جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

مذكرة ماستر

الأدب العربي
دراسات أدبية
أدب قديم

رقم: ق

يوم: 2023/06/21
إعداد الطالب:
عطلاي فضيل

عنوان المذكرة :

التشكيل الفني في ديوان الخرنق بنت بدر

لجنة المناقشة:

نوال أقطي	أ. د.	بسكرة	رئيسا
علي رحماني	أ. م.ب	بسكرة	مشرفا ومقررا
آسيا تغليسية	أ. م.ب	بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2022-2023

باسم الله الرحمان الرحيم

﴿اِقْرَأ باسمِ رَبّكَ الذّي خَلَق (1) خَلَقَ الإنْسانَ مِن عَلَقٍ (2) اِقْرَأ ورَبُكَ الأكْرمُ (3) الذي عَلّمَ بالقَلَمِ (4) علَّم الإنسانَ ما لَمْ يَعلَم﴾

...العَلَق...

شكر وعرفان

الشكر العظيم لكل من ساهم في تمهيد الطريق لي في رحلتي هذه، وليس لي غير الدعاء لكم لكل مساعدة قدمتموها لي ...

أشكر عائلتي من صغيرها لكبيرها

وأشكر عائلتي الثاني التي أنجبتها الظروف

ولا أنسى خالص الشكر للأستاذ الفاضل (علي رحماني) على كل شيء .

مقدمة

اشتُهر العصر الجاهلي بين عصور الأدب شهرة واسعة، ذلك أنه عصر ذائع الصيت لدرجة أنه قد لا يحتاج أي إحاطة منا بعوالمه وشؤونه.

غير أننا سنحاول مع ذلك أن نرمي باهتمامنا إلى ركن من أركانه، ركن ربما لم ينل كفايته من الدراسات، وقد حمل هذا الركن شخصية من شخصياته، هي (الخرنق بنت بدر بن هفان).

وقد حاولنا أن نأخذ من حياة هاته السيدة، وذلك بتسليط الضوء على أهم مراحل حياتها، ثم رأينا أن نتتبع عنواننا الموسوم بـ:

(التشكيل الفني في ديوان الخرنق بنت بدر)

فكان من حظنا أننا بحثنا في الديوان وتفحصنا مكامن التشكيل الفني في شعرها.

أما عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، فالسبب الجوهري أن موضوعنا هذا لم ينل ما يكفي من الدراسات السابقة، وقد تفحصنا ذلك فلم نجد إلا ومضات تحمل اسم الخرنق بنت بدر، ومن تلك الومضات ديوانها.

والسبب الثاني هو رغبتنا في جلب أخبار **الخرنق** وشعرها إلى الضوء، حتى يتسنى لمختلف الأطياف أن تطلع عليه بعد أن تتبعنا مكامن الجمال فيه.

وكان من أهداف البحث ، الأهداف الآتية :

- استخراج مكامن الجمال في شعر **الخرنق** بتتبع صورها الفنية وتشكيل شعرها.
- تسليط الضوء على شعر **الخرنق** وعلى أهم محطات حياتها.
- إبراز جهود المرأة في عالم الشعر الجاهلي خصوصا، والشعر عامة.
- إظهار أهمية التصوير الفني في الشعر.

- الإحاطة بالعصر الجاهلي بحكم أنه عصر الشاعرة
- الإحاطة بالحياة العقلية والحياة السياسية والحياة الاجتماعية في العصر الجاهلي.

إضافة لبعض الأهداف الأخرى ، والتي قد نمسك عنها القول حاليا .

وكل ما قمنا به في هذا البحث، كان بهدف الإجابة على إشكالية رئيسية هي:

(ما هي طبيعة التشكيل الفني في شعر الخرنق بنت بدر)؟

وقد انبثقت من هذه الإشكالية تساؤلات فرعية منها (من هي الخرنق بنت بدر؟ وما هي البيئة التي صقلت قريحتها؟ وما هي دوافع الخرنق في نظم شعرها؟ وما هي أبرز الأغراض التي قالت الشعر فيها؟).

وعلى ذكر الدراسات السابقة للعنوان ، نشير إلى أنها كانت نادرة جدا ، بل هي معدومة على حد علمنا ، حيث لم نجد بعد تفحصنا لهذا العنوان، أي عناوين مشابهة، وكل ما وجدناه عن الخرنق كان إما دواوينها أو ما جلبته أمهات المعاجم لنا ككتاب (الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني...).

رأينا أن نستعين بمنهجين في دراستنا هذه، المنهج الأول هو:

- **المنهج التاريخي:** واستعانتنا بهذا المنهج كانت من أجل تتبع حياة الشاعرة وطبيعة البيئة التي صقلت شعرها.
- **المنهج الأسلوبي:** أما عن هذا المنهج فقد احتجنا إليه بعد أن تبين أننا سنتوغل في أشعار الخرنق، وبعد أن تيقنا بأن التحليل الأسلوبي هو خير معين لاستخراج جواهر شعرها.

كما لا ننسى آليتي الوصف والتحليل اللتان كانتا الوسيلة في التوغل في ثنايا شعرها وتفسير ما فيه من مظاهر، ونذكر بأن للإحصاء دورا رفقة المنهج الأسلوبي، بعد أن أحصينا ما جاء في إيقاع الشاعرة من تفاصيل.

وككل بحث ، احتاج هذا العمل لخطة تضبطه...

وجاءت خطة هذا العمل وفق ثلاث أقطاب أساسية، هي **(المدخل، والفصل الأول، والفصل الثاني)** مع ما بقي من أعضاء البحث (الملخص، والمقدمة، والفهرس، والخاتمة، وقائمة المصادر والمراجع).

جاء المدخل بعنوان **(ملامح من العصر الجاهلي)** بعناوين فرعية تتحدث عن **(الحياة الاجتماعية، الحياة العقلية، في حياة الخرنق)**.

أما عن الفصل الأول فقد حمل عنوان **(الصورة الشعرية في شعر الخرنق)** وفيه تطرقنا لأهم النقاط التي تهتم بالتصوير الفني في شعر الخرنق.

وجاء الفصل الثاني بعنوان **(بناء القصيدة والإيقاع في شعر الخرنق)** وفيه ذهبنا بالوصف والتحليل إلى شعر الخرنق محاولين استخراج كنوز قصائدها من شكل وإيقاع.

و عن صعوبات البحث ، فبفضل الله والأستاذ الفاضل، لم نجد في طريقنا إلا التسهيلات، ولم نصادف الكثير من العقبات، غير أننا وكأي باحثين مررنا ببعض المثبطات، منها **(قلة الدراسات السابقة، وصعوبة لغة الخرنق في أشعارها)**.

وهنا وجب أن نستذكر أهم المنابع التي استقينا منها معلوماتنا ، منها مصادر وفيها ثلة من المراجع ...

وقد ساعدنا في بحثنا هذا ثلة من أمهات الكتب أولها **(ديوان الخرنق ليسري عبد الغني عبد الله)** وبضع من أهم المراجع التي تكررت كثيرا في عملنا ك: (تاريخ الأدب العربي لشوقي ضيف والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور وجواهر البلاغة لأحمد الهاشمي والعمدة لابن رشيق...).

المدخل: ملامح من العصر الجاهلي

_الحياة السياسية

_الحياة الاجتماعية

_الحياة العقلية

_نظرة في حياة الخرنق

العصر الجاهلي، عصر جميل أخذ من اهتمام أهل الأدب سنوات طوال، وبحوثا معمقة ودراسات لا تكاد تنضب ، ذلك أن هذا العصر يعتبر من أشهر عصور الأدب، بل إنه أبو العصور الأدبية، وها نحن في صفحاتنا القادمة، على وشك أن نزوره من جديد، وهذه المرة رفقة شاعرة من شواعره، هي **الخرنق بنت بدر**.

1- لمحة عن العصر الجاهلي:

رغم عراقة العصر الجاهلي، إلا أنه كغيره من العصور، لم يبخل على نفسه بأن يتلقف من شُعب الحياة، فكان فيه حيوات قائمات (سياسية، واجتماعية، وثقافية وأدبية ...).

1-1/ الحياة السياسية:

ولعلنا في هذه الأسطر، نزيح اللثام عن شقه السياسي، راغبين أن نكتشف ما كان عليه قوم الجاهلية من سياسة، وفي ذلك يقول **شوقي ضيف** في كتابه تاريخ الأدب العربي:

"وهذه القبائل جميعها كانت تتحد في نظمها السياسية، وهي نظم قبلية، تقوم على أساس القبيلة واشتراك أبنائها في أصل واحد وموطن واحد ، وهو موطن متنقل مع المراعي، وكان الرباط الذي يوثق الصلة بين أفراد القبيلة هو العصبية وهي عصبية قبلية".[1]

أردنا بهذا النص أن نسلط الضوء على بضع نقاط أولها أن طبيعة الحياة قد قامت على وحدة مستقلة هي القبيلة، والتي كانت كل شيء حينها، كانت الوطن.

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط10(د.ت)، ص57.

والنقطة الثانية أن العرب الجاهليين قد كانوا قوم ترحال وتجوال، لا نشير بذلك إلى نزهة أو رحلة طرد، بل إلى ذلك النزوح العظيم لقبائل كاملة، بحثا عن منابع العيش بالتأكيد.

والنقطة الأخيرة هي القانون الجامع الذي كان بمثابة الفطرة التي يفطم عليها الرضيع الجاهلي، وهي العصبية والحمية البارزة.

1-2/ الحياة الاجتماعية:

بعد أن أحطنا بما كان عليه الجاهليون في حياتهم السياسية، ورأينا أنها قائمة على القبلية...

ها نحن ذا نجوب مجددا بفضولنا راغبين في استكشاف الجانب الاجتماعي من حياة أهل الجاهلية، ومجددا نستعين بما جاء في تاريخ الأدب العربي حين يقول:

"كانت القبيلة في العصر الجاهلي تتألف من ثلاث طبقات: أبناؤها وهم الذين يربط بينهم الدم، وهم عمادها وقوامها، والعبيد، وهم رقيقها المجلوب من البلاد الأجنبية، والموالي وهم عتقاؤها، ويدخل فيها الخلعاء وهم الذي خلعتهم قبائلهم".[1]

هذا باختصار النظام الاجتماعي الذي عاش به أهل الجاهلية، وقد نرى ثلاث فرق واضحة شكلت المجتمع حينها، الأبناء وهم ركائز القبيلة وأملها وأقربهم إليها والأولى بنعمها، والعبيد وهم من غادرهم الحظ ، ذلك أنهم كانوا رهنا لدى الأسياد ثم الموالي وهم ما عُتق من العبيد، وأخيرا الخلعاء وهم فئة من الموالي العُصاة للقبيلة من لم يكن لهم فرصة في جوف قبائلهم، فما كان لهم إلا أن يختاروا البراري مسكنا لهم، ويكفي أن نتخيل مدى خطورة أن تنبذ القرية ابنها.

[1] يُنظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، المصدر السابق، ص68.

وبالعودة إلى النص تارة أخرى، نرى أن الحياة الاجتماعية الجاهلية، لم تكن بتلك الحياة المثالية وهذا الانقسام خير برهان.

فكيف لك أن تتصور حياة تقبل أن تستعبد بني البشر! ورغم ذلك لا ينكر التاريخ تجمل هذا العصر بأخلاق سامية مثل الكرم والنخوة والشجاعة والغيرة ...

1-3/ الحياة العقلية:

قبل أن نستكمل الكلام، وجب التنويه إلى أن الحياة العقلية تعتبر مفهوما شاملا، ذلك أنها قد تحتضن الحياة الثقافية والحياة الأدبية وهذا ما يوجب علينا الاعتناء بكل واحدة منهما على حدى.

أ- ثقافية:

أما بالنسبة لحياتهم الثقافية، فقد سبق ورأينا أن للجاهليين نظاما قائما على تعدد القبائل والطبقات، ذلك ما جعلهم عرضة لمختلف الثقافات والعقليات.

ويشير **محمد سهل طقحوش** في مؤلفه تاريخ العرب قبل الإسلام، إلى تعدد طبيعة الحياة الثقافية عند أهل الجاهلية:

"والواقع أن ثقافة العرب هي نتاج تاريخهم الطويل الذي يمتد بجذوره إلى مئات السنين قبل الميلاد، وتتألف هذه الثقافة العربية من معارف عملية..."[1]

أي أن للعرب تاريخا عريقا قبل الإسلام، تاريخ أهل الجاهلية الذي قد يكون ديوانا لأيام عديدة حافلة بالثروات الثقافية التي يعكسونها لنا، ثقافة متأصلة وليست وليدة لهو أو صدف.

[1] محمد سهيل طقحوش، تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النفائس، بيروت/لبنان، ط1، (2009)، ص107.

ويكمل **محمد طقحوش** حديثه عن المنبع الذي يستقي منه عرب الجاهلية ثقافتهم المستقلة، قائلا:

"وتتألف هذه الثقافة من العربية من معارف عملية اقتبسها العرب من تجاربهم الحياتية، وممارساتهم لأوجه النشاط العملي الاجتماعي، وخبرات الأقوام المجاورة لهم، والتي سبقتهم في مضمار الحضارة...".[1]

والمتمعن في النص، يرى بوضوح المنابع الثلاثة التي تلقف أهل الجاهلية العرب منها ثقافة تميزهم عن بقية الشعوب، المنبع الأول هو تجربتهم الحياتية.

والمنبع الثاني هو ممارساتهم لأوجه النشاط العملي الاجتماعي، ولعلنا نضع سطرا تحت لفظة "العملي"، فأساس اكتسابهم للثقافة من حياتهم الاجتماعية هو الممارسة العملية التطبيقية.

أما المنبع الثالث فهو خبرات الشعوب المجاورة، أي إنهم بالإضافة إلى ثقافتهم المستمدة من البيئة والظروف ... فإن العرب قد استعانوا بالثقافات الأجنبية، وذلك بطبيعة أنهم قوم حرب وترحال كما ذكرنا في سالف الحديث.

هذا ونذكر أننا لم نستوف كلام **طقحوش** بعد حيث قال في بقية النص: "ممن سكن معهم وعايشهم من الأجانب، ومن اللغة والشعر والأمثال والأساطير والمعتقدات الدينية".[2]

أدبية:

أما عن حال حياتهم الأدبية، فرغم أنهم قوم عصبية وغضب، إلا أنهم قد نالوا منها قسطا جميلا ...

[1] محمد سهيل طقحوش، تاريخ العرب قبل الإسلام، المرجع السابق، ص 107.

[2] المرجع نفسه ، ص 107 و 108.

ولعل أبرز ما يقفز إلى أذهاننا عند سماع أدب الجاهلية، هو الشعر، الذي لطالما كان ديوانا لهم، وهذا ما سنجده في النص الآتي **لعلي الجندي** في كتابه في تاريخ الأدب الجاهلي:

"الأدب الجاهلي هو ذلك الأدب الذي يُنسب إلى العرب الذين كانوا قبل الإسلام، وهو النتاج العاطفي الذي يعبر فيه صاحبه بالألفاظ عن شعور عاطفي وفيه إثارة للقارئ والسامع، أي ذلك التعبير العاطفي المثير وهذا يكون في الشعر الرائع والنثر البليغ".[1]

أشار علي الجندي في كلماته هذه، إلى أن الأدب الذي نعنيه باهتمامنا في عصر الجاهلية، هو ذلك الصادر عن عواطف الناس، وليس أي خربشة عابرة، أي أنه ذلك الذي يثيرك عند سماعه، ويأسرك عند قراءته.

ونجده قد نبه على أن هناك جنسين من الأدب:

اللذان لهما الأحقية باهتمامنا وهما (الشعر والنثر) ولا يقصد بهما الشعر الرديء الباهت، ولا النثر الضعيف المرمي في الطرقات، بل نرى أنه قد خصّهما بالروعة والبلاغة.

