وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب و الفنون
قسم اللغة العربية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة: دراسات لغوية
التخصص: الدلالة في المستويات اللسانية

العنوان:

الدلالة الصوتية في شعر الخنساء (ت24 هـ)

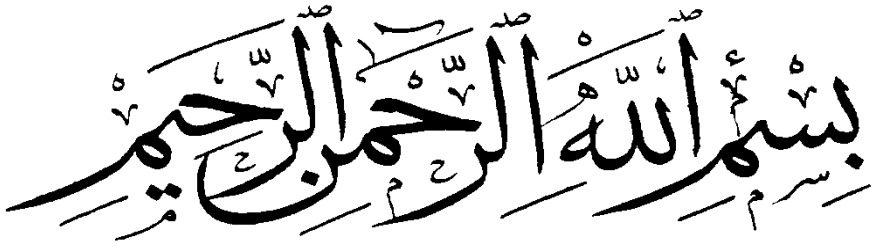
إعداد الطالبة:
نجاة حسين

إشراف الأستاذ:
د. مختار درقاوي

المناقشة بتاريخ **2018/04/16** من قبل اللجنة المكونة من:

د. الحاج جغدم	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف-	رئيسا
د.مختار درقاوي	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف-	مشرفا ومقررا
د.صفية بن زينة	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف-	مناقشا
د.فاطمة عبد الرحمان	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف-	مناقشا
د.زرارقة الوكال	أستاذ محاضر أ	جامعة عمار ثليجي –الأغواط-	مناقشا
د.عبد القادر قدار	أستاذ محاضر أ	جامعة الجيلالي بونعامة –خميس مليانة-	مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017



﴿قَالَ رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ٢٥ وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ٢٦ وَٱحۡلُلۡ
عُقۡدَةٗ مِّن لِّسَانِي ٢٧ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ٢٨ ﴾

صدق الله العظيم

سورة طه الآيات: (25–28)

الإهـداء

أهدِي ثمرة هذا المجهود:

إلى والديّ الكريمين.....هذا غرسكما قد أثمر.

إلى الإخوة : أحمد، أمينة، سامية، أحلام.

إلى كل الأهل والأحباب.

إلى كل من قرأ البحث واستفاد.

شكر وعرفان

امتثالاً لقوله تعالى: ﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾

وانطلاقا من قوله صلى الله عليه وسلم:" من لا يشكرُ النّاس لا يشكر الله"

أتوجه بشكري العميق إلى أستاذي المشرف الدكتور "**مختار درقاوي**" لقبوله الإشراف على هذه الرّسالة ولصبره عليَّ، وحسن تعامله معي، وعلى ما أفادني من توجيهات في البحث طيلة فترة الإشراف فجزاه الله كل خير، فقد كان ولا أزكي على الله أحدًا حريصًا كل الحرص على إبراز المادة العلمية بأجود صورة مع توجيهي إلى دقة العبارة، وسلامة التركيب.

والشكر موصول أيضًا لأعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وعلى ما قدموه من ملحوظات أغنت هذا العمل، وتحملهم عبء تدبرها

ولا يفوتني تسجيل شكري ودعائي لجميع أساتذتي الذين أفادوني كثيرًا، وبالأخص الأستاذة عبد الرحمن فاطمة.

ولجميع إخوتي وزملائي ومَنْ أبدى لي منهم رأيًا أو مشورة أو مساعدة أو أعارني كتابًا.

فللجميع منّي الشكر والعرفان، والدّعاء من الله أن يحفظهم ويرعاهم وأن يسدد على الحق خطاهم .

– إنّه سميع مجيب–

مقدمة

الحمدُ للهِ ربّ العالمين حمدًا طيّبًا مُباركًا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه، ومن تبعَ هديه إلى يوم الدّين، أما بعد:

تُعدّ اللّغة وسيلة الآداب وأداته، وهي من أكملِ الأدواتِ التي تحققت للإنسان لنقل تجاربه نقلاً واقعيًا، وبالتّالي هي ظاهرة جديرة بالدّراسة العلمية الدّقيقة لفهم آلياتها، ومن أجل ذلك رأى العلماء أنّ اللّغة ظاهرة شديدة التّعقيد، وتتطلب أكثر من منهج ووسيلة لفك شفراتها وتحليل محتوياتها، وكشف مقاصدها.

وقد اشتهر من بين هذه المناهج التّحليلية؛ التّقسيمُ الذي وضعه اللّسانيون قديما وحديثا لمستويات التّحليل اللّغوي، فقد رأوا أنّ دراسة اللّغة على ما جرى عليه العُرف سواء كان المنهج وصفيًا أم تاريخيًا، تندرج في أربعة مستويات، وإن كانت الحدود بينها غير واضحة تمامًا على نحو دقيق، وهذه المستويات تُشكل بناء اللّغة العام، فهناك المستوى الصّوتي الذي يُعدّ من أولى لبنات النّص الشعري، وأحد الملامح التي تؤثر فيه، والمستوى الصّرفي الذي له أهمية كبيرة في تطور الأسلوب، ولا يمكن إغفال السياق والتركيب، كونهما يسهمان بشكل كبير في بناء الدّلالة.

ومِنْ منطلق أنّ البحث في إبداع الدّلالة هو في جوهره بحث في العلامات الدّالة سواء أكانت أصواتًا أم مفردات أم تراكيب أم قرائن سياقية؛ نحاول في هذا المقام الكشف عن قيمة بعينها من بينِ قيم المثيرات اللّغوية الدّالة، وهي القيمة الصوتية في الشعر الجاهلي باتّخاذ ديوان الخنساء نموذجا، وليست الحاجة ملحة إلى تأكيد ضرورة دراسة لغة الشعر الجاهلي؛ لأنّه يُعَدُّ من أهم الوسائل العلمية المساعدة على دراسة اللّغة العربية، وما تتمتع به من إمكانات أسلوبية وافرة.

ولعلّ اختيار ديوان الخنساء عن بقية الدّواوين الأخرى نموذجًا للدّراسة له دواعٍ ومبررات محددة، أولاً لكون الخنساء تُعَدُّ من أشهر شعراء الجاهلية، وثانيا لأهمية ديوانها وثرائه من ناحية الأساليب اللّغوية، واللّغة العالية، مما يعكس خصائصها وبلاغتها.

ولقد كان ولا يزالُ شعر الخنساء ميدانًا واسعًا للدّراسات من قِبل كثير من الباحثين نذكر منهم على سبيل المثال لا على سبيل الحصر: التّكرار في شعر الخنساء-دراسة فنية لعبد الرحمان بن عثمان عبد العزيز الهليل، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء لمحمود حسين العزازمة، الصورة الفنية في شعر الخنساء لسليم بن ساعد، قصيدة "قذى بعينك" للخنساء دراسة أسلوبية للبكاي أخذاري.

ولقد عُنيت دراسة «الدّلالة الصّوتية في شعر الخنساء (ت24هـ)» بالإشكالات الآتية :

- إلى أي مدى يستطيع المنهج الأسلوبي الدّلالي استكشاف مكامن الجمالية في شعر الخنساء؟.

- ما مدى قدرة الصّوت في أداء وظيفة دلالية في النّص الشعري؟.

- أين تكمن جمالية الإيقاع في شعر الخنساء، وما وظيفته الدّلالية ؟.

وسعى البحث إلى الإجابة عن التساؤلات وفق المنهج الوصفي القائم على دراسة الظاهرة اللّغوية في بيئتها الزّمانية باستنطاق الظواهر الصوتية، كالتّكرار والتّوازي...ويُحصي بنياتها المتكررة ويبرز الجوانب الدّلالية لهذه الخصائص. ومن أجل تغطية هذا المجال من الدّراسة والوصول إلى الأهداف المتوخاة، قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل، وأربعة فصول تتلوها خاتمة، وفهرس الموضوعات.

تناول المدخل عدة مباحث منها: علاقة علم الدّلالة بتحليل النّص الأدبي، وعلم الأسلوب الدلالة الصوتية، ترجمة للشاعرة الخنساء.

ثم يأتي الفصل الأوّل عنوانه "**الإيقاع الصّوتي وعلاقته بالدّلالة في شعر الخنساء**"، وركزنا فيه على ظاهرتين اثنتين هما: المحاكاة الصّوتية ودلالة الكلمة .

ففي الظاهرة الأولى ميزنا بين عدّة صور للمحاكاة :

أولها: المحاكاة عن طريق الأصوات المكررة في الكلمة الواحدة أو عدّة كلمات، وثانيها: المحاكاة عن طريق الأصوات المكررة في قصيدة كاملة، وثالثها: المحاكاة عن طريق تكرير الأصوات المجهورة والمهموسة، ورابعها: المحاكاة عن طريق تكرير فونيم الحركة.

وفي الظّاهرة الثانية هناك حديث عن دلالة الكلمة في شعر الخنساء، بتناول الوسائل التي أثرت في أداء معناها، كدلالة الكلمات الرّمزية، والتّقابل اللفظي، وطول الكلمة، والصيغ.

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه"**التشكيل العروضي جمالياته ودلالاته في شعر الخنساء**" وذلك من خلال دراسة الإيقاع الخارجي كالأوزان الشعرية (البحور) التي احتوتها قصائد الخنساء، إذ قمنا بدراسة إحصائية لبنية تواتر البحور، وما طرأ عليها من زحافات وعلل، ثم تطرقنا بعد ذلك للحديث عن القافية، والرويّ، والتّدوير العروضي، وعلاقتهم بالدّلالة.

وفي الفصل الثالث الذي جاء بعنوان "**الموسيقى الدّاخلية ودلالتها في شعر الخنساء**" حاولنا أن نربط فيه بين المحسنات اللّفظية والمعنوية كالتّصريع، والتّرصيع، والالتفات، ونحوهم وبين وظائفها الدّلالية من جهة، وأن نربط بعض هذه المحسنات، كالتصريع مثلا بالحالة النّفسية للشاعرة، وما يمكن أن يفيد هذا الرّبط في تفسير بعض الظواهر الصّوتية من جهة أخرى.

ثم يأتي الفصل الرابع الذي جاء موسومًا بعنوان "**دلالات البنى الصّوتية المكملة في شعر الخنساء**"، هو فصلٌ مكملٌ للفصل الثالث، تناولنا فيه التكرار باعتباره سمة أسلوبية ساعدت بشكلٍ كبير في تصوير مشاعر الخنساء، وتناولنا فيه أيضًا بعض الظواهر الإيقاعية الأخرى، كالتّوازي، والتّضمين، والتركيب الذي درسنا فيه الجملة وأنواعها والإجراءات التي تطرأ عليها من عدولٍ، كالتّقديم، والتّأخير، والحذف وربطهم بالدّلالة.

بعدها تأتي الخاتمة، حاولنا فيها أن نستظهر أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وكغيره من البحوث، فإنّ بحثنا هذا لم يخلُ من الصعوبات، إذ تطلب منّي العودة إلى الاطّلاع على مراجع كثيرة، شملت حقولاً معرفية متنوعة منها: علم الدّلالة، والبلاغة، والعروض،

والنّحو والصوتيات والأسلوبية، هذا البعد البيني بين العلوم بقدر ما يُعدّ مطلبًا ملحًا فهو من الصعوبة بما كان، كونه يتطلب انفتاحًا على حقول معرفية كثيرة.

وقد استعنا في دراسة هذا البحث بالعديد من المصادر والمراجع أهمها:

من الكتب القديمة نذكر على سبيل المثال: الكتاب لسيبويه(ت180هـ)، والخصائص لابن جني(ت392هـ) وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري(ت395هـ) ، وكتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني(ت463هـ)، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجي (ت466هـ)، والمزهر في علوم اللغة للسيوطي(ت911هـ) ...

ومن الكتب الحديثة: -كتاب موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس الذي يُعَدُّ بحثًا علميا مؤسسًا على الدّراسة الحديثة للأصوات اللّغوية، ينتفع به طالب اللّغة في دراساته الجامعية، ويُوقفه على بعض أسرار النّسج الشعري عند القدماء والمحدثين.

وكتاب تحليل الخطاب الشعري البنية الصّوتية في الشعر"لمحمد العمري".

وكتاب التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدلالة "لمحمود عكاشة".

وكتاب إبداع الدّلالة في الشعر الجاهلي "لمحمد العبد" الذي كشف فيه عن الأصوات التي تسهم في إبداع المعنى في الشعر الجاهلي.

وفي الأخير يسرنا أن نوجه الشكر إلى كل من مهّد لنا الطريق، ورافقنا أثناء مسيرة هذا البحث، وأسأل الله أن يقدّم هذا البحث الجديد في ميدان الدّراسات الدّلالية، والأسلوبية والصّوتية، وتطبيقاتها على النّص الأدبي.

قائمة الرموز المستعملة في البحث

-ج	-جملة.
-ج. إ	-جملة اسمية.
-ج. ف	-جملة فعلية.
-م	-مسند.
-م. إ	-مسند إليه.
-ع. إ	-عنصر إضافي.
-مج	-مجلد.
-تح	-تحقيق.
-(*)	-الشروحات الإضافية.
-تر	-ترجمة.
-ع	-عدد.

مدخل عام إلى:

1- علم الدّلالة وتحليل النّص الأدبي.

2- علم الدّلالة وعلم الأسلوب.

3- الدّلالة الصوتية.

4- التّعريف بالخنساء.

1- علم الدّلالة وتحليل النّص الأدبي:

للثنائية التّقابلية التي وضعها العالم اللّساني دي سوسير (De Saussure) بين اللّغة والكلام في «تحليل النّصوص الأدبية من الدّاخل، وفي تركيز البحث في بنية العمل ذاته، وكذلك للحلقة اللّغوية في كوبنهاغن، وحلقة براغ اللّغوية أثرٌ واضح في توجيه النّظر النّقدي على علم اللّغة، والإفادة منه وتطوير النظر للنّص»[1].

كون تحليل النّصوص بالضّرورة تحليلاً للّغة في الاستعمال، وهو نفسه غرضٌ لعلم الدّلالة الذي يهتم بتحليل اللّغة وتبيان معانيها، مما يُوحي بوجود علاقة وطيدة بين علم الدّلالة وعلم النّص، إذ نبه فان دايك (Vandyke) إلى «أنّ علم الدّلالة الصوري جزء من دراسة اللّغات الصورية الشّكلية، حيث تعطي الدّلالة التّصويرية لنفسها مهمة دراسة الكفاية الدّلالية للّغة من اللّغات، وإنّها لتدرس المضمون الدّلالي للنّصوص، أي تدرس معناها (المرئي) أو اللّساني»[2].

وتجد بعض الدّارسين كعيد حسن بحيري يُصرّ على « وجوب فهم النّص الأدبي على أنّه عملية دلالية، أي أن ينطلق من أنّ نصًا أدبيًا ما يكون مهمًا إلاّ حين يمكن أن يتضمن أحداث التّلقي، أي يبنى بأن يمكن أن تتضمن فيه بنجاح أزمنة شديدة الاختلاف بالنسبة للمتلقين.النّص الأدبي يحيا من إمكان أن يؤدي دورًا في عمليات التّواصل، حيث يجب أن تقصد مع النّص الأدبي أساسًا عملية جمالية »[3].

---

[1] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، التحليل النّصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2001م، القاهرة، ص: 34.

[2] فان دايك، النّص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدّيني والتّداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط1، 2000م، المغرب، ص:37.

[3] سعيد حسن بحيري، إسهامات أساسية في العلاقة بين النّص والنّحو والدّلالة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1 2008م، القاهرة، ص:252.

فعلم الدّلالة الذي يهتم بدراسة المعنى يَحتاج في تحليل نص ما بتتبع المستويات اللّغوية والرمزية على النّحو التّالي:[1]

1- **المستوى الصّوتي**: وفيه تدرس الحروف ورمزيتها وتكوينها الموسيقي من نبر وتنغيم وإيقاع.

2- **المستوى الصّرفي**: وتدرس فيه الوحدات الصّرفية، ووظيفتها في التّكوين اللّغوي والأدبي نفسه.

3- **المستوى المعجمي**: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسيّة التجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها.

4- **المستوى النّحوي**: وهو خاص بدراسة تأليف وتركيب الجمل، وطرائق تكوينها وخصائصها الدّلالية والجمالية.

5- **مستوى القول**: لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

6- **المستوى الدّلالي**: وهو ينشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصور المتّصلة بالأنشطة الخارجية عن حدود اللّغة، والتي ترتبط بعلوم النّفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

7- **المستوى الرّمزي**: الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدّال الجديد الذي ينتج مدلولاً أدبيًا يعود بدوره إلى المعنى الثاني، أو ما يسمى باللّغة داخل اللّغة.

ولكل واحد من هذه المستويات قوانينه البنائية الثابتة مثل: قواعد النحو، والعروض، والبلاغة وقوانين الدّلالة.... فدراسة جميع هذه المستويات في نفسها أولا، وعلاقاتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعي الحر فيما بينها، والأنشطة الخلاّقة المتمثلة فيها ثانيًا، هو ما يحدّد في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة[2].

---

[1] ينظر: صلاح فضل، النّظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998م، القاهرة، ص: 214.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:215.

وبهذا يمكننا القول إنّ العلاقة بين علم الدّلالة وتحليل النّص علاقة وطيدة جدًا لا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر، فعلم الدّلالة نحتاج إليه في تحليل نص ما متبعين في ذلك المستويات اللّغوية المشار إليها آنفًا، كما أنّ تحليل النّص لا يتم إلاّ بتوضيح المعنى.

2- علم الدّلالة وعلم الأسلوب:

إذا ما حاولنا تحديد تاريخ مولد الأسلوبية أو علم الأسلوب، فسنجد أنّه يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج عام 1886م على أنّ «علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى ذلك الوقت، وإذا كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنّها لم تصل إلى معنى محدد إلاّ في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطًا بشكل وثيق بأبحاث علم اللّغة »[1].

فالأسلوبية المقابل للمصطلح الأجنبي(Stylistique)هو أول مركب جذره الأسلوب (Style) ولا حقته (ية)(ique) ودلالة الأسلوب نسبية، فهو ذو بعد إنساني، وأما اللاحقة فتقبل بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن فك الدّال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة "علم الأسلوب" (Science de styles) ، ولذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[2].

والمسدي في هذا المقام يريد أن يظهر العلاقة بين اللّسانيات والأسلوبية، بحيث جعل لبعض المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بُعدًا أساسيًا محضًا يستند إلى ثنائية الدّال والمدلول، وهنا يقرّ بما ذهب إليه النّاقد الغربي"بيار جيرو" الذي يرى بأنّ الأسلوبية « هي البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب لطالما أنّ جوهر الأثر لا يمكن النّفاذ إليه عبر صياغاته الإبلاغية »[3].

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة ، ط1، 2007م، عمان، الأردن، ص:38.

[2] ينظر : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، ط3، د.ت، ص: 34.

[3] المرجع نفسه، ص:34-35.

ومن أهم اتجاهات الأسلوبية نذكر على سبيل المثال لا على سبيل الحصر (**الأسلوبية الوصفية أو التعبيرية**) حيث يعد "شارل بالي" تلميذ "دي سوسير" ومؤسس علم الأسلوب رائد هذا الاتجاه اللساني، ويمكن القول إنّ أسلوبية بالي تتجلى في« البحث عن مكامن القوة التعبيرية في اللّغة على جميع مستوياتها»[1].

وهناك (الأسلوبية البنيوية) التي يتزعمها "ريفاتير" « Riffaterre »، فهي منهج من مناهج البحث والدّراسة، وتولد عن علم اللّسان، وسريعًا ما اعتمدته العلوم الإنسانية والنّقدية ولاسيما الدّراسة التّاريخية والنّفسية والاجتماعية، وهي طريقة جديدة في مباشرة النّص الأدبي تسعى إلى إبراز خصائص البنيوية بصورة علمية موضوعية، وهي تُعدّ اليوم من أهم المناهج الأسلوبية[2] .

ولا ننسى (**الأسلوبية الوظيفية**) التي يمثلها رومان جاكبسون، وتُعنى بدراسة وظائف اللّغة السّت للعناصر الكلامية، ونظريات التّواصل، وما يعرف بالانزياح.

ولم يَعد المنهج الأسلوبي يعتمد على الألفاظ، وعلاقتها بالجمل، والتراكيب، والقواعد النّحوية فحسب، بل توسع مفهوم علم الأسلوب ليشمل كل ما يتعلق باللّغة من أصوات، وصيغ وكلمات، وتراكيب، فتداخل مع علم الأصوات، وعلم الصرف، وعلم الدّلالة.

وإذا كان هدف الدّراسات الأسلوبية هو «تحليل الشّكل الأدبي فإنّ معظمها يتجه لتحقيق هذا الغرض من الدّال إلى المدلول، أي من الشّكل الخارجي إلى الشّكل الدّاخلي » بمعنى أن الأسلوبية تهتم بالمعنى مثلها مثل الدّلالة. **وليس الاختلاف بين محلل الأسلوب ومحلل الدّلالة** اختلافا في المنهج، وإنّما كما أفصح محمد العبد هو اختلاف في الغاية ذلك أنّ محلل الدّلالة لا يختار سماته اللّغوية من أجل أهميتها اللّغوية في ذاتها، أعني من أجل إسهامها المجرد في تشخيص

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، د.ط، د.ت، الجزائر، ص: 65.

[2] الهادي جلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرًا وتطبيقا)، منشورات عيون، ط1، 1992م، الدار البيضاء، ص:68.

السّمات الأسلوبية الكيفية العامة للنّص، ولكن من أجل الكشف عن تأثير تلك السّمات اللّغوية في إبداع المعنى، أي من أجل الكشف عن الفعل الإيجابي الخاص بكل سمة منها، في التعبير عن المعنى تعبيرًا جماليًا موحيًا، في مقابل التعبير التوصيلي العرفي المباشر، وتلك مقابلة أخرى بين الفني المؤثر والعرفي الموصل [1].

وإن كان علم الدّلالة أشمل من الأسلوبية، فهذا لا يعني أن نفصله عنها، فكما تستعين علوم اللّغة الأخرى بالدّلالة للقيام بتحليلاتها يحتاج علم الدّلالة لأداء وظيفته إلى الاستعانة بهذه العلوم فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد أن يقوم:

أ- بملاحظة الجانب الصّوتي الذي يؤثر على المعنى مثل وضع صوت مكان آخر.

ب-وبدراسة التركيب الصّرفي للكلمة، وبيان المعنى الذي تؤديه صيغتها.

ت-وبمراعاة الجانب النّحوي.

ث-وببيان المعاني المفردة للكلمات، وهو ما يُعرف باسم المعنى المعجمي.

ج- وبدراسة التّفسيرات التي لا يكشف معناها بمجرد تفسير كل كلمة من كلماتها[2].

وبالتالي فعلم الدّلالة بحاجة ماسة ومستمرة إلى العلوم اللّغوية الأخرى، كالصّرف، والنّحو والمعجم...

وهكذا فالموضوع الحقيقي لعلم الدّلالة هو المعنى، ويتداخل في دراسته له مع علوم كثيرة خاصة الأسلوبية، فدون المعنى لا يمكن أن تكون لغة، ودون لغة لا وجود للأسلوبية إطلاقًا[3].

---

[1] ينظر: محمد العبد، إبداع الدّلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط1، 1988 م، مصر ص:03.

[2] ينظر: مومني بوزيد، الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانية، ع 4، 2014م، جيجل ص: 96-97.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:97.

3-الدّلالة الصوتية:

تستمد من طبيعة بعض الأصوات، فكلمة"تنضخ" كما يحدثنا كثير من اللّغويين القدماء تعبّر عن فوران السّائل في قوة وعنف، وهي إذا ما قورنت بنظيرتها "تنضح"، التي تدل على تسرب السّائل في مودة وبطء، تبيّن أنّ صوت الخاء في الأولى له دخل في دلالتها[1]، فقد أكسبها تلك القوة والعنف، وعلى هذا فالسّامع يتصور بعد سماعه لكلمة "تنضخ" عينًا يفور منها سائل فوارنًا قويًا، والفضل في ذلك يرجع إلى وضع صوت مكان صوتٍ آخر.

ومثال ذلك أيضًا قطف وقطش، فالقطف يكون للأزهار، بينما يكون القطش للحشائش ولهذا نلمس تحديدًا للدّلالة الصوتية من خلال صوتي الفاء والشين[2]. إنّ هذه الأمثلة تدل دلالة واضحة على أنّ هناك مناسبة بين الصّوت والدّلالة.

ولقد تناول ابن جني(ت392هـ) هذا النوع من الدّلالات، إذ وجدناه في كتابه الخصائص يُولي اهتمامًا كبيرًا للدّلالة الصوتية، وتجدر الإشارة إلى أنّ الدّلالة الصّوتية تجدها عند ابن جني تحت اسم الدّلالة اللّفظية، وقد تناولها بالبحث والدّراسة في عدة أبواب من بينها (باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني)، حيث يقول: « فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب* عن عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمْتِ الأحداث المعبر عنها، فيعدلونها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره»[3] ثم يعرض لنا الكثير من الأمثلة الموضحة لذلك، منها:

---

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984م، القاهرة، مصر، ص:46.

[2] صفية مطهري، الدّلالة الايحائية في الصيغة الإفرادية، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003م، دمشق، ص:51.

* نهج متلئب: أي مستمر مطرد، ينظر: ابن أبي الحديد المعتزلي، عز الدين عبد الحميد بن هبة الله، شرح نهج البلاغة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 3، د.ط، د.ت، ص: 91.

[3] ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، دار الكتب المصرية، د.ط، د.ت، القاهرة ص:157.

قولهم:" خضم، وقضم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ، والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس، نحو قضمت الدّابة شعيرها ونحو ذلك، وفي الخبر:«قد يدرك الخضم بالقضم، أي قد يدرك الرّخاء، بالشّدة، واللّين بالشّظف، وعليه قول أبي الدرداء: «يخضمون وتقضم والموعد الله»[1].

ويحلل ابن جني سرّ اختلاف دلالة صوت الخاء عن دلالة صوت القاف، يقول: «فاختاروا رخاوتها للرّطب، والقاف لصلابتها، حذو المسموع الأصوات على محسوس الأحداث »[2].

لم يقتصر الحديث عن الدّلالة الصوتية لدى القدماء، وإنّما تجد بعض الباحثين المعاصرين من تكلموا عن هذه القضية ككتاب: **البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب (2002م)**: لحسن ناظم في أربعة فصول أشار فيها الباحث إلى إمكان تقسيم علم الأسلوب على مستويات اللّغة نفسها، غير أنّه تطرق في دراسته هذه إلى ثلاثة مستويات منها: الصّوتي، والتّركيبي، والدّلالي.

يتناول الباحث في المستوى الصّوتي شعر السّياب تناولاً يدل على وعيه بالعلاقة المتبادلة بين التّشكيل الصّوتي للمقاطع وبين الدّلالة الشعرية، حيث سعى أن يبين هذه العلاقة بين الوصف الصّوتي والدّلالي التي يتمتع بها السياب مع التركيز على عنصر القافية[3].

يتحقق تكرار القوافي بوصفه بنية أسلوبية على مستويات عدّة، « فثمة تكرار على المستوى الفونيمي، فيما سماه الباحث (بالرّمزية الصّوتية) أو (المحاكاة الصوتية) التي تتأسس على علاقة بين البنية الصّوتية للكلمة أو مجموعة من الفونيمات بصوت معين تحاكيه البنية محاكاة مباشرة أو

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، ص:157.

[2] المصدر نفسه، ص:158.

[3] بتول مشكين فام، مريم حيدري، تطور الدّلالة الصوتية في اللغة العربية (مصادر ومراجع)، قسم اللغة العربية بجامعة الزهراء مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، ع 17، السنة التاسعة 2017م، طهران، ص:15.

محاكاة غير مباشرة»[1]، فيقوم الباحث بإحصاء أصوات القوافي في الأبيات الشعرية، ويحاول الكشف عن دلالاتها.

- **الدّلالة الصّوتية في اللّغة العربية(2005م)، دراسة لصالح سليم عبد القادر الفاخري:** اشتمل الكتاب على أربعة فصول حاول فيها الباحث تقنين العلاقة الموجودة بين الأصوات ومدلولاتها لتكون مصدرًا من مصادر تنمية اللّغة العربية في ضوء ما وصل إليه علم اللّغة الحديث[2].

- **إبداع الدّلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي(2007م):** ألفه محمد العبد في أربعة فصول تحدث فيها عن دور الصّوت في إبداع الدّلالة في الشعر الجاهلي مشيرًا إلى أنّ الصوت يُعَدُّ الوحدة الأولى التي تتشكل منها اللّغة [3].

أشار الباحث في كتابه إلى أنّ بعض الأصوات لها القدرة على التّكيف والتّوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، في إطار ما سمّاه (بالمحاكاة الصّوتية) التي تسمح بالكشف عن المعنى وتصويره ثم تراه يطبق على المحاكاة الصّوتية في الشعر الجاهلي، وذكر أهم الأصوات القادرة على تحقيق هذه الوظيفة المحاكية، فكانت الشين التي تفيد التفشي، والجيم، والثاء، والحاء، والقاف، وقد وجد هذه الحروف خاصة في أشعار الأعشى، وأوس بن حجر، وعبيد بن الأبرص والخنساء، وزهير بن أبي سلمى، وقد استعان في هذا التطبيق بمخارج الأصوات وصفاتها ودلالاتها في النّص.

---

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005م، الدار البيضاء المغرب، ص98.

[2] ينظر: صالح سليم، عبد القادر الفاخري، الدّلالة الصّوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، د.ط، د.ت الإسكندرية، ص:12.

[3] ينظر :محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص:13.

4- التعريف بالخنساء:

- نسبها:

هي بنت عمرو بن الحرث بن الشّريد بن رياح بن يقظة بن عُصية ابن خفاف بن امرئ القيس بن بُهتة بن سُليم بن منصور بن عكرمة بن قيس عيلان بن مُضَرْ[1] ، واسمها تُماضِر بضم التّاء المثناة فوق كسر الضّاد المعجمة قال ابن خلف: قد قالوا للبياض تماضر، وأكثر ما يكون للنّساء، ومنه قيل اشتقت المضيرة لبياضها[2]. والخنساء: مؤنث الأخنس، والخنس تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع الأرنبة، ولذلك قيل لها الخنساء لأنّها كانت على هذه الصفة [3].

- مولدها:

لم يُحدد القُدامى عامًا بعينه لمولد الخنساء، إلاّ أنّ الكثير من الباحثين المعاصرين حاولوا تحديد مولدها، فبنت الشاطئ تذكر أنّه «ليس هناك تاريخ محدد لمولدها، وإنّما اكتفى القدماء بذكر أخبارها التي تقطع بأنّها أدركت الإسلام، ومن أبنائها من بلغ مبلغ الرجال وشهد مع الرسول (ص) غزوة حنين، ومن شارك في محنة الرّدة »[4].

وقد تحرج المستشرق (كرنكوف) من هذا، فقال « ونحن نجد مشقة كبيرة في التوفيق بين التواريخ، وتحديد تاريخ مولد الخنساء على وجه التقريب، ولكن إذا ذكرنا أن ابنها أبا شجرة كان له شأن كبير في الرّدة عام 13هـ، وأنّه ربما كان في الثلاثين من عمره إذ ذاك على الأرجح، فإنّه

---

[1] أبو الفرج الأصبهاني، علي بن الحسين بن محمد، الأغاني، تح: إحسان عباس، ج13، طبعة دار صادر، د.ط، د.ت بيروت، ص: 129-130.

[2] عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، ط4 1997م، القاهرة، ص: 434.

[3] أبو العباس، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تح: إحسان عباس، ج6 دار صادر، د.ط، د.ت، بيروت، ص:34.

[4] عائشة عبد الرحمن، الخنساء، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، ط2، 1963م، القاهرة، ص:23.

يجوز لنا أن نفترض أنّ الخنساء كانت بين الأربعين والخمسين، بل لعلها كانت أسنّ من ذلك »[1].

غير أنّ المستشرق (جبرييلي) حرص على أن يحدد عام 575م أو نحوه تاريخا لمولد (تماضر) وتبعه على ذلك نفر من المحدثين من بينهم أفرام البستاني[2]. وتورد بنت الشاطئ رأيها حول ميلاد شعراء الجاهلية بصفة عامة، فهي ترى « أنّ الأولين كانوا أسلم منهجًا وأدق تناولا، إذ ليس لنا أن نقطع بيقين في تاريخ مولد شاعرة جاهلية، على ما نعلم من فقر الأدلة المادية التي تعين على شيء من هذا، وما كان للأخبار النّقلية التي دوّنت متأخرةً أن تحدد مولد شاعر من الجاهلية، وهو عادة يولد مغمورا لا يلتفت إليه أحد، ولا يعنى إنسان بتسجيل زمن ولادته أو تتبع أخباره قبل أن تظهر شاعريته وتسلط عليه أضواء الشهرة، وهذا يفسر لنا اختلاف الأقوال في تاريخ مولد المشهورين من أعلام العرب، لا قبل عصر التدوين فحسب، بل بعده كذلك »[3].

ولدت الخنساء وانتقلت من طفولتها إلى صباها فشبابها، ولا شيء يثير الانتباه أو يلفت النظر فيها، غير ما كانت تمتاز به من جمال وقوة شخصيتها[4]، وقد بدا ذلك عندما تقدّم لخطبتها دريد بن الصّمة* سيد بني جشم فردّته لكبر سنّه.

وقيل إنّ الخنساء لما خطبها دريد بن الصمّة بعثت خادما لها وقالت: أُنظري إليه إذا بال فإنّ بوله يخرق الأرض ويخدّ فيها، ففيه بقية، وإن كان بوله يسيح على وجهها فلا بقية فيه فرجعت إليها وأخبرتها فقالت: لا بقية في هذا، فأرسلت إليه، ما كنت لأدع بني عمي وهم مثل عوالي الرّماح، وأتزوج شيخا فقال:

---

[1] نخبة من العلماء، موجز دائرة المعارف الإسلامية، تح: مجموعة من الباحثين، ج1، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ط1 1998م، ص: 4754.

[2] عائشة عبد الرحمن، الخنساء ، ص:23.

[3] المرجع نفسه ، ص:24-23.

[4] الخنساء، الديوان، شرح معانيه ومفرداته: حمدو طمّاس، دار المعرفة، ط2، 2002م، بيروت، ص:05.

* دريد بن الصمة: فارس شجاع فحل، وجعله محمد بن سلام أول شعراء الفرسان، أدرك الإسلام ولم يسلم فقتل مشركًا يوم حنين سنة 58 هـ، ينظر: أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، ص:02.

وقــاكِ الله يــا بْنــةَ آلِ عَمْــرٍو مِـنَ الفتيـان أشْـبَاهِي ونَفْسِـي
وَقَالَــتْ إنَّنِــي شــيخٌ كبيــرٌ ومـا نبَّأْتُهـا أنّـي ابـنُ أمـسِ
فـلاَ تلـدِي ولا يَنْكِحُـكِ مِثْلِـي إذا مَـا ليلـةٌ طَرَقَـتْ بِـنَحْسِ

فردت الخنساء تجيبه:

معــاذُ الله ينكَحُنِــي حَبْرَكِــي يُقالُ أبُوهُ مِنْ جُشم بن بكرٍ
ولـوْ أَصْـبَحتُ فـي جُشـمٍ هَـدِيًّا إذا أَصْبَحْتُ في دَنَسٍ وفقْرٍ

- **الخنساء الشّاعرة:**

تُعدّ الخنساء من شاعرات العرب المعترف لهنّ بالرّيادة، وهي تُعَدُّ من الطبقة الثانية في الشعر وأكثر شعرها في رثاء أخويها معاوية وصخر[2]، يشهد لها أقرانها من الشعراء بقوة الشاعرية، ومن ذلك ما تجده عند النابغة الذبياني صاحب السَّمت الرّزين في سوق عكاظ، إذ كانت العرب « تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، وتأتيه الشعراء فتعرض عليها أشعارها، فأنشده الأعشى أبو بصير (ت70هـ) ثم أنشده حسّان بن ثابت (ت54هـ)، ثم جاءت الخنساء السلمية(ت24 هـ) فأنشدته، فقال لها النابغة: والله لولا أنّ أبا بصير أنشدني آنفًا لقلتُ إنَّك أشعر الجنّ والإنس، فقال حسّان: والله لأنا أشعر منك ومنها قال:

حيث تقول ماذا؟ مثال : حيث أقول:

لنا الجفناتُ الغُرُّ يلْمعنَ بالضُّحَى وأسْـيافُنَا يَقْطُـرن مـن نجـدةٍ دَمَـا
ولَـدْنا بنِـي العنقـاء وابنِـي مُحـرَّقٍ فَـأَكْرِمْ بنـاَ خـالاً واكْـرِمْ بنَـا اِبْنَمَـا

[1] الخنساء ،الديوان، شرح وتح: د. فايز محمد ، دار الكتاب العربي، ط1، 2003م، ص: 07-08.

[2] الخنساء، الديوان، شرح وتح: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، ط1، 1985م، بيروت، ص:07.

فقال النابغة : إنّك لشاعر لولا أنّك قلّلت عدد جفائنك وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك...»[1].

وقيل لجرير من أشعر النّاس؟ قال: أنا لولا هذه الفاعلة يعني الخنساء[2].

وروي أنّ"عبد الملك بني مروان" سأل في مجلس له :"أيّ نساء الجاهلية أشعر؟ فقال الشّعبي: الخنساء، فسأله عبد الملك: ولم فضّلتها على غيرها؟ قال: لقولها:

وقَائِلةٍ والنَّاسُ قدْ فات خطْوَهَا لِتُدرِكهُ يا لَهْفَ نَفْسِي على صَخْرٍ

ألا ثَكُلتْ أمْ الذين غدَوا بِهِ إلى القبْرِ، ماذَا يحْمِلُون إلى

وكان "بشار" يقول: لم تقل امرأة شعرًا إلاّ ظهر الضعف فيه، قيل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك فاقت الرّجال[4].

وحدّثوا أنّ"المفضل الضبي" دُعِيَ يومًا إلى مجلس المهدي، فسأله: يا مفضل، ما أفخر بيت قالته العرب؟ أجاب، قول الخنساء، وسأله: أي؟ قال: قولها:(البسيط)

وإنَّ صَخْرًا لتأتّم الهُداةُ بِهِ كأنّهُ علمٌ في رأسِهِ نارُ[5]

ولا تزال في عصرنا الحالي موضع عناية الدّارسين، فهذا شوقي ضيف عدّها: « أشهر من بكتْ واستبكت في الجاهلية»[6].

أما محمد الحيني فيقول:« إنّ مثل هذا الشعر (شعر الخنساء) لا يصل إليه إلا شاعر كبير، وأنّ موهبتها الشعرية كانت ترشحها لأن تكون من أفحل الشعراء، وأن تقول الشعر في مختلف

---

(1) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، ط1، 1997م، دمشق، ص: 26.

(2) الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري، ج2،دار الكتب العلمية، د.ط، 1979م ص: 172.

(3) عائشة عبد الرحمن، الخنساء ، ص:67.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) ينظر: محمد الحيني، الخنساء شاعرة بني سليم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط، 1963م القاهرة، ص: 224.

فنونه ولكنها آثرت الرّثاء وقصرت فنها عليه؛ بسبب تلك المصائب التي أصابتها، وجذبت شاعريتها إلى غرض واحد، وهو أشهر شِعرها»[1].

وبطرس البستاني يراها « أشعر النساء، وتُفضّل على الرجال » [2].

أما فؤاد أفرام البستاني يقول إنّها:« أهل لما ظفرت به من إجماع علماء الشعر على تقديمها على شواعر العرب»[3].

ويقرر الحوفي أنّها «عند المحدثين زعيمة شواعر الجاهلية والإسلام في الرثاء»[4].

– إسلامها ووفاتها:

أسلمت الخنساء في أواخر حياتها وأخلت لدينها الجديد[5]، وممّا يُروى من هذا القبيل أنّها «قدمت على رسول الله صلى الله عليه وسلم مع قومها من بني سُليم وأسلمت معهم، فكان النبي صلى الله عليه وسلم يعجبه شعرها وينشدها، ويقول: «هيه يا خنساء»! ويومئ بيده»[6].

ويضاف هنا ما جاء في ترجمة (عُدي بن حاتم الطائي)، إذ وفد على الرسول مبايعًا مع قومه من بني طيء، فقال: « يا رسول الله، إنّ فينا أشعر النّاس، وأسخى النّاس، وأفرس النّاس" فلما سأله النبي صلى الله عليه وسلم أن يسميهم أجاب:" أما أشعر النّاس فامرؤ القيس بن حجر، وأمّا أسخى النّاس فحاتم بن سعد –يعني أباه– وأما أفرس النّاس، فهو بن معد يكرب" فقال عليه الصلاة والسلام: ليس كما قلت يا عدي أما أشعر النّاس فالخنساء بنت عمرو، وأما أسخى النّاس فمحمد، وأما أفرس النّاس فعلي بن أبي طالب »[7].

---

(1) عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، الخنساء، ص:71.

(2) بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014م، ص: 208.

(3) عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، الخنساء، ص:71.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، دار الجيل، ط1، 1986م، بيروت، لبنان، ص290.

(6) عمر رضا كحالة، أعلام النساء، ج1، مؤسسة الرسالة، د.ط، د.ت، بيروت، ص: 360.

(7) بنت الشاطئ، الخنساء، ص:66.

وقد غفل الزمن عن ذكر التاريخ الذي توفيت فيه « فإلى جانب القول المشهور بوفاتها عام 26 هجرية(646م) ، أو عام 24 هـ في أول خلافة عثمان بن عفان، كما نقل الأستاذ عمر رضا كحالة[1]، يوجد قول بأنّها توفيت في زمن معاوية دون تحديد للسنة أو سنة 664م، وهو قول "جبر ييلي"، وتبعه فؤاد البستاني في (الروائع) مستكثرا أن تكون قد دبت على العصا، وقد ماتت في عامها الحادي والسبعين »[2].

ولعلّ سر ذلك الخلاف خلو حياة الخنساء من مثيرات تُغري المؤرخ الباحث بالتتبع والتقصي، ولذا وقفوا بأبنائها عند استشهاد بنيها في القادسية وإعطائها أرزاق أولادها الشهداء ما عاش عمر رضي الله عنه. وهكذا تنظر فترى أنّ الخنساء امرأة ضاقت بالحياة وضاقت الحياة بها، وكأنّها محكوم حُكِمَ عليه بسجن يقضيه على الرّغم ممن يجاورونه، بل على الرّغم من المكان الذي يدبُّ فيه[3]. ولذا ماتت الخنساء التي طالما أبكت العيون في حياتها، فما سعت لها عين، ولا نطق برثائها لسان[4].

- **مقتل أخويها "صخر ومعاوية":**

لقد هلك"صخر" زين العشيرة، وأولهم حلمًا وجودة وشجاعة وجمالاً، ومنْ قبله هَلُكَ "معاوية" وكانا على ما روى أبو عبيدة أجْملَ رجُلينِ في العرب[5]، ولكم أن تتصوروا محنة الخنساء وهي تفقد أعزّ ما لديها، واحدًا بعد الآخر.

---

[1] عمر رضا كحالة، أعلام النساء، ص: 54.

[2] بنت الشاطئ، الخنساء، ص:54.

[3] الخنساء، الديوان، شرح :حمدو طماس، ص:12.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] بنت الشاطئ، الخنساء، ص:40.

وقيل إنّ « معاوية ابن الشريد السّلمي قد مات في الحرب يقاوم هاشم بن حرملة من بني مرّة وقرارة، وأمّا أخوها صخر فمات في إحدى المعارك لينتقم في موت أخيها معاوية، جزعت الخنساء حزنًا شديدًا بكاءً غزيرًا حتى عُميت عينيها »[1].

ومما قالته الخنساء، وهي ترثي أخاها صخرًا:(الطويل)

ألا تَـرَى فـي النَّـاسِ مِثـلَ مُعاويـه إذْ طرقَـتْ إحْـدَى اللَّيـالِي سـاهيهْ

فأقْسَمْتُ لا ينْفَكُّ دمْعِي وعَوْلِي عليْـكَ بِحُـزْنٍ مـا دَعَـا اللهُ داعِيـهْ[2]

ومما قالته في رثاء أخيها صخر:(مجزوء الكامل)

يَـــا عَـــينِ جُـــودِي بِالـــدُّمُوعِ المُسْـــــــتَهِلاّتِ السَّـــــــوافِحْ

وابْكِـــــي لِصَـــــخْرٍ إذْ ثَـــــوَى بَـــيْنَ الضَّـــرِيحةِ والصَـــفائحْ[3]

– ديوانها:

احتوى ديوان الخنساء على ستٍ وستين قصيدة، وثلاثٍ وثلاثين مقطوعة وأكثر قصائدها لم يكن من الطِوال سوى قصيدتها الرائية بلغت ستًا وثلاثين بيتًا[4].

فهو ديوان معروف، متوسط الحجم أكثره في الرثاء، وقد جمع ديوانها في العصر العباسي ويرجّح أنّ" ابن السّكيت" هو من جمعه، وربما كان لهذا البعد الزمني بين زمن القول وزمن الجمع دور في ترسخ صورة الخنساء رمزًا للبكاء والرثاء، ونَشَر ديوان الخنساء بعناية"الأب لويس شيخو" سنة 1988م، بمطبعة اليسوعيين، بيروت، ضم مراثي شاعرات أخر من شواعر العرب بلغت الستين، ثم شرح "الأب شيخو" الديوان وسمّاه "أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء" 1895م

---

(1) علي مهنا وعلي نعيم خريس، مشاهير الشعراء والأدباء، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت، بيروت، ص:890.

(2) الخنساء، الديوان، شرح :حمدو طماس، ص:120.

(3) المصدر نفسه ص: 25.

(4) سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع21، جامعة الكوفة، ص:226.

وهناك شرح لديوان الخنساء بتقديم وشرح محمد فايز، وشرح عبد السلام الحوفي، وشرح لحمدو طمّاس...الخ.

وقد تحدث فايز محمد عن ديوان الخنساء يقول: للخنساء ديوان شعر فيه رثاء أخويها ولاسيما صخر، وحين تطالع الديوان، تشعر أننا في مأتم نسمع فيه عويل النّائحات، وندب النّادبات ولطم اللاّطمات، ونسمع التأبين والرثاء، وكأنّنا أمام موسيقى الموت، وأنغام القضاء ترافقها الدّموع السّخية الجارية التي تفرح الجفون، وتلهب العيون.

إنّ ديوان الخنساء يكشف عن امرأة أصيبت في الصميم، وفقدت أغلى ما تملك في هذه الحياة، وفقدت به سماء حياتها وزينتها وزينة شباب الحي، فقدت أخًا كان للحرب سيفًا بتارًا وللمجالس سيّدًا مختارًا، وللقرى والضّيافة نحارًا، وللنّجدة فارسًا مغوارًا، كان للغريب أخًا وحاميًا وللقريب ملجأ وملاذًا، وفي كل مهمة فتى مقدامًا، لا تثنيه عن عزمه الأيام، ولا ترده في إقدامه المواقف الجسام [1].

وهكذا كان ديوان الخنساء صورة مكبّرة لصخر، وكان صخر في ديوان الخنساء له الصفات العربيّة كلها مكبرة، فهو حصن العشيرة وخطيبُها، وهو مَوئِلُ الضعيف والضيف، وهو عنوان الكرم والجودِ، وهو كلُّ ما هو كاملٌ ومحبوب[2].

– خصائص شعرها:

✓ معظمه في الرّثاء، إذْ نجد أنّها تستهل أبياتها بالبكاء على أخويها ثم تنتقل إلى تعداد مناقبهما وخصالهما من خلال مدحهما، والمفاخرة بهما.

[1] ينظر: الخنساء، الديوان، شرح وتح د.فايز محمد، ص: 12.

[2] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص: 292.

✓ من الملاحظ على شعر الخنساء أنّه كامل الصياغة فالتراكيب تامة، ولها دائما رصيد من المدلولات تعبّر عنها، وهي في الأكثر مدلولات حسيّة، فلا قصور فيها ولا عجز، فالألفاظ توضع في مكانها، والعبارات تؤدي معانيها دون اضطراب[1].

ومن أمثلته في الديوان قولها: (الكامل)

جَــارَى أبــاهُ فَــأَقْبَلاَ وهُمــا يَتَعــــاورانِ مَــــلأَةَ الفَخْــــرِ

حتَــى إذا نَــزَتِ القلــوبُ وقــدْ لَــزَّتْ هُنــاكَ العُــذْرَ بالعُــذْرِ

وعَــلاَ هُتَــافُ النّــاسِ: أيُّهُمــا قــالَ المُجيــبُ : هُنــاكَ لا أدْرِي[2]

ففي هذه الأبيات الشعرية ترى أنّ الخنساء قامت بالمساواة بين والدها وأخيها، عن طريق استخدامها للتراكيب الحسيّة، والتي تمثلت في (يتعاوران مَلأَةَ، علا هتاف النّاس)، وهذا الأسلوب يشدّ القارئ ويلفت انتباهه.

✓ إنّ القارئ لديوان الخنساء يُلاحظ تكرارها لبعض الألفاظ في مراثيها، ذلك أنّ التكرار له صلة كبيرة بالرثاء، حيث يقول ابن الرشيق القيرواني(ت463هـ) في هذا الصدد:«وأدلى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير»[3] وهنا يعلل ابن رشيق سبب قوة الصلة بين غرض الرثاء والتّكرار، وقد ركز في ذلك على الحالة النفسية والشعورية التي يعيشها الرّاثي.

---

[1] أحمد شوقي، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، د.ط، 2010م، ص:226.

[2] الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:65.

[3] ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: صلاح الدين الهواري، هدى عودة ج2، دار مكتبة الهلال، ط1، 1996م، بيروت، ص: 125.

الفصل الأول:

الإيقاع الصّوتي

وعلاقته بالدّلالة في شعر الخنساء

توطئة:

يؤدّي الصوت وظيفة مهمة في إبداع المعنى في النّص الأدبي خاصة الشعر، «وقد استعان الشّاعر الجاهلي بعدد من المؤثرات الصّوتية في عرض معناه والإيحاء به وتصويره»[1]، فمادة الشعر هي اللّغة «التي هي أبنية من الأصوات تشبه –من حيث دلالتها المعنوية– الأصوات الموسيقية ذلك أنّ الإيقاع يلتصق بالمعنى التصاقًا حيويًا، لأنّ جرس الأصوات إن هو إلاّ صدى المعنى الذي تفرزه الكلمات»[2]، كما أنّ الإيقاع في الشعر يشتمل على دلالة من نوع ما، «فنحن لا ننعم بلذة الإيقاع في السّمع والفم إنّما ننعم به كما لو أننا حققنا نجاحًا باهرًا في التّطابق والتّلاؤم ما بين الأنغام والمعاني، إنّ الإيقاع لا ينحصر في الكلام، إنّه يُلائم بين الكلمة والمعنى»[3].

وحسب –محمد بنيس– فإنّ الإيقاع له وظيفتان مركزيتان:[4]

1–الوظيفة البنائية، حيث يتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بها الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذّات الكاتبة في اللّغة بغاية تغيير المسار.

2–الوظيفة الدّلالية، وهي ملازمة للأولى ومترتبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للّغة إيقاعٌ ينتج المعنى خارج الخطاب. « إنّ الإيقاع هو المعنى كما يقول ميشونيك»[5].

---

(1) محمد العبد، إبداع الدّلالة في الشعر الجاهلي، ص: 13.

(2) عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، ع 2، 1984م، ص:65.

(3) هيكل دوفرين، مجلة الفكر العربي المعاصر، تر: نعيم علوية، ع10، شباط 1981م، ص:47.

(4) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م، الدار البيضاء، المغرب ص: 178.

(5)Henri Mechonnic, Critique du rythme ,anthropologie historique du langage lagrasse Editions verdier 1982, p73.« …Le rythme est le sens».

وهكذا فإنّك لا تكاد تجد شاعرًا لا يستعين بالمؤثّرات الصّوتية في عرض المعنى والإيحاء به « ذلك أنّ الذي يجب ألاّ يغيب عن بالنا أبدًا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة هو ربطه للعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة، ولذلك فإنّ التّأثيرات الصّوتية ينبغي أن تُدرس دائمًا مرتبطة بالمعنى والفكرة والتخيل والإيقاع »[1].

أولا: دلالة المحاكاة الصوتية:

أخذت العلاقة بين الصّوت ومدلوله حيّزًا كبيرًا في كتابات العلماء، والفلاسفة القُدامى واللّغويين، ولم يستطيعوا حسمها بل وصلت ثناياها إلى العلماء المحدثين فكانت هذه القضية تتراوح الآراء فيها بين وجهين عامين: بين مؤيد لوجود علاقة طبيعية بين الصّوت ومدلوله، وبين رافض لوجود مثل تلك العلاقة*.

من القائلين بوجود علاقة طبيعيّة بين الصّوت ومدلوله في اليونان هيراقليطس الذي ذهب إلى أنّ « المناسبة بين اللّفظ ومدلوله مناسبة ضرورية، وأنّ الأسماء بأصواتها تستطيع أن ترسم جواهر الأشياء، وأن تنطق بماهيتها بأعيانها»[2]، وقد عبر أفلاطون(ت348ق.م) عن هذا الرأي بقوله على لسان(قراطليس) :« يوجد بالطبيعة اسم صحيح لكل كائن حي إذ الكلمة ليست تسمية يطلقها البعض على الشئ بعد التواطؤ، ولكن ثمة بالطبيعة طريقة صحيحة للتّدليل على الأشياء هي ذاتها لجميع الناس»[3].

ويُعدّ الخليل(ت175هـ) من أوائل العرب الذين تحدثوا عن هذه القضية محاولاً إثبات العلاقة الطبيعية بين الصّوت والدّلالة، إذ اعتقد أنّهم توهموا في «صرّ الجندب صريرًا وصرصر الأخطب

---

[1] ينظر: محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 13.

* سنتحدث عن الاتجاه الأول فقط لصلته بالموضوع.

[2] صالح سليم، عبد القادر الفاخري، الدّلالة الصوتية في اللغة العربية، ص:33.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

صرصرةً، فكأنّهم توهّموا في صوت الجُنْدُبِ مدًّا وتوهّموا في صوت الأخطب ترجيعًا »[1]. فالخليل يبرهن من خلال مقولته هذه أنّ صوت الكلمة يحاكي معناها، فصوت الجندب فيه استطالة ومدٌّ؛ لذا يناسبه صوت كلمة(صرَّ) ، دون تقطيع، وصوت الأخطب فيه تقطيع؛ لذا يناسبه لفظ (صرصر) الذي نلمس في طياته تقطيعًا في النطق[2] .

وأيّده في ذلك تلميذه سيبويه (ت180هـ) حين ربط بين الصيغة والمعنى في حديثه عن مصدر(فعلان)، ودلالته على الحركة والاضطراب[3].

وقد حذا حذوهما أيضًا ابن دريد(ت321هـ) في القول بالعلاقة الطبيعيّة بين الصّوت ومدلوله، فقد ذكر في كتابه(الاشتقاق) في سياق تعليل أسماء القبائل والأعلام في الجزيرة العربية أنّ اسم: هذيل من الهذل، وهو الاضطراب « وقضاعة من انقضع الرجل من أهله إذا بعد عنهم، أو من قوله تقضع بطنه إذا أوجعه»[4]، وأما عن الأعلام فيقول: واعلم أنّ للعرب مذاهب في تسمية أبنائها، فمنها ما سمّوه تفاؤلاً على أعدائه نحو: غالب، وغلاّب، وظالم... ومنها ما سمي به ما غلُظ وخشُن من الشجر تفاؤلاً أيضا نحو: طلحة، وسَمُرة...ومنها ما سمي بما غُلظ من الأرض وخشُن لمسُهُ وموطئه، مثل: حَجَر...[5].

---

[1] الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج1، دار مكتبة الهلال،د.ط، د.ت، ص:56.

[2] جنان صاحبة لطافة الموسوي، الدلالة الصوتية وأثرها في بيان المعنى (آيات المعاد أنموذجا) ، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، ع 10، السنة الثامنة، 2014م، ص:14.

[3] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج4، مكتبة الخانجي، ط2، 1402هـ-1982م، القاهرة، ص:14.

[4] ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، الاشتقاق، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الرسالة، د.ط، 1958م، القاهرة ص:05.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولم ينكر ابن جني(ت392هـ) محاكاة الكلمات لأصوات الطبيعة، فكان من أكثر اللّغويين تحمسًا للربط بين الصّوت ومدلوله، وقد خصص في كتابه الخصائص بابين في هذا الموضوع، وهما «باب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وباب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني»[1]، وقد عدّ ابن جني مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث بابًا عظيمًا واسعًا ونهجًا عند عارفيه مأمومًا، وذلك أنّهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمْتِ الأحداث المعبر عنها[2].

ومن ذلك عنده، "بحث" فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصلحها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب إذا غارت في الأرض، والثاء للنّفث [3]. ولم يقتصر عند هذا الحد بل ذهب إلى الرّبط بين المسميات وأصواتها، يقول:«من ذلك تسميتهم الأشياء بأصواتها، كالخازباز لصوته، والبطّ لصوته....، والواق للصّرد لصوته، وغاق للغراب لصوته» [4].

وقد تحدث ابن فارس (ت395هـ) عن العلاقة بين الصّوت ومدلوله في كتابه الصاحبي في أكثر من مرة، منه: « القلم لا يكون قلمًا إلاَّ وقد بُرِيَ فهو أُنْبُوبة. وسمعتُ أبي يقول: قيل لِأَعْرابي: ما القلم ؟ فقال لا أدري. فقيل له توهّمْهُ، فقال هو عود قُلِمَ من جانِبيه، كتقليم الأُظفور فسمي قلمًا [5].

ومن المحدثين من تابع ابن جني وابن فارس في هذا الرّأي، كمحمد المبارك الذي يرى أنّ المرء بمكنته أن يقول في غير تردد إنّ للحرف في العربي إيحاء خاصًا، وهو إن لم يكن دلالة اتجاه وإيحاء

---

[1] ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج2، ص:145-152.

[2] المصدر نفسه ، ص:157.

[3] المصدر نفسه، ص:163.

[4] المصدر نفسه ، ص: 165.

[5] أحمد بن فارس، أبو الحسين الرّازي القزويني، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، 1418هـ-1997م، بيروت، لبنان ص:61.

ويثير في النّفس جوًا يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه[1]. أمّا محمد العبد فقد عدّ المحاكاة الصوتية طاقة خالصة للّغة؛ وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تمامًا، وإنّما يحاكي نشاطه وفعاليته محاكاة كلية، ذلك لأنّ المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل يخرج عن نطاق اللغة، وقسّمها قسمين:[2]

- **المحاكاة الصوتية الأساسية: (الأولية)**: تتمثل في الكلمة المشتملة على صوت يحاكي الحدث.

- **المحاكاة الصوتية الثانوية:** تبدو عندما لا تكون المحاكاة ظاهرة صوتية، وإنّما توحي بنية الكلمة بالمعنى العام، كما نرى في بعض الكلمات، أو في القيمة الرمزية المعروفة لبعض الحركات كالكسرة، فهي ترمز إلى القلة وإلى ما صغر من الأشياء، وهذا القسم من المحاكاة ينقسم إلى أربعة أنواع:

1-1- **دلالة الأصوات المكررة في الكلمة الواحدة أو عدة كلمات:** ومن الأصوات التي تقوم بوظيفة المحاكاة في قصائد الخنساء تكرير حرف الشين، فبعض نماذجه يمكن إدخاله فيما سُمي بالجناس الاستهلالي (allitération)، أي «وقوع صوت واحد في بدء الكلمات المتتابعة»[3].

---

[1] ينظر: محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر، ط2، 1964م، دمشق، ص:61.

[2] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 16.

[3] المرجع نفسه: ص 17.

ومن أمثلة تكراره في قصائد الخنساء قولها: (الكامل)

شُدُّوا المآزِرَ حتى يُستدفّ لكمْ وشــمِّرُوا إنّهــا أيّــامُ تَشْــمارِ[1]

فالخنساء في هذا البيت نحت بأصوات الشين التي توصف بأنّها أصوات التّفشي أن تحاكي قومها بالأصوات، لتحثهم على الثّأر من قتلة أخيها صخر الذي كان شديد البأس في كل نائبة تنوبهم، وكل أمر عظيم يصيبهم.

وتُكرر الخنساء الشين محاكاةً لتفشي علامات الشيب في رأسها، في قولها: (الطويل)

تقولُ نِساءٌ شِبْتِ منْ غيرِ كَبْرةٍ وأيْسـرُ مِمَّـا قـد لَقَيْـتُ يُشِـيبُ[2]

وقد يتكرر صوت الشين مع صوت آخر قريب منه في المخرج والصفة، فينشأ عن ذلك تنافر صوتي كما في قول الخنساء : (الطويل)

شَـرنْبثُ أَطرافِ البَنَـانِ ضُـبَارِمٌ لَـهُ فِـي عـرِين الغِيـلِ عِـرْسٌ وأَشْـبُلُ[3]

والتنافر في هذا البيت نشأ عن توالي أصوات الشين والثاء في لفظة (شرنبث)، وهي متقاربة في المخرج الصوتي:« فالشين صوت لثوي حنكي رخو مهموس، والثاء صوت ما بين الأسنان رخو مهموس»[4]، وهذا التنافر بين تلك الأصوات يحكي ذلك التّداخل والتّشابك إنّه تنافر فني يوحي بالمعنى ويصوره، فلا يمكن أن نعتبره من التنافر القبيح .

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:55، **يُستدف**: أي يتهيأ. **شمروا**: خفّوا للحرب.

[2] المصدر نفسه، ص:19.

[3] المصدر نفسه، ص:92، **الشرنبث**: الغليظ. **الضبارم**: الشديد الخلق الذي بعضه إلى بعض . **عرين الغيل**: أجمته. **العرس**: الزوجة.

[4] محمد العبد، إبداع الدالة في الشعر الجاهلي، ص: 19.

ومن شروط الفصاحة عدم تنافر الحروف، وهو ما جعل ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) يقبح هذا النوع من التنافر، ويرى أنّه ينبغي أن «يجتنب النّاظم تكرر الحروف المتقاربة في تأليف الكلام، كما أمرنا بتجنب ذلك في اللّفظة الواحدة، بل هذا في التأليف أقبح وذلك أنّ اللّفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع»[1].

ولكن ابن أثير (ت637هـ) يرى الأمر بخلاف ذلك، وأنّ حاسة السّمع هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ، و قبح ما يقبح . فحسن الألفاظ إِذَن ليس معلومًا من تباعد المخارج، وإنّما علم قبل العلم بتباعدها[2].

يبدو أنّ صوت الشين لم يكن من الأصوات المفضلة لدى الخنساء فحسب، بل تجد من الشعراء الجاهليين مثل: الأعشى الذي كان يكرره في الأبيات تكريرًا ملحوظًا، ومن ذلك قوله: (البسيط)

وقد غدوتُ إلى الحانُوتِ شاوٍ مِشلٌّ شَلُلولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[3]

في إطار هذه الصورة يرى الأعشى قد نجح بأصوات الشين الستة أن يحكي« ترنح السكارى حين تأخذهم النّشوة، يمثلها بهذه الكلمات الخمس في تتابع إيقاعها في الشّطر الثاني ثم يريد أخيرًا أن يحكي حديثهم المتلعثم الذي تختلط فيه مخارج الحروف، إذ يجعل الثمل لسانهم

---

[1] ابن سنان الخفاجي الحلبي، عبد الله بن محمد بن سعيد، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط 1، 1982م، بيروت، لبنان ص:97.

[2] ابن الأثير الكاتب، أبو الفتح ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح : أحمد حوفي، وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ط د.ت، القاهرة، ص : 173.

[3] الأعشى، ميمون بن قيس، الديوان، شرح وتعليق: محمد حسين، مكتبة الآداب، د.ط، د.ت، ص: 59.

ثقيل الحركة كثير التعثر» [1]. ولذلك تجد الأعشى يُكثر من حرف الشّين، «لأنّه السّمة البارزة في حديث السكارى أنّهم يحولون جميع سيناتهم، وكذلك الحروف ذات المخارج لمقاربة مخرج السين إلى شين»[2].

أما القاف فأمثلة تكراره في شعر الخنساء كثيرة، من ذلك قولها: (البسيط)

لقدْ قُصِمَتْ مِنِّي قَنَاةٌ صَلِيبَةٌ ويُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ وَهُوَ صَلِيبُ [3]

تكرر حرف القاف في هذا البيت أربع مرات، «والقاف من الأصوات المجهورة الشديدة التي يهتز لها الوتران الصوتيان في أثناء عملية النطق»[4]، وقد تمكنت الشاعرة من خلال صوت القاف أن تعبر عما يختلج في نفسها لما أصابها من حدث أليم قصم ظهرها، وأوهن قواها بموت أخيها صخر، وهذا ما جعل لها وضوحًا في السّمع أقوى من الأصوات المهموسة.

