

الحقول الدلالية للرتاء عند شاعرات العصر الجاهلي والحديث

شيماء بنت عمر بن إسماعيل وفايية الدكتورة فايية تُولوبوك @ حاج مامينج
ومحمد شوقي عثمان وارميص مطر حمد

الملخص

يسلط هذا البحث الضوء على لغة الرثاء عند النساء الشاعرات في العصرين الجاهلي والحديث من حيث الحقول الدلالية للرتاء (الندب والتأبين والعزاء) وفق المنهج الوصفي التحليلي ومنهج الموازنة للوقوف على الأوجه المتفكدة والمختلفة بين لغتي الجاهلي والحديث، والمهدف من ذلك إلقاء الضوء على لغة شاعرات فريجات وتحليل معجمهن الشعري للرتاء في الجاهلي والحديث ثم الموازنة بينهما، بغية إيضاح ما تحويه تجربتهن الشعرية من هذه الحقول في رثاء الزوج، والأخ، والابنة، والأم. وتبرز أهمية البحث في أنه يمثل نموذج المرأة الشاعرة في لغة الرثاء الشعرية، في العصر الجاهلي وفي العصر الحديث، ويكشف عن جوانب الاختلاف والتشابه في كلا اللغتين من خلال تحليل قصائد مختارة. لقد كانت نتائج البحث محققة لأهدافه، إذ أبانت صفحات البحث من خلال تحليل نماذج نصية مختارة، عن وعي الشاعرات بمعجم الرثاء الشعري والذي يعد مقدرًا إبداعية في لغة الرثاء، ومقدرة فنية خاصة بكل شاعرة منهن، فضلًا عن وجود بعض أوجه التشابه والاختلاف بين اللغتين من حيث المعجم الشعري وتسلسله، وتأثره بالواقع المشاهد والأجواء المحيطة بالشاعرة الرائية وقت الفاجعة.

الكلمات المفتاحية: الحقول الدلالية، معجم الشاعرات، دراسة مقارنة.

INDICATIVE LAMENTATION FIELDS TO WOMEN POETS IN THE PRE-ISLAMIC AND MODERN ERAS

ABSTRACT

This study explores the poetic language that used in lamentation via women poets in the pre-Islamic and modern eras regarding to

indicative lamentation fields (wail, eulogy and consolation). Consequently, the analytical descriptive and the comparative approaches are presented to analyze and describe the poetic language of lamentation, and compare this language in the pre-Islam and modern eras. The paper objectives are to highlight the language of outstanding women poets and analyses their lamentation poetic lexicon for both eras and perform the comparisons between them. This paper shows also women poets experiences in various sights of lamentation such as lamentation for the husband, brother, daughter or mother. This study is considered as worthy to art due to it presents a guidance in the languages of women poets and exploits similarities and differences for both ears based on the analysis of selected poetries. To sum up, the results are achieved as we describe in detail and analysis of selected poems sample, and how such women poets possess a cognitive perspective in the poetic lexicon. This cognitive perspective indicates to their perfect ability in the language of lamentation. This study clarifies the similarities and differences in poetic lexicon and its levels, influences about the observer situation and circumstance surrounding lamented woman poet at tragedy time.

Keywords: *lamentation, poetic lexicon, comparative study*

المقدمة

تعد الشاعرات المختارات لدراسة معجمهن الشعري من الشاعرات البارعات في فن الشعر، وهن (جلىلة بنت مروة، أميمة بنت عبد شمس، عائشة الليمورية، نازك الملائكة) أما قصائد الرثاء المختارة من العصر الجاهلي فهي: (قصيدة جلىلة بنت مروة في رثاء زوجها كليب، قصيدة أميمة بنت عبد شمس في رثاء أخويها وقومهما)، وقصائد العصر الحديث هي: (قصيدة عائشة الليمورية "بتناه يا كبدي ولوعة مهجتي"، قصيدة نازك الملائكة "ثلاث مرآث لأمي")

وقد تناول الباحثون هذه القصائد بالثناء والإعجاب، ولا بد لهذه القصائد التي يبنى عليها بعض السمات والخصائص المميزة التي جعلت منها محط أنظار الباحثين، وفي هذه الورقة البحثية تم رصد تلك الخصائص المميزة من معجم الشاعرات اللغوي من خلال تحليل القصائد على ضوء الدراسة التي قدمها شوقي ضيف (1955) لدراسة معجم

الرتاء، فقد حدد معجم الرتاء بتحديد المواضيع التي يتطرق لها هذا الفن الشعري وهي تركز على ثلاث مواضيع رئيسية، هي (الندب، التأبين، العزاء). ومن ثم موازنة تلك الخصائص المميزة من معجم الشاعرات.

تحليل الحقول الدلالية للغمي الرتاء عند شاعرات العصر الجاهلي والحديث

أولاً: حقل الندب عند الشاعرات في العصر الجاهلي

ترددت ألفاظ الندب عند جلييلة في قصيدتها مثل: (اللوم، الشفق، حسرة، العذل، العين، فقئت، القذى، الدرر، الوجد، الردى، المنية، المصمى، اللظى، الرمي، الثأر، أذى، الثكل، المثكل، الدهر، قتيلا، هدم، مقتولة، قطعت، المستأصل، الرزء المعضل، قاطع ظهري، مدن أجلي). من الواضح في هذا الحقل أن معظم ألفاظ القصيدة تدور في حقل الندب، فهي تندب حظها في قتل زوجها وتكلها وحسرتها في أن القاتل أخوها، فلن تشتفي حتى بدرك الثأر كما هي العادة؛ بل بدرك الثأر لزوجها تشكل مرة أخرى حيث سيقتل أخوها، فخصها أخوها بذلك لظى من ورائها ولظى في مستقبلها. فصورت الشاعرة الشكل وسببه وكيفيته، وكل كلمة في قصيدة الشاعرة والتي قد تستهوي السامع والقارئ سماعها مرة أخرى قامت بإعطاء تعليل لكل لفظة استخدمتها في الشطر الواحد. كما نلاحظها في الأبيات الآتية:

يا ابنة الأقوام إن لمت فلا * تعجلي باللوم حتى تسألي
فإذا أنت تبينت الذي * يوجب اللوم فلومي واعدلي
إن تكن أخت امرئ ليمنت على * شفق منها عليه فافعلي
وتقول أيضاً:

ورماني قتله من كثيب * رمية المصمى به المستأصل
يا نسائي دونكن اليوم قد * خصني الدهر برزء معضل
خصني قتل كليب بلظى * من ورائي ولظى مستقبل
وتقول أيضاً:

يشتفي المدرك بالتأثر وفي * دركي تأري شكل المتكلم

ففي الأبيات: الأول والثاني والثالث تصور الشاعرة وقوفها بين من يلومها ويعذلها بذنب لم تجنه يداها، وهذا المطلع في قصائد الرثاء الجاهلية منهج معروف (بنون، 1989)، هذا الموقف (اللوم والعذل) لم يعط للشاعرة مساحة كي تسترسل بالكلام بأكثر من شطر لتصل إلى ما تريده؛ فهي تندب وتعطي الجواب مباشرة على سبب ندبها بشطر واحد أو إثنين، وكما هو واضح في القصيدة، وهذا إن دل على شيء فيدل على أن المتكلم ذكي وحاذق في قوله ولفظه؛ بإيراد معنى اللفظ تلو وصول اللفظ إلى السمع، في قول موجز.

وهذه أبيات من قصيدة طويلة لجليلة، مفسرة من أنها تتملي بالخرن العميق لقلب يكتوي بنارين، نار الفقد على الزوج ونار الحسرة والشفق من فعل الأخ، فالشاعرة تحمل كلماتها كل ما تشعر به من وجد وحرارة في أحشائها، وتفطر في نخيها ونواحيها، مطالبة نساءها بالحد من خصها به الدهر من المصائب المهلكة من أمامها ومن خلفها، فكأن ما أصابها رمية فارس من بعد اشتدت عليها واضطرت النيران في نفسها فأحاط لظاها جوارحها وكوامن الانفعال منها فبدت سعيرا ملتتها في لفظة (لظى) (بنون، 1989)، مصورة عظم ما نزل بها من المصيبة الفادحة بدم بيتها الذي استحدثته بيت الزوجية، ثم هدم بيتها الأولي، بيت والدها. فهي في حيرة من أمرها، فالقاتل والمقتول لهما مكانتهما في نفسها، لذا هي تثبت حقيقة (يشتفي..). ثم تنفيها، لأن بأخذ التأثر شكلا آخر لها.

