جـامعة محمد بوضياف – الـمسيلة –

كلية : الآداب و اللغات

قسم: اللـغة والأدب العـربي الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: **N°:M.LMP/01/11**

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: عروض و موسيقى الشعر.

العنوان:

جماليات الإيقاع في شعر الخنساء

إعـداد الطالبة:

سعيدة جربوع

تاريخ المناقشة: **2015/04/19**.

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

– علي بلنوار	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا
– محمد بن صالح	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا و مقررا
– عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
– عمار ربيح	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	ممتحنا

السنة الجامعية : **2014 – 2015**

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمـة:

بسم الله الرّحمن الرّحيم، الحمد لله رب العالمين والصّلاة والسّلام على المبعوث رحمة للعالمين سيّدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين؛ وبعد:

غنيٌّ عن البيان أنّ الشعر تعبيرٌ عن مكنون النّفوس، يعكس رقّة الشعور، ورهافة الإحساس، وهو فن أدبي فيّاض وعالم من العواطف والأخيلة والأفكار ثريٌّ غيّاض. إنّه جنس أدبي كونيّ مشترك بين جميع الشعوب، ويُمكن عدّه من أقدم وأرسخ أشكال التعبير الفني التي عرفها الإنسان، وقد كان ومازال ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانية، إلى جانب أشكال ثقافية أخرى مثل: الغناء والرقص والتمثيل...

وبالرغم من أنّ الدّراسات التي اهتمّت بالشعر كثيرة ومتنوّعة، تلتقي فيها الآراء وتتباين، وتقترب الأفكار وتتباعد، إلاّ أنّها تتّفق جميعا على أهميّة الإيقاع كعنصر شعري يحتلّ موقعا مميّزا في هذا الجنس الأدبي، ويكتسي الكثير من الأهميّة؛ لكونه المسبّب الرئيسي لأحاسيس الطرب التي تحدث لدى المتلقي أثناء قراءته للشعر الجيّد، فيستسيغه ويطرب له ويتفاعل معه.

ومن هنا وقع اختياري على عنصر الإيقاع الشعري كموضوع للدّراسة، والذي لم يكن من قبيل الصّدفة، بل كان وفقًا لتفكير مسبق أدركت من خلاله أهمية الموضوع وقيمته العلمية باعتباره جوهر النّصوص الشعرية، لينتهي بمحاولة تطبيقه واستكناه أسراره في ديوان "الخنساء"، التي تضلّ -رغم كثرة أسماء الشعراء في قديم أدب العرب- أشهر شاعرة، وهي من القليلات اللّواتي كتبن شعرا واشتهرن به، ولهذا عُدّت شاعرة العرب، ويُمكن إجمال سبب اختياري لها فيما يلي:

-انتظام قصائد الديوان عندها في غرض شعري واحد وهو غرض الرثاء، وهذا ما أعطى ديوانها طابعا مميزا لا نجده عند غيرها، ومعروف أنّ الرثاء موضوع إنساني لا علاقة له بمختلف المصالح والعصبيات، بل هو تعبير مباشر من خلجات قلب حزين بفقدان شخص عزيز، وهذا -في اعتقادي- من أكثر تجارب الحياة ألما وقسوة على النفس.

-اشتهارها برثائها صخرًا في بكاءٍ وحزنٍ مستمر وفي كلامٍ صادقٍ لا يشوبه تكلّف ولا جفاف، وهو ما جعل شعرها سهل العلوق بالأذهان، كيف لا وهو تجسيد لتجربة حزن حقيقية تمثل وفاء الأخت للأخ في أعظم صور الوفاء والإخلاص، إذ عُدّ شعرها في مجال الرثاء، من أشجى ما في مراثي العرب وأصدقها تعبيرًا عن النفس وآلامها.

ولهذه الأسباب بقي شعرها محفوظا في الذّاكرة، وعُدّ من الأشعار الجميلة التي استجابت لجملة من المطالب الفنية والفكرية، ومن ثمّة وجدت أنّ الإيقاع في شعر الخنساء يمكن أن يكون ميدانا يجوبه قلم الباحث، من خلال طرح التساؤلات التالية: ما هي مواطن الإبداع والجمال الموجودة في شعر الخنساء؟ هل توجد علاقة بين ما استعملته الشاعرة من مظاهر إيقاعية مختلفة من جهة وحالتها النفسية من جهة أخرى؟ وهل استطاع الإيقاع أن يجسد الحالة النفسية والمعاناة التي عاشتها الخنساء؟ وأن يحقّق لشعرها الجمالية التي عُرف واشتهر بها؟

وقد اقتضت هذه الإشكالية اعتماد خطة مصدّرة بمقدّمة ومدخل، ثمّ ثلاثة فصول وخاتمة في الأخير.

تحدّثت في المدخل عن الخنساء وأهمّ المحطات التي أثّرت في حياتها والتي كانت وراء تميّزها بطابع الرثاء. وتناولت في الفصل الأوّل التعريف بالموضوع بشكل عام، فجاء في ثلاثة مباحث: تحدّثت في الأوّل عن الجمال والجمالية لغة واصطلاحا عند كلٍّ من القدماء والمحدثين، وتحدّثت في الثاني عن الإيقاع لغة واصطلاحا عند القدماء والمحدثين أيضا، وفي الثالث تحدّثت عن المراحل التي مرّت بها نشأة الشعر العربي والتي يُمكن عدّها بدايات أولى للشكل النهائي للقصيدة الجاهلية. وتناولت في الفصل الثاني جماليات الإيقاع الخارجي، حيث قسمت هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث: تحدّثت في الأوّل عن الأوزان الشعرية التي نضمت عليها الخنساء ونسبة شيوع كلّ وزن في الديوان، وعلاقة كلّ ذلك بنفسيتها. وفي المبحث الثاني تحدّثت عن الزحافات والعلل ومدى أهمّيتها في تطويع الأوزان لتتلاءم ونفسية الشاعرة، في حين كان المبحث الثالث يتحدّث عن جمالية القافية ومدى قدرة الشاعرة على استخدام أنواع ثرية ومتنوّعة منها.

وفي الفصل الثالث توجّه الحديث إلى الجانب الداخلي من الإيقاع الشعري، وقد قسّمته هو الآخر إلى مبحثين: تحدّثت في الأوّل عن بروز ظاهرة التكرار الصوتي باعتباره أبسط أشكال التكرار في الديوان، وعلاقة ذلك بالحالة النفسية، وفي المبحث الثاني كان رصدٌ لمختلف ظواهر التكرار الأخرى، فوجدت: التصدير بأنواعه المختلفة، التصريع، التذييل، الترصيع، والتطريز. وفي الأخير كانت الخاتمة التي تضمّنت أهم النتائج التي انتهى إليها البحث، وتليها قائمة بأسماء المصادر والمراجع، ثمّ فهرس الموضوعات.

وحتى لا نجحد الدور الكبير للدراسات السابقة في مجال الإيقاع، والتي كان لها الفضل في إنارة الطريق لهذه الدراسة، لابدّ من الإشارة إلى أنّ هذا البحث قد استرشد بدراسات سابقة للديوان – وإن لم تركز على جانب الإيقاع– وبدراسات أخرى مشابهة أهمّها:

-كتاب المبالغة بين اللغة والخطاب (ديوان الخنساء أنموذجا) لعبد الله البهلول، الصادر عن مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع عام ألفين وتسعة (2009م)، درس فيه الكاتب توظيف الخنساء لصيغ المبالغة في مراثيها، وتناول في جانب منه بعض المظاهر الإيقاعية في شعرها.

-كتاب إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) للدكتور محمد العبد، الصادر عن مكتبة الآداب عام ألفين وسبعة (2007م)، تناول المؤلف في جزء منه بعض العناصر المشكّلة للإيقاع الداخلي وربط ذلك بنفسية الشاعر.

-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور عبد الله الطيب، ويتضمّن هذا الكتاب أربعة أجزاء، تناول فيها المؤلف دراسة شاملة عن استخدام الشعراء لمختلف الظواهر الإيقاعية من بحور شعرية وحروف في القافية...، وأعطى كلّا منها خصائص تتميّز بها، وحالات نفسية تصلح لها.

وقد استعنت في هذه الدراسة ببعض آليات المنهج الأسلوبي لرصد المظاهر الإيقاعية المختلفة الواردة في شعر الخنساء، كما استعنت ببعض من المنهج التاريخي في رصد البدايات الأولى للإيقاع الشعري قبل أن يستكمل شكله الذي عرفناه به في القصيدة العمودية، واستعنت أيضا بالمنهج الإحصائي في إحصاء ما ورد في الديوان من مظاهر الإيقاع الخارجي، وبالمنهج النفسي في ربط كلّ ذلك بنفسية الشاعرة.

هذا وما من باحث تصدّى لدراسة ما، إلاّ اعترضته بعض الصعوبات، وهذه الدراسة كغيرها اعترضتها مشاكل وصعوبات منها ما تعلّق بظروف خارجة عن مجال البحث، أدّت إلى انقطاعه عدّة مرّات، ومنها ما يتعلّق بالبحث نفسه لعلّ أهمّها:

-كون الإيقاع مصطلح واسع، يدخل في مجالات متعدّدة، وهذا ما جعله يستوجب إلماما بها: كاللسانيات، علم النفس، الفيزياء، والموسيقى.

-تنوّع الأبحاث والدراسات وتعدّد مشاربها، واختلاف زوايا نظر الدّارسين إلى ماهية الإيقاع.

وفي الأخير، ومن باب الاعتراف بالجميل، أعبّر عن فائق تقديري واحترامي للأستاذ المشرف، الذي تولّى الإشراف على هذا البحث، ولم يبخل عليّ بتوجيهاته القيّمة ونصائحه الثمينة، فالشكر له جزيل الشكر وأسأل الله أن يجعل ذلك في موازين حسناته.

والحمد لله أوّلا وآخرا، وظاهرا وباطنا، على إعانته لي في إنجاز هذا العمل، وأسأله التوفيق في أعمال أخرى إن شاء الله.

يوم: 16-06-2014م

مدخل

الخنساء والرثاء

الرثاء أحد الموضوعات الشعرية التي حفلت بها القصيدة العربية منذ العهد الجاهلي، حيث يبثّ الشاعر من خلاله موقفه من الموت الذي ينسل في شراسة، ليوقف جذوة الحياة، وحرارتها لدى الإنسان، وعبر هذا الموقف يتحدّث الشاعر عن الفقيد وعن خصاله الحميدة، ومناقبه وفضائله، وما كان يتمتع به من صفات جسدية ومعنوية، حتى ليصبح نموذج الإنسان المتكامل الذي غدره الموت، وافتقدته جماعته أو قومه.[1]

ومن جهة أخرى فإنّه يُعدّ من أكثر أبواب الشعر التقليدية اتساعًا أمام صدق تجارب النساء، بحيث فُتح أمامهن على مصراعيه، وتنوّعت مجالاته، واتّسع فيه مجال الصدق والتّعبير عن شكوى النّفس، وحجم الحزن الذي يعتصرها إزاء ذلك الفقيد العزيز، وكلّ ذلك بعيدًا عن روح النفاق أو التزلّف، أو ما يشبه ذلك من شوائب غياب التجربة الصادقة في الإبداع الشعري، فمع حديث الشكوى تصدق الشاعرة، وتتعمّق التجربة التي تصدر عنها صدورًا تلقائيا.[2]

وهكذا تشغلنا مراثي الخنساء، وقد طال حولها الحوار في كلّ الدراسات الأدبية التي تتعلّق بشعر المرأة، حتى عُدّت الخنساء شاعرة الرثاء الأولى، نظرا لكثرة ما نظمته فيه، وإن كان رثاؤها لزوجها وأخيها معاوية لا يُساوي شيئًا أمام رثائها لأخيها صخر، الذي فاز بالنّصيب الأوفى من هذا الرثاء، بحيث شكّل لها صدمة أفقدتها صوابها، فخرجت من حدود البيت والبيتين، إلى القصيدة والقصائد[3]، وفتح شاعريتها وحوّل شعرها إلى شعر نواح، وكان أسير مشاعرها ووجدانها.

وهذا يعني أنّ نتاج الخنساء في الرثاء كان بسبب ما مرّت به في نشأتها وفي زواجها وفي حياتها بشكل عام، ولهذا يُستحسن هنا، تقديم نبذة عن حياة الشاعرة حتى نتمكّن من رسم صورة واضحة عنها، تُسهّل علينا فهم نفسيتها المنكسرة فيما بعد والتي جسّدها لنا إيقاعها الشعري، لأنّ "ما يتعلق بدراسة الظروف المحيطة بالشاعرات، ومدى تفاعلهن مع البيئات المختلفة التي نشأن فيها، فهذا أمر يمكن تبنيه على وجه الإجمال من ناحية، ويبدو طبيعيا فيه أن تعكس الشاعرة ما يحيط بها من تلك الظروف المختلفة على المستوى البيئي من ناحية أخرى"[4].

---

[1] يُنظر: نور الدين السد: الشعرية العربية (دراسة في التطوّر الفنّي للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ج2، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ديسمبر 2007م، ص:225.

[2] يُنظر: مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، د.ط، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص:94.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص: 97.

[4] المرجع نفسه، ص:93.

وفي ذلك يقول أدونيس بأنّه "لا فارق بين الشعر والحياة: الحياة شعرٌ والشعر حياة.هكذا تجيء بنيةُ القصيدة متطابقةً مع حركة التّواصل وفَعَّاليّته وغايته".[1]

وإذا كان " شعور الإنسان منذ خلقه الله على وجه هذه الأرض قد فطر على عاطفتي الفرح والحزن، تبعثه على الإحساس بهما مؤثرات لا حصر لها"[2]، فإنّ وراء حزن الخنساء بواعث ومؤثرات عديدة مرّت بها في حياتها فما هي هذه المؤثرات ؟ وما الذي تميّزت به حياتها؟.

نبذة عن حياة الخنساء:

1-نسبها:

هي تُماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد السلمي، واحدة من أبرز شاعرات العرب منذ العصر الجاهلي وحتى الساعة.

وُلدت تُماضر و لم يُسجل يوم ميلادها أحد، وإن حاول الكثير من الباحثين المعاصرين ذلك، فمنهم من رأى لها يوم ولادة ارتاح له، ومنهم من آثر نهج الأقدمين بالتقدير تحرّجا من اتخاذ رأي تعوزه الأدلّة، ومنهم من توسّط بين الاتجاهين، فرضي بتاريخ لمولدها عاماً، فالمستشرق جبريلي جعل تاريخ الولادة سنة 575م، وتبعه من العرب "الأب لويس شيخو اليسوعي"، والأستاذ "إفرام البستاني"، ولهذا لا يمكننا أن نُحدّد تاريخ ميلادها بدقة.[3]

ولُقّبت تُماضر بالخنساء تشبيها لها بالبقرة الوحشية في جمال عينيها لأنّ الخنساء تُطلق على "البقرة الوحشية... وأجمل العيون عند العرب عيون البقر الوحشى" [4] ، أو لجمال أنفها لأنّ الخَنَس مأخوذ من الفعل "(خَنِسَ) –خَنَسًا: انخفضت قَصَبة أنفِه مع ارتفاع قليل من طَرَف الأنف... فهو أخْنَسُ، وهي خَنْساءُ. (ج) خُنْسٌ."[5] وهكذا "لقبت بالخنساء لما تميزت به أنفها من خنس أو نكوص وصغر تشبيها لها بأنف الظبية"[6].

ويُضاف إلى ما كانت تمتاز به الخنساء من جمال وحُسن، مكانة أسرتها بين القبائل: أب شريف، وأخوان سيّدان يتباهى بهما الأب ويُفاخر العرب، ولا يجرؤ أحد على نقض ما يقول، والجمال والنسب أكثر ما يُمكن أن تُفاخر به أيّ فتاة، وإذا هما اجتمعا لواحدة فقد اجتمعت لها كلّ أسباب العزّة وملكت كلّ عوامل الفخار، وقد كان لهذا كلّ الأثر في حياة الخنساء، وفي تكوين شخصيتها.[7]

---

(1) أدونيس: الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م، ص:27.

(2) أحمد إسماعيل النعيمي: دراسات أدبية ونقدية في فضاء الإبداع الشعري، ط1، دار العصماء، سوريا- دمشق، 1432هـ/2011م، ص:61.

(3) يُنظر: حمدو طمّاس : ديوان الخنساء، ط2، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1425هـ/2004م، ص: 5.

(4) محمد إبراهيم سليم: أسماء البنات ومعانيها، د.ط، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 1990م، ص: 47.

(5) شعبان عبد العاطي عطية وآخرون:المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1425هـ/2004م، ص: 259، مادة(خنس).

(6) عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ب، 1987م، ص: 199.

(7) يُنظر: حمدو طمّاس: ديوان الخنساء، ص: 6 .

تقول الخنساء واصفة أخويها صخرا ومعاوية: [1]

أَسَدَانِ مُـحْمَرَّا المخَالِبِ نَـجْدَةً * بَحْرَانِ فِي الزَّمَنِ الغَضُوبِ الأغمرِ**

قَمَرَانِ فِـي النَّادِي رَفِيعَا مَـحْتِدٍ * فِـي المَـجْدِ فَرْعَا سُؤْدُدٍ مُتَخيّرِ**

وهكذا عاشت الخنساء طفولتها وانتقلت إلى شبابها ولا شيء يُثير الانتباه، غير ما كانت تمتاز به من جمال، وما كانت تُحسّه من أبويها وأخويها من عطف ومحبّة، حتى وصل بها الإحساس إلى درجة الاعتداد بالنّفس، أو إلى مرتبة الكبرياء والأنفة، وقد بدا ذلك عندما تقدّم لخطبتها "دريد بن الصمّة "سيّد بني جشم، الذي عرفت العرب فروسيته، ولكنّها رفضت الزواج منه، وكم شابة كانت تتمنى أن تكون لدريد زوجا، وهذا ما يُؤكد أنّها كانت جميلة أسر جمالها فارسًا طالما أسر الفرسان.[2]

ومن جهة أخرى، فقد "عرف فيها أهلها أنها راجحٌ عقلها، وذات فكر متزن"[3] ولهذا نجد "الروايات تتفق على أن الخنساء نشأت وهي متميزة بشخصية قويّة، ذات رأي مستقل، وكيان لا يذوب أمام كيان آخر، ولو كان أباها أو أخاها."[4] وهذا ما يُمكن أن نستشفّه من خلال الحوار الذي دار بينها وبين أخيها معاوية الذي كان صديقا حميما لدريد بن الصمّة، فلمّا انتهى معاوية إلى أخته قال: يا أخيّة قد عرفت الذي بيني وبين دريد بن الصمّة وأنّه خطبك منّي فأحبّ أن تشفعيني وتتزوّجيه ،قالت: إي تَبَرَّد. ما وجدت شيئا تُرضي به صديقك غيري. قال: إنّي أحبّ أن تفعلي. قالت: انظرني حتى أشاور نفسي وأرسله إليّ. فرجع معاوية إلى دريد وقال: انطلق إليها فإنّها أمرتني بذلك، فركب دريد فرسا ولبس حلّة له ثمّ أقبل إليها، فأمرت بوسادة فألقيت له، ثمّ أخذت تحدّثه وتسائله ثمّ دعت بلبن فسقته وقامت بامتحانه، فلم يُرضها فأمرته بالانصراف، فقال: علامَ أنصرف،فقالت: سيأتيك رأيي، فانصرف، ثمّ أرسلت إليه: إنّك شيخ كبير قد ضعُف بصرُك وذهب ذَفَرُك وكبُرت سِنُّك وولّى شبابك فلا حاجة لنا بك.[5] ثمّ أنشدت تقول[6]:

أتُكرهني، هبِلْتَ! على دُرَيْدٍ، * وقد طردْتُ سيّدَ آلِ بدْرِ؟**

ولو أصبحتُ في جُشَمٍ هديّا، * إذًا أصبحتُ في دنَسٍ وفقْرِ**

فغضب دُريد، وهجا الخنساء في قوله[7]:

وَقَاكِ اللهُ يَا ابنَةَ آلِ عَمْرو، * مِنَ الأزوَاجِ أَشْبَاهِي، وَنَفْسِي**

فَلاَ تَلِدِي وَلاَ ينْكِحْكِ مِثْلِي، * إِذَا مَا لَيْلَةٌ طَرَقَتْ بِنَحْسِ**

---

[1] محمد عبد الرحيم : ديوان الخنساء(مع السيرة والأقوال والنوادر)، ط1، دار الراتب الجامعية، لبنان- بيروت، 2008م، ص:67.

[2] يُنظر: حمدو طمّاس: ديوان الخنساء، ص :6.

[3] المرجع نفسه، ص:6.

[4] عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص:200.

[5] يُنظر: الأب لويس شيخو اليسوعي:أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ط1، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، 1896م، ص:8.

[6] يُنظر: بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، د.ط، دار نظير عبّود، بيروت، 1989م، ص: 225.

[7] يُنظر: المرجع نفسه، ص: 226.

وَتَـزْعَمُ أَنَّنِي شيخٌ كبيرٌ، * وَهَلْ خَبَّرتُهَا أَنِّي ابنُ خَمْسِ؟**

فقيل للخنساء: "ألا تجيبينه؟" فقالت:" لا أجمع عليه أن أرُدّه، وأن أهجوَه."[1]

ومن هنا يتّضح جليّا أنّ ردّ الخنساء لم يكن "رد الفتاة الخجول، وإنما رد الشخص الكامل الصراحة والجرأة في التعبير عن رأيه."[2]

وهكذا لم يستطع أحد تزويجها دون أخذ موافقتها، وهو ما لم يكن من عادة القبائل في تلك الحقبة، بل هو أمر انفردت به الخنساء عن بنات عصرها، لما لها من اعتداد بالنّفس وقدرة على إبداء الرأي، ويُعبّر عن ذلك قول أبوها لدريد لما خطبها منه:" مرحبا بك أبا قرة، إنك للكريم لا يطعن في حسبه، والسيد لا يرد عن حاجته، والفحل لا يقرع أنفه، ولكن لهذه المرأة في نفسها ما ليس لغيرها، وأنا ذاكرك لها، وهي فاعلة"[3]، فتردّ عليه قائلة: "يا أبت أتراني تاركة بني عمي مثل عوالي الرماح، وناكحة شيخ بني جشم، هامة اليوم أو غد؟"[4]. وما هذا إلّا نتاج لاعتدادها بنفسها.

"وحين نتحدث عن اعتداد أي فتاة بنفسها، وخصوصا في موقف الزواج فلا بد أن يكون شعورها بجمالها هو العنصر الأول في هذا الاعتداد، وهذا مما لا شك في أن الخنساء كانت تشعر به حينئذ شعورا قويا، مضافة إليه مشاعر الاعتزاز بأسرتها، وبقومها، وبنسبها، وبالجوانب الأخرى سواء في شخصيتها، كالإحساس بقوة شخصيتها، وإحساسها بشاعريتها، أو في حياتها كإحساسها برخاء العيش الذي تنعم به، وبأنها الفتاة الوحيدة في الأسرة"[5].

2- الخنساء زوجة:

من الروايات التي تحدّثت عن زواج الخنساء الكثير، وقد ذكر لنا أكثر من ثلاثة أزواج، وهم الرواحي وعبد العزي ومرداس[6]، فالخنساء لما رفضت الزواج من دريد خطبها "رواحة بن عبد العزيز السُّلمي" ثمّ مات، فتزوّجها "عبد الله بن عبد العُزّى" من بني خفاف، فولدت له عبد الله بن عبد العزّى ويُكنّى أبا شجرة، ثمّ خلف عليها مرداس بن أبي عامر السُّلمي، فولدت له: العبّاس ويزيد وحزن (وقيل معاوية) وعمر وسراقة وعمرة، وكلّهم كان شاعرا، ولكنّ العبّاس كان أشعرهم وأشهرهم وأفرسهم وأسودهم.[7]وقد أشار "الأب لويس شيخو" إلى أنّ الكلبيَّ "قد نكر كون الخنساء أمًّا للعبّاس بن مرداس و لم يذكر من أُمُّهُ."[8] ولعلّ هذا

---

[1] المرجع نفسه، ص: 226.

[2] عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص: 200.

[3] المرجع نفسه، ص: 201.

[4] المرجع نفسه ، ص:201.

[5] المرجع نفسه، ص: 201-202.

[6] يُنظر: حمدو طمّاس: ديوان الخنساء، ص :9.

[7] يُنظر: الأب لويس شيخو اليسوعي: أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص:10.

[8] المرجع نفسه، ص: 11.

الرأي أقرب إلى الصحة لأنّ جميع الروايات تتفق على أنّ للخنساء أربعة أولاد من مرداس وليس خمسة، وهذا ما سيتضح في نص وصيّتها الشهيرة لأولادها في حرب القادسية فيما سيأتي.

وإذا كان ما يهمّني هنا من سرد هذه الأحداث هو جانبها أو بعدها النفسي على حياة الخنساء، فإنّ ما يمكن قوله هو أنّ الخنساء قد مرّت بحياة زوجية فاشلة، وأُصيبت بخيبة أمل كاملة في زواجها، وذلك أنّ المرأة عادة تتمنّى في حياتها مع الزوج أمرين، أحدهما الوفاء النفسي الذي إن لم يبلغ درجة الحب والسعادة فعلى الأقل لابدّ أن يحقق الألفة والراحة النفسية، والآخر الرخاء في المعيشة الذي إن لم يبلغ درجة الرفه والنعيم فعلى الأقل لابدّ أن يحقق الراحة المعيشية التي لا يشوبها الشعور بالحاجة والحرمان، فإذا ما تحقق لها الأمران طابت نفسها، وقرّت عينها، وإذا تحقق أحدهما دون الآخر أمكنها أن تتعزّى بالجانب الذي تحقق على أمل أن يتحقق لها الجانب الآخر يوما ما.[1]

لكن خيبة أمل الخنساء كانت كاملة لأنّها فقدت الأمرين معا، فمن حيث فقدها للوفاق مع زوجها، أنّنا لا نعلم لها كلمة واحدة لا شعرا ولا نثرا تُنبّئ عن رضاها عنه، ولو رضيت عنه لكان في إحساسها بالعيش معه، أو في فراقه إياها ما يدعوها إلى الشعر، ولكنّ شيئا من ذلك لم يكن[2].

وأمّا عن فقدانها الجانب الآخر وهو الراحة المعيشية، فإنّ خيبة أملها فيها كانت أشهر من الخيبة الأولى، وهذا ما اتفقت عليه الروايات، حيث بلغت بها الحاجة مع زوجها الأوّل إلى اللجوء إلى أخيها صخر مرارا ليواسيها من ماله بما يدفع عنها ضنك المعيشة، وفي هذا أكثر من جانب في المشقة النفسية، لأنّه إذا كان احتمال ضيق المعيشة عبء نفسي ثقيل، فإنّ الاضطرار إلى اللجوء إلى الغير ولو كان أخا هو عبء آخر أشدّ ثقلا، خصوصا إذا صاحبه ما يزيد النّفس ألما، كنفسية الخنساء ممّا فيها من عزّة وإباء من جهة، وعدم رضا زوجة صخر(سلمى) على كثرة عطائه للخنساء من جهة أخرى[3] ،وهذا ما جعل خيبة أملها كاملة في حياتها مع زوجها، وجعل صخرا ملجأها الأوّل والأخير.

3- الخنساء أختا:

كان للخنساء أخوان: أحدهما معاوية وهو أخوها الشقيق، والثاني صخر وهو أخوها غير الشقيق، وقد "كانا من أكبر وأشهر فرسان بني سليم وسادتها، وكانا من الأسماء التي يتردد ذكرها بين القبائل مصحوبا بالاعجاب والتقدير"[4]،ولكنّ صخرا كان أحبّهما إليها، وقد "استحقّ صخر ذلك لأمور منها :أنّه كان موصوفًا بالحلم، مشهورًا بالجود، معروفًا بالتقدم والشجاعة، محظوظًا في العشيرة، وأجمل رجل في العرب"[5]،وهذا هو الوجه الحسن من حظ الخنساء ،فأخويها صخر ومعاوية " قد بلغا أقصى ما يحلم به طالب

---

[1] يُنظر:عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص: 202.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص: 202.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص 203.

[4] المرجع نفسه، ص 200.

[5] بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 227.

مجد في مجتمعهما، وأن الخنساء قد بلغت أقصى ما يحلم به شاعر، وأن اجتماع الأمرين في أسرة واحدة كان أقصى ما تحلم به أسرة عربية حينئذ"[1].

ولكنّ هذا الوجه الحسن من حياة الخنساء بدأ في الانهيار شيئا فشيئا، والبداية كانت مع مقتل معاوية الذي كان في "يوم حَورة الأول نحو سنة 612 للمسيح... وقاتله هاشم بن حَرملة ...ابن مرة الغطَفاني. وغزا صخر بني مرة في العام التالي فأصاب منهم، وقتل دريدًا أخا هاشم، وكان ذلك في يوم حورة الثاني، ثم قتل هاشم بن حرملة، وقاتِله عمر بن قيس الجُشَمي"[2]، وفي هذا يقول عمرو بن قيس الجشمي[3]:

إنّي قتلت هاشِمَ بن حرملهْ * أحيا أباهُ هاشمُ بنَ حرملهْ**

إذا الملوك حولهُ مغربَلهْ * يقتل ذا الذنبِ ومن لا ذنب لَهْ**

ورمحُه للوالدات مُشكِلَهْ

فقالت الخنساء تمدحه[4]:

فِدًى للفَارِسِ الجُشَميِّ نفْسِي * وَأَفْدِيهِ بِمنْ لي مِنْ حَمِيمِ**

وأفْدِيهِ بِكُلِّ بني سُلَيْمٍ * بِظَاعِنِهِمْ وَبِالإِنْسِ الـمُقِيمِ**

أمّا صخر فقد كانت وفاته بجرح بليغ أصابه في جنبه في "يوم ذات الأثل" وهو يوم بين "سُليم وأسد"، فمرض من ذلك وطال مرضه حتى ملّته زوجته سلمى، وفي هذا يقول:

أرى أمّ صخرٍ لا تملّ عيادتي، * وملّت سُلَيْمَى مضْجعي ومكاني**

وما كنت أخشَى أن أكون جِنازةً * عليكِ، ومن يغْتَرّ بالحدثان؟**

ثمّ نُكس بعد ذلك في مرضه، حتى مات في سنة 615م [5].

وموت صخر شكّل في نفس الخنساء "شعورا مفاجئا بالفشل أو اليأس، أو ما يسميه علم النفس بالإحباط"[6]، وبموته مات كلّ شيء في نظر الخنساء "فقد مات عزها ومؤنسها وملجؤها وحاميها، ولذا وجدت به أعظم وجد وولهت أشد الوله، وأقامت على قبره زمانًا تبكيه وتندبه وترثيه"[7].

ومن جهة أخرى إذا كان صخر قد شكّل في حياته الملجأ الوحيد للخنساء ، الذي أزال عنها همومها ومسح آلامها، فإنّه ظلّ –في المقابل– ملجأها حتى بعد موته، بحيث خفّف عنها ما كبتت في نفسها من

---

(1) عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص 205.

(2) بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 228.

(3) يُنظر: الأب لويس شيخو اليسوعي:أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء ، ص 16.

(4) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص 129.

(5) يُنظر: بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص: 228 ومابعدها.

(6) عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص:212.

(7) حمدو طمّاس: ديوان الخنساء، ص:10.

الأحزان، وما ابتلعت من غصص طالما أقلقتها، فلمّا مات صخر انفجرت باكية من غير مساك[1]، وهذا ما كان يتوقعه صخر في قوله[2]:

والله لا أمنعها خيارها * وهي حَصانٌ قد كفتني عارها**

ولو هلكتُ قدّدت خمارها * ولاتخذت من شَعَرٍ صدارها**

4- الخنساء أمًّا:

مما يمكن أن يدعو للشكّ أو التعجب في هذا الجانب من حياة الخنساء، هو أنّ موقفها من مقتل أبنائها لم يكن بارزا كما هو حال موقفها من مقتل صخر، أو كما هو حال أيّ أمّ تفقد أولادها، بحيث لم تختلج "فيها خالجة ولا رويت عنها كلمة تشير إلى أنها اهتمت لذلك"[3]، والدليل على ذلك أنّه بعد دخول الخنساء الإسلام مع قومها، شهدت حرب" القادسية" فأخذت تُحرّض بنيها الأربعة على الحرب وتقول: " يا بَنيّ، إنّكم أسلَمتم طائعين، وهاجرتم مختارين، واللهِ الذي لا إله إلاّ هو، إنّكم لَبَنُو رجل واحد، كما أنّكم بنو امرأة واحدة، ما خنتُ أباكم، ولا فضحت خالكم، ولا هَجَنْتُ حَسَبَكم، ولا غيّرتُ نسَبَكم. واعلموا أن الدار الآخرة خير من الدار الفانية.اصبروا وصابروا ورابطوا واتّقوا الله لعلّكم تُفلِحون. فإذا رأيتم الحرب قد شمّرت عن ساقها فتيمّموا وطيسها، وجالدوا رئيسها، تظفروا بالغُنمِ والكرامة في دار الخُلد والقيامة."[4]

ولما بلغها خبر استشهادهم قالت: "الحمد لله الذي شرّفني بقتلهم، وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقرّ الرحمة."[5]

وقد يكون لموقف الخنساء هذا تفسيرين اثنين، الأوّل " أنها حتى ذلك الحين لم تفق من صدماتها المتواليات في أسرتها، فهي في شغل عن كل ما حولها من أحداث وهذا- على غرابته من أم إزاء أبنائها- ربما كان بسبب انهيار أصاب منها صلابتها ومضاء عزيمتها على توالي الأحداث."[6]

وأمّا التفسير الثاني، فربّما يكون - كما ترى الدكتورة مي يوسف خليف- انعكاسا لجانب بارز من ذلك التحوّل العقلي الذي يُفسّر لنا سرّ صمتها الشعري بعد مقتل أولادها، بحكم المؤثر الديني الذي هدّأ من روعها أمام انتظار أجر الشهداء[7]، في قولها[8]:

هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكِ أَوْ أَفِيقِي * وَصَبْرًا إِنْ أَطَقْتِ وَلَنْ تُطِيقِي**

وَقُولِي إِنَّ خَيْرَ بَنِي سُلَيْمٍ * وَفَارِسَهُمْ بِصَحْرَاءِ العَقِيقِ**

---

(1) يُنظر: المرجع نفسه ،ص: 10.

(2) يُنظر: الأب لويس شيخو اليسوعي:أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء ، ص:21.

(3) حمدو طمّاس: ديوان الخنساء، ص:11.

(4) بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص: 230-231.

(5) المرجع نفسه، ص: 231.

(6) حمدو طمّاس: ديوان الخنساء، ص :11.

(7) يُنظر: مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، ص:98.

(8) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 104.

وَإِنِّي وَالبُكَا مِنْ بَعْدِ صَخْرٍ *** كَسَالِكَةٍ سِوَى قَصْدِ الطَّرِيقِ
فَلاَ وَأَبِيكَ مَاسَلَّيْتُ صَدْرِي *** بِفَاحِشَةٍ أَتَيْتَ وَلاَ عُقُوقِ
وَلَكِنِّي وَجَدْتُ الصَّبْرَ خَيْرًا *** مِنَ النَّعْلَيْنِ وَالرَّأْسِ الحَلِيقِ.

وهذا ما كان يختلف عن حزنها على أخويها والدليل على ذلك أنّه "حين سألها عمر رضي الله عنه عما أقرح مآقي عينيها، فأجابت: بكائي على السادات من مضر. فقال لها: يا خنساء: إنهم في النار، فقالت: ذاك أطول بعويلي عليهم إني كنت أبكي لهم من الثأر وأنا اليوم أبكي لهم من النار"[1].

5- وفاة الخنساء:

لم تكن وفاة الخنساء بأحسن حالا من ميلادها، إذ اختلف الباحثون واتسع بينهم الاختلاف حتى بلغت مسافته ثلث قرن أو يزيد، فمن قائل كانت وفاتها سنة 646م[2]، إلى قائل في أوّل خلافة سيّدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه، ومن الذين ذهبوا هذا المذهب "بطرس البستاني" في قوله:"وتوفيت الخنساء في أول خلافة عثمان وكان موتها في البادية"[3] ، وحدّدها البعض بسنة 24ه، وقد حدّدها الشيخ "محمد محي الدين عبد الحميد"بنحو سنة 50ه[4]، وهو ما ذهب إليه "الأب لويس شيخو" في قوله:"وكانت وفاة الخنساء في زمن معاوية بالبادية (نحو 50ه-670 للمسيح)" [5].

إذن هذه هي الخنساء، الشابة، الشاعرة، التي نمت وترعرعت في جوٍّ يُحيط به الجمال والنّسب والعزّة والمجد من كلّ جانب، ثمّ فوجئت برياح تعصف به شيئا فشيئا، حتى انهار تمامًا وانهارت معه الخنساء، التي عانت مرارًا من حظها العاثر في الحياة التي ضاقت بها، وخابت فيها كلّ آمالها، وهو ما شكّل لها صدمة نفسية حادّة مليئة بمشاعر التعاسة والكآبة، التي فجّرتها من خلال أشعارها، في يأس وحزن صادقين جسّدهما لنا إيقاعها الشعري، وما انطوى عليه من مظاهر جمالية كما سنراها، ولكن قبل ذلك ما معنى الإيقاع؟ وما معنى الجمالية؟

---

[1] مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، ص :98.

[2] يُنظر: حمدو طمّاس: ديوان الخنساء، ص:12.

[3] بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص:231.

[4] يُنظر: حمدو طمّاس: ديوان الخنساء،ص:12.

[5] الأب لويس شيخو اليسوعي: أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص: 23.

□

الفصل الأول

ماهية الجمالية والإيقاع الشعري

موضوع هذه الدراسة هو: (جماليات الإيقاع في شعر الخنساء)، ومن الطبيعي أن يكون تحديد معنى "الجمالية" ومعنى "الإيقاع" ضروريا قبل أن أمضي في هذا البحث، وذلك توافقا مع روح المنهج العلمي الذي يؤكد ضرورة ضبط المصطلحات من الناحية اللغوية، ثمّ من الناحية الاصطلاحية، حتى تتّضح الرؤية بعد ذلك .

1_تعريف الجمال:

1-1-لغة: يتفق أصحاب المعاجم العربية على جعل الجمال بمعنى البهاء والحسن، سواء كان ذلك في الأشياء والصور المختلفة أو في المعاني.

حيث جاء في كتاب العين، الجمال مصدرُ الجَميلِ ، والفِعْلُ منه جَمُلَ يجْمُل. وقال تعالى[*]: **{ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ }** ... أي بَهاءٌ وحُسنٌ."[1]

وورد في لسان العرب –بالإضافة إلى هذا المفهوم –أنّ الجمال هو الحُسْنُ الذي يكون في الفِعْلِ و الخَلْقِ، والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث: إن الله جميل يُحب الجمال، أي حَسَنُ الأفعالِ، كاملُ الأوصَافِ.[2]

وجاء في القاموس المحيط "الجَمالُ الحُسْنُ في الخُلُقِ و الخَلْقِ جَمُلَ ككَرُمَ فَهو جَميلٌ."[3]

أما في المعجم الوسيط، فالجمال من الفعل جَمُلَ بضمّ الميم، جُمل جمالا :أي حَسُن خَلقه وحَسُن خُلقه فهو جميل والجمع جُملاء، وهي جميلة والجمع جمائل. والجمال عند الفلاسفة، صفةٌ تُلحَظ في الأشياء، وتبعث في النّفس السُّرور والرضا، وعلم الجمال باب من أبواب الفلسفة وهو يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته [4].

1-2-اصطلاحا:

إنّ حُبّ الجمال فطرة في النّفس الإنسانية التي تميل إليه وتنجذب نحوه، ومتى كان باستطاعتها أن تتذوقه وتحسّ به فإنّها تسعد بالاستمتاع بلذّته[5]. فالبشر يهوى الجمال ويتوخاه

---

[*] الآية رقم 06 من سورة النحل.

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين، تح :عبد الحميد هنداوي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1424ه/2003م، ص: 260، مادة (جمل).

[2] يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، تح:عبد الله علي الكبير وآخرون، مج1، ج8، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص: 685، مادة(جمل).

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط،ج 3، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ب، 1399ه/1979م، ص: 340، مادة (الجمل).

[4] يُنظر: شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ص: 136، مادة(جمل).

[5] يُنظر: عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني: البلاغة العربية (أسسها ،و علومها، و فنونها)، ج1، ط1، دار القلم، دمشق، 1416ه/ 1996م، ص: 20.

في آثار الطبيعة كما يتحرّاه في آثار الفكر، حيث يظهر الأوّل في آثار الكون وما فيه من تنوّع وانسجام، في حين ينبثق الثاني من العقل ويُبرزه الفنّ.[1] ولكن في المقابل إذا كان من السّهل أن نحكم على شيء ما بأنّه جميل، فإنّه بالرغم من قرب هذا المفهوم وتداوله بين الناس، إلاّ أنّه من الصعب أن نُعطيه مفهومًا جامعًا متفقًا عليه.

بل هناك مفاهيم مختلفة ومتشعبة بقدر ما يوجد من فلاسفة ومناهج في ما يُعرف بعلم الجمال وفلسفة الفن[2].

وفي هذا يقول الفيلسوف "هيغل" بأنّ الجمال يتدخّل في جميع ظروف حياتنا، ونصادفه في كل مكان ولكن إذا أردنا أن نتبيّن أين وكيف يتجلى لنا، يتّضح أنّه يرتبط منذ القدم بأوثق الرّوابط بالدين و الفلسفة [3] ،حيث يُمكن إرجاع فكرة الجمال إلى عهد أفلاطون، الذي يُشكّل نقطة البداية، وبه تبدأ نظرية الجمال اليونانية، ومفهوم الجمال عنده يرتبط بالدين، حيث يرى أنّ النفس الإنسانية حقيقة تنتمي لعالم مفارق للعالم المحسوس يُسمّيه أفلاطون بعالم المثل، وفي هذا العالم المثالي الذي يتّصف بالحقيقة والجمال والخير والخلود، ما يُذكّر النفس أصلها السماوي، ويجعلها تحِنّ إليه وهي على هذه الأرض، ولذلك فهي تهيم حبا بكلّ ما هو جميل، لأنّه وسيلتها للارتفاع إلى هذا العالم [4]، ونظرا لأهمّية الجمال عند أفلاطون فإنّه يصفه"بأنه إشراقُ الحقيقةِ"[5].

وأفلوطين يرى أنّ الجمال حقيقة علوية لها طبيعة نورانية متّحدة مع ذات الإله، وهذه الحقيقة تمتدّ في الأشياء إلى أن تظهر ظلالها التي تُدركها بالحواس، وهذا يعني أنّ الجمال الذي نُدركه بالحواس ليس هو جوهر الجمال، وإنّما إدراك الجمال (تلك الحقيقة النورانية) لا يتأتّى إلاّ بأداة من نفس الجوهر وهي الروح[6].

---

(1) يُنظر: محمد علي السرّاج: اللباب في قواعد اللغة و آلات الأدب، تح: خير الدين شمسي باشا، ط1، دار الفكر، دمشق، 1403ه/1983م، ص: 155.

(2) يُنظر: هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي(دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، حزيران/يونيو 2007 م، ص: 49.

(3) يُنظر: هيغل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط3، دار الطليعة للطّباعة والنشر، بيروت، 1988م، ص:10.

(4) يُنظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص:31.

(5) محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ج1، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1419ه/1999م، ص: 320 .

(6) يُنظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1412ه/1992م، ص:36.

فالجمال مفهوم فلسفي يُحيل على شبكة من القيم المتشعبة، ويرمي إلى معانٍ تتخذ سبيل تأويلها تبعا لما رُكِّب في المتحدّث، أو الدارس، أو القارئ -أي في المرسل و المستقبل معا – من اكتساب معرفي و فكري لدى الأوّل، واستعداد فطري لدى الآخر.[1]وهذا أمر طبيعي لأنّ النّاس يتفاوتون في فهم الجمال كما يتفاوتون في قدراتهم المختلفة سواء كانت مادية كالقدرات الجسدية أو معنوية كقدرات الذكاء و الفهم .

ومن هنا يكون من الصعب أن نُحدّد ما الجمال؟ أو أن نُقدّم تعريفًا للجمال، فقد يرى البدوي في الصحراء جمالاً لا يراه ابن المدينة، كما قد يرى البدائي في الوشم وألوان الزينة جمالا لا يراه الأوروبي، وما يُعجب من في الصين قد لا يُعجب من يعيش في عاصمة الفرنسيين... بل وأبعد من ذلك قد يختلف الذّوق بين أبناء الحضارة الواحدة باختلاف ثقافتهم وبيئاتهم وأذواقهم[2]. وهذا يعني أن الجمال عبارة عن رؤية أو شعور خاص ينجم على ما يحس به الإنسان تجاه شيء ما، ولا يوجد شيء جميل يتفق جميع الناس على جماله، بل يختلف هذا الحكم باختلاف نظرة النّاس إلى الأشياء.

وهكذا نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين في مختلف العصور والأمكنة، باعتبارها مجرد وجهات نظر تختلف باختلاف النّاس في فهم الأشياء[3]، خاصّةً إذا كانت ذات" طبيعة مرنة كما هو الشّأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة"[4]، فقد تنوّعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة، أو المفهومات الفردية، أو بحسب الميادين الخاصة كالميتافيزيقا والتّصوف و الدين والأخلاق والعقل، تلك الميادين التي يعمل فيها المفكرون. ولذلك كان الجمال أحيانا في الأشياء، وأحيانا في مدى موافقتها لنا، وأحيانا يكون الجمال في أرواحنا، أو هو الخاصية التي يُضفيها الفنان على الأشياء بروحه التي تُدرِك الجمال، وقد يكون أحيانا أخرى ممثلا في الوزن والتناسب و الانسجام والنظام الذي يجمع بين الأشتات أو هو الكمال والتّناسب والوضوح، وقد يكتفي البعض بأن يجعلوه علاقة بين أجزاء الشيء المفهوم، وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصّدق ...إلخ[5]. و تحديد هذه المفاهيم يخرج عن حدود هذه الدراسة، فالأمر يحتاج إلى قراءات عدّة حول هذه النظريات، ولذلك سأكتفي بالإشارة إلى بعضها فقط .

