الأبعاد الموضوعية والفنية للصورة الشعرية بين الخنساء وليلى الأخيلية

دراسة نقدية موازنة

إعـــــداد

د. عبده بن حسين بن مبروك البركاتي

باحث ومشرف بوزارة التعليم

بالمملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: ١٥/ ٦/ ٢٠٢٠م

تاريخ القبول: ٢٧ /٧ /٢٠٢٠م

ملخص:

وقد **هدفت هذه الدراسة** إلى دراسة الأبعاد الموضوعية والفنية للصورة الشعرية، وذلك بين الخنساء وليلى الأخيلية، وذلك من خلال توضيح الأبعاد الموضوعية والفنية للصورة الشعرية بين الشاعرتين.

وقد اعتمد الباحث في دراسته على توظيف **المنهج التكاملي**، بداية بالمنهج الاستقرائي والذي هدف الباحث من توظيفه لقراءة ديواني الشاعرتين، فضلًا عن الاستعانة بالمنهج التاريخي والذي استفاد منه الباحث في دراسة ما ورد عن حياتيهما من روايات تاريخية لها أثرها الواضح في جانب الدراسة الفنية.

ومن ثمَّ فقد **قسَّم الباحث دراسته** متناولًا فيها الأبعاد الموضوعية والفنية للصورة الشعرية بين الخنساء وليلى الأخيلية إلى فصلين، تناول في **الفصل الأول** من دراسته الأبعاد الموضوعية للصورة الشعرية بين الشاعرتين، وذلك من خلال البعد الذاتي والبعد الاجتماعي، ومن ثمَّ البعد السياسي والحماسي في دراسته.

وتناول بعد ذلك في **الفصل الثاني** من دراسته الأبعاد الفنية للصورة الشعرية بين الشاعرتين، وذلك من خلال الصورة البيانية، وكذلك أنماط ورود الصورة الشعرية عند الشاعرتين.

الكلمات المفتاحية (الأبعاد– الصورة– الموضوعية–الشعرية).

Abstract:

This study aimed to study the substantive and artistic dimensions of the poetic image between Al-Khansa and Layla Al-Akhyaliyya, by focusing on highlighting the substantive and artistic dimensions of the poetic image between the two poetesses.

In the study, the researcher relied on using the **integrative method**, beginning with the inductive method. As well as, the researcher used the historical method to study the historical narratives reported on the lives of the two poetesses that have a clear impact on the side of the artistic study.

The researcher divided his study into two chapters. In the **first chapter**, he dealt with the substantive dimensions of the poetic image between the two poetesses, and placed it in three axes: the first axis; the subjective dimension, the second axis; the social dimension, and the third axis; the political and enthusiastic dimension.

The **second chapter** is concerned with studying the artistic dimensions of the poetic image between the two poetesses, through the figures of speech and the styles of the poetic image of the two poetesses.

Key words (Dimensions - Poetic - Image - Substantive).

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، أحمده على جميل فضله، وكثير إنعامه، وأصلي وأسلم على نبيه الأمي الأمين، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم على الحق المبين إلى يوم الدين أما بعد:

فتُعدّ دراسة النصوص أكثر ألوان الدراسة الأدبية أصالة ودقّة وقدرة على تحقيق التذوّق الفنّي والمتعة الجماليّة في الدرس النقدي ويتأكّد ذلك في الموازنة بين الشعراء حيث تتجلّي لنا مظاهر التوافق والاختلاف والقوة أو الضعف حيث كانت الموازنة ولا تزال باباً واسعاً من أبواب الدرس الأدبي الهامّة وقد غطّت مساحات واسعة في النقد الأدبي من عهد الآمدي في كتابه الذائع "الموازنة بين الطائيين " إلى عهد الدكتور/ طه حسين في كتابه "حافظ وشوقي" وكتاب الدكتور زكي مبارك "الموازنة بين الشعراء " وستستمر مع الشعر ما شاء الله لها أن تستمر، وأعتقد أنّ دراسة نصوص من الأدب القديم – كما يطلق عليه النقاد – في العصر الأموي يعد ربطاً قوياً بعلوم الأمة وبضميرها وبتاريخها ومجدها الذي يجب ألا ينقطع وهو محفوظ بإذن الله بحفظ هذه اللغة المطوية بحفظ قرآننا الكريم، وفي رأيي أنّ الأدب ليس مجال تقديم الأجوبة الحاسمة، بل مجال التأمّل والقراءة شريطة استخدام الأدوات الصحيحة لهما، وقد اخترت هذه الفكرة البحثية متعللاً بجملة من الأسباب على النحو الآتي:

أسباب اختيار الموضوع

أولاً– ما حظيت به الخنساء وليلى الأخيلية من المكانة الأدبية المرموقة منذ ظهورهما إلى عصرنا الحاضر فقد كانت الخنساء ممن احتج أهل اللغة بشعرها كما فعل سيبويه[١] والمبرد[٢] والزجاج[٣] وأبو علي الفارسي[٤] وابن جني[٥] وقد اعترف لها بالشاعرية كبار نقاد عصرها فقد قال عنها النابغة: " اذهبي فأنت أشعر من كل ذات ثديين"[٦].

وقد قال عنها بشار بن برد " تلك التي غلبت الفحول من الشعراء "[٧].

وكذا ليلى الأخيلية فقد حظيت بمكانة عالية واحترام كبير حيث وفدت على الخلفاء والأمراء وأسمعتهم أشعارها كمعاوية بن أبي سفيان والحجاج بن يوسف وقد أعجب بشعرها الفرزدق وفضلها على نفسه وقد حفظ أبو نواس قصائدها وضرب أبو تمّام بشعرها المثل ووصف أبو العلاء شعرها بأنه حسن.

ثانياً– حين وجدت ابن قتيبة يقدّم الخنساء على ليلى[٨] ووجدت الأصمعي[٩] يقدم الأخيلية تحفزّت لتقديم دراسة أقدّم فيها رأيي وفق معايير نقدية موضوعية أحلّل فيها الصور الشعريّة عند الشاعرتين وأتبين ما لدى كل منهما من سمو وتميز أو ضعف وتقهقر مستفيدًا من الدراسات النقدية قديمها وحديثها في هذا الاتجاه .

ثالثاً– ما وجدت لدى الشاعرتين من تنوّع وتميّز في أبعاد صورهما الشعرية فقد تحدثت الخنساء عن أخويها صخر ومعاوية وأخذ ذلك مساحة عريضة من شعرها ولما كان لليلى الأخيلية من اتصال بأعلام عصرها من الخلفاء والأمراء والقادة والشعراء من مثل مروان بن الحكم وهمّام بن مطرف العامري والنابغة الجعدي وسوار بن أوفى وحميد بن ثور وكذا حديثها عن ابن عمّها توبة بن الحميّر رأيت هذا مجالاً خصباً للمقارنة بينهما.

رابعاً – سبب آخر شدني إلى شعر هاتين الشاعرتين وهو ما وجدت عندهما من صور شعريّة رائعة تحتاج توجيه النظر إليها وتذّوقها لما فيها من خصائص فنيّة متفرّدة فقد تأكد لي أنّ القارئ المتبصّر لمثل هذه الأشعار الرائدة كمن يجد لغة أخرى داخل اللغة وليس المقصود هنا تراكيب جديدة أو نظاماً نحوياً جديداً وإنمّا استخدام اللغة بطريقة مختلفة يتولد عنها ما يدهش ويبهج ويدعو للتأمل ويوقفنا على سر من أسرار الروح الإنسانية محاولاً بعملي هذا وضع لبنة أخرى في بناء المحاكمة الناقدة بين الشاعرتين.

خامساً– إذا كان البلاغيون قد أشاروا إلى بعض ما عند الشاعرتين من الصور البيانية مستعينين بنتف من هنا وهناك من الأمثلة والشواهد، فإن اقتصار هذه الدراسة على شعر الشاعرتين وتقديم عدد كبير من النماذج تفوق تلك الشواهد المنتشرة في كتب

البلاغة والنقد، يقدم دليلاً واضحاً على أن الشعر العربي يزخر بالجوانب الجمالية وهي – في ظني – كنوز تحتاج إلى الاهتمام بالبحث عنها، وإبرازها على الملأ، ليعرف الجميع شيئًا من أسرار جمال هذه اللغة وسحرها وخاصة في الشعر العربي القديم في عصوره المتقدمة وبصورة أدقّ شعر المرأة الذي لم يتعرّض له النقد كما تعرض لشعر الرجل .

منهج البحث

اعتمدت على المنهج التكاملي فبدأت بالمنهج الاستقرائي أولاً حيث أعدت قراءة ديواني الشاعرتين مرات عديدة متأملاً متفحّصاً لدقائقهما الشعرية مفيداً من المنهج التاريخي حول ما ورد عن حياتيهما من الروايات التاريخيّة الفاعلة في فهم أشعارهما حيث اخترت عينة تتألف من أربعين قصيدة ومقطوعة لكل من الشاعرتين وذلك في جانب الدراسة الفنيّة لتكون دليلا على غيرها وقد اعتمدت على نسخة ديوان الخنساء الذي شرحه وضبطه الدكتور عمر فاروق الطبّاع وطبعته دار الأرقم بن أبي الأرقم ببيروت وقد اخترت القصائد من ١– ٤٠ من بداية الديوان الطبعة الأولى ١٩٩٨م وعلى ديوان ليلى الأخيليّة تحقيق وشرح الدكتور واضح الصّمد طبعة دار صادر ببيروت في الدراسة الفنيّة وأمّا الفصل الأول فقد شمل ديوان الخنساء كاملاً حيث بلغ عدد أبيات الخنساء ثلاثمائة وتسعة وثمانون بيتاً بينما بلغت أبيات الأخيليّة مئتان وثمانية وستون بيتاً وقد رتّبت العمل على الخطة الآتية:

الفصل الأول ـ الأبعاد الموضوعيّة للصورة الشعريّة بين الشاعرتين وفيه أربعة مباحث:

المبحث الأول – البعد الذاتي:

المبحث الثاني – البعد الاجتماعي .