وما يُلفت الانتباه في أشعار الخنساء أثر جرس روي القافية ودلالته في أبيات قصائدها إذ تقول: (الوافر)

ألا يـا لهْـفَ نَفْسِـي بعـدَ عـيْشٍ لنـــا بِنـــدى المُخـــتَّمِ والمضـــيقِ

وإذْ يتحـــاكمُ السَّـــاداتُ طُـــرًّا إِلَـــى أبياتِنـــا وذُو الحُقُـــوقِ

وإذْ فِينَـــا فَـــوَارِسُ كُـــلِّ هَيْجَـــا إِذَا فَزِعُـــوا وفتيـــانُ الخُـــرُوقِ

إِذَا مَـا الحَـرْبُ صَلْصَـلَ نَاجِـذاهَا وَفَاجَأَهَـــا الكُمَـــاةُ لَـــدَى البُـــرُوقِ

وإذْ فينـــا مُعاويـــةُ بـــنُ عَمْـــرٍو علـــى أدْمـــاءَ كالجَمَـــلِ الفَنِيـــقِ

---

[1] محمد النويهي، الشعر الجاهلي-منهج في دراسته وتقويمه- ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، القاهرة ص:68.

[2] المرجع نفسه، ص:68.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:19، **قصمت**: كسرت. **النبع**: شجر صلب.

[4] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، د.ط، د.ت، مصر، ص:72.

فبكّيـــهِ فقـــدْ ولّـــى حميـــدًا أصـيلَ الـرَّأْيِ محمـودَ الصّـدِيقِ[1]

تستمع إلى تتابع القافات في كلمات: (المضيقِ، الحقوقِ، الخروقِ، البروقِ، الفنيقِ الصّديقِ). فتأمل كيف يحكي هذا التتابع تعاقب دفقات الحزن والألم الذي تعيشه الشاعرة لترسم لنا مأساتها وهي تُناجي أخاها المحبب إليها أثير على نفسها تأبينًا وندبًا ليشعر سامعيها بعظم أثره وفداحة فقده.

أما الحاء فَكُرّرت في شعر الخنساء، من ذلك قولها : (الكامل)

الحَامِـــلُ الثِّقَـــلَ المُهِـــمَّ مِـــنَ المُلمَّـــاتِ الفَـــوَادِحْ

الجَـــابِرُ العَظْـــمَ الكَسِـــيرَ مِـــنَ المَهَاصِـــرِ والمُمَـــانِحْ

الوَاهِـــبُ المِئَـــةِ الهِجـــانِ مِـــنَ الخَنَاذِيـــذِ السَّـــوَابِحْ

الغَـــافِرُ الـــذَّنْبِ العَظِـــيمِ لِـــذِي القَرَابَـــةِ والمُمَـــالِحْ [2]

لاشك أن صوت الحاء له وظيفة أساسية في الإيحاء بالمعنى في الأبيات ومحاكاتها، وهو صوت مهموس، وقد نجحت الخنساء بإيحاءاتها الخمس أن تجعلْ صوت الحاء يُحدث نوعا من التناغم الموسيقي بين أبيات القصيدة، وضربًا من العلاقات الصوتية المتناسقة المتلائمة مع مشاعرها الحزينة المنسابة مع دفق هذه الأنغام الشجية التي تُبكي من خلالها فضائل أخيها[3]، ونحس بتأثيره في حلقنا.

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:88، **المختم والمضيق**: موضعان بالبادية. **الخروق**: ج خرق، وهو القفر تتخرّقه الرياح. **صلصل**: صوت.**ناجذاها**: مثنى ناجذ، وهو أقصى الأضراس. **الفنيق**: الفحل المكرّم.

[2] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص:30، **الخناذيذ**: الطوال المشرفة. **الشنف**: المبغض. **المكاشح**: اسم فاعل من الفعل كاشح إذا عاداه.

[3] ينظر: سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، ص:258.

وقولها أيضا بصوت الحاء: (الكامل)

يَــا عَــيْنِ جُــودِي بِالــدُّمُوعِ المُسْــــــتَهِلاَّتِ السَّــــــوافِحْ

فَيْضًــا كَمَــا فَاضَــتْ غُــرُوبُ المُتْرَعَــــاتِ مِــــنَ النَّواضِــــحْ

وَابْكِــــي لِصَــــخْرِ إِذْ ثَــــوَى بَــــيْنَ الضَّــــرِيحَةِ وَالصَّــــفَائِحْ

رَمْسًــا لــدَى جَــدَثٍ تُــذِيعُ بِتُرْبِــــهِ هُــــوجُ النَّــــوافِحْ [1]

اختارت الشاعرة ألفاظًا تدل على واقعها النّفسي، وقد نجحت بصوت الحاء الذي يتميز برقته ورخاوته أن تعبر عما يختلج في نفسها من أحاسيس الحزن والألم، فهي تخاطب عينيها نادبة أن تنسكب كما تنسكب الأمطار باستمرار، وبلا انقطاع توحي للقارئ بأنّ هناك ألما وفراقًا ينصب.

أما العين، فمن أمثلة تكرارها في قصائد الخنساء قولها: (البسيط)

قِـذَى بِعينـكِ أم بـالعينِ عُـوّارُ أَمْ ذرفَتْ إِذْ خلتْ منْ أهلِهاَ الدَّارُ [2]

ثمّ إنّ صوت العين ورد رويًا لكثير من القصائد التي تمثل الأسى والحزن كالرثاء، يقول النويهي متحدثًا عن علاقة روي العين بالرثاء: « فالقارئ المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلا كثرة ورود حرف العين رويًا لقصائد الرثاء، الأمر الذي يُلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع»[3]، وتجد ذلك عند الخنساء التي تقول في إحدى مقطوعاتها، وهي ترثي أخاها: (الطويل)

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:25.

[2] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص:38، **العوار**: وجع في العين، وهو مثل الرمد.**ذرفت**: قطرت قطرًا متتابعًا لا يبلغ أن يكون سيلاً.

[3] محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص:63.

لقدْ صَوَّتَ النَّاعِي بِفَقْدِ أَخِي النّدى نِـدَاءًا لَعَمْـرِي لاَ أَبَـا لَـكَ يُسْـمَعُ
فَقُمْـتُ وَقَـدْ كَـادَتْ لرَوْعـةِ هُلْكِـهِ وَفَزْعَتِـهِ نَفْسِـي مِـنَ الحُـزْنِ تَتْبَـعُ
إِلَيْـــهِ كَـــأَنِّي حَوْبَـــةً وَتخَشُّـــعًا أَخُو الخَمْرِ يَسْمُو تَارَةً ثُمّ يُصْرَعُ [1]

ومن نماذج تكرار حرف الثاء في شعر الخنساء قولها: (الطويل)

وَمَا الغَيْثُ فِي جَعْد الثّرى دَمْثِ الرُّبَى تَبَعَّـقَ فِيـهِ الوَابِـلُ المُتهلِّـلُ [2]

فصوت الثاء أدى وظيفة مهمة في الإيحاء بالمعنى ومحاكاته في البيت، لتدلل به الخنساء على كثرة عطاء أخيها صخر، وخيره على الفقراء والمساكين.

ومن الأصوات التي يكثر استعمالها أيضا في شعر الخنساء صوت (الكاف)، فهو من الأصوات التي تتميز بالشدّة، وتتبيّن حدّته وشدّته في قرع أسماعنا في بعض المواقف، فمثلا عندما يزداد بكاؤها وحزنها تقسم بأن لن ينفك دمعها، ولن يتوقف عويلها على أخيها صخر الذي كان مصدر سعادتها وسندها، في قولها: (الطويل)

فَأَقْسَمْتُ لاَ ينْفَكّ دَمْعِي وَعَوْلَتِي عَلَيْـكَ بِحُـزنٍ مَـا دَعَـا اللهَ دَاعِيَـهْ [3]

لعلّ نُواح تلك الحمامة الشّجية يُذكر الخنساء بفقيدها، في قولها: (البسيط)

لأَبْكِيَنَّـكَ مَـا نَاحَـتْ مُطوَّقَـةٌ وَمَا سَرَيْتُ مَعَ السَّارِي عَلَى السَّاقِ [4]

1-2- دلالة الأصوات المكررة في قصيدة كاملة:

من أجود ما يمكن التمثيل به على هذا النوع تكرير أصوات الصّفير(س، ص، ز) في قولها: (الوافر)

---

[1] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص:66، **تتْبعُ**: ويروى تنزعُ. **الحوبة هنا**: المصرعة.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:91، **جعد الثرى**: هو الذي تقبض من كثرة نداه. **دمث**: سهل ولين.

[3] المصدر نفسه، ص:120.

[4] المصدر نفسه، ص:90.

1. يُـؤرّقُنِي التّـذَكّرُ حِـينَ أُمْسِـي فأُصْـبِحُ قـد بُليـتُ بِفَـرْطِ نُكْـسِ
2. عَلَى صَخْرٍ، وأيُّ فتَى كَصَخْرٍ لَيَـوْمِ كَرِيهَـةٍ وطِعَـانِ حِلْـسِ
3. وَلِلْخَصْـمِ الأَلَـدِّ إِذَا تَعَـدَّى لِيَأْخُـذَ حَـقّ مَظْلُـومٍ بِقِـنْسِ
4. فَلَـمْ أرَ مِثْلَـهُ رُزْءًا لِجِـنٍ وَلَـم أرَ مِثْلَـهُ رُزْءًا لإِنْـسِ
5. أَشَدَّ عَلَى صُرُوفِ الدَّهرِ أَيْدًا وَأَفْصَـلَ فِـي الخُطـوبِ بغَيـرِ لَـبْسِ
6. وَضَـيْفٍ طَـارِقٍ أَوْ مُسْـتَجِيرٍ يُـرَوَّعُ قَلْبُـهُ مِـنْ كُـلّ جَـرْسِ
7. فَأَكْرَمَـهُ وَآمَنَـهُ فَأَمْسَـى خَلِيًّـا بَالُـهُ مِـنْ كُـلّ بُـؤْسِ
8. يُـذَكّرُني طُلُوعُ الشمسِ صَخرًا وأذكـرُهُ لكـلّ غُـروبِ شَـمْسِ
9. ولَـوْلا كَثـرَةُ البـاكينَ حَـوْلي علـى إِخـوانهمْ لقتلـتُ نفسِـي
10. ولكـنْ لا أزالُ أرى عَجُـولاً وباكيَـةً تَنـوحُ لَيَـوْمِ نَحْـسِ
11. أراهـا والهًـا تَبكـي أخاهـا عشـيَّةَ رزئـهِ أوْ غِـبّ أمـسِ
12. وما يَبْكونَ مثلَ أخي ولكِنْ أُعـزّي الـنَّفسَ عنـهُ بالتَّأسّـي
13. فـلا واللهِ لا أنسـاكَ حتَّـى أُفَـارِقَ مُهْجَتـي ويُشـقَّ رَمْسِـي
14. فقَدْ وَدّعْتُ يوْمَ فِرَاقِ صَخْرٍ أبـي حَسّـانَ لَـذّاتي وأُنْسِـي
15. فَيَـا لَهْفِـي عليـهِ ولهـفَ أُمّـي أَيُصْبِحُ فِي الضَّرِيحِ وفيهِ يمُسِي ؟ [1]

المنظر العام الذي ترسمهُ الأبيات من (1-7) رثاء عرضت فيه الشاعرة مناقب أخيها "صخر" وعدّدت مكارمه وأخلاقه، ثم تصف فجيعتها بأنّها الأليمة التي لا مثيل لها بين الإنس والجن .

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:71-72، **نُكْسِ**: الرجوع إلى المرض بعد النقاهة. **القنس**: هي الأصل كما أنها تعني أعلى الرأس. **العجول**: هي المرأة الثكلى. **رمسي**: قبري.

وفي الأبيات (8-15) الشاعرة لا تكاد تفارق ذكرى أخيها صخر، فهي تذكره صباحًا ومساءً، حتى وصل بها الحد إلى تفضيلها الموت على حياتها الحزينة تخلصًا مما تعانيه من فقد رجل الملمات والشدائد (صخر) .

والذي يعيننا هنا هو بيان العلاقة بين أصوات الصفير، وبين المنظرين البارزين في القصيدة.

ولقد تكررت أصوات الصفير (س، ص، ز) في القصيدة 34 مرة (منها 21 مرة للسين وحدها) ، وهي نسبة عالية بلا شك، تجعل منه المفتاح الصوتي في المجموعة، والسين حرف عالي الصفير حاد الجرس، وهو من «الحروف المهموسة التي لا تحتاج إلى جهد كبير عند نطقها ويحدث عبر نطقها صفيرًا نتيجة التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا»[1]، ولما يمتاز به هذا الصوت من حرية النطق جاء موافقًا لما تعيشه الشاعرة(الخنساء) من جو الحزن والألم، فهو في المجمل يرتبط إيقاعيًا بدلالات الحزن والألم والبكاء.

وتجدر الإشارة إلى أنّ أصوات الصفير« لا تستمد قدرتها على المحاكاة من توزيعها في النصّ توزيعًا عدديًا كميًا، فهي جميعها تتميز بطول (مدة الاستغراق الزمني) للنطق بها، إذا قورنت بصوامت العربية الأخرى»[2]، وهذا ما يؤدي إلى إبراز قيمتها الصوتية، وقدرتها على محاكاة المسموعات.

1-3- دلالة الأصوات المجهورة والمهموسة:

يعرَّفُ الصوت المجهور بأنّه « الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به»[3] وأمّا الصوت المهموس، فهو الذي «لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين

---

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص:68.

[2] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 25.

[3] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 1984م، القاهرة، ص:174.

النطق به»[1]، والأصوات الصامتة المجهورة في اللّغة العربية كما ننطقها اليوم هي: (ب، ج، د، ذ ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، ي، و) ، وأما الأصوات المهموسة فهي: (ت، ث، ح،خ س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه) [2].

وعند إحصاء الأصوات الواردة في قصيدة الخنساء الموسومة بـ "قذى بعينك"[3] نحصل على المعطيات الواردة في الجدول أدناه، مع الإشارة إلى أنّ ترتيب الأصوات جاء مسايرًا لنسبة ترددها لا على نظامها الأبجدي:

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص:22

[2] كمال بشر، علم الأصوات، ص: 174.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 45.

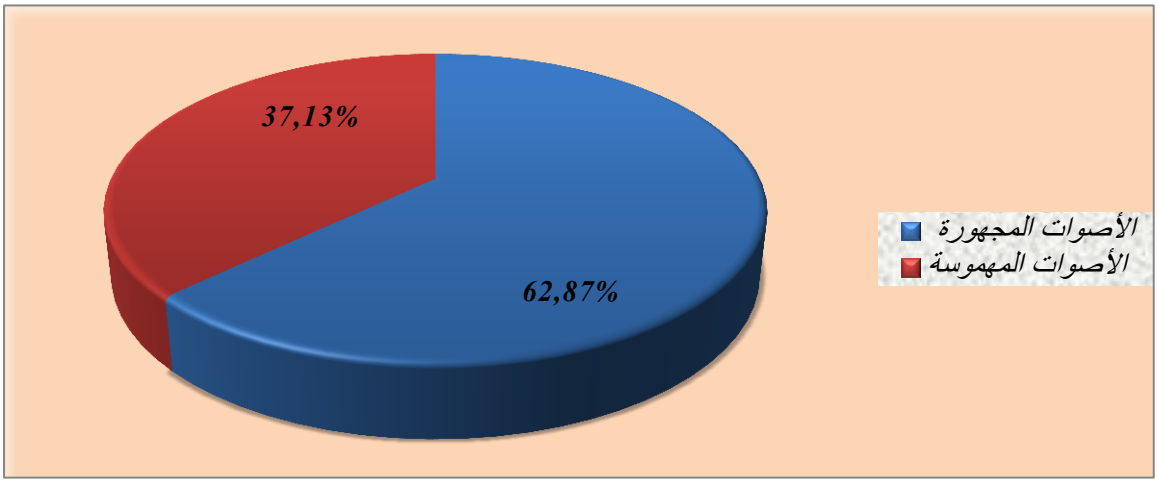
1- **الأصوات المجهورة** : توزعت الأصوات المجهورة في القصيدة كما يلي:

الصوت	تكراره	النسبة المئوية
الرّاء	121	%10.88
اللام	108	%09.71
الميم	87	%07.82
النون	72	%06.47
الواو	56	%05.03
الباء	53	%04.76
الدال	53	%04.67
الياء	47	%04.22
العين	40	%03.59
الجيم	28	%02.51
الذال	13	%01.16
الضاد	08	%0.71
الغين	07	%0.62
الزاي	03	%0.26
الظاء	03	%0.26

2-الأصوات المهموسة: وقد جاءت مبينة في الجدول التالي:

الصوت	تكراره	النسبة المئوية
التاء	82	%07.37
الهمزة	69	%06.20
الهاء	61	%05.42
الفاء	32	%2.87
الكاف	29	%02.60
السين	28	%02.51
القاف	26	%02.33
الحاء	26	%02.33
الخاء	22	%01.97
الصاد	19	%01.70
الشين	09	%0.80
الطاء	09	%0.80
الثاء	02	%0.17

انطلاقا من الجدول يتبين أنّ الحروف المجهورة كانت أكثر ترددًا في القصيدة من الحروف المهموسة، وللتوضيح أكثر نمثل لهما في هذا الرسم البياني:



رسم بياني يوضح عدد تردد الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدة

إنّ السّمة البارزة في هذا الرسم البياني ورود ذلك الكم الكثيف من الأصوات المجهورة إذ وردت 699 مرة من أصل 1112 صوتًا أي بنسبة 62.87%، وهي كمية صوتية هائلة تستدعي جُهدًا صوتيًا عاليًا، ونفسًا لنطقها، وهذا طبيعي؛ لأنّ « الجهر يعطي اللّغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والأسرار» [1] والشاعرة (**الخنساء**) تريد الجهر بمصيبتها المفجعة، وخاصة أنها ذكرت اسم مرثيها صراحة في بداية القصيدة.

فكل من أحرف (الرّاء واللام والميم والنون) لها ظلال دلالية تصوّر ذات الشاعرة فصوت الرّاء على سبيل المثال من الأصوات التي تكررت كثيرًا في القصيدة، وقد تواتر (121) مرة بنسبة 10.80%، فصوت الرّاء صوت لثوي، مجهور منفتح «يتشكل عن طريق ضربات اللسان المتوالية

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 23.

السريعة على اللثة» [1]، وهو من أحرف الذّلاقة*، الذي يُعطي دلالات وإيحاءات عميقة بتصويره الفني لهول المصيبة وعظم أثرها في النّفس، ومن أمثلة ذلك قولها: (البسيط)

قِـذَى بِعَيْنِـكِ أمْ بـالعينِ عُـوَّارُ أمْ ذرفـتْ إذْ خَلـتْ مـنْ أهلهَـا الـدَّارُ

كَـأنّ عينـي لـذكراهُ إذا خَطَـرَتْ فَـيْضٌ يَسِـيلُ عَلَـى الخـدَّينِ مـدرارُ

فالشاعرة في هذا المقطع من القصيدة تتخذ من حرف (الرّاء) بؤرة تتكثف فيها ذكرياتها لصخر، فلا تكاد تُبصر النّور بعد وفاته، فتكراره هنا صور مدى معاناتها وسوء حالتها النّفسية.

أمّا صوت اللام فقد احتلّ المرتبة الثانية في القصيدة بنسبة 09.71% ، فاللام« صوت لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور»[2]، وهو من الأصوات المنحرفة، ويُحدثُ في اللّثة مع طرف اللّسان، وذلك باتصال طرف اللّسان باللّثة اتّصالاً محكمًا [3]، ومن أشكال تواتره في القصيدة قولها:(البسيط)

وإنّ صَـــخْرًا لمِقْـــدامٌ إذا رَكِبـــوا وإنّ صَـــخْرًا إذا جـــاعوا لَعَقّـــارُ

وإنّ صَـــخْرًا لَتَـــأتَمّ الهُـــداةُ بِـــهِ كَأنّـــهُ عَلَـــمٌ فـــي رأسِـــهِ نـــارُ

كررت الشاعرة في هذا البيت الشعري حرف (اللام) خمس مرات لتذكر به الصفات التي كان يمتاز بها صخر، فهو الشجاع المقدام في المعارك، ومن يستهدي به القوم في كل مكان، وهو أيضا علم وراية للكرم والحق .

---

[1] كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، د.ط، د.ت، مصر، ص:129.

* الذلاقة: من الذلق وهو الطرف، وحروفها ستة يجمعها قولك " فرّ من لب"، وسميت مذلقة لسرعة النطق بها لخفتها ينظر: عزة عبيد دعاس، فن التجويد، دار الفكر، ط1، 2001م، لبنان، ص70.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء، د.ط، 1418هـ/1998م، عمان، الأردن، ص:174.

[3] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، ط2، 1981م، القاهرة، ص: 270.

أما صوت الميم فيأتي في المرتبة الثالثة، وقد تواتر في القصيدة (87) مرة؛ أي بنسبة 07.82%، فالميم «صوت شفوي أنفي مجهور»[1]، فأسهم هذا الحرف في توليد إيقاع داخلي أغنى التجربة الشعرية بالإيحاءات في تداخلات صوتية لها سمات دلالية، أسهمت في تعزيز موسيقية الأبيات وزادت تماسكها في قولها:(البسيط)

مُـوَرَّثُ المَجْـدِ مَيْمُـونٌ نَقيبَتُـهُ ضَـخْمُ الدّسـيعَة فـي العَـزّاءِ مِغـوَارُ

أمّا حرف النون فقد احتل المرتبة الرابعة بعد الرّاء واللام والميم، وقد بلغ تواتره في القصيدة (72 مرة) أي بنسبة 06.47%، فالنون«صوت مجهور متوسط بين الشدّة والرخاوة»[2]، وقد دلّ الحرف في معظم القصيدة على التحسر والألم والحزن الذي مرّت به الشاعرة، من ذلك قولها:(البسيط)

وإنّ صَـــخْرًا لَوالِينـــا وســـيّدُنا وإنّ صَـخْرًا إذا نَشْـتو لَنَحّـارُ

كررت الشاعرة في هذا البيت حرف (النون) خمس مرات باعتباره صوت مجهور، قد أسهم في إعطاء نغمًا موسيقيًا داخليًا خاصًا، وذلك دلالة على الحزن الذي ألت إليه الشاعرة فلم يبق لها سوى ذكر خصال صخر الحميدة في شعرها لعل هذا ينسيها محنتها.

مع الإشارة إلى أنّ هذا الأمر لا يُلغي دور الأحرف المهموسة في القصيدة، فالأصوات المهموسة «تحتاج للنطق بها إلى قدر كبير من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة فالأصوات المهموسة مجهدة للنّفس»[3]، لذلك جاءت قليلة الورود في القصيدة، ومن الأصوات المهموسة الأكثر انتشارًا في قصيدة الخنساء (التّاء والهاء)، فقد جاءت هذه الأصوات على مدار القصيدة تترجم لنا حالة الشاعرة النّفسية.

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص:157.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 58.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، المصرية، ط2، 1952م، القاهرة، ص: 30.

1-4- دلالة فونيم الحركة:

يتمثل هذا النّوع في تكرير إحدى الحركات، لتؤدي دورًا دلاليًا للّغة، وتزودها بنغمات منسابة، ومن ذلك تكرير الكسرة ودلالتها في إبراز دور الصوت المحكي، ويلفت الانتباه هنا وظيفة الكسرة في شعر الخنساء، لها أهمية كبرى ودورٌ رئيسيٌّ في الإيحاء بجو الحزن، ومعنى الانكسار والحسرة بحيث يمكن القول بأنّ الكسرة في شعر الخنساء هي(المعادل الصوتي) للحزن الذي تزدحم به بكائياتها في أخيها(صخر)[1]، فهي تناسب غرض الرثاء.

ومن ذلك قولها: (الوافر)

أَلاَ يَــا عَــيْنِ فَــانْهَمِري بِغُــدْرِ وَفِيضِــي فَيْضَــةً مِــنْ غَيْــرِ نَــزْرِ

ولاَ تعــدِي عــزاءً بعــدَ صــخرٍ فقــد غُلــبَ العــزاءُ وعيــلَ صَــبري

لِمَرْزِئَــةٍ كَــانَّ الجَــوْفَ مِنْهَــا بُعَيْــدَ النّــوْمِ يُشْــعَرُ حَــرّ جَمْــرِ

عَلَــى صَــخْرٍ وَأيُّ فَتَــى كَصَــخْرٍ لِعَــانٍ عائــلٍ غَلــقٍ بِــوَتْرِ

وَلِلخَصْــمِ الألــدّ إِذَا تَعَــدَّى لِيَأْخُــذَ حَــقّ مَقهــورٍ بقَسْــرِ [2]

ولعلّ كثرة قوافيها مكسورة حروف الروي من أفضل المؤشرات على هذه الأهمية؛ فقد بلغت قصائدها ومقطوعاتها مكسورة حروف الروي 42 قصيدة ومقطوعة من مجموع قصائد ديوانها الست والتسعين، أي بنسبة 40.3% تقريبا، وتطول كسرة الروي لمقتضيات الوزن[3] ويضاف إلى ذلك أنّ صوت الراء هو الروي المكسور الوحيد الذي تكرر (15 مرة من 42 رويا مكسورًا).

---

[1] ينظر : إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص:29.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:43، **الغدر**: ج غدير، وهو قطعة من الماء يغادرها السيل.

[3] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 30.

وقولها أيضا: (الوافر)

فَمَنْ لِلْحَرْبِ إذْ صَارَتْ كَلُوحًا وَشَمّرَ مُشْعِلُوهَا للنُّهُوضِ

وَخَيْلٍ قدْ دَلَفْتَ لها بِأُخْرى كأنَّ زُهَاءَهَا سَنَدُ الحَضِيضِ

إذَا مَا القَوْمُ أَحْرَبَهُمْ تُبُولٌ كَذَاكَ التَّبْلُ يُطْلَبُ كَالقُرُوضِ [1]

وقد عمدت الخنساء إلى إشباع حركة الروي المكسور، فصارت ياءً لتعطي نغمًا موسيقيًا وتؤثر في نفوس سامعيها، ومن ذلك قولها : (البسيط)

سَمْحُ الخليقةِ لا نِكْسٌ ولا غُمُرٌ بل باسِلٌ مثلُ ليثِ الغابةِ العادي

مِن أُسد بيشَةً يحمي الخِلَّ ذي مِنْ أهلهِ الحاضرِ الأدَنينَ والبادِي

كما أنّ الضمة تُوحي بدلالات معينة ولها دور في إبراز الصوت المحاكي، «فالضمة تشعر بالأبها والفخامة»[3]، ومن ذلك محاكاة الخنساء بالضمة، وهي تعبر بها فخرًا بصفات صخر مخاطبة إياه بقولها: (الطويل)

وَمَا الغَيْثُ فِي جَعْدِ الثَرَى دمثِ تَبَعقَ فِيهِ الوَابِلُ المُتَهَلّلُ

بِأَوْسَعَ سَيْبًا مِنْ يَدَيْكَ وَنِعْمَةً تَعُمّ بِهَا بَلْ سَيْبُ كَفَيْكَ أَجْزَلُ [4]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:76، **كلوحًا**: عابسة الوجه. **زهاؤها**: أي مقدارها. **السند**: ما قابلك من جبل.**الحضيض**: أسفل الجبل.

[2] المصدر نفسه، ص: 34، **السمح**: الجواد . **النكس**: هو الضعيف الدنيء الذي لا خير فيه. **الغمر**: هو الذي لا يختبر الأمور أو يجربها .

[3] عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989 م الكويت، ص:88.

[4] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:91، **جعد الثرى**: الذي فيه تقبض من كثرة نداه. **ودمث**: أي سهل **والرّبى**: جمع ربوة، وهو ما ارتفع على ما حوله غليظًا أو لينًا. **تبعق**: تشقق.

إنّ الجرس الموسيقي للضمة « يبثُ إيقاعًا حزينًا ممتدًا ولاسيما إذا كان حرف الروي قد سبق في كل بيت بحرف مد مما يزيد في مدّ الصوت ليُلائم النّدب والتفجّع »[1]، من ذلك قولها: (البسيط)

ضَـــاقَتْ بِـــيَ الأَرْضُ وَانْقَضَـــتْ حَتَّـــى تَخَاشَـــعَتِ الأَعْـــلاَمُ وَالبِيـــدُ

يَا صَخْرُ قَدْ كُنْتَ بَدْرًا يُسْتَضَاءُ بِه فَقَدْ ثَوَى يَوْمَ مُتَّ المجدُ والجودُ

فَاليَوْمَ أَمْسَيتَ لاَ يَرْجوكَ ذُو أَمَلٍ لَمَا هَلَكْتَ وَحَوْضُ الموتِ مورودُ[2]

أما الفتحة فنجدها في قصائد الخنساء، وقد جاءت أكثرها مشبعة بمدّ لتُعطي القافية جرسًا موسيقيًا يتوافق مع أصداء الحزن والألم، من ذلك قولها: (الطويل)

فَبَكّـو عَلَى صَـخْرٍ بْنُ عَمْرٍو فَإِنَّهُ يَسـيرُ إِذَا مَـا الـدَّهْرُ بِالنَّـاسِ أَعْسَـرَا

يَجُـودُ وَيَحْلُـو حـينَ يُطْلَـبُ خَيـرُهُ وَمـــرًّا إِذَا يَبْغِـــي المَـــرَارَةَ مُمْقِـــرَا

فَخَنْسَـاءُ تَبْكِـي فِـي الظّـلاَمِ حَزينـةٌ وَتَـدْعُو أَخَاهَـا لاَ يُجِيـبُ مُعَفَّـرَا [3]

ثانيا:دلالة الكلمة:

تظهر قيمة الشعر في إدراك الكلمات والوعي بها، فالكلمة وسيلة الشاعر في إبداع الدّلالة والسياق هو الذي يهبُ للكلمة معناها الدّقيق، « فدلالة الكلمة لا تقتصر فقط على مدلولاتها وإنّما تحتوي على كل المعاني التي قد تتخذها ضمن السياق اللّغوي؛ وذلك لأنّ الكلمات في الواقع

---

[1] سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، ص:286.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص: 38-39، **انقضت**: إذا سقطت . **والمخارم**: ج مخرم، وهو منقطع الأكمة والطرق في الغلط.

[3] المصدر نفسه، ص: 57، **الممقر**: هو الحامض المر .**المعفر**: هو الذي التصق العفر بخده، وهو الغبار.

لا تتضمن دلالة مطلقة بل تتحقق دلالتها في السياق الذي ترد فيه، وترتبط دلالة الجملة بدلالة مفرداتها» [1]، ولمعرفة الدّور الذي تؤديه دلالة الكلمة في إبداع الدّلالة في شعر الخنساء نقتصر على ما يلي:

2-1- دلالة الكلمات الرّمزية:

إنّ قضية البحث في العلاقة الموجودة بين الصّوت والدّلالة في إطار رمزية الأصوات هو مبحث في فرضية وجود علاقة بين الصّوت ودلالة رمزية ما؛ ذلك أنّ بعض أصوات الكلمة تمثل مكونات حاملة لدلالة رمزية ما، هي نفسها التي تدل عليها الكلمة المكونة من هذه الأصوات [2].إذ في نطاق رمزية الأصوات «نبحث عن الدّلالة الذاتية للأصوات أو التطابق المباشر بين معنى الكلمات، وطبيعة الأصوات التي تركبها »[3].

وتجد في الشعر الجاهلي مجموعة من الألفاظ التي انزاحت عن معانيها المعجمية إلى دلالات رمزية، « فالكلمة ليست مجرد أصوات تنطلق في فراغ، وإنّما من رموز Symboles لأشياء أو أفكار في العالم الخارج عن اللّغة، حيث يتفق كل مجتمع أنّ أصواتًا معينة تمثل أشياء محدودة سواء أكانت هذه الأشياء أحداثًا أم أفكارًا » [4]، وتظهر الأشكال الرّمزية نتاج تفاعل بين عالمين: عالم الأنا الشاعرة، وما تحمله من أحاسيس ومشاعر وأفكار وموروث، وعالم الواقع وما فيه من

---

[1] محمد حسين علي الصغير، تطور البحث الدلالي دراسة تطبيقية في القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي، ط1، 1999م، بيروت لبنان، ص:16.

[2] ينظر: توفيق العلوي، الرمزية الصوتية الحد والتجاوز ،حوليات الجامعة التونسية، ع 48، 2004م، تونس، ص: 209-218.

[3] Ducrot Oswald +Todorov Tzevenan, Dictionnaire Encyclopédique du langage ,Edition du seuil, 1972, col, points, p 245. «…On cherche une signification intrinsèque aux sons, ou une correspondance directe entre le sens des mots et la nature des sons qui les composent».

[4] حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 1998م، الإسكندرية، ص:84.

حدث، وتتضح قيمة الرّمز بفرضه للشيء أمرًا واقعًا، فيحقق فينا مفعولا أقوى وتأثيرا أعمق[1] كما تبدو قيمته بما يفتحه على النص من تصورات مختلفة، وإيحاءات متعددة تقف بها على أفكار ووجدانات ومواقف إنسانية، فتفهم كيف أنّ الرّمز يحطم أطر اللغة[2].

وفي شعر الرّثاء تنطلق الخنساء إلى اللّغة والموروث لتستقي منهما ما يفصح به عن مشاعرها وألمها وقلقها، وتفسر ما يجول في متاهات نفسها، فتظهر الصورة الرمزية من مصادر متنوعة تشتمل على:

2-1-1- الرّمز المعجمي:

يُعَدُّ المعجم اللّغوي المصدر الأول الذي يستقي منه الرّمز مادته، فمفردات اللّغة كلها تشكل مادة جديرة بأن تصبح رمزًا من دون أي مفاضلة فيما بينها، ويعود الدّور في ذلك للشاعر الذي ينزع اللّفظة من المعجم[3]، ويحولها بعد ذلك إلى رموز لتكتسب معاني جديدة، وتحتمل تأويلات لا محدودة .

فالعرب تخاف الخسوف وتأوّله تأويلات عدّة، تنتهي جميعها إلى معنى الفزع والرّعب؛ لأنّ هذه الظاهرة- الخسوف- تحمل تغييرا لمسار الحياة الطبيعية التي ألفوها واعتادوا عليها، لذا كان في فقدها فجأة لخسوف القمر تعطيل لهذه الدورة[4].

وعندما يشبه شاعر الرثاء مرثيه بالقمر لا يقصد بالتشبيه جمال المحيّا والشكل؛ لأنّ الرجل في بعض الأحيان لا يشبّه بالقمر في الجمال، وإنّما يقصد ما هو أبعد من هذا، إنّه أراد أن هذا القمر

---

[1] السريحي، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، 1998، جدة، ص:173.

[2] ينظر: صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1976م، بيروت ص:188.

[3] السريحي، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، ص:174.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بوجوده وظهوره حمل الأمان والاستقرار، وتمم بهذا الظهور دورة الحياة[1]، لذلك عندما شبهت الخنساء أخاها"صخرا" بالقمر لم تذكر تفصيلا له من الناحية الجمالية، وإنما ذكرت قوته وسيادته التي تكفل لها الأمان والاستقرار، في قولها: (البسيط)

كُنّـا كـأنْجُمِ ليـلٍ وسْـطَها قمـرُ يجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا القَمَرُ

يَا صَخْرُ مَا كُنْتُ فِي قَوْمٍ أُسَرُّ بِهِمْ إلاَّ وَإنَّـكَ بَـيْنَ القَـوْم مُشْـتَهَرُ

فَاذْهَـبْ حَمِيـدًا عَلَـى مَـا كـانَ مِـنْ فَقَـدْ سَـلَكْتَ سَـبيلاً فِيـهِ مُعتبَـرُ [2]

ويُصاحبُ ذكر القمر"اللّيل"، واللّيل عند الخنساء لا تقصد اللّيل الرومانسي أو اللّيل العاطفي أو اللّيل المعروف، وإنما تعني ليلاً طويلاً زمنيًا ومعنويًا، ليلٌ تحتشد فيه الهموم والاكتئاب فبمجيئه يزداد الشعور بالوحدة والعزلة والاغتراب، فهو عمومًا في أبيات الشاعرة يَرمز للحزن لذلك قالت: (الوافر)

بَكَـتْ عَينِـي وَعـاوَدَتِ السُّـهُودَا وَبِـتُّ اللَّيْـلَ جَانِحَـةَ عَمِيـدَا

لِـذِكْرَى مَعْشَـرٍ وَلُّـوا وَخَلَّـوا عَلَيْنَـا مِـنْ خِلاَفـتِهِمْ فُقُـودَا [3]

واللّيل رمزٌ لسيطرة الموت ونفوذه على الإنسان، ويبدو هذا جليًا في قولها : (البسيط)

كَـمْ مـن منـادٍ دعَـا واللّيـلُ مُكْتَنِـعٌ نَفَسْتَ عنهُ حِبَالَ المَوْتِ مَكْرُوبِ [4]

وتتنوع دلالة "الرّيح" عند الخنساء بحسب المواقف التي تخطر في بالها، فهو مرة عندها يرمز للخير والقوة، وأحيانًا أخرى يرمز إلى النقيض من ذلك قولها : (الكامل)

---

[1] السريحي، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، ص: 174-175.

[2] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص: 54، **وسْطها قمرُ**: بينها قمر.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:32، **جانحة**: مائلة. **العميد**: شديد الحزن.

[4] المصدر نفسه، ص:18، **مكتنع**: هو الداني والحاضر. و**المكروب**: صفة للمنادي . **حبال الموت**: أسبابه .

الحـــيُّ يعلـــمُ أنّ جَفْنتَـــهُ تغـدُو غَـداة الـرّيح أو تَسْـرِي [1]

أما إذا عصفت الرّياح واشتد هبوبها، فإنّ صخرًا:

مَعْقِـلُ النّـاس إذا مـا عَصَـفتْ جَريبـاءُ الـرّيح فيهـا بـالحظِرْ [2]

2-1-2- الرّمز التاريخي:

وجد شعر الرّثاء في الموروث التاريخي، وما انتهى إليه من فناء ودمار وإحباط- ما يغذي به شعره- فمزج الحقيقة بالأسطورة، والواقع بالخيال، وهذه هي مهمة الشاعر الحقيقية[3]، كما يرى أرسطو: «الشاعر صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار» [4].

ولم تتطرق الخنساء في شعرها إلى شخصيات تاريخية، وإنّما يرد الرّمز التاريخي في أشعارها بأنماط أخرى:« يمثل الرّمز الدّال على حدث والرّمز التاريخي الجمعي الدّال على فئة أو أمة أو فترة متميزة»[5].

وقد استمدت الخنساء من موروثها التاريخي –الأمم البائدة- رمزًا لحتمية الموت والفناء ويظهر جليا هذا الرمز عند ذكر هذه الأمم على وجه العموم، لذلك وجدت في قوم ثمود رمزًا للإبادة الجماعية، فقد استوحت هذا الرّمز بعد أن قتل أخوها، فنهضت إخوته إلى أخذ ثأره

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:52، **جفنته**: قدرة كبيرة ، لكثرة ما يذبح من النوق.

[2] الخنساء، الديوان، تح: أنور أبو سويلم، دار عمار، ط1، 1988م، عمان، الأردن، ص:410، **الجريباء**: الشمال. **الحظر**: ما يُنظر به من أغصان الأشجار.

[3] السريحي، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، ص:178.

[4] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، 1953م، ص:21.

[5] خالد سليمان، أنماط الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا د.ط، 1987م، إربد، الأردن، ص:46.

فَقُتِلُوا. لذلك اتخذت الخنساء من قوم ثمود رمزًا لما أصابها فيهم، حيث تستمع في كل بيت صرخات الموت، كصرخة قوم ثمود بقولها: (الوافر)

بَكَـتْ عَيْنِـي وَعـاوَدَتِ السُّـهُودَا وَبِـتُّ اللّيْـلَ جَانِحَـةَ عَمِيـدَا

لِـذِكْرَى مَعْشَـرٍ وَلَّـوْ وخَلَّـوا عَلَيْنَـا مِـنْ خِلافَـتِهِمْ فُقُـودَا

وَوَافُـو ظِـمْءَ خَامِسَـةٍ فَأَمْسُـوا مَعَ المَاضِينَ قدْ تَبِعُوا ثَمُودَا [1]

ومن الرّموز التّاريخية التي استعانت بها أيضا الخنساء في ديوانها تجد: "عشيرة آل بدر"، فهذه العشيرة تحمل في ذهن الخنساء كل دلالات الفخر والعزّة، فها هي تعرض عن مصاهرة سيد آل بدر، فماذا يكون حال من هو أقل منهم شأنا؛ لذلك قالت في سياق اعتراضها عن الزواج بدريد بن الصمّة لما عرض عليها الزّواج معارضة لرغبة أخيها معاوية، وكان أخوها صخرًا غائبا في غزاة له، فتقول :(الوافر)

لَـئِنْ لَـمْ أُوتِ مـن نَفْسِـي نَصِـيبًا لقَـدْ أوْدى الزّمَـانُ إذًا بِصَـخْرِ

أتَكْرَهُنِـي، هُبِلْـتَ، علـى دُرَيْـدٍ؟ وَقَـدْ أُحْرمـتُ سـيّد آلِ بـدرِ [2]

2-1-3- الرّمز الحيواني:

من الرّموز الحيوانية التي استعانت بها الخنساء في إغناء تجربتها الشعرية تجد الخيل والإبل والأسود والطيور، وقد أحبّ العرب الخيل في العصر الجاهلي، لما أدته لهم من نفع كثير، «فكانوا بها يدافعون عما يملكونه، ويجمعون دمارهم، ويطلبون ثاراتهم وينالون بها الغنائم ويتخذونها معاقل تقيهم غارة خصومهم، فظل ذكرها يتردد على شفاهم » [3].

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص:32.

[2] المصدر نفسه، ص:65.

[3] نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد ، ط1، 1970م، بيروت، ص:107.

وقد عبرت الخنساء عن الخيل برموز كثيرة، فمثلا تتخذها في هذه الصورة رمزًا للقوة والسرعة في مطاردتها للعدو، في قولها: (البسيط)

وَابْكِي أَخَاكِ لِخَيْلٍ كَالقَطا عُصَبًا فقَدْنَ، لمّا ثَوَى، سيْبًا وأنْهَابَا

يَعْدُو بِه سَابِحٌ، نَهْدٌ مَراكِلُهُ مُجَلبَبٌ بِسواد اللّيْلِ جِلْبَابَا

حَتَّى يُصَبّحَ أَقْوامًا، يُحَارِبُهُم أو يُسْلَبُوا، دُون صفّ القوم أسْلابَا[1]

ومن الرّموز الحيوانية الأخرى أيضا التي حظيت بمكانة في شعرها "الناقة"، ولكن هذا الرمز لم يرد بلفظه الصريح في شعرها، وإنّما اتخذته رمزًا من خلال صفاته العديدة، فهي مثلا تتخذه في هذه الصورة رمزًا للحرب، « فمن الصور التي اقتنصها الشعراء الجاهليون صورة مسح ضروع الناقة بتؤدة لتدر عروقها اللبن، ولعل استجلاب هذه الصورة للحرب يدل على قدرة أبطالها على الإمساك بزمام الحرب، كما يمسك الحالب فخذي الناقة ومن ثم إخضاعها بحكمة، كما يمسح الحالب ضرع الناقة برفق، والنتيجة النصر، أو لنقل الفوز معنويا (الشعور بالانتشاء) ، وماديا (الغنائم) مثلما يفرح الحالب باللبن نفسيًا واقتصاديًا، فمن يوجه الحرب ويفوز فيها كمن يمتلك الناقة ويستدر لبنها »[2]، وتبدو الصورة واضحة في قول الخنساء، وهي تصف أخاها صخرا : (الطويل)

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:13، **ثوى**: أي مات. **والسّيب**: العطاء، يريد أنه كان يعطي وينهب ماله.**القطا**: طيور في حجم الحمام، وواحدتها قطاة. ويضرب بها المثل في الهداية، حيث يقال: أهدى من قطاة.

[2] خليل عبد سالم الرفوع، صورة الحرب في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة قطر، ع 28، 2006م، ص: 96.

شَـدَدْتَ عِصَـابَ الحَـرْبِ إِذْ هِـيَ فَأَلْقَـتْ بِرِجْلَيْهـا مَرِيَّـا فَـدَرّتِ
وَكَانَـتْ، إِذَا مَـا رَامَهَـا قَبْـلُ حَالـبٌ تَقَتْـهُ بِـإِيزاغِ دَمًـا وَاقمطَـرّتِ
وَكَـانَ أَبُـو حسّـانَ صَـخْرٌ أَصَـابَهَا فَأَرْغَثَهَـا بِـالرُّمْحِ حَتَّـى أَقَـرّتِ [1]

تشير الأبيات الثلاثة السابقة بأنّ « صورة الحرب مستوحاة من عملية حلب النّاقة فالحرب عنيفة عصية لها رجلان تُعقلان، ولا تحلب إلاّ بعد أن تُدوَّخ وتَقَرَّ إن كانت زبونًا، ولا يستطيع أي فارس ذلك، لأنّها تمنع وترمي من يقترب منها بالدّم لا باللّبن، فمن يروم حلبها عليه أن يكون أكثر عنفا وقسوة منها، وإن كان تدويخ الناقة يتم بالحبال، فإنّ تدويخ الحرب يكون بالخيل»[2] .

وكان التجاوب العميق في نفوس الشعراء اتجاه هذا الحيوان، والإحساس الذي يشعر به هذا الحيوان اتجاه الإنسان متبادلا، والمشاركة الوجدانية لما يقع عليه واضحة في الصور التي قدمها لنا الشعراء[3]، وهو ما جعل الخنساء تتخذها رمزًا للدلالة على الحزن، حينما تشبه نفسها بتلك الناقة الحزينة التي افتقدت ابنها، في قولها: (البسيط)

ومَـا عَجُـولٌ عَلـى بـوٍّ تُطِيـفُ بـه لهـا حَنينَـانِ: إعْـلانٌ وإسْـرارُ
ترْتـعُ مَارَتعـتْ، حتَّـى إذا ادّكَـرَتْ فإنّمَـاَ هـي إِقْبَـالُ وإدْبـارُ
يَوْمًـا بأَوْجـدَ مِنّـي يَـوْمَ فَـارَقَنِي صَـخْرٌ وللـدّهْرِ إِحْـلاَءٌ وَإِمْـرَارُ [4]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:21، **شددت عصاب الحرب**: مثل يضرب. **ألقت برجليها مريا**: فرّجت بين رجليها لتحلب. **الإيزاغ**: هو خروج الدم دفعة واحدة، أي جعلت الدم بينها وبينه. **اقمطرّت**: إذا اشتدت. **أرغثها**: طعنها في الوغثاء، وهو عرق في الثدي.

[2] خليل عبد سالم الرفوع، صورة الحرب في الشعر الجاهلي، ص: 97.

[3] نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 99 .

[4] المرجع نفسه، ص: 99 .

وقد اتخذتها الخنساء في هذه الصورة رمزا للخراب، والدّمار، والفراق : (الطويل)

عَـوانٌ ضَـروسٌ مـا يُنـادي وليـدُها تُلقَّحُ بِـالمُرّان حَتَّى اِسْتمَرّتِ [1]

ومن الحيوانات التي تناولتها الخنساء في شعرها رمزًا للمرثي "الأسد"، « وقد كان الشعراء من خلال صورهم التي يرسمونها للأسد يشبهون أنفسهم، أو من يريدون مدحه من أعزة قومهم بالليث أو الضيغم أو أبي الأشبال أو غير ذلك، وتكاد صورة تشبيه الفتيان أو الفرسان أو الشجعان بالأسد تكون من أكثر الصور استعمالا في قصائد الشعراء، لأنّهم كانوا ينفذون من خلالها إلى الفخر، والشجاعة، والإشادة بالماضي المتمثل في صورة هؤلاء »[2]، ومن هنا استخدمته الخنساء للدّلالة به على الشجاعة والقوة التي يمتاز بها أخوها"صخر"، حينما يهاجم الأعداء في قولها: (البسيط)

سَـمْحُ الخلِيقـةِ لا نِكـسٌ ولا غُمُـرٌ بَـلْ بَاسِـلٌ مِثْـلُ لَيْـثِ الغَابَـةِ العَـادِي

مِـنْ أُسْـدِ بيشَـةَ يحْمِي الخِـلَّ ذي لِبَـدٍ مِنْ أهْلِهِ الحَاضِرِ الأَدَنِينَ والبَادِي [3]

وقولها أيضا: (الكامل)

حَـامِي الحَقِيـقِ تَخالُـهُ عِنْـدَ الـوَغَى أَسَـــدًا بِبشَـــةَ كَاشِـــرَ الأَنْيَـــابِ

أَسَـــدًا تَنـــاذرهُ الرّفـــاق ضُـــبَارِمًا شَـــثْنَ البَـــراثِنِ لاَحِـــقَ الأَقْـــرَابِ [4]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس ، ص:22، **الضروس**: العضوض. **المران** : ج مرانة، وهي قناة الرمح.

[2] نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 172 .

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:34، **السمح**: الجواد. **النكس**: هو الضعيف الدنيء الذي لا خير فيه.

[4] المصدر نفسه، ص:16، **حامي الحقيق**: حامي الحقيقة. **ببيشة**: مأسدة في بلاد العرب. **الضبارم**: صفة للأسد.

ومن الطيور التي وردت في شعرها لفظة "الحمامة"، حيث ترد عندها رمزًا للنواح والبكاء في كثير من شعرها، فهي « تثير في بكائها أو نواحها شجونهم وتُهيج فيهم لوعة البعد والفراق»[1] وتبدو الصورة واضحة، في قولها: (البسيط)

أَبْكِـي لِصــخرٍ إِذَا نَاحَــتْ مُطَوّقــةٌ حَمَامَـةٌ، شَـجوَها، ورْقـاءُ بِـالوَادِي [2]

2-1-4- رمزية الألوان:

يحتل اللّون في الشعر الجاهلي مساحات واسعة، وقد أكثر الشعراء من ذكر الألوان لما يشمل من دلالات نفسية واجتماعية ورمزية، واستخدام اللّون في الشعر «لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يُثري التجربة والمعنى، ويقيم بناء الرّمز»[3].

وعن رمزية الألوان في شعر الخنساء، استعملت لونين في شعرها وهما (الأبيض والأسود) فالأبيض يكثر استعماله عندها في معرض المدح، ومن ذلك قولها: (مجزوء الكامل)

أبـــــيضُ أبْلـــــجُ وجْهُـــــهُ كالشَّـــمسِ فِـــي خيْـــرِ البشـــرْ[4]

فالشاعرة تفتخر بصخر أنّه أبيض الوجه؛ لأنّ بياض الوجه شيء يتفاءل به العرب ويستبشرون منه خيرًا، فشبهت ضياء وجهه بضياء الشمس السّاطعة المنير التي تعم على النّاس بالخير، وهو أيضًا رجل كريم يعم خيره على البشر.

وقد استنبطت الخنساء أيضا ملكي الألوان (الأبيض والأسود) لطرح دلالات متقابلة تعكس مرارة الواقع الذي تعيشه الخنساء، في قولها: (الوافر)

---

[1] القيسي، الطبيعية في الشعر الجاهلي، ص:195.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:34.

[3] نوفل يوسف حسن، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، ط1، 1995م، القاهرة، ص:63.

[4] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص:57.

كصَـخْرٍ أو معاويـةً بـن عمْـرٍو إذَا كانـتْ وُجُـوهُ القـومِ سُـودا [1]

فالخنساء تضع أخويها في مقابل اللّون الأسود، فإذا كانت وجوه القوم سودًا خوفًا من الحرب، فإنّه يظل وجه صخر ومعاوية أزهرين لشجاعتهما وشدة بأسهما.

2-1-5-رمزية النبات والماء:

يُشكل الغطاء النباتي في شعر الخنساء مفتاحا أساسيا لفهم عالمها النفسي وخلفياته، ومن النباتات التي استخدمتها الخنساء للتعبير عن حزنها نبات (الهراس)* ، وقد اتّخذته الشاعرة رمزًا لما تعانيه من ألم وحرقة الفراق من فقدان أخيها صخر، ومن ذلك قولها:(الطويل)

إذا زَجَرُوهَـا فـي السَّـرِيحِ وطابَقَـتْ طبَاقِ الكِلابِ فِي الهِراسِ وَصَرّتِ [2]

أما الماء فيعد رمزًا بارزًا في شعر الخنساء، وقد اتخذته رمزًا للخير والعطاء، إذ شبهت صخرًا بالغيث لكثرة عطائه، وعظيم سخائه، وخيره على الفقراء والمساكين، ويبدو ذلك جليا في قولها:(الطويل)

وَمَـا الغَيْـث فِـي جَعْـدِ الثَّـرى دَمْـثِ تَبَعَـــقَ فِيـــهِ الوابـــلُ المُتَهَلّـــلُ

بِأَوْسَـعَ سَـيْبًا مِـنْ يَـدَيْكَ ونِعمـةً تعُـمّ بهـا بـل سـيْبُ كفّيـكَ أَجْـزلُ [3]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس ، ص:32.

* هو نبات ربيعي ينبت في السهول يرتفع لقرابة 5 سم، أزهاره شوكية دائرية.

[2] الخنساء، الديوان، تح: أنور أبو سويلم، ص:191.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص: 91.

وقولها أيضا:(الطويل)

غِيـــاثُ العَشِـــيرَةِ إنْ أَمْحَلُـــو يُهِـينُ الـتّلادَ ويُحْيَـى الجَـدَا [1]

2-2- الدّلالة والتّقابل اللفظي:

يُعرف هذا النوع في البلاغة العربيّة باسم(الطباق) أو التضاد، وقد آثر محمد العبد تسميته بالتّقابل « لأنّه وسيلة لغوية من الوسائل المتعددة تنبتها طبيعة الموقف الشعري في لحظات معينة دون أن تكون تطعيمًا إضافيًا يُقصد به التجميل الأدائي الشكلي » [2].

جاء التّقابل في اللّغة بمعنى « المواجهة أي مواجهة الشيء بالشيء » [3]، ولكن في الاصطلاح البلاغي البديعي ورد مفهوم التقابل عندهم بمعنى« وجود لفظتين تحمل كل منهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى» [4].

كما عرّفه أبو هلال العسكري (ت395هـ) « بالجمع بين الشيء وضدّه مثل الجمع بين السّواد والبياض» [5] .

فبما أنّ اللّغة، هي أداة تحقيق معاني الحياة، ولا وجود لفكر إنساني من دون ثنائية ضديّة نرى اهتمام القدماء والمحدثين بهذه الثنائيات، فمن منظور اللّغويين المحدثين، التّقابل الثنائي هو

---

[1] الخنساء، الديوان، تح: أنور أبو سويلم، ص: 147، **أمحلو**: أجْدبوا، والمحْل: الجَدْب. **والجدا**: العطية. **والتّلاد**: القديم وهو هنا المال الموروث.

[2] محمد العبد، إبداع في الشعر الجاهلي، ص: 69.

[3] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج5، دار الفكر ، د.ط، 1979م، ص:51.

[4] الجنابي أحمد ناصيف، ظاهرة التقابل في علم الدلالة، آداب المستنصرية، ع10، 1985م، ص:15.

[5] أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952م، ص:307.

الأساس فبدونه تفقد بنية اللّغة، وهو الذي يملك وظيفة عملية جدًا باعتبار الوحدات اللّسانية لأنّها مرتبطة بعضها ببعض بواسطة تقابلات ثنائية وهذه التقابلات ضرورية لتوليد المعنى [1].

وبالتالي تظهر العلاقة الحميمية بين التّقابل اللّفظي، وطبيعة لغة الشعر من حيث « تميزه بالتعبيرية، والقدرة على الإيحاء، وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السّطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين» [2].

وقد عمدت الخنساء على تلوين شعرها بهذا الصنف، وهذا ليس غريبًا فإنّ المتأمل في الشعر الجاهلي يجد أنّ الثنائيات تكثر-بوجه خاص- في قصائد الرثاء، إذ جاءت لتعكس التوتر والاضطراب النّفسي الذي يعيشه الشاعر، ومن ذلك قولها: (البسيط)

وما عَجُولٌ على بَوٍّ تُطيفُ بِهِ لها حَنينانِ: إعْلانٌ وإسْرارُ

تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذا ادّكَرَتْ فإنَّما هيَ إقْبَالٌ وَإدبارُ

يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنّي يَوْمَ فَارَقَنِي صَخْرٌ وَلِلدّهْرِ إحْلاَءٌ وَإمْرَارُ [3]

فالكلمات (إعْلانٌ وإسْرارُ ؛ إقْبَالٌ وَإدبارُ ؛ إحْلاَءٌ وَإمْرَارُ)، كلها كلمات متضادة، فهذا التّقابل اللّفظي هو الحامل الدّلالي للقلق النّفسي الذي تعاني منه الخنساء، وقد مثلت لهذه الحالة بصورة الناقة التي فقدت ابنها، فهي تتماثل في حالتها النفسية مع الناقة في الإحساس بالفجيعة الناتجة عن الفقد [4].

---

[1] علي رضا محمد رضايي، الحقول الدلالية في نهج الفصاحة، آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الثامنة عشرة، ع الأول، الربيع والصيف، 1436هـ، ص:29.

[2] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص:69.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:46.

[4] ينظر: موسى ربابعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، دار الكندي ،د.ط، 1998م، الأردن، ص: 137.

ولتلك الثنائيات أيضا ترتيب منظم، تبدو صورته من العلاقة التي تربط بين طرفي كل ثنائية فهي—غالبًا- علاقة السّالب بالموجب، سواء أكانت علاقة الخفي بالظاهر، كالإسرار بعد الإعلان، أم اللاحق بالسّابق، كالإدبار بعد الإقبال، أم المكروه بالمرغوب، كالإمرار بعد الإحلاء[1].

ومن ذلك قولها: (المتقارب)

ونَلْبَسُ في الحَرْبِ نَسْجَ الحديد ونَسحبُ في السّلمِ خَزًّا وقَزًّا [2]

فالتّقابل اللفّظي هنا بين (الحرب والسلم) وبين (نلبس ونسحب) « لتشيع بهذا التّقابل أفاقًا موسيقية تترنم من خلالها، وتصرف الأذهان، وتشتد الأسماع إلى نغمة الفخرِ والتعالي بقومها الذين جمعوا معاني القوة والاستعداد للحرب بارتدائهم أجود الدروع وأتقنها صنعًا، ومعاني الغنى والترف بارتدائهم أنفس الثياب الحريرية، وأجملها في السّلم» [3] .

وقولها: (الخفيف)

عَاشَ خَمْسِينَ حِجّةٌ يُنْكَرُ المُنْكَرَ فِينَـــا وَيبْـــذلُ المَعْرُوفَـــا[4]

طابقت الخنساء في هذا البيت بين(المنكر) و(المعروف)، ولا يخفى ما لهذا التّقابل اللّفظي في إحداث إيقاع موسيقي جزئي يوحي بمرارة مأساة الخنساء، وتأسفها على فقدان أخيها صخر وحرمان قومه من معروفه.

---

[1] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص:70.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:70، **الخز**: من الثياب ما نسج من الصوف والحرير، أو ما نسج من الحرير وحده. **القز**: هو الحرير خاصة.

[3] سهام كاظم النجم، شعر الخنساء، دراسة فنية ، ص:296.

[4] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:84.

2-3- الدّلالة وطول الكلمة:

من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلي إطالة بعض الألفاظ؛ وذلك بإضافة وحدات صوتية دخيلة إليها، فتصير اللّفظة تتألف من عدة أبنية ومقاطع، ويضاف إلى هذه السمة أي-سمة الطول- سمات أخرى تتفق جميعها أو بعضها في الألفاظ الثقيلة والغريبة، وعدم سهولة التعرف على أصلها.

ولاشك أنّ العلاقة كائنة دائمًا بين حجم الكلمة وطبيعة بنائها الدّاخلي، وبين البيئة وطبيعة العصر الذي استخدمت فيه، بدليل تخلص القصيدة العربية -بعد ذلك – شيئًا فشيئًا من الألفاظ الطويلة الثقيلة الغريبة، حتى وصلت إلى حالتها الراهنة، ولم يكن ذلك إلا لتغير إيقاع الحياة وطبيعته ومقتضيات التغيير[1].

وبالرّغم من ذلك تجد أن الشاعر الجاهلي قد استثمر هذه الألفاظ الطويلة الثقيلة والغريبة استثمارًا فنيًا يتناسب مع إيقاعه، ليدفع بالكلمة إلى درجاتٍ أعلى من الإيحاء والدلالة.

وقد استعملت الخنساء ألفاظا طويلة وغريبة في شعرها بحكم البيئة والثقافة البدوية ونفسيتها آنذاك، وهي ترثي أخاها"صخر" بألفاظ بدوية دلت في معظمها على أسماء أو مواضع أو نباتات أو حيوانات صحراوية كانت شائعة ومتداولة ومأنوسة في عصرها، ومن هذه الألفاظ:

- **لفظة (الجَجَاجِحْ)**: أي السيّد في قومه، في قولها : (مجزوء الكامل)

السَـــيّدُ الجَحْجَـــاحُ وابـــنُ السّـــادَةِ الشُّـــمّ الجَجَـــاجِحْ [2]

- **لفظة (الغُطَامِط)**: أي السّادة الكبار، في قولها: (مجزوء الكامل)

---

[1] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص:56.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:25.

يَغْشُـــونَ مِنْـــكَ غُطَامِطًـــا جَاشَـــتْ بَوابِلِـــهِ الرّوَاعِـــدْ [1]

- **ولفظة (الخَنْشَلِيلْ)**: أي الذي يجيد الضرب بالسّيف، في قولها : (السريع)

قـد راعَنِـي الـدَّهْرُ فبُؤْسًـا لـهُ بِفارسِـي الفُرْسـانِ والخَنْشَـلِيلْ [2]

- **لفظة (مُكْتَنِعٌ)**: أي الدّاني والحاضر، وذلك في قولها وهي تخاطب صخرًا : (البسيط)

كمْ مِنْ مُنَادٍ دَعَا وَاللَّيْلُ مُكْتَنِعٌ نَفَسْتَ عنهُ حِبَالَ المَوْتِ مَكْرُوبِ[3]

- **ولفظة(النّحِيزَةِ)**: أي الطبيعة، ولفظة **(المِهْصَارُ)** أي الذي يدق الأعناق ويهصرها، بقولها: (البسيط)

صُـلْبُ النّحِيـزَةِ وَهَّـابٌ إِذَا مَنَعُـوا وَفِي الحُرُوبِ جَرِيءُ الصَّدرِ مِهْصارُ[4]

- **لفظة (السَّبْنَتَى)**: أي الجريء والصّدر، وهو في الأصل للنمر، في قولها : (البسيط)

مَشَـىَ السَّـبْنَتَى إِلَـى هَيْجَـاءُ مُعْضِـلَةٍ لـهُ سِـلاحان: أنيـابٌ وأظفـارُ [5]

- **ولفظة (الضُبَارِمَة)** :أي الشديد الخلق من الأسد، بقولها: (الوافر)

ضُـــبَارِمَةٍ تَوَسَّـــدَ سَـــاعِدَيْهِ عَلَـى طُـرْقِ الغُـزاةِ وَكُـلّ بَحْـرِ [6]

- **لفظة (الغَضِيضِ)** : أي الطري، وأرادت الخنساء هنا العذب، في قولها: (الوافر)

ولكنّـــي أبيـــتُ لِـــذِكر صـــخْرٍ أغَـصّ بِسَلْسَـلِ المَـاءِ الغَضِـيضِ [7]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:36.

[2] المصدر نفسه، ص: 96.

[3] المصدر نفسه ، ص:18.

[4] المصدر نفسه، ص:45.

[5] المصدر نفسه، ص: 46.

[6] المصدر نفسه، ص:44.

[7] المصدر نفسه، ص:75.