وقد يخيل إلى القارئ أن البيت الأخير يناقض مفهومه المفهوم الاعتيادي (درك التأثر شافية)؛ لأن الشاعرة تؤكد وبكل حرقه وخواطر ممزقة (في دركي تأري شكل المتكلم) فهي كغيرها من الناس تحس بأن التأثر لزوجها شافية لها؛ لكنها تصدم بانتزاع نفسها مرة أخرى من الآلام التي تصاحب هذا التأثر، كما يستحيل عليها أن تهرب منه؛ لذا تتمنى وتركز في شيء آخر غير التأثر هو أن تتحمل فعل أخيها وتقبل بأن تفقأ عينها لأجل دفع الأذى عنه (تحمل العين قذى العين)، أو أن تفدي زوجها بدمها من وريدها الذي يبدها فتقول (ليته كان دمي). ليس ذلك فحسب؛ بل زادت لمسة جمالية على فدائها بلفظ (دررا) وهو الدم الغزير الكثير في الصب والسيلان، لتنتهي أخيرا الأبيات بتأكيد آخر أقوى من هذين الفدائيين لا يقل أذى عنهما، وقد يكون صحيحا عندما تقول (إنني قاتلة

مقتولة) بسبب التمزق الذي تشعر به بين الأخ القاتل والزوج المقتول لأن كليهما مفقود، وبينهم من العشيرتين عدد كبير من الرجال سيذهب حطبا توجج النار لهذا الثأر. هذا التكتيف في الإحساس والانفعال التلقائي النابع من قلبها الممزق استغرق معظم أبيات القصيدة في الندب، هو ما جعل القيرواني يقول: بأن لفظها "يثير كوامن الأشجان ويقدح شرر النيران، فما أشحى لفظها، وأظهر الفجيجة فيه!!" (القيرواني، 1981، 153)

أما أميمة بنت عبد شمس فتددت ألفاظ هذا الحقل عندها مثل: (الليل، الصبح، الدهر، الناب، المخلب، يشطب، مهرب، عين، أبكيهم، أبك، دمع، مستغرب، عقر، لا منجي، لا يأتي، لا يدنو، نيط الطرف)

هذه الألفاظ تدل على يأس الشاعرة وإحساسها بالبعد من خلال محاكاتها للواقع الذي تعيشه، وهي توضح فيها سهرها، حتى طال ليلها وكاد لا ينتهي، وهذا هو ما يعول عليه الذهن في حالة المصائب بتطويل الليل أو توقفه، فيتحول الليل من هدوء وراحة يتحرك بسرعة إلى زمن ساكن لا يتغير، لارتباط العقل والنفس بالذكريات العاطفية المحزنة، كما يلاحظ هذا التصوير من خلال العبارات:

الليل لا يذهب، ساكن لا يتحرك، الصبح لا يأتي
نيط الطرف بالكوكب،

الكوكب في مكانه ساكن لا يتحرك فتعلق طرفها به طول الليل

وليس السكون وحده هو ما تهتم به الشاعرة بل سكون الوقت وملازمة طرفها لبرج الدلو والعقرب الذي لا يغيب ولا يتزحزح من مكانه، فهذا الأخير تجد فيه الشاعرة رمزا حاملا للموت والشؤم فمراقبتها له ليست مراقبه عادية، لكنها مرتبطة بالنحس والموت والتشاؤم (البديع، 1976)

ثم نقت في الطبيعة مرة أخرى لتقارب ما تشعر به من لوعة فقدتها لأخويها الفارسين وقبيلتها، فلا تجد غير وصف يضارع ما تتخيله من قوة هذا الزمن، ثم تلم أجزاءه في نقطة ثابتة عند العربي الجاهلي، وهي الوحوش الضارية وجوارح الطيور في قولها:

أحال عليهم دهر * حديد الناب والمخلب

أرادت الشاعرة المبالغة في وطأة الحزن عليها، الأمر الذي دفعها إلى تصوير الدهر باستعمال اللغة وحشا مفترسا ذا أنياب ومخالب أنشبهما في جسدي أخويها فأحالهما إلى كتلة جامدة لا حراك فيها، ويمكن تلمس شدة وقوة هذا الوحش، بقوة لفظي (الناب، المخلب) ومقارنتها بجملة:

فحل بهم وقد أمنوا * ولم يقصر إذا يشطب

وجملة:

وما عنه إذا ما حل من * منجي ولا مهرب

وما في هذه الألفاظ (يقصر، يشطب، منجي، مهرب) من نقل للإحساس الداخلي بالتوجع والألم في الانعدام الكلي لقوى الإنسان مهما كان عزيزا حاميا لنفسه وعشيرته، كما في حالة أخويها الفارسين وقبيلتها القريشية ذات السلطان على القبائل. وبما أن العلاقة هنا علاقة قرى، فلا بد من ذكر لفظ العين وما يتصل بها من طلب للدمع فلا يخفف ألم المصيبة إلا الدموع وسيلانها الغزير، ففي البكاء جزء قليل من الوفاء للأحبة الذين لا تعد مناقبهم ولا تحصى في قولها:

ألا يا عين فأبكيهم * بدمع منك مستغرب

ثانيا: حقل الندب عند الشاعرات في العصر الحديث

ترددت ألفاظ هذا الحقل عند عائشة تيمور مثل: (سال، العيون، الدهر، الزمان، لوعة، ثبور، مضى، الأسى، جذوة، سعير، النوى، نار، تشكو، نعش، سينتهي، اللحد، مضت، السواد، القبر، مصاب، تغيرت، ذوت، الدمع، ثكلى، ذاب، حزن، حسرة، حرمت، أبكيك، رفقا، فنى، ولهي، غاب، زفير توجعي، زال صفو، ستر السن، تحجبت شمس، تغيبت، شراب الموت، ثياب السقم، أكواب الدموع، كاسات الردى، ارحم شبابي، نزع الضنا، مدارار الدما).

قصيدة عائشة من القصائد الطويلة التي تناولها هذا البحث بالدراسة والتحليل وهي قصيدة تصور بحق الحالة النفسية المتألمة لمصاب الموت من كل الجوانب، عندما يفاجئ الموت فلذة الأكبَاد من البنات والبنين.

إن قصيدة عائشة تدور أغلب مفرداتها أو كلها في الندب، فهي قصيدة باكية شاكية تعصر ألفاظها الحسرات والزفرات في نفس سامعها، والسبب في ذلك نابع من كون المرثية قريبة جدا من الرائية فكانت تجذ الشاعرَة في طفلتها هذه الكثير من الصفات التي تحب أن يتصف بها جميع أبنائها من جمال الخلق والخلق، فضلا عن ذلك كانت هذه الفتاة صاحبة الأربعة عشر ربيعا عروسا تتمنى هي وتتمنى والدتها أن يجين زفافها قريبا إلا أن الموت سارعها فمضى الحلم ولم يتحقق. تقول عائشة:

إن سال من غرب العيون بحور

فالدهر باغ والزمان غدور

فلكل عين حق مدرار الدما

ولكل قلب لوعة وثبور

ستر السنا وتحجبت شمس الضحى

وتغيبت بعد الشروق بدور

هنا يبرز الندب في أعلى صورهِ وألفاظهِ فالدمع يجري كالبحور من الكثرة، ثم العيون لها حق أن تدر دما وليس دمعاً بسبب حرقة القلب وألمه من الهم والحزن، وليست الشاعرَة من يحزن بل الطبيعة أيضا، فقد تلاشت أنوار السماء وكسفت الشمس بعد شروقها، لقد ذهب "توحيدهِ" بلا رجعة وهي من تعلق قلب الرائية بها تعلقا شديدا فغدا قلبها سعيرا مشتعلا، وهذا السعير ملاحظ في اختيار الشاعرَة لقوافيها الحزينة في القصيدة (ثبور، سعير، زفير). فهي تنن أنين الثكلى المقروحة العين والفؤاد، فتحمل كلماتها كل ما تشعر به من وجد وألم ونار بين الضلوع.