المبحث الثالث – البعد السياسي .

المبحث الرابع – البعد الحماسي .

الفصل الثاني ـ الأبعاد الفنية للصورة الشعرية بين الشاعرتين وفيه مبحثان

المبحث الأول – الصور البيانية بين الشاعرتين .

المبحث الثاني – أنماط ورود الصور الشعريّة عند الشاعرتين.

الفصل الأول ـ الأبعاد الموضوعيّة للصورة الشعريّة بين الشاعرتين وفيه أربعة مباحث:

المبحث الأول ـ البعد الذاتي

أعني بالبعد الذاتي أن تنقل الشاعرة أفكارها وعواطفها وخيالها المستوحى من تجاربها الخاصة بما فيها من آمال وآلام، وتفاؤل وتشاؤم، ومسرة وحزن، بعد أن أثارت مشاعرها لتظهرها للناس في أبيات شعرها، وقد بدا لي أنّ شعر الخنساء وليلى أغلبه من هذا النوع فهو يعبر عن وقائع حقيقيّة عاشتاها، وهو شعر تجارب لامستاها فأثّرت في نفسيّتيهما، فأنتجتا شعرا صادقاً، نابعاً من أعماقهما، ثم رافق ذلك ما نسمّيه الصدق الفنّي في نقل هذه التجارب بلغة راقية تتجاوب معها نفس القارئ والسامع تميّزت بجماليّة الصور الشعرية، واتساق التركيب، وانسجام الإيقاع، وترابط الدلالات، فقد تحدّثت الخنساء عن رثاء أخويها صخر ومعاوية كما في قولها:

ما بال عينيك منها دمعها سَرَبُ *** أراعهـــا حَزَنٌ أم عادها طَرَبُ

أم ذكر صخرٍ بُعيدِ النوم هيّجها *** فالدمع منها عليه الدّهر ينسكِبُ(١٠)

وجلي القول هنا بسمو هذه الصورة حيث رسمت الخنساء منظر عينيها والدموع تسيل منها بغزارة حتى أصبح الدمع جارياً وبعد أن عدّدت أسباب انهمار الدموع عادت لتستنتج سبب انهمار دموعها وهو تذكّر أخيها صخر وقد ختمت الكلام بأنّ هذا الوضع مستمر معها طوال حياتها لا ينقطع.

وتقول في قصيدة أخرى:

أرقت ونام عن سهري صحابي *** كأنّ النـــار مشعلـــة ثيابي

إذا نجـــــم تغوّر كلّفتنـــــي *** خوالـد ما تؤوب إلى مـــآب

فقد خلّى أبو أوفـى خـــــلالاً *** عليّ فكلّهـــا دخلت شعـابي(١١)

والخنساء في هذه الأبيات أعطت صورة واضحة عن تأثير السهر عليها واضطرام صدرها بالقلق والذكرى الحزينة بصورة اشتعال النار ثم كنّت عن طول سهرها في البيت الثاني بتتبعها للنجوم التي هي ثابتة لا تغيب وفي البت الأخير وضّحت سبب هذا العناء المترامي وهو تلك المآثر التي تركها أخوها صخر في خوالجها وشعاب نفسها.

وتقول في قصيدة أخرى:

يا عين جودي بدمع منك مسكوب *** كلؤلؤٍ جال في الأسماط مثقوبِ

إنّي تذكرّتــه والليـــل معتكـــرٌ *** ففي فؤادي صدعٌ غير مشعوبِ[١٢]

والخنساء هنا تشخّص العين على عادة الشعراء في تشخيص الفؤاد وأجزاء أخرى من الجسم لخطابها والتحاور معها وهي تطلب منها اغزار الدمع لعظيم الخطب ثمّ تشبّه هذه الدموع باللؤلؤ المنتظم في عقدٍ لتواصل انهمارها وهذا الجرح لا التئام له يشفي بل هو حاضر مع كل مساء فهو صدع مع كلّ ظلام .

وتقول الخنساء في رثائيّة أخرى:

تقول نساء شِبت من غــير كَــبرةٍ *** وأيســـر ممّــا قد لقيت يُشيب

أقول، أبا حسّان: لا العيش طيّـبٌ *** وكيف وقد أفــردتُ منك يطيبُ

وهنا تشير الخنساء إلى هُزء النساء بها بأنّها شابت على صغرها في السنّ وتخبر أنّ اليسير من حوادث الدهر يصيب بالشيب فكيف بها وقد دهاها الدهر بمصيبة كبرى وهي فقد أخيها وأصبحت تلاقي الأحداث وحيدة بعد أن فقدت أخاها صخراً الذي كان درعها الحصين في ملمّات الحياة .

وتقول الخنساء في قصيدتها الذائعة مخبرة عن ذاتية مصيبة موت صخر:

قد كان خالصتي من كلّ ذي نسبٍ *** فقد أصيب فما للعيش أوطارُ[١٣]

وتعني أنّها اختارته وخلص لها ودّه من بين البقيّة.

وأمّا ليلى الأخيليّة فقد تحدّثت في البعد الذاتي عن حالها وأوضاعها وذلك أمام الحكّام الذين زارتهم وعمّا أصابها من العوز، وكذا رثت حبيبها توبة بن الحميّر وكان لها أيضاً بعض الهجاء وقد وردت هذه الرواية في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي يقول[١٤]:

بينما معاوية يسير إذ رأى راكباً، فقال لبعض شرطه: ائتني به، وإياك أن تروعه فأتاه فقال: أجب أمير المؤمنين، فقال إيّاه أردت فلمّا دنا الراكب حدر لثامه فإذا ليلى الأخيليّة فأنشأت تقول:

معاوي لم أكد آتيك تهـــــوي *** برحلي رادة الأصــلاب نابُ
قريح الظهر يفرح أن يراهـــا *** إذا وضعت وليتهـــا الغرابُ
تجوب الأرض نحوك ما تأنّى *** إذا ما الأكم قنّعها الســرّابُ
وكنت المرتجى وبك استغاثت *** لتنعشها إذا بخل السّحــابُ[١٥]

والأخيليّة هنا توضح سوء حالها فهي تركب ناقةً مسنّة، ظهرها ملئ بالجراح، وكنّت عن ذلك بكناية ظريفة وهي فرح الغراب بأن يزال عن النّاقة البرذعة التي على ظهرها لينقر ظهرها ويدميه، ثم وضّحت عناءها من بعد المسافة إلى الأمير وما نالها من التعب، ثم كنّت في البيت الأخير عن كرم الخليفة بأنه خليفة المطر إذا شحّ عن النّاس وذلك بفيض جوده.

وتقول في رثاء حبيبها توبة:

أقسمت أرثي بعد توبة هالكـــاً *** وأحفل من دارت عليه الدوائر[١٦]

والمعنى تقسم ألا ترثي بعده أحداً لأنّ فجيعتها فيه لا تتعدّاها فجيعة.

وقالت ترثيه أيضاً:

أيا عين بكّي توبـــة بن حميّرٍ *** بسحٍّ كفيـــض الجدول المتفجّرِ
لتبكِ عليه من خفاجة نســـوة *** بمـــــاء شـؤون العبرةِ المتحدّرِ
سمعن بهيجا أزهقت فذكرنـــه *** و لا يبعث الأحزان مثل التذكّرِ[١٧]

وهي هنا تشخّص العين وتطلب منها الانصباب المشبه لفيض الجدول المتفجّر، ثم تطلب من نساء خفاجة وهنّ رهط توبة فهو جدّه أن تفيض دموعهنّ عليه لأنهنّ سمعن بحرب قامت فذكرن وفاة البطل توبة وتخبر أنّ الذكريات تثير الأحزان في النفوس.

وقالت ترثي توبة:

لتبكِ العذارى من خفاجــة كلهــا *** شـــتاءً وصيفــاً دائبات ومربعـا

على ناشئ نــال المكــارم كلّهـــا *** فما انفكّ حتى احرز المجد أجمعا[١٨]

والأخيليّة هنا تطلب من الفتيات الأبكار من قبيلة خفاجة رهط توبة مشاركتها بالبكاء على الفتى توبة الذي نال منازل الرجال بالمكارم وهو في سنّ الحداثة بل حصل على الشرف أجمعه.

وقالت ليلى تهجو ابن مقبل:

دعاك فلا من أنْفَسِ القومِ أنتمُ *** ولا نسبٌ من قيس عيلان يُعرفُ[١٩]

وهي تعيّر الشاعر بأنّ قومه غير أهل للفخار وأنّهم لا يمتّون بصلة نسب إلى قبلية قيس عيلان التي اعتبرتها من أشراف العرب.

وقالت تهجو النابغة الجعدي رداً على هجائه لها:

أنابغَ لـم تنبـــــغ ولم تــكُ أوّلا *** وكنت صنيّاً بين صدّين مجهلا

أنابغَ إن تنبـغ بلؤمك لا تجــد *** للؤمك إلا وســـط جعدة مجعلا

أعيّرتنـــي داءً بأمــك مثلـــه *** وأيُّ جوادٍ لا يقـــال له: هــلا

وهي تنفي عنه صفة النبوغ والصّني تصغير صنو وهو الشعب الصغير والصّدان الجانبان من الشيء وكلمة هلا زجر للفرس .

وألحظ هنا:

تقارب معاني الشاعرتين فالحديث عن انهمال دمع العيون من المصيبة وتشخيصها وطلب ادرار الدمع لهول مصيبة الفقد ثم صورة الأرق والهمّ تأثراً بالمصيبة ثم تصوير أنّ المصيبة ليست للشاعرة وحدها بل لكل القبيلة وكذا تذّكر المصاب عند سماع هديل الحمام في كلّ وقت تكاد تكون معاني مكرّرة عند الشاعرتين وسنرى التشابه والاختلاف في الجانب الفنّي في الفصل الثاني.