- **لفظة (مُؤْتَشَبٍ)** أي المخلوط الحسب، في قولها : (البسيط)

فـرْعٌ لِفـرْعٍ كَـرِيمٍ غيـر مُؤْتَشَـبٍ جِلْدُ المَريرَةِ عند الجمعِ فَخَّارُ [1]

- **ولفظة (التَّخْوِيد)** : أي السير السريع، تقول خوّد في المشي إذا أسرع، في قولها: (البسيط)

وَلا يَقُـومُ إِلَـى ابـنِ العَـمّ يَشْـتِمُهُ ولا يَـدِبُّ الجَـارَاتِ تَخْوِيـدَا [2]

- **لفظة (وكِفَهْ)** :أي سائلة، ولفظة (**حُنْدُرَ**) :أي حدقة العين وإنسان العين، ولفظة (**العَكِيكُ**): أي السحاب، في قولها: (مجزوء الرمل)

فَـــدُمُوعُ العَـــيْنِ مِنّـــي فَـــوْقَ خـــدِّي وكِفَـــهْ

طرفَـــتْ حُنْـــدُرَ عَيْنِـــي بِعَكِيـــكٍ ذَرِفَـــهْ [3]

- **لفظة (الحَوْشَبْ)** : أي الفرس المنتفخ الجبين، في قولها :(مجزوء البسيط)

فـأَوْلِجِ السَّـوْطَ علـى حَوْشَـبٍ أجْـرَدَ مِثْـلِ الصَّـدْعِ الأعْفَـرِ [4]

- **لفظة (مُصَرْصرَةٌ)** : أي ريح لها صوت، في قولها: (البسيط)

والمُشْـبعُ القَـوْمِ إنْ هَبَّـتْ نَكْبَـاءُ مُغْبَـرَةٌ هَبَّـتْ بِصُـرّادِ [5]

- **لفظة (الأَرْطَأَة)** : أي شجرة ثمرها كالعناب، في قولها: (المتقارب)

تَمكّـنَ فـي دفءِ أَرْطَاتِـهِ أَهَـاجَ العَشِـيُّ علَيْـهِ فَثَـارا؟[6]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:47.

[2] المصدر نفسه، ص:38.

[3] المصدر نفسه ، ص:85.

[4] المصدر نفسه، ص:50.

[5] المصدر نفسه، ص:34.

[6] المصدر نفسه، ص:51.

–لفظة (الضَّرَائِكَ) :أي أسوء الفقراء حالا، في قولها: (البسيط)

كَـم مِـنْ ضَـرائِكَ هُـلاَكٍ وأَرْمَلَـةٍ حَلّـوا لـديكَ فزالـتْ عـنهم الكُـرَبُ [1]

– لفظة (أَحْنَثْتَكَ) : أي كذّبتك، في قولها : (الطويل)

حَلَفْتَ على أَهْلِ اللّواءِ لَيوضَعَنْ فَمَـا أَحْنَثْـتَ الخَيْـلُ حَتَّـى أَبَـرّتِ [2]

– لفظة (التُؤْدَة) : أي التمهل والتأني في الشيء، في قولها (الطويل)

فَتَـى كَـانَ ذَا حِلْـمٍ أَصِـيلٍ وتُـؤْدَةٍ إِذَا مَا الحُبَى مِنْ طَائِفِ الجَهْلِ حُلّتِ [3]

– لفظة (يَعْصَوصِبُ) : أي إذا اجتمع، في قولها (الوافر)

فَقَـدْ يَعْصَوصِـبُ الجَـادُونَ منـهُ بِـــأَرْوَعَ ماجِـــدِ الأعـــراقِ غَمْـــرِ [4]

– لفظة (يُغَافِصْنَه) :أي يفاجئه، في قولها (البسيط)

مِنَّـا يُغَافِصْـنَه لَـوْ كَـانَ يَمْنَعُـهُ بَـأْسٌ لَصَـادَفْنَا حَيّـا أُولِـي بَـأْسِ [5]

–لفظة (الدّلاَصُ) : أي اللّينة البرّاقة، في قولها (الوافر)

تُرَقّـــعُ فَضْـــلَ سَـــابِغَةٍ دِلاَصٍ عَلَـــى خَيْفَانَـــةٍ خَفِـــقَ حَشـــاهَا [6]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص: 17.

[2] المصدر نفسه ، ص: 22.

[3] المصدر نفسه ، ص: 23.

[4] المصدر نفسه ، ص: 44.

[5] المصدر نفسه ، ص: 71.

[6] المصدر نفسه ، ص: 116.

– **لفظة (الأَبْطَحَانْ)** :وهما مكة المكرمة، في قولها (الطويل)

أُبَكّـي عَمِيـدَ الأبطَحَـينِ كِلَيْهُمَـا وَمَانِعَهَـا مِـن كُـلِّ بَـاغٍ يريـدُها[1]

– **لفظة (الشَّكيمَةَ)** : أي المضي على العزائم مع شدة، في قولها (البسيط)

كَـأَنَّهُمْ يَـومَ رَامُـوهُ بِـأجْمُعِهِمْ رَامُوا الشَّكِيمَةَ مِنْ ذِي لِبْدَةٍ ضَارِ [2]

– **لفظة (السَّرَاحِين)** :وهو الذئب وكل مفترس، في قولها (البسيط)

وَالخَيْـلُ تَعْثُـرُ بِالأَبْطَـالِ عَابِسَـةٌ مِثْلَ السَّرَاحِين من كـابٍ مَعْفُورِ [3]

– **لفظة (المَتَارِيفُ)** : وهم الذين أبطرتهم النعمة، في قولها (البسيط)

أَبْكِي المُهِينَ تِلاَدَ المَالِ إِنْ نَزلتْ شَـهْبَاءُ تَـرْزَخُ بِـالقَوْمِ المَتَـارِيفُ [4]

– **لفظة (الشَرَنْبَثُ)** : أي الغليظ، في قولها (البسيط)

شَـرَنْبَثُ أَطْـرافِ البَنَـانِ ضُـبَارِمٌ لَـهُ فِـي عَـرينِ الغِيـلِ عِـرسٌ وأَشْـبُلُ [5]

2-4-الصيغ ودلالتها:

طغى على ديوان الخنساء صِيغٌ صرفية، والمقصود بالصيغ «الهيئات النّوعية التي يُؤخذ لها ميزان عام في الصرف من مادة (فعل) ينطبق كلٌ منها حيثُما وُجدَ على هذا المدلول المفروغ من

---

(1) الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص: 40.

(2) المصدر نفسه ، ص: 55.

(3) المصدر نفسه ، ص: 60.

(4) المصدر نفسه، ص : 84.

(5) المصدر نفسه، ص: 92.

العلم بمطابقته، إلاّ عند قيام القرائن على استعماله مجازًا وتوسّعًا لعلاقة قائمة»[1]، ومن هذه الصيغ نجد صيغة المبالغة، وصيغة اسم الفاعل، وصيغة اسم المفعول.

ولكل صيغة من هذه الصيغ تحمل دلالة مزدوجة في داخلها، فصيغة المبالغة تدل على معنى التكثير والزيادة والتكرار، وصيغة اسم الفاعل تدل على ما قام به الفعل أو اتّصف به، وصيغة اسم المفعول تدل على ما قام عليه الفعل، وتكرار هذه الصيغ يُسهم بشكلٍ كبير في إشاعة إيقاع موسيقي داخلي في أبيات القصيدة، حيث يتكرر الإيقاع الصّوتي ذاته، وهذا من شأنه جذب انتباه السّامع أو القارئ، ومثلُ هذه الصيغ قد تُسهم في ترسيخ الفكرة التي يريدها الشاعر؛ «لأنّ الكلمات التي تنتمي إلى فئة تحتفظ أيًا كان معناها بجوهر دلالي مشترك»[2]، وأوّل الصيغ التي ذُكرت في ديوان الخنساء، هي صيغة المبالغة، وسنوضح ذلك من خلال الجدول الإحصائي الذي يبين عدد تواتر هذه الصيغة في الديوان:

الصيغة	تكرارها في الديوان
فعّال	حمّال، هبّاط، شهّاد، جرّرار، فرّاج ، خطّاب، طلاّبا، قطّاع، نحّار، فكّاك جبار طلاّع، نصّار، عقّار، نيّار، فخار، منّاع، جبّار، ركّابا، هيّابا، ضرّار،خُوّار عُوّار، جرّاد، فيّاض، وهّاب، ورّاد، ردّاد، رجّاف، هصّار، وجّاف، بسّال، فوّار دفّاع، هتّاف، سعّال.
فعيل	رفيع، طويل، هديل، خطيب، رنين، زئيره، جريء، كريم، كئيب، عتيق، صليب جديب، يتيم(مرتان)، وليد(مرتان)، لبيب، شديد، شريد، أصيل عديد، عفيف الجزيل، الفنيق، خريف، نعيق، صريع، سقيم، حليق، مهيض، غزير، كثير الجميل(ثلاث مرات)، الفريد، منيع، شقيق، حميد(خمس مرات) ، رفيع، جليل صديق، رقيق، ضئيل، جديب، سريع، عميد، جليد،(ثلاث مرات)، صفيح

[1] عز الدين السّد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1986م، بيروت، ص:69.

[2] رواقة إنعام موسى، دائرة التكرار ودلالاتها في يائية الدمينة، بحث منشورات في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 15 ع2، 2008م، ص: 210.

	كبير، ظليل، عقيق، شليل، طريق، هجير، الحريدا، النجيع، جدير، حسيب الشريف، قتيل، مضيق(مرتان).
مفْعال	مهصَار، مهمار، مِسْعار، معتاق، مِغْزار، مِدْرار، مِحيار، مكباب، معتار، مشراق مِجْذام، مِلْجاء، مِفْضال، مِهْراق، ميسار.
فَعُول	السَّجول، عَلوم، هَمُول، ضَجور، صَؤول، قَروم، قَبول، فَقودا، مَجود، وَقود السّعول، هَبُولْ.
فَعِلَ	وَرِعٌ، حذِر(ثلاث مرات)، شرِس، ظَفِر، شكس، كدِر، فكه.

يتضح من خلال هذا الجدول هيمنة صيغة"فعّال" على باقي الصيغ الأخرى، لأنها تدل على «الاستمرار والتجدد والتكرار»[1]، وأيضا لا تجيءُ إلاّ في صاحب شيء يُزاولُ ذلك الشيء ويعالجه ويُلازمه بوجه من الوجوه[2]، ولعلّ هذا الأمر حقق لها بُغيتها التي كانت تسعى إليها، وهي التحدث عن صفات صخر، في قولها:(البسيط)

حَمّـــالُ ألويَـــةٍ هَبّـــاطُ أودِيَـــةٍ شَـــهّادُ أنْدِيَـــةٍ للجَـــيشِ جَـــرّارُ[3]

عمدت الخنساء إلى تكرار صيغة "فعّال" في هذا البيت مستخدمةً أربعة نماذج (حمّال وهبّاط، شهاد، وجرّار)، فالشاعرة تجمع العديد من الكلمات المناسبة لتفتخر بأخيها صخر بقولها مثلا(حمال ألوية)، فصخر يصلح للقيادة على رأس جيش الذي يستطيع أن يقطع الأودية الموحشة، ويحرص على الأخذ بالثأر لأبناء قومه، فهو حامي حماهم وعزّهم، فهذه الكلمات كلها تُعزز صفات شخصية صخر.

واستمرت الخنساء في تكرار هذه الصيغة لتؤكد فضائل صخر في مجتمعه حتى صارت كأنها صبغة لا تفارقه، ومن ذلك قولها:(البسيط)

---

(1) فاضل صالح السّامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمان، ط2، 2007م، عمان، الأردن، ص:96.

(2) رضي الدين الاستراباذي، محمد بن الحسن، شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد وآخرون، ج2، دار الكتب العلمية ، د.ط، 1982م، ص:85.

(3) الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:46.

نَحّـــارُ راغِيَـــةٍ مِلجـــاءُ طاغِيَـــةٍ فَكّـــاكُ عانِيَـــةٍ لِلعَظـــمِ جَبّـــارُ[1]

وقد استعملت الخنساء في هذا البيت صيغة"فعّال" في قولها: (نحّار وفكّاك) للدلالة على أنّ صخر كان كثير النّحر للنياق، ويفني إبله الكثيرة الطاغية للمحتاجين، وهذا يدل على شدة كرمه وجوده.

وفي قولها أيضا: (البسيط)

خطـــاب محفلـــةٍ فـــرّاج مظلمـــةٍ إنْ هَابَ مُعضلةٌ سَنَّى لَهَا بابَا [2]

فقد استخدمت الشاعرة في هذا البيت الشعري أيضا صيغة(فعّال) مرتين في قولها: (خطّاب، فرّاج) حيث تقول إنّ صخرًا خطيبٌ يرأسُ قومه في اجتماعاتهم أي أنّه سيدهم، فالخطابة أصبحت مهنته من كثرة خطبه في المحافل والاجتماعات، وهو فرّاج يحلّ مشاكل وهموم قومه، فكأنّ هذه الأعمال التي يقوم بها باستمرار ومداومته عليها قد التصقت به كما تلتصق الحرفة بالرّجل.

وتأتي بعد هذه الصيغة زنة(فعيل) في قولها: (المتقارب)

طَوِيـلُ النّجـادِ رَفِيـعُ العِمَـادِ ســـادَ عَشـــيرتَهُ أَمْـــرَدَا[3]

وقولها(الوافر)

كَمِثْـلِ اللَّيْـثِ مُفْتَـرِشٍ يَدَيْـهِ جَـرِيءِ الصَّـدْرِ رِئبـالٍ سِـبَطْرِ[4]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص:46.

[2] المصدر نفسه ، ص:14.

[3] المصدر نفسه ، ص:31، **طويل النجاد**: كناية عن طول القامة، والنجاد هو في الأصل حمائل السيف.**رفيع العماد**: كناية عن السيادة والشرف والعماد هو ما يسند به في الأصل أو البناء العالي المرتفع .

[4] المصدر نفسه، ص: 63، **السبطر**: يمتد عند الوثبة مثل الهزبر. **والليث**: من أسماء الأسد.

وقولها: (البسيط)

جِلْدٌ جميلُ المُحيَا كامِلٌ وَرِعٌ وللْحُرُوبِ غُداةَ الرَّوعِ مِسْعارُ[1]

وقولها أيضا: (الطويل)

إِذَا ذَكَرَ النّاسُ السّماح مِنْ وَأَكْرَمَ أَوْ قال الصّوابَ خَطيبُ [2]

فالشاعرة استعملت صيغة (فعيل) في الأبيات السّابقة من خلال قولها : (طويل، رفيع جريء، جميل) ، فصخر في نظر الخنساء بطلاً مغوارًا ، واستعملت هذه الألفاظ للدّلالة على أنّ كل ما في أخيها صخر من صفات حسنة هو خلقة من خلقه أو ولدت فيه .

وتأتي زنة(مفعال) بعد الزّنة السابقة الذكر في شعرها، ولعلّ هذه الصيغة تحمل الدّلالة نفسها التي حملتها صيغة (فعّال)؛ لأنّهما من صيغ المبالغة، فهما يتعاونان ويتضافران في حمل رسالة الشاعرة، ومن ذلك قولها: (البسيط)

صُلْبُ النَّحِيزَةِ وَهَّابٌ إذا مَنَعُوا وَفِي الحُرُوبِ جَريءُ الصَّدْرِ مِهصارُ [3]

وهكذا يبدأ تيار صيغ المبالغة والصفات المشبهة والجمل الاسمية، ليشمل مقاطع صخر ويسيطر عليها، ليهبه هذا التيار كل ما فيها جميعًا من وجوه الثبوت والاستمرار والدّوام، ويدخله في ديمومة متصلة متماسكة تجاوز جزئية الزّمان وحدوثه وتقلباته، ليحقق بذلك المزيد من الانتصار على الدّهر والموت [4].

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:46.

[2] المصدر نفسه ، ص:19.

[3] المصدر نفسه، ص:45.

[4] ينظر: محمد الصدّيق غيث، التركيب الدرامي لرائية الخنساء، مجلة فصول، مج8، ع21، 1989م،ص:89.

وفي لفظة(مهصار) جسّدت الخنساء عزّته وغلبته في مواجهة الصّعاب، وتمكنه من ورود مياه الموت التي عزّت على الآخرين، فصارت قيادته للموت عادة، فكثيرًا ما يُساق إليه الأعداء فيدق رقابهم ويهصرها[1].

وتأتي زنة(فعول) بعد الزنة السابقة الذكر في قولها: (السريع)

يا عَينِ جُودي بالدّموعِ السّجول وابْكِي على صَخْرٍ بِدَمْعٍ هَمُولْ[2]

أخذت الخنساء في مطلع هذا البيت تُخاطب عينيها مُستخدمة أداة النداء(يا) لِتُفرغ ما في جوفها من حرقة وألم، فقد استعارت الشاعرة لفظة (السّجول) لغزارة الدّمع لتُناشد عينيها بالبكاء بدمْعٍ كثير غزيرٍ ومتواصل على أخيها صخر؛ لأنّ دموعها قد استنفذت بُكاءً عليه لشدة ما بكتْ في الماضي.

ثم تأتي صيغة(فعِلَ)، وقد وردت هذه الصيغة في الديوان حوالي تسع مرات، ومن النماذج التي وردت في شعرها قولها: (الخفيف)

ظَفِـرٌ بِـالأُمُورِ جِلْـدٌ نَجِيـبٌ وَإِذَا مـا سَـمَا لِحَـرْبٍ أَبَاحَـا [3]

استعارت الشاعرة صيغة(فعِلَ) في قولها (ظَفِرٌ) للدّلالة على كثرة فوز صخر في كل الأمور حيث أصبحت هذه الصفة تلازمه دائمًا.

وقولها: (الكامل)

فَكِـهٌ على خَيْـرِ الغِـذَاء، إذاَ غـدَتْ شـهْباءَ، تقْطَـعُ بَـالِي الأطنـاب [4]

---

[1] ينظر: محمد الصدّيق غيث، التركيب الدرامي لرائية الخنساء ، ص:90.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص:95، **السّجول**: ج سجل وهو الدلو العظيمة، وقد استعارتها الشاعرة لغزارة الدّمع.

[3] المصدر نفسه، ص:29.

[4] المصدر نفسه، ص:16.

استعارت الشاعرة صيغة (فعِلَ) للمبالغة، في قولها (فكِهٌ) لتدل به على حسن ضيافة صخر وشدة حرصه على إطعام النّاس في جوٍ مرح، حتى يأكلوا بطيب نفسٍ وراحةٍ.

ثانيا: صيغة اسم الفاعل: وهي« ما اشتق من فعل من قام به على معنى الحدوث كضارب وَمُكْرِمٍ »[1]، وقد تكررت هذه الصيغة في شعر الخنساء، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الصفة	تكرارها في الديوان
اسم الفاعل الذي (جاء على صيغة فاعِل)	مانعٌ، طاعنٌ، ناطعٌ، بارحٌ، جانحةٌ، طاغيةٌ، خائفٌ، ساهرةٌ هالك، فادحٌ، نائلة، جاهدا، صافٍ، الجابر، باردة، رائح خالد، عامر، جامد، قائد، طالب، كائن، قائلة، فاحش هاجر، باسِل، ناكثٌ، باغٍ، حامِي، طاعنة، الحامل، صارمٌ فارسا، ضارب، حافٍ، ناعلٌ، كاظمٌ، حالب.
اسم الفاعل الذي (جاء على صيغة مُفْعل)	مُشعل، مُطْعِم، مُفْتِلات، مُدبرات، مُصْعِد، المشيِّع، مُقيم مُقْتر، مجير، مُفْحش، مُرْسِلاً ، مُعوله، مُنزل، مُخيف، مُتلف.
اسم الفاعل الذي جاء على وزن (مُتفعل)	مُتسهل، متدفق، مُتسرّع، المستهلات.
اسم الفاعل الذي جاء على وزن(مفتعل)	مُمْتع، مُعْتكر، مُختلفة، مُتخذ، مُهتضم، مفترش، مؤتلف مختنق، معترك، مُكتنع.

إنّ استخدام الشاعرة لصيغة اسم الفاعل داخل أبيات القصيدة يدل على حدث مستمر مما يجعله حاضرًا بقوة في التّعبير عن المعنى المراد الذي تريده الشاعرة، واستخدامها لاسم الفاعل لا يقتصر فقط على الإشارة إلى ذات المرثي، وإنّما قد أتى أيضًا للتعبير عن حالتها التي تمرُّ بها.

[1] ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، شرح شذور الذهب، دار الفكر، ط2، 1998م، ص:507.

ثالثا: اسم المفعول: وهي « صفة تؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدثٍ وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والتداوم»[1]، وقد ترددت هذه الصيغة في ديوان الخنساء حوالي أربع وثلاثين مرة، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الصيغة	تكرارها في الديوان
اسم المفعول على وزن مفعول	مسكوب، مثقوب، مشعوب، محروب، مكروب، معروف، موعودا معمودا، محدودا، منقودا، محمودا(مرتان)، مردودا، مورود، مقهور ميمون(مرتان) ، مكروه، منزور، مقتور، مخبور، ميسور، مغمور مخدور، مجبور، معفور، مشجوده، مظلوم مجهول، معقول، محفوظ مسمومة، منزور، مبثوثة.

من خلال الجدول نلاحظ قلة استخدام الشاعرة لصيغة اسم المفعول مقارنة باسم الفاعل، فالمقام هنا مقام إبراز لدور أخويها في حياتهما على ما قاما به من بطولات وأعمال خير، لا على ما فُعِل بأخويها.

[1] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، منشورات المكتبة العصرية، ط28، 1993م، بيروت، ص:1982.

الفصل الثاني:

التشكيل العروضي

جمالياته ودلالاته في شعر الخنساء

توطئة:

تُعد الموسيقى في الشعر عنصرًا أساسيًا من عناصره، فالموسيقى ملازمة للشعر قديمه وحديثه، ولا يمكننا أن نتصور وجود شعر دون وجود موسيقى فيه، «ونحن نعرف أنّ الصيغة في الشعر صيغة موسيقية»[1]، وتتفاضل الأشعار فيما بينها استنادًا إلى ما فيها من موسيقى، « وليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلامًا موسيقيًا تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثر بها القلوب»[2]، فهو من الفنون الجميلة «مثله مثل التّصوير والموسيقى والنّحت، وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان، وهو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها، فتسمعه الآذان موسيقى ونغمًا منتظمًا »[3].

وقد اهتم القدماء بالموسيقى الشعرية، حيث تنوعت وجهات بحثهم في مصادرها وأسباب جمالها، وتوزع اهتمامهم على الموسيقى الخارجية التي دعامتها العروض والقافية، والموسيقى الدّاخلية التي يولّدها الشاعر داخل قصيدته باستعماله عدّة صور وأساليب متعددة.

ويرى عبد الجبار داود البصري أنّ الإيقاع إيقاعان: « داخلي وخارجي، فأما الإيقاع الخارجي، فيقصدون به أوزان الشعر وعروضه، وأما ما يُعرف بالإيقاع الدّاخلي، فهو الإيقاع الذي يُلاحظ في شبرة النّص الخارجية، من خلال تكرار الحروف، والمفردات، والجناس، والطباق وتوازن الجمل وتوازيها...» [4].

وسنمضي قدما في تحليل هذين الجانبين في شعر الخنساء، وصولاً إلى تقييم موضوعي لتلك الموسيقى وإبراز فني لها، حيث سنتناول في هذا الفصل فقط الجانب الأول منها أي الموسيقى الخارجية، وفي فصل آخر جانب الموسيقى الدّاخلية، وسنلقي الضوء في هذا الفصل على أهم ظواهر الإيقاع الخارجي من أوزان وبحور شعرية، وكيفية استخدام الخنساء لها.

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط 11، د.ت، القاهرة، ص:227.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 15.

[3] المرجع نفسه، ص: 05.

[4] عبد الجبار داود البصري، فضاء البيت الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1996م، بغداد، ص: 157-158.

1- الأوزان الشعرية (البحور):

انطلاقا من تعريف العرب للشعر على أنّه الكلام الموزون والمقفى، يتبين مدى اهتمامهم بالوزن والمكانة التي يحتلها في الشعر، لذلك كان ولا يزال محل دراسة العديد من النّقاد والباحثين سواء القدماء أو المحدثين.

ومن بين النقّاد العرب القدماء الذين اهتموا بالوزن نجد ابن رشيق القيرواني (ت463هـ) يعرفه فيقول: « الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها بها خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة »[1].

و عرفه أيضًا ابن سنان الخفاجي(ت466هـ) في قوله:« التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أما الذوق فلأمر يرجع إلى الحسّ، وأما العروض فلأنّه قد حصر فيه جميع ما علمت العرب عليه من الأوزان، فمتى عمل شاعر شيئًا لا يشهد بصحته الذوق، وكانت العرب قد عملت مثله جاز له ذلك ... والذوق مقدم على العروض فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه»[2].

وفي تعريفه هذا يُفرّق بين الحسّ الناشئ عن الذوق، وهو ما نقصد به الإيقاع الذي لا يخضع لقانون ما بل يتبع قِيَمًا تتفق معها بعض النّاس، وقد يختلف معها بعضها الآخر، والوزن الذي يتشكل من تآلف التفاعيل، وهو ما اصطلح على تسميته الخليل بن أحمد الفراهيدي بعروض الشعر.

أما تعريف الوزن من وجهة نظر حديثة « هو سلسلة السّواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد»[3].

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص: 134.

[2] ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص:287.

[3] مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، ط1، 1998م، القاهرة، ص:07.

و إذا ما حاولنا الخوض في تعريف الوزن عند الغربيين نذكر تعريف أفلاطون: « الوزن عنصر عرضي في الشعر، بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهري، وفي هذا دليل على الارتباط الضروري بين الشعر والموسيقى» [1].

أما عند الغربيين المحدثين، فيُعرفه جون كوهين « هو بناء صوتي معنوي، فهناك صوت يستدعي دلالة أو يستدعي معنى»[2]، فالوزن عنده يقوم على علاقة بين الصّوت والمعنى.

من خلال التعاريف ندرك أهمية الوزن في المعنى، ولذلك تجد النويهي يقرر أن الوزن هو «السّمة الأولى التي تميز الشعر من النثر»[3]، فهو ليس شيئًا زائدًا، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقًا، وطلاوة، وحلاوة الخ... بل هو ضرورة أكيدة لها ارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين»[4].

ولأهمية الوزن في الشعر أدّى هذا إلى الخلط بينه وبين الإيقاع، حيث أثارت هذه القضية جدلاً كبيرا في الدّراسات العروضية الحديثة، مما أدى ببعض الباحثين إلى وضع تفرقة بين المصطلحين، ومن بينهم محمد مندور يقول: « أما الكم (الوزن) فنقصد به هنا كم التفاعلي التي يستغرق نطقها زمنًا ما وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسّمًا إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرّابع وهكذا... أما الإيقاع: فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[5].

---

[1] رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، إربد، الأردن، ص:21.

[2] جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، تر: أحمد درويش، ج1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2000م القاهرة، مصر، ص:73.

[3] ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، د.ط، 1964م ، القاهرة، ص: 30.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 37.

[5] محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات علي بن عبد الله، ط1، 1988م، تونس، ص:257.

كذلك نجد عزّ الدين إسماعيل يضع تفرقة بينهما، حيث يرى أنّ الإيقاع غير الوزن «فالإيقاع هو حركة الأصوات الدّاخلية التي لا تستمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللّغة، والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، تقول "عين" و نقول مكانها "بئر" وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التّلوين الصوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضًا يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الدّاخل وهذا من الخارج»[1].

ويرى كمال أبو ديب أنّ العروضيين العرب الذين أتوا بعد الخليل أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع، إذ قاموا« بتحويل العروض العربي إلى عروض كمي*نقي ذي بُعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل، حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة»[2].

فالوزن عنده « التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكّل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيًا حدّان واضحان: البدء والنهاية »[3]. أما الإيقاع عنده شيء آخر، فهو « لا يرتبط بالقيمة الكمية للكتلة الوزنية، ولا بالقيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم إليها الكتلة، وإنّما بحيوية داخلية أعمق هي النبر الذي يضعه الشاعر على نوى معينة في البيت »[4].

ومصدر الإيقاع في حقيقته هو نَفَسُ الشاعر المنفعلة، وهو يرتبط بالتجربة النفسية عند فعل الكتابة ينبثق منه الوزن، ويُعتبر الأساس الذي يُبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، ويأتي الشاعر أولا ثم الوزن»[5].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974م، ص: 376.

* كمي هنا تستخدم تساهلاً وتسهيلاً.

[2] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، 1974م، بيروت، ص: 230.

[3] المرجع نفسه، ص: 230.

[4] المرجع نفسه، ص: 239.

[5] ينظر: محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د.ط، 1981م، القاهرة، ص: 9.

والوزن الشعري هو جزء من الإيقاع [1]، والإيقاع هو العنصر المتغير، والوزن هو العنصر الثابت في لغة الشعر [2].

من خلال ما سبق يُلاحظ أن هذه الآراء جميعها تصب في قالب واحد، وهو أن الوزن ليس الإيقاع بل هو جزء منه، وعليه فإنّ العلاقة بينهما هي صلة الأصل بالفرع والكل بالجزء. ويُعَدُّ الوزن (البحر)* من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر، إذ يوفر لها توازنًا في جميع العناصر الموسيقية عن طريق نظام محكم في التفاعيل والحركات والسكنات، فتكون تموجات النغم منتظمة ومتسلسلة من بداية القصيدة إلى نهايتها.

وباستقراء قصائد الخنساء التي عددها 96 قصيدة نجد أنّها تطرقت لبعض بحور الشعر العربي والجدول أدناه يبين جميع البحور التي استخدمتها الخنساء في الديوان (تاما ومجزوءًا) من حيث عدد النصوص، ونسبتها المئوية ومرتبة البحر، حيث قمنا بجمع كل بحر حسب تواتره وتكراره في الديوان، وقسمناه على عدد القصائد الموجودة في الديوان لنحصل على النسب المئوية الموضحة في الجدول الآتي:

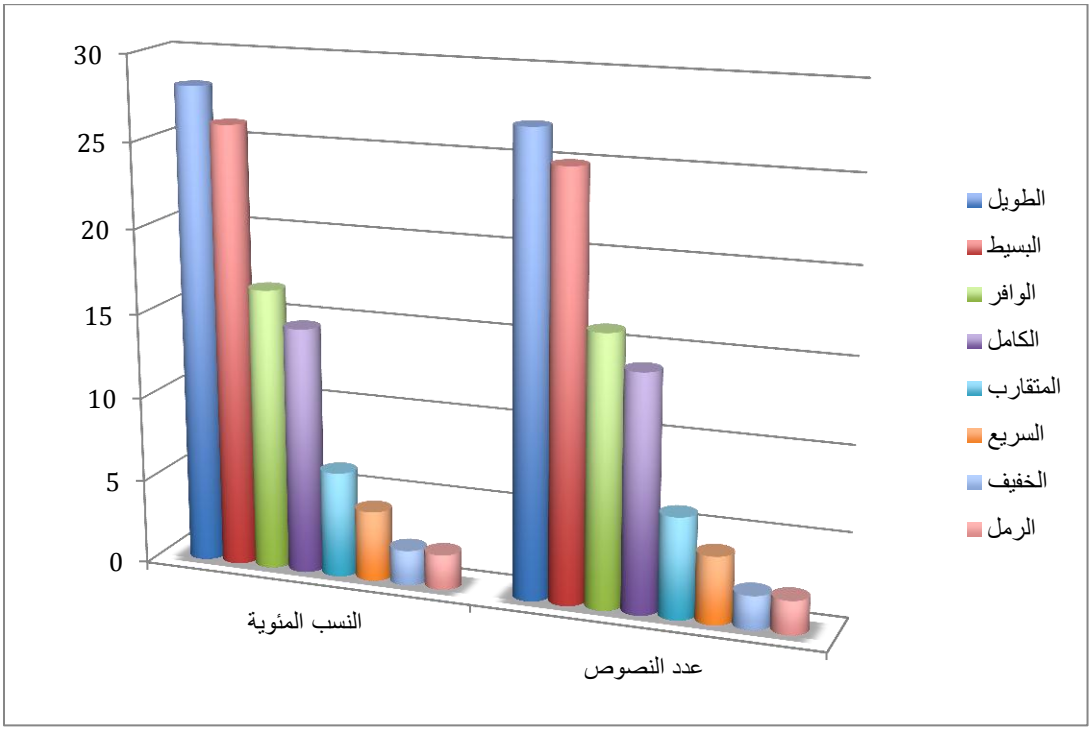
[1] مصطفى يوسف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، 1969م، القاهرة، ص:237.

[2] ينظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993م، القاهرة، ص:40.

* سمي الوزن بالبحر؛ لأنه يشبه البحر الذي لا يتناهى بما يُغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 99.

البحر	عدد النصوص	النسب المئوية	المرتبة
الطويل	27	%28.12	1
البسيط	25	%26.04	2
الوافر	16	%16.66	3
الكامل	14	%14.58	4
المتقارب	6	%06.25	5
السريع	4	%04.16	6
الخفيف	2	%02.08	7
الرّمل	2	%02.08	8
المجموع	96	%99.97	

والتمثيل البياني يُجسد النسب المئوية للبحور المستعملة وفق عدد النصوص:



وباستقراء الجدول وتمثيله البياني، تجد أنّ كل من : الطويل والبسيط والوافر والكامل كان لهم الحظ الأوفر من النّظم لدى الشاعرة، وقد بلغوا ما يقارب نصف القصائد فتصدر شعر الخنساء غالبًا ببحر الطويل فبلغت نسبته (28.12%) من بقية البحور المستعملة؛ هذا البحر الذي قال عنه إبراهيم أنيس : « ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن »[1]، ويعود سبب شيوعه لإمكاناته المتسعة التي تتيح للشاعر أنّ ينظم في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس، وقد سمي الطويل بهذا الاسم لمعنيين« أحدهما أنّه أطول الشعر؛ لأنّه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفًا غيره، والثاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد* والأسباب ** بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلاً»[2]، كما أنّه يقع في تفعيلتين مختلفتين هما: التفعيلة الخماسية (فعولن)، والتفعيلة السباعية(مفاعيلن)، والتفعيلتان معًا تُكونان ثنائية واحدة، بحيث يتشكل البيت في البحر الطويل من تكرارها أربع مرات، في كل شطر وحدتان[3].

وقد استثمرت الخنساء بحر الطويل الذي منح إحساسًا للقصيدة لتترجم به مشاعرها وأحزانها على إيقاع تفعيلات البحور الطويلة، وهذا ليس غريبًا « فالشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 57.

* الأوتاد: وهو نوعان: وتد مجموع: وهو اجتماع متحركين فساكن، نحو: نعَمْ، على، بكمْ، و(عِلُنْ) من متفاعلن. وتد مفروق: وهو اجتماع متحركين بينهما ساكن ، نحو: هاتِ، أمْسِ، و(فاع) من فاعلاتن، ينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، 1991م، دمشق، ص: 15.

** الأسباب: وهو نوعان: سبب خفيف: ويتألف من حرفين: متحرك فساكن، نحو: هلْ، مَنْ، وسبب ثقيل: ويتألف من حرفين متحركين، نحو: لك، بِك، المرجع نفسه، ص:15.

[2] الخطيب التبريزي، أبو زكرياء يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3 1994م، القاهرة ، ص: 22.

[3] سفيان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب ، د.ط، د.ت، القاهرة، ص: 145.

وزنا طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه»[1]، ومن أمثلته في شعر الخنساء قولها، وهي ترثي أخاها صخرًا:(الطويل)

أَعَـيْنِ أَلا فَـابْكِي لِصَـخْرٍ بـدَرَّةٍ إِذَا الخَيْلِ مِنْ طُولِ الوَجِيفِ اقشعرَّتِ

إِذَا زَجَرُوهَـا فِـي الصَّـرِيخِ وَطَابَقَـتْ طِبَـاقَ كِـلابٍ فِـي الهِـراشِ وَهَـرَّتِ

شدَدْتَ عِصَابَ الحَرْبِ إِذْ هِيَ مَانِعٌ فأَلْقَـتْ بِرِجْلَيْهـا مَرِيًّـا فَـدرَّتِ [2]

ويأتي بحر البسيط بعد بحر الطويل في ترتيب القصائد في شعر الخنساء، إذ بلغت نسبته (26.04%) ، فهو من البحور المزدوجة عرفه الشعر العربي منذ عصره الأول، وجاء بعد الطويل من حيث شيوعه، وبقي محافظًا على مكانته في العصور اللاّحقة، بل واستطاع أن يزحزح الطويل ويحتل مركز الصّدارة[3]، والظاهرة البارزة في هذا البحر الشعري هي مسألة تكرار نمطين من التفعيلات هما(مستفعلن، فاعلن) أربع مرات« مما يحقق من رتابة الإيقاع وسيره على نغمة واحدة»[4].

والخنساء تجدُ في إيقاع البسيط طواعية كبيرة في تجسيد تجربتها الشعرية المتمثلة في الحزن والبكاء، «فهو من البحور التي تخدم ظاهرة الشجن، فمع أنّه يجود في التعبير على القسوة إلاّ أنّه في الوقت ذاته يجود في الجانب الشجني من الإنسان»[5]، يتفق مع حالة الشاعرة اليائسة، ومن أمثلته في الديوان قولها:(البسيط)

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 175.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:21، **الدّرة**: إذا كثر لبنها وغزر، وقد استعارتها للدّمع . **الوجيف**: العدو. **الصريخ**: المغيث والمستغيث، وأرادت هنا الإغاثة. **شددت عصاب الحرب**: مثل: يضرب. **ألقت برجليها مريا**: فرجت بين رجليها لتحلب.

[3] يوسف صالح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، (دراسة تحليلية)، الأيام، د.ط، 1996م، الجزائر، ص: 62.

[4] بشرى البستاني، لامية المتنبي مالنا كلنا جو يا رسول (قراءة إيقاعية)، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل ع31، 1998 م، ص:154.

[5] عبده بدوي ، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، د.ط، 1988م، الكويت، ص: 185.

عَيْنِـي جُـودَا بِـدَمْعٍ منْكمـا جُـودَا جُـودَا ولا تعِـدَا فـي اليـوْمِ مَوْعُـودَا

هَـلْ تَـدْرِيانِ عَلـى مَـن ذَا سَـبَلتُكُمَا؟ علـى ابـن أُمّـي أبيْـتُ اللَّيْـلَ مَعْمُـودَا

دَارتْ بِنَـا الأَرْضُ أَو كـادت تَـدُورُ بِنَـا يـا لَهْفَ نَفْسِي فقدْ لاقيتُ صِنْدِيدَا [1]

والملاحظ في الأبيات أعلاه أنّ الخنساء استخدمت ما يتضمن الوزن(مستفعلن فاعلن) «فذكرت الألفاظ من خلال استخدامها لصيغة المثنى في قولها: (منكما)، وذكرت الألفاظ التي تدل على الزّمان مثل(اليوم)، فهناك تباين في الكلام من خلال ذكرها للجمل الاستفهامية، كقولها: (هل تدريان) ، وتنتقل مرة أخرى إلى لفظة أحسنت في اختيارها وهي(اللّيل) ، ويستمر الحديث عن الزمان، ومحور الحديث يعود على أخيها (صخر) في النّص الأدبي »[2].

وجاء بعد بحر البسيط بحر الوافر، إذ بلغت نسبته (16.66%)، وقد سمي هذا البحر بالوافر « لتوفر حركاته لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن، وما يفك منه وهو متفاعلن وقيل سُمي وافرا لوفور أجزائه»[3].

وقد اعتبر مجموعة من الدّارسين أنّ هذا البحر يُناسب غرض الرّثاء، فهو« بحر يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السّامع، أو كسبه أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة »[4].فهو يشتد إذا شدّدته ويرق إذا رقّقته [5]، وقد عبرت الخنساء به بكاءً على أخيها صخرًا بقولها:(الوافر)

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 37-38، **سبلتكما**: أي أسالت لكما دموعكما. **والعمود**: المفجوع الشديد الحزن. **الصنديد**: هو الداهية.

[2] مريم محمد جاسم المجمعي، الحماسة في شعر الخنساء، مج 6، ع23، السنة السادسة، كانون الأول، 2010م ص: 113.

[3] الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص:51.

[4] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 ، 1997 م، عمان، الأردن، ص: 112.

[5] المرجع نفسه ، ص:112.

أَلاَ يَـــا عَـــيْنِ وَيْحَـــكِ أَسْـــعِدِينِي لِرَيْـــبِ الـــدَّهْرِ والـــزّمَنِ العَضُـــوضِ
وَلاَ تُبْقِـــي دُمُوعًـــا بَعْـــدَ صَـــخْرٍ فقَـــدْ كُلّفْـــتِ دَهْـــرَكِ أن تَفِيضِـــي
فقَـــدْ أصْـــبَحْتُ بعْـــدَ فتـــى سُـــلَيْمٍ أُفَـــرّجُ هَـــمَّ صَـــدْرِي بِـــالقَرِيضِ [1]

وجاء بحر الكامل بعد بحر الوافر في شعر الخنساء حيث بلغت نسبته في الديوان(14.58%) «وللبحر الكامل جزالة وحسن الإطراد»[2] ، في نغماته الإيقاعية، فيلائم وزنه حالات الحزن الشديد والأسى، وكذلك «موضوعات الرّقة واللّين لما فيه من نبرة شجية مطربة»[3]، وبذلك يمنح هذا البحر بامتداد تفعيلاته تأملاً أكبر لتستغرق حزن الخنساء، وهي تخاطب صخرًا في قولها:(الكامل)

يَـا ابْـنَ الشّـرِيدِ وَخَيْـرَ قـيْسِ كلّهـا خَلّفْتَنِـــي فِـــي حَسْـــرةٍ وتَبلُّـــدِ
فَـــلاَ أَبْكِينّـــكَ مَـــا سَـــمِعْتُ حَمَامَـــةً تَـــدْعُو هَـــدِيلاً فِـــي فُـــرُوعِ الفَرْقَـــدِ
أنْـــتَ المُهنَّـــدُ مـــن سُـــلَيْمٍ فِـــي العُلَـــى والفرْعُ لـم يسـبِ الكِـرامَ بِمشْـهَدِ [4]

ويتسلسل بحر المتقارب بعد بحر الكامل، وقد بلغت نسبته في الديوان(06.25%) ، وهو بحر « يستطيع أي ناظم متعلم أن يألف النظم فيه، لما فيه من تدفق ورتابة تعتمد على إيقاع مكرر سلس»[5]، وتُعدّ الخنساء من الشعراء المجيدين في ترويضه لما فيه من قدرة على تصوير درجات حزنها والتعبير عن عواطفها الجياشة، ومن ذلك قولها:(المتقارب)

---

[1] الخنساء ، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص: 75، **العضوض**:هو القوي الشديد. **القريض**:هو الشعر يقال قرضت الشعر إذا قاله.

[2] القرطاجني، أبو الحسين حازم بن محمد، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ط3، 2008م، تونس، ص: 241.

[3] عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة، ط2، 1975م، بغداد، ص:177.

[4] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص:39، **التبلد**: الحيرة والكآبة والفتور. **الفرقد**: شجر عظيم الحجم. **لم يسب الكرام**: أي لم يبعد عنهم.

[5] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر قديمه وحديثه، ص:104.

أَعَيْنِـــيَ فِيضِـــي ولا تَبْخُلِـــي فإنَّـــكَ لِلـــدَّمْعِ لـــم تَبْـــذُلِي

وُجُـــودي بِـــدَمْعِكِ واسْـــتَعبري كَسَـــحّ الخلـــيجِ عَلَـــى الجَـــدْوَلِ

عَلَـى خيـرِ مَـنْ يَنْـدُبُ المُعْوَلُـونَ والسَّـــيّدِ الأيْـــدِ الأفْضَـــلِ [1]

يلحظ المتلقي في هذه الأبيات أنّ الخنساء تستعمل في مطلع كل قصيدة بل مع أول كلمة فيها عينيها المنتحبة الباكية، فهي دائمًا تخاطب عينيها، تطلب منها المزيد من انهمار ماء الشجون فاستطاعت أن تنتقي الصور البيانية المناسبة لمعاني البكاء، فتشبه دموعها بمياه الخليج في غزارتها، فجاءت هذه الأوزان متلائمة مع الحدث الذي عبرت عنه بهذا الكم الهائل من الكلام الحزين.

أما بحر السّريع فيأتي بعد بحر المتقارب، وقد بلغت نسبته (04.16%) من شعر الخنساء وقد سُمي هذا البحر سريعًا « لسرعة النطق به، ولكثرة الأبيات فيه، وهي أسرع في النطق من الأوتاد »[2].

وقد منح هذا البحر للخنساء فرصة لتندب أخاها بنفس سريع مليء بالانفعالات المحتدمة لموت أخاها صخر، وذلك في قولها:(السريع)

يَـا عَـيْنِ جُـودِي بِالـدُّمُوعِ السُّـجُولْ وَأَبْكِـي عَلَـى صَـخْرٍ بِـدَمْعٍ هَمُـولْ

لا تَخْـــذِلِيني عِنْـــدَ جَـــدِّ البُكَـــا فَلَـــيْسَ ذَا عَـــيْنِ وَقْـــتَ الخُـــذُولْ

إِبْكِـــي أَبَـــا حَسَّـــانَ وَاسْـــتَعْبِرِي عَلَى الجَمِيلِ المُسْتضَافِ المَخِيلْ[3]

ويأتي بحر الخفيف بعد بحر السّريع، وقد بلغت نسبته (02.8%) في شعر الخنساء، حيث يتميز هذا البحر بأنّه يجنح صوْبَ الفخامة، والسرّ في فخامته بالنسبة إلى البحور الشعرية الأخرى أنّه

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:98، **الأيد**: القوي.

[2] صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، د.ط، 1962م، بغداد، ص: 117.

[3] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص:79.

واضح النّغم والتّفعيلات، وإذا وقع الحوار فيه جاء كأنّه مسرحي[1]، وقد استعملت الخنساء هذا البحر ليُلائم عواطفها المشبوبة التي تدور حول الحزن والألم، وهي تحاور من يسمعها مُصرحة بعدم نسيانها لأخيها صخر في قولها:(الخفيف)

لاَ تَخَـــلْ أنّنـــي لَقَيْـــتُ رَوَاحًـــا بَعْـــدَ صَـــخْرٍ حَتَـــى أَثْـــبَن نُواحَـــا

مِـنْ ضَـمِيري بِلَوْعـةِ الحُـزنِ حَتّـى نَكَـأَ الحُـزنُ فـي فُـؤادِي فِقَاحَـا

لاَ تَخَلْنِـي أنِّـي نسـيتُ ولا بُـلَّ فُـؤادِي ولـو شَـرِبْتُ القَراحَـا [2]

وقد استعملت الخنساء بحر الرمل في شعرها بنفس نسبة البحر الخفيف، فهو بحر رقيق «وإنّ غنائيته تصلح لأكثر الموضوعات الشعرية سواء أكانت جادة أم ساخرة»[3]، وقد استعملته الخنساء مستغلة إمكاناتها التعبيرية في التعبير عن عاطفتها التي تتدفق حزنًا و ألما، في قولها:(الرمل)

عَـيْنِ فـابْكِي لِـي عَلَـى صَـخْرٍ إِذَا عَلَّـــتِ الشَّـــفْرةُ أثبـــاجَ الجُـــزُرْ

يُشْـــبِعُ القَـــوْمَ مِـــنَ الشَّـــحَمِ إِذَا أَلـــوَتِ الـــرّيحُ بِأغصـــانِ الشَّـــجَرْ

وَإِذَا مَـــا البِـــيضُ يَمْشِـــينَ معًـــا كبَناتِ الماءِ في الضَّحْلِ الكَدِرْ [4]

كما لجأت الخنساء إلى المجزوء من البحور بوصفها « أكثر إيجازًا وأسرع تنغيمًا ساعة الانفعال النّفسي، وهي تواجه أعنف مأساة يصعب معها التأني أو التطويل في النّظم »[5]، ومن أكثر البحور المجزوءة التي استعملتها الخنساء في شعرها هو مجزوء الكامل، ومن ذلك قولها:

---

[1] ينظر: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص: 238.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:28، **الرواح**: الراحة. **أثبن**: إذا جازيته. **نكأ ندبة الجرح**: إذا قشرها قبل أن تبرأ فنديت. **الفقاح**: ج فقحة، أرادت به الجرح. **القراح**: هو الماء الزلال الصافي العذب.

[3] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص: 92.

[4] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:56، **الثيج**: المنطقة ما بين الكاهل والظهر . **الجزر**: ج جزور، وهو البعير أو الناقة المذبوحة. **الضحل**: الماء القليل على وجه الأرض.

[5] سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، ص: 283.

يَـــا عَـــيْنِ ابْكِـــي فَارِسًـــا حَسَـــنَ الطّعَـــانِ عَلَـــى الفَـــرَسْ

ذَا مِـــــــرَّةٍ وَمَهَابَـــــــةٍ بَيْنَـــــا نُؤمّلُـــــهُ اخْـــــتُلِسْ

بيْنَـــــا نَـــــراهُ بادِيًـــــا يَحْمِـــــي كَتِيبتَـــــهُ شَـــــرِسْ [1]

وقولها أيضا:(مجزوء الكامل)

يَـــا عَـــيْنِ جُـــودِي بِالـــدُّمُوعِ فَقَـــدْ جَفَـــتْ عَنْـــكِ المَـــرَاوِدْ

وَابْكِـــــي لِصَـــــخْرٍ إِنّـــــهُ شَـــــقَّ الفُـــــؤادَ لمـــــا يُكابِـــــدْ

المُستضَـــافِ مِـــنَ السّـــنينَ إِذَا قَسَـــا مِنْهـــا المَحَـــارِدْ [2]

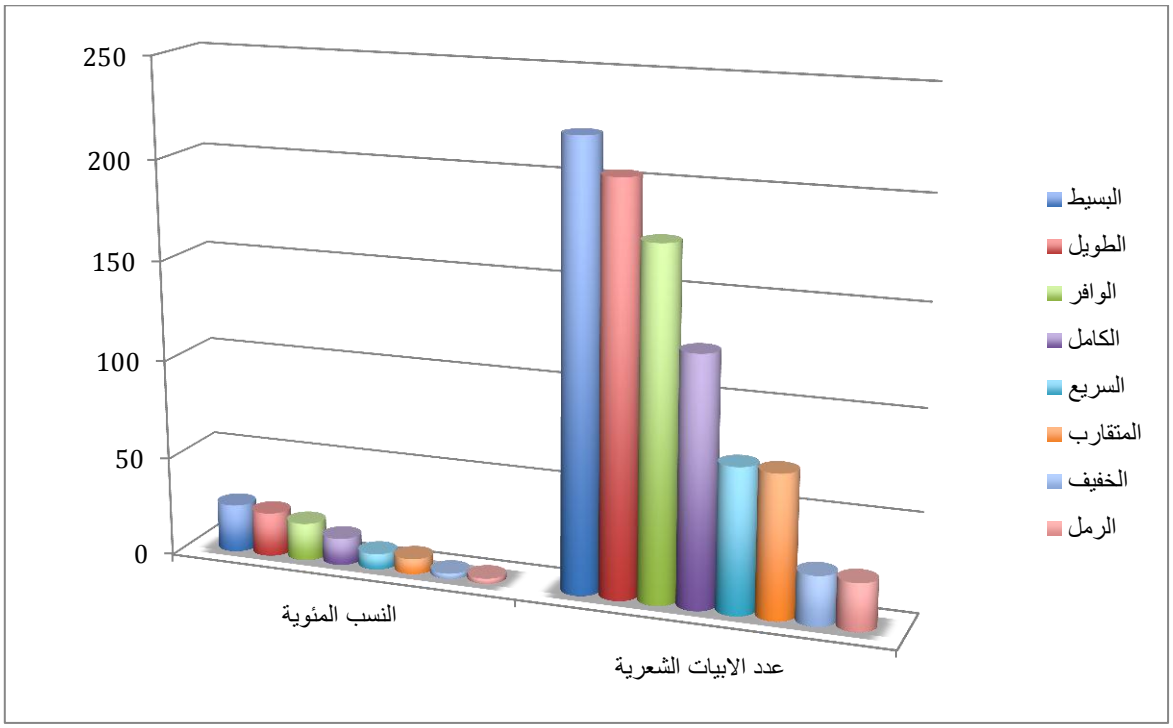
هذا على مستوى تواتر البحور وفق عدد النصوص، أما إذا راعينا مجموع الأبيات (النفس) المنظوم وفق البحور (تامًا ومجزوءًا) ، فإننا نجد اختلافا في المرتبة، والجدول التالي يوضح ذلك:

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 73.

[2] المصدر نفسه، ص:34-35، **المراود** :ج مرود، وهو الميل الذي يكتحل به. **المحارد**: ج محراد، هي السنة الجرباء التي خلت من الأمطار.

البحر	عدد الأبيات الشعرية	النسب المئوية	المرتبة
البسيط	222	%24.13	1
الطويل	204	%22.17	2
الوافر	175	%19.02	3
الكامل	125	%13.52	4
السريع	73	%07.93	5
المتقارب	72	%07.82	6
الخفيف	25	%02.71	7
الرمل	24	%02.60	8
المجموع	920	%99.90	

والتمثيل البياني يجسد النسب المئوية لترتيب البحور على مستوى عدد الأبيات(النّفس):



وباستقراء الجدول السابق وتمثيله البياني، يُلاحظ أنّ الصدارة لبحر البسيط من حيث عدد الأبيات (النفس) بـ222 بيتًا شعريا، متبوعًا ببحر الطويل بـ204 بيتا شعريًا.

وإذا ما قارنا بين الجدولين السّابقين بين مراتب البحور من حيث عدد النصوص وعدد الأبيات ونسبها المئوية نتوصل إلى الملاحظات التالية:

1- تبادل المراتب بين البسيط والطويل، ففي الوقت الذي تصدر فيه بحر الطويل من حيث عدد النصوص، جاء دور بحر الطويل ليتصدر الجدول الثاني من حيث عدد الأبيات.

2- يحتفظ الوافر بالمرتبة الثالثة سواء من حيث عدد النصوص أو من حيث النفس(عدد الأبيات).

3- يبقى الكامل محتفظًا بمرتبته الرابعة سواء من حيث عدد النصوص أو على مستوى عدد الأبيات.

4- تبادل المتقارب والسريع المراتب، فالمتقارب جاء في المرتبة الخامسة من حيث النصوص، وحلّ السريع في المرتبة السادسة، أما من حيث عدد الأبيات فقد تقدم السّريع على المتقارب.

5- بقي الخفيف محتفظًا بمرتبته السابقة سواء من حيث عدد النصوص أو عدد الأبيات.

6- الرّمل هو الآخر بقي محتفظًا بمرتبته الثامنة سواء من حيث عدد النصوص أو عدد الأبيات.

– الزّحافات والعلل:

ليس من الضروري أن تبقى تفعيلات الشعر سالمة على حالها الأصلي؛ فقد يدخلها تغيير في هيئتها أو حروفها إما بالحذف، أو التسكين، أو الزيادة، وهذا التغير له صورتان:[1]

أ- تغيُّر يتناول الحشو والعروض*والضرب**، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات، ويسمى الزحاف.

ب-تغير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها، ولا يتناول الحشو، ويسمى العلة، وهو تغير لازم على الأغلب.

---

[1] علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص:125.

* العروض: آخر التفعيلة من الصدر.

** الضرب: آخر التفعيلة من العجز، وما عدا العروض والضرب حتى أجزاء الشطرين يسمى الحشو، ينظر: علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص:12.

أما الزحاف، فهو تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد، وهو غير لازم بمعنى أنّ دخوله في بيتٍ من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها[1].

وعند ابن رشيق (ت463هـ) لا ينصح به إلا في حالات معينة، «فمن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، ومنه ما يستحسن قليله دون كثيره، ومنه قبيح مردود لا تقبل النفس عليه»[2].

أما العلة العروضية، فهي كل « تغيير يضم أعلى الأسباب والأوتاد من العروض أو الضرب، وهي لازمة بمعنى أنّها إذا وردت في أول بيتٍ من القصيدة التزمت في جميع أبياتها»[3].

وهكذا فإنّ هذه التغيرات التي تطرأ على التفعيلة لا تعد عيبًا، ولا عجزًا من الشاعر، بل هي « تنويع في موسيقى القصيدة؛ يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها»[4]، لنأخذ مثلا بحر الكامل، فوزن الكامل يتألف من (متفاعلن) ست مرات، فإذا دخله الإضمار الذي هو من الزحاف وهو تسكين الحرف الثاني تحولت التفعيلة من متفاعلن إلى مستفعلن، وبذلك تتحول حركة الإيقاع من صورة سريعة مرقصة إلى نغمة بطيئة متأنية كما تتحول نغمة الإيقاع من فرح دافق إلى حزن هادئ، وهي بذلك تعطي للشاعر فرصة لاختيار الألفاظ مع أدق مشاعره[5].

ويمكننا أن نحصي التفاعيل السالمة وغير السالمة (المزاحفة) في بعض قصائد الخنساء، والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك:

---

(1) محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط1، 2004م، بيروت، لبنان، ص: 28.

(2) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص: 138-140.

(3) محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص:32-33.

(4) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان ص:172.

(5) أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ط، د.ت، الإسكندرية، ص: 6-7.

عنوان القصيدة	عدد تفعيلاتها	نسبة التفعيلات السالمة	نسبة التفعيلات غير السالمة (المزاحفة)
قذى بعينيك	288	%51.39	%48.61
بكت عيني	126	%28.88	%61.11
أبنت صخر	150	%37.33	%62.67
يا عين جودي	156	%34.61	%56.38

من خلال الجدول يتبين أنّ نسب التفعيلات غير السّالمة (المزاحفة)، نالت حظًا أوفر من الشكل السّالم من القصائد في الجدول، فالشاعرة لا تستطيع أن تُنظم أبيات قصيدتها وفق تفعيلات صحيحة وسليمة بصفة مطلقة، فهي تضطر أحيانًا أن تدخل الزحافات والعلل، دون أن تشعر وهذا ليس عيبًا، كما يرى المطيري « ربما كان الزحاف في الذوق أحيانًا أو غالبًا، أطيب من التفعيلات الأصلية؛ لأنّ في تعدد الزحافات تنوعا في الموجات الصوتية التي يتلقاها المستمع، وعلى هذا فإنّ التفعيلة الأصلية مع الأخرى المزاحفة مع حسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث في نفس المستمع شعورًا جماليًا بروعة الشعر دون أن يشعر بالاختلاف البيّن بين الزحاف والتفعيلة الأصلية»[1].

نموذج من البحر البسيط:

قِـذًى بِعَيْنِـكِ أَمْ بِـالْعَيْنِ عُـوَّارُ أَمْ ذرفَتْ إِذْ خَلَتْ منْ أَهْلِهَا الدّارُ [2]

[1] محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية، مكتبة أهل الأثر، ط1، 2004م، الكويت، ص:30.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:45.

الحشو			العروض	الحشو			الضرب
قذَّى بعيْ	نكِ أمْ	بِلْعَيْنِ عُوْ	وارو	أم ذرفَتْ	إذْ خلتْ	منْ أهلِهِ دْ	دارو
0// **0**//	0/ //	0//0/0/	0/0/	0///0/	0//0/	0//0/0/	0/0/
مُتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعْلُنْ	مُسْتَعِلُنْ	فَاعلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعْلُن
مخبونة	مخبونة	سليمة	مقطوعة	مطوية	سليمة	سليمة	مقطوعة

من الملاحظ في الجدول بروز الانحرافات العروضية التي استخدمتها الخنساء في هذا البيت، فقد نوعت فيها مما أدى إلى تنويع في الإيقاع حتى لا تضطر إلى الوقوع في الرّتابة، وهذا يقود إلى إيقاع متميز نلمحه في ثنايا الأبيات، ومن الزحافات والعلل التي وُجدت في هذا البيت:

- زحاف الخبن، وهو « حذف الثاني السّاكن»[1]، فالتفعيلة الأصلية للبحر البسيط(مستفعلن فاعلن)، فعند دخول زحاف الخبن عليهما أصبحتا (مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ)، وهذا الاستعمال للزحاف يتماشى مع حالة الشاعرة النفسية؛ لأنّها في حالة حزن وانفعال، وأيضا فيه إثارة إلى فقدان الخنساء للطمأنينة والسّكن(المحذوف) جرّاء الأزمة التي أصابتها بموت أخيها صخر.

-زحاف الطي، وهو« حذف الرّابع السّاكن»[2]، فالتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) دخلها الطي فأصبحت (مُسْتَعِلُنْ) من خلال قولها: (أَمْ ذَرَفَتْ) /0///0، فلو ضعفنا الرّاء لأصبحت (أم ذرّفت)، لذهب الطي، وهذا الاستعمال للزحاف يُحسب للشاعرة، فيه دليل على عبقريتها لتساير الإيقاع الذي تحتاج إليه.

-إلى جانب هذا الزحاف نجد العلة والمتمثلة في علة القطع، وهو« حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله»[3]، فالتفعيلة (فَاعِلُنْ) عندما دخلت عليها علة القطع أصبحت (فاعِلْ) هنا حذفت النون التي هي ساكن الوتد المجموع وتسكين الذي قبلها وهو اللام، وتنقل التفعيلة (فاعِلْ)

---

(1) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، ص: 207.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص: 208.

إلى (فَعْلُنْ)، والقطع في هذا البيت مسّ قافيتها أي المقطع الصوتي الأخير من البيت في العروض والضرب معًا، وبهذا تأكيد لحالة الألم والأسى التي تمر بها الشاعرة.

2- القافية والتناغم الموسيقي:

هي الرّكن الثاني من أركان الإيقاع الخارجي، وتعدّ عنصرًا مهمًا وجزءًا ثانيا في القصيدة[1] وهي في اللّغة من « قفا يقفوا وهو أن يتبع شيئًا وقفوته أقفوه قفوًا »[2]، وقال قوم سميت قافية لأنّها « فاعلة بمعنى مفعوله كما يقال راضية بمعنى مرضية، كان الشاعر يقفوها أي يتبعها ويطلبها وأصل ذلك الإتباع » [3] قال الله تعالى:﴿وَقَفَّيْنَا عَلَى ءَاثَرِهِم﴾ [4] أي اتّبعنا على آثارهم.

أما في الاصطلاح فقد اختلفت الآراء في مدلول كلمة القافية، إذ رأى الأخفش (ت211هـ) بأنّها:« آخر كلمة في البيت» [5]، إلا أن الرّأي الذي اتفق عليه جمهور العروضيين قول الخليل لما فيه من الدّقة العروضية، فهي عنده « من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن »[6]، وعلى هذا تكون القافية جزءًا من كلمة، أو كلمة بذاتها، أو أكثر من كلمة بحيث تكون مجموعة من الحروف.

ويرى إبراهيم أنيس أنّ القافية « ليست إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعددٍ

---

[1] ينظر: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط2، 1978م، القاهرة، ص:99.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج3، ص: 420.

[3] أبو يعلي، عبد الباقي بن عبد الله التنوخي ، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، 1978م، مصر ص: 62.

[4] سورة المائدة، الآية: 46.

[5] سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي ، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، ط1، 1979م، بيروت، لبنان، ص:44.

[6] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، د.ط، د.ت، القاهرة، ص:04.

معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[1]، وهذا ما يجعل وجودها في القصيدة ضروريًا، ولا يمكن الاستغناء عنها.

وللقافية في شعر البيت وظيفتان هما:

-**الوظيفة الإيقاعية:** بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات.

-**الوظيفة الدّلالية:** بما تسلكه مفردات القافية في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدّلالي بما اكتسبته من جهارة، وبروز من جانب أخر[2]، «والحقيقة أنّ القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى»[3].

ومن هنا تكمن أهمية القافية في أنّها تمثل « فاصلة موسيقية تنتقي عندها موجة النغم في البيت ويبقى عندها سبل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات فيكون بهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت، وتنشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة»[4].

2-1-حروف القافية :

تتكون القافية من حروف متحركة، وحروف ساكنة، وهذه الحروف لها أسماء هي:

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 244.

(2) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1990م، القاهرة، ص: 131.

(3) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م، دار البيضاء، المغرب، ص: 74.

(4) هاني الحمداني، القافية ودورها في التوجه الشعري، مجلة أقلام، ع7، 1968م، بغداد، ص:29.

2-1-1 الرّوي: وهو الحرف الذي بُنيت عليه القصيدة، وتنسب إليه مثل سينية شوقي، وعينية البارودي، ونونية ابن زيدون، وهكذا...[1]، ويلزم في آخر كل بيت منها، ومثاله رائية الخنساء في قولها:(البسيط)

تَبْكِي خُنَاسٌ عَلى صَخْرٍ وحقّ لها إِذْ رابها الدَّهْر إِنّ الدّهْرَ ضَرّارُ [2]

فالراء هنا روي، وهو حرف يتكرر في كل أبيات القصيدة، ولذلك يقال رائية .