وكأنه يشير إلى أن الجودة معيار مهم لو شاء الشاعر أو الكاتب أن يثير مسامعنا بالفعل، وأن يلامس عواطفنا.

ولو أخذنا قليلا بعد مما جاء في كتابه سيكون لنا في ذلك إفادة: "ومن يرجع إلى كتب الأدب والقصص والتاريخ والأخبار والسير يجد أن الأدباء في العصر الجاهلي كانوا أكثر من أن يحيط بهم حصر، فكل قبيلة كان بها عدد كبير من الأدباء الذين روى لهم نتاج أدبي".[2]

---

[1] علي الجندي، تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة الجامعة العربية، بيروت، ط2، (1966) ، ص 133.

[2] المرجع نفسه، ص 133.

أي أن الحياة الأدبية الجاهلية، قد كانت زاخرة بالقرائح المبدعة والألسنة البليغة، وذلك برهان على اعتنائهم بالشعر والنثر، ولو أردنا تتبع الأسباب التي جعلت من العصر الجاهلي مرجاً يتبختر فيه الأدب، سنعود إلى الجندي حين قال: "وقد كانت ظروف الجاهليين، تساعد في إبداع النصوص الأدبية في جودة وإتقان، فالأحداث التي كانت تقع بينهم والصلات الاجتماعية التي تربطهم، والمجالس التي كانت تعقد، والمناسبات المختلفة، ومجالس السمر...".[1]

كل تلك المسهلات والظروف، كانت مساعدة وبشكل مباشر على صقل قرائح الشعراء وعقول الأدباء، ولعلنا نضيف قليلا بعد من كلامه حيث قال:

"ولا شك أن مما ساعد على كثرة النصوص الأدبية، والحرص على جودتها، ما كان من تنافس طبيعي بين أصحاب المواهب الأدبية في القبائل المختلفة التي كان يسود بينها النظام القبلي".[2]

مما سبق نستخلص أن لترعرع الأدب في العصر الجاهلي، عديد الدوافع والظروف المساعدة، منها الأحداث التي يعايشونها، والصلات التي تربطهم ببعضهم وبغيرهم من أهل القبائل، دون أن ننسى المجالس المختلفة سواء مجالس القبائل أو مجالس السمر، وللمناسبات كالأفراح والأحزان دور في ذلك أيضا، ويعود الجندي بنا إلى سبب رئيس في ازدهار الأدب وهو التنافس بين أهله.

❖ الخرنق بنت بدر:

إلى الآن، رأينا من حال الأنثى في العصر الجاهلي بعض الصور، منها أنها كانت عبدة للظروف، إن كانت من عائلة متماسكة عاطفة عليها فقد حازت من الحياة رغدا وافرا، وإن أنبتها نصيبها في عائلة متعصبة متشددة نال منها الموت وإلا فالشقاء نصيبها.

[1] ينظر، علي الجندي، تاريخ الأدب الجاهلي ،المرجع السابق ، ص133_134

[2] المرجع نفسه، ص134.

وها نحن الآن عند أعتاب سيدة من سيدات الجاهلية، هي **الخرنق بنت بدر**، ولعلنا في هذه الصفحات، نزيح اللثام على أهم النقاط في حياتها بين أضلع الجاهلية، ونتأسف على شُح ما لدينا عن شاعرتنا، أسفا نبرره بندرة ما حمله التاريخ عنها، لكن ذلك لن يُحرم علينا زيارتها.

- **من هي الخرنق:**

"الخرنق بنت بدر بن هفان بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط ابن هنب بن أقصى بن دعمي بن جدلية بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معبد بن عدنان وهي أخت طرفة بن العبد البكري، وأمها وردة".[1]

يخبرنا النص بنسبها الجليل، ويكفيها إجلالا أنها أخت سيد من سادة الجاهلية وفارس من فوارس الشعر طرفة بن العبد، ولا داعي للتوغل في طيات التاريخ كي نعلم أن لطرفة بن العبد مكانة مرموقة بين أهل الأدب، ناهيك عن أنه شاعر من شعراء المعلقات.

- **الخرنق وطرفة:**

وقد ورد في ديوانها حديث عن صلة القرابة بينها وبين **طرفة بن العبد البكري**، وهذا مقتطف من ذلك:

"وذكر راوي الديوان أن أمها كانت تسمى (وردة)، وهي أم الشاعر الجاهلي المعروف طرفة بن العبد البكري، صاحب المعلقة المشهور، وأحسن من وصف الناقة، وضمن شعره رؤى فلسفية سبق بها عصره بقرون عديدة".[2]

[1] يُسري عبد الغني عبد الله، ديوان الخرنق بنت بدر، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط1، (1990) ، ص9.

[2] الص ، ص 10

وقد وجب الذكر أن راوي الديوان الذي تحدث عنه النص، هو **أبو عمر بن العلاء**، والذي ذُكر أنه كان أمينا في روايته لأبرز ومضات حياة **الخرنق**.

وإن وصلنا منه القليل عن حياتها الشخصية فإنه قد استطاع أن يحمل لنا ثلة من أشعارها وأخبارها مع أخيها **طرفة**، وامتداد اسطر الديوان دليل على ذلك.

أما عن حقيقة العلاقة بين شاعرتنا وبين صاحب المعلقة، فلعل النص الآتي يجيبنا قليلا: "الخرنق وطرفة بن العبد البكري أخوان غير شقيقان، يجتمعان في الأم الواحدة، ويفترقان في الأب، وإن كان الأبوان من الأقارب يجتمعان في مالك بن ضبيعة".[1]

هذا في قول، ولو بحثنا في مختلف الأقاويل التي حملها لنا التاريخ، سنجد أن هناك تذبذبا في الآراء حول قضية القرابة بين الخرنق وطرفة.

فقد وقع بين الدارسين اختلاف على علاقة القرابة بين الخرنق وطرفة، وهذا ما جاء في ذلك: "ولكن أبا عبيد البكري صاحب سمط اللآلئ فيما يبدو فرق بين الخرنق وأخت طرفة فقال: هي الخرنق بنتُ بدر، زوجها بشر بن عمر، أما أخت طرفة فقد كانت عند عبد عمرو".[2]

وهذا ناجم عن تبعثر أخبار شاعرتنا بين طيات التاريخ، فقد نرى تباينا واضحا بين أهل الأدب فيما يخص علاقتها بالشاعر العظيم طرفة بن العبد.

وليتنا استطعنا أخذ إجابة شافية عن طبيعة الرابطة بينهما، لكن للأسف فقد فعل التاريخ فعلته، ولا يهمنا الآن سوى أن لها مع صاحبة المعلقة رابطة ما.

---

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 10

[2] المصدر نفسه ، ص نفسها

وربما نأخذ رأيا آخر من أهل العلم فنقول: "وكذلك فعل المفضل الضبي، وابن السكيت في أبيات المعاني، ثم حددا شخصية الشاعرة، فأعلنا أنها عمة طرفة بن العبد البكري".[1]

نرى في ما جاء به **المفضل وابن السكيت**، تأكيدا على تذبذب ما نقله لنا التاريخ من أخبار هذه السيدة، فقيل أنها أخت طرفة البكري، وقيل أنها عمته، وما هذا إلا مدعاة إلى الظن بأن خطأ قد وقع في تناقل أخبارها ونسبها.

وإلا فإن على أحد ما أن يشفينا بخبر يقين حول هذه القضية، وأن يوثق لأهل الأدب عن أمر نسبها.

- **زوج الخرنق:**

وعند الحديث عن هفوات التاريخ في قضيتنا هذه، نأخذ مما قاله يُسري عبد الغني في الديوان حين أخبرنا عن تعدد أسماء **الخرنق** قائلا: "وبتأمل هذه الأشعار، ومقاربة هذه الأسماء، ومقابلة أنسابها، باسم (الخرنق بنت بدر بن هفان) صاحبة الديوان الذي معنا ونسبها، تؤدي بنا جميعا إلى الشك في صحتها أو صحة أكثرها، وإلى الظن أن تحريفا وقع في اسم أحد آباء الخرنق بنت بدر بن هفان فخلق خرانق أخرى".[2]

يتحدث عبد الغني في بداية النص، عن بضع أشعار كان قد أوردها في ديوانه، وهي أشعار زُعم أنها لخرانق أخرى غير شاعرتنا.

وقد تتبع شارح الديوان ومحققه نسبها تتبعا دقيقا كما قال، وقراره بوقوع زلة بين صفحات تاريخها كان نتاج دراسة عميقة.

---

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 10

[2] المصدر نفسه ، ص 9

بل إنه قد شخَّص تلك الهفوة التي وقعت مشيرا إلى أنها قد كانت في أحد آباء الخرنق بنت بدر، وذلك ما خلق لنا سيدات أخريات يحملن اسمها فجاء الرواة والدارسون ليبنوا دراساتهم على ذلك التذبذب التاريخي.

ولم يكن اختلاف الدارسين في أمر نسبها أو قضية رابطتها بشاعر المعلقة، بل إنه قد تجاوز ذلك إلى شأن والدها كما رأينا، بل إن الخلل قد تجاوز أمر أخيها وأبيها إلى أمر التشكيك في قضية أخرى، هي قضية زوج **الخرنق بنت بدر**.

ونعود للديوان الذي فصّل في هذه القضية وفصَل فيها بأدلة من شعرها، وقد قال في ذلك: "أدى هذا الاختلاف في شخصية شاعرتنا الخرنق إلى اختلاف آخر يطرح سؤالا محددا: من يكون زوج الخرنق؟!، أعلن أبو علي القالي أنه عمرو بن مرثد، وأعلن ابن قتيبة أن زوج الخرنق هو عبد عمرو بن بشر بن مرثد".[1]

وقد أورد الديوان أسطرا عديدة فيهذه القضية، ليؤكد لنا أن الجاهلية لم تكن تهتم بأمر النساء كما اعتنت بأمر رجالها، وبرهان ذلك التردد الذي أصاب التاريخ في شأن شاعرتنا **الخرنق**.

حتى أن الديوان قد أضاف قليلا على ما يراه القالي وابن قتيبة فقال محاولا أن يقطع الشك باليقين: "ولكن الأكثرين يتفقون على أن زوج الخرنق هو بشر بن عمرو بن مرثد، وما يؤكد ذلك هو قولها:

ألا أقسمت آسى بعد بشرٍ على حيٍّ يموتُ ولا صديقِ
وبعد الخير علقمة بن بشر إذا نزت النفوس إلى الحلوقِ"[2]

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 11

[2] المصدر نفسه ، ص 11_12

والمتتبع لما جاء في الديوان بشأن هذه القضية، يستوضح أن أكثر الآراء قد اجتمعت على أن **بشر بن عمرو بن مرثد**، وأبياتها هذه شافية كافية على ما قيل، هذا إذا كانت الأبيات منقولة لنا بأمانة، وهذا ما نرجوه إن شاء الله.

وكخلاصة لهذا المدخل، نستذكر أهم النقاط التي جاءت فيه، أولها أن طبيعة العصر الجاهلي قد كانت طبيعة قبلية بدوية يملؤها التعصب والترحال، وثانيها أن **الخرنق بنت بدر** قد عاشت في بيئة من الحزن والحسرة على فقد **أخيها طرفة بن العبد** وزوجها **بشر بن مرثد** .

الفصل الأول: مفهوم الصورة ومكوناتها

_ مفهوم الصورة

_ مكونات الصورة

1- مفهوم الصورة :

بعد أن أخذنا من العصر الجاهلي تلك اللُمح الخاطفة، وبعد أن رأينا من أمر شاعرتنا الخرنق بنت بدر، سنحاول في هذا الفصل أن نسلك مسلكا فنيا بعض الشيء، أي أننا سنضع جهدنا في محاولة للتوغل في تشكيل شعر **الخرنق** الفني.

لكن قبل الغوص في أعماق شعرها، وجب أن نحيط ببعض المفاهيم التي تحتاج منا إلى إيضاح وإزاحة للغموض.

وبما أن فصلنا هذا يختص بالصورة فلنا في شأنها حديث بإذن الله، سنحاول فيه أن نرسم عنها بعض الملامح، وفي ذلك نبتدئ بما جاء في لسان العرب عنها:

"الجمع صُوَرٌ وصِورٌ وصُورٌ، قال ابن الأثير: الصُورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صِفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته".[1]

وبهذا فإن الصورة بمفهومها المبسط، ذلك الكيان الذي يدل على حقيقة الأشياء، وعلى صفات تلك الأشياء، وكأن في تعريف ابن الأثير للصورة الذي أورده لنا ابن منظور، إشارة إلى أن الصورة في جوهرها ما هي إلا مرآة تعكس حقائق الأشياء وهيئاتها.

ونشير إلى الاختلاف الشاسع بين تعاريف الصورة عند أهل الأدب والدارسين، إلا أنهم كانوا يستقون من منبع واحد تقريبا، هو أن الصورة في جوهرها انعكاس على حقائق الأشياء.

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف، القاهرة، ط1 (د.ت) ، (تح) عبد الله علي الكبير وآخرون ، ص 2523

نتكلم عن الصورة بشكلها العام هنا، أما عنها في عالم الشعر، فربما نلاقي لها اختلافا أكثر تباينا، وبرهان ذلك ما جاء في قول **هدية البيطار** الآتي:

"تُعد الصورة الشعرية مجالا واسعا للدراسة والتناول النقدي على صعيد ليس بالضيق أو المحدود، وقد لاقت دراسة الصورة الاهتمام الكبير عند دارسي الشعر العربي...".[1]

هذا كلام دال على اتساع الرقعة البحثية والدراسية في موضوع الصورة، في مختلف شؤونها... سواء في مفهومها أو في مكوناتها أو أهميتها إلخ...

وربما نستكمل ما جاء في قول هدية لعلنا نلتمس فيه السبب وراء ذلك الاهتمام الكبير من قبل الدارسين على الصورة، فنقول:

"ويعود الاهتمام بدراسة الصورة بوصفها أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخرى تُعد الصورة مقياسا فنيا وشخصيا للمبدع".[2]

أي أن الصورة من منظورها، وسيلة تعبيرية يصوغ بها الشاعر معانيها، وفي نفس الوقت هي معيار فني تقاس به براعة الشاعر.

ويشير **جابر عصفور** إلى أقدمية اهتمام أهل الأدب بالصورة في الشعر، نتحدث هنا عن أهل الأدب العرب على وجه الخصوص، فيقول في ذلك:

"ومع أن (الصورة الفنية) مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي".[3]

---

[1] هدية جمعة البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي ، دار الكتب الوطنية، لبنان ، ط1 (2010) ، ص 7

[2] المرجع نفسه ، ص 7

[3] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 (1992) ، ص 7

ذاك الاهتمام كما سبق وأشرنا، كان أغلبه في قضية ضبط المصطلح، فها هو عصفور يثبت أن العرب قد عرفوا التصوير كأداة للتعبير في أشعارهم، بل إنك لتجدهم أحرص الناس على الإبداع في تصويرهم.

إلا أن نضوج المصدر بل بروزه الأول كان كما قال عصفور بعد محاولات الترجمات واستكشاف ثقافة الغرب الأدبية، وكأنه يقول أن مصطلح الصورة الفنية، أو مفهوم الصورة كفن كان نتاج العقلية الغربية.

