I- الصورة البلاغية:

إذا أجزنا الكذب في فن أدبي فلن نجيزه في الرثاء، وإن تسامحنا مع البالغة الشعرية في سائر الفنون فلن نتسامح فيه« فالرثاء أشد فنون الشعر التزاما للصدق ».[1]

وليس هناك أصدق من حزن الأخ على أخيه، السند الذي منه يستمد العون، وبه يفخر على أعدائه لمساندته له أيام الملمات والنوائب، فالحزن:هو العاطفة التي تطبع جميع قصائد الرثاء، وهذا لا يعني أن هذه القصائد لا تظم عواطف أخرى، كما لا يعني أن هذه العاطفة تكون على مستوى واحد عند جميع الشعراء، فلكل شاعر طريقته في توظيف الصور الفنية التي هي:« جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية للشاعر...»[2]، يظهر فيها قدراته الفنية التي تميزه عن غيره من الشعراء وقد ترفعه إلى مصاف الفحول، إذا ما اكتملت وتناسقت عناصرها بصورة تعطي إيحاء خاصا للمتلقي.

«فالصورة عنصر عمدة لا يخلو منها العمل الأدبي، وطابع أصيل في أي إبداع في إبداع شعري، وهي وعاء الأديب الذي ينقل به مشاعره و أحاسيسه »[3].

ولا يعد الشعر بدون الصورة شعرا يقول "الجاحظ ":« الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير ».[4]

ويقول آخر:« الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن »[5].

---

[1]– محمد النويهي : ثقافة الناقد الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط2، 1969، ص338

[2] – ينظر، محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة، بيروت، لبنان، [د.ط]، ص41

[3] – إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم : الصورة الفنية في الشعر العربي ، الشركة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 1996، ص18

[4] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، [د.ت]، ج3، ص131

[5]– ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص120

وهذا بإيجاز ما يتعلق بأمر الصورة عند العرب القدامى والتي تغني الجزئيات، أو الأنماط البلاغية التقليدية المتمثلة في:(الصورة البيانية، والمحسنات البديعية).

التي سنحاول إبرازها في مراثي شاعرنا.

1- الصورة في مراثي "المهلهل"

1-1-الصورة البيانية:

أ- التشبيه:

ويعني:« مقاربة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة، أو حالة، أو مجموعة من الصفات، والأحوال...» [1]

وقد اعتمده "المهلهل" محاولا بذلك إبراز العلاقة بين طرفيه، مستندا على قدرته في إدراك المتشابهات وتحديد أوجه الاتفاق بين الأشياء المتباعدة.

يقول:

[الكامل]

كَأَنَّ كَواكِبَ اَلْجَوْزَاء مُعَطَفَةٌ عَلَى رَبْعٍ كَسِير

تَلْأَلَأَ وَاسْتَقَلَ لَهَا سُهَيْلُ يَلُوحُ كَقِمَّةِ الجَمَلِ الغَدي [2]

فالشاعر في البيت الأول يشبه كواكب الجوزاء في بطء حركتها بنوق حديثات النتاج، تعطف على ربع كسير، فلا هي تتركه، ولا هو يقدر على النهوض فهي مقيمة معه تأبى فراقه، وفي البيت الثاني شبه النجم سهيل في تفرده، ووحدته بالجمل الذي ينحني عن الشول.

---

[1]-ينظر، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 172

[2]-المهلهل: الديوان، ص38

وهي تشبيهات حسية انطلق الشاعر من البيئة في رسم صورها، وعكس من خلالها حالته النفسية الدالة على شعور حاد ومرارة عميقة منبعها الحزن، والوحدة و القلق،

وقد نجح المهلهل في ذلك لأنه أقامها على تماثل المشبه والمشبه به في وقوعها على النفس، ولم يكتفي "المهلهل"بذلك فنراه يلون مراثيه بتشبيهات خاصة بالفخر الشخصي أو القبلي، بدرجة أقل مما سبق.

ومنها قوله:

[الطويل]

فَدَىً لِبَنِي شَقِيقَةَ يَوْمَ جَاءُوا كَأُسْدِ الغَابِ لَجَّت فِي الزَّئِيرِ [1]

فالشاعر يفخر بقوّته حينما ينصف أعداءه ويثني على شجاعتهم منطلقا من صدق المشاعر، فهو يصرح ببطولة خصمه حين يقول:(جاءوا كأسد الغاب) ليظهر شجاعته، وليبرز قوّته ويؤكد استعداده أكثر منهم.

ب- الاستعارة :

وإلى جانب التشبيه الشاعر إلى الاستعارة بوصفها عنصر من عناصر تشكيل الصورة في الشعر العربي القديم، وإذا كان التشبيه « لا يتعدى الحدود بين الأشياء، أو الكائنات بل يظل محافظا على تمايزها وانفصالها... [2].

فإن الاستعارة« تتعدى على جوانب الواقع على نحو لا يستطيعه التشبيه »[3]، ومن هنا تتعد الاستعارة وأكثر عمقا نفسيا وفنيا من التشبيه.

---

[1]-المصدر السابق، ص41

[2]-ينظر،جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص191

[3]-المرجع نفسه ، ص192

وقد استطاع الشاعر من خلالها **الارتفاع بالجماد ليصل إلى مستوى الجسم الحي في الحركة و السلوك.**

ويتمثل ذلك في قوله:

[البسيط]

أَضْحَت مَنَازِلُ بِالسَلْوَانِ قَدْ دَرَسَتْ تَبْكِي كُلَيْبًا وَلَمْ تُفزِغْ أَقَاصِيهَا [1]

فالاستعارة مكنية نجح الشاعر من خلالها في تحويل المسميات المادية:(المنازل) إلى كائن حي، ليبكي، ويفرغ من هول المصائب، ومرارة الحدث.

كما اتجهت عناية الشاعر إلى **تجسيم المجرد.**

ومثال ذلك قوله:

[الخفيف]

ذَهَبَ الدهر بالسماحة منَّا يأذى الدهر كيف ترضى الجماحا [2]

فقد عمد الشاعر إلى تجسم المجرد(الدهر)، وتصويره في صورة إنسان يؤذي، ويجمح، ويذهب السماحة.

ولعل استحضار الشاعر لصفة من صفات الإنسان (الأذى) في الصورة الاستعارية التجريدية (الدهر)يوحي إلى وعي الشاعر وحرصه على إبراز أن الإنسان مسؤول عن كل الويلات، والمصائب.

