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)

DOI: 10.5281/zenodo.8185722

**Mr. Shams Ud Din*

***Dr. Habib Ullah Khan*

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 بنوعيها: الخارجية والداخيلة وكل ما من شأنه أن يحدث نغماً في الأذن، وأثرا في النفس، أو يلفت إليه الفكر.

لكن ما الإيقاع أولاً؟الإيقاع "مصطلح إنجليزي اشتق أصلا 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.

.....

**Ph.D. Researcher Faculty of Arabic International Islamic University Islamabad*

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

وإذا كان ذلك كذلك، فهو ليس الوزن بل هو أشمل، إذ الوزن مضمَّن 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 ينازع 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 لقصيدة ما هي الوزن والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يُحدثَ 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، والتطريز، 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 ونقد الشعر والصناعتين 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 ترددا، 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 والجيم والدال والذال والراء والزاي والضاد والظاء والعين والغين واللام والميم والنون والواو والياء الواو 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

الصوت	عدد تكراره
الباء	53
الجيم	28
العين	40
الغين	07
الدال	52
الذال	13
الراء	121
الزاء	03
الضاد	08
الظاء	03
اللام	108
الميم	87
النون	72
الواو	56
الياء	47

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

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد الترب أستار

تبكي خناس فما تنفك ما عمرت لها عليه رنين وهي مفتار

الأحرف المهموسة: وهي الأصوات التي لا تتذبذب في أثناء النطق بها 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 أمواجه العاتية، أما الأحرف المهموسة فيه جزرُ، يتراكب من خلالها ويتراجع، ثم يُقدم إقدام الأتيّ لا يعوقه شيء.

ولهذا، كان للأحرف الشديدة حق الريادة؛ إذ كثيرا ما يلتقي الجهر مع الشدة، فكل من يريد الجهر بشيء ما، ينبغي أن يشتد في صوته. وهي كالآتي:

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

أحرف المد: لقد وردت أحرف المد 193 مرة في القصيدة وهو عدد لا بأس به. فهذه الأحرف أتاحت للشاعرة في مد صوتها بالأنين والآهات، وتنفس عن صدرها المفعم حزناً، من خلال مد النفس، فتخرج آلامها المرة والثقيلة، وزفراتها الحرَّي، 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 والنفوس.

ومن أمثلتنا على المد في المرثية شواهد كثيرة نأخذ منها:

يا صخر ورَّاد ماء قد تناذره أهل الموارد ما في ورده عار

وما عجول على بَوَّ تطيف به 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 يوحي بامتداد الآهات والأحزان.

ولعلنا أن نذكر التنوين والدور المهم الذي لعبه في القصيدة، وهذا لما فيه من غُنة هي كمد الصوت بالأنين، وهو يضاف إلى صوت النون، فيؤديان الوظيفة نفسها، ولقد ورد التنوين 64 مرة في القصيدة وهو يساعد من التنفيس عن المصائب والآلام.

ومن أمثلتنا على التنوين نذكر قول الشاعرة:

فرع لفرعٍ كريمٍ غير مؤتشبٍ جلد المريرة عند الجمع فخَّار

يمكن القول أن الشاعرة استغلت صفةِ الغُنةِ في "التنوين" وتوظيفها للإيحاءِ بمدى حزنها وبكائها على أخيها.

الألوان البديعية في قصيدة الخنساء

1- التجنيس: الجناس عند البلاغيين: تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، كما في قوله -تعالى-: **وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيْرَ سَاعَةٍۚ** .(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 منهما ينقسم إلى ثلاثة أنواع وهي: المماثل، المستوفى، وجناس التركيب.

والثاني ينقسم إلى أربعة أقسام وهي: الجناس المضارع أو اللاحق، الجناس الناقص، الجناس المحرَّف، 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 "تجانس المناسبة" وكشف عن أسرار بلاغته في كثير من آي الذكر الحكيم، فمن ذلك قوله -تعالى-: **ثُمَّ ٱنصَرَفُوا۟ صَرَفَ ٱللَّهُ قُلُوبَهُم** .(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 الخبر، وقد رتب صرف قلوبهم عن الخير على انصرافهم عما أنزل الله من الآيات، وكأنَّ انصرافهم ليس لهم وإنما هو عليم.(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 شبيهًا به وليس إياه، من ذلك قوله – تعالى –: قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُم مِّنَ ٱلْقَالِينَ.[12] فـ"قال" من القول و"قالين" من القلي فهما وإن تشابهت حروفهما مختلفان لايرجعان إلى أصل واحد.

مهما يكن من أمر الجناس، فما يهمنا هو كونه ظاهرة أسلوبية تسهم مع ظواهر أخرى في بناء موسيقى القصيدة. وفي دراستنا لظاهرة الجناس في مرثية الخنساء لا نهتم كثيرًا بأنواعه وتصنيفاته بقدر ما نهتم بدوره الموسيقى، وقد وردت هذه الظاهرة الأسلوبية في مرثية الخنساء في أبيات كثيرة سنتعرض لبعضها بالدراسة والتحليل أما البعض الآخر فنكتفي بالإشارة إليها فقط تجنبًا الإطالة في هذه الظاهرة.

نجد الجناس الناقص بين "راغية وطاغية" و"أندية وأودية" و"نخَّار وعقارُ" و"جَرَّارُ ومُرّارُ" و"عار ونار" و"مهمار ومهصار" وبين "حار وحاد" من جهة ومن جهة ثانية بين "حار وقار".

وورد جناس الاشتقاق في البيت التاسع في قولها:

يا صخرُ ورّاد ماء قد تناذره أهل الموارد ما في ورده عارُ

لقد جاء الاشتقاق بين "ورّاد، الموارد، ورد" فكل كلمة من هذه الكلمات مشتقة من "وَرَدَ" وهي تشكل رنة موسيقية تتجاوب مع المعنى المراد "ويبدوا أن هناك اشتراكًا واضحًا في الحروف بين الكلمات الثلاث، ولكن هذا الاشتراك ليس خاليًا من الدلالة، و "ورَّاد" تعود إلى صخرٍ لتميزه ولتعظمه، 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 الورود، وهذا يعني نفى العار عن صخر الذى يستطيع أن يرد المياه وإلصاقه بغيره.

بعد دراستنا للقصيدة اتضح لنا أن الجناس قد أضاف في القصيدة نغمًا موسيقيًا جميلًا لجذب القارئ والسامع وللتعبير عن صورة نفسية ومعاناة حقيقية.