إلا أنه يعود فيشير إلى أن إرهاصات وجود التصوير في تراثنا كان قبل صياغة الغرب لذلك المصطلح، وجوده كوسيلة بالطبع، وليس كعلم مستقل أو مصطلح قابل للدراسة من قبل أهل الأدب، وفي ذلك يقول:

"قد لا نجد المصطلح _بهذه الصياغة_ الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث".[1]

ولو أخذنا مفهوم **جابر عصفور** عن الصورة ، سنجده قد نظر إليها من جانبين اثنين، وسنرى من خلال هذين الجانبين أنه قد أشار إليها بنظرة تفكيكية فتوغل في مكوناتها ومقوماتها، فقال:

"أم عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرتُ إليها من زاويتين ... يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعا بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة مشابهة _كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها_ أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان _ كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل".[2]

---

[1] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي المرجع السابق، ص 7

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 10

وكأنه في نظرته للجانب الأول، يفصح لنا بأن الصورة ما هي إلا ضرب من البلاغة، وعليه ليست إلا انتقالا أو تجاوزا أو خرقا! للدلالات المعهودة لدى قرائح الشعراء وأذهان القراء والسامعين لشعرهم وها هو يضرب أمثلته مؤكدا على ذلك ...

وكأنه يخبرنا أن جوهر الصورة الشعرية هي كل ما حاول الخروج عن المألوف في المعاني وأختار من التجاوزات والزخرفات منزلا.

وأن جمال التصوير يكمن في التلاعب بما كان معهودا لدى أهل الأدب من معان وصور، ولكن يحبذ أن يكون ذلك التلاعب قائما على شروط جمالية وليس مجرد أضغاث عبث، واستكمالا لكلامه عن الجانب الثاني يقول:

"ويعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعنى، ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس، وقدرتها المتميزة في مخاطبة احساسات المتلقي، وإثارة (صورة) ذهنية في مخيلته".[1]

لو أمعنا في كلامه هذا، سنجد أنه يشير إلى تجسيد الصورة في الأذهان وتوليدها للأحاسيس، وفي قوله: تقديما حسيا للمعنى ... نرى أن الصورة عنده هي تلك الصبغة التي تجعل للمعاني أحاسيسا بالفعل.

وهنا يكمن جمال التصوير الشعري، في أنه قد أفلح في نقل الصور من المعنى المقروء أو المسموع إلى معنى محسوس تقرأه بوجدانك وتترجمه بخيالك ...

فلو قلنا في مثال (عين الفتاة شديدة الجمال) لكان أقصر من قولنا (عينها كعين الريم)، وهي عبارة أبلغ وأنصع جمالا من الأول، وقد لامس المثال الثاني حواسنا فصرنا وكأننا نتخيل عين الفتاة بالفعل ونتحسس جمالها، وهذا جوهر التقديم الحسي في الذي أشار إليه **عصفور** في نصه السابق.

[1] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي المرجع السابق ، ص10

1-1 عناصر الصورة:

ذلك فيما كان عن ضبط مفهومها، أما عن عناصر الصورة فلنا من النص الآتي (لبشرى موسى صالح) فائدة:

"ولو حاولنا تحديد عناصر الصورة الفنية طبقا لما تقرره النظرات النقدية المعاصرة وما يوحي إلينا به تحليل الصورة ذاتها لوجدنا أنها تتمثل في اللغة، والتقديم الحسي للمعنى، أو العنصر الحسي ، والعناصر أو الأنواع البلاغية للصورة".[1]

نستخلص من النص أن للصورة ثلاث مكونات أساسية أولها (اللغة)، ولا يجوز أن نمر على هذه الأخيرة مرور الكرام بل وجب علينا الإحاطة بها إحاطة حسنة، ذلك أنها الركن الأساسي والأهم في تشكيل الصورة، كيف لا وهي اللغة.

وعنها تضيف (بشرى صالح) قائلة:

"وتتبوأ اللغة المكانة الأولى بين عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكيلها إذا أن عملية الإبداع الشعري تتمثل على نحو خاص في إبداع اللغة المتميزة بأسلوب ينفرد في نسج العلائق الفنية الجديدة بين المفردات".

وما هذا إلا بيان على أهمية اللغة، وعلى ضرورة الاهتمام بها اهتماما لائقا، فلو عدنا إلى النص سنجده قد أولاها مكانة لا تكاد فيها اللغة تنسلخ عن الصورة الفنية، ويكفيها مكانة أنها قد كانت الأولى في الذكر.

ولعل أهمية اللغة تتجسد في أنها الوسيلة الأساسية لارتقاء الصورة الشعرية ارتقاءً شامخا وثابتا ، ويكمن دور اللغة ولمستها في تحسين الصورة عندما:

---

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الحمراء/بيروت ، ط.(1994) ص 75.

"تؤدي اللغة دورها الحقيقي في الصورة الشعرية عندما تتوحد فيها القيمتان (التعبيرية والتصويرية) أو (الدلالية والنفسية للغة الشعرية)".[1]

أي أن اللغة الشعرية لا تكون شعرية بحق إلا إذا تمازجت مع الصورة الشعرية وتنازلت عن أنانيتها، بل إن عليها أن تكون مرآة تعبر بها الصورة عن نفسها، وأن تحمل قدرة تصويرية توصل إلينا الجوهر الحقيقي للصورة التي بين مفرداتها.

وببساطة على اللغة أن تختار مفرداتها قدر المستطاع كي تكون الدلالات مناسبة لما يريد الشاعر أن يعكسه في أذهاننا وفي نفسياتنا.

وهذا ما وجدناه في شعر **الخرنق بنت بدر**، خاصة في مرثياتها لأخيها طرفة بن العبد وزوجها عمر بن بشر بن مرثد، حيث نجدها انتقت ألفاظها بعناية لما يناسب ..... الغرض والموضوع وهما الرثاء والبكاء، وعليه نجدها سلكت لغة شاعرية لا توحي إلا بحزن شديد وحسرات وألم، ذلك أن مفرداتها قد حامت في ذلك البحر.

فنجدها استعملت من الحقول المعجمية ما يفيدها، ومن المعاجم التي أسرفت الشاعرة في مفرداتها معجم المصيبة (فُجِعنا، الأسى، مُصاب، الآفة ...) وهو من أكثر المعاجم ورودا خاصة في بكائها، وربما لأن في ألفاظه خدمة لمُصابها ومصيبتها بفقد زوجها وأخيها.

ثم الموت (دماء، الموت، حتفهم، المنايا، قبري، جمجمة...) وقد كانت ألفاظه ودلالاته وافرة أيضا، ربما لنفس السبب الذي سبقه، لأنها احتاجت للبكاء فما كان على لغتها الشعرية أن تبكي معها.

[1] ينظر ، بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المرجع السابق ، ص 83

ولا ننسى معجم الطبيعة الذي كان حاضرا بغزارة (حريق، نخيل، عاصف، نار، الرحيق، غيث، صحراء، قضاض...) وهو معجم لا غنى عنه في القصيدة العربية في كثير من المضارب، خاصة وأن طبيعة شاعرتنا قد حملت ذكريات فقيديها.

وأيضا معجم الأماكن (قلاب، سدير، العراق...)، وما استعمالها لهذا المعجم إلا لرغبتها في تذكر الأماكن التي وقعت فيهما المصيبتان، مصيبة أخيها وزوجها.

كما أن للحيوان دلائلا كثيرة بين أبياتها (خرق "حصان"، المهرات، المُهر، أجرد، الذئاب، القطا، نسر...) أما عن مفردات هذا المُعجم، فقد كانت أغلبها في الهجاء أو في نفحات الفخر والمدح المتناثرة على طول الديوان، حيث أن أغلب استخداماتها للحيوان كانت إما في حرب أو في وصف لشراسة أو شيء من هذا القبيل ...".[1]

وعلى ذلك لم تستغنِ الشاعرة عن معجم الحرب بل إنها خاضت في مفرداته خوضا لنفس السبب (معترك، الضاربون، الطاعنون ...)"،[2] حتى أنها تلقفت من الألفاظ الدالة على السلاح (البِيض، الرمح، المغافر، صوارم ...)، بل إنها لم تنس الشُرب في معجم الخمرة (يشربوا، الكأس، شرابِ...) وهو معجم لم مفرداته تزول من الشعر الجاهلي، بل تراهم يلتهون للخمرة في لهوهم وبكائهم، وكثير من أغراضهم، غير أن شرب شاعرتنا قد كان على حزن، وكأنه كان مهربا لها من واقع مرير.

ذلك فيما كان من خبر أول عناصر الصورة الفنية، حيث رأينا الشاعرة قد برعت في انتقاء ألفاظها لما يناسب صورها التي حاولت أن تهديها لنا، صور الموت والمصائب والحزن الشديد والغضب المستعر.

[1] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، الصفحات 32_62

[2] ينظر ، المصدر نفسه ، الصفحات 32_62

وقبل أن نقفز إلى المكون الثاني لعلنا نشير إلى طبيعة اللغة التي استعملتها شاعرتنا في جميع قصائدها، والتي كانت لغة ذات طابع تقليدي لما كان عليه الشعر في العصر الجاهلي، فنراها لم تجدد أو تحاول الخروج عن قالب شعراء الجاهلية في ألفاظها.

بل إنها كانت جاهلية حتى النخاع، ونرى ذلك في الألفاظ الصعبة والمعاني البسيطة الجميلة، ولنا في المثال الآتي بيان:

" ألا ثَكَلَتكَ أمُكَ عَبدَ عَمروٍ أبا الخربات آخيتَ المُلوكا

هم دَحَوكَ للوركاتِ دحًّا ولو سَأَلوا لأَعطيتَ البرُوكا

ألا سِيّانِ ما عَمرو مُشيحا على جرداء مسحلها علوكا [1]

هذه كانت أبياتا جاهلية خالصة، كيف لا وفيها من غرابة اللفظ وقوته ما يُرويها، ومن بساطة المعاني ما يكفيها.

"وقد جاء في الديوان شرح على أصعب ألفاظها، وأولها أبا الخربات وقد قصدت الشاعرة به الفساد بأنواعه وفعل القبائح، ثم لفظة دحوك وشرحها الديوان على أنها دفعوك وقد أرادت بها سألوك...

وكأنها تقول أيها الفاسق **عمرو**، يا إمعة الملوك ويا من تعبدهم عبادة وتبجلهم بالهدايا والبروك، أو شيء من هذا القبيل.

والمشيح هو الجاد أو الحذر كما قال الديوان، والمسحل هو تلك الحديدة التي توثق اللجام في فم الفرس".[2]

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص60وص61

[2] ينظر ، المصدر نفسه ، ص60_61 ص

وما استشهادنا بهذه الأبيات إلا لبيان غرابة الألفاظ والمناخ الجاهلي على القصيدة، وهو برهان على تلك الصبغة التقليدية التي تزينت بها ألفاظ الشاعرة ومعانيها.

ويجدر بالذكر أن الشاعرة قد استمرت على منوال التقليد طوال قصائدها، وكأنها تخبر العالم أن قصيدتها جاهلية صرفة.

أما عن المكون الثاني للصورة فهو كما ذكرنا سابقا التقديم الحسي للمعنى، وقد نجد شفاء عن أمره في تعريف (حازم القرطاجني) الذي استذكره لنا (جابر عصفور):

"الشعر _عند حازم _ إثارة تخيلية لانفعالات المتلقي، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة، تؤدي به إلى فعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخيل عن فعله أو طلبه أو اعتقاده".[1]

ونرى مما جاء في نص **جابر عصفور** هنا، أنه يحاول بوضوح أن يشير إلى ذلك الجوهر الذي بُني عليه الشعر، وعند تفحص النص يتوضح لنا أن جوهر الشعر هو ملامسة الوجدان بإثارة الإدراك، وبتجاوز الصورة لدورها البدائي في رسم المعاني إلى دور عظيم هو التقديم الحسي للمعاني التي يشاء الشاعر أن يوصلها لنا.

ولو أخذنا من كتاب منهاج البلغاء لصاحبه (حازم القرطاجني)، سنجد أن التقديم الحسي مرتبط ارتباطا متينا بالتخييل، وهو مصطلح تكرر كثيرا في كلام **القرطاجني وعصفور**، حتى أن أولهما يقول:

"الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يُحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قُصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمنه حسن تخييل له".[2]

---

[1] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 298

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت/لبنان ، (د.ط) (د.ت) ، ص 71

من كلامه هذا نرى أن **القرطاجني** قد ربط الشعر بالتخييل بل إن الأخير قد كان عنده من مكونات الشعر ومن مفردات تعريفه، لدرجة أنك قد لا تقدر على التفريق بين الشعر وبين ملكة التخييل كونهما نديمان لبعضهما كما أشار، ولو استكملنا كلامه سنجده يقول:

"فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه ... وهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيُّله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام"،[1] أي أن أجود الشعر في نظر القرطاجني هو ذلك الشعر الذي أحسن فيه ناظمه تصوير ومحاكاة ما يريد إيصاله إلى أذهاننا وما كان له إثارة قوية لمخيلات القراء، وكأنه يقول أن الشعر إذا تنازل عن خاصية التصوير المُحكم والمحاكاة الصادقة لن يكون من أفضل الشعر.

وقد كان لجابر عصفور كلام طيب يفيد في قضية التقديم الحسي للشعر، فيه ربط بين الأخير والرسم، حيث قال في ذلك:

"إن ربط الشعر بالرسم كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المُشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل".[2]

ويكفينا من كلامه تلك الرابطة بين التقديم الحسي الشعري وبين ما يقدمه لنا الرسام، وقد أوضح لنا **عصفور** أن الوثاق بينهما هو اشتراكهما في توليدهما للانفعالات في الأذهان، أي أن كلاهما لديه نفس التأثير وهو ترجمة ما يراه البصر إلى وجبة متغيرة الأذواق يتلقفها العقل بمخيلته الفذة.

[1] ينظر ، أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،المصدر السابق، ص71_ص72

[2] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 284

وهذا يعود بنا إلى أهم نقطة في هذا التقديم الحسي، وهو المتلقي، ولعلنا نشير إلى أن جوهر التقديم هو أنه كالمادة الخام التي تكون عند الشاعر، فيحاول صياغتها بما يشاء أن يبعثه فينا أو ببساطة بما يخالجه من تجربة شعرية.

ثم تنتقل تلك المادة إلى الناقد أو المتلقي بصفة عامة، فيمررها على عقله ليصوغ منها جواهرا وحليا كيفما شاء، وربما تتآلف تلك الجواهر مع ما أراد الشاعر صنعه فيكون بذلك قد برع في تصويره بأن برع في نقل ما شاء من الصور إلى أذهان المتلقين، أو تتنافر فيكون بين المتلقي والشاعر انزياحات ومراوغات شعرية، وهنا ينتقل القارئ من الشخصية المتلقية إلى شخصية محللة أو مفسرة كي يفهم ما أراده الشاعر.

وتتبعا لحديثنا ذاك، نأخذ مما جاء به كامل **حسن البصير** في كتابه بناء الصورة الفنية في البيان العربي، حين أورد صفحات كثيرة عن علاقة التصوير الشعر بالحواس وإدراكها، فقال:

"الشعر عند روبرت تريستام كوفن (أوضحُ الصورِ الفنية، وأكثر الأشياء المرئية شأنا بالذهن) دائما أشياء كتلك التي نستطيع أن نبصرها ونلمسها ونسمعها ونتذوقها ونشمها".[1]

في هذا النص نرى بوضوح ما أراد أهل الأدب بالتقديم الحسي للشعر، وهو أن الشعر يتجاوز تلك الوظيفة الجمالية السطحية إلى وظيفة أكثر تفاعلا مع الأذهان، هي وظيفة، أو ببساطة هي التي نراها بعقولنا بل نلمسها ونسمعها ونتذوقها وكأنها بين أيدينا وليست مجرد كلمات.

