ظواهر موسيقية في شعر الخنساء

محمود حسين العزازمة
قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة حائل – المملكة العربية السعودية.

المُلخّص

يتناول هذا البحث الناحية الموسيقية في شعر الخنساء؛ الناحية التي تفحص شاعرية النصوص، وتكشف عن البِنى الإيقاعية فيها، ويحاول البحث الإجابة عن السؤال: ما الظواهر الموسيقية في شعر الخنساء وما طبيعتها..؟ لهذا؛ تناول البحث كلا من ظواهر: التدوير والتماثل الصوتي المقطعي، والتضمين الخارجي والداخلي، وظاهرة الترصيع، والتصريع، والتصدير، وظاهرة الجناس.

الكلمات المفتاحية: شعر الخنساء، التماثل الصوتي المقطعي، الترصيع، التصدير، ظاهرة الجناس.

مُقدّمة

يستحق شعر الخنساء الدراسة، لما فيه من جوانب متميزة من حيث المستوى والنضوج والفنية. وقد كان شعر الخنساء – ولا يزال – ميدانا واسعا لدراسات كثير من الباحثين، فقد وجدت بحوثا كثيرة تناولت هذا الشعر مثل: الصورة الفنية في شعر الخنساء لسليم بن ساعد السُّلمي، والتكرار في شعر الخنساء دراسة فنية، لعبد الرحمن بن عثمان بن عبد العزيز الهليل، وبراعة الاستهلال والتخلص وحسن الختام في شعر الخنساء، دراسة بلاغية، لمحمد رضا عبدالله الشخص، وصور التشبيه والاستعارة في شعر الخنساء لسيد أحمد حسين، والبديع في شعر الخنساء بين الاتباع والابتداع دراسة بلاغية نقدية، لعبد الجليل يوسف حسني.غير أن ما أفرده الباحثون من دراسات تعرض لجانب من جوانب شعر الخنساء، أو قضية من قضاياه، أو قصيدة منه، وإن اقترب بعضهم من دراسة نصوص الشاعرة بوصفها نصوصا أدبية عامرة بالإيقاع والموسيقى، فإن المجال يبقى فسيحا لإعادة النظر في بعض الظواهر الموسيقية في شعر الخنساء؛ لما يتضمنه من أسرار موسيقية متعددة وقابلة لإعادة الدراسة والبحث. لهذا أقدم هذا البحث على محاولة لبيان المضامين الموسيقية في شعر الخنساء ، حيث استقر في الأذهان أن إيقاع الشعر الجاهلي عموما لا يتعدى أوزانا خارجية وبحوراً شعرية وزحافات وعللا وتفعيلات عروضية.حصر هذا البحث اهتمامه في بحث الناحية الموسيقية في شعر الخنساء، الناحية التي تفحص شاعرية النصوص، وتكشف عن البِنى الموسيقية فيها، محاولاً أن يجيب عن السؤال التالي: ما الظواهر الموسيقية في شعر الخنساء وما طبيعتها..؟

وللإجابة على هذا التساؤل سيحاول البحث دراسة شعر الخنساء دراسة علمية، تستطيع أن ترصد خصائصه الموسيقية الجزئية والكلية المميزة، وسيكون الإحصاء أداة تمهد للبحث السبيل لاختيار ما قد يتكرر أكثر من غيره، ليمكن اعتباره ظاهرة موسيقية مهيمنة، تكون أولى بالدراسة من غيرها، لأن التكرار يعني سمةً أسلوبية في النص. ثم سيعمد البحث إلى تفسير الظواهر وتحليلها واستقراء ما فيها من خصائص، وسيعرض البحث الظواهر الموسيقية في شعر الخنساء من خلال مبحثين:

المبحث الأول: وينظر في جانب الموسيقى الداخلية، وستتم دراسة كل من ظاهرة التدوير، وظاهرة التماثل

البريد الالكتروني: mama888_6@hotmail.com
ردمد: ٦٩٠٥-١٦٥٨

الصوتي المقطعي، وظاهرتي التضمين الخارجي والداخلي.

أما المبحث الثاني، فيعرض للمحسنات اللفظية، حيث ستتم دراسة كلّ من ظاهرة الترصيع، وظاهرة التصريع، وظاهرة التصدير، وظاهرة الجناس.

المبحث الأول: الموسيقى الداخلية.

ظاهرة التدوير:

حضر التدوير بوضوح في شعر الخنساء، والبيت المدور هو "الذي يتصل صدره بعجزه بوجود كلمة مشتركة بينهما؛ جزء منها في آخر الصدر والجزء الآخر في بداية العجز"[١]. ويبدو أن التدوير يسمح لحركة المشاعر والأفكار والأخيلة أن تأخذ شكل دفقة موسيقية تتجاوز في اندفاعها حدّيّ البيت الشعري المؤلف من الصدر والعجز. كما يعمد التدوير إلى إزالة تلك الوقفة الصارمة في نهاية صدر البيت الشعري، وبذلك يسمحُ بإحداث امتداد موسيقيّ للكلام الشعري، مقوّيا من انسيابه، ومحاولا إطالة لحظة التأمل لدى الشعراء. توزعت الأبيات المدورة في شعر الخنساء على كثير من قصائد ديوانها، وقد ورد في بعض البحور الشعرية بأعداد متفاوتة، فقد جاء في مجزوء الكامل ثلاثا وعشرين مرة (٢٣) وجاء في بحر المتقارب إحدى عشرة مرة (١١) وفي بحر الخفيف تكرر التدوير عشر مرات (١٠) وفي بقية البحور تكرر التدوير سبع مرات (٧).

قالت الخنساء:

يا عَينِ جُودي بالدّمو
.:.
ع المُسْتَهِلاّتِ السّوَافِحْ
فَيْضاً كما فاضَتْ غُرُو
.:.
بُ المترعاتِ منَ النَّواضحْ
إن البكاء هو الشفا
.:.
ء من الجوى بين الجوانح
السّيّدُ الجِّحْجاحُ وابـ
.:.
نُ السَّادة الشَّمِّ الجحاجحْ
فأصابَنَا رَيْبُ الزّمَانِ
.:.
نِ فنالَنَا منهُ بناطحْ
فالآنَ نحنُ ومَنْ سِوَا
.:.
نا نَامثلُ أسنان القوارحْ
إذا غاب مدرهنا وأسـ
.:.
لمنا لأيام كوافح
وتعذرت أفق البلا
.:.
دِ فما بها وشل لماتح
تذري السواقي على السوا
.:.
م، وأجدبت سبل المسارح
فكأنَّمَا أم الزَّما
.:.
ن نُحُورَنا بمُدَى الذّبائِحْ
يحننَّ بعدَ كَرى العيو
.:.
نِ حنينَ والهةِ قوامحْ
والجُودِ والأيْدي الطّوا
.:.
لِ المُسْتَفيضاتِ السّوامِحْ
الواهِبُ المِئة الهِجَا
.:.
نِ من الخناذيذِ السوابحْ[٢]

نلاحظ أن بكاء الخنساء ممتد ومتدفق، لحدّ أنه لا

١- يوسف بكار، وليد سيف، العروض والإيقاع، ط١، جامعة القدس المفتوحة، عمان ١٩٩٧م، ص٨٣.

٢ – ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني النحوي (ت:٢٩١هـ) **شرح ديوان الخنساء**، تحقيق: **أنور أبو سويلم**، دار عمار، ط١، ١٩٨٨م، ص: ٣٢٨-٣٤٣، اللمستهلات: المنهملات، من استهل الدمع إذا انهمل، السوافح: هي الدموع المرسلات، الغروب: غرب المسيل، المترعات: المملوءات، النواضح: من الناضحة وهي ما يسقى بها. الديوان، الجوانح: هي الأضلاع تحت الترائب مما يلي الصدر.الديوان، الجحجاح: من القوم سيدهم المسارع إلى المكارم وله عطيات. أم: قصد، مدى: جمع مدية وهي السكين. الديوان، حنين الوالهة: هي النياق الحزينة. الديوان، الهجان أي الكريمة، الخناذيذ: الطوال المشرفة، السوابح: التي تسير كأنها تسبح في سيرها.

يمكن إيقافه بين شطري البيت، ففي البيت الأول تخاطب الخنساء عينيها: يا عين اسكبي دمعك، كما تنسكب الأمطار. وهو معنى لا يمكن تجزئته إلى جزأين، أو الوقوف للاستراحة؛ لأنها مشاعر متدفقه ومتسارعة، وشديدة الانفعال والاندفاع.

نلاحظ هذا في خطاب الخنساء المتكرر لعينيها: ليكن بكاؤكما غزيرا، كأنه سيل قد فاض من الدلاء الممتلئات، عندما تسير الإبل بها ليتدفق الماء من جوانبها؛ فإن البكاء يشفي من حرقة الوجد الكامنة بين الضلوع، ابكيا صخرا السيد عظيم الفعال، ابن الكرماء الأسياد، فلقد كنا نعيش بعزم صخر الفقيد؛ نجابه ونقاوم عاديات الزمان، ولكن ها هو الدهر يفجعنا بصخر ذاته، وهذا أمر شديد، لقد صرنا اليوم مثل غيرنا من الناس؛ قليليّ الحيلة، لا نقدر على شيء، هكذا نتساوى بالناس منذ أن غاب صخر القوي الحامي، وتركنا لمواجهة الأيام التي تعادينا وتحاربنا، فشق علينا الأمر، وضاقت بنا السبل، فما نجد شيئا بعد فقد صخر، لقد أصبحت أيامنا مجدبة، ليس فيها سوى الغبار، تنثره الريح على إبلنا، ويبست مراعينا، لكأن الزمان بات يتجه إلينا، وهو يوجه إلى رقابنا السكاكين يريد ذبحنا، وإن نساءنا يواصلن البكاء والحنين بعدما تنام العيون، شأن الإبل التي فقدت أولادها، فهي لا تقنع بمرعى، ولا تشرب ماء، فهي دائمة التلفت لعلها ترى من فقدته، مثل صخر صاحب السخاء والنعم التي لا يقدر أحد على تقديم مثيلها.

ومن خلال هذه الأحاسيس الجارفة، لم يتسنّ للشاعرة أن تقف بين شطر وشطر، ولو وقفة قصيرة، فكانت الأبيات متصلة، سائلة الجريان بالدموع ومشاعر الألم والحزن، لا شيء يحدّ منها أو يوقف طريقها.

قالت الخنساء:

وبيضٍ منعتَ غداة الصُّبـ
ـح تَكْشِفُ للرّوْعِ أذْيَالَها
ونوحٍ بعثتَ كمثلِ الإرا
خِ آنَسَتِ العِينُ أشْبالَها
ككرفئةِ الغيثِ ذاتِ الصَّبيـ
ـر ترمي السَّحابَ ويرمى لها
نُهينُ النّفوسَ، وهَوْنُ النّفو
سِ يومَ الكريهةِ أبقى لها
و نعلمُ أن منايا الرّجا
لِ بالغةٌ حيثُ يحلى لها
و قافيةٍ مثلِ حدِّ السّنا
نِ تبقى ويذهبُ منْ قالها
نقد السلاح كقد الأديـ
م لا ينطق الناس أمثاله[٣]

٣- الخنساء، الديوان ص: ٩٣-١٠٧. ومعنى نساء تكشف، أي ترفعها عن مخادعها فرقا، الروع: الخلد. أي رب نوح نساء قتلت رجالهن، فبعثتهن للنوح، وهن مثل البقر لأنهن دائمات الأنين في النوح، وتكثر حركتهن، آنست العين أشباهها: لأنها إذا رأت أولادها بغمت وتخاورت، لتأتيها فترضعها شبهت أصوات النوائح بتخاور العين، الإراخ: أولاد البقر، واحدها إرخ، العين: البقر، الواحد أعين، وعيناء الأنثى وآنست: أبصرت. تقصد الشاعرة: آنست العين أسبال الغيث، وهو جمع سبل، وما خرج من السحاب من القطر ولم يصل إلى الأرض، يقال: أسبلت السحابة، فتقول: خرجت سرورا بالمطر في أول ما جاء. الصبير والكرفئة: السحاب الضخم، ترم الكرفئة سحابا أمامها، ولها من خلفها مادة ترمي لها، أي تمدها وتقصد لها، فانظر ما يكون ثم من المطر، الهون: الهوان بعينه، الكريهة: الحرب. أبقى لها في الذكر: أي أبقى لها ذكرا، الهون: الهوان، والمعنى: إذا غامرت وغشيت القتال كان أسلم لها من الانهزام. حد السنان: في جودتها وشدتها ومضائها، تنفد هذه القافية فتمضي، وينفد ذلك الجيل فتخلفه.