المبحث الثاني ـ البعد الاجتماعي

يكاد يكون بيّناً لكل قارئ لأشعار الخنساء وليلى من خلال تصويرهما أنّ ما أصيبتا به ليس خاصّا بهما بل هو عام لأهميّة المفقود بين قبيلته وبين طالبي المعروف من ضعفاء ومستغيثين وضيوفا وطالبي نجده فهذه الخنساء تقول عن أخيها صخر:

و إن ذكر المجـــد ألفيته *** تأزّر بالمجـــد ثمّ ارتدى
غياث العشيرة إن أمحلـوا *** يهين التلاد ويحي الجدا [٢٠]

ويهين التلاد أي يبذل المال الموروث ويحي الجدا أي الثناء وطيب الذكر .

والخنساء تقول في قصيدتها الذائعة متحدّثة عن صخر:

حمّال ألوية هبّاط أودية *** شهّاد أنديـــة للجيش جرّارُ
نحّار راغية ملجاء طاغية *** فكّاك عانيـــة للعظم جبّار [٢١]

فصخر على شجاعته الكبيرة إلا أنّه كريم مغيث للمقهورين ملاذ للضعفاء .

والخنساء تقول متحّدثة عن مصيبة وفاة صخر:

على صخر وأيّ فتىً كصخرٍ *** لعـــانٍ عائلٍ غلـــقٍ بوترِ
وللخصـــم الألدّ إذا تعـــدّى *** ليأخـــذ حقّ مقهـور بقسرِ
وللأضياف إذ طرقوا هـــدوءاً *** وللمَكَل المكلِّ وكلّ سِـــفرِ [٢٢]

فهو معين للذّليل والأسير والمعوز وطالب الثأر والمكلّ أي الضعيف .

وقالت الخنساء عن صخرٍ:

قـــد كـان مأوى كل أرملةٍ *** ومقيـــل عثرة كلِّ ذي عـــذرِ
تلقـــى عيالهـــمُ نوافلـــه *** فتصيب ذا الميســـور والعسْرِ [٢٣]

والبيتان فيهما صورة عن عموم فضل صخر للمجتمع بأسره .

وتقول في نفس المعنى عن صخر:

وليبكـــــهِ كـلّ أخي كربــة *** ضاقت عليه ساحة المستجارْ

ربيـــع هـــلّاك ومأوى ندى *** حين يخاف النّاس قحط القِطارْ[٢٤]

وقد قالت الخنساء عن صخر تلك القصيدة التي أُعجب بها الدكتور محمّد أبو موسى في كتابه الماتع قراءة في الأدب القديم [٢٥] حيث تقول:

الجـــابر العظم الكسير *** مـــن المهاصر والممائح

الواهـــــب المئة الهجا ن مـــن الخناذيذ السوابح

الغـــافر الذنب العظي م لـــذي القرابة والممالح[٢٦]

وفي البيت الأخير صورة رائدة لعفو صخر عن قرابته ومن بينه وبينهم عشرة حتى وإن تعدّوا على حقوقه وبقية الأبيات تحدّثت عن سعة كرمه وكثرة عطاياه وقد عمدت إلى ما يسمّى أسلوب الحذف عند البلاغيين حين حذفت المبتدأ في جملها وأتت بأخباره والتقدير " هو " هو الجابر وهو الواهب وهو الغافر في صورة رائدة كان سيذهب مذاقها مع ذكر المبتدآت وقد وصفته بالودّ والعطف والشفقة الحانية وهو تعبير خصب توسّع المعنى فيه إلى أبعد قدر.

وتقول عن صخر راثية له في قصيدة رائدة:

أُخيّ إمّـــا تـكُ ودّعتنـا *** وحال من دونك بُعدُ المـــزار

فربَّ عُرفٍ كنت أسديتــه *** إلى عيـــالٍ ويتامى صغـــار

ورُبَّ نُعمَى منك أنعمتهـا *** على عُنـــــاة غُلّقٍ في الإسار

إلى أنْ قالت:

وليبكـــهِ كلِّ أخـــي كُربـةٍ *** ضاقت عليه ساحة المُستجار

ربيع هلّاكٍ ومـــأوى نـدى *** حين يخاف النّاس قحط القِطار[٢٧]

وواضح في تصويرها لأخيها سعة جوده فهو ملجأ للأسرى واليتامى والضعفاء وكلِّ مكروب فهو ربيع يغيث من يطلبه وهو مجير لكلّ من يلجأ إليه.

عطوف على الأيتام والأرامل مكفكف لدموع المحرومين والبائسين محارب مغوار، مدافع عن قيم التسامح والعدالة الاجتماعية، بل بلغ من مصيبة الخنساء على صخر أنّها تصورت أنّ الشمس كسفت والقمر خسف لوفاته بل الإنْس والجنّ وحتى الوحوش تُشارك في الحزن على وفاته حين قالت:

والشمسُ كاسفةٌ لِمَهلكــهِ *** ومــا اتّســق القمــر

والإنــسُ تبكــي ولّهــاً *** والجِـنُّ تسعد من سَمَر

والوحش تبكي شجوهــا *** لمّا أتــى عنـــه الخـبر[٢٨]

وكذا فعلت ليلى الأخيليّة فرسمت البعد الاجتماعي عند دخولها على الحكّام والأمراء مثل قولها عند الحجّاج الثقفي حين سألها وقد أورد الخبر صاحب الأغاني "أخبرني الحسن بن علي عن ابن أبي سعد عن أحمد بن رشيد بن حكيم الهلالي عن أيوب بن عمر عن رجل من بني عامر يقال له ورقاء قال: كنت عند الحجّاج بن يوسف فدخل عليه الآذن فقال: أصلح الله الأمير بالباب امرأة تهدر كما يهدر البعير النادّ قال: أدخلها فلمّا دخلت نسبها فانتسبت له فقال ما أتى بك يا ليلى؟ قالت: إخلاف النجوم، وقلّة الغيوم، وكَلَب البرْد، وشدّة الجَهد، وكنت لنا بعد الله الردّ، قال: فأخبريني عن الأرض قالت: الأرض مقشعرّة، والفجاج مغبرّة، وذو الغنى مختلّ، وذو الحدّ منفلّ، قال: وما سبب ذلك ؟ قالت: أصابتنا سنون مجحفة مظلمة، لم تدع لنا فصيلاً ولا رُبعا، ولم تبق عافطة ولا نافطة، فقد أهلكت الرجال، ومزّقت العيال، وأفسدت الأموال."[٢٩].

وبيّن من القصة ما وضحت ليلى للحجّاج من الوضع الاجتماعي بشكل عام بالإضافة إلى وضعها الخاصّ.

وقد قالت ليلى مصوّرة عموم مصيبتها لكلِّ مجتمعها:

فيا توبُ للهيجا ويا توبُ للنّدى *** ويا تــوبُ للمستنبح المتنوّرِ

ألا ربّ مكــروب أجبت ونائلِ *** بذلت ومعروف لديك ومنكرِ

فأحرزت منه ما أردت بِقُــدرة *** وسطــوة جبّار وإقدام قسورِ[٣٠]

وواضح من تصوير ليلى أنّ المصيبة ليست خاصّة بها بل عامّة فحبيبها توبة يدعى وقت الحرب لبأسه ووقت الحاجة لكرمه فهو غياث المكروب وطالب العطاء المستغيث لأنّه قادر وقت الحرب وقادر وقت السلم.

وقالت عنه أيضاً:

فتىً لا تخطّاه الرفاق ولا يرى *** لقِــدرٍ عيالاً دون جارٍ مجاورِ

ولا تأخذ الكُومُ الجِلادُ رِماحها *** لِتوبةَ في نحس الشتاء الصِّنابر

إلى قولها:

إذا لم يجُد منها برسلٍ فقصــرهُ *** ذرى المرهفات والقلاص التّواجِرِ

قرى سيفه منها مشاشاً وضيفه *** سنام المهاريس السِّباط المشــافرِ

فتىً لا تراه النّاب إلفاً لسقبهــا *** إذا اختلجت بالنّاس إحدى الكبائرِ

فتىً كان للمَولى سناءً ورفعــة *** وللطّارق الساري قِرىً غير باسـرِ

ولم يــدُعَ يوماً للحِفاظ وللنّدى *** وللحرب يرمي نارها بالشـــــرائرِ[٣١]

فقد وصفت توبة بأنه عون لرفاقه ولا يحتاج جيرانه سواه فهو يكفيهم وفي البيت الثاني تقول: بأنّه لا يتردّد في قِرى أضيافه في الأيّام الصعبة القاسية، وبأنه اذا لم يجد بلبن نياقه فهو يذبح الرائجة للتجارة لضيوفه إكراماً لهم فهو لا يذبح إلا السّمان منها، فهو لحلفائه رفعة وللضيف مرحّباً فهو جاهز في وقت الحرب للنصرة وفي وقت السلم للإغاثة.

