مالت، الأروع: الشجاع.
- ١٤ - يسدي: من أسدى الثوب، أقام سُداه، أي مدّ من خيوطه، نيار: من نير الثوب إذا جعل له نيرًا، أي لَحْمَةً، وقد استعارت ذلك لنقض الأمور وإبرامها، وابن نهيك: من جاءها بالخبر، ترجم عنه أخبار: تذكر على سبيل الظن والتخمين، لا الحقيقة واليقين.
- ١٥ - الشفار: جمع شفرة وهي السكين، تتابع: توالى، الحاسر: الحاسر من الجنود من لا درع له، العهد: الميثاق. الغانيات: جمع غانية، وهي من استغنت بجمالها عن الزينة، الجبة: الثوب أو الدرع، سرة القوم: أشرافهم.
- ١٦ - مهمار: كثير القرى لأضيفه، مسغيهم: جوعهم، كريم الجد: كريم العطاء، ميسار: كثير الفضل، ذو يسار، خالصتي: من اخترته وصفاً لي ودّه، أطوار: هيئات وحالات، إسوار: من الذهب أو الفضة، ولعلها -والرأي للباحثة- أرادت إحاطته لها بالعناية كما يحيط السوار بالمعصم، وإن كان قد ورد في الشرح أنها تصف رهافته تحت البرد، ولا أظن هذا مرادها بدلالة سياق الاصطفاء الذي يستدعي الحماية. الرديني: رمح منسوب إلى ردينه، شبيبته: أول شبابه، وفي المصادر: لم تَدنس شبيبته، ومعنى الأول أنه مات شاباً لم يكتهل، والثاني لم يدنس شبابه بعار، جهم المحيا: كالح باسر لأعدائه، السمك: القامة، النقية: الطبيعة، الدسيعة: العطية، العزاء: الشدة، المؤتشب: مختلط النسب، الجلد: الحازم، الميريرة: إبرام الرأي، فخار: كثير الفخر، الرمس: القبر، مقطرات: صخور عظام، والأحجار: الصغار من الحصى. طلق اليمين: كريم، ذو فجر: ينفجر بالعطاء، ضخ الدسيعة: عظيم الخلق والخطر، والدسيع: الخلق الشريف.

١٧ - الطخية: من الطخاء وهي الرقيق من الغيم، تريد الظلمة الشديدة؛ لذا وصفت ظلمتها بالسواد كسواد القار المعروف.

١٨ - عبل الزراعين: ضخمهما، وبديهته: ما يُفاجئ به، وخلعته: ثوبه، وهي تريد خيار ماله، لا يجاوزه بالليل مرار: لا يمر به ضيف إلا أكرمه.

المصادر والمراجع:

- ١- ابن الأثير، علي بن أبي الكرم محمد بن محمد الجزري. الكامل في التاريخ. ط/١. تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، بيروت، دار الكتاب العربي. ١٩٩٧م، ج ١.
- ٢- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد. كتاب الأغاني. تحقيق: إبراهيم السعافين؛ بكر عباس، بيروت، دار صادر. د.ت، ج ٥، ج ٦، ج ١٥.
- ٣- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد. الإماء الشوارع. تحقيق: جليل العطية، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر بسوسه. ١٩٩٨م.
- ٤- بشري، مهدي المأمون وآخرون. الرثاء في الأدب العربي. (المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي، العدد ٨، ٢٠١٦م، ص ٢٨٩-٣١٥).
- ٥- البصري، أبو الحسن علي بن أبي الفرج. الحماسة البصرية. تحقيق: مختار الدين أحمد. بيروت، عالم الكتب. ١٩٦٦، ج ١.
- ٦- جاووك، مصطفى عبد اللطيف. الحياة والموت في الشعر الجاهلي. بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٧م، ج ١.
- ٧- الجزري، عز الدين أبي الحسن علي بن محمد. أسد الغابة في معرفة الصحابة. ط/١. بيروت، دار ابن حزم. ٢٠١٢م.
- ٨- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. نقد الشعر. ط/١. قسطنطينية، مطبعة الجوائب، ١٣٠٢هـ.
- ٩- الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. تحقيق: محمود محمد شاكر. جدة، دار المدني للطباعة والنشر والتوزيع. د.ت، ج ١.
- ١٠- جمعة، حسين. قصيدة الرثاء في الجاهلية والإسلام. ط/١. دمشق، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع. ١٩٩٨م.
- ١١- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني. زهر الآداب وثمر الألباب. ضبط وشرح: زكي مبارك. بيروت، دار الجيل، ج ٤.