ومن الظواهر الأسلوبية التي تزيد الموسيقى عذوبة وجمالًا نجد التشطير، وهو "أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامها مع قيام كل واحد منهما بنفسه".[13]

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

وإن صخرًا لمقدامٌ إذا ركبوا وإن صخرًا إذا جاعوا لعقَّارُ

وتقول:

حمّال ألوية هبَّاط أودية شهَّاد أنديةٍ للجيشِ جرَّارُ

نخَّار راغبة ملجاء طاغية فَكَّاك عانية لِلعَظْم جبَّارُ

فهذه الأجزاء جميعها متعادلة شكلًا، ومتجاوبة نغمًا، تحدث نوعًا 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 إيضاحًا للمعنى وإفصاحًا عنه، حتى إن معاجم اللغة عمدت إلى شرح معاني الكلمات بإيراد أضدادها.

وقد لقيت ظاهرة الطباق قبولًا عند الشعراء، فأفادوا من قيمتها الدلالية واتخذها المبدعون منهم وسيلة لتكثيف الأثر الانفعالي، بما توفره من أثر إيقاعي، ترسم حدوده علاقة التضاد وتداعياتها الذهنية التي تجعل استحضار أحد الضدين مؤذنًا باستحضار ضده الآخر لفظًا ومعنى.

وربما جرسًا في بعض الأحيان، لأنَّ كثيرًا 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–: **مِّمَّا خَطِيٓـَٔـٰتِهِمۡ أُغۡرِقُواْ فَأُدۡخِلُواْ نَارٗا**،[14] فقد جمع بين الإغراق وما يتعلق بالإحراق وهو دخول النار؛ إذ دخول النار يتسبب عنه الإحراق المقابل للإغراق.

الثاني: إيهام التضاد: وهو التعبير عن المعاني غير المتقابلة بألفاظ تتقابل معانيها الحقيقية كما في قول دعبل الخزاعي:

لا تعجبي ياسلمُ من رجلٍ ضحك المشيبُ برأسه فبكى

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

من أمثلة الطباق الإيجابي –وهو إذا كان المعنيان المتضادان مثبتين معًا أو منفيين معًا– في القصيدة التي نحن بصددها "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 تعيشها الشاعرة "وقد مثلت الشاعرة لهذه الحالة بصورة الناقة التي فقدت ابنها، فهي تتماثل في حالتها النفسية مع الناقة في الإحساس بالفجيعة الناتجة عن الفقد.

وقد لفت انتباهي ورود التطريز ممتزجًا بالطباق وإن هذا لدليل على تداخل العديد من العواطف في نفس الشاعرة، فهي حينًا حزينة بائسة، وحيناً فخورة متحمسة، وحيناً آخر رزينة ساكنة.

لقد جاء الطباق قليلًا في القصيدة إلا أنه ترك أثراً في نفسية القارئ كما ترك نوعًا من الموسيقى جعلت من النص أكثر جمالًا ورونقاً.

التطريز: هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن العروضي، فيكون فيها كالطراز في الثوب. وعند ابن النقيب: هو أن تأتى قبل القافية بالألفاظ متساوية وزنا، فيبقى في الأبيات أواخر الكلام كالطراز في الثوب.

التطريز على ثلاثة أقسام: **الأول**: ما له عَلَمان عَلَمٌ من أوله وعَلَمٌ من آخره.

الثاني: ماله علم من أوله.

الثالث: ما له عَلَم من آخره.

المراد من العلم: ألفاظ متساوية وزنًا، والعلم يُطلق على خيط الثوب الذي يستخدم للتطريز على القماش، فهناك أبيات أو آيات متتالية تتكر فيها ألفاظ متساوية في الوزن في البدء والختام، أو في البدء فقط، أو في الختام فقط.

مثال الأول قوله –تعالى–: وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓاْ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ *وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٍ لِّلْعَٰلِمِينَ * وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ مَنَامُكُم بِٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱبْتِغَآؤُكُم مِّن فَضْلِهِۦٓ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَسْمَعُونَ * وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ يُرِيكُمُ ٱلْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا وَيُنَزِّلُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَيُحْيِۦ بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَآ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ.(15)

إذ بدأت كل آية بعبارة "ومن آياته". وانتهت بعبارة "إن في ذلك لآيات لقوم".

وقوله –تعالى-: أَمَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَّا كَانَ لَكُمْ أَن تُنۢبِتُواْ شَجَرَهَآ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ بَلْ هُمْ قَوْمٌ يَعْدِلُونَ * أَمَّن جَعَلَ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَجَعَلَ خِلَٰلَهَآ أَنْهَٰرًا وَجَعَلَ لَهَا رَوَٰسِيَ وَجَعَلَ بَيْنَ ٱلْبَحْرَيْنِ حَاجِزًا ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ * أَمَّن يُجِيبُ ٱلْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ ٱلسُّوٓءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَآءَ ٱلْأَرْضِ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ * أَمَّن يَهْدِيكُمْ فِي ظُلُمَٰتِ ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ وَمَن يُرْسِلُ ٱلرِّيَٰحَ بُشْرًۢا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِۦٓ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ تَعَٰلَى ٱللَّهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ * أَمَّن يَبْدَؤُاْ ٱلْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُۥ وَمَن يَرْزُقُكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ قُلْ هَاتُواْ بُرْهَٰنَكُمْ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ.(16)

إذ بدأت كل آية بعبارة "أَمَّنْ" وفي نهايتها "أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ".

وللقسم الثاني قوله –تعالى–: هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِي لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ۖ عَٰلِمُ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ ۖ هُوَ ٱلرَّحْمَٰنُ ٱلرَّحِيمُ * هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِي لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْمَلِكُ ٱلْقُدُّوسُ ٱلسَّلَٰمُ ٱلْمُؤْمِنُ ٱلْمُهَيْمِنُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْجَبَّارُ ٱلْمُتَكَبِّرُ ۚ سُبْحَٰنَ ٱللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ * هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ ۖ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ ۚ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ.(17)

إذ ابتدأت كل واحدة منها بعبارة "هو الله".

أما القسم الثالث فمثاله تكرار قوله –تعالى–: فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ .[18] في سورة الرحمن.

وتكرار قوله –تعالى-: فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ.[19] في سورة القمر.

وتكرار قوله –تعالى-: وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ.[20] في سورة المرسلات.