---

[1] يُنظر: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة، الجزائر، 2010 م، ص:61.

[2] يُنظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص:5.

[3] يُنظر: عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 29.

[4] المرجع نفسه، ص:29.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص:53.

وكمثال على ذلك أذكر الفيلسوف "توماس اكوانيس" الذي عرّف الجمال بأسلوب مقبول على أنّه ذلك الذي، لدى الرؤية يسرّ، أي أنّه يسرّ لمحض كونه موضوعا للتأمّل، سواء عن طريق الحواس، أو في داخل الذّهن نفسه.

والروائي الفرنسي"ستندال" من القرن التاسع عشر، وصف الجمال بعبارات أكثر شرودا، على أنّه الوعد بالسّعادة، وأظهر بذلك رؤيا ربّما كانت أعمق في المشاعر التي يُثيرها الجميل[1].

وكذلك نجد "بيتر" الذي يُمكن عدّه خير من يُمثِّل النظرة الجمالية في الحياة، حين رفض أن يُعرّف الجمال على أساس أنّه مسألة نسبية، بل هو بالنسبة إليه خبرة مباشرة وتَحسُّس فوق النبض وليس مجرّد تجريد يخلو من الحياة، فالجمال عنده اصطلاح شامل يضمّ انطباعاتنا التي نتلقاها ونتمتع بها من الأدب والفنون .[2]

ويعدّ "هيغل" أعظم فلاسفة الألمان في القرن التاسع عشر، ويرى بأنّ الجمال تعبير ووسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود.[3]

كما نجد الفيلسوف الألماني "كانظ" الذي يُعرّف الجمال على أنّه ما يبعث في النّفس السرور والرضى دون تصور، بمعنى أنّه ما يُحدث في النّفس عاطفةً خاصّة تسمى عاطفة الجمال[4]، فالجمال عنده لا يرجع إلى الأشياء، وإنّما مصدره الذات[5].

وأمام اتساع رقعة هذه المفاهيم ، ونظرا لالتصاقها بتفكير الإنسان وذوقه ووجدانه كان للجمال علم يُعرف ب"علم الجمال" (Esthétique) وهو علم يهتمّ بالبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلّقة بالآثار الفنية [6].

وما يُمكن استخلاصه حتى الآن هو أن " علمُ الجمال، أو الجماليّات، من المفاهيم الفلسفيّة التي تسرّبت إلى المدارس النقديّة الحديثة، والتي دأبت على الإِلْتِحاد إلى هذه الجماليات عند قراءة أيّ أثر فنّيّ: أدبًا كان أم رسمًا، أم نحتًا، أم رقصًا، أم تمثيلاً، أم موسيقى ..."[7].

---

(1) يُنظر: ر.ق.جونسن وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج1، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983م، ص: 272

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 272 ومابعدها.

(3) يُنظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص :36 .

(4) يُنظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج1، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1982 م، ص :407 .

(5) يُنظر: أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989م، ص: 10.

(6) يُنظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 408.

(7) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص: 70-71.

والجمالية بمعناها الواسع، محبّة الجمال،كما يوجد في الفنون بالدّرجة الأولى وفي كلّ ما يستهوينا في العالم المحيط بنا، والجماليات هي دراسة مختلف المسائل الجمالية مثلا: ما الجمال؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة ؟[1]، أو هي"كما يعرّفها ديديي جوليا (Didier Julia)، "هي العلم الذي يبحث في الجمال،والعاطفة التي يقذفها فينا "[2].

وعلى ذكر الفنون المختلفة، لابدّ من أن أُشِير إلى أنّ الفلاسفة قد اختلفوا في تحديد أهم مكوّنات العمل الفني، باختلاف الفنون فيما بينها، فقد يرى البعض في الفن خيالاً وفكرًا، وقد يرى البعض فيه حديدا وحجارة، وقد يرى البعض الآخر فيه مجرّد براعة في التصميم والتركيب، ولهذا كان حديث النّقاد عند تقييمهم للأعمال الفنية من خلال المادة التي يتجسّد ذلك العمل الفنّي فيها، فقد تكون كلمات في الشعر، وقد تكون حديدا في تمثال، أو مجرّد أصوات في لحن موسيقي، ثمّ كان تفسيرهم بعد ذلك لأهمّ عناصر العمل الفني وهي ما ينطوي عليه من صورة ومضمون [3]، بمعنى أنّه حتى يُصبح العمل الفنّي كاملا لابدّ من أن تتّحد الفكرة أو المضمون مع الصورة أو الشّكل.

فالقصيدة مثلا ليست مجرّد كلمات ولا مجرّد معان وأفكار، ولكنّها مع ذلك لابدّ أن تخضع لوزن معيّن، واللوحة ليست مجرّد ألوان وأشكال، ولكنّها ألوان وأشكال صِيغت في علاقات وفي صورة تجعلها في النهاية عملاً متكاملاً، والموسيقى أيضا ليست مجرّد أصوات ولكنّها أصوات ذات لحن وائتلاف يجعلها في النهاية عملاً قائما بذاته...إلخ، فتقدير الجمال في العمل الفنّي لابدّ أن يعتمد على تقدير هذا الجانب الذي يتلخّص في التشكيل المعروف باسم الصورة. وإلى جانب هذه الصورة يجب أن يُراعى أيضا ما يُعبّر عنه هذا العمل الفني وهو ما اتفق النّقاد على تسميته بالمضمون.[4]

وهنا أُشير إلى نقطة مهمّة، وهي أنّ المضمون والموضوع ليسا شيئًا واحدًا، فالموضوع خارج القصيدة، أمّا المضمون فيدخل عنصرا أساسيا فيها، ومن الأدلّة على ذلك أنّه قد يكتب

---

(1) يُنظر: ر.ق.جونسن وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي ، ص: 269 وما بعدها.

(2) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:71.

(3) يُنظر:أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص: 19.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 20 ومابعدها.

أكثر من شاعر في موضوع واحد، ولكن لكلٍ مضمون مختلف عن الآخر، فكم من شاعر تناول على سبيل المثال موضوع الوطن أو الحرية، ولكنّ لكلٍ مذهبه ومشاعره وأسلوبه وموقفه[1].

وإذا كانت "الجمالية ظاهرة أوربية غربية وأميركية "[2]، فقد اتَّخَذَت ظاهرة الجمال في الفكر العربي مغزى تجريبي في استنتاجهم للأذواق الحسية، وهي النّظرة السائدة في تقويم المنظور العربي القديم لمعنى الجمال، وقِدَمُها يتدرّج بهم إلى عصر ما قبل الإسلام، حيث كانوا يربطون النظرة الحسية بوصف الطبيعة والمرأة [3]، وهو ما يتجسّد في أشعارهم.

ولعلّ إكثارهم من الشعر على اعتبار أنّه ديوانهم، دليل على أنّ لهم رؤية جمالية، باعتبار أنّ الشعر منبعه العاطفة المعتمدة أساسا على إثارة التذوّق للملموس، ليبلغ تأثير وقائع الحياة أشدّه في نِتَاجهم شكلاً ومضمونًا. وإذا كان الجمال أحد عناصر الحياة إنْ لم نقل هو الحياة نفسها، فإنّ اهتمام العرب قديما به فاق تصوّرهم له دون أن يُدركوا صفة لمعنى الجمال.[4]

فمع أنّهم لم يعرفوا هذا المصطلح، و لم يُترجموه، إلاّ أنّهم أدركوا أنّ للنّصوص جماليات لا تُدرك إلاّ بتمحيص علم وضعوه هو علم البلاغة ، والذي يمكن القول بأنّه فن معرفة الجميل والقبيح في الأثر الأدبي، والفنّ المثالي لكشف مواطن الجمال في كلّ نص[5]، وهو ما طبّقوه على أدبهم لمعرفة الجميل فيه من غير الجميل.

ومن النصوص التي تُثبت لنا ذلك، نجد ابن طباطبا(ت322ه) يقول :"وعلةُ كلِّ حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ علة كل قبيح منفيّ الاضطراب. والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوالٌ تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها اريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت وأستوحشت"[6]، ونجد قول القرطاجني(ت684ه) في التأكيد على دور التناسب في إضفاء جمالية على العمل الفني فيقول:" ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتّضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة

---

(1) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 22 -23.

(2) ر.ق.جونسن وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي، ص :271.

(3) يُنظر: عبد القادر فيدوح: مقالة البنية الذهنية للجمالية العربية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع17، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، محرّم 1418ه/ مايو(أيار) 1997م، ص :12.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 13-14.

(5) يُنظر: محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ص: 322.

(6) محمد أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1402ه/1982م، ص:21.

التفصيل"[1]. ومن هنا لا يمكننا إنكار أنّ الدراسات البلاغية التي قام بها قدماؤنا، ما هي إلاّ نوع من إدراكهم بضرورة وجود علم الجمال عندهم، من غير أن يَعْرِفوا اسمه أو يُعرّفوه[2].

ومن الباحثين المعاصرين نجد ابراهيم أنيس الذي يرى بأنّ "للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها"[3]، فالشعر كما يقول فن من الفنون الجميلة، يُخاطب العاطفة في أغلب أحواله، ويستثير المشاعر والوجدان، وهو جميل في تركّب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها. [4]
(4)

كما نجد "عز الدين اسماعيل"، الذي يرى بأنّ إدراك القوانين المتمثلة في التناسق والانسجام والنظام...إلخ والتي تُشكّل فيما بينها ما يسمى بالإيقاع[5]، هو الذي يكشف لنا عن الجمال، ولكن ذلك لا يتم إلا في صورة كلية وشاملة. ويُوضّح لنا ذلك بمثال عن تكويننا العضوي، والذي يكشف لنا-كما يقول- عن الكثير من القوانين التي تتحكّم في جمال الأشياء. ففي جسم الإنسان يتمثّل الانسجام التامّ بين شطريه، إذا قمنا بقسمة الجسم عموديا إلى قسمين(أ،ب)، فهناك تساوٍ بين الجزأين، وتوازٍ، وتوازن، وتقابل بين جزيئات القسم (أ) والقسم (ب)، والقسمين معًا بأجزائهما المختلفة تجمعهما وحدة عامة شاملة (الجسم)، تنسجم فيها علاقة الأجزاء بعضها مع بعض، وتكتسب جمالها من علاقتها بما قبلها وما بعدها، وعلاقة كل جزء بالكل، وإدراكنا لهذه العلاقات هو ما يُولّد فينا الإحساس بالجمال ويجعله جمالا موضوعيا، تتحكّم فيه قوانين مطلقة[6].
مطلقة[6].

ومن جهة أخرى نجد أنه إذا كان أقدر الناس على الإحساس والتعبير عن الأشياء البسيطة هم كبار الفنانين وعظماء الشعراء ،بحيث يرى الفنان ما لا يراه غيره من عامة الناس من ألوان وأشكال وأصوات في الطبيعة، ومن معاني وأحداث في الحياة، فيحقق بفنّه أو أدبه ما هو أشد جمالاً وتأثيرًا في النّفوس من جمال الطبيعة أو موجودات العالم [7]، فإنّنا نجد فلاسفة الجمال قد

---

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1986م، ص:91 .

(2) يُنظر: محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ص: 322.

(3) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر، 1952م، ص: 6- 7.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 5.

(5) يُنظر: عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص:101.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 104- 105.

(7) يُنظر: أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال و فلسفة الفن، ص: 9.

اهتموا بالبحث في تلك اللّذة الفنيّة التي نستمدّها من تذوّق الفنون، ووجدوا أنّ أوّل ما يُميّز هذه اللذة الفنيّة هو أنّها لا تقتصر على حاسة معيّنة، لأنّ الإنسان حين يستجيب لعمل فنّي معيّن فإنّه يستجيب بجميع مشاعره، فالعمل الفنّي –وإن كان يُخاطب حاسة معيّنة– إلاّ أنّه يُخاطب العقل أيضا، وتقديرنا للفنّ لا يقتصر على مجرّد الإحساس، بل يصحب هذا الإحساس حكم بقيمة هذا العمل الجمالية، وهذا الحكم يقتضي أن يكون النّاقد مُلِمًّا بالشروط الأساسية والخصائص الفنيّة، التي بفضلها تتفاضل الأعمال الفنية وتزداد قيمتها الجمالية.[1]

وبناء على كلّ ما تقدّم يُمكن القول بأنّ الجمال مفهوم واسع ومن الصعب تحديد وضبط عناصره و مقاييسه، ولكن في المقابل يمكن التعرّف على بعض هذه العناصر. وإذا كنت قد أشرت في السابق إلى أنّ الجمال موجود في كل المجالات وأنّه مفهوم مطلق، فإنّ الأدب جزء من الأشياء الجميلة، وما يعنيني هنا هو الشعر على وجه الخصوص، والذي يُعدّ من" أقدر الفنون على نقل المضمون الفكري والانفعالي"[2]، فالشعر هو "الفن الكلي وهو فن معبر عن باطن الروح ".[3]

حيث يتميّز بخصائص جمالية ونسجية عديدة كالإيقاع المستفزّ للوجدان، والتّكثيف في التصوير، والتأنّق الجميل في انتقاء اللغة، وهو ليس مجرّد رصف للكلمات في إيقاع عروضي، وإنّما هو كلّ كلام يستطيع التعبير بكيفية متفرّدة تبلغ درجة الإدهاش عن العاطفة الجياشة .[4]

وإذا رجعنا إلى قدمائنا العرب، فإنّنا نجد العديد من التجارب الجمالية قد صوّروها في أعمالهم الشعرية الناتجة من تجربتهم الطبيعية في تذوّقهم لمعنى قيمة الشيء، والعمل به حتى يصبح كيانا فعَّالاً منسجما بوصفه أحد الصفات المميّزة لقيمة الجمال[5]، هذا الأخير الذي نبع في القصيدة الجاهلية من اعتبار كون الانسجام و الإيقاع أصل وجود الكيان العربي، ومن هنا نبعت فكرة التّشكيل الجمالي التي ميزت القصيدة العربية بما لها من رؤية جمالية معينة جاءت تعبيرا عن حياة الإنسان في هذا العصر من غير شعور منه [6].

وخلاصة القول أن الجمال ذا أفق واسع، فقد يكون ماديا نلمسه في الأشياء المادية وقد يكون معنويا نلمسه في الأمور المعنوية كالأفكار والمشاعر، وهو مفهوم حَيَّر المفكرين والفلاسفة

---

[1] يُنظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص: 18- 19.

[2] أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ص: 111.

[3] المرجع نفسه، ص: 93.

[4] يُنظر: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص: 101.

[5] يُنظر: عبد القادر فيدوح: مقالة البنية الذهنية للجمالية العربية، ص: 13.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص:23.

والأدباء عبر مختلف العصور، ولذلك تعدّدت تفسيراته بتعدّد اتجاهاتهم ومنطلقاتهم. ومع ذلك يمكن القول بأنّ الجمال"تناسب كامل هادئ من دون إفراط و لا تفريط ، قد بلغ كلّ جزء فيه حدّه المناسب التام و ائتلف منسجما مع بقية العناصر."[1]

وعلم الجمال على حدّ قول المفكر الأمريكي "ستيفن بير"، إنّما يتناول تلك الموضوعات التي نحبّها لذاتها، وليس لأنّها وسائل تحقّق لنا أشياء أخرى، ولما كانت أبسط هذه الأشياء التي نحبّها لذاتها هي الصوت واللّون والخط والإيقاع كانت هذه هي أبجدية الفنون، ومنها تتركّب بعد ذلك الأعمال الفنية المختلفة، سواء كانت موسيقى أو تصويرا أو عمارة أو نحتا أو شعرا[2]، وإن كان الإيقاع صفة مشتركة يُمكن لنا أن نلحظها في جميع هذه الفنون كما سنرى في حديثنا عنه.

□

(1) عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 1416ه/1996م، ص: 48.

(2) يُنظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص: 55- 56.

2-تعريف الإيقاع:

2-1-لغة: جاءت مادة (وقع) في كتاب العين للخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت175ه) من "الوَقْع: وَقْعَةُ الضِّربِ بالشّيء. ووَقْعُ المطرِ، ووَقْعُ حوافِرِ الدّابَةِ، يعني: ما يُسْمَعُ من وَقعِه ."[1]

وفي لسان العرب، وَقَعَ على الشّيءِ ومنه يَقَعُ وَقْعًا ووُقُوعًا بمعنى سَقَطَ، ويُقال سمِعْتُ وَقْعَ المطرِ وهو شدّةُ ضَرْبِهِ الأرضَ والإيقاع من إيقاع اللَّحْنِ والغِنَاءِ، وهو أن يُوَقِّعَ الألحان ويُبَيِّنَهَا وقد سمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع[2]، إلا أنّ هذا الكتاب ضاع للأسف و لم يصلنا منه شيء.

وهو نفسه المعنى الذي جاء في القاموس المحيط :"الإيقاع: إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها "[3]، أي يوضحها .

في حين جاء الإيقاع في موسوعة علوم اللغة العربية من الفعل "أوقع":"الإيقاع، في اللغة، مصدر الفعل "أَوْقَعَ". وأوقَع المغنّي :وضَع ألحانَ الغناء على موقعها وميزانها"[4]، وهذا ما يتفق مع ما جاء في المعجم الوسيط "(أَوْقَعَ) المغَنِّي: بَنَى ألحانَ الغِناء على مَوقِعها وميزانها ... (الإيقَاعُ): اتِّفاقُ الأَصوات وتوقيعها في الغناء ".[5]

وما يُمكن قوله بعد التأمل في مختلف هذه التعريفات هو أنّ المعاجم العربية تتّفق على جعل الإيقاع بمعنى التبيين والتوضيح، وتجعله أيضا مرتبطًا أشدَّ الارتباط بالغناء واللّحن .

وقبل بسط الكلام في المفهوم الاصطلاحي للإيقاع، يجب التمييز أوّلا بين نوعين منه[6]:

الأوّل: إيقاع تلقائي غير مقصود:

وهو ما لا يُقصَد منه أيّ نوعٍ من أنواع التأثير الفنّي في النّفس مثل دقات الساعة، والأصوات التي تصدرها عجلات القطار...إلخ.

---

(1) الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج4، ص:392، مادة (وقع).

(2) يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 6، ج 54، ص: 4894، مادة (وقع).

(3) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، ص: 94، مادة (وقع).

(4) إميل بديع يعقوب :موسوعة علوم اللغة العربية ،ج3 ،ط 1 ،دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان ،1427ه/2006م، ص:465.

(5) شعبان عبد العاطي عطية و آخرون :المعجم الوسيط، ص: 1050، مادة (وقع).

(6) يُنظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة في دواوين فاروق شوشة- إبراهيم أبو سنة- حسن طلب- رفعت سلام)، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008م، ص: 14- 15.

الثاني: إيقاع مقصود أو فنّي:

وهو النّوع الذي تتعدّد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرّقص، ويُقصد بهذا النوع إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي.

وبين النّوعين هناك مجموعة من الاختلافات[1]:

- العلاقة بين العناصر في النّوع الأوّل ظاهرة بسيطة يسهل قياسها، أمّا في النّوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيبا.

-والعلاقات في النوع الأوّل توشك أن تكون حسّية خالصة، ولهذا لا يتفاوت الناس في إدراكها، وإن تفاوتوا في الثقافة أو العمر أو غير ذلك، أمّا العلاقات في النّوع الثاني فهي عقلية حسّية، ولا تكفي الحواس لإدراكها، بل تحتاج كذلك إلى الفكر، ولذلك يتفاوت النّاس في فهمها وتذوّقها وتقديرها، ولا بدّ أن تتوافر في متلقيها درجة من النّضج العقلي والثقافي.

-والعلاقات بين عناصر النّوع الأوّل تنتظم انتظامًا تامًا أو شبه تام، أمّا في النّوع الثاني فإنّ الانتظام بين هذه العناصر ينتظم أحيانا انتظاما تامًّا ويخرج عن هذا الانتظام أحيانا أخرى.

ومن هنا تأتي صعوبة التعرّف على الإيقاع في النوع الثاني لأنّ العلاقات بين عناصره ليست من البساطة والوضوح بحيث يُمكن وصفها وتذوّقها بسهولة.

2-2-اصطلاحا:

يُشكّل الإيقاع عنصرًا أساسيًا من عناصر تشكيل القصيدة الشعرية، و زيادة درجة جماليّة النّص الشعري حيث تتّفق الدراسات القديمة والحديثة على أنّ الإيقاع مقوّم أساسي للجمال الشعري، يمنحه قدرته على التّأثير والفعّالية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصّة. ومن هنا فقد أصبح مبحثا جوهريا في هذه الدراسات التي حاولت أن تُوضِّح ماهيته ووظيفته الشعرية .[2]

ومع ذلك فإنّنا لا نجد تعريفًا لمصطلح الإيقاع يكون جامعًا مانعًا، "بل تعددت التعريفات حسب ثقافة المعرِّف وخبراته"[3]

ومن أجل إعطائه صورة شاملة وواضحة لابدّ من تَتبُّعه كما يلي:

---

[1] يُنظر: علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م، ص:18-19.

[2] يُنظر: هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، ص:73.

[3] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص: 16.

2-2-1-الإيقاع في التراث النقدي:

بالرّغم من أنّ مصطلح الإيقاع الشعري لم يتبلور في الفكر العربي كنظرية أو كمبدأ متميّز، و لم يبرز كمصطلح متعارف عليه، إلاّ أنّ مظاهره وأبحاثه كانت منتشرة في كتابات نُقّادنا القدماء وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فنّ القول بمختلف أشكاله، ونظرة سريعة على مواقفهم من الظواهر التي أطلقوا عليها تسمية (المحسّنات البلاغية) تُظهر لنا إحساسهم العميق بجمال الإيقاع[1]، وتُظهر لنا أيضا أنّهم كانوا يدورون حول معنى الإيقاع والقوانين التي تحكمه، وإن لم يكن ذلك بشكل مباشر، إلاّ انّهم "بذلوا جهدًا كبيرًا في الكشف عن هذه القوانين كما تتمثل في الفن القولي"[2]، وهذا قدامة بن جعفر(ت337ه) يُجملها لنا في قوله:"وأحسنُ البلاغةِ التّرصيعُ، والسَّجعُ، واتّساقُ البناء، واعتدالُ الوزنِ، واشتقاقُ لفظٍ من لفظ، وعكسُ ما نُظِمَ منْ بناءٍ، وتلخيص العبارةِ بألفاظٍ مستعارةٍ، وإيراد الأَقسَام موفورة بالتَّمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ مُتعادِلةٍ، وصحَّةُ التقسيم باتفاقِ النُّظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلافِ، والمبالغة في الوصف بتكرير الوَصف، وتكافؤُ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإردافُ اللَّواحق، وتمثيل المعاني"[3]، وإن كانت هذه الأفكار بحاجة إلى توضيح وتبيان أكثر.

"ولعلهم حين استعملوا كلمة "أوقع" لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الإيقاع كما يتمثل في الشعر"[4]، وهو ما تضمّنه حديث ابن طباطبا(ت322ه) عن الخطوات التي يجب اتّباعها في صناعة الشعر، فيقول بأنّ الشاعر إذا أراد بناء قصيدة محّض المعنى الذي يُريد بناء الشّعر عليه وبدّل بكلّ لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة، وإن اتَّفَقَت له قافية، قد شغلها في معنى من المعاني، واتَّفَق له معنى آخر مضاد للمعنى الأوّل، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأوّل نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن[5]، بحيث يرى أنّه إذا وُجِد في الشِّعر جانب ضعيف فإنّه يجب استبدال ألفاظه بألفاظ أوقع، وفي الوقت نفسه يتبيّن لنا أنّ هذه الألفاظ الأوقع هي التي وفّرت للبيت الصورة الإيقاعية.[6]

---

(1) يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، سوريا- حلب، 1418ه/1997م، ص:29.

(2) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ،ص: 187.

(3) أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي: جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1405ه/1985م، ص:3.

(4) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 196.

(5) يُنظر: ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، ص:11.

(6) يُنظر: عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص:196.

وتتّصح لنا هذه الفكرة أكثر في حديث أبي هلال العسكري(ت395ه)، حيث يقول:"فإذا عملتَ القصيدة فهذّبها ونقّحها؛ بإلقاء ما غَثَّ من أبياتها، ورَثَّ ورَذُل، والاقتصارِ على ما حَسُنَ وفخم، بإبدالِ حرفٍ منها بآخرَ أجودَ منه، حتى تستويَ أجزاؤها، وتَتَضَارَع هَوَادِيها وأَعْجَازها"[1]، ثمّ يوضّح لنا ذلك ببيت شعري:

طَرَقَتْكَ عَزَّةُ مِنْ مَزَارٍ نَازِحٍ * يَا حُسْنَ زَائِرَةٍ وَبُعْدَ مَزَارٍ**

فلو أنّ الشاعر قال: "يَا قُرْبَ زَائِرةٍ وُبُعْدَ مَزَارٍ"، لكان ذلك أجود وأبلغ لاشتماله على مُحسِّن من المحسِّنات البلاغية وهو الطباق.[2]

وبهذا يتبيّن لنا كيف كان النّقاد يُحاسبون الشعراء وفقا لقوانين الإيقاع، فَقَوْل الشَّاعر السَّابق لم يكن فيه توازن إيقاعي، وإن كان كلامه جيّدا، ولكنّ هذه الجودة كانت ستزداد لو أنّه توفّر على قانون التوازن، وهذا ما لن يحدث إلاّ إذا حذفت لفظة "حُسْنَ" ووضع مكانها لفظة "قُرْبَ" لا لشيء إلاّ لأنّها "أوقع". ومن ثمّ كان الشعراء يبذلون قصارى جهدهم في توفير هذا الجانب الإيقاعي في قصائدهم حتى تصل إلى هذه الدّرجة من الجودة الإيقاعية[3] .

فأبو هلال العسكري يرى في تخيّر الألفاظ، وإبدال بعضها من بعض ما يُعطي للكلام التئامه، فإذا أُضيف مع ذلك تخيُّر الحروف سهلة المخارج، كان ذلك أدعى للقلوب له، وإن كان موقعه من الإطناب والإيجاز أليق بموقعه، كان جامعا للحُسن، وإن بلغ أن تكون مواردُه تنبيه عن مصادره، وأوّله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحُسن، وبلغ أعلى مراتب التمام، ولذلك ينبغي على الشّاعر أن يجعل كلامه مُشتبها أوّله بآخره، ومُطابقا هاديه لعَجُزه، ويجب أن تكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بها.[4]

ويُورد لنا أبو هلال العسكري مثالا على ذلك، من قول "عبيد الله بن عبد الله بن الطاهر":

أشارَتْ بأَطْرافِ البَنَانِ المخَضَّبِ * وضَنَّتْ بما تحتَ النِقَابِ الملثَّبِ**
وعضَّتْ على تفاحةٍ في يمينها * بِذِي أُشُرٍ عَذْبِ المذاقة أشْنَبِ**
وأَوْمَتْ بها نَحْوي فَقُمْتُ * إليها فقالت: هل سمعتَ بأشْعَبِ**

---

(1) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي وَ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار أحياء الكتب العربية، د.ب،1371ه/1952م، ص:139.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص:139.

(3) يُنظر: عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص:197.

(4) يُنظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص:141.

مُبادرًا

فهذا –كما يقول–أجودُ شِعرٍ سَبْكًا وأشدُّ التئامًا وأكثره طلاوة وماء.[1]

وإضافة إلى ذلك فإنّه يُمكن عدّ نظرية النظم التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)، ممّا يدلّ على وعي القدماء بجمالية الإيقاع، والتي دعا من خلالها إلى الالتزام بمعاني النحو، الذي لا يعني مجرّد الخضوع للقاعدة النحوية، وإنّما يعني أنّ التركيب الشعري في صميمه تركيب مُنظَّم، يهدف في نظامه إلى اعتصار أقوى معطيات الكلمة في موقعها من السياق، بحيث لو تحرّكت من موقعها الذي آثره الشاعر إلى موقع آخر فإنّها ستفقد جزءً هامًا من دلالتها أو إيحائها أو موسيقيتها ومن ثمّ سينحل النَّظم.[2]

وإذا ما تجاوزنا كلّ هذه الآراء التي تُشير إلى إحساس القدماء بالإيقاع، فإنّنا سنجد في حديث ابن طباطبا (ت322هـ) ما يؤكّد على ذلك بشكل واضح، مُشيرا إلى أهمية الإيقاع في قياس جودة النص الشعري، باعتباره مصدرا من مصادر الطرب، فيقول:" وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعُه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[3].

وإذا ما أمعنت النظر في هذا النص، ستجده يُظهر جليّا أنّ الإيقاع عند ابن طباطبا قد ارتبط بالوزن أو– كما يقول–بالشعر الموزون، بل إنّ الوزن عنده هو جزء من أجزائه التي يعمل بها، والتي يُعوّل عليها في تمييز جيّد الشعر من رديئه. وبهذا فالإيقاع عند بن طباطبا أشمل من الوزن وليس مرادفا له، ونظرة كهذه لها أهميتها في الدرس النقدي عند المحدثين.

كما تعرّض حازم القرطاجني (ت684هـ) للإيقاع في سياق حديثه عن العروض، وإن لم يستخدم المصطلح في كتابه" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" بشكل صريح، إلاّ انّه تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساطهم، بحيث يربط الإيقاع بتحسين الكلام[4]، فيقول :" لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن

---

(1) يُنظر: المرجع السابق، ص: 141-142.

(2) يُنظر: محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص: 188.

(3) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص: 21.

(4) يُنظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص: 20.

ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأنّ في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنّم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها لأنّ في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأنّ للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوّعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحةً شديدةً واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال."[1]

ثمّ نجده مرّة أخرى في محاولة تُعتبر الأكثر دقّة من نوعها ، يُفرّق فيها بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، بعد أن أدرك أنّ صورة التناسب الزمني في الشّعر تختلف كليًّا عنها في الموسيقى، وذلك لاختلاف الأداة[2]. فقد رأى حازم أنّ القصيدة تتألّف من حروف هي عبارة عن أصوات تتضامّ فيما بينها، لتُكوِّن الأسباب والأوتاد، وهذه الأخيرة تتضامّ فتُكوِّن أجزاء البيت وأجزاء القصيدة أو التفاعيل، وكذلك الألحان فإنّها تتآلف من أصوات تتناغم تبعا لما فيها من حدّة وثقل، فتُشكِّل بدورها "الأسباب الأوّل" و"الثواني" مُكوِّنة أجزاء اللحن، والعامل المشترك في الحالتين هو التعاقب في الزمن، أو النّقلة المنتظمة ذات الفواصل والوقفات[3]، ولكنّها تختلف بعد ذلك باختلاف الأداة التي تتمثّل في الصوت المجرّد أو النغم في الموسيقى، وفي الأحرف أو الكلمات الدالة في الشعر[4]، وهو ما يُميّز إيقاع الشعر من إيقاع الموسيقى، ويجعل "تأثير المجاري المتنوّعة وما يتبعها من الحروف المصوّتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس"[5]، وهي ما "لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكلّي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كليّاته ضروب التناسب والوضع."[6]

ومع هذا فإنّ في تعريف ابن سينا(ت427هـ) للإيقاع ما لا يترك مجالا للشكّ إلى وعي النقد القديم به، حيث يرى بأنّ الإيقاع من حيث هو إيقاع " "هو تقدير ما لزمان النقرات؛ فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا".[7]

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 122-123.

(2) يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 29.

(3) يُنظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995م، ص: 298.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 296.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 123.

(6) المرجع نفسه، ص: 226.

(7) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص 24، نقلا عن: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 307

وما يُلفِت الانتباه في هذا النص أمران[1]:

الأوّل: تمييز ابن سينا بين الإيقاع اللحني والإيقاع الشعري، بالرغم من اشتراكهما في أصل واحد وهو "النقرات"، إلاّ أنّ مادة الصوت تختلف في كِلاَ النقرات باختلاف الأداة المنتجة لها (الإنسان وَ الآلة الموسيقية)، وباختلاف الوسط المادي الذي يتقلّب فيه الصوت (اللغة وَ اللحن الموسيقي)، وبهذا يكون الفرق واضحا بين صوت الآلة الموسيقية، وصوت المغنِّي البشري في مخارجه اللَّفظية ومضامينه اللّغوية.

الثاني: تعريف الإيقاع لا باعتباره "نقرات" فحسب، بل باعتبار العلاقة الزمانية التي تحكم تلك النقرات وتتحكّم في المسافات الفاصلة فيما بينها، وهو ما أطلق عليه التعريف " تقدير ما لزمان النقرات" .

ومن هنا نُدرك مقدار العلاقة الموجودة بين الشعر والموسيقى، والتي كانت سببا في تضارب الآراء حول خصوصيّة الإيقاع في كليهما، بحيث نَسِيَ الكثيرون أنّ الصوت في الموسيقى مادةٌ خام، وأنّ الذي جعله إيقاعا هو ذلك القانون من العلاقات المنتظمة بين أجزائه على مدى امتداده وحركته وسكونه في إطار من التكرار والتعاقب، ولذلك حاول النقاد العرب القدماء التمييز منذ وقت مُبكِّر بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى.[2]

بل إنّهم تنبّهوا منذ وقت مُبكِّر إلى ما في الكون من إيقاع، يقول الجاحظ (ت255هـ): "والقسمة الأُولى ما أودَعَ صدورَ صنوفِ سائرِ الحيوان، مِنْ ضُرُوبِ المعارف، وفَطَرها عليه من غريب الهداياتِ، وسخَّر حناجِرَها لَهُ من ضروبِ النّغَم الموزونة، والأَصواتِ الملحَّنة، والمخارج الشجِيّة، والأَغاني المطربة، فقد يقال إنَّ جميعَ أصواتها معدَّلة، وموزونة موقَّعة."[3]

وبعد كلّ هذا سيكون من غير المعقول، أن نُنكِر حقَّ المتقدّمين وجهدهم الذي بذلوه في الكشف عمّا تمتلكه القصيدة العربية من طاقات إيقاعية، أصبحت اليوم موضوع دراسات وأبحاث كثيرة ومتشعّبة ومختلفة، ولا يُمكنها الاستغناء عما وصل إليه السلف، لأنّ "القوانين التي استكشفوها كانت هي القوانين التي تمثلت لنا في الإيقاع".[4]

---

[1] يُنظر:علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م، ص: 141 وما بعدها.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص:141-140.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، ج1، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، مصر، 1384ه/1965م، ص: 35.

[4] عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص:194.

2-2-2-مفهوم الإيقاع في النقد الحديث:

اشتق المفهوم الغربي للإيقاع (Rhythm) من جذر لغوي يوناني يعني التّدفق والجريان[1]، حيث جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بأنّ "الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية، بمعنى الجَرَيان أو التدفُّق. والمقصود به عامةً هو التواتر المُتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللّين أو القِصَر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتُر والاسترخاء"[2].

وَيُعرّفه "ريتشاردز" على اعتبار أنّه نسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجئات التي يحدثها تتابع المقاطع، والإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يعد شيئا ذاتيا في الكلام، بل هو نشاط نفسي لدى المتلقي. ومؤدى ذلك أنّه ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها، إنما هو إيقاع لما تحمله هذه الأصوات من معنى وشعور.[3]

وامتدادًا للفكرة القائلة أنّ الإيقاع أشمل من الوزن تقول "إليزابيث درو": "ليس الوزن إلاّ عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع".[4]

ولقد اختلف الباحثون المحدثون العرب في تناول الإيقاع الشعري، وفهمه، لتنوّع مشاربهم واتجاهاتهم، ولاسيّما بعد زيادة التَّواصل مع الثقافات الغربية[5]، وربّما كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع هي التي دفعت الباحثين إلى وضع تفرقة بين المصطلحين، تكون نابعة من طبيعة الإبداع الشعري وأبعاده التعبيرية والشعورية[6]، وبالتالي وضع تعريف لكلٍّ من مصطلح الإيقاع ومصطلح الوزن الشعري.

ومن ذلك نجد "محمد مندور"، يحاول التفريق بين الإيقاع والوزن، بعد أن لاحظ أنّ الشّعر يقوم على عنصرين عامين هما: الكمّ والإيقاع، والكمُّ في تعريفه-والذي يعني الوزن- هو"كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما.وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك

---

(1) يُنظر: هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، ص: 74.

(2) مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان-بيروت، 1984م، ص: 71.

(3) يُنظر: تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، 1983م، ص: 62.

(4) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص: 21.

(5) يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:33.

(6) يُنظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص:22.

الوحدات"[1]، ، أمّا الإيقاع "فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[2].

وينبغي هنا أن أشير أوّلا إلى أنّ هناك –مع الأسف–، الكثير "ممن كتبوا عن الوزن في العربية يجعلون الإيقاع مرادفا للوزن"[3]، فيُعرّفهما على أساس أنّهما شيء واحد، ونجد البعض الآخر يجعل الوزن أشمل من الإيقاع، بل إنّنا نجد من يتناول مفهوم الإيقاع بشكل واسع يجعله يشمل كلّ شيء في القصيدة عدا الوزن.[4]

وفي هذا السياق أشار" كمال أبو ديب" ، إلى أنّ العروضيين الذين جاؤوا بعد الخليل قد أخفقوا في التفريق بين هذين المستويين، فكان حديثهم كلّه حديثا عن الوزن[5]، والوزن عنده بعد بعد ذلك يُحدّده "التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتَشَكُّل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيًا"[6]، والتي قد تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة)، أو قد تعني الوحدة التي التي تنشأ عن تركيب مجموعة من الوحدات الصغرى (الشطر و البيت باعتباره تركيبا لشطرين)[7]، أمّا الإيقاع "فهو شيء آخر. انه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية "[8].

ويرى "عز الدين إسماعيل" أنّ "الإيقاع غير الوزن، وكثيرًا ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يظطر الوزن إلى كثير من التغييرات"[9]، وذلك لأنّ الإيقاع يُشكِّل حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن ؛ باعتبار أنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه ، فعندما تقول "عين"وتقول مكانها "بئر" فالوزن لن يتغيّر، أما

---

(1) محمد مندور: في الميزان الجديد، ط1، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، 1988م، ص:257.

(2) المرجع نفسه، ص: 257.

(3) علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص:17.

(4) يُنظر: ثائر العذاري: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010م، ص:18-20.

(5) يُنظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن)، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، ديسمبر1974، ص : 230.

(6) المرجع نفسه، ص: 230.

(7) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 230.

(8) المرجع نفسه، ص:230-231.

(9) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص:305.

الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة نفسها، فالإيقاع يصدر عن الموضوع أمّا الوزن فإنّه يُفرض عليه، فيكون الإيقاع من الداخل والوزن من الخارج [1].

ومن هنا أصبح الإيقاع عند بعض الدارسين تُطلق عليه تسمية الموسيقى الداخلية أو وحدة النّغم ،وهي التي يكون مبعثها عناية الشاعر بانتقاء ألفاظ خاصة تعبّر تعبيرا دقيقا عن انفعالاته وعواطفه، أو تكرار حروف خاصة تقوم على أساس الحركات والسكنات التي تتكوّن من التفعيلة الشعرية، أمّا الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتكوّن منها البيت، فيتولّد لنا ما يُعرف من بحور شعرية كالطويل والمديد...إلخ[2]، ممّا يجعل الوزن شيء خارجا عن الإيقاع، الذي أصبح مقتصرا على الجزء الداخلي من القصيدة، في حين يُمثّل الوزن الجزء الخارجي منها، لتُصبح العلاقة بين الإيقاع والوزن بعد ذلك علاقة تكامل.

ويُفرّق محمد غنيمي هلال بين المصطلحين، فيرى بأنّ الإيقاع هو:"وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم "[3]، أمّا الوزن فهو " مجموع التفعيلات التي يتألّف منها البيت "[4]، وفي هذا التعريف نلاحظ بأنّ الإيقاع الإيقاع يُشكّل وحدة نغمية أقل من الوزن، ويدلّنا على ذلك قوله: "أما الإيقاع في الشعر فتمثّله التفعيلة في البحر العربي"[5]، وهو ما يجعل الوزن(مجموع التفعيلات)-عنده- أشمل من الإيقاع (تُمثّله التفعيلة الواحدة).

وفي المقابل نجد من فرّق بين الوزن والإيقاع على اعتبار أنّ الوزن يُشكِّل "جرسا موسيقيا تستشعره الأذن وتستلذه الأذواق من خلال القوافي والتفاعيل"[6]، بينما يُشكّل الإيقاع " حركة باطنية، إلاّ أن الوزن يبقى واردا في الإيقاع وليس شرطا له"[7]، وما يُمكن فهمه من هذه النظرة، النظرة، هو أنّها تنفي اعتبار الوزن والقافية دعامتان جوهريتان في البنية الإيقاعية للشعر —وإن كانت لا تُنكر قيمتهما الفنية-ومن هنا كانت ثورة الحداثة في رؤيتها للأوزان والقوافي، على أنّها

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص: 315 .

[2] يُنظر: محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، د.ط، مؤسسة الخانجي، القاهرة، 1978م، ص: 250-251.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، أكتوبر1997م، ص:435.

[4] المرجع نفسه، ص:436.

[5] المرجع نفسه، ص:435.

[6] خيرة حمر العين: شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2001م، ص:237.

[7] المرجع نفسه ، ص: 237.

قوالب جاهزة تُكبِّل المحفِّزات الإبداعية، ويجب توظيفها واستعمالها بطريقة جديدة، تسمح للإيقاع بأن يكون مجموعة من العلاقات المتقاطعة والمتداخلة، وليس بنية جاهزة ومألوفة.[1]

هذا ويبقى في حديث "الدكتور عبد الله الطيّب" نوع من الدّقة والتفصيل، ويُمكن أن نفهم من خلاله العلاقة بين الوزن والإيقاع بشكل صحيح، حيث يرى بأنّ الوزن والقافية كالإطار للإيقاع كلّه، وداخل هذا الإطار نجد الألفاظ التي تتبع نقراتها نقراته وتزيدهنّ رنينًا وإيقاعًا، من خلال تراكيبها، وضروب تقسيماتها وموازناتها، وطباقها وجناسها، وتكرارها، ثمّ يوجد وراء هذا كلّه الإيقاع الرئيسي الذي خص الشاعر به كلامه ليكون هو ذاته من وسائل بيانه وطرقه إلى الإيحاء والتأثير.[2]

فهو يرى بأنّ البحر الشعري والقافية بنوعها ورويّها، وضروب الأوزان الفرعية من جناس وتقسيم ونحو ذلك، تشكّل لنا ما يُعرف بإيقاع القصيدة أو على حدّ تعبيره الإيقاع الرئيسي، يقول:" التقسيم والموازنة ورنة الحروف، جميع هؤلاء ضروب من الإيقاع في داخل إطار الوزن الكبير من البحر والقافية. ثمّ هؤلاء كلهن، كل منهن بمنزلة الإطار والغشاء الخارجي لإيقاع الشاعر المنبعث من نفسه، الذي هو به يبين، ولذلك قديما قيل إن الكلام إذا خرج من القلب ولج إلى القلب، وإذا خرج من اللسان لم يتجاوز الآذان."[3]

وبناء على القول السابق يُمكن التّمييز بين ثلاث مستويات من الإيقاع: إيقاع داخلي، تُمثّله الحروف وضروب التقسيم المختلفة، وإيقاع خارجي، تُمثّله الأوزان الشعرية والقافية، ويعمل هذين المستويين في تكامل وانسجام حتى يتجسد لنا المستوى الثالث وهو الإيقاع النفسي المنبعث من نفسية الشاعر.

وهكذا "يتعاون الإيقاع التركيبي في تناغمه الخارجي الذي يُمثله الصوت والوزن العروضي والقافية، مع التناغم الداخلي لتموّجات الحركات النفسية في مواءمتها مع الكلمات والمعاني الدالة على هذه التموّجات لتعطي لنا موسيقى تعبيرية تكون فيها الصلة مرتبطة بين انفعال النفس والحركة الخارجية للقصيدة."[4]

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص: 237، 238.

[2] يُنظر: عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،ج4 (القسم الأوّل)، ط2، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم-السودان، 1992م، ص: 34.

[3] المرجع نفسه، ص: 35.

[4] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010م، ص: 463.

وهذا يعني أنّ " للإيقاع وظيفة خاصة يؤديها في استنفاذ الطاقة الشعورية "[1]، فهو يعكس الحالة النّفسية التي يمرّ بها الشاعر في فترة معينة، ويجعل القارئ يندمج ويتلاحم تلاحمًا تامًّا مع نفسية الشاعر، وهو ما يُمكن أن ننعته بروح القصيدة، أو جوِّ القصيدة الذي يُسيطِر عليه، فنُحِسُّه يسري في كياننا عندما نقرؤها بإمعان، وهو يمثِّل الحالة النّفسية التي عاناها الشاعر و يضطرد في تناسب صوتي مع معانيه فيحسّ القارئ أو السامع حالة الغضب أو الرضا، والصخب أو الهدوء، والحزن أو الفرح تلامس وجدانه وتهدهد عواطفه فيستجيب لها دون أن يستطيع تعليل ذلك[2]، وبعبارة أخرى فإنّ وظيفة الإيقاع تتمثّل أساسا في تنظيم وظائف المخ لدى كلٍّ من الفنّان والمتلقي، بما يجعلهما في حالة شعورية واحدة تكشف لهما معا عن واقع جديد لم يكن من السهل اكتشافه، لولا انتظام عناصره المبعثرة في سياق تلك البنية الإيقاعية.[3]

فالإيقاع إذن، "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها"[4]، وهذا الانتظام يشمل كلّ علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، ممّا يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، والتي غالبا ما يكون عنصر التكرار فيها أكثر وضوحا من غيره، لاتّصاله بتجربة الأذن المدربة على التقاطه.[5]

وعمومًا فإنّ مصطلح الإيقاع من حيث المفهوم هو مصطلح شامل وليس الوزن "إلا صورة من صوره"[6].