- ١٢- الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الشريد. ديوان الخنساء شرحه: ثعلب؛ أبو العباس أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني. تحقيق: أنور أبو سويلم، عمان، دار عمار. ١٩٨٨م.
- ١٣- الزركلي، خير الدين بن محمود. الأعلام. ط/١٥. بيروت، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م، ج/٤.
- ١٤- السريحي، صلوح مصلح. الصورة في شعر الرثاء الجاهلي. رسالة دكتوراه، كلية التربية للبنات بجدة، ١٩٩٨م.
- ١٥- ضيف، شوقي. الرثاء. ط٤، القاهرة، دار المعارف، د.ت.
- ١٦- ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي. عيار الشعر. ط/٢. تحقيق: عباس عبد الساتر. بيروت، دار الكتب العلمية. ٢٠٠٥م.
- ١٧- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي. العقد الفريد. ط٣. بيروت، دار الكتب العلمية. ١٩٨٧م، ج٣، ج٦.
- ١٨- عبود، مارون. أدب العرب: مختصر تاريخ نشأته وتطوره وسير مشاهير رجاله وخطوط أولى من صورهم. القاهرة، مؤسسة هنداوي. ٢٠١٤م.
- ١٩- عمر، أحمد مختار. معجم اللغة العربية المعاصرة. ط/١. بيروت، عالم الكتب. ٢٠٠٨م، ج١، ج٢.
- ٢٠- ابن فارس، أبو الحسن أحمد. معجم مقاييس اللغة. تحقيق: محمد عبد السلام هارون. بيروت، دار الفكر. ١٩٧٩م، ج٢.
- ٢١- الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة. ديوان الفرزدق. شرح: مجيد طراد. بيروت، دار الكتاب العربي. ٢٠٠٤م.
- ٢٢- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. ط/٥. تحقيق: حسن تميم ومحمد عبد المنعم العريان، بيروت، دار إحياء العلوم. ١٩٤٤م.

- ٢٣- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ط/٥. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت، دار الجيل. ١٩٨١م، ج/٢.
- ٢٤- كندوح، الألم في شعر رثاء الإخوان: شعر المهلهل والخنساء أنموذجاً. (مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد ١، سنة ٢٠٢٠م، ص ١-٣٤).
- ٢٥- اللامي، جبار عباس. قراءة جديدة في مراثي الخنساء. الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض رقم ٧٨. ٢٠٠٠م.
- ٢٦- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد. التعازي والمراثي، ط/١. ضبط: خليل منصور، بيروت، دار الكتب العلمية. ١٩٩٦م.
- ٢٧- محمد، سراج الدين. الرثاء في الشعر العربي. بيروت، دار الراتب الجامعية، (د.ت).
- مهلهل. عدي بن ربيعة. ديوان مهلهل بن ربيعة. شرح: طلال حرب. الدار العالمية، ١٩٩٣م.
- ٢٨- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. بيروت، دار صادر، مادة (أبن)، (رثأ)، (عزأ).
- ٢٩- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد. مجمع الأمثال. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار المعرفة، ج/١.
- ٣٠- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. نهاية الأرب في فنون الأدب. ط/١. القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية. ١٤٢٣هـ، ج/١٥.