ويستشهد أبو هلال العسكري، للتطريز بأشعار أحمد بن أبي طاهر:

إذا أبو قاسمٍ جادت لنا يدُه لم يُحمد الأجودان: البحر والمطر

وإن أضاءت لنا أنوار غرّته تضاءل النيران: الشمس والقمر

وإن مضى رأيه أو حدُّ عزمتِه تأخر الماضيان: السيفُ والقدرُ

من لم يكن حذرًا من حدّ صولته لم يدر ما المزعجان، الخوف والحذرُ

ويسمى التوشيع أيضًا، وهو شكل من أشكال التماثل والترتيب يتميز بناؤه بوضع لغوي خاص وترتب أطرافه على هيئة سلسلة كلامية ذات خاصية صوتية بقصد بها إحداث تأثير ما.

مما ورد منه في المرثية قولها:

مشى السَّبَنْتي إلى هيجاء معضلةٍ له سلاحان أنيابٌ وأظفارُ

وما عجولٌ على بوّ تطيف به لها حنينان إعلانٌ وإسرارُ

ترعى إذا نسيتْ حتى إذا ادّكرتْ فإنَّما هي إقبالٌ وإدبارُ

لَا تسمنُ الدهرَ فِي أَرض وَإِن رتعت فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَان وتسجارُ

فالتطريز يتمثل في تساوي الكلمات الآتية: "أيناب وأظفار"، "إعلان وإسرارُ"، "إقبال وإدبار"، و"تحنان وتسجار". والتعريف الذي ذكره ابن أبي الإصبع للتطريز، يتطابق تمام التطابق مع الشكل التوزيعي 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 منهما قافية بيته أو سجع كلامه، كأنهما تفسير ذلك"، نحو: العلم علمان: علم الأبدان وعلم الأديان.

وقول الرسول –صلى الله عليه وسلم– "قد يَهرَم ابنُ آدم ويشيب منه اثنان: الحرص على المال، والحرص على العُمرِ".

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 بطبيعة موقعها المتماثل، ويظهر مثل هذا الأسلوب بعداً نفسياً من جهة المبدع ومن جهة المتلقى 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 للتلذذ بذكر المكرَّر.

ينبغي التنبه للفرق بين التوكيد اللفظي والتكرار.

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

أما التكرار: فهو إعادة اللفظ بنطقه وما يشبه 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 طالِبٌ- أسلوب توكيد؛ لأن الطالب واحد وأعيد اللفظ.

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

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعاليٍّ في نفس المتلقى، وبذلك يعكس جانبًا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا لايمكن فهمُهُ إلا من خلال دراسة التكرار، يحمل في ثناياه دلالات نفسيةً وانفعاليةً مختلفةً، تفرضها طبيعة السياق، والتكرار يمثل إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد على فهم مشهدٍ، صورةٍ أو موقفٍ ما.

ويتحقق التكرار عبر عدة أنواعٍ:

1- تكرار الحرف: وهو يقتضى تكرار حروف بعينها في الكلام، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادًا تكشف عن حالة الشاعر النفسية.

وفي هذا الصدد يحضرني مثالان قمينان بالذكر، وهما قصيدتان إحداهما رائية النابغة الذبياني التي مطلعها:

عُوجوا فحيُّوا لنُعمٍ دمنة الدار ماذا تُحبُّون من نؤيٍ وأحجارِ

النابغة الذبياني يترجَّى صحبته —وقد مروا قريبًا من الديار التي سكنوها يومًا 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 الريب التميمي الشهيرة التي رثى بها نفسه، ومطلعها:

ألا ليت شعري هل أبيتَنَّ ليلةً بجنبِ الغَضَا أُزجى القِلاص النَّواجيا

أما النابغة الذبياني، فقد لهج باسم حبيبته "نُعم" فذكره عشر مرات في ثلث القصيدة الأولى، وهو ما يدل على تمسكه بها، وحبه لها، وشوقه إليها. أما مالك بن الريب، فقد ذكر "الغضا" ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى حيث قال بعد المطلع:

فليت الغضا لم يقطع الركبُ عرضَه وليت الغضا ما شي الرِّكاب لياليا

لقد كان في أهل الغضا لودنا الغَضا مزارٌ ولكنَّ الغضا ليس دانيا

وهذا يكشف عن حالة الشاعر الذي ألوى به الشوق، وأزرى به الحنين إلى ذلك الغضا.

فكلمتا "نُعم" 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 بيف 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 نفتِّشُ عن هذه الكلمات التي تتردد عنده كثيرًا، فسوف تعبّر هذه الكلمات عمَّا يستحوذ على تفكيره".[21]

ويعد التكرار سمة أسلوبية واضحة ومهمة في الرثاء، يقول ابن رشيق القيرواني "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجِّع، وهو كثير حيث التمس من الشعر وُجدٍ".[22]

والتكرار في شعر الخنساء كثير، وربما أسهمت المواقف الرثائية في كثرته هذه، وربما بقيت لها دلالات نفسية هامة تلجئ الشاعرة إلى تكرار يُهدِّئُ من روعها، أو يُخَفِّفُ من حجم الإحساس بالألم.[23]

ينقسم التكرار إلى قسمين تكرار 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، فسنعرض الآن التكرار البسيط مبتدئين بالصوت فالكلمة أو الصيغة، ثم نعرج على التكرار المركب، مبرزين- في كل ذلك – أهم الدلالات التي قد يجلبها التكرار.

علمًا بأن القصيدة التي نحن بصددها، 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 ترددها لا على نظامها الأبجدي أو الألفبائي:

الجدول

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها
الراء	مكرر، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	121
اللام	جانبي، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	108
الميم	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	شفوي	87
الثاء	شديد، مهموس، منفتح	لثوي	82
النون	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	72
الهمزة	شديد، مهموس، منفتح	حنجري	69
الهاء	رخو، مهموس، منفتح	حنجري	61
الواو	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	56
الباء	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	53
الدال	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	52
العين	رخو، مجهور، منفتح	حلقي	40
الفاء	رخو، مهموس، منفتح	شفوي	32
الكاف	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	29
السين	رخو، مهموس، منفتح، صفيري	لثوي	28
الجيم	رخو، مجهور، منفتح	شجري	28
القاف	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	26
الحاء	رخو، مهموس، منفتح	حلقي	26
الخاء	رخو، مهموس، منفتح	لهوي	22
الصاد	رخو، مهموس، مطبق، صفيري	لثوي	19
الذال	رخو، مجهور، منفتح	بين الأسنان	13
الشين	رخو، مهموس، منفتح	شجري	09
الطاء	شديد، مهموس، مطبق	لثوي	09
الضاد	رخو، مجهور، انحرافي، مطبق	لثوي	08
الغين	رخو، مجهور، منفتح	لهوي	07
الزاي	رخو، مجهور، منفتح، صفيري	لثوي	03
الظاء	رخو، مجهور، مطبق	بين الأسنان	03
الثاء	رخو، مهموس، منفتح	بين الأسنان	02

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 قريبة 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 مهموسين فقط "التاء" رابعة، و "الهاء" سابعة، وهذا يدل على أن الرسالة تصبح بالأصوات، وأن المرسل يريد إعلان الفجيعة المحيقة به.