"و الإيقاع في الاصطلاح الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، هو حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم ، والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها."[7] وهذا ما يفتح أمامي بابا آخر وهو أنّ الإيقاع لا يقتصر على الشعر فحسب بل يمتد إلى النثر أيضا.

---

(1) سيد قطب: النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق، القاهرة، 1424ه/2003م، ص: 64.

(2) يُنظر: محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، ص: 251.

(3) يُنظر: علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص: 52.□

(4) المرجع نفسه، ص:53.□

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 53.□

(6) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص :43.□

(7) إميل بديع يعقوب : موسوعة علوم اللغة العربية، ص:465.

إنّ الإيقاع موجود في النثر، ولكنّ وجوده يختلف عنه في الشعر كيفا وكمّا ومصدرا، ومبعثه يكون عن طريق المناسبة والموازنة بين الألفاظ بين الجمل والعبارات، وهذا التناسب قد يكون لفظيا، وقد يكون معنويا، ومن أنواع التناسب اللفظي، السجع والازدواج[1]، ويُعرّف البلاغيون السجع بأنّه:"توافق الفقرتين من النثر في الحرف الأخير كتوافق القافية في الشعر، وأفضله ما تساوت فقره، نحو قوله تعالى*: **{ فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ }** "[2]، أمّا الازدواج فهو" تجانس اللفظين المتجاورين، نحو: من جدَّ وجدَ"[3]، وقد يأتي السَّجع بين الفقر الطويلة والقصيرة، ولكنّ أفضله ما جاء بين الفقر القصيرة، وكان فيه الجزآن متساويين ولا يزيد أحدهما على الآخر، مع اتفاق الفواصل على الحرف نفسه، وهو ما تُمثّله الآيات القرآنية الكريمة.
هذا عن التناسب اللفظي، أمّا التناسب المعنوي، فقد يأتي في شكل صورتين متقابلتين، إما على جهة الموافقة، وهو ما يُسمّى بالجناس، ومعناه اتّفاق الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى، وإمّا على جهة المخالفة، وهو ما يُسمّى بالطباق أو التضاد، ومعناه اختلاف الكلمتين لفظا ومعنى.[4]

وهذا ما يُكسب الكلام شيئا من النغم الذي تطرب له الآذان، وترتاح له النّفس، ومن ثمّ يُمكن القول بأنّ النثر "يتمتع بلون من الإيقاع، شأنه في هذا شأن الشعر"[5]ولكنّه مع ذلك لا يُؤدي إلى تحقيق وحدة موسيقية واحدة في النص كلّه، مثلما يحدث في إيقاع الشعر، فكما يقول إبراهيم أنيس، فإنّ الطاقة الإيقاعية "في الشعر من نوع أرقى، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها، لأن نظامها لا يمكن الخروج عنه"[6].

ومُجمل القول أنّه إذا كان الإيقاع يتمثّل في "تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة ، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر "[7]، فإن الإيقاع يتحقق في الشعر باجتماع النبر مع عدد عدد من المقاطع أو بانتظام طروء الحركة والسكون، وفي النثر يكون ملحوظا بتنوع الحركة، والجمل المتوازنة وتنوع بناء الجملة وطولها ووسائل الانتقال من فقرة إلى فقرة أو من جملة إلى جملة

---

(1) يُنظر:عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم) ،ج 1،ط3 ، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000م، ص:103.

* الآية 28-29-30، من سورة الواقعة.

(2) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ص: 520.

(3) المرجع نفسه، ص: 81.

(4) يُنظر: عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم)، ص: 113 ومابعدها.

(5) المرجع نفسه، ص:121.

(6) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 14.

(7) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، د.ط، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- الجمهورية التونسية، 1986م، ص: 57.

والرخامة وحسن الوقع على الأذن[1] الناجم عن " التناسب اللفظي أو المعنوي، بين بعض الألفاظ والعبارات، ومن ضروبه السجع، والازدواج ، والجناس والطباق"[2] .

بل وأبعد من ذلك، هو أنّه إذا كانت طبيعة الإيقاع "تتمحور حول مسألة التراتب والانتظام في النسق"[3]، فإنّ هذا يجعل منه سمة مشتركة بين الفنون جميعا كالرّسم و الرّقص والنّحت والموسيقى، فكلها إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات التوازي أو التوازن أو التكرار أو التناسب و الانسجام ، بحيث تلتقي الفنون جميعا في تطبيق هذه المعاني التي لاقت في وجدان المبدع تجاوبا شعوريا يُحس معه إحساسا عميقا بالرّوعة والجمال[4]، ويُشكّل الإيقاع فيها فيها وحدة نفسية وكونية أساسها الكثافة الوجدانية والشحنات العاطفية والدفقات الشعورية للذات الإنسانية[5]، هذه الذات التي تتميّز بإيقاع داخلي منتظم على مستويات متعدّدة تُساير الإنسان في حياته اليومية من خفقات قلب، وعملية تنفّس، وحركة سير... إلخ، فكلّها مظاهر داخلية يمتلكها الإنسان وهيّأته للاستجابة لمظاهر الإيقاعات الخارجية.وجعلته يكتشف أنّ جميع الفنون لابدّ أن تحتوي على عنصر الإيقاع وإلاّ فقدت خاصيتها كفنّ [6]، فالإيقاع " يتمظهر حسب نمطه في أوجه مختلفة ومتعدّدة في انتظام عودة عنصر ما-عنصر مرئي ومحسوس: ضجيجا كان أم لونا أم ظاهرة أم شعورا..."[7]، فهو في الرقص يتكوّن من حركات، وفي الموسيقى من أصوات، وفي الشعر من ألفاظ، كما توصف الفنون التشكيلية بصفة الإيقاع، من خلال التناظر بين أجزائها[8].

ففي فنّ الرّسم مثلاً يُمكن تعريف اللّوحة الفنية، على أنّها تمثيلٌ بالألوان للعالم المرئي أو المتخيّل على مساحة مسطّحة[9]، ومن ثمّ يُمكن التعرُّف على إيقاعها من خلال النَّظر "إلى أجزاء

---

(1) يُنظر: المرجع السابق، ص: 57.

(2) عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم)، ص:121.

(3) مروان فارس: علم الإبداع (عند جبران خليل جبران -ناديا تويني -خليل حاوي -صلاح ستيتية) ،ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت-لبنان، 1410ه/ 1990م، ص: 65

(4) يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:17.

(5) يُنظر: خيرة حمر العين: شعرية الإنزياح، ص:237.

(6) يُنظر: نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، مصر، 1996م، ص:58.

(7) مروان فارس: علم الإبداع، ص: 67.

(8) يُنظر: علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعرالعربي، ص:18.

(9) يُنظر: مروان فارس: علم الإبداع، ص:66.

أجزاء اللوحة وبقعها بغية تحديد علاقاتها"[1]، وهكذا نستجيب لهذه اللّوحة انطلاقا من كونها تنظيما للمكان بشكل من الأشكال.

فعنصر التأثّر والتأثير في الفنون التشكيلية، يعتمد على ما إذا كانت هناك علاقة إيقاعية تربط بين الأجزاء التي تؤلّف الكلّ، الذي تدخل في تركيبه شتى ضروب الصور، وهذه الأجزاء هي التي تتألّف منها الاستجابة النامية، بحيث يُعدّل أحدها من الآخر، وهو ما ينبغي تحققه كي يُصبح الإيقاع مُمكنا[2].

وفي الرّقص يقوم الإيقاع على "الحركة المنتظمة من دقات الأقدام وحركات الأجسام في حلقات الرقص أو اللعب المنسق على حسب خطوات الاقبال والإدبار والدوران".[3]

وفي النَّحت والعمارة يتعامل الفنّان مع الكتل المختلفة، أيًّا كانت مادة هذه الكتل، حجارة أو أخشاب أو معادن، ويحاول من خلال هذه المواد أن يستخرج بناء أو تركيبا يكون في النهاية عملاً فنيًّا.[4]

والإيقاع يبدو في جميع الفنون على هيئة تكرار عنصر ثابت، وعلى هيئة تناسب وتناسق وتوافق، وإن كان يظهر بطريقة حسية ملموسة في الرقص والموسيقى والشعر، فإنّه يظهر في الأعمال النثرية والفنون التشكيلية بأسلوب غير مباشر[5]، ومن ثمّ نقول بأنّ "الإيقاع في الفن ليس حسيّا فحسب، بل يمتدّ إلى منطقة العقل والخيال والوجدان"[6].

لكن في المقابل بالرغم من أنّ " الإيقاع أساس الفنون كافة ؛ لكنه يبدو في الشعر و الموسيقا أكثر تقاربًا، لأن كلاً منهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تتابعها المنتظم في الزمان"[7] سواء كان ذلك "عن طريق الصوت المجرد أو النغم في الموسيقى، أو عن طريق الأحرف أو الكلمات الدالة على الشعر"[8]، وفي هذا السياق عُرّف الإيقاع بأنّه كلُّ" ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام "[9]، ولا يخفى على أحد تلك الصلة الحميمة والجوهرية

---

(1) ثائر العذاري: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة ، ص: 34.

(2) يُنظر: نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص: 65-66.

(3) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، د.ط ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، يونيو 1995م، ص: 27.

(4) يُنظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص: 55.

(5) يُنظر: نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص: 59.

(6) المرجع نفسه، ص:58-59.

(7) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:23.

(8) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 296.

(9) أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم،ج1، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م ،ص:257.

بين الشعر والموسيقى، فكما ينبع الشعر من إيقاعه الدّاخلي موازاة مع حركة النفس، كذلك تنبعث الموسيقى من ذلك النبض أو النشاط الباطني[1]، وهو ما يُرجع الموسيقى والشعر إلى نبع واحد، هو الانفعال الذي يكون منتظما بالتعاقب في الزمن، وفي هذا الشأن قيل إنّ السبب المولّد للشعر في الإنسان شيئان: أوّلهما: الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا، وثانيهما: حبُّ النَّاس للتّأليف المتفق والألحان طبعًا لا تطبُّعًا، ولهذا مالت لكلِّ ما هو كذلك.[2]

وبناءً على كلِّ ما تقدم يتضح أن هناك تقارب بين المفهوم الاصطلاحي والمفهوم اللغوي للإيقاع ، فإن كان التّعريف اللغوي يربطه بمعاني الطرب واللّحن والغناء، فإنّ التعريف الاصطلاحي هو الآخر يجعل بين الشعر والموسيقى سمات مشتركة ناجمة عن التكرار والتناسب والتعاقب في الزمن .

كما نلاحظ أنّ الإيقاع يُمثّل ركيزة أساسية في عملية البناء الشعري، ولذا حاول المحدثون الاهتمام به وكان ذلك من خلال مستويين:

الأوّل: الإيقاع العروضي كما قنّنه الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت 175ه).

الثاني: الإيقاع الصوتي، الذي يحكم بنية الكلمة صوتيا، وداخل هذا الإيقاع تأتي ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية التي تندرج تحت ما أسماه القدماء بعلم البديع.[3]

---

[1] يُنظر: خيرة حمر العين: شعرية الإنزياح، ص: 248.

[2] يُنظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 296-297.

[3] يُنظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص: 29.

3-بدايات الإيقاع الشعري:

بعد أن تمّ التعريف بكل من مصطلحي "الجمالية " و "الإيقاع" ، وجدت أنّه من الأفضل أن أتحدّث قليلا عن البدايات الأولى التي مرّ بها الإيقاع الشعري في تطوّره ،قبل أن يستكمل شكله أو صورته التي عرفناه بها في القصيدة العمودية –محلّ الدراسة –و ذلك حتى نكون على دراية أوسع بهذا الموضوع.

فممّا لا شكّ فيه، هو أنّ الشعر العربي موغل في القدم، بعيد العهد، وصل إلينا على ما هو عليه منذ الجاهلية، ناضجًا راقيًا، ولكنّ ما وصل إلينا لا يعدو قرنين من الزمان قبل الإسلام.[1]

إذن فالإيقاع الشعري قطع شوطا كبيرا من التطوّر، خلال مسيرة تاريخية طويلة، وإن نحن أردنا استقراءها فسنجدها "مرتبطة أشدَّ الارتباط بحياة العربي في البادية من جهة، وبعقيدته الدينية، وما تقتضيها من طقوس وتقاليد وأدعية وصلوات من جهة أخرى."[2] فحياته كانت مرتبطة بالرحلات ارتباطًا وثيقًا، والبدوي كان لا يعرف طعم الاستقرار، بل كان دائم التّرحال بحثا عن الماء والكلأ، وهو في ذلك المسار الشاق والمتعب كان يعتمد أشدّ الاعتماد على الإبل التي كانت الوسيلة الوحيدة التي تُمكِّنه من التنقُّل، فكان لِزامًا عليه أن يجد وسيلة يُروّح بها عن نفسه وعن إبله .

وإن كان جمهور الباحثين اليوم يميلون إلى أنّ كلام العرب كان في أوّله بسيطا ساذجا، خاليا من كلّ تفنّن في الأسلوب، أو تصنّع في الألفاظ، ثمّ ارتقى مع الزمان بالتدريج حتى كان السجع لدى فريق منهم، بما فيه من تقفية في الكلام، وموالاته على روي واحد، ممّا ساعد على تقسيم الكلام إلى جُمل ذوات فواصل، يتغنّون بها حداءً أو طربًا، أو يستخدمونها في خطبهم ومنافراتهم ومفاخراتهم، حتى طال الزمان على ذلك وطُبِعت العرب على السجع، وأصبح سجية فيهم [3]، أقول إن كان الأمر كذلك، فإن هناك من يرى للإيقاع الشعري بدايات أولى مرّ بها في تطوّره ونضوجه، يمكن إجمالها فيما يلي :

---

[1] يُنظر: محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، د.ط، منشورات جامعة حلب، حلب، 1416ه/1996م، ص: 163.

[2] عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، حزيران 1989م، ص: 12.

[3] يُنظر: محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، ص: 163-164.

3-1-الحُداء:

"و هو صوت موقّع على وزن ما"[1] أو هو "أغنية الصحراء العريقة ،و الممتدة في أعماقها" [2] ، وبعبارة أوضح هو" غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة وهي حركة الجمل في حالتي الإسراع والابطاء"[3]،و هو أقدم الأشكال الإيقاعية التي تتفق مع سير الإبل في الصحراء، ويتّصل بدافع نفسي يكمن في ترويح الحادي عن نفسه وبعث النّشاط في إبله حتى تواصل رحلتها الطويلة، ولا تستسلم لذلك التعب في خرق القفار الشاسعة .[4]

وإذا انتقلنا للحديث عن طبيعة هذا الحداء أو المادة التي يتشكل منها فهو "غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان، وتختل، وتضطرب باختلال هذا السير واضطرابه."[5] وهذا يعني أن الحادي يساير حركة إبله ويأتي بمقاطع تتفق وحركته المضطربة بسبب عدم انتظام السير، فإن كان مسرعًا مثلا فالمقاطع أيضا تكون متزايدة، وإن كان بطيئا تأتي المقاطع هي الأخرى بطيئة وهكذا.

ومن خلال ذلك لا يمكن أن يستقيم الوزن، وتنسجم مقاطع الكلام، لأنّ السّير هو أهمّ الضوابط المحرّكة له، يضطرب باضطرابها وينسجم بانسجام الحركة وتوافقها، وهذا أمر تقتضيه طبيعة الحُداء نفسه الذي يقوم على الارتجال، وسرعة التوافق مع حركة السير، ممّا يؤدي إلى نقص الضبط والإحكام اللّذين يحتاجان إلى إعمال الذهن .[6] وهذا ما لا يُمكن تحقيقه في حالة الارتجال إذ يكون الكلام فيه عفويا .

و الحُداء مرتبط بالسجع الذي يمثّل مادته الإيقاعية الأولى، بما ينتهي به من فواصل متشابهة تفتقر إلى الوزن السويّ المطرد.[7]

---

(1) صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)، ط1، شركة الأيام، الجزائر، 1996-1997م، ص: 15.

(2) عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 13.

(3) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، ص: 25.

(4) يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 13 و مابعدها.

(5) المرجع نفسه، ص: 14.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 15-16 .

(7) يُنظر: المرجع نفسه ،ص: 16.

(6) يُنظر: عبد القادر فيدوح : مقالة البنية الذهنية للجمالية العربية، ص: 16.

وطريقة الحُداء القائم على السّجع هذه كانت تُعنى في البدء بقسيمين متوازيين، سواء كان ذلك من حيث التركيبة الخارجية في تساوي الكلمات، أم من حيث التركيبة الداخلية، أم من حيث التموّجات الصوتية و الموسيقية الخاضعة للتقطّعات النفسية، في مثل قول الناظم:

-إِذَا قَرَحَ الجِنَانُ بَكَت العَيْنَانُ

أو في قوله :

-إِذَا تَلاَحَت الخُصُومُ تَسَافَهَت الحُلُومُ*.

ثم تجاوز النّظم صورة التقطّع الثنائية إلى صورة متطوّرة إلى ثلاثة تقطّعات كقولهم :

-إِنَّهُ يَحْمِي الحَقِيقَة وَيَنْسلُ الوديقة** وَيَسُوقُ الوَسِيقَة***.[1]

وهذا ما نال رضا النّاس لسهولة حفظه من جهة، وبما كان يحمله من وقع في النّفس من جهة أخرى، حيث ساعدهم في التّرويح عن أنفسهم ودفع ذلك الملل النّاجم عن رتابة الصحراء المترامية الأطراف.

3-2- النّصب:

النّصب صورة متطورة عن الحُداء، وفي أساس البلاغة النّصب مأخوذ من الفعل :"نَصَبَ نَصْبًا:غنَّى غِناء أرقّ من الحداء."[2] و هذا يعني أنه يرتبط بالغناء شأنه في ذلك شأن الحداء و لكنّه أرقّ منه .

والمقصود بالرقّة هنا أن المادة الغنائية التي يتكون منها أصبحت أكثر عذوبة و لينا مما كانت عليه في السابق، بحكم تطور الكلام وصقله مع الأيام .[3]

وفي لسان العرب "النَّصْبُ:ضَرْبٌ مِنْ أَغانِي الأَعْرابِ. وَقَدْ نَصَبَ الرَّاكِبُ نَصْبًا إذا غَنَّى النَّصْبَ."[4] أي أنه غناء فردي شأنه في ذلك شأن الحداء، وإن كان أكثر رقّة.

فالنّصب شكل إيقاعي آخر، من الترنيمات الأولى التي انبثقت من الصحراء، مترادفة بظروفها، وقصة الرحلة التي تُسايِرها مع الفواصل والأبعاد الزمنية التي تتحكَّم بها حركة الإبل،

---

* الحلوم: العقول .

** الوديقة: شدّة الحرّ

*** الوسيقة: الرفقة من الإبل ونحوها.

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص: 16.

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1419ه/1998م، ص: 273، مادة (نصب).

[3] يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 18.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مج 6، ج 49، ص: 4437، مادة(نصب).

والدّافِعُ إلى ذلك كان دائما دافعٌ نفسي ينبعث من تـمضية الوقت، ودفع الملالة والسأم، والتّـرويح عن الذّات تحت ضغط الرحلة الطويلة الشاقّة .[1]

3-3-الرُّكبانية:

الرُّكبان هم رُكَّاب الإبل، و"الرُّكْبانُ لا يَكُونُ إلا لِرُكَّابِ الإبِلِ ".[2]

والرُّكبانية ضرب من الأضرب الفنيّـة المرتبطـة بحيـاة الصـحراء، ومـا يُـميّزها عـن الفنـون السابقة هو أنّـها نشيدٌ جماعي تقوم بإنشاده جماعة الرُّكبان إذا رَكِبوا الإبل، حيث تشترك الجماعـة كلّها في ترنيمات فطرية، تستحثّ بها خُطا الإبل فتنشط مسرعةً، وتَنْهَجُ الجماعة في حماس النّشيد بقوة، تستمدّ منه ظلال القوة وتحمّل طول المسـافة وعنتهـا، فتتـدافع الجمـل متوازنـة، ذات إيقـاعٍ منتظم وإنشادٍ موقع،تراعي فيه الأبعاد الزمنية، وتحقق توافقًا في المقاطع إلى حدّ ما.[3]

3-4-القلْس أو التّقليس:

جاء في لسان العرب "الْقَلْسُ الْغِناءُ الجيّدُ، وَالْقَلْسُ الرَّقْصُ في غِنـاءٍ ...وَالْقَلْـسُ والتَّقْلِـيسُ: الضَّرْبُ بالدُّفِّ والْغِنَاءُ.والمقَلِّسُ: الَّذِي يَلْعَبُ بَيْنَ يَدَي الأَمِيرِ إِذا قَدِمَ المِصْرِ."[4] (أي يرقص)

فالقلْس إذن نوع من الغناء، مصحوب بالضرب على الآلات الموسيقية، وهذا يعني أنّـه فـنّ أكثر تعقيدا تشترك فيه عناصر فنية إضافية، إذ هو غناء وموسيقى ورقص، ولعـب بالسـيوف، ولـه ارتباط وثيق بحياة العرب الدينية والاجتماعية، فهو مظهـر مـن مظـاهر التعبّـد يقـوم علـى التحسّـر والتوبة والتقرب إلى المعبود، مصحوب بأدعية وأناشيد فيهـا حمـاس وقـوة وضـرب علـى الصُّـدور ورقص ولعب بالسيوف.[5]

وكلُّ ذلك يجعل من القَلْس أو التَّقليس فنٌّ ذا إيقاع معقَّد يسـتلزم انسـجامًا وتوازنًـا ودقـةً أكبر في الأداء الإيقاعي بسبب دخول عناصر أخرى كالرّقص واللعب ...وهي من"العوامـل الهامـة في ضبط الإيقاع، وتوجيهه.. وهي هنا أكثر غنًى وتعقيدًا ."[6]

3-5- التّهليل:

---

[1] يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 18.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج3، ج 19، ص: 1712، مادة (ركب).

[3] يُنظر: عبد الرحمان آلوجي : الإيقاع في الشعر العربي، ص: 19.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مج5، ج41، ص: 3720 ، مادة (قلس).

[5] يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص:21.

[6] المرجع نفسه، ص: 26.

التَّهليل من الفعل أهلَّ "وَأَصْلُهُ رَفْعُ الصَّوْتِ. وَأَهَلَّ الرَّجُلُ واسْتَهَلَّ إِذا رَفَعَ صَوْتَهُ. وأَهَلَّ المعْتَمِرُ إِذا رَفَعَ صَوْتَهُ بالتَّلبِيَةِ."[1]

وهو من الصور الإيقاعية المرتبطة بحياة العرب الدّينية، وقد يكون فرديًّا إذا أهلَّ المتعبّد وحده، فيرفع صوته بالدعاء، وقد يكون جماعيا فيرفع المتعبدون أصواتهم بالدعاء، دون أن ترافقهم جوقة غنائية، ولا أنغام مطربة. بل يقوم على رفع الصّوت بالتّلبية بدعاء مُعَدٍّ مُسَجَّعٍ ذي إيقاع منتظم، وهي ظاهرة مؤثّرة لها في النّفس فعل إيجابي بحيث تبعث النّدم من جهة، ورجاء الغفران من جهة أخرى، وبمجيء الإسلام أُقرّت هذه الظاهرة التعبدية ولكن بإزالة مظاهر الشرك وتوجيه النّداء للخالق الأعظم فقط.[2] وذلك من خلال ترديد عبارة " لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك، إنّ الحمد والنعمة لك والملك، لا شريك لك لبيك ."

فهذه"الفواصل المُسْجَعة، تفصل بين الكلام، في ترنيمات وإيقاعات منتظمة "[3]، تعتبر من البدايات الوزنية الأولى .

3-6-التّغبير:

جاء في أساس البلاغة: "ويقال للذين يتناشدون الشعر بالألحان فيطرّبون فيَرقُصون ويُرقِصون ويَرهَجون: المغبِّرة، ولتطريبهم: التغبير ...وعن بعضهم: عبادك المغبِّرة رُشَّ علينا المغفره".[4]

فالتغبير نوع من الإنشاد الديني، يقوم على الرّقص والتمرّغ بالتراب، وقد كان موجودا منذ القديم وبمجيء الإسلام أنكر هذا النوع من الإنشاد الديني، وفي هذا يقول الإمام "الشافعي رحمه الله: أرى الزّنادقة وضعوا هذا التغبير ليصدّوا النّاس عن ذكر الله وقراءة القرآن ."[5]

والتغبير من المظاهر الإيقاعية التي تكاد تكون وسطا بين التهليل والقلس، فهو أكثر تعقيدا من التهليل وأبسط من القَلْس، فهو ظاهرة تَعبُّديّة مرفوقة بحركة عنيفة، لدرجة التمرُّغ في التراب ويقوم على الصياح ورفع الصّوت بقوة.[6] وذلك في شكل أقوال موقَّعة تعتمد على السجع بين فواصلها الكلامية.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج6، ج51، ص: 4689، مادة (هلل).

[2] يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 26 و مابعدها .

[3] المرجع نفسه، ص: 27.

[4] الزمخشري: أساس البلاغة، ج1،ص: 693.

[5] المرجع نفسه، ص: 693.

[6] يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 31 و مابعدها.

وما يمكن ملاحظته بعد كل ما تقدم ذكره من أشكال أولية هو أنّ الحُداء والنّصب والرُّكبانية "هي أكثر الأشكال اتصالاً بالحركة الموقعة في الصحراء، إذ تلازم المسير للقافلة، وتوافق في إيقاعاتها وَقْعَ أخفاف الإبل." [1] فكان الضابط لأنغامها هو حركة الإبل نفسها من سرعة وبطء أو خفة وثقل ، الأمر الذي جعل الإيقاع مضطربا غير منسجما .

أما عن القَلْس والتَّهليل والتَّغبير"فهي أكثر اتصالاً بالحضارة، وألصق بالفكر الديني، لأنها أشكال من الابتهال والضراعة والتوسل، وأدعية منتظمة فيها إيقاع واضح، مصحوبٌ بحركة، ونغم موسيقي، ولعب." [2] و هذا يعني أن الإيقاع في هذه الأشكال كان أكثر انسجاما بين الحركات التي يقومون بها من جهة والأغاني التي كانوا يؤدونها من جهة أخرى، وهذا ما يتجلّى أكثر في القَلْس، وربّما يرجع السبب في ذلك إلى كون هذه الأشكال لم تكن تعتمد على الارتجال كما هو الحال في الأشكال الأولى، بل كانت تُعدّ مُسبقا وبشكل دقيق، الأمر الذي يجعلها أكثر توازنا وانسجاما.

ولكن إذا تجاوزنا كلّ هذه الأشكال، فإنّنا سنجد شكلا آخر يقترب أكثر من الشعر، وهو :

3-7-الرّجز:

"لقد قيل :"الرَّجَز بكر الشِّعر، السجع أبوه والحداء أُمه "".[3] وما يُفهم من هذه المقولة هو أن الرجز كان مرتبطا في نشأته بالسجع والحُداء ثم تطور عنهما فيما بعد، حتى عُدّ أوّل أو"أقدم البحور الشعريَّة ظهورًا "[4]، كما يُعدّ أبسط أشكال الوزن الشعري، تولّد عن السجع، وكان جسرا بينه وبين الشعر المنظوم على أوزان الأبحر الأخرى، والرجز هو أسهل الأوزان على القريحة وأخفّها على الطبع، وأقربها مأخذا، حتى يَصِحُّ أن يُقال: إنّ كلّ شاعر تبدأ شاعريته بالرجز.[5]

فقد بدأ الرجز كقالب للأدب الشعبي، يعمد إليه النّاس في لهوهم وعبثهم، في أسواقهم وبيعهم و شرائهم، في بعض أغانيهم وغزلهم، في دعابتهم وفكاهتهم، في القصص والحكايات، وفي

---

[1] المرجع السابق، ص: 35.

[2] المرجع نفسه، ص: 36.

[3] حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ط1، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1986م، ص: 133.

[4] المرجع نفسه، ص: 132-133.

[5] يُنظر: محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، ص: 164.□

كل ما يعرض لهم من شؤون الحياة العادية، وكان دافعهم وراء ذلك هو التّرويح عن النّفس والتّعبير عما يجيش في صدورهم .[1]

والرّجز في كل هذه الحالات كان يأتي عفويا وبمحض المصادفة دون عمد أو قصد، وقد جرى هذا النوع من القول على لسان النبي صلّى الله علية وسلّم، حيث قال :

أنا النبيُّ لا كذبْ، أنا ابن عبد المطلبْ .[2]

فلو قمنا بتقطيع هذا القول عروضيا فسنجده على الشكل التالي :

0//0/0/ 0//0// ، 0//0/ 0//0//

متفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن

وهي نفسها تفعيلات بحر الرجز بعد أن دخل عليها زحاف "الخبن"، وهو حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة لتصبح تفعيلة "مستفعلن" ← " متفعلن ".

والرَّجز هو أكثر الأشكال الإيقاعية المتقدمة ثباتا ورسوخا وزنيا، فهو يقوم على تكرار تفعيلة واحدة "مستفعلن" ثلاث مرات في كل شطر[3]، وهو ما يُعطيه وقعًا أكثر انسجامًا وتوازنًا. وهذه التفعيلة ارتبطت في نشأتها بالحُداء، حيث يربط أهل الأدب بين توقيع الجِمال في الصحراء، ووقع خطاها فوق الرمال، وبين وزن الرّجز، حيث يَرَوْنَ أن الرّجز "يشبه بتوقيعه على مقاطعه مشي الجمال الهوينا، ولو ركبت ناقة ومشت بك الهوينا لرأيت مشيها يُشبه وزن هذا الشعر تماما.فكان العرب يحدونها به إذا أرادوا سيرها وئيدا."[4]

وبهذا يكون "الرَّجز أكثر الأنواع السابقة دخولاً في الإيقاع الشعري المنتظم، ويُكَوِّنُ العتبة إلى محراب القصيدة."[5] أو القصيد والذي يُشكِّل "اكتمال التطور الإيقاعي، وهو شطران متوازنان، موزونان، حلاّ محل سجعتين متوازنتين ."[6]حيث "نشأت الأوزان وزنًا وزنًا بطريقة طبيعيّة بدائيّة."[7]

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 127.

[2] المرجع السابق، ص: 125.

[3] يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 33.

[4] جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، تح: شوقي ضيف، د.ط، دار الهلال، د.ب، د.ت، ص: 56.

[5] عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 37-38.

[6] أدونيس: الشعرية العربية، ص: 10.

[7] حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص: 133.

وهكذا جاء الشعر ناضجا مكتملا، واكتشف الخليل ابن أحمد الفراهيدي أوزانه، ووضع أصوله وقواعده، مستنبطا إيّاها من سيول الأشعار العربية المتدفّقة خلال تلك الأحقاب.

والمهمّ بعد هذا كلّه، أنّ صياغة الشعر العربي منذ القديم كانت في كلام ذي توقيع موسيقي، ووحدة في النظم، تشدّ من أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه، وأنّ هذه الصياغة الموسيقية تمثّلت في بحور الشعر العربي وقوافيه التي وصلت إلينا ناضجة[1].

وبناء على كلّ ما تقدّم ذكره في هذا الفصل، تكون الصورة قد اتضحت إلى حدٍّ ما، من خلال ضبط مفهوم الجمالية الذي —و إن كان مفهوما ذا أفق واسع- يبحث دائما في كل ما هو جميل و يُحاول معرفة سرّ هذا الجمال، هذا الأخير الذي يبقى مفهوما مطلقا تختلف مقاييسه باختلاف نظرة كل شخص إلى الأشياء في مختلف الميادين. أما في ميدان الشّعر —وهو ما يهمّني هنا – فسأتناول عنصرا من عناصر جماليته وهو الإيقاع الشعري، والذي كان حصيلة تاريخ طويل من الإبداع، حيث نشأ نشوءً طبيعيًا ثُـمّ أخذ يتطوّر شيئًا فشيئًا حتى وصل إلينا على كثير من الكمال الذي تُجسّده القصيدة العمودية، ومصطلح الإيقاع الشعري كان يدور عمومًا حول معاني التناسب والانسجام وتكرار وحدات صوتية معينة تتعاقب في الزمن بشكل منتظم، مّـما يجعله "مستوى فاعل من مستويات بناء النّص الشعري تتحقّق به الوظيفة التأثيرية والوظيفة الجمالية."[2] وهذا ما سأحاول بحثه في الفصول التالية.

---

[1] يُنظر: محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، ص: 164.

[2] سمير سحيمي: الايقاع في شعر نزار قباني (من خلال ديوان "قصائد")، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن ، 1431ه/2010م، ص:1.

□

الفصل الثاني

جماليات الإيقاع الشعري الخارجي

توطئة:

إذا كنت قد أشرت في الفصل الأوّل إلى أنّ الإيقاع ينشأ "من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة"[1]، فإنّ هذا الإيقاع ينقسم إلى قسمين: إيقاع داخلي وإيقاع خارجي، ويندرج ضمن كل قسم من هذين القسمين عناصر متنوعة ومتعددة من شأنها أن تُثري نغمة القصيدة إلى جانب تحقيق أو تجسيد المعنى.

والمقصود بالإيقاع الداخلي هو تلك النغمة الخفية التي تحدث عن هندسة الأصوات بشكل يجعلها منسجمة مع بعضها البعض ومع الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر، فهو ينتج "من حسن اختيار المنشئ لألفاظه، وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية التأثيرية في آن واحد."[2] وهذا يعني أنّ مبعث الإيقاع الداخلي هو عناية الشاعر بانتقاء ألفاظ خاصة أو تكرار حروف خاصة [3]، تُعبّر تعبيرا دقيقا عن انفعالاته وعواطفه، ومن ثمة فهو يُشكّل "جزءًا هامًا من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس و أحاسيسها يتشكل العمل الفني."[4]وهذا ما سأتناوله في الفصل الثالث أمّا في هذا الفصل فسأتحدث عن الإيقاع الخارجي، والذي يتأتّى من نظام الوزن العروضي، ويحكمه العروض وحده متمثّلاً في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي.[5]

وهذا يعني أنّه يبحث في الأوزان أو البحور الشعرية، وما يدخل عليها من زحافات وعلل لِمَا لها من قدرة على تطويع الوزن الشعري حتى يتناسب مع الحالة النفسية التي يُعاني منها الشاعر،كما يبحث في القافية وما يندرج ضمنها من حروف وحركات وأنواع من شأنها زيادة ثراء وجمالية القصيدة الشعرية .

ويُشكّل هذا النَّوع من الإيقاع هو الآخر مظهرا بارزا في الشعر، و"عنصرا هاما من عناصر الفن الشعري، ومُقوِّمًا أصيلاً من مُقوِّماته الفنيّة، التي تميزه عما عداه من فنون القول الأخرى،

---

(1) كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان،1987م، ص: 52.

(2) راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري (دراسة تطبيقية)، ط1، دار الحكمة، لندن ، 2004م، ص:29.

(3) يُنظر: محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، ص:251.

(4) ابتسام أحمد حمدان:ا لأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:151.

(5) يُنظر: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص:29.

وبخاصة فن النثر".[1] ولهذا يُعرِّف القدماء الشعر بأنّه كلامٌ موزونٌ مقفًّى، حيث يقول ابن رشيق "ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية "[2].

وجماليات الإيقاع الشعري بقسميه الدّاخلي والخارجي، تتّضح بشكل أكثر إذا كان الإيقاع نابعا من أعماق الشاعر ومعبّرا عن حالته النفسية، بشكل يجعله مرآة عاكسة أو صورة صادقة عما يُعانيه الشاعر فعلاً، ولهذا سأحاول دراسة هذين القسمين من الإيقاع في شعر الخنساء التي أقلّ ما يُمكن أن يُقال عنها أنّها شاعرة الرثاء الأولى، وقد نافست حتّى الرّجال في مجال كتابة الشّعر، وسأبحث في شعرها عن الجوانب الجمالية المتعلقة بالإيقاع، خاصة وأنّها عُرِفت واشتهرت بشعر الرثاء الذي يُشكِّل مجمل ديوانها تقريبا، وهذا ما سيُعطِي شعرها طابعا خاصا يدور حول معاني الحزن و اليأس الصادقين، إذ من غير المعقول أن يختلط هذا النوع من الشعر بدوافع التكسّب والتكلّف بل هو نابعٌ فعلاً من مشاعر الشاعرة الحزينة.

[1] عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)، ج2، ص44:-45.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1401ه/1981م، ص:151.

1- جماليات الأوزان الشعرية:

1-1 مفهوم الوزن:

1-1-1 لغة: جاء في لسان العرب في مادة "وزن" أنه يُقال: "وَزَنَ فُلانٌ الدَّراهِمَ وَزْنًا بِالميزانِ، وَإِذا كالَهُ فَقَدْ وَزَنَهُ أَيْضًا. وَيُقالُ: وَزَنَ الشَّيءَ إذا قَدَّرَهُ... وَأَوْزَانُ العَرَبِ: ما بَنَتْ عَلَيْهِ أَشْعارَها، واحِدُها وَزْنٌ، وَقَدْ وَزَنَ الشِّعْرَ وَزْنًا فاتَّزَنَ."[1]

وفي أساس البلاغة: الوزن من وزنَهُ وَزْنًا وزِنةً ووازَنَ الشَّيءُ الشَّيءَ: ساواهُ في الوَزْنِ، ومن المجاز استقامَ ميزانُ النَّهارِ: انتصفَ، وكَلامٌ مَوْزُونٌ، وتقول: زِنْ كلامَكَ ولا تزِنْهُ .[2]

1-1-2 اصطلاحا:

إذا كان قد تبيّن أن الوزن في اللغة يحمل معنى القياس والكيل والاتزان بين شيئين، فإنّ هذا المعنى يتّفق مع معناه الاصطلاحي الذي يعني "المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره".[3]

والوزن في الشعر يقوم على التّعاقب في الحركات والسكنات التي تُشكِّل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النّطق بها في كُلّ فاصلة من فواصل الإيقاع.[4]وهو ما يُعرف بالتفعيلات التي يتألّف منها البيت الشعري.
وقد اهتم النّقاد العرب الكلاسيكيون بالبحث والاستقصاء حول الأوزان الشعرية أو البحور كما سُمِّيت.[5] والتي بلغ عددها كما وضعها الخليل ابن أحمد الفراهيدي خمسة عشر (15) بحرا، وأضاف عليها الأخفش بحرا واحدا سماه المتدارك ليصير مجموع البحور الشعرية ستة عشر (16) بحرا، وهي الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المقتضب، المنسرح، الخفيف، المضارع، المجتث، المتقارب، والمتدارك. أمَّا عن تسميتها بالبحر فذلك راجع إلى أنَّه"أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر."[6]

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج6، ج53، ص:4828-4829، مادة (وزن).

(2) يُنظر: الزمخشري: أساس البلاغة، ج2، ص: 332، مادة (وزن).

(3) أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج2، ص:435.

(4) يُنظر: نور الدين السد: الشعرية العربية، ج1، ص:91-92.

(5) يُنظر: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث(مقوّماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية)، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2010م، ص:16.

(6) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 49.

فالبحر الشعري الذي يُمكن تعريفه على أنَّه مجموع التفعيلات التي يتألّف منها البيت، يوزن به عددٌ غير محدود من الشِّعر فشُبِّه بالبحر لما فيه من ماء لا يمكن وزنه.

ويُضاف إلى هذا أنَّ من معاني البحر في اللغة* مستقر الماء الكثير، والبحر الشعري أيضًا هو مستقرّ الشّعر أو المعرفة الشّعرية الجمالية في سعتها وانبساطها وعمقها وتدفقها، وهذا المستقر له حدوده ومعالمه الواضحة التي تضبطه وتمنعه من التشتّت والضياع [1]، شأنها في ذلك شأن البحر الذي له معالمه أيضا وحدوده التي تفصله عن غيره، ولكلِّ بحر من هذه البحور مفتاح خاص به ويتمّ من خلاله معرفة تفعيلاته.

وإذا كان البحر أو الوزن الشعري عبارة عن مجموعة من التفعيلات فإن هذه الأخيرة بلغت ثماني تفعيلات: اثنتان خماسيتان هما:فعولن وَ فاعلن، وستُّ تفعيلات سُباعية هي: مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولاتُ.[2] وفي هذا الرأي إنكار للتفعيلتين: فاع لاتن، ومستفع لن مفروقتي الوتد، وحجّته في ذلك أنّ تقطيع كلٍّ من هاتين التفعيلتين يتساوى من حيث الحركات والسكنات مع مثيلتيهما مجموعتي الوتد ويُمكِن توضيح ذلك كما يلي:

فاع لاتن ← فاعلاتن

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

مستفع لن ← مستفعلن

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

ومن الذين أنكروا هاتين التفعيلتين الدكتور "إبراهيم أنيس"، حيث يرى أنّ الخليل قد جعل من "مستفعلن" و"فاعلاتن" تفعيلتين، والحقيقة عند إبراهيم أنيس، هي أنّ "مستفعلن" سواء كُتِبت هكذا أو صُوِّرت في صورة أخرى مثل "مستفع لن" فهي هي من الناحية الصوتية، ونفس الشيء مع تفعيلة "فاعلاتن"و "فاع لاتن"[3] ثمّ يقول: "نحمد الله أن بعضًا من العروضيين قد أنكروا التفعيلتين المصنوعتين "مستفع لن"و "فاع لاتن"، وقصروا تفاعيل العروض على ثمان."[4]

* جاء في لسان العرب في مادة (بحر): "البَحْرُ الماءُ الكَثِيرُ... سُمِّيَ بِذَلِكَ لِعُمْقِهِ وَاتِّساعِهِ"، ص: 215.

[1] يُنظر: هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، ص: 107.

[2] يُنظر: حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني (دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)، د.ط، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ، د.ت، ص:29.

[3] يُنظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص:51.

[4] المرجع نفسه، ص:51.

ولكن وإن كانت هاتين التفعيلتين متشابهتين من النّاحية الصوتية، إلاّ أنّهما تختلفان بعد ذلك من حيث تأثيرهما في البيت الشعري، وما يدخل عليه من زحافات وعلل، لأنّه إذا أخذنا مثلا، زحاف الخبن (وهو حذف ثاني التفعيلة الساكن) فإنّه يُمكن خبن (فاعلاتن) لأنّ ثانيها – وهو ألف (فا)– ثاني سبب، فتصير التفعيلة بعد الخبن (فعلاتن). ولا يمكن خبن (فاع لاتن) لأنّ ثانيها –وهو ألف (فاع)– وهو ثاني وتد، والزّحاف لا يدخل الوتد.

وما ذكرته هنا ينطبق كذلك على (مستفع لن) فوزنهما واحد ولكنّ الأولى وتدها مجموع متأخر عن السببين، والثانية وتدها مفروق ويأتي متوسطا بين السببين. وزحاف الطي مثلا (وهو حذف الرابع الساكن) يدخل على الأولى فتصبح (مستعلن) ولا يمكن أن يدخل على الثانية، لأنّ رابعها هو ثاني وتد لا ثاني سبب[1].

والبحور الشعرية تنقسم بحسب التفعيلات التي تتشكل منها إلى قسمي:[2]

1- **بحور مركبة**: وهي التي تتكوّن من تكرار تفعيلتين مختلفتين، مثل: الطويل، البسيط، والمديد...

2- **بحور بسيطة**: وهي التي تُبنى على تفعيلة واحدة متكرّرة مثل: المتقارب، الكامل، والرمل...

هذا وللبحر أو الوزن في القصيدة العربية خصائص فنيّة وجمالية هي من صميم بنية النص، فهو إلى جانب خاصيته الموسيقية التي تنمح النص إيقاعا صوتيا "فيزيائيا"، يمتلك أيضا خصائص جمالية أخرى تُحدّدها العلاقة العضوية بين وحدات النّص اللغوية وبين الموضوع الذي تُعبِّر عنه الرؤية العامّة للقصيدة.[3]وهذا ما يفتح مجالا آخر وهو علاقة الأوزان الشعرية بالموضوع أو الحالة النّفسية التي يعيشها الشاعر، فقد حاول العديد من النُّقاد القدماء والمحدثين أن يربطوا بين الأوزان الشعرية العربية (البحور) وبين الحالات النفسية أو العاطفية، فنجد حازم القرطاجنّي يُشير إلى ذلك في قوله "ولمّا كانت أغراض الشعر شتَّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ."[4]

وفي عصرنا الحديث تناول الباحثون هذا الموضوع و قدموا وجهات نظرهم المختلفة، أذكر منهم "عبد الله الطيب" الذي يقول في كتابه "المرشد في فهم أشعار العرب و صناعتها " أنّ

---

[1] الموقع الإلكتروني: www.dhifaaf.com/vb/showthread.php?t=2735 يوم الاثنين 2014/06/09 على الساعة 13:51.

[2] يُنظر: نور الدين السد: الشعرية العربية، ج1،ص: 92.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص: 86-87.

[4] القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 266.

"اختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضًا مختلفة دعتْ إلى ذلك، وإلا فقد كان أغْنى بحرٌ واحد، ووزن واحد."[1]،كما نجد" إبراهيم أنيس" قد تعرّض لهذه القضية حين أشار إلى أن الغربيين ربطوا بين أوزان الشعر ونبض القلب الذي يُقدّره الأطبّاء في الإنسان السليم بست وسبعين (76) مرّة في الدقيقة، ويرون أن هناك صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، بحيث يستطيع الإنسان في الأحوال العادية النطق بثلاثة مقاطع صوتية في كل نبضة من نبضات قلبه.[2]وهذا يعني أنه ثمّة علاقة وثيقة بين الأوزان الشعرية من جهة و الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من جهة أخرى باعتبار أن الحالة النفسية هي التي تتحكم في انتظام دقّات القلب أو تزايدها بحيث أنه كلّما تزايدت هذه الأخيرة فإن هذا يدلّ على أن هناك حالة نفسية قويّة، وإذا كانت أكثر انتظاما فهذا يدلّ على أن الحالة النفسية في حالة هدوء أكثر، وفي هذا يقول "فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع ."[3] ليصل بعد ذلك كلّه إلى نتيجة مفادها أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير وزنًا طويلاً فيه مقاطع كثيرة تستوعب ذلك الحزن أمّا إذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع فإنّه يتأثّر بالانفعال النفسي، ويتطلّب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفّس وازدياد النّبضات القلبية.[4]

أما "غنيمي هلال"، فيرى أنّ القدماء من العرب لم يتّخذوا لكل موضوع من الموضوعات الشعرية وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر القديمة، بل كانوا يمدحون ويُفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر، وتكاد تتفق المعلّقات في موضوعها ولكنّها نظمت من بحور مختلفة كالطويل والبسيط و الخفيف والوافر والكامل، ومراثيهم كذلك جاءت من الكامل و الطويل و البسيط و السريع و الخفيف.[5]وهذا يعني أنّهم كانوا يستعملون جميع البحور الشعرية في التعبير عن الموضوع الواحد والذي يُحيل في الغالب إلى حالة نفسية واحدة.

ولكنه بعد ذلك يربط بين طبيعة البحور الشعرية و طبيعة الموضوع، فيقول :"و الأمر بعد ذلك للشاعر. فقد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته و شكواه، محبًا كان أو راثيًا، أو لملاءمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة

---

(1) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1409ه/1989م، ص: 93-94.

(2) يُنظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:173.

(3) المرجع نفسه، ص: 173.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص:175-176.

(5) يُنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 441.

ودعوة إلى قتال وما إليها ."[1] أما عن البحور القصيرة فيرى أن النّفس قد تنفعل لداعٍ مفاجئ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل .[2]

في حين ذهب "عز الدين إسماعيل " في اتجاه معاكس تماما، حين رفض أن يكون لكل وزن طابع نفسي خاص به، كأن تكون بعض الأوزان تتّفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس، بحيث يختار الشاعر لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسبًا مع حالته الشعرية، وعندئذ يمكن أن يُقال أن الوزن –رغم أنّه صورة مجرّدة – فهو يحمل دلالة شعرية عامة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة، فهذه الفكرة في رأيه لا تصحّ إلاّ بالنسبة للشاعر الأوّل الذي استخدم وزنا معينا لأوّل مرّة، بحيث يكون من الطبيعي أن يُحاوِل الشّاعر التّنسيق بين الحالة النفسية التي يمرّ بها والوزن المناسب الذي يُلائِم هذه الحالة، ولكن الرّبط بين الأوزان وحالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان إليه والدّليل على ذلك كما يقول هو أنّك يمكن أن تُعبّر عن حزنك في وزن معين و عن سرورك في الوزن نفسه .[3]

ونجد في المقابل ردّا على من ذهب مذهب عز الدين إسماعيل السابق، وذلك في رأي "النويهي" الذي ربط بين البحر المعيّن ودرجة العاطفة، فيقول بأنّ البحور المختلفة تلاءم العواطف المختلفة، وهو ما أنكره بعض النّقاد –على حدّ قوله- مستشهدين في ذلك بأنّ البحر الواحد نجده قد استعمل لمختلف العواطف من سرور وحزن ورضى وسخط وإعجاب واحتقار[4]، "وهم محقون في اعتراضهم هذا، ولكن هذا ينبغي ألا يغفلنا عن حقيقة الأمر في هذا الموضوع. وهي أن البحور المختلفة وان لم تختلف في "نوع" العواطف التي تصلح لها، فهي تختلف في "درجة" العاطفة."[5]

والوزن في شكله الأساسي المجرَّد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكلّ الفعاليات الإيقاعية في النّص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزّراعة التي لا تكتسب شكلها

---

[1] المرجع السابق، ص: 441.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص: 442.

[3] يُنظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، د.ط، دار الثقافة، بيروت- لبنان، د.ت، ص:54-55.

[4] يُنظر: محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه،ج1، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص: 61

[5] المرجع نفسه، ص: 61.

إلاّ من خلال النّوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغيّر "مادة وإيقاعا " بتغيُّر النوع .[1]

وهذا يعني أنّ أهمية الوزن الشعري تزداد أكثر كلّما أصبح يُشكِّل عنصرًا دلاليًا في النَّص، ومن هنا يبدأ في اكتساب جماليته الخاصّة التي لا يمكن لها أن تتحقّق من دون أن يصل الوزن الشعري إلى هذه المرحلة من الالتحام والتفاعل مع المعنى، الذي يعبّر عن التجربة الشعرية بكل عمقها وثرائها.[2]

وليست أهمية الوزن مقصورة على الصلة القائمة بين الشعر والنظم وبين اللغة والوزن فحسب، بل تتعدَّى ذلك إلى ناحية فنية تتعلّق بمدى ما يتركه الفنّ الشعري من تأثير في نفوس سامعيه وعقولهم، بفضل هذا العنصر الموسيقي .[3] فالوزن عنصرٌ هام من عناصر القول الشعري، وفي هذا يقول ابن رشيق :"الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية".[4] وهو في الشّعر ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرّد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا، وطلاوة وحلاوة، بل هو نابع من صميم التجربة الشعورية وشديد الارتباط بالحالة النفسية [5].

وبعد هذه المقدمة النظرية عن الأوزان الشعرية، قمتُ بعملية إحصائية في ديوان الخنساء حسب النّسخة التي اعتنى بها وشرحها "حمدو طمّاس"، وقد تبيّن لي أن أكثر ما نظمته الشاعرة من شعر كان على بحر البسيط، الذي احتلّ مكان الصدارة في ديوانها ويليه بعد ذلك بحر الطويل،في حين كانت أقلّ نسبة من نصيب بحر الرمل وبحر الخفيف اللّذان لم يردا إلاّ في نصين اثنين فقط، والجدول التالي يُوضّح البحور الشعرية التي نظمت عليها الشاعرة وترتيبها من أعلى نسبة إلى أدنى نسبة :

□

(1) يُنظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص:9.

(2) يُنظر: المرجع السابق، ص :9.

(3) يُنظر: عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)،ج2، ص: 47.

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص:134.

(5) يُنظر: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، د.ط، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964م، ص: 37.

البحور الشعرية	عدد النصوص	عدد الأبيات	النسبة المئوية	الرتبة
-بحر البسيط	25 نص	220 بيت	% 24.04	1
-بحر الطويل	24 نص	185 بيت	% 20.22	2
-بحر الكامل	16 نص	135 بيت	% 14.75	3
-بحر الوافر	15 نص	144 بيت	% 15.74	4
-بحر المتقارب	08 نصوص	103 بيت	% 11.26	5
-بحر السريع	05 نصوص	80 بيت	% 08.75	6
-بحر الخفيف	نصّان (02)	24 بيت	% 2.62	7
-بحر الرمل	نصّان(02)	24 بيت	% 2.62	7
المجموع	97 نص	915 بيت	% 100	8

ومن خلال التأمّل في الجدول السابق يمكن تسجيل الملاحظات التالية :

- بالرّغم من أن الخنساء -كما أشرت سابقا- تناولت موضوعا واحدا وهو الرثاء، الذي كان موجّها في الغالب إلى أخيها صخر، أقول بالرغم من ذلك إلاّ أنها استعملت بحورا شعرية مختلفة ومتنوعة، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على"قدرة الشاعرة على تطويع كل هذه الأبحر الشعرية ومجزوءاتها لطبيعة تجربتها الرثائية ".[1]

- استعملت الخنساء بحر الوافر في خمسة عشر (15) نصًّا، و بحر الكامل في ستة عشر (16) نصًّا، ولكن عدد الأبيات الواردة على بحر الوافر كان أكبر من عدد الأبيات الواردة على بحر الكامل، و من هنا كان من الأحسن أن أقوم بعملية إحصائية ثانية تُبيّن لنا نسبة استعمال الشاعرة للمقطوعات القصيرة التي تتضمّن عدد أبيات قليلة، وهذا ما يُوضّحه الجدول التالي:

□

[1] مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، ص: 157.

البحور الشعرية	عدد النصوص			
	أقل من 10 أبيات	**من 11إلى 20 بيت**	**من 21إلى 30 بيت**	**أكثر من 30 بيت**
- بحر البسيط	19نص	04نص	01نص	01نص
- بحر الطويل	20نص	04نص	00نص	00نص
- بحر الكامل	12نص	04نص	00نص	00نص
- بحر الوافر	09نص	05نص	01نص	00نص
- بحر المتقارب	03نص	04نص	00نص	01نص
- بحر السريع	02نص	01نص	02نص	00نص
- بحر الخفيف	01نص	01نص	00نص	00نص
- بحر الرمل	01نص	01نص	00نص	00نص
المجموع	67	24	04	02

ومن خلال هذا الجدول يتبيّن أن المقطوعات القصيرة هي التي سيطرت على ديوان الخنساء، وذلك بنسبة 69.80% وهي نسبة مرتفعة جدّا مقارنة مع نسبة القصائد التي تزيد عن 30 بيت، والتي لم تتعدّى القصيدتين، وهذه الإحصائيات تتفق مع ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس حين قال:"و مثل هذا الرثاء الذي ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن العشرة. أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، و استكانت النفوس باليأس والهم المستمر ."[1]

- ونعود إلى الجدول الأوّل ونلاحظ أنّ بحر البسيط وبحر الطويل قد أخذا أكبر قسط من ديوانها، والبسيط يُمثل مع الطويل، أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة .[2]

وفي بحر البسيط رقّة من النوع الباكي بحيث تظهر في باب الرثاء وفي كلِّ ما يغلب عليه عنصر الحنين والتَّحسر على الماضي، وهذا ما نجده في شعر الخنساء كقولها :[3]

قَذًى بعَينِكِ أمْ بالعَينِ عُوَّارُ * أمْ ذَرَفَتْ إذْ خَلَتْ من أهلِهَا الدَّارُ**

كَأنَّ عَيْنِي لذِكرَاه إذا خَطَرَتْ * فيضٌ يَسِيلُ على الخَدَّيْنِ مِدْرَارُ**

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 176.

[2] يُنظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ج1، ص: 443.

[3] حمدو طماس: ديوان الخنساء، ص: 45 .

تَبْكِي لصَخرٍ هي العَبْرَى وَقَدْ وَلَهتْ * ودُونَهُ من جَـدِيدِ التّـربِ أستَارُ**

تَبْكِي خُنَاسٌ فما تَنْفَكُّ ما عَـمَرَتْ * لها عَلَيْـهِ رَنِيـنٌ وهِيَ مِفْتَـارُ**

ووزن هذا البحر جميل وفي نغمه اتّساعٌ للكلام القويّ والعواطف الحارة [1]، وهو ما حملته هذه الأبيات وغيرها كثير في ديوان الخنساء التي جاءت على وزن هذا البحر .

-وإذا تأملنا الجدول الأول فإنّه يتأكد لنا أيضا ما ذهب إليه "النّويهي" من ربط للبحور المختلفة بدرجات العواطف المختلفة، فالخنساء وإن استخدمت مجموعة متنوعة من البحور الشعرية في تعبيرها عن موضوع واحد وهو الرثاء، إلاّ أن درجة عاطفتها كانت تختلف من بحر إلى آخر حسب ما لذلك البحر من وقعٍ و تأثير، ففي قول الخنساء (من بحر الكامل):[2]

يا عَيْنِ إبكِي فَارِسًا * حَسَنَ الطِّعَانِ عَلَى الفَرَسْ**

ذَا مِـرَّةٍ وَمَهَـابَةٍ * بَيْنَـا نُؤَمِّلُـهُ اختُلِـسْ**

بَيْنَا نَـرَاهُ بَادِيًـا * يَحْمِـي كَتِيبَتَـهُ شَـرِسْ**

و تقول (من بحر الطويل):[3]

تَقُولُ نِسَاءٌ: شِبْتِ مِنْ غَيرِ كَبْرَةٍ * وَأَيْسَرُ مِمّا قَدْ لَقِيتُ يُشِيبُ**

أَقُولُ: أَبَا حَسَّانَ: لاَ العَيْشُ طَيِّبٌ * وَكَيْفَ وقَدْ أُفْرِدْتُ مِنْكَ يَطِيبُ**

ذَكَرْتُكَ فاسْتَعْبَرْتُ وَالصَّدرُ كَاظِمٌ * عَلَى غُصَّةٍ مِنْهَا الفُؤَادُ يَـذُوبُ**

فمن خلال التأمّل في المقطوعتين يتبيّن أن الخنساء قد نظمت نفس الموضوع وهو رثاء أخيها صخر، ولكن على بحرين مختلفين، وذلك لأن درجة عاطفتها لم تكن نفسها، ففي المقطوعة الأولى نظمتها على مجزوء بحر الكامل وما يتسم به هذا البحر هو "العاطفة القوية النشاط و الحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجلجلة ."[4] أما في المقطوعة الثانية فقد نظمتها على بحر الطويل وهو "بإيقاعه البطيء الهادئ نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير و التملي، سواء أكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه."[5]وهذا ما جسّدته المقطوعة السابقة التي تحمل حزنًا عميقًا ولكن بأسلوب أكثر جلالة

---

[1] يُنظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص: 537.

[2] حمدو طماس: ديوان الخنساء، ص: 73.

[3] المرجع نفسه، ص: 19.

[4] محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: 61.

[5] المرجع نفسه، ص: 61.

وفخامة نشعر به من خلال ذلك الجوِّ الهادئ الذي غمر الأبيات. أما إذا "زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر".[1] كما في قول الخنساء (من بحر الوافر):[2]

أَلاَ يا عَيْنِ فَانْهَمِرِي، وَقَلَّتْ * لِمَرْزِئَةٍ أُصِبْتُ بِهَا تَوَلَّتْ**

لِمَرْزِئَةٍ كَأَنَّ النَّفْسَ مِنْهَا * بُعَيْدَ النَّوْمِ تُشْعَلُ يَوْمَ غُلَّتْ**

أَلاَ يَا عَيْنُ وَيْحَكِ أَسْعِدِينِي * فَقَدْ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ وَجَلَّتْ**

وقولها (من بحر الوافر أيضا):[3]

أَلاَ يَا عَيْنِ فَانْهَمِرِي بِغُدْرِ * وَفِيضِي فَيْضَةً مِنْ غَيْرِ نَـزْرِ**

وَلاَ تَعِدِي عَزَاءً بَعْدَ صَخْرٍ * فَقَدْ غُلِبَ العَزَاءُ وَعِيلَ صَبْرِي**

لِمَرْزِئَةٍ كَأَنَّ الجَوْفَ مِنْهَا * بُعَيْدَ النَّوْمِ يُشْعَـرُ حَرّ جَمْـرِ**

ففي هاتين المقطوعتين استعملت الخنساء بحر الوافر والذي قلت بأنّه يصلح للعاطفة الحادّة، وهو ما ينطبق على المقطوعتين السابقتين، فهما توحيان بشدّة حزن الخنساء وقهرها الحارّ كالجمر الذي عبّرت عنه بقولها "بُعيد النوم يُشعَرُ حَرَّ جَمْرٍ".

وبحر الوافر بخفته وسرعته وقوته من أصلح بحور الشعر العربي للمقطوعات التي تتطلَّب من الشاعر أن يحصر نفَسَهُ في غرض واحد نظرا لرنّته القوية.[4] وهذا ما يتناسب مع شعر الخنساء الذي سيطرت عليه –كما قلت سابقا– المقطوعات القصيرة والتي تدور حول موضوع واحد .

ومن أجمل ما قالت الخنساء (من بحر المتقارب):[5]

أَعَيْنَيَّ جُودَا وَلاَ تَجْمُدَا * أَلاَ تَبْكِيَانِ لصَخْرِ النَّدَى؟**

أَلَا تَبْكِيَانِ الجَرِيءَ الجَمِيلَ * أَلاَ تَبْكِيَانِ الفَتَى السَّيِّدَا؟**

طَوِيـــلَ النِّجـــادِ رَفِيـــعَ * سَـادَ عَشِيرَتَهُ أَمْـرِدَا**

العِمَادِ

---

(1) المرجع السابق، ص: 61.

(2) حمدو طماس: ديوان الخنساء، ص: 24.

(3) المرجع نفسه، ص: 43.

(4) يُنظر: عبد الله الطيب :المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ج1، ص: 425.

(5) حمدُو طمّاس: ديوان الخنساء، ص: 31.

فالخنساء تُوجِّه خطابها للعينين لطلب الدموع، وهذا المشهد أصبح"من أشد الصور تعبيرا عن صدق حزنها، وعن يأسها واستسلامها أمام الفراغ الذي تركه فقيدها في عالمها، فغالبا ما تبدو جزعة ضعيفة ذليلة تلجأ إلى الدمع تعبيرا عن كل هذه المشاعر ."[1]

وبحر المتقارب بحر بسيط النّغم، يصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذّذ بجرس الألفاظ وسرد الأحداث في نسق مستمرّ[2]، وهذا ما تضمنته الأبيات السابقة التي راحت الخنساء تُعدّد من خلالها صفات أخيها صخر التي تمتدّ حتى نهاية القصيدة.

وفي المقابل لم تنظم الخنساء على بحر الخفيف إلا القليل، بحيث جاء من شعرها على هذا البحر مقطوعتين فقط، تقول في إحداهما[3]:

لاَ تَخَلْ أَنَّنِي لَقِيتُ رَوَاحَا * بَعْدَ صَخْرٍ حَتَّى أَتَبْنَ نُوَاحَا**

مِنْ ضَمِيرِي بِلَوْعَةِ الحُزْنِ حَتَّى * نَكَأَ الحُزْنُ فِي فُؤَادِي فِقَاحَا**

والأمر نفسه مع بحر الرمل الذي نظمت عليه هو الآخر مقطوعتين فقط، فتقول مثلا[4]:

مَرِهَتْ عَيْنِي فَعَيْنِي * بَعْدَ صَخْرٍ عَطِفَهْ**

فَدُمُوعُ العَيْنِ مِنِّي * فَوْقَ خَدِّي وَكِفَهْ**

فبالرغم من أنّ بحر الخفيف يجنح صوب الفخامة ويتميّز بوضوح النّغم واعتداله[5]، وبحر الرّمل يصلح "للأغراض التّرنمية الرقيقة وللتأمّل الحزين"[6]، إلا أنّ الخنساء وجدت في البحور الطوال كالبسيط والطويل مجالا أوسع لبثّ أحزانها وهمومها كما أشرت إلى ذلك سابقا.

وبناء على ما تقدّم يمكن القول أن الأوزان الشعرية أو البحور الشعرية شديدة الارتباط بالحالة النفسية التي كانت تعيشها الخنساء، فبالرغم من أن الموضوع كان واحدا في جميع نصوصها الشعرية إلاّ أنّها جاءت على أوزان مختلفة وهو ما يؤكد لنا الاختلاف الذي كان موجودا في درجة العاطفة من نصٍّ إلى آخر وإن نُظِما على نفس الوزن، ومما ساعد على ذلك أيضًا دخول بعض التغييرات التي كان من شأنها أن تُضفي على كلِّ نصٍّ جوًّا خاصا، وهذا ما سيأتي درسه.

□

---

(1) مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، ص: 104.

(2) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص: 383.

(3) حمدو طماس: ديوان الخنساء، ص: 28.

(4) المرجع نفسه، ص: 85.

(5) ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص: 238 وما بعدها.

(6) المرجع نفسه، ج1، ص: 158.

2- جماليات الزحافات والعلل:

لم تُمثل البحور الشعرية منذ وُجدت ذلك النّظام الصّارم الـذي يلتزمـه الشـاعر مثلمـا ورد في النّموذج الخليلي، فقد درج الشعراء منذ البداية على استحداث ترخّصات عروضية تعمـل علـى توسيع فضائه الإيقاعي، وتُتيح له الإمكانية الكفيلة باستفراغ دفقته الشعورية [1]، ومن أجل ذلـك وتحاشيا لرتابة الإيقاع الذي يُضفيه الوزن العروضي على القصيدة، حاول الشعراء قديمًا وحديثًا أن يُدخِلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حِدَّة وقعه في الأذن وبــما يُتيح للشَّـاعر أن ينقـل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض، وقـد ظهـر ذلـك في وقـت مبكّـر قبـل أن يعـرف الشـعراء العـروض في صـورته المقنّنـة، ويظهـر ذلـك فيمـا يسـميه العروضيون بالزحافات والعلل التي كان يستخدمها الشاعر حتى يُوفّق بين حركـة نفسـه ووجدانـه والإطار الخارجي.[2] المتمثل في الوزن الشعري .

2-1-تعريف الزّحاف والعلّة:

2-1-1-لغة:

جاء في لسان العرب: **الزّحاف** مأخوذ من: زَحَفَ إليه يَزْحَـفُ زَحْفًـا وَزُحُوفًـا وَزَحَفَانًـا: مَشَى، وَزَحَفْتُ فِي المشي وَأَزْحَفْتُ إِذَا أَعْيَيْتُ، وَالزِّحَافُ فِي الشِّعْرِ :معروفٌ وسُمِّيَ بذلك لِثِقَلِهِ، وتُخصُّ به الأسبابُ دون الأوتاد.[3]

وفي أساس البلاغة :"وناقة فيها زحاف وهـو أن تكـون سـريعة الخَفَـا. وفي البيـت زِحـاف وهو نقص في الأسباب، وبيتٌ مُزَاحَف، وقد زُوحِفَ لأنّه تَنْحِيَةٌ عن السّلامة وزَحْلَفَة عنها".[4]

والعلّة :من عَلَّ الرَّجُلُ يعِلُّ مِنَ المرَضِ، وقَدْ اعتَلَّ العَلِيلُ عِلَّـةً صَـعْبَة، والعِلَّـةُ المـرَضُ، وَعَـلَّ يَعِـلُّ واعتَلَّ أيْ مَرَضَ، فهو عَلِيلٌ، وَأَعَلَّهُ اللهُ، وَلاَ أَعَلَّكَ الله، أي لا أصابَكَ بعِلَّةٍ .[5]

وفي المعجم الوسيط "عُلَّ الإنسانُ عِلَّةً: مـرض. فهـو معلـول ...العِلَّـةُ: المـرض الشـاغل ...و(عنـد العروضيين): التغيُّرُ اللاحق بالأَسباب والأَوتاد في الأعاريض والضروب خاصّةً، لازمًا لها."[1]

---

[1] يُنظر: مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحـة مقدمـة لنيـل شـهادة دكتـوراه العلـوم في الأدب العربـي ونقده، إشراف: عبد القادر دامخي وَبوشوشة بن جمعة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011م، ص:212-213.

[2] يُنظر: عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص: 72 .

[3] يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 3، ج 21، ص: 1816 وما بعدها، مادة (زحف).

[4] الزمخشري: أساس البلاغة،ج1، ص : 410-411، مادة (زحف).

[5] يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، مج4، ج 34، ص: 3078 ومابعدها، مادة (علل).

2-1-2-اصطلاحا:

الزّحاف في اصطلاح العروضيين هو تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد، ويجوز للشاعر أن يجيء به في جزء من البيت، ويتركه في الآخر من القصيدة، والزّحاف يُصيب التفعيلات حيث وُجدت، سواء في تفعيلة العروض أو الضرب أو الحشو، وهذا يعني أن الزّحاف مرتبط بالتفعيلة الواحدة لا بالبيت كلّه.[2]

وسُمّيَ الزّحاف بهذا الاسم لأنّه إذا دخل الكلمة أضعفها وأسرع النّطق بها بسبب نقص حروفها أو حركاتها، ويُقال للجزء الذي دخله الزّحاف: مُزاحف ومزحوف .[3]

أما **العلّة**: فهي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد في العروض والضرب، وهو لازم بذاته، أي أنّه إذا ورد التغيير في أوّل بيت من القصيدة لزم وجوده في سائرها. وغير لازم بذاته إذا وقع في غير العروض والضرب، والعلل مختصة بغير ثواني الأسباب، بينما الزّحاف مختصٌّ بالأسباب .[4]

وينقسم كلٌّ من الزّحاف والعلّة إلى أقسام، فالزّحاف ينقسم إلى قسمين هما:[5]

-**زحاف مفرد**: وهو ما طرأ على سبب واحد من التفعيلة ويشمل: الخبن والوقص والإضمار والطي والقبض والعقل والعصب والكفّ.

-**زحاف مركّب (مزدوج)**: وهو ما طرأ على سببين من التفعيلة ويشمل: الخبل والشكل والنّقص والخزل.

والعلّة تنقسم إلى 3 أقسام وهي:

-**علل الزيادة**: وهي الترفيل والتذييل والتسبيغ والخزْم .

-**علل النقص**: وهي الحذف والقطف والقطع والبتر والقصر والحذّ والصّلْم والوقف والكشف والتشعيث .

-**علل تجري مجرى الزيادة**: وهي التي لا تكون لازمة، ومنها التشعيث في بحري الخفيف و المتدارك، والحذف في بحر المتقارب، والخرم والثلم والعضب [1] في الهزج والطويل والمتقارب والوافر.

---

[1] شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ص: 623 -624.

[2] يُنظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ص: 506-507 .

[3] يُنظر: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: النغم الشعري عند العرب، د.ط، دار المريخ للنشر، الرياض، 1407ه/ 1987م، ص:71-72.

[4] يُنظر: محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب، ص: 654-655.

[5] يُنظر: عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة،2001م، ص: 44 وما بعدها.

وقد قام الخليل وآخرون من العروضيين بتصنيف الزّحافات إلى حسن وصالح وقبيح، وقد اتّفقوا على استقباح الزّحافات المزدوجة وذلك لخروجها الحادّ على النسق، فكلٌّ منها يؤدي إلى اختلاف يشمل مقطعين أو ثلاثة مقاطع في كلّ منها، ولذلك يُعدّون الزّحاف المزدوج محصّلة زحافين مفردين، كما أنّ هذه الزّحافات شاذة في الاستعمال، وهذا ما يُفسّر اتّفاقهم على وصفها بالقبح. أما الزّحافات المفردة فأكثرها كان في تصنيفهم إما حسن أو صالح، وقليل منها وصِف بالقبح – مع اختلاف بينهم في هذه التصنيفات –[2]، فنجد من الزّحاف المفرد ما هو حسن مُستساغ، يُضفي ثراءً موسيقيًا على البنية الوزنية ويُنوّع إيقاعاتها وأنغامها، ويُكسِّر الرّتابة الموسيقية الأصلية، كالإضمار في الكامل والعصب في الوافر، والخبن في الرمل والخفيف ...، ومنه ما هو قبيح كالعقل في الوافر والوقص في الكامل والكفّ في الرمل والطويل وغير ذلك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّه إذا حَسُن الزّحاف المفرد في موقع ما من البحر العروضي فقد يُستهجن في موقع آخر من البحر نفسه، كما يُمكن أن يكون الزّحاف ضروريا واجبا أحيانا مثل: الخبن في عروض البسيط، والقبض في عروض الطويل، وربّما يكون الزّحاف حسن في وزن معين وقد يكون هو نفسه قبيحًا في وزن آخر كالطيّ في السريع والرجز، فهو في كليهما حسن، لكنّه في البسيط قبيح.[3]

وعليه يُمكن القول أنّ "الإيقاع الشعري يتحقق مع وجود الحد المقبول من الزحافات في القصيدة، ويضطرب الإيقاع طردا بدخول الزحافات مع انعدام التماثل في مواقعها ".[4]

وإذا كان الزّحاف يؤدي إلى نقص في التركيب المقطعي للتفعيلة بحذف السبب كلّيًا منها بالحذف مثلاً، أو جزئيًا بالكفّ، أو بتسكين ما هو متحرّك في السبب الثّقيل كالإضمار، وكانت العلّة تؤدي تارة إلى النّقص في التركيب المقطعي كالقطع مثلاً، أو الزّيادة كما في التّذييل والترفيل، فإنّ هذه الخاصية لكلٍّ من الزحاف والعلّة تجعل له أثرا إيقاعيا يتسم بالتغير والمراوحة بين سرعة الإيقاع و بطئه الناجمين عن الزحاف، وثبات الإيقاع واطّراده الناجمين عن العلّة .[5]

---

(1) يُنظر: إميل بديع يعقوب: موسوعة علوم اللغة العربية،ج6، ص: 452.

(2) يُنظر: علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص: 192.

(3) يُنظر: قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة معدّة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: حميدي حميسي، كلية الآداب اللغات، جامعة الجزائر، 2005-2006م، ص: 244.

(4) صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص: 215.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 195-196.

ومن هنا يُمكن القول أنّ هذا العنصر لا يقلّ أهمية عن العنصر السابق (الوزن الشعري) وذلك لما له من قدرة على تطويع الوزن الشعري ليحمل المشاعر التي يرمي إليها الشاعر، ولما فيه من فرص"خصبة، وطاقة إيقاعية هائلة... فالزحافات والعلل تضيف رصيدًا خصبًا لموسيقى الشعر."[1]

حيث يلعب دورًا هامًا في القضاء على الرّتابة والملل، ولكن دون أن يتجاوز الحدّ المقبول وفي هذا ينقل لنا ابن رشيق قول الأصمعي "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدمُ عليه إلا فقيهٌ".[2]

وإذا كنت قد أشرت إلى أن الهدف أو الغاية من استخدام الشعراء للزّحافات والعلل هو دفع تلك الرتابة وتخفيف الوزن الشعري حتى لا يملّه السّمع فإنّ " الموسيقى في البيت ليست إلاّ تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت، على حسب الفكر والشعور والصورة المدلول عليها، ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون هذه المساواة في النغم تامة رتيبة"،[3] وهذا يعني أنّ الشّاعر تختلف حالته النفسية ودفقته الشعورية من بيت شعري إلى آخر، والدليل على ذلك أنّنا نجده يستعمل الزّحافات في بيت معيّن ولا يستعملها في بيت آخر، ومن ثمة تكون مهمّة الزّحافات تطويع الوزن الشعري حتى يتماشى مع المعنى أو الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر بحيث " تزيد الزحافات أحيانا في شطر ما حتى تصير تفاعيله كلها أو معظمها، مزاحفة، فيختلف الشطر بذلك عن الأشطر المناظرة، حين تغلب عليه التفاعيل السالمة، كلها أو معظمها".[4]

وعليه يمكن القول أنّ الشعر بمختلف أوزانه وأنظمته الإيقاعية المتعدّدة ما هو إلاّ محاكاة للاهتزاز الجسمي والتموّج الصوتي الذي يُعبّر عن معاناة الشاعر وانفعاله، بحيث يتردّد الوزن الشعري في اللسان بين إسراع وإبطاء [5]، وطول وقصر تبعًا لحالة الانفعال السائدة في ذلك الوقت.

ومن ثمة لا يبقى الوزن مجرّد قيد -كما يظنّ البعض- يرسف فيه الشاعر المسكين فتعرقل خطاه، ولا أغلال تُحيط بعنقه فتضيِّق عليه الخناق ويضطر إلى التزامها .[6]بل الشّاعر الصّادق

---

[1] عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 68.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 140.

[3] محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، ص: 437.

[4] علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص: 197.

[5] يُنظر: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص: 31.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص: 37.

الشاعرية هو الذي لا يجد في الأشكال الموزونة قيودا تُعرقل مساره بل إنّه يعمل على تطويعها حتى تحوي تجربته الشعورية.

وهذا ما ينطبق على الخنساء التي يُمثل شعرها حزنا عارما دفينا لا حدود له على فقد صخر والذي "كانت صدمتها فيه كبيرة في جاهليتها حين أفقدها الموت أدق صلات الأخوة، فكانت للصدمة آثارها التي لم تنته من ديوانها."[1] ومن ثمة كان شعرها تعبيرًا صادقًا عن حالات الحزن واليّأس المفجع الذي عانته طوال حياتها .

وبعد قيامي بعملية التقطيع الشعري لجميع الأبيات التي وردت في ديوان الخنساء، الذي أعدّه "محمد عبد الرحيم "، قصد الحصول على نتائج عامّة تشمل الديوان ككلّ ، من خلال إحصاء أنواع الزّحافات والعلل التي استعملتها الخنساء في جميع نصوصها الشعرية، وكذا نسبة استعمالها لكلّ نوع من هذه الأنواع، تبيّن لي أنّه بالنسبة للزّحافات اقتصرت على استعمال الزّحافات المفردة دون أيّ وجود للزّحافات المركّبة فاستعملت الخبن والعصب والطي والقبض والإضمار، مع سيطرة زحاف القبض على الديوان بأكبر نسبة ويليه في ذلك زحاف الخبن .

أمّا عن العلل فقد تنوّعت بين علل الزّيادة وعلل النّقصان، فوجدتُ علّة التذييل والترفيل من علل الزيادة، وعلّة القطف والقطع والحذف والحذّ من علل النّقص، مع سيطرة علّة القطف في ذلك والجدول التالي يوضّح لنا هذه الأنواع :

الزحافات	عدد مرّات استعمالها	العلل	عدد مرّات استعمالها
- زحاف القبض	855 مرّة	-علّة القطف	284 مرّة
- زحاف الخبن	728 مرّة	-علّة القطع	234 مرّة
-زحاف الإضمار	309 مرّة	-علّة الحذف	181 مرّة
- زحاف العصب	289 مرّة	- علّة الترفيل	52 مرّة
-زحاف الطيّ	125 مرّة	- علّة التذييل	50 مرّة
		-علّة الحذّ أو الحذذ	43 مرّة

وبقراءة سريعة لهذه الإحصائيات يمكن رصد الملاحظات التالية :

[1] مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، ص : 96.

- انحصرت الزّحافات التي استعملتها الشّاعرة في الزحافات التي قلت سابقا أنّها توصف بالحسن وهي: الإضمار في بحر الكامل، والعصب في بحر الوافر، والخبن في الرمل والخفيف ...وهذا مؤشر إيجابي عن جمالية شعر الخنساء، الذي كسر رتابة الوزن التام دون أن يمسّ بثرائه وتنوّع أنغامه.

- لم تستعمل الشّاعرة أي نوع من أنواع الزحافات المزدوجة، والتي وُصفت كلّها بالقبح وهذا مؤشّر آخر عن تحقيق جمالية الإيقاع الشعري وعدم اضطرابه.

- تؤدي الزّحافات الواردة في الديوان إلى إسقاط إمّا الحرف الثاني بالخبن، أو الرّابع بالطي، أو الخامس بالقبض،كما تؤدّي إلى إسكان إما الحرف الثاني بالإضمار، أو الخامس بالعصب، وهذا ما يجعل الإيقاع الشعري تارة مسرعا من خلال إنقاص عدد المقاطع كما في تفعيلة مفاعيلن (0/0/0//) فتصبح مفاعلن(0//0//)، وتؤدي تارة أخرى إلى بُطئ في الإيقاع الشعري بسبب تسكين المتحرّك، وهو ما يزيد من عدد المقاطع الطويلة فمثلاً في متفاعلن تتكوّن من مقطعين طويلين (0///0//) وتصبح متْفاعلن (/0//0/0)، والتي تتكوّن من ثلاثة مقاطع طويلة، وهذا إنْ دلّ على شيء فإنّه يدلّ مرة أخرى على أنّ الحالة النفسية للخنساء تختلف –وإن كانت في موضوع واحد– من قصيدة إلى قصيدة باختلاف درجة انفعالها في كلّ قصيدة على حدى.

ففي قولها (من مجزوء الكامل):[1]

-يـا عَيْنِ ابْكِي فَارِسًا	حَسَنَ الطِّعَانِ عَلَى الفَرَسْ
0//0/0/ 0//0/ 0/	0//0/// ///0///
متْفاعلن متْفاعلن	متفاعلن متفاعلن
-ذَا مِرَّةٍ وَمَهَابَـةٍ	بَيْنَا نُؤَمِّـلُهُ اختُلِسْ
0//0/// 0//0/0/	0//0/// 0//0/0/
متْفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متفاعلن
-بَيْنَا نَرَاهُ بَادِيًا	يَحمِي كَتِيبَتَهُ شَرِسْ
0//0/0/ 0//0/0/	0//0/// 0//0/0/
متْفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متفاعلن

جاءت هذه الأبيات على وزن "مجزوء الكامل" أي بتكرار تفعيلة " متفاعلن" أربع مرّات، ومعروف أنّ بحر الكامل يغلب عليه عدد الحركات على عدد السكنات، ممّا يجعل الإيقاع فيه

[1] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص :92.

أسرع، ولهذا السّبب دخل زحاف الإضمار في الكثير من تفعيلاته حتى يُبطئ من سرعة وقع هذا الوزن، وهذا ما يجعله ملائما لحالة الخنساء النفسية وما تُعانيه من آلام وأحزان، والذي كانت تُعبّر عنه في الغالب بمخاطبة العين و طلب البكاء " فهي في طلب دائم من العين ان تجود عليها بفيض وافر من الدموع كي تطفئ في نفسها نار الذكرى المشتعلة، فقد خاطبت العين (22) مرة باسلوب طلب البكاء و انحدار الدمع".[1] وعن الكامل المضمر أيضا يقول "عبد الله الطيب" :"بحرٌ وسَط غير كثير المقاطع والأنغامِ، ورقة اللفظ وخفته أهمّ فيه من حشْد الصُّور العقْلية والمعاني المتكَلفة. وأسلوب القصص والحوار أوقع فيه".[2] وهو ما ينطبق على شعر الخنساء الصادق، البعيد عن التكلّف والذي جاء في شكل حوار بين الخنساء والعين وهو ما يتلاءم وبطئ الإيقاع الشعري.

وفي قولها (من بحر البسيط):[3]

– قَذًى بِعَيْنِكِ أَمْ بالعَينِ عُوَّارُ	أَمْ ذَرَفَتْ إِذْ خلَتْ مِنْ أهلِهَا الدَّارُ
0/0/ 0//0/0/ 0///0/ 0//0/	0/0/ 0//0/0/ 0///0/ 0//0/
متفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ	مستعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ
– كَأَنَّ عَينِي لذِكرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ	فَيْضٌ يَسِيلُ علَى الخَدَّينِ مِدْرَارُ
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/// 0///0/ 0//0/ 0//0/
متفعلن فاعلن مستعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

دخل على هذه الأبيات نوعان من الزّحاف المفرد وهما: " الخبن" و" الطي"، وكلاهما يؤدّي إلى حذف حرف ساكن ممّا يجعل الإيقاع أكثر خفّة وسرعة بزيادة المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة، وهذه الأبيات على وزن بحر البسيط والذي أشرت في حديثي عن الأوزان الشعرية إلى أنّه "بحر جميل ...وفي نَغَمِهِ اتساع للكلام القويّ والعواطف الحّرة "[4]، وهو ما يتّفق مع حالة الشّاعرة الحزينة اليائسة وما أصابها من جزع وحزن ولوعة وأسى، الأمر الذي أدّى إلى دخول بعض الزّحافات التي تجعل الإيقاع أكثر قوّة وسرعة حتى يعكس ذلك الألم .

---

(1) مجلة جامعة كركوك: سامي شهاب أحمد: مقالة البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية،ع1، مج2، جامعة كركوك-العراق، 2007م، ص: 15.

(2) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص: 211.

(3) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 60.

(4) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص: 537.

ومن جهة أخرى "فان استعمال (مستفعلن الأولى)في البسيط سالمة أو مخبونة أمر محبب لا يسيء إلى إيقاع الوزن و لا يشيع فيه فسادا، و على النقيض من ذلك يكون الخبن في (مستفعلن) الثانية مستهجنا ومستكرها، و يترتب من خلف ذلك ضعضعة و انكسار في موسيقى البيت الذي يدخله في ذلك الموقع المذكور في البيت ."[1] وهذا ما تجسّد في هذه الأبيات التي جاءت فيها تفعيلة (مستفعلن الأولى) مخبونة أحيانا وسالمة أحيانا أخرى، وجاءت تفعيلة (مستفعلن الثانية) سالمة دائما، وهو ما أضفى على هذه الأبيات إيقاعًا شعريًا منسجمًا .

وإذا انتقلنا إلى زحاف" العصب"، فإنّه يمكن القول بأنّ شأنه في الإيقاع شأن الإضمار الذي يكون بإسكان الثاني المتحرّك، فالعصب (إسكان الخامس المتحرّك) يؤدي أيضا إلى إبطاء الإيقاع من خلال زيادة المقاطع الطويلة التي تحتاج إلى زمن أطول للنطق بها، فمثلاً في قول الخنساء (من بحر الوافر):[2]

-أَلاَ يَا صَخْرُ إِنْ أَبْكَيْتَ عَيني لقَدْ أَضْحَكْتَنِي دَهْرًا طَوِيلاَ

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

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْ مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْ

-بَكَيْتُكَ فِي نِسَاءٍ مُعْوِلاَتٍ وَكُنْتُ أَحَقَّ مَنْ أَبْدَى العَوِيلاَ

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

مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلْ مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلْ

هذه الأبيات من بحر الوافر، الذي يتكوّن من تفعيلة "مفاعلتن " مكرّرة ثلاث مرات في كلّ شطر، وهو من البحور التي تغلب عليها المقاطع القصيرة ممّا يجعل إيقاعه أكثر سرعة، ولهذا دخل عليه زحاف العصب، حيث قلّل من سرعته وجعله أكثر بطئًا. وقد بُدأت القصيدة بهذا الزحاف فكانت التفعيلة الأولى في مستهلّ البيت معصوبة، ممّا جعلها بمثابة المدخل المناسب لهذا العصب الذي سيرد في باقي أبيات القصيدة.

وإذا كان أحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح [3]، فإنّ هذا ما حملته هذه الأبيات التي تفتخر فيها الخنساء بأخيها صخر وتمدحه، ولكن دون أن تتخلى عن تلك النبرة الحزينة التي تتجسّد في

---

[1] قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، ص: 237-238.

[2] محمد عبد الرحيم : ديوان الخنساء، ص : 109.

[3] يُنظر: عبد الله الطيب :المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص : 407.

معاني البكاء الحسَن الجميل –على حدّ قول الشاعرة- وربّما كان هذا هو الدّافع لدخول العصب هنا، لأنّ الخنساء في معرض الافتخار والمدح، وهو ما يتلاءم مع بطئ الإيقاع حتى يستوعب جميع خصال الممدوح .

ويبقى لنا من الزحافات التي استعملتها الخنساء زحاف واحد وهو "القبض" (حذف الخامس الساكن) و هو في أثره الإيقاعي يشبه "الخبن والطي"، أي أنّه يؤدي إلى إسراع في الإيقاع بسبب نقصٍ في عدد سكنات البيت الشعري، وهو الأمر الذي يجعل عدد المقاطع الطويلة أقلّ من عدد المقاطع القصيرة، ففي قول الخنساء (من بحر الطويل):[1]

- أَعَيْنَيّ هَلاَّ تَبْكِيَانِ عَلَى صَخْرِ بِدَمْعٍ حَثِيثٍ لاَ بَكِيءٍ وَلَا نَزْرِ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

- وَتَسْتَفْرِغَانِ الدَّمْعَ أَوْ تَذْرِيَانِهِ عَلَى ذِي النَّدَى وَالجُودِ وَالسيِّدِ الغمرِ

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

- فَمَا لَكُمَا عنْ ذِي يَمِينَيْنِ فَابْكِيَا عَلَيْهِ مَعَ البَاكِي المسَلَّبِ مِنْ صَبْرِ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

ومعروف أنّ بحر الطويل هذا يقع على الأذن وقعًا بطيئًا متأنّيًا، يناسب كثرة المقاطع فيه، ولهذا السبب دخل زحاف " القبض" حتى يُنقص من المقاطع الطويلة ويجعل لهذا البحر إيقاعًا أقلّ بطئا مما هو عليه في الأصل، وذلك حتّى يعكس لنا الحالة النفسية المنفعلة للخنساء والتي تحتاج كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس، إلى مقاطع قصيرة وسريعة تتلاءم مع سرعة التنفّس السّائدة لحظة الانفعال وهو ما لا يمكن تحقيقه بالإيقاع العام لبحر الطويل، الذي يتميز بطول النّفس ما لم يحدث فيه تغيير، وبذلك تكون الخنساء قد استطاعت أن توفّق بين استعمال أكثر البحور جلالة وفخامة، وحالتها النّفسية المنفعلة وهكذا "يكسب الأداءَ جلالة وتَؤدة تلائمُ مقامَ الأسف على فقدان الأخ المرموق."[2]

---

[1] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 75.

[2] عبدا لله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص: 447.