وفي خضم الحديث يقول **كامل البصير** أيضا: "الشعر إنتاج ذهني لا يقدم المعنى العام للتجارب العاطفية، وإنما يقدم التجارب العاطفية نفسها في كلمات تمثل حواس

[1] ينظر، كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، طبعة (1987)، ص124

البصر والسمع واللمس والذوق والشم وتقول أن الصورة الفنية هي التعبير عن التجربة على هيئة صورة ذهنية".[1]

وكان نصه هذا على لسان الناقدة الأوروبية (ايديث ويكيرت)، وهو نص جميل يبرز لنا تلك السمة البارزة للتقديم الحسي الشعري، هي أنه ناقل للتجارب العاطفية للشاعر.

بل إنه باعث لتلك التجارب في نفوس القراء من مختلف الأعمار والأجناس والطبقات، الذين يترجمون تلك التجارب بحواسهم كيفما شاءت، أو كيفما صاغتها أذهانهم المختلفة.

وبالعودة إلى شاعرتنا **الخرنق بنت بدر**، سنجد من تفحصنا لأشعارها أنها قد حاولت بكل ما تملك من تجربة شعرية أن توصل لنا أحاسيسها، فما كان لها بذلك إلا أن قدمت لنا صورها تقديما حسيا صرفا.

ذلك أنها كما ذكرنا في سابق الأسطر كانت كثيرة البكاء والهجاء، وهذا ما جعلها متمكنة في هذين الغرضين تمكنا محكما، ولنا في قولها الآتي مثال على قوة انبعاث الصورة منه، وهي أبيات ترثي فيها أخاها:

"لا يبعدنْ قومي الذين هُم سُمُّ العُداةِ وآفةُ الجُزرِ

النازلون بكل معتركٍ والطيبين معاقِدَ الأزرِ

الضاربون بحَومةٍ نُزِلَت والطاعنون بأذرُعٍ شُعُرِ"[2]

لو لاحظنا ما جاء في الأبيات، سنرى أن الشاعرة قد افتتحت مرثيتها ببعض من معاني الفخر وصور الحماسة، وقد أرسلت في أذهاننا تلك الصور بدقة، بل إنها قد برعت في تقديم تلك المعاني لتداعب بذلك أذهاننا.

[1] المرجع نفسه ، ص125وص126

[2] يسرى عبد الله ، ديوان الخرنق ، ص 44

فلك مثلا أن ترى البيت الأول الذي حمل تشبيها رائعا كان فيه قومها كالسم الذي يفتك بالأعداء، ثم البيت الثاني الذي حمل من نبأ حماسة قومها وشجاعتهم في المعارك ... ثم البيت الثالث والذي كان فيه خبر عن صرامتهم أثناء القتال، (الضاربون...الطاعنون...).

ولو جمعنا الأبيات لوجدنا أن الشاعرة قد أرسلت لنا بكلماتها تلك وما تحمله من معان كمية وافرة من التخيلات والأحاسيس، فقارئها لا يكاد يفر من مشاعر الحماسة، ولا يسع عقله سوى التفكير في شجاعة أولئك القوم وضراوتهم.

بتلك الأبيات لا غير، وما تلقفته من معان، أشعلت الشاعرة مخيلاتنا وأوقدت أحاسيسنا وقاربت لنا تلك الصورة بشكل رهيب، حتى أنك تكاد تسمع أصوات قومها في النزال، وهذا ما تحدثنا عنه بشأن التقديم الحسي للمعاني، أي أن الشاعر ينجح في إيصال معانيه إلى أبعد الحدود ... إلى حواسنا.

ولو أردنا منها مثالا آخر نقول:

"لقد علمَت جديلةُ أنّ بِشرا غداةَ مُرَبِّحٍ مُرُّ التقاضي

غداةَ أتاهُمُ بالخيلِ شُعثاً يَدُقُّ نُسُورها حَدُّ القِضاضِ"[1]

ومما فهمناه من الديوان وشرحه للأبيات، رأينا أن الشاعرة تفتخر مجددا قبل أن ترثي زوجها، وها هي تصف كيف أن قبيلة أسد والتي كنّت عليها بجديلة ... قد علمت بقدوم بِشر بخيول تُسمع أصوات حوافرها (يدق نسورها) وهي تدق على الحصى (حد القضاض) وهذا مشروح في الديوان.

ومن ذلك نستشعر بحماوة الموقف وكمية الحماسة والفخر فيه، ومع أنها لم تشر إلا لقدوم زوجها إلى قبيلة بني أسد إلا أنها أشعرتنا بأنه قدوم حماسي بالفعل.

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 50

فكانت ألفاظها حاملة لدلالات شرسة تلاعبت بحواسنا مثل (غداة، ومُرُ، وشُعثا، ويدُقُ) بل إنها قد جعلت من البيئة في حد ذاتها مشتركة في تلك اللمسة الحماسية (نسورها، القضاض).

فكُنا وكأننا نشاهد حوافر الخيول تتوافد فوق الحصى بالفعل، بل وكأننا كنا مع تلك الخيول نسمع ضجيج حوافرها ذاك، وهذا ما أعاد لم شملنا مع التقديم الحسي للمعاني، ذلك أن الشاعرة قد أفلحت في إرسال معانيها تلك إلينا، ونجحت في خلق لمسة حسية شعرنا بها بجميع حواسنا.

هذا في ما كان من خبر العنصرين الأولين للصورة الفنية، أما عن المكون الثالث فهو كما أشرنا سابقا في كلام بشرى صالح في كتابها الصورة الفنية في النقد العربي الحديث... (العناصر البلاغية).

ويكفي أن نذكر البلاغة حتى تقفز تلك الأضرب الثلاث نحونا، وهي البيان والبديع والمعاني، وإن كان حديثنا اليوم عن أول تلك الأضرب، وبما أن كلامنا عن البيان فلابد لنا أن نجلب تلك الصور التي لطالما اعتنى بها (التشبيه، والاستعارة، والكناية).

1-1-أ) التشبيه:

من تعريف **الهاشمي** الآتي، سنرى أن التشبيه ببساطة هو الربط بين شيئين مختلفين في الأصل بوجه شبه بينهما، وكأنك تربط بينهما بقاسم مشترك.

"التشبيه هو الدلالة على أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه، وبتعريف التشبيه بذلك خرجت المشاركة في عين، نحو اشترك زيد وبكر في الدار فأنه لا يسمى تشبيها".[1]

[1] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، تدقيق يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، صيدا/بيروت ،(د.ط) (د.ت) ، ص 219

فلك مثلا أن تشبه البحر بالماء في اللون الأزرق، هكذا جعلنا شيئين مختلفين يشتركان في وجه شبه وهو الزرقة.

ويوضح لنا **الهاشمي** أن التشبيه قد يكون بين شيء وآخر أو بين أشياء متعددة، ولو ضربنا في ذلك مثالا لقلنا أن المثال السابق يفيد الحالة الأولى.

أما الحالة الثانية فربما نشبه النجوم باللآلئ مثلا، فالأول تشبيه بين مفرد وآخر، والثاني تشبيه بين أشياء متعددة ونرى في نصه أيضا أن من أركان التشبيه (الأداة ووجه الشبه).

ولطالما كان هذا اللون البلاغي (التشبيه) حاضرا في أشعار العرب، منذ الجاهلية إلى يومنا هذا، بأنواعه كلها وإن تفاوتت تلك الأنواع في ظهورها بين أبيات الشعراء، وعلى ذكر هذا، قد نجلب بعضا من أشهر أنواع التشبيه فنقول أن فيه:

"تشبيه تمثيلي، تشبيه غير تمثيلي، تشبيه مجمل، تشبيه مفصل، تشبيه قريب مبتَذل، تشبيه بعيد غريب، تشبيه مؤكد، تشبيه مرسل، تشبيه بليغ".[1]

تلك كانت أبرز أنواع التشبيه التي جاءت في كتاب جواهر البلاغة للهاشمي، وقد فصل فيها تفصيلا جميلا.

غير أننا لسنا في بيئة لتتبع تفاصيلها تلك تتبعا مركزا، إنما يكفينا أن نهتم بأبرز تلك الأنواع كالتشبيه البليغ والتمثيلي مثلا، ذلك أن شاعرتنا الخرنق بنت بدر، لم تكن من الذين تلاعبوا بأنواع التشبيه جميعها.

[1] ينظر ، أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان، المرجع السابق ، الصفحات 234_237

فلك مثلا أن تتأمل قولها:

"أعاذِلَتي على رُزءٍ أفيقي فقد أشرفتني بالعذلِ ريقي

ألا أقسّمتُ آسى بعد بِشرٍ على حيٍّ يموتُ ولا صديقِ

وبعد الخير علقمة بن بِشرٍ إذا نزت النفوس إلى الحُلوقِ

وبعد بني ضُبيعة حولَ بِشرٍ كما مالَ الجذوعُ من الحريقِ"[1]

يروي الديوان في هذه الأبيات ما قالته الشاعرة في موت زوجها بِشر، والذي مات على يدي بني أسد في موقعة قلاب كما ذكرنا سالفا، نراها تفتتح القصيدة بالحزن والبكاء والحسرات (بالعذل ريقي).

ثم تعود لتأكيد حزنها (آسى بعد بِشر) معلنة أن أمر موته قد كان مأساة تدعوها إلى الحزن الشديد بل إنها تكرر ذلك (نزت النفوس إلى الحلوق)، وكل ذلك لتبكي على زوجها الراحل الذي مات وتركها للأحزان، حتى يأتي البيت الأخير حاملا لتلك الصورة البيانية التي نحتاجها.

وقد وقعت الصورة في تشبيه **الخرنق** (لمن مات مع زوجها بشر) (بالجذوع التي تتساقط جراء احتراقها)، فكان لنا في البيت صورتان متقابلتان تجتمعان في وجه شبه واحد هو (الهلاك)، وأداة الشبه و هي (كما)، وهو تشبيه تمثيلي.

ولو أردنا تتبع تشبيهاتها مرة أخرى سنراها تقول:

"لا يبعدن قومي الذين هُم سُمُّ العُداةِ وآفةُ الجُزرِ

النازلون بكل معتركٍ والطيبين معاقِدَ الأزرِ"[2]

[1] يسرى عبد الله ، ديوان الخرنق ، ص39وص40

[2] المصدر نفسه ، ص 43

انظر هنا كيف أن الشاعرة قد شبهت (قومها) (بالسم) ثم ها هي تشبههم (بآفة الجُزر)، فالأولى كانت لتوضح لنا أن قومها كالسم القاتل للأعداء فلا يريد أي قوم أن يجابهوهم لما وصلوا إليه من شراسة.

والثانية كما ذكر الديوان كانت لوصف كرمهم بأنهم لا يبخلون بنحر نواشيهم للضيوف وكل ذلك لتوضح لنا الشاعرة مدى خطورتهم إذا غضبوا ومدى كرمهم إذا وهبوا.

وفي البيت نجد المشبه (القوم) والمشبه به (السم، الآفة) ولا نجد وجه الشبه ولا أداته فكان ذلك ضربا من أضرب التشبيه البليغ.

ولمزيد من التشبيهات في شعرها نأخذ قولها الآتي:

"سَمِعَت بنو أسدَ الصياحَ فزادَها عند اللقاءِ مع النِّفار نِفارا

ورأت فوارسَ من صليبة وائلٍ صُبرًا إذا نقعُ السنابكِ ثارا

بيضا يُحَزِّزنَ العِظامَ كأنما يُوقدنَ في حلقِ المَغافر نارا"[1]

أما عن هذه الأبيات، فهي بدورها من رثاء زوجها وقومه، ولعلنا نشير إلى ميزة قد تكررت كثيرا طوال الأبيات التي أخذناها إلى الآن، وهي أن رثاءها كان مليئا بالمدح، خاصة المدح الممزوج بلمسات الفخر والحماسة.

وأبياتنا هذه دليل آخر على ذلك، فهي بما فهمنا وبما رأينا من شرح الديوان تفتخر بأن قومها يبثون الرعب قبل حتى أن يأتوا الأعداء، فقط بصياحهم (الصياح فزادها...نفارا).

وفي البيت الثاني إيضاح من الشاعرة لمدى الرعب الذي تبثه خيولهم وهي مسترسلة إلى العدو (صبرا إذا وقع السنابك ثارا).

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 48

ثم البيت الأخير وفيه ضالتنا البيانية، وهي تشبيه السيوف (البيض التي تحزز العظام) (بالنار التي توقد في المغافر)، وهو تشبيه كان في المشبه والمشبه به صورتان، والأداة (كأنما)، وهو تشبيه تمثيلي، وقالت أيضا:

" ومَن يَرجِعُ الرمح الأصمَّ كُعوبُه عليهِ دماءُ القومِ كالشَّقِراتِ "[1]

ونراها شبهت (الدماء) (بالشقرات)، وهي كما جاء في الديوان شقائق النعمان، وهو تشبيه مجمل بعد أن توافرت فيه ثلاث أركان ما عدى وجه الشبه، هذا فيما كان من خبر التشبيه في شعر الخرنق بنت بدر، وقد رأينا أن أغلب تشبيهاتها كانت في الرثاء بحكم أنه أكثر أغراضها نظما.

وما استعمالها لهذا اللون البلاغي إلا لرغبة منها في إخراج المعاني بصورة راسخة في الأذهان، وزيادة المعنى وضوحا وقوة، وتقديم المعاني تقديما حسيا في قالب لغوي جميل يصعب نسيان تفاصيله.

1-1-ب) الاستعارة:

أما عن الاستعارة، فشأنها لا يختلف كثيرا عن أخيها التشبيه، ذلك أن الشاعرة قد خاضت فيها أيضا، وقبل أن نتلقف نماذجنا عن هذا التصوير البياني لعلنا نلقي نظرة على مفهومها:

"الاستعارة في اللغة من قولهم، استعار المال إذا طلبه عارية وفي اصطلاح البيانيين: هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي".[2]

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 49

[2] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 258

ولو بحثنا بين كلمات الهاشمي هذه، ربما نستخلص أن للاستعارة تعريفا بسيطا فنقول أنها لون من ألوان البيان، وكأنها استعمال لألفاظ في غير مواضعها، ولا ننسى أن الاستعارة ما هي إلا تشبيه حذف أحد طرفيه.

ويقول **الهاشمي** في ذلك مؤكدا: "فأصل الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته، ولكنها أبلغ منه لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة فلا بد فيه من ذكر المشبه والمشبه به"، وربما يكون ذلك الفرق الجوهري بين هذين اللونين (التشبيه والاستعارة)، وبالحديث عنها، وجب التنويه إلى أن أركان الاستعارة ثلاثة هي:

"مستعار منه_ وهو المشبه به } ويقال لهما الطرفان.

مستعار له _ وهو المشبه

ومستعار _ وهو اللفظ المنقول"[1]

وفي الحديث عن أنواعها فنعلم أن للاستعارة شكلين بارزين لم يتغيرا من وجود هذا اللون البلاغي، وهما الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، وفي خبر الأولى نقول: "إذا ذكر في الكلام لفظ المشبه به فقد فاستعارة تصريحية أو مُصرحة".[2]

أي أن الاستعارة التصريحية هي ذلك التشبيه الذي حُذف منه المشبه ولم يبق سوى المشبه به على عكس المكنية التي هي: "وإذا ذكر في الكلام، لفظ المشبه فقط، وحذف فيه المشبه به، وأشير إليه بذكر لازمه المسمى (تخييلا) فاستعارة مكنية".

وهذا ما يهمنا في موضوع الاستعارة وضبط مفاهيمها، أن نفهم أنها ضرب من أضرب البيان، وهي تشبيه سقط أحد طرفيه، إما المشبه فهي استعارة تصريحية وإما المشبه به فهي استعارة مكنية.