2-1-2-الوصل: وهو« الحرف الذي يأتي بعد الروي، كحرف المد الذي أشبعت به حركة الروي أو هاء جاءت بعد حرف الروي، وحروف المد هي (الألف والياء والواو)» [3]، ومثال الألف بإشباع الفتحة، قول الخنساء (الطويل)

لَعَمْـرِي وَمَـا عُمْـري عَلـيّ بِهَـيّنٍ لَـنِعْمَ الفَتَـى أَردَيـتُمُ آلَ خَثْعَمَـا [4]

فالميم هو الروي، والألف بعده وصل.

- ومثال الواو الناشئة عن إشباع الضمة، قول الخنساء (الطويل)

أمِـنْ حَـدَثِ الأيَّـام عَيْنُـكَ تَهْمِـلُ تُبكّي على صَخْرِ وفي الدَّهْرِ مُذْهِلُ [5]

فالواو جاءت من إشباع ضمة اللام فتنطق (مُذْهِلُو).

- و مثال الياء الناشئة عن إشباع الكسرة، قولها (مجزوء البسيط)

إِنْ كُنْتِ عَنْ وَجْدِكِ لَمْ تقصري أَوْ كُنْـتِ فِـي الأسـوةِ لـم تُعـذَري

---

[1] أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 98.

[2] الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص: 45.

[3] المصدر نفسه ، ص: 99.

[4] المصدر نفسه ، ص: 107.

[5] المصدر نفسه، ص:91.

فَـإِنْ فِـي العُقْـدَةِ مَـنْ يَلْـبَنِ عَبْـرَ السُّـرَى فـي القُلُـص الضُّـمّرِ [1]

فالرّاء هي الوصل التي جاءت ياء للمخاطبة في البيت الأول، و الياء الثانية ناشئة من إشباع كسرة الرّاء .

- ومثال الهاء الواقعة وصلا، قولها :(الطويل)

لَمَـا رأَيـتُ البَـدْرَ أَظْلَـمَ كَاسِـفًا أَرَنّ شـــوادٌ بطنُـــهُ وســـوائِلُهْ [2]

لكي تقع الهاء وصلا لا بد أن تكون مسبوقة بمتحرك، لأنّها إن كانت مسبوقة بساكن، فهي حرف روي وليس وصلا[3].

2-1-3-الخروج: هو« حرف مدّ ناتج عن إشباع حركة هاء الوصل، وإنْ وُجِد لزم في القصيدة كلها»[4].ومثال هاء الوصل المفتوحة وخروجها بالألف، قول الخنساء :(الوافر)

أَلاَ مَـــا لِعَيْنِـــكِ أَمْ مَـــا لَهَـــا؟ لَقَـدْ أَخْضَـلَ الـدَّمْعُ سِـرْبَالَهَا [5]

فاللام روي، و الهاء وصل، و الألف خروج، « وإنّما سمي خروجا لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي» [6].

2-1-4-الرّدف: هو« حرف مد أو لين يقع مباشرة قبل حرف الروي»[7]،سواء أكان ألفًا أم واوًا أم ياءً، فالألف كقول الخنساء :(البسيط)

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص: 49-50.

[2] المصدر نفسه، ص: 102.

[3] شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع و الابتداع، ص: 292.

[4] محمود بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص:106.

[5] الخنساء، الديوان ،شرح حمدو طماس ص: 99.

[6] حسني عبد الجليل يوسف ،موسيقى الشعر العربي، ج1 ، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1789م، مصر،ص: 144.

[7] المرجع نفسه، ص:107.

إِنَّ الزَّمَـانَ وَمَـا يَفْنَـى لَـهُ عَجَـبٌ أَبْقَـى لَنَـا ذَنْبًـا واسْتُؤْصِـلَ الـرَّأْسُ

أَبْقَـى لَنَـا كُـل مَجْهُـولِ وَفَجّعَنَـا بِالحـالِمِينَ فَهُـمْ هَـامٌ وأَرْمَـاسُ

إِنَّ الجَديـدَينِ فِي طُولِ اختلافِهِما لاَ يَفْسُدَانِ وَلَكِنْ يَفْسُدُ النّاسُ [1]

-و مثال الياء في قولها: (الوافر)

فِـدًى لِلْفَـارسِ الجُشَّـمِيْ نَفْسِـي وَأَفْدِيـهِ بِمَـنْ لِـي مِـنْ حمـيمِ

وَأَفْدِيـهِ بِكُـلّ بَنِـي سُـلَيْمٍ بِظَـاعِنِهِمْ وَبِـالأَنَسِ المُقِـيمِ

خَصَصْتُ بِهَا أَخَا الأَحْرَارِ قَيسًا فَتًى فِي بَيْتِ مَكْرُمَةٍ كَـرِيمِ [2]

2-1-5-التأسيس: هو « ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح »[3]، ومثاله قول الخنساء: (الطويل)

أَلاَ لَيْـتَ أُمّـي لَـمْ تَلـدْني سَـويّةٌ وَكُنْـتُ تُرَابًـا بَـيْنَ أَيْـدِي القَوابِـلِ

وَخَـرّتْ عَلَـى الأرض فطبّقـتْ وَمَـاتَ جَميعًـا كُـلُّ حـافٍ وَنَاعِـلِ

غَـداةَ غَـدا نَـاعٍ لِصَـخْرٍ فَرَاعَنِـي وَأَوْرَثَنِـي حُزْنًـا طَويـلَ البَلابِـلِ [4]

2-1-6- الدّخيل: هو« الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي»[5]، ومثاله قول الخنساء (البسيط)

يَـا عَـيْنِ جُـودِي بِالـدُّمُوعِ المُسْـتَهِلاّتِ السَّـوافِحْ

فَيْضـاً كَمَـا فَاضَـتْ غُـرُوبُ المُتْرَعَـاتِ مِـنَ النَّواضِـحْ

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس: ص: 74.

[2] المصدر نفسه، ص: 106.

[3] عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية ، مكتبة الطالب الجامعي، ط3، 1987م، ص:114.

[4] الخنساء ،الديوان، شرح : حمدو طماس، ص: 94-95.

[5] أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 100.

وَابْكِـــي لِصَـــخْرٍ إِذْ ثَـــوَى بَـــيْنَ الضَّـــرِيحَةِ وَالصَّـــفَائِحْ [1]

فالألف تأسيس، والحاء روي، والحرف الواقع بين الألف والحاء هو الدّخيل، وهو غير ملتزم كما هو واضح في الأبيات (فاء في البيت الأول، وضاد في البيت الثاني، وهمزة في البيت الثالث).

ولعل الأهم من حروف القافية في عجز البيت حرف الروي، وتكمن أهميته في كونه:« النّقرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت... إنّه الترجيعة الضابطة التي تتوقع مجيئها دائمًا كما تتوقع مجيء غائب عزيز، ولولاها لحلت الفوضى محل النظام »[2].

2-2-أنواع القوافي من حيث المتحركات والسواكن:

إن عدد الحركات التي تقع بين الساكنين في القافية هي التي تحدد لقب القافية، ومن أسماء القوافي المعمول بها في الشعر العربي نذكر :

2-2-1-القافية المتكاوسة: وتنتهي بأربعة حروف متحركة بعدها ساكن////**0**

2-2-2-القافية المتراكبة : وتنتهي بثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن///**0**

2-2-3-القافية المتداركة : وتنتهي بمتحركين بعدهما ساكن//**0**

2-2-4-القافية المتواترة: وتنتهي القافية بحرف متحرك بعده ساكن/0

2-2-5-القافية المترادفة: وتنتهي القافية بساكنين00

وقد قمنا بإحصاء القوافي في بعض من قصائد الخنساء، وظهرت النتائج التالية :

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس: ص 25.

[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر بدعم من جامعة اليرموك، د.ط، 1980م، إربد، الأردن ص:235.

ترتيب القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	نوع القافية
01	المجد حلته	قافية متواترة
02	خرق قفراء	قافية متواترة
03	ابن الشريد	قافية متواترة
04	أرق ونوم	قافية متواترة
05	يا فارس الخيل	قافية متراكبة
06	نعم الفتى	قافية متواترة
07	لا العيش طيب	قافية متواترة
08	أقاموا جنابي رأسها	قافية متداركة
09	فتى كان ذا حلم	قافية متداركة
10	ألا يا عين	قافية متداركة
11	يا عين جودي	قافية متداركة
12	ذري عنك	قافية متداركة
13	فارس الحرب	قافية متواترة
14	أخو الحزم	قافية متداركة

15	ألا تبكيان	قافية متداركة
16	كم من فارس	قافية متواترة
17	لا شيء يبقى غير الله	قافية متداركة
18	المشبع القوم	قافية متواترة
19	يا بن القروم	قافية متواترة
20	أهاج لك الدّموع	قافية متواترة
21	قد عشت فينا	قافية متواترة
22	قد كنت بدرًا	قافية متواترة
23	فلا أبكينك	قافية متداركة
24	فذلك يا هند	قافية متداركة
25	دهتني الحادثات	قافية متواترة
26	كأنّ عيني فيض لذكراه	قافية متواترة
27	من يضمن المعروف	قافية متواترة
28	إنّك داع	قافية متداركة
29	تذكر و انحدار	قافية متواترة
30	حامي الحقيقة	قافية متواترة

31	وتذكروا صخرا	قافية متواترة
32	فلا يبعدنك الله	قافية متواترة
33	يطعن الطعنة	قافية متداركة
34	فخنساء تبكي	قافية متداركة
35	و يلي عليه	قافية متداركة
36	سمح خلائقه	قافية متراكبة
37	من لطراد الخيل	قافية متواترة
38	الخيل تعثر بالأبطال عابسة	قافية متواترة
39	أهلي فداء له	قافية مترادفة

يُلاحظ من خلال معطيات الجدول أنّ الشاعرة تحاول أن تنوع في استخدام القوافي، وهذا دليل على مقدرتها الفنية، ووعيها العروضي، خاصة وأنّها لم تتطرق إلى نوع واحد فقط من أنواع القوافي الذي تمثل في القافية المتكاوسة التي تنتهي بأربعة أحرف متحركة وبعدها ساكن، وربما يرجع السبب في عدم استخدامها لهذا النوع لما فيه من تقييد في الحركة الإيقاعية، وإحداث نوع من الثقل على السمع، فالشاعرة تحاول أن تنتقي ألفاظا لها وقعا وخفة في الوزن والإيقاع .

و من أمثلة القوافي المتواترة في شعر الخنساء، قولها في قصيدة نعم الفتى :(البسيط)

يا عَيْنِ جُودِي بِدمعٍ منك مَسكُوبِ كَلُؤْلُؤٍ جَالَ في الأَسْمَاطِ مَثْقُوبِ

إِنّـــي تَذكَّرتُـــهُ واللّيْـــلُ مُعْتكِـــرٌ فَفِي فُـؤَادِيَ صَـدْعٌ غَيْـرُ مَشْعُوبِ

نِعْـــمَ الفَتَـــى كَـــانَ لِلأَضْـــيَافِ وَسَائِلٍ حَلّ بَعْدَ النَّوْمِ مَحْرُوبِ [1]

أما القوافي المتداركة، فقولها في قصيدة أقاموا جنابي رأسها:(الطويل)

أَعَـــيْنِ أَلاَ فَـــابْكِي لِصَـــخْرٍ بِـــدَرَّةٍ إِذَا الخَيْلِ مِنْ طُولِ الوَجِيفِ اقشعرَّتِ

إِذَا زَجَرُوهَـا فِـي الصّـريخ وطَابَقَـتْ طِبـاقَ كِـلاَبٍ فِـي الهِـراشِ وَهَـرّتِ

شَدَدْتَ عِصَابَ الحَرْبِ إِذْ هِيَ مَانِعٌ فَأَلقَـــتْ بِرِجْلَيْهَـــا مَرِيَّـــا فَـــدَرّتِ [2]

ومن أمثلة القوافي المتراكبة، قولها في قصيدة سمح خلائقه:(البسيط)

أَنَّـــى تَـــأَوْبَنِي الأَحْـــزَانُ والسَّـــهَرُ فَـــالعَيْنُ مِنـــي هـــدوءًا دَمْعُهَـــا دُرَرُ

تَبْكِـي لِصَـخْرٍ وَقَـدْ رَابَ الزَّمَـانُ بـه إِذْ غَالَـــهُ حَـــدَثُ الأَيّـــامِ والقَـــدَرُ

سَـــمْحٌ خَلاَئِقُـــهُ جـــزلٌ مَواهِبُـــهُ وَافـي الـذمامِ إذا مـا مَعْشَـرٌ غَـدَرُوا [3]

ومن أمثلة القوافي المترادفة، قولها في قصيدة أهلي فداء له:(البسيط)

يَـا عَـيْنِ جُـودِي بِالـدُّموعِ الغِـزَارْ وَابْكِـي عَلَّـى أَرْوَعَ حـامي الـذِّمَارْ

فَـــرْعٍ مِـــنَ القَـــوْمِ كَـــرِيمِ الجَـــدَا أَنْمَـــاهُ مِـــنْهم كُـــلُّ مَحْـــضِ النّجَـــارْ

أَقُـــولُ لَمّـــا جَـــاءَنِي هُلْكُـــهُ وَصَـــرَّحَ النَّـــاسُ بِنَجْـــوَى السّـــرَارْ [4]

2-3-أنواع القوافي حسب حروفها :

وقد قسّم العروضيون القدامى القافية بناءً على حركة حرف الروي أو سكونه قسمين: مقيدة ومطلقة، فالقافية المقيدة هي « ما كانت ساكنة الروي، سواء أكانت مردفة، كما في كلمات: زمانْ

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس، ص: 18، **الأَسْمَاطِ** :وهو الخيط الذي تنظم فيه الخرز واللآلئ.

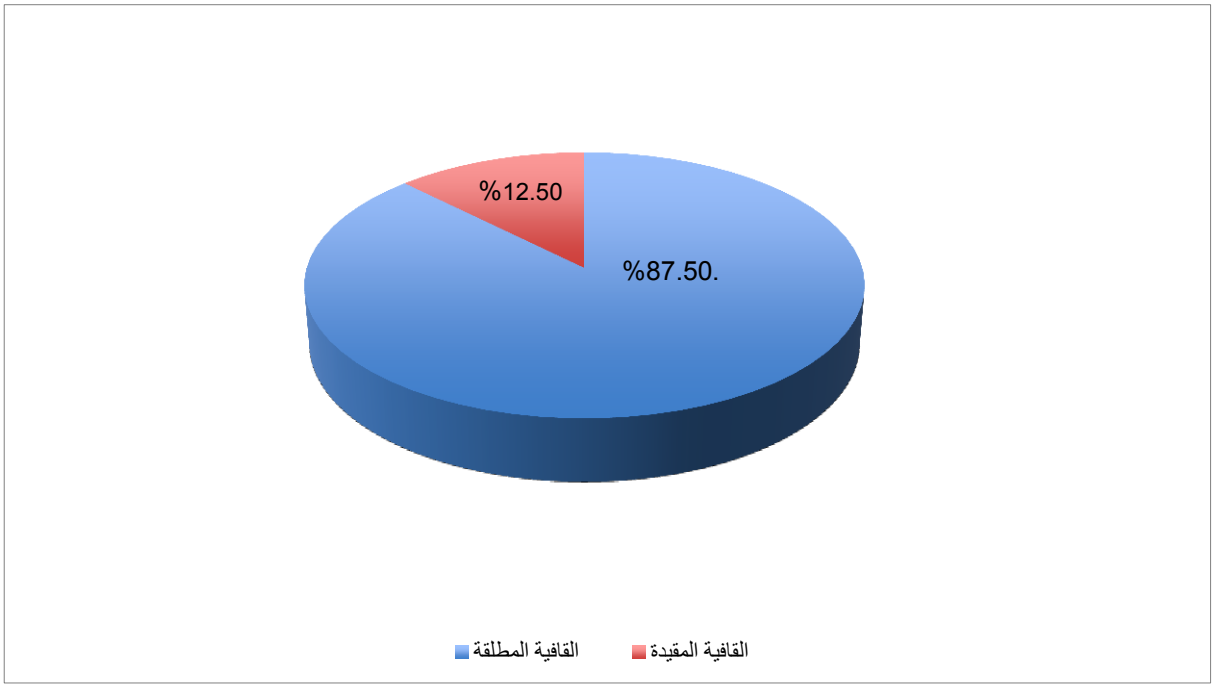
[2] المصدر نفسه، ص: 21 .

[3] المصدر نفسه ،ص:58.

[4] المصدر نفسه ،ص : 60، **الذّمار** : كل ما يجب على المرء أن يحميه.**الجدا**: هو العطاء. **والمحض**: الخالص، الصافي من كل أمر. **النّجَارْ**: هو الأصل.

عيونْ، أم كانت خالية من الرّدف، كما في كلمات:حسنْ وطنْ» بسكون النون[1]، أمّا القافية المطلقة فهي « ما كانت متحركة، أي بعد رويها وصل »[2].

وبعد عملية إحصائية لقصائد الخنساء وجدنا أنّ جلّ قصائدها مطلقة بنسبة 87.50%، أمّا النسبة المتبقية، فتتمثل في:12.50 % قد جاءت مقيدة، وللتوضيح أكثر نمثل لهما في هذا الرسم البياني:



رسم بياني يوضح عدد تردد القوافي حسب حروفها في قصائد الخنساء

ولعلّ التعليل الذي يمكن أن يسوّغ هذه الظاهرة، أنّ جلّ قصائد الخنساء تتجلى في سياق التّفجع والبكاء والتحسّر عبر قوافي شعرها المطلقة، فهي قوافٍ تتلاءم مع عاطفة الحزن والصّراخ والعويل، وأيضا تتيح للشاعرة إمكان إنهاء البيت بمقطع طويل مفتوح، وهذا ما يحقق إيقاعًا موسيقيًا يساعدها على إطالة نفسها في التعبير عن الحالة الشعورية التي تعيشها.

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د.ط، 1987م ، بيروت، ص: 164-165.

[2] المرجع نفسه، ص: 165.

ومن أمثلة القافية المطلقة في شعرها، قولها: (البسيط)

قِـذَى بِعَيْنِـكِ أمْ بـالعينِ عُـوَّارُ أمْ ذرَّفتْ إذْ خلتْ منْ أهلهَا الدَّارُ[1]

تتمثل القافية في هذا البيت الشعري في المقطع الصوتي الأخير من البيت، وهو " دَارُو " فالقافية هنا مطلقة وغير مقيدة؛ أي إنّها تنتهي بمتحرك، وعلماء القافية يُسمون الألف ردفًا، والرّاء رويا، والواو وصلاً، ويسمى الوصلُ وصلاً؛ لأنّه « وصل حركة حرف الروي، وهذه الحركات إذا اتّصلت واستطالت نشأت منها حروف اللين»[2]، وبالتالي تصبح " دَارُو " /0/0 على وزن (فَعْلُنْ) ، وهذه القافية تتماشى مع حالة الشاعرة من حيث إنّها تُريد إطلاق أنّاتها الحزينة متواترة مرة بعد مرة.

وتستعمل الخنساء حرفي(اللام) و(الهاء) المطلقة في سائر أبيات القصيدة، لتعطي للقافية نغمة موسيقية عالية النبرة تتوافق مع إيقاع النّدب والتفجّع، ومن ذلك قولها: (المتقارب)

أَلاَ مَـــا لِعَيْنِـــكِ أمْ مَالَهَـــا؟ لَقَـدْ أَخْضَـلَ الـدَّمْعُ سِـرْبَالهَا

أَبْعَـدَ ابْـنِ عَمْـرٍو مِـنْ الشَّـرِيدِ حَلَّـــتْ بِـــهِ الأَرْضُ أثْقَالَهَـــا

فَآلَيْـــتُ آسَـــى علَـــى هَالِـــكٍ وأسْـــألُ بَاكِيـــةً مَـــا لَهَـــا[3]

تسعى الشاعرة إلى تكثيف الجرس الموسيقي، فعمدت إلى إشباع حركة الروي (الكسرة) فصارت ياءً، لتعطي نغمًا له وقوةً في الإيقاع ووقعًا طيّبًا في أذن السامع، ومن ذلك قولها: (البسيط)

أَبْكِـي لِصَـخْرٍ إذا نَاحَـتْ مُطوّقـةٌ حمامـــةٌ شَـــجوَها ورْقـــاءُ بِـــالوَادِي

سـمْحُ الخليقـةِ لا نكـسٌ ولا غُمُـرٌ بـل بَاسِـلٌ مِثْـلُ لَيْـثِ الغابـةِ العـادِي

---

(1) الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:45، **العوّار**: وجع في العين يصيبها وهو مثل الرمد. **ذرفت**: إذا قطرت قطرًا متتابعا لا يبلغ أن يكون سيلا.

(2) حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، ج1، ص: 143.

(3) الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:99-100، **السربال**: القميص، وقد استعارت الخنساء السربال لجفن العين بجامع الستر. **حلت**: زينت به الأرض موتاها، وقيل المعنى ألقت مراسيها كأنّه كان ثقلا عليها.

مِـنْ أُسْـدِ بِيشَـةَ يحْمِـي الخِـلّ ذِي مِنْ أَهْلِهِ الحَاضِرِ الأَدَنينَ والبَادِي [1]

ولعلّ شدّة ما تشعر به الخنساء من حسرة جعلها تتأثر بالهاء المطلقة، وإطلاقها بالألف يوحي بعمق المأساة، ومن ذلك قولها: (الوافر)

بَكَـتْ عيْنِـي وَعَاوَدَهَـا قَـذَاهَا بِعُـوّارٍ فمـا تَقْضِـي كَرَاهَـا

عَلَـى صَـخْرٍ وأيُّ فَتَـى كصَـخْرٍ وإذاَ مـا النَّـابُ لـمْ تـرْأَمْ طِلاهَـا

فَتَـى الفِتيـانِ مَـا بَلغُـوا مَـدَاهُ ولاَ يَكْـدَى إذا بَلَغَـتْ كُـدَاهَا [2]

ولمْ تكتفِ الشّاعرة بذلك، بل حاولت من شدة حسرتها أن تسبق حرف الروي بردفين هما (الواو) مرة، والياء (مرة أخرى) في بيتين متعاقبين، ومن ذلك قولها: (البسيط)

وَمَنْ لِكُرْبَـةِ عَـانٍ فـي الوِثـاقِ ومَـنْ يُعْطِـي الجَزِيـلَ علـى عُسْـرٍ وميسـورِ

ومَـنْ لِطَعْنَـةِ حِلْـسٍ أوْ لِهَاتِفَـةٍ يَـوْمَ الصُّـيَاحِ بِفُرْسَـانٍ مُغَـاوِيرِ [3]

وهذا لا يعني أنّ القوافي المقيدة لا تتلاءم مع عاطفة الحزن والألم، ولكنّها تتناسب معه في مرحلة من المراحل، ومن ذلك قولها : (مجزوء الكامل)

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 115، **القذى**: كل ما وقع في العين من تبنة وغيرها. **العوار**: القذى. **الكرى**: النوم. **الناب**: الناقة المسنة.**لم ترأم**: لم تعطف. **الطلا**: الولد. **المدى**: الغاية. **لا يكدى**: ألا ينقطع ما عنده . **الكدى**: شدة الدهر، وهو الأرض الصلبة والصخر.

[2] المصدر نفسه، ص: 115، **القذى**: كل ما وقع في العين من تبنة وغيرها. **العوار**: القذى. **الكرى**: النوم. **الناب**: الناقة المسنة. **لم ترأم**: لم تعطف. **الطلا**: الولد. **المدى**: الغاية. **لا يكدى**: ألا ينقطع ما عنده . **الكدى**: شدة الدهر، وهو الأرض الصلبة والصخر.

[3] المصدر نفسه، ص: 58-59، **الحلس**: هو الكبير من الناس. **والهاتفة**: هي المستجيرة.

يَـــا عَـــيْنِ جُـــودِي بِالـــدُّمُوعِ فَقَـــدْ جَفَـــتْ عَنْـــكِ المَـــرَاوِدْ

وابْكِـــــي لِصَـــــخْرٍ إِنَّـــــهُ شَـــقَّ الفُـــؤادَ لِمَـــا يُكَابِـــدْ [1]

فالحركة في نهاية البيت هي السكون، إذن القافية مقيدة ومنها ما جاء من غير المد، وذلك بقولها : (مجزوء الكامل)

يَـــا عَـــيْنِ ابْكِـــي فَارِسًـــا حَسَـــنَ الطِّعَـــانِ علـــى الفَـــرَسْ

ذَا مِـــــــرَّةٍ وَمَهَابَـــــــةٍ بَيْنَـــــا نُؤَمِّلُـــــهُ اخْـــــتُلِسْ

بَيْنَـــــا نَـــــراهُ بَادِيًـــــا يَحْمِـــــي كَتِيبَتَـــــهُ شَـــــرِسْ [2]

واستعملت الشاعرة (هاء السّكت)* ، لتزيد من إيضاح نبرة الحزن والألم، وذلك بقولها: (مجزوء الرمل)

مَرِهَـــــتْ عَيْنِـــــي فَعَيْنِـــــي بَعْـــــدَ صَـــــخْرٍ عَطِفَـــــهْ

فـــــدُمُوعُ العَـــــيْنِ منّـــــي فَـــــوْقَ خَـــــدِّي وكِفَـــــهْ

طَرَفَـــــتْ حُنْـــــدُرَ عَيْنِـــــي بِعَكِيـــــــكٍ ذَرِفَـــــــهْ[3]

ومن خلال ما سبق نرى أنّ القافية ركن مهم من أركان الشعر؛ لأنّها تُحدث رنينًا في النّفس، كما أنّها أضافت للوزن طاقة متجددة، ومما زاد في جمالها الموسيقي هو التّخير الحسن لحرف الروي من قبل الشاعرة، مما زاد في إثراء العناصر الموسيقية وتشكيل إيقاعه.

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 34-35 ، **المراود**: ج مرود، وهو الميل الذي يكتحل به.

[2] المصدر نفسه، ص: 73.

* هاء السّكت: هي هاء ساكنة تلحق آخر الكلمة وقفا، وقد تحرك بالكسرة أو الضمة وصلا إذا وقعت بعد الألف.

[3] الخنساء، الديوان،شرح: حمدو طمّاس، ص: 85، **مرهت**: لم تكحل. **عطفه**: مشفقة. و**كفه**: أي سائلة. **الحندر**: حدقة العين وإنسان العين. **العكيك**: السحاب. **الذرفة**: السائلة.

2-4-حركات القافية :

يراد بها الحركات التي تلحق حروف القافية، إذا جاء بها الشاعر في مطلع قصيدته وجب عليه التزامها في سائر أبياتها[1]، وهي ست:

2-4-1-المجرى:هو حركة الروي المطلق، سواء كانت فتحة أم ضمة أم كسرة [2]، ومثاله قول الخنساء:(مجزوء الكامل)

أَبْكِـــي عَلَـــى البَطَـــلِ الّـــذي حَللّـــــتُمُ صَـــــخْرًا ثِقَـــــالا
مُتَحَزِّمًـــــا بِالسَّـــــيْفِ يَرْكَـــــبُ رُمْحَـــــــهُ حَـــــــالاً فَحَـــــالا
يَـــا صَـــخْرُ مَـــنْ للخَيْـــلِ إِذْ رُدَّتْ فَوَارِسُـــــهَا عِجَـــــالا [3]

فالمجرى في هذا البيت الفتحة على الروي (اللام) ، وهو أيضا الضمة على العين في قولها:(الطويل)

لَقَدْ صَوَّتَ النَّاعِي بِفَقْدِ أَخِي النّدى نِـــدَاءً لَعَمْـــرِي لا أبـــا لـــكَ يُسْـــمَعُ
فَقمْـتُ وَقَـدْ كَـادَتْ لِرَوْعَـةِ هُلكـهِ وَفزْعَتِـــهِ نَفْسِـــي مِـــنَ الحُـــزْنِ تَتْبَـــعُ
إِلَيْـــهِ كَـــأَنّي حَوْبَـــةً وتَخَشُـــعًا أَخُو الخَمْرِ يَسْمُو تَارَةً ثُمَّ يُصرَعُ [4]

وكذا الكسرة على القاف، في قولها:(البسيط)

يَا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكِ مُهراقِ إِذَا هَـدَى النَّـاسُ أَوْ هَمُّـوا بِـإِطْرَاقِ
إِنّـي تُـذَكرُنِي صَـخْرًا إِذَا سَـجَعَتْ عَلَـى الغُصُـونِ هَتُـوفٌ ذاتُ أَطـواقِ

---

[1] علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص: 139.

[2] شعبان صالح ، موسيقى الشعر بين الإتباع و الابتداع ،ص: 298.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص: 97.

[4] المصدر نفسه، ص: 77،**حوبة**: حالة . **أخو الخمر**: السكران. **يسمو**: بمعنى ينهض .**يصرع** :يسقط.

وَكُـلُّ عَبْـرَى تَبِيـتُ اللَّيْـلَ سَـاهِرَةٌ تَبْكِي بُكَاءَ حزينِ القلبِ مُشتاقِ [1]

2-4-2-النفاذ: وهو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي [2]، مثال ذلك فتحة الهاء في قول الخنساء:(الوافر)

بَكَـتْ عَيْنِـي وَعَاوَدَهَـا قَـذَاهَا بِعُـوَّارٍ فَمَـا تَقْضِـي كَرَاهَـا

عَلَى صَـخْرٍ وَأَيُّ فَتَى كَصَـخْرٍ إِذَا مَـا النَّـابُ لَـمْ تَـرْأَمْ طِلاَهَـا

فَتَـى الفِتْيَـانِ مَـا بَلَغُـو مَـدَاهُ وَلاَ يَكْـدَى إِذَا بَلَغَـتْ كُـدَاهَا [3]

2-4-3-الحذو:هو حركة الحرف الذي يسبق الردف[4]، فتحة كانت أو ضمة أو كسرة، فإذا كان الرّدف ألفا فالحذو فتحة، ومثاله قول الخنساء :(البسيط)

فَـابْكِي أَخَـاكِ لأَيْتَـامٍ وَأَرْمَلَـةٍ وَابْكِي أَخَاكِ إِذَا جَاوَرْتِ أجنابا

وَابْكِي أَخَاكِ لِخَيْلٍ كَالْقَطَا عُصبًا فَقَـدْنَ لَمّـا ثَـوَى سَـيْبًا وَأَنْهَابَـا

يَعْـدُو بِـهِ سَـابِحٌ نَهْـدٌ مَرَاكِلُـهُ مُجَلْبَبٌ بِسَوَادِ اللّيلِ جِلْبَابَا [5]

و ما كان حذوه ضمة، في قولها:(**البسيط**)

عَيْنِـي جُـودَا بِـدَمْعٍ غَيْـرِ مَنْـزُورِ وَأُعَـوِلاَ إِنَّ صَـخْرًا خَيْـرُ مَقْبُـورِ [6]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس ، ص: 89-88، **سجعت**: صدحت وتغنّت . **الهتوف**: صفة للحمامة.

[2] علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص: 139

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص: 115.

[4] شعبان صالح، موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، ص: 299

[5] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، ص: 13، **الأجناب**: هم الغرباء. ثوى: أي مات . **والسيب**: هو العطاء. **والعصب**: هم الجماعات. **والقطا**: طيور في حجم الحمام ، ويضرب بها المثل في الهداية حيث يقال: أهدى من قطاة.

[6] المصدر نفسه، ص:58.

وما كان حذوه كسرة، في قولها :(**الوافر**)

فِــدَى لِلْفَــارِسِ الجُشّــمِيِّ وَأَفْدِيــهِ بِمَــنْ لِــي مِــنْ حمــيمِ [1]

2-4-4-الإشباع: هو حركة الدّخيل، ومثاله كسرة الراء، في قول الخنساء :(الطويل)

جَرَى ليَ طَيْرٌ فِي حِمَامٍ حَذِرْتُهُ عَلَيْكَ ابن عمرٍو مِنْ سنيحٍ وبارِحِ [2]

2-4-5-الرسّ: هو حركة ما قبل التأسيس، ولابد أن يكون فتحة، ومنه قول الخنساء : (الطويل)

فَأَصْــبَحْتُ لاَ أَلْتَــذُّ بَعْــدَكَ حَيَــاتِي وَلاَ أَبْكِـي لِـدَعْوَةِ ثَاكِـلِ [3]

فحركة الثاء ردف، والألف تأسيس، والكاف دخيل، واللام روي.

2-4-6-التوجيه: هو حركة ما قبل الروي المقيد[4]، ومثال الفتحة في قولها :(مجزوء الكامل)

يَــاعَيْنِ جُــودِي بِالــدُّمُوعِ عَلَــى الفَتَــى القَــرْمِ الأَغَــرْ [5]

3- الرّوي:

يُعدّ الروي من أهم حروف القافية، « فلا يكون الشعر مقفّى إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرر في أواخر الأبيات»[6] ، فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، « ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، فيقال: لامية، أو ميمية، أو نونية وغير ذلك »[7].

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص: 106.

[2] المصدر نفسه، ص:29

[3] المصدر نفسه، ص: 95

[4] علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص: 139

[5] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 57.

[6] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص :245.

[7] عبد الرّضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص:171.

والجدول التالي يُحصي عدد النصوص، ومجموع الأبيات (النفس) التي تناولتها الشاعرة في كل صوت من أصوات العربية ونسبتها المئوية:

الرقم	الروي(الصوت)	عدد القصائد	نسبتها المئوية	الرتبة	عدد الأبيات	نسبتها المئوية	الرتبة
/	الهمزة	لم يذكر للخنساء شعر من قافية الهمزة					
1	الباء	7	07.29	7	53	05.76	11
2	التاء	3	03.12	23	30	03.26	21
3	الحاء	4	04.16	15	56	06.08	10
4	الدال	10	10.41	05	90	09.78	06
5	الراء	25	26.04	02	250	27.17	01
6	الزاي	1	01.04	31	13	01.41	29
7	السين	4	04.16	16	35	03.80	19
8	الضاد	1	01.04	32	12	01.30	30
9	العين	6	06.25	09	40	04.34	14
10	الفاء	4	04.16	17	35	03.80	20
11	القاف	3	03.12	24	28	03.04	25
12	اللام	13	13.54	04	134	14.56	03
13	الميم	7	07.29	08	50	05.43	12
14	النون	2	02.08	27	21	02.28	26
15	الهاء	2	02.08	28	29	03.15	22
16	الياء	4	04.16	18	44	04.78	13
المجموع	/	**96**	/	/	**920**	/	/

يمكننا من خلال هذا الجدول أن نحدث تصنيفًا لتسلسل أصوات اللغة العربية التي اعتمدتها الشّاعرة رويًا سواء من حيث عدد النصوص أو مجموع الأبيات:

1- تواتر الأصوات من حيث عدد النصوص: نقسمها كالآتي:

أ- **الأصوات الواردة رويا بكثرة** هي : (ر، ل، د، ب، م، ع).

ب-**الأصوات المتوسطة الشيوع** هي : (ج، س، ف، ي).

ت-**الأصوات القليلة الشيوع** هي : (ت، ق).

ث-**الأصوات النادرة مجيئها رويًا**: (ن، هـ، ز، ض).

2- تواتر الأصوات من حيث عدد الأبيات (النفس):

أ- **الأصوات الواردة رويًا بكثرة** هي: (ر، ل، د، ح، ب، م).

ب-**الأصوات المتوسطة الشيوع** هي: (ي، ع، س، ف).

ت-**الأصوات القليلة الشيوع** هي: (ت، هـ، ق).

ث-**الأصوات النادرة مجيئها رويًا** هي: (ن، ز، ض).

نلاحظ من خلال هذه المعطيات أنّ أصوات (ر، ل، د، ب، م، ع) تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويًا عند الشاعرة، سواء من حيث عدد النصوص أو مجموع الأبيات(النفس)، وهي نفس الأصوات الغالبة في روي الشعر العربي عامة، حيث يقول إبراهيم أنيس:« ونحن حين نستعرض الشّعر العربي قديمه وحديثه نلحظ أنّ معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويًا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها، فوقوع الرّاء رويًا كثير شائع في الشعر العربي، في حين أنّ وقوع الطاء قليل أو نادر، ويمكن أن نقسم حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ- حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الرّاء واللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين.

ب-حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ت-حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذّال، الغين، الخاء، السين، الزاي، الظاء، الواو.

وهذا التفاوت في الشيوع لا يعزى إلى ثقل في هذه الأصوات أو خفة؛ بقدر ما يعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللّغة »[1]، وترتيب أصوات الروي في الجدول يعكس أنّ الصدارة كانت للأصوات المجهورة وهي (الراء، واللام، والدال، والباء، والميم، والعين) ، فنجدها جميعًا من الأصوات المجهورة التي تتلاءم مع رعشة الحزن والألم التي تنتاب الشاعرة، وهي أصوات ذات قيمة تعبيرية تحقق التأثير المطلوب في السامع، فالرّاء أكثر ظهورًا، وهو « صوت مكرر ذولقي، يخرج من ذولق اللّسان متوسط لا شديد، ولا رخو»[2]، والصفة المميزة التي تُميز الصّوت عن غيره هي تكرار طرف اللسان للحنك عند النطق به[3]، مما يجعله متميزا بالمرونة والرّشاقة.وذاك مما يؤهله للدّلالة على الحركة والترجيع والتكرار[4] ، فهو يتناسب مع حجم الفاجعة التي أصابت الخنساء، ويجعلها أكثر ظهورًا وأبلغ تأثيرًا.

ونشير هنا إلى بعض الأبيات التي ورد فيها صوت الرّاء رويًا: (من البسيط)

أنِّـــي تـــأوّبَنِي الأحـــزانُ والسَّـــهرْ فـــالعَيْنُ مِنِّـــي هُـــدوءًا دَمْعُهـــاَ دُرَرُ

تَبْكِـي لِصَـخْرٍ وقَـدْ راب الزَّمـانُ بـهِ إذْ غاَلَـــهُ حَـــدَثُ الأيَّـــامُ والقَـــدَرُ

سَـــمْحٌ حَلائِقُـــهُ جَـــزلٌ مواهبُـــهُ وافـي الـذّمَامُ إذا مـا مَعْشـرٌ غَـدَرُوا

مَـأْوَى الضَّـرِيكِ ومَـأْوى كُـلّ أرْملـةٍ عِنـدَ الـمُحُولِ إذَا مـا هبَّـتِ القُـرَرُ[5]

بينما نجد في المجموعة الثانية سواء من حيث عدد النصوص أم الأبيات فيما له صلة بالأصوات (س، ي، ف...) أنّها مجموعة متوسطة التواتر، فهي أقل حظًا من المجموعة الأولى لكنها تحمل معاني مختلفة تلفت انتباه السّامع أو القارئ خاصة معاني الحزن والأسى.

---

(1) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص :245-246.

(2) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 57-58.

(3) المرجع نفسه، ص:58.

(4) ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998م، ص:83.

(5) الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص:49، **تأوّبَنِي**: أي رجع إلي، وهو من الأوبة. **الضريك**: الفقير. **المُحول**: جمع محل وهو الجذب. **القُرر**: جمع قرّة، وهي البرد تعني الريح الباردة.

بينما نجد في مؤخرة الترتيب سواء على مستوى النصوص أم على مستوى الأبيات فيما له صلة بالأصوات(ق، هـ، ز، ض....) أنّها مجموعة ضعيفة التواتر، فقد لا تحمل دلالات أسلوبية لقلة شيوعها في الديوان.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الخنساء لم تنظم ولو صوتًا شعريًا واحدًا من الأصوات الآتية:

(الثاء، والجيم، والخاء، والذال، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والغين، والكاف، والواو) ، وهذه الحروف نادرة في مجيئها رويا[1].

- حركات الرويّ:

أما حركات الروي أو الصوائت التي تلحقها، فيمكننا أن نمثل لها من خلال الجدول التالي من ديوان الخنساء سواء على مستوى النصوص أم على مستوى عدد الأبيات:

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 246.

الرّوي	الرّوي المضموم		الرّوي المفتوح		الرّوي المكسور		الرّوي السّاكن		المجاميع	
/	النصوص	الأبيات	النصوص	الأبيات	النصوص	الأبيات	النصوص	الأبيات	النصوص	الأبيات
الباء	3	26	1	11	3	16	00	00	07	53
التاء	00	00	00	00	2	23	1	7	3	30
الحاء	00	00	3	26	1	10	1	20	5	56
الدال	2	13	4	34	3	25	1	18	10	90
الراء	5	57	2	21	15	135	03	39	25	252
الزاي	0	0	1	13	0	0	0	0	1	13
السين	1	3	0	0	2	20	1	12	4	35
الضاد	0	0	0	0	1	12	0	0	1	12
العين	5	35	0	0	1	5	0	0	06	40
الفاء	0	0	2	26	2	9	0	0	4	35
القاف	0	0	0	0	3	28	0	0	3	28
اللام	4	34	4	52	3	26	2	22	13	134
الميم	1	11	1	10	3	18	2	11	7	50
النون	0	0	0	0	2	21	0	0	2	21
الهاء	0	0	2	29	0	0	0	0	2	29
الياء	0	0	3	42	0	0	0	0	3	42
المجموع	21	179	23	264	41	346	11	129	96	920

بعد استقراء الجدول يمكننا أن نستنبط منه بعض الملاحظات :

✓ مجموع النّصوص الشعرية ذات الرّوي المضموم 21، ونسبتها المئوية 21.87%، ومجموع أبياتها 179 بنسبة 19.45%، مما يدل على أن نسبة الاتجاه إلى النّصوص ذات القافية المضمومة تفوق نسبة النفس فيها، وقد ورد هذا الروي بكثرة في كل من (الرّاء والعين).

✓مجموع الأصوات ذات الرّوي المفتوح 23، ونسبتها المئوية 23.95 %، ومجموع أبياتها 264 بنسبة 28.69% ، مما يبين أن نسبة نفس الشاعرة أرفع بكثير من الاتجاه إلى هذا النوع من النصوص.

✓مجموع النّصوص الشعرية ذات الرّوي المكسور 41 ونسبتها 42.70%، ومجموع أبياتها 348 ونسبتها 37.82 % ، مما يبين أن نسبة الاتجاه إلى النّصوص ذات القافية المكسورة تفوق نسبة النفس فيها، وقد ورد الروي المكسور بكثرة في صوت الراء.

✓مجموع النّصوص الشعرية ذات الرّوي السّاكن 11 ونسبتها 11.45 % ، ومجموع أبياتها 129 بنسبة 14.02 %، مما يوضح بأن نسبة نفس الشاعرة أرفع بكثير من الاتجاه إلى هذا النوع من النصوص.

انطلاقا مما سبق يمكننا ترتيب هذه النسب كما يلي:

-على مستوى النصوص:

الرتبة	الرّوي	نسبتها المئوية
1	المكسور	%42.70
2	المفتوح	%23.45
3	المضموم	%21.87
4	السّاكن	%11.45

– على مستوى الأبيات:

الرتبة	الروي	نسبتها المئوية
1	المكسور	%37.82
2	المفتوح	%28.69
3	المضموم	%19.45
4	السّاكن	%14.02

يتضح من خلال هذا الترتيب أنّ الخنساء قد أولت عنايتها للقوافي ذوات الرّوي المكسور وهذا ليس غريبًا، فالكسرة مناسبة لغرض الرثاء، تعطي نغمًا متألقا مع أصداء الحزن الشجية.

وعلى هذا شاعرتنا لم تخرج في موسيقاها الخارجية عن الأوزان والقوافي التي كانت معهودة منذ القدم.

4– التدوير العروضي:

يُعدّ مصطلح التدوير أحد عناصر البناء الموسيقي للّغة، وهو مصطلح عروضي قديم مألوف وشائع، لعلّ أول من أشار إليه ابن رشيق القيرواني(ت463هـ) وسمّاه" المداخل " وعرّفه « ما كان قسيمه اتصلا بالآخر، غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً» [1]، وتبعه في ذلك ابن القطاع الصّقلي(ت515هـ)[2]، أما أبو الحسن الإربلي (ت692هـ) ، فقد انفرد بمصطلح "المدمج"[3].

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص: 177.

[2] ابن القطاع الصّقلي، الشافي في علم القوافي، تح: صالح بن حسين العابد، دار أشبيليا، د.ط، 1998م الرياض، ص: 105.

[3] أبو الحسن، علي بن عثمان الإربلي، كتاب القوافي، تح: عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط 1 1997م، ص: 211.

ويسمى البيت الشعري مُدورًا إذا كانت فيه كلمة مشتركة بين شطريه (صدره وعجزه)[1] وهذا معناه أن يتداخل الشّطران ويندمجان بوجود كلمة مشتركة بينهما، جزء منها في آخر الصّدر والجزء الآخر في بداية العجز.

و التّدوير في نظر نازك الملائكة « فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشّاعر ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته....» [2].ثم تستطرد في القول لتذكر أنّ العروضيين لم يتناولوا التدوير تناولاً ذوقيًا « بل كان كل ما صنعوا أنّهم نصّوا على جواز وقوعه بين الأشطر، دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها؛ لأنّ الذوق لا يستسغيه»[3].

وهي ترى أنّ كل شاعر مُرهف الحاسة، ممن مارس النّظم السليم، ونما سمعه الشعري لابدّ أن يُدرك بالفطرة أنّ هناك قاعدة خفية تتحكم في التّدوير، بحيث يبدو في مواضع ناشزًا يؤذي السّمع[4]، ولكن ما هذه الموضوعات التي يتحاشى الشعراء بفطرتهم إيراد التدوير فيها؟ تقول نازك إنّه حسب ملاحظتها الشخصية وجدت أنّ« التّدوير يسوغ في كل شطر، فتنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في المتقارب، و(فاعلاتن) في البحر الخفيف» [5].

ولكنّه يصبح ثقيلاً ومنفرًا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل(فَاعِلُنْ) و(مُسْتَفْعِلُنْ) و(مُتَفَاعِلُنْ)، وبسبب هذا العسر تجد أنّ الشعراء قلما يقفون في تدوير البسيط أو الطويل أو السريع أو(الرجز) أو(الكامل)[6].

---

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، 1991م، بيروت لبنان، ص: 173.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص:91.

[3] المرجع نفسه، ص: 92.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص: 92-93.

[6] المرجع نفسه، ص: 93 .

ثم تضيف قائلة: وملاحظتي الثانية حول التّدوير، «قد تكون ملاحظة غريبة إنّه وهو لا يسوغ في البحر الكامل، يسوغ في مجزوء الكامل، بل إنّه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة»[1].

ويؤكد أحد الدّارسين في سياق حديثه عن شعر الأعشى«أنّ هذا الشاعر كان يأتي بكثير من أبيات الخفيف مدورة، وكذلك مجزوء الوافر ومجزوء الكامل ويبدو لي أنّ وجود التّدوير في بعض البحور يمثل ذلك الحشد لابد أن يغير نظرتنا ويجعلنا نفترض أنّ الجاهليين كانوا يتعاملون مع هذه البحور –التي يكثر فيها التدوير– تعاملهم مع أشطار الرجز، حيث يسيطر عليهم نموذج الشطر لا البيت، أما ما جاء مقسمًا فإنّه يمثل نمطًا من التقسيم الذي نراه في إطار الشطرة الواحدة، فالجاهليون لا يكونوا أهل الكتابة، والذي يزيد من صحة هذا الغرض أنّ كثيرًا من الأبيات المدورة جاء مقسمًا تقسيمًا ثلاثيًا مما يؤكد نموذج البيت لم يكن هو المسيطر على الشّاعر »[2].

ثم يورد مثالا على ذلك:

سَـــــلِسٍ مقلّـــــدهُ أسيـــــ لٍ خـــدُّهُ مـــرع جنابـــه[3]

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

متفـــــــــاعلن متفـــــــــاعلن متفـــــــاعلن متفـــــــاعلاتن

فهو يرى « أنّ الشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملاً لفظيا بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية كلمة، وإنّما تتراكب البنية الإيقاعية تراكبًا قويًا مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما»[4].

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص: 94.

[2] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، ج1، ص:236.

[3] المرجع نفسه ، ص: 236.

[4] المرجع نفسه، ص:237.

ويضيف :« ونحن لا نتصور أن شاعرًا يقول شفاهة، يؤلف شعرًا يقسم فيه الكلمة نصفين نصف للشطرة الأولى ونصف للثانية؛ فإنّ في هذا تكلفًا وتعسفًا واضحًا، والذي أتصوره أنّ التفعيلات في هذا البحر تسير في دائرة قد تنتهي فيها التفعيلة في الشطرة الأولى مع نهاية كلمة وقد تنتهي، وقد استغرقت جزءًا من الكلمة فالتفعيلة الأولى قد انتهت عند ساكن اللاّم المضعفة في(مُقَلّدُهُ).وبدأت التفعيلة الثانية من متحرك اللام وانتهت عند ياء أسيل في حين انتهت التفعيلة الأولى في الشطر الثاني مع نهاية خدّه»[1].

وقد شاع التّدوير في شعر الخنساء كثيرًا« بوصفه حاجة تعبيرية وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة »[2]، فقد توزعت الأبيات المدورة في شعر الخنساء على كثير من قصائد ديوانها، وقد ورد في بعض البحور الشعرية بأعداد متفاوتة، فقد جاء في مجزوء الكامل ثلاث وعشرين مرة(23) ، وجاء في بحر المتقارب إحدى عشرة مرة(11)، وفي بحر الخفيف تكرر التدوير عشر مرات(10)، وفي بقية البحور تكرر التدوير سبع مرات (07)» [3].

قالت الخنساء (مجزوء الكامل):

فَأَصَـــابَنَا رَيْـــبُ الزَّمَـــا ... نِ فَنَالَنَـــا مِنْـــهُ بِنَـــاطِحْ

فَكَأَنَّمـــــــاَ أمَّ الزّمَـــــا ... نُ نُحُورَنَـــا بِمُـــدَى الـــذَّبَائِحْ

فنِسَـــاؤُنا يَنْـــدُبْنَ نَـــوْ ... حًـــا بَعْـــدَ هاَدِيـــةِ النَـــوائِحْ

يُحَـــنَّ بَعْـــدَ كَـــرىَ العُيُـــو ... نِ حَنِـــينَ ووَالِهَـــةٍ قَـــوَامِحْ

شَـــعِثَتْ شَـــواحِبَ لاَ يَنـــيْ ... نَ إذاَ ونَـــى لَيْـــلُ النَّـــوائِحْ

---

[1] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية ، ص:237.

[2] سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، ص:291.

[3] محمود حسين عزازمة، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء، مجلة جامعة جازان، فرع العلوم الإنسانية، مج 4، ع 1، ربيع أول، 1436هـ (يناير 2015م)، ص:04.

فـــالآنَ نَحْـــنُ وَمَـــنْ سِـــوَا نـــاَ مِثـــلُ أسْـــنانِ القَـــوارِحْ[1]

إنّ شعور الخنساء وإحساسها بوقع المصيبة التي باغتتها بموت صخر، ومشاركة النساء معها في النّدب والنّواح الذين يثيران الأشجان، ويحرقان القلوب ألجأها إلى التدوير، ليستوعب هذه المشاعر المتدفقة المتتالية التي تتلاقى في ترجيعات منغمة سريعة منتظمة ربط بعضها ببعض حرف الفاء الذي تَصدّر هذه الأبيات، وزاد في بيان الصورة التي كشفت عمق الإحساس ومرارة النّدب والنّواح [2].

وقولها أيضا: (مجزوء الكامل)

يـــا عَـــينِ جُـــودي بالـــدّموع المُسْـــــتَهِلاّتِ السّـــــوَافِحْ
فَيْضـــاً كمـــا فاضَـــتْ غُـــرُوبُ بُ المُتْرَعَـــاتِ مـــنَ النَّواضِـــحْ
إنَّ البُكَـــــاءُ هُـــــوَ الشّـــــفَا ءُ مِـــنَ الجَـــوَى بَـــيْنَ الجَـــوَانحْ
السّـــيّدُ الجحْجـــاحُ وابـــنُ السَّـــادة الشُّـــمِّ الجَحَـــاجِحْ
فَأَصَـــابَنَا رَيْـــبُ الزَّمَـــا نِ فَنَالنَـــا مِنْـــهُ بِنَـــاطِحْ
فـــالآنَ نَحْـــنُ وَمَـــنْ سِـــوَا نـــاَ مِثـــلُ أسْـــنانِ القَـــوارِحْ
إذْ غـــابَ مِـــدْرَهُنا وَأُســـ لِمْنـــاَ لأيَّـــامِ كَـــوَافِحْ
وتعـــذَّرَتْ أفُـــقُ الـــبِلاَ دِ فَمَـــا بِهـــا وَشَـــلٌ لِمـــاتِحْ
تُـــذْرِي السَّـــواقِ علـــى السَّـــوَا مِ، وأَجْـــدَبَتْ سُـــبُلُ المَسَـــارِحْ

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:26-27، **حنين الوالهة**: المقصود بها تلك النياق الحزينة. **القوامح**: ج قامحة وهي الناقة التي ترفع رأسها وتمتنع عن الشرب رَيًّا . **شعثت**: إذا تفرقت. **لا ينين**: لا يفترن أو يضعفن، **القوارح**: ج قارحة وهي التي شق نابها ثم طلع.

[2] سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، ص:291.

فَكَأَنَّمـــــــــاَ أمَّ الزّمَـــــــــا نُ نُحُورَنَـــا بِمُـــدَى الـــذَّبَائِحْ

يُحَـــنَّ بَعْـــدَ كَـــرَى العُيُـــو نِ حَنِـــينَ وَالهـــةٍ قَـــوامِحْ

والجُـــودِ والأَيْـــدِي الطِّـــوَا لِ المُسْـــتَقِيماتِ السّـــوَامِحْ

الوَاهِـــبِ العِـــيسِ العِتَـــا قِ مـــن الخنَاذِيـــذِ السّـــوَابحْ[1]

قد لجأت الشاعرة إلى هذه الظاهرة من أجل تجنّب قيود الصدر والعجز، فعندما تكمل الشاعرة الشطر الأول تجد نفسها قد تداخل مع الشطر الثاني، فلا تتوقف فتستمر في النّظم مباشرة دون الإخلال في الشطرين، فبكاء الخنساء متدفق في الأبيات، لحدّ أنه لا يمكن إيقافه بين شطري البيت، ويُلاحظ هذا في خطاب الخنساء المتكرر لعينيها في قولها: يا عيني جودي بالدموع كما تنسكب الأمطار وكأنّه سيل يفيض من الدّلاء الممتلئ، فهو معنى لا يمكن تجزئته إلى جزأين أو الوقوف للاستراحة، لأنّها مشاعر متدفقة ومتسارعة وشديدة الانفعال والاندفاع، وبالتّالي كانت الأبيات متصلة سائلة الجريان بالدموع، ومشاعر الحزن والألم.

وقولها أيضا: (المتقارب)

طَوِيـــلَ النَّجـــادِ رَفِيـــعُ العِمَـــا دِ ســـاَدَ عَشِـــيرَتَهُ أمْـــردَا [2]

يظهر التّدوير جليًا في هذا البيت، الذي تتدفق منه صفات صخر الكريمة؛ فصخر عظيم في قومه طويل النجاد، رفيع العماد، فالشّاعرة تريد أن تدل بهذه التراكيب على أنّه شجاع عالي

---

[1] الخنساء الديوان ، تح: أنور أبو سويلم، ص: 343-328، **المستهلات**: المنهملات، من استهل الدمع إذا انهمل. **السوافح**: هي الدموع المرسلات. **الغروب**:ج غرب المسيل. **المترعات**: المملوءات. **النواضح**: من الناضحة، وهو ما يسقى بها. **الجوانح**: هي الأضلاع تحت الترائب مما يلي الصد. **الججحاح**: من القوم سيدهم المسارع إلى المكارم وله عطيات. **أمّ**: قصد. **مدى**: جمع مدية ، وهي السكين .

[2] الخنساء، الديوان،شرح: حمدو طماس، ص:31، **طويل النجاد**: كناية عن طول القامة . **العماد**: هو مايسند به في الأصل أو البناء العالي المرتفع.

المكانة في قومه وعشيرته، وبالتالي فإنّ هذه المعاني التي تصور صفات صخر بتتابع أو استرسال ساهمت في اتصال جزأي البيت، ولم تعط فرصة للشاعرة في التوقف.

وقولها أيضا: (المتقارب)

وَهُــمْ مَنَعُــوا جَــارَهُمْ والنّسَــا ءُ يَحْفِزُ أَحْشَاءَهَا الخوْفُ حَفْزَا [1]

يظهر التدوير في هذا البيت الذي تصف فيه الخنساء رجال قومها الأشراف، إذْ كانوا يحمون من يلتجأ إليهم في وقت الشدة، حيث تكون المنايا محيطة بالنّاس، وتكاد النّساء فيها يمتن هلعاً لضعفهنّ وقلة حيلتهن[2]، ولعلّ أسلوب هذا الوصف ساهم بشكل كبير في ظهور التّدوير.

[1] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص:59.

[2] ينظر: محمود حسين العزازمة، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء، ص: 07.

الفصل الثالث:

الموسيقى الدّاخلية ودلالتها في شعر الخنساء

لا تقتصر دراسة الموسيقى الشعرية على الأوزان الشعرية والقافية فقط، وإنّما توجد موسيقى داخلية يعمد الشاعر إلى تولّدها داخل قصيدته باعتماده أساليب وأشكال متعددة من شأنها أن تساهم في رفد البعد الإيقاعي داخل النّص الشعري.

ويمكن تعريف الموسيقى الدّاخلية بأنّها: « موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام» [1] ، وينساب الإيقاع الدّاخلي في « اللّفظة والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة تومئ إلى الشاعر فتحليها، وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها» [2].

وقد حظيت المحسنات البديعية بنوعيها (اللّفظية والمعنوية) نصيبًا وافرًا في شعر الخنساء، وقد استخدمتها الشاعرة من أجل بناء الموسيقى الدّاخلية في شعرها بدون تكلف عفوية نابعة عن صدق تجربتها.

1- إيقاع المحسنات اللفظية:

1-1- التّصريع:

يُعَدُّ التّصريع من أهم وسائل الإيقاعات الدّاخلية، وقد اهتم به علماء الموسيقى، وشدّ انتباه نقادنا القُدامى، ويأتي به الشعراء في مطلع قصائدهم لما يحققه من شدّ الانتباه، وما ينشأ عنه من تشويق لدى السّامع.

التّصريع لغة: «من صرّع الباب: جعله له مصراعين، ويقال: صرّع البيت من الشّعر، جعل شطريه متفقين في التّقفية، واشتقاق التّصريع من مصراعي الباب، وقيل: بل هو من الصّرعين وهما طرفا النّهار، وقال قوم: هو من الصّرع الذي هو المِثل » [3]، أما في الاصطلاح، فيعرّفه ابن رشيق

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط9، د.ت، القاهرة، ص: 97.

[2] عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989م ، دمشق، ص: 79.

[3] ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مج 8، دار صادر، د.ط، د.ت، بيروت، (مادة صرع).

القيرواني (ت463هـ) بقوله: «فأما التّصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته نحو قول امرئ القيس في الزيادة :

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وعِرْفانِ وَرَسْمٍ عَفَتْ آياتُهُ مُنذُ أزْمانِ

وهي في سائر القصيدة مفاعلن، وقال في النقصان:

لِمَنْ طَلَلٌ أبْصَرتُهُ فَشَجَاني كخُطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يمانِي

فالضّرب فعولن، والعروض مثله لمكان التّصريع، وهي في سائر القصيدة مفاعلن كالأولى فكل ما جرى هذا المجرى في سائر الأوزان فهو مُصرّع»[1].

ثم يبيّن ابن رشيق سبب لجوء الشاعر إليه بقوله: « وسبب التّصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربّما صرّع في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتّصريع إخْبارًا بذلك وتنبيهًا عليه» [2].

ويقول ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) في هذا الصدد :« وأمّا التّصريع، فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما، إلا أنّه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني»[3]، فالتّصريع يُساهم بشكل كبير في إبراز فاعليتها (القافية) الصوتية والإيقاعية من خلال جعل الكلمة الأولى الواقعة في العروض مماثلة لمقطع الكلمة الواقعة في القافية.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص:173.

[2] المصدر نفسه، ص:174.

[3] ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص: 188.

ويحدّه الخطيب القزويني (ت739هـ) بـ «جعل العروض مقفاة تقفية الضرب»[1]، وعن علاقة التّصريع بالتقفية نجد أنّ «أهل البديع يسمون التقفية تصريعًا، إذ لا يعتبرون الفرق بينهما»[2].

وأكبر الظن « أنّ الشاعر لا يعمد إلى التّصريع في شعره عمدًا ، وإنّما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى(الشطر الأول) على ضرب معين فيلحق به العروض وزنا وتقفية»[3]، وقد ساد التّصريع في أكثر مطالع قصائد الخنساء ومقطوعاتها، وربما صرّعت في القصيدة الواحدة مرتين، «ولا عيب في ذلك؛ فهو كثير في أشعار العرب السابقين المجيدين كامرئ القيس»[4].

والتّصريع في شعر الخنساء ظاهرةٌ لافتة للنّظر، «وبخاصة في مطالع القصائدِ التي وردت في بحرِ البسيط، فقد ورد منها ستَّ عشرةَ قصيدة مُصرّعة المطالع، وجميع القوافي من المتواتر وكلها مطلقة مردوفة منها: عشر قصائد مردوفة بالألف، وست قصائد مردوفة بالياء والواو»[5].فالمطالع التي جاءت مصرعة في قصائد الخنساء، قولها: (الوافر)

---

(1) الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) ،مختصر تلخيص المفتاح راجعه وصححه وخرج آياته: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، ط2، 1993م، بيروت، لبنان، ص : 365.

(2) ابن أبي الإصبع المصري، عبد العظيم الواحد بن ظافر، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتح: حفني شرف، أشرف على إصدارها : محمد توفيق عويضة، ج2، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، 1963م، القاهرة ص:207.

(3) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 42.

(4) ينظر: أبو زيد القريشي، محمد بن الخطاب البري، جمهرة أشعار العرب، دار بيروت، د.ط، 1980م، لبنان، ص:95.

(5) حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع بين الإتباع والابتداع دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م، لبنان، ص:58.

بَكَــتْ عَيْنِــي وَعَاوَدَهــا قَــذَاهَا بِعُــوّارٍ فَمَــا تَقضِــي كَراهَــا [1]

فالتّصريع في هذا البيت بين لفظة(قَذاها) التي جاءت في العروض لتتوافق ولفظة (كراها) التي جاءت في الضرب، وقد اشتركا كل منهما في قافية واحدة، وبذلك تصنع إيقاع موسيقي داخلي رائع يضفي جمالاً على البيت الشعري .

ومن أمثلته كذلك، قولها : (البسيط)

يَا عَيْنِ بَكّي عَلَى صَخْرٍ لِأَشْجَانِ وهَاجِسٍ فِي ضَمِيرِ القَلْبِ خزَّانِ [2]

لاحظ هذا التّوافق الإيقاعي بين عروض البيت (أشجانِ) وبين ضرب (خزَّانِ) ، فقد اشتركا في قافية واحدة .

وقولها أيضا: (الوافر)

أَلاَ يَــا عَــيْنِ فَــانْهَمِرِي بِغُــدْرِ وَفِيضِــي فَيْضَــة مِــنْ غَيْــرِ نَــزْرِ [3]

وقولها أيضا: (البسيط)

يا عينُ فِيضي بدَمْعٍ منكِ مِغْزارِ وابْكِي لصخْرٍ بدَمْعٍ مِنْكِ مِدْرارُ [4]

لم تكتفِ الشاعرة بالتّصريع غدر/ نزر ،ومغزار/ مدرار، وإنّما اتّخذته –أي التّصريع– بؤرة لتفريغ كلمات من لوازمه (عين، فانهمري، فيضي، فيضةً، دمع، ابكي)[5]، فولّد بذلك طاقة صوتية وإيقاعاً مؤثرًا في سامعيها.

---

[1] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص:96.

[2] المصدر نفسه ، ص:93.

[3] المصدر نفسه، ص : 37.

[4] المصدر نفسه، ص:46. **المغزار**: الكثير.

[5] مليكة بوراي، بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مجلة العلوم الانسانية ، مارس 2006م، ص:04.

والملاحظ أنّ الشاعرة في البيت الثاني قد جعلت شطر البيت الأول للمطلع الأخير شطرًا ثانيا للمطلع الثاني.