---

[1]–المهلهل، الديوان، ص89

[2]–المصدر نفسه، ص28

1-2-الصورة البديعية:

وإلى جانب الصور البيانية، لون" المهلهل "مراثيه بألوان بديعية أبرزها:

أ- الطباق:

ويعني« أن تكون في الشعر متغايرة ، قد اشتركتا في لفظة واحدة أو ألفاظ متجانسة مشتقة » [1]

والطباق بمفهوم أبسط « الجمع بين الشيء و ضده في الكلام » [2]

ولقد ظهر أسلوب التضاد عند الشاعر في قوله:

[الوافر]

وَ صَارَ اللَّيلُ مُشْتَمِلاً عَلَينَا كَأَنَّ اللَّيلَ لَيْسَ لَهُ نَهَار [3]

فقد طابق الشاعر بين الليل والنهار ليؤكد على الهم الذي يساوره، والحزن الذي أرقه، وجعل ليله لا يعقبه نهار، وكأن العتمة لا تليها إشراقة.

ب- التصريع:

وهو« جعل آخر الشطر الأول من البيت الأول في القصيدة مثل القافية، وهو دليل على قدرة الشاعر وفصاحته »[4].

---

[1]-قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص162

[2]-علي الجازم و مصطفى أمين : البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط2،[د،ت] ، ص21

[3]-المهلهل، الديوان، ص31

[4] ينظر، ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، [د، ت]، ص 222

وقد استعمل المهلهل التصريع ومن أمثلته قوله:

[الوافر]

أَهاَجَ قذاء عيني الإنكار هدو فالدموع لها انحدار [1]

وقوله:

[الطويل]

أَلَيْلَتَنَا بِذِي حَسْمٍ أَنيرِي إِذَا أَنْتِ انْقَضَيتِ تَحَوَرِي [2]

يبدو أن التصريع لا يكاد يغيب عن مطالع مراثيه إلا قليلا جدا و كأنه بذلك يهيئ المستمع لنبرة الحزن و الألم الذي يعيشه والألم الذي يعيشه.

إذا كان لابد من كلمة أخيرة حول الصورة البلاغية في مراثي المهلهل فيجدر بنا أن نسجل الملاحظات الآتية:

عمد المهلهل إلى استخدام الصورة البلاغية القائمة على التشبيه والاستعارة في مراثيه على الرغم من تميز هذه المراثي في الغالب بالعفوية والبساطة.

– احتل التشبيه المرتبة الأولى في الهرم الفني لمراثي " المهلهل ".

– أغلب التشبيهات اقترنت بأدوات مختلفة(كأن، ك)، وأداة التشبيه (كأنّ) حظيت بنصيب الأسد في الاستخدام ولعل ذلك راجع لكونها تقرب بين طرفي التشبيه تقريبا يكاد يدمج بينها،

---

[1]– المصدر السابق، ص31

[2]– المصدر نفسه، ص38

وكأنها شيء واحد ، في حين أنك تشعر بالبعد بين طرفي التشبيه عند استخدام باقي الأدوات.

- تشبيهات" المهلهل " كانت تدور في فلكين، فهي إما تصوير لحالته النفسية التي تفيض بالحزن والألم، وإما تشبيهات خاصة بالفخر القبلي أو الشخصي.

- انطلق الشاعر في رسم تشبيهاته من البيئة الصحراوية التي يعيش فيها، فجاءت في الغالب تشبيهات حسية بسيطة، معبرة، ومؤثرة في الملقي.

- احتلت الاستعارة المرتبة الثانية في الهرم الفني لمراثي " المهلهل "، إذ لم يقف بها شاعر كما هو الحال في التشبيه.

- اتجه الشاعر إلى الطبيعة (فجسم المجرد، وشخص الجاد) وحقق بذلك مشاركة وجدانية في الاستعارة

- اقتصد " المهلهل "في استخدام البديع فلم يجعله هدفا بل إن المعنى غالبا هو الذي يطلبه ولعل الطباق أكثر فنون البديع حضورا في مراثيه، ومع ذلك فقد أن يكسب شعره حلية بديعية رائعة تتناسب مع شخصيته القتالية.

2- الصورة في مراثي "الخنساء"

1- الصورة البيانية:

أ- التشبيه:

اعتمدت " الخنساء " على التشبيه في تشكيل صورتها الفنية، لما له من أثر كبير في إيضاح المعنى و الأفكار، و نقل المشاعر و الأحاسيس، و كان للبيئة التي عاشت فيها أثر في التقاط صورها التشبهية و أوضح مثال على ذلك.

قولها: **[البسيط]**

و ما عجول على بوطيف به لها حنينان : إعلان و إسرار

ترتع مارتعت حتى إذا ذكرت فإنها هي اقبال و ادبار

يوما بأوجد مني يوم فارقني صخر، و للدهر إحلاء و إمرار [1]

في هذا التشبيه تصور "**الخنساء**" حالها، المتمثل في الوله، و الذهول، و الحزن، يوم فقد "**صخر**" بحال (العجول) ، أي، الناقة الثكلى المتخبطة التي فقدت و لدها فأخذت بالهيجان و الذهاب و الإياب، و هو تشبيه بديع أضفى صبغة جمالية على التركيب و أثرا نفسيا على المتلقى إذ نجحت من خلاله في الجمع بين عاطفة الأمومة، و عاطفة الأخوة.

و قولها:

[البسيط]

كوني كورقاء في أفنان غيلتها أو صائح فروع النخل هتاف [2]

فالشاعرة في الشطر الأول من البيت تشبه حالها بحال الحمامة

---

[1]–الخنساء، الديوان، ص 46.

[2]–المصدر نفسه، ص 45.

التي بين الشجر الكثير و الملتف – في الحيرة، و التخبط، و عدم الاهتداء و في الشطر الثاني تشبه حالها ايضا بحال الطائر الذي أوقعته الأقدار في بستان امتلأ بالنخيل فلا يستطيع الخروج منه، فصاح طالبا النجدة و هي بذلك تحاول نقل صورة حزنها في مواقف حسية من الطبيعة .

و قولها:

[البسيط]

كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدرار. [1]

لكي تعبر الشاعرة عن كثرة البكاء شبهت دموع عينيها بالسيل، و لم تكتف بالسيل بل جعلته فائضا لكثرة سيلانه ، و جريانه.

و لا يغيب عن إدراك المتلقي إعجاب " الخنساء " الشديد بشخصية المرثي فنراها تشبهه بكل ما يمكن أن يغرس ذكراه في نفس المتلقي فنراها.

[البسيط]

مثل الرديني لم تنفذ شبيهته كأنه تحت طي البرد أسوار[2]

شبهت " تماضر " في هذا البيت أخاها "صخر" بالرمح الرديني الذي لم يستعمل و ظهر ذلك في قولها: (لم تنفذ شبيبته) ثم شبهته أيضا (بالسوار) في النضارة و الخفة، حرصا منها على إبراز مظهر أخيها حتى في موته، و مما يؤكد هذا الحرص قولها:

[الكامل]

---

[1]–المصدر السابق ، ص 45.