وأرى أنّ قصيدتها من الطّويل التي قالتها عندما سألها معاوية بن أبي سفيان عن توبة من أجود قصائدها معنى ومبنى:

معــاذ إلهـــي كان والله سـيّداً *** جواداً على العِلّات جمّاً نوافلــه

وكان إذا ما الضّيف أرغى بعيره *** لديـــــه أتـــاه نيلـه وفواضلــه

وقد علم الجوع الذي بات سارياً *** على الضّيف والجيران أنّك قاتله

وأنّك رحب الباع يا توبُ بالقِرى *** إذا ما لئيم القوم ضاقت منازله[٣٢]

ويُعدُّ من مشاركة ليلى الأخيليّة الاجتماعية رثاؤها لسيدنا عثمان بن عفّان رضي الله عنه حين قالت:

أبعد عثمان ترجو الخير أمّته *** وكان آمن من يمشي على ساقِ

خليفـــة الله أعطاهم وأمّنهـــم *** ما كـــان من ذهـــب جمٍّ وأوراقِ[٣٣]

المبحث الثالث: البعد السّياسي

لقد شاركت الخنساء وليلى في المشهد السياسي مشاركة بارزة فهذه الخنساء وفدت على النبي ﷺ وأسمعته شعرها بل وأُعجب به واستزادها منه ويعدّ دفعها لأولادها الأربعة في معركة القادسية مشاركة سياسيّة كبرى وكذا قصتها مع سيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه وقصتها مع السيدة عائشة رضي الله عنها " فقد روي أنّ عائشة رضي الله عنها نظرت إلى الخنساء وعليها صدار من شعر، فقالت: يا خنساء، أتلبسين الصدار وقد نهى رسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عنه! "[٣٤].

وليلى الأخيليّة مثل أختها الخنساء حظيت بمكانة عالية واحترام كبير حيث وفدت على الخلفاء والأمراء وأسمعتهم أشعارها كمعاوية بن أبي سفيان والحجاج بن يوسف، ومروان بن الحكم، وعبد الملك بن مروان فهي تقول مادحة معاوية بن أبي سفيان:

معاوي لم أكد آتيك تهـــوي *** برحلي رادة الأصـــلاب نابُ

قريح الظهر يفرح أن يراهـــا *** إذا وضعت وليّتها الغـــرابُ

وقالت تمدح مروان بن الحكم:

طربت وما هذا بساعة مطرب *** إلى الحيّ حلّوا بين عادٍ وجبجبِ

إلى أن تقول:

إذا ما أنيخت بابن مروان ناقتي *** فليس عليهـا للهبانيق مركبـي

أُذلّت بقربي عنده، وقضى لها *** قضـــاءً فلم ينقض ولـم يتعقّبِ

فإنّك بعـــد الله أنت أميرهـــا *** وقنعانها من كلِّ خوف ومرغبِ [٣٥]

أقامت ليلى بباب مروان بن الحكم وأنشأت تقول:

أُنيخت لدى باب ابن مروان ناقتي*** ثلاثاً لها عند النتاج صريفُ

يُطيف بهـــا فتيانـــه كلّ ليلـــة *** بنيرين مئران الجبـــال ورِيفُ

غُلام تلقّى سؤددٌ وهـــــو ناشئٌ *** فآتت به رحـــــب الذراع أليفُ [٣٦]

المبحث الرابع: البعد الحماسي

لقد كان للشاعرتين مشاركة قوية في البعد الحماسيّ في جانب الفخر وحثّ قبيلتيهما على الأخذ بالثأر وفي إبراز ما لقبيلتيهما من صفات سامية ورفعة على بقية القبائل فالخنساء تقول محرّضة بني سليم وأحلافهم العامريين على غطفان:

لا شيء يبقى غـــير وجه مليكنا *** ولست أرى حياً على الدّهر خالدا

ألا إنّ يوم ابن الشّريـــــد ورهطه *** أبـــــاد جفانـــــاً والقُدور الرواكد

ألا أبلغا عنّي سليمـــاً وعـــامراً *** ومن كـــان من عليا هوازن شاهدا

بأنّ بني ذبيان قد أرصـــــدوا لكم *** إذا ما تلاقيتـــم بأن لا تعـــــاودا [٣٧]

وقد أنشدت قصيدة مخاطبة عشيرتها توثبهم على القتال والثأر من قتلة أخيها:

أبني سليـــم إن لقيتم فقعســـاً *** في محبـــس ضنـك إلى وعرِ

فالقوهم بسيوفكـــم ورماحكـــم *** وبنضخـــــة في الليل كالقطـرِ

حتّى تفضّوا جمعهم وتذكّـــروا *** صخراً ومصرعـــــه بلا ثـــأرِ [٣٨]

وقد أجابت الخنساء سلمى بنت عميس لمّا فاخرتها:

ذري عنك أقوال الضّلال كفى بنا *** لكبش الوغى في اليوم والأمس ناطحا

عليكم بإذن الله يُزجي مصمّمـــا *** ســـوانح لا تكبـــو لهـــا وبوارحـــا

وكذا كانت ليلى الأخيليّة صاحبة مساهمة فاعلة في البعد الحماسي فقد قالت مفتخرة بقومها:

نحن الأخايل ما يزال غُلامنـــــا *** حتّى يدبّ على العصا مذكورا

تبكي الرماح إذا فقدنا أكفّنـــــا *** جزعـــــا وتعلمنا الرّفاق بُحورا

و السيف يعلم أنّنـــا إخوانـــــه *** حرّان إذ يلقـــــى العِظام بتورا[٣٩]

وقد قالت تمدح بني أبي بكر بن كلاب بن ربيعة:

إن كنت تبغي أبـــا بكرٍ فإنّهم *** بكـــلّ ســـاحة قـــوم منهمُ أثرُ

نُعمى وبؤسى بآفاق البلاد فمـــا *** ينـــال أعداؤهم منهم ولا قدروا

و العالمون إذا ما الأمر ضافهمُ *** أنّى يحاول فيه الورد والصدر[٤٠]

ولها أبيات رائدة في الفخر في قصيدة هجائها للنابغة الجعدي حين تقول:

لنـــا تامك دون السماء وأصلهُ *** مقيم طوال الدّهر لن يتحلحلا

و ما كان مجدٌ في أناسٍ علمته *** من النّاس إلا مجدنا كان أوّلا [٤١]

وقالت تفخر:

نحن منعنا بين أسفل ناعتٍ *** إلى واردات بالخميس العرمـرم

بحيّ إذا قيل اظعنوا قد أتيتم *** أقاموا على هول الجنان المرجّم

تحمّل أولاهم من الدار غدوة *** وتمسي بها أخراهم لم تصـــرّمِ[٤٢]

الفصل الثاني ـ الأبعاد الفنية للصورة الشعرية بين الشاعرتين.

ينظر النقد المعاصر إلى العمل الشعري باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عمّا خلفها من الرؤى والمعاني، ويستنبط من طريقة بنائه مدى إثراء المتلقي، وتعميق وعيه وخبراته، ومن هنا كان للصورة الشعريّة في العمل الشعري أهمية كبيرة، فهي الوسيلة التي تستكشف بها القصيدة، وهي أحد أهم المعايير للحكم على أصالة التجربة الشعريّة، وعلى الرغم من كثرة الحديث حول اختلاف مفهوم الصورة الشعريّة بين الفكر البلاغي القديم والنقد المعاصر من حيث المفهوم والأنماط ووسائل التشكيل والأثر النفسي وخاصة في النقد الحديث حيث أضفى كل منهج نقدي على الصورة الشعريّة مفاهيمه الفكريّة، مما حّملها من كل منهج ملامحه وتصوراته الخاصّة، إلا أنني حاولت أن أستقي لها بعض التعريفات التي واجهتني في كتب النقد حتى تكون ركيزة حكم مهمّة من ركائز الحكم ومعاييره على شعر الشاعرتين.

يعرّف جابر عصفور الصورة الشعريّة بأنها "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير"١"(٤٣).

كما يعرّفها عبدالقادر الرباعي بأنها "هيئة تثيرها الكلمات الشعريّة بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن"(٤٤).

ويقدّم لها الرباعي تعريفاً آخر فيقول بأنها "تركيبة عقليّة تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهري وآخر باطني وأنّ جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدّد بعنصرين آخرين هما الحافز والقيمة "(٤٥).

وسأتحدث عن الصورة الشعريّة عند الشاعرتين وفق الآتي:

أولاً– الأنواع البيانية للصورة الشعريّة عند الشاعرتين وتنقسم إلى:

أ – الكناية.

ب – التشبيه.

ج – الاستعارة.

ثانياً- أنماط ورود الصورة الشعريّة عند الشاعرتين وتنقسم إلى:

(أ) الصورة الحسية وتنقسم إلى:

١- الصورة البصرية.

٢- الصورة السمعيّة .

٣- الصورة اللمسية.

٤- الصورة الذوقية.

٥- الصورة الشميّة.

٦- الصورة الحركيّة.

(ب) الصورة العقليّة.

(ج) الصورة القصصية [٤٦]

أولاً- الأنواع البيانية للصورة الفنيّة عند الشاعرتين وتنقسم إلى:

أ – الكناية

لغـــــــة: ما يتكلم به الانسان ويريد غيره وهي مصدر كنيت أو كنوت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به [٤٧].

واصطلاحاً: "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي نحو زيد طويل النجاد تريد بهذا التركيب أنه شجاع عظيم"[٤٨].