---

[1] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة، المرجع السابق، ص 258

[2] المرجع نفسه، ص 260

وبالعودة إلى **الخرنق**، سنحاول أن نتوغل في ما أهدته لنا أبياتها من صور بيانية استعارية، ولعلنا نشير إلى انعدام الاستعارة التصريحية في شعرها :

"لقد علمَت جديلةُ أنّ بِشرا غداةَ مُرَبِّحٍ مُرُّ التقاضي

غداةَ أتاهُمُ بالخيلِ شُعثاً يَذُقُّ نُسُورها حَدُّ القِضاضِ

عليها كل أصيد تغلبي كريم مُركبِ الحدين ماضِ

بأيديهم صوارمُ مُرهفاتٌ جَلاها القَين خالصَةُ البياضِ"[1]

جاء ذكر بعض من هذه الأبيات في كلام سابق، وقد قلنا فيها أنها كانت نابعة عن رثاء الشاعرة لزوجها، وفيها تروي لنا قصة خوف الأعداء (جديلة) من قدوم الفارس الحماسي.

أما عن الصورة البيانية فقد كانت في البيت الرابع وبالتحديد في قولها (صوارم مرهفات)، فهنا نجدها قد أهدت للصوارم (السيوف) روحا فصارت مرهفات كما قالت، وهنا فقد شبهت الشاعرة (الصوارم) (البشر) في (الإحساس المرهف) فذكرت لنا المشبه وحذفت المشبه به تاركة قرينة دالة عليه (مرهفات).

وكل ذلك في سبيل الاستعارة المكنية، وهي الاستعارة يتيمة المشبه به كما ذكرنا في سالف القول، وما استعمال الشاعرة للاستعارة هنا إلا لرغبة منها في تقوية المعنى وإيصاله بوضوح شديد إلى أذهاننا.

فكانت وكأنها تقول (أن تلك السيوف مرهفة متلهفة كانت تنتظر أمر أصحابها بالقطع والتهشيم)، وهي صورة شديدة الجمال تلك التي أبدعتها قريحة الشاعرة، أن تجعل للسيوف أحاسيسا هكذا.

[1] يسرى عبد الله ، ديوان الخرنق ، ص 50وص51

وفي قول آخر نظمت الشاعرة أبياتا تهجو فيها ملك الحيرة **عمر بن هند**، وقالت في تلك الأبيات:

"ألا من مُبلغَ عمرو بن هندٍ وقد لا تعدمُ الحسناءُ ذاما

كما أخرجتنا من أرض صِدقٍ ترى فيها لِمُغتَبِط مُقاما

كما قالت فتاةُ الحيّ لَما أحَسّ جنانها جيشا لُهاما"[1]

يحكي الديوان قصة هذه الأبيات، وهي هجاء لملك الحيرة بعد أن قتل أخاها طرفة بن العبد وغدره، وقد أوضحت فيها الشاعرة مدى حزنها.

أما عن الصورة البيانية فهي في عجز البيت الأخير، في قولها (أحَسَّ جنانها)، وقد ورد في الديوان شرح للجنان على أنها القلب.

وبهذا فقد شبهت الشاعرة (الجنان) (بالإنسان) الذي يشعر ويحس، وبهذا نجدها قد شخصت القلب وبثت فيه ما لم يكن فيه وهو الإدراك والإحساس.

من ذلك نرى أنها قد ذكرت المشبه (الجنان) وحذفت المشبه به (الإنسان) وأبقت على قرينة دالة عليه هي الإحساس في لفظة (أحَسَّ).

وكل ذلك على سبيل استعارة مكنية، والتي استعملتها الشاعرة بدافع منها على إضفاء لمسة من التشخيص، دون أن ننسى أغراض الاستعارة البلاغية الأخرى، من تقوية للمعنى وإيضاح لدلالات الألفاظ، وإضفاء لمسات من الجمال على تلك الألفاظ والمعاني.

فبعد أن استعانت **الخرنق** بالاستعارة، زادت بذلك المعنى جمالا ورونقا، غير أنها لم تبعدنا عن الصورة التي حاولت أن ترسمها في آذاننا، وهي أن قلبها قد شعر بالخطر.

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 52

ولو توغلنا مجددا في الديوان بحثا عن جمالياتها البلاغية سنجد لها مناسبة أخرى: "وقالت الخرنق تهجو عمرو بن بشر وكان نديم عمرو بن هند:

ألا هَلَكَ المُلوكُ وعبدُ عمرو وخُليتِ العِراقُ لمن بغاها

فَكَم من والدٍ لكَ يا بن بِشرٍ تَأَزّرَ بالمكارم وارتداها

بنى لكَ مرثد وأبوكَ بِشرٌ على الشم البواذخِ مِن ذُراها"[1]

نرى في هذه الأبيات غرابة كبيرة خاضت فيها الشاعرة، فقد جاء في الديوان أن **عبد عمرو** هذا كان نديم الطاغية **ابن هند**، ونديم أخيها **طرفة بن العبد** أيضا.

لكن لسوء الحال هجا **طرفة عبد عمرو** فغضب الأخير ووشى به إلى **ابن هند** مما أدى إلى مقتله، ولمزيد من التفاصيل فها هو الديوان شاف وواف لهذه القصة.

أما عن الغرابة التي التمسناها، فإنها في هجاء الشاعرة لمن تسبب في قتل أخيها، ومن سخرية الموقف أن من فعل ذلك هو ابن زوجها وليس غريبا أو عدوا، فنجدها تقول (ألا هلك الملوك وعبد عمرو).

ثم نراها تذكره بنسبه الشريف (تأزَر بالمكارم وارتداها) وهنا وقعت الصورة البيانية، حيث شبهت الشاعرة (المكارم) (بالإزار) أو ما يصلح للارتداء.

فكانت كأنها تقول (آباؤك من أهل المكارم)، وفي ذلك حذفت الخرنق المشبه به (الإزار) وتركت قرينة توصلنا إليه (تأزر)، وكل ذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

والتي نراها قد جسدت المعنى في أذهاننا وبعثت في أنفسنا التخييل الذي شاءت الشاعرة أن توصله إلينا، وهو أن آباؤه قد كانوا أهل مكارم بل إنها كانت من طبائعهم، وذاك ما كان على المعنى قويا وواضحا.

[1] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 53

1-1-ج) الكناية:

أما عن الكناية، فقد التمسنا في شعر **الخرنق** بعضا من أضربها، لكن وكما عودنا أنفسنا عليه، لعلنا نزيح اللثام على بعض من معانيها، فنذكر في ذلك ما جاء به **الهاشمي** حين قال أنها: "ما يتكلم به الإنسان ويريد به غيره، وهي مصدر كَنَيتُ، أو كَنَوتُ بكذا عن كذا، إذا تركت التصريح به".[1]

أي هي في اللغة الاختباء بين الألفاظ، ولو فتشنا في الاصطلاح نراها هكذا: "والكناية عند علماء البيان: لفظ أُطلق وأُريدَ به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى معه، كلفظ: طويل النجاد، المراد به طول القامة فإنه يجوز أن يراد منه طول النجاد أي علاقة السيف أيضا".[2]

وهذا ما يتوافق مع التعريف اللغوي توافقا تاما، وبجمعهما نجد أن الكناية هي ذلك الضرب من التصوير البلاغي الذي تختبئ فيه المعاني بين الألفاظ المشتركة.

وقد ضرب لنا **الهاشمي** مثالا بسيطا على إمكانية ازدواجية الألفاظ في الكناية، وبذلك يكون اللفظ حاملا لدلالتين، دلالة مباشرة لذلك اللفظ (كطويل النجاد) والتي تلمح عن طول القامة، ودلالة غير مباشرة (علاقة السيف).

أما عن سر جمال الكناية ومضرب البلاغة فيها فيقول صاحب الجواهر في ذلك: "الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطُف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تُعطيك الحقيقية مصحوبة بدليلها ، والقضية وفي طيها برهانها".[3]

---

[1] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 286

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها

[3] المرجع نفسه ، ص 293

ومفادنا من نصه هذا هو استسقاء جوهر الكناية، وهو أنها قائمة على الحقيقية على عكس التشبيه مثلا أو الاستعارة اللذان يعتمدان على الخيال والابتعاد عن الواقع، بيد أن الكناية تقوم على الحقيقة كما أوضح لنا النص.

وبالعودة إلى **بنت بدر**، نشير إلى أن الكناية قد زارت أشعارها بالفعل، ومن نماذج ذلك ما جاء في قولها:

"وإنّ بني الحصن استحلت دماءهم بنو أسدٍ حارُثها ثم والبة

هم جَدعوا الأنف الأشمَ فأوعبوا وجبوا السنام فالتحوه وغاربه"[1]

ولو تتبعنا الأبيات وشرحها في الديوان لوجدنا أنها تروي قصة قتل بني أسد لزوجها **بِشر بن مرثد**، وقد جاء في الديوان أن الأبيات تصف كيف أن حارثة ووالبة (وهما فرقتان من بني أسد)قد قتلوا زوجها فكانوا وكأنهم يقطعون (أنفا أشما) أي أنفا عاليا وهي كناية عن منزلة زوجها وأَنَفته، ثم تعود لتكني عن مكانة زوجها العالية عندما تقول (وجبوا السنام).

وكأنها تقول أنهم لم يكونوا بقادرين عليه لولا أنهم تعاضدوا وتوحدوا لقتله، فما كان له إلا أن يسقط مهزوما، والكناية كانت في (جدعوا الأنف الأشم)، وهي كناية على مكانة بشر بن مرثد وأنفته رغم تكالب الأعداء عليه، وتقول شاعرتنا في مناسبة أخرى:

"أعاذلتي على رُزء أفيقي فقد أشرفتني بالعذلِ ريقي

ألا أقسّمتُ آسى بعد بِشرٍ على حيٍ يموتُ ولا صديقِ

وبعد الخير علقمة بن بِشرٍ إذا نزت النفوس إلى الحُلوقِ"[2]

[1] يسرى عبد الله ، ديوان الخرنق ، ص 38

[2] المصدر نفسه ، ص 39

أما عن مناسبة هذه الأبيات، فقد سبق لنا الإشارة إلي شأنها، وهي أنها في رثاء زوجها بِشر، وعودة إلى الكناية، فهي قد كانت في البيت الأخير، في قولها (نزت النفوس إلى الحلوق) وهي كناية واضحة عن الموت.

ولنا مع كناياتها صدف أخرى حين تقول في نفس القصيدة:

"ندامى للملوكِ إذا لقُوهُم حُبُوا وسقوا بكأسهمُ الرحيقِ

هم جدعوا الأنوفَ وأوعبوها فما يَنْساغُ لي من بَعدِ ريقي

وبيضٌ قد قعدنَ وكلُ كُحلٍ بأعينهن أصبحَ لا يليقُ"[1]

لو تمعنا في ما لدينا من أبيات، سنرى بوضوح كمية التصوير التي خاضت فيه الشاعرة، فلنا في قولها (كأسهم الرحيق) كناية على عذوبة شرابهم وحلاوة طعمه.

ولنا في (جدعوا الأنوف وأوعبوها) كناية عن القتل والموت، وفي قولها (وكل كحل بأعينهن أصبح لا يليقُ) وهي كناية عن كثير البكاء، ويذكر الديوان أن ذلك البكاء قد كان بكاء النسوة، نسوة بِشر وأهل بِشر ومن معه من الشجعان الذين قُتلوا في قلاب.

ولمزيد من كناياتها نأخذ من قصيدة قد جاء ذكرها فيما سبق من صفحات، وهي في رثاء بشر ومن معه أيضا:

"لا يبعدن قومي الذين هُم سُمُّ العُداةِ وآفةُ الجُزرِ

النازلون بكل معتركٍ والطيبين معاقِدَ الأزر

قومٌ إذا ركبوا سمعتَ لهم لغطا من التأييهِ والزجرِ"[2]

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 41

[2] المصدر نفسه ، الصفحات 43_45

أما عن الكنايات فأولها كان في قولها (آفة الجُزرِ) وهي كناية عن كرم قومها، وأنهم كما جاء في الديوان كثيرو الذبح للضيوف.

والكناية الثانية كانت حين قالت (الطيبين معاقد الأُزُرِ) وهي بعد تتبعنا لشرحها في الديوان كناية عن حفاظهم على فروجهم وأنهم قوم أعفاء.

أما الكناية الأخيرة فهي في قولها (لغطا من التأييه والجّزر) وهي كناية عن كثرة قومها وضجيجهم عند الكر إلى المعارك، وكل ذلك كامن في الديوان الذي حققه لنا (يُسري عبد الله) بمجهود جميل وطيب ، وكحصيلة لما جاء في هذا الفصل نقول : أن الخرنق قد استرسلت في أضرب البيان الثلاثة (الكناية ، التشبيه ، الاستعارة) ولو أنها لم تسرف في الاستعارة التصريحية بل لم تخض فيها أصلا ، إلا أنها أبدعت فيما جاء في أشعارها .

فنجدها قد أجادت التشبيه ، وأبدعت في الاستعارة ، وأحسنت الاختباء خلف كناياتها في نوع من التقديم الحسي الصادق .

الفصل الثاني: بناء القصيدة والإيقاع في شعر الخرنق

_ بناء القصيدة

_ الإيقاع

- بناء القصيدة:

1-1 المقدمة:

لا ضرورة منا إلى التعمق في أشعار **الخرنق** حتى نجزم أنها قد كانت مقلدة لشعراء الجاهلية في مواطن من شعرها ومخالفة في مواطن أخرى، وقد نشير إلى بضع نقاط ظهر فيها رداء التقليد مثل... نظام الشطرين مثلا، ووحدة القافية.

وقبل أن نخوض في مواطن التقليد لدى الشاعرة، نتكلم عن نقاط أخريات في قضية الشكل، نقطة كانت قد خرجت فيها عن القصيدة الجاهلية قليلا، وهي التصريع .

"فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، نحو قول امرئ القيس في الزيادة:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ورسم عفت آياته منذ زمان"[1]

وللتصريع تاريخ جميل عند شعراء الجاهلية، فها هو ابن رشيق يضرب لنا مثلا بالملك الضليل، وقد استمر في كتابه على أمثلة لذلك الشاعر العظيم موضحا بذلك مكانة التصريع عند العرب، بل إنه يشير إلى غرازة تصريعهم حين يقول: "وقد كثر استعمالهم هذا فصرعوا في غير موضع تصريع".[2]

أي أن العرب من غزارة اللغة عندهم وقوتها، ومن امتلاء قرائحهم الفذة بما لذ من الشعر، صاروا يسرفون في التصريع ويبالغون في استعماله.

---

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، (د.ط) (د.ت) ، رابط الكتاب : www.alkottob.com ، ص 102

[2] المصدر نفسه ، ص نفسها

أما عن الشاعرة **الخرنق بنت بدر**، فإن لها رأيا مخالفا في هذه القضية، ذلك أن الشاعرة طوال قصائدها الأربعة عشر، لم تُصرِع مقدماتها إلا في قصيدتين لا غير، أما البقية فلم يطرأ عليها ذلك، وأول القصيدتين قولها:

"أعاذلتي على رُزء أفيقي فقد أشرفتني بالعذلِ ريقي

ألا أقسّمتُ آسى بعد بِشرٍ على حيٍّ يموتُ ولا صديقِ

وبعد الخير علقمة بن بِشرٍ إذا نزت النفوس إلى الحُلوقِ[1]

هذه أول القصيدتين، والتي استعملت فيها الشاعرة التصريع، بروي قوي هو القاف المكسورة، ولا نراها كما قال القيرواني تستعمل التصريع في غير موضعه، بل إنها اكتفت به في مفتتح قصيدتها لا غير.