[2]–المصدر نفسه، ص 47.

ضخم الدسيعة ماجدا أعراقه كالبدر أو في طلعته كالأسعد. [1]

فهنا شبهت كرم و عطية " صخر " بقولها: (ضخم الدسيعة) ، بالبدر و هو تشبيه في غاية الجودة ، لأن البدر يغطي مساحات شاسعة من الأرض بنوره، و تشبيه كرم " صخر " بالبدر معناه أن عطاءه غير متناهي فهو يشمل كل محتاج في قبيلته، و يمتد إلى القبائل الأخرى و قد استخدمت " تماضر " في هذا البيت ما يدل على قدرتها في الجمع بين الأشياء المتباعدة في الواقع، و المتقاربة في الصفة من حيث الدلالة ما أعطى تشبيهها ملمحا جماليا.

ب- الاستعارة:

جاء حضور الاستعارة عند " الخنساء " في المرتبة الثانية بعد التشبيه و قد استطاعت من خلالها أن تحرك مشاعر المتلقي، و تجعله يتفاعل مع قصائدها.

- دخل لفظ " الدهر " نطاق الاستعارة عند " الخنساء " و اتخذت منه خصما صبت عليه غضبها، تعبيرا عن رفضها، و احتجاجها عما حل بها من ويلات و مصائب.

فنراها تقول:

[البسيط]

تبكي خناس على صخر و حق لها إذا رابها الدهر ، إنَّ الدهر ضرار [2]

فهي هنا تشخص (الدهر) - على سبيل الاستعارة المكنية – فشبهته بصورة الإنسان، الذي يقتل، و يطعن، و يغدر، و يسبب الألم ... الخ

فذكرت المشبه (الدهر) ، و حذفت المشبه به (الإنسان) و أتت بلازم من لوازمه.

---

[1]-المصدر نفسه، ص 40.

[2]-ا لمصدر السابق ، ص 45.

و قولها:

[الوافر]

ألاما لعينك أم مالها؟ لقد أخضل الدمع سربالها [1]

استعارت الخنساء في هذا البيت لفظ (السربال) و هو القميص لجفن العين، فالجفن الصغير تحول إلى سربال كبير مغطى بالدموع و ذلك لتعبير عن غزارة الدمع و كثرته، و الجامع بين الاثنين هو الستر، فكما كان السربال سترا لما عليه، كان الجفن سترا للعين.

ج- الكناية:

و إلى جانب التشبيه و الاستعارة، عمدت " تماضر " إلى توظيف الكناية، و التي تعد عنصرا من عناصر تشكل الصورة البلاغية، إلا أن اعتماد عليها لم يكن في مستوى اعتمادها على التشبيه و الاستعارة، و الكناية : «هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة و مجازا من غير واسطة لا على جهة التصريح» [2]

و من الكنايات التي استخدمتها " تماضر ".

[الوافر]

طويل النجاد رفيع العماد لبيس بوغد و لازمل [3]

---

[1]-المصدر نفسه، ص 99.

[2]-يونس ابو العدوس ، المجاز المرسل و الكناية (الابعاد المعرفية و الجمالية)، الاهلية للنشر و التوزيع، عمان ، الاردن ، [د،ط]، 1989، ص 141.

[3]- الخنساء، الديوان، ص 98.

و في هذا البيت كنايتبن عن الصفة، الأولى في قولها:

(طويل النجاد) ، و هي كناية عن طول القامة «فما يتحدث الحائل الطويلة إلا من كان الناس طويل القامة» [1]

و الثانية في قولها:

(رفيع العماد) و هي كناية عن سمو مقامه ، و شرفه و مجده.

2- الصور البديعية:

و الى جانب الصور البيانية لونت " **تماضر** " مراثيها بألوان بديعية متنوعة منها:

1. **الطباق:** و من الأمثلة عليه قولها:

[البسيط]

ترتع ما رتعت حتى إذا ادكرت فإنما هي اقبال و إدبار [2]

فالشاعرة طابقت بين الجيئة، و الذهاب في قولها: (إقبال و إدبار) لتعبر عن قلقها و حزنها، واضطرابها النفسي.

وقولها:

[البسيط]

---

[1]–عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية و أساسها و علومها و فنونها، دار القلم، دمشق، سوريا، [د،ط]، ج2، 1996، ص 147.

[2]–الخنساء، الديوان، ص 46.

يوما بأوجد مني يوم فارقني	***صخر، وللدهر إحلاء وإمرار*** [1]

الطباق في قولها: (احلاء وإمرار).

فهي هنا تجمع بين متنا قضين في شيء واحد، وهو(الدهر)، فالدهر يأتي بالحلو المحبوب، ويأتي بالمر المكروه.

2- الإقتباس:

ويعني "تضمين النثر أو الشعر شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما..." [2]

ومنه قولها:

[الوافر]

فخر الشوامخ من قتله	***وزلزلت الأرض زلزالها*** [3]

في الشطر الثاني من البيت اقتباس من قوله تعالى: ﴿إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها﴾ [4]

وهي صورة جسدت من خلالها عظمة وقع العصبية التي حلت بها، فكأنما مقتل أخيها "صخر"، أحدث تغيرا في الكون فخرت الجبال، وزلزلت الأرض لعظمة هذه الفاجعة .

---

[1]-المصدر نفسه، ص46.

[2]- ينظر، علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص269.

[3]- الخنساء: الديوان، ص101.

[4]- سورة الزلزلة: الأية [1، 2]

3- التصريع:

ومن أمثلة قولها:

[البسيط]

ياعين مالك لا تبكين تسكابا؟	***إذا راب دهر، وكان الدهر ريابا*** [1]

ويبدو أن التصريع لا يغيب عن مطالع قصائد"الخنساء" إلا قليل جدا، وكأنها بذلك تهيء السامع إلى طريقة العويل التي تعتمدها والحزن الذي تعيشه في أغلب قصا

و إذا كان لابد من كلمة أخيرة حول الصورة الفنية في مراثي " **الخنساء** " فيجدر بنا أن نسجل الملاحظات الآتية:

- لم تخرج معظم الصور التي استخدمتها " **تماضر** " في مراثيها عن إطار الصورة البلاغية القديمة القائمة على التشبيه، و الاستعارة، و الكناية.
- احتل **التشبيه المرتبة الأولى** في مراثي " **الخنساء** " و كان في اغلبه حسيا و ذلك لتجسيد معاناتها بعد فقد أخيها، أو تخليد الصورة المرثي من خلال تصويره بما يمكن أن يغرس ذكراه في نفس المتلقي.
- أغلب تشبيهات " **الخنساء** " التقطت صورها من البيئة التي عاشت فيها فاتسمت في غالبيتها بالعفوية و البساطة و الحسية المقاربة بين عناصره.
- احتلت **الاستعارة المرتبة الثانية** في مراثي " **الخنساء** " و استطاعت من خلالها خلخلة معطيات الواقع بشخصيتها للمجرد و منحه حركة و سلوك.

