

البنية الإيقاعية الداخلية وأثرها الدلالي في قصيدة الخنساء (دراسة تحليلية)

The Internal Rhythmic Structure and its Semantic Impact in the Poem Al-khansa (An Analytical Study)

Dr. Habibullah Khan

Assistant Professor, Faculty of Arabic,
 International Islamic University, Islamabad

Shamsuddin

International Islamic University, Islamabad

Abstract

In this article, the researcher deals with the rhythmic structure of the poem Al-Khansaa, which is divided into two parts: the external rhythm and the internal rhythm. The first of them includes weight, the sea of the poem, the slips and causes of the sea of the poem, the beginning, the syllable, the rhyme and its significance, the letters of the rhyme, and the inflection. The second contains the phonetic structure of the text and the creative colors, on top of which are: anaphora, counterpoint, repetition, and embroidery. The researcher studied all these phenomena in the poem in simplicity and detail, and explained its rhetorical and stylistic secrets and its intended concepts. Then he dealt with the morphological formulas found in the poem and their semantic impact, and at the end of the article he wrote the results he reached during writing the article.

Keywords: internal rhythm, anaphora, counterpoint, repetition, and .embroidery

توطئة: دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما، تعني دراسة موسيقاها بنوعها: الخارجية والداخلية وكل ما من شأنه أن يحدث نغماً في الأذن، وأثراً في النفس، أو يلفت إليه الفكر. لكن ما الإيقاع أولاً؟
 الإيقاع "مصطلح إنجليزي اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق".⁽¹⁾ ثم تطور فأصبح "كل ما يحدثه الوزن، واللحن من انسجام".⁽²⁾ وفي هذا إشارة إلى ارتباطه بالشعر والموسيقى. وقد عرف أخيراً بأنه "الرجع المطرد في السلسلة المنطوقة للانطباعات السمعية المتماثلة التي تخلفها عناصر مختلفة".⁽³⁾ أي هو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية معينة على مسافات محددة. وإذا كان ذلك كذلك، فهو ليس الوزن بل هو أشمل، إذ الوزن مضمّن فيه، فكل موزون ذو إيقاع، والعكس غير



صحيح، فالقرآن الكريم له إيقاعه الخاص ولكنه غير ذي وزن، وكذلك الأحاديث النبوية، والخطب، وكثير من فنون النثر. غير أن هناك من يستعمل الإيقاع بمعنى الوزن غير مفرق بين المصطلحين، يقول محمد العمري: "الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل، هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يناع في شعريتها، أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر".⁽⁴⁾

فلو كان يقصد ما ذكرناه سلفاً، لما قرنه بالشعر فقط، ولما جعله شرطاً إذا توفر في نص ما أصبح شعراً! وإلا فإن كل كتابة هي شعر!!.

ويتراءى لي -شخصياً- أن الوزن جزء من الإيقاع، وأن هذا الأخير غير مقصور على الشعر، بل نلمسه في الكلام المنثور أيضاً، شرط أن يكون المتلقي ذا إحساس مرهف، وذائقة لطيفة، وفهم دقيق.

لكن قبل هذا- ارتأيت أن أدرس المطلع أولاً، ما دام أن الشعر قفل أوله مفتاحه.⁽⁵⁾

الموسيقى الداخلية: إذا كانت الموسيقى الخارجية لتصبده ما هي الوزن والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يحدث جرساً قوياً، ونغماً مؤثراً في ثنايا القصيدة، سواء أكان مصدره حرفاً أم كلمة أم عبارة.

إن الموسيقى الداخلية تشمل الأصوات؛ ترددها وهندستها، والتجنيس، والتكرار، والترديد، والتطيرز، والتشطير والصيغ الصرفية إلخ. ولا شك أن نقادنا القدامى قد عرفوا هذا النوع من الموسيقى، ذلك أن جل المصطلحات المذكورة آنفاً مذكورة في كتبهم، ككتاب العمدة وقد الشعر والصانعين إلخ. وإنما غاب عنهم اسم المصطلح، إذ لم يظهر إلا في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة.⁽⁶⁾ ونستهل دراستنا للموسيقى الداخلية بالبنية الصوتية للنص.

البنية الصوتية للنص: بعد دراستنا للقصيدة اتضح لنا أن النص فيه أصوات كثيرة، هي جملة أصوات اللغة العربية، اختلفت مخرجاً وتفاوتت تردداً، كل لها دورها الخاص المنوط بها مما جعلها تؤدي أدوار ووظائف متنوعة، غير أن هذه الأصوات جاءت منسجمة ومتكاملة في بينها.

الأحرف المجهورة: وهي الأصوات التي تتذبذب في أثناء النطق بها الأوتار الصوتية، نتيجة اقترابها من بعض، وهذه الأصوات في العربية الفصحى هي: (الباء والحيم والبدال والذال والراء والزاي والضاد والظاء والعين والغين واللام والميم والنون والواو والياء) في حالة كونها أنصاف حركات.⁽⁷⁾

لقد تبين لنا بعد إحصاء أحرف القصيدة أن الأحرف المجهورة كانت أكثر تردداً وبروزاً من نظيرتها -الأحرف المهموسة- وهي مبينة في الجدول الآتي:

الجدول

عدد تكراره	الصوت
53	الباء
28	الحيم
40	العين
07	الغين
52	الذال
13	الذال
121	الراء
03	الزاء
08	الضاد
03	الظاء
108	اللام
87	الميم

البنية الإيقاعية الداخلية وأثرها الدلالي في قصيدة الخنساء (دراسة تحليلية)

72	النون
56	الواو
47	الياء

إن تفوق الأحرف المجهورة على المهموسة ما هو إلا دليل على أن الشاعرة تريد الإجمار بمصيبتها المفجعة وألمها الشديد، ويظهر هذا جلياً حين ذكرت اسمها واسم مريثها صخر صراحة في بداية القصيدة إذ تقول:

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولهت
تبكي خناس فما تنفك ما عمرت
ودونه من جديد التراب أستار
لها عليه رنين وهي مفتر

الأحرف المهموسة: وهي الأصوات التي لا تنذبذب في أثناء النطق بما الأوتار الصوتية، وهذه الأصوات في العربية

الفصحى هي: (التاء والثاء والحاء والخاء والسين والشين والصاد والطاء والفاء والقاف والكاف والهاء والهمزة).⁽⁸⁾

لقد وردت الأحرف المهموسة في القصيدة أقل من الأحرف المجهورة إلا أن هذا لا ينفي الدور الذي لعبته في القصيدة، فبالضد تتبين الأشياء، وإذا كانت القصيدة بحراً طامياً؛ فإن الأحرف المجهورة هي أواجه العاتية، أما الأحرف المهموسة فيه جزر، يتراكب من خلالها ويتراجع، ثم يُقدم إقدام الأتي لا يعوقه شيء. ولهذا، كان للأحرف الشديدة حق الريادة؛ إذ كثيراً ما يلتقي الجهر مع الشدة، فكل من يريد الجهر بشيء ما، ينبغي أن يشتمد في صوته. وهي كآتي:

عدد تكراره	الصوت
82	التاء
02	الثاء
26	الحاء
22	الخاء
28	السين
09	الطاء
32	الفاء
26	القاف
29	الكاف
61	الهاء
09	السين
19	الصاد
69	الهمزة

أحرف المد: لقد وردت أحرف المد 193 مرة في القصيدة وهو عدد لا بأس به. فهذه الأحرف أتاحت للشاعرة في مد صوتها بالأين والآهات، وتنفس عن صدرها المغمم حزناً، من خلال مد النفس، فتخرج آلامها المرة والثقيلة، وزفرتها الحزني، وأحرف المد في العربية ثلاثة وهي: الألف والواو والياء.

ولقد تفنن الشعراء العرب منذ القديم في استعمال المد وهذا لأهميته وفائدته العظيمة في التنفيس على القلوب والنفس. ومن أمثلتنا على المد في المراثية شواهد كثيرة نأخذ منها:

يا صخر وِرَاد ماء قد تناذره
وما عجول على بَوِّ تطيف به
أهل الموارد ما في ورده عار
لها حنينان إعلان وإسرار

ففي البيت الأول نجد ثمانية مدود، أما في البيت الثاني نجد تسعة مدود، ونلمس في هذين البيتين ميل الشاعرة إلى استعمال الألف وهذا لما فيه من قدرة على مد الصوت الذي يوحى بامتداد الآهات والأحزان.