وعلى الرغم من تعليمها الذي قام على حفظ القرآن ودراسة الفقه الإسلامي إلا أنها تقع في مفتتح القصيدة وفي أول بيت في المخطور من الأقوال وذلك بشتمها للدهر، وقد يكون

مرد ذلك إلى تدفق الدموع والتحسر والوجع لروع الصدمة وشدتها، فنسيت كيف يستحضر ويلتزم المرء بتعاليم تعلمها منذ الصغر.
ثم تقول:

لو بث حزبي في الورى لم يلتفت
لمصاب قيس والمصاب كثير
طافت بشهر الصوم كاسات الردى
سحرا وأكواب الدموع تدور
فتناولت منها ابنتي فتغيرت
وجنات خد شأنها التغيير
فدوت أزاهير الحياة بروضها
وانقد منها مائس ونضير

حيث قارنت في أبيات الندب هذه مصابها بالفجيعة برمز من رموز الحب العذري وهو رمز قيس، فشابهت مصيبتها بمصيبة قيس المتيم الذي هام بوجهه في الفيافي يأنس الوحوش فيرى مرة في الحجاز ومرة في نجد ومرة في الشام، إلى أن وجد ملقى بين أحجار وهو ميت؛ وما تزال تذكر عائشة بأن فرطها في نحيبها ونشيجها جعلها تصاب بداء الرمد في عينيها ولم تنفك عن رثاء ابنتها إلا بعد سبع سنوات من محاولات الأهل المضنية للرفق على نفسها وحالها، فانقطعت في هذه الفاجعة عن الشعر أو المطالعة والقراءة، فأصبحت هي الأخرى رمزا من رموز الندب والبكاء على الأبناء بسبب ذلك.

ويلاحظ في البيت الثاني أنها صورت كيف ألم المرض بابنتها في شهر رمضان بكلمات باكية تعبر عن حرارة الأحشاء فجعلت الموت كاسات تطوف، والدموع أكوابا تدور، وجعلت الكل من حولها يتناول من هذه الكوس (كاسات الردى) فكأن الجميع ذاقوا مرارة الموت وألمه بموت الفتاة، ثم إنها عظمت الشهر، أي شهر نزول المصيبة لتجعله شهر الصوم وزادت عليه هالة مقدسة بتحديد لها لوقت (السحر) من هذا الشهر وكلها لتزيد من حدة البكاء والندب بأنه شهر محرم، فكيف يفتك الموت بابنتها في شهر محرم

وفي وقت عظيم أي وقت السحر؟ ثم يلاحظ القارئ هذه التشبيهات المتعددة للموت وكيفية سلبه حياة الفتاة بقولها: (تناولت، تغيرت، ذبلت) والتي هي ألفاظ تؤثر في النفس والذهن مما يجعلها تستمع إلى المزيد يربط الكلام بحرف الفاء في بداية الأبيات لإثبات أمر المرارة في القلوب المستمعة، ومما زاد ذلك عمقا وصدقا المخالفة في الألفاظ في البيت الأخير بين (ذوت) و(أزاهير الحياة). فالشاعرة هنا لم تغلق مشاعرها على نفسها بتشبيهات جامدة بندب (الحياة والموت)، وإنما جعلت اللفظتين متقابلتين بين حياة وموت، وأضافت للحياة (أزاهير) مما جعل التعبير دراميا لا يسير باتجاه واحد للحياة العادية وإنما أدى معنى الحياة إلى معنى آخر هو بهجتها ومتاعها وحسنها، فأصبح التقابل ليس مجرد تقابل لفظي وإنما اختيار الجوهر الحي من الحياة، فاللفظة الثانية (أزاهير الحياة) مليئة بكل ما هو سليب في (ذوت) من خلال الوجه والوجه المقابل؛ والفرق واضح بين تأثير قولها (ذوت أزاهير الحياة) الذي عبرت فيه عن شعورها، وبين تأثير العبارة لو وردت (ذوت الحياة).

فلو استمرت الرائية على وتيرة واحدة بندب الموت والحياة لكان التعبير مجرد تقرير لمعنى عادي؛ لكنها جمعت اللفظتين في إطار واحد على نحو ما تبين فزادت من عمق دلالة التخالف في المعنى النفسي لديها في الندب فأطل اللفظ على جزء كبير من عالم الشاعرة الحقيقي النفسي.

ثم تقول في نهاية هذا المقطع:

لبست ثياب السقم في صغر وقد

ذاقت شراب الموت وهو مرير

لم تقصر الشاعرة هنا ندبها للموت فقط؛ بل تعدته إلى المرض الذي لازم ابنتها منذ الصغر فأصبح رفيقا سيفا غير ملاحظها الطفولية الجميلة وسلب بهجتها، فصورت الموت بثوب اكتست به ابنتها، وفي ذلك إشارة إلى بؤس هذا الثوب، لأنه ثوب شؤم لا سرور. هذه الاستعارة الممكنة للمرض بأنه كاللبس للثوب والتوشح بها زاد المعنى بلاغة بتخيل صورة جديدة للمرض لم تكن متخيلة بابتكار مشبه به بعيد عن الأذهان. ثم بعد ذلك يبدأ في القصيدة حوار الطبيب بسبب أن الأنا الشاعرة تختفي تماما ويصبح اللسان المتكلم

هو لسان المريضة مع الطبيب. فإن كان هذا الأسلوب هو خاص بالشاعرة عائشة والتي لها أكثر من قصيدة تجري بهذا النمط (حوار المريض مع الطبيب) (كيلاني، 2015) فهذا ما يسمى بالترعة الدرامية في الشعر الحديث، وهو "صوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبرز على السطح من آن لآخر ... يضيف بعدا جديدا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى" (إسماعيل، د. ت، 294) تقول من هذا الحوار مع الطبيب:

وارحم شبابي إن والدتي غدت
 ثكلى يشير لها الجوى وتشير
 وأرف بعين حرمت طيب الكرى
 تشكو السهاد وفي الجفون فتور
 لما رأت يأس الطبيب وعجزه
 قالت ودمع المقلتين غزير
 أماه قد كل الطبيب وفاتني
 مما أومل في الحياة نصير

هذا الحوار ليس بالضرورة أن يكون قد حدث بين المريضة والطبيب، بل قد يكون مفتعلا استحدثته عائشة لتبين عظم الألم والمصاب الذي ألم بابنتها، مما جعلها تندب الطبيب ليساهم هو الآخر بالتخفيف من معاناتها وقسوة الموقف الذي تجرته والدتها. وهي بذلك تريد إيصال رسالة إلى أمها بأن الطبيب المداوي غير قادر على إعادة الحياة والبهجة لمحياتها، كي تقنع والدتها بأن الأجل لا بد منه سيحل اليوم أو غدا. فالشاعرة تحاول أن تخلص لصوت داخلي لا يسمعه غيرها استمعت له هي فأخرجته إلى السياق الندي، هو صوت المرثية فانطلقت تقول: (ارحم شبابي، ارف بعين، يا روع روعي، سترين نعشي) وهي ألفاظ جاءت لتؤكد ما ندبته الشاعرة في البداية على لسان المرثية حتى تزيد وتؤكد من إحساس المرارة والألم في الأبيات التي سبقت هذا السياق

الحواري فهي سمعت هذا الصوت الصارخ في أذنيها، ولم يسعها أن تسكت عنه، فترجمته للسامعين.

ثم انما تظيف هذه اللفظة التي حشرت هاهنا في البيت الخامس (أماه) لإيجائها بتقطيع الوصال وذبح القلوب بهذا العويل الطويل في الألف والهاء، جعلت ابتها تناديها به وتستصرخها من الضعف والوهن، وكررت أربع مرات كلما خفت وتيرة الصوت وقارب على أن يصمت جعلته يصرخ وينوح مرة أخرى، حتى لا ينسيها الألم والفاجعة أن المصيبة فقط موت الكل ميت السابقون واللاحقون، بل العذاب أكبر في هذا الصوت (أماه) من طفلة كائنة ضعيفة إلى أم قد تفعل المستحيل من اجل أبنائها إلا قدر الموت لا تستطيع التعامل معه، مما منح المعنى التهابا جديدا للجرح لدى الأم مع كل تكرار لهذه اللفظة.