كما نلاحظ التدوير في الأبيات السابقة، وهي أبيات تدور حول معاني التفجع على فقيد الشاعرة صخر؛ إذ تخاطب الخنساء أخاها: يا صخر كم من امرأة حاميت عنها وقت الغزو وقد كانت من الخوف تعدو مسرعة في الأرض لتنجو بنفسها، كأنما حركة العدو السريع في هذا البيت ساهمت في تعذّر أي محاولة للوقوف بين شطري البيت، أما النساء اللواتي قتل صخر رجالهن، نساء العدو، فقد بعثهن صخر للنواح المستمر، وحالهن مثل البقر الوحشي، فأنينهن عال وحركتهن مضطربة، هذه الحركة في البيت بدت متصلة ومتتابعة ومتدفقة ليس من اليسير تجزئتها أو الوقوف بين أجزائها. ثم تواصل الخنساء ذكر أيام صخر وشجاعته، فكم من كتيبة تموج من كثرة رجالها، وقد لبس فرسانها الدروع المتينة، واعتمروا الخوذ الفولاذية، سار القوم إليها بقيادة صخر يتباهون بقوتهم، واثقين من انتصارهم وقد وصلت الكتيبة بكتيبتين، تمدها التي وراءها وتمد الكتيبة التي أمامها. ثم تصور الخنساء اندفاع القوم نحو حوض المعركة؛ مخاطرين بأنفسهم، غير مباليين بفقد أرواحهم، لقناعتهم أن الصمود أخلد لذكرهم من الهزيمة.

ثم تتحدث الشاعرة بلسان قومها، فنحن نعلم أن الموت أسرع إلى الذين يعرضون أنفسهم للخطر، ومع ذلك لا نكترث ولا نهتم، فرب قصيدة لها مضاء وشدة كرؤوس الحراب تخلد أبد الدهر في حين يموت قائلها؛ القصيدة لها فعل السيف من شدتها وقوتها، إنها معان متسارعة ومتدفقة تلفها عاطفة الأسى والحسرة لفقدان صخر، ما دعا الشاعرة إلى الاتصال وعدم التوقف بين جزأي البيت.

قالت الخنساء:

إِنَّني قَـد عَلِمـتُ وَجـدَكَ بِـالحَم
وَإِطـلاقَـكَ الـعُـنـاةَ سَـــمـاحـاَ
وَعَـلَيـهِ أَرامِـلُ الـحَيِّ وَالسَّـــفـ
رُ وَمُـعْـتَـرُّهُـمْ بـهِ قـدْ ألاحـا
إن في الصَّـــدر أربعـا يتجـاوبـ
نَ حنيناً حتَّى كســرنَ الجنـاحَـا
وخطيب أشـم إذ سـعروا الحر
ب وصـفوا صـف الخصـيم الرماحا
فارسٌ يضـربُ الكتيبةَ بالسَّـيـ
ف إذا أردفَ العويلُ الصُّـياحا[٤]

يظهر التدوير جليا في هذه الأبيات التي تخاطب الخنساء فيها أخاها صخرا: وإنني لعارفة، بحبك للثناء واكتساب المفاخر، وبتفضلك بإطلاق الأسرى الذين تمكنت منهم وباتوا طوع يديك، هذا التدفق في تذكر أيام صخر وخصاله الكريمة لم تتح للخنساء فرصة الوقوف أو الاستراح بين شطري البيت، فالخنساء كانت تعتمد في العيش على أخيها صخر، وكذلك النساء اللواتي فقدن أزواجهن، وعابرو الطريق، والفقراء الذين ساءت أحوالهم، كانوا جميعا يعتمدون في حياتهم ومعاشهم على صخر، فلا بدّ أن يكون أثر فقده مضاعفا وصاعقا لهم.ثم تؤكد الخنساء معاني الفجيعة ذاكرة وقائعها في سياق متصل ومتسارع: إن في صدري من ألم الفجيعة مقدار ما في أربع من نوق فقدن أولادهن، فهن يتجاوبن بالحنين إليهم من الصباح حتى

٤- الخنساء، الديوان، ص: ٢٤١-٢٤٤. وجدك: ابتغاؤك له وحبك إياه، الجناح: الذين يجنحون إلى الإطلاق، الواحد: جانح، قالوا: الجانح الذي يقعد بين يدي آسره وشبهه الخاضع، وهم جانحون له ينتظرون إطلاقه. الخطيب متكلم القوم، الشمم: صفة الأشراف، سعروا الحرب: أوقدوها. السفر: بسمون الفاء، المسافرون، المعتر: الذي يطيف بك للمسألة. أي كان في صدري أربع أظار خلايا، قد مات أولادهن يتجاوبن من الحزن والبكاء، مراحهن: مواضعهن التي يبركن فيها إذا ردّت من المرعى، أي لا يزلن يحنن منذ غدوة إلى أن يبلغن مراحهن. الشزر: الطعن في جانب، حين يسمو: للقتال كما يسمو الجمل، وهو سطوعه بعنقه واستكباره، يثر: يطعن فيوسع الجراح.

يأتي المساء، ويرجعن إلى مباركهن، هذا البكاء المتصل، الذي لا يمكن السيطرة عليه جراء الفقد، حال دون أن تتوقف الشاعرة بين شطري البيت، فواصلت تأكيد معاني الحسرة مخاطبة الفقيد: أنت المتكلم الشريف الذي لا يتلجلج ولا يضطرب، ولو كان الموضع موضع قتال، وقت تصاف الأعداء للنزال، إنك الفارس الجريء الذي يهاجم أعداءه وحيدا، إنها صورة صخر المقدام، وهو يقتحم الصفوف رافعا رأسه، وقد أثخن في الأعداء وأوسع جراحهم.

قالت الخنساء:

رَفِيعَ العِمادِ، طَوِيلَ النِجا
دِ سَادَ عَشِيرَتَهُ أَمرَدا[٥]

كما يتبدى التدوير في بيت الخنساء السابق، الذي تتدفق منه صفات صخر الكريمة؛ فصخر العزيز عالي المكانة في قومه، طويل القامة حسن الشباب، صغير السن، ولم ينبت الشعر في وجهه بعد، هذه المعاني التي تصور خصال صخر بتتابع وتدفق واسترسال، ساهمت في اتصال جزأي البيت.

قالت الخنساء:

هُمُ مَنَعُوا جَارَهُمْ والنّسَا
ءُ يَحْفِزُ أَحْشاءَها المَوْتُ حَفْزَا[٦]

كما يظهر التدوير في هذا البيت الذي تصف فيه الخنساء رجال قومها الأشراف، إذ كانوا يحمون من يستجير بهم في وقت الشدة، حيث تكون المنايا محيطة بالناس، تكاد النساء فيها يمتن هلعا؛ لضعفهن وقلة حيلتهن، ولعل أسلوب الوصف المتدفق في هذا البيت ساهم في ظهور التدوير بصورة جلية.

قالت الخنساء:

مَلِكٌ ماجِدٌ يَقُومُ لَه النَّا
سُ جَمِيعا قِيامَهُمْ لِلهِلالِ[٧]

تجعل الخنساء أخاها صخرا سيدا كريما، يجله الناس، ويقدرونه، إنهم ينهضون احتراما له عند مروره بهم، كما يتطلعون إجلالا لإطلالة هلال السماء، وهي معان قائمة على عاطفة التذكر؛ العاطفة التي تتواثب في وجدان الشاعرة، فلم تستطع تحت وطئتها الوقوف، والاستراحة بين جزأي البيت.

قالت الخنساء:

تَحدَّرَ وانْحَلَّ مِنهُ النِّظا
مُ فارْفَضَّ مِنْ سِلْكِهِ أجْمَعُ
بِأبْيَضَ صَافٍ كَمِثْلِ البُرُو
قِ تَضَمَّنَهُ مَلِكٌ أرْوَعُ[٨]

إنها حبات الدموع المنهمرة التي تشبه في تساقطها عقد اللؤلؤ، وقد انفرط الخيط الذي يضمه فانتشر وتفرق كله، تجعل الشاعرة صخرا يقطع الناقة بسيفه الأبيض اللامع كأنه البرق؛ سيف قاطع يمسك به سيد مهيب الطلعة، فكل هذه المعاني متصلة، ومنهمرة، ومتسارعة، لم تعط فرصة للشاعرة في التوقف.

قالت الخنساء:

حَامِي الحقِيْقَةِ، مَحْمُودُ الخَلِيقَةِ مَه
دِيُّ الطَّرِيْقَةِ، نَفَّاعٌ، وَضَرَّارُ[٩]

٥- الخنساء، الديوان، ص: ١٤٣، طويل العماد: أي كان بيته طويل العمد، واسعا، طويل النجاد: كانت حمائل سيفه طويلة.

٦- المصدر نفسه، ص: ٢٧٥. يحفز أحشاءها، أي يدينها من الموت كما تحفز الدابة بالجزام، أي تُشَد ،حفزا: تدفع دفعا.

٧- الخنساء،الديوان، ص: ٣٤٧، قيامهم للهلال: استقبالهم له بحفاوة.

٨- الخنساء، الديوان ص: ٣٤٨-٣٥٠. الملك الأروع: السيد الذي يروعك لهيبته وجلاله، وتقصد الشاعرة أخاها صخرا.

٩- المصدر نفسه، ص: ٣٩٢. نفاع وضرار: كريم، وشديد البأس في الخصومة.

كان صخر يحمي الحمى، إنه رجل مأمون الطوية، واضح المسالك، قادر على النفع والضرر، وهذه الصفة كناية عن السيادة والقدرة، إنها حرفة التذكر التي أدمنها حزن الخنساء وأتقنها، لم تجعل لها سبيلا إلى التوقف أو الانتظار بين شطري البيت.

ولعل اتصال أسلوب التدوير بتكامل المعنى داخل نسق البيت الواحد؛ كما مرّ معنا في القطع الشعرية والأبيات السابقة – هذا التكامل– الذي يتوافق مع النبرة الحزينة التي يمور بها شعر الخنساء؛ فلم يتأنّ للشاعرة في أحيان كثيرة الاستراحة نهاية الصدر بسبب الألم ونوبة البكاء المتصلة وما يلف أعماقها، بل كان التدفق في البوح الحزين لا يسمح بأي وقفة زمنية.

فألم الشاعرة الكبير على فراق أخيها لم تتح لها الوقوف بين الصدر والعجز إذ إن الحزن والبكاء وحركتهما المتواصلة لا يقوى على إعاقته عائق.