ولعلنا أن نذكر التنوين والدور المهم الذي لعبه في القصيدة، وهذا لما فيه من غنة هي كمد الصوت بالآتين، وهو يضاف إلى صوت النون، فيؤيدان الوظيفة نفسها، ولقد ورد التنوين 64 مرة في القصيدة وهو يساعد من التنفيس عن المصائب والالام. ومن أمثلتنا على التنوين نذكر قول الشاعرة:

فرح لفرح كريم غير مؤثني
جلد المريرة عند الجمع حار
يمكن القول أن الشاعرة استغلت صفة الغنة في "التنوين" وتوظيفها للإيجاء بمدى حزنها وبكائها على أخيها.

الألوان البديعية في قصيدة الحنساء

1- **التجنيس:** الجناس عند البلاغيين: تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، كما في قوله تعالى: ﴿لَوِيتُمْ

تَقَوْمَ السَّاعَةِ يُسَمُّ الْمُحْرَمُونَ مَا لَيْتُوا غَيْرَ سَاعَةٍ﴾⁽⁹⁾

فقد اتحد لفظا "الساعة" و"ساعة" نطقاً واختلفا معنى؛ إذ المراد بالساعة الأولى يوم القيامة، وبالثانية: المدة الزمانية.

والجناس نوعان: جناس تام. جناس غير تام.

فالتام: ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها.

وغير التام: اختلف فيه اللفظان المتجانسان في واحد أو أكثر من الأمور المذكورة.

الأول منها ينقسم إلى ثلاثة أنواع وهي: المائل، المستوفى، والجناس التركيب.

والثاني ينقسم إلى أربعة أقسام وهي: الجناس المضارع أو اللاحق، الجناس الناقص، الجناس المحرف، جناس القلب، ألحق

البلاغيون بالجناس أمرين:

الأول: جناس الاشتقاق: وهو أن يجمع اللفظين الاشتقاق، بمعنى أن يرجع اللفظان إلى أصل واحد في اللغة.

وقد كان العلامة الرماني يسميه "بجناس المناسبة" وكشف عن أسرار بلاغته في كثير من آي الذكر الحكيم، فمن ذلك

قوله تعالى: ﴿أَمْ أَضْرَفُوا صَرَفَ اللَّهِ قُلُوبَهُمْ﴾⁽¹⁰⁾

فقد جونس بالانصراف عن الذكر صرف القلب عن الخير، والأصل فيه واحد وهو الذهاب عن الشيء، أما هم فذهبوا

عن الذكر وأما قلوبهم فذهب عنها الخير، وقد رتب صرف قلوبهم عن الخير على انصرافهم عما أنزل الله من الآيات، وكان انصرافهم

ليس لهم وإنما هو علم.⁽¹¹⁾

النوع الثاني: شبه جناس الاشتقاق وهو: أن يجمع اللفظين ما شابه الاشتقاق، ومعنى مشابهة الاشتقاق: أن يوجد في

اللفظ جميع ما في الآخر من الحروف أو أكثرها، ولكن لا يرجعان إلى أصل واحد كما في الاشتقاق ولذا كان شديها به وليس إياه،

من ذلك قوله - تعالى -: ﴿قَالَ إِنِّي لَعَمَلِكُمْ مِنِّ الْقَالِينَ﴾⁽¹²⁾

ف"قال" من القول و"قالين" من القلي فهما وإن تشابحت حروفها مختلفان لا يرجعان إلى أصل واحد.

مهما يكن من أمر الجناس، فما محمنا هو كونه ظاهرة أسلوبية تسهم مع ظواهر أخرى في بناء موسيقى القصيدة. وفي

دراستنا لظاهرة الجناس في مرثية الحنساء لا نتم كثيرا بأنواعه وتصنيفاته بقدر ما نتم بدوره الموسيقي، وقد وردت هذه الظاهرة

الأسلوبية في مرثية الحنساء في أبيات كثيرة سنتعرض لبعضها بالدراسة والتحليل أما البعض الآخر فنكتفي بالإشارة إليها فقط تجنباً

الإطالة في هذه الظاهرة.

نجد الجناس الناقص بين "راغية وطاغية" و"أندية وأودية" و"نحار وعقاز" و"جراز ومراز" و"عار ونار" و"مهار

ومحصار" وبين "حار وحاد" من جهة ومن جهة ثانية بين "حار وقار".

وورد جناس الاشتقاق في البيت التاسع في قولها:

يا صخر وراز ماء قد تناذره
أهل الموارد ما في ورده عاز

لقد جاء الاشتقاق بين "وراز، الموارد، ورد" فكل كلمة من هذه الكلمات مشتقة من "ورز" وهي تشكل رنة موسيقية

تتجاوز مع المعنى المراد "ويبدوا أن هناك اشتراكاً واضحاً في الحروف بين الكلمات الثلاث، ولكن هذا الاشتراك ليس خالياً من

الدلالة، و "وَرَاد" تعود إلى صخرٍ لتميَّزه ولتَعْظِمه، والموارد تعود إلى "أهل" أي النفر الذين اعتادوا ورود الماء، وكلمة "ورده" ترتبط بالعار، إذ عند ما يعجز الآخرون عن أن يردوا المياه، فإن صخرًا قادر على الورد، وهذا يعني نفى العار عن صخر الذي يستطيع أن يرد المياه والصاقه بغيره.

بعد دراستنا للقصيدة اتضح لنا أن الجنس قد أضاف في القصيدة نغماً موسيقياً جميلاً لجذب القارئ والسامع وللتعبير عن صورة نفسية ومعاناة حقيقية.

ومن الظواهر الأسلوبية التي تزيد الموسيقى عنوية وجالاً نجد التشطير، وهو "أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه" (13).

وهو يقع في الشعر وفي النثر أيضاً، وقد ورد في البيت 16 والبيتين 19-20، إذ تقول:

وإن صخرًا لمقدام إذا ركبوا
وإن صخرًا إذا جاعوا لعقار

وتقول:

حَمال الوية هَيَّاط أودية
مخار رابعة ملجاء طاغية
شهاد أندية للجيش جرار
فكك عانية للعظم جبار

فهذه الأجزاء جميعها متعادلة شكلاً، ومتجاوبة نغماً، تحدث نوعاً من الإيقاع القوي الذي يحدث بعض الضجة، وهو ما يتناسب مع مقصدية الشاعرة التي تريد الإشادة بأخيها، والجهر بعظم مصيبتها فيه.

الطباق: هو الجمع بين الشيء وضده في كلام أو في بيت شعر، كالجمع بين الليل والنهار، وبين البياض والسواد، وبين الحسن والقبح.

وتعد هذه العلاقة أي علاقة التضاد من أكثر العلاقات اللغوية إيضاحاً للمعنى وإفصاحاً عنه، حتى إن معاجم اللغة عمدت إلى شرح معاني الكلمات بإيراد أضدادها.

وقد لفتت ظاهرة الطباق قبلاً عند الشعراء، فأفادوا من قيمتها الدلالية واتخذها المبدعون منهم وسيلة لتكثيف الأثر الالغالي، بما توفره من أثر إيقاعي، ترسم حدوده علاقة التضاد وتداعياتها الذهنية التي تجعل استحضار أحد الضدين مؤذناً باستحضار ضده الآخر لفظاً ومعنى.

وربما جرساً في بعض الأحيان، لأن كثيراً من كلمات اللغة تدل على الضد بتغيير طفيف فيها لحرف أو حركة. ألحق البلاغيون بالطباق أمرين:

الأول: الطباق المعنوي: وهو الجمع بين أمر وما يتعلق بمقابله نحو قوله -تعالى-: ﴿لَمَّا حَطَّيْتَهُمْ أَغْرُقُوا فَأَدْجَلُوا نَارًا﴾ (14)، فقد جمع بين الإغراق وما يتعلق بالإحراق وهو دخول النار؛ إذ دخول النار يتسبب عنه الإحراق المقابل للإغراق.

الثاني: إهام التضاد: وهو التعبير عن المعاني غير المتقابلة بالفاظ تتقابل معانها الحقيقية كما في قول دعبل الخزاعي:

لا تعجبي ياسلم من رجل
ضحك المشيب برأسه فيكي

فالمراد بالضحك، ظهور الشيب ظهوراً تاماً، وهذا المعنى المجازي لا يقابل البكاء، ولكن المعنى الحقيقي للضحك يقابل المعنى الحقيقي للبكاء.