4- لئن حبست هذه الأصوات في جدول، وحوصرت بالأرقام، فإن هذا لا يسقط عظيم فائدتها، وخطورة دلالاتها المنبثقة من تواشجها وانتظامها وتوزعها في ثنايا القصيدة.

2- تكرار الكلمة: لكل كلمة وظيفتها ودلالتها 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 أستارُ "إن تكريم اسم الممدوح والرثاء من مدح الميت ههنا تنويه به وإشادة بذكره، تفخيم 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 بترديد هذه الكلمة تخفف ألامها وتداوى جراحها.

3- إبراز هذا الاسم في الوجود وتخليده في الأذهان فهو وإن كان قد طوى من الحياة، إلا أنه مذكور في العقول دائمًا ومخلد في الأذهان أبدًا.

2- وقد أتت كلمة الدهر في المرتبة الثانية وكأن هذه الكلمة تلاحق صخرًا من خلال كلمة "صرف" وردت مرتين كانت كافيتين للنيل من صخر، قرابه الدهر الضرار.

لابد من ميتة في صوفها عبر والدهر في صرفه حول وأطوار

3- لم تأتي كلمة "بكى" 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 اليائسة الحزينة.

إلى جانب هذه الوظائف التي يمنحها التكرار البسيط، نجده يمنح النص وظيفة إيقاعية موسيقية، ووظيفة ربط عناصر الخطاب الشعري بعضها إلى بعضٍ.

5- وردت كلمتا "العين" و"رأى" ثلاث مرات؛ فالعين مصدر الدموع وآلة النظر، والشاعرة قد ساوت بينهما، مما يجعلنا نعتقد أنها على جانب من التصبُّر 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، ودلالتها تكمن في نفي الخصال القبيحة عن المرثي لم تره، لا تراه، لم تنفذ، فرع غير مؤنسب، لايمنع 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 تحققه 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 "بكى" وهو المناسب لمقام الرثاء ويظهر اسم الباكية "خناس" صريحًا، 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 لفظًا، منها:

1- "وهّاب إذا منعوا"، "وإن صخرًا لنحّار وعقَّارُ"، "نحّار راغية"، "لكنه بارز بالصحن مهمار"، "طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر"، هذه كلها تعنى أن صخرًا كريم جواد لا ريب في ذلك.

2- "إن صخرًا لمقدام"، "وللحروب مسعار"، "حمّال ألوية للجيش جرّار"، "وفي الحروب جرئ" هذه الجمل كلها تؤكد شجاعة صخر وبأسه.

3- "الدهر في صرفه حولٌ وأطوارُ"، "للدهر إحلاء وإمرارٌ" وهما بمعنى واحد.

4- "في جوف لحد"، "في رمسه"، "دونه من جديد التراب أستارُ" هذه كلها بمعنى واحد، تؤكد بُعد صخر، وانطواءه في قبره.

5- نشير أخيرًا إلى تكرار صيغة التأكيد المتمثلة في الحرف المشبه بالفعل "إن" واسمها "صخر"، واللام المزحلقة 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 و غيرهما من صفات المجد والشرف.

لعلنا لا نخرج من مبحث التكرار حتى نتكلم عن الترديد؛ إذ هو منه، وإن يكن ابن رشيق القيرواني قد خص كل واحد منهما بباب وحده.

وقد عرّف الترديد بقوله "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردها بعينها 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- "قذى بعينيك أم بالعين عوّارٌ"، فقد وردت كلمة العين في سياقين مختلفين.

2- لابد من ميتة في صرفها عِبَرٌ والدهر في صرفه حولٌ وأطوارُ

فكلمة "صرف" تعلقت بكلمة"ميتة"، ثم تعلقت بكلمة "الدهر".

3- "إنَّ صخراً لوالينا"، و"إنَّ صخراً لنحَّار"، و"إنَّ صخرًا لمقدام"، و"إنَّ صخراً لعقَّارُ"، فكلمة صخر هنا ارتبطت بالولاية فالنحر فالإقدام ثم بكلمة عقار، وهذا كله يصب في تأكيد صفات السيادة والكرم والشجاعة في صخر، وصخر كأنه مركز دائرة تحيق بها كل هذه الصفات دون تفاوت بعدًا أو قرباً.

إن تردد كلمة ما، يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها ذاك، ثم تفاجئنا بدلالة أخرى في سياق آخر، من حيث كنا ننتظر دلالتها الأولى، فالترديد إذن يوفر لنا أكثر من دلالة، وفي هذا خدمة للرسالة وللمرسل والمرسل إليه، الأولى تنقل، والثاني يعبّر، والثالث يتأثَّرُ.

يمكن القول أن التكرار مضمنا فيه الترديد لم يأت مقحما في القصيدة تمجه الأسماع، وترغب عنه النفوس، وإنما كان عفويًا لذيذًا وغير متوقع في صورة شتى، مما أحدث في النص تنوعًا وفي الملتقى متعة.

التقسيم: هو فن من فنون البديع، وهو يرد في الكلام على عدة صورة تختلف كل صورة منها عن الأخرى، وأهم هذه الصور مايلي: استيفاء المتكلم جميع أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه بحيث لا يترك منها قسمًا محتملًا.

كما في قوله –تعالى-: لِلَّهِ مُلْكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ يَخْلُقُ مَا يَشَآءُ يَهَبُ لِمَن يَشَآءُ إِنَٰثًا وَيَهَبُ لِمَن يَشَآءُ ٱلذُّكُورَ * أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَٰثًا وَيَجْعَلُ مَن يَشَآءُ عَقِيمًا إِنَّهُۥ عَلِيمٌ قَدِيرٌ".[27]

فقد استوفت الآية الكريمة جميع أقسام المعنى، فالله –عزوجل– إما أن يهب الإناث أو يزوج العباد ذكورًا وإناثا أو يهب الذكور أو لايهب شيئًا، وليس هنالك قسم آخر.

ومن دقائق التعبير في الآية الكريمة أن الأقسام وقعت على ترتيب البلاغة وهي الانتقال من الأدنى إلى الأعلى، فقدم هبة الإناث وتلاها بهبة الذكور فهبة الإناث والذكور ثم الحرمان.