ظاهرة التماثل الصوتي المقطعي:

أصوات اللين:

تمتاز أصوات اللين بـ"وضوحها في السمع، إذا قيست بالأصوات الساكنة"[١٠] وقد ظهرت هذه الأصوات في شعر الخنساء بصورة جلية، على هيئة مقاطع صوتية طويلة مؤلفة من صامت وصائت طويل (ص ح ح). وقد يكون الصائت الطويل متولداً عن ياء المد الناتجة عن إشباع الكسرة القصيرة، سواء أكان الصائت الطويل ألفاً أم واواً أم ياءً. وثمة وظائف فنية صوتية لمثل هذه المقاطع؛ إذ إنها تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنويع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة الشعرية؛ فهذه المقاطع "ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكاناتها الصوتية، قادرة على إضفاء موسيقى خاصة؛ لها تأثير نفسيّ؛ يشبه التأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي"[١١]. ويمكن تلمس هذه الظاهرة الصوتية من خلال عدد من الأمثلة في شعر الخنساء، قالت الخنساء:

أبَتْ عَيْني وعاوَدَها قَذاهَا
بِعُوَّارٍ فَمَا تَقْضي كَراهَا
ني / عا / ها / ذا / ها
وا / ما / ضي / را / ها
فَتَى الفِتْيانِ ما بَلَغوا مَداهُ
ولا يَكْدَي إذا بلغَتْ كُداها
يا / ني / غو / دا / هو
لا / ذى / ذا / دا / ها
تَرَى الشُّمَّ الغَطَارِفَ من سُلَيْمٍ
تَبُلُّ نَدَى مَدامِعِهَا لِحَاهَا
رى / حا / لي
دى / دا / ها / حا / ها
على رَجُلٍ كَرِيمِ الخيْمِ أضْحَى
بِبَطْنِ حَفِيرةٍ صَخبٍ صَداهَا
لى / ري / خي / حى
في / دا / ها
لِيَبْكِ الخَيْرَ صَخراً مِنْ مَعدٍّ
ذَوو أحْلامِهَا وذَوو نُهَاها[١٢]

١٠- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، القاهرة، ١٩٧٩، ص:٣٠,

١١- أماني سليمان داود (علي عبد الله) شعر الحسين بن منصور الحلاج، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمّان، ٢٠٠١م، ص:٦٥,

١٢- الخنساء، الديوان، ص: ١٥٨-١٦٢. أي أبت لا تنام، وعاودها قذاها الذي سلف عنها، وجاءها بعوار، وكل ما يعورها ويبكيها، فهو لها عوار، ويعورها: يبكيها، وقال ت قذاها أي همها وأرقها، كراها: نومها، كأنها صيرت العوار في عينها والعوار هو الحزن. لا يُكدي: لا يعتل وكل ما طلبت عنده من الخير وجدته، الرجل يحث مرة أو مرتين ثم تدرك كديته، إما بكرم أو بلؤم. الشم: الأشراف، الغطارف: السادة واحدهم غطريف، لأن الدمع ينحدر من المدامع ثم على اللحى. الخيم: الطبيعة والخلق، الصدى: الهامة التي تزفو في مضارب القوم حتى يؤخذ بثأره، يقال: تخرج من رأس القتيل.

بـــــي / خـــــي/
.:.
وو / لا / هـا / وو / هـا / هـا

تقدّم الشاعرة لوحة دائبة من البكاء، تحركها حالة مناداة خفيّة ودائمة لصخر الغائب، تم توزيعها على ثلاثة وأربعين (٤٣) مقطع صوتي طويل، ليتحقق معنى المنادة الحزين بواسطة هذه الأصوات الطويلة، فهذه عين الشاعرة تأبى أن تنام، وقد عاود العين قذاها الذي كان ذهب عنها، وجاءها بعوار ومرض، وكل ما يعورها ويبكيها هو فقدانها صخر الذي كانت تكتحل العين به، صخر الذي لا يغيب طيفه؛ كان الأعظم بين الرجال؛ فلا أحد يدرك منزلته، إنه يعطي ويجود دوما، في وقت يبخل فيه الآخرون بما لديهم، لقد ألمّ الحزن بجميع من عرفه؛ فترى سادة بني سليم يبكون، حتى تبلّ مدامعهم لحاهم، إنهم يبكون صخرا، الذي قضى نحبه، وقد كان رجلا كريما، وقد صار الآن في قبر ناء ووحيد، ستظل على فراقه تصرخ البوقة[١٢] عند قبره حتى يؤخذ بثأره، فليبك على فراق صخر الكريم، كل أبناء معد، العقال منهم والحكماء، قدمت الشاعرة هذه المقطوعة المشتعلة بالحزن والبكاء والآهات الطويلة، والمناداة الخفيّة، وقد رصدت لها الخنساء أصوات مد طويلة لتلائم حالتها النفسية وتتماهى مع ما يجول في قلبها من أحزان.

وتتمثل المقاطع الطويلة في قول الخنساء:

كـأنَّ الـقُـتُـودَ إذا شـــدَّهَـا
.:.
على ذي وُشـــومٍ يُبَـاري صُـــوَارَا
تـــو / ذا / هـــا
.:.
لى / ذي / با / ري / صـــو / وا / را
تـمـكّـنَ فِـي دَفءِ أرْطـائِـهِ
.:.
أهـاجَ الـعَشِـــيُّ عَـلَـيـهِ فَـثـارَا
فـــي / طـــا / هـــي
.:.
هـا / شـــي / لي / هي / ثـا / را
فَـدَارَ فـلـمَّـا رَأي ســـرْبَـهَـا
.:.
أحَسَّ قَنِيْصـــاً قَرِيبـاً فَطَـارا[١٣]
دا / مـــا / أي / هـــا
.:.
نـــي / ري / طـــا / را

نلاحظ في هذه الأبيات كثرة المقاطع الطويلة، فقد تكررت سبعا وعشرين مرة (٢٧) وقد تضافرت هذه الأصوات مع حالة التذكر التي تستحضر صخرا وتناديه، وقد فرضت هذه الحالة كثرة هذه الأصوات الطويلة وتكرارها، إذ تتذكر الشاعرة صخرا حين يخرج للصيد، فكانت عدته على ظهر بعير موسوم، سريع في مشيه، يجاري بقر الوحش في سرعته، ويجاري صخر الفارس حين يركب بعيره قطيع بقر الوحش، الذي تحصن في دغله بشجر الأرطي[١٤]، يرعى البقر مطمئنا، إلا أن بعير صخر المسرع يثيره فيمضى راكضا يتبعه ثم يدور البعير حول شجر الأرطي، فعندما يحس البعير بوجود قطيع البقر الوحشي، يعلم بوجود الطرائد، فيروح يعدو وكأنه يطير من شدّة سرعته، صخر الذي كان شجاعا مقداما

١٢- اعتقاد عند العرب في الجاهلية، إذا قُتل القتيل؛ صـــارت عظامه هامة تطير وتصـــرخ، حتى يؤخذ بثأره، وربما اعتقد بعضهم أنها روحه.

١٣- المصـــدر نفســـه، ص: ٢٣٢. الوشـــوم: البعير الذي فيه الكي، تريد به الكريم من الإبل، الصـــوار: قطع البقر، او الوســـوم: حمار الوحش لما فيه من سمات، أي خطوط، والضـــمير يعود للناقة، ومن الممكن أن تكون شـــبهت الناقة ببثور الوحش الذي فيه الســـمات والخوط والعلامات وتغير لون جلده.

١٤- الأرطى شـــجر معمر من الفصـــيلة الراوندية، ينبت في الأرض الرملية بعيداً عن الســـاحل، وقد يصـــل ارتفاعه إلى المتر، أغصانة الجديدة خضراء بينما الأغصان القديمة تكون بيضـــاء وله أوراق صـــغيرة جداً، وله أزهار بيضـــاء, وثمرته حمراء، تزهر الأرطى في مارس وأبريل. وجذور الأرطى حمراء والأحمر هنا هو القشرة التي تغطي الجذر وليس باطن الجذر، وبمجرد خدش هذه القشـــرة يرى اللون الأحمر وقد تحققت من ذلك بنفسي، ويستخدم العرب جذوره لدباغة الجلود.

في الحرب، وخطيبا بارعا في السلم، وقد كان يأبى الظلم فيرد العدوان بمثله، تذكره على هذه الشاكلة المليئة بعبارات التذكر وأحاسيس الفجيعة، رصدت الشاعرة أصواتا طويلة تلائم حالتها النفسية وحزنها لفراق أخيها.

ونلاحظ تكرار المقاطع الطويلة في قول الخنساء:

شَـــرَنْبَثٌ أطْرَافِ البَنانِ ضُـــبَارِمٌ
.::
لَـهُ فِي عَرِينِ الغِيـلِ عِرْسٌ وَأشْـــبُـلُ
را /نـــــا /بـــــا
.::
هـــو/فـــي/ري/غـــي/لـــو
هِزَبْرٌ هَرِيتُ الشِّـــدقِ رئْبَالُ غَابَة
.::
مَخُوفُ اللِّقاءِ جَـائِـبُ العَيْنِ أنْجَـلُ
بـــــا/لـــــو/غـــــا/
.::
خـــو/قـــا/جـــا/عـــي/لـــو
أخُو الجُودِ مَعْرُوفاً لَهُ الجُودُ والنَّدى
.::
حَلِيفَـانِ مَـا قَـامَتْ تعَـارُ وَيَـذْبُـلُ[١٤]
خـــو/جـــو/رو/هـــو/جـــو/دى
.::
لـــي/فـــا/مـــا/دا/عـــا/لـــو

تعاود الخنساء في هذه الأبيات تذكر صفات فقيدها، عبر ثمانية وعشرين مقطعا صوتيا طويلا (٢٨) تستحضر الخنساء حسرتها على غيابه الطويل الأزلي، مستخدمة هذه الأصوات الطويلة كأداة نداء خفية تنادي بها صخرا، كما تستخدمها كآهات تختلج في النفس فتخفف من حدّة الألم: أنت يا صخر الرجل الشجاع المقدام، يا من كنت على أعدائك كالأسد الهصور الثخين الأصابع، الغليظ الرقبة، الذي سكن خميلة له فيها زوجة وأولاد، إنك أسد واسع الشدق، جريء؛ يخشى الأعداء لقاءه، أسد شامخ وقويّ عيناه تبرق ويتوقد فيهما الغيظ والغضب، إنك يا صخر – تجاه من يطلب معروفك – كريم سخيّ، يلازم الكرم والجود بلا نهاية.

ومن أمثلة المقاطع الصوتية الطويلة قول الخنساء:

ألا مَـا لِـعَـيْـنِـكِ أمْ مَـالَـهـا
.::
وَقـدْ أخْضَـــلَ الـدّمْعُ سِـــرْبـالَهـا
لا / مـا / عي / ني / مـا / هـا
.::
بـــــا / هـــــا
يَـدَ الـدَّهْرِ آســى عَلَى هَـالِـكٍ
.::
وَأسْـــأَلُ نـائِـحَـةً مَـا لَـهَـا
آ / لـي /آ / لـى / هـا/
.::
بـــا / مـــا / هـــا
هَمَمْـتُ بِنَفْسِـــيَ بَعْضَ الهُمُوْمِ
.::
فـأوْلَـى لِـنَـفْســـيَ أوْلَـى لَـهـا
تـو / ســـي / مـو / مـي
.::
لـى / ســـي / لـى / هـا
حَـديـدُ الفُؤادِ ذَلِيقُ اللّســـانِ
.::
يُـجـازِي الـمَـقـارِضَ أمثـالَـهـا[١٥]
دي / نـا / لـي / ســـا / نـي
.::
جـا / زي / قـا / ثـا / هـا

تواصل الخنساء مناداة أخيها صخر، وقد نثرت في أبياتها أربعة وثلاثين مقطعا صوتيا طويلا (٣٤) متعجبة من عينيها: عجبا لعينيك أيتها الخنساء! ما الذي حصل

١٤- الخنساء، الديوان، ص: ١٨٩. شرنبث: ضخم واسع. ضبارم: ضخم الرقبة والوسط، وهذه صفة الأسد، والغيل: غيضة قصب وطرفاء. الرئبال: الأسد، الغابة: الأجمة، جائب: واسع، جيّبت عليه جوبا واسعا، وأنجل: واسع. تعار: جبل بأرض بني سليم، ويذبل: جبل حذاء نخل لغطفان، وتعار غير منوّن.