من أمثلة الطباق الإيجابي -وهو إذا كان المعنيان المتضادان مثبتيين معاً أو منفيين معاً- في القصيدة التي نحن بصدها "إعلان، إسرار" و"إقبال، إدبار" و"إحلاء، إمرار" و"أنياب، أظفار" و"تحنان، تسجار".

كل هذه الكلمات كلمات متضادة، وهي تكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشتها الشاعرة "وقد مثلت الشاعرة لهذه الحالة بصورة الناقه التي فقدت ابنها، فهي تتأثر في حالتها النفسية مع الناقه في الإحساس بالفجيعة الناتجة عن الفقد.

وقد لفت انتباهي ورود التطريز ممتزجاً بالطباق وإن هذا لدليل على تداخل العديد من العواطف في نفس الشاعرة، فهي حيناً حزينة بانسة، وحيناً فحورة متحمسة، وحيناً آخر رزينة ساكنة.

لقد جاء الطباق قليلاً في القصيدة إلا أنه ترك أثراً في نفسية القارئ كما ترك نوعاً من الموسيقى جعلت من النص أكثر

فَأَيْمًا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ

فَأَيْمًا هِيَ تَحْنَانٌ وَتَسْجَارٌ

ترعى إذا نسيث حتى إذا أذكرث

لا تسمن الدهر في أرض وإن رعت

فالتطيريز يتمثل في تساوي الكلمات الآتية: "أيناب وأظفار"، "إعلان وإسراز"، "إقبال وإدبار"، و"تحنان وتسجار". والتعريف الذي ذكره ابن أبي الإصبع للتطيريز، يتطابق تمام التطابق مع الشكل التوزيحي المفرد لمفردات الشطر الثاني وهو: "أن يأتي المتكلم أو الشاعر في كلامه باسم مثنى في حشو العجز، ثم يأتي تلوه باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى يكون الأخير منها قافية بيته أو سجع كلامه، كأنها تفسير ذلك"، نحو: العلم علان: علم الأبدان وعلم الأديان.

وقول الرسول صلى الله عليه وسلم- "قد يهزم ابنُ آدم ويشيب منه اثنان: الحرص على المال، والحرص على العُمر".

إن مثل هذا التشكيل الشعري القائم على تساوي النسق عامل يعزز الجانب الوجداني الذي مُنح للبنية، التي تعزز شعرية الكلمات، ليس فقط بمدلولاتها، وإنما أيضاً بطبيعتها موقعها المتماثل، ويظهر مثل هذا الأسلوب بعداً نفسياً من جهة المبدع ومن جهة المتلقي أيضاً.

التكرار هو في اصطلاح البلاغيين: تكرار الحرف أو الكلمة أو الجملة من مرة في سياق واحد، إما للتوكيد أو لزيادة

التنبيه، أو التهويل أو التعظيم أو للتناذر بذكر المكرر.

ينبغي التنبه للفرق بين التوكيد اللفظي والتكرار.

فالتوكيد اللفظي: هو إعادة اللفظ بعينه: أي بنطقه ومعناه تماماً.

أما التكرار: فهو إعادة اللفظ بنطقه وما يشبهه معناه لا بمعناه نفسه، فالأول إذن شيء واحد، وقد استخدم له اللفظ

مرتين، أما الثاني فهو شيء تكرر مرتين أو أكثر واستخدم له في كل مرة نفس اللفظ.

فلنتأمل الآتي:

دخل السكن طالبٌ طالبٌ- أسلوب توكيد: لأن الطالب واحد وأعيد اللفظ.

دخل الطلاب السكن طالبًا طالبًا، تكرار؛ لتعدد الطلبة وإن اتحد اللفظ.

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر افعالي في نفس المتلقي،

وبذلك يعكس جانباً من الموقف النفسي والافتعالي، ومثل هذا لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار، يحمل في ثناياه دلالات

نفسية وانفعالية مختلفة، تفرضها طبيعة السياق، والتكرار يمثل إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد على فهم مشهد، صورة أو

موقف ما.

ويتحقق التكرار عبر عدة أنواع:

1- **تكرار الحرف:** وهو يقتضى تكرار حروف بعينها في الكلام، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعاداً

تكشف عن حالة الشاعر النفسية.

وفي هذا الصدد يحضرنى مثالان قيمان بالذكر، وهما قصيدتان إحداهما رائية النابغة الذبياني التي مطلعها:

ماذا تُحِبُّون من نَوِيٍّ وَأَحْجَارٍ

عُوجُوا فَيُؤُوا لِنُعْمِ دَمْنَةَ الدَّارِ

النابغة الذبياني يترجى صحبته -وقد مروا قريباً من الديار التي سكنوها يوماً ثم رحلوا عنها- أن يعطفوا على ديار الحبيبة،

ليلقوا عليها التحية، حيث شدة الحنين إلى الديار وذكرياته فيها، فيمضى يخاطب الأطلال، ويمتدح الحبيبة.

والثانية بائية مالك بن الربيع النخعي الشهيرة التي رثى بها نفسه، ومطلعها:

بجَنبِ الْغَضَا أَرْجَى الْقِلاصِ التَّوْاجِيا

ألا ليت شعري هل أبيتُّ لَيْلَةً

أما النابغة الذبياني، فقد لهج باسم حبيبته "نعم" فذكره عشر مرات في ثلث القصيدة الأولى، وهو ما يدل على تمسكه

بها، وحبها، وشوقه إليها. أما مالك بن الربيع، فقد ذكر "الغضا" ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى حيث قال بعد المطلع:

وليت الغضا ما شي الرِّكَابِ لياليا

فليت الغضا لم يقطع الرِّكْبَ عرضة

مزازٍ ولكن الغضا ليس دانيا

لقد كان في أهل الغضا لودنا الغضا

وهذا يكشف عن حالة الشاعر الذي ألوى به الشوق، وأزرى به الحنين إلى ذلك الغضا.
فكلمتا "نعم" و "الغضا" إذن تلعبان دورًا مهمًا في النص، وهما بمثابة المفتاح الذي إن قدرنا على تحريكه الحركة المناسبة انفتحت لنا مغاليق النص وكشف عن سره المكنون.
ولقد ذكر سانت ييف في مقالة له أن كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيرًا في أسلوبه، وتفشي عن غير قصد- بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه.
ومن المحتمل أن يكون بودلير يشير إلى هذه العبارة عندما قال: لقد قرأت عند ناقد أنه لكي نكتشف عقلية شاعر ما، أو على الأقل- نكتشف ما يشغل باله أساسا، دعنا نفتش عن هذه الكلمات التي تتردد عنده كثيرًا، فسوف تعبر هذه الكلمات عمًا يستحوذ على تفكيره".⁽²¹⁾
وبعد التكرار سمة أسلوبية واضحة ومهمة في الرثاء، يقول ابن رشيق القيرواني "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجعة، وشدة القرحة التي يجدها المنفتح، وهو كثير حيث التمس من الشعر وجدي".⁽²²⁾
والتكرار في شعر الحنساء كثير، وربما أسهمت المواقف الرثائية في كثرتة هذه، وربما بقيت لها دلالات نفسية هامة تلجئ الشاعرة إلى تكرار محدد من روعها، أو يخفف من حجم الإحساس بالألم.⁽²³⁾
ينقسم التكرار إلى قسمين تكرر بسيط وآخر مركب:
أما التكرار البسيط: فيخص تردد الكلمة (اسمًا، فعلًا أم حرفًا) دون مراعاة السياق التي وردت فيه، وأما التكرار المركب فيخص تردد السياق (جملة أو عبارة). وإذا قد تقرر كل هذا، فنسعرض الآن التكرار البسيط مبتدئين بالصوت فالكلمة أو الصيغة، ثم نرجع على التكرار المركب، ميزين- في كل ذلك - أهم الدلالات التي قد يجلبها التكرار.
علمًا بأن القصيدة التي نحن بصدها، فقد اشتملت على كل أصوات اللغة العربية، وقد بلغ عددها المكررة حوالي 1450 صوتًا، وإنما قلنا صوتًا عوض "حرف" لأننا ندرس ما يُقرأ أو يُسمع فقط، إذ هناك حروف تكتب ولا تنطق، فهي لاتقع في الدراسة لعدم تأثيرها في المتلقى.
وقد قمنا بإحصاء الأصوات الواردة في النص، فتحصلنا على هذا الجدول، مع الإشارة إلى أننا رتبنا الأصوات بناء على نسبة تردها لا على نظامها الأبجدي أو الألفبائي:

الجدول

عدد تكرارها	مخارجهم ا	صفاؤها	الأصوات ت
121	لثوي	مكرر، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	الراء
108	لثوي	جانبي، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	اللام
87	شفو ي	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	الميم
82	لثوي	شديد، مهموس، منفتح	الثاء
72	لثوي	شديد، مجهور، منفتح	النون
69	حنجر ي	شديد، مهموس، منفتح	الهمزة
61	حنجر ي	رخو، مهموس، منفتح	الهاء
56	شفو ي	شديد، مجهور، منفتح	الواو

البنية الإيقاعية الداخلية وأثرها الدلالي في قصيدة الخنساء (دراسة تحليلية)

53	شفو ي	شديد، مجهور، منفتح	الباء
52	لثوي	شديد، مجهور، منفتح	المدال
40	حلقي	رخو، مجهور، منفتح	العين
32	شفو ي	رخو، مهموس، منفتح	الفاء
29	لهوي	شديد، مهموس، منفتح	الكاف
28	لثوي	رخو، مهموس، منفتح، صفيري	السين
28	شجر ي	رخو، مجهور، منفتح	الجميم
26	لهوي	شديد، مهموس، منفتح	القاف
26	حلقي	رخو، مهموس، منفتح	الحاء
22	لهوي	رخو، مهموس، منفتح	الحاء
19	لثوي	رخو، مهموس، مطبق، صفيري	الصاد
13	بين الأسنان	رخو، مجهور، منفتح	الذال
09	شجر ي	رخو، مهموس، منفتح	الشين
09	لثوي	شديد، مهموس، مطبق	الطاء
08	لثوي	رخو، مجهور، انحرافي، مطبق	الضاد
07	لهوي	رخو، مجهور، منفتح	الغين
03	لثوي	رخو، مجهور، منفتح، صفيري	الزاي
03	بين الأسنان	رخو، مجهور، مطبق	الظاء
02	بين الأسنان	رخو، مهموس، منفتح	الثاء

يمكن بعد استقراء الجدول أن تستنبط هذه الملاحظات:

- 1- اشتملت القصيدة على كل أصوات اللغة العربية، وكأنها تصبو إلى الكمال في التعبير والتأثير، واستعمال كل الوسائل المتاحة من أجل ذلك.
- 2- احتل صوت الراء المرتبة الأولى، وهو روي القصيدة، فقد ألقى بظلاله عليها، وفي تكراره -بهذه النسبة- يدل على المصيبة المفجعة؛ هي قرينة قرب اللثة من اللسان، يترجع صداها في النفس، فلا تملك إلا أن تجهر به، وصوت الراء بذلك جدير.

- 3- استبدت الأصوات المجهورة بالصدارة؛ إذ لا نعثر في العشر الأصوات الأولى إلا على صوتين مضموسين فقط "الناء" رابعة، و "الهاء" سابعة، وهذا يدل على أن الرسالة تصبح بالأصوات، وأن المرسل يريد إعلان الفجعية المحيطة به.
- 4- لئن حبست هذه الأصوات في جدول، وحوصرت بالأرقام، فإن هذا لا يسقط عظيم فائدتها، وخطورة دلالاتها المنبثقة من توائجها وانتظامها وتوزعها في ثنايا القصيدة.
- 2- **تكرار الكلمة:** لكل كلمة وظيفتها ودلالاتها داخل النص الذي تكونه وهو يشتمل عليها، فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه مؤكدة ما جاءت من أجله أول مرة. في مرثية الخنساء، اطلعنا على كثير من الكلمات تكررت عدة مرات.
- 1- لقد استبد اسم "صخر" بالمرتبة الأولى، ذلك أنه المرثي فقد ورد تسع مرات، إضافة إلى إحدى وعشرين مرة بضمير الغائب وأكثر من أربعين مرة كضمير مستتر، وهذا يدل على أن صخرًا حاضر في النص، وفي نفس الشاعرة، وذلك من خلال وروده صراحةً، وأنه غائب في الواقع من خلال التعبير عنه أكثر بضمير الغائب، وبالضمير المستتر، إذ دونه من جديد الترب أستاذ "إن تكريم اسم المدحوح والثناء من مدح الميت ههنا تنويه به وإشادة بذكره، تفضيخ له في القلوب والأسماع"⁽²⁴⁾. وهذا قد يدل تكرار كلمة "صخر" على الأمور التالية كذلك.
- 1- إبراز كلمة المعاني التي أضافتها إليه في صورة مقررة مؤكدة.
- 2- الشاعرة بتريديد هذه الكلمة تخفف ألماها وتداوى جراحها.
- 3- إبراز هذا الاسم في الوجود وتخليده في الأذهان فهو وإن كان قد طوى من الحياة، إلا أنه مذكور في العقول دائماً ومخلد في الأذهان أبداً.
- 2- وقد أتت كلمة الدهر في المرتبة الثانية وكان هذه الكلمة تلاحق صخرًا من خلال كلمة "صرف" وردت مرتين كانت كافتيتين للنيل من صخر، قرابه الدهر الضرار.
- لابد من مية في صوفها عبر والدهر في صرفه حول وأطوار**
- 3- لم تأتي كلمة "بكي" في المرتبة الثالثة إذ نلاحظ بعد نيل الدهر من صخر وقضي الأمر بات محكومًا على الشاعرة بالبكاء والحزن.
- 4- كما تؤكد "إن" على حالة الشاعرة اليأس الحزينة.
- إلى جانب هذه الوظائف التي يمنحها التكرار البسيط، نجد منح النص وظيفة إيقاعية موسيقية، ووظيفة ربط عناصر الخطاب الشعري بعضها إلى بعض.
- 5- وردت كلمتا "العين" و"رأى" ثلاث مرات؛ فالعين مصدر الدموع وآلة النظر، والشاعرة قد ساوت بينها، مما يجعلنا نعتقد أنها على جانب من التصبر والجلد، هي حزينة، بيد أن حزنها لم يفقدها بصيرتها، هذا الأخير يجعلنا نعتقد -أيضًا- أن القصيدة نظمت بعد زمن طويل من موت صخر.
- 6- وردت "واو العطف" خمسًا وعشرين مرة، وإنما لم نجعلها أولًا؛ لأنها أقل قيمة من الكلمات السابقة، ووظيفتها في النص تكمن في تأكيد صفات صخر التي صاحبته طوال حياته.
- 7- كانت كلمات النفي في النص قليلة؛ ذلك أن المقام مقام تأكيد لا نفي، ودلالاتها تكمن في نفي الخصال القبيحة عن المرثي لم تره، لا تراه، لم تنفذ، فرع غير مؤنسب، لا يمنع القوم، لا يجاوزه، ما في ورده عار إلخ.
- 3 - **تكرار الجمل:** وهو تكرار بعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحًا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم، إضافة إلى ما تحقته من توازن هندسي و عاطفي بين الكلام ومعناه.

جملة "تبكي خناس" وردت في القصيدة ثلاث مرات، في إحداها حذف فاعلها "خناس".
في هذه الجمل الثلاث يتجلى العدل "بكي" وهو المناسب لمقام الرثاء ويظهر اسم الباكية "خناس" صريحاً، وفي هذا تأكيد على ارتباطها الشديد بالحزن على أخيها، وشعورها بالوحدة إثر فقدان أخيها.
جملة "ضخم الدسيعة" وردت مرتين في نهاية النص، كأنها خلاصة الرسالة مؤكدة أن صخرًا رمز للجود والكرم والعطاء. وهناك جمل تكررت معنى لا لفظاً، منها:

- 1- "وهاب إذا منعوا"، "وان صخرًا لنخار وعقار"، "نخار راغية"، "لكنه بارز بالصحن مھمار"، "طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر"، هذه كلها تعني أن صخرًا كريم جواد لا ريب في ذلك.
- 2- "إن صخرًا لمقدام"، "وللحروب مسعار"، "حمال ألوية للجيش جزار"، "وفي الحروب جرى" هذه الجمل كلها تؤكد شجاعة صخر وبأسه.
- 3- "الدهر في صرفه حولًا وأطوارًا"، "للدهر إحلاء وإمرارًا" وهما بمعنى واحد.
- 4- "في جوف لحد"، "في رسمه"، "دونه من جديد التراب أستاذ" هذه كلها بمعنى واحد، تؤكد بُعد صخر، وانطواءه في قبره.
- 5- نشير أخبرًا إلى تكرار صيغة التأكيد المتمثلة في الحرف المشبه بالفعل "إن" واسمها "صخر"، واللام المرحلثة المرتبطة بالخبر، وهي ثمة تُفيد التأكيد، وقد وردت هذه الصيغة خمس مرات، مما يجعلها جديرة بأداء وظيفتها المتعلقة بها؛ وهي تأكيد اتصاف "صخر" بصفات المجد والكرم وغيرها من صفات المجد والشرف.
لعلنا لا نخرج من مبحث التكرار حتى نتكلم عن التزديد؛ إذ هو منه، وإن يكن ابن رشيق الفيرواني قد خص كل واحد منها باب وحده.