ويقول العرب أنّ الكناية أبلغ من الحقيقة لأنها تشمل الحقيقة ودليلها وقد أكثرت الشاعرتان من ايراد الكناية في شعرهما حتى قاربت عدد الحقائق وقد أحصيت للشاعرتين ما يفوق الثمانين تكنية خلال عينتي قصائدهما المدروسة وسأضرب جملة من الأمثلة لها على النحو التالي محاولاً جمعها تحت موضوعات مشتركة بين الشاعرتين:

قالت الشاعرتان في القوة والمنعة:

تقول الخنساء:

أغرّ أزهر مثل البدر طلعتــه *** صافٍ عتيقٌ، فما في وجهه ندبُ[٤٩]

وقد كنّت الخنساء بعدم وجود الندب جمع نُدبة في الوجه عن منعته وقوته لأنه لا يستطيع أحد الوصول إليه لإصابته وقالت أيضاً:

تُروي سنان الرمح طعنتــه *** والخيـــل قد خاضت دماً يجري[٥٠]

وقد قالت ليلى في نفس المعنى:

يبيت قرير العين من بات جاره *** ويضحي بخيرٍ ضيفه ومنازله [٥١]

وقالت تمدح الحجّاج بقوته ومنعته:

إذا هبط الحجّاج أرضاً مريضة *** تتبّع أقصى دائها فشفاهـــا

ثمّ قالت بعده:

ســـقاها دماء المارقين وعلّها *** إذا جمحت يوما وخِيف أذاهــا [٥٢]

وألحظ هنا علو كعب ليلى على أختها فالخنساء كان تعبيرها قريباً من الحقيقة فوجه الممدوح ليس فيه ندب لمنعته عن خصومه وكذا هو يروي رمحه بقوته في وقت صعب للغاية – والخيل قد خاضت دماً يجري– بينما بلغت منعة ممدوح ليلى جاره وأهله وضيوفه بل شملت كلّ الوقت ليلاً ونهاراً بالإضافة إلى اشتمالها لجملة النّاس وبلغت درجة عالية بصورة النائم قرير العين الذي ولج هذه المنعة وفي البيتين الأخيرين صوّرت الحجّاج بأنه من قوته ومنعته يبلغ أقصى داء أعدائه وبأنه لا يكتفي بالمرة الواحدة بل يعلّ السقيا مرة بعد أخرى وبأنه دائم الاستعداد لذلك بتنكير كلمة اليوم.

ومن الكنايات المشتركة تكنية الشاعرتين عن الشجاعة:

ولهما في ذلك كنايات كثيرة وسأختار أبرزها تقول الخنساء:

كأنّ مدلّاً من أســـود تبالـــــةٍ *** يكون لها حيث استدارت وكرّتِ [٥٣]

وتقول أيضا مكنّية عن شجاعة صخر:

وما كرّ إلا كان أولّ طاعن *** ولا أبصرته الخيل إلا اقشعــرّتِ(٥٤)

وتقول عن صخر:

وتُروي السِنان وتُردي الكمــيّ *** كمرجل طبّاخةٍ حـــين فـــارا

وتُغشي الخيول حيــاض النجيع *** وتُعطي الجزيل وتُردي العِشارا(٥٥)

والشاهد في الشطرين الأولين من البيتين حيث صخر يصل حدّ القتال فسنان رمحه يروى من دماء الأعداء وخيله يدخل بها وسط المعمعة والدماء سيول من أحشاء الرجال.

والخنساء كرّرت الصورة نفسها في البيت الآتي:

تُروي سنان الرمــح طعنتـــه *** والخيل قـــد خاضت دماً يجري(٥٦)

وقد قالت ليلى في المعنى نفسه:

أتته المنايا حـــين تمّ تمامـــه *** وأقصـــــر عنه كلُّ قِرنٍ يطاوله(٥٧)

وقد قالت أيضاً:

وكم من لهيفٍ محجرٍ قد أجبته *** بأبيض قطّاع الضريبة مرهفٍ

فأنقذته والموت يحرق نابـــــه *** عليـــه ولم يطعن ولم يتنسّف(٥٨)

وقد أخبرت ليلى في البيت الأول عن تجاوز توبة لأقرانه وأنّهم جميعاً قد تقاصروا عنه ولم يبلغوا درجته وفي البيتين التاليين تخبرنا عن إغاثته للملهوف وقت الضيق بسيفه البتّار وأنّ هذا الإنقاذ كان في وقت شدّة وكنّت عنه بحرق النّاب ورغم ذلك لم يصبه شيء من الأذى والطعن والتنسّف وهو ضرب السيف.

وقد قالت في المعنى نفسه:

تبكي الرماح إذا فقدنا أكفّنـــا *** جزعاً وتعلمنا الرفاق بحـــورا

و السيف يعلم أنّنـــا إخوانـــــه *** حرّان إذ يلقى العِظـام بتـــورا [٥٩]

وقد قالت في المعنى نفسه:

قتلتم فتىً لا يُسقط الروعُ رمحَه *** إذا الخيل جالت في قناً متكسّرِ

فيا توب للهيجا ويا توب للنّدى *** ويا توب للمستنبح المتنـــــوّر [٦٠]

والأخيليّة كانت أبرز من أختها في التعبير عن هذا المعنى فقد جعلت الرماح هي التي تفقد قومها لعظم شجاعتهم وصوّرت توبة في خضمّ المعركة غير هيّاب وإن تكسّرت الرماح ثم في البيت الأخير جعلت توبة كأنه مخلوق لخوض الحروب والمعارك وهذا تعبير في القمّة عن شجاعته وبأسه .

ومن الكنايات المشتركة تكنية الشاعرتين عن الكرم:

تقول الخنساء مكنّية عن كرم صخر:

ضخم الدسيعة بالنّدى متدفّقاً *** مأوى اليتيم وغايـــة المنتـــاب [٦١]

وتقول أيضاً كناية عن كرمه:

الحيّ يعلـــم أنّ جفنتـــــه *** تغـــدو غـــداة الريح أو تسري

فإذا أضاء وجاش مرجلـــه *** فلنعـــــم ربُّ النّـــار والقـــدر [٦٢]

وقد قالت كناية عن كرم صخرٍ أيضاً:

ليبكِ عليه من سُليم جماعـــة *** فقد كان بسّاماً ومحتضر القدر [٦٣]

وقد قالت ليلى في الكناية عن كرم توبة حبيبها:

فيا توب للهيجا ويا توب للنّدى *** ويا تـــــوب للمستنبح المتنوّرِ [٦٤]

وقد قالت في المعنى نفسه:

معاذ إلهي كان والله ســـيّداً *** جواداً على العـــلّات جمّاً نوافله

أغرّ خفاجياً يرى البخل سبّـــةً *** تحلّـــب كفّـــاه النّدى وأناملـه

و كان إذا ما الضّيف أرغى بعيره *** لديه أتـــاه نيلـــه وفواضلـه

و قد علم الجوع الذي بات سارياً *** على الضيّف والجيران أنّك قاتله

و أنّك رحب الباع يا توب بالقِرى *** إذا ما لئيم القوم ضاقت منازله [٦٥]

وجمال صورة الخنساء في قولها تغدو غداة الريح أو تسري حيث شملت وقتي الصباح والمساء مبالغة في الكرم وكذا وصف صخر بأنّه ربّ النّار والقدر وقد قابل ذلك عند ليلى وصف توبة بأنّه خُلق للنّدى وللمارّة الذين يبحثون عمن يضيّفهم وقد تفوّقت ليلى بوصف توبة بالكرم وقت شحّ الأمطار وقلّة المملوك من البهائم وكذا بتصوير يدي توبة والكرم يحلب منها وفي هذه الصورة الرائدة التي يعلم الجوع نفسه فيها بأنّ توبة لا شكّ قاتله ثم وصفه كرمه بالرحابة والسعة.

وسأكتفي بهذه الأمثلة في الكناية لأنتقل إلى الحديث عن التشبيه.

ب – التشبيه

التشبيه: "وهو مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة كقولنا العلم كالنور في الهداية فالعلم مشبّه والنور مشبّه به، والهداية وجه الشبه والكاف أداة التشبيه"[٦٦]. ويعرفه جابر عصفور بأنه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات أو الحالات، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين"[٦٧].

وأستطيع القول من البدء بأنّ الخنساء كان تركيزها على هذا اللون البلاغي كبيراً كما ركّزت ليلى على الكناية حيث أحصيت لها في هذه العيّنة الشعريّة أربعين تشبيهاً بينما لم تتجاوز تشبيهات ليلى سبعة عشر تشبيهاً فقط والجانب المهم هنا هو تنوّع تشبيهات الخنساء ودقتها وغرابتها ممّا جعلني أحكم لها بالتفوّق في هذا اللون البلاغي وسأعرض لأبرز ما التقتا فيه من صور التشبيهات متعرّضاً لبعض جماليات تشبيهات الخنساء في السطور الآتية:

١ – سحّ الدموع في الرثاء على الميّت

تقول ليلى في ذلك:

أيا عين بكّي توبة بن حمـــيّرٍ *** بسحٍّ كفيض الجدول المتفجّرِ[٦٨]

وقد شبهته اصباب دموعها في الغزارة بانصباب ماء جدول الماء وقد أبدعت في هذه الصورة التي يبدو أنّها مشتهرة فالخنساء تقول في صورة مشابهة:

ما بال عينيك منها دمعها سَرَبُ *** أراعها حَزَنٌ أم عادها طَرَبُ[٦٩]

وهنا قالت عن دمعها سَرَبُ أي جارٍ ثم قالت في موضع آخر:

بسجلٍ منك منحـــدرٍ عليــه *** فمـــا ينفكُّ مثـــل عدا الفريدِ[٧٠]

والسجل هو دلو الماء العظيمة وشبّهته في الشطر الثاني بحبّات اللؤلؤ في عقد فريد، وقالت في موضع آخر:

كأنّ عيني لذكراه إذا خطــرت *** فيض يسيل على الخدّين مدرارُ[٧١]

وهذه هي صورة ليلى نفسها في التشبيه بجدول الماء وقد جمعت تشبيه انحدار الدمع بالجمان والقول بغزارته في قولها:

يا عين جودي بدمع غير منزور *** مثل الجمان على الخدّين محدور[٧٢]

٢ – التشبيه بالأسد

تقول ليلى في تشبيه توبة بالأسد:

وكان كليث الغاب يحمي عرينـــه *** وترضى به أشباله وحلائلـــه[٧٣]

واكتفت بقولها أسد دون إضافة صفات أخر كما قالت الخنساء دون اضافة:

قد كان حصناً شديد الركن ممتنعاً *** ليثاً إذا نزل الفتيان أو ركبـوا[٧٤]

ولكن الخنساء أضافت إلى التشبيه بالأسد صفات لتعطي دقة في الوصف كما في قولها:

حامي الحقيقِ تخاله عند الوغـى *** أســـداً ببيشة كاشر الأنياب

أسداً تناذره الرفـاق ضبارمـــاً *** شثن البراثن لاحق الأقـــراب(٧٥)

فوصفته بكاشر الأنياب أي جاهزاً لفرس الفريسة ثمّ هو ضبارم أي وثيقاً قويّاً وقد فعلت مثله في قولها:

سمح الخليقة لا نكس ولا غمـــرٌ *** بل باسلٌ مثل ليث الغابة العادي

من أسد بيشة يحمي الخلّ ذي لِبدٍ *** من أهله الحاضر الأدنين والبادي(٧٦)

وقد أضافت وصفه بالعدوان بعداً عن ضعفه وهو ذي لبد أي أصبح خبيراً في الفتك بأعدائه وقد أكثرت من الاضافات في قولها:

و أحيا من مخبّأة كعـــــابٍ *** وأشجـــع من أبـــي شـــبلٍ هزبرِ

هريت الشـــدق رئبـــالٍ إذا ما *** عـــدا لم تنـــه عدوتـــه بزجرِ

ضبارمةٍ توسّـــد ســـاعديه *** على طرق الغُـزاة وكـــلّ بحـــرِ(٧٧)

وقد توسّعت في الاضافات ما استطاعت حيث وصفته بسعة الشديقين (هريت) ثمّ قالت أنّه لا ينهنه أحد حال عدوته توسّعاً في الشجاعة ثمّ قالت ضبارمة وهو الأسد الوثّاب وأخبرت أنه يجلس على طرق الغزاة مبالغة في شجاعته ولهذا السبب حكمت للخنساء بالتفوّق في التشبيهات على أختها ليلى.

وقد كثرت تشبيهات الخنساء فشبّهت بالبدر والصقر والنحل والشيطان والتمر اليابس الناقة بالفرس والخيل بالسهم والرمح بقادم النسر وبياض السيف بالملح ولظلام بالقار وألم المصيبة بحرارة الجمر والخيل بالجراد وتشبيه أحداث الدهر بالذبح ولمع السيوف بالبرق وغيرها الكثير وسأذكر اثنين من أغرب تشبيهاتها وهي قولها مشبّهة اذكاء الحرب بشدّ فخذي النّاقة لتدرّ:

شددت عصاب الحرب إذا هي مانعٌ *** فألقت برجليهـــا مريّـــاً فـــدرّتِ

وكانت إذا ما رامهـــا قبل حـــالبٌ *** تقتـــه بإيزاغٍ دمـــاً واقمطـــرّتِ(٧٨)

وكذا من غريب تشبيهاتها تشبيهها الخيل متجمّعة بعد موت صخر كهيئة القطا المتجمّعة جماعات لتحمي بعضها بعضاً حين قالت:

و ابكي أخاك لخيل كالقطا عصباً *** فقـــدن لمّا ثـــوى سيباً وأنهاباً[٧٩]

ج – الاستعارة

الاستعارة في اللغة: "من قولهم استعار المال إذا طلبه عاريّة".

وفي الإصطلاح: استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي كقولنا: رأيت أسداً في المدرسة، فالمستعار منه (أسداً) والمستعار له (الرجل المشاهد)، والقرينة المانعة (في المدرسة)[٨٠]".

ويقول جابر عصفور عن مفهوم الاستعارة "من المؤكد أننا – في كل استعارة أصيلة – لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، إنّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري"[٨١].

وقد وجدت الخنساء تكثر من استخدام هذا الأسلوب البلاغي الرصين في العيّنة الشعريّة أكثر من أختها ليلى حيث بلغ عدد استعاراتها ثنتان وعشرين استعارة مقابل سبع استعارات لليلى الأخيليّة فقط أي ثلاثة أضعاف ولكن الكثرة ليس معوّل النظر الوحيد هنا حيث تقف الإجادة عاملاً فاعلاً في نجاح استخدام الاستعارة وسأعرض هنا للاستعارات المشتركة بينهما ثم أعرض أبرع استعارات كلٍّ منهما على النحو الآتي:

١ – استعارة الحصن للمنعة والحمى

تقول الخنساء في ذلك:

ويلـــــي عليـــه ويلـــةً *** أصبحت حصني منكســـر[٨٢]

وقالت في المعنى نفسه:

لقد قصمت منّي قناة صليبةٌ *** ويقصم عود النبع وهو صليبُ[٨٣]

وأمّا ليلى فقالت في المعنى نفسه:

عفيفاً بعيد الهمّ صلباً قناتـه *** جميلاً محيّاه قليـــــــلاً غوائله[٨٤]

وقالت أيضاً:

إذا حلّ ركبٌ في ذراه وظلّه *** ليمنعهم ممّا تُخـاف نوازلـــــه[٨٥]

وإذا كانـت الشـاعرتان قـد اتفقتـا فـي اسـتخدام القنـاة الصـليبة فالخنسـاء اسـتخدمت اسـتعارة الحصـن لصـخر وقـد وسـعّت صـورة منعتـه وجبروتـه بهـذا الاسـتخدام ولا نغفـل لليلـى اسـتخدامها الـذرى أي الكنـف وكـذا اسـتعارة الشـجرة العظيمـة لتوبـة التـي تظـلّ مـن يحتمـي بهـا ونجحـت إلـى حـدّ بعيـد حـين أخبـرت أنّ النزول وقت حلول المصائب والخوف.

٢- استعارة الربيع للكرم

لقد اتفقت الشاعرتان أيضا على استعارة الربيع للدلالة على الكرم حيث تقول الخنساء:

ربيع هـلّاك ومـــأوى نـــدى *** حين يخاف النّاس قحط القطار[٨٦]

بينما تقول ليلى في المعنى نفسه:

ربيعي حيـــاً كانا يفيض نداهما *** على كلّ مغمـــور نداه وغامرِ[٨٧]

وقد بدا لي تساوي الصورتين في الجودة فالخنساء قالت بأنّ أخاها ربيعاً حين يُخاف القطر وليلى قالت عن ممدوحيها بأنّهما فاضا على الكلّ.

وأمّا لتميّز الاستعارات وطرافتها فقد وجدت ليلى تتفوق على أختها حيث سجلّت لها خمس استعارات طريفة ورائدة مقابل اثنتين للخنساء فقط على النحو الآتي:

تقول ليلى في استعارة طريفة مصورة وصولها إلى الخليفة معاوية على ناقة مسنّة قريحة الظهر يفرح بها الغراب بها لينقر ظهرها حيث تقول:

قريح الظهر يفرح أن يراهـــا *** إذا وضعت وليّتها الغـــــراب[٨٨]

والولية هي برذعة الحمار ومعنى قريح الظهر أي جريحة.

وقد أتبعت البت السابق ببيت فيه استعارة لا تقلّ جودة عن سابقتها حين قالت:

تجوب الأرض نحوك ما تأنّى *** إذا ما الأكم قنّعها الســـــراب[٨٩]

والأكم جمع أكمة وهي التلّة فاستعارت القناع من المرأة وهو للتغطية للسراب وهو يغطّي الصحراء وهذا يشاهد وسط الطريق عند اشتداد الحرّ.

وكذا استعارت البخل لانقطاع المطر حين قالت:

وكنت المرتجى وك استغاثت *** لتنعشها إذا بخل الســـحاب[٩٠]

ومن جميل استعاراتها استعارة البكاء للضعف حين فقدت الرماح أكفّ الأخايل لشجاعتهم وبأسهم حين قالت:

تبكي الرماح إذا فقدن أكفّنا *** جزعاً وتعلمنا الرّفاق بحـــوراً[٩١]

وهذه صورة رائدة حقاً حين تبكي هذه الرماح لفقدها أكفّ الأخايل الشجعان.

ومن استعاراتها الرائدة قولها:

وقد علم الجوع الذي بات سارياً *** على الضيف والجيران أنّك قاتله[٩٢]

حيث استعارت القتل لسعة وقوة قضاء كرمه على الجوع إذا سرى على جيرانه وضيفانه.

وأمّا الخنساء فقد تميّز عندي لها استعارتان وهي قولها:

جـــــارى أباه فأقبلا وهمـــا *** يتعـــاوران مـــــــلاءة الفخر[٩٣]

حيث صورت الغبار ملاءة يرتديها أحدهما ثمّ يخلعها على الآخر وقد تأثر بها عديّ بن الرقاع حين قال:

يتعاوران من الغبار مـــــــلاءة *** بيضـــاء محكمة هما نسجاهـــا

وأمّا الاستعارة الرائدة الأخرى للخنساء فهي قولها:

كراهية والصبر منك سجيـــــّةً *** إذا ما رحى الحرب العوان استدرّتِ[٩٤]

فقد استعارت الرحى من الطاحون للحرب واستعارت الادرار وهو للبن فجعلته للدماء في الحرب والعوان هي أشدّ الحروب .

وبهذا أستطيع القول بأنّ ليلى قد تفوّقت قليلاً في جانب الاستعارة بالنظر إلى قلّة استعاراتها حيث كانت استعاراتها رائدة وطريفة أكثر من أختها .

ثانياً- أنماط ورود الصورة الشعريّة عند الشاعرتين وتنقسم إلى:

(أ) الصورة الحسية

وتنقسم إلى:

١ – الصورة البصريّة

تقول الخنساء: يعدو به سابح، نهد مراكله *** مجلبب بسواد الليل جلبابا[٩٥]

وقد وصفته فرس أخيها بأنه سريع (سابح) وبأنه ضخم (نهد) ثم استخدمت اللون لتخبر في صورة بصريّة عن شجاعته فهو يسير في ظلام الليل كأنه يلبس رداء أسود.