١٥- الديوان، ص: ٧٨-٨٦، سربالها: جفون العين. لا أبكي على هالك بعده فقد شغلني عن غيره، ولا أسأل نائحة بعد ما حالها، لأن الناس محقوقون بالنوح بعده على من ناحوا، حق لهم أن يفعلوا ذلك.

لهما وقد بلل الدمع أجفانهما، أقسمت مهما عشت أبدا لا أبكي على هالك بعد صخر، فقد شغلني عن غيره، ولا أسأل باكية عن سبب بكائها، حاولت أن ألقي بنفسي في المخاطر، وهو أولى لنفسي وأجدر، فالموت في ساحة القتال أحب إلي من العيش بعد مقتل أخي، هذه العاطفة المتدفق حزنها استدعت أصواتا تلائمها، فكانت أصوات المد الطويلة أداة، أقدمت الخنساء على توظيفها، كموسيقى داخلية تلائم حالة البكاء والفقدان.

لقد زخرت قصائد الخنساء بأصوات المد الطويلة، وهي أصوات بطبيعتها يحتاج نطقها إلى زمن طويل، متناسبة مع دلالة الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد"[١٦] فكثير منها يوحي بنداء خفي يتمثل في المناجاة الداخلية للنفس، وربما تنادي الشاعرة أخاها صخرا، أو آمالا جديدة في الحياة، تحل محل القفار الموحشة، وكأن الشاعرة كانت تحارب الحزن والفقدان والجدب والقسوة والزمن، باستغاثات ونداءات ضمنية صوتية، ولعل الشاعرة الخنساء "لا تحاكي الزمن الذي يلف قسوة حياته بقدر ما كان يحاول أن يخلق زماناً جديدا[١٧]؛ والزمان الجديد هذا نادته الشاعرة وحاورته بحرارة وذرفت الدمع عليه.

ظاهرة التضمين الخارجي:

للتضمين تعريفات كثيرة منها "أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير، ولا يتم المعنى في البيت الأول حتى يتمه البيت الثاني"[١٨]، وقيل إنه "تعلق القافية أو لفظه مما قبلها بما بعدها، فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني"[١٩] وعُدَّ عيباً من عيوب الشعر، وقد أطلق عليه اسم (المبتور)"[٢٠]. غير أن ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧) يخالف من عَدَّ التضمين عيبا، بل يرى فيه نوعا من التماسك في الشعر، إذ يقول: "وهو عندي غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دلَّ على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دلَّ على المعنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير"[٢١]. أما بعض المحدثين فقد أطلقوا عليه اسماً جديداً وهو "الموصول"[٢٢] وذلك تخفيفاً من حِدَّة صفة (البتر) التي عُدَّت عيباً؛ لأن البيت الأول موصول بالبيت الثاني وبذلك يتم المعنى. ورد التضمين في شعر الخنساء في أمثلة كثيرة، ومنه قول الخنساء:

١٦- أماني سليمان داود، شعر الحسين بن منصور الحلاج، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠١م، ص: ٦٦,

١٧- ريتا عوض بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب – بيروت، ص: ١٨٥,

١٨- ابو هلال العسكري، الصناعتين (ت:٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم، القاهرة ط٢، ١٩٥٢، ص: ٤٢,

١٩- القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط١، ص: ٧١,

٢٠- قدامة بن جعفر (ت:٣٢٧هـ) نقد الشعر تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، دار عطوة للطباعة، القاهرة ١٩٧٨م، ص: ٢٠٩,

٢١- ابن الأثير، ضياء الدين (ت:٦٣٧هـ) المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، جـ٢، دار نهضة مصر للطباعة، الفجالة، القاهرة، ١٩٦٢م، ص: ٢٠١,

٢٢- مجلة مهرجان الشعر الخامس ١٩٦٣ الإسكندرية الجمهورية العربية المتحدة، مقال بدوي طبانة بعنوان الوحدة في الفن والشعر، ص: ٢٥٢,

أيا عينيّ ويحكُما استَهِلاّ
.:.
بدَمْعٍ غَيرِ مَنزُورٍ وعُلاّ
بدَمْعٍ غيرِ دَمْعِكما وجُودا
.:.
فقدْ أورثتما حزناً وذلاً
على صَخْرَ الأغَرّ أبي اليَتَامَى
.:.
ويَحمِلُ كلَّ مَعشَرَةٍ وكَلاّ
فإنْ استعفتماني فارفداني
.:.
بدمْعٍ يُخْضِلُ الخدّينِ بَلاّ
على صَخْرِ بنِ عمرٍو إنّ هذا
.:.
وإن قد قلّ بحرُكَ واضمحلاّ
فقدْ أورثتما حزناً وذلاً
.:.
وحرًّا في الجوانبِ مستقلاً
فقُومي يا صَفيّةَ في نِساءٍ
.:.
بحرِّ الشَّمسِ لا يبغينَ ظلاً
يشققنَ الجيوبَ وكلَّ وجهٍ
.:.
طَفيفٌ أن تُصلّي له وقَلاّ[٢٣]

نلاحظ أن الأبيات لا ينفصل أحدها عن الآخر، لأن ضمائرها لن تجد مرجعاً إلا في ما يسبقها من أبيات، والبيت اللاحق آخذ بزمام البيت الذي يسبقه، لأنه يقول القول في البيت الثاني، أو يوضح ويفصح، ويكمل المعنى، ولقد انتبه أبو يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦) إلى هذه الحقيقة، إذ إنَّ ما يعتبر عيباً لخروجه عن النظام المعياري المتبع يمكن هو ذاته "أن يؤسس لنظام متناسق، يسمح ببروزه كنظام قصدي يتحدى المتفق عليه"[٢٤].

تتصاعد في أبيات الشاعرة موجات عالية من الألم والحزن، استطاعت هذه الموجات أن تنسي الخنساء كل شيء حتى نفسها، وحدها عاطفة الحزن هي المسيطرة؛ فأحاطت بقلب الخنساء من كل الجهات، لتبدوَ لغة التفاؤل متعذرة، والإحساس بالسعادة مفقودا. ولعل شدة الحزن في هذه الأبيات، واتساع رقعة الألم، جعل الخنساء تسترسل في البوح وتوزع فكرتها الكلية من خلال مجموعة أبيات، ولم تستطع إدراج كل فكرة على حدة على المستوى البيت الواحد.

يصرِّحُ أبو يعقوب السكاكي بانحيازه لهذه التقنية الشعرية قائلاً: "واعلم أن لك في كثير من عيوب القافية أن تكسوها بهذا الطريق ما يبرزها في معرض الحسن"[٢٥] وكأن السكاكي يحاول أن يروّض أحد عيوب القافية ليصبح مصدراً للشاعرية ودليل العبقرية، كما يقول البعض "يكمن في التماسك والوحدة"[٢٦] وكثيراً من الشعر الحسن، ما افتقر البيت فيه إلى بيت أخر يليه، في معناه ومبناه الموسيقي، ومثال ذلك، قول الخنساء:

ألا لا أرى في النَّاسِ مثلَ معاوية
.:.
إذا طَرَقَتْ إحْدَى اللّيالي بِداهِيَهْ
بداهِيَةٍ يَصغَى الكِلابُ حَسيسَها
.:.
وتخرُجُ منْ سِرّ النّجيّ عَلانِيَهْ
ألا لا أرى كالفارسِ الوردِ فارساً
.:.
إذا ما عَلَتْهُ جُرْأةً وغلانِيَهْ
وكانَ لِزازَ الحَرْبِ عندَ شُبوبِها
.:.
اذا شمَّرتْ عنْ ساقها وهي ذاكيهْ
وقوَّادُ خيلٍ نحو أخرى كأنها
.:.
سَعالٍ وعِقْبانٌ عَلَيْها زَبانِيَهْ
بلينا وما تبلى تعازٌ وما ترى
.:.
على حدثِ الأيام إلا كماهيهْ

٢٣- الخنساء، الديوان، شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت. ص: ٧٨,
٢٤- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، الدار العالمية للكتاب ط١، الدار البيضاء ١٩٩٠، ص: ٢٦٠,
٢٥- أبو يعقوب السكاكي (ت:٦٢٦هـ) مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، بيروت، ١٩٨٣م، ص: ٥٧٦,
٢٦- مجلة مهرجان الشعر، مقال بدوي طبانة، ص: ٢٥٣,

فأقسَـــمْتُ لا يَنفَكّ دمعي وعَوْلَتي
.:.
عليكَ بحزنٍ ما دعا اللهَ داعيهْ(٢٧)

هذه الوحدة الفنية الشعرية؛ موزعة على عدة أبيات دون التزام من الشاعرة بإفراد كل فكرة على مستوى البيت الواحد، ربما تطلبت هذه التقنية معنى وافيا لا يمكن تجزئته، ففي هذه الأبيات تشرح الخنساء أحوال القوم بعد وفاة أخيها معاوية، وهي أحوال تتصف بالمعاناة الجمعية، إذ إنها تهم القوم جميعا ولا تهم فردا بعينه: نحن قوم معاوية، إذا نزلت بنا مصيبة من المصائب الدهرية، فإنني لا أجد مسعفا لنا غير معاوية. تلك النائبة والشرح عنها تمتد للبيت الثاني، النائبة التي تسبب لنا البلاء حتى لا تجد الكلاب ما تأكله، فتراها تنبح وتصدر الأصوات الحزينة جراء الجوع، ويخرج الناس للحديث بأهوالها إلى بعضهم، فلا تعود المصيبة سرا، هذا المعنى نراه متصلا بمعنى البيت الذي يليه: إنني لا أعرف مثل أخي معاوية ذلك الفارس الشهم، وخاصة عندما يحتدم غضبه؛ فيندفع بجرأة وإقدام، وعلى إثر هذا التذكر الحزين، تجتاح الشاعرة موجة من البكاء، فتخاطب نفسها: اسكبي الدمع الغزير ثم كفي عن ذلك واصبري لما أصابك من بلاء، وأجزم – مسبقا – أنك لن تستطيعي ذلك أبدا. كما يتبدى التضمين الخارجي في قول الخنساء:

ألا يـا عَـينِ فـانـهـمـري بـغَـزْرِ
.:.
وفِيضـــي عَـبْـرَة مِـنْ غـيـرِ نَـزْرِ
ولاَ تَعـدِي عَزاءً بعـدَ صـــخرٍ
.:.
فقـد غُلِـبَ العزاءُ وَعِيْـلَ صَـبـري
لـمـرزئـةِ كـأنَّ الـجَـوفَ مِـنـهَـا
.:.
بُـعَـيْـدَ النّـوْمِ يُشـعَـرُ حَـرَّ جـمـرِ
على صَـخْرٍ وأيُّ فتًى كَصَـخْرِ
.:.
لـعَـانٍ عَـائـلٍ غَـلـقٍ بِـوِتْـرِ
وَلِلخَصْـمِ الألـدِّ إذا تَعـدَّى
.:.
لـيـأخُـذَ حَـقّ مَـقـهـورٍ بـقَسْـرِ
وَللأضـيـافِ إذ طَرقُوا هُـدُوءًا
.:.
وَلـلـجَـارِ الـمُـكِـلِّ وَكُـلِّ سَـفْـرِ
إذا مَـرَّتْ بِـهِـمْ سَـنَـةٌ جَـمَـادٌ
.:.
أبيُّ الـدُّرِّ لَـمْ تُـكْسَـعْ بِغُبْرِ(٢٨)

فالشاعرة تروي قصة آلام متصلة لا يمكن تجزئتها، تخاطب عينيها: يا عينيَّ ألا تبكيان على أخي صخر، بدمع غزير متواصل ليس شحيحا وقليلا..؟ لا تقولي أيتها العين: إنني أصبر بالعزاء، لأنه امتنع وعجز عن التخفف عني، فكأن المصيبة نار مشتعلة تهب علي عند بدء النوم. ويظهر اتصال المعنى في قول الخنساء:

وكُنْتُ إذا مَا خِفْتُ إرْدَافَ عُسْـرَة
.:.
أظَـلُّ لَـهـا مِـنْ خِـيـفَـةٍ أتَـقـنَّـعُ

٢٧- الخنســـاء، الديوان، ص: ٥٨، وما بعدها، النكس: الانتكاس، معاودة المرض بعد البراء منه. الحسيس: الصوت الخافت، يضفي: يتضور جوعا. الفارس الجون: الأبيض أو الأسـود، فهو من الأضـداد، تريد هنا الكريم الفعال، علته جرأة: غلبت عليه، الغلانية: غليان الغضب وسورته. تعار: اسم جبل، حدث الأيام: حوادثها.