وعلى هذا النحو استطاعت الشاعرة أن تؤكد لنا صدق التجربة ومعانها بتعدد الأصوات التي تنوح وتندب معها بما اصطنعت من حوارات، أسمعتنا جزءا بسيطا من هذا الحوار، الذي لم نستطع نحن سماعه، استطاع هذا الصوت تحريكنا ذهنيا ونفسيا في اتجاه مآسي الفتاة إذ بدأت بتحريكه لنا عندما قالت: (فتنفست للحزن) ولو شاءت الشاعرة ما صاغت هذه الجملة على النحو الذي صاغته، كان يكفيها أن تخبرنا بمشاعرها الخارجية مع مشاعر المرثية في آن واحد في سرية وخفاء، لكنها حركت الضمير الداخلي لنا من خلال التناقضات التي أنشأتها بداية: (الطبيب بطبه مغرور، يزعم أنه يبرئ السقم)، ثم جاءت بعبارتها: (فتنفست للحزن) حتى تشدنا إلى موقفها وموقف المرثية من خلال طرحنا للسؤال إذا كانت هذه التناقضات موجودة كيف تتنفس وتخلص من الحزن؟ ماذا قالت للطبيب المداوي، ولأمها؟

قولي لرب اللحد رفقا بابنتي

جاءت عروسا ساقها التقدير

ففي هذا السياق لفظ (عروس) والذي يوجب أن يكون في التأبين لكن سياق البيت (رفقا بابنتي) جعله هو أيضا يزداد ندبا على حظه بسياق القدر له للحد فجعلت نفسها والأشخاص والألفاظ تندب أيضا، حقا إن لغة الإنسان دليل، ولكنها تدل على الكثير من الأشياء الأخرى التي تنشط وتدل على الانفعال (ريتشاردز، 2005).

هذا السياق للندب الداخلي الذي أضافته الشاعرة زاد الموقف أسى وحرنا ما كان ليظهر لو اكتفت الشاعرة بندبها لوحدها، وأكتفت بالإخبار عنها، ولكنها جسمت الندب بأشخاص آخرين وصورت مشاعرهم مما جعل الندب أكثر تأثيراً وحرنا في السامع وفي الشاعرة (وللمزيد من التحليل ينظر د. عز الدين إسماعيل، د. ت) وعلى هذا النحو تكتمل أجزاء في حقل الندب ومما تقوله الشاعرة فيه باستخدام اسمها في التورية قولها:

إن قيل عائشة أقول لقد فني

عيشي وصبري والإله خبير

وهذه التورية باسم الشاعرة عائشة أضافت للندب معنى باكية آخر ثابتا للشاعرة على مر الزمان بثبوت اسمها عليها. أما ألفاظ الندب عند نازك الملائكة، فهناك ثلاثة مقاطع لقصيدة نازك الملائكة في رثاء والدتها وقد ألفتها بعد ثلاثة أسابيع فقط من وفاتها، وهنا أمر مهم يشار إليه: إن الباحثة تناولت هذه المقاطع الثلاث جميعها، وكل قطعة فيها تختلف عن القطعة الأخرى بعنوانها وأسلوب كتابتها فهناك أسلوب الشعر الحر وأسلوب الشعر العمودي. وسبب تناولها للقصاصد الثلاث هو أن دراسة القصيدة على شكل أبيات مستقلة أو مقاطع محددة لا توصل الباحث إلى كنه البناء الشعري أو تمكنه من وضع يده على القيمة الفنية التي تنطوي عليها القصيدة، لذا يتوجب علينا أن ننظر إلى القصيدة نظرة شمولية نتلمس من خلالها ما تروم الشاعرة إيصاله إلى المتلقي، حتى تصبح الصورة أكثر دقة ووضوحا باستخراج أكبر قدر يمكن أن تعطيه القصيدة من الظواهر والاحتمالات (الربيعي، 1981).

فالقصيدتان الأولى والثانية لا تحتوي لغتها على أي من هذه الحقول الثلاث الندب التأيين العزاء، وإن منهج التحليل اللغوي على أساس الحقول الدلالية للثناء غير معد لتفسير هذا الجانب من الشعر الحديث والذي يسمى بالشعر الرومانسي؛ فقصيدة الرثاء هذه هي نوع من التغلغل الداخلي الأعمق للنفس الشاعرة، فإذا كانت القصائد السابقة تحدثت في لغتها عن الشعور الداخلي لكل شاعرة بالعقل الواعي والبكاء على الفقيد، فإن هذه القصائد عبارة عن مغامرة في اللاوعي، رؤى وأحلام للشاعرة، فبدلاً من

أن تكون اللغة في الخوف من الموت بإثارة النواح والبكاء والكلمات التي تذيب القلوب، راحت الشاعرة تغني للموت بطريقة رومانسية محاولة منحه مراسيم خاصة للترحيب به وإعطائه مسكنا في العيون وحبا أقوى من النسيان، بسبب التشاؤم المطلق للحياة، وقسوتها الكبرى في الموت الذي يلوح للشاعرة من أقاصي صباها إلى سن متأخرة لديها (الملائكة، 1997) فهذا الغناء له يمثل الخوف الكبير منه وليس حبا حقيقيا للموت، فهناك ألفاظ تدل على الموت والزمن والحزن الذي يدخلها في هذا الحقل لكنها لا تقصد بما المرثية؛ بل تقصد بما مرة الموت ومرة أخرى الحزن، وهذا البحث يتناول المرثية بالدرجة الأولى وما يدور حولها من لغة تخدم الموضوع.

في هذه القصائد تتردد كلمات مثل (النواح، الدموع، الأسي، الموت، الحزن) لكن دلالتها في السياق الذي وردت به لا يدل أيضا على كونها تدخل ضمن حقل الندب مما يحتم استثناءها من لغة هذا الحقل، والألفاظ التي تدخل ضمن هذا الحقل هي (ماتت، تركناه، سوداء، دمعنا، أنين، دموع، الحزينة، أهدأ من الغدير، مآقينا السخينة، مرعشا كل جزء). ففي القصيدة الثانية (مقدم للحزن) تقول الشاعرة:

لم يزل هامسا لنا: "إنها ما

تت" على مسمع الشذى والضوء

هذه اللفظة "إنها ماتت" أحدثت ضجة صاحبة في القصيدة التي تتلفظ بألفاظ مثل (الحب، الصمت، هادئا، أرق، الدموع الخرساء) والتي تبدو كأن من يتكلم مفحم بالدموع والوجع والآهات وليس الحزن فقط كما اعتقد الباحث درويش (2003) الحزن أهون من هذا، فهذه الأصوات والكلمات التي ترجمت لاحقا ليست سوى صدى داخلي لمشاعر الشاعرة التي لم تستطع البوح بما أرادت في وقت الفاجعة؛ لأن من يأخذه (الخشوع في أعماق الأفراح وقعر الرؤى) يعجز عن الكلام في تلك اللحظة.

ثم هذه اللفظة ليست سهلة كما تبدو لأنها تعبير مباشر يادراك حقيقة مفجعة، وفي حالة الموت هذه الكلمات المباشرة والتي لا تحتوي على المجاملات أو إخفاء حقيقة الفعل الموحش بشيء من الإيماء، تأثيرها في النفس يكون صادما لأنك تدرك الحقيقة

مباشرة، ففرق كبير بين أن يقال فلان من الناس (نعرفه أو لا نعرفه) مات، وبين أن نرى الجثمان أو الجثة أمامنا لبشر كانت تدب فيه الحياة. فهذه اللفظة أحدثت صدمة في موقعها هذا من القصيدة التي تتغنى بالموت وتنشد له الأناشيد. وللتأكيد أكثر على خبر الموت تقوم الشاعرة بتحويل تأثير اللفظة على المستمع من الحاضر "إنها ماتت" - في وقت سماعها للخبر - إلى الماضي بـ (لم يزل) وجعلت الخبر المخزن ممتدا من الماضي إلى الحاضر، فيمكن تخيل ذلك بأن الشاعرة سمعت خبر موت والدتها، من الموت نفسه - لأنها سابقا في القصيدة تتحدث عنه - ثم اعترتها حالة من الهذيان والصدمة جعلت الحزن يعتري كل الأيام الماضية فليس فيها أي فرح، متلقية نفس هذا النبأ المفجع ونفس الحزن - من الماضي إلى الحاضر - بصوت هامس في الأذن لا يمكن أن تتخلص منه، مثلما الطنين الذي يحدث بالأذن أحيانا ولا يمكننا التحكم والخلاص منه؛ لكنه الطنين الذي تتحدث عنه الشاعرة ليس تافها كصوت الأذن أحيانا بل هو ترجيع لصوت الرؤيا التي رأتها (ينظر الفصل الثاني من هذا البحث) يبحثها عن الكفن.