وقد أخر الحرمان وقدمت أقسام الهبة؛ لأن إنعام الله وتفضلَه على عباده أولى بالتقديم.

كما عبر عن العطاء والتفضيل بلفظ الهبة وعبر عن الحرمان بلفظ الجعل لتأتي الألفاظ ملائمة للمعاني.

من أمثلته في القصيدة:

حمَّال ألوية هباطُ أودية شَهّاد أندية للجيش جرارُ

نحَّار راغبة ملجاء طاغية فكَّاك عانية للعظم جبَّارُ

فالشاعرة في البيت الأول من هذين البيتين استوفت جميع أقسام الشجاعة وهي: حمل اللواء في ساحة المعركة، والسفر للمشاركة في المعارك، والحضور في مجالس القوم كمتحدثٍ، وقيادة الجيش في الحروب والمعارك، وليست للشجاعة قسم آخر غيرها.

واستوفت في البيت الثاني جميع أقسام الجود والكرم وهي: ذبح المواشي والحيوانات للناس في ظروف القحط والجدب، وإغاثة المظلومين والضعفاء، وإطلاق سراح المسجونين والأسيرات، وعلاج الجرحى في المعارك والحروب، وليس له قسم آخر غيرها.

وهذا التقسيم في أروع التقسيمات؛ لأن بسببه 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:

قاسوكِ بالغُصنِ في التَّثَنِّي قياسَ جَهْلٍ بلا انتصافِ

فذاك غُصنٌ الخِلافِ يُدعى وأنتِ غُصنٌ بلا خِلافِ

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

من أمثلته في القصيدة:

جهم المحيَّا تضيئ الليل صورتُه آباؤه من طِوال السمك أحرارُ

عند وصفت الشاعرة أخاها بـ"جهم المحيَّا" أي عابس الوجه ظهر تناقض هذا الوصفِ مع وصفها لأخيها لاحقًا بـ"تضيئ الليل صورته"، فالوجه المشرق البشوش يتناسب مع لفظة إضاءة الليل وهي بهذا التناقض تحققت المفارقة أي أن صخرًا فارقني وتركني وحيدة في الدنيا.

التصريح: وهو جعل كل شطر من شطرى البيت فقرة، فتكون العروض مقفاة تقفية الضرب، وهذا النوع يحسن في أول أبيات القصيدة، وعند الانتقال من غرض إلى آخر كالانتقال من النسيب إلى المديح، 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:

قذًى بعينيك أم بالعين عُوّارُ أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الدارُ

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

الترصيح: احتفل النقاد القدامى بكل ما يزيد موسيقى الشعر جمالًا ولذة، ومن تلك الأمور الترصيح: هو اتفاق جملتين أو أكثر في عدد الكلمات مع اتفاق كل كلمة مع ما يقابلها في الحرف الأخير.

أو هو أن يكون حشو البيت مسجوعًا. كما في قوله –تعالى-: **إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِي نَعِيمٖ * وَإِنَّ ٱلۡفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٖ**.(28)

فالأبرار مثل الفجار، ونعيم مثل جحيم، وزنًا وتقفية.

ولقد ازدان شعر الخنساء بهذا الأسلوب فطربت له الأذن وانشرحت له الصدور، ذلك لما يضفيه من تنويع في موسيقى القصيدة.

ولعل الخنساء من أكثر شعراء الجاهلية ميلًا إليه فقد وقع كثيرًا في شعرها، وهو يرتبط بظاهرة أخرى شاعت في شعرها، وهي التكرار اللفظي، فالترصيح نوع منه وإذا كان التكرار وترصيع الكلام من طبائع النساء، فإن الترصيح أشد ارتباطًا بميلهن إلى تزويق الكلام وتنسيقه، ويبدو لي أنَّ الخنساء قد جعلته وسيلة مهمة لتعديد محاسن فقيدها صخر وسجاياه.

وبعد دراستنا لنص المرثية اتضح لنا أن هذا الأسلوب ليس بالقليل ولا بالكثير مما جعل الموسيقى أكثر تنويعًا، وأشد تأثيرًا ووقعًا في النفوس والأذهان.

أمثلته: "ترتع ما رتعت وحتى إذا ادكرت" نلاحظ أن كلتا الجملتين قد انتهت بحرف التاء وهو أحد الحروف المهموسة كما علمنا سابقًا، لقد أحدث حرف التاء في الأذن طربًا وفي النفس لذةً، وقد تردد في

الجملتين ست مرات فأحسسنا أن الناقة والتي اتخذتها الشاعرة مثالًا لها في الحزن، تريد أن ترعى في صمت لا تزعجها ضجة، فإذا تذكرت فجيعتها، خرجت عن صمتها واختفت التاء المهموسة من عجز البيت إذ تقول الشاعرة: فإنما هي إقبال وإدبارُ.

حمَّال ألوية، هبَّاط أودية شهّاد أندية للجيش جرَّارُ

نحَّار راغية، ملجاء طاغية فكَّاك عانية للعظم جبَّار

إن الترصيع في هذين البيتين وقع على مستوى "الياء والتاء" في جميع الجمل إلا في الجملتين الآخرتين وفيهما على الألف والراء، ووقع في بعضها على مستوى صوتي أو أكثر "أودية"، "أندية"، يكمن الترصيع في "دية" و"راغية" "طاغية، والترصيع هنا وقع في "غية" وهذا ما يزيد من طرب الجملة في أسماع 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–: **ذَٰلِكَ جَزَآءُ أَعۡدَآءِ ٱللَّهِ ٱلنَّارُۖ لَهُمۡ فِيهَا دَارُ ٱلۡخُلۡدِ جَزَآءَۢ بِمَا كَانُواْ بِأَيَٰتِنَا يَجۡحَدُونَ**.(29)

فجهنم هي "دار الخلد" ولكن قد جردت منها دار أخرى وسميت "دار الخلد" لإفادة المبالغة في اتصاف جهنم بشدة العذاب وتهويل أمرها.

فلقد بلغت جهنم في شدة العذاب وهوله مبلغًا صح معه أن يتنزع منها موصوف آخر متصف بتلك الصفة، فهي فيها كأنها تفيض بمثيلاتها 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 مبلغًا يصح معه أن ينتزع منه شخص آخر مثله فيها.

وتكمن بلاغته فيما يلي:

1- المبالغة في وجود الصفة في المنتزع منه، فقد بلغ في الاتصاف بها مبلغًا عظيمًا إلى درجة أن صار يفيض بها على غيره، كما رأيت في الشواهد.