٢٨- الخنســـاء، الديوان، ص: ١٧٧-١٧٩، الدمع الحثيث: الدمع المتواصـل الغزير، البكي: القليل، الشـحيح. عزيته: صـبرته، عيل: غلب. انهمري: أي سـيلي بدمع غزير كثير، فيضي: صبي ولا تقللي الانهمار، العبرة: الدمعة. لا تعدي: لا تقولي إني أصـبر، العزاء: الصـبر، عيل صـبري: امتنع وعجز، عزيته صـبرته، عيل: غُلِب. المرزئة: المصـيبة، يشـعر من الشـعار، أي يلصق به يقال: أشعره سنانا، أي ألصقه به. يسـعر: من السـعير، يوقد. العاني: الدائب، أمسـيت عانيا، أي أمسيت فقيرا، أغلقه: رهن حتى يدرك أمره. الألد: الشـديد الخصـومة، تعدى: ظَلَمَ. هدوءا، أي بعد هدأة، أي سـاعة ونومة، الطروق: الاتيان ليلا. الكل: الذي لا يكسـب، المكل: الذي أكِلَّت ركابه، مقطف: إذا كانت دابته قطوفا، مجيد: إذا كانت فرسـه جوادا، معرب: فرسـه عربيا. جماد: لا مطر فيها، أبي الضـرع: لا درّ فيه، ناقة جماد: قليلة اللبن، لم تكسع بغبر: تكسع الناقة لتدر.

دَعَوْتُ لَهَا صَخْرَ النّدَى فوَجَدْتُهُ
لَها يَسَـراً يُجْلَى بِهِ الشَّـرُ أجْمَعُ[٢٩]

لقد كانت الخنساء إذا خافت حلول عسر بها، يفزعها ويجعلها تتخفى مضطربة، ثم توضح وتكمل في البيت الثاني: عند هذه الشدة؛ كانت الخنساء تنادي صخرا الكريم، فيفرج كربها ويبعد الأذى عنها.

كما يبدو التضمين الخارجي جليا في قول الخنساء:

يُؤرّقُني التّـذَكّرُ حِينَ أمْسـي
فَيَـرْدَعُنِي مَعَ الأحْزانِ نُكْسِـي
عَلَى صَـخْرٍ، وَأيُّ فتًىً كَصَـخْرٍ
لـيَـوْمِ كَـريـهَـةٍ وطِـعـانِ خَـلْـسِ
فـلـمْ أسْـمَـعْ بِـهِ رُزءًا لِـجـنٍّ
وَلَـمْ أسْـمَـعْ بِـهِ رُزْءاً لإنْـسِ
أشُـدَّ عَلى صُـرُوفِ الدَّهرِ آداً
وأفْضَـلَ فِي الخُطُوبِ بغَيرِ لَبْسِ[٣٠]
فَـلَوْلا كَـثـرَة الـبـاكـيـنَ حَـوْلي
على إخوانِهم لَقَتلتُ نَفْسـي
ولـكِـنْ لا أزالُ أرَى عَـجُـولاً
ونَـائِـحـةً تَـنـوحُ لـيَـوْمِ نَـحْـسِ[٣١]

ونلاحظ في هذه الأبيات اتصال معنى أبياتها، كأنها أتت تكمل فكرة الأرق الكلية التي تعاني منها الشاعرة؛ ففي البيت الأول، تتذكر الشاعرة أخاها صخرا، فيمتنع النوم عليها في المساء، ويتركها مع الأحزان التي تعاودها بعدما ظنت أنها نسيتها، يعاودها الحزن على صخر، ثم تتساءل إكمالا للبيت الأول: ومن مثل الفارس صخر ليوم قتال صعب، ولمواجهة الأبطال وقتالهم؟ لم تسمع الخنساء بأن مصابا وقع للجن أو للإنس مثل مصابها، لقد كان صخر الأقوى على مواجهة ما تأتي به الأيام من بلاء ومصائب، صخر الخطيب المفوه الذي يفصح ويوضح الأمور، دون أن يدع مجالا للغموض أو الإبهام، وفي البيتين التاليين: نلاحظ أن البيت الثاني يكمل البيت الأول، إذ تقول الخنساء؛ إنه لولا التعزي بالكثيرين الذين يبكون إخوتهم، لكنت قتلت نفسي، حزنا على صخر، ولكنني باستمرار أرى أما ثكلى، وأخرى تبكي من سوء ما أصابتها به الأيام من شؤم. ويبدو التضمين الخارجي في قولها:

رَمَتْنَـا فَلَمْ يُخطِنَـا سَـهْمُهَـا
كَـذَاكَ الـحوَادِثُ حِيْنـا فَـحِينَـا
بِصَـخْرٍ بن عمرو بِمَجْهُولَـةٍ
مِنَ الأرْضِ قَـدْ ضُـمِّنَتْـهُ رَهِيْنَـا[٣٢]

لقد بدأت الخنساء بيتيها بفكرة موحدة لا يمكن تجزئتها بإتمام المعنى في البيت نفسه؛ إذ وجهت الفاجعة سهامها إلى الخنساء وقومها، وأفقدتهم صخرا، فأصابتهم سهامها، وهكذا هو شأن الفواجع تأتي المرة تلو الأخرى، هكذا أصيب قلب الخنساء بفقد صخر، ووقع ذلك في أرض بعيدة غريبة، أصبحت له قبرا.

فيما مضى كان الحديث عن التضمين الخارجي،

٢٩- المصدر نفسه، ص: ٤١٥. إرداف: حلول ونزول. إرداف العُسرة: حلولها ونزولها، أتقنّع: أتحجب وأتستر. يسرا: أي سهلا، يقال يسر أمرهم، إذا سَهُل.
٣٠- الخنساء، الديوان، ص:٣٢٥-٣٢٧، أخبرت أنها تكون صالحة ، فإذا ذَكّرت نفسها ترتد وتنكس في حزنها. أي مخالسة، الطعن: خَلْس كله، وإنما هو فُرَص, لم أسمع للجن مصيبة، ولا للإنس أعظم من مصيبتي هذه.
٣١- المصدر نفسه، ص: ٣٠٧، آدا أي شدة، بغير لبس: بغير اختلاف ولا طيش. العجول: الثكلى.
٣٢- الخنساء، الديوان، ص: ٣٥٢. حينا فحينا: أي دولة بعد دولة، قد ضُمِّنَتْهُ أي ضمنت الأرض صخرا. فأمسى رهينا: أي ثاويا لا يريمها أبدا. بصخر: أي فجعنا بصخر.

وأقصد به: ما يتعدى حدود البيت الواحد إلى البيت الذي يليه، وثمة تضمين آخر، له صلة جمة بالصوت وموسيقى البيت، وهو التضمين الداخلي وسأعرض له تاليا.

التضمين الداخلي:

على الرغم من كثرة الأمثلة على التضمين الخارجي، إفإنه لم ينهض بدوره في الإيقاع الشعري إلا في أدنى مستوياته، ذلك أنَّ "القراءة النظمية تشلُّ المعنى، كما أن القراءة التعبيرية تنفي النظم (الوزن) أي أن هناك وضعاً يستحيل فيه التعايش القائم على التفاعل بين الدلالة والصوت؛ ذلك التفاعل الذي يسمح بتعدد إمكانات التأويل، وحيث تنعدم هذه الإمكانية ينعدم الشعر، ولا بدَّ أن ثمة حاجة أسلوبية استلهمها الشاعر واقتضت أن يفتح البيت الشعري على الآخر"[٣٣] ليظهر لنا التضمين الداخلي، كأداة إيقاعية تؤدي دورها صوتاً ودلالة على وجه يخدم موسيقى البيت. تحدث النقاد العرب منذ قديم الزمان عن ملاءمة الصدر للعجز، إذ قال أبو هلال العسكري: "إن لرد الأعجاز على الصدور، موقع جليل في البلاغة العربية، وله في المنظوم خاصة محلاً خطيراً"[٣٤]. ولعل بحث التضمين الداخلي يبدأ من تلك الخطورة التي ذكرها أبو هلال، ويمكن أن تكمن هذه الخطورة في عملية ائتلاف أجزاء البيت الواحد لفظاً ومعنى، أوليس أهم جزأين للبيت الشعري صدره وعجزه؟ فهل يمكن أن يكتفي الصدر بذاته، ولا يحتاج إلى العجز؟ وهل ثمة فائدة من تلك الوقفة الصوتية بين صدر البيت وعجزه؟ إن هناك مجالاً متحركاً وحيوياً داخل البيت الشعري الواحد فـ"لا يخامر المرء شك، في أن اختيار اسم (بيت) كان ناتجاً عن شعور بالوحدة والاستقلالية داخل (البيوت) أي داخل الحي (القصيدة) وتتوفر في البيت الواحد كل أسباب الحياة وتجري الحوارات الحيوية بين الدلالة والنظم"[٣٥]. ومن أمثلة التضمين الداخلي قول امرئ القيس التالي:

إِذَا قَامَتَا تَضَـــوَّعَ المِسْـــكُ مِنْهُمَا
نَسِـــيْمَ الصَّـــبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
أفـاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَـذَا التَّـدَلّـلِ
وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَـــرْمِي فَأَجْمِلِي
فقـالـتْ: يَمينَ اللهِ مـالـكَ حِيلَـةٌ
وَمـا إِنْ أَرى عَنْـكَ الغَوايـةَ تَنْجلي[٣٦]

قال صاحب إعجاز القرآن: "وقوله نسيم الصبا، في تقدير المنقطع عن المصراع الأول لم يصله به وصل مثله"[٣٧] وفي البيت (أفاطم مهلاً) يقول أبو بكر الباقلاني (ت ٤٠٣): "المصراع الثاني، منقطع عن الأول، لا يلائمه، ولا يوافقه"[٣٨] وفي البيت: (فقالت يمين الله) يقول: "والكلام في المصراع الثاني، منقطع عن الأول، ونظمه إليه فيه ضرب من التفاوت"[٣٩]. وإذا

٣٣- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري ص: ٢٦٠,
٣٤- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم ط١، القاهرة بدون تاريخ ص: ٤٠٠,
٣٥- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص: ٢٦٦,
٣٦- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص: ١٢-١٥. بعض هذا التدلل: أي كفي بعض تدللك عني وأقلي منه، أزمعت: عزمت وأجمعت، فاطمة بنت العبيد بن ثعلبة، من عُذرة. تضوع: انتشر وتحرك، النسيم: تحرك الريح، الريا: الرائحة. حيلة: احتيال، أي تجيء والناس حولي، الغماية: الجهالة، وهو من عمى القلب.
٣٧- الباقلاني، أبو بكر بن محمد (ت:٤٠٣هـ) إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٣، مصر بدون تاريخ. ص: ٦٣,
٣٨- المصدر نفسه، ص:٧٠,
٣٩- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص: ٧٣,