وتقول في موضع آخر مستخدمة الصورة البصريّة:

أبيـــــضُ أبلـــــجُ وجهـــــه *** كالشمـــس في خـــير البشـــر[٩٦]

وقد أتبعت البيت السابق بقولها معتمدة على الصورة البصريّة:

والشمـــــس كاسفـــــة لمهلكه *** ومـــا اتســـــق القمـــــر[٩٧]

وتقول ليلى مستخدمة الصورة البصريّة:

إذا أدلجت حتى ترى الصبح واصلت *** أديم نهار الشمس ما لم تغيّبِ[٩٨]

واستخدامهما متقارب حيث لم يدخل في التركيب الداخلي للصورة في أبياتهما بل كان مسحة خارجيّة .

٢ – الصورة السمعيّة

تقول الخنساء في صورة رسمتها لسباق بين أبيها وأخيها صخر والنّاس متجمعون تعلو أصواتهم بالتشجيع:

وعـــــلا هتــاف النّاس أيّهما *** قال المجيـــــب هنـــاك لا أدري[٩٩]

وتقول ليلى مستخدمة الصورة السمعيّة في تصوير منظر فراخ القطا في انتظار أمهم:

فلمّا أحســـــا جرسها وتضوّرا *** وأوبتهـــا من ذلك المتـــــأوّب [١٠٠]

والجرس هو الصوت.

٣ – الصورة اللمسيّة

لم أجدها في عيّنتي الشاعرتين .

٤ – الصورة الذوقيّة

لم أجدها في عيّنتي الشاعرتين .

٥ – الصورة الشمّية

تقول الخنساء عن أخيها صخر مستخدمة الصورة الشمّية:

أرج العطاف، مهفهف، نعم الفتى *** متسهّلٌ في الأهل والأجنــاب[١٠١]

والعطاف هو الرداء نسبة إلى العطف وهو جانب العنق والأرج ذو الرائحة الطيبة.

ولم أجدها في عيّنة شعر الأخيليّة.

٦ – الصورة الحركيّة

والحقّ أنّ شعر الشاعرتين ينبض بالصور الحركيّة وأكاد أجزم أنّها أكثر الصور الشعريّة وروداً فالخنساء تقول مستخدمة الصورة الحركيّة:

يعدو به ســـــابحٌ نهدٌ مراكلـــــه *** مجلبب بســـواد الليل جلبــابا[١٠٢]

والشطر الأول كله حركة وخفة.

وتقول أيضاً: جارى أباه فأقبلا وهما *** يتعـــــاوران مـــلاءة الفخر[١٠٣]

والقصيدة كلها تعجّ بالحركة حيث هي سباق ومطارحة بين صخر وأبيه.

وتقول أيضاً:

دارت بنا الأرض أو كادت تدور بنا *** يا لهف نفسي فقد لاقيت صنديدا[١٠٤]

ولنقرأ هذا البيت الذي يصوّر صخراً في المعركة في حركات متوالية:

و الخيل تعـثر بالأبطـال عابسةً *** مثل السراحين من كابٍ ومعفور[١٠٥]

والسراحين هي الذئاب والكابي الذي كبا على وجهه أي وقع أرضاً والمعفور أي المعفّر الممرّغ بالتراب .

وليلى تستخدم الصور الحركيّة بنفس الاجادة فهي تقول:

معـــــاوي لم أكد آتيك تهـوي *** برحلي رادة الأصـــــلاب ناب[١٠٦]

ثم بعده ببيت واحد تعيد القول:

تجــوب الأرض نحوك ما تأنّى *** إذا ما الأكم قنّعهـــــا السراب[١٠٧]

والقصيدة كلّها انتقال وحركة.

وتقول في قصيدة أخرى:

إذا حرّكتهـــا رحلة جنحت به *** جنوح القطاة تنتحي كلّ سبسب[١٠٨]

وهي تشبّه الناقة بحركة القطاه التي تتحرّك في كل اتجاه، وأبيات القصيدة صورة حركيّة كاملة لحركة القطا ومنها قولها:

إذا فترت ضرب الجناحين عاقبت *** على شزنيها منكباً بعد منكب [١٠٩]

و الحقّ أنّ الشاعرتين كلتيهما أبدعتا في استخدام الصور الحركيّة .

ب – الصورة العقليّة

"هي الصورة التي تهتم بالجانب الذهني من حيث الاعتماد على الحجج والبراهين والأقيسة التي تخاطب العقل أكثر من خطابها الوجدان"(١١٠).

وقد استخدمت الشاعرتان هذه الصور بكثرة فهذه الخنساء تقول:

رهين بلىً وكلّ فتى ســـيبلى *** فأذرِ الدمع بالسكـــب المجـود

فأقسم لو بقيت لكنت فينـــا *** عديداً لا يكـــــاثر بالعـــديد

ولكنّ الحوادث طارقـــــات *** لها صـرف على الرجل الجلــيد

جليد حـــازم قـــدما أتـــاه *** صـــروف الدهـــر بعد بني ثمود

وعـــاداً قد علاها الدهر قسراً *** وحمـــير والجنـــود مع الجنـــود (١١١)

والقصيدة بكاملها صورة عقليّة تغلّب فيها لغة العقل على العاطفة.

وتقول في مرثيّة أخرى غلّبت فيها لغة العقل:

قل للذي أضحـــى به شامتاً: *** إنّك والمـــوت معـــاً في شعار

هوّن وجـدي أنّ من ســـره *** مصـــرعه لاحقـــه لا تمـــار

و إنّمـــا بينهمـــا روحـــة *** في إثر غادٍ ســـار حـــدّ النّهار

ثمّ أكملت القصيدة باستخدام الصورة العقليّة حين قالت:

أبدى لي الجفـــوة من بعـــده *** من كـــان من ذي رحمٍ أو جوار

إن يكُ هذا الدهر أودى بـــه *** وصـــار مسـحاً لمجاري القطـــار

فكلّ حيٍّ صـــائر للبلـــى *** وكلّ حـبلٍ مـــرةً لاندثـــــار (١١٢)

وهذه ليلى تستخدم الصور العقليّة:

لعمرك ما بالموت عارٌ على الفتى *** إذا لم تصبه في الحياة المعاير

و ما أحدٌ حيٌّ وإن عاش سالمـــاً *** بأخلـد ممّن غيّبته المقـــابر

و من كان ممّا يحدث الدهر جازعاً *** فلا بدّ يوما أن يُرى وهو صابرُ

وليس لذي عيشٍ عن الموت مقصرٌ*** وليـس على الأيّام والدهر غابر(١١٣)

وتقول في قصيدة أخرى:

فلا يبعدنك الله يا تـــوب إنّمـــا *** لقـاء المنايا دارعاً مثلُ حاسرِ(١١٤)

وتقول في قصيدة أخرى:

فلا يبعـــدنك الله يا تـــوب إنّمـــا *** لقيت حمام الموت والموت عاجل

فلا يبعدنـــك الله يا تـــوب إنّمـــا *** كذاك المنايا عـــاجلات وآجـــلُ(١١٥)

ج – الصورة القصصية

والمقصود تلك الصورة المعتمدة على أسلوبي السرد والحوار حيث يستطيع الشاعر من خلالهما أن يوحي بتعدد الأصوات في نسيج الصورة وأن يرسل بعض الأفكار بحيادية تامة.

هذه الخنساء تحكي قصة سباق بين أبيها وأخيها صخر مصورة تجمّع النّاس المتابعين لهذه المسابقة:

جـــارى أباه فأقبـــلا وهمـــا *** يتعـــــاوران مـــلاءة الفخـــــر

حتّى إذا نزت القلـــوب وقـــد *** لـــزّت هنـــاك العـــذر بالعـــذر

و علا هتـــاف النّاس أيّهمـــا *** قال المجـــيب هنـــــاك: لا أدري

برزت صحيفـــة وجـــه والده *** ومضـــى على غلوائـــه يجـــري

أولى فأولـــــى أن يســـــاويه *** لولا جـــــلال الســـــنّ والكـــــبر

وهمـــــا كأنّهمـــــا وقد بـــرزا *** صقـــــران حطّـــــا على وكـــــر[١١٦]

فهذه القصيدة قصة كاملة.

وليلى تقصّ قصة قطاة مع أولادها لمّا غادرتهم وعندما رجعت إليهم في قولها:

جنوح قطاة الورد في عصب القطا *** قربن مياه النّهي من كــلّ مقرب

فغادين بالأجزاع فوق صـــــوائقٍ *** ومدفع ذات العين أعـذب مشرب

فظلن نشاوى بالعيــون كأنّهـــــا *** شروب بدت عن مرزبان محجّب

فنالت قليــلاً شـــــافياً وتعجّلـت *** لنادلهـــــا بين الشّــباك وتنضب

تبيت بموماة وتصبـح ثـاويـــــاً *** بهـا في أفاحيص الغويّ المعصّب

وضمّت إلى جوف جناحاً وجؤجؤاً *** وناطـــت قليـلاً في سقاء محبّب

إذا فترت ضرب الجناحين عاقبت *** على شزنيها منكبـــاً بعد منكبِ

فلمّا أحسّا جرسهـا وتضـــورا *** وأوبتهـــا مـن ذلك المتـــأوب

تدلّت إلى حصّ الرؤوس كأنّهـــا *** كُرات غـــلام من كسـاء مرنّبِ

فلمّا انجلت عنها الدجى وسقتهما *** صبيـب ســقاء نيــط لمّا يخرّبِ

غدت كنواة القسب عنها وأصبحت *** تراطنها دويّـــة لم تعـــرّبِ[١١٧]

وهكذا حاولت قدر الجهد أن أتفحّص قصائد الشاعرتين لأضيف جزءًا إلى ما قال النقّاد الأوائل في الموازنة بينهما وأرجو أن أكون قد وفقت في عملي هذا متمنياً أن يواصل دارسو الأدب الموازنة بين الشعراء لأنّها طريق رائد لعرض ابداعات الشعراء.