2- إثارة الخبال وتنشيط الأذهان، وتنبيه العقول بها في أساليبه من تصوير وتخييل ومن تنويع وتلوين في الصياغة، ولا يخفى عليك أن مثل هذا الكلام يقع في النفس موقعه؛ لأن من شأن العقول التي أوقظت ونبهت أن يصغى بعنايته، وعندئذٍ يقع بها الكلام بما فيه من تصوير وتخييل موقعًا حميدًا.

ومن أمثلته في القصيدة الشعر الأول منها:

قذًى بعينيكِ أم بالعين عُوَّار أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الدارُ

فالشاعرة في هذا الشعر انتزعت من نفسها شخصية أخرى متصفة بصفتها 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 صبت فيه هذه الحروف، وهو الذي يعطي للكلمة صورتها وشكلها، ويجعل لها جرسا معينا".[30] ولا شك أن لكل صيغة دلالتها المنوطة بها، وإلا فما جدوى اختلاف هيئات الكلمات ؟!، ولقد علمنا أنه ما تشابهت هيئتا كلمتين إلا وقع اللبس؛ من أجل ذلك، باتت صيغة الكلمة أو وزنها عنصرا مهما في تحديد معناها، "فهي التي تقيم الفروق بين كاتب ةمكتوب وكتابة".[31] أي تحديد معنى الفاعلية والمفعولية وغيرهما.. وهذا يدل على ارتقاء اللغة ودقة وسائلها ولطافة خصائصها.

دراسة الصيغة –إذن– هي كشف لما تنطوي عليه من دلالات، وما تؤديه من وظائف فنية تنم عنها نغمتها الموسيقية مسموعة، وتناظرها التوييني مكتوبةً.

ولقد طفت على سطح النص عدة صيغ، لفتت إليها الانتباه كثرتها وتنوعها، وانسجامُها مختلفةً، وتجاورُها مؤتلفةً، يكمِّل بعضها بعضا، وتخدم جميعها النص غير مقصرة ولا متكلفة.

ومن هذه الصيغ نذكر صيغ المبالغة (فعَّال، مفعال، فَعُول، فُعْل، وفَعِلَ) وصيغة اسم الفاعل من الثلاثي وغيره، وصيغة "فَعْل" 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 "فَعْل": يمكن أن يرد على وزنها الاسم ك(صخر ودهر)، والمصدر ك(مَوْت ورَوْع)، والصفة ك(جَلْد و ضخْم)، "فالمبني –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(دهْر)، ومنها ما تكرر مرتين مثل (بَيت، ليل، ضخم، فَرْع ونجم...) 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 بهذه الصيغة جعلها تتشبث بها كتشبثها بصورة أخيها، ومن ثم إنشاء مجموعة من الكلمات على وزن كلمة (صخر)، فهذه الصيغة الصرفية تهيمن 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 ومُكْرِمٍ".[34] ولها –في غالب الأحيان– عمل الفعل، وهذا ما يبين حركيتها، وقد

وردت هذه الصيغة تسع عشرة مرة، إفرادا مثل (داعٍ، والٍ، كامل، بارز، مطعم، حادٍ، معاتب، مقيم ومقتر) وجميعا مثل (مرّار ومفردها مارّ، الهداة ومفردها الهادي وأندية)، ومنه ما هو مفرد مؤنث ك(معضلة، راغية، طاغية، عانية، ساهرة، خالصة، مهلكة)... 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 بها يعرف البطل، وتتبين شجاعته (معضلة، طاغية، عانية، مهلكة)؛ فصخر هو الفاعل فيها جميعا.

إن هذه الصيغة لها سمتها الموسيقية الواضحة؛ فهي تثري 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 فُعِل بصخر.

وهذه الكلمات هي: المعمَّم، مُورَّث، ميمون، مؤتَشبٌ. وكلها وردت في سياق المدح، لأن من كانت تلك حاله، فلا بد أن يكون "نِعمَ المعمَّم". و"ميمونا نقيبته" و"وغير مؤتشب" الفرع (النسب).

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

4- صيغة "فَعيل": وهي تصلح للصفة المشبهة والاسم وللصوت أيضا؛ فمن الأولى وردت (جريء، كريم ×2، وجميل) وهي صفات ثابتة في صخر، ومن الأسماء وردت (الشبيبة، الدسيعة، النقيبة، النحيزة، الحريبة، المريرة) إضافة إلى اسم العلم (ابن نهيك). وهي كلمات تتقابل؛ بعضها إلى جانب صخر وبعضه ضده، وفي هذا التقابل تظهر بطولة المرثي وشجاعته. وهناك أيضا كلمة (رنين) وهي تعني الصوت. أما التاء التي في الأسماء فهي تاء الاسمية لا تاء التأثيث.

5- صيغة "فَعَّال": وهي صيغة "تقتضي تكرار الفعل... وهي محولة من اسم الفاعل قصد المبالغة"،[35] ولذلك سميت مع أخواتها صيغ المبالغة، وأشهرها: هذه، ومِفْعال، وفَعُول وفعيل وفَعِلٌ، الخ.

ولقد وردت صيغة "فعَّال" ست عشرة مرة، وهذا كثير، وربما كانت سمة أسلوبية رائجة 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 استنفاذ كل طاقاتها للتعبير عن كل آلامها وأحاسيسها. وبناء هذه الصيغة من حرف مضعف في وسطها، متلو بحرف مد يتناسب مع مد الصوت بالشجىَ.

وبقيت سبع صيخ في حشو القصيدة، تتماثل أفقيا وعموديا مع بعضها البعض، مما يبعث نغما موسيقيا ذا إيقاع قوي، لنقرأ معا:

حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاء طاغِيَةٍ فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

فكلمات (حمَّال، هبَّاط، شهَّاد وجرَّار) من جهة، و(نحَّار، فكَّاك وجبَّار) من جهة أخرى تتماثل موسيقياً تماثلا أفقيا، ثم تماثلا عموديا بعدما تتغير العلاقات فكلمة (حمَّال) في البيت الأول تقابلها كلمة (نحَّار) في البيت الثاني، وقس على ذلك الكلمات الأخرى...فهذه الكلمات جميعها -إضافة إلى "وهَّاب وورَّاد"- وان اختلفت معنى إلا أنها اتفقت شكلا في صيغة "فعَّال"، التي توحي-كما ذكرنا- بالامتلاء والحدة والكثرة؛ فكلها "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 "مفعال": هي صيغة للمبالغة أيضا، وقد وردت تسع مرات؛ منها ما وقع داخل القصيدة ك(مقدام وملجاء) ومنها ما وقع آخر الأبيات، وهو الأكثر، (مِدْارُ، مِفْتارُ، مِهْصارُ، مِسْعارُ، مِهْمارُ، مِيسَارُ ومِغْوارُ). ولعل هذه الصيغة تحمل الدلالة نفسها التي حملتها الصيغة السابقة لأنهما من صيغ المبالغة؛ فهما تتعاونان في حمل رسالة الشاعرة.