أمّا إذا انتقلنا للحديث عن العلل التي وردت في ديوان الخنساء، فهي كما قلت علل متنوّعة تشمل علل الزّيادة وعلل النّقصان، ولكلا النّوعين دور في إثراء نغمة القصيدة من خلال التزامها في نهاية جميع الأبيات الشعرية، كما لها دور في تحقيق المعنى والكشف عن نفسية الشاعرة، فمثلاً تقول الخنساء (من مجزوء الكامل):[1]

- أَبْكِي عَلَى البَطَلِ الّذِي جَلَّلْتُمُ صَخْرًا ثِقَالاَ
0//0/0/ 0//0/0/ 0/0//0/0/ 0//0/0/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن
-مُتَحَزِّمًا بِالسَّيْفِ يَرْكَبُ رُمْحَهُ حَالاً فَحَالاَ (بيت مدوّر)
//0//0/0/ 0//0/// 0/0//0/0/ 0//0/
متفاعلن متْفاعلن متـ ـــــفاعلن متْفاعلاتن

جاءت هذه الأبيات على مجزوء بحر الكامل الذي يتكوّن من تفعيلة (متفاعلن)مكرّرة مرّتين في كلّ شطر، وقد دخلت عليها علّة " الترفيل" (زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة)وهو ما أعطى لهذا الوزن طولاً نسبيًا، سمح للخنساء أن تصبّ فيه معاناتها وأنّاتها وحسرتها وشوقها إلى من كان مثالا في الشّهامة والشّجاعة والكرم، وممّا ساعد على ذلك أيضا دخول زحاف الإضمار الذي جعل الإيقاع أبطئ ممّا كان عليه بزيادة عدد السكنات في البيت الشعري.

وهو نفسه ما نجده مع علّة " التذييل" (زيادة ساكن في آخر التفعيلة)كما في قول الخنساء (من بحر السريع):[2]

- يَا عَيْنِ جُودِي بِالدُّمُوعِ الغِزَارْ وَابْكِي عَلَى أَرْوِعِ حَامِي الذِّمَارْ
00//0/ 0//0/0/ 0///0/ 00//0/ 00//0/ 0///0/ 0//0/0/ 00//0/
مستفعلن مستفعلن فاعلان مستفعلن مستعلن فاعلان
- فَرْعٌ مِنَ القَوْمِ كَرِيمِ الجَدَا أَنْمَاهُ مِنْهُمْ كُلُّ مَحْضِ النِّجَارْ
00//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0///0/ 0//0/0/
مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان
- أَقُولَ لما جَائَنِي هُلكُهُ وَصَرَّحَ النَّاسُ بِنَجْوَى السِّرَارْ

[1] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 108.

[2] المرجع السابق، ص: 84 .

00// 0/0// /0/0 //0// 0//0/ 0//0/ 0/0/ /0//

متفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستعلن فاعلان

- أُخَيَّ! إِمَّا تَـكُ وَدَّعْـتَـنَا وَحَالَ مِنْ دُونِكَ بُعْد المَزَارْ

00// 0/ 0/// 0/ 0// 0// 0// 0/ 0/// 0/ 0// 0//

متفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستعلن فاعلان

فهذه الأبيات من بحر السّريع وقد اكتنفه زحاف "الطي"، دون أن يمسّ ذلك بانسجام موسيقاه بل لم "يكن طي (مستفعلن) في السريع اقل عذوبة من توظيفها سالمة "[1]،كما دخل عليه أيضا زحاف "الخبن" في التفعيلة الأولى في كلٍّ من صدر و عجُز البيت الثالث والرابع، وهو أيضا زحاف مقبول ولا يُؤثّر على موسيقى البيت الشعري، بل على العكس من ذلك فهو يجعله أكثر طواعية للانسجام مع حالة الشاعرة النفسية،"ومن هنا كان التدفق الإيقاعي خلال النسق الشعري يترقرق في انسيابية و انسجام."[2]

وإذا كنت قد أوردت هذا النموذج في سياق حديثي عن علّة التذييل التي وردت في نهاية هذه الأبيات، فإنّما يمكن قوله هو أنّها لعبت دورا مهما في إثراء نغمة القصيدة من خلال لزومها "في تفعيلة الضرب، وهي تفعيلة تحتل مكانتها إيقاعيا في البيت الشعري بما أنها تتضمّن حروف القافية التي تتكرر في كافّة أبيات القصيدة ."[3] كما أنّها أدّت أيضا إلى الوقوف عند ساكنين، وهذا يحمل دلالة نفسية مهمّة لأنّ التقاء الساكنين أو الصائتين الطويلين فيه دلالة على إطالة الخنساء للنّظر والتّأمل في خصال أخيها صخر.

هذا عن علل الزّيادة أمّا عن علل النّقصان، فإنّها تنحصر في أربعة أنواع كما وضّحتها في الجدول، وهي كلّها تشترك في سمة واحدة بحيث تؤدي إلى نقص في التركيب المقطعي، سواء كان المقطع قصيرا أم طويلا، كما أنّها تشترك في إثراء نغمة القصيدة شأنها في ذلك شأن علل الزيادة "لانها مد للصوت في آخر البيت فكانت معينة على الترنم المستحسن في الشعر لأنه عون النغمة وظهيرها."[4]و يجب التزامها في سائر الأبيات، وعلل النّقصان تختلف بعد ذلك باختلاف مقدار التغيير الحاصل في التفعيلة، فقد يكون بحذف الوتد المجموع كلّه ويُسمى (الحذّ)، أو السّبب

---

(1) قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، ص: 242.

(2) المرجع نفسه، ص : 242.

(3) صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص: 196 .

(4) محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف: النغم الشعري عند العرب، ص: 74.

الخفيف كلّه ويسمى (الحذف)، وقد يكون بحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ويسمى (القطع)، وقد يكون باجتماع هذين النوعين الأخيرين فيسقط السبب الخفيف والساكن الذي قبله، ويُسكن المتحرّك الذي قبلهما، أي باجتماع الحذف و القطع و يسمى (القطف)، و لم يخرج ديوان الخنساء عن استعمال هذه الأنواع الأربعة حسب الإحصائيات التي قمت بها. وفيما يلي توضيح لذلك ببعض النّماذج الشعرية الواردة في الديوان:

تقول الخنساء (من بحر الكامل):[1]

-طَرَقَ النَّعِيُّ عَلَى صُفَيْنَةَ فُدْوَةً وَنَعَى المُعَمَّمَ مِنْ بَنِي عَمْرِ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفا

- حَامِي الحَقِيقَةِ وَالمُجِيرَ إِذَا مَا خِيفَ حَدُّ نَوَائِبِ الدَّهرِ

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

متْفاعلن متفاعلن متفا متْفاعلن متفاعلن متْفا

- الحَيُّ يَعْلَمُ أَنَّ جَفْنَـتَهُ تَغْدُو غَدَاةَ الرِّيحِ أَوْ تَسْرِي

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

متْفاعلن متفاعلن متفا متْفاعلن متفاعلن متْفا

جاءت هذه الأبيات على وزن بحر الكامل، الذي تتكرّرت فيه تفعيلة "متفاعلن " ثلاث مرّات في كلّ شطر، وقد دخل عليه نوعين من التغيير، هما زحاف الإضمار وعلّة "الحذّ"، وعن الكامل الأحذّ والمضمر يقول عبد الله الطيب أنّهما: "يجفوان شيئًا عن الخطابة ويستقيم فيهما الحوار الظريف، والوصف المَجِيءُ به على أسلوب القصص والخطابُ الرقيق في مَعْرض التذكر."[2]

وهذا يعني أن الكامل الأحذّ لا يصلح للخطابة، لما له من صلة بالقصص والحوار من النّوع الرقيق، وهو ما ينطبق على هذه المقطوعة التي بدأتها الخنساء بتذكّر حزين لسماعها خبر مقتل صخر، ثمّ راحت تتذكّر صفاته ومحاسنه في الأبيات الموالية، وساعدها على ذلك أيضا دخول زحاف الإضمار الذي جعل الإيقاع بطيئا بما يكفي لتتذكّر كلّ الصفات، وكلّ ذلك كان في أسلوب رقيق وسهل يُشبه القصص.

---

[1] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 77-78.

[2] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ج1، ص: 203-204 .

وتقول الخنساء (من بحر المتقارب):[1]

-أَعَيْنِـيَ فِيضِي وَلاَ تَبْخُلِي فَإِنَّكِ لِلدَّمْعِ لَـمْ تَبْذُلِي

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

فعول فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعو

- وَجُودِي بِدَمْعِكِ وَاسْتَعْبِرِي كَسَحِّ الخَلِيجِ عَلَى الجَدْوَلِ

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

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعو

هذين البيتين على وزن بحر المتقارب الذي يتكوّن من تفعيلة "فعولن"مكرّرة أربع مرّات في كلّ شطر، وقد دخلت عليها هنا علّة الحذف (إسقاط السبب الخفيف الأخير) في كلّ من العروض و الضرب، وربّما يرجع السبب في ذلك إلى كون علة الحذف تؤدي إلى نقص في عدد المقاطع، فاستعملتها الشاعرة في عروض البيت حتى تُسرع في إلحاق الشطر الثاني بالشطر الأوّل، ثمّ استعملتها في الضرب أيضا لتُسرع في إلحاق الأبيات بعضها ببعض، وساعد على ذلك أيضا دخول زحاف القبض الذي يجعل الإيقاع أكثر سرعة –كما سبق ذكر ذلك- وهذا ما جعل الإيقاع الشعري في حالة تدّفق مستمر لا يكاد ينتهي فيه شطر حتى يلحقه الشطر الآخر، وهذا بالتأكيد نابع من نفسيّة الخنساء التي كانت في حالة منفعلة بسبب تذكّر ذلك الكمِّ من الصّفات والخصال، ممّا جعلها تسردها الواحدة تلو الأخرى دون توقّف أو انقطاع، ولكن في المقابل دون أن يؤثّر هذا التدفّق أو هذه السرعة في إيقاع الأبيات بل على العكس من ذلك فقد لعبت هذه التغييرات دورًا مهمًّا في التّخفيف من رتابة بحر المتقارب.

وتقول الخنساء (من بحر البسيط):[2]

- يَا لَـهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ وَقَدْ فَـزِعَتْ خَيْلٌ لِـخَيْلٍ وَأَقْرَانٌ لِأَقْرَانِ

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

- سَمْحٌ إِذَا يَسَرَ الأَقْوَامُ أَقْدُحَهُمْ طَلْقُ اليَدَينِ وَهُوبٌ غَيْرُ مَنَّانِ

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

[1] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 121.

[2] المرجع السابق، ص : 134.

- حُلاَحِلٌ مَاجِدٌ مَـحْضٌ ضَرِيبـَتُهُ مِـجْدَامَةٌ لِـهَوَاهُ غَيْرُ مِبْطَانِ

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مسنفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

وهذه الأبيات جاءت على بحر البسيط وقد دخل عليها زحاف " الخبن"، الـذي يُسـهم في زيادة سرعة الإيقاع حتى يتناسب مع الحالة النفسية الموجـودة في هـذه الأبيـات الـتي تصـف فيهـا الخنساء أخاها صخر " والوصف – وهـو أخـو القصـص– لا يلائـم البسـيط إلا إذا صَـحبه رُوح قوي من حَنين أو ألم أو عاطفة ظاهرة جليّة ."[1] وهذا ما ينطبق علـى هـذه الأبيـات الـتي نُحـسّ ونحن نقرؤها بذلك الألم والحزن الشّديدين، اللّذين تُعاني منهما الخنساء التي لم تستطع تقبّل حقيقة أنّ ذلك الفتى الـمِقدام والشّجاع، قد رحل وليس إلى رجوعه مـن سـبيل ومـا زاد مـن قـوّة هـذه الأبيات دخول علّة القطع، التي جعلت البيت الشعري أقلّ طولاً.

وفي قول الخنساء (من بحر الوافر):[2]

- بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَهَا قَذَاهَا بِعُوَّارٍ فَمَا تَقْضِي كَرَاهَا

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

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْ مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْ

- عَلَى صَخْرٍ، وَأَيُّ فَتًى كَصَخْرٍ إِذَا مَا النَّابُ لَـمْ تَرْأَمْ طِلاَهَا

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

مفاعلْتن مفاعلتن مفاعلْ مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْ

هذين البيتين من بحر الوافر الذي يتكوّن من تفعيلة واحدة "مفاعلتن" مكرّرة ثـلاث مـرّات في كلّ شطر، لكنّ الوافر بهذا الوزن لم يُستعمل أبدًا نظرًا لثقله النّاتج عن كثرة الحركات في آخـر كل تفعيلة منه على عكس الكامل الذي يكـون الثّقـل فيـه في بدايـة التفعيلـة، ولـذلك فهـو دائمـا يُستعمل على هذا الوزن الذي تدخل عليه علّة القطف، مـمّا يُساعد على الإنقـاص مـن طولـه مـن جهة بحذف السّبب الخفيف الأخير، ومن ثقله من جهة أخرى بتسكين المتحرّك الذي قبل السـبب الخفيف المحذوف، كما يغلب على هذا البحر أو يحسُن فيـه دخـول زحـاف العصـب في تفعـيلات الحشو، وهذا من شأنه أن يُقلّل من كثرة الحركات فيه بزيادة عدد السكنات، وهذا ما يـتلاءم مـع الحالة النفسية الغير منفعلة للخنساء، بحيث جاءت على صورة من الحـزن الهـادئ الـذي يقـع علـى

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ج1،ص :515.

[2] محمد عبد الرحيم :ديوان الخنساء، ص: 135.

الأذن ببطئ حتى يستوعب ذلك اليّأس والمعاناة، والخنساء في هذه الأبيات وبتوظيفها زحاف العصب وعلّة القطع استطاعت أن تعكس لنا هذه النفسية الحزينة التي لم تَعُد تقوى حتى على التنفّس، ولكن دون أن يكون هناك اضطراب في الإيقاع العام للقصيدة.

وعليه يُمكن القول أنّ لكلٍّ من الزّحافات والعلل "أثر في تخفيف الحدة و تقليل الرتوب"[1]، وتطويع الوزن الشعري ليتماشى ويتلاءم مع الحالة النفسية أو الدفقة الشعورية التي مرّت بها الشاعرة، ومن ثمة يُصبح هذا العنصر جزءً لا يتجزّأ من التجربة الشعرية بل هو عنصر مهم في تجسيد هذه التجربة والكشف عنها، شأنه في ذلك شأن الأوزان الشعرية من جهة –و قد سبق الحديث عنها– والقافية من جهة أخرى، وفيما يلي درسُها.

□

[1] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص: 143.

3-جماليات القافية:

القسم الأخير الذي يشمله الإيقاع الخارجي هو القافية، ولا وجود لشعرٍ بمعزل عن القافية، وحتى عند تعريف الشعر يُقال كلام موزون مقفى" فهي تُعَدُّ من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي "الموسيقى الخارجية للشعر العربي""[1]، وهي ترنيمة إيقاعية خارجية، تُضيف إلى الرّصيد الوزني طاقة جديدة، وتُعطيه نبرًا وقوّةَ جرسٍ، يصبُّ فيها الشّاعر دفقته.[2]

3-1 تعريف القافية :

3-1-1 لغة: تتّفق جميع المعاجم العربية على جعل القافية مأخوذة من القفا وهو مُؤخّر العنق، فقد جاء في لسان العرب: أن القفا مُؤخَّر العنق، والقافية كالقَفَا، وقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر، والقفْوُ مصدر قولك قفا يقفو قَفْوًا وقُفُوًّا، وهو أن يتبع الشيء.[3]

وفي أساس البلاغة، القافية مأخوذة من القفو: " قَفوتُ أثره واقتفيته واستقفيته ...وقَفَّيتُه وقفّيته به، وقَفَّيتُ به أثره إذا أتبعته إيّاه ...وقَفَّى الشِّعرَ: جعل له قوافيَ."[4]

وفي كتاب العين "القَفْوُ: مصدرُ قَوْلِك: قفا يَقْفُو، وهو أَنْ يتّبعَ شيئًا، وقَفَوْتُه أَقْفُوه قَفْوًا، وتَقَفَّيْتُه، أي اتّبعته. قال الله جلّ وعزّ :"ولا تَقْفُ ما لَيْسَ لك به عِلْمٌ " الاسراء: 36...والقَفا مؤخر العُنُقِ ...وسُمِّيَتْ قافية الشِّعر قافيةً، لأنَّها تقفو البَيْتَ، وهي خلف البَيْت كلّه."[5]

وفي المعجم الوسيط: قفى" الشيءَ أو الأَثر: تبعه ...وقفّى الشِّعْرَ: جعل له قافية ...و(القافِيَةُ) مؤخر العُنُق و – آخر كل شيء. و– في الشعر: الحروف التي تبدأُ بمتحرِّك يليه آخر ساكنين في آخر البيت ... (القَفَا) مؤخر العنق."[6]

3-1-2 اصطلاحا: إذا كان الاتفاق حاصل في التّعريف اللّغوي للقافية، فإنّ ذلك لا ينطبق على التعريف الاصطلاحي، حيث أُعْطِيَتْ تعريفات عديدة ومتنوّعة للقافية تختلف باختلاف وجهات نظر أصحابها في تحديد حروف القافية.

فعند الخليل هي من آخر حرف في البيت إلى أقرب ساكن إليه مع المتحرّك الذي قبل الساكن. وهي عند الأخفش: الكلمة الأخيرة من البيت. وعند قطرب: هي الحرف الذي تُبنى

---

(1) عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 70.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 71.

(3) يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، مج5، ج41، ص: 3707 ومابعدها، مادة (قفا).

(4) الزمخشري: أساس البلاغة،ج2، ص: 94، مادة (قفو).

(5) الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين،ج3، ص: 420، مادة(قفا (قفو)).

(6) شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ص: 752، مادة (قفاه).

عليه القصيدة، وتُنسب إليه فيُقال دالية ولامية.[1] وقد بالغ البعض في حدود القافية فقال هي البيت كلّه لأنّ لكلّ وزن قوافي معينة لا تخرج عنها، واستنتج آخرون أن القصيدة كلّها قافية على سبيل المجاز، ولكنّ أصحّ هذه التعريفات هو تعريف الخليل ابن أحمد الفراهيدي وهو المعمول به.[2]

هذا عن حدود القافية أمّا عن طبيعتها التي تتشكل منها فهي عبارة عن مقاطع صوتية تكون في أواخر الأبيات، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كلّ بيت. فهي تشتمل على عدد معيّن من الحروف والحركات، وإذا اختلفت بعض خصائصها نتج عن ذلك عيب من عيوب القافية، ولهذا فالقافية ذات علم قائم بنفسه، ويُبحث فيه عن تناسب أعجاز البيت وعيوبها، وغرضه تحصيل ملكة إيراد الأبيات على أعجاز متناسبة خالية من العيوب التي يتنفّر منها الطّبع السّليم على الوجه الذي اعتبره العرب.[3]

ويُمكن بعد هذا أن نستنتج السّبب في تسميتها بالقافية، فهي تقع في آخر البيت الشعري والقافية أيضا مكانها آخر العُنق، وهي" فاعلة بمعنى مفعولة، كما يُقال:"عيشة راضِية " بمعنى: مَرْضيَّة، كأنّ الشاعر يَقفُوها، أي يتبعها ويطلبها".[4] وهذا ما يجعلها تابعة للبيت الشعري، متّصلة متّصلة به وهذا ما يُخالف رأي "جون كوين" الذي يرى أن "القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، انها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى ."[5] فالقافية ليست مجرد ظاهرة موسيقية ناجمة عن ترديد مجموعة مجموعة معينة من الأصوات بل هي – وإن كان هذا الجانب الصوتي أساسيا – تحمل جانبا آخر أكثر أهمية من الوجهة الجمالية، وهو وظيفتها العروضية في كونها تنبّئ بنهاية البيت الشعري، وتنظيم أنساق المقطوعات الشعرية، وأهمّ من هذا كلّه أن للقافية معنى، وهي بالتالي عنصر أساسي في قوام العمل الشعري.[6]

---

(1) يُنظر: محمد التونجي :المعجم المفصل في الأدب، ص: 698.

(2) يَنظر: صفاء خلوصي: علم القافية، د.ط، مطبعة المعارف، بغداد، 1963م، ص: 5.

(3) يُنظر: محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ص: 698.

(4) إميل بديع يعقوب: موسوعة علوم اللغة العربية، ج7، ص: 242.

(5) جون كوين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م، ص: 86.

(6) يُنظر: رنيه وليك و آوستن وارن: نظرية الأدب، تر:عادل سلامة، د.ط، دار المريخ للنشر، الرياض –المملكة العربية السعودية، 1412ه/1992م، ص : 216.

فالقافية كثيرًا ما توحي بالمعنى الجميل، حيث تجعل من الفكرة الشعرية أجمل ممّا كانت عليه في الأصل، ومن ثمّة فهي ليست حجر عثرة أمام الشاعر، بل على العكس فهي تُبعده عن الفوضى و الضّياع في خضم المعاني الشعرية المتشعّبة، ولكنّ الشاعر يجب أن يكون بارعا في اختيار قافيته براعته في اختيار البحر للغرض الشعري الذي يُريد النظم فيه.[1]و هذا يعني أنّ قوافي الشّعر كبحوره، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالدّلالة والمعنى الذي يحمله البيت الشعري، فكما تقدّم أن بحور الشعر تعكس لنا نفسية الشاعر، فالقوافي أيضا تعكس هذه النفسية بحيث ترتبط موسيقاها بالمعنى العام للقصيدة، ومن ثمة "لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنيًا عليها ."[2]

وفي هذا يقول ابن رشيق بأنّ: " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية."[3]

والقافية –كما عرّفها الخليل ابن أحمد الفراهيدي –قد تكون كلمة أو كلمتين أو بعض كلمة:[4]

– فمثال القافية كلمة في شعر الخنساء :[5]

وَكَائِنْ تَوَى يَوْمَ الغُمَيْصَاءِ مِنْ فَتًى * كَرِيمٍ وَلَمْ يُجْرَحْ وَقَدْ كَانَ جَارِحَا**

فالقافية هنا هي كلمة (جارحا)(/0//0).

– و مثال القافية بعض كلمة قولها :[6]

يَا عَيْنِ جُودِي بِالدُّمُوع * المُسْتَهِلاَّتِ السَّوَافِحْ**

فالقافية هنا هي بعض كلمة(وافحْ)(/0/0).

– ومثال القافية كلمتين قولها :[7]

وَقَدْ حَالَ خَيْرٌ مِنْ أُنَاسٍ وَرِفْدُهُمْ * بِكَفَّيْ غُلَامٍ لاَ ضَنِينٍ وَلاَ بَرَمْ**

فالقافية هنا هي كلمتي (لا برمْ)(/0//0).

---

(1) يُنظر: صفاء خلوصي: علم القافية، ص: 13.

(2) محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، ص: 176.

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 151.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 151.

(5) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 43.

(6) المرجع نفسه، ص: 45.

(7) المرجع نفسه، ص: 130.

ونستطيع القول بعد ذلك أنّ القافية بمثابة الوقفة الموسيقية التي لابد منها ليرتاح فيها القارئ، ويجد متعةً في تأمّلاته المتتابعة للصّور البيانية التي يعرضها الشاعر متعاقبة متسلسلة [1]،" وهذا يدلنا على أنّ القافية لم توضع عبثا إنما وضعت كعلامة من علامات الترقيم الموسيقي في الشعر، وهي برتابتها الموسيقية أحيانا تضفي على القصيدة كلها عاملاً مؤثرًا أشبه بقوة الاستهواء في التنويم المغناطيسي."[2]

ونظرًا لأهمية القافية في تشكيل النّص الشّعري وإعطاء الإيقاع جمالية خاصة، فقد كان اهتمام النّقاد والعلماء بها كبيرًا جدًّا منذ القديم فدرسوها "درسا دقيقا وخصصوا لها مع علم العروض كتبا مستقلة. كما أفرد لها نقاد الشعر المتقدمون فصولا في مصنفاتهم. وفي العصر الحديث نلقى من الدارسين المعاصرين من يخص القافية بكتاب قائم بذاته "[3]، يبحثون فيها عن جوانبها المختلفة والمتعلّقة بحروفها وحركاتها وأنواعها وألقابها وعيوبها، وذلك بإعطاء مفاهيمها النظرية، وتقديم نماذج تطبيقية تُوضّح ذلك بشكل أدقّ.

وإذا انتقلنا إلى البحث في قوافي الخنساء، لمعرفة حروفها وحركاتها ودلالاتها وأنواعها والعيوب التي وقعت الشاعرة فيها، فإنّه من الأحسن أن تكون الدّراسة في كلّ عنصر على حدة كما يلي:

1- **حروف القافية** :حروف القافية ستة وهي:

1-1-**الرويّ**: وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كلّ بيت منها في موضع واحد هو نهايته، وإليه تُنسب القصيدة فيُقال: لامية أو ميمية أو نونية ....[4]

وهو يلعب دورًا هامًّا في إثراء موسيقى القصيدة وزيادة وحدة النّغم، وقد جاء الرويّ في ديوان الخنساء متنوعًا، بحيث شَمِل معظم حروف الأبجدية (الباء-التاء-الحاء- الدال-الراء- الزاي- السين- الضاد- العين- الفاء- القاف- اللام- الميم- النون- الهاء- الياء) مع غَلَبَة حرف الراء على باقي الحروف، ويُمكن ضبط نِسَب استعمالها في الجدول التالي:

□

---

(1) يُنظر: صفاء خلوصي: علم القافية، ص: 11.

(2) المرجع نفسه، ص: 12.

(3) قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي ، ص: 248.

(4) يُنظر: عبد الرضا علي:موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر)، ط1، دار الشروق، عمان- الأردن، 1997م، ص:171.

حرف الرويّ	عدد النصوص	النسبة المئوية
- حرف الرّاء	26 نص	% 26.81
- حرف اللاّم	13 نص	% 13.41
- حرف الدّال	10 نص	% 10.31
- حرف الميم	8 نص	% 8.25
- حرف الباء	7 نص	% 7.22
- حرف العين	6 نص	% 6.19
- الحاء والسين والفاء والياء	4 نصوص لكلّ حرف	4.12 % لكلّ حرف
-حرف التاء والقاف	3 نصوص لكلّ حرف	3.09 % لكلّ حرف
-حرف النّون	نصّان (2)	% 2.06
-حرف الزّاي والضّاد والهاء	نص واحد لكلّ حرف	1.03 % لكلّ حرف
المجمـــوع	97 نص	% 100

- من خلال الجدول نلاحظ أنّ الخنساء قد مالت إلى استعمال الأصوات المجهورة (الرّاء – اللاّم- الدّال- الميم-الباء- العين...) أكثر من استعمالها للأصوات المهموسة (الحاء- السين- الفاء- التاء-...)، ومن المؤكّد أنّ لهذه الظاهرة تفسيرها ودلالتها، ذلك أنّ الأصوات المجهورة تعتمد على "انحباس النفس عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد على المخرج "[1] ، والأصوات المهموسة تقوم على " جريان النَّفَس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج "[2]، وهذا كلّه تسيطر عليه نفسية الشاعرة التي يؤدي اختلافها إلى اختلاف في طبيعة التنفّس.

فمثلاً في قول الخنساء:[3]

عَيْنَيَّ جُودَا بِدَمْعٍ غَيْرِ مَنْزُورِ * وَأَعْوِلاَ ! إِنَّ صَخْرًا خَيْرُ مَقْبُورِ**

لاَ تَخْذُلاَنِي فَإِنِّي غَيْرُ نَاسِيَةٍ * لِذِكْرِ صَخْرٍ حَلِيفِ المَجْدِ وَالخِيرِ**

و قولها:[4]

يَا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكِ تَهْمَالِ * وَعَبْرَةٍ بِنَحِيبٍ بَعْدَ إِعْوَالِ**

---

[1] غازي مختار طليمات: في علم اللغة، ط2، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2000م، ص: 132.

[2] المرجع نفسه، ص: 132.

[3] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 69.

[4] المرجع نفسه، ص: 119.

لاَ تَسْأَمِي أَنْ تَجُودِي غَيْرَ خَاذِلَةٍ * فَيْضًا كَفَيْضِ غُرُوبٍ ذَاتِ أَوْشَالِ**

وقولها:[1]

أَلاَ مَا لِعَيْنَيْكِ لاَ تَهْجَعُ؟ * تُبَكِّي لَوَ انَّ البُكَاءَ يَنْفَعُ**

كَأَنَّ جُمَانًا هَوَى مُرْسِلاً * دُمُوعَهُمَا أَوْ هُمَا أَسْرَعُ**

ففي هذه النّصوص الثلاثة جاء الرويّ مجهورا، وهذا إنْ دلّ على شيء فإنّه يدلّ على شدّة الحزن والغضب الذي يتملّك الخنساء، فجاء رويّ النّص الأوّل حرف الراء، ولهذا الحرف صفة تميّزه عن باقي الحروف، وهي أنّه صوت تكراري ناجم عن "ارتعاد طرف اللسان عند النطق بالصوت"[2]، و هذا ما جعل فاجعة الخنساء فاجعتين وجعلها أكثر بروزًا وظهورًا وتأثيرًا بسبب خاصيّة هذا الحرف التكرارية التي توحي بتكرار الألم .

وفي النّص الثاني جاء حرف الرويّ "لاما" وهو أيضا صوت مجهور، وهذا يعني أن النطق به يؤدي إلى انحباس النّفس، ولعلّ هذا نابع من نفسيّة الشاعرة المنقبضة والتي لم تعد تقوى على النّفس بسبب شدة حزنها وقهرها على أخيها صخر، كما تُوضّح لنا ذلك الأبيات السابقة.

وفي النّص الثالث جاء الرويّ "عينا" وقد كان مناسبًا لحالة الخنساء لما "في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع."[3]،وهي كلّها صفات يُجسّدها شعر الخنساء.

أمّا في قولها:[4]

يُؤَرِّقُنِي التَّذَكُّرُ حِينَ أُمْسِي * فَأُصْبِحُ قَدْ بُلِيتُ بِفَرْطِ نُكْسِ**

عَلَى صَخْرٍ وَأَيُّ فَتًى كَصَخْرٍ * لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَطِعَانِ حِلْسِ**

وفي قولها:[5]

لاَ تَخَلْ أَنَّنِي لَقِيتُ رَوَاحَا * بَعْدَ صَخْرٍ حَتَى أَتَبْنَ نُوَاحَا**

مِنْ ضَمِيرِي بِلَوْعَةِ الحُزْنِ حَتى * نَكَأَ الحُزْنُ فِي فُؤَادِي فِقَاحَا**

فهنا جاء حرف الرويّ مهموسًا، حيث جاء في النّص الأوّل حرف"السين" الذي يتناسب كثيرا مع عواطف الأسى والأسف والحسرة [6]، وهو ما يعجّ به شعر هذا النّص الذي تتأسّف

---

(1) المرجع السابق، ص: 96.

(2) غازي مختار طليمات: في علم اللغة، ص: 133.

(3) محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: 63.

(4) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 90.

(5) المرجع نفسه، ص: 41.

(6) يُنظر: محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: 63 .

وتتحسّر فيه الخنساء عندما تتذكّر أخاها صخر، واستعمالها لحرف السين أعطى الإيقاع نوعا من الحزن الهادئ الذي ينسجم مع حالة الأسى هذه.

وفي النّص الثاني جاء حرف الرويّ "حاءً" وهو أيضا صوت مهموس خفيٌّ يلاءم ذلك الجوّ الكئيب الحزين، الذي تعيشه الخنساء فكانت "القافية الحائية تمثل بحفيفها ورقتها ورخاوتها وهمسها لتلك المعاناة الحبيسة وذلك الألم الدفين "[1]، الذي لم يُفارق الخنساء.

1-2-**الوصل**: هو الحرف الذي يلي الرويّ المطلق متصلا به، ويكون إمّا حرف لين كألف(كتابا) وَ واو(تنفعو) وَ ياء(سلامي)، وإمّا هاء كهاء (رجالهْ وجمالهْ).[2]

فهذا الحرف ينشئ من إشباع حركة الرّوي المطلق بحيث يكون حرفًا مجانسًا لحركته، فإذا كان الرويّ منصوبًا جاء الوصل ألفًا، وإذا كان مرفوعًا جاء واوًا، وإذا كان مكسورًا يأتي ياءً، وإمّا يكون هاءً تقع مباشرة بعد حرف الرّوي.

وفي هذه النقطة ينبغي أن نُقسِّم القوافي الواردة في ديوان الخنساء إلى قسمين باعتبار الإطلاق والتقييد، حتى يتسنّى لنا تصنيف القوافي الموصولة بمختلف هذه الحروف .

نوع القوافي	قوافي مقيّدة	قوافي مطلقة			
		موصولة بالألف	موصولة بالواو	موصولة بالياء	موصولة بالهاء
عدد النصوص	12 نص	18 نص	16 نص	42 نص	9 نصوص
النسبة المئوية	%12.37	% 18.55	%16.49	%43.29	%9.27
المجموع	12 نص	85 نص			

وإذا جئنا إلى ملاحظة هذه الأرقام وجدنا أنّ نسبة ورود القوافي المطلقة أكبر بكثير من نسبة ورود القوافي المقيّدة، وهذا راجع من جهة –كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس- إلى أنّ هذا النّوع من القافية المقيّدة قليل الشيوع في الشعر العربي"وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم."[3] على عكس القافية المطلقة التي شاعت بكثرة في الشعر الجاهلي. ولعلّه راجع من جهة أخرى لما في القافية

[1] حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، ص : 117.

[2] يُنظر: أحمد سليم الحُمصي: المبسط الوافي في العروض و القوافي، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2010م، ص: 48.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 258.

المطلقة من إطلاق للصوت ومدّه حتى يُعبّر عن ذلك البكاء والصراخ الذي تعيشه الخنساء، أي أنّه أوسع مجالاً للتّعبير عن هذه المعاناة.

ونُلاحظ أيضًا أنّ القوافي المطلقة جاءت متنوّعة، وهو ما أدّى إلى كسر رتابة الإيقاع وزيادة ثرائه النغمي، ومن جهة أخرى فإنّه يمكن ملاحظة ارتفاع نسبة استعمال القوافي الموصولة بالياء مقارنة مع باقي أنواع القوافي المطلقة، بحيث تُشكّل نسبة تسع وأربعون فاصل واحد وأربعون بالمائة (49.41٪) من القوافي المطلقة أي ما يقارب النّصف، وهذا نابعٌ ممّا للكسرة من دلالات وإيحاءات تُجسّدُ معاني الانكسار النّفسي الذي غمر الخنساء بعد هذه الصَّدمة المفجعة، فتقول مثلا:[1]

يَا عَيْنِ بَكِّي عَلَى صَخْرٍ لأَشْجَانِ * وَهَاجِسٍ فِي ضَمِيرِ القَلْبِ خَزَّانِ**

إِنِّي ذَكَرْتُ نَدَى صَخْرٍ فَهَيَّجَنِي * ذِكْرُ الحَبِيبِ عَلَى سُقْمٍ وَأَحْزَانِ**

فَابْكِي أَخَاكِ لأَيْتَامٍ أَضَرَّ بِهِمْ * رَيْبُ الزَّمَانِ وَكَلُّ الضَّرِّ يَغْشَانِي**

ومن الأمثلة على القافية المقيّدة، قولها: [2]

أَلاَ يَا عَيْنِ فَانْهَمِرِي وَقَلَّتْ * لِمَرْزِئَةٍ أُصِبْتُ بِهَا تَوَلَّتْ**

لِمَرْزِئَةٍ كَأَنَّ النَّفْسَ مِنْهَا * بُعَيْدَ النَّوْمِ تُشْعَلُ يَوْمَ غُلَّتْ**

أَلاَ يَا عَيْنُ وَيْحَكِ أَسْعِدِينِي * فَقَدْ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ وَجَلَتْ**

وهذه الأبيات انتهت بروي ساكن، وهو أيضا لا يخلو من دلالة معينة، ذلك أنّ القوافي التي تنتهي بمقطع مغلق، تُمثّل صوتيًا لبعض أحوال النّفس التي تقترن بشيء من الحدّة والضيق والحصر الوجداني في مواجهة الزمان،[3] وهو ما كانت تعيشه الخنساء من حين إلى حين.

1-3- **ألف التّأسيس والدّخيل**: ألف التّأسيس هي ألف لينة، بينها وبين الروي حرف واحد، وهو المسمّى"الدّخيل"، وتكون عادة من أصل الكلمة [4]، ككلمة (سوافح).

وقد بلغ عدد النّصوص التي جاءت قوافيها مؤسَّسة في ديوان الخنساء، أربعة عشر (14) نصًّا، أي بنسبة أربعة عشر فاصل ثلاثة وأربعون بالمائة (14.43٪)، وهذا يستلزم أن عدد النصوص التي ورد فيها الدّخيل هو أيضا 14 نصّا، وبنفس النّسبة.

---

(1) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 132.

(2) المرجع نفسه، ص : 40.

(3) يُنظر: حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، ص:95.

(4) يُنظر: أحمد سليم الحُمصي: المبسط الوافي في العروض والقوافي، ص: 48.

ومن الأمثلة على هذا النّوع قول الخنساء:[1]

وَكَائِنْ تَوَى يَوْمَ الغُمَيْصَاءِ مِنْ فَتًى * كَرِيـمٍ وَلَمْ يُجْرَحْ وَقَدْ كَانَ جَارِحَا**

وَمِنْ سَيِّـدٍ كَهْـلٍ عَلَيْهِ مَهَـابَةٌ * أُصِيبَ وَلَمَّا يَعْلُهُ الشَّيْبُ وَاضِحَـا**

أَحَاطَتْ بِخَطَّابِ الأَيَامَى وَطَلَّقَتْ * غَدَاتَئِذٍ مَنْ كَانَ فِـي الحَيِّ نَاكِحَـا**

فالقافية في هذه الأبيات هي على الترتيب (جارحا –واضحا- ناكحا) وقد جاء الرويّ فيها حرف الحاء المهموس، وهي موصولة بالألف وقد سُبق حرف الروي بألف تأسيس وحرف الدّخيل، الذي يجوز تغييره من بيت إلى آخر على عكس ألف التّأسيس التي يجب التزامها في سائر القصيدة.

وهذا النّوع من القوافي يقع في المرتبة الأولى عند الدكتور إبراهيم أنيس، من حيث درجة جمالها و قوّة موسيقاها، فقد رتّب القوافي من الأقل درجة إلى الأعلى درجة ووجد أنّها تبدأ بالقافية المقيّدة التي يسبق رويّها بحركة قصيرة، وتنتهي بتلك القافية التي يسبق رويّها بحرف مدّ معيّن يُلتزم في كلّ أبيات القصيدة.[2]وإن كان يُفهم من قوله هذا أنّه يقصد القافية المردوفة، إلاّ أنّه يُشير في موضع آخر إلى أنّ ألف المدّ " التزمها الشعراء وأوجب أهل العروض التزامها، حتى حين يفصل بينها وبين الروي بحرف، و سموها حينئذ ألف التأسيس".[3] وذلك لما لألف المدّ من قوّة ووضوح في السّمع، وهذا ما يحتاجه الإيقاع الشعري. وفي المقابل نجد أنّ الدّخيل وإن كان لا يلتزم في سائر الأبيات إلاّ أنّ "أهل العروض ليستحسنون مع ألف التأسيس أن يكون الحرف الذي بينها وبين الروي مشكلا بالكسر."[4]وعلى هذا النحو جاءت أشعار الخنساء.

1-4- **الرّدف**: هو حرف مدّ أو لين يقع قبل الرويّ مباشرة فيكون إمّا ألفا ليّنة أو واوا أو ياءً، ويُمكن أن يجتمع الرّدف بالواو المدّية مع الرّدف بالياء في قصيدة واحدة.[5] وهذا هو النّوع الذي سيطر على ديوان الخنساء بحيث ورد في ثلاثة وأربعين نصًّا أي بنسبة أربع وأربعون فاصل اثنان وثلاثون بالمائة (44.32٪) من مجمل الديوان، والجدول التالي يُوضّح ذلك:

□

(1) محمد عبد الرحيم : ديوان الخنساء، ص: 43.

(2) يُنظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:267.

(3) المرجع نفسه، ص: 270-271.

(4) المرجع نفسه ، ص:272.

(5) يُنظر: أحمد سليم الحُمصي: المبسط الوافي في العروض والقوافي، ص: 48.

الرّدف	عدد النّصوص	النسبة المئوية
- الرّدف بالألف	23 نص	٪23.71
- الرّدف بالواو و الياء	20 نص	٪20.61
المجمـــوع	43 نص	٪44.32

وما يُمكن ملاحظته هنا، هو أنّه لا يوجد فرق كبير بين نسبة استعمال الرّدف بالألف ونسبة استعمال الرّدف بالواو والياء، وهذا ما أعطى ديوان الخنساء تناسبًا وتكافؤًا بين هذه الأنواع، دون تفضيلٍ لنوع على الآخر وربّما يرجع السبب في ذلك إلى أنّها تقع جميعا في مرتبة واحدة من حيث جمالياتها التي تُضفيها على القصيدة.

ومن أمثلة الرّدف بالألف، قول الخنساء:[1]

ذَكَرْتُ أَخِي بَعْدَ نَوْمِ الخَلِيّ * فَانْحَدَرَ الدَّمْعُ مِنِّي انْـحِدَارَا**

وَخَيْلٍ لَبِسْـتَ لأَبْطَالِـهَا * شَلِيلاً وَدَمَّرْتَ قَوْمًا دَمَـارَا**

تَصَيَّدُ بِالرُّمْـحِ رَيْعَـانَهَا * وَتَهْتَصِرُ الكَبْشَ مِنْهَا اهْتِصَارَا**

ومن أمثلة الرّدف بالواو والياء قولها:[2]

هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكِ أَوْ أَفِيقِي * وَصَبْرًا إِنْ أَطَقْتِ وَلَنْ تُطِيقِي**

وَقُولِي إِنَّ خَيْرَ بَنِي سُلَيْـمٍ * وَفَارِسَهُمْ بِصَحْرَاءِ العَقِيقِ**

فَلاَ وَأَبِيكَ مَا سَلَّيْتُ صَدْرِي * بِفَاحِشَةٍ أَتَيْتَ وَلاَ عُقُوقِ**

وما يُعلِّل جواز استخدام الواو والياء المدّيتين في قصيدة واحدة، هو أنّهما ضيّقتان في المخرج على عكس الألف التي تكون أوسع مخرجًا منهما، ومن هنا يُمكن المزج بينهما دون أن يؤثّر ذلك في موسيقى الأبيات الشعرية ونشازها .

1-5- **الخروج** :هو حرف لين يلي هاء الوصل.[3] وهو آخر ما يمكن أن تنتهي به القافية ووجوده مرتبط بوجود هاء الوصل ولا وجود له بدونها، ولكن هذا لا يعني أنّ (الخروج) ورد في ديوان الخنساء بنفس عدد مرّات ورود هاء الوصل، لأنّ هاء الوصل جاءت أحيانا مقيّدة (لا تحتاج إلى الخروج) و أحيانا أخرى مطلقة، ومن ثمة نقول أنّه ورد في أربعة (4) نصوص، وهو عدد ورود هاء الوصل مطلقة.

---

[1] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 59.

[2] المرجع نفسه، ص: 104.

[3] يُنظر: أحمد سليم الحمصي: المبسط الوافي في العروض والقوافي، ص: 48.

ومن أمثلته قول الخنساء:[1]

أَلاَ مَا لِعَيْنِكِ أَمْ مَا لَهَا * لَقَدْ أَخْضَلَ الدَّمْعُ سِرْبَالَهَا**

أَبَعْد ابَنَ عمرٍ مِنْ آلِ الشَّرِيدِ * حَلَّتْ بِهِ الأَرْضُ أَثْقَالَـهَا**

فَآلَيْتُ آسَى عَلَى هَالِكٍ * وَأَسْأَلُ بَاكِيَةً مَا لَـهَا**

2- حركات القافية: وهي أيضا ستٌّ (6) حركات:

2-1- **المجرى**: هو حركة حرف الرويّ المطلق.[2]كالفتحة في كلمة (النّدَى)، والضّمة في كلمة(الجودُ)، والكسرة في كلمة (صخرِ).

وقد جاءت حركة الرويّ في الديوان متنوّعة بحيث شملت الحركات جميعا، مع غلبة الكسرة على الفتحة والضّمة، فوردت في أربعين (40) نصّا، أمّا الفتحة فجاءت في خمسة وعشرين (25)نصّا، في حين جاءت الضمّة في المرتبة الأخيرة حيث وردت في عشرين (20) نصّا، وهو التّرتيب نفسه الذي لاحظته في حديثي عن الوصل، وقلت فيما سبق أنّ هذا راجع لما في الكسرة من دلالة على الانكسار النفسي وما نُحسّه فيها " من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة."[3]

وتلي الكسرة "الفتحة والسكون من حيث ملاءمتهما للحال نفسها"[4]، ومن ذلك قول الخنساء:[5]

أَبْكِي عَلَى البَطَلِ الّذِي * جَلَّلْتُمُ صَخْرًا ثِقَالاَ**

مُتَحَزِّمًا بِالسَّيفِ يَرْكَبُ * رُمْحَهُ حَالاً فَحَالاً**

يَا صَخْرُ مَنْ لِلْخَيْلِ إذْ * رُدَّتْ فَوَارِسُهَا عِجَالاَ**

فهنا جاءت حركة حرف الرويّ الذي هو"اللام": فتحة، وهذا ما يتناسب مع معنى هذه الأبيات التي تحمل معاني الأنين والحزن والألم.

وتأتي الضّمة في المرتبة الأخيرة، وهي توحي"بالأبهة والفخامة "[6] ،كما في قول الخنساء:[1]

---

[1] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 110.

[2] يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر:في العروض والإيقاع الشعري، ص: 137.

[3] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص: 89.

[4] مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1، دار دجلة، عمان- الأردن، 1429ه/2008م، ص: 141.

[5] محمد عبد الرحيم : ديوان الخنساء، ص: 108.

[6] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص: 88.