وقد عرّف التزديد بقوله "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردّها يعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه".⁽²⁵⁾
أي كما يقول الآخر: "هو تردد كلمة في سياقين مختلفين".⁽²⁶⁾
وقد ورد في النص منه شيء ليس بالقليل النزر، نذكر منه.

- 1- "فدى بعينيك أم بالعين عوارًا"، فقد وردت كلمة العين في سياقين مختلفين.
- 2- لا بد من مينة في صرفها عبرّ والدهر في صرفه حولًا وأطوارًا
فكلمة "صرف" تعلق بكلمة "مينة"، ثم تعلقت بكلمة "الدهر".
- 3- "إنّ صخرًا لوالينا"، و"إنّ صخرًا لنخار"، و"إنّ صخرًا لمقدام"، و"إنّ صخرًا لعقار"، فكلمة صخر هنا ارتبطت بالولاية فالنحر بالإقدام ثم بكلمة عقار، وهذا كله يصب في تأكيد صفات السيادة والكرم والشجاعة في صخر، وصخر كأنه مركز دائرة تحقيق بها كل هذه الصفات دون تفاوت بعدًا أو قريبًا.
إن تردد كلمة ما، يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها ذلك، ثم تفاجئنا بدلالة أخرى في سياق آخر، من حيث كنا نتنظر دلالتها الأولى، فالتزديد إذن يوفر لنا أكثر من دلالة، وفي هذا خدمة للرسالة وللمرسل والمرسل إليه، الأولى تنقل، والثاني يعبر، والثالث يتأثر.

يمكن القول أن التكرار مضمنا فيه التزديد لم يأت مقححا في القصيدة تمجده الأسماح، وترغب عنه النفوس، وإنما كان عفويًا لذيذاً وغير متوقع في صورة شتى، مما أحدث في النص تنوعاً وفي الملتقى متعة.

التقسيم: هو فن من فنون البديع، وهو يرد في الكلام على عدة صور تختلف كل صورة منها عن الأخرى، وأهم هذه الصور مايلي: استيفاء المتكلم جميع أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه بحيث لا يترك منها قسمًا محتملاً.
كما في قوله -تعالى-: ﴿لِلّٰهِ مُلْكُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ يَخْلُقُ مَا يَشَآءُ يَخْتَبُ لِمَنْ يَشَآءُ اِنْتَا وَخَتَبُ لِمَنْ يَشَآءُ الدُّكُوْرُ * اَوْ يَرْوِجُهُمْ ذُكْرٰنًا وَاِنْتَا وَيَجْعَلُ مَنْ يَشَآءُ عَقِيْمًا اِنَّهٗ عَلِيْمٌ قَدِيْرٌ﴾⁽²⁷⁾
فقد استوتف الآية الكريمة جميع أقسام المعنى، فالله -عزوجل- إما أن يهب الإناث أو يزوج العباد ذكورًا وإناثًا أو يهب

الذکور أو لاصحب شيئاً، وليس هنالك قسم آخر.
ومن دقاتق التعبير في الآية الكريمة أن الأقسام وقعت على ترتيب البلاغة وهي الانتقال من الأدنى إلى الأعلى، فقدم هبة الإناث وتلاها محبة الذكور فهبة الإناث والذکور ثم الحرمان.
وقد أصر الحرمان وقدمت أقسام الهبة؛ لأن إنعام الله وتفضله على عباده أولى بالتقديم.
كما عبر عن العطاء والتفضيل بلفظ الهبة وعبر عن الحرمان بلفظ الجعل لتأني الألفاظ ملائمة للمعاني.
من أمثلته في القصيدة:

حَمَلُ الْوَيْةِ هَبَاطُ أُوْدِيَةِ شَهَادَةُ أُنْدِيَةِ لِلجَيْشِ جِرَارُ
نَحَارُ رَاعِبَةِ مَلْجَاءِ طَاغِيَةِ فَكَاكُ عَانِيَةِ لِلْعَظْمِ جِبَارُ

فالشاعرة في البيت الأول من هذين البيتين استوتفت جميع أقسام الشجاعة وهي: حمل اللواء في ساحة المعركة، والسفر للمشاركة في المعارك، والحضور في مجالس القوم كمتحدث، وقيادة الجيش في الحروب والمعارك، وليست للشجاعة قسم آخر غيرها. واستوتفت في البيت الثاني جميع أقسام الجود والكرم وهي: ذبح المواشي والحيوانات للناس في ظروف القحط والجذب، وإغاثة المظلومين والضعفاء، وإطلاق سراح المسجونين والأسيرات، وعلاج الجرحى في المعارك والحروب، وليس له قسم آخر غيرها.

وهذا التقسيم في أروع التقسيمات؛ لأن سببه يشتمل البيتين على جمل متساوية في الطول والإيقاع.
التفريق: هو إيقاع تباين بين أمرين من نوع واحد في المدح أو غيره كما في قول الشاعر:

قَاسُوكَ بِالْفُصْنِ فِي التَّنْتِي قِيَاسُ جَهْلِي بِلَا انْتِصَافِ
فَذَاكَ عُصْنُ الْخِلَافِ يُدْعَى وَأَنْتِ عُصْنُ بِلَا خِلَافِ

فقد فرق بين أمرين من نوع واحد وهما صاحبتة والغصن فهما من نوع واحد في التنتي على التشبيه، واتخذ من تسمية الغصن خلافاً ركيزة للتفريق، وهدفه من هذا التفريق تفضيل قوام صاحبتة على غصن الخلاف اسم شجرة تشبه سما المرأة في التنتي واعتدال القائمة، لأن الأخير تنفر النفس منه لاسمه (الخلاف)، أما الأول: وهو قوام صاحبتة فغصن بلا خلاف ولاشك، ونلاحظ أن بين (الخلاف) و(خلاف) في البيت الثاني جناس تام.

من أمثلته في القصيدة:

جَهْمُ الْحَيَا تَضِيْعُ اللَّيْلِ صَوْرَتُهُ أَبَاؤُهُ مِنْ طَوَالِ السَّمَكِ أَحْرَارُ

عند وصفت الشاعرة أباها بـ"جهم الحيأ" أي عابس الوجه ظهر تناقض هذا الوصف مع وصفها لأخيها لاحقاً بـ"تضيي الليل صورته"، فالوجه المشرق البشوش يتناسب مع لفظة إضاءة الليل وهي بهذا التناقض تحققت المفارقة أي أن صحراً فارقي وتركني وحيدة في الدنيا.

التصريح: وهو جعل كل شطر من شطري البيت فقرة، فتكون العروض مقفاة تقفية الضرب، وهذا النوع يحسن في أول أبيات القصيدة، وعند الانتقال من غرض إلى آخر كالاتقال من النسب إلى المدح، فيما عدا هذين الموضوعين، يحسن ما قل منه دون ماكثر.

العروض: آخر تفعيلة في الشطر الأول (المصراع الأول).

الضرب: آخر تفعيلة في الشطر الثاني (المصراع الثاني، العجز).

من أمثلته في القصيدة البيت الأول منها:

قَدَى بَعِينِكِ أُمُّ بِالْعَيْنِ عَوَاؤُ أُمُّ ذُرْفَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الْبَاؤُ

في هذا البيت اتفاق بين العروض أي آخر تفعيلة من الشطر الأول والضرب أي آخر تفعيلة من الشطر الثاني.