أمعنا النظر في مفهوم الانقطاع الذي يرمي إليه الباقلاني، يخطر في بالنا عدة تساؤلات، هل المقصود به انقطاع المعنى؟ أم انقطاع في الصوت؟ وهل السكتة الطويلة بين مصراعي البيت تمنح السامع الاستعداد الزمني الكافي ليستقبل الدفقة الصوتية التالية في العجز؟. يمكن الملاحظة أن نظرة القدماء إلى التضمين الداخلي، كانت نظرة تخص المعنى أولاً، وإن كانت تتعداها أحياناً لأغراض الوزن العروضي، لكن المعنى غاية الشعر والشاعر الأولى، على أن نظرة القدماء للتضمين تنبثق من الرأي الشخصي والانطباع إذا علمنا أن الباقلاني – رحمه الله – صاحب الآراء السابقة، أتى على ذكر هذه الآراء، في سياق حديثه عن فصاحة القرآن، ورده على مذهب الصرفة[٤٠] ولا بد من النظر في التضمين نظرة صوتية معمقة، وربط جميع المعطيات الصوتية بالدلالة، ومن أمثلة التضمين الداخلي قول الخنساء:

وَخَيـلٌ تَنَـادى لا هَوادَةَ بَينَهـا
مَرَرْتَ لَهـا دونَ السَـوامِ ومَرَّتِ[٤١]

سنقرأ بيت الخنساء قراءة صوتية، حيث يسمح هذا البيت، باستجلاء عدد من قضايا الصوت والنظم والدلالة داخل مصراعي البيت الشعري، ملاحظين أولاً أن ثمة خرقاً طبيعياً جاء بين طرفي البيت، فقد بقيت (بينها) في آخر الصدر معلقة لا تأخذ معناها إلا بعد إشباع الوقف والانتقال إلى عجز البيت، إنه لا خيار للمنشد، لا بد من الوقف ذلك أن (بينها) هي نواة حقل صوتي، إيقاعي قويّ تتجاوب مع (تي) في (ومَرَّتِ) وهي الياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر، هذا التجاوب، جرى في الصفة والموقع فكلاهما موصولتان بصوتي لين (الألف، والياء) كما أنها تتجاوب مع (نا) في (تَنَادى) والتي تجاوبت مع (خي) في (خَيْل) وينطبق ما قيل على (لها) التي تجاوبت هي الأخرى مع (نا) في (تَنَادى) ويمكن إعادة ترتيب البيت الشعري؛ لإبراز ظواهره الصوتية المتشابكة، على النحو التالي:

وَخَيلٌ
تَنَادى
لا هَوادَةَ بَينَها **وقف عروضي (وقف زمني)**
مَرَرْتَ لَها
دونَ السَوامِ ومَرَّتِ

ومن ذلك نلاحظ مدى التجاوب واللحمة الصوتية بين كل من الصدر والعجز، كما نلاحظ أن إيقاع الصدر في (وَخَيلٌ تَنَادى...)، جاء ليناً طرياً ومنساباً، إنه يشبه المناداة على مهل، وحركة الخيل المطلقة للرعي، المتفرقة في المراعي، حيث توالت الإيقاعات المتكررة لأصوات اللين:

وَخَيلٌ تَنَادى لا هَوادَةَ بَينَها
خي / نا / دا / وا / ها

كما نسمع ذلك جلياً في العجز مع زيادة واضحة في تكرار أصوات اللين

٤٠– ظهر هذا المذهب لدى المعتزلة على يدِ أبي إسحاقَ إبراهيم بن سيَّار النظام، والقائلون بالصرفة، يرون أن معارضة القرآن والإتيان بمثله ليس محالاً عادياً حتى يحتاج فيه إلى قدرة خارقة. ولأجل ذلك كان في كلام السابقين على البعثة من فُصَحاء العرب وبُلَغائهم، ما يضاهي القرآن في تأليفه، غير أنّه سبحانه لأجل إثبات التحدّي، حال بين فصحاء العرب وبلغائهم، وصرفهم عن الإتيان بمثله.

٤١– الخنساء، الديوان، ص: ١٩٦. أفدت من تحليل محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص: ٢٦٧ وما بعدها.

مَرَرْتَ لَها دونَ السَوامِ ومَرَّتِ

ها / دو / وا / مي / تي

وكأن حاجة الصدر للعجز لا تتعلق بمعنى البيت فحسب بل تتداخل مع موسيقاه الداخلية، فتجعل الصدر في حالة احتياج دائمة للعجز إنها الحاجة الصوتية الإيقاعية، تجتمع لكي تفصح عن المعنى المتوازي مع الإيقاع الصوتي. ومثال ذلك قول الخنساء:

حمّـال ألويـةٍ، شـــهّـاد أنجِيـةٍ
قَـطـاع أوديـةٍ، لـلـوتْـر طَـلّابـا[٤٢]

فتجاوبت (ما) في (حمّال) مع (طا) في (قطاع) وهو تجاوب في الصفة والموقع، وكلاهما موصول بصوت لين، وتجاوبت (وي) في (ألوية) مع (دي) في (أوديةُ) في الموقع العروضي وفي الصفة والحركة، كما تجاوبت (ها) في (شهاد) مع (وت) في (للوتر) في الموقع العروضي، ويمكن التعبير عن ذلك بكتابة البيت على الشكل التالي:

حمّال ألويةٍ،
شهّاد أنجِيةٍ

وقف عروضي (زمني)

قطاع أوديةٍ، للوتْر طَلّابا

إن إيقاع العجز هو امتداد لإيقاع الصدر، تتلاشى فيه أصداؤه بالتدريج، ذلك أن التقفية الداخلية الممثلة بأصوات اللين تلعب دوراً هاماً في بناء الإيقاع الداخلي للبيت صدراً وعجزاً وإذا علمنا أن الشعر الجاهلي كان شعراً مسموعاً منذ نشأته فإن ما ندعوه التضمين الداخلي بشكل منبعاً أساسياً لموسيقاه.

المبحث الثاني: المحسنات اللفظية:

الترصيع:

الترصيعُ في اللغة: التركيب، ومنه تاجٌ مرصعٌ بالجوهرِ، وسيفٌ مرصّعٌ أي محلّى بالرصائعِ، وهي حلَقٌ يُحلى بها، الواحدة رَصيعة، والبيت المرصَّعُ الذي تتتالى فيه القرائنُ كما يُرَصَّعُ التاجُ بالجوهر[٤٣].

وهو ما يكون في حشو البيت من سجع، وقد عرفه قدامه بن جعفر، بقوله: "ومن نعوت الوزن، الترصيع هو أن توخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد"[٤٤]. وهو من الجماليات التي تهب الشعر حلاوة في القراءة وسلاسة وسهوله عند الإلقاء، والشعر المرصع يسهل حفظه كثيرا، وقد ورد هذا اللون الموسيقي في أمثلة عديدة في شعر الخنساء، ومثاله قولها:

المَجْـدُ حُلّتُـهُ، وَالجُودُ عِلّتُـهُ،
والصّـــدقُ حوزتهُ انْ قرنهُ هاباَ[٤٥]

اختارت الشاعرة الكلمات: (خلته، علته، حوزته) لتعبر عن صفات ذلك الأخ الغائب، وهي أبنية صرفية متشابهة، إن إلحاح تلك الصفات على الشاعرة، وحبها العظيم لأخيها استدعت مثل هذه الأبنية الصرفية المتماثلة لتكسب المعنى جرساً موسيقياً قوياً. كما تكرار صوت التاء في هذه الأبنية المتماثلة، ليضفي عليها صفة الهمس والشدة معا، إذ إن هذا الصوت مهموس شديد

٤٢- المصدر نفسه، ص: ١٥٧. الأنجية: المجالس يُتناجى بها.
٤٣- ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت:٧١١ هـ) لسان العرب، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م، مادة (صدر).
٤٤- قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م، ص: ٨٠,
٤٥- الخنساء، الديوان، ص: ١٥٤، علته: إذا اعتل فهو جواد، فكيف قبل أن يعتل، إذا طلبت إليه حاجة فإن علته أن يقضيها لك، حوزته، حرزه الذي يستحرز به.

"في تكونه لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا فجائياً سمع ذلك الصوت"(٤٦) محدثاً انفجاراً صوتياً واضحاً. وإذا كان "الترصيع يرتبط في جوهره بوقفة زمنية قصيرة، تتلو كل جزء من أجزائه، فإنه يمكننا أن نجعل منه كذلك تصريع الجملة أو البيت إلى أجزاء متساوية تقريباً، والوقوف على كل جزء منها دون أن تكون مجموعة"(٤٧). قالت الخنساء:

حَـمّـالُ ألـويَـة، قَـطّـاعُ أوديَـةٍ،
∴
شَـــهّـادُ أنجيَـةِ، للوِتْرِ طَلاّبـا(٤٨)

ويبدو الترصيع واضحاً إذا كتبنا البيت على النحو التالي:

حَمّالُ ألويَةٍ،
قَطّاعُ أوديَةٍ،
شَهّادُ أنجيَة،
للوِتْرِ طَلاّبا،

إن ما نقصده في هذا المقام ذلك الترصيع الذي تنتجه تلك الوقفة الزمنية، فقد وقفنا عند إنشاد هذا البيت أربع مرات، وإذا ما كررنا القراءة عدة مرات، سيبدو ذلك الإيقاع جلياً لا تشوبه شائبة. قالت الخنساء:

خطّـابُ محفلـة فرّاجُ مظلمـة
∴
انْ هابَ معضـــلةَ ســـنّى لهاَ باباَ(٤٩)

ويبدو الترصيع واضحاً إذا كتبنا البيت على النحو التالي:

خطَّابُ محفلةٍ
فرَّاجُ مظلمةٍ
انْ هابَ معضلةً
سنّى لهاَ باباَ

إن تتابع صفات صخر، تجبرنا على الوقوف أربع مرات، ترتبط كل وقفة بزمن محدد، ومن مجموع هذه الوقفات يتشكل الإيقاع الواضح ترصيعاً.

قالت الشاعرة:

سُـــمُّ العـداة وفكّـاكُ العُنـاة إذا
∴
لاقى الوَغَى لم يكُنْ للمَوْتِ هَيّابا(٥٠)

سُمُّ العداةِ
وفكَّاكُ العُناةِ
إذا
لاقى الوَغَى
لم يكُنْ للمَوْتِ
هَيّابا

ثمة ست وقفات في هذا البيت، أكسبته إيقاعاً داخلياً ساحراً، قادماً من الترصيع بمفهومه الإيقاعي الواسع. تضافرت هذه الوقفات مع حالة مديح الشاعرة لأخيها في البيت، لتولد للسامع إيقاعاً مكوناً من ست نغمات، تتجاوب فيما بينها، وتأتلف من خلال ما

٤٦- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص: ٦١,
٤٧- محمد العبد، تحليل الدلالة في الشـــعر الجاهلي، ص: ١٠٠، ص: ١٠١,
٤٨- الخنســـاء، الديوان، ص: ١٥٧، أي أنه قائد وفي يده اللواء، أنجيـة: لا ينتجي القوم من دونـه، أوديـة: خروقـا مجهولة، يختبط: يســـير في الأرض بغير معرفة، قطاع أودية: يبتعد في الغزو.
٤٩- المصدر نفسه، ص: ١٥٥، خطاب: أي خطيب، يخطب فيفصـل في خطبته، ويصـيب مفصـل الحق. المعضـلة: ما غلبت الناس.
٥٠- الخنساء، الديوان، ص: ١٥٨، السم: أي يقتل الأعداء، العناة: الأسرى.