أَبَى طُولُ لَيْلِيَ لاَ أَهْجَعُ *** وَقَدْ عَالَنِي الخَـبَرُ الأَشْنَعُ
نَعِيُّ ابنِ عَمْرٍ أَتَى مُوهِنًا *** قَتِيلاً فَمَا لِيَ لاَ أَجْـزَعُ
وَفَجَّعَنِـي رَيْبُ هَذَا الزَّمَانِ *** بِهِ وَالمَـصَائِبُ قَدْ تُفْجِعُ
فَمِثْلُ حَبِيبِـيَ أَبْكَى العُيُونَ *** وَأَوْجَعَ مَنْ كَانَ لاَ يُوجَعُ

فهذه الأبيات تعجّ بشدّة غضب الخنساء على موت أخيها صخر بهذه الطريقة المهينة، التي لا تليق بمقامه، ولهذا جاءت حركة الرويّ ضمّة لتعطي للإيقاع نوعا من القوّة التي تتناسب مع هذا الغضب ومع هذه الفخامة التي كان يتمتّع بها صخر، ولم تقتصر الضمّة على حرف الرويّ فحسب بل نجدها في كثير من كلمات هذه الأبيات كما في (طولُ – أهجعُ- الخبرُ- نعيُّ – ريبُ- المصائبُ –مثلُ...).

2-2 – التوجيه: هو حركة الحرف الذي يسبق الرويّ المقيّد بالسكون [2]، مثل الفتحة في كلمة (الأغَرْ) وقد جاءت هذه الحركة في القوافي المقيّدة متنوّعة بحيث شملت جميع الحركات من فتحة وضمّة وكسرة وسكون، وهو ما أعطى القوافي المقيّدة إيقاعًا متنوّعًا وكسر رتابة حرف الرويّ الساكن، فنجد الفتحة مثلا في قولها:[3]

يَا عَينِ جُودِي بِالدُّمُوعِ *** عَلَى الفَتَى القَرْمِ الأَغَـرْ
أَبْيَضُ أَبْلَجُ وَجْـهُـهُ *** كَالشَّمْسِ فِـي خَيْرِ البَشَرْ

والكسرة في قولها:[4]

يَا عَيْنِ جُودِي بِالدُّمُوعِ *** المُـسْتَهِلاَّتِ السَّوَاجِمْ
فَيْضًا كَمَا انْخَرَقَ الجُمَانُ *** وَجَالَ فِـي سِلْكِ النَّوَاظِمْ

كما وردت الضمّة في نص واحد من نصوصها في قولها :[5]

عَيْنِ فَابْكِي لِي عَلَى صَخْرٍ إِذَا *** عَلَتِ الشَّفْرَةُ أَثْبَاجَ الـجُزُرْ
يَطْعَنُ الطَّعْنَةَ لاَ يُرْقِـئُهَا *** رُقْيَةُ الرَّاقِي وَلاَ عَصْبُ الخُمُرْ

---

(1) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 97-98.
(2) يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 137.
(3) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 83.
(4) المرجع نفسه، ص:130-131.
(5) المرجع نفسه، ص: 82-83.

أمّا عن السكون فقد كان مرتبطًا بالقوافي المردفة، أي أنّ كلّ النّصوص التي ورد فيها كان قبلها ردف بالألف أو الواو أو الياء، كما في قولها:[1]

إِنَّ حَسَّانَ عَرْشٌ هَوَى * مِـمَّا بَنَى اللهُ بِكِـنٍّ ظَلِيلْ**

أَثْلَعُ لاَ يَغْلِبُــهُ قِـرْنُهُ * مُسْتَجْمِعُ الرَّأْيِ عَظِيمٌ طَوِيلْ**

فإذا تأمّلنا جميع هذه النصوص فإنّنا نجدها بالرغم من أنّ الرويّ فيها جميعا ساكن، إلاّ أنّها تختلف عن بعضها البعض بفضل تنوّع الحركات التي قبل هذا الرّوي، وهو ما زاد من جمالية وثراء وتنوّع الإيقاع فيها.

2-3- **الرسّ**: هو حركة ما قبل التأسيس، ولكنَّ بعض العلماء احتجّوا على هذه التسمية وذلك لأنّ الحركة قبل ألف التأسيس لا تكون إلاّ فتحة فلا حاجة لتسميتها.[2]وهذا ما نجده في نصوص الخنساء المؤسسة، التي لم تخرج عن كونها جميعًا مسبوقة بفتحة، ومثال ذلك قولها:[3]

لاَ شَيْءَ يَبْقَى غَيْرُ وَجْهِ مَلِيكِنَا * وَلَسْتُ أَرَى شَيْئًا عَلَى الدَّهْرِ خَالِدَا**

أَلاَ إِنَّ يَوْمَ ابنِ الشَّرِيدِ وَرَهْطِهِ * أَبَادَ جِفَانًا وَالقُدورَ الرَّوَاكِــدَا**

2-4-**الإشباع**: هو حركة الدّخيل، وتكون غالبا كسرة، وقد مَنَعَ بعض العلماء اجتماع الكسرة والضّمة في الدّخيل في القصيدة الواحدة، كما منع أكثرهم اجتماع الكسرة أو الضّمة مع الفتحة فيه[4]، وفي ديوان الخنساء جاءت حركة الدّخيل في جميع النّصوص كسرة.

فهي حينما قالت :[5]

جَرَى لِـيَ طَيْرٌ فِـي حِمَامٍ حذِرتُهُ * عَلَيْكَ ابنَ عَمْرٍ مِنْ سَنِيحٍ وَبَارِحِ**

فَلَمْ يُنْجِ صَخْرًا مَا حَذِرْتُ وَغَالَـهُ * مَوَاقِعُ غَادٍ لِلمنُـونِ وَرَائِـحِ**

التزمت الخنساء هنا حركة واحدة للدّخيل وهي الكسرة، ممّا أعطى الإيقاع انسجامًا وتكافؤًا.

2-5- **النّفاذ**: هو حركة حرف الوصل إذا كان هاءً.[6]وفي ديوان الخنساء جاء النّفاذ سكونًا في في خمسة نصوص، وفتحةً في أربعة نصوص، ولم يرد كسرةً أو ضمّةً مطلقا.

---

(1) المرجع نفسه، ص: 120.

(2) يُنظر: أحمد سليم الحُمصي : المبسط الوافي في العروض والقوافي، ص: 50.

(3) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص : 50.

(4) يُنظر: أحمد سليم الحُمصي: المبسط الوافي في العروض والقوافي، ص: 50.

(5) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 44.

(6) يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 137.

ومثال السّكون قولها في رثاء زوجها مرداس:[1]

لمّا رَأَيْتُ البَدْرَ أَظْلَمَ كَاسِفًا * أَرَنَّ شوَادٌ بَطْنُهُ وَسَوَائِلُـهْ**

رَنِينًا وَمَا يُغْنِي الرَّنِينُ وَقَدْ أَتَى * بِمَوْتِكَ مِنْ نَحْوِ القُرَيَّةِ حَامِلُهْ**

لَقَدْ خَارَ مِرْدَاسًا عَلَى النَّاسِ قَاتِلُهْ * وَلَوْ عَادَهُ كَنَّاتُهُ وَحَلاَئِلُـهْ**

ومثال الفتحة قولها:[2]

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَهَا قَـذَاهَا * بِعُوَّارٍ فَمَـا تَقْضِي كَـرَاهَا**

عَلَى صَخْرٍ وَأَيُّ فَتًى كَصَخْرِ * إِذَا مَا النَّابُ لَـمْ تَرْأَمْ طِلاَهَا**

فَتَى الفِتْيَانِ مَا بَلَغُوا مَـدَاهُ * وَلاَ يَكْدَى إِذَا بَلَغَتْ كُدَاهَا**

وقد كان مجيء السكون في النّص الأوّل مناسبًا جدًّا لمعنى الأبيات، بحيث استطاع أن يعكس لنا ذلك السكون والهدوء الذي يكتنف الخنساء خصوصًا وقد جاء على إيقاع بحر الطويل، الذي سبق وأن قلت أنّه يقع على الأذن وقعًا بطيئًا وفي سكونٍ تامّ، ليعكس لنا حالةً من عدم الانفعال على عكس المقطوعة الثانية، التي جاءت حركة النّفاذ فيها فتحة، وهي من أوسع الحركات مخرجا وكأنّ الخنساء استعملتها لأنّها أكثر الحركات قدرة على التّعبير عن ذلك الألم و الصراخ الذي تعيشه، فتفتّح صدرها إلى أقصى حدّ ممكن.

2-6- **الحذو**: هو حركة الحرف الذي يسبق الرّدف، ولا تكاد هذه الحركة تظهر لأنّها مصوّت قصير يمتصّه المصوّت الطويل الذي يليه.[3]ونقصد بهذا الأخير الرّدف طبعا.

وإذا كنت قد ذكرت أنّ الرّدف في نصوص الخنساء قد جاء أحيانا ألفًا، وأحيانا أخرى جمع بين الواو والياء، فإنّ هذا يستلزم أن تكون الحركة الموجودة قبل الرّدف أحيانا فتحة، وأحيانا أخرى جمع بين الضمّة والكسرة (و إن كان من الممكن ورود حالات استثنائية أخرى كأن يسبق الرّدف بالياء فتحة مثلا، إلاّ أنّ مثل هذه الحالات غير موجودة في ديوان الخنساء).

وقد جاءت هذه الحركة فتحة في ثلاثة وعشرين نصًّا، وجاءت جمعٌ بين الضمّة والكسرة في عشرين نصّا آخر.

ومثال الفتحة قول الخنساء:[4]

---

[1] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 116-117.

[2] المرجع السابق، ص:135.

[3] يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 137.

[4] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 30.

يَا عَيْنِ لاَ تَبْكِينَ تِسْكَابَا *** إِذْ رَابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رَيَّابَا
فَابْكِي أَخَاكِ لأَيْتَامٍ وَأَرْمَلَةٍ *** وَابْكِي أَخَاكِ إِذَا حَاوَرْتِ أَجْنَابَا
وَابْكِي أَخَاكِ لِخَيْلٍ كَالقَطَا عُصَبًا *** فَقَدْنَ لَمَّا ثَوَى سَيْبًا وَأَنْهَابَا

ومثال الضّمة والكسرة:[1]

عَيْنَيَّ جُودَا بِدَمْعٍ مِنْكُمَا جُودَا *** جُودَا وَلاَ تَعِدَا فِي اليَوْمِ مَوْعُودَا
هَلْ تَدْرِيَانِ عَلَى مَنْ ذَا سَبَلْتُكُمَا؟ *** عَلَى ابنِ أُمِّي أَبِيتُ اللَّيْلَ مَعْمُودَا
دَارَتْ بِنَا الأَرْضُ أَوْ تَدُورُ بِنَا *** يَا لَهْفَ نَفْسِي فَقَدْ لاَقَيتُ صِنْدِيدَا

وكما نلاحظ في هاتين المقطوعتين فهذه الحركة فعلاً لا تكاد تظهر لغلبة حرفي الألف والواو المديّتين عليها.

3- أنواع القافية:

تُقسَّمُ القافية من حيث عدد الحركات التي تفصل بين ساكنيها إلى خمسة أنواع هي:[2]

- المترادف: وهي القافية التي تنتهي بسكونين غير مفصولين (/00).
- المتواتر: وهي القافية التي تنتهي بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة (/0/0)
- المتدارك: وهي القافية التي تنتهي بسكونين تفصل بينهما حركتان (/0//0).
- المتراكب: وهي القافية التي تنتهي بسكونين تفصل بينهما ثلاث حركات (/0///0).
- المتكاوس: وهي القافية التي تنتهي بسكونين تفصل بينهما أربع حركات(/0////0).

والقوافي في ديوان الخنساء جاءت متنوّعة وثريّة بحيث شملت أربع أنواع الأولى منها، مع تَصدُّر قافية المتواتر التي وردت في خمسة وخمسين (55) نصّا، أي بنسبة ستٌّ وخمسون فاصل سبعون بالمائة (56.70٪)، ثمّ تأتي بعدها قافية المتدارك في أربعة وثلاثين (34) نصّا، أي بنسبة خمسة وثلاثون فاصل صفر خمسة بالمائة (35.05٪)، وبعدها نجد قافية المتراكب التي جاءت في خمسة نصوص فقط أي بنسبة خمسة فاصل خمسة عشر بالمائة (5.15٪)، وأخيرًا جاءت قافية المترادف في آخر مرتبة، وقد جاءت في ثلاثة نصوص فقط أي بنسبة ثلاثة فاصل صفر تسعة بالمائة (3.09٪)، أمّا عن قافية المتكاوس فلم أجد لها أيّ أثرٍ في شعر الخنساء، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ

[1] المرجع السابق، ص: 47.
[2] يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 138.

هذه القافية يجتمع فيها أربع حركات، وهذا شيء ثقيل وغير محبوب في الكلام العربي وهو أقصى ما يمكن أن يجتمع فيه من حركات، وهذا ما يؤكّد أنّ الخنساء كانت على دراية بقواعد الكلام الجميل، وكانت على قدر كافٍ من المهارات اللغوية. ثمّ إنّ هذا التنوّع في أنواع قوافيها أدّى إلى كسر رتابة الإيقاع وثرائه، فتقول من قافية المتراكب:[1]

أَنَّى تَأَوَّبَنِي الأَحْزَانُ وَالسَّهَرُ * فَالعَينُ مِنِّي هُدُوءًا دَمْعُهَا دُرَرُ**

تَبْكِي لِصَخْرٍ وَقَدْ رَابَ الزَّمَانُ بِهِ * إِذْ غَالَهُ حَدَثُ الأَيَّامِ وَالقَدَرُ**

سَمْحٌ خَلَائِقُهُ جَزْلٌ مَوَاهِبُهُ * وَافِي الدِّمَامِ إِذَا مَا مَعْشَرٌ غَدَرُوا**

وتقول من قافية المتدارك:[2]

لَقَدْ صَوَّتَ النَّاعِي بِفَقْدِ أَخِي النَّدَى * نِدَاءً لَعَمْرِي لاَ أَبَا لَكَ يُسْمَعُ**

فَقُمْتُ وَقَدْ كَادَتْ لِرَوْعَةِ هُلْكِهِ * وَفَزْعَتِهِ نَفْسِي مِنَ الحُزْنِ تَتْبَعُ**

ومن قافية المترادف تقول:[3]

يَا عَيْنِ جُودِي بِالدُّمُوعِ السُّجُولْ * وَابْكِي عَلَى صَخْرٍ بِدَمْعٍ هَمُولْ**

لاَ تَخْذُلِيني عِنْدَ جَدِّ البُكَا * فَلَيْسَ ذَا يَا عَيْنِ وَقْتَ الخُذُولْ**

4-عيوب القافية:

تنتج هذه العيوب عندما لا يلتزم الشاعر بحدود القافية سواء تعلّق الأمر بالحروف أو بالحركات، وهذه العيوب متعلّقة بالقيم الصوتية والموسيقية، وبمفهوم الشعر كبناء عام يُحدّد أبعاد القصيدة بطاقته التعبيرية والإيقاعية، وعيوب القافية كثيرة، لعلّ أهمّها خمسة هي:الإيطاء، الإقواء، الإصراف، التضمين، والسّناد[4].

وشعر الخنساء لم يقع إلاّ على نوع واحد من هذه الأنواع وهو: الإيطاء.

-الإيطاء: إذا جئنا إلى تعريف هذا العيب فهو "إعادة كلمة الروي لفظا ومعنى في ما لا يزيد عن سبعة أبيات "[5] وقد ورد هذا النّوع في ديوان الخنساء مرّتين، فنجده في قولها[6]:

وَفَوَارِسًا مِنَّا هُنَالِكَ قُتِّلُوا * فِي عَثْرَةٍ كَانَتْ مِنَ الدَّهْرِ**

---

(1) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 60.

(2) المرجع السابق، ص: 95.

(3) المرجع نفسه، ص: 122-123.

(4) يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر :في العروض والإيقاع الشعري، ص: 139.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 139.

(6) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 79.

ثم تقول: **وَلَقَدْ تَدَارَكَ رَأْيَنَا فِي خَالِدٍ *** مَا سَاءَ خَيْلاً آخِرَ الدَّهْرِ**

حيث ذكرت لفظة (الدّهر)في قافية البيت الأوّل ثمّ أعادت نفس اللفظة في البيت السابع، ولعلّ ذلك لا يُعد عيبا بما أنّه وقع في الحدّ الفاصل للقصيدة، والدليل على ذلك أنّنا لا نشعر بتكراره نظرا لطول الفترة بين البيتين.

وجاء هذا العيب بعد بيتين في قولها [1]:

فَتَتْرُكُهَا قَدِ اضْطَرَمَتْ بِطَعْنٍ * تَضَمَّنَهُ إِذَا اخْتَلَفَتْ كُلاَهَا**

فَمَنْ للضَّيْفِ إِنْ هَبَّتْ شَمَالٌ * مُزَعْزِعَةٌ تُجَاوِبُهَا صَبَاهَا**

وَأَلْجَا بَرْدُهَا الأَشْوَالَ حُدْبًا * إِلَى الحُجُرَاتِ بَادِيَةً كُلاَهَا**

فهنا أعادت الخنساء كلمة (كُلاها)بعد فاصل أقلّ من سبعة أبيات.

ثمّ إنّ هناك من يُعطي مثل هذا العيب مبرّرا، يتمثّل في كون هذا الأخير ليس عيبا أو خللا في الإيقاع بالمعنى الحقيقي للعيب، فهو لا يحول دون انسياب إيقاع القافية وسلامته، وربّما كان إدراجه في عيوب القافية نابعًا من المفهوم العام للشعر، فالشاعر مُطالبٌ بأن يكون متمكّنا من اللغة، واسع البحر في مفرداتها، وحينما يُكرّر كلمة بعينها مرتين في قوافي القصيدة الواحدة دون فاصل يتألّف من سبعة أبيات، فهو إنّما يدلّ بذلك على ما يُشبه العجز أو القصور في معجمه اللغوي، و في الردّ على ذلك يقول النّويهي: "ربما يكون تنويعا مقصودا من الشاعر لايقاعه ونغمه لا مجرد عجز عن الاتيان بقافية سليمة من العيوب."[2]

وعدا الإيطاء لم أجد أيَّ عيب آخر من عيوب القافية في شعر الخنساء، سواء تعلّق الأمر بالحركات المختلفة، أم بالحروف.

و ما يُمكن قوله بعد درس جانب القافية هو أنّ قوافي الخنساء قد تميّزت بالشمول والتنوّع والثراء، وذلك راجعٌ للتّنويع في نمط القوافي فهي تارة مطلقة وتارة مقيّدة، وراجع أيضا لمجيئها على أشكال مختلفة من ردف وتأسيس ووصل، إضافة إلى تنوّعها بين متواتر ومتدارك ومتراكب ومترادف، فكلّ هذا "قد أسهم في ترقية إيقاعات القافية وعزز حضورها كبنية ذات قيمة مهمة تتصل مباشرة بالأفق الجمالي العام للنص الشعري، وتشارك كغيرها من البنى والعناصر في أدبية الخطاب وجماليته."[3]

---

[1] المرجع السابق، ص: 136-137.

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: 63.

[3] قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، ص:259.

لقد ركّزت فيما تقدّم من صفحات على الجوانب الإيقاعية المتعلّقة بالإيقاع الظاهر أو الخارجي، وسأحاول فيما سيأتي من صفحات الفصل الثالث، التّركيز على الجوانب التي تشكّل الإيقاع الداخلي في النّصوص الشعرية للخنساء، وذلك للوقوف على أهم هذه الجوانب التي كانت وراء إعطاء الشِّعر نغمةً خاصة ذات طاقة صوتية ودلالية في الوقت نفسه.

الفصل الثالث

جماليات الإيقاع الشعري الداخلي

توطئة:

إذا كنت قد تحدّثت في الفصل السابق عن الإيقاع الخارجي الذي يتمثّل في الوزن الشعري وما يلحق به من تغييرات عروضية ممثّلة في الزّحافات والعلل، وكذا تحدّثت عن القافية وما لها من أثر موسيقي، فإنّ الحديث في هذا الفصل سينتقل إلى جانب آخر لا يقلّ أهمية عن سابقه، بل على العكس من ذلك فهو عنصر مكمّل ومُتمِّم لجمالية القصيدة الشعرية، وهو ما يسمى بالإيقاع الداخلي.

ولكن أوّل ما يُمكن أن أُشير إليه هنا، هو أنّ هذا الجانب –الإيقاع الداخلي– لم ينل نفس الحظّ من الاهتمام الذي ناله الإيقاع الخارجي، حيث قصر العروضيون اهتمامهم على الأنماط النهائية التي يَتَّخذها الإيقاع الشعري، وسَمَّوها بحورًا. ولكنَّ الشِّعر لا يُحقِّق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يُحدِّده البحر، بل يُحقِّقها أيضا "أوّلا" بالإيقاع الخاص لكلِّ كلمة أي كلِّ وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، و"ثانيا" بالجرس الخاص لكلِّ حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت، وتوالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة، ثمّ الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كلّه، ثمّ في تتابعها في البيت بعد البيت في كلّ قصيدة أو قسم من القصيدة.[1]

وبهذه الإشارة "نريد أن نؤكد أننا في استماعنا إلى الشعر يجب أن ننصت لا الى الايقاع العام وحده الذي يظهر في بحور العروض وصحة اتباع الناظم لها، بل ننصت أيضا إلى الايقاع الخاص لكل كلمة لغوية والى الجرس الذي تصدره الحروف".[2]

وبهذا يكون الإيقاع الداخلي أشدّ تغلغلا في النّفس الإنسانية وأصدق تعبيرًا عن مشاعر الشّاعر وأحاسيسه، وهو أهمّ كثيرًا من الموسيقى التي تظهر في الوزن والقافية ،لأنّه ينبع من انتقاء الألفاظ ومدى ملائمتها للمعنى ومدى ما تُضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعمق أعماق النّفس الإنسانية، وبذلك يُضفي حُسْن الأداء وترابط الأفكار وجمال التّصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبّات القلوب.[3]

ومن هنا نقول أنّ الوزن والقافية قيمتان خارجيتان تتناولان الإطار الخارجي للكلمة الموقّعة الموزونة، ولا تتدخّلان في طبيعة تركيب الكلمة، ولا في التناسب بين حروفها وأصواتها، وبينها

---

[1] يُنظر: محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: 39.

[2] المرجع نفسه، ص: 40.

[3] يُنظر: أبو السعود سلامه أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م، ص: 103.

وبين ما يجاورها من الألفاظ، حيث تتعانق الأصوات متلائمة، متوافقة، منسجمة في إطار نسيج الكلمة، وتتوافق مع ما يُحيط بها من تناغم، وإيقاع داخلي دقيق يُضفي على القصيدة وقعًا معيّنًا، قوّة وسموًّا، أو لِينًا وَدِعَة، وهذا ما لم يتناوله الخليل في إيقاعه الخارجي.[1]بل كان مندرجا –كما رأينا ذلك في الفصل الأوّل– "في أبحاث البلاغيين، وهو في طبيعته الإيقاعية، ألصق بباب "الإيقاع الشعري" لما يحمل من طاقة اللفظة الداخلية ،وقدرتها على استيعاب الذبذبات والإيحاءات الشعورية و النغمية ..."[2]، ومعنى هذا أنّ نقادنا القدامى قد عرفوا هذا النوع من الموسيقى، ذلك أنّ جلّ المصطلحات المذكورة –آنفا– مبثوثة في كتبهم، كالعمدة والمثل السائر والصناعتين وسر الفصاحة و...إلخ ، وإنّما غاب عنهم المصطلح ، إذ لم يظهر إلاّ في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة.[3]

وعليه أقول أنّ " أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية، المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص"[4]، وتُشكّل جزءً هامًّا من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفنّ الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النَّفس وأحاسيسها يتشكّل العمل الفنّي.[5]

وإذا جئنا إلى إعطاء تعريف للإيقاع الداخلي فهو ذلك الإيقاع اللغوي النَّاجم عن انتظام عناصر اللغة أصواتا، وحروفا، وكلمات، وجملا[6]، أو هو "المادة الصوتية الموظّفة في النصوص الشعرية توظيفًا متنوعًا والتي تحدث من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الحروف، والجناس بمختلف أنواعه، والتقسيم وما يتفرع منه من ترصيع، وتوازن في الجمل وتوازٍ؛ لأن هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النص، وتجعلها أكثر عمقًا وتأثيرًا".[7]

---

(1) يُنظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 72.

(2) المرجع نفسه، ص: 73.

(3) يُنظر: البكاي أخذاري: قصيدة "قذى بعينك" للخنساء (دراسة أسلوبية)، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: مصطفى بيطام، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2004-2005م، ص: 39.

(4) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 13.

(5) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 151.

(6) يُنظر: مجلة جامعة دمشق: مصلح عبد الفتّاح النّجار وَ أفنان عبد الفتّاح النجّار: مقالة الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مج 23، ع1، 2007م، ص: 130.

(7) راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري (دراسة تطبيقية)، ص:68.

ثمّ إنّ ورود هذه الظواهر الصوتية في الشعر ليس ورودا اعتباطيا، بل له حضوره الوظيفي في تشكيل الجانب الإبداعي للإيقاع عند الشاعر، كما له أيضا دور كبير في خلق فضاءات موسيقية تلاءم ظروف النّفس وتبدّلاتها، مما يُعطي للنّص نكهة موسيقية خاصة.[1]

والشاعر في كلّ ذلك يُوازن ويقيس، ويعرض موجاته الانفعالية، فيتخيّر لها ما يُحمّلها طاقة التعبير، بما تختزن اللّفظة في داخلها من قدرة، وهو ما يجعل عمل الشاعر عمل واعٍ منظّم، ولكنّه بعيد عن التكلّف واعتساف القول وتعمّله[2]، وفي هذا يقول الدكتور عبد الله الطيّب: "الإيقاع الداخلي هو سر التعبير في الشعر وجميع أصناف الوزن ووسائله هنَّ كالمفاتيح له وفيهن محاكاة له. وقد يَهِمُ (من الوهم) بعضهم فيظنّ أنه ينبغي على الشاعر الحق أن يخلص إلى إيقاع نفسه الداخلي من دون استعانة بوسائل الوزن لأنهن حواجب و قيود وأثقال"[3]، بل إن التوفيق بين المستويين (الداخلي والخارجي) ذو أهمية كبيرة على المستوى الإيقاعي، وهو الذي يكسب الإيقاع الشعري ذاتية ترتبط بمبدعه ثقافةً وإحساسًا.[4]

"ولمـّا كان التكرار العنصر الإيقاعيّ الذي يشار إليه حين يُتكلّمُ على الإيقاع الداخليّ"[5]، فإنّ هذا ما سأُركّز عليه في بحث الإيقاع الداخلي، من خلال تتبّع قيمته الإيقاعية وأنواعه.

وعلى هذا الأساس قسّمت هذا الفصل إلى مبحثين، مستندة في ذلك إلى أنواع التكرار، فكان هناك مبحث خاص بتكرار الأصوات والحروف، ومبحث خاص بتكرار الألفاظ وما يندرج ضمن هذا الأخير من أنواع مختلفة باختلاف طبيعة الألفاظ المتكرّرة، وفيما يأتي تفصيل بأهمّ أنواع التكرار التي أسهمت في صنع الإيقاع الداخلي في شعر الخنساء:

1-التّكرار الصوتي:

يُعدّ التكرار في نظر النقّاد والدّارسين تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النّص، فتُشيع فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة والاستحباب، وهذا ما يجعله يمتاز بالفنيّة والجماليّة المطلقة، إذ

---

(1) يُنظر: سعد بوفلاقة: في سيمياء الشعر العربي القديم ودراسات أخرى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، ربيع الأوّل 1425ه/ مايو 2004م، ص: 40.

(2) يُنظر: عبد الرحمان آلوحي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 81.

(3) عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج4 (القسم الأوّل)، ص: 42-43.

(4) يُنظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص:29.

(5) مصلح عبد الفتّاح النّجار وَ أفنان عبد الفتّاح النّجار: مقالة الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، ص: 133.

يتجاوز بنيته اللفظية إلى إنتاج مرامي جديدة في العمل الفنّي، فيحدث فيه موسيقى خاصة بواسطة استحداث عناصر متماثلة ومواضع مختلفة من هذا العمل الفنّي.[1]

ولكن قبل أن نعمّق البحث في هذا الجانب المهمّ، تُستحسن الإشارة أوّلا إلى المفهوم اللّغوي و الاصطلاحي لهذه اللّفظة.

1-1-مفهوم التّكرار لغة: جاء في لسان العرب: الكَرُّ: مصدر كَرَّ علَيهِ يَكُرُّ كرًّا وكُرُورًا وتَكْرَارًا ...وكرَّرَ الشيء وكَرْكَرَهُ :أعادَهُ مرّةً بعد أُخرَى ...ويُقال كَرَّرْتُ عَليهِ الحديث وكَرْكَرْتُهُ إِذَا رَدَّدْتُهُ عَلَيْهِ...والكَرُّ: الرُّجُوع على الشَّيءِ، ومنه التَّكْرَارُ.[2]

وفي المعجم الوسيط: "(كَرَّرَ) الشيءَ تكريرًا، وتَكرارًا: أَعاده مرّةً بعد أُخرى ... (تكَرَّرَ) عليه كذا: أُعيد عليه مَرَّةٌ بعد أخرى"[3].

1-2-مفهوم التّكرار اصطلاحا: يتكوّن النّص الشعري من وحدات نغمية تتكرّر بانتظام داخل البيت الشعري، فالتّكرار هو البنية الأساسيّة للبيت والقصيدة، وهذه الوحدات النغمية المكرَّرة تفرض أحيانًا أنماطًا من التوازيات الموزَّعة داخل النَّص الشعري، ويكون مصدر هذا التوازي عودة نفس الصورة الصوتية وتكرارها، أو عودة الوحدة العروضية المنتظمة[4].وقد عرّفت الناقدة نازك الملائكة التّكرار بقولها: هو "الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها "[5]، وهذا في نظرها هو القانون الأوّل البسيط الذي نلمسه كامنًا في كلّ تكرار يخطر على البال، فالتّكرار يُسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلّل نفسية كاتبه.[6]

ولذلك يُعدُّ التّكرار نسقًا تعبيريًا يُعتمد عليه في بنية القصيدة العربية نثرية كانت أم عمودية ويقوم فيها على أساس من الرَّغبة لدى الشاعر، ونوع من الجاذبية لدى القارئ من خلال معاودة تلك

---

(1) يُنظر: مجلّة علوم اللغة العربيةوآدابها: مقالة عبد اللطيف حني : نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، ع 4، مطبعة منصور ، مارس 2012م، الوادي-الجزائر، ص: 7.

(2) يُنظر: ابن منظور :لسان العرب، مج5، ج43، ص: 3851، مادة (كرر).

(3) شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ص: 782، مادة (كرَّ).

(4) يُنظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص:119.

(5) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967م، ص: 242.

(6) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 242.

السمات التي تأنس إليها النّفس التي تتلهّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة [1]، حيث يُؤكّد التّكرار -أحيانا- على قيمة الدّال اللّغوي ودوره في بناء النص الشعري وكذا فتح آفاق جديدة نحو إطلاق إمكاناته النّغمية والصوتية والدّلالية، فالشّاعر -في غير بنية التّكرار- يلجأ إلى اللّغة التي تنتج الدلالة فقط، في حين أنّه في حالة التّكرار يؤكد على تلك الدّلالة الموجودة في النّص، ويُحاول إظهار الإيقاع لجذب المتلقي، ولذلك نجد التّكرار في النّص ليس أيّ جزء من أجزائه إنّما هو الجزء الأهمّ في نفسيّة الشاعر، الذي يريد من المتلقي الانتباه إليه.[2]

وهذا ما يجعل من التّكرار أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشاعر فيُضيئها بحيث نطّلع عليها، أو لنقل أنّه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظّم كلماته، بحيث يُقِيم أساسا عاطفيا من نوع ما[3]،كما يمكن أن يعمد الشاعر في التكرار إلى تقوية الوزن، وزيادة رنّة اللفظ بالاقتصاد في الكلمات عن طريق إعادة كلمة واحدة أو أكثر، وذلك حتى لا تذهب عن السامع رنّة الوزن وجلجلة اللفظ تحت ثقل كلمات كثيرة متباينة إذا هو لم يعمد إلى الإعادة والترديد[4].

إلاّ أنّه ينبغي التنبّه إلى نقطة مهمّة وهي أنّ التكرار في ذاته، ليس جمالا يُضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعًا بمجرّد استعماله، وإنّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللّمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات[5]، وهذا ما يجعلنا نؤكّد أنّ "التكرار -حتما- ليس عيبا من عيوب التعبير الجمالي فهو يقصد لغاية وهدف فنيين عاليين ما لم يتجاوز الحاجة إليه، وإذا تجاوزها صار مذموما مستغنى عنه"[6]، فالتّكرار عنصر جوهري في تماسك القصيدة وتفعيلها إيقاعيا، ولابدّ أن يتغلغل في ثناياها ثناياها النّفسية والدلالية، لا أن يكون مُقحَمًا على القصيدة من الخارج، أو عبئًا على ملفوظاتها ودلائلها وروابطها الفنية، وبذلك يكون لظاهرة التّكرار دور مهم في تحفيز النصوص الشعرية

---

(1) يُنظر: مجلة كلية الآداب واللغات: لحلوحي صالح: مقالة الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني،ع8، بسكرة - الجزائر، جانفي 2011م، ص:82.

(2) يُنظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص: 120.

(3) يُنظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 243.

(4) يُنظر: عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص: 71.

(5) يُنظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 257.

(6) آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 1427ه/ 2007م، ص:151.

وربط إيقاعها الداخلي بالخارجي، إذ تزيده تناغما وتناميا إيقاعيا ينساب مع أصداء العبارة المكرّرة.[1]

وعليه لم يستطع الشاعر أو الكاتب وحتى النّاقد أن يستغني عن هذا العنصر الذي حاز على مرتبة عالية في الدراسات الأدبية والاتجاهات المختلفة، فهو يُعد ظاهرة من الظواهر الأسلوبية الملازمة للشعر لأنّه مرتبط بظاهرة الإيقاع بناءً على العلاقة بين الصوت والمعنى، وبين الصوت واللفظ، وكذا الألفاظ فيما بينها، لهذا اختلف النّقاد حول تصنيف التكرار ووظيفته داخل النّص الشعري، ورأوا أنّ التكرار إن لم يوجد في موضعه الخاص وخرج عنه فإنّه يُحدث نشازا ونفورا – كما أشرت سابقا- ولن يكون له أيّ تأثير على الجانب الدلالي والصوتي، حيث أنّه يُفقد الألفاظ أصالتها وجدّتها ويُبهت إشراقها، و يُضفي عليها رتابة مملّة. [2]

1-3-التّكرار الصوتي: يُعدُّ المستوى الصوتي من أهمّ مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحا، وذلك بحكم المادة الأولية للشعر –بوصفه فنّا لغويا- أي أنّ الألفاظ التي هي مجموعة من الأصوات تخضع عند تشكيلها لتنظيم خاص يلفت انتباه القارئ أو المتلقي، ويُمثِّل هذا التنظيم جانبًا كبيرًا من التأثير الجمالي للفن، وهذا التنظيم الصوتي تشترك فيه كلُّ الأعمال الأدبية من نثر وشعر ولكنّه في الشعر أكثر وضوحا وأقوى فاعلية، فالبناء الصوتي هو من أحد الركائز الأساسية لماهية اللغة الشعرية، فهي لغة إيصال وإيحاء ومتعة موسيقية[3].

ويُعدّ تكرار الأصوات المنطلق الأوّل في الإيقاع الداخلي الذي يتركّب منه النّص الشعري، فالشاعر حينما يكرّر صوتا بعينه أو أصواتًا مجتمعة، إنّما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النّص بنسيج إيقاعي يوفّر إمتاعا لآذان المتلقين. [4]وهذا يعني أنّ الصوت يُسهم في بنية بنية الإيقاع الشعري بما له من طاقات وخصائص، والشّاعر من خلال تنسيقه بين مجموعة من الأصوات يسعى دائما إلى تجسيد المعاني التي يرمي إليها، إذ أنّ كلّ صوت في القصيدة يظلّ دالا من جزء إلى جزء، من خلال قدرته على التميّز عن غيره من الأصوات في النّص الشعري[5] فكيف فكيف تُصبح أهميّته إذا تكرّر بشكل مستمر؟

---

(1) يُنظر: عصام شرتح: موحيات الخطاب الشعري (دراسة في شعر يحي السماوي)، د.ط، د.ب، 2011م، ص: 73.

(2) يُنظر: لحلوحي صالح: مقالة الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، ص: 84.

(3) يُنظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص: 55-56.

(4) يُنظر: مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 157.

(5) يُنظر: جون كوين :النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر-اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، ط4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص: 116 ومابعدها.

"التكرار وسيلة قوية التأثير لاقتراح اللون العاطفي الحزين، أو الهائم أو الطربِ الذي تُراد إشاعته في الأسماع والقلوب، قبل البلوغ إلى الغرض"[1]، فنجده يصلح في قصائد الرثاء المفجع، والفراق والاغتراب، والهمّ والابتئاس، والذكرى والتشوّق، وحتى المدح أحيانا إذا ما قُصد به التفخيم أو إظهار الإعجاب المفرط وكلُّ ما كان من هذا النوع ممّا تغلب عليه العواطف.[2]وشعر الخنساء يندرج ضمن هذه العواطف التي تدور حول معاني الحزن و البكاء والاكتئاب، ومن شواهد هذا النوع من التكرار الصوتي في شعرها نجد مثلاً تكرار صوت الراء في قول الخنساء: [3]

وكَانَ أَبُو حَسَّانَ صَخْرٌ أَصَابَهَا * فَأَرْغَثَهَا بِالرُّمْحِ حَتَى أَقَرَّتِ**

كَرَاهِيَةٌ وَالصَّبْرُ مِنْكَ سَجِيَّةٌ * إِذَا مَا رَحَى الحَرْب العَوَان اسْتَدَرَّتِ**

ففي هذين البيتين تكرّر صوت الراء اثني عشر (12) مرّة إذا ما اعتبرنا التشديد عبارة عن صوتان مدغمان، وتكرار الخنساء لهذا الصوت وبهذه الطريقة يُظهر احتفاءها به، و لم يكن تكرارها اعتباطيا، بل كان نابعا من إحساس الشاعرة بقوة أخيها صخر، وهذا ما جعل صوت الراء يتكرّر بكثرة باعتباره "صوتٌ معدودٌ في الصوامت الأقوى من حيث الوضوح السمعي"[4]، وهو نفسه ما نجده في قولها:[5]

ولَمْ يَبْنِ فِي حَرِّ الهَوَاجِرِ مَرَّةً * لِفِتْيَتِهِ ظِلاًّ رِدَاءً مُحَبَّرَا**

فَبَكُّوا عَلَى صَخْرٍ بن عَمْرٍ فَإِنَّهُ * يَسِيرُ إِذَا مَا الدَّهْرُ بِالنَّاسِ أَعْسَرَا**

يَجُودُ وَيَحْلُو حِينَ يُطْلَبُ خَيرُهُ * وَمُرًّا إِذَا يَبْغِي المَرَارَةَ مُمْقِرَا**

فهنا تكرّر صوت الراء ثماني عشر(18) مرّة ضمن ثلاث أبيات فقط، وهذا أيضا تكرار لافت للنّظر سيَّما أنّ هذا الحرف هو نفسه حرف الروي مما زاد من "تقوية إيقاع حرف الروي وتعزيزه بما مرَّ من حروف مماثلة له في الحشو".[6]

ومن تكرار صوت الدال، نجد قول الخنساء :[7]

---

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعا ر العرب وصناعتها، ج2، ص: 90.

[2] يُنظر: المرجع السابق، ص: 90.

[3] محمد عبد الرحيم : ديوان الخنساء، ص: 37-38.

[4] مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 165.

[5] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 58.

[6] مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص:162.

[7] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 48.

طَوِيلَ النَّجَادِ رَفِيعَ العِمَادِ *** سَادَ عَشِيرَتَهُ أَمْرَدَا
إِذَا القَوْمُ مَدُّوا بِأَيْدِيهِمِ *** إِلَى المَجْدِ مَدّ َإِلَيْهِ يَدَا
فَنَالَ الذِي فَوْقَ أَيْدِيهِمِ *** مِنَ المَجْدِ ثُمَّ مَضَى مُصْعِدَا

وقولها :[1]

وَتَسْتَفْرِغَانِ الدَّمْعَ أَوْ تَذْرِيَانِهِ *** عَلَى ذِي النَّدَى وَالجُودِ وَالسَيِّدِ الغَمْرِ

بحيث نجد صوت الدال تكرّر في النّص الأوّل أربعة عشر (14)مرّة في ثلاث أبيات فقط، وفي النّص الثاني تكرّر خمس مرّات في بيت واحد، هذا و إذا ما لاحظنا النّص الأوّل سنجد أنّ الحرف المكرّر هو نفسه حرف الروي وهذا كما ذكرت آنفا يهدف إلى "تضمين نغمة حرف الروي في أحشاء الأبيات أيضا، على نحو يبدو الروي وكأنه رَجْعٌ لصوت مماثل ورد من قبل"[2]، ممّا زاد من نغمة الأبيات الشعرية إضافة إلى تجسيد المعنى الذي تحمله، فإذا علمنا أنّ صوت الدّال من الأصوات المجهورة القويّة فهذا ما ينطبق على المعنى الموجود في تلك الأبيات، التي تشيد فيها الخنساء بقوّة وفروسية صخر البطل.

وفي مقابل هذه الأصوات نجد الشاعرة تكرّر أيضا في أبيات أخرى الأصوات المهموسة، من ذلك تكرار صوت السين في مثل قولها:[3]

لَأَبْكِيَنَّكَ مَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ *** وَمَا سَرَيتُ مَعَ السَّارِي عَلَى السَّاقِ

أو قولها:[4]

فَآنِسَنْ مِنْ سَاعَةٍ فَارِسًا *** يَخُبُّ أَدْنَى بُقَعِ المَنْظَرِ

وكذلك قولها:[5]

أَبَنِي سُلَيْمٍ إِنْ لَقَيْتُمْ فَقْعَسًا *** فِي مَحْبَسٍ ضَنْكٍ إِلَى وَعْرِ

إذا تأمّلنا هذه الأبيات سنجد أنّ في البيت الأوّل تكرّر صوت السين خمس مرّات،على اعتبار التشديد، وكان ذلك في عجز البيت فقط، وفي البيت الثاني تكرّر ثلاث مرّات في الصدر بحيث جاءت جميع كلماته مشتملة على حرف السين، وفي البيت الثالث جاء مكرّرا ثلاث مرّات،

(1) المرجع نفسه، ص: 75.
(2) مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 163.
(3) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 106.
(4) المرجع نفسه، ص: 77.
(5) المرجع نفسه، ص: 78.

مرّتين في الصدر ومرّة في العجز، وصوت السين "المهموس الذي يعسر النطق به مكررًا في الكلام، شأنه في ذلك شأن سائر الحروف المهموسة التي تحتاج إلى جهد أكبر عند النطق بها من غيرها "[1]،يوحي بتكراره إلى ما تحمله هذه الأبيات التي تعاني فيها الخنساء من الإجهاد النفسي النابع من شدّة الحزن والألم والقهر والحسرة.

ومن الأصوات المهموسة نجد أيضا تكرار صوت الحاء، في مثل قولها:[2]

جَرَى لِيَ طَيْرٌ فِي حِمَامٍ حَذِرْتُهُ * عَلَيْكَ ابْنَ عَمْرٍ مِنْ سَنِيحٍ وَبَارِحِ**

ونجد صوت الفاء في مثل قولها:[3]

لَهْفِي عَلَى صَخْرٍ فَإِنِّي أَرَى لَهُ * نَوَافِلَ مِنْ مَعْرُوفِهِ قَدْ تَوَلَّتِ**

وقد أكسب هذا التكرار –سواء في البيت الأوّل أو البيت الثاني- الإيقاع الشعري تناسبًا وانسجامًا ملحوظًا، وزاد من انسجام الإيقاع تكرار هذين الصوتين بشكل منظّم، تمثّل في البيت الأوّل في تكرار صوت الحاء في كلمتين متتابعتين في نهاية الصدر (حمام-حذرته)، وكلمتين متتابعتين في نهاية العجز(سنيح-بارح)، وتَمثَّل في البيت الثاني في تكرار صوت الفاء مرّتين في الصدر ومرّتين في العجز، ويُضاف إلى ذلك أنّ تكرار هذين الصوتين المهموسين يدلّ على تكرار ومضاعفة الجهد المبذول عند النطق بهما، وهو ما يعكس نفسية الخنساء المجهدة التي "اتصلت اتصالا وثيقا بمعاني الندب، والتفجع المرتبطين بالانكسار، والفتور، والضعف"[4]، ومن هنا يتأكّد لنا أنّ الأصوات قد توحي بمعاني محددة ذلك أنّ "الصوت اللغوي الذي يتشابه مع صوت بشري غير لغوي قد يكتسب شيئا من دلالته؛ فالهاء و الحاء يشبهان –إلى حد ما-أصوات التنهد و التأوه وتنفس الارتياح بعد التعب، والصوائت الطويلة تشبه صيحات الانفعال، والفاء تشبه الزفرة التي تعبر عن الضجر أو الغضب أو الحزن"[5]، والقارئ لأبيات الخنساء السابقة يجد أنّ هذه المعاني تنطبق انطباقا تاما عليها، ويجد أنّ توظيفها للتكرار بذلك الشكل كان توظيفا موفّقا أملته عليها حالتها النفسية ،إذ أنّ طبيعة التجربة الفنيّة –ولا سيَّما الشعريّة منها-هي التي تفرض وجودا معينا

---

[1] مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 162.

[2] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 44.

[3] المرجع نفسه، ص: 38.

[4] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، د.ط، مديرية النشر، جامعة باجي مختار- عنابة، د.ت، ص: 101.