التصريح: احتفل النقاد القداى بكل ما يزيد موسيقى الشعر جمالاً ولذة، ومن تلك الأمور التصريح: هو اتفاق جملتين أو

أكثر في عدد الكلمات مع اتفاق كل كلمة مع ما يقابلها في الحرف الأخير.

أو هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً. كما في قوله تعالى: - [إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ * وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ] (28).

فالأبرار مثل الفجار، ونعيم مثل جحيم، وزناً وتقفية.

ولقد ازدان شعر الخنساء بهذا الأسلوب فطربت له الأذن وانشرفت له الصدور، ذلك لما يضيفه من تنوع في موسيقى القصيدة.

ولعل الخنساء من أكثر شعراء الجاهلية ميلاً إليه فقد وقع كثيراً في شعرها، وهو يرتبط بظاهرة أخرى شاعت في شعرها، وهي التكرار اللفظي، فالترصيح نوع منه وإذا كان التكرار وترصيح الكلام من طبائع النساء، فإن الترصيح أشد ارتباطاً بمبلهن إلى تزويق الكلام وتنسيقه، ويبدو لي أنّ الخنساء قد جعلته وسيلة مهمة لتعدد محاسن فقيدها صخر وسجايها.

وبعد دراستنا لنص المراثية اتضح لنا أن هذا الأسلوب ليس بالقليل ولا بالكثير مما جعل الموسيقى أكثر تنوعاً، وأشد تأثيراً ووقفاً في النفوس والأذهان.

أمثلته: "ترتع ما رتعت وحتى إذا ادكرت" نلاحظ أن كلتا الجملتين قد انتهت بحرف التاء وهو أحد الحروف المهموسة كما علمنا سابقاً، لقد أحدث حرف التاء في الأذن طرباً وفي النفس لذة، وقد تردد في الجملتين ست مرات فأحسنا أن الناقعة والتي اتخذتها الشاعرة مثلاً لها في الحزن، تريد أن ترعى في صمت لا ترعجها ضجة، فإذا تذكرت فجيعتها، خرجت عن صمتها واختفت التاء المهموسة من عجز البيت إذ تقول الشاعرة: فإنما هي إقبال وإدبار.

شهاد أندية للجيش جرّاز

حمال ألوية، هباط أودية

فكّك عانية للعظم جبار

نحار راغية، ملجاء طاغية

إن الترصيح في هذين البيتين وقع على مستوى "الباء والتاء" في جميع الجمل إلا في الجملتين الآخريتين وفيهما على الألف والراء، ووقع في بعضها على مستوى صوتي أو أكثر "أودية"، "أندية"، يكمن الترصيح في "دية" و"راغية" و"طاغية"، والترصيح هنا وقع في "غية" وهذا ما يزيد من طرب الجملة في أوسع المتلقين.

التجريد: وهو أن ينتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها في الأمر الأول المنتزع منه كما في قوله -تعالى-: [لَذَلِكَ جَزَاءُ أَعْدَاءِ اللَّهِ الثَّأْرُ لَهُمْ فِيهَا دَارُ الْخُلْدِ جَزَاءُ بِمَا كَانُوا بِآيَاتِنَا يَجْحَدُونَ] (29).

فجهم هي "دار الخلد" ولكن قد جردت منها دار أخرى وسميت "دار الخلد" لإفادة المبالغة في انتصاف جهم بشدة العذاب وتحويل أمرها.

فلقد بلغت جهم في شدة العذاب وهوله مبلغاً صح معه أن ينتزع منها موصوف آخر متصف بتلك الصفة، فهي فيها كأنها تفيض بمبيلاتهما لقوتها وشدتها كما يفيض الماء في البحر. ومن ذلك قولنا "لي من فلان صديق حميم" فقد انتزع من فلان شخص آخر مثله في الصداقة، وذلك للدلالة على كمال الصفة في فلان هذا، المنتزع منه فقد بلغ في الصداقة مبلغاً يصح معه أن ينتزع منه شخص آخر مثله فيها. وتكمن بلاغته فيما يلي:

1- المبالغة في وجود الصفة في المنتزع منه، فقد بلغ في الانتصاف بها مبلغاً عظيماً إلى درجة أن صار يفيض بها على غيره، كما رأيت في الشواهد.

2- إثارة الخبال وتنشيط الأذهان، وتنبية العقول بها في أساليبه من تصوير وتخيل ومن تنوع وتلون في الصياغة، ولا يخفى عليك أن مثل هذا الكلام يقع في النفس موقعه؛ لأن من شأن العقول التي أوقظت ونهت أن يصغي بعنايته، وعندئذ يقع بها الكلام بما فيه من تصوير وتخيل موقعاً حميداً.

ومن أمثلته في القصيدة الشعر الأول منها:

أم ذرّفت إذ خلت من أهلها البار

قذى بعينيك أم بالعين عوّار

فالشاعرة في هذا الشعر انتزعت من نفسها شخصية أخرى متصفة بصفاتها وخاطبتها في هذا الشعر.

الصيغ الصرفية وأثرها الدلالي: الصيغة الصرفية لكلمة ما تعني "الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه، أو القالب الذي صب فيه هذه الحروف، وهو الذي يعطي للكلمة صورتها وشكلها، ويجعل لها جرساً

معينا".⁽³⁰⁾ ولا شك أن لكل صيغة دلالتها المنوطة بها، وإلا فما جدوى اختلاف هيئات الكلمات؟!، ولقد علمنا أنه ما تشاحت هيئتا كلمتين إلا وقع اللبس؛ من أجل ذلك، باتت صيغة الكلمة أو وزنها عنصرا محما في تحديد معناها، "فهي التي تقيم الفروق بين كاتب ممتكوب وكاتب".⁽³¹⁾ أي تحديد معنى الفاعلية والمفعولية وغيرها.. وهذا يدل على ارتقاء اللغة ودقة وسائلها وطلاقة خصائصها.

دراسة الصيغة -إذن- هي كنهف لما تنطوي عليه من دلالات، وما تؤديه من وظائف فنية تم عنها نغمتها الموسيقية مسموعة، وتناظرها التويني مكتوبة.

ولقد طفت على سطح النص عدة صيغ، لفتت إليها الانتباه أكثرها وتنوعها، وانسجامها مختلفه، وتجاوزها مؤتلفه، يكمل بعضها بعضا، وتخدم جميعها النص غير مقصرة ولا متكلفة.

ومن هذه الصيغ نذكر صيغ المبالغة (فَعَال، مفعال، فَعُول، فُعَل، وَقِعَل) وصيغة اسم الفاعل من الثلاثي وغيره، وصيغة "فَعَل" الخ.

ولعلنا سنخص هذه الصيغ بالدراسة دون غيرها، لورودها بكثرة مثيرة للانتباه، ولأننا نحسبها ذات دلالات عميقة تكشف لنا عن أسرار النص إذا نحن أخذناها بالفحص والبحث.

1- صيغة "فَعَل": يمكن أن يرد على وزنها الاسم ك(صخر ودهر)، والمصدر ك(مَوْت ورُوع)، والصفة ك(جَلَد وضُخْم)، "فالبنو -إذن- على هذه الصيغة لا ينصرف إلى واحد من هذه المعاني إلا بقرينة".⁽³²⁾ ترفع عنه الغموض واللبس، والسياق بذلك جدير؛ إذ به يتضح معنى الكلمة ووظيفتها.