[1]-المصدر نفسه ،ص 13.

- لم تكتف " **الخنساء** " بتشبيه و الاستعارة فلجأت إلى الكناية و استطاعت من خلالها إيصال المعاني و تصويرها تصويرا دقيقا.

- لونت " **تماضر** " مراثيها بألوان بديعية غلب عليها **الطباق** الذي أكسب شعرها حلية بديعية رائعة.

- أما **الاقتباس** فقد كان قليلا جدا، إذ لم يظهر أثر الإسلام واضحا في كثير من مراثيها و استطاعت من خلاله تصوير وقع المصيبة التي حلت بها.

II- الإيقاع:

تحتل الموسيقى جانبا مهما في إبداع النص الشعري، الذي لا قوام له بدونها، فهي من أقوى العناصر الإيحائية فيه، لذلك كان الإيقاع –الذي يحدث هذه الموسيقى- أحد المقومات الأساسية في بناء القصيدة.

والإيقاع:« من إيقاع اللحن، والغناء، وهو أن يُوَقِّعُ الألحان ويبنيها »[1]

أما اصطلاحا:« فهو الوحدة النغمية التي تكرر على نحو ما في الكلام، أو البنية، أي توالي الحركات، و السكنات، على نحو منتظم »[2] .

و الإيقاع يقوم على عنصرين أساسين: أولهما الوزن، وثانيهما القافية

❖ الوزن:

---

[1] ابن منظور :اسان العرب، مادة (وَقَعَ)، ج8، ص408.

[2] محمد صابر عبيدو :القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، [د.ط]، 2001، ص16.

وقد جعله النقاد العرب إلى جانب القافية العلامة الفارقة بين الشعر والنثر، و أوضح نص على ذلك تعريفهم للشعر« هو كلام موزون مقفى يدل على معنى»[3]

وقد اختلفت تعريفات الوزن من باحث إلى آخر، ولكننا سنقتصر على بعض منها

ولعل أول من عرف الوزن هو " **الفارابي**" قائلا:« إن الوزن إيقاع الألفاظ...»[4]

يبدو من خلال هذا التعريف أنّ " **الفرابي**" جمع بين الوزن، والإيقاع.

أمّا "**بن رشيق القيرواني**" فيعرفه بقوله:« إنّ الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولها به خصوصية »[1]

فالوزن حسبه مكون أسلسي لا يستقيم الشعر إلا به.

وما دامت الأوزان عنصرا مهما من عناصر الشعر، فيجدر بنا أن نلقي نظرة على البحور التي استعملها شاعرين في مراثيهم.

1- الإيقاع في مراثي " المهلهل ":

❖ الوزن في مراثي" المهلهل ".

بإمكاننا أن نبين البحور المستخدمة في مراثيه من خلال الجدول الآتي:

الوزن الشعري	عدد تجاربه الشعرية	نسبة المؤوية

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص11.

[4] ينظر:مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1988،ج1، ص21.

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص134.

الكامل	4	%40
الخفيف	3	%30
الطويل	1	%10
الوافر	1	%10
البسيط	1	%10
السريع	1	%10

إن القراءة السريعة لمراثي " **المهلهل** " أثبتت أن الوزن "**الكامل**" الذي تبوأ« **المرتبة الثالثة** في الشعر العربي القديم، بعد الطويل والبسيط »[1] .

تقدم عنده واتخذ منه مطيةً، ومركبا، فنظم عليه **أربعة** تجارب شعرية، بنسبة 40%، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن الشاعر وجد في هذا الوزن مجالا أوسع لإبراز عاطفة الغضب، التي أرسلها في قلب من الشدة.

كما يتضح ذلك في قوله:

[الكامل]

قَتَلُوا كُلَيبًا ثُمَ قَالُو ارْتَعو كَذَبُو لَقَدْ مَنَعُو الجِيَاد رُتُوعًا [2]

قتَلُو كُلَيْبَنْ ثُمْمَ قَالُو ارْتَعُو كَذَبُو لَقَدْ مَنَعُلْجِيَادَ رُتُوعًا

[1]– ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد ، الأردن، ط1، 2011، ص125 .

[2]– المهلهل: الديوان، ص48.

0\0\\\ 0\\0\\\0\\0\\\ 0\\0\0\ 0\\0\0\0\\0\\\

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن

أو ربما كان السبب استيعاب هذا الوزن لكل المواقف، و الأغراض الشعرية كما أكد ذلك " **البستاني** " في قوله:« و الكامل أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا تسميته كاملا لأنه يصلح لكل أنواع الشعر...»[3]

وقد احتل" **الخفيف** " المكانة **الثانية** في مراثي" **المهلهل** " بنسبة 30% والسبب في ذلك يعود إلى أن الشاعر وجد في هذا الوزن متنفسه « لصلته القوية بالحيرة والقلق »[1].

فقد استطاع من خلاله أن يكشف عن أحزانه، وهمومه، وحسرته، وجراحه، وحنينه إلى الماضي، كما يظهر ذلك في قوله:

[الخفيف]

إِنَّ فِي الصَّدْرِ مِنْ كُلَيْبٍ شُجُونَا هَاجِسَاتٍ نَكَأْنَ مِنْهُ الْجِرَاحَا [2]

إِنْنَ فِصْصَدْرِ مِنْ كُلَيْبِن شُجُونَا هَاجِسَاتِنْ نَكَأْنَ مِنْهُ لْجِرِاحَا

\0\0\\0\ 0\\0\\0\0\\0\ \0\0\\0\0\\ 0\\0\0\\0\

---

[3] – ينظر: غازي يموت:بحور الشعر العربي وعروض الخليل، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص91.

[1] – عبد الطيب المجذوب:المرشد في فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، ص128.

[2] – المهلهل : الديوان، ص24.

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

أما **الوافر، والطويل، والبسيط، والسريع،** فقد ضعفت نسبتها، إذ لم يكثر "**المهلهل**" منها في مراثيه، حيث نظم في **الوافر والطويل** تجربة شعرية واحدة بنسبة 10%.