يسمى بالترصيع. هذه الوقفات الزمنية أفضت إلينا بإيقاع لامس شغاف أحاسيسنا وشدنا إلى موسيقاه الداخلية المنسابة عبر الترصيع.

الترصيع:

التصريع لغةً: من صرّع الباب: جعله ذا مصراعين، ويقال: صرّع البيت من الشعر: جعل شطريه متفقين في التقفية، واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، وقيل: هو من الصّرعين، وهما طرفا النهار، وقال قوم: هو من الصّرع الذي هو المثل[٥١]. أما في الاصطلاح، فالتصريع أن يكون عروض البيت الأول مخالفاً لضربه في الاستعمال فيجعل الشاعر العروض كالضرب فيلزمها من اللوازم ما يلزم الضرب؛ أي ما كانت عروض البيت فيه تابعةً لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته[٥٢]. وقد حاولت الخنساء أن تحقق التوافق الإيقاعي البلاغي بين العروض والضرب، وذلك بإشراكهما في قافية واحدة، وهذا ما سمي قديماً وحديثاً بالتصريع، ولقد درج الشعراء العرب منذ قديم الزمان على ابتداء قصائدهم بالتصريع، وربما يصرع الشعراء ليعلموا السامعين" في أول وهلة، أنهم سمعوا كلاماً موزوناً غير منثور، ولذلك وقع أول الشعر"[٥٣]، ويمكن للشاعر أن يصرع في غير الابتداء وذلك "إذا خرج من قصة إلى قصة، أو وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع، إخباراً بذلك وتنبيهاً"[٥٤]. كثرت هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية في مطالع قصائد الخنساء، ومن أمثلته، قول الشاعرة:

يا عَينِ بَكّي على صَخْرٍ لأشْجانِ
وهاجِسٍ في ضَميرِ القَلْبِ حرَّانِ[٥٥]

فنلاحظ التوافق الإيقاعي بين عروض البيت (أشْجانِ) وبين ضربه (حَرَّانِ) وقد اشترك كلّ منهما في قافية واحدة. ومن أمثلة التصريع، قول الخنساء:

أبَتْ عَيْني وعاوَدَها قَذاها
بعوَّارٍ فما تقْضي كَرَاهَا[٥٦]

ونلاحظ التوافق الموسيقي بين عروض البيت (قَذاها) وبين ضربه (كراها) وقد اشترك كلّ منهما في قافية واحدة. ومن أمثلته كذلك، قول الشاعرة:

يا عَيْنُ جُوْدِي بِدَمْعٍ منكِ مِغْزارِ
وابْكِي لصَخرٍ بِدمعٍ مِنكِ مِدْرَارِ[٥٧]

ونلاحظ التوافق العروضي والموسيقي بين عروض البيت (مِغْزارِ) وبين ضربه (مِدْرَارِ) وقد اشترك كلّ منهما في قافية واحدة. وأغلب الظن أن الشاعرة لا تعمد إلى التصريع في شعرها، وإنما "تأتيها الجملة الموسيقية الأولى (الصدر) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزناً وتقفية وهذا الإلحاق لا يكون على حساب المعنى"[٥٨]. تقول الخنساء:

عين جودي بدموع مُنْهَمِرْ
وابكيا صَخْرا بكاءً غيرَ سِرْ[٥٩]

٥١- ابن منظور، لسان العرب، مادة: صرع.
٥٢- القاضي التنوخي، أبو علي عبد الباقي عبد الله بن الحسن القوافي، (ت:٣٨٣هـ) القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٧٨. ص: ٧٦,
٥٣- المصدر نفسه، ص: ٧٦,
٥٤- ابن رشيق القيرواني، العمدة، جـ١، ص: ١٧٣,
٥٥- الخنساء، الديوان، ص: ٤١١، أشجان: أحزان، واحدها: شجن، الهاجس: ما يهجس في القلب، أي يحدث به الرجل نفسه.
٥٦- المصدر نفسه، ص: ٢٧٨، أي أبت لا تنام، عاودها فذاها الذي كان سلف عنها، أي جاءها بعوار، يعورها: يبكيها، قذاها: همها وأرقها، كراها: نومها، العوار: الحزن.
٥٧- الخنساء، الديوان، ص: ٢٩٠,
٥٨- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، ط١، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ص: ١٠٣,
٥٩- الخنساء، الديوان، ص: ٤١٠. المنهمر: السائل.

فتوافقت كل من (مُنْهَمِرْ) في الصدر، مع (غيرَ سِرْ) في العجز، عروضياً وصوتياً، فكلاهما متكونان من بنية صوتية واحدة:

ص ح ص + ص ح + ص ح ح

مُنْ + هـ + مِرْ

غَيـ + رَ + سِرْ

وصرعت الخنساء في مطلع إحدى قصائدها قائلة:

زهير في مطلع معلقته قائلاً:

أَلا مَـا لِـعَـيـنَـيـكِ لا تَـهـجَـعُ

وَتُـبَـكّـي لَـوَ أنَّ الـبُـكـا يَـنـفَـعُ[٦٠]

فتوافقت (تَهجَعُ)، في الصدر مع أختها (يَنفَعُ) في العجز بصورة صوتية متماثلة:

ص ح ص + ص ح + ص ح ح

تَهـ + جـ + عـ

يَنـ + فـ + عـ

وصفوة القول: يبدو التصريع جليا واضحا في شعر الخنساء، بجلاء تلك القيم الإيقاعية المتنوعة في شعرها، سواء أكان في مطالع القصائد، أو داخل جسد القصيدة، والبيت المصرع لا يثير استجابة السامع للمعنى فحسب، وإنما يحرك في دواخلة ضروباً من الطرب الداخلي؛ يحس به حال تدفق مثل هذه البِنى الموسيقية إلى مسامعه، وكما قال بعضهم أن "الشاعر يريد إيصال معانيه على أتم نغم، مثيرة استجابة السامعين للصوت، والصورة والانفعال والفكرة"[٦١].

التصدير:

هو عبارة عن كل كلام بين صدره وعجزه رابطة لفظية غالبا، أو معنوية نادرا، ما تحصل بها الملاءمة والتلاحم بين قسمي كل كلام[٦٢]. يعد التصدير من فنون البديع الأصيلة التي تدل على مكانة الشعراء وقدرتهم الإبداعية على صياغة الألفاظ ووضعها في مواضعها اللائقة بها, لتحقيق التلاؤم الصوتي والإيقاعي والموسيقي الذي يزيد الكلام حلاوة ويكسبه روعة ومهابة، تأخذ بمجامع القلوب والألباب[٦٣]. يقع هذا الفن البديعي في النثر والشعر، وهو من المواضع التي يتأنق فيها الأدباء والشعراء وهو في النثر: أن يجعل الأديب أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة[٦٤]. وفي الشعر أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني، و"هو أخف على المستمع وأليق بالمقام"[٦٥]. ويُعدُّ التصدير من أهم ألوان التكرار، فهو "من أنواع التكرار التي تمثل في نمطيتها حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره حيث يرد اللفظ فى الكلام، ثم ينمو بعده المعنى"[٦٦].

ويعد هذا اللون البديعي من الفنون التي تنبع من

٦٠- المصدر نفسه، ص: ٣٤٨,

٦١- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص: ١٠٤,

٦٢- عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، (د.ت) مكتبة الآداب، القاهرة، جـ٤، ص: ٧٨ وما بعدها.

٦٣- يوسف بن عبدا لله الأنصاري، البديع والتشكيل الصوتي، مجلة جامعة أم القرى، منشور بموقع الجامعة.

٦٤- السكاكي، أبو يعقوب بن أبي بكر (ت:٦٢٦) مفتاح العلوم، شرح: نعيم زرزور، ط١، ١٩٨٣م، دار الكتب العلمية بيروت، ص: ٤٣٠-٤٣١,

٦٥- ابن حجة الحموى تقي الدين الحموي الأزراري (ت: ٨٣٧هـ) خزانة الأدب وغاية الأرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ج: ١، ص: ٢٣٩,

٦٦- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطتبة لبنان، ١٩٩٤م، ص: ٢٩٩,

الذوق العربى فى الشعر، ويرجع الحسن فيه إلى نوع الدلالة التي تهدف إلى التقرير والتبيين، وإلى ما فيه من زيادة المعنى التى ترجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثانى، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاء، فهو رابط من روابط التذكر، كما أن الترديد المتمثل في اللفظتين يعطى لوناً من الإيقاع الموسيقى يتقارب مع الغناء والذي يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها، يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد"[٦٧].

ومن أمثلته في شعر الخنساء:

السّـــيّـدُ الـجِّـحْـجـاحُ وابـ

ـنُ السَّـــادةِ الشُّـــمِّ الجحاجحْ[٦٨]

نلاحظ أن كلمة (الجِّحْجاح) جاءت في كل من صدر البيت وعجزه، وجاء هذا التكرار ليشد من أز المعنى الذي أرادته الشاعرة، إذ إن معنى (الجِّحْجاح) ضخم الفعال، وجاءت هذه الصفة مرة مرتين لتؤكد صفة صخر هذه. قالت الخنساء:

يـاعَينِ جُودي بِـالـدُموعِ الهُمُولْ

وَابكِ لِصَـــخرٍ بِالدُّمُوعِ الهُجُولْ[٦٩]

نلاحظ أن الشاعرة قامت بتكرار مفردة (بِالدُموعِ) في صدر البيت، ومفردة (بِالدُّمُوعِ) في عجز البيت، لتؤكد الشاعرة بكاءها وحزنها، ولتكسبه الاستمرارية والثبات. يحقق هذا اللون البديعي جرسا موسيقيا مؤثرا في المتلقي، عن طريق تكراره لمفردتين تشتركان لفظا ومعنى، كما يعمل على تقوية العلاقة بين صدر البيت وعجزه، بربطهما بكلمة مشتركة ومتكررة، وكل ذلك يصل بالبيت الشعري إلى تلاؤم دلالي وموسيقي وبديعي مميّز.

الجناس:

إذا كان التكرار هو العنوان الكبير للتماثل الإيقاعي الصوتي في الشعر بعامة، فإن التجنيس هو فرع لهذا التكرار، ونوع من أنواعه، ومرتبط به ارتباطاً عضوياً كاملا. ولا يعني الحديث عنه منفصلاً إلا لتسهيل الدراسة وتبويب المادة العلمية، وهو في أساسه يعني التشابه بين أصوات الكلمات في النظام اللغوي للبيت الشعري الواحد، كأن تتشابه الصيغ وتتقارب في صوتها، أو وزنها الصرفي، مثل أن "يأتي الشاعر بلفظتين مسجوعتين، في تصريف واحد"[٧٠]. وقد أورده بعض المحدثين، تحت عنوان الموازنات الصوتية التي تتلاحم فيما بينها لتفصح عن إيقاع بيِّن في القول الشعري"[٧١]، وسنعرض له من زاوية التماثل الصوتي، داخل البيت الشعري الواحد، للاعتقاد أنه يؤدي من موقعه هذا وظيفة إيقاعية داخلية تبدو في صورة جلية واضحة. أفادت الخنساء من الإمكانات التجنيسية للأصوات، بصورة جلية، فبالنظر إلى شعرها، نلاحظ وجود الجناس في غير موضع، ومثاله قول الخنساء:

حَامِي الحقِيْقَةِ، مَحْمُودُ الخَلِيقَةِ مَه

دِيُّ الطَّرِيْقَـةِ، نَفَّـاعٌ، وَضَـــرَّارُ[٧٢]

تجانست الألفاظ (الحقيقة، الخليقة، الطريقة) في صدر البيت وعجزه، وقد أدّى التجانس الصوتي، داخل البيت الشعري الواحد إلى تغذية الإيقاع الشعري،

٦٧- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مطبعة الأنجلو المصرية ١٩٥٢م، ص: ١٢٢,

٦٨- الخنســاء، الديوان، ص: ٣٣٠. الســيد: الذي يســود بفعاله، جحجح: ضخم الفعال.