وقد وردت هذه الصيغة 65 مرة، منها ما تكرر 09 مرات ك(صخر)، وسبع مرات ك(دهر)، ومنها ما تكرر مرتين مثل (بيت، ليل، ضخم، فَرَع ونُجْم...) وفي هذا دلالة واضحة على سيطرة هذه الصيغة على النص، ولا عجب، فهي كلها على وزن (صَخْر) البطل المرثي في هذه القصيدة، والذي من أجله وجد النص أصلا، ولقد أحسب أن "هدف الشاعرة من الإكثار من هذه الصيغة هو سيطرة صيغة كلمة (صخر) على ذهنها، وتعلقها بحده الصيغة جعلها تتشبث بما كتشبهتها بصورة أخيها، ومن ثم إنشاء مجموعة من الكلمات على وزن كلمة (صخر)، فهذه الصيغة الصرفية تحمين على النص وتشغل حيزا كبيرا منه كما يشغل صخر حيزا كبيرا في كلام الخنساء ووجدانها".⁽³³⁾

2- صيغة اسم الفاعل: هذه الصيغة تدل على معنى الفاعلية، وهي "ما اشتق من فعل لمن قام به على معنى الحدوث كضارب ومُكْرِم".⁽³⁴⁾ ولها في غالب الأحيان -عمل الفعل، وهذا ما يبين حركيتها، وقد وردت هذه الصيغة تسع عشرة مرة، إفرادا مثل (داع، وال، كامل، بارز، مطعم، حاد، معاتب، مقيم ومقتر) وجميعا مثل (مَرَار ومفردها مَار، الهداة ومفردها الهادي وأندية)، ومنه ما هو مفرد مؤنث ك(معضلة، راغية، طاغية، عانية، ساهرة، خالصة، مملكة)... وفي كثرة ورود هذه الصيغة دلالة على كثرة فاعلية صخر في الحياة العامة، وأثره فيها، فهو كامل وبارز وداع ووال وحاد ومطعم... وهذه كلها صفات لها تأثيرها في المحيط الاجتماعي، يقابلها حجم الكارثة التي بما يعرف البطل، وتنبين شجاعته (معضلة، طاغية، عانية، مملكة): فصخر هو الفاعل فيها جميعا.

إن هذه الصيغة لها سمتها الموسيقية الواضحة؛ فهي تثير إيقاع النص من جهة، وتكشف عن دلالات وإيحاءات تصاحب الكلام، من جهة أخرى.

3- صيغة اسم المفعول: وهيا تدل على معنى المفعولية، وقد وردت أربع مرات فقط، لأن المقام مقام إبراز لدور صخر في حياته وفاعليته، لا ما فُعَل بصخر.

وهذه الكلمات هي: المُعَمَّم، مُورَث، ميمون، مؤتَشَب. وكلها وردت في سياق المدح، لأن من كانت تلك حاله، فلا بد أن يكون "نعم المُعَمَّم". و"ميمونا نقيته" و"غير مؤتَشَب" الفرع (النسب).

ولهذا حُقَّ له أن يصبح "مُورَث المجد".. وهذه الصيغة تدل على احترام المجتمع لصخر لما له من أخلاق فاضلة، وأعمال جليلة.

4- صيغة "فَعِيل": وهي تصلح للصفة المشبهة والاسم وللصوت أيضا؛ فمن الأولى وردت (جريء، كريم 2x، وحميل) وهي صفات ثابتة في صخر، ومن الأسماء وردت (الشيبية، الدسيعة، النقيبة، النحيزة، الحرية، الميرة) إضافة إلى اسم العلم (ابن نميك). وهي كلمات تتقابل؛ بعضها إلى جانب صخر وبعضه ضده، وفي هذا التقابل تظهر بطولة المرثي وشجاعته. وهناك أيضا كلمة (زين) وهي تعني الصوت. أما الناء التي في الأسماء فهي ناء الاسمية لانهاء التأنيث.

5- صيغة "فَعَال": وهي صيغة "تتضي تكرار الفعل... وهي محولة من اسم الفاعل قصد المبالغة"⁽³⁵⁾، ولذلك سميت مع أخواتها صيغ المبالغة، وأشهرها: هذه، ومُفَعَال، وفَعُول وفَعِيل وفَعُل، الخ. ولقد وردت صيغة "فَعَال" ست عشرة مرة، وهذا كثير، وربما كانت سمة أسلوبية راجعة في شعر الخنساء،⁽³⁶⁾ لما فيها من نغم ينم على الامتلاء والحدة والكثرة.

وفي النص تسع صيغ على هذا الوزن جاءت خاتمة لتسعة أبيات، أي أنها آخر المقاطع الصوتية مما يقابل آخر الزفرات عند الشاعرة، وكأنها تريد استفاد كل طاقاتها للتعبير عن كل الآمال وأحاسيسها. وبناء هذه الصيغة من حرف مضعف في وسطها، متلو بحرف مد يتناسب مع مد الصوت بالشحج.

وبقيت سبع صيغ في حشو القصيدة، تتألف أفقيا وعموديا مع بعضها البعض، مما يعث نغما موسيقيا ذا إيقاع قوي، لنقرأ

معا:

حَمَالُ الْوَيْةِ هَبَّاطُ أُوَيْةٍ شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلجَيْشِ جَزَارِ
نَحَارُ رَاعِيَةٍ لِمَلْجَاءِ طَاغِيَةٍ فَكَاكُ عَائِيَةٍ لِلْعَظْمِ جَبَارِ

فكلمات (حَمَال، هَبَّاط، شَهَادُ وَجَزَار) من جهة، و(نَحَار، فَكَاكُ وَجَبَّار) من جهة أخرى تتألف موسيقياً تماثلاً أفقياً، ثم تماثلاً عمودياً بعدما تتغير العلاقات فكلمة (حَمَال) في البيت الأول تقابلها كلمة (نَحَار) في البيت الثاني، وقس على ذلك الكلمات الأخرى... فهذه الكلمات جميعها -إضافة إلى "وَهَابُ وَوَرَاد"- وان اختلفت معنى إلا أنها اتفقت شكلاً في صيغة "فَعَال"، التي توحى -كما ذكرنا- بالامتلاء والحدة والكثرة؛ فكلمة "تعزز صفات شخصية صخر، كما أنها تشكل نبرات موسيقية متوازية، وهذا من شأنه أن يمنح المعنى قوة، وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي"⁽³⁷⁾.

6- صيغة "مَفْعَال": هي صيغة للمبالغة أيضاً، وقد وردت تسع مرات؛ منها ما وقع داخل القصيدة ك(مقدم وملجاء) ومنها ما وقع آخر الأبيات، وهو الأكثر، (مَبْدَأُ، مَبْتَأُ، مَبْصَأُ، مَبْسَعَا، مَبْهَأُ، مَبْسَأُ وَمَبْغَوَا). ولعل هذه الصيغة تحمل الدلالة نفسها التي حملتها الصيغة السابقة لأنها من صيغ المبالغة؛ فهي تتعاونان في حمل رسالة الشاعرة. ومن صيغ المبالغة الواردة في النص نجد صيغة "فَعُول" المتمثلة في كلمة (مَجُول) و"فَعُل" و"ضَلْب"، وهذه الصيغ لم ترد إلا مرة واحدة فقط، وهذا لا يعني أنها عاطلة عن العمل، مفرغة من أي دلالة، بل هي تلتحق بالصيغ التي قبلها؛ إذ أنها تؤكد انصاف صخر بالأخلاق الفاضلة، واتصال الشاعرة بالحنن الدائم.

7- صيغة التثنية: "تدخل هذه الصيغة في القواعد الصرفية في مباحث العدد وهي لا تدل في النص الشعري -غالباً- على الاثنين دلالة إخبارية مجردة ومحددة"⁽³⁸⁾ ولكنها تخرج إلى دلالات أخرى، وقد وردت في النص أربع صيغ للتثنية هي: الحَدَيْن، سلاحان، حنينان، واليدين؛ اثنتان منها تخصان صخرًا، تؤكدان اتصافه بكرم وشجاعة مضاعفين؛ فهو عوض أن يكون طلق اليد كان طلق اليدين، وبدل أن يملك سلاحاً واحداً امتلك سلاحين، وكان يمكن أن تعبر الشاعرة بصيغة الإفراد، لكنها عدلت عنها إلى صيغة التثنية لإرادة المبالغة، والتأثير أكثر، وهناك صيغتان تخصان الشاعرة هما "حنينان والحدين"؛ فلما أحقت بأخيها الكرم والشجاعة مضاعفين، أحقت بنفسها حنيناً مضاعفاً إلى ذلك الأخ الفاضل ولأن دمعها غزير فهو لا يسعه خد واحد، فأنت بصيغة التثنية للتدليل على كثرة البكاء وعمق الأسى.

وهناك أخيراً- صيغة الجمع: فلقد ورد منها في النص حوالي عشرين مرة، جلها كان جمع تكسير (أستار، أنياب، أظفار، أوطار، أحرار، أحجار، مزار، رفة، ألوية، أودية، أندية... الخ) وأقله جمع المؤنث السالم (خيرات، مقمطرآت)، وواحدة لجمع المذكر السالم (الداعون)، وفي هذا دلالة على انكسار نفس الشاعرة، وقلة من يقف إلى جانبها من النساء في بكائها على أخيها، الذي عزَّ

مشيله، وقال من يجلُّ محله بعد موته، فأسمى الجمع مكشراً بعدما ظل زمانا طويلا سالماً.