أما عن القصيدة الثانية التي نال منها التصريع، فهي في قولها:

"ألا ذهبَ الحلالُ في القفراتِ ومن يملأُ الجِفان في الحَجَراتِ

ومن يَرجِعُ الرُمحَ الأصمَ كعوبُهُ عليه دماءُ القومِ كالشقراتِ"[2]

مجددا نراها تصرع عروضها وضربها في البيت الأول، وهذا المثال الثاني والأخير على استعمال الشاعرة للتصريع، وقد نختص بكلامنا...ذلك التصريع الذي يمس أوائل أبيات القصائد، فربما نجد للشاعرة أبيات تحمل هذه الظاهرة، بيد أنها لم تكن من مقدمات قصائدها، فربما نجدها تقول:

"كم بقُلاب من أوصالِ خرقٍ أخي ثقةٍ وجُمجمةٍ فليقٍ"[3]

وهو بيت في آخر قصيدة كانت قد رثت فيها الشاعرة زوجها **بشر بن مرثد** وقومه كما فعلت في أغلب قصائدها، ولا نجد في شعرها كله تصريعا آخر.

---

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص39وص40

[2] المصدر نفسه ، ص 48وص49

[3] المصدر نفسه ، ص 42

وبما أن حديثنا ما يزال في بحر المقدمة، لعلنا نوضح طبيعة المقدمات التي كانت في شعر **الخرنق**، ونعلم أن للعرب في أشعارهم مقدمات لطالما تكررت حتى صارت عناوين يفتتحون بها قصائهم (كالمقدمة الغزلية، والطللية...).

إلا أن **الخرنق** لم تعرف الغزل في أي من قصائدها وأدلو كان في شقفة بيت، بل إنها أكثرت من نوعين لا غير، البكاء والهجاء تتخللهما نفحات من الفخر والمدح، لذلك سنجد من مقدماتها التي بكت فيها:

"عددنا له خَمسا وعشرين حجَّة فلما توفاها استوى سيدا ضِخما

فُجعنا به لَما انتظَرنا إيابهُ على خيرٍ حين لا وليداً ولا قحْما"[1]

والتي مدحت فيها:

"لا يبعدن قومي الذين هُم سُمُّ العُداةِ وآفةُ الجُزرِ

النازلون بكل معتركٍ والطيبين معاقِدَ الأزرِ

الضاربون بحَومةٍ نُزِلَت والطاعنون بأذرُعٍ شُعُرِ"[2]

والتي هجت فيها:

"ألا هلك الملوك وعبد عمرو وخُليتِ العِراقُ لمن بغاها

فكم من والدٍ لكَ يا بن بِشرٍ تَأَزّرَ بالمكارم وارتداها

بنى لكَ مرثد وأبوكَ بِشرٌ على الشم البواذخِ مِن ذُراها "[3]

---

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 32

[2] المصدر نفسه ، ص 43

[3] المصدر نفسه ، ص 53

وافتخرت أيضا في قولها:

" ألا لا تفخرن أسدٌ علينا بيوم كان حينا في الكِتابِ

فقد قُطعت رؤوس بنوا قُعينٍ وقد نُقِعت صدورٌ من شرابِ "[1]

ومن كل ما سبق من مقدمات، نرى الشاعرة قد خاضت في عديد من المقدمات إلا المقدمات الشهيرة، (كمقدمة الغزل والطلل والطرد...) كما أشرنا سابقا.

وذلك لا يعني بأي شكل من الأشكال أن ذلك نابع عن ضعف الشاعرة وهشاشة قريحتها، بل على العكس فإنها كانت شاعرة متمكنة، والدليل أننا وجدنا أنها افتتحت بالبكاء، وافتتحت بالهجاء، دون أن نتغافل عن المدح والفخر.

وربما يتبادر على أذهاننا السؤال عن سبب ذلك، عن سبب إعراض الشاعرة عن أشهر المقدمات التي تداولها العرب، ولنا في ذلك محاولة للإجابة، حيث نرى أن الشاعرة لم تكن تنظم الشعر عن تكلف منها، بل كان شعرها عفويا بحكم أنه نابع عن ألم (رثاء) وعن غضب (هجاء).

وهذا ربما ما دفع **الخرنق** إلى نظم قصائدها دون مراعاة سبيل أغلب الشعراء، أي أن ظروف **الخرنق** كانت طاغية على مقدماتها، فلم تجد الوقت للتصريع أو لزخرفة مقدمات قصائدها في أغلب الأحيان كما رأينا من سابق الأمثلة.

ونشير إلى أن مقدمات **الخرنق**، لم تكن دائما ممهدة للموضوع الأساسي، أو مرتبطة به، فلنا مثلا من مقدماتها ما افتخرت فيه أو مدحت، مع أن موضوع القصيدة رثاء، خاصة في أغلب قصائدها التي رثت فيها زوجها بشر، وهذا ما يستوجب مرورنا إلى العنصر الشكلي الآخر وهو...

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 47

1-2 الموضوع :

والذي كانت فيه **الخرنق**، بسيطة المعاني، لم تحاول التواري بين مفارقات أو انزياحات، بل كان تسير على منهاج شعراء الجاهلية، خاصة فيما يخص وحدة البيت، والتي تعتبر من أهم مقومات الشعر القديم، وقد قيل فيها:

"وربما كانت ظاهرة وحدة البيت، من أبرز ظواهر التجزيئية في نقدنا القديم، وقد ظلت هذه الوحدة مقياسا للجودة، فأبو الفرج قدامة بن جعفر (ت337هـ) يعد الإيغال حسنة، ويعد أبو الفرج، بحكمه هذا واحدا من أنصار وحدة البيت".[1]

عودة إلى الخرنق، فإننا لم نجد في شعرها بيتا إلا وقد كان تاما كامل المعنى، ومن أمثلة ذلك قولها:

"ندامى للملوك إذا لقوهم حبوا وسقوا بكأسهمُ الرحيقِ

هم جَدعوا الأنوف وأوعبوها فما يَنْساغُ لي من بَعدِ ريقي"[2]

والأمثلة في ذلك كثيرة، وما كثرتها إلا بيان على تلك القدرة الشعرية لدى **الخرنق**، القدرة على احتواء المعاني التامة في الأبيات المستقلة.

وما وحدة البيت إلا من الوحدة العضوية في القصيدة، وقد نضيف بعض الخصال العضوية الأخرى كنظام الشطرين، والنظام العمودي الذي لم تخرج عنه الشاعرة.

أما عن الوحدة الموضوعية، فقد تحققت لدى الشاعرة في جميع قصائدها، ولعل سبب ذلك هو ذلك الدافع الذي نظمت من أجله **الخرنق** شعرها، وهو الحزن والحسرات على

[1] خليل الموسى ، مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة ، رسالة ماجيستير ، جامعة دمشق ، 1981، ص 4

[2] المصدر نفسه ، ص 42

زوجها وأخيها، لذلك لا نجدها تبكي عل زوجها ثم تذهب متغزلة أو واصفة للخمرة في القصيدة الواحدة، فكل مواضيعها كانت في البكاء والتحسر.

وقبل أن نقفز إلى الخاتمة في قصائد **الخرنق** ، لعلنا نتريث قليلا فنرى من أمر حجمها أولا، حجم القصائد بالطبع، وفي ذلك لا نحتاج إلى تدقيق صارم، بل هي نظرات فقط حتى نستوضح أن الخرنق قد فضلت من القصائد قصارها، وهذا جدول يوضح لنا الأمر:[1]

عدد الأبيات	2	3	4	5	6	10	المجموع
القصائد	2	5	1	2	2	2	14
النسبة المئوية %	14.28	35.71	7.14	14.28	14.28	14.28	99.98

ولا يهبنا التمعن في الجدول إلا ثقة بأن **الخرنق** قد كانت تميل إلى القصائد الخفيفة، ودليل ذلك إسرافها في القصائد ذات الثلاث أبيات، بل إنها حازت على أكبر نسبة في شعرها، نسبة تقدر بـ35.71%.

وهي نسبة عالية إذا ما قورنت ببقية النسب، خاصة نسبة القصائد ذات الأربع أبيات، والتي لم يكن لها حظ إلا بقصيدة واحدة في شعرها كله.

أما عن أطول قصائدها فهي بدورها لم تكن كبيرة مبالغا فيها، بل هي بالكاد أدركت العشر أبيات، وهي قصيدتان لا غير.

وما ذلك إلا دليل آخر على أن **الخرنق** لم تكن من المتكلفين في شعرها ومن يبتغي غزارة الأبيات وطوال القصائد، بل ها هي تكتفي ببضع أبيات لا غير، وكأنها لم تكن

[1] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، الصفحات 62_32

تكتب لغرض الشعر بحد ذاته بل تكتب خلف تجربة شعرية فقط، فإذا انتهت التجربة انتهى شعرها ولا مزيد من المماطلات.

1-3 الخاتمة:

بالنسبة لخواتيم قصائدها، فإن **الخرنق** لم تكن من مزخرفات الخواتيم، ولم تكن تتصنع فيها وتتكلف، بل كانت خواتيما تابعة لمواضيع القصائد لا غير، فكانت وكأنها متممات للمعاني.

ولو نظرنا إلى كل خاتمة في قصائدها، سنرى بوضوح ذلك، ولنا في ذلك مثال هو قولها:

"عددنا له خَمسا وعشرين حجَّة فلما توفاها استوى سيدا ضِخما

فُجعنا به لَما انتظَرنا إيابهُ على خيرٍ حين لا وليداً ولا قحْما"[1]

نرى من خاتمة هذه القطعة، أنها لم تأتي إلا لتناسب الموضوع وتتمم القصة لا غير، فالشاعرة تفتتح المقطوعة برثاء أخيها وموته لما بلغ الخامسة والعشرين من عمره، ثم تقول في الخاتمة أنهم انتظروا عودته فلم يجازوا إلا خسارا بخبر وفاته.

ولو أخذنا مثالا آخر الأمر نفسه عند الشاعرة ، فتقول هذه المرة:

"ألا هلك الملوك وعبد عمرو وخُليتِ العِراقُ لمن بغاها

فكم من والدٍ لكَ يا بن بِشرٍ تَأَزّرَ بالمكارم وارتداها

بنى لكَ مرثد وأبوكَ بِشرٌ على الشم البواذخِ مِن ذُراها"[2]

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 32

[2] المصدر نفسه ، ص 53

2- الإيقاع:

هذا بالنسبة لمعالم بناء القصيدة عند **الخرنق**، وقد رأينا فيها أنها قلدت في نقاط وخالفت في نقاط أخرى، من علامات تقليدها اتباعها لنظام الشطرين، والشكل العمودي ووحدة البيت، ووحدة الموضوع.

ومن علامات مخالفتها لشعراء الجاهلية استغناؤها عن التصريع في كثير من أشعارها، واستغناؤها عن المقدمات المعهودة (الطللية والغزلية...)، واستخدامها لخواتيم عادية غير مزخرفة لا تفيد إلا في تمام المعنى.

وربما في هذه الصفحات القادمة، سنعالج شقفة أخرى من مكونات التشكيل الفني، وهي الإيقاع، وكعادتنا سنحاول أن نومض عليه قليلا قبل الغوص فيه:

"كان للباحثين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة فكلمة Rhythm تعني الإيقاع، وهي مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، ثم تطور معناها فأصبحت measure وهي كلمة تعبر عن المسافة الموسيقية".[1]

ربما يتبادر لنا من النص أن أصل الإيقاع عائد إلى الموسيقى، ذلك بما جاءنا من الأجانب، ولو شئنا أن نبحث عن الإيقاع بين الدارسين العرب سنجده:

"وإذا تتبعنا مفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية القديمة وجدنا أنه لا يخرج عن هذا الفهم، فعند الفراهيدي مثلا هو (حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية)".[2]

---

[1] ينظر ، ابتسام أحمد حمادة ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، تدقيق أحمد فرهود ، دار القلم العربي، حلب/سورية ، ط1 (1997) ، ص 21

[2] المرجع نفسه ، ص ، 27

وعند الربط بين النصين نستنتج أن الإيقاع ما هو إلا حركات موسيقية متساوية لها تكرارات متوالية، أي أن علم الإيقاع ببساطة علم يهتم بالتكرارات الموسيقية والاختلافات بينها.

هذا كان كلامنا فيما جاء عن مفهومه بين العرب وغيرهم، وربما نمر إلى أبرز ما يتشكل منه الإيقاع الشعري، دون أن ننسى أن جوهر الإيقاع هو تلك الحركات المتوالية بين الأصوات في القصيدة.

"والواقع أن الوزن والقافية في منظور الشعر التقليدي يمثلان الشعر نفسه، بل هما الفارق بينه وبين النثر وقد أدى مثل هذا التوجه لدى النقاد والعرب أن يدخل في باب الشعر كل ما هو موزون ومقفى".[1]

ونرى من كلام **عبد المنعم** هنا، أن الشعر قائم على اثنتين أساسيتين هما (الوزن والقافية)، الثنائيتان اللتان تميزان الشعر عن سائر الكلام، وبالحديث عن الكلام نعني هنا النثر بصفة عامة.

ذلك أن عبد المنعم يرى أن الفرق بين المنثور والمنظوم هو تلك اللمسة الموسيقية والميزان الذي يجعل الشعر شعرا من الأساس، وبما أننا نتحدث عن الوزن والقافية، قد نأخذ من بحرهما قليلا فنقول أن الأول:

"يقرن في العروض كل بيت بوزنه، ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد".[2]

---

[1] أحمد عبد المنعم حالو ، التشكيل الفني في شعر أبي مسلم البهلاني ، بيت الغشام للنشر والترجمة ، عمان/مسقط ، ط1(2013) ، ص 55

[2] مصطفى حركات ، أوزان الشعر ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص 7

أي أن الوزن هو ذلك التركيب الذي يجمع السواكن والمتحركات في البيت الشعري وفق ترتيبها المعين، ونرى من النص أنه شامل للشطرين والتفاعيل وحتى الأسباب والأوتاد وهي أصغر وحدات الوزن.

ولا نذكر الوزن إلا وقد تبادر البحر إلى أذهاننا، بحر الشعر بالطبع، وهي تلك القوالب التي تحدد وزن قصيدة عن وزن قصيدة أخرى.

وقد تناول **الهاشمي** بحور الشعر كلها فذكرها بالتفصيل، بل إنه قد أورد بعض التمارين على كل بحر منها.

2-1 الوزن:

وبالحديث عن الوزن والبحور، ربما نعود بالكلام إلى الخرنق، والتي وجدنا أنها أخذت من بحور الشعر خمسة بحور هي "الوافر، الطويل، الكامل، السريع، الهزج".[1]

ويوضح الجدول التالي توزيع قصائدها على تلك البحور:[2]

البحر	قصائده	نسبته المئوية %
الوافر	6	42.60
الطويل	4	28.60
الكامل	2	14.30
السريع	1	7.14
الهزج	1	7.14
المجموع	14	100

[1] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص 56

[2] ينظر ، المصدر نفسه ، الصفحات 32_62

من الجدول نرى أن أكثر بحورها استعمالا هو بحر الوافر، والذي قد نال من أشعارها نسبة محترمة هي 42%، وهي نسبة جليلة مقارنة بسائر البحور خاصة بحري الهزج والسريع.

وهما أقل بحور الشعر استعمالا لدى الشاعرة ، فلم تكد تصل نسبة كل منهما إلى 8%، ولو جمعناهما معا لن يدركا تلك النسبة التي وصل إليها بحر الوافر.

ولو شئنا أن نتتبع من كل بحر نموذجا، سنفتتح ذلك بنموذج عن الوافر، والذي نلتمسه في قولها:

"أعاذلتي على رُزء أفيقي فقد أشرفتني بالعذلِ ريقي

أعاذلتي على رزئن أفيقي فقد أشرف تني بلعذ ل ريقي

0/0// 0/0/ 0// 0///0// 0/0/ /0/0/ 0// 0/0/ 0// 0/0/ /0/0

مفاعلتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن"[1]

أما عن إسرافها في النظم على بحر الوافر من دون بقية البحور، فربما لأنه: "أكثر البحور مرونة، وألينها وزنا وأغناها موسيقية، يشيع فيه النغم العذب الحنون ... وهو صالح لمعظم الموضوعات، ومن أكثر البحور استعمالا نظم عليه الأقدمون والمعاصرون شتى الأغراض والمعاني ، فاحتواها بكل طواعية ومرونة ويسر".[2]

وهذا ما يعود بنا إلى الغريزة التي كتبت الشاعرة عليها أبياتها، وهي غريزة حزن وعطف وتحسر على فقد زوجها بشر بن مرثد، لذلك نجدها التجأت إلى وافر البحور الذي كان خير معين لها.