٦٩- المصدر نفسه، ص: ٣٠٦,

٧٠- قدامة بن جعفر، نقد الشعر ص: ٨٩,

٧١- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص: ١٢,

٧٢- الخنساء، الديوان ص: ٣٩٢. نفاع وضرار: كريم، وشديد البأس في الخصومة.

فأكسبه رنة واضحة تنبع من التماثل الصوتي الموسيقي الذي يريح نفس المتلقي ويطربها ويشدها إلى التفكر فيما وراء الصور والأنغام من معان بعيدة المرامي، يفصح عنها هذا النوع من الموسيقى، ذلك أن اتفاق لفظتين في المكونات الصوتية يشكل مصدر انسجام إيقاعي، يصدر عنه لحناً وتأثيراً في النفس. قالت الخنساء:

فَـالحَمْـدُ خِلّتُـهُ والجُودُ عِلّتُـهُ
والصِّـــدْقُ حَوْزَتُـهُ إنْ قِرْنُـهُ هَـابَـا[٧٣]

حمّـال ألويـةٍ، شـــهّـاد أنجِيـةٍ
قَـطـاع أوديـةٍ، لـلـوتْـر طَـلّابـا[٧٤]

سُـــمُّ العـداة وفكّـاكُ العُنـاة إذا
لاقى الوَغَى لَمْ يَكُنْ لِلقِرْنِ هَيّـابَـا[٧٥]

فهذه الألفاظ المتجانســـة (ألوية، أنجية، أودية، خلته، علته، حوزته، العداة، العناة) أينع فيها إيقاع قادم من ألفاظ متعددة أفرطت في التعانق فيما بينها، لتنجب لنا معزوفة موســـيقية ندر سماعها، إنها المعزوفة القـادمـة من التجنيس. كمـا يتجلى الجنـاس في قول الخنساء:

تُـذْرِي السَّـــوَافِ عَلَى السَّـــوَا
مِ وأجْـدَبَتْ سُـــبُـلُ المَسَـــارِحْ[٧٦]

جاءت اللفظتان (السواف، السوام) متجانستان، وقد أكسبها البيت الشعري إيقاعا دخل إلى زوايا النفس الإنسانية ومخابئها على وتر من الموسيقى الأكثر رقة، إنها الموسيقى القادمة من الترديد الصوتي لألفاظ بعينها داخل رقعة ضيقة تسمى البيت. ومن أمثلته قول الخنساء:

آبي الهضـــيمـة آتٍ للعظيمـة مت
لافُ الكَريمـة لا نِكْسٌ ولا وانِ[٧٧]

فاللفظتان: (الهضيمة، العظيمة)، أغدقتا بتجانسهما على وزن البيت الشعري موسيقى خفية، إنها الموسيقى الداخلية التي أفصحت عنها الشاعرة؛ لوعيها بكل إمكانات اللغة، فكانت مطواعة بين يديها.

ومن الملاحظ أن الألفاظ المتجانسة في شعر الخنساء، لم تكن على حساب المعنى، وإنما جاءت لتشد من أزره وتخدم الوظيفة الإبلاغية لإيصاله بواسطة رسالة ذات رنات متشابهة، مبعدة الرتابة والسكون، إنه ذلك الجناس الذي طلبه المعنى، واستدعاه وساقه نحوه، إنه ذلك الجناس الذي "لا يبتغي الشاعر به بدلاً ولا يجد عنه حولاً"[٧٨].

الخاتمة:

تناول هذا البحث بعض الظواهر الموسيقية والإيقاعية في شعر الخنساء؛ وقد حاول البحث التركيز على هذه الناحية التي تفحص شاعرية النصوص، وتكشف عن البِنى الموسيقية فيها، وأجاب البحث عن سؤال: ما الظواهر الموسيقية في شعر الخنساء وما

٧٣- المصـدر نفسـه، ص: ١٥٤. علته: إذا اعتل فهو جواد، فكيف قبل أن يعتل، إذا طلبت إليه حاجة فإن علته أن يقضيها لك، حوزته، حرزه الذي يستحرز به.
٧٤- الخنســاء، الديوان، ص: ١٥٧. الأنجية: المجالس يُتناجى بها.
٧٥- المصدر نفسه، ص: ١٥٨. السَّم: أي أنه يقتل الأعداء، العناة: الأسراء، واحدها عان، الوغى: الضجة والصوت.
٧٦- الخنســاء، الديوان، ص: ٣٣٤. الســوافي: الرياح، على السـوام: على المال كله، أي التراب، المسـارح: الفلوات التي تريغ الناس فيها المراتع، فلا يجدون فيها شـــيئا، لأن المال يسرح في الفلوات.
٧٧- المصـدر نفسـه، ص: ٤١٣. أي كان يأبى الظلم والجور، متلاف الكريمة، أي يتلف كرائم الإبل لضـــيوفه، النكس: الضعيف الجبان.
٧٨- عبد القاهرالجرجاني (ت:٤٧١هـ) أسـرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ١٩٩١م، ص: ٧.

طبيعتها..؟ وكانت الإجابة من خلال عرض لهذه الظواهر الإيقاعية التي امتلأ بها شعر الخنساء، وهيمنت على أجزاء كبيرة منه.

وقد عرض البحث لهذه الظواهر من خلال مبحثين:

المبحث الأول: وتم من خلاله دراسة جوانب الموسيقى الداخلية، مثل ظاهرة التدوير، وظاهرة التماثل الصوتي المقطعي، وظاهرتي التضمين الخارجي والداخلي.

أما المبحث الثاني: فقد عرض للمحسنات اللفظية، ودرس كلا من ظاهرة الترصيع، وظاهرة التصريع، وظاهرة التصدير، وظاهرة الجناس.

وقد ساهمت هذه الظواهر الموسيقية في إبراز النواحي الجمالية المؤثرة في شعر الخنساء، مثل ظواهر: التدوير، والتماثل الصوتي المقطعي، والتضمين الخارجي والداخلي، وظاهرة الترصيع، والتصريع، والتصدير، وظاهرة الجناس. ففي ظاهرة التدوير تبين من خلال هذا البحث، أن مأساة الخنساء بفقدها لأخيها، تولد عنها أحاسيس جارفة لم يكن سهلا أن تقف الشاعرة بين شطر البيت وعجزه، بل جاءت كثير من الأبيات متصلة بالتدوير؛ سائلة الجريان بدموع لا يمكن وقفها. أما ظاهرة الأصوات اللينة الطويلة، فقد كشفت أن استخدامها المتكرر، إنما جاء ليلائم حالة الشاعرة النفسية، ويتماها مع ما يجول في قلبها، فهي في حالة نداء دائمة لأخيها الغائب. كما كشفت ظاهرتا التضمين الداخلي والخارجي عن وعي الشاعرة بأدواتها الصوتية، فحرصت أن تتدفق أحاسيسها من خلال أكثر من بيت كي تتم فكرتها، وبنفس القدر حرصت على وحدة فريدة داخل البيت من الناحية الصوتية والموسيقية. أما ظواهر الترصيع، والتصريع، والتصدير، والجناس، فقد رفدت شعر الخنساء بموسيقى منسابة، وجلية، جاءت عبر استخدام الشاعرة للألفاظ المتكررة والمتجانسة.

المصادر والمراجع

المصادر:

١. ابن الأثير، ضياء الدين (ت:٦٣٧هـ) المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، جـ٢، دار نهضة مصر للطباعة، الفجالة، القاهرة، ١٩٦٢م.

٢. عبد القاهر الجرجاني (ت:٤٧١هـ) أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي; ١٩٩١م، ص٧.

٣. الباقلاني، أبو بكر بن محمد (ت:٤٠٣هـ) إعجاز القرآن تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٣، مصر بدون تاريخ. ص:٦٣.

٤. ابن حجة الحموى تقي الدين الحموي الأزراري (ت: ٨٣٧هـ) خزانة الأدب وغاية الأرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٥. الخنساء، تماضر بنت عمرو (ت:٢٤هـ) ديوانها بشرح ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني النحوي، تحقيق: أنور أبو سويلم، دار عمار، ١٩٨٩م.

٦. الخنساء، الديوان، شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

٧. أبو يعقوب السكاكي (ت:٦٢٦هـ) مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، بيروت، ١٩٨٣م.

٨. القاضي الباقلاني، أبو بكر بن القاسم، إعجاز القرآن، ط٣، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، بدون تاريخ.

٩. القاضي التنوخي، أبو علي عبد الباقي عبد الله بن الحسن (ت:٣٨٣هـ) القوافي تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٧٨، ص٧٦.

١٠. قدامة بن جعفر (ت:٣٢٧هـ) نقد الشعر تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، دار عطوة للطباعة، القاهرة, ١٩٧٨م.

١١. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط٤، تحقيق محمد بن محيي الدين عبد الحميد، دار عطوة للطباعة، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٢. القيرواني، ابن رشيق (ت:٤٢٦هـ) العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ط١، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط١، ١٩٣٤م.

١٣. أبو هلال العسكري، الصناعتين (ت:٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم، القاهرة ط٢، ١٩٥٢م.

المراجع:

١. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.

٢. إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مطبعة الأنجلو المصرية ١٩٥٢م.

٣. أماني سليمان داود (علي عبد الله) شعر الحسين بن منصور الحلاج، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيلول ٢٠٠١م.

٤. بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياش، ط٣، مركز الاتحاد الحضاري ١٩٩٤م.

٥. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٦. حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، مصر, ١٩٩٨م.

٧. حازم علي كمال الدين، ظاهرة المقطع الصوتي في اللغة العربية، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٤م.

٨. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت, ١٩٨٧م.

٩. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية, ١٩٩٠م.

١٠. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط١، دار البحوث العلمية، الكويت, ١٩٨٠م.

١١. سليمان البستاني، اليادة هوميروس، معربة نظماً، مطبعة دار الهلال، مصر ١٩٠٤م.

١٢. شارل بارلي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد، ط١، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م.

١٣. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط١، دار الكتاب العربي، القاهرة, ١٩٨٦م.

١٤. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة, ١٩٨٦م.

١٥. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧م.

١٦. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط١، دار الطليعة، بيروت, ١٩٨٣م.

١٧. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

١٨. محمد العبد، تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي، ط١، مكتبة الحرية الحديثة، ١٩٨٦م.

١٩. فوزي حسن الشايب، محاضرات في اللسانيات، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩م.

٢٠. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط١، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ١٩٩٠م.

Rhythm In the Poetry of Al Khansa

M. H. Alazazzma
Department of Arabic language - Faculty of arts - Hail University - K.S.A.

Abstract

My research deals with rhythm in the poetry of Al Khansa as part of the poeticalness of her poetry. My research reveals the musicality of her poems. Infact, It is an attempt to answer the following question: Does Al Khansa's poetry have any distinctiveness as far as rhythm is concerned?. In this respect, my research studies recurrence, phonetic and verse partition symmetry, internal and external connotations, voiced and unvoiced sounds as well as fricatives among other features in the poetry of Al Khansa.

Keywords: Al Khansa, voiced and unvoiced sounds, recurrence, phonetic and verse partition, symmetry, internal and external connotations.