ويستمر هذا الصوت الهامس "إنها ماتت" (مرعشا من كياننا كل جزء) في حالة الخوف والرعدة هذه، هل يمكن البكاء والعيول؟ هل يمكن رفع الصوت أصلا بالبكاء؟ لا طبعاً؛ بل يختنق الإنسان بنفسه. وهذا هو المستوى الأرفع والأعلى للندب، لأن الشاعرة استطاعت رسم الشعور الداخلي الأعمق والأدق، السابق لحالة الفوران والتنفيس في البكاء والندب، فالبكاء في قصائد الرثاء يكون هو أول ما واجهنا في القصيدة، لكن هنا تأخر، والسبب في ذلك محاولة الشاعرة رسم الشعور الذي يسبق البكاء.

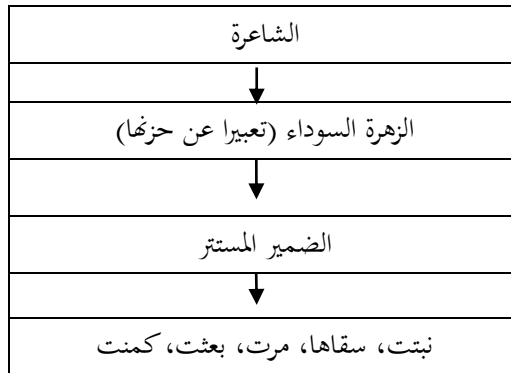
وفي القصيدة الثالثة ترد كلمة (الكنز) وهو يحمل دلالات عدة منها النضارة والجمال فضلا عن الأسرار الكامنة في ذلك الكنز الجميل الذي لم يفصح عن مكنونه إلا لمن لامسه وعرف ما بداخله، إذ أن هذا الكنز يمثل موضوع هذه القصيدة التي مثلت فيها ضياع ذلك الكنز الثمين.

ترد في هذه القصيدة كلمات الندب مثل (تركتنا هنا) وهذه اللفظة لا تذيب القلوب المتصدأة، لولا أن الشاعرة تسبقها بـ (كنزنا الغالي) والكنز هو والدتها، لتدل دلالة قوية على الخور وضعف القوى والعجز والتأسف لدى الشاعرة، فمجرد التقابل بين (كنزنا

الغالي) و (تركناه هنا) تبرز الدلالة القوية للندب والحزن. مهما كان مستوى الأداء الشعري يتجاوز السطح ويدخل إلى الأعماق فلا بد من أنهار الدموع، ففي رثاء المرأة (الدموع) سواء في أعماق الشعور الداخلي أو في الشعور النفسي، لا بد منه في كل قصيدة وقد تأخذ مسارا عجيبا حين تتداخل في السياقات عامة كما في ورودها في هذه القصائد الثلاث، وقد استقلت في "الزهرة السوداء" بالندب:

وأرانا في مكان الكنز زهرة
 نبتت سوداء في لون الظلام
 وسقاها دمعنا لينا ونضره
 كلما مرت بما ریح الصباح
 بعثت في الجو موسيقى خفية
 وأینا خافتا ملء الريح
 كمنت فيه دموع البشريه

الكنز يمثل والدة الشاعرة، والزهرة السوداء هو روح الشاعرة التي ظلت تحوم حول قبر المرثية، الأمر الذي يمكن لمحة بوضوح لو حاولنا ترجمة مسار العلاقة بين الزهرة السوداء والحزن المنبعث من الأبيات بهذا الشكل: "مكان الكنز زهرة"، الزهرة "نبتت سوداء"، سقاها دمع الشاعرة "لينا ونضره"، (كلما مر بما ریح الصباح - ذكريات الماضي والحزن - بعثت أنينا مفعما بالدموع والأسى واللوعة). بحيث تبدو الكلمات مرتبطة بعضها ببعض بعودة الضمير المستتر على الزهرة السوداء الحزينة:



وهذا الضمير الذي يعود على الزهرة السوداء جعل من اتصاله بالأفعال دلالة محزنة لكل الألفاظ التي اتصل بها كدلالة الزهرة السوداء على الحزن. ثم تقول مرة أخرى عن الدموع:

فمنحناها مآقينا السخينة

الشاعرة هنا لم تمنح المراثية الدموع الغزيرة بل منحتها أصل الدموع مجاري الدموع من العين، وليست أي دموع؛ بل دموع الحزن الحارة. فهذه كلها ألفاظ جاءت في خدمة حقل الندب عند الشاعرة دلت دلالة واضحة على الحزن، والسواد الكبير الذي خلفه دفن الكنز بموت المراثية.

ويفسر أحد الباحثين قصيدة نازك بقوله: "الظاهر من مرثي نازك لأمها، أنها لم تتحدث عن الموت قط، بصورة مباشرة، ولم يرد في مرثيتها لفظ من ألفاظ الموت لا من بعيد ولا من قريب، وكأنها كانت تعبر عن حزن عميق يعيش في داخلها" (درويش، 2003، 24)، معتمدا في ذلك على ما كتبه الشاعرة في مقدمة هذه المرثية الثلاث "أغنية للحزن" و"مقدم للحزن" و"الزهرة السوداء" تقول: "القصاصد الثلاث التالية محاولة للتعري لجأت إليها على إثر وفاة أُمِّي في ظروف (محزنة) عانيت منها معاناة خاصة. ولم أجد لأُمِّي منفذاً آخر غير أن أحبه و(أغني) له" (الملائكة، 1997، 309)؛ إن تحليل القصاصد بطريقة دقيقة ومعقدة يعطي نتيجة تختلف عن هذا التفسير، لأن ألفاظ القصيدتين الأولى والثانية لم يكن فقط الحزن. إذ ما هو (حزنا الصغير الذي نلقاه بغير موعد وانتظار)؟ وما هو الموصوف بهذا الهدوء المميت: "أهدأ من ماء الغدير"؟

وما هو "ينبوع كل دمع سخين"؟ هناك مئات الأشياء التي نحزن عليها، لكنها لا تطلق الدموع السخينة منا. هناك العديد من الألفاظ التي هي مفتاح معجم الموت في هذه القصاصد، والحزن صورة رئيسية بجانب الموت لكن الموت هو ما توحى به ألفاظ القصيدة فلا يكفي أن نقتنع بملاحظة ظاهرة الحزن من خارجها بإصدار حكم، ينبغي تدبر الموقف من قوالب التعبير والصور المستخدمة.

ثالثاً: حقل التأبين عند الشاعرات في العصر الجاهلي

تتداخل مفردات هذا الحقل مع مفردات حقل المدح، إلا أن هذا ثناء على الموتى وإشادة بهم. وقد وردت مفرداته عند جلييلة مثل (الذخر، المنى، العز، الفارس، البطل، الرداء المسبل) وهذا الحقل قليل مقارنة بمفردات حقل الندب فقد أنبت الشاعرة المرثي في بيتين فقط من القصيدة، إلا أن هذين البيتين لم يرويا في كل الكتب التي اطلعت عليها الباحثة فهو موجود فقط في كتاب الأب لويس شيخو، إذ تقول:

يا كليب أنت لي ذخر المنى * كنت عزي وردائي المسبل

ما أظن الدهر يأتي مثله * فارس الحرب ومردي البطل

لقد حققت جلييلة في البيت الأول ما لا تستطيع قصيدة كاملة أن تفعله في التأبين، فقد حق لها أن تفخر لمثل هذا الزوج الذي تصور زهوها وعزها به، فتبدو كأنها السيدة المتأنفة الرفيعة المكانة التي تلبس ثوبا طويلا يجر خلفها ذيلا فيعطيها بمحة فائقة، هذه اللفتة من لفتات الجمال والتي صورتها جلييلة عند العربي قديما، هي في الحقيقة شيء فوق المألوف عندهم، فالعزيزة عندهم التي تلبس الثوب الطويل لكنها ضاعفت حسن جمال هذا الثوب الطويل فأضافت أنه ليس طويلا اعتياديا بل مسبلا فجعلته أشد وقعا في النفس، فوافق ذلك حالها عندما كانت تتهيب وتفخر به سيدا لها، إلية تلجأ عند حاجتها.