لا ريب إذن- "أن كل هذه البنى الصرفية لا تضل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية، وإنما هي بنى متصلة بنفس المبدع، ومحركة لنوازع السامع ومشاعره".⁽³⁹⁾ وأن التنوع في الصياغة الصرفية واللغوية يظل دالا على طبيعة الحزن والحيرة التي تعيشها الشاعرة؛ فهي تنتقل من صيغة إلى أخرى تلمس السكن والطمأنينة، فكأنها لا تجدها، فتكرر حيناً وتنوع أحياناً، وفي هذا كله خدمة للنص، جعلت منه قطعة موسيقية، منسجمة الإيقاع، عميقة التأثير، وهذا ما يوفر متعة للمتلقي، وهي هدف أي إبداع فني.

وهذا، تظل الصيغ الصرفية عنصراً له أهميته الفائقة في الموسيقى الداخلية للنص الشعري، ولها دلالاتها العميقة تعبيراً عن مبدع، وتأثيراً في متلقي.

ولعلنا بدراستها قد كشفنا عن بعض الجوانب الخفية في قصيدة الحنساء هذه، وسنحاول أن نكشف عن جوانب أخرى من خلال بعض الملامح الأسلوبية المنتشرة هنا وهناك.

نتائج البحث

من خلال كتابة هذا المقال توصلت إلى النتائج التالية:

- 1- الإيقاع عبارة عن تردد ظاهرة صوتية معينة على مسافات محددة، وهو غير مقصور على الشعر، بل نلمسه في الكلام المنثور أيضاً، شرط أن يكون المتلقي ذا إحساس مرهف، وذاتقة لطيفة، وفهم دقيق.
 - 2- المطلع أو العنوان أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب. والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلها إذ هو جنين.
 - 3- المطلع عند الحنساء حديث بكائي تظهر في مستهله "أنا" الباكية، كما يظهر "أنت" موضع الرثاء، كما يظهر اسم المرثي منذ البيت الأول، وتلجأ الشاعرة إلى خطاب العين بدلاً من خطاب الرفاق، هي تخاطبها على لغة الأفراد أو الثنية، وبصيغة الأمر طالبة منها البكاء، مع حرص واضح على التصريح في مطلع القصائد، ومع تكرار واضح الصيغ الطلبيية التي تدور حول محور واحد هو البكاء أو الجود به لعلها تجد تخفيفاً عن أحزانها.
 - 4- في مطلع القصيدة نجد الظواهر التالية:
- 1- الاستفهام: وهو استفهام حذف همزته جوازاً.
 - 2- التجريد: فعوض أن تقول الشاعرة: قذى بعيني، قالت: قذى بعينك.
 - 3- التكرار: في "أم" والعين.
 - 4- التصريح: في "عوار" و"الدار".
 - 5- الهندسة الصوتية: في البيت توزيع للأصوات يجعلنا مأسورين في لذة وشجي.
 - 5- يدرس في الموسيقى الخارجية/الإيقاع الخارجي للقصيدة الأمور التالية:

- 1- الوزن
- 2- بحر القصيدة
- 3- زحافات بحر القصيدة وعللها
- 4- المطلع
- 5- المقطع
- 6- القافية ودلالاتها
- 7- حروف القافية
- 8- التصريح

6- يتناول في الموسيقي الداخلية/الإيقاع الداخلي للقصيدة الظواهر التالية:

- 1- الترصيع
- 2- التجنيس
- 3- التطريز
- 4- الطباق
- 5- التكرار
- 6- البنية الصوتية للقصيدة (الأحرف المهجورة، المهموسة، أحرف المد، الأصوات بأنواعها).
- 7- الفرق بين التوكيد اللفظي والتكرار أن الأول هو إعادة اللفظ بعينه: أي بنطقه ومعناه تماماً. والثاني: هو إعادة اللفظ بنطقه وما يشبه معناه لا بمعناه نفسه، فالأول إذن إذن شيء واحد، وقد استخدم له اللفظ مرتين، أما الثاني فهو شيء تكرر مرتين أو أكثر، واستخدم له في كل مرة نفس اللفظ.
- 8- التطريز: هو أن تأتي في أبيات من القصيدة قبل القافية بألفاظ متساوية وزناً. وله ثلاثة أقسام: الأول: ما له علمان: عَلمٌ من أوله وعلم من آخره. الثاني: ماله علم من أوله. الثالث: ما له علم من آخره. المراد من العلم: ألفاظ متساوية وزناً.
- 9- ألحق البلاغيون بالجناس أمرين: الأول: جناس الاشتقاق: وهو أن يجمع اللفظين الاشتقاق. والثاني: شبه جناس الاشتقاق: وهو أن يجمع اللفظين ما شابه الاشتقاق. النوع الأول منها موجود في نص القصيدة.
- 10- نص القصيدة يحتوي على الألوان البديعية التالية:

- 1- الجناس
- 2- الطباق
- 3- التطريز
- 4- التكرار
- 5- التقسيم
- 6- التفريق
- 7- الترصيع
- 8- التجريد

الهوامش (References)

- 1- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، الطبعة الأولى، عام 1974م، مكتبة لبنان، لبنان-، مادة Rhythm.
- 2- معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، الطبعة الأولى، عام 2001م مكتبة لبنان ناشرون، لبنان-، ص 119.

- 3 - المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات: عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الطبعة الثانية، عام 2002م، المغرب، ص 130.
- 4 - مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، محمد العمري، مجلة فكر و نقد، س 2، ع 18، الطبعة الرابعة، عام 1999م، دار النشر المغربية، ص 55.
- 5 - العمدة في نقد الشعر، ابن رشيق القيرواني، الطبعة الأولى، عام 2003م، دار صادر، لبنان، ص 185.
- 6 - تحليل الخطاب الشعري، بكلي أخطاري، ص 51.
- 7 - علم الأصوات، حسام البهنساوي، الطبعة الأولى، عام 2004م، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ص 50.
- 8 - المرجع السابق، ص: 50.
- 9 - سورة الروم، الآية: 55.
- 10 - سورة التوبة، الآية: 127.
- 11 - النكت للرماني، ص: 100.
- 12 - سورة الشعراء، الآية: 168.
- 13 - قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى رابعة، ص 135.
- 14 - سورة نوح، الآية: 25.
- 15 - سورة الروم، الآية: 21-22-23-24.
- 16 - سورة النمل، الآية: 60-61-62-63-64.
- 17 - سورة الحشر، الآية: 22-23-24.
- 18 - سورة الرحمن.
- 19 - سورة القمر.
- 20 - سورة المرسلات.
- 21 - الاتجاه الأسلوبى في النقد الأدبي، محمد شفيق الدين السيد، بدون التاريخ، د- ط 1، دار الفكر العربي، مصر، ص: 169.
- 22 - العمدة في نقد الشعر، ابن رشيق القيرواني، ص: 362.
- 23 - الشعر النسائي في أدبنا القديم، مي يوسف خليف، ص: 170.
- 24 - ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 26.
- 25 - العمدة، ابن رشيق القيرواني، ص: 360.
- 26 - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص: 138.
- 27 - سورة الشورى، الآية 49، 50.
- 28 - سورة الانفطار، الآية 13، 14.
- 29 - سورة فصلت، الآية 28.
- 30 - فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك: الطبعة الثانية، عام 1964م، دار الفكر الحديث، لبنان، ص 112.
- 31 - المرجع نفسه، ص 116.
- 32 - تحليل الخطاب الشعري -رثاء صخر-، نور الدين السد، ص 100.
- 33 - المرجع السابق، ص 101.
- 34 - شرح شذور الذهب، ابن هشام الأنصاري، الطبعة الثانية، عام 1998م، دار الفكر ، لبنان، ص 507.
- 35 - شرح قطر الندى وبل الصدى، ابن هشام الأنصاري، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار رحاب، الجزائر، ص 301.
- 36 - انظر ديوانها : ص 23، 55، 68، 93، 94.
- 37 - قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى رابعة ص 135.
- 38 - تحليل الخطاب الشعري، نور الدين السد، ص 102.
- 39 - قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى رابعة، ص 135.