صدر – **يا عينُ فِيضي بدَمْعٍ منكِ / مِغْزار**

عجز– **وابْكِي لصخْرٍ بدَمْعٍ مِنْكِ/ مِدْرارُ**

نلاحظ أنّ الشّاعرة قد قامت بتغيير الحرفان الثاني والثالث فقط في كلمتي (مغزار) و(مدرار) اللّتان جاءتا على صيغة مفعال، فنلاحظ أنّ (مغزار) تدل على الوجود بالقوة و(مدرار) قد دلت على الوجود بالفعل، وقراءة القصيدتين وغيرها من القصائد تؤكد أنّ الخنساء كانت واقعة تحت تجربة إبداعية واحدة، وكانت معنية بتطوير تلك التجربة إبداعيا، وكانت مهتمة بالتجريب الذي ظهر فيما بين قصائد الديوان من تشابه، وفيما بين هذه القصائد وغيرها من القصائد الجاهلية من تناص أيضًا بحيث تمثل القصائد جزءًا من نص واحدٍ في الرثاء[1].

ومن أمثلته أيضا قولها: (البسيط)

عَيْنِـي جُـودا بِـدَمْعٍ غَيْـرِ منْـزورٍ وأعـوِلا إنّ صَـخرًا خَيـرُ مَقْبـورِ [2]

فالتّصريع في البيت بين "منزور" التي جاءت في العروض لتتوافق مع الضرب في لفظة "مقبور"، لتصنع بذلك جرسًا موسيقيًا رائعًا من خلال ذلك التوافق في الوزن والقافية والروي.

و قولها أيضا : (البسيط)

قِذّى بِعَيْنِكِ أَمْ بِالعَينِ عُوَّارُ أَمْ ذرَفتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلهَا الدَّارُ [3]

---

[1] ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع، ص :60.

[2] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص :50.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص:45.

يتجلّى التّصريع في هذا البيت من خلال المفردتين(عُوَّارُ) و(الدَّارُ)، فالقافية في هذا البيت من المتواتر وهي مطلقة مردوفة، فالرّاء هنا حرف روي موصول بالّلين الناشئ عن إشباع الضمة.

وقولها: (الكامل)

يَـا صَـخْرُ مَـنْ لِحَـوادِثِ الـدَّهْرِ أمْ مـنْ يُسَـهّلُ رَاكِـبَ الـوَعْرِ [1]

فنلاحظ التّوافق الموسيقي بين عروض البيت (الدّهر) وبين ضربه(الوعر) لِتُحَقِقَ كل من اللّفظتين إيقاعًا موسيقيًا جميلاً ورائعًا.

وقولها أيضا: وهي تلوم الدّهر وترثي أخاها صخرًا (من البسيط)

كُـلُّ امْـرِىءٍ بِأَثَـافِي الـدَّهْرِ مَرْجُـومُ وكُلُّ بَيْتٍ طَوِيلِ السَّمْكِ مَهْدُومُ [2]

تشكل التّصريع في هذه المقطوعة بين مفردتي (مرجوم) و(مهدوم)، مما شكلا حركة إيقاعية داخلية أغنت معنى الحزن والأسى الذي تعيشه الشاعرة.

وقد صرّعت أيضا الخنساء في مطلع إحدى قصائدها قائلة: (المتقارب)

ألا مَـــا لِعيْنَيـــكِ لا تَهْجَـــعُ ؟ تُبْكـــي لَـــوْ أنّ البُكـــاء يَنْفـــعُ [3]

فتوافقت (تَهْجعُ) في الصّدر مع أختها (يَنْفعُ) في العجز بصورة صوتية متماثلة.

ص ح ص + ص ح+ ص ح ح

تَ هْ + جـ + ع

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص:53.

[2] المصدر نفسه، ص:105، **الأثافي**: ج أثفية، وهي حجارة الموقد. **مرجوم**: مرمي بالحجارة . **السّمك**: الارتفاع.

[3] المصدر نفسه، ص:78.

يَنْ+ فَ+ ع[1]

وقولها: (البسيط)

يَـا عَـيْنِ جُـودِي بِـدَمْعٍ منـكِ تَهْمَـالِ وَعَبْـــرَةٍ بِنَحِيـــبٍ بَعْـــدَ إِعْـــوَالِ[2]

يَـا عَـيْنِ جُـودِي بِالـدُّمُوعِ السّـجُولِ وَابْكِـي علـى صَـخْرٍ بِـدَمْعٍ هَمُـولْ[3]

يَـا عَيْنِـي بَكّـي عَلَـى صَـخْرٍ لأشـجانِ وَهـاجِسٍ فِـي ضَـمِيرِ القَلْـبِ خَـزّانِ[4]

لاحظ هذا التوافق الإيقاعي بين عروض البيت (تَهْمَالِ) وبين ضرب (إِعْوَالِ) في البيت الأول، وبين لفظة (السّجُولِ) ولفظة (هَمُولْ) في البيت الثاني، وبين لفظة (أشجان) ، ولفظة (خزّان) في البيت الثالث، «فهذه الأنماط على ما بينها من تشابه في المبنى والمعنى فإنّها تلتقي مع نصوص جاهلية في أكثر من وجه، فالتّصريع نَمَطٌ جاهلي قديم والشاعر يَحْذو حذو غيره حين يشكل تجربته الشعرية في إطار تلك الأساليب حيث نراه قد نظر إليها وراجعها، وتداول معها وفاوضها، واحتذى حذوها ...ولكن وقائع التناص لا تنحصر في إطار استخدام أسلوب أو نمط أو وسيلة من وسائل الأداء، بل إلى التأثر المباشر بالمحتوى الشعري وبالتراكيب اللّغوية» [5].

ولكي تتضح الرؤية يمكننا أن نمثل لبعض المطالع المصرّعة عند بعض الشعراء الجاهليين، ومقارنتها بمطالع قصائد الخنساء:

---

[1] محمود حسين الغرازمة، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء، ص:20.

[2] الخنساء، الديوان، شرح حمدو طماس ، ص:92.

[3] المصدر نفسه ، ص:95.

[4] المصدر نفسه ، ص:111

[5] حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع ، ص:62.

يقول الممزق العبدي: (البسيط)

هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ مِنْ واق أَمْ هَلْ لَهُ مِنْ حِمَامِ المَوْتِ مِنْ راق[1]

وتقول الخنساء: (البسيط)

مَا بَالُ عَيْنِكِ مِنْهَا الدّمْع مُهْرَاقِ سَحًا فَلاَ عَازِبٌ عَنْهَا وَلاراقِ[2]

فالمطلعان يتفقان في البحر والذي هو البسيط، كما يتفقان في القافية التي تمثلت في حرف القاف المسبوق بالرّدف، وهو الألف فالتشابه واضح جدا بينهما في المحتوى والتراكيب. ذلك لأنّ «الخنساء شاعرة واسعة الاطلاع والنّظر والمراجعة للنّصوص الشّعرية، يؤكد ذلك وقائع تناصية ظاهرة، وهي وقائع لا تقلل من قدرتها الإبداعية، بل تؤكد قدرتها على حسن النّظر والقدرة على تمثل التجارب، واكتساب الأطر التركيبية المتنوعة »[3].

وبالتّالي فالتّصريع كان شائعًا في مطالع قصائد الخنساء، وهذا ما أضفى على الأبيات لمسة شعرية وإيقاعًا موسيقيًا خلاّبًا، أسهم مع سواه من الظّواهر الأخرى في تكثيف الطاقة الموسيقية للنّص الشعري.

1-2- التّرصيع:

التّرصيع في اللغة : «التّركيب، ومنه تاجٌ مُرَصَّعٌ بالجوهر، وسيفٌ مُرصَّعٌ أي مُحلّى بالرّصائع وهي حلقٌ يُحلى بها، الواحدة رصيعة، ورصّع العقد بالجوهرة نظمه فيه وضمّ بعضه إلى بعض» [4].

---

[1] المفضل الضبي، محمد بن يعلي بن عامر، المفضليات، تح : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، در المعارف ،ط6 د.ت، مصر، ص:300.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص:89.

[3] حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع ، ص:63.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج8، (مادة رصع).

وقد عرّفه قدامة بن جعفر(ت337هـ) « أن يتوخى في تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه بها ومن جنس واحد في التصريف»[1]، ويشترط فيه قدامة أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه، وشين التعسف والاستكراه يتوخى في كل جزأين منها متواليين، أن يكون لها جزآن متقابلان يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسّف» [2].

ولا يختلف تعريف أبو هلال العسكري(ت395هـ) للتّرصيع عما سبق، ولذلك نراه يقول: «هو أن يكون حشو البيت مسجوعا»[3]، ليزيد من كثافة الوقع الموسيقي المنبعث من قوافٍ محلية تُسهم في إبراز الألحان ودقة الإيقاع.

أما ابن سنان(ت466هـ) فيعرفه: «ومن التناسب التّرصيع، وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم، أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، كأنّ ذلك شبّه بترصيع الجوهر في الحكي...ولا يحسن إذا تكرر وتوالى، لأنّه يدل على التّكلف وشدة التصنّع، وإنّما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر»[4]، لئلا يعدل عن الفائدة المنوطة به، ويقعد بالقصيدة فلا تبلغ غايتها.

وقد وشحت الخنساء شعرها بهذا الفن(التّرصيع) ، فطربت له الأذن، وانشرحت به النّفوس لما يضفيه من تنويع في موسيقى القصيدة، «ولعلها من أكثر شعراء الجاهلية ميلاً إليه فقد وقع كثيرًا في شعرها، وهو يرتبط بظاهرة أخرى شاعت في شعرها، وهي التكرار اللّفظي فالتّرصيع نوع منه... وإذا كان التكرار وترجيح الكلام من طبائع النساء، فإنّ التّرصيع أشدّ ارتباطًا بميلهنّ إلى

---

[1] قدامة ابن جعفر، بن زياد البغدادي أبو الفرج، نقد الشعر، تح: تعليق د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية د.ط، د.ت، بيروت، لبنان، ص: 80.

[2] قدامة ابن جعفر، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد المجيد، دار الكتب العلمية ، ط1، 1985م، بيروت، لبنان ص:03.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص:375.

[4] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص:190.

تزويق الكلام، وتنسيقه... ويبدو أنّ الخنساء قد جعلته وسيلة مهمة لتعديد محاسن فقيدها وسجاياه»[1]، ومن أمثلته قولها: (البسيط)

المجْــدُ حُلّتــهُ، والجــودُ عِلَّتُــهُ والصِّــدْقُ حوْزَتَــهُ إنْ قِرنــهُ هَابَــا [2]

نسجت الشاعرة في هذا البيت ثلاث وحدات مسجوعة منتهية بـ(الهاء) في (المجد حلته) و(الجود علّته) و(الصدق حوزته) لتعبر عن صفات ذلك الأخ الغائب، وهي أبنية صرفية متشابهة إنّ إلحاح تلك الصفات على الشاعرة وحبها العظيم لصخر استدعت منها مثل هذه الأبنية الصّرفية، كما أن تكرار صوت التاء في هذه الأبنية المتماثلة، أضفى عليها صفة الهمس والشدة[3]، واهتمام الشاعرة بهذا النّوع من التّقفية في داخل أشطار الأبيات أحدث نظامًا من الدّفعات الموسيقية المتشاكلة التي انبعث منها أنغام تذكرنا هذه الأنغام بنياحة النّادبة التي تعمد في نياحها إلى هذا اللون من النغم[4].

ومن أمثلته قولها: (البسيط)

سُــمّ العُــداةِ وفَكّــاكُ العُنــاةِ، إذَا لاقى الوَغَى لـم يكُـنْ للمَوْتِ هَيّابَا [5]

جعلت الخنساء الشطر الأول من البيت وحدتين مسجوعتين تنتهيان بحرف التاء (في سمّ العداةُ) و(فكاك العُناةِ)، حيث ساعد هذا التوازن بين هذه الكلمات من إنتاج إيقاعية متناغمة وشدّنا إلى موسيقاه الداخلية المنسابة عبر الترصيع.

---

(1) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 36،37.

(2) الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:14، **تقول الجود علته**: أي ليست له علة. وقولها: **حوزته**: أي حوزته التي يجتاز إليها. **والصدق**: الشجاعة. **والقرنُ**: هو النظير في الشجاعة.

(3) ينظر: محمود حسين العزامة، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء، ص:18.

(4) ينظر: محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة، ط3، 2006م، القاهرة، ص: 285.

(5) الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:14، **العناة**: جمع عان، وهو الأسير . **الوغى**: الضجة والصّخب والصوت العالي، وبعد ذلك استعير للحرب.

وقولها: (البسيط)

حمـــأَلُ ألويـــةٍ ، قطّـــاعُ أودِيـــةٍ شـــهّادُ أنجيـــةٍ، للـــوترِ طلاَّبَـــا [1]

وهذا التوافق في البنية الوزنية والصوتية والدلالية أشاع ضربًا من التوافق الموسيقي الأكثر عمقًا اندفعت إليه الخنساء ليكون «كفاء لنفسيتها التي تموج فيها أحزانها العميقة والعنيفة»[2].

وقولها: (البسيط)

حَـامِي الحَقِيقَـةِ، مَحْمُـودُ الخَلِيقَـةِ مَهْـ دِيُّ الطَّريقـــةِ نفّـــاعٌ وضَـــرَّارٌ

جَـــوَّابُ قاصِـــيَةٍ، جَـــزَّازُ ناصِـــيَةٍ، عَقّـــادُ أَلْوِيَةٍ،للخَـــيْلِ جَـــرّارُ[3]

يتأتى انسجام البنية في هذين البيتين من خلال بنية التوازي القائمة على التّرصيع، «ويبدو أنّ العودة إلى مثل هذه البنية في القصيدة يتجلى أنّ الرّنة الموسيقية المنبثقة عن مثل هذه البنية التي لا تكاد تفارق الشاعرة، فهي لا تبني قصيدتها كاملة على مثل هذا النمط من البناء، وإنما تكسر نمط التّرصيع وتعود إليه؛ لأنّها لا تستطيع أن تتخلص من النبرة الموسيقية الطاغية التي تنسجم مع بكائها وعويلها»[4]، وبالتالي فإنّ التّرصيع يعطيها فرصة لبناء تشكيلات إيقاعية تامة ومنسجمة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالحالة النفسية التي تمر بها .

وقولها أيضا: (البسيط)

خَطّـــابُ مَحْفِلَـــةٍ فَـــرّاجُ مَظلمـــةٍ إنْ هَـابَ مُعضـلةً سَنَّى لَهَـا بابَـا [5]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:14، **الأنجية**: هي المجالس التي يتناجى فيها. **والنجي**: القوم يتناجون، **والوتر** : الثأر.

[2] محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ص:284.

[3] الخنساء، الديوان، تح: أنور أبو سويلم، ص:392.

[4] موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص: 146.

[5] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:14، **المحفلة**: المجلس. **والمعضلة**: من المسائل هي المشكلة المستغلقة التي لا يُهتدى لوجهها .**سنى**: سهل وفتح.

ويكون التّرصيع واضحًا إذا قمنا بكتابة هذا البيت على النّحو التالي:

خطَّابُ محْفلةٍ

فرّاجُ مظْلمةٍ

إن هاب مُعْضِلةً

سَنَّى لها بابا

ثمة أربع وقفات في هذا البيت، ومن مجموع هذه الوقفات يتشكل التّرصيع، فقد جعلت الخنساء هذه الوسيلة الإيقاعية الدّاخلية لتعديد محاسن فقيدها (صخر) في جمل موسيقية قصيرة منتظمة.

وإذا كان لهذه الوسيلة دورٌ مهمٌ في إبداع الدّلالة، « فإنّ المغالاة في الاستعانة به يصيب الشعر التكلف، ويصبح وسيلة إيقاعية مجردة، تُطغى على المعنى ذاته في الخطاب الشعري » [1] وقد نبه على ذلك قدامة ابن جعفر (ت337هـ)، وقال عن التّرصيع : « إنّما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنّه ليس في كل موضع يحسن ولا على كل حال يُصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتّصل في الأبيات كلها بمحمود، فإنّ ذلك إذا كان دل على تعمد، وأبان عن تكلف»[2]. وقد ارتكبت الخنساء الموالاة في بعض الأبيات من هذا الجنس، فظهر فيها أثر التكلف، وبان عليها سمة التعسف، وسلم بعضها ولم يسلم بعض؛ فمن ذلك ما روي للخنساء[3] :

حَامِي الحَقيقَة مَحْمُودُ الخَلِيقَة مَهْـ ـــديّ الطريقـــة نَفَـــاعٌ وَضَـــرَّارُ

هذا البيت جيد ،ثم قالت :

فَعّـــالُ سَـــامِيَةٍ وَرَّادُ طَامِيَـــةٍ للمَجـــدِ نَامِيَـــةٌ تَعْفِيـــهِ أَسْـــفَارُ

هذا البيت رديء لتبرئ بعض ألفاظه من بعض ثم قالت:

---

[1] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 40.

[2] قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص: 83-84.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص:378

جَــوابٌ قَاضِــيَةٍ جَــزَّارُ نَاصِــبَةٍ عَقَّـــادُ أَلْوِيَـــةٍ لِلْخَيْـــلِ جَـــرَّارُ

آخر هذا البيت لا يجري مع ما قبله، وإذا قسته بأوله وجدته فاترا باردا؛ ثم قالت:

حُلْــوٌ حَلاَوَتِــهِ فَصْــلٌ مَقَالَتِــهِ فَـــاشٍ حَمَالَتـــه لِلْعَظْـــمِ جَبَّـــارُ

وهذا مثل ما قبله.

وربما الذي جعل الشاعرة تنساق أحيانا خلف التكلف والصنعة في شعرها هو شدة اهتمامها بالألفاظ وسعة معرفتها باللّغة، فتنساق أحيانا خلف الألفاظ والمواءمة بين أصواتها.

1-3- التشطير:

هذا النوع سمّاه قدامة بن جعفر(ت337هـ) بـ: « (التّرصيع) ، كما يقول ابن رشيق (ت463هـ)،في حين سماه هو (بالتّقسيم)» [1].وسمّاه ابن حجة الحموي(ت837هـ) بـ(السجع المشطر)[2]، ويسمى حديثا بـ(التفويف)[3].

الشّطر في اللغة: «أي النّصف، وشطرتُ الشيء جعلته شطرين، ومنه مشطور الرّجز وشطر بصره ونظره كأنّه ينظر إليك وإلى آخر وثوب مشطور أحد طرفيه أطول من الآخر وشاطرتهُ مالي وولدهُ شطرةٌ، نصف ذكور ونصف إناثٌ، وإناء شطران: نصفان، وشعرٌ شطران: سواد وبياض»[4].

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 20.

[2]ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله، ثمرات الأوراق، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية د.ط، 2005م، بيروت، ص: 271.

[3] صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص: 353.

[4] الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد ، أساس البلاغة ، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، 1998م، بيروت، لبنان، ص: 507.

ومن هنا جاءت التسمية بمعنى تقسيم الأبيات إلى أنْصاف(أشطر) بمعنى: « أن يُقسم الشاعر بيته إلى شطرين، ثم يُصرع كل شطر من الشطرين، ولكنّه يأتي بكل شطر من بيته مخالفًا لقافية الآخر، كقول أبي تمام : (البسيط)

تَــدْبيرُ مُعْتَصِــمٍ بِاللَّــهِ مُنْــتَقِمٍ للهِ مُرْتَقِــبٍ فِــي اللهِ مُرْتَغِــبِ [1]

فالشطر الأول سجعته مبنية على الميم، والثاني على الباء.

وقد عرّفه أيضا أبو هلال العسكري(ت395هـ) بقوله: « أن يتوازن المصراعان والجزآن وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحدٍ منهما بنفسه » [2]، وبصورة عامة، فالتشطير: « هو أن تضيف إلى صدر كل بيتٍ عجزًا من عندك وإلى عجز كل منه صدرًا فيصبح كل بيت بيتين نتيجة هذه العملية» [3].

ومن أمثلة التشطير في شعر الخنساء، وإن كان قليلاً في شعرها إذا ما قارناهُ بالتّرصيع، قولها: (البسيط)

وإنّ صَـخْرًا لمِقْـدامٌ إذا رَكِبُـوا وإنّ صَــخْرًا إذَا جَــاعُوا لَعَقّــارُ

وتقول:(البسيط)

حَمّــالُ ألوِيَــةٍ هَبّــاطُ أودِيَــةٍ شَــهّادُ أنْدِيَــةٍ للجَــيشِ جَــرّارُ

نَحّــارُ راغِيَــةٍ مِلجــاءُ طاغِيَــةٍ فَكّــاكُ عانِيَــةٍ لِلعَظــمِ جَبّــارُ[4]

---

[1] شهاب الدين النويري، أحمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: علي بو ملحم، ج7، دار الكتب العلمية د.ط، د.ت، بيروت، لبنان، ص: 123.

[2] أبو هلال العسكري ، الصناعتين، ص: 411.

[3] صفاء الخلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص: 358.

[4] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص: 46.

ففي هذه الأبيات جميع الأجزاء متعادلة شكلاً، ومتجاوبة نغمًا، وعن طريق هذا التوازن والموسيقى المتولد عن المقابلة بين شطري البيت يُحْدِثُ نوعًا من الإيقاع القوي، وهو ما يتناسب مع ما تمرُ به الشاعرة التي تريد الإشادة بأخيها صخر، والجهر بعظم مصيبتها فيه.

1-4- الجناس:

للجناس في اللّغة الشعرية وظيفة صوتية ذات تأثير فعّال، وعن دلالته اللّغوية، فهو « يأتي من التجنيس، وهو من وزن تفعيل من الجنس، والتجنيس مصدر جنس؛ لأنّ فعل مصدره التفعيل كما تقول سلّم تسليمًا وكلّم تكليمًا ومنهم من يقول المجانسة، وهو المفاعلة من الجنس أيضًا لأنّ إحدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى فقد وقع بينهما مفاعلة في الجنسية والمجانسة ومنهم من يقول التّجانس وهو التّفاعل من الجنس أيضًا؛ لأنّه مصدر من تجانس الشيئان إذا دخلا في جنس واحد » [1].

أي « إنّ جوهر التجنيس أساسًا يقوم على هذا الاشتراك اللّفظي، فالتجنيس إذن ضرب من ضروب التكرار، ونسلكه فيما يُراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس الألفاظ» [2].

وقد سمّاه قدامة ابن جعفر "بالطباق"، وقد سبقه ابن المعتز بتسميته "بالمطابق"، وهذا مخالف لمفهوم الناس عند علماء البلاغة؛ ولذا لم يقل غيرها بذلك[3].

أما اصطلاحًا فقد عرّفه عبد الله ابن المعتز (296هـ) ، وهو من أوائل من فطنوا إليه، وعدّه في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى، بقوله: « التجنيس أن تجيء الكلمة تُجانس أخرى في بيوت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها» [4]، ومعنى هذا أن الجناس عنده

---

[1] صلاح الدين الصفدي، أبو الصفاء خليل بن أيبك، جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوائب قسطنطينية، ط1 1299هـ ، ص: 9-10.

[2] ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البلاغة العربية، دار الرشيد للنشر، د.ط، 1980م، بغداد، ص: 27.

[3] مصطفى السيد جبر، دراسات في علم البديع، ط4، 2007م، مصر، ص: 120 .

[4] أبو العباس، عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 2012م بيروت، لبنان، ص: 36.

يقتصر على تشابه الكلمات في تأليف حروفها، من غير أن يُفصح إن كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة في الحروف أم لا.

ولعلّ ما ذكره الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ) للجنس يوضح هذا الأمر في قوله: « الجنس لكل ضربٍ من النّاس والطير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها »[1]، ويشتق منها مثل قول الشاعر:

يومٌ خلجت على الخليج نفوسهم... » *

أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قوله تعالى: ﴿وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿٤٤﴾﴾[2].

فإن صح الاستنباط من هذا التعريف كان مفهوم الجناس عند الخليل بالأصالة، وابن المعتز بالتبعية مفهومًا عامًا يشمل الكلمات متجانسة الحروف سواء تجانست معنى أم اختلفت[3].

ويعرّفه قدامة بن جعفر(337هـ) بقوله: « هو اشتراك المعاني في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق» [4].

أما ابن الأثير(637هـ) ، فيقول:« وإنّما سُمي هذا النّوع من الكلام متجانسًا؛ لأنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنسٍ واحد، وحقيقته أن يكون اللّفظ واحدًا والمعنى مختلفًا وعلى هذا فإنّه هو اللّفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء» [5].

---

[1] الفراهيدي، كتاب العين، ج6، ص:55.

* الشاهد صدر بيت لأبي يعقوب إسحاق بن حسان الخُريمي وتمام إنشاده:

يومٌ خلجتُ على الخليج نُفوسهم غَضَباً، وأنتَ بمثلها مُستامٌ

[2] سورة النمل، الآية: 44، ينظر: ابن المعتز، كتاب البديع ، ص:36.

[3] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان، ص: 196.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:162.

[5] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص: 262.

ولعلّ أدق تعريف له قول العلوي: « هو اتفاق اللّفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيها » [1].

وينقسم الجناس قسمين:

الأول: الجناس التام (أو الكامل أو المستوفي): « وهو ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أشياء [2].

1. نوع الحروف.

2. شكلها.

3. عددها.

4. ترتيبها مع اختلافها في المعنى مثل قولنا: صلّيتُ المغرب في بلاد المغرب.

فنلاحظ أنّ لفظة المغرب الأولى اشتركت مع لفظة المغرب الثانية في كل هذه الشؤون إلاّ أنّهما اختلفا في المعنى، فالمغرب الأولى هي الصّلاة المعروفة، والثانية تعني بلاد المغرب العربي.

الثاني: الجناس النّاقص: « هو ما اختلفت اللّفظتان في أعداد الحروف إما أن يكون بزيادة أو بتخيير حرف أو أكثر» [3].

وقد عمدت الخنساء إلى تكوين شعرها بهذا الفن لتجمع بين القيمة الصّوتية والدّلالية « لتحقق في نصّها جمالاً يزيد المعنى حسنًا لما فيه من حسن الإفادة، ففيه خلابة للأذهان ومفاجأة تثير الذهن وتُقوي إدراكه المعنى المقصود » [4] .

---

[1] ملي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت، مصر، ص: 12.

[2] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص: 265.

[3] عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ط1، 1997م، ص: 211.

[4] المرجع نفسه، ص: 215.

ومثاله قول الخنساء:(مجزوء الكامل)

تُـذرِي السَّـوافِ علـى السّـوَا مِ وأجْـدَبَتْ سُـبُلُ المَسَـارِحْ [1]

ورد التّجنس في الوحدتين اللّغويتين: "السّواف" و"السّوام"، وقد تشابهتا في جميع الأصوات عدا الفاء مقابل الميم، وصوت الفاء مهموس أمّا الميم فمجهور، وهذا التقابل بين الجهر والهمس ولّد رنينًا وانفعالاً لدى القارئ متعة وشوقًا، مما نتج عنه إيقاع صوتي محبب للنّفس.

كما يتجلّى الجناس في قولها: (الطويل)

فلسـتُ أرَزًّا بَعْـدَهُ بِرَزِيّـةٍ فـأَذْكُرَهُ إلاّ سَـلَتْ وتَجلَّـتِ [2]

حيث جانست الشاعرة بين كلمتي "أرزا" و"رزية"، وقد ولّد هذا الجناس نغمًا موسيقيًا في الأسماع ويجذب النفوس إلى البيت، كما نلمح أيضا في هذا البيت نغمة ذات إيقاع حزين يوحي بذلك الألم الذي يعتصر فؤاد الشاعرة.

ومن أمثلته قول الخنساء(البسيط):

يـا صَـخرُ ورّادَ مـاءٍ قَـدْ تَنَـاذرَهُ أهـلُ المَـوارِدِ مَـا فِـي وِرْدِهِ عـارُ [3]

ويتضمن هذا البيت جناسًا من نوعٍ آخر وهو جناس الاشتقاق، ومعناه أن يجمع اللفظتين المتجانستين اشتقاق واحد، فكل هذه الكلمات مشتقة من الفعل (ورد)، « ويبدو أنّ هناك اشتراكًا واضحًا في الحروف بين الكلمات الثلاث... ولكن هذا الاشتراك ليس خاليًا من الدلالة؛ "فَورَّاد"، تعود إلى صخر لتميزه ولتعظمه، و"الموارد" تعود إلى "أهل" لتعني أولئك النفر

---

[1] الخنساء، الديوان، تح: أنور أبو سويلم، ص:334، **على السّوام**: على المال كُلّهِ. **السّواف** : الرياح، **سُبل المسارح**: الفلوات التي تُريعُ الناس فيها المراتع، فلا يجدون فيها شيئًا؛ لأنّ المال يسْرحُ في الفلوات.

[2] الخنساء، تح: عبد السلام الحوفي، ص: 28.

[3] المصدر نفسه، ص: 39، قولها: **وراد ماء**: تعني الموت، أي لإقدامه على الحرب. **تناذره**: أنذر بعضهم هوله وصعوبته. **أهل الموارد**: أهل المياه.

الذين اعتادوا ورود الماء، وكلمة "وِرْدِهِ" ترتبط بالعار؛ إذ عندما يعجز الآخرون عن أن يردوا المياه، فإنّ صخرًا قادر على الورود، وهذا يعني نفي العار عن صخر-الذي يستطيع أن يرد المياه- وإلصاقه بغيره » [1].

ومن أمثلته أيضا قول الخنساء: (البسيط)

حَمّـــالُ ألوِيَـــةٍ هَبّـــاطُ أودِيَـــةٍ شَـــهّادُ أنْدِيَـــةٍ للجَـــيشِ جَـــرّارُ

نَحّـــارُ راغِيَـــةٍ مِلجـــاءُ طاغِيَـــةٍ فَكّـــاكُ عانِيَـــةٍ لِلعَظـــمِ جَبّـــارُ[2]

ففي هذا البيت يُلاحظ أنّ موضع الجناس كان بين كلمات "أودية وأندية"، وبين "راغية وطاغية"، فمن خلال هذا التجنيس تبلغ الموسيقى قوتها بتغيير حرف واحد، لتنجب لنا معزوفة موسيقية تُطرب لها الأذن وتهزّ لسماعه أوتار القلوب، وهذا ما لا يستطيع تحقيقه إلا الشاعر الذي له حاسة مرهفة، وهو ما لمسنا آثاره عند الشاعرة.

ومن شواهد الجناس الأخرى قولها :(الكامل)

أَبْلِـــغْ مَوَالِيَـــهُ فَقَـــدْ رُزِئُـــوا مَـــوْلَى يَرِيشُـــهُمُ وَلاَ يَشْـــرِي

يَكْفِـــي حُمَـــاتَهُمُ وَيمْـــنَحُهُمْ مِئَـــةً مِـــنَ العِشْـــرينَ والعَشْـــرِ

تَلْقَـــى عِيَـــالَهُمُ نَوَافِلُـــهُ فَتُصِـــيبُ ذا الميســـورِ والعُسْـــرِ[3]

فالتّجنيس يكون على النّحو التّالي:

---

[1] موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص: 135.

[2] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص: 10

[3] المصدر نفسه، ص: 52، **يريشهم**: أي يطعمهم ويسقيهم ويمدهم بالمعونة. **لا يشري**: أي لا يغضب.

- يَرِيشُهُمُ وَلاَ يَشْرِي.

- مِنَ العِشْرِينَ والعَشْرِ.

- ذا الميسورِ والعُسْرِ.

فقد لجأت الشاعرة في الأبيات السابقة إلى الجناس ثلاث مرات مما يدل على براعتها اللّغوية، وقدرتها الفنية في توظيف الألفاظ توظيفا تستلذّ النّفس لسماعه قبل معرفة معناها .

ومن أمثلته أيضا، قولها: (الوافر)

ولِلأَضْـيَافِ إذْ طَرَقُـوا هُـدُوءًا وللمَكَـلِ المُكِـلّ وكـلّ سَـفَرْ [1]

تشابهت الأصوات في الألفاظ "المَكَلِ" و"المِكِلِّ" و" كلّ "، وقد أدى هذا التشابه الصوتي والتغاير في حركات الحروف إلى تغذية الإيقاع الشعري، فأكسبه رنة واضحة تنبع من التناغم الصوتي الذي يريح نفس المتلقي ويطربها.

وقولها أيضا: (البسيط)

آبِـي الهَضـيمة آتٍ بالعظِيمَـةِ مِـتْلافُ الكَرِيمـــةِ لا نِكـــسٌ وَلا وَانِ [2]

فاللّفظتان:"الهضيمة" و"العظيمة" أغدقتا بتجانسهما على وزن البيت الشعري موسيقى خفية، إنّها الموسيقى الدّاخلية التي أفصحت عنها الشاعرة؛ لوعيها بكل إمكانات اللّغة، فكانت مطواعة بين يديها.

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص: 43، **هدوء**: أي بعد ساعة من الليل. **المكل**: كل ثقيل لا خير فيه، وكذا إذا كلت ركابه.

[2] الخنساء، الديوان، تح: عبد السلام الحوفي، ص: 93.

وهناك نوعٌ آخر يتمثل في زيادة أكثر من حرف واحد، في قولها وهي ترثي أخاها صخرًا:(مجزوء الكامل)

إنَّ البُكـــــاءَ هُـــــوَ الشِّـــــفا ءُ مِـــنَ الجَـــوَى والجَـــوانِحْ[1]

الجناس بين كلمتي"الجوى" و"الجوانح" والحروف الزائدة هما (النون والحاء)، وهذا النوع من الجناس يسمى بالجناس المذيل، ويشترط فيه أن تكون الزيادة في آخر الكلمة.

وبناءً على ما سبق يمكن القول إنّ هذه الظاهرة الصوتية كان لها دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل في شعر الخنساء، فهو يعد وسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير وسرعة النّفاذ إلى الأذن، مما يضفي غنائية رائعة في النّص الشعري.

1-5- ردّ العجز على الصّدر:

هذا النوع الذي هو ردّ الأعجاز على الصدر، سمّاه المتأخرون "بالتصدير"؛ «لأنّ هذه التسمية في نظرهم أدل على المطلوب وأليق بالمقام وأخف على السّمع» [2].

والخطيب القزويني (ت739هـ)-وهو من المتأخرين- يقرر أن هذا الفن يرد في النثر والشعر على السّواء، ثم يعرفه بقوله: « وهو في النثر أن يُجعل أحد اللّفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها، وهو في النظم أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو آخره أو صدر المصراع الثاني » [3].

ويعدُّ التصدير من ألوان التكرار، حيث يقول محمد عبد المطلب: « من أنواع التكرار التي تمثل في نمطيتها حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره ما ورد تحت "رد العجز على الصدر"

---

[1] الخنساء، الديوان، تح : أنور أبو سويلم ، ص:329. **الجوى**: داء في الجَوْف، ويقال اجْتويتُ بلد كذا: إذا لم تسْتَمْرِئْه، ولم يُوافِقْك. **الجوانح**: أضلاع الصّدر.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البديع ، ص: 225.

[3] المرجع نفسه ، ص:226.

حيث يرد اللّفظ في الكلام، ثم ينمو بعده المعنى وصولا إلى خاتمة يتكرر فيها اللّفظ سواء اتّحد اللّفظان في المعنى أو اختلفا فيه » [1].

وقد أشار ابن رشيق إلى إيقاع هذا الفن الذي يمنحه من خلال تكراره في البيت، فيقول: «يُسهل استخراج قوافي الشعر، ويكتسب البيت الذي يكون فيه رَوْنقًا وديباجة وطلاوة»[2] .

وقد وظّفت الخنساء هذا النوع مستغلة قدرتها الإيقاعية والدّلالية في صور متعددة:

- **الصورة الأولى**: ما يوافق آخر كلمة في البيت، آخر كلمة في الصّدر، وذلك مثل كلمتي (طيبٌ ويَطِيبُ) في قولها: (الطويل):

أَقُولُ أبا حسّانَ لا العَيْشُ طَيّبٌ وَكَيْفَ وَقد أُفْرِدْتُ مِنْكَ يَطِيبُ [3]

وكذلك كلمتي (مُعْولاتٍ والعَوِيلا) في قولها: (الوافر)

بَكَيْتُكَ في نساءِ مُعْولاتٍ وكُنْتُ أَحَقَّ مَنْ أَبْدَى العَوِيلا [4]

وكلمتي (صليبةٌ وصَليبُ) في قولها : (الطويل)

لَقَدْ قُصِمَتْ مني قَناةٌ صَلِيبَةٌ وَيُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ وَهُوَ صَليبُ [5]

- **الصورة الثانية**: ما وافق آخر كلمة في البيت الأول منه في الصدر، وهو الأحسن كقولها: (متقارب)

فَجّعَني ريْبُ هَذَا الزَّمَانِ بِهِ وَالمَصَائِبُ قَدْ تُفْجِعُ [6]

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994م، بيروت، لبنان، ص:299.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص:03.

[3] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص: 19.

[4] المصدر نفسه، ص: 99.

[5] المصدر نفسه ، ص: 19. **قصمت**: كسرت. **النبع**: شجر صلب.

[6] المصدر نفسه، ص: 79.

- **الصورة الثالثة:** ما وافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه في حشو الصدر كقولها: (مجزوء الكامل)

السّـــيدُ الجَحْجَـــاحُ وَابـــْ نُ السَّـادَةِ الُشـمّ الجَحَـاجِحْ [1]

وفي هذا البيت تكررت لفظة (الجَحْجَاحُ) في كل من صدر البيت وعجزه، «وجاء هذا التكرار ليشد من أزّ المعنى الذي أرادته الشاعرة، إذ معنى(الجَحْجَاحُ) ضخم الفعال، وجاءت هذه الصيغة مرتين لتؤكد صفة صخر هذا»[2].

ومنه أيضا المجانسة بين كلمتي(شِبْتُ ويُشيبُ) في قولها: (الطويل)

تَقُولُ نِساءٌ شِبْتِ مِنْ غَيْرِ كَبْرةٍ وَأَيْسَـرُ مِمَـا قَـدْ لَقِيـتُ يُشـيبُ [3]

ومنه كذلك صنيعها في كلمتي (تَخْذُلِينِي والخُذُولْ) في قولها: (البسيط)

لا تَخْـذُلِينِي عِنْـدَ جَـدّ البُكَـا فلَيسَ ذَا يَا عَيْنِ وقْتَ الخُذُولْ [4]

وقولها أيضا في الجمع بين (سَعَّالٍ والسّعُولْ)

ولاَ بِسَـــــعَّالٍ إِذَا يُجْتَـــــدَى وضاقَ بالمَعروفِ صَدْرُ السّعُولْ[5]

وكلمتي(الجَليلَ والجَليلا) في قولها: (الوافر)

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص:25.

[2] محمود حسين العزامة، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء، ص:113.

[3] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص : 19.

[4] المصدر نفسه، ص: 95.

[5] المصدر نفسه، ص: 96. تريد أنه إذا طلب معروفًا لا يحتج بالسعال مترددًا في تلبية الطّالب ولكنه يجود، ولا يضيق له صدر بالمعروف.

دَفَعْتُ بِكَ الجَليلَ وأنت حَيّ فَمَنْ ذا يَدْفَعُ الخَطْبَ الجَليلا [1]

- **الصورة الرابعة:** ومنه ما يقع أحد اللّفظين في أول العجز، والثاني في آخره في قولها: (البسيط)

..... **مُجَلبَبُ بِسَوَادِ اللّيْلِ جِلْبَابَا** [2]

- وكذلك كلمتي(مَرَرْتَ ومُرَّتِ) في قولها: (الطويل)

..... **مَرَرْتَ لها دُونَ السَّوَامِ ومُرَّتِ** [3]

وكلمتي (طِمَاح وطِماحا) في قولها: (الخفيف)

..... **طِمَاحٍ لِمَنْ أرادَ طِمَاحَا** [4]

وهناك صور أخرى من التصدير في ديوان الخنساء تتميز بعمق الدرجة الموسيقية، حيث تقوم على ثلاثة أطراف في البيت الواحد[5]، في قولها: (البسيط)

يا لهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ وقد لَهِفَتْ وَهَلْ يَرُدّنَ خَبْلَ القَلْبِ تَلْهِيفِي [6]

أرادت الشاعرة عن طريق هذه الظاهرة الصوتية أن تشدّ انتباه السامع إلى القافية، وجعله مترقبا إلى وَقْعِ نفسها الممتزج بإيحاء دلالي عميق يثري آفاق مضمونها الشعري.

1-6- التّطريز:

جاء في لسان العرب:« الطَّرزُ، البزُّ والهيئة، قال الزهري: أراه معربًا وأصله تِرْزٌ، والطراز: ما يُنسج من الثياب للسلطان، فارسي أيضًا. والطِّرْزُ والطِّرازِ، الجيد من كل شيء. والطّراز معروف

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس، ص:99. **الخطب**: الأمر الجليل، والحدث العظيم.

[2] المصدر نفسه، ص: 13.

[3] المصدر نفسه، ص:22، **مرّت**: إذا شدت بحبل المر.

[4] المصدر نفسه، ص:29.

[5] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، 1981م، ص: 89.

[6] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس،ص:84.

هو الموضع الذي تنسج فيه الثياب الحياد » [1]. أما اصطلاحا: « فهو أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن» [2]، حيث يؤدي هذا التّساوي في الوزن إلى « تحول الخطاب فيها كالطّراز في الثوب» [3].

وقال عنه ابن النّقيب: « إنّ هذا النّوع استخرجه المتأخرون وليس في شعر القدماء شيءٌ منه في كلامهم، وقد استقريته من الكتاب العزيز وأشعار المولدين فوجدته على ثلاثة أقسام:

الأول: ماله عَلَمَان عَلَمٌ من أوله وعَلَمٌ من آخره.

الثاني: ماله عَلَمٌ من أوله.

الثالث: ماله عَلَمٌ من آخره»[4].

ومن نماذج التطريز في شعر الخنساء قولها : (البسيط)

مشَى السّبَنْتَى إلَى هَيْجَاءَ مُعْضِلةٍ	لـهُ سـلاحانِ: أنيـابٌ وأظفـارُ
ومـا عَجُـولٌ علـى بَـوٍّ تُطيـفُ بِـهِ	لهـا حَنينـانِ: إعْـلانٌ وإسْـرارُ
تَرْتَـعُ مـا رَتَعَـتْ، حتـى إذا ادَّكَـرتْ	فإنَّمـا هـيَ إقبـالٌ وَإدبـارُ
لاَ تَسـمنُ الـدَّهْرَ فِـي أَرضٍ وَإنْ	فإنَّمـا هـيَ تحنـانٌ وَتَسْـجَارُ
يوْمـاً بأوْجَـدَ منّـي يـوْمَ فَـارَقَنِي	صَـخْرٌ وَلِلـدَّهرِ إحْـلاَءٌ وَإمْـرَارُ
وإنّ صَـخْرًا لَوالِينـا وسـيّدُنا	وإنّ صَـخْرًا إذَا نَشْـتُو لَنَحَـارُ

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج5، (مادة طرز).

[2] حُسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ج1، ص:174.

[3] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، 2006م، عنابة ص:100.

[4] ابن النقيب، عبد الله جمال الدين محمد بن سليمان البلخي المقدسي الحنفي، مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن، مكتبة الخانجي، د.ط، د.ت، القاهرة، ص:492.

وإنّ صَـــخْرًا لمِقْـــدامٌ إذا رَكِبـــوا	وإنّ صَـــخْرًا إذا جـــاعوا لَعَقّـــارُ
وإنّ صَـــخْرًا لَتَـــأتَمّ الهُـــداةُ بِـــهِ	كَأنّـــهُ عَلَـــمٌ فـــي رأسِـــهِ نـــارُ
جَلْـــدٌ جَمِيـــلُ المُحَيَّـــا كَامِـــلٌ ورِعٌ	وَلِلْحُـــرُوبِ غُـــدَاةَ الـــرَّوْعِ مِسْـــعَارُ
حَمّـــالُ ألوِيَـــةٍ هَبّـــاطُ أَوْدِيَـــةٍ	شَـــهّادُ أنْدِيَـــةٍ للجَـــيشِ جَـــرّارُ
نَحّـــارُ راغِيَـــةٍ مِلجـــاءُ طاغِيَـــةٍ	فَكّـــاكُ عانِيَـــةٍ لِلعَظـــمِ جَبّـــارُ
فقلـتُ لمـا رأيـتُ الـدّهرَ لـيسَ لَـهُ	معاتـــبٌ وَحْـــدَهُ يُسْـــدِي وَنيَّـــارُ[1]

تجلّى التطريز في وقوع كلمات متساوية في الوزن في قولها: (أظفارُ، أنيابُ، إعلانُ، إسرارُ إقبالُ، إدبارُ ، سلاحان، حنينان، (بصفة المثنى) ، فقد أضفت هذه الوسيلة على الأبيات حسنًا فجمالاً وإيقاعية تتحول إلى وشاح يزدان به الخطاب .

ففي قولها: (له سلاحان: أنياب وأظفار) تتسق مع الصورة التشبيهية التي قدمتها لأخيها حيث جعلته يمشي مشي السبنتى. وجاء انتقالها من وصف أخيها إلى الحديث عن المعادل لها في حزنها ليخفف من شعورنا بوطأة البديع[2]، وقد جاء هذا التطريز في أبيات الشاعرة على شكل أسلوب قصصي « تنتقل فيه من الصوت الذي تصدره البقرة إلى حركتها التي لا تنقطع إلى تصويتها الدّائم الممتد ثم إلى الحديث عن الدّهر الذي له إحلاء وإمرار، وهي حقيقة ترتبط ارتباطا وثيقا بالموضوع، وتبين الأساس النّظري لأحداث الزمن »[3].

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 46-47، **السّبنتى**: الجري والصّدر وهو في الأصل للنمر. **العجول**: كل ثكلى من النساء التي فقدت ولدها وذلك لعجلتها في الشيء وجزعها. **البو**: وذلك إن ينحر ولد الناقة ويؤخذ جلده ويحشى ثم يدنى من أمه فتر أمه.**الإقبال والإدبار**: هي الجيئة والذهاب. **إحلاء وإمرار**: إن الدهر يأتي بالحلو المحبوب والمر المكروه. **نيار**: من نير الثوب أي جعل له نيرًا. خلاف أسداه.

[2] ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع، ص: 101.

[3] المرجع نفسه، ص: 101.

وقولها أيضا: (المتقارب)

تَعَرّقَنِـــي الـــدّهْرُ نَهْسًـــا وَحَـــزَّا	وَأَوْجَعَنِـــي الـــدّهْرُ قَرْعًـــا وغَمْـــزَا
وَأَفْنَـــى رِجَـــالِي فَبَـــادُوا مَعًـــا	فَغُـــودِرَ قَلْبِـــي بِهِـــمْ مُسْـــتَفَزّا
كَـأَنْ لَـمْ يَكُونُـوا حمّـى يُتّقَـى	إِذِ النَّـــاسُ إِذْ ذَاكَ مِـــنْ عِـــزَّ بِـــزَّا
وَكَـــانُوا سَـــرَاةَ بَنِـــي مَالِـــكٍ	وزَيْـــنَ العَشِـــيرَة بَـــذْلاً وَعِـــزّا
وَهُـمْ فِـي القَـدِيمِ أُسَـاةُ العَـدِيمِ	وَالكَـــائِنُونَ مِـــنَ الخَـــوْفِ حِـــرْزَا
وَهُـــمْ مَنَعُـــوا جَـــارَهُمْ وَالنّسَـــاءُ	يَحْفِـــزُ أَحْشَـــاءَهَا الخَـــوْفُ حَفْـــزَا
غَـــدَاةَ لَقُـــوهُمْ بِمَلْمُومَـــةٍ	رَدَاحٍ تُغَـــادِرُ فِـــي الأَرضِ رِكْـــزَا
بِبَـــيْضِ الصّـــفاحِ وَسُـــمْرِ الرّمَـــاحِ	فَبِـــالبِيضِ ضَـــرْبًا وَبِالسُّـــمرِ وَخْـــزَا
وَخَيْـــلٍ تَكَـــدَّسُ بِالـــدّارِعِينَ	وتحـــتَ العَجاجَـــة يَجْمِـــزْنَ جَمْـــزَا
وَمَـنْ ظَـنَّ مِمَّـنْ يُلاقِـي الحُـرُوبَ	بِـأَنْ لاَ يُصَـابَ فَقَـدْ ظَـنَّ عَجْـزَا
نَعِـــفّ ونَعْـــرِفُ حَـــقّ القِـــرَى	ونَتّخِـــذُ الحَمْـــدَ ذُخـــرًا وكَنْـــزَا
ونَلْبَسُ فِي الحَرْبِ نَسْجَ الحديد	ونَسْـحَبُ فِـي السّـلْمِ خَـزًّا وقَـزّا [1]

فالتطريز في هذه الأبيات يكون على النّحو الآتي:

- قَرْعًا وغَمْزًا.
- مُسْتَفَزّا .
- عزَّ بزَّا.

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:69، **تعرقني**: أي أخذ ما على عظمي من لحم بأسنانه. **النهس**: الأخذ بأطراف الأسنان. **غمْزا**: أي نخسا وجسا وعصرا. **عزّا وبزّا**: المقصود به من غلب سلب ويروى من آثار النبوة الشريفة. **حفزا**: من حفزه أي حثه وحركه وطعنه. **الخزّ**: من الثياب ما نسج من الصوف والحرير. **القزّ**: هو الحرير خاصة.

-بَذْلاً وعِزّا .

-منَ الخَوْفِ حِرْزَا .

-يحفِز... الخوْفُ حَفْزَا.

- في الأرضِ وَكْزَا.

-بالسُّمرِ وَخْزَا.

-يجمِزْنَ جَمزَا .

-ظنَّ عجزا .

-ذُخراً وكَنْزَا .

خَزًّا وقَزّا.

فالشاعرة في هذه الأبيات وظفت كثيرا من الوسائل الإيقاعية، « فإلى جانب التطريز نجد الإعجاز في الصدر، ونجد التقسيم والمقابلة والتكرار الصوتي، حتى إن الأبيات لتبدو مطرزة ومزركشة في غاية الدقة والتنوع»[1]. فمثل هذا التشكيل الشعري القائم على تساوي كامل يعزز الجانب الوجداني الذي منح للبنية التي تعزز شعرية الكلمات، ليس فقط بمدلولاتها، وإنما أيضا بطبيعة موقعها المتماثل، ويظهر مثل هذا الأسلوب بُعدًا نفسيًا من جهة المبدع وفي جهة المتلقي أيضاً »[2].

وقد يتداخل التطريز بالقافية عندما تتردد في مجموع الأبيات على وزن صرفي واحد فيؤدي إلى تكثيف الإيقاع، ويبرز ذلك في قولها: (السريع)

أَوْدَى أَبُــو حسّــان، وَاحَسْــرَتَا! وَكَــانَ صَــخْرٌ مَلِــكَ العَالِيَــهْ

وَيْــلايَ ! مَــا أَرْحَــمُ وَيْــلاً لِيَــهْ إِذْ رَفَــع الصَّــوْتَ النَّــدى النَاعِيَــهْ

[1] حُسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ص: 175.

[2] موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص: 175.

كَـــذَّبْتُ بِـــالحَقَ وَقَـــدْ رَابَنِـــي حَتَّـــى عَلَـــتْ أَبْيَاتَنَـــا الوَاعِيَـــهْ
بِالسّـــيدِ الحُلْـــوِ الأَمْسِـــي الـــذي يَعْصِـــمنا فِـــي السَّـــنةِ العاديَـــهْ
لَكِـــنَّ بَعْـــضَ القَـــوْمِ هَيَّابَـــةٌ فِـــي القَـــوْمِ لا تَغْبِطـــهُ البَاديـــهْ
لا يَنْطِـــقُ العُـــرْفَ ولا يَلْحَـــنُ العَـــزْفَ ولا يَنْفُـــذُ بالغَازِيـــهْ
إِنْ تُنْصَـــبِ القِـــدْرُ لَـــدَى بَيْتِـــهِ فَغَيْرُهـــا يَحْتَضِـــرُ الجَادِيـــهْ
لَكِـــنْ أخـــي أَرْوعُ ذُو مِـــرّةٍ مِـــنْ مِثْلِـــهِ تَسْـــتَرْفِدُ البَاغِيَـــهْ [1]

1-7- المجاورة:

تُعدُّ المجاورة أيضا عنصرًا مهما في رفد البعد الإيقاعي، وذلك نتيجة ورود لفظتين متماثلتين في البيت « تقع كل واحدة منها بجنب الأخرى أو قريبًا من غير أن تكون لغوًا لا يحتاج إليه» [2].

ومن شواهد المجاورة في شعر الخنساء قولها: (البسيط)

فَـرْعٌ لِفَـرْعٍ كَـرِيمٍ غَيْـرَ مُؤْتَشَـبٍ جِلْـدُ المَرِيـرَةِ عِنْـدَ الجَمْـعِ فَخَّـارُ
طَلْقُ اليَدَيْنِ لِفعْلِ الخَيْرِ ذُو فَجْرٍ ضَـخْم الدَّسِـيعَةِ بِـالخَيْرَاتِ أَمَّـارُ[3]

نلاحظ في هذه الأبيات تكرارًا لفظيًا وقع في كلمات متجاورة ومتماثلة في كلمات فرع لفرع، والخير بالخيرات، حيث أكسبت هذه الأبيات إيقاعًا موسيقيًا متجددًا وتناغمًا متجاوبًا.

وقالت أيضًا في نحو ذلك : (الوافر)

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 121، **أودى**: بمعنى هلك. **العالية**: هي عالية مضر. **الواعية**: هي الصارخة والمصوتة. **الهيابة**: الذي يهاب الحرب، والتاء للمبالغة. **تسترفد**: أي تطلب رفدا أو عطاءً. **الباغية**: طالبة الجدوى كا لجادية.

[2] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص:173.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 47-48. **فرع لفرع**: أي رأس لرأس. **المؤتشب**: المخلوط الحسب. **والمريرة في اللغة**: إبرام الرأي .

وَعَـادًا قَـدْ عَلاهَـا الـدَّهْرُ قَسْـرًا وَحِمْيَــرَ والجُنُــودَ مــعَ الجُنُــودِ[1]

وقولها أيضا: (الوافر)

لَــوْ أنَّ الــدَّهْرَ مُتَّخِــذٌ خَلِــيلا لَكــانَ خَلِيلَــهُ صَــخْرُ بــنِ عَمْــرِو[2]

وقولها: (البسيط)

كُنّــا كَــأَنْجُمِ لَيْــلٍ، وَسْــطُهَا قَمَــرُ يَجْلُو الدُّجَى فهَوَى مِنْ بَيْنِنَا القَمَرُ[3]

وقولها: (المتقارب)

بِبَــيْضِ الصّــفاحِ وسُــمْرِ الرّمــاحِ فَبِــالْبِيضِ ضَــرْبًا بالسُّــمُرِ وَخْــزَا [4]

وقولها : (البسيط)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ وقد فَزِعَتْ خَيْــلٌ لِخَيْــلٍ وأقْــرانٌ لِأقْــرانِ [5]

ويكشف استخدام الخنساء لهذا الفن البديعي « عن تكثيف التناظر الصّوتي وتنويعه، ويؤكد أنّ شعر الخنساء لم يكن تعبيرًا مباشرًا وبسيطًا عن الشعور، بل كان إبداعًا شعريًا ناضجًا حاولت الشاعرة أن توفر له كل سمات الشعر الجيد، وأن تستخدم التقنيات اللّغوية استخدامًا بديعيًا متميزًا »[6].

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح : حمدو طماس ، ص:37.

[2] المصدر نفسه، ص: 44.

[3] المصدر نفسه ، ص: 63.

[4] المصدر نفسه، ص:69.

[5] المصدر نفسه، ص: 112.

[6] حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع، ص: 77.

1-8- التوشيح:

يعرفه قدامة ابن جعفر (ت337هـ) بقوله :« هو أن يكون أول البيت شاهدًا بقافيته ومعناها متعلقا به حتى أنّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته، ومثاله قول الرّاعي*

وَإنْ وُزِنَ الْحَصَى فَوَزَنْتُ قَـوْمِي وَجَدْتُ حَصَى ضَـريبَتَهُمْ رَزِينَا [1]

وإن كان قدامة يسميه(التوشيح)، فإنّ أبا هلال العسكري (ت395هـ) لا يُفضل هذه التسمية، ويرى أنّها: « غير لازمة بهذا المعنى...ولو سُمي تبيينا لكان أقرب، وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعرًا أو عرفت رواية ثم سمعت صدر بيت فيه وقفت فيه على عجزه قبل بلوغ السّماع إليه » [2].

وقد ورد هذا عند ابن رشيق (ت463هـ) تحت اسم "التسّهيم"، ويقول: « وقدامة يسميه التّوشيح، وقيل إن الذي سمّاه تسهيمًا علي بن هارون المنجم، وأما ابن وكيع فسمّاه المطمع»[3].

وسرّ الصنعة في هذا الباب أن يكون معنى البيت مقتضيًا قافيته، وشاهدًا بها دالاً عليها »[4]، ومنه قول الخنساء:(المتقارب)

---

*لقب بالرّاعي لكثرة وصفه الإبل والرّعاء في شعره. وقيل: اسمه حصين بن معاوية. شاعر، فحل، من سادة القوم وأشرافهم من شعراء الإسلام، وقد عدّه ابن سلام الجمحي في الطبقة الأولى من الشعراء الإسلاميين ، توفي عام 90 هـ ينظر في ترجمته: عزيزة فوال بابتي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، دار صادر، ط1، 1998م، بيروت، ص: 153.

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:167.

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص: 382.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ج2، ص:31.

[4] المصدر نفسه، ص:32.

بِبَـيْضِ الصّـفاحِ وسُـمْرِ الرّمـاحِ فَبِالْبِيضِ ضَرْبًا بالسُّمُرِ وَخْزَا [1]

إذا سمع أي قارئ أوّل هذا البيت يستطيع أن يستخرج منها لفظة قافيته، لأنّه يعلم أنّ قولها: (الصّفاحِ والرّماحِ) سيأتي بعده(وَخْزَا) لعلتين:

أحدهما: أنّ قافية القصيدة توحيه.

والأخرى: أنّ نظام المعنى يقتضيه، لأنّ الشاعرة في هذا البيت تصف السّيوف أو الصّفاحِ بلفظة البِيض، والرّماح بلفظة (السمر)، فالشاعرة تُشيد بشجاعة قومها وتفوقهم على أعدائهم وهم يوجهون إليهم أوجع الضربات وخزًا (طعنًا) بالرّماح، فبواسطة السّيوف والرّماح يستطيع أن يتعرف القارئ على قافية القصيدة والمتمثلة في الوخز.

2- إيقاع المحسنات المعنوية:

2-1- حسن التقسيم:

من الظواهر الأسلوبية التي تزيد الموسيقى عذوبةً وجمالاً نجد التقسيم، وهو في اللّغة «مصدر قسمت الشيء جزّأته » [2]، ومن أوائل من تعرض له أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بقوله: « التقسيم الصحيح: أن تُقسم الكلام قسّمته مسوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه» [3]، فمن ذلك قوله تعالى: ﴿ هُوَ ٱلَّذِى يُرِيكُمُ ٱلْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا وَيُنشِئُ ٱلسَّحَابَ ٱلثِّقَالَ ﴿١٢﴾ ﴾[4] ، وهذا أحسن تقسيم فقد قدّم الخوف هنا على الطمع لأنّ الأمر المخوف من البرق يقع في أول برقه، والأمر المطمع إنّما يقع من البرق بعد الأمر المخوف...وذلك ليكون الطمع ناسخًا للخوف لمجيء الفرج بعد الشدة.[5]

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:69.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج12(مادة قسم).

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص: 341.

[4] سورة الرعد، الآية: 12.

[5] عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص: 134.

وهذا النّمط من التقسيم كان له حضور ملحوظ في شعر الخنساء، من ذلك قولها: (البسيط)

وما عَجُولٌ على بَوٍّ تُطيفُ بِهِ	لها حَنينانِ: إعْلانٌ وإسْرارُ
تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذا ادّكَرَتْ	فإنَّمَا هيَ إقْبَالٌ وَإدْبَارُ
لاَ تَسمنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رتَعَتْ	فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَانٌ وَتَسْجَارُ[1]

من خلال هذه الأبيات يتضح لنا أنّ الشاعرة تُصور لنا تجربتها المأساوية من خلال الناقة التي اتّخذتها مِثالاً للتعبير عن حزنها على فقدها لأخيها صخر، تجلّى ذلك في التقسيم الوارد في (إعْلانٌ وإسْرارُ)، (إقْبَالٌ وإدْبارُ)، (تَحْنَانٌ وَتَسْجَارُ)، « ممتزجة في ثنائيات متتابعة في منظومة صوتية ذات توقيعات موحدة متناسقة، وأصوات متناغمة ممتدة قد ضمّت إليها –في الوقت نفسه– نغمات القوافي وتوقيعاتها »[2].

ومن ذلك قولها أيضًا: (البسيط)

المَجْدُ حُلّتُهُ والجُودُ عِلَّتُهُ	والصِّدْقُ حَوْزَتُهُ إنْ قِرْنُهُ هَابَا
خطّابُ مَحْفِلَةٍ فَرَّاجِ مَظْلِمَةٍ	إنْ هَابَ مُعْضِلَةٍ سَنّى لَهَا بَابَا
حَمّالُ ألوِيَةٍ قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ	شَهّادُ أنْجِيَةٍ لِلوتْرِ طَلاّبَا[3]

ويمكننا تقسيم هذه الأبيات بصورة أخرى كما يلي:

فالمَجْدُ حُلّتُهُ	والجُودُ عِلَّتُهُ
والصِّدْقُ حَوْزَتُهُ	إنْ قِرْنُهُ هَابَا

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:46.

[2] محمد صديق غيث، التركيب الدرامي لرائية الخنساء، ص:91.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:14.

خطّـــــــــابُ مَحْفِلـــــــــةٍ فـــــــــرَّاج مُظْلِمـــــــــةٍ

إنْ هـــــــــابَ مُعْضـــــــــلَةٍ سَـــــــــنَّى لهـــــــــا بابـــــــــا

حَمّـــــــــالُ ألوِيَـــــــــةٍ قَطَّـــــــــاعُ أَوْدِيَـــــــــةٍ

شَـــــــــهّادُ أنْجِيَـــــــــةٍ لِلـــــــــوتْرِ طَلاّبَـــــــــا

فالأبيات تُصبح أشبه بالمربعة أو المزدوج، والشاعرة تحافظ على أن يأتي كل قسم أو شطر على نفس وزن الشطرة الأخرى، فالوزن كما يلي:[1]

مســـــتفعلن فعلـــــن مســـــتفعلن فعلـــــن

مســـــتفعلن فعلـــــن مســـــتفعلن فعلـــــن

وهناك نماذج كثيرة لهذا الضرب في شعرها، ومن ذلك قولها: (البسيط)

حَمّـالُ أَلْوِيَـةٍ هَبّـاطُ أَوْدِيَـةٍ	شَـهَّادُ أنْدِيَـةٍ لِلْجَـيْشِ جَـرّارُ[2]

حمّالُ ألويّةٍ

↓ ↓

هبّاطُ أوديةٍ

↓ ↓

شَهَّادُ أنْدِيةٍ

[1] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص: 170-171.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:46.

وقولها أيضا: (البسيط)

نَحّــارُ راغِيَــةٍ مِلجــاءُ طاغِيَــةٍ	**فَكّــاكُ عانِيَــةٍ لِلعَظــمِ جَبّــارُ**[1]

نَحَّارُ ← مِلْجاءُ ← فَكّاكُ

راغيةٍ ← طاغيةٍ ← عانيةٍ

وقولها أيضا: (البسيط)

طَــلاّعُ مَرْقبَــةٍ منّــاعُ مَغْلَقَــةٍ	**وَرّادُ مَشْــرَبَةٍ قَطّــاعُ أَقْــرانِ** [2]

طَلاّعُ ← منّاعُ ← ورّادُ

مَرْقبَةٍ ← مَغْلقةٍ ← مَشْرَبَة

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:46.

[2] المصدر نفسه، ص: 112، **المرقبة:** الموضع العالي المشرف. **المغلقة:** استحقاق الرهن، وذلك إذا لم يفتكه الراهن في الوقت المشروط. **المشربة:** مورد الماء. **أقران:** ج قرن، وهو الحبل.