[5] علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص: 239.

ومحدّدا للتّكرار، وهي التي تُسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانًا فنيًّا لنظام تكراري معين.[1]

"وسحر الصوت ،وجماله لا يحيط به حائط؛ إذ كلما اكتشف نوع بدت أنواع، فالميم، والنون، والراء، واللام هي أشباه صوائت تمتاز بقوة الوضوح السمعي"[2]، ومثال تكرار صوت النون، قول الخنساء:[3]

وَكُنْتَ لَنَا عَيْشًا وَظِلَّ رَبَابَةٍ * إِذَا نَحْنُ شِئْنَا بِالنَّوَالِ اسْتَهَلَّتِ**

وقولها :[4]

إِنَّ فِي الصَّدْرِ أَرْبعًا يَتَجَاوَبْنَ * حَنِينًا حَتَى كَسَرْنَ الجَنَاحَا**

وقولها:[5]

فَنِسَاؤُنَا يَنْدُبْنَ نَوْحًا * بَعْدَ هَادِيَةِ النّوَائِحْ**

يَحْنُنَّ بَعْدَ كَرَى العُيُونِ * حَنِينَ وَالِهَةٍ قَوَامِحْ**

ففي المثال الأوّل تكرّرت النون تسع مرّات، سواء كان الحرف أصليًّا في الكلمة أو ناشئًا عن ظاهرة التنوين التي تلحق بها، وهو نفس العدد الذي ورد في المثال الثاني، أمَّا في المثال الثالث فقد تكرّر خمسة عشر مرّة، وهذا ما أضفى على الإيقاع قمة الجمالية، وأيضا كان مجيئه موفَّقا مع نفسية الخنساء فهو "من الحروف الجهرية، التي تُداعب الأوتار الصوتية فتعزف سيمفونية حزينة مشبعة بالأنين و الآهات التي كابدها الشاعر"[6]، وهو حرف يُلائم "رنين الألم الذي يتجاوب به به صدر الشاعر إذا ردده في جمل متألمة"[7]، ويُضاف إلى هذا أنّ نغم حرف النُّون هو من أكثر الحروف تصويرا للرَّنين، ولهذا وضعت في الفعل "رنّ" كما أنّ كلاًّ من النُّون والميم حرف أغنّ، أي فيه غنّة، ومن تكرارهما يتبدى لنا سحرها القوي و دقّتها التصويرية الفائقة .[8]

ومن الأمثلة على توظيف الخنساء لحرف الميم قولها:[9]

---

(1) يُنظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص:187.

(2) رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 100.

(3) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 39.

(4) المرجع السابق، ص: 41.

(5) المرجع نفسه، ص: 46.

(6) مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها: عبد الحميد جودي: الموسيقى الشعرية في شعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي، ص: 132.

(7) محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص 100.

(8) ينظر: المرجع نفسه، ص: 92.

(9) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 127.

تا الله أَنْسَى ابْنَ عَمْرِ الخَيرِ مَا نَطَقَتْ * حَـمَامَةٌ أَوْ جَرَى فِـي الغمرِ عُلجُومُ**

أَقُولُ صَخْرٌ لَدَى الأَجْدَاثِ مَرْمُومُ * وَكَيـفَ أَكْتُـمُهُ وَالدَّمْعُ مَسْجُومُ**

ونجد حرف اللام في مثل قولها:[1]

فَقَدْ خَلَّى أَبُو أَوْفَى خِلاَلاً * عَلَيّ فَكُلُّهَا دَخَلَتْ شِعَابِـي**

ونجد تكرار حرف القاف في مثل قولها:[2]

هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكِ أَوْ أَفِيقِي * وَصَبْرًا إِنْ أَطَقْتِ وَلَنْ تُطِيقِي**

وَقُولِـي إِنَّ خَيْرَ بَنِـي سُلَيْمٍ * وَفَارِسَهُمْ بِصَحْرَاءِ العَقِيـقِ**

وإِنّي و البُكَا مِنْ بَعْدِ صَخْرٍ * كَسَالِكَةٍ سِوَى قَصْدَ الطَّرِيقِ**

فالميم تكرّرت ثلاث عشرة مرّة، واللام ثماني مرّات، والقاف تسع مرّات، وهي كلّها أصوات تشترك في صفة الجهر وقوة ووضوح السَّمع، ومن المؤكد أنّ تكرارها بهذا الشَّكل لا يخلو من دلالة، بحيث أعطى الإيقاع قوّة وحقّق الغاية التعبيرية .

ويُشكِّل تكرار حروف المد في النّص انسجامًا نغميًا تامًّا عبر توالي الألفاظ التي ارتبطت به، فتتمدّد أصوات الشاعر، والملاحظ أنّ حروف المدّ إذا كانت من أكثر الأصوات حضورا في النّصوص الشعرية، فهي تُعبِّر عن انفعالات الشاعر وانشغالاته النَّفسية وبخاصة عبر الألف لسهولة مخرجه من الحلق [3]، وشواهد ذلك كثيرة ومتنوعة في شعر الخنساء، كقولها:[4]

أَعَيْنَيَّ جُودَا وَلاَ تَـجْمُدَا * أَلاَ تَبْكِيَانِ لِصَخْرٍ النَّدَى؟**

أَلاَ تَبْكِيَانِ الجَرِيءَ الجَمِيلَ * أَلاَ تَبْكِيَانِ الفَتَى السَيِّدَا**

طَوِيلَ النَّجَادِ رَفِيعَ العِمَادِ * سَادَ عَشِـيرَتَـهُ أَمْرَدَا**

وقولها:[5]

عَيْـنِيّ جُودَا بِدَمْعٍ مِنْكُمَا جُودَا * جُودَا وَلاَ تَعِدَا فِـي اليَوْمِ مَوْعُودَا**

هَلْ تَدْرِيَانِ عَلَى مَنْ ذَا سَبَلْتُكُمَا؟ * عَلَى ابْنِ أُمِّي أَبِيتُ اللَّيْلَ مَعْمُودَا**

دَارَتْ بِنَا الأَرْضُ أَوْ تَدُورُ بِنَـا * يَا لَهْفَ نَفْسِي فَقَدْ لاَقَيْتُ صِنْدِيدَا**

---

[1] المرجع نفسه، ص : 36.

[2] المرجع نفسه، ص: 104.

[3] يُنظر: سعد بوفلاقة: في سيمياء الشعر العربي القديم ودراسات أخرى، ص: 39.

[4] محمد عبد الرحيم : ديوان الخنساء، ص: 48.

[5] المرجع نفسه، ص: 47.

يَا عَيْنُ فَابْكِي فَتًى مَحْضًا ضَرَائِبُهُ * صَعْبًا مَرَاقِبُهُ سَهْلاً إِذَا رِيدَا**

وهنا أُريد التَّأكيد على نقطة مهمّة وهي أنّ "الصوت لكي يكتسب إيحاء تعبيريا يجب أن يتردد بدرجة تجعل له وجودا بارزا لافتا، فوجود صائتين طويلين في جملة، أو في شطر من الطويل أو البسيط الوافي مثلا، أمر معتاد لا يلفت السامع، أما تجمع خمسة صوائت طويلة أو أكثر في جملة أو شطر فهو يلفت السمع ويفرض نفسه على إحساس القارئ "[1]، وفي هذا تقول نازك الملائكة: "ولا يخفى أن للتكرار في هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته البدوية، ولا شكّ في انه كان يلاحظ ان التكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به"[2]، وإذا نحن عدنا إلى الأبيات السابقة، سنجد أنّ تكرار الصوائت كان ظاهرة لافتة للنَّظر، بحيث تكرّرت في النَّص الأوّل أربع وعشرين مرّة، وفي النّص الثاني أربعين مرّة، وهو ليس بالعدد الهيّن، و لم يكن وروده اعتباطيا بل كان نابعا مما لهذه الصوائت من قدرة على مدّ الصوت "ولامتداد الصوت والنفس، فضلا على الجانب التنظيمي، تأثير معنويٌّ، فقد يقصد به استطالة الآهات"[3] وكمثال آخر على هذه الظاهرة، قول الخنساء:[4]

يَا عَينِ جُودِي بِالدُّمُوعِ * المُسْتَهِلاَّتِ السَّوَافِحْ**
فَيْضًا كَمَا فَاضَتْ غُرُوبُ * المُتْرَعَاتِ مِنَ النَّوَاضِحْ**
وَابْكِي لِصَخرٍ إِذْ ثَوَى * بَينَ الضَّرِيحَةِ وَالصَّفَائِحْ**

فبقراءة واحدة لهذه الأبيات ينصهر القارئ انصهارًا تامًّا مع معاني الحزن، ويُحسُّ بصدق مشاعر الخنساء الكئيبة، والذي ساعد على ذلك وجود الصوائت بكثرة حيث بلغ عددها خمسة عشر مرّة.

□

(1) علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص: 239.
(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 233.
(3) سعد بوفلاقة: في سيمياء الشعر العربي القديم ودراسات أخرى، ص: 39.
(4) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 45.

2-تكرار الألفاظ والعبارات:

يقوم هذا النَّوع من التِّكرار على استخدام الشَّاعر مرَّتين أو أكثر، وفي البيت الواحد كلمات لها نفس الجذر أو كلمات لها جذور متقاربة من بعضها البعض، وقد شدّ هذا المحسّن إليه انتباه المنظّرين وكان موضوع أعمال جزئية بل وموضوع مؤلّفات هامة.[1]

والحقُّ أنّ القدماء نظروا إلى التكرار من عدّة زوايا، ومن ثمّ أخذ عندهم عدّة أنماط لكلِّ نمط اسمه الخاص به، تبعًا لصورته الشكلية التي جاء عليها وتبعًا للنَّاتج الدَّلالي الذي يفرزه، فهناك "المجاورة" التي ترصد شكلاً تكراريًا يعتمد على القرب بين الألفاظ، وهناك "الترديد" الذي يقوم – هو الآخر- على نوع من التِّكرار الذي تستقرّ فيه اللفظة في تركيب أو بيت شعري لتؤدِّي معنى معينا، ثمّ تعود لتستقرّ في تركيب آخر لتؤدِّي دورًا جديدًا، وهناك "تشابه الأطراف"، وهو في تكوينه الشَّكلي قريب من النّمط السابق، مع إضافة لها أهمّيتها من حيث أصبح الالتزام بموضع مُحدّد في الصياغة هو المميّز الأساسي له، فاللّفظة الأولى تقع ختاما لجملة أو بيت شعري، واللّفظة الثانية تقع افتتاحا لجملة أو بيت آخر، وقد تتكاثر الألفاظ المكرّرة في هذا النمط لكن مع احتفاظها بالبعد المكاني، وهناك "ردّ الأعجاز على الصدور" وهو نمط تكراري آخر يعتمد على تحويل الشَّكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها هي نهايتها، وتكاد التسمية ذاتها تشي بهذا الناتج الدلالي.[2]

ولكن ينبغي الإشارة إلى أنّ جميع هذه الأنواع متداخلة، والشاعر لا يُفرِد قصيدته لواحد منها، ولا يهتمُّ بأن يلتزم واحدًا منها دون غيره في بيت واحد أو بيتين، أو قطعة من البيت، بل الغالب أن يخلط الشّاعر بينها، وربّما كرّر تكرارا يُستفاد منه تقوية المعاني الصورية و التفصيلية معا، ثمّ يكون بعد تكراره ترنّميا في نسخه، ولا ينبغي أن ننسى أنّ كلّ تكرار، مهما يكن نوعه، تُستفاد منه زيادة النّغم وتقوية الجرس.[3]

ولهذا النوع من التّكرار أضرب عديدة في ديوان الخنساء،" تتجاوز الوظيفة الجماليّة والزّخرفيّة لتنهض بوظيفة تأثيريّة، وهي –متى تخلّلت البيت- أضفت عليه رونقا وجمالا وعاضدت المعنى العامّ للنصّ الشعريّ، وساهمت –بحسن صياغتها- في تحقيق الغاية التي يروم الشاعر

---

(1) يُنظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون،ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1996م، ص:228.

(2) يُنظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص: 381.

(3) يُنظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،ج2، ص: 147.

إداركها."[1] ومنه ما يقع على المفردة الواحدة، سواء أكانت فعلا أو اسما، ومنه ما يقع على تراكيب اسنادية كاملة، سأتناولها بالتّفصيل في الصفحات التّالية.

ولكن قبل ذلك تجدر الإشارة إلى أنّ هناك تفاوت في "حضور هذه الظواهر وتواترها في القصائد والدواوين، فقد تهيمن ظاهرة مّا وتستقطب سائر الظّواهر وتنتظمها فتكون مدخلا مناسبا إلى دراسة النصّ و الأثر من زاوية الظاهرة الأسلوبيّة المفردة"[2]وهذا ما يؤكد أنّ هذه الظواهر لا ترد بشكل اعتباطي، بل تحمل دلالات نفسية قويّة.

وعليه لابد من مراعاة تموضعها، ومكانها من النّظم حتى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة، والفاعلة في نسيج البناء الشعري، وهذا لا يتم إلاّ عندما تنبثق عن الحركة النفسية والوجدانية للشاعر، وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشعري، فإذا ما استقطبتها القوى الذهنية على حساب الفاعلية النفسية والوجدانية، تمركز غناها وثراؤها الاجتماعي في حدود سياقها التركيبي الواردة فيه، فلا تتجاوز-غالبا- حدود البيت الشعري الذي يحتضنها، ممّا يضرّ بالمسار الإيقاعي، ويفقد تكامله ليتحوّل إلى تراكمات إيقاعية لا ترابط بينها، ممّا يُحدّد بالتالي الآفاق الإيحائية لدلالاتها ويُقلِّص النَّاحية الفنيَّة فيها.[3] فالخنساء –بتكرارها بعض الكلمات والعبارات- كانت تُعبِّر عن رغبة قويِّة في استنفاذ طاقة الكلمة والعبارة على إحداث أثر ما في ذات المتلقي تضمن به انتقال الشعور منها إليه، فبالتِّكرار تُعبِّر الخنساء عن الذَّات التي آلمها الفقدان والشعور بالعدم، وهي آلام تظلّ حبيسة النّفس حتّى تفجّرها أبنية لغوية مخصوصة كالتّكرار وما فيه من وقوف وإلحاح على جملة من الأصوات، وهي به تتحدّى الحياة والموت وتُفسح للفقيد مجال الخلود إذ تعجز عن إرجاعه إلى الوجود.[4]

ومن مظاهر التّكرار في ديوان الخنساء ما يلي:

2-1-التّصدير: يُعرّفه ابن رشيق في كتابه العمدة بقوله:"هو أن يُردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا، وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة".[5]

---

[1] يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب (ديوان الخنساء أنموذجا)، ط1، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، 2009م، ص:87.

[2] المرجع السابق، ص: 87.

[3] يُنظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي، ص: 295.

[4] يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 131.

[5] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص: 3

والتّصدير من أساليب تركيز الاهتمام في البيت، فاللّفظ المعتمد في التّصدير هو بمثابة اللّفظ الجامع للمعنى، فيه يتولّد وفيه يتبلور هذا المعنى إذا كان اللّفظ الأوّل منه يحتلّ صدارة البيت، أو صدارة العجز، وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللّفظ الأوّل منه في آخر الصدر أو في منزلة غير معيّنة، فالتّصدير عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى.[1]

وهو نوعان تامٌّ، وناقص .[2]

2-1-1-التّام: وهو ما اتفق فيه اللّفظان في الصيغة، ومن أنواعه التي وردت في ديوان الخنساء:

- ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النّصف الأوّل.[3]

ومن أمثلة هذا النوع في شعر الخنساء قولها: [4]

كُنَّا كَأَنْجُمِ لَيْلٍ، وَسْطَهَا قَمَرُ * يَجلُو الدُّجَى ،فهوَى مِنْ بَيْنِنَا القَمَرُ**

وفي مثل هذا البيت يزداد الإيقاع الشعري جمالا، لأنّ اللفظ الذي تكرّر قد وقع في نهاية كلٍّ من الشطرين، وهذا ما يجعله شبيها بظاهرة التصريع من جانبها الإيقاعي .

- ما يُوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه[5]، وأمثلة هذا النوع كثيرة ومتنوّعة في ديوان الخنساء، كقولها[6] :

حَتَى إِذَا نَزَتِ القُلُوبُ وَقَدْ * لَزَّتْ هُنَاكَ العُذْرَ بِالعُـذْرِ**

وقولها[7]:

دَفَعْتُ بِكَ الجَلِيلَ وَأَنْتَ حَيٌّ * فَمَنْ ذَا يَدْفَعُ الخَطْبَ الجَلِيلاَ**

وقولها [8]:

فَأُقْسِمُ لَوْ بَقِيتَ لَكُنْتَ فِينَـا * عَدِيدًا لاَ يُكَاثَـرُ بِالعَدِيـدِ**

---

(1) يُنظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التونسية، الجمهورية التونسية، 1981م، ص: 92.

(2) يُنظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، د.ط، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006م، ص: 81.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 81.

(4) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 64.

(5) يُنظر: رابح بوحوش : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 82.

(6) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 69.

(7) المرجع نفسه، ص: 109.

(8) المرجع نفسه، ص: 54.

وقولها[1]:

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ وَقَدْ فَزِعَتْ * خَيْلٌ لِخَيْلٍ وَأَقْرَانٌ لِأَقْرَانِ**

نِعْمَ الفَتَى أَنْتَ يَوْمَ الرَّوْعِ قَدْ عَلِمُوا * كُفْءٌ إِذَا التَفَّ فُرْسَانٌ بِفُرْسَانِ**

وقولها[2]:

مُتَحَزِّمًا بِالسَّيْفِ يَرْكَبُ * رُمْحَهُ حَالاً فَحَالاَ**

وقولها:[3]

فَذَكَّرَنِي أَخِي قَوْمًا تولَّوا * عَلَيّ بِذِكْرِهِمْ مَا قِيلَ قيلُ**

فالقارئ لهذه الأبيات يرى أنّ التّصدير قد أكسب الإيقاع فعلا أبهة وأكساه رونقا وديباجة وزاده مائية و طلاوة –على حدّ قول ابن رشيق–كما أنّ مثل هذا التّكرار يحتاج إلى طول تأمّل لمعرفة ما كانت عليه نفسية الخنساء في تلك اللحظة، فعلى سبيل المثال إذا أخذنا قولها السابق:

فأقسم لو بقيت لكنت فينا * عديدا لا يُكاثر بالعديد**

نجد أنّ الخنساء كرّرت مفردة (عديد) مرّتين في عجز البيت ولا شكّ أنّ هذا التكرار لم يأتِ دون أن يكون له غرض دلالي هام، بحيث تعلّقت المفردة الأولى بذات المرثي–وهو صخر– الذي وهب نفسه وحياته للجموع، فإليه تلجأ وإيّاه تؤمّل ومنه مصدر نعيمها وخيرها، وهو بذلك يهب الحياة لمن أطبق عليه الموت، ويزرع الأمل في النفوس اليائسة، وبذلك أصبح يُرى مفردا جمعا وجمعا مفردا، أمّا المفردة الثانية فقد تعلّقت بالجموع في عجزهم عن النهوض بالوظائف التي كان ينهض بها وحده، وبذلك كانت المفردتين المختلفتين دلاليا، حيث قصدت الخنساء بالمفردة الأولى إلى أخيها صخر الذي يُرى واحدا عددا وهو في الوظائف جمع، وقصدت بالمفردة الثانية إلى الجموع في العدد ولكنّه في تأدية الوظائف واحد فقط، وبتوظيف الشاعرة هذا التّكرار استطاعت أن تعكس لنا صورة المرثي وتحقّق تفرّده[4]، من خلال تأكيدها على قوّته وشجاعته، وفي هذا

---

(1) المرجع السابق، ص: 134.

(2) المرجع نفسه، ص: 108.

(3) المرجع نفسه، ص: 114.

(4) يُنظر: عبد الله البهلول :المبالغة بين اللّغة و الخطاب، ص: 132.

يقول الأستاذ "محمد الهادي الطرابلسي": "والملاحظ أن هذا النوع من التصدير يكثر في مقامين: التأكيد والمبالغة."[1]

2-1-2-النّاقص: وهو ما اختلفت فيه اللّفظتان في الصيغة وله أبعاد فنية ومقاصد شعرية متميّزة.[2] وشواهد هذا النّوع أيضا كثيرة في ديوان الخنساء

كقولها:[3] **يَكْفَأُهَا بِالطَّعْنِ فِيهَا كَمَا *** تَلَّمَ بَاقِي جَبْوَةِ الجَابِيَهْ**

تَهْوِي إِذَا أُرْسِلْنَ مِنْ مَنْهَلٍ * مِثْلَ عُقَابِ الدُّجْنَةِ الدَّاجِيَهْ**

فَأَقْصَدُ السَّيْرِ عَلَى وَجْهِهِ * لَمْ يَنْهَهُ النَّاهِي وَلاَ النَّاهِيَهْ**

وقولها:[4] **مُعَاوِيَةُ بنُ عَمْرٍ كَانَ رُكْنِي *** وَصَخْرًا كَانَ ظِلُّهُمُ الظَّلِيلُ**

وقولها:[5] **أَنَّى لِيَ الفَارِسُ أَغْدُو بِهِ *** مِثْلَكَ إِذْ مَا حَمَلَتنِي الحَمُولْ**

وممّا يلفت النظر في نمط التّكرار الذي اعتمدته الخنساء في هذه الأبيات أنها تُكرّر "بكلمة القافية كلمةً قبلها مباشرة، فيؤدي التكرار بذلك دورًا تهييئيًا للقافية يجعلها مستقرة في موقعها استقرارًا إيقاعيًا دقيقًا."[6]

وقولها:[7] **فَخَرَّ الشَّوَامِخُ مِنْ قَتْلِهِ *** وَزُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا**

وَزَالَ الكَوَاكِبُ مِنْ فَقْدِهِ * وَجَلَّلَتِ الشَّمْسُ أَجْلاَلَهَا**

وقولها:[8] **ذَكَرْتُ أَخِي بَعْدَ نَوْمِ الخَلِيِّ *** فَانْحَدَرَ الدَّمْعُ مِنِّي انْحِدَارَا**

وَخَيْلٍ لَبِسْتَ لأَبْطَالِهَا * شَلِيلاً وَدَمَّرْتَ قَوْمًا دَمَارَا**

تَصَيَّدُ بِالرُّمْحِ رَيعَانَهَا * وَتَهْتَصِرُ الكَبْشَ مِنْهَا اهتِصَارَا**

وفي هذه الأبيات، لو تأمّلنا طبيعة المفردات المكرّرة لوجدنا أنّها جاءت في صورة مفاعيل مطلقة "والمفعول المطلق في أصل بنائه النّحويّ يكون باستخراج المصدر من الفعل وإيراده معه للتقوية من معناه والبلوغ به حدّا أقصى".[9]

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 89.

(2) يُنظر: رابح بوحوش :اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 83.

(3) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 144.

(4) المرجع نفسه، ص: 114.

(5) المرجع نفسه، ص: 121.

(6) مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 175.

(7) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 112.

(8) المرجع نفسه، ص: 59.

(9) عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 116.

وأهمية المفعول المطلق في هذه الشواهد تكمن في عودة الأصوات وقوّة الموضع، فهو – باعتبار أحكامه النحوية- امتداد في الأصل لفعل يتقدّمه، يُرجِّع الجذر ناقلا إياه من وزن إلى وزن،وهو-بالإضافة إلى ذلك- يكتسب أهمية مضاعفة مأتاها موقعه من البيت الشعري، كما أنّه قد ترتّب على استعماله أيضا تخليص المعنى من قيد الحدوث والزمنية ليكتسب قيمة مطلقة ويكون أبلغ في الدلالة على اتصاف المرثي، وهكذا ترقى الراثية بمرثيّها من عالم النّسبية والفناء لتمنحه خلودًا يتجدّد مع كلّ قراءة للنّص لأنّ كيانه مقدود من اللغة.[1]

أمّا في قول الخنساء:[2]

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ وَقَدْ هِفَتْ * وَهَلْ يَرُدّنَّ خَبْلَ القَلْبِ تَلْهِيفِي**

وقولها :[3]

جَزَزْنَا نَوَاصِيَ فُرْسَانِهَا * وكَانُوا يَظُنُّــون أَنْ لاَ تُجَزَّا**

وقولها :[4]

وَفَجَّعَنِي رَيْبُ الزَّمَانِ * بِهِ وَالمَصَائِبُ قَدْ تُــفْجِعُ**

وقولها:[5]

وَلاَ بِسَعَّالٍ إِذَا يُجْتَدَى * وَضَاقَ بِالمَعْرُوفِ صَدْرُ السَّعُولْ**

فهنا نلاحظ أنّ التصدير قائم على الإتيان بلفظة في أوّل البيت الشعري، والإتيان بلفظة أخرى لها نفس الجذر اللّغوي- ولكنّها تختلف عنها في الصيغة-في نهاية البيت الشعري ولهذا تُعتبر من التصدير الناقص.

ومع ذلك فإنّ أهميتها لا يُستهان بها في إثراء الجانب الإيقاعي، فإذا أخذنا-على سبيل المثال- البيت الأخير من الشواهد الشعرية السابقة، فإنّنا نجد أنّ الخنساء قد اشتقت من الجذر اللغوي نفسه(س ع ل) صيغتين للمبالغة الأولى على وزن (فعّال) والثانية على وزن (فعول)، وجاءت بالأولى في بداية البيت الشعري وبالثانية في نهايته، ممّا جعل البيت الشعري عبارة عن"وحدة منغلقة، نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية".[6]

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص: 117- 118.

[2] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص:101.

[3] المرجع نفسه، ص: 88.

[4] المرجع نفسه، ص: 98.

[5] المرجع نفسه، ص: 124.

[6] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 81.

والخنساء في كلّ هذه الأمثلة تجعل من كلمة القافية تكرارا لكلمة سابقة مرّت في صدر أو عجز البيت. ومزيَّة هذا النّوع من التّكرار تكمن في أنّه يَرِدُ دائما في كلمة تتمتّع بموقع متميّز من البيت هو نهايته التي تبقى عالقة بالسمع، فإذا كانت هذه الكلمة تكرارًا لكلمة مرّت من قبل كان أثرها الإيقاعي أوضح وأجلى، لأنّها ستُعِيد إلى الوعي الصورة الصوتية للكلمة السابقة، وتجعل من البيت دائرة إيقاعية مُحكَمة.[1]

وقد تُكرّر الخنساء كلمتين معًا في البيت الواحد، وهذا ما يزيد في تضمين البيت إيقاعا يقوم على التّكرار، ومن ذلك قولها:[2]

فَمَنْ يَضْمَنُ المعْرُوفَ فِي صُلْبِ مَالِهِ * ضَمَانَكَ أَوْ يَقْرِي كَمَا تَقْرِي**

وقولها[3]:

يَطْعَنُ الطَّعْنَةَ لاَ يُـرْقِـئُهَا * رُقْيَةُ الرَّاقِي وَلاَ عَصْبُ الخُمُرْ**

وقولها:[4]

بِـبِيضِ الصِّفَاحِ وَسُمْرِ الرِّمَاحِ * فَبِالبِيضِ ضَرْبًا وَبِالسُّمْرِ وَخْزَا**

ومن أنواع التصدير الناقص في ديوان الخنساء نجد أيضا نوعا آخر يتمثّل في تكرار لفظين "متقاربين، يختم أحدهما الصدر والثاني العجز، فيحكمان إيقاعه ويولّدان بين مقوّماته الصوتية تناسبا"[5]، كقولها:[6]

وَقَدْ سَمِعْتُ فَلَمْ أَبْهَجْ بِهِ خَبَرًا * مُخَبِّرًا قَامَ يَـنْمِي رَجْعَ أَخْبَارِ**

وقولها:[7] **بَكَيْتُكَ فِي نِسَاءٍ مُعْوِلاَتٍ *** وكُنْتُ أَحَقَّ مَنْ أَبْدَى العَوِيلاَ**

وقولها:[8] **وَقُلْنَ أَلاَ هَلْ مِنْ شِفَاءٍ يـَنَالُهُ؟ *** وَقَدْ مُنِعَ الشِّفَاءَ مَنْ هُوَ نَائِلُهْ**

---

(1) يُنظر: مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص:175-176.

(2) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 75.

(3) المرجع نفسه، ص:83.

(4) المرجع نفسه، ص: 88.

(5) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 88.

(6) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 80.

(7) المرجع نفسه، ص: 109.

(8) المرجع نفسه، ص: 117.

والقارئ لهذه الأبيات يلفت انتباهه ذلك النَّغم المتشابه في نهاية كِلاَ الشَّطرين، والذي يزيد من جمالية الإيقاع الشعري، لأنّه في هذه الحالة أيضًا يقترب من ظاهرة التصريع ،الذي يُعرّفه ابن رشيق القيرواني على أنّه"ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه :تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته" [1]، والتّصريع مشتقٌّ من مِصْراعَيْ الباب، ولذلك قيل لنصف البيت الأوّل "مصراع"، فكأنّه باب القصيدة ومدخلها [2]، باعتباره يقع في مطلع القصيدة.

ووجود هذه الظاهرة في شعر الخنساء، زاد من تناغم الجرس الموسيقي في شعرها، كقولها:[3]

أَلاَ يَا عَيْنِ فَانْهَمِري بِغُدْرِ * وَفِيضِي فَيْضَةً مِنْ غَيْرِ نَزْر**

وقولها[4]: **يَا عَينُ فِيضِي بِدَمْعٍ مِنْكِ مِغْزَارِ *** وَابْكِي لِصَخْرٍ بِدَمْعٍ مِنْكِ مِدْرَارِ**

وقولها[5]: **مَا لِدَا المَوْتِ لاَ يَزَالُ مُخِيفَا *** كُلَّ يَوْمٍ يَنَالُ مِنَّا شَرِيفَا**

وغيرها من الأمثلة كثير في ديوانها*، وبقراءتنا لتلك الأبيات التي تضمّنت التصريع، يتبيّن لنا ما له من دور موسيقي في توليد الإيقاع وتأثيره في السامعين.

هذا والشاعر لا يعمد إلى التّصريع في شعره عمدًا، بل يأتيه الشطر الأوّل على ضرب معين، ويلحق به العروض وزنًا وتقفية، مرتبطا في ذلك بالحالة النفسيّة للشّاعر (كغيره من عناصر الإيقاع)، وليس مجرّد حلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع في مقدمة قصيدته على وجه الخصوص.[6]

2-2-التّذييل: نعني بالتّذييل ضربًا من التردّد الصوتي يتمثّل في استعمال اللّفظ الأوّل في صدر البيت، وتكراره في أيّ موضع من البيت الشعري.[7]

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1،ص:173.

[2] يُنظر: المرجع السابق، ص: 174.

[3] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 72.

[4] المرجع نفسه، ص:80.

[5] المرجع نفسه، ص:100.

* يُنظر: الديوان نفسه، ص: 32، 35، 36، 40، 41، 60، 64، 67،....

[6] يُنظر: محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي(مدخل لغوي أسلوبي)، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 1428ه/2007م ، ص:42، 48.

[7] يُنظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 84.

فالتذييل يتمثّل في استعمال اللّفظ في صدارة البيت وتكراره في الحشو، وبذلك يكون اللفظ المستعمل أوّلا يحتلّ دائما وأبدا الصّدارة، والثاني يرد في الحشو في مواطن مختلفة من مثال إلى آخر.

وإذا كان دور التصدير –وهو ماسبق ذكره–في تعزيز موسيقى البيت هو من أبرز المظاهر لكون إطار عنصرها الثاني هو القافية ممّا يجعله وثيق الصّلة بموسيقى الإطار العام، فإنّه في المقابل نجد للتّذييل دور دلاليّ خاص لا ينحصر في مجرّد التّرديد، بل يصل إلى ضبط الدلالة، لأنّ لفظ الصّدارة كثيرا ما يكون محور برنامج الشّاعر في بيته، فما بالك به إذا كرّره![1]

وإذا كان لكلٍّ من التّصدير والتّذييل دوره الخاص في تعزيز موسيقى البيت الشعري وتكثيف دلالاته، فكيف إذا جُمع بينهما في القصيدة الواحدة، كما في قول الخنساء:[2]

فَصَخْرٌ لَدَيْهَا مِدْرَهُ الحَرْبِ كُلِّهَا * وَصَخْرٌ إِذَا خَانَ الرِّجَالُ يُطِيرُهَا**

مِنَ الهَضَبَةِ العُلْيَا التي لَيْسَ كَالصَّفَا * صَفَاهَا وَمَا إِنْ كَالصُّخُورِ صُخُورُهَا**

ففي البيت الأوّل استعملت الشاعرة أسلوب التذييل من خلال ذكر لفظة "صخر" في صدارة البيت الشعري، وإعادتها في بداية عجز البيت، ولهذا التّكرار دلالة قويّة، فالخنساء بتكرارها اسم العلم (صخر) تجعله حاضرا في ذاكرتها باستمرار، وهذا ما جعله محفوظا من كلّ نسيان ""فتحكّم في شكل القصيدة وبنائها، وتدخّل في أساليب تعبيرها وكيفيّات جريان الكلام فيها، بما يعني أنّه موظّف في هذه المراثي توظيفا خاصًا لغاية جماليّة تأثيريّة تتجاوز مستوى الإخبار والتوصيل لتركّز النّظر على كيفيّات التعبير المعربة عن صور الشّعور والتفكير.""[3]

هذا عن البيت الأوّل، أمّا في البيت الثاني فقد استخدمت الخنساء نوعًا من أنواع التّصدير الذي تُوافق فيه آخر كلمة من البيت بعض ما فيه وهي هنا تكرار كلمة (صخور) التي وردت قبل كلمة القافية مباشرة، ولهذا النّوع من التّكرار– كما سبق الذكر– دورٌ كبير في تهيئة القافية واستقرار موقعها استقرارا دقيقا.

ومن الشواهد التي وردت في ديوان الخنساء، والتي استعملت فيها أسلوب التّذييل فقط قولها:[4]

---

[1] يُنظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:92.

[2] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 66.

[3] عامر الحلواني: جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين(الخنساء: ص: 206-212). نقلا عن :عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص:129-130.

[4] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 73.

عَلَى صَخْرٍ وأَيُّ فَتىً كَصَخْرٍ * لِعَانٍ عَائِلٍ غَلَقٍ بِـوَتْرِ**

وقولها:[1]

عَلَى صَخْرٍ وَأَيُّ فَتًى كَصَخْرٍ * إِذَا مَا النَّابُ لَمْ تَرْأَمْ طِلاَهَا**

وقولها :[2]

عَلَى صَخْرٍ، وَأَيُّ فَتًى كَصَخْرٍ * لِيوْمٍ كَرِيهَةٍ وَطِعَانِ حِلْسِ**

أوّل ما يمكن ملاحظته على هذه الأبيات هو أنّ الخنساء قد استعملت الأسلوب نفسه في التّكرار في أكثر من قصيدة (على صخر وأيُّ فتًى كصخر)،وهذا لا يخلو من دلالة لأنّ الخنساء في هذه العبارة تريد تمجيد وتعظيم صخر، وبتكرارها هذا تزيد من تأكيدها على هذا المجد والعظمة.

ومن جهة أخرى نجد أنّ كلّ بيت من الأبيات الشعرية السابقة جاء مشتملا على أسلوب التذييل، بحيث ذكرت الخنساء اسم صخر في بداية الصدر وأعادته في نهايته ممّا جعله بمثابة المفتاح أو حجر الأساس للقصيدة ككل، حتى يستقر في ذهن القارئ ذلك الشعور بالتّقدير والاحترام لصخر في كامل أبيات القصيدة.

وفي قول الخنساء:[3]

وَيْلاَيَ! مَا أُرْحَمُ وَيْلاً لِيَهْ * إِذَا رَفَعَ الصَّوْتَ النَّدَى النَّاعِيَهْ**

هنا تكرّرت كلمة (ويلاي) وأفاد التّكرار التّأكيد على معنى التحسّر والتألّم المستفاد من قولها هذا بعد سماعها خبر مقتل صخر.

وفي قولها:[4]

لَعَمْرِي، وَمَا عَمْرِي عَلَيَّ بِهَيِّنٍ * لَنِعْمَ الفَتَى أَرْدَيْتُمُ آلَ خَشْعَمَا**

أُصِيبَ بِهِ فَرْعا سُلَيْمٍ كِلاَهُمَا * فَعَزَّ عَلَيْنَا أَنْ يُصَابَ وَنُرْغَمَا**

وقولها:[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص: 135.

[2] المرجع السابق ، ص: 90.

[3] المرجع نفسه، ص: 142.

[4] المرجع نفسه ، ص: 125.

[5] المرجع نفسه، ص: 129.

فِدًى لِلْفَارِسِ الجُشَمِيِّ نَفْسِي *** وَأَفْدِيهِ بِـمَنْ لِي مِنْ حَمِيمِ

وقولها:[1]

يُذَكِّرُنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا *** وَأَذْكُرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَـمْسِ

فَيَا لَهْفِي عَلَيْهِ وَلَهْفَ أُمِّي *** أَيُصْبِحُ فِي الضَّرِيحِ وَفِيهِ يُمْسِي؟

وقولها:[2]

هَمَمْتُ بِنَفْسِي كُلَّ الهُمُومِ *** فَأَوْلَى لِنَفْسِيَ أَوْلَى لَـهَا

نُهِينُ النُّفُوسَ، وَهَوْنُ النُّفُوسِ *** يَوْمَ الكَرِيهَةِ أَبْقَى لَـهَا

وما يلحظ انتباه القارئ لهذه الأبيات هو أنّ المصطلحات التي كرّرتها الخنساء مثل (أصيب، أفديه، يذكّرني، لهفي، هممت...) ،مرتبطة بالحسرة و التوجّع، والخنساء بتكرارها لهذه الصيغ تعبّر عن تحسّرها وألمها الشديد بفقدانها شخص عزيز هو صخر، وخير ما يُمثّل هذه المعاني قولها (فيا لهفي) وهي صيغة "استعملها الشعراء كثيرا في رثائهم لأهلهم وذويهم معبرين عن قمة الحزن والنواح على الفقيد".[3]

2-3-التّرصيع:

"الترصيع في الشعر كالسجع في النثر"[4]، وهو مظهر من مظاهر موسيقى الحشو، حيث تُعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر، فتتوفّر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة، كما تتوفّر في بيتين متتاليين أو أكثر[5]، وبذلك يُشكّل الترصيع وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسًا صوتيًا، والفرق بينهما أنّ الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أنّ القافية تعمل بين بيت وبيت.[6]

---

[1] المرجع نفسه، ص:91-92.

[2] المرجع السابق، ص: 111.

[3] عبد اللطيف حني: مقالة نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، ص: 11.

[4] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 93.

[5] يُنظر:محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 80.

[6] يُنظر: جون كوين: النظرية الشعرية، ص: 109.

والتّرصيع مأخوذ من ترصيع العقد وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر[1].

ولهذه الظاهرة –لدى النّقاد والبلاغيين العرب القدامى- تسميات مختلفة، فهي التشطير، والتقسيم، والتقطيع، والتوازن، وغير هذه المصطلحات. وقد استعمل قدامة بن جعفر من قبل مصطلح "الترصيع" وهو أن يكون تقطيع الأجزاء مسجوعًا أو شبيهًا بالمسجوع[2]، كما استعمل ابن رشيق المصطلح نفسه، وأورد الكثير من الشواهد الشعرية التي تحتوي عليه، ويُعرّفه بنفس تعريف قدامة بن جعفر فيقول:" إذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع"[3].

وللتّرصيع في حديث الدراسات والمباحث، صور تحليلية أخرى، منها ما أنجزه محمّد الهادي الطرابلسي، فقد خصّص له فصولا مهمّة سواء في أطروحته عن خصائص الأسلوب في الشوقيات أو في مختلف بحوثه ودروسه بالجامعة التونسية، وتناولها جمال الدين بن الشيخ من جهة النشأة والتنظير ودورها في إضفاء مسحة شعرية على النّص[4]، وذلك في مبحث بعنوان "تَعدُّدُ الأسجَاع الأسجَاع وعَواملُ الشّعْرَنَة"[5] وعن أهمية التّرصيع يرى بأنّه "تفرض هذه الخطاطات الصوتية وجودها، وتهيمن على السلسلة الدلالية وتسيطر على الدلالة، فيصير كل جرس دالا لأنه يساهم، مساهمة حاسمة، في عملية الشعرنة"[6]

ويعتبر التّرصيع ظاهرة تركيبية إيقاعية بالغة الأهمية لاتّصالها بمفهوم البيت الشعري وبنيته من جهة، ولارتباطها بالبلاغة والإيقاع من جهة ثانية، وتلاؤمها مع سياق النّدب والنّواح من جهة ثالثة، بفضل ما تحدثه داخل البيت من إمكانيّات للتقسيم جديدة تتجاوز التقسيم الثنائي الأساسي وهو توزّع البيت إلى نصفين أو شطرين أو مصراعين، أوّلهما الصّدر وثانيهما العجز.[7] كما أنّ إمكانيات هذا التقسيم تختلف باختلاف البحور الشعرية فكلّما كان البحر الشعري أكثر مقاطعا

---

(1) يُنظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، د.ط، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د.ب، 1406ه/ 1986م، ص: 135.

(2) يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 88 ومابعدها.

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج2، ص: 26.

(4) يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 90.

(5) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص: 223.

(6) المرجع نفسه، ص: 227.

(7) يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 88.

كلّما كان أكثر قدرة على استيعاب تقسيمات جديدة، والعكس صحيح، بحيث تتضاءل إمكانيات التقسيم كلّما كان البحر الشعري أقلّ طولا.

وظاهرة التّرصيع من الظواهر التي تميّزت بها مراثي الخنساء، وهي ظاهرة يسرّ علوقها بالأذهان وجريانها على اللسان، وأشهر الأبيات المحفوظة عن الخنساء لم تَخْلُ من بروز هذه الظاهرة[1]، وشواهد ذلك كثيرة ومتنوّعة في شعرها، وهذا ما تفطّن له الكثير من الدارسين من أمثال: صلاح يوسف عبد القادر في قوله: "وقد تنبّهت إليه الشعراء منذ العصر الجاهلي وأكثرت منه الخنساء "[2]، وعبد الله البهلول الذي يرى بأنّ التّرصيع "ظاهرة فنيّة تميّزت بها مراثي الخنساء الخنساء "[3]، وحسني عبد الجليل يوسف الذي يرى أنّه ممّا "يلفت النظر أن الخنساء قد استخدمت هذا النمط من التقسيم الذي تتعدد فيه القافية الداخلية بكثرة"[4]، ونجد أيضا محمد العبد الذي يقول :" ولعل الخنساء أكثر شعراء الجاهلية ميلاً إلى الترصيع المزدوج، فقد وقع في مواضع كثيرة من شعرها. وهو يرتبط في نظري بظاهرة أخرى شاعت في شعرها، وهي (التكرار اللفظي) ...فالترصيع نوع من التكرار...وإذا كان (التكرار اللفظي) وترجيع الكلام من طبائع النساء... فإن الترصيع أشد ارتباطًا بميلهن إلى (تزويق) الكلام وتنسيقه...ويبدو لي أن (الخنساء) قد جعلت الترصيع وسيلة مهمة لتعديد محاسن فقيدها (صخر) وسجاياه"[5].

ومن أمثلة الترصيع في ديوان الخنساء قولها:[6]

حَـمَّالُ أَلْوِيَةٍ، هَبَّاطُ أَوْدِيَةٍ * شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ، للجَيْشِ جَرَّارُ**

نحَّارُ رَاغِيَةٍ، مِلْجَاءُ طَاغِيَةٍ * فَكَّاكُ عَانِيَةٍ، للعَظْمِ جَبَّارُ**

وقولها:[7] **آبِي الهَضِيمَةِ، آتٍ بالعَظِيمَةِ، مِتْلاَفُ *** الكَرِيمَةِ، لاَ نِكْسٌ ولاَ وَانِ مِتْلاَفُ**

حَامِي الحَقِيقَةِ، بَسَّالُ الوَدِيقَةِ، مِعْتَاقُ * الوَسِيقَةِ، جَلْدٌ غَيْرُ ثُنْيَانِ**

---

[1] يُنظر: المرجع نفسه، ص: 87.

[2] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 167.

[3] عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 87.

[4] حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية)، د.ط، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989م، ص:170.

[5] محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 36-37.

[6] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 62-63.

[7] المرجع نفسه، ص: 133.

طَلاَّعُ مَرْقَـبَةٍ، مَنَّـاعُ مَغْلَقَةٍ *** وَرَّادُ مَشْرَبَةٍ، قَطَّاعُ أَقْرَانِ

شَهَّـادُ أَنْدِيَةٍ، حَمَّالُ أَلْوِيَـةٍ *** قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ، سِرْحَانُ قِيعَانِ

وقولها:[1] المَجْدُ حَلَّتُهُ، وَالجُودُ عِلَّتُـهُ *** وَالصِّدْقُ حَوْزَتُهُ، إِنْ قِرْنُهُ هَابَا

خَطَّابُ مَـحْفِلَةٍ، فَـرَّاجُ مَظْلمةٍ *** إِنْ هَـابَ مُعْضِـلَةً، سَـنَّى لَهَـا بَابَا

حَمَّـالُ أَلْوِيَـةٍ، قَطَّـاعُ أَوْدِيَـةٍ *** شَهَّادُ أَنْجِيَةٍ، لِلوِتْرِ طَـلاَّبَا

ومن خلال البحث في ظاهرة الترصيع في شعر الخنساء، تبيّن لي أنّها اتّخذت أنماطا وأشكالا متنوّعة، وإذا تأمّلنا في الأمثلة السابقة، سنجدها جاءت على نظام واحد للتّرصيع في جميع الأبيات الشعرية، بحيث تقوم على ما يُسمَّى "الترصيع الرّباعي"[2] والذي يُقصد به" الأبيات التي خضعت فيها الوحدات لتقطيع رباعي، وتضمنت قافية أخرى إلى جانب القافية العامّة"[3]، وهو التّقسيم الأكثر حضورا في ديوان الخنساء حيث التزمت فيه الشاعرة قافية داخلية مغايرة للقافية العامة أو- إن صحّ القول- القافية الخارجية.