يقول:

[الوافر]

خُذِ الْعَهْدَ الأَكِيدَ عَلَيَّ عُمْرِي بِتَرْكِي كُلَّ مَا حَوَتِ الدِيَارُ [1]

خُذِ لْعَهْدَ لْأَكِيدَ عَلَيْيَي عمري بتركي كُلْلِ مَا حَوَتِ دْدِيَارُو

0\\0\\\0\\0\0\ 0\0\\0\0\ 0\0\\0\\\0\\0\

متقاعلْن مفاعلتن مفا علتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ويقول:من **[الطويل]**

[1] – المصدر السابق، ص34.

أَلَيْلَتَنَا بِذِي حُسْمٍ أنيري إِذَا أَنْتِ انْقَضَيْتِ فَلَا تحوري [2]

أَلَيْلَتَنَا بِذِي حُسْمِنْ أَنِيرِي إِذَا أَنْتِ انْقَضَيْت فلا تحوري

0\0\\\ 0\\\ \0\\0\\\0\ 0\\0\\0\0\\ 0\\\ \\0\

فعول مفاعلن فعلن مفاعل فعولن مفاعلن فعلن مفاعل

ويعود السبب في إرداف "**المهلهل**" للكامل وتقليله من استخدام الوافر، والطويل إلى «تقارب صفات الطويل والوافر مع الكامل » [3]

والمهلهل وجد الكامل أصلح لما رامه من غايات و مقاصد فكان الأكثر حضورا في مراثيه، ولم يكن" **للبسيط** " هو الآخر حظا وافرا في مراثي " **المهلهل** " لما في هذا الوزن من « دقة وجزالة »[1] لا تتناسب مع شعر" **المهلهل** " الذي يتسم في الغالب بالشدة، و الخشونة.

يقول: من **[البسيط]**

نَعى ٰالنُّحَاةُ كُلَيْبًا لِي فَقُلْتُ لَهُمْ مَادَتْ بِنَا الْأَرضُ أَمْ مَادَت رَوَاسِيْهَا [2]

نَعَنْنُحَاةُ كُلَيْبَنْ لِي فَقُلْتُ لَهُمْ مَادَتْ بِنَلْأَرْضُ أَمْ مَادَتْ رَوَاسِيْهَا

0\\\ 0\\0\0\0\\\0\\0\ 0\0\0\\0\0\0\\0\0\\0\0\

متفْعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

---

[2] – المصدر نفسه، ص38.

[3] – محمد عامر أحمد حسن: الدوائر العروضية واستخداماتها في الشعر العربي:محمد بدوي سالم المختون، (رسالة ماجستير)، كلية دار العلوم، القاهرة، مصر، 1974 م، (مخطوط)، ص335 .

[1] ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع الشعري، ص122.

[2] المهلهل: الديوان، ص89.

و كذلك بالنسبة" **للسريع** " فقد اكتفى " **المهلهل** بتجربة شعرية واحدة

يقول: من **[السريع]**

جَارَتْ بَنُو بَكْرٍ وَلَمْ يَعْدِلُو وَالْمَرْءُ قَدْ يَعْرِفُ قَصْدَ الطَّرِيقْ[3]

جَارَتْ بَنُو بَكْرِنْ وَلَمْ يَعْدِلُو وَلْمَرْءُ قَدْ يَعْرِفُ قَصْدَ طْطَرِيْقْ

0\\0\0\\0\0\0\\0\0\ 00\\0\0\\0\0\\0\0\

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

ويعود السبب في ذلك إلى « التقاء السريع مع الخفيف في بعض العناصر الإيقاعية »[1] .

والخفيف – كما ذكرنا سابقا - احتل المر تبة الثانية في مراثي "**المهلهل**" بنسبة 30 %.

وإذا كان لابد من كلمة أخيرة حول الوزن في مراثي" **المهلهل** " فيجدر بنا أن نسجل الملاحظات التالية:

– لم يخرج " **المهلهل** " في بناء مراثيه عن البحور " **الخليلية** "، فلم ينظم على الوزن الذي أهمله " **الخليل** "، وهو المتدارك، ولا على الوزنين اللذين أنكرهما" **الأخفش**" وهما المضارع، والمقتضب.

– لم يستعمل" **المهلهل** " البحور كلها، فلم يلحظ في مراثيه " **تسعة** " أبحر كاملة.

– نظم" **المهلهل**" مراثيه على أشهر البحور تداولا في الشعر العربي وهي الكامل، ثم يليه الخفيف، الطويل، الوافر، البسيط، السري

---

[3] المصدرنفسه، ص52.

[1]– ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع الشعري، ص49.

الإيقاع في مراثي الخنساء:

❖ **الوزن في مراثي الخنساء:**

بإمكاننا أن نبين البحور المستخدمة من خلال الجدول التالي:

الوزن الشعري	عدد التجارب الشعرية	النسبة المئوية
الطويل	21	%59،35
البسيط	12	%33،20
الوافر	11	%64،18
الكامل	8	%55،13
الخفيف	6	%16،10
المجتث	1	%69،1

من خلال قراءتنا لمراثي" الخنساء "تبين:

أن" الطويل" يحتل الصدارة دون منازع وله الغلبة في مراثيها حيث نظمت فيه واحدًا وعشرين تجربة شعرية، بنسبة 59،35% وهو معدل غير يسير إذا ما قورن بالعدد الاجمالي،

تقول :الخنساء

[الطويل]

تَقُولُ نِسَاءٌ: شَبْتِ مِنْ غَيْرِ كَبْرَةٍ وَأَيْسَرُ مِمَّا قَدْ لَقِيْتُ يَشِيبُ (1)

تَقُولُ نِسَاءُنْ:شَبْتِ مِنْ غَيْرِ كَبْرَتِنْ وَأَيْسَرُ مِمْمَا قَدْ لَقَيْتُ يَشِيبُو

0\ \0\\\ 0\0\\0\0\0\\\0\\ 0\ 0\\\0\\0\0\0\\\0\\

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعل

وهذا ليس بالأمر العجيب، بل هو أمر طبيعي جدًا لأن الطويل بحر رحيب الصدر، طويل النفس وجدت فيه الشاعرة إمكانية التعبير عن حزنها، و ألمها على فقد أخيها، فكان أصلح من غيره.

وقد طرقت "**الخنساء**" باب" **البسيط** " فاحتل المرتبة **الثانية** في مراثيها بنسبة33،20 %.

تقول: البسيط]

مَا بَالُ عَيْنَيْكِ مِنْهَا دَمْعُهَا سَرَبُ أَرَاعَهَا حُزْنٌ أَمْ عَادَهَا طَرَبُ (1)

مَا بَالُ عَيْنَيْكِ مِنْهَا دَمْعُهَا سَرَبُو أَرَاعَهَا حَزَنُنْ أَمْ عَادَهَا طَرَبُو

0\\\0\\ 0\ 0\0\\0\0\\0\0\ 0\\\0\\0\0\0\\0\0\\0\\

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

و الظاهر أن تصدر **البسيط** لمراثي" **تماضر** " يعود إلى « رقته وجزالته » (2)

إذ وجدت فيه الشاعرة متسعا للكشف، عن عاطفتها الناطقة بالشعر حرارة وحرقة.