وقولها أيضا: (البسيط)

جَـوّابُ قَاصِـيَةٍ جَـزّارُ نَاصِـيَةٍ	**عَقَــادُ أَلْوِيَــةٍ لِلْخَيْــلِ جَــرَّارُ** [1]
جَوّابُ ↓ جَزّارُ ↓ عَقَّادُ	قَاصِيَةٍ ↓ نَاصِيَةٍ ↓ أَلْوِيَةٍ

وقولها: (البسيط)

حُلْوٌ حَلاوَتُهُ فَصْلٌ مَقَالَتُهُ طاغِيَةٍ	**فَـاشٍ جَمَالَتُـهُ لِلعَظـمِ جَبّـارُ** [2]
حُلْوٌ ↓ فَصْلٌ ↓ فَاشٍ	حلاوَتُهُ ↓ مَقَالَتُهُ ↓ جَمَالَتُهُ

وقولها أيضا: (البسيط)

رَدَّادُ عَارِيَـةٍ فَكّـاكُ عَانِيَـةٍ طاغِيَـةٍ	**كَضَيْغَمٍ بَاسِلٍ لِلقِرْنِ هَصّارُ** [3]

[1] الخنساء، الديوان، تح: أنور أبو سويلم، ص: 392.

[2] المصدر نفسه، ص:387.

[3] المصدر نفسه، ص: 64.

رَدَّادُ	عَارِيَةٍ
↓	↓
فَكّاكُ	عانِيَةٍ

وقولها: (البسيط)

آبِي الهَضِيمَةِ آتٍ بِالْعَظِيمَةِ مِتْلاَفُ	**الكَرِيمَــةِ لاَ نِكْــسٌ وَلا وَانِ [1]**
آبِي	الهَضِيمَةِ
↓	↓
آتٍ	بِالْعَظِيمَةِ

وقولها: (البسيط)

سَـمْحٌ سَـجِيّتُهُ جَـزْلٌ عَطِيَّتُـهُ	**وَللأَمانــةِ رَاعٍ غَيْــرُ خَــوَّانِ[2]**
سَمْحٌ	سَجِيّتُهُ
↓	↓
جَزْلٌ	عطِيَّتُه

وقولها: (المتقارب)

طَوِيـلِ النّجَـادِ رَفِيـعِ العِمَـادِ	**لَــيْسَ بِوَغْــدٍ وَلا زُمَّــلِ[3]**
طَوِيلِ	النّجَادِ
↓	↓
رَفِيعِ	العِمَادِ

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 111.

[2] المصدر نفسه ، ص: 113.

[3] المصدر نفسه ، ص: 98.

وقولها: (الوافر)

حَديدُ السّنَانِ ذَلِيقُ اللّسَانِ	**يُجَازِي المُقَارِضَ أَمْثَالَهَا**[1]
↓	↓
حَديدُ	السّنَانِ
↓	↓
ذَلِيقُ	اللّسَانِ

ثمة علاقات صوتية بين عبارتي المقابلة في الأمثلة السّابقة، ففي كل عبارة أو شطر لها ما يُقابلها صوتًا وإيقاعًا، فهذا التوافق بين الكلمات المتقابلة في مقاطعها الصوتية ورصفها يُقسم العبارة تقسيمًا جميلاً، ويكسبها إيقاعًا حسنًا.

2-2- الالتفات:

يُعدُّ الالتفات من الظواهر البلاغية المهمة التي عرفها الشعر العربي القديم، ولعلّ الأصمعي (ت214هـ) أول من تطرق إليه «فقد حكي عن إسحاق الموصلي أنّه قال: قال لي الأصمعي: أتعرف التفات جرير؟ قلت: لا، فما هي ؟ قال:

أَتَنْسَى، إذ تُوَدِّعُنَا سُلَيْمَى بِعُودِ بِشَامَةٍ سُقِيَ البَشَامُ

ألا تراه مقبلاً على شعره، إذ التفت إلى الشام فدعا له »[2].

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 100.

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص: 392.

وقال ابن المعتز (ت296هـ) في تعريفه، هو « انصراف المتكلّم من المخاطبة إلى الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك » [1]، وجاء التركيز على الشاهد الذي أورده ابن المعتز في قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمۡ فِي ٱلۡفُلۡكِ وَجَرَيۡنَ بِهِم بِرِيحٖ طَيِّبَةٖ﴾[2].

وقد شاع مصطلح الالتفات عند البلاغيين واللّغويين لكن بمسميات مختلفة، فقد استخدمه صاحب"البرهان في وجود البيان" بالصّرف، الذي قال في تعريفه : «وأما الصّرف فإنّه يصرفون القول من المخاطب إلى الغائب ومن الواحد إلى الجماعة» [3]، وقال عنه ابن رشيق (ت463هـ) عنه: « وهو الاعتراض وسماه آخرون الاستدراك » [4]، وسماه أسامة بن منقذ(ت584هـ) بـ "الانصراف" وعرّفه :« هو أن يرجع من الخبر إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الخبر»[5]، وسمّاه ابن الأثير(ت606هـ) بـ"الشجاعة العربية"، ذلك لأنّ الشجاعة هي الإقدام؛ إذ إنّ الرّجل الشجاع يرغب ما لا يستطيعه غيره، وكذلك هذا الالتفات في الكلام فإنّ اللّغة العربية تختص به دون غيرها من اللّغات[6] . أما السيوطي (ت911هـ) فقد سمّاه بـ "الخروج على مقتضى الظاهر"، حيث جعله من مباحث علم المعاني[7] .

---

[1] ابن المعتز، كتاب البديع، ص:73.

[2] سورة يونس، الآية: 22.

[3] ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تح: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، د.ط، د.ت، مصر، ص:122.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص:45.

[5] أسامة بن منقذ، مرشد بن علي بن نصر، البديع في نقد الشعر تح: د.أحمد بدري، ود.حامد بن عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، د.ط، 1960م، القاهرة، ص:20.

[6] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2،ص:168.

[7] جلال الدين السيوطي، كمال الدين أبي بكر بن محمد، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار الفكر، د.ط، د.ت بيروت، لبنان، ص: 28.

ويبدو أنّ مصطلح "الالتفات" أو "الانصراف" أقرب إلى الدّلالة، وقد سار معظم البلاغيين ومن بينهم الأصمعي على مصطلح الالتفات.

ولأسلوب الالتفات ميزة خاصة تتمثل في التفنن والانتقال من أسلوب إلى آخر، مما يستدعي انتباهًا خاصًا للمتلقي وبحثه على الاستماع وإبعاده عما يصيبه من ملل وضجر، وقد وظفت الخنساء هذا الأسلوب في قصائدها لغايات نفسية أرادت إيصالها للمتلقي، ويمكن التمثيل له عبر هذه الأقسام:

- **القسم الأول: الالتفات بالضمير**: يتجلى ذلك في قول الخنساء : (البسيط)

قِــذَى بِعَيْنِــكِ أمْ بِــالْعَيْنِ عُــوَّارُ	**أمْ ذرَّفتْ إذْ خلتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّار**
كَــأَنَّ عَيْنِــي لِــذِكْرَاهُ إِذَا خَطَــرَتْ	**فَيْضٌ يَسِيلُ علَى الخدَّينِ مِدْرَارُ** [1]

في هذه الأبيات التفتت الشاعرة من المخاطب في قولها: "قذى بعينك"، فهي تخاطب نفسها حيث جرّدت من نفسها إنسانًا تخاطبه وتبكي له الحزن والألم، ثم تنتقل إلى صيغة الغيبة في قوله: "أم ذرفت" لتبين لنا أن هذا الكون خلا من الناس بعد موت أخيها صخر، ثم تلتفت في البيت الموالي من المتكلم إلى الغائب في قولها: " كأنّ عيني لذكراه إذا خطرت"، فما أن تذكر الشاعرة صخرًا حتى تذرف من الدّموع أنهارًا.

وقولها أيضا: (البسيط)

مشَــى السّــبَنْتَى إِلَــى هَيْجَــاءَ مُعْضِــلةٍ	**لــــهُ ســــلاحانِ: أنيــــابٌ وأظفــــارُ**
ومــا عَجُــولٌ علــى بَــوٍّ تُطيــفُ بِــهِ	**لهــــا حَنينــــانِ: إعْــــلانٌ وإسْــــرارُ**
تَرْتَــعُ مــا رَتَعَــتْ، حتــى إذ ادّكــرتْ	**فإنَّمــــا هــــيَ إقبــــالٌ وَإدبــــارُ**

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 45.

لاَ تَسمنُ الدَّهْرَ فِي أَرضٍ وَإِنْ رتعتْ	فإنَّما هيَ تحنانٌ وَتَسْجَارُ
يوْماً بأوْجَدَ منّي يوْمَ فَارَقَنِي	صَخْرٌ وَلِلدَّهرِ إِحْلاَءٌ وَإِمْرَارُ
وإنّ صخرًا لَوالِينا وسيّدُنا	وإنّ صخرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَارُ[1]

من الملاحظ أن الشاعرة استخدمت أسلوب الإخبار عن الغائب في البيت الأول، في حين تتكلم عن النّاقة في الأبيات (2،3،4) ثم تنتقل إلى الحديث عن نفسها في البيت الخامس، ثم تعود في البيت الأخير للحديث عن صخر بصيغة الغائب.

وقولها أيضا: (البسيط)

فَقُلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ ليسَ لَهُ	مُعَاتِبٌ وَحْدَهُ يُسْدِي وَنيَّارُ
لَقَدْ نَعَى ابنُ نهيكٍ لِي أخاَ ثِقَةٍ	كَانَتْ تُرَجَّمُ عَنْهُ قبلُ أَخْبَارُ
فَبِتُّ سَاهِرَةً للنَّجمِ أَرْقُبُهُ	حَتى أَتَى دُونَ غَورِ النّجمِ أَستارُ
لَمْ تَرَهُ جَارَةٌ يَمْشِي بِسَاحَتِهَا	لِرَيبةٍ حينَ يُخلِي بيتَهُ الجَارُ [2]

في مطلع هذه الأبيات انتقلت الخنساء من المتكلم إلى الغائب ثم المخاطب، ثم تعود في البيت الثالث إلى صيغة المتكلم في قولها: فَبِتُّ سَاهِرَةً "، ثم تضطر للعودة للحديث عن غياب صخر بصيغة الغائب، وبالتالي أضفى هذا التنويع جمالية على بناء القصيدة، وأغدق عليها من بهائه ما زاد من تبيانه.

القسم الثاني: الالتفات بالأفعال: يمكن التمثيل له بالجدول الآتي:

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 46.

[2] المصدر نفسه، ص: 47.

الأمثلة من الديوان	الأفعال	نوع الالتفات
تَبْكِي لِصَخْرٍ هِي العبْرَى وَقدْ وَلَهَتْ **وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ التُّرْبِ أَسْتَارُ**	تَبْكِي ، وَلَهَتْ	من المضارع إلى الماضي
تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ، حَتّى إِذَا ادّكَرَتْ **فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارُ**	تَرْتَعُ ، رَتَعَتْ	من المضارع إلى الماضي
كَأَنَّ عَيْنِي لِذكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ **فَيْضٌ يَسِيلُ علَى الخدَّينِ مِدرارُ**	خَطَرَتْ ، يَسِيلُ	من الماضي إلى المضارع
اذْهَبْ فَلا يُبْعِدَنْكَ اللهُ مِنْ رَجُلٍ **لاقَى الذي كُلُّ حَيٍ بَعْدَهُ لاقِي**	اذْهَبْ ، يُبْعِد لاقَى	أمر، مضارع، ماضي
لَمْ تَرَهُ جَارَةٌ يَمْشِي بِسَاحَتِهَا **لِرِيبةٍ حِينَ يُخْلِي بيتَهُ الجارُ**	لَمْ تَرَهُ	الإخبار عن صيغة الماضي بالمضارع
لا يَمْنَعُ القَوْمَ إنْ سالُوهُ خُلْعَتَهُ **وَلاَ يُجَاوِزُهُ باللَّيلِ مُرَّارُ**	لا يَمْنَعُ ، لا يُجَاوِزُهُ	التعبير بالمضارع عن صيغة الماضي
لِيَبْكِهِ مُقْتِرٌ أَفْنَى حَرِيبَتَهُ **دَهْرٌ وحالَفَهُ بؤسٌ وإقْتارُ**	لِيَبْكِهِ ، أَفْنَى	من الأمر (صيغة المضارع المعروف بلام الأمر) إلى الماضي.
فَاذْهَبْ حَمِيدًا عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَدَثٍ **فقَد سلَكْتَ سَبيلاً فيهِ مُعْتَبَرُ**	اذْهَبْ، سلَكْتَ	من الأمر إلى الماضي

فلاَ يبْعَدْ أبُو حسّان صخْرٍ **وَحَلَّ برمسهِ طَيْرُ السُّعُودِ**	فَلاَ يَبْعَدْ ، حَلَّ	من المضارع المجزوم بلا إلى الماضي
يَعُودُ عَلى مَوْلاهُ مِنْهُ برَأفَةٍ **إِذَا مَا الموالي مِنْ أَخِيهَا تَخلَّتِ**	يَعُودُ ، تَخَلَّتِ	من المضارع إلى الماضي
إِذَا نَزَلَتْ بِهِمْ سَنَةُ جَمَادٌ **أَبِيُّ الدَّرَ لَمْ تُكْسَعْ بِغُبْرِ**	نَزَلَتْ ، لَمْ تُكْسَعْ	من الماضي إلى المضارع المجزوم بلم
وَيَهْتَزُّ فِي الحَرْبِ عِنْدَ النّزالِ **كَما اهْتَزّ ذو الرّوْنَقِ المِقْطَعُ**	يَهْتَزُّ ، اهْتَزّ	من المضارع إلى الماضي
لَقَدْ نَعَى ابن نَهِيكٍ لِي أَخا ثِقَةٍ **كَانَتْ تُرَجَّمُ عَنْهُ قبلُ أَخْبَارُ**	نَعَى ، تُرَجَّمُ	من الماضي إلى المضارع
فَقُلْتُ لَمّا رَأَيْتُ الدّهْرَ ليسَ لَهُ **مُعَاتبٌ وَحْدَهُ يُسْدِي وَنَيّارُ**	رأَيْتُ ، يُسْدِي	من الماضي إلى المضارع

فالشاعرة في حالة نفسية متأزمة اضطرت إلى أن تنتقل من الماضي إلى المضارع، وهذا يشعرنا بقلقها ووحدتها، وقد عمدت الشاعرة إلى المضارع لتصور لنا به حزنها وبكاءها المستمر بلا انقطاع بعد موت أخيها صخر الذي كان مصدر سعادتها وسندها ومانع الضيم، ثم تعود لتسرد علينا ذكرياتها مع أخيها بصيغة الماضي وهكذا.

– **القسم الثالث: الالتفات بالعدد:** في قولها : (البسيط)

كَأَنّ عَيْنِي لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ فَـيْضٌ يَسِيلُ علَى الخـدَّينِ مِـدْرَارُ[1]

وظفت الشاعرة في هذا البيت كلمة" عيني" مفردة، وهذا دليل على وحدتها وشعورها بالفراغ الذي تركه صخر، ثم تنتقل إلى المثنى عندما ذكرت الخدّين، لتبين لنا مدى غزارة بكائها على صخر الذي لا ينقطع انسكابا.

وقولها أيضا: (البسيط)

طَلْـقُ اليَـديْنِ لفِعْـلِ الخَيـرِ ذو ضَخْمُ الدّسيعَة بالخَيراتِ أمّارُ[2]

وقد استخدمت الخنساء في صدر البيت كلمة(الخير) مفردة، ثم بصيغة الجمع في عجز البيت، فصخر كان خير الناس وأفضلهم وأكرمهم عطاءًا على النّاس.

2-3-التتميم:

يدخل هذا اللون من البلاغة ضمن باب الإطناب، إلا أن عبد الله بن المعتز (ت296هـ) في كتابه البديع عدّه من محاسن الكلام، وقد سماه « اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد »[3].

ومن بعد ابن المعتز جاء قدامة بن جعفر(ت337هـ) فأطلق عليه اسم (التتميم) وعدّه من نعوت المعاني، وعرّفه بقوله:« هو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحة وتكمل منها جودته شيئا إلا أتى به »[4].وقد استشهد عليه بأربعة عشر بيتا.

وقد تطرق إليه أيضا أبو هلال العسكري (ت395هـ) في كتابه الصناعتين، واستحسن التسمية التي أطلقها عليها قدامة ابن جعفر فاعتمدها وأضاف إليها مصطلح (التكميل)، وقد

---

(1) الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:45.

(2) المصدر نفسه ، ص:48.

(3) عبد العزيز عتيق، علم البديع ، ص:117.

(4) المرجع نفسه ، ص:117.

أورد عليه العديد من الأمثلة من القرآن الكريم أو النثر أو الشعر . فقد عرّفه بقوله: « أن تُوفي المعنى حظه من الجودة وتعطيه نصيبه من الصحة، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده أو لفظا يكون فيه توكيده إلا تذكره».[1]

ومن التتميم عند الخنساء قولها : (البسيط)

وإنّ صــخرًا لَتَــأتَمّ الهُــداة بِــهِ كَأنّــهُ عَلَــمٌ في رأسِــهِ نــارُ[2]

يقول أبو هلال العسكري في هذا البيت في قولها في رأسها نار تتميم عجيب قالوا لم يستوف أحد هذا المعنى استيفاءها[3]. فهذا البيت يحتاج إلى من يوضحه أكثر، وإلا فإننا لا نستطيع أن نستمتع برونق هذا البيت، ولا شك أن الشاعرة أتت بهذه الزيادة المستحبة قصد المبالغة بالمدح فصخر يستهدي به القوم في كل مكان، فهو مثل العلم الذي هو الجبل أو الراية وهو علامة واضحة للناظرين فكيف إذا كان على رأس هذا الجبل نار فسيكون أوضح. فبات التتميم أمرًا حتميا في هذا البيت، ولم يعد زيادة يمكننا الاستغناء عنها.

2-4-التورية:

تعد التورية سمة أسلوبية في النّص الأدبي، « ويقال لها أيضا: الإيهام والتوجيه والتخيير ولكن لفظة التورية أو في التسمية لقربها من مطابقة المسمى؛ لأنّها مصدر ورّى بتضعيف الراء تورية، يقال: ورّيت الخبر: جعلته ورائي وسترته وأظهرت غيره: كأنّ المتكلم يجعله وراءه بحيث لا يظهر »[4].

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص: 389 .

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:46.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص:391 .

[4] عبد العزيز عتيق، علم البديع ، ص:122.

أما اصطلاحا: «فهي أن يذكر المتكلم لفظا مفردًا له معنيان، قريب ظاهر غير مراد وبعيد خفي هو المراد» [1]. وقد عرفها الخطيب القزويني (739هـ)في كتابه التلخيص في قوله : « ومن البديع الايهام أيضا، وهي أن يطلق لفظ له معنيان قريب وبعيد»[2].

و يعرفها أيضا تقي الدين بن حجة الحموي (837هـ)في خزانة الأدب بقوله: «التورية أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللّفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللّفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويورى عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة أنّه يريد القريب وليس كذلك، ولأجل هذا سمي هذا النوع إيهاما» [3]. وقد يأتي هذا النوع في الشعر والنثر معا.

و تنقسم التورية إلى ثلاثة أقسام :

1- **التّورية المجردة** : هي التي لم يذكر فيها لازم من لوازم المورّى به، وهو المعنى القريب، ولا من لوازم المورّى عنه، وهو المعنى البعيد [4]، ومنه شعرًا قول القاضي عياض في سنة كان فيه شهر كانون معتدلا فأزهرت فيه الأرض:

كَـأَنَّ كَـانُونَ أَهْـدَى مِـنْ مَلاَبِسِـهِ لِشَــهْرَ تَمُّــوزَ أَنْواعًــا مِــنَ الحُلَــلِ

أَوِ الغَزَالَــةَ مِــنْ طُــولِ المَــدَى فَمَـا تُفَـرِّقُ بَـيْنَ الجَـدْيِ وَالحَمَـلِ[5]

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع ، ص:122

[2] الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط 2،2009م، بيروت ص: 90.

[3] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، ج2، دار مكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة، 2004 م بيروت، ص: 39.

[4] عبد العزيز عتيق ، علم البديع ، ص:126 .

[5] البيتين من البسيط، ينظر: أبو الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص: 270.

فالتّورية هنا مجردة، والشاهد في الغزالة والجدي والحمل، فإنّ الشاعر لم يذكر قبل الغزالة ولا بعدها شيئا من لوازم المورّى به، كالأوصاف المختصة بالغزالة الوحشية من طول العنق، وسرعة الالتفات وسواد العين، ولا من أوصاف المورّى عنه كالأوصاف المختصة بالغزالة الشمسية من الإشراق والسّمو والطلوع والغروب[1].

2- **التّورية المرشحة:** هي التي يذكر فيها لازم المورّى به، وهو المعنى القريب، وسميت مرشحة لتقويتها بذكر لازم المورّى به، ثم تارة يذكر اللازم قبل لفظة التورية وتارة بعده[2]، ومنه قول يحي بن منصور :

وَلَمَا نَأَتْ عَنَّا العَشيرةُ كُلُّهَا أَنخنا، فَحَالفَنَا السُّيوفَ على الدَّهْرِ

فَمَا أَسلَمْنَا عِنْدَ يَوم كَريهَةٌ وَلا نَحنُ أَغْضَينَا الجُفونَ عَلى وَقْرِ

فالتورية في لفظة (الجفون) ولها معنيان قريب ظاهر غير مراد وهو جفون العين، وبعيد خفي هو المراد ويعني أغماد السيوف ومفرده جفن[3].

3- **التّورية المبيّنة:** وهي ما ذكر فيها لازم المورّى عنه، كقول الشاعر:

أَرَى ذَنَبَ السَّرْحَانِ فِي الأُفُقِ طالعًا	**فَهَلْ ممكن أَنّ الغَزالة تَطْلَعُ**

فالتورية الأولى (ذنب السرحان) وله معنيان: قريب غير مقصود ويعني ذنب الذئب، وبعيد مقصود يعني أول ضوء النهار، والتورية الثانية (الغزالة) ولها معنيان قريب غير مقصود ويعني الغزالة الوحشية، وبعيد مقصود يعني الشمس[4].

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع ، ص:127 .

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] عبد الله بن المعتز، كتاب البديع ، ص:106 .

[4] المصدر نفسه ، ص:107.

4- **التّورية المهيأة:** وهي التي لا تقع فيها التورية ولا تتهيأ إلاّ باللّفظ الذي قبلها، أو باللّفظ الذي بعدها، أو تكون التورية في لفظين لولا كل منهما لما تهيأت التورية في الآخر[1] .كقول عمر بن أبي ربيعة :

أَيُّهــا المُــنْكِحُ الثُّرَيــا سُــهَيْلاً عَمْــرَكَ اللهَ كَيْــفَ يَلْتَقِيَــانِ

هِــيَ شَــأْمِيَّةٌ إِذا مــا اِســتَقَلَّتْ وَسُــهيلٌ إِذا اِســتَقَلَّ يَمــانِي[2]

فالتورية في لفظتي (الثريا وسهيل) فالثريا لها معنيان: قريب غير مراد هو النجم، وبعيد مراد هو الثريا ابنة علي عبد الله بن الحارث بن أمية الأصغر. و سهيل لها معنيان: قريب غير مراد وهو اسم نجم، وبعيد مقصود وهو: سهيل بن عبد الرحمن بن عوف[3].

ومن أمثلة التورية في شعر الخنساء قولها: (الطويل)

عَلَى كُلِ جَرْدَاءِ النُّسَالَةِ ضَامِرٍ بِآخِرِ ليلٍ ما ضُفِزْنَ الحَدَائِدَا [4]

والتورية في هذا البيت في كلمة (جرداء) ولها معنيان أولهما قريب ظاهر غير مراد وهي القاحلة، والمعنى الثاني بعيد وهو الشعر القصير، وقد أرادت الخنساء هنا شعر الجرداء.

وقولها أيضا:(البسيط)

كَأنّمـا خَلَـقَ الرّحْمـانُ صُـورَتَهُ دينـارَ عـينٍ يـراهُ النَّـاسُ منقـودَا[5]

---

[1] عبد العزيز عتيق ، علم البديع ، ص:129 .

[2] عمر بن أبي ربيعة، بن المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم، الديوان ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: د.فايز محمد دار الكتاب العربي، ط 2،1996م ، بيروت، لبنان، ص:397 .

[3] عبد الله بن المعتز، كتاب البديع ، ص:107-108 .

[4] الخنساء، الديوان،شرح: حمدو طماس، ص:33.**الجرداء**: القصيرة الشعر. **النسالة** :ما يسقط من الصوف عند، وقد أرادت هنا شعر الجرداء. **ضفزن الحدائدا** :إذا أدخلت الحدائد اللجم في أفواههن.

[5] المصدر نفسه، ص: 38.

التورية في كلمة (عين) فمعناها القريب الظاهر غير المراد هي العين التي نبصر بها، ومعناها البعيد هو الذهب، وهذا الذي أرادته الشاعرة.

وقولها أيضا:(البسيط)

سَقْيًا لقَبرِكَ من قَبرٍ ولا بَرِحَتْ جودُ الرَّواعدِ تسقيهِ وَ تحتلبُ[1]

فالتورية في لفظة (جودي) ولها معنيان أحدهما كثرة العطاء وهذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن من أول وهلة، والمعنى الثاني المطر الغزير، وهذا هو المعنى الذي أرادته الشاعرة.

وقولها أيضا:(الطويل)

أعَـينِ ألا فَـابْكي لِصَـخْرٍ بـدَرّة إذا الخيـلُ منْ طولِ الوجيفِ اقشعرَّتِ[2]

فالتورية في كلمة (اقشعرت) فمعناها القريب الظاهر غير المراد هو الارتعاد من شيء ما ومعناها البعيد وهو المراد بمعنى ذهب خيرها.

و قولها أيضا: (الوافر)

أَلا مَـــا لِعَيْنِـــكِ أَمْ مَالَهَـــا لقـــدْ أخْضَـــلَ الـــدّمْعُ سِـــرْبالَها [3]

فالتورية في كلمة (السربال) ولها معنيان أولهما قريب ظاهر غير المراد وهو القميص أو الدرع ونحوهما، أما المعنى البعيد وهو المراد فقد استعارته الخنساء لجفن العين بجامع الستر .

---

[1] الخنساء، الديوان،شرح: حمدو طماس، ص:18 .

[2] المصدر نفسه، ص:21.

[3] المصدر نفسه، ص: 99.

و قولها أيضا:(المتقارب)

أَعَيْنِـــي جُـــودَا وَلاَ تَجْمُـــدَا أَلاَ تَبْكِيَـــانِ لِصَـــخْرِ النّـــدَى ؟ [1]

فالتورية في كلمة (النّدَى) فمعناها القريب الظاهر غير المراد هو بخار الماء الذي يتكاثف في طبقات الجو الباردة أثناء الليل ويسقط على الأرض قطرات صغيرة، أما معناها البعيد فهو الذي تقصده الخنساء من الجود والسخاء اللذين يتصف بهما أخوها صخر.

2-5-المبالغة:

دُرِسَتْ المبالغة في إطار مصطلحات كثيرة أهمها: الإفراط في الصفة، الإغراق، الغلو، الإيغال التبليغ، والاستغراق، والحشو[2].

وقد عرّف أبو هلال العسكري (395هـ) المبالغة بقوله: « أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله، وأقرب مراتبه »[3]، وقال أسامة بن منقذ (584هـ): « اعلم أنّ المعنى إذا زاد عن التمام سمي مبالغة»[4]، وقال القزويني(739هـ) : « المبالغة أن يُدَّعى لوصف بلوغه في الشدةِ أو الضعفِ حدًّا مستحيلاً أو مستبعدًا لئلا يَظُنُ أَنّه غير متناه في الشدةِ أو الضعفِ وتنحصر في التبليغ، والإغراق، والغلو »[5].

تقول الخنساء: (المتقارب)

إِذَا القَـــوْمُ مَـــدُّوا بِأَيْـــدِيهِمِ	**إِلَـــى المَجْـــدِ مـــد إِلَيْـــهِ يَـــدا**

[1] الخنساء، الديوان،شرح: حمدو طماس ، ص:31.

[2] حسني عبد الجليل يوسف، علم البديع، ص: 122.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص: 365.

[4] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص: 104.

[5] الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص: 370.

فَنَـــالَ الـــذِي فَـــوْقَ أَيْـــدِيهِمِ	مِـــنَ المَجْـــدِ ثُـــمَّ مَضَـــى مُصْـــعِدَا
يُكَلّفُـــهُ القَـــوْمَ مَـــا عـــالهُمْ	وَإِنْ كَـــانَ أَصْـــغرَهم مَوْلِـــدَا
تَـــرَى المَجْـــدَ يَهْـــوِي إِلَـــى بَيْتِـــهِ	يَرَى أَفْضَلَ الكَسْبِ أَنْ يُحمدا [1]

فقد بالغت الشاعرة في هذه الأبيات في وصف صخر بالمجد وعلو شأنه بين قومه، فقد عبرت عن فخرها بصخر عن طريق موازنة بينه وبين قومه وهم يتسابقون إلى عمل الخير، فقد كان يفوقهم ويعلو عليهم في كل عمل عظيم وموقف شريف، لذلك فهو يحظى بالشكر والثناء الجميل من قبل النّاس رغم صغر سنه .فهو يرى أن أفضل الكسب أن ترضى النّاس عن أعماله.

وفي قولها أيضا: (البسيط)

وَإِنَّ صَـخْرًا لَتَأتَمَ الهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّـهُ عَلَـمٌ فِـي رَأْسِـهِ نَـارُ[2]

أغرقت الشاعرة في وصف صخر بقولها في رأسه نار، فهي هنا تشبه أخاها بالجبل، فهي لم تكتف بكونه جبلا عاليا معروفا بل جعلت في أعلاه نارًا، لأنّ الجبل ظاهر فكيف يكون حاله إذا كان في رأسه نار.

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص:31.

[2] المصدر نفسه، ص:46.

الفصل الرابع:

دلالات البنى الصوتية المكملة في شعر الخنساء

من الظواهر الموسيقية الأخرى في شعر الخنساء نذكر ما يلي:

1-التّكرار:

يُعدُّ التّكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النّص الأدبي، بل يُعدُّ عُنصرًا مُهِمًا من عناصر الإيقاع التي يعتمد عليها الشّاعر في تلوين إيقاعه وزيادة تنغيمه، فضلاً على أنّه يُعَدُّ من أقوى طرق الإقناع من خلال اعتماده على الإفهام والتّقرير.

- مفهوم التّكرار:

إنّ مصطلح التّكرار مصطلح عربي كان له حضوره عند النّقاد والبلاغيين العرب والقدامى فهو في اللّغة من الكرِّ بمعنى الرّجوع، يقول ابن منظور(ت711هـ):« التّكرار بفتح التاء: التّرداد والتّرجيع من كرّ يكرّ كرًّا وتكرارًا، والكرّ الرّجوع على الشيء ومنه التّكرار، وكرّر الشيء أعاده مرة بعد أخرى، ويُقال كرّرت عليه الحديث وكرّرته إذا رددته عليه»[1].

أما اصطلاحًا فقد عرّفه ابن الأثير (ت630هـ) بقوله: « هو دلالة اللّفظ على المعنى مرارًا كقولك لمن تستدعيه: (أسرع أسرع) فإنّ المعنى مردد واللّفظ واحد»[2]، غير أننا نجد هذا التعريف تعوزه الدقة، فالتّكرار لا يقتصر فقط على الكلمة في حدّ ذاتها، وإنّما أيضا يمتد ليشمل جميع مستويات الكلام.

ويعرّفه الشريف الجرجاني(ت816هـ) التّكرار بقوله: « عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى»[3] .

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (مادة كرر).

[2] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج5، ص:19.

[3] الجرجاني، الشريف علي بن محمد ،كتاب التعريفات، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 2004م، الإسكندرية ،مصر ص: 73.

إلا أنّنا نجد السيوطي (ت911هـ) قد ربط التّكرار بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبطًا بالأسلوب، وذلك بقوله:« هو أبلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة» [1].

وترى نازك الملائكة أنّ التّكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة، ويُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته لسواها... فالتّكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه[2].

كما رأت أنّ التّكرار يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلاّ فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التّكرار نفسه بالشعر إلى اللّفظية المبتذلة[3].

إذن، فالتكرار مفيد إذا جيء في مكانه من القصيدة، وهو ثمرة من اختيار المتكلم (الشاعر) ومن هذا المنطلق كان اهتمام الخنساء بالتكرار في مراثيها، و« قلّ أن تجد شاعرًا لا يكرر في موقف الرثاء»[4]؛ إلاّ أنّ غرض الرثاء «من أظهر أغراض الشعر لرنين اللّفظ وقوة جرسه في التأثير»[5] والخنساء كانت تحرص على الموسيقى وإنّ حاستها الموسيقية قد لزمتها غالبًا في إنشاء شعرها الذي كان أثره نواحًا وندبًا تنشده هي وتردده بعدها جمْعٌ من النساء، ومثل هذا الشعر يُراعى فيه جانب

---

[1] جلال الدين السيوطي، كمال الدين أبي بكر بن محمد ، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، المكتبة العصرية، د.ط، 1988م، لبنان، ص:199.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص:232.

[3] المرجع نفسه، ص:230-231.

[4] جميل سعيد، دروس في البلاغة ونقدها، مطبعة المعارف، د.ط، 1951م، بغداد، ص:268.

[5] ماهر مهدي صلاح، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي النقدي عند العرب، دار الرشيد، د.ط، 1980م ص:293.

الإنشاد والترديد المنغمين لذلك اختارت أصواتًا ما يعينها على ذلك[1]، وسنتناول ظاهرة التكرار في شعر الخنساء وفق أشكاله الآتية:

1-1- تكرار الحرف:

تكرار الحرف هو المنطلق الأول في العناصر التي يتركب منها النّص الشعري، فالشاعر حينما يكرر صوتًا بعينه أو أصواتًا مجتمعة، إنّما يريد أن يؤكد حالة نفسية معينة، أو يبرز ظاهرة إنسانية ما؛ بنسيج إيقاعي موسيقي، يوفر إمتاعًا لآذان المتلقين[2]؛ لأنّ تكرار صوت معين من شأنه أن يُعطي جرسًا صوتيًا فريدًا إلى جانب الأصوات السّابقة أو اللاّحقة المكونة للّفظ، وقد يتطور على مستوى المفردة الواحدة، كما يمكن أن يتكرر على مستوى الألفاظ المتجاورة والمكونة للجملة الواحدة[3].

وتظهر هنا مهارة الشاعر في استخدام هذه الحروف بطريقة تزيد في إبداعية النّص؛ لأنّ تكرار الحرف لا يكون قبيحًا إلا حين يُبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرًا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نونته، وليس يتأتى هذا لكل شاعر، كما لا يكون مع كل الحروف[4].

وقد استغلت الخنساء القيم الصوتية لبعض الحروف من خلال تكرارها ذلك أنّ «وحدة الموضوع (الفقد والتوجع) في قصائدها ومقطوعاتها قد أهّلاها لتخرج في تناغم صوتي؛ إذْ تكاد بعض المقطوعات تتميز بجرسها أكثر من تميزها بدلالتها»[5]، وربما تتعمد الشاعرة إلى تكرار هذه الحروف؛ لأنّها تحمل في ثناياها دلالات نفسية تهدف من ورائها إلى لفت انتباه المتلقي إلى

---

(1) ينظر: محمد جابر عبد العال، الخنساء شاعرة ابن سليم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط 1962م، القاهرة، ص:206.

(2) ينظر: قاسم مقداد شاكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة ، ط1، 2008م، عمان، الأردن، ص:153.

(3) محمد فتوح، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب، د.ط، 2007م، القاهرة، ص:347.

(4) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص:59-60.

(5) محمد العمري، الموازنات الصّوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، د.ط، 2001م، المغرب، ص:171.

الدّخول في أجواء معاناتها، إلى جانب الغاية الجمالية التي تحدثها من خلال الإيقاع نتيجة توالي هذه الحروف.

ففي قصيدة "كأنّ عيني فيض لذكراه" تقول الشاعرة : (البسيط)

جَلْـدٌ جَمِيـلُ المُحَيَّـا كامِـلٌ وَرِعٌ ولِلْحُـرُوبِ غُـداةَ الـرّوْعِ مِسْـعارُ

حَمّـالُ أَلْوِيَـةٍ هَبّـاطُ أودِيَـةٍ شَـهّادُ أنْدِيَـةٍ للجَـيشِ جَـرّارُ

فَقُلْتُ لمَّا رأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لهُ مُعاتِـبٌ وَحْـدَهُ يُسْـدِي ونِيَّـارُ

لقَدْ نَعَى ابنُ نَهِيكٍ لِي أخا ثِقَةٍ كَانَـتْ تُـرجَّمُ عنـهُ قبـلُ أخْبَـارُ

فَبِـتُّ سَـاهِرَةٌ لِلـنَّجْمِ أرْقُبُـهُ حتَّـى أَتَـى دُونَ غُـورِ الـنَّجْمِ أَسْـتارُ

لَـمْ تَـرَهُ جـارةُ يَمْشِـي بِسَـاحَتِهَا لِرَبْيَـةٍ حِـينَ يُخْلِـي بيْتَـهُ الجَـارُ [1]

فما يلفتُ النّظر في هذه المقطوعة الشعرية هيمنة حرفي اللاّم والراء، وتمكنهما من النّص موسيقيًا، وفيما يلي جدول يوضح عدد تكرارهما في هذه الأبيات:

الحرف	الأبيات	تكرّرت
اللاّم	01	ست مرات
	02	أربع مرات
	03	أربع مرات
	04	أربع مرات
	05	مرتين
	06	ثلاث مرات
	المجموع	**23**
	النسبة المئوية	**%09.70**

[1] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:46-47.

الحرف	الأبيات	تكرّرت
الرّاء	01	أربع مرات
	02	ثلاث مرات
	03	ثلاث مرات
	04	مرتين
	05	أربع مرات
	06	أربع مرات
	المجموع	**20**
	النسبة المئوية	**%08.43**

لقد اختارت الشاعرة صفتين متميزتين هما (اللاّم والرّاء) فقد توزّع هذان الصوتان توزيعًا هندسيًا مُحكمًا، إذ تكرر اللاّم في ثلاث وعشرين موضعًا، أي بنسبة 09.70%، وحرف الرّاء في عشرين موضعًا أي بنسبة 08.43%، لوجه الشبه بينهما، كما يراه المحدثون هو:« على قرب مخارجها تشترك في نسبة وضوحها الصّوتي»[1]، مما أحْدثا بُعْدًا إيقاعيًا نفسيًا وقرعًا صوتيًا.

ومن ذلك قولها أيضا: (البسيط)

يَـا صَـخْرُ ورّادَ مَـاءٍ قَـدْ تَنـاذرَهُ أهْـلُ المَـوارِدِ مَـا فـي وِرْدِهِ عـارُ [2]

لقد أسْهم تكرار حرف الراء الدّال على الاستمرارية وكذلك حرف "الألف" في إعطاء البيت الشعري نغمًا موسيقيًا داخليًا من خلال الكلمات المتعددة داخل السطر الشعري، مما أشاعا نغمًا سريعًا قويًا، يتناسب مع سرعة وقوة صخر وهيمنته، وهو يُسارع في وِرْدِهِ ماء الموت على الدّوام بلا توقف، وهو الذي قد تناذره أهل الموارد.

أما في قصيدتها التي بعنوان: (أنت الفتى الماجد) ، والتي من خلالها تبكي صخر تقول فيها : (البسيط)

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص:55.

[2] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:45.

يَا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكِ مُهْرَاقِ إِذَا هَدَى النّاسُ أَوْ هَمُّوا بِإِطْراقِ
إِنّي تُذَكِرُني صَخْرًا إِذَا سَجَعَتْ عَلَى الغُصُونِ هُتُوفٌ ذَاتُ أَطْوَاقِ
لا تُكْذِبَنَّ فَإِنّ المَوْتَ مُخْتَرِمٌ كُلّ البَرِيَّةِ غَيْرَ الواحِدِ البَاقِي
أَنْتَ الفَتَى المَاجِدُ الحَامِي تُعْطِي الجزيلَ بِوَجْهٍ مِنْكَ مِشْراقِ
وَالعَوْدَ تُعْطِي مَعًا والنَّابَ مُكْتَنِفًا وَكُلّ طِرْفٍ إِلَى الغاياتِ سَبَّاقِ
إِنّي سَأَبْكِي أَبَا حَسَّانَ نَادبَةٌ مَازِلْتُ فِي كُلّ إِمْسَاءٍ وَإِشْرَاقِ[1]

من الملاحظ أنّها أشبعت هذه المقطوعة الشعرية بأصوات السّين والألف والهمزة، وبهذا التّكرار «تآزرت أصوات هذه الحروف بعضها البعض بما في(الألف) من مدّ و(الهمزة) بما فيها من جهر و(السين) بما فيها من صفير عالٍ لتحدث نغمًا موسيقيًا مكثفًا في سياق البيت يجعل السامع منشدًا في أسرار هذه الأنغام الحزينة المتلاحقة التي أسبغت عُمْقًا دلاليًا مُؤَثِرًا يُوحي بصورة الخنساء وهي باكية صارخة»[2].

تقول في قصيدتها التي بعنوان(ياعين جودي): مجزوء الكامل

الحَامِلُ الثقَلَ المُهِمّ مِنَ المُلِمَاتِ الفَوادِحْ
الجَابِرُ العَظْمَ الكَسِيرَ مِنَ المُهَاصِرِ وَالمُمَانِحْ
الوَاهِبُ المِئَةِ الهِجَانِ مِنَ الخَنَاذِيذِ السَّوابِحْ
الغَافِرُ الذَّنْبِ العَظِيمِ لِذِي القَرابَةِ والمُمَالِحْ[3]

كرّرت الشاعرة أصوات المدّ الطويلة بشكل واضح في هذه القصيدة، ولعلّ السبب في توظيفها بهذه الكثرة من قبل الشاعرة أنّها تمتاز «بقدرتها العالية على الإسماع، فهي تتصدر المركز

[1] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:88-89، **سجعت**: صدحت وتغنت. **الهتوف**: صفة للحمامة.
[2] سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، ص:293.
[3] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:26

الأول لدرجات الإسماع في الأصوات اللّغوية»[1] إضافة إلى هذا، « فهي تساهم في إيجاد نوع من النغم والإيقاع المؤثر عاطفيًا في النّفس من جرّاء ما تتركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق، من استدلالات نفسية موحية»[2]، فتأمل كيف اهتزت نفس الشاعرة ونغمت هذه الخلال في تلك الأنغام القوية الواضحة بفضل تكرارها لهذه المدّات، أو قل كيف أرجعت تلك النفس الحزينة هذه الخلال أنغامًا،...حتّى تتسرب هذه الأحزان مع تلك الأنفاس المتطاولة التي كأنّها ولولة ونواح [3].

وقصيدتها التي بعنوان(إن أبكيت عيني) ، والتي تقول فيها : (الوافر)

أَلاَ يـا صَـخْرُ إِنْ أَبْكَيْـتْ عَيْنِـي لَقَـدْ أَضـحَكتَني دَهْـراً طَـوِيلا

بَكَيْتُـكَ فِـي نِسَـاءٍ مُعْـوِلاتٍ وَكُنْـتُ أَحَـقَّ مَـنْ أَبْـدَى العَـوِيلا

دَفَعْـتُ بِـكَ الجَلِيـلَ وَأَنْـتَ حَـيٌّ فَمَـنْ ذَا يَـدْفَعُ الخَطْـبَ الجَلـيلا

إِذَا قَـبُحَ البُكَـاء عَلَـى قَتِيـلٍ رَأَيْتُ بُكاءَكَ الحَسَنَ الجَمِيلا [4]

إنّ المتأمل في هذه المقطوعة الشعرية يلاحظ أنّ الخنساء قد كررت في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة فيما سمّاه العلماء "بألف الإطلاق" هذه الألف التي بلغ عددها في الديوان حوالي مائتين وثلاثين ألفا، وهي نسبة لا بأس بها خاصة وأنّها تستخدم "للندبة والاستغاثة"[5] تتماشى مع الغرض الذي اشتهرت به الخنساء ألا وهو الرثاء، كما أنّ الفتحة بأنواعها من أصوات اللين المتّسعة[6]، وهو ما أعطى للشاعرة فرصة للبكاء والعويل والنواح على المرثي، وكذلك لتُنفس عن صدرها من خلال إخراج كل ما بداخلها من ألم وتوجع.

---

(1) إبراهيم إياد عبد المجيد، البناء الفني في شعر الهذليين، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000م، بغداد، ص:332.

(2) عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، د.ط، 1982م، الكويت، ص:146.

(3) ينظر: محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة، ط3، 2006م، القاهرة، ص:283.

(4) ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:99.

(5) الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوه ومحمد نديم فاضل، دار الآفاق الجديدة ط2، 1983م، بيروت، ص: 117.

(6) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص:41.

وفي تكرارها لحرف الميم عندما تُجسّد به معاني قوة وشجاعة صخر، من خلال قدرته على إشعال نار الحرب وإخمادها خدمة لقبيلته، تقول: (الطويل)

وَكَـانَ ثِمـالَ الحَـيِّ فِـي كُـلِّ أَزْمَـةٍ وَعِصْـــمَتُهُمْ والفَـــارِسَ المُتغشِّـــمَا

وَيَـنْهَضُ لِلْعُلْيَـا إِذَا الحَـرْبُ شُـمِّرَتْ فيُطْفِئُهَـــا قَهْـــرًا وإِنْ شَـــاءَ أَضْـــرَمَا

فأَقْسَـــمْتُ لا أَنفَـــكّ أُحْـــدِرُ عَبْـــرَةٌ تَجُـولُ بِهَـا العَيْنَـانِ مِنِّـي لِتَسْـجُمَا[1]

أما في تكرارها لحرف الجيم، فتقول: (البسيط)

يَـا عَـيْنِ جُـودِي بِـدَمْعٍ مِنْـكِ مِـدرارِ جُهْدَ العَوِيلِ كماءِ الجدْولِ الجَارِي[2]

فتجد الشاعرة في هذا البيت قد كررت حرف الجيم أربع مرات في قولها: (جودي جُهْد الجدول، الجاري)، وربما هذه الكلمات أعطت صورة واضحة عما تعانيه هذه البائسة فحرف الجيم الوجيعُ عسير في النطق كحالة الشاعرة النّفسية .

وفي تكرارها لحرف الهاء قولها: (الوافر)

بَكَـــتْ عيْنِـــي وعاوَدَهـــا قَـــذَاهَا بِعُـــوّارٍ فمَـــا تقْضِـــي كَرَاهَـــا[3]

إنّ المتأمل في هذا المقطع الشعري يُلاحظ أنّ الشاعرة قد كررت حرف الهاء ثلاث مرات في قولها: (عاودها، قذاها، كراها)، وهو حرف مهموس رخو، فحرف الهاء « باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يُوحي أول ما يُوحي بالاضطرابات النّفسية، فلابدّ أن يكون الإنسان العربي قد اهتدى إلى صوت هذا الحرف للتعبير عفويًا عن اضطراب نفسي معين قد أصابه أو يكون قد اقتبسه عن صوت إنسان كان اعتراه مثل هذا الاضطراب النفسي» [4]، وقد كررته الشاعرة هنا لتؤكد على

---

[1] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:108.

[2] المصدر نفسه، ص: 64.

[3] المصدر نفسه، ص: 115.

[4] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998 م، ص:192.

مدى حزنها وإنكارها سبب هذا الغياب، فلا تكاد تخرج عنه، حتى يعاود عيناها القذى، وكذلك السّهود.

1-2- تكرار الكلمة:

يُعدُّ تكرار الكلمة من أبسط أنواع التّكرار وأكثرها شيوعًا في الشعر العربي، « فإذا كان تكرار الحرف وترداده في الكلمة الواحدة يمنحا نغمًا وجرسًا ينعكسان على جمال الصورة، فإنّ تكرار اللّفظة في المعنى اللّغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح امتدادًا أو تناميًا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد » [1].

وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيًا لملأ حشو، إنما لغاية دلالية، لأنّ الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدّلالة الإيحائية للنّص من جهة أخرى »[2]، كما أنّ استخدام تكرار الكلمة لا تظهر إلاّ عند الشّاعر الموهوب كما ترى نازك الملائكة ذلك «أنّ نماذج هذا اللّون من التّكرار لا ترفع إلى الأصالة والجمال إلاّ على يد شاعر موهوب يُدرك أنّ المعول في مثله لا على التّكرار نفسه، إنّما على ما بعد الكلمة المكررة والملاحظ أنّ الكثير مما كتبه المعاصرون من هذا اللّون رديء تغلب عليه اللّفظية، وعلّة هذه الرّداءة أنّ طائفة من الشعراء ضيق السُّبل فيلجئون إلى التّكرار »[3].

ولهذا النوع عند الشاعرة بُعدٌ نفسيٌ، حيث أنّ أجواءها النفسية دفعتها إلى تكرار كلمات بعينها، وهو بذلك يدفع المتلقي إلى مشاركتها حالتها، وهذا ما نجده مجسدًا على سبيل المثال من خلال تكرارها لاسم المرثي(صخر) أكثر من مرة، في قولها: (الوافر)

---

[1] تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر ، ط1، 2003م، مصر، ص:211.

[2] ينظر: عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان في شرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش، مقاربة أسلوبية، أطروحة ماجستير في البلاغة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، 2011-2012م، باتنة، ص:92.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص:266.

عَلَـى صَـخْرٍ، وَأَيُّ فتَـى كصَـخْرٍ لِيَـــومٍ كَرِيهَـــةٍ وطِعـــانِ حلْـــسِ

يُـذَكّرُنِي طُلُـوعُ الشَّـمْسِ صـخْرًا وأَذْكُـرُهُ لِكـلّ غُـروبِ شـمْسِ [1]

إنّ تكرار اسم المرثي أكثر من مرة في الديوان، له وظيفة دلالية عظمى داخل نصها الشعري، «فالشّاعرة متألمة وفي تكرار(صخر) تجد سلوى لها وتعظيما له وتنويها بشأنه وتفخيمًا له في القلوب والأسماعِ، وفي ترديد اسمه مبالغة في الاستعاضة عن غيابه في الواقع بحضوره المكثف في النّص، مما جعله يتجاوز وظيفة التعيين، ويستخرج من مجال الاعتباط إلى مجال التبرير، ومن الاستقلال بالنفس في الدّلالة إلى دلالات يساهم السياق والتركيب في بلورتها»[2].

وقد ذكر ابن رشيق (ت463هـ) أنّه:« لا يجب للشاعر أن يكرر اسمًا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسب، أو على سبيل التنويه والإشادة بذكر إن كان في مدح أو على سبيل التفريغ والتوبيخ أو على وجه التوجع إن كان رثاءًا أو تأبينًا »[3].

وفي قصيدة (كأن عيني فيضٌ لذكراه) تقول الخنساء: (البسيط)

تَبْكِي لِصَخْرٍ هِي العَبْرَى وَقدْ وَلَهَتْ وَدونَـهُ مِـنْ جَدِيـد التُّـرْبِ أَسْـتَارُ

تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفَكّ مَا عَمَرَتْ لَهَـا عَلَيْـهِ رَنِـينٌ وَهِـيَ مِفتـارٌ

تَبْكِي خُنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقّ لَهَا إِذَا رَابَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ ضَرَّارُ [4]

في هذه القطعة الشعرية كرّرت الشاعرة الفعل "تبكي" في بداية السطور الثلاثة بصورة متتالية، ومن هنا ترتسم الصورة وتتضح جوانبها لتعبر الخنساء عن مأساتها وتعكس همومها وعذابها، فبعد أن توفي صخر وقُضي الأمر، بات محكومًا على الشاعرة بالبكاء والحزن عليه.

---

[1] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:71-72.

[2] الهادي الطرابلسي، توظيف اسم العلم في النص الشعري، حوليات الجامعة التونسية، ع45، 2001م، ص: 26-27.

[3] ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص:74،75، 76.

[4] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص: 45.

وتقول أيضا: (الطويل)

إِذَا ذَكَـرَ النَّـاسُ السَّـمَاحَ مِـنْ امـرِئٍ وَأَكْـرَمَ أَوْ قَـالَ الصَّـوابَ خَطيـبُ

ذَكَرْتُـكَ فاسْـتَعْبَرْتُ وَالصَّـدْرُ كَـاظِمٌ عَلَـى غُصَّـةٍ مِنْهَـا الفـؤادُ يَـذُوبُ [1]

تُردد الشاعرة في هذا المقطع الشعري الفعل"ذكر" مرتين متتاليتين، فواضح أنّها كانت في حالة نفسية متأزمة، وانفعال شديد اضطرت معه أن تكرر هذا الفعل لما له القدرة على الإخبار وبيان شدة وقع الحدث الذي تعانيه الشاعرة، وهي تتذكر أخيها صخر، فيلازمها الأرق والسهر وشوب نار العاطفة[2].

وقولها:(البسيط)

يَـا عَـيْنِ مَالَـكِ لاَ تَبْكِـينَ تَسـكابا؟ إِذَا رَابَ دَهـرٌ وَكَـانَ الـدَّهْرُ رَيَّابَـا[3]

إنّ تكرار لفظة "الدّهر" مرتين في نفس السّطر الشعري، تصور لنا مدى الإحباط الذي ينتاب الشاعرة، التي كانت حريصة على تكرار هذه الكلمة للتعبير عن همومها ولإثارة إحساس المتلقي، ولفت انتباهه، ولتؤكد على ما خلّفه هذا الدّهر الذي أثقل همّها بمصائبه الكثيرة.

1-3- تكرار العبارة:

وهذا النوع كان شائعًا في الشعر الجاهلي، ولعلّ السبب في ذلك ظروف الشّاعرة النّفسية وطبيعة حياتها البدوية، ولم يخلُ ديوان الخنساء من هذا النوع من التكرار، بل كان حاضرًا في قصائدها تقول الشاعرة:(الطويل)

---

[1] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:19.

[2] ينظر:سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، ص:264.

[3] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:13، **تسكابا** :أي صبًّا، وهو مصدر السكب. **الريب**: الشر.

لَهْفِـي عَلَـى صَـخْرٍ فَـإِنّي أَرَى لَـهُ نَوافِـلَ مِـنْ مَعْرُوفِـهِ قَـدْ تَوَلّـتِ

لَهْفِـي عَلَـى صَـخْرٍ لَقَـدْ كَـانَ عِصْـمَةٌ لِمـولاهُ إِنْ نَعْـلٌ بِمـولاهُ زُلّـتِ [1]

تُطالعنا الشاعرة بتكرار صيغة تعبر عن التحسّر والألم الشديدين حين تفقد شخصا عزيزا عليها، حيث كررت عبارة (ولهفي على صخر) في مطلع صدارة البيتين، ليتضح مدى لهفتها على صخر في أحواله كافة.

وتقول:(البسيط)

فَـابْكِي أَخَـاكِ لِأَيْتَـامٍ وَأَرْمَلَـةٍ وَابْكِـي أَخَـاكِ إِذَا جَـاوزْتِ أَجْنَابَـا

وَابْكِي أَخَاكِ لخيلٍ كالقَطا عُصبًا فَقَـدْنَ لَمَّـا ثَـوَى سَـيْبًا وَأَنْهَابَـا

وَابْكِيـه للفـارسِ الحَـامِي حَقيقتُـهُ مَـأْوَى الضَّـريكِ إِذَا مَـا جَـاءَ مُنْتَابَـا [2]

وفي هذا المقطع نلحظ تكرار عبارة "فابكي أخاك" في مطلع صدور الأبيات، وفي مطلع عجز البيت الأول، مع الملاحظة أن الشاعرة قد استعاضت عن لفظة (أخاك) في البيت الثالث بالضمير الغائب (ه) بعد أن فقدت الأمل من عودته.

1-4- تكرار الأساليب:

اللّغة مادة خام ينسجها الشاعر كيفما يشاء ليعبر عن انفعالاته النّفسية المختلفة، على أنّه يفترق بصياغته للّغة عن إطارها العادي في الحديث اليومي، إذ يخرجها إلى حيز الإبداع[3] والشّاعر في بنائه للنص الشعري يعمد إلى عدد من الأساليب لصياغة أفكاره، وهذه الأساليب تتنوع «بتنوع أحاسيس الشاعر، والهدف الذي يُوحي إليه من إيثار هذا الأسلوب على غيره»[4].

---

[1] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص: 13-14.

[3] علي كاظم محمد علي المصلاوي، لغة شعر ديوان الهذليين، ماجستير جامعة الكوفة، كلية الآداب ، 1999م، ص:83.

[4] المرجع نفسه، ص:83.

ومن هذا المنطلق سنتعرض إلى أهم وأكثر الأساليب شيوعا في ديوان الخنساء، والتي شكلت بحضورها سمات شعرها وخصائصها الفنية التي امتازت بها عن غيرها، ومن هذه الأساليب نذكر:

1-4-1-تكرار أسلوب التوكيد:

يعتبر أسلوب التوكيد « وسيلة لتثبيت وتقوية المؤكد وتمكينه في ذهن السّامع وقلبه»[1].

وقد مالت الخنساء إلى هذا النوع من الأساليب في شعرها ، ومن ذلك تكرارها لأداة التوكيد "إنّ"، تقول (البسيط):

وَإِنّ صَـــخْرًا لَوَالِينَـــا وَسَـــيّدُنَا وَإِنّ صَـــخْرًا إِذَا نَشْـــتو لَنَحَّـــارُ

وَإِنّ صَـــخْرًا لَمِقْـــدَامٌ إِذَا رَكِبُـــوا وَإِنّ صَـــخْرًا إِذَا جَـــاعُوا لَعَقَـــارُ

وَإِنّ صَـــخْرًا لَتَـــأَتَمَ الهُـــداةُ بِـــهِ كَأَنَّـــهُ عَلَـــمٌ فِـــي رَأْسِـــهِ نَـــارُ [2]

قد عمدت الشاعرة هنا إلى تكرار الجملة الاسمية المنسوخة(إنّ صَخْرًا) مع اللام في ثلاثة أبيات متتالية لتأكيد صفة الكرم والجود التي تميز بها أخوها، فتحاول أن ترفع من شأنه وتُجلي فضائله، وتذكر مناقبه في قومه.

ومنها استعمالها لحرف التحقيق (قد) والفعل الماضي الذي يؤكد مضمون الجملة[3]، من ذلك قولها وهي مفتخرة بشجاعة أخيها ومؤكدةً على صلابته، فهو كاللّيث لا يهاب أحدًا ينقض عليهم ولا يتراجع عند منازلتهم:(البسيط)

قَـدْ كـانَ حِصْـناً شـديدَ الـرُّكنِ مُمْتَنِعًـا لَيْثـا إذا نـزلَ الفِتْيـانُ أو رَكِبُـوا [4]

---

[1] فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2003م، عمان، ص:609.

[2] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 46.

[3]ينظر: ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1،المكتبة العصرية ، د.ط، 1991م، بيروت، ص: 194.

[4] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص: 17.

ومن أنماط التوكيد الواردة أيضا في شعرها هو التكرار بحرف (لا) لتؤكد به على غزارة دمعها في قولها: (البسيط)

مَـا بـالُ عيْنـكِ مِنْهَـا الـدَّمْعُ مُهْـراقِ سَـحًّا فَـلا عَـازِبٌ عنهـا ولا راقِ [1]

وتكرارها لحرف" لم" لتؤكد على عدم وجود مصيبة أعظم من مصيبتها لا في الجن ولا في الإنس .

قولها : (الوافر)

فَلَـــمْ أَرَ مِثْلَـــهُ رُزْءًا لِجِـــنٍ فَلَـــمْ أَرَ مِثْلَـــهُ رُزْءًا لإِنْـــسِ [2]

ومن طرق التوكيد التي لجأت إليها الشاعرة إلى استخدامها "التوكيد بالقصر"، وهذه الطريقة تجمع غالبًا بين أداة النفي وأداة الاستثناء (إلا) في قولها: (الطويل)

وَمَـــا كَـــرَّ إِلاّ كَـــانَ أَوّلَ طَـــاعِنٍ وَلا أَبْصَرَتْهُ الخيلُ إِلاّ اقْشعرَّتِ [3]

1-4-2- تكرار أسلوب النداء:

النداء هو أسلوب من أساليب الإنشاء الطلبي، وهو توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم أو طلب الإقبال بالحرف "يا" أو إحدى أخواتها[4]، وقد وجد الشعراء في النداء التعبير المناسب عن معان عميقة يلتمسون فيها تأدية جانب من أغراضهم في المناجاة أو في التحسّر أو الندب أو الدّعاء[5]، وعلى الرغم من تعدد أدوات النداء، نجد أن الخنساء تُفضل الأداة "يا"، فهي أكثر ورودا في شعرها الذي يستعمل لنداء البعيد، « فإذا نُودي

---

[1] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:89، **سَحّا**: صبا وسكبا.

[2] المصدر نفسه، ص: 72.

[3] المصدر نفسه، ص:23.

[4] إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج للنشر، ط1، 2008م، ص: 61.

[5] سهام كاظم النجم، شعر الخنساء، دراسة فنية، ص:59.

به القريب المخاطب فذلك للتأكيد المؤذن بأنّ الخطاب الذي يتلوه معني به جدًا »[1]، ولذلك نجد الخنساء تخاطب أكثر من مرة عينيها، فهي « لا ترى غير عينيها عونًا لها على الأسى»[2] ويمكن أن نعرض هذه المطالع في قولها : (البسيط):

يَـا عَـيْنِ مَالَـكِ لاَ تَبْكِـينَ تَسـكابا؟ إِذَا رَابَ دَهـرٌ وَكَـانَ الـدَّهْرُ رَيَّابَـا[3]

وقولها: (البسيط)

يَا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكِ مَسْكُوبِ كَلُؤْلُؤٍ جال في الأَسْمَاطِ مثقوبِ [4]

وقولها : (مجزوء الكامل)

يَـا عَـيْنِ جُـودِي بِالـدُّمُوعِ فَقَـدْ جَفَـتْ عَنْـكِ المَـرَاوِدْ [5]

وتكثر الخنساء من مناداة المرثي بأداة النداء (يا) مرة باسمه الصريح، ومرة يأتي مضافًا أو شبيها بالمضاف تنويها بشأنه وتعظيما له، في قولها: (البسيط)

يَا صـخْرُ مَا كُنْتَ فـي قـومٍ أُسَرّ إِلاّ وَإِنَّـكَ بَـيْنَ القَـوْمِ مُشـتَهرُ [6]

وقولها: (البسيط)

يَـا صَـخْرُ وَرّادَ مـاءٍ قـدْ تَنَـاذرَهُ أَهْـلُ المَـوارِدِ مَـا فـي وِرْدِهِ عَـارُ [7]

---

[1] الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، دار الفكر، د.ط، د.ت، بيروت ص:224.

[2] بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص:207.

[3] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص:13.

[4] المصدر نفسه ، ص: 18.

[5] المصدر نفسه ، ص ص:34.

[6] المصدر نفسه ، ص:63.

[7] المصدر نفسه ، ص:45.

وقولها: (البسيط)

يَا فارسَ الخيلِ إنْ شَدّوا فلَمْ يَهِنُوا وَفـارسَ القـومِ إنْ هَمُّـوا بِتَقْصِـيرِ[1]

وقولها: (البسيط)

يَـا فـارسَ الخيـلِ إذْ شُـدّتْ رَحَائِلُهَـا ومُطْعِمَ الجُوعِ الهَلْكَى إذا سغبوا [2]

وقد كررته الشاعرة في إظهار معنى التحسر والتشوق، في قولها: (البسيط)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلى صَخرٍ إذا رُكِبَتْ خَيْـلٌ لِخَيْـلٍ كَأَمْثَـالِ اليَعَـافِيرِ [3]

وقولها: (البسيط)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلى صَخرٍ وَقَدْ لَهِفَتْ نفْسِي إِذَا التفّ أبطالٌ بِأَبْطَالِ[4]

وقولها: (البسيط)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلى صَخرٍ وَقَد فَزِعَتْ خَيْـلٌ لِخَيْـلٍ وَأَقـرانٌ لِأَقـرانِ [5]

ومن أدوات النداء الأخرى التي كررتها الخنساء في ديوانها هي(الهمزة) ، فهي « حرف نداء يستعمل لتنبيه القريب المصغي إليك الذي لا يحتاج إلى مد الصوت في ندائه، ولا يستعمل في نداء البعيد، أو المتراخي أو الإنسان النائم»[6].

ومن أمثلته في شعر الخنساء، قولها: (المتقارب):

---

(1) ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص: 59.

(2) المصدر نفسه ، ص:17.

(3) المصدر نفسه، ص:59، **اليعافير**: الظباء، وواحدها يعفور

(4) المصدر نفسه، ص ص:92.

(5) المصدر نفسه، ص:112.