ومن صيغ المبالغة الواردة في النص نجد صيغة "فَعُول" المتمثلة في كلمة (عجُول) و"فُعْل" (صُلْب)، و"فَعِل" (وَرِع)، وهذه الصيغ لم ترد إلا مرة واحدة فقط، وهذا لا يعني أنها عاطلة عن العمل، مفرغة من أي دلالة، بل هيا تلتحق بالصيغ التي قبلها؛ إذ أنها تؤكد اتصاف صخر بالأخلاق الفاضلة، واتصال الشاعرة بالحزن الدائم.

7- صيغة التثنية: "تدخل هذه الصيغة في القواعد الصرفية في مباحث العدد وهي لا تدل في النص الشعري -غالبا- على الاثنين دلالة إخبارية مجردة ومحددة".[38] ولكنها تخرج إلى دلالات أخرى، وقد وردت في النص أربع صيغ للتثنية هي: الخَدَّين، سلاحان، حنينان، واليدين؛ اثنتان منهما تخصان صخرا، تؤكدان اتصافه بكرم وشجاعة مضاعفين؛ فهو عوض أن يكون طلق اليد كان طلق اليدين، وبدل أن يملك سلاحا واحدا امتلك سلاحين، وكان يمكن أن تعبر الشاعرة بصيغة الإفراد، لكنها عدلت عنها إلى صيغة التثنية إرادة المبالغة، والتأثير أكثر، وهناك صيغتان تخصان الشاعرة هما "حنينان والخدين"؛ فلما ألحقت بأخيها الكرم والشجاعة مضاعفين، ألحقت بنفسها حنينا مضاعفا إلى ذلك الأخ الفاضل ولأن دمعها غزير فهو لا يسعه خدٌ واحد، فأتت بصيغة التثنية للتدليل على كثرة البكاء وعمق الأسى.

وهناك -أخيرا- صيغة الجمع: فلقد ورد منها في النص حوالي عشرين مرة، جلها كان جمع تكسير (أستار، أنياب، أظفار، أوطار، أحرار، أحجار، مرار، رفقة، ألوية، أودية، أندية،...الخ) وأقله جمع المؤنث السالم (خيرات، مقمطرَّات)، 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 مثيله، وقلَّ من يحلُّ محلَّه بعد موته، فأمسى الجمع مكسَّرا بعدما ظل زمانا طويلا سالماً.

لا ريب -إذن- "أن كل هذه البنى الصرفية لا تضل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية، وإنما هيا 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 تلتمس السكن والطمأنينة، فكأنها لا تجدها، فتكرر حينا وتنوع أحيانا، وفي هذا كله خدمة للنص، جعلت منه قطعة موسيقية، منسجمة الإيقاع، عميقة التأثير، وهذا ما يوفر متعة للمتلقي، وهي هدف أي إبداع فني.

وبهذا، تظل الصيغ الصرفية عنصرا له أهميته الفائقة في الموسيقى الداخلية للنص الشعري، ولها دلالاتها العميقة تعبيرا عن مبدع، وتأثيراً في متلقٍ.

ولعلنا بدراستها قد كشفنا عن بعض الجوانب الخفية في قصيدة الخنساء هذه، وسنحاول أن نكشف عن جوانب أخرى من خلال بعض الملامح الأسلوبية المتناثرة 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 المتلقى ذا إحساس مرهف، وذائقة 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 طفلهما إذ هو جنين.

3- المطلع عند الخنساء حديث بكائي تظهر في مستهله "الأنا" الباكية، كما يظهر "الأنت" موضع الرثاء، كما يظهر اسم المرثي منذ البيت الأول، وتلجأ الشاعرة إلى خطاب العين بديلاً من خطاب الرفاق، هي تخاطبها على لغة الإفراد أو التثنية، وبصيغة الأمر طالبة منها البكاء، مع حرص واضح على التصريح في مطالع القصائد، ومع تكرار واضح الصيغ الطلبية 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 حذفت همزته جوازاً.

2- التجريد: فعوض أن تقول الشاعرة: قذى بعيني، قالت: قذى بعينك.

3- التكرار: في "أم" والعين.

4- التصريع: في "عوار" و"الدار".

5- الهندسة الصوتية: في البيت توزيع للأصوات يجعلنا مأسورين في لذة وشجى.

5- يدرس في الموسيقي الخارجية/الإيقاع الخارجي للقصيدة الأمور التالية:

1- الوزن

2- بحر القصيدة

3- زحافات بحر القصيدة وعللها

4- المطلع

5- المقطع

6- القافية ودلالتها

7- حروف القافية

8- التصريع

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 ومايشبه معناه لا بمعناه نفسه، فالأول إذن شيء واحد، وقد استخدم له اللفظ مرتين، أما الثاني فهو شيءٌ 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: عَلَمٌ 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 منهما موجود في نص القصدة.

10- نص القصيدة يحتوي على الألوان البديعية التالية:

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

الحواشى

[1]- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، الطبعة الأولى، عام1974م، مكتبة لبنان، -لبنان-، مادة Rhythm.

1- mʿğm mṣṭlḥāt al-ʾadb, mğdī ūhbẗ, al-ṭbʿẗ al-ʾaūli, ʿām1974m, mktbẗ lbnān, -lbnān-, mādẗ Rhythm .

[2]- معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، الطبعة الأولى، عام2001م مكتبة لبنان ناشرون، -لبنان-، ص 119.

2- mʿğm mṣṭlḥāt al-nqd alʿrbī al-qdīm, aḥmd mṭlūb, al-ṭbʿẗ al-ʾaūli, ʿām2001m mktbẗ lbnān nāšrūn, -lbnān-, p 119.

[3]- المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات: عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الطبعة الثانية، عام2002م، المغرب، ص 130.

3- al-ʾmʿğm al-ʾmūḥd lmṣṭlḥāt al-ʾlsānīāt: ʿn al-ʾmnẓmẗ al-ʾʿrbīẗ lltrbīẗ wālṯqāfẗ wālʿlūm, al-ʾṭbʿẗ al-ṯānīẗ, ʿām2002m, al-ʾmġrb, p130.

[4]- مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، محمد العمري، مجلة فكر ونقد، س 2، ع 18، الطبعة الرابعة، عام1999م، دار النشر المغربية، ص 55.