وألفاظ التأبين عند أميمة فإنها غالبية على مجمل قصيدتها، فهي لا تفخر بأخويها فحسب، بل تحاول أن تعطي مبررا لإلحاحها على البكاء الغزير بعد أن اجتمعت عليها المصائب؛ ربما هو مبررا لذاتها وربما لمن يعذلها، للهيبة التي تلاشت بالسرعة التي لم تكن تتخيلها بعد أن أمنت هي وأمنوا هم بقوة فرسانهم، وهذه الألفاظ هي (عزي، ركني، منكب، أصلي، فرعي، نسبي، مجدي، شرفي، حصني، رحمي، ترسي، سيفي، معرب، فارس، مدرة، كمي، معلم، محرب، أريب، جحفل، خضرم، نجيب، منجب ماجد، حوّل مغلب، عظيم النار، خطيب مصقع، لم يكذب)

إن الشاعرة تذكر سمات الفتوة العربية والشجاعة (إسحاق، 1998) فأغلب الألفاظ تجسدها في المرثي، من خلال ألفاظ موحية بأن الفارس الذي ترثيه هو من كان يحميها، هو من كانت به تعتد وتفخر، فهم العز والمجد والشرف وهم كل شيء بالنسبة لها، فتقول:

وهم أصلي وهم فرعي * وهم نسبي إذا أنسب

من هذه الألفاظ البسيطة توضح الشاعرة ليس مدى فخرها بأخويها فقط؛ بل الحب العميق لهما الذي تشعه الألفاظ في النفوس (أصلي، فرعي، نسبي) فجعلت نفسها كشجرة هم جذور هذه الشجرة وهم (الأفرع) وهم أيضا الاسم لها، فالشاعرة هنا عبارة عن صورة خاوية لا تمثل ولا تملك أي شيء بدون الفارسين المرثيين، ويلاحظ أن الشاعرة أكثر من الصفات التي كان المرثي يتمثلها، ومع كل هذا التأين، الشاعرة لم تخرج عن المؤلف في الأفكار ففي كلامها ما يوافق الحال التي كانت عليها؛ بوجود أخويها والمجد والقوة التي كانت تملكها، وهي لا تفخر ولا تتحسر على ما فقدت بالنسبة لها فقط؛ بل بما كانا عليه وهما يتوليان أمر القوم فحتى قومهما يتحسرون عليهما فخرجت برثائها وتأبينها من الخاص وما يمثلونه بالنسبة لها، إلى العام وما تمثله الشخصية المرثية بالنسبة للقوم، وهذا النوع من الرثاء يكون أعظم مما لو رسمت الشاعرة الفارسين برثائها في الخاص فقط.

فإن قال قائلهم (لم يكذب)، وإن تكلم خطيبهم فهو (بليغ معرب) فهذه سمات أساسية للفتوة العربية تظل صورتها مسيطرة على ذهن الشاعرة فتنتقل بين صور متعددة للفارس الذي تمكن من قلب أخته وتمكن من عشيرته في السيادة. ويلاحظ في ذلك تكرار استخدام الشاعرة ضمير الغائب ست مرات في قصيدتها، كما في قولها: (كم من فارس فيهم)، (مدرة فيهم) للإشارة إلى مدى الحاجة إليهم ساعة المحنة والشدة إذا ألت بهم، فهم فرسان لا يجارون، وهم جحافل لا يشق لهم غبار، وفي ذلك دعوة لمشاركة الآخرين إياها الحزن.

ومع أن هذه ألفاظ التأبين إلا أنها تعمق الحزن والألم في نفس الشاعرة على ما فقدت من الخصال بفقدائها للمرثي، ويلاحظ أيضا تركيز الشاعرة على الصفات التي كانوا يمثلونها بالنسبة لها مثل (ركني، نسبي، سيفي، رحمي، ترسي، مجدي، شرفي، حصني، ...) لحاجة المرأة في زمانها إلى الحماية من نواب الدهر الكثيرة، فالحروب التي كانت تنشأ تذهب ضحيتها المرأة بالثكل أو الترميل أو السبي، شكلت بها الرائية مادة أساسية، إضافة إلى الصفات الأخرى التي تُخلد بها أخواها وقومها.

رابعا: حقل التأبين عند الشاعرات في العصر الحديث

وردت مفردات هذا الحقل عند عائشة مثل: (الحسن، بدر جمالها، زهور، مآثر، طيب شذاه، نصير). ويأخذ هذا التأبين (4) أبياتا من القصيدة في مقابل (42) اثنين وأربعين بيتا في الندب، ويقل التأبين هنا لدى الشاعرة لأن المرثية فتاة صغيرة السن لا تسعف صفتها مهما كانت على تأبين طويل، فجل ما يذكر في هذه الحالة هو الجمال والغضاضة والنضارة وطيب الرائحة، فحتى لفظة (المآثر) التي تذكرها تبقى مخفية لم تفصح عنها الشاعرة بشيء يشبع الفضول. ووردت عند نازك الملائكة (3) ثلاث مفردات في هذا الحقل تدل على التأبين وهي في قصيدة (الزهرة السوداء): (كنزنا الغالي، زهرتنا، بقية دفء) في قولها:

كنزنا الغالي تركناه هنا

وقولها أيضا:

إنها زهرتنا الوسنى الحزينه

الألفاظ هنا ليست بصورة مباشرة بل موحية بدلالة كبيرة على عظيم منزلة الأم لدى الرائية، فقالت إنها "كنزنا الغالي"، ولا يوجد كنز وهبه الله للإنسان أغلى وأثمن من الأم. ثم تؤننها بلفظ الزهرة دلالة على الجمال مع نغمة الحنين المتمثلة بالحزن. ووردت مفردة الدفء في قصيدة (مقدم للحزن) وهي تختزن الكثير من المشاعر والأحاسيس التي تحملها الشاعرة للمرثية:

إن فيه من وجهها وأمانيتها * وأشواقها بقية دفة

وورد لديها من هذا الحقل قولها أيضا:

إنه كل ما تبقى لنا من * وجه ضحكاتها ورجع الأغاني

فالضحكات ورجع الأغاني تدل على البقية التي يحملها الموت من صفات

الوالدة المغيبة، وهي ألفاظ موحية بالعلاقة السعيدة والأيام الخالية الحلوة التي قضياها معا. خامسا: حقل العزاء عند شاعرات العصر الجاهلي. وردت عند جليله (1) مفردة واحدة لهذا الحقل وهي (يرتاح) بقولها: (لعل الله أن يرتاح لي) وهي غير مفسرة بشكل جيد وجملة أخرى تبدو من النوع الفلسفي وهي:

تحمل العين قذى العين كما * تحمل الأم أذى ما تفتلي

والحك في عزائها هنا ليس ألفاظ (العين، القذى، الأذى) بشكلها الصريح وإنما

فكرة الاستسلام لهذا الوجع الذي تجده بسبب كون القاتل أخيها، فكما أن الأم تحتل أذى صغارها عندما ترببهم هي ستحتل ما فعل جساس بزوجه. وهي حكمة نادرة لامرأة في مثل حالها. ويفسر ندرة عزائها شيء واحد فقط هو نقص الإيمان، سواء كان إيمانا سماويا بالراحة للميت، أو إيمانا إنسانيا بالرضى بما يفعله البشر في موقفها هذا الذي كادته لها الحياة. أما عند الشاعرة أميمة، فليس لديها مفردات في هذا الحقل.

سادسا: حقل العزاء عند شاعرات العصر الحديث

وردت عند عائشة مفردات هذا الحقل مثل: (التلاوة، الدعاء، جنة، النعيم، المبرور، الهناء،

شكور، الرضوان، دار السلام، خلد الرضا، رياض خلد)

ومن نماذجه قولها:

أبكيك حتى نلتقي في جنة

برياض خلد زينتها الحور

ومع بكائها الشديد وحسرتها العظيمة بإحساسها بالعجز وعدم الحيلة، وهي

سلمت الأمر للقدر، إلا أنها لن تكف عن البكاء إلى أن تصل إلى غايتها، أي تجعل

البكاء وسيلة مستمرة إلى أن تبلغ منتهاها وهي اللقاء في الجنة، وتبرز ألفاظ العزاء بشكل أوضح في قولها:

متعت بالرضوان في خلد الرضا * ما ازينت لك غرفة وقصور
وسمعت قول الحق للقوم ادخلوا * دار السلام فسعيكم مشكور
هذا النعيم به الأحبة تلتقي * لا عيش إلا عيشة المبرور
ولك الهناء فصدق تاريخي بدا * توحيده زفت ومعها الحور

حيث تتبلور نظرة الشاعرة هنا في إدراك الحياة الآخرة وكما لها، وأن الغاية الحقيقية هي الجنة من كل هذا السعي في الدنيا، فتكرر الألفاظ التي تدل عليها وعلى نعيمها وأهلها مما يجعلها هي الباعث على الصبر والاحتساب، في نحو (متعت بالرضوان في خلد الرضا، سمعت قول الحق...، أدخلوا دار السلام، هذا النعيم، الأحبة تلتقي، عيشة المبرور، معها الحور)، وفي هذا الحقل تكثر الشاعرة من الاقتباس الديني من القرآن الكريم كما في عجز البيت الثاني (دار السلام فسعيكم مشكور)، فهي تدعو لها أن تكون ممن يقال لهم ادخلوا دار السلام مقتبسا من قوله تعالى: (لهم دار السلم عند رهم وهو وليهم بما كانوا يعملون) (الأنعام: ١٢٧) ومقتبسا من قوله تعالى: (إن هذا كان لكم جزاء وكان سعيكم مشكور) (الإنسان: ٢٢) وهو ما أكدته الباحثة رنا المعطاني (1435هـ).