(6) سيبويه، الكتاب، ج2، ص:230، وينظر: الوراق، أبو الحسن محمد بن عبد الله ، العلل في النحو، تح: مها مازن المبارك دار الفكر، د.ط، د.ت، دمشق، ص:207.

أَعَينَـــيَّ جُـــودا وَلا تَجْمُـــدا أَلا تَبكِيــانِ لِصَــخرِ النَّــدى [1]

جاءت"الهمزة" هنا حرف نداء، (عيني) منادى مضاف منصوب بالياء، ودل النداء في هذا البيت على معنى التحزن والتوجع.

وحرضت الخنساء قومها بحرف النداء(الهمزة) لأخذ الثأر من قتلة أخيها، في قولها: (الكامل)

أَبَنِـــي سُـــلَيْمٍ إِنْ لَقَيْـــتُمْ فَقْعَسًـــا فِـي مَحْبَسٍ ضَـنْكٍ إِلـى وَعْـرِ [2]

وتميل الخنساء في بعض الأحيان إلى حذف أداة النداء «قد يكون لقرب المنادى من المنادي»[3]، فلقرب الخنساء من أخيها لا تحتاج إلى واسطة لندائه، ومن نماذج حذف أداة النداء في شعرها، قولها: (البسيط)

عَيْنِـــي جُـــودَا بِـــدَمْعٍ غَيْـــرِ مَنْـــزُورِ وَأعولاَ! إنَّ صَخْرًا خيْرُ مقْبُورِ [4]

وقولها: (الرمل):

عَيْنِـي فَـابْكِي لِـي عَلَـى صَـخْرٍ إذَا عَلَّـتِ الشَّـفْرَةُ أَثْبَـاجَ الجُـزُرْ [5]

1-4-3-تكرار أسلوب النّفي:

استخدمت الشاعرة هذا النوع من الأسلوب في شعرها كثيرًا « لتنفي كل الصفات السلبية عن أخيها صخر وإظهاره بمظهر الأنموذج الاجتماعي المتكامل الذي حقق لأبناء مجتمعه شمائل الخير كلها»[6]، ومن ذلك قولها وهي تصف شجاعة أخيها، وعطائه على الناس، فهو جواد كريم الخلق والخليقة، مقدام في الحروب، ولم يكن ضعيفًا دنيئًا لا خير فيه، ولم يكن جاهلاً أبلهًا

---

(1) ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص: 31.

(2) المصدر نفسه، ص:53.

(3) فاضل صالح السّامرائي، معاني النحو ،ج4 ، دار الفكر، ط1، 2000م، عمان، ص:325.

(4) ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس ،ص: 58.

(5) المصدر نفسه، ص:56، **الثيج**: المنطقة ما بين الكاهل والظهر.

(6) سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، ص:274.

كالذي يسير في طريق مجهول النهاية تقوده إلى الهلاك والتهلكة، بل كان مجربًا للأمور ومختبرها: (البسيط)

سَــمْحُ الخَلِيقَــةِ لا نِكْــسٌ ولا غُمُــرٌ بَلْ بَاسِلُ مِثْلَ ليثِ الغابَةِ العَادِي[1]

ونفت الخنساء صفة البخل على صخر، فهو كثير الفضل على النّاس، نابعة من نفسه المعطائة المحبة للخير، فقد كان متهلل الوجه عند العطاء، وهي من الصفات الحميدة عند الكرماء تقول: (الطويل)

أَخُــو الفَضْــلِ لا بــاغٍ عَلَيْــهِ لِفَضْــلِهِ وَلا هُوَ خُرْقٌ فِي الوُجُوهِ قَطُوبُ [2]

ثم نراها تنفي بشدة وتقسم على أن لا تنساه مدى الحياة، وستظل ذكراه باقية إلى أن تغيب في قبرها في قولها: (الوافر)

فَــــلا وَاللهِ لا أنْســــاكَ حَتّــــى أُفــارقَ مُهْجَتِــي ويُشــقّ رمْسِــي[3]

ومالت الخنساء للنفي عندما تصف شجاعته وهو يصارع الأعداء، ويوقع بهم أفدح الخسائر، فهو لا يجاريه أحدٌ في القتال، ولكنه سمح يطلق الأسرى بلا دية بعد أسرهم، وهذا دليل على عفوه عند المقدرة ، فتقول:(البسيط)

سُــمّ العُــداةِ، وَفكّــاكُ العُنــاةِ، إذا لاقَى الوَغَى لم يكُنْ لِلْموتِ هَيّابَا[4]

إنّ إعجاب وحب الخنساء لأخويها معاوية وصخر جعلها تنفي أن يكون في الوجود مثليهما سواء أكان ذلك في الكهول أم في الفتيان، في قولها: (مجزوء الكامل)

---

(1) ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس، ص:34.

(2) المصدر نفسه ،ص:19، **الخرق**: الرجل الضعيف الرأي الذي يعاب بتصرفه، أو الأحمق.

(3) المصدر نفسه ،ص:72.

(4) المصدر نفسه ،ص:14.

لا مِثْـــلَ كهْلِـــي فـــي الكُهُـــولِ ولا فَتَـــــى كفتاهُمـــــا [1]

وتعبر الخنساء بالنفي عندما تؤكد على أنّ الزمان لا يوثق به، والحياة بكل ملذاتها وأطايب عيشها آيلة للزوال، فتقول:(السريع)

لا خيْـــرَ فـــي عـــيْشٍ وإن سِـــرْنَا والـــدَّهْرُ لا تَبْقَـــى لـــهُ باقِيـــهْ [2]

1-4-4- تكرار أسلوب الأمر:

ومن نماذج تكراره في شعر الخنساء، قولها: (البسيط)

وَابْكِـــي أخـــاكِ ولا تنْسَـــيْ شـــمَائِلهُ وابْكِـي أَخَـاكِ شُـجَاعًا غيـر خَـوَّارِ

وَابْكِـــي أخـــاكِ لِلأَيْتَـــامِ وأَرْمَلَـــةٍ وابْكِي أخاكِ لحِقَ الضيفِ والجارِ [3]

كرّرت الشاعرة صيغة الأمر(ابكي) أربع مرات متتالية، عندما تطلب من عينيها البكاء بوصفها صاحبة المصاب، ومحطة أحزانها جرّاء فقد أخيها الكريم المعطاء الذي نذر نفسه لها، ولمساعدة المحتاجين والأرامل والأيتام، إنّ هذا التكرار الأسلوبي قد ساهم في تعميق الإيقاع الدّاخلي للقصيدة؛ لأنّ صيغة الأمر هنا تنتهي "بياء المخاطبة"، وقد أوحت بالمعاناة والهموم والمشقة.

1-4-5- تكرار أسلوب العطف:

ومن أمثلته في شعرها، قولها: (البسيط)

قِـــذىً بِعَينِـــكِ أَم بِـــالعَينِ عُـــوّار أَم ذَرَفَت إِذ خَلَتْ مِن أَهلِها الدَّارُ [4]

---

[1] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس ، ص: 117.

[2] المصدر نفسه ، ص:122.

[3] المصدر نفسه ، ص:64.

[4] المصدر نفسه، ص:45.

فالخنساء في هذا البيت تجرد من نفسها إنسانًا تخاطبه عندما تكرر أسلوب العطف" أم" مرتين في البيت، وكأنّها تعطي للمستمع حق التخيير فيما أصابها أهو كان بسبب قذى قد أصاب عينيها أم طول بكاء ودموع على من خلت منه الدّار؟، وتقصد به صخر.

وفي قصيدة (فتى مكان ذا حلم) تقول الشاعرة : (الطويل)

وَكُنْتَ إِذَا كَفَّ أَتَتْكَ عَدِيمَةٌ تُرَجّي نَوَالاً مِنْ سَحَابِكَ بُلّتِ

وَمُخْتَنِقٍ رَاخَى ابنُ عَمْرٍو خِنَاقَةُ وَغُمّتَهُ عَنْ وَجْهِهِ فَتَجَلّتِ

وَظَاعِنَةٍ فِي الحَيّ لَوْلا عَطاؤُهُ غُدَاةَ غَدٍ مِنْ أَهْلِهَا مَا اِسْتَقلّتِ

وَمَا كَرَّ إلاّ كَانَ أَوَّلَ طَاعِنٍ وَلاَ أَبْصَرَتْهُ الخَيْل إلاّ اقْشَعَرّتِ [1]

في هذا المقطع الشعري كرّرت الشاعرة حرف العطف(الواو) في أسطره الخمسة بصورة متتالية، ولا يخفى ما أشاعه تكرار هذا الحرف في سطور المقطع من إيقاع موسيقي قد ترتبط بالتأثيرات النفسية للشاعرة.

وفي قولها: (مجزوء الكامل)

الحَامِلُ الثّقَلَ المُهِمّ مِنَ المُلمّاتِ الفَوادِحْ

الجَابِرُ العَظْمَ الكسيرَ مِنَ المُهاصِرِ والمُمَانِحْ

الغَافِرُ الذَّنْبِ العَظِيمِ لِذِي القَرابةِ والمُمالِحْ

فَأَصَابَنَا ريْبُ الزَّمانِ فَنَالنَا مِنْهُ بنَاطِحْ

فنِساؤُنا يَنْدُبْنَ نوْحًا بعْدَ هادِيةِ النَّوائِحْ[2]

كرّرت الشاعرة في هذا الجزء من قصيدتها حرف العطف(الفاء) الذي أفاد الترتيب مع التعقيب، هذه الفاء التي جاءت بمعنى المفاجأة والمباغتة، ويظهر هذا المعنى حين ننظر في البيت

---

[1] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس ، ص:23، **ابن عمرو**: هو أخوها صخر.

[2] المصدر نفسه، ص:26.

متصلاً بالأبيات قبله، فصخر هناك ذلك البطل الشجاع القوي العنيد الذي يرد حدّة الأعداء ويذل كبرياء الغشوم المتغطرس، ثم تأتي فجأة إصابة ريب المنون وأحداثه فتغلبه وتطويه، هذه الفاء تضع النهاية الشريفة لهذا البطل العنيد[1].

1-4-6- تكرار أسلوب النهي:

جاء أسلوب النهي عند الخنساء في حث عينيها على البكاء، فلا عون لها في مصيبتها سوى عينيها طالبة منهما أن تستهلا الدمع، وأن لا تبخلا به دون كلل ولا ملل، في قولها: (البسيط)

لا تَسْــأمِي أن تَجُــودِي غيــرَ خَاذِلــةٍ فيضًا كفيضِ غروبٍ ذاتِ أَوْشَالِ [2]

وقولها: (البسيط):

لا تَخْــذُلانِي فَــإنّي غَيْــرُ نِاســيَةٍ لذِكْرِ صَخْرٍ حلِيفِ المجْدِ والخيْرِ [3]

وقولها: (الوافر)

ولا تُبْقِــي دُموعًــا بعْــد صَــخْرٍ فقـدْ كُلّفْـتِ دهْـرَكِ أنْ تَفِيضِـي [4]

2-التّوازي:

يُعدّ التّوازي من أهم عناصر التشكيل الشعري، فبالإضافة إلى تكرار الألفاظ، وتكرار الأصوات، وتكرار الجمل، يمكن أن يقوم الشاعر بإعطاء موسيقى لنصه من خلال التّوازي الذي يعمل على تنظيم عناصر اللّغة في كل مستويات النّص الشعري الصوتية والتركيبية والدّلالية.

---

(1) ينظر: محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ص:288.

(2) ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس، ص:92.

(3) المصدر نفسه، ص: 58.

(4) المصدر نفسه، ص:75.

- **مفهوم التوازي:**

من خلال التّسمية يظهر جليا ارتباط هذا المصطلح بالمجال الهندسي، و«لكنه نُقِلَ مثلما تُنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى؛ ومنها الميدان الأدبي والشعري على الخصوص، وتشير الدّراسات إلى أنّ الرّاهب روبرت لوت(Robert Louth (1753 أوّل من حلّل الآيات التوراتية في ضوء التوازي»[1]، ثم أستغل هذا المصطلح فيما بعد كآلية من آليات تحليل النّصوص الشعرية.

لم يذكر اللّغويون العرب القدامى مفهوم التّوازي بنصه وحرفه، فقد جاء في لسان العرب أن الموازاة هي:« المقابلة والمواجهة والأصل في الهمزة يُقال :أزيته إذا حاذيته»[2].

أما اصطلاحا، فقد تعددت تعريفات التّوازي فعُرف بأنه:« عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللّغوية نفسها، وقد فسّر ذلك بأنّ هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها بحيث تكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التّضاد»[3].

كما عُرّف بأنّه:« بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصّرفي والنّحوي المصاحب بتكرارات وإيقاعات صوتية أو معجمية ودلالية»[4].

وعرّفه فاضل ثامر بأنّه:«نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما، ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية»[5].

---

[1] محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1996 م، المغرب ص:87.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (وزي).

[3] محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة الفكر والنقد، السنة الثانية، ع 18، 1999م، ص:79.

[4] المرجع نفسه، ص: 80.

[5] عبد الله الجياني، التوازي التركيبي في القرآن، رسالة ماجستير، كلية الآداب، 2004م ، بغداد، ص:07.

وبالرّغم من اختلاف المعاجم الأدبية حول تعريف التوازي وتحديد خصائصه، إلاّ أنّها تتفق على أنّه:« التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية، كما أنّه التوالي الزمني الذي يؤدي إلى توالي السلسلة اللّغوية المتطابقة أو المتشابهة، كما يفرض أن يشتمل العناصر الصوتية والتركيبية والدّلالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء»[1].

وعَقِب هذا التعريف يمكن أن تتوضح لنا خصائص التّوازي الآتية:[2]

1- **التّشابه**: استلزام تشابه طرفين أو عبارتين عن طريق تكرارهما في بيت واحد أو عدة أبيات.

2- **التّكرار**: هو التردد الذي يحدث خلال فوارق زمنية معينة، وهو أن يشترط التّوازي بين الطّرفين باتحاد كامل يجعل منهما شيئًا واحد.

3- **التّوازي**: ويشترط فيه أن تكون الأطراف مشتركة إما صوتيًا أو تركيبًا أو دلاليًا، أو جميعها.

4- اشتراط تحقق الأهمية والتساوي بين الطّرفين المتوازيين.

ومن أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بالتوازي نجد محمد مفتاح يرى أنّ «الشعر العربي هو شعر التوازي»[3]، وقد عرّفه بأنّه: «تنمية لنواة معنوية سلبًا أو إيجابيًا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانًا لانسجام الرسالة »[4]، إذن التّوازي حسب محمد مفتاح يتمظهر في مختلف مستويات النّص الشعري الصّوتية والتركيبية والتداولية، حتى كانت « بنية الشعر هي بنية التّوازي المستمر»[5]، ومن هنا تظهر أهميته في النّص الشعري، فهو « سمة إيقاعية قلّما يخلو أي شعر منها »[6]، ولكن وظيفة التّوازي في النّص الشعري لا

---

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص:97.

[2] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، التوازنات الصوتية، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، ع1، 2004م، بسكرة، ص:110.

[3] محمد مفتاح ، التلقي والتأويل –مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، بيروت، ص:149.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، بيروت، ص:25.

[5] رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988م، المغرب، ص: 105-106.

[6] سامح الرواشدة ، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، أبحاث اليرموك، مج16، ع2، 1998م ص:09.

يمكن حصرها فقط على المستوى الإيقاعي؛ لأنّ التّوازي « ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد»[1] فالذي يقوم بدراسته عليه أن « يكشف دور البعد الصوتي –الإيقاعي- في إنجاز البعد الدلالي»[2]، وتجدر الإشارة إلى أن العرب القدامى لم يصطلحوا على تسميته بالتوازي إلاّ أن مفهومه كان متداخلاً مع مفاهيم أخرى ،كالمساواة، والمماثلة، والتّساوي والتّعادل.

في محاورتنا لقصائد الخنساء، تجد أنّها تُلح على توظيف ظاهرة التّوازي من خلال تكرارها له في أغلب قصائدها، مما يُوحي بوعي الشاعرة التّام بهذه الظّاهرة، ولما تؤديه من وظائف في النص وسنحاول استخراج أهم التماثلات والتقابلات وإدراجها تحت موضوع التوازي.

تقول الخنساء: (البسيط)

قِـــذى بِعَيْنِـــكِ أَم بِـــالعَينِ عُـــوّارُ أَم ذَرَفَتْ إِذ خَلَتْ مِن أَهلِها الدَّارُ[3]

يبدأ هذا البيت بأسلوب الاستفهام الذي أعطى نبرات متوازية متماثلة من خلال تكثيف الأسئلة، والتردد بين وجوه الإجابات لمعرفة سرّ بكاء الخنساء: أكان لقذى في عينيها؟ أم لعوارها؟ أم لخلو الدار؟ وقد شكل هذا التكثيف نغمًا موسيقيًا كان له تأثير واضح على نفس المتلقي، وما زاد من جمالية هذا البيت لجوء الشاعرة إلى التّصريع الذي يُعدُّ شكلاً من أشكال التوازي؛ إذ تتفق قافية الشطر الأول مع قافية القصيدة في النغمة الموسيقية، وقد امتدح قدامة بن جعفر مثل هذا النوع من الأسلوب في قوله:« إنّما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأن بنية الشعر الجاهلي إنّما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليهما كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر»[4].

---

[1] صالح خليل أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة في عامي 1948-1975م، دار البركة للتوزيع والنشر 2009م، الأردن، ص:410.

[2] ينظر: نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص:263-291.

[3] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس ، ص:45.

[4] قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص:90.

إنّ الوظيفة الجمالية التي يمنحها التّصريع داخل البيت الشعري «ذلك التماثل الوزني والإيقاعي الذي يُضفيه التّصريع على افتتاحية القصيدة بما يُوحي بنبرتها، ويصور التجاوب الموسيقي الدّاخلي القائم على التماثل ليس في الرّنة الموسيقية وحسب، وإنّما في الموقع أيضًا وكأنّه يشكل الصوت وصداه»[1]، فالتماثل يظهر في الشعر عندما تكون المواقع متقابلة أو متوازية، وهذا التماثل يشكل ظاهرة داخلة في نسيج البناء الشعري، سواء أكان هذا التماثل صوتيًا أو دلاليًا أو صوتيًا ودلاليًا في آن واحد»[2].

ويحدث التوازي في شعر الخنساء من خلال بنية التكرار، في قولها: (البسيط)

كَـأنَّ عَيْنِـي لِـذكْراه إذَا خَطَـرتْ فَـيْضٌ يسـيلُ عَلـى الخَـدّيْنِ مِـدرارُ

تبْكِي لِصـخْرٍ هِـي العَبْـرَى قـدْ وَلَهَـتْ ودُونَـهُ مِـنْ جَديـدِ التُّـرْبِ أسْـتارُ

تبْكِـي خُنـاسٌ فمَـا تنْفَـكّ مـا عَمَـرَتْ لَهَـا علَيْـهِ رنِـينَ وهِـيَ مِفْتـارُ

تبْكِـي خُنـاسٌ عَلَـى صـخْرٍ وحـقّ لهَـا إذا رَابَهَـا الـدَّهرُ إنَّ الـدَّهرَ ضَـرّارُ [3]

تحتوي هذه الأبيات على جملة من التّوازيات، حيث يتوازى كل من البيت الثاني والثالث والرابع، ذلك أنّ الوحدة "تبكي" ترددت فيه، إنّ هذا اللّون من التوازي قد شكّل أصواتًا متوازية على مستوى الإيقاع والتركيب والدّلالة، « فإيقاعيًا تصبح الأذن رنة موسيقية متساوية، وتركيبًا تتماثل الكلمة في كونها فعلاً يتكرر في بداية كل بيت، وأما على المستوى الدّلالي فإنّها تعكس الهاجس الانفعالي للشاعرة؛ لأنّها ترسخ دلالة البكاء وتُعمقها »[4].

وفي الأبيات نفسها نلحظ وجود تواز قائم تمثل في تكرار الأفعال المنتهية بالتّاء السّاكنة في نهاية أشطر الأبيات، وقد جاءت على نسقٍ واحد (خطرتْ، ولهتْ، عمرتْ)، ويبدو أنّ اختيار

---

[1] موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص:131.

[2] سمويل ليفن، البنيات اللسانية في الشعر، تر: الوالي محمد التوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، د.ط، 1989م المغرب، ص: 20.

[3] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص: 45.

[4] موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص:132.

الشاعرة لهذه الأفعال تعكس حالتها النفسية المحطمة، فهي أفعال تتصلان بها، وتُجسدان حزنها وألمها.

وتظهر في قصائد الخنساء أشكالاً أخرى تعزز ظاهرة التّوازي، وهو ما يُعرف في البلاغة "بالعكس والتبديل" ويقصد به :« أن تقدّم في الكلام جزءًا، ثم تعكس فتقدم ما أخرت وتؤخر ما قدمت»[1]، فقد عمدت الخنساء إلى مثل هذا اللون، في قولها : (البسيط)

تبْكِي خُنَاسٌ على صخرٍ وحقّ لها إذا رَابَهَا الدَّهرُ إنَّ الدَّهرَ ضَرّارُ [2]

إنّ القراءة الأولى لهذا البيت الشعري تكشف عن توازي ظاهر في الشطر الثاني، فجملة "إنّ الدّهر ضَرَّارُ " جاءت موازية لجملة "إذا رابها الدّهر"، فقد يتوقع القارئ أن تقول الشاعرة "إذا رابها الدّهر، إنّ الدّهر رباب"، وذلك حتى يكتمل العكس والتبديل، ولكنها اضطرت بدافع الحفاظ على القافية، فأتت بكلمة قريبة من كلمة" رباب"، وهي كلمة " ضَرَّارُ ".

وقولها أيضا: (البسيط)

يا عَينِ ما لَكِ لا تَبكينَ تَسْكَابَا إذ رابَ دَهرٌ وَكانَ الدَّهرُ رَيّابَا [3]

ففي الشطر الثاني من هذا البيت الشعري جاءت ظاهرة العكس والتبديل قائمة على ترسيخ المعنى أو الفكرة التي تريدها الخنساء، وذلك بتقديم المعنى بترتيب جديد، « فجملة "إذا راب الدّهر" تقابل جملة "وكان الدّهر ريّابا"، وليس هناك من شك في أَنّ مثل هذه الظاهرة لا يمكن أن تكون ظاهرة سطحية، وإنّما هي بناء له ارتباط وثيق بالبعد النّفسي الذي تعيشه الشاعرة »[4].

---

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، ط3، 1993م، بيروت، لبنان ص:326.

[2] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس ، ص:45.

[3] المصدر نفسه ، ص:13.

[4] موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص:134.

وقد تمثل التّوازي في قصائد الخنساء من خلال البنى الصرفية أو النحوية التي لعبت دورًا هامًا في تحقيق الإيقاع الموسيقي للبيت، فالمتأمل في ديوان الخنساء يُدرك أنّها أكثرت من صيغ المبالغة على سبيل المثال صيغة "فعّال"، في قولها : (البسيط)

حَمّـــالُ ألوِيَـــةٍ هَبّـــاطُ أودِيَـــةٍ شَـــهّادُ أنْدِيَـــةٍ للجَـــيشِ جَـــرّارُ

نحَّـــارُ راغِيـــةٍ مِلْجـــاءُ طاغِيـــةٍ فكّـــاكُ عانِيـــةٍ للْعظْـــمِ جبَّـــارُ[1]

فالألفاظ التالية" حمّال، هبّاط، شهّاد، جرّار"، من جهة، "ونحّار، وفكّاك، وجبّار " من جهة أخرى، تتماثل موسيقيًا تماثلاً أفقيًا وعموديًا، كما أنّها تتماثل في مواقع متوازنة لتؤكد الوظيفة النحوية نفسها.

وفي قولها أيضا: (البسيط)

قدْ كانَ فيكُمْ أبُو عمرٍو يسودُكُمْ نِعْـمَ المُعَمَّـمُ لِلـدّاعِين نصَّـارُ

صُـلْبُ النّحيـزةِ وهـابٌ إذا منَعُـوا وفـي الحُـرُوبِ جـريُ الصّـدر

يـا صـخْرُ ورّادَ مـاءٍ قـدْ تَنَـاذَرَهُ أهْـلُ المَـوارِدِ مـا فـي وِرْدِهِ عـارُ[2]

بُني التّوازي في هذه الأبيات على مستوى بنية الكلمة في البيت الثاني، فبالرغم من اختلافهما في المعنى، إلا أنّهما يشتركان في الصيغة" فعّال" التي تُوحي بالامتلاء والحدة والكثرة، « فكلها تغرز صفات شخصية صخر، كما أنّ الكلمتين تشكلان نبرات موسيقية متوازية، وهذا من شأنه يمنح المعنى قوة وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الدّاخلي»[3] .

وفي تكرارها لصيغة " فَعْلٌ " : (البسيط)

مُـوَرّثُ المَجْـدِ ميْمُـونٌ نَقِيبَتُـهُ ضَـخْمُ الدَّسـيعَةِ فـي العـزّاءِ مِغْـوارُ

---

(1) ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس ، ص:46.

(2) المصدر نفسه ، ص:45.

(3) موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص:135.

فـرعٌ لِفـرْعٍ كـرِيمٍ غَيْـرِ مُؤْتَشَـبٍ جِلْدُ المَريرَة عِنْدَ الجَمْعِ فخَّارُ [1]

يعكس هذا البيت توازيات قائمة على تكرار بُنى لغوية متساوية من خلال تكرار الخنساء لصيغة" فَعْلٌ " للكلمتين"ضخم وجلد"، ومجيء هذين الصيغتين المتوازيتين داخل البيت الشعري قد شكلا بؤرة إيقاعية تُضيء البناء الذي يشغلانه، وكل ذلك ناتج عن المماثلة في العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية.

ومن صور التّوازي أيضا في قصائد الخنساء ما يعرف بالتوازي "المتضاد"، وهو الذي «ينص في تحديده الأول على أن يقوم السطر الشعري الثاني أو الجملة الشعرية الثانية بالتضاد مع الشطر الأول أو الجملة الشعرية الأولى»[2]، وهذا التوازي قاصد على الكشف على الجانب الوجداني والبعد النفسي عند الشاعرة، وتجعل القارئ ينجذب إليها، وتثير عنصر التعاطف معها، في قولها: (البسيط)

وَمـا عجُـولٌ علـى بـوٍ تُطيـفُ بِـهِ لهـا حنينـانِ إعْـلانٌ وإسـرارُ

ترْتَـعُ مـا رتَعَـتْ، حتـى إذا ادّكـرتْ فَإنَّمـا هِـيَ إقْبـالٌ وإدْبـارُ [3]

فكل من "إعلان وإسرار، إقبال وإدبار "، فيها توازيات قائمة على أساس التضاد، فكأنّ تكرار الخنساء لهذه الثنائيات « أصبح آلة ذات شقين من آلات التمزيق والعذاب، التي تمر بها أو قدرا مسلطًا من الدّهر يجمع بالواو بين المتناقضات، وينزل بها وجود الخنساء فيحاصرها فيطبق عليها فلا تجد فكاكًا، ولا يدع لها مخرجًا أو نجاة »[4]، وقد مثلت لهذه الحالة بصورة الناقة التي

---

[1] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس ، ص:47.

[2] فهد محسن فرحان، التوازي في لغة القصيدة العربية الحديثة –مقاربة نسقية- ،مهرجان المربد الشعري الرابع عشر،1998م بغداد، ص :05.

[3] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس، ص:46.

[4] محمد صديق غيث، التركيب الدرامي لدراسة الخنساء، ص:91.

فقدت ابنها تتماثل مع حالتها النفسية، فكأنّها تقول للناقة العجول:«قد أحيط بك وقضي الأمر فطريقك محاصر مسدود، وطوافك المحير سجن أبدي مُحْكمٌ مقدور»[1].

وعلى الرّغم ما تحمله هذه الكلمات من معانٍ متضادة، « إلا أن التماثل الوزني كان متساويا مما هيأ للشاعرة الاستمرار في تكريس الإيقاع الذي ينسجم وإيقاع نفسها ووجدانها»[2].

وفي ضوء ما تقدم يمكننا أن نلاحظ أهمية التوازي في شعر الخنساء إذ لعب دورًا هامًا في تشكيل هندسة البيت الشعري، « فواضح أنّ للأشكال التي يتخذها التّوازي في مستوياته جميعها الصوتية، والتركيبية، والدّلالية أبعادا تتجاوز حدود الظاهرة اللّغوية إلى تشكيل بعد تأثيري بإثارة الانتباه وتوجيهه نحو الاستخدام اللّغوي،...فبنية التوازي استطاعت أن تكشف عن تآلف عناصر الصوت، والتركيب، والدّلالة لتعكس التجاوب القائم بين اللّغة والموضوع»[3].

3- التّضمين:

ورد التّضمين في المعاجم اللّغوية العربية القديمة والحديثة تحت مادة(ض، م، ن)، فهذا الأزهري (ت370هـ) يقول:«ضمنت الشيء أضمنه ضمانًا فأنا ضامن وهو مضمون. قال أبو عمرو: الضمن الذي به زمانه في جسده من بلاء أو كسر أو غيره وأنشد:

مـا خِلْتَنِـي زلـتُ بَعْـدكم ضِـمنا أشْـكُو إِلَـيْكُمْ حَمْـوَةَ الأَلَـمِ

وقال اللّيث، كل شيء أحرز فيه شيء فقد ضمنه»[4]، وجاء في الصّحاح:« ضمنت الشيء ضمانًا: به فأنا ضامن وضمين، وضمنته الشيء تضمينًا فتضمنه عُني به مثل غرّمته، وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه...وفهمت ما تضمنه كذلك كتابك، أي ما اشتمل عليه وكان في ضمنه، وَأَنْفَذْتُهْ ضمن كتابي، أي في طيّه. والضّمنة بالضّم من قولك: كانت ضمنه فلان

---

(1) محمد صديق غيث، التركيب الدرامي لدراسة الخنساء، ص:91.

(2) موسى الربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص:137.

(3) ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس، ص:149.

(4) الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، تح: أحمد عبد العليم البردوني، ج2، الدار المصرية للتأليف، د.ط، د.ت القاهرة ، ص: 49، مادة (ضمن)

أربعة أشهر أي مرضه، ورجلٌ ضَمِنٌ، وهو الذي به الزّمانة في جسده من بلاءٍ أو كسرٍ أو غيره »[1].

وجاء في مقاييس اللّغة:«هو جعل الشيء في شيء يحويه، من ذلك قولهم ضمّنت الشيء إذا جعلته في وعائه، والكفالة تسمى ضمانًا من هذا؛ لأنّه كان إذا ضمنه فقد استوعب ذمّته والمضامين: ما في بطون الحوامل »[2].

والتّضمين في المعاجم اللّغوية السّابقة له صلة بالمعنى الإصطلاحي، إذ أنّ «المعنى اللّغوي يُعَدُّ قاعدة ينطلق منها المعنى الاصطلاحي للتّضمين»[3]، وسيتضح ذلك في التعريفات الاصطلاحية الآتية:

أما قدامة بن جعفر(ت337هـ) ، فقد عرّفه عند حديثه عن عيوب ائتلاف المعنى والوزن معًا، وأطلق عليه اسم (المبتور) في قوله:« وهو أن يطول المعنى عن أن يحمل العروض تمامه في بيتٍ واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني »[4]، وقد مثل عليه بقول عروة بن الورد:

فَلَوْ كَالَيَوْمِ كَانَ عَلَيَّ أَمْرِي وَمَنْ لَكَ بِالتَّدبُرِ فِي الأمُورِ

فهذا البيت ليس قائمًا بنفسِهِ في المعنى، ولكنّه أتى بالبيت الثاني قال:

إِذاً لَمَلَكْتَ عِصْمَةَ أُمّ وَهَبٍ عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَسَكِ الصُّدُورِ

فالمعنى في البيت الأول ناقص فأتمه في البيت الثاني»[5].

---

(1) عبد القادر الرازي، محمد بن أبي بكر بن، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، د.ط، 1986م، بيروت، ص: 161، مادة (ضمن).

(2) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص:372.

(3) أحمد حسن حامد، التضمين في العربية، بحث في البلاغة والنحو، الدار العربية للعلوم، ط1، 2001م، بيروت، لبنان ص:41.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص :209.

(5) المصدر نفسه، ص :209.

والتّضمين عند أبو هلال العسكري(ت395هـ):« أن يكون الفصل الأوّل مفتقرًا إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجًا إلى الأخير، ولا يتم المعنى في البيت الأول حتى يتمه البيت الثاني»[1]، وضرب مثلا عليه كقول الشاعر قيس بن ذريح:

كَـأَنَّ الَقلْـبَ لَيْلَـةَ قِبـلَ يُغْـدَى بِلَيْلَـــى العَامريّـــة أَوْ يُـــراحُ

قُطـــاةٌ غَرَّهَـــا شَـــرَكٌ فَبَاتَـــتْ تُجاذبُـهُ وقـدْ عَلَّـقَ الجنـاحُ[2]

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني وهو قبيح[3]، وقد علّق دارسٌ على هذا التعليق قائلاً:« ويعدُّ أبو هلال العسكري التّضمين في هذين البيتين قبيحًا، وأنّ القبح ناتجٌ عن الخلخلة القائمة بين تمام الوزن ونقصان المعنى، إذ أنّ الوزن تمّ في البيت الأول لكن المعنى لم يتم إلاّ في البيت الثاني، فقد فصل الشاعر بين المشبه في البيت الأول وبين المشبه به في البيت الثاني على الرّغم من أنّ هذه الظاهرة يمكن أن تكون أداة ربط بين البيتين، وربما يكون هناك دافع نفسي عميق دفع الشّاعر إلى تجاوز التطابق بين الوقفة العروضية والمعنى»[4].

أما ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) ، فقد قال عنه: « ومن عيوب القوافي أن يتم البيت، ولا تتم الكلمة التي فيها القافية حتى يكون تمامها في البيت الثاني ...وسُمي هذا الجنس من عيوب القافية المجاز ومما يجري هذا المجرى التّضمين، وهو ألا تستقلّ الكلمة التي هي القافية بالمعنى حتى تكون موصولة بما في أول البيت الثاني»[5]، إلاّ أن ابن الأثير(637هـ) خالف من سبقه على اعتبار أنّ التّضمين يُعدّ عيبًا، بل يرى فيه نوعًا من التماسك في الشعر، في قوله: «وهو عندي غير معيب لأنّه إن كان سبب عيبه أن يُعلّق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص:36.

(2) قيس بن ذريح، بن سنة بن حذافة، الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، ط2، 2004م بيروت، لبنان، ص:36.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 36.

(4) موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، د.ط، 2001م، الأردن، ص:76.

(5) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص: 186-187.

يوجب عيبا إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق أحدهما بالأخرى؛ لأنّ الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دلّ على معنى والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دلّ على المعنى ، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير»[1].

ويؤيد بدوي طبانة ابن الأثير بشكل عام مرجع هذا العيب الذي سمّاه العسكري بالتضمين وقدامة بن جعفر بالمبتور، في قوله:« ومرجع هذا العيب في نظرهم أن نقاد الشعر العربي قد درجوا على أنّ وحدة الشعر هي وحدة البيت لا وحدة القصيدة، ولهذا عدّوا احتياج البيت إلى ما بعده ليتم معناه عيبًا من العيوب التي يجب على الشاعر المجيد أن يتجنبها»[2]، ويضيف على ذلك في قوله: وهذا الاعتبار لا يخفى فساده، لأنّ القصيدة ينبغي أن تكون وحدة متماسكة، والحكم على الشعر أو الشاعر ببيت واحد لا يخلو من ظلم وتعسف، فخير الشعر ما كان البيت فيه قائمًا بنفسه، مستقلاً عما قبله وعمّا بعده، حتى يكون كالمثل يصلح للاقتباس ويصلح للاستشهاد فيها خروج عن طبيعة الشعر الذي لا يتحرى الحكمة، وإن جاءت فيه إنّما القصيدة من الشعر أو الفصل من النثر كل منها يحدث تأثيره بمجموعه الكلي، حين يُحس القارئ أو السّامع بالنشوة والطرب أو الانفعال، حين يتم قراءة القصيدة من الشعر[3]، أما احتياج بعض الكلام إلى بعض فلا عيب فيه بل هو دليل التماسك والترابط بين أجزاء النّص الأدبي، وهذا هو المحمود الذي يكون به بعض أجزاء الكلام آخذًا برقاب بعض[4].

وقد تطرق إليه أيضا حازم القرطاجني (ت684هـ) في قوله: « ويسمى افتقار أول البيتين إلى الآخر تضمينًا؛ لأنّ تتمة معناه في ضمن الآخر، والتضمين يكثر فيه القبح أو يقل بحسب شدّة الافتقار أو ضعفه وأشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض»[5].

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ص:201.

(2) بدوي طبانة ، البيان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، م1958، القاهرة، ص:176.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 177.

(4) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 276.

وقد قسّم ابن الأثير التضمين في كتابه جوهر الكنز قسمين: قسم معيب وقسم غير معيب « فالمعيب لا تعلق له بعلم البديع لأنه من علم العروض، وهو أن يكون البيت الأول لا يُفهم معناه إلا بإيراد الثاني»[1]، ولم يضف ابن الأثير على هذا التعليق شيئًا إلا باستثناء أنّه وصمه بالعيب دون أن يبرر ذلك العيب.

أما مصطلح التضمين عند المحدثين فقد سمّاه بعضهم باسم"الموصول"[2]، وذلك حتى يتفادون صفة البتر التي عدّت عيبا عند اللغويين القدامى، وقد سمّوه الموصول؛ لأنّ البيت الأول موصول باليت الثاني، وهكذا يتم المعنى المقصود.

وقد جاءت ظاهرة التضمين في شعر الخنساء وسيلة من وسائل الالتحام بين الأبيات ومن أمثلته الكثيرة في الديوان قولها: (الوافر)

أَيَــا عَيْنَــيَّ وَيحَكُمَــا اســتَهِلاَ بِــدَمْعٍ غَيــرِ مَنــزُورٍ وعُــلاّ
بــدَمْعٍ غَيْــرِ دَمْعِكُمَــا وُجُــودا فَقَــدْ أُورِثْتُمَــا حُزْنًــا وَذُلاَّ
عَلَــى صَــخْرَ الأغَــرَّ أبــي اليَتَــامَى وَيَحْمِــلُ كــلَّ مَعْثَــرَةٍ وكَــلاّ
فَــإِنْ أَسْــعَفْتُمَانِي فَارْفِــدَاني بــدمْعٍ يُخْضِــلُ الخــدّينِ بَــلاّ
عَلَــى صَــخْرِ بــنِ عمــرٍو إنّ هــذا وَإنْ قَــدْ قَــلَّ بحــرُكَ وَاضْــمَحَلاّ
فَقَــدْ أُورِثْتُمَــا حُزْنًــا وَذُلاً وَحَــرّا فــي الجَوانِــبِ مُسْــتَقِلاّ
فَقُــومِي يَــا صَــفيّة فــي نِســاءٍ بِحَــرّ الشَّــمسِ لا يبغــينَ ظِــلاّ
يُشَــقّقْنَ الجُيُــوبَ وَكُــلَّ وَجْــهٍ طَفِيــفٌ أَنْ تُصَــلّي لَــهُ وَقَــلاّ [3]

---

[1] ابن الأثير، جوهر الكنز، تح : محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، د.ط، د.ت، الإسكندرية، ص:262.

[2] محمود حسين عزازمة، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء، ص: 12.

[3] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس، ص:93، **المعثرة**: المكروه. **الكلّ**: المصيبة والثقل والهم. **أرفداني**: ساعداني. صفية: لعلها إحدى النساء التي تتصل للخنساء بقرابة.

لا يستغني البيت الأول عن الثاني، وهذا عن سائر الأبيات؛ لأنّ الشاعرة تروي لنا قصة حزينة وأليمة لا يمكن تجزئتها، فعاطفة الحزن وحدها المسيطرة على جميع أبيات القصيدة، تبدو لغة التفاؤل والإحساس بالسّعادة مفقودة، ولعلّ شدّة حزنها جعلها توزع فكرتها على مستوى البيت الواحد، فالأفكار مترابطة مع بعضها البعض.

ومن أمثلته أيضا قولها: (الطويل)

أَلا لا أَرَى فِـي النَّـاسِ مِثْـلَ مُعَاوِيَـهْ إِذَا طَرَقَـتْ إِحْـدَى اللّيَـالِي بِدَاهِيَـهْ

بِداهِيَـةٍ يَصْـغَى الكِـلابُ حَسيسَـهَا وَتَخْـرُجُ مِـنْ سِـرّ النّجـيّ عَلانِيَـهْ

أَلا لاَ أَرَى كَالفَـارِسِ الـوَرْدِ فَارِسًـا إِذَا مَـا عَلَتْـهُ جُـرْأَةٌ وعَلانِيَـهْ

وَكَـانَ لِـزازَ الحَـرْبِ عِنْـدَ شُـبُوبِهَا إِذا شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِها وَهِي ذَاكِيَهْ

وَقَـوَّادَ خَيْـلٍ أُخْـرَى كَأَنَّهَـا سَـعَالٍ وعِقْبـانٌ عَلَيْهـا زَبانِيَـهْ

بَلينَـا ومـا تَبلـى تِعـارٌ ومـا تُـرى عَلَـى حَـدَثِ الأيَّـامِ إلاَّ كماهِيَـهْ

فَأَقْسَـمْتُ لا يَنْفَـكّ دَمْعِي وعَـوْلَتِي عَلَيْكَ بِحُزنٍ مَا دَعَا اللهَ دَاعِيَهْ [1]

نلاحظ أنّ التّضمين تحقق في عدّة أبيات، فالشاعرة لم تلتزم بإفراد كل فكرة على مستوى البيت الواحد، ففي هذه الأبيات ترثي الشاعرة أخاها معاوية، و«تصف أحوال القوم بعد وفاته وهي أحوال تتصف بالمعاناة الجمعية، وإذ إنّها تهم القوم جميعًا ولا تهم فردًا بعينه؛ نحن قوم معاوية إذا نزلت بنا مصيبة من المصائب الدّهرية، فإنّني لا أجدُ مسعفًا لنا غير معاوية. تلك النّائبة والشرح عنها تمتد للبيت الثاني، النّائبة التي تسبب لنا البلاء حتى لا تجد الكلاب ما تأكله فتراها تنبح وتصدر الأصوات الحزينة جرّاء الجوع، ويخرج النّاس للحديث بأحوالها إلى بعضهم فلا تعود المصيبة سرًّا »[2]، ثم يمهد هذا المعنى إلى البيت الذي يليه: فعندما طال عليها من البلاء وتأزمت حالتها

---

[1] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس، ص: 120، **يصغى الكلاب حسيسها**: أي عدّت يصغى مباشرة بدون "إلى" محلا على يسمع التي تتعدى بذاتها. **الحسيس**: الصّوت . **الزبانية**: وهو المتمرد من الجن والإنس والشديد.

[2] محمود حسين الغرزامة، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء، ص:13.

النّفسية جرّاء فقد أخيها آلت على نفسها أن لا تنفك عن البكاء والحزن عليه مؤكدة ذلك بقسمٍ حتى أنّها خاطبت عينيها بدمعٍ غزير بدون توقف، وأن تتواصل في الهطول ما دامت على قيد الحياة.

كما يظهر اتصال معنى أبياتها في قولها: (الوافر)

يُــؤَرّقُنِي التّــذَكُّرُ حِــينَ أُمْسِــي فَأُصْـبِحُ قَـدْ بُليـتُ بِفَـرْطِ نُكْـسِ

عَلَـى صَـخْرٍ، وأيُّ فتـى كَصَـخْرٍ لِيَــوْمِ كَرِيهَــةٍ وطِعــانِ حِلْــسِ

فلــــمْ أَرَ مِثْلَــــهُ رُزْءًا لِجِــــنٍ وَلَــــمْ أرَ مِثْلَــــهُ رُزْءًا لإِنْــــسِ

أَشَــدَّ عَلَـى صُـروفِ الـدَّهرِ أَيْـدًا وَأفْصَـلَ فِـي الخُطـوبِ بغَيـرِ لَـبْسِ

ولَــوْلا كَثْــرَةُ البــاكينَ حَــوْلي علــى إخــوانهمْ لقتلــتُ نَفْسِــي

ولكــــنْ لا أزالُ أرى عَجُــــولاً وباكِيَــةً تَنــوحُ لِيَــوْمِ نَحْــسِ[1]

ففي البيت الأول تتذكر أخاها"صخر"، فتطرد ذكراه النوم عن عيناها ويلازمها الأرق فإذا أصبحت يظهر عليها سمات الضعف كمريض انتكست علّته، ثم تتساءل إكمالاً للبيت الأول: ومنْ مثل صخر الفتى الذي ليس له مثيل في خوض المعارك، ومواجهة الأبطال وقتالهم وهذا المعنى نراه متصلاً بمعنى البيت الذي يليه حينما ترى أنّ مصيبتها التي آلت إليها لم يُصب بمثلها أنس ولا جن، فقد كان صخرًا أشدُّ النّاس تحملاً للمصائب والبلاء، وكان الخطيب الأفضل مشاركة في قومه، وفي البيتين الأخيرين، نلاحظ أنّ البيت الثاني يُكمل الأوّل، فالخنساء تقول : لولاَ التأسي بالآخرين الذين يبكون إخوتهم، لكنت قتلت نفسي.

وقولها أيضا:(الوافر)

أَلا يَــا عَــينِ فَــانهَمِري بِغُــدْرِ وَفِيضِــي فَيْضَــةً مِــنْ غَيْــرِ نَــزْرِ

وَلا تَعِــدِي عَــزَّاءَ بَعْــدَ صَــخْرٍ فَقَـدْ غُلـبَ العـزاءُ وعيـلَ صَـبْرِي

---

[1] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس، ص: 71 -72، **نكس**: الرجوع إلى المرض بعد النقاهة.

لِمَرْزِئَــةٍ كَــأَنَّ الجَــوْفَ مِنْهَــا بُعَيْــدَ النَــومِ يُشْــعَرُ حَــرَّ جَمْــرِ
علَــى صــخْرٍ وأيُّ فتَــى كصَــخْرٍ لِعــانٍ عائِــلٍ غَلَــقٍ بِــوَتْرِ
ولِلْخَصْــمِ الألَــدُّ إذا تَعَــدَّى لِيَأْخُــذَ حــقَّ مَقْهُــورٍ بِقَسْــرِ
ولِلأَضْــيافِ إذْ طَرَقُــوا هــدوءًا ولِلْمَكَــلِ المُكِــلِّ وكــلّ سَــفْرِ
إِذَا نَزَلَــتْ بِهِــمْ ســنَةُ جمَــادٌ أَبِــيُّ الــدَّرَ لــم تُكْسَــعْ بِغُبْــرِ[1]

فالشاعرة في هذه الأبيات سارت على وتيرة وحيدة تميزت بالحزن والأسى وذرف الدموع، فلم تعد الشاعرة تقوى على الصّبر، فدموعها لا تجف، منهمرة بغزارة كالمطر وعزاؤها لأخيها مستمر.

يمكننا إدراج الأمثلة السّابقة التي تناولناها على التّضمين ضمن ما يُسمى بالتّضمين الخارجي، والذي نعني به ما يتعدى حدود البيت الواحد إلى البيت الذي يليه، وربما هذا النّوع من التّضمين لم يلعب دورًا شعريا في بناء موسيقى الشعر إلاّ في أدنى مستوياته، ذلك أنّ القراءة النّظمية تشُلُّ المعنى كما أن القراءة التعبيرية تنْفِي النَّظْمَ؛ أي أنّ هناك وضْعًا يستحيل فيه التعايش القائم على التفاعل بين الدّلالة والصّوت، ذلك التفاعل الذي يسمح بتعدد إمكانيات التأويل حيث تنعدم بهذه الإمكانية ينعدم الشعر[2]، فيمكننا التسليم بأنّ ما وقع من تضمين خارجي في الشعر العربي القديم إنّما يتعلق الأمر في واقعه بحاجة أسلوبية أحسّها الشاعر، اقتضت أن يفتح البيت الشعري على الآخر[3]، والمجال الذي يهمنا هنا هو ما يعرف بالتضمين الدّاخلي الذي له علاقة كبيرة بالصوت وموسيقى البيت، فالبيت الشعري الواحد تنتظم فيه كميات صوتية على نحو يحقق توازنًا وتماثلاً إلى حدّ كبير بين صدر البيت وعجزه، مما يجعل أجزاء البيت الواحد أكثر

---

[1] ديوان الخنساء، شرح:حمدو طماس، ص:43 ، **العاني**: الأسير، والعائل: هو الفقير.

[2] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر الكثافة.الفضاء.التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط1 1990م، ص: 261.

[3] المرجع نفسه ، ص: 261-262.

التحامًا لفظًا ومعنى، « فلا يخامر المرء شك في أن اختيار اسم(بيت) كان ناتجًا عن شعورٍ بهذه الوحدة والاستقلال داخل مجموع البيوت أي داخل الحي، ففي البيت كل أسباب الحياة : تولدها وحفظها ونهايتها، والبيت حدود مع الآخرين، وللبيتين معًا (بيت الوبر وبيت الشعر) أسبابٌ وأوتادٌ وعروضٌ...الخ، داخل البيت يجري كل الحوارات البناءة بين الدّلالة والنظم»[1].

ومن أمثلة التّضمين الدّاخلي في ديوان الخنساء، قولها: (البسيط)

نَحّـــارُ رَاغِيَـــةٍ مِلْجـــاَءُ طاغيـــةٍ فكَّـــاكُ عَانِيَـــةٍ لِلْعَظْـــمِ جبَّـــارُ [2]

يمكننا قراءة هذا البيت قراءة صوتية، حيث يسمح هذا البيت للدارس باستجلاء عدد كبير جداً من قضايا النظم والدّلالة داخل شطري البيت الشعري، فنلاحظ أنّ هناك تجاوبًا بين (حا) في (نحّار) مع (كا) في(فكّاك) ، وهو تجاوب في الصفة والموقع، وكلاهما موصولتان بصوت لين، وتجاوبت بين (غي) في راغية مع (ني) في (عانية) في الموقع العروضي وأيضا في الصفة والحركة، كما أنّ هناك تجاوب بين (جا) في (ملجاء) مع (عظْ) في (العظم) في الموقع العروضي، ويمكننا كتابة هذا البيت على النحو الآتي، لإبراز ظواهره الصوتية المتشابكة:

نحّارُ راغيةٍ

ملجاءُ طاغيةٍ

وقف عروضي (زمني)

فكَّاكُ عَانِيَةٍ ، لِلْعَظْمِ جبَّارُ

ومن أمثلته أيضا، قولها:(الطويل)

وَكـانَ أبُـو حَسّـانَ صـخْرٌ أَصَـابَهَا فأرْغَثَهَـا بـالرُّمْحِ حتّـى أقـرَّتِ [3]

---

[1] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري ، ص:265-266.

[2] ديوان الخنساء، شرح حمدو طماس، ص:46.

[3] المصدر نفسه، ص:21، أفدت من تحليل محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري، ص: 267-268.

ثمة خرقًا طبيعيًا جاء بين مِصْراعي البيت، فقد بقيت كلمة (أصابها) مُعلقة في آخر صدر البيت، فلا تُفهم معناها إلا بعد إشباع الوقف، والانتقال إلى عجز البيت، إنّه خيار الشاعرة فلابد من الوقف، حيث أنّ(أصابها) تمثل بؤرة صوتية تجاوبت مع(تي) في كلمة (أقرّتِ) وهي ياء ناتجة عن إشباع حركة الكسر، وهو تجاوب جاء في الموقع والصفة، فكلاهما موصولتان بصوتي لين تمثلا في (الألف والياء) ، كما أنّها تتجاوب مع(نا) في (كان) والتي تجاوبت مع (ها) في (أرغثها) في الموقع العروضي .

ومن أمثلته أيضا، قولها: (البسيط)

سُــمّ العُــدَاةِ وَفكّــاكُ العُنَــاةِ إِذَا لاَقى الوَغَى لَمْ يَكُنْ للموتِ هَيّابَا [1]

هناك خرقٌ جاء في نهاية صدر البيت، فقد بقي أداة الشرط "إذا" فارغًا من الدّلالة معلّقا لا يأخذ معناه إلاّ بعد إشباع الوقف والانتقال إلى عجز البيت، فلا خيار للمنشد فلابدّ من التوقف، ذلك أنّ "إذا" هي نواة حقل صوتي إيقاعي قوي تتجاوب مع (بَ) في القافية بالحركة والصفة والموقع، فهل نقتلع "إذا" من مجالها الإيقاعي الصّوتي، أم من مجالها الدّلالي؟، فهناك من علماء الشعر يقترحون التضحية بالجانب الدّلالي مراعاةً لطبيعة الشعر، يقول مورسي كرامون: «عندما يتعارض العروض والتركيب يكون دائمًا الفوز للعروض ويجب على الجملة أن تخضع لمقتضياته، إنّ كل بيت وبدون أي استثناء متبوع بوقفٍ يَطُولُ أو يقصرُ»[2]، وبالتالي نلاحظ مدى التجاوب الصّوتي بين كل من الصّدر والعجز.

4-التّركيب:

منَ الصَّعبِ أن يُدرسَ التركيب بعيدًا عن دلالته، فالعلاقة بينهما وثيقة والتأثيرُ بينهما مُتبادلٌ، فالخطأ في الوظيفة التّركيبية قد يُؤدي إلى الخطأ في الدّلالة أو إلى تشويهها، كما أنّ الصوت اللّغوي لا يُمكِنُ دراسته خارج التركيب، وإنما يُدرسُ في الجملة والمقطع والكلمة، إذا فلا

---

[1] ديوان الخنساء، شرح حمدو طماس، ص:14.

[2] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص : 267.

حرجَ أن نجْمَعَ بين المستوى التركيبي والمستوى الدلالي في هذا الفصل، ورُبَّما يُعدُّ خُطْوةً مُهِمَّةً ومتممةً للفصل السّابق، ألا وهي دراسة الجانب الإيقاعي في شعر الخنساء.

1- **دراسة الجملة:** حظيت دراسة الجملة بعناية فائقة من الباحثين اللّغويين قديمًا وحديثًا وذلك لأهميتها الكبيرة وفائدتها العظمى في إظهار المعنى الذي يُعَدُّ العنصر الأساسي والرّئيسي في دراسة بناء الجملة، وتجدر الإشارة إلى أنّ الجملة قدْ اخْتُلِف في تعريفها بين القُدامى والمحدثين فمنهم من جعلها مُرادفة للكلام، وعلى رأسهم سيبويه(ت180هـ) الذي لم يرد مصطلح الجملة صراحة في كتابه بل عبّر عن معناها مستعملاً مصطلح الكلام في قوله:«ألا ترى أنّك لو قُلتَ: فيها عبد الله حسُنَ السّكوت وكانُ كلامًا مستقيمًا، كما حسُنَ واستغنى في قولك: هذا عبدُ الله»[1]، فالكلام عنده والذي يقصد به (الجملة) لابد أن يكون ذا معنى مفيد فائدةٌ يُحسنُ سكوت المتكلم عندها.

ويُعَدُّ المبرد(285هـ) أوّل من أشار إلى مصطلح الجملة في كتابه المقتضب، وذلك حين تعرَّضَ للحديث عن الفاعل في قوله:«وإنّما كان الفاعل رفعًا لأنه هو والفعل جملة يُحسن عليها السكوت، وتجب بها الفائدة للمخاطب»[2]، وقد أشار هنا المبرد إلى قضية المسند إليه واعتبره شرطًا أساسيًا في الجملة لكي تحصل الفائدة للمخاطب.

أما الكلام عند ابن جني(ت392هـ) فيعرفه، فيقول:« أما الكلام فكل لفظٍ مستقلٍ بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يُسميه النحويون الجُمل، نحو: زيدٌ أخوك، وقام محمد، وضربَ سعيد، وفي الدّار أبوك، وصه ومه، ورويدك ، فكل لفظ استقلّ بنفسه وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام »[3].

---

[1] سيبويه، الكتاب، ج2، ص:88.

[2] المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر، المقتضب، تح: عبد الخالق عضيمة، ج1 ، دار الكتاب المصري ، ط3 1994م، القاهرة، ص:146.

[3] ابن جني، الخصائص، ج1، ص:17.

وتبعه في ذلك الزمخشري(ت538هـ) إذْ نجده لا يُفرق بين الجملة والكلام بل جعلهما شيئًا واحدًا بقوله:« والكلام هو المركب من كلمتين أسْندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك: زيدًا أخوك، وبشر صاحبك، أو في فعل واسمٍ نحو قولك: ضرب زيد وانطلق بكر، وتسمى الجملة»[1].

وفي مقابل هذا الاتجاه هناك من النحاة الذين فرّقوا بين الجملة والكلام على رأسهم الرضي الاستراباذي(ت686هـ) ، فيقول:«والفرق بين الكلام والجملة أنّ الجملة ما تضمنت الإسناد الأصل سواء كانت مقصودة لذاتها أم لا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ، أو سائر ما ذُكر من الجمل والكلام ما تضمن الإسناد الأصلي، وكان مقصودًا لذاته فكل كلام جملة، ولا ينعكس»[2].

أما ابن هشام (ت761هـ) فيعد من النحويين الذين ساروا على نفس الاتجاه الذي سلكه الاستراباذي من خلال تفريقه بين الكلام والجملة، فيقول:« الكلام هو القول المفيد بالقصد والمراد بالمفيد ما دلّ على معنى يُحسن السكوت عليه، والجملة عبارة عن الفعل وفاعله (قام زيد) والمبتدأ وخبره نحو(زيد قائم)، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: (ضُرب اللص) و(أقائمٌ الزيدان؟) و(كان زيد قائمًا) و(ظننته قائمًا)، وبهذا يظهر ذلك أنّهما ليسا مترادفين كما يتوهمه كثير من النّاس»[3].

فبعد أن فرغ ابن هشام من تعريف الكلام، وبيّن ركني الجملة أتبع ذلك بتوضيح العلاقة بينهما ردًّا على الزمخشري الذي حكم عليه بالتّوهم حين قام بالمساواة بينهما، فقال فيه:« إنّه بعد أن فرغ من حدّ الكلام قال ويُسمى "الجملة" والصّواب أنّها أعمّ منه، إذ شرطه الإفادة بخلافها ولهذا سمعهم يقولون: جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصّواب، وكل ذلك ليس مفيدا، فليس كلامًا »[4].

---

[1] الزمخشري، المفصل، دار الجيل، ط2، د.ت، بيروت، لبنان، ص:06.

[2] رضي الدين الاستراباذي، محمد بن الحسن، شرح الرضى على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، ج1 منشورات جامعة قاريونس، ط2، 1998م، بنغازي، ص:33.

[3] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج2، ص:431.

[4] المصدر نفسه، ص:431.

مما سبق نستنتج من خلال قول الاستراباذي وابن هشام أن الجملة والكلام ليسا مترادفين فالجملة ما تضمن الإسناد الأصلي قصد لذاته أم لا يقصده، لذلك فهي أشمل من الكلام لأنّها تطلق على ما يفيد وما لا يفيد، عكس الكلام الذي لا يطلق إلا فقط في التراكيب الإسنادية المفيدة .

أما مفهوم الجملة عند علماء اللّغة العربية المحدثين فقد تعددت مفاهيمها لها باختلاف وُجهات النظر، فنجد الحمزاوي يُعرّف الجملة على أنّها: «الكلام المركب المفيد الذي يتم به المعنى»[1].

في حين أنّ ميشال زكريا قد عرّف الجملة على أنّها: «وحدة كلامية مستقلة يمكن لحظها عبر السّكوت التي يحددها»[2].

أما إبراهيم أنيس فذهب في تعريفه للجملة بقوله:« إنّ الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السّامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة أو أكثر»[3] وبذلك فهو يرى أنّ فكرة الإسناد ليست شرطًا لازمًا لتشكيل جملة صحيحة، فهو يحبذ أن تركب الجملة من كلمة واحدة.

- **أنواع الجمل:**

لقد صُنفت الجملة في العربية بناءً على فكرة الإسناد إلى نوعين رئيسيين:

- الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر).
- الجملة الفعلية (الفعل والفاعل).

---

[1] بلقاسم دفة، الجملة الإنشائية في شعر محمد العيد آل خليفة –دراسة نحوية دلالية– ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر ، ط1، 2010م، بسكرة، ص: 27.

[2] المرجع نفسه، ص:28.

[3] إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1978م، القاهرة، ص:260-261.

وقد أضاف الزّمخشري الجملة الشرطية، وزاد ابن هشام الجملة الظرفية، وهي المصدرة بظرف أو جار ومجرور[1].

وهكذا فإنّ المسند هو الخبر، والمسند إليه هو المبتدأ في الجملة الاسمية، أما في الجملة الفعلية فالفعل هو المسند، والفاعل هو المسند إليه.

وسنركز في هذا المبحث على دراسة الجمل الاسمية والفعلية باعتبارهما الأكثر بروزًا في قصائد الخنساء الرّثائية، واخترنا لذلك بعضا من قصائدها، والجدول الآتي يوضح عدد تواتر كلا النّوعين في الديوان ودلالاتهما في القصيدة:

عنوان القصيدة	عدد أبياتها	عدد الجمل الفعلية	عدد الجمل الاسمية
يا عين جودي	20 بيتًا	06	14
كأنّ عينيّ فيضٌ لذكراه	36 بيتًا	08	28
من ضمن الحروف؟	17 بيتًا	01	16
فلا يبعدنك الله	24 بيتًا	07	17
أهلي فداء له	26 بيتًا	10	16
سأحمل نفسي	31 بيتًا	10	21
ليت الخيل فارسها يراها	21 بيتًا	06	15
لا خير في عيشي	25 بيتًا	08	17
المجموع	200 بيتًا	56	144

يتضح لنا بعد استقراء الجدول هيمنة وغلبة الجمل الاسمية على جلّ أطوار القصائد التي وقع عليها اختيارنا، إذ بلغت عددها 144 جملة، أي بنسبة 72%.

إنّ سيطرة الجمل الاسمية في قصائد الخنساء يُحيل المتلقي إلى قراءتها بتأمل وروية، ذلك أن جلّ هذه الجمل جاءت تعبّر عن معاني وصف صخر، وغالبية هذه الصفات تشكلت في صورة

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب، د.ط، 2003م، القاهرة، ص: 37.

الخبر والذي هو المسند في الجملة الاسمية، ويرى معظم العلماء على أنّ الصفات تدل على الثبوت"اللزوم والاستمرار"[1]، وإن دلت الصفات على الثبات، فإنّها تدل هنا على تأكيد الخنساء لرأيها وإثباته أيضًا، إنّه موقف الثبات والتأكيد على صفات المرثي(صخر): الكرامة الشجاعة المروءة، المعطاء،...الخ.