---

(1) – الخنساء: الديوان، ص19.

(1)– المصدر نفسه، ص38.

(2)– ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، ص122

أما **الوافر** فقد تبوء المرتبة **الثالثة** في مراثي " ال**خنساء** "فنظمت عليه **(11)**تجربة بنسبة 64،18% ولعل السبب في اختيار " **الخنساء** "لهذا الوزن يعود إلى « ما فيه من ليونة، وطواعية...» [1]فهو الذي يشتد إذا شدته، ويرق إذا رقته.

كما يظهر ذلك في قولها:

[الوافر]

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَتِ اَلْسُّهُودَا وبِتُّ اَلَّلَيلَ جَانِحَةً عَمِيدَا [2]

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَتْ سْسُهُودَا وَبِتْتُ لْلَيْلَ جَانِحَتُنْ عَمِيْدَا

0\0\\0\\\0 \\0\0\0\0\\ 0\0\\0\\\0\0\0\

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ونجد **الكامل** في المرتبة **الرابعة** في مراثي "**الخنساء**" بنسبة 55،13%وهي ليست بالنسبة الكبيرة، والسبب في ذلك يعود إلى أن **الكامل** بحر يقترب في صفاته من **الطويل**، إلا أن **الطويل** « بحر خضم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني...» [3]

فاستعانت "الخنساء" بالطويل الذي كان الأنسب في استيعاب آلامها وأحزانها، وقللت من استخدام **الكامل** .

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص128.

[2]– الخنساء:الديوان، ص32..

[3]– ينظر: غازي يموت: بحور الشعر العربي وعروض الخليل، ص36.

تقول:

[الكامل]

قَمَرَانِ فِي النَّادِي رَفِيعَا مُحْتَدِ	***فِي المجد فرعا سُؤْدُدٍ متخير*** [1]
قَمَرَانِ فِنْنَادِي رَفِيعَا مُحْتَدِنْ	فَلْمَجْدِ فَرْعا سُؤْدُدِنْ مُتَخَيْيِرِي
0\\0\\0\0\\0\\\ 00\0\	\0\0\0\\0\0\ \0\\0\\\ 0
مُتَفَاعِلُنْ/متْفاعلن/ متْفاعلن	متْفاعلن/متْفاعلن/ متَفاعلن

وأما بالنسبة للمجتث فلم يلقى عناية " **الخنساء** "، واهتمامها؛ حيث لم تنظم عليه إلا تجربة شعرية واحدة لا نجد سواها في مراثيها كلها ربما لم يخدم غرضها المقصود، أو لم يفي بمكنون نفسها .

من خلال اطلاعنا على الوزن في مراثي " **الخنساء** "تبين:

- أن الأوزان الرصينة ظلت في مقدمة مراثيها (الطويل، البسيط، الوافر، الكامل).لكن ذلك لم يمنعها من النظم في الأوزان الخفيفة حيث جاء الخفيف وهو نفسه(بحر الخفيف)بعد هذه الأوزان الأربعة بنسبة10،16% .

- تسعة أبحر كاملة وهي السريع، المضارع، المتدارك، المنسرح، الرجز، الهجز، المتقارب، المقتضب)

III- الموازنة بين المهلهل والخنساء:

[1] – الخنساء: الديوان، ص66.

قبل الشروع في تحديد نقاط الاتفاق والاختلاف بين الشاعرين وجب علينا الإطلاع أولا على مفهوم الموازنة «تعد الموازنة ضربا من ضروب النقد، يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة، والضعف في أساليب البيان..» (1)

والناظر في مأساة "**المهلهل بن ربيعة**" وأشعاره في رثاء الأخ ما يلبث أن يستحضر مأساة "الخنساء" ومراثيها المؤلمة ولعل ذلك راجع لما بين الشاعرين من تقارب يتجلى في حياة العز والمجد من جهة، وألم المحنة والفراق من جهة أخرى، إلا أن النظرة المتعمقة لا تعدم أن تجد افتراقا بينهما وحتى نكون موضوعين بعيدين عن الأحكام المسبقة نكتفي بالقول: إن الشاعرين التقيا في جوانب وافترقا في أخرى سنحاول رصدها معتمدين في ذلك على:

1)- **الخلفية التاريخية:** باعتبارها قاعدة تأثيرية في الإنتاج الإبداعي على المستوى الفني والدلالي.

- **الأصل العربي العريق لكلا الشاعرين:**"**المهلهل**" تغلبي، وتغلب قبيلة عظيمة اشتهرت بفرسانها، وحروبها الجريئة وأكثرها جرأة حربها على ملك الحيرة التي عدها بعضهم« من صفحات تغلب الماجدة المنظرة في التاريخ.» (2) و"**الخنساء**" قيسية وقد اشتهرت قيس بالفروسية والشعر، وفيها يقول: الأصمعي «أفي الدنيا مثل فرسان قيس وشعرائهم». (3)

وبالإضافة إلى الأصل العريق الشاعرية المتأصلة:

فكلاهما ينحدر من أسرة شاعرة إذ لم يكن "**المهلهل**" وحده شاعرا فقد كان "**كليبا**" أيضا شاعرا، وابنة "**المهلهل**" "**سليمي**" فيما بعد شاعرة أوردنا من شعرها ما يتصل بأبيها.

أما "**الخنساء**" فقد كان أخوها "**صخر**" شاعرا حفظت مصادر تراثنا الأدبي عددا من قصائده، وقد ذكرنا من شعره ما اتصل بأخته "**تماضر**" وهذا الميراث الشعري تلقته "**تماضر**" فكانت

---

(1)- ينظر، زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، دار الجبل، بيروت ، لبنان، ط1، 1993 م، ص07.

(2)- عمر رضا كحالة: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، مؤسسة الرسالة، القاهرة، مصر، ط1، 1991م، ج1، ص120.

(3)- الأصمعي: فحولة الشعراء، ص35.

شاعرة العرب الأولى، ثم أورثته لبنيها من بعدها فكانوا كلهم شعراء وقد مر بنا ما جادت به ابنتها "**عمرة**" في مقتل أخيها "**العباس**".