أما نازك الملائكة فقد كانت التعزية الوحيدة التي وردت في القصائد الطويلة مؤلمة جدا، لكنها هي الوحيدة القادرة على تسلية الشاعرة في مصيبتها، وهذه التعزية كانت الإبقاء على صورة الأم المرثية مع الذكريات فقط في قولها:

وحملناها مع الذكرى وعدنا

الاختلاف والتشابه بين لغتي الرثاء في العصر الجاهلي والعصر الحديث

أن الدراسة التحليلية التي قام بها هذا البحث على مستوى المعجم الشعري واللفظة الواحدة توضح فيها أن هناك نوعا من أنواع الرثاء من الممكن أن يضاف إلى الأجزاء السابقة (الندب التأبين العزاء) وهو نوع من الرثاء يخص حالة الصدمة الأولى التي تتلقاها الشاعرة، وفيها لا تستغرق الشاعرة ألفاظا تذيب العيون ولا شيء مما يشابهها، بل هي قد

تكون متوقفة أصلاً عن البكاء وقد تطلب السخاء بالدمع من العيون، فتسرح بأحلام تراودها أو راودتها وتصف وحشه الموت وروعه ونقل خبره بتفاصيل حزينة أو مرعبة، لا تبوح فيها الألفاظ بصورة مباشرة بل بإيجاء منها حسب ما عانتها الشاعرة من ألم الفقد، وقد يتحول الروع والوحشة إلى نشيد حب وتبجيل طويل لشيء وهمي خيالي، إذا استرسلت الشاعرة في وصف أدق تفاصيل هذه الصدمة من البداية حتى النهاية كما حصل مع نازك الملائكة، إذ أن هذا الحقل يبني على عدم تصديق الرائي لخبر الموت فيحاول الخلاص منه بشق الوسائل، وهو ما يؤدي به إلى أحلام أو كوابيس يحاول بها مساعدة نفسه للتخلص من الخبر المقيت ويحشد حوله من شخصيات حقيقية أو متوهمة -عند نازك- تأسف معه وتكذب الخبر أو تحاول مساعدته بتغيير نبأ الموت أيضاً. ولا بد لهذا الحلم من صحوة، فكانت عند نازك بالندب، وبعدها تأبين ثم عزاء، إلا إن مفردات هذا الحقل كانت كثيرة جداً -عند نازك- وأخذت من معجم الرثاء عند الشاعرة، قصيدتين كاملتين تقريباً. وتميز هذا الجزء من الرثاء في القصائد بالصدق الفني المفرط أو كما التصديق البريء لدى الأطفال، بحيث الشاعرة منقاداً لما تسمعه أو تراه أو تتخيله في هذه الصدمة، سائرة نحوه مصدقة أو مكذبة، بدون تحريك من العقل للفعل الذي تفعله أو القول الذي تقوله. فالرؤيا هي المحركة لكل شيء من حولها، وهي فقط مترجم لما يحصل من حالة الذهول التي تصاب بها.

في حقل الندب هنا تبدو ألفاظ هذا الحقل هي الأولى بصحوة الرائي من صدمته الأولى فتبكي الشاعرة وتنوح بألفاظ معقولة مستوعبة حتى وإن كانت موحية، وقد تبالغ في بكائها لتجعل ما حولها يحزن وينوح الناس والطبيعة، وكل شاعرة تأخذ من الطبيعة حولها ما يثير الإعجاب لتفننها في جعل حزنه يشبه حزنها، كما في قصيدة جلييلة، فهي تستثمر كل ما حولها لجعله يندب معها. كذلك الحال في العصر الحديث فالشاعرات يحاولن أكثر لجعل الطبيعة من حولهن تندب، ذلك لقلّة من ينوح حولهن من الناس حقيقة، فضلاً عن كونهن لا يجلسن في مجلس العزاء ويندبن لإثارة من حولهن على البكاء، على العكس من العصر الجاهلي من حولهن يحاولنّ تصبيرها وتذكيرها بوعده الله للصابرين المحتسبين وغيرها من الأمور الدينية التي أصبحت من ضمن التقاليد؛ لذلك لا يوجد حقيقة تبجيل للنواح

معها بالكثرة نفسها سابقا، فتقوم بهذا الحشد الهائل من ألفاظ تأخذ دلالتها من الطبيعة تجعلها تندب معها، كما فعلت عائشة. فضلا عن ذلك فقد اهتمت الشاعرات في كلا العصرين بتحديد سبب الموت سواء أكان في المعركة أم لعدة أم التعرض للقتل، مع تحديد وقت النعي، ففي العصر الجاهلي حددت الشاعرات وقت الليل، كما حددت شاعرات العصر الحديث وقت الضحى ووقت الفجر، أي أنه تم اكتشاف وقت ولادة القصيدة.

كما أنه في الشعر الجاهلي عبرت الشاعرات عن الفقد أو الموت للرجل، بشكل مفعج بألفاظ متنوعة قاسية، وذلك لرؤية الموت الذي يأتي من كل جانب بالحرب، أو الثأر، أو الهرم أو الجوع (الشهري، 1424هـ). لذا كانت ألفاظ هذا الحقل مستمدة كثيرا من هذه المواضع. أما في العصر الحديث فقد كان الفقد في قصيدتين (قصيدة عائشة، قصيدة نازك) سببه المرض لذلك جاءت الألفاظ مستمدة من المستشفى، الطبيب، المرض، تجرع كأس الموت.

فضلا عن حقل التأبين الذي كانت لغته في العصر الجاهلي تدور في ساحة المعركة؛ لذلك برزت ألفاظ مثل (السيف، الرمح، الترس، الفارس، العز، البطل)، والذي يسر ذلك كون المفقودين رجالا، فضا في ساحة المعركة جزءا كبيرا من حياتهم، كان يشكل في حالة نصرهم فخرا كبيرا عند كل شاعرة، وفي حالة خسارتهم كان يمثل قيمة أخرى تضاف إلى خسارة القبيلة.

مع ذلك كان التأبين يدور حول الفصاحة والبلاغة، لأنها أمر مهم، بما يمتلك الفارس قلوب من يحدتهم، مسيطرا على تعبيراته لإفهام المقابل ما يريد أن يوصله لهم من أفكار وإحساس، مع هذا كانت ألفاظ الحقل مستمدة من ميدان الجوع والفقر، مفتخرين بكون المرثي يساعد المحتاجين في وقت الرخاء والشدة غير مكترث بما ستمضي إليه حاله فيما بعد؛ لذلك اهتمت الشاعرات بتألق ألفاظ هذا الحقل جدا وهم عندما يذكرون هذه الألفاظ بهذه الحدة والشدة فهم إنما يزيدون من لهب النار التي توجج الصدور بفقدان المرثي بالنسبة لنفسها، ولجماعتها.