[1] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 39

[2] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، دار القلم ، دمشق ، ط1 ، 1991 ، ص 80

فالشاعرة قد احتاجت إلى ذلك النغم العذب الحنون وقد وهبها بحر الوافر بتفعيلاته الطويلة (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ذلك فكان خير معين لها في البكاء، وخير حامل لرداء الحسرات والغضب.

ولو فتشنا عن نقاوة هذا البحر لوجدنا أن هناك زحافا قد أصابه وهو: "زحاف العصب، والذي يهتم بتسكين المتحرك الخامس"[1] وقد وقع على تفعيلة (مفاعلَتُن) فصارت (مفاعلْتُن).

وربما كان ذلك السبب الأساسي في إكثارها من هذا البحر، فقد أوضح لنا علي علي الهاشمي أن هذا البحر من أكثر بحور القدماء استعمالا وليونة وتشبعا بالنغم والحنان.

أما عن ثاني أكثر بحورها استعمالا، فقد كان بحر الطويل، ومن قولها فيه:

"عددنا له خَمسا وعشرين حجَّة فلما توفاها استوى سيدا ضِخما

عددنا له خمسن وعشرين حججتن فلمما توففاهسْ توى سييدن ضخمن

0/0// 0/0// 0/0/ // 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0// /0 //0 /0/

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن"[2]

أما عن حكاية بحر الطويل مع أشعار **الخرنق**، فلا تختلف كثيرا عن البحر الذي سبقه، فهي قد نظمت فيه أربع قصائد لتكون نسبة استعمالها لهذا الميزان 28% وهي نسبة محترمة بالفعل، وتشير هذه النسبة إلى أن الشاعرة قد احتاجت هذا البحر خادما لما عندها من أغراض ومعان، وذلك لأن: "البحر الطويل من أكثر البحور استعمالا، ويتسع

[1] ينظر ، أحمد كشك ، الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع ، مكتبة النهضة المصرية ، 1995 ، ص 26

[2] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص 32

لجميع أغراض الشعر وبخاصة الفخر والحماسة والمدح، ولهذا ركب متنه الشعراء المتقدمون والمتأخرون، وأكثروا من النظم فيه"[1]

وقد احتاجت الشاعرة لذلك الاتساع الذي يشمل جميع أغراض الشعر، وما اعتمادها على هذا البحر إلى لحاجتها إلى ذلك النفس الطويل الذي يختص به هذا البحر، فهو في الأخير بحر طويل التفاعيل ثقيل الوزن.

والسبب في تفعيلاته الطويلة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، وهي تفعيلات استطاعت أن تحمل نبرة الحزن لدى الشاعرة، وأن تتلقف مشاعر الحسرة البادية على الخرنق جراء فقد أخيها طرفة، وذلك رغم الزحاف الذي أصاب آخر تفعيلة في الشطر الأول، وهي تفعيلة "القبض، والتي حذفت الخامس الساكن"[2] فصارت تفعيلة (مفاعيلن) (مفاعلن).

البحر التالي في الترتيب هو بحر الكامل، أما عن قولها في هذا البحر فهو الآتي:

"سمِعَت بنو أسدَ الصياح فزادها عند اللقاء مع النّفار نفارا

سمعت بنو أسد صصياح فزادها عند للقاء مع ننفار نفارا

// /0 //0 /// 0//0 ///0// 0//0 /0/ /0/ 0//0 ///0/// 0/0

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن مُفاعلن متفاعل"[3]

أما عما خالج البيت من زحافات فأولها هو الوقص، وهو عند (أحمد كشك) "حذف الثاني المتحرك"[4] وقد أصاب (متفاعلن) فأصبحت بذلك (مُفاعلن)، والثاني هو الكف وهو

---

[1] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، ص 32

[2] ينظر ، أحمد كشك ، الزحاف والعلة...، ص 27

[3] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص 48

[4] ينظر ، أحمد كشك ، الزحاف والعلة...، ص 24

حذف السابع الساكن، وقد أصاب آخر تفعيلة في البيت فصارت (متفاعلُ)، دون أن ننسى زحاف الإضمار الذي يسكن الثاني المتحرك في التفعيلة، وقد وقع هذا الزحاف على (متَفاعلن) فأصبحت (متْفاعلن).

ويقول **علي الهاشمي** عن ذلك: "لقد أحسن الخيلي بتسمية هذا البحر الكامل، لأنه يلائم كل أنواع الشعر، ولهذا ركب متنه الشعراء السابقون والمتأخرون، وهو أقرب إلى الشدة والعنف منه إلى الرقة واللين".[1]

من كلام **الهاشمي** ومما رأينا من استعمالات الشاعرة للبحور، نرى أنها قد أولت البحور الشهيرة اهتماما كبيرا، وذلك لسبب واضح، هو أن تلك البحور (الوافر، الكامل، الطويل) بحور صالحة لجميع أنواع الشعر، فكانت وكأنها قالب صالح لجميع الأغراض والمواضيع.

أما عن البحر التالي، فهو بحر السريع، وفيه قالت الخرنق:

"يا رُبّ غَيث قد قَرى عازبٍ أجَشَّ أحوى في جُمادى مَطير

يا ربب غيثن قد قرى عازبن أجشش أحوى في جمادى مطير

0// 0/0// 0/ 0/0/ /0// 0//0/ 0// 0/ 0/0/ /0/ 0/

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلن"[2]

كاد بحرنا هذه المرة أن يكون بلا زحاف أو علة في تفعيلاته، غير أن للخبن رأيا آخر، فقد فعل فعلته وأصاب (مستفعلن) لتصير (متفعلن)، ذلك أن زحاف الخبن عند أهل العروض "عبارة عن حذف الثاني الساكن من ثاني".[3]

---

[1] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، ص 75

[2] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص 49

[3] ينظر ، أحمد كشك ، الزحاف والعلة...، ص 22

أما عن حاجة الشاعرة لبحر السريع لأن: "البحر السريع يتدفق عذوبة وسلاسة، ويصلح للوصف وللأغراض العاطفية، وقد نظم عليه نظم عليه شعراء العصر العباسي وما بعده أكثر مما نظم عليه الجاهليون، ولا سيما في الرثاء والموضوعات المتصلة بالعواطف".[1]

أشار النص إلى أن البحر السريع بحر صالح للأغراض العاطفية، وأي غرض أكثر عاطفة من الرثاء، وربما يكون الرثاء سيد العواطف وأكثر الأغراض تشبعا بالمشاعر، والدليل هو ديوان كامل بين أيدينا، ديوان امتلأ بأطنان من العواطف، وهذا كان الدافع وراء استخدامها للسريع، لأنه حامل جيد للأحاسيس، وجيد للوصف كما قال الهاشمي.

وقد كانت الشاعرة ترثي زوجها في هذا البحر، ورثاؤها كان مصحوبا ببعض الوصف للطبيعة، وهذا ما جعل من البحر السريع ملائما لها.

البحر الأخير لدينا، هو بحر الهزج، أما عن مثاله فقد قالت:

"عفا من آل ليلى السه بُ فالأملاح فالغمرِ

عفا من أال ليلى سسه بُ فالأملاح فلغمر

//0/ 0/ 0/ / 0/0/0/ / 0/0/0/ / /0/0/

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ"[2]

هذا كان آخر بحور الشعر استعمالا في ديوان الخرنق بنت بدر، وقد لاحظنا أنه آخر تفعيلة فيه قد كانت مكفوفة، أي وقع عليها زحاف "الكف فحُذف السابع الساكن"[3] فكانت (مفاعيلن) وصارت (مفاعيلُ).

---

[1] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، ص 62

[2] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص 62

[3] ينظر ، أحمد كشك ، الزحاف والعلة...، ص 30

"الأصل في الهزج أنه لا يرد إلا مجزوءا، وقد يرد تاما في ست تفعيلات، ولكن على شذوذ"[1]، وقد جاء في قول شاعرتنا مجزوءا بالفعل، وليس فيه إلا تفعيلتان في كل شطر (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل) .

"قد يشتبه الهزج بمجزوء الوافر المعصوب (مفاعلْتن)، لأنه على وزن (مفاعيلن)، وعندئذن نفتش في القصيدة عن تفعيلة على وزن (مفاعلَتن)، فإن وجدناها حكمنا على القصيدة بأنها من مجزوء الوافر، وإن لم نجدها فالقصيدة من الهزج، لأنه (مفاعلْتن = مفاعيلن)".[2]

وبما أن الهزج والوافر يتشابهان، فإن خصارهما قد تتشابه أيضا، وقد قلنا على الوافر أنه البحور مرونة، وألينها وزنا وأغناها موسيقية، وهو صالح لمعظم الموضوعات.

بعد أن رأينا الآن مناخ البحور الذي كانت عليه أبيات الخرنق بنت بدر، نستطيع أن نصوغ عن الوزن في شعرها فكرة أو اثنتين...

الأولى أن الشاعرة قد خاضت في أكثر من بحر من البحور الشعرية ولم تحصر شعرها على بحر محدد.

والثانية أن **الخرنق** قد اغتنت في شعرها بأشهر البحور الشعرية فلم تخض في البحور التي قد ندر استعمالها عند العرب.

والثالثة أنها لم تنوع البحور في القصيدة الواحدة، وقد فتشنا في الديوان فلم نجد أكثرمن بحر في القصيدة الواحدة وهذا ما يشهد للشاعرة بأنها كانت تنظم الشعر وفق ديوانه القديم كما فعل العرب الجاهليون.

---

[1] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، ص 104

[2] ينظر ، المرجع نفسه ، ص نفسها

والرابعة أن **الخرنق** قد اندفعت من قوقعة تعج بالمشاعر في نظم الشعر، لذلك نجد جميع قصائدها متشابهة متقاربة الأوزان، فقد رأينا أنها استعملت أكثر البحور تقاربا لبعضها، بل وكأنها اختارت البحر قبل الشعر.

والخامسة أن أوزانها قد كانت مرحبة بالزحافات والعلل العروضية، وقد رأينا ثلة من تلك الزحافات، ولو فتشنا بين أبياتها سنجد المزيد بلا شك، غير أن اهتمامنا الحالي لا يقتصر على استخراجها جميعا، إنما هدفنا الإشارة إلى أن شعرها قد كان زاخرا بها.

2-2 القافية:

أما بالنسبة للقافية، فلنا في كتاب العروض الواضح، حيث يقول فيها الهاشمي: "هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن".[1]

ولتيسير فهم ما جاء به النص، نأخذ المثال الذي ضربه لنا صاحب الكتاب قائلا: "فالقافية في قول أبي تمام:

يا يومَ وقعةِ عموريةَ انصرفت عنكَ المُنى حُفّلا معسولةَ الحَلَبِ

هي قوله (تلْ حلبي)، فالياء آخر حرف ساكن في البيت، واللام أول ساكن سبقه، والتاء هي الحرف المتحرك الذي قبل الساكن".[2]

وقبل أن نذهب إلى القافية عند شاعرتنا، لعلنا نحيط علما بأنواعها وبطبيعتها المختلفة، وقد وجدنا ذلك بعد البحث في كتاب الهاشمي، وتبين أن للقافية: "نوعان هما قافية مطلقة (وهي ما كان رويها متحركا)، وقافية مقيدة (وهي ما كان رويها ساكنا)".[3]

---

[1] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، دار القلم ، دمشق ، ط1 ، 1991 ، ص 135

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها

[3] ينظر ، المرجع نفسه ، ص 141

وللقافية خمس أشكال هي:

"المتكاوسة (قافية فيها أربع حركات متوالية بين ساكنيها 0////)

المتراكبة (قافية توالى فيها ثلاث حركات بين ساكنيها 0///)

المتداركة (قافية توالى فيها حركتان بين ساكنيها 0//)

المتواترة (قافية وقع بين ساكنيها حرف متحرك واحد /0/0)

المترادفة (كل قافية اجتمع ساكناها، ويلزمها الردف /00)"[1]

أما عن القافية في شعر **الخرنق**، فما يهمنا فيها ليس وجودها من عدمها، فما دام شعرا من الأساس فإن القافية كائنة لا محالة، وإلا لما كان شعرا أصلا، بل ما يهمنا هو طبيعة القافية عندها، وهل نوعت الشاعرة في القوافي؟

ذلك ما يهمنا في قضية القافية في شعر الخرنق، وتجنبا للإطالة نأخذ من ذلك بضع عينات نفتتحها بقولها:

"عفا من آل ليلى السه بُ فالأملاح فالغمْرِ"[2]

//0 /0 /0 / /0/0/0 / 0/0/0/ / /0/0/0/ / /0/0/

القافية في هذه الأبيات، هي (/0/0) وقد كانت في قولها (فَلْغَمْ)، وهي قافية مطلقة (لأن رويها متحرك) ومتواترة (لأن حرفا واحدا بين ساكنيها /0/0).

ولإثبات أن الشاعرة لم تكن تنوع في قافيتها نأخذ تقطيع البيت الأخير من قصيدتها التي قالت فيه:

---

[1] ينظر المرجع نفسه ، ص 144_ص145

[2] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص 62

"فلاةٌ ترتعيها العي س فالظلمات فالعفر"

فلاتن ترتعيها لعي س فظظلْمات فلعفر

//0/0 /0//0/0 0/ /0//0/ /0/0/ /0/

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلن مفاعيلُ"[1]

القافية كما في البيت الأول /0/0، قافية مطلقة متواترة هي قولها (فَلْعَفْ)، ومثالنا هذه على حفاظ الشاعرة لقافيتها وعدم تنويعها فيها.

ولو أخذنا مثالا آخر، سنجدها تقول:

"سمِعَت بنو أسدَ الصياح فزادها عند اللقاء مع النّفار نفارا

// /0 //0 /// 0//0 ///0// 0//0 /0/ /0//0 ///0/0"[2]

القافية في هذه الأبيات (/0/0)، في قولها (فارا)، وهي قافية مطلقة متواترة.

ونفسها في البيت الأخير حين تقول:

"بيضا يُحَزِّزنَ العِظامَ كأنما يُوقدنَ في حلقِ المَغافر نارا

بيضن يحززن لعظام كأنما يوقدن في حلق لمغافر نارا

/0/0 /0/0// /0//0 //0// /0/ 0 /0/0/ 0/0//0 /0/0"[3]

نرى أن القافية هي (/0/0)، وهي في قولها (نارا)، أما عن نوعها في هي قافية مطلقة بطبيعة متواترة كما كانت منذ البيت الأول.

---

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 62

[2] ينظر ، المصدر نفسه ، ص 48

[3] ينظر ، المصدر نفسه ، ص نفسها

وما سبق من أبيات، إلا برهان على تواجد خاصية وحدة القافية، كما أثبتنا وجود وحدة الوزن لدى الشاعرة، فإنها كانت محافظة على قوافيها لم تتلاعب بها في القصيدة الواحدة، ولو أبحرنا في الديوان لوجدنا المزيد والمزيد من وحدة الوزن والقافية في شعر الخرنق.

وذلك دليلنا على أن الشاعرة كانت تنظم شعرها وفق صراط أهل الجاهلية الشعراء الذي أقاموا عمود الشعر، ذلك العمود الذي اهتم بنظم الشعر على سُبلٍ جاهلية حتى النخال، سبل اعتنت بشكل القصيدة أيما اعتناء، فها هي تهتم بأصغر أجزاء القصيدة وهو القافية وشؤونها.