وبالرجوع إلى حياتهما التي نعما فيها بالعز والجاه- كيف لا و"**المهلهل**" أخو "**كليب**" سيد تغلب وقائدها و"**الخنساء**" أخت "**صخر**" و"**معاوية**" سادات مضر وأشرافها- نجد مولدها ارتبط بظهور موهبتها الشعرية

لقد كانت فجيعة "**المهلهل**" و"**الخنساء**" نقطة تحول في حياتهما إذ لم ير "**المهلهل**" بعد **كليب**" إلا فارسا عنيدا يبعث الحرب ويأبى الصلح ولم تر "**تماضر**" الآنائحة باكية.

وفي المقابل نجد أن "**المهلهل**" قد عاش في الجاهلية ولم يشهد مبعث النور، وانحسار الظلمات وانهيار الوثنية، بينما أدركت"**الخنساء**" الإسلام فهي شاعرة مخضرمة وأسلمت مع بنيها وامتدت حياتها إلى ما بعد الإسلام سنين طوال.

وفجيعة "**الخنساء**" كانت أشد من فجيعة "**المهلهل**" من **ناحية الكم** فهي فجيعة مزدوجة بينما فجيعة "**المهلهل**" أشد من **ناحية الكيف** كيف لا وقد تضررت قبيلة تغلب بأكملها في حربه التي دامت أربعين سنة، في حين أن فجيعة "**الخنساء**" لم تكن سوى معانات لصاحبتها.

2/- نتاج الشاعرين في غرض رثاء الأخ:

فيما يلي سنحاول الموازنة بين نتاج الشاعرين في غرض رثاء الأخ معتمدين في ذلك على ما خلصنا إليه من نتائج في دراستنا للجوانب الفنية لمراثيهما، وبذلك تكون عناصر الموازنة كالآتي:

❖ **ألوان الرثاء في مراثي "المهلهل" و"الخنساء"**

أ)- الندب:

اشترك" **المهلهل** " مع " **الخنساء**" في فجيعة فقد الأخ فكلاهما عاش هذه المأساة ولم يصفها من بعيد.

- كلاهما كان الندب حاضرا في ميراثه، إلا أن لكل منهما طريقته في عكس أثار الصدمة النفسية التي يعاني منها فإذا كان الحزن والأسى قد بلغ " **بالمهلهل** " إلى درجة البكاء، مما جعله يخالف العرف والمعتاد، فإن "**الخنساء** " لم تر بعد هذا الفقد إلا نائحة، معولة، وهي بذلك لم تخرج عن إختصاص المرأة على مر العصور، خاصة العصر الجاهلي.
- لجأ الشاعران إلى **إشراك الطبيعة** للتعبير عن حزنهما، وفجيعتهما محاولين بذلك نقل مأساتهما من إطارها الخاص إلى إطارها العام إلا إننا نجد في المقابل **الاختلاف بينهما قائم في قوة التعبير** فالطبيعة التي أسقط " **المهلهل** " عليها مشاعره كانت في أغلبها طبيعة باكية إذ لم تر الجبال والديار في مراثيه إلا باكية، في حين كانت الطبيعة التي قاسمت "**الخنساء**" حزنها تنبؤ بنهاية العالم، وقد ذكرنا من شعرها ما يؤكد ذلك.

ب) التأبين:

في هذا اللون لجأ كلا الشاعران إلى سرد صفات المرثي وتعداد خصاله الحميدة، فهدأت عاطفتهما قياسا باللون الأول، وأعطت مساحة أوفر للراثي، الذي طغت صورته على المرثي.

جعل " **المهلهل**" **و** " **الخنساء**" من التأبين وسيلة لتخليد صورة المرثي، وذلك برسم صورة مثالية لا يمكن للواقع في أي حال من الأحوال أن يجود بمثله، وهما بذلك يسعيان إلى تأكيد الجانب المعنوي بعد أن أدركا أنه لا مجال لتخليده ماديا وهي محاولة لجأ الشاعران إليها لمواجهة فكرة الموت والفناء.

ج) العزاء:

كلاهما كان العزاء حاضرا في مراثيه إلا أننا نجد الاختلاف قائما بينهما في رسم وتصوير هذا اللون " **فالمهلهل**" لم يرسم لنا صورة واضحة للموت، باستثناء بعض النظريات السريعة

العابرة التي حاول فيها بيان موقفه من الحياة والموت، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن فكرة الموت قوامها **الصبر والتجلد**، و" **المهلهل**" لم يعرف صبرا ولا تجلدا كيف لا وهو من ضل يطالب بكرا "**بكليب**" حيا، في حين أبرزت " **الخنساء** " موقفها من الحياة والموت، وتفننت في التعبير عما يدور في داخلها إزاء ذلك فصورت عجزها وضعفها أمام هذه الحقائق التي اعتبرتها قدر لا خلاص منه ولا **مهرب**

البناء واللغة في مراثي المهلهل" والخنساء

أ) بناء القصيدة "

بر جوع إلى ديواني الشاعرين نجد أن لكل منهما **منهج خاص به من ناحية الشكل** في بناء مراثيه، فقد بلغ عدد قصائد " **المهلهل** " (11) قصيدة في المقابل نجد عند "**الخنساء**" (59) قصيدة.

استناد إلى الإحصاءات تبين **أن** "**المهلهل**" ضل وفيا لحجم القصيدة التقليدية فجاءت قصائده طويلة، ولعل السبب في طولها هو أنه وظف شعره لخدمة ثأره، وتأخذ منه سلاحا لاستنهاض الهمم.

في حين خرجت مراثي "**الخنساء** " على النظام المتبع في القصيدة العربية التقليدية فجاءت قصائدها مقطوعات شعرية قصيرة، وقصائد متوسطة الطول لا ترقى إلى مستوى القصائد الشعرية والسبب في ذلك يعود إلى قصر نفسها، وسرعة وصولها إلى ما تريده.

تخلو قصائد "**المهلهل**" وكذلك "**الخنساء**" من المقدمة الطللية التي عرفت بها القصائد الجاهلية إلا أن هذا الاتفاق بين الشاعرين في التخلص من الطلل لا يعدم أننا نجد اختلاف بينهما فقد استبدل "**المهلهل**" الأطلال بالبكاء على "**كليب**" في المقابل استبدلت

"**الخنساء**" الأطلال بمطالع تخاطب فيها عينيها تحثهما على البكاء بغزارة، ولما كان التخلص في قصائد "**المهلهل**" من البكاء إلى التهديد، جاء التخلص في قصائد "**الخنساء**" من مخاطبة عينها إلى ذكر الصفات التي يجلها العرب، وفي الوقت **الذي ختم** "**المهلهل**" مراثيه **مفتخرا ببطولاته وشجاعته وانتصاراته في حروبه** على "بكر" استمرت " في سرد صفات المرثي مفتخرة بأخلاقه وعدله وسماحته.