وإذا حاولنا تبيّن ذلك في الأمثلة السابقة فسنجدها تتّخذ –بتعبير محمد الهادي الطرابلسي- الشكل التالي:

.....ب.....ب .....ب.....أ

وهذا يعني أنّ الوحدات الثلاثة الأولى تشترك في قافية داخلية واحدة في حين نجد الوحدة الرابعة تنفرد بالقافية الأساسية في القصيدة ككلّ.

وفي هذا النّوع من التّقسيم تستقلُّ التّراكيب بحكم اعتدال أوزانها، وتعادل مبانيها الصّوتية واكتمال المعنى في كلّ قسم، وهو ما من شأنه أن يُكثّف المحطّات في البيت، ويُضاعف من الوقف فيه[4]، وفي الأمثلة السّابقة نجد أنّها جميعًا تشترك في تركيبتها النّحوية، إذ وردت خبرًا لمبتدأ مُضْمَر مُضْمَر هو المرثي (صخر)، وقد ورد الخبر مركّبًا عطفيًّا تعدّدت فيه المعطوفات دون أن ترتبط بواو

(1) المرجع نفسه، ص: 31.

(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 83.

(3) المرجع نفسه ، ص 83.

(4) يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 91.

العطف لأسباب وزنية وبلاغية، كما ماثل المعطوف عليه المعطوف من حيث عدد المفردات ووزنها وبنيتها الصّوتية الإيقاعية.[1]

وإذا حاولنا تطبيق ذلك على النّموذج التالي فسنجده على الشكل التالي:

حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ | هَبَّاطُ أَوْدِيَةٍ شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ | لِلجَيْشِ جَرَّارُ

الوحدة 1 الوحدة 2 الوحدة 3 الوحدة 4

فمن حيث القافية نجد أنَّ الشَّاعرة التزمت نهاية واحدة للقافية الدَّاخلية وهي (يَةٍ)، والتزمت قافية خارجية مغايرة وهي (رّارُ)، ومن حيث عدد المفردات نجد أنّ كلَّ وحدة جاءت على شكل "مركّب إضافي"[2] (حمّال ألوية، هبّاط أودية، شهّاد أندية) باستثناء الوحدة الرابعة التي جاءت في "تركيب شبه إسنادي"[3](للجيش جرّار).

ومن حيث الوزن نجد أنَّ كلَّ مركَّب إضافي يتكوَّن من لفظتين تشكّلان باجتماعهما تفعيلة مزدوجة من تفعيلات بحر البسيط "مستفعلن فعلن" التي انتظمت عليها تفعيلات الحشو[4]كما يلي:

حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ	هبّاطُ أَوْدِيَةٍ	شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ
0///0//0/0/	0///0//0/0/	0///0//0/0/
مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن

على عكس الوحدة الأخيرة:

لِلْجَيْشِ جَرّارُ

0/0/0//0/0/

مستفعلن فاعلْ

فقد دخل عليها تغيير لازم في سائر أبيات القصيدة باعتبارها تُمثّل تفعيلة الضّرب، وهذا التّغيير هو علّة القطع.

ومن حيث البنية الصوتية نجد أنّ المضاف في كلّ الوحدات جاء على وزن واحد وهو "فعّال"، وكذلك "المضاف إليه إذ صيغ على الوزن نفسه، فتماثلت الأوزان والبنى الصّوتيّة

---

(1) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 91.

(2) المرجع نفسه ، ص: 91.

(3) المرجع نفسه، ص: 91.

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص: 92.

وتجاوبت المفردات لعودة عدد من عناصرها الصّوتيّة"[1]، فجاءت جميعا على وزن "أفعلة"، وهذا وهذا ما أكسب إيقاع هذه الأبيات طاقة صوتية ثريّة.

وإضافة إلى هذا النمط من التقسيم يأتي في المرتبة الثانية نوع يعتمد على المساواة بين الوحدات في الصدر دون العجز، ويُمكن أن نُمثّل له بالشكل التالي:

.....ب.....ب .....أ

ومن الأمثلة على هذا النوع في ديوان الخنساء قولها:[2]

جَمٌّ فَوَاضِلُهُ، تَـنْدَى أَنَـامِلُهُ * كَالبَدْرِ يَجْلُو وَلاَ يَخْفَى عَلَى السَّارِي**

رَدَّادُ عَارِيَةٍ، فَكَّاكُ عَـانِـيَةٍ * كَضَيْغَمٍ بَـاسِلٍ لِلقِرْنِ هَصَّــارِ**

جَوَّابُ أَوْدِيَةٍ، حَمَّــالُ أَلْوِيَةٍ * سَمْحُ اليَدَيْنِ جَـوَادٌ غَيْرُ مِقْتَـارِ**

وقولهـــا:[3] **يَحْمِـــي الصِّـــحَابَ، إِذَا جَـــدَّ *** وَيَكْفِي القَائِلِينَ إِذَا مَا كَيَّلَ الهَانِي الضِّرَابُ**

وقولها:[4] **سَمْحٌ سَجِيَّـــتُهُ، جَزلٌ عَطِيَّـتُهُ *** وَلِلأَمَانَةِ رَاعٍ غَيرُ خَوَّانِ**

وقولها:[5] **سُمٌ العُدَاةِ، وَفَكَّاكُ العُنَـاةِ إِذَا *** لاَقَى الوَغَى لَـمْ يَكُنْ للمَوْتِ هَيَّابَا**

إذا أخذنا بيتا من هذه الأبيات الشعرية على سبيل الشرح والتحليل، فسنجده مقسّم كما يلي:

رَدَّادُ عَارِيَةٍ	فَكَّاكُ عَانِيَةٍ	كَضَيْغَمٍ بَاسِلٍ	لِلْقِرْنِ هَصَّارُ
الوحدة 1	الوحدة 2	الوحدة 3	الوحدة 4

فهنا يختلف نمط التقسيم عن سابقه، بحيث لم تلتزم الخنساء القافية الداخلية (يَـةٍ) في كامل البيت، كما لم تلتزم الوزن الشعري بحيث جاءت وحدات الصدر متساوية التفعيلات في حين جاءت وحدات العجز مختلفة الأوزان كما هو موضّح:

ردّاد عـــارية	فكّاك عانية	كضيغم باسل	للقرن هصّـار
0///0//0/0/	0//0//0/0/	0//0/0//0//	0/0/0//0/0/
مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن	متفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلْ

[1] عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 92.

[2] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 68.

[3] المرجع نفسه، ص: 133.

[4] المرجع نفسه، ص: 134.

[5] المرجع السابق، ص: 31.

والشّيء نفسه بالنّسبة للبنية الصّوتية، بحيث جاء المضاف في كلٍّ وحدة من وحدات الصّدر على وزن واحد وهو" فعّال"، وكذلك المضاف إليه جاء على وزن واحد وهو" فاعلة"، في حين اختلفت الأوزان الصرفية في وحدات عجز البيت.

ومع ذلك كان لهذا النمط من التقسيم "تأثير في تركيبة البيت إذ وفّر قافية داخليّة تختصّ بالصّدر ورجع أصواته ومعانيه في العجز بل واقتضى أن يتواصل التّقسيم في الشّطر الثّاني من البيت وإن اختلفت طرائق إجرائه."[1]

وعموما فإنّ للتّرصيع بكلّ أشكاله المتنوّعة طاقة دلالية خلاّقة، سيّما إذا وسّع الشاعر استعمالها إلى أكثر من بيت، بحيث يقوم بوظيفة خاصة في القصيدة تتمثّل في الرّبط بين القضايا بأشكال مخصوصة[2]،وهذا ما لاحظناه بعد التأمّل في توظيف الخنساء لظاهرة التّرصيع توظيفًا لافتًا للنّظر، فقد نهضَت هذه الظّاهرة بوظائف متنوّعة وكانت لها مدلولات متعدّدة، فمن أهمّ وظائفها تقوية الإيقاع وتكثيف النّغم وتقريب المرثية من شكل سابق لها لا يُستبعد أن تكون قد انحدرت منه، وهو النّدبة أو أنشودة النّواح، ومن أهمّ ما يشترك فيه الجنسان القوليان ترديد عبارات تفجّعية وتمجيدية في كثافة من الإيقاع[3]،شملت عدّة أبيات متتالية.

2-4-التطريز: وهو أن تَرِدَ في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، وتُشبه في ذلك الطّرز في الثّوب.[4]

ويُمثّلون* لهذا النوع من التّكرار بقول الخنساء:[5]

مَشَى السَّبَنْتِي إِلَى هَيْجَاءَ مُعْضِلَةٍ * لَهُ سِلاَحَانِ: أَنْيَابٌ وَأَظْفَارُ**

وَمَا عَجُولٌ عَلَى بَـوٍّ تُطِيفُ بِهِ * لَهَا حَنِينَانِ: إِعْلاَنٌ وَإِسْرَارُ**

تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ، حَتى إِذَا ادّكَرَتْ * فَإِنَّـمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارُ**

لاَ تَسمنُ الدَّهرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعَتْ * فَإِنَّمَا هِي تَحْنَانٌ وَتَسْجَارُ**

يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِـنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي * صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلاَءٌ وَإِمْرَارُ**

---

[1] عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 92.

[2] يُنظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص84.

[3] يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص 95.

[4] يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 169.

* كما نجده عند د/صلاح يوسف عبد القادر، ص: 169، ود/حسني عبد الجليل يوسف، ص: 174.

[5] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 61.

والمتأمِّل لهذه الأبيات يجدُها تكتسب طاقةً صوتيةً كبيرة، ناجمة عن انسجام الجمال الإيقاعي في أواخر الأبيات مع لحظة الترقّب من لدن المستمع لتفصيل المجمل في الشطر الثاني من البيت، إذ أنّ المنشد الجيّد لهذه الأبيات يدرك أنّه ينبغي التوقّف بعد القول: له سلاحان، لها حنينان، فإنّما هي، وللدّهر، وذلك ليستقطب أحاسيس المستمع قبل أن يفصّل بمفردات متساوية في القيمة الصوتية والوزن.[1]

ومن جهة أخرى فإنّ هذه الكلمات الموزونة، والتي أسهمت في إثراء نغمة القصيدة بحكم مجيئها في نهاية البيت الشعري، أقول ومن جهة أخرى نجد هذه الكلمات جاءت متضادّة، وهذه الظاهرة –كما يقول محمد العبد- "تكثر – بوجه خاص- في قصائد الرثاء، حيث تعكس حالة من الاضطراب النفسي، والتوتر، والانتقال المفاجئ من حال إلى حال، ويحتد هذا الاضطراب باطراد تلك الثنائيات على نسق وموقع ثابتين"[2]، فاجتماع الأضداد في أبيات الخنساء السابقة يُعدّ الحامل اللفظي للقلق النفسي الذي تُعاني منه الخنساء، ووَجْدِها على أخيها صخر وخصوصا أنّ هذه الثنائيات المتقابلة ، كانت تقع في أواخر الأبيات وهي –بذلك- أظهر دلالة على التّوالي المنتظم لنوبات الصّراع والقلق النّفسي، لانتهاء الكلام بها.كما أنّ لتلك الثنائيات ترتيب منتظم، تبدو صورته من العلاقة التي تربط بين طرفي كلِّ ثنائية، فهي –غالبا- علاقة السَّالب بالموجب، سواءٌ أكانت علاقة الخفيِّ بالظَّاهر، كالإسرار بعد الإعلان، أم اللاّحق بالسّابق، كالإدبار بعد الإقبال، أم المكروه بالمرغوب، كالإمرار بعد الإحلاء.[3]

وبهذا مثّلت هذه الظاهرة " ظاهرة بلاغيّة مهمة وشكلا تعبيريّا مناسبا للإعراب عمّا بالنّفس من اللّوعة واللّهفة والأسى، فاجتماع الضدّين في وقت واحد إنّما هو تعبير عن فقدان المرء بعض علامات الوجود وشروطه، فإذا بالحركة قائمة على فعلين متناقضين إقبال و إدبار، إعلان وإسرار. بل إنّ عظمة الألم قد حالت دون البوح بما في الوجدان من مشاعر وما في الفكر من تأمّلات".[4]

---

[1] يُنظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص: 170.

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

[3] يُنظر: المرجع السابق، ص: 70.

[4] عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 121.

ويُضاف إلى كلّ ما تقدّم ذكره من أنواع للتكرار، نوع آخر يختلف عن سابقيه في كونه غير مشروط بمكان وصيغة محدّدين، بل يأتي وروده في أماكن مختلفة في كلّ بيت شعري على حدة، أو في مجموعة متتالية من الأبيات الشعرية.

ومن ذلك قول الخنساء:[1]

أَعَيْنَيَّ جُودَا ولاَ تَجْمُدَا * أَلاَ تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدَى؟**

أَلاَ تَبْكِيَانِ الجَرِيءَ الجَمِيلَ * أَلاَ تَبْكِيَانِ الفَتَى السَيِّدَا ؟**

طَوِيلَ النِّجَادِ رَفِيعَ العِمَادِ * سَادَ عَشِيرَتَهُ أَمْرَدَا**

إِذَا القَوْمُ مَدُّوا بِأَيْدِيهِمِ * إِلَى المجدِ مَدّ إِلَيْهِ يَدَا**

فَنَالَ الذِي فَوْقَ أَيْدِيهِم * مِنَ المَجْدِ ثُمَّ مَضَى مُصْعِدَا**

تَرَى المَجْدَ يَهْوِي إِلَى بَيْتِهِ * يَرَى أَفْضَلَ الكَسْبِ أَنْ يُحْمَدَا**

وَإِنْ ذُكِرَ المَجْدُ أَلْفَيْتَهُ * تَأَزَّرَ بِالمَجْدِ ثُمَّ ارْتَدَى**

والقارئ لهذه الأبيات يجد فيها طاقة صوتية واضحة، ناتجة عن تنوّع أساليب التكرار الواردة فيها، حيث وقع التكرار في فضاء البيت الواحد (تكرار أفقي)، مثلما وقع بين مجموعة من الأبيات (تكرار عمودي)[2]، ومن ذلك تكرار أسلوب الاستفهام (ألا تبكيان) في البيتين الأوّل والثاني على التوالي، وفي البيت الثاني نفسه صدرا وعجزا، ونجد تكرار كلمة (المجد) في أربعة أبيات متتالية وفي البيت الأخير كذلك مرّة في الصدر ومرّة في العجز وشبيه بهذا المثال ما نجده في قول الخنساء:[3]

يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي * صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلاَءٌ وَإِمْرَارُ**

وَإِنَّ صَخْرًا لَوَالِينَا وَسَيِّدُنَا * وَإِنَّ صَخْرًا نَشْتُو لَنَحَّارُ**

وَإِنَّ صَخْرًا لَمِقْدَامٌ إِذَا رَكِبُوا * وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَّارُ**

وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمُّ الُهَداةُ بِهِ * كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ**

فهنا أيضا تكرّرت عبارة (وإنّ صخرا) تكرارا عموديا وأفقيا في الوقت نفسه، بحيث وردت في كلّ الأبيات الشعرية المتتالية كما وردت في كلّ من البيت الثاني والثالث في الصدر و العجز.

---

(1) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 48.

(2) يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 128.

(3) محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 62.

ولعلّ اتساع دائرة العناصر المكرّرة قد أنشأ ضَرْبًا من الِحصَار والتَّضْييق على الشّاعرة، وحَدَّ من إمكانات الاختيار والتوزيع لديها، إذ أصبحت المساحة الباقية في فضاء البيت – صدرا وعجزا- مساحة ضيّقة، متمثّلة في عدد محدود من المقاطع الصوتية به تكتمل صورة البحر الوزنية الإيقاعية [1]، وما هذا إلاّ انعكاس لنفسيتها المنقبضة التي لم تعد تقوى على التنفّس بسبب ذلك الضّيق الذي يُسيطر عليها كلّما تذكّرت محنتها وفاجعتها بفقدان صخر. هذا فضلا عن أنّ في تكرار اسم صخر تكرارا صريحا دلالات هامّة لا تخلو ممّا في نفسية الخنساء من محاولة لاستحضار أخيها صخر وتخليده في كلّ زمان ومكان، سيّما أنّها استعملت أداة التوكيد "إنّ"، وفي هذا تقول الخنساء:[2]

فَلاَ يُبعِدَنَّ الله صَخْرًا وَعَهْدَهُ * وَلاَ يُبعِدَنَّ الله رَبِّي مُعَاوِيَا**
وَلاَ يُبعِدَنَّ الله صَخْرًا، فَإِنَّهُ * أَخُو الجُودِ يَبْنِي للفَعالِ العَوَالِيَا**
سَأَبْكِيهِمَا وَالله مَا حَنَّ وَالِهٌ * وَمَا أَثْبَتَ الله الجِبَالَ الرَّوَاسِيَا**

ومن أنواع التّكرار أيضا، نجد الخنساء تستعمل تكرار حروف العطف والجرّ والاستفهام بشكل لافت للنظر، وهو أيضا تكرار لا يخلو من دلالات معينة، خاصّة وأنّ هذه الحروف "تؤدي وظائف متنوعة في جسد القصيدة كالربط والمساهمة في الانسجام والتناسق وتلاحق المعاني والمحافظة على وحدة الأفكار وتراسلها."[3] وكلّ هذا منبعه الانفعالات النّفسية التي تمرّ بها الشاعرة، ومن النّماذج على ذلك قول الخنساء:[4]

يَا صَخْرُ! مَنْ لِطَارِدِ الخَيْلِ إِذْ وُزِعَتْ * وَلِلمَطَايَا إِذَا يُشدَدْنَ بِالكُورِ**
وَلِليَتَامَى وَلِلأضْيَافِ إِنْ طَرَقُوا * أَبْيَاتَنَا لفَعالٍ مِنْكَ مَخْبُورِ**
وَمَنْ لِكُرْبَةِ عَانٍ فِي الوَثَائِقِ، وَمَنْ * يُعْطِي الجَزِيلَ عَلَى عُسْرٍ وَمَيْسُورِ**
وَمَنْ لِطَعْنَةِ حِلْسٍ أَوْ لِهَاتِفَةٍ * يَومَ الصُّيَاحِ بِفُرْسَانٍ مَغَاوِيرِ**

بحيث تقوم هذه الأبيات على تكرار حرف العطف (الواو) وحرف الجرّ (اللام)، تارة في تركيب واحد (ولـ) وتارة في تركيبين منفصلين، إضافة إلى تكرار أداة الاستفهام (من) بحيث ترد هي الأخرى تارة مع حرف الجرّ دون حرف العطف (من لـ)، وتارة ترد مع الاثنين (ومن لـ)، وممّا

---

[1] يُنظر: عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 129.

[2] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 140.

[3] عبد اللطيف حني: مقالة نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، ص: 14.

[4] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 69-70.

لا شكّ فيه أنّ هذا التكرار يزيد في جمالية الأبيات الشعرية، بسبب "العامل الصوتي والدلالي الذي يتركه، أضف إليه الانسجام وتواصل المعاني والاتساق بين تراكيب النص."[1] "خاصة إذا استشرف (الواو) بداية كل بيت فيها فإنه يقوم بوظيفة التوفيق والتوزيع بين مختلف الصيغ."[2]

وهو نفسه ما يُمكن قوله عن"تكرار اسم الاستفهام (السؤال) في بداية الأبيات، إذ يسهم في شحن الخطاب الشعري بقوة إيحائية وفتح المجال الدلالي أمام القارئ وتستدرجه إلى إكمال النص، وتجبره على الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الخطاب وبذلك يستكمل النص عند الإجابة عنها."[3]

فالخنساء في تكرارها السابق، تنقل لنا عدم تحمّلها لفراق صخر باعتباره أخًا لها من جهة، وباعتباره فارسًا من جهة أخرى كانت له مكانته ودوره في شنّ الحروب ومساعدة اليتامى والمحتاجين، وهو ما يجعل القارئ يتأثّر ويتفاعل مع حالتها تلك ،ويبعث فيه نوعا من القلق "فتكرار (من) مثير للجدل والقلق، ومشكل لضغوطات وانفعالات نفسية متكرّرة على مستوى النّص يتيح للشاعر إقامة حوار ومساءلة واستفسار وجدل."[4] وكلّ هذا عَمَلَ على إعطاء الأبيات الشعرية إيقاعًا موسيقيًا كان مصدره ذلك التّناسق والانسجام بين تكرار تلك المفردات ومعاني الأبيات الشعرية.

وممّا لفت نظري في ديوان الخنساء كذلك، تكرار من نوع آخر في قولها:[5]

السَّيِّدُ الجَحْجَاحُ وَابنُ * السَّادَةِ الشُّمِّ الجَحَاجِحْ**

الحَامِلُ الثَّقَلَ المُهِمَّ * مِنَ المُلِمَّاتِ الفَوَادِحْ**

الجَابِرُ العَظْمَ الكَسِيرَ * مِنَ المُهَاصِرِ والمُمَانِحْ**

الوَاهِبُ المِئَةِ الهِجَانِ * مِنَ الخَنَاذِيذِ السَّوَابِحْ**

الغَافِرُ الذَّنْبِ العَظِيمِ * لِذِي القَرَابَةِ وَالمُمَالِحْ**

بحيث تكرّر توظيف أداة التعريف (ال) في كلّ لفظة من ألفاظ المقطوعة السابقة، "وهي أداة تفيد الاستغراق ويتخلّص من قيد الزّمان ليمنح الفقيد وجودا دائما ...يكون في القصيد."[6]

---

[1] عبد اللطيف حني : مقالة نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، ص: 15.

[2] المرجع نفسه، ص: 15.

[3] المرجع نفسه، ص: 15.

[4] المرجع نفسه، ص: 16.

[5] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 46.

القصيد."[1] وهذا ما كانت تبحث عنه الخنساء، فهي لم تستطع تقبّل حقيقة أنّ صخرًا قد رَحَلَ وليس إلى رجوعه من سبيل، فهو حاضر في كلّ زمان ومكان ومحفوظ من كلّ نسيان، وفي هذا تقول:[2]

فَلاَ واللهِ لاَ أَنْسَاكَ حَتى * أُفَارِقَ مُهْجَتِي وَيُشَقُّ رَمْسِي**

أضف إلى ذلك أنّ أداة التّعريف هذه قد ارتبطت باسم الفاعل، حيث "ورد اسم الفاعل مطلعا في هذه الأبيات، ورد في تركيب شبه إسناديّ وقام مقام الفعل، وقد تتالت الأبيات على النّظام نفسه منشئة بذلك تطريزا."[3]

ومن هنا نستطيع القول أنّ التكرار قد لعب دورا في غاية الأهمية، مداره " التّفصيل والتّدقيق في المعنى من خلال تكراره بصيغ مختلفة أو في سياقات متعدّدة، فيكون التّكرار توقيعا يكرّس بصمة ذات الشّاعر"[4] بصفة عامة، والخنساء بصفة خاصة بحيث تنوّعت أساليب استعمالها للتكرار بدءً بأصغر وحدة يمكن تكريرها وهي الأصوات، وصولا إلى أكبر وحدة وهي العبارات، وقد أدّى هذا التنوّع إلى إثراء الإيقاع الداخلي لشعرها وجعله يبدو في أشكال مختلفة وثرية وإن كان يصبُّ في قالب واحد وهو الرثاء.

---

[1] عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 114.

[2] محمد عبد الرحيم: ديوان الخنساء، ص: 91.

[3] عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب، ص: 114.

[4] سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني، ص: 154.

□

الخاتمة

الخـــاتمـة:

وصلنا إلى خاتمة البحث لنقف وقفة استرجاع لأهم النتائج التي توصّلت إليها من خلال درس جانب الإيقاع في شعر الخنساء، هذه الشاعرة التي عَمِلت على تعديد المراثي وإن كان المرثي واحدًا، حتى أصبح مطلبا فنيّا به تحوّلت آلام النّفس إلى نصّ شعري جميل، وأصبحت القصيدة مطمحا فنيّا يُعادل رغبة الشاعرة في التنفّس والشكوى، ويُمكن إجمال النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث فيما يلي:

-مصطلح الإيقاع مصطلح متشعّب، اختلف الباحثون في تحديده وتعريفه، ممّا أدّى إلى اختلاف وجهات النّظر- كما رأينا ذلك في الفصل الأوّل- والتي أدّت في الأخير إلى خلط بين مصطلحي الإيقاع والوزن الشعري، ومهما يكن من اختلاف بين الباحثين ، إلاّ أنّ الوزن الشعري يبقى مجرّد عنصر من عناصر الإيقاع الشعري.

-مثلما اختلف الباحثون في تحديد ماهية الإيقاع الشعري، اختلفوا أيضا في قضية ربط بحور شعرية معيّنة بحالات نفسيّة معيّنة أيضا، إلاّ أنّ في القول بوجود علاقة بين البحر الشعري ودرجة العاطفة في ذلك البحر سواء كانت فرحًا أم حزنًا، شيء من الصواب ويُمكن عدّ ديوان الخنساء أكبر دليل أمامنا على ذلك؛ فهو يتناول موضوعا واحدا —الرثاء- في أنواع مختلفة من البحور الشعرية، فلو لم تكن درجة عاطفتها مختلفة من قصيدة إلى أخرى لكان أغنى عنها استعمال بحر واحد.

-كانت الخنساء موفّقة في اختيار بحورها، فجاءت متنوّعة بين نتف ومقطوعات وقصائد، وبين بحور تامّة ومجزوءة، وتميّزت بالهدوء والتسكين الإيقاعي عندما يتطلّب منها الموقف ذلك، وبالسرعة عندما تريد السرعة الإيقاعية، فأبدعت وأجادت في استخدامها للترخيصات العروضية من زحافات وعلل، وهو ما يؤكّد براعتها الشعرية.

-ضعف النّفس عند الشاعرة، ويظهر ذلك في قلّة القصائد الطّوال وكثرة المقطوعات والنّتف في شعرها.

-كانت القافية عنصرا أساسيا في تركيبة الإيقاع الشعري للخنساء، حيث تميّز ديوانها —رغم انحصاره في موضوع واحد- بثراء وتنوّع كبيرين على مستوى القافية ، خصوصا فيما يتعلّق باختيار حرف الرويّ، الذي شمل أنواعا كثيرة من الحروف، كما نوّعت في حركات قوافيها تحريكا وتسكينا، ردفا ووصلا وخروجا...، وإن كانت الكسرة أكثر الحركات حضورا، فهذا راجع إلى الإنكسار النفسي الطاغي على شعرها، وكانت أيضا كلّ أنواع القوافي —تقريبا-

حاضرة في الديوان ممّا ساعد على تنوّع إيقاعات القافية، و لم نلمس للخنساء أيّ عيب من عيوب القافية باستثناء الإيطاء، وهو ما يلعب دورا هامّا بقدر أهميّة القافية في جمالية الإيقاع الشعري .

-وفيما يخصّ الإيقاع الداخلي فقد لمست ما للخنساء من قدرة على تنويع إيقاعاتها الداخلية بين تكرار للحروف والكلمات والعبارات، فانتشرت بذلك ظواهر فنيّة عديدة: كالتصدير ،الترصيع، التذييل، والتطريز...وكلّ هذا كان وراء تقوية الإيقاع وجذب السامع إليه بما تحمله الأبيات من رونق خاص.

-هذا وقد تضافر الإيقاع الخارجي مع الداخلي في روابط قويّة، مبرزة التجربة الشعرية التي تبتغيها الشاعرة، عاكسة آلامها وأحزانها، وكلّ هذا يجعلنا أمام شاعرة تختبر قدرة الشعر على تخليد الرّمز، وهي بالفنّ تهب الفقيد خلودًا.

وهكذا كان ديوان الخنساء صورة مكبّرة لصخر، وكان صخر في ديوان الخنساء الصّفات العربية كلّها، فهو حصن العشيرة وخطيبها، وهو موئل الضعيف والضّيف، وهو عنوان الكرم والجود، وهو كلّ ما هو كامل ومحبوب، وهكذا كان صخر دموع الحياة وقطرات الفؤاد، وكانت الخنساء عنوان العطف ورمز الإخاء والوداد.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

o ***المصادر المعتمدة:***

1. حمدو طمّاس : ديوان الخنساء، ط2، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1425هـ /2004م.
2. محمد عبد الرحيم : ديوان الخنساء(مع السيرة والأقوال والنوادر)، ط1، دار الراتب الجامعية، لبنان- بيروت، 2008م.

o ***المصادر المستعان بها:***

3. الأب لويس شيخو اليسوعي:أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ط1، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، 1896م.

o ***-المراجع العربية:***

4. آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 1427ه/ 2007م.
5. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، سوريا- حلب، 1418ه/1997م.
6. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر، 1952م.
7. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، د.ط، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- الجمهورية التونسية، 1986م.
8. ابن منظور: لسان العرب، تح:عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
9. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1986م.
10. أبو السعود سلامه أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م.
11. أبو الفرج قدامة بن جعفرالكاتب البغدادي: جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1405ه/1985م.

12. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1-ج2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1419ه/1998م .
13. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط2، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، مصر، 1384ه/1965م.
14. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1401ه/1981م.
15. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي وَ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار أحياء الكتب العربية، د.ب،1371ه/1952م.
16. أحمد اسماعيل النعيمي: دراسات أدبية ونقدية في فضاء الإبداع الشعري، ط1، دار العصماء، سوريا- دمشق، 1432هـ/2011م.
17. أحمد سليم الحُمصي: المبسط الوافي في العروض والقوافي، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2010م.
18. أحمد مطلوب: معجم النّقد العربي القديم،ج1-ج2، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.
19. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، د.ط، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د.ب، 1406ه/ 1986م.
20. أدونيس: الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م.
21. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
22. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989م.
23. إميل بديع يعقوب :موسوعة علوم اللغة العربية ،ج3 –ج6، ط 1 ،دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان ،1427ه/2006م.
24. الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين، تح :عبد الحميد هنداوي، ج1-ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1424ه/2003م.

25. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث(مقوّماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية)، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2010م.

26. بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، د.ط، دار نظير عبّود، بيروت، 1989م.

27. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية–اللاذقية، 1983م.

28. ثائرالعذاري: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010م.

29. جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995م.

30. جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، تح: شوقي ضيف، د.ط، دار الهلال، د.ب، د.ت.

31. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج1، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1982 م.

32. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية)، د.ط، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989م.

33. حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني (دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)، د.ط، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ، د.ت.

34. حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ط1، دار الجيل، بيروت– لبنان، 1986م.

35. خيرة حمر العين: شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2001م.

36. رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، د.ط، مديرية النشر، جامعة باجي مختار– عنابة، د.ت.

37. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، د.ط، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006م.

38. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري (دراسة تطبيقية)، ط1، دار الحكمة، لندن ، 2004م.

39. سعد بوفلاقة: في سيمياء الشعر العربي القديم ودراسات أخرى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، ربيع الأوّل 1425ه/ مايو 2004م.

40. سمير سحيمي: الايقاع في شعر نزار قباني (من خلال ديوان "قصائد")، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن ، 1431ه/2010م.

41. سيد قطب: النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق، القاهرة، 1424ه/2003م.

42. شعبان عبد العاطي عطية وآخرون:المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1425هـ/2004م.

43. صفاء خلوصي: علم القافية، د.ط، مطبعة المعارف، بغداد، 1963م.

44. صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)، ط1، شركة الأيام، الجزائر، 1996-1997م.

45. عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، د.ط ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، يونيو 1995م

46. عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة،2001م.

47. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ب، 1987م.

48. عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، حزيران 1989م.

49. عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني: البلاغة العربية (أسسها ،وعلومها، وفنونها)، ج1، ط1، دار القلم، دمشق، 1416ه/ 1996م.

50. عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، ط1، دار الشروق، عمان-الأردن، 1997م.

51. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010م.
52. عبد الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 1416ه/1996م.
53. عبد الله البهلول: المبالغة بين اللّغة والخطاب (ديوان الخنساء أنموذجا)، ط1، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، 2009م.
54. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1409ه/1989م.
55. عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،ج4 (القسم الأوّل)، ط2، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم-السودان، 1992م.
56. عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم) ،ج1-ج2، ط3 ، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000م.
57. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة، الجزائر، 2010 م.
58. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
59. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، د.ط، دار الثقافة، بيروت- لبنان، د.ت.
60. عزالدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1412ه/1992م.
61. عصام شرتح: موحيات الخطاب الشعري (دراسة في شعر يحي السماوي)، د.ط،مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، 2011م.
62. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعرالعربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م.
63. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م.
64. غازي مختار طليمات: في علم اللغة، ط2، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2000م.

65. كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان،1987م.
66. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن)، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، ديسمبر1974.
67. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط،ج 3، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ب، 1399ه/1979م.
68. مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.
69. محمد ابراهيم سليم: أسماء البنات ومعانيها، د.ط، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 1990م.
70. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1402ه/1982م.
71. محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ج1، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1419ه/1999م.
72. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي(مدخل لغوي أسلوبي)، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 1428ه/2007م.
73. محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، د.ط، مؤسسة الخانجي، القاهرة، 1978م.
74. محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه،ج1، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
75. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، د.ط، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964م.
76. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التونسية، الجمهورية التونسية، 1981م.
77. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
78. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م.

79. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995م.

80. محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: النغم الشعري عند العرب، د.ط، دار المريخ للنشر، الرياض، 1407ه/ 1987م.

81. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة في دواوين فاروق شوشة- إبراهيم أبو سنة- حسن طلب- رفعت سلام)، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008م.

82. محمد علي السرّاج: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب، تح: خير الدين شمسي باشا، ط1، دار الفكر، دمشق، 1403ه/1983م.

83. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، أكتوبر1997م.

84. محمد مندور: في الميزان الجديد، ط1، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، 1988م.

85. محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، د.ط، منشورات جامعة حلب، حلب، 1416ه/1996م.

86. مروان فارس: علم الإبداع (عند جبران خليل جبران -ناديا تويني -خليل حاوي -صلاح ستيتية) ،ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت-لبنان، 1410ه/ 1990م.

87. مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1، دار دجلة، عمان- الأردن، 1429ه/2008م.

88. مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، د.ط، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

89. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967م.

90. نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، مصر، 1996م.

91. نور الدين السد: الشعرية العربية (دراسة في التطوّر الفنّي للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)،ج1- ج2، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ديسمبر 2007م.

92. هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي(دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، حزيران/يونيو 2007 م.

- المراجع المترجمة:

93. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون،ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1996م.
94. جون كوين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م.
95. جون كوين :النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر-اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، ط4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
96. ر.ق.جونسن وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج1، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983م.
97. رنيه وليك وآوستن وارن: نظرية الأدب، تر:عادل سلامة، د.ط، دار المريخ للنشر، الرياض –المملكة العربية السعودية، 1412ه/1992م.
98. هيغل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط3، دار الطليعة للطّباعة والنشر، بيروت، 1988م.

- المجلاّت:

99. مجلة آفاق الثقافة والتراث: عبد القادر فيدوح: مقالة البنية الذهنية للجمالية العربية، ع17، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، محرّم 1418ه/ مايو(أيار) 1997م.
100. مجلة جامعة دمشق: مصلح عبد الفتّاح النّجار وَ أفنان عبد الفتّاح النجّار: مقالة الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مج 23، ع1، 2007م.
101. مجلة جامعة كركوك: سامي شهاب أحمد: مقالة البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية، ع1، مج2، جامعة كركوك-العراق، 2007م.
102. مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها:

- عبد اللطيف حني : مقالة نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، ع 4، مطبعة منصور، الوادي-الجزائر، مارس 2012م.
-وعبد الحميد جودي: مقالة الموسيقى الشعرية في شعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي.

103. مجلة كلية الآداب واللغات: لحلوحي صالح : مقالة الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني،ع8، بسكرة – الجزائر، جانفي 2011م.

- ***المذكرات والأطروحات:***

104.قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة معدّة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: حميدي خميسي، كلية الآداب اللغات، جامعة الجزائر، 2005-2006م.

105.مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، إشراف: عبد القادر دامخي وَبوشوشة بن جمعة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011م.

106.البكاي أخذاري: قصيدة "قذى بعينك" للخنساء (دراسة أسلوبية)، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: مصطفى بيطام، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2004-2005م.

- ***الموقع الإلكتروني:***

107.www.dhifaaf.com/vb/showthread.php?t=2735

قائمة المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ
مدخل: الخنساء والرثاء	
1-نسبها	6
2- الخنساء زوجة	8
3- الخنساء أختا	9
4- الخنساء أمًّا	11
5- وفاة الخنساء	12
الفصل الأول: ماهية الجمالية والإيقاع الشعري	
1_تعريف الجمال	14
1-1-لغة	14
1-2-اصطلاحا	14
2-تعريف الإيقاع	23
2-1-لغة	23
2-2-اصطلاحا	24
2-2-1-الإيقاع في التراث النقدي	25
2-2-2-مفهوم الإيقاع في النقد الحديث	30
3-بدايات الإيقاع الشعري	39
3-1-الحُداء	40
3-2- النّصب	41
3-3-الرُّكبانية	42
3-4-القلْس أو التّقليس	42
3-5- التَّهليل	43
3-6-التّغبير	43
3-7-الرّجز	44

الفصل الثاني: جماليات الإيقاع الشعري الخارجي

توطئة 48
1- جماليات الأوزان الشعرية 50
1-1 مفهوم الوزن 50
1-1-1 لغة 50
1-1-2 اصطلاحا 50
2- جماليات الزحافات والعلل 61
2-1-تعريف الزّحاف والعلّة 61
2-1-1-لغة 61
2-1-2-اصطلاحا 62
3-جماليات القافية 76
3-1 تعريف القافية 76
3-1-1 لغة 76
3-1-2 اصطلاحا 76
1- حروف القافية 79
2- حركات القافية 86
3- أنواع القافية 90
4-عيوب القافية 91

الفصل الثالث: جماليات الإيقاع الشعري الداخلي

توطئة 95
1-التّكرار الصوتي 97
1-1-مفهوم التّكرار لغة 98
1-2-مفهوم التّكرار اصطلاحا 98
1-3-التّكرار الصوتي 100
.....
2-تكرار الألفاظ والعبارات 107
2-1-التّصدير 108

2-1-1-التّام 109
2-1-2-النّاقص 111
2-2-التّذييل 114
2-3-التّرصيع 117
2-4-التطريز 123
الخاتمة 129
قائمة المصادر والمراجع 132
قائمة المحتويات
الملخص

تم بحمد الله

ملـخـص:

يمكن تعريف الإيقاع بأنّه: "انتظام موسيقي جميل"، حيث تؤلف وحدته الصوتية نسيجا مبتدعا يهبه الشاعر ليبعث فينا تجاوبا متماوجا هو صدى مباشر لانفعاله بتجربته. وهذا يعني أنّ الإيقاع عنصر جوهري في تشكيل القول الشعري، وقوة حية تربط بين الذات المبدعة والذات المتلقية. ولهذا سأبحث في سرّ جمالية هذا الانتظام، وذلك في عيّنة من العيّنات الكثيرة في شعرنا العربي الأصيل، ألا وهي الشاعرة المخضرمة "الخنساء". ودراسة الإيقاع في شعرها يكتسي أهمية بالغة لكونه يشكل وسيلة فنية، بها سكبت الراثية لوعتها وحرقتها وأطلقت العنان لنفسها فبكت وناحت، وذرّفت الدموع الغزار، بل استنفدت ما في أعماق نفسها من ثورة وغضب وانفعال وإحساس بالألم والمعاناة لفقدها أعزّ شخص عليها وهو صخر الذي جعلته صخراً صلبا جلداً ثابتا مستمرًا، تقاوم به هشاشة الوجود ولينه.□

ولهذا سأحاول دراسة جوانبه المختلفة -الداخلية والخارجية- للكشف عن دوره في التعبير عن الحالة النفسية التي عاشتها الشاعرة من جهة، وفي إعطاء الشعر إشراقة وجمالية من جهة أخرى.□

وقد جاءت الخطة مصدّرة بمقدّمة ومدخل، ثمّ ثلاثة فصول وبعدها خاتمة في الأخير.□

تحدّثت في المدخل عن أهمّ المحطات التي أثّرت في حياة الخنساء، والتي كانت وراء تميّزها بطابع الرثاء. وتناولت في الفصل الأوّل التعريف بالموضوع بشكل عام، من خلال ضبط المفاهيم من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وتناولت في الفصل الثاني جماليات الإيقاع الخارجي، وذلك ضمن ثلاث مباحث: تحدّثت في الأوّل عن الأوزان الشعرية الواردة في الديوان، وفي الثاني تحدّثت عن الزحافات والعلل ومدى أهمّيتها في تطويع الأوزان لتتلاءم ونفسية الشاعرة، في حين كان المبحث الثالث يتحدّث عن جمالية القافية ومختلف القضايا المتعلّقة بها. وفي الفصل الثالث توجّه الحديث إلى الجانب الداخلي من الإيقاع الشعري، وقد قسّمته إلى مبحثين: تحدّثت في الأوّل عن بروز ظاهرة التكرار الصوتي، أمّا الثاني فكان رصدٌ لمختلف ظواهر التكرار الأخرى،: كالتصدير بأنواعه المختلفة، التصريع، التذييل، الترصيع، والتطريز. وفي الأخير كانت الخاتمة التي تضمّنت أهم النتائج التي انتهى إليها البحث.

كلمات المفاتيح: جماليات – الإيقاع – الخنساء.

Résumé :

Rythme poétique peut être définie comme: « la régularité de la belle musique », où son unité composer vocal tapisserie innovateur de lui donner le poète nous donne ondulé réponse est un écho direct de son expérience à ses ennuis. Cela signifie que le rythme est un élément essentiel dans la formation de la poétique de dire, c'est le pouvoir de vivre entre soi et soi créative destinataire. C'est pourquoi je vais en discuter dans le mystère de la régularité esthétique, et que dans un échantillon des nombreux échantillons dans le monde arabe senti authentique, poète savoir vétéran « khansaa » l'étude du rythme dans ses poésies est d'une importance capitale, car il est un moyen technique, il a versé brûlure et se déchaine pleuré et pleurent, et versé des larmes abondant, mais épuisés que dans les profondeurs de la même révolution, la colère et l'émotion et un sentiment de douleur et de souffrance pour la perte de la personne la plus chère par sakher Qui fait de lui roc solide force constante fixe, il résiste à la fragilité de l'existence et doux.

C'est pourquoi je vais essayer d'en étudier les différents aspects –internes et externes- à révéler son rôle dans l'expression de l'état mental connu par le poète d'une part, et donner aux poésie brillant et l'esthétique de l'autre main.

Le plan est venu exportateur, avec une introduction et d'une entrée, puis trois saisons et après la conclusion de celui-ci.

J'ai parlé dans le couloir pour les événements les plus importants qui ont affecté la vie des khansaa, qui était derrière l'excellence nature lamentation. Et traitées dans le premier objet de définition de chapitre en général, en ajustant les concepts de la langue et idiomatique, et traitée dans le deuxième esthétique trimestre de rythme à l'extérieur, dans les trois sections : j'ai parlé dans le premier pour les rythme Contenus dans la cour, et dans le second parlé skis et maux de la mesure de leur importance dans adaptation de poids pour répondre à la poète psychologique, tandis que la troisième section évoque l'esthétique diverses questions connexes. Au troisième trimestre est allé parler à la face interne du rythme poétique, a été divisé en deux sections : la première a parlé de l'émergence du phénomène de la répétition voix, tandis que le second observait pour divers autres phénomènes de répétition: annexe, bonnettes, et de la broderie. Dans ce dernier était la final, qui comprenait les conclusions les plus importantes de la recherche.

Esthétique – Rythme-khansaa. Les mots clé :

Summary:

Poetic Rhythm can be defined as: (the regularity of beautiful music), where his unit compose vocal tapestry innovator to give him the poet gives us..... response is a direct undulant of his experience to his troubles. This means that the rhythm is an essential element in the formation of the poetic to say, it is the power of live between creative self and self recipient. That is why I will discuss this in the mystery of aesthetic regularity, and that in a sample of the many samples in the Arab felt authentic, namely veteran poet (khansa) the study of rhythm in poetess is of paramount importance because it is a means technical, it poured burning pan unleashed itself wept and mourn, and shed tears bumper ,but exhausted as in the depths of the same revolution, anger and emotion and a sense of pain and suffering for the lost the dearest person by a sakher which made him alienation solid fortitude fixed constant, it resists the fragility of existence and soft.

That is why I will try to study its various aspects – internal and external- to reveal his role in the expression of the mental state experienced by the poet on the one hand, and give the poésie shining and the aesthetic of the other hand.
The plan came exporter, with an introduction and entrance, and then three seasons and after the conclusion of the latter.

I talked in the hallway for the most important events that have affected the lives of khansa, which was behind the excellence nature lamentation. And dealt with in the first chapter definition subject in general, by adjusting the concepts of the language and idiomatic, and dealt with in the second quarter aesthetics of rhythm outside, within three sections: I spoke in the first for metrics contained in and in the second talked about poetic license and the extent of their importance in adaptation of weights to suit the psychological poet, while the third section talks about the aesthetic rhyme and various related issues. In the third quarter went to talk to the inner side of poetic rhythm, has been divided into two sections: in the first talked about the emergence of the phenomenon of repetition voice, while the second was watching for various other phenomena of repetition: appendix, studding, and embroidery. In the latter was the final, which included the most important findings of the research.

Keywords: esthetics-rhythm-khansa.