4- msʾalẗ al-īqāʿ fī al-šʿr al-ḥdīṯ, mḥmd al-ʿmrī, mğlẗ fkr ūnqd, p 2, ʿ 18, al-ṭbʿẗ al-rābʿẗ, ʿām1999m, dār al-nšr al-mġrbīẗ, p 55.

[5]- العمدة في نقد الشعر، ابن رشيق القيرواني، الطبعة الأولى، عام2003م، دار صادر، لبنان، ص 185.

5- al-ʿmdẗ fī nqd al-šʿr, abnršīq al-qīrwānī, al-ṭbʿẗ al-ʾaūli, ʿām2003m, dār ṣādr, lbnān, p 185.

[6]- تحليل الخطاب الشعري، بكاي أخذاري، ص 51.

6- tḥlīl al-ḫṭāb al-šʿrī, bkāī aḫḏārī, p51.

[7]– علم الأصوات، حسام البهنساوي، الطبعة الأولى، عام2004م، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ص 50.

7- ʿlm al-ʾaṣwāt, ḥsām al-bhnsāwy, al-ṭbʿẗ al-ʾaūli, ʿām2004m, mktbẗ al-ṯqāfẗ al-dīnīẗ, al-qāhrẗ, p 50.

[8]– المرجع السابق، ص 50.

8- al-mrğʿ al-sābq, p 50.

[9] – سورة الروم، الآية: 55.

9- sūrẗ al-rūm, al-ʾāīẗ: 55.

[10] – سورة التوبة، الآية: 127.

10- sūrẗ al-tūbẗ, al-ʾāīẗ: 127.

[11] – النكت للرماني، ص 100.

11 - al-nkt llrmānī, p 100.

[12] – سورة الشعرآء، الآية: 168.

12- sūrẗ al-šʿrʾāʾ, al-ʾāīẗ: 168.

[13] – قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة، ص 135.

13- qrāʾẗ al-nṣ al-šʿrī al-ğāhlī, mūsi rbābʿẗ, p 135.

[14] – سورة نوح، الآية: 25.

14- sūrẗ nūḥ, al-ʾāīẗ: 25.

[15] – سورة الروم، الآية: 21-22-23-24.

15- sūrẗ al-rūm, al-ʾāīẗ: 21-22-23-24.

[16] – سورة النمل، الآية: 60-61-62-63-64.

16- sūrẗ al-nml, al-ʾāīẗ: 60-61-62-63-64.

[17] – سورة الحشر، الآية: 22-23-24.

17- sūrẗ al-ḥšr, al-ʾāīẗ: 22-23-24.

[18] – سورة الرحمن.

18- sūrẗ al-rḥmn.

[19] – سورة القمر.

19- sūrẗ al-qmr.

[20] – سورة المرسلات.

20- sūrẗ al-mrslāt.

[21] – الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، محمد شفيع الدين السيد، بدون التأريخ، د– ط 1، دار الفكر العربي، مصر، ص: 169.

21- al-ātğāh al-ʾaslūbī fī al-nqd al-ʾadbī, mḥmd šfīʿ al-dīn al-sīd, bdūn al-tʾarīẖ, d- ṭ 1, dār al-fkr al-ʿrbī, mṣr, p: 169.

[22] – العمدة في نقد الشعر، ابن رشيق القيرواني، ص: 362.

22- al-ʿmdẗ fī nqd al-šʿr, abnršīq al-qīrwānī, p: 362.

[23] – الشعر النسائي في أدبنا القديم، مي يوسف خليف، ص: 170.

23- al-šʿr al-nsāʾī fī adbnā al-qdīm, mī īūsf ẖlīf, p: 170.

[24] – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 26.

24- abnršīq, al-ʿmdẗ, ğ 2, p 26.

[25] – العمدة، ابن رشيق القيرواني، ص: 360.

25- al-ʿmdẗ, abnršīq al-qīrwānī, p: 360.

[26] – الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص: 138.

26- al-mwāznāt al-ṣūtīt fī al-ruʾīt al-blāġīt wālmmārst al-šʿrīt, p: 138.

[27] – سورة الشورى، الآية 49، 50.

27- sūrt al-šūri, al-ʾāīt 49, 50.

[28] – سورة الانفطار، الآية 13، 14.

28- sūrt al-ānfṭār, al-ʾāīt 13, 14.

[29] – سورة فصلت، الآية 28.

29- sūrt fṣlt, al-ʾāīt 28.

[30]– فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك: الطبعة الثانية، عام1964م، دار الفكر الحديث، لبنان، ص 112.

30- fqh al-lġt ūẖṣāʾiṣ al-ʿrbīt, mḥmd al-mbārk: al-ṭbʿt al-ṯānīt, ʿām1964m, dār al-fkr al-ḥdīṯ, lbnān, p 112.

[31]– المرجع نفسه، ص 116.

31- al-mrğʿ nfsh, p 116.

[32]– تحليل الخطاب الشعري –رثاء صخر–، نور الدين السد، ص 100.

32- tḥlīl al-ẖṭāb al-šʿrī –rṯāʾ ṣẖr-, nūr al-dīn al-sd, p 100.

[33]– المرجع السابق، ص101.

33- al-mrğʿ al-sābq, p101.

[34]– شرح شذور الذهب، ابن هشام الأنصاري، الطبعة الثانية، عام1998م، دار الفكر ، لبنان، ص 507.

34- šrḥ šḏūr al-ḏhb, abn hšām al-ʾanṣārī, al-ṭbʿt al-ṯānīt, ʿām1998m, dār al-fkr , lbnān, p 507.

[35]– شرح قطر الندى وبل الصدى، ابن هشام الأنصاري، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار رحاب، الجزائر، ص 301.

35- šrḥ qṭr al-ndi ūbl al-ṣdi, abn hšām al-ʾanṣārī, tḥqīq, mḥmd mḥī al-dīn ʿbd al-ḥmīd, dār rḥāb, al-ğzāʾir, p 301.

[36]– انظر ديوانها : ص 23، 55، 68، 93، 94.

36- anẓr dīwānhā : p 23, 55, 68, 93, 94.

[37]– قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة ص 135.

37- qrāʾt al-nṣ al-šʿrī al-ğāhlī, mūsi rbābʿt p 135.

[38]– تحليل الخطاب الشعري، نور الدين السد، ص 102.

38- tḥlīl al-ẖṭāb al-šʿrī, nūr al-dīn al-sd, p 102.

[39]– قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة، ص 135.

39- qrāʾt al-nṣ al-šʿrī al-ğāhlī, mūsi rbābʿt, p 135.