استغل كلا الشاعرين ما وهب من طاقات للغة، فعمل على تفجيرها عيونا وينابيع شعرية إلا **أن اتفاق الشاعرين في الملامح العامة لا يمنع من افتراقهما في التفاصيل.**

فقد جاءت ألفاظ "**المهلهل**" سهلة، سلسة عذبة، غير ركيكة، فصيحة غير مبتذلة، منسجمة مع المعاني التي حملها شعره، فكان للفظ الشديد النصيب الأوفر في مراثيه، ومرد ذلك الحقل الحربي الذي كان أكثر حضورا لما وجد فيه الشاعر من قدرة في استيعاب ألمه النفسي، وتناسب مع شخصيته القوية في حين جاءت ألفاظ "**الخنساء**" وعرة، غامضة، إلا أنها اتسمت بالرقة لما في ذلك من تناسب مع حقل الحزن والأسى الذي طغى على مراثيها.

ج) ظواهر أسلوبية:

استغل "**المهلهل**" وكذلك "**الخنساء**" بعض الأساليب ووظفوها بشكل يخدم غرضهما الرثائي ومن أبرز هذه **الأساليب ظاهرة التكرار** فهو أكثر الخصائص اللغوية والأسلوبية حضورا في مراثيهما، وقد استطاع "**المهلهل**" و"**الخنساء**" من خلاله إبراز قدراتهما في التعامل مع اللغة تعاملا خاصا يتضح من خلال انتقائهما وإعادتهما للفظ أو العبارة التي تحمل الكثير من الدلالات والإيماءات التي يدركها السامع فينفعل ويتأثر بها.

إلا **أننا نجد الاختلاف في الغاية منه قائمة** فقد كانت الغاية من إعادة ذات اللفظ عند "**المهلهل**" الإصرار الشديد على ثأره في حين كانت الغاية عند "**تماضر**" إشراك المتلقي ما تكابده من أحزان وأشجان.

لم تكتف "**الخنساء**" بالتكرار فعمدت إلى إبراز قدراتها في استثمار الطاقات التعبيرية التي ولدتها بعض الصيغ كصيغة المبالغة.

د) الصورة البلاغية:

1- الصورة البيانية:

لجأ الشاعران إلى استخدام الصورة في مراثيهما على الرغم من تميز هذه المراثي في الغالب بالعفوية والبساطة ولم تخرج هذه الصورة عن إطار الصورة البلاغية القديمة القائمة على التشبيه، والاستعارة، والكناية.

نبدأها:

أ)- التشبيه:

احتل التشبيه المرتبة الأولى في ميراث "**المهلهل**" و "**الخنساء**"، واقترن أغلبه بأدوات مختلفة (كأن، ك) وكان للأداة كأن النصيب الأوفر للاستخدام ومرد ذلك تقريبها بين طرفي التشبيه تقريبا يكاد يجمع بينهما.

كما انطلق الشاعران في رسم تشبيهاتهما من البيئة التي يعيشان فيها فجاءت في الغالب تشبيهات حسية، بسيطة، معبرة، ومؤثرة، في المتلقي.

رغم هذا الاتفاق بين الشاعرين إلا أننا لا نعدم أن نجد اختلافا بينهما فقد خصص "**المهلهل**" تشبيهاته لتصوير حالته النفسية التي تفيض بالحزن والألم أو جعلها خاصة بالفخر القبلي أو الشخصي، في حين كانت تشبيهات "**الخنساء**" نقل لصورة حزنها

في مواقف حسية من الطبيعة، أو تشبيه صفات المرثي بكل ما يمكن أن يغرس ذكراه في نفس المتلقي.

ب)- الاستعارة:

كان للاستعارة حضورا في مراثي شاعرينا فقد احتلت المرتبة الثانية بعد التشبيه إذ نجح الشاعران من خلالها في خلخلة معطيات الواقع فرأينا براعتهما في تجسيم المجرد وتشخيص الجماد.

ج)- الكناية:

لم يقتف "**المهلهل**" بالكناية كما هو الحال في التشبيه والاستعارة، في حين سجلت حضورها في مراثي "**الخنساء**" ونجحت من خلالها في التعبير بشكل غير مباشر عن مشاعرها وعواطفها، ومكنونات نفسها والأزمات والهموم إذ وجدت فيها قدرة رمزية في الدلالة على المعاني فتمكنت من التعبير عن أمور تتحاشى الإفصاح عنها.

2- الصورة البديعية:

كان للبديع حضورا في مراثي "**المهلهل**" و"**الخنساء**" إلا أنهما اقتصدا في استخدامه ولم يجعلانه هدفا، فكان الطباق أكثر المحسنات البديعية حضورا في شعرهما استطاعا الشاعران من خلاله أن يكسبا شعرهما حلية بديعية رائعة كما حرص "**المهلهل**" و"**الخنساء**" على استخدام التصريع في الكثير من مراثيهما فهو لا يكاد يغيب ولعل السبب في ذلك يعود إلى اهتمامهما بالجانب الموسيقي في قصائدهما الرثائية.

❖الإيقاع:

الوزن:

يكاد "**المهلهل**" وكذلك "الخنساء" ينحوان نفس المنحى في استخدام الوزن لولا الاختلاف في ترتيبه.

إذ لم يخرج "**المهلهل**" وكذلك "**الخنساء**" في بناء مراثيهما عن البحور الخليلية فلم ينظما على الوزن الذي أهمله الخليل وهو المتدارك، ولا على الوزنين اللذين أنكرهما "**الأخفش**" وهما المضارع والمقتضب، كما لم يستعملا البحور كاملة فقد لوحظ غياب(09) أبحر كاملة في مراثيهما، وأن الأوزان الرصينية وهي(الطويل، البسيط، الوافر، الكامل) ظلت في مقدمة مراثيهما مع اختلاف في الترتيب، فقد احتل الكامل **المرتبة الأولى** في مراثي "**المهلهل**" في حين احتل **المرتبة الرابعة** في مراثي "**الخنساء**" واحتل الطويل **المرتبة الثالثة** في مراثي "**المهلهل**" في حين احتل المرتبة الأولى في مراثي "**الخنساء**" واحتل البسيط **المرتبة الخامسة** في مراثي "**المهلهل**" في حين احتل **المرتبة الثانية** في مراثي "**الخنساء**" واحتل الوافر **المرتبة الرابعة** في مراثي "المهلهل" في حين احتل المرتبة الثالثة في مراثي "الخنساء".

ومن خلال هذا كله يتضح أن مراثي "المهلهل" و"الخنساء" لم تخرج عن الإطار العام لشعر الرثاء في العصر الجاهلي بأنواعه وأساليبه المعروفة.