وقد تنوعت الجملة الاسمية عند الخنساء ما بين البسيطة والمركبة، فالجملة البسيطة هي المكونة من مركب إسنادي واحد، أي تتكون من مسند إليه (مبتدأ) ومسند(خبر)، ومن أمثلته في ديوان الخنساء قولها في قصيدتها التي بعنوان : (المجد حلّته)

المَجْـــدُ حُلَّتُـــهُ وَالجُـــودُ عِلّتُـــهُ وَالصّـــدْقُ حَوْزَتُـــهُ إِنْ قِرْنُـــهُ هَابَـــا

خَطَّـــابٌ مَحْفِلَـــةٍ فَـــرَّاجُ مَظلمـــةٍ إِنْ هَـــابَ مُعْظلـــةٌ سَـــنىّ لَهَـــا بَابَـــا

حَمَّـــالُ أَلْوِيَـــةٍ قَطَّـــاعُ أَوْدِيَـــةٍ شَـــهَّادُ أَنْجِيَـــةٍ للـــوَتْرِ طَلاّبَـــا

سُـــمّ العُـــداةِ وَفَكَّـــاكُ العُنَـــاةِ إِذَ لاقى الوَغَى لَمْ يَكُنْ للمَوْتِ هَيّابَا[2]

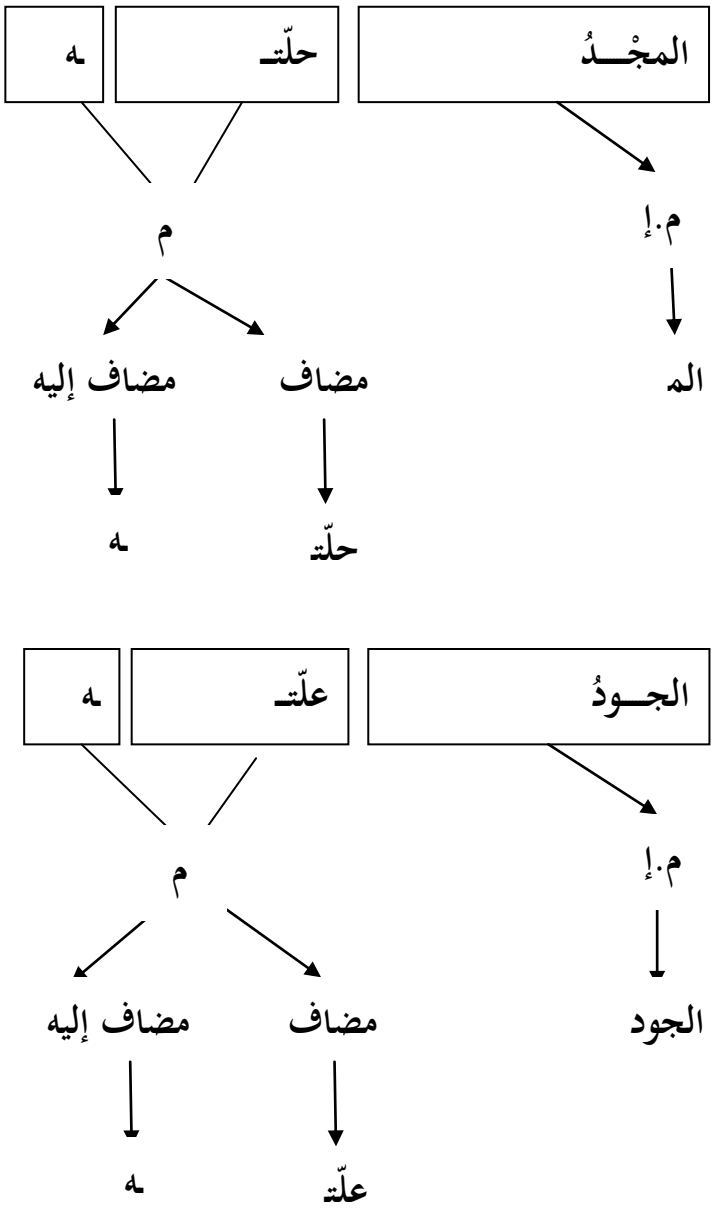
نلاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ الجملة الاسمية البسيطة عند الخنساء تكونت من عنصرين أساسيين هما المسند إليه والمسند، فكل من المجد، والجود، والصدق، والضمير المنفصل المضمر(هو)، في البيت الثاني والثالث مسند إليه، أما المسند فتمثل في حلّته، حوزته، خطّاب فرّاج، حمّال، قطّاع، شهّاد.

ويمكننا أن نوضح ذلك من خلال هذا الرسم المشجر قصد إظهار عناصر الإسناد في الجملة الاسمية البسيطة:

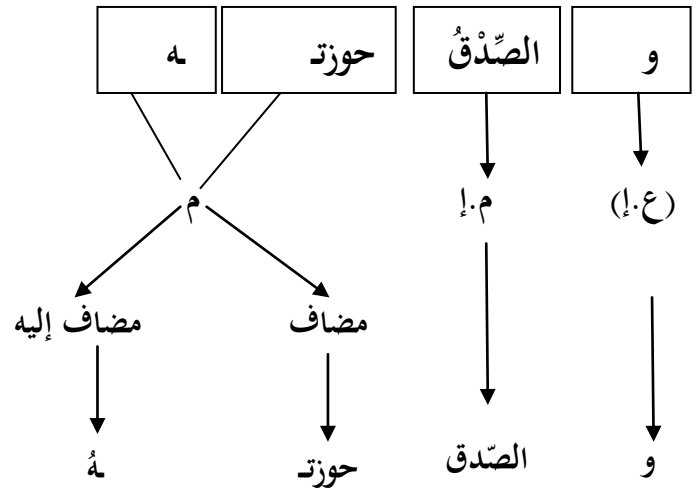
---

[1] رضي الدين الاستراباذي ، شرح الرضى على الكافية، ص:431.

[2] الخنساء، شرح: حمدو طماس،ص: 14، تقول **الجود علته**: أي ليست له علة. وقولها **حوزته**: أي حوزته التي يجتاز إليها و**القرن**: النظير في الشجاعة. **المحفلة**: المجلس. **الأنجية**: هي المجالس التي يتناجى فيها. **الوتر**: الثأر.

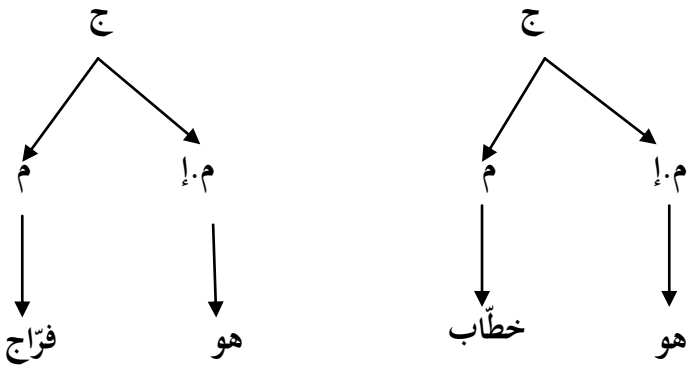


نلاحظ في الصورة الأولى والثانية أنّ ترتيب عناصر الإسناد جاء عاديًا مسند إليه + مسند ولكن بنية المسند لحقها المضاف إليه، الذي هو عبارة عن عنصر إضافي في التركيب الإسنادي وهو ما زاد التركيب وضوحًا وإبانة.

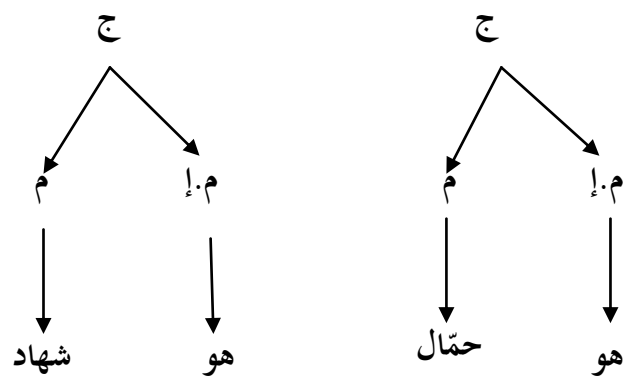


في هذه الصورة نلاحظ أنّ كلا من (م.إ، م) قد اتّصلت بهما عناصر إضافية، فالمسند إليه سُبق(بواو والحال) ، وهو عبارة عن عنصر إضافي ليس له تأثير على الإسناد، أما المسند لحقه المضاف إليه، وهو أيضًا عنصر إضافي، وكلاهما زاد التركيب وضوحًا ودقة.

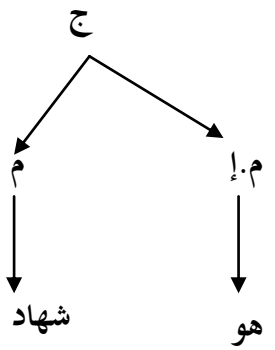
خطّابُ محفلـةٍ، فـرّاج مظلمـةٍ



حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ



شَهَّادُ أَنْجِيَةٍ للوَتْرِ طَلاّبَا



نلاحظ من خلال الصور السابقة أنّ الشاعرة قد مالت إلى الحذف والاختصار، وهذا ليس عيْبًا بل يُعَدُّ سمةً أسلوبية تؤدي إلى التشويق والبعدِ عن الملل، فالشاعرة على دراية تامة فيما هي مقدمة عليه، فكثرة تعدادها لصفات المرثي(صخر) يجبرها على حذف المبتدأ (المسند إليه)، وقد (لجأت إلى حذف المبتدأ) في أكثر من مرة، فتقول في قصيدة أخرى بعنوان: (كأنّ عيني فيضٌ لذكراه":(البسيط)

جَلْـدٌ جَمِيـلُ المُحَيَـا كَامِـلٌ وَرِعٌ وَللحـروب غُـدَاةَ الـرَّوْعِ مِسْـعَارُ[1]

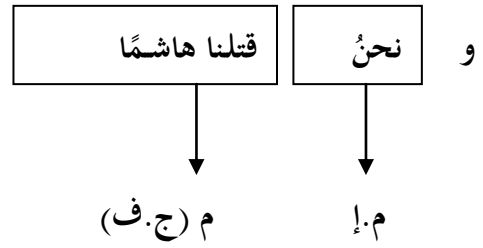
فهذه كلها أخبارٌ لمبتدأ محذوف تقديره(هو) وتقصد به صخر، فالتقدير هنا: (هو جلدٌ هو جميلٌ، هو كاملٌ ، هو ورعٌ).

أما الجملة الاسمية المركبة، فهي الجملة المكونة من مركبين إسناديين أو أكثر، وسنعرض في هذا الجانب صورًا عديدة للجملة الاسمية المركبة في شعر الخنساء، وهي كالتّالي:

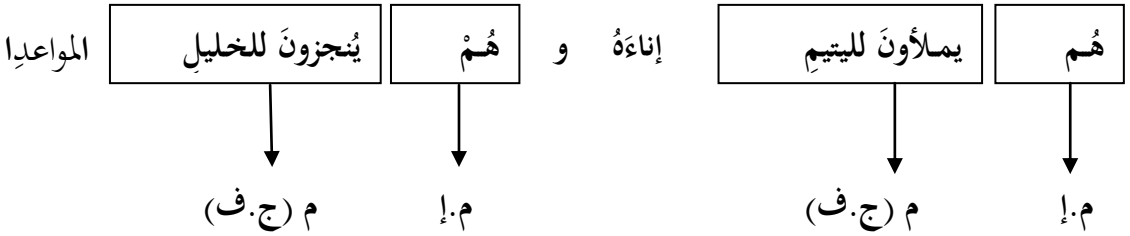
[1] الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص: 46.

الصورة 1: مبتدأ(ضمير منفصل)+ خبر (جملة فعلية)

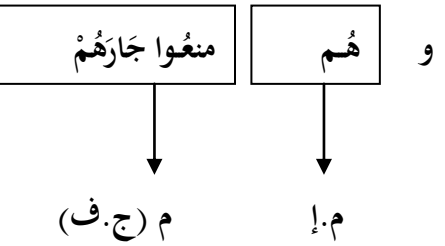
من أمثلته في الديوان، قولها:(الطويل) [1]



وقولها:(الطويل) [2]



وقولها:(المتقارب) [3]



نلاحظ في هذه الأبيات الشعرية أنّ المسند إليه قد جاء على صيغة ضمير منفصل (المتكلم نحن) كما في المثال الأول، وبصيغة جماعة الغائبين(هم) كما في المثال الثاني والثالث.

---

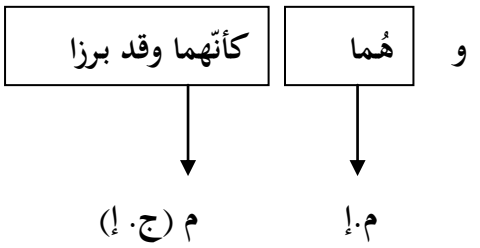
[1] الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص: 33.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص: 69.

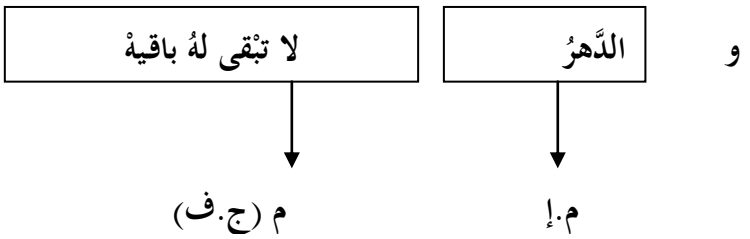
الصورة 2: المبتدأ (ضمير منفصل)+ الخبر (جملة اسمية)

قولها: [1]



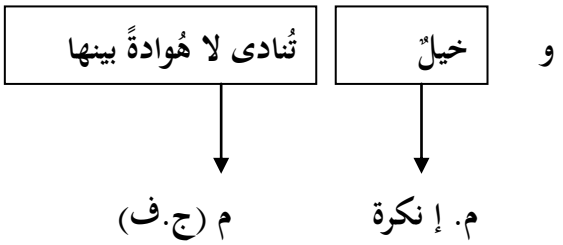
الصورة 3: المبتدأ(اسم ظاهرٌ) + الخبر(جملة فعلية)

قولها:(السريع) [2]



الصورة 4:المبتدأ نكرة+ الخبر (جملة فعلية)

كقولها:(الطويل) [3]



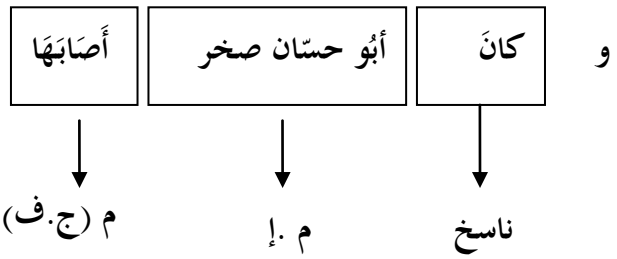
[1] الخنساء، الديوان ، دار صادر بيروت ، د.ط، د.ت، ص: 76.

[2] الخنساء، شرح: حمدو طماس: 122.

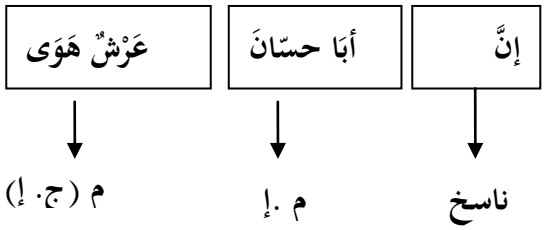
[3] المصدر نفسه، ص: 22.

الصورة 5: ناسخ+ اسمها وخبرها

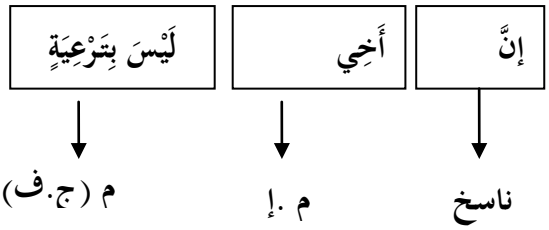
قولها: (الطويل) [1]



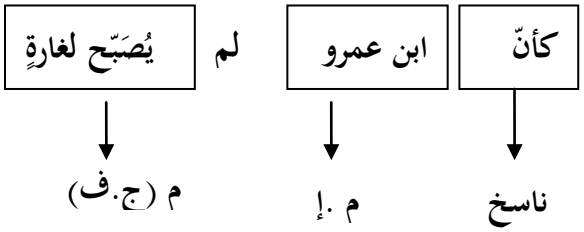
وقولها:(**الخفيف**) [2]



وقولها:(السريع) [3]



وقولها:(الرمل) [4]



[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس ، ص: 21.

[2] المصدر نفسه، ص: 96.

[3] المصدر نفسه، ص: 122.

[4] المصدر نفسه ، ص: 56.

إنّ استعمال الشاعرة للنواسخ يعطي ثباتًا وتأكيدًا على الخبر، فاستخدامها لحرف النّاسخ(إنّ) أتت به للتأكيد على حزنها وألمها لفراق آل بيتها (صخر) مع إبراز صفاته، و(كأنّ) التي وظفتها الشاعرة توظيفًا بارعًا في تكوين صورًا تشبيهة للمرثي.

أما الجُمل الفعلية فقد وردت بشكل قليل في القصائد المختارة مقارنة بنظيرتها الاسمية، وقد تواترت بنسبة 28%.

إنّ الجُمل الفعلية جُمل دالةٌ على التجدد والحركية والدّينامية، وهو ما نفسّره بالحالة النّفسية المضطربة التي تمرّ بها الشاعرة، وعلى استمرار حزنها على المرثي، ولقد استخدمت الخنساء الأفعال بشتى أنواعها، والجدول التالي يوضح عدد تواتر الأفعال في القصائد التي وقع عليها اختيارنا:

الأفعال	عدد التواتر	النسبة المئوية
الماضي	132	%48.71
المضارع	127	%46.86
الأمر	12	%04.43

إنّ توظيف الشّاعرة بهذه الكثافة للأفعال الماضية ليس غريبًا، « لكون الزّمن الماضي مهمٌ عند أبناء البادية العربية في كل عهد من عهوده؛ لأنّه مستودع المفاخر، والأنساب، والثارات والسّوابق، والذكريات»[1]، فهي أرادت أن تصف محاسن أخيها وتعدد مآثره ومناقبه، وتبرز بطولاته في الحروب والمعارك، ولن يولي مطلبها في ذلك سوى الأفعال الماضية لما لها القدرة على الإخبار وبيان شدة وقع الحدث.

[1] عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، 2012م، القاهرة، ص:44-45.

ومن أمثلته في شعرها قولها: (البسيط)

قِـذَى بِعَيْنِـكِ أَمْ بِـالْعَيْنِ عُـوَّارُ أَمْ ذَرَفَـتْ إِذْ خَلَـتْ مِـنْ أَهْلِهَـا الـدَّارُ

كَأَنّ عَيْنِي لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ فَـيْضٌ يَسِيلُ عَلَى الخَدّيْنِ مِـدْرَارُ[1]

أما الفعل المضارع فقد استثمرته الخنساء لتصوّر حزنها وبكائها المستمرين بلا انقطاع ومن أمثلته في شعرها قولها بعد أن رأت من تحب قد أخذتهم المنية، لم تستطع كتمان انفعالاتها من حنين وشوق ويأس حينما شبهت حزنها على أخويها بحزن الناقة على فقدان ولدها، فتقول: (البسيط)

ومـا عجُـولُ علـى بَـوٍ تُطيـفُ بـهِ لهـــاَ حنينـــانِ: إعْـــلانٌ وإســـرارُ[2]

كما وظفته الشاعرة أيضا للحديث عن همومها المستمرة، في قولها: (البسيط)

دَهَتْنِـي الحادثـاتُ بـهِ فأمْسـتْ علـــيَ هُمُومَهَـــا تغْـــدُو وتسْـــرِي[3]

وقد وظفته من أجل البكاء على صخر: (البسيط)

تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ العَبْرَى قَدْ وَلَهَتْ وَدُونَـهُ مِـنْ جَدِيـدِ التُّـرْبِ أَسْـتَارُ

تبْكِي خُناسٌ فمَا تنْفَكّ ما عَمَرَتْ لَهَـــا علَيْـــهِ رنِـــينَ وهِـــيَ مِفْتـــارُ

تبْكِي خُناسٌ عَلَى صخْرٍ وحقّ لهَا إذا رَابَهَا الدَّهرُ إنَّ الدَّهرَ ضَرّارُ [4]

فبكاء وحزن الخنساء على صخرٍ صار بالنسبة إليها فاصلاً بين زمنين:زمن الماضي المشرق وزمن المستقبل الحزين، وهو ما يشف عن طول واستمرار معاناة الشاعرة، فالأحزان والآلام سيطرت عليها، وامتدت لتشمل كل الأزمنة في قولها: (البسيط)

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، ص:45.

[2] المصدر نفسه، ص: 46.

[3] المصدر نفسه، ص: 44.

[4] المصدر نفسه ، ص: 45.

سَوْفَ أُبْكِيكَ مَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ وَمَا أضَاءتْ نُجُومُ اللَّيْلِ للسَّارِي[1]

سأَحْمِلُ نَفْسِي عَلَى آلةٍ فإمَّا عليها وإمّا لها[2]

يبدو أنّ الشاعرة قد نجحت في استخدام الأفعال المضارعة في شعرها:« فالشاعر أو الأديب إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عبارته، استطاع أن ينقل لنا جوّ الحدث والتصور المتجدد به»[3].

أمّا فعل الأمر وإن كانت نسبته قليلة مقارنة بالأفعال الماضية والمضارعة، إلاّ أنّها عكست ما كانت عليه الشاعرة منْ شحنةٍ عاطفية جسّدت حالتها النّفسية، وقد خرج الأمر في شعرها غالبًا لعينيها طالبةً منها أن تجود بدمْعٍ غزيرٍ، لأنّ العين مصدر الدموع ومستقره وعنوان الحزن، لذلك أكثرت من الفعل" ابْكِي".

ومن أمثلته في شعرها قولها: (البسيط)

وابْكُوا فَتَى البَأسِ وافتْهُ منِيّتُهُ فِي كُلِّ نائبةٍ نابتْ وأقْدارِ [4]

2-التّقديم والتّأخير:

يُمثل التّقديم والتّأخير أحد خصائص اللّغة العربية التي لا يمكن تجاوزها في النحو العربي إذْ «تتبارى فيه الأساليب وتظهر المواهب والقدرات، وهو دلالة على التمكّن من الفصاحة وحسن التصرف في الكلام، ووضعه الوضع الذي يقتضيه المعنى»[5]، فكل تقديم وتأخير في النّص الأدبي

---

(1) الخنساء، الديوان،شرح:حمدو طماس ، ص:54.

(2) المصدر نفسه، ص: 100 .

(3) أحمد درويش،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، د.ط، القاهرة، ص: 152.

(4) الخنساء، الديوان، شرح:حمدو طماس، ص:55.

(5) أحمد مطلوب، أساليب بلاغية الفصاحة –البلاغة–المعاني، وكالة المطبوعات، د.ط، 1980م، الكويت، ص:168.

ما هو إلا هدف يحاول الأديب من ورائه أن يصل إلى غايته التي من أجلها أُنشأ عمله، وإمكانية تأثيره في نفس المتلقي.

والتّقديم والتأخير من الموضوعات التي تناولها النحويون القدماء فكان سيبويه (ت180هـ) من أوائل من لفت الأنظار إلى المقصود به، يقول في باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول «فإنْ قدّمت المفعول وأخّرت الفاعل جرَى اللّفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيدًا عبد الله، لأنّك إنّما أردت به مؤخّرًا ما أردت به مقدّمًا، ولم ترد أن تشغل الفعل بأدلّ منه وإن كان مؤخراً في اللّفظ ، فمن ثم كان حدّ اللّفظ أن يكون فيه مقدما وهو عربي جيّد فيه كثير، كأنّهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإنْ كانا جميعًا يهمانهم ويعنيانهم » [1]. إنّ التّقديم عند سيبويه إنّما يكون للاهتمام بالمتقدم والعناية به.

كما أنّ التّقديم والتّأخير تلقى عناية كبيرة عند الجرجاني(ت471هـ)، وقد خصّه بباب في دلائله، حيث قال عنه « هو بابُ كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسعُ التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفْتَرُّ لك عن بديعة ويُفْضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسْمعه، ويلْطفُ لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحُوِّلَ اللّفظ من مكان إلى مكان»[2] .

فالجرجاني يقصد هنا أنّك إذا ما بحثت في كثير من الشعر في علل استحسانك له واستطرابك سماعه، فإنّك تجد السبب في ذلك تقديم لفظ وتأخير آخر.

وقد وظفت الخنساء تقنية التقديم والتأخير في ديوانها خارقة بذلك النظام النمطي للجملة، إذ نجدها قد آثرت تقديم الجار والمجرور لكثرته في الديوان، ومن أمثلته قولها: (البسيط)

---

[1] سيبويه، الكتاب، ج1، ص:34.

[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأ وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،د.ط، د.ت، ص:106.

تبْكِي خُناسٌ عَلَى صخْرٍ وحقّ لهَا إذا رَابَهَا الدَّهرُ إنَّ الدَّهرَ ضَرّارُ

لا بُدَّ مِنْ مَيْتَةٍ فِي صَرْفِهَا عِبَرٌ وَالدَّهْرُ فِي صَرْفِهِ حولٌ وأَطْوَارُ

قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمْرٍو يَسِودُكُمُ نِعْمَ المُعَمَّمُ للدّاعينَ نَصَّارُ [1]

إنّ تقديم الخنساء للجار والمجرور "لها" أشاعتْ جوًا نفسيًا مملوءً بالحزن، فأرادت أن تَخُصَّ نفسها بالبكاء على أخيها صخر، لطالما هي على وجه الأرض، ثم تعمد إلى توضيح ما قدّمه الدّهر للأحياء حينما قدّمت عبارة(في صرفها) مرتين في صدر البيت وعجزه، فمادام الدّهر في حقيقته ضِرارٌ فإنه لابد أن يكون دهْرُ الصروف والأحوال والأطوار. فإنّ «لُبَّ ما يقدمه الدّهر للأحياء هو الموت، ولكنّ الدّهر يختصُّ بالخنساء وقومها بميتة فريدة « ميتة في صرْفِها عِبَرُ » جاء لفظها مفردا نكرة فكأنما "درّة الدّهر اليتيمة ": الميت فيها حي لا يموت وذكراه كائن محير يمشي ويخطر على أربع...والشّاعرة نفسها تدخل في طور جديد يتضاءل فيه وجودها، ويتركز في البكاء والرنين والأنين»[2].

وبعد أن سلب الدّهر حياة صخر وحرمه من الحاضر وأعطاه الموت والفناء، تحاول الشاعرة أن تعيد إليه ما سلبه الدّهر منه، فتجعله حاضرًا في شعرها "فيكم"، فهي لا تريد أن يُمحى من ذاكرة قومها، لأنّه كان لها معطاءً كريمًا محبًا ناصرًا، ثم نراها تقدم عبارة "للدّاعي" هذا الجار والمجرور الذي اتّصف بصفة فريدة شوقت النّفس إلى الفاعل المتأخر، وهو صخر في كلمة "نصّار".

وقد تلاعبت الشاعرة في عباراتها الشعرية فيما يخصُّ المسند والمسند إليه، فقدّمت الخبر على المبتدأ، دون أن تُخِلَّ بذلك في سياق كلامها، وقد أشار البلاغيون إلى أن المسند حين يتقدم على المسند إليه قد يكون إما للتشويق أو للتفاؤل، ومن أمثلته في الديوان، قولها: (البسيط)

---

[1] الخنساء، الديوان،شرح:حمدو طماس، ص: 45.

[2] محمد صديق غيث، التركيب الدرامي لرائية الخنساء، ص:87.

قدْ كانَ خَالصَتي منْ كُلِّ ذي نسبٍ فقدْ أُصيبَ فمَا لِلعيشِ أوْطارُ[1]

فقدمت الخبر وهو شبه جملة الجملة (للعيش) على المبتدأ النكرة (أوطار)، وإن كان تقديمه هنا جائزًا في النمط النحوي للجملة، لأنّ المبتدأ جاء نكرة، وقد قدّمته الشاعرة هنا لتؤكد على أنّ الحياة لا قيمة لها بعد وفاة صخر، وهي التي قد اختارته واستخلصته لنفسها من كل الأقارب.

ومن نماذج تقديم الخبر أيضًا في شعرها قولها: (البسيط)

سمْحٌ خلائقهُ، جزْلٌ مواهِبُهُ وافِي الذمامِ إذا ما مَعْشَرٌ غَدَرُوا[2]

فقدمت كل من الخبرين(سمْحٌ وجزل) على المبتدأين (خلائقه ومواهبه) بغرض الاهتمام والعناية بالمقدم، فعملية تقديم الخبر منحت الشاعرة مرونة أكبر في تأكيد على أنّ الصفات التي يمتاز بها صخر ثابتة فيه، وتلازمه في جميع مواقفه.

وقولها أيضا : (الخفيف)

إنّ في الصّدرِ أرْبعاً يتجاوبنَ حَنِينًا حَتّى كَسَرْنَ الجَنَاحَا[3]

إذ قدمت الشاعرة خبر"إنّ" في الصّدر، على اسمها (أربعًا) توكيدًا على الحزن الذي وصلت إليه لشدّة فراق الفقيد، فهذا الألم وقر واستوطن في صدرها.

وقولها: (الخفيف)

وعليهِ أرامِلُ الحيِّ والسُّفْرُ ومُعْتَرُّهُمْ بِهِ قَدْ أَلاحَا[4]

---

(1) الخنساء، الديوان، شرح:حمدو طماس، ص:47.

(2) المصدر نفسه، ص: 58.

(3) المصدر نفسه، ص: 28.

(4) المصدر نفسه، ص:29.

فقدمت الشاعرة الخبر (وعليه) العائد على صخر على المبتدأ (أرامل) قصد التخصيص.

وقولها: (مجزوء الكامل)

أبـــــيضٌ أبْلـــــجُ وجهُـــــهُ كالشَّـــمْسِ فـــي خَيْـــرِ البَشَـــرْ[1]

فقدمت كل من الخبر (أبيض، أبلجُ) على المبتدأ (وجهه) جوازا، لغرض التأكيد على صفات صخر والافتخار به.

وقدمت الشاعرة المفعول به على الفاعل، في قولها: (البسيط)

جَهْـمُ المُحَيّـا تُضِـيءُ اللّيـلَ صُـورَتُهُ آبـاؤُهُ مِـنْ طِـوالِ السَّـمْكِ أحْـرَارُ [2]

إذ قدمت الشاعرة المفعول به (اللّيلَ) على الفاعل (صُورَتُهُ) على خلاف أصل الكلام الذي يقتضي تأخير المفعول به، فالشاعرة تريد جذب انتباه السامع وتشويقه لمعرفة الفاعل (صخر).

وقولها أيضا: (الوافر)

أَهاجَ لكِ الدُّمُوعَ على ابن عمرٍو مصـائبُ قـدْ رُزِئَـتْ بهـا فَجُـودِي [3]

فتلاحظ أنّ المفعول به (الدّموع) تقدم على الفاعل (مصائبُ)، فلا شيء يطفئُ النار المشتعلة بداخل الخنساء إلا ذرف الدموع على صخر، فأخرت الفاعل؛ لأنّه السبب في مصائبها.

إنّ توظيف الشاعرة لتقنية التقديم والتأخير قد لعب دورًا بارزًا في بيان موسيقى الأبيات، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى مرونة تصرفها للغة مما ساعدتها على الإبداع واختيار الترتيب الأمثل لأبياتها.

---

[1] الخنساء، الديوان، شرح:حمدو طماس، ص: 57.

[2] المصدر نفسه، ص: 47.

[3] المصدر نفسه ، ص: 36.

خاتمة

تمخضت هذه الدّراسة التي حاولنا أن نستجلي فيها أثر الصّوت وعلاقته بالدّلالة في شعر الخنساء عن ما يلي:

- كشفت الدّراسة أنّ بعض الأصوات لها ميزة الارتباط بظلال المعنى في الشعر الجاهلي في إطار ما يُسمى بالمحاكاة الصّوتية، وأنّ تلك طاقة تُضفي على النص الشعري توهّجا يُلقي بأوشاجه على المعاني.

- كما تجلّى أنّ الأصوات لها دلالة خاصة عند الخنساء، إذ استخدمتها للتّعبير بها عن أحاسيس مليئة بالحزن والألم والضّياع، مما أسهمت هذه الأصوات بما تتميز به من اتساع في مخارجها، ووضوحها السمعي في التعبير عن تلك الأحاسيس.

وفي دراسة للإيقاع الخارجي كشف البحث أن البحر المهيمن على شعر الخنساء هو البحر الطويل الذي منح إحساسًا للقصيدة ترجمت به الشاعرة مشاعرها وأحزانها، على إيقاع تفعيلات البحور الطويلة؛ ذلك لأنّ الشاعرة في حالة يأس وجزع تتطلب منها وزنًا طويلاً تصبُّ فيه من أشجانها ما يُنفّس عنها حزنها وجزعها.

- وفي مجال القافية تجد الشاعرة قد نوعت في استخدامها للقوافي، كالقافية المتواترة، والقافية المتداركة، والقافية المتراكبة، وابتعدت عن استخدامها للقافية المتكاوسة، ويرجع السبب في ذلك لما في هذا النوع من تقييد الحركة الإيقاعية، وإحداثه لنوع من الثقل على السّمع، فهي تُحاول أن تنتقي ألفاظًا لها وقعًا وخفةً في الوزن والإيقاع.

- وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالبة في شعر الخنساء، فهي قوافٍ تتلاءم مع عاطفة الحزن والصُّراخ والعويل، وأيضًا أتاحت للشاعرة إمكانية إنهاء البيت بمقطع طويلٍ مفتوح، وهذا ما يحقق إيقاعًا موسيقيًا ساعدها على إطالة نفسها في التّعبير عن حالتها الشعورية التي تعيشها.

- أما بخصوص حرف الروي فقد استثمرت الخنساء معظم أصوات اللّغة العربية في شعرها مع الميل إلى استخدام بعض الحروف، كالرّاء، واللام، والدّال، والباء، والميم، وهي بذلك لم تخرج على طريقة الشعر العربي، ولم تستخدم الشاعرة الحروف الثقيلة مثل: الخاء، والغين، والظاء.

- وبالنّظر إلى حركات الروي في قصائدها، فإنّ الشاعرة قد أولت عنايتها لذوات الرويّ المكسور، ذلك لأنّ الكسرة مناسبة لغرض الرّثاء، تعطي نغمًا متآلفًا مع أصداء الحزن الشجية.

- أما ظاهرة التّدوير العروضي، فقد كشفت الدّراسة إلى أنّ مأساة الخنساء بعد وفاة صخر تولد عنها أحاسيس جارحة، لم يتسنّ لها أن تقف بين شطري البيت وعجزه، وذلك لأنّ الأبيات متصلة تدور حول معاني التّفجع، وذرف الدّموع التي لا يمكن وقفها.

- وقد اهتمت الشاعرة بالتّلوين الصّوتي الذي يتجلّى بالموسيقى الدّاخلية، كالمحسنات اللّفظية والمعنوية، خاصة التّصريع الذي جاء في شعرها كظاهرة لافتة للنّظر، وبخاصة في مطالع قصائدها فولد بذلك طاقة صوتية وإيقاعًا مؤثرًا في سامعيها.

-ولا ننسى التّوازي في شعرها قد لعب دورًا مهما في تشكيل هندسة البيت الشعري حيث استطاعت هذه البنية –أي بنية التوازي– أن تكشف عن تآلف عناصر الصوت، والتركيب والدّلالة، لتعكس التجاوب القائم بين اللّغة والموضوع.

-أما التضمين فقد حرصت الشاعرة على أن تروي قصتها الحزينة من خلال أكثر من بيت لكي تتم الفكرة التي تريدها، وفي نفس الوقت لاحظنا مدى التجاوب الصوتي بين كل من صدر البيت وعجزه.

- كما أدّى التكرار بأنماطه في شعر الخنساء وظائف مهمة، حيث أسهم في ترجمة حالتها النّفسية، فهي تريد من السّامع أن يعيش معها هذه المأساة عن طريق تكرارها، لتصبح هذه التقنية الأسلوبية بنية أساسية في فهم الدّلالة.

- وفي التركيب الصوتي درسنا الجملة العربية في شعر الخنساء، فقد كشف البحث أنّ طريقة تركيب الشّاعرة للجملة العربية لها علاقة بمعاناتها الشخصية التي تعيشها.

نسأل الله تعالى السّداد والتوفيق.

قائمة

المصادر والمراجع

-القران الكريم برواية حفص.

-المصادر و المراجع:

1) إبراهيم أنيس:

-الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، د.ط، د.ت، مصر.

-دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984م، القاهرة.

- من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1978م، القاهرة.

- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م، القاهرة.

2) إبراهيم إياد عبد المجيد:

- البناء الفني في شعر الهذليين، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000م، بغداد.

3) إبراهيم عبود السامرائي:

- الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج للنشر، ط1، 2008م.

4) ابن الأثير الكاتب، أبو الفتح ضياء الدين:

-جوهر الكنز، تح : محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، د.ط، د.ت، الإسكندرية.

-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح : أحمد حوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ط د.ت، القاهرة.

5) أحمد بن فارس، أبو الحسين الرّازي القزويني:

- الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، 1418هـ-1997م، بيروت، لبنان.

- معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د.ط، 1979م.

6) أحمد حسن حامد:

- التضمين في العربية، بحث في البلاغة والنحو، الدار العربية للعلوم، ط1، 2001م بيروت، لبنان.

7) أحمد درويش:

-دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، د.ط القاهرة.

8) أحمد شوقي:

- تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، د.ط، 2010م.

9) أحمد مختار عمر:

-دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط2، 1981م، القاهرة.

10) أحمد مصطفى المراغي:

- علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، ط3، 1993م، بيروت، لبنان.

11) أحمد مطلوب:

- أساليب بلاغية الفصاحة —البلاغة-المعاني، وكالة المطبوعات، د.ط، 1980م، الكويت.

12) الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر:

-تهذيب اللغة، تح: أحمد عبد العليم البردوني، ج2، الدار المصرية للتأليف، د.ط، د.ت القاهرة.

13) أسامة بن منقذ، مرشد بن علي بن نصر:

- البديع في نقد الشعر، تح: د.أحمد بدري، ود.حامد بن عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي د.ط، 1960م، القاهرة.

14) ابن أبي الإصبع المصري، عبد العظيم الواحد بن ظافر:

-تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن تقديم وتح: حفني شرف أشرف على إصدارها : محمد توفيق عويضة، ج2، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، 1963م القاهرة.

15) الأعشى، ميمون بن قيس :

- الديوان، شرح وتعليق: محمد حسين، مكتبة الآداب، د.ط، د.ت.

16) إميل بديع يعقوب:

- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1 1991م، بيروت، لبنان.

17) بدوي طبانة:

- البيان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1958م، القاهرة.

18) بطرس البستاني:

-أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014م بيروت، لبنان.

19) بلقاسم دفة:

- الجملة الإنشائية في شعر محمد العيد آل خليفة -دراسة نحوية دلالية- منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، ط1، 2010م بسكرة.

20) تبرماسين عبد الرحمن:

-البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، 2003م، مصر.

21) الجرجاني، الشريف علي بن محمد :

- دلائل الإعجاز، قرأ وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،د.ط، د.ت.

-كتاب التعريفات، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 2004م، الإسكندرية مصر.

22) جلال الدين السيوطي، كمال الدين أبي بكر بن محمد:

-الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، المكتبة العصرية، د.ط 1988م، لبنان.

-شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار الفكر، د.ط ، د.ت، بيروت، لبنان.

23) جميل سعيد:

- دروس في البلاغة ونقدها، مطبعة المعارف، د.ط، 1951م، بغداد.

24) ابن جني، أبو الفتح عثمان:

- الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، د.ط، د.ت، القاهرة.

25) ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي:

- ثمرات الأوراق، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، د.ط، 2005م، بيروت.

-خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، ج2، دار مكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة 2004م، بيروت.

26) ابن أبي الحديد المعتزلي، عز الدين عبد الحميد بن هبة الله:

-شرح نهج البلاغة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 3، د.ط، د.ت.

27) الحسن بن قاسم المرادي:

-الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوه ومحمد نديم فاضل، دار الآفاق الجديدة، ط2، 1983م، بيروت.

28) حسن عباس:

- خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط 1998م.

29) أبو الحسن، علي بن عثمان الإربلي:

– كتاب القوافي، تح: عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1 1997 م.

30) حسن ناظم:

–البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005م الدار البيضاء، المغرب.

31) حسني عبد الجليل يوسف:

–علم البديع بين الإتباع والابتداع دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م، لبنان.

–موسيقى الشعر العربي، ج1 ، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1789م، مصر.

32) حلمي خليل:

– الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 1998م، الإسكندرية.

33) حنا الفاخوري:

– الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، دار الجيل، ط1 ، 1986م، بيروت لبنان.

34) خالد سليمان:

– أنماط الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، د.ط، 1987م، إربد، الأردن.

35) الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي:

– الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، 1994م القاهرة .

36) الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر:

– الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) ،مختصر تلخيص المفتاح، راجعه وصححه وخرج آياته: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، ط2، 1993م، بيروت، لبنان.

– التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط2 ،2009م بيروت .

37) الخنساء، تماضر بنت عمرو السلمية:

– الديوان ، دار صادر، بيروت ، د.ط، د.ت.

- الديوان، شرح أبو العباس أحمد بن يحي الشيباني النحوي، وتح: أنور أبو سويلم، دار عمار ط1، 1988م، عمان، الأردن.

– الديوان، شرح وتح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، ط2، 2002م، بيروت.

–الديوان، شرح وتح: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، ط1، 1985م، بيروت.

– الديوان،شرح وتح: فايز محمد ، دار الكتاب العربي، ط1، 2003م.

38) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن:

– الاشتقاق، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الرسالة، د.ط، 1958م، القاهرة.

39) رابح بوحوش:

-اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، 2006م عنابة .

40) رشيد شعلال:

– البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، إربد الأردن.

41) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن:

-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: صلاح الدين الهواري، ج2، هدى عودة، دار مكتبة الهلال، ط1، 1996م، بيروت.

42) رضي الدين الاستراباذي، محمد بن الحسن:

– شرح الرضى على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، ج1، منشورات جامعة قاريونس، ط2، 1998م، بنغازي.

– شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد وآخرون، ج2، دار الكتب العلمية، د.ط، 1982م.

43) الزمخشري، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد :

-أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، 1998م بيروت، لبنان.

- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، دار الفكر، د.ت بيروت.

- المفصل، دار الجيل، ط2، د.ت، بيروت، لبنان.

44) أبو زيد القريشي، محمد بن الخطاب البرّي:

- جمهرة أشعار العرب، دار بيروت، د.ط، 1980م، لبنان.

45) أبو السعود سلامة أبو السعود:

- الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ط، د.ت، الإسكندرية.

46) سعيد بن مسعدة الأخفش:

- كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، ط1، 1979م، بيروت، لبنان.

47) سعيد حسن بحيري:

- إسهامات أساسية في العلاقة بين النّص والنّحو والدّلالة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ط1، 2008م، القاهرة.

48) سفيان صلاح:

- موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب، د.ط، د.ت، القاهرة.

49) ابن سنان الخفاجي الحلي، عبد الله بن محمد بن سعيد:

- سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط 1، 1982م، بيروت، لبنان.

50) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر:

- الكتاب، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط2، 1402هـ-1982م القاهرة.

51) الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي:

- شرح مقامات الحريري، ج2،دار الكتب العلمية، د.ط، 1979م.

52) شكري محمد عياد:

-موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة ، ط2، 1978م، القاهرة.

53) شهاب الدين النويري، أحمد بن عبد الوهاب:

- نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: علي بو ملحم، ج7، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت بيروت، لبنان.

54) شوقي ضيف:

– تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط 11، د.ت، القاهرة.

-في النقد الأدبي، دار المعارف، ط9، د.ت، القاهرة.

55) صالح خليل أبو إصبع:

-الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة في عامي 1948-1975، دار البركة للتوزيع والنشر د.ط، 2009م، الأردن.

56) صالح سليم عبد القادر الفاخري:

- الدّلالة الصّوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، د.ط، د.ت، الإسكندرية.

57) صبحي البستاني:

- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1976م بيروت.

58) صفاء خلوصي:

– فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، د.ط، 1962م، بغداد.

59) صفية مطهري:

–الدّلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، اتحاد الكتاب العرب،د.ط، 2003م، دمشق.

60) صلاح الدين الصفدي، أبو الصفاء خليل بن أيبك:

– جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوائب قسطنطينية، ط1، 1299م.

61) صلاح فضل:

–النّظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998م، القاهرة.

62) عائشة عبد الرحمن:

– الخنساء، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، ط2، 1963م، القاهرة.

63) أبو العباس، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان:

– وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تح: إحسان عباس، ج6، دار صادر، د.ط، د.ت بيروت.

64) أبو العباس، عبد الله بن المعتز:

– كتاب البديع شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 2012م بيروت، لبنان.

65) عباس محمود العقاد:

– اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، 2012م، القاهرة.

66) عبد الجبار داود البصري:

– فضاء البيت الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1996م، بغداد.

67) عبد الحميد الراضي:

–شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة، ط2، 1975م، بغداد.

68) عبد الرحمن آلوجي:

– الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989 م، دمشق.

69) عبد الرضا علي:

– موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997م ، عمان، الأردن.

70) عبد السلام المسدي:

–الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، ط3، د.ت.

71) عبد العاطي غريب علام:

–دراسات في البلاغة العربية، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ط1، 1997م.

72) عبد العزيز عتيق:

– علم البديع، دار النهضة العربية، د.ط، د.ت، بيروت، لبنان.

–علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د.ط، 1987م ، بيروت.

73) عبد القادر البغدادي:

– خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي ط4، 1997م، القاهرة.

74) عبد القادر الرازي، محمد بن أبي بكر:

– مختار الصحاح، مكتبة لبنان، د.ط،1986 م، بيروت.

75) عبد القادر الرباعي:

– الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر بدعم من جامعة اليرموك، د.ط، 1980م، إربد الأردن.

76) عبد القادر عبد الجليل:

– الأصوات اللغوية، دار صفاء، د.ط، 1418هـ/1998م، عمان، الأردن.

77) عبد الله درويش:

– دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، ط3، 1987م.

78) عبد الله الطيب المجذوب:

– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، مطبعة حكومة الكويت، ط3 1989م، الكويت.

79) عبده بدوي:

– دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، د.ط، 1988م الكويت.

80) عزة عبيد دعاس:

– فن التجويد، دار الفكر، ط1، 2001م، لبنان.

81) عز الدين إسماعيل:

– الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3 1974م.

82) عز الدين السيد:

– التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1986م، بيروت .

83) عزيزة فوال بابتي:

– معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، دار صادر، ط1، 1998م.

84) علي الجارم ومصطفى أمين:

– البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، د.ط، د.ت.

85) علي مهنا وعلي نعيم خريس:

– مشاهير الشعراء والأدباء، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت، بيروت.

86) علي يونس:

–نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993م القاهرة.

87) عمران الكبيسي:

– لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، د.ط، 1982م، الكويت.

88) عمر بن أبي ربيعة، بن المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم:

– الديوان، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: د.فايز محمد دار الكتاب العربي، ط2 1996م، بيروت، لبنان.

89) عمر رضا كحالة:

– أعلام النساء ،ج1، مؤسسة الرسالة، د.ط، د.ت، بيروت.

90) عيسى علي العاكوب:

– التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، ط1، 1997م، دمشق.

91) فاضل صالح السامرائي:

–معاني الأبنية في العربية، دار عمار، ط2، 2007م، عمان، الأردن.

– معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2003م، عمان.

92) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد:

– كتاب العين، تح: مهدي المخزومي إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال،د.ط، د.ت.

93) أبو الفرج الأصبهاني، علي بن الحسين بن محمد:

– الأغاني، تح: إحسان عباس، طبعة دار صادر، د.ط، د.ت، بيروت.

94) قاسم مقداد شاكر:

– البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2008م، عمان، الأردن.

95) قدامة ابن جعفر، بن زياد البغدادي أبو الفرج:

–جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد المجيد، دار الكتب العلمية، ط1، 1985م بيروت، لبنان.

– نقد الشعر، تح: د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت، بيروت لبنان.

96) القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد:

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب ط3، 2008م، تونس.

97) قيس بن ذريح، بن سنة بن حذافة:

– الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، ط2، 2004م، بيروت لبنان.

98) كمال أبو ديب:

–في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، 1974م، بيروت.

99) كمال بشر:

– علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 1984م، القاهرة.

–علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، د.ط، د.ت، مصر .

100) ماهر مهدي صلاح:

– جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي النقدي عند العرب، دار الرشيد، د.ط 1980م .

101) ماهر مهدي هلال:

– جرس الألفاظ ودلالتها في البلاغة العربية، دار الرشيد للنشر، د.ط، 1980م، بغداد.

102) المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر:

– المقتضب، تح: عبد الخالق عضيمة، ج1، دار الكتاب المصري، ط3، 1994م القاهرة.

103) محمد أبو موسى:

– قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة، ط3، 2006م، القاهرة.

104) محمد الحيني :

– الخنساء شاعرة بني سليم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط 1963م، القاهرة.

105) محمد العبد:

– إبداع الدّلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، ط1، 1988 م مصر.

106) محمد العمري:

– تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر الكثافة.الفضاء.التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1990م.

– الموازنات الصّوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، د.ط، 2001م المغرب.

107) محمد المبارك:

– فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر، ط2، 1964م، دمشق.

108) محمد النويهي:

– الشعر الجاهلي–منهج في دراسته وتقويمه– ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط د.ت، القاهرة .

– قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، د.ط، 1964م، القاهرة.

109) محمد الهادي الطرابلسي:

– خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، 1981م.

110) محمد بن حسن بن عثمان:

–المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط1، 2004م، بيروت، لبنان.

111) محمد بن فلاح المطيري:

– القواعد العروضية وأحكام القافية، مكتبة أهل الأثر، ط1، 2004م، الكويت.

112) محمد بنيس:

– الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ،ج1، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م، الدار البيضاء، المغرب.

113) محمد جابر عبد العال:

– الخنساء شاعرة ابن سليم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط 1962م، القاهرة.

114) محمد حسين عبد الله:

–الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د.ط، 1981م، القاهرة.

115) محمد حسين علي الصغير:

– تطور البحث الدلالي دراسة تطبيقية في القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي، ط1، 1999م بيروت، لبنان.

116) محمد حماسة عبد اللطيف:

– الإبداع الموازي، التحليل النّصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط 2001م، القاهرة.

- بناء الجملة العربية، دار غريب، د.ط، 2003م، القاهرة.

-الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1990م، القاهرة.

117) محمد عبد المطلب:

- البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994م، بيروت، لبنان.

118) محمد علي الهاشمي:

-العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، 1991م، دمشق.

119) محمد عوني عبد الرؤوف:

- القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، د.ط، د.ت، القاهرة.

120) محمد فتوح:

- الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب، د.ط، 2007م، القاهرة.

121) محمد مفتاح :

-تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م بيروت.

- التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1،1996 م، المغرب.

-التلقي والتأويل –مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، بيروت.

122) محمد مندور:

- في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات علي بن عبد الله، ط1، 1988م، تونس.

123) مصطفى السيد جبر:

– دراسات في علم البديع، ط4، 2007م، مصر.

124) مصطفى الغلاييني:

–جامع الدروس العربية، ج1، منشورات المكتبة العصرية، ط28، 1928م، بيروت.

125) مصطفى حركات:

– أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، ط1، 1998م، القاهرة.

126) مصطفى يوسف:

–الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، 1969م، القاهرة.

127) المفضل الضبي، محمد بن يعلي بن عامر:

– المفضليات، تح : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، در المعارف، ط6 ، د.ت مصر.

128) ملي الجندي:

–فن الجناس، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت، مصر.

129) ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم:

– لسان العرب، دار صادر، د.ط، د.ت، بيروت.

130) موسى ربابعة:

– قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، د.ط، 2001م الأردن.

– قراءة في النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، د.ط، 1998م، الأردن.

131) نازك الملائكة:

– قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3، 1967م.

132) نخبة من العلماء:

– موجز دائرة المعارف الإسلامية، تح: مجموعة من الباحثين، ج1، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ط1، 1998م.

133) ابن النقيب، عبد الله جمال الدين محمد بن سليمان البلخي:

–مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن، مكتبة الخانجي د.ط، د.ت، القاهرة.

134) نور الدين السد:

– الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، د.ط، د.ت، الجزائر.

135) نوري حمودي القيسي:

– الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، ط1، 1970م، بيروت.

136) نوفل يوسف حسن:

– الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، ط1، 1995م، القاهرة.

137) الهادي جلطاوي:

– مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرًا وتطبيقًا)، منشورات عيون، ط1، 1992م، الدار البيضاء.

138) ابن هشام الأنصاري، جمال الدين:

–شرح شذور الذهب، دار الفكر، ط2، 1998م.

- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، د.ط 1991م، بيروت.

139) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل:

- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952م.

140) الوراق، أبو الحسن محمد بن عبد الله:

- العلل في النحو، تح: مها مازن المبارك دار الفكر، د.ط، د.ت، دمشق.

141) ابن وهب الكاتب، أبو الحسين اسحاق بن إبراهيم بن سليمان :

- البرهان في وجوه البيان، تح: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب مطبعة الرسالة، د.ط، د.ت مصر .

142) أبو يعلي، عبد الباقي بن عبد الله التنوخي:

- كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، 1978م، مصر.

143) يوسف أبو العدوس:

- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة ، ط1، 2007م، عمان، الأردن.

144) يوسف حسين بكار:

-بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) دار الأندلس، د.ط، د.ت بيروت، لبنان.

145) يوسف صالح عبد القادر:

- في العروض والإيقاع الشعري، (دراسة تحليلية)، الأيام، د.ط، 1996م، الجزائر.

-الكتب المترجمة باللغة الأجنبية:

1) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، 1953م.

2) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1 1986م، دار البيضاء، المغرب.

3) جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، تر: أحمد درويش، ج1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2000م، القاهرة، مصر.

4) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1 1988م، المغرب.

5)سمويل ليفن، البنيات اللسانية في الشعر، تر: الوالي محمد التوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، د.ط، 1989م ، المغرب.

6)فان دايك، النّص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدّيني والتّداولي ، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط1، 2000م، المغرب.

المجلات والدوريات:

1) بتول مشكين فام، مريم حيدري، تطور الدّلالة الصوتية في اللغة العربية (مصادر ومراجع) قسم اللغة العربية بجامعة الزهراء مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية ، ع 17، السنة التاسعة 2017م، طهران.

2) بشرى البستاني، لامية المتنبي مالنا كلنا جو يا رسول (قراءة إيقاعية)، مجلة آداب الرافدين كلية الآداب، جامعة الموصل، ع31، 1998 م.

3) توفيق العلوي، الرمزية الصوتية الحد والتجاوز، حوليات الجامعة التونسية، ع48، 2004م تونس.

4) الجنابي أحمد ناصيف، ظاهرة التقابل في علم الدلالة، آداب المستنصرية، ع10، 1985م.

5) جنان صاحبة لطافة الموسوي، الدلالة الصوتية وأثرها في بيان المعنى (آيات المعاد أنموذجا) مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، ع 10، السنة الثامنة 2014م.

6) خليل عبد سالم الرفوع، صورة الحرب في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة قطر، ع 28 2006م.

7) رواقة إنعام، دائرة التكرار ودلالاتها في يائية ابن الدمينة، بحث منشورات في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 15، ع8، 2008م.

8) سامح الرواشدة ، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، أبحاث اليرموك مج16، ع2، 1998م.

9) سهام كاظم النجم، شعر الخنساء دراسة فنية، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع21، جامعة الكوفة.

10) عبد الرحمن تبرماسين، التوازنات الصوتية، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، ع1، 2004م بسكرة.

11) عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، ع 2، 1984م.

12) علي رضا محمد رضايي، الحقول الدلالية في نهج الفصاحة، آفاق الحضارة الإسلامية أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الثامنة عشرة، الربيع والصيف، ع 1، 1436هـ.

13) فهد محسن فرحان، التوازي في لغة القصيدة العربية الحديثة –مقاربة نسقية–مهرجان المربد الشعري الرابع عشر،1998 م، بغداد.

14) محمد الصديق غيث، التركيب الدرامي لرائية الخنساء، مجلة فصول، مج8، ع21، 1989م.

15) محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة الفكر والنقد، السنة الثانية، ع 18، 1999م.

16) محمود حسين عزازمة، ظواهر موسيقية في شعر الخنساء، مجلة جامعة جازان، فرع العلوم الإنسانية، مج 4، ع 1، ربيع أول 1436هـ (يناير 2015م).

17) مريم محمد جاسم المجمعي، الحماسة في شعر الخنساء، مج 6، ع23، السنة السادسة كانون الأول، 2010م.

18) مليكة بوراي، بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مجلة العلوم الانسانية ، مارس 2006م.

19) مومني بوزيد، الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانية، ع4 2014م، جيجل.

20) الهادي الطرابلسي، توظيف اسم العلم في النص الشعري، حوليات الجامعة التونسية ع45، 2001م.

21) هاني الحمداني، القافية ودورها في التوجه الشعري، مجلة أقلام، ع7، 1968م، بغداد.

22) هيكل دوفرين، مجلة الفكر العربي المعاصر، تر: نعيم علوية، ع10، شباط 1981م.

– مراجع باللغة الأجنبية:

1) Ducrot Oswald +Todorov Tzevenan, Dictionnaire Encyclopédique du langage ,Edition du seuil, 1972, col, points.

2) Henri Mechonnic, Critique du rythme ,anthropologie historique du langage lagrasse, Editions verdier 1982.

الرسائل:

1) السريحي، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، 1998م، جدة.

2) عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان في شرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش، مقاربة أسلوبية، أطروحة ماجستير في البلاغة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، 2011-2012م، باتنة.

3) عبد الله الجياني، التوازي التركيبي في القرآن، رسالة ماجستير، كلية الآداب، 2004م، بغداد.

4) علي كاظم محمد علي المصلاوي، لغة شعر ديوان الهذليين، ماجستير جامعة الكوفة، كلية الآداب ، 1999م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ-ث
مدخل عام إلى:	23-07
1- علم الدّلالة وتحليل النّص الأدبي.	09-07
2- علم الدّلالة وعلم الأسلوب.	11-09
3- الدّلالة الصوتية.	14-12
4- التعريف بالخنساء.	23-15
الفصل الأول: الإيقاع الصوتي وعلاقته بالدّلالة في شعر الخنساء	71-25
1-دلالة المحاكاة الصوتية.	29-26
1-1-دلالة الأصوات المكررة في الكلمة الواحدة أو عدة كلمات.	35-29
1-2-دلالة الأصوات المكررة في قصيدة كاملة.	37-35
1-3-دلالة الأصوات المجهورة والمهموسة.	43-37
1-4-دلالة فونيم الحركة.	46-44
2-دلالة الكلمة.	47-46
2-1-دلالة الكلمات الرّمزية.	48-47
2-1-1-الرّمز المعجمي.	50-48
2-1-2-الرّمز التاريخي.	51-50
2-1-3-الرّمز الحيواني.	55-51
2-1-4-الرّمز اللوني.	56-55
2-1-5-رمزية النبات والماء.	57-56
2-2-الدلالة والتقابل اللفظي.	59-57
2-3-طول الكلمة والدلالة.	64-60
2-4-الصّيغ ودلالاتها.	71-64

الفصل الثاني: التشكيل العروضي جمالياته ودلالاته في شعر الخنساء	120-73
1- الأوزان الشعرية (البحور).	91-74
2-القافية والتناغم الموسيقي.	92-91
2-1-حروف القافية.	96-92
2-1-1-الروي .	93
2-1-2-الوصل.	94-93
2-1-3-الخروج.	94
2-1-4-الردف .	95-94
2-1-5-التأسيس.	95
2-1-6-الدخيل .	96-95
2-2-أنواع القوافي من حيث المتحركات و السواكن .	100-96
2-2-1- القافية المتكاوسة.	96
2-2-2-القافية المتراكبة .	96
2-2-3-القافية المتداركة .	96
2-2-4 -القافية المتواترة .	96
2-2-5 -القافية المترادفة.	96
2-3- أنواع القوافي حسب حروفها .	104-100
2-4 -حركات القافية	105
2-4-1- المجرى .	106-105
2-4-2- النفاذ.	106
2-4-3-الحذو.	107-106
2-4-4-الإشباع.	107
2-4-5 -الرس.	107

2-4-6-التوجيه.	107
3-الروي.	144-107
4-التدوير العروضي.	120-114
الفصل الثالث: الموسيقى الداخلية ودلالتها في شعر الخنساء	172-122
1-إيقاع المحسنات اللفظية.	122
1-1-التصريع.	129-122
2-1-الترصيع.	134-129
3-1-التشطير.	136-134
4-1-الجناس.	142-136
5-1-رد العجز على الصدر.	145-142
6-1-التطريز.	150-145
7-1-المجاورة.	151-150
8-1-التوشيح.	153-152
2-إيقاع المحسنات المعنوية	153
2-1- حسن التقسيم.	159-153
2-2-الالتفات.	161-159
2-2-1- الالتفات بالضمير.	162-161
2-2-2- الالتفات بالأفعال.	164-162
2-2-3- الالتفات بالعدد.	165
2- 3-التتميم.	166-165
2-4- التورية.	171-166
2-5-المبالغة.	172-171
الفصل الرابع:دلالات البنى الصوتية المكملة في شعر الخنساء	229-174

1–التكرار.	176-174
1–1–تكرار الحرف.	182-176
1–2–تكرار الكلمة.	184-182
1–3–تكرار العبارة.	185-184
1–4–تكرار الأساليب.	186-185
1–4–1–تكرار أسلوب التوكيد.	187-186
1–4–2– تكرار أسلوب النداء.	190-187
1–4–3– تكرار أسلوب النّفي.	192-190
1–4–4–تكرار أسلوب الأمر.	192
1–4–5– تكرار أسلوب العطف.	193-192
1–4–6–تكرار أسلوب النّهي.	194
2–التّوازي.	202-194
3–التّضمين.	211-202
4–التركيب.	229-211
خاتمة.	232-231
قائمة المصادر والمراجع.	259-234
فهرس الموضوعات.	264-261
ملخص بالعربية والانجليزية والفرنسية.	268-266

ملخص الرسالة

الملخص بالعربية:

تطمح هذه الدّراسة إلى إبراز القيمة الدّلالية للصّوت في شعر الخنساء عن طريق الاعتماد على المنهج الوصفي القائم على توظيف الأدوات الإجرائية للمكونين الأسلوبي والدّلالي، وبذلك تنكشف مكامن الجمالية والأثر الدّلالي في شعرها.

تناولنا في الفصل الأول "الإيقاع الصّوتي وعلاقته بالدلالة في شعر الخنساء"، ذلك أنّ الصّوت يؤدي دورًا مُهمًا في إبداع المعنى في النّص الأدبي خاصة الشعر، وقد استعانت الخنساء بعددٍ من المؤثرات الصوتية في عرض المعنى والإيحاء به وتصويره، وفي الفصل الثاني انتقلنا للحديث عن "التّشكيل العروضي جمالياته ودلالته في شعر الخنساء"، درسنا فيه البحور، والقافية والرّوي والتّدوير العروضي، وارتباط كل من فرع من هذه الفروع بالدّلالة، وفي الفصلين الثّالث، والرّابع انتقلنا للحديث عن البناء الدّاخلي للقصيدة المتمثل في المحسنات اللّفظية والتكرار، وهي من عناصر الإيقاع الدّاخلي في شعر الخنساء، كما تطرّقنا للحديث عن التّوازي، والتضمين، والتركيب والدّلالة التي يحملها النّص الشعري.

الكلمات المفتاحية:

الدّلالة، الصّوت، الشعر، الخنساء.

Abstract :

This study aims at presenting the semantic value in the poetry of El-Khansa by relying on the descriptive approach based on the use of the procedural tools of stylistic and semantic, components thus revealing the places of aesthetics and the semantic effect in her poetry.

In the first chapter, we discussed the sound and its relation to the significance in the Poetry of El-Khansa, because the sound plays an important role in the creation of meaning in the literary text, especially poetry, and Khansa has used a number of sound effects in the presentation of meaning.

And in the second chapter, we moved to talk about the composition of the presentations and aesthetics and its implications in the poetry of El-Khansa, we studied the atmosphere , rhyme , rotation and presentation of each of these branches.

in the third and fourth chapters , we moved to talk about the internal structure of the poem, which is the verbal enhancers and rrepetitions its one of the elements of the inner rhythm in the poetry of El-Khansa.

We talked also about the parallelism , structure and signification of the poetic text.

Keywords : Semantic, The Voice, Poetry, El-Khansa.

Résumé :

Cette étude vise mettre en exergue la valeur sémantique du phonème dans la poésie d'EL-KHANSA en se basant sur le procédé descriptif qui consiste à utiliser les instruments opérationnels des composants stylistique et sémantique.

Ainsi , se manifeste les secrets de l'esthétique et l'impact sémantique dans sa poésie.

Nous avons traité dans le chapitre (N°I), le rythme mélodique et sa relation avec la sémantique dans la poésie d'EL-KHANSA. C'est que la mélodie joue un rôle important dans la valorisation du sens dans un texte littéraire, et surtout dans la poésie.

Pour cela, EL- KHANSA à développer les effets sonores pour exposer le sens, s'en inspirer et l'illustrer.

Dans le chapitre (N°II), nous avons parlé de la composition métrique son esthétique , et ses significations dans la poésie d'EL-KHANSA nous avons étudié ses mesures, ses rimes-pauvres, riches et suffisantes, et la relation de chaque branche avec la signification.

Dans le chapitre (III Et IV), nous avons débattu de la construction interne du poème , représenté dans les figures de styles , ses répétitions, et ce sont des éléments du rythme interne dans la poésie d'EL-KHANSA. Par la suite, nous avons parlé de parallélisme, la citation libre, la composition et la signification que porte le texte poétique.

Mos Clés : La Sémantique, Le Phonème, Poésie, EL- KHENSA.