وقبل أن نتحدث عن عنصر آخر، لعلنا نشير ولو إشارة عابرة إلى طبيعة القوافي التي نظمت فيها الخرنق، نتحدث هنا عن ماهية القافية (مقيدة أم مطلقة).

وفي الجدول الآتي إحصاء لعدد القصائد في كل فرقة:[1]

مطلقة	مقيدة
13	1

نرى من الجدول السابق، أن توزيع القوافي كان توزيعا غريبا، حيث كان نصيب المقيدة منها نصيبا عظيما قد يصل إلى 99%، بينما نصيب القافية المقيدة منحصر في قطعة واحدة، وتلك القطة هي قولها:

"يا رُبّ غَيث قد قَرى عازبٍ أجَشَّ أحوى في جُمادى مَطيرْ

يا ربب غيثن قد قرى عازبن أجشش أحوى في جمادى مطير

0// 0/0// 0/ 0/0/ /0// 0//0/ 0// 0/ 0/0/ /0/ 0/

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلن"[2]

[1] ينظر ، الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، الصفحات 32_62

[2] المصدر نفسه ، ص 49

حيث أن القافية هي (0// 0)، وهي قافية متداركة مقيدة، كانت في قولها (دى مطيرْ)، وهي القافية الوحيدة المقيدة في ديوان الخرنق كله، وما بقي من القصائد فقد كان ذا قافية مطلقة.

وفي ذلك نجد أن الشاعرة قد استهلكت من القوافي مطلقاتها، ربما لأن القافية المطلقة أكثر تناسبا مع موضوعها (البكاء والحسرة)، وربما لأن أغلب الشعر جاء بقواف مطلقة.

وما دام حديثنا عن أمور الإيقاع في شعر الخرنق قائما، ربما نمر مرورا طيبا على أحد أهم مكونات هذا الإيقاع، وهو (الروي).

والروي كما عرفه (عبد العزيز عتيق) في كتابه (علم العروض والقافية) هو: "الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك ، فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية، وهناك قلة من الحروف لا تصلح أن تكون رويا"[1]، أي أن الروي هو ذلك الحرف الصحيح الأخير في نهاية البيت، ولنا من قول الخرنق مثال هو قولها:

"عفا من آل ليلى السه بُ فالأملاح فالغمْرِ"[2]

حسب ما جاء به **عتيق** عن الروي، فإن آخر حرف صحيح في قول الخرنق هنا هو حرف (الراء)، وبها فالروي هو (الراء المكسورة).

وقد ذكر **عتيق** أن من الحروف ما لا يجوز أن يكون رويا، وتلك الحروف هي: "حروف المد الثلاثة، والهاء ، والتنوين (تنوين الترنم) وهو الذي يلحق القوافي المطلقة"[3]، أي أن الروي في بيت الخرنق الآتي:

"بيضا يُحَزِّزنَ العِظامَ كأنما يُوقدنَ في حلقِ المَغافر نارا"[4]

---

[1] عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط) (د.ت) ، ص 137

[2] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص 62

[3] عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، ص 138

[4] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، ص 48

هو الراء، لأنه آخر حرف صحيح في البيت، ولأنه لم يكن من الحروف التي حُرم عليها أن تكون رويا كما ذكر **عبد العزيز عتيق**.

وحديثنا عن الروي لن يكون مقتصرا عليه، أو حديثا في تفاصيله، إنما تفتيشا منا عن طبيعة الروي في شعر الخرنق، ولنا في الجدول الآتي صورة واضحة عن جميع أحرف الروي التي جاءت في شعرها:[1]

الروي	عدد القصائد فيه
الألف	قصيدة
الباء	قصيدتان
التاء	قصيدة
الراء	خمس قصائد
الضاد	قطعة واحدة
القاف	قطعة واحدة
الكاف	قطعة واحدة
الميم	قطعتان

من تفحصنا للجدول، نرى أن الشاعرة قد خاضت في ثمانية حروف من حروف الهجاء، وهي (الألف، الباء، التاء، الراء، الضاد، القاف، الكاف، الميم) ولم نجدها مركزة على نوع معين من الحروف، كحروف هجائية وحدها أو حروف مهموسة وحدها.

بل نجدها وقفت بين ذلك فكان استعمالها للألف كما كان استعمالها للميم، وهما حرفان متباعدان في المخرج، ونجدها تارة تنظم على الباء وتارة أخرى على القاف، وهذا بيان على عدم تركيزها على نوع واحد من الحروف كروي لقصائدها.

[1] الخرنق بنت بدر ، الديوان ، المصدر السابق ، ص 62

أما عن أكثر حروف الروي ظهورا في شعر الخرنق، فقد كان حرف (الراء)، ورأينا في الجدول السابق أنها نظمت على هذا الروي خمس قصائد، ولا يوجد حرف غيره قد نال تلك المنزلة في سائر الديوان.

وعن أقل حروفها استعمالا فهي بضع حروف، وعددها خمس هي (الألف، التاء، الضاد، القاف، الكاف)، ولم تنل تلك الحروف من الديوان إلا قصيدة واحدة لكل حرف منها.

"الراء من الحروف المجهورة الذلق، وسميت ذلقا، لأن الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف أسلة اللسان، ودخول الحروف الذلقية والشفوية كثير في أبنية الكلام، وجعلها المعاصرون من الأصوات اللثوية".[1]

وبما أن أكثر الحروف التي تكرر الروي فيها هو حرف الراء، نأخذ عن هذا الحرف بضع معلومات لعلنا بذلك نبصر سبب غزارته في شعر الخرنق، والنص الآتي معين بإذن الله: "وجد سيبويه أن حروف الهجاء العربية تقع ضمن ثلاث مجموعات أو زمر، الأولى حروف شديدة، وهي الهمزة والقاف، والكاف والجيم ... والثانية هي الرخوة، وتضم الهاء والحاء والخاء والسين...إلخ، ووجد زمرة ثالثة هي بين بين، أي بين الرخاوة والشدة، وفيها الراء والنون واللام، وهذه الصفة تعرف في الدراسة اللغوية الحديثة بأنها حرف مائع".[2]

نرى من النص أن حرف الراء جاء بين الشدة والرخاوة، أي أنه حرف مناسب لمن أراد بكاءً، وحرف مناسب لمن أراد فرحا أو سرورا ، وخلاصة هذا الفصل تحمل نتيجتين أولاهما أن الخرنق لم تخرج عن القالب البنائي للقصيدة القديمة ، وثانيها أنها حافظت على الإيقاع القديم رغم انزياحها للقصائد المطلقة .

[1] علي جاسم سلمان ، موسوعة معاني الحروف العربية ، دار أسامة ، الأردن/عمان ،(د.ط) (د.ت) ، ص 106.

[2] عمر الدقاق، حرف الراء دراسة صوتية مقارنة، مجلة التراث العربي، العدد 104، السنة 2006، دمشق، ص11.

الخاتمة

وصلنا إلى نهاية رحلتنا مع (الخرنق بنت بدر بن هفاه)، ولم يبق لنا سوى استذكار أهم النقاط التي مررنا بها، والمحطات التي شُغلنا بها في هذا البحث المتواضع، والذي نرجو أن يكون مفيدا فيه الخير ولو الخير القليل.

أما عن أهم ما توصلنا إليه، فربنا نصوغ ذلك على شكل نقاط كي تكون واضحة لا يقع فيها مماطلة ولا ارتباك:

- العصر الجاهلي من أشهر العصور الأدبية في التاريخ، ولا ينكر أحد أن للجاهليين جوانب متعددة من الحياة (سياسية، واجتماعية وعقلية).
- لم يكن للمرأة حظ وافر في العصر الجاهلي إلا من كان لها نسب عظيم كما كان لشاعرتنا الخرنق.
- هي **الخرنق بنت بدر بن هفان**، مرأة جاهلية، شاعرة عاشت حياة كريمة قبل أن يتغلغل إليها الحزن بموت زوجها(بشر بن مرثد) وأخيها (طرفة بن العبد).
- كانت موت زوجها وأخيها نقطة تحول حياة الخرنق، وكانت شرارة اندلاع شعرها.
- صقلت **الخرنق** شعرها على بيئة من البكاء والهجاء فلم تنظم في غرض سواهما.
- تغلغلت بعض من ومضات الفخر والمدح في شعر **الخرنق**، غير أنها كانت قليلة تنطوي في بحر الرثاء.
- أسرفت **الخرنق** في الرثاء على حساب الهجاء فكان أكثر الغرضين نظما من قبلها.
- نقلت **الخرنق** البيئة الجاهلية في شعرها، وقد انعكس ذلك على معانيها.
- كانت لغة **الخرنق** لغة جاهلية صافية، غلب عليها اللفظ الصعب.
- **للخرنق** ميل إلى الألفاظ التي تحمل دلالات للحزن والحسرات، وكأنها حاولت نقل حزنها على صهوة لغتها.
- لم تخرج **الخرنق** عن عمود الشعر، بل كانت مقلدة في شعرها لم تحاول النفور أو التجديد.

- استعملت **الخرنق** التشبيه وبكثرة كأداة لإيضاح المعاني، واستعملت الاستعارة المكنية بكثرة أيضا كوسيلة لتقوية المعاني.
- استعملت الشاعرة الاستعارة التصريحية، غير أنها لم تنل نصيبا وافرا كما ناله التشبيه والاستعارة المكنية.
- لم تكن صورها البيانية غريبة ولا شاذة، بل كانت جميلة تنقل لنا المعاني نقلا حسيا محكما.
- توافر في تصوير **الخرنق** التقديم الحسي الجيد، فكانت تنقل تجاربها الشعرية بوضوح إلى حواسنا كلها.
- لم تحافظ على المقدمات الطللية أو الغزلية، بل كانت متلهفة للبكاء على أخيها وزوجها في كل شبر من قصائدها.
- توفرت في أشعارها وحدة الموضوع والوحدة العضوية، واختارت من القصائد قصارها على حساب القصائد الطوال.
- لم تكن خواتيم قصائدها مميزة بل كانت مجرد متممات لموضوع القصائد.
- لم تتكسب الشاعرة بقصائدها بل كانت تنظمها عن رغبة نابعة من الحزن على فقيديها.
- خاضت **الخرنق** في خمسة من بحور الشعر لا غير، وهي (الطويل والبسيط والسريع والهزج والوافر).
- أكثر بحور الشعر استعمالا في شعرها كان بحر الوافر بنسبة 42.60%، وأقل بحورها كان الهزج والسريع بنسبة ضئيلة هي 7.14 لكل منهما.
- حافظت الشاعرة على نظام البحر الواحد ، وعلى نظام الشطرين، وعلى الشكل العمودي، وعلى التصريع، وعلى نظام القافية والروي الواحد.
- نظمت في حروف الروي الآتية (الألف، الباء، التاء، الراء، الضاد، القاف، الكاف، الميم)
- أكثر حروف الروي تكرارا عندها هو الراء بمعدل خمس قصائد.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- يُسري عبد الغني عبد الله، ديوان الخرنق بنت بدر، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط1، (1990).
- القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت/لبنان ، (د.ط) (د.ت).
- القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، (د.ط) (د.ت)، رابط الكتاب: www.alkottob.com

ثانيا: المعاجم

- ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة ، ط1، (د.ت) ، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون.

ثالثا: المراجع

أ_ الكتب:

- البصير كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، طبعة (1987).
- البيطار هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، لبنان ، ط1، (2010).
- الجندي علي، تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة الجامعة العربية، بيروت، ط2، (1966).
- حالو أحمد عبد المنعم، التشكيل الفني في شعر أبي مسلم البهلاني، بيت الغشام للنشر والترجمة، عمان/مسقط، ط1، (2013).

- حركات مصطفى، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ، ط1، 1998.
- حمادة ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، تدقيق أحمد فرهود، دار القلم العربي حلب/سورية ، ط1، (1997)،.
- سلمان علي جاسم، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة، الأردن/عمان ، (د.ط) (د.ت).
- صالح بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الحمراء/بيروت ، ط (1994).
- ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف، القاهرة، مصر.، ط10، (د.ت)
- طقحوش محمد سهيل، تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النفائس، بيروت/لبنان، ط1 (2009).
- عتيق عبد العزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة، بيروت ، (د.ط) (د.ت).
- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط3، (1992).
- الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت ، (د.ط) (د.ت).
- الهاشمي محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، (1991).

ب_الرسائل:

- خليل الموسى، مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة، رسالة ماجيستير، جامعة دمشق، ط (1981).

ج_المجلات:

- عمر الدقاق، حرف الراء دراسة صوتية مقارنة، مجلة التراث العربي، دمشق ، العدد 104، السنة 2006.

الفهرس

العنوان	الصفحة	العنوان	الصفحة
المقدمة	1	التشبيه	30
المدخل	4	الاستعارة	34
لمحة عن العصر الجاهلي	5	الكناية	39
الحياة السياسية	5	**الفصل الثاني**	43
الحياة الاجتماعية	6	بناء القصيدة	44
الحياة العقلية(الثقافية)	7	المقدمة	44
الحياة الأدبية	8	الموضوع	48
الخرنق بنت بدر	10	الخاتمة	50
من هي الخرنق	11	الإيقاع	51
الخرنق وطرفة	11	الوزن	53
زوج الخرنق	13	القافية	60
الفصل الأول	16	**خاتمة**	67
مفهوم الصورة	17	المصادر والمراجع	70
عناصر الصورة	21		

ملخص

لطالما كانت المرأة عنصرا مؤثرا في الحياة الأدبية، والتاريخ حافل بمجهوداتها في عديد مواطن الأدب، فكانت المرأة روائية وراوية، وكانت قاصة وفقيهة، بل كانت محاربة تزاحم الرجال في محافل السيوف والنبال، والأجمل من ذلك كله أنها كانت شاعرة.

وقد سمحنا لأنفسنا في بحثنا هذا، بأن نسلط الضوء على امرأة من نساء العرب، امرأة شاعرة عاشت في العصر الجاهلي، واسمها الخرنق بنت بدر بن هفان.

وقد حاولنا في صفحاتنا أن نلم من أمر الخرنق ما استطعنا، فذكرنا شأن ولادتها ووفاتها، وبحثنا عن حياتها العائلية وعن أخبار زوجها، وكان لنا كلام عن أخيها طرفة بن العبد.

وقد حاولنا في هذا العمل أن نركز على أشعار الخرنق ، والتي وجدناها تصب في بحرين لا غير، هما الرثاء والهجاء، وكان تركيزنا ذاك بهدف استخراج مضارب الجمال الفني في شعرها.

وذاك ما شكل لنا عنوان بحثنا، والذي هو: (التشكيل الفني في شعر الخرنق)، وقد عالجنا هذا العنوان بالبحث في البناء الفني من (صورة شعرية وإيقاع وبناء) للقصيدة الخرنقية.

summary

Women have always been an influential element in literary life, and history is full of their efforts in many aspects of literature. Women were novelists and narrators, storytellers and jurists. Rather, they were warriors crowding men in forums with swords and arrows, and the most beautiful of all is that they were poets. In this research, we allowed ourselves to shed light on a woman from the Arab women, a poet woman who lived in the pre-Islamic era, and her name was Al-Kharanq Bint Badr bin Hafan. On our pages, we have tried to understand the matter of Al-Kharanq as much as we can, so we mentioned the matter of her birth and death, and we searched about her family life and about her husband’s news, and we had talk about her brother Tarfa bin Al-Abd. In this work, we have tried to focus on Al-Kharanq's poems, which we found flowing into two seas, namely lamentation and satire. And that is what formed the title of our research, which is: (The Artistic Formation in Al-Kharanqiyah Poetry).