الهوامش

(١) الكتاب" لسيبويه، ٣٣٧/١، تحقيق: عبدالسلام هارون، طبعة دار الجيل، بيروت.

(٢) المقتضب"، للمبرد ٢٣٠/٣، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، طبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

(٣) "مجالس العلماء"، ٢٦٠،للزجّاج وانظر: "شواهد الشعراء المخضرمين في التراث النحوي"، ص١٤٢، توثيق ودراسة: مجدي إبراهيم يوسف، القاهرة، طبعة دار الكتاب المصري، ٢٠٠١ م.

(٤) "كتاب الشعر"، ٤٨٩، لأبي علي الفارسي، تحقيق: د. محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.

(٥) "المحتسب"، لابن جني ٤٣/٢، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

(٦) "المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام"، ٨٧٦/٩، د. جواد علي، طبعة دار العلم للملايين.

(٧) "خزانة الأدب"، (٤١٤/١)، للبغدادي، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨ م.

(٨) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق أحمد شاكر ط دار الحديث ٤٣٩/١

(٩) فحولة الشعراء للأصمعي ص ١٩ تحقيق ش . تورّي ط دار الكتاب الجديد

(١٠) ديوان الخنساء ص ١٥ شرحه وقدم نصوصه الدكتور عمر فاروق الطبّاع ط شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت– لبنان .

(١١) الديوان ص ١٩ .

(١٢) الديوان ص ١٩.

(١٣) الديوان ص ٤٣.

(١٤) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ص ١٦٢٥ نشر أحمد أمين وعبدالسلام هارون ط لجنة التأليف والترجمة ط٢ ١٩٦٨م .

(١٥) الديوان ص ٢٢.

(١٦) الديوان ص ٤٠.

(١٧) الديوان ص ٤٦.

(١٨) الديوان ص ٦٢ .

(١٩) الديوان ص ٦٤.

(٢٠) الديوان ص ٣٣.

(٢١) الديوان ص ٤٣.

(٢٢) الديوان ص ٤٥.

(٢٣) الديوان ص ٥٠.

(٢٤) الديوان ص ٥٥.

(٢٥) قراءة في الأدب القديم للدكتور محمّد ابو موسى ص ٢٦٦ الناشر مكتبة وهبة الطبعة الثانية ١٤١٩هـ .

(٢٦) الديوان ص ٢٧.

(٢٧) الديوان ص ٥٤– ٥٥.

(٢٨) الديوان ص ٥٧.

(٢٩) الأغاني ١١/ ٢٤٣ –٢٤٤ للأصفهاني ط دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٢ م .

(٣٠) الديوان ص ٤٩.

(٣١) الديوان ص ٥٧.

(٣٢) الديوان ص ٧٦.

(٣٣) الديوان ص ٦٧.

(٣٤) الكامل في اللغة والأدب للمبرد ٣٠/٤ تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم نشر دار الفكر العربي ط الثالثة ١٤١٧هـ.

(٣٥) الديوان ص ٢٨.

(٣٦) الديوان ص ٦٣.

(٣٧) الديوان ص ٣٧.

(٣٨) الديوان ص ٥١.

(٣٩) الديوان ص ٣٩.

(٤٠) الديوان ص ٤٤.

(٤١) الديوان ص ٧١.

(٤٢) الديوان ص ٨٤.

(٤٤) الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي للدكتور جابر عصفور ط مكتبة المعارف ص٣٥٨

(٤٤) الصورة الفنية في النقد الشعري للدكتور عبدالقادر الرباعي ص٨٥– ٨٦ ط دار العلوم للطباعة والنشر ١٤٠٥هـ .

(٤٥) نفسه ص ٨٥- ٨٦.

(٤٦) لمراجعة تقسيمات الصورة يمكن قراءة كتاب الصورة الشعرية بين النصّ التراثي والمعاصر للدكتور/ حافظ المغربي ط.جامعة الملك سعود ١٤٣٠هـ.

(٤٧) جواهر البلاغة للهاشمي ضبط الدكتور يوسف الصميلي ط المكتبة العصرية الطبعة الثانية ١٤٢١ هـ: ٢٨٦-٢٨٨.

(٤٨) نفسه: ٢٨٦-٢٨٨.

(٤٩) الديوان ص ١٥.

(٥٠) الديوان ص ٥٠ .

(٥١) الديوان ص ٧٧ .

(٥٢) الديوان ص ٨٩.

(٥٣) الديوان ص ٢٣ .

(٥٤) الديوان ص ٢٤.

(٥٥) الديوان ص ٤٨.

(٥٦) الديوان ص ٥٠.

(٥٧) الديوان ص ٧٧.

(٥٨) الديوان ص ٦٦.

(٥٩) الديوان ص ٣٩.

(٦٠) الديوان ص ٤٨.

(٦١) الديوان ص ١٨.

(٦٢) الديوان ص ٥٠.

(٦٣) الديوان ص ٥٦.

(٦٤) الديوان ص ٤٨.

(٦٥) الديوان ص ٧٦.

(٦٦) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع للسيد أحمد الهاشمي، ص٢١٩، ط المكتبة العصرية.

(٦٧) الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي للدكتور جابر عصفور، ص١٨٨، ط. دار المعارف.

(٦٨) الديوان ص ٤٥.

(٦٩) الديوان ص ١٥.

(٧٠) الديوان ص ٣٧.

(٧١) الديوان ص ٤١.

(٧٢) الديوان ص ٥٦.

(٧٣) الديوان ص ٧٧ .

(٧٤) الديوان ص ١٥.

(٧٥) الديوان ص ١٨ .

(٧٦) الديوان ص ٣٦.

(٧٧) الديوان ص ٤٥.

(٧٨) الديوان ص ٢٢.

(٧٩) الديوان ص ١٧.

(٨٠) جواهر البلاغة في المعاني والبديع للسيد أحمد الهاشمي، ص٢٥٨، ط المكتبة العصرية.

(٨١) الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي للدكتور جابر عصفور، ط. مكتبة المعارف، ص٢٤٧.

(٨٢) الديوان ص ٥٨.

(٨٣) الديوان ص ٢٠.

(٨٤) الديوان ص ٧٦.

(٨٥) الديوان ص ٧٦.

(٨٦) الديوان ص ٥٥.

(٨٧) الديوان ص ٦٠.

(٨٨) الديوان ص ٢١.

(٨٩) الديوان ص ٢١.

(٩٠) الديوان ص ٢٢.

(٩١) الديوان ص ٣٩.

(٩٢) الديوان ص ٧٦.

(٩٣) الديوان ص ٥٢.

(٩٤) الديوان ص ٢٢.

(٩٥) الديوان ص ١٧.

(٩٦) الديوان ص ٥٧.

(٩٧) الديوان ص ٥٧.

(٩٨) الديوان ص ٢٨.

(٩٩) الديوان ص ٥٢.

(١٠٠) الديوان ص ٢٧.

(١٠١) الديوان ص ١٨.

(١٠٢) الديوان ص ١٧.

(١٠٣) الديوان ص ٥٢.

(١٠٤) الديوان ص ٣٥.

(١٠٥) الديوان ص ٥٧.

(١٠٦) الديوان ص ٢١.

(١٠٧) الديوان ص ٢١.

(١٠٨) الديوان ص ٢٦.

(١٠٩) الديوان ص ٢٧.

(١١٠) الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر للدكتور/ حافظ المغربي، ص ٥٣.

(١١١) الديوان ص ٣٨.

(١١٢) الديوان ص ٥٦.

(١١٣) الديوان ص ٤١.

(١١٤) الديوان ص ٥٢.

(١١٥) الديوان ص ٧٣.

(١١٦) الديوان ص ٥٢.

(١١٧) الديوان ص ٢٦.

المصادر والمراجع

أولاً- المصادر

١- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ط دار الكتب العلمية بيروت .

٢- خزانة الأدب، للبغدادي، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨ م.

٣- ديوان الخنساء شرحه وقدم نصوصه الدكتور عمر فاروق الطبّاع، ط شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت- لبنان.

٤- ديوان ليلى الأخيلية تحقيق وشرح د واضح عبد الصمد ط دار صادر بيروت ١٩٩٨م.

٥- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي نشر أحمد أمين وعبدالسلام هارون ط لجنة التأليف والترجمة ط٢ ١٩٦٨م .

٦- الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق أحمد شاكر ط دار الحديث.

٧- فحولة الشعراء للأصمعي تحقيق ش . تورّي ط دار الكتاب الجديد.

٨- الكامل في اللغة والأدب للمبرد تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم نشر دار الفكر العربي ط الثالثة ١٤١٧هـ .

٩- الكتاب" لسيبويه ،تحقيق عبدالسلام هارون، طبعة دار الجيل، بيروت.

١٠-كتاب الشعر ، لأبي علي الفارسي، تحقيق د. محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

١١-المحتسب"، لابن جني،ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

١٢-مجالس العلماء ،للزجّاج .

١٣-المقتضب"، للمبرد ، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، طبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

ثانياً- المراجع

١- شواهد الشعراء المخضرمين في التراث النحوي، توثيق ودراسة: مجدي إبراهيم يوسف، القاهرة، طبعة دار الكتاب المصري، ٢٠٠١ م.

٢- الصورة الشعرية بين النصّ التراثي والمعاصر للدكتور/ حافظ المغربي ط. جامعة الملك سعود ١٤٣٠هـ.

٣- الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي للدكتور جابر عصفور ط مكتبة المعارف.

٤- الصورة الفنية في النقد الشعري للدكتور عبدالقادر الرباعي ط دار العلوم للطباعة والنشر ١٤٠٥هـ.

٥- قراءة في الأدب القديم للدكتور محمّد ابو موسى، الناشر مكتبة وهبة الطبعة الثانية ١٤١٩هـ .

٦- "المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام"، د. جواد علي، طبعة دار العلم للملايين.