أما في العصر الحديث فقد انعدم تأبين المرثي بكونه فصيحاً بليغاً، ويجود عند العدم، أو يجمي عند الحاجة، فإن كان هذا البحث تناول قصيدتين في مرثيتين (البنث عند

عائشة، الأم عند نازك الملائكة) فمثل هذه الصفات لا يمنعن منها، لكن التأبين في العصر الحديث خلا من ذكر مثل هذه الصفات وأبدع في صفات أخرى كان المرثي يمثلها عند الشاعرة أي تأبين فردي

إن اتجاه الرثاء الفردي في العصر الحديث قد يكون بسبب التقاليد التي سادت بالميل الفطري نحو حياة طبيعية ذاتية خاصة، بعيدة عن الصخب، أو بواقع مشاهد بأعينهم ومواقف تعرضن لها، لم يكن اللهم الجماعي فيها نصيب، لكي يصل إلى مرتبة التأبين الجماعي، بالإضافة إلى ذلك فإن الشاعرة عندما تؤين المرثي تأبيناً جماعياً، فهي إنما تدعو الجماعة ومن حولها لمزيد من البكاء والنواح، وهي لا ترى أن أحداً غيرها يستطيع الإحساس بألمها وحسرتها على المرثي، لا الجماعة من حولها ولا القبيلة أو حتى من يستمع لها، لذلك فالشاعرة في العصر الحديث تكثر من التأبين الفردي على حساب التأبين الجماعي، لإحساسها بعدم المشاركة الوجدانية بالحزن من غيرها على المرثي، سوى الطبيعة التي زحرت قصائدهن بها، فالجمادات أو الطبيعة خير من تمثل بها التأبين عند الشاعرة الحديثة، بالتعبير عن طريقة العلاقة بين المرثي وكل شاعرة، أو ما تحمل الشاعرة من ذكريات مع المرثي. فضلاً عن ذلك فقد جاءت ألفاظ التأبين أكثر رقة وبألفاظ غير مباشرة بل موحية عكس شاعرات العصر الجاهلي، كما هو بين في تحليل ألفاظ التأبين سابقاً.

هناك فلسفة ظهرت في العصر الحديث تمثلت في الموت والانبعاث وهي مرتبة عقلية أقل من العزاء بالجنة، لكنها تمثل عزاء للراثي بتأمله بالانبعاث بعد الموت أي الحياة مرة أخرى، وقد ظهرت عند نازك الملائكة فقط في هذا العصر، كان يمكن أن يقابلها في العصر الجاهلي الحكمة أو الموعظة لكنها اختلفت عند الشاعرات اللاتي تم تناول قصائدهن.

أما ألفاظ العزاء فقد قلت بشكل واضح، أو اختلفت أصلاً عند شاعرات العصر الجاهلي، وعندما نقول العزاء نقصد الرضا بالقدر وتأمل حياة أخرى يثاب عليها الإنسان أو يحاسب. أما إذا اعتبرنا أن كل كلمة تخرج من اللسان هي للتعبير عن فكرة وإحساس وشعور، فهذا يمثل تنفيساً للطاقة المكتبوتة داخليا عند كل إنسان. فإذا تمكنت الكلمة أن

تؤثر في القارئ والسامع حزنا أو فجعا، فقد استلت ونفست في هذه الحالة الكثير من الأوجاع والآهات في قلب الشاعرة، فبتعبيرها تتحرر من الأحزان التي باحت بها لتسقطها في نفس السامع وعقله، فيحزن أو يطرب حسب ما سمعه. فهو يوازي ما يقول به فرويد من أن تعبير الشاعر عن الأحلام والمشاعر يتحرر منها (هلال، 2005)، وهو ما مثل العزاء عند كل شاعرة سواء في العصر الجاهلي أو الحديث، فليس من اللازم أن ترد ألفاظ تدل على الجنة والثواب في كل قصيدة رثاء حتى تكون هذه ألفاظا وحدها تدل على العزاء.

في العصر الحديث وصل العزاء إلى مرتبة عقلية ناضجة، متقبلة أصلا للتفجع والألم بشكل لم يكن لها وجود سابقا أمام هول الموت، هذا يعتمد بشكل أساسي على إيمان كل شاعرة بالقدر خيره وشره، واستحضار ذلك الإيمان أولا وآخرا في وقت الفجعة. على هذا الأساس كان العزاء بهذه الصورة متذبذبا بالعصر الحديث بين قلة وكثرة. مع هذا فقد كان معجم الرثاء في العصر الجاهلي يحمل سمات الرقة الخفيفة في الألفاظ بالنسبة للزوجة جليلة (كنت عزي وردائي المسبل)، وعند أميمة يحمل سمات الفخر المطلق بأخويها وقومهما.

كذلك الأمر في العصر الحديث إذ عبرت لغة الشعر بشكل صريح عن فجع الأم وولها في مصاب ابتها الصغيرة، في أبيات وألفاظ امتدت على طول القصيدة. أما نازك فقد تلاعبت بمعجم الرثاء وأقسامه (الندب، التأبين، العزاء) ففي قصائدها استطاعت أن تترجم مشاعرها الوجدانية بصدق حساس، وعملت تفرغا لصدمة واجهتها يمكن أن يواجهها أي إنسان في مصيبتها، فأحسننت بتجاوزها للمعجم الشعري للرتاء بتعبيرها عن جوهر شعور الفقد حين يقف الإنسان مصابا بالذهول في مثل مصيبتها.

الخاتمة

في واقع الأمر إن الذي نلمسه عند موازنة لغتي العصرين هو إلحاح الشاعرات على مفردات بعض حقول المعجم الشعري، إذ يكون بألفاظ متنوعة ومعانيها لا تقتصر على اللفظة المفردة التي وردت في البيت، فهي تحمل الكثير من معاني الأسى العميق الذي يلامس كل

واحدة منهن، وما كل ذلك إلا بجذاقة الشاعرة وإلمامها بلغتها جيداً، الأمر الذي جعلها تشعر بقصور مفردات اللغة عن إداء خلجات ومكونات نفسها، فتحاول التعبير عن مشاعرها بأفق واسع من مفردات اللغة حتى تطمئن إلى مشاركة شعورها للقارئ المرهف.

المراجع

- إبراهيم، محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل. (1942). أيام العرب في الجاهلية. ط1، مصر: مطبعة عيسى الحلبي وشركاؤه.
- إسحاق، ابن السكيت يوسف بن. (1998)، كتاب الألفاظ، أقدم معجم في المعاني. تحقيق د. فخر الدين قباوة. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
- إسماعيل، عز الدين. (د. ت). الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. ط3. القاهرة: دار الفكر العربي.
- البديع، لطفي عبد. (1976)، العبقورية العربية في رؤيا الانسان والحيوان والسماء والكواكب. ط1. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- الربيعي، محمود. (يوليو 1981). لغة الشعر المعاصر، نموذج تطبيقي. مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4، الصفحات(61-73).
- الشهري، محمد علي صالح. (1424هـ). المراثي في جمهرة اشعار العرب-دراسة تحليلية فنية موازنة (رسالة ماجستير). جامعة أم القرى، السعودية.
- الشيبياني، الخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن حسين بن بسطام. (2000)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. ج1. كتب حواشية: غريد الشيخ، وضع الفهارس: أحمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- القيرواني، أبوعلي الحسن بن رشيق. (1981). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ط2، ج2. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجليل.
- المعطاني، رنا سالم. (1435هـ). رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث (رسالة ماجستير) جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، وزارة لتعليم العالي.
- الملائكة، نازك. (1997)، ديوان نازك الملائكة. ج2. بيروت: دار العودة.
- اليسوعي، الأب لويس شيخو. (1897). رياض الأدب في مراثي شواعر العرب. بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين.

- بنون، نعيمة محمد عبد اللطيف. (1989). فن الرثاء عند المرأة في الشعر الأموي (رسالة ماجستير). جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.
- جعفر، أبي الفرج قدامة بن. (1302هـ). نقد الشعر. ط1، قسطنطينية: طبع في مطبعة الجوائب.
- درويش، عيسى سلمان. (2003). الموت في شعر السياب ونازك الملائكة. (رسالة ماجستير). بابل: كلية التربية- جامعة بابل.
- ريشاردز، أ.أ. (2005). مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر. ط1. تقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوى، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- سميرين، رجا. (1990). شعر المرأة العربية المعاصر. (1945-1970). لبنان: دار الحدائث للطباعة والنشر.
- ضيف، شوقي. (1955). فنون الأدب العربي. الفن الغنائي. الرثاء. ط4، القاهرة: دار المعارف.
- طباطبا، محمد أحمد بن. (2005). عيار الشعر. شرح وتحقيق: عباس عبد الستار. مراجعة: نعيم زرزور بيروت: دار الكتب العلمية.
- كيلاي، الأستاذ محمد سيد. (12 مايو 2015). عائشة التيمورية. مجلة الرسالة، العدد 950.
- هلال، محمد غنيمي. (2005)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: نخضة مصر.

Shaymaa Omar Ismael
University Putra Malaysia (UPM)
Email: shaymaak@outlook.com

Dr. Pabiyah Hajimaming @ Pabiyah Toklubok
University Putra Malaysia (UPM)
Email: pabiyah@upm.edu.my

Dr. Mohd Sukki Othman
University Putra Malaysia (UPM)
Email: msukki@upm.edu.my.

Dr. Irmayyid Mutar Hammad
University of